آراء في الفنان الحديث وجمهوره

الرأي الاول

بقلم روبوت موترويس

احسب انه يمكن القول بان الرسام الحديث يبحث عن جمهور له بمقدار ما يتجه نشاطه ، خارج مرسمه ، الى عرض آثاره الفنية . ولا بد ان الرسامين قد بدأوا في عرض آثارهم في الوقت الذي انتهى فيه تطبيق « العمل تحت الطلب » ، فوجب عليهم ان يخلقوا جمهوراً كما ان الكتاب لا بد ان يكونوا قد بدأوا بنشر آثارهم حين كفوا عن انشاد آثارهم امام حماتهم . ولم تكن الخسارة التي سببها هذا التطور للرسامين خسارة مادية فقط . بل كانت ايضاً ايذاناً بانتهاء العمل المشترك ؛ وقد أثر هذان التطوران تأثيراً عميقاً في طابع الفن « العصري » . ولعل هذا الوضع الجديد يقتضينا ان ندرسه ، بالرغم من اني استشعر ضيقاً في هذا الصدد : فان معالجة هذه الموضوعات، في نظر معظم الرسامين الحاليين تعني التحدث عن أنفسهم — وهذا ما تعودناه ... — في حين ان مسألة العلاقات مع الجمهور هي مسألة اجتماعية . إن آثارنا هي التي تعيش حياة اجتماعية وهي التي تتصل بالجمهور ، لا نحن ... ومن المهم ان نلاحظ ان آثار الافراد المنعزلين تتكشف دائماً آخر الامر عن مثل هذه المزايا « الاجتماعية »!

حين بدأ جيل الرسامين « النجريديين» الذي انتمي اليه يعرض آثاره منذ عشر سنوات ، لم نكن نفكر قط بان نجد جمهوراً كبيراً ، او على الاقل جمهوراً يكشف لنا بوضوح عن وجوده . والواقع انه كان مضحكاً من جانبنا ، بعد تلك السنوات الطويلة من التصوير التقليدي في الولايات المتحدة ، وبعد اعتبار كل ما كان يأتينا من اوروبا ، ان نغذي مثل ذلك الامل: ومع ذلك فقد وجدنا هذا الجمهور باستمرار، كما وجد التكعيبيون جمهورهم في عهدهم . لقد كان يخيل الينا ، منذ عشرة اعوام ، اننا انطلقنا في رحلة متوحدة ، نقوم بها ونحن نعتقد « ان جوهر الحياة يجب ان يلتمس في اخفاقات النظام القائم » اي التقاليد المتواضع عليها . كنا نحاول ان نعيد النظر الى الرسم الحديث في ضوء بعض الوان إخفاقاته الواضحة، من أجل ان يعبر رسمنا الخاص عن حسنا بالواقع تعبيراً أفضل . وكان كل منا يتبع ،على طريقته، هذه النزعة العامة.

يمكن للرسام الحديث ان يكون له اكثر من جمهور ، او جمهور واحد، اولا جمهور؛ انه لا يصور وهو يفكر بهذا الجمهور ، على رغبته دائماً في ان يكون له جمهور الرسامين الآخرين ؛ وهو اذا تم الاتصال بينه وبين جمهور ما ، فلأن هذا الجمهور قد اكتشفه بطريقة ما ، وجهد في ان يقترب من مركز شخصه ، اي طابع رسمه . ان من يكتشفك ، في حقبة مثل حقبتنا، لا يمكن ان يكون اي انسان... ان كلامنا يشعر بان هناك شيئاً غريباً ، خارقاً للعادة ، حين يرى رساماً حديثاً كبراك Braque يرسم على سقف من سقوف متحف « اللوفر » ،ومع ذلك فان شعور الجمهور وشعور الفنان متفقان على ان الامر ينبغي ان يكون كذلك ...

