الفن التشكيلي

نقد الأبداع وإبداع النقد

كلود عبيد

دار
الفكر اللبناني

دَارُ الفِكْر اللبْنَاني
للطباعة والنشر والتوزيع
كورنيش بشارة الخوري - بناية تمارا
ص.ب: ١١/٤٦٩٩
تلفون: ٦٤٤٤١٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣١٧٦٠
فاكس: ٦٣٠٧٥٧ - بيروت، لبنان

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى ٢٠٠٥

مكتبة نرجس PDF
www.narjes-library.blogspot.com

تقـديـم

الفن واحد لا مراء في ذلك فالشاعر رسام بامتياز تتدفق صوره الشعرية وتتلاطم في خضم الكلمات، وهو موسيقي بامتياز يعزف أنغامه في توقيع الحروف، وكذلك الموسيقي، والنحات، والرسام.. أصل الفن هو الإنسان، وهاجس الفنان الأساسي الكشف عن عالم الإنسان المعقد، عالم بحاجة دائمة للكشف.

قلة من المُبدعين أُتيح لهم الجمع بين إبداع الكلمة، وإبداع الكمان، بين إبداع الريشة، وإبداع القلم، بين إبداع اللوحة، وإبداع الحرف...

مع جبران خليل جبران نحار أهو شاعر في رسومه، أم رسّام في شعره، أهو موسيقي في شعره، أم شاعر في موسيقاه، أهو ناظم في نثره، أم ناثر في نظمه.. إنَّهُ فَنّان وحسب.

لن تحجُب الصداقة والمودة والاحترام التي أَكُنُّهَا لكلود عبيد وأسرتها، النظرة الموضوعية لنتاج هذه الفنانة، ولكني أقول إنها عَرفتْ، مع تواضعها، أن تكون مبدعة في غير مجال.

عَرفت هذه العصامية كيف تنجح في تكوين أسرة غدت مضرب مثل لمن يعرفها، أخلاقاً، وتهذباً، وعلماً، ومعرفة. كما عرفت كيف تكون أينما حلّت مصدر حب للإنْسان بما هو إنسان بصرف النظر عن الموقع،

والمصلحة، وحسابات الربح، والخسارة في عالم تحجرت فيه المشاعر، وتقدمت فيه «الحسابات» على كل ما سواها. عرفتْ كيف يكون الإنسان فنّاناً والفنان إنساناً.

استطاعت بجدها ومثابرتها الجمع بين فن الكلمة، وفن الرسم، فجاء هذا الكتاب تاجاً تضعه على رأس كل أميرة من لوحاتها الكثيرة المتنوعة، وتقدمه دليلاً ومرشداً لكل مثقف ينشد معرفة مبسّطة عميقة، عن الفن التشكيلي، ونقده، وكيفية التعامل مع اللوحة إدراكاً ونقداً وتقويماً.

لم تنسَ وهي والدة طبيب، ومهندس تزامن تخرجهما مع دفع هذا الكتاب إلى المطبعة، أن تخصص فصلاً للعلاقة بين الطب والفن، كما أتقنت هندسة فصوله، فكانت أمّاً في فنها وفنانة في أمومتها، وعرفت أن تكون دقيقة في عملها شديدة الحماس في تنفيذ ما تعتزم القيام به متأثرة بمناقبية زوجها العميد الركن في الجيش اللبناني، فجاء الكتاب رسماً في الكلمات وكلمات في الرسم.

ليس لمثلي أن يزيد، إنه كتاب يسد ثغرة كبيرة في ميدان التاليف في الفن التشكيلي في لبنان بشكل خاص، وفي عالمنا العربي بشكل عام.

إنه باكورة إنتاجها في ميدان الكتابة، وإن لم يكن باكورة نتاجها في عالم الفن.

يسعدني أن أقدم له، متمنياً لمؤلفته مزيداً من الإبداع والتوفيق.

د. محمد حمود

مقدمة

طمحتْ هذه الدراسة أن تسدَ ثغرةً في المكتبة العربية، وذلك بأن تقدم للقارىء العربـي بحثاً يجمع بين الشمول والدقة والإيجاز، يتناول موضوعات غاية في الأهمية في عالم الفنون التشكيلية، بدءاً من الإبداع الفني بمعنى كشف العلاقة بين الفنان والإبداع، الرؤيا والإبداع، والإبداع بحد ذاته ومقوماته، ثم إشكالية حال الفن العربـي بين التقليد والإبداع، وعالمية الفن الحديث. ورأيت أن أنهي هذا الفصل بالإبداع في عالم الطفل لما يمثله الطفل من بكارة أصيلة وعودة بالفن إلى صورته الأولى، إلى البدايات.

انتقلت بعد ذلك إلى تقديم تعريف موسّع للفنون التشكيلية، يتناول علاقة هذه الفنون بالمجتمع والمعرفة، والمتعة الجمالية، وإبراز دور الفنون التشكيلية كلغة تواصل، وأهمية هذه الفنون، ورأيت أن أخصص حيزاً لعلاقة هذه الفنون بالطب.

والأمر البارز في هذه الدراسة، والذي رأيت أنه لا بد من التوقف عنده، طرح الإشكالية، الهاجس، على صعيد كل العلوم الإنسانية العربية، والفنون منها بوجه خاص، أعني العلاقة بين الحداثة والتراث مع إلحاح على إبراز صورة الشرق في نتاج الغرب، وكيفية استلهام التراث، وانطلاق الحداثة من رَحِمه.

انتقلت بعد ذلك إلى نقد نقد الفن التشكيلي، إذْ أنَّ هذا النقد يمر الآن ـــ حسب رأيـي ـــ في مرحلة صعبة وعصيبة.

فالمعروف اليوم أن النقد الأدبـي ـــ رغم عراقته في تراثنا ـــ لا يزعم أحد أنه في أحسن أحواله، فكيف هو الحال إذن بنقد الفنون التشكيلية، وسيطرة النقد الصحافي غير المتخصص والذي غالباً ما تسيطر عليه الذاتية والعلاقة الشخصية بالفنان فيتحول كلاماً إنشائياً يغلب عليه المدح أو القدح.

من هنا حرصت على إيضاح كيفية قراءة اللوحة وتحليلها وفقاً للنظريات الحديثة، مبرزة أهم ما يُفترض أن يتحلّى به الناقد التشكيلي من معرفة وَصِفَاتٍ وتقنيات.

الغاية الرئيسةُ لهذه الدراسة، أن تتوجه إلى القارىء العادي وإلى الفنان المتخصص، فحَرصتُ على الجمع بين أسلوب البحث الأكاديمي، وسلاسة الكتابة الحديثة، فعسى أن يجد قبولاً لدى كل مهتم، وأن يكون الحظ قد حالفني في تحقيق ما هدفت إليه ورغبت فيه.

كلمة أخيرة خاصة جدّاً، كنت أحياناً أناقش بعض أفكاري مع أفراد أسرتي، زوجي وولديّ، وغالباً ما كنت أتلقى سهام تعليقاتهم الخاطئة إجمالاً والصائبة أحياناً ولكنها في كلا الحالين ساعدتني على معرفة رد فعل القارىء على كتابتي فكانت حافزاً لي على التجويد، قدر استطاعتي.

فإلى أحبائي زوجي محمد وولديّ مكرم ومروان أهدي عملي هذا.

والله الموفق.

كلود عبيد

الإبداع الفنّي

* الفنّان والإبداع.
* الرؤيا والإبداع.
* الإبداع الفنّي (الجورنيكا نموذجاً).
* الفن العربي بين التقليد والإبداع.
* عالمية الفن الحديث.
* الطفل والإبداع (رسوم الأطفال).

والإبداع يحدث من خلال قدرة الفنان الإبداعية، وامتلاكه لها. يصل الفنان إلى توازن يمكنه من إحداث إبداع، وذلك باستغراقه في العملية الإبداعية لتحقيق الإبداع الفنّي، عندما يكون داخل المساحة الإبداعية ليقوم بالأداء التنفيذي بالإبداع، والتشكيل المستمر.

وهذا الجانب الأدائي يشتمل على عمليات عقلية متضافرة تتطلب قدراً كبيراً من الوعي والإدراك والإرادة، والقصد، والالتزام، والحرية، والتدريب، والاكتساب المستمر.

أُسس الإبـداع:

للإبداع ثلاث دعائم أساسية:

أولها: تبين الفرد المبدع ما إذا كان موقف معين ينطوي على مشكلة تتطلب حلاً جديداً لم يسبق له تعلُّمه، يمكن اختياره من بين عدة بدائل، وتزيد قدرة الفرد على الإبداع بقدر تعدد هذه البدائل وتنوعها، وبالتالي قدرته على الاختيار من بينها.

ثانيها: مجموعة الوظائف التي تسمى بالوظائف الإنتاجية، وتشمل الأصالة، والطلاقة، والمرونة. ويقصد بالأصالة هنا الميل إلى التجديد، والبعد عن التقليد، أما الطلاقة فيقصد بها سهولة استدعاء عناصر الإبداع. أما المرونة فيقصد بها القدرة على تغير الزاوية التي تنظر بها إلى موقف ما، بحيث نرى فيها وجهة نظر تختلف عمّا يراه الشخص العادي فلا نحصر أنفسنا في قوالب جاهزة للتفكير. ولعل هذه الوظيفة أهم ما يتوقف عليه الإبداع.

ثالثها: القدرة على التقويم، أي الحكم على الأشياء، والمواضيع من حيث مدى تناسبها مع أشياء أخرى توضع معها في سياق واحد فيكون الكل مؤتلفاً، ومنسقاً بعضه مع البعض الآخر. وهذه المقدرة

نلاحظها عندما نتابع الفنّان المبدِع، وهو يتأمل ما تمَّ له إبداعه ليضيف إليه لمسة من ريشته.

البيئة وأثرها في الإبداع:

لقد دلَّت البحوث أنَّ للبيئة أثراً كبيراً في تكوين المبدعين، فهي تساعد على انبعاث العمل المبدع. إذا كانت تتحدى الفرد أو المبدع بقدر من الخلاف بينه وبين من حوله، وما حوله، يكفي لإثارة رغبته في التغلُّب على تلك الخلافات، دون أن تؤدي به إلى الإحباط. ثم تكون البيئة أيضاً غنية ببعض القيم، والاهتمامات التي يرغب الفرد المبدع في أن يتعلق بها، ويتبعها، خصوصاً في طفولته، ومراهقته. مثال على ذلك الفنان اللبناني مصطفى فروخ (1901 ــ 1957)، والذي يقول في كتابه «طريقي إلى الفنّ» عن طفولته: «قذف بي الخالق إلى هذا الوجود وزوَّد يدي بالريشة وعيني باللون وفكري بالنور، فما بدأت أعي، وكان لي خمس سنوات حتى أخذت أملأ الأوراق والجدران بما كانت تقع عيناي عليه من غير أن أعرف لذلك سبباً. ثم أُرسلتُ إلى (الكتّاب) فكان مكاني يُعرف من الخطوط، والرسوم التي كانت تملأ الجدار» ص 270. القلم والدفتر والألوان كانت في ذلك العهد من الأشياء النادرة والثمينة لا سيما في مثل البيئة التي كنت أعيش فيها... وقبل العاشرة لم تقع عيني على صورة ما. وإني لأسأل نفسي الآن: مِن أين جاءتني فكرة التصوير وأنا لم أر في حياتي رسماً إلَّا على ورق اللعب؟.. كنت أرسمُ، وحينما كنت أنتهي من الرسم كنت أحس بلذة وبراحة نفسية عجيبة لا أدرك كنهها» ص 210.

غير أنَّ بيئته لم تتقبل موهبته فحاول وأدها قبل أن تنضج وفي هذا يقول: «... من كان مثلي يعيش في جو ضيق بعيد عن الفن

وممارسته بعدنا عن المريخ، ثم لم يسمع بالفن ولم يكن إمامه ولا حوله من أسباب التشويق، والاندفاع الفني قليل، ولا كثير، بل العكس صحيح إذ كل ما حوله مثبطات فقط... فإنَّ أهلي لم يسمعوا بالفن ولا بشيء يسمى تصويراً. ذلك الشيء الذي كان محرماً في اجتهادهم كما كان فاعله يعدّ كافراً أو زنديقاً مارقاً في الشريعة السمحة، لذلك كان أهلي يمنعوني من ذلك ويحاولون صرفي إلى ممارسة مصلحة أو مهنة».

كانت لي صندوقة من الخشب لوّنتها بيدي، وكنت أضع فيها أغراضي، وأفلامي، وكانت أعزّ شيء عندي. وكانت والدتي حين تريد انتهاري وإغاظتي، تأخذ هذه الصندوقة وتلقيها مبعثِرة كل ما فيها رجاء أن أملّ وأكره التصوير. ولكن كل هذا ما كان ليلهيني عن مزاولة هوايتي).

غير أنّ الرّادع الأكبر جاء من رجال الدِّين «كان يستوقفني نفر من المشايخ من الذين يتظاهرون بالدِّين،ثم يقولون لي: يا ولد، حرام الصور، الله سيحرقك بنار جهنّم يوم القيامة... كنت أتساءل: ما معنى: حرام؟ قيامة! نار جهنّم؟ ماذا جنيت؟ وماذا ارتكبت؟ ومَن آذيت حتى أُلقَى في النار...؟

لقد كان مصطفى فرّوخ من الروّاد في لبنان، الذي تغلّبت موهبته على جميع الصعاب التي واجهته في بيئته، فقد سافر إلى الخارج لتحقيق رسالته الفنية «أحسّ أنني أعيش وأتجدد وأنني أخلق خلقاً جديداً».. حيث يكون الجمال يكون بلدي وأهلي وعشيرتي. فأنا لا أفهم الوطن، والحب، والعشيرة إلاّ من طريق الجمال.. ص 190». وقد ارتفع فنّ مصطفى فرّوخ إلى مستوى الرسالة خاصة عندما تولد وعيه

الوطني، وتنبّه حسّه القومي، فرأى رسالة الفنّ والثقافة هي الدواء الشافي لتقدُّم وطنه.

الدلائل العلمية للإبداع:

لقد دلّت الدراسات أن السمة الغالبة للمبدعين هي ارتفاع نسبة الذكاء لديهم، كذلك من الظواهر الفيزيولوجية المرتبطة بالإبداع الفني ظاهرة تسمى بـ «الصورة الارتسامية» وكلنا يمارسها بين حين وآخر. وتتمثل هذه الظاهرة في أننا إذا ما نظرنا إلى شيء ما لعدة ثوان ثم حوّلنا نظرنا إلى خلفية متجانسة اللون، خالية من أي رسم، فقد نجد أمامنا صورة مماثلة للشيء الذي كنا ننظر إليه، تبقى لثوان، ثم تختفي. هذه الصورة الارتسامية كثيرة الحدوث بيّنة الوضوح عند الأطفال في سنّ العاشرة، فهم يستطيعون الحصول عليها بمجرَّد التخيُّل، وهي أيضاً مما يميز كثيرين من المبدعين الفنّانين، إذ تلازمهم بعد انقضاء الطفولة، وتساعدهم على أن يروا «بعين الخيال» أو عين العقل، أو عين البصيرة ما لا يستطيع الفرد العادي رؤيته إلَّا بالعين المبصرة إبصاراً حسّياً، إذا ما توافر له موضوع الرؤيا عياناً في عالم الواقع.

كما دلّت الدراسات والمقابلات الشخصية لحوالى ثلاثمائة مبدع، على أنَّ العمل الفني الأصيل لا يأتي من فراغ، بل إنَّ له «ماضياً» في حياة صاحبه وتجاربه، وإن كان يبقى كامناً إلى أن تحركه تجربة أخرى تشبهه بعض الشيء، فتثيره التجربة، ويبدأ تدفُّق العمل الفني. والملاحظ أن الانفعال المصاحب لمثل هذه التوقعات يكون عميقاً، وشاملاً، إلا أن هذا الانفعال العميق الشامل يكون في الهدوء بحيث يسيطر عليه الفنان ويوجهه نحو خلق العمل الإبداعي، ومن هنا يأتي اختلاف هذا الانفعال عند المبدع عنه عند الفرد العادي، الذي قد يسيطر

عليه انفعاله فيستسلم لتيّاره بدلاً من أن يروضه ويملك زمامه.

وهناك دلائل علمية على أنَّ الإبداع ـــ علميّاً كان أو فنّيّاً ـــ لا يتم كله بشكل شعوري، أي أن المبدع لا يعي مراحل تخلق العمل الإبداعي كلها، بل يكون للنشاط العقلي غير الواعي دور فيه، قد يكون أساسيّاً في بعض الحالات، إذ إن العمل الإبداعي يحتاج إلى خبرات سابقة تظلّ كامنة في اللاشعور، إلَّا أنَّ هناك دوراً للعمل العقلي غير الواعي عند فترات التوقف عن الإبداع، إذ يترك الفنان عمله الأول بعض الوقت، وقد ينشغل بعمل آخر، إلَّا أنه فجأة يجد العمل الأول يلحّ عليه فيعاود محاولاته، وإذا به يمضي قدماً في إبداعه، وتكون فترة التوقف هي ما نسميه بفترة الكمون. وهناك أمثلة كثيرة لانبثاق هذه اللمعات، فقد نفّذ بابلو بيكاسّو لوحته الشهيرة «جورنيكا» على سبع مراحل متتابعة، حيث استخدم واستجمع كل خبراته الفنية وقدراته الإبداعية، وأودعها تلك اللوحة في تعبيره عن مأساة قرية الجورنيكا[1] الإسبانية التي حطّمها النازيّون بأوامر من (فرانكو).

□ □ □

(1) الجورنيكا: قرية إسبانية دُمّرت بالقنابل في الساعة الرابعة وأربعون دقيقة يوم 26 نيسان 1937. وأصبحت أغنية المبدعين، فقد صاغها (بيكاسّو) في لوحة تشكيلية، وقالها الشاعر (بول إلوار) في قصيدة، وأخرجها المخرج السينمائي (الان رنيه) فيلماً سينمائيّاً، وقد وضعها الروائي (فرناندو آريال) في قالب درامي.

الـرؤيـا والإبـداع:

لا يكون الفنّ التشكيلي فنّاً ما لم تتجسّد الرؤى في أعمال فنيّة، تملك المقومات التشكيلية التي تساعدها على البقاء والدوام والخلود، لأنها لم تأخذ من الواقع، إلّا ما يجعله قابلاً للخلود والديمومة. فلا فنّ بلا نظام، يعطي العمل الديمومة والبقاء والخلود، نظام تشكيلي يبتكره الفنّان ليقول كلمته عبره، ويجسّد رؤيته، وفيه من المقومات ما يساعده على التجاوز، وهكذا ينظم الفنان لوحته بتكوين فني، ويقدم في التكوين نظاماً تشكيليّاً متناسقاً معبراً عن الموضوع، ويخدم هدف الفنان وغاياته، وما يرمي إليه.

لكن كل نظام هو وليد ظروف معينة قدمها المجتمع وولدتها لنا المرحلة التاريخية، التي تعطي الفنان الشكل السائد في المرحلة، وتترك له الإبداع ضمن شروطها التاريخية، وهكذا نرى الشكل الفني يسود لفترة معينة، ويسود ضمن هذه الفترة، حتى تتبدّل الظروف مع المجتمع، وتتأثّر بظروفه قبل كل شيء، وهي التي تعطي لكل مرحلة شروطها التاريخية، وتقدم للفنان المسلّمات الأساسية التي يدركها المبدع، ويعطي من خلالها أو يتمرّد عليها ليقدم الأشكال الجديدة، والفن هو هذه اللغة التشكيلية التي تتطور في أوضاع مختلفة، والتي تصل إلى النظام الأكثر إبداعاً عند الفنان المتميز، والأصيل والقادر على فهم مرحلته وما تريده، وما تتطلبه من أشكال وما تسعى له من مضامين وموضوعات!

إنّ ما يعبّر عنه الفنان في الواقع هو الوعي ــ أي المحتوى في شكل ما ــ أن يبلور شعوره بالإنسانية فيما يصنع. أن يربط عمله بقيم عصره بخيوط دقيقة لا ترى بالبصر بل بالبصيرة. ففي جميع حالاته يستقي الفنان صورة أساسية في ابتكاره من نوع آخر، تلحّ عليه في الغالب إلحاح الهوس، وتعاوده مرة بعد أخرى، في أشكال لا تسلّم نفسها له بسهولة. إنها على صلة بشيء داخله لا يرى ولا يلمس، لكنه جامح يطالبه بالخلق، قال أحدهم عن لغة العمل الفني «فما أشبهها بتلك اللحظات التي تنهي لنا سلوكاً غريزياً».

فمن أجل خلاص الإنسان يسقط الفنان حلمه على العالم المحيط به، وهو يعلم أنّ عليه أن يجعل حلمه وأساطيره حقيقة حيّة لا في فنّه فقط بل في مضمار الفعل أيضاً. فالعلاقة بين الرؤيا والفعل، يعطيها الفنّ مغزاها الكوني. والواقع أنّ الفن هو العوض المساعد في سيرورة تفاعل تغير أنماطها وانسياقها على الدوام. ولئن تكن هذه السيرورة غامضة وعصية على التكهن، فإن تجمع النشاطات الثلاثة جميعاً في طاقة حركية هي إحدى قوى التاريخ[1].

---

(1) قد يحرّك الفنّان أناساً آخرين إلى الفعل، وهذا ما يذكّرنا بقصة عن ليوناردو دافنشي:

كيف أنه وقف في ركن في إحدى ساحات فلورنسا، حيث احتشدت الجماهير لمشاهدة رجل يحترق على الخازوق، وراح يرسم تفاصيل المشهد بمهارة فائقة، وأعصاب باردة. ولكن هل كان ليوناردو حقّاً غير آبه للمأساة التي تجري أمام عينيه؟ هل كان فنّه بالنسبة له، مجرد صنعة أعمق مغزىً وأشد إلحاحاً من الفظاظة الإنسانية التي حوله؟ ألم يكن هو في واقع الأمر يحول فعلاً آنياً إلى صرخة غضبى ستظل تردد سخطها في آذان البشرية طوال الأعصر اللاحقة.

العمل الفني هو المتعة الممنوحة للإنسانية، أو هبة النفس للنفس، فبالنسبة للعمل الفني فإنَّ الإنسانية هي أن يعبّر الفنان عن أزمة الإنسان في الماضي، والحاضر، والمستقبل (الأنا والهو) تعبيراً إبداعيّاً، ينطوي على الثبات والحركة معاً. فالمعنى الإنساني في الفن هو التعبير عن الإنسان (من كونه إنساناً إلى كونه كائناً حيويّاً فحسب). إنَّ الحقيقة، حقيقة الإنسان الحيّ لأنه حرّ، بلا ماض، ولا مستقبل، ولا حاضر (أو بهم جميعاً) بلا تعدُّد ما بين الأنا والهو، أو بهما معاً. إنَّهُ الحب العميم، والإبداع، كما يقول الحلاج «لا أهمية للعمل الفني كونه انعكاساً للحرية الإنسانية في غمرة الذات بل لعبوديتها في غمرة اللاذات».

الرؤيا هي الرمز الأبدي الذي ما يفتأ يلبس الشكل ويطوره نحو اللاشكل، وما هو طبيعي نحو ما هو حيوي: إنها الرؤيا الحيوية، رؤيا وحدة العالم مع قوى الطبيعة، والكون، ورؤيا السلام والحقيقة والحرية، والحق، والحقيقة المتوقعة، والأزلية، والحرية السرمدية. الرؤيا هو أن يحقق الفنان عملاً فنّيّاً لا يعتمد على الحسبان الذهني كالمنطق، والاستدلال فحسب بل على الانجذاب العاطفي النقي أي الحدس والفراسة.

إنَّ غايات الفن الأولى ما زالت قائمة، وأعتقد أنها ستبقى مع بقاء الإنسان نفسه لأنَّ تساؤلاته لم تتغير في جوهرها دائماً في أشكال صياغتها. إن انسحارنا أمام فنون الكهوف والفنون الأُولى ليس ناجماً عن وضع تلك الفنون في سياقها التاريخي بل لأنها ما زالت ساحرة.

وهكذا إذا نصبنا شريطاً يجمع بين استمرارية تلك التساؤلات الوجودية فلا بدّ مِن أن يجمع بين فن الكهوف، وديانات وادي الرافدين،

وطواطم السحرة الأفارقة، وأهرامات مصر، وبعض رسومات معابدها، وجوانب من الفلسفة الإغريقية، وشيء من جداريات بومباي، وأيقونات نادرة، ومخطوطات عربية وفارسية مصورة، وفنّانين قلائل جدّاً.. إذا لم نقل أعمالاً قليلةً جدّاً، هذه الأعمال التي تملك الكثير من الحقيقة، نقصد جوهر الحقيقة المطلقة وشموليتها.

فلغة العمل الفني ليست غنية لأنها دينامية فحسب، لكنها كذلك لأنها سرمدية، وليس الأمر هو مجرد تسميات، فلا رؤيا بدون إنجاز، أو تعبير أو وعي، ولكن المتعة الفنية تظل متعة حسية إذا هي انتهت بالإيجاز. إنَّ دينامية العمل الفني في دينامية السلوك الإنساني، ولكن سرمديته من بعض مظاهر هذا السلوك. وأنَّ البحث في الرؤيا هو في صميم بحث في الرمز، ومع ذلك هو شكل من أشكال الرؤيا.

إنَّ أي عمل فني له نصيبه ــ كثيراً أو قليلاً من الرؤيا ــ طالما أن وسائل بناء هذا العالم لا تنجح بالضبط في تكراره. وبالطبع من خلال شتى المراحل، فالرؤيا هي نتيجة حسّ وتصوُّر، ولكنها في الواقع تنشأ على أنقاض وجود العالم، ذلك أنها من طرف آخر، عدا كونها تصوُّراً، محصلة، تمثِّل لنا ذروة الصراع بين الإنسان والعالم الخارجي لكيما يتحقق انتصار (الحياة) في النهاية.

إن رؤية أيّ لوحة فنيّة (وأي إنسان أمام اللوحة بعد إنجازها هو متذوق لها بما في ذلك الفنان نفسه، والناقد) هي بالنسبة له عالم خارجي، يمكننا ابتداع معالم عالم جديد. وليس الأمر إذن في التذوق أن نطبق قيماً سابقة على عالم مرسوم بموجبها، بل أن نكتشف قيماً جديدة. ومتعة التذوق بنفسها هي عملية ابتداع بهذا المعنى، حتى في أن نتمتع بالطبيعة كعالم، لكن هناك ضروباً من الابتداع مجهولة هي التي

نحار في تعليلها. كفرحنا لرؤية زهرة أو صورة جميلة، وكذلك بعض الوجوه، فلو كان الأمر في تطبيق المقاييس فحسب لما تساءل أحدنا في نفسه: ترى ما الذي يجعلني شغوفاً بهذا المنظر أو ذلك الوجه؟ إنَّ ما يجعلنا شغوفين حقّاً هو اكتشافنا لنواحي جمالية، نواحي لا يمكن تعليلها، لكن يُستطاع حدسها.

إنها انتصار مجهول للإنسان، وإبداع مجهول في استشفاف التناسق. وهي لذلك كله من هذا السحر الذي يكتنف جميع ضروب الإيمان (الطوطمية والسحر والعبادات القديمة والديانات)، وهذا الحدث الذي يزخر في أنواع الفنون المجردة.

لكن القول بكل هذا لا يعدم (الرؤيا) أصولها الواقعية. فهي بالنسبة للعمل الفني آخر مراحله، وهي عملية إبداع صرف لا تعتمد على حسابات دقيقة عقلانية قبل أن تكون حرية الفنان في عمله الفني. ومثل هذه الحرية لا تتكون بالطبع على الفطرة، إذ أن بالمستطاع خلقها، وذلك بمحاولة ممارستها (تلقي الفلسفة الوجودية ضوءاً باهراً على شكل الحرية. والواقع أنَّ الحرية بالمعنى الوجودي المطلق هو المنطلق المنهجي للحدس). وهنا تكمن الرؤيا، ويكمن سرّها. فهي حدس للجمال في الأثر الفني.

فالفن الذي يعتمد على الحسابات الدقيقة، في الإنشاء، والتناسق شأنه شأن الفن التقليدي ــ المدرسي ــ هو فن زخرفي عقلاني يفقد أهميّة الرؤيا، ولا يعبر عن حرية الفنان الكاملة، بل مهارته الأدائية فحسب. وإذن فليعاد القول بأنَّ الانجذاب العاطفي الغيبي، أو ما يصحّ تسميته بالحدس هو أساس الرؤيا، وقد ظلّ كذلك منذ نشأ الفن حتى يومنا هذا.

ومن هنا كان الفن البدائي هو فن الرؤيا، وهو هذا المنبع الفذّ الـذي يـلازم أي تصـوُّر لا شعـوري. كـالحلـم والفـن السـوريـالـي، والفولكلور، والميثولوجيا، والفن المجرّد، وفنّ الأطفال، وفنّ المجانين.

مع ذلك فالقول بأنَّ الرؤيا هي حرية الفنان لا تعني حريته التي لا تحدّها حدود، والتي لا تستند على أيّ عالم. ذلك أنَّ الرؤيا الحقّة للعمل الفني هي الطرف الآخر للوعي، وملتقاه. وهي الدليل الناصع على صحته. إنَّ سبينوزا أدرك أنَّ حرية الفنان هي حرية مطلقة، ومشروطة في آن معاً. لكنه بنى منطقه وفق أسس نظريات الفلسفة، قائلاً: «إنَّ الحرية كظاهرة لا توجد أو تمارس إلاَّ وفق القوانين الموضوعية التي حققت وجودها. فالحرية ليست مجرد قرارات حرة، بل هي تقبل للالتزام الكامل بضرورة وجود المرء مرتبطاً بالآخرين. إنَّ حرية الإنسان لا تُبنى فقط على السماح للنفس بتحقيق رغباتها، بل تبنى كذلك على الفهم التام لكل العوامل والظروف التي أوصلتها إلى وضعها وأدت إلى تكوين مقوماتها الذاتية والاجتماعية». لكن لم يكن في مقدور سبينوزا أن يصل إلى أبعد من ذلك في حلّ المشكلة أو فهمه للحرية كضرورة للالتزام إزاء كل ما يحيط بنشاط الإنسان كطاقة مبدعة، وعلى الخصوص مشاكل الفن وكل ما يمتّ إلى عملية الخلق نفسها.

يقول الفنّان شاكر حسن آل سعيد: (إذا كنت حرّاً فإنَّ تعبيري سيكون حرّاً بدوره، أن أكون إنساناً حرّاً حينما أرسم وأرسم. وحينئذ سأستحضر في لحظة واحدة دهوراً بأكملها وستكون شاهدة على عملي البسيط لطخة من الالوان وخطّ من الخطوط. إنَّ حريتي الحقيقية حينئذ ليست أن أتناسى كوني إنساناً معاصراً أسعى نحو ما هو متطور، وما هو نامٍ، ولا كوني أعيش في مجتمع زائف، زاخر بالمظاهر

والقيم المتحجرة، أو على الأقلّ مجتمع ذي جذور زائفة نخرة ينقسم على نفسه، إنما المهم هو أن أزيل عن الإنسانية كابوسها الجاثم الزائف المتمثل بالاستعمار، والعبودية، والتعصُّب، والتشبُّث بالتقاليد والطغيان...).

فالإبداع الفني هو انعكاس عن جميع نواحي شخصية الفنان كفرد لذاته، وكفرد في مجتمع، ففي المجتمع هو ملزم أن يكون كائناً اجتماعيّاً فهو كأيّ إنسان آخر، فلا يكون بمعزل عنه وعمله يجب أن ينطوي على شعور بالمسؤولية الجماعية وأن يكون في الذروة من حيث المسؤولية الإنسانية. فليس في الواقع من حرية إنسانية حقّة مجرّدة من أية مسؤولية اجتماعية. فالفنان في تعبيره متقدم باستمرار وكإنسان حرّ يدرك جيّداً واقعه الراهن، عالمه، كما يدرك مهمته كفنان في خلق عالم جديد، عالم لا يسوده الصراع بين الطبقات، ولا يفرد فيه للإنسان حتى من حيث قيمته الاجتماعية، أهمية تفوق كونه كائناً طبيعيّاً، فيصوِّر الحقيقة مرَّة كما هي، عارية كما هي بكل التناقضات التي تضطرب في نفسه، فلا يخاف، فالإبداع لا يأتلف مع الخوف، فالفنان باستطاعته أن يتجاوز نفسه في رسومه ويبدع ما يشاء ومن صميم أزمة التجاوز الحقيقي يتجلّى الإبداع التعبيري، والذي يكون تعبيراً حادّاً ومختصراً، وفي الوقت ذاته شموليّاً، فبذلك يهضم جميع الإمكانيات التعبيرية من أجل الإفصاح عن الحقيقة، والحرية الإنسانية، وموقف الإنسان من العالم الخارجي بكل مسؤوليته.

ومن خلال وقفة قصيرة مع لوحة بيكاسو الشهيرة «الجورنيكا» سنحاول تسليط الضوء بشكل عملي على مفهومي الرؤيا، والإبداع.

□ □ □

رحلة قصيرة مع الجورنيكا:

الجورنيكا من أشهر ما أنتج الفن التشكيلي في القرن العشرين، ولم يكن لأي أثر إبداعي فردي في تاريخ أية حضارة من حضارات العالم، باستثناء «جوكندا» الفنان الكبير ليوناردو دافِنْشي (1452 ــ 1519) أن أثار ما أثارته هذه اللوحة الفنية الرائعة لبابلو بيكاسو (1881 ــ 1973) من دويّ في غير مجال من المجالات الصحفية، والفنية، والاجتماعية.

لقد كُلّف بيكاسو برسمها من قبل «خوسيه ريناد» الذي كان مديراً عامّاً للفنون الجميلة في أسبانيا بغية عرضها في معرض باريس الدولي 1937 لقاء مبلغ ينوف على مائة وخمسين ألف فرنك فرنسي. فكانت صرخته الغاضبة ضد الظلم النازي وضد الإبادة غير الإنسانية التي مارستها الفاشستية في أسبانيا خلال الحرب الأهلية.

عام 1939 أعار بيكاسو «الجورنيكا» لمتحف الفن الحديث في نيويورك، الذي أفرد لها جناحاً كان محجة محبي الفن من كل أنحاء العالم، يطوفون حولها ويتناظرون في كل شأن من شؤونها، ويحملون للمتحف قرابة مليوني دولار سنويّاً.

بعد وفاة بيكاسو سنة 1973 طالبت بها الحكومة الأسبانية، على أنها إنتاج أحد مواطنيها وتتعلق بإحدى قرى أسبانيا، أقرّ الكونغرس الأميركي مرغماً، أمراً بالإفراج عنها نزولاً عند وصية بيكاسو التي

نصَّت على أن لا تعود الجورنيكا إلى أسبانيا إلَّا إذا تحرَّرت. وقد أبرز هذه الوصية ودافع عنها المحامي الفرنسي «رولان دوم». وتمَّ نقلها إلى متحف برادو في أسبانيا موطن مبدعها الأصلي.

الجورنيكا أكبر أعمال بيكاسو طولاً وعرضاً (7,82م × 3,51م)، وهي أثمن ما أنتج في هذا العصر. وعندما عُرضت في باريس لأول مرة عرض معها حوالى ستين رسماً تحضيريّاً، كلها دراسات للخيل والثورة وأشلاء الجثث، وهذه الرسوم التحضيرية لم تكن أقلّ قيمة من اللوحة الأساسية التي جاءت وليدة الفهم التكعيبـي مضافاً إليه مغزى رمزي تعبيري، فكل رسم ورؤاه بحث في العلاقات الخطية، أو العلاقات بين المساحات.

إنها تكعيبية من ناحية بنائها بالرماديات المختلفة، فقد اقتصرت الألوان فيها على الرمادي ودرجاته، لأنَّ شغله الشاغل هنا لم يكن وهج اللون بقدر ما كان اهتمامه بالمأساة التي تحملها اللوحة، فجاءت محكمة التركيب. لكنها في نفس الوقت تعبيرية، لأنَّ رأس الثور، ورأس الحصان، ورأس الأم الثكلى، والرأس الجريحة الملقاة على الأرض، والأيدي الممزَّقة التي تئن بفعل آلام التفتيت التي أحدثتها القنابل. كل هذا إنما تمثل مظاهر تعبيرية وصل إليها بعد عمليات بحث عميقة في أسنان الحصان وأنفه وشفتيه، في كل الأشكال، كلّ واحدة على حدة، كما تظهر في الرسوم التحضيرية.

أما من ناحية الرمزية فكل شكل يشير إلى معنى: الثور يرمز لوحشية النازي وقواه المخربة، «هذه القوة الاعتدائية الجائرة والظلمية» على حد تعبير «بيكاسو»، والتي لا يحكم فيها عقلاً أو قيماً أخلاقية أو إنسانية. والحصان يرمز إلى أسبانيا الجريحة التي تتألَّم

وتصرخ وتتفتَّت من آثار هذا الهجوم الوحشي، أما الرأس التي تصرخ والذراع الذي يحمل المصباح فيشيران إلى الضمير البشري الذي يلقي ضوءاً على هذه المأساة ليلومها ويندبها. بل ويدعو الإنسان إلى التأمُّل في أدواته التخريبية التي تحطم الحضارة، وما بناه عبر العصور غير عابـىء بقيم.

بيكاسو بتحركه أمام ضرب قرية أسبانية صغيرة وآمنة بالقنابل من قبل الطائرات الألمانية، وتلمسه عمق جراح أهلها المشرَّدين الذي أتت الحرب ونيرانها على بيوتهم وممتلكاتهم والتهمت فيما التهمت نساء آمنات وشيوخاً عجزة وأطفالاً رضَّعاً. هذا الحس ببراءة الأطفال والضحايا وانعدام التكافؤ في المعركة لم يوقظ «بيكاسو» على واقع أسبانيا فحسب كما ظنت (جيرترود ستاين)، بل أيقظ فيه إحساسه بأنَّ أزمة هذا القرن هي أزمة أخلاقية وأزمة ضمير قبل أي شيء آخر فتستوجب الوقوف صفّاً واحداً للدفاع عن الإنسانية، وذلك ما أخرج هذه اللوحة من خصوصية الحادثة إلى عمومية الحدث. ورسمه لوحة منفعلاً إزاء هذه المأساة، كان علامة يجب التوقف عندها طويلاً، إذ حدد للفنان في القرن العشرين إيجابية وواقعية الموقف والتعبير، وكأنه على موعد مع القدر. إنَّ الجورنيكا لا يمكن إدراجها تحت مذهب معيَّن، لكنها كافية لتغير الكثير من مفهوم الفن الحديث، ففيها لا وجود لمذهب فني معيَّن، يجمد الفنان، ولا لحذلقة فكرية، ولا لتردد، أو ريبة أو شك، إنها الموقف الواقعي الحاد الناتج عن قرار حاسم، وعن حرية وتلقائية.

فعنف المبادرة التي اتخذها بيكاسو تجاه مأساة هزَّته لا يمكن إدراجه تحت مذهب فني معين، فقد وضع أبجدية جديدة للفن. فالجورنيكا قد اخترقت كل جهوده، وتجاربه السابقة، وما تعلمه من

فنـون آشـور، والمصـريين القـدامى، وأقنعـة الـزنـوج، وكـلاسيكيـة اليونانيين أو ما تبلور لديه من أسلوبه التكعيبـي من تسطيح، ووسائل لم يتوصل إليها رسام من قبل، من سلالم وفرش شدت إلى عصي طويلة لتتيح له السيطرة على مساحتها الواسعة، فقد استطاع عبر مشتقات اللون الأسود والإفادة من التناقض ما بينه وبين الفجوات البيض أن يخرج بإيحائية مأساوية مدهشة، كما وضع مفهوماً جديداً للمنهج الواقعي كتمرُّد، وردّ فعل، فقد أصبح بيكاسو والمأساة كياناً واحداً.

والمأساة التي تعبر عنها اللوحة ليست معنوية فحسب، فكل خطّ وكل تحريف، أريد به الإفصاح عن هذه المأساة بلغة التشكيل ذاتها، وهو ما أضاف قوة لمكانة بيكاسو وتعبيره الملهم. فكانت حدة وصرامة الخطوط التي طوقت كل شيء مرسوم في اللوحة بنطاق فولاذي: من الخنجر المرفوع إلى أسنان الحصان، ولسانه وعينيه الدائرتين اللتين تشبهان عيني البومة، إلى يد الرجل المتشنجة، والأصابع التي تقبض على اللمبة، كذلك اللمبة الكهربائية التي تكسو سائر الصورة وتغمرها بأضوائها، إلى سائر الخطوط والأعين. كما نجدها كلها في حركات يتمم بعضها البعض، وتوضح عدة صور متماسكة للمأساة، في ترابط وفي حركة، وصوت عال. هذه الحدة لا يمكن لها أن تعبّر إلاّ عن الحقائق التي تقود الناس إلى التمرُّد والعصيان.

هنا تكمن مشكلة الفنان كمناضل وثائر ترتكز أوّلاً على رغبته في أنَّ ما يتبناه وينادي به من قيم، تصبح فيما بعد قيم العصر كله. فالجورنيكا سجّلت تحوُّلاً كبيراً في حياة بيكاسو كإنسان وكفنّان،

وكمثل رائع لكل منهما من الإحساس بالمسؤولية المترتبة عن كونه شاهداً على عصره، فكان واحداً من الفنّانين القلائل الذين استطاعوا أن يسجّلوا إدانتهم للحروب بأثر خالد كـ «الجورنيكا»، وهذا الأثر هو أول عمل نضالي يحمل مفهوماً سياسيّاً بالمعنى الدقيق للكلمة في هذا القرن، كما حملت سابقاً الأعمال الخالدة مضموناً دينيّاً. وهذا المضمون السياسي الذي حملته الجورنيكا هو بحدّ ذاته مضمون اجتماعي وإنساني لا يرتبط بزمان أو مكان.

