المتحف العربي للفنون التشكيلية الحديثة

(بحث في الجذور والمخيال الفني المشترك)

م.م. عدنان رشيد عبد الرزاق

الفصل الأول

أولاً – مشكلة البحث والحاجة إليه :

قد تبدو فكرة إنشاء المتحف . بالمعنى العام . أو بالمعنى الخاص بفن من الفنون أو بفرع من فروعه ، متصلة بالوفرة الاقتصادية أو علامة دالة على المكانة الاجتماعية والنفوذ السياسي . وهذا لا يقبل الدحض . لولا أن الحضارات القديمة والمعاصرة ، لم تهمل مشروع تأسيس ذاكرة شفاهية لها ؛ ذاكرة جمعية ، ومن ثم الانتقال إلى مرحلة التدوين وتأسيس المتاحف وفق الأنساق العلمية الحديثة ثانيا (1) . ومشروع تأسيس المتحف العربي المعاصر للفنون التشكيلية لم يتحقق على الرغم من مضي اكثر من قرن ونصف القرن على وجود هذه العوامل : التأسيس/ الاستعادة/ والتحديث ، وصولاً إلى اتجاهات الحداثة وأساليبها المتنوعة (2) . هذا البحث يلفت النظر إلى :

1 . إن المتحف ليس ذاكرة فحسب وإنما هو قدرة على تطوير المنجزات الفنية في الخطاب الجمالي الحديث وصولاً إلى المعاصرة .

2 . وان هذه القدرة تستند من بين عوامل مشتركة إلى أسبابها الجغرافية والتاريخية والمعرفية الحضارية في نهاية المطاف .

فلم تعد الفنون . لا في الجذور ولا في عالمنا المعاصر . محض علامات دالة على الرقي والتحضر والعناية بالتهذيب السلوكي والمعرفي فحسب ، بل كجزء من مشروع إقامة حوارات جمالية بين المجموعات السكانية ضمن شروعها في الأمن الحضاري المشترك ، وجمالية مستقبلية وفق التفكير الممكن والواقعي في أصوله المنطقية (3) .

ثانياً . أهمية البحث : تكمن أهمية هذا البحث في انه يعمل على تحفيز الأفراد والجماعات وفي مقدمتها المؤسسات الثقافية والمعرفية في البلدان العربية على تأسيس متاحف مشتركة لا بصفتها مرايا لجذور إبداعية متجانسة رغم تنوعها ورغم اختلافها فحسب بل لأنها تؤسس لمخيال خصب يسهم بالبحث عن وضع مقتربات لخطاب حوارات الحضارات وليس تصادمها (4) .

ثالثاً . أهداف البحث : يسلط هذا البحث الضوء على التجارب التشكيلية المشتركة في البلدان العربية في جذورها وحاضرها مثلما في توجهاتها المستقبلية . فالعوامل المشتركة لبناء (متحف/ ذاكرة) تتجاوز بصورة موضوعية عوامل الانقسام ومن ثم عوامل التفكك والعزلة .

رابعاً . حدود البحث : اقتصر البحث الحالي على دراسة العوامل المشتركة لدى الفنانين التشكيليين العرب منذ نهاية القرن الثامن عشر إلى نهاية القرن العشرين . أي منذ حملة نابليون على مصر (1798) وصولاً إلى (2000) ميلادية وهو التراث الذي سيشكل نواة هذا المتحف .

خامساً . مصطلحات نقدية :

1 – الفن التشكيلي :

يشمل هذا المصطلح بالمعنى المتداول فنون : الرسم والنحت والحفر(5) . وقد أضيفت إليه الفنون العملية كالخزف والفن الصناعي وفن المعمار والخط والزخرفة (6) . وهي في الغالب تتصل بحاسة البصر والمهارات الأخرى كالأصابع عند النحات والخزاف . والفن التشكيلي ظهر بظهور التجمعات السكانية الأولى مع اكتشاف النار وتشكل عادات تلك الجماعات. وكان لظهوره عدة عوامل مشتركة كعلاقته بالصيد والسحر وبصفته علامة اتصال وقد شكلت الدمى الطينية والرسومات وفخاريات تلك الأزمنة البعيدة التي تصل إلى مائة ألف سنة وحتى عصر الكتابة تدشيناً مبكراً للخطاب الفني . الجمالي عن قصد أو غير قصد ، والذي لم يفقد ألغازه حتى عندما أصبحت الفنون التشكيلية أكثر صلة بالتطور التقني في عصر الفضاء وعالم القرية الصغيرة .

وقد لعبت الخامات عبر العصور مثل الطين والحجر والخشب والورق والجلود والمعادن ... الخ أهمية كبرى في إنجاز الأعمال التي مازال بعضها يتمتع بحيوية نادرة في الحفاظ على التعبير وديمومة الأثر . وقد لقي هذا الفن دعماً عبر الأزمنة لدخوله في صميم الحياة اليومية والشعبية وفي الحياة الخاصة كالمعابد والقصور وبصفته لغة رمزية وروحية كرست له ورش وتقاليد فضلا عن مكانة الفنان المتقدمة في المجتمعات القديمة والمعاصرة على حد سواء (7) . ومع عصر الكتابة وتطور وسائل الاتصال والتبادل السلعي والثقافي حاز الفنان التشكيلي أهمية خاصة حيث تحول الفن إلى حقل له مدارسه ومعاهده ومناهجه النظرية والفلسفية والفكرية وتقاليده العملية ذات الاختصاصات العلمية الدقيقة . فهو كما بدأ كجسر متحرك بين الإنسان والمحيط الخارجي مازال يدمج حرية التعبير بالأنظمة المعرفية وبما ينحاز إلى الضرورة . إن الفن ضرورة كما تساءل جان كوكتو ولكنه قال باستغراب وتعجب : آه.. لو أعرف لماذا..؟! انها ضرورة بما يمتلكه الفن التشكيلي من أبعاد تاريخية ورمزية زمنية وما هو ابعد من الزمن ، جمالية وروحية..الخ حفظت للبشرية علامات أزمنتها ومراحل انتقالاتها ، وقبل كل شيء : تصوير وتجسيد ونقش وتدوين تاريخ الروح الذي مكث يرفرف ويسكن هذه العلامات الفنية وصلته بالعصور في تتابعها وتجددها أبدا (8) .

ولتحديد مصطلح (التعبير) فلا مناص إن للذاتية على خلاف الموضوعية تمتلك حيزاً يذهب إليه الذهن . وقد كانت للرومانسية بعد الكلاسيكية علاقة بالنشاط المشحون بالوثبات العاطفية . على

إن للتعبير تشعبات مجاورة . فأولا يذكر (هيغل) " بما أن شكل الفن الرومانسي يتحدد .. بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثله ، فعلينا بادئ ذي بدء أن نسعى إلى تكوين فكرة واضحة عن المبدأ الذي هو في أساس هذا المضمون الجديد " فالذاتي يعمل ـ بتحرره من الواقعية وليس من الطبيعة حسب ـ لبلوغ الروح كمسعى لتمثل التوازن بين الذاتي والمطلق . لكن ما دام المضمون الحقيقي للفن الرومانسي يتكون من " الداخلية المطلقة ، ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وسؤددها وحريتها " فانه سيكون سلبية " تعاقب الولادة والاضمحلال والانبعاث " لان " الذاتية الروحية " عند هيغل ستتمثل في الفن الرومانسي ، إذْ يحدد أن " الإنسان لا يطرح نفسه على انه محض إنسان ، ذي طبع إنساني محض وأهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة وذي وعي بالله ، وإنما على انه هو الله ذاته ، الواحد ، الواحد الكلي ، الذي تكشف حياته وآلامه وولادته وموته وبعثه حتى للوعي المتناهي ما كنه الأبدي واللامتناهي بموجب الحقيقية " ليجسد الفن الرومانسية (تعبيره) في قصة المسيح ووالدته وتلامذته (9).

ثانياً : بيد أن التعبير ـ كلفظ غامض عند جيروم ـ فانه من الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل : أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته . فالتعبير هنا بوصفه " بعداً من أبعاد الفن " كالمادة والشكل . فما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته . لكن جيروم يتوسع في التعريف ، مستشهداً بسانتيانا . إذ يذكر " في كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل ، وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر والثاني هو الموضوع الموحى به والفكرة اللاحقة والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبّر عنه ". غير أن هذا لا يتمشى مع وقائع التجربة الجمالية . يقول جيروم " فنحن نميز تحليلياً بين (الحد الأول) و (الثاني) لكن نوضح طبيعة التعبير بوصفه عنصراً من عناصر الفن " لأنهما على حد قول سانتيانا " يندمجان في الذهن ". أما إذا لم يكن الحدان " مندمجين في الذهن " فعندئذ لا يمكن أن يوصف العمل الفني بأنه معبر(10) . ثالثاً : وللتعبير في اللغة جذور . فقد جاء في مختار الصحاح : عَبَر، أي مات، وبابه نَصَرَ . وعَبرَ الرؤيا فسرها . و(عَبَّر) أيضا تعبيراً . (عَبرَ) عن فلان أيضاً إذا تكلم عنه واللسان يُعبّر عما في الضمير . و(العِبْرة) بالكسر الاسمُ من (الاعتبار) وبالفتح تحلبُ الدمع . و(عَبِر) الرجل والمرأة والعين من باب طَرِب أي جرى دمعه . والنعت في الكل (عابرٌ) . و(العُبران) الباكي (11) . وجاء في المنجد : عَبَر ـ عَبراً : حزن وسالت عرته [و ـ العين: دمعت]. عَبَراً : جرت عبرته . وجرت عبره : حزن . والعبارة : الألفاظ الدالة على معنى (12) . بيد أن العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال (المعبّر عنه) ليست كما عبر عنها الأستاذ أيكن على الإطلاق وسيلة بغاية ، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط . ويعود جيروم يتساءل : ألا يوجد في الموضوع المدرك ذاته شيء بعد مسؤولاً عن دلالته التعبيرية ؟ أليست فيه سمات كامنة تجعله معبراً ؟ كي يقول : كما إن

أساليب الشكل لا يمكن أن تفهم إلا من خلال التجربة الجمالية ، فكذلك ينبغي أن يشير التعبير إلى أفكار المدرك ومشاعره . لان القدرة التعبيرية شيء يضيفه كل شخص من عنده . لكن ليس الإسقاط تعبيراً . و " الأعمال الفنية أغنى ، ودلالتها أكثر تعدداً ، من أن تسمح بذلك "(13) . ويرى كمال عيد إن التعبير الذي يخص الفن فهو " إقامة انعكاس معادل للمضمون المراد إثباته . على اعتبار أن الفنان لابد أن يضمن عمله مضموناً درامياً أو فنياً يبغي نشره أو التعريف به من خلال الفن ، بالإضافة إلى إثبات وجهة نظر الفنان وذاته ، داخل نفس مرحلة التعبير"(14) .

وستشكل المدرسة التعبيرية منذ العام 1901 تياراً له خصائصه على أساس المبالغة بالحصول على انعكاس وجداني معين ، إذْ ترى التعبيرية " إن هناك تناقضات واختلافات حادة بين الطبيعة وبين العلاقة الداخلية والخارجية للفن "(15) . وأخيرا فان استخدام مصطلح (التعبير) ـ بغموضه وما يوحي به ـ لا يغادر تحديد وضوح تفكيرنا بالفن . فثمة معنى ما محدد خاص في النص الفني . وثمة إلى جانب المعنى تقنيات وطرق أدائية عامة ، وأخرى خاصة بالفنان وبالأسلوب والأسلوبية عنده ، إلى جانب أهداف الفنان وما يسعى لإيصاله عبر وسائله التكنيكية والتعبير ليس وسيلة فقط بل غدا غاية تبرر بما سينتجه النص بعد موت صانعه وتحوله إلى زمن آخر . فالتعبير ليس صيغة تخص (الماضي) وحده بل تبقى هناك مخفيات مدفونة داخله كقضية أو كرمز أو كوسائل قابلة أن تمتلك قدرة على الانبثاق . وهي لا تعتمد على القراءة الجديدة بمعزل عن تشفيرات النص الخاملة أو الكامنة ضمن بناءيته فحسب بل بما يمتلك من باثات لا يمكن عزلها عن عناصره وعصره . فإذا كانت هناك (المادة/ الشكل/ التعبير) ـ كمكونات للعمل الفني بحسب جيروم ـ فان عمل (اللاوعي ـ الدفين والخاص بعمل مكونات الدماغ وعمله) لن يبقى صامتاً بل سينتظر استنطاقاً يوازي تقانات ـ هي ذاتها ـ ستشكل احد عوامل فك الشفرات بما يمتلكه النص من تعبير لم يتم التعرف عليه ومكث دينامياً بصفته لم ينتج فائضاً .