ذلك ان حقل التعبير الطبيعي لرسام حديث هو ، على الصعيد الاجتماعي ، السقف والجدار . انها قضية اتصال اجتماعي مباشر . فلئن رأى الفنان نفسه مدعواً لان يرسم على جدار خاص ، في مكان خاص ، ومن اجل شخص خاص ، فينبغي له ان يهتم بمتطلبات الجدار ، اهتمامه بمتطلباته هو بالذات ، ويمكن اذ ذاك ان ينتج عن هذا زواج سعيد ربما قلص المسافة بين الفنان الحديث والجمهور . ومع ذلك ، فواضح ان هذه الزيجات لا تنجح بصورة عامة ، كما هو شأن « براك » في اللوفر ، مع الأسف ! ان التعاون بين الرسام والجمهور هو من الندرة بحيث يصعب ان يفهم احدهما الآخر ، وبالاضافة الى ذلك ، فان الرسامين ، في عصرنا ، لا يستطيعون ان يتزوجوا مؤسسات ... ومن وجهة نظر الجمهور ، كم هو عدد الجدران التي عرضت ، في هذه السنوات الخمسين الاخيرة ، على اشهر الرسامين واكثرهم تقديراً من الناس؟ ان الذي اعلمه ان الامر قد حدث ثلاث مرات لماتيس، مرة من قبل مليونير روسي ، ومرة من قبل مليونير اميركي، ومرة من قبل جمعية للدينيات الفرنسيات. اما بيكاسو فقد عرض

« ان « فن » الفنان ليس الا وعيه الذي تكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي ارتكبها في اثناء الطريق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطى الى جمهور الرسام ، بل ينبغي ان يكتسب بالتجربة ، كما اكتسبه الفنان نفسه . . ان الرسام الذي لا يملك وعياً اخلاقيا ، ليس الا مزخرفا . . »

١٤

عليه مرة واحدة استعمال جنـــاح موقت ليرسم لوحته « غيرنيكا » . ولا شك في ان هذين الرسامين قد خلقا آثاراً اهم من هذه في جو مرسمها المنعزل ، لكن مع ذلك ، اي نصر حققته هذه « الطلبات » الاربعة ، بالقدر الذي تكشف فيه عن محاولة لتجاوز الوحدة ! هذه الوحدة التي اصبحت تقليدية في المجتمع الحديث... لقد خلق جورج سورا Seurat ليرسم على جدران ، فقد كان مفهومه للرسم يقتضي مساحات واسعة ، ولكن لم يدعه احد الى ذلك ، ولن نوجد في فرنسا لوحة من لوحات المسند موقعة بتوقيعه ، الا وهي هبة من هبات هاوٍ اميركي من هواة جمع الرسوم .

واني حين اعبر احياناً جادة « بارك » وأتأمل بناية « صابون الاخوان ليفر » التي تنتسب الى نفس « اسرة » ناطحة السحاب التي تنزل فيها الامم المتحدة ، افكر الى اي حد تغري جدرانها الداخلية شهوة الرسم الحديث ونقاوته ، ولكن كيف لنا ان نمتنع عن التفكير ايضاً بان هذه البناية ليس من قصدها ان تدعو النـــاس الى تعاون في « المصـــالح الرفيعة » وانما همها ان تؤوي مصنعاً للصابون ، وحاجات هذا المصنع هي التي تحـــدد آخر الامر كل شيء ، بما في ذلك مفهوم العالم والحياة لدى اصحاب هذا المصنع ؟! ان من الغريب ان يحدث المرء نفسه بان قطعـــة من صابون التواليت يمكن ان تصبح اقدر واقوى من الرجال الذين يصنعونها .