لقد أصبحت الجورنيكا رمزاً لمواقف وطنية، ونضالات فكرية في أكثر من بلد. فقد نسخت وكبرت لتغطي الشوارع، مشيرة إلى ما تتضمَّنه اللوحة من المناداة برسالة الإنسانية ضدّ الحرب والعذاب والتخريب، وفناء البشرية.

لقد أدرك بيكاسو كبر مسؤوليته أن يكون الإنسان فنّاناً وأن يكون الفنان أميناً لتراث إنسانيّته، وكرامته، الملتزم بمصير أمّته وشعبه، مع العلم أنَّ الكثيرين من المناضلين المثقفين من معاصريه، والمتأثرين بالفكر السياسي كانوا يعتبرونه بعيداً عن همومهم بل يجدون في اتجاهه «رغبة في الهدم والنفي» بل أسوأ من ذلك، يرون فيه «استسلاماً أمام المصير الإنساني... إنهم يجدون فيه نرجسية جمالية ترفض أن تضع نفسها في خدمة الثورة».

كما كان يدرك في نفسه ما تساءل عنه «زيرفوس» عندما قال: «أليست أعماله هي صورة للقسوة التي تحكم في أيامنا هذه شروط الحياة الإنسانية»، فيقول بيكاسو عن أعماله «.. نتيجة طبيعية لكل خطوات حياتي لأنني لم أكن لأعتبر فن التصوير نوعاً من الملهاة أو التسلية، كنت دائماً أريد أن أكرّس الخطوط والألوان باعتبارها

أسلحتي الوحيدة لمخاطبة ضمير الإنسان ووجدانه... أنا في هذا الموقع لم أعد أحس بالوحدة، فكل الرجال الذي أفخر بشجاعتهم، وأخلاقهم، ونضالهم يقفون معي».

لقد أعادت الجورنيكا للفنون التشكيلية حيويتها، وإيجابيتها، فبناؤها الفني أتى واضحاً ومؤكداً، وفي نفس الوقت يجبر المشاهد على الانطلاق بإحساسه إلى أبعد من حدود إطار اللوحة. إنه عمل بلا حدود، وبلا خضوع لحرفية الصنعة رغم تميُّزه بالبناء المحكم. فبيكاسو لم يحاول اتخاذ السبيل الذي طرقه مراراً، أو الذي طرقه قبله الآخرون، بل ترك نفسه تجول في عالم جديد خاص لم يطرقه أحد، عالم لا تتحكم فيه خبرات الصنعة، بقدر ما هو يتحكم في خبرات الصنعة. فاتت أصالته وليدة صراعه، وحيويته، وانفعاله، وجرأته، وتمرُّده.

فمع حرية بيكاسو الكاملة في التعبير، وحريته في التحرك على سطح اللوحة، تحس بخصوبة الفنون التشكيلية عامة كقيمة مطلقة ليست قاصرة عليه بل ملكاً لكافة الفنانين بل وللبشرية جمعاء.

□ □ □

يمرّ الوطن العربي في حالات سياسية واقتصادية، وفكرية، واجتماعية غير مستقرّة، وهذا الأمر ينعكس بطبيعة الحال على الواقع الفني، فمشاكل الفن مرتبطة بمشاكل الثقافة الراهنة عموماً. إنَّ الهزائم والانكسارات التي حلَّت بنا، وسيطرة أنظمة قمعية غيّبت الديمقراطية، ولم تسمح بالحرية والتعددية، والمحظورات من وجهة نظر دينية، وتأخر وجود المجتمع المدني، وما يضم من مؤسسات ونقابات وأحزاب وجمعيات، إضافة إلى اهتمام العرب ولعهود طويلة بالفنون الزمانية وليس المكانية[1] (هذا بسبب ترحالهم الدائم)، بفعل هذه

(1) **الفنون الزمانية:** يكون فيها أداء الفنان وإدراك المتلقي خلال فترة كالموسيقى والدراما والشعر.

الفنون المكانية: هي التي تأخذ حيزاً في المكان بحكم مواردها الجامدة في المكان، كالعمارة والنحت والتصوير (الفنون التشكيلية).

لقد حاول الفنان التشكيلي عبر العصور المختلفة حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلي. فقد حاول الإنسان الأول (الشامان) أن يصور التسلسل الزمني بتصويره مجموعة من الصور المتجاورة لمواقف متتالية. وقد قنع الناس بفكرة الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة الممتدة من خلال اللحظة المجمدة، كما قنع (فن الباروك) بالمغزى الدرامي وقد اقتنع (الرومانتكيون) بالمغزى الشعوري.

إلَّا أن الفنان المعاصر لم يعد يقتنع بهذا، ولذا كان لا بدَّ من استخدام لغة فنية جديدة بمفردات جديدة، وأن يكتشف لنفسه لغته التشكيلية الخاصة التي تستوعب الزمن في حركتها الممتدة، وهو ما نطلق عليه بالإيقاع الداخلي للأشياء بدون أن يتأثر الشكل بهذه الحركة لإنتاج موسيقى مرئية.

العوامل مجتمعة، تأخر الإبداع العربـي، أو تمَّ تغييبه، فنجده إلى الآن ما زال ناقصاً غير مدعوم بتطوُّر اجتماعي ومؤسسي موازٍ.

فحداثتنا لم تغير، ولم تسع إلى التغيير، وهناك من يرى أنَّ الفن عندنا بدأ حديثاً وغريباً منذ البداية. يقول أدونيس: «الحداثة في المجتمع العربـي بوصفها منظوراً، أو تنظيراً، أو بشكلها العام السائد، إنما هي غريبة بكاملها وأننا عندما نتكلم عليها إنما نتكلم عن الآخر. متوهمين أنَّ هذا الآخر هو الذات».

فقد تبنّى بعضنا هذه الحداثة المنقولة من منشئها، وبقيت غريبة بدأ الفنان مقلداً، دون أية مصادر تمدّه بالجذور، فدرس الفنانون الأوائل في الغرب أو على يد أساتذة غربيين، وقد انشغل هذا الجيل بأحدث مبتكرات وتقنيات المدارس الفنية الحديثة، وربما أعد إعداداً تقنيّاً وأدائيّاً على مستوى عال، لكنه لم يمتلك الأعداد الرؤيوي الثقافي بالمقابل، ليكون قادراً على تمثل الثابت والمتغير في حياتنا. أما البعض الآخر تشبه بالسلف وبقي دائماً متوجهاً إلى الماضي، ممَّا أدّى إلى تحنيطنا في مفاهيم لم تعد صالحة للعصر.

بالرغم من هذا نجد صفوة من الفنانين يقومون على امتداد الوطن العربـي بأعمال جيدة، ومحاولات ناضجة، وقد بنى هؤلاء الفنانون تجاربهم ورؤاهم التشكيلية المعاصرة على إقامة علاقات فاهمة، ومتعمقة بتراثهم المحلي، وتشبعوا بالقيم الجمالية، وربطوا بين تلك القيم، والظروف البيئية، وقد اعتمد بعضهم الحرف العربـي كمعطى تراثي. فنراهم ينتجون أعمالاً شديدة الثراء والتباين بترديد الوحدات الزخرفية، التي لا نرى لها مثيلاً إلاَّ في الموسيقي الشرقية، وقد استفادوا من مطواعية الخط العربـي، وأسلوبه التجريدي، فكانت

الحروفية[1] وكان الحروفيون (اتجاه ربما استفاد من التيار التجريدي العالمي) هذا التيار الذي بدأ يدقّ باب العالمية فارضاً نفسه كإنجاز إبداعي. والبعض منهم مَن تجاوز مسألة التقنيات والأداء ليدخلوا إلى عالم الرؤيا والحدس، وليمتلكوا لغة خاصة بهم سبقت وقتهم واستشرفت الواقع المستقبلي الجديد. فنتاج هؤلاء الفنانين ليس بقليل وله أهمية، ومكانة لكنهم لم يتركوا وراءهم مشروعاً لمواصلة المسيرة.

من هنا نقول أنه ليس أمام الفنان العربي إلّا الاستمرار والمشاركة في التشكيل العالمي بدخوله التراث، والعصر، والتعاطي معهما بإيجابية وبذهنية نقدية في نفس الوقت، ويتحرر من التبعية البصرية والرؤيوية للفنان الغربي المتمرّس بتجربة طويلة والمختلف عنه، وأن يضع في اعتباره أنه يعيش في عالم ثالث بدون خجل أو خوف، فيتجاوز نفسه والآخر فيكون بذلك النموذج المثالي للإبداع العربي والذي نحن بأمسّ الحاجة إليه، خاصة وأن الفنون التشكيلية أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من حياتنا اليومية.

لقد أصبح جسم الحركة الفنية التشكيلية كبيراً وليس قاصراً كما يعتقد كثيرون على إنتاج اللوحة والتمثال، والإنتاج الخزفي والنحت، إنّ كل المرئيّات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفنون التشكيلية، من هنا فإنَّ السيارات والأوتوبيس وواجهات المحلات، وأزياء الناس، واللافتات، والإعلانات ومصابيح الإنارة وإشارات المرور، بل تلك السلع والأدوات والأثاث، وتخطيط الشوارع، والمدن، مرتبطة أشد الارتباط بحركة

---

(1) سيجريد تالا: ناقدة ألمانية قالت لدى مشاهدتها لمعارض عربية: «لعلني لا أغالي كثيراً... فمن جميع ما شاهدت لم أجد نتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلّا ذلك الإنتاج العربي والحروفية مادته».

الفنون التشكيلية، ومن هنا فإنَّ حجم تاثير المرئيات في الإنسان المعاصر أمر شديد الخطورة فيجب التنبه إليه ويستاهل حلولاً جذرية.

فالفنون التشكيلية من أخطر الفنون بالنسبة لعلاقتها بالمجتمع وقضايا النمو، فوظيفتها هي تغيير المجتمع ــ ولفظة تغيير المجتمع وإن كانت محدودة الأبعاد إلَّا أنها واسعة الأركان ــ وتغيير المجتمع يعني تغيير مدركاته بالنسبة لقضايا عدة منها قضية الجمال وقضية تطبيق هذا الجمال على الحياة اليومية.

فالفنون التشكيلية يمكنها أن تسهم في خير البشرية، تارة برسالتها الجمالية وأخرى بالتنبه للرمزي المصور لبعض المفاهيم الإنسانية العامة التي ترتبط بحقوق الإنسان، وعيشه في سلام. والفن من أخطر الأسلحة، فقد عرفته الحضارات القديمة، واعتمدت عليه في تسجيل أيديولوجياتها، كما حدث في الفن المصري القديم والآشوري.

لذلك يجب أن نتَّجه بكل ثقلنا نحو إجراء عملية تعليمية، توجيهية، غير عادية لرفع الكفاءة الفكرية بين الفنانين والنقَّاد ورجال الإعلام، وأجهزة الدولة، كذلك علينا تنوير الجمهور بكافة فئاته لردم الهوة بينه وبين الفنان، ولكي تتبدَّل نظرة مجتمعنا إلى الإبداع الفني من خلال احتكاكه المستمر وتقاطعه مع إبداعات الفنانين، وما يساعدنا الآن هو التحوُّل الحاصل في المفاهيم الحديثة للفن والإبداع، وثقافة العولمة التي لا تعترف بالحدود.

□ □ □

إنَّ للظواهر والتحوُّلات في حقول الفنون التشكيلية: الحرية المطلقة للفنان، وحقوق الإنسان، والتعبير الحر، والفكر المنفتح، والديمقراطية، وتقبل جميع المدارس في هذا القرن يحمل ثراء فنياً لم تدركه العصور الأخرى. فكلمة التعبير تستند إلى فردية كل فنان، ولغته الخاصة التي استطاع أن ينشؤها، ويقنع الآخرين بها، ويجعلها مقروءة بالنسبة لآلاف من الرواد المتذوقين، الذين يفدون من أنحاء العالم لتذوّق أعماله، فالفنان لا يعبّر في فنّه عن وجوده الاجتماعي فحسب، بل عن وجوده الكوني أيضاً.

إنَّ الفنّ الحديث هو انعكاس حقيقي لفترة ديمقراطية، يحترم فيها أسلوب التعبير لكل فرد، ويجد له متذوّقين فنقبل: التأثيري، والرمزي، والتجريدي، والسوريالي والتكعيبي، والتركيبي، والاجتماعي، والمستقبلي، والإيجازي، وغير التشبيهي، والشعبي، والواقعي الفوتوغرافي، وحقل اللون، والبصري والطرف الحاد، وفن الفكرة وغير ذلك من الاتجاهات. كما كشف الفن الحديث من جديد الفنون البدائية، وفن النيجرو، وفنون الآركيك، وما قبل الغزو الكولومبي لأميركا، كذلك بدأت اهتمامات بدراسات فنون أخرى: كالفن المصري والآشوري والفارسي، والياباني، والصيني وهنود الويشول والهندي، والمكسيكي والإسلامي.

أصبح الفنان المعاصر متحرراً من قيود مدرسة معينة، ومن سلطانها في السيطرة على تفكيره. فباستطاعة الفنان النهل من ألوان

شتى، ومن كل المناهج طالما كانت معتمدة على أُسس من الابتكار. والإبداع، والذي يكون خلقاً جديداً نابعاً من أصل خاص به. ليس فقط مختلفاً لما سبقه، وكذلك لما عاصره.

للإبداع الفني مداخل جديدة، فإنتاج العمل الفني له بداية تختلف كلية عن النهاية، أي أنَّ الحقيقة الفنية لا تكتشف من النظرة الأولى وإنما يتم اكتشافها نتيجة لحصيلة التجربة والمعاناة والتفاعل الذي يتم خلال صراع الفنان مع عمله الفني.

يقول ويليام بزيونيس مفسّراً عمله: «ليس هناك نظام معين أتّبعه حين أشرع في الرسم، فكل لوحة لها طريقتها في التنامي. قد يبدأ أحدهم بمساحات لونية على القماشة، والآخر بعدد لا يُحصى من الخطوط، وثالث بفزارة في الألوان. وكل من هذه البدايات يوحي بشيء ما. حالما أتلمّس هذا الإيحاء أبدأ بالرسم عفوياً. وحينئذ يمسي الإيحاء شبحاً يجب الإمساك به وجعله حقيقة. وبينما أنا أرسم، أو حين تنجز اللوحة يكون الموضوع قد كشف عن نفسه».

فهذا الفنان يجمع بين استعمال الشكل واللون الخالصين على طريقة كاندنسكي، وتصعيد الصور التعبيرية التلقائي الحسي على غرار السورياليين.

إنَّ الاقتباس في الفن ظاهرة حيوية، ولكن يجب أن تواكبه نزعة في مثل حيويته للخروج به إلى جديد بشكل أصالة لمنطلق أوسع. وفي هذا يقول أحمد فكري: «الاقتباس ظاهرة عالمية أو هي سنة الطبيعة البشرية وما من فن إلاّ واقتبس من آثار الفنون السابقة، والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات. بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس، والاشتقاق ازدادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الإبداع».

نرى أنَّ العديد من أعمال الفنانين الحداثيين يتضمن أصداء مستمدة من مصادر قديمة، فهنري مور كان يرى الفن الكَلْتي، وبيكاسو دار في فلك النيجري والمصري، والإغريقي وبعض الفنون البدائية، وماتيس اهتم بالفنون الشرقية، كما تأثر موندريان بالإسلامي في هندسته، وأفاد جورج رووه من الزجاج المعشَّق بالرصاص الذي هو من معالم كنائس القرون الوسطى، ونجد موديلياني قد نجح في استخراج وجوه أشخاص، وتراكيب ملفتة منه شخصياته التي عبَّر عنها، وهي صدى للفن الزنجي أحياناً، ولواقعية سحرية مليئة بحرارة الألوان وبفن وجوه الفيوم في أحيان أخرى.

وحديثاً جداً نرى المركز الثقافي الضخم والرائع الذي تمَّ بناؤه في كاراكاس عاصمة فنزويللا في أوائل الثمانينات يستقي شكلها النهائي وتجربته الحسية من زاقورات العراق القديم ولكن يجمع في تفاصيله نتاج عبقريات فنانين عديدين هم الذين يجعلون للفن الفنزويلي «خصوصية» دون أن يعزلوه عن سياق الإبداع الإنساني.

ونستطيع القول أيضاً أنَّ الفن اليوم حررنا من الخامات التقليدية الأكاديمية، والاستجابة لخامات جديدة يمكن للفنان المبدع أن يصوغها في قوالب فنية، فيها إبداع وتجديد كالإسمنت، والبلاستيك، والأسلاك، والخيش، والورق، والكرتون وخامات من مصادر نباتية، كالغاب، والبامبو، وخامات من مصادر أخرى كالأتربة وخامات من مصادر مائية كالقواقع، وهياكل الأسماك...

أيضاً في مجال الموضوعات فقد لعب الفن في نطاق المدارس الحديثة على موضوعات عديدة، فيها الأشخاص، والموضوعات الاجتماعية، والسريالية التي تعتمد على اللاشعور، وعلى الشاعرية،

فالموضوع قد يكون شخصيًا، أو اجتماعيًا، أو نفسيًا، أو تاريخيًا، أو رمزيًا، يتجاوب مع الأحداث البيئية المحلية، أو العالمية، والموضوع في أية حالة (وسيلة وليس هدفاً)، وسيلة للإبداع وإخراج عمل فني مبتكر. وقد أتاحت الوسائل البصرية التي يستخدمها الفنان حرية كافية في إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة بطرق مختلفة. فالدنيا الجامدة متحركة، والمتحركة ناطقة، والماضي حاضر، والحاضر ماضٍ، وكل ما هو غير ممكن يصبح ممكناً في خيال الفنان.

بناءً على هذه المعطيات باستطاعتنا القول أنه بإمكاننا دخول هذا القرن مسلّحين بكل الوسائل والأساليب الممكنة والأكثر فعالية للنهوض بالفن وإبداع أعمال فنية نستطيع أن نخاطب العالم بها وبنفس اللغة التشكيلية المعاصرة، ولكن من خلال مضامين تتعلق بقضايانا وأحاسيسنا وهمومنا.

□ □ □

يقول هنري شيفر ـــ سيمون في كتابه «تنامي الفاعلية الفنية»: كل الأطفال الاعتياديين لديهم الحافز الداخلي للخلق، والتصوير. فالرسوم على الجدران، أو الأبواب، أو الأرصفة، براهين ملموسة على نزعة الخلق المتأصّلة في نفس الطفل. وبما أنَّ الاهتمام لا يزال موجَّهاً، في الأساس، نحو تحصيل المعرفة المقررة ضمن المنهاج التعليمي السائد، فإنَّ الحافز التلقائي الخاص بالإدراك البصري المتميز للطفل لا يلقى عملياً اهتماماً يذكر، وكلما كبر الطفل اضمحلَّ لديه هذا الحافز الخلَّاق، من هنا يتَّضح لنا السبب في أنَّ معظمنا يملك إدراكاً بصريًا للتميز الصوري لم يتعد (ولم يتطور) مرحلة الطفولة، لكن الاستعداد نفسه لم يتغيَّر كلّيًا. إنَّه كامن وبالإمكان إيقاظه».

لقد بدأ العالم يلتفت إلى فنون الأطفال منذ صدور بيان جنيف حول حقوق الطفل في العالم سنة (1924)، ومنها حق التعبير (المادة/ 71) من مشروع اتفاقية حقوق الطفل عام (1979)، الصادر عن هيئة الأمم المتحدة.

والتعبير يشتمل: الكلام، الكتابة، الفنون ومنها الرسم، وبدأت الدول تعطي الرسم أهمية خاصة لأنه لغة سهلة القراءة، وعالمية الانتشار، وانتقالها سهل من مكان إلى آخر، وقدرة وصولها إلى الجميع متوفرة عن طرق وسائل الإعلام المختلفة، من طباعة، ونشر، وخلافه.

يعتبر الطفل مُستقبلاً حسّاساً للوجود من حوله، ويمتلك إمكانية أكبر، ربما تفوق ما يتميز به بعض كبار الفنانين، في تمثل هذا الوجود

بعالمه المرئي وأشيائه وإمكانياته البصرية اللانهائية بكل ما تحمله من جدة الاكتشاف وغرابته بالنسبة إليه، لذلك فهو يتلمَّس طريقه الفني عبر هذا العالم المتحرك، بتلقائية تعبيرية تنفذ، لبساطتها وجدتها، إلى جوهر هذا العالم الشكلي ببراءة وصدق، ولعل هذه الخاصية في فنون الأطفال (بكارة الرؤية للعالم) هي التي جذبت اهتمام فنانين كبار فحاولوا الاستفادة منها بوعي في أعمالهم، كجوان ميرو، وبول كلي، وغيرهما.

لهذا اعتنق الفن الحديث منطق الإدراك الكلي عند الأطفال، لكشف الحقيقة الفنية، وهذا ما نراه بوضوح في الفن المصري القديم، والتصوير الفارسي، والفن المكسيكي القديم، وفنون أخرى.

الإدراك الكلي يعني الاعتماد على ذاتية الفنان واعتبارها أساساً في التعبير والإبداع الفني في الفن التشكيلي بفروعه المختلفة. والإدراك الكلي يعتمد على الفكرة، وعلى المفهوم، أو التصوير الذاتي لما تكون عليه الأشياء وأوضح مثال على ذلك نراه في تجربة الطفل للرسم حين يستجيب بأقلامه، وألوانه للعالم المحيط فهو لا يهتم كثيراً بالتعمُّق والتدقيق في الطبيعة، أو في العالم الخارجي. وعندما رسم عدد من الأطفال طفلاً آخر وضع أمامهم، لوحظ أنَّ عدداً كبيراً منهم لم يهتم إلَّا بالنظرة الأولى، والغالبية رسمت من عقولها. ولدى تحليل الرسوم، وجد أنَّ عدداً منهم رسم الطفل واقفاً مع أنه كان جالساً، والبعض رسمه بوجه جانبي في اتجاه اليسار، والبعض رسمه ووجهه إلى اليمين، ويغلب على الرسوم الإجمال لا التفاصيل، وهي في مجموعها رمزية أكثر منها واقعية. لهذا فإنَّ ما رسمه كل طفل هو في الحقيقة، المضمون الفكري عن الشيء المرسوم، كما يلوح في مخيّلته، وهنا يظهر منطق آخر للرسم غير منطق الإدراك الحسي، أي منطق الإدراك الكلي.

لقد خرجت من الإدراك الكلي تعبيرات مميزة لفنانين أمثال بول كلي، وجوان ميرو، ومارك شاغال، وهنري مور، وماكس أرنست، وإيفي تانغي، وبيكاسو الذي تحرر من الإدراك الحسي برسم الوجه من زاوية واحدة فعمل صوراً لوجوه يجمع في كل منها بين الوضع الأمامي والجانبي، أو بإبراز العينين ورفع إحداهما عن الأخرى.

ولاحت تأثيرات أخرى، فكان للفنان بول كلي تأثيره على فنانين كثيرين شايعوا نظرية فرويد واهتماماته بالازحام ونسجوا خيالاً طفولياً، مرتبطاً بأحلام البالغ، وفي الحقيقة إنَّ التبسيطات في فنون الاطفال والحالات السيكوباتية كانت مصدر معرفة لا تقلّ شأناً عن مصادر المعرفة المستوحاة من السلف.

والطفل يلج هذا العالم، لا من خلال قانونه المعرفي، فهو لا يرسم ما يراه بالضبط في الشيء وإنما يرسم ما يعرفه عنه، ويقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظري لا بالطابع العضوي البصري. وكانت هذه الخاصية في فن الأطفال وراء تحطيمه الجريء لقواعد المنظور، فهو عندما يرسم البحر، يعرف أنَّ السمك يعيش في الماء فيرسم البحر والسمك فيه وكأنه يراه، وهذا ما يُعرف في فنون الأطفال بالشفافية.

والطفل يعرف أنَّ الشجرة تحمل ثمراً، فيرسمها مثمرة، حتى ولو كانت على بعد كيلومترات في رأس الجبل، يصرّ على أن يظهر الثمر واضحاً، فهو هنا لا يدرك أهمية الأبعاد وتأثيرها في عدم وضوح التفاصيل في الأشياء المرئية.

كذلك يرسم الطفل ما يحبّه، جميلاً وأنيقاً مبالغاً في إظهار جماله، كأن يرسم والدته جميلة رشيقة طويلة، ويرسم ما يكره صغيراً مشوهاً. فبطريقة لا شعورية يبالغ في إظهار أهمية من يحب ويدل على الكره وعدم

أهمية ما لا يحب. أي أنَّ الطفل يرسم لا ليرسم بل ليقول لنا ماذا يريد، وماذا يشعر، وماذا يحب وماذا يكره ومن أي شيء يتالم وما الذي يغضبه. كما يجمع بين المنظور الأمامي والمنظور الجانبي والمنظور من أعلى، فهو لا يترك شيئاً مما يعتقد أنه يستحق أن يعرض عن الموضوع.

وأدوات التعبير عند الطفل، بسيطة، ومستمدة من الواقع الذي يسمعه ويراه ويتأثر به، فيتحمَّس له، ويرسم ما يحس به، فينقل إلينا هذه الأحاسيس والمشاعر بلغة مبسَّطة، وبمفردات مقروءة، وبألوان غير مركبة، ليس فيها نسب، ولا أبعاد، ولا أحجام، ولا منظور، فهي مرسومة على سطح واحد يجمع أحياناً بين الزمان والمكان، ويرسم حادثتين وقعتا في مكانين مختلفين، في مكان واحد وزمان واحد، فكأنه يريد أن يقول لنا ما عنده دفعة واحدة ليقنعنا بما يريد أن يوصله إلينا.

منذ عام (1940) عندما تحدَّث العالم التربوي النمسوي تشايزك عن أهمية فن الطفل في التعبير الصادق، الجريء العفوي، المباشر، الذي يحمل رأي الطفل وموقفه من كل ما يحيط به، قبل أن يحمل قيمة فنية بحد ذاتها لأن هذا الفن، هو مثل الكلام، تعبير عن الحب والكره، والغضب والجمال والمشاعر تجاه الآخرين، بدأت بعض الدول المتطورة والنامية بتشجيع فكرة مسابقات ومهرجانات ومعارض عالمية لرسوم الأطفال.

وقد كان لأطفال الحرّانية[1] نصيب في المعارض العالمية، فقد انتقلت تجربتهم من مصر إلى سويسرا سنة (1958) في معرض لقي نجاحاً كبيراً، ثم تتابعت معارضهم بمتحف الفن الحديث بستوكهولم سنة (1960 و 1961)، وفي متحف أمستردام وكوبنهاجن سنة (1962).

---

(1) الحرانية: قرية مصرية صغيرة تقع على مشارف الأهرام، على طريق سقارة.

كذلك طار معرضهم في ميونيخ وكولون وبادن بادن في ألمانيا سنة (1963). وفي سنة (1965) أقيم بمتحف الفنون الزخرفية بباريس معرض كبير لأطفال الحرانية ودخلت ساحة اللوفر أسماء «جارية وسعدية إبراهيم وكريمة علي ونيقولا فايق وعلي سليم»، وتردَّدت هذه الأسماء في المواقع الخالدة التي اقترنت بأسماء أعلام الفن في العالم.

وفي سنة 1966 عادت أعمال أطفال الحرانية إلى السويد ثم عرضت في بينالي لوزان الدولي للسجاد سنة (1967). وفي سنة (1987) أقيم معرض لهؤلاء الأطفال في الكلية الملكية للفنون في لندن.

وقد أخذ العالم بروعة تجربة الحرانية وأصالتها فسعى اثنان من فناني السويد إلى خوض التجربة في أفريقيا الجنوبية، كذلك أشرف الحفار والفنان السويدي برجر فوزبرج على تجربة مماثلة في قرية من قرى السويد. والآن في الولايات المتحدة تفرد إحدى الرسائل الجامعية بحثاً عن فنّ الحرانية.

لقد أبدع هؤلاء الأطفال بفضل الفنان رمسيس واصف وزوجته الفنانة صوفي حبيب، فقد عرفوا كيف يعايشون هؤلاء الأطفال دون أن يقتحموا صفو خيالهم ودون فرض قيود أو توجيه عليهم أو إمدادهم بنماذج مرسومة، وتركهم يكتشفون العالم حولهم ويعبرون عنه بحرية وانطلاق. وقد جاء خيارهم هذا عن إيمان بأن في الطفل طاقة لو رعتها في بدايتها أيدٍ واعية وحفظت لها جذوتها المبدعة لاستطاعت أن تستخلص وجدانها الصافي.

فقد وصل «رمسيس واصف» إلى عبقرية الإبداع الكامنة في أطفال الحرانية، دون توجيه إلى ميراث حضاري بذاته لاتباع تقاليده ودون أن يضع تحت أنظارهم أية نماذج قديمة أو حديثة في الشكل أو المضمون.

فالمشاهد والموضوعات التي يعبرون عنها هي محصلة حياتهم اليومية، إنها البراءة والفطرة والنضارة التي تصدر من وجدان هؤلاء الأطفال، فأعمالهم تستمد وجودها في حياتهم البسيطة الهادئة، والطيور والأشجار والبيوت، تفرض نفسها بلا منطق تقليدي ولا منظور مألوف، ولكنها تستحوذ على النفس.

من هنا نلاحظ أنَّ في بعض المدارس التي أعطي فيها للطفل حرية التعبير التلقائي تشهد الأعمال المبتكرة والجديدة والأصيلة عكس ما كانت نتائج الطفل الذي يتلقى التعليم الفني التلقيني. والأهمية الحقيقية للابتكار عند الطفل، أن يقدم لنا رؤية جديدة بالفعل للشيء أو للأشياء التي أَلِفْنا رؤيتها بطريقة معينة وتقليدية، وبدون أن يقصد ذلك في الحقيقة، لذلك فنحن قادرون على أن نرصد الخصائص التالية في رسوم الأطفال المبتكرين:

الجدة والحداثة: ونعني بها الرؤية الخاصة للعالم التي لا تنبع من الوعي القصدي به، بقدر ما تنتج عن إدراك بدائي وأصيل له. فهو يصل بلا وعي إلى ما قد يصل له الوعي المقصود عند الفنان الكبير.

التفرد: وتأسيساً على عامل الجدة يتميز الطفل الموهوب في أدائه الفني عن طفل آخر في مثل سنه، فبالرغم من أننا قد نلمح في رسوم الأطفال في مرحلة سنِّية معينة خصائص متشابهة إلَّا أننا قادرون على أن نلمح سمات خاصة جداً لكلِّ فنان صغير، ربما تتمثل في قاموسه اللوني، أو في طريقة تعامله مع الخطوط، أو زاوية رؤيته لموضوعه.

الأصالة: هي في أبسط مدلولاتها، ضد التقليد وهي تعني أن الأفكار تنبعث من الطفل وتعبر عن طبعه وعن شخصيته، ولا تفرض

عليه فرضاً علوياً، فالطفل يفكر بنفسه، ويستخدم حواسه وخبرته الشخصية المكتسبة من البيئة المحيطة. فالأصالة هي الصفة المبرزة عند كل الشخصيات المبتكرة مهما كان ميدان الابتكار خاصةً عند الطفل الموهوب.

الصلة بالطبيعة: وحينما يشاهد الطفل وهو منكب على الورق يخطط بلا وعي تخطيطات لا شبه لها في الطبيعة العابرة. ولكنها في الحقيقة تنتمي لها انتماءً جوهرياً نستطيع استنباطه بقليل من التأمل الواعي. نعجب نحن بهذه التخطيطات التي تبدو عشوائية للوهلة الأولى، ولكننا نحس بما فيها من النظام الذي يشبه، إلى حد كبير، الأنظمة التي نشاهدها في عروق أوراق الشجر، وفروع النباتات الرفيعة، وفي أجنحة الفراش وسطوح إجسام بعض الحيوانات.

الاندماج أو الإدماج: حينما يريد الطفل أن يعبر مثلاً عن فكرة الافتراس فإنه يجمع صورته من مصادر مختلفة تكون قد مرت في خبرته السابقة، ربما رأى قطة في الظلام واستمع إلى عوائها وتألمها حينما هاجمها كلب، ثم رأى في حديقة الحيوانات أسداً يلتهم طعامه، ويُحدث زئيراً مثيراً، أو شاهد خروفاً يُذبح، أو ربما شاهد فيلماً تلفزيونياً أو سينمائياً يعرض لهجوم نمر على غزال. وهكذا يكوّن الطفل فكرته عن الافتراس مثلاً، أو عن أي موضوع آخر.

□ □ □

الفنون التشكيلية

* المصطلح.
* علاقة الفنون التشكيلية بالمجتمع.
* الفنون التشكيلية والمعرفة.
* الفنون التشكيلية والمتعة الجمالية.
* الفنون التشكيلية لغة تواصل.
* الفنون التشكيلية والطب.
* أهمية الفنون التشكيلية.

من البديهي عند دراستنا ميداناً معرفياً معيناً، أن نبدأ بتعريف طبيعة هذا الميدان والحدود التي يشتمل عليها نطاقه الخاص.

الأمر مختلف مع الفنون التشكيلية، ليس لأن هذا النوع من النشاط الابتكاري مستعصٍ بطبيعته على التعريف، وإنما لأن تلك العملية الإبداعية تحوي من المكونات والعناصر، والتفاصيل، بحيث يصعب معها انتظامها في تعريف ما في النهاية مهما توخى البحث الدقة، وتبقى من ثم أية محاولة للتعريف هي من باب الاجتهاد الذي يقبل النقض، ومن قبيل المحاولة التي تحتمل الخطأ، ويبقى أيضاً أن أي تعريف من هذا النوع سيقترب من موضوعه اقتراباً ما، من ناحية من النواحي، وزاوية من الزوايا. أما أن نتصور، خصوصاً في ميدان كميدان الفنون التشكيلية، أن ثمة تعريفاً جامعاً شاملاً لا يأتيه النقض من أي جانب من جوانبه، ولا يعتريه الاختلاف والتغيير فيما يقبل من أيام ويستجد من تطورات، فهذا ضرب من المُحال فيما أظن!

من منظور الإبداع:

وحتى يكون كلامنا أقل تجريداً، فهل التعريف الأمثل للفنون التشكيلية أن نقول مثلاً: إنها تلك الفنون التي تقوم على إبداع عمل فني جديد باستخدام مجموعة من المواد المختلفة، المادية تحديداً، التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان، وإن الفنان بتشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها، أو المفتقدة للمعنى، يسبغ على هذه

المواد قيمة مغايرة لم تكن لها، والأهمّ أن يطبعها بطابعه الإنساني، ويسمها بميسمه الإبداعي الخاص الدال عليه، والمعبر عن قيمته في لحظة تاريخية معينة، وظرف اجتماعي بعينه.

هل يشكل هذا التعريف نوعاً من الاقتراب، وشكلاً من أشكال التحديد، باعتبار أن الفنون التشكيلية تختلف عن الفنون القولية، أو الأدبية التي تستخدم اللغة كالشعر والقصة والمسرحية المكتوبة...) في أنها تشيد عالمها من لبنات مادية ذات حجمٍ وكثافة وكتلة ومساحة وتحيز في الفراغ، وليس من محض كلمات لا جسماً مادياً لها في ذاتها.

فالفنون التشكيلية، ببساطة، تستخدم الأخشاب والأقمشة واللوحات والألوان والأحجار والمعادن المختلفة، وكل ما يخطر وما لا يخطر على بالنا من مواد متباينة، وتشكل من كل هذه المواد الغفل أعمالاً فنية ذات قيمة معينة، ومعنىً خاصاً.

وربما لذلك سميت بالفنون التشكيلية بفعل هذه الخاصةِ التكوينية التي تجمع بين القماش والخشب والحديد في كل متناغم ومنسجم ومتناسق لا يعود به القماش مجرد قماش ولا الخشب محض خشب، ولا الحديد حديداً فقط، وإنما تتحول هذه المواد الخرساء ذاتها، إلى كيان جديد متجاوز عناصره المادية الأولية البحتة هذه، فيمتلك القدرة على التحليق بك، كمتذوق، إلى سماوات أكثر ارتفاعاً وإلى عوالم أكثر سعة، عن محض الحديد والخشب والقماش، بل إن المرء في لحظة من لحظات تأمله للعمل الفني التشكيلي يكاد ينسى تماماً، أن هذا العمل الفني البديع، يخاطب العقل والروح والوجدان، وهو محض هذه المواد الصامتة التي لا تسترعي نظره ولا تستلفت انتباهه في العادة.

هل نقول إذن أن الفنون التشكيلية هي هذه المواد الغفل التي تزخر بها الطبيعة المادية زائد الإنسان الفنان بخياله التي يتجاوز ظرفه الاجتماعي الخاص، ولحظته التاريخية المعينة، والأهم درجة وعيه وإدراكه وموقفه ورؤيته لكل ذلك.

من منظور الأنواع:

أم هل نقتصر على تعريف شكلي آخر يقول، إن الفنون التشكيلية هي التصوير، والرسم، والخزف، والنحت، والتصميم، والعمارة والصياغة، والإعلان، وأشغال المعادن، والخشب، والحديد الزخرفي... إلخ.

من منظور تاريخ الفن:

أم هل نقول، من منظور تاريخ الفن، أن الفنون التشكيلية هي الشواهد الماثلة، والأدلة المتجسدة، والمؤشرات الحية على الطوابع الحضارية للأمم المختلفة، وللثقافات المتباينة، وللديانات المتعددة فلعلنا عرفنا قيمة العصر الروماني من فن الفسيفساء[1] الذي كان مصدراً أنثروبولوجياً لدراسة أساطير العالم القديم، والاطلاع على معتقداته، وطقوسه كما باعتباره شاهداً ماثلاً على انتشار الحضارة الإغريقية ــ الرومانية، خصوصاً في طور امتزاجها بالحضارة الإفريقية في تونس، وانطباعها بطابعها. وكذلك الحضارة الفينيقية ــ الإسبانية وذلك من تمثال عشتروت[2] الصغير، والذي تمَّ العثور عليه

---

(1) مجموعة الفسيفساء التونسية من أثرى المجموعات الشاهدة على قيمة العصر الروماني.

(2) هذا التمثال الصغير (ارتفاعه 17,5 سنتم) اكتشف على هضبة كارامبولو =

في شبه جزيرة البيرينه، وهو أقدم منحوتة فينيقية، وقد دلتنا اثار فن النحت الفينيقي أن الفينيقيين تصوروا آلهتهم بشرية، كما قرأنا تاريخ مصر الفرعونية الاجتماعي، والسياسي، والروحي، والعقائدي، والحضاري من خلال آثارها الفنية بأكثر مما قرأناه من خلال النصوص المكتوبة المنحدرة، والمنقوشة على جدران معابدها، ومسلاتها، وأهراماتها... وكذلك فعلنا مع الفن السومري، والبابلي، والآشوري، وفن عصر النهضة، والفن القبطي، والقوطي، والبيزنطي، والإسلامي، والصيني، والياباني، والهندي، والفن الحديث، وفنون القوميات، والحضارات القديمة في الأميركيتين، كفنون هنود الويشول، الهنود الحمر وفن حضارة الآزتيك بالمكسيك...

فلولا ما تركته هذه الحضارات المختلفة وراءها من شواهد فنية ومعمارية ما كان لنا أن نعرف الكثير عن هذه الحضارات هل نقول إذاً، أن الفن هو البصمة الخاصة بكل أمة، الدال على حضورها، ووجودها، وتميزها في الأرشيف الخاص بتاريخ الوجدان، والإنسان، وتاريخ إبداعه، لأنه لم يعرف أي نشاط بشري بالاستقرار كما عرفت به الفنون التشكيلية، ولا قيمة أي أثر من الماضي يضاهيها بصفتها السبيل المؤدي إلى تاريخ الحضارة منذ آلاف السنين، وقد استقينا معرفتنا بالعادات والمعتقدات في الأعمال الفنية الباقية، ولم يظهر التسجيل الخطر كمساعد لنا إلاَّ حديثاً، بالنسبة إلى تاريخ العالم.

حتى في الأدب، فالفنون التشكيلية كثيراً ما قدمت إلينا مادة ثرية

= المشهورة بكنزها وقد أكدت الكتابة المنقوشة على قاعدتها مصدرها الفينيقي. وهو تمثال للآلهة عارية وهو مهدى إليها من بعلياتو وعبدو بعل أبناء داميلك كاهني وسيط الوحي.

ألقت ضوءاً جديداً على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها، وعلى الحكم على ظواهر شكلية معينة، فلقد أدت المقارنة بين أقدم صورة لتريستان، مرسومة على سجادة بالأصباغ الأدبية المتواترة عن تريستان، بدوريس فوكيه مثلاً إلى القول بافتراض معقول جداً، يفيد بأن صورة السجادة نشأت بناءً على تراث شفهي لحكاية تريستان، ويذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يمكن من إعادة تكوين هذا التراث الشفهي في حدود معينة[1].

على أية حال هذا التعريف سيظل في النهاية هو بعض من هذا الذي قلناه، أو هو كل الذي قلناه، ولكنه في الحالتين، لن يفي أبداً بالإحاطة الكاملة بهذا العالم الساحر الجميل، عالم الفنون التشكيلية.

□ □ □

(1) أعمال أدبية نشأت مباشرة مرتبطة بالفنون التشكيلية. وصف (هومير) لدرع أخيل، وبشارة (دانتي) في الانشودة العاشرة من الاعراف، وقصائد كيتس التي كتبها متاثراً (ببوسان). قصائد ريلكه التي حفزته إليها أعمال (رودان) و (سيزان).

يتميز تاريخ الفن منذ العصور، وحتى اليوم بعلاقة جدلية وثيقة تربطه مع المجتمع، فالخاصة الأساسية للفن تتميز دون غيرها من النشاطات والممارسات الإنسانية الأخرى، ليس بتأثيره الجمالي التذوقي، بل في استيعاب الفن للواقع الاجتماعي والنفسي بشكل شمولي، متكامل، واعٍ، وهادف، في محاولة لتغيره وتطويره. فالإبداع الفني هو خلق نموذج فني متقدم، هو تصوير صادق لكل ما هو إنساني عام وشامل، هو كشف عن عالم الإنسان الداخلي «المقنع» والعالم الخارجي «المبرقع». ولا يكون العمل الفني اجتماعياً، إلاَّ إذا كان إنسانياً وشاملاً ومعبراً عن المحتوى الاجتماعي لوجوده.

