سمات الحداثة في لوحات الفنان " صبيح كلش "
(من ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٥ م)

م.م. تحرير علي حسين الجيزاني
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة اليه :-

في إطار تأمل الفن التشكيلي خلال القرن العشرين وتوجهات الفنان العربي بصورة عامة والفنان العراقي بصورة خاصة ومعنى فنه، فثمة إشكاليات تخص المراحل ،والمؤثرات والمواهب الفنية في هذا القرن والإبداع الذي تحقق في مسار الفن التشكيلي. فهناك منات الأسماء التي ظهرت وعشرات الاتجاهات الفنية تركت أثرها في ملامح وكينونة الفن العربي خلال هذا القرن فمثلاً كان لجواد سليم وفائق حسن الدور البارز والاساسي في نهوض حركة الفن التشكيلي العراقي وماقدموه للفن العراقي شيئاً كبير من خلال تكريس كل ماتعلموه اثناء دراستهم في خارج القطر لصبوا هذه الخبرة والمعرفة المتراكمة في الاجيال التي تتلمذت على ايديهم في معهد الفنون الجميلة في بغداد لذلك تشبع الفن العراقي بمنطلقات واتجهات فنية اوربية واخرى مزجت بين هذه الاتجاهات وبين العودة الى الارث الحضاري . فالذاكرة البَصَرية أستعادت جذورها ،تجاه تيارات الحداثة الأوربية ،وقد كان الحوار بينها عند الفنانين العراقيين الرائدين حيوياً على صعيد الرؤية الفنية جمالياً وتقنياً وتوجهاً معاصراً تماشياً مع متطلبات العصر الحديث،وما أفرزته الحياة ألحديثة من اكتشافات ومبتكرات علمية وفلسفية وصناعية في الدول الأوربية التي كانت الأساس في تصدير هذه الثورة العلمية إلى دول العالم وتأثر فنونها بالحداثة وظهور التيارات الفنية والمدارس الأوربية ألحديثه على اختلافها والتي وجدت صدى واسع في الفنون العربية ومنها العراقية ، وهذا البحث يأخذ على عاتقه الخوض في أنشغالات الحداثة التي وجدت لها صدى واسع في حقل الفن التشكيلي العراقي بصورة خاصة وأختيار فناننا الدكتور (صبيح كلش) من بين الكثير من الفنانين العراقيين الذين لهم تجربة رائدة ومستمرة الى يومنا هذا ، وعرض تجربته الحديثة وسماتها في الفن العراقي المعاصر وهذا ما يجعل الدراسة تتجه إلى تسليط الضوء على فنان عراقي معاصر استطاع أن يجد لنفسه أسلوباً فنياً حديثاً يُعَرف من خلاله في بلدان عربية كثيرة وكذالك في وطننا الحبيب . ولقلة الدراسات التي تتناول الفنانين العراقيين المعاصرين لهذه المرحلة الزمنية ونحن نعيش في الألفية الثامنة من جهة، وتعاظم دور تجربة الفنان الدكتور (صبيح كلش) ألحديثه وما قدمهُ من معارض فنية خارج وداخل القطر ، جاءت هذه الدراسة للكشف عن تجربة احد الفنانين العراقيين وأحد أساتذتهُ وبيان قيمتها الجمالية والسمات الحداثوية في أعماله وتنقلاتهُ الاسلوبية .

أهمية البحث :-

تتجلى أهمية البحث الحالي في :-

١- إمكانية اعتباره كمصدر للطلبه المهتمين بدراسة الحداثة والاتجاهات الفنية الحديثة في الفنون التشكيلية بصورة عامه والرسم بصورة خاصة وبيان سمات الحداثة الفنية فيها.

٢- عدم وجود دراسة علمية متخصصة لهذا الفنان العراقي المعاصر وبيان أسلوبه وتوظيفه للأسس الفنية الحديثة في منجزه المعاصر .

٣- حاجة المكتبة العراقية لدراسات فنيه علميه مختصة بالحداثة وسماتها لاسيما في أعمال الفنانين العراقيين المعاصرين والذين يملكون نتاجاً فنياً وفيراً داخل وخارج العراق.

أهداف البحث :-

يهدف البحث الحالي للكشف عن سمات الحداثة في أعمال الفنان التشكيلي الدكتور صبيح كلش وبيان أهم السمات المميزة في لوحاته المعاصرة .

حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي بدراسة اللوحات الزيتية للفنان صبيح كلش الذي أنتجها لفترة من (١٩٧٠ إلى ٢٠٠٥) وهي لوحات مختلفة في الإحجام والمواضيع والخامات .

تحديد المصطلحات :-

١- السمَة //

أ- لغةً :-

جاء تعريف السمة في اللغة العربية في عدة مدلولات، فقد جاءت في القُرآن الكريم بمعنى العلامَة ،فقد جاءت لفظة (مسوَّمين) في قولهِ تعالى ((..... يُمدِدكمْ ربكُمْ بخمسةِ الآف مَنْ الملائكةِ مَسومِيْنَ))[١]. أي مَسومين بعلامات خاصة تميزهم عن غيرهم من البشر .

كما جاءت لفظة (سيماهَم) في القرآن الكريم كما في قولهِ تعالى ((سيَماهَم فَي وجوَههَم مَنْ أثَر السَجود))[٢]. المراد بها السمة التي تلاحَظ على جبهةَ المصلي من كثرة السجود ، و(السَمَة) في اللغة (الأثَر) والجمع منها (سِمات) ، حيث يرى (الراغب الأصفهاني) أن (الوسْمُ هو التأثر ، والسَمَة الأثر) يقال وسَمتُ الشَيءَ وَسماً أذ أثرَت فيه بسَمة ، وقال تعالى ((سَنَسمهُ على الخَرطوم))[٣]. أي نَعلمهُ بعلامات يُعرَف بها[٤]. أما ابن منظور يُعرفها بأنها العلامة المَميزة للشيء (وسَمةُ وسَماً ، وسمة أذا أثرَ فيه بسمةً وأتسم الرَجل إذا جَعل لنفسه وسمةً يعُرفَ بها)[٥].

ب- السَمة أصطلاحاً :-

تعُرَف السمة اصطلاحا بأنها خاصية أو خصلةَ ظاهرةَ و ملازمةَ للموسوم بها ، بحيث يمكن أن يختلف فيها أفراد الجنس الواحد فيتميز بعضهم عن بعض بصورة قابلة للإدراك[٦].

ج- التعريف الإجرائي :-

السَمةَ : هي خاصية تُميَز لنا خصائص أو خصائل الأشكال في الرسم والنحت والعمارة ويكون تأثيرها على الشكل مهم جداً بحيث لو حذفنا هذه السمة أوتلك السمات من الشكل أو التكوين يتغير ويصبح هناك خلل في النظام العام للشكل .

أما تعريف السمات الفنية فهي مجموعة من الخصائص المميزة للأشكال الفنية أو للرسم في كل فترة زمنية ، ومدى تأثير الرسم بسمات فنية نابعة من متطلبات العصر أو قد تكون نابعة من ارث حضاري خاص بحضارة الفنان أو من مفاهيم متطورة في الفنون الحديثة ، أو قد تكون سمات لإشكال اجتماعية أو بيئية تخص الفنان.

٢- الحداثة //

أ- لغةً:-

عرفها الرازي في (مختار الصحاح) (أستَحدثَ) خبراً ، أي وجَد خبراً جديداً ، ورجل (حدَثٌ) بفتحتين أي شاب فأن ذُكرَت السنّ قُلتَ (حديث) السن وغلمانٌ (حدثانٌ) أي أحداثٌ[٧]. أما لويس معلوف يعرفها في (المُنجد في اللغة) ((حَدَث ــ حَداثةً وحُدُوثاً : عكس قِدَم . وإذا ذكر مع قدم ضم أتباعاً نحو(أخَذتَني ما قدَم وما حدَث) بمعني همومهُ القَديمةَ والحَديثةَ .أحدَثهُ : أوجدهُ وإبتدَعهُ. أستحدثهُ: أي أبتدعهُ))[٨]. ويعرفها (جميل صليبا) فيقول إن ((الحديث في اللغة نقيض القديم ويرادفهُ الجديد))[٩].

ب- أصطلاحاً :-

الحداثة هي حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية في الداخل معتمدة في ذلك على مجموعة من الوسائل الفنية الجديدة [١٠]. ويقول (هربرت ريد) ((إن الحداثة هي أسلوب يخرج على الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكال جديدة ملائمة للإحساس وأدراك عصر جديد))[١١]. ويقول (محمد سبيلا) بان الحداثة تحول جذري على كافة المستويات: في المعرفة، في فهم الإنسان، في تصور الطبيعة، وفي معنى التاريخ ، أنها بنية فكرية كلية وهذه البنية عندما تلامس بنية اجتماعية وثقافية تقليدية فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدريج [١٢]. ويعرفها (جورج بلانديه) تعريفاً دقيقاً فيقول ((الحداثة أنها قبل كل شيء قطيعة أو تصدع في المجتمعات أو الحضارات التي يضعف فيها التقليد ، والحداثة هي الامتداد والتوسع والانفتاح على الخارج والأحداث والمجتمعات الاجنبيه ، هي شبح ثورة وحليفة مجتمعات

العصر التقني وتغذي وهم التحكم العقلاني الكبير والقدرة على تحقيق التصورات الجيدة للمستقبل))[١٣].

أما (رنييه ويليك) فيعدها مصطلح قديم وفارغ ويعده (روجر ناولر) بأنه مصطلح مطاط وبالغ الغرابة والتعقيد،وهذا ما دفع (مالكوم برادبري) إلى التأكيد على إن هذه التسمية تحتوي على الكثير من ظلال المعنى الذي لا تنجح في استخدامه بصورة دقيقه[١٤].

ج- التعريف الإجرائي :-

هي نوع من التغير في وضع كانَ سائداً قديماً إلى وضَع أخر، وينطوي هذا التغيير على قدر كبير من الاختلاف الجذري مع الأسس التقليدية للثقافة والفن.

