دراسات في النقد التشكيلي

وجماليات العمل الإبداعي

مسارات ثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الدكتورة لبانة مشوِّح
وزيرة الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول
د. ثائر زين الدين
المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكِتاب

رئيس التحرير
د. غَسَّان السّيّد

تصميم الغلاف
طارق يزبك

طاهر البني

دراسات في النقد التشكيلي

وجماليات العمل الإبداعي

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٢م

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّرُ
(بالضرورةِ) عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

مُقَدِّمَة

تتخذ الفنون التشكيلية مكانة بارزة بين الأدوات التعبيرية التي جعلها الإنسان وسيلة لتجسيد أفكاره ومشاعره وأحلامه، عبر مسيرة الحضارة الإنسانية منذ فجر التاريخ. ولّما كان النتاج التشكيلي يشكل فيضاً كبيراً من إبداعات الإنسان عبر العصور، كانت الحاجة ضرورية لوجود دراسات نقدية وجمالية، تكشف مكامن الإبداع في هذا النتاج، إذ ليس بمقدور الإنسان الاكتفاء بالتمتع بهذا النتاج الإبداعي ما لم تتوافر لديه الخبرة والمعرفة بطبيعة العمل الفني وأبعاده المختلفة. هناك من يكتفي بمشاهدة الأثر الفني في حدوده الشكلية الدنيا، مستأنساً بموضوعه فحسب، دون الوقوف عند مضمونه، وما يحفل به من قيم جمالية وثراءٍ روحي ومعنوي غير مدرك ما للعمل الفني من أبعاد وآفاق.

لذلك كان للدراسات النقدية دور في الكشف عن هذه الأبعاد، وتقريب المسافة بين مبدع الأثر الفني والمتلقي، فهي الوسيط الذي يحمل رسالة التقويم الجمالي في مخاطبة الفنان لتطوير العمل الفني، وتحديد موقعه في خضم التيارات الفنية المؤثرة فيه، كما يضيء للمشاهد السبل التي تفضي به إلى تذوق الأثر الإبداعي، واكتشاف أبعاده الفنية والمعنوية. وكلما

زادت كمية الإنتاج الفني وتنوعت أشكاله ومسالكه، باتت الحاجة إلى الدراسات النقدية الواعية ضرورة لتقييم هذا الإنتاج، والإفصاح عن طاقاته الإبداعية المختلفة.

حين ظهرت الاتجاهات الحديثة في الفن التشكيلي، غيّرت مفهوم التشكيل متجاوزة مقومات العمل الفني الكلاسيكي، وبات العمل التشكيلي نصاً منفتحاً بما فيه من صياغات متحررة من المفاهيم التقليدية، وأضحت قراءة النص مفتوحة على احتمالات كثيرة وتأويلات متباينة وغدا موقف المتلقي مستقلاً عن موقف الفنان مبدع النص مما جعل تطابق الموقفين نادراً.

فالعمل التشكيلي الحديث بوصفه نصاً منفتحاً، بعيداً عن المفاهيم التقليدية التي تحفل بالمضامين الأدبية أو التاريخية أو الأخلاقية، لم يدع مستنداً بنيوياً واضحاً لدى الناقد أو المتلقي يستطيع من خلاله قراءة العمل على نحو واضح، مما دفعه إلى التأويل، لاسيما حين أصبح النص الفني لا ينتمي إلى اتجاهات محددة كالتعبيرية والسريالية وغيرها.

فالنصوص التشكيلية المستحدثة اعتمدت التجريب والتغريب، والابتعاد عن التأسيس أو التأصيل لاتجاه فني، يتبلور في صيغ محددة، ظاهرة السمات، لذلك وقف المتلقي إزاء هذا النص مرتبكاً، حائراً أمام تحولات تسارعت نحو العبثية والغرابة، بل إن النقد وقف عند أعتاب هذه النصوص، مقتصراً على السرد الأدبي والتأويل الضبابي والاستعراض اللغوي المضلل. وبذلك جاءت غربة المتلقي عن نص بصري لا يدرك أبعاده ومراميه، وتفاقمت غربة الفنان الذي لم يستطع إيصال نصه إلى جمهوره. فهو يتطلع غالباً إلى ما ينتجه الغرب من نصوص غريبة، ويحاول أن يجاريها دون أن يتمكن من إنشاء

منحى جديد موازٍ لها. لذلك رأينا التجريديين العرب يبحثون عن مفردات محلية يدخلونها إلى لوحاتهم، كي تشكل منافذ لها، في محاولة لكسر حاجز الاغتراب بين المتلقي والمنتَج الفني.

من هنا جاءت الرغبة في إنجاز هذا الكتاب، ليس بوصفه بحثاً يقدم منهجاً محدداً لنقد العمل التشكيلي أو قراءته، بل لأنه يستعرض أبرز الاتجاهات النقدية العالمية والمحلية، ليشكل نافذة لقراءة النتاج التشكيلي، تستند إلى مفاهيم مهمة في علم الجمال وفلسفة الفن ومعرفة بعض الخصائص التشكيلية التي لا بد من توافرها في العمل الفني الذي يقوم على الإبداع والابتكار والأصالة في التجريد والتجريب.

وقد حاول الكتاب عرض نماذج متعددة لبعض النقاد الغربيين والعرب، ليس لأنهم يشكلون الطليعة في هذا الميدان، بل لأنهم يشكلون مواقف متعددة تجاه العمل الفني، كان لا بدّ من التعرف عليها والإفادة من تجاربها. ولذلك نلتمس العذر من أولئك الذين كانت لهم إسهامات ناجحة في الكتابة الفنية والنقدية، ولم نتمكن من استعراض كتاباتهم أو التنويه لإسهاماتهم رغم حرصنا على ذكرهم والإشارة إلى إنجازاتهم.

طاهر البني

مفهوم النقد وتطوره

لقد أفاض العرب في نقدهم للنصوص الشعرية والنثرية، بوصفها الفنون الأكثر حضوراً أو خصوبة لدى العرب في عصورهم الكلاسيكية، في حين لـم تحظَ فنون التصوير باهتمام واضح نتيجة ابتعاد العـرب عن هذه الفنون في أغلب العصور الإسـلامية، باستثنـاء حـالات نادرة اقتصرت على فنون المنمنمات التي كانت تزيّن بعض الكتب الأدبية والعلمية بالإضافة إلى فنون الزخرفة والخط العربي التي ازدهرت في الفنون التطبيقية والعمارة وحظيت بدراسات استشراقية وعربية في عهود متأخرة.

ويقوم مفهوم النقد عند العرب على تمييز ما هو جيد عما هو رديء في الأدب أو الفن فكلمة النقد في المعاجم العربية هي مصـدر لفعل «نَقَدَ» حيث يقال: «نَقَدَ فلانُ الدراهم» أي ميّز جيدها من رديئها. ومن يقوم بالنقد يسمى «ناقد» وجمعه «نُقّاد» و«نَقَدَة» وقد جمعه بعضهم جمعاً مـذكراً سالمـاً فقال «الناقدون» و«الناقدين». ونقدَ الشعرَ والنثر والرأي والكلام، أي نظر فيها وبيّن جيّدها ورديئها.

ونقد الناس: عابهم واغتابهم أي كشف عيوبهم، وفي هذه العبارة الأخيرة يصبح النقد كشفاً للعيوب وهذا ما لا يتوافق مع غرض النقد الأدبي أو الفني الذي يقوم على دراسة الأعمال الأدبية أو الفنية من أجل

كشف ما فيها من جوانب إيجابية وسلبية، في البنيتين الشكلية والمعنوية، من خلال التوضيح والتفسير والتأويل والمقاربة. فالنقد يقوم على الدراسة الموضوعية للأثر الفني بعيداً عن إظهار العيوب وإغفال المحاسن، وهنا يجدر التمييز بين «الناقد» و«المُنتقِد» الذي يكتفي بتوضيح العيوب، فالأول دارس موضوعي عارف بأدوات النقد ووسائله والثاني لا يرى في الأثر الفني سوى الجوانب السلبية من خلال رؤية فردية مغرضة، تشكل موقفاً موازياً لموقف أكثر سوءاً، يمكن أن نسمي صاحبه «المُمتدِح» وهو الذي يمتدح الجوانب الإيجابية في الأثر الفني، ويتغاضى عن الجوانب السلبية.

ومن الطبيعي أن يكون لكل عصر من العصور مفاهيمه في قراءة العمل الفني وتذوقه، فإذا كانت فنون الإنسان الحجري ترتبط بالمعتقدات البدائية، ومفاهيم السحر في سيطرة الإنسان على الحيوانات والكائنات التي يرسمها على جدران الكهوف، أو في تجنب شرّها فإنّ المعيار يختلف في الرسوم الجدارية أو المنحوتات الحجرية التي ظهرت لدى الحضارات القديمة التي ربطت بين الفن والدين، أو بين الفن والسياسة، وجعلت منه تجسيداً لحياة الكهنة والملوك ومعتقداتهم وأشكال وجودهم، كما هو الحال في الفن الفرعوني على سبيل المثال هذا الفن الذي تناول جوانب مختلفة من مشاهد الحياة على ضفاف النيل، فكان بذلك سجلاً حافلاً للأفكار والمعتقدات والنماذج البشرية والممارسات اليومية في تلك العصور.

أما الفن الإغريقي فقد توجّه نحو تكريس المفاهيم المثالية للجمال في الشكل الإنساني عادّاً الإنسان من سلالة الآلهة، ولقد بات مفهوم التقليد

والمحاكاة في الفنون القديمة من أبرز سمات هذه الفنون حتى مطلع القرن التاسع عشر، إذ تطور هذا المفهوم في اتجاه معاكس في العصور الحديثة، لتحلّ مكانه مفاهيم أخرى تتناسب مع روح العصر، وتطور أدواته التي ابتكرها الإنسان من أجل تحقيق رغباته ومطامحه. لقد فرضت الحياة العصرية بما فيها من إنجازات هائلة مهاماً جسيمة على النقد، كما أن الاتجاهات الفنية الجديدة التي توالت بسرعة منذ مطلع القرن العشرين، شكلت عبئاً واضحاً على النقد الذي يتطلب ضروباً شتى من الثقافات والمعارف الفكرية والجمالية والتقنية.

ولّما كانت الكلمة أداة النقد في تفسير العمل الفني وتقيمه، فإن الكلمات تنهض بمهمة صعبة في سعيها نحو الشرح والتأويل، والإفصاح عن أبعاد الشكل وآفاقه، وإذا كان العمل الفني يتوجه إلى نقل غير المرئي إلى المرئي، فإن النقد الفني يتوجه نحو تحويل الرؤية التشكيلية البصرية إلى رؤيةلفظية منطوقة أو مدوّنة، تكون منارة لكشف عالم الفنان وإبداعه.

وللنقد آراؤه المتباينة عبر العصور، فما كان صواباً في عصر سابق قد يصبح خطأً في عصر لاحق، وما كان إيجابياً يغدو سلبياً كما في مسألة «المحاكاة- المنظور- التشريح» وغير ذلك. ونحن على يقين أنَّ القدماء سوف يستخفون بإنتاج المحدثين فيما لو عادوا إلى الحياة وشاهدوا الآثار الفنية الحديثة التي نتباهى بها ونفاخر بإبداعاتها ألم يعانِ الانطباعيون من رفض أعمالهم في المعارض الرسمية؟ ألم يعانِ فان جوخ وموديلياني وغوغان من مرارة الظروف الصعبة التي عاشوها في ظل الفاقة والتجاهل قبل أن تجد أعمالهم طريقها إلى المتاحف العالمية ؟

لقد سعى النقد دائماً إلى إيجاد معايير يقيس بها ومفاهيم يستند إليها في تقييم العمل الفني، بيد أن هذه المعايير والمفاهيم رغم مصادرها المختلفة لم تصمد أمام آفاق العمل الإبداعي وأبعاده غير المتناهية، لقد حاولت الفلسفة تحديد مفهوم الفن والجمال عبر نظريات مختلفة، فكانت هذه المفاهيم مثار جدل وخلاف ففي الوقت الذي يرى فيه بعضهم أن مفهوم الجمال يقوم على التناسق بين الأشكال والموضوعات يرى آخرون أن الجمال يقوم على الصدق في التعبير والحرية في الإبداع، وهكذا...

من هنا كان تقويم العمل الفني على أساس الفلسفة تحجيماً له فحسب، وتقييداً لعواطف الفنان وطموحه في الخلق والإبداع كذلك كان الأمر بالنسبة إلى النظريات المبنية على أسس سيكولوجية أو أيديولوجية أو تاريخية، فقد شكلت نظرياتها ذات البعد الواحد قيوداً على العمل الفني ولم تلق استجابة كاملة لدى الفنان الذي ينزع إلى الحرية في التعبير دون هذه القيود.

ومهما يكن من أمر فإن العمل الفني يظلّ هو المحور الذي ينهض عليه النقد، ويستمد من خلاله معاييره في الكشف عن أبعاده الفكرية والروحية والتقنية وكلّما كانت ثقافة الناقد ووعيه التشكيلي ناضجين كان تقييمه للعمل الفني أقرب للحقيقة.

النقد الفني عبر التاريخ

١ - في العصور القديمة :

قد يكون للنقد الفني جذوره في الحضارات القديمة لدى قدماء المصريين أو مفكري بلاد الرافدين أو لدى الفرس والهنود والصينيين وغيرهم من الشعوب التي أنجزت أثاراً فنية غنية بمفاهيمها التصويرية والنحتية، فحيث يوجد الإنتاج الفني يوجد النقد الذي يبحث في خصائص هذا الإنتاج من الناحية الفكرية أو التشكيلية. لكن الكتابات والآراء النقدية في الفن لم تصل إلينا إلا عبر الآداب اليونانية القديمة التي حظيت باهتمام بالغ عند الشعوب التي امتدّ إليها نفوذ الثقافة الإغريقية في حوض المتوسط وأوروبا.

لقد شكل الفن الإغريقي ظاهرة جديدة بين الفنون القديمة بما يتمتع به من سمات تؤكد ضرورة المحاكاة لطبيعة الأشكال المرئية وتجسيدها في أبهى صورها وأمثل قيمها ولاسيما بعد أن بلغ الفن الإغريقي مرحلة متقدمة من الخصوبة والنضوج في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد إذ ظهر عدد من الفنانين والفلاسفة الذين كتبوا عن الفن ومفاهيمه المعنوية والتشكيلية، وشكلت كتاباتهم الخطوات الأولى فيما وصل إلينا من نقد فني.

لكن النقد الفني لم يكتسب أهميته إلا من خلال الدراسات الفنية التي ظهرت في القرن الثامن عشر، وتطورت في رحاب القرنين التاسع عشر

والعشرين عبر مذاهب مختلفة ومناهج متباينة ازدادت ثراء مع نمو علم الجمال وتاريخ الفن وتطور فلسفة الفن، وبحوث التحليل النفسي والدراسات اللغوية والسيميولوجية وغير ذلك من العلوم الإنسانية، بما في ذلك علوم الفيزياء والكيمياء.

وقد تعددت مذاهب النقد ومناهجه بتعدد الزوايا التي ينظر من خلالها إلى النتاج التشكيلي فبعض الشعراء والأدباء عدّوا الفن صوراً تترجم بعض القصص الأدبية أو المواقف الدينية أو الأساطير القديمة.أما الفلاسفة فقد وجدوا فيه ترجمة لبعض المواقف الفكرية والأعراف الجمالية. في حين وجد فيه علماء النفس انعكاساً للحالات النفسية والمشاعر الإنسانية، وجاء رجال السياسة وعلماء الاجتماع ليروا فيه وثيقة اجتماعية للمجتمعات والشعوب عبر مراحل التاريخ، في حين وجد فيه آخرون تعبيراً عن قيم إنسانية من خلال تقنيات الفن وأدواته.

أدّت الأنظمة السياسية والشرائع الدينية والمفاهيم الأخلاقية والاكتشافات العلمية دوراً واضحاً في ظهور المذاهب النقدية في الفن. فمنذ العصر الهنيليستي أرست الحضارة الإغريقية المبادئ الأساسية للموقف النقدي إزاء الفن من خلال الآراء النظرية والنصوص الوصفية لأعمال المصورين والنحاتين الإغريق، واستعراض سير مبدعيهم، والبحث عن العلاقة بين نتاجهم والقيم الجمالية والأخلاقية السائدة في عصرهم. وقد أسهم عدد من المصورين والنحاتين في تلك النصوص النقدية، فكان منهم النحات بولكليت الذي أنجز كتاباً تحدث فيه عن تمثاله «دور يفور» وعرض فيه مبدأ التوازن في الحركة، ودرس مفهوم النسب في جسم الإنسان .

وأكّد فنانو اليونان في كتاباتهم أهمية دراسة الرسم والهندسة والرياضيات من أجل إنجاز الأعمال الفنية على أسس علمية في تثقيف الفنان ودفعه نحو الإبداع وتحقيق ما هو رائع وجميل وفق جماليات الكمال الروحي والجسدي. وبذلك برز الموقف النقدي الكلاسيكي لدى الإغريق مؤكداً معيار «محاكاة الطبيعة» بمفهومه المثالي، وربط الفن بالحياة والمجتمع واتجه نحو دراسة العمل الفني من خلال تفسيره وشرح موضوعه، وتقييم ما فيه من مهارات تقنية وما يتمتع به من قيم ابتكارية وتناسق يظهر الجانب السليم في أشكاله التشخيصية، ومضامينه الروحية والمعنوية، بالإضافة إلى دراسة الأسلوب الذي عالج به الفنان عمله، وقدرة هذا الأسلوب على الإيحاء.

وقد ظل الموقف النقدي الإغريقي سائداً لدى الرومان حتى ظهور المسيحية التي انعطفت بمفهوم الفن مستبعدة المعايير الكلاسيكية، ومتجاوزة النسب والمقاييس العلمية مستعيضة عن ذلك بالقيم المسيحية ورموزها عبر كتابات عدد من المفكرين أمثال كليمنت الإسكندري وأوغسطين وغيرهم ممن أدانوا الفن الإغريقي بطابعه الوثني.

٢ - في العصور الوسطى وعصر النهضة في أوروبا :

وفي العصور الوسطى ارتبط الموقف النقدي والجمالي بالقيم الدينية المسيحية أو الإسلامية المرهونة بالمفاهيم الروحية والرموز والتجريد، وانسجام البعدين الديني والدنيوي، فاحتلت صورة السيد المسيح والقديسين جدران الكنائس والمقابر وتراجعت القواعد والمفاهيم التصويرية وارتبط الفن باللاهوت في الفن المسيحي، كما ارتبط بالتجريد والرقش في الفن

الإسلامي الذي انحسر فيه التشخيص في البلاد العربية، وتطور إلى حد كبير في إيران والهند وتركيا، ومع ذلك كان للثقافة الإغريقية حضورها في النص النقدي عبر العصور الوسطى ولكن بصورة غير مباشرة، فقد ظهر ذلك في الكتابات المسيحية البيزنطية التي ورثت الفكر الجمالي الإغريقي وكان ذلك واضحاً في كتابات توما الأكويني وفيتلو الذي درس أرسطو وبحث في مسائل التصوير وفنونه.

واستطاع النقد في عصر النهضة الأوروبية أن يسترد الموقف الكلاسيكي الإغريقي ولاسيما حين نهضت فنون شتى كالنحت والتصوير والعمارة إلى جانب الموسيقا والمسرح وغيرها من الفنون، فارتبط الفن بعلم الجمال والنقد الفني بين الأدباء والفنانين والمفكرين، مما أسهم في تأسيس أفكار فنية جديدة وظهور مفاهيم جمالية تستمد قيمها من الكلاسيكية الإغريقية، وتزامن ذلك مع تطور القيم الجمالية والأخلاقية والاجتماعية في المجتمع البرجوازي الإيطالي بما في ذلك من قيم العقيدة المسيحية والمجتمع المدني.

وأخذت تتضح ملامح النقد الفني الكلاسيكي من خلال كتابات: «بوكاتشو– فيليو- تشينيوتشينيني» وغيرهم ممن وصفوا حياة الفنانين وإنجازاتهم التصويرية والنحتية وتحدثوا عن تقنيات التصوير ومبادئ الرسم ودراسة التكوين والتلوين والظل والنور بالإضافة إلى دراسة علاقة الفنان بالطبيعة والإنسان وعلاقة الفنان بأستاذه، والبحث في أهمية المخيلة للفنان وغير ذلك من دراسات تتعلق بالتشريح والنسب والمنظور.

وتعدُّ كتابات لورنسوغيبرتي في كتابه «التعليقات» الذي ظهر في القرن الخامس عشر مرجعاً مهماً في النقد وشرح فنون عصره، كما أظهر باثيستا ألبيرتي في كتاباته عن التصوير والنحت أن الجمال هو قانون الفن وهذا الجمال يتحقق من خلال التوازن بين عناصر العمل الفني والتناغم بين أجزائه، ودعا ألبيرتي إلى تحرير الفن من العقائد الجامدة والأفكار المتردية التي سادت القرون الوسطى. أما كتاب «شرح حياة أعلام التصوير والنحت» الذي ظهر في القرن السادس عشر لمؤلفه جورجيوفازاري فإنه من أبرز الكتب لقراءة تاريخ الفن والنقد الفني في عصر النهضة الأوروبية.

٣- في القرن الثامن عشر :

وفي بداية القرن الثامن عشر أخذت أوروبا بالانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى وتوجه الفكر الأوروبي نحو مصادر الثقافات والحضارات القديمة والوسيطة في الشرق، وأخذ الفنانون والنقاد يطلعون على نتاج الحضارات الإسلامية والفارسية والهندية والصينية مما أسهم في التحرر من القيم الكلاسيكية والأكاديمية الغربية التي سادت قرون كثيرة، وبدأت تتكون المدارس القومية الأوروبية، إذ تميزت مدارس الفن كالمدرسة الهولندية والمدرسة الألمانية والمدرسة الفرنسية والمدرسة الإنكليزية والمدرسة الإسبانية والمدرسة الروسية... وباتت تتضح معالم وخصائص فنون كل بلد من هذه البلدان.

وفي إنكلترا أصدر الفنان وليم هوغارت كتابه «تحليل الجمال» عام (١٧٥٣م) استعرض فيه آراءه الفنية وسيرة حياته، وتعرض إلى المشكلات

والموضوعات الأخلاقية المعاصرة وحذّر من السوق البرجوازية للفن، وبحث في قضايا الفن ومشكلاته وفي ألمانيا ظهرت دراسات جمالية لعدد من الفلاسفة ونقاد الفن ومؤرخيه أمثال: «وينكلمان - بومغارتن - غوته - هردر»، وكان هذا الأخير صاحب رؤية جديدة في تأريخ الفنون والحضارات تقوم على قراءة موضوعية لخصوصية كل شعب في بناء حضارته.

أما في فرنسا فقد تأثرت الحياة الثقافية والفكرية بأحداث الثورة الفرنسية التي تركت أثرها على تقدم المجتمع نحو النظم البرجوازية والرأسمالية مما أسهم في تطور الفن نحو المفاهيم العلمانية وابتعاده عن الموضوعات المرتبطة بسلطة الدين والكنيسة، وشرعت المعارض الفنية الرسمية تظهر في باريس بشكل دوري فواكبتها حركة نقدية منذ عام (١٧٤٧م) وقد ظهرت هذه الحركة على شكل كتيبات وكرّاسات تستعرض النتاج الفني المشارك في المعارض الرسمية ذات الطابع الأكاديمي، وكان لافون دي سانت في طليعة الذين رصدوا واقع الفن الفرنسي آنذاك، لكن الرقابة الرسمية حاولت منع النقد فتصدى له كل من: «غريم - لوبلان سانت إيف – باشمونو» وغيرهم، عادّين النقد الفني ليس نقداً للفنانين، بل هو وسيلة لتثقيف الجمهور المتلقي.

ولمّا كانت الاتجاهات الفنية متباينة في تلك الآونة بين الكلاسيكية والأكاديمية والتسجيلية والركوكو والاستشراقية والواقعية، فقد ظهرت مواقف نقدية مختلفة وبحوث تتناول وظيفة الفن وأهدافه، وكانت كتابات ديدرو في الفن التشكيلي من أبرز الإسهامات النقدية التي تجلت في كتابه «تجربة عن التصوير» الذي صدر عام (١٧٦٥م) بالإضافة إلى مجموعة من

المقالات التي درست المعارض الرسمية بين عامي (١٧٥٩-١٧٨١م) وأكدت أهمية العلاقة التي تربط الفن بالمجتمع وأشادت بالفن الكلاسيكي بوصفه النموذج الأمثل للفن السامي، وبذلك مهدت كتابات ديدرو إلى ظهور النزعة الكلاسيكية الجديدة التي تزعّمها دافيد وتلميذه أنغر. ولعل من أبرز خصائص كتابات ديدرو النقدية وصف النتاج التشكيلي بحيوية وصدق دون أن يتجاوز الحديث عن موضوع العمل الفني ومضمونه الاجتماعي والإنساني ودون أن يتعرض للشكل والتقنية.

٤ - في القرن التاسع عشر:

في مطلع القرن التاسع عشر تطور عِلْما التاريخ والآثار، وبرز الأدب المقارن في باريس، وغصت المتاحف الفرنسية بروائع الفنون الإيطالية والإسبانية والشرقية التي نهبتها جيوش بونابرت مما هيأ الفرصة للفنانين الفرنسيين في الاطلاع على هذه الفنون التي مهدت لظهور الرومانسية من خلال عدد من الفنانين أمثال: «الجريكو- ديلاكروا- بوننغتون» وغيرهم وقد أسهم عدد من النقاد في مناصرة الرومانسيين، وكان في طليعتهم ستندال وأوغست جال وخصصت الصحف الفرنسية أبواباً ثابتة للنقد الفني مما جعل الرومانسية تنمو في مسارات كثيرة، إذ اهتم بعض الرومانسيين بتصوير المناظر الطبيعية وتابع بعضهم ملامح القوطية الجديدة، وظهرت جماعة بومبادور التي دعت إلى مقولة الفن للفن، وازدهر فن الكاريكاتير وتألقت أسماء جديدة في النقد التشكيلي أمثال: «تيوفل غوتييه وتيوفل توريه وسانت بوف وسانت فيكتور وغوستاف بلانش» وغيرهم. وظهرت مجلات تخصصت بالفن التشكيلي أمثال «غانريت دي بوزار- جورنال دي بوزار-

لونيير دي أرتيت»... وقد بلغ عدد الدوريات في باريس نحو ٢٤٣ عام (١٨٤٠ م) إلى جانب الصحف الإنكليزية التي تعكس الطابع الأخلاقي للنقد، في حين كان النقد الألماني متأثراً بالمسار الفلسفي.

وحين فشلت الثورة الفرنسية في تحقيق المثل والمبادئ والقيم الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام التنوير في فرنسا أمثال «مونتسكيو- فولتير- رسّو» وغيرهم، اندفع المفكرون والفنانون والنقاد نحو البحث عن قيم جديدة وموضوعات تتناسب مع الواقع المتطور وابتكروا أساليب حديثة لتصوير مظاهر الحياة الاجتماعية والمناظر الطبيعية، ونتيجة لذلك نشب صراع بين الفنانين الأكاديميين المحافظين على التقاليد الكلاسيكية وأنصار التجديد والتحديث الذين واجهوا صعوبات في نشر فنونهم وحرموا من الاشتراك في المعارض الرسمية التي ترعاها الدولة والسلطات الأكاديمية، وكان ديلاكروا زعيم الرومانسية الفرنسية في طليعة المجددين، ولم تعترف به الأكاديمية حتى عام (١٨٥٧ م). وفي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر تجمع عدد من الفنانين المعارضين للفن الأكاديمي على شكل جماعات، فكان منهم الانطباعيون وما بعد الانطباعيين والتعبيريون والوحشيون وجماعة الأنبياء وجماعة الجسر وجماعة الفن الحديث وغيرهم ممن تصدوا للفن الرسمي وتحالفوا مع تجار الفن الذين أخذوا يقتنون أعمالهم بأثمان تفوق ما يتقاضاه الأكاديميون عن أعمالهم وشرعت صالات العرض الخاصة تقود النشاط الفني، وتنشر الثقافة الفنية الجديدة وتسخّر الإعلام والنقد من أجل ترويج الاتجاهات الحديثة، مما أتاح لها التحكم في تسويق الأعمال الفنية والتحكم بأسعارها، وبذلك تحول الفنان والناقد إلى سلعة في يد صاحب الصالة والمقتني.

وهكذا بات النقد خاضعاً لتنوع الاتجاهات الحديثة التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وأضحى لكل تيار فني نقاده الذين يدرسون أعماله ويدافعون عنه ولاسيما في فرنسا التي صارت موئلاً لتيارات الحداثة، في حين ازدهرت دراسة تاريخ الفن وفلسفته في ألمانيا وإيطاليا، ونمت الدراسات الموسوعية والمتخصصة في تاريخ الفنون لدى معظم الحضارات ولاسيما بعد الاكتشافات الحديثة في آثار مصر القديمة وبلاد الرافدين وتوصل العلماء إلى إيجاد العلاقة العضوية التي تجمع بين الشكل والمضمون في العمل الفني.

٥ - في القرن العشرين :

ومع بداية القرن العشرين بدأ النقد يواكب الاتجاهات الفنية الحديثة فيدرسها ويبحث عن جذورها في الفنون التي كانت مصدراً لها، وكان على النقد أن يوائم بين تيارات الحداثة الغربية وفنون البلدان الآسيوية والإفريقية وأمريكا اللاتينية، وقد تميز في ذلك عدد من النقاد أمثال «هربرت ريد وأندريه مالرو وفيلينوفينتوري»، لكن ظاهرة التطور السريع في ظهور التيارات الحديثة في الفن أربكت النقد ووضعته أمام مسؤوليات جديدة من أجل قراءة العمل الفني واكتشاف أبعاده ومراميه الجمالية والمعنوية.

ومع ظهور اتجاهات ما بعد الحداثة «الدادائية - المستقبلية - السريالية - الطليعية الروسية - البنائية - البوب آرت» ومستنسخاتها، ابتعد النقد عن مجمل المعايير التقليدية وغير التقليدية وخضع إلى أنظمة السوق الاستهلاكية وتحول إلى أيدي المتاجرين به الذين يوفرون له الدعاية والتسويق بوسائلهم المبتكرة،

ومنذ ستينيات القرن العشرين بات العمل الفني رهينة في أيدي وسائل الإعلام التي تتحكم بقيمته ومصيره وانتشاره في أوساط المقتنين. من هنا كانت الحاجة ماسة إلى دراسة المذاهب النقدية والتعرف على مبادئها ومعاييرها الفنية والجمالية والتقنية التي تضيء الجوانب الإبداعية في العمل الفني وملائمة هذا العمل لعصره وبيئته بمعزل عن الدعاية التي ترّوج له والجهات المستفيدة من انتشاره، وسوف نجد أن كل مذهب مرهون بظروفه التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في نشوئه واستمراره، ومع ذلك فإن مجمل الآراء النقدية ستفتح أمامنا نوافذ معرفية في عالم الفن الرحيب، وتساعدنا على كشف أسراره اللامتناهية.

[يُنظر إلى ما ورد في بحث الدكتورة زينات البيطار المنشور في مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ١٩٩٧، ص٩ - ٤٢ تحت عنوان: النقد والتذوق العام في الفنون التشكيلية] .

الفصل الأول

مذاهب النقد الغربي

النقد التقليدي

النقد الأيديولوجي

النقد التاريخي

النقد السيكولوجي

النقد الجمالي

النقد التقني

النقد السيميولوجي

النقد التقليدي

يعتمد النقد التقليدي على وصف العمل الفني وصفاً أدبياً، يهتم بالموضوع الذي يصوره والمعنى الذي يسعى إليه من خلال الصياغة الشكلية، والبنية اللونية التي تفصح عن عناصر الموضوع وتوحي بمضمونه. أما الحكم على العمل الفني فيأتي من خلال قدرة العمل على محاكاة الطبيعة ومشابهة أبعادها الشكلية والمعنوية ضمن صياغة فنية متقنة وملامح جمالية موحية، تتخذ من الجمال الكلاسيكي معياراً للحكم.

يتناول هذا النقد النتاج التشكيلي الكلاسيكي الذي ظهر عند الإغريق وامتد ليشمل عصر النهضة الأوروبية، وفنون الكلاسيكية الجديدة التي امتدت حتى منتصف القرن التاسع عشر، كما يشمل هذا النقد بعض النتاج التشكيلي في عصرنا. ومعظم الذين كتبوا في هذا النقد من الأدباء والمفكرين وبعض الفلاسفة والفنانين الذين توافرت لهم الذائقة الأدبية.

محاكاة الطبيعة

نشأ النقد التقليدي في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد حين بلغ الفن الإغريقي أَوجَه، وقد كتب فيه عدد من الفنانين الإغريق الذين تناولوا النتاج التشكيلي في عصرهم وعصر من سبقوهم، وجعلوا معيار التشابه مع

النماذج الواقعية التي تبصرها العين أول معيار للحكم على العمل الفني، وبناء على ذلك يكون تقليد الواقع أو «محاكاة الطبيعة» أول ما يسعى إليه الفنان الكلاسيكي في إنجاز عمله النحتي أو التصويري كي يتحقق له القبول والنجاح.

ولكن كيف يتحقق نجاح العمل الفني إذا نهض على مبدأ التقليد والتبعية دون أن يكون له دور في الابتكار والكشف عن قيم جديدة تتجاوز التقليد؟

لذلك وجدنا أفلاطون يتساءل: ما الهدف الذي يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة إلى كل موضوع؟ أهو تمثيل الشيء كما هو، أو ما يظهر له؟ أهو تقليد المظهر أم تقليد الحقيقة ؟ إن فن التقليد إذن بعيد عن الحقيقة... إنه إن فعل هذا ولو كان مصوراً جيداً لن يخدع حتى الأطفال أو الجهلة[1].

وهكذا نجد أفلاطون يتعرض في كتابه «جمهورية أفلاطون» إلى النقد الفني ومبدأ التشابه والمحاكاة، لكنه يؤكد أيضاً معياراً آخر هو «معيار الجمال» ولكي يكون الإنسان على علم بالأمور عليه أن يعرف ثلاثة أشياء: أولها الشيء الذي يجري تقليده... وثانيهما ما إذا كان التقليد صحيحاً... وثالثهما ما إذا كان التقليد جميلاً[2].

فالناقد، عليه أن يعرف حقيقة الشكل أو الموضوع الذي يصوره العمل الفني، إذ لا يمكن للناقد أن يحكم على لوحة تمثل مجموعة من الصيادين

---

(١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، أنور عبد العزيز، دار النهضة في مصر، ١٩٧٠، ص ٢٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٢ .

الأفارقة دون أن يكون قد رأى من قبل أشكال هؤلاء الأفارقة، وتعرف على ملامحهم وعقائدهم وأزيائهم، وإلا كيف يمكنه الحكم على قدرة الفنان في نقل الصورة التي جسدها عمله الفني؟ وعليه أيضاً أن يقرر فيما إذا كان تقليد الفنان للصورة التي نقل عنها جاء صحيحاً وموافقاً للحقيقة، وهذا يتطلب من الناقد الإلمام بقواعد المنظور والنسب والتشريح وغير ذلك من الأمور الفنية التي ينبغي أن يقيس عليها، وأخيراً عليه أن يقرر فيما إذا كان تقليد الفنان جاء في صيغة جمالية ترتقي به إلى مستوى العمل الفني الجيد، وهنا لا بد من توافر المعرفة بالخصائص التقنية والمفردات الفنية التي تصوغ العمل الفني وهو ما يمكن تسميته بـ«الصنعة الفنية» .

الصنعة الفنية

فالصنعة الفنية التي يظهرها الفنان في تجسيد عمله هي التي تحكم على براعته في المحاكاة ولذلك فإن المصور الجيد أو النحات البارع هو الذي يبتدع أسلوباً جديداً وتقنيات مبتكرة في تحقيق المحاكاة. لأن الصنعة الفنية تسهم في إغناء العمل الفني، وتجعله أقرب للحقيقة. ومما يروى في ذلك أن ذوكيس الرسام الإغريقي الذي عاش في مطلع القرن الثالث الميلادي «صوَّر طفلاً ممسكاً بعنقود عنب، ولما كان العنب المرسوم شديد الشبه بالعنب الحقيقي، اجتذب العصافير إليه، وقد أعلن أحد المشاهدين أن العصافير تنقد اللوحة. ذلك أن هذه العصافير ما كانت تجرؤ على الاقتراب لو كان الطفل شبيهاً بطفل حقيقي»[1] .

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص ١٢.

فإتقان الفنان لصنعته، وامتلاكه لأدواته الفنية، وسيطرته عليها، ومعرفته بخصائصها وقدراتها تؤهله لصياغة أشكاله وترجمة أفكاره، ونقل مشاعره إلى عمله الفني. ويرى بعض النقاد: «ليس الفن حلماً وتأملاً وتصورات فارغة، بل هو صنعة وتنفيذ وإنتاج... والفنان الحقيقي هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع المادة»[1]. حتى يحقق ما يسعى إليه.

وفي مطلع عصر النهضة الأوروبية كتب ألبيرتي أحد المعجبين بأفلاطون كتاباً بعنوان «نظرية في فن التصوير» ذكر فيه: «إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة... والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرئية... ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه، وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة»[2].

الطبيعة المثالية

والحقيقة أن الطبيعة التي سعى الفنانون الإغريق إلى تصويرها هي «الطبيعة المثالية» النموذجية، التي تشكل المثل الأعلى للجمال في اعتقادهم. فهم يختارون أجمل ما في أشكال الطبيعة، ويحذفون منها مالا يتناسب مع رؤيتهم الجمالية التي تعتمد على مجموعة من النسب الرياضية والمعايير الجمالية التي استمدوها مما هو أجمل ما في الطبيعة من أشكال إنسانية وغير إنسانية. وفي ذلك يقول هربرت ريد: «كان الفن، كما كان الدين تجسيداً

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٩٩.

(٢) جان برتلمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، النهضة بمصر، ١٩٧٠، ص٢٢٢.

للطبيعة وللإنسان بوجه خاص لأنّه ذروة مسار الطبيعة، وكان النموذج الكلاسيكي هو «أبوللو بلفدير» أو «أفروديت ميلوس» مثالاً كاملاً لنماذج إنسانية تشكلت بصورة كاملة، ووضعت نسبها بصورة كاملة، نبيلة وسامية، كانت بكلمة واحدة جميلة. وقد ورثت روما هذا النموذج من الجمال وبعث من جديد في عصر النهضة »[1].

فالعمل الفني الجيد عند الكلاسيكيين هو الذي يتمثل القيم المثالية في التصوير ولاسيّما تلك القيم التي أكدها الإغريق في منحوتاتهم التي حفظها الزمن، وعليه أن يستبعد كل الملامح الرديئة التي تنقص من قيمة العمل الفني وجمالياته، فهو ليس تقليداً أعمى لما هو موجود في النموذج الطبيعي، بل هو اختيار واع لعناصر النموذج الطبيعي وحذف ما يشوه العمل الفني ويثقل كاهله من مفردات لا طائل منها. ولذلك وجدنا لوبران يمتدح بوسان «لأنه حذف في لوحاته الأشياء العجيبة التي قد تضايق عين الناظر»[2].

ونجد بعض النقاد ينصحون الفنانين بأن يقتفوا أثر الأقدمين في محاكاتهم للطبيعة، كما وجهوا الفنانين الناشئين إلى تأمل أعمال الفنانين المعلمين والاستفادة منهم في محاكاة الأشكال التي تقوم على الاختيار والاصطفاء لا على النقل السمج. وكان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة في المدارس «لتعليم الشباب وتدريبهم أولاً على فكرة الجمال،

---

(١) هربرت ريد، معنى الفن، سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ٣٩.

(٢) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، ١٩٧٠، ص٢٢٣ .

الأمر الذي يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم... وإذا ما بدأت في تعليمهم منذ البداية كيف يرسمون من واقع الطبيعة، فإنهم لن يصلحوا لشيء، لأن الطبيعة تكاد تكون دائماً ضعيفة هزيلة» [1] .

ويرى بعض النقاد أن الفنان يستوحي مادته من الطبيعة أكثر من نقلها وتقليدها فهو يستخدم أدواته الفنية لتحقيق هدفه من إنجاز عمله معتمداً على الخطوط والألوان والأضواء والظلال، تماماً كما يفعل الموسيقي في اختيار أجمل النغمات والإيقاعات لتأليف المقطوعة الموسيقية.

وعلى الرغم من حرص أنغر زعيم الكلاسيكية الجديدة على المحاكاة التامة للنماذج الواقعية دون تحريف أو تغيير إلا أنه يولي اهتماماً بالغاً لجمال الشكل وهو ينصح الفنان الناشئ بقوله: «... كلما قسّمت الأشكال أضعفتها... لا بد أن تعطي الصحة للأشكال... لا بد أن تغنّي بالقلم والفرشاة كما تغنّي بالصوت، فدقة الأشكال كدقة النغمات »[2] .

فهو يدعو إلى توحيد الأشكال وتداخلها في تكوين محكم وصياغة متينة كي لا تبدو ضعيفة، كما يبدي اهتمامه بصحة الشكل وسلامته من الناحية التشريحية والمنظور والنسب والأبعاد والمشابهة، ويؤكد ضرورة التجويد في رسم الخطوط ولمسات الفرشاة لأن ذلك يمنح الشكل بعداً جمالياً يشبه الإيقاعات الموسيقية المتآلفة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٤.

ويلح أنغر على إرسال تلاميذه إلى المتحف كي يتعلموا من فنون المعلمين الكبار، وكان يقول لتلاميذه: «هل تظنون أني أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلح على تسميته «الجمال المثالي» شيئاً آخر غير ما في الطبيعة؟ إن مثل هذه البلاهات هي التي أدت في العصور الرديئة إلى انحطاط الفن. أنا أرسلكم هناك لتتعلموا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة، لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة، ولهذا يجب أن تعيشوا معهم وتأكلوا معهم»[1] .

ومع ذلك يرى ليوناردو دافنشي غير ذلك الذي يراه أنغر فهو يريد من الفنان أن يأخذ عن الطبيعة مباشرة دون وسيط وأن يكتشف جمالياتها بعينه لا بعين غيره، وهو بذلك يؤكد أهمية الاكتشاف، وضرورة التمييز، إذ إنَّ من يتبع غيره في رؤية الأشياء يقع في فخ التقليد الأعمى والتبعية البلهاء التي لا تنتج عملاً فنياً متميزاً، وفي ذلك يقول دافنشي: «يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة، يشاهدها ويستمتع بها ويحاكيها دون وسيط. ومن غير أن ينظر إليها من خلال نظرات غيره من المصورين»[2] ويعدّ أن الفن الذي يعتمد على التقليد سوف يؤول إلى الانحطاط. لقد «عانى الفن بعد الحضارتين الإغريقية والرومانية مدّة انحطاط بل موت، وذلك لأن المصورين لم يكونوا يعملون شيئاً سوى أن يقلد بعضهم بعضهم الآخر »[3] .

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٤.

(٢) أحمد أحمد يوسف، ليوناردو دافنشي، دار المعرف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨ ، ص١٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٧.

مفهوم المحاكاة في القرن التاسع عشر :

مع بداية القرن التاسع عشر ظهر عدد من المفكرين والنقاد، أكدوا ضرورة الاهتمام بالطبيعة وتقليدها في الإنتاج الفني، وبرز من هؤلاء الناقد الأديب ديدرو والمفكر رينان وعالم الجمال رسكن الذي راح يدعو الفنانين للخضوع للطبيعة خضوعاً تاماً دون أدنى اختيار، وهو يقول: «ليحترس الفنان المبتدئ من روح الاختيار... فالفن الكامل يدرك كل شيء ويعكس الطبيعة جمعاء بخلاف ذلك الفن الناقص الذي يحتقر ويزدري ويطرح ويفضل ويستبعد ويستبقي إلخ»[1] .

أما المصور الإنكليزي كونستابل فهو يؤكد أنه لا بد للفنان من دراسة الطبيعة ومعرفة قوانينها إذ «إننا لا نرى أي شيء على حقيقته ما لم نبدأ أولاً بالعمل على تفهمه... التصوير علم، ولا بد من عدّه بحث في صميم قوانين الطبيعة»[2] .

وهذا النزوع لتمجيد الطبيعة أدى إلى ظهور مفهوم «الواقعية» في الفن الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد رائد المدرسة الواقعية «غوستاف كوربيه» الذي دافع عن الفن الواقعي بقوله: «إني أُعد فناني عصر ما غير أكفاء أصلاً لنقل أشياء العصر السابق أو العصر اللاحق وبعبارة أخرى غير أكفاء لرسم الماضي أو المستقبل... وأنا أعدُّ الرسم فناً محسوساً في جوهره ولا يمكن أن يقوم إلا على تمثيل الأشياء الواقعية والموجودة.

---

(١) أندريه ريشار النقد الفني ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩ ، ص ١٩.

(٢) هربرت ريد، فلسفة الفن الحديث، فابير، ١٩٥١، ص٢٨.

إنه لغة فيزيائية خالصة، تتألف كلماتها من جميع الأشياء المرئية. أما الشيء المجرد غير المرئي، غير الموجود فليس من ميدان الرسم، ومن هنا فورة الخلق المشهورة: أتريد أن أ رسم ملائكة؟ أرني بعضاً منها»[1].

وهكذا نجد «كوربيه» يعارض زعماء الكلاسيكية الجديدة الذين اعتمدوا في بعض أعمالهم على الملاحم الإغريقية، كما يخالف الرومانسيين والكلاسيكيين القدماء الذين استمدوا مادتهم التصويرية من القصص الدينية والأحداث التاريخية وهو يرى أن مهمة التصوير تقف عند حدود ما تبصره عين الفنان في الواقع المرئي، أما تلك الصور التي يبتكرها خيال الفنان فلا علاقة لها بالرسم الواقعي. وهو بذلك يقفل نافذة المخيلة المبدعة.

وعلى الرغم من تقديسه للطبيعة وإشادته بعطائها، يعبر النحات الشهير «أوغست رودان »عن تمسكه بإظهار الحقيقة الجوهرية للشكل دون الاكتفاء بظاهره، ويطلق على هذه الحقيقة اسم «الخاصية» التي تتولد داخل العمل الفني وتطفو على سطحه. فالنموذج الذي يأخذ عنه الفنان لا قيمة له إذا لم يمنح العمل الفني هذه الخاصية. ولذلك يخاطب الفنانين الشباب بقوله: «كونوا واقعيين أيها الشباب، ولكن هذا لا يعني أن أقول: كونوا على جانب من الدقة مع جهل وسطحية» [2].

---

(١) أندريه ريشار ، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص ١٩.

(٢) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، أنور عبد العزيز، دار النهضة بمصر، ١٩٧٠، ص ٢٢٥ .

يعدّ «أوجين ديلاكروا» زعيم الرومانسية أن الطبيعة ليست أكثر من معجم يتضمن مفردات شتى، وعلينا أن نبحث فيها عن الصيغ الصحيحة للأشكال والألوان كي تكوّن من هذه المفردات والصيغ منظومات فنية. وهو يرى: «أن المصور لا يمضي إلى الطبيعة إلا لكي يتلقى منها ضروباً كثيرة من الإيحاء، أو لكي ينشد لديها المفتاح الرئيسي لأنغامه الكبرى. وأما الانسجام الذي يصوغه هو على هذا الأساس، فإنه بلا شك من خلق خياله الفني وحده» [1].

أما زعيم الانطباعية «إدوار مانيه» فقد أدخل العنصر الذاتي في تصوير الفنان للطبيعة: «فلم يعد المصور يرسم ما يريد له الناس، بل أصبح يرسم ما يراه هو»[2] ولم يعد التصوير نسخاً عن الطبيعة وتقليداً لها، بل وسيلة يسجل من خلالها التأثير الذي ينطبع في نفسه.

وفي نهاية القرن التاسع عشر ظهرت لوحات بول سيزان الذي كان يسعى إلى فهم قوانين الطبيعة، والاستئناس بها وتأملها، وكان يقول: «إن على المصور أن ينتج لنا الصورة التي يراها، متناسياً كل ما حققه الآخرون من قبله... إن جوهر فن التصوير إنما ينحو في التأليف بين الشكل واللون من أجل تحقيق ضرب من الانسجام الحيوي»[3].

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٩.

ويتقدم بول غوغان بخطوة أكبر نحو إغلاق الباب أمام الطبيعة. فالصورة التي ينجزها الفنان لا توجد في الطبيعة، وإنما في مخيلة الفنان. وهو ينصح الفنانين المبتدئين بأن: «يستعينوا بنموذج في تصويرهم، يتأملونه ويدرسون تفاصيله ثم يسدلون الستار عليه قبل أن يباشروا في تصويره كي تتوافر في عملهم عناصر القوة والحيوية»[1].

وهكذا بات معيار المحاكاة من المعايير التقليدية التي اقتصرت على الفنون الكلاسيكية، ولم يعد صالحاً لقياس الفنون الحديثة التي تجاوزت الانطباعية. حيث نجد أنفسنا إزاء عبارة أوسكار ويلد: «إن الفن يبدأ حيث ينتهي التقليد»[2].

الوصف الأدبي للعمل الفني :

كان لمعيار «محاكاة الطبيعة» الذي اعتمده النقاد التقليديون أثره في نشوء الوصف الأدبي الذي يستعرض به الناقد ملامح العمل الفني وقد كان لهذا الوصف ما يسوغه في غياب التصوير الضوئي للأثر الفني الذي بات وسيلة لمعرفة النتاج التشكيلي الذي يتعرض الناقد للحديث عنه، إذ بإمكاننا أنتعرف على نتاج فناني عصر النهضة مثلاً من خلال الصور الضوئية لأعمالهم.

وفي القرن الثاني للميلاد ظهرت كتابات «لوسيان» اليوناني الذي وصف كثيراً من النتاج التشكيلي الإغريقي وصفاً أدبياً... وفي القرن الثامن

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٩.

(٢) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، أنور عبد العزيز، دار النهضة مصر، ١٩٧٠، ص ٢٢٦.

عشر برزت كتابات الأديب والناقد الفرنسي «ديدرو» الذي تناول كثيراً من آثار الفن التشكيلي المعاصر له. ونستطيع أن نتعرف على نموذج من كتاباته من خلال وصفه للوحة تمثل فتاة تبكي عصفورها، إذ يخاطبها بعبارات إنشائية قائلاً:

«هيا. أيتها الصغيرة.افتحي لي قلبك. قولي لي الحق. أهو حقاً موت هذا العصفور ما يطويك بقوة وحزن شديدين على نفسك؟... أنت تغضين بصرك ولا تجيبينني، وتوشك دموعك أن تنهمر. لست أباً. ولكنني لست من يذيع الأسرار. ولست قاسياً... وإذن لقد أدركت الأمر، إنه كان يحبك...»[1].

ويعدّ «تيوفيل غوتييه» خير ممثل للنقد التقليدي/الأدبي في القرن التاسع عشر وله في ذلك مؤلفات كثيرة ظهرت منذ سنة (١٨٣١م) ولغاية سنة (١٨٧٢م) جمعت في مجلدات عدة. وقد أشار سانت بيف إلى منهج غوتييه بقوله: «... منهج يقوم على النقل، على التحويل المضبوط المكافىء أكثر مما يقوم على الترجمة، فكما تنقل السمفونية إلى البيانو فكذلك تتحول اللوحة إلى مقالة»[2].

وقد عاب عليه «ديلاكروا» أسلوبه النقدي الذي يسرف في إنشائه الأدبي لإقامة صورة معادلة للعمل الفني الذي ينجزه الفنان، «إنه يتناول لوحة ويصفها على طريقته، فيصنع هو نفسه لوحة فاتنة، ولكنه لا يقوم

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

بعمل نقدي حقيقي ومادام يستطيع أن يجعل تعابيره الداخلية تبرق وتتلألأ، فلن تجده إلا مسروراً. لأنه بلغ هدفه ككاتب متعلق بالطريف المثير، وأعتقد أنه لا ينظر إلى أبعد من ذلك... ليس في مثل هذا النقد تعليم ولا فلسفة» [1].

وقد لاحظ «أندريه ريشار» أن النقد الذي يستند إلى الوصف الأدبي والتعبير الإنشائي عاد من جديد في القرن العشرين حين تناول بعض النقاد اللوحة التجريدية التي أنجزها كل من «كاندينسكي وبول كلي وميرو» وغيرهم. وقد ظهر ذلك في كتابات النقاد: «ميشيل سيفور -شارل آيتين- مارسل بريون- السيدة غران» وغيرهم ممن تحدثوا عن الفن التجريدي. وذلك لأن اللوحة التجريدية تخلو من المفردات التشخيصية والمعاني الواضحة، مما دفع بعض النقاد إلى استخدام لغة نقدية إنشائية تتكئ على التعبير الأدبي، والاستعانة بالصور الشعرية المجردة وأضحت الكتابة النقدية نصاً إبداعياً موازياً للنص البصري الذي توحي به اللوحة التجريدية.

الطاقة الكامنة في الألوان :

أبدى النقاد اهتمامهم باللون، وما تكمن فيه من طاقة تعبيرية وجمالية تشكل عنصراً مهماً في نسيج اللوحة وكيانها، وليس غريباً أن نجد النحات الإغريقي «كزينوكرات» من القرن الثالث قبل الميلاد، يعلي من شأن اللون عند الرسام «آبل» الذي كان يلطف من بريق الألوان في لوحاته. في حين

---

(١) المصدر السابق، ص٢٥.

نجد «دي بيل» في القرن السادس عشر يؤكد أن اللون هوالذي يهب اللوحة كمالها، ونجد معاصره بوسكيني يعدُّ أن اللوحة الفنية لا تتحقق إلا من خلال الألوان، « لأن اللون هوالذي يصنع الفن التصويري»[1] .

وعلى الرغم من النزعة التحررية التي انطلقت منها الرومانسية في القرن التاسع عشر إلا أنها آثرت الألوان الداكنة المعبرة عن الدفء والحزن ومشاعر الألم. لكن ظهور الانطباعية كان له كبير الأثر في تبديد عتمة اللون، وإخضاع الأشكال إلى ضياء الشمس لتتحرر من الصنعة المتكلفة، والعمق الفارغ وتستعيض عن ذلك باللمسة اللونية المرتعشة والبقعة الضوئية المتراقصة في حنايا الأشكال.

ولعل هذا الانعطاف في فهم وظيفة الفن على نحو جديد، يخالف فهم الكلاسيكيين والواقعيين، وهو ما دفع الانطباعيين لإعطاء اللون قيماً جمالية وبصرية، تعتمد على تأثيرات ضوء الشمس على الكائنات المصورة، وما ينبثق عنه من إيحاءات مبتكرة، ظهرت في لوحات «كلود مونيه وبيسارو ورينوار» ونتج عن ذلك بحوث جديدة في وظيفة اللون الذي أضحى عنصراً جمالياً في اللوحة.

هذه الطاقة الكامنة في اللون دفعت بعض الفنانين أمثال : «سيزان- غوغان- فان جوخ» إلى عدّ الخطوط والألوان والظلال وغيرها من عناصر التشكيل غاية في ذاتها أكثر من الموضوع الذي تمثله، وراحوا يعكسون على الأشكال التي يصورونها الإيحاءات التي تظهر أسلوب كل منهم، وتؤكد

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠.

خصوصيته. وفي ذلك يقول فان جوخ: «... وبدلاً من أن أسعى لأنقل بدقة ما أراه أمام عيني، فإنني أستخدم الألوان استخداماً كيفياً لأعبر عن ذاتي بقوة... وأنا أنأى جهدي عما يوهم بالشيء »[1] .

ويرى بول سيزان إن الشكل لا يكتسب قوته إلا حين يكون اللون غنياً «حينما يحصل اللون على ثرائه،يحصل الشكل على كماله وسموه »[2] .

وهكذا فتح سيزان أبواب الحداثة في الفن التشكيلي لتنبثق الاتجاهات الفنية الحديثة كالتعبيرية والوحشية والتكعيبية والسريالية والتجريدية وغيرها، وليصبح معيار محاكاة الطبيعة ومشابهة الأشكال الواقعية معياراً قديماً، لا يحق للفنان الطموح الوقوف عنده، كما لا يحق للنقد أن يستخدمه في الحديث عن النتاج الفني الجديد.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٤.

(٢) هربرت ريد، معنى الفن، سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ٧٤.

النقد الأيديولوجي

يسعى النقد الأيديولوجي إلى الكشف عما يتضمنه العمل الفني من قيم عقائدية / أيديولوجية ترتبط بالمفاهيم والأفكار الدينية أو الأخلاقية أو السياسية أو الاجتماعية عبر العصور من خلال الرسوم أو المنحوتات التي أنجزها الإنسان في ظروف تاريخية مختلفة، وبذلك يكون معيار نجاح العمل الفني مرهوناً بقدرته على تجسيد بعض تلك القيم على الوجه الأمثل.

العقائد الدينية

ارتبط الإنتاج الفني التصويري والنحتي منذ نشوئه بمفاهيم السحر والعقيدة التي دفعت الإنسان في العصر الحجري إلى تصوير الحيوانات على جدران الكهوف بهدف السيطرة عليها أو تجنب أذاها أو عبادتها أو غير ذلك من الأهداف ولعل الدمى الطينية أو الحجرية التي تعود إلى ابتكارات الإنسان البدائي، تؤكد إيمانه بمعتقدات ترتبط بالخصوبة والأرض.

وقد تطورت هذه الدمى، واتخذت أشكالاً أكثر نُضْجاً لتمثل آلهة الخصب التي تنوعت فيها أشكال الآلهة وفق الوظيفة التي تخص كلاً منها: آلهة الحب، آلهة الحرب، آلهة الخير، آلهة الشر، آلهة الريح... وهذا ما نجد أثره الواضح في الإنجازات التصويرية والنحتية لدى قدماء المصريين وشعوب

بلاد الرافدين والإغريق وعدد غير قليل من الشعوب القديمة والقبائل البدائية في إفريقيا واستراليا وأمريكا الجنوبية وآسيا.

وقد رأى بعضهم أن الفنون «نشأت أول ما نشأت في أحضان المعبد لأن المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جمعاء، وهو فن المعمار ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة فكان من ذلك أن ظهر فن النحت، ولم يلبث المثالون أن تفننوا في عمل التماثيل الملونة، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير الذي لم يكن يستعمل في الأصل إلا لتزيين المعابد»[1] .

بيد أن هذه النشأة لم تظهر عند القبائل البدائية التي لم تتخذ لها معابد وصروحاً لممارسة طقوسها الدينية التي كانت تجري في العراء. فالفنون الدينية لدى بعض الأفارقة البدائيين جاءت من خلال الطقوس والرقصات الدينية التي استخدمت فيها الأقنعة المحفورة والملونة، كما دخلت فنون الرسم والتلوين على الوجوه والأجساد لأغراض دينية وتزيينية.

وحين ظهرت الديانة اليهودية أدّت دوراً في تحريم التصوير من خلال نصوص وردت في العهد القديم من الكتاب المقدس، تدعو إلى تحريم صناعة التماثيل من أجل العبادة، وقد ورد في أحد النصوص: «ملعون الإنسان الذي يصنع تمثالاً منحوتاً أو مسبوكاً لدى الرب، عمل يدي نحات ويضعه في الخفاء» كما جاء في سفر الخروج: «لا يكون لك آلهة أخرى أمامي، لا تصنع تمثالاً لا منحوتاً ولا صورة عما في السماء من فوق

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص١١٨ .

وما في الأرض من تحت الأرض، ولا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرب إلهك»[1].

وقد استدل بعضهم على أن اليهودية لم تحرم التصوير بذاته ولذاته بل حرمته من أجل العبادة فحسب، مؤكداً أن صناعة التماثيل كانت منتشرة لدى اليهود، وأن نبي الله سليمان كان قد استخدم التماثيل في صروحه المعمارية واستند في ذلك إلى ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى في معرض حديثه عن سليمان عليه السلام: ﴿يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجوابِ، وقدورٍ راسياتٍ، اعملوا آل داوود شكراً وقليل من عبادي الشكور﴾ [2].

استمر ارتباط الفن بالمفهوم الديني على شكل واضح ووثيق في العصور المسيحية من خلال التصوير الأيقوني الذي نشأ في سورية، وكان يستمد مادته من الكتاب المقدس «إنجيل رابولا» في سورية ولوحات العهد القديم في دورا أوربوس على الفرات الأوسط ولوحات الفيوم في مصر، بالإضافة إلى لوحات الفن البيزنطي وعصر النهضة الأوروبي منذ القرن الثالث عشر، من جيوتو إلى الجريكو.

وقد اتخذ الكهنة والرهبان هذا النوع من التصوير ليدرك الناس معاني المسيحية والحقائق المتعلقة بها حين تعرض لهم صور السيد المسيح ومريم العذراء والقديسين الذين يجسدون في ذواتهم القيم الإنسانية والروحية

---

(١) سفر الخروج، الكتاب المقدس، الإصحاح ٢٠، آيات ٣ ـ ٥.

(٢) سورة سبأ، آية ١٣.

التي تمثلت بمسيرتهم وحياتهم وتضحياتهم من أجل هداية الإنسان، وتذكر المصادر التاريخية أن أول من صور الأيقونة ووضع قواعدها هو الطبيب والرسام الإنجيلي القديس لوقا، وقد انتقل فن الأيقونة من بلاد الشام ومصر إلى بلدان العالم عن طريق الحجاج الذين يقصدون الأماكن المقدسة.

وقد تركت الكنيسة أثرها في توجيه الفن المسيحي ضمن قواعد محددة من مدّة إلى أخرى لمعالجة الموضوع الديني، مما ترك بصماته في نتاج بعض الفنانين «وكان لابد لهم من أن يكيفوا أنفسهم للتعليمات المعطاة لهم من سادتهم المتحذلقين»[1].

وعلى الرغم من دعوات التحريم التي جاءت في بعض الأحاديث الدينية الإسلامية استطاعت العقيدة الإسلامية أن تترك أثرها على النتاج الفني في البلاد التي انتشرت فيها هذه العقيدة، وقد تجلى ذلك من خلال الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية التي ازدانت بها العمارة والكتب والأدوات والأواني وغيرها مما يتصل بحياة المسلمين، إضافة إلى فنون الخط العربي التي نمت وازدهرت في الأمصار الإسلامية، لأنها ارتبطت بتدوين القرآن الكريم، وتجويد الآيات القرآنية بخطوط تزيينية نابعة من روح العقيدة الإسلامية الساعية إلى تمجيد الجمال المطلق المتمثل بالذات الإلهية.

---

(١) هربرت ريد، معنى الفـن، ترجمة: سامي خـشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ١٤٤.

ويرى هربرت ريد «أن الفن الإسلامي يتوجه إلى صناعة أشياء نافعة من الفخاريات أو المصنوعات المعدنية، ومن المنسوجات أومن الكتب المصورة أو الأدوات العلمية، والحقيقة أن تلك الأعمال تتخذ شكل الأشياء اليومية المعتادة وهي حقيقة تعدّ من أعمق الدروس التي لا بد للعالم الغربي من أن يتعلمها »[1].

ويقول أيضاً إن الفن الهندسي عاد للظهور في عصرنا الراهن «فيما يشبه الفن العربي. وهو أسلوب طوره العرب ذوو النزعة الرياضية» وأشار إلى مقاربته مع النزعة التكعيبية في الفن الحديث[2].

ومع ذلك يبدو أن النقد الاستشراقي الذي جاء في دراسات الفن الإسلامي لم يكن قادراً على استجلاء المعاني والدلالات الفكرية والروحية بالقدر الكافي، لأن من يتصدون لهذه الدراسات لم تتوافر لديهم مفاهيم العقيدة الإسلامية على وجهها السليم، من هنا كانت الإنجازات الفنية الدينية بحاجة إلى نقد يستقرئ القيم الدينية الكامنة في العناصر التشكيلية.

ولذلك يرى جون ديوي أن «المتأمل لهذه الموضوعات الإسلامية من أهل الغرب أعجز من أن يفطن لمثل هذه القيمة، فإنها قد تثير فينا في بعض الأحيان إحساساً كاذباً بوجود انفصال بين العنصر التزييني والعنصر التعبيري، وكأن العناصر المحلية لم تكن سوى وساطة استطعنا عن طريقها

---

(١) المصدر السابق، ص ١٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص٩٠.

أن ندفع حق الدخول وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفني حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً»[1] .

وقد انصرف عدد من النقاد إلى الكشف عن الأهداف الدينية التي جسدتها الفنون التي تستمد مادتها من الموروث الديني، مبتعدين عن دراسة الشكل الفني الذي تنطوي عليه هذه الفنون، وبذلك لا تشكل دراساتهم هذه قيمة نقدية ذات أهمية، فهي في رأى أندريه ريشار «تعيد علينا مقاصد الفنانين، وتتيح لنا أن نحدد مقدار التأويل الشخصي،وأصالة الآثار الفنية... إنها تبين المعنى الحرفي للآثار، لكنها لا توضح قيمتها» [2] .

ظهر عبر التاريخ كثير من الأعمال الفنية التصويرية التي استمدت مادتها من موضوعات أدبية ذات صبغة أخلاقية، تدعو إلى تمثل القيم والمفاهيم الأخلاقية السامية التي دعت إليها الديانات والعقائد الروحية والأعراف الإنسانية مما يسهم في نشر الفضائل والإحجام عن الرذائل. وهذا ما نجده في بعض ما صورته الرسوم الجدارية الفرعونية أو المنمنمات الإسلامية كتلك التي نجدها في مقامات الحريري التي صورها الواسطي في القرن الثالث عشر.

لكن هذه المفاهيم الأخلاقية ما لبثت أن لاقت رواجاً لها في القرن الثامن عشر بما يسمى «الأخلاق الطبيعية» التي ظهرت في بعض الدول الأوروبية وانتشرت في الأدب والفن وألوان التعبير المختلفة التي شاعت

---

(١) شاخت وبوزوث، تراث الإسلام، عالم المعرفة، العدد١١، الكويت، ١٩٧٨.

(٢) أندريه ريشار، النقد، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص٣٧.

آنذاك. وقد عدّ بعض المفكرين أمثال «آلان» أن القيمة الأخلاقية هي شكل من أشكال القيمة الجمالية في العمل الفني، وهو يقرر «أن للفن مضموناً أخلاقياً يتمثل في التسامي بأرواحنا، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا »[1].

أما الأديب والناقد الفرنسي ديدرو فقد رأى أنه من الضروري أن يتمتع الرسم والشعر بالأخلاق، كي يكون له دور إيجابي في نهوض المجتمع، وصرفه عن الرذائل. وكان يدعو إلى ذلك في معارضه الأدبية وكتاباته النقدية، كما في كتيبه «محاولة في الرسم» الذي دعا فيه إلى جعل الفضيلة مستحبة، والرذيلة مستنكرة، وعدّ «ذلك هو صميم كل رجل شريف يتناول الريشة أو الفرشاة أو المقص»[2].

وقد أشاد ديدرو بلوحات الفنان الفرنسي غروز الذي توفي عام (١٨٠٥م) لأنها تضمنت مفاهيم أخلاقية إيجابية، ولاسيما تلك اللوحات المسماة «اللعنة الأبوية- الابن العاق- أب يقرأ التوراة لأبنائه» وغيرها من اللوحات التي تسهم في نشر الفضيلة وتجنب الرذيلة. وقد عبر عن إعجابه بغرور وما حفلت به لوحاته من قيم أخلاقية قائلاً: «إن هذا النوع من التصوير يعجبني... إنه التصوير الأخلاقي ماذا تريد! ألم تكرس ريشة المصور زمناً طويلاً للدعارة والرذيلة؟ أفلا ينبغي أن نرضى حين نراها تسهم أخيراً مع الشعر المسرحي في أن تهزنا، وتعلمنا وتهذبنا، وتدعونا إلى

---

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٤٤.

(٢) داني هويسمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦١، ص١٨١.

الفضيلة؟ تشجّع يا صديقي غروز. انشر الأخلاق في التصوير، وافعل بها أبداً ما فعلته هنا»[1] .

ومع ذلك فإن أندريه ريشار يرى أننا نظلم ديدرو حين لا نرى في نقده سوى عظات أخلاقية، إذ بفضل كتاباته دخلت لغة التصوير والتعبير الفني على اللغة الأدبية، لكنه يسهب في تصويره الأدبي للقيم الأخلاقية في العمل الفني ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن لوحة «الابن العاق الذي لقي عقابه»:

«... لقد حارب، وها هو ذا يعود، وفي أي لحظة يعود؟ في اللحظة التي يلفظ فيها أبوه أنفاسه، تغير كل شيء في المنزل! كان منزل الفاقة... منزل الألم والشقاء... ذلك هو المشهد الذي كان ينتظر الابن العاق... إنه يتقدم، وها هو ذا على عتبة الباب. لقد فقد رجله التي دفع بها والدته، وحرم ذراعه التي هدد بها والده... ويدخل فتلقاه أمه صامتة، ولكن يديها الممدودتين إلى جثة أبيه تقولان: هيا ! انظر، تطلع إلى الحالة التي جررته إليها! ويبدو الابن العاق مذهولاً، فينحني رأسه إلى الأمام، ويضرب جبينه بجمع يديه.

ما أعظمها موعظة للأمهات والأبناء!... إن ذلك لجميل... جميل جداً، رفيع، كل شيء، كل شيء...»[2] .

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص٤١.

(٢) المصدر السابق، ص٤٣ .

إنه تصوير مسرحي، درامي، وتأويل أدبي لقيم أخلاقية، وليس نقداً فنياً وقد شكل خطورة على بعض الفنانين الذين انقادوا أمام الأدب، وجعلوا من لوحاتهم نصوصاً أدبية وعظات أخلاقية، مبتعدين عن وظيفة الفن الحقيقية. وقد رأى أندريه ريشار «أن هذا الضرب من النقد سهل. ذلك أن الموضوع لما كان أدبياً بنوع خاص، فإن الفنان يؤلف لوحته من الموضوعات المهذبة للنفوس ويكثر من الحركات المعبرة والنظرات المشغوفة، والإضافة الرمزية... ثم يأتي الناقد ليترجم عمل الرسام من جديد... إنه نقل لنص مترجم أصلاً»[1].

إن هذا النقد دفع الإنتاج التشكيلي لأكثر من ربع قرن نحو مهمة مفتعلة وحثه على العمل في مضمار لم يخصص له، فهو في كل الحالات لن ينافس المسرح أو الرواية أو التصوير الضوئي، إذ إنّه سيخفق حين يصبح مقلداً للرواية العاطفية أو المسرحية الأخلاقية، لأنه سيصبح تابعاً مقلداً، لا رائداً مبدعاً، وسيسخر أدواته لموضوعات تظهر عجزه، لأنه قيدها بما لا طاقة له في تجسيدها على النحو الأمثل.

فالعمل التصويري أو النحتي يحتاج إلى التحرر من التبعية، وعليه أن يسعى إلى الانطلاق نحو القيم الجمالية البصرية المنزهة عن المقولات الأدبية والعظات الأخلاقية. وقد رأينا سانتيانا يميز بين عالم الفن المتحرر وعالم الأخلاق الذي تنحصر مهمته في اجتناب الألم ومحاربة الشر، وهو بذلك يقول: «والوقع أن عالم الأخلاق إنما هو عالم الواجب والإلزام والتكليف

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣ .

والصراع ضد الخطيئة، في حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية والانطلاق والاستمتاع واللذة الخالصة النقية »[1] .

أما «كروتشه» فإنه يرفض فكرة الفن الموجّه، ويرى أن الفن لا علاقة له بالأخلاق، وعلى النقاد أن يكفّوا عن مطالبة الفنانين بتوجيه الناس نحوالخير وتجنب الشر: «إن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق.. وإذا كان بعضهم قد ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحوالخير، يبثوا في نفوسهم كراهية الشر، يعملوا على تقويم أخلاقهم وإصلاح عاداتهم ويسهموا في تربية الجماهير وتقويم الروح القومي أوالحربي لدى الشعب، ونشر المثل الأعلى بين الناس... إلخ. فإن كل هذه الأمور لا يستطيع أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك»[2] .

العقائد السياسية

خضعت بعض الأعمال الفنية إلى نفوذ السياسة وسلطان الملوك والقادة، وتحولت إلى وسائل للتأثير على الشعوب، فكثير من الإنجازات النحتية والتصويرية في مصر القديمة وبلاد الرافدين، كانت تهدف إلى تمجيد الملوك وتخليد أعمالهم وانتصاراتهم، ولذلك اتخذت لها طابعاً خاصاً، ينبع من رغبة الفنان في إظهار ولائه للملوك والقادة سواء أكان ذلك عن قناعة منه أمْ كان مرغماً على فعله.