يقوم المعنى السوسيولوجي للفن على العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، أو بشكل أدق على رسالة الفن والفنان الاجتماعية وتعقيد هذه العلاقة وجدليتها من حيث الشكل والمضمون. ولذلك علينا أن نميز بين العمل الفني يكون جميلاً وممتعاً، وبين العمل الفني يكون مبدعاً وخلاقاً، مفيداً، ونافعاً اجتماعياً، فالفن كنشاط إنساني واعٍ، وهادف، هو شكل متميز من المعرفة الإنسانية يتطلب معرفة، وطاقة خلاقة، وخبرة وعملاً دؤوباً، كما يتطلب موهبة كبيرة، وإمكانيات واسعة، ومتعددة، حتى يستطيع تشكيل الواقع وتصويره، وحتى يكون الفن متميزاً يجب أن يجد تبريره في الواقع الاجتماعي.

سوسيولوجياً، تتكشف وظيفة الفن الاجتماعية في سبر أغوار النفس الإنسانية، وتصوير كل ما هو عام وشامل. فالفنان المبدع حين يخلق نموذجاً فنياً يكشف فيه عالمه الداخلي، يحلل محتواه الواقعي، ويفرز ما هو اجتماعي ويحدد خصائصه ويبين علاقاته وتفاعلاته، يجزئها ويشيئها ليصل إلى الذات وإلى الأنا الفردية بارتباطاتها بكل الدوافع الاجتماعية، ليكتشفها من جديد.

إن التحليل الجدلي للعلاقة بين الفن والمجتمع يرتبط بنفس الوقت بمبدأ أساسي للتحليل الجمالي لوظيفة الفن الاجتماعية، فالفن هو تعبير مبدع عن الواقع وعكسه بأشكال، وصور مختلفة. فالفنان حين ينتج عمله الفني يختزل فيه رؤيته للواقع بهذا الشكل أو ذاك. تلك الرؤية العميقة التي تجذرت في انطباعاته، وتصوراته التي تراكمت عبر مشاعره ومعايشاته الحياتية وعكسها بأشكال، وصور مختلفة، فيلخص لنا حقلاً ثقافياً هاماً في إنجاز بسيط، ومثل هذا الإنجاز هو في كل العصور السجل الأمين لجهود البشرية، ولا يعدو أن يكون أحياناً خطاً بسيطاً. لكنه في أحيان كثيرة ملامح بالذات، وكياناً معقد الخطوط وألواناً وأشكالاً، ومنظورات وقيماً لونية... من عناصر أدائية، وهو في كلتا الحالتين يعبر بواسطة جهوده ومداه، عن شخصية الفنان والجيل والحضارة، وأن العمل الفني المبدع يمارس بدوره تأثيراً عكسياً على الواقع، حيث يشكل، جنباً إلى جنب مع الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم الأخلاق، كل بوسائله الخاصة جزءاً من وعي الناس الاجتماعي.

تاريخياً، لم ينشأ الفن كوسيلة للمتعة، والترفيه، بقدر ما نشأ كشكل متميز في المعرفة الإنسانية عن الكون، والحياة، معرفة فكرية، وعملية لاكتشاف الواقع الاجتماعي.

لقد نشأ الفن بدءاً كاستيعاب مجازي للعالم حيث سبق الفن العلم كنظام من المفاهيم المجرّدة التي تطورت في وقت لاحق مع تطور وتعقيد الحياة الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية، وقد عكس الفن أول ما عكس، المعلومات والخبرات التي اكتسبها الإنسان عن العالم الطبيعي والاجتماعي وما يحيط به من أشياء، وقد كان الدافع في استيعاب الإنسان للعالم هو حاجاته الأساسية، البيولوجية، والاجتماعية، والنفسية المستمرة واللانهائية.

فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه، يتميز عن الكائنات الحية الأخرى بامتلاكه خصائص إنسانية، الوعي، واللغة، والعمل، وأن هذه الخصائص الإنسانية هي التي علمته بالمراس كيف يتكيف مع الطبيعة ويكيفها ويسيطر عليها ويذللها، وكيف ينسجم مع المحيط الاجتماعي وينظمه.

لقد كان الفنان كإنسان واع، أول من استطاع استيعاب ذلك وإعادة تشكيل هذا العالم في أعماله الفنية، ولذلك كان تاريخ الفن كتاريخ العمل، خلقاً للذات، وهذا الخلق الفني هو أحد أوجه نشاط الإنسان في تغير الطبيعة، وفي الوقت الذي غير الإنسان الطبيعة غير نفسه أيضاً.

ومن هنا ارتبط الفن، عبر تاريخه الطويل بالعمل الإنساني حيث أبدع الفنان نماذج تشكيلية عبر بها عن العلاقة التي ترتبط بالطبيعة وبالمحيط الاجتماعي، برؤية عميقة للأمور وبتصوير صادق لها، في نوع من الشكل الفني الذي مثل الجانب العضوي نشاطه العملي، وأعطى بدوره للإنسان دفعاً جديداً لتطوير نفسه وتنسيق عمله وفكره، وأدى إلى حد بعيد، إلى صياغة هذه العلاقة الإبداعية بينه، وبين العالم، الذي

أعاد بموجبها تكوينه بشكل مثالي في مخيلته، وبهدف تغيره فيما بعد، أثناء الممارسة.

لقد بدأ الإنسان الأول في رسم «لوحات عن الواقع» عكست أولى المعلومات الأولية عن العالم، والحياة والطبيعة، وارتبطت بالمحيط الإنساني البدائي القديم. ولم يكن باستطاعة الإنسان الأول تقبل الأفكار المنطقية، وبنفس الوقت، لم يكن تصوره للأمور المجردة ممكناً، إلاَّ أنه كان لديه شعور رقيق، بحيث أن كل الظواهر التي عاشها استطاع تقريرها، لقد نظر الإنسان إلى العالم من خلال رؤية ضبابية ربط معها كل الأشياء بشكل بسيط وشاعري، تطابق لديه الواقع مع حاجاته الحياتية الأولية. لقد لاحظ كيف ينزل الندى مع غروب الشمس وسأل نفسه لماذا يعم الظلام؟ وأخذ يقول: الشمس هي التي تنتج الأشجار.

من خلال هذه النظرة الواقعية للعالم عكس الفنان البدائي تجاربه ومعلوماته الأولية عن الكون والحياة. وأن رسوم الثيران التي تركها الإنسان البدائي على جدران مغارة التاميرا في إسبانيا وفي كهوف لاسكو وآبو في فرنسا، هي في جوهرها شكل مشيء لوعي الواقع الاجتماعي المركب، يتدخل فيها بشكل عجيب التسجيل الواقعي والدقيق لمواد وظواهر وتصورات ميثولوجية غير واقعية، وهذا ما أعطى لتفكير الإنسان طابعاً مباشراً وبشكل مدهش، شعرياً، وشمولياً، وبذلك استطاع الإنسان استيعاب العالم وتعلم كيف يتكيف معه ويكيفه ويعيد تشكيله بواسطة عمله من جديد.

لقد كان تصوير الحيوانات[1] التي كان يصطادها الإنسان عملاً

---

(1) هذه الرسوم كانت قد رسمت بشكل مقلوب أحياناً أو رسمت بشكل عامودي، وذلك لعدم استطاعة الفنان البدائي القديم أن يربط بين الرسم والجدران =

واعياً وهادفاً. فحين كان الإنسان يرسم الحيوان، كان قد اختزن معلومات دقيقة من خلال إحساسه به وتعرفه عليه ومراقبته له وملاحظته لسلوكه وخواصه، وهذا الأمر ضروري من أجل صيد ناجح، وأثناء تلك العملية المعرفية شعر الفنان، على الأغلب، بمتعة محددة. وتراكم الخبرات والتجارب والمعلومات أغنى الإنسان بمعارف جديدة ومتع جديدة. وهكذا بدأت عملية تراكم المعرفة الإنسانية وتطورها. ونتيجة لهذا التطور وارتباط المعرفة بالممارسة العملية، أصبح الفن بالنسبة للإنسان القديم جزءاً عضوياً من حياته اليومية، لقد أصبح الفن بالنسبة له ضرورياً كما كانت النار ضرورية له، وبازدياد النشاط العملي للإنسان أصبح الفن حقيقة جوهرية في حياة الإنسان الواقعية وانعكس في رسوماته وأغانيه ورقصاته وآلاته وأدواته وحاجاته المادية والمعنوية وعبر بذلك عن آماله ورغباته وطموحاته وأخضع الطبيعة لنفسه بنفسه.

وهكذا تظهر قوة الفن وأهميته في إغناء الإنسان بمعارف متميزة، خاصة وعامة عن عالم الذاتي والموضوعي، معارف عملية وفلسفية وجمالية بنفس الوقت، وقد أصبح الفنان الأصيل المبدع هو وحده القادر على تشكيل المادة وفق استيعاب كامل للواقع الاجتماعي، منطلقاً ليس من اهتماماته الفردية الخاصة والملحة فحسب، بل من أجل غاية أسمى. وأن هذا الوعي الموجه

= والسقوف وبين المشاهد، وكان المهم بالنسبة له هو رسم الحيوان الذي يشكل كلاً متكاملاً وعالماً مستقلاً يحسه الفنان ويدركه لوحده، وكهدف للسيطرة عليه. ومن الملاحظ أن الفنان البدائي القديم لم يرسم حيواناً واحداً منفرداً، وإنما رسم مجموعة من الحيوانات او قطيعاً معيناً منها.

إلى خدمة الإنسان، هي أهم ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات الحية.

لقد كتب الناقد الفني نيدو ستيفن، بأن الوظيفة الاجتماعية الخاصة بالفن تكمن في كونه شكلاً لوعي الناس، يكشف داخله التجربة الروحية المتنوعة التي لا نهاية لها، والتي تتراكم عبر مسيرة العلاقات الإنسانية الحية نفسها، المتبادلة مع العالم. ولا تنشأ نتائج الوعي وحدها من الأعمال الفنية فقط، بل في طريقتها أيضاً، لأن عملية الإدراك والمعالجة الجمالية للعالم المادي هي معقدة ومرنة في آن معاً.

□ □ □

يجب الاعتراف بالفن كأفضل طريقة للتعبير توصل إليها الجنس البشري، هكذا كان، حين انتشاره منذ فجر الحضارة، في كل جيل، صنع الإنسان أشياء لقضاء حاجته، وتلتها اهتمامات بآلات صنعت خصيصاً لأجل معركة البقاء. صارع حتى النهاية لأجل العظمة والراحة والسعادة المادية. خلق رموزاً ولغات، وشيد تدريجياً وبجهد ذخيرة مدهشة من المعرفة، فاختراعه لم يستنفد أبداً. في جميع الأوقات، في أي طور من الحضارة، كان يشعر بأن ما يسمى بالموقف العلمي هو غير ملائم. فالعقلية التي كونها من دهائه البارع بإمكانها فقط مجابهة الوقائع العلمية، وما خلا هذه الحقائق العلمية، هناك ظاهرة شاملة للكون لا تدرك إلاَّ بواسطة الغريزة والفطرة. إن تطور هذه الطرائق الغامضة من الإدراك، كانت هدف الفن. ولن نتوصل إطلاقاً إلى فهم الجنس البشري إلاَّ إذا سلمنا بأهمية وتفوق المعرفة التي يجسدها الفن، يحق لنا أن نغامر ونعلن تفوق مثل هذه المعرفة، لأنه ما من شيء قد برهن أنه أكثر زوالاً، وموقتاً كذاك الذي يلذ لنا أن ندعوه الواقع العلمي والفلسفة التي تبنى عليه، فالفن بالعكس، موجود في كل مكان في مظاهره، أممي وخالد.

على ضوء هذا الاعتقاد للفن، لا نستطيع اعتبار وظيفة الفن متعلقة فقط بإنتاج الأشياء ضمن حقل اقتصادي، بمعنى آخر، شأن صناعة البنايات، والموبيليا، والأواني، وسائر الأغراض الأكثر أو الأقل

نفعا. إن الفن طريقة للتعبير، اللغة التي تستعمل في مثل هذه الأشياء النفعية أكثر استعمالاً من اللغة التي تستعين بالحبر، والورق، وآلات الطباعة: لتبليغ معنى، إن لم أقل رسالة.

يحاول الفن في جميع نشاطاته الأساسية، أن يحدثنا عن شيء ما: حول الكون، حول الإنسان، أو حول الفنان نفسه. إن الفن طريقة للمعرفة، وعالم الفن هو نهج للمعرفة، ذو قيمة للإنسان شأن عالم الفلسفة أو عالم العلم. يقول غروموف: «إن الفن يغنينا بمعارف متميزة بشكل مطلق» هذه المعرفة هي خاصة، وعامة، إنسانية.

إنه يعكس لنا معارف الناس ويكشف لنا عن عالمهم الداخلي، الذي هو إلى حدٍّ كبير مقفل أمامنا. ولو لم يكن الفن، لما كنا ببساطة قد تعرفنا كيف يفكر الإنسان في القديم وكيف يعيش الآن. «وإننا إذ نتعرف على عوالم الناس الآخرين، فإننا نتعرف على أنفسنا، وبدون ذلك يستحيل تطوير الذات نفسها».

□ □ □

الفن في جميع أشكاله وأنواعه هو شكل متميز للوعي الإنساني للعالم الموضوعي الذي يخزن في داخله صيرورة هذا الوعي ومحصلته. وإن مادة هذا الفن هي الإنسان الاجتماعي، الذات الشخصية، إن هذه المعلومات هي عملية، واجتماعية وجمالية، وإن جمالية الفن هي الأساس، وهي الجوهر الإنساني التي تدفع الإنسان للإبداع الفني.

وترتبط جمالية الفن، من جهة أخرى، بالقيمة الترفيهية[1]، التذوقية للفن، كمتعة، لأن الفن الصادق، هو الذي يستطيع إثارة القلق ويحرك الاستجابة الانفعالية لدى المشاهد، والسامع، والقارىء، والمشارك. أن يعطي الأحاسيس، والشعور، والوجدان شيئاً ما، ذلك الشيء الذي نستطيع توضيحه بحالة مزاج تذوقية مريحة، وممتعة لأنها تعكس لنا معنى إنسانياً رفيعاً ومشتركاً. وبواسطة هذا التأثير الانفعالي تتم جدلية المعرفة الفنية، وتظهر للوجود، حيث يعطي العمل

(1) فبالرغم من تفضيل الفارابي للفن الذي يصحب الاستجابة له نزوع سلوكي، لا ينفي منافع الفن الذي يلحقنا منه لذة فقط «من الطبيعي أن يفضل العمل الفني الموجه إلى السيرة الفاضلة، ويضعه في مرتبة أسمى من العمل الذي لا يقدم إلاَّ مجرد متعة حسية ليس وراءها غاية مباشرة».
ولكن هذا النوع له فائدته، إنه لون من الراحة والاسترخاء. يلجأ إليه الإنسان كلما شعر بالإجهاد أثناء سعيه وراء غايته الحقيقية في الحياة، وبذلك يصبح هذا النوع من الفن ضرورياً، لأن الحياة لا يمكن أن تكون جهداً شاقاً ومتواصلاً.

الفني للآخرين جواباً عاطفياً لأسئلتهم وحاجاتهم. ومن هنا يظهر الدور الأساسي للفن الأصيل، كونه قادراً على تصوير عواطف الناس وميولهم ورغباتهم المختلفة، الظاهرة والمستتهرة، وأن أي عمل فني لا يستطيع إثارة العواطف والأحاسيس أو ما يساويها في نفوس الآخرين: فإنه لا يحقق إشباعاً فكرياً، ونفسياً لمن يمارسه، ولمن يشاهده، ويسمعه، أو يشارك فيه.

إن الارتباط الجدلي بين ما ندعوه بالتذوق الجمالي والمضمون الاجتماعي للفن، هو أساس كل الفنون سواء مارسها الفنانون في المجتمعات المتقدمة تكنولوجياً أو في المجتمعات التقليدية ذات التكنولوجيا البسيطة. وهناك ثلاثة عناصر بنيوية تبعث على المتعة في العمل الفني هي: مادة العمل الفني، تعامل الفنان معها، وموهبته الفنية وقدرته على تنفيذها. فالتعاطف الفني، والإعجاب بالعمل الفني بشكل كامل يرتبط داخلياً مع فعل المعرفة، والتقييم الفلسفي الجمالي لمحتوى العمل. ولهذا فإن المتعة الجمالية هي في نهاية المطاف لا تستند على عنصر واحد بل على العناصر الثلاثة، وأن القيمة الحقيقية للمتعة الجمالية التي يفرزها أي عمل فني، تكمن في تعقيدها، والمشاعر، والانفعالات التي يثيرها تعاطف المتلقي معها ومعايشته إياها.

سيكولوجياً، ترتبط المتعة الفنية بالتذوق الجمالي الذي ينبثق من خلال الصراع بين الشكل والمضمون وبمساعدة الشكل الجميل الممتع فقط يستطيع الفنان أن يجعل من المرعب المفزع فناً جميلاً وسهلاً. ومن العكر صافياً رقيقاً. وقد أشار فيغولسكي في كتابه «سيكولوجية الفن» إلى ازدواجية أي رد فعل جمالي على الشكل والمضمون. إن هذه الازدواجية تحوي في داخلها انفعالاً ينحو في

اتجاهين متعارضين، وهو في نقطة النهاية، يشبه أغلاق الدائرة الكهربائية السريع، الذي يلاقي هلاكه. من هنا تظهر خاصية الفن، هو أنه، إذ يوقظ فينا انفعالات متناقضة الاتجاهات، فإنه يوقف، بفضل بداية التناقض، التعبير الحركي عن المواقف ويحطم انفعالات المضمون، وانفعالات الشكل، إذ يجعل دوافع متعارضة تتصادم، ويوصلها إلى الانفجار، إلى تفريغ الطاقة العصبية. وفي تحويل الانفعالات هذا من احتراقها الذاتي، في ردة الفعل الانفجارية التي تقود إلى تفريغ تلك الانفعالات، والتي أوقظت على التو، يكمن تطهير «كاتارسيس» «ردة الفعل الجمالية».

إن نتيجة هذا الاحتراف الذاتي، حسب فيغولسكي، هي المتعة الجمالية، فالمتعة الجمالية هي إذن تجميع معقد من الأحاسيس، والانفعالات، والعواطف التي يعانيها الإنسان بعمق. هذه المعاناة تقود غالباً إلى تأثير مطهر للنفوس، وتولد في نهاية المطاف الإحساس بالفرح والاستمتاع بالعمل الفني.

إن وظيفة الفن ليست واحدة. إنه يشبع حاجات الإنسان الفكرية والعملية والاجتماعية والروحية. إنه وسيلة للتنفيس عن الصعوبات التي تواجه الفرد في حياته اليومية التي تظهر في حالات التوتر، والقلق والتأزم، والانفعال، حيث يعطي المرء فرحاً، ومسرة، ويساعد على معرفة العالم ومعرفة نفسه، كما يساعده على الحياة في أساليب العمل، وطرائق التفكير والشعور.

الفن كما يقول كاجان، خلافاً لجميع نشاطات الإنسان العملية والتقنية يمتاز موضوعياً بتعدد الوظائف، وبالقدرة على حل مشاكل اجتماعية وفكرية ونفسية متعددة. إن هذه الوظائف مرتبطة ارتباطاً

وثيقاً بعضها مع البعض الآخر، وإذ يسعى الفن إلى حل هذه المشاكل، فهو بهذه الدرجة أو تلك، يحل بقية الأمور، بغض النظر عما إذا كانت هذه الأسباب ذاتية أو موضوعية.

فالفنان إذ يعبر ذاتياً، فهو بنفس الوقت يعبر تعبيراً موضوعياً، لأن محصلة ذلك هي معرفة الحياة، وتجسيدها في تصورات الفنان، وهو وسيلة لنقل الخبرات والتجارب الحياتية، وينبوع لمتع جمالية، إن ما يعبر عنه الفنان هو حرية الإنسانية ومسؤوليته الاجتماعية على السواء.

□ □ □

الفن التشكيلي هو ترجمة للحياة وللمجتمع وللطبيعة من خلال تفعيل دور الإنسان وعلاقته بهذه المعطيات. وهو لغة إنسانية ابتكرها الإنسان ليعبر عن «الواقع»، ويبتكر الفنان في تعبيره ما هو خاص، ويقدم هذا التعبير ضمن أشكال فنية خاصة، وهو يتوجه إلى الناس، عبر المواد المختلفة ليخاطب الجماهير، ويخص في رسالته هؤلاء الناس على رؤية واقعهم على نحو جديد أو على فهم للواقع بصياغة جديدة. فالفنان هو الصانع الماهر الذي يعالج المادة الخام المتوفرة في محيطه، ليقدم ذاته لأقرانه، عبر العمل الفني المتنوع، وعن طريق لغة مبتكرة تأخذ من الواقع لكنها لا تقف عند الأخذ، ولا تنقل أو تسجل، بل تضيف ما هو مبتكر بإضافة يقدمها الفنان، فيها إعادة النظر وتقويمه، وتكثيفه وتلخيصه، ولفت النظر إلى أمور ما كنا لنراها لولاه. ويملك الفنان القدرة على التوعية، ينشر الجمال والقيم الجمالية والفنية، ويدلنا على السلبيات وعلى نقص ما في أحد المظاهر المرئية لنا، ويملك رسالة اجتماعية، وقد يحمل لنا الفكر والمواقف، وهو يقدم سياسة اجتماعية في عمل فني مبدع. والفنان التشكيلي من أكثر الفنانين صلة بالطبيعة وهو يبدع عبر مادة يشكلها جمالياً وفنياً، ويتعامل مع الأحجار، والألوان، والطين، والخشب بعد تشكيلها، وكلما حقق الفنان نجاحاً كان أقدر على فهم طبيعة المادة، التي يتعامل معها، وخصائصها الفيزيائية.

الفن رسالة يكتبها الفنان ويشكلها جمالياً لهدف أساسي هو التعبير عما يريد الفنان، وهكذا يكون لغة مخاطبة وتواصل مع الآخرين، ومع

المجتمع، ويحاور الفنان أقرانه، ويشدهم إلى رؤيته أو مواقفه الاجتماعية، والفكرية. فالفن رسالة الإنسان إلى الإنسان، وهذه الرسالة الجمالية، التي تكون شاهدة بشكلٍ ما على العصر، (والناقد له) (والمحرض) للإنسان على أن يرى ما لا يراه بشكل اعتيادي.

فالفن شاهد هام على العصر لأننا نكشف في أعمال الفنانين القدامى، تكثيفاً دقيقاً لعصورهم، وما عاشوه من محن، وما حققوه من جماليات في تطوير الذوق، وما قدموه من رؤية مبدعة وتصميم هذه الرؤية والتمرد على القيم القديمة. فالفنان يحمل رسالة اجتماعية سياسية، وهو يطمح للتغيير الاجتماعي، ويقدم رسالة للأجيال تكون سياسية اجتماعية، وذوقية.

ويقدم لنا (الموقف) الذي لا يكون الفن بدونه فناً، فكل إبداع له (موقف) معين مما يجري في هذا العصر من صراعات، وما نراه من تحديات، وهكذا يبدع الفنان.. موقفه من أجلنا، ويقدم رؤيته لنا حتى تكون الحياة أفضل مما هي وحتى تستقيم القيم، فلا فن بلا إنسان، يصنع القيم، ويبدل المفاهيم، ويبدع الجماليات، ويحرض الناس، ويريهم ما لا يرونه وهو لهذا خالق الجماليات، ومبدع الإشكال التي تساعد على كشف الحقائق، وتعرية السلبيات. والفن رسالة خطيرة، في قدرتها على تحقيق توجيه الأجيال، فكرياً، واجتماعياً، وجمالياً، وقدرتها على خلق توازن جمالي في عالم مضطرب، أو غير متوازن، وهكذا يلجأ الفنان إليه ليعيد تنظيم الأشياء حوله، والمادة لتكون أكثر جمالاً، وأكثر قبولاً، وهكذا يصحح الفنان الواقع، ويصوب كل ما يظهر في الطبيعة من نشاز، عبر مادة يشكلها جمالياً أو فنياً لهدف أساسي، وهكذا يكون لغة (مخاطبة) و (تواصل) مع الآخرين ومع المجتمع.

هذا من ناحية، ولكن من ناحية أخرى، ليس من الصعب أن نرى أن الفنانين، بسبب من طبيعة إنسانيتهم ــ إذا سلمنا بأن الفنان لا يمكن أن يكون إلاَّ ممن قويت في أنفسهم هذه النزعة حتى تفجرت رؤى، وبالتالي تعبيراً ــ لا يمدون جذورهم باتجاه أفراد مجتمعهم المباشر فقط، بل كما تبين عبر العصور، باتجاه البشرية جمعاء، أي باتجاه العالم، والفن لا يعاني من عائق الترجمة، والمترجمين. قلائل هم، نسبياً، أولئك الذين قرأوا أو يقرأون رسائل الرسام «فان غوغ» الرائعة بأحاسيسها وتواترها وأحزانها، كي ينفعلوا بها ويغنوا عواطفهم بمضامينها. غير أن الملايين من الناس انفعلوا، وينفعلون دوماً، بلوحاته المرئية، ينتعشون بها، وتتحرك أعماقهم بتفاصيلها، مهما تتباين لغاتهم، أو تتباعد قومياتهم. فوقع المرئي بين الفنون الإبداعية، أسهل أنواع الواقع توصيلاً، وأشدها قدرةً على النفاذ إلى القلب، وربما العقل، إذا كان المرئي نابعاً عن عبقرية حقيقية.

هذه النسبية في التوصيل، بإمكانها أن تجعل مساهمة الفنان عظيمة في خلق تفاهم أفضل بين الأمم، وبالتالي، في خلق علاقة أوثق وأصح فيما بينها.

وفي الحالات المثلى، لنا أن نتصور أن هذه العلاقة، النابعة عن التعددية الأساسية التي يتصف بها العقل الإنساني، ينبغي أن تؤدي بنا مع الزمن إلى نظام عالمي أفضل، عالم تعددي يتمتع بتناغم داخلي خاص به، ويضع هذا النظام نفسه، منطقياً وبالضرورة، في خدمة البشرية في كل مكان.

□ □ □

العلاقة بين الفن، والطب علاقة وثيقة، وتحديداً العلاقة بين الفن، وعلم فن التشريح.

وهذا ظاهر حتى على المستوى اللغوي البحت. فالفن كما تحدده المعاجم هو مهارةٌ يحكمها الذوق والموهبة وهو أيضاً التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ويكتسب بالدراسة والمران، وهو إلى ذلك جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة، وهو أخيراً جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف خاصة عاطفة الجمال كما في التصوير والشعر والموسيقى. وهذا التحديد ليس وقفاً على اللغة العربية فكلمة (Arts) بالأجنبية تعني المهارة وتعني العلم والفن أيضاً.

وفي القرون الوسطى ظهر العديد من الكتب التي تحمل عنوان (Art of medicine) والتي يمكن ترجمتها: علم الطب أو فن الطب!

والطب في لغتنا العربية يعني الحذق، والمهارة، وهو مجمل الوسائل المستعملة في علاج النفس، والجسم، وهو الرفق، وحسن الاحتيال والسحر.

ومرد ذلك في رأيي عائد إلى كون الطب بدأ ممزوجاً بالسحر. ولا يزال الساحر في المجتمعات البدائية هو طبيب القبيلة. والطريف أن «الطبيب» في تلك المجتمعات يفيد بما تقدمه الفنون التشكيلية من أقنعة وتماثيل وتعاويذ (قبائل الأركيزون

في شمال أميركا) والتي يصنعها فنانو الهنود الحمر لشفاء المرضى وتسهيل ولادة الأطفال...

والطبيب لغوياً هو الحاذق الماهر. إذن يلتقي العلم والفن في اللغة كما يلتقيان في الواقع. وينهض الطب على عدد من الفنون أو العلوم منها فن/ علم التشريح وفن/ علم الجراحة.

ومن النوافل القول بأن العلم والفن قديمان قدم الإنسان، بل ربما كانا متقدمين عليه، وتقوم فضيلته على اكتشافهما وتطويرهما.

ومهما يكن من أمر فقد ترك الإنسان البدائي العديد من مشاهد حياته اليومية مرسومة أو منقوشة على جدران الكهوف، والتي تعود إلى آلاف السنين المتقدمة على بداية التاريخ المكتوب. محتمل ألا يكون هذا الرسم فناً بالمعنى المتداول اليوم، بل ربما كانت هذه النقوش وسيلة للتسجيل والتدوين، بيد أنها في كل الأحوال وسيلة للتعبير بمعنى أن الإنسان الأول دوَّن مسيرته تصويراً بالألوان أو حفراً على الجدران قبل أن يبتكر الكتابة. وهذا ما يمكن أن يُفهم من قول القائلين بأن الفن كفن أقدم عهداً من التاريخ ومن الإنسان أو بمعنى أدق أقدم من وعي الإنسان لذاته وللتاريخ!

وربما كان التشريح من ألصق علوم الطب بالفن. فالتشريح كما هو معروف يعنى بتحديد تركيب الجسم ووصفه (إنسان، حيوان، نبات) وعلاقة الأجزاء المكونة لهذا الجسم بعضها بالبعض الآخر. وهو يقسم إلى قسمين: عيني وداخلي. ويعود الفضل في تسميته: (Anatomy) بالإنكليزية والفرنسية إلى الفيلسوف الإغريقي «ثيوفراستوس» 287 ــ 372 ق.م، الذي سماه بكلمة من مقطعين (Ana-temein) وهي تعني التقطيع أو التشريح. وهذا الفضل الذي يتم

بالقوة يتطلب قدراً من الانفصال النفسي عن موضوع التشريح يسمى «الانفصال الإكلينيكي». من هنا فإن تشريح الحيوان ــ خبرة مارسها الإنسان منذ ما قبل التاريخ ــ أسهل على النفس البشرية من تشريح الإنسان. خاصةً وأن هذا الفعل له ما يبرره في الصراع الشرس الذي كان قائماً على تنازع البقاء بين إنسان ما قبل التاريخ وحيوانه.

بل لا يمكن إلَّا أن نتوقف عند ما أظهرته الدراسات من إقدام الجماعات البدائية على تقديم القرابين البشرية وشرب دماء هذه الضحايا واستخدام جماجمها آنية للطعام والشراب! أفلا يشكل هذا شكلاً من أشكال «الانفصال» في موضوع تشريح الإنسان لأخيه الإنسان!!

وتدل الحفريات القديمة والنقوش والرسوم التي تركها الإنسان البدائي على جدران الكهوف أنه كان مهتماً بمعرفة مكونات جسده.

فقد عثر العلماء على جماجم بشرية تعود لأكثر من عشرين ألف سنة خلت وفيها ثقوب ناجمة عما يعرف اليوم بـ عملية «التربنة» ودلت الدراسات أن أصحاب هذه الجماجم عاشوا عدة سنوات بعد إجراء هذه العملية.

وإذا عدنا إلى الرسوم والنقوش الماثلة على جدران الكهوف «الإسبانية ولاسكو الفرنسية» نجد صوراً لكيفية صيد الحيوان، حيث نلاحظ ما يشبه الحربة موجهة إلى موضع محدد في جسم الحيوان هو القلب. مما يسمح بالتساؤل هل كان الإنسان القديم يعرف شيئاً عن القلب أو عن المخ وأن الإصابة في هذا الموضع تؤدي إلى الموت السريع؟! من الصعب أن نجزم بذلك خصوصاً أن هذه الرسوم

والنقوش تعتمد على الخطوط دون الظلال ولا تحفل بالمقاييس في علاقة الجسم بالأطراف وحجم الرأس وما سوى ذلك...

في العصر الباليوليثي الأعلى ظهر الفن الأورجينيني (33,000 ــ 26,000 ق.م) وظهرت الجداريات الأولى التي تميزت بما يعرف بفن «التصوير المجازي» (تمثال فينوس) وتصوير الحيوانات، حيث يرسم الظهر في خط انسيابي متموج فيما يرسم الأرداف والسيقان بشكل تام أو ترسم مصطفّة كما في رسم الماموث.

وفي المرحلة المجدلينية من العصر نفسه (1700 ــ 1300 ق.م) برز تطور جديد في فن الجداريات: يحتفظ الظهر بانسيابيته إلّا أنه ينتفخ عند البطن كالبالون، وتتميز الأطراف والرأس بصغر الحجم، وما من فرق بين الأنثى والرجل تكوينياً أو تشريحياً.

في الألف الثالث عشر قبل الميلاد بدأ العصر الذهبي للفن الباليوليثي ازدادت كثافة الرسم والنحت الجداري فيما عرف بالمرحلة المجدلينية الوسطى، بات التصوير أكثر التزاماً بالواقع التشريحي للكائن المصور أو المنحوت مع احتفاظه بدرجة من التصلب مما يعطي انطباعاً بأن هذه الكائنات عديمة الوزن، معلقة في مكان ما بين الأرض والسماء!

حتى إذا وصلنا الألف الحادي عشر قبل الميلاد لاحظنا أن الآثار الفنية باتت شديدة الالتزام بالواقع التشريحي للكائن موضوع الصورة.

ويميل الدارسون إلى أن الغرض من هذه الرسوم لم يكن إثبات القدرة الفنية للإنسان البدائي كما أنها لم تكن دروساً في تعليم الصيد،

فلوحة اصطياد الثور مثلاً كانت نوعاً من الرمي للتمكن من إصابة الحيوان إصابةً مباشرة.

واللافت فعلاً في هذه اللوحات حضور الحيوان المكثف إزاء حضور الإنسان وحضور المرأة مقارنةً بالرجل.

ومع تقدم السنين تزداد الآثار الفنية كثافةً وتركيباً، وتزداد الخطوط انسيابيةً ودقة واقتراباً من الواقع التشريحي للكائنات.

ففي حضارات بلاد الرافدين ووادي النيل نلاحظ نمواً ونضوجاً معرفياً في التركيب التشريحي: لوحة «اللبوة الجريحة» المأخوذة عن جدار أحد قصور «نينوى» من نتاج القرن السابع قبل الميلاد والموجودة في المتحف البريطاني تظهر عضلات الفخذ كما تبدو من تحت الجلد وتبرز ملامح الألم في الوجه.

لقد أتاح التخطيط لقدماء المصريين معرفة الأعضاء الداخلية، ومعروف أن الإنسان ذبح الحيوان بقصد الغذاء، والدفاع عن النفس... قبل أن يمارس التحنيط. وطبيعي في هذه الحال المقارنة بين أعضاء الإنسان وأعضاء الحيوان. وهنا تبرز أمامنا ملاحظة هامة يقدمها لنا الخط الهيروغليفي الذي يشير إلى أعضاء حيوانية فيما يتعلق بداخل الجسم: القلب: قلب ثور، الرحم: رحم امرأة... وإلى أعضاء بشرية فيما يتعلق بالظاهر: الذراع، اليد، الأصابع، الأنف، العين... مما يعني عدم المعرفة بالأعضاء الداخلية البشرية زمن ابتكار الخط الهيروغليفي.

ويرى بعض الباحثين أن التحنيط الذي كان يهدف أساساً إلى الحفاظ على الجسد من أجل البعث والعودة إلى الحياة كان أحد المعوقات الأساسية لتطور علم التشريح، وبالتالي تأخر الطب المصري الذي قيل فيه أنه كان ناضجاً قبل الأوان.

ولم يتقبل العقل المصري تقطيع الجثث، وإخراج أحشائها إلاَّ في الإسكندرية البطلمية 300 ق.م بفضل ما أتاحه البطالمة من حرية دينية وعلمية مما مهد الطريق أمام «هيروقيلوس الخلقدوني» ثم تلميذه «إيرسيتراتوس» لإرساء القواعد الأولى لعلم التشريح إذ كان يقوم بتشريح جثث المحكومين بالإعدام ويقال أنه كان يشرِّحهم أحياءً!!

كان لهذا التطور في علم التشريح أثره الفني على ما تركه المصريون القدماء من تماثيل ونقوش ورسوم زينوا بها جدران المعابد والمقابر، حيث بات لهذا الفن تقاليده الفنية الخاصة التي استمرت طيلة عهد الدولة القديمة، ولم يطرأ عليها أي تعديل لافت إلى زمن «ثورة العمارنة الأخناتونية» في عصر الدولة الحديثة، حيث اتفق الفنانون على النسب التي يرسم بها الجسم البشري. وهي نسب تنطبق على التصوير كما على النحت. ابتكروا طريقة «التربيع» أي الرسم داخل عدد محدد من المربعات المتساوية 18 مربعاً لرسم الجسم البشري في حال الوقوف، إثنان للرأس والرقبة. عشرة مربعات من الرقبة إلى الركبة. ستة مربعات من الركبة إلى القدم.

في هذه المساحة المحددة يضع الفنان كل التفاصيل المهمة للشخصية التي يصورها، فيكمل المنظر الجانبي للوجه (بروفيل) بعين تنظر إلى الأمام ومن بروفيل الرقبة إلى أكتاف تنظر إلى الأمام مرة أخرى، ثم يكمل التصوير برسم جانبي للجذع والأطراف دون أي احتفال بالظلال أو المنظور ودون إبراز للعضلات أو العروق.

لم يكن الفن المصري القديم يحفل بما هو واقعي بقدر ما يحفل بما هو جوهري، هذا ما تبرزه الجداريات التي تملأ المقابر وتصور مشاهد من طقوس البعث والحساب. وفي المشاهد العائلية يلاحظ أن

رب العائلة يرسم بحجم أكبر من أطفاله ومن الخدم، وغالباً ما يلوّن الذكر باللون الأحمر والأنثى بالأصفر.

في عصر الدولة الحديثة، وبتأثير أخناتون، إضافةً إلى الاختلاط بشعوب أخرى، وبالتالي التعرف إلى فنون هذه الشعوب، ازدادت رسوم الجسم البشري واقعيةً، وصارت أكثر التزاماً بالتشوهات الجسدية، كما يبرز ذلك في تصوير أخناتون نفسه: رأسه ووجهه الطويل، أطرافه النحيلة، بطنه المتدلية، ويمكننا الاستدلال من تصويره على مرض وراثي كان يعانيه.

أما النحت المصري فقد امتاز بالقوة والرقة في آنٍ معاً. تبدو القوة في الحجر والثبات الحركي الذي يليق بالفراعنة. والرقة في رهافة التكوين الذي لا يعنى بإبراز العضلات وتبيان قوتها مما هو معروف في التماثيل الإفريقية والرومانية.

اهتمَّ الإغريق بإبراز العضلات لأن هذا يتلاءم مع أساطيرها الزاخرة بالحروب والقوة الخارقة التي تميز الكائن إلـهاً كان أم نصف إلـه.

إضافةً إلى هذا التطابق التشريحي أضاف الإغريق أسلوب الرسم والنحت الهندسي الذي يتطابق هو الآخر مع الأسلوب الهندسي في التفكير والفلسفة، وفي رؤية العالم التي صبغت مجمل الفكر الإغريقي، وهو أيضاً الأسلوب (الدقة التشريحية والحضور الهندسي) الذي تبناه الفنانون في عصر النهضة الأوروبية.

باختصار، كان التشريح ممارسة عادية في جامعة الإسكندرية البطلمية، أثرت معارف الإنسان بتكوينه الداخلي، وبوظائف أعضائه

إثراءً يشكل طفرة كبرى في تاريخ العلم والمعرفة. وقد مثلت أفكار أرسطو دوراً مهماً في تغيير نظرة العلم لفن التشريح ـــ رغم أن أرسطو لم يمارس سوى تشريح الحيوان ـــ حين خالف رأي أستاذه أفلاطون بشأن الروح التي كان أفلاطون يرى أنها خالدة ومنفصلة عن الجسم تحمله في الحياة كغطاء ثم تنبذه بعد الموت، إذ رأى أرسطو أنها ليست منفصلة ولا خالدة، لكنها تمثل قيمة أعلى من الكائن نفسه، أما بعد الموت فلا يبقى سوى الجسد الخالي من الحياة ومن الإحساس، وبالتالي من الحقوق. وبالتالي فإن تشريح الجسد بعد الموت لا يشكل اعتداء على صاحب هذا الجسد أو تمثيلاً به.

ساعدت هذه الأفكار التي راجت في الإسكندرية، إضافةً إلى التحنيط، وتشجيع البطالمة للعلم والعلماء على تحقيق قدر من الانفصال الإكلينيكي عن الضحية، ومن هنا دخل فن التشريح وبالتالي فن المداواة مرحلة جديدة. فقد أخذت الإسكندرية علم الإغريق وفلسفتهم وأضافت إليهما الكثير، وبعد سقوطها في يد الرومان واحتراق مكتبتها وجامعتها وسقوط منارتها انتقل مركز العلم إلى روما.

تركت لنا روما عدداً من الأسماء اللامعة في مجال الطب أبرزها «جالينوس» القرن الثاني للميلاد المولود في برجام (تركيا حالياً) الذي درس في الإسكندرية، والذي طبع الطب والتشريح بطابعه ما يقرب من ألف عام. وهو الاسم الثاني الكبير بعد إيبوقراط. بيد أن جالينوس لم يقم بتشريح الإنسان بل شرَّح القرود والخنازير والماعز، ويقال إنه شرح قلب فيل... وهذا ما أوقعه في أخطاء تشريحية كبيرة.

في تاريخنا العربي الإسلامي احتلَّ الشيخ الرئيس أبو علي عبد الله بن سينا الملقب بـ إيبوقراط العرب منزلة رفيعة في تاريخ العلم والفلسفة والطب بخاصةً، ودُرس كتابه الشهير القانون في مونبلييه ولوفان حتى منتصف القرن السابع عشر، وعلى الرغم من براعته في تشخيص الأمراض وعلاجها إلَّا أنه في التشريح اقتفى خطى جالينوس ووقع في أخطائه.

وهذا هو حال سابقه أبو بكر الرازي (بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديين) المعروف بلقب «جالينوس العرب» الذي هو الآخر رغم إنجازاته المشهودة في تاريخ الطب إلَّا أنه لم يقدِّم جديداً في فن التشريح.