المبحث الأول

مفهوم الحداثة

تُعبر كلمة الحداثة (modernity) أي (عصرنه أو تحديث)عن أي عملية تتضمن تحديث وتجديد ما هو قديم لذلك تستخدم هذه الكلمة في مجالات عدة ، وفي أي حضارة أو مجتمع متمدن، لكنَ هذا المفهوم يبرز في المجال الثقافي والفكري والتاريخي ليدل على مرحلة التطور التي طبعت أوربا بشكل خاص في مرحلة العصور الحديثة ومعظم الحياة الحديثة تغذت من مصادر متعددة،اكتشافات علمية مذهلة ، معلومات عن موقعنا من الفضاء وتصورنا عنه، مَكَنَنَةَ الصناعة التي حولت المعرفة بالعلوم إلى تكنولوجيا [١٥]. أن كل هذه التطورات والاكتشافات خلقت بيئات جديدة للبشر ودمرت القديمة ، فهي تُعجّل حركة الحياة وتبلور أفكاراً وأتجاهات أجتماعية وسياسية ودينية وتكون كذلك قوى وسلطات جديدة وتعقد العلاقات بين الناس وتزيد أو تغير اتجاهات الصراعات الطبقية ، وتفصل البشر عن تاريخهم وعاداتهم الموروثة منذ الأزل. فالحداثة بمفهومها العام تشمل مجموعة من المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بالإضافة إلى أخذ تلك التغيرات على أنها عصرية ، وقد نشأ الجدل حول بداية الحداثة التي يبدوا أنها نشأت أو بدأت في أوربا في أواخر القرن الخامس عشر أو بداية القرن السادس عشر، وبعض المؤرخون والمفكرين يؤرخون بداية الحداثة عام ١٤٣٦مع اختراع (غوتنبيرغ) للطباعة المتحركة أو(مكننة الطباعة) والبعض الأخر يرى أنها تبدأ في العام ١٥٢٠مع الثورة اللوثرية ضد سلطة الكنيسة ، وهنالك مجموعة أخرى تتقدم بها إلى العام ١٦٤٨مع نهاية حرب الثلاثين عام ومجموعة أخرى تربط بينها وبين الثورة الفرنسية عام ١٧٧٦ او الثورة الأمريكية عام١٧٨٩وقلة من الفكريين يرون أنها لم تبدأ حتى عام ١٨٩٥مع كتاب فرويد (تفسير الأحلام) على أنها بداية للحداثة في الفنون والأدب [١٦]. أن هذا المفهوم لمصطلح الحداثة يشتبك مع مجموعة كبيرة من المصلحات النقدية الحديثة ومنها مصطلح التجدد والمعاصرة والتحديث وهذه المصطلحات تنتمي أساساً إلى سياقات الأزمنة الحديثة بنوع من التحولات العميقة في سياق المجتمعات الإنسانية الحديثة[١٧]. وعلى اعتبار الحداثة هي نزعة إنسانية تطورية في المجتمع وفي العادات أو النظم الحياتية فإنها تحمل من خلال نسق حركتها في التاريخ طابعاً يتنازعهُ الأختلاف والتعقيد وهذا مايجعل منها مصطلحاً لا يخلو من هلامية وتداخل ، وفي هذا الصدد يقول (عاصم عبد الأمير) ((أذا ماعرفنا أن الحداثة في الأبداع لها شأن آخر، أذ لاينبغي النظر اليها خارج نطاق زمكانيتها ، يصبح جواد سليم ليس أمضى من فعلهُا الحداثوي من فنان سومر مثلاً، وآل سعيد ليس اكثر حداثةً من الواسطي))[١٨]. أن الدارس لمفهوم الحداثة سيقف في حيرة من دون شك على صعوبة وتشابك هذا المفهوم وقد ذهب فيها المفكرون شمالاً وجنوباً في توصيفاتهم لها، حيث يصفها (جان بوديارد) على ((أنها صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ، وتعارض جميع الثقافات السابقة او التقليدية))[١٩]. أي انها نابعةً من الاكتشافات الجديدة ومن التطورات العلمية والصناعية في البلدان المتقدمة التي شهدت تطوراً ملحوظاً في مسرى ميادينها فهي تترك القديم وتعمل بالحديث أي ((أنها تفصح عن نفسها ككلمة أو كلفظة مضادة للفظة قديم))[٢٠]. وباعتبار الحداثة تنادي بالتجديد والثورة على القديم فان مفهوم الحداثة في الفنون كما يرى المنظرون أيضاً أخذة

فكرة التجديد والتطور بما يتلائم ومتطلبات العصر وهذا ما ينطوي عليه المفهوم على أنها ((تَغير بنيوي عميق في الفرد والمجتمع ، فكراً ونظاماً، وحضارة))[٢٠]. ويقول في هذا الصدد (نجم عبد حيدر)((أن الحداثة بمنطلقاتها ونتائجها التطبيقية في الفنون والأدب ما هي االآ واقع او شكل من اشكال الواقع ، فالعمليات التصويرية لأنظمة التشكيل الحديث تنطلق من مفردات وهذه المفردات قد اختيرت اختياراً قصدياً بعد عملية تحليل تتلائم مع افق التركيب الذي سيدخل اليه المفردة في مخاض من خلال أنساق متطورة تتجاوز النسق الجمالي السائد او القديم))[٢١]. اما (ماركس) يُبين لنا هذا المفهوم من ناحية سياسية ، فقد خرج لنا بمفهوم خاص للحداثة بين عامي ١٨٤٠ـ١٨٤٥ فقد طرحها بالنسبه للعالم الحديث سياسياً، فقد كان يرى أن العمل الثوري الكلي سيعيد بناء الوحدة عبر استعادة الطبيعة والتحكم بها والاقرار بها فالعمل أو الممارسة الثورية ستأتي لتختزل الفصل والأنقسامات والثنائيات المتعددة التي تميز العالم الحديث وهذه الممارسة تحول العالم في نظره الى خلق عالم جديد يمتص كل الصراعات الداخلية للحياة الأجتماعية وتلغي المسافه بين العام والخاص ،الفردي والشعبي وبين الطبيعة والانسان ، أي ان (ماركس) قد فكر بالعالم الحديث سياسياً وفق نظرة حديثة))[٢٢]. أما الحداثة التي ظهرت حسب مفهوم (بودلير) قامت اساساً على مغامرات جريئة في استعمال اللغة والتحرير وإطلاق الفنان للمخيلة الإنسانية حيث يقول((اعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال ، طارئ، وما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الأخر أبدياً راسخاً بثبات)) [٢٣]. أما (ديكارت) يبين لنا مفهوم الحداثة وفق سياقها الفلسفي ومنها الذاتية حيث عني كثيراً في جعلها صانعة لا مصنوعة ، خالقة لا مخلوقة ، عبر ترجيحة العقل في مقولته الذائعة الصيت ((أنا أفكر إذاً أنا موجود)) أما (لاينبتز) فقد أولى هذا المفهوم بعداً سببياً ليعطي الخطاب الذاتي بعدهُ الحقيقي ويدفع به لا لتأمل وجود الشيء والكون وحسب وإنما لاقتحامه ، ويذهب (نيتشه) إلى تكريس الاقنوم الثالث للحداثة وهو(العدمية) أي يعدم وجود القيم السابقة ، التي اعتبروها الأوائل على أنها قيم ثابتة فهو يبطل مفعولها ، وينادي بان لا قيم للقيم السابقة لأنها مع عصر الحداثة صارت عدما أفقدت القيم كل معنى أو حقيقة [٢٤]. وهناك من يرى أن الحداثة بمفهومها ليست منقطعة عن القيم القديمة لأنها لا تنبذ القديم وتهمشه بل أنها استمراراً وتواصلاً لا تقاطعاً وانفصالاً وهذا ما تبناه (بيرمان) حيث يقول ((أن من الضروري بحث العناصر الايجابية للحداثة في مراحلها الأولى ... وقد ينتهي الأمر بان العودة إلى الوراء ربما يكون سبيلاً للتقدم إلى الأمام))[٢٥]. أما (ماكس فيبر) فنظرته للحداثة كانت على أساس أنها ((حركة سعت للفصل بين الدين والدولة وبين الدين والسوق وقد ساعدت على بلورة نمط من الشخصية الإنسانية يثمن عالياً العمل الجاد المخلص والاقتصاد في الإنفاق باختصار، وساعدت أخلاقيات العمل التي أرستها على تطوير الرأسمالية الصناعية ، في مثل هذا المناخ ،كان من بين العوامل الحاسمة في تأكيد أسس الحداثة وبروز الثقافة العقلانية والعادات العلمية في التفكير والعمل ، لذلك ولدت فكرة التقدم ومعها فكرة الحداثة))[٢٦]. أن الخوض في مفهوم الحداثة قد يختلط بدلالات مفاهيم أخرى كالمعاصرة والتجديد ، لكن الحداثة لا تعني التجديد لان التجديد هو جزء من عملية شاملة تدعي الحداثة ، والتجديد هو الخروج عن التنميط السائد في الفن القائم بذاته ، ويعني أيضاً التغير في ألحقبه التاريخية من موقع إلى أخر ، ورغم كل هذا يبقى لمفهوم الحداثة تأثيرهُ علينا باعتبارهُ يُمثّل التغيير والتطور . أما المعاصرة فهي لا تعني الحداثة كما يراها (عفيف بهنسي) بقوله ((أن المعاصره بمعناها العام... معايشة للظروف الراهنة ومعناها أن الإنسان يكون في هذه الحالة موزعاً بين تراكمات الماضي وأبتكارات الحاضر والفنون المعاصرة تعني ما توصل إليه الفن من تعبير أو تغيير ضمن سياق مدة زمنية محددة،إما الأسس الواضحة التي قامت عليها الحداثة برأي (مالكوم برادبري) هي الرمزية الجمالية والنظرَه الطليعية للفن بالإضافة الى العلاقة الترابطية بين الفن والتاريخ))[٢٧]. ويُتبنى (العقاد) التداخل بين

مفهومي الحداثة والمعاصرة والتجدد فقد عنى بدلاله الحداثة والمعاصرة في أوائل القرن العشرين ، ويرفض ما توهمهُ الشعراء الاحيائيون من أن الحداثة تعني وصف المخترعات الحديثة في اشعارهم وآدابهم ، ذلك أن الوصف فعل عقلي يسقط فيه الشاعر أوالفنان رؤاه الذهنية الى سطح الأشياء الكائنة في الخارج ويتبنى(العقاد) التعبير عن تجربه انفعالية متخلفة في أعماق الشاعر أو الفنان[٢٨]. أما الحداثة التي عبر عنها (بيرمان) فكانت تؤكد على مبدأ الاستمرارية والتحول لا مبدأ القطيعة والانفصال التام عن القديم والتاريخ،لأنه قد وجد أن هناك بعض النزاعات المعاصرة أخذت تتجه في مسارات من الممكن أن تبعدها عن الواقع والتاريخ فيرى من الضروري بحث العناصر ألايجابيه للحداثة في مراحلها الأولى وقد ينتهي الأمر بان العودة إلى الوراء للتاريخ والماضي ربما يكون السبيل للتقدم إلى الأمام ، فالمضي قدماً في طريق الحداثة ينبغي ألا يعني التفريط بالماضي والتراث والتاريخ لان هناك في عناصر الماضي أشياء ايجابيه كثيرة ممكن أن تعيد الإحساس بالجذور ونساعد على ربط الأواصر بين حياة الناس [٢٩]. ومن وجهة نظر علم الجمال بدأ التركيز على تباين ذاتية الجميل وتميزهُ، عن ذاتية الفنان كمبدع لهذا الجميل ،أن هذه الفلسفات كانت تعلن عن وجودهاوفي تعريفها النظري الدقيق عبر مُنحَنيَين للحداثة ، هما العقلانية والانسانية (النزعة الانسانية) وظهور الحق الطبيعي للانسان بالغاء سلطة الكنيسة وأعتبار الأنسان مصدر المعرفة ومرجعها، وتراجع دور النص المقدس ،او الغائه كلياً لمصلحة حقوق الانسان المدنية ،هذه النزعة الانسانية التي بدات مع الحداثة المنبثقة من الرحم الاوربي في سياقاتها التاريخية والسياسية والثقافية اعتبرت الديمقراطية تعبيرها المادي والمؤسس للنظامين السياسي والاجتماعي للشعوب [٣٠] .