فان غوغ

ان ما اريد ان اسجله هنا هو انعدام العلاقات الاجتماعية المباشرة بين الرسام الحـــديث والجمهور . ان « بامكاننا » ان نفهم ان يعتبر بعض المضاربين في التجارة رساماً كبيكاسو قيمة اضمن من قرض للحكومة الفرنسية ؛ ولكن اي وضع غريب هذا للفنان المتوحد ، واية مسؤولية غريبة ! الواقع ان مجتمعنا الذي بدا انه يمنح الفنان هذا القدر الكبير من الحرية ، ويبدي له هذا القدر الكبير من عدم الاكتراث ، يتطلب منه متطلبات عجيبة حقاً : فهو من جهة يطلب منه ان يكون حراً ، حراً بان يتصرف فقط كفنان ، بينما نسمعه من جهة اخرى يؤكد لنفسه باهتمام ان حريته قد اتاحت له ان يصبح « توظيفاً للمال » اضمن من عملية مـــالية حكومية ، — كما لو ان الجمهور « الواقعي » للفنان ، بمقابل جمهوره الحساس ، يتألف من هواة جمع الطوابع النادرة . فليس عجيباً والحالة هذه ان يكون الفنـــانون المحدثون ، بسبب علاقاتهم الفريدة مع المجتمع ، قـــد امسكوا بايديهم مصائر الفن وقرروا هم انفسهم ما يكوّن موضوعاته ، وكيف يحسن ان تعالج . ان الفن هو كالحب عملية ناشطة ، خلق متصل ، وليس هبة مـــن الله ؛ ولان الجمهور ، المجتمع الحديث ، نادراً ما يعي ما هو الخلق الفني حقاً ، انفغرت حفرة عميقة جداً بين هذا الجمهور وبين الرسم ، حتى ان كل ما يكتب عن الفن الحديث يقصد عملياً الى ان يشرح للجمهور ان الفن هو بالذات هذا الذي ابتعد عنه ذلك الجمهور . ولا شك ان الذين يتولون هذا الشرح يخطئون غالباً اكثر مما ينبغي . وبمثل هذه الروح ينبغي ان نفهم ذلك الاحتجاج الصارخ الذي اطلقه بيكاسو عام ١٩٣٥ والذي يستهله بهذه العبارة :

« ان الناس جميعاً يريدون ان « يفهموا » الرسم . لمـــاذا تراهم لا يحاولون فهم غناء الطيور ؟ ولماذا يحبون ليلة أو زهرة او كل ما يحيـــط الانسان ، من غير ان يلتمسوا فهمه ؟ في حين انهم ، فيما يخص الرسم ، يحرصون على « الفهم » ؟ ينبغي ان يفهم الناس قبل كل شيء ان الفنان انما يعمل بدافع من ضرورة ... » [1]

وليس ما يثير غضب بيكاسو رغبة الفهم ، وانما كون الفهم يطرح مشكلة ، وكون جمهوره يحكم عليه بانـــه ممتنع على الفهم ، وبعبارة ادق كون هذا الجمهور متفتحاً على شيء آخر .

ولنعد الى موضوعنا ان الفن الحديث غالباً ما يوصف بانه « رسم الرسامين » والمقصود بذلك ان الرسامين هم الاشخاص الذين يهتم بهم اكثر مـــا يهتم ، بل لعلهم الوحيدون الذين يهتم بهم ، باستثناء بعض النظريين . ولكن ليس هناك اهتمام كاف بالطريقة التي ينظر بها الرسامون المحدثون انفسهم الى الرسم الحديث ، واعتقد ان مسلكهم في ذلك ، من شأنه ان ينوّر الجمهور على ما يضلله ، لا لأن معظم الناس ، في مجتمع قائم على التعبير ، « يعمون عن الاشكال » كما ان بعض الناس « يصمون عن الاصوات » ، وهذا ما يضاعف في صعوبات الفهم الصحيح . واعتقد ان ما يصدره الرسامون من احكام على الفن يمت الى علم الاخلاق ، ثم الى الجمالية ، مع ملاحظة ان احكامهم الجمالية تصدر عن قرينة اخلاقية . ولا شك في انه ليس ثمة رسام واحد يفكر على هذا النحو ، ولكن يبدو لي ان هذا هو ما يقع حين يحكم رسامون محدثون على كل ظـــاهرة تصويرية . وبالرغم من ان كيركغارد لم يكن يقدر الرسم ، فقد كان واعياً تماماً لهذا التمييز في تحليله

١ « دفاتر الفن » ، ٧ — ٨ ، ١٩٣٥ : « محادثات مع بيكاسو » بقلم كريستيان زيرفو .