كان علينا أن ننتظر عصر التدهور السياسي للدولة ــ وحتى التدهور العلمي ــ لنشهد ثورة على تراث الفكر القديم، إذ قام الطبيب موفق الدين عبد اللطيف البغدادي 1231م أحد رواد جراحة العظم بتكذيب جالينوس ومن اقتفى خطاه فيما يتعلق بعظام الفك السفلى، فقد زعم جالينوس أنه يتكون من عظمتين بينما أكد موفق الدين أنه عظم واحد.

ابن النفيس الدمشقي (1288؟ 1296؟م) هو الآخر تحرر من سيطرة ابن سينا وجالينوس وقام بالتشريح ــ رغم نفيه ذلك درءاً للمخاطر ــ كشف الدورة الدموية الصغرى في معرض تفنيده لأقوال القدماء وخاصةً نظرية جالينوس في حركة الدم وليس في دورته وهي النظرية التي أكملها ابن سينا وسجلها ليوناردو دافنشي في لوحاته التشريحية.

لقد أبطل ابن النفيس هذه النظرية في كتابه (شرح تشريح القانون). وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللاتينية سنة 1547، أي بعد وفاته بثلاثة قرون. وبعد صدور هذه الترجمة بستّ سنوات أي سنة 1553 أعدمت الكنيسة ميشيل سرفيتوس لأنه وصف الدورة الدموية بعبارات ابن النفيس.

عام 1559 أعاد يالدو كولومبو أستاذ التشريح بإحدى الجامعات الإيطالية وصف الدورة الدموية، وبعد ذلك وصف وليم هارفي الدورة الدموية الكبرى والصغرى وأصبح هو صاحب هذا الكشف التاريخي الكبير.

لم يكن فن التشريح شائعاً في القرون الوسطى لا في الديار الإسلامية المستنيرة ولا في أوروبا الغارقة في الظلام. وظل التشريح خاضعاً لتصورات جالينوس باستثناء الثورة المحدودة التي سبقت الإشارة إليها، وقبل الانتقال إلى الثورة الكبرى التي واكبت النهضة الأوروبية نشير إلى كتاب «تشريح بدن الإنسان» والمكوَّن من ستة نماذج تخطيطية تعرض للهيكل العظمي، العضلات، الجهاز العصبي والأحشاء الداخلية.

وعلينا أن نقارن بين هذه النماذج والنماذج التي وضعها ليوناردو دافنشي بعد قرن واحد من الزمان كي تعرف كيف كان الفن في خدمة التشريح وكيف كان التشريح في خدمة الفن.

أضفت الحضارات القديمة على العري قداسة تليق بالفراعنة الأول ـــ مع تغطية الأعضاء التناسلية ـــ وبساكني الأولمب كآلهة وأنصاف آلهة تتحلى بالكثير من الخصال الإنسانية.

واعتبر العهد القديم أن العري هو الخطيئة الأولى التي طرد على أثرها آدم وحواء من الجنة. وتبنى العهد الجديد هذه النظرة وأصبح الجسد كله عورة يجب حجبها. ومع سيطرة الكنيسة في العصور الوسطى على الروح والجسد أصبح العري يعني التهتك والوضاعة وحتى الفقر. وطوال هذه العصور فرض هذا المفهوم نفسه على المجتمع وعلى الفنانين الذين أفنوا أعمارهم في نحت القديسين ورسم معجزاتهم الخارقة، إضافةً إلى الأكوام الهائلة من اللوحات التي تسجل صلب المسيح وآلام السيدة العذراء بثيابها ذات الألوان الداكنة من البني إلى الأزرق الحزين.

في هذه المرحلة كان جالينوس لا يزال مسيطراً على الطب على الرغم من الجهود التي بذلها بعض الأطباء لكسر هذا الطوق الذي يخنق قدرتهم على الإبداع. وأخيراً جاءت نهاية جالينوس مع ما عرف بعصر النهضة، وكان فن التشريح هو الذي أطاح به، واللافت أن فناني هذا العصر أكثر إسهاماً في الإطاحة به من علماء التشريح المحترفين.

بدأ التحول الأخلاقي في أوروبا مع نهاية الحروب الصليبية وتطور الملاحة وعلوم الفلك، واكتشاف العالم الجديد، وبداية الشك في عصمة الكتاب المقدس، وبزوغ حركات الإصلاح الكنسي الذي ترافق مع اشتعال التعصب وبداية الحروب الدينية، وهجرة بقايا الدولة البيزنطية إلى غرب أوروبا وما حملته معها من علوم الإغريق بلغتها الأصلية مما أتاح إعادة اكتشاف القدماء.. وفي ظل هذا المناخ الحافل بالأحداث تغيرت «الموضة» وأصبحت أكثر خفة وأقل تزمتاً، وظهرت في الشعر ايروسية تفوق براعة ما حوته أساطير اليونان، والحكايات الشعبية. وظهر نوع أدبي يمجّد جمال الجسم البشري، ويخصّه

بالغزل، ويسهب في وصف كل جزء من أجزائه، ونتج عن ذلك بالطبع تغيير في طبيعة العلاقة بين الرجال، والنساء، وتغيرت النظرة إلى العري في الواقع وفي الفن.

سنة 1435 عرض النحات الإيطالي ليون باتيستا ألبرتي (1404 ــ 1472) لأفكاره حول ضرورة معرفة الفنان بتشريح الجسم البشري إذ تساعده هذه المعرفة على إدراك النسب الصحيحة لتكوين الجسد كتعبير عن تناغم الطبيعة والفن.

وأكّد لورونزو جيبيرتي (1378 ــ 1455) وهو نحات إيطالي آخر على ضرورة تمكن الفنان من العلوم الأخرى كالرياضيات ونظريات المنظور والرسم والتشريح. فدراسة الهيكل العظمي والجسم البشري تبصر الفنان بحيوية التناسق بين الكون الكبير (العالم) والكون الصغير (الإنسان) وهكذا ركزت نظرية الرسم على أهمية ممارسة التشريح كخبرة شخصية يمارسها الفنان شخصياً.

كان وراء ذلك رؤية خاصة للفن الإغريقي ــ الروماني وتحديداً في مجال النحت. وهكذا ظهر في لوحات كل من أندريا مانتنا 1506، ولوكا سينوريالي 1525 ــ وكلاهما كان أستاذاً لليوناردو دافنشي ــ درجة من العلم بتشريح العضلات وببعض المكونات الداخلية.

والملاحظ أن دافنشي ومايكل أنجلو ودوريه كانوا أكثر تطبيقاً لمعلوماتهم التشريحية في لوحاتهم ومنحوتاتهم. ويكفي أن نلقي نظرة فاحصة على تمثال النبي داود من البرونز للفنان الإيطالي دوناتللو (1386 ــ 1466)، هذا التمثال ذو الخطوط الإنسانية التي تميز النحت الأوروبي الشمالي (القوطي) ونقارن بينه وبين تمثال النبي داود للفنان الإيطالي الشهير مايكل أنجلو (1475 ــ 1564) الذي يشعّ قوة

ويمتلىء بالتفاصيل التشريحية مقترباً بذلك من طراز النحت الإغريقي ــ الروماني القديم.

باختصار تجرأ فنانو القرن الخامس عشر على إبراز الجسد، لكن على استحياء، وساعدهم في ذلك اختيارهم لموضوعات من الكتاب المقدس خاصةً آدم وحواء، إضافةً إلى استشهاد القديسين.

مايكل أنجلو كان أكثر جرأة حين قام برسم السيد المسيح ونحت له تمثالاً عارياً تماماً، فقام المعارضون للإصلاح الديني بحجب أعضائه التناسلية بدافع الاحتشام.

ثم تزايد إبراز الجسم البشري ولجأ الفنانون إلى القديم الميثولوجي فظهرت صور هرقل وأبولون والحوريات الإغريقية بكثرة. وقد أتاح اختيار هذه الموضوعات للفنانين عرض الجسم البشري، وانتشرت «موضة» العري في الفن مبشرة بظهور معيار أخلاقي جديد.

وثبتت النسب وفق معايير رخصتها الكنيسة يفترض عدم الإخلال بها توخياً للكمال. حيث يحتل الرأس نسبة محددة في الطول الكلي للجسم، وكذلك مقاييس الأطراف وعرض الأكتاف. ويسجل ليوناردو دافنشي (1452 ــ 1519) هذه المقاييس أبرع تسجيل في لوحته الشهيرة «دورة القمر» ــ وهي مقاييس يمكن الإفادة منها في الرسم والعمارة ــ حين رسم جسداً بشرياً شديد التناسق داخل دائرة ومربع في آن معاً: الأعضاء التناسلية مركز المربع، السرّة مركز الدائرة.

كان دافنشي عبقرياً من طراز فريد، فنان ومهندس معماري، مكتشف وباحث في ميكانيكيا الجسم البشري. لم يتلق علوماً طبية، لكن مخططاته التشريحية تظهر محاولته الربط بين تشريح الجسم البشري

وفن العمارة. حاول عام 1489 وضع أطلس كامل لتشريح الجسم البشري من الرحم إلى القبر، لكنه لم ينجز هذا العمل.

تركزت أعماله الأولى حول تشريح الرأس، ورسم الجمجمة من الخارج، والداخل، لكن رؤيته للمخ البشري بقيت تقليدية جالونيسية النزعة. أمضى دافنشي ليالي طويلة في المقابر، يُشرح الجثث على ضوء الشموع مسكوناً بالرعب من هذه الأجساد المعلقة بأطرافها الأربعة.

عام 1506 قدم دافنشي إسهاماته الأساسية في فن التشريح بالرسم والشرح: تشريح العضلات، الأوعية الدموية، الأعصاب، الجهاز التنفسي، أغشية الجنين، أغشية القلب.. خلّف وراءه آلاف الصور التوضيحية، بقي منها سبعماية وخمسون لوحة تشريحية. وهو أول من رسم أعضاء الجسم البشري من جهات أربع مما يسمح برؤية متكاملة للعضو المرسوم، وهو أول من استخدم تقنية حقن الأعضاء المجوفة بالشمع السائل لتحتفظ بشكلها الطبيعي. والمؤسف أن هذه الرسوم بقيت محجوبة قرنين من الزمن، ولم تنشر إلّا في القرن الثامن عشر، ولو نُشرت في زمنها لكان دافنشي مؤسس علم التشريح الحديث.

ذكروا أن دافنشي قام بتشريح ثلاثين جثة، فإذا عرفنا أن هنري الثامن الذي ارتقى عرش إنكلترة سنة 1509 سمح للأطباء في عموم مملكته بتشريح أربع جثث سنوياً زادها شارلز الثاني سنة 1660 إلى ست، أدركنا أهمية الريادة وأهمية الجهد عند دافنشي. خاصةً إذا عرفنا أن أساتذة التشريح في الجامعات كانوا لا يستعملون أيديهم في أحشاء الجثة، بل يجلسون على كرسي مرتفع، ويقومون بالتعليق على ما يشاهدون من خلال كتابات جالينوس، فيما يقوم مساعد لهم

بالإشارة إلى العضو الذي شُرح بواسطة شخص ثالث هو «المعد»!! وشتان ما بين النتائج التي يتوصل إليها هؤلاء والنتائج التي توصل إليها دافنشي.

ومع ظهور المطبعة ظهرت كتب التشريح المصورة. وكان كبار الفنانين يقومون بوضع هذه الرسوم التوضيحية.

عام 1491 ظهر أول كتاب من هذا النوع، غير أن الرسوم المصاحبة للتعليق كانت تفتقر إلى الظلال، ولم تكن تعنى بالمنظور في الرسم فجاءت الصور مسطحة ومجافية للحقيقة. وطُرحت مشكلة عندما رأى بعض الأساتذة أن هذه الصور غير ضرورية وغير مفيدة ولا تغني عن الأصل، فيما رأى آخرون أنها ضرورية في عملية إعداد أطباء المستقبل.

مع هذا التطور والتقدم بات جلياً أن الفنان لا ينظر إلى الجسم البشري نظرة رجل العالم فالأول يسعى وراء الجمال، والثاني ينشد الدقة والتحديد. وهكذا برز في ما قام به كل من مايكل أنجلو ودوريه إضافةً إلى الجمال قدراً كبيراً من الدقة والوضوح، خط سيبرز تميزه مع فاسيلوس (1514 ــ 1564) مؤسس علم التشريح والذي تولى دوريه مهمة وضع الرسوم التوضيحية لكتبه.

وخلاصة القول أن هذا التفاعل البناء بين العلم والفن، أدى إلى تطور في علم التشريح، نتج عنه تطور مماثل في علم الجراحة وبالتالي في فن المداواة بشكل عام، مما يؤكد أن الفن والعلم يهدفان في نهاية المطاف إلى خدمة هذا الجرم الصغير (الإنسان) الذي يزعم أنه كذلك وفيه انطوى العالم الأكبر!

□ □ □

إن تعدد وظائف الفن وتداخلها بعضها مع البعض الآخر بشكل وثيق يعكس أهمية الفنون ودورها الاجتماعي، يقول العقاد «إن الأمة إذا خلت من الفنون فهي أمة مهزولة أو مشرفة على الموت، لأن الفنون تعبير الأمة عن الحياة، والفنون ليست من الكماليات والتي تأتي بعد الطعام والشراب والكساء والبناء، لأن الأغاني والصور وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمار وقبل أن يتهيأ لهم من وسائل الراحة والرفاهية ما يتهيأ لأفقر الناس، فإذا عدنا أدراجنا إلى أبعد ما توصلنا إليه التقاليد الإنسانية وجدنا الإنسان يرقص ويغني وينحت في الصخر ويرسم في الكهوف، ويزخرف درعه الحربي أو عدته ويعجب بالمرأة ويهتز لجمالها».

لا توجد أمة أو حقبة في التاريخ تجاهلت الفنون، إن كبار أصحاب الأموال في أميركا وأوروبا يشجعون فرق السمفونيات ويبنون متاحف الفن، ويعلنون عن المسابقات الفنية ويرصدون المنح المدرسية لدراسة الفنون والعناية بها، والشيوعيون في روسيا لا يحطمون الفنون، بل يضعونها تحت الرقابة، ويستخدمونها استخداماً عمدياً بقصد النهوض بالمستوى الذوقي، وفي المكسيك جندت الحكومة، الفنانين للتعبير بفنهم على الجدران عن الثورة الاجتماعية التي ينشدها الجميع. وقد أخفى الشاه إسماعيل الفنان الكبير بهزاد والخطاط الشيخ محمود النيسابوري في أحد الكهوف عندما دارت الحرب بين الشاه إسماعيل والأتراك في العام 1514، وذلك

خوفا على مصير هذا الفنان العظيم. وكان أول عمل قام به الشاه بعد عودته من الحرب هو الاطمئنان على سلامة بهزاد.

فالفن متغلغل في السياسة والدين، في الحب، والحرب، إنه يمس أخص خصائص الحياة اليومية، ولا يوجد نشاط إنساني، أو مؤسسة من مؤسساته يمكن أن تدعي بأنها تقدم خدمات للجمهور من منتجاتها، دون أن تراعي بعض الذوق في إنتاجها، ولا يوجد إلاَّ القليل النادر من السلع، التي تنتج ولم يبذل في إخراجها بعض الجهد الذي يهدف إلى إرضاء العين.

والفن كما قلنا سابقاً لا يقتصر على الفنان، التجربة الفنية يحياها البشر جميعاً، فإن أعجزهم الإبداع لن يعجزهم التذوق على الأقل، والفنان يسيطر على المادة الخام ويشكلها لتصبح مطواعة لأغراضه، فيحرك جمودها وينطق صمتها تعبيراً إنسانياً، يتلقاه غيره من البشر بالفهم والتذوق، وتتحول بذلك تكوينات الخط واللون والكتلة إلى أبعاد إنسانية، تغير من ملامح العالم فيبدو متعاطفاً مع غايات الإنسان، ومعنى هذا أن الفن ينقل ما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي أن يكون، وهنا تنفذ القيم إلى جوهره.

والفنان لا يبدع آثاره بمعزل عن غيره وعن عصره، بل يتصل بهما عن طريق ما يتخذه من موقف، في المستويات الجمالية السائدة، سواء بالتسليم لها، أو بالتمرد عليها، وعن طريق ما يدين به، من رأي إزاء قضايا مجتمعه وعصره، وذلك لأن الإبداع الفني يفترض وجود جمهور من المتذوقين لهم مستوياتهم الخاصة بالتقدير، ولهم قضاياهم، ومشاكلهم التي تأخذ عليهم سبيل نظرتهم إلى الأمور، ولأن الفنان لا يستطيع وهو منصرف إلى إبداعه، أن يقرر بوعي أو بدون وعي، قطيعة تامة بينه وبين غيره وعصره، ولأن المادة التي يعالجها

ليس فيها تعبيره عن مادة مقتطعة من سياق تاريخي اجتماعي لا يمكن إغفاله وإهماله، وعلى هذا الوجه تتسلل قيم معينة إلى الفن، فتمنح مضموناً بعينه لقيمته الأصلية وهي قيمة الجمال.

أما الفن من حيث هو تذوق، فهو المتعة والإثارة التي يجنيها كل أفراد المجتمع من تأملهم للوجه أو التمثال. وترجع هذه المتعة إلى مشاركة المتذوق للفنان المبدع فيما يحسه من رضى في قهره للطبيعة الصامتة واستنطاقها ومساهمته المباشرة في خلق عالم إنساني يعلو عالم المادة الغليظ.

والفن بشكل عام ليس امتيازاً تضطلع به فئة من البشر، إنما هو نشاط يخدم وظيفة بيولوجية واجتماعية شائعة لدى كل الناس. وبهذا المعنى فهو متصل بالحياة، المرتبطة بحركة الزمان والمكان، تعبر الذات من خلاله إلى سبر أغوارها، وترجمة مكنوناتها من المعاناة وإلقاء ما تراكم من كيانها من رموز وما ترسب في أرضها في طي الأيام وانعكاسات الوجود.

وللفن دوره في تحقيق التماسك والتآزر، لكل ما يصدر من الإنسان من ضروب النشاط في المجتمع ويعمق جذورها في النفس ويصقل جوانبها فأوامر الدين وقوة القانون وآثار الفكر، لا تصبح فعالة ناجعة إلاَّ إذا اتَّشحت بعباءة الأبهة والشرف والجلال، وهذا ما يهيئه الفن. فإذا نفى الفرد الفن نفى الصلة بين الحلم والواقع، وبالتالي نفى الحياة بالذات. في الفن يجد الإنسان ذلك التوازن الغامض بين توتر الخيال وتوتر التحقيق الحسي، والإخصاب الذي ينجم بينهما لإثراء الحياة. فتأثير التجربة الشخصية يأتي في معظمه عن طريق الآخر، عن طريق الجماعة، والتغير في الجماعة إنما يتأتى عن طريق

رؤيا الأفراد. وكل تحول في الرؤيا الفردية ينبث من خلال الفن وينعكس في تحول الرؤيا الجماعية.

وللفن صلة بالانفعالات، أو قوى النفس، فنسمع عن آثاره في هذه القوى وقدرته على تعديلها، مما يضعنا في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسي لامتزاج القوى في الإنسان، فيقال: «إنه إذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية. وإذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذلية. وإذا قرن الوردي بالصفرة والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة معاً، وإذا قرن البياض الذي شائبه الصفرة ـــ التفاحي ـــ بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية، وإذا قرنت الألوان بعضها إلى بعض كالبهار الممزوج في خد البنات، تحركت القوى كلها.

فالتركيز على صلة الفنون بالانفعالات إنما هو أثر للوعي بضرورة الفنون، وقدرتها على تغير حياة الإنسان وتوجيهها، كما أن هذا الوعي لا يمكن أن ينشأ إلاَّ إذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في تغير الإنسان، وبالتالي الحياة، من خلال وسائطهم النوعية. إن إبداعهم من هذه الزاوية، نوع فريد من الغواية، تقود من يتلقاها إلى التمرد على طرائق قديمة في الإدراك، فتقضي به إلى مواجهة جديدة للنفس، ومحاولة تغييرها أو إصلاحها، لأن الفن التشكيلي لغة تؤثر في النفوس، وحتى المتعلمون والأميون متساوون في فهمها والتأثر بها، لأنها فعلاً لغة تقرؤها العين، ولكن تدركها العقول، فهو كشفاً عن واقع مفرد، كذلك هو شكل من الوعي الاجتماعي وأثر مهم من آثاره فهو مرآة للمجتمع ومظهر من مظاهر الوعي الإنساني للجماعة.

□ □ □

الفن التشكيلي والتراث

- مفهـوم التـراث.
- المعاصرة: الفنان ومفهوم المعاصرة.
- الشرق في نتاج الغرب.
- استلهـام التـراث.
- الحداثة والموقف من التراث.
- خـاتـمـة.

التراث هو المخزون النفسي، والفكري، والحضاري لأمة من الأمم يفترض أن ينزرع فيه الإنسان بكل إبداعاته وتجلياته. ونطلق كلمة تراث على مجموعة القيم المتواصلة التي يعيش عليها الإنسان عبر العصور، وما زال يهتم بها ويعيشها ويخلدها، لأنها تمثل إنسانيته وقيمه الباقية. والتراث اصطلاحاً هو مجموع ما ورثناه عن الأقدمين، فكراً وفناً وعلماً وثقافة على مر العصور، ومن كافة الأصقاع، وليس تحديداً من بلد معين، فنحن ورثة الإنسانية، والتراث يحمل في ثناياه معنى الإيصال والتواصل بين الماضي والحاضر، تمثلاً واستنطاقاً واستبياناً، وصولاً إلى مستقبل أغنى وأجمل على المستويين الروحي والمادي. والتراث كما يرى عفيف البهنسي: «جماع الحضارة المشخص بالمأثورات والمكتوبات والمبدعات».

التراث يشارك في بناء ذواتنا رغماً عنا، ونحن نشارك فيه رغماً عنه، فهذه طبيعة الاتصال والتواصل، لأنه يفرض نفسه موضوعياً علينا كما نفعل نحن في الوقت ذاته، وهو بالنسبة لنا يمثل الآخر القادم من عمق العصور، أما نحن فنمثل له الآخر الغريب الجديد، فهو موضوع وذات في نفس الوقت ذاته، ويتماهى فينا ونتماهى فيه، ويتماهى التراث بالأنا باعتباره أصيلاً، ويتماهى بالآخر باعتبارنا معاصرين.

والتراث يتماهى مع الأصالة، باعتبار الأخيرة مظهراً من مظاهر الهوية الثقافية التي ترتكز على المحلية، بينما التراث بمفهومه الشامل

يخص الإنسانية جمعاء في كل مكان، فالتراث هو الأشمل والأصالة جزء منه، وعندما نخصص التراث بقولنا اليوناني، أو العربـي فإن هذا التخصيص يبدو مغالياً، إذ أن من المعروف أنه لا وجود لبيئة ثقافية مستقلة تماماً عما يحيطها من ثقافات أخرى. فمن المعروف أن التراث الفرعوني قد أثر في التراث اليوناني، وأن التراث اليوناني قد أثر في التراث العربـي والإسلامي، فكل تراث محلي لا بد وأن يكون متفاعلاً مع تراث سابق أو مجاور ومؤثر فيه، ولا وجود لتراث مستقل تماماً، ما عدا بعض الثقافات المعزولة، كالثقافة الهندية الأميركية التي كانت موجودة قبل اكتشاف العالم الجديد. بل إن بعض الدراسات تؤكد على عدم انعزالية هذه الثقافات البدائية، وما فعل الرسم إلَّا هذا التفاعل الخلاق ما بين طروحات فكرية وأسطورية متعددة المصادر والأقاليم، وقد تمَّ تطويره من جيل إلى جيل، ومن حضارة إلى أخرى. (وإني لأفكر أن واحدة من الأطروحات المتعلقة بنشأة الرسم تزعم أنه ولد في وسط مجوسي، في قلب الصراع بين المبدأين الاثنين، مبدأ النور ومبدأ الظلمة، بحيث يشكل الرسم نفسه الانعكاس المثالي لهذا الصراع، والسلم المحقق المعقود، والذي يكشف عن أنه خالق، وسط التوازن الأنطولوجي لديناميكيات جديدة)، كما يقول صلاح ستيتية.

أما الأصالة فهي صفة تطلق على انتماء الفنان لتراثه المحلي، الذي هو أصلاً نتيجة تفاعل ثقافي أشمل، ثم صهره وتفاعله وتكيفه مع البيئة والمحيط ليصبح ذا خصوصية تميزه عن غيره، وليكون بمقدوره إضافة إبداعات إنسانية نوعية جديدة، لكن هذه الأصالة مطاطة وغير محددة بزمان أو مكان، لدرجة أننا لا نستطيع البت في حدودها أين تبدأ وأيـن تنتهـي؟ فالتـراث العربـي قد يأخذ بُعـده القـومي، وقـد يتسع

لبعده الإسلامي، وقد يبتعد ليأخذ بعده الشرق أوسطي القديم، من هنا تاتي رحابة المصطلح.

فالبحث عن الهوية والأصالة ليس محصوراً بالنظر إلى الماضي، بل بالنظر في كل اتجاه. فعندما اعتبر فنان غير مفاهيم سائدة في الفن الحديث مثل بيكاسو، أن الفن الأفريقي وخاصةً فن النحت، والأقنعة منهلاً لثقافته ومرجعاً أسلوبياً وبحثياً، لم يفكر لحظة واحدة أن ذلك سينزع عنه هويته الأوروبية، كون الفن الأفريقي لا يمت بصلة إلى الفن الأوروبي السائد سواء في وظيفته الأساسية أو في نشأته الثقافية أو حتى في أدواته ومواده التقنية.

البعد الإبداعي والشعبي للتراث:

«التراث اصطلاح يعبّر عن استمرارية الماضي في الحاضر في صيغته العامة والشاملة». وهذا يفترض إدراج البعد الإبداعي في التراث، بما ينطوي عليه هذا البعد من فعالية إنسانية نوعية، قائمة على الخلق الفني، ومتحققة في فنون الرسم والنحت والشعر والحكي والإشارة، تتمثل في الخلق الذاتي للعالم، لا وفقاً لقوانين العالم المادي، بل وفقاً لقوانين الخلق الفني، وما تبطنه من علاقة لها مع العالم، ومن استناد إلى التكوين الداخلي للفنانين، فالبعد الإبداعي يكشف عن تلك المساحات والمناطق الدفينة التي لا تطولها الوثائق التاريخية، ولا المشاهدات العابرة وهي المساحات والمناطق التي تتخطى في كثير من الأحيان قواعد التحريم، وحدود الأخلاق، والعرف الاجتماعي والسياسي، هي المساحات والمناطق الشعورية الداخلية، التي تتأبى على التقرير والرصد الخارجي، ولكنها في آن واحد الروافد الهامة التي تساهم في تشكيل التطور الإبداعي التالي كعنصر استمرارية هو أحد

مواجهاته العميقة، بما يمتلك (شأن الأبعاد التراثية الأخرى) استقلالية نسبية عن مرحلته التاريخية.

فالتراث الفني ليس وقفاً على مرحلة تاريخية بعينها، بل هو بالتحديد ــ وقف على الوجود الإنساني، فهذا الوجود هو شرط التراث، أي أن كل وجود اجتماعي ينتج بالضرورة ــ تراثه الخاص واستمرارية هذا الوجود تعني ــ بالبداهة ــ استمرارية إنتاج التراث، لا استمرارية تراث إحدى المراحل دون غيرها.

ولكن ذلك لا يعني إمكانية استمرار عناصر تراثية معينة، تنتمي ــ في نشوئها ــ إلى مراحل تاريخية قديمة، ولكنه يعني أن تراث مرحلة تاريخية ما، لا يستمر بجميع عناصره ومضامينه وإشكاله، بل ثمة ما يسقط منه، ويبقى ما ينطوي على ما هو أهم من ضرورات مرحلته التاريخية، على قيم إنسانية عامة. فالتراث ليس محلاً لإضافة ما، فمرور الزمن عليه لا يعني غير التأكيد المتكرر لقيمته المطلقة بل المتزايدة. فنحن بحاجة في كل مرحلة إلى إعادة إنتاج فكر المراحل السابقة، على نحو يضمن لنا نوعاً من الاستمرارية الحضارية، وعدم الانقطاع المعرفي، من ناحية، وإلى تحديد موقفنا من نتاج هذه المراحل، من ناحية ثانية، فنرصد الثوابت الفكرية والاجتماعية، ونستبعد جوانب كانت لها أهميتها في زمنها، لكن لم تعد لها الأهمية نفسها في مراحل لاحقة، في حين يكون التركيز على بعض الجوانب المهملة مفيداً في الإسهام في حل قضايا فكرية معينة ما نزال نطرحها بصورة تكاد تكون مطردة منذ القرن الماضي، وما زال طرحها يتزايد متوازياً مع ازدياد حدة التأزم. ولا تقتصر هذه الضرورة على إنتاج الفكر العربـي بجوانبه التراثية والمعاصرة وحدهما، بل تشتمل كذلك

على عملية مماثلة، تناقش ما استقر في فكرنا من التراث الإنساني.

كما يفترض إدراج البعد الشعبـي ضمن مفهوم التراث، حيث تتبدى خلاله وربما على نحو أعمق وأرحب ما تبدى لدى «الفردي» استمرارية الماضي في الحاضر في صيغتها العاملة والشاملة، إلى حد تبدو هذه الاستمرارية وكأنها الحاكم المطلق للفكر والسلوك الشعبيين. فالتراث الشعبـي هو نتاج الشعب وزاده على اختلاف طبقاته وفئاته وبيئاته ومراحله التاريخية. ومما يؤكد هذه الحقيقة انتشار الأبواب الصحفية المتعلقة بالتنجيم وقراءة الطالع وتفسير الأحلام في الجرائد الرسمية، باعتبارها تمثل اعتقادات شائعة، يجب أخذها بعين الاعتبار في اهتمامات الإنسان اليومية.

فمفهوم «التراث الفني العربـي» وخاصةً بالمعنى الشامل الذي يستوعب الشعبـي ينطوي على معنى التفاعل مع تراث الحضارات السابقة على الإسلام عن المناطق التي تم تعريبها على يد الفتوحات الإسلامية، فهذا التراث نتاج انتفاعل بين الحضارات، ومن أهمها حضارات وادي الرافدين ومصر الفرعونية، والتراث المصري القديم، والأكادي، والبابلي، والعموري، والكنعاني، والفينيقي، والعبراني، والآرامي العربـي الجنوبـي، والنبطي، والتدمري، والمسيحي. وعلى الرغم من هذه الوحدة العامة فإن التراث ينطوي على تمايزات داخلية متعددة، نتيجة التفاعلات بين روافده المتعددة، ومن ثقافات البلاد التي أصبحت عربية، وقد ظهرت قديماً هذه التفاعلات بصورة جلية في البعد الشعبـي على نحو تختلط فيه المعتقدات والقيم والتقاليد الطوطمية والسحرية والدينية والعلمية.

□ □ □

المعاصرة هل تعني الحاضر مقابل الماضي، أم تعني تطوير الماضي ليصبح معاصراً، أم هل تعني معاصرة قوم لفنان في زمن تاريخي محدد؟؟

لفهم الفن المعاصر رأينا أن نلقي نظرة على التطور الحاصل للنشاط الفني منذ بدأ التاريخ حتى يومنا هذا.

لقد بدأ الإنسان نشاطه الإبداعي بمحاولة فهم الظواهر الطبيعية المحيطة به والتي تدخل في دائرة إدراكه، وأخذ هذا النشاط شكلاً رمزياً سواء في إطار إدراك ماهية العلاقة بين الإنسان والكائنات الحية المدركة بالحواس، أو بين الإنسان ذاته وتلك القوى الخفية التي تحرك هذا النظام الكوني، وقد كان الفن التشكيلي مواكباً لذلك، وقاسماً مشتركاً في سلوك الإنسان، ففي إطار كشف الظواهر عند الإنسان الأول كان الفن التشكيلي مظهراً من مظاهر التعبير عن فهم الواقع والتعامل معه، وفي إطار الفكر الديني كان الفن أيضاً عاملاً مشتركاً في تجسيد تلك القوى الغيبية، وفي إطار الفلسفة كان الفن أيضاً معادلاً لتلك المحاولات البشرية لتفسير كنه الأشياء التي تعجز الحواس عن إدراكها وتقديم تبرير موضوعي لماهيتها، حتى جاء العصر الذي غلبت عليه الروح العملية، فكان الفن من خلال طبيعته الابتكارية مفتاحاً للعديد من التطورات الخيالية التي أتاحت للعلم عديداً من الفروض وضعت تحت اختباراته وإجراءاته التجريبية.

ومن خلال طبيعة الفن ودوره كمشترك في مظاهر النشاط الإنساني على مر التاريخ، ومن خلال إدراك طبيعة التحولات التي تمت في شكل مظاهر النشاط الإنساني التي بدأت بالفن ثم بالدين ثم الفلسفة ثم العلم، يمكن أن ندرك أن التحول الذي تم في شكل الفن وطبيعته هو تحول منطقي، فبديهي القول أن طبيعة الفهم لماهية الفن في عصر النهضة قد تغيرت تماماً في عصر العلم ــ عصر الفضاء ــ الذي نعيشه، وأن التغير داخل عصر العلم ذاته قد حدث فيه منذ الحرب العالمية الثانية، وبعد تفجير القنبلة الذرية، تحول بقياس الفترة الزمنية والمنجزات التي تمت فيها، يمكن باعتدال شديد أن نقول إنه تحول يعادل مدرك البشرية على مر تاريخها عشرات المئات من المرات، إلى الحد الذي يمكننا القول إنه انقلاب رهيب، قد تعجز العقول التي تدرك الماهيات بشكل جزئي عن أن تلاحق وتتفهم طبيعة ما حدث من تحولات في النشاط البشري وأثره على الإنسان، وفي الوقت ذاته أثره على الفن التشكيلي بوجه عام، فإذا كان الفن في حقبة زمنية يستمد قيمته من تمثيل المدرك الشكلي للطبيعة، فإن تغير فهم الإنسان نتيجة اكتشافه العديد من قوانينها، قد انعكس على شكل تناولها داخل إطار التصوير إلى الحد الذي وصل به في القرن الحالي إلى رفض تمثيلها تمثيلاً واقعياً.

ولا أنكر أن لهذا التمثيل الجديد للطبيعة جذوراً قديمة، قامت على نقيض الاتجاهات التي كانت تسعى لتمثيل الواقع تمثيلاً فوتوغرافياً.

فلم تكن رؤية فنان القرن العشرين والقرن الحالي، وحدها هي التي تقوم على رفض الواقع الفوتوغرافي بل كان هناك العديد من وجهات النظر التي تقوم بتمثيل الواقع تمثيلاً ابتعد به عن الشكل الفوتوغرافي رغم تعدد ودوافع هذا التمثيل من عصر إلى عصر.

وإذا كانت هناك وجهات نظر تقليدية ما زالت تصر على أن الفن يكتسب قيمته من خلال تمثيله للواقع تمثيلاً فوتوغرافياً، وإذا كان هناك من يشايع هذا الفهم التقليدي لطبيعة الفن وماهيته بين العاملين في مؤسسات الفنون ودور العلم، فإننا لا نملك إلَّا أن نتعرض لملامح الفن على مر قرنين من الزمن تقريباً لكي نتبين مدى نصيب ذلك من الصحة، ومن المسلم به في السياق أن الفنان لا يعكس لنا صورة طبق الأصل من الواقع، بل هو يضع تحت أنظارنا مجموعة من الأعمال المبتكرة التي لا تخلو من خروج عن الواقع، وتحوير للحقيقة الخارجية، وإذا كان هذا رأي هنري برجسون، فإن دو لاكروا يؤكد هذا الفهم لماهية الفن بقوله إنه ليس صورة أو نقلاً عن الواقع، وبنفس المنطق يدحض كروتشه هذا الفهم الخاطىء للفن بقوله إن الطبيعة بليدة إذا قيست بالفن، وإنها خرساء ما لم ينطقها الإنسان، ونفس الرأي نجده لدى أندره مالرو الذي يقول: لو أمعنا النظر ــ مثلاً إلى فن من الفنون كفن التصوير لوجدنا أن هذا الفن لا ينزع نحو رؤية العالم بقدر ما هو ميال إلى خلق عالم آخر.

ويقول شارل لالو مفسراً ماهية الفن بأنه عبارة عن عملية التحوير أو التغير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة، ويدعم برنجلمان الرأي الذي يرفض الفوتوغرافية وصلتها بطبيعة الفن من خلال إبراز خصائص بعض فنون الحضارات التي سادت ولم تعمد إلى تمثيل الواقع تمثيلاً فوتوغرافياً، بقوله: «إن خاصية التشويه المتعمد للواقع المادي هي ثورة العمل الفني في كل مراحله، ولكن بدرجات متفاوتة، كالفن الإغريقي والفرعوني، وفن عصر النهضة، يمثل هذه القدرة على رؤية الواقع الجزئي، وتحويله لموضوع ذي متضمنات

عالمية»، ولعلَّ هذا ما جعل بعض الفلاسفة الوجوديين، يرون أن الفن ما هو إلَّا محاولة لإكساب الأشكال المادية عمومية غير موجودة في مظهرها الفردي العرضي.

ويقول غارودي: لقد وُلد المفهوم الحديث في الفن من تأكيد استقلال الإنسان، فمنذ ذلك الوقت، لم يعد الفن تقليداً، وإنما بات إبداعاً، ويؤكد غوته هذا المفهوم للفن المبدع في نقده لتجارب فن التصوير عند ديدرو فيكتب قائلاً: «إن الالتباس بين الطبيعة والفن هو داء عصرنا، والفن يجب أن يؤسس مملكته الخاصة في الطبيعة وأن يخلق انطلاقاً منها طبيعة ثانية، وقد سيطر هذا المفهوم للفن الذي يعد أصل الاستاتيكا الحديثة كلها، على فرنسا منذ بداية القرن التاسع عشر».

ويقول بودلير: «إن اللوحة لا يمكن أن تعتبر بعد الآن كمرآة ينعكس عليها عالم خارجي ثابت، ولا كشاشة يعرض عليها عالم داخلي أزلي، ولكن كنموذج مرن للصلات بين العالمين»، أي أن الإنسان والعالم نموذج مختلف في كل عصر تاريخي تبعاً للقدرات التي يفرضها الإنسان على الطبيعة، وعلى المجتمع، وعلى نفسه، من هذه الوجهة تصدر لغة التصوير الحديث. فالطبيعة نقطة السير لا محط الرجال، كما يقول بودلير.

وكما يقول بيكاسو: «الطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه».

يقول غوته في تفسيره للعلاقة بين الفن والطبيعة «الفن يبلور اللحظات العليا من تلك المظاهر السطحية، وذلك عن طريق استخلاصه لما فيها من اطراد وانسجام وتناسق وكمال وجمال وتناسب محكم «وليس من شك في أن تثبيت هذه اللحظات العليا من الظواهر لا يعني

محاكاة الأشياء الطبيعية، كما أنه لا يعني في الوقت نفسه الاقتصار على تسجيل بعض الإحساسات الخاصة، وتبعاً فإن الفن تأويل جديد للواقع.

وكما يقول فيدلر، وكاسيرر: «إن الفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذي قبل، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة.

بعد هذا العرض لمفهوم المعاصرة باستطاعتنا القول إن المعاصرة الحقيقة في الفن لا ترتكز على ادعاء الارتباط بالأحداث والملابسات، كما أنها ليست تقليداً للمذاهب الحديثة المستوردة بل هي ترتكز أصلاً على أصالة تنبع من فهم سليم للظروف البيئية والإقليمية والعصر كله بمشاكله وانطلاقته، وهذا الفهم يتشبع به الفنان دون افتعال.

المعاصرة ليست تقليد الغرب والنسج على منواله، وإنما هي الحضور والوعي بلحظتنا الحضارية بكل مكتسباتها التقنية والتكنولوجية والإبداعية، ووعي منجز الآخرين وتفهمه واستيعابه، فما من حضارة وجدت إلاَّ بعد أن استوعبت الحضارات الأخرى وفنونها وتمثلتها. ثم أضافت إليها، فلقد استغرقت الحضارة الأوروبية أكثر من خمسماية سنة في استيعاب الحضارات السابقة ولا سيما الحضارة العربية، بمحتواها العقلاني إجمالاً، قبل أن تمكنت أن تكون ما هي عليه الآن، فحيثما تكون حضارة هذا القرن يجب أن نقصدها ونستوعبها ونفهمها. ففي تثاقف المعارف تجديد للنوع وتقوية للثقافة، وبديهي أن لغة لا تقبل الجديد ولا تفهم القديم هي لغة ميتة، فنحن لا ندعو إلى قطيعة مع الآخر وإنما معاصرتي هي خصوصيتي. فالعربي الآن يحيا في نفس الزمن الذي يحيا فيه الأوروبي الآن، ولكن شتان ما بين

(زمني) العربي الخاص (وزمنه) الغربي الخاص. ما يعطيه خصوصيته وتميزه وقيمته ووجهه الحضاري، هو غير ما يعطيني خصوصيتي وتميزي وقيمتي ووجهي الحضاري، وعلاقته هو بالمستقبل لا تنطلق من نفس النقطة التي أحدد أنا بها علاقتي بالمستقبل، وكل هذه الخلافات والاختلافات، تصنع جوهرياً ــ أو يجب أن تصنع ــ رؤى فنية متمايزة ومستقلة، ولا بأس عندها أن يحدث حوار بين الحضارات، وكذلك الذي دعا ــ وما زال يدعو إليه غارودي ــ وملخص فكرة غارودي «أن لا شيء في الفن والإبداع والأدب والشعر والثقافة لكل الأمم يلغي شيئاً.. فإن كان العلم الجديد يلغي العلم القديم ويحوله إلى متحف التاريخ، فإن الفن الجديد لا يلغي الفن القديم فلا زلنا نتذوق تراث الشعر العربي في جاهليته وإسلامه وعصوره المختلفة بكل فرسانه وأعلامه ورجاله، جنباً إلى جنب مع تذوقنا لشعراء الحداثة.