المبحث الثاني

الحَداثة وسَماتها في الأتجاهات الفنيةَ الحَديثة

لقد عملت الحداثة على تغيير وتبديل طرائق وأساليب المعرفة الانسانية وبدات بالانتقال التدريجي من المعرفة التاملية الى المعرفة التقنية ، فالمعرفة التقليدية تتسم بكونها معرفة كيفية ، ذاتية وأنطباعية ، فهي اقرب اشكال المعرفة الى النمط الشعري الاسطوري القائم على تملي جماليات الاشياء وتقابلاتها وتماثلاتها ومظاهر التناسق الازلي القائم فيها ، أما المعرفة التقنية فهي نمط من المعرفة قائمه على أعمال العقل تعتمد أساساً على التجريب والصياغة الرياضية والكمية ((النموذج الأمثل لهذه المعرفة هو العلم أوالمعرفة العلمية التي أصبحت نموذجاً لكُل شخَص))[٣١] ، وبأنتقال الحداثة الى المعارف الانسانية بصورةٍ تدريجيةٍ وتغييرها للمنظومة المعرفيه فقد كان للفن بأعتباره أحد مجالات الحياة الأنسانية نصيباً وافراً مْن تلك الثورة الحداثوية والتي القت بظلالها على الاتجاهات الفنية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ، وظمن الفن الحديث تبلورت أفكاراً عديدة لدى الفنان كانت تهدف اساساً الى تحطيم كل ما هو سائد وتقليدي ومن ثم اعادة صياغت بناء هذه الافكارفي بناء جديد يتناسب مع روح العصر ومتغيراتهُ ، وقد تطلبت تلك الرؤية الجديدة قيام الفان لأيجاد رموزاً واشكالاً تُعبر عن أحاسيسهُ الكامنة وتطلعاتهُ الذاتية ((أن الفان الحديث ينظر الى العالم كما لو كان شيئاً لم يرهُ من قبل وكأنه هو أول من وقعت عيناه على معالم الكون))[٣٢]. لذلك وبعد أن كان الفن ولمدة طويله محصوراً بقيود الواقع ونظام المرئي ومن خلال أفكار وهواجس وصراعات الفنان مع ذاتهُ ومحيطهُ الذي يعيش فيه ، جاءت الحداثة لتزيل تلك القيود من الفن وتغادر فيه الى فضاءات رحبه وجديدة لذلك ظهرت مفاهيم جديدة كانت أكثر مرونه وسلاسة وفيها نوع من التجريب والمغامرة وأستخدام لخامات ووسائل جديدة لذلك سعى الفنان الى تغيير النظم والعلاقات الفنية وأبتكار أنساق جديدة غير الأنساق السائدة . والفنان الحداثوي حسب قول (رمسيس يونان) ((لا يَصف الأشياء ..... وأنما يعُبر عن معانٍ نفسية أو ذهنية ... وقد أخذ يشعر بان الحقيقة شيء خفي لا يمكن التعبير عنهُ الأ بتجاوز الواقع الظاهر الذي تدركه العين ومن هنا كانت النزعة التجريدية او شبه التجريدية التي أتصفت بها الاتجاهات الفنية جميعاً))[٣٣]. ومن هذا

المنطلق لابد التعرف على تاثير الحداثة على الحركات الفنية الحديثة ، فالمدرسة لانطباعية (impressiouism) انطلقت أساساً من فكرة معالجة الموضوع وفق ما يمليه الضوء والوقت وليس وفق ما يمليه الموضوع ذاته[٣٤] ولقد وجد الفنانون الانطباعيون ان للحداثة وجهاً أخراً وربما مضاداً ، فالمدَينه بتحولاتها الضخمة أنما تجلت معها تحويلات لازمة في أبنية الفكر وأنماط الحياة وبالضرورة ابنية التقاليد الجمالية في الادب والفن على السواء ، لذلك ذهبوا الى الفيزياء ليفيدوا منها في اعادة قراءة الطبيعة لكنها لم تكن على طريقة الطبيعيين والواقعيين قطعاً ، ومعهم أصبحت اللوحة كياناً مستقلاً بذاتهُ ((ومن ذلك اشتغالهم على اللون لا بوصفهِ وسيطاً فيزيائياً ناقلاً للمشاعر او للمواقف الفكرية كما كان يحدث في الرسم سابقاً ، انما بوَصفهُ بنية متكاملة تغذي نفسها بنفسها من العلاقيات المتحكمة في اللوحة ، والتي تقاد على وفق التضايقات تجانساً ام تضاداً الامر الذي يسمح للخطاب بان يزيد الفاصلة مع المرئي ، متمتعاً بالاستقلالية))[٣٥] . فالفن في تَغير مستمر والتّجدد شي ملازم له مع اتساع افكار الحداثة ولا يوجد شي في اراء الفن الحديث اسمه (ثابت) لان المتحول والمتجدد يحدد(الفكر والمعرفة والفن) ضمن منطلق الحداثة . وكانت الرمزية (symbolisme) منطلقة اساساً من فكرة التأليف بين الطبيعة والفكرة التي تنتاب الفنان وعكس رموز الواقع الحياتي الحديث على اشكال الطبيعة وترميزها، وتتلخص الرمزية ((في التأليف بين الطبيعة أي بين الواقع والفكرة التي تختلج في نفس الفنان او (الرمز) اليها))[٣٦] وجاءت اعتمادها ايضاً على ترميز الاشياء من خلال اللون وترميز الوضعية للحالة ، تاثراً باراء (هيغل) وفي نظرياته الجمالية والفلسفية حيث يرى ((ان الرمز ... هو بداية الفن سواء من وجهة النظر المفهومية ام التاريخية ..... وبوسعنا ان نعده ابتكارا من مرحلة ما قبل الفن ، تميز فيه الشرق بصورة رئيسية ،وهذا الابتكار لم يصل الينا الا بعد ان طرأت عليه تحولات عديده ومر باطوار شتى ، كان اخرها ان تمخض بفضل الفن الكلاسيكي عن الواقع الاصيل للمثال ..... فالرمز يعبر عن فكرة لمضمون غريب عنه تماما لا يكترث المضمون فيه بالشكل الذي يعبره))[٣٦]. وانطلقت بعد هذه المدرسة ما يسمى بالمدرسة التعبيرية وجاءت ايضاً استجابةً للافكار الحديثة والثورة العلمية التي امتدت في اواسط اوربا ، وخاصة في المانيا في حوالي ١٩١٠، وفكرتها في الاساس هي ان الفن ينبغي ان لا يتقيد بتسجيل الانطباعية المرئية بل عليه ان يُعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية وهذا ما يذكره اشهر فنانين التعبيرية في بدايته وهو الفنان (هنري ماتسن ١٨٦٩-١٩٥٤) فقد اعلن ماتيس ((ان التعبير هو ما اهدف اليه قبل كل شي ، فانا لا يمكنني الفصل بين الاحساس الذي اكنهُ للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه))[٣٧]. ((فالرسامون التعبيريون سعوا الى هدف واحد هو أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس ، وهم عمدوا في ذلك الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم اكثر مما ينصاعوا الى ما تفرضه الرؤية عليهم))[٣٨] . وفي سياق التجريب الفكري انبثقت ما يعرف باسم التكعيبية (cubism) التي كانت من الحركات المتاثرة تاثراً فكرياً واضحاً بالأسس الفكرية الحديثة والتي احدثت انقلابيه نوعية في شتى صفوف الفنون التشكيلية وحتى بعض الفنون الاخرى كالعمارة والتصميم والادب لانها كانت تسعى الى قلب واقصاء النظم والمفاهيم الجمالية التي طالما خدمت العصور السابقة واتباع الاسس الجوهرية الكامنه خلف الاشياء باشكال هندسية اساسية، كما وضع اولى لبناتها الفنان (سيزان) بارجاع جميع الموجودات في الطبيعة الى اشكال هندسية ، محددة وهي (الاسطوانة ــ مخروط ــ والكرة) لذلك هدفت التكعيبية ((للكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي))[٣٩]. وفي هذا الصدد يقول (هربرت ريد) ((أن التكعيبية نشات من مصدرين مهمين هما ، رسوم سيزان والنحت الزنجي القبائلي الافريقي))[٤٠]. وبرز لنا اهم من حمل لواء التكعيبية وهما (براك) و (بيكاسو) فقد عمد براك الى التقليل من قوة اللون من اجل زيادة قوة الشكل لا لتأكيد الخط وحسب بل الحجم ايضاً واختزالهُ للاشكال

الطبيعية الى اشكال صلدة تقترب من الشكل الهندسي ((حيث لا تقل النبتة (في رسومه) صلابة ورقة عن صلابة جذوع الاشجار، وحيطان البيوت))[٤١]. لقد برزت التكعيبية اكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلاني منذ القرن الخامس عشر والحق انها تخلت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية واهملت كلياً المنظور التقليدي ، (النمذجة) ، لا لسبب موقفها المغاير تجاه الاشياء ، بل لانها ارادت ان تحللها بصورة اقرب وحاولت ان تقدم لها تمثيلاً اكثر شمولية ، وكانوا ينظرون الى الشكل او النموذج المرئي من عدة جوانب لذلك لم يهتموا بنقل جزء من الشكل الذي امامهم والذي تقع اعينهم عليه بل اتجهوا الى تمثيله في عدة جوانب في ان واحدة فالانسان في عصر الحداثة والثورة العلمية والتقنية يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة ، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة ، هذا التعقيد هو ((ما سعى اليه التكعيبيون الى نقله على قماشة اللوحة بوضع ظواهر الأشياء المتعددة جنباً الى جنب على السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذرعلى العين ان ترى الاشياء في وقت واحد ، بينما في مقدور الذهن ان يوحدها من جديد))[٤٢] . لقد ابدعت هذه الحركة(التكعيبية) روائع فنية كثيرة وكانت ولا تزال محط اهتمام الباحثين والنقاد المهتمين بالفن الحديث ، واهميتها ((تكمن بانها كانت البذرة الفكرية الاولى لعصر لا يزال يرى في الافكار التي حملت بيكاسو وبراك وغيرهما على هجران الواقع (المرئي) الى الواقع المتخيل افكار ثورية الى يومنا هذا))[٤٣]. وبعد انتهاء العالم من حرب عالمية اولى مدمرة وتوجه الدول الصناعية الى التطور في علومها وتقنياتها ومكننتها العالمية والعسكرية خوفاً من الدول الاخرى ذات القوة العسكرية والصناعية وباتساع افق الحداثة بعد الحرب العالمية الاولى ، ظهر تيار في ايطاليا يمجد الالة والمكننة واعتبرها مقياس جمالي بالاضافة الى مفاهيم القوة والسرعة لذلك ((انبثقت هذه الحركة (المستقلة) مولعة برسم الالة))[٤٤] . لقد هاجمت المستقبلية كل الذين اعجبوا بالرسوم القديمة والمعايير القديمة وكل ما يمثله او يدين به الماضي وقد تساءلوا ((هل في الامكان ان نبقى غيرمكترثين بنشاط المدن الكبرى المسعور بسيكولوجية الحياة الليلية الجديدة))[٤٥].اهتمت الحركة المستقبلية بأسس حديثه اهمها تصويرهم للحركة وتجزئتها و تاثير المكننة والقوى المندفعة والمتعارضة والمهشمة ، واستطاع (بوتشيوني) وهو خير من مثل هذه الحركة و اعماله تمثيلا واحساسا بشفافية الزجاج في اعماله وذلك بفضل الايقاع الديناميكي. ((ولقد استطاع هذا الفنان ان يجد اسلوباً جديداً من دون التخلي عن المفهوم التقليدي للشكل لقناعته بأن الفن لا يتجدد أبداً أن لم يتجدد الجوهر ذاته))[٤٦]. وبظهور افكار وكتابات (فرويد) في مجال علم النفس الحديث التي تضمنت دراسات نفسية حول الوعي واللاوعي وبين الفكر والخيال التي وجدت صداها عند الشاعر (اندريه بريتون) أنبثقت ما يعرف باسم (السوريالية) التي أمنت كثيراً بما كتبه الاثنين معا وامن بسلطة الاحلام والتلاعب بالفكر الحر والخيال الماوراني واستعادة للذاكرة ونصف الحلم مع حرية تامة في الصورالتلقائية وكان من أبرز زعمائها (خوان ميرو- سلفادورادي وغيرهم). ((لقد كانت السوريالية حركة تلقائية .. نفسية خالصة ، بفضلها تقوم محاولة لتعبير عن الوظيفة الحقة للفكر... والسوريالية تستند على الايمان بالحقيقة الاسمى لاشكال معينه مهمة من القرائن المتداعية ، بقدرة الحلم الطاغية))[٤٧] . وبعدها اوجد الفنانون فناً يقوم على رفض التشخيص والوصف والاتجاه الى الجوهر الاسمى وهو تجريد كل ما يحيط بنا عن واقعه وهذا ما اطلق عليه (الفن التجريدي) محاول الفنان في هذا الفن اعادة صياغة الشكل برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال ، وكل فنان يبدا انطباعياً او تعبيرياً او سريالياً ينتهي به المطاف بالفن التجريدي او المدرسة التجريدية ولازالت هذه المدرسة متقدمة بالفن الحديث في وقتنا الحالي . فالتجريدية ((تعمل على ايجاد لغة جديدة لنوع من العلاقات الترابطية من خلال تغيير العلاقة مابين التكوين ورفض التشخيص بوصفه يحقق ربطاً او أرتباطاً زمانياً أو مكانياً بفعل الارتباط المنطقي))[٤٨]. لقد خرجت التجريدية عن المالوف الطبيعي واستطاعت ربط التشكيل