---

(١) زكريا إبراهيم فلسفة الفن مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص٤٦ .

وقد جاءت أعمال التمجيد هذه في صيغ فنية ذات ملامح تعظيمية، تظهر الحاكم بصورة الأبهة والفخامة، وتسبغ عليه معاني البطولة والرفعة مستعرضة إنجازاته وأعماله عبر مؤلفات تشكيلية، ورموز تتصل بعصره، وهذا ما نراه في المنحوتات الفرعونية التي تمثل القادة والملوك أمثال رمسيس الثاني، كما نراه في المنحوتات والمصورات التي تجسد ملوك الأكاديين والآشوريين.

فإذا انتقلنا إلى الإنجازات النحتية الإغريقية، وجدنا منحوتات تمثل كبار القادة أمثال الإسكندر المقدوني وخلفائه الذين تركوا بصماتهم في أسلوب هذا الفن الذي شمل أباطرة الرومان وقادتهم، وامتد إلى القرن الخامس عشر، إذ حظي برعاية أمراء الإقطاع الذين منحوا رعايتهم للفنون في كل من إيطالية وفرنسا منذ فرانسوا الأول وحتى الثورة الفرنسية، وصولاً إلى عهد نابليون بونابرت الذي سخّر كثيراً من الفنانين لتمجيده من أمثال دافيد وغرو...

والحقيقة أن غروكان معجباً أشد الإعجاب بنابليون ولذلك خصّه بكثير من اللوحات الضخمة التي كان من أشهرها: بونابرت في مرفأ أركول، ومعركة الناصرة، والطاعون في يافا، وهي محفوظة في متحفي فرساي اللوفر بباريس.

والتاريخ يظهر لنا نوعين من التأثير في الإنجازات التشكيلية التي خضعت لسلطان الساسة والقادة: أحدهما إيجابي، تجلى في تشجيع هؤلاء الساسة للفن والفنانين لأغراضهم التعظيمية بالطبع، والثاني سلبي، تجلى في القيود الأسلوبية التي تركت أثرها التزييني والنمطي على النتاج الفني،

وهذا يؤثر بدوره في الشكل الذي ينموفيه هذا الفن. ويرى شارل لالو: «إن أهم أثر ثابت تؤثر فيه الأنظمة السياسية في الفن، إنما هو أثر سلبي بوجه خاص، وهو يمثل في منح قسط من الحرية، يكبر أو يصغر، وفي تيسير أو إلجام نموالفن نمواً عفوياً »[1] .

ويُعتقد أن بعض الأنظمة السياسية تسعى إلى فرض اتجاهات فنية خاصة تخدم مصالحها كتلك الأنظمة الشيوعية التي فرضت الواقعية الاشتراكية والأنظمة النازية، التي أطاحت بالفنون التي تظهر كراهيتها للحرب، وهذا يبدو في موقف هتلر الذي أظهر كراهيته للأعمال المحفورة التي أنجزها كل من «فرانز ماسريل وكات كونفتر»، وهذا ما دعا شارل لالوللقول: «إن تأثير الطغيان السياسي في خنق الفن حادث بيّن عبر حقب التاريخ، ولم تضطلع بهذا التأثير حكومات قليلة الاهتمام وحسب... بل إن أكثر الأمراء إخلاصاً للفن لم يقاوم رغبته في تقييد هذا الفن حالما ظهر له أن الفن يسعى إلى مس امتيازاته مسّاً رفيقاً »[2] .

أما السوفييت فقد حاربوا أصحاب النزعة التحليقية والتجريد من الواقع أمثال: «ماليفيتش وليسيتزكي وكاندينسكي وبفسنر وجابو» وغيرهم[3]. وأقاموا بديلاً لذلك قواعد أكاديمية في التصوير والنحت، تهدف إلى تمجيد الثورة البلشفية وقادتها، وتصوير الطبقات العمالية والفلاحية وتخليد

---

(١) شارل لالو، الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة: عادل العوا، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٦ ، ص٢١٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢١٠.

(٣) سيدني فنكلشتين، الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٣٤.

إنجازاتها. وعلى الرغم من ذلك استطاع بعض الفنانين السوفييت أن يفلتوا من قيود الواقعية الاشتراكية باعتمادهم على التقاليد المحلية لفنونهم القومية القديمة الأمر الذي أكسب لوحاتهم حيوية وأصالة.

واستطاعت الثورات الوطنية أن تؤجج مشاعر عدد من الفنانين الذين ترجموا نضال شعوبهم في أعمال خالدة، كلوحة الحرية تقود الشعوب للفنان أوجين ديلاكروا وبعض أعمال الفنانين في المكسيك أمثال «ريفيرا» و«سيكيروس» وغيرهم.

الحياة الاجتماعية:

ارتبط الفن منذ عصور قديمة ببعض الشؤون الاجتماعية، فصور جانباً من ملامح الحياة التي يعيشها عامة الناس وخاصتهم في الأسواق والمناسبات التي تتجلى فيها الروح الجماعية ونحن نعثر على كثير من الآثار الفنية التصويرية والنحتية والتزيينية في عدد من الممالك القديمة في بلاد الرافدين ووادي النيل ولدى كثير من شعوب الحضارات القديمة، وهي آثار تتضمن موضوعات متنوعة، تصور الرعاة والصيادين والفلاحين والمهنيين، كما تصور بعض العادات الاجتماعية السائدة، وهذا ما نراه جلياً في التصوير الفرعوني الذي يعدُّ سجلاً حافلاً بأوجه النشاط الاجتماعي في مصر القديمة كحفلات الرقص والغناء، ورحلات الصيد والرعي والزراعة وورشات المهن وندب الموتى... وغير ذلك.

كما حفل التصوير الأوروبي منذ عصر النهضة بصور تجسد ملامح الحياة الشعبية في المدينة والريف، ولاسيما في تلك اللوحات التي أنجزها

كل من: «بروجل، كوربيه، فلاسكيز فانديك، غويا» وغيرهم من الفنانين، في حين ضمت لوحات بعض الانطباعيين صوراً لحياة اجتماعية متباينة كتلك التي صورها: «ديجا ورينوار وغوغان ولوتريك». وهذا ما نراه أيضاً في الإنتاج التصويري لعدد من المصورين الروس والأرمن والقوقاز والتتار والعرب وغيرهم من شعوب آسيا وأمريكا اللاتينية.

وقد استطاع الفن أن يجسد كثيراً من العادات والمفاهيم الاجتماعية من خلال منظور قومي أوديني أوغير ذلك، ولكنه في أغلب الأحوال كان ترجمة لموقف الفنان ومشاعره إزاء موضوعه الاجتماعي، فالفن بوصفه رائداً في خلق المنظومات الجمالية في مجتمعه، لم يقتصر على تصوير ما يطلبه هذا المجتمع على الصورة التي اعتادها بشكل دائم، بل سعى إلى صياغة جمالية مبتكرة للموضوع الذي يطرح مسألة اجتماعية، أوموقفاً يرتبط بحاجة المجتمع.

ولم ينصع الفن دائماً إلى هتاف الجمهور أو رغبته في إعادة إنتاج فن سابق له بدعوى الأصالة، والعودة إلى التراث، وغير ذلك من الدعوات التي تقيد الفنان وتمنعه من العبور إلى مرافئ الابتكار، وتجعله يراوح في مهاوي التقليد. صحيح أن الفن يعكس ملامح البيئة الاجتماعية في بعض إنتاجه، لكنه لا يتبنى أشكالها التعبيرية ذات الطابع التقليدي المستهلك.

فالفن ينطلق من رؤية الفنان الفردية التي تصب في صالح الحياة الاجتماعية، رغم تأثره بمناخ هذه الحياة الجماعية التي نشأ فيها، وهويرفض أن يكون سلعة تسترضي أذواق الأغبياء والذين يمتلكون الإغراءات المادية، كما يرفض أن يتحول إلى مادة أدبية أوإعلامية لجماعات دينية أوسياسية على حساب الصيغة الجمالية والقيمة التعبيرية النابعة من إدراك الفنان ورغباته التائقة للتجديد والتحليق.

وإذا كان النقد التقليدي توقف عند استعراض الموضوع الاجتماعي وأظهر الجوانب الأخلاقية والإنسانية فيه، فإنه أغفل الحديث عن الأسلوب الفني الذي أُنجز فيه هذا الموضوع وابتعد عن إبراز القيمة التعبيرية والجمالية التي تحققت بل إنه تناسى القيمة الفنية التي أضافها الفنان إلى عمله، وجعلها صورة إيجابية للقيم الاجتماعية التي أنجزها.

إن الفنان ليس صورة منسوخة عن بيئته ومجتمعه، بل صورة جديدة تضيء للمجتمع سبلاً جديدة للحياة، وتفتح أمامه أفقاً رحباً يكشف له عالماً غنياً بالمعارف الجمالية التي تصنع له واحة، يستعذب شذاها، ويطرب لأنوارها ويغرد في أفيائها. ونحن لا نزال نستمتع باللوحات التي صور فيها رينوار جانباً من الحفلات الاجتماعية التي كانت تقام في بعض المقاصف الصيفية على ضفاف نهر السين بضواحي باريس، ومازالت تدهشنا لوحات ديجا التي تصور راقصات الباليه.

في أثناء التدريب، ونعجب من تلك الحيوية التي جسدها لوتريك في شخوصه القابعة في دفء الأندية الليلية، مصوراً فيها ذاك الوسط الاجتماعي المفعم بالأسرار.

أمدّت الحياة الاجتماعية الفنان بكثير من الموضوعات الحافلة بالنشاط الإنساني، لكنه أمدها أيضاً بإيقاعاته الجمالية، ورؤيته الذاتية التي تكشف عبقريته، ورؤيته الغنية بالحياة التي تجلت في لوحات تصويرية ومنحوتات أضحت شرفات وضاءة للروح الإنسانية المبدعة التي ازدانت بها المتاحف وغيرها من حدائق الفن. وعلى النقد أن يكشف لنا تلك الأسرار الدفينة في رحم العمل الفني.

النقد التاريخي

يتناول هذا النقد الظروف التاريخية، والبيئة الاجتماعية التي نما فيها العمل الفني وأصحاب هذا الاتجاه النقدي يرون أن العمل الفني يكتسب قيمته بما يمثله من قيم فكرية وأساليب فنية، تتناسب مع المرحلة التاريخية والظروف البيئية التي أنجز فيها، فهو وثيقة فنية لعصره وبيئته.

ظهر النقد التاريخي في العقد الأخير من القرن التاسع عشر استناداً إلى بحوث كل من «هيغل وتين وماركس وإنجلز» في علاقة الفن بنشأته التاريخية، وظروفه الاجتماعية، وكان من رواده (فرانتز مهرنغ) في ألمانيا و«غيورنحي بليخانوف» في روسيا و«جورج لوكاش» في هنكاريا و«سيدني فنكلشتين » في أمريكا.

وقد عدَّ النقد التاريخي علماً موضوعياً، يتوجه نحودراسة المكونات الاجتماعية للعمل الفني، وليس مذهباً يدرس القضايا الجمالية.

موقف هيغل

يرى «هيغل» أن الشكل الفني هوالتعبير الأول عن الفكر. فالأفكار التي يعبر عنها العمل الفني تفرض أشكالاً تتناسب مع هذه الأفكار، إذ تخضع الأشكال إلى صيغ تحويرية تبتعد عن المحاكاة الواقعية للشكل. وهذا

ما يفسر تحوير الأشكال النباتية والحيوانية في التصوير الشرقي والإسلامي، وهذا ما يتجلى أيضاً في المنحوتات الفرعونية في مصر القديمة، إذ «نجدها في التماثيل المصرية بأيديها المتصلبة المضمومة إلى الجسم في غير رشاقة أوحركة أوحياة، إلا أنها مستغرقة في فكر عميق طافح بالرصانة»[1] .

وهكذا تتوالد الرموز من الأشكال، ويغدوالعمل الفني رمزاً للفكرة التي عبر عنها الفنان، وتصبح مهمة «الفن الرمزي» تجسيد الأفكار بوساطة الرموز والابتعاد عن تصوير المجردات والعوالم غير المرئية كما في الرقش الإسلامي الذي يعدُّ تعبيراً عن الجمال المطلق المتمثل بالذات الإلهية.

أما «الفن الكلاسيكي» فقد أكّد تلازم المحتوى الفكري والشكل الفني وسعى إلى تصعيد المحتوى الفكري نحو الكمال عن طريق الشكل الجميل، فتصعيد الشكل الإنساني إلى أقصى معاييره الجمالية المثالية يصل به إلى مشابهة الآلهة بصفاتها العليا وبذلك يتمكن الفنان من تجسيد المعاني المجردة الرفيعة، وهذا ما نراه ماثلاً في المنحوتات الإغريقية، وفي النتاج التصويري والنحتي لفناني عصر النهضة الأوروبية الذين جسدوا المعاني الإنسانية السامية في ملامح الشكل الإنساني.

من هنا جاء إعجاب «ديلاكروا» بالمادة الأدبية والتاريخية للفن الكلاسيكي الذي اتخذ من الجسد الإنساني وسيلة للإفصاح عن القيم المعنوية والروحية، مما دفع بالفن الرومانسي إلى تجسيد تلك القيم المتمثلة في التوق إلى

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٩، ص ٥٢ .

الحرية والتعبير عن الألم وغير ذلك من خلال الشكل الإنساني، بما فيه من طاقات موحية، تصور الانفعالات الداخلية وتترجم المعاني السامية في الإنسان «فنمو الروح التي تسمو إلى ذاتها والتي تجد في هذه الذات ما كانت تبحث عنه من قبل في العالم المحسوس، يكوّن المبدأ الأساسي للفن الرومانسي»[1].

وتُظهر الدراسات الجمالية التي وضعها «هيغل» أن الفن كان على التوالي:

رمزياً ثم كلاسيكياً ثم رومانسياً، كما تظهر أن للفن معيارين: هما «معيار التاريخية» و«معيار الأصالة».

المعيار التاريخي :

ويستند إلى أن الأسلوب الفني هوتعبير عن لحظة تاريخية معينة في مسيرة الفن الإنساني، وبذلك يكون تقدير العمل الفني مرتبطاً بظروف إنتاجه، وهو معيار يقّرّ أو يُدين العمل الفني بمقدار ارتباطه بظروفه التاريخية والاجتماعية. ويعتبر أن أي تقليد لأسلوب فني مرتبط بفترة زمنية ماضية هو سرقة بعيدة عن الإبداع وهذا ما ينطبق على النتاج التصويري للكلاسيكيين الجدد أمثال «دافيد وأنغر» اللذين اقتفيا آثار الفن الإغريقي في مطلع القرن التاسع عشر.

معيار الأصالة :

ويستند إلى أن للتعبير الفني أصالته ومدلوله الخاص الذي يتجاوز الفكر الديني أو الفلسفي، ويغدو مدلولاً خاصاً بذاته، يُدين التصنع،

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٥.

ويفتح الطريق لمعيار الأصالة، وكلما ازداد الإنجاز الفني جدة وأصالة ازدادت قدرته على التعبير. وهذا مجمل ما ذهب إليه «هيغل» في دراساته الجمالية.

موقف (تين)

حاول الفيلسوف والناقد الفرنسي «تين» أن يفسر العمل الفني قياساً إلى الأعراق التي ينتسب إليها، والبيئة التي أنتجته، والزمن الذي أنجز فيه، فهو يرى: «أن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة، بل هوظاهرة تندرج تحت مجموعة من الظواهر التي تفسرها... وليس من شأن النقد الفني أن يقدم لنا طائفة من الأحكام الشخصية أوالانطباعات الذاتية، أوالقواعد التقديرية، وإنما لابد له من أن يستحيل إلى علم طبيعي يحلل لنا العقلية البشرية في صميم صيرورتها» [1].

فالعمل الفني في رأي تين هوظاهرة طبيعية، تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية، والعادات الأخلاقية السائدة، ولهذا يقرر «أن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو في الظاهر تلقائية حرة، وليدة الهوى... ولكنها في الحقيقة... إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة»[2] وهكذا تسيطر على فلسفة تين الفنية قضيتان:

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٢٧.

(٢) المصدر السابق.

الأولى : «تاريخية الآثار الفنية » والثانية «نظرية تين الجمالية».

وتتضح قضية «تاريخية الآثار الفنية»من خلال القاعدة الآتية :

«لكي نفهم أثراً فنياً، أو جماعة من الفنانين، لا بّد من أن نتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي ينتسب إليها الأثر أو الفنان أو جماعة الفنانين»[1] فإذا أردنا دراسة الاتجاه الانطباعي في الفن فلا بد لنا من دراسة الحياة الفكرية التي كانت تسود فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر، وأن نتعرف على القيم الأخلاقية التي تهيمن في المجتمع الفرنسي، عندها سنتمكن من فتح النافذة المطلة على نتاج «كلود مونيه ورينوار وبيساور» وغيرهم. وضمن هذا المعيار يمكننا أن نفسر ظهور فن تصوير المنمنمات عند العرب في القرن الثالث عشر، حين نضجت النهضة الفكرية العربية من خلال انتشار التأليف العلمي والأدبي ونشاط الترجمة عن اليونان والهند، وانفتاح القيم الأخلاقية والدينية على الحياة والمعرفة، كما يمكننا من خلال هذا المعيار أيضاً تفسير انحسار هذا الفن حين حلت أفكار متشددة في الدين محل الانفتاح عقب غزو المغول لبلاد الرافدين وتغلغل السيطرة العثمانية في الأقطار العربية.

أما القضية التي أثارتها فلسفة «تين» فهي «نظريته الجمالية» التي تقوم على تشبيه نمو العمل الفني بنمو الحياة العضوية في الكائنات الحية، فهو نمو يخضع لثلاث مراحل هي: «الطفولة – النضج – الشيخوخة ».

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩، ص ٦٦.

- **مرحلة الطفولة:** يمثلها الفن البدائي، وهي مرحلة يسعى فيها الفن إلى تلمس طريقة نحو التعبير، ويتدرب على وسائله، ويتعلم الحرفيات والتقنيات وهي مرحلة يبدو فيها النتاج الفني فجاً بعيداً عن النضوج.
- **مرحلة النضوج:** هي المرحلة التي يكتسب فيها العمل الفني قوامه الناضج وبهاءه البادي ، ويمثل هذه المرحلة الفن الكلاسيكي الذي يقوم على الابتكار ونضوج القيم الجمالية والتعبيرية التي تترجم «الشعور الحقيقي» وتظهر كمال الشكل وتفصح عن «جوهر الفكرة» التي أدركها الفنان. وهذا الفن الكلاسيكي يخالف الكلاسيكية التقليدية التي تقوم على التقليد والاستنساخ ومحاكاة الطبيعة بالمفهوم الضيق.
- **مرحلة الشيخوخة:** هي مرحلة الانحدار والتكلف القائم على الصنعة الممجوجة والتقليد السخيف بدلاً من الابتكار والإبداع إذ يجري الابتعاد عن النماذج الحيوية التي يستمد منها القيمة التعبيرية والمعايير الجمالية.

ويرى أندريه ريشار أن نظرية تين في الفن تجمع بين متناقضين، هما المنهج التاريخي والعقائد الكلاسيكية، والأول عريض فضفاض والثانية ضيقة وسطحية. وهو يفضل الفن الكلاسيكي دون سواه، ولا يعنيه الإنتاج الجديد للفنانين المعاصرين له. ويربط النتاج الفني بالبيئة الجغرافية والاجتماعية والسيكولوجية. ويفضل تين السمة الوثائقية للعمل الفني عن القيمة التعبيرية الكامنة فيه[1].

---

(١) أندريه ريشار ، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩، ص ٦٦ .

موقف الماركسية :

تتمثل مواقف الماركسية من الفن بتلك الآراء والدراسات التي وضعها كل من «ماركس» و«أنجلز» في المادية التاريخية التي تعدّ تاريخ المجتمع تتمة لتاريخ الطبيعة. ولا يمكن فهم أي ظاهرة مفردة بمعزل عن الظواهر الاجتماعية المحيطة بها، ولذلك لا يمكن دراسة النتاج الفني بمعزل عن فهم الظاهرة الاجتماعية التي نما فيها. فنشوء الفن وتطوره مرهون بتحليل النظام الاجتماعي فحسب، إذ يؤدّي العامل الاقتصادي دوراً فاعلاً في صيرورة هذا النظام الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس يصبح الفن جزءاً من عملية التاريخ المتكاملة التي تقوم على أساس مادي، يتمثل بالتطور الذاتي للقوى المنتجة والعلاقات الإنتاجية وهما وجهان لا ينفصمان لأسلوب الإنتاج. وترى الماركسية «أنَّ أسلوب إنتاج الخبرات المادية الحياتية يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً، وليس وعي الناس هوالذي يحدد وجودهم وإنما العكس فإن وجودهم الاجتماعي هوالذي يحدد وعيهم وفكرهم»[1].

وهذا التعبير هو أساس المادية التاريخية لدراسة الظواهر الاجتماعية عند ماركس، فدراسة العمل الفني ينبغي أن ترتبط بدراسة الظواهر الاجتماعية المؤثرة فيه، والتعرف على القوى المادية المؤثرة في تكوين المنظومة الاجتماعية، ولا يمكن دراسة العمل الفني بالاعتماد على القوانين الداخلية لتطوره فحسب.

---

(١) أوفسيانيكوف، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٢٩ .

وقد أكد ماركس «بما أن الفن هو واحد من أشكال الوعي الاجتماعي، فإنه يجب البحث عن أسباب جميع تغيراته في الوجود الاجتماعي للناس، أي في القاعدة الاقتصادية للمجتمع، وهذه القاعدة لا تبقى ثابتة في مكانها»[1] فالقاعدة الاقتصادية تتغير تبعاً للصراع القائم بين القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج. فالفن بوصفه أحد أشكال التعبير عن المجتمع، يدعونا للبحث عن أسباب نموه وازدهاره، أوتراجعه وانحساره من خلال دراسة التبدلات الاقتصادية القائمة على الصراع بين القوى المنتجة، وعلاقات الإنتاج.

يقول ماركس: «من المعروف بالنسبة إلى الفن أن أوقاتاً معينة من ازدهاره لا تتناسب أبداً مع تطور المجتمع بوجه عالم، ومن ثمَّ لا تتناسب مع تطور الأساس المادي للمجتمع، ذلك الأساس الذي يشكل العمود الفقري لجسم المجتمع. ويبدو هذا واضحاً من مثال الإغريق، وذلك بالمقارنة مع الشعوب المعاصرة، وفي شكسبير أيضاً»[2].

فالملاحم الإغريقية وجدت في المراحل الدنيا من التطور الاجتماعي، إذ ليس من الضروري في رأي ماركس أن يرافق النهوض الاقتصادي في المجتمع نهوض مماثل في مجال الأدب والفن.

ويعدّ ماركس «أن الإنتاج الرأسمالي يعادي بعض فروع الإنتاج الفكري كالفن والأدب»[3]، لأن أسلوب الإنتاج في المجتمع البرجوازي

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٣١.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٣٣.

يشوه الإنسان ويحطم شخصيته ويحولها إلى صورة ممسوخة، لأن الأساس الاقتصادي لنظام الإنتاج الرأسمالي يؤثر تأثيراً مميتاً على الفن في كثير من الحالات، وبشكل مستقل عن المزاج الذاتي للفنان. وتعدّ الماركسية أن معاداة الرأسمالية للفن لا يمكن التخلص منها إلا بوساطة الفن نفسه وذلك بتوجيه الفن لمعاداة الرأسمالية وإيجاد شكل جديد للمجتمع يقوم على النظام الاشتراكي الذي يضمن حرية الفرد الحقيقية، وينهي الاستغلال الذي يمارسه إنسان على آخر.

وترى الماركسية أن تحليل الظروف الاجتماعية التي يتطور فيها الفن غير كاف وعلينا أن نبدأ بتوضيح ماهية العالم المعبر عنه في هذا الفن من وجهة نظر تطور الإنسانية. وفي ذلك يقول ماركس: «ليست الصعوبة في أن ندرك أن الفن الإغريقي والملحمي مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي، وإنما الصعوبة في أن ندرك أن ذلك الفن مازال يشعرنا بالمتعة الفنية، ومازال يحتفظ إلى حد ما بأهميته كمقياس ونموذج لا يمكن بلوغه»[1].

ويرى ماركس أن تأثير الفن الإغريقي مرتبط بالمرحلة التاريخية التي يسميها هو «طفولة المجتمع الإنساني» التي امتازت بالروعة الخالدة التي لن تتكرر.

وتؤكد الماركسية دراسة الأسلوب أو الطريقة التي يصور فيها الفنان الواقع، وذلك باستخدام نظرية المعرفة المادية، فعملية الخلق الفني هي واحدة من أساليب تصوير الواقع، وفي هذا لا يمكن الاعتماد على الفرضيات الفلسفية العامة في تحليل العمل الفني فحسب، إذن لا بد من الاعتماد على

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٤.

الخبرة العملية الإنسانية في الفن. ذلك «أن الفن مثل العلم يستطيع أن يخترق الحياة الاجتماعية»[1]، وتأتي الخبرة العملية في الفن داعماً لهذه القوانين.

والفنان الواقعي لا يقتصر على تصوير الوقائع السطحية التي يتلقاها بإحساسه من الواقع، بل لا بد له من التعبير عما هو جوهري ومنطقي في الموضوعات بطريقة حيوية. وبذلك تغدو «كل النزعات الشكلية الهادفة إلى التركيز على ما هو وليد المصادفة وغير جوهري هي نزعات مضرة بالفن الحقيقي»[2]، ولذلك تحارب الماركسية الاتجاهات الشكلية في التصوير كالتجريدية والسريالية وغيرها من الاتجاهات العبثية في رأيها.

وتظهر الماركسية خصومتها للاتجاه السيئ في الفن الذي يبرز الأخلاقية العارية والمواعظ المباشرة، ويحول النتاج الفني إلى دعايات وأبواق لروح العصر ولعل هذا عكس ما فعلته الفنون التي ظهرت في العهد السوفييتي حين ظهر النتاج الفني الذي يمجد قادة الحزب الشيوعي ويصور نضالهم الثوري بواقعية مباشرة، عادّاً الفن أداة ثورية في تغيير المجتمع، فكانت هذه الواقعية ترجمة خاطئة للمفاهيم الماركسية في الفن[3].

وينتقد «ألبير كامي» موقف ماركس من الفن الإغريقي وإعجابه به على النحو الذي ذكره بوصفه يمثل «طفولة المجتمع الإنساني» ذلك «أن هذا التعليل لا يفسر لنا السر في إعجابنا بروائع عصر النهضة الإيطالية،

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٤٠.

ولوحات الفنان الهولندي الشهير رمبرانت وآثار الفن الصيني، فإن هذه كلها أعمال فنية هائلة تنتزع إعجابنا دون أن يكون فيها أدنى أثر من آثار السذاجة أو الطفولة»[1] .

وقد يكون ألبيركامي على صواب، ولاسيّما إذا عددنا الفن الإغريقي يمثل مرحلة النضوج واليفاعة في الفن الإنساني بعد أن سبقته مرحلة الطفولة المتمثلة في فنون الحضارات القديمة في بلاد الرافدين والشام ومصر الفرعونية في مراحلها المبكرة التي سبقت الإنجازات الفنية الرائعة لتلك الأقاليم التي مهدت بدورها لنضوج الفن الإغريقي.

ومع ذلك فإن الماركسية تعدّ الفن خالقاً للفرح ودعامة للفكر وهو وسيلة تعبيرية مهمة يعي المجتمع من خلالها ذاته بما فيها من سلبيات وإيجابيات، ولا يسعنا إلا أن نعجب بقول ماركس: «الفن هوالفرح الأسمى الذي يمكن أن يمنحه الإنسان لنفسه »[2] .

ويرى بعض المنظّرين الماركسيين أن «الفن للفن» يبتعد بالفنان عن مجتمعه ويجعله منعزلاً، يعمل دون أن يجد من يتفهم نزواته المتطرفة التي لا قيمة لها... وهم يرفضون هذه الصورة المضحكة للفنان، فالفنان قبل كل شي أكثر الناس تحيزاً لمجتمعه بما يضمه في ذاته من مظاهر الحياة، وبذلك يكون المعبر عن وجدان المجتمع بشخصيته المبدعة المتوازنة البعيدة عن الاستهتار الذي يجعله «صدى رناناً» لا طائل من إنتاجه.

---

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٠٩

(٢) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٩، ص ٧٢.

لكن أندريه ريشار يؤكد أن الماركسية تنحاز إلى الفن الكلاسيكي المثالي الذي هو إنتاج فني مضى عصره وانحسر زمنه. كما أن الماركسية ترجع موضوعاتها إلى المواقف الآتية: فهي إما تسويغ لوضع قائم وتمجيد له ، أوهي الانصراف عن الواقع والافتتان الكيفي، وهما ملاذ الطبقات الآيلة إلى الانحطاط أو هي النهضة والأمل اللذان يعبران عن شباب الطبقات الصاعدة وحماستها[1].

وتعدّ الماركسية أن منشأ الفنان الاجتماعي أقل أهمية من موقفه الشخصي، ومن حبه وبغضه، إذ إنَّ عدداً من الفنانين خدموا الملوك والأمراء رغم نشأتهم الشعبية، كما كان عليه «كوربيه» و«ديلاكروا». كما تؤكد الماركسية دور الشخصيات في وجدان العصر، فالعمل الفني الجيد يعبر عن عصره بفضل الجهد الشخصي الخلاق الذي يسهم في الإعداد لإنتاج أعمال فنية جديدة متجه نحوالمستقبل.

ومع ذلك فإن أندريه ريشار يعدّ النقد الماركسي نقداً تمهيداً، إذ عليه «أن يبتعث ضرباً من الحدس ، لا يمكن من دونه التقاط ما هو داخلي، ضرباً من الحدس الذي لا سبيل إلى تبديله بغيره » [2] .

لكن «رينيه ويليك»[3] يسدد ضربات عنيفة لما يسميه «الماركسية القسرية» التي تجلت في النتاج الفني للواقعية الاشتراكية التي ظهرت في

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٧ .

(٣) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٦٨ .

الاتحاد السوفييتي وفرضت عام (١٩٣٢م). «فالواقعية الاشتراكية» في رأيه: تطلب من الكاتب أن يصف الواقع وصفاً أميناً، وأن يكون واقعياً بمعنى يصف المجتمع المعاصر وصفاً يبين فهمه العميق لبنيته، وتطلب منه أن يكون واقعياً اشتراكياً. وهذا يعني عند التطبيق أن عليه ألا يصف وصفاً موضوعياً أميناً، بل يجب عليه أن يستعمل فنه لينشر الاشتراكية، أي الشيوعية، أي روح الحزب ومساره. وهذا ما كان يتبدى في الإنتاج التصويري والنحتي الذي ينضوي تحت لواء الواقعية الاشتراكية.

النقد السيكولوجي

يقوم النقد السيكولوجي / النفسي على دراسة المشاعر الدفينة التي تستتر خلف الأشكال والألوان التي يتضمنها العمل الفني، بوصفه يحتوي مخزوناً غنياً من الأدلة على حياة الإنسان اللاشعورية الكامنة في الأغوار السحيقة للنفس. فالعمل الفني يتضمن رموزاً وإرشادات تنطوي على معانٍ ودلالات، تفصح عن وجدان الفنان، وتشكل صورة تبوح بانفعالاته المختلفة.

تحليل فرويد

يعدّ فرويد أن العمل الفني يتكون من مجموعة العناصر النفسية التي تطبع شخصية الفنان ومخيلته المبدعة في سني طفولته بطوابع لا سبيل إلى محوها، ولذلك علينا أن نبحث في العمل الفني عن العوامل النفسية التي ترسم شخصية الفنان وتترك بصماتها في شخصيته ونتاجه، وهذا ما فعله حين شرع يدرس شخصية «ليوناردو دافنشي» وأخذ يحلل الظروف التي خضع لها في طفولته وجعل لكل شكل تفسيراً خاصاً يتصل برغباته الجنسية المكبوته.

ينطلق فرويد في دراسته لليوناردو من نص كتبه الفنان، يقول فيه : «يبدو أنه قُدّر عليَّ أن أهتمّ بالنسور، لأنني أتذكر واحدة من ذكرياتي المبكرة جداً ، فينما كنت في مهدي، هبط نسر علي، وفتح فمي بذيله، ثم لطمني به

عدة مرات على شفتي»[1]. لم يقتنع فرويد بهذه الرواية التي أوحت له بأن الفنان ابن غير شرعي، عاش وحيداً مع أمه قبل أن يُلحقه جده به، ويزعم أن قصة النسر هذه وهم وخداع، وأن النسر رمز أمومي له. أما توقه للطيران وشغفه بالأبهة فهما توق إلى الرجولة. ثم أن اهتمام الفنان بالفتيان الحسان، هو اهتمام صعّده الفن، وهوتعبير عن عشقه لذاته وهو نتيجة لعبادته أمه. وقد وجدت هذه العبادة تصعيداً لها في البسمة الخفيفة على شفتي «الجوكندا» القديسة (آن).

وواضح في هذه التأويلات الفرويدية ، أنها أقرب إلى التحليل النفسي الذي يستند إلى معلومات اعتمدها فرويد أكثر من أنّه نقدٌ للعمل الفني الذي يسعى إلى استقراء الشكل للكشف عن رموزه ودلالاته. وهو يربط بين الإثارات الجنسية والدوافع الإبداعية، إذ تصبح الإثارة مصدراً من مصادر الإنتاج الفني. إذ يبدو الانفعال الجمالي متفرعاً من الإدراكات الجنسية. فهل الدافع الجنسي هو الدافع الأساسي للإبداع ؟[2] .

يقول أفلاطون: «ما من إنسان يصبح شاعراً حتى لو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً إلا ويكون الحبّ قد مسّه»[3] فهل يرتبط الحب بالجنس وحده؟ أم هناك ينابيع أخرى له أكثر صفاء، وأعظم نشوة؟ فعلى الرغم من

---

(١) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، العدد ١٠٩، الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٥ .

(٢) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٩، ص ١٢٣ .

(٣) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، أنور عبد العزيز، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ ، ص ١٠٩ .

حب «رينوار» للمرأة وافتتانه بجسدها، وهذا ما يبدوفي معظم لوحاته ، إلا أن حبه للطفولة كان أكثر وضوحاً ولا سيما في لوحاته التي صور فيها الأطفال وأظهر ما فيهم من مشاعر البراءة والطهارة.

ولذلك رأينا أفلاطون يقول: «إنّ الحب الذي ينبع من الجمال، والذي ينتج من الأعمال الفنية، لا يشبه أنواع الحبّ العادية التي تخضع للناحية الجنسية»[1] وعليه فإن حبنا لأعمال «مانيه» التي تصور الطبيعة المضيئة لا علاقة له بالجنس كما زعم فرويد وأنصاره، فالجمال الذي يصدر عن اللوحة أو التمثال قد يكون هومصدر النشوة التي تدفع بعض الفنانين للتصوير أو النحت، وإن أكدّ بعضهم قيمة النشوة الجنسية التي لا يمكن تجاهلها في بعض الحالات.

فالنشوة تصدر عن حالات شعورية مختلفة ومصادر متباينة ، وهي تدفع المبدعين لإنتاج العمل الفني، وهذا ما يراه «نيتشه» في قوله: «لكي يكون هناك فن، فإنه مما لا غنى عنه وجود شرط عضوي أولي، هو الانتشاء، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية، أو لها انتشاء الإثارة الجنسية، وهو أقدمها وأكثرها بدائية»[2] .

إن الإيحاءات التي يبديها العمل الفني تنبثق عن المكامن المستترة للمشاعر الخفية أو ما يمكن تسميته باللاشعور، وهي لا تعبر بالضرورة عن الدوافع الجنسية وغيرها من الغرائز، بل تفصح عن المشاعر الدفينة لدى الفنان. فما تخفيه لوحات رامبرانت من ظلال مفعمة، وما تبديه لوحات

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٩.

«فيرمير» من نقاء وطهارة، وما تبوح به وجوه «جريكو» المتسامية، كلها تعكس أسرار الروح الإنسانية البعيدة عن الرغبات الجنسية المكبوتة وغير المكبوتة التي ألح عليها فرويد.

صحيح أن فرويد رأى في الفن ميداناً خصباً مازال يحتفظ بقدرات هائلة للكشف عن أسرار النفس، إلا أنه يعدّ الإنتاج الفني يسعى إلى إشباع الرغبات والغرائز، فهو يؤكد «أن الفن هوالميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا يزال الإنسان يحتفظ فيه بقدرة فكرية هائلة، إذ يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات، فيقدم لنا أعمالاً فنية تستثير انفعالاتنا» [1].

ومع ذلك يعترف فرويد بفشل التحليل النفسي الذي سعى إليه في الكشف عن الجوانب الفنية المهمة ، مع أنه أضاء للنقد مواطن جديدة كانت شبه مجهولة وفتح نافذة للتحليل والتأويل كانت ضيقة، فهو لا يجد حرجاً في قوله: «... علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية بالنسبة لنا في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال» [2] .

لكن اعتراف فرويد لم يمنع «شارل بودوان» من تطبيق منهج «فرويد» على العمل الفني في كتابه «التحليل النفسي للفن». فهو يرى أن عملية الإبداع الفني تشبه كثيراً من الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون. فهي «انفجار لا شعوري يحدث في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩ ، ص ١٨٦.

(٢) جان برتليمي بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز ، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٨٦ .

الرقيب في كبتها»[1]. واستدل على ذلك بأن ميول الإنسان العميقة، وطاقته الجنسية غير المشبعة تسبق ظهور العمل الفني، ثم تظهر فيه وتزدهر معه وتكتمل به.

ويعرض بودوان ثلاثة قوانين يخضع لها العمل الإبداعي، وهي القوانين نفسها التي تتحكم في آليات الحلم. وهي «التكثيف، الإبدال، النكوص». فالفن كالحلم يخضع إلى تأثير الميول الجنسية، والرغبات المحرّمة. والفن كالجنون يسعى إلى التحرر من العقد الغامضة، فهو انطلاق وتحرير للطاقة أو تطهير وانعتاق[2] .

من هنا يصبح العمل الفني عند بودوان تسامياً وإعلاءً لما يكبت في النفس وما يعتمل فيها من عقد نفسية ، تتحول إلى إنتاج إبداعي لدى بعض الأفراد الذين يمتلكون العبقرية. وعندها يشكل الإبداع الفني حالةً غامضة، يصعب تفسيرها أو تصورها، لأنه يصدر عن جوانب خفية في النفس، تتجلى في الأحلام ومواطن اللاشعور.

تحليل يونج

يرى يونج أن العمل الفني ينطوي على أشكال معقدة من النشاط النفسي وإن كان يحمل في ظاهره ملامح إدارية وشعورية واضحة، قد يكون بإمكاننا الحصول على نتائج تحدد لنا بعض الجوانب في شخصية الفنان، كي نتوصل إلى معرفة عمله الفني وفهمه إلا أن هذه النتائج لن تكون حتمية،

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٨٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٨.

ولا يمكنها أن تكون أكثر من فرضيات أو تخمينات لا يمكن القطع بها. فالخطوط اللولبية والألوان الصادحة التي نراها بوضوح في أعمال «فان جوخ» قد توصلنا إلى رسم ملامحه النفسية، وما تنطوي عليه شخصيته المضطربة، وهذا بدوره قد يسهل علينا فهم لوحاته، إلا أن النتائج التي سنحصل عليها لن تشكل أحكاماً قطعية، بل لن تعدو أكثر من افتراضات قد تكون صحيحة أو مخطئة[1].

ولذلك فإن (يونج) لا يرى روابط أوعلاقات ضرورية بين الفنان وعمله فالإبداع ظاهرة نفسية معقدة، يصعب فيها تحديد الصلة بين ما ينتجه الفنان وشخصيته تحديداً علمياً دقيقاً. ولا يمكن للدراسات النفسية أن تصل إلى فهم جوهر العمل الفني. لذلك «يدعونا إلى انتهاج منهج فني استطيقي من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الإنسانية للفن »[2].

ومع ذلك فإن يونج يرى أن دراسة العمل الفني من جهة علم النفس سوف تقتصر على ما يدخل في تركيبه من عناصر شخصية ولاشعورية، ولكن هذه الدراسة لن تكون تحليلاً للعمل الفني. ذلك لأن المعادلة التي تقوم بين الأثر الفني ومبدعه لن تكون ذات أهمية. ويقرر «إنه كلما زاد اهتمامنا بأمثال هذه العوامل الشخصية، قل اهتمامنا بالفن نفسه»[3]. ولذلك ينبغي عل العمل الفني أن ينأى بنفسه عن الحياة الشخصية لصاحبه كي لا يكون نرجسياً.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٩١-١٩٠.

والحقيقة أن يونج يميز بين نوعين من اللاشعور: أحدهما فردي والآخر جمعي. فاللاشعور الفردي يضم كل ما يكتسبه الفرد من خبرات الحياة، أما اللاشعور الجمعي فإنه اللاشعور الذي يرثه الفرد من أسلافه، وهو بمعنى آخر اللاشعور التراكمي الذي تتوارثه الأجيال عبر العصور، وهو يشتمل على الأساطير والعقائد الدينية والصور الخيالية، وغيرها مما يتجدد ظهوره من جيل إلى آخر، تاركاً أثره على شكل التفكير الإنساني ومحتوياته.

ويعلل يونج سبب الإبداع الفني الممتاز بتقليل اللاشعور الجمعي في أوقات الأزمات الاجتماعية، مما يضعف توازن الحياة النفسية للفنان، ويدفعه إلى إقامة توازن جديد، وهو يقول: إن «الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس، ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى»[1].

وقد رأى يونج أن الرموز والأحلام تشكل مادة غنية للفن، لأنها تجسد الأنماط الأولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها. والفنان عندها «يحمل في أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه» فهوكائن بشري له حياته الخاصة، ولكنه في الوقت نفسه يمتلك قدرة إبداعية غير شخصية اكتسبها عن طريق اللاشعور الجمعي ويمكننا أن

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠.

ندرس بنيته النفسية، ونهتدي إلى مقوماته الشخصية، ولكننا لن نتمكن من الحكم عليه كمبدع إلا من خلال إنتاجه الفني[1].

والفن عند يونج هوحافز فطري يفرض نفسه على الإنسان فيجعل منه أداة لخدمته ولذلك يضحي كثير من الفنانين بسعادتهم الشخصية في سبيل تحقيق أهدافهم الفنية، بل هم يرون سعادتهم في تحقيق هذه الأهداف. وقد يتنازل الفنان عن كثيرٍ من الحاجات التي يعدّها غيره ضرورية في سبيل ما تصبو إليه نفسه ، لذلك وجد علماء النفس في شخصية الفنان مادة خصبة لدراساتهم[2].

وقد لاحظ علماء النفس «أن الفنان يمتلك من ناحية نزوعاً بشرياً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة في الحياة، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفاً عارماً للإبداع وقد يستبد به أحياناً إلى الحد الذي يقهر معه شتى رغباته الشخصية»[3]. ولعل هذا ما جعل حياة معظم عباقرة الفن حافلة بالدراما التي تشمل على البؤس والفرح، والألم والانتشاء وغير ذلك من الصراعات.

ويدعو يونج إلى الكفّ عن مساءلة الفنان في تفسير عمله، وتوضيح مراميه، لأن مهمته «تنحصر في صياغة مكنونات اللاشعور الجمعي لديه. ومن ثمَّ من واجبه أن يدع مهمة التفسير أو التأويل للآخرين، أو للمستقبل

---

(١) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، العدد ١٠٩، الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٨ .

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٩١ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٢.

وإن العمل الفني ليشبه الحلم من بعض الوجوه، فإنه أعجز من أن يفسر نفسه بنفسه، وعلى الرغم من كل ما ينطوي عليه من وضوح ظاهري، فإنه لا بدّ من أن يظل غامضاً ملتبساً »[1] .

لذلك على النقد أن يلجأ إلى معايير جمالية توصل إلى فهم أوضح لأبعاد العمل الفني دون أن يصرفنا ذلك عن الاستئناس بوسائل التحليل النفسي لشخصية الفنان والرموز التي يتضمنها عمله.

وبعد، فعلى الرغم من كل ما قدمته مدرسة التحليل النفسي من خبرات في الكشف عن اللاشعور في إنتاج العمل الفني إلا أنها تبقى عاجزة في رأي «سوزان لانجر» عن إصدار حكم يتعلق بجودة العمل الفني أو رداءته، فهي تقف عند حدود تفسير الأسباب التي أنتج فيها العمل الفني، وتكشف الجوانب الإنسانية التي يخفيها وراء صوره وأشكاله، وتظهر الأفكار المستودعة فيه. فقد استطاعت تحليلات فرويد شرح ابتسامة «الجيوكندا» بطريقة سحرية غامضة، لكنها لم تستطع إصدار حكم على جودة اللوحة من الناحية التشكيلية.

وقد اعترف بذلك «فيلهلم اشتيكل» وهو واحد من زعماء المدرسة الفرويدية حين صرح بقوله: «إنه ليستوي في نظرنا أن يكون الشاعر الذي نتحدث عنه شاعراً عظيماً شهد له الناس جميعاً بالعبقرية، أو مجرد شاعر صغير ضئيل الشأن، لأن ما يعنينا في بحثنا على وجه التحديد الحافز الذي يدفع بالناس إلى الخلق أو الإبداع»[2] .

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٤.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٢٠.

فاللوحة بالنسبة إلى مدرسة التحليل النفسي كالمريض الذي يدخل عيادة طبيب لا تعنيه حالة المريض إن كان غنياً أو فقيراً، ولكن ما يعنيه فحسب أن يحلل له أسباب مرضه ويصف له العلاج الناجع. «ولاشك أن تحليلاً يضرب صفحاً عن القيمة الفنية للعمل لهو تحليل بعيد كل البعد عن أن يكون مجدياً بالنسبة إلى النقد الفني أو علم الجمال»[1].

وإذا كان ما يبحث عنه عالم النفس يقتصر على موضوع العمل الفني، وما خلفه من دوافع، فإن الفنان يبحث عن كمال الشكل وجماليات التكوين البصري والنسيج اللوني ولذلك فإن «لانجر» تقرر أن «المعنى الفني» كامن أولاً وبالذات في صميم البناء الحسي للعمل الفني، إذ إنَّ جمال العمل الفني يتجلى في مبناه أكثر من معناه. فما قيمة المعنى الإنساني في صورة عجز الرسام عن صياغته فيها بأشكال جيدة وألوان مبتكرة. فالأفكار الجيدة والمشاعر الغنية إذن لا تكفي لبناء عمل فني جيد، بل تحتاج إلى صياغة شكلية جيدة تستطيع حملها والصعود بها إلى عالم الإبداع.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٢٠.

النقـد الجمالي

يرى كثير من النقاد المحدثين وعلماء الجمال أن اللوحة الفنية هي قبل كل شيء سطح، ارتصفت عليه الأشكال من خلال الخطوط والألوان، لتعبر عن فكرة أوحالة شعورية ظاهرة أو مستترة، ولذلك علينا أن ندرس النظام أو الأسلوب الجمالي الذي نسجت فيه هذه الأشكال، حتى نتوصل إلى الفكرة أو الحالة الشعورية التي تعكسها هذه اللوحة. من هنا ولد النقد الجمالي الذي يسعى إلى تقييم العمل الفني من خلال العناصر الشكلية التي يتكون منها.

وقد أكدّ فلاسفة الفن منذ عهود بعيدة أهمية صياغة الشكل، بوصفه الجسد المادي الذي يحمل الأفكار والمشاعر. ولذلك أكدوا مفهوم الصنعة الفنية التي لا تقف عند حدود التقليد للشكل الواقعي، بل تتجاوزه إلى استنباط القيم الجوهرية الكامنة فيه، فاللوحة التي تمثل فاكهة لا يمكن أن تكون عملاً فنياً ذا شأن مهما بالغ الرسام في إتقان أشكالها وألوانها، ما لم تنبض هذه الأشكال والألوان بالحيوية والنضارة، لأنها ستبقى أشبه بفاكهة مصنوعة من البلاستيك لا رائحة لها ولا طعم.

من هنا جاء التمييز بين لوحات الطبيعة الصامتة التي أنجزها بعض الكلاسيكيين التسجيليين، الطبيعة الصامتة التي أنجزها «سيزان» وغيره من

الفنانين المحدثين الذين يلجؤون إلى اللمسات الحيوية المشحونة بانفعالاتهم وإحساسهم بموضوعهم.

وقد أثارت مشكلة الصياغة الشكلية في الفن مواقف متعددة لدى عدد من المفكرين والفنانين عبر عصور مختلفة، حين راحوا يبحثون في جماليات الشكل وانعكاساتها على مضمون العمل الفني، فحددوا للجمال مواصفات، وأقاموا له معايير وأوزان، ودرسوا أساليب الفنانين وتقنياتهم، وسنحاول فيما يأتي استعراض أبرز المواقف النقدية الجمالية عبر التاريخ.

النقد الجمالي عند الإغريق

يعدُّ «أرسطو» أبرز المفكرين الإغريق الذين تحدثوا عن جماليات الشكل في الفن فهو يرى أن الفن طريقة في الإنتاج الإبداعي، تستند إلى قدرات ذهنية عالية توفر له الوحدة في تكوين عناصره، والنظام في تركيبها، والتناسب فيما بينها. وهذا لن يتوافر إلا بتوافر القدرات الخلاّقة لدى الفنان، وهي قدرات تأتي عن طريق التعليم والتدريب قبل أن تأتي عن طريق الإلهام. لأن «الفن هوضرب من القدرة على الإنتاج يقودها العقل الحقيقي»[1] .

ولذلك يجب أن تتوافر في العمل الفني الشروط الأساسية وهي: (الوحدة، النظام، التناسب) .

١ - الوحدة: تتم وحدة العمل الفني من خلال ارتباط عناصره الشكلية والحسية في تكوين محكم، إذ تبدو هذه العناصر في تأليف منسجم

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٩، ص ١٢٥ .

لايمكن فصل أحد أجزائه عنه كي لا يختل التأليف. إذ يصبح الشكل كلاً واحداً منسجماً مع كل عناصره في وحدة عضوية متآلفة.

٢ - النظام: إذا تعددت عناصر التشكيل في العمل الفني، فلا بد من نظام معين يربط هذه العناصر بنسق محكم وجميل، يبعدها عن الخلل، ويجنبها الرتابة، وهذا النسق يحدده أسلوب الفنان وبراعته. ويرى أرسطوأن الكائن المؤلف من عدة أجزاء لا يمكنه أن يكون جميلاً إن لم تكن أجزاؤه مؤتلفة في نظام محكم متناسبة مع الحجم الذي يجمعها في أتونه.

٣ - التناسب: وهو عنصر مهم في تكوين العمل الفني يرمي إلى الجمع بين العناصر المتباينة الأطوال والأحجام على نحو جيد، يتناسب مع طبيعتها، دون إسراف في الأطوال. أوخلل في الأحجام. وقد استمد الفنانون الإغريق النسب الجمالية من شكل الجسد الإنساني، وهي نسب مثالية، أكدوا ضرورة الاقتداء بها. ويقال إنَّ «فيتروف» أول من أطلق لفظ «اتساق» على النسبة الصحيحة بين عناصر الشكل القائم على التآلف المتناغم بين أجزائه المتناسقة بصورة جيدة .

ويرى أرسطو أن «الرسم» هوالعنصر الأساسي في اللوحة، أما «اللون» فهوأحد المحسنات التي تضاف له، وأن اللون لا قيمة له مهما كان جميلاً ما لم يحتضنه شكل مرسوم. أما أفلاطون، فإنه يرى أن محاكاة التصوير أو النحت للطبيعة ومماثلتها لا يكون جميلاً إلا بتوافر ثلاثة أمور، أولاً: أن يُعرف موضوع العمل الفني، ثانياً: أن تكون المحاكاة للأصل المنسوخ عنه دقيقة، ثالثاً: أن تكون المحاكاة جميلة.

ومع ذلك فإن أفلاطون يقرر أن الفنان لا يمكنه أن يبلغ في عمله الجمال المطلق. لأن الفنان ينسخ عن العلم المحسوس ليحاكيه. أما أرسطو فإنه يعدّ الفن محاكاة وتقليد يُعبر عنه بالألوان والأشكال وبالنغم والتناسق.

أما «كزينوفون» فإنه يدعو إلى انتقاء أجمل الأشكال في الجسم الإنساني لتشكيل صورة مثالية للجمال إذ من الصعوبة بمكان أن يعثر الفنان على نموذج مثالي في الواقع لذلك عليه أن يختار من كل نموذج أجمل ما فيه ليؤلف نموذجاً متكاملاً.

ويعد «كزينوكرات» أن الفنان اليوناني «آبل» الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد من أعظم الرسامين، لأنه خلق نموذج «الملاحة» أي الجانب الجمالي في العمل الفني.

النقد الجمالي في عصر النهضة

باتت دراسة تقنيات التصوير والنحت من أولويات فناني عصر النهضة إذ أضحت دراسة الجسد الإنساني أمراً مهماً من أجل معرفة التشريح والنسب في صياغة الشكل، مما أدى إلى ظهور مؤلفات كثيرة في هذا الميدان. وكان في طليعة ذلك مؤلفات: ألبيرتي، وبيروديلا فرانشيسكا، وغيبيرتي، ولوقا باتشولي، وليوناردودافنشي، وفينولا، وبواللادو، ودجوفاني وغيرهم.

لقد أكد «ليوناردو» أهمية العلاقة بين العلوم النظرية للفن ووسائل تطبيقها العملي فقال: «إن الاهتمام بالإنتاج الفني دون أساس علمي أشبه

بمدير الدفة الذي يركب السفينة دون أن يكون معه بوصلة ومقود الدفة. إن التطبيق الواقعي يجب أن ينموعلى نظرية صحيحة »[1].

أما «ألبيرتي» فقد وجّه بحوثه نحو «الجمال والهارمونية والتناسب والرشاقة» وأكد أهميتها في الإنتاج الإبداعي، ويرى أن الإنسان بطبعه ميال نحو الجمال ينجذب إليه وينفر من القبح. ولذلك فإننا نتوصل إلى معرفة الجمال بفطرتنا وعن طريق مشاعرنا. وهو يعرّف الجمال بأنه تلك العلاقة المتوافقة والمنسجمة بين عناصر الشكل وفق متطلبات الهارمونية، وأن تلك العلاقة موجودة في الطبيعة، وفي الأشياء نفسها، ولذلك على الفنان أن يكتشف هذه العلاقة، ويعرف قوانينها.

وينصح «ليوناردو» الفنانين بالمحافظة على جمال الطبيعة والإنسان ويلفت اهتمامهم إلى تلك اللحظات التي تظهر جمالها على أكمل وجه. فيقول: «انتبهوا إلى الشوارع في المساء، وإلى وجوه الرجال والنساء، بل انتبهوا إليها في الأحوال الجوية السيئة وسترون على وجوههم الروعة والرقة واضحة »[2].

فالفن لدى فناني عصر النهضة هو إعادة تجسيد الواقع، من خلال أشكال الطبيعة والشكل الإنساني بوصف الإنسان هو أكمل مخلوقات الطبيعة، وفي ذلك يقول «ليوناردو»: «لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد

---

(١) أوفسيا نيكوف، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٨٥ .

والأجسام، فجدير بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة نفسها بدلاً من الالتجاء إلى الذين أخذوا عنها »[1] .

وهو يؤكد ضرورة العلاقة بين الفنان والطبيعة. على أن تكون علاقة مودة فالفنان يشاهد الطبيعة، ويستمتع بها، ويحاكيها دون وسيط، ودون أن يتعرف عليها من خلال أعمال غيره من المصورين. ويلح على ضرورة الحصول على المعرفة الفنية ودراسة صفات الأشكال بما فيها الظل والنور، لأن الرسم في اعتقاده هو الابن الشرعي للطبيعة. وينوّه إلى أن محاكاة الطبيعة ليست تقليداً أعمى يقتصر على نقل الجانب الحسي للأشكال، بل لا بد من النفاذ إلى جوهر الشكل، وإبراز ما فيه من قيم تعبيرية دفينة.

ويؤكد ليوناردو ضرورة دراسة «العمق» أوالبعد الثالث في اللوحة ويسمى ذلك بالتجسيم الذي يبرز الأشكال على سطح اللوحة الأملس. مبيناً أن هذا التجسيم يتأثر بالأضواء والظلال التي تقع على الأجسام، وهي التي تعطي للتصوير قسطاً من جماله الجوهري، ويشير إلى العناية بكل عناصر اللوحة المصورة وهي: «الضوء – الظلال – الألوان- التجسيم – الأجسام – الأوضاع – البعد – القرب – الحركة – السكون» ويعدّ هذه العناصر هي الحليات الجميلة والمزايا العشر للتصوير.

ويشيد ليوناردو بأهمية دراسة المنظور في الفن، ويعدّه بمنزلة الزمام بيد الفارس ويدعو إلى عدم المغالاة في تفاصيل رسومات الأشخاص الصغيرة وبذلك يقول: «لابد لك، أيها المصور الناشئ أن تلاحظ أن تكون

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٥ .

الأجسام والمرئيات الصغيرة التي تشملها صورتك، خفيفة الرسم غير واضحة التفاصيل وإلا فإنك تكون قد سجلت على لوحتك ما يخالف الطبيعة التي هي معلمك ومرشدك الأول»[1] .

ويعبر «ألبيرتي» عن أهمية فن الرسم باعتباره يتضمن في داخله قوة إلهية فهو «يجعل الأموات يبدون أحياء على مر العصور، ونحن إذ نتعرف عليهم نشعر بالدهشة والمتعة لهذا العمل الفني»[2] .

ولذلك على الفنان أن يدرس فنون الرسم بالتفصيل، وأن يبدي اهتماماً كبيراً بالتقليد الخارجي الأمين للواقع. وأن يتقن دراسة الجوانب التقنية لفن الرسم كالمجسم الخطي والفراغي، والظل والنور والألوان، والتناسب...

ويبين «ألبيرتي» في كتابه «حول التمثال» أن الفنان الإغريقي حاول أن ينتقي أجمل ما في الطبيعة من صفات الجمال ثم سكبها في قالب فني واحد. فإذا أراد أن يصور فينوس استعار من أجساد الفتيات أجمل ما فيهن وأرشقه. وقد اعتمد فنان عصر النهضة هذه المقاييس التي حققها الفنان الإغريقي بعد أن حذف منها ما شذ عن الاتجاه الواقعي وانتخب المقاييس المتوسطة التي تتناسب مع واقعيته.

---

(١) أحمد أحمد يوسف، ليوناردو دافنشي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٩٢ .

(٢) أوفسيا نيكوف وسمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ٨٧.

وقد أكدّ «ديورير» أنه «لا يمكن أن نرسم قواماً رائعاً عن شخص واحد، فلا يوجد على سطح الأرض إنسان بهذا الجمال الذي لا يوجد أروع منه»[1]. لذلك كان فنانو عصر النهضة أكثر واقعية من الإغريق الذين صبغوا أعمالهم بنزعة مثالية. فهم يبحثون عن التوازن بين المثالي والواقعي، وبين الخيالي والحقيقي، وبين النموذج الخاص والنموذج العام.

تجلت فنون عصر النهضة في أسلوب إبداعي، ظهر من خلال الخطوط المستقيمة الواضحة، والألوان المبهجة، والأشكال الناصعة والهارمونية والتناسب. في حين ظهرت في عصر الباروك الخطوط المتشابكة والمتعرجة والشكل الديناميكي الحجم والألوان القاتمة المحزنة والظلال الخفيفة والتباينات الشديدة. ولهذا ظهرت الدراسات النقدية التي تولي الشكل الفني، وتقنياته أهمية واضحة إلى جانب مضمون العمل الفني ومحتواه الفكري والاجتماعي.

وظهرت في إيطاليا وفرنسا أكاديميات لتعليم فنون التصوير والنحت والحفر، فكان لا بد من إعداد دراسات فنية، يخضع لها الطلاب في دراستهم. وكان كل من «لوماز، وجونيوس، وبوسان» في طليعة الذين قدموا دراسات في الفن.

وقد أنجز «لومازولو مبارديا» كتاباً في ميلانوعام (١٥٨٤ م) دعا فيه إلى أهمية الصنعة الفنية، ودراسة التقنية والأيقنة، ووجّه نصائح عملية في «اللون والنور والحركة». وأضاف «جونيوس» معياراً جمالياً آخر كان قد أكّده

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٨.

عليه بعض الفنانين الإغريق. وهومعيار «الملاحة» التي تبدو في سحر الوجوه وتناغم الجموع، وهو تناغم يضفي على العمل الفني قيمة جمالية حقيقة.

أما الفنان موبسان فلم يكتف بالمعايير والنسب الفنية التي كان يعتمدها من سبقه من كبار الفنانين، بل كان يدرس القيم الجمالية والمعايير الفنية بنفسه. ولذلك أسهمت ملاحظاته ودراساته التي نشرها «بيلوري» عام (١٦٧٢م) في الإفادة من فنون القدماء، وحذو طرائقهم في التصوير.

وقد أشار ليبران إلى ضرورة أن يبرز الفنان العنصر الأساسي في موضوعه ثم يخضع العناصر الثانوية إليه، فيبسطها، ويجعلها تابعة له، ومنسجمة معه، دون أن يكون لها حضور طاغ، لأن الاهتمام بالعناصر الثانوية في الموضوع، والعناية بالتفاصيل الجانبية، هو ما يشغل المشاهد عن إدراك الموضوع الأساسي.

ويدعو «لي برنان» إلى تزويد طلاب الدراسات الفنية في الأكاديميات بنماذج جيدة من أعمال كبار الفنانين القدامى كي تتكون لديهم أفكاراً عن المفاهيم الجمالية، مما يسهم في نتاجهم الإبداعي في المستقبل. إذ من العبث تكليفهم بالرسم مباشرة عن الطبيعة بما فيها من متباينات في القيم الجمالية.

فالعمل الفني لأحد الفنانين المعلمين القدامى يمكننا أن نتخذه نموذجاً يحتذى؛ نتعلم منه النسب السليمة، والأبعاد الصحيحة، وهو نموذج للجمال يدعو إلى اتباعه والإفادة منه، كما أنه نموذج «الملاحة» التي عبر عنها الإيطاليون.

والحقيقة أن النقد الجمالي في عصر النهضة، كان يقوم على ركيزتين: الأولى تُعنى بدراسة الطرائق الفنية للإنتاج التصويري والنحتي، والثانية تهتمّ بالوصف الأدبي لذلك الإنتاج، والكشف عن الجوانب النفسية فيه. ولذلك يبدو هذا النقد ذا طابع تقليدي ومدرسي، لا يتجاوز أنّه تقليدٌ للجمال في قواعد شاملة، وقوالب جاهزة، لا يمكن تطبيقها في كل زمان ومكان، فالمعايير الجمالية تختلف من عصر لآخر، وتتباين بين بيئة وأخرى.

وكانت دراسة الطرائق الفنية والتقنية تستوحي معاييرها من كتابات «جونيوس» وهي تفضل «الرسم» على «التلوين» الذي يجهر «ليبران» باحتقاره في حين يبدي أتباع «روبنز» اهتماماً كبيراً بالتلوين.

ويهتم هذا النقد بموضوع العمل الفني الذي ينبغي أن يخضع للتأمل والبحث عن مرامي الفنان، وذلك بشرحها وتفسيرها. ولذلك فإن هذا النقد يشتطّ كثيراً في التفسير والتأويل على نحوغير مقبول.

وقد لاحظ «ليبران» أن بعض الذين دخلوا إلى الأكاديمية الفرنسية عن طريق المجاملة، أخذوا يروجون لبعض الأفكار والمبادئ غير المعقولة. من بينها المناداة بأولوية التلوين على الرسم، وأن المحدثين أكثر أهمية من القدماء .

النقد الجمالي في القرن التاسع عشر

تركت أفكار «كانط» الجمالية أثراً واضحاً في تراجع الأفكار التقليدية في النقد الفني وذلك من خلال كتابه **(نقد الحكم)** الذي صدر عام **(١٧٩٠م)**. فهو يرى أن الحكم الجمالي على الأثر الفني لا ينبع من العقل، ولا من التأمل الحسي، بل ينبع من المشاركة الحرة بين العقل والخيال. وتبعاً

لذلك يقول: «إنه لا يوجد علم حول الرائع، بل هناك نقد للرائع، ليس هناك علم فني بل نقد فني[1].

وهكذا يجهز «كانط» على الجماليات التقليدية، وقواعدها المتشددة ويستعيض عنها بأربع قضايا تحدد مذهبه الجمالي:

القضية الأولى: وتتجلى في عدّ «الذوق» هو المعيار الأساسي الذي يمتلك القدرة على محاكمة العمل الفني. ويتم ذلك من خلال الشعور بالارتياح أو الانزعاج من الأثر الفني فالجمال يقود إلى الرضا والارتياح، كما أن اللذيذ يرضي الحواس، فالجمال يرضي النفس، ويبعث المسرة فيها، والقبح ينفرها.

القضية الثانية: تتجلى في «الجمال» بوصفه كل ما يرضي كلياً وبداهة. دون أن نبرهن على وجوده، ولا يستطيع النقد أن يصور جمال العمل الفني ما لم تبصره العين. وينبغي أن ننظر إلى العمل الفني بمتعة المتأمل، لا بعقل المفكر لأن العمل الفني لا يقوده العقل والمنطق الموضوعي، فهو يولد من تدفق الأفكار والمشاعر على نحو إبداعي لا تحكمه قوانين العقل ومفاهيم المنطق. فالاستمتاع بالعمل الفني الذي يستند إلى الذوق النامي هوما يقود إلى الحكم الجمالي. «فالمتعة من الرائع هي ذات صفة عامة، رغم أنها لا تقوم على أي مفهوم أو تحليل منطقي. والمحاكمة الجمالية لا يمكن أبداً أن تفسر منطقياً»[2].

---

(١) أوفسيا نيكوف وسمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٦.

القضية الثالثة: وتبدو في جمال العمل الفني الذي هوغاية في ذاته وليس وسيلة لغاية أخرى، فهو يتضمن عناصر التناغم والتناسب فيه. فللعمل الفني شكل يجسده، وهدف يسعى إليه من خلال هذا الشكل، ونحن نستطيع أن ندرك ذلك دون أن نتصور أو نحدد الهدف الذي حققه. «فالجمال هو تكامل لشيء عن طريق الشكل، إذ يصبح من الممكن فهم هذا الجمال دون تصور لهدف محدد»[1].

القضية الرابعة: وهي أن الجميل ما يُعترف به بالبداهة موضوعاً لرضا ضروري وهو ما يجمع الناس على جماله، ويحظى بإعجابهم به وتقديرهم له. والجمال ينبغي أن يكتسب قيمته من ذاته دون هدف نفعي يتحقق من ورائه «إن الرائع يجب عدّه دون النظر إلى المفهوم المستعمل للشيء الذي هو بالضرورة يعجب كثيرين. ومن ثمَّ فالرائع هو ما يعجبنا دون فهم كموضوع للتأمل الضروري »[2].

ويؤكد «كانط» أن إحساسنا بجمال الشيء ينبغي أن يكون منزهاً عن رغباتنا ومتطلباتنا مهما كانت، لأن الشعور بالجمال هو شعور نقي، يوصلنا إلى تأمل هذا الجمال بشكل مجرد. وهو يرى «أن محاكمة الجمال التي كانت تحظى باهتمام بسيط هي محاكمة محدودة ، فهي ليست محاكمة حقيقية للذوق ولهذا يجب في الحقيقة أن لا نهتم بكيان الأشياء ، وأن نكون بهذا الخصوص لا مبالين. تماماً لكي نستطيع أن نصبح حكّاماً في ما يتعلق بالذوق»[3].

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٨.

ويبين «كانط» أن ما هورائع في الطبيعة هو رائع بذاته ، لكن ما هو رائع في الفن ، فهو مبني على تصور الأشياء بشكل رائع. فالفن عنده شيء مختلف عن الطبيعة، لأنه إنتاج لنشاط إنساني يحتاج إلى «براعة ومهارة» ولذلك فإن الفنان يختلف عن بقية الناس بمهاراته وقدراته التعبيرية الممتعة.

والنشاط الإبداعي عند «كانط» يتكون في لحظة مهادنة بين العقل والمشاعر، لأن العمل الفني يجمع في ثناياه مشاعر الفنان وتفكيره. وحرية الإبداع لا تصان إلا في مجال النشاط الفني، وقد ميز «كانط» بين «الفن والحرفة» وعدَّ الفن نشاطاً حرّاً، أما الحرفة فهي نشاط مأجور، وينظر إلى الفن وكأنه لا يُعطي إلا عن طريق اللهووالمتعة فهوعمل مفرح بحد ذاته[1].

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٩.

النقد التقني

يبحث النقد التقني / الأسلوبي في البنية التشكيلية التي ينجز بها الفنان صبواته التعبيرية والجمالية، ويتم ذلك باستنباط قواعد الشكل الفني وتحليل الأشكال والألوان، ودراسة ملائمة الوسائل والتقنيات لأهداف الفنان التعبيرية. ولذلك كان على النقد التقني أن يُلمّ بمبادئ الفنون التشكيلية ووسائل إنجازها وخصائصها التقنية من الناحيتين الشكلية والتعبيرية، ومن أجل تحقيق ذلك لابد من معرفة عناصر العمل الفني.

عناصر العمل الفني

اللوحة الفنية – هي قبل كل شيء – سطح نسجت فيه الخطوط والألوان ضمن صياغة مبتكرة لتصور موضوعاً تعبيرياً، يستمد عناصره من الحياة، أو تجسّد مشهداً بصرياً معبّراً يبتكره الفنان من مخيلته، ولذلك يعدّ «ديدرو» أن ما يضعه الفنان في لوحته ليس «لحماً آدمياً أوصوفاً أو دماً أو نوراً أو شمساً أو هواء الجو، وإنما هو قطع من التراب، وعصير النباتات، وعظام متكلسة وأحجار مطحونة وكلس معدني... إنها الألوان الخاصة بالفنان، وطريقته الخاصة، وتقنيته الخاصة، فما التقنية؟ إنها فن تمويه عدد من التنافرات»[1].

(١)- أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص ١٤٣.

ويذكرنا «موريس ديني» بالجانب المادي الذي تتكون فيه اللوحة فيقول: «تذكّر أن اللوحة سطح مسطح، غطي بألوان جُمِّعَت بنظام معين، بقصد بعث اللذة إلى البصر وهي كذلك قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية»[1].

فالعمل الفني – تبعاً لذلك – يقوم على دعامتين أساسيتين هما: «البنية التشكيلية» و«القيمة المعنوية». فإذا أردت أن أصور مشهداً من الطبيعة، فلا بد لي من بناء هذا المشهد من خلال الخطوط والألوان حتى أتمكن من تجسيد المعنى الذي يحققه لي المنظر الطبيعي الذي أصوره.

فالقيمة المعنوية للعمل الفني تبدو فيما يحمله هذا العمل من أفكار ومشاعر. أما البنية التشكيلية فإنها تبدو في النسيج التشكيلي للعمل الفني، الذي ينشأ من العلاقات التي تصوغها الخطوط والألوان، وما ينجم عنها من أضواء وظلال وكتل وسطوح وغير ذلك مما يسمى «موسيقا اللوحة» أو بنيتها التشكيلية. وهذا ما دعا سيزان لتعريف التصوير بقوله: «إنّ عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلاً جامداً، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته، عن طريق تنمية هذه العلاقات، تبعاً لمنطق جديد أصيل، فعمل اللوحة معناه تشكيلها»[2].

---

(١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز دار النهضة، مصر ١٩٥٩، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣١.

ثمة لوحات كثيرة قد تثير اهتمامنا بتشكيلاتها وألوانها قبل أن تثيرنا معانيها ولاسيما حين ننظر إليها من بعيد قبل أن نتعرف على تفاصيلها واكتشاف موضوعاتها، وقد نفاجأ ببساطة الموضوع حين نقترب منها، ولكننا نطرب ونعجب بالنسيج التشكيلي الذي صيغت عليه. وفي هذا الصدد يقول «بودلير»: «إن الطريقة السليمة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية، هي أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تفهم لا موضوعها ولا خطوطها، فإذا كانت موسيقية «ميلودية» كان لها معنى واتخذت مكانها في جدول الذكريات»[1].

فالعمل الفني هوكيان إبداعي يتضمن «بنية تشكيلية» و«قيمة معنوية» متضامنتين في هذا الكيان، وتعتمد إحداهما على الأخرى اعتماداً متبادلاً. ويوضح «كونستابل»: «إن جميع أجزائها ضرورية، بعضها لبعض بعدّها كلاً ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية. فإذا حذفت، أو أضفت رقماً واحداً أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة» [2].