نتذوق مسرحيات إيسخيليوس وسوفوكليس ويوربيدس جنباً إلى جنب مع مسرح ابسن وشو وبيكيت وإدريس، وونوس ونعمان، وعساف وعاشور وتوفيق الحكيم.

نستمتع بالفن الإغريقي والفينيقي والمصري القديم والآشوري مع استمتاعنا بفن عصر النهضة في أوروبا والفن الحديث... لا شيء يلغي شيئاً في الفن.

ومن ثم ــ والكلام لغارودي ــ ما أجمل أن تزهر حضارات الإنسان على الأرض بهذه التنويعات اللانهائية، التي تصنع سمات فارقة وخاصة لكل حضارة، وما أبشع أن يذوب التراث الحضاري والفني والثقافي لشعب من الشعوب المقهورة (سياسياً أو فكرياً أو فنياً) في تراث الغازي أو القاهر على أي من هذه المستويات.

ونحن مع الفنان حليم جرداق الذي قال: «إن الروحية الجديدة المرجوة ليست مقصورة على ما جاء في التراث، بل هي كذلك في المناخ الحضاري العالمي العام. إنها الروحية الأخلاقية التي من مزاياها أن يعرف الإنسان كيف يصغي. أن يكون محباً للحقيقة، فاتحاً شبابيك فكره للنور والهواء، الروحية التي تدفع الفنان ليجتهد ويشتغل على نفسه مقلعاً على مجانبة الخاطر، وسطحية التلقف والتقليد. فالقصد هو الغوص إلى الذات الخلّاقة. الذات التي هي غير الذات العادية التي نتزيا بها حسب الظروف، ونتحوط بها حسب المحيط ونعكس ما حولنا كالمرايا المصقولة جيداً. علينا أن نغوص إلى خزان القوى الخلاقة التي خلقت القديم وفجرت الأشياء الجديدة التي لا تشبه الأشكال القديمة في الظاهر ولكنها تتواصل معها. بمعنى أنها وليدة الذات الخلاقة ذاتها التي أعطت التراث وتعطي اليوم ما يغني هذا التراث ولا يرده.

□ □ □

لقد وصَلَنَا تراثنا الفني عن طريق المستشرقين بدايةً. وإذا كان الغربيون الأكثر استغلالاً والأكثر إشارة لهذا التراث، فإنهم كانوا أيضاً الأكثر فهماً له. لأنهم كانوا بحاجة إليه ولأنهم ذهبوا للبحث عنه. وما زلنا إلى يومنا هذا ننتظر صدور كتاب عن الفن لنترجمه ولنتعرف على جديده المكتشف.

إن الاتجاد إلى استحياء الفنون العربية من قبل الفن الأوروبـي الحديث، كان مرتبطاً أوثق الارتباط بالطريق المسدود الذي بدا أن الفنون الغربية التقليدية قد وصلت إليه في أعقاب الحربين العالميتين حين تحطم النموذج (النيوكلاسيكي) لدافيد وأنجز على مذبح (الرومانتيكية) الجامحة التي مثلها دي لاكروا أروع تمثيل وأقواه، وإن لم تقوَ الرومانتيكية نفسها في الفكر والفن على الصمود الطويل.

لقد كان الإبداع الأوروبـي يبحث بإلحاح عن (مثال) بديل تخرج به من دوائره المفزعة التي أوشكت أن تحاصر طاقته الفنية التي استنفدت نفسها في حوارها المستمر مع الطبيعة بتنويعات مختلفة حقاً ولكنها لم تتجاوز الطبيعة أبداً.

وبدا أنه ليس ثمة مخرج للفن الأوروبـي إلاَّ باكتشاف نموذج مغاير تماماً. ولقد وجد هذا الفن ضالته في الفنون العربية، على الناحية الأخرى المقابلة من البحر المتوسط، حيث الألوان الصريحة الزاهية، والشمس الساطعة التي ينمحي تحت وهجها أو يكاد، البعد الثالث، أو فن الوهم الذي

أجاده الأوروبيون منذ وجودهم الإغريقي، لأنهم لم ينظروا إطلاقاً لما هو أبعد من الطبيعة المحيطة الواقعة وكان ليس ثمة شيء وراءها.

والغريب أنه في الوقت الذي اتجهت فيه أفئدة الفنانين الأوروبيين إلى عالم الشرق لتقتدي برؤيته الفنية المتصوفة، التي تجاوز الظاهر والشكلي والمحسوس واصلةً إلى الجوهر في سعيها الحثيث إلى المطلق الكامن وراء تلك التبديات العابرة. وفي الوقت الذي كان هذا بالتحديد هو وجه السحر والإبهار في الفن العربي حينما طالعه الفنان الأوروبي لأول مرة، اتجه الفنان العربي المعاصر نفسه إلى التخلي عن تراثه لاستجداء الفن الغربي في لحظة إفلاسه التاريخية.

ومع أن النموذج الشرقي لم يغب عن البصيرة الأوروبية منذ أزمان مغرقة في القدم (في صقلية، وإيطاليا، وإسبانيا)، إلَّا أن الالتفات العلمي المقصود لم يبدأ إلَّا في القرن الماضي. وباستطاعتنا القول أنه قد بدأ فردياً في القرن التاسع عشر. أما الفاتح الأول فهو دي لاكروا عندما توجه إلى المغرب والجزائر، وقد صرح تيوفيل غوته «السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة للمصورين من الحج إلى إيطاليا».

ولعل أبرز هذه المحاولات تلك التي قام بها نخبة من الفنانين الألمان هم (ماركيه وكاموان وبول كلي) في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حينما ارتحلوا إلى الشمال الأفريقي باحثين ومنقبين عن منظومة فنية وبصرية بديلة وجديدة على العين الأوروبية. كما نهل من ينابيع الشرق آخرون كثر كبيتر بروغل، أوجين دي لاكروا، جوان جري، فازاريللي، كاندنسكي، مارك شاغال، هلمون رهم، روجر ليمو، أندريه لوت، جوان ميرو، بيكاسو وهنري ماتيس، بعد أن تفاعلوا معها وتأثروا بها وفق وعيهم وإبداعهم الفني الخاص.

من أهم الفنانين الذين استلهموا من تقاليدنا الروحية، ومن تراثنا العربـي ما ظهر واضحاً في فنهم والذين تركوا وراءهم اتجاهات فنية جرت وراءها المئات من الفنانين، كان هنري ماتيس الفرنسي، بول كلي السويسري الألماني، وبابلو بيكاسو الإسباني.

هنري ماتيس (أستاذ الشمس):

عمل ماتيس على التصوير العربـي من خلال زيارته إلى دول المغرب ومن خلال تعمقه في الفن الإسلامي. فمنذ العام 1903 (وكان ما يزال شاباً) وبعد حضوره لمعرض أقيم في باريس للفن الإسلامي والذي قال عنه آنذاك أنه لن ينساه أبداً، لم يعد الفن الإغريقي المصدر الوحيد للتراث عند ماتيس، فالفنون الشرقية أصبح لها الأفضلية الأولى عنده. كما كان لأستاذه غوستاف مورو التأثير الكبير عليه، فهو الذي كان يردد دائماً «إن الشرق هو مخزون الفنون وإن قبلة الفنان الحديث هناك».

لقد بدأ تأثره بالفن العربـي في رسمه أولاً حيث صفاء الخط كمثل عربسات أحادية القيمة المحصورة غالباً بخطه أو حيث تجاوزات الألوان مبنية على التكامل والاشتقاق لإلغاء الحجم والمنظور الذي ساد في الفن الأوروبـي منذ عصر النهضة، فقد ارتبط بالبعدين متجاهلاً البعد الثالث، كما رفض المنظور الخطي ولجأ إلى المنظور الروحي. فالتقى مع الفن العربـي في التبسيط الذي يقوم على الحذف والإبدال والمجاز والتعادل، وهي نفسها سمات الرقش وفن الترقين عند الواسطي. ففي مقارنة سريعة بين هنري ماتيس والواسطي لا يختلف اثنان على أن هذا الفنان الأساسي في فن القرن الماضي والحالي هو أقرب إلى جماليات الشرق وتقاليد التصوير الواسطية من قربه إلى

ليوناردو دافنشي ورامبرانت. كما التقى مع الفن العربـي في تعريف الجمال: «الشكل لا يكون جميلاً لأنه شبيه بالواقع أو مكرور له، بل عندما يعبر عن الفرح والإيقاع والنغم». فقد قال عنه «رونيه هويغ»: إن الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية».

أقام ماتيس في جنوب الجزائر بعض الزمن، يتواجد مع روائع الخزف الإسلامي والنسيج العربـي، الذي حمل منه إلى باريس، والذي ملأ به أكثر لوحاته التي أنجزها عقب ذلك، بحماسة وخصب، مستفيداً من الملاحظات التي سجلها خلال زيارته للجزائر وموضوعها الطبيعة الصامتة، أو المرأة الوصيفة التي رسمها بأوضاع مختلفة مستفيداً عند تخطيط حدودها من رشاقة الرقش العربـي، وفارشاً المساحات الواسعة الخلفية بتزينات تجريدية عربية أو بتوريقات من صميم الصيغ العربية، مالئاً كل فراغ كما هو شأن التصوير العربـي.

إن ماتيس الذي كان يرى جاثياً على ركبتيه يتفحص سجادة شرقية ويمعن فيها النظر فاحصاً تفاصيلها وزخارفها المختلفة، كان له تأثير كبير على الوحشية في الفن يقول: إن ألواني تعتمد على ملاحظاتي في بلاد النور ــ الجزائر ــ وقد أكد ذلك «دو لوره» الذي عاش في دمشق زمناً بقوله: حاول الوحشيون الأوائل أن يضمنوا لوحاتهم الخصائص التي ظهرت في الفنون الشرقية القديمة كثافة اللون في الفسيفساء أو في النسيج الزاهي. وقد اعترف ماتيس بأن الكشف يأتيه دائماً من الشرق وأن فن المنمنات قد فجر إمكاناته وأكد أبحاثه الفنية، فقد انتسب ماتيس إلى مفهوم المطلق بعلاقاته مع هذه المنمنات، فقد كان له اهتمام واضح بالمخطوطات الفارسية والفنون المصرية.

فقد حافظ ماتيس دائماً على ما اكتسبه من زياراته إلى المغرب والجزائر، فلقد كان تأثير الشمس الساحق على الأشياء والألوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة وهي الألوان التي شكلت لوحات الوحشين وعلى رأسهم ماتيس.

وهكذا ارتبط «أستاذ الشمس» باللون الأزرق الشفاف الذي يقابل النور الساطع في المشاهد العربية، ففي لوحاته «بستان مغربي» «أناناس طنجة» «منظر من خلال النافذة» «الرداء البنفسجي» نرى الظلال الزرقاء تهيمن على أجزاء اللوحة لكي تترك فتحات للضياء فتخترق منها الخطوط والألوان. كما نجد عنده الأسود إلى جانب البرتقالي، والأزرق مع الأخضر، وكلها تآليف عربية نراها واضحة في لوحة «فتيات وراءهن حاجز مغربي» «داخل ستار مصري» لكن يبقى لون النور لون ماتيس، اللون المضيء الذي تخترقه أشعة الشمس، في لوحة «باب القصبة» نلاحظ النور البارز في اللوحة وكأنها مرسومة على زجاج.

كما أن التكرار والتوازن يميزان أعمال ماتيس ويقربه من الرقش العربي وهذا ما نلاحظه في لوحة «وجه تزيني» ولوحة «فرنسا» ولوحة «قميص روماني».

ففي تأملنا للوحات ماتيس نرى عمق تأثره بالفن العربي: من سطوع الألوان وصراحتها، إهمال الفنان البعد الثالث، والاكتفاء ببعدين، العرض والارتفاع، وفي تعبيره عن العمق بقانون آخر غير قانون المنظور التقليدي، ربما يتبدَّى في إسباغ الأهميات على أجزاء معينة في لوحته دون أجزاء أخرى، كذلك إهمال التفاصيل الجزئية لحساب الطابع الكلي العام للعمل الفني. ويقول ماتيس: «إن التعبير هو

الذي أبحث عنه فوق كل شيء وأنا لست قادراً على التمييز بين الشعور الذي أحس به نحو الحياة، والطريق الذي أعبر به عنه، والتعبير بالنسبة إلي، لا يكون في الحماس الذي ينعكس على وجه ما أو يعوض عنه بحركة شديدة، إن الترتيب الكلي لصورتي معبر: المكان الذي تحتله الأشكال أو العناصر، والفراغات التي تحيط بهما، والنسب، كل شيء يلعب دوره، فالتكوين هو فن تركيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعوري».

لقد نعت الكثيرون هذا الفنان الكبير بالمزين للأسباب التي ذكرناها ولكن ماتيس كان يقول دائماً: «هذا هو عطاء جيلي المعاصر» مكرراً بذلك ما قاله المقريزي من قبله بأجيال.

بـول كـلـي:

لم يكن كلي غريباً عن عالم الشرق العربـي، فلقد كان خياله مشبعاً بالجو الصوفي الذي عاشه في ميونيخ من خلال مطالعته لكتب غوته وخاصة كتاب «الديوان الشرقي للمؤلف الغربـي» الذي حفل بالصور الصوفية الإسلامية والمفهوم التوحيدي لله. كذلك كانت فكرة وحدة الوجود التي افترق فيها التفكير الشرقي عن التفكير الغربـي موضع اهتمام غوته «فالنفس لا تذهب شعاعاً ولا تضيع بل لا تلبث بما اتصفت به من السرمدية والاستعلاء أن تنطلق عارجة إلى الملأ الأعلى».

كذلك تأثر بول كلي بصديقه الشاعر ريلكه الذي كلف بعالم ألف ليلة وليلة وانعكس ذلك في أروع قصائده «سوناتا إلى أورفيوس»، ولقد التقى الصديقان في تونس وهناك اطلع ريلكه على لوحات صديقه وكان شديد الإعجاب بها.

إن رحلة كلي إلى تونس عام 1914 والتي استغرقت سبعة عشر يوماً تركت أثراً في نفسه عن قيمة الضوء، وخيالاً أشبه بألف ليلة وليلة سرى في أعماقه، أما اللون فقد تمكن منه، ولم يعد بحاجة إلى أن يجري وراءه. قال: «إن اللون قد تمكن منه إلى الأبد»، وتظهر هنا أهمية تلك اللحظات الخالدة في حياته، فاللون وهو صارا شيئاً واحداً مُصوراً.

نشاهده وقد استخلص في مائياته التونسية أسس هندسات المنظر بإيحاءات من الزليج والعمارة المحلية، وربط بحوثه بالوان تعبق بهذا الضوء المتوسطي والمناخ الشرقي.

لقد بحث كلي عن الفن العربـي من خلال المظاهر الشعبية واستطاع أن يكتشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربـي. إن حواشي الرداء المطرزة، دفعته إلى اكتشاف المقرنصات في العمارة، ولقد اكتشف أيضاً طراز العمارة، وصفات الخيط الفني والرسم الهندسي، كما في «صالة المغني 1930» «وريفي 1927» «ومنظر لمدينة قديمة 1928». كما يبدو بجلاء التطريز العربـي المختلط بالعمارة، أي بالقباب والاقواس والادراج في لوحته «مدينة قديمة وخلفية 1928».

فقد سعى كلي إلى إبراز تجريد ألوان السجاد العربـي كما في «تناسق قديم 1925» تجريداً تكعيبياً، وقد لاحظ غروهمان: «إن الزاوية القائمة والمستطيلات غير المستقيمة الأضلاع تبدو عند كلي نسيجاً هندسياً كالسجادة، ولكن ليس لها علاقة بالتكعيبية كمدرسة لأنها تتصل بغنائية شرقية قائمة على عناصر تصويرية مكررة».

لقد قام بول كلي بتصويره التشكيلي على خلفية موسيقى زمانية قد مارسها، وهنا يتلاقى فن كلي مع الفن العربـي الذي يقوم على

خلفية موسيقية. فلقد لمس الفنان الوحدة الفنية في الموسيقى والعمارة والتصوير. وكشف عن ذلك الطابع الصوفي عندما كان يصغي إلى موسيقى مكفوف، وقد اخترق اللحن العربي أذنه الموسيقية واستقر في ذهنه «إيقاعاً مستمراً إلى الأبد». وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه جدياً عندما كان يحاول رسم لوحة «البدر التمام» فيقول: إن هذا الليل سيبقى في أعماقي إلى الأبد».

رسم كلي جوانب من القيروان، وقد بلغت نشوته أوجها عند حضوره أحد الأعراس فكتب: «إن هذا العرس هو صورة خالصة من ألف ليلة وليلة، أي شذا، وأي نسيم تمتزج فيه النشوة والوعي والوضوح في آنٍ معاً».

كما أنجز كلي كثيراً من اللوحات في مصر، وأكثرها يحمل صفات الرمز والثورية مما يشبه القصة الأحجية. وقد جذبه في مصر وحدة الحياة والأبدية، وقد تفتحت لدى الفنان قوة التبسيط إلى أقصى حد متجاوزاً الأفق الأوروبي وجميع عالمه. فلقد امتلك في تونس قمر الجنوب «لكنه الآن يمتلك الشمس والنور الإلـه الأكبر الذي أنجب نفسه، آمون». لقد أوحت له مصر بأعمال ذات ضياء وبريق لم يكن معروفاً بعد، كما في لوحة «طريق رئيسي وطرق للعبور 1929»، وكما في لوحة «الأربطة الأفقية» والتي أخضعها لإيقاع بشكل مجموعات عمودية وقطرية.

حاول بول كلي أيضاً الاستفادة من الخط العربي في كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحياناً صفحة من مخطوط كما في لوحته «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة 1933» أو هيروغليف كما في «هاربور ـــ و ـــ ل ـــ 1939» وبدا الخط أحياناً

واضحاً ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقبلني».

فالخط المتصل الذي يضم حدود الصورة كلها دون انقطاع والذي نراه في أكثر أعمال كلي، سواء منها ذات الخطوط اللينة أو الخطوط المستقيمة، قد أوضح التأثر القوي بالرقش العربي القائم على الخط المتصل اللانهائي، كما في لوحة «تأرجح المراكب الخفيف» ولوحة «أغنية القمر».

ونجد التقارب الشديد بين الفن الهندسي العربي ذي الطابع الروحي والذي يبدو على شكل إشعاع نافر أو غائر، وبين أعمال كلي خاصة في لوحته «بستان نباتي قسم الإشعاع» ففي هذه اللوحة يبدو بوضوح الطابع الصوفي الذي يقرب الفنان من الأبدية ومن الله، وهذا ما كان كلي يبيحه لنفسه «إنني أبحث عن نقطة قريبة من الله حيث أبحث عن مكان لي».

في الواقع نظر بول كلي إلى الفن بصورة عامة، فبعض نتاجه يثبت اعتماده على القديم كالرقم البابلية مثلاً، يقول غروهمان: عندما نتصفح إنتاج كلي فإننا نقف مدهوشين ونحن نكتشف ارتباطه ببعض المعطيات الأثرية».

فأي رسم لكلي مما أنجزه في القيروان، يشابه إلى حد بعيد بعض النقوش الجدارية التي عثر عليها في المدينة السورية صالحية الفرات. فقد وصل كلي في مجال الفن العربي إلى حدود جذوره القائمة في الفن الآشوري والفن البابلي. ونحن نعتقد أن وجهة نظر كلي صائبة إلى حد بعيد، فلكي نستطيع تأكيد أصالة الفن العربي فإنه لا بدَّ من تقصِّي جميع أبعاده الزمانية والحضارية والعقائدية والشعبية وهذا ما تم لبول كلي.

يحاول الجميع البحث عن جذور فن بيكاسو في الفن الايبيري، أو في الفن المصري القديم أو الفن الإفريقي. ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كان متأثراً أيضاً وإلى حدٍّ بعيد بجمالية الفن العربي الإسلامي.

ولقد أيدت ذلك الكاتبة الأميركية وصديقة بيكاسو جيرترود ستاين (Gertrud Stein) بقولها: «يجب أن لا ننسى أبداً أن الفن الأفريقي ليس ساذجاً، بل هو فن أصيل، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية، لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الأفريقيين، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لماتيس، أضحى بالنسبة لبيكاسو الأسباني شيئاً أليفاً ونامياً».

فالقرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وتجريد الفن الإسلامي تظهر بوضوح في أعمال بيكاسو فلوحة «الصداقة» ولوحة «آنسات أفينيون» تحمل نفس المبادىء الفنية الموجودة في لوحة «الجاموس» في كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني. كما أن بيكاسو قد حاول تغيير معالم لوحة دو لاكروا «نسوة الجزائر» وإعادة رسمها خمس عشرة مرة، قد سعى بذلك إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب الفن العربي كما يعتقد «زيرفوس».

كذلك سعى بيكاسو إلى تبسيط حجم الإنسان عن طريق تصوير جميع جوانبه في آن معاً، مما تفرع عن الطريقة التكيعبية التي ابتكرها وقد استلهم بذلك نظرية الفيلسوف ديكارت التي تقول: «إن كل النقط مراكز يمكن استخدامها للملاحظة» وهذه النظرية كان لها سبق في الفن الإسلامي، الذي أهمل المنظور، ورسم بمنظور (عين الطائر) أي حينما

يرسم الغرفة يظهر لنا ما هو موجود في داخلها من أشخاص وأثاث عبر جدرانها ومن مختلف الزوايا، وحينما يرسم الآبار فإنه يبرز لنا ما في جوفها من مخلوقات، وقد نجد أصدق الأشكال التكعيبية متمثلة برؤوس التماثيل العمورية التي وجدت في تل أسمر، ورأس تمثال الإلـه أبولوورأس نرام سن الأكادي.

لقد أيد هذا الالتقاء دو لوريه بقوله: «لقد قدم الفن التكعيبـي وخاصةً فن بيكاسو، البرهان عن وحدة أواصره مع الفن الشرقي» وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصة في الخط العربـي، كما في «منبر القيروان» المصنوع في نهاية القرن التاسع، وقد حفر عليه آيات من الخط الكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة، وكما في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الإسلامي، حتى أن لوحة «البهلوان» لبيكاسو أو لوحة «امرأة ورجل» تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم.

بعد الحديث عن هؤلاء الفنانين الثلاثة وأثرهم البالغ والعميق في حفر أنهار جديدة في خريطة الفن الأوروبـي الحديث كله، وذلك لنتيجة تأثرهم بالتراث الشرقي سأختصر الكلام عن تأثيرات أخرى للشرق على الغرب وأهمها:

أولاً: الفنون المصاحبة للكتب الأدبية: بحيث استطاع المؤرخون أن يجزموا بأن هذا الفن هو فن عربـي إسلامي، مع العلم أنه لم يصل إلينا شيء من هذا الفن قبل القرن الثالث عشر الميلادي، ولعل أشهر ما وصلنا هو المخطوطات العديدة لمقامات الحريري المصورة، وأقدمها وأشهرها مصورة الفنان يحيـى الواسطي للمقامات المحفوظة بمكتبة باريس الأهلية، وهذه المخطوطة هي أول عمل في التصوير

الإسلامي يعرف منشؤه على وجه التحديد. كما أنها تعد من أهم المخطوطات إفصاحاً عن الخصائص الفنية لمدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وهذه المخطوطة لها سماتها المتميزة ورؤيتها الواضحة والخاصة، لواقع مجتمعها وعصرها.

ومع أن الواسطي جمع في منمنماته بين التأثيرات المسيحية والشرقية والتأثيرات الإيرانية إلاَّ أنه خلق من كل ذلك أسلوباً إسلامياً خاصاً به من ناحية، وخاصاً بالتصوير الإسلامي من ناحية ثانية. فلقد تجلت في هذه الأعمال خصائص مدرسة متقدمة وأصيلة من مدارس التصوير الإسلامي هي «مدرسة بغداد» حتى اعتبرت مخطوطة الواسطي ـــ بحق ـــ أكمل مثال لهذه المدرسة في التصوير وأوضح نموذج وصلنا، لمنهجها في الرؤية والأداء، ولقد كان لتنوع موضوعاتها، ما بين مشاهد الطبيعة والحياة اليومية والدينية والقضائية، وما عبرت عنه في أشكال العمارة والبناء، أثره في كونها أضحت خير شاهد على هذه الفترة العامة من تاريخ الحضارة الإسلامية.

ثانياً: فن التلصيق: وهو أسلوب في التصوير يعتمد على تلصيق قصاصات جرائد وصور مباشرة على اللوحة الفنية. فقد احتل هذا الفن مساحة زمانية طويلة في معارض أوروبا وما زال عدد كبير من الفنانين يعتمد هذا الأسلوب، وقد نال إعجاب الغربيين، لقد كان للفنان الشرقي فيه دوراً كبيراً، فقد ظهر هذا الفن قبل أربعة قرون في الفن الإسلاه ،، فقد ذكر المؤرخ الدكتور ديماند في كتابه «الفنون الإسلامية» إن الشرق عرف فن التلصيق في العهد الصفوي في القرن السادس عشر، وكان يسمّى طريقة القص، وهو لصق رسوم وأشكال

مقصوصة على أرضيات ملونة باللون الأزرق غالباً وزخرفتها وتوزيعها بالتذهيب والتخريم والشف حتى تتناسق اللوحة وتتكامل.

ثالثاً: الفن البصري: وهو حركة في التصوير تعتمد على خداع البصر وفازاريللي كان رائد هذا الفن سنة 1908. وقد ابتدعه فازاريللي متوخياً مزج المادة والروح في عمل مجرد استهدى إليه من الزخرفة الإسلامية.

رابعاً: فن الفسيفساء: هو فن التشكيل عن طريق استخدام وحدات صغيرة من الرخام أو عجينة البلور... وهي خامات ذات ألوان متعددة، ولا يتجاوز حجم الواحدة منها السنتيمتر المكعب، تتجاور مع بعضها لتصنع تلك اللوحات الشهيرة التي عرفناها في حضارات مختلفة. وكما يجزم تاريخ الفن، فإن الكلدانيين هم أول من استخدم فكرة «الفسيفساء» لتزيين حيطان قصورهم وأرضيات دورهم، وكان ذلك في مدينة بابل القديمة. ومن ثم فقد كان الشرق بعامة هو صاحب هذه الإضافة الهامة في تاريخ الفن وتؤكد ذلك المكتشفات «الفسيفسائية» في آسيا الصغرى ومصر، إذ عثر في قصور الملوك على بعض اللوحات المصنوعة من الحجارة والقواقع المثبتة في أرضيات إسمنتية ذات أشكال زخرفية متعددة. وعندما تطور هذا الفن بعد ذلك في الإسكندرية تشعبت منه مدرستان الأولى ناحية الشرق وآسيا الصغرى، حيث تكونت المدرسة اليونانية الشرقية، واتجهت الثانية نحو الغرب وصقلية وروما لتكون المدرسة الرومانية بعد ذلك.

وقد عرف القرطاجيون هذا الفن عن طريق اليونان منذ القرن الثالث قبل الميلاد، وذاع صيت مدرسة «قرطاج» في القرن الرابع وعرفت بطابعها الخاص الذي تأثرت به فسيفساء صقلية.

ومدرسة الفسيفساء الرومانية بلغت تونس أساساً عن طريق الإسكندرية فطرابلس الغرب. وقد تدهور هذا الفن بعد ذلك، ولكنه خلق من جديد على يد الفن المسيحي الذي أورث البشرية أكبر مجموعة من الفسيفساء الحائطية، ولعل أهم هذه المجموعات حالياً في إسطنبول.

خامساً: لقد وضعت مصر الأجروميات المتقنة لفن العمارة بشقيها المدني والديني: عمارة المؤسسات العامة والدولة، عمارة الإسكان الفردي والأسري، كما وضعت أصول فن النحت، وأصول فن الجداريات التصويرية (الأشكال الحائطية) سواء ما كان منها تصويراً ملوناً، أو ما كان منها يندرج في وظائف النحت البارز أو الغائر في الجدران المعمارية.

وقد قننت مصر في مجال التصوير الحائطي خاصة التمبرا أو الجواشي، كتمبرا الصمغ العربي، وتمبرا الغراء، وتمبرا زلال البيض، وأضافت إليه أوروبا في العصور الوسطى تمبرا الشمع، واللبن، والكتان المغلي، ثم تمبرا دي شيركو، وقد سميت باسم صاحبها الذي خرج بهذه التركيبة الاصطناعية بعد بحث طويل.

أما التصوير بالإفرسكو (الألوان الجيرية) (Fresco) فقد أخذ اسمه من اللغة الإيطالية كما سمي بـ الإفرسكو الغربي، تميزاً له عن الإفرسكو المصري، وذلك لاختلاف الأسلوبين. فقد انتقل هذا الفن من مصر إلى كلدانيا وبابلونيا وكريت، ومنها إلى اليونان ثم الرومان حيث أخذ يتطور بشكل يتفق مع طبيعة الرومان وعاداتهم وتقاليدهم وميولهم. كذلك فالمصري هو الخالق الأول لقواعد النسب في رسم الأشياء.

□ □ □

إن العمل الفني ــ بحكم طبيعته ــ يمتلك قوانينه الخاصة، نسبياً بما هو «خلق فني» إنه فعالية إنسانية نوعية. فللفنان حرية في التعامل مع التراث (وقائعه، وظواهره، ودلالاته)، فقوانين الفن تسمح لنا بخلق شخصيات جديدة، لم تكن موجودة في الواقع التاريخي، أو في نطاق الشخصيات التاريخية وخلق علاقات لم تنشأ أصلاً ومواقف لم تتحقق وأحداث لم تقع، وإن كان يوحي بها التراث في سياقات معينة، وأطر خاصة، وأبنية فنية بذاتها. فكما أن التراث يتدخل في الحاضر ويلقي ظلاله عليه، كذلك يفعل الحاضر فعله في التراث ويمارس عليه عمليات الإحياء والاستنطاق والاستنبات.

فمساحة الحرية للفنان إن لم تكن مطلقة فهي أرحب في مساحة الالتزام ليظل اختياره مرهوناً أساساً بقوانين العمل الفني النوعية، وبتكوينه الشخصي، ومن ثم يصبح متاحاً له حرية الإسقاط على الأوضاع المعاصرة.

فالمعيار، هنا، ليس صحة الوقائع، والمواقف، والشخصيات التاريخية بل المعيار الفني، بالمعنى الاجتماعي العام والمنطق الرؤيوي والضرورة الجمالية، إذ ليس هدف الفنان ولا دوره، أن يقدم تاريخاً لفترة، أو مرحلةٍ تاريخيةٍ ما، ولكن اكتشاف وكشف الراهن من خلال الماضي أي أن هذا الاستلهام التراثي الفني هو أداة معرفة الراهن، عبر الماضي، بل، ومعرفة الماضي عبر الحاضر (وليس أداة معرفة للماضي بالمعنى العلمي للمعرفة).

الفنـان لا يكـون تـراثيـاً بمجـرد رسـم بيـوت الطيـن القـديمـة أو القرميد، أو سفن الصيد، أو الجمل، هذا تراث في الواقع، ولكنه ليس تراثياً في اللوحة، ويتساوى من يرسم موضوعاً كهذا عن بيت قديم، ومن يرسم، مثلاً، مبنى قصر المؤتمرات في بيروت، كل المسألة أن ذلك رسم مبنى قديم، وهذا رسم مبنى حديث ولكن، لن يكون تراثياً لرسم البيت القديم، ولا يكون الثاني معاصراً لرسم مبنى القصر. بل أقول: لربما استطاع الفنان الذي يرسم مبنى قصر المؤتمرات أن يكون تراثياً جداً رغم حداثة موضوعه (أو مضمونه بمعنى أدقّ) وربما كان الفنان الذي رسم البيت القديم معاصراً جداً رغم قدم موضوعه. الموضوع أو المضمون في الفن التشكيلي ليس هو الذي يحدد هوية العمل، أو ليس هو الذي يحدد تراثيته أو معاصرته.

فالتراث الفني لاية أمة من الأمم عبارة عن معطيات ماثلة ومتجسدة ومبلورة لمجموعة من القيم الاجتماعية والفنية والرؤيوية، التى ما زالت تفعل فعلها بشكل أو بآخر في اية أمة ذات تراث فني، وليس مجرد أشكال قديمة مفرغة من المعنى والدلالة، والتراث ليس هو أن أصنع الصورة على شاكلة القدامى، وإنما أن أستوحي من عملي المعاصر قيماً جوهرية في تراثي الفني.

لا يعنـي أن أستهـدي التـراث، أن أقلـده، أو حتـى أستعيـر بعـض وحداته الزخرفية والشكلية لأضعها أو لأطعم بها لوحتي المعاصرة، فهذا نوع من الترقيع، أو القص أو اللصق، وإنما التأثر الأعمق بتراثي يكمن في فهمي للقيم الإبداعية الجوهرية فيه، والدالة في نفس الوقت على خصوصية شعب معين، وطبيعة وعيي الخاص بالكون.

كما أن الاستلهام التراثي الفني له قوانين نوعية خاصة،

والاستجابة له تستند على الفردية، التي تأخذ أشكالاً متمايزة تقوم على التمايز بين الفنانين أنفسهم، حتى في المجال الفني الواحد.

إذا عدنا أدراجنا إلى الماضي، نجد أنه ليس عبثاً، إن الفنان الآكادي الذي تأثر بتراثه الديني، وواقعه الاجتماعي كقوم رُحّل فمثلت في أعماله الفنية الغنية بالحيوية، والحركة العارمة، والدقة في إبراز التفاصيل وضبط نسب الأعضاء بعضها إلى بعض بعكس نتاج الفنان السومري الغني بالرموز كسمنة المرأة دلالة على وفرة الغذاء، وقدرة الإنجاب.

كذلك الثيران المجنحة في آشور، والتي خلفتها لنا الحضارة الآشورية، ذات الحركة الثقيلة، والجداريات الرائعة الحافلة بالمظاهر الدنيوية والحركات العنيفة، والتعبيرية الفنية بإيحاءاتها، والتي اتسعت لها جدران القصور لتكون من مميزات طابعه المعماري التي نقلت إلينا قدرة الفنانين الآشوريين في رسم طبائع الحيوانات وأوضاعها من خلال ملاحظة دقيقة لخصائصها الذاتية. وقد دلتنا على وعي الفنان بعمله فهو لم ينحت الثور المجنح لهواية خلق حيوان أسطوري، بل كان وراءه معنى عميقاً، فرأسه البشري يرمز إلى الفكر الجبار وجسمه الحيواني يرمز للقوة، والجبروت، كذلك تمثال أسد بابل، والذي يعني بكتلته الحجرية الهائلة، بأن بابل تطأ العالم كما يطأ الأسد رجلاً. كما أن المظاهر الدنيوية في الفنون العراقية دلتنا على العقيدة العراقية التي لم تكن تبشر بجنة في العالم الآخر، بل كانت الآخرة عندهم جحيماً فيها العذاب المقيم. فكان الفنان الآشوري يعبّر عن معاناته من فكرة الموت تعبيراً مأسوياً داخلياً مرتبطاً بالتساؤل عن معنى الحياة والموت.

أما تمثل تمرد الفنان في العصر المملوكي في بعض آثار هذا العصر الخزفية والرسوم الورقية، فقد ظهرت أنماط بشرية أراد الفنان

والملامح بعلاقات خطية تجريدية، فكانت جرأته في استخدام الخطوط بمثابة إجماع على عسف الحكام والسخرية منهم.

مثل آخر: إن الفن المصري القديم خصوصاً في مجسماته لم يكن يترك فراغاً بين أجزاء الجسد، فلا فراغ بين الأيدي والإبطين، بل اليدان ملتصقتان تماماً بجانبي الجسم، حتى عندما تقدم قدم عن قدم أخرى، يشغل الفنان/ المثال الفراغ الناتج عن ذلك بنحت لاحم لا يترك فراغاً، وهو يسند الظهر على دعامة طويلة تحفظ للجسم كله انشداده ورسوخه على الزمن، والرأس منتصب وهو يضع ذقناً مستعارة لتمسك ما بين الرأس والصدر، لأن الرأس أضعف مناطق المنحوتة وهو عرضة لفعل عوامل الزمن قبل غيره. وهناك مظهر آخر نلمسه بوضوح في الفن المصري وهو جنوحه الدائم إلى نحت تماثيله في حالة الشباب الدائم وكأنها بذلك تتحدَّى الزمن وتستعيض بخلودها الجامد في الحجر عن كل ما يقع على الجسد البشري من تغير وتبدل بفعل الزمن.

فهاجس الموت لدى الفنان المصري قد دفعه إلى إضفاء صفات الخلود على أعماله عبر بنائه المنحوتة، والتماثيل ذات الحركات المتداخلة الضمنية في الكتلة لكي لا ينال منها الزمن، فقد كان يعتقد جازماً في البعث والثواب والعقاب، وأن تمثال المتوفي هذا عند حلول لحظة الحساب أو البعث ستحل روحه فيه من جديد، من ثم فلا يجب أن يكون ثمة شيء ناقص من التمثال عند حلول (الكا) أو الروح به.

وبمقارنة مع الفن الإغريقي، نلاحظ أن المنحوتات الإغريقية كانت في معظمها تمثل أوضاعاً مفعمة بالحركة، والحيوية الديناميكية، معاكسة، لأوضاع الثبات والرزانة التي اتخذها النحات المصري، ذلك

لأن الفن الإغريقي أساساً كان فناً دنيوياً لا يفكر في خلود ولا تشغل باله الحياة الأخرى. ولذلك نجد أن جل ما وصلنا من الفن الإغريقي من منحوتات تكسرت أذرعها، وأرجلها، ورؤوسها، لأنهم كانوا يمثلون الحياة، رامي القرص، رامي الرمح، فينوس...إلخ.

وأخيراً: في الفن الإسلامي، بعض الفنانين الذين يستوحون تراث الفن الإسلامي أو التراث الزخرفي تحديداً في الفن الإسلامي المسمى (الأرابيسك) يتوقفون إزاء التنويعات الهائلة، وربما اللانهائية لهذه الزخرفات، والتي نراها في أسقف المساجد وجدرانها، وفي العمارة الإسلامية عموماً، والمقرنصات والمحاريب والمنابر والمشربيات، ونراهم يستوحون أشكالها في ترصيع أعمالهم الفنية المعاصرة، أو يستعيرون بعض الوحدات في أجزاء من أعمالهم، ولكن من منهم وضع يده على معنى التكرار اللانهائي للوحدات الزخرفية، والتي تنبع دائماً من نقطة واحدة، أو مركز واحد، وهو المطلق أو الله. وإن الخيط في الرقش العربي ليس عملاً هندسياً محضاً، يقوم على تعريات واستقامات للأشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع، فالواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسياً فإنه ذو مضمون ثابت، وليس الطابع التجريدي فيه إلاَّ لكي يصبح الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه. فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء، فالصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممتلئة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك.

باستعراضنا لهذه الأمثلة، نجد أن الحقائق الجوهرية عند الفنان فيما يبدع هي القيم التي علينا أن نفهمها من تراثنا الفني فيما نحن نستهديه ونستوحيه، وليس مجرد النقل المغمض العينين.

تجربة رفيق شرف:

في أوائل السبعينات اختار رفيق شرف السير والقصص الشعبية كموضوعات لأعماله الفنية، فعالج سيرة عنترة في لوحات زمنية رائعة، وكان ذلك في معرض سماه «البطل العربي»، والذي لا تزال لوحات هذه الفترة، تشكل أكثر ما رسمه رفيق شرف في تاريخه الفني، شهرة وشعبية. هذه المرحلة عرفت بمرحلة الفن الشعبي عنده، وقد حافظ الفنان في هذه التجربة على بعض الخصائص التي امتاز بها التصوير الشعبي، فأهمل المنظور والتشريح وطول الشنب، كبر العيون، وأبقى على حواجب الوجه متصلة ببعضها البعض، وأبرز العناصر الرئيسة في اللوحة، إلاَّ أنه ألغى المصطلحات الطبيعية والزخرفية والكتابة من خلفية العمل فجاءت أعماله في هذا المجال رمزية تعبيرية تتميز بالتقنية الراقية والمعالجة اللونية.

لقد استفاد شرف من الحساسية الشعبية التي عبر عنها الكثير من الفنانين الشعبيين حرفيين وتراثيين قبله ومنهم الفنان أبو صبحي التيناوي.

وكان التجديد في أعمال شرف، في المحافظة على روح التراث العربي، ونقل المثل التي تتحلى بها سيرة عنترة إلى عمله الفني، مستخدماً المادة الزيتية والحبر الصيني، والزخارف الشرقية، ورفع الموضوع الشعبي إلى مستوى العمل الفني التشكيلي، وهكذا بنقل معانٍ جديدة لم تكن معروفة من قبل.

أدخل رفيق شرف التقنية الحديثة إلى أعماله المستوحاة من التراث عن طريق الخط، وتوزيع المساحات. فالعناصر تبدو متعانقة فيما بينها، والألوان زاهية، والخطوط لينة، فإمكانات شرف الفنية رفعت العمل الشعبـي إلى مستوى العالمية.

عن هذه المرحلة قال الفنان: «استلهمت من التراث ما يفيد تشكيلياً، هادفاً في الوقت نفسه إلى إحياء، روح الكرامة، والبطولة في الإنسان العربـي المهزوم بعد حرب يوليو... أنا ملتزم في إطار استلهام التراث الآن. التزام بمعنى الشعور وأهمية تراثنا والبحث التشكيلي فيه، وهو من جانب آخر التزام بأصالة الروح، وتاريخها وحضارتها، إنّه بالنسبة إليَّ التزام ذاتي».

كذلك عالج شرف موضوعات تراثية أخرى تمثلت بالتعاويذ والطلاسم، والكتابات السحرية على الخزف فكانت أعمالاً ناجحة استطاع فيها الفنان أن يوفق ما بين مادة الخزف كحرفة شعبية، والتقنية الفنية، واللونية العالية.

وفي بداية الثمانينيات أقام شرف معرضاً (المعرض الأميركي)، وقد شكلت موضوعاته ذروة عمل الفنان من ناحية اللغة التشكيلية، والأدوات، كما من ناحية توظيف تلك اللغة وأدواتها للتعبير عن حال جديدة من حالات الداخل، عنوانها هذه المرة العودة المطلقة إلى تراث ما.