بالفكر الجمالي الموسيقي على أساس أن الموسيقى تسمع ولا ترى ولا تمثل في الطبيعة فالأعمال الفنية هي أعمال غير متمثلة بالطبيعة وما تتركه من أنطباعات في المخيلة بل انها مجرد اشكال مزدحمة وقد رفض التجريديون كل الأسس الفنية المتعارف عليها كالمنظور والظل والضوء والتفاصيل الزائدة وان عملية البناء في التكوين لهذه المدرسة براي (اتيان سوريو) هي ليست عملية سهلة ((فاستعمال الطاقة المباشرة بين يدي الفنان بصورة مطلقة تحتاج الى خلق اليات بناء جديدة وخلق حلقات أتصال مدروسة وصحيحة وتكون هذه الاليات مدروسة فكريا و رصينة اثناء عملية التطبيق))[٤٩]. ومن اهم من مثلوها (موندريان ــ كاندنسكي ــ بول كلي). ان سمات الحداثة باتت مهمة في اتجاهات اللفن الحديث لانها كانت العامل الحقيقي لوجود هذه المدارس والحركات الفنية التي اشتقت معاييرها الجمالية من التطورات والاستحداثات في بنية المجتمع الحديث ، وكان للفنان دور كبير في أيجاد معادل موضوعي لتطور الصناعي والاجتماعي والفكري وبين ما ينتجه للمشاهد لذلك أثرت الحركات الاوربية الحديثة في الفنون على الفن العالمي والفن العربي اخذ منها الشي الكثير ولحد الأن لازال الفنانون العرب وبصورة عامة والفنانين العراقيين بصورة خاصة يتميزون بسمات وأساليب تخضع الى الفن الأوربي الحديث لكنهم أضافوا بعض الخصوصية على أساليبهم بتوظيفهم لرموز او لمرجعيات خاصة بحضاراتهم وحياتهم الاجتماعية .

المبحث الثالث

الفنان : صبيح كلش

نبذة مختصرة //

١- ولد في العراق - ١٩٤٨.

٢- دبلوم رسم - معهد الفنون الجميلة - بغداد ١٩٧٠.

٣- بكلوريوس رسم - كلية الفنون الجميلة - بغداد- ١٩٧٤.

٤- حصل على دبلوم عالي في الرسم - المدرسة العليا للفنون الجميلة (البوزار) فرنسا - باريس-١٩٨١.

٥- حصل على الماجستير في الرسم - جامعة الوربون - باريس١٩٨٣.

٦- حصل على الدكتوراه في تاريخ الفن المعاصر - جامعة الوربون - باريس١٩٨٩.

٧- عمل استاذ جامعي بدرجة استاذ مشارك - بغداد - جامعة المستنصرية -١٩٩٠-٢٠٠٣.

٨- عمل رئيسا لقسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس - سلطنه عمان -٢٠٠٤.

٩- عضو برابطة الفنان الدولية -١٩٧٠.

١٠- عضو نقابة الفنانين العراقيين -١٩٧٠.

١١- عضو جمعية التشكيلين العراقيين -١٩٧٠.

١٢-عضو الرابطة الدولية للفنون التشكيلية (اليونسكو)١٩٧٣.

١٣-عضو فخري في الجمعية العمانية -٢٠٠٠.

اهم المعارض الشخصية //

١- أقام معرضا في قاعة براتسلافا (تشيكوسلوفاكيا) سابقا عام ١٩٧٠.

٢- أقام معرضه على قاعة البوزاز - فرنسا - باريس عام ١٩٨١.

٣- أقام معرضا على قاعة كولوب - فرنسا - باريس عام١٩٨٣.

٤- أقام معرضا في قاعة حوار- بغداد - العراق- عام١٩٩٦.

٥- أقام معرضا في قاعة المعرض الدائم -جامعة اليرموك - اربد - الاردن١٩٩٩.

٦- أقام معرضا في قاعة بلدنا للفنون - الاردن - ٢٠٠٠.

٧- أقام معرضا في قاعة جمعية الفنانين التشكيليين العمانية - مسقط - سلطنه عمان - ٢٠٠٥.

الفنان صبيح كلش

(نشأته - دراسته - أسلوبه)

نشاته ودراسته //

ولد الفنان الدكتور صبيح كلش عام ١٩٤٨وسط عائلة نزحت من مدينة (العمارة) الزراعية ، وعاش ونشأ بين

افراد طبقة فقيرة من الفلاحين الذين هجروا الارض للعمل في المدن . كان في صباه مولعاً برسم وتكبير الوجوه الشخصية لافراد عائلته وبعض اصدقاء طفولته وممثلين السينما والنشرات المدرسية في مرحلة الدراسة الابتدائية وفي السادس عشر من عمره دخل معهد الفنون الجميلة، ونال دبلوم رسم عام ١٩٧٠وظلت مواضيعهُ المحببه اغلبها تمجد الانسان والارض والقرى والارياف ومشاهد العوائل الفلاحية الفقيرة وحياة الاهوار ،محققاً بذلك بصياغة ومعالجة واقعية لكثرة ما كان يتامله من لوحات كلاسيكية والاعمال الواقعية والانطباعية والاكاديمية الدراسية التي اعتمدتها المناهج التعليمية في العراق .واكمل دراسته في كلية الفنون الجميله لاربع سنوات ليحصل على البكالوريوس في الرسم عام ١٩٧٤[٥٠] ، ونال بعدها عدة جوائز مهمة عن مشاركاته بمعارض وطنية وعربيه ودولية اثناء فترة عمله رساما ومصمما في الصحافة العراقية وفي قسم التصميم في وزارة الاعلام ومنها جائزة معرض الرابطة الدولية(ايـاب)عام ١٩٧٦[٥١].

اسلوب الفنان //

اشتهر صبيح كلش برسم المشاهد الطبيعية والواقعية ،كما جسدت لوحاته الجامحة القرويات من اهوار الجنوب الآتي يصفهن الشعراء بأجمل النساء في الجنوب قاطبة ، كان يعرف قيمة وجمال المراة فيرسمها فاتنه بطلعتها البهية النابضة بالحياة . وأضحى الفنان الأكثر قبولاً والأوسع شهرةً بين اقرانه من الرسامين لمعالجته المبتكرة في تفاصيل لوحاته الواقعية واندفاعه لرسم المواضيع الريفية وعالم المراة والفلاحين والقرى. ((لقد امضى سنوات كثيرة منهمكا في العمل المتواصل ، اذ كان يتغرف بالرسم لاثنتي عشرة ساعة يوميا في مشغله ، فيعمل بجديه ، وكان سريعا وموهوبا ويرسم في منهجية وحرفية عالية وسطعت تجربته بهذا الجانب ، وانهالت عليه طلبات التكليف برسم جداريات في الفنادق والمؤسسات والبنوك والنوادي والجمعيات الخاصة ، ورسم أعمالاً لاشخاص عاديين أحبوا أسلوبه وألوانه الشفافه في أظهار مفاتن المرأة التي تدفع بزورقها الممتلئ حطباً لتنانير الخبز وسط مياه الاهوار الصفراء للطهي في وقت الفيضان ، لتبدو أكثر تألقاً وجمالاً بلمساتهُ الساحرة))[٥٢] . ورغم هذه البدايات الواقعية الأكاديمية حرص الفنان صبيح كلش على ان يفتح لنفسه محترفاً لتجارة الأعمال الفنية الذي كان يلقى دعم وتشجيع أسماء فنية وأدبيه وصحفية كثيرة كذلك أستطاع الفنان أن ينتج مجموعة أعمال تعبيرية واقعية أكاديمية عكست جمال الأسلوب ودقة التكنيك وهي الآن ضمن مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث في العراق ومؤرخة ما بين الاعوام (١٩٧٠-١٩٧٦) التي عكست دور الفن العراقي ووظيفته الاجتماعية المرتبطة بواقعهُ الصعب والمرير والذي يثُير كثيراً من الاسئلة الشائكة التي تعبر عن محنة الانسان العراقي[٥٣] .

وقد ظهر واضحاً في اسلوبه في تلك الاعمال القديمة ميوله الى الفنون التعبيرية الحديثة التي قدمها في مشروعه الفني معبراً من خلالها عما شاهد وحالات مرمزة بمفاصل تاريخية ووحدات من الموروث الشعبي العراقي وحالات تاريخية من تاريخ حضارة وادي الرافدين وبخاصة شخصية عشتار والملك السومري كلكامش . ومن خلال دراسته في باريس كان قد اطلع على مسيرة الفن العالمي والأوربي لذلك عد من الفنانين العراقيين الاكثر اهتماما بتقاليد الفن الحديث ، وانجز الكثير من الرسوم والتخطيطات خلال عمله في بعض المجلات العربيه التي تصدر في باريس ومنها لوحات البورتريت التي كان يرسمها للشعراء والأدباء والمسرحيين والمؤلفين والموسيقيين والنحاتين والرسامين واتاحت له زيارته لدول أوربا الغربية التعرف على اعمال كثير من الفنانين الكبار في هولندا وايطاليا واسبانيا وأعانته على دراسة اعمال الفن في العالم مثل اعمال (فيلاسكس وجويا وبيكاسو وسلفادور دالي ومانيه وسيزان وهارتونك) فساعدته على شحذ موهبته الفنية . والتي لازالت تلك الانطباعات من زيارته لمتاحف العالم الحديث تظهر لحد الان في اعماله الفنية .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

بعد ان تم انهاء مباحث الاطار النظري ثم التوصل الى اهم المؤشرات الآتية :-

اولا : فيما يخص المبحث الاول

مفهوم الحداثة :-

١- الحداثة هي بناء جديد ومتكامل لكل مرافق الحياة اساسها التَغير والتَحول .

٢- ظهرت الحداثة نتيجة للاضطرابات والاحداث والتغيرات التي حصلت في الدول الاوربية نتيجة للاكتشافات العلمية والتقدم في مجال الطب وعلم النفس وصناعة الماكنة وتطور المجتمع الاوربي .

٣- أن جميع أوجه الحداثة أستمدت مقوماتها وأشكالها من الواقع وتغيراتهُ .