2- الحداثة : مفهوم لا يتخصص في جنس معرفي واحد . فالحداثة شاملة على أجناس أدبية وفنية وأخلاقية وعلمية..الخ ، تختلف عما سبقها في المضمون أو الأداء أو معاً . وقد ارتبط هذا المفهوم عامة بعصر النهضة في ايطاليا في القرن الخامس عشر . لكن القرن العشرين سيشهد ولادة تيارات وأساليب كثيرة بلغت ذروتها عند مفهوم آخر أطلق عليه بـ (ما بعد الحداثة) . وقد عدت الحداثة عند بعض الأمم ضرورة ملحة في تطور تراثها الأدبي والفني وعدتها بعض الأمم الأخرى نزوة عابرة . فلقد أحدثت [الحداثة] انقلاباً في الأفكار والأشكال لم تشهده الأزمنة السابقة حتى أنها رسمت صورة قاتمة لمصائر الموجودات وجعلتها تتدحرج نحو المجهول (نيتشة) . كما وصفها آخر بأنها ذروة المأزق الرأسمالي في متضاداته وتصادماته(لوفيفر) في الوقت الذي أحيت الحداثة عملية تحديث أوربا برمتها . فهو مفهوم يتصل بالزمان كحد فاصل بين الجديد المبتكر والقديم ، فالحرية التي

قامت عليها الحداثة منحتها ضرورة كي تصل إلى مملكة النور (فرجينيا وولف) . وقد اتسمت الحداثة بالشاعرية والحدس وصار الفن " حرية التنوع والتقاط القضايا الجزئية ليخلق منها سيمفونية متجانسة داخل العمل الفني نفسه وليس في الكون الخارجي . فثمة قطيعة مفترضة مع الأصل؛ قطيعة تندمج في أنساق النص الحداثوي المبتكر. وعلى العكس من هذا التصور فان الحداثة لا تأخذ بيد الفن إلى مواطن الإبداع وإنما إلى التهلكة . والحداثة هي بعدئذ أدب التكنولوجيا إنها الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية ومن تحطيم لكامل الشخصية الفردية . أذن الحداثة هي فن [التحديث] . فن الابتعاد عن المجتمع . إنها فن : اللافن على حد قول بعض الفنانين التعبيرين . وبهذا المعنى لا تكون الحداثة فن الحرية بل فن الضرورة (16) .

هذه الاختلافات تضعنا تحديداً في جدلية الحداثة . فهي كما عملت على إزاحة الأقنعة كشفت عن حتميات وجود أقنعة لا نهائية توضح إن الجوهر في النهاية كالزمن ينتظر حفريات بلا حدود أو توقف . ومثال (دريدر) حول البصلة يفسر استحالة العثور إلا على جنين لا يمتلك إلا أن يكرر نموذجه في البصلة . وهو مثال سيزيف في عصر آخر حيث العبث يكف أن يكون عبثاً ، بمنح اللامعنى معنى يوازي المغامرة الحداثوية بالدرجة الأولى . والحداثة في هذا البحث الشاق لا تبحث إلا عن تحقيق فن لا وجود له الآن . ولكنها تبقى تاريخياً مجموعة من الروافد اتحدت مع بعضها لتكوّن تياراً لا يستهان به .

الفصل الثاني

أولاً – الذاكرة . المتحف

قبل أن يتم التعرف على أسرار الذاكرة البشرية وعملها كانت قد شملت على تمهيدات لبناء المتحف بمعناه الحديث : نظامه وخزائنه وطرق اشتغالاته . وقبل الذهاب بعيداً في مساحات الذاكرة الشاسعة وملغزاتها والبحث عن كنوزها وعملها المشفر ، كانت قد منحت النوع البشري امتياز الحفاظ على خلاصات الخبرة في شتى مجالات هذه التجربة الخلاقة : خلاصات انتظمت داخل حدود خفاياها وبطرق مازالت تمتلك آليات عملها المعقدة والنائية والمثيرة للدهشة . تلك الذاكرة بما امتلكته من ثروات بصرية وعلامات مشفرة ورموز ثقافية وبطرق بالغة الدقة والرهافة امتلكت قدرات استرجاعية مازالت متفوقة على عمل أكثر أجهزة الحاسوب تقدماً . فهي أحد أكثر الأعضاء تعقيداً لا في أداء دور حفظ المعلومات أو تخزيناها بل في استرجاعها وتوظيفها في بناء مصائر تخص مستقبل الكائن البشري (17) .

وقد غدا عمل الذاكرة منذ تلك الأزمنة السحيقة وعلى نحو مباشر أو غير مباشر محفزاً عبر الأجيال والأزمنة لتشكيل أقدم وحدات لجمع الخبرة والمعلومات وحمايتها من التلف والضياع أو الزوال

. فكانت سلاسل المخترعات والمنجزات الفنية المبكرة تتعاقب امتداداً لها وتطويراً لعملها الخلاق . وربما كانت أولى المجسمات والدمى الطينية والفخاريات والرسومات بما تضمنته من علامات فنية أنجزت بمهارات منتظمة أقدم مفاهيم الرهافة والإحساس بدلالة المعاني وجمالياتها إن كانت سحرية أو تعمل بنظامها الكلي . وعبر تراكم الرموز العلامات المتماثلة والمتنوعة وبوثبة كبرى صاغت يد (العقل) أولى أبجديات الإنسان : الكتاب : علامة في تشكيل ملامح الثقافات البكرونواة لمتاحف سيواصل الوعي بإنجازها وتطويرها ، داخل ذاكرة ما انفكت تتسع وتتسع بكنوز المعرفة والثقافات والحكمة (18) .

ومن الكتاب إلى جانب مكوناته الفنية وعناصره البنائية والمعرفية تم التمهيد لتأسيس أولى مراكز الانتقال من عصر الاستهلاك إلى عصر الإنتاج ومن عصر المراقبة إلى عصر البناء ومن عصر التأمل إلى عصر التغيير .

واليوم لا نعرف شيئاً عن ماضينا إلا بفعل هؤلاء الرواد الذين عملوا عمل الذاكرة . فصاغوا أنظمتها وإشاراتها من النقش فوق الفخاريات إلى صور المغارات والكهوف مروراً بالأختام الاسطوانية وما كتب فوق أوراق البردي وصولاً إلى ذاكرة الحاسوب . هكذا تولد فكرة تأسيس المتحف علامة مميزة ومبادرة موضوعية في البلاد العربية وفي حدود الفنون التشكيلية والجمالية إلا تمهيدات متفرقة ، لم تتكامل فيها شروط الذاكرة . المتحف . بهذا الاتساع والتنوع وجهد الاختيار وصعوبته من ناحية وكي يشكل مبادرة لمتاحف عربية مماثلة في حقول المعرفة المتنوعة من ناحية ثانية(19) .

ثانياً – مكونات :

قبل أن يأخذ مفهوم التحديث . وصولاً إلى الحداثة وما بعدها . مكانته التجريبية بتوازناتها بين الروافد التراثية القديمة والشعبية وبين المفاهيم والأساليب الأوربية الحديثة في تجارب الفنانين العرب لا نغفل الإشارة إلى تمهيدات أسهمت ببناء هذه التجارب ومنحها تنوعا يصعب تحديد ملامحه أو سماته إلا بالاستناد إلى المراحل الزمنية التي مرت بها البلاد العربية . ومع أنها في الغالب لا تختلف إلا في التدشين الزمني فإنها قبل أول حدث تاريخي ارتبط بحملة نابليون على مصر (1799) فان الواقع العام للجغرافية . السياسية العربية يكاد لا يختلف في قطيعته عن المفاهيم الأوربية أو الغربية . فالمنجز الفني لا يتجاوز فنون العمارة المتوارثة وفنون الخط والزخرفة والاربسك والخزف وباقي الحرف اليدوية وهي في معظمها لا تقارن بعصورها الذهبية (20) . فقد كف الفن أن يتجاوز وظائفه الاستعمالية والتقليدية . فلم تكن ثمة صالونات أو محترفات أو معارض للفن قبل حملة نابليون علة مصر . كان ثمة عدد قليل من المستشرقين قد زاروا اليمن وبغداد والقاهرة وبلاد الشام والجزيرة العربية وتركوا بعض الاثارالفنية التي مهدت بفعل العلاقات الثقافية والتجارية مع أوربا إلى انتظار تحولات تمنح الفن دوره في الحياة الاجتماعية وأبعادها الثقافية والفنية . وكان ذلك الحدث أكثر صلة

بالمتغيرات السياسية وما صاحبه من تحديثات في بنية المجتمع العربي والشروع بفرض فواصل واختلافات مع الأنظمة السائدة وماضيها.

ولم تكن البلاد العربية . بما تمتلكه من موروث حضاري كبير(21) . في هذه السنوات تقارن إلا بالنهاية التي آلت إليه الإمبراطورية العثمانية : الاستجابة لردود فعل لم تغب عن صفحات التاريخ ووثائقه المعروفة : التفكك والتأسيس الجديد . وإذا كنا نتحدث حول فكرة المتحف العربي المعاصر فان منجزا فنيا بهذا الاتساع يشتمل على نخبة من أعمال الرواد والأجيال التالية مازال يتطلب تأشير عوامل ازدهار بدايات النهضة التشكيلية في البلاد العربية ودراستها بدءاً بالبذور التي زرعها عدد من الرسامين المستشرقين أو الباحثين عن حضارة مغايرة لـ [الحداثة] الأوربية ! فقد كان ذلك الحوار بإيجابيته . هنا . قد غدا مصدراً لتدشينات فنية لها امتيازها وتجاورها مع تحولات أخرى كأنظمة الحكم المستحدثة في الخارطة العربية وأثر ذلك في الظواهر والأشكال التي ولدتّها المتغيرات على صعيد الخطاب الثقافي عامة ، والتشكيلي بصورة خاصة حيث انشغل الرعيل الأول بالمحاكاة (22) . والنسج بأنظمة الواقعية وأساليبها المعروفة كما كانت دراساتهم في المعاهد والأكاديميات الكبرى قد منحهم خبرة وطرق ستختزل خمسة قرون من الحداثة الأوربية بخمسين سنة . وهي نتيجة قد تدحض بفعل التجريبية المتواصلة ولكنها لن تقلل من الإنجاز الذي اتسم بالجدية والسمات الأسلوبية والأبعاد الجمالية بما ينسجم وامتدادات مكونات الحضارة العربية والإسلامية .