وقد جاء هذا التراث في أعماله مزيجاً من ثلاثة أبعاد:

البعد الأول: التراث الإسلامي، في استخدام الأشكال وقد عبر عن الواحد المطلق، وعن علاقة الرؤيا بالمرئي، والرؤيا بالرؤية، والواحد بالآخرين، وفي قراءة لإحدى لوحاته وأهمها نجد التقسيم يظهر دائماً ثلاثياً في العلاقة بين المركز والأطراف، ويشكل المركز

قطبه الأوسط في تجاوز وتعال يعطيان اللوحة طابعها الروحي العميق.

البعد الثاني: الأيقونة المسيحية، والبيزنطية الشرقية تحديداً، معبراً عنها كذلك بفكرة المطلق الذي يتوسط اللوحة، وبكتلة الضوء ــ الهالة ــ التي تحيط رؤوس الشخصيات المركزية كما في استخدام الذهبي والبرتقالي بشكل واضح.

أخيراً: التراث التجريدي ــ الصوفي وتحديداً بالمعنى الذي ساد الفن الأمريكي على يد فنانين أمثال جاكسون بولوك، أواسط القرن العشرين.

لقد شكلت هذه الأبعاد الثلاثة جوهر مرحلة المنمنمات التي سيطرت على مسطحات لوحاتها، الأقنعة والأحجية والعلاقات التي تبدو سحرية واستخدام كولاج لغوي يطور ما كان عمد إليه رفيق شرف من نزوع نحو الكولاج المادي البحت في أعماله امتزجت فيها الألوان بقطع الحديد والخشب والحبال.

إن رفيق شرف الذي ترك بصماته على الفن اللبناني والفن العربي الحديث، مثل من مجموعة محاولات قام بها عدد كبير من الفنانين اللبنانين والعرب، باستلهام تراثهم فابدعوا أعمالاً عظيمة.

إن نظرية تاين (H. Taine 1938 -1893) التي تؤكد الحتمية المكانية والبيئية في الإبداع قد تنطبق إلى حد كبير على إبداعات هؤلاء الفنانين الذين يحاولون استلهام تراثهم والموروث الشعبي كل وفق مخزونه الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

□ □ □

إن مهمة الفنان لا أن يبعث تراثه، بل أن يجدد فيه وأن يحور في معناه ومبناه ليستقيم له ما ينهض بتجربته الإبداعية في لغة يستطيع جمهوره الخاص أن يستوعب محتواها، ويجيد تلمس أبعاد مفرداتها. بحيث أن أرى أثر الواسطي على فننا لا الواسطي، وأن أقرأ جملة تعبيرية في لغة حديثة تأخذ شكل الخط العربي المتواصل في كلمات تجسيدية كتلك التي رأيناها في نصب الحرية «لجواد سليم» فيكون للجواد الجامح في أول النصب دلالات وإشارات متداخلة، منها ما يؤدي إلى التراث بمعنى في أصالة الجواد العربي دائرة في حياة الإنسان العربي وأدبه، وتاريخ حروبه، ومنها إشارة في الحركة تعبيراً عن التحليل الثوري والأمل، ومثلها دلالات الثور في آخر النصب فهو رمز للخصب واليمن والاستقرار بوقفته الثابتة إلى جانب كونه أحد أوجه حياتنا الفردية وغناها. وقد يكون فيه أيضاً بعض الدلالة الرمزية من ثور «بيكاسو» في الجورنيكا، كل ذلك عبر قراءة شخصية توحي بالقراءة العربية التي تبدأ من اليمين إلى اليسار وتتحول كل صورة في النصب إلى مقطع كلامي في جملة متكاملة في «الذي كنا» «والذي صرنا إليه» «والذي نرغب في أن نكونه».

وإذا كان «بول كلي» قد قرأ الخط العربي من اليمين إلى اليسار قبل جواد سليم، وإذا كان قد تعرف إلى مميزات هذا الخط في التشكيل عبر تطوره المعنوي في الكلمة وعبر خطوطه المتواصلة، وربما كان قد أدرك أيضاً تفرد هذا الخط بالقدرة على الامتداد اللامتناهي أو التقلص

في بقعة صغيرة جداً، فإن جواد سليم استطاع أن يحول كل هذه الحرفيات والجزئيات إلى أسلوب متكامل لا يزال يطرح نفسه نموذجاً مثالياً في التعامل مع التراث بمفهوم المعاصرة التي تقول بها.

بالرغم من الدعوات الكثيرة للعودة إلى التراث في الفن التشكيلي ومحاولة تحديث هذا التراث بحيث يمكن أن تجتمع لدى الفنان إلى خصوصية نزعته الفنية العالمية، إلَّا أن مدارس الفنون والجامعات لم تقم بعد بأبحاث جادة في هذا المجال، ومناهجها التعليمية هي ترجمات مجتزأة لمدارس فرنسية أو إيطالية. (مع العلم أن تعليم الفنون في المدارس أصبح ضمن المناهج مع اعتماد الأسلوب التعبيري الحر، وهذا ما يساعد على العطاء والإبداع). وفي حين يتعلم الطالب أسساً أكاديمية غربية، فإنه مطالب في حياته العملية أن يحترم الخطاب النقدي في الاهتمام بالتراث والبيئة.

يقول سيزار نمور في كتابه (أمام اللوحة 2004): «قلَّما أرى رابطاً بين طلاب الفن كأفراد أو كمجموعة في لبنان وبين أعمالهم، كما قلما أرى علاقة بين أعمالهم وبين المحيط الاجتماعي أو البيئة الطبيعية التي يعيشون فيها. إنني أشعر وكأن طلابنا يتلقون استعمال أدوات الرسم والتلوين والمواد المختلفة بتقنية محدودة. ويعالجون الأشكال والمواضيع التي اعتادوا معالجتها عندما تعلموا هذه التقنيات. لذلك نجد رابطاً ميكانيكياً غير خلاق بين التقنية والموضوع».

إننا لا نرى في ورشة عمل مدرسية أو جامعية أستاذاً يتخذ من بساط محلي أو من جدارية[1] في قصر أو منمنمة عباسية نموذجاً

(1) الفن الجداري: لهذا الفن دور هام في تنمية ذوق المجتمع، وذلك بحكم مواجهته المباشرة للناس وبناءً على نظرية الرؤية التاملية نؤكد أن الفن الجداري كنوع إبداعي يلعب دوراً =

دراسياً وتحليلياً. ولم يدرج الواسطي أو بهزاد كفنانين جديرين بالاقتداء أو بالمرجعية العلمية على قدم المساواة مع فناني عصر النهضة الأوروبية مثلاً. وسوف أضرب هنا مثالين في دراسة علم الجمال التطبيقي لأثبات إمكانية تحديث التراث:

الأول لابن سينا في دراسة مقارنة بين الشعر والتصوير حيث يقول: «... إن الشاعر يجري مجرى المصور، فكل منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمورٍ موجودة في الحقيقة، إما بأمورٍ يقال أنها موجودة وكانت، وإما بأمورٍ يظن أنها ستوجد وتظهر».

يمكن تطبيق ذلك بأشكال كثيرة حول الماضي والحاضر والمستقبل كما في الغائب والملموس والمتخيل.

المثال الثاني ينطبق تماماً على الاتجاهات المفاهيمية الأشد حداثة: (L'art conceptuel) وهو مثال في كتاب الشعر للفارابـي، يقول: «كما أن الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئاً ما ربما عمل ما يحاكي به نفسه، وربما عمل مع ذلك شيئاً يحاكي ما يحاكيه، فإنه ربما عمل تمثالاً يحاكي زيداً، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد، كذلك نحن ربما لم نعرف زيداً فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، وربما لما نرى تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثال في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين».

□ □ □

= حاسماً موجهاً، كما كان في جميع المراحل التاريخية في الحياة الأبداعية والثقافية للمجتمعات البشرية. فنجد أن الكهوف القديمة لإنسان العصر البدائي ورسوماته الجدارية تفتح لنا شفرة تلك الفترة البعيدة التي عاشها هذا الإنسان منذ آلاف السنين، وما خلّف أسلافنا يدلّ دلالة واضحة على الدور الذي لعبه الفن الجداري.

وخلاصة القول أنه من المهام الملقاة على عاتق الفنان العربـي التأكيد على هويته عبر اللوحة، وهذا التأكيد هو مدخله إلى العالمية، فلا بد من إنتاج لوحة تشكيلية تنطلق من تراثه من البيئة المحلية، والتاريخ والحضارة، والجمالية العربية الشرقية، هذه الحضارة الممتدة من فجر التاريخ، حيث حضارات وادي الرافدين والبابلية الآشورية، والسومرية والكلدانية، والفينيقية، والفرعونية، والكنعانية، والحبشية الأفريقية القديمة. فيأخذ الماضي على أنه إثراء للحاضر وإعداد للمستقبل، على أساس ديمومة التراث، ومتانة التوجه الفني لذلك يتوجب عليه الإصرار على أصالته وذلك بفهمه لتراثه ومعطياته الحضارية فهماً علمياً وتاريخياً معمقاً ودرسه أسباب وجود هذا التراث، مقوماته الأساسية، سماته العالمية التي تميزه عن غيره، صلته بالبيئة، وجذوره الاجتماعية والسياسية، والمعتقدات التي كانت تؤثر عليه من قريب أو بعيد، وعلاقته بالحضارات المجاورة ومدى تأثيره عليها أو تأثره بها.

كما عليه التعرف على الفنون الشعبية والصناعات والحرف والعمل على رفع مستواها، إذ أنها من صميم حياتنا ونابعة منا، وقريبة من نفوسنا، وتعتبر جزءاً من ثقافتنا.

كما عليه أن يتعرف ويدرس الثقافة الشعبية، هذه الثقافة التي تميز المجتمع الشعبـي والتي تتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية، فالثقافة الشعبية «تخضع للتراث خضوعاً كبيراً وتتأثر به».

إن تيار الفنون التشكيلية الذي هب علينا وغمرنا دون أن نتمكن من صده سوف لن يوقفه إلاَّ تمسكنا وإيغالنا بتراثنا، الذي أعطيناه للتاريخ ولجميع الأمم، ولكن هذا الإيغال يجب أن لا يضللنا وأن لا يبعدنا عن متطلبات العصر، ويجب أن لا يمنعنا من تذوق ابتكارات جريئة وتقبُّل آراء جديدة وتطعيم أفكارنا بالمبدع المفيد من أفكار الغرب.

إن الوعي الحقيقي بالتراث ضرورة أولية لأنه وعي بالإنسان العربـي، لأن التراث هو الشق الأهم في بناء المستقبل. والفن الأصيل هو محصلة لسمات وتراث شعب وخصائص أمة، لأنه جزء أساسي من التكوين النفسي للمجتمع، والفنانون الرواد هم من نبتوا في أرضهم وبيئتهم. على الفنان أن يعي أن أي موضوع فني يمكن أن يرى صداه في التراث، وكيف عالجه الفنانون من قبل، ومن تجربة السلف يزداد الموضوع حساً، وعمقاً، ويصبح مثيراً لإضافة وتكيف جديدين، فإضافة عناصر ورؤى جديدة للتراث الفني القائم، تتحول مع التفاعلات الحياتية والتراثية إلى قيم تراثية، وكلنا يعلم أن التراث منبع ثري يغذي الفنون بروافد عديدة هي مزيج من الرمز والسحر والخيال إلى الحرية والدين والخرافة.

على الفنان العربـي، أن يتحرر، من التبعية بكل أشكالها سواء كانت تراثية أو غربية، ويدرك الوعي بالخصوصية والتراث الممتد، في إطار الوعي أيضاً بلحظتنا الحضارية الراهنة، بكل أبعادها ومستوياتها وتجلياتها.

□ □ □

نقد الفن التشكيلي

* مأزق النقد الفني التشكيلي.
* اللغـة التشكيليـة.
* النقـد الصـحفي.
* قراءة اللوحة وتحليلها وفقاً للنظريات.
* الناقـد التشـكيلي.

ـــ مأزق النقد الفني التشكيلي جزء من مأزق النقد في المجتمع العربـي بشكل عام.

إن انهماكات النصوص النقدية (في الأدب والفلسفة، في العلوم الاجتماعية والإنسانية كما في الفنون) إنما تعكس قضايا المجتمع الغربـي الرأسمالي في مرحلته المتطورة أكثر مما تعكس قضايا وانهماكات المجتمع العربـي المتخلف في مرحلة «البطركية الأبوية» والتعبير لهشام شرابـي، هذا لا ينفي أن تكون هناك أرضية مشتركة عالمياً على صعيد النظرية الفكرية والمنهجية بين الحركات الفكرية المختلفة على المستوى الحضاري أو اللغوي أو التاريخي. إلَّا أن الخطر الذي يجابهه المثقفون والكتاب والنقاد العرب هو الابتعاد عن معالجة الواقع العربـي بإشكالياته الاجتماعية والسياسية والانصراف أكثر وأكثر إلى معالجة الإشكاليات النظرية التي تثيرها مناهج النقد الغربية.

هذا على الصعيد «العالي» من الكتابة النقدية المعاصرة. أما على صعيد العامة (في الصحف والمجالات) فالإشكالية تظهر في شكل معاكس. فالوعي «العلمي» أو «الحديث» يتجسد في خطاب ساذج يتناول قضايا المجتمع والتاريخ من موقع الفكر المخضرم (التقليدي والحديث) وبلغة تجريدية ساذجة ترى الأشياء من منظور طبقة اجتماعية وثقافة فكرية متخلفة وغير مكتملة. ويتجسد هذا النوع من الكتابة في النص الصحافي الذي رافق انتشار الصحافة اليومية

والمجلات الأسبوعية والشهرية في الوطن العربـي في النصف الثاني من القرن العشرين على أشكاله المختلفة كالمقابلة الفكرية والتحليل السياسي والنقد الأدبـي والفني والتعليق الثقافي، محاولاً التمثل بالنص الصحافي الغربـي.

لننظر الآن إلى النص النقدي العربـي السائد؟

إن النص النقدي الحديث يأتينا أحياناً (دون إدراك كاتبه) وكأنه يلقي من منصة الخطابة، نصاً قاطعاً لا أثر لروح الحوار أو التساؤل فيه. وأحياناً أخرى يأتينا مليئاً بأصوات غريبة لا نعرف ماهيتها (إلاَّ إذا عبرنا إلى مرجعها الغربـي)، فلا نستطيع تحديد معانيه لانغراسها في عالم فكري غريب عنا وتجارب حياتية خارج عالمنا وتجربتنا المعاشة. ولعل هذا النموذج هو المسيطر اليوم في الكتابات النقدية العربية الحديثة.

يجب الاعتراف بصعوبة المهمة الملقاة على عاتق الناقد التشكيلي للفنون العربية في مشهديها التاريخي والمعاصر وهذه الصعوبة تنتج بالدرجة الأولى من غياب أي تراث نقدي معتبر للفنون كوجود تراث نقدي للأدب العربـي بشعره ونثره. فقد قال قسطاكي الحمصي في كتابه «منهل الوارد في علم الانتقاد» عام 1907: لم يكن النقد من العلوم المعروفة عند العرب في عصر من العصور مع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن فلم يجدوا له رسماً ولا اشتقوا من اسمه فناً غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أي تميز جيدها من رديئها». (هذا رأي قابل للنقاش فيكفي العرب قدامة بن جعفر، الآمدي، وحازم القرطاجي وخاصةً الجرجاني...) إلاَّ إذا كان المقصود نقد الفن التشكيلي!!

لقد أدى هذا الافتقاد لفلسفة جمالية ما، إلى جنوح الناقد التشكيلي العربي المعاصر إلى عدة حلول مجزوءة ومبتسرة ومخلة للإجابة عن ما يطرحه هذا التراث من تحديات ومفاهيم وأسئلة من ناحية ولممارسة دوره عموماً كناقد تشكيلي «في وطن عربي» من ناحية أخرى.

الحل الأول: إغفال التراث:

الحل الأول والأسهل كان في إغفال الناقد هذا التراث برمته واتجاهه إلى منطقة آمنة والتي يمثلها الحديث عن التراث الغربي في الفن، وهناك يعثر على مئات التحليلات الجاهزة، والتناولات الحاضرة، والمنظومات الفكرية الماثلة لمئات النقاد والمفكرين والفلاسفة، الذين تناولوا هذا التراث الغربي على مدى تاريخه الطويل والذي لم يغب فيه إبداع الفن عن درس الفن وتمحيصه، في مسار لم ينقطع منذ الفجر الإغريقي في مقابل الانقطاعات العديدة التي لحقت بالفعالية الإبداعية في التشكيل العربي ولحقت على نحو مأساوي بدرس هذه الإبداعية.

فقد احتلت الفنون في العالم العربي والتشكيلية خصوصاً مكانة ثانوية في خريطة الإبداع العربي لأسباب لا تخفى، واحتل تناول هذه الفنون التنظيري مكاناً هامشياً أكثر تدنياً بالتالي، لأن النقد هو جزء من الحركة الفنية بوجه عام، فهو ينشط بنشاط الحركة وارتفاع مستواها، ويخمل بخمول الحركة وسقوط مستواها، فالنقد والإبداع هما عملية متكاملة، متبادلة.

والواقع أننا لا نجد، إلاّ بضع كلمات للسلطان أكبر، والذي اعتبر

أول ناقد فني في الإسلام، وواضع الكتاب الوحيد عن تكنيك الرسوم التوضيحية وطريقة تلوينها، وهو ابن مؤسس الدولة المغولية الإسلامية في الهند «بابور» وسوى الإشارة إلى كتاب آخر لم يصل إلينا، ذكره المقريزي في (خططه) بعنوان «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس» فضلاً عن أننا لا نملك في التراث العربي نصوصاً تشرح طرق الرسم والتحليات والتذهيب والتلوين... إلّا نتفاً وشذرات تعرض لهذه المسائل التكنيكية في إطار الحديث عن الخط وطرزه وتقنياته وأدواته...إلخ.

ويقال إن أول وصف لفنون التصوير واستحسان لها يأتي على يد الشيخ عبد الرحمن الجبرتي، حينما شاهد رسوم الفنان «ريجو» وقد أسماه، في ذلك الوقت «اريجو» قائلاً: «وأفرادالجماعة منهم بيت إبراهيم السناري وهم المصورون لكل شيء ومنهم أريجو المصور، وهو يصور الآدميين تصوراً يظن أن من يراه أنه بارز في الفراغ، حتى إنه صور صورة المشايخ كل واحد في دائرة، وكذلك غيرهم من الأعيان، وعلقوا ذلك في بعض مجالس صاري عسكر». هذا الرأي لم يكن شائعاً في الفن. إذ كان التصوير شبه محرم.

أما عن الكتابات النقدية الأولى في الصحف العربية، حول الفن التشكيلي قبل منتصف القرن الماضي، كانت عبارة عن مقالات وصفية وانطباعية على ندرتها، إذ لم يكن الفن التشكيلي معروفاً آنذاك، هذا في لبنان ومصر والعراق، أما في باقي الأقطار العربية، لم يكن هناك كتابات نقدية إلّا بعد الستينات. وقد تطور النقد التشكيلي في العالم العربي على أيدي العديد من الرواد، ففي مصر ظهرت مجلة عربية تهتم بالفنون في أيار عام 1950 تحت اسم «صوت الفن» وكانت

برعاية الأمير يوسف كمال، ومحمد محمود خليل رئيساً لها. وفي العراق لم يكن الأمر مختلفاً عن مصر إذ أن المفاهيم الفنية الجديدة لم تجد لها من يؤيدها حتى من المثقفين، فهذا جواد سليم يقول في كلمة القاها بمناسبة افتتاح معرض «جماعة بغداد للفن الحديث» سنة 1951 (لقد نعتنا شاعر طيب بأننا أعداء الشعب، وباننا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه). وقد تمَّ تأسيس حركة نقدية جادة في العراق في الثمانينات من القرن الماضي.

أما في لبنان فقد بدأت الكتابات النقدية بالفرنسية أولاً ثم بالعربية فالجو السائد في سني الخمسينات يلخصه لنا الفنان اللبناني شفيق عبود ويبين لنا الكثير من الحقائق، وذلك في حوار أجراه الدكتور شربل داغر مع الفنان لمجلة الفنون العربية عام 1981: «لقد كنا متعلقين بتلك الحركات دون أية معرفة مدققة أو معمقة عنها، وكانت تحصل بيننا مناقشات حامية وطريفة حول هذه الحركات، ويهمنا أن نذكر في هذا المجال، الدور البارز للفنان الفرنسي المقيم في لبنان «جورج سير» فبواسطته كنا نطّلع على ما يحدث تشكيلياً في الخارج، عدا عن أنه كان يقيم مناقشات علنية في جريدة «الأوريان» اللبنانية الناطقة بالفرنسية، مع اللبنانيين الأربعة الكبار: (قيصر الجميل، عمر الأنسي، صليبا الدويهي، مصطفى فروخ). من هذه الملاحظات نعرف أنه لم يكن هناك كتابات نقدية في أية مطبوعة بالعربية، وإن الذي كان يدير الحوار مع الفنانين اللبنانيين هو الفنان الفرنسي جورج سير».

باختصار، فما وصل إلينا من الفن العربي، وصل عارياً من أي فلسفة تضيئه. أو أي معلومات تنير أمامنا الطريق، حتى ولو كانت مجرد أخبار فناني هذا التراث. ناهيك عن تقنياتهم وأساليبهم.

فلذلك كان الحل الأول والأسهل للناقد التشكيلي العربي المعاصر ــ كما أشرنا ــ هو الهروب من هذا التراث (بإشكالياته المطروحة) والارتماء في حضن التراث الغربي الجاهز بمقولاته وفلسفاته وقيمه. لإعادة اجترارها في أحسن الأحوال، استناداً إلى مادة نظرية متاحة، ومعطى نقدي سابق التجهيز، بديلاً عن الخوض في غمار محاولة أو مغامرة غير مأمونة العواقب في حال تعرض مثل هذا الناقد لفنونه القومية العربية. وأغلب الظن أن هذا ما حدث في سائر مناحي النقد الأخرى، بما في ذلك النقد الأدبي نفسه الذي يزخر التراث العربي بروائع في ميدانه.

الحل الثاني: اعتماد المعايير الغربية:

أما الحل الثاني للناقد هو قبوله مغامرة التعرض لهذه الفنون العربية متكئاً في تناوله لهذه الفنون على عدة «أدوات» نظرية غربية، بمعنى اختياره للإبداعية التشكيلية الغربية قياساً، ومعياراً لمناقشة الإبداعية التشكيلية العربية، فيقع فريسة للأطروحات (الاستشراقية) التي تناولت فنوننا القومية على مر العصور، هذه الأطروحات المنطلقة أصلاً من نظرة مستعلية، والتي تعتبر المنجز التشكيلي الأوروبي هو المركز الذي تقاس بالنسبة إليه إبداعات الشعوب الأخرى، أي أن هذه النظرة حاكمت الفن العربي من خلال أقيسة ومعايير وقيم ناتجة عن ممارسة جمالية مختلفة، ومنطلقات شديدة التباين، ومن ثم كان من المفروغ منه، إن أغلب ما وصلت إليه من استنتاجات وتحليلات بناءً على هذا الطرح المغلوط، استنتاجات خاطئة، وتحليلات خارجة عن منطلقات ومعطيات الفن العربي.

فالدرس القيم الذي يقدمه الفن، إنه يطالبك كناقد واعٍ،

استخلاص قوانينه وافاقه من معطياته هو ذاته، وليس من اعتساف قيم، مهما كانت قيمتها في حد ذاتها، مغتربة عنه ومفروضة عليه، وخارجة عن سياقه، وهذا ما تنبه له، بعمق المثقف الفرنسي الكبير أندره مالرو، حينما أعاد الاعتبار إلى فنون حضارات الشعوب غير الأوروبية في شتى بقاع الأرض.

الحل الثالث: قراءة النتاج من خلال الإشكاليات التي يطرحها الواقع المعاصر:

أما الحل الثالث، الذي وقع فيه الناقد العربي المعاصر الذي لم يقبل لنفسه الانسحاب عن مواجهة قضايا تراثه التشكيلي، فهو إقدامه على قراءة هذا التراث من خلال الإشكاليات والأسئلة التي يطرحها الواقع المعاصر على الفن. أي أنه عكس أسئلة الحاضر الفني وإجاباته المحدثة في محاولته فض مغاليق هذا التراث واستشفاف إجاباته الخاصة به، والتي طرحها هذا الفن، بمعزل عن أي إجابات أو تصورات يقدمها زمن لاحق، ثم حدثت ظاهرة غريبة في بابها والتي تتمثل في تنظير لاحق وبمعايير مغتربة لفن سابق (لكل فترة حضارية فنها الخاص بها وهو لا يتكرر البتة. كاندنسكي)، كانت له معاييره الذاتية بدون أدنى شك، وإن لم يُعْنَ في حينه بكتابتها لسبب أو لآخر، وكان لا بدَّ لنا أن نستخلصها استخلاصاً أميناً من القراءة المتواضعة لهذه الإبداعات في إطار عصرها وزمانها وقيمها وأطروحاتها. وهو جهد واجب على كل ناقد. ومن الممكن الوصول إلى نتائج إيجابية فيه من خلال قراءة الجهود الفلسفية والفكرية والنقدية المواكبة، حتى وإن لم تعرض للفن بشكل مباشر، لأن المحصلة الرؤيوية والجوهرية التي تمثلها هذه الجهود في الميادين الأخرى (أدب ــ شعر ــ فلسفة) لا بدَّ

أن تجد انعكاساتها في فنونها المعاصرة لها، وتتجسد من ثم في الرؤى والمنظومات التشكيلية وإبداع الفنون في نفس العصر. وفي محاولتنا لإيضاح بعض المفاهيم المتعلقة بالنقد التشكيلي سنبدأ بالتعرض لقضية اللغة التشكيلية، فالنقد الصحفي، فقراءة اللوحة وتحليلها مرفقاً للنظريات المختلفة، وأخيراً لا بدَّ من وقفة ولو قصيرة مع الناقد التشكيلي.

□ □ □

لغة التشكيل، أو اللغة التشكيلية، لا تنوب عنها لغة أخرى مهما كانت أدبية أو غيرها ومهما كانت بلاغتها، فأداة ومفردات اللغة التشكيلية يختلف نظامها الإشاري عن نظام أي لغة كما أن آليات الإبداع التشكيلي يختلف تماماً عن آليات العملية الإبداعية الأدبية أو المسرحية. وبالتالي فوعي النص التشكيلي يمثل حالة بعيدة عن الوعي المسرحي والشعري وعن مقاييسهما وموازينهما، ولولا هذا الافتراق النوعي الهام لخرست الأشكال والألوان.

فالأشكال والألوان في ذاتها حينما تصاغ، تولد المعاني التشكيلية وهي تختلف عن المعاني التي تعتمد على الترابطات البصرية، فالتزاحم والتدفق والوفرة، والميوعة، والقوة، والشدة، والصلابة، والأنفراج والعفوية، كلها مغازٍ تستثيرها بعض الأعمال التجريدية ويستجيب لها الإنسان دون أن يربطها بمدلول بصري، فهذه المغازي لا تحاكي شيئاً من الموجودات خارج الكيان الإنساني ولا ترتبط بالعالم الخارجي أو بشيء من المرئيات. فالأشكال والألوان تملك استقلالها النسبي عن عالم المحسوس والكلمة، ويجب عدم تصور الخطوط التي يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأي تكسير لغوي في الأدب.

فالنقطة قد تكون ثقباً أو حجماً أو مساحة، أو قوة، أو بداية طفولة أو غياب شيء، أو مركز إشعاع. فالنقطة هي العنصر الأساسي

الذي يتولد منه الخط فيشكل دائرة أو مربعاً أو مستقبلاً. وكما يقول الحلاج في كتابه الطواسين.. النقطة أصل كل خط، والخط كله نقاط مجتمعة فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط. وكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن نقطة بعينها. وكل ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين.

الخط يمكن أن يعبر عن بداية أو نهاية كما يمكن أن يصبح حداً فاصلاً بين متناقضين، الليل والنهار، أو الظل والنور، قد يعبر عن قاعدة الشيء، أو حافة لشيء وهو أيضاً رمز للتوازن النفسي، والخط يقوم بتعريف الأشياء وتحديدها، وقد يتشكل نتيجة لاندفاع طاقة ما فيمثل حركة الاندفاع والانطلاق من نقطة بعينها، ومسار هذه الحركة أو انقطاعها.

ويتشكل الخط في تنويعات متباينة تحكمها علاقات يتحدد عن طريقها ثراء البناء الإيقاعي في اللوحة، ويمكن تقصي مفهوم الإيقاع في اللوحة إذا ما تصورنا نقاط ارتكاز وهمية تلتقي عندها اتجاهات الخطوط الهابطة، واتجاهات الخطوط الصاعدة، على نحو يشكل نظاماً محدداً، يختلف في درجة تركيبه، وتعقيده، ويقوم بوظيفة الربط بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر، وبين البناء الكلي في وحدة متجانسة. وبالإضافة إلى ذلك تكشف العلاقات القائمة بين الخطوط من ناحية وبقية عناصر الشكل مثل الخامة، والأحجام الأخرى من ناحية ثانية، هذا الصراع الذي يحور به العمل بين القوى السالبة والقوى الموجبة، أو بين قوى السكون وقوى الحركة وكذلك بين المساحات المرسومة والفراغ.

نادراً ما نجد في نص نقدي تشكيلي تناولاً لخصوصية اللون،

الأحمر مثلاً في عمل فني، وافتراقه عن خصوصيته في عمل فني آخر رغم كونه هو ذاته في العملين، إلاَّ أنه يكتسب خصوصية متفردة في كل منهما، ولن نصل إلى استكناه هذه الخصوصية إلاَّ بالبحث الدؤوب في عناصر هذا التفرد، بحثاً بصرياً وبلغة تشكيلية تنبع من اللون الأحمر ذاته، وليس في إحالاته الأدبية أو السنتيمنتالية أو الدالية الشائعة والمتواترة...إلخ (يمكن نقل اللون من طبيعته إلى سياقات أخرى تتفق مع إحساس الفنان الخاص، بعيداً عن المتوارث الذي لازم هذا اللون، إن الأحمر عند مالارميه (Malarmé) يمتزج بتأكيد جسدي عنيف، وينبعث منه نداء الجنس المثير... مثل قوله «المرأة التي يحمر دمها تحت الجلد» إذ أنه يحقق انزياحاً تجاه علاقتنا بالجلد وتجاه علاقة الوصف الشعري به، فهو يرى في الجلد غير ما نرى، حيث خلق الشاعر دالاً غير عادي، أو غير مألوف، لمدلول هو عادي للجلد، وهذا البحث التشكيلي عليه أن يكتنه أبعاد اللون، الأحمر هنا، من خلال إدراك واع، على سبيل المثال لخصوصية حرارته وبرودته، شدة إضاءته، ومناخه، إيقاعه، هوية ملمسه أو نسيج خلاياه المرتبطة بنوع الخامة المستخدمة (ألوان مائية، زيتية، شمعية، طباشيرية، بلاستيكية) من ناحية، وبخشونة ونعومة الفرشاة من ناحية أخرى، ليس هذا فحسب، بل بدرجة توتر الفرشاة على السطح بغض النظر عن نعومتها أو خشونتها وطبيعة السطح (قماش، خشب، ورق، كرتون...) ثم بنوعية حوار هذا الأحمر مع مجاوراته.. (كل ذلك بمعزل عن الأبعاد التمثيلية والرمزية).

فتحليل عمل فني يكون بتحري الحقائق المطلقة في الشكل واللون، فمشاعر الفنان لها لون خاص لأنها تتعلق بمعاني الأشكال التي

ينظم بها عمله الفني، والناتجة عن العلاقات داخل العمل الكلي، الصفات التي يكتسبها الشكل الواحد داخل العمل هي في وضعه بالنسبة للأشكال الأخرى حيث يؤثر فيها وتؤثر فيه، من هنا يكسب الشكل قيمته التي تكون عادةً قيمة متميزة وليدة ترابط الأجزاء بعضها ببعض، وأحكامها، وذلك بقراءة الأسطح المتعددة في العمل الفني وتعامد هذه الأسطح أو تقاطعها في علاقات مركبة، والقيمة الجمالية لهذه العلاقات، ووظيفة المنظور الضوئي والصراع بين الأشكال والمساحات، وجماليات الخطوط في حركيتها وفي ثباتها، فنسمع نغم الخط وإيقاع اللوحة، وإدراك درجة تجانسها.

فاللوحة قبل أن تكون فرساً في معركة أو امرأة أو حكاية أو أي شيء من هذا القبيل، هي في جوهرها... سطح، تغطية ألوان، على نسق معين، وتنظيم مخصوص.

إذاً فالتشكيل لغة، وليس تجميلاً ولا تنسيقاً ولا تفخيماً، بل إننا نوشك أن نستبعد من عالم التشكيل كل فن يمكن وصفه بأنه زينة للحياة أو متعة للعين. وهذه اللغة ليست لغة تمثيل بل لغة تشكيل فبورتريه رامبرانت، والجيوكنده، وتفاحات سيزان وجورنيكا بيكاسو ومنمنمات الواسطي ومصورات بهزاد... كلها لا تمثل شيئاً بل تشكل شيئاً.

هذه اللغة قد تختلف أساليبها وتراكيبها، إلَّا أنها تنحاز عن أية لغة أخرى، وإن كان يمكن أحياناً مقارنتها بلغة (الخلق) أو التفجر أو التبلور أو التفتت في الطبيعة أو بلغة الشعر، أو بلغة الأدب والموسيقى.

الموضوع والعنوان في الميزان:

يولي بعض النقاد أهمية مبالغاً فيها للموضوع. فالإبداعات الفنية من أي ارتباط شكلاني بالواقع الخارجي المباشر لا تعطي مادة افتراضية مبدئية مفعمة بالدلالات الأدبية للناقد الذي تعود أن يتكرر على ما يبدو ظاهرياً في معظم الأعمال التشكيلية التي يتناولها من (موضوع) ما. بحيث إذا غاب عنه الموضوع غاب نقده بالتالي، مع العلم بفقدان الموضوع أهمية مكانته فقد بدأ النظر إليه بمنظار جديد مستمر، واختزل وشوه أحياناً، ثم استبعد وعزل تماماً أحياناً أخرى. فالموضوع هو مجرد حيلة أو حجة أو خدعة للولوج إلى الفضاء التشكيلي الذي يحلق بنا في مسارات لا علاقة لها بالموضوع المحدد والمحدود أياً كان، إنه الجسر الذي يربط بين الواقع والفن، فهو بداية المنطلق.

فالموضوع وسيلة وليس هدفاً، هو وسيلة للإبداع وإخراج عمل فني. يتميز بجمال التكوين وبمقومات الفن، هذا الفن الذي أصبح أكثر استجابةً للروح وأقل استجابة للعين، فهو يرصد واقعاً أكثر عمقاً ومعنى وجمالاً، هو واقع الفنان الداخلي، المليء بالتصورات والأحلام والأوهام والإحباط ولغة اللاوعي من ناحية والذهنية والمنطقية والرياضية والهندسية من ناحية أخرى.

كما أن هناك نقاداً يضيقون ذرعاً باللوحات التي لا يترجمها عنوان، كما لاحظ أحد الكتاب عن حق في مناقشته لهذه الظاهرة عندما قال موصفاً لمثل هؤلاء النقاد: «إنهم يتكئون في انطلاقاتهم النظرية على وسادة ما توحي به هذه العناوين، فالكلمة والرمز يملكان سلطانهما على مفاهيم النقد الفني، ذلك إن امتصاص رحيق المعاني من الصورة يسهل بالنسبة إليهم، قراءة العمل الفني ثم التعليق عليه،

والواقع أنه مهما كانت هذه القراءة بليغة العبارة عنيدة الامتصاص فلن تبلغ البناء التنزيهي الذي تتمفصل على هيكله العناصر الفنية البحتة التي تحتكر سلطة التخيل وخصوصيته. ولو قنعنا بهذه النصوص لأصبنا بعمى الألوان. فهي تشكل صحراء خاوية من الكلمات الشعرية».

عنوان اللوحة في الفن التشكيلي، بعد ثانوي جداً ولا يمت لصلب العملية التشكيلية بصلة، بدليل أن الفنان، في معظم الأحيان، يضع مثل هذا العنوان في نهاية عمله، وكأنه توقيع بالانتهاء من العمل ليس إلاَّ، وفي أحيانٍ أخرى كثيرة لا يكون ثمة عنوان على الإطلاق.

عنوان اللوحة باختصار، علامة أدبية مكتوبة، مضافة إلى العلامة التشكيلية، ولكل منهما حقله الدلالي المستقل، واللوحة من المفروض أن تمتلك استقلالها النوعي والدلالي الكامل (استقلالها التشكيلي) الذي يفصح عن معطياته الخاصة بلغته الخاصة، والتي يتحول العنوان بجوارها إلى إشارة ثانوية لا تملك أي سلطة للحضور في قراءة النص التشكيلي أو ترجمته إلى كلام.

اللوحة تتكلم عن نفسها:

ليس مستغرباً أن نلاحظ هذا الذوق الأدبي المسيطر لنقاد الرمز والكلمة عند تعاملهم مع الإبداع التشكيلي، إبرازهم لاتجاهات ومدارس بعينها داخل الفن الغربي نفسه، وهي في الغالب تلك الاتجاهات المرتبطة بدرجة ما بالمعاني. من أمثال السريالية، والميتافيزيقية الواقعية، والرمزية، والانطباعية، والمستقبلية، والكلاسيكية، والرومانسية... ويهمشون بالتالي اتجاهات أشد بنيوية من مثل الاتجاهات التجريدية المحدثة في الفن الغربي، ولذلك، فلا نجدهم

يتعرضون لأعمال قطاع من الفنانين الغربيين أنفسهم.. كهوفمان، وكاندنسكي، وموندريان، ومالفيتش، ودولونوي، وحتى جوان ميرو، أو هانز آرب، أو مان راي، أو إيف تانجي، وكورت شويترز، أو فازاريللي.. والقائمة طويلة، والمشكلة المحورية التي يتغير فيها هذا النوع من النقد (الإحالي) تتمثل في بحثه الحثيث عن القوالب السابقة التجهيز والمصنعة سلفاً، كالتي تنتسب إلى تجارب فنية مألوفة من الفن الغربي، أو التي تملك درجة في التماثل مع المرئيات، أو التي تحيل الوهلة إلى معنى ما، مما تختزنه الذاكرة النصية لدى هذا الناقد من حقول معرفية أخرى.

وكما أنه لا يمكن أن نطالب الموسيقى مثلاً بتقليد الأصوات الطبيعية، كذلك الفن التشكيلي لا يتحمل تعين هوية المرئيات، فاللوحة، لا تملك أية إحالة إلاَّ إلى قوانينها الجمالية النوعية، فالدائرة سواء عبرت عن قرص القمر أم بقيت دائرة، فإن شرعيتها البصرية لا تتحقق إلاَّ من خلال ضرورتها التنزيهية داخل بيئتها المتوحدة معها، وعندما يختزل التصوير إلى خطوط إيقاعية ومساحات متناغمة يقترب بطبيعة الحال من الموسيقى (البصرية) وتبرر عندها دعوة بول كلي «بأن ننصت إلى اللوحة عن طريق العين».

إن معضلة الانفصام المزمن للنقد الفني عن المادة التي يتناولها هي ما دعت المصور الفرنسي الكبير «نيكولا دو ستايل»[1] إلى الصراخ في وجه ركام النقاد في عصره بصيحته المدوية التي ما زالت صحية حتى الآن وربما إلى الأبد: «دعوا التصوير يفصح عن ذاته».

---

(1) انتحر هذا الفنان بسبب غباء نقاده.

وهو نفسه ما دعا «جورجيو فاساري» مؤرخ الفن المعروف في عصر النهضة الإيطالية إلى تحذير النقاد من إطلاق الأحكام غير المسؤولة بقوله: «علينا عندما نحلل عملاً فنياً ألا نقوم بدور الناصح أو المرشد بل بدور المتبتل المتواضع الذي يتحرى الحقائق المطلقة في الشكل واللون». وهذا قريب مما بشر به دريدا في التعامل مع النصوص الأدبية.

وهو أيضاً وراء حديث مالرو عن «عالم الصمت» الذي كان على يقين بصري بأن الكلمة النقدية في الفن، ومهما بلغت درجة فصاحتها وبلاغتها المجازية، ما هي إلاَّ لسان أخرس، لا تتعدى أن تكون ضيفاً مضافاً على عالم الخط والشكل واللون.

ولذلك فقد اعتاد الناقد (خاصة العربـي) ألا يتجه مباشرةً إلى تحليل العناصر البصرية في الأثر الفني، عند تصديه لدراسة أية ظاهرة جمالية، بل يسلك الطريق الملتوي الحافل بكل ما كتب من تاريخ سيرة الفنان، فيعطي بذلك صفة القطع والجزم للوثيقة التاريخية والكتابية، وهو يختزل ويكرر مقولات النقاد الآخرين فيقع في دائرة مغلقة من الأخطاء الموروثة والمنقولة من سند إلى آخر دون ضبط أو تمحيص، وطبيعي في مثل هذا الطراز الشائع من النقد أن نغرق في وابل من التراكمات النصية سواء (الأيديولوجية) منها أو التاريخية، الاجتماعية، أو السيكولوجية، الرمزية أو الادبية.