٤- أثرت الحداثة وافكارها على السياسة والأدب والفن والعمارة وكذلك في الدراسات الفلسفية والنقدية .

٥- أنتجت الحداثة شرخاً عميقاً بين الماضي (التراث) الخاص بالامة وبين الحاضر الصناعي العلمي .

٦- كان لها الدور الكبير في الدفع بعجلة الفنون والادب الى الأمام وتطويرها وتجديدها .

ثانيا : فيما يخص المبحث الثاني

الحداثة وسماتها في الاتجاهات الفنية الحديثة

١ــ عمدت الحادثة على تغيير وتبديل في طرائق واساليب وتقنيات الفنون التشكيلية .

٢ــ تحطيم كل ما هو سائد وتقليدي في الفن واستبدالهُ بالجديد والمتجدد.

٣ــ رفضت التقيد بشروط ومواضيع الفنون الكلاسيكية وفنون عصر النهضة .

٤ــ ظهرت المدرسة الانطباعية والتعبيرية التي استفادت من النظريات العلمية ولم تغير في الشكل .

٥ــ ظهرت الرمزية والتكعيبية التي احدثت تغيراً كبيراً في الشكل الفني وغيرت الشكل السائد المتعارف عليه .

٦ــ ظهرت المستقبلية مستفيدة من عنصر الحركة وعصر السرعة وتطور الصناعة .

٧ــ ظهرت الدادائية والسريالية التي استفادت من دراسات (فرويد) النفسية وهيمنة الاحلام ، والدادائية التي حطمت كل القيم المتعارف عليها في الفنون واعلنت الفوضى .

٨ــ ظهرت التجريدية منادية بتجريد جميع اشكال الطبيعة والانسان في كل التفاصيل واتجهت الى تمجيد المضمون والجوهر .

٩ــ حققت المدارس الفنية الحديثة بتاثيرات الحداثة العلمية والصناعية والفنية على تغييرات اسلوبيه وتقنية ملحوظة .

إجراءات البحث

منهج البحث

اعتمد الباحث في منهجية هذا البحث على (المنهج الوصفي التحليلي) وهذا المنهج ((يعتمد على تجميع الحقائق والمعلومات ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول إلى تعميمات مقبولة))[٥٤]. ضمن رؤية فلسفية وجمالية في هذه الدراسة .

مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث الحالي بالإعمال الفنية (الرسم) للفنان الدكتور صبيح كلش ضمن حدود الدراسة الحالية من عام (١٩٧٠الى ٢٠٠٥م) والذي تم فيما بعد اختيار العينات منه على وجه التحديد حيث أفاد الباحث من المصورات وشبكة الانترنت وخاصة موقع الفنان الدكتور صبيح كلش ، وقد حدد الباحث مجتمع البحث الحالي ب(٢٤) عملاً ، مراعياً فيها التسلسل الزمني لأسلوب الفنان وقد غطت حدود البحث وحققت أهدافه .

عينة البحث

تم اختيار عينة للبحث الحالي والبالغ عددها (٨) لوحات زيتية من بين مجتمع البحث الأصلي وقد تم الاختيار بطريقة قصديه واستفاد الباحث من المؤشرات التي توصل إليها الباحث في الإطار النظري للبحث ، وصولا إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد ، وبناءا على ذلك تم أختيار الأعمال الفنية (عينة البحث) وفق المسوغات التالية :-

١ــ التنوع في الأعمال وفي أساليب البحث .

٢ــ التسلسل الزمني لكل حقبة زمنية وتباين أسلوب الفنان فيها واختيار عملين لكل حقبة زمنية .

أداة البحث

اعتمد الباحث عملية تحليل البحث الحالي وصولا إلى ((سمات الحداثة في لوحات الفنان صبيح كلش)) على أداة الملاحظة والتي تمثل وصفا وتحليلا للعمل الفني ومشاهدته مشاهدة دقيقة . واعتمد الباحث أيضا على المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري كأداة للتحليل .

عينة رقم (١)

اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	سنة العمل
الحصان	٨٥×٧٠ سم	مواد مختلفة	١٩٧٠

الوصف العام للعمل :-

عمل مركب من عدة أشكال ومسطحات هندسية وبألوان مختلفة جسدت شكل حصان بأسلوب قريب للأسلوب التكعيبي إضافة إلى اعتماد الفنان على استخدام مواد مختلفة في العمل وظهر العمل بشكله النهائي وكأنه عمل (كولاج) تلصيق المفردات والمساحات لونية مفككة ومركبة واعتماد البناء الأفقي في العمل . (انظر الملحق)

سمات الحداثة في العمل :-

يشتغل الفنان ضمن منطقة الأسلوب التكعيبي الذي يعتمد على الشكل وتراكب أجزاءه بصورة عامة مستفيدا من تجريده لشكل الحصان الواقعي وتبسيطه واختزاله بطريقة سلسلة تعكس جمالية شكلية واضحة اعتمد فيها الفنان على نقله للصورة الذهنية (المضمون) الذي يجول في فكره حيث (الحصان) له مدلولات فكرية كثيرة تجسد قيم الأصالة والشموخ والشجاعة يستخدم الفنان تلك القيم ضمن نطاق الهندسة الشكلية مضيفا على العمل بعدا تصميميا تزينيا مستعينا بالاختلافات اللونية لمفردات أشكاله ففي أعلى العمل من جهة اليسار يوظف الفنان منظرا (للشمس) المشرقة بتبسيط جميل مانحا إياها ثقلا في أعلى العمل بلونها الأصفر المشع وهي تقع ضمن خلفية بشكل هندسي غير منتظم ذو لون ازرق معتم وتقابلها تكوينات شكلية متراكبة ومتراصة في وحدة جمالية . أما شكل (الحصان) الذي يرفع رأسه بشموخ وقوة فقد احتل حسب البناء العام للعمل حضورا لملئ وسط العمل إلى أسفله بألوانه المائلة إلى (الأحمر) ومشتقاته وصولا إلى منطقة الجذع الذي اختزله الفنان بشكل حداثوي معتمدا على التقطيع في أجزاءه بصورة دائرية وأخرى مستطيلة نقشت بداخله مجموعة من النقوش والزخارف والحروف بشكل بارز باستخدام مواد مختلفة أثرت هذه المساحة بنتوءاتها البارزة اظافة الى توظيف الفنان إلى بعض الحروف والذي يشاهده المشاهد بشكل واضح الذي مثل حرف (الثاء) إلى يسار أسفل العمل وبقية التكوينات الهندسية والأقواس والخطوط المقطعة والتي حققت بفعل علاقات الترابط المتمثلة بالتجاور اللوني صفة التنوع والاختلاف الذي عكس لنا إيقاعا شكليا جماليا ، فتنوع الوحدات الشكلية البصرية وتراكب الأجزاء والتفاصيل فيما بينها وفق مبدأ التفكيك والتركب هي سمة أو خاصية للمدرسة التكعيبية التي ألغت الشكل الطبيعي وإعادة تركيبه بشكل جديد قد يختلف عن الأصل لكنه يحتفظ ببعض السمات الدالة عليه .

عينة رقم (٢)

اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	سنة العمل
كلكامش	١١٠×١٤٠سم	زيت على القماش	١٩٧٣

الوصف العام :-

يصف الفنان في هذا العمل شخصية أسطورية معروفة في تاريخ الحضارة الرافدينية القديمة تتمثل بشخصية البطل الأسطوري (كلكامش) الذي يمثل القوة الخارقة ، حيث يقدم الفنان شكل هذا البطل الأسطوري بحركة التقدم إلى الأمام بوضعية جانبية غطت العمل من يمينه إلى يساره بعضلات جسمه القوية ويقطع الفنان العمل من

منتصفه بمستطيل مقسم إلى أفاريز ملونه بالأصفر و الاوكر والبرتقالي أما خلفية اللوحة في الأطراف فقد استخدم الفنان اللون الأزرق المائل إلى الأسود المعتم .

(انظر الملحق)

سمات الحداثة في العمل :-

يستخدم الفنان أسلوب التشخيصي في شخصية البطل الأسطوري بمقطعين وفق أسلوب قريب من الواقعي التعبيري كما وجد هذا الشكل في الآثار الرافدينية القديمة التي صورت شكل هذا البطل الأسطوري المجنح ويتبع الفنان في بناء عمله هذا البناء الأفقي الذي يمتد على استطالة اللوحة ويقسمها إلى مقاطع وهذه الصفة بدت على الكثير من أعمال الفنان واعتماده على الأشكال الهندسية في بناء لوحاته ، يستحضر الفنان قيمة الرمز البطولي لهذه الشخصية بأسلوب فني تشكيلي حديث مبعثرا أجزاء الشكل الأساسي ومقسمة إلى أقسام ومن ثم تركيبه وفق قصديه الفنان ومقسما سطحه التصويري إلى مستويات لونية معتمدا على التفاوت بالقيم اللونية والتضاد اللوني بين الأصفر والبنفسجي ، فالأصفر المشع في وسط العمل تمنح الشكل بروزا وتجسيما وخاصة لحركة القدم والمقطع العلوي للجسم المتمثل بذراع (كلكامش) خالقا هذا التباين اللوني إيحاءا بالبعد والعمق واختلاف في المكان الواحد داخل اللوحة وكذلك اختلاف في الزمن يحيلنا إلى زمان أسطوري ضمن بنية العمل الواحد . يستفيد الفنان في عمله الحداثوي هذا من قيمة التعبير لصورة (البطل) على مختلف ألازمنه والأمكنة كعلاقة فكرية تربط القوة بالبطولة موظفا إياها في موضوع عمل هذا ونستدل عليه من عنوان اللوحة فهي قراءة فنية لهذه الملحمة الشهيرة لكنها موظفة حسب قصدي الفنان فطغيا عليها نوع من التجديد ومعالجة بأسلوب جديد معتمدا على أسلوب التقطيع للمفردة الشكلية والذي خلق من خلالها نوع من العلاقات الترابطية بين جزئي اللوحة.