ثالثاً – الاستشراق : إشارات

مع ازدهار تيارات الحداثة في أوربا وصياغتها لابتكارات فنية مضمونية أو على صعيد المفاهيم الشكلية والتقنية والأسلوبية فان فريقا من الفنانين الأوربيين أدار ظهره للغرب تماماً . فيذكر الباحث عبد الكريم فرج أن هذا الفريق اتجه نحو حضارة الشرق ومفاهيم الشعوب الشرقية . فيقول (دوجاردان) " إن تفاؤلي لا يسمح لي أن أتوقع أشياء كثيرة من حضارتنا ، ولكن إذا أمكن للثقة أن تمتد فإنني لا أستطيع أن أتصور ذلك إلا من خلال الريح التي ستهب علينا من الشرق " وتسجل الفترة الزمنية بين (1840 . 1880) ما يشبه الزحف المعلن باتجاه ثقافة الشرق والترحال إلى بلاد الشرق بين أوساط الفنانين على وجه الخصوص ، فما من مصور شهير آنذاك إلا وكان مستشرقاً ، ومن نتائج هذا الاتجاه أن أصبح الفن الياباني مرجعاً خصبا للانطباعيين ، وتزوّد الوحشيون بالألوان الصريحة من بلاد الشرق خصوصا من البلاد العربية التي زاروها وأقاموا فيها لبعض الوقت . ويذكر عفيف بهنسي في السياق ذاته بان الزحف المتواصل الذي مارسه المبدعون من أمثال ماتيس وبول كلي باتجاه البلاد العربية على انه شكل من أشكال اللجوء إلى بيئة جمالية متكاملة . فلقد وصف بودلير استشراق دولاكروا انه بحث عن النور والشمس " لقد استمد دولاكروا من الشرق العربي الضوء واللون الذي أجج لوحاته الجدارية " وكذلك كان هم شاسيريو الكشف في الجزائر عن الألوان المضاءة

التي مهدت له طريق الحداثة . على أن بهنسي يرجع ظاهرة دخول الفن الحديث إلى البلاد العربية عن طريق المستشرقين من الفنانين الذين أقاموا في البلاد العربية أو مروا بها وكانوا الرواد الأوائل وأصبحوا بصورة مباشرة أو غير مباشرة نقلة هذا الفن . ومع تأكيد بهنسي للطابع (الاستعماري) فان البلاد العربية بمراحلها الأقدم شهدت اختراقات مماثلة لا تحصى ولكنها عالجت المؤثرات بطرق في مقدمتها الحفاظ على أنظمة فكرية وتقنية لم تفقدها اصالتها . حتى أن صموئيل هنتنجتون في كتابه (صدام الحضارات) يعترف أن العرب استقبلوا التراث الإغريقي وثمنوه واستخدموه لأسباب منفعية أساساً. ومع حرصهم على اقتباس أشكال خارجية أو جوانب فنية معينة إلا أنهم عرفوا كيف يتغاضوا عن كافة عناصر الفكر اليوناني التي تؤدي إلى صراع مع المعتقد . فالحضارة العربية امتلكت امتدادها الحضاري الذي مكنها من الاحتفاظ بدفاعات ذاتية صانت شخصيتها وهويتها الثقافية (23) .

بيد أن كثيراً من تلك الروافد والتجارب الفنية التي أنجزت بفعل الفنانين المستشرقين ستكون عاملاً سيتداخل مع روافد أخرى عبر التركيب والتوليف والتنصيص والتشفير . فضلاً عن المتغيرات الحاصلة على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي اثر الامتداد الأوربي نحو البلاد العربية . بيد أن بهنسي يضع العصر الحديث بعد حقبة كانت البلاد العربية فيها تتراجع حضاريا وثقافيا وفنيا بالاحتكاك المباشر بالحضارة الأوربية (24) . فمنذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى نهايته كان للاستشراق ازدواجية في الأثر الثقافي والفني . فأوربا تتسع وفي الوقت ذاته تترك علاماتها الثقافية مع امتدادها وهيمنتها الشاملة ولم تكن ردود الفعل في البلاد العربية تمتلك قدرة الحسم . ولكن الاستجابة مهدت للتعرف على حضارة مغايرة قائمة على أنظمة وعادات شكلت فلسفة العمل والإنتاج الصناعي والتراكمات العلمية سمة عامة لها . فإلى جانب هذه الانتباهات البصرية كان الاستشراق لا يعمل منعزلا عن البعثات الآثارية والتبشيرية وغيرها . فثمة ثقافات أوربية إلى جانب أهدافها التوسعية تأخذ مكانتها في البلاد العربية الإسلامية . وسيظهر ذلك مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى ويأخذ شكلاً أكثر ثباتاً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، حيث اتسع مفهوم الاستشراق وتنوع بردود فعل واستجابة لم تغب عن أعمال الفنانين العرب لا عن مضامينها ولا عن أشكالها الفنية المتنوعة (25).

رابعاً – التحديث : الدولة والفنون :

تركت حملة نابليون على مصر وبعض الأقطار العربية أسئلة لا تخص مفهوم الدولة ونظامها بل الوعي الخاص لمفهوم الثقافة وتحديثاتها (26) . وستشكل نهاية الحرب العالمية الأولى حلقة ضمن سلسلة صراعات لا تخص الذاكرة والموروث بأشكاله المتنوعة وإنما تخص صياغة هذه الهوية إزاء مفاهيم تتوخى المتغيرات الحاصلة في الثقافة الجديدة ، الثقافة الأوربية من ناحية والوعي بحدود الذات من ناحية ثانية .

فجاء تأسيس الدول العربية بحسب خارطة ما بعد الحرب العالمية الأولى مرورا بنسبية الاستقلال متأثراً بهيمنة القوة الوافدة التي خرجت منتصرة عسكريا على حساب انهيار الإمبراطورية العثمانية(27).

وبعيداً عن الصراعات التي لم تتجمد بين الوطني والأجنبي وبين المحلي والعالمي منذ نهاية القرن الثامن عشر ستشهد البلاد العربية تحولات على مختلف الصعد : الاجتماعية والثقافية والسياسية . فكانت أنظمة الدولة قد صاغت مؤسساتها الحديثة برموز لم تشهدها البلاد العربية طوال قرون خلت : كدشين وسائل النقل والهاتف والطاقة الكهربائية والخدمات الصحية ..الخ. إلى جانب المتغيرات على صعيد الثقافة الحديثة وتقنياتها ومنها الفنون الجميلة .

وستشكل تعددية المناهج تبعا للأفكار والمعتقدات تنوعا شديد الصلة بالتاريخ والبيئة وبتراكمات التقاليد والموروثات فضلا عن مفاهيم التحديث وأشكالها الذي رفد التجربة بالمغامرة والتجريب قدرة دينامية ولدّت إنباتات أشتغل الرعيل الأول عليها في التأسيس : ما الذي تمثله الحضارة . الثقافة الوافدة بما تمتلكه من تقنيات ومنجزات علمية وما صلة ذلك بالموروثات والتقاليد الوطنية والقومية بعد أن اخترقت الجسد العربي من الجهات كلها إن لم تجد من يمنحها ملامحها وحضورها في الإنبات .

وهذه الإشكاليات لم تكن سياسية أو اقتصادية وإنما كانت ثقافية وأخلاقية أيضاً . فالخطاب غدا يبحث عن مكوناته وتوازناته في نهاية المطاف : ثمة ثقافات لم تعد منفصلة بعضها عن البعض الآخر . بيد أنها ستبقى بلا مغزى إن لن تستند إلى التطبيقات العملية والى التنمية بالمعنى الحديث . لقد أثارت مصابيح الكهرباء ووسائل النقل والصحافة والأزياء الغربية ومختلف التحديثات مفاهيم تخص الوعي معناه الدقيق : الوعي بالهوية .. وضرورة الحفر في الذاكرة شبه الغائبة إن لم تكن بلا اثر . إلى جانب تبني أدواة البحث وجسور الاتصال : تقنيات تناسب الأشكال في اندثارها وانبثاقها(28). هذا المتحف يضم مجموعات نادرة وثقت مراحل التصادم ومراحل الاستجابة أو الحوار معاً . فقد كانت النصوص التشكيلية تؤدي دور المرآة وفي الوقت نفسه دور الوثيقة بما تتضمنه من تشفيرات صاغتها مهارات لم تنقصها الخبرة وفي سياق مشروع التحديث العام . فالتحديث عبر هذه التجارب تكوّن بخطوات ومراحل أعقبت مجموعة التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية بعد بزوغ مدن عربية لم تكن بهذه الأهمية كالقاهرة وبيروت وبغداد ودمشق مثلا لأن احد اقترانات الحداثة في أوربا ارتبط بمدنها الكبرى ، وهكذا ستتحول هذه المدن إلى مناخات مناسبة لتجارب تمتلك نزعة التحديث وريادته .. بعد أن باشرت الجهات المسؤولة في عدد من البلدان العربية بإرسال المبعوثين إلى الخارج والى أوربا في باديء الأمر ومن ثم إلى مختلف بلدان العالم . كما ستباشر بتأسيس مدارس الفن ومعاهده فضلاً عن ذلك رعايتها للجوانب المساعدة على بلورة تجارب تمتلك ملامح التحديث وخطابه الحديث(29).

خامساً – **أقدم البعثات الفنية :**

لا بسبب الفضول أو حب المعرفة ولا بدافع المغامرة أو التحدي أو توكيد الذات بمختلف الأشكال ولا بالدوافع الاقتصادية ودور الحروب وما تتركه من احتكاك تأثر وتأثير بين الغالب والمغلوب فحسب ، وإنما لهذه العوامل مجتمعة الى جانب تشكل بنية ذات سمات تزدهر فيها هذه الروافد وتتحول وتنصهر ستتشكل تجارب فنية لها أشكالها وملامحها الجمالية والأسلوبية .. وستمهد مسارا ينتظر التقدم والتجّذر . وهواجس الأسئلة المعرفية وطلب العلم ونزعة البحث قديمة قدم نشؤ الثقافات والحضارات بيد أن مراكز أو مدن الإشعاع في العالم ستبقى مثار استقطاب المهارات والمواهب إليها .

وما دمنا في حدود الفكرة فان إغراءات البحث في العواصم الأوربية الكبرى كان جذابا ومغرياً . فكانت البعثات المبكرة تروي قصة رغبة متأصلة لدى العربي بمعرفة تتجاوز حدود بيئته وتراثها التقليدي السائد والمفاهيم الشعبية ، وتجاوز مفهوم الفن بصفته عملا يدوياً وحرفياً محدوداً .

فإذا كانت المدارس الفنية والمحترفات والأكاديميات الأوربية منذ القرن الخامس عشر قد اكتسبت شهرة استثنائية فإنها مع انتشار الحداثة قد لفتت النظر ببرامجها وتقاليدها وقيادتها للحداثة الغربية . ومع المتغيرات التي حصلت في البلاد العربية وبضمنها العلاقات غير المقيدة مع الدول الأوربية فسيتم إرسال العديد من الموهوبين للدراسة في معاهدها وأكاديمياتها ليشكل ذلك الجيل الأسماء الرائدة في التشكيل العربي الحديث (30).

ففي لبنان ترجع بدايات الفن الحديث إلى عام (1587) عندما صور (الشدياق الياس الهروني) بيتا شيد في العام المذكور . وثمة فنان آخر له شهرة خاصة هو الشماس عبد الله الزاخر (1684 . 1748) وباحتكاك لبنان بالغرب عن طريق الإرساليات أو المدارس أو السلطات ذات الامتيازات في العهد العثماني ظهر الجيل الأول من الفنانين العصاميين . ومنهم إبراهيم سربيه ونعمة الله المعادي الذي درس الفن في بلجيكا وداود القرم الذي درس الفن في ايطاليا (1865) وحبيب سرمد الذي درس في روما (1870) وخليل صليبي درس الفن في إنكلترا (1891) وفي باريس أيضا والكاتب الفيلسوف جبران خليل جبران تتلمذ على يد النحات المشهور رودان . وأمضى الفنان يوسف الحويك 20 عاماً بين روما وباريس ودرس مصطفى فروخ الفن في ايطاليا وباريس(1928) ودرس قيصر الجميل الفن في باريس (1927) ودرس صليبيا الدويهي الفن في باريس (1932)(31).

وفي مصر كان يوسف كامل قد سافر إلى ايطاليا عام (1929) ودرس محمد حسن في لندن (1917) ومن ثم في روما (1921) كما سافر راغب عياد للدراسة إلى ايطاليا (1929) ودرس محمد سعيد الفن في فرنسا وسافر محمد ناجي إلى البرازيل (1926) والحبشة (1932) واليونان (1934) ودرس رمسيس يونان الفن في فرنسا وكان نحات مصر المعروف قد درس الفن باريس عام (1912) وعمل في محترف رودان)(32) .