فبسلوك الطرق الملتوية نجد كلام الناقد معظمه مجاملاً وانطباعياً، ولا يمت للنقد الموضوعي بصلة، لا يفيد الفنان، ولا يفيد القارىء، ولا يفيد الحركة الفنية بل يضربهم جميعاً، فبذلك يضر الناقد منقوده عندما يبالغ في نقاط قوة العمل المنقود فينفخ فيه كمًّا هائلاً من

المصطلحات والادعاءات يسكر بها الفنان أو بالعكس عندما يغمض عينيه عن مواطن الموهبة ويركز هجومه على جوانب فنية وأسلوبية في العمل، ويطلق أحكاماً غير مسؤولة. أو إنه عندما يحاول قراءة عمل فني ويفاجأ بأنه لا يفهم ما فيه على الفور فيلقي به جانباً، لأنه لم يعتد المصطلح الفني الذي يقول به، فيكتب موضوعاً إنشائياً يعكس تذوقه الخاص، الذي لا يقوّم عملاً تشكيلياً ولا يقوّم نقداً بل نتعرف على خواطر الناقد وإسقاطاته الذاتية وتأملاته الأدبية والتي استخدم فيها اللوحة استخداماً انتهازياً ليقول ما يعتمل في صدره لا ما تقوله اللوحة لنا بالفعل. وهو هنا يظلم اللوحة أما بتحميلها فوق ما تحتمل أو بتحميلها أقل مما تحتمل وهو في الحالين يغيبها لمصلحة إسقاطاته الخارجية والداخلية.

□ □ □

وهنا لا بد من إعادة النظر في مفهوم النقد الصحفي، والذي يعتمد على التوصيف وعلى الشرح السطحي، وعلى الجمل الإنشائية المكرورة، والتي أصبحت تصلح لكل لوحة وتطابق في مصطلحاتها كل عمل فني، كأنها «كليشة جاهزة مسبقة الصنع» علاوةً على تحليلاته هذه فإنه يجهز على البقية الباقية من قيمة العمل الفني وذلك:

أولاً: بعدم عرض الأعمال بأحجامها الحقيقية لاستحالة ذلك طباعياً. ومن ثم تأخذ المنمنمة نفس حيز الجدارية.

ثانياً: ينزع عن هذه الأعمال أهم بعد من أبعاد كينونتها ووجودها الجوهري، وهو اللون!! فاللون في الفن التشكيلي ذي البعدين هو وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى، فالشكل ذي البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون. فلضرورات الطباعة الصحافية، نعرض هذه الأعمال بالأسود والأبيض، وتنوب الكلمات، أو لا تنوب، في الحديث عن الألوان!!

ثم إن هذه الطريقة المشوهة في تقديم العمل تصادر عناصر جوهرية أخرى في صلب العمل كالملامس والسطوح ومختلف التفاصيل، ويبلغ التزوير أشده في أعمال النحت والفنون الحركية أو المرتبطة بالفراغ المعماري.

كما تختفي في الصور الطباعية آثار تضاريس المادة، ولمسات الفرشاة وتفقد الخطوط ارتجافاتها الانفعالية، ومداها الفيزيائي

الطبيعي، ناهيك عن الخسارة الكبيرة التي تمنى بها حساسية وتنوع الخامات اللونية، والفروق المرهفة بين برودتها وحرارتها، وتغيب تماماً آثار تراكم الطبقات الشفافة والمعتمة... ناهيك، أخيراً عن تشوش المصطلح النقدي، وما قاد إليه اختلاط الصحافة بالنقد من اختلاط المصطلحات وعدم دقة حدودها، كخلط النقاد بين التجريد العربي الإسلامي والتجريد الغربي برغم الفارق الحاسم والمحوري بين منطلقات كل منهما، والفرق الجوهري بين الحامل المادي لكل من الفنان الغربي والعربي ودلالة هذا الفرق، والمفهوم للحيز التشكيلي لدى كل منهما، وهي مسائل أدى الالتباس فيها إلى ما نحن عليه.

□ □ □

هناك ثلاث نظريات في عملية قراءة اللوحة وتحليلها:

النظرية الأولى:

يقول هنري بيروشو: «أن نقرأ اللوحة في ضوء معرفة حياة الفنان وظروفه النفسية والتربوية والاجتماعية والاقتصادية، ومدى انعكاس ذلك على فنه، لأننا نجد في حياة فنان روعة المصير الإنساني، فالفن لدى الموهوبين يتفجر على الدوام من الحياة، وإذا كان الفن هو أقصى تعبير عن الحياة فإنه نتاج لتلك الحياة أيضاً، وأنه لا مفر عند التقصي عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتقي بأعمالهم مثل «المرأة في حياة بيكاسو» والجنس في حياة «موديلياني وروبنز».

النظرية الثانية:

هذا رأي يقول بضرورة دراسة الأعمال الفنية لفهم مبدعها لأنه كما يكون العمل الفني يكون الفنان، وأن الموضوع الجمالي من شأنه أن يفصح لنا عن وجه صاحبه، وأن سيرة الفنان أو حياته ليست هي التي تساعد على التعرف عليه لأن عمله الفني هو الذي يشهد لنا بعبقريته ويدلنا على إنسانيته.

فالعمل الفني ليس ترجمة ذاتية لحياة الفنان، بل هو بمنزلة بلورة لها، وليس هناك كالأثر الفني الذي يطلعنا على رأي الفنان ويعبر لنا عن مشاعره وأحاسيسه الكامنة في أعماقه.

وقد رأى بنديتو كروتشه أن مهمة العمل الفني هي أن يعبر عن الإلهام الذي لا يتجزأ والذي صدر عن شخصيته بكاملها.

واعتبر فرويد الفن بمنزلة الميدان الوحيد الذي ما زال الفنان يحتفظ فيه بقدرة هائلة ويندفع بتأثير رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات، فتأتي أعماله الفنية معبرة عن حياته اللاشعورية، أمثال أعمال فلامنك ومونش وماكس أرنست.

النظرية الثالثة:

إن حقيقة العمل الفني تكمن في هذا العمل الفني نفسه، وأن له وجوداً مستقلاً وحقيقة واقعية تشغل حيزاً في المكان، وتمتاز بالديمومة في صميم الزمان.

واعتبر شارل لالو: أن العمل الفني شيء فريد، لذلك فإن العمل الفني نسخة طبق الأصل عن شخصية مبدعه، وإن كثيراً من الأعمال الفنية الرائعة أبدعتها شخصيات ذات نفسيات مضطربة مثل فان غوغ، وهناك لوحات رائعة كثيرة لم يعرف مبدعوها، درست بشكل مستقل، فالعمل الفني له وجود مستقل وكيان خاص له مضمونه وحدوده ويشهد بنفسه على نفسه، ويدل عليها ويتحدث عنها، وهو رمز للصراع ضد الفناء والعدم ويدل على قدرة الإنسان المبدعة التي فجرت الحياة والجمال في قلب الرخام الأصم. وهذا هو الرأي السائد في نقد ما بعد الحداثة الذي يجد من يتحمس لتطبيقه في مختلف الفنون الإبداعية.

فإذا كان بديهياً أن الفن وسيلة تعبير مستقلة بلغتها وتقنياتها، فإنه ليس كذلك في حياتنا الثقافية، كما لدى غالبية من كتب في الفن

وعن الفن، لأنه لم ينقد بلغة فنية وإنما بكتابات أسهمت في تشويه التواصل مع الفن حيث باتت الكتابات حول المعارض، استعراضات لغوية تضفي على الفن غموضاً وتعقيداً، وهنا يجوز لنا القول أن الفن العربي المعاصر وخاصةً اللبناني منه، على تفاوت مستواه كان وما زال متقدماً على نقده وعلى النصوص التي تؤرخ له.

□ □ □

إن كثيراً من النقد مهما اختلفت المدارس قد يشوه العمل، وينقص من قدره وأحياناً ما يطفىء وهجه، وخاصة أمام المشاهد السطحي. وما يجب عمله هو خلق تيار نقدي جدي يولي عناصر بناء اللوحة الأهمية الأولى في تناول العمل وقراءته من الخط واللون والمساحة والفراغ والاتزان والتصميم ومن ثم التكوين، أي مواجهة العمل الفني بتقييمه على مستويات ثلاثة: مستوى الرؤيا، مستوى البناء، ومستوى اللغة التشكيلية. هذه المستويات تتصل، بما لدى الفنان من الخاص المميز الذي يفرده عن غيره من حيث أنه يقدم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل، ومن الخاص المميز في أعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة بالقياس إلى موروثه، ومن طاقة خاصة مميزة في أنه يؤسس باللغة التشكيلية لغة خاصة به متميزة. وأن يتوافر الناقد المثقف الحق (تشكيلياً)، والذي يعرف على سبيل المثال لا تاريخ الفن الإنساني فحسب، بل تاريخ أمته الفني وقراءة تراثه من خلال الإشكاليات والأسئلة التي يطرحها الواقع المعاصر على الفن، وكيفية وصل الخيط من حيث انقطع وليس بتقليد المدارس الغربية، ففي الغرب كان هناك استمرارية حضارية، عدم انقطاع معرفي وعدم انقطاع إبداع فني تبعه عدم انقطاع في النقد الفني.

هذا الناقد يجب أن يكون مدرباً نفسياً، وممارساً مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب الفلسفة، وعلم النفس، ولديه المعرفة والخبرة الصحيحة والعميقة بهذا العالم الفني النوعي الخاص. وعليه امتلاك

القدرة على إدراك الأعمال، بل الحضارات التي قامت على الخط كعنصر بلاستيكي أساسي، وتلك التي قامت على اللون، وتلك التي قامت على المساحة...إلخ. وأن يدرك الفرق بين المنظور الأوروبي في مراحله المختلفة، وبين إلغاء المنظور الأوروبي في مراحله المختلفة، وبين إلغاء المنظور في عصر النهضة، وبين إلغائه في الفن الحديث وما هو الفرق، وكيف عبرت حضارات أخرى في البعد الثالث في التصوير/ اللوحة بدون استخدام المنظور الأوروبي، وكيف انتقلنا في هذا القرن من الحقيقة البصرية (Visual realism) إلى الحقيقة الفكرية (*intellectual realism*)، أي إلى المفهوم أكثر من الملموس. فالحقيقة الأولى هي عينية تتعلق بميكانيزم الإدراك الحسي البصري، أما الحقيقة الثانية تتعلق بالأفكار، أي أن الحقيقة فكرة وهي هنا ترتبط بالإدراك الكلي، وهذا الاختلاف جوهري: فالأولى مقيدة ومنقولة وتلتزم بالأصل، أما الثانية فمحررة ومؤلفة وتحمل الإبداع. وبذلك أصبحت الاتجاهات مبنية على مفاهيم وأفكار ونظريات، أكثر من بنيانها على حرفية المرئيات.

كما يجب على الناقد أن يعرف أن كل ظاهرة فنية ونقدية ليست تبدل مفاجيء بل هو نتيجة لتطور بطيء في المفاهيم الفنية، أي أن حركة متصاعدة ودائمة قد أدت إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة وجماليتها.

فالجمال في العمل الفني هو في كل ما يجسد تجسيداً صادقاً، حقيقة ذهنية، أو حقيقة شعورية، مهما يكن قبح هذه الحقيقة، أو تلك في الإطار التقليدي. إن الجمال هو لحظة اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء، لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينهما، أو اكتشاف حقيقة

نفسية لا يجسدها إلاَّ التضارب، أو التنافر (لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية من ألوان وخطوط. ولم يعد ثم ما يمكن أن نسميه بشيء جميل في ذاته، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبحاً في الفن. كما أن الجمال هو في التغير والتحول والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة، والأصالة الفنية والتي إلى حد بعيد طريقة أصيلة لجمع أكثر المواد تبايناً وأبعدها عن احتمال الاقتران في سبيل صنع كل جديد.

التسلح بقيم التعبير النقدي واجبة على الناقد في شتى المجالات والمدارس حتى يكون لديه عقلية متحررة، ناقدة، واعية، مميزة الأصل من الزائف، وأن يكون مسؤولاً أمام كل إنتاج، ما دام قد اطمأن لدرجة الأصالة والعمق فيه، فيبدأ من نقطة افتراض أن هذا الفنان يقول شيئاً ما، فالمطلوب منه عدم الإسراع في ترجمة ذلك إلى أعراض أو إغفاله تماماً تحت زعم أنه غير مفهوم، لأنه يوجد في كل عمل فني عظيم شيء ينبغي أن يظل غير قابل للتفسير، فعندما يصنع الفنان عملاً، يبدع عملاً جديداً، عملاً لا يمكن أن يفسر كلية بأي شيء سبقه، كما لا يمكن الولوج إلى فضاء اللوحة بالكامل، وهنا ينبغي على الناقد أن يستعين بضروب معرفته كلها، ويكتب بروح المبدع لأن النقد في أفضل حالاته عملية إبداع يحركها إبداع آخر، النقد إبداع على إبداع (هذا ما ينادي به نقد ما بعد الحداثة)، أي صعود بالعمل الإبداعي إلى ما يجاوزه فبذلك تكون وظيفة النقد بوصفه إبداعاً مواكبة العمل الفني، وبذلك يكون تحريك المبدع المنشىء إلى ما يعد به من خلال نصه، في الوقت نفسه تحريك المبدع الناقد إلى مستوى أعمق.

والناقد الأمثل، كما يقول دو لاكروا، بالإضافة إلى كل ما أشرنا

إليه هو الذي مارس الفن والتصوير بالذات، عندها يحلل العمل من داخله، من حيث فكرته حتى آخر لمسة أجراها الفنان على اللوحة، لذلك يقول أندريه بريتون «إن قراءة اللوحة يجب أن تبدأ من وراء واقع موضوع اللوحة».

ولهذا نقول إن أهم دراسة لعمل الفنان هي الرؤيا الميتافيزيقية للعمل الفني، يقول الفيلسوف كانط «الجمال الطبيعي شيء جميل، أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيء ما ليس بالضرورة أن يكون جميلاً» تماماً كما فعل رابراندت في لوحته «الخروف المذبوح» وكما فعل بيكاسو في لوحته «العوراء» وفان غوغ في لوحته «حذاء فان غوغ». هذا يعني أن أهم ما تركز عليه الرؤية الميتافيزيقية في تحليل أي عمل فني ونقده هو جوهر العمل. فعسى أن يتوقف مبدعونا من فنانين ونقاد عند هذه النقطة ويتمثلونها تمثلاً مبدعاً ـــ لا مجرد نقل وتقليد ـــ لما لها من أهمية في عملية الخلق والإبداع.

□ □ □

الأعـلام

ابن النفيس: علي 1210 ــ 1288، طبيب فيلسوف، ولد في دمشق وتوفي في القاهرة، رئيس أطباء مصر، من آثاره: «شرح قانون ابن سينا، وموجز القانون».

أخناتون: أمينوفيس أو أمنحوتب، اسم أربعة من فراعنة السلالة 18 في مصر منهم ثلاثة (نحو 1400 ــ 1370 ق.م)، من آثاره: معبد الأقصر. عاش نحو (1370 ــ 1353 ق.م)، قام بإصلاح ديني خطير فأهمل عبادة آمون واستبدل به آتون. اتخذ اسم أخناتون وجعل تل العمارنة عاصمة له، زوجته نفرتيتي.

أدونيس: 1930، علي إسبر، علي أحمد سعيد. وُلد في قصابين (سوريا)، صحافي، معلم، شاعر، ناقد. من مؤسسي مجلة شعر 1957، ومواقف 1968، أستاذ جامعي، من شعره «المجموعة الكاملة»، من مؤلفاته: الثابت والمتحول (3 أجزاء) زمن الشعر، فاتحة لنهايات القرن الصوفية والسريالية.

هانس آرب: أوجان، وُلد في سنة 1886 في ستراسبورغ وتوفي في بازل سنة 1966، كان شاعراً، رساماً، ونحاتاً، من مؤسسي Moderner Bundgroup في سويسرا عام 1911. التقى كاندنسكي ودو لونوي أبولينير وبيكاسو في باريس. بعد انتقاله إلى زيوريخ نفذ أعمالاً في الكولاج، وفي عام 1916 كان من المجموعة التي ضمت فناني الدادا. تابع أعماله الدادائية حتى 1919. ظهرت أعماله في باريس عام 1925 في أول معرض للمجموعة السوريالية. في عام 1931 اقترن اسمه بمجموعة فناني Abstraction Creation في باريس. زار اميركا وحاضر في هارفرد. نال جائزة Grand prize للنحت في بينال Venice

عام 1954. عرضت أعماله في نيويورك في متحف الفن الحديث. وفي باريس عام 1962 في متحف الفن الحديث أيضاً. حصل على الجائزة العالمية للفن عام 1963.

أرسطو: Aristote 384 ــ 322 ق.م. مربي الإسكندر، فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية، تأثرت بوادر التفكير العربي بتآليفه التي نقلها إلى العربية النقلة السريان، وأهمهم أسحاق بن حنين. مؤسس مذهب «فلسفة المشائين» أهم مؤلفاته: «المقولات، الجدل، الخطابة، كتاب ما بعد الطبيعة، السياسة، النفس».

أرك: مدينة سومرية موقعها في الوركاء جنوبي العراق. موطن البطل جلجامش.

أزتيك: قبائل من هنود المكسيك. استوطنوا وادي مكسيكو وأسسوا إمبراطورية واسعة 1325 ــ 1521 كانت لهم حضارة غنية ونظم سياسية متقدمة وتراث ثقافي وفني. قضى عليهم الفاتح الاسباني كوركس بشراسة ووحشية.

الانطباعية: مدرسة فنية أسسها مجموعة من الفنانين الشباب أهمهم مانيه ورينوار وسيزان وديغا وسيسلي ومونيه وبيارو. لقد كان همهم أن يحللوا الضوء، ويدرسوا أثره في مظاهر الأشياء في ساعات النهار المختلفة. فقد خرجوا من المراسم إلى العراء، ورسموا صورهم بألوان براقة. وقد أطلق هذا الاسم استعارة من لوحة لـ مانيه بعنوان: «انطباع شروق الشمس»، وكان المعرض الانطباعي الأول عام 1874، وآخر معرض 1886. وهذه المدرسة على حد تعبير جان كاسو أحد الأحداث الهامة التي قادت الإنسان أن يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس الواقع. رائد هذه المدرسة كلود مونيه (1840 ــ 1926).

أفلاطون: 427 ــ 347 ق.م. من مشاهير فلاسفة اليونان تلميذ سقراط وأستاذ أرسطو درس في بستان أكاديمي في أثينا، أساس فلسفته (نظرية الافكار) مثالها الأسمى فكرة الخير، من مؤلفاته: «الجمهورية، والسياسي، والمحاورات، ترنيون، فيدن، تيمه، الوليمة، والشرائع.

باتيستا ألبرتي ليون: 1404 ــ 1472، مؤرخ للفن ومهندس إيطالي.

بروغل: بيتر 1525 ــ 1569. رسام وحفار على النحاس فلمندري، فنان متفرد من أوائل فناني المناظر الطبيعية.

أندره بريتون: Breton، 1896 ــ 1966، شاعر فرنسي، أحد مؤسسي المدرسة السوريالية له «نادجا» 1928.

البصري: Opart: حركة التصوير تعتمد على خداع البصر وفازاريللي رائد هذا الفن 1908.

بهزاد: وُلد في مدينة هراة بخراسان حوالى سنة 1440، أشهر مصوري الفرس وأمهر خطاطيها. عمل في مدرسة بخارى، لقب بالأستاذ، أهم مخطوطاته: «المنظومات الخمسة» بالمتحف البريطاني، ونسخت سنة 1442م، والمخطوطة الثانية كتاب: «البستان» الموجود في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتاريخها سنة 1488م.

بودلير: شارل 1821 ــ 1867، كاتب وشاعر فرنسي، وُلد وعاش في باريس، من مؤلفاته: «زهور الشر». جمع عمق الشاعرية إلى موسيقى النغم.

جاكسون بولوك: 1912 ــ 1956. يعتبر بولوك من الفنانين الذين يمثلون التجريدية التعبيرية أو التصوير الحركي، درس في لوس أنجلوس، تأثر ببعض الوقت ببيكاسو، والسورياليين، ولكن حوالى سنة 1946 استطاع أن ينمي طريقته التجريدية الذاتية المتميزة. لوحات بولوك بلا بداية أو نهاية، والصورة عنده تتضمن تعريفاً للطاقة والدينامية الحيوية، وكان بولوك ينتج صورته بسرعة فائقة بعد أن يكون قد مشى ببطء حول قماش التصوير وهو يسكب الطلاء.

بيكاسو: بابلو، رائد المدرسة التكعيبية 1881 ــ 1973، أسباني، وُلد في مالغا، عاش وعمل في فرنسا منذ عام 1907، من أشهر مصوري العالم الحديث، اعتمد في فنه عدة اتجاهات. تعتبر لوحته (آنسات أفينيون) 1906 حدثاً في الفن المعاصر لأنها تعتبر بداية ظهور المدرسة التكعيبية. أهم عمل لديه هو: «الجورنيكا 1937» التي تعتبر أشهر وأهم لوحة في العصر الحديث.

تانغي: إيف: 1900 ــ 1955، وُلد في باريس وتوفي في الولايات المتحدة الاميركية، تاثر بالمدرسة السوريالية.

التجريدية: إن ما وصف بالفن التجريدي أو اللاصوري يمثل اتجاهاً فنياً ظهر مع بداية القرن العشرين وتاكد في فترة ما بين الحربين وتكرس من ثم في فترة ما بعد الحرب الثانية، ومن رواد التجريد في العالم كاندنسكي 1866 ــ 1944.

هناك عدة مذاهب في التجريد:

التجريدية الحركية: الذي قادها ألكسندر كالور 1898 ــ 1976.

التجريدية الهندسية: وقد شايع هذه الحركة كل من بث موندريان وتيوفان وبوسبرغ وقادة الياوهوس 1883 ــ 1933.

التجريدية الطبيعية: أحد روادها بابلو بيكاسو.

التجريدية النقائية: وقد تزعم هذه الحركة أميدي أوزونفات 1886 ــ 1966.

التجريدية التعبيرية: انطوى تحتها جاكسون بولوك، بول كلي، فرانز كلين وهانز هوفمان.

التجريدية السويرماتية: تزعمها في روسيا كازيمير مالفيتش.

التجريدية وخداع البصر: أشهر الفنانين الذين شايعوا هذه النزعة الفنان المجري فيكتور دي فازاريللي 1908.

التجريدية الأبجدية: وقد شايع هذه الحركة الفنان الاميركي مارك توبـي 1890 ــ 1976.

التجريدية الإيجازية: من فنانيها، موريس لويس 1912 ــ 1962.

التجريدية العضوية: تميز بهذه الظاهرة هنري مور، والفنان هنري لورانس.

التلصيق: فن التلصيق، أسلوب في التصوير يعتمد على تلصيق قصاصات جرائد وصور مباشرة على اللوحة الفنية.

التعبيرية: وتعني الإفصاح بلغة الأشكال والألوان، والأحجام، والأضواء والظلال عن قيمة فنية يحس بها الفنان، ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين. والتعبيرية هي انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان إلى الخارج، كي يتأثر بها غيره. والتعبيرية فردية: تسعى إلى الإفصاح عن عواطف الفنان مهما كلّف الأمر. وينطوي تحت هذا المذهب أميدو موديلياني ــ Amedeo Modigliani 1884 ــ 1920، أوسكار كوكشكا Oscar Kokoschka 1886 ــ 1980، وهناك التعبيرية الساذجة: ويكون فيها الإفصاح عن مشاعر الفنان بلغة تلقائية فطرية ساذجة لا تدخلها التعليمات المدرسية ولا المهارات المحفوظة، وهي امتداد طبيعي لرسوم الأطفال في هذه المدرسة هنري روسو Henri Rousseau 1844 ــ 1910.

التكعيبية: هي الترجمة المألوفة لكلمة Cubison الإنكليزية وتعني المكعب، أولى ردود الفعل المجسدة لرغبة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس جديدة ومتينة بعيداً عن السهولة التي لجأ إليها فنانو المدارس السابقة لها. وبها تبدأ المرحلة التي ستقود نحو التطور الكبير الذي لم تشهد أوروبا ما يوازيه منذ عصر النهضة، وهذه الحركة هي ثورة فنية قامت في مطلع القرن العشرين من أجل تفسير الواقع بأشكال هندسية. وفي دراسة التكعيبية وتطورها يجب استعراض مراحلها الثلاث: ما قبل التكعيبية (1907 ــ 1909)، التكعيبية التحليلية (1909 ــ 1912)، التكعيبية التركيبية (1912 ــ 1925) وهي قد تكاملت في عام 1914، وتدين بنشأتها لبيكاسو وبراك. والتكعيبية عبارة غامضة أطلقت في الأساس سخرية ويبدو أن ماتيس كان أول من تكلم عن مكعبات صغيرة بصدد أعمال براك 1908م. وكان فوكسيل الناقد في مجلة (جيل بلاس) هو أول من استخدم عبارة مكعب حول معرض براك.

جالينوس: (نحو 131 ــ 201) طبيب يوناني اشتهر باكتشافاته في التشريح، أخذ عنه الأطباء العرب.

الجبرتي: عبد الرحمن 1754 ــ 1822، مؤرخ مصري، كان والده من علماء الأزهر، وُلد بالقاهرة وتعلم بالأزهر. اشتهر بتاريخه أحداث الحملة الفرنسية 1798 ــ 1801، وتولية محمد علي، وذلك في كتابه: «مظهر التقديس بذهاب دولة

الفرنسيس وعجائب الآثار في التراجم والأخبار» في أربعة أجزاء، ويعرف بتاريخ الجبرتي، ترجم إلى الفرنسية.

جميل قيصر: 1898 ــ 1958، فنان لبناني من مؤسسي الفن اللبناني درس الفن في باريس، وعندما عاد إلى لبنان هاجم المدرسة التكعيبية باعتبارها مناهضة للفن الصحيح.

العصر الحجري: هو أطول مرحلة في حياة الإنسان على الأرض حيث تم خلالها تكوين الشكل المورفولوجي والبيولوجي للإنسان، كما تطورت خلالها إمكانيات العمل البشرية حيث استعمل الإنسان الأدوات التي صنعت الحجارة والطين ويقسم العصر الحجري إلى ثلاثة عصور ثانوية هي: العصر الحجري القديم بليولتيك، العصر الحجري المتوسط ميزولتيك، العصر الحجري الحديث نيولتيك.

الحرانية: قرية على مشارف الجيزة في مصر، يوجد فيها مدرسة الحرانية يترك فيها الأطفال على سجيتهم في الرسم على البسط والسجاد بدون قيود أو نماذج.

الحلاج: 309هـ/ 922م، الحسين بن منصور الحلاج، أبو مغيث، فيلسوف، أصله من بيضاء فارس ونشأ بواسط في العراق، شخصية ملتبسة، عده البعض من كبار الزهاد والمتعبدين واعتبره آخرون ملحداً، من كبار المتصوفة، مات قتلاً، له عشرات المؤلفات منها: طاسين الأزل والجوهر الأكبر والشجرة النورية، الظل الممدود والماء المسكوب والحياة الباقية»، والطواسين .

دافنشي ليوناردو: 1452 ــ 1519، من نوابغ عصر النهضة، وُلد في فينشتي (إيطاليا)، تعاطى التشريح والهندسة والأدب والموسيقى والنحت، ولا سيما الرسم الذي قامت عليه شهرته، عمل في فلورنسا وميلانو وفرنسا، أتقن استعمال النور تكتنفه الظلال. أشهر لوحاته: «الجوكاندا، والعشاء السري».

دوريه غوستاف: 1832 ــ 1883، رسام وفنان فرنسي عرف برسومه المرافقة للمؤلفات الكلاسيكية كالإنجيل، ودون كيشوت، والكوميديا الإلـهية.

دولوني روبير: 1885 ــ 1941، فنان فرنسي تاثر بالتكعيبية، تطور إلى التجريدية عبر فنه الزخرفي الإيقاعي والديناميكي، من أشهر لوحاته: «المدينة، البرج الأحمر».

دو لاكروا أوجين: 1798 ــ 1862، فنان فرنسي، زعيم المدرسة الرومانسية في الفن التشكيلي، أشهر لوحاته: الحرية تقود الشعب عام 1831، استفاد من التاريخ لبناء لوحاته، كما تأثر بالفن العربي في المغرب العربي.

الدويهي صليبا: 1912 ــ 1994 فنان لبناني هو أحد كبار جيل المؤسسين للفن في لبنان، درس في باريس من سنة 1932 ــ 1936. وقد بقي تحت إرشادات أستاذه حبيب سرور التي وجهت خطواته الأولى في الرسم عندما عاد إلى لبنان. استعمل الحرف السرياني في لوحاته.

ديدارو دنيز: 1713 ــ 1784، كاتب وفيلسوف وناقد فني فرنسي، وُلد في لانغر، أهم مؤلفاته: «الموسوعة» 1751 ــ 1772.

الرازي: أبو بكر محمد (864 ــ 923) من أشهر أطباء الإسلام وفلاسفتهم. وُلد في الري. درس الرياضيات والطب والفلك والفلسفة والمنطق والأدب. دبر البيمارستان في الري ثم البيمارستان العضوي في بغداد. له مصنفات طبية كثيرة ترجم عدد منها إلى اللاتينية وظلت حتى القرن السابع عشر من المراجع الهامة في الطب، منها: «برد الساعة والحاوي» أكبر موسوعة طبية عربية و «الجدري والحصبة» من أفضل كتب الطب القديمة. وله كتب مطولة ورسائل في شتى الأمراض ورسائل ومقالات في الفلسفة، توفي بالري. ولقب بجالينوس العرب.

رامبرانت هرمنزون فان راين: 1606 ــ 1669. أهم وأشهر فنان ونحات هولندي، عمل أكثر من رسم ذاتي كان يرسم أقاربه وزوجته.

الرقش العربي: هو رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً، بل ينقل الشكل الهيولي والجوهر لأشياء كانت واقعية. وكان الرقش العربي الطريق التي تصاعدت فيها موهبة العرب بعيداً عن أي تهاون في تمجيد الله... وأصبح سبيلاً إلى ذلك. والرقش من أهم المظاهر الإبداعية عند العرب لما يتضمن من معانٍ، ومن فلسفات جمالية.

الرمزية: مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا حوالى عام 1885 غايتها الوقوف في وجه المدرسة البرناسية وبقايا الشعر الرومنسي. وخلق شعر يكشف عن حياة الإنسان الداخلية بالاهتداء إلى توافق خفي بين صور العالم ووجدان الفنان.

الرؤيا: يستخدم مصطلح الرؤيا (كناية عن الحلم) استخداماً جديداً. فهو مصطلح جمالي يجمع ما بين رمزية الأحلام ورؤيوية الفكر الإبداعي، أي أيديولوجية الفنان الطوبائية.

الرومنطقية: حركة بدأت مع غويا في أسبانيا ودو لاكروا أحد روادها في فرنسا.

رووه جورج: وُلد في باريس وتوفي فيها 1871 ــ 1958. أضاف إلى الفن الحديث أفكاراً جديدة، فقد شكل صورة بفيض من القوة التركيبية بلعبه بعجينة التصوير وبتمكنه من استخدام اللون الأسود الذي كان حتى رنوار محرماً. لم يجرفه التيار التكعيبي. أحرق بشجاعة من إنتاجه ما لم يكن يرضى عنه، لنزعته الدينية المتأصلة وروحانيته.

ريلكه رينه ماريا: 1875 ــ 1926، شاعر نمساوي عاش فترة طويلة في باريس وتأثر بالنحات رودان، من شعره: «كتاب الساعات، مراثي دونيو»، وله رواية: «دفاتر مالت لوريدس بريغ».

الزليج: هو القيشاني... بلاطات مرسومة ومطلية بطلاء تحرق بعدها فنحصل على الزليج.

سبينوزا باروك: 1632 ــ 1677، فيلسوف هولندي من أصل يهودي، نبذه أهله والجالية اليهودية في أمستردام بسبب آرائه التي تجعل الله مرادفاً للطبيعة الكاملة. عرف فلاسفة العرب واليهود مؤلفات ديكارت. صدر له أثناء حياته: «مبادىء فلسفة ديكارت»، ومقالة في: «اللاهوت والسياسة 1670». امتاز باستقامة أخلاقه وخط لنفسه نهجاً فلسفياً يعتبر أن الخير الأسمى يكون في «فرح المعرفة» أي في «اتحاد الروح بالطبيعة الكاملة». والله في نظره جملة صفات لا حدَّ لها تعرف منها الفكر والمكانية. ويرى أن أهواء الإنسان الدينية والسياسية هي سبب بقائه في حالة العبودية. وقد دفعت به إرادة المعرفة والعيش في الحرية إلى وضع أسس نظرية حلولية في المعرفة، في كتابه: «مقالة في إصلاح الإدراك 1662، والنظام الأخلاقي 1661 ــ 1665»، والذي يعتبر أبرز مؤلفاته.

جواد سليم: وُلِدَ عام 1919 في أنقرة، من أبويين عراقيين، في أسرة عرف أفرادها كلهم بالرسم. أرسل من قبل الحكومة العراقية إلى باريس عام 1938 حيث قضى فيها قرابة السنة ثم ذهب إلى روما في عام 1939. له أعمال كثيرة في النحت أهمها نصب الحرية الذي طلبه منه عبد الكريم قاسم، والذي أراده نصباً للثورة.

السريالية: أي ما فوق الواقعية روادها يعتبرون أن الهلوسة التي تبدو شيئاً فظيعاً، هي في الحقيقة لحمة حياتنا الذهنية. والأب الروحي للسريالية هو الشاعر أندريه بريتون الذي نادى بها عام 1924، أهم روادها: آرب، دالي، آرنست، لابيس، ماغريت، تانغي، شاغال.

سيزان بول: 1839 ــ 1906، فرنسي الأصل ورائد من رواد ما بعد الانطباعية والوحشية، مارس التصوير في الهواء الطلق مقتنعاً بأن التفكير يغير الأشياء المنظورة، فكان في مذهبه هذا من رواد النزعات الجديدة في الفن، لذلك يعتبر أب للفن الحديث وأباً للتكعيبية. فقد كان المصدر الأول لفكرتها فهو الذي قال ملاحظة هامة: «إن كل جسم في الطبيعة يمكن تلخيصه إلى معادلة الهندسي: إلى المكعب، والمنشور، ومتوازي المستطيلات».

شاغال مارك: 1887 ــ 1985، فنان فرنسي من أصل روسي جاء إلى باريس سنة 1911. يعتبر من أهم الشخصيات المميزة في القرن العشرين، فقد جمع بين طفولة ناضجة وبين خيال الأساطير، فشخوصه قد تطير في السماء على أجنحة الخيل، أو تمتد في الأرض إلى السماء. لوحاته تتميز بطراز فريد من السوريالية الحديثة ذات المنهج الشاعري، لكنها تستقر على مقومات لا شعورية، تغوص بنا بعيداًإلى طفولته الأولى (نشأ في قرية فيتيسك في روسيا) وقريته وأقاربه وحياته الخاصة وأحلامه.

شاكر حسن آل سعيد: فنان عراقي، كاتب، وصاحب التجربة الحروفية المعاصرة، وُلد في السماوة عام 1925، أمضى طفولته في بغداد، عضو مؤسس في جماعة بغداد للفن الحديث. له مؤلفات عدة منها: «الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي، الحرية في الفن، الفن التشكيلي في العراق».

إسماعيل الشاه: 1487 ــ 1524، مؤسس الدولة الصفوية الشيعية في إيران 1501. ابن حيدر بن جنيد، وُلد في أردبيل. استعان بقبائل الاتراك واستولى على اذربيجان. قضى على الوند سلطان آف قوبونلي. اتَّخذ تبريز عاصمة له وفرض المذهب الشيعي ولقب بالشاه. تابع فتوحاته فأخضع بغداد وبلغ هراة في أفغانستان شرقاً. هزمه سليم الأول في جالدران 1514. خلفه ابنه طهماسب.

شرف رفيق: فنان لبناني وُلد عام 1932 توفي 2003، درس الفن في بيروت وأسبانيا. من مؤسسي حركة الفن اللبناني المعاصر، كان مدير معهد الفنون الجميلة في بيروت. عرض في أكثر من بلد عربي وأجنبي، نال عدة جوائز عالمية.

الشعبي: Popart، انتشر هذا الفن في إنكلترا وأميركا بعد عام 1910، ومحور اهتمام هذا الفن هو ما يثير عامة الناس. وقد تبلور في الخمسينيات مع مرسال دي شامب. من رواده روبرت روشنيرغ الذي جمع في صورة واحدة عناصر من مصادر مختلفة متضادة بقصد خلق معنى جديد ومفاجيء. تحشر في اشكال هذا الفن كل انواع الإعلانات، واشكال الخراب، والجنس والقتل والرياضة...

الطوطمية والطوطم: نظام وعقيدة دينية تشيع في كثير من المجتمعات وبصورة خاصة في أفريقيا وأميركا الشمالية. ترتبط هذه العقيدة بعبادة الأجداد حيث ينتسب أفراد القبيلة الواحدة إلى طوطم الجد الأعلى الذين يقدسون، وبذلك يصبح الطوطم من المحرمات. فالافراد لا يتزوجون من داخل عشيرتهم وإنما من خارجها (الزواج الخارجي Exagonie)، وقد يكون طوطم القبيلة حيواناً أو نباتاً وبذلك لا يجوز أكله.

العقاد عباس محمود: 1889 ــ 1964، شاعر مجدد، ناقد، صحافي مصري. وُلد بأسوان، اشترك مع المازني في نقد أنصار الشعر القديم. اكثر مؤلفاته مجموعات شعرية منها: «ديوان أشعر، وحي الأربعين، هدية القيروان، عابر سبيل»، وله سلسلة سير أعلام الإسلام: «عبقرية محمد، عبقرية عمر».

عبود شفيق: رسام لبناني، وُلد في بكفيا (المحيدثة) 1926 ــ 2004، كان شاعراً وموسيقياً تردد على محترف الفنان الفرنسي اندره لوت. تعرَّف واحتك بكبار

أساتذة مدرسة باريس التجريدية أمثال Leger ليجيه. يوصف بأنه حارس التجريدية الغنائية في اللوحة اللبنانية المشرقية العالمية.

غوغ فنسان فان غوغ: 1853 ــ 1890، رسام هولندي عاش في فرنسا، بلغ في أعماله أقصى درجات التعبير عن القوة والحياة. وقد كان لضربات فرشاته المتلاحقة أثرها في إيجاد تقنية في التصوير أثرت على جيل بأسره.

غوغان بول: 1848 ــ 1903، أحد مؤسسي الحركة الانطباعية يرى أن تجديد الفن لا يتم بالعودة إلى العلم، بل بالعودة إلى البدائية.

غوته: Goethe يوهان فون: 1749 ــ 1832، أديب وسياسي وعالم من كبار أدباء المانيا، وُلد في فرانكفورت، من زعماء حركة «العاصفة والاندفاع» الأدبية. أطلقها بروايته: «آلام فرنر» 1774. تطور فنه وزادت خبرته الأدبية بعد رحلة إلى إيطاليا وتأثره بالثورة الفرنسية وبنشاطه السياسي، «كان وزيراً في خدمة دوق فايمار»، وبصداقته مع شيلر، وببحوثه العلمية، فارتقى بأدبه إلى فن كلاسيكي، من مؤلفاته: «توركا توتاسو»، «تحول النباتات»، «نظرية الألوان»، «فلهلم مايستر»، «هرمان ودورته»، «شعر وحقيقة»، «الديوان العربي والشرقي»، و «مأساة فاوست» رائعة أعماله.

غوتيه تيونيل: 1811 ــ 1872، أديب فرنسي وشاعر بيزناسي. اهتم بالجمال الشعري والصياغة الفنية «حلي وقلائد»، وله روايات مشهورة منها: «الكابتن فراكاس»، ومؤلفات في النقد الادبي والفني.

الفارابي أبو نصر محمد: ت 950، من أعظم فلاسفة العرب. وُلد في فاراب وتوفي بدمشق، درس في بغداد وحران وإمام في بلاط سيف الدولة بحلب. كان متضلعاً في المنطق والرياضيات والموسيقى، ولقب «بالمعلم الثاني» بعد أرسطو، من مؤلفاته: «الجمع بين رأي الحكيمين»، حاول فيه التوفيق بين أفلاطون وأرسطو، «التوطئة في المنطق، السياسة المدنية، آراء أهل المدينة الفاضلة، رسالة في العقل، إحصاء العلوم والتعريف بأغراضها، كتاب الموسيقى الكبير، كتاب الألفاظ، كتاب الحروف».

فازاريللي فيكتور: 1908، فنان فرنسي من أصل هنغاري، أبحاثه وأعماله جددت في الفن الزخرفي. رائد فن السيناتيك L'art Cinetique. له تاثير كبير على الفن الحديث خاصة التجريدية الحركية.

قاساري جورج: 1511 ــ 1574، رسام ومهندس وكاتب عن النهضة الإيطالية. زخرف صالات الفاتيكان، له أعمال في الفريسك. معروف أكثر بكتاباته منه برسومه.

فرانكو: 1892 ــ 1975، جنرال أسباني قائد الثورة الوطنية ضد الجمهورية في الحرب الأهلية 1936 ــ 1939، رئيس الدولة والحاكم المطلق من سنة 1939 ــ 1975.

فروخ مصطفى: 1901 ــ 1957، فنان لبناني درس في إيطاليا.

فرويد سيغموند: 1856 ــ 1939، طبيب نمساوي مؤسس علم التحليل النفساني. درس أهمية الدوافع والعواطف «اللاشعورية» والعوامل الجنسية لا سيما في طور الطفولة، من كتبه: «تفسير الأحلام، قلق في الحضارة، ثلاثة أبحاث في الجنس».

قسطاكي الحمصي: 1858 ــ 1941، أديب سوري حلبي، من مؤلفاته: «أدباء حلب ذوو الأثر».

كاندنسكي فاسيلي: وُلد في موسكو 1866، توفي سنة 1944. تاثر بالموسيقى والفنون الشعبية، رائد من رواد التجريد المعاصر ومنظر فلسفة الروحانية في الفن له كتاب هام: «الروحانية في الفن»، وهو مؤسس جماعة الفارس الأزرق عام 1910.

كلي بول: 1879 ــ 1940، وُلد في سويسرا بالقرب من برن، فنان الماني سويسري وأحد رواد التجريد إلى جانب كاندنسكي، وقد ارتبط بحركة الفارس الأزرق Blue Rider. وقد عاش حياته يعزف على الـ Violon درس في الباوهاوس من سنة 1921 حتى 1931.