الاجمالي للوجود . وقد كتب بصدد موضوع آخر :

« لئن كان ثمة ما يستطيع ان يعلم الانسان معنى الحظر ، فانه الاخلاق التي تعلم المجازفة بكل شيء ، ومن ثم ، الزهد بحسنات العصر ... ان الاخلاق هي المطلق ، وهي في القيم ارفعها . ثم ان المجازفة التي يقبل عليها الجسور الحقيقي لا تكون طبعاً في خطاب طنان ولا مقال جريء ، وانما تكون في عمل شاق ، ليست هي في انفجارات الصخب ، وانما هي في تطبيق صامت لا يعود بأي يقين ولكنه يقامر بكل شيء . ومن اجل ذلك تقول الاخلاق : « لتكن لك شجاعة الزهد بكل شيء ، بما في ذلك الاتجار المضحك مع العالم الموقت ، اجرؤ ، اجرؤ على ان تصبح « لا شيء » ، فرداً متوحداً يطلب منه الرب كل شيء ، من غير ان يسمح له بسبب ذلك — ان يحتقر الحماسة : تلك هي المغامرة الكبرى ! ذلك لان وعيك الخالد انما يكمن في الاخلاق وحدها : وهذه هي المكافأة ! »

والآن ، اذا كانت الجرأة تنال تقدير الرسامين ، وكذلك تقدير الذين يعملون في « الوسط الحديث » ، فمن الواضح ان بعض الجماليات — الجماليات الاكاديمية التي يمكن « تعلمها » — ستُقذف بعيداً ، لا بطريقة اعتباطية ، بل لانها لا تبلغ مستوى الاخلاق . وفي هذا المعنى يقول بيكاسو ايضاً :

« ان تعليم الجمال تعليماً اكاديمياً هو خطأ .. فان المهم ليس ما « يفعله » الفنان ، بل « ما هو » : ان « سيزان » ما كان قط ليهمني لو عاش وفكر على غرار « جاك — اميل بلانش » حتى ولو كانت التفاحة التي رسمها اجمل مما هي بعشر مرات . ان ما يهمنا هو قلق سيزان ، وآلام فان غوغ ، اي مأساة الانسان »[1] .

ان الجرأة هي واحدة فقط من القيم الاخلاقية التي يحترمها الرسامون المحدثون . وهناك قيم كثيرة اخرى ، كالنقاوة ، والشهوة ، والحساسية ، والمعرفة والحماسة والتقديس والصدق الخ ... اذا نظر اليها في مجموعها كونت الاساس الاخلاقي للحكم ، فيما يخص كل اثر فني حديث . ان لكل حكم جمالي ذي اهمية اساساً اخلاقياً في آخر المطاف ، وتجاهل هذا الاساس يظل مسألة رئيسية للجمهور . فمن الضروري ان يكون هناك تجارة ضيقة مع لغة الرسم المعاصر ، ليكون في الامكان معرفة جماله الحقيقي ، واصعب من ذلك تمييز اساسه الاخلاقي . انها قضية وعي .

واهمية العلاقات التي قامت بين « غليوم ابولنير » والتكعيبية ، لا تكمن في الكتاب الذي وضعه عن الرسم التكعيبي ، وانما في كون قصائده تتكشف عن وعي مستمد من التكعيبية ، حتى امكن ان يوصف بانه « شاعر تكعيبي » . ان « فن » الفنان ليس الا وعيه الذي يتكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي ارتكبها في اثناء الطريق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطي الى جمهور الرسام ؛ وانما ينبغي ان يكتسب بالتجربة ، كما اكتسبه الرسام نفسه . فاذا كان هذا شاقاً فلأن « كل ما هو جمال ، شاق بقدر ما هو نادر » كما يقول سبينوزا في آخر كتابه عن « الاخلاق » .