عينة رقم (٣)

اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن العمل
امرأة سومرية	٨٠×٦٥	زيت على القماش	١٩٨٠

الوصف العام للعمل : -

يصور الفنان في عمله هذا شكل قريب ما يكون للشكل الأسطوري المشتق من أشكال الآثار السومرية بعيونه اللوزية الواسعة ، وكذلك رموزا كالهلال في أعلى العمل وتراكيب شكلية هندسية موزعة بشكل عمودي وافقي في إرجاء العمل وهي عبارة عن أشكال هندسية غير منتظمة الشكل مختلفة الألوان . (انظر الملحق)

سمات الحداثة في العمل :-

اعتمد الفنان في هذه اللوحة على الأسلوب التجريدي في تجريده لأشكال العمل حتى وصلت لنا بشكلها النهائي على أنها مساحات لونية متناسقة ومختلفة في كل جزء من أجزاء اللوحة . وصنف الفنان بدراية عالية الألوان فوزع الألوان الباردة (الأبيض-الأخضر-السمائي)في أعلى العمل ويليه تدرجات (الأصفر – الاوكر - الأصفر المخضر) متوافقة اصلا مع الشكل الرئيسي وسط العمل بالشكل السومري) وهو يعطيه نظرة الى الجهة اليمنى العليا من العمل كفضاء مفتوح وفق علاقات قد تكون ثنائية الابعاد قريبة (التسطيح) حيث لا يحس المشاهد بان هناك (تجسيم) في العمل. وهذا الاسلوب في التسطيح يحيل المشاهد الى ما اراده الفنان بصياغة علاقات شكلية مجردة ودمجها مع مفردات شكلية ورموز خاصة بحضارة الفنان (حضارة وادي الرافدين) . وتجريده للمكان والزمان الواقعي الى زمان متخيل ينتجه الفنان من خلال الشكل وتلصيق مفرداته الشكلية على سطحه التصويري وتحطيمه لكل شي مالوف سواء شكل الراس السومري ورموز الهلال اما ما تبقى فلا نجد فيها سوى تجريدات لونيه مشكلة لونيا بحسية وتناغم ، أي ان (كلش) اراد تجريد جميع الاشكال الطبيعية والانسانية وكل تفاصيل الأمكنة وتمجيده للجوهر السامي الذي اراده في

العمل وهو قيمة الحضارة السومرية وتاثير رموزها (عشتار – الآلهة – الهلال) ضمن بنية موضوعه يستدعي الفنان الدلاله الرمزية باسلوب تجريدي رمزي للشكل الرافديني بعيونه (السومرية) محتفظاً بهذه الاشكال الحضارية في الذاكرة نتيجة لدراسته وثقافته بحضارة شعب الرافدين ، فالاداة او الاسلوب واضح في معالجته التجريدية المرمزة مضيفاً على اللوحة بعداً اسطورياً لان الفن الحديث بات لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية او الاشياء المخزونة بالذاكرة كما لا يخرجها كما هي بل يعمل على اختزالها وتجريدها ودمجها مع بقية مفردات وعناصر العمل ليخرج بالنتيجه بحصيلة تختلف اختلافاً جذرياً عن الصورة الأصل لكنها تحتفظ بسمات وبعض خصائص الصورة القديمة كمظمون او كرمز يشسر اليها وهذا مايجده الباحث في هذا العمل الذي احتفظ بمرجعيته الفكرية ومدلوله الفكري ضمن صياغه وانشاء حديث وبسمات المدارس الاوربية .

عينه رقم (٤)

اسم العمل	قياس اللوحة	المواد الخام	سنة العمل
حالة إنسانية	٧٠×٩٠سم	زيت على القماش	١٩٨٠

الوصف العام للعمل :-

يصور الفنان في هذا العمل شكل أنسان يتجه ظهرهُ ويدهُ أمام المشاهد أما راسهُ فهو غير واضح وهو يلتف بحركة شبه جانبية. وأمامه يقف جدار على شكل مستطيل يبدأ من اعلى العمل ويستمر الى نهايتها تقريباً وطغى على الخلفيه لون معتم اما باقي أجزاء اللوحة تدرج فيها اللون الازرق والبنفسجي المتداخل مع اللون البني الغامق، وتناثرت في أرجاء العمل قطع خشب باشكال مستقيمة من جهة اليمين واليسار وهي مائلة الى وسط العمل وهناك اخرى خلف الشكل الانساني مائلة من اعلى يسار العمل الى اسفل يمين العمل ، وهناك خط مائل اشبه بالسلك المعدني يخترق جسد هذه الشخصية يتجه الى اسفل اللوحه . (انظر الملحق)

سمات الحداثة في العمل :-

يوظف الفنان في هذا العمل الجسد البشري بحركته هذه كقيمة ودلاله على معانات الانسان وهمومه كتعبير لحالة الضعف والرعب وحالة الأستلاب التي يعيشها وهو يواجه جدران الرعب والخوف وما يدل على ذلك توظيف الفنان للجو الدرامي الكئيب المعتم وحالة اليأس والمخاوف التي أنتابته وفكرة صراع الانسان وعذاباته وتمزقه. وهذه المواضيع بدءها الفنان (كلش) وهو طالب فن منذ ايام دراسته الاكاديمية مستخدماً التقنية والاسلوب الحديث حيث تظهرعلى اللوحة بعض سمات الاتجاه السريالي في توظيفه لاشكال مألفة (الهيئة البشرية) في اجواء وعوالم غير مالوفة (الحائط – القطع الخشبية) اضافة الى ذلك فهو يُثقل هذه الاشكال بمضمون تعبيري يهتم أساساً بمعاناة الانسان بصورة عامه والانسان العراقي بصورة خاصة. وقد مر بمراحل حرمان ومعاناة وحصار واستلاب لحقوقه ، لذلك لامست هذه الواضيع احزان العراقيين بتعبيرية حزينه وجو تراجيدي يتجه من خلالها الشكل الاساسي (الهيئة البشرية) الى داخل الذاكرة العراقية وما خزنتها من مشاهد قاسية مرعبه، وهذا ما امتازت به لوحات (كلش) عند تناوله لموضوع أجتماعي أو رصده لحاله وقضية انسانية قائمة على قدم وساق في الواقع الذي يعيشه مؤكدا على الجانب القصصي الحكائي الذي يدعم معالجة عناصر الشكل في اعماله . اما قطع الخشب التي ينثرها (كلش) على سطح قماشه وكانها اجزاء واشلاء من حطام تترك ظلالها واضحة على ذلك الجدار الكئيب كتعبير رمزي عن الخراب وتهدم المجتمع ، فالعمل هنا يقسمه الفنان الى اجزاء او امتدادت مختلفة بدءاً بالجدار المستطيل الشكل او رمز الماورائية وما يجهله الانسان خلف ذلك الجدار من عالم الغموض والعتمه المخيفة . اما الجزء الاهم فهو الجسد البشري حيث يفلح الفنان في جعلها المركز المباشر للعمل او بؤرته ، حيث اشتغل الفنان على السطح التصويري بطريقة الكتل وتباعدها موقربها للمشاهد وهذه السمة ماميزت واجهة لوحات الفنان (كلش) عموماً بدلالة كتل المساحة الامامية في كل عمل وبمعالجة ذكية لعناصر

اللوحة الاساسية ومكونات الانشاء العام وقد نجح الفنان في هذا العمل بجعل عيون المتلقي(المشاهد) تتركز مباشرة الى كتله (الانسان) لانها بؤرة الحدث ومركز موضوعه. ان اهتمام الفنان بعناصر الشكل في هذا العمل خصوصاً اسهم اسهاماً فاعلاً في ترجمة موضوعه المراد ، فأوجد للكتل والمساحات والخطوط والشخوص والجدران التي رسمها قيماً تعبيرية فيها تحولات زمنية ومكانية وهي مفعمة بالمشاعر والخواطر الانسانية وهي تبوح للمشاهد بالحقائق الغائبه وبالتناقضات والانكسارات وصب هذا كله حسب اسلوبه الحديث والمتجدد من خلال اعطاء خصائص الشكل اهتماماً كبيراً لعرض المضمون المراد من خلاله.

عينة رقم (٥)

اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	سنة العمل
الحضارة	٧٠×٩٠سم	زيت على قماش	١٩٩٩

الوصف العام للعمل :-

يتأسس العمل بصورة عامة من ثلاث اقسام القسم الاول يتمثل بخلفية العمل (السماء) وهي بلون ازرق داكن وفي الاعلى رمز (الهلال) متجهاً برأسيه إلى الأعلى أما القسم الثاني فهو الجزء الأسفل من اللوحة والذي لونه الفنان بلون مائل إلى (الأصفر) ويتدرج إلى قاعدة العمل باللون (الاوكر) الداكن ، إما لقسم الثالث فهو الشكل الرئيسي في وسط اللوحة (المسلة) حيث يتخذ الفنان هذا الشكل كعلامة ايقونية تتماثل مع عنوان اللوحة (الحضارة) كتعبير عن مفرة شكلية امتازت بها الحضارة الرافدينية . (انظر الملحق)

سمات الحداثة من العمل :-

يستخدم الفنان نظاماً هندسياً تصميماً في عمله هذا مستعيناً بقيم التباينات اللونية ودرجات اللونية العالية لشكل كما في الوان (المسلة) والتي جعلتها تتقدم إلى أمام اللوحة نسبتاً إلى لون الفضاء الذي يبدوا متراجعاً إلى الخلف وهذه الاختلافات في القيم اللونية بين (المسلة) ومحيطها الخارجي تعطي المشاهد أحساساً بالبعد الفضائي وعلاقته مع المضمون المتجسد في الاختلاف بالأزمنة بين القديم (حضارة الفنان) وبين العالم الحديث الذي أرتاه الفنان لعمله هذا . عمد الفنان من خلال أسلوب التوزيع الوني وهيمنة الشكل الأساسي في اللوحة على أعطاء العمل صفة التصميم المعماري ، فالشكل الأساسي (المسلة) بما تحوي من أشكال شبه مشخصه للآلهة والنجمة والثقب في وسط (المسلة) نفذت بأسلوب رمزي تعبيري دون الاهتمام بالتفاصيل فقط اكتفى الفنان بالخط الخارجي لتحديد هذه الأشكال والنقوش، ومجرداً بقية تفاصيل المسلة المعروفة في الآثار العراقية (مسلة نرام سين) إضافة إلى توظيفة لرمز الهلال اعلى العمل. يستحضر الفنان (كلش) رموزاً لها قدسية رافديني لما تعطي من ايحاءات خاصة بالبعد او المرجع الديني . موظفاً اياها وفق علاقات ترابطية حاصلة بالاساس من استحضار قيمة المكان المعماري (المسلة) بوصفها قطع اثرية دينية لها خصوصيتها الدينية والفكرية ، يستحضرها الفنان كأيقونه لها بعدها الزمكاني لذلك فهو يستحضر الزمن الاسطوري الالهي ومحققاً نسقاً ايدلوجياً يتعلق بنمط الثقافة حضارياً مستفيداً من البعد التاريخي والحضاري لمنجزات فنان وادي الرافدين ومستفيداً من بساطة الاشكال الرافدينية وقيمتها الفكرية في نفس الوقت ويستخدم (كلش) رموزاً واشارات في عمله هذا متمثلاً برمز(السهم) في وسط يسار العمل كأشارة دالة يريد بها الفنان الاشارة الى مكان او الى شكل (المسلة) وهو في ذات الوقت يوازن فيها عمله الفني هذا من خلال اعطاء (السهم) اللون الاحمر ، كقيمة لونية عالية كي توازن الكتلة (المسلة + الارضية) ذات البروزات والنتوءات البارزة حيث استخدم فيها الفنان الكثافات اللونية فظهرت لنا كانها سطوح اقرب من اللوحة بملمسها الخشن ، فالفنان (كلش) ينشد في هذا العمل باسلوبه المبسط والمجرد والمعبر في آن واحد عن بعدين اساسيين يمثلان موضوعه الاول هو البعد الابدي الازلي المتمثل بالشكل الرافديني (المسلة) وتوق الانسان الرافديني القديم للهيمنة والسيطرة على (الالهة) من

خلال القرابين والتخليد باعمال فنية كبعد روحي فكري خارق وهذا البعد يجسده الرافديني القديم بشكل المسلة العمودية الخارقة للافق الماكث على اديم الارض نحو الاعلى ، توقاً من النفاذ الى اعالي السماوات واتصالهم بفكر الغيب وعالم اللامرئي .

اما البعد الثاني الذي اراده الفنان فهو الحاضر (الزمن الحديث) ويمثله هذا برمز (السهم) كدلالة اشارية تنبثق من جهة اليسار الى اتجاه المسلة العمودي اراد الفنان ان يوظف الرموز والاشارات في بنية عمله الفني فمخيلة الفنان تحتفظ بخزين من الاشارات والرموز ذات الدلالات الفكرية المتنوعة ليسترجعا ويصبها على موضوعه ذو البعد التراثي الحضاري لتاكيد قيمة الرمز كاشارة دلالية للخطر او للشر الذي قد يهدد ارثهُ الفني وعلى حضارته وتراثه .