ومن الفنانين العراقيين الرواد الذين درسوا في أوربا يتقدمهم عاصم حافظ (1928 ـ 1931) الذي درس الفن في فرنسا . وأكرم شكري (1931) في إنكلترا وعطا صبري في روما ولندن وجميل حمودي في فرنسا (1947 ومكث فيها 20 سنة) واسماعيل الشيخلي في فرنس (1951) مع الفنانة نزيهة سليم (1951) في فرنسا أيضا وشاكر حسن(1955. 1959) في فرنسا بينما كان جواد سليم قد درس في باريس (1939) وروما (46. 1949) ولندن ودرس خالد الرحال في روما (1952) ودرس صالح القرغولي في فرنسا (1954 ـ 1960) واسماعيل فتاح درس في روما (1964) وكاظم حيدر درس في إنكلترا (1963) ومحمد غني حكمت درس في روما (1959) وسعد شاكر درس في لندن (63 ـ 1965).. ودرس محمد مهر الدين في وراشو ببولونيا (1966) .

وفي سورية كان لعودة الموفدين الأوائل منذ عام (1938) من أمثال : محمود جلال وصلاح الناشف وسهيل الأحدب ورشاد القصيباتي الذين درسوا الفن في ايطاليا أثره في إقامة أول معرض رسمي عام (1940) . ولكن البعثات لم تتوقف فدرس ادهم إسماعيل الفن في روما (19529 وخلال دراسته قام مع زميله محمود حماد برحلات إلى فرنسا وأسبانيا والنمسا . ودرس فاتح المدرس الفن في روما (1958) وعبد الوهاب أبو السعود درس في باريس وغياث الأخرس درس في مدريد وروما وباريس .. وعبد القادر ارناؤوط درس الفن في روما وباريس .. ودرس عفيف بهنسي فن التصوير في باريس .. ودرس ميلاد شايب في موسكو .. ولؤي كيالي في روما.. وفي المغرب وكمعظم الدول الإسلامية التي كانت تحرم فن التصوير والنحت إلا ما كان منها خاصا بالزخرفة العربية والأعمال اليدوية والحرف الشعبية ، وبعد انتشار التعليم وكثرة عدد المثقفين اقتنع العلماء بان التصوير لا يتنافى مع الإسلام ويذكر كمال الملاخ ورشدي اسكندر في كتاب (50 سنة من الفن) أن أول من نادى بهذه الفكرة هو وزير التاج الشيخ مولاي العربي الذي حمل فكرة التجديد وشجع الشبان على ممارسة الفن . ففي عام (1954) ذهب كريم البناني إلى باريس والتحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة . وبعد مضي سنة على إقامته في باريس أقام معرضه الأول فيها. كما درس كل من فريد بلكاهيه وحسن حفار وحسن ميلودي واحمد شرقاوي واحمد علوي وموريس أرما في فرنسا.. ودرس محمد المليحي في اشبيلية وايطاليا وأمريكا .. ودرس محمد عطا الله الفن في اشبيلية ومدريد وروما .

وفي تونس يعتبر الجيلاني عبد الوهاب . المولود سنة 1890 . أول اسم يذكر بقائمة الرسامين فقد تنقل من لندن إلى باريس حيث عاصر بيكاسو وفلامنك وديراني وموديلياني وسانتين وصادقهم . وسيدرس " يحيى" الفن في باريس (1928) ليحصل على لقب عميد الرسامين التونسيين وابن سالم سيقيم مدة طويلة في أوربا . كما درس الزبير التركي والحبيب سعدي والهادي التركي في باريس(33)

كما يمكن ذكر عدد آخر من الفنانين الذين درسوا في أوربا لتوضيح حقيقة أن المنجز الفني في البلاد العربية لا يمكن عزله عن الحداثة الأوربية من ناحية ، وكيف كان الجهد الريادي يعالج قضايا الهوية والاصالة والتحديث بطرق وجهود ومثابرة منحتهم سمة الريادة من ناحية ثانية : فدرست الفنانة الأردنية فخر النساء زيد في دار الفنون في استنبول وفي عام 1927 تابعت دراستها في أكاديمية رنسون في باريس . أما مرحلة الستينيات فشهدت تخرج عدد من الدارسين أمثال عفاف عرفات حيث درست الفن في بريطانيا وتخرجت عام (1957) وأقامت مجموعة من المعارض الشخصية في كل من القدس وعمان . ثم تخرج كل من رفيق اللحام واحمد نعواش ومهنا الدرة في روما بحدود عام (1964) . وفي هذه الفترة بدأت الأميرة وجدان معارضها في عمان بصورة سنوية . وسافر كما بلاطة إلى أمريكا ليمارس فنه هناك(34) . والفنانون الليبيون احمد أبو ذراعه ومحمد بارودي وعلي سعيد قنانه درسوا في ايطاليا . ودرس الفنان الفلسطيني كمال بلاطة في روما وسوزان حجاب درست في ألمانيا. ودرس الفن كل من السودانيين محمد عمر بشارا وإبراهيم صلحي وحسين جمعان عمر في لندن . ومن السعودية درس عبد الحليم رضوي في أسبانيا . ودرس كل من محمد موسى السليم وضياء عزيز ضياء وخالد عبد الله العبدان واحمد فلمبان وبكر محملي شيخون وعلي الرزاء وخالد عبد الله العيدان في روما.. كما درس سعد ألمسعدي في جامعة ولاية يوتا . في أمريكا . ومن الكويت درس جواد جاسم في الولايات المتحدة ودرس خليفة قطان في لندن ودرست سامية عمر الفن في اشبيلية . ودرس الفنان البحريني عبد الكريم العريض الفن في إنكلترا كما درس الفنان اليمني فؤاد فتيح الفن في دوسلدروف ..

توضح هذه الإشارة أن هذا العدد الكبير من رواد الفن التشكيلي العربي الذين درسوا في أوربا حتى منتصف القرن الماضي الأثر المباشر لظهور ملامح فنون لم تكن بهذا الاتساع أو الزخم إلا في عصور الحضارات القديمة . كالعصر السومري والبابلي والمصري والاكدي وفي العصور الإسلامية الذهبية من ناحية ، كما تظهر أثراً مباشراً لمفاهيم [الحداثة] ومدى ظهور تجارب ونصوص متنوعة المصادر والمراجع والتأثيرات من ناحية ثانية . فضلا عن الطابع (الانفجاري) المعبر بشكل أو آخر عن (كبت) دام لسنوات طويلة أدى إلى ظاهرة مزدوجة بين الكم والنوع في اتساع هذه الحركة الفنية خلال القرن العشرين . لقد تم في حدود قدرة الاستيعاب استعارة أنظمة فنية راسخة وإخضاعها لتربة ستشهد عمليات إنبات أثمرت بدايات تيارات تجانست فيها عوامل التاريخ [اللغة/ المعتقد/ الواقع الاجتماعي والنفسي والثقافي / والصراعات المختلفة/ والمهارات في الابتكار] (35). وأدت في الوقت نفسه إلى خلاصات لا تفتقد التجانس والخصوصية في المشهد الفني العام أو في تفاصيله الاستثنائية . وللفنان التونسي الزبير التركي رأي يجدر بالمناقشة يقول : " من المعروف أن الحضارة العربية لم تشجع الفن التصويري .. فكانت بعض الرسوم أثناء الخلافة العباسية

تصور بعض النصوص مثل المقامات ذات الطابع العقائدي ولكن هذه الرسوم قليلة التأثير في الشعوب نفسها . ولذا كان التفنن في التجريد واستخدام الخط العربي كوسيلة وقد جربنا التجريد وأبدعنا فيه ، بينما أبدع الغرب في الرسم التصويري التشخيصي . وأتساءل الآن الم يحن الأوان لتتم عملية التبادل التاريخي ؟ فعلينا الآن أن نبدع في الرسم التشخيصي كما أبدع فيه الغرب بعد كلمته في الرسم التشخيصي وعلينا أن نبدع كما أبدعنا في التجريد(36).

سادساً – الأجيال – والريادة :

اكتسبت الريادة سماتها بالعوامل التي مهدت لها وفي الوقت نفسه إذا ما وضعنا السبق الزمني في الذهن بالمنجز الفني ذاته . فإذا كان الزمن قضية نسبية صلة ببداهة : إن كل لحظة شروع بالإمكان أن تدشن ريادتها وتصنعها فإن القبض على ملغزات الفن يبقى في المقدمة . وستشكل تجارب تنتمي إلى المراحل الزمنية كافة ، منذ تجارب الرعيل الأول والرواد مروراً بالمعاصرة لنا الأمر الذي سيمهد لدراسات لا تتوقف عند سمة من السمات . لكن هذه الإشارة لا تقلل من أسماء – مراكز بث بالمفهوم النقدي الحديث – لم تصر تاريخياً أو محض علامات توثيقية لسنوات التأسيس .

لقد نشأ الرعيل الأول عصامياً وبمعزل عن العوامل الثقافية التي سادت عند منتصف القرن الماضي . فقد كانت مغامرة السفر أشبه برحلة إلى المجهول والتعرف على الحياة الأوربية من الداخل لم تكن محض نزهة وخالية من الصدمات والاغتراب . كما أن مهمة الجيل الأول لم تكن مكرسة لـ [محاكاة] النماذج الفنية الأجنبية وتبنيها والدعوة إليها .. وإنما لم تتشكل الريادة إلا بجهود تضافرت فيها العوامل الذاتية كالمهارات المبكرة والعوامل الموضوعية وفي مقدمتها الالتزام الخلقي بصياغة الخطاب الجمالي . الروحي . فقد كانت المهمة بالدرجة الأولى تأسيسية : استثمار قواعد الفن .. وأهدافه .. وتطويعها في بيئة كادت تنعدم فيها أسباب الحياة الحديثة وشروطها الأولية . أن نصوص الرعيل الأول تحكي ذلك اليوم بصمت . ومع ذلك كان المنحنى بحسب مقولات معروفة بين التحدي والاستجابة ، والضربات غير القاتلة ستشكل مصدر قوة أكبر قد تمثلها ذلك الرعيل ومنحها مكانة لم تفقد أبرز سماتها وفي مقدمتها : عملية الإنبات : إن النصوص الفنية عملت فوق أرضها : وأنها راحت تحفر أسسا عميقة فيا وبمناهج مختلفة فتجارب محمود مختار وجواد سليم صاغت ببراعة مفهوم التجانس العميق بين الأزمنة وراغب عياد وفائق حسن ونذير نبعة وفاتح المدرس وغيرهم صاغوا تجاربهم بأسس واقعية فيها الكثير من خصائص المكان وعلاماته . كما جاءت تجارب الرواد عند جبران خليل جبران وجاسم الزيني وناصر اليوسف وزيد محمد صالح والقاسمي وإسماعيل فتاح .. الخ بحلول أسلوبية وضعت التحديث كامتداد لموروثات لا تحصى ، ولكن بانتباهات لموقع الذات والخصائص البيئية والشعبية كي لا تغيب الذاكرة ولا يتعطل عمل المخيال والتوازنات الخلاقة بينهما .

إن الأسئلة التي رافقت سنوات الريادة ستتصل بالفن ذاته . ولكن المقصود هنا : أن هذه الأسئلة سترتبط بموضوعات : الهوية والذاكرة والمحلية في مقابل غياب الهوية والأنخلاع والاستنساخ . فالنسبة الكبيرة من الفنانين العرب الذين درسوا الفن في أوربا لم تشغلهم الهوية إلا عندما غدا السؤال أكثر صلة بهوية الثقافة العربية وأكثر صلة بما ينتجوه . ذلك لأن المشكلة ليست أسلوبية أو تقنية إلا لأن الأسلوب هو جوهر الهوية ومحركها في الأخير .