فاللوحة الجيدة تتألف من إيقاعات خطية، ونغمات لونية، لا يمكن حذف واحدة منها كي لا يضطرب الإيقاع أو يشذ النغم. ولذلك فإن الناقد الجيد يستطيع أن يكتشف ما في اللوحة من هفوات أو زلات، لأن كل أجزاء اللوحة مترابطة في صياغة منسجمة. وقد يكتشف الناقد زلة أو خطأ في تلك الصياغة، فعليه ألا يتسرع في إصدار حكمه قبل معرفة أسباب هذا الخطأ، فقد يكون الفنان مضطراً إليه كي لا يضحي بشيء أكثر أهمية منه.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

تحوير الأشكال

وقد يلجأ الفنان إلى تحوير بعض الأشكال أو تجاوز نسبتها من أجل أهداف جمالية أو تعبيرية، وهذا ما نجده لدى عدد من الفنانين التعبيريين الذين يعمدون إلى تحوير الأشكال أو تبسيطها أو صياغتها ضمن قوالب مبتكرة، تبتعد بها عن صيغتها الواقعية المألوفة، وتحقق لها حضوراً متميزاً يبعدها عن الرتابة والنمطية، وتجعلها أكثر حيوية وأبعد تأثيراً وتبعاً لذلك يرى «ديني» أنه علينا أن نميز بين نوعين من التحوير في الشكل أحدهما ذاتي والآخر موضوعي. فالتحوير الذاتي ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ويرتبط بعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية.

أما التحوير الموضوعي، فإنه ينبع من المزاج التصويري الذي يدفع الفنان إلى صياغة كل عنصر صياغة جميلة وفق تصوره ومخيلته، ويمكن أن نسمي ذلك «التحوير الزخرفي» لأن الفنان يلجأ إليه إذا أراد تكييف خياله مع القوانين البدائية للزخرفة ، وهذا ما نجده في لوحات «غوغان» في حين نجد التحوير الذاتي ظاهراً في لوحات « فان جوخ».

ولذلك نجد «ديلاكروا » يمتدح لوحات «فيرونيز» الذي يبتعد عن الاهتمام الظاهري بالتفاصيل، مما يؤدي إلى البساطة ، الأمر الذي يرجع إلى عادة الزخرفة. لأن كل ما يبدومن اهتمام بالتفاصيل يفقد الشكل حيويته، ويقربه من الجفاف الممقوت ، وعلى العكس من ذلك: «يكون الفنان العظيم هوالذي يركز اهتمامه في إلغاء التفاصيل عديمة القيمة، أوالمفزعة أوالساذجة. وهو الذي تتمتع يده بقوة تنظيم فتبني وتضيف وتلغي، وتعمل عملها في

أشياء هي ملك لها. وهوالذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا حفلاً نظمه بذوقه هو. أما العمل الذي يقدمه فنان رديء، فإنك تشعر بأنه لم يكن يسيطر على شيء، وبأنه لم يكن يمارس أي عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة »[1].

مادة العمل الفني

ولكن من أين يستمد الفنان مادته التشكيلية؟ هل يستمدها من الطبيعة، أم من النموذج الواقعي الذي أمامه، أم يستمدها من مخيلته؟ الحقيقة أن الفنان يستمد معظم عناصر عمله الفني من الطبيعة ولكن بدرجات متفاوتة، فهناك فنانون أخذوا موضوعاتهم عن نماذج ماثلة أمامهم مباشرة، وحافظوا على خصائصها الواقعية دون تحريف أوتحوير، غير أن بعضهم الآخر آثر أن يتأمل النموذج الذي يود تصويره ثم يدير له ظهره ويباشر تصويره بما رسخ في ذاكراته البصرية، وما تركه في نفسه من انطباعات فجاءت أشكاله تحمل رؤيته الذاتية وحلوله الإبداعية في صياغته. وهذا ما دعا إليه «سيزان وغوغان».

لقد كان سيزان يرى أن وراء المظاهر المرئية حقائق أبدية لابد للفنان من الوصول إليها في عمله، فهو يقول: «كل ما نراه يتشتت ويختفي. والطبيعة دائماً هي ما هي عليه، ولكن لاشيء يتبقى منها، لاشيء مما نراه.

---

(١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ١٩٥٩، ص٢٤١.

ولابد لفننا من أن يمنح الطبيعة معنى الاستمرار المثير على مظهر كل تغيراتها، فسيساعدنا هذا على الإحساس بالطبيعة كشيء أبدي»[1].

ويذهب «غوغان» إلى أبعد من ذلك، فهويرى أن الصورة لا توجد في الطبيعة، وإنما في مخيلة الفنان، وهو «ينصح الفنان المبتدئ بأن يتخذ له نموذجاً» يدرسه ولكنه يدعوه إلى أن يسدل الستار على هذا النموذج حين يشرع في الرسم، لأنه إذا رسمه من الذاكرة فستجيء لوحته قطعة فنية حية عامرة بالإحساس والقوة والحيوية[2].

فلا يمكن أن يقتصر النقد على قضية مطابقة عمل الفنان للطبيعة أو النموذج الحي الذي أخذ عنه، تطابقاً شكلياً، بل عليه أن يبحث عن قدرة الفنان في تجسيد المعنى الكامن في هذا الشكل، ويتحرى عن الدلالات الجمالية والمعنوية التي تُستَثِر في التحوير الذي سعى إليه الفنان في صيغته التشكيلية. ولذلك فإن الحكم على العمل الفني، يتطلب ذائقة نامية وإحساساً مرهفاً بمواطن الجمال، وهذا لن يتوافر إلا من خلال فرد أدمنت عينه مشاهدة الأعمال الفنية وتدربت على معرفة ما فيها من قيم تقليدية وأخرى إبداعية.

إن قلة من الناس يعرفون إيحاءات الخطوط وتأثيرات الألوان في العمل الفني. لكنّ كثيرين منهم يتوصلون إلى معرفة موضوع اللوحة أو

---

(١) هـربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خـشبة، دار الكاتب العربي، القاهـرة ص ٢٢٦.

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٩، ص ٥٩ .

التمثال علماً بأن العمل الفني لا يكتسب أهميته من موضوعه، بل من قدرة الفنان على تجسيد هذا الموضوع والأسلوب الذي سلكه الفنان في إظهاره. ولهذا سوف نكون على مسافة بعيدة من فهم العمل الفني وتذوقه إن اقتصر اهتمامنا على ما يثيره موضوعه من أفكار ومشاعر. وقد تأتي هذه عن طريق الصورة الضوئية أو الفيلم السينمائي بسرعة أكبر، وتأثير أقوى. فصورة ضوئية لمائدة تحتوي على أصناف من الفاكهة اليانعة قد تثير لدينا شهوة الطعام، لكن لوحة التفاحات لسيزان لن تثير لدينا هذه الشهوة بقدر ما توقظ في داخلنا من مشاعر جمالية وإعجاب بأسلوب الفنان في تصوير موضوعه.

اكتمال العمل الفني

ولكن كيف نحكم على اكتمال العمل الفني ونضوجه؟ وهل تكون اللوحة مكتملة حين يفرغ الفنان من تصوير آخر أجزاء الشكل الذي ينقله إلى لوحته؟ فإذا كنت أصور باقة ورد، وانتهيت من رسم ورودها وأوراقها بكل تفاصيلها فهل يعني ذلك أن اللوحة اكتملت عندي وأصبحت جاهزة للعرض؟

في هذه الحال تكون اللوحة قد انتهت، ولكن ليست بالضرورة أنها باتت مكتملة. فاكتمال العمل الفني لا يكون إلا حين يشمل نضوج كل عناصر البنية التشكيلية التي تجسده، بما فيها من خطوط وألوان على نحومتناسق ومنسجم، إذ يصبح العمل كافياً نفسه بنفسه.

وبذلك يكون انتهاء العمل مقترناً بموضوعه، في حين يكون اكتماله مرتبطاً ببنيته التشكيلية، وهذا ما يفسره قول بودلير: «هناك فرق كبير جداً

بين قطعة فنية «مجهزة» وأخرى «منتهية» فالشيء المنتهي قد لا يكون مجهزاً على الإطلاق... بمعنى أن اللمسة الروحية المهمة التي يضعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة»[1].

وقياساً على ذلك فإن كثيراً من الدراسات القلمية السريعة لعدد من كبار الفنانين تكتسب قيمة فنية عالية رغم عدم انتهائها بها في ذلك دراسات «كونستابل» و«ديلاكروا» التي يرى فيها عدد من النقاد قيمة تشكيلية إبداعية قد تفوق بعض لوحاتهم المنجزة. وعلى الرغم من إغفال بعض الفنانين لبعض العناصر الجزئية في أعمالهم إلا أنها تعدّ مكتملة من حيث الصياغة الفنية. إذ لا يمكن عدّ لوحات هنري ماتيس وغيره من المحدثين غير مكتملة رغم إغفالهم لأشكال مهمَّة في الوجوه التي يصورونها كالعيون أوالأنف أوالفم وغير ذلك[2].

الخيال الإبداعي

إذا كان بعض المصورين قد جعلوا الطبيعة مصدراً يستمدون منه نتاجهم الفني فإن بعضهم الآخر لم يجد في الطبيعة سوى معجم يبحث فيه الفنان عن العناصر التي تتفق مع اتجاهه الفني، بل إن بعض الفنانين ذهبوا إلى أبعد من ذلك بأن جعلوا «أول مهمة للفنان أن يحلّ محل الطبيعة وأن يحتج ضدها» ويتجاوزها إلى ما فوق الطبيعة، أي إلى المنجم الذي في داخله.

---

(١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ١٩٥٩، ص ٢٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٧.

وفي ذلك يقول بودلير: «أنا من فوق الطبيعيين، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يجد جميع النماذج في الطبيعة، بل إن أكثر النماذج وضوحاً تتكشف له في نفسه وتتولد تولداً طبيعياً كما تتولد الأفكار التلقائية وفي اللحظة نفسها »[1].

ولذلك على الفنان أن يتحرر من هذه التبعية للطبيعة، وأن يتجاوزها إلى طبيعة أخرى تكون أكثر تطابقاً مع عقله ومزاجه الخاص. أي عليه أن يلجأ إلى مخيلته ، فهي سيدة الملكات التي يتمتع بها الفنان. و«ما العالم المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة نسبية. وهونوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله» فالفنان الذي يستغني عن خياله، ويعتمد على ما تبصره عينه فهوسطحي ومباشر، أما الفنان العبقري فهوالذي يبصر بخياله ويفكر ببصيرته.

الفن والحياة

لا أحد يشك في تلك العلاقة التي تربط الفن بالحياة ، كما تربطه بالطبيعة ، لكن ليس من الضروري أن تكون هذه الرابطة في اتجاه الحياة الواقعية ، فكثيراً ما يكون عمل الفنان هروباً من صعوبات الحياة إلى أفياء الفن الممتعة وفي هذه الحال يكون الفن وسيلة لاحتمال الحياة ، فهويمّد الفنان بأفق رحب يوفر له حياة من نوع جديد. وكذلك تكون علاقة الفن بالطبيعة ، فالطبيعة قد لا تعطي الفنان كلَّ ما يحتاجه ، ولذلك يلجأ إلى استبدالها بطبيعة أخرى من ابتكاره ، توفر له المتعة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٦.

فالفن يكمن في أسلوب الفنان الذي يتجاوز صورة الحياة الواقعية ويستبدل أشكال الطبيعة المألوفة، بأشكال ترتبط بمخيلته، وعليه فإن محاولات الفنان في رسم الصورة الشخصية عن النموذج الذي أمامه لن تكون صورة حقيقة عن الشخصية التي يصورها مهما بلغت دقة المحاكاة لديه، لأنها سوف تعكس كثيراً من روح الفنان وإحساسه. لأن الفن ليس مرآة للحياة والطبيعة كما زعم بعض الفلاسفة، بل هوابتكار لها. بل هوالصورة البديلة عنها.

وهذا ما ينبغي على النقد أنْ يبحث عنه في العمل الفني، لا أن يبحث عن المطابقة والمشابهة الشكلية ، بل عليه أن يستدل من خلال أسلوب الفنان عن الوجه الآخر للحياة والطبيعة التي تكمن في روح الفنان. ولطالما وجدنا صوراً ضوئية لمشاهد طبيعة أوعروضاً لأحياء سكنية، فبدت وكأنها لوحات لأشهر الفنانين لما فيها من قيم جمالية لا نعثر عليها إلا في الفن.

إن تنسيق الزهور والحدائق هوإخضاع الطبيعة إلى جماليات الفن وأساليبه التي تتجلى في التنظيم والتنسيق والتلوين، شريطة أن يكون هذا الفن بعيداً عن الافتعال الزائف. فليس تنسيق الزهور في باقات ومجموعات للزينة أوالرسم إلا ضرباً من ضروب الفن الذي يتميز به أسلوب عن أسلوب في التنسيق والتكوين واختيار العناصر والألوان.

المذهب السيميائي

يستبعد المذهب السيميائي كل المذاهب النقدية التي تجعل من النقد سلطة، تقوم على توصيف العمل الفني والحكم عليه وفق القواعد والمعايير الجمالية التقليدية، كما يرفض تقيم العمل من خلال ذائقة الناقد ومزاجه الشخصي واتجاهه الفني. ولذلك فهويبحث عن آلية مختلفة، تهتمّ بقراءة العمل الفني وفق منهجية تعدّ العمل الفني نصاً بصرياً قابلاً للقراءة والتحليل من خلال ما يحمله من إشارات وعلامات يمكن تفكيكها وإحالتها إلى مكوناتها الأولية قبل إعادة تركيبها من جديد، لتشكل منظومة دلالية تفصح عن معنى النص وإدراك أبعاده.

والحقيقة أن «الإشارة» أو «العلاقة» الدالة في النتاج الأدبي والتواصل الفني اكتسبت أهمية واضحة في الفلسفة والمنطق وفقه اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم والفنون الإنسانية. وقد نشأت هذه الأهمية عند عدد من الفلاسفة القدماء أمثال: «أفلاطون، وأرسطو، والرواقيون». كما برز هذا الاهتمام عند مفكري القرنين السابع عشر والثامن عشر أمثال «لوك، وليبنتز». وفي القرن العشرين تطور علم الدلالة عند كل من «سوسير، وبورس، موريس» وغيرهم[1].

(١) المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سليم، دار التقدم، موسكو ١٩٨٦، ص ٣٤.

وقد أطلق «سوسير» على علم الدلالة اسم «السيميولوجيا» في حين أطلق عليه «بورس» اسم «السيميائيات» بعدّه الأساس الذي قامت عليه كل العلوم ، وقد صنفه ضمن بحوث المنطق «فالمنطق في معناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميائيات. وبهذا فهوجزء من بناء فلسفي مهمته رصد وتتبع حياة الدلالات التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشيائه وفضائه وزمانه، وباختصار كل ما يمسه أو يجربه أو يحيط به[1].

تقدمت السيميائيات من خلال بحوث عدد من الدارسين، ووصلت إلى أوجها في الثلث الأخير من القرن العشرين، وهي تسعى إلى استكشاف وحدات المعنى وتسميتها وترتيبها وانتظامها في مجموعات من كل الأبعاد بطريقة منهجية وموضوعية، وقد رأى بعض الباحثين أن السيميائيات «شكلت منعطفاً مهماً في كل مجالات العلوم الإنسانية، لأنها سمحت بتنظيم التفكير، وبتخليص التحليل من التجريبية العفوية والحدسية التي كانت تسود إدراك المعنى. من جانب آخر سمحت مرونة السيميولوجيا وقدرتها على التعايش والتفاعل مع العلوم الأخرى بولادة لغة نقدية جديدة مستمدة من علوم اللغة، وبتأسيس منهج يدرس كيفية إنتاج العلامات في مختلف المجالات الإنسانية في المجتمع»[2].

---

(١) د. سعيد بنكراد، السيميائيات : النشاة والموضوع، عالم الفكر، المجلد ٣٥، آذار ٢٠٠٧ ، ص ١٦.

(٢) د. حنان قصاب حسن، قراءة في لوحة، الحياة التشكيلية، العدد ٧٠، دمشق ٢٠٠٤ ، ص ٩.

وكما أشرنا آنفاً اعتمدت السيميائية في تحليلها للعمل الفني على مفهوم «الإشارة/ العلامة» التي تقوم على عنصري «الدال» و«المدلول» وعلاقتهما بالأثر الفني فالعلامة تشكل الوحدة الأساسية في تركيب المعنى، ولاسيما حين ينظر إليها في حيويتها وتحولاتها، وعلاقاتها بالعلامات المحيطة بها. فالعمل الفني يتضمن جملة من العلامات التي تنتظم في أنساق دلالية، تشكل النص الذي يسعى النقد إلى قراءته. وبات من الممكن دراسة الجمل الدلالية، وتحليل دورها في بنية العمل الفني للتواصل معه بوصفه نصاً مُنتجاً للعلامات، يصوغها على شكل «روامز» ولا سيّما أنّها تدعو المتلقي لتحليلها وفهمها ومعرفة أبعادها.

ويعتقد بعض الباحثين أن السيميائية أتاحت فرصة قراءة العمل الفني بفهم جديد، فهي تبحث في وسائل إنتاج المعنى، وتنطلق من المكونات التشكيلية للعمل الفني كالتكوين والتلوين والخطوط وما ينتج عنها من كتل ومساحات وسطوح وملامس وظلال وأضواء... بوصفها مفردات أو علامات دلالية، تشكل منظومات بصرية تمنح اللوحة مضمونها وتميز نتاج الفنان عن غيره.

فالمنهج السيميائي ينطلق من قراءة المادة التي يتشكل منها العمل الفني وهو كالبنيوية والشكلانية، يسعى إلى تحليل مادة الصورة ومكوناتها قبل أن يبحث في مضمونها، ويهتم بتلك العناصر التصويرية التي تمنح العمل الفني جمالياته، وتشي بمضمونه. فالسيميائيون يدرسون مادة الأثر الفني لذاتها دون ربطها بسياق إنتاجها، أي إنهم لا يبحثون في حياة الفنان وأسلوب العصر. وهذا ما يجعل بحوثهم مقتصرة على مادة العمل الفني التي تفصح عن معانيه ودلالاته، وتكشف عن طبيعة مبدعه وأسلوب عصره.

وعلى الرغم من أن بحوث رولان بارت في السيميائية أثارت اهتماماً كبيراً في دراسة الأدب والمسرح والسينما والصورة الضوئية، ومعظم الفنون المرئية والمسموعة كالموسيقا وغيرها، إلا أنها لم تحظ بدراسات تطبيقية في ميدان الفنون التشكيلية، بل إنه اقتصر على دراسة له حول ملصق إعلاني لمعكرونة إيطالية، وقد رأى الدكتور عز الدين شموط الذي يتابع البحوث التشكيلية في باريس، أن النزعة الأدبية والفلسفية مازالت تهيمن على دراسة الفن التشكيلي إذ «مازالت قيد التداول عند بعض النقاد المعاصرين فهي رغم قدمها يتمّ صياغتها من جديد على شكل دراسات في علم الدلالة «السيميولوجيا» ودراسات علم المعاني «السيمنطيقيا» ودراسات صورية «الإيقونالوجيا» ودراسات في تاريخ الفن»[1].

وينوّه الدكتور شموط إلى الباحث «أوتو» وكتابه «الفن والإنسان» الذي درس فيه الحالة النفسية للفنان، إلا أنه وصل إلى النتائج النقدية نفسها، إذ يقول: «نحن نستخدم النقد الفني ليس كهدف للكشف عن معالم العمل الفني وعلاقته بالفنان، ولكن كعامل مساعد لفهم الحالة النفسية للفنان كعضو في مؤسسة جماعية، وبالطريقة نفسها نحن نستعين بالفن البدائي لفهم الأيديولوجيا الجماعية التي تفرض شروطها على مفهوم الخلق الكوني العام بما فيه الدين، نحن نستعين بالفن الشرقي والكلاسيكي لنفسر الحالة النفسية الجماعية هذه»[2].

---

(١) د.عز الدين شموط مشكلة النقد في الفن التشكيلي مجلة المعرفة، العدد ٤٩١، دمشق آب ٢٠٠٤ ص ١١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٤.

بحث تطبيقي في المذهب السيميولوجي

تقول الدكتورة حنان قصاب حسن: «لقد بحثنا كثيراً عن دراسة تطبيقية تعتمد المنهج السيميولوجي في تحليل لوحة أومنحوتة لنرى كيفية تطبيق هذا المنهج على اللوحة لكننا لم نجد شيئاً محدداً في هذا المجال فيما توافر لنا من الوقت الحاضر»[1]. ولذلك غامرت الدكتورة بدراسة إحدى لوحات الفنان أوجين ديلاكروا المسماة «موت ساردانابال» ضمن هذا المنهاج، مستندة إلى دراساتها في المسرح، وعدَّت أن هذه الدراسة عمل تجريبي بحت يخضع للنقاش والتطوير.

رأت الباحثة أن لوحة ديلاكروا هذه، مغرية للتحليل لأنها من اللوحات التي تتضمن عنصر الزمن إلى جانب عنصر المكان، فالتعاقب الزمني موجود فيها في حالة كمون، فهي أقرب لدراسة العمل المسرحي الذي اختصت في دراسته.

وتبدأ الباحثة بتحليل اللوحة فتقول :

«تمثل اللوحة رجلاً مضطجعاً على سريره في حين تدور حوله مجزرة جماعية. بعض عناصر اللوحة كالأغراض والأزياء والأثاث تعود إلى مرجع بعيد في الزمان والمكان، وتستدعي في الذهن صورة الشرق البعيد الذي وصفته الحكايات والأساطير.

---

(١) د.حنان قصاب حسن، قراءة في لوحة، الحياة التشكيلية، العدد ٧٠، دمشق ٢٠٠٤، ص ١٠.

عنوان اللوحة «موت ساردا نابال» وهوعنصر لغوي يعطي معلومات إضافية ويعيد مباشرة إلى مرجعية محددة في الزمان التاريخي والمكان الجغرافي ساردانابال هوالملك آشور بانيبال الذي عاش في القرن السابع قبل الميلاد في بلاد مابين النهرين، وحكم مدينة نينوى تحديداً».

وتشير الباحثة إلى أن هذا العنوان يحدث ارتباكاً لدى المتلقي، الذي لا يجد في اللوحة موتاً لسارداناباال، بل موتاً للنساء والخيول المحيطة به، وتتساءل: «هل يعني ذلك أن الموت هنا يستعمل في معناه المجازي، أي موت الأشياء العزيزة، أو أن ما يصور هو موت مفترض سيتحقق فيما بعد؟ هذا «المابعد» هو الذي سنحاول تقصيه في التحليل لأنه يعطي اللوحة بنيتها السردية، وللسرد طابعه الاستمراري في الزمان».

وتورد الباحثة نصاً كتبه ديلاكروا عن لوحته، وهويبدوكملخص سردي يعرض الخطوط العريضة للحبكة في بعض العروض المسرحية. يقول النص: «لقد حاصر الثوار ساردانابال في قصره، وها هو الآن مستلق على سرير ضخم على قمة محرقة عظيمة بعد أن أعطى الأوامر لموظفي القصر وللخدم بأن يذبحوا نساءه وخدمه وحتى خيوله وكلابه المفضلة، إذ لا يجب أن يبقى بعده أي شيء من الأشياء التي أسهمت في متعته. أما عائشة، المرأة القادمة من بختيار، فلم ترض أن تلقى الموت على يد أحد العبيد، لذا شنقت نفسها بنفسها في الأعمدة التي تحمل قبة السقف، وأما (بالياه) «وهو ساقي ساردانابال، فقد قام في النهاية بإشعال النار في المحرقة ورمى نفسه فيها».

وتبدأ الباحثة في تحليل موضوع اللوحة، ورسم مخطط للقوى الفاعلة المتصارعة فيه. فهي ترى أنه «لاشك في أن الرغبة الأساسية في هذه الحكاية تدور حول الثروة التي يمتلكها ساردانابال ويرغب الأعداء في الاستيلاء عليها وتدميرها. كما تدل على ذلك النار التي بدأت تجتاح أسوار المدينة، وهي خليقة أن تحوّل العناصر إلى هشيم ورماد. ومن ثمَّ فإن فاعل الرغبة هو من دون شك الأعداء، وساردانابال هو القوة المعارضة لهذه الرغبة تحدوه الرغبة نفسها في الدمار لأسباب مختلفة». وترسم الباحثة مخططاً على النحو الآتي:

الفاعل: الأعداء

⇩

موضوع الرغبة: ثروة ساردانابال

⇩

القوة المعارضة: ساردانابال

تقول الباحثة: «إذا نظرنا إلى اللوحة نفسها عن الفاعل المفترض وهو الأعداء، فلا نجد لهم أثراً. لكن أسوار المدينة المحترقة في زاوية اللوحة العليا جهة اليمين هي كناية عن وجودهم على مشارف مدينة قد سقطت، أي إنهم لن يلبثوا أن يصلوا إلى مقر الملك الذي تصوره اللوحة، أما موضوع الرغبة، وهو ثروة ساردانابال بأبعادها كلها فيتمثل في اللوحة من خلال عناصر كنائية تتوزع في كل أرجاء المكان وهي النساء والخيول والأغراض المرصعة بالجواهر».

وتعلل الباحثة انقسام فضاء اللوحة إلى إقليمين متعارضين ومتناظرين هما داخل القصر وخارجه، مع غياب الحدود الفاصلة بينهما، وهذا الانقسام

جاء نتيجة الصراع الذي قامت عليه اللوحة، بين «الفاعل» و«المعارض» اللذين يسعيان إلى هدفيهما. وتورد الباحثة مجموعة من الكنايات لعناصر اللوحة: « في البداية نتساءل حول معنى هذا المكان الذي شغل السرير المساحة الأكبر فيه وأحاطت الخيول والضحايا والمبتهلون بقوائمه: السرير: هوكناية عن غرفة النوم، وهو الذي يحدد المكان عادة على أنه مكان داخلي وحميمي، لكن وضعية ساردانابال على السرير / العرش استعارة عن السلطة والملكية، وتصيرغرفة النوم استعارة عن المدينة بأكملها. وتصير فوضى الأغراض فيها صورة مصغرة عن الفوضى التي دبّت في المدينة بأكملها.

وبذلك تكون اللوحة التي تصور غرفة الملك عالماً مصغراً يمثل العالم الأكبر وهو مدينة نينوى، أما غياب الجدار بين المنطقتين فيصبح بهذا المعنى استعارة عن غياب الحماية، وعن الاجتياح المقبل والهزيمة المحققة. لقد تحقق الانتصار ونينوى مدينة مفتوحة، وفي هذا العالم المصغر الذي تمثله الغرفة الملكية كل شيء يحكي الموت».

ثم تدرس الباحثة الإضاءة، وتظهر أن اللوحة تقسم إلى قسمين أحدهما مضاء ويمثل داخل القصر والثاني معتم ويمثل خارج القصر وهو الفضاء الذي يمثل «الفاعل» المحاصر، في حين يمثل القسم المضاء «القوة المعارضة» التي تترجم على صعيد البنية الداخلية للوحة بجمود ساردانابال في عالم يتحرك وينهار وبموقعه خارج خطوط التكوين الأساس الهرمي للوحة، كما تتوضح باتجاه خط بصر ساردانابال الذي يتأمل الفراغ بلا مبالاة واضحة، وكأنه غريب عما يجري حوله، وبأمر منه.

والحقيقة أن هذا التقسيم غير دقيق، فالتكوين ليس هرمياً كما ترى الباحثة فهو منفتح ويتألف من مجموعة تكوينات مترابطة ومتداخلة، والمساحة المضاءة تخترق اللوحة من أسفل اليمين إلى أعلى اليسار على شكل مثلث يرتبط ضلعاه بمساحتين معتمتين على شكلي مثلث قائم الزاوية في أعلى اليمين وأسفل اليسار وتسهب الباحثة في ربط الأشكال بمعانيها ودلالاتها المعنوية، وتخلص إلى أن اللوحة تقوم على تعاكس الأضداد: الظلمة والضوء، الجلاد والضحية، السلبية والفعّالية، الموت والحياة، الداخل والخارج المقاومة والاستسلام.

ثم تنتقل الباحثة للحديث عن خط لولبي يربط مجموعة من الأشكال على شكل دوّامة، وترى أن «هذه التكوينات في عمل واحد ليست لعبة إبراز عضلات الرسام فالتكوين والحركة لهما معنى دلالي مهم: إن استعارة الهرم للدلالة على السلطة متداولة وبديهة، والسلطة مازالت موجودة في هذا القصر الذي لم يستبحه الأعداء بعد. لكنها تبدو مهددة بدوامة المصيبة التي حلت والتي تبتلع العناصر، وتدفع بمجمل الأشياء لأن تنهار نحو الهاوية».

وتتابع الباحثة دراسة المجموعات الدلالية في محاولة لاستنباط مجموعات دلالية من العناصر والتفاصيل التي تشكل اللوحة ثم تدرس الزمن، ومسار الإدراك البصري، كما تدرس اللوحة في سياق إنتاجها[1]. وتختتم قراءتها السيميولوجية بقولها: «السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: هل يمكن تطبيق هذا النوع من التحليل على أيِّ لوحة، أم أن هذه اللوحة بالذات لها خصوصيتها المشهدية التي جعلت التعامل معها ممكناً؟ وماذا نفعل حين

(١) يمكن متابعة تفاصيل هذا البحث في المصدر السابق، ص ١٦-١٧ - ١٨ -١٩.

يكون أمامنا لوحة طبيعة صامتة أومنظر طبيعي؟ بل ماذا يمكن أن نقول عندما تكون اللوحة تجريدية بحتة ولاتقوم على المحاكاة الأيقونية؟

وتجيب الباحثة عن هذه الأسئلة بقولها «صحيح أن مراحل التحليل كما عرضناها هنا تقوم على استثمار بنية الحكاية، وهذا ما لايتحقق في منظر طبيعي أو في طبيعة صامتة، إلا أن الخطوط والألوان واللمسات والتكوين كافية بحد ذاتها لتشكل نظماً دلالية لأنها مفردات خاصة بلغة محددة هي لغة الرسم ومن ثمَّ فإن استقراءها بحد ذاتها في دلالاتها الواضحة يساعد على بناء المعنى حتى ولو كانت اللوحة بعيدة عن أيِّ محاكاة تصويرية وهذا ما يسمح بتطبيق التحليل السيميولوجي على لوحات لا تقوم على المحاكاة الأيقونية شريطة امتلاك القدرة على استقراء لغة الرسم والتعامل معها كنظم دلالية».

ويذهب الدكتور الطاهر رواينية إلى أبعد من ذلك في بحثه «سيميائيات التواصل الفني»[1] فهو يرى أن عناصر الرسم تضفي عليه جلال الصمت وجمال التشكيل ويبدوذلك في القدرة على البوح الذي يشد الأبصار «نحو لعبة الرسم والتصوير التي تكبت الكلام وتحطمه، وهوما يتيح للرسام أن يبتدع أبجدية جديدة انطلاقاً من قدرته على مزج الألوان بنسب متفاوتة ومتدرجة ومكررة، فهو يجمع بين الكيماوي والموسيقي في قدرته على جعل كل شيء منتظماً ومتوازناً ومنسجماً داخل اللوحة، وعلى توليد الحركة والإيقاع من السكون والثبات. وهذا يكسب اللوحة القدرة على الإسهام في إنتاج دلالات لا نهائية».

---

(١) د. الطاهر رواينية، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر، المجلد ٣٥، العدد ٣، آذار ٢٠٠٧، ص ٢٧٩ – ٢٨٠.

تعقيب على المذاهب النقدية

لعل استعراضاً متأنياً للمذاهب النقدية في الفن التشكيلي يضعنا أمام مسائل عدة منها :

١ - إن أغلب هذه المذاهب ينصرف إلى دراسة الموضوعات والمضامين التي تطرحها الأعمال الفنية، وقليل منها يبدي اهتمامه بالعناصر التشكيلية التي صيغت بها هذه الموضوعات، على الرغم من أن مضمون العمل الإبداعي لا يصدر عن موضوعه وحسب، إذ لا بدّ من شكل فني يجسد هذا الموضوع ويكون قادراً على حمل مضامينه. وعليه فإن دراسة العمل الفني لا بد أن تستند إلى قراءة عناصره التشكيلية بما في ذلك دراسة التكوين والتخطيط والتلوين والتنغيم وغير ذلك من العناصر التي يعرفها الناقد الفني، ويدرك وظائفها الشكلية والإيحائية حتى يتمكن من ترجمة ما تحمله هذه العناصر من دلالات معنوية وإيحاءات فكرية وروحية.

٢ - إن اعتماد النقد التقليدي / الأدبي على استعراض موضوع العمل الفني كقطعة أدبية أو موضوع إنشائي لا يحقق مطامح النقد الفني المعاصر، لاسيما أن النقد التقليدي يحكم على الأثر الفني من خلال موضوعه، وقدرته على محاكاة الطبيعة ومشاكلة ملامحها، وهذا في حقيقته يبعد العمل الفني عن صفته الإبداعية، بوصفه يعتمد على المحاكاة والتقليد، لقد بات

معيار المحاكاة غير مناسب في التصوير والنقد الذي لم يعد يطالب الفنان بدقة الرسم أوالنحت وإنما يطلب منه أن يكون عمله مبتكراً، معبراً عن أصالته وصدق مشاعره.

٣- ابتعد النقد الأيديولوجي عن حقيقة العمل الفني حين عدَّ الفنان صورة عن بيئته ومجتمعه، متناسياً أن العمل الفني ليس صورة فوتوغرافية للحياة الاجتماعية، وليس ترجمة فورية للعقائد السائدة والأفكار المنتشرة التي تروّج لها بعض الجهات السياسية أو الدينية أو غيرها. بل هو صورة جديدة ومبتكرة للحياة تضيء سبلاً جديدة وتفتح آفاقاً رحبة. فالحياة الاجتماعية تمد الفنان بشتى الموضوعات الإنسانية، لكنه يمدها أيضاً بنسغ الجمال ودفق الحياة من خلال إيقاعاته البصرية الموحية ورؤيته المبتكرة.

٤- عدَّ النقد التاريخي أن دراسة العمل الفني مرهونة بدراسة الظواهر الاجتماعية المؤثرة فيه، ومعرفة القوى المادية التي تسهم في تكوين المنظومة الاجتماعية ورأى هذا النقد أنه لا يمكن دراسة العمل الفني بالاعتماد على القوانين الداخلية لتطوره فحسب، ومع ذلك فإن هذا النقد يغفل أهمية الحدس في قراءة العمل الفني، إذ من دون الحدس لا يمكن التقاط ما هو داخلي، والوصول إلى مكامن الإبداع وخفاياها المستترة.

٥- على الرغم من أهمية التحليل السيكولوجي لعناصر العمل الفني، إلا أن النقد لا ينبغي له أن يقف عند تلك الحدود، إذ ليست هناك روابط أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله لأن الإبداع ظاهرة نفسية معقدة

يصعب فيها تحديد الصلة بين ما ينتجه الفنان وشخصيته تحديداً علمياً دقيقاً كما يرى بعض علماء النفس، وبناء على ذلك لا يمكن أن يصل النقد السيكولوجي بمفرده إلى جوهر العمل الفني. لذلك على النقد أن يسعى إلى دراسة العمل الفني وفق معايير جمالية دون أن يبتعد عن الاستئناس بوسائل التحليل النفسي لشخصية الفنان، ونتاجه الإبداعي والرموز التي يتضمنها عمله.

٦- أكد النقد الجمالي أن الحكم على الأثر الفني لا يصدر عن العقل، ولا عن التأمل الحسي، فهو يرد عن طريق المشاركة الحرة بين العقل والخيال، لأن العمل الفني نشاط إنساني يحتاج إلى براعة ومهارة في تصوير الحياة على نحو مبتدع يجمع في داخله مشاعر الفنان وتفكيره. ولذلك فهو لا يرد إلا عن طريق اللهو والمتعة اللذين يولدان الفرح والغبطة.

٧- إن النقد التقني /الأسلوبي يعدُّ العمل الفني كياناً إبداعياً، يتضمن عنصرين متضامنين، هما المبنى والمعنى. إذ يعتمد أحدهما على الآخر، ولا يكون العمل الفني مكتملاً إلا بنضوج عناصر بنيته التشكيلية التي تجسده بما في ذلك الألوان والخطوط على نحو متناسق ومنسجم. فنضوج العمل الفني يكون مقترناً بنضوج بنيته التشكيلية، ولذلك فالفن يكمن في أسلوب الفنان الذي يتجاوز صورة الحياة الواقعية، ويستبدل أشكال الطبيعة بأشكال مبتكرة، تنبع من مخيلته المبدعة. وهذا ما يسعى إليه النقد، لا أن يبحث عن مطابقة العمل الفني للطبيعة أو مشابهتها.

٨- وقد أتاح النقد السيميائي /الدلالي الفرصة لقراءة العمل الفني على نحومختلف، فهو يبحث في الوسائط التي تنتج المعاني فيه، متخذة من

العناصر التشكيلية وسيلة لقراءته والوصول إلى الدلالات المعنوية التي ترشح عن العمل الفني بوصفه التكوين والتلوين والخطوط وما يتمخض عنها من مساحات وسطوح وملامس وظلال وأضواء هي مفردات أو علامات دلالية تشكل منظومات بصرية تسهم في إيضاح مضمون العمل الفني. لكن هذا المذهب النقدي يدرس مادة الأثر الفني لذاتها دون ربطها بسياق إنتاجها، أي إنّه لا يبحث في حياة الفنان وأسلوب عصره، وهذا ما جعل المذهب السيميائي مقتصراً على مضمون العمل الفني ودلالات مفرداته، ولا يكشف عن طبيعة مبدعه وأسلوب عصره.

ونخلص من ذلك أن النقد التشكيلي يقوم على دراسة الأثر الفني من داخله ومن مكونات عناصره التي تبني الشكل من خلال الدوافع النفسية للفنان، ثم يربط هذه العناصر بالجوانب التقنية والعوامل التاريخية والاجتماعية والفكرية مستنداً في ذلك إلى منهجية واضحة وبراهين منطقية متوازنة. فالنقد لا يقتصر على وصف الموضوع وصفاً أدبياً منمقاً، يسرف في الصيغ الإنشائية والصور البيانية، بل يسعى إلى الوضوح والإيجاز والابتعاد عن اللغة المتقعرة والعبارات الغامضة والإشارات المضللة والتأويلات الفضفاضة.

ولا يكتفي النقد باستعراض الجوانب التاريخية أو الاجتماعية أو السيكولوجية التي دفعت الفنان لإنتاج عمله وما تركه هذا الدافع أو ذاك من أثر لدى المتلقي، بل يعمد إلى تحليل الأشكال ودراسة الألوان والخطوط وغيرها من العناصر وما تحمله من دلالات، والنقد لا يسرف في الحديث عن مبدع العمل الفني واستعراض سيرته الذاتية، فهذا شأن التأريخ الفني،

بل يكتفي بذكر الجوانب التي تضيء نتاجه وتسهم في قراءته وتأويله ومما لا شك فيه وجود تلك العلاقة العضوية والروحية بين المبدع ونتاجه، ولا سبيل إلى إغفالها.

والنقد لا يصدر أحكاماً قطعية على النتاج الفني، لأن هذا النتاج مرتبط بظروفه التاريخية وعصره وبيئته، فما يصح في عصر من قيم ومعايير فنية، قد لا يكون مقبولاً في عصر آخر أو بيئة مختلفة، فدراسة النحت لدى القبائل الإفريقية البدائية تتطلب معايير جمالية وتعبيرية مختلفة عن تلك التي تتطلبها دراسة منحوتات مايكل أنجلو وغيره من فناني عصر النهضة في أوروبا، وكل منهما محكوم بقوانينه ومفاهيمه البيئية والجمالية والظروف التي أنتجته والبواعث الروحية والسيكولوجية المسهمة في شكله ومضمونه.

وبذلك لا يمكن النظر للعمل الفني من زاوية واحدة تصدر عن موقف أدبي أو أيديولوجي أو تاريخي أو فلسفي أو غير ذلك وحسب، بل لابد من الإحاطة بكل الجوانب والمكونات التي أسهمت في ظهوره ومنحته ملامحه الفنية والجمالية، وقدرته على بث المؤثرات البصرية لدى المتلقي. من هنا تكتسب قراءة العمل الفني قيمتها من تلك الرؤية الشاملة لكل الجوانب المعنوية والتقنية، وهي مهمة لا تتوافر إلا لأصحاب الخبرة الذين يجمعون بين الثقافة الشاملة والمعرفة العملية لخصائص العمل الفني وتقنياته وأدواته. أما أولئك الذين تعوزهم الخبرة الفنية والثقافة المعرفية فإنهم يعجزون عن قراءة العمل الفني قراءة متكاملة، ويكتفون بالجانب الذي ينظرون فيه للعمل، وهذا ما نجده في كتابات العديد من الصحفيين وبعض الأدباء أو الفلاسفة أو المفكرين الذين يقرؤون العمل الفني من زاوية اهتمامهم ومعرفتهم.

ولعل زيارة المتاحف والمعارض الفنية والاطلاع على النتاج التصويري والنحتي المحلي والعالمي بشكل دائم ترتقي بالحس النقدي، والذائقة الفنية عند أولئك الذين يتصدون للنقد الفني ودراسة الأعمال الإبداعية، وبذلك يصبح النقد فناً يستند إلى خبرة الناقد ونمو ذائقته النقدية وغزارة معارفه في شؤون الفن والحياة واطلاعه على مختلف العلوم والفنون التي تسهم في قدرته على قراءة العمل الفني واستخراج ما يضمره من خبايا وأسرار معجزة. وليست هذه الإطلالة على مذاهب النقد إلا فسحة تطرح أمام الناقد جملة من القضايا النقدية والفنية التي تعمق وعيه في أسلوب نقدي متطور يتناسب مع عصره وفنونه المتتابعة والمتناسخة.

كيف نقرأ اللوحة الفنية ؟

تشكل اللوحة الفنية نصاً بصرياً يتضمن قيماً تعبيرية تتجلى في الأشكال التي تصوغ مفرداتها الخطوط والألوان بما تولده من أضواء وظلال وفق أنساق مختلفة. ومن أجل قراءة هذا النص البصري لا بد من معرفة مفرداته وأدواته التعبيرية ووسائل صياغته وغاية إنجازه، ولذلك لابد من دراسة البنية التشكيلية والمعنوية التي تتكون منها اللوحة الفنية.

أولاً - البنية المعنوية :

حين يقف واحد من عامة الناس أمام اللوحة فإن أول ما يبحث عنه موضوع اللوحة أو الفكرة التي أنجزت اللوحة من أجلها، إذ غالباً ما تتضمن اللوحة قيماً تعبيرية تتناسب مع الأفكار والأغراض التي يسعى الفنان إليها، والأساليب التي يسلكها في تجسيد هذه القيم، في حين تتوجه

أنظار الفنانين والنقاد والمهتمين بالفنون إلى البنية الفنية التي أنجز الفنان بها لوحته، والفن عند هذه الفئة لا يقتصر على اختيار فكرة العمل الفني وحسب، بل في الطريقة التي عالج بها الفنان موضوعه وأفكاره. وفي هذه الحال يمكننا باختصار شديد أن نميز بين اتجاهين رئيسيين في التعبير التصويري، أحدهما تشخيصي والآخر تجريدي، يتضمن الأول أشكالاً مستمدة من الصور المرئية بالعين، في حين يتضمن الثاني عناصر مبتكرة تولدها الذاكرة البصرية بما توحي به بصيرة الفنان.

التصوير التشخيصي :

يقوم التصوير التشخيصي على عرض موضوعاته ومضامينه المعنوية عبر مجموعة من الأشكال المستمدة مما تبصره عين الفنان من صور الحياة المحيطة به، إذ يقدمها في صيغة تتجلى فيها محاولاته في محاكاة الطبيعة ومشابهة الواقع المنظور دون اللجوء إلى التحوير أو التغيير، مراعياً في ذلك النسب الطبيعية والأبعاد الرياضية متوخياً الدقة في التصوير والمماثلة في تجسيد الأشكال الواقعية كما هوالحال في لوحات الفنانين الكلاسيكيين والرومانسيين والانطباعيين وغيرهم من الفنانين الذين يندرجون في سياق الاتجاهات الواقعية والواقعية التسجيلية والواقعية الفوتوغرافية وغيرها من الاتجاهات التي تعتمد على الموضوعات الأدبية والدينية والميثيولوجية بالإضافة إلى تسجيل الموضوعات التاريخية والاجتماعية والمشاهد اليومية والطبيعة الصامتة، وهي موضوعات لا تحتاج إلى عناء في فهمها لمن توافرت لديه المعرفة في تلك الجوانب وهذا ما نجده في نتاج معظم فنون التصوير

الغربي منذ عصر النهضة وحتى أواخر القرن التاسع عشر، وهي الحقبة التي سبقت ظهور الاتجاهات الفنية الحديثة.

وقد يستمد الفنان مادته مما تبصره العين ويشترك فيه وجدانه وخياله، فيحورها وفق رؤى مبتكرة، إذ تبتعد الأشكال عن مواصفاتها التقليدية الساعية إلى التقليد والتماثل مع الواقع المألوف، وتكتسب أبعاداً جديدة من أجل إظهار قيم تعبيرية جديدة يسعى الفنان إليها، كتلك الأعمال التي أنجزتها الاتجاهات الحديثة أوائل القرن العشرين كالتعبيرية والتكعيبية والوحشية والسريالية .

وفي التصوير التشخيصي تتباين الأغراض والموضوعات التي يرغب الفنان في إيصالها، وتختلف باختلاف جنسه وثقافته واتجاهه الفني، فالكلاسيكيون اهتموا بتصوير الموضوعات الأسطورية والدينية والأدبية بالإضافة إلى تصوير الشخصيات والمناظر الخلوية والطبيعة الصامتة بصياغة تهدف إلى مطابقة الطبيعة ومحاكاتها وفق أسس موضوعية أو مثالية، وكذلك كانت أعمال الرومانسيين التي اقتصرت على تلك الموضوعات مع اهتمام واضح بالموضوعات التاريخية والأسطورية كتلك اللوحات التي أنجزها رائد الرومانسية الغربية أوجين ديلا كروا.

في حين ابتعد الانطباعيون عن الموضوعات الدينية والأسطورية، واهتموا بتصوير الطبيعة والمشاهد اليومية والطبيعة الصامتة. والمتتبع لأعمال هؤلاء الفنانين لن يجهد نفسه كثيراً في معرفة مضامينها، ولا سيّما إذا كانت لديه المعرفة بالجوانب الدينية والأسطورية والأدبية، وسوف تثير إعجابه الصنعة الباهرة في صياغة هذه الأعمال، والقدرة على مطابقتها

للطبيعة ومماثلتها، وهي أعمال تصويرية كانت تؤدّي دور الرواية الأدبية والدينية، وتقوم مقام السينما التسجيلية وآلة التصوير الضوئي.

أما التعبيريون فقد انصرفوا إلى الموضوعات الإنسانية والأزمات الاجتماعية والنفسية الفردية أو الجماعية مما دفعهم إلى تجاوز الأشكال التقليدية التي جرى عليها أسلافهم، مبتعدين عن المحاكاة السطحية، ومتوخين إظهار الجوانب النفسية والانفعالية عن طريق تحريف الأشكال والمبالغة في نسبها من أجل تأكيد المعاني المستترة التي يرغبون في كشفها مضحين ببعض النسب الرياضية والتشريحية والصيغ الموضوعية. كما في لوحات: أدوار مونش، - وجورج رووالت، وأوسكار كوكوشكا، ومارك شاجال وغيرهم من التعبيريين الألمان.

وبالغ التكعيبيون في تحطيم النسب الأساسية في الشكل، وأمعنوا في تفتيت البنية الموضوعية للأشكال في محاولة إعادة تركيبها وفق رؤيا جديدة تهدف إلى ابتكار صياغة مبتدعة لأشكال الكائنات، تتيح للفنان فرصة التحليل والتركيب والبناء الشكلي واللوني محققة له متعة الخلق والابتكار. كما في تكعيبيات جورج براك وبابلوبيكاسو. في حين سعى الوحشيون إلى تبسيط الأشكال في صيغ مختزلة وكسوها بألوان صافية زاهية تقترب من أساليب التصوير الشرقي والإسلامي الذي يبتعد عن التجسيم ويستخدم الألوان الصافية، وهذا نراه ماثلاً في لوحات هنري ماتيس ومن سلك نهجه التصويري أمثال: جوستاف مورو، وماركيه، ومانجوين، وديران، وفلامينك، وديفي.

في حين توجه السرياليون إلى مخيلاتهم وتصوراتهم الميتافيزيقية في خلق عوالم مركبة، تتجاوز القوانين الطبيعية فيما يشبه الأحلام والأوهام والرؤى التي تجمع بعض مفردات الواقع على نحو غير مألوف، وهي محاولات رافقت الفكر الإنساني في مغامراته الأولى وتصوراته المبكرة، وتجلت في صورتها الناصعة في لوحات: سلفادور دالي، وكريكو، وأرنست، وميرو، وبول كلي.

التصوير التجريدي :

إن بحوث التشخيصيين المجددين «التعبيريين والحوشيين والتكعيبيين والسرياليين» أسهمت إلى حد كبير في تغيير مفهوم اللوحة الفنية، وكشفت قيما تشكيلية جديدة تتجاوز ما سبقها من مفاهيم، وتفضي باللوحة الفنية إلى آفاق مبتكرة تبتعد عن تصوير الموجودات التي تبصرها العين وتتوجه نحولغة تشكيلية جديدة تنبثق عنها أشكال مبتدعة وصيغ لونية مبتكرة، تصدر عن مخيلة الفنان وما تفيض به بصيرته مبتعدة عن الصيغ المألوفة التي جرى عليها الفن في القرون السابقة للقرن العشرين، وملتقية مع بعض الصيغ التشكيلية المتمثلة بالرقش العربي، والزخرفة الهندسية التي تعتمد القيمة الجمالية والطاقة التعبيرية الكامنة في الأشكال المجردة التي لا تتضمن موضوعات محددة، متخلصة بذلك من مؤثرات الموضوع، وأسر الأشكال المألوفة التي استهلكها الفن التشكيلي عبر التاريخ.

وإذا كان الرقش الإسلامي والحرف العربي قد استمدا القيمة التشكيلية من الصيغ المبتكرة التي ابتدعها الفنان العربي بدافع من المؤثرات الروحية

التي أشاعتها قيم الحضارة الإسلامية في البحث عن المطلق والمجرد المتمثل في الذات الإلهية فإن الفنون التجريدية الحديثة انبثقت عن الصيغ اللونية التي شغف الفنان في تكوينها عبر منظومات ومناخات مبتدعة، تستدعيها المشاعر والأحاسيس في خطاب بصري لا يستشف لغته إلا من ملك عيناً خبيرة ونفساً شفافة. وقد بدأت بحوث التجريديين مع كاندينسكي وموندريان، ولم تنته حتى اليوم، ذلك أن خواء العالم الروحي بعد الحربين وأجواء الحرب الباردة وطغيان السلعة في النصف الثاني من القرن العشرين قد دفعت الفنان للبحث عن عالم روحي آمن وممتع خلف تلك التشكيلات التجريدية.

ثانياً - البنية التشكيلية:

يتألف النص البصري من مجموعة من الجمل التشكيلية التي تنتظم بعضها مع بعض عبر أشكال تصوغ مفرداتها الخطوط التي تحيط بالأشكال وتسهم في خلق إيقاعاتها البصرية إلى جانب القيم اللونية التي تكتسي بها الأشكال. من هنا ينبغي علينا التعرف على مسالك الخطوط وإيقاعاتها والاطلاع على النغم الذي تحدثه درجات الظل والنور، ودور اللون وأهميته في بنية اللوحة الفنية، بالإضافة إلى دراسة تكوين اللوحة، وأسس بنائها وغير ذلك من العناصر التي تسهم في بناء اللوحة ولغتها التشكيلية.

وعلى الرغم من اختلاف اللغة التشكيلية بين لوحة وأخرى باختلاف الاتجاهات والتيارات الفنية، وتنوع الأساليب والأدوات والتقنيات الفنية إلا أن هذه اللغة لا تستقيم، ولا تتآلف إلا بتأليف عناصرها وانسجام أدواتها وتوافق مفرداتها، إذ تشكل كياناً يشبه منظومة رياضية لا يمكن

إضافة رقم واحد إليها أوحذفه منها كي لا تختل هذه المنظومة. فبالقدر الذي تكون لغة اللوحة معه منسجمة ومتكاملة تكون هذه اللغة أقدر على إيصال المعنى وبعث القيم الجمالية والتعبيرية لدى المتلقي، وهذا يشكل معياراً للتمييز بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة التي تعاني من اضطراب اللغة وعجز المفردات وفجاجة الأداء.

وهنا لا بد لنا من استعراض أبرز العناصر في بنية اللوحة الفنية للتعرف على بعض خصائصها ومؤثراتها التي تسهم في لغة فن التصوير والرسم الإبداعي.

١ - الخط وإيقاعاته:

كانت بداية الرسم مع الخط الذي حدد به الإنسان البدائي معالم الأشكال التي حفرها على جدران الكهوف، ومازالت هذه البداية ماثلة في رسوم الأطفال إذ تتخذ الخطوط الخارجية للرسم أهمية واضحة في الفنون المرئية «الرسم، والحفر، والنحت». وإذا كان النحت يعتمد أساساً على الكتلة وما يحيط بها من فراغ فإن هذه الكتلة ذات خطوط خارجية تحيط بالكتلة وتحدد أبعادها وسماتها الغرافيكية، وقد رأى عدد من الفنانين ومنهم الفنان الفرنسي آنغر أن الخط أساس الفنون التصويرية، وأكد أنه «كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحِدةً وبروزاً كان العمل الفني أكثر كمالاً، وكلما كان أقل بروزاً وحِدةً عظُم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال». ولئن كان هذا الرأي لا يخلو من مبالغة إلا أنه يؤكد أهمية الخط ودوره في بناء اللوحة الفنية.

ولا تقتصر أهمية الخط في تحديده للأشكال والكتل، فهو وسيلة لتجسيد الحركة في الشكل الفني، سواء في حركة الشكل الخارجية كما في فنون الشرق التصويرية «المنمنمات العربية والفارسية» مثلاً أم في الحركة الداخلية الذي تجسده ضربات الفرشاة كما في أعمال الانطباعيين أو بعض التعبيريين أمثال فان كوخ. وهكذا يُكسِب الخط العمل الفني إيقاعاً خاصاً يتأرجح بين مختلف الدرجات سلباً وإيجاباً.

ويكتسب الخط أهمية خاصة لدى الفنانين المهرة الذين يجسدون بخطوطهم القوية في رهافتها وحساسياتها ملامح الكتلة ويعكسون مشاعرهم تجاه الموضوعات التي يتناولونها كما في الرسوم التخطيطية لديلاكروا وبيكاسو.

ويشكل الخط وسيلة لاختزال الصورة حين يسعى إلى تلخيص الموضوعات والأشكال التي يرغب الفنان في معالجتها بإحساس تصويري، تسهم فيه الفعاليات الأخرى إلى جانب الخط أو تلك التي تجعل من الخط مطية لحضورها وتأكيدها كما تفعله الألوان حين تباشر في إكساء الشكل، حيث تستتر الخطوط خلف لمساتها.

٢ - اللون وتقنياته :

قد تكون للون أهمية تقليدية تتجلى في دوره الناهض على محاكاة الطبيعة ومماثلتها كما هوالحال لدى الفنان الإنكليزي كونستابل وبعض الرسامين التسجيليين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذين حاولوا استخدام اللون مطابقاً لما تراه أعينهم في الحالات العامة وهو الأمر الذي يخالفهم به الانطباعيون الذين يرون أن ألوان الطبيعة غير ثابتة، بل متغيرة

بتغير المناخ وتنوعات المؤثرات الضوئية، بحيث تكتسب الورقة الخضراء بعض الصفرة والنضارة حين تتعرض لضوء الشمس، في حين تميل إلى الدكنة حين تختفي في الظلال. وقد ميز الناقد هربرت ريد بين ثلاثة أساليب في استخدام اللون تتجاوز الأسلوب الطبيعي السالف الذكر، منها: الأسلوب الرمزي، والأسلوب التناغمي، والأسلوب النقي.

آ- الأسلوب الرمزي:

وفيه يستخدم الفنان اللون من أجل مغزاه ودلالته، فكل لون يحمل دلالة وضعية خاصة اصطلح عليها لدى بعض الجهات الاجتماعية، فاللون الأحمر قد يشير إلى الدماء أو الثورة لدى بعضهم وقد يكون رمزاً للقوة والملكية، واللون الأسود قد يعني الموت لدى بعض الشعوب واللون الأبيض قد يكون رمزاً للطهر والنقاء، وهكذا تحمل الألوان دلالات ورموز تقررها بعض العادات والمفاهيم الاجتماعية أو الدينية. ففي تصوير السيدة العذراء في الأيقونات الدينية لابد أن يكون رداءها أزرق اللون وعباءتها حمراء. وقد استمر الأسلوب الرمزي حتى القرن الخامس عشر.

ب- الأسلوب التناغمي:

وهو أسلوب يعتمد على علاقة الضوء والظل بموضوع العمل الفني، وبما أن لكل لون قيمة أو درجة من درجات الضوء فلا بد للفنان من إقامة توازنات بين هذه الدرجات، وقد خضعت هذه المهمة لمعايير خاصة تتصل ببيئتها الزمنية

والمكانية خلال المدّة الممتدة من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر حين اقتصرت الألوان على مجموعة قاتمة كالبني ومشتقاته وتدريجاته نحو الأصفر والأبيض مع دخول بسيط للأخضر والأزرق والأحمر.

ولعل هذه الصياغة التناغمية النمطية المحدودة أوقعت التصوير في رتابة، دفعت بعض الفنانين أمثال رامبرانت إلى البحث عن منافذ مبتكرة، تجلت في الاعتماد على المفارقات الواضحة بين الظل والنور، كما دفعت بعضهم الآخر أمثال كونستابل إلى الثورة على النمطية والرتابة والبحث عن صيغة أكثر تحرراً، وهذا ما حققه المصور الإنكليزي تيرنر الذي يعدُّ من أعظم الملونين الطبيعيين في عصره.

ج – الأسلوب النقي:

وهو أسلوب يستخدم فيه الفنان اللون من أجل اللون نفسه، وليس من أجل خدمة الشكل، وذلك لأن كل لون يتضمن قيمة جمالية وحسية كامنة في ذاته، وهذا ما يتجلى بوضوح في أعمال رسامي المنمنمات الشرقية الذين يعتمدون الألوان النقية غير الممزوجة في صياغة تتباين فيها الألوان وتتوافق في شدتها ومساحتها كما هو الحال في لوحات الوحشيين أمثال هنري ماتيس.

وبذلك يصبح الهدف الرئيسي للون هدفاً زخرفياً، وتصبح غاية التشابه والتماثل مع الطبيعة أمراً ثانوياً، بحيث يسعى اللون إلى الإثارة الحسية وتحريك النوازع الوجدانية والجمالية، معتمداً على ذاته في التصوير التجريدي.

لقد توجهت معظم بحوث التجريديين إلى ما تحمله الصيغ اللونية من قيم جمالية وإيحاءات تعبيرية متنوعة منذ اكتشف الفنان الروسي كاندينسكي جمالاً في ثوب امرأة رأى فيه انسجاماً في ألوانه التي توزعت بطريقة غير مألوفة، فدفعه ذلك إلى الاستغناء عن الأشكال المشخصة بطريقة مألوفة في التصوير والاقتصار على الصيغ اللونية والإيقاعات البصرية الموحية، واصفاً التصوير كالموسيقا التي تعبر بالنغمات المجردة عن المعاني الوجدانية المختلفة دون التصريح بها. وهكذا انصرف اهتمام التشكيليين المحدثين عن الخط وانصب اهتمامهم على اللون وما يتضمنه من طاقات تعبيرية خلاقة.

٣- التنغيم:

يأتي التنغيم في اللوحة الفنية من خلال توافق درجات الظل والنور على نحو إبداعي يمنح الشكل بعده الثالث ويوحي بعمقه، ويعتمد التنغيم على التظليل والانتقال من النور إلى الظل عبر درجات، ويتمثل ذلك في تدريجات اللون الواحد أو الانتقال من الأبيض إلى الأسود عبر درجات رمادية، وقد ظهر التنغيم في معظم فنون التصوير الغربي لاسيما الاتباعي منه، في حين تخلت معظم الفنون الشرقية التقليدية عنه إذ اعتمد الفنانون الآسيويون في فنونهم التصويرية على الخط في صياغة الشكل كما اعتمدوا على اللون ذي الدرجة الواحدة في مساحات متجاورة متناغمة الألوان، منحت مصوراتهم حيويتها.

وقد يكون هناك تنوع جزئي في درجات اللون حين يقتصر الأمر على تصوير زهرة أو جناح طائر إذ يتدرج اللون من الغامق إلى الفاتح أو

العكس، وقد يلجأ المصور الشرقي إلى نشر اللون الغامق على حواف الشكل ليؤكد حضوره ويميزه عن غيره من الأشكال المجاورة له متضامناً مع الخط في هذه المهمة. وهذا ما نلمسه بوضوح في التصوير الشرقي بما في ذلك فنون المنمنمات العربية والفارسية.

وقد بالغ بعض الفنانين الغربيين أمثال فيرمير في استخدام التدريجات اللونية، مؤكدين براعتهم وإدراكهم العلمي للتنغيم، متجاوزين الدوافع الشعورية والأهداف الجمالية في معالجة التنغيم اللوني، بيد أن بعضهم أمثال رامبرانت حاولوا الإفادة من التنغيم اللوني في إظهار تأثيرات درامية وخصائص جمالية في الموضوع من خلال سيطرتهم على الظل والنور، وبراعتهم في توزيعهما على نحو مُعجِب، بحيث يُعرض كل منهما إلى جانب الآخر بشكل مباشر، فتظهر بعض التفاصيل في غمرة الضوء، ويختفي بعضها في غياهب العتمة لتشكل فرصة للخيال في متابعة رسم تلك الملامح المضاءة.

٤ - التشكيل:

يرى بعضهم أن التشكيل من أبرز العناصر في صياغة العمل الفني، ونستطيع هنا أن نميز بين طرازين من التشكيل أحدهما اتباعي تقليدي والآخر ابتداعي مبتكر :

التشكيل الاتباعي :

هوالتشكيل الذي يحاكي الأشكال الموجودة في الطبيعة وفي الصورة المقلِّدة للطبيعة كتلك الأشكال التي صاغها فنانو عصر النهضة في أوروبا

ومن تبعهم من الفنانين حتى مطلع القرن العشرين. وعلى الرغم من أن بعض الفنانين أمثال بوش قد ابتكروا أشكالاً جديدة لكائنات متخيلة إلا أنهم استمدوا عناصرهم من الأشكال الموجودة في الطبيعة والواقع المرئي الذي شاهدوا مفرداته بأبصارهم، كما هو الحال لدى السرياليين.

التشكيل الابتداعي:

هو التشكيل الذي ابتدعته مخيلة الفنان دون الاعتماد على الطبيعة ومحاكاتها، والذي لا يرتبط جماله بأي شكل منظور، فهو جميل بذاته كتلك الخطوط التي تبتدعها مخيلة الفنان في نسق مثير يصدر عن بصيرته، وما يفيض به وجدانه ووجده. وهو ما نراه جلياً بتلك الصيغ المبتكرة في الزخرفة المتمثلة في الرقش الإسلامي وفي الأعمال التجريدية المحدثة لعدد من الفنانين وبعض الحروفين الذين أنجزوا التجريد الحروفي، مستلهمين القيم الجمالية والتعبيرية في فنون الخط العربي.

ومهما يكن الشكل الذي يجسده الفنان فإنه ينبغي أن ينطوي على نظام متوازن في العلاقة بين عناصره وفق أساس بنائي معين من نوع ثابت مثل الهرم البنائي، وهو ما نراه ماثلاً في الفن الكلاسيكي الذي ظهر في عصر النهضة الأوروبية، مما يضفي على هذه الفنون تركيباً نمطياً مغلقاً.

وهناك نوع ثان يقابل هذا التركيب المغلق ويشكل تركيباً مفتوحاً وهو تركيب حيوي متصاعد البناء تكون اللوحة فيه دون أبعاد محددة، إذ إنَّ الكتل الموجودة فيها لا تتجمع في بؤرة واحدة، بل تتوزع من خلال قوة طاردة، تتحرك من داخل اللوحة إلى خارجها ومحيطها، وفي كلا النوعين

يكون التركيب متوازناً. ويتم بناء اللوحة على أساس ذهني أو غريزي أو كلاهما معاً، فالأساس الذهني لبنية اللوحة يقوم على أسس رياضية ذات نسب وأبعاد محددة كما في العمارة أوالنحت الإغريقي، وهو الأساس الذي اعتمد عليه معظم فناني عصر النهضة الأوروبية أمثال مايكل أنجلوو دافنشي ورفائيل. أما الأساس الغريزي، فهو بناء عفوي للوحة الفنية، يتجاوز النسب والأبعاد الرياضية المعهودة من أجل أبعاد معنوية وجمالية جديدة.

ورغم اعتماد عدد من الفنانين التقليديين الأساس الذهني في صياغة أعمالهم إلا أن عدداً منهم أتاح الفرصة لنوازعه الغريزية وصبواته الجمالية متجاوزاً الأسس الرياضية المتوارثة كما في معظم أعمال الجريكو التي يستطيل فيها الجسد الإنساني من أجل قيمة تعبيرية روحانية. وفي معظم حالات الصياغة التشكيلية للوحة الفنية نلاحظ الموازنة والمشابهة بين ما تنتجه الفنون المعمارية والفنون التشكيلية، إذ إنَّ كل مرحلة حضارية تفرز طرازاً معمارياً خاصاً، ومن ثم فإن هذا الطراز يتجلى في الفنون التصويرية، فاللوحة الفنية انعكاس صادق للقيم الحضارية والمفاهيم التشكيلية لعصر الفنان وبيئته المكانية والاجتماعية.

٥ - الأسلوب الفني المتفرد:

يقوم الانسجام في اللوحة الفنية على توفير مناخ حسي واحد يجمع إليه عناصر التصوير الفني، إذ تغدو هذه العناصر منبثقة من ينبوع واحد، هي روح الفنان وشخصيته، فإذا استطعنا تحليل عناصر العمل الفني إلى عوامله الأولية ومكوناته الأساسية، فإنه ينبغي علينا أن نبحث عن عنصر الانسجام الذي جمع إليه عناصر اللوحة، وهو عنصر لا يمكن إدراكه بالقياس دون

الاعتماد على الشعور والمذاق المتطور والمتنامي، والاستناد إلى المعرفة البصرية المتتابعة والمثقفة.

والانسجام في عناصر العمل الفني هو التعبير عن شخصية الفنان وخصوصيته التي تؤدي بنتاجه إلى التفرد والتميز. فقد يشترك مجموعة من الفنانين في الموضوع الذي يصورونه والاتجاه الذي ينتهجونه في صياغة عملهم في مكان واحد وزمان واحد، كما يشتركون في نوعية المواد والخامات التي يستخدمونها، ومع ذلك يمتاز نتاج كل منهم عن الآخر بأسلوبه ومذاقه. ويستثنى من ذلك الفنون ذات القوالب النمطية كالفن الفرعوني أو الآشوري أو القوطي أو الإسلامي، فالفن الإسلامي الذي يقوم على الرقش والخط العربي وتكويناته يمتاز بأسلوب واحد في التفكير والمعالجة رغم اختلاف الصيغ، ومهما يكن الأمر فإن تأثير العمل الفني المدهش لا يقوم على الإدراك الكامل لتوافق عناصره وانسجام مفرداته التشكيلية والمعنوية وحسب، بل يأتي من تلك الطاقة الخلاقة التي أودعها الفنان في عمله والتي تتجه نحو أفئدتنا عبر قنوات الإحساس والمشاعر، وبذلك لا تكون اللوحة الفنية مجموعة من الأشكال والأفكار وحدها، بل جملة من المؤثرات الحسية والشفرات الشعورية التي تؤلف مجازاً للحقائق المعروضة، وتفتح نوافذ لرياض الإبداع التي تغرد فيها الروح، ويبسط فيها الخيال أشرعته نحو فضاءات لا حدود لروعتها.

الفصل الثاني

أعلام النقد الغربي

أوجين ديلاكروا

شارل بيير بودلير

ليونيللوفينتوري

هـربرت ريـد

أنـدريه مـالرو

جان بول سارتر

أوجين ديلاكروا

١٧٩٨ – ١٨٦٣

يرى العديد من مؤرخي الفن أن الفنان أوجين ديلاكروا آخر الفنانين العظام في عصر النهضة الأوروبية، كما كان أول المجددين في القرن التاسع عشر، فهو رائد الرومانسية في التصوير، وهو إلى جانب ذلك يتمتع بثقافة عالية في شؤون الفن والتاريخ والأدب، مما جعل مذكّراته من أهم الكتابات الأدبية التي تضمنت نقداً فنياً متميزاً لفناني عصره ومن سبقهم من رواد عصر النهضة.

ولد ديلاكروا في فرنسا عام **(١٧٩٨م)** في أسرة عريقة، أنجبت عدداً من رجال الفكر والأدب والسياسة، مما أتاح له فرصة قراءة الشعر ونظمه، وتذوق الموسيقا وعزفها على الكمان، بالإضافة إلى إعجابه بالمسرح وتمثيله لبعض الأدوار، وقد حصل على التعليم الجامعي قبل أن يلتحق بمحترف جيرين GUERIN عام **(١٨١٦م)**. وفي السنة التالية، انضم إلى معهد الفنون الجميلة لمتابعة دراسته في الفن.

تأثر في البداية بـ «كروس» وحين صور لوحة «قارب دانتي» ظهر تأثره بصديقه «جيريكو» وقد عرضت اللوحة في صالون باريس الرسمي عام **(١٨٢٢م)** واشترتها الدولة الفرنسية. وفي العام نفسه أخذ ديلاكروا

يكتب مذكراته الشهيرة. وفي عام (١٨٢٤م) أنجز لوحته «مذبحة ساقز» التي استمد موضوعها من كفاح اليونانيين ضد العثمانيين، وأظهرت تعاطفه مع الرسامين الرومانسيين المعارضين للكلاسيكية الجديدة التي يقودها «دافيد» و «آنغر»، وقد وصفه النقاد بأنه زعيم المدرسة الرومانسية في الفن. وعدّه «هربرت ريد» عبقرية عالمية.

سافر ديلاكروا إلى بريطانيا، وتأثر بمسرحيات شكسبير التي شاهدها، وتعرّف بأعمال الفنانين «كونستابل، وبوننفتون»، فاستمد من المسرحيات موضوعات لوحاته حتى نهاية حياته. وفي لندن اكتشف مصدراً جديداً لوحيه عندما شاهد الأوبرا «فوست» للشاعر الألماني «غوتيه» فرسم في السنة التالية ١٧ طبعة حجرية، امتدحها «غوتيه» بحرارة. وفي عام (١٨٢٧م) عرض لوحته «موت ساردانابال» فأثارت انتقادات كثيرين، ولكنها عدّت فيما بعد إحدى أبرز روائعه.

عاش ديلاكروا حياة اجتماعية نشيطة رغم اعتلال صحته، وهو يواصل تصوير اللوحات الشخصية والتاريخية، وارتبط بعلاقات وديّة مع عدد من الكتاب والشعراء أمثال «جورج صاند، وبودلير، وشوبان» وفي عام (١٨٣٠م) أنجز لوحته الخالدة (الحرية تقود الشعوب) تخليداً لثورة (١٨٣٠م) وعين على أثرها ملحقاً في السفارة الفرنسية لدى سلطان المغرب.

أنجز خلال إقامته في المغرب عدداً من اللوحات استمد مادتها من الحياة المغربية والجزائرية والإسبانية، وحين عاد إلى فرنسا زخرف سقف صالة العرض «أبولو» في متحف اللوفر، وصالة السلام في دار البلدية، وكنيسة الملائكة القديسين. ثم انتخب عام (١٨٥٧م) عضواً في معهد

الفنون الجميلة وعرض للمرة الأخيرة في الصالون الرسمي عدداً من روائع لوحاته قبل وفاته عام **(١٨٦٣م)**.

كتب ديلاكروا مقالاته حول الفن منذ عام **(١٨٢٩م)**، وقد جمعت مراسلاته في خمسة مجلدات كما جمعت يومياته في ثلاث مجلدات في حين جمعت مقالاته الأدبية في مجلدين ويستطيع المتتبع لهذا الإنتاج أن يستخلص بحوثاً شتى في تاريخ الفن وعلم الجمال والنقد الفني.