عينة رقم (٦)

اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن العمل
تعويذة	٧٠×٩٠سم	زيت على القماش	١٩٩٩

الوصف العام للعمل :-

يصور العمل مشهداً مجرداً لمجموعة من المساحات اللونية تبدأ من منتصف اللوحة بمستطيل داخله تكوينات بيضوية واخرى من الجهة العليا من العمل اشبه ما يكون بمربع له حواف دائرية اصفر اللون اضافة الى اشكال اخرى غير منتظمة الشكل موزعة على يمين ويسار اللوحة ، وفي اسفلها تبرز اشكال مالوفة كشكل (المزهرية) على يسار العمل وهي مزخرفة بمربعات زرقاء اضافة الى شكل مجاور اشبه بالعجلة مستخدماً الفنان الخطوط المتنوعة (المستقيمة والمائلة والعشوائية) في مختلف ارجاء العمل معتمدا على الوان حارة وباردة معتمة ومضيئة تبدو بها الاشكال كمسطحات متراكبة واحدة فوق الاخرى في اللوحة ويبرز لنا الشعور بالبعد والقرب في الاشكال على سطح اللوحة من خلال التلاعب بالقيم اللونية في العمل. (انظر الملحق)

سمات الحداثة في العمل :-

لقد اعتمد الفنان على الاسلوب التجريدي التعبيري من خلال معالجته الشكلية القائمة اساساً على تقسيم اللوحة الى عدة مسطحات شكلية كان السطح الاوسط عبارة عن مستطيل باللون الازرق المائل الى البنفسجي بتدرج الى الابيض في قمته وعليه اشكال وبقع لونية وخاصة الشكل الاصفر ذو القمةالمبيضوية وهوما يذكرنا بشكل المسلات الحجرية القديمة لحضارت وادي الرافدين التي اعتبرت تجسيدا شكليا لبطولات ومعارك الاقدمون . يستقدمها الفنان كشكل مجرد له بعداً تاريخياً وتراثياً لكنه هنا يجرده من كل تفاصيله واجزائهُ ، كانما تسللت تلك القطع الاثرية من زمانها القديم لتحط على سطح قماشة متسلله من تاريخها الرافدين القديم الى اكتشافات الحداثة الشكلية والاسلوب التجريدي المرمز بايحاءات اللون (الاصفر والاوكر) يتعامل الفنان بالقيم اللونية كا اضافاته للبقع اللونية البيضاء الناصعة في اعلى شكل(المسلة) ووسطها ليكون تناغماً ايقاعياً يتواشج مع مفردات العمل الاخرى متجسدا بالوحدات البنائية الاساسية في اللوحة فالبقع الشبه دائرية والبيضوية تعطي المشاهد احساساً حركياً من خلال انتقال العين من بقعة الى اخرى داخل اطار اللوحة ، اضافة الى انه اولى اهتماماً للشكل المرئي المخزون في الذاكرة الشعبية العراقية من خلال توظيفه لمفردة (المزهرية) كقيمة جمالية ووظيفية للدلالة على الارث الشعبي العراقي وعناصره المادية. كذلك وضف الفنان رمز العجلة في شكلها الدائري التي اراد بها الفنان اعطاء قيمة للزمن وحركة العجلة دلاله على حركة الزمن مضيفاً الى ذلك بعداً تأريخياً للعجلة وبروزها في الفنون الرافدينية القديمة ومكانتها في تسيير امور الحياة ومتطلباتها . لقد اختار الفنان اسلوب الدمج بين الشكل المجرد والهندسي والبقع اللونية وبين عناصر المضمون للتعبير عن قيمة الموضوع الجمالي والوظيفي واخراج الكل بقالب يشبه الى نوع ما اسلوب (الكولاج) التلصيق وكأنما اشكاله ملصقة واحدة فوق الاخرى. فالشكل في عمله هذا مقسم الى اجزاء كل جزء يلتصق فوق الاخر مضيفاً الى اللوحة احساساً بقيمة الفضاء من خلال

بأدبهم ... و من ثم كانت المسرحيات حرام على الناس.[٧]

هـ- المسرح اليوناني القديم قد ارتبط بالأسطورة إلى حد بعيد، و هذه النزعة وثنية بطابعها لم يكن من الممكن أن يقبلها الإسلام أو يقرها. و لقد أحسن الشاعر القديم المأساة، و هي لب الموضوع المسرحي.. و لكنه وقف عند هذا الحد لم يتجاوزه ، و من ثم غلبت على شعره الطبيعة الغنائية و لم ينفعل بها ليصل إلى مرحلة تفقه المأساة في قالب مسرحي. [٨]

و- العرب لم يحسوا بحاجة إلى أن تصبح كتابة المسرحية من الإنتاج الأدبي للنهضة العربية. [٩]

ز- العرب بطبيعة عقلهم ينظرون إلى الكليات و لا يميلون إلى التحليل و المسرح معتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية، و من هنا كان المسرح مخالفا لطبع العرب و لم يصلوا إليه عندما وصلوا إلى اصطناع العقلية التحليلية... (إذا) لا يجد المسرح و الدراما بيئة طبيعية في إيمان العرب و معتقداتهم و لا صراع مع الآلهة و الأقدار، لأن الإنسان العربي في سلام مع الله الواحد الأكبر. [١٠]

ص- للأدب العربي خاصيتان : النغمة الخطابية، و الوصف الحسي ... و يترتب على ذلك بالضرورة استحالة إنتاج الشعر الدرامي الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطب الرنانة. كما يقوم على خلق الحياة و الشخصيات لا على مجرد الوصف الحسي. [١١]

هذه آراء العرب حول الأسباب التي من أجلها لم يعرف العرب المسرح . و من بين آراء المستشرقين رأي جاك بارك : أن التقاليد العربية تعاني بالنسبة للمسرح من عدم تناسب اللغة العربية الكلاسيكية مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية [١٢] . و يضيف محمد عزيزة معلقا على هذا التحليل بأن صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاثة و هي الإشارة و التعبير و الدلالة و لغة الشعر العربي تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية إنها لغة كلاسيكية تشيبه بستانا جميلا، و لكنه بستان متجمد و المسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتمل القوالب الجامدة[١٣]. فالأسباب المذكورة و المشار إليها في هذه الآراء التي سبقت في غياب المسرح عند العرب هي كما قسمها أحد المهتمين بالميدان المسرحي ،خمسة : السبب العقلي (تنقص العرب عقلية تحليلية) السبب الاجتماعي (طمس الفرد و سيطرة الشعر كممثل فن أعلى) السبب الديني (انكماش العرب و حرجهم إزاء وثنية الأدب المسرحي اليوناني) السبب التاريخي (حضارة العرب صادفت انحطاط الحضارة اليونانية) وأخيرا السبب اللغوي(اللغة العربية لم تستوعب الأدب الدرامي) . أما أنصار الرؤيا المناقضة و هم المدافعون عن الموقف العربي عند التقاء الحضارة العربية الناشئة بعد الفتوحات بالثقافة اليونانية . فيعتقد طه حسين ... إن العرب وقعوا على الأدب اليوناني في نفس الوقت الذي وقعوا فيه على الفلسفة اليونانية، و أنهم ترجموا منه أيضا و لكن لم تصلنا حتى الآن غير صفحات قليلة ... و قد تلقى العرب في مواطنهم بعض النماذج المتأثرة بالمسرح الإغريقي حين تدهور هذا الفن ... [١٤] و إضافة إلى هذا يحاول محمد كمال الدين صاحب كتاب" العرب والمسرح" تنفيذ الآراء الأخرى حول عدم معرفة العرب للمسرح مستندا على هذه الحجج :

أولا : أن العرب عرفوا دائما الاستقرار حتى في الجاهلية. و أنهم أنتجوا تراثا أدبيا شعريا و قصصيا كان من آثاره ملاحم نقلت صورا صادقة و حفلت بالمغامرات و الأبطال و الأحداث الدرامية مما هو مقروء في الكتب و مما هو مفقود.

ثانيا : إن المعلقات الطويلة و الأوصاف الدقيقة للفروق بين الألوان و حوليات زهير يدل على عكس الادعاء بأن العرب لم يعرفوا العقلية التحليلية. و يقول الجاحظ في كتاب الحيوان : أن العرب جمعوا بين العقل و الوجدان، فقد تمثلوا فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم و عقل...[١٥]. و يكفي أن نقول أن الملاحم العربية سبقت الملاحم اليونانية... [١٦] . إن العلماء يقولون أن الكشف تحليلي، أما الاختراع فتأليفي تركيبي ، فهل يمكن الفصل بين الكشف و الاختراع؟ ... كما يقول بن جني [١٧]وإن اللغة العربية أكثر اللغات قبولا للاشتقاق، لتنويع المعنى

الأصلي، و تلوينه و إكسابه خواص مختلفة بين طبع و تطبع كما يقول العقاد [١٨]

رابعا : هناك كثير من القصص العربية ذات الصبغة الدرامية و كثيرة هي الكتب يذكر منها كمال الدين طوق الحمامة ، روض المحبين ونزهة المشتاقين ، رسالة الغفران، البخلاء ، نوادر جحا، المقامات. [١٩]

خامسا: إلى جانب القصص المكتوبة يذكر كمال الدين القصص المروية أو الشفاهية، كالحكواتي، الذي ... كان يقوم مقام فرقة مسرحية بأكملها. [٢٠] . هذه الدفاعات على وجود مسرح عربي نصا على الأقل ، وتمثيلا خصوصيا (الحكواتي ، المداح ...) لا تسمح لنا في هذا البحث التحليلي من الإيمان بأنه كان للعرب قديما مسرح بأتم معنى الكلمة. لأن هذه الظواهر التي استخدمت كدلائل لإثبات نظرية حضور المسرح عند العرب هي تفيد العكس. لأن الفن المسرحي بأ سلوبه الإغريقي و تطوره عبر العصور إلى ما توصل إليه من مدارس مختلفة إلى يومنا هذا لم يظهر بتاتا على الساحة المسرحية إلا في القرن التاسع عشر، بعد حملة نابليون بونابرت التي اجتاح بها مصر وجلب معه فيما جلب. من علماء فلك و علماء آثار ومؤرخين . فرقة مسرحية قدمت عروضا شدت بعض المصريين إليها. كجورج أبيض وزكي طليمات، حيث ذهب جورج أبيض إلى فرنسا لمتابعة دروس الفن المسرحي بباريس وسبقه في ذلك مارون النقاش الذي يعد من مؤسسي المسرح العربي. هو الذي أخرج أول مسرحية باللغة العربية كان عنوانها "البخيل" اقتبسها من مسرحية موليار[٢١]. وقد سبقت مصر في ميدان التمثيل المسرحي كل من سوريا ولبنان . فعمر التمثيل في الوطن العربي لا يتجاوز قرنا. وقد تمكن بعض الأفراد بمجهود شخصي وبدون أي تشجيع خلال عقود عديدة من إقحام المسرح نصا وتمثيلا الساحة العربية وقد لاقوا معاناة كبيرة من قبل رجال الدين. ناهيك أن العرب الأوائل الذين اعتنوا بالمسرح هم من العرب المسيحيين . فالمسرح كفن و كمعمار دخيل على العرب، لم يقتحم الساحة العربية (الإسلامية خاصة) إلا في أواسط القرن العشرين . فإذا لاحظنا الجانب المعماري للمسرح اتضح لنا أن المسارح التي بنيت أخذت شكلا أوربيا، و ذلك تقليد للمعمار المسيطر على أشكال المسارح الايطالية و الفرنسية و الانجليزية. فلنبقى في حدود هذا الاستنتاج الجزئي، و نحاول أن نعرف كيف العرب استوعبوا المسرح؟ هل كان ذلك تقليدا أم إبداعا ؟ هل كان ذلك نقلا أم ابتكارا ؟ بعبارة أخرى ما هو المسرح (أو بالأحرى ما هي أنواع المسرح الذي أنتجه العرب؟ و ما هو الجمهور الذي تمكن من جلبه هذا المسرح بمختلف اتجاهاته؟) أصلا كلمة ... المسرح ... نفسها هي دخيلة و لا مرجع أساسي لها في اللغة العربية.) [٢٢]

ما المسرح ؟

منذ أرسطو إلى يومنا هذا و المفكرون يبحثون عن مفهوم المسرح، عن سر المسرح ، عن نظرية المسرح و مكوناته.