ولعل أعجاب الرواد ومن أعقبهم بأسماء فنية بارزة في أوربا مثل : مايتس أو هنري مور أو بيكاسو أو بول كلي أو خوان ميرو و غيرهم وأساليبهم في المعالجة وإنما لآن (الهوية) و(الموروث) و (الذاكرة) في تجارب هؤلاء الفنانين كانت في الغالب أكثر أتساعاً من الحدود الجغرافية للحداثة الأوربية فمعظم تجارب هؤلاء كانت تستند إلى مخيال يحفر في ذاكرة الثقافات والحضارات الكبرى ومنها الحضارة القديمة و العربية الإسلامية فهنري مور لم يكن يجهل فنون وادي الرافدين أو النيل وحتى أنه عندما سأل جواد سليم – عندما كان يدرس في لندن – : من أي بلد أنت ؟ فقال جواد : من بلاد سومر .. قال هنري مور متعجباً : مَ الذي جئت تدرسه هنا ؟! وكان هنري ماتس قد درس الفن العربي عبر زيارته إلى المغرب العربي وتعمقه في الفن الإسلامي .. وعلى حد قول الفنان زياد لول فإن آثر ذلك بدا في " رسمه أولاً حيث صفاء الخط كمثل عربات الزخارف والرقش ، وفي تصويره كمثل المنمنمات حيث اللون الصريح وفي المسافة أحادية القيمة المحصورة غالباً بخطة أو حيث تجاوزت الألوان مبنية على التكامل والاشتقاق لإلغاء الحجم والمنظور .. وفي مقارنة بين ماتس والواسطي لا يختلف أثنان على أن هذا الفنان الأساس في فن القرن العشرين هو أقرب إلى جماليات الشرق وتقاليد التصوير الواسطية من قربه إلى دافنشي أو لي رامبرانت . وبول كلي هو الأخر أستخلص في مائياته التونسية أسس هندسات المنظر بإيحاءات من الزليج والعمارة المحلية وربط بحوثه بألوان تعبق بالضوء المتوسطي وبالمناخ الشرقي دون أن يكون لحظة واحدة مستشرقاً ولا يمكن نسب عمله التصويري هذا إلى القواعد الأكاديميات الغربية . وبيكاسو رفد من الفنون الأفريقية بحرية لم تتقاطع مع تحديثاته الأوربية . وخوان ميرو لم يكن بعيداً عن ذاكرة الفن العربي الإسلامي بأنظمته التأملية وخلاصاته الفنية العميقة الخ ولم يكن أعجاب الرعيل الأول بهم في الرؤية ألا كأسلوب (حداثوي) في معالجة إشكاليات الموروث والهوية والخصوصية من ناحية ومعالجة مبدأ التحديث للموروثات الحضارية من ناحية ثانية ومن هذه الخصائص على سبيل المثال :

– إنها عملت على إعادة صياغة المكان بمنظور غير استشراقي ..

– ومنحت الطبيعة مكانتها كطبيعة لها خصائصها البنيوية والجمالية وليس كـ [طبيعة] مطلقة أو أجنبية .

– الحفر في المناطق الغائبة والمدفونة في الموروث القديم واستثمار الرموز والإشارات بروح المعاصرة .

– وإعادة صياغة الأثر الإسلامي كفن أمتلك حلوله الأسلوبية الموضوعية وتوازناته بين الذات الإلهية وبين المعطى المادي للحياة البشرية . فثمة خلاصة لم ينفصل (المعنى) السامي للفن في عمليات التحديث . فالفن لم يتبن المأزق الحداثوي الأوربي بشكل عام وإنما على العكس غادره . فالأشكال راحت تتمثل محركاتها ولا تنفصل عنها . وحتى في أكثر النصوص واقعية أو تعبيرية أو انطباعية فقد كانت ملامح الومضات الشرقية تتوغل داخل النصوص وتمنحها ، ما غاب في الحداثة الغربية من آليات وأهتمام متشدد بالتقنيات . أن هذا الحضور المباشر وغير المباشر للأسلوب الشرقي في الرؤية لم يفصل الفن عن أهدافه الجمالية ـ الروحية : فالحداثة الأوربية ، ليست حداثة متجانسة حيث يسهل وضعها بين قوسين . فثمة منذ إشارة (هيغل) حول موت الفن إلى عدد من النقاد والأوربيين أمثال هنري لوفيفر وجون ريد وغارودي توجد ضمن ظاهرة الحداثة مآزق وأنغلاقات . بيد أن تلك السنوات المبكرة لمرحلة (التعلم والشغف بالمعرفة) لم تشغل ذلك الجيل كما أنشغل ببناء أسسه الفنية وتطبيقاتها والجانب الأخير تحديداً سيشكل قضية مازالت في فاتحة الألفية الثالثة تتسع لانشغالات فلسفية وفنية غير قابلة للانغلاق .

– فهل ستكف أعمال الرواد عند زمنها، زمن البدايات، في أكتساب الريادة ؟ لأننا ، وفي كل قطر عربي ، سنكتشف مسافة زمنية تتجاوز القرن ..

– وثمة إشكالية ، ستثار ، مع نصوص جيل الرواد .. في هذا [المتحف] : فهل ستكف هذه الأعمال ، عند زمنها التاريخي ، في أكتساب الريادة .. أم تجاوزه .. من جهة .. ولأن الريادة ، ستختلف من بلد إلى بلد عربي آخر ، إذْ تتسع المسافة ، نحو قرن أو عقود .. من جهة ثانية ؟

– أن مؤرخ الفن ، لن يغفل هذا الجانب .. الخاص بالدور الرائد للتأسيس . بيد أن [المتحف] سيمنح نقاد الفن ، والمفكرين ، والكتاب ، معالجات تخص المنجز الإبداعي ، داخل زمنه وخارجه. .. وإلا .. – مرة ثانية– لماذا كان الماضي (الروحي– الجمالي) مشّفراً بدينامية ، إن تجاوزت الاندثار ، فأنها تبقى تمتلك حضورها العنيد . ألا تؤشر الريادة ، في مسارها ، إنها اختطت منحى تجريبياً سمح للرواد ، بتجاوز حدود الحرفة، نحو الأبكار .. وحدود المحلية نحو العالمية .. وبالذاكرة نحو المخيال . وإن هذه المؤشرات ، والخصائص ، ستعالج بحسب ثقافة وموهبة وخبرة كل فنان ، في معالجة قضايا الفن : أصالته وتحديثاته.

سابعاً – التصوير الشخصي (البورتريه) :

باستجابة غير حذرة للتصوير المشخص، ومنها تصوير [الموديل] الكامل، الذي سبق للحضارات العربية قبل الإسلام، وبعده ، أن منحوه مكانة مميزة إلى جانب الكتابة والعمارة لم يقلقهم البعد الثالث كما

لم يكن التشخيص عقبة تذكر في التجارب الحديثة . فالتشخيص ليس (أيديولوجية) تسمح بالفصل بين الزمني والمطلق ، وإنما مكث في حدود الوثيقة والمرئيات العامة بعيدا عن أي دور مشفر سبق للمعتقد الإسلامي ـ واليهودي من قبل ـ أن تجنب رعايته . ولعل آلاف المجسمات والصور يثبت أن ما يصفه (المحدود) لا يقارن بالذات العليا .. وهو اجتهاد منح مرونة بالتعامل مع مختلف الثقافات غير العربية، وغير الإسلامية .

وعندما انتشرت رسومات المستشرقين، وأطلع عليها عامة الناس، وبعد أن تعرف طلاب الفن العرب على محتويات المتاحف الأوربية، ودرسوا الموديل ، والموديل العاري، وتعلموا تقنيات الرسم في الأكاديميات، مارس الفنان العربي مهارته في الرسم التشخيصي ومنه رسم الموديل وال (البورتريه) أيضاً .

ثامناً – خيول :

مهما بدت بنية النص الفني أي نص أو أثر أو ثقافة متجانسة داخلها مع خارجها ومخفيها مع ما تؤديه من إرسال فإن نصا خالصاً كهذا سيبدو وحده بلا ماض . وهكذا نكون قد غادرنا منطق التراكم والحذف وقوانين الجدل والتتابع والإضافات . بيد أن هذا لا يسمح بمقاربة بين نص (مرقع) أو (ملفق) وآخر تكاملت فيه عناصر الإنبات ، حتى يبلغ درجة أن لا يكون غير ذلك . بل حتى الوعي ووعينا لهذا الوعي وماهيته لا يبلغ درجة العلم خارج مستلزمات اليقين وبراهينه المتقدمة وغير المشيدة على الوهم أو الأقنعة الزائفة . فثمة في التشكيل الأوربي الحداثي ، إشكاليات ومآزق مكثت مظهرا من مظاهره . لكن التحديث ـ حتى في جوانبه الأكثر التباسا وغموضا وعدما أو تدحرجا إلى المجهول ـ لا يمكن عزله عن ثقافات أوربية أسهمت في صياغتها ثورات علمية وفلسفية واجتماعية وفنية وأخلاقية ، عمل الفنان التشكيلي العربي وفق المغامرة والتحدي والتجريب بجعلها رافداً يستند إليها في معالجاته الفنية المختلفة . فكانت عمليات التنصيص قد جاءت مجاورة للمحاكاة مع وجود أساليب لا تنتمي إلى الحداثة الأوربية . هذا التنوع الأسلوبي في الأقل ظهر في استلهام عدد من الكيانات غير البشرية وتحديداً الحيوان : كالثور والصقر والغزال والحمار والطاووس والخيول ..الخ فكانت دلالات هذا الاستلهام والمعالجة تتنوع بتنوع الاتجاهات والأساليب كالواقعية والتعبيرية والرمزية والشكلانية على صعيد المعالجات الفنية .. بيد أن الدوافع ذاتها ستتنوع أيضا :

1 – ظاهرة انتشار الرسم الشعبي بين عامة الناس ، وقد طبعت طباعات تجارية ورديئة ، وبشكل لا يخلو من البدائية .. ولكنها كانت تزين منازلهم إلى جانب انتشار الصور الفنية الارقى في القصور والمؤسسات الاجتماعية . ومع استخدام الرسامين للخط والزخرفة العربية والنبات وتصوير القرى والمدن والإشارات المختلفة المستمدة من الأساطير والخرافات والحكايات الشفوية المتداولة .. الخ ظهر التجسيم بصورة لم تلق منعا أو كراهية أو تحريماً . فثمة موضوعات أسطورية وسردية لمعارك ومناسبات دورية ودينية كانت

تظهر فيها شخصيات محددة.. إلى جانب ظهور عدد من الحيوانات الخرافية المركبة أو الرمزية أو الواقعية فيها .. ومع انها كانت لا تحمل توقيعاً إلا انها لا تتقاطع مع ظهور أو وجود تجارب فنية في عدد من البلدان الإسلامية كانت التجارب الفنية فيها أكثر نضجاً في رسم الملاحم والأساطير وبأسلوب اثر في تجارب عدد من الرسامين العرب الأوائل ومنهم الرواد . ففي مشاهد الصيد عند الفنان محمد راسم ومحمد تمام ومحمد التيناوي يظهر هذا التأثير صريحاً بالرغم من بعض الاختلافات الأسلوبية .. وقد انسحب هذا التأثير . في المضمون وفي المعالجة . على تجارب أخرى لا بدافع محاكاة النماذج الشعبية أو تحويرها أو تطويرها فحسب ، بل . ربما . للتخلص من تأثيرات النماذج الواقعية لرسومات الحيوان الغربية.

2 – فبعد انتشار الاتجاهات الواقعية . ومنها رسومات المستشرقين أو الرسومات الأكاديمية . للرسم الأوربي، وبعد دراسة عدد غير قليل من الرواد في كليات ومعاهد وأكاديميات أوربا ، وبعد الوعي بضرورة العودة إلى الجذور والذاكرة النائية للموروث، تباينت المعالجات في هذا المجال .فهناك في السياق الأوربي وأنظمته ، استوحى فيها الرسام الخيول منفردة .. أو الفرس والفارس الأمير أو الملك أو القائد العسكري .. الخ كتصوير المعارك أو الاحتفالات أو حفلات الصيد .. الخ كما سيظهر ذلك في رسومات عدد من الفنانين الرواد أمثال توفيق طارق، وفائق حسن وخالد الرحال.. وغيرهم.