ديلاكروا مؤرخاً للفن

استعرض ديلاكروا نتاج الفنانين العظام على مدى العصور القديمة عند قدماء المصريين والآشوريين واليونان القدامى وحتى عصره، وقد أثارت كتاباته هذه ردود فعل بين أنصاره الرومانسيين، وخصومه الكلاسيكيين الجدد والواقعيين وهو يرى أن الجمال ليس محصوراً في مدرسة أو في عصر محدد، ويؤكد أن النحت بلغ ذروته عند الإغريق.

أما العصور الوسطى، فقد كان يرى أنها عصور بربرية، وكان يعجبه فيها مظاهر العنف وغرائب أحداثه، وظلامه المطبق، ولم يكن يعجب بفنونه ومع ذلك فقد صور في أعماله «دانتي وهاملت، والصليبيين وريبيكا »، في حين يبدي ديلاكروا إعجابه بعصر النهضة وبتصوير «رافائيل»[1].

ويرى ديلاكروا أن ما جاء بعد عصر النهضة انحطاط وتدنٍ، إذ حلّت الصنعة المدرسية المتكلفة محلّ الخيال، وقد أظهر إعجابه بالنماذج الشعبية

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص٨٢.

التي رسمها «موريلو كما أبدى تقديره لأعمال رمبرانت الذي أغنى وجوهه بتعبير عميق، ووحّدها في علاقة وثيقة مع خلفية اللوحة. ويرى أن رمبرانت أعظم بكثير من رافائيل[1].

ويبدي إعجابه بـ «بوسان» و«روبنس» من رسامي القرن السابع عشر. وعلى الرغم من كلاسيكية بوسان إلا أن أعماله التصويرية تؤكد تفرده، فهو لا ينقاد وراء تعاليم مدرسية، بل هو أكثر المجددين جرأة. ويبدي أسفه من تضحية بوسان باللون: «كيف لم ير أنه إذا صرفنا اللون البرّاق والمتصنع عن أهمية الأجزاء الأخرى فإن للون الزائد والجامد السيئة نفسها، وإنّه يشوش الإحساس بدلاً من أن يقويه؟»[2] .

أما بالنسبة إلى روبنز فهو يرى أنه أقلّ نبلاً من بوسان، ويبدي امتعاضه منه أحياناً، ومن أشكاله الضخمة، ومما لديه من نقص في التأنق والرشاقة، رغم امتلاكه الحيوية العجيبة. وينكر على «دافيد» نقله التافه لبعض أشكاله «أرجل آل هوراس» و«يرى فيه مصوراً مطبوعاً للأشخاص، استطاع أن يعبر عن السمة التشكيلية في النماذج». ويعرب عن إعجابه بتقنيات «كونستابل» من خلال تنويعاته بالفوارق اللونية، لكنه يقسوعلى «آنغر» والواقعيين «لأن آنغر خارج زمنه، متجمد في رسم متخلف المحيط بدلاً من التضاد اللوني»[3]. ويعيب عليه عجزه في التلوين وتصنعه في فنه الذي يستمد سحره من محاكاة القدماء.

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٥.

ويلتفت إلى إنتاج الواقعيين أمثال «ميبه» و«كوربيه» فيجد الأول متكلفاً في أدائه الجاف والمضطرب رغم إحساسه العميق. وهولا يملك سوى تقنية هزيلة، أما كوربيه فأداؤه الجيد وتقنيته الحسنة، يمحوها حرصه في التقليد الحرفي للبشاعة.

ديلاكروا ناقداً :

يقول بول سينياك: «لنعترف بفضل عبقرية أوجين ديلاكروا العليا الواضحة... فقد وضع لنا قواعد الألوان، والخط، والتكوين»[1] .

تتضمن يوميات ديلاكروا كثيراً من الملاحظات الجزئية التي تفصح عن مواقف نقدية، تسعى إلى كشف الجوانب السلبية في الأعمال الفنية التي كان يستعرضها ولاسيما تلك الأعمال ذات السمات الواقعية المتمثلة في لوحات «كوربيه»، فهويرى أن لوحاته تفتقر إلى الأصالة التي يحققها الخيال المبدع. وأنه غير قادر على الابتكار، ويفتقر إلى الإحساس باللوحة رغم ما يملكه من مهارات تنفيذية وتقنية.

وقد كتب معلقاً على لوحة «المستحمات» لكوربيه: «أدهشني ما في لوحته الرئيسية من قوة ونشوز... إن تفاهة الشكل لا وزن لها، أما تفاهة الفكرة وعدم جدواها فهما المنكران، وليت الفكرة وسط ذلك كله كانت واضحة على ما هي عليه.! ما الذي يريده هذان الشكلان؟ هناك امرأة

---

(١) زينب عبد العزيز، أوجين ديلاكروا زعيم الرومانسية، مجلة الفنون، العدد (١) ، القاهرة ١٩٧١، ص٩٤.

برجوازية ترى من ظهرها عارية تماماً إلا من خرقة قد رسمت بلا مبالاة لتغطي أدنى الردفين، وهي تخرج من سطح الماء الرقيق الذي لا يبدوعميقاً عمقاً كافياً ولولغسل الرجلين. إنها تشير إشارة لا تعبر عن شيء، وبجانبها جلست امرأة أخرى أرضاً ولعلها خادمتها، وهي مشغولة بخلع حذائها، ونرى هناك جوربين منزوعين، إلا أن أحدهما لم ينزع بكامله، فيما أظن. وبين هذين الشكلين تبادل بالأفكار لا سبيل إلى فهمه.

أما المنظر فيتسم بقوة غريبة إلا أنه ليس شيئاً سوى تكبير بالقياس الطبيعي لدراسة تُرى هنا قرب لوحته، وينجم عن ذلك أن الشكلين قد وضعا بعد ذلك ومن غير رابط يربطهما بما حولهما. وذلك يتصل بمسألة التوافق بين التوابع والشيء الرئيسي، وهو توافق يعوز معظم كبار المصورين... وليست هذه الخطيئة بأكبر خطيئات كوربيه»[1].

وهكذا نجد ديلاكروا يتوقف عند مسألة مهمة تتمثل في مسألة التكوين في عناصر اللوحة التي ينبغي أن تكون متناسبة ومترابطة. وهو يعيب على بعض الفنانين تقيدهم بالمحيط الواضح للأشكال وانصرافهم إلى تصوير الأشكال بدقة مبتذلة، واستخدامهم الألوان الفاتحة التي تشيع في اللوحة برودة غير مستساغة. ولاشك أن أفكاره هذه تركت أثرها الواضح عند فناني عصره الذين أخذوا يتمردون على قيود الكلاسيكية ويتحررون من الواقعية الرصينة، ويتطلعون إلى آفاق جديدة في صياغة اللوحة.

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص ٩١.

ولا يقتصر ديلاكروا على فضح الجوانب السلبية في النتاج الفني، بل يبدي حفاوة بالقيم الفنية الجيدة، ويرى في قوة العمل مظهراً مهماً من مظاهر الخيال المبدع ومؤشراً للنبوغ، ويشير إلى ذلك الإحساس بالقوة التي تركته في نفسه لوحة «الرفع على الصليب» لروبنز في أثناء زيارته لبلجيكا، ويظهر تأثر روبنز بالفن الإيطالي وسماته، فالفن الإيطالي يبدي اهتماماً واضحاً بمظاهر القوة، لا سيما في أعمال مايكل أنجلو التي وجدها في لوحة روبنز : «إن شيئاً لا يدرك لكنه من أسلوب مايكل أنجلو، يزيد من التأثير الذي تحدثه أبعاد الشخصيات ويلقي عليها ظلاً مرعباً، وللتناسب شأن كبير في قوة اللوحة كبيرة كانت أم ضئيلة !» [1] .

وحين يتحدث عن «حمل الصليب» يظهر مبادئه في التصوير وأسلوبه التقني فهو يرى أن الإفراط في الإضاءة التي يعكسها الفنان على الأشكال، يُفقد الألوان أهميتها وحضورها كذلك الإفراط في كثرة التفاصيل للأشكال كبيرة الحجم، فإنه يضرّ بها، لا سيما تلك التي ينظر إليها من بعيد كالسقوف، وفي هذا يؤكد تفوق «فيرونيز» على روبنز فالأول لأنه حريص أو لحرصه على بساطة التكوين وتناسب الإضاءة.

من هنا نجد أن الآراء النقدية التي كان يبديها ديلاكروا تتوافق مع رؤيته كفنان وتقنياته كمصور له أدواته وخصوصيته التي تتباين مع بعض معاصريه من الفنانين أمثال «آنغر» و«كوربيه»، ومع ذلك تبقى آراؤه النقدية على جانب كبير من الأهمية، لأنها تصدر عن فنان متمرس، محبّ للتجديد

(١) المصدر السابق، ص ٩٢.

رغم إعجابه بالقديم. وهو في الوقت نفسه يتمتع بثقافة واسعة في شتى الفنون والآداب. لكن هذا لاينفي عن نقده النزعة الذاتية والمواقف الشخصية ممن تعرض لأعمالهم بالنقد السلبي، يدفعه في ذلك طموحه ورغبته في التحرر، ونزعته الرومانسية الجامحة التي تذكيها عاطفته المتأججة ومخيلته المتوقدة الأمر الذي جعل لأعماله التصويرية وآرائه النقدية الآثر في فتح نوافذ التجديد التي تمخضت عنها الاتجاهات الفنية المتنوعة في الفن الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر .

مواقف ديلاكروا الجمالية :

تتبدى الأفكار الجمالية لديلاكروا من خلال طرحه لأمور شتى تتعلق بمصادر الإلهام والأصالة، واختيار التقنية الملائمة، والموضوعات التي تبرز مهارات الفنان وتتيح لمخيلته الظهور، وتفصح عن مقدرته في توزيع الأشكال في اللوحة، وتكوينها وفق أهميتها والاستعانة بالنموذج أو الطبيعة إلى أجل محدود على أن يتم الاستغناء عنه والاعتماد على المخيلة.

فمصادر الإلهام التي تدفع الفنان لإنتاج العمل الفني ينبغي أن تتوافق مع رغباته وإرادته، ولا يحق لأي جهة أدبية أو سياسية أن تفرض عليه موضوعه أو توحي بها ويبارك ديلاكروا هروب «بوسان» من باريس حين كان ملك فرنسا يطلب منه إنجاز أعمال زخرفية خالصة.

ويرى أن أصالة الفنان تتحقق بالتجربة المتواصلة والدأب في الإنتاج، ولا علاقة للأصالة بالاتجاه الفني الذي يسلكه الفنان في إنجاز عمله

«فالنوع الفني اللائق هو النوع الذي بلغ به صاحبه الكمال»[1] ومعيار الجمال في العمل الفني لا يكون بتوافقه مع القواعد التي تحددها بعض الاتجاهات الفنية، إذ ينبغي على الفنان أن ينتقي التقنية التي تلائم أسلوبه، وتحقق له أهدافه التعبيرية.

أما النسخ عن النماذج أو الموديلات فإنه لا يحقق عملاً فنياً، ولكنه قد يكون تدريباً مفيداً للمخيلة التي تعيد صياغة النموذج وفق مشيئة الفنان ورؤيته. ولذلك كان ديلاكروا يلجأ في اختيار موضوعاته إلى المادة الأدبية التاريخية التي تشحذ مخيلته، وتتيح له فرصة تصوير الشكل الإنساني العاري لما فيه من قيم تعبيرية مهمة، لا توفرها الموضوعات المعاصرة له.

وحين صور ديلاكروا بعض ملامح الحياة في المغرب العربي والجزائر وجد ضالته في الأشكال المتحركة التي تمور بالحياة، وتقدح القريحة بما هي عليه من ألوان ساطعة، لم يكن يجدها في التصوير الواقعي الأكاديمي الذي ساد عصره وهو يرى في الموسيقا لغة فنية متطورة ومتكاملة لأنها لغة اصطلاحية، تعبر عن الحياة بمفردات وجمل موسيقية مجردة.

وهو يرى أن على الفنان ألا يكتفي باختيار موضوعاته المناسبة، بل عليه أن يخضع هذه الموضوعات إلى أفكاره وتأملاته حتى تخرج عبر مخيلته بحلة جديدة، وفهم إبداعي عميق يترجم موقف الفنان من الموضوع، ويسبغ عليه ملامح روحه ونفسه.

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص٨٦.

وفي أكثر من مناسبة يلح ديلاكروا على دور الذاكرة في التصوير، إذ ينبغي للفنان أن يفكر ملياً في موضوعه قبل أن يعالجه، وأن يحتضن عناصر هذا الموضوع حتى تكتمل في نفسه، وتنضج في مخيلته،مستعيناً بالنماذج الحية من أجل ذلك الهدف من خلال الدراسات التحضيرية، دون الدخول في التفصيلات الجزئية التي تفسد العمل الفني، فإذا توافر له ذلك أنجز عمله اعتماداً على ذاكرته لا عن النماذج التي أخذ عنها دراساته التحضيرية. وأن يكون هذا الإنجاز سريعاً ومحموماً كي يحتفظ بحرارة الأداء وتدفق العاطفة، وحضور المخيلة.

ويؤكد ديلاكروا ضرورة تصوير الملامح الأساسية للشكل بقوة دون الدخول في التفاصيل الزائدة التي تربك الأشكال، وتخفف من حضورها، ولذلك يجب على الفنان أن يتقن فن الحذف والإيجاز الذي يستند إلى مخيلة قوية ورؤية فنية أصيلة للموضوع ولذلك يعدّ فن التضحيات بالعناصر الزائدة والتفاصيل الجزئية من أعظم الفنون جميعاً وبذلك يؤكد ديلاكروا ضرورة تربية الذاكرة التصويرية . فهو يعدّ سعي الفنان نحوإحكام الأشكال بالخطوط لا ضرورة له، فالخطوط يجب أن تخضع لانفعالات الفنان، وهو لا يفضل الكشف عن كل الأشكال في اللوحة دفعة واحدة، بل يرى أنه من الضروري أن يظهر الفنان الأشكال والمفردات التي يرغب في ظهورها، ويخفي بعضها في غياهب الظل.

ويستنكر إغراق العمل التصويري بدرجات لونية متقاربة تجعله أقرب إلى اللون الرمادي، ويشدد على ضرورة استخدام الألوان المتباينة في تدريجات تظهر تألق العمل التصويري، ويؤكد ضرورة وضوح اللمسة في نسيج لوني منسجم وقد« أطلق اسم «اللمسة المخملية» على

تشابك اللمسات متعددة الألوان التي تظهر المادة بمظهر نسيج يبرق بريق الجواهر»[1].

وبذلك مهد ديلاكروا السبل إلى جعل التصوير أكثر حيوية من خلال وضوح اللمسة واللمسة المخملية التي أفاد منها الانطباعيون أمثال مانيه ومونيه وبيسارو ورينوار. كما فتح الباب أمام بحوث سيزان التصويرية التي أشرعت أبواب الحداثة في التصوير، ومهدت لظهور الاتجاهات الحديثة كالتعبيرية والوحشية والتكعيبية وغيرها، فهو يمثل الجسر الواصل بين القديم والحديث. ولا غرابة في وصف أعمال أوجين ديلاكروا التصويرية وكتاباته النقدية بالجسر الذي عبرت عليه فنون التصوير من أوضاعها التقليدية الخاملة إلى مرافئها الجديدة التي ازدهرت ووصلت إلى ما وصلت إليه في العصور التالية لعصره.

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.

شارل بيير بودلير

١٨٢١- ١٨٦٩

الشاعر الفرنسي شارل بيير بودلير أحد أبرز رواد الرمزية في الشعر الأوروبي، وهذا ما تجلى في ديوانه الشهير «أزهار الشر». وكغيره من شعراء عصره كان يهتم بالرسم والتصوير وغير ذلك من الفنون الجميلة إلى جانب الأدب والشعر، وكان يمارس الرسم في حدود لا ترقى إلى طاقته الشعرية المتألقة، وهو مدين للفنان ديلاكروا بكثير من آرائه الفنية ومواقفه النقدية، ولاسيما في معارضه الأدبية التي ظهرت بين عامي (١٨٤٥-١٨٦٩م) فضلاً عن المقالات التي خصصها لمعرض عام (١٨٥٥م) للفنان ديلاكروا والتي جمعت تحت عنوان (طرف جمالية).

جماليات بودلير

- ليس الفن محاكاة للطبيعة:

يؤكد بودلير أن العمل الفني ليس نسخاً لصورة الأشكال الموجودة في الطبيعة وليس محاكاة ذليلة لملامحها، بل ليس ترجمة لأسلوب فني سابق مضى فيه بعض الفنانين السابقين، فالطبيعة لا تعطي الفنان كل ما يريد، فهي أشبه بمعجم غني يقدم للفنان مفردات شتى وعلى الفنان أن ينتقي منه ما

يتوافق معه ويحوله إلى لغة «أبسط وأشد سطوعاً... وأن يُحل الإنسان محل الطبيعة»[1] .

فالفنان يستطيع أن يستمد مادته من الطبيعة بحيث يختار منها ما يوافق رؤيته الفنية ولكن عليه أن يضيف إليها من ذاته وخياله، عندها يغدو عمله الفني أكثر بساطة وجاذبية فالفن ليس تقليداً للطبيعة أو نسخاً عنها، بل اكتشافاً لما هومعبر ومثير، وتنظيماً لعناصر الطبيعة ومفردات الحياة في صيغ مبتكرة تمثل موقف الفنان ورؤيته، وتشي بأسرارها عن طريقه. فالنقل المباشر عن الطبيعة قد يمد الفنان بعناصر مختلفة ومهمة لكنه سوف يظل تقليداً غبياً ما لم يرفده موقف فني ورؤية تنبع من ذات الفنان، وتتدفق من أعماقه. ويتفق بودلير مع العديد من الفنانين والمنظرين في عصره في هذه المسألة فديلاكروا يرى: «أنَّ المصور لايمضي إلى الطبيعة إلا لكي يتلقى ضروباً عديدة من الإيحاء، ولكي ينشد لديها المفتاح الرئسي لأنغامه الكبرى»[2] .

- ليس الفن استخداماً لقواعد تقليدية:

فالعمل الفني يرتبط بجملة من القواعد الخاصة به والتي تبرز جمالياته التشكيلية ومفاهيمه التعبيرية، لكن هذا لا يعني أن لا يكون للفنان قواعده التي تنسجم مع موهبته وابتكاراته. أما التقيد بالقواعد المدرسية المتزمتة دون البحث عن قواعد جديدة ومبتكرة يجعل العمل الفني رهين

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص ٩٤ - ٩٥ .

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٩، ص ٥٨ .

التقليد المقيت الذي يبعث الملل في النفوس، لذلك يسعى الفنان إلى التفرد والابتكار، متجاهلاً ما أنتجه غيره من الفنانين.

إن الفنان الأصيل يتطلع دائماً إلى أفق جديد، يحقق صبواته ويترجم أشواقه التي تفضي به إلى قيم فنية مبتكرة، دون أن يتخلى عن أصالته، وعن الأسس الإبداعية التي ترتقي بالعمل الفني، وتحميه من الجنوح نحوالمبتذل والقبيح. وهذا يذكرنا بمقولة دافنشي: «على الرسامين والمصورين أن لا يعمدوا إلى تقليد رسامين ومصورين آخرين لأن عملهم حينذاك سوف يقال عنه إنّه منسوب إلى الطبيعة لا وليدها »[1] .

فالفن ليس استخداماً لقواعد متوارثة، فالمدارس التقليدية والقواعد الأكاديمية، وجِدت للمبتدئين الذين لا يملكون شخصيات متميزة، أما الفنان فهو فوق هذه المدارس وقواعدها.

- الفن عاطفة متوقدة وخيال مجنح :

يصدر العمل الفني الجيد عن الانفعالات الأصيلة لدى الفنان، ويثير المشاعر الجديدة لدى المتلقي ويحرك العواطف الكامنة فيه، والتي تدفعه إلى التفكير وتحرضه على التأويل، وتشرع أمامه شرفات واسعة للخيال، لأن تلك الشرفات مفاتيحها العواطف المتقدة التي تبعث في العمل الفني تلك الجمرات المستترة، وتحيلها إلى أفكار جديدة ورؤى مدهشة. وهذا ما ذهب إليه برجسون في قوله: «إن الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء انفعال... حيث ينبثق من شرارة

---

(١) أحمد أحمد يوسف، ليوناردو دافنشي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٩٩ .

الحدس إبداع أصيل، يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير... وهنا تنصهر الأفكار، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه»[1] .

وهذا الاندماج الذي يتم بين الفنان والموضوع يسميه برجسون «الحدس»[2].

وإذا كان الفن في رأي بعضهم تنفيس عن العواطف، فإنه في رأي هربرت ريد تنفيس منشط ومثير[3]. والفنان العظيم عند بودلير هو الفنان الذي يمتلك عاطفة متوقدة وخيالاً مبدعاً، فالخيال موهبة رفيعة، فهوسيد الملكات وهو مقارب اللامتناهي.

فالخيال يفكك الكون ويجزئه، ثم يخلق من العناصر المجمعة والمرتبة وفق قواعد يصعب العثور على أصلها إلا في أعماق النفس فالفنان خالق لكون خيالي .

- الفن تعبير عن الغريب وشوق إلى اللامتناهي:

حين دعا بودلير إلى التعبير عن الغريب في الفن كانت معظم الاتجاهات المعاصرة له تعبر عن قضايا مألوفة، كان قد طرقها الكلاسيكيون في لوحاتهم، وعالجوها بأساليب متقاربة، فقد استمدوا موضوعاتهم من القصص الدينية أو الاجتماعية أو المواقف الأدبية والبطولية أو المشاهد

---

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص٢٧.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص٣٧ .

(٣) هربرت ، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ٥٥.

الطبيعية أو من الصور الشخصية. وحين ظهرت الرومانسية اتجه روادها إلى تصوير المشاهد الغريبة كتلك التي صورها وليم بليك في لوحته «الشيطان يحرض الملائكة المتمردين» أو كتلك اللوحات التي صورها ديلاكروا في «غرق الميدوزا» أو «موت ساندابا» أو «الحرية تقود الشعوب»...

إنها موضوعات غريبة ومثيرة، تسعى إلى تصوير مواقف جديدة تبحث عن المفاهيم الإنسانية القابعة في وجدان الإنسان، والأسئلة التي يطرحها الفن بصورة لا حدود لها، متجاوزة الطبيعة. فالفن الجميل عند بودلير هو الفن الطريف الذي يدهشنا بتجاوزه للمألوف.

وفي معرض حديثه عن النزعة التقليدية لدى الفنان والنزعة الإبداعية، يقارن بودلير بين آنغر وديلاكروا فالأول تأثر بمزاجه الشهواني وبميله إلى تقليد القدماء وبتذوقه للجماليات الكلاسيكية، وبإعجابه برافائيل أما الثاني فإنه يمتلك خيالاً قوياً يعبر بوسائل شخصية عن الكائنات المدهشة التي تؤكد عبقريته .

- التقنية الفنية خلق وابتكار :

إن الأفكار التي يبتكرها الفنان تحتاج إلى تقنيات مبتكرة، نستطيع ترجمتها إلى لغة تصويرية موحية، وهذه التقنية لا تقتصر على السبل الفنية المستهلكة التي تعجز عن حمل المضامين الجديدة، وهنا تؤدِّي مخيلة الفنان دوراً بارزاً في ابتكار التقنية الجيدة والأسلوب الفني المناسب الهادف إلى التلخيص والتكثيف والإيحاء والابتعاد عن المألوف وتجنب الاتكاء على المهارات الشكلية المتكلفة والزينة التقليدية التي تثقل العمل الفني وترهقه. لذلك

يعمد الفنان إلى جعل موضوعه أقرب إلى الذكريات أوالمشاهد المتخيلة فيما وراء الواقع من أجل الوصول إلى رؤية تشفّ عن الروح ومعراجها.

وهكذا يرى بودلير أن التقنية ينبغي أن تكون خلقاً كالفكرة التشكيلية. فالصنعة دون خيال سجن للتصوير، ويرى بودلير أن الفنان ديكان يسرف في أدائه المتقن، وأن قليلاً من البساطة والعفوية أفضل من ذلك الإتقان. ويجب على الفنان أن يعمل على تبسيط موضوع العمل الفني، لأن هذا التبسيط يقربه من الذكرى التي هي المعيار الأعظم للفن.

- الصورة الرمزية من أجمل الصيغ الفنية:

كثيراً ما يلجأ الفنان إلى مخيلته من أجل ابتكار صورة رمزية تحل محل الصورة الواقعية المستمدة من الحياة المألوفة، كي يمنح تصويره بعداً رمزياً يثري عمله، وينقله من صيغة المباشرة إلى صيغة غير مباشرة، فالتصوير الواقعي كما يراه بودلير يظل محدوداً إذا لم يعبر عن أحلام الفنان وما توسوس به مخيلته من أشكال طريفة وعوالم غريبة تقود إلى الدهشة والإمتاع، وتضع المشاهد أمام حالة من الإعجاب والنشوة الباعثة على التأمل والإبحار في التأويل والبحث عن المعنى.

فالصورة الواقعية تظل محدودة ما لم تتجاوز المحاكاة، ولذلك ينبغي التعبير عن خصائص النموذج الذي نود تصويره، إضافة إلى طبعه بأسلوب محدد هو سمة الفنان. ويفضل بودلير التصوير الذي هو من صنع الخيال لأنه يعبر عن الرغبات الإنسانية واكتشاف ما هو غريب .

ويمكن للطبيعة الصامتة أن تكون مادة للابتكار حين يلجأ الفنان إلى ترتيب عناصر موضوعه واختيار التناغمات الشكلية واللونية فيه. وقد يلجأ الفنان إلى الترميز الإنساني عن بعض القضايا الفكرية. كما فعل ديلاكروا حين رمز إلى الحرية بصورة امرأة تندفع بقوة وكبرياء بين جموع المكافحين والقتلى، عارية الصدر، رافعة راية التحرر وسلاح الشعب. وهي صورة أذكتها مخيلة الفنان وأبرزتها أدواته الفنية.

النقد عند بودلير

يعدّ بودلير أن المذاهب النقدية التقليدية عاجزة عن كشف حقيقة العمل الفني لأنها تستند إلى معايير ثابتة ومعروفة. ويرى أن الاعتماد على الإحساس والذائقة النامية للناقد هي الأساس في الحكم على الأثر الفني. وتتمثل هذه الذائقة بالرؤية الفطرية الصافية للأشياء. وهي رؤية نقية، تظهر الأمور على حقيقتها مهما ارتدت من أقنعة. فالأثر الفني الجيد هوذاك الذي يهز الأحلام والمشاعر والتفكير، لأن التصوير يلجأ إلى الإيحاء الذي يظهر المقدرة السحرية لدى الفنان .

وحين يعكس العمل الفني مشاعر الفنان ومزاجه ورؤيته، فإن مهمة النقد هي الكشف عن هذه الجوانب التي يعكسها العمل الفني، ولا يعني ذلك أن يكيل المديح أو الذم للفنان كيفما اتفق له، وينبغي أن يحترس النقد من الآراء المضللة التي تشيد بالفن المتقن والمجوّد الذي يتضمن بعض الموضوعات ذات الطابع الجماهيري التي تلقى الحفاوة لدى عامة الناس الذين تثيرهم المشاعر السطحية ويجهلون لغة التصوير وفنون النحت.

ويرى بودلير أن التصوير الرديء هوالذي يسعى إلى إظهار الأغراض الأدبية بدلاً من الفن، أي إنّه يعمد إلى إثارة الاهتمام بطرحه موضوعات أدبية. وعناوين برّاقة تعتمد على اللفظ المثير وتلجأ إلى الألغاز الرمزية. نحو: الغازلة المسكينة، واليوم وغداً، والحب والأرنب المحمر، وغير ذلك من العناوين التي تدفع إلى الاهتمام، ويلجأ بعض المصورين من ذوي المواهب المحدودة إلى الإثارة الحسية، وتحريك الدوافع الغريزية لدى المتلقي، إذ يعمدون إلى تصوير الأجساد الأنثوية على نحو مثير، فهم يصرفون المتلقي عن الجوانب الأساسية في التصوير الفني ويدفعون به نحو اتجاهات ثانوية.

والمصور الرديء يتخم اللوحة بالزخارف المجانية والمفردات الفائضة التي تربك العمل الفني وتضع من مستواه، وتبعد المتلقي عن حقيقته، وتستر عيوب التصوير بهذه الوسائل التافهة، والحيل السخيفة التي تحاول أن تخفي عجز مخيلة الفنان وقدراته التقنية التافهة. ولذلك نجد بودلير يهاجم عدداً من أساتذة الفن المعاصرين له أمثال: فيرنيه، وشيفر، وميسونييه.

ويرى بودلير أن هناك نوعين من التصوير، أحدهما يعتمد على الرسم والآخر يعتمد على التلوين؛ فالمصور آنغر يعتمد في صياغة لوحاته على الخط أكثر من اعتماده على اللون، وهويولي اهتماماً للتفاصيل والأشكال الدقيقة التي تبرز ما بذله من جهد في إتقانها، أما ديلاكروا فإنه يبدي عناية فائقة في اللون، وهوملون بارع، يجسد الحركة في الشكل على نحوكامل، وتتسم

الطبيعة لديه على هيئة حيوية مرتعشة يصعب التقاطها. ويشيد بعظمة المصور دومييه.

ويعدّ بودلير أن اللون أقدر على التعبير من الرسم، وهو يعكس شخصية الفنان، وأن الذي يصنع قيمة الألوان اتساقها الأصيل الذي يعتمد على الابتكار وليس شدتها أوندرتها، ويستشهد بلوحات ديلاكروا وما تتضمنه من قدرات لونية ساحرة.

ليونيللو فينتوري

١٨٨٥- ١٩٦١

تحظى مؤلفات الدكتور ليونيللو فينتوري في فلسفة الفن والنقد الفني بأهمية كبيرة لما تحفل به من تحليل دقيق للجوانب الجمالية والقيم التعبيرية في العمل الفني، بالإضافة إلى الاستنباط الحاذق للمعايير التشكيلية الكامنة فيه نتيجة للخبرة الطويلة التي ورثها عن والده فينتوري الكبير الذي كان واحداً من أبرز المؤرخين للفن الأوروبي، يضاف إلى ذلك دراساته الشخصية للفن وآثاره القديمة والحديثة، وتقصيه الدؤوب لآثار الفكر الإنساني، مما رشحه لأن يكون رئيساً لشعبة النقاد العالميين في منظمة اليونسكو خلال السنوات الأخيرة من حياته.

ولد ليونيللو فينتوري في روما ودرس فيها، ونال إجازة من جامعتها وهو في الثانية والعشرين من عمره، وشغل عدداً من المناصب الفنية المهمة، حيث عُين وكيلاً لأكاديمية الفنون الجميلة بمدينة باليرمو، ووكيلاً لمتحف بورجيزي في روما، ومديراً للمتحف القومي بمدينة أوربينوكما شغل منصب أستاذ تاريخ الفن في جامعة تورينو. وحين كُلّف بتأسيس متحف تواللينو حقق نجاحاً ملحوظاً، وأخذت شهرته تنتشر خارج إيطاليا. وفي عام (١٩٤٠م) اختير أستاذاً زائراً بمعهد جونسي هوبكينز، ثم أستاذاً بجامعة كاليفورنيا، ثم بجامعة المكسيك، ثم في معهد الدراسات العليا في نيويورك .

تابع فينتوري دراساته الفنية وكتاباته في النقد والتاريخ الفني رغم المسؤوليات الجسام التي أسندت إليه، ولم يتوقف عن إلقاء المحاضرات الفنية في الجامعات التي كانت تدعوه ليعرض أمام طلابها آراءه النقدية ومواقفه الفنية إذ كانت له إسهامات في مجمل النشاط الثقافي في العالم، لاسيما في جامعات: السوربون، وليون، ولندن، ومونتريال، وكولومبيا...

وضع فينتوري أكثر من عشرين مؤلفاً في الفن التشكيلي، بعضها كان في النقد الفني ككتاب «أساليب النقد المعاصر» عام (١٩٤١م) وكتاب «المصورون المعاصرون» عام (١٩٤٢م) وقد كانت بعض كتبه دراسات لأعمال مشاهير الفنانين الكلاسيكيين والمحدثين أمثال جورجوني، ودافنشي، وبوتشللي، وبيسارو، وسيزان، ورؤوه... وتدل مؤلفاته على خصوبة فكره، وعمق بحثه، ورهافة إدراكه لأسرار الفن وقيمه الموضوعية والمجردة. وهو يعتمد في توثيقه وتأريخية على المراجع الموثوق بصحتها.

وفي كتابه «كيف نفهم التصوير؟» يستعرض فينتوري نتاج الفنانين الأوروبيين من جيوتو إلى شاجال بأسلوب نقدي تطبيقي، تبدو فيه خبرته بتاريخ الفن والمعرفة بأدوات العمل الفني. وهو في مقدمة كتابه يعرض الوسائل المختلفة التي اعتمد عليها النقاد والدارسون في الكشف عن الجوانب الإبداعية في العمل الفني، ثم ينتقل إلى عرض أسلوبه النقدي في الكتاب، محاولاً بسط أدواته ومعاييره النقدية من خلال أمثلة تطبيقية واضحة.

مفاهيم النقد عند فينتوري

- حساسية الناقد ونمو معارفه في الفن والحياة:

يرى فنتوري أن إعجابنا بالعمل الفني يجب ألا يقتصر على العنصر الذاتي في تفسير هذا الإعجاب، إذ لابد له من أساس موضوعي يستند إليه. لذلك يسعى النقاد إلى تحرير الأحكام الفنية من التأثير الذاتي أوالتفضيل الشخصي. فما نراه من رقة ونعومة مثيرة في لوحة، لا يجعلها أفضل من لوحة أخرى تتسم بالقوة والصلابة. فالرقة والصلابة كلتاهما تشكلان قيمة في الفن تستحق التقدير. ومن ثمَّ فإن كلتا اللوحتين من أعمال الفن الأصيل.

ولكن أي اللوحتين أفضل؟... سيظل هذا السؤال يطرح ذاته ما لم نأت بالدليل على صحة ما نقرر من أحكام بطريقة موضوعية. وهنا لابد من توافر عنصرين مهمين في العمل الفني؛ أحدهما يتمثل في حساسية الناقد، والثاني يتمثل في خبرته بقضايا الفن وتجارب الحياة، ومعرفة مظاهرها الطبيعية وأسرارها. ويصل النقد إلى أفضل مستوى له حين يتحقق التوافق والانسجام رهافة حساسية الناقد ونمو مداركه المعرفية في الفن والحياة. ويفقد النقد قيمته حين يختل التوازن بين هذين العنصرين، أي حين يستجيب الناقد لدوافعه الذاتية أو يميل إلى سيطرة أفكار محددة، تزعم لنفسها صفة القواعد الثابتة[1].

---

(١) اعتمدنا في هذه المادة على كتاب ليونيللو فينتوري «كيف نفهم التصوير»، ترجمة: محمد عزت مصطفى، إصدار دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧، ص ١٥-٢٢.

وعلى الرغم من وجود أناس يتمكنون من الحكم على العمل الفني اعتماداً على رهافة إحساسهم بالجمال وحسب، إلا أنهم يقفون عاجزين أمام تحليل ماهية الجمال، ومعرفة عناصره. والحقيقة أن الجمال ليس وصفات مجردة، أومعايير ثابتة، لأنه لا يوجد إلا في نتاج الفنانين الذين يؤمن كل واحد منهم بقيم جمالية خاصة به، تتجلى في طريقته الإبداعية، وتبعاً لذلك يؤكد فينتوري ضرورة البحث عن جمال الفن في الطريقة الإبداعية الخاصة بكل فنان.

- الطبيعة مصدر للمعرفة الجمالية:

كيف يمكننا أن نكتشف الجمال في العمل الفني؟... للإجابة عن هذا السؤال يضرب فينتوري أمثلة عدة، تظهر أن الاهتمام بعناصر الجمال في الطبيعة، يقود إلى معرفة الجمال في العمل الفني. فمشهد الغروب قد لا يثير اهتمام الراعي الذي يهتم بعودة ماشيته إلى حظائرها، في حين ينفعل الشاعر والمصور إزاء هذا المشهد انفعالاً يثير الوجدان، فيتحول ذلك إلى قصيدة عند الشاعر وإلى لوحة عند الفنان.

فمنظر الغروب هوأحد مظاهر الطبيعة التي تثير وجدان الفنان، وتشكل حافزاً لتحريك صفة الإلهام فيه.ولذلك يقرر فينتوري أن «محاولة اكتشاف الجمال في مظاهر الطبيعة وفي آثار الفن يهيئ للقدرة على تكوين الأحكام الفنية».

- ممارسة التصوير وسيلة لتذوق العمل الفني:

ينصح فينتوري أولئك الذين يريدون التحدث عن آثار الفن على أنهم نقاد ينصحهم باللجوء إلى ممارسة الرسم والتصوير، لأن هذه الممارسة

ستعزز لديهم المعرفة بأدوات هذا الفن، وتنمي في وجدانهم جمالياته. فهي ستعرفهم بطبيعة تكوين العمل الفني وتعزز عندهم المعرفة بالعلاقة بين الوحدات والفراغ وتكشف الصلات بين السطح والعمق، وبين الخط والبروز، وبين الضوء والفراغ.

إن هذه المعارف ستقود بدورها إلى معرفة تقنيات التصوير والمواد التي يستعملها المصور، كالألوان المائية أو الزيتية أوغيرها، مما يمنح القدرة على استنباط خصائصها وتأثيراتها الجمالية، وسينتهي ذلك إلى امتلاك المقدرة على تصوير الأشكال بطريقة موضوعية، وفق أصول علم التشريح وقواعد المنظور والنسب السليمة للأشكال.

لكن فينتوري يحذر من أولئك الذين يمتلكون هذه الخبرات، ويتعصبون في جوانب منها، كأن يتعصب الطبيب إزاء التجاوزات التشريحية التي قد يلجأ إليها المصور أو النحات من أجل إظهار قيم جمالية أو تعبيرية معينة، عندها ستكون أحكامه مرهونة بموقفه المتشدد أو المنحاز إلى عنصر فني دون آخر.

وقد يتعصب أحدهم لطريقة فنية معينة دون أخرى، فهذا من شأنه أن يجعل الحكم على العمل الفني بعيداً عن الموضوعية، وفي هذا يقول فينتوري: «إن الفن لا يعرف شيئاً اسمه طريقة عمل، فلكل فنان أصيل طريقته التي تختلف عن طرائق أمثاله من الفنانين».

- موضوع العمل الفني ليس غاية في ذاته:

يرفض فينتوري ما ذهب إليه بعض النقاد القدامى من عدِّ الموضوع الذي يطرحه الفنان هو الأساس في العمل الفني، وأن نجاح العمل مرتبط

بالاختيار الجيد للموضوع الذي يعالجه. سواء أكان هذا الموضوع دينياً مستمداً من الكتب المقدسة، أمْ أدبياً مستمداً من الروايات والأساطير، لأن العمل الفني لم يعد من مهامه سرد الحكايات أوتجسيد العظات. فالفن التشكيلي قبل كل شيء لغة بصرية قوامها عناصر الشكل وجمالياته الموحية. ولذلك يقول فينتوري:

«يرفض النقد المعاصر فكرة الاعتماد على الموضوع عند إصدار الأحكام الفنية كما يستنكر أهمية العناصر السيكولوجية في تكوين تلك الأحكام،وإنما يتجه ذلك النقد إلى تركيز الملاحظة على العناصر البصرية في آثار الفن التشكيلي بوصفها العنصر الأساسي».

فالنقد لا يكتفي بالاعتماد على الموضوع في تقييم العمل الفني، بل يستنكر الوقوف عند المؤثرات النفسية في إصدار الأحكام النقدية، لأن ما يتركه العمل الفني من أثر نفسي لا يكفي للحكم عليه سلباً أو إيجاباً، لأن هذا الأثر يختلف باختلاف الطبائع النفسية لكل ناقد.

ويشير فينتوري إلى بعض علماء الجمال الذين يعدّون العمل الفني تجسيداً لرموز ترتبط بالقيم الإنسانية، كأن نجعل الأسد تعبيراً عن النبل، والثعلب تعبيراً عن الاحتيال. إذ إنَّ هذا النقد «يستدرجنا إلى الحديث عن الحيوان بدلاً من التصوير عينه» كما يستنكر فينتوري النقد الذي يتجه إلى دراسة العناصر المادية في العمل الفني، ويهمل العناصر الروحية فيه، متناسياً أن قيمة العمل الفني لا تكمن في نوع القماش الذي استخدمه الفنان ولا بطريقة التصوير بألوان الزيت أوغيرها، ولا إلى خبرته بعلم التشريح أو

إلى أي عنصر آخر. «وإنما يعني الفن تلك الموهبة الإنسانية التي يعلن عنها العمل الفني، وإلى ما يصدر عنها من إيحاءات إلى إحساسنا وخيالنا» .

فالفن ليس مجموعة من الرموز التي تعبر عن القيم الإنسانية، وليس النقد تفسيراً لها، بل النقد المعاصر يتجه اليوم نحو الكلام عن الهيئة والبناء في العمل الفني وما يصدر عن ذلك من إيحاءات تنتقل إلى وجدان المتلقي، وتفتح أفقاً أمام خياله وتأويلاته.

المنهج النقدي عند فينتوري

يعتمد فينتوري في منهجه النقدي على التمييز بين موضوع العمل الفني ومضمونه، ويعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في العمل الفني. ومن أجل توضيح أفكاره حول عناصر العمل الفني، يفترض مجموعة من الأمثلة العملية.

- الموضوع والمضمون:

يرى فينتوري أن موضوع العمل الفني هوما يعرضه الفنان أمامنا أما مضمون هذا العمل فإنه يتجلى في الطريقة التي عرض فيها موضوعه، ومن أجل توضيح هذه المقولة، يعرض المثال الآتي :

«لنفترض... أن فناناً رسم بإحدى لوحاته صورة العذراء مريم وابنها طفلاً وكان هذا الفنان قد سجل صورة العذراء مريم والطفل عن شخصيتين تمتان إليه بصلة من الحب مثلاً. عندئذ تكون العذراء وابنها موضوعاً للوحة. ولكن مضمونها يرتبط بحب الفنان لامرأة وطفل، قد يكونان زوجته وابنه».

وثمة مثال آخر يضربه فينتوري لتوضيح وجهة نظره بشأن الموضوع والمضمون فيفترض «أن مصوراً آخر قام بمعالجة هذا الموضوع نفسه، غير أنه عبر فيه عن مشاعره الدينية بدلاً من إبراز تلك العاطفة التي تربطه بالمرأة والطفل، مؤكداً في ذلك الصفة القدسية لشخصية المسيح وأمه، عندئذ يكون الموضوع واحداً في كلتا الحالتين، لم يختلف في اللوحة الأولى عن الثانية وإنما اختلافهما في المضمون».

فالمضمون في اللوحة الأولى يعبر عن عاطفة الحب أما في الثانية فهو تعبير عن مشاعر الورع والجلال.

الشكل الفني

وينتقل فينتوري للحديث عن الشكل الذي يستخدمه الفنان من أجل التعبير عن مضمون عمله، ويبين أن الشكل هوالذي تبدعه مخيلة الفنان. «وبذلك يكون المضمون والشكل كلاهما من طبيعة مختلفة» رغم اتحادهما في إيصال التعبير للمتلقي. ويحدد فينتوري عناصر الشكل في اللوحة الفنية، وهي: الخط والبروز واللون. والبروز هنا يقصد به الحجم الذي يتحقق في إظهار العمق من خلال الخطوط والألوان.

ويقرر فينتوري أن بعض الاتجاهات في النقد الحديث تسعى إلى تقييم هذه العناصر المجردة لذاتها، وتدرس ما فيها من توازن في التكوين، وما تثيره من إيحاءات، وما يتضمنه اللون من مؤثرات بصرية ونفسية. لكنه يؤكد أن هذه العناصر لا يمكن دراستها لذاتها بمعزل عن علاقتها بعضها ببعض. فالقيمة التشكيلية في اللوحة لا تتحقق إلا من خلال العلاقة القائمة

«بين الصفة التشكيلية من ناحية الطاقة الإبداعية التي هيأت لظهور تأثير تشكيلي ما في عمل فني من ناحية أخرى، وكلما كان التجاوب تاماً بين هذا التأثير وخيال الفنان، وكان من خلق وليس من تكرار الصورة من صور الذاكرة، جاء خلقاً فنياً متحققاً في تأثير تشكيلي» .

الخيال والعاطفة

فالصفة التشكيلية قد تكون تشخيصية أوتجريدية، عندها يتوجب أن تتحقق لهذه الصفة أو تلك قدرة إبداعية تستطيع تفجير الطاقة التعبيرية الكامنة في الشكل. وهذه القدرة تتجلى في مخيلة الفنان وعاطفته التي تبدع الصورة الجديدة، وتبث فيها الشحنة العاطفية الملائمة التي تعكس نبض الفنان.

ويبين فينتوري أن المخيلة المبدعة هي التي تنتج التأثير التشكيلي الذي هو رمز لقيمة لا توجد إلا في خيال الفنان «وليس الخيال تجريدياً كما يحسب بعضهم، فلا يمكن للخيال أن يعيش في الفراغ، بل يتعامل الخيال بصفة دائمة مع كل ألوان النشاط الروحي للإنسان كما يرتبط بشكل الحياة الخاصة بكل فنان» .

والخيال محرض للعاطفة، والعاطفة مصدر للمضمون الذي تجسده العناصر التشكيلية. ولذلك فإن أسلوب الرؤيا يمثل النمط المميز في كل عمل فني.

ربط عناصر العمل الفني

يؤكد فنتوري أنه لا يمكننا أن نجزئ عناصر العمل الفني من خلال دراسة كل من المضمون والموضوع، وعناصر التشكيل على حدة. لأن ذلك

سيؤدي إلى انحسار المعرفة بقيمة العمل الفني. لأن القيمة الفنية للعمل مرهونة بصورة الموضوع في مخيلة الفنان، ومن المؤكد أن ما تثيره المخيلة من انفعالات تنعكس في البنية التشكيلية التي تصوغها أدوات الفنان التي تترجم مضمون العمل وتفصح عن مشاعر الفنان وعواطفه.

شخصية الفنان

يرفض فينتوري استبعاد شخصية الفنان وتكوينه من تقييم عمله الفني فالفنان هو المصدر الذي تتدفق على يديه الأفكار والعواطف التي تومض في مخيلته وتنبض في قلبه وتتحول إلى أشكال مبتكرة وألوان موحية. والعناصر التشكيلية لا يمكن أن تكتسب حيويتها من مخيلة جافة وعاطفة باردة ومضمون باهت، وإلا بدت الشخوص والأشكال دمى محنطة.

فالنقد الموضوعي لا يستبعد شخصية الفنان «ذلك أن شخصيته تعد واقعة موضوعية، علينا أن ندركها ونتمثلها، وأن نتعقب من خلالها الطريقة الإبداعية الخاصة التي ينتهجها، وما يدور في عالمها من نضال بين الفكر والخيال وكيف تحددت مثاليتها، ونشأ أسلوبها في العمل، كل ذلك يهدف إلى الوقوف على طريقة بناء تلك العناصر التي تؤلف وحدة العمل الفني بشكله ومضمونه».

فالإبداع يرتبط بالشخصية التي تشكل العمل الفني على صورتها الفكرية والروحية وتودع فيها خصائصها الذاتية ولذلك يسفر العمل الإبداعي عن تلك السمات الخفية والخصائص المستترة في شخصية الفنان.

تبدوأصالة الفنان من خلال عمله كما يرى فينتوري، ذلك العمل الذي تسيطر عليه قدرات الفنان الإبداعية، متجاوزة نزعته العقائدية أو الأخلاقية أو خبرته التقنية، لأن هذه الأمور إذا طغت على العمل الفني أفسدته وأخرجته عن سياق الفن الأصيل، إذ يتحول الفنان إلى داعية لبعض المعتقدات أو واعظ أخلاقي أو صانع حرفي للفن.

ويجب على النقد ألا يسرف في دراسة الدوافع النفسية للفنان بدلاً من الاهتمام بدراسة عمله الفني وتقييم نتاجه، فالعمل الفني هو الغاية الأساسية للنقد وتسليط الضوء على جانب من شخصية الفنان يسهم في عملية التحليل والتقييم. ويؤكد فينتوري أن شخصية الفنان تختلف عن شخصية الإنسان العادي، فالفنان يخضع لظروف خاصة تفرضها طبيعة ميوله الفنية، وتسهم في تنمية ملكاته الفردية، ونمو مشاعره تجاه الحياة والكائنات، وتفتح له أفقاً يطل من خلاله على عوالم جديدة تؤهل مخيلته للإبداع والابتكار واختيار العناصر التي تطوف به في عوالم أبعد من الواقع ومن المؤثرات الخارجية التي قد تؤثر في إنتاجه وتجعله أسيراً لعواطف عابرة أو أفكار سائدة.

«وحين ينجح الفنان في إخضاع مشاعره الذاتية وميوله وأفكاره الخاصة لموهبته الخلاقة عندئذ لايكون هذا مجرد إنسان عاطفي أوتابعاً لأحد رجال العلم والأخلاق بل يكون فناناً بحق» ولذلك ينبغي على النقد أن يبحث في العمل الفني أكثر من بحثه في الطريقة التي ابتدع الفنان بها عمله من أجل أن يتوافر له القدرة على كشف الهوية الفنية للأثر الفني، منطلقاً من فهمه للعلاقة التي تربط شكل العمل الفني بمضمونه.

ولعل المنهج التطبيقي الذي سنّه فينتوري لنفسه في دراسة العمل الفني يتضح جلياً من خلال كتابه «كيف نفهم التصوير» الذي درس فيه نماذج مختلفة من الإنتاج التشكيلي الأوروبي منذ البدايات التي أخذ ينهض فيها مع بداية القرن الرابع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، أي من جيوتو إلى شاجال وهذا هوالعنوان الفرعي للكتاب. وهوبذلك يمضي مع تطور فن التصوير الأوروبي من خلال أشكاله التقليدية إلى أنماطه التصويرية الحديثة، ليكون مرجعاً في ممارسة النقد بصورة عملية، أبعد ما تكون عن البحث النظري الجاف.

هربرت ريد

١٨٩٣- ١٩٦٨

يأتي هربرت ريد في طليعة المفكرين الذين كان لآرائهم النقدية أصداء مهمة في الفكر العالمي منذ مطلع القرن العشرين، لاسيما البحوث والكتابات في فلسفة الفن وعلم الجمال، والنقد التشكيلي. وتعدُّ كتبه في الفن مرجعاً مهماً لكثيرٍ من الآراء النقدية في هذا الميدان بما توافر له من ثقافة واسعة في الأدب والفكر والفن.

ولد هربرت ريد بمقاطعة يوركشاير البريطانية عام (١٨٩٣م) من أسرة ريفية يعمل معيلها في الزراعة، وقد تابع دراسته في جامعة ليدز، ثم عين أميناً لمتحف فكتوريا وألبرت مدّة عشر سنوات، تخصص خلالها بفنون الخزف والزجاج الملون. وفي عام (١٩٣١م) عين ريد أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة إدنبرة وحاضر في جامعة كمبردج وشغل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارفارد خلال عامي (١٩٥٣-١٩٥٤م) بوصفه شاعراً، وقدم العديد من الدراسات والكتب في الشعر والأدب، وحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز. وألقى العديد من المحاضرات في الفنون الجميلة بالمتحف القومي بمدينة واشنطن، وكان رئيساً لتحرير مجلة برلنتجون، كما شغل منصب مدير المعهد العالي للدراسات الفنية في بريطانية.

والحقيقة أن هربرت ريد لم يكن ناقداً فنياً وحسب بل كان شاعراً وروائياً وأديباً وفيلسوفاً وباحثاً في علم الجمال، وقد تنوع إنتاجه بتنوع ثقافته ومواهبه ولعل أبرز كتبه في ميدان الفنون الجميلة: فلسفة الفن الحديث (١٩٢٥م)، ومعنى الفن (١٩٣١م)، والفن اليوم (١٩٣٣م)، والفن والصناعة (١٩٣٤م)، والفن والمجتمع (١٩٣٧م)، والتربية من خلال الفن (١٩٤٣م)، وجذور الفن الخضراء (١٩٤٧م)، وفن العمارة، وأشكال الأشياء المجهولة (١٩٦٠م) بالإضافة إلى عدد من الكتب التي استعرض فيها عدداً من التجارب الفنية لبعض الفنانين أمثال : غوغان، وكاندينسكي، وبول كلي وغيرهم[١].

المنهج النقدي عند ريد

يستمد ريد نظريته النقدية من إدراكه للكون، ونظرته الشمولية للحياة ومن إيمانه بالنمو العضوي للكائنات الحية، وقوانينها الداخلية. وهذا بدوره يقود للبحث في معادلات موازية لها في الفن. فالعمل الفني الحي النابض يتمتع بعناصر شكلية، وقيم معنوية، تنبع من حيوية المبدع وعبقريته، وهي عناصر توازي قوانين النمو العضوي في الكائنات الحية، كما توازي القيم السائدة عند الإنسان. ويمكن للناقد أن يستعين بعناصر قياسية تتمثل في: الإيقاع، والتوازن- التناسب. التي تتوافر في العمل الفني لكن هذه العناصر لا تكتسب أهميتها إلا من خلال الروح المبدعة المتجلية في رحم العمل الفني. وهكذا يجمع ريد في كتاباته النقدية بين النقدَيْن الجمالي و التحليلي[٢].

---

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٣٣٢ .

(٢) بدر الدين أبو غازي، الفن في عالمنا، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٣ ، ص٦٨.

أ - النقد التحليلي:

يقوم هذا النقد على دراسة مضمون العمل الفني، ومعرفة العوامل الإبداعية والأسس النفسية التي ينهض عليها، واستقراء الأهداف التي يسعى إليها، ويدرس ذلك في محيط الفنان ومجتمعه وعصره. وقد يستعين الناقد بالتحليل النفسي، ويستخدم مصطلحات علم النفس في لغته النقدية. ونستطيع هنا أن نستعرض أبرز العناصر التي تعكس مضمون العمل الفني كما يراها ريد في النقد التحليلي[1].

١ - مصداقية الفنان:

تبدو مصداقية الفنان تجاه عمله الفني من خلال علاقة الشكل الذي يكوّن جسد العمل بالتعبير الذي يعكسه، ويترجم ملامحه الروحية والوجدانية. فإحساسنا بالقيم الجمالية الكامنة في العمل الفني هي التي تدفعنا للإعجاب بشكله وهو إحساس ثابت في داخلنا. أما فهمنا الذي لا يعتمد على مشاعرنا نحو العمل الفني فهو الذي يتغير تبعاً لأفكارنا وتطور حياتنا العقلية... فالتعبير في الفن يقوم على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة، أما الأدوات التي يملكها الفنان «الخطوط والألوان» فهي التي تصوغ الشكل الفني الذي يجسد التعبير.

فالمشاعر والأحاسيس كامنة في الفنان، أما الأفكار الأدوات التي يصوغ بها العمل الفني، فهي خاضعة للتغيير. ولذلك فإن أسلوب الفنان يستند إلى مشاعره، في حين يعتمد الشكل الفني على ثقافته الفكرية وتطور

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٠.

أدواته الفنية. ويمكننا أن نحلل الشكل إلى مصطلحات ذهنية مثل «المقياس والتوازن والإيقاع والتناغم » إلا أنه أمر يرجع إلى الذوق في أصله، أو بمعنى آخر إلى نوع من الشعور الموجّه والمحدد[1] .

٢ - الابتعاد عن الصيغ النمطية:

يسعى الفنان دائماً إلى تجاوز الصيغ الجاهزة، والنسب التقليدية التي تقيده وتكبح مخيلته وعواطفه، وتبعد عمله عن الابتكار والحيوية. ولذلك يبتعد الفنان عن التناغم الهندسي المنتظم، متجاوزاً النسب الطبيعية للأشكال، أو متجنباً علاقاتها المألوفة، بغية كسر الرتابة والنمطية في الصياغة الهندسية المنتظمة.

فالعمل الفني ليس تطبيقاً رياضياً لصيغ موضوعة، وأشكال موصوفة، بل هو تجسيد لانفعالات الفنان وترجمة لمشاعره إزاء موضوعه. لكن هذه الانفعالات لن تصل إلينا بسوية واحدة، فهي مرهونة بطبيعة تكويننا الفكري والعاطفي. وكلما كانت أدوات الفنان قادرة على حمل انفعالاته استطاع أن يترجم مشاعره بصورة مقنعة، ويفتح أفقاً نحو مقاصده الروحية والفكرية. من هنا كان لابد من تطابق بين ذات الفنان وإنتاجه وإلا بات عمله تمثيلاً هشاً وبارداً لموضوع يطرحه، ومضمون لا يعي أبعاده[2].

---

(١) هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة ص٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦.

٣ - أصالة أسلوب الفنان:

إن مضمون العمل الفني أبعد بكثير من مجرد موضوع يطرحه الفنان أو فكرة يعالجها. ومهما يكن من أهمية في اختيار الموضوع، فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله الفنان بقدر ما يتحدد في أسلوب تناوله وكيفية التعبير عنه، ومدى ما يحمله هذا المضمون من وعي فكري وإحساس عاطفي.

ولا يقتصر العمل الفني على الموضوع الذي يتناوله الفنان والشكل الذي أنجز فيه هذا الموضوع، بل لابد للعمل الفني من مضمون ينبثق عن تعاطف الموضوع والشكل في خلق صيغة أسلوبية تعبر عن موقف الفنان وتعكس وعيه وإحساسه بالكائنات... قد يشترك أكثر من فنان في تصوير موضوع واحد ضمن اتجاه فني محدد، ومع ذلك يأتي عمل كل منهم مختلفاً في مضمونه عن الآخرين. وهذا يتجلى في جملة من العناصر التي تؤلف العمل الفني، وتكسبه خصائصه المميزة.

ومع ذلك فهناك فنون لا تحمل مضامين واضحة، لكنها تعبر عن مبدعيها. فالآنية الخزفية والفخارية المجردة من الرسوم والنقوش لا تحمل مضموناً واضحاً فهي تقتصر على الشكل الجميل الذي ينتجه الخزافون وهي تحمل بصماتهم وتعكس أذواقهم وقدراتهم على الابتكارات المجردة[١].

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٨.

٤ - تجسيد الحقائق الفكرية والنفسية:

إذا كان فن الخزف يمثل الفن المجرد، فإن الصور الشخصية التي يرسمها الفنان تمثل الجانب الآخر من الفن، وهو ما نسميه التصوير التشخيصي الذي نصور فيه الملامح الإنسانية. وقد رأى راسكين: «أن أفضل الصور الموجودة للمدارس العظمى كلها هي صور لوجوه... وهي دائماً لأشخاص بسطاء، ليسوا من النبلاء أبداً» [١] .

وحين يعمد الفنان إلى تصوير وجه أمامه فإنه يتوخى تجسيد الملامح الواقعية لهذا الوجه، وتكون مطابقته لمفرداته التي ينقلها عنه مباشرة. وهذا يتطلب مهارة من الفنان تستند إلى خبرته ومعرفة تقنيات التصوير وأسراره وبذلك يصبح ما يصوره الفنان مطابقاً لما ينقل عنه. لكن هذا لا يكفي في تصوير الوجوه، ولابد أن يرافقه وعي متطور من الفنان الذي ينبغي له أن يعكس في صورة الوجه حقائقه النفسية والفكرية التي تكسبه حيوية، وتنتقل به من رسم جامد بارد إلى تصوير حي يظهر عمق الفنان وبراعته [٢].

ولذلك ينصرف بعض الفنانين إلى تصوير عامة الناس وأكثرهم بساطة كي يتمكنوا من رصد ملامحهم بأمانة واقعية أكثر من اللجوء إلى التحريف والتهذيب الذي يضطرون إلى إظهاره حين يرسمون وجه امرأة أو رجل صاحب نفوذ أو مكانة اجتماعية مرموقة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٢) المصدر السابق ص ٤٩.

ب - النقد الجمالي:

يقوم النقد الجمالي على دراسة العناصر الفيزيقية / الحسية التي تؤلف العمل الفني وهي: «الخط- اللون- النغم اللوني – التكوين- الوحدة...». ويرى ريد أن دراسة العمل الفني يمكن أن تتم بطرائق مختلفة فباستطاعتنا أن نحلل العناصر الفيزيقية ونتأملها، ونقيم كل عنصر على حدة ثم ندرس علاقة كل عنصر بسواه. ويقرر ريد أن هناك خمسة عناصر رئيسة ينبغي دراستها، وهي: «إيقاع الخط، وحجم الأشكال، والفراغ، والضوء، والظل، واللون» وهذا هو وضعها في معظم الحالات من ناحية ترتيبها لا بالنسبة إلى أهميتها المطلقة [1] .

وسنحاول فيما يلي تلخيص العناصر الفيزيقية /الحسية التي يتكون منها العمل الفني كما أوردها هربرت ريد في كتابه (معنى الفن) .

١ - إيقاع الخط:

- يرى ريد أن الخط هو أول وسيلة استخدمها الإنسان في الرسم من أجل تحديد معالم الشكل، وأن الأطفال مازالوا يبدؤون به لنقل تصوراتهم، لذلك فهو من أبرز العناصر الأساسية في الفنون البصرية، حتى في فن النحت الذي يكون الخط فيه محيطاً بالكتلة المنحوتة.
- الخط يعبر عن الحركة «ربما كان بإمكاننا أن نتصور كيف يستطيع الخط الراقص أن يقدم هذا الإحساس الإيقاعي تصوراً أكثر سهولة من تفسير هذه الظاهرة عن طريق مشابهاتها الموسيقية والفيزيقية... ذلك أن الخط

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٣.

بعد كل شيء لا يتحرك أو يرقص، وإنما نحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره» [1].

- الخط يعبر عن الكتلة... كثيراً ما يوحي الخط بالكتلة التي تظهر حجم الشكل من خلال البعد الثالث، وهذه ظاهرة نجدها في عدد من المغامرات الجريئة في رسم الخط الخارجي المستمر لدى بعض الفنانين. إذ يبدو الخط متحركاً برهافة وانفعالية على حافة الأشكال... «إنه سريع وغريزي، تماماً، ليدخل جسم التصميم مرة أخرى ليوحي بنوع من الأشكال المتجمعة المتضامنة» [2].

٢ - النغم / التدرج الضوئي:

يوضح ريد معنى النغم الذي يعتمد على التدرج الضوئي الذي يلجأ إليه الفنان من أجل إظهار الشكل وإعطائه البعد الثالث / العمق. فهو يلجأ إلى التظليل إذ يتدرج الضوء من خلال هذه العملية من المستويات المضيئة إلى المستويات المعتمة ليمنح الشكل إيحاء بالكتلة والعمق، وقد يتم هذا التدرج من خلال لمسات لونية متوالية تتدرج من الكاشف إلى الغامق، أو من خلال التظليل بقلم الرصاص.

«والضوء سيّال منساب، فهو ظاهرة متغيرة تغيراً دائماً من درجة انتشارها، ومن زاوية سقوطها، فهي على ذلك لا يمكن أن تمثّل عن طريق

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٦.

شيء يمثل هذا الجمود والتحديد مثل الخط. وهكذا نحصل على عملية التظليل بتدريج الضوء بين طرفي الأبيض والأسود »[1] .

ويبين ريد أن عملية التدرج الضوئي تمكّن المصور من الحصول على ثلاث خصائص، هي :

أ - العبور من الضوء إلى الظل داخل مجال لون واحد أو كتلة واحدة.

ب- الاتساع النسبي للألوان المختلفة في رسم أحادي اللون، أي الإيحاء بمجموعة ألوان.

ج - الحصول على الدرجة الفعلية للإضاءة أو الظلام بالنسبة إلى الضوء الرئيسي في الصورة. وهذه علاقة تقوم من أجل الصورة ككل[2].

٣ – اللون:

للون أغراض متعددة تسهم في بنية الفن التصويري، منها :

أ - تأكيدُ محاكاةِ الواقع :

وهذا يتجلى في الاستخدام الطبيعي للون الذي يسعى إلى محاكاة الألوان الموجودة في الطبيعة دون تحريف، وهذا ما نراه ماثلاً في لوحات الفنانين الواقعيين أمثال كوربيه الذي يتوخى في لوحته مقاربة الواقع المرئي من خلال ألوانه، كما نراه على نحو ما في الدراسات الأولية / الاسكتشات التي كان ينجزها كونستابل مباشرة عن الطبيعة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٩.

ب - إكساب الصورة بعداً رمزياً :

وهذا ما كان يسميه ريد الأسلوب الرمزي، إذ يسعى الفنان إلى استخدام ألوان محددة بما تحمله من قيمة رمزية لموضوعه، ويتجلى ذلك في التصوير الأيقوني، أو التصوير الديني، كأن يكون رداء السيدة العذراء باللون الأزرق بصورة دائمة إشارة إلى طهرها. في حين يكون لون عباءتها أحمر رمزاً لجلالتها، وتكون خلفية الأيقونة باللون الذهبي رمزاً لقداستها .

ج - إخضاع الصورة إلى تدريجات اللون :

ويطلق ريد على «هذا الأسلوب التناغمي» وفيه يستخدم الفنان جملة من الألوان المتدرجة وفق درجات إضاءتها / الظل والنور وهذا يتجلى في لوحات مصوري عصر النهضة ذوي النزعة الكلاسيكية الذين يستخدمون مجموعة محدودة من الألوان: البني والأصفر والأحمر وبعض الألوان القاتمة. وقد برع في ذلك كل من كونستابل ورمبرانت إذ تمكن الأول من تجاوز جمود اللون ببعض النبرات الضوئية الصادحة في حين استطاع رمبرانت تجاوز ذلك بالانتقال المفاجئ من الظل إلى النور.

ويعدُّ تيرنر في طليعة الملونين، فقد اعتمد على تأثيرات الضوء المختلفة في جسم الشكل، فأكسبه حيوية ونضارة، مما فتح الباب أمام الانطباعيين في استخدامهم للألوان والتلاعب بالإضاءة.

د- إكساء الصورة باللون النقي :

وفي هذه الحال يستخدم الفنان اللون نقياً غير متداخل مع لون آخر من أجل إبراز قيمته، وليس من أجل محاكاته للواقع أو رمزه أو غير ذلك من الأهداف، ولهذا أطلق عليه ريد «الأسلوب النقي» وهو أسلوب استخدمه العرب والفرس في تصوير منمنماتهم كما استخدمه هنري ماتيس في لوحاته التصويرية ذات الألوان الصافية. إذ تؤخذ «الألوان في أكثر شدتها نقاء... ويبنى التصميم على أساس التناقضات النسبية بين درجات الشدة في اللون مع المساحة» بذلك يتجه اللون إلى الإثارة الحسية في اللوحة. ولعل هذا ما فتح الباب أمام الاتجاهات التجريدية التي تعتمد على ما تثيره الألوان من مؤثرات بصرية بعيداً عن موضوع اللوحة التشخيصية [1] .

٤ - التكوين

ويطلق عليه ريد «بنية الشكل» ويرى أنه من أبرز المكونات في العمل الفني لأنه يتضمن طبيعة ميتافيزيقية. وهويقسمه إلى نوعين: الأول بنائي والثاني رمزي.

أ- التكوين البنائي: ويقوم على محورين الأول «سكوني» والثاني «حركي» :

أما التكوين البنائي / السكوني فهوأسلوب ينتهجه الفنان في رسم شخوصه وعناصر لوحته وفق أساس بنائي ثابت، مثل التكوين الهرمي.

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٤.

ومعظم اللوحات الكلاسيكية كانت تبنى بالتكوين الهرمي، إذ تخضع الأشكال إلى علاقة وصياغة تشكيلية، تترابط فيها على نحومغلق على شكل كتلة، هي أقرب إلى الشكل الهرمي.

أما التكوين البنائي / الحركي: ويسمى التشكيل المفتوح، فهو يتخذ شكلاً من أشكال التنسيق الهندسي متصاعد البناء، أو غير محدود الأبعاد. فقد «تكون حدود إطار اللوحة حدوداً مجهولة، كما يجهل السطح الحقيقي لقماشة الرسم، فالإحساس المكاني الذي تقدمه الصورة هو الذي ينساب إلى داخل الصورة أو خارجها». فالإحساس بالمكان مفتوح نحو الداخل أو الخارج.

وقد يلتزم الفنان في تشكيله أحد الأسلوبين أو يجمع بينهما في عمل واحد وقد يعتمد على النسب التشكيلية القياسية التي تخضع إلى معايير الفن الإغريقي الذي يقوم على أسس رياضية محددة، وهذا ما خضع له معظم فناني عصر النهضة، في حين نجد ألغريكو يتجاوز هذه النسب في أشكال متطاولة تنبع من المضمون الروحي للعمل الفني. «فالمرحلة أوالحضارة هي التي تمنح الشكل، بل تفرض مضمون العمل الفني، ولكن الطاقة هي التي تصهر الشكل والمضمون، وترفعهما إلى مستوى العبقرية وامتدادها. هذه الطاقة إنما تحدد روح الفنان الفردية وحدها» [1] .

وقد يسهم التشكيل الفني في تحديد سمة الإيقاع الذي لا يحدث من الخطوط التي تحدد الشكل وحسب، بل من الكتل التي تتوزع في اللوحة

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٦.

على نحو ما تظهر مهارة الفنان في توزيع الشكل بطريقة متحركة أو سكونية أو الجمع بين ما هو متحرك وما هو ساكن، مما يضفي على الشكل حيوية واضحة.

ب - التكوين الرمزي: هو التكوين الذي لا ينهض على أسس موضوعية في صياغة الأشكال ضمن وحدات تلتزم بالنسب الرياضية الكلاسيكية، بل يخضع إلى القيم الروحية والوجدانية والرؤى المتخيلة التي تقود عاطفة الفنان في بناء أشكاله على نحو عفوي ذي طابع رمزي كتلك التكوينات التي نجدها في المنمنمات الإسلامية العربية والفارسية أو التكوينات التي تقوم عليها أعمال الفنانين التعبيريين أو السرياليين أمثال شاجال ودالي.

وفي هذا الصدد يقول ريد: «يبدوأنه من المؤكد تماماً أن كثيراً من الفنون في جوانبها الشكلية، إنما تستمد مضمونها من عملية خلق هذا الشكل الرمزي وربما لا تتم هذه العملية إلا بصورة غير واعية»[1] .

ولذلك نرى أن معظم التكوينات الحديثة تتخذ التكوين الرمزي وسيلة لتكوين وتشكيل العناصر التي يحتضنها العمل الفني.

٥ - وحدة الإدراك الوجداني:

لا يمكن للعناصر الشكلية التي يتكون منها العمل الفني أن تحيا بشكل مستقل داخل العمل الفني ما لم تتوافر لها علاقة وسيطة تربط بعضها ببعضٍ وتؤلف نسيجاً متجانساً يجمع بين عناصرها، لتعيش في مناخ واحد يظهر انسجامها في تأدية وظيفتها التعبيرية... ومما لاشك فيه أن هذه العلاقة

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٨.

تستمد حضورها من روح الفنان وأسلوبه الذي يقوم على وحدة الإدراك الوجداني لدى الفنان.

يقول ريد: «حين ننتهي من تحليل كل العناصر المادية في صورة ما سيظل علينا أن نهتم بهذا العنصر الخفي الذي لا تدركه الحواس، وهوالتعبير عن فردية الفنان... ويجب أن نتذكر دائماً أن الفن لا يتجه إلى الفهم الواعي على الإطلاق، ولكنه يتجه إلى الإدراك الحدسي البديهي»[1].

وهكذا يصبح تقييم العمل الفني أمراً صعباً، بل ناقصاً إذا اقتصر على استعراض العناصر الشكلية بمعزل عن تلك الروح التي توحّد بينها، وهي روح لا يمكن أن يدركها إلا من نال حظاً من البصيرة النافذة التي يسميها ريد: الإدراك الحسي البديهي، فهو يرى أن «هذا هو السبب في أن التحليل المتعمد الواعي للعمل الفني... لا يستطيع أن يؤدي إلى المتعة التي يمكن أن تستمد من ذلك العمل الفني، فليست مثل هذه المتعة إلا اتصالاً مباشراً مع العمل الفني ككل»[2].

فالإدراك الحدسي هواتصال مباشر بين العمل الفني وروح مبدعه، والنقد الفني لا يقف عند حدود تحليل عناصر العمل الفني، بل يسعى إلى الكشف عن تلك الروح الإبداعية التي صاغت هذه العناصر، ونفثت فيها مادة الحياة وحولتها إلى كائن نابض بالحيوية والتعبير.