وان الرسام الذي لا يملك وعياً اخلاقياً ، ليس الا مزخرفاً . وبدون وعي اخلاقي لا يملك الجمهور الا الشهوة ، ولا يتألف الا من جماليين .

***

١ . راجع الهامش الاول .

الى مدراء المدارس واساتذتها

تقدم لجنة التأليف المدرسي في بيروت

احدث الكتب وادقها انطباقاً على نظريات التربية الحديثة .

•

كيف اكتب : سلسلة حديثة في الانشاء العربي

الجزء الاول ٩٠ — الجزء الثالث ١٣٥

« الثاني ١١٥ — « الرابع ٢٠٠

التعريف في الادب العربي

للاستاذ رئيف خوري

الجزء الاول ٦٥٠

الجزء الثاني ٦٥٠

الجديد في دروس الاشياء : سلسلة كتب حديثة في العلوم

الجزء الاول ٨٠ — الجزء الثالث ٢١٠

« الثاني ١٢٠ — « الرابع ٣٠٠

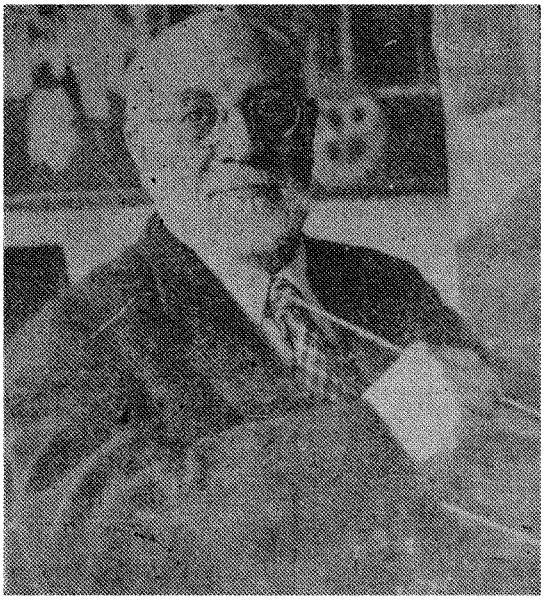
١٦

الرأي الثاني

بقلم جان بولان

لا يخطيء السيد « موترويل » حين يذهب الى ان العلاقات بين الرسام الحديث والجمهور تقوم على أساس اخلاقي . هو لا يخطيء ، لانه متفق مع جميع الفلاسفة ، وحتى الرسامين ، الذين ابدوا رأيهم في الرسم . فان يكون الاثر الفني متجهاً الى ان يحسن وضع الانسان ، وان يكشف له روحه (وروح الاشياء في الوقت نفسه) وان يعزز فيه الشعور بحياته الشخصية، فيما هو يصالحه مع العالم، عند الحاجة – ان هذا هو رأي افلاطون كما هو رأي القديس توما ، ورأي شيشرون كما هو رأي بيرانسون Berenson .وانما تأتي الصعوبات بعد ذلك .

ذلك انه يبقى ان نعرف : اي اخلاق يستنجد بها الرسم الحديث ، وبصورة خاصة الرسم التجريدي الذي يعد السيد « موترويل » احد رواده الكبار . ان الجواب ليس في ذلك يسيراً . ان رجل الشارع الذي تقدم له احدى هذه اللوحات العجيبة المرسومة بلطخات صغيرة وبخطوط متعرجة، هو اقرب الى الشعور ، للوهلة الاولى، بان الرسام انما يسعى الى افساد علاقته بالاشياء والاشخاص في العالم، وافساد علاقته بنفسه قبل كل شيء، لا الى مصالحته معها . ذلك ان الجرأة والصراحة والحماسة وسائر الفضائل الاخلاقية تفترض وجود عالم كثيف وواقعي تمارس فيه، وهي تفترض كذلك وجود اشخاص غرباء عنا ، وليسوا اقل حقيقة منا ، تمارس عليهم.