3 – وبتطور أساليب الدمج، والتركيب، والاستعارة ، والتنصيص .. الخ ظهرت نزعات تعبيرية رمزية جعلت من الحصان أو الفرس جزءاً مهما أو أساسيا في سياق العمل الفني .. فيعالج الفنان حامد ندا الحصان كرمز ضمن مخياله المشحون بالرموز والإشارات . فالحصان جزء من حلم يصوّر الطيران والعبور والحركة والاستذكارات؛ كما يجعل الفنان حسن قلاوي الحصان جزءاً من استعادة قصص التاريخ. فالفرس بفارسه. كما في رقصة الحصان لراغب عياد (1960) أو لوحات السيرك للفنان سيف وانلي (1954) أو رجال على خيول للفنان عبد الرسول .. أو كما في لوحة الفارس للفنان آدم حنين (1980) .. أو في لوحة رفيق شرف . حصان (1972) .. أو كما صوره الفنان كاظم حيدر في ملحمة الشهيد (1964) حيث يصبح الحصان شاهداً وعلامة في تكامل النص الفني ودلالاته التعبيرية.

4 – على أن الحصان سيستقل جمالياً ، في مئات النصوص الفنية، فذاكرة الفنان، كذاكرة الشاعر ، لا يصعب إعادة صياغة الحصان في مشاهده الاستعراضية كقيمة عليا لمثل سادت حياة العرب عبر عصورهم الطويلة ومازالت تحمل قيمها المعنوية والواقعية الزاخرة بالدلالات،فالحصان لم يزل رمزا للعطاء ، والكرم أو الجود ، والشهامة ، والنبل.. الخ فضلاً عن إمكانية تحويره عبر أساليب الحذف والاختزال، كي يحافظ على قيمه المشتركة : الواقعية والرمزية . فتماثيل الفنان احمد البحراني ليست خرافية أو تعبيرية، وإنما تفتتح قراءات يتداخل فيها ماضي الحصان وحاضره . فهو مازال كجسد يمتلك تكامله وتناسقه .. وكمغزى : لا يشكل دحضاً للميكانيك ولعصر تحول البشر والكائنات إلى آلات فحسب بل لكل محاولة إذلال للقيم

النبيلة ، حيث مازال الحصان، في ذاكرة التشكيليين، يلهمهم معاني البطولة والتسامي والفضيلة . والانطلاق ، أو ألتوق إلى عالم لا تغلق فيه الفضاءات أو تلوث بالدخان والإشعاعات المميتة.

مقتربات جمالية :

إن [المتحف] يقدم استعراضاً لمهرجان تتجمع فيه نزعات متجانسة، وأخرى متناقضة، وثالثة تعمل على جمع . وتنصيص . ما توفر لها من مصادر ومراجع ومؤثرات وإغراءات وكوابح .. الخ حيث شكلت الاستجابة لنزعة [الفن التشكيلي] محوراً تجمعت فيه نصوص هذا الصرح . المتحف..؟ لكن هل يقيناً ، لا توجد نصوص تذهب في اتجاه آخر : كتجارب : ضد الفن.. وضد أشكال الواقعية .. مما يبلور فكرة مضادة للجمال، بمختلف أنظمته وغاياته..؟ ولأن الجمال كمفهوم قبل أن يغدو تطبيقاً ، حيث النظرية . الفلسفية والرؤية الفكرية والدوافع المماثلة تمهد لهذه النتائج فان القراءة ستختلف بالضرورة . ما الذي يمكن إضافته حول قضايا سماتها واضحة أو محددة أكثر من تنفيذات تخص المهارة ورهافة المعالجة الفنية ولا تتعرض للنظرية بالدحض أو الإضافة ..؟ كالانطباعية أو الواقعية على سبيل المثال ..؟ هنا تقدم تجارب الرواد . في كل بلد مع اختلافات خاصة بالمكان والشخصية . مفهوماً للتقنية يبقى في حدود أسس جماليات الاحتفاء بالطبيعة وايا كان هذا الاحتفاء، مختلفاً عن أسس الانطباعية الفرنسية : الرسم بالتنقيط وتفكيك الضوء وتصوير الحياة بصفتها مستقلة عن الأفكار وخالصة جمالياً، فانه لا اختلافات تذكر في مجال البعد الجمالي، إلا في حدود مغادرة نظام التعبير نفسه . وهنا تندرج مئات التجارب خارج النظرية أية نظرية جمالية مشروطة بفلسفة أو أيديولوجيا أو رؤية مذهبية في سياقها التجريبي. لكن لن يسمح لنا الانطباع – هذا الفخ في الحكم – بعدم الإشارة إلى معتقدات الفنان أو ثوابته ، أياً كانت وأثرها في تجاربه الفنية . فالفنانون العرب عملوا بالتحرر من التطبيقات النصية لأية فلسفة كانت وانحازوا إلى تطبيقاتهم التجريبية . فهل ثمة تأثير صريح لفلسفات أوربية في عدد من التجارب ؟ إن ذلك – بغياب الفنان – يغني المدى الذي ذهب إليه لأنه مكث يعمل خارج اطر التطبيقات الحرفية أو النصية. فالماركسيون أو السرياليون أو التجريديون ..الخ ، في نصوصهم الفنية لم ينفصلوا كلية عن مذاهبهم أو واقعهم الخاص ، لكنهم . وهذه إشارة جديرة بدراسات لاحقة . سيدركون كم الإضافات مازالت غير منغلقة وغير قابلة للتحجر ، ولا تحسمها تجارب حقبة أو نصف قرن من الزمن . إن صعوبات تحديد الأبعاد الجمالية، لا يخص نظريات وأفكار وفلسفات الفنان، أو المجاميع الفنية، وإنما موقف الحداثة العربية . ككل . من دور الفن، وأخيراً جمالياته.

وهنا توضّح القراءة المبكرة أن التأثير البصري قد مارس هيمنة واقعية تماماً . فإذا كانت غالبية التيارات الأوربية ، قد ولدتهّا تقاطعات مع نماذج عصر النهضة ، والعصور اللاحقة فإن تجارب غالبية الفنانين العرب، قد وجدت نفسها ملتصقة ببصريات الأرض ورموزها. وإذا كانت هذه الفرضية غير وهمية، فان النصوص الفنية ستظهر سيادة تقاليد المنظور الثلاثي الأبعاد، حتى في تجارب البعد الواحد أو ذات

المنحى ألحروفي والتجريدي . فالواقع فرض سيادته بصرياً ومن ثم سمح لعدد من التشكيليين بتنويعات أسلوبية كان البعد الجمالي لا يغادر فيها هذه العلاقة . فالأرض مثلت مركزا قبل أن تجري محاولات لاستقلالية النصوص في حدودها البنيوية . فالجماليات كمفهوم عام تبنت موضوعات التاريخ برموزه المميزة التي لم تغادر الذاكرة : نصوص في تجارب : توفيق طارق : معركة حطين 1912/ حسن قلاوي . فرسان/ عبد الوهاب أبو السعود : دخول عمر بن الخطاب إلى بيت المقدس 1949/ كاظم حيدر . الشهيد 1964 / سلمان منصور: السلام والحرب 1963/ خليفة القطان : صورة جمال عبد الناصر من المحيط إلى الخليج 1958 / عبد الرحمن المزين : السلام من فوهة بندقية/ مصطفى الحلاج : فلسطين حرب وهمية 1981 .. الخ حيث الحدث تطلب معالجة تتوازن مع المعالجة الفنية . الأسلوبية. فليس ثمة جمال في ذاته خارج مفهوم البطولة أو دراما المشهد الواقعي أو المستعاد . على انه لا يمكن منحه هوية متجانسة لا على صعيد التجربة الفردية ، ولا على صعيد الاتجاه العام إلا كمدخل أو كاشتغالات تعبيرية تتطلب قراءات جديدة . فالمدرسة الفنية كما نوه جواد سليم لا تولد بقرار . والبعد الجمالي بخصائصه الفلسفية والروحية يتطلب تطابقًا جدليا لا يتحقق بمحض النوايا . لكن هذا الشغف بموضوعات دراما التاريخ، سينسحب نحو المعالجات الواقعية: المكان والشخصيات. ومع ان لكل اتجاه جمالياته عامة إلا أن غالبية النصوص الفنية لم تلتزم حرفيات التطبيق. فالمعالجات الأسلوبية . ضمن الواقعية وتحويراتها . اكتسبت خصائص الفنان ورؤيته ومهارته وحساسيته. بل والذي أخفاه ولم يسع للبوح به . فكان المكان، علامة الأرض، ليس مسرحاً للحدث، بل محركاً له. وستظهر تنويعات إضافية في أسلوب المعالجة: ثمة بحث ذهب وراء الأشكال، كتصوير الاغتراب والظلم والقهر بمختلف أسبابه، وأخرى، منحت الطبيعة والأحداث بعدها البصري في حدود الأساليب الواقعية. فمن الصعب البت بجماليات لكل اتجاه، يسمح بتأشير المجال النظري . الفلسفي له. لكن الاحتفاظ بواقعية الرؤية، مكث يدمج الأساليب الأوربية . الغربية، بالأساليب الأكثر قدما : محاكاة أشكال الموروث وعلاماته ورموزه، مع الاهتمام برصد المشهد اليومي بكل ما يزخر به من فعالية وتدفق. إن مفهوم (المحاكاة) بالمعنى الارسطي . في كون الفن امتداداً للطبيعة . تخلى عن جماليات المثال الافلاطوني، حتى في بعض المعالجات ذات المنحى المثالي . فالنص الفني حافظ على جماليات مرجعياته المباشرة : فخامة المكان وعظمته.. علاقة البشر بهذا المكان.. كالأسواق والأزقة ومشاهد البحر والصحراء. والعناية بالصور الشخصية (البورتريه) كمحاكاة أو كتعبير . كما ان رسوم الطبيعة والخيول والنساء لا تغادرالارض كخلفية أو كأرضية لها . فالأشكال مكثت تستند إلى منظورها الوهمي : العمق. كما ستشكل . في التصوير . العائلة اللونية الترابية أهمية مشتركة لمعظم هذا المنحى : ألوان الشمس والتراب والبشرة المحروقة.. حتى كادت ان تغّيب التلوين، لفترة طويلة، عن الرسم العربي الحديث. فهل يحق للقراءة الأولية العثور على مقتربات جماليات في حدود العلاقة بين الأرض . التاريخ . وموضوعات الواقع في هذه الأساليب : الاختزال.. والعناية بالإشكال الهندسية.. ودور النزعة

البنائية المتقدمة، تعقبها مهارة التلوين، مؤشراً جمالياً لهذا العدد الكبير من النصوص الفنية..؟ إن قراءة المتلقي، في الزيارات المتكررة ، نقدياً ستذهب ابعد من هذه الإشارة. فصلة الفنانين العرب بالأرض، ليس واقعيا ورمزياً معاً فحسب، بل تعويضّياً أيضا. فقد اكتسب الخطاب التشكيلي العربي ازدهاره الموثق بهذا الكم من التجارب الفنية، كاعتراف بأهمية هذا الانشداد إلى الهوية: المكان والماضي وكل الذي لا يمكن فصله عنهما. فإذا كانت جماليات الحداثة الأوربية ، في اتجاه من اتجاهاتها مضادة للمحاكاة وما شيدّه عصر النهضة فان التشكيلي العربي . كضمير لحضارة مساحتها مشحونة بالدراما والصراع والكفاح . لم يغادر . وهو جزء من تأثير الثقافات الفنية لمكونات التجربة . حبله السري إن جاز القول. فالمستقبل لم يعد [ماضٍ مؤجل] بل مكث خاضعاً للرصد ، وموثقاً بالعلامات المتحركة في مسرح الحدث.