أرسطو حاول فهم المسرح من خلال العلاقة التطهيرية للنفس و لكنه لم يتوصل إلى وضع تعريف متفق عليه من بعد لماهية المسرح، لأنه حاول فهم الفن الدرامي لا من الداخل بل من الخارج ففشل في إيصال مفهوم واضح. [٢٣]

و كانت محاولات ديدرو غير موفقة في فهم العمل المسرحي الركحي لأنه اكتفى بالتفكير في أوضاع يمكن اعتبارها هامشية بالنسبة للفعل المسرحي. [٢٤]

فأرسطو و ديدرو حاولا التطرق للمسرح بكل منطقية وموضوعية ففشلا في إعطاء مفهوم متفق عليه، ورغم ذلك فمؤلفاتهما تحتل الى حد اليوم مكانة بارزة في كتابات البا حثين و في كلام المتحدثين عن ذاتية المسرح.

ثم يأتي كلوديل ويقول ... المسرح لا تعرفون ما هو ؟ .. هو الركح والقاعة و حولهما كل معلق و الناس يأتون إلى هنا في الليل و يجلسون يشاهدون صفا صفا ... وينظرون إلى ستار الركح وما وراءه عندما يرفع ويحدث حينئذ شيء فوق الركح و كأنه الحقيقة. والإنسان قلق بطبعه يجره جهله منذ مولده، لا يعرف شيئا، لا من أين يبدأ و لا من أين ينتهي و لهذا يذهب للمسرح. [٢٥]

يحتل المسرح من بين كل الفنون مكانا مرموقا يستحقه. و هذه المكانة تعود له بالضرورة نظرا لأهمية التفاف

المجموعة حوله و تفاعلها معه و التحامها في الاتصال به . فالمسرح يعيش و ينمو و ينشط من خلال هذه العلاقة الجميلة التي تربطه بالجمهور و التي يعكسها في انتشاره. ويقول لويس جوفيه ... منذ موليير و حتى جيرودو و طيلة ثلاث قرون، ثلاثمائة سنة أكثر من مائة ألف مرة يلم كل مسرح في فرنسا، في طابقه السفلي وطابقه العلوي و بلكوناته الجماهير المختلفة، كل مسرح، و في كل ليلة، يقدم عروضا لمسرحيات متعددة و مغايرة، أعمال جديدة أو مؤلفون قدامى، فانطلاقا من هذه الألعاب المتجددة، يمسح كل شيء في كل ليلة، و في سخاء و دفء شعورنا و حسّنا يمكننا اليوم أن نحلم بما كان المسرح من قبلنا و بما كان دائما، أي مؤسسة بين البشر للترفيه و الحلم و التخلص و التسليم و التخفيف.(٢٦)

ما أبلغ هذا التعريف و ما أجمله فهو يلخص بلباقة و سخاء إشكالية المسرح. إن مدة الثلاثة قرون التي يتعرض لها جوفية، تعني مائات المؤلفين و عشرات الآلاف من المسرحيات و ملايين العروض، آلاف مؤلفة من الممثلين و المبدعين و آلاف الملايين من الجماهير. هي تجربة متطورة متقدمة جدا في ميدان الإبداع من ناحية و في ميدان الرصيد الجمهوري من ناحية أخرى. أفرزت تقاليد ثابتة تجعل اليوم لكل مدرسة جمهور خاص و لكل تجديد أنصار . فالكوميديا الفرنسية لها أنصارها و متتبعيها الأوفياء والمسارح الخاصة لها روادها الأغنياء، و لكل نوعه، على كل نوع يتهافت جمهور يؤيد فيصفق دائما و بحرارة تلقائية شديدة ، و إذا غضب فلا يبخل عن الانتقاد، فهو يحترم العمل المقدم بحيث يدخل قبل البدء في سكون رهيب و يبقى إلى آخر لحظة من المسرحية في اهتمام عنيد ، ولأنه يحترم العمل فذلك يتطلب من الممثل و من المخرج والكاتب أن يحترموه بدورهم. و إن لم يفعلوا فغضبه شديد. هذه الطقوس متفق عليها ضمنيا، فالمبدع يعمل من أجل المتفرج. لأن ذلك من التقاليد التي أصبحت قاعدة للعبة، والتي لم تتجلى إطلاقا عندنا إلا في بعض الحالات النادرة جدا.

أخذ المسرح عندنا منذ البداية اتجاه التقليد. و كان هذا التقليد أعمى لأنه تمسك بقشور المسرح الأوربي واختزل اللب، وكان للجزائر خلال النصف الأول من القرن العشرين حركة مسرحية نشيطة توصلت إلى خلق جمهور أمين، وفيّ و متابع. فنشأ جو من التنافس النزيه بين تمثيليات و عرو ض الفرق، و كان لذلك صدى في الجمهور. و لم تفلح هذه الفرق في نشر هذا الجو بنفس المكانة عبر كامل التراب الوطني. و عملت على نفس المنال فرق عديدة ، و لكن سرعان ما تلاشت هذه التجارب و سقط المسرح الجزائري إلى لامبالاة الجمهور.

جمهور المسرح

الجمهور أنواع متعددة، فهو كما سبق لنا أن بينا جمهور تتم تربيته بإرساء تقاليد مسرحية ثابتة تكون نتيجة ممارسة للفعل المسرحي يقودها الكاتب و الممثل على حد سواء. إذا تمكن الاثنان من فرض عملهم المسرحي جلبوا له الجمهور الذي يتعود و يصبح من رواد ذلك العمل أو تلك المسرحية. و الحا جة للمسرح تتكون إذا تغلغلت العادة في الناس و بوجود الحاجة يتطور تدريجيا طرفا المبادلة من ناحية العمل المسرحي (الكاتب و الممثل) و من ناحية أخرى الجمهور. و يمكن أن يطرأ على هذه العلاقة نوع من الفتور لأن المبدع الفاعل للعمل المسرحي يدخل في طور "تملق لعادة الجمهور" المقدم على العرض المسرحي و ذلك بمدح ما ألفه فيه من إقبال على نوع معين من المسرح دون غيره فيطرى ذلك النوع و يسعى إلى عدم تغييره و تقديم نفس الشيء دائما لنفس الجمهور غاية أن هذا الجمهور يصبح "جمهور غنمي" مقلد او وديع يقبل على ما يقدم اليه ويسعد به لأن منتج العمل المسرحي أرضعه ذلك منذ البداية وألف يقدمه له باستمرار في أشكال مختلفة ، فالتقاليد المسرحية الثابتة تضفي الى هذه الأنواع من الجمهور، ومن أجل هذا جاء "المسرح الجديد" رافضا لكل هذه العادات مطورا العمل المسرحي راميا عرض الحائط بالأشكال التي تحط من قيمته.

خاتمة

إن للمسرح تقاليد ثابتة وإذا وجدت هذه التقاليد ووقع إرساؤها بحذق و فطنة مكنت من تكوين جمهور وفيّ

وأمين للمسرح تعود على حا جة المسرح له. و إذا لم توجد هذه التقاليد، ولم تستطع التمركز و التمحور فإن الجمهور يبقى ضائعا مهمشا . ولكن التقاليد لا تكفي فيتعين صيانتها من الروتينية و العمل على تجديدها لكي تتماشى مع طموحات ورغبات الجماهير الشابة، التواقة للتجديد و التغيير. ونحن في الوطن العربي بصفة عامة و **في الجزائرعلى وجه خاص لم نتوصل إلى إرساء تقاليد ثابتة بالرغم من بعض المحاولات التي سرعان ما انهارت. فلهذا يبقى جمهورنا صعب المراس و في غالب الأحيان جمهورا محدودا و مناسباتيا.**

الهوامش

(١) الشوباشي محمد مفيد ، الأدب ومذاهبه ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠ ،ص:٢٢٥

٢- Voir / TEMKINE (Raymonde), « L'entreprise du théâtre », Paris, Ed Cujas, ١٩٦٧, ٤٩٦p

٣- ibid./p/٤٩٧

(٤) أنظر"عزيزة محمد"، المسرح و الإسلام، تونس، الشركة التونسية للتوزيع. ١٩٧٠ (باللغة الفرنسية) (أو الترجمة العربية لرفيق صبان القاهرة، كتاب الهلال، عدد أفريل ١٩٧٠).

أنظر كذلك، محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، عدد ماي ١٩٧٠.

(٥) أنظر عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوربية، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٠. ص.٦٣.

(٦) جاء هذا في المقدمة الذي وضعها توفيق الحكيم لمسرحية "الملك أوديب".

(٨) أنظر رأي محمود تيمور في مجلة المجلة العدد ١١١ ص ٢١-٢٠.

(٩) أنظر عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.

(١٠) أنظر زكي طليمات، في التمثيل العربي، مطبعة الكويت ١٩٦٥ ص١٩٦٥.

(١١) أنظر رأي سهير القلماوي في ملف مجلة المجلة عدد ١١١ ص ٢٥-٢٤.

(١٢) أنظر محمد مندور ، المسرح ، دار الشعب ١٩٥٩ ص ١٦- ١٥.

١٣- Voir/ dort Bernard/ théâtre publique/ éd/ du seuil/ paris/١٩٦٧/p/٢٤٧

(١٤) أنظر محمد عزيزة ، الإسلام و المسرح.

(١٥) أنظر طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الأول القاهرة دار المعارف ١٩٥٤ (المقدمة).

(١٦) أنظر الجاحظ ، كتاب الحيوان الجزء الأول ص ٧٥.

(١٧) أنظر كمال الدين (نفس المرجع) ص٤٧-٥١.

(١٨) أنظر كتاب الخصائص لابن جني (الجزء الأول) ص ٢٢٨-٢٢٩.

(١٩) أنظر مجلة الأزهر مارس ١٩٥٩، لغة التعبير، اللغة العربية ص ٦٨٥.

(٢٠) د.الحاج حسن حسين . الأسطورة عند العرب في الجاهلية.المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع .بيروت ط١ .ص.١٤٦.

(٢٢) أنظر سعاد أبيض، جورج أبيض المسرح المصري في مائة عام (أيام لن يسدل عليها الستار) القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٣٩١ (أنظر خاصة الفصل الخامس جورج أبيض في فرنسا سنة ١٩٠٤).

(٢٣) فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربي (سلسلة كتب للجميع فبراير ١٩٦٠) دار التحرير للطبع و النشر ص ١٨و ١٩.

(٢٤) أنظر عطية أبو النجا ، بحث عن مصطلحات المسرح و ترجمتهم للعربية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة.١٩٦٨ .ص.٢٥٦.

(٢٥) أنظر أرسطو فن الشعر باريس ١٩٧٧.

٢٦- Diderot (Denis). « Le para dosée sur le comédien Paris, Ed Nord-Sud, ١٩٤٩, p.١٨٩.