ماتيس

بحيث ان رجل الشارع المشار اليه يطالب عامة – وعلى الاقل في بلادنا الغربية القديمة – بأن ترد له – بالاحرى – لوحات الفتيات الساحرات الجالسات الى البيانو وصور الآلهة والطغاة القدامى الذين كانت ترسمهم ريشة الرسم القديم .

انا اعلم جيداً ان خير المصالحات هي التي تتبع المنازعات العنيفة ، كما تتبع الغراميات العميقة المنافرات والمشاكسات . بيد ان ما اراه في الرسم الحديث ، للنظرة الاولى ، انما هي المنافرات والمشاكسات ، وليس الحب قطعاً : ارى المنازعات ، لا المصالحات . ولكن ما هو الرسم الحديث ؟

ان الرسام الحديث يعلم انه رسام حديث

انه رسم من الحق ان يوصف بانه حديث، وليست هذه اولاً بالسمة التافهة. ذلك ان البشر ، في ايامنا. يضعون انفسهم في التاريخ بسلطة كبيرة. وان بطل زمننا مهيأ لان يقول : « نحن المحدثين . . . » وهو يفكر بذلك ، ان لم يقله. فالواقع انه شكّل هذا العلم الفريد ، التاريخ وتعلمه عن ظهر قلب ، بل هو يحكم مختاراً على الاحداث والناس وفق الامكنة التي يشغلونها في هذا التاريخ . اننا لا نقدر تقديراً مباشراً لوحة او بناء او حتى رجلاً مشهوراً وفقاً للانطباع الذي تعطينا إياه ، فنحن لسنا في علاقات انسانية معهم بكل بساطة ، ونحن لا نقول كما كان يقول انسان القرون الوسطى : « ان هذا يزعجني . انه مريع . . . » او « ان هذا رائع ، وهو يبعث فيّ السرور » وما الى ذلك . كلا ، بل نحن نبدأ بأن نراقب : « انه قوطي . . . انه روماني . . . انه مصنوع في ازمان قديمة جداً . . . » واحياناً يدخل في ذلك العصر الحيز : « هذا آت من « نوفيل هيبريد » او مما قبل العصر الكولومبي . . . » وبعد ذلك تظهر – بخيلاء – الاحكام الاخلاقية او الجمالية . ولكن ما يطغى قبل كل شيء انما هو عنصر التاريخ والجغرافية. واذا عدنا الى موضوعنا ، رأينا ان الفنان في ايامنا يتصور نفسه فناناً حديثاً ، عصرياً وينبغي ان يؤخذ على انه كذلك .

ومن المعترف به بصورة عامة ان الفن الحديث يبدأ مع مانيه ، ويتوضح مع فان غوغ وسيزان ، ويتوكد مع التكعيبيين ، ويمثله اليوم « التجريديون » . وليس المهم بعد ذلك ان يمجّد او ان يشجب : يكفي انه موجود ، كما وجد الفن القوطي او الفن الروماني . واما مغامرة الرسام فينبغي تمييزها « بنقائصه » ، اقصد بالسمات والمزايا التي يحرم منها نفسه ؛ فمنذ مانيه كانت السمة هي الحفر النافر والواضح – المظلم ؛ ومنذ فان غوغ ، وجهة النظر الوحيدة ؛ ومنذ سيزان ، المنظور الكلاسيكي ، ثم يذهب الشبه مع التكعيبيين ، والانسجام الداخلي مع التجريديين . لقد تسلل شق الى الاشياء الواضحة ، وظل يتسع ويستطيل في طريقه ، حتى لم يبق اخيراً غيره : ركام من الشقوق الصغيرة تركض في جميع الاتجاهات. اما الشيء نفسه ، فقد ذاب.