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٨١.

٦ - التوازن الحر

التوازن الحر هوتوازن يقوم على أسس جديدة، لا تخضع للمفاهيم التقليدية لعلاقة العناصر الشكلية التي تؤلف العمل الفني؛ فالخطوط والألوان والوحدات التشكيلية المختلفة تتخذ لها علاقات مبتكرة ومتحررة من مفاهيم التماثل والتشابه لما هو مرئي في الطبيعة أو في اللوحات التشخيصية التي تخضع للأعراف الفنية التي سبقت التكعيبية، فالمناظر الطبيعية **/** الخلوية يكون العمل الفني فيها محكوماً بجملة من المفاهيم التطبيقية المدرسية مثل: البعد المطلوب - منظور الصورة - الظروف الجوية - النسب بين الأشكال... أما اللوحات الحديثة ذات الاتجاهات: التكعيبية والسريالية والتجريدية... فإنها لا تقوم على مثل هذه المعايير الواضحة، وإنما تنهض على أساس الحيوية البنائية للصورة المتحررة من قيود التماثل والتشابه التي تفضي إلى نافذة جديدة لعوالم مبتكرة ومناخات لونية مبتدعة. فالعمل الفني في رأى ريد لا يكون بناؤه واضحاً على الدوام، فهو قد يكون توازناً ثابتاً بين وحدات بلا نسق منظم بينها، إلا أنه تناسق عام [١] .

---

(١) المصدر السابق ص ٨١.

أندريه مالرو

١٩٠١ - ١٩٧٧

اهتم أندريه مالرو في مطلع حياته الثقافية بالرواية وفلسفة التاريخ والكتابة في شؤون السياسة والثورة. وكان متحمساً للماركسية حيناً، ومهتماً بدراسة التراث المسيحي حيناً آخر. كما أبدى اهتماماً في شؤون الحياة ومعنى الحياة لكنه انعطف في منتصف القرن العشرين إلى الكتابة في فلسفة الفن والنقد الفني، عادّاً الفن انتصاراً ضد الموت.

ولد مالرو في باريس عام **(١٩٠١م)**، ودرس في معهد اللغات الشرقية فتحمس لعلم الآثار، وأمضى قرابة أربع سنوات في الشرق الأقصى، وشارك في البعثات الأثرية، والحركات الثورية الساعية إلى التحرر. وأسهم في مقاومة المحتلين الألمان في الحرب العالمية الثانية، وتسلح بالعديد من الخبرات، وغدا وزيراً للإعلام عام **(١٩٤٥م)** ثم وزيراً للدولة، ومكلفاً بالشؤون الثقافية عام **(١٩٥٦م)** وكان يعتقد بخلود الفن الذي يتغلب على طعنات الموت وتقلبات الدهر[١].

درس مالرو فنون الشعوب المختلفة، وقدم دراسة شاملة للفنون التشكيلية في العالم مستفيداً من دراساته الميدانية، وزياراته لمعظم متاحف

---

(١) أندريه مالرو، الحياة التشكيلية، العدد ١٢، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٣، ص ٦٥.

أوروبا وآسيا وأمريكا، واطلاعه على فنون الشرق والصين. كما أفاد من قراراته في تاريخ الفن عبر مراجع أجنبية مختلفة، مما دفعه لإنجاز مؤلفه الضخم في سيكولوجية الفن في ثلاثة أجزاء. أطلق على الجزء الأول اسم «المتحف الخيالي» عام (١٩٤٧م) وعلى الجزء الثاني اسم «الإبداع الفني عام (١٩٤٨م) وعلى الجزء الثالث اسم «عمله المطلق» عام (١٩٤٩م). ثم جمع الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد بعنوان «أصوات السكون» عام (١٩٥١م).

وفي الأعوام (١٩٥٢-١٩٥٤م) أصدر مجلداً آخر أطلق عليه اسم «المتحف الخيالي للنحت العالمي» وهو في ثلاثة أجزاء أيضاً. وكانت الأجزاء الستة في المجلدين تتضمن تحليل مالرو ودراساته لفنون العالم عبر العصور، وهي مزودة بصور اللوحات والتماثيل التي تناولها في دراسته. وقد رأى بعضهم أن مجلدي مالرو، هما مؤلفان في الفلسفة أكثر منهما كتابين في النقد الفني، إلا أنهما يتضمنان قيمة عالية في تاريخ الفن والنقد ، مما جعل لهما منزلة مرموقة بين المؤلفات الفنية في القرن العشرين(١).

آراء مالرو في الفن

يربط أندريه مالرو بين الفن والموت، فالفن عنده محاولة لخلود الإنسان وانعتاقه من الموت والفناء. وليست روائع الفن في العالم إلا انتصاراً للإنسان على كل ما يستعبده لذلك فهو يرى أن الهدف الأول للفن ليس الجمال أو الإيقاع، بل تصوير العالم غير المرئي. ومن أجل هذا يبحث الفنان عن شيء آخر خلف مظهر الأشكال التي يصورها ولذلك يبحث مالروعن

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر القاهرة ١٩٦٦، ص ١٥٣ .

أسباب وجود الأثر الفني والغاية التي أنجز من أجلها، فيدخل في تفاصيله، ويحاور أجزاءه، مستنبطاً أسراره الدفينة، وقيمه المستترة[1].

- الفن أداة تغيير

يعتقد مالرو أن الفن ليس مجرد لغة بصرية أو تعبير فني وحسب، بل هو أداة تغيير وتحوير، فالفن يسعى دائماً إلى إيجاد صيغ جديدة للحياة، ويوجه دفتها نحو مرافئ لم تطأها قدم كي يجعل الحياة أكثر فاعلية ، وأبعد استمرارية في وجه العدم الذي ينمو في مهاوي الرتابة والنمطية. فالتغيير والتحوير هما ضخ للعافية في جسد الحياة، والعمل الفني هوالذي يشعل جذوتها، ويجعلها قابلة للاستمرار.

والموروث الفني للبشرية هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاّقة توارثتها الأجيال لتثبت قدرة الجنس البشري على مواجهة الفناء بما سجله الإنسان بيده من روائع فنية ، وكما يقول مالرو: «إذا كنا لم نستطع أن نوحّد أحلام الأحياء، فقد استطعنا – على الأقل – أن نخلّد أحلام الموتى»[2].

الطابع الإنساني للفن

إذا كان بعض المفكرين قد رأى أن كل فن هو نتيجة للظروف التاريخية والاجتماعية التي ظهر فيها، فإن مالرولا يرى في ذلك أهمية كبيرة، فالأعمال الفنية العظيمة اكتسبت قيمتها من انتصارها على ظروفها. لذلك

---

(١) بدر الدين أبوغازي، الفن في عالمنا، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٢، ص٧١.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٥٥ .

ليس المهم معرفة الظرف الاجتماعي الذي نما فيه هذا الفن أو ذاك بل المهم معرفة الطابع الإنساني الذي يجعله أنشودة خالدة يرددها التاريخ. لأنه ينبثق من أعماق إنسان حر مبدع، وحين ندرس تاريخ الفن، فإننا ندرس تاريخ تحرر الإنسان من سيطرة القوى المهيمنة عليه. فالإنسانية حاولت من خلال الفن أن تعبر عن نفسها دون أن تقلد العالم أو تنقل عنه. وبذلك يقول مالرو: «إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان»(١).

ويذهب مالرو إلى أن «الفن للإنسان»، وما الآثار الفنية الخالدة التي أنجزها الإنسان إلا شواهد على الطابع الإنساني الذي يكمن فيه، فليس الفن للفن وليس الفن للمجتمع كما يزعم بعضهم. فالفن للإنسان لأنه يسعى دائماً إلى خلق عالم جديد يخلد الإنسان ويجمّل حياته من خلال طرازٍ أصيل. والطراز الفني في خدمة الإنسان، لأنه يشكل الهدف الأساسي لكل الفنون. وهكذا فالفن في رأي مالرو: «... ذلك الشيء الذي تستحيل الأشياء فيه إلى طراز»(٢).

مشكلة الإبداع الفني

يؤكد مالرو ضرورة استبعاد مفهوم التقليد والمحاكاة في الفن، بل استبعاد كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً لأن الفن في جوهره إبداع لمعايير فنية وقيم إنسانية، يخلق الفنان من خلالها عالماً مبتكراً مختلفاً عن العالم المألوف والطبيعة المعتادة. فالفنان دائماً يسعى إلى التعبير عن إرادته الحرة

(١) المصدر السابق، ص ١٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٦.

الخلاقة المتحررة من قيود التقليد البعيدة عن المحاكاة، تلك المحاكاة التي قيد بها الكلاسيكيون أنفسهم، زاعمين أن المحاكاة والمشابهة عامل جوهري في الفن مما جعل مجمل الفنون الأوروبية الكلاسيكية فنوناً تقليدية، في حين أغفلت الشعوب الأخرى في إفريقيا وآسيا مبدأ محاكاة الطبيعة، فكانت فنونها أبعد عن التقليد والنمطية.

إنّ أنظار الفنان تتوجه دائماً إلى ابتداع عالم فني جديد، وليس إلى تقليد صورة العالم الطبيعي، ولذلك فإن الأشياء لابد أن تفقد بعض خصائصها حين تخضع لمشيئة الفنان الذي يسعى إلى التحوير والاختزال في عمله، إذ ينعدم «العمق» الحقيقي في تصوير اللوحات، وتختفي الحركة الحقيقة في نحت التماثيل.

فالفنان يهدف إلى اختصار الواقع واجتزاء بعضاً منه حتى يتمكن من نقل أفكاره وتجسيد معانيه عبر أشكال مختزلة وملامح معدّلة. إن العمل الفني في رأى مالرو «يستند أولاً وقبل كل شيء إلى عملية تحويرية أساسية ، هي عملية الاختصار أوالاختزال أوالتضمين» ولذلك قلّما نجد عملاً فنياً مطابقاً للنموذج الأصلي الذي أخذ عنه[1].

تجسيد الانفعال

لا ينكر مالرو أهمية الإحساس الفني لدى الفنان، ولا يستبعد أهمية عنصر المزاج الشخصي عنده، لكنه يعد الانفعال مجرد وسيلة لخلق العمل

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥٧ .

الفني، كما أن العمل الفني نفسه يغدومجرد وسيلة لتثبيت انفعال الفنان. فهناك قضايا حياتية وفكرية وإنسانية مختلفة، قد يثير بعضها مشاعر الفنان، ويحرك أحاسيسه فيظهر مزاجه الشخصي في الاستجابة لها والتفاعل معها، مما يدفعه إلى تجسيد هذا التفاعل من خلال إنجاز فني على شكل لوحة أو تمثال أوغير ذلك من وسائل تعبيرية، عندها يصبح العمل الفني وسيلة لتثبيت انفعالاته.

وليست لوحات فان جوخ سوى صور تترجم انفعالات الفنان إزاء موضوعاته التي كان يصورها، ولهذا يقول مالرو: «إن غروب الشمس الذي يستثير إعجابنا -في فن التصوير- ليس هو غروب الشمس الجميل، بل هو غروب الشمس الذي صوره فنان عظيم ، كما أن الصورة الشخصية «البورتريه» الجميلة لا يمكن أن تكون مجرد صورة لوجه جميل «فالفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا كي يحولها إلى موضوع فني[1].

- يبدأ الفن حين ننتهي من تصوير ملامح الشكل :

عندما يبدأ الفنان في رسم صورة شخصية، فإن اهتمامه يتوجه بالدرجة الأولى نحو تصوير ملامحه الشكلية التي تميزه عن سواه ، فيحدد تفاصيلها وأبعادها، حتى إذا انتهى من ذلك يكون قد أنجز عملاً حرفياً، يرتبط بمهارات الحرفة. لكنه مع ذلك لم يبدأ بممارسة فنه- كما يرى مالرو فالفن يبدأ لدى الفنان حين ينتهي من تصوير الملامح ويتوجه نحو تصوير التعبير عن المعاني الكامنة خلف الشكل الذي يصوره.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥٩.

وعلى ذلك فإن علاقة الفنان بموضوعه لا تبدأ إلا حين يتوقف عن رسم نموذجه ، ويأخذ بالتحكم فيه والسيطرة عليه من خلال ترجمة ملامحه الشكلية إلى قيم تعبيرية. فالكون زاخر بالمعاني ، لكن هذه المعاني لن تكون واضحة إلا إذا استحالت إلى موضوع على يد الفنان. ولهذا فإن مالرو يقول: «إذا ما نجح الفنان في أن يقتطع من هذا العالم» موضوعاً «يعيد تكوينه لحسابه الخاص معبراً عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعاني استحال هذا الموضوع إلى حقيقة ناطقة، ذات دلالة »[1].

العين الفنية

حين يتمكن الفنان من تصوير لحظة ممتازة من لحظات الواقع، فإنه لا ينقلها لنا على الشكل الذي كانت عليه في الواقع، بل يضفي عليها طابعاً خاصاً يستمدّه من ذاته فيجعل منها موضوعاً فنياً مؤهلاً للبقاء والخلود. فالفنان يثبت اللحظات العابرة، ويمنحها القدرة على الحياة والاستمرار. وقد استطاع كونستابل وتيرنر ومونيه أن يثبتوا كثيراً من مظاهر الطبيعة العابرة والمتغيرة في لوحاتهم بعد أن أضفوا عليها شيئاً من ذواتهم فتحولت إلى لوحات خالدة، لأن عين الفنان تنظر إلى الأشياء بتأمل خاص، وتنتقي ما فيها من ملامح غنية ثم تنقلها بإحساس مثير ورؤية عميقة. وهي عين حاذقة متدربة اكتسبت خبرتها عبر مسيرة طويلة من العمل والتأمل، ولذلك يرى

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦١.

مالرو: «أن للفنان عيناً تعرف كيف تنظر إلى الأشياء ، ولكن هذه العين لا تظهر في سن مبكرة، بل تحتاج إلى تربية طويلة حتى تصبح عيناً فنية»[1].

الفن امتلاك لناصية الأحلام :

يرى بعض الناس أن الأطفال يرسمون كي يعبروا عن مشاهداتهم وأحلامهم فالرسم عند الأطفال هوتقليد للواقع أوتمثيل للأحلام. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نطلق على الطفل كلمة «فنان» بكل معنى الكلمة، لأن الطفل لا يفكر بالناس الذين سيشاهدون عمله حين كان يرسم، فهو يرسم لنفسه دون أن يفرض نفسه على الآخرين. وهناك فارق بين الطفل والفنان كما يرى مالرو، فأحلام الطفل تتلاشى عند بلوغه سن الرشد ويحتك مع واقع الحياة المادية، في حين تنمو أحلام الفنان وتخضع إلى سيطرته كي تتحول إلى إنجازات إبداعية. ولهذا يقول مالرو: «إن الفن ليس أحلاماً، بل هو امتلاك لناصية الأحلام»[2].

تقليد كبار الفنانين لا تقليد الطبيعة :

يؤكد مالرو أن كل فنان بدأ حياته بتقليد أعمال كبار الفنانين، وليس بتقليد الطبيعة وقد تمنى أن يمضي في أثرهم، وينجز ما أنجزوه في إبداعاتهم. ذلك أن ما يثير الموهبة ويزيد من تأججها هوالانفعال الذي يشعر به الفنان في شبابه حين يلتقي بالأعمال الفنية العظيمة، ويبدي رغبته في أن يكون هو

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٣.

أيضاً فناناً عظيماً. والفنان لا يبدأ حياته الفنية بالاعتماد على الطبيعة، أو الأخذ عن الواقع مباشرة، بل يبدأ بتقليد الفنانين.

والحقيقة لم يكن رمبرانت أوغويا أوديلاكروا رجالاً يتأملون مناظر الطبيعة وأشكال الأشياء، بل كانوا هواة متحمسين اجتذبتهم اللوحات الجميلة التي شاهدوها فحفظتها أفئدتهم وانطلقوا يقلدونها دون أن يكترثوا بأشكال الطبيعة وصور الواقع. فالفنان يتعلم الفن من الفنانين قبل أن يتعلمه من الطبيعة وقبل أن يلتفت إلى محاكاتها والأخذ عن الواقع. وهكذا يتحقق ضرب من الإخاء أوالصداقة بين الفنان الناشئ وأساتذته، ثم لا يلبث هذا الفنان أن يعاني من صراع بين الصورة التي قلدها، والصور التي تقبع في مخيلته ، عندها يتفجر ينبوع الإبداع[1].

الفن يهدف إلى صياغة عالم جديد :

يقرر مالرو أنه على الرغم من اهتمام الفنان الناشئ بموضوعات يشترك فيها معظم الفنانين إلا أنه «لا يرى ما تمثله الموضوعات، بل هو يرى الموضوعات على نحو ما ينتزعها تمثيلها من صميم الواقع» أي يرى ما في هذه الأعمال من صيغ إبداعية تتجاوز في تجسيدها الصيغ الواقعية، فهو يلتفت إلى ما فيها من عوالم أصيلة. ولذلك فإن ما يجذبنا إلى العمل الفني ليس تصويره للواقع بل لأنه ينقلنا إلى عالم آخر ينتزعنا من الواقع .

ويرى مالرو أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم، بل ينبثق عن أسلوب جديد في إعادة تكوين العالم. فالفنان يستطيع أن يبني

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٥.

واقعاً جديداً في لوحته أو منحوتته، واقعاً لاعلاقة له بما تمليه الطبيعة أو يفرضه الواقع، بل واقعاً ينهض على الحرية المبدعة بالقضاء والقدر. ويوصل الإنسان إلى مرابع الخلود[1].

النزعة المتطرفة عند مالرو:

لا تخلو الدراسات النفسية للآثار الفنية التي أنجزها مالرو من نتائج غير واقعية، فهو يقرر أن الفن وحده استطاع أن يمنح الإنسان شعوراً بالعظمة التي كان يجهلها، فقد عرف الإنسان بإنجازاته الفنية «كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب، وكيف يعهد بتلك الأغنية للأجيال القادمة». لقد نجحت دراسات مالرو في الثورة على كل تفسير مادي للفن فأظهرت أن العمل الفني ليس انعكاساً مباشراً لما يراه الفنان أو ما يحيط به، فالفنان يمتلك نظرة أصيلة يتجاوز بها عصره. فالفن في رأي مالرو «مظهر لسيادة الإنسان في كل زمان ومكان» وهو مرتبط بتحرره وانتصاره.

ومع ذلك فإن هناك من يرى أن تاريخ الفن لا يحفل دائماً بالتحرر والانتصار، فليس الفنان مارداً جباراً يعيش منعزلاً عن مجتمعه وعصره ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية، فينجح حيناً ويفشل حيناً آخر. وقد رأى بعضهم أن مالرو بالغ في وصف عظمة الإنسان من خلال عرضه لروائع الفن «فقدم لنا نزعة إنسانية جمالية متطرفة، تجعل من الفن» درساً للآلهة «وتغفل تماماً كل دور قامت به الطبيعة في تعليم الإنسان »[2] .

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧١.

النقد الفني عند مالرو:

يقوم النقد الفني عند أندريه مالرو على دراسة قضيتين أساسيتين. الأولى «خلق الأثر الفني» والثانية «خلق الأسلوب الفني» فالأثر الفني في رأيه ليس كما يراه عامة الناس عبارة عن ترجمة آنية للانفعالات، أو محاكاة الطبيعة، أو محاكاة لأسلوب معين، بل هو أبعد من ذلك. وسيتضح هذا فيما يأتي :

١ - خلق الأثر الفني :

يؤكد مالرو أنه لا يمكن أن تتحقق قيمة العمل الفني من خلال عكسه للانفعال المباشر إزاء الموضوع الذي يعالجه الفنان، فرهافة الحس وحدها لا تكفي لخلق اللوحة أو التمثال، إذ «ليس من الضرورة في شيء أن يكون أكثر الناس حساسية فناناً» فالفن الذي يعتمد على تثبيت لحظات مثيرة للانفعال ليس إلا تمثيلاً متكلفاً لا خلقاً إبداعياً. إن الانفعالات البريئة للأطفال في الرسم يمكن أن تخلق عوالم متخيلة، تتجاوز الواقع وتترك سحرها في أنفسنا، لكن هذه الرسوم لا يمكنها أن تتطور، وسوف يختفي الفن منها عند إدراك الواقع(١).

كما أن العمل الفني ليس محاكاة للطبيعة أو تقليداً تسجيلياً لتفاصيلها ، وإلا فإن النماذج الشمعية المعروضة في متحف «غريفان» في باريس، يمكن عدّها من أفضل الأعمال الفنية ، لأنها شديدة المطابقة لما تمثله. وليس الفن

---

(١) أندريه ريشار، النقد الفني، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٩، ص ١١٢ .

امتلاكاً لأسلوب معين أو انتهاجاً لمدرسة خاصة، إذ إنَّ هواة الفن يقلدون أساتذتهم حتى يتمكنوا من امتلاك الصنعة حتى إذا نضجت شخصياتهم ، تجاوزوا ذلك التقليد. وتوافرت لديهم مقومات الخلق الفني .

والخلق الفني يتحقق -عند مالرو- من خلال اختيار الفنان للموضوعات التي تلائم مزاجه وتوافق هواه، وليس من الضروري أن تكون هذه الموضوعات جديدة، فقد تكون موضوعات طرقها عدد من الفنانين من قبل، ولكن ما يهمّ هنا توافق الموضوع مع الفنان الذي اختاره، فليس الموضوع سوى قالب يستعيره الفنان أويبتكره ليفرغ فيه مادته الإبداعية، من خلال رؤيته الخاصة. فسيزان الذي أبدع في تصوير الطبيعة الصامتة وأطباق الفاكهة لم يكن عاشقاً لها، لكنه استطاع من خلالها أن يصنع صنفاً جديداً من أصناف التصوير الفني ، كان له تميزه وابتكاره(١).

والفنان ينظر إلى الأشكال بعينه، فيراها كما نراها نحن، لكنه ينفذ إليها ببصيرته فيراها في تركيب جديد، يخضع لأسلوب ونمط تصوّره، وينقاد وفق مشيئته، «وفي هذه الحال تغدو وسائل التعبير لغة شخصية متماسكة، ذلك أن نمط التصور الذي يهيمن عليها وينظمها يهبها أسلوباً، فالأثر الفني خلق مستقل منظم، قيمته تابعة لثقله النوعي، والأعمال العظيمة تعرف بضرب من سيطرتها علينا ، وبقوة تأثيرها فينا »(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٤.

٢ - خلق الأساليب الفنية :

يعدُّ أندريه مالرو كل عمل فني يشكل جملة من الصفات العضوية المترابطة التي تحقق له الخلود عبر مختلف الأزمان، ومع ذلك فهناك منعطفات تاريخية، يغيّر فيها الفن وجهه، لكن بعض الأساليب تستطيع الصمود أمام تقلبات الزمان، فما هي القوانين التي تتحكم في استمرار الأسلوب الفني وانقطاعه؟

إن هذه التحولات في الأساليب الفنية يسميها مالرو: «تحولات أبولون». فالاتساق الأكاديمي الذي جرى عليه النحت الإغريقي، أخذ بالنضوب حين أعرض عنه النحت الروماني في القرن الرابع الميلادي، وتوجه إلى صلابة البدائية الجديدة فأصبحت نماذجه أقصر، واختفى الفراغ من المنحوتات النافرة. ويفسر مالرو ذلك بقوله :

«والواقع أن تبدل الأسلوب في القرن الرابع يتفق مع تطور الحساسية، ذلك أن المسيحية، حين تلت ديانات الخلاص الأخرى فرضت نفسها على الطبقة المسيطرة »(١) .

وبذلك انتقل التصوير من التجسيد إلى التلميح، وانتقل النحت من التجسيم إلى الإيحاء، وأخذت الزخرفة تزحف نحوالأشكال التشخيصية الصريحة بعدّها التعبير الملائم للمثل والقيم الروحية. «ومن أجل ذلك كانت الخلفيات المذهبة ملائمة للفسيفساء البيزنطية» ولذلك تحولت

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٧.

الأعمال الفنية إلى دعوة يرتاد الإنسان بوساطتها عالم الروح المقدسة، عبر تشكيلات زخرفية، تستند إلى كثافة الرسم الذي يبدو فيه الخط مقرّناً أو مكسراً بدرجات كبيرة أو صغيرة وتبدو المنحوتات بزوايا حادة بارزة، وألوان ساطعة(١)..

ويعتمد مالرو في نقده للأعمال الفنية على الشعور لا على العقل، إذ إنَّ للعمل الفني أثره في تحريض المشاعر على الإعجاب به والحفاوة به دون أي اعتبارات تاريخية. ولعل القيمة العاطفية التي أودعها الفنان في عمله هي التي تشدنا إليه، وتدفعنا للتعاطف معه أكثر من تلك القيم الشكلية التي تعتمد على الصنعة المحكمة، والصياغة المتكلفة التي تفقد العمل الفني حرارته وحيويته.

ولذلك ينتقد مالرو التصوير الحكائي الشبيه بالتصوير الضوئي، فيقول «...على أن ضد الفن هو الذي يحتل مركز الصدارة في منتصف القرن التاسع عشر، وحتى حرب (١٩١٤م). فقد كانت المكافآت الرسمية والطلبات، تصيب التصوير الحكائي خاصة، وهو تصوير تصنعه ريشة متأنقة على رسم عارٍ من الطابع الشخصي، في أسلوب جاف خاص بالتصوير الشمسي»(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠.

جان بول ســارتــر
١٩٠٥ – ١٩٨٠

جان بول سارتر من أبرز الفلاسفة الوجوديين في فرنسا وهو إلى جانب ذلك أديب وشخصية اجتماعية بارزة في القرن العشرين. ومن أهم مؤلفاته «الوجود والعدم» و«نقد العقل الديالكتيكي» و«المتخيل» و«ماالأدب؟ ».

أ - سارتر مُنَظِّراً في الفن :

لم يكتب سارتر مؤلفاً خاصاً بالفن التشكيلي أو بفلسفة الجمال، لكنّ دراساته النقدية والفلسفية تضمنت آراء مهمة في الفن، ومواقف جمالية، شهدت لها تطبيقاً في الفن التشكيلي، وهذا ما نجده على وجه الخصوص في كتابيه «المتخيَّل» و«ما الأدب؟» في كتابه «المتخيل» يبحث سارتر في «الموضوع الجمالي» ويعده موضوعاً «متخيلاً» لا يكون ولا يُدرك إلا بفعل الوعي المتصوَّر الذي يضعه بوصفه «لا واقعياً »[١].

فالعمل الفني برأيه لا يمكن أن يتحقّق إلا من خلال ما تصوره المخيلة المتجاوزة للواقع. والوظيفة التخيلية تلقائية إبداعية ، يستطيع الوعي عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص. ولذلك يرى سارتر أن هناك تعارضاً بين وظيفتي «الإدراك الحسّي» و«التخيّل».

---

(١) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٣١.

والصورة المتخيَّلة تظهر الموضوع الجمالي غائباً في صميم ذاته، وما يميز الصورة المتخيلة عن الصورة المتذكَّرة إنما هوبناؤها اللاعقلي. فهي لا تتمتع بالواقعية التي تتمتع بها الصورة المتذكرة، فهي تبدو في الشعور كحقيقة منفصلة عن الحاضر والماضي.

والخيال عند سارتر هوتلك «الحرية» التي تملك القدرة على رفع العالَم ووضعه في آن واحد ، ولذلك نراه يعرّف الخيال بقوله: «إنه الوعي بأسره من حيث هوقادر على تحقيق حريته»(١). فهوالشعور القادر على تجاوز الواقع وفرض ذاته على بنائه.

لا يوافق سارتر على أن أحلام اليقظة هي صورة من صور الإبداع الفني لأن الإبداع لا يظهر إلا في العمل الفني. وهو يحصر مهمة «المخيلة» في رفض «الإدراك الحسي» رغم اعتمادها عليه في الأساس، فالإدراك الحسي للألوان أو الأنغام أو الألفاظ أوغير ذلك من المدركات الحسية هوالذي يدعو «الوعي» إلى تخيّل «اللاواقعي» .

ويرى أن عمل «المخيلة» يفترض «الإدراك الحسي» لإثارتها رغم أنها في الوقت نفسه ترفضه وتعارضه. فسماع الموسيقا يؤدي إلى الإدراك الحسي الذي تصدره النغمات والإيقاعات مما يسهم في إثارة المخيلة، وجعلها تتجاوز هذا الإدراك، لتبني لذاتها صورة جديدة غير واقعية. ولذلك يقرر سارتر أن «الموضوع الجمالي» لا واقعي من جهة، ولكنه «شيء» له كيانه المادي من جهة أخرى.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٢ – ٢٤١.

فالموضوع الجمالي «شيء» لأنه يتضمن عناصر واقعية ماثلة في صميم الموضوع، كالأصباغ اللامعة في اللوحة، أوالأنغام الصادرة عن الآلات الموسيقية. والموضوع الجمالي «لاواقعي» لأنه يتضمن عناصر متسامية على الواقع، ومحلّقة فوق الخبرة الجمالية. وهذا «اللاواقعي» هو «المعنى» الخصيب الذي نشعر بعجزنا على استيعابه حتى لو تأملناه إلى ما لانهاية[1].

ولذلك يقرر سارتر أن الموضوع الجمالي ينطوي على «معنى» أو «فكرة» تشير إلى روح الموضوع، وهي بمنزلة تعبير عن روحه المتفردة، وتبعاً لذلك فإن ثمة موضوعات في سائر الفنون حتى لو كانت لا تمثل شيئاً، ما دامت هذه الفنون تنطوي بالضرورة على «تعبير»... «هذا التعبير هو الذي يطلق عليه سارتر «الموضوع الجمالي» وهو ما يميزه عن «مادة العمل الفني» بوصفه شيئاً واقعياً مدركاً بالحواس كالألوان في التصوير أو الرخام في النحت، أي كأنه يقول إنَّ العمل الفني يتضمن «بنية مادية» حسيّة مدركة، و«بنية معنوية» روحية متخيلة.

ويوضح سارتر: «أن الموضوع الجمالي هو أشبه ما يكون بنداء يوجهه الفنان إلى المتذوق، مهيباً بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي» علماً بأن مخيلة المتذوق للعمل الفني أو المتأمل له، لا تقتصر على تلقي الإدراكات الحسيّة وتنسيقها، بل تسعى إلى إعادة تكوين الموضوع الجمالي اعتماداً على تلك العناصر الحسية التي يحفل بها العمل الفني[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٢ - ٢٤١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٢ -٢٤١ .

إذن، هناك نداء داخل كل عمل فني يدعو المتأمل إلى حث مخيلته على العمل من أجل تذوقه، وهذا النداء، يتمثل بالمدرك الحسي الذي يثير المتخيَّل. ولذلك رأى الباحث الفرنسي «دوفرن» أن الظاهرة الجمالية تقوم على عنصري «المدرك» و«المتخيَّل».

وقد ثبت لبعضهم أن نظرية سارتر في «المتخيَّل» غير متماسكة، وقالوا: إنّه نفسه دحض نظريته في كتابه «ما الأدب؟» وفندوا ذلك بآرائهم. لكن بعضهم الآخر أشار إلى أن سارتر لم يعمم نظريته على كل الفنون. فما ينطبق على فنون التصوير لا ينطبق على فنون الأدب ، «فقد أكدّ أنه لا سبيل إلى التوحيد بين جميع الفنون على أساس وصفها فناً واحداً يتحد شكلاً ويختلف مادة »(١) .

وهو يفرق بين فنون «الموسيقا والشعر والفن التشكيلي» من جهة و«النثر» وفنونه من جهة ثانية... ولعل تحليله للوحة الفنية يظهر لنا وجهة نظره فيقول: «إنّ المصور حين يضع على قماش لوحته مزيجاً من الأحمر والأصفر والأخضر، لا يريد لهذا المزيج أن يكون بمنزلة إشارة محددة تماماً، تشير إلى معنى خاص. صحيح أن ثمة روحاً معينة تنبعث من هذا المزيج من الألوان وخصوصاً أن ثمة بواعث خفية قد حدت بالمصور الزيتي إلى اختيار اللون الأصفر «مثلاً» بدلاً من البنفسجي. وهذا يدفعنا إلى القول إنَّ الموضوعات التي ابتكرها الفنان على هذا النحو، إنما تعكس بعض الميول الدفينة في نفس صاحبها ولكن ومن المؤكد أنها لا تعبر مطلقاً عن غضبه أو قلقه أو سروره، بالطريقة نفسها التي تعبر بها أقواله، أو تعبيرات وجهه،

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٢ - ٢٤١.

لهذا قلما نستطيع أن نلمح انفعالات الفنان في موضوعاته على الرغم من أننا نشعر بهذه الموضوعات مشبعة بكثير من شحناته الوجدانية»[1].

وهو يضيف في موقع آخر قوله: «إن» تورنتورتو «حين اختار اللون الأصفر الباهت في السماء فوق» غولغوتا «لم يستعمل هذا الأصفر ليقدم لنا القلق وحده، إنه قلق وسماء صفراء في آن واحد، وليست السماء قلقة، ولا سماء من قلق، إن القلق قد أصبح شيئاً، إن القلق قد تحول إلى سماء صفراء باهتة »[2].

وهو في هذين المثالين يبين أن الفنان لا يرسم المعاني، فإذا استخدم الأشكال والألوان، فمن أجل أن يعبر عن أكثر من معنى، وهي لا تكتسب مدلولاتها إلا من خلال العمل الفني... ولذلك فإن الفنون التشكيلية لا يمكنها التزام نشر الفكر كما يلتزم الأدب.

ب- سارتر ناقداً فنياً :

إذا كان النقد هوفن الحكم على الأثر الفني فإن الدراسات التي أنجزها سارتر عن عدد من الفنانين أمثال «جياكوميتي، وبيكاسو، وكالدر، وماسون» تظهر تحليلاته النقدية وآرائه الفنية.

فالفنان المعاصر كما يراه سارتر، لا يسعى إلى تقديم صوره منسوخة عن الأشياء التي يراها بعينيه، وإنما يهدف إلى تقديم أخيلة، مستمدة من هذه

---

(١) الحياة التشكيلية، العدد (١) ، وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٠، ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ -٨٨.

الأشياء وهذه الأخيلة لا تنبع إلا من موقفه من هذه الأشياء، ومشاعره تجاهها... فالنحات الفرنسي«جياكوميتي» يقدم صيغة جديدة في النحت، لا تتطابق مع الأشكال الواقعية التي نراها، فهو يصوغ أشكالاً مبتكرة هي من صنع مخيلته وهذه الأشكال هي الموضوعات الجمالية التي تتمتع بوجود خاص، وتستقل بذاتها ككائنات لها حياتها الخاصة. فالفنانون في رأي سارتر «يعملون في الخيال ولا يخلقون إلا صوراً خادعة، والمسألة لا تعدو أن تكون وهماً، وخدعة باطلة سيرة، إطارها هذه الأوهام، ولها قدرات حقيقية»[1] .

ويتناول سارتر في نقده أعمال النحات «كالدر» الذي ينجز منحوتات معدنية متحركة ، ويبدي إعجابه بهذا النحات، ويقول: «إن متحركاته لا تعني شيئاً... ولا ترجع إلا إلى نفسها... إنها كائنات... إنها مطلق «والحقيقة أن منحوتات كالدر» تعتمد على مجموعة من العناصر المعدنية التي تتخذ لها أشكالاً مجردة تقترب من صورة الكائنات الإنسانية وغير الإنسانية، بل المجردة تماماً في كثير منها. وهي على الغالب تأتي على شكل صفائح معلقة، ومترابطة بعضها مع بعض بروابط مفصلية واهنة، إذ تتحرك لأدنى نسمة هواء. وفي هذه الحال لا ترتبط بمحرك ميكانيكي، وليس للفنان إرادة في تحريكها فهي تتحرك على هواها، في الاتجاه الذي يسوقها الهواء إليه. وهذا يتوائم مع أفكار سارتر الوجودية، فيصفها بقوله: «كائنات غريبة في منتصف الطريق بين المادة والحياة تارة تجد لنفسها هدفاً، وتارة تضيّع هدفها في أثناء الطريق، فنراها قد تاهت عنه في تأرجحات بلهاء »[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

وحين ينتقل للحديث عن إنجازات «أندريه ماسون» التصويرية، يقول: «إن الكائن عنده لا يكون ما هوعليه، ولايكون شيئاً آخر، بل بطريقة معينة يكون فيها ما هوغير كائن عليه، ولا يكون أبداً... ما هو كائن عليه»(١).

وكأنه يريد أن يقول إن الأشكال التي يبتدعها «ماسون» ليست واقعية فهي تشبه أشكالاً موجودة في الواقع، لكنها في الوقت عينه غير واقعية. لأن ماسون يصور كائنات تشبه الألغاز فهي مزيج بين الإنسان والحيوان والنبات فقد توحي الأغصان بالأيدي، والفروع بالأصابع، والجذور بالسيقان.

ولذلك يرى سارتر أنها تحمل طاقة إيحائية، تساعد المتلقي على إيجاد تأويلات كثيرة، وتفتح أمامه أفقاً لقراءة العمل الفني وتذوقه لأنها تقود إلى احتمالات كثيرة مثل «الاغتصاب، والجرائم، والمصارعة، ومطاردة إنسان» ولهذا يقول: «لا ندري ماذا ستنجلي عنها، إنسان أم حجر؟ لأن الحجر داخل حدود إنسان»(٢). وبالطبع فإن هذه الرسوم توافق فلسفة سارتر التي تدعوإلى التحرر من القيود السلفية.

لقد فتحت هذه المنجزات التشكيلية الحديثة- أمام سارتر- أفقاً للتأويل وتداعيات الخيال في قراءة العمل الفني، لاسيما تلك الأعمال التي تميل إلى التجريد، وتبتعد عن التشخيص المباشر، وتوحي بالأشياء أكثر مما تفصح عنها وتمنح المتلقي حرية أكبر في قراءتها واكتشاف ما يستتر وراء

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

أشكالها. وهذا ما نراه في قراءة سارتر لمصورات «ولز» التجريدية. فهو يقول: «هذه الثقوب عيون، هذا فم خشبي، هذه ساق مبتورة... إنها عملية صَلْب على صليبين أوثلاثة، والمضطجعون جثث طازجة. وأنا شاهد على مجزرة... أباغت ثلاث دبابات دموية على الشفافية المتصلبة لذنب لا مراء فيه، أو هر ، أو حريق»(١).

وهنا تبدو قراءة سارتر أقرب إلى قراءة الفنجان منها إلى النقد الفني. إذ ليست الأعمال التجريدية ألغازاً يتوجب على المتلقي حلّها وليست إيحاءاتٍ لأشكال ينبغي معرفتها، والكشف عن حقيقتها أو جمعها في مشهد درامي، بل هي عناصر جمالية حسية، صاغها الفنان في جمل بصرية موحية لتترجم حالة شعورية، تنتقل إلى المتلقي عن طريق التأمل والمشاركة.

لم يكن هذا النتاج التشكيلي يتوافق عامةً مع عقيدة سارتر الوجودية، فهو يريد من الفن أن يكون تعبيراً عن العصر، ويريد من الفنان أن يعكس مآسي هذا العصر في أعماله لكنه وجد في تجريديات «لابوجاد» ضالته، فقد استطاع هذا الفنان -في زعم سارتر- أن يجمع بين المفاهيم الجمالية، وعدم تمثيل الواقع بحرفية ولهذا يقول: «لقد حقق لابوجاد شيئاً جديداً، لم يفلح أحد غيره من المشخصين في تحقيقه، وذلك عن طريق التجريد »(٢).

لقد وجد سارتر في لغة التجريد تدميراً للأشكال التقليدية، وبعثرة لعناصرها المستهلكة، وهذا ما يتوافق مع تطورات العصر، فالتجريد هو

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ - ص ٨٨.

الاتجاه الأكثر قدرة على عكس روح هذا العصر، لأن الأشكال في تفككها فقدت معانيها التقليدية التي ذهبت إلى العدم، واستطاع الفنان أن يتحرر منها، وشرع يصوغ أشكاله المبتكرة النابعة من مخيلته، متحرراً من التبعية التقليدية، وملتزماً بروح عصره وقضاياه. فالالتزام عند سارتر يتحقق «حين يُفلح الرسام في رمي التشابه والتمثيل، ويتجلى في المعنى المتحرر »[1].

ولكي يكون الفن ملتزماً بعصره يجب أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط، أبرزها أن يتمتع بالحس السليم، فلا ينفر الناس مما يقدمه لهم، وأن تتحقق فيه وحدة الأسلوب ويكون له حضوره الذي يعتمد على عناصره الحسية والمعنوية المنسجمة في كيانه.

وهذا ما يتمثل في لوحة «الجورنيكا» لبيكاسو، فهي - في رأي سارتر - العمل الفني الوحيد الذي قدم مجزرة رهيبة. ومع ذلك قدّم الجمال في صيغة تشخيصية لا مجال للشك فيها. أما بقية الأشكال التشخيصية فلا تقنع سارتر. فهو يلح على ازدهار الصيغة التجريدية، ويدعو الفنانين الجدد إلى اعتناقها والصوغ التشكيلي فيها، فيقول: «على الفنانين الجدد أن ينظموا أصغر ذرة فيها بحزم لا يرحم، ويحافظوا عن طريق قوانين جديدة مبتكرة، عن طريق منطق العين، على هذا الهباء المنثور، ويلملموه من جديد ويبحثوا عن الوحدة المتعددة ويحصلوا على معنى جديد للوحة، ويدمجوها بمنطق الفن التشكيلي، لهذا لم يعد هناك ما يهمل. ذلك لأن الجمال لا يوجد إذا لم أعد صناعته»[2] .

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

ويدعو سارتر إلى تضامن الفنان مع القضايا الإنسانية، وأن يلتزم بالدفاع عنها ، فيفضح أساليب الجلادين، ويتعاطف مع المظلومين، وهذا ما وجده في لوحات «لابوجاد» التي استمدت مادتها من ثورة الشعب الجزائري وفي هذا يقول: «لقد فهم إنسان عام (١٩٦١م) الذي يتكلم عن البشر أن عليه أن يتطرق للجلادين لا من إنسان يتكلم عن الفرنسيين دون أن يتكلم عن الجزائريين المعذبين. إنه وجهنا، لننظر إليه على حقيقته وبعدها نقرر، هل نحتفظ به أونجري له عملية تجميل؟ ! ؟ !»[1].

لقد كان لأفكار سارتر الوجودية ، وكتاباته النقدية في الفن والأدب تأثير على عدد من معاصريه من الفنانين والأدباء ، لاسيما الفرنسيين الذين استجابوا لأفكاره الباعثة على التمرد نتيجة الاضطرابات التي نجمت عن الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من قلق وآثار مدمرة استشرت في مثقفي العصر الذين وجدوا في الوجودية ملاذاً للتحرر من القيود المادية والاجتماعية والفنية.

ويتجلى خبث سارتر في عرضه للفنان الإيطالي «تورنتورتو» الذي عاش في عصر النهضة الإيطالية، وكان متمرداً على عصره ولا يتردد في سلوك أي مسلك غير أخلاقي من أجل تحقق أهدافه في الوصول والانتهاز، وسحق منافسيه .

وهكذا استجاب لدعوات سارتر عدد من الفنانين الذين تمردوا على فنون سابقيهم، والقيم السائدة في مجتمعاتهم، فعاش بعضهم حياة بوهيمية قلقة

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

وكان في طليعتهم «جياكوميتي» الذي كان يطبق أفكار سارتر، بل يعيشها، فهو وجودي يؤثر اللحظة الآنية التي يعيشها، ولا يعبأ بغيرها، وكثيراً ما كان يمضي سنوات في عمل نحتي من مواد هشة، ثم ما يلبث أن يتلفه.

كما كان لأفكار سارتر أثر عند رواد المدرسة البنائية «الإنشائية» في الفن ولاسيّما النحات «غابو» الذي حاول ربط النحت بعلاقة الوجود بالعدم التي كان يتصورها سارتر، ولذلك ابتعد النحت عن العمارة وارتبط بالهندسة الميكانيكية وبات الفراغ الذي يمثل العدم أكثر حضوراً من الكتلة الهزيلة التي تمثل الوجود[1].

لذلك يرى بعضهم أن عدداً من تجارب التعبيريين والتجريديين المعاصرين لسارتر، تنتمي إلى الفكر الوجودي، ولاسيما تجارب كل من «فرنسيس بيكون» و«سورز لاند» وهي تجارب فنية مشحونة بمشاعر الغربة والقلق والعبث والرفض، وغير ذلك من الأفكار الوجودية والعبثية التي وجدت لها استجابة سريعة لدى عدد من الفنانين.

(١) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٨.

الفصل الثالث

الكتابة النقدية في البلاد العربية

بدايات الكتابة النقدية

مشكلات النقد العربي

أعلام النقد العربي

- رمسيس يونان
- جبرا إبراهيم جبرا
- بدر الدين أبو غازي
- سلمان قطاية
- نوري الراوي
- طارق الشريف

بدايات الكتابة النقدية العربية

حين بدأت بواكير الإنجازات التشكيلية في البلاد العربية، تطلُّ منذ مطلع القرن العشرين، ظهرت الحاجة إلى الكتابة عن تلك الفنون في مصر ولبنان وسورية وبعض دول المغرب العربي. وقد تحدث الناقد بدر الدين أبو غازي عن تلك البدايات التي ظهرت في مصر - من خلال كتابه «الفن في عالمنا» واستعرض فيه ما كتبه الأديب محمد حسين هيكل عام (١٩٢٧م) بمناسبة المعرض الأول لـ «جماعة الخيال» الذي شارك فيه النحات «محمود مختار» إلى جانب عدد من زملائه الفنانين.

ثم أشار أبو غازي إلى كتابات الأديبة «مي زيادة» التي كانت تخصص فصولاً من كتاباتها للحديث عن المعارض الفنية في مصر، ثم يعرض نبذة عن كتاباتها عام (١٩٢٤م) في نص تدعو فيه الأدباء للكتابة في النقد الفني إذ: «يمرن عليه كتابنا في النقد التصويري ومنهم من يبدي في ذلك إدراكاً دقيقاً وإحساساً نافذاً، وإخلاصاً مشكوراً، فلا يسئم المواهب الصالحة بالكلام الفاتر في الموضوع الحار، ولا يملق الغرور والغطرسة بالثناء الوفير على ما هوعادي قد لا يستحق أكثر من النظرة السريعة »[1].

(١) بدر الدين أبوغازي، الفن في عالمنا، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٣، ص ١١٦.

وهي تهتدي بآراء الشاعر والناقد «بودلير» في الشكل الذي ينبغي أن يقوم عليه النقد، وتنقل عنه رأيه في أن «خير نقد هوالنقد المنوع الشعري المبهج. لا ذلك النقد البارد الذي يسلك طريقة علم الجبر في حل المسائل الرياضية»... وفي أن «الناقد يتحتم أن يكون واسع المعرفة والإدراك، رقيق الإحساس، صادق الإخلاص، ومقياسه هوالطبيعة بأسرها. بإنسانها ومجتمعها، ثم عليه أن يتأثر لينقد بانفعال... وعلى الناقد البصير أن ينظر إلى الأثر الفني، ومن ورائه الطبيعة وما وراءها لا يغيب عن بصره، فيشرح ما في البيان الفني من معلوم ومجهول أو من نقص في العلاقات أومن علاقات مختلفة. الناقد العليم القادر، أستاذ الحياة بما فيها من العلانية والأسرار والمتحركات والسواكن... يعرفها للفنان الذي عالجها صامتاً، ويعرفها للجمهور الذي يحدّق فيها جاهلاً »[1] .

ويشيد أبو غازي بدور «مي» في الكتابة الفنية التي غرست من خلالها زهوراً متألقة، وينوه إلى ما كتبته عن عباقرة الفن أمثال «مايكل أنجلو» وغيره .

ويذكّرنا بعدد من الصحفيين المصريين الذي كانوا من رواد الكتابة عن المعارض الفنية، وفي طليعتهم «توفيق حبيب، وأحمد الصاوي محمد» بالإضافة إلى عدد من الكتاب والنقاد الأجانب أمثال «إتيين مريبل، وروبرت بلوم، وموسكاتيلي، وبوجلان، وموريك بران، والكونت دار سكوت» وغيرهم. بالإضافة إلى الناقد المصري «جبرائيل بقطر» الذي كان

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٦ .

يكتب بالفرنسية. وفي ثلاثينيات القرن العشرين أسهم في الكتابة عن المعارض عدد من الفنانين المصريين أمثال «صدقي الجباخنجي، وإبراهيم جابر، و شعبان زكي، وأحمد موسى، ومحمد محمود عبد الرحمن».

ويظهر أبوغازي دور «فؤاد مرابط» في تدريس تاريخ الفن، ووضع المصطلحات الفنية باللغة العربية، ويشير إلى أنه من أوائل الذين استخدموا تعبير «الفنون التشكيلية». ثم ذكر دور محمد يوسف همام وأحمد أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى في كتابه «التاريخ الفني»، ونوّه بفضل كتابات «حامد سعيد» ودعوته وتأملاته في الفنون والتراث. وكان لبعض الكتاب والشعراء أثر في النقد الفني، ويأتي في طليعتهم: «عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني، وعبد الرحمن صدقي، وسلامة موسى، وأحمد راسم».

ويعدُّ الشاعر أحمد راسم في طليعة النقاد المتميزين في مصر، وقد ظهر ذلك في كتابه «الظلال» الذي يعدُّ أول دراسة عن رواد الفن المصري وغيرهم من الأجانب الذين كانوا في مصر. كما أنجز كتباً أخرى عن «محمود سعيد، وآمي نمر» نحو فن مصري «جورج صباغ». واستطاع راسم أن يثري لغة النقد الفني بالمصطلحات، وأن يعرّب ويعرّف بكثير من المذاهب الفنية فكان أول ناقد في مصر، في النصف الأول من القرن العشرين.

ولا ينسى أبوغازي أن يُشيد بدور الأديب « بشر فارس» الذي قدم نقداً فنياً أنيق العبارة ، نافذ النظرة، وكان يرى في «مناهل الفن. مسرة العين أو القلب حيناً، وحيناً مشغلة العقل أو الوجدان» كما أنه أسهم في تعريب اصطلاحات الفن إلى اللغة العربية «وابتدع في هذا المجال تعبيرات خاصة

به، ثم درس التصوير العربي والفنون الإسلامية دراسة الباحث المدقق والفنان العارف »[1].

وفي عام (١٩٣٩م) ظهرت في مصر جماعة من الفنانين أطلقوا على أنفسهم «جماعة الفن والحرية». وأصدروا مجلة باسم «الخبز» وكتاباً بعنوان «الدفاع عن الثقافة» وكانوا من دعاة الاتجاه السريالي في الفن، وقد أقاموا أول معرض لهم في الثامن من شباط عام (١٩٤٠م). وكان من أبرز المشاركين فيه رمسيس يونان، وكامل التلمساني، وفؤاد شحاته، وصادق محمد، ومحمود سعيد) إلى جانب عدد من الفنانين الغربيين والأجانب.

استمرت «جماعة الفن والحرية» في إقامة المعارض السنوية لغاية عام (١٩٤٧م) وكان على هذه الجماعة أن تظهر أفكارها التحررية، وتدافع عنها أمام معارضيها، ومنتقدي فنونها المتأرجحة بين السريالية والتجريد. فأخذ فريق منهم يكتب في النقد التشكيلي عبر عدد من المجلات والصحف المصرية ذات الاتجاهات التقدمية. بل أصدرت الجماعة مجلة أطلقت عليها اسم «التطور» في عام (١٩٤٠م) واستمرت في سبعة أعداد قبل توقفها، وكان من أبرز النقاد فيها: «رمسيس يونان، وجورج حنين، وكامل التلمساني».

يعدُّ الفنان رمسيس يونان في طليعة الذين كتبوا في النقد التشكيلي ودعوا إلى تحرير الفن من الاتجاهات التقليدية وانفتاحه على الاتجاهات الحديثة كالسريالية والتجريدية وغيرها من الاتجاهات التي كانت تنتشر في الغرب. وقد تجلت دعوات رمسيس في كتابه الأول الذي أصدره عام

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(١٩٣٨م) بعنوان «غاية الرسام العصري». كما ضم كتابه الثاني «دراسات في الفن» الذي صدر عن دار الكاتب العربي بالقاهرة مجموعة من الدراسات التي نشرها في الصحف المصرية لغاية عام (١٩٦٥م)[١].

وفي عام (١٩٥٠م) أنشأ الفنان محمد صدقي الجباخنجي مجلة «صوت الفنان» كتب فيها عدد من الأدباء والنقاد في مصر أمثال «أحمد سعيد الدمرداش، وأحمد يوسف، وزكي محمد حسن، وعيسى متولي، وسعيد الصدر، وعبد الفتاح سليمان، وجبرائيل بقطر، وإبراهيم ناجي، ومحمد خيري، وبدرالدين أبوغازي، وإنجي أفلاطون» وغيرهم من الأدباء والفنانين، وقد ضمت المجلة أبواباً متخصصة في «نقد المعارض، وتاريخ الفن القديم والحديث، وحياة مشاهيرالفن، وكيمياء المواد المستعملة في الرسم والتصوير، وتقنيات التصوير، والموسيقا، والتصوير الضوئي»[٢].

وحين توقفت «صوت الفنان» عن الصدور، ظهرت مجلة «المجلة» ومجلة «الفكر المعاصر» إلى جانب مجلة «الهلال» المصرية العريقة، التي كانت تخصص صفحات للفن التشكيلي، ويكتب فيها عدد من الفنانين والأدباء أمثال «بدرالدين أبوغازي، وعاطف مصطفى، وأحمد فؤاد سليم، وعزالدين نجيب، ونعيم عطية، ويوسف فرنسيس، وكمال الملاخ) وغيرهم.

---

(١) رمسيس يونان، دراسات في الفن، دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٩ .

(٢) محمد أبوزريق، من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨.

وفي عام (١٩٧١م) صدرت في القاهرة مجلة «الفنون» التي تشمل فنون المسرح والسينما والموسيقا والعمارة والفنون التشكيلية التي كان يكتب فيها «الدكتور نعيم عطية، ومحمد شفيق، وزينب عبد العزيز، وفؤاد كامل، ومختار العطار، وحسن فؤاد، وحسن سليمان، وراتب صادق، ود. أميرة حلمي مطر، ومحمود بقشيش، ووليد قانوش».

وقد حظيت الفنون التشكيلية العربية بدراسات موسوعية أنجزها عدد من الباحثين العرب أمثال الدكتور ثروت عكاشة والدكتور عفيف بهنسي وسمير صايغ استعرضوا فيها روائع الفنون العالمية في الشرق والغرب بالإضافة إلى دراسات الفنون العربية والإسلامية جاءت في مجلدات فاخرة، وتصوير أنيق، كانت بمنزلة متاحف تضم كنوز الفن، هذا بالإضافة إلى عشرات الكتب الفنية التي تجمع بين النقد وتاريخ الفن وعلم الجمال، وفلسفة الفن التي أنجزها عدد من الباحثين العرب أمثال: «الدكتور محمود بسيوني، وسعد الخادم، والدكتور نعيم عطية، والدكتور زكريا إبراهيم، وسامي خشبة، وحسن سليمان، وسمير غريب، وعلي شلش، وصبحي الشاروني، ومحمود بقشيش، وشاكر حسن آل سعيد، وأسعد عرابي، وعز الدين شموط» وغيرهم.

تلك هي الإسهامات الكتابية والنقدية التي ظهرت في الفن، وتركت أثرها في معظم الكتابة النقدية في الأقطار العربية، ولا يسعنا إلا أن نتوقف عن أبرز الأسماء التي أسهمت في النقد التشكيلي العربي منذ منتصف القرن العشرين. وهي محاولة إحصائية لا تخلو من نقص وعجز عن الإحاطة بكل ما ظهر في هذا الميدان المستحدث.

١ - في سورية

عادل عبد الحق، وعزّت العش، وعادل أبوشنب، وعدنان بن ذريل، وعفيف بهنسي، وروبير ملكي، وسليمان قطاية، وفاتح المدرس، ونبيه قطاية، وهشام الشيشكلي، وأسعد المدرس، ونجاة قصاب حسن، وطارق الشريف، وعبد العزيز علون، وخليل صفيه، وعبد الله السيد، وصلاح الدين محمد، وأنور محمد، وكمال محي الدين حسين، وسعد القاسم، وأسعد عرابين وعزالدين شموط، ورضا حسحس، ومحمود شاهين، وطاهر البني، وأديب مخزوم، وغازي عانا، وغازي الخالدي، وعبد الهادي بكار، وأحمد معلا، وطلال معلا، وفائق دحدوح، ومحمود مكي، وعصام درويش، وعبد الرحمن مهنا، وعبد الله أبوراشد، وآخرون[١]...

٢ - في العراق

جبرا إبراهيم جبرا، وعادل كامل، ونزارسليم، وشاكرحسن، ومحمود صبري، ونوري الرواي، وفاروق يوسف، وياسين النصير، ومي مظفر، ومحمد الجزائري، ورافع الناصري، وشوكت الربيعي، وحسين هداوي، وفرج عبو، وسهيل سامي نادر[٢].

---

(١) طاهر البني، ذاكرة الفن التشكيلي في سورية، الجزء الثالث، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٦ .

(٢) اعتمدنا في معظم هذا الإحصاء على ماورد في كتاب الأستاذ محمد أبو زريق السابق الذكر.

٣- في الأردن

موسى الصرداوي، ومحمد البطراوي، ورباح الصغير، وعبد الرؤوف شمعون، ومحمد أبوزريق، وحسين دعسة، وأحمد كواملة، ومحمد العامري، وغسان مفاضلة، وحسين نشوان، وغازي انعيم...

٤ - في فلسطين

عزالدين المناصرة، وخليل صفية، وإسماعيل شموط، وكمال بلاطة، ومحمد خير محظية، ومحمود علي السعيد، وعماد عبد الوهاب، ومصطفى الحلاج، وجمال الأفغاني، وكامل المغني، ونبيل عناني، ومحمد الأسعد، وعادل أديب آغا.

٥ - في لبنان

شربل داغر، وعمران القيسي، وفيصل سلطان، ومها سلطان، وفاطمة الحاج، وسمير الصائغ، وحسن يتيم، ورفيق شرف، وصلاح إستيتية، وسيزار نمور، وزينات بيطار، وأكرم قانصو، وأحمد بزون...

٦ - في المغرب

محمد السلاوي، ومحمد بنيس، وعبد العزيز بن عبد الله، وإسماعيل العلوي، وعبد الرحيم التوراني، ومحمد الشوفاني، ومصطفى النبسابوري، وعبد الحق الزوالي، وادمون عمران، والمحجوبي أحرضان، وحسن الكلاوي، وحسن المنيعي، ومواليم العروسي...

٧ - **في الجزائر:** إبراهيم مردوخ، وسيد أحمد باغلي.

٨ - **في ليبيا :** عبد الفتاح النصوري.

٩ - **في تونس:** صوفية القلى، وجلال كسراوي، وعلي اللواتي، وفاتح بن عامر، وعزالدين المدني، وتوفيق بن غدير، والحبيب بيدة، وبدر الدين الرياحي.

١٠ - **في السودان :** إبراهيم الصلحي، و أحمد نور عبد السلام.

١١ - **في قطر :** سلمان المالكي، ومحمد علي عبد الله، ومحمد حسب الله، وصالح غريب.

١٢ - **في البحرين :** يوسف أحمد ، ومحمد البنكي، وعبد الجبار المختار، وسلوى المؤيد، وأحمد باقر.

١٣ - **في الإمارات:** شهيرة أحمد ، وفاطمة فقيه، ورعد عبد الجليل، ومحمد دهام، وصبري سويلم.

١٤ - **في الكويت** عبد الرسول سلمان، ويحيى سويلم.

١٥ - **في اليمن:** علي غداف، وعبد الرحمن بجاش.

مشكلات النقد العربي

لعل من أبرز القضايا التي واجهها النقد العربي، تمثلت في تبعيته للنقد الغربي الذي امتلك أدوات نقدية تتناسب مع الاتجاهات والمدارس الفنية التي نشأت في أوروبا عبر خمسة قرون، ثم تطورت بما يتناسب مع هذه الاتجاهات التي توالدت في مراحل متتالية لتضيء النتاج التشكيلي المتجدد والمتصاعد في الغرب.

وكانت البداية في الربع الأول من القرن العشرين إذ ظهر النقد التشكيلي العربي على شكل قراءات أدبية لعدد من الأدباء العرب أمثال محمد حسين هيكل ومي زيادة وعبد القادر المازني، بالإضافة إلى بعض الصحفيين أمثال: توفيق حبيب وأحمد الصاوي وفؤاد مرابط وأحمد رستم وبشر فارس وغيرهم. وقد تمثل ذلك بقراءات اتباعية للنتاج التشكيلي الواقعي الذي أنجزه الفنانون العرب الرواد. وحين أخذ النتاج التشكيلي يتجه نحو التيارات الحديثة التي ظهرت في أوروبا، تعثر النقد إزاء تجارب المجددين التي لم تتضح معالمها على النحو الذي ظهر في الفن الغربي.

فلم تكن هناك إنجازات فنية لدى التشكيليين العرب تتوافق كلياً مع النتاج الغربي، فهم لم يتبعوا الاتجاهات الفنية الحديثة «التكعيبية - الحوشية - السريالية - التجريدية» كما هي عليه في الغرب، بل تأثروا بها من بعيد

وحاولوا الإفادة منها في الوقت الذي أخذوا يبحثون في فنونهم المحلية وتراثهم الفني، من أجل أن يتواءم ذلك مع الرؤية الجمالية والخصائص التعبيرية المنتشرة في محيطهم العربي. فنحن لا نجد فناناً عربياً أنجز أعمالاً تكعيبية بالمعنى الكامل لهذا الاتجاه، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بقية الاتجاهات الحديثة.

وحتى السريالية كانت تشكل لدى الفنانين العرب أفقاً تشكيلياً لا يتماثل مع السريالية الغربية، فقد بات النتاج التشكيلي العربي مزيجاً من تلك الاتجاهات بما يخدم رؤية الفنان العربي، وبما يتناسب مع جماليات بيئته، فالتجريدية الغربية مثلاً لا تتضمن أيّ ملامح تشخيصية، أورموز أودلالات معنوية، في حين دخلت التجريدية العربية مفرداتٌ محلية، كالخط العربي والرقش الإسلامي، وغير ذلك من الرموز الشعبية والمفردات التي تتصل بالبيئة العربية والفكر الجمالي الشرقي .

ولذلك وجد بعض النقاد أنفسهم أمام حالات خاصة لا يمكن من خلالها تطبيق المعايير الفنية المستوردة من الغرب، وأخذوا يفكرون في صياغة معايير فنية جديدة تتناسب مع النتاج الفني الحديث للفنانين العرب. ورغم ذلك لم يتوصل النقد العربي إلى وضع معايير مناسبة، نتيجة التطور السريع الذي لحق بالنتاج الفني خلال عقود قليلة في النصف الثاني من القرن العشرين... لقد تشتتت المواقف النقدية بين المعايير الغربية والمحلية الآخذة في التبلور، واضطربت كتابات النقاد بين الدعوة إلى الأخذ بالاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة كالبنيوية والسيمائية، والابتعاد عنها بوصفها وسائل نقدية لا تتناسب مع التشكيل العربي، لاسيما حين ينصرف اهتمامها إلى البنى المعنوية والدلالات الأدبية التي لا تشكل إلا جزءاً يسيراً

من النص التشكيلي المعاصر الذي يقوم على الصياغات التشكيلية البعيدة عن الدلالات الأدبية.

وواجه النقد العربي صعوبات في التعامل مع التيارات العبثية الغربية المعاصرة كالدادائية ومستنسخاتها التي أخذت تتسرب إلى التشكيل العربي بدعوى التجديد، ومواكبة النتاج الفني العالمي، والتي لاقت قبولاً لدى بعض هواة الفن العرب، في حين استهجنها بعض الفنانين الذين وجدوا فيها تقليعات فارغة، تسعى إلى تهديم الفن وإبعاده عن وظائفه الأساسية، المتمثلة في صيغ جمالية ووجدانية ذات أبعاد إنسانية نبيلة.

ورأى بعضهم في هذه الفنون محاولة لجعل الفن وسيلة لطرح المفاهيم الفكرية عبر تشكيلات مؤقتة، تبتعد عن مفهوم التصوير أو النحت، ولا تعمّر، فتكون خاضعة لزمن إنجازها فحسب، وتزول بزواله، مما دفع كثيرين لاستسهال الفن وتحريف مساره نحو أهداف بعيدة عنه، بل إن بعضهم رأى أن بعض الاتجاهات تدعو إلى محاربة الفن والتنكر له...

لقد أربكت هذه الاتجاهات بعض النقاد العرب، فحاول بعضهم استيعابها ونظر بعضهم إليها بعين الريبة والاستهجان. كما تفشت في النتاج التشكيلي العربي تأثيرات التعبيرية الألمانية، ونزعة فرنسيس بيكون التشاؤمية التي تميل إلى تشويه الأشكال الإنسانية، وتصوير المسوخ، والعبث بالوجه الإنساني بوصف ذلك تعبيراً عن مأساة العصر.

ووجدت هذه الصيغ المتطرفة من يروّج لها ويتبناها، ويدافع عنها من الفنانين والنقاد، رغم ما تحمله من افتعال وتقليد ضال للاتجاهات العبثية

الغربية ولقد أدَّت وسائل الإعلام الجديدة من خلال انتشارها السريع عبر الصحف والمجلاّت والقنوات الفضائية والإنترنت دوراً كبيراً في الترويج للفنون العبثية وفنون ما بعد الحداثة التي تعاني من الفجاجة والاضطراب لأسباب عديدة، تتعلق بصبغتها التجارية وأجهزتها الساعية إلى الانتشار والربح دون أدنى شعور بالمسؤولية، بل دون امتلاك لأدنى ثقافة فنية من شأنها أن تميّز الجيد من الرديء.

ولعل قلة النقاد المتخصصين كان له الدور السلبي في انتشار هذه الفوضى وعدم وضع الأمور في مجراها الحقيقي، وهذا ما سمح لعدد من العاملين في الصحافة وسماسرة الكلام أن يدلوا بدلائهم في هذا الميدان، مستسهلين الكتابة فيه دون دراية ودون رقيب، لأن النقد الجاد يتطلب دراسة وتفرغاً وشغفاً بهذا الفن، وهذا ما لم يتوافر للعديد ممن يكتبون في الصحف، أو يقدمون برامج إذاعية وتلفزيونية.

ولذلك حُجب النتاج التشكيلي الجيد، وحل مكانه النتاج الرديء، وهذه أكبر كارثة أصابت الفن العربي في غياب النقد الواعي والمسؤول. ومع ذلك فهناك كتابات متخصصة في الفن العربي والإسلامي من عدد من الباحثين العرب الذين أثروا المكتبة العربية بدراساتهم القيمة، لكن هذه الدراسات لا يتابعها إلا المتخصصون والدارسون، ولم تجد لها سبيلاً نحوعامة المثقفين. كما أن هذه الدراسات على أهميتها لا تدخل في نطاق النقد الفني، بقدر انتمائها إلى علم الجمال وتاريخ الفن، كتلك التي أنجزها «ثروت عكاشة، وعفيف بهنسي، وسمير الصايغ، وأسعد عرابي، وعز الدين شموط، وعبد الله السيد، و زينات بيطار، وأكرم قانصوه » وغيرهم.

ومما أسهم في تردي النقد التشكيلي العربي، سيطرة عدد من هواة الفن والصحافة ممن تستهويهم النزعات الفنية الغربية المتطرفة على مفاصل الإعلام العربي، والبرامج الفنية، والمؤسسات التي تشرف على تنظيم المعارض والمسابقات والبينياليات العربية وتوزع الجوائز على التجارب التشكيلية الموغلة في التطرف والعبث، بدعوى أنها تمثل تجاوزاً للإبداعات المألوفة بغض النظر عن جديتها وأصالتها ومواءمتها للبيئة العربية ويكفي أن تكون مستنسخة عن الفنون الغربية الطاعنة في التطرف لتمثل في عرفهم اتجاهاً عالمياً، وترفع من أسهم أصحابها في البورصة الفنية.

والحقيقة المؤسفة أن معظم ما نشاهده اليوم في الصالات الفنية العربية ينتمي إلى هذا التيار المستنسخ عن الاتجاهات الغربية المتطرفة، ولا شأن له بالثقافة العربية، فلا هو معبر عن بيئته، ولا هو يعكس جمالياتها أو همومها أو قضاياها، بل هو تابع أعمى ومستلب أمام فقاعات العولمة وأوهام ما بعد الحداثة التي فتنته ودفعت بمطامحه المتسرعة في الوصول إلى الشهرة والربح.

علماً بأن الشعوب الغربية وغيرها، تعاف هذه الاتجاهات العابثة، رغم وجودها في بلادهم، فهم مازالوا يؤثرون العمل الفني الذي تتحقق فيه القيم الجمالية والتعبيرية ذات البعد الإنساني. ومن سوء الحظ أن هذه الاتجاهات العابثة ، وجدت لها طريقاً إلى بعض البلاد العربية المحافظة التي يمتلك أثرياؤها القدرة الشرائية، ولا يملكون الوعي الفني الكافي ، فهم يقبلون على اقتناء مثل هذه الأعمال في محاولة منهم لإثبات عصرنتهم ومواكبة الحضارة الغربية وسط تعظيم تجار الفن لهذا الإنتاج والترويج له.

من هنا جاء تراجع دور النقد أمام تشجيع بعض أصحاب صالات العرض وتجار الفن للعديد من الهواة في إنتاج لوحات ذات حجوم كبيرة، يحصلون عليها بأثمان متواضعة ويسوّقونها بأثمان باهظة، نظراً لحجمها الكبير، وفخامة الكراسات المطبوعة عنها بهدف الترويج والتغرير بالمقتنين المخدوعين، لكن خططهم باءت بالفشل حين قصدوا دول الخليج العربي لعرض تلك الأعمال، نتيجة انتشار الوعي لدى عدد من مقتني اللوحات والأعمال النحتية، الذين تكونت لديهم المعرفة بالحقائق الفنية والبورصات العالمية، نتيجة زياراتهم للدول الغربية واطلاعهم على ما يجري فيها من أمور تتعلق بالنتاج الفني الغربي، لاسيما في اقتناء أعمال الفنانين المستشرقين وكنوز الفنون الإسلامية المنتشرة في صالات العرض الأوروبية التي شكلت مصدراً مهماً للمتاحف والبيوتات الخليجية.

إن غياب النقد الواعي والمسؤول في الساحة العربية، ترك أثره الكبير في تلك الفوضى التي أصابت النتاج التشكيلي العربي، وجعلته يتوجه نحو جهات متعددة، بعضه يحافظ على تبعيته للواقعية الغربية، يختار موضوعاتها، وينتهج أساليبها، وبعضه ينظر إلى الاتجاهات الغربية، ويستعير بعض ملامحها وأدواتها التعبيرية، وبعضه يلتفت إلى الموروث الفني والجمالي للحضارات العربية القديمة والوسيطة، يستظهره، ويستمد منه قيمه الجمالية والتعبيرية، ضمن صياغات مستحدثة، وبعضه يحاول مجاراة الاتجاهات الطليعية والعبثية في الغرب .

وقد أدّى النقد دوره في انحسار النتاج الواقعي الجيد، بدعوى تجاوز الزمن لهذا النتاج، لاسيما حين واجه مبدعوه، تسفيه النقاد لإنتاجهم،

وإبعادهم عن المعارض التي أشرعت أبوابها للنتاج الحديث، بما فيه النتاج العبثي والمستنسخ عن فنون الغرب. وهذا في اعتقادنا خطأ فادح. فشعبنا ما يزال حديث العهد بهذه الفنون، ولن يستطيع الاقتراب منها والتعامل معها، إلا من خلال النتاج الواقعي الذي سيتمكن من استدراجه إليه وزرع الثقافة التشكيلية في أجياله، حتى تبقى على تواصل مع هذا الفن، والارتقاء معه نحو أساليبه الحديثة والمتجددة.

فالتماثيل والنصب الواقعية الأكاديمية المنتشرة في الساحات العامة هي التي تجتذب الناس إليها، في حين يعرضون عن تلك النصب التجريدية أو التعبيرية التي لا تتمكن من اجتذابهم إليها. ونحن لا ندعو هنا إلى سيادة الاتجاهات الواقعية بشكل دائم في فنوننا ، بل ندعوإلى وجودها في الأماكن العامة، كي تشكل حافزاً على تذوق الفنون والتعرف عليها، والاقتراب منها من أجل تشكيل بنية تحتية، تنهض عليها ثقافتنا الفنية التي يمكننا تطويرها، وإدخال ما هو جديد عليها.