إن هذا الارتباط بالأرض/ الموروث لم يأت إلا في سياق تلقي نظريات وتطبيقات تيارات الحداثة الأوربية وأساليبها التحديثية ، وقد أخذت موقعها في تجارب الرواد وفي تجارب ما بعد الرواد بأشكال أسهمت بتنويع المدارس والاتجاهات الفنية ذاتها .. وستواجه المتلقي . زائر المتحف . صعوبات في تحديد المفاهيم أو الأبعاد الجمالية وإرجاعها إلى أصولها لأسباب في مقدمتها ذهنية الرواد وقد تخلت عم مفهوم المحاكاة أو المطابقة وعملت قبل أن يتبلور مفهوم [الإنبات] على تشكيل توليفات تندمج فيها المؤثرات المختلفة : الأوربية وكنوز الموروث، في صياغة لم تتخل عن المقتربات الجمالية الفنية للحضارة العربية والإسلامية .. الأمر الذي دفع بعدد من الفنانين للتخلي عن التشخيص والمحاكاة، بحثاً عن أشكال تتوازن مع جوهر المعتقد الإسلامي . ولكن قبل تبلور جماليات الموروث . القديم والوسيط . كمعيار جمالي مغاير للتجسد، تبنى عدد كبير من التشكيليين المعايير الجمالية في الفن كالمحاكاة بشروطها الأكاديمية، وتبني نظريات البعد الثالث ومعالجة العناصر بأسس لها أنظمتها الواضحة .. وقد كانت حصيلتها سلاسل تجارب قائمة على هذه الأنظمة . بيد ان الازدهار النسبي للمعارض الجماعية والشخصية وظهور التجمعات الفنية والاشتراك في البينياليات الدولية، فضلاً عن بزوغ تيارات فكرية وطنية تنادي بالاستقلال مع تبلور التيار القومي العربي نبه هؤلاء الرواد حول إشكالية [الجوهر] أو [الهوية] ومغزاها في صياغة الأساليب . وقد رافق هذا الانشغال ازدهار حركة التنقيبات الآثارية في مختلف أقطار الوطن العربي، والإطلاع على كنوز كانت مخبأة تحت الأرض طوال أزمنة سحيقة تتجاور السبعة آلاف سنة قبل الميلاد .. إلى جانب تيار الاستشراق في إعادة دراسة الفكر والثقافة والموروث العربي والإسلامي وتسليط الضوء للمرة الأولى، عليه، كحقائق تاريخية موضوعية لا علاقة للمؤثرات الاستشراقية فيه . إن روافد هذه المؤثرات التكوينية أخذت تعمل في مجال بلورة الاتجاهات الفنية وبلورة أساليب مغايرة لأساليب محاكاة الطبيعة والواقع .

وقد يبدو من الصعب التعرف إلى جماليات تستند إلى رؤية فلسفية واضحة ولكن في مجال القراءة التأويلية إمكانية وضع مقتربات تساعد . المتلقي . تسهم بفتح مغاليق بعض الاتجاهات .. كاستلهام

الحرف في التشكيل الحديث حيث شكل المعتقد الإسلامي لا على صعيد الشكل واللغة والقيم الجمالية حسب بل التحري بفعل حداثة المناهج وطابعها النقدي الجدلي المعاصر عن الجوهر الكامن في المعتقد بصفته منهجا للحياة برمتها وليس في حدود الطقوس فالإسلام على حد قول مسؤول عربي كبير: " بالنسبة لنا ليس مجرد دين وإنما أسلوب حياة " موضحاً بضرورة الأخذ بالحداثة ولكن ليس بالضرورة أن نتغرب " [صدام الحضارات/ صومئيل هانتغتون . ص 181] وقد سبق لجبران خليل جبران في عام 1923 أن ذكر " أن النهضات بالمصادر لا بالفروع وبالجوهر الثابت لا بالأعراض المتقلبة وبما ينشره الوحي من غوامض الحياة لا بما يحوكه الفكر من الرغائب الوقتية، وبالروح المبدع لا بالمهارة المقلدة .." مضيفاً . : " ان الأقطار العربية ليست بناهضة إذا كانت تحسب النهوض في تقليد المدنية الحديثة .. ولكن إذا عادت الأقطار العربية وتنبهت إلى ما في ذاتها الخاصة من القوى ووقفت متنبهة أمام كنوزها المعنوية القديمة تكون ناهضة حقيقة وتكون نهضتها قائمة على أساس وطيد وليس بفوران وقتي لا يلبث ان يخمد ".[مجلة الهلال عام 1923] نقلا عن مجلة المسيرة /العدد 15 / المجلد الثاني . 1981 بيروت] حيث سيشكل هذا الأسلوب في التعرف إلى [الجوهر] وتطبيقاته على صعيد الحياة، اجتهادا لبلورة سمات إسلامية تتمثل فيها الحداثة الفنية جدلياً بين المعتقد وأشكاله التعبيرية المعاصرة . فالبعد الجمالي للمعتقد (ضمن حضور مؤثرات الحداثة وما بعدها الغربيتين) استلهم مغزى الجوهر القائم على (الوحي) وعلى (الحدس) بعيدا **عن المعايير الجمالية القائمة على مقاييس الشكل الإنساني وحده . فالمطلق أو اللامتناهي وجد تمثلاته في تيارات فنية غير قليلة على امتداد الشرق ومنه الوطن العربي لم تستبعد التشخيص كالرسوم القائمة على تحديد الشخصية أو على الجنس عامة . على أن ازدهار التجريد في شتى الحقول كالمعمار بصورة خاصة وفي مجال المخطوطات والتراث الشعبي قد اخذ مجالاً كبيراً ومؤثراً .. وقد شكل مصدرا لعدد كبير من التجارب التشكيلية عند الرواد وفي التجارب التالية .. ولقد اتسمت هذه الجماليات ضمن تقاليد الفنون بجدلية (المثال) أو (المطلق) بما هو مرئي وحسي وملموس .. وهي علاقة صاغت أنظمة تجانست مع الاتجاهات التجريدية المتنوعة .. فقد حقق التجريد بانتشاره إلى جانب التجارب التشخيصية نزعة لم تتقاطع مع 1 . أنظمته اللاشعورية . 2 . فضلا عن تجنب غير المستساغ في التشخيص . 3 . وملبياً نزعة العودة إلى جذور قديمة وإسلامية كان لها الأثر الكبير في الفنون الأخرى . 4 . حيث تدل مرونة الاختزال والحذف بلوغ درجة مناسبة بين البعد الواحد وخطابه الفني التقني . 5 . كما ان اختيار التجريد جاء بمثابة تميز في العلامة . كجزء من الأسلوب . في سياق هوية التجربة واختلافها عن تيارات الفنون الغربية . كلها شكلت تجربة دالة لضرب من المعالجات الجمالية لها عواملها المشتركة ولها نتائجها في مقتربات جمالية أبعدت الفنون التشكيلية عن (النفع) أو الاستهلاك المباشر .. فهنا تكمن معادلة اللامحدود . المقدس . والروحي عبر جماليات تمتلك أنظمتها في البناء والتكنيك والمعالجات الفنية الأخرى.**

تجارب جيل ما بعد الرواد : الفن والإضافات/ خاتمة

أولاً – بعد نصف قرن من ظهور محمود مختار في مصر ، وفائق حسن في العراق وعارف الريس في الشام بدت أعمال الرواد . مع أتساع معرفة الفنان العربي بالتيارات الأوربية وأساليبها . تصنف ضمن الأعمال المعتدلة أو التقليدية . لكن مقولة هاوزر : ما الفن ألا تحد تبقى فعّاله فالرواد ، لم يدر بخلدهم أن الفنان الأوربي الطبيعي كان يتحامل على المنجز السائد والراسخ في بلده إذْ كانوا يحدثون صدمات في مجتمعاتهم . و[المتحف] يضم نخبة منتقاة من هذه التجارب وكأنها أنجزت بمعزل عن وسطها العام . بيد أن التحدي لم يرتد فمع اشتداد سلاسل الصراع بين القديم والجديد بين الغربي والشرقي بين العالمي والمحلي بين الأجنبي والوطني .. الخ شكل الفن خطاباً لم يتقاطع مع تحديثات في المسرح والشعر والرواية والمعمار والأزياء .. الخ إلى جانب تطور التعليم وانتشار وسائل الاتصال السمعية والمرئية وإقامة مهرجانات محلية وقومية ودولية عززت دور الفن بصفته فعلاً حضارياً وتجديدا لا ينفصل عن المسارات العملية اليومية والثقافية في المجتمع .

فلم نكن مشاهد رسم المدن والأرياف وإقامة النصب والتماثيل وتزيين الواجهات بالجداريات مألوفاً أبداً . لكن سخريات [العامة] واجهها الفنان بتجلد جعله يمهد لتحديات من نوع آخر فإذا كان الرواد قد وضعوا في تجاربهم البكر قواعد وأنظمة فنية تداخلت فيها الروافد والعناصر والمؤثرات والدوافع فأنهم رسخوا جدلية التتابع بمخيال دفع بالتجريب خطوات نحو تحديات لا تخص الجمهور العام فحسب بل تخص النص الفني وجوهره في عصر غدت فيه المثل والمعتقدات والأفكار تزخر بالتنويعات والتصادمات حد العنف والتحدي المتواصل . فلا نغفل إن أعمال الرواد والأجيال التالية لم تكن بمعزل عن أحداث جسام تخللتها تحولات اجتماعية وسياسية مختلفة : فسنوات التحديث – منذ حملة نابليون . ارتبطت بالمحركات والمتغيرات في مجالات مختلفة في مقدمتها الأنظمة السياسية والاجتماعية والثقافية . ولعل دراسة أساليب الفنانين ستوضح مدى تأثرها المباشر . وغير المباشر . بالمشروعات النقدية المقترحة ومدى تسجيلها لمثل هذه الوقائع بما يمثله الفن من حساسية ورصانة تجاه الأحداث : النكسات والآمال معاً . فالتحدي لم يعد بوجود الفنان ، أو الفن ، أو المؤسسة الفنية وإنما تجاوز ذلك نحو بنية الخطاب ومكانته في المجتمع . فالأجيال التي أعقبت الرواد وبعد منتصف القرن العشرين ستشكل فاصلاً لتحديثات شكلت تياراً عربياً في تجارب : ميشيل بصبوص ، إسماعيل فتاح ، صلاح طاهر ، حامد ندا ، سامي محمد ، مصطفى الحلاج ، كاظم حيدر وغيرهم وقد شملت ، هذه التحولات الأسلوبية ، الرواد أنفسهم .. فلم يعد النص محض مرآة أو بعداً تزيينياً أو ترفاً .. بل غدا أسهاماً في صياغة الذائقة وهي تواجه مصائرً أكثر تعقيداً والتباساً . بيد أن هذا برمته لخص المسار الرائد : الحفر في تربة انتظرت منجزات توازي المخيال الشعبي ، توثيقاً وتعبيراً ، وإسهاماً بخطاب يتضمن اصالته وتحدياته الأسلوبية والجمالية في نهاية المطاف .