الفن في ازمة

وهذه سمة اخرى : ان الفن في ايامنا يعاني ازمة . وقد كف عن ان يطرح قضية ، وعن ان يحمل جواباً – قضية وجواباً بسيطين ، كما كان الشأن من قبل : ذلك ان

البدائيين كانوا يعزون له سحراً فعالا ، كان اليونان يكلون اليه ان يكشف « الجمال » ، وكان سكان القرون الوسطى ينتظرون منه ان يكشف لنا عن عالم غير مرئي ، عالم الايمان، بينما كان سكان عصر النهضة ينتظرون منه ، على العكس ، ان يكشف لنا عما في العالم المحسوس من تنوع لا ينتهي. اما الآن؟

لقد وجد هناك من الفلاسفة ، كهيغل ، من ذهب الى ان عهد الفن قد انقضى ، وان الرسم بصورة خاصة قد فقد كل اسباب وجوده ، بل لقد كان هناك نقاد كبار، كبيرانسون، يرون ان الفن الحديث لا شأن له الا ان يعصي بطريقة خرقاء قوانين الفن الابدية (التي كانت ممثلة في الشبه والمنظور والنفور) . ولا اقول شيئاً عن الساسة الكبار امثال هتلر وستالين الذين نعرف آراءهم ، فهم بكلمة واحدة لا يريدون الفن الحديث ، وقد يقال ان هذه آراء شخصية اراد بها اصحابها البروز ، ولكن الحقيقة ان آراء هتلر وستالين وهيغل وبيرانسون ليست شخصية الى الحد الذي يتصوره البعض، فهم يقتصرون بالاجمال على التعبير عن آراء الآخرين ، وعلى الترجمة عن نفور مشترك .

ان الفن ، على كل حال ، مهدد اليوم ، كما كان التاريخ والعلوم مهددة من قبل . وقد كان امره ميسوراً منذ مئة سنة ، كما كان امر الاخلاق والسياسة والتنظيم الاجتماعي . اما اليوم فان الرسام الحديث يحتقر التعلم ومدارس الفنون الجميلة . بل ان كلمة « فن » نفسها تبدو له مريبة فيقول « هذه كلمة تقتل موضوعها . » واذا فتح مرسماً قال « انني لن اعلم تلاميذي ، على الاقل ، الا ان يكونوا هم انفسهم ، والا ان يحذروا الدروس ، ودروسي قبل كل شيء ! »

لقد كنا نحسب ان الرسامين المحدثين ، إذ يلغون النفور والواضح المظلم والمنظور وسواها سيتخلصون من الحيز . والذي حدث ، هو غير هذا تماماً . ان الحيز يفرض وجوده الآن كما لم يفرضه من قبل قط ، حتى في « الاوراق الملصقة » والاقمشة التجريدية . صحيح ان الشيء قد ذاب ، ولكن الشق أصبح هو نفسه شيئاً ، ليس اقل حقيقة ولا كثافة من التفاحة او الشجرة او البيانو .