لقد تسرّع النقد في محاربة الاتجاهات الواقعية الأكاديمية في البلاد العربية منذ أربعينيات القرن العشرين، ولم يفسح المجال لها في الانتشار والاغتناء ، وظهرت دعوات النقاد مبكرة في ذلك ، رغم محاولات عدد من الفنانين الرواد إدخال عناصر محلية في واقعيتهم وإغنائها، وظهر تأثير عدد من النقاد والفنانين الذين درسوا في فرنسا وإيطاليا وألمانيا في ظهور النزعات الغربية المحفزة على فنون الحداثة، وما بعد الحداثة للانضمام إلى ركب الفنون العالمية ومجاراتها.

ولعل هذا ما دفع ببعض الفنانين إلى هجر إنتاجهم الواقعي والانطباعي والتوجه نحو الحداثة، فاضطربت أدواتهم، وتعثر نتاجهم، وانحرفت أمزجتهم الفنية، فجاءت أعمالهم تحمل اضطراب نوازعهم، وفجاجة أدواتهم، واغتراب أفكارهم. ومع ذلك أعاد بعض الفنانين العرب النظر فيما ذهبوا إليه في مجاراة الفنون الغربية بعد أن تجولوا في اتجاهات مختلفة، وعادوا إلى الاتجاهات الواقعية والانطباعية التي تستمد مادتها من البيئة العربية ضمن تقنيات حديثة، وأدوات متحررة، وأنجزوا في تلك أعمالاً مهمة ومتميزة كما فعل الفنان العراقي «فائق حسن» والفنان السوري «نذير نبعة» وأمثالهم.

ومن المشكلات التي اعترضت النقد العربي، انشغاله بالتعبير النقدي، واللغة التي يخاطب بها المتلقي، والبحث عن مصطلحات نقدية مناسبة، فقد حاول بعض النقاد استخدام المصطلحات الغربية كما هي، وحاول بعضهم الآخر تعريبها أو إيجاد مرادفات عربية لها، لكن المشكلة الأهم في ذلك تكمن في اللغة والأسلوب اللذين كتب بهما النقد فبعض النقاد كتبوا بلغة سهلة ومفردات واضحةً مبتعدين عن الإنشاء والزينة اللفظية فكانت دراساتهم واضحة، ووصلت إلى الناس بسهولة، وأدت أهدافها، لكن بعضهم آثر أن يكتب بلغة إنشائية متعالية، فكان يحاول إشادة نص نقدي يوازي النص الفني الذي يدرسه، وأخذ ينشغل بالمفردات والتراكيب اللغوية التي تحقق له ذلك النص الذي عدّه لوناً من الإبداع المكافئ للإبداع الفني، وكان هذا دأب الفنانين الذين كتبوا في النقد، وهم يتوخون إيجاد نصوص أدبية تبرز مهاراتهم

السردية، ولذلك جاءت بعض النصوص النقدية لا تفصح عن قراءة نقدية واضحة، وإنما تبقى في حدود التعبيرات العائمة والعبارات الغامضة التي لا يجد فيها المتلقي ما يسعى إليه في فهم العمل الفني، وإدراك أبعاده الفنية والمعنوية. وانصرفت أغلب كتابات الأدباء والمتابعين من المفكرين والآثاريين إلى استخدام عبارات ومصطلحات تتناسب مع اختصاصاتهم، فجاءت كتاباتهم أبعد ما تكون عن النقد الفني المتخصص.

وسنتعرف فيما يأتي على نماذج متباينة من النقاد العرب، مستعرضين مناهجهم وآراءهم النقدية وأساليب تعاملهم مع النتاج الفني العربي، متوخين في ذلك إظهار أبرز ملامح النقد التشكيلي في النصف الثاني من القرن العشرين.

أعلام النقد العربي

رمسيس يونان

جبرا إبراهيم جبرا

بدر الدين أبو غازي

سلمان قطاية

نوري الراوي

طارق الشريف

رمسيس يونان

يأتي رمسيس يونان في طليعة الفنانين والنقاد العرب الذين فتحوا أبواب الحداثة في التشكيل العربي بعد جيل الرواد الذي درج في الاتجاهات التقليدية الأوروبية باستثناء بعض الرواد الذين تركوا في نتاجهم الفني نبرات محلية أو خصائص قومية أمثال «محمود سعيد، ومحمود مختار، و راغب عياد» في مصر. وكان رمسيس في مقدمة الفنانين الذين أدخلوا السريالية والتجريدية إلى التشكيل العربي عبر معارضه وكتاباته النقدية منذ أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين.

ولد رمسيس يونان في مصر منتصف العقد الثاني من القرن العشرين نحو عام **(١٩١٥م)** ودرس في مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة بين عامي **(١٩٢٩-١٩٣٣م)**. وعمل مدرساً لمادة الرسم في المدارس الثانوية بمصر ووضع أول كتاب له بعنوان «غاية الرسام العصري» عام **(١٩٣٨م)** ثم سافر إلى فرنسا للدراسة، وعاد منها عام **(١٩٤٠م)** واشترك مع عدد من الفنانين المصريين في محترفات درب اللبانة في القاهرة. كما شغل رئاسة تحرير «المجلة الجديدة» بين عامي **(١٩٤٢-١٩٤٤م)** بعد سلامة موسى وحين أغلقت الحكومة المصرية المجلة، استقال من التدريس، وتفرغ لعمله الفني.

استطاع رمسيس من خلال معارضه وكتاباته أن يؤسس في مصر تيار اللاوعي في الفن التشكيلي المصري عبر المدرسة السيريالية التي وجدت لها أتباعاً كثر من الموهوبين الذين نجحوا في تجاوز النزعة الأكاديمية، ومهدوا لظهور تيارات جديدة تنهل من ينابيع مختلفة كالانطباعية وما بعدها، والتبقيعية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية، في الوقت الذي أخذت فيه التيارات التقليدية تنحسر بعد «مختار وأحمد صبري وناجي ومحمد حسن وعبد القادر رزق» وحلت مكانها تجارب مجددة ظهرت في إنتاج عشرات الفنانين أمثال: «كامل التلمساني، وفؤاد كامل، وتحية حليم، وجاذبية سري، وآدم حنين، وهجرس، ورمسيس يونان، ومحمود سعيد» وغيرهم.

انصرف رمسيس يونان عن الفكر السياسي الذي كان يتأرجح به بين الماركسية والوجودية وتفرغ للفن والأدب، فترجم في عامي (١٩٤٥-١٩٤٦ م) كتاب «كاليجولا» لألبير كامو، والقسم الأكبر من «فصل في الجحيم» لارتور رامبو. وقد أتم ترجمة قصيدة رامبو الخالدة بتشجيع من صديقه لويس عوض بعد عشرين عاماً في صيف (١٩٦٦ م).

اعتقل رمسيس عام (١٩٤٦م) في حملة سلامة موسى ومحمد زكي عبد القادر ومحمد مندور، وعشرات غيرهم، بتهمة التآمر لقلب نظام الحكم في مصر. وحين أفرج عنه عام (١٩٤٧ م) سافر إلى باريس ليتفرغ للعمل الفني لكنه سرعان ما خضع لعمل وظيفي امتد عشر سنوات، فقد عمل سكرتيراً لتحرير القسم العربي في الإذاعة الفرنسية. وفي عام (١٩٤٨م) تزوج فتاة بولندية الأصل وتستوطن في فرنسا.

ومنذ إقامته في فرنسا أخذ رمسيس يجنح نحو الفن التجريدي، وتوّج نتاجه التصويري في معرض أقامه في باريس عام (١٩٤٨م) وعلق عليه الناقد الفرنسي «جاك لاسيني» المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس وكتب في صحيفة «باتاي» العدد / ٥ / أيار ١٩٤٨ ما يلي: «إنّ الإرادة مقتل الفن، ولكن هناك تجربة أخرى تثير بالغ الاهتمام وهي تجربة رمسيس يونان الذي يحاول أيضاً شأنه في ذلك شأن الشاعر هنري ميشو أن يجد معاني باطنية من مجموعة الخطوط ومجموعة البقع، ولكن الإرادة عند هذا الرسام الممتاز تتدخل لتجعله يخلق عالماً خيالياً دقته آية في الشاعرية».

وحين عاد رمسيس إلى القاهرة عام (١٩٥٦م) إثر العدوان الثلاثي على مصر ترجم كتابين أحدهما عن «فن الأراجوز» والآخر عن «قصة الفن الحديث»، وحين تولى ثروت عكاشة وزارة الثقافة في مصر، منح رمسيس تفرغاً للعمل الفني عام (١٩٦٠م) فتابع نشاطه الفني والأدبي مدّة سبع سنوات، أغنى فيها الحركة الفنية والفكرية عبر معارضه ومقالاته النقدية في الصحف والمجلات المصرية.

توفي رمسيس يونان عن عمر يناهز الثالثة والخمسين، ووجد بين أوراقه مخطوط ترجمة في ست وثمانين صفحة من كتاب «أندريه مالرو- تناسخ صور الآلهة» وفي عام (١٩٦٩م) صدر له كتاب «دراسات في الفن» جمعت فيه معظم كتاباته النقدية، وقدّم لها صديقه «لويس عوض» وقد صدر الكتاب عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر في القاهرة. ويقع في ٣٤٦ صفحة من القطع الوسط. وسنحاول هنا أن نقف عند أبرز مقولاته وآرائه النقدية من خلال ثلاث مقالات عرضها الكتاب بعنوان:

- «مدارس النقد الفني» نشرت في جريدة الشعب في ٢/٣/ ١٩٥٩م.
- «بعض مشكلات النقد في ميدان الفنون التشكيلية» نشرت في «المجلة» تشرين الثاني عام (١٩٦١ م).
- «أصول النقد في الفن التشكيلي» نشرت « الفكر المعاصر» كانون الأول عام (١٩٦٦ م).

آ - مدارس النقد الفني :

في مطلع حديثه عن مدارس النقد الفني، يحدد رمسيس مفهوم لغة الفن فهي لا تشبه أي لغة في الطبيعة، وإنما هي لغة تتجاوز الطبيعة، في صياغة خاصة ومبتكرة، ويعدّ أن عامة الناس يحاولون دائماً مقارنة العمل الفني بما يرونه في الطبيعة والواقع، ويحكمون على جودته من خلال مطابقته للطبيعة. ويبين أن فلاسفة الفن لا يقرون بوجهة النظر العامية هذه، إذ يقولون «إن الطبيعة قد تكون منبع وحي الفنان غير أن الفن بحكم أنّه لغة معبرة، له قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين الطبيعة اختلاف الموسيقا مثلاً عن أصوات الناس والحيوان والرياح، أو اختلاف الغناء عن الكلام».

وهو يميز بين أربعة مدارس أو اتجاهات في قراءة العمل الفني وتفسيره، وهي: «المدرسة السيكولوجية، والمدرسة الاجتماعية والمدرسة التأثرية، والمدرسة الموضوعية».

١ - المدرسة السيكولوجية :

ينظر أصحاب هذه المدرسة إلى العمل الفني بوصفه تعبيراً عن شخصية الفنان ولذلك فإن هذه المدرسة تسعى إلى تحليل النوازع النفسية التي تصطرع في

قلب الفنان، ثم تتبلور في عمل فني على شكل لوحة أو تمثال، وهي تقدر أهمية هذا العمل بما توافر فيه من قدرة على تجسيد النوازع النفسية.

٢ - المدرسة الاجتماعية :

وهي مدرسة تنظر إلى العمل الفني بوصفه مرآة لعصر الفنان ومجتمعه يعبر من خلاله عن العوامل أو القيم الاجتماعية التي تركت أثرها في وجدانه، ويقيس أصحاب هذه المدرسة قيمة العمل الفني بمدى انفعال الفنان بأفكار مجتمعة وقدرته على عكسها في عمله.

٣- المدرسة التأثرية :

وهي التي لا تعبأ بنوايا الفنان، ومقاصده، فتزن الأثر الفني وفق وقعه في نفس الناقد، وما يثيره في ذهنه من معان، وما يحركه في قلبه من مشاعر .

٤ - المدرسة الموضوعية :

وهي المدرسة التي تسعى إلى تقييم العمل الفني في ذاته مجرداً عن البواعث الفردية والعوامل النفسية التي ينبع منها، أو الظروف الاجتماعية التي نشأ عنها، ولا تتبع هوى الناقد ومزاجه الخاص.

ثم يظهر رمسيس جوانب النقص والقصور لكل مدرسة نقدية بمعزل عن الأخرى، فهو يرى أن المدرسة الموضوعية لا تستطيع أنْ تفي العمل الفني حقه بالمعنى الكامل إذ إننا حين ندرس شتى الآثار الفنية عبر التاريخ لا نستطيع أن نكشف القواعد العامة التي تخضع لها كل الفنون في مختلف العصور، رغم ما يجمع بينها من صفات مشتركة «يتعذر تحديدها

تحديداً دقيقاً، أو تلخيصها في قاعدة عامة، لأنها تتعلق بطبيعة الفن الذي يسموعلى كل تعريف»[1] .

ويبين أن للفن قوانينه، وهذه القوانين ليست من وضع النقاد، بل من ابتكار الفنانين، فالنقد يتبع الإنتاج الفني، وليس العكس، فالعمل الفني ينجز أولاً ثم يأتي دور النقد ليتعرف عليه، ويكشف قوانينه «على أنه هذه القوانين ليست شيئاً جامداً ثابتاً ثبات قواعد الحساب أو الهندسة، وإنما هي شيء من طبيعة التجدد المستمر، بحكم أن الفن خلق متصل» ولذلك لا ينبغي أن نحكم على الأثر الفني خارج عصره وقوانينه، فما يقال عن الفنون القديمة لا ينطبق على الفنون المعاصرة[2].

وعلى ذلك يقرر رمسيس أن النقد الفني عملية شديدة التعقيد، والنقد الجدير بهذا الاسم هوذاك الذي يشمل المدارس الأربع التي أشار إليها، بل يتعداها. ولا بدّ أن يتوافر للناقد إحساساً مرهفاً يتأثر بالعمل الفني قبل أن يكشف جوانبه الإبداعية و«معنى ذلك أن أول ما يجب أن يتوافر للناقد من صفات هوأن يكون شاعراً مرهف الحس، ذا بصيرة عميقة متفتحة» وإلا فكل ما حصله من علوم ومعارف فكرية وفلسفية واجتماعية لن يكون ذا فائدة في قراءة العمل الفني[3].

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٠ .

وعلى الناقد أن ينظر إلى العمل الفني على أنه إنتاج بشري، يتضمن الوجدان والانفعال، وعليه أن يرتبط بهذا الانفعال ويشعر بأغواره، وينبغي ألا يقتصر دور النقد السيكولوجي على الجوانب الذاتية للفنان، بل عليه أن يكشف عن العلاقة التي تربط بين الجوانب الذاتية والفردية للفنان، وبين الجوانب الجماعية التي ينتمي إليها، فهناك «وجدان إنساني من نوع معين، وهذا الوجدان هو ما ينبغي لناقد أن ينفذ إلى أعماقه، ويحدثنا حديث الشاعر عن أسراره »[1].

كذلك على النقد ألا يكتفي بدراسة الجوانب الاجتماعية الفنية رغم أهميتها، بل عليه أن يتجاوز هذه الجوانب و«يسموعلى الظروف الاجتماعية التي نشأ في وسطها أولاً يخضع لها على الأقل خضوعاً مطلقاً »[2] .

والنقد الفني يغتني حين يستغرق في تأمل العمل الفني، ويعكف على فهم مظاهر الثقافة المتنوعة الكامنة فيه، وتعكس أفكار عصره.

ويؤكد رمسيس أن النقد يدرك أهمية الأساطير لدى الشعوب القديمة، لأنها ليست خرافات عفا عليها الزمن كما يعتقد بعضهم، «فالأساطير على الرغم مما قد يعلق بها من شوائب، وعلى الرغم من تعددها وتنوعها، وتضاربها الظاهر، وعلى الرغم من أنها تؤكد وجهاً حيناً ووجهاً آخر غيره، هي أشبه بنبات واحد، تمتد جذوره إلى أقدم العصور وتمتد فروعه المختلفة الأشكال في شتى الاتجاهات، وهو لم يزل ينمو، ويمتد، لأن هذا التراث الضخم

---

(١) المصدر السابق، ص ٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٩١.

الذي ندعوه بالأساطير ما هوفي جوهره إلا تعبير عن وجدان في شتى وجوهه وألوانه، وهو سر روعته وفتنته الدائمة »[1] .

ب - أصول النقد في الفن التشكيلي :

في مقاله هذا يورد رمسيس مقولة لأندريه مالروويقول فيها :

إن كلمة «فن» توحي لكل منا على نحو ما بـ «كنزه» الخاص، ولا يكون هذا الكنز كنزاً، ما لم يكن جزءاً من صميم كياننا[2]...

وبناء على هذه المقولة لا يمكن عدّ النقد الفني ذا قيمة ما لم يستند إلى خبرة عميقة بعالم الفن الغني بالأسرار والكنوز، ولعل ما يميز نقداً عن آخر، تلك القدرة على استنباط ما في العمل الفني من ثراء، ومدى قدرته على التوغل في نفس مبدعه. فإذا كان القديس أوغسطين يقول: «أحبب ثم افعل ما بدا لك» فعلينا أن نقول: «ليكن لك كنز عظيم، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء »[3].

ويقرر رمسيس أن قراءة العمل الفني يمكن أن تأتي من زوايا متعددة «تقنية أو نفسية أو اجتماعية أو حضارية أو فلسفية أو عقائدية... » وغير ذلك من الزوايا التي تستدعيها قراءة العمل الفني لمعرفة أبعاده، وفي هذه الحال لدينا طريقتان لقراءة العمل الفني، إحداهما تنطلق من تحديد مفهوم

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٢) كتاب دراسات في الفن ، مقال (أصول النقد في الفن التشكيلي) ، ص ٢٨٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٦.

النفس البشرية أو المجتمع، ثم نطبق هذا المفهوم من الخارج على ما قد يعرض أمامنا من صور الفن، والطريقة الثانية، تبدأ بتأمل العمل الفني نفسه، ثم استخلاص ما يوحي به من دلالات نفسية أو اجتماعية أو فلسفية أو حضارية... وغير ذلك من قيم ومفاهيم.

ونحن لا نتأثر بالعمل الفني بوصفه شيئاً يرجع إلى عصر مضى أو ينتمي إلى حضارة أخرى، وإنما بوصفه قيمة «ماثلة»... وهو لا يمكن أن يصبح جزءاً من «كنزنا» الباطن إلا من حيث هو «وجود حاضر».

ويرى رمسيس أن هذا «الكنز » كان بالنسبة إلى الفنان أو الناقد الأوروبي من نحو مئة عام، يكاد يقتصر على تراث عهد النهضة والقرنين التاليين، بالإضافة إلى بعض الآثار الرومانية، ولم يكن بوسع الناقد أو الفنان أن يستجيب لأي فن آخر خارج هذا النطاق سواء كان هذا الفن أوروبياً كالفن القوطي أو الأتروسكي مثلاً، أم من فنون أخرى كالفن المصري أو الهندي أو الإسلامي.

ولكن منذ ذلك الحين طرأ تعديل على هذا الموقف نتيجة رفض بعض المجددين أمثال «مانيه» للقيم التقليدية من جهة، والتعرف على فنون أخرى في آسيا وإفريقيا وأمريكا من جهة أخرى. وهذا ما أكده «إيلي فور» في عام (١٩٢٣م) لدى إعادته طباعة كتابه «تاريخ الفن ». إذ يقول في مقدمته: «إن شبه الجهالة التي كنا فيها، من نحو عشرين سنة، بحقيقة الروح الآسيوية وبما يرتبط بها جزئياً في الشمال الإفريقي، والشرق الأوروبي، قد أوقعنا في أخطاء عدة. ليس فيما يتعلق بالمعنى الحقيقي لهذه الروح الآسيوية فحسب،

بل حتى فيما يتعلق بالمعنى الحقيقي للروح الغربية»[1] . ثم يضيف قائلاً: «إني لأكاد أحمر خجلاً لأني خصصت عدة فصول للفن الإغريقي أو الفن الإيطالي على حين لم أخصص للفن المصري غير فصل واحد»[2].

ويؤكد رمسيس أننا لا يمكننا الاعتماد على معيار «محاكاة الفن للطبيعة» كوسيلة لقراءة العمل الفني، فالفن حين يحاول محاكاة الطبيعة، ليس فناً بل هو تقليد لا إبداع فيه الفن هوخلق عالم آخر من صنع الفنان، «وليس شيئاً موضوعياً يكمن بما تقاس به الأشياء، كما أنه ليس «فكرة» يمكن قياسها بما تقاس به الأفكار، وإنما هو وجود أو حضور «يتعذر تحديده بلغة غير لغته هو ولا ندركه إلا بتردده في وجداننا الباطن »[3].

إذن علينا أن نبتعد عن المعايير التقليدية والمفاهيم الجمالية التي كانت تقيس جودة العمل الفني بتلك المفاهيم التي كانت سائدة في فنون عصر النهضة الأوروبية، لأن الفن «لغة» وليس تجميلاً ولا تنسيقاً ولا تفخيماً بل هو استبعاد للزينة الشكلية أو المتعة المزيفة.

فالفن عند رمسيس هو «لغة تشكيل» وليس «لغة تمثيل»، فليست تفاحات سيزان أو وجه أبوالهول إلا صيغاً تشكيلية لهذه الموجودات وليست تمثيلاً لها. «وهذه اللغة قد تختلف في أساليبها وتراكيبها، إلا أنها لا تمت بسبب إلى أي لغة أخرى، وإن كان يمكن موازنتها أحياناً» بلغة الخلق «أو بلغة الشعر أو بلغة الموسيقا»[2] وينبغي أن تكشف هذه اللغة عالماً جديداً لم نعهده من قبل.

---

(١) (٢) (٣) المصدر السابق، ص ٢٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩٤.

فالنقد يسعى إلى دراسة العمل الفني في ذاته، وضمن عالمه الخاص، وبلغته التشكيلية دون أن تقتحمه مفاهيم أخرى لا تتصل بعالم الفن المعاصر له، ولا يمكن إدراك هذا العالم ما لم يتحول إلى قيمة وجدانية يكتشفها ثراء النقد وانفتاحه على كل إيحاء جديد.

وتبدو ثقافة رمسيس الفنية والفكرية جلية فيما عرضه من أفكار حول مفهوم الفن والنقد، وهوما يميزه عن فناني مصر في تلك المرحلة، فقد أتيح له أن يتعرف على معظم الاتجاهات الفنية والنقدية التي كانت تتنامى في باريس وأوروبا خلال إقامته فيها. وكانت كتابات «أندريه مالرو» و«إيلي فور» تشكل رافداً مهماً لثقافته، ولذلك أخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن السريالية ويتوجه نحو التجريد، ولا أدل على ذلك من معارضه التي أقامها في باريس. لأنه كان يتطلع إلى فن متحرر ينبع من إرادة الفنان في الخلق والابتكار عبر لغة تصويرية مبتدعة من مخيلة الفنان ووجدانه.

بعض مشكلات النقد :

وفي استعراضه لبعض مشكلات النقد، يقرر رمسيس أن النقد مرتبط بتطور مفهوم الفن عند الشعوب عبر الأزمنة المتوالية، فالفن الأوروبي ارتبط بالقيم الكلاسيكية المثالية التي ظهرت عند الإغريق وامتدت في فنون عصر النهضة الأوروبية، ولم تغادر هذه المفاهيم إلا في القرن التاسع عشر حين ظهرت الاتجاهات المجددة كالرومانسية والواقعية والانطباعية. وفي القرن العشرين خضع الفن لانقلابات جذرية، وأخذ مدلوله يشمل الميراث الفني لشعوب الأرض وصولاً إلى الاتجاهات الجديدة في الفن.

ولذلك فإن رمسيس يؤكد أن النقد سعى في العصر الحديث إلى صياغة مفهوم جديد للفن، يقوم على اكتشاف القيم النوعية لكل طراز أو اتجاه للفن يتجلى في كل النتاج الفني قديمه وحديثه. فالأوروبيون حين أخذوا يتعرفون على فنون الشعوب الأخرى تغيّر مفهوم الفن لديهم، لا سيما حين تعرّفوا على فنون مصر الفرعونية، والهند وفارس والشرق الأقصى بالإضافة إلى الفنون الإفريقية والمكسيكية. فتكوَّن لديهم فهم جديد للفن، وأخذ الفنان يشعر بضرورة تحرره من الفنون التقليدية، ويتطلع إلى أساليب جديدة، واتجاهات مبتكرة تعبر عن وجدان الإنسان المعاصر.

بل إن الفنان المعاصر أضحى لا ينفك عن التنقيب والبحث عما يكمن في قرارة نفسه ووجدانه من أجل الوصول إلى «صورة الفن الخشنة التي تعبر عن وجدان لم يزل يواجه لغز الوجود -كالفن الإفريقي- أكثر مما ينجذب إلى صورة الفن المصقولة الناعمة التي تعبر عن وجدان مطمئن مستسلم »[1] وهذا الوجدان المغامر الباحث المنقب لم يقتصر على الفنان في أوروبا، بل شمل كل الفنانين في العالم، وبات سمة من سمات الطليعة المثقفة في العالم بكل أقطاره وأرجائه.

صعوبات النقد الحديث :

ويتساءل رمسيس: كيف يمكن أن يقوم نقد فني في مثل هذه الظروف التي تعددت فيها مفاهيم الفن واتجاهاته؟ ويؤكد أن مهمة الناقد باتت

---

(١) كتاب دراسات في الفن، مقال (بعض مشكلات النقد في ميدان الفنون التشكيلية)، ص ١٤٥.

صعبة. إذ ليس من السهولة بمكان المقارنة بين أثرين فنيين مختلفين في العصر، أو متباينين في الاتجاه الفني. كأن نفاضل بين تمثال قوطي وآخر فرعوني، أو بين لوحة كلاسيكية وأخرى سريالية، وكيف يمكننا أن نحكم على عمل فني مستحدث لم تتوافق الآراء حوله؟

ثم يعرض مجموعة من المفارقات بين آراء مجموعة من النقاد والفنانين ويذكر ما كان من أمر «رامبرانت» الذي حظي بالمجد والشهرة حين مضى على نهج أسلافه الكلاسيكيين، وما واجهه من انتقادات حين خرج عن هذا المنهج، وابتكر له أسلوباً جديداً، يعبر فيه عن وجدانه، فاتهم بالخروج عن أصول الفن الجميل.

ويستدرك رمسيس بقوله: لكن الناقد الحديث تعلّم هذا الدرس، وهويختلف عن أسلافه حين تعرّف على التراث العالمي للفن، وأفاد منه فيما يعصمه من الزلل والوقوع في مهوى النظرة المحدودة، ويفتح له أفقاً يدرك فيه قيماً فنية متعددة، تجعله مؤهلاً للتمييز بين الغث والسمين من الإنتاج الفني.

والناقد الحديث يشترك مع الفنان الحديث في وجدانه المعاصر، وهذا الوجدان لا ينعكس في رأي رمسيس -في الفن وحسب، وإنما ينعكس في شتى ضروب الثقافة المعاصرة التي أفادت من تراث الثقافة الإنسانية، ولذلك نراه قادراً على قراءة نتاج الفنانين والتجاوب معهم. أما الفن الجيد فهوالفن الذي يحظى بإجماع النقاد المعاصرين على جودته وتميزه. إذ «لم يعد في وسع الفنان الأصيل أن يستند إلى قواعد فنية محفوظة، وأصبح السبيل

الوحيد لتقدير فنان معين، أن يجمع على قيمته عدد من النقاد الذين برهن ماضيهم على فطنتهم وسلامة أحكامهم»[1].

ويشير رمسيس إلى أسواق المال الغربية، وخطورة دورها في تجارة الأعمال الفنية، والترويج لبعض القيم الزائفة بوساطة طائفة من صغار الكتبة والصحفيين الذين تستأجرهم للدعاية لفنان معين، تحتكر إنتاجه، ويحظى بالشهرة بين عشية وضحاها.

ويلتفت رمسيس إلى مشكلات الفن في مصر وعالمنا العربي، ويربط بين هذه المشكلات، وظروف تطورنا الثقافي، ويرى أن سبب تخلفنا في ميدان الفن يكمن في مسألتين، الأولى تتعلق بالمنهج التقليدي الذي سارت عليه حركتنا الفنية الحديثة، والثانية ترتبط بابتعاد حركتنا الأدبية عن حركتنا الفنية. فالمنهج الأكاديمي الذي ساد فنوننا جعل الناس يفهمون الفن على أنه محاكاة للطبيعة، وتمثيل حرفي للأشكال المرئية.

لقد رسخ الفنانون الأكاديميون الذين استعانت بهم المعاهد والكليات العربية القيم التقليدية للفن، وأبعدوا الأنظار عن كل الاتجاهات الجديدة في الفن. أما ابتعاد أدباؤنا عن الفنون الحديثة والقديمة، وعدم دراستها بقدر مناسب فقد أضرّ بهذه الفنون، وجعلها في منأى عن الناس والمجتمع. ففي الوقت الذي كان أدباؤنا يحدثوننا حديث الواعي الفاهم عن أدب «ت. س. إليوت أو همنجواي، أوجيمس جويس أو بيراند يللو» إذا بهم يكشفون عن قصورهم في فهم الفن

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٧.

الحديث واتجاهاته المعاصرة فيما يكتبونه عن هذا الفن. مما أدى إلى تثبيط همم كثير من الفنانين الموهوبين لدينا وانصرافهم إلى مجالات أخرى.

كانت هذه أبرز الملامح النقدية التي طرحها رمسيس يونان عبر مقالاته الفنية التي كان يكتبها في الصحف والمجلات المصرية في منتصف القرن العشرين، وهي مقالات لا تخلومن ثورة على الفنون الأكاديمية، ودعوة إلى تحرير الفن وانطلاقه نحو آفاق الحداثة التي شرع الفنانون العرب في ارتيادها، والتغريد في أجوائها.

المنهج النقدي عند رمسيس يونان

وقد رأينا أن نستعرض مع رمسيس يونان نموذجاً من كتاباته في هذا الميدان فوقع اختيارنا على مادة نقدية يتحدث فيها عن الفنان محمود سعيد، أحد رواد الفن العربي، وقد نشرت هذه المادة في مجلة «المجلة» القاهرية عام (١٩٦٤م) تحت عنوان «عالم محمود سعيد». وسنحاول من خلالها تلمس الخطوات التي مضى فيها، مستخلصين منهجه النقدي التطبيقي.

يبدأ رمسيس مقاله بسؤال يقول فيه :

«ما الذي يجمع بين محمود سعيد وناجي ومختار وأحمد صبري وراغب عياد وطه حسين والعقاد والمازني وسلامة موسى. كل هذا الجيل من الرواد الذين ظهرت باكورة أعمالهم في أوائل العشرينيات من هذا القرن، أي في الوقت الذي أخذت تتصاعد فيه من حناجر الجماهير المحتشدة صيحة: «الاستقلال التام أو الموت الزؤام» ؟[1] .

(١) كتاب دراسات في الفن، مقال (عالم محمود سعيد)، ص ٢٠٢.

وواضح هنا أن الناقد يريد أن يظهر موقع الفنان من ثقافة عصره، والظروف السياسية والفكرية التي تركت أثرها في إنتاجه الفني وهذا ما نراه في قوله:

«إن أول ما يبدوهنا في هذا الفوج، تعدد الشخصيات، وتنوعها. فإذا كانت هناك خاصة تجمعهم، فهي هذه الصفة بالذات: استقلال الشخصية، وتفرد كل منهم بمنهج فكري مميز، وأسلوب في التعبير مميز. وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية، وتأكيد الشخصية الفردية، صنوان لا يفترقان»[1].

فهو يرى أن استقلال الشخصية والتميز هي أبرز سمات هذا الفوج من المبدعين ثم يحاول مقارنة هذه النزعة بالموروث الثقافي العربي الذي نهض على تقاليد جماعية فهي نزعة جديدة لا عهد لنا بها من قبل، وتشكل منعطفاً مهماً في الفكر العربي الحديث:

«ولا جدال في أن الأدب العربي، ولا سيّما في عصوره الزاهرة، قد عرف أساليب التعبير الشخصية» وإن كنا نعتقد أن الأمر يحتاج لدراسة مع ذلك لتحديد أوجه الاختلاف -التي قد تكون جوهرية- بين مفهوم الشخصية في القديم ومفهومها في الحديث». ولكننا من بلد قام تراثه الفني العريق- في جميع عهوده- على تقاليد جماعية، واستمرت فنونه الجماعية طابعه المميز حتى ظهور هذا الجيل من الفنانين، فلا غروأن نعد ما حدث في العشرينيات، انقلاباً خطيراً في مجرى تاريخنا الفني، لا ينبغي أن نتجاهل شأنه أو نغفل مغزاه »[2] .

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٣.

ثم ينتقل للتمييز بين محمود سعيد وغيره من الرواد، ليصل إلى تلك الخصوصية التي ينفرد بها، ويمتاز بها عنهم نتيجة ثقافته العميقة في فنون الشرق والغرب: «وإذا نظرنا الآن في هذا الجيل من الفنانين، لنرى أيهم كان صاحب شخصية فنية، أبرز و أشد استقلالاً، لقلنا بلا تردد: إنه محمود سعيد. ذلك أن مختار مثلاً –على الرغم من أسلوبه المميز- قد استوحى فناً قديماً جماعي الطابع. وإذا كان لشخصيته دخل دون ريب في اختلافه الواضح مع ذلك عن هذا الفن. فربما كان لتعاليم أساتذته الأكاديميين، من طليان وفرنسيين، دخل أكبر أمَّا الباقون فلهم أشياء في بلاد أخرى، وذلك باستثناء ناجي في مرحلته الحبشية، وباستثناء بعض لوحات راغب عياد الأولى التي تشوبها مسحة كاريكاتورية.

وأما محمود سعيد، فهو على الرغم من كل ما كان للثقافة الغربية من تأثير عليه «وهذه صفة يشترك فيها جميع أبناء جيله من كبار الأدباء والفنانين».

وعلى الرغم من ذلك يبدو تذوقه -بفضل ثقافته الفنية العميقة الواسعة- للعديد من فنون الشرق والغرب «وهي صفة لم يشاركه فيها غير ناجي». قد انفرد من البداية بأسلوب شخصي واضح السمات، إن استطعنا أن نرجع عناصره لمؤثرات خارجية، تعذر علينا أن نجد له شبيهاً في مجموعته »[1] .

وهنا يلتفت رمسيس للحديث عن أسلوب محمود سعيد الذي تميز به عن أقرانه وهوأسلوب جاء نتيجة طبيعته الرافضة للتقليد، فاكتسب طابع «الحتمية»: «وأغرب ما في هذا الأسلوب، أن محمود سعيد- فيما يبدو- لم

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٤.

يتعمده عمداً، كما كان الأمر في حال مختار، وإنما جاءه عفواً، بل ليخيل إلينا أن محمود سعيد، قد أراد في البداية التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه، فإذا بهذا الأسلوب يخرج من بين يديه، وإذا به لا يستطيع من هذا الأسلوب فكاكاً. ومن هنا كان طابع «الحتمية» الذي تتسم به لوحاته»[1].

ثم ينعطف رمسيس للحديث عن لوحة محمود سعيد، وما تضمنته من خصائص فنية تتجلى بما نبذه من الاتجاهات الغربية، وما أخذه عنها، فهويرى أن محمود سعيد نبذ الجمال الكلاسيكي الغربي، كما نبذ الحركة العضلية في تلك الفنون، لكنه أخذ عنها أسلوب التصوير المجسم، وبعض قواعد هندسة اللوحة. «ومعالم دنيا الفنان تتحدد بما ينبذ، كما تتحدد بما يأخذ وما يثبت».

فماذا نبذ محمود سعيد؟

لقد نبذ «الجمال المثالي» فيما يتعلق بوجه الإنسان وبدنه، هذا الجمال الذي ابتدعه الإغريق، ثم أخذه عنهم بعض الفنانين الأوروبيين منذ عصر النهضة كبوتيشيللي ورافاييللو، وبوسان وأنجر مثلاً. وكذلك نبذ الحركة العضلية بمفهومها عند الإغريق، والتي أصبحت سمة بارزة من سمات الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر، ولا سيّما عند مايكل أنجلو، فلنقل باختصار إنه قد نبذ التيار الهليني في الفن الأوروبي بعامة.

كما نبذ جميع التيارات الفنية التي ظهرت في أوروبا بعد عصر النهضة: الباروك والركوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية وما بعد التأثيرية. هذا

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٤.

كله قد نبذه محمود سعيد من تراث الفن الأوروبي... فما الذي أخذه إذن من هذا التراث؟

غني عن القول إنّه أخذ أول ما أخذه أسلوب التصوير الثلاثي الأبعاد، بما يتضمنه من ظلال وأنوار ودرجات ألوان. ثم إنّه أخذ عن عصر النهضة بعض القواعد الأساسية في هندسة اللوحة. ولكنه استخدم هذه الهندسة استخداماً خاصاً، فلم يجعل منها مجرد وسيلة مستترة للإيحاء بالتوازن والانسجام، كما فعل أساتذة الفن الأوروبي، وإنما جعلها نظاماً صريحاً صارماً، يفرض على اللوحة فرضاً، وكأنه حكم القانون، أوحكم القدر، فيذكرنا على نحو ما بهندسة الفن الفرعوني أوبالأحرى السومري. وفيما عدا ذلك لا نكاد نرى شيئاً يستحق الذكر أخذه محمود سعيد عن الفن الأوروبي. على أن ما أثبته الفنان يتجاوز بكثير ما أخذ. فلننظر في عالمه الخاص، عالم محمود سعيد(١).

ويميز رمسيس بين سمتين من السمات الخاصة في عالم محمود سعيد تتمثل الأولى في صورة «المرأة» التي طغت على إنتاجه التصويري أواخر الثلاثينيات، في حين تتمثل الثانية في صورة «المنظر الطبيعي» الذي ظهر في لوحاته في الخمسينيات من القرن العشرين، وهو إذ يستعرض هاتين السمتين يؤكد ما فيهما من خصوصية لم يألفها الفن من قبل:

«وإذا أغفلنا مؤقتاً مرحلة العشرينيات الأولى التي تتميز بعدد من اللوحات موضوعها المقابر، وإذا صرفنا النظر كذلك عن لوحات الصيادين

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٥.

والفلاحين والصور الشخصية –البورتريه- وما شابهها، وهي كثيرة وممتازة في معظمها، فإنه ليتبقى بعد ذلك من إنتاجه الوافر الغزير قسمان، تبلورت فيهما بلا جدال أهم معالم فنه.

القسم الأول بلغ أوجه في أواخر الثلاثينيات، متمثلاً على الأخص في «ذات الجدائل الذهبية، والقط الأبيض، وجميلات بحري، والنزهة-المدينة» وهي مرحلة تتميز بطغيان «الأنثى»... ونقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمداً. فليست هي امرأة معينة تلك التي صورها في هذه اللوحات، على نحوما فعل في لوحات كثيرة سابقة ولاحقة وإنما هوقد صور هنا «الجوهري الأنثوي» أو «ربة الأنوثة» إن لم نقل شيطانها... وهذه «الربة» لا تشبه أختاً لها ظهرت في عصور ما قبل التاريخ، وكانت ترمز إلى «الخصوبة» أو تمثل «الأم الكبرى» أي مصدر الكون، ولا هي تشبه شقيقاتها إيزيس وهاتور ونوت في مصر القديمة، فهؤلاء كن رفيقات رحيمات، وكأنهن البلسم في حياة الإنسان، ثم أنها لا تشبه ربات الإغريق مثاليات الجمال، ولا مريم العذراء على نحو ما تخيلها الفنانون في شتى العصور... وقد تذكرنا في أنوثتها الطاغية، بصورة المرأة في الفن الهندي، لولا أن هذه سخية باذلة، على حين أن تلك ماكرة داهية وقد تذكرنا، في شيطنتها الباسمة، بصورة الجيوكندة، لولا ما تبديه هذه من تستر وتكتم، وما تبديه تلك من زهووتحد وخيلاء. إنها أقرب ما تكون في صورة من صور الأنثى، تبلورت في بعض قصصنا الشعبي، هي تارة «ست الحسن والجمال» وتارة أخرى «تلك التي تنصب فخاخها لتنقض بعد ذلك وتلتهم».

وكان من قوة هذا الرمز لدينا، أن اقترن اسم محمود سعيد في الأذهان بصورة «بنت بحري»- هذه الصورة الجديدة للمعنى الراسخ القديم ـ فلم نلتفت بعد التفاتاً كافياً للتطور العام الذي طرأ على فنه- وعلى رؤياه- في القسم الثاني من إنتاجه، ذاك الذي بلغ أوجه في الخمسينيات، وتميز بسيادة المنظر الطبيعي، ولا سيّما مناظر الجبال.

ولا يتضح مغزى هذا التحول إلا إذا تذكرنا أن صورة «المنظر الطبيعي» عندنا قد ظلت طوال قرون عديدة ملتصقة في خيالنا بهذا الشريط الأخضر الضيق- هذا الوادي بنيله وشراعاته وحقوله ونخيله، فنحن بحكم صراعنا الطويل ضد الصحراء، لا نكاد نرى جمالاً إلا في «الماء والخضرة والوجه الحسن». بحكم التصاقنا الطويل بأرضنا المنبسطة ونبتها وثمارها، سادت في فنوننا الخطوط الأفقية والرأسية والدوائر. وقد سادت هذه الخطوط والأشكال بالفعل في أعماق محمود سعيد، حتى انتقاله إلى هذه المرحلة الأخيرة، وإذ بكل ذلك يختفي أو يكاد، وإذ بالنور يسطع ويشع بعد انحسار، وإذا بالآفاق تمتد أمامنا بعد انغلاق، فتبرز في فنه - بفضل هذا كله- رؤيا جديدة، لم تعهد لها مثيلاً في أي تصوير مصري سابق.

ومن الصحيح أن لوحات هذه المدّة قد استوحى فناننا معظمها من جبال لبنان، ولكن أروع هذه اللوحات جميعاً هي، بلا شك، تلك التي استوحاها من محجر التلك بحماطة الواقعة على البحر الأحمر(١).

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٧.

وهكذا يختتم رمسيس مقاله الذي درس فيه عالم الفنان محمود سعيد وهو يجتاز قيود التقليد عبر صياغة فنية مبتكرة، عكست تفرده وخصوصيته بين رواد الفن العربي، فكان نتاجه التصويري خطوة رائدة في فتح أبواب الحداثة التي ارتادها عدد من فناني الجيل التالي بمن فيهم رمسيس يونان وفؤاد كامل وتحية حليم وعبد الهادي الجزار... والحقيقة أن رمسيس استطاع أن يكشف عالم هذا الفنان ضمن ظروفه التاريخية، وبيئته الثقافية، ويبين مصادر ثقافته، ونزوعه نحوالتحرر، كما تمكن من رصد العناصر المبتكرة والعناصر التي استمدها من الفنون الغربية، إضافة إلى العنصر الذاتي.

جبرا إبراهيم جبرا[1]

جبرا إبراهيم جبرا **(١٩١٩-١٩٩٤م)** شاعر وروائي وناقد ورسام ولد في بيت لحم وعاش شطراً من طفولته فيها قبل أن ينتقل مع أسرته إلى القدس ويتلقى علومه الأولى في إحدى مدارسها الطائفية، وظهر اهتمامه بمشاهدة العروض المسرحية منذ كان في العاشرة من عمره، وأخذ يهتم برسم الحيوانات والناس، ويساعد إخوته في محترف للنجارة، وكانت علاقته بعالم الكتب وطيدة مع أخيه يوسف، وحين أنهى دراسته في المدرسة الرشيدية، تابع تحصيله العلمي في الكلية العربية في القدس، ثم أرسل في بعثة إلى إنكلترا.

يقول جبرا: كانت مرحلة انفتاح على العواطف الحارة الجارفة والممتلئة بالحلم. فرسمت وكتبت وترجمت كثيراً من الترجمات، وأنا بين سن الرابعة عشرة والتاسعة عشرة... وأحببت أكثر من فتاة حباً عنيفاً، وكان يدفعني إلى الكتابة والرسم.

في هذه المرحلة يكتب جبرا قصصاً ومقالات ومسرحية «ضاعت» ورواية كتبها وهو في الرابعة عشرة، ولم يكن راضياً عنها فمزقها فيما بعد، كما يترجم قصصاً لأوسكار وايلد وإميل زولا، وقصائد لجون كيتس، وجزءاً

---

(١) استقينا هذه المادة مما أورده جبرا إبراهيم جبرا في كتابه **(ينابيع الرؤيا)**، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩، تحت عنوان **(العودة من مدارج المجهول، ص١٦٩.**

من مسرحية بايرون الشعرية «سردنا بالس» والفصل الأول من مسرحية «بروميثيوس طليقاً» لشلي وفصولاً من حياته لأندريه موروا وغير ذلك... وينشر بعض ما كتبه وترجمه في مجلة «الأمالي» البيروتية قبل بلوغه العشرين.

تأثر جبرا بأساتذته الذين درّسوه في القدس في تلك المرحلة، وفي مقدمتهم الشاعر إبراهيم طوقان، والشاعر عبد الكريم الكرمي، ومحمد خورشيد والدكتور إسحاق موسى الحسيني الذي علمه طريقة جديدة في تناول القصيدة، هي الطريقة التحليلية «أعتقد أن جذور ميولي النقدية تعود إلى أثر الدكتور الحسيني». كما ظهر اهتمامه بالفن من خلال مطالعته كتاب لسلامة موسى فيه رسوم مأخوذة من كل الحضارات ومن كل حركات الرسم.

اهتم جبرا بالشعر الإنكليزي من خلال دراسته نصوصاً أصلية لشكسبير على أيدي أساتذة قديرين أمثال حسن الكرمي وجورج خميس، وكان بالغ الحماسة لدراسة الآداب الأجنبية، ومتابعة الأحداث المتعلقة بالصراع مع الصهيونية، وكان يرى أن التسلح بالمعرفة هوالوسيلة للتغلب على الصهاينة «كان علينا أن نقوم بثورة فكرية».

وفي مطلع الأربعينيات سافر إلى إنكلترا ودرس الأدب الإنكليزي في «إكستر» كما درس النقد الممنهج والمبرمج في «كيمبردج» كان ذلك من أفلاطون وأرسطو إلى ليسينغ وكولردج وأرنولد وتين، وسان بوف وإليوت. «لقد فتحت دراسة النقد عيني على طريقة الاقتراب من الأدب، وأدركت من خلال هؤلاء النقاد ضرورة قراءة علم النفس حتى أحقق فهماً أعمق للنصوص، فقرأت فرويد، ويونغ على اختلافهما المنهجي قرأت بينهم فلسفة ديكارت وهيوم وشبنغلر... ثم قرأت توينبي الذي فتح أفقي على

قضية نشوء الحضارات واندثارها، ونشوء الحضارات الأخرى. ومكان الحضارة العربية داخل الحضارات كلها».

وهكذا كان جبرا يفتح آفاقاً واسعة أمامه نحوالمعنى الحقيقي للفن والنقد ولا سيما حين أخذ يقتني الكتب الفنية الثمينة لفناني عصر النهضة والفنانين المحدثين، ويطالعها بنهم شديد، رغم متابعته للحياة السياسية في إنكلترا، فقد كان على اتصال دائم بالتيارات السياسية الإنكليزية، يسارية كانت أويمينية.

وفي إنكلترا ظهر الناتج الإبداعي لجبرا في ميدان الشعر والرواية والرسم وقد استمر ذلك منذ عام (١٩٤١م) وحتى تخرجه وعودته إلى القدس، ثم تابع ذلك حين نزح إلى بغداد وأقام فيها منذ عام (١٩٤٨م) حتى وفاته، فكتب ستة أعمال روائية، وثلاثة دواوين شعرية وعشرات الكتب التي ترجمها إلى العربية بالإضافة إلى سبعة كتب في النقد الأدبي والفني أبرزها: «الحرية والطوفان، وبيروت (١٩٦٠م)، و Art in lragto-day لندن (١٩٦١م)، والرحلة الثامنة، وبيروت (١٩٦٧م)، والفن العراقي المعاصر، وبغداد (١٩٧٢م)، وجواد سليم ونصب الحرية، وبغداد ١٩٧٤، والنار والجوهر، وبيروت ١٩٧٥، وينابيع الرؤيا، و بيروت ١٩٧٩ ».

شكّل فن الرسم حيزاً من إنتاج جبرا الإبداعي، متمثلاً باللوحات الزيتية التي أخذ يرسمها منذ كان يدرس في إنكلترا، وقد كانت ميوله للرسم مرافقة لخطواته الأولى في اكتساب الأبجدية منذ كان في مدارج الطفولة. «بدأت أرسم وأنا عمري نحو ست أو سبع سنوات. فأنا رسمت بتلقائية. كنت أرى الأشياء فآخذ القلم وأرسمها... وفي المدرسة الابتدائية علمني

الرسم معلم فنان - جمال بدران، استفدت منه حينئذ كثيراً. الرسم عندي كان شهوة: أرسم لأنني أتمتع بالرسم ولا بد لي من أن أرسم». وحين أخذ يقرأ كتب الفن ويطالع فيها أعمال كبار الفنانين نشأت لديه الرغبة في الرسم والتصوير الزيتي، وبدأ يرسم به عام (١٩٤١م) حين كان طالباً في جامعة كمبردج. «كان الرسم يأخذ مني وقتاً طويلاً إلى جانب كتابة الشعر».

وحين عاد إلى القدس انقطع عنه مدّة قصيرة ثم عاد إليه عام (١٩٤٥م) حين أنشأ مع بعض هواة الرسم «نادي الفنون» يلتقون فيه بعد ظهر كل سبت، يلقون المحاضرات المصورة عن الفن، ويقيمون الندوات الشعرية والحفلات الموسيقية.

كان جبرا يؤكد النشاط الفني المتصل بالرسم والنحت، ويلقي المحاضرات العديدة في ذلك، وشرع يرسم بكثرة في تلك الآونة، وقد جاءت لوحاته مشابهة لكتاباته فكان بعضها مخيفاً يشبه ما كتبه في روايته «صراع في ليل طويل». وحين سافر إلى بغداد إثر نكبة (١٩٤٨م) التقى جواد سليم الذي عاد توّاً من دراسته في إنكلترا وشكّلا مع بعض الفنانين العراقيين «جماعة بغداد للفن الحديث» وأصدروا بياناً يتضمن مذهب هذه الجماعة في الفن، وقد صاغه جبرا بأسلوبه وأفكاره.

أقامت جماعة بغداد معرضها الأول في نيسان عام (١٩٥١م)، وعرض جبرا فيه سبع لوحات «أذكر أن الفنان جواد سليم أصرّ على عرضها رغم اعتراضي المبدئي بأنها رسوم فلسطينية ولا علاقة لها ببغداد، قائلاً: إنّ هذه اللوحات تنتمي بأسرها إلى التيار العربي، وهذا هوالمهم. لقد

كان الرسم يشكل محوراً مهماً في تفكير جبرا بقضايا التجديد، مما ترك أثره في تحديث الفن العراقي، فقد كان يرى في الفن وسيلة لتجديد الرؤية العربية، شأنه في ذلك شأن الشعر».

كان حماس جبرا في الرسم يشتد حيناً ويضعف حيناً آخر، «... حُمّاه كانت تأتيني في مدّ وجزر. يقولون لي إنك في توزعك على هذه النشاطات الكثيرة منعت نفسك من التركيز على ناحية واحدة في اهتماماتك الإبداعية. فلم تقدم أفضل ما لديك في ميدان واحد. أما أنا فأقول هذا غير صحيح. فأنا لو انقطعت عن الرسم لما كان هذا يعني بالضرورة أني سأكتب بشكل أفضل استجاباتي المتباينة للحياة تتكامل في تكامل هذه الفنون في حياتي. بل إنها ضرورية. الفنان هو منقذ نفسه عن طريق رؤاه. ولئن يكن صاحب رؤى خاصة، فإنه يرجو ويصلّي أن تكون رؤاه بكل شعابها مستمدة من أحلام وتجارب وتوق الأمة التي ينتمي إليها. والمعجزة في هذه الرؤى هي أنها تستمد من أعماق الأمة وتضيف إليها في آن معاً. وفي تشعبها وتنوعها المزيد من الغنى لحضاراتها». وهذا ما أكده بيان «جماعة بغداد» الذي كتب نصه جبرا عام (١٩٥٥م). وجاء فيه مايلي «تتألف جماعة بغداد للفن الحديث، من رسامين ونحاتين، لكل أسلوبه المعين، ولكنهم متفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب. فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدده إدراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد.

إنهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة... ».

لقد كسب الفن العراقي بشخص جبرا إبراهيم جبرا ناقداً مثقفاً أسهم مع عدد من الرواد في توجيه الفن التشكيلي نحو مرافئ الحداثة، وبسط جناحيه ليحلق في فضاء التشكيل العربي، ويمتد إلى آفاق الأرض.

ولعل كتابه «الفن العراقي المعاصر» بما فيه من إيجاز يشكل إضاءة مهمة في مسيرة هذا الفن، وما حفل به من اتجاهات إبداعية مختلفة، فضلاً عما كتبه من أبحاث ودراسات تضمنتها كتبه النقدية سالفة الذكر التي تكشف وعيه لمفهوم النقد الفني.

مفهوم النقد عند جبرا

في بحث له بعنوان «العودة من مدارج المجهول» يستعرض جبرا آراءه في الكتابة النقدية، ثم يتناول عدداً من التجارب الفنية الرائدة والمجددة في التشكيل العراقي المعاصر له منذ مطلع الخمسينيات من القرن العشرين، في محاولة لإدراج مواقفه في النقد التطبيقي، فهو لا يقتصر على الآراء النظرية، بل يشفعها بنماذج تطبيقية، تفصح عن وعيه التشكيلي وفهمه لطبيعة العمل الفني ووسائل تحديثه وتطويره وارتباطه بجذوره الحضارية.

فالنقد عند جبرا ليس كشفاً للجوانب السلبية في العمل الفني، وإغفالاً لما فيه من قيم إبداعية، فالذين يبحثون عن العيوب وحسب، إنما يدللون على أنفسهم لا على حقيقة العمل الذي ينتقدونه: «يطلق بعض

النقاد أحكاماً تعليمية معظمها سلبي متعذرين بأن مهمة الناقد هي إبراز العيب، أو النقص في العمل الفني دون التريث عند التفاصيل التي تقنعنا أو لا تقنعنا، بذلك. موقف كهذا شائع تجاه المجددين أو على الأقل، تجاه الأقل شهرة من غيرهم، وهو في الأغلب موقف لا يهمه الكشف عن الجوانب غير المتوقعة في العمل الفني. نقد كهذا كثيراً ما يدلل على الناقد لا على المنقود».

ويرى جبرا أن مثل هذا الموقف للنقد قد يؤدي إلى نتائج سلبية تؤذي الفنان وتعمل على تحطيمه وإبعاده عن الإنتاج الفني، وليس معنى ذلك أن يتجاهل الناقد الجوانب السلبية في العمل الفني، إذ ينبغي للنقد أن يستعرض الجوانب الجيدة في العمل، ويشيد بمكامن الإبداع فيه، ثم ينوه إلى الجوانب المتردية فيه، ويشير إلى تجنبها بأسلوب ودّي ومحب. «...العمل الرديء لا يمكن أن يحتمل، ويجب أن يقال لصاحبه: عملك رديء، وعليك أن تجتهد كثيراً وتدرس طويلاً، وتنظر ملياً، وتحاسب نفسك حساباً عسيراً، قبل أن تعرض علينا عملك، غير أن الناقد يجب أن يكون فيما يقول ما يدل على أن في المنبع من آرائه يكمن الحب، مهما تكن أحكامه».

لقد حاول جبرا أن يروض نفسه على الوقوف بمحبة أمام تجارب الفنانين دون تعصب. «لا أنكر أنني منذ البدء جعلت الحب لي جسراً إلى فهم ما يحاول الفنانون الآخرون فعله. لقد روضت نفسي على أن أبدأ دون تعصب مسبق. طبعاً هناك ما أرفضه لأنني أرى أنه لا يستحق وقوفي عنده. ولكن الذي يوقفني للتأمل فيه، يقيم في ذهني هذا الجسر من الحب الذي

أحاول فيما بعد تعليله، وقبلاً قلت إنَّ النقد عملية استغوار. إذا وجدت أن ما أحبّ يصمد لعملية الاستغوار هذه تمسكت به».

والاستغوار عند جبرا هو عملية ذهنية يقارن فيها الناقد بين العمل الفني والتراث الإنساني في الفن: «وعندما يفعل الذهن فعله، معتمداً على ما اختزن من تجارب فنية أو فكرية، فالاستغوار نفسه، في نهاية الأمر يشمل مقارنة ضمنية بين العمل الجديد والتراث الفني المتراكم لدى الإنسان منذ أن خطّ أول خط على حائط منذ أن نطق بأول كلمة غناء، أو صاح أول صيحة فجيعة أو فرح».

يتوجه اهتمام الناقد إلى التأمل العمل الفني، واستغوار ما يتضمنه من قيم داخلية مطلقة دون البحث عن قيم نفعية أو مادية أو مباشرة، فهو يختلف في موقفه إزاء العمل الفني من ذاك الرجل الذي ينظر إلى الصورة بوصفها قطعة تزيينية يضيفها إلى أثاث غرفته أو سلعة يمكن تداولها والربح منها. وعلى الرغم من ذلك فإن بعض ما ينتجه الفنان لا يصلح للزينة أو الاقتناء من قبل بعض الناس لما يحمله من معانٍ مأساوية قد تكون مقلقة أو مفزعة لا يمكن تعليقها أمام عيون الناظرين باستمرار.

فالناقد عند جبرا يبحث عن القيم الداخلية المطلقة للعمل الفني، ويبدي اهتمامه بها «وهو يعلم أنها أمر يتصل برؤيا أو تجربة معينة، قد يكون المشاهد -أولاً يكون- مهيئاً لتلقيها، ولكن الإغراء بالتلقي يكاد يكون ضمنياً بالعمل الفني الناجح، ولعل بعض عملية النقد هو رفع العوائق أمام هذا الدفق الغامض الذي يفيض عن خلق الفنان في اتجاه المشاهد».

النقد جسر يربط بين تجربتين

يسعى النقد إلى إيجاد جسر يربط بين ضفتي التجربة الذاتية للفنان وتجارب الآخرين، فالتجربة الذاتية يزداد غناها حين تتصل بتجارب أخرى متنوعة ترفدها، وتفيض عليها بما تحمله من ثراء وتنوع، وإذا اقتصر العمل الفني على التجربة الذاتية يتعرض للإصابة بالضمور والانكفاء على الذات «والناقد ييسر هذا التواصل بين التجربتين، على الأقل في الحالات التي تكون فيها تجربة الآخرين هي التجربة الفنية أو الرؤيوية، لأن العنصر المساعد في تفاعل وجودي خطير هو في الأساس من بناء الشخصية والحضارة في آنٍ معاً».

والاتصال بين التجربتين لا يقتصر على علاقة الفنان بما يحيطه من التجارب، بل يتعداها إلى الاتصال بين تجربة حضارة وغيرها من الحضارات فالأمة التي تنغلق على ذاتها ولا تستمد من خبرات غيرها لا يمكنها أن تقدم إنتاجاً فنياً غنياً. «الحياة إذن تفقر وتنحط من دون إقامة الصلة باستمرار بين نوعي التجربة، والخطر الأكبر في كل أمة، هو إقامة الحاجز بينهما. هكذا يكون الانغلاق فردياً أوجماعياً. امنع التواصل التجربوي بأيِّ حجة كانت، بين الأفراد والمجتمعات، تسدل الظلام على الحياة».

الفنان هو الأقدر على تمثّل التجارب الحياتية وتمثيلها على نحو أعمق. بما يمتلكه من رهافة وحساسية، تنعكس في عمله الفني جملة من الأفكار والأشكال التي تترجم مضامينه الفكرية ومشاعره ووجدانه و«التجربة هي مرور المرء في طوايا الحالة الإنسانية الجائشة التي تلهب فيه اللذة، أو الألم، أو الغضب. إنها تعاطي الإنسان حياته تعاطياً عميقاً حاداً».

فالتجربة الفيزيائية تتحول لدى الفنان إلى تجربة رؤيوية تكمن في حناياها مشاعر أصلية من اللذة والألم والغبطة والغضب، تمضي جميعها في آفاق واسعة لا حدود لها «إنها ضرب من الدخول في مجاهيل إنسانية، يحاول صاحب الرؤيا أن يعود إلينا بشيء واضح عنها أو شيء موح بها من دون هذه القدرة على الانسراح ابتداء من التجربة الأولية في التيه العريض، والقدرة على العودة منه بقصة سندبادية، ليس ثمة فن أو إبداع ».

ما هو الفن ؟

الفن هو استحضار لما هو مستتر في النفس، واستنباط لما تضمره المخيلة وانبعاث من ضباب المجهول إلى برزخ الموجود بصورة مثيرة. ولذلك كانت هذه المهارات تنسب إلى السحرة أو الأنبياء. «والفنان قد يقصر عن العودة النبوية، إلا أنه دائب المسعى في اتجاهها، وكلما حقق شيئاً منها ازداد وقعه، وعلا قدره في أنفسنا ».

إن الاستجابة للعمل الفني تستدعي قدراتنا الذاتية على فهمه، واستيعاب مضامينه الفكرية والحسية والنفسية، وهذا لن يتوافر دون ترويض للملكة البصرية وتنمية الذائقة الجمالية في متابعة ما أبدعه الإنسان من صور ومنحوتات وغيرها من المنجزات الفنية التي تعتمد التشكيل والتلوين.

«حين نستجيب لأي عمل خلاق، نستجيب بأكثر مما نستطيع أن نحدد. في مكان ما من أذهاننا أو أنفسنا، ثمة مشاركة خفية، باطنية تزيد أو تنقص بقدر ما نمينا مداركنا، بقدر ما دربنا عضلنا الذهني أو النفسي. إنها الاستجابة التي تتعدى حتى قدرة الناقد على القول».

الفنان أقرب للصوفي الذي يدرك ببصيرته أكثر مما يدرك بعقله وبصره، ولذلك فإن فهم العمل الفني والاستمتاع بقيمه التعبيرية والجمالية يتطلب تعاطفاً صوفياً غامضاً نعجز عن تفسيره وهذا التعاطف يفتح بوابة المتعة التي تحدث فينا هزة، «... هذه الهزة هي السر الأخير في تجاربنا الجمالية. والتجربة البصرية التي نتلقاها إزاء بعض الرسوم الرائعة هي أخت هذه الهزة العميقة. ولذا فإن الناقد غالباً ما يجد نفسه محتاجاً إلى أنواع عديدة من المعرفة قبل أن يستطيع أن يبلور حكمه على العمل الفني، أو أن يسوِّغه ».

اللغة الفنية الجديدة

يشير جبرا إلى اللغة الفنية الجديدة التي يسعى الفنان إلى تداولها في عمله الإبداعي محاولاً الابتعاد عن تجارب الآخرين، واستقصاء تجربته من الداخل فالفنان عند جبرا «غالباً ما يضطر إلى خلق ما يشبه اللغة الجديدة، خلق رموز وكنايات عليه أن يجد لها بين الناس فهماً وتداولاً رغم غرابتها الأولى، وهو مضطر إلى ذلك، لأن كثيراً من الرموز والكنايات «المقبولة» فقد طاقته وقيمته لديه، وإذ يتشبث بعض الفنانين أوالشعراء في مثل هذه الرموز والكنايات المستنفذة، فإنها تثقل إنتاجهم، وتبقيهم في منزلة تقصُرُ عن المعاصرة. رغم حظوتهم أحياناً لدى كسالى الذهن من الجمهور «ومثل هذا الجمهور، على كل حال لا قيمة له في الإنعاش الفني أو الفكري». وباتساع وتكرار محاولات الفنان الخلاق، تتواتر الرموز والكنايات المستحدثة. جالبة معها بالضرورة أشكالاً مستحدثة. وهذه بدورها تسهم

في خلق قرائن بصرية أو سمعية جديدة ومن ثمَّ تسهم في تساهم في تغيير الذوق وإطلاق العواطف بطراوة أو حدة، مجددة ».

وللتجربة البصرية في هذه الحال أثر كبير في توجيه البنى الجمالية في مختلف مرافق الحياة وأدواتها، مشكّلة طرازاً خاصاً يسمها بطابعه ويضفي عليها صبغته.

«التجربة البصرية في هذا كله شديدة الخطورة، لأن التجديد الذي يتم عن طريق الرسم في المرئيات وأشكالها وعلاقاتها ونسبها يؤثر في التنسيق الأساسي الذي تبتنى عليه الهندسة المعمارية، الملابس، الأثاث، الأدوات اليومية، الآلات على أنواعها، فضلاً عن الفنون المرئية الأخرى كالسينما والمسرح ـ وباختصار كل ما يصنعه الإنسان لفائدته أومتعته».

ويرى جبرا أن تمرد الفنان على القيم الكلاسيكية في الفن، دفع بالعمل الفني إلى تخوم الإبهام والغموض ووضعته في لجة القلق، وأثارت العديد من القضايا في مفهوم الحداثة في الفن. «الوضوح، التوازن، التمام ـ كانت هذه دستور الفنان الإغريقي يحققها في النحت عن طريق الجسد العاري، جاعلاً إياه في نقطة رهيفة تقع بين الحركة والسكون، ومنذ ذلك الحين مرت على الحضارة أوقات، كان الوضوح والتوازن والتمام مبتغى الإبداع.

كانت هناك دائماً قياسات وقواعد يجب التمسك بها، فكان حتى الجسد، إذا عُبِّرَ عنه فنياً، مثالاً على التناغم العددي الخاضع بنسبة إلى قوانين كونية، كما نعرف من فيثاغورس الذي كان يرى كل شيء جميل محققاً لنسب رياضية معينة هي التي توجد فينا هزة اللذة والطرب، هزة

الاستجابة لروعة الكون، كما في الموسيقا. ربما كان في الحديث تمرد على هذا القانون الكلاسيكي».

ويضرب جبرا مثلاً في اللوحة التجريدية الناجحة التي تعتمد على نسب موسيقية تتصل بالتناغم العددي الفيثاغوري، رغم أن الفنان قد لا يتعمد اعتماد هذه النسب عن وعي، ولكنه حسه النامي يقوده إلى مراعاة النسب «نجد ذلك مثلاً في صور ضياء العزاوي، الذي يقسم لوحاته دائماً إلى مساحات لها نسبها الخاصة يسعفها اللون في إيصال هزتها إلى أنفسنا - بالإضافة إلى الرموز الإيحائية المتراصة التي هي من ميزات العزاوي».

ويرى جبرا أن الفنان العراقي عقلاني في قرارة نفسه مهما شطّ في غرابة التعبير وهو إن لم يعتمد على نسب الفن الإغريقي بصورة واعية فإنه يستند إلى تقاليد الفن العربي والإسلامي «الفنان العربي كان أقرب إلى المهندس، في زخارفه الجدارية، في مقرنصاته في الخط على أنواعه، وهو كذلك في رسوم المنمنمات، فالميزة الكبرى في الواسطي هي تركيبه الهندسي - الذي يتراوح بين الصراحة في التناظر والإيحاء بالتناغم والإيقاع اللذين يتكشفان عند التدقيق في أجزاء صوره».

والفنان الحديث عند جبرا هو ذاك الذي يبحث عن طاقات جديدة ومبتكرة في التعبير الفني تتجاوز التكوينات الصريحة والأشكال المألوفة. «فهو يعترف بأنه جزء من فوضى الحياة، ولكنه يستخلص نظاماً من هذه الفوضى باستحداث النسب مرة أخرى، مهما صعب تحديدها. وهويفعل ذلك على غراره الشخصي غير أنه لا ينفلت منه نهائياً، وهكذا يكون في فننا

المعاصر رغم تمرده الأسلوبي الظاهر استمراراً» ربما كان غير متوقع «لتقاليد الفنان العربي القديم نفسه».

ضياء الغزاوي :

يمكننا أنْ نتعرف على المنهج النقدي عند جبرا من خلال بضعة نصوص أوردها في كتابه «ينابيع الرؤيا» الصادر عام **(١٩٧٩م)** استعرض فيها أعمال عدد من المصورين والنحاتين العراقيين، وقد وقع اختيارنا على عرضه لنتاج الفنان ضياء العزاوي لأنّه يمثل مرحلة النضوج في الفن العراقي، وسنحاول التعقيب على هذا النص بعد عرضه كاملاً :

«رهافة الخط لدى ضياء العزاوي، تذكر المشاهد برهافة الخط لدى جواد سليم. ومع أن الرسام في أول الأمر كان شديد التأثر بتشكيلات أستاذه فائق حسن، فإنه، بعد تعريجه على الموتيفات الإسلامية، وولعه بالأساليب السومرية التي كانت جزءاً من دراسته علم الآثار، مرّ بمدّة كان فيها لرسوم جواد أثر كبير في رؤيته، غير أن لضياء تجربته الفذة بين الفنانين المعاصرين، ربما كان سببها قدرته على استيعاب هذا النسغ الوافر، جاعلاً من المؤثرات طريقاً إلى إثماره الخاص، وتجسيداته المتميزة ولذا فإن في أعماله حساً تاريخياً ومكانياً حاداً، وفي الوقت نفسه حضوراً معاصراً لا تردد فيه، وسواء أكان موضوعه جلجامش، أم تجريدات إسلامية، أو ألف ليلة، أم شهادة الحسين، أم قرى الأحلام وألعاب الأطفال، فإن في الموضوع دائماً تلك الشحنة الجمالية المتفاوتة عنفاً وطراوة. يخلقها بخط ولون ينضح كلاهما بشخصيته وينصاع لتجربته .

ضياء العزاوي فنان متكامل: رحلته عبر رسومه تتصل أجزاؤها ومضامينها ضمن الرؤيا الإنسانية التي توغل بعداً، وتوغل أحياناً ظلاماً، لتعود بما يضمن لها تأكيد حسه بالتوتر، والفرح، والفجيعة، وفيه أرى، كما رأيت في جواد سليم، امتداداً آخر للفنانين العرب القدامى، لا لنوعية تخطيطه فحسب، بل أيضا لما يشيع في لوحاته من أنماط الروح العربية ورموزها وهي التي يبلغها نفس المشاهد عند النظرة الأولى، قبل أن يستقصي المشاهد تفاصيلها.

الأثر البصري للوحاته غالباً ما يقع في النفس كوقع الرمح أو وقع الصنج. فيعود المرء إلى الاستقصاء، وقد لا يستبين الدقائق كلها، ليبقى هناك دائماً ما يعود إليه ويكتشفه في هذا الضجيج المكتوم. حتى استعمال الفنان للكلمات، والعبارات والنتف الشعرية -يقلب بعضها قلباً زخرفياً لسبب مجهول- إنما هو جزء من عملية الإيصال المفاجئة هذه.

رحلة ضياء العزاوي مازالت في حركتها على مدار آخذ في الرحابة- رحلة وجدانية جريئة، ترفض التخرص بحد اعتباطي للرؤيا في عالم خصب يبقى فيه الفنان رائداً، مكتشفاً، موسعاً مدارك الإنسان إلى مالا نهاية ».

ونحن نلاحظ في هذا العرض الموجز لتجربة ضياء العزاوي، أن جبرا انطلق في حديثه عن الفنان من ركيزة هي الأهم عنده، انطلق من الخط المرهف في لوحاته، وأشار إلى المصادر التي استقى منها خطوطه وتكويناته الفنية، وربطها بخطوط جواد سليم وتشكيلات فائق حسن، وهما من أبرز رواد الفن الحديث في العراق، ثم نوّه إلى مصدرين آخرين يرتبطان بالفن العراقي القديم / السومري، والوسيط / الإسلامي.

ثم تحدث عن استقلال تجربة الفنان عن تجربة جواد سليم، وانفصالها عنه، وتميزها في محيط التجارب التشكيلية المعاصرة في العراق، بوصفها تجربة تستمد أهميتها من قدرتها عل استيعاب فنون الأقدمين والمحدثين على حد سواء، بما توافر لها من خصائص تاريخية ومكانية ظاهرة، رغم نزوعها نحوالحداثة، لاسيما في تجسيد الموضوعات التي تناولها الفنان في لوحات متميزة استجابة لرؤيته التي تجمع بين الأصالة والحداثة، بما تضمنته من أحاثيث مشحونة بالتوتر بين المتناقضات، ما تشيعه من نسغ الروح العربية ورموزها التي يسهل إدراكها بما توفره من قدرة على النفاذ لدى مشاهدتها للوهلة الأولى. وهي تدعوالمتلقي إلى تقصي مفرداتها الزاخرة واكتشاف ما تضمره من معان وأبعاد.