ثانياً – بداهة هناك إلى جانب هذه التجارب تجارب سعت كما شغلت تجارب الرواد منذ مطلع القرن العشرين بالبحث عن صياغة اتجاهات فنية وأساليب أكثر تحديثاً : أكثر قدرة على فهم ملغزات المغامرة الفنية وقانون الاختلاف والوحدة فضلاً عن ابتكار العصر وفلسفاته العلمية والأخلاقية والجمالية . فإذا كانت حصيلة جهود رواد الفن التشكيلي في البلاد العربية ، شاخصة بمقاربات في الرؤية والدوافع والتجريب في حدود صياغة ذاكرة فنية لا يمكن عزلها عن محركاتها وبيئتها بالمعنى التاريخي فإنها في الغالب كانت قد عملت على صياغة هويتها في عصر لا تحكمه فلسفات أو تيارات فكرية واحدة أو أخيرة . فالمنجز الحضاري للقرن الماضي زخر بأساليب لم تترك إشارة لم تستثمرها التحديثات والمغامرات الفنية بدءاً بالعودة إلى تجارب عصور ما قبل التاريخ إن كانت بدائية أو سحرية مرورا بالحداثة وما بعدها وليس انتهاءً بالعولمة كي لا تبدو خارج روح التاريخ أو أنظمته البنائية منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتى يومنا هذا لم تدر التجارب الفنية العربية قفاها لجذورها الموغلة بالقدم ولا لطموحاتها التدشينية في الابتكار والإضافة . فهذا الجيل إن اختلف أو طور أو أضاف لا ينفصل عن تجارب الرواد لا جغرافية أو قراءة تأويلية لنزعاته الابتكارية . مقاربة مع الحداثة وما بعدها . عن الانشغال الريادي : التحديث الذي لم يقوض الذاكرة بل على العكس : جعلها دافعا للامتداد . والتجدد . وهنا يكمن جهد الريادة والرواد بالحفر في موروثاتهم الأكثر رسوخا أو المقترنة بعصر الكتابة وعصر صهر المعادن وبأزمنة ظهور الحكماء والملاحم والرسالات السماوية .. بتفحص فلسفة الإنبات والبناء والصياغة المتوازنة مع الوجود الثقافي والحضاري وعلاماته الجمالية الشعبية المشحونة بملغزات الأسرار والأساطير والاشراقات الفنية جمعية أو فردية وبالتوحد الذي اكتمل في صدر الرسالة الإسلامية فلسفة ومنهجا وأمثلة .. وأثر ذلك كله إلى جانب حقائق لقاء الثقافات أو تحدياتها وصداماتها ومنها فنون أوربا بطابعها وفلسفاتها وتقنياتها في بناء تجربة اتسمت بالتنوع وفق التجريب والإمساك بأكثر المعادلات صعوبة : تحديد سمات الهوية وتميزها بخصائصها الجمالية والرؤيوية والبنائية . إن جيل ما بعد الرواد بل وجيل الرواد نفسه لم يمتلك فرصة الإطلاع . العميق والموضوعي والتاريخي . على اكتشافات اثارية ومنها هذا المثال لا غير : أنجزت بعثات أوربية منذ عام (1957) في هضبة (التسيلي) التي تقع إلى الجنوب الغربي من ليبيا والتي تقع في بحار الرمال العظمى للصحراء الكبرى البالغة القسوة .. باكتشاف أساليب وتنويعات ورؤى سبقت حداثة أوربا بثمانية آلاف سنة، وثمة أثار أخرى في المغرب العربي، وفي باقي امتدادات البلاد العربية الشاسعة .. أقول : إن أكثر نصوص الرواد وما بعدهم ضمن معرفة ما .. أو باستثمار الحدس وشوارد النبوغ والعبقرية لم تهمل مفهوم : (الإنبات) و (التحديث) : الأرض وعلاماتها . ففي إبداعات الرواد مختار أو جواد سليم أو راغب عياد أو فائق حسن أو انجي أفلاطون أو فاتح المدرس أو رمسيس يونان سليمان منصور أو المليحي أو شبعة أو عبد الحليم الرضوي أو فؤاد الفتيح أو فخر النساء زيد أو

قيصر الجميل أو احمد شبرين أو احمد صبري أو إبراهيم ألصالحي.. مثلاً أو عند من أعقبهم في المغامرة وشرعية التأسيس كما في تجارب : كاظم حيدر أو نذير نبعة أو سامي محمد أو ناصر اليوسف أو حامد ندا أو شفيق عبود أو عبد الرحيم الشريف أو علي الشريف أو علي حسن أو ميشيل بصبوص أو هيلين الخال أو وفيقة سلطان .. مثلاً أقول : إن العقود التي أعقبت زمن الريادة (التأسيس)، هي الأخرى، تتجاور في [المتحف العربي للفن الحديث] لا كمحض ذاكرة زاخرة بالأدلة والوثائق والمعلومات فحسب وإنما كعلامات أبداعية لكل قطر أو بلد وثيقة روحية وجغرافية وجمالية توثق هذا الامتداد من أعماق الأرض والإنسان والبيئة نحو النص في مسعاه نحو التحديث وروح العصر .

فـ [المتحف] إذا سيشيّد بالاستناد إلى ذاكرة ذات جسور لا تحصى فلم تعد الذاكرة منفصلة عن عمل مخيالها . فنحن نستعيد ونسترجع تلك الالتماعات الآتية من أقطار البلاد العربية المترامية الأطراف وبآثارها وبأثرها في ثقافات العلم وفنونه عبر العصور والحقب . أقول تستعيد الذاكرة كي تذهب ابعد من المكتشف . ومع ذلك فان آثار وكنوز أسلاف رواد التشكيل العربي في هذا المتحف قد تعرضت لسلاسل من النهب والتهجير والهجرة . وقد أسهم عدد غير قليل من سكان البلاد العربية في حالات لا يجدر تذكرها بالتخلص منها بصفتها حجارة أو لقى فائضة لا قيمة لها لكنها كانت تكلف الاثاريين والمنقبين الأجانب . وبضمنهم تجار الآثار ولصوصه . جهودا لا توصف بلغت حد الموت . هذه [الكنوز] لقيمتها . كجزء من ذاكرة البلاد العربية استقرت في أعظم متاحف أوربا وأكثرها شهرة : اللوفر ومتحف برلين ومتحف لندن والمتاحف الأخرى في الولايات المتحدة واليابان .. الخ حيث تفصح تلك النصوص النادرة عن أسرار (إنبات) النص الفني ومعانيه وتشفيراته وملغزاته . فضلا عن أصوله وتقاليده . فإلى جانب المهارة والخبرة هناك النبض المحرك الكامن ضمن وحدة العناصر وعملياتها البنائية . ذلك الذي لن تغيب عنه ملغزات الروح والأبعاد الكونية . كذلك تعرضت منجزات رواد الفن التشكيلي العربي والتجارب الفنية الأخرى المعاصرة خلال القرن الماضي، كالكنوز التي لا تقدر بثمن إلى هجرات وضياع وتلف وعدم تقدير .

ثالثاً – ما الذي نستخلصه في هذه الإشارات كي لا يغدو [المتحف] محض ذاكرة أو خارطة أو وطناً مصغرّاً لتجارب بلاد مترامية الأطراف ولأجيال بدءاً من مرحلة التأسيس مروراً بتجارب فنية لاحقة ووصولا إلى خلاصات متفرقة أو مجتمعة اشتغلت داخل حدود الممكن وأبدعت في حدود الاجتهاد الفني . أتساءل : ما الذي سيتركه المتحف في [الذاكرة] بعد أن تحقق هذا العمل المميز في زمن التفكيك من الكل إلى النص الفني ومن الذات الجمعية إلى الحلم الخاص .

تدلنا الحكمة في الأقل حكمة الفن إن جهدا بهذا التنوع والاتساع وبهذا الاختلاف والغزارة كان من الظلم أن يندثر ويختفي أو يبقى سجين بيوتات وهواة جمع الآثار الفنية . فهذه النصوص أنجزت في

أول درس للبلاغة أنها كانت . خلال القرن العشرين . تعمل على بناء مكونات خطابها الذي نراه حاضرا يمتلك عوامل المقاربة والتجانس أكثر من مظاهر التنافر والتضاد . ويأتي الدرس الثاني أن عوامل البيئة قد حفرت لغالبية الفنانين التشكيليين طرقا لم تسلك من قبل وفي مقدمتها الحفر بحسب نظرات النقد المعاصر في مكونات الثقافة ومحركاتها وإعادة استثمار الخزين المعرفي جنبا إلى جنب مع ثقافات عالمنا الحديث والمعاصر.

الهوامش:

1 . ديوي، جون: الفن خبرة. ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم. دار النهضة العربية . القاهرة . 1963 ص 9 .

2. كانت دولة قطر قد عملت على تأسيس هذا المتحف تحت عنوان [المتحف العربي للفن الحديث] وقد كتب الناقد عادل كامل مقدمة له. حديث خاص مع الناقد حول المتحف العربي الحديث في قطر بتاريخ 2008/7/1 . بغداد.

3 . فرومنتان، أوجين (أساتذة الماضي) ترجمة صلاح مصطفى . دمشق . 1977: المقدمة، حيث يول المؤلف أهمية خاصة لدور الماضي في البناءات المستقبلية.

4 . هنتنجتون، صامويل: صدام الحضارات .. إعادة صنع النظام العالمي. ترجمة: طلعت الشايب . مصر 1998 .

5 . مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها. ترجمة: د. سعد المنصوري و مسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية (بلا تاريخ) ص11

6 . ريد، هربرت: حاضر الفن، ترجمة: سمير علي. دائرة الشؤون الثقافية والنشر 1983 ص 32

7 . ستولنيتز، جيروم: النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة فؤاد زكريا . مطبعة جامعة عين شمس 1974 ص 321

8 . مهدي،د. عقيل: السؤال الجمالي.إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين 2008 ص 22

9 . هيغل [الفن الرومانسي] ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة . بيروت 1979 ص ص5 . 9

10 . جيروم ستولنيتر بالنقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة:د. فؤاد زكريا. مطبعة جامعة عين شمس 1974 الفصل العشر: التعبير ص373

11 . مختار الصحاح. تأليف محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. دار الكاتب العربي . بيروت . 1967 ص 408

12 . المنجد في اللغة والأعلام. المكتبة الشرقية. بيروت . لبنان. الطبعة27 ص 484

13 . جيروم. مصدر سابق. ص 393

14 الدكتور كمال عيد [فلسفة الأدب والفن]. الدار العربية للكتاب. ليبيا . تونس 1978ص 87

15 . المصدر نفسه. ص 87
16 . تحرير: مالكم براديري وجيمس ماكفارلن: الحداثة. ترجمة: مؤيد حسن فوزي. دار المامون للترجمة والنشر . بغداد ، ص 55
17 . ستين، ولتر: الزمان والأزل، ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم . مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر . بيروت . نيويورك .1967
18 . عبد الله، د. محمد قاسم: سيكولوجية الذاكرة. عالم المعرفة العدد290 . 2003 طبيعة الذاكرة ص 17
19 . الفن خبرة. مصدر سابق ص 101
20 . قشلان، ممدوح: الفنان التشكيلي الراحل محمود جلال. وزارة الثقافة . دمشق 1993 ص11
21 . الأحمد، د. سامي سعيد: حضارة الوطن العربي القديمة أساساً للحضارة اليونانية. بيت الحكمة/ بغداد 2002 الباب الأول ص 3
22 . جبرا، جبرا ابراهيم: الفن العراقي المعاصر .. وزارة الإعلام . بغداد 1972 المقدمة
23 . البهنسي، د. عفيف: رواد الفن الحديث في البلاد العربية. دار الرائد العربي. بيروت . لبنان 1985 ص11
24 . المصدر نفسه، ص55
25 . الفن العربي/ العدد 4/ مجلة دورية تعنى بالثقافة لبصرية تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب. بغداد 1981 ، ص 15
26. الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973 ص247
27. محمود جلال. مصدر سابق ص11
28 . بو غازي، بدر الدين: الفنون التشكيلية في الوطن العربي.التشكيل العربي / العدد: 4/ 1978 . بغداد . ص. ص 26 . 27
29 . آل حسن، شاكر : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق. دائرة الشؤون الثقافية والنشر . بغداد . 1982 الجزء الأول 15 وما بعدها.
30 . الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي. دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية 1967: وحدة البلاد العربية من أقدم العصور ص 9 وما بعدها
31. رواد الفن الحديث في البلاد العربية/ مصدر سابق ص95
32 . المصدر نفسه: ص 21
33 . المصدر نفسه: ص 179
34 . الفن التشكيلي في الأردن: أوراق ملتقيات عمّان الإبداعية . 2002 ص 21
35 . فروخ، مصطفى: الفن والحياة. دار العلم للملايين، بيروت 1967 ص 63

36 . الثقافة العربية. العدد 11/ 1974 الجمهورية العربية الليبية