ولقد حاول اربعة نقاد فنيين ، حوالى عام ١٩١٠ ، ان يشرحوا لنا الرسم الحديث وهم وولفلن Woelfflin وكروتشه Croce وبيرانسون وفانتوري Venturi فاذا هم يجمعون على الشعور بالخيبة الكبيرة ، حتى انهم اخذوا يتساءلون عما اذا لم يكن هذا الرسم يقصد قصداً الى تخييبهم ! ذلك ان كروتشه وفانتوري كانا يقيمان الفن كله على شخصية الرسام وعلى استقلاله ، في حين ان اللوحات التكعيبية الاولى لم تكن حتى موقعة . وكان بيرانسون يريد من الفن ان يجمل حياتنا بان يعرض علينا نماذج رائعة ، ولكن اي انسان جدير بهذه الصفة كان يود ان يشبه حزمة من التبغ او كيساً رمادياً ؟ وكان وولفلن يقصر مهمة الفن على ان يعرض لنا اشكالاً جديرة بان تلهم حركاتنا ، في حين ان اشكال التكعيبيين كانت تتمزق وتتدلى قطعاً قطعاً بصورة تدعو الى الرثاء ، ومن هنا ذهب بيرانسون الى القول بان الفن الحديث لم يكن له الا هم عصيان قوانينه الخاصة . ولكن كان واضحاً ان الفن ، ان كان له حقاً هم ، فهو ان يعصى قوانين بيرانسون ذاته. وقد احسن السيد موتر ويل القول حين اشار الى ان الفنان الحديث قد بحث عن طريقه في اخفاقات الرسامين (والنقاد) السابقين . ومما يدعو حقاً الى الفضول انه وجد هذه الطريق، ذلك ان حيزاً جديداً، لا علاقة له بالمواضعات التصويرية (بل كان يجتهد في معاكستها) ولا يستلهم من فكرة ولا من نظام (بل كان همه الرئيسي ان يهزأ بالافكار والانظمة الجارية – ان هذا الحيز « الخام » قد انتهى به الامر الى ان يخلق حيزاً واضحا لا سبيل الى النقاش فيه . ومنذ ذلك الحين، اصبح شكل جديد من الرسم ممكناً : ذلك هو الرسم الذي نجده منذ اربعين عاماً ينمو وينتشر في العالم .

ولا بد هنا من ملاحظتين ، اولاهما تمت الى تجارب اخرى حديثة ، واما الثانية فتمت الى تجربة الانسان الخالدة في جميع الازمان .

ومن ذا الذي لا يفكر ، حقاً ، بثورات مماثلة لثورة الرسم الحديث ؟ إن الميتافيزيقيا قد شهدت حتى ايامنا جهداً موصولاً اراد به الفيلسوف ، الذي كان منعزلاً عن العالم وناظراً اليه من فوق ، ان يجعل من أشياء هذا العالم معادلات تجريدية – جواهر ومواد واشكالاً وافكاراً اخرى ، ثم يحاول ان يرده الى تجريدات ويهبط من جديد ليحتله بالقوة. اما الميتافيزيقيا الحديثة – التي تعتز هي ايضاً بان تكون حديثة – فتجتهد على العكس ، منذ مئة عام ، بان تبقينا في هذه الحياة التلقائية الخام ، في هذا التواصل الحيواني في العالم ، الذي يكشف عنه « الشروع » اللاواعي و « القصد » المفكر به مقدماً ، وجميع المعطيات الاخرى. وإن جيمس وهوسرل وبرغسون وهيدغر ، حين يذهبون الى انه لا سبيل للتمييز بين الكلمة والفكرة ، وان الشمس والطاولة لا تشكلان الا وحدة مع فكرتي عن الشمس والطاولة ، ليسوا اقل تمزيقاً للاشياء من الرسم الحديث . فقد كانوا هم ايضا يشوهون عالمنا المعتاد ويغرقونه في الظلام .

وكذلك يشوهه الكاتب في ايامنا اذا لم يقبل اللجوء الا الى رؤاه اللاإرادية ، على غرار رامبو ، وإلا إلى ذكرياته اللاواعية ، على غرار بروست ، وإلا إلى ما لا معنى له ، على غرار فارغ وبروتون ولويس كارولي ...

لقد اعتقد المتصوفون دائما ان من شأن الزهد والتقشف والتطهر ان تقودنا إلى الحقيقة الالهية الكبرى . ولقد تساءلنا من قبل : ما الذي ننتظره اليوم من الفن ؟ والجواب بسيط: اننا ننتظر منه ما كنا ننتظره من الدين، وننتظر من الرسامين ان يكونوا قديسين .

ترجمة « الآداب »