وعلى الرغم من هذا العرض النابه لتجربة الفنان إلا أن جبرا أغفل عنصراً مهماً في اللوحة... لقد أغفل عنصر اللون الذي يشكل قيمة مهمة في العمل الفني الحديث الذي يعتمد تحولات اللون وطاقته التعبيرية لاسيما في اللوحة التجريدية التي كان يقتحم الفنان غمارها. كما أنه أشار إشارة عابرة إلى التكوين في لوحات ضياء، رغم أنه أفصح عنه بصورة جيدة في مواضع أخرى لدى حديثه عن ضياء العزاوي، وذلك حين ضرب مثلاً في اللوحة التجريدية التي يقسم فيها ضياء لوحاته إلى مساحات لها نسبها الخاصة، يسعفها اللون في إيصال هزتها إلى نفوسنا.

ولعل هذا العرض الموجز الذي قدمه جبرا يفصح عن قدرة الناقد في استظهار تجربة الفنان، واكتشاف عوالمه ومرجعياته التشكيلية، ويحدد موقعه

من محيطه، ويظهر ما يميزه عن سواه. وقد جاء هذا العرض عبر لغة واضحة وسلسة رغم ما فيها من عمق وجمال كامن وهو جمال لا يستند إلى زينة لفظية أوصياغة شعرية، أو تراكيب تتباهى بذكائها، وقدرتها على استنساخ التعبيرات المتعالية والمبهمة التي تربك المتلقي دون أن تخدم النقد في شيء. لأن النقد يسعى إلى الإفصاح والإيضاح ويبتعد عن التعتيم والتعويم.

بدر الدين أبو غازي

شغل بدر الدين أبو غازي (١٩٢٠-١٩٨٥م) مساحة ظاهرة في الثقافة التشكيلية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال كتاباته النقدية ودراساته الفنية التي نشرها في عدد من كبريات الصحف والدوريات المصرية والعربية، لا سيما مجلتي «الهلال» و«المجلة» المصرية. بالإضافة إلى إنجازه عدداً من الكتب التي استعرض فيها تجارب عدد من أبرز الفنانين الرواد في مصر والوطن العربي.

ويعدُّ كتابه «مختار حياته وفنه» في طليعة الكتب التي أنجزها منذ عام (١٩٤٩م)، وفيه يتناول المسيرة الفنية والآثار الإبداعية التي حققها خاله النحات الكبير «محمود مختار». كما خصه بكتاب ثانٍ باللغة الفرنسية تحت عنوان «مختار ونهضة مصر» صدر إلى جانب كتاب ثالث بعنوان «المثّال مختار» عام (١٩٦٣م).

لم يكن أبوغازي معجباً بإبداعات خاله مختار وحسب، بل كان يبدي حفاوة بأعمال عدد كبير من الفنانين الرواد في مصر أمثال: «محمد ناجي، وراغب عيّاد، ومحمود سعيد، وعبد الهادي الجزار» وغيرهم ممن أرسوا ملامح الفن العربي في مصر ففي عام (١٩٦٠م) أصدر كتاباً عن الفنان الرائد «محمود سعيد» كما أصدر كتاباً آخر تحت عنوان «جيل من الرواد» عام (١٩٧٥م). أما كتابه «الفن في

عالمنا» الذي أصدره عام (١٩٧٣م)، فقد عرض فيه أبرز مواقفه النقدية إلى جانب استعراضه لتاريخ الكتابة النقدية والفنية في مصر.

ولد بدر الدين أبوغازي في القاهرة، ودرس القانون والاقتصاد، وتولى عدداً من المناصب الإدارية المهمة في وزارة المالية بمصر، ثم عين وزيراً للثقافة عام (١٩٧٠م).

وشارك في لجان فنية مختلفة، ونال جائزة الدولة للنقد الفني عام (١٩٦٢م)، كما عمل مستشاراً للمنظمة العربية للفنون والآداب، وكان عضواً في مجلس كلية الفنون التطبيقية، وعضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة. توفي عام (١٩٨٥م).

إذا شئنا الوقوف عند أبرز آراء أبوغازي النقدية، فلا بدّ لنا من العودة إلى كتابه «الفن في عالمنا» الذي صدر عن دار المعارف بمصر عام (١٩٧٣م)، وخصص فيه فصلاً للفن والنقد، واستعرض فيه مفهوم الفن وعلاقة النقد به بالإضافة إلى بعض الدراسات الفنية، وسوف نتوقف عند أبرز القضايا التي عرضها[1].

بين الفن والنقد :

يعدُّ أبو غازي الفن إبداعاً، يمثل إحدى السمات الرئيسية في الحضارة في تنوعه وإعجازه، ولا يكفي للمرء أن يتابع النتاج الفني بعيونه حتى يدرك ما يتضمنه من قيم تعبيرية ومضامين إنسانية، فكم من مشاهدي العمل

(١) خليل الصفية، الحياة التشكيلية ـ بدر الدين أبو غازي ناقداً فنياً، العدد ١٩، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٥، ص ١٧٦ ـ ١٧٧ ـ ١٧٨ ـ ١٨١.

الفني لا يدركون فيه إلا ما يمثله أويصوره... فهم يقفون عند الموضوع دون الولوج إلى مضمون العمل الفني، وما يحفل به من قيم وثراء.

ويرى أن هناك أبعاداً بين العمل الفني والتذوق الحق... والناقد هو الذي يختصر هذه الأبعاد، فيقرب المسافة بين الفنان والمشاهد. «هو وسيط وجداني يحمل رسالة التقويم الجمالي... يخاطب بلغته طرفين... الفنان ليقوّم عمله، ويحدد مكانه في مسار الفنون وبين مذاهبها.. والمشاهد ليضيء له الطريق إلى التذوق واكتشاف السحر الكامن في الأثر الفني»[1].

ويؤكد أبو غازي، أنَّ العمل الإبداعي يحتاج إلى الناقد الذي يدرسه ويحدد سماته ويكشف عن مكامن الإبداع فيه، ومواطن القصور التي تكتنفه أو تبعده عن مساره الصحيح الذي يرتبط بأهدافه التعبيرية المرهونة بعصره ومجتمعه. وللنقد الفني في عصرنا هذا مهام كبيرة، نظراً لعراقة التجربة الإبداعية عبر التاريخ، وتنوع مساراتها في العصور الحديثة. ولعل من أبرز هذه المهام:

آ- امتلاك الناقد لضروب مختلفة من الثقافة، وخضوعه لمعاناة الإبداع مما يوفر له سبيل الاستعداد للقيام بمهته على النحوالأمثل، واستكمال أدواته ولذلك تبدو مهمة الناقد لا تقل أهمية عن مهمة الفنان.

ب- قدرة الناقد على تحويل الرؤيا التشكيلية للفنان إلى رؤيا مكتوبة عن طريق الكلمة لقراءة العمل الفني، وإضاءة أبعاده المعنوية والتشكيلية، لأن النقد -كما يقول أبو غازي- أداته الكلمة، يفسر بها عملاً قوامه

(١) بدر الدين أبو غازي، الفن في عالمنا، دار المعارف بمصر ١٩٧٣، ص ٦٥ .

الشكل، وقد يستعصي تفسيره على الكلمات، وإذا كان الفن- كما قال فرومانتان هونقل غير المرئي إلى المرئي، فإن النقد الفني هوتحويل المرئي إلى المكتوب عبر لغة قادرة.

ج- توفر القدرة لدى الناقد على المفاضلة بين عمل فني وآخر رغم اختلاف الاتجاهات الفنية، وتباعد التقاليد بين عصر وآخر، وشعب ينتمي لحضارة دون أخرى، مما يتطلب حساسية عالية للقيم الفنية، يجنب النقد الأحكام الخاطئة.

ويذكّر أبو غازي برفض بروسبر ميرميه فن كوربيه الواقعي، ورفض فلاسيكيز لبعض أعمال رافائيل، وإنكار الجريكو على مايكل أنجلوصفة المصور وإهدار ويسلر أعمال سيزان. كما يذكر برفض المتشددين لأعمال الانطباعيين وعذابات فان غوخ، ومرارة النكران التي قصفت حياة موديلياني.

إن هذه المواقف النقدية المضطربة هي دليل واضح على اضطراب المعايير النقدية وصعوبة الحكم على العمل الفني وتقييمه. لقد حاول النقد أن يضع مناهج لدراسة العمل الفني، لكن هذه المناهج كانت تقتصر على دراسة جانب وتدع آخر.

لقد حاول بعض الفلاسفة وعلماء الجمال دراسة العمل الفني، لكن مدلول الجمال نفسه لم يكن كافياً بل إنه بات مسار جدال وخلاف: «أهو التعبير عن التناسق؟ أم هو التعبير عن الصدق؟ أم هو قوامه الحرية أو الأخلاق؟ »[1].

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٧.

ولذلك يرى أبو غازي أن تقويم العمل الفني من خلال نظرة فلسفية لا يفي بالغرض، وهو خسارة للفنان والمشاهد، وهو تقييد لرؤية العمل الفني بقيود نظرية يرفضها العمل الإبداعي. إذ ينبغي على الناقد أن يتفاعل مع العمل الفني ويحلله، ويكتشف أسراره الجمالية، ويحدد موقعه من عالم الإبداع دون استبعاد للعصر والبيئة اللذين ظهرا في العمل الفني.

دراسة العمل الفني

إذن... كيف يمكننا دراسة العمل الفني وتحليله ؟

نستطيع أن نميز بين ثلاثة عناصر يشير إليها أبو غازي في قراءة العمل الفني، وهي :

١ - دراسة العمل الفني عينه، واندماج الناقد في هذا العمل وتحليله، واكتشاف أسراره الجمالية والتعبيرية، وهو مطلب أساسي أيّاً كان منه الناقد وأسلوبه.

٢ - التعرف على الفنان الذي أنتج العمل الفني، ودراسة الظروف المحيطة به، مما يسهم في إضاءة الجوانب الاجتماعية والمكانية للعمل، وتحديد مكانه في عالم الإبداع.

٣ - معرفة الظروف التاريخية التي أنجز فيها العمل الفني، لأنه نتاج مرحلة تاريخية معينة مرتبطة بمكان خاص وعصر محدد يخضع لظروف خاصة.

ويؤكد أبو غازي أهمية ثقافة الناقد، وضرورة ارتباطه بالنتاج الفني، وتفهمه لثقافة عصرنا والحضارات السابقة، كي يتكوّن لديه مخزون معرفي،

يستطيع من خلاله إدراك الجوانب الخفية في العمل الفني، وامتلاكه امتلاكاً شعرياً وفكرياً حتى يتمكن أن ينقل للمشاهد رؤيته ويفتح أمامه الطريق إلى قراءة العمل وتذوقه.

يستعرض أبو غازي أساليب النقد المختلفة في القرن العشرين من خلال أبرز أعلامه: هربرت ريد، وأندريه مالرو، ورينيه ويج، وكينث كلارك. وهو استعراض سريع وموجز، لكنه يحدد بعض مناهج النقد في العالم حتى منتصف القرن العشرين ثم ينتقل للحديث عن مشكلات النقد الفني في مصر.

صفات الناقد التشكيلي

في موضع آخر يعود بدر الدين أبو غازي من جديد ليقرر صفات الناقد التشكيلي التي يمكننا تلخيصها بالنقاط الآتية :

١ - يتمتع الناقد بثقافة عميقة واتصال فكري ووجداني بالحضارات المختلفة عبر العصور، وهذا يقتضي منه الإلمام بفلسفة كل عصر وعقائده الروحية والاجتماعية، ويتطلب منه تفتحاً في الحواس، وتوقداً في الفكر لالتقاط نبض العمل الفني، كما يقتضي أن يكون الناقد على جانب من الثقافة الفنية الشاملة، بالإضافة إلى الثقافة الأدبية التي تتوازى مع ثقافته الفنية.

٢ - تتوافر للناقد المقدرة اللغوية وموهبة الكتابة والتعبير، كي يتمكن من ترجمة الإحساس بالعمل الفني إلى لغة مكتوبة، وهذا يتطلب حسّاً أدبياً يؤهله

لصياغة عباراته بلغة واضحة، يتمكن المتابع من استيعابها. فالناقد هو مزيج من المؤرخ والأديب والفنان، بالإضافة إلى متابعته للعلوم وتفتحه على قضايا الكون في مظاهره وأعماقه.

٣- يكون الناقد على ارتباط وثيق بفنون الحضارات القديمة في الشرق والغرب واهتمام دائم بالفنون الحديثة والمعاصرة من خلال تواصله مع الفكر الفني العالمي والمحلي متتبعاً التيارات المختلفة التي تنتجها النهضة الفنية المتدفقة بالقيم الجديدة، وعلى الناقد متابعتها وتحديد معالمها ومساراتها.

٤- وتتوافر في الناقد مهمة التوازن بين العقل والحس والنفس كي تتاح له القدرة على اكتشاف القيم المختلفة في العمل الفني دون شطط في الحكم أو اندفاع، لأن النقد تقويم وبناء وليس هدماً وتقويضاً، وعليه أن يتحرى الصدق في كلامه وأن يتأمل ويراجع نفسه قبل أن يصدر حكمه، وأن يكون رائده شجاعة الرأي ووضوح الموقف.

٥- الناقد يضيء معالم العمل الفني فهو ينير مصباحاً ولا يمسك بصولجان... فلا يضع للمتلقي قيوداً تحول دون استمتاعه بالعمل الفني وكشف القيم الكامنة فيه من تلقاء ذاته، فلا بد له أن يترك لخيال المتلقي فرصة للتحليق، وأن يتيح له فسحة للاستمتاع وهو يرسل إلى الأثر الفني الضياء، ويفتح له الأفق، ويدعه يقرأ العمل بنفسه ويضيف إلى ضوء الناقد ضياء من عنده، لا أن يقرأ للمتذوق العمل نيابة عنه، ويلقي إليه بحكم مسبق وصارم.

٦ - يجب أن يتمتع الناقد بقدر كبير من التضحية والتجرد، فإعداد الناقد الفني أعقد من إعداد الأديب، ونصيبه من الشهرة محدود إلى جانب رجل الأدب كما أن نصيبه المادي يتطلب التضحية، حتى يستطيع أن يقبل على إغناء تجربته النقدية، دون أن يستهويه بريق الشهرة، أو المال.. ودون أن يتحول إلى بوق للدعاية لسلطة أو عقيدة وألا يتحول إلى سمسار يروج لاتجاه بعينه أو فنان بعينه و«تلك بعض أوجه النقد في الخارج».

٧ - النقد في بلادنا يتطلب مواكبة للنهضة الفنية المتصاعدة، وعليه أن يضع علامات فاصلة بين القديم والحديث، بين الشرق والغرب، بين التقليد والتجديد، فينبغي أن يتمكن الناقد من تحديد ما يقدمه كل فن في مضمار الحضارة، وما أبدعته في كل لحظة من لحظات التاريخ من روائع فنية، كما عليه أن يشير بشجاعة إلى الأصيل وإلى المفتعل، إلى الغث وإلى السمين في النتاج الفني.

وهكذا يضع بدر الدين أبو غازي أمامنا الصفات الأساسية التي يجب أن تتوافر في الناقد الفني، ثم يخلص إلى القول:

« لا نهضة فنية بلا نهضة في النقد تواكبها، والفنان الكبير في حاجة إلى الناقد الكبير... كما أن عيون المشاهدين - وهي نوافذ للروح - في حاجة إلى من يفتح لها الآفاق ويطلعها على الجوهر الإنساني في آثار الفنون.. ومن هنا أصبح النقد مطلباً وقضيةً، وليس بعسير إذا ما هيأت الدولة الظروف لنماء النقد وازدهاره »[1].

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٦.

بعض قضايا النقد في الفنون التشكيلية

عرض بدر الدين أبوغازي تحت هذا ثلاث قضايا رئيسية من القضايا التي تشغل الحياة التشكيلية في بلادنا، وهي: «قضية الفن بين التراث والمعاصرة، وقضية الفن بين التشخيص والتجريد، وقضية الفن ومطالب المجتمع» وأشار إلى مسؤولية النقد إزاءها، وما ينبغي أن نتزود به لمناقشتها بروية واضحة وحكم مصيب، وابتعاد عن الافتعال. وسنحاول عرض هذه القضايا من خلال ما يراه.

الفن بين التراث والمعاصرة

إن مشكلة العودة إلى التراث وإحياء ما ورثناه من فنون عبر فنونا المعاصرة أخذت تشدّ الفنان إليها، ولذلك ينبغي للنقد أن يدرس هذه النزعة بشكل سليم. وينوه أبو غازي إلى خطورة النظر إلى قضية التراث من زاوية ضيقة، تتجلى في تقديس فنون الماضي ونسخها وإعادة إنتاجها بصيغها السلفية. إذ «إنَّ الفن الأصيل لا يمكن أن يكون نتيجةً لمداولة أوقرار أواستفتاء... إنه ليس» تركيبة معملية «يخرج من تفاعلها فن قومي، وإلا كان افتعالاً»[1] .

إذ علينا أن ندرس روائع الفن القديمة التي ازدهرت في حضارتنا، ونتعرف إلى قيمها وفلسفتها، ثم نستظهر خصائصها المميزة، ونكتشف ما سنته هذه الفنون من قوانين مستمدة من وحي الطبيعة، فهذه القوانين

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٩.

تشكل عنصراً ثابتاً وأبدياً يحقق لها الخلود عبر الأزمنة بما فيها عصرنا، فتكون مصدراً لإثراء فنونا الحديثة. كما أن تعميق الوجدان العربي والروح العربية الأصيلة سيترك أثره في إكساب الفن المعاصر بعد قومياً أصيلاً.

وهويرى أن كثيراً من الأعمال الفنية المعاصرة «تأخذ من التراث أشكاله الخارجية وتقحم بعض عناصره على سطح العمل الفني من دون التوغل في أعماق التراث وتفهمه، ومن ثم يقف حد الاتصال بالتراث أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية من دون النبض العميق الذي يكمن في هذا التراث»[1].

ولا يكتفي أبو غازي بالإشارة إلى خطورة نسخ التراث في صيغه الشكلية الخارجية، بل يؤكد ضرورة الوعي الكامل بالتيارات العالمية المعاصرة، من أجل خلق فن قومي معاصر، من خلال إدراك الفنان لخصائص التيارات المعاصرة ومعرفة بواعثها وأهدافها، وتقويم أثرها، ويعدّ ذلك مطلباً مهماً في هذه المرحلة لاسيما أن هناك إغراءات في التجديد الذي أوغل في الإغراب والتطرف من أجل تقديم فنون جديدة... إذ «ليس كل الوافد عن طريق البحر جديراً بتسليمنا بل يجب أن يكون لدى الناقد شجاعة الكلمة إزاء كثير مما تدفع به التيارات لنا ليميز بين اللآلئ والأصداف »[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠.

وكثير من التجارب الشابة لدينا كانت ضحية هذه التيارات الوافدة، نتيجة استسهالها قبل نضوج أدوات الفنانين الشباب، والتعرف على دوافعها. ولذلك يتوجب على النقد أن يضيء معالم تلك التيارات التي لا تتصف بالأصالة والمصداقية.

إذ ليس من الضروري أن نلحق بكل التيارات الوافدة ما لم تتوافق مع وجداننا وبيئتنا وتنبع من دوافع صادقة لدينا، وفنون الشعوب ذات الحضارات العريقة، كفنون الهند والصين واليابان، تقدم لنا نماذج حيّة من التعبير الفني الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة في لغة تتسم بالصدق والسمات الأصيلة لتلك الشعوب.

الفن بين التشخيص والتجريد

يشير أبوغازي إلى قضية الانتقال من التشخيص إلى التجريد، ويبين أن هناك عدداً من الفنانين يهجرون التشخيص في الفن من أجل أن يبدو إنتاجهم جديداً ومعاصراً ويقرر أن التجريد ليس جديداً في الفن «فكل فن ينطوي على قدر من التجريد، والفنون الإسلامية قدمت أروع تجريد نابع من وجدان الفنان الإسلامي» (١).

ويحذر أبو غازي أولئك الفنانين الذين يستسهلون التجريد، ويطلب من الفنان ألا يقبل على الفن التجريدي ما لم يجد شيئاً يعبر عنه بصدق وعمق، أكثر مما يعبر عنه الفن التشخيصي، إذ لا يزال الفن التشخيصي يقدم

(١) المصدر السابق، ص ٨٠.

لنا نتاجاً رائعاً، يعتمد على رؤى أصيلة وجديدة، إلى جانب تجارب تجريدية مبتكرة، وأخرى سطحية ومبتذلة. وقد يجمع الفنان بين التشخيص والتجريد في نتاج واحد، بما تمليه عليه قريحته الفنية ورؤيته التعبيرية.

وربما كان أبوغازي محقاً في تحذيره من تسرع بعض الفنانين نحو التصوير التجريدي آنذاك، لأن هذا الفن كان في خطواته الأولى يعاني من الهشاشة والفجاجة ولم يصل إلى درجة الإقناع والإدهاش.

الفن في المجتمع الاشتراكي

يتعرض أبو غازي إلى قضية كانت مثار جدال في الأوساط الثقافية في منتصف القرن العشرين، وهي قضية الفن في المجتمع الاشتراكي، وما طرحته من مفاهيم تربط بين الفن والمجتمع، وما يسمى بالفن الملتزم، لاسيما حين اتخذت بعض الأنظمة السياسية العربية من الاشتراكية منهجاً في تصديها لمشكلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وشرع عدد من الكتاب في الدعوة إلى الالتزام بقضايا المجتمع والأمة من خلال ما ينتجونه من أعمال أدبية وفنية.

وفي ذلك يقول أبوغازي : في كثير من المجتمعات الاشتراكية تُفسر الالتزام في الفن بأنه وضع مواصفات معينة لمضمون العمل الفني، وتقنين خاص لأشكاله، وتحت وطأة التقنين والمواصفات خبت شرارة الإبداع من كثير من الأعمال الفنية، فاختلط العمل الفني بلافتات الدعاية والتوجيه(١).

---

(١)المصدر السابق، ص ٨١.

وبذلك وضع يده على قضية خطيرة، أصابت الفن العربي في النصف الثاني من القرن العشرين ببعض السطحية، حين تحوّل بعض الفنانين في نتاجهم إلى أبواق للدعاية تقدم الصيغ المباشرة والسطحية للقضايا القومية الكبيرة دون أن تخضعها إلى روح الفن ومعاييره الأصيلة، فجاءت هذه الفنون باهتة لا تتواصل مع مجتمعاتها إلا في حدود ضيقة. ويبسط أبوغازي القضية على النحو الآتي، فيقول:

«... الاشتراكية في جوهرها الإنساني تقيم وزناً للفردية، وجمال الحياة وتفتح أفقاً لانهاية لها من منافذ التعبير عن النفس...

وكل نشاط خلاق يتطلب لازدهاره احترام كرامة الإنسان واحترام حرية التعبير... والفن بطبيعته يستعصي على المواصفات والتقنين، وقيمته في حريته وصدقه، ولكن وظيفة الفن الكبرى هي تعميق الحياة وصدق التعبير عنها.. ومن أجل ذلك كان المطلب الأساسي من الفنان المصري المعاصر في مجتمعه الجديد هومطلب الصدق لهذا المجتمع ومعايشة حياته والاندماج في تياراتها، وحين يتوافر للفنان الصدق لموضوعه، يتحقق تعمقه للمعاني الكامنة وراء الأحداث، واستنباط الرموز الوجدانية التي تربطنا بها»[1].

ويلح أبو غازي على دراسة هذه القضية، وما تتطلبه من شجاعة الرأي حتى يبقى الفن بمنأى عن كل دعوة إلى الإلزام... ويوضح الفرق بين الالتزام والإلزام، مما كان يثار في الساحة الثقافية في مصر وغيرها من

---

(١) المصدر السابق، ص ٨١.

الأقطار العربية. فالالتزام في رأيه «ينبع من وجدان الفنان وصدقه لمجتمعه، أما الإلزام فتقنين تفرضه السلطة على إبداع يستعصي على التقنين »[1] .

ويلتقي أبو غازي هنا مع عدد من المفكرين والأدباء العرب المعاصرين له، مما دعوا إلى تحرير الأدب والفن من سيطرة السلطة، ووضعه في مساره الطبيعي الذي لا يبعده عن قضايا الأمة والوطن، دون توجيه مباشر، ووصاية زائفة في الوقت الذي شاعت فيه دعوات تنحاز إلى عقائد فكرية معينة تحت اسم الفن الاشتراكي والفن الملتزم وغير ذلك مما تجسد في أعمال تصويرية ونحتية، وكتب. مثل كتاب «الفن في ركب الاشتراكية» بقلم وريشة حسن محمد حسن الصادر في القاهرة عام (١٩٦٦م) عن دار المعارف بمصر.

موقفنا من الاتجاهات الفنية الجديدة

يستعرض بدر الدين أبو غازي في هذا البحث أبرز الاتجاهات الفنية الحديثة في العالم منذ منتصف القرن التاسع عشر، موضحاً التطورات التي طرأت على مفهوم الفن من خلال مدارسه ومذاهبه التي توالت متدافعة، ومتأثرة بالأحداث السياسية والتطورات الاقتصادية والظروف الاجتماعية التي خضعت لها الحياة في أوروبا وأمريكا. وبيَّن كيف انتقلت الفنون الجميلة من مفهومها الجمالي المرتبط بمحاكاة الطبيعة، ومشابهة الواقع إلى الفنون التشكيلية بمدلولها الاصطلاحي الجديد الذي تجاوز الرؤيا التقليدية والمقاييس الكلاسيكية، وأشار إلى ابتعاد الفن عن الموضوعات الإنسانية،

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٢.

لتحل مكانه الصياغة التشكيلية التي باتت تدفع الفنان للبحث الدؤوب عن رؤى جديدة ومبتكرة.

وبعد استعراض مكثف للفنون المعاصرة في الغرب وما آلت إليه بعض النزعات الفنية من استهتار بالقيم الإنسانية والمفاهيم الفنية، نتيجة الاضطرابات التي خلفتها الحروب العالمية المدمرة، يلتفت أبوغازي للحديث عن موقفنا من الفنون الغربية وحدود تأثرنا بها. فهويرى أن الحركة التشكيلية في مصر والأقطار العربية، انطلقت بعد أن كانت معظم الحركات الحديثة قد قالت كلمتها..

فقد توافدت الاتجاهات المختلفة إلى البلاد العربية، منذ الانطباعية وحتى السريالية دون خضوع لتسلسل زمني، كما حدث في الغرب، فجاءت متدافعة متداخلة في الوقت الذي كانت الاتجاهات التقليدية تؤكد حضورها عبر نتاج عدد من الفنانين العرب الذين درسوا في الأكاديميات الغربية وغيرهم من الفنانين الهواة وحين أخذت الأقطار العربية تتخلص من الهيمنة الاستعمارية المباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، شرع الفنانون العرب يتوجهون بأنظارهم نحو المعارض العالمية، وراحوا يسهمون في تلك المعارض التي تظهر أحدث التجارب والاتجاهات الفنية في العالم، مما أسهم في انتشار المعارف التشكيلية الجديدة لدى الفنانين العرب.

لكن بعض هذه الاتجاهات الجديدة لم تلق استحساناً في مجتمعاتنا الناهضة لاسيما تلك الاتجاهات ذات النزعات العبثية المستهترة بالفن وقيمه المتوارثة، لذلك يقرر أبو غازي أن «ليس كل ما تدفع به الموجات لآلئ، بل

هي تحمل كثيراً من الأصداف وعلينا أن نميز بين جوهر اللآلئ، وزيف الأصداف. فإن خطراً ما يتهدد تجارب كثير من الشباب الذي يندفع وراء بريق هذه الموجات، قبل أن تكتمل له أدوات التجربة ومقومات الشخصية، فيضحّي بكثير من الاعتبارات من أجل اللحاق بالتيارات المتدافعة»[1].

ثم يشير إلى تجارب فنية تنتمي إلى مجتمعات تعيش حياة متباينة، وتسعى إلى استخدام خامات مرتبطة بتكنولوجيا الغرب، وتمضي في اتجاهات متطرفة يدفعها إلى ذلك التمدد والتطرف والتحطيم، وغيرها، مما يشكل انتهاكاً سافراً للقيم الفنية والإنسانية «فالمسار الذي قطعته الحركات الفنية في أوروبا والأمراض التي تغزو المجتمع وتحطِّم نفسيته ووجدانياته، وروح التمرد التي تسعى إلى تحطيم كل القيم وتمزيق المعاني الراسخة للجمال، هي نفسها التي تحاول في بعض الموجات أن تجرد الفن من احترامه... هي نفسها صرخات احتجاج على احترام المادة وإصرار وتعمد من أجل تحطيم الأسلوب، وتحطيم قيم التشكيل في العمل الفني... وكثيراً ما تحمل هذه الأعمال نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة»[2].

ويتساءل أبو غازي: كم يعيش من هذه الموجات الطارئة؟... وهل تحتمل البقاء أعمال يطاردها جنون الطرافة والتغيير عاماً إثر عام؟... ثم يورد أمثلة تظهر قلق النقاد في العالم إزاء هذه الموجات، ومن ذلك مثلاً ما كتبه الناقد ج. س. ويتبت رئيس تحرير مجلة ستوديو عن عروض بينالي

(١) المصدر السابق، ص ١٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٢.

باريس الدولي الثالث للشباب الذي أقيم في عام (١٩٦٣م)، إذ يقول: «بعد إجهاد المسير في قاعات المعرض، يتساءل المرء: أين بين العارضين بيكاسو أوبراك يرسيان تكعيبية الستينيات؟... إنني بأمانة لم ألق واحداً هنا... ربما يمكن البحث عنه في مكان آخر هناك عبر طريق السين»[1].

ثم يورد نموذجاً آخر يعبر عن موقف النقد من هذه الموجات، قدمه جون برجرالناقد الفني في جريدة نيوزستيتمان بمناسبة بينالي فينيسيا سنة (١٩٥٨م) حين كتب يقول:

«أمعرض بينال أم بنال؟ وقد استخدم الكاتب هذا الجناس للسخرية مما رآه فقال: إن الساخرين من العرض لهم عذرهم في تسميته معرض بنال أي التافه الذي لا جديد فيه، لا معرض بينال، أي الذي يقام مرة كل عامين. إن عشرات المئات من الرسوم والألواح المعروضة في البندقية من إنتاج أمريكا وألمانيا وإيطاليا وهولندا وفرنسا تشترك في صورة واحدة،هي صورة القاذورات والنفايات، ولست أصدر حكماً حين أقول ذلك وإنما أسمي الأشياء بأسمائها... وأنت في تنقلك من ردهة إلى أخرى في جنبات المعرض ورحابه، لا ترى غير أعراض التحلل والوسخ والعفن...

وهناك لوحات تعتورها ثقوب وفجوات، وأخرى تنوء بما حملت من الإسمنت أوتتلخص في مجرد طبقة سميكة من لون واحد، تتخللها شقوق مصطنعة، وما ينقصنا التسامح حين نعرّف هذه الظاهرة بالانحطاط، فلسنا نرى ما يمنع الرسامين من استخدام مواد مستحدثة أو اللعب بسطوح

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٣.

لوحاتهم... ومعرض براك دليل على الحق في هذا الضرب من التجديد، إذ نراه في لوحة من أروع لوحاته، قد خلط الرمل بالألوان، ولكننا الآن بسبيل البحث عن ظاهرة من نوع آخر، لا صلة لها البتة بهذا التجديد...

وإذا كان من إيراد دليل واحد على انحطاط هذه الرسوم إلى حدّ يحمل على اليأس فإن هذه الدليل هوأن كثرتها الساحقة لن تتحمل ماديّاً البقاء أكثر من عامين. لأنها ليست أشياء مصنوعة، تتوافر لها الجدة، وإنما هي أشياء استعملت أواستهلكت من قبل كأعقاب السجاير والزجاجات المكسورة، أوبعبارة أصح كأدوات منع الحمل التي أدت وظيفتها »[1].

ثم ينبه «جون برجر» في حديثه عن هذه الظاهرة إلى العوامل الاجتماعية والنفسية التي جعلت هذا النوع من الفن الذي يناقض الفن ممكناً بوصفه يعكس حقيقة المخاوف وروح الاستهتار، وروح الوحشة التي تقترن باحتضار الاستعمار، ويستميل تلك الأنانية المدمرة التي تجعل الفنان يضفي قدسية الفن على أصغر لفتة أوإشارة منه، حتى على بصمة إصبعه، وعلى أتفه فكرة تطرأ عليه[2] .

ويتابع أبوغازي تحليل جون برجر لبينالي فينيسيا، ويلفت النظر إلى رأيه في جناح مصر فيه، من خلال قوله :

«قلّ ما رأينا التاريخ والفن مجتمعين متطابقين، قدر اجتماعهما وتطابقهما في هذا الجناح... والواقع أن هذا القسم من المعرض هوأكثر

(١) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٤.

الأقسام كلها في معرض هذا العام إيجابية، وأوفرها حيوية بغير نزاع، ولست أعني بهذا طبعاً أن أقول إنّ العباقرة ظهروا في القاهرة بين عشية وضحاها، وإنما أعني أن ما يجعل رسوم الفنانين العرب بارزةً على سواها جميعاً هو إيجابيتها. فلغتها في الغالب لغة التقاليد، فإن ألوانها مصطبغة بلفحة الشمس، واستخدامها التعبيري الواضح للظلال الزخرفية، وتبسيطها لرسومها، في غير اعتداد بنفسها، أو زهو ببراعتها، مستمد كله من الفن المصري»[1].

وينهي أبو غازي بحثه هذا بمجموعة من الملاحظات والتوجيهات التي ينبغي أن يفيد منها الفنان العربي، وفي ذلك يقول:

«علينا أن لا يقلقنا شاغل الحصول على الجوائز والانبهار بالموجات الطارئة فنندفع في اتجاهات ليست نابعة من أنفسنا لمجرد السعي وراء التجديد... فالفنان ليس صانع أزياء يتلون حسب موجات الموضة ليروج بضاعته، وإنما هو صانع للقيم الوجدانية العليا، عليه أن يلتزم صدقه الخاص ليقدم فناً جديراً بمعنى الفن ورسالته.

ولسنا نناهض الابتكار والتجديد، فالفن كالحياة يخضع لحتمية التطور الذي يأتي من طبائع الأشياء، ويبين افتعال التطور الذي يقصر الأشياء على المضي في اتجاهات ضد طبيعتها»[2].

ويستنكر فعل أولئك الفنانين الذين يودون الوصول إلى الغرب وتحقيق المجد والشهرة عن طريق تقليد تلك الموجات المتردية الصادرة عن

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٦.

الغرب مستسهلين أساليبها العبثية، وأدواتها النافقة، ويعدّ ذلك سذاجة تجرد الفن من معناه الواسع ومن فضائله. فإذا أراد الفنان أن يقدم فناً يصل به إلى العالمية، عليه أن يقدم فناً صادقاً، قيمه راسخة في وجدان الفنان ومجتمعه بما فيه من قيم إنسانية رفيعة. فالفن يتناقض مع تلك الموجات العابثة، والتقاليع الفارغة التي تتنافى مع كثير من المكتشفات العظيمة، التي أنجزها الفن الأوروبي نفسه، ولذلك فإن هذه الموجات لا تصلح لتكون أساساً لتقاليد فنية جديدة جديرة بالاتباع والاستهداء.

ومع ذلك فإن أبوغازي يؤكد أن طريق الإبداع والتجديد يشرع أبوابه أمامنا، وهومؤهل ليشمل كل المواهب التي تظهر في بلادنا، وما نرجوه أن تكون لفنوننا سماتها الخاصة التي تميزها عن اتجاهات العصر المتضاربة، على أن يكون لها يقينها الفني بين موجات القلق... وهي قادرة على أن تضيف فناً يتمتع بروح الأصالة، ويتمثل المفاهيم الحقيقية للتجديد والابتكار.

من هنا ندرك أهمية الناقد الجيد الذي يعي ما تمليه عليه معارفه ومواقفه تجاه الفنون المحلية والعالمية، بما فيها من نجاحات وإخفاقات، فيكون بمنزلة المصباح الواضح الذي يضيء عتمة الدروب، ويشير إلى المسالك السليمة دون الوقوع في متاهات الدعاية والمنافسات الفارغة. وعليه فإن مواقف أبو غازي النقدية وآراءه في الفن كانت تشكل نافذة للفن المصري خاصة، وللفن العربي عموماً، كما كانت كتاباته عن الفنانين المصريين مدرسة لعدد من النقاد العرب الذين أفادوا من دراساته وتحليلاته للتجارب الفنية الغربية والعربية التي كانت تنشرها الصحف والدرويات العربية في مصر.

سلمان قطايـة

الدكتور سلمان قطاية **(١٩٣٠ - ٢٠٠٤م)** وأحد من أبرز الذين كتبوا في النقد التشكيلي في سورية منذ مطلع الستينيات في القرن العشرين. وهو طبيب درس الطب في باريس، وتخصص في جراحة الأذن والأنف والحنجرة، وأسهم في تأسيس نادي السينما، ومعهد التراث العلمي، والجمعية السورية لتاريخ العلوم في حلب وجامعتها وكان عضواً مؤسساً في اتحاد الكتاب العرب في سورية بالإضافة إلى عضويته في عدد من الجمعيات الطبية والمؤسسات الثقافية في سورية والأردن وفرنسا وبعض الدول الغربية.

أقام سلمان قطاية في باريس منذ عام **(١٩٨٠م)** ولغاية عام **(١٩٩٦م)** أصدر خلالها مجموعة من الكتب عن الحصان العربي باللغتين الفرنسية والإنكليزية إضافة إلى مجلة الحصان التي كانت تصدر في باريس باللغة الفرنسية. فقد كان مثقفاً موسوعياً بميادين شتى، في «الطب والمسرح والسينما والفن التشكيلي والخيول العربية» وقد أنجز أكثر من ثلاثين مؤلفاً في هذه الفنون. من أبرزها: حياة الفنان فتحي محمد، وحياة الفنان سليم قطاية، وقصة الفن الحديث، والمسرح العربي، ونصوص من خيال الظل، وفيلليني، بالإضافة إلى عشرات الكتب في الطب المتخصص، والمعاجم المتخصصة وتاريخ الطب العربي ومجموعة قصصية، وأخرى مسرحية،

فضلاً عن المخطوطات التي لم تنشر والدراسات في الصحف والمجلات العربية والغربية، لاسيما الحياة التشكيلية الصادرة في دمشق.

حين أصدر كتابه «قصة الفن الحديث» في حلب عام (١٩٦١م) قدّم له الدكتور عفيف بهنسي مدير الفنون التشكيلية والتطبيقية آنذاك، وقد جاء في تقديمه: «قبل أن أعرف الدكتور قطاية طبيباً عرفته ناقداً، وكان نقده لاذعاً، ولكنني تبينت من خلال كتاباته ثقافة فنية بعيدة، جعلتني أعتقد بنزاهة آرائه وموضوعيته. وعندما توطدت معرفتي به عرفت فيه فناناً يكشف عن مواطن الجمال بحس مرهف، ويعبر عنها بكثير من البراعة، وكان قلمه ألمع من كتب في التعبير عن الصيغ الجمالية التي توزعت في لوحات وتماثيل الفنانين الذين اشتركوا في المعارض.

وفي هذا الكتاب تشفّ روحه الفنية لكي يبدو من ورائها سعيه لتوسيع الاهتمام بالفنون التشكيلية على أسس سليمة قوية، ومن الواضح أن المكتبة العربية تكاد تخلومن أي كتاب في تأريخ الفنون التشكيلية ولاسيّما المرحلة الحديثة التي تطور خلالها الفن أوسع التطور وأغربه.

ولهذا فإن هذا الكتاب إنما يعرف على أخصب مرحلة إبداعية مرت بتاريخ الإنسان».

نشأ سلمان قطاية في أسرة حلبية عريقة، تهتم بالطب والفكر والفن وكان أخوه الأكبر «سليم» أحد رواد الدراما السورية منذ تأسيس التلفزيون السوري أما أخوه الأصغر «نبيه» فقد كان فناناً وناقداً تشكيلياً متميزاً، ويعدّ الأب الروحي لعدد من الفنانين المجددين في حلب... مارس سلمان فنون

الرسم والخط العربي كهاو وأسهم مع أخيه نبيه في عدد من المعارض الرسمية التي أقيمت في متحف دمشق منذ أواخر الخمسينيات من القرن العشرين.

أما كتابه عن الفنان الراحل فتحي محمد الذي صدر عن وزارة الثقافة السورية بدمشق عام **(١٩٦٢م)** فيعدّ في طليعة الكتب التي عرضت حياة وتجارب الفنانين السوريين في تاريخ الحركة التشكيلية في سورية وقد تناول فيه مسيرة الفنان بصورة موثّقة، واستعرض أبرز مراحله الدراسية في القاهرة وروما وتحدث عن أهم أعماله الإبداعية في التصوير والنحت والحفر وفن الميدالية التي تخصص بها الفنان، مستعيناً بآراء أساتذته وشهاداتهم فيه، مثبّتاً مجمل الأعمال التي ضمها متحف فتحي محمد في حلب.

وفي عام **(١٩٧٣م)** أصدرت وزارة الثقافة السورية كتاباً آخر للدكتور قطاية بعنوان «المدرسة الانطباعية» يقع في ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير وقد عرض فيه أبرز سمات الانطباعيين، وأهم أعلامهم بكثير من التفصيلات المهمة، وذكر في مقدمة الكتاب دوافعه لتأليفه المتمثلة في تأمين مادة فنية ومفصّلة للمنعطف الأبرز في حركة الفن العالمي الحديث.

وكثيراً ما كان الدكتور قطاية يشارك في الندوات الفنية التي تدور حول بعض المعارض في دمشق وحلب، وكان يمتاز بموضوعيته وجرأته في مواجهة الفنان في حقيقة عمله، والإفصاح عن الجوانب الإبداعية والتقنية للعمل الفني.

ونستطيع القول إنَّ كتابات الدكتور قطاية في النقد الفني كانت تمتاز عن سواها باللغة العلمية ذات النكهة الأدبية البعيدة عن الإسراف في

الإنشائية والمبالغة، وهي تفصح عن الجوانب المعنوية للعمل الفني أكثر من تعرضه للمسائل الشكلية. وقد أفاد من ثقافته الفنية التي وفرها لنفسه في أثناء دراسته في فرنسا، إذ كان يعكف على متابعة النتاج الفني العالمي، ودراسة الاتجاهات التشكيلية المعاصرة، كما أفاد من زيارته لعدد من المتاحف الأوروبية والعالمية التي كان يرتادها بين الفينة والأخرى، مستمتعاً بأعمال الفنانين العالميين ومتزوداً بالمعرفة الفنية، مما أسهم في تطور إدراكه التشكيلي، ونمو ذائقته النقدية.

النقد التشكيلي في سورية

يمكننا أن نستعرض جانباً من تجربة الدكتور قطاية في الكتابة النقدية لاسيما تلك التي نشرها في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، عبر سلسلة من المقالات في ملحق الثورة الثقافي آنذاك تحت عنوان «مسيرة الفن التشكيلي في القطر حالياً». إذ عرض في مقالاته التجارب التشكيلية السورية منذ منتصف القرن العشرين، مبرزاً أهم الجوانب الإبداعية والاتجاهات الفنية، ثم تطرق إلى موضوع النقد الفني ودوره في الحياة الإبداعية والثقافية. وسوف نقتصر هنا على موقفه من النقد وصورته السائدة في تلك المرحلة، ثم ننتقل إلى عرض نموذج من كتاباته النقدية وقتئذ.

- كيف كان ينظر الدكتور قطاية إلى واقع الحركة النقدية في سورية؟ وهل هناك نقاد متخصصون في النقد التشكيلي كما هوالحال في النقد الأدبي الذي يتناول النتاج الشعري والقصصي والمسرحي؟

يرى الدكتور قطاية أن «النقد كان يجري لاهثاً وراء الأحداث والتظاهرات الفنية فإذا تمكن الفن التشكيلي أن يجد له رجالاً ذهبوا إلى الخارج ودرسوا الفن على أصوله في أكاديميات معترف بها، فإن النقد بكل أسف لم يتوصل إلى هذا المستوى... فلا يوجد في بلادنا نقاد درسوا الفن في جامعات عالمية، ونالوا عليها شهادات، وكرسوا حياتهم للتدريس والتأليف والكتابة ».
ويصنف الدكتور قطاية الذين كتبوا في النقد الفني ضمن أربع فئات :

١ - فنانون تشكيليون لديهم ثقافة جيدة، وخبرة في الكتابة، تعرضوا للكتابة إما في النقد، وإما على الأكثر في تاريخ الفنون، ولكنهم جميعاً اشتركوا في النقد الشفهي -إن صحّ التعبير- وأقصد الإسهام في المناقشة في الندوات والاجتماعات، ومن هؤلاء المرحوم أدهم إسماعيل ومحمود حماد ومحمد دعدوش وغازي الخالدي وإسماعيل حسني.

٢ - أدباء وشعراء، اهتموا بالفن التشكيلي عرضاً أو في مدّة قصيرة، إما لمحبتهم لنوع خاص من الفن التشكيلي، وإما بسبب علاقتهم ببعض الفنانين التشكيليين، ومن هؤلاء: شوقي بغدادي وشاكر مصطفى وصلاح دهني.

٣- صحفيون ومراسلون، يكتبون في موضوعات شتى منها الفنون التشكيلية فيغطون نشاطاً إعلامياً، وهؤلاء كثيرون، وصحفنا اليوم ممتلئة بإنتاجهم.

٤ - مثقفون يحبون الفنون التشكيلية، ويعشقونها، بل قد يزاولونها في أوقات الفراغ ومن هؤلاء: د. عفيف بهنسي وروبير ملكي ود. رفيق الصبان

وطارق الشريف وعبد العزيز علون، ويلحق بهم الأثريون الذين كتبوا في هذه الموضوعات أمثال: د. سليم عادل عبد الحق وبشير زهدي وحسين كمال ومنير سليمان.

ومثقفون لا يرسمون ولا يهتمون بالفنون عموماً، بل ينسبون إلى نوعية المفكرين أمثال: مطاع الصفدي وجورج طرابيشي وسعد صائب. وهكذا نرى الأسماء التي ذكرها هي للمثال لا للحصر.

واستدراكاً لما ذكره الدكتور قطاية، نضيف إلى المجموعة الأولى: غالب سالم وفاتح المدرس وأسعد المدرس ومحمود حماد ونعيم إسماعيل ولؤي كيالي وعبد القادر أرناؤوط وخلدون شيشكلي... ونضيف إلى المجموعة الثانية: لؤي فؤاد الأسعد وأدونيس ووليد إخلاصي وعدنان بن ذريل. كما نضيف إلى المجموعة الرابعة: نجاة قصاب حسن وخليل صفية ونبيه قطاية. طبعاً هذا في عصره.

من هو الناقد وما هو مفهوم النقد؟

يتساءل الدكتور قطاية: هل يصح إطلاق اسم ناقد على هؤلاء جميعاً؟ هل يجوز أن نأخذ في الحسبان هذا النتاج الضخم، أم ثمة معايير يجب الاستناد إليها للتفريق والتصنيف؟

ويرى أنه لابدّ بادئ ذي بدء من تحديد مفهوم النقد. فيقول في ذلك: «عندما يعرض الفنان نتاجاً فنياً، معناه أنه يعرضه لآراء الناس، ولكل مواطن الحق أن يبدي رأيه في النتاج مهما كان هذا الرأي، ولكن لا يصح أن

نسمي هذا الرأي نقداً بالمفهوم التقني الصحيح الذي نريده. كذلك الحال إذا زار شاعر ما معرضاً واهتزت نفسه الحساسة أمام لوحة أو عدة لوحات، فكتب مقالاً فلا يصح أن نسمي هذا الشاعر ناقداً بالمعنى المذكور، والمثال هذا ينطبق على الأدباء والشعراء والمفكرين والأثريين كلهم.

بقي المثقفون المحبون للفن، بل الفنانون في ساعات فراغهم. هؤلاء أيضاً لا ينطبق عليهم جميعاً مفهوم النقاد، فأغلبهم انقطعوا عن الكتابة... ولم يبق في الميدان سوى طارق الشريف وعبد العزيز علون ».

وهنا نلاحظ أن الدكتور قطاية قد أغفل عدداً ممن تفرغوا للنقد لأكثر من عشر سنوات، أمثال خليل صفية وصلاح الدين محمد ومحمود شاهين وأسعد عرابي. ربما لأنهم كانوا في بداية تجاربهم النقدية آنذاك.

ويرى أن النقد التشكيلي لم تتوافر له الدراسة الأكاديمية التي توافرت للإنتاج الفني لذلك فقد تنوعت أساليبه وتباينت اتجاهاته، بين نقد وصفي وشكلي لا يرقى إلى مستويات النقد الجيدة.

الأساليب النقدية

عرض الدكتور قطاية الأساليب النقدية التي درج عليها النقاد في سورية ووجد أنها تختلف من ناقد إلى آخر، ولعل من أبرزها في رأيه :

١ - أسلوب وصفي شاعري: يصف الأثر الذي تركته اللوحة في نفسية الكاتب الحساسة أكثر من وصف اللوحة نفسها، ويستعمل أصحاب هذا الأسلوب اللغة الشاعرية والكلام المنمق والأوصاف والتشابيه الجميلة.

٢- أسلوب سردي تقريري: يعرض مجمل الإنتاج قطعة قطعة، فيصفها باختصار ويعلق عليها، ولكنه لا يقومها، ولا يطلق أحكاماً فيها.

٣- أسلوب غير مباشر: وفيه يعمد الكاتب إلى سرد أسماء فنانين ومدارس مختلفة عبر التاريخ، ويدور ويلف حول أفكار غير واضحة خلال صفحات وصفحات دون أيّ نتيجة عملية إيجابية، وهوأسلوب المفكرين بشكل عام وبعض المثقفين.

٤- أسلوب نقدي تشكيلي: وهوالذي يقدم العمل الفني من الداخل، أي من ضمن اللوحة وعبر نفسية الفنان إلى المتفرج والجمهور، ويربط كل شيء بعوامل تقنية وتاريخية واجتماعية وفكرية وسياسية من خلال مناقشات منهجية واضحة، وبراهين منطقية متماسكة.

وهذا في رأي الدكتور قطاية أسلوب النقد الفني الصحيح، ولكنه نادر فيما يرى في حين الأساليب السابقة هي الأغلب.

٥- أسلوب ذاتي منحاز: وهوأسلوب يعمد فيه الكاتب- وهوفي الغالب فنان تشكيلي- إلى شرح وجهة نظره، أي رأيه في النتاج من خلال تجربته الشخصية ومعاناته الفردية، وهو أسلوب ذوأهمية لفهم أعمال كاتب المقال أكثر من أهميته لفهم أعمال الفنان العارض.

وهكذا يحصر الدكتور قطاية الأساليب النقدية في خمسة اتجاهات استوحاها من واقع الحركة التشكيلية في سورية، ولم يستعرضها من الاتجاهات النقدية العالمية وهوالمسلك الذي يتبعه في دراساته التي تعتمد على استقراء الواقع واستخلاص حقائقه ومجرياته.

الدور المطلوب من الناقد

- هل مهمة الناقد تتطلب منه تقويم العمل الفني، وتقويم الفنان معاً ووضعه في سلم النسب الجمالية لبلد ما في مدّة زمنية ما؟
- هل يحق للناقد أن يضع نفسه في مستوى أعلى من مستوى الفنان المبدع؟

يؤكد الدكتور قطاية: «أن الناقد لا يستطيع تقويم العمل الفني بشكل نهائي وأن اللوحة مخلوق حي، وليس من قبيل المبالغة قول الفنانين إنَّ اللوحات هي بمنزلة أبنائهم. فللوحة مخاضها وولادتها وحياتها القصيرة أو الطويلة أو الخالدة، والفن الذي تحمله أيضاً يتطور وينمو ويتقلص».

ويسوق الدكتور أمثلة من أعمال بعض الفنانين العالميين الذين ظلت أعمالهم تحتفظ بقيمتها الإبداعية رغم مرور الزمن، وغياب مبدعيها، ويرى أن ما تحمله من حقائق جمالية تظل ثابتة: « فها هي لوحات ليوناردو دافنشي تزين قاعات اللوفر، وقد كان إلى جانبها لوحات بوفي دوشامان، ولكنها لم تلبث أن سحبت من اللوفر، وظلت الجيوكندا. ولاتزال الدراسات مستمرة بشأن اللوحات الخالدة منذ أن ظهرت وحتى الآن لأن ذوق العصر يتغير، ولكن الحقيقة الجمالية ثابتة، لذا فوجهات النظر الجمالية تتبدل ومن هنا تظهر الدراسات الدائمة للوحات قديمة خالدة».

ويرى الدكتور قطاية أن التقويم النهائي للعمل الفني مستحيل عملياً والمقوّم الحقيقي هو الزمن . ويعدُّ أن فن التصوير في بلادنا حديث العهد، لم تمض عليه مدّة طويلة – أي قرون- لنستطيع تقويمه. علماً أن اللوحات التي دخلت متحف الفن الحديث في دمشق، دخلت عناصر أخرى لتقويمها،

عناصر غير جمالية، أدخلها المتحف، كالنظر إليها على أنها أولى محاولات فن التصوير في سورية، أو لأنها نالت جائزة ما في مسابقة ما... إلخ».

ومع ذلك يرى أنه من الممكن أن نقوّم النتاج الفني في سورية وفق مسيرة تتطوره ومقارنته مع تطور النتاج التشكيلي في الأقطار العربية. «إذ من الممكن وضع النتاج الفني ضمن إطاره الجمالي والتاريخي للقطر في مرحلة معينة منه وتصبح المشكلة نسبية، أي تقويم النتاج ضمن الأعمال الفنية في القطر، وعلى معطيات بقية الفنانين من الناحية الجمالية، وبالنسبة إلى الممكن في مجال الفنون التشكيلية».

وهو يرى أن لهذه النظرة بعض الأخطاء، إذ لا يمكن أن نسجن التيار الفني في أطر ضيقة، ويجب كسر الطوق، وأخذ نتاج بقية البلاد العربية والنامية في الحسبان.

صفات الناقد

يسرد الدكتور قطاية مجموعة من الصفات التي يرى ضرورة توافرها في الناقد التشكيلي، كي تأتي دراسته النقدية بقيمة حقيقية تفصح عن الجوانب الفنية والفكرية والتقنية في العمل الفني، وتحيط بالقيم الإبداعية التي تحققها الأعمال الفنية المهمة.

«الواقع أن الصفات التي يجب أن يتحلى بها الناقد عديدة منها: الثقافة الواسعة، ولهذه الكلمة عدة معان:

ثقافة نظرية عن تاريخ الفن في العالم منذ أقدم العصور حتى اليوم إلى جانب المعرفة الجيدة بالعلوم الإنسانية، مع ثقافة علمية تتبدى بالنسبة إليّ في ثلاثة وجوه:

أولها دراسة الأعمال التشكيلية في العالم عن قرب، أي بزيارة متاحف العالم ورؤية اللوحات ودراستها ميدانياً. وذلك كي تتثقف عين الناقد، فتستطيع تمييز الألوان ومدرجاتها، وأهميتها، والخطوط والتكوين والموضوعات، وكل مقومات اللوحة الجمالية.

الوجه الثاني: العيش مع الفنانين لفهم مشكلاتهم، ودراسة أفكارهم وطرقهم الفنية والتقنية، ولكن العيش عن كثب، أي دون أن ينخرط الناقد مع الفنان في مصالح أوصداقات تشوه حكمه، وتلزمه بأفكار لا يؤمن بها أولا يريدها لنفسه.

الوجه الثالث: أن يقوم الناقد نفسه بمعاناة العملية الإبداعية. أي بالرسم هو بنفسه من آن إلى آخر.

ولا يكفي أن تكون الثقافة ثقافة كتبية، أي أنْ تعمل الذاكرة لدى الناقد فحسب، بل أن يعمل الذكاء والإرادة مع الذاكرة، وبديهي أن متابعة الحركة الفنية في القطر، وفي العالم عن طريق القراءة والرحلات ضرورية».

ويؤكد الدكتور قطاية ضرورة أن يكون الناقد موضوعياً في كتاباته من دون التأثر بالمواقف الذاتية، والأمزجة العاطفية، «فأسلوب الكتابة يختلف حسب الناقد، ولكن ثمة صفة لابد ولا غنى عنها، ألا وهي

الموضوعية. وتعني دراسة النتاج الفني دراسة عملية بعيدة عن كل عاطفة وانفعال».

وللوصول إلى هذه الغاية يؤكد الدكتور قطاية ضرورة توافر الخلفية العلمية للناقد أي «تسلحه بالمنطق العلمي، والأصول العلمية في الدراسات على غرار ما يطلب من طالب الجامعة عند تحضير رسالة في الدكتوراه».

قياس الأعمال الفنية المحلية

يرى الدكتور قطاية أن معظم الذين يكتبون في النقد في بلادنا يحاولون مقارنة النتاج الفني المحلي بالنتاج الفني العالمي، المتوزع في متاحف العالم ويعتبر أن هذا الأمر يشكل خطورة جسيمة من كل النواحي سواء أكانت هذه المقارنة من قبيل المديح أم الذم. ويبين أنه ينبغي على الناقد ألا يسدي النصائح الفنية أوالفكرية أوالمسلكية للفنان «فعلاقة الناقد مع الفنان ممكنة من خلال النتاج الفني، وقد يعرّج الناقد على نفسية الفنان أوسيرته إذا ما اضطره تحليل اللوحة إلى ذلك، وهذا في اعتقادي من صلب الموضوعية... ومن الفنانين من يعتقد أن مهمة الناقد هي إيصال كلمته إلى الجماهير: تفسير الرموز والمعاني الجمالية في اللوحة، بتقديم العمل تاريخياً ونفسياً واجتماعياً... باختصار، القيام بما يشبه العمل الدعائي والإعلامي، أوفلنقل أن يكون الناقد وسيطاً بين الفنان المبدع، المنتج، والجمهور المتفرج، المتأمل، المستهلك».

وينوه الدكتور قطاية إلى خطأ الفنان في هذا الموقف الذي يضع فيه الناقد في مستوى أدنى منه، إذ يجب أن يكون النقد على صعيد واحد مع النتاج الفني «فعملية النقد المثالية... هي إعادة خلق وإبداع للعمل الفني

نفسه من وجهة نظر جديدة على العمل الفني نفسه، مثلما المخرج المسرحي، يأخذ من المسرحية النص ويقدمه إلى الجمهور بصياغة جديدة، يطرح من خلالها وجهة نظر جديدة».

فاتح المدرس فنان ملتزم

يمكننا أن نتعرف إلى أسلوب الدكتور سلمان قطاية في الكتابة النقدية من خلال استعراض ما كتبه في الصحافة السورية قبل سفره إلى فرنسا والإقامة فيها منذ عام (١٩٨٠م)، وسنقتصر على مقال كتبه في ملحق الثورة الثقافي عام (١٩٧٨م)، تناول فيه تجربة الفنان فاتح المدرس بعنوان «فاتح المدرس فنان ملتزم» وسنحاول أن نتعرف بأسلوبه النقدي وأدواته في ذلك الفن الذي أعطاه قسطاً وافراً من اهتمامه، نتيجة حبه له، ومعايشته لرواده ومبدعيه.

وفي البداية لا بدّ لنا من الإشارة إلى تلك العلاقة التي كانت تجمع بين الدكتور قطاية والفنان فاتح المدرس الذي يعدّ واحداً من أبرز الفنانين السوريين المجدين. فكلاهما أمضيا مرحلة الطفولة والصبا في حي باب النصر في مدينة حلب، وهوحي عريق في وسط المدينة. أقام فيه المدرس مع والدته بعد أن غادر أعمامه في حي الفرافرة -الأرستقراطي آنذاك - والحقيقة أن المدرس كان كثير التردد إلى بيت قطاية الذي يضم «سليم - سلمان - نبيه». وكان هذا البيت يجمع لفيفاً من الفنانين والأدباء والمفكرين من ذوي النزاعات التحررية، وكانت بواكير لوحات المدرس، تعرض في هذا المحفل الصغير قبل أن تخرج إلى الناس وتعرض في صالات العرض.

وفي غمرة الاهتمام بالفن القومي والفن الملتزم، وغيرها من الدعوات التي كانت تدعوالفنانين إلى رصد قضايانا القومية منذ مطلع ستينيات القرن العشرين، توجهت الأنظار إلى لؤي كيالي وفاتح المدرس ونذير نبعة ومحمود حماد، وغيرهم من الفنانين تطالبهم بهذا الالتزام، وقد رأينا كلاً من هؤلاء يخصص شطراً من نتاجه للقضايا القومية والوطنية وقضية فلسطين، والمقاومة وغيرها من الموضوعات الوطنية.

ولما كانت لوحات المدرس لا تفصح عن مضامينها بصورة مباشرة أمام المتابعين فقد رأى الدكتور قطاية أن يلقي بعض الإضاءة على الجانب المستتر فيها، ويظهر أن لوحات المدرس لا تخرج عن إطار الفن الملتزم بالقضايا الوطنية والقومية، فقدم مقاله الذي بدأه بعبارات أشار فيها إلى عبقرية المدرس ومواهبه المتعددة في الفن والأدب والموسيقا وغيرها من شؤون الثقافة. ثم ألمح إلى كلمة تتردد دائماً في كل ما ذكره النقاد عن فاتح، وما ذكره هوعن نفسه، وهي كلمة «الأرض».

«...هذه الكلمة تعني بالنسبة إلى فاتح شيئاً كثيراً، فهي ليست أرض الوطن الجميلة، المعطاء فحسب. والأرض التي عاش عليها الإنسان منذ أقدم العصور بل هي أيضاً الأم بكل ما تعنيه هذه الكلمة من مصدر وينبوع للحياة والحنان والعطاء، والتضحية، ولا سيّما العلاقة العضوية الملتحمة ما بين الأرض والإنسان». ويشير إلى أن هذه الأرض التي تتجسد في لوحات المدرس هي أرض سهول حلب. وهي حمراء قانية «كأنها عجينة من التراب والدم المفسوح على تلك السهول الشاسعة دفاعاً عن الأرض وعن الإنسان خلال آلاف السنين، منذ عصور أوغاريت وإيبلا وماري حتى هذا اليوم.

أوأنها أحياناً سوداء محمرة، كعين أصابها سوء فانقلبت تصبّ شواظاً وحمماً على من حاول أن يدوسها...».

ويسترسل الدكتور قطاية في وصفه لأرض سورية التي صورها المدرس في لوحاته، فهي الأرض التي صنع منها الإنسان حضارته وأقام فوقها ممالكه التي تمتد في عمق التاريخ الإنساني: «هي خلاصة قرون تفاعل الإنسان معها وعركها... عجن طينها صنع منه فخاراً وآجراً. وأدوات فنية، أخذ حجرها، فدقه ونحته تماثيل رائعة، أخذ ذلك الحجر، فبنى منه قصوراً شوامخ، ثم التصق بها حناناً وحباً، وذاب هو وكل ما صنعه فيها... في الأرض. في التراب، فكانت تلك التلال المبعثرة هنا وهناك، من آن إلى آخر نسمع أن فلاحاً ضرب فأسه في الأرض، فاكتشف مدينة هائلة، كانت تعج بآلاف الناس ومئات الوجوه الحضارية المختلفة، أو أن محراثاً صدم صخرة، فانكسر، وتكشف عن حضارة قديمة، تمتد جذورها إلى أبعد مدى من التاريخ الإنساني... هذه هي الأرض - الإنسان التي يراها فاتح، والتي يريد أن يرينا إياها دوماً في لوحته».

وبعد أن يستعرض الدكتور قطاية الموضوع الرئيسي في لوحات المدرس يلتفت إلى أهمية ومكانة إنتاجه بالنسبة إلى الفن العربي العالمي، ويعدّه أستاذ مدرسة فنية في سورية، ثم يذكر بالدور الذي أدته والدته في حياته وفنه، وهي في قصصه، «بل إن كثيراً ما صور وجهها، وكان في كل مرة يضع ملامح إنسانية تهز كل من يراها... وكم من مرة استوحى فاتح من أمه شيئاً ما، فكان ينبض بالمحبة والحنان والصدق... بعد فما الأم إلا

الأرض التي تغرس فيها البذرة لتعطي نبتة، وما الأرض إلا الأم المعطاء التي تضم بين حناياها أولادها أولاد الأرض... وهكذا فتعريف الوطن، بالنسبة إلى فاتح يبدأ بالأرض، فالأرض الأم الوطن... الإنسان، كلها عالم واحد، ووجوه متعددة لكائن واحد».

ثم يسوق الدكتور قطاية مقاطع من كتابات فاتح القصصية التي تصور أرض سورية، ويعلق عليها بقوله... «أليس في بساطة هذا الكلام حب عميق وارتباط وثيق بوشائج لا يمكن لها أن تحصى ؟...

إن محبة فاتح للأرض وأهلها تتجلى في صور أخرى، فهو يستلقي عليها ويلصق جسده بها، ويروح يحدق في السماء التي تغطيها، ويتخيل فيها أشياء وأشياء... أحلام طفولته، صوراً قديمة من مشاهدات رحلاته الكثيرة، فيسقطها عليها... نرى في اللوحة أرضية زرقاء سماوية، وعليها صور قباب القرى الشمالية وزهور برية غريبة. ووجوه فلاحين... كل ذلك ضمن جو غنائي شاعري يجعل من اللوحة سمفونية متناغمة، تنشد حب الإنسان للأرض، وحب الإنسان للإنسان، ويبدو هذا التنوع من لوحات فاتح وكأنها استراحة حلوة يلجأ إليها من آن إلى آخر كلما أتعبته ألوان اليأس والحزن والقتامة والتمرد».

ويؤكد الدكتور قطاية أن هذه الأرض التي شهدت حضارات كبيرة وعظيمة وقديمة، تغطي مساحات زمنية شاسعة، تعرّف إليها فاتح بدقة ومحبة لا متناهية حتى استطاع أن يستوعبها في أعمق طبقة من لا شعوره

«لذا عندما ننظر إلى لوحاته نرى فيها صوراً آشورية وفينيقية وبيزنطية، وألواناً وتكوينات فلكلورية».

ويوضح أن ما نراه في أعمال المدرس من ملامح تتصل بالحضارات السورية القديمة، لا يعني أنه ينسخ هذه الملامح نسخاً آلياً، بل إن ذلك ينعكس بصورة تلقائية نتيجة ما اختزنه الفنان من حب لأرضه، وتقديره لتراثها الإنساني والحضاري.

«فهولا يكرر الصور التي تملأ ردهات متاحف العالم عن آشور بني بعل أو سرغون الثاني أو ملك الأرواح الخبيثة منها والطيبة، أو أننا نرى في لوحاته أيقونات نعيم الرسام الحلبي، أو فسيفساء جامع بني أمية كما هي بألوانها الزاهية، ووجوهها المتعجبة الذاهلة، بل إن لوحاته تخلق في أنفسنا ذلك الشعور بوجود بعض الخطوط، وبعض اللمسات... وليس معنى هذا أيضاً أنه عاد إلى زمن بعيد، مضى وانقضى، يجتره بعناد...».

وبعد أن يخلص الدكتور قطاية من الحديث عن الجوانب المعنوية في نتاج المدرس يلتفت إلى اللغة الفنية لديه، ويشير إلى أن ما قدمه المدرس جاء في صيغة تشكيلية معاصرة، تنتمي في تكويناتها وأجوائها إلى لغة القرن العشرين الذي تألقت فيه أعمال بيكاسو، براك، ميرو، جوان غري، ماتيس، فالامنك... ويؤكد ذلك بقول للمدرس يشرح فيه وجهة النظر هذه، ويبن فيه أن مهمته كفنان سوري أشق من مهمة الفنان الغربي: «... إن واجبي أصعب من واجب الفنان الأوروبي، فهو لم ينقطع عن التسلسل التاريخي في بنائه المعاصر، في حين ألتفت إلى الوراء لأرى حلقاته مفقودة من النشاط الفني في

تاريخ بلادي. أسبابه سياسية محضة أدت إلى همود قدرة الخلق لدى شعب وطني لولا وجود جانب من فن العمارة والصناعات القومية لكان الهمود كاملاً. لعل العامل الاقتصادي كان له الدور الرئيسي في ذلك الهمود».

ثم يلتفت إلى الجانب النفساني في لوحات المدرس، التي يرى فيها رمزاً لجيل شعب بأكمله، إذ يسعى الفنان إلى نقل مشاعره إلينا عبر لوحته التي تصدمنا بالمشاعر المأسوية لإنسان يتألم أو شعب يتمزق. ويردّ على أولئك الذين لا يرون في لوحاته سوى أشكال دمى كتلك التي نشاهدها بين أيدي الصبية في الريف... بوصفها لعباً صغيرة مصنوعة من خرق ذات ألوان مختلفة، بل إنها لعب مضغوطة كما يزعم بعضهم.

ويعلق الدكتور قطاية على ذلك بقوله: ليست هذه الأشكال سوى رموز لهذه الأمة أفراداً وجماعات، فعلى الصعيد الفردي، وضمن كل نفسية عربي سوري ذلك الشعور بالانسحاق والضغط لأنه يوجد في أعماق كل منا «أسعد وراق» صغير، بل إن بعض أشكال فاتح تشبه من بعيد مومياء ملفوفة مرصوصة، في حين نظرات الوجه ثورة وتمرد... أليس هذا شعور كل منا؟

عشرات، بل مئات الحجب الاجتماعية والفكرية والنفسية تربطنا، وتقيدنا،وتلقي بنا لعباً مسكينة فلكلورية تتناقلها الأقدام... أليست هذه مأساة؟... أليس في عمل فاتح هذا شكلاً ومضموناً معجزة ؟

ويورد الدكتور قطاية تعريفاً للمدرس عن المأساة، مظهراً فيه وقوفه على الجانب الحزين من العدالة: إنني أتهم ضمير الإنسان المعاصر في أعمالي، وإن تأثير المأساة الماثلة في عصرنا الحديث، يدفعني ببطء حثيث إلى اليأس

من الإنسان. ويسوِّغ الدكتور تكرار الأشكال المأسوية التي يرسمها المدرس، ويعدّ أن ما يكرره هو تكرار لصورة ناجحة، ويتساءل: كيف يمكن لإنسان فنان كفاتح حسّاس إلى درجة الهلوسة، مرتبط بالأرض التي يعيش عليها.. وعليها ولد بعرى لا تنفصم؟... كيف له ذلك، وهوالفنان الذي تسري الحرية في كل خلية من خلايا جسمه؟... كيف له أن يتناسى مأساة إنساننا العربي ؟

ثم يسوق قولاً للمدرس يظهر موقفه من الحياة والفن، بوصف الفن يعطر حياة الإنسان ويجعلها محتمله، يقول المدرس: إنني مواطن يشعر بمسؤولية البناء مع كل دقة من قلبي، وإنَّ غرامي بالفنون كل وجودي، إن الفن يجعل الحياة محتملة، ويعطر الوجود بعطر إنساني دائم الإثارة.

ويرد على أولئك النقاد الذين يعيبون على المدرس عدم الالتزام «مع أن الالتزام في لوحاته واضح يكاد يفقأ العيون» ويبيّن أن الفن الصادق لا يمكن أن يتحول إلى لوحات إعلانية مباشرة، تسرد فيه الأحداث دون وعي فني وإدراك لطبيعة الفن الذي لا يمكن أن يكون بوقاً للأصوات التي تدعو للتعبير عن الالتزام بطريقة إعلانية.

«صحيح أنه لا يقدّم لوحات فيها الشهداء يتساقطون، والأمجاد ملطخة بدماء الظفر والرايات خفاقة عالية، ذلك لأن زمان اللوحات الإعلانية الجدانوفية قد ولّى منذ زمن بعيد، فأرشيف المجلات والصحف مملوء بالصور الفوتوغرافية الملونة وغير الملونة التي تدفع الإنسان إلى التعرف على واقع مذهل مخيف يعجز عنه الفنان. وأرشيف السينما والتلفزيون غني أيضاً باللقطات المذهلة عن الحروب ومظاهر الطغيان والتضحية الشعوب» .

ويؤكد أن مهمة فنان اليوم غيرها بالأمس، وأن الحرية هي الهدف الأول والأخير للإنسان منذ الخليقة وحتى اليوم. «الحرية هي ما يريد أن يقوله فاتح في لوحاته، وهو في هذا لا يملّ، يكرر ويصرخ ويجأر مطالباً بها لنفسه ولأبناء وطنه، بل للإنسانية جمعاء».