ماتيس هنري: زعيم المدرسة الوحشية، وُلد عام 1869 وتوفي عام 1954، عاش ومات في فرنسا. اهتم بالوجه المضيء للإنسان وتاثر بالفن العربي.

ماركيه ألبير: 1875 ــ 1947، فنان فرنسي عمل مع ماتيس وروووه في محترف غوستاف مورو. رسم الطبيعة والمياه في فصول مختلفة.

مالارميه ستيفان: 1842 ــ 1898، شاعر فرنسي وُلد في باريس، يعتبر مع فرلين رائد الرمزية، من شعره: «هروديا»، وأمسية إلـه الريف».

مالرو أندره: 1901 ــ 1976، أديب ودبلوماسي فرنسي، روائي وناقد ادبـي وفني، واسع الثقافة، من آثاره: «إغراء الغرب، الطريق الملكي، الغزاة، مصير البشر» وله مذكرات رائعة.

مالفيتش كازيمير: 1878 ــ 1935، تزعّم الحركة التجريدية السوبرماتية في عام 1913، فنان روسي، اتجاهه يعتمد على الهندسة، والخط المستقيم. ويعتبر المربع العنصر الأساسي في هذه الحركة. حاول في نتاجه إعلاء العقل على المادة، وقد نادى بالحرية الروحية، ويعتبر مالفيتش من أوائل المخترعين للفن اللاموضوعي، بدأ حياته في تصوير الفلاحين، ثم مر بعد ذلك في فترة تكعيبية ومستقبلية حتى وصل إلى نظريته في السوبرماتية عام 1913.

المستقبلية: مدرسة في الفن، يعتمد رسّاموها على تصوير الحركة في اللوحة مماثلة للتصوير التلفزيوني البطيء. وهذه المدرسة أكدت عاملاً جديداً هو عامل الحركة، وقد تبلورت هذه الفكرة ونمت إلى حدٍّ كبير على يد فنانين أمثال: مارسال دي شامب، وكارلو كارا، وامبرتو بوكشيوني، وجاكو موبالا، وجينو سفريني ولويجي روسلو.

منمنمات: فن التصوير الإسلامي يعتمد على لوحات صغيرة لها قواعدها وأسسها المتعارف عليها. هدفها تزيين الكتب والمخطوطات الدينية والدنيوية.

موندريان بيت: وُلد في أميرسفورت وسط هولندا (1872 ــ 1944). عاش سنة في برابنت Brabant بين الفلاحين. أهمية موندريان في الفن الحديث ترجع إلى أنه اشتق لنفسه طريقاً واضحاً، مميزاً منذ البداية، وعلى الرغم من أن بدايته تأثيرية إلّا أن اهتمامه بالتجريد جعله يطور أسلوبه، حتى وصل إلى التقاطعات الرأسية والافقية. وقد أثر فكر مودريان على غيره، بل على واجهات المحلات التجارية وتصميم النوافذ والأبواب وواجهات الراديوهات والمسجلات، وكثيراً

من السلع التي أنتجتها الآلات الحديثة، ويعترف احد النقاد أن هولندا أعطت ثلاث فنانين كبار أولهم رمبرانت وثانيهم فان غوغ وثالثهم موندريان.

أنجلو مايكل: 1475 ــ 1564، نحات رسام ومهندس إيطالي من أعماله: «دافيد» موجودة حالياً في أكاديمية فلورانس، «موسى» قبر البابا جيل الثاني، وكنيسة سيكستين».

ميرو جوان: فنان أسباني درس الفن في برشلونة، ثم رحل إلى باريس 1919 منبهراً بالحركة التكعيبية التي بدأها مواطنه بيكاسو، ثم ارتبط بالحركة السوريالية فابتكر لغة فنية رمزية تتميز بالجنوح نحو الخيال وتقترب من الزخرفة، وتعتمد على الألوان الصافية الرائعة المتألقة المبهجة، وتكاد تكسوها لمسة فكاهية مرحة، مشاركاً بذلك بول كلي، كما تحوي لوحات ميرو إحساساً طفولياً وبراءة رائعة.

المقريزي تقي الدين: 1364 ــ 1441، مؤرخ عاش في مصر لبناني الأصل يقال انه ربما من زحلة أو بعلبك، وُلد في القاهرة وتولى القضاء فيها، من كتبه: «السلوك لمعرفة دول الملوك، والمواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار»، ويعرف بخطط المقريزي «والنقود الإسلامية القديمة».

نيكولا دي ستايل: وُلد في بترسبورغ في روسيا (1855 ــ 1914)، عاش في بروكسل، سافر إلى أوروبا وأفريقيا الشمالية، عاش في فرنسا منذ سنة 1938، تعلم في الأكاديمية الحرة التابعة لفرنان ليجيه، كان يقول: «لا أرسم قبل أن أشاهد»، «أرسم ما يستطيع أن يشاهده الجميع».

الويشول هنود: لا يتجاوز عددهم السبعة آلاف نسمة، يعيشون في جنوب سلسلة جبال (مادرا) الغربية في المكسيك، وهي بقعة لا يمكن اختراقها إلا سيراً على الأقدام لارتفاعها ووعورتها. وللويشول أفكارهم الخاصة في رؤية العالم.

هوفمان هانس: 1880 ــ 1966، وُلد في ألمانيا وتوفي في نيويورك. من المدرسة الانطباعية وذلك بفضل أستاذه ويلي شوورتز، التقى بيكاسو وماتيس في باريس. فتح مدرسة في ميونيخ عام 1915. درس في أميركا في عدة ولايات: كاليفورنيا وبنسلفانيا.

الواسطي يحيى بن محمود: فنان عربي مسلم عاش في العصور الوسطى وهو صاحب المخطوطات الرائعة المرافقة لمقامات الحريري وهي واحدة من روائع التصوير الإسلامي ومدرسة بغداد.

الواقعية: وهي محاولة تصوير العالم كما نراه بالضبط، بدون أي تحوير او حذف أو زخرفة، وهي مبنية على الحواس، لأنها تسجل ما تدركه الحواس باقصى ما تستطيع من أمانة في النقل.

الوحشية أو التعبيرية الفرنسية: اسم يطلق على تيار فكري محدد المعالم. كان له صدى بعيد في ميونيخ حوالى عام 1911. والرسم بهذه الطريقة هو اسلوب يقوم على تنظيم مختلف العناصر التي يمتلكها الرسام بشكل تزييني من أجل التعبير عن إحساسه، وقد استعمل تعبير الوحشية أول مرة كمصطلح الناقد لويس فوكسيل، فلقد تحدث بسخرية في مقالة عن منحوتة من البرونز من طراز النهضة قائلاً: إنها (دوناتللو) وسط الوحوش، ومفهوم الوحشية يقابل في الواقع ذلك الجو المتهوس للنزعة الطبيعية، ولم يعمد الوحشيون إلى تغيير شكل الواقع بدافع الميل لكل ما هو مثير بل كان قصدهم أن يحيوا بفضل تنظيم جديد هذه الطبيعة. كان ماتيس ورفاقه يستسلمون لسليقتهم أكثر مما كانوا يسلكون طريق التحليل العلمي والمدرسي والاكاديمي، وكانت الوحشية منطلقاً جديداً لإعطاء اللون بعداً أكبر من الشكل، وكان عام 1905 بداية لها.

□ □ □

المراجع العربية

1 ـ محمد أبو زريق: من التاسيس إلى الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

2 ـ أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت 1973، الطبعة الاولى.

3 ـ بدر الدين أبو غازي: رواد الفن التشكيلي، دار الهلال 1985، القاهرة.

4 ـ البسيوني محمود: الفن في القرن العشرين، مكتبة الأسرة 2001، القاهرة.

5 ـ البسيوني محمود: أراء في الفن الحديث، دار المعارف، مصر 1961، القاهرة.

6 ـ عفيف البهنسي: أثر الجمالية الإسلامية في الفن الإسلامي، دار الكتاب العربي دمشق، الطبعة الاولى 1998.

7 ـ عفيف البهنسي: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، دمشق 1960.

8 ـ عفيف البهنسي: الفن والاستشراق، دار الرائد العربي، بيروت 1983.

9 ـ ناثان نوبلر: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1992.

10 ـ جبرا إبراهيم جبرا: الفن والفنان، كتابات في النقد التشكيلي، دار الفنون، عمان الاردن، الطبعة الاولى 2000.

11 ـ جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والعقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، يروت 1988.

12 ـ هادي حسن حمودي: المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى 1985.

13 ـــ إبراهيم الحيدري: أنثولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى 1984.

14 ـــ بلند الحيدري: زمن لكل الأزمنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1981، بيروت.

15 ـــ حسن سليمان: حرية الفنان، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 1983، بيروت.

16 ـــ شاكر حسن آل سعيد: الحرية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1994.

17 ـــ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1992.

18 ـــ غارودي روجيه: ماركسية القرن العشرين، ترجمة، بيروت 1978.

19 ـــ غروموف وكاجان: وظيفة الفن الاجتماعية، ترجمة، بيروت.

20 ـــ راتب مزيد الفوثاني: جماليات الرؤية، تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي 1999، دمشق، دار الينابيع.

21 ـــ ماجد يوسف: مرايا قوس قزح، مكتبة الشباب 1995، القاهرة.

22 ـــ مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.

23 ـــ مصطفى عبده: فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.

24 ـــ مصطفى عبده: الإسلام يحرر الفن، مكتبة مدبولي، القاهرة.

25 ـــ مصطفى عبده: النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم، مكتبة مدبولي، طبعة ثانية، القاهرة 1999.

26 ـــ هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت.

□ □ □

المراجع الأجنبية

1 — Aziza Mouhammad. l'image et l'islam, Edition AlBin Michel, Paris, 1978.

2 — Cuisener Jean, l'art populaire en france, office du livre S.A. Fribourg, Suisse, 1975.

3 — Dela porte Françoise, Metier à tisser, tunisien, Edition, dessin et tolra, Paris, 1981.

4 — Papa dopolo, A. l'esthetique de l'art musulman, 6 vols, Paris, 1972.

5 — Encyclopedie le livre d'art 10 volumes, Edition Grolier.

6 — Encyclopedie, les grandes Epoques de l'art 12 volumes, Edition Gründ.

7 — Guenon R. la crise du monde Moderne-Gallimard, Paris, 1946.

8 — Humbert A. les Nabis et leur Epoque-Preface de Cassou, Edition P. Gailber geneve, 1954.

9 — Kandinsky W. Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en partieulier-Edition de Beaume, Paris, 1951.

10 — Malraux A. la tentation de l'occident- B. Grasset, Paris, 1951.

11 — Reed H. Histoire de la peinture Moderne-Somogy, Paris, 1960.

... Dictionnaire de la peinture Abstraite, Paris, Hazan, 1957.

13 — Seuphor M. l'art Abstrait, Ses Origines, Ses premiers, Maîtres-Haeght, 1943.

□ □ □

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
تقديم	3
مقدّمة	5
الإبداع الفنّي:	
— الفنّان والإبداع	9
— الرؤيا والإبداع	15
— الإبداع الفنّي (الجورنيكا نموذجاً)	22
— الفن العربـي بين التقليد والإبداع	28
— عالمية الفن الحديث	32
— الطفل والإبداع (رسوم الأطفال)	36
الفنون التشكيلية:	
— المصطلح	45
— علاقة الفنون التشكيلية بالمجتمع	50
— الفنون التشكيلية والمعرفة	56
— الفنون التشكيلية والمتعة الجمالية	58
— الفنون التشكيلية لغة تواصل	62

المحتوى	الصفحة

ـ الفنون التشكيلية والطب 65

ـ أهمية الفنون التشكيلية 80

الفن التشكيلي والتراث:

ـ مفهوم التراث 87

ـ المعاصرة: الفنان ومفهوم المعاصرة 92

ـ الشرق في نتاج الغرب 99

ـ استلهام التراث 113

ـ الحداثة والموقف من التراث 121

ـ خـاتمـة 124

نقد الفن التشكيلي:

ـ مأزق النقد الفني التشكيلي 129

ـ اللغة التشكيلية 137

ـ النقد الصحفي 146

ـ قراءة اللوحة وتحليلها وفقاً للنظريات 148

ـ الناقد التشكيلي 151

الأعلام 155

المراجع العربية 170

المراجع الأجنبية 172

فهرس المحتويات 174

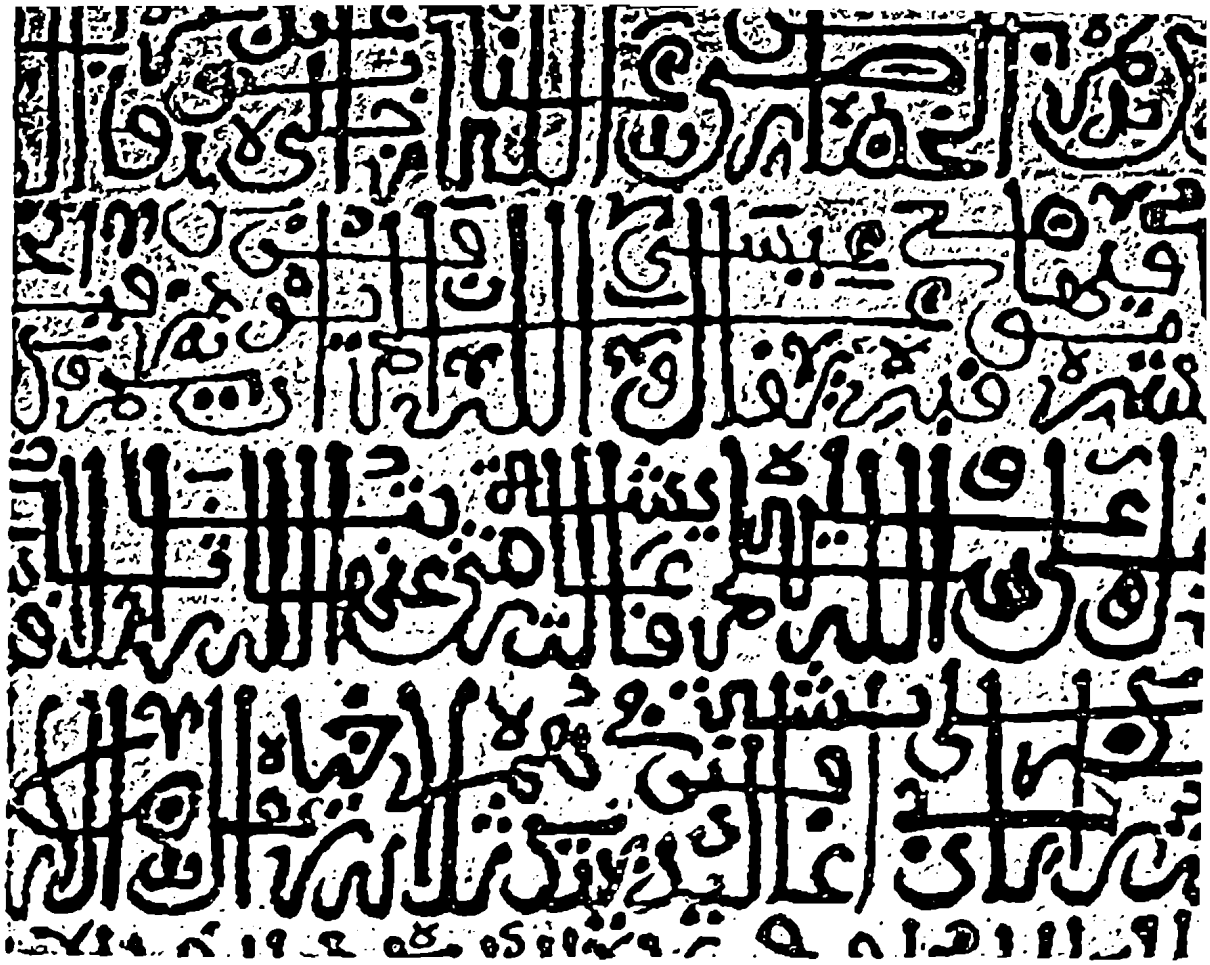
لوحات عربية وعالمية من الفن التشكيلي 176

• • •

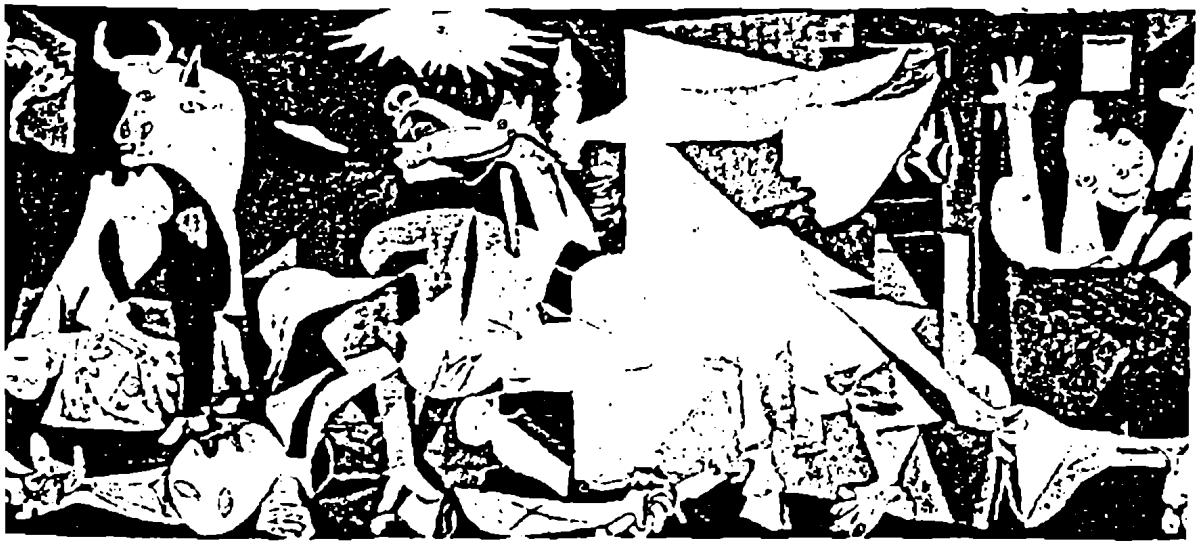
الفن التشكيلي
لوحات عربية وعالمية

- تكوين - زيت على خشب - ١٩٩٥

وا - نسوة الجزائر - ١٨٤٤

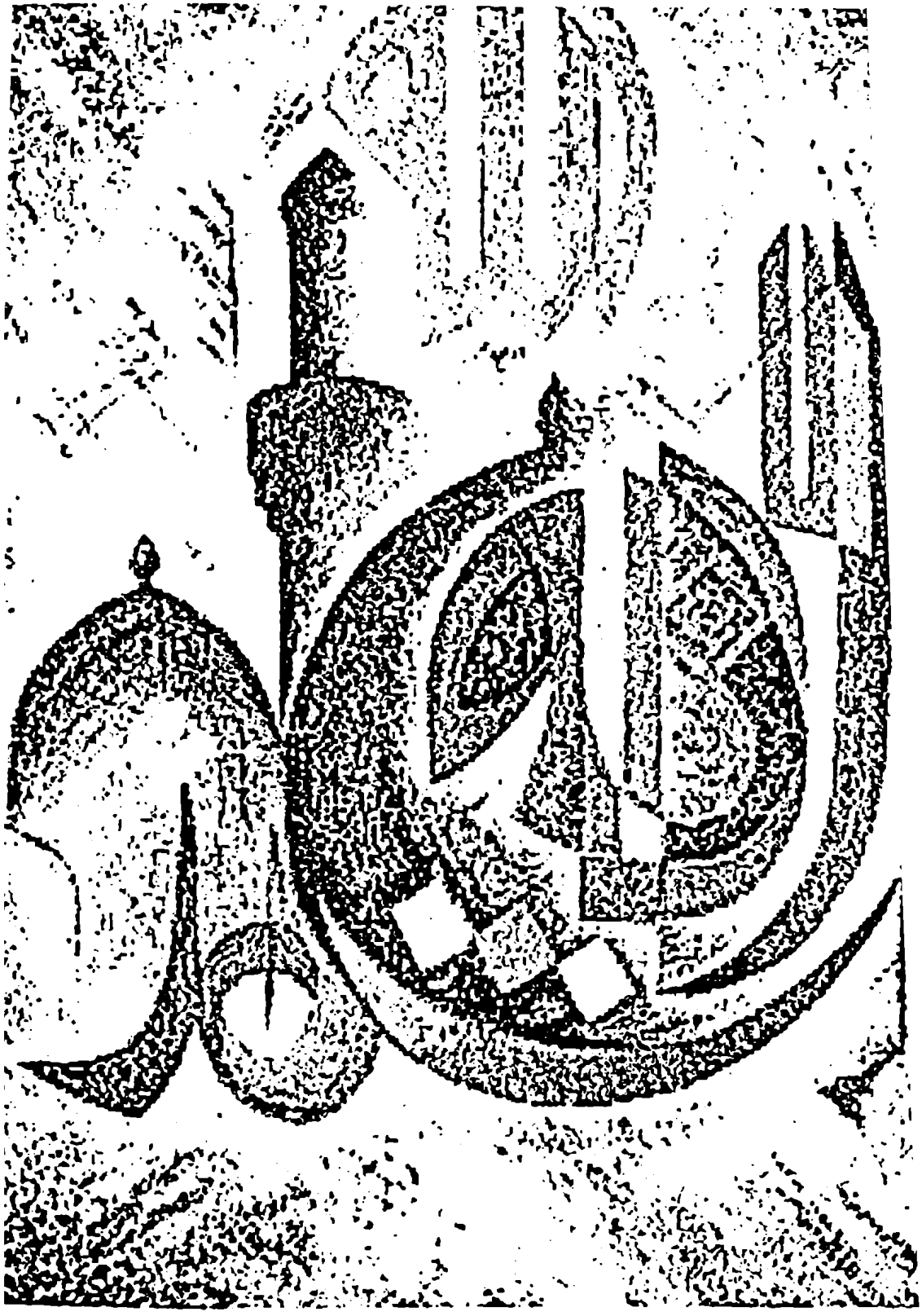


مخطوطة عربية – القندوسي – ١٨٢٨



جورنيكا بابلو بيكاسو

هنري ماتيس - امرأة من الجزائر - ١٩٢٨

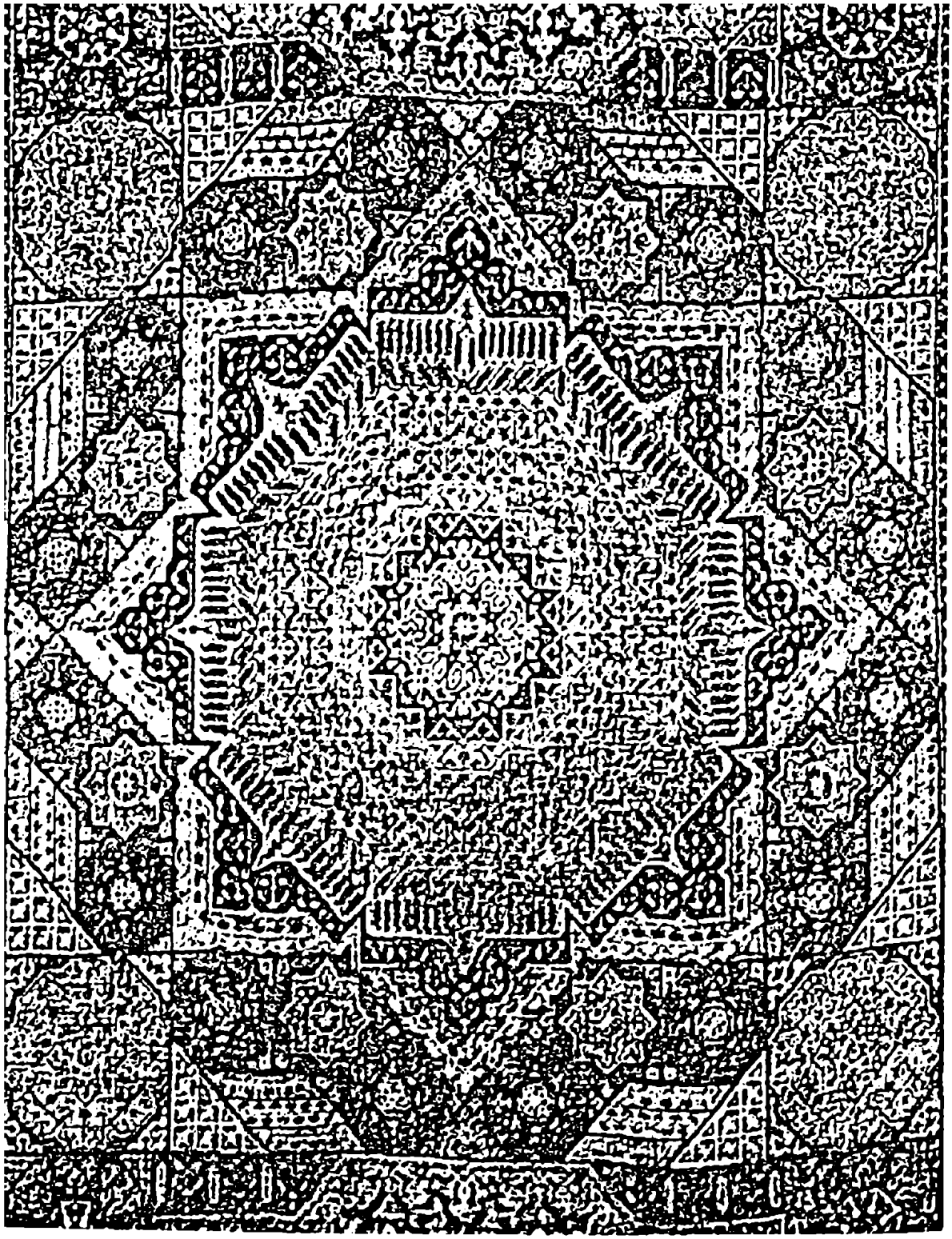


حروفية (جميل حمودي)

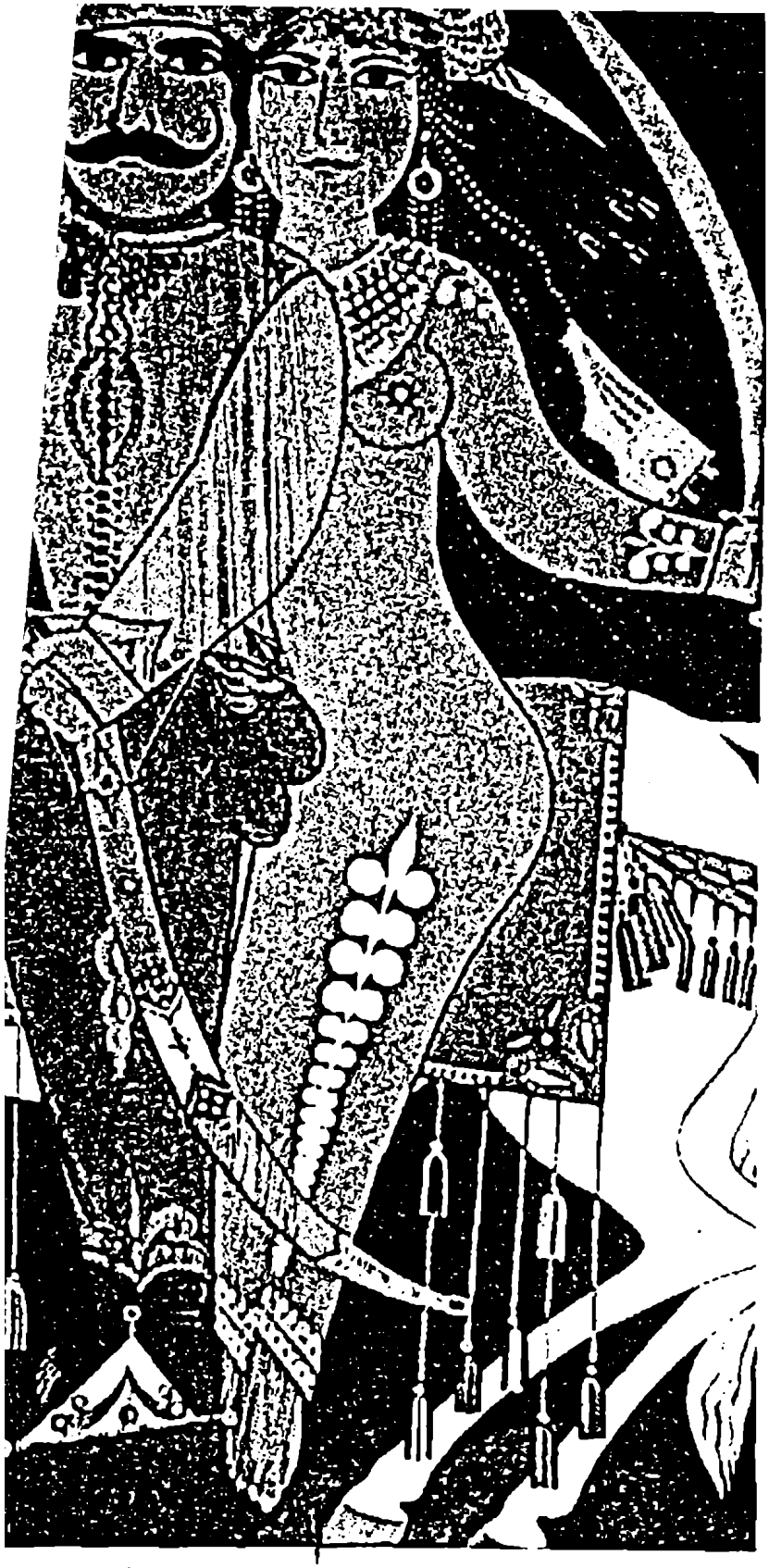
شفيق عَبدِو - تجريد

عبود

جدارية في احد الكهوف الفرنسية (١٥٠٠ سنة ق.م)



سجادة مملوكية – دمشق

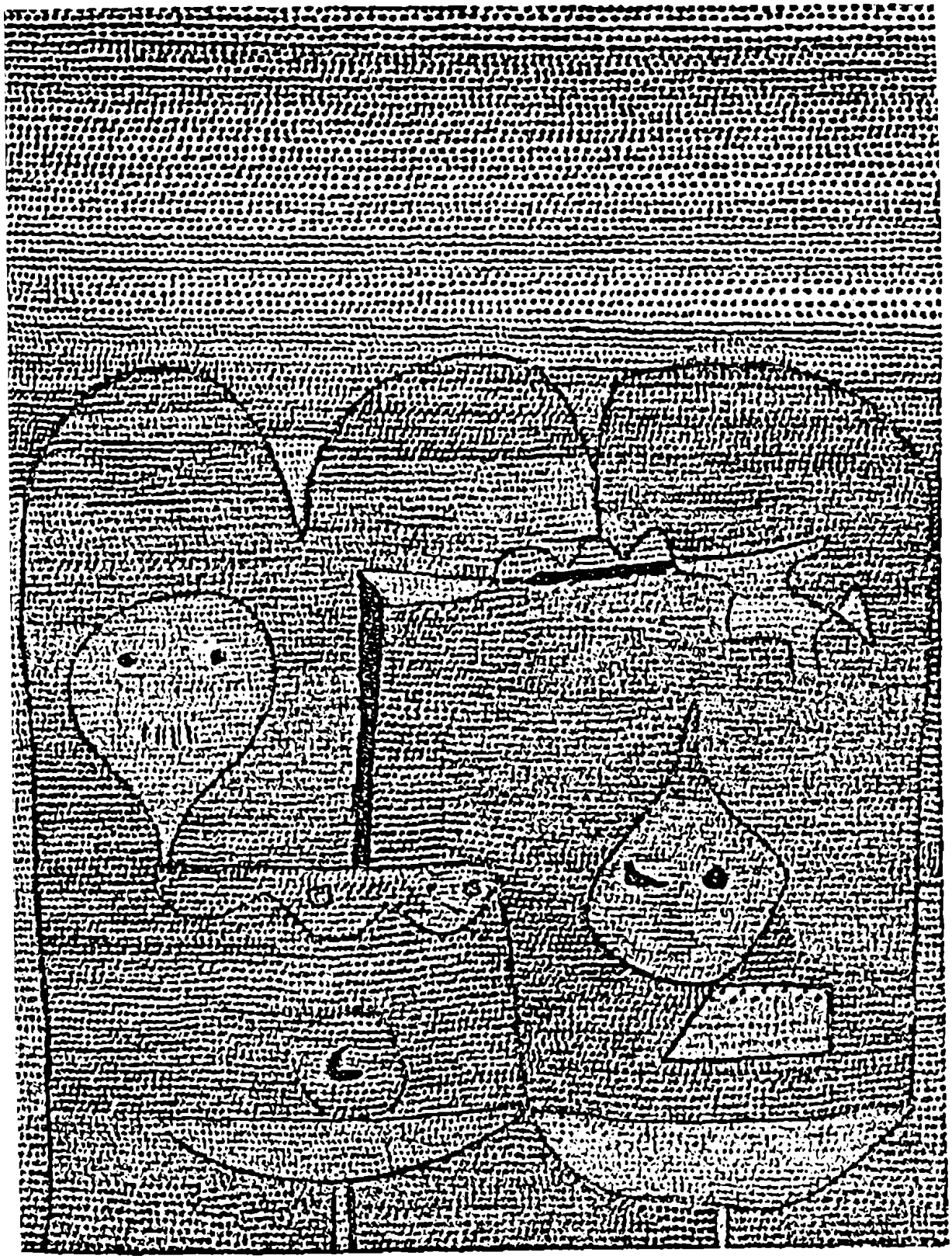


رفيق شرف - عنتريات

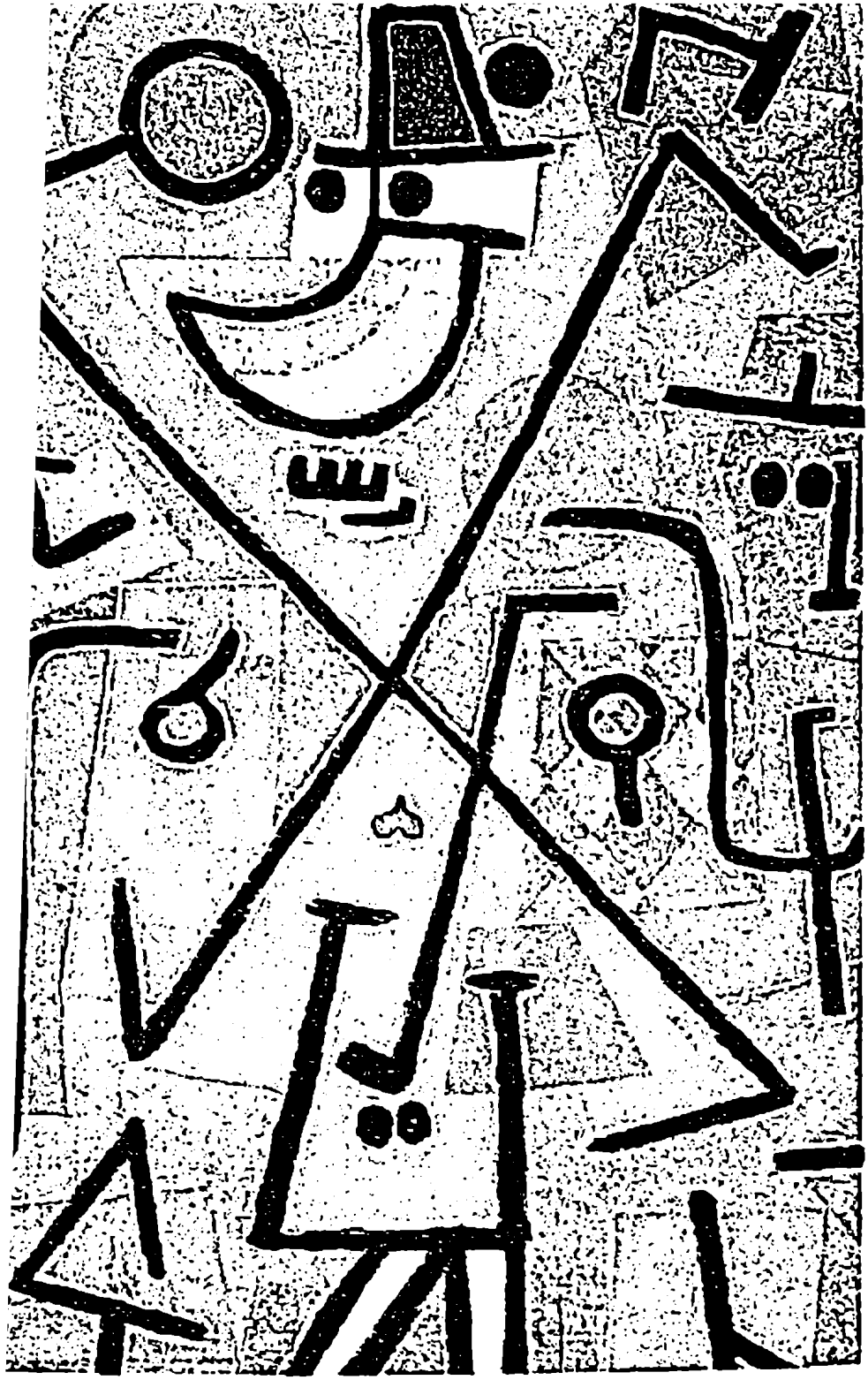
منمنمة فارسية - ايران

مقامات الحريري - للرسام يحيى بن محمود الواسطي - القرن الثالث عشر ميلادي

كاندينسكي - ذكريات - ١٩٤٠



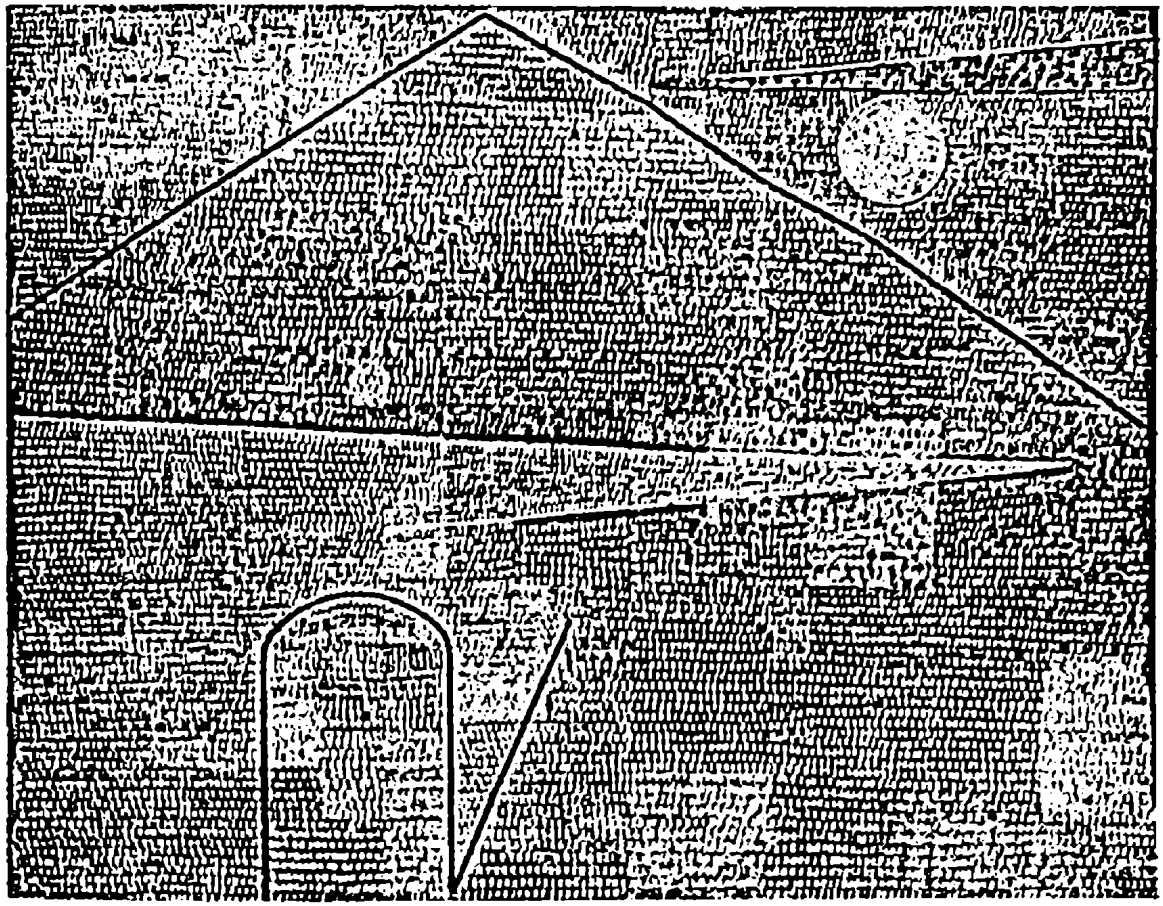
بول كلي - تضحية بربرية



بول كلي - كتابة عن العربية

منظر طبيعى - مائية - مصطفى

ماتيس – الوصيفة على الأركية – ١٩٢٨



بول كلي - البدر - ١٩٣٢

هذا الكتاب

استطاعت كلود عبيد بجدها ومثابرتها الجمع بين فن الكلمة، وفن الرسم، فجاء هذا الكتاب تاجاً تضعه على رأس كل أميرة من لوحاتها الكثيرة المتنوعة. وتقدمه دليلاً ومرشداً لكل مثقف ينشد معرفة مبسطة عميقة، عن الفن التشكيلي، ونقده، وكيفية التعامل مع اللوحة إدراكاً ونقداً وتقويماً. وقد أحاطت بالموضوع من مختلف جوانبه، وقاربت الإشكاليات التي يطرحها، وتوقفت بعمق وأصالة عند قضية التثاقف شرق / غرب وقضايا التراث / الحداثة، الأصالة / الإبداع، النقد / ونقد النقد، فجاء هذا الكتاب كلمات في الرسم، في الكلمات.

محمد حمود