وهكذا يختم الدكتور قطاية مقاله عن الالتزام عند المدرس، مقتصراً في حديثه على هذا الجانب دون أن يتعرض إلى الجانب التقني والفني إلا بشيءٍ قليلٍ، وهومع ذلك يبدو قارئاً جيداً لمادة الشكل وما يوحيه من دلالات معنوية وما يستتر بين خطوطه وألوانه من أفكار ومشاعر، لا يستشفها إلا من أوتي بصيرة نافذة ورهافة واضحة وثقافة نامية.

نوري الراوي

لم يكن نوري الراوي من أكثر الفنانين العراقيين نشاطاً في الساحة التشكيلية العربية وحسب، بل كان من أبرز النقاد الذين كتبوا في الفن التشكيلي إلى جانب عدد من الأسماء اللامعة في هذا الميدان أمثال «جبرا إبراهيم جبرا، وشاكر حسن، ومحمد الجزائري، وسهيل سامي نادر، وكاظم حيدر، وماهود أحمد، وشوكت الربيعي، وجميل حمودي» وغيرهم ممن قدموا دراسات عديدة في الفن والنقد التشكيلي، وأسسوا رابطة نقّاد الفن في العراق عام (١٩٨٢م).

ولد الراوي في قرية «راوه» في العراق عام (١٩٢٥م). ودرس الفن في معهد الفنون الجميلة ببغداد، وتخرّج فيه عام (١٩٥٩م)، وشارك في معظم الأنشطة الفنية والمعارض الفردية الجماعية داخل العراق وخارجه وكان عضواً مؤسساً في «جمعية الفنانين العراقيين» وزميلاً في «جماعة الرواد ». كما أشرف على إدارة المعرض الوطني للفن الحديث التابع لوزارة الإعلام العراقية. وعرض أول سلسلة إذاعية للأحاديث الفنية في إذاعة جمهورية العراق، وأول سلسلة تلفزيونية للفن التشكيلي عام (١٩٥٧م).

قدم الراوي أول صفحة فنية أسبوعية في الصحافة العراقية باسم «دنيا الفن» في جريدة الزمان البغدادي عام (١٩٥٢م)، وحرر العديد من الزوايا الفنية في جريدة الأخبار وجريدة صوت الأحرار بين عامي (١٩٥٤-

١٩٥٥م). كما أنجز عدداً من الكتب عن الفن العراقي أبرزها «تأملات في الفن العراقي» (١٩٦٢م) و«الأسفار» و«أوراق الأيام» و«متحف الحقيقة... متحف الخيال» (١٩٩٧م).

وقد شكلت الكتابة الفنية عند الراوي جدولاً موازياً لإنتاجه التصويري الذي يستمد موضوعاته من وحي القرية العراقية التي يرمز فيها لموضوع الإنسان وعلاقته بالوجود وهو يضفي على قريته أجواء حالمة في مناخات سوريالية تجتمع فيها الملامح الواقعية مع العناصر المتخلية، في صياغة مبتكرة، وقد رأى جبرا إبراهيم جبرا أن نوري الراوي «اكتشف مشاهد سحرية في قتامات الذكرى، في قتامات التطلع إلى نقاء نفسي يراوغ يد الإنسان الباحثة، وهويدلج في غسق لاندري أهوغسق ما قبل الفجر أوغسق ما بعد الأصيل. هذه المنازل الخالية، الطالعة النازلة، المطلة على أنهر خيالية، تئن على مقربة منها نواعير ريف بعيد... إن التجربة البصرية هنا تجربة شعرية، تجربة حزن عميق، حزن غريب، تتفتح له النفس، تفتح زهرة في أول الليل بعد أن انغلقت في قيظ نهار لاهب ربما كانت هذه كلها منازل سراب، غير أن المهم هوأننا نراها مع الفنان تقترب منا، تكاد تنصاع ليد مهمومة عشواء. رؤيا صوفية أخرى، ما في ذلك من شك، يغتني الرسام بها ويغنينا»(١).

ومع ذلك، فقد كان الراوي يميل بين الفينة والأخرى إلى بعض الصيغ التعبيرية المستحدثة التي تروي شغفه في التجديد، وقد يصل بذلك إلى

(١) جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٧٩.

مرابع التجريد الذهني أو العفوي، الذي يستبعد المفردات التشخيصية، ويعتمد على تداعيات اللون وإغراءاته في بنية تشكيلية متحررة، ومناخ صوفي نقي يستجيب لأشواق الفنان، ونزوعه الشاعري نحو الخالد والمطلق.

اللغة النقدية

أما كتاباته في الفن والنقد التشكيلي، فقد درجت في صياغة لغوية تبتعد عن السرد التقريري المنجز، وتسعى إلى اجتياز المسافات نحوآفاق تأويلية تحلق فيها المفردات معتوقة من كثافة الأرض، معبرة عن: «تركيبة النفس التي لا تهدأ ولا تستنيم، ولاسيّما في أدوار التطوير والتكيف والبناء الجديد» من أجل انبعاث مضيء باهر على حد تعبيره وهوفي ذلك يمضي على أثر بعض الأدباء المحدثين في لبنان، إذ تلتقي روافد الحداثة «القادرة على استيعاب كل خصائص اللغة وسحرياتها وطاقاتها الحيوية المخبوءة، ومن ثم نشرها في الآفاق الكثيرة المجرات المحترقة، كما لوكانت لغة تسبيح، يطلقها الأنا الليلي مثلما يمليها علينا الآن أدب الغرب» فهو يصغي إلى كل ما هوجديد أصيل في الفكر والفن، في الشكل والمضمون(١).

وهنا يثير الراوي إشكالية في الكتابة عن الفن، لاسيما الكتابة في النقد التشكيلي فهو يلجأ إلى لغة كتابية تشبه لغته التصويرية، أي إنّه يضع نصاً لغوياً مقابل نص تصويري. فإذا كان النقد يحمل في مهامه القدرة على الإفصاح عن لغة التصوير المجازية في تكويناتها الحداثية، فهل يستطيع

(١) نوري الراوي، أوراق ملونة من الفن العراقي، وزارة الثقافة بدمشق ٢٠٠٧، ص ١٢.

التأويل المجازي إظهار ما في العمل الفني من كوامن مستعصية على القراءة؟. أيمكن للمتلقي أن يستجير بالنار من الرمضاء؟

أيمكن للمتلقي أن يلجأ إلى نص كتابي مركب لتفسير أوتأويل نص بصري مركب؟ هذه معادلة غير مناسبة... فالكتابة النقدية تتجنب التعقيد، وتتوخى التبسيط، وتميل إلى الإضاءة والكشف عن الكوامن، ولا بأس لها أن تجنح إلى الصورة والمجاز في إطار الحديث عن المعاني المستترة، فلغة العيون أعمق من لغة الشفاه. ولعل الإسراف في التأويل المجازي والتعبير المستتر والمغلف بمهارات المخيلة اللغوية، وذكاء الاشتقاق يعادل الإسراف في اللغة الإنشائية والزينة اللفظية التي ترفّع عنها الراوي حين تحدث عن لزوميات الرافعي والزيات وطه حسين وأضرابهم من كتاب مصر[1].

وفي لحظة اكتشاف المعنى في اللوحة، يقول الراوي: ربما ينقسم الزمن على نفسه ذرياً في تلك اللحظة التي هي في نزوعها الروحي لحظة الوصول إلى المعنى أو ما هوأقرب إلى اليقين منه إلى التصوير... عند ذاك يلغي المفرد عددية التجاوزات والتناظرات والتناقضات والتكاملات في بناء اللوحة الفنية، لتبقى كلية الواحد هي التي تحوم فوق فردية الزائل، وهي غاية في ذاتها، لأنها بداية كل كمال تهفو نفس كل مبدع إلى نواله، فلا تستطيع إلا بحدود[2].

فالراوي يسعى إلى ابتداع لغة نقدية منزهة عن اللغو، لكن التصعيد الشعري يكون فيها متوازياً مع العمل الفني... «لغة ملونة لها قدرة التغني بالأثر

---

(١) المصدر السابق، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤.

الفني والتنوير لغوامضه كي ما يكون المشاهد المتأمل في موضع الإلفة والحوار والاستمتاع»[1] وهي لغة تقوم في جوهرها على الإنارة والتفسير والتقويم.

النقد الجديد... جدلية الحوار واللاعنف

تحت هذا العنوان يشير الراوي إلى ذلك النقد الذي يقوم على لعبة المدح والذم. ويرى أن هذا النقد الساذج لا يمكن أن يعمر. إذ سرعان ما ينتابه العطب. ثم ينوه إلى تلك الشراكة التي تضم ثلاثة أطراف؛ فهي تجمع بين الفنان المبدع للأثر الفني من جهة والناقد لهذا الأثر من جهة ثانية، والمتلقي الذي يمثل الهدف النهائي للفنان والناقد من جهة ثالثة. ويرى أن هذه الشراكة ينبغي أن تقوم على الفكر الحر المستنير، دون أن تتزود بالأسلحة الجارحة، وأن تتوزع الأدوار بين عناصرها توزيعاً عقلانياً متسامياً، يتسم بالفهم العميق والتجرد الأخلاقي عن الآراء والانفعال.

ولكن ما هي المبادئ التي يمكننا من خلالها الولوج إلى العمل الفني ودراسته؟ يرى الراوي أن أبرز هذه المبادئ، تحرير تصوراتنا المسبقة من الشوائب، والإقبال على قراءة العمل الفني بمودة عبر نظرة تأملية. وينجم عن ذلك «أثرين: أولهما عقلي إزاء جماليات الفن، وثانيهما تجريبي، يجعل من الذوق الفني برهاناً على تجذر الثقافة، وسبيلاً لفهمها، وكلاهما يفضيان بنا إلى فضاءات الفن الرحيبة»[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٧١.

(٢) نوري الراوي، تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩، ص ١٨٢.

ويجمل الراوي الهدف من العملية النقدية التي تسعى إلى إغناء الوعي عند المتلقي وإضاءة الطريق أمامه في قراءة العمل الفني، وإتاحة الفرصة له ليكون شريكاً في معرفة الأبعاد الداخلية للعمل الفني، وهذا يتحقق عن طريق تطوير القدرات التحليلية للمتلقي من خلال إقامة حوارات صامتة بينه وبين العمل الفني تؤهله للوصول إلى تفسير وتأويل ما يشاهده من أعمال في المتاحف الفنية وصالات المعارض وكراسات الفن المطبوعة. وبذلك نكون قد حققنا القاعدة الراسخة لقيم الفن العالمية دون أن نترك للزمن فرصة حجب الحقيقة عنا.

والنقد عند الراوي ليس مقاضاة للفنان أو مجافاة له، والناقد ليس قاضياً بل هومشاهد ينفعل مع العمل الفني، ويقدم تحليلاته التي تعمق فهمنا للفن ومنجزاته. مع العلم أنه ليست هناك أحكام مطلقة في الفن لأن الإنجاز الفني هوتعبير يستند إلى دوافع ذاتية وبواعث شخصية، وهوعكس العلم الذي يقوم على حقائق موضوعية وقوانين ثابتة.

فالنقد ليس مواجهة بين الناقد والفنان أو بين الفنان والمتلقي، أو بين هؤلاء الثلاثة بل هو مواجهة مع الذات، واستكشاف لثقافة الفنان، واقتراب من عالمه بمحبة ومودة.

ويؤكد الراوي أنه لا يوجد في الفن منهجاً واحداً يجعلنا مؤهلين لقراءة العمل الفني واستقبال الإشارات المودعة في داخله «فنحن نحتكم في الأدب مثلاً إلى حقيقة تقول: تكلّم حتى أراك. وهو تعبير عن مكان وزمان فعليين، أما في الفن فيمكن أن نقول: اعمل حتى أراك. وهوقول واضح

بسيط لأنه يؤكد نحو مطرد مع اتساع القيم والأفكار التي نكتشفها فيها أو تمنحنا فرصة لفهمها والاستمتاع بآثارها »[1] .

صفات الناقد

الفن بوصفه لغة مجازية، هو على جانب كبير من التعقيد بما يتضمنه من إيحاءات رمزية وبما تنطوي عليه لغته من مواد وخامات، وأشكال وتكوينات تقوم على بعدين ثالثهما وهمي وافتراض بصري هو بديل للحقيقة، ولذلك فإن تفسير الناقد وتحليله للعمل الفني، يرتبط باجتهاده وتراكم خبراته في التحليل والتأويل والاستنباط. كما ترتبط هذه التحليلات بعلاقة العمل الفني بما يناظره من أعمال فنية معاصرة له، وأهداف تثير النشاط الفكري لدى الناقد.

وبناء على ذلك لابد أن يمتلك الناقد امتيازات متكافئة مع الفنان المبدع حتى يتمكن من اكتشاف القيم التشكيلية في العمل الفني من خلال دراسة عميقة ورهافة حسية نشطة أي لابدّ أن تتوافر فيه «صفة الخبير وملكة المتذوق وقدرة الشعاع الكاشف، إضافة إلى مالا يعد من المهارات والنظم المعرفية الواسعة كالرؤية النافذة والتمييز الواعي والطاقة التعبيرية، والحساسية الجمالية، وقابلية الربط بين الظواهر، واكتشاف العلاقات الخفية بين نسيج المادة ولغة الألوان والعين الثاقبة إزاء الخصائص الأساسية للعمل التشكيلي والقدرة على

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨٣.

التقمص العاطفي من أجل تجريب فعل العاطفة من الداخل، إضافة إلى الرصانة في الحكم والحيادية في النظر إلى الأعمال الفنية وتقييمها»[1] .

ويلح الراوي على وجود صفات لدى الناقد، تكون متكافئة مع صفات الفنان المبدع فكما أن الفنان يتحد مع الضوء والفضاء والحركة والصمت والطبيعة، فإن على الناقد أن يفعل ذلك بطريقته الخاصة التي تجتذب المتلقي وتستثيره، وتدفعه إلى الدخول في أعماق العمل الفني، واستشراف آفاقه وإدراك أبعاده، ولن يكون ذلك إلا ببواعث المحبة للفنان والتعاطف مع عمله ومن لا يملك ذلك «يكون خارج شرف المهنة، ومتنكراً لأمانتها» على حد تعبير الراوي.

ويمكن للذات الناقدة أن تختبر ذاتها من خلال ما جمعته من غلال ثقافية ومعرفية ولذلك يحرض الراوي الناقد على «أن يحيل تجربته الداخلية إلى تجربة مشتركة مع الآخرين، ثم يعمد بعد ذلك، إلى خلق مساحة لغوية مشتركة بينه وبينهم وفق المفهوم الإنساني الذي يلخص استجابة المبدع لما يمكن أن يؤلف حواراً هادئاً ضمن علاقات طبيعية، لا تنتهي خاتمتها بالتوتر والعنف»[2].

ولذلك يسعى الفنان إلى تنمية إحساسه الثقافي بوصفه ممثلاً للنخبة ويعمل على تقديم تجربته الإبداعية للجميع بما فيهم الناقد، وهو لا يخشى أن

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٤.

يتابع نتاجه، ويدرس تطوره ومنعطفاته، ويثير الأسئلة حول هذا النتاج ويجيب عنها.

ويميز الراوي بين ثلاثة أنماط أساسية للنقد، هي: «الأحكام والأوصاف والتفسيرات» ويؤكد عدم وضع العملية النقدية في الجانب المؤلم الذي يحرج الذات المبدعة، دون أن ننقص وظيفة النقد، ونفرغه من محتواه الإنساني من أجل أن ندع المبدع في مملكته دون نقد أو قانون. لأن النقد الموضوعي الرصين يجب أن يقدم للمتلقي كشفاً دقيقاً للعمل الإبداعي من أجل استيعاب جماليات الفن واستشفاف معانيها وفهم رموزها.

ويعبر الراوي عن قلقه من سوء العلاقة بين الناقد والمبدع، ولا يجد تفسيراً مقنعاً لها، ويعزو ذلك إلى خلوساحة النقد من التقاليد الراسخة التي تؤسس لمفهومه. ويشير إلى أن الضرورات التاريخية، قد أفرزت عدداً من الناقدين الذين يشكلون خطاً نوعياً يتوازن وواقع حركة تشكيلية ما زالت حتى اليوم لم تبرأ من عوامل القوى الطاردة في داخلها. رغم أنها جادة في البحث عن شخصيتها الأصلية، وتعمل على تأكيد هويتها الوطنية، وانتزاعها من المؤثرات الغربية.

ويلح على ضرورة امتلاك ثقافة العصر، وأهمية دور الناقد في حياتنا الثقافية بوصفه واحداً من بناة المجتمع، وهو يمثل عنصراً مهماً في مسرحية الوصال مع الحياة «فلا بدّ لنا أن نضع في يده مشرط الجراح، ونخفي عنه سكين القصاب» عندئذ سنتمكن من إعلاء صرح المعرفة، وهدم بؤر التخلف، وسيفقد النقد أهميته الثقافيه إذا ابتعد عن دوره في الإعلاء.

ويشيد الراوي بالدور الإيجابي الذي أدّاه النقد في إضاءة الكنوز الفنية في العراق ويسوق لذلك مثلاً ما كتبه المصور والناقد حاتم الصكر تحت عنوان «الشعر والتشكيل تواشج أم تناقد» وما نجده من دلالات على تجاسد الشعر والتشكيل في تأليف سمفونية الحياة، ثم يعرض صورة كتبها «ميشال ديرميه» للوحة حقل الغربان للفنان فان غوخ وجاء ذكرها في مقالة الناقد الصكر:

«إن الضوء الموزع على لوحات (إفرز) يفرضها دون تدخل أدنى رمز، وما إنْ تتكلم عن الغربان الجاثمة فوق الحقل حتى نقتلعها من التصوير لنلحقها بالأدب، وإن لم يكن أمامها إلا الدلالة... فهي لا تشكل عملاً، إنما ثغرة، غربان، نقاط سوداء ، ترقيم إنما ألا يبقى طيرانها صامتاً فحسب. في حال أنّها مستقرة في الذاكرة» ويعقب الراوي بقوله: «أفليست هذه لوحة مرسومة بلغة الوصف النقدي، إني أتساءل»[1] .

(١) المصدر السابق، ص ١٨٦.

الفنان إياد الحسيني

في كتابه «تأملات في الفن العراقي الحديث» وقع اختيارنا على نص يعرض فيه نوري الراوي تجربة الفنان إياد الحسيني في تصوير اللوحة الحروفية لنتعرف على أسلوبه النقدي، وتناوله للعمل الفني، وآثرنا أن نعرض النص كاملاً قبل أن نعقب عليه:

«الفضاءات تتسع مابين الحروف والكلمات التي تؤلف مبانيها وتوائم معانيها... وهذا المداد الليلي المضيء الذي ظلّ أسير قضاه المتصل منذ أزل البوح بالكلمات حتى اليوم، مازال يهفو إلى مغادرة بياض الورق والانتشار في الكون أنواراً وأشعة.

ثمة حوار خفي ما بين الصورة والمثال... بين الغائب والحاضر، بين المنظور والمضمور، ولكنه حوار محكوم بامتحانات الإنسان ومجاهداته وأقيسته ذلك لأنه حينما أقام وحدته مع الوجود، أصبح منحاه الزمني، هو الخط المنظور مابين التشكيل الروحي والأشياء، وهوتاريخ مقروء بالاستظهار والرؤية الحلمية، والمعاودة الحرة للأصوات الداخلية.

غير أن الفنان، غالباً ما يتخذ المواقف الجدلية من فنه فينحاز إلى كشوفاته الذاتية في أحيان، أويناجزها النقد والمناقشة في أحيان أخرى، وهذا هوما فعله الفنان «إياد الحسيني» إزاء أعماله الفنية، فقد حاول أن يستبدل

«حرفيات» الخط العربي المأثور بـ «جماليات» التشكيل المنظور، فانتزع بذلك حقاً تاريخياً كان موزعاً بين أكثر من فنان مجايل له، ولكنهم ما استطاعوا امتلاك هذا الحق إلا بمقادير. فقد تفرقت بهم السبل وتباعدت الاجتهادات، حتى لم يعد في الإمكان وضع حدود واضحة المعالم لما ظلّ حتى الساعة، رهن تقييمات لا ترقى إلى مستوى الحقائق الموضوعية الثابتة.

فبقدر كبير من إحكام الموازين السلفية في الخط والتجويد الإنشائي البليغ نجد أن الفنان يعالج أمراً جديداً في غاية الدقة والتعقيد، حين يخضع تقنيات فن «الرسم» لموجبات فن «الخط» وهو في ذلك، إنما يزاوج بين إيقاعين مختلفين ويداني ما بين عرضين بصريين متباعدين. ولكنه رغم كل ذلك، يستطيع أن يبدع منهما تأليفاً تشكيلياً جديداً، يحمل أكبر قدر من المجاز التناغمي، كما يتسم بقدر أعلى من التوازن الإيقاعي وهو بهذا، إنما يقف في الخط المقابل لمحاولات الرسامين الذين أغفلوا رمزية الحرف وجعلوا منه مجرد إيحاءات تشكيلية تستوي على السطح أو تغور في الملامس الخشنة لسطح اللوحة، كما لوكانت في لجة التداعيات النفسية تغور سيان أو تعوم.

«إياد الحسيني» من هذا المنظور، خطاط جاء إلى الرسم من منطلق روحي مفعم بالوجد، فارتفع بعمله الفني إلى آفاق الشعر والخيال ومطلق الموسيقا، ولم يقع في شباك التجريب والمعايشات الشكلية، بل صافى بين الأضداد التي واجهته، وبرزت له من خلال العملية الفنية، فانتهى إلى تصعيد الأشكال وتعويمها فيما يشبه الغمام الأفقي الشفيف، من أجل أن يمنحها بعداً روحياً مضافاً، ويخففها من أعباء الحجوم، فيعبر بها من منطقة الظل الأرضي إلى عالم بلا نهايات.

تذكرنا «النقطة» التي تظهر في لوحاته وتتكرر، بأنها لازمة موسيقية خفية تصدر من لا مكان، ولكننا نسمعها في كل مكان، لأنها صوت الزمان وصورة الوجود إمّا حللنا فيه، أوهي النقطة التي عناها «الحسين بن منصور الحلاج» حينما وصف ذاته المعلقة في حمى الوصال: «أنا نقطة تحت الباء».

ما بين هذه النقطة وفضاءات الأبصار أقواس من لا ظلمة، وخواطف من النور قد ينعتها العارفون منا بالصحبة والشهود، وقد يقبل عليها الآخرون إقبال العاشقين على مدام الوجد، ولكن الأمر قد يخرج من أولاء وأولئك، ليظل موصولاً بمن اجتهد في «المشق» وكتب وخطّ وجوّد واستجاد، وأخذ وأعطى ثم انتهت إليه ينابيع الحكمة ليغمس في مدادها النوراني قلمه، وأنهار المعرفة ليترع منها كؤوسه.

في نمو إيقاعي منظم، تستحيل كريم الآيات وفرائد الشعر، وصافيات الحكم والكلمات إلى منازل تتجه صعداً إلى الأعلى، وكأنها تدخل في مدارات من الظلال والأنوار الساطعة، فلا تبين منها الكلمات إلا أنصافاً شفيفة الظواهر، قد تغيب عن الأبصار، غير أنها لا تغيب عن البصائر، ولكنها تعود للظهور في أفق الرؤية من جديد بعد أن قطعت في رحلتها فيما يشبه دورة الأفلاك !.

إنها صورة الحروف وأقلامها وموازينها ومساحاتها وألقابها، وهي تنساب على الرقوق، وتجري على قراطيس «ساسيو» مبسوطة ومقورة، يابسة ولينة مستقيمة السطور، معتدلة الأقسام، طويلة الألف واللام، مستديرة الأهداب، صغيرة النواجذ مفتوحة المقل، متساوية الصدور

والحدود، متخيلة بأنها متحركة وهي ساكنة... وهوهذا النظام الخارق الجمال من الخطوط التي تأتي إلينا متآلفة مع دورة العصور، وتعاشقات الظلمة والنور... والليل والنهار وهي تتلقفة جيلاً بعد جيل الرسالة الهندسية الشهيرة «لابن مقلة»، في حين تزهر رائية تلميذه «ابن البواب» ويتضوع عطرها في إجادة التحرير بين الأنام.

وهكذا يتواصل ذلك العزيف الرائع، ويمتد عبر العصور، لتتردد أصداؤه اليوم في أبهاء الفن لمدينة السلام، بغداد الحب والخير والجمال، حتى لكأنا دورة الزمان قد أدركت باديها حين بدأت بمنتهاها.

هنا يمسي التأمل فيما وهب لنا من جديد هذا الفن، وجهاً من وجوه معادلة اللانهاية »[1] .

وهكذا يتناول الراوي لوحات إياد الحسيني ذات الطابع الحروفي الذي يتخذ من مفردات الخط العربي وعباراته المأثورة بنية لمنظومات تشكيلية مبتكرة تحوّل العمل الفني إلى مسرح للخطوط العربية في مقاربة للوحة التجريدية التي تبتعد عن التشخيص متخذة من التكوين المبتكر لغة ذات طابع جمالي مستحدث وقيم تعبيرية مجردة، تحمل في طياتها دلالات روحية ومعنوية، تتوافق مع المكونات الفكرية، والحالات الشعورية للفنان، وتعكس مقدرته في التشكيل الحروفي المبتدع.

ويباشر الراوي حديثه عن اللوحات بلغة شعرية، يغلب عليها الطابع التعبيري الذي يقارب الفكرة، ويمنحها بعداً تأويلياً، وأفقاً رحباً، مبتعداً

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦١.

عن المباشرة والتصريح فقد استحكمت النزعة الأدبية واللغة الشعرية في كتابات الراوي، فأحالت لوحاته إلى قصائد لونية، وجعلت كتاباته واحات أدبية، كتلك التي نجدها في شعر المحدثين الذين يوائمون بين تأملات الفكر وتداعيات الخيال وإغراءات اللغة الموحية.

وعلى الرغم من معاصرة الراوي لعدد من كبار الناقدين أمثال الأديب الروائي والشاعر جبرا إبراهيم جبرا الذي تميل لغته النقدية إلى الوضوح والإفصاح، إلا أن الراوي آثر أن تكون له لغته التي تحمل نزعته الأدبية والتعبيرية الموحية فهو يقف في صف المجددين الذين أذهلتهم الكتابات الغربية، فابتعدوا عن الكتابة التي لم يجدوا فيها سوى لزوميات للغة لا تقوى على استيعاب الفكر وحمل المعنى على أجنحة المخيلة ونبضات الروح.

وإذا كان الراوي قد تمكن من المزاوجة بين النقد التحليلي واللغة الأدبية الموحية فإن هذا يشكل استثناءً فريداً لا ينبغي القياس عليه، إذ إنَّ الإسراف في الإنشاء الأدبي قد يفسد النقد، ويحول دون وصول الفكرة للمتلقي، لأن النقد في جوهره يقوم على التفسير والإفصاح، والكشف عن الكوامن المستترة خلف الخطوط والألوان التي تجسد التكوين وتعكس المضامين.

طارق الشريف

طارق الشريف مواليد **(١٩٣٥م)** واحد من أبرز نقاد الفن التشكيلي في سورية وأكثرهم عطاء ومواظبة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وهومؤسس مجلة «الحياة التشكيلية» التي صدرت في دمشق عام **(١٩٨٠م)** برعاية وزارة الثقافة السورية. وقد ترأس تحريرها منذ تأسيسها ولغاية عام **(٢٠٠٠م)**، وكتب فيها زهاء مئة وخمسين مادة في الفن التشكيلي العربي والعالمي. فكانت مرجعاً مهماً في تاريخ الفن وعلم الجمال والنقد الفني على مدار عشرين عاماً ، شارك فيها عدد من النقاد والباحثين العرب إلى جانب عدد من الفنانين والأدباء الذين كتبوا في الفن ، وترجموا عنه.

درس طارق الشريف الفلسفة وعلم النفس في جامعة دمشق، وشغل إدارة مركز «أدهم إسماعيل» للفنون التشكيلية في دمشق. وأسهم في بروز عدد من الفنانين الواعدين الذين رفدوا الحركة التشكيلية السورية في إنجازاتهم التصويرية والنحتية. ثم أسندت إليه إدارة «مديرية الفنون الجميلة» في وزارة الثقافة السورية، بعد رحيل الفنان نعيم إسماعيل عام **(١٩٧٩م)**. وكان في طليعة لجان التحكيم في المعارض الرسمية والدورية في سورية، وعدد من الأقطار العربية، بالإضافة إلى مشاركاته المستمرة في الندوات والمحاضرات والمؤتمرات التشكيلية.

كتب الشريف في النقد التشكيلي ضمن عدد من الصحف والمجلات السورية والعربية، بالإضافة إلى كتاباته في عدد من النشرات والكراسات التي عرّف فيها بالفن التشكيلي السوري، كما شارك في إنجاز عدد من الألبومات المصورة لعدد من الفنانين الرواد بمشاركة «محمد حسام الدين، وحسّان أبو عيّاش» تحت عنوان «فنانون تشكيليون سوريون». أما أبرز كتبه التي صدرت عن وزارة الثقافة بدمشق فهي «عشرون فناناً من سورية» (١٩٧٢م) و«بول سيزان» (١٩٧٥م) و«نعيم إسماعيل» (١٩٩٠م)، وعدد من المخطوطات التي لم تطبع عن «لؤي كيالي» وغيره من الفنانين السوريين.

يعدّ كتابه «عشرون فناناً من سورية» في طليعة الكتب التي عرضت إنجازات عدد من التشكيليين السوريين المجددين، وقد استهله الشريف بمقدمة عرض فيها نشأة الفن الحديث في سورية، وأبرز المؤثرات التي أسهمت في تكوينه.

ومن خلال مجلة الحياة التشكيلية، كان طارق الشريف يسعى لإيجاد منهج نقدي جديد، يبتعد عن المناهج الغربية في أوروبا وأمريكا، لأن الاتجاهات الفنية الجديدة التي ظهرت في التشكيل العربي الحديث، تمتاز بخصائص فنية، تختلف عن الفنون الغربية ولذلك فهي في رأيه تتطلب منهجاً نقدياً يتواءم مع فنوننا المحلية، ولذا «يجب علينا أن نقدم إسهاماً نقدياً جديداً، بعيداً عن أشكال النقد الفني العربي المعروفة، والتي جعلت المدارس والاتجاهات الفنية كلّها أوروبية أوأمريكية».

ويرى أن النقد الفني في عالمنا المعاصر أصبح مرتبطاً بالسياسة، والأيديولوجيا رغم ارتباطه بالعلوم والفنون المختلفة، ولهذا «علينا أن نقدم

وجهة نظر في النقد الفني تحمل رؤيتنا للقضية الفنية ، كعرب نعيش في هذا العصر، ولنا رؤيتنا القومية العربية» فالنقد ليس قوالب جاهزة نستوردها ، وليس نقلاً لمفاهيم فنية ونقدية عالمية ينبغي أن نخضع لها، ولهذا يجب أن يكون النقد العربي المعاصر نقداً عربياً في منطلقاته وهويته... ويساعد على بلورة القيم الفنية العربية الجديدة.

وواضح أن هذا الموقف جاء نتيجة انتماء طارق الشريف إلى الفكر القومي الذي يرى أن بناء الإنسان العربي مرتبط بقوته المنبثقة عن وحدته، وانتمائه العميق لوطنه وأمته، في مرحلة تشتد فيها محاولات خلق كيانات إقليمية وأيديولوجيات معادية على حد قوله، ولذلك ينبغي على النقد أن يكون في خدمة القضية العربية.

ما النقد الفني ؟

يعّرف الشريف النقد من خلال مقال له نشره في العدد « ٢١-٢٢» من الحياة التشكيلية الصادر في آذار عام (١٩٨٦م). ثم يبحث في آلية النقد ودوافعه وذلك في بحث يمتد عبر عشرين صفحة، سوف نأتي على استعراضه فيما يلي:

فهو يرى أن «النقد الفني هو فن تقويم الأعمال الفنية والحكم عليها» ويقرر أن النقد لا يكون صحيحاً إلا إذا كان تقويم الأعمال الفنية مقنعاً وعلمياً وتوافرت فيه الشروط الضرورية المقنعة التي تبعده عن التقويمات العابرة والأحكام العادية اللاعلمية والتي تستند إلى ما هوغير مقنع.

فالنقد عنده يتضمن ثلاثة عناصر هي «الفن» و«التقويم» و«الحكم»: والفن يعني وجود الذائقة الفنية السليمة لدى الناقد، والقدرة على التعبير بوساطة الكلمة «المكتوبة أوالمسموعة أو المرئية» لتصل إلى المتلقي. أما التقويم فإنه يرتبط بجملة من المعايير الفنية التي يجب توافرها في العمل الفني وفق منهج علمي، وإصدار الحكم لا يكون إلا بالاستناد إلى المنهجية العلمية المرتبطة بالتسويغ العلمي المقنع البعيد عن التقويمات العابرة .

ولا يتصور الشريف وجود نقد فني دون أحكام نقدية معيارية، يطلقها الناقد ويحكم بموجبها على العمل الفني، وهويرى أنه لا توجد أحكام دون «معايير» يملكها الناقد، تساعده على تناسق أحكامه في «وحدة». ثم إنه يؤكد أهمية «التذوق» لفهم العمل الفني لأن التذوق هو الأساس في الحكم وتطبيق المعايير ، واستخلاص النتائج.

والنقد هو «فن» لأنه يقوم على قدرة الناقد في تشخيص العمل الفني فقد يملك القدرة على كشف ما يتضمنه العمل من معلومات، لكنه لا يستطيع تشخيصه ، ولا يتمكن من تطبيق المعلومات بشكل مناسب. وقد يملك الموقف الفكري والسياسي، لكنه لا يستطيع ترجمة هذا الموقف عبر الحكم النقدي. فانعدام القدرة على التشخيص والرؤية السليمة تفسد النقد.

ولذلك فالنقد ملكة تساعد الناقد على الحكم ، وعلى تقويم العمل الفني، وهذا الحكم ينطلق من رؤيا نظرية لها وجهها الفكري والاجتماعي وهذه الرؤيا النظرية لها تطبيقاتها الفنية والجمالية المرحلية. فهي تجعل الناقد يمتلك «الموقف النظري» إلى جانب القدرة العملية على التذوق السليم

والتحليل العلمي المنهجي لأبعاد العمل الفني، وما فيه من أشكال فنية... وبذلك يتحقق للناقد الحكم على الأشكال بتطبيق المعايير النقدية.

ويشترط طارق الشريف أن تتوافر للناقد الجيد القدرة على التعبير عن مواقفه وآرائه التي يود إيصالها للآخرين، الذين يمثلون الطرف الثالث في المعادلة الفنية التي تجمع بين الفنان المنتج للعمل الفني، والناقد الذي يقرأه، والمتلقي. «وهنا تبرز أهمية الدور الاجتماعي والتربوي للناقد الفني، وأهميته الأيديولوجية، وذلك لأن النقد لا يكون نقداً إذا لم يصل إلى الناس لنقل الحكم والتعبير عن الموقف».

أولاً - علاقة النقد مع الزمن :

- **(التفاعل مع الماضي):** يتفاعل الناقد مع الماضي، وما توصل إليه من مواقف فكرية ونظرية، وقدرات نقدية، و ملكات في التذوق والحكم، ومن وعي نقدي وخبرات وتجارب مختلفة تنعكس على أحكامه الراهنة.
- **(التأثر بالحاضر):** يحكم الناقد الفني على أعمال معاصرة له، ويتوجه إلى البشر المحيطين به، يكتب لهم، ويريد التأثير بآرائه، ويتحاور معهم ويتفاعل مع الفنانين المعاصرين له. وهويحكم على النتاج الفني المعاصر له، عبر مسلمات المرحلة ومتطلباتها، وشرطها الموضوعي الذي لا يمكن تجاهله حتى يكون قادراً على الإيصال السليم.
- **(السيطرة على المستقبل):** يطمح الناقد للسيطرة على المستقبل عبر الكلمة المكتوبة، التي تبقى للأجيال القادمة، والتي تخلد بمقدار قدرتها على الإبداع والخلق، وتقديم التقويم الفني عبر الرؤيا والفهم والتجاوز في الخلق النقدي لكل ما عرفه وتعلمه وتفاعل معه.

وهكذا نجد طارق الشريف يحمّل النقد الفني مهام جسام، ومسؤولية تاريخية من خلال موقفه الأيديولوجي.

«وهذا يعني أن «القارئ» يجب أن تكون حاسة البصر سليمة عنده، وأن يخضع هذه الحاسة المهمة لتدريبات تساعد على تحسين الرؤيا والقراءة، وعلى تمييز الجودة والاعتياد عليها، وعلى الإحساس بالفن الأصيل المتميز بشكل مباشر، وتفريقه عن الفن الهابط والعادي».

ثانياً : المتعة الحسية البصرية:

فمشاهدة العمل الفني وتأمله، تقود إلى المتعة الحسية البصرية، فيما إذا كان العمل الفني يقوم على الانسجام بين عناصره التشكيلية التي تبعث الراحة نتيجة التوافق بين عناصره وحواسنا.

«... فالجمال الحسي الذي يرضي، يرتبط بشكل رئيسي بحس تنظيم بناء العمل الفني، وعلاقاته الرياضية، وانسجامه ذاتياً، وما أودعه الفنان فيه من تماسك وحسن ترابط بحيث يفرض نفسه، ويشعرنا بالراحة التي ترضي رغبتنا في البحث عن العمل الفني المنسجم والمتين والقاعدي».

ثالثاً: المتعة العقلية المعرفية:

تتحقق المتعة العقلية للمشاهد حين يتضمن العمل الفني قيماً فكرية ومعارف تزيد من ثقافة المتلقي وتضيف له معلومات ترضي رغبته العميقة في المعرفة وحبه لها «... وقد يتفق الجانب العقلي مع الحسي في الرضا، وينسجمان، وقد لا يتفقان، وعندها يبحث الفنان عن وسائل تعبيرية فنية، لا ترضي الحس،

بل تتناقض معه لترضي ما هو عقلي وفكري، وهكذا لا نرى الجمال المحض في العمل الفني، بل نرى «البشاعة» و«الدمامة» ونحس بأن ثمة جمالية فنية يحرص الفنان على تقديمها، وهي تتجاوز المراحل الأولى الحسية... إذ يفضل الفنان جمالاً عقلياً، ويغلبه على الجمال الحسي المألوف».

رابعاً: ملكة التذوق والقراءة:

وتعني أن يمتلك الناقد الأدوات التي تمكنه من قراءة عناصر العمل الفني وتذوقها ويكون ذلك بتحليل عناصر العمل الفني لفهم جماليات الشكل بما فيها من توافق وانسجام يتجاوز النظرة الكلية للعمل الفني، إذ»... لا بدّ أن نفهم العلاقة الجدلية التي تربط الكل بالتفاصيل، وتوافق الشكل والموضوع، والكشف العقلي عن أسباب القبول الفني حتى يؤدي هذا الكشف إلى تكوين ملكة الكشف والقراءة التي تصبح عادة ثانية عند المتذوقين، والقراء المتميزين، والتي تعطيهم القدرة على الوصول إلى ملكة التذوق التي هي أساس كل نقد فني».

خامساً: الحدس وكشف الجوانب الخفية:

حين يبتعد العمل الفني عن الأداء الواقعي للأشكال ويتجاوز القيم التعبيرية المألوفة والجماليات الأكاديمية، فإنه يدعو الناقد إلى استخدام حدسه لإدراك القيم التشكيلية التي أودعها الفنان في عمله من أجل تجسيد حالات انفعالية ووجدانية. ولذلك «يحتاج المتذوق إلى الحدس والتوافق مع العمل الفني، والتوحد معه، لفهمه والانسجام معه. فحين لا يرضي العمل

الفني ما هو حسي جمالي، ولا يرضي ما هو عقلي ومعرفي فإنه يكون تعبيراً مأسوياً عن حالات انفعالية وجدانية، ويحتاج إلى استخدام التعاطف الانفعالي مع العمل والتوافق الداخلي مع ألوانه وأشكاله».

سادساً: استقراء القيم الفكرية والمعنوية:

لا بدّ أن يتضمن العمل الفني قيماً فكرية أو مفاهيم معنوية، تطرح ذاتها مباشرة أو تستتر خلف الأشكال والصياغات اللونية، ولذلك يقوم النقد باستقراء تلك الأشكال للكشف عن مضامينها وأبعادها الفكرية أو الاجتماعية حتى تكتمل قراءة العمل الفني في بنيته الشكلية والمعنوية، واستخلاص الدلالات التي يسعى إليها الفنان في عمله.

و«القراءة الجيدة للعمل الفني هي التي تستطيع تمييز الأهداف، وتدرك الغايات الرئيسية، وتحلل العمل من حيث شكله وموضوعه ومضمونه لتفهم الأهداف التي تكمن وراء العمل، فإما أن يكون الهدف الحسي هو الغاية، والجمال والرضا الجمالي هوالهدف، أو أن يكون الهدف عقلانياً أو تعبيرياً أو اجتماعياً... وتزداد عملية قراءة العمل الفني تعقيداً حين يصل القارئ إلى الصيغ الذاتية أو الاجتماعية للعمل، والتي تربط العمل بما هو مغرق في الذاتية أو بما هوتعبيري له أهميته الاجتماعية والأيديولوجية» .

سابعاً : الحكم النقدي:

قد تتوافر للمشاهد المتذوق القدرة على قراءة العمل الفني، وإدراك ما يحمله من قيم جمالية وفكرية، لكنه لا يستطيع إصدار أحكام نقدية على

العمل لأن هذه الأحكام مسؤولية الناقد الذي توافرت له الثقافة الفنية، والرؤية السليمة والمعرفة بأدوات الفن وأساليبه التعبيرية التي تمكنه من الحكم على جودة العمل الفني.

«كل ناقد ينطلق من متذوق جيد، ومن قارئ متميز، ومن مشاهد واعٍ لكن الناقد يتحمل مسؤولية الحكم على الأعمال الفنية، وما تتطلبه هذه العملية المعقدة من قدرة على التمييز، والوعي، وذلك حتى يتجاوز الأحكام السريعة المتعسفة، ولهذا يرتبط الحكم بما هو أبعد من التذوق، لأن الحكم يعتمد على رؤيا فكرية واضحة للناقد، يحكم بموجبها وقدرة على تطبيق هذه الرؤية على الأعمال الفنية، ويسوِّغ حكمه بموجبها، وتتوافق هذه الأحكام مع الأهداف التي ارتضاها الناقد لنفسه، والتي تحددها المرحلة التاريخية».

ويشترط طارق الشريف ارتباط الفن بالمرحلة التاريخية التي ظهر فيها فهو «يرتبط بمسلماتها، ولهذا تختلف الأحكام حسب الظروف التي تعطي الناقد الرؤيا التي يحكم بموجبها، وهي تختلف حسب ظروف كل شعب وتقاليده وما ارتضاه لنفسه من قيم وأهداف إستراتيجية».

ولذلك على الناقد أن يدرك أبعاد العمل الفني وعلاقاته الداخلية، وأن يدرك صلات العمل بالفنان وبالمرحلة وبالواقع الإنساني كله وعليه أن يضع العمل الفني ضمن تطور الفنان والمرحلة، وأن يتفق كل ذلك مع نظرة الناقد والفكر الذي ينطلق منه، والظرف الذي يعيشه ويتعامل معه.

الحكم النهائي :

والحكم النهائي على العمل الفني لا يرتبط بمرحلته وحسب، ولا يكتسب قيمته من خلال عصره أيضاً، إذ لا بدّ أن يكتسب هذا الحكم عبر مراحل زمنية مختلفة، وضمن شعوب متباينة، فالعمل الفني الجيد هو الذي تثبت قيمته عبر الزمن رغم تنوّع الآراء فيه وتباين القراءات له. وقد لا يلقى العمل استحساناً في عصره، ولكنه قد يكتسب مكانة في عصور أخرى، لا سيما حين يكون الفنان متمتعاً برؤية مستقبلية تسبق عصره. «ذلك لأن النقد هو علم معياري تؤدّي الأحكام والتقويمات دوراً كبيراً فيه، ولا يمكن أن يستقل النقد عن هذه الأحكام رغم محاولات النقاد المعاصرين للابتعاد عن «التقويم» ما أمكن لأن هذا الابتعاد يحرم النقد من أهم مزيّاته الرئيسية، ويجعل الأعمال الفنية تتساوى في قيمتها الإبداعية والفنية، مما ينعكس سلباً على الفن نفسه، وعلى تطور النقد الفني».

النقد والموضوعية :

يرى طارق الشريف أن هناك محاولات حثيثة لجعل النقد موضوعياً وحيادياً وأن هذه المحاولات تبتعد عن الحقيقة، فليست هناك موضوعية تامة، بل تكاد تكون مستحيلة «لأن لكل ناقد تكوينه الشخصي، ونفسيته، ورغباته ومبادئه ومرحلته، وانتماءه السياسي والفكري، وله قناعاته الخاصة والتي لا يستطيع أن يتجاوزها عند النقد، أوأن ينتزع نفسه منها ليقول كلمته، ولهذا علينا أن نطلب أقصى موضوعية ممكنة، ونطالب بالحكم دون تحريف وتحوير، وهذه المطالب تدخل ضمن أخلاقيات النقد».

ويطالب الشريف بالتمييز بين «صدق النقد» و«تباين النقد»، لأن الصدق مرتبط بالقيم الأخلاقية للناقد. وتباين النقد مرتبط بالظروف المرحلية التي درس فيها النقد العمل الفني. فالنقد يرتبط أساساً بتباين المنطلقات النظرية للنقاد، كما يرتبط بانتماءاتهم الفكرية والسياسية، «وهذا التباين دليل على الصحة في النقد الفني... وهو كالفن تزداد أهميته تبعاً لتعدد وجهات النظر، والاختلاف الذي يمثل الوجه الحقيقي للإنسانية المعاصرة».

لماذا النقد الفني ؟

يؤكد طارق الشريف أن كثيراً من النقاد المعاصرين جعلوا النقد الفني في خدمة الأيديولوجيات المعاصرة، بحيث بات النقد وسيلة لتبرير الكثير من الأفكار والآراء والدفاع عن الأنظمة المختلفة، وقد أتيحت لهؤلاء النقاد وسائل إعلامية متنوعة، وأعدت له صحف عالمية وقنوات فضائية، للترويج إلى فنون دون أخرى، واتجاهات فنية تخدم مصالح سياسية وتجارية مختلفة، وأضحت سلطة النقد قوية في توجيه العمل الفني نحوالأهداف التي يسعى إليها كل فريق.

«فالنقاد يختارون ما يعرض في المتاحف الفنية، ويوجهون المعارض الفنية، ويعلقون على النتاج الفني في وسائل الإعلام المختلفة، ويقدمون الفنانين للناس، ويسهمون في نشر فن أو حجبه... ويتحكمون في أسعار اللوحات في سوق البورصة الفنية، ويسهمون في رفع قيمة إنتاج على حساب آخر، مما يؤثر على القيمة الفنية لأي عمل».

ويقرر الشريف أن هذه السلطة النقدية، ترتبط بأهداف تجارية وتترك أثرها على الذوق، وتنعكس على الناس في «الدول الرأسمالية»، وعلى العديد من الدول النامية في حين تحول النقد في «الدول الاشتراكية» إلى تنظير، يؤثر على الموقف الجمالي والفني الرسمي لهذه الدول، وينحاز إلى مقولات الفكر الاشتراكي، إذ يحكم على النتاج الفني من خلال هذا الفكر، والشعارات المرحلية التي ينادي بها... وهكذا أصبحت النظريات النقدية المعاصرة مرتبطة بالأنظمة السياسية والأحزاب المتنوعة، مما أسهم في شيوع كتابات نقدية مضللة.

«فالأيديولوجيات العنصرية، والإمبريالية، والصهيونة، لجأت إلى تجاهل العديد من التجارب الفنية، وقدّمت فناً مستهلكاً ودعاية رخيصة، وتبنت عدداً من الفنانين ورفعت أسهمهم، لمجرد انتمائهم لشعب معين، أو إلى عرق ما، وقد ربطوا التفوق بذلك العرق دون آخر، وتجاهلوا غيره من المبدعين، وهناك كتابات نقدية أعطت الفن الأوروبي تفوقاً على غيره من الشعوب، وخصوصاً إبداعات العالم الثالث، وهناك من تحدث عن عبقرية «العرق الآري» مثلاً كما فعل النازيون، وهناك من ربط التفوق الفني بالمعجزة اليونانية وحدها، وأعطاها الميزة على الفنون السابقة، وهكذا».

ويحذر طارق الشريف من ضلالات هذه الاتجاهات النقدية التي تسعى إلى تغلغل هذه الأفكار العنصرية، لا سيما إذا كان هناك من يروج لها في مجتمعاتنا العربية، ويربط الإبداع بصيغة معينة أنتجها الغرب، وعلينا تقليدها. مما يدفعنا للشعور بالدونية وإثبات عجزنا وإبقائنا كشعوب مستهلكة للبضائع والأفكار الغربية في آنٍ معاً.

من هنا تأتي أهمية النقد وضرورته الملحة في رأي طارق الشريف، وذلك من أجل التصدي لهذه الأفكار، والعمل على دراسة التجارب الفنية العربية التي اتخذت لها مساراً جديداً، يستمد قيمه الفنية من جماليات الفنون المحلية المرتبطة بالتراث الفني الأصيل للأمة.

«وعلينا أن نصوغ هذا «نقداً فنياً» ونقدمه للعالم لتأكيد هويتنا وانتمائنا، والتعريف بإبداع فنانينا المتجدد، لنقف بوجه التشكيك الذي يمارس ضدنا، والذي تمارسه القوى الإمبريالية والصهيونية لتشويه الحقائق، وتسرق التراث وتدّعي التفوق، ولنا في ماضينا ولإبداع فنانينا، ما يساعدنا على خوض معركة «النقد الفني» لتأكيد الهوية المستقلة عن التبعية والدفاع عن أهداف أمتنا، ووجودها».

ويتساءل طارق الشريف في ختام بحثه عما يترتب علينا فعله كي يصبح النقد الفني العربي قادراً على مواجهة الأخطار المحدقة بفنوننا وثقافتنا والنهوض بها أمام التحديات التي تفرضها الأحداث الهادفة إلى النيل من وجودنا، ولذلك، فإنه يدعو إلى اتخاذ الإجراءات الآتية :

- «إعادة النظر في كل الأمور النقدية السائدة، لنضعها في وضع المدافع عن قضايانا، وخصوصاً المناهج السائدة التي تردنا كل يوم والتي ترتبط بأوضاع بلاد أخرى، وظروف تختلف عن ظروفنا».
- «إيجاد المدارس الفنية المحلية، والبحث عن المفاهيم الجديدة التي يقدمها فنانونا العرب، وذلك وفق تقويم جديد، كي لا يرتبط النقد بالاتجاهات الغربية المعروفة وحدها».

ثم يسوق أمثلة على الاتجاهات الفنية العربية التي أفادت من فنون الغرب ثم ابتعدت عنها لتؤسس خصوصيتها الفنية. «فالواقعية معروفة في العالم لكنها اتخذت الأشكال الملائمة لظروفنا، وأدخل الفنانون التعديلات الفنية المختلفة، ومن ثمَّ حين نتحدث عن الواقعية عندنا، يجب أن ندرك أن هذه الواقعية، ليست واقعية» «كوربية» مثلاً، وليست نسخاً عن هذا الفنان.

«وينطبق ذلك على التجارب التعبيرية والسريالية التي تأثر بها فنانونا لكن هذه التأثيرات أعطت للتجارب التعبيرية صيغة خاصة، وكذلك هي حال السريالية... كما هي حال الاتجاهات التجريدية التي اعتمدت على أشكال وعناصر مختلفة، وقيم فنية لها صلتها بالتجارب المحلية».

ويبين طارق الشريف أن التجارب الفنية العربية التي أفادت من التراث العربي وعناصره الفنية تؤكد استقلالية هذا الفن عن الفنون الأخرى، بما فيه من خصوصية تجمع بين فناني الوطن العربي.

وهذا ما يدعونا إلى عدِّ الأساليب النقدية الوافدة غير ملائمة لتفسير وتقويم الفنون التشكيلية العربية، الأمر الذي يدعونا أيضاً إلى إيجاد «نقد فني عربي» يهتم بهذه الفنون ويعبر عنها من خلال معايير نقدية عربية ترتبط بالتراث الفني العربي، والإنتاج العربي المعاصر.

ونود هنا أن ننوه إلى أن هذا البحث نشره طارق الشريف عام (١٩٨٦م). أي قبل الأحداث التي طرأت على العالم منذ مطلع التسعينيات من القرن العشرين والتي سقط فيها جدار برلين، وانهار فيه الاتحاد السوفييتي، في غمرة الصراع العربي مع القوى الاستعمارية والصهيونية التي

ما زالت تنهش في جسد الأمة العربية... فهل كان هذا البحث اجتراراً للشعارات القومية التي كان يرفعها بعض المثقفين العرب أم أنه دعوة صادقة للنهوض في وجه تحديات العصر، ودرء الأخطار عن ثقافتنا العربية؟

في اعتقادنا أن طارق الشريف لا يعدّ النقد الفني ترفاً فكرياً أو حاجة كمالية، بل مهمة قومية، نناضل من خلالها استبعاداً للأخطار المحدقة بالثقافة العربية، وإحباطاً للمخططات الهادفة إلى بقائنا في تبعية دائمة للبلاد الغربية الحريصة على تهديم عوامل نهضتنا، والجادة في هدر طاقاتنا البشرية من خلال ما تبثه من أضاليل تهدف إلى تشتيت قوانا، وطمس إرثنا الفكري والثقافي.

وإذا كان موقف طارق الشريف يحمل طابعاً ثورياً من قضية النقد الفني والثقافة العربية، فإنه ولاشك يتضمن إرهاصات الخوف من مستقبل الثقافة العربية، بما في ذلك الخوف من الانهيارات التي قد تصيب النتاج التشكيلي العربي. وهذا ما حدث بالفعل أواخر القرن العشرين، حين أخذت الاتجاهات العبثية في الفنون الغربية، واتجاهات ما بعد الحداثة تتسرب إلى الفن التشكيلي العربي، وتلاقي رواجاً بين عدد من هواة الفن الذين حازوا على تشجيع المؤسسات والمراكز الثقافية الغربية في العواصم والمدن العربية، إذ تبوأت أعمالهم اهتماماً واسعاً في الأوساط الإعلامية التي حجبت العديد من التجارب الفنية المهمة والأصيلة في غياب النقد الواعي والدراسات المسؤولة التي دعا إليها طارق الشريف وبدر الدين أبو غازي، وغيرهم من النقاد العرب الذين استشعروا الأخطار التي تواجه الفن العربي في مراحله المقبلة.

ملحق الصور

-رسوم الكهوف -

-فريسك فرعونية-

-فريسك إغريقي-

- أفروديت -

-دافنشي -

-مايكل أنجلو -

-الجريكو -

-رامبرانت-

-روبنز -

-غويا-

-غروز -

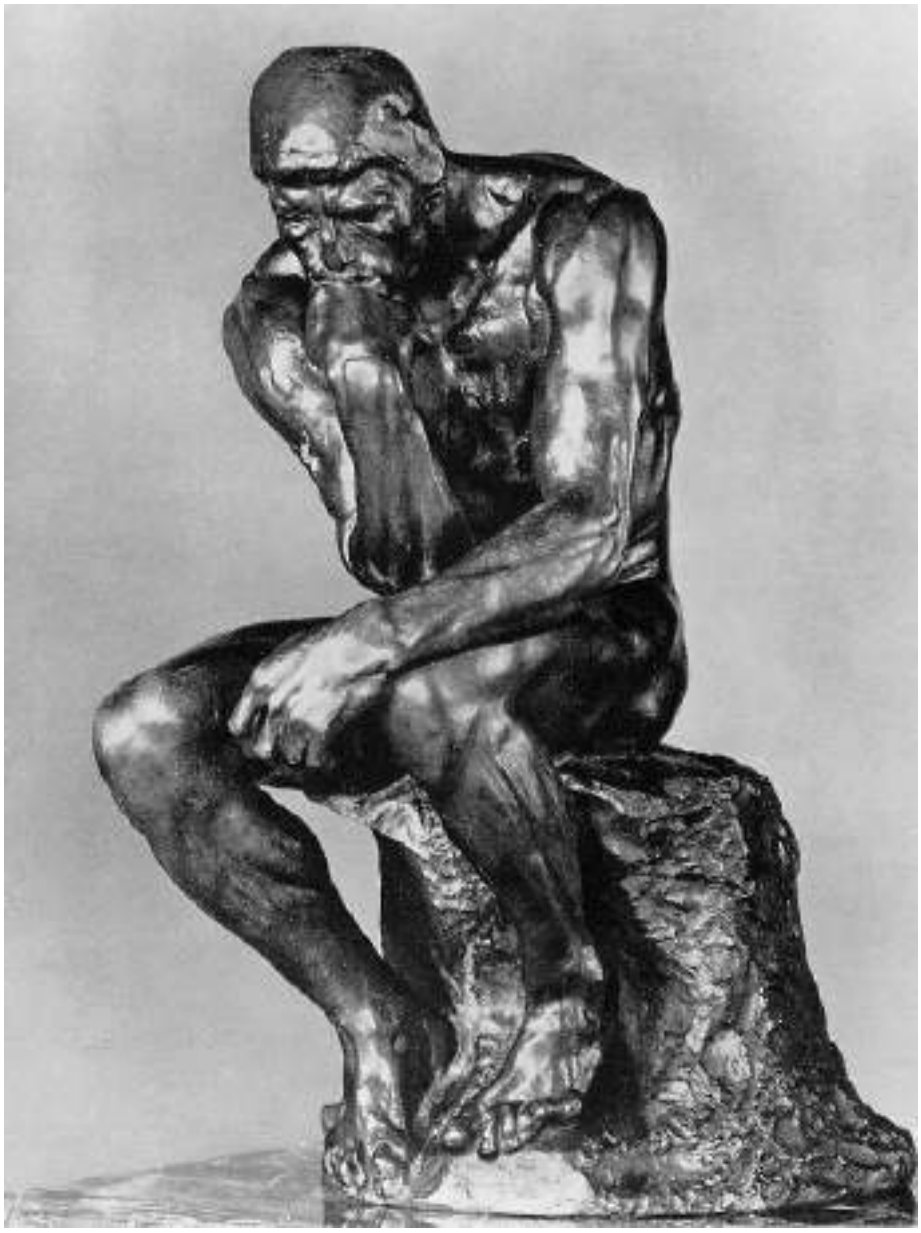
-دافيد -

-أنجر -

- كونستابل -

- ديلا كروا -

-کوربیه -



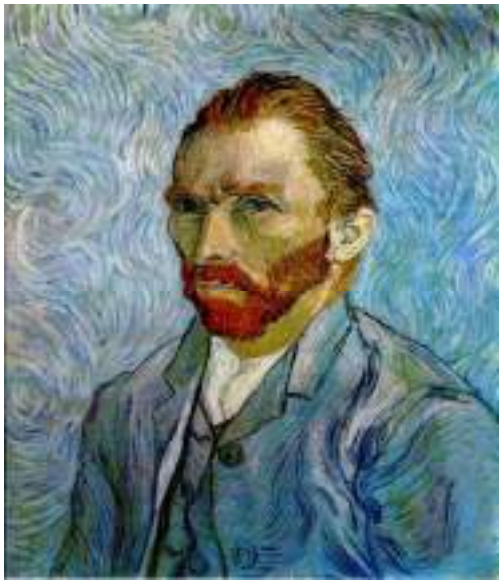
-رودان -

-مانیه-

-رینوار-

- سيزان -

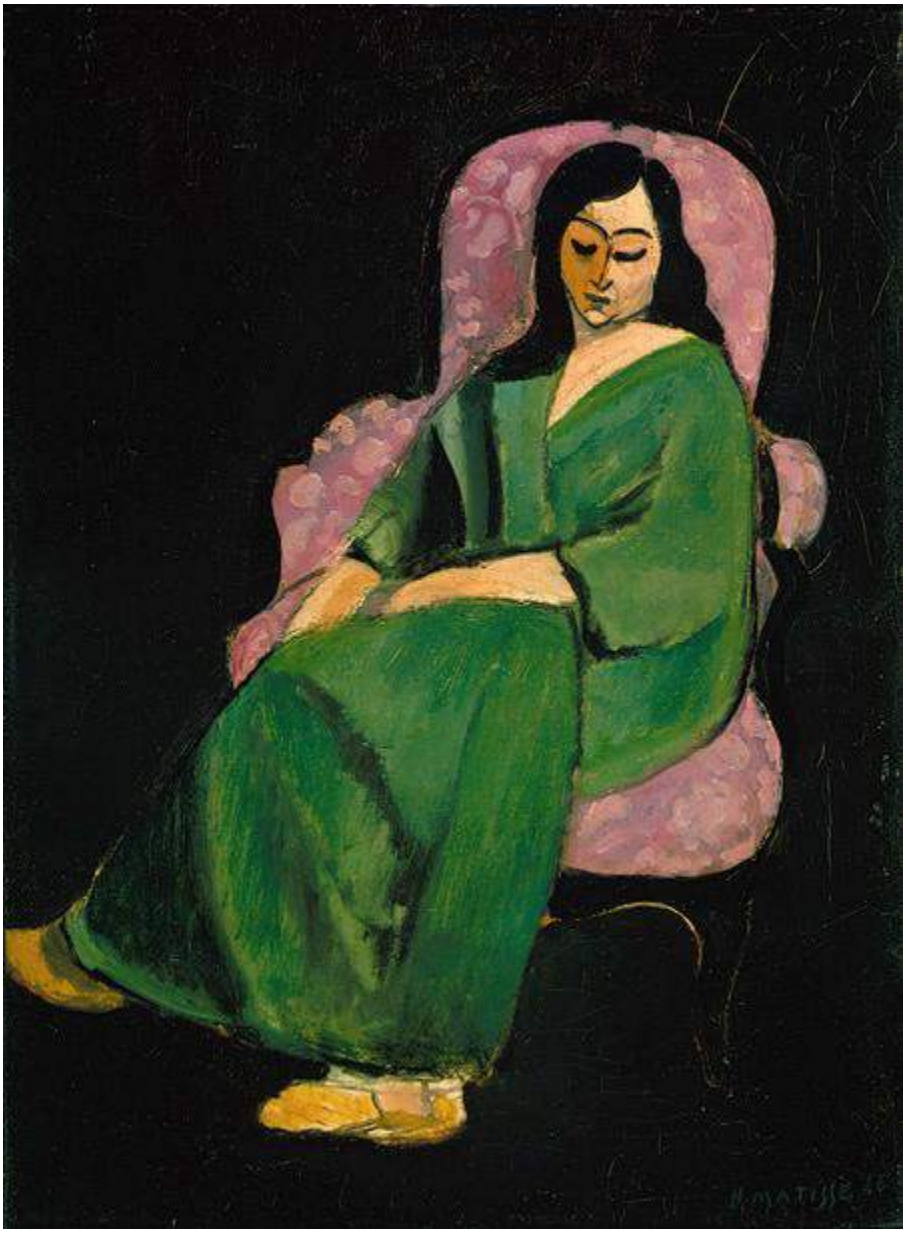
-غوغان –



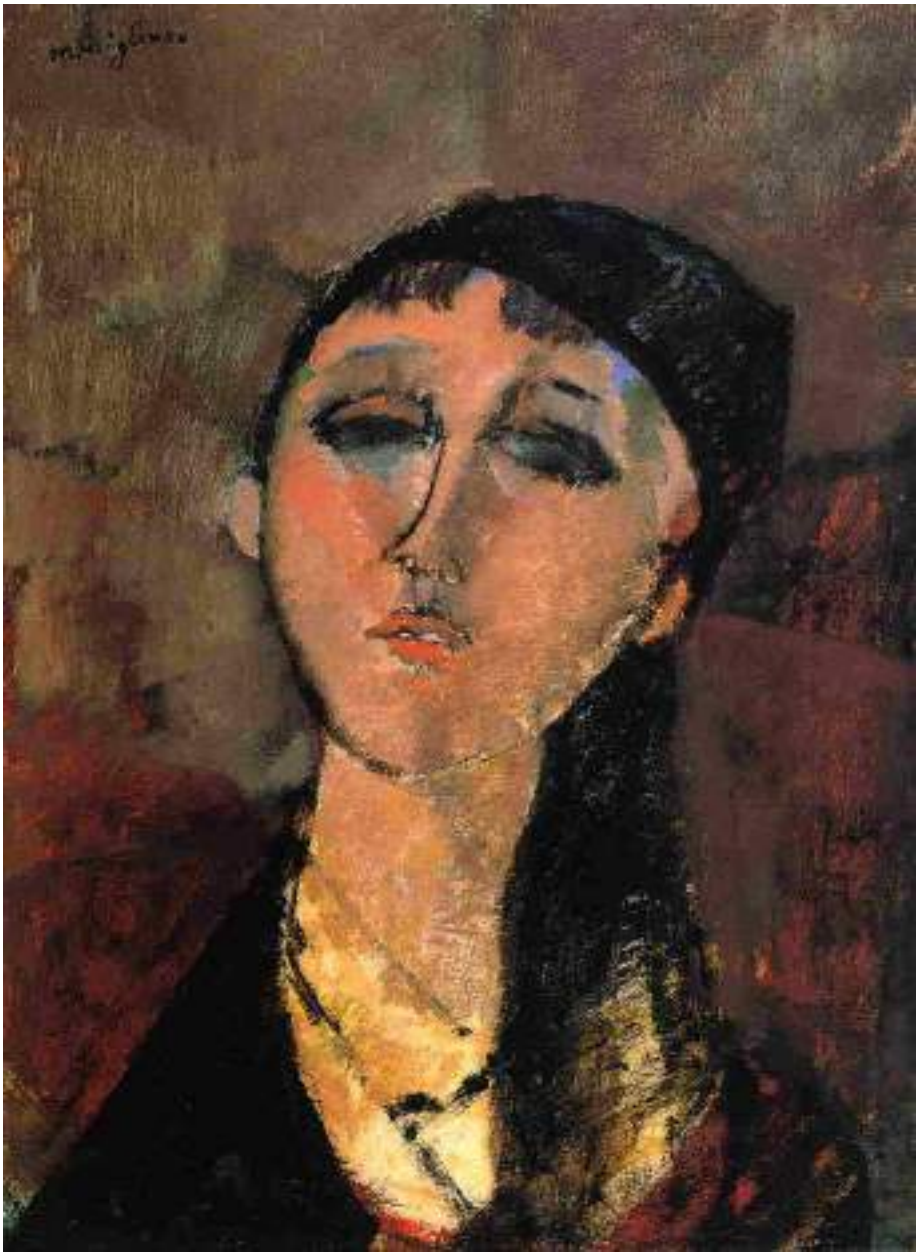
-فان غوخ-

-براك -

-بيكاسو -



-ماتيس -



-مودلياني -

-مودلياني -

-مونش-

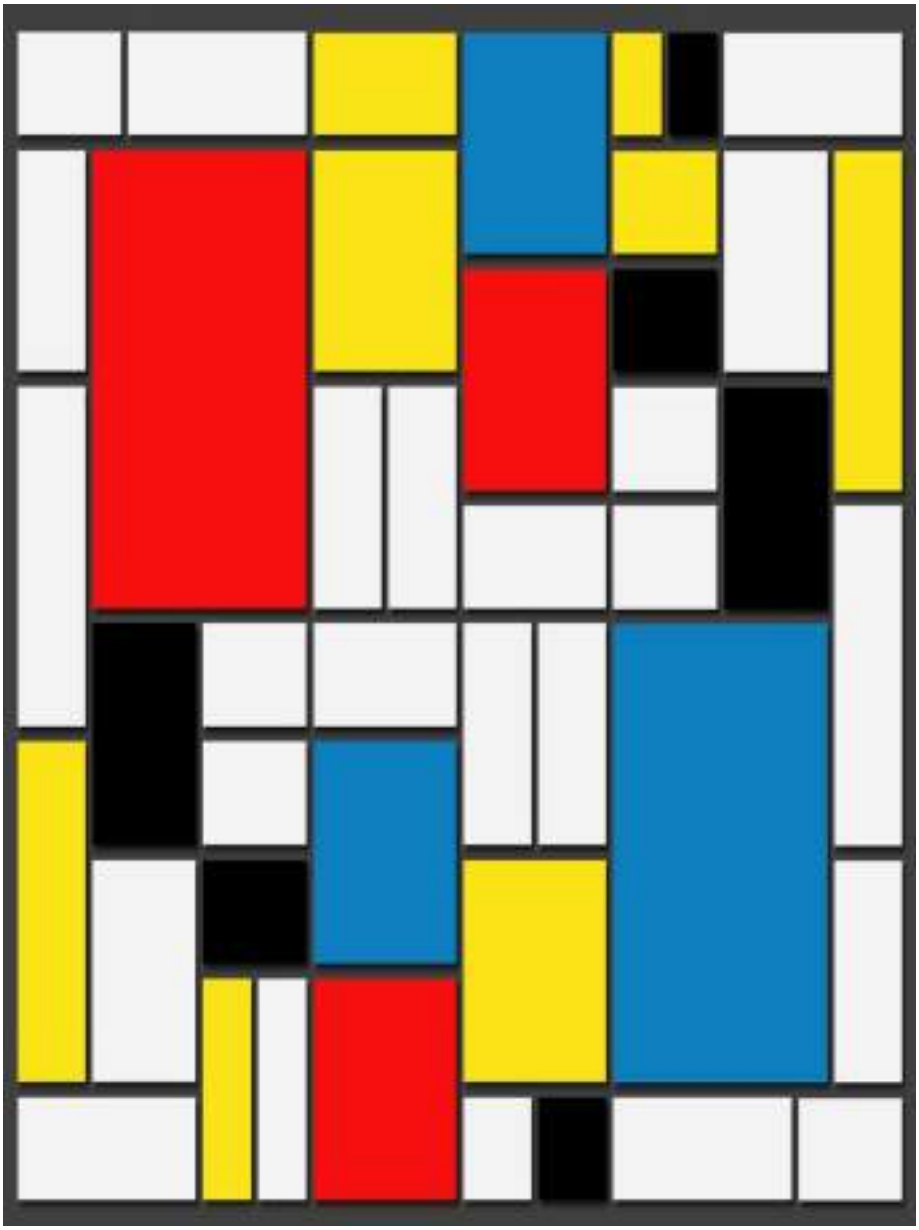
-شاجال-

-دالي -

-هنري مور-

-جياكوميني-

-كاندينسكي-



- موندریان -

-بول كلي-

-بيكوشيوني-

فهرس

الصفحة

مقدمة ٥

مفهوم النقد وتطوره ٩

النقد الفني عبر التاريخ ١٣

الفصل الأول

مذاهب النقد الغربي ٢٣

النقد التقليدي ٢٥

النقد الأيديولوجي ٤٠

النقد التاريخي ٥٦

النقد السيكولوجي ٦٩

النقد الجمالي ٧٩

النقد التقني ٩٢

المذهب السيميائي ١٠٢

الفصل الثاني

من أعلام النقد الغربي ١٣٣

أوجين ديلاكروا ١٣٥

الصفحة

شارل بيير بودلير ١٤٦
ليونيللو فينتوري ١٥٥
هربرت ريد ١٦٧
أندريه مالرو ١٨٢
جان بول سارتر ١٩٦

الفصل الثالث

الكتابة النقدية في البلاد العربية..... ٢٠٧
بدايات الكتابة النقدية العربية ٢٠٩
مشكلات النقد العربي ٢١٨
أعلام النقد العربي ٢٢٧
- رمسيس يونان ٢٢٩
- جبرا إبراهيم جبرا ٢٥١
- بدر الدين أبو غازي..... ٢٦٨
- سلمان قطاية..... ٢٨٨
- نوري الراوي ٣٠٨
- الفنان إياد الحسيني ٣١٨
- طارق الشريف ٣٢٣
ملحق صور..... ٣٣٩

طاهر البني

- فنان و باحث تشكيلي - مواليد: سورية حلب ١٩٥٠.
- إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب عام ١٩٧٦.
- درس فن التصوير في مركز فتحي محمد للفنون التشكيلية بحلب ١٩٦٧.
- عضو اتحاد الفنانين التشكيليين في سورية - عضو اتحاد التشكيليين العرب.
- عضو جمعية العاديات بحلب .
- أقام اثني عشر معرضاً فردياً داخل سورية وخارجها ما بين عامي ١٩٧١ -٢٠٠٩.
- أقام سبعة معارض مشتركة مع عدد من زملائه بين عامي ١٩٩١ -٢٠١٣ .
- صدر له مجموعة من الكتب أبرزها :

((الفن التشكيلي في حلب)). منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٧.

((فضـاءات تشكيليـة)). منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠٢.

((مطالعات في التشكيل السوري)) الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق ٢٠١١ .

- نال عدداً من الجوائز في معارض و مهرجانات فنية مختلفة .

٢٠٢٢م