المقدمات النظرية للفن الحديث

بقلم ليونيلو فانتوزي
نقلها الى العربية موريس صقر

اذا واجهنا الفن * من الناحية الشعرية فشبهناه مثلاً بزهرة اللوز او اذا واجهناه من الناحية الميتافيزيقية فقلنا انه الوحدة القائمة بين الالهام والتعبير ، بين الوحي والتحقيق ، اجل اذا واجهناه من هاتين الزاويتين فحسب ، نكون قد جردناه عن اي اساس نظري . لا بل عن اي مضمون تاريخي .

غير ان المؤرخ يفضل درس الوقائع والآثار الفنية (وغير الفنية) من حيث نشوءها وتطورها في المكان والزمان ، اي من حيث مضمونها التاريخي . لذا فهو يرى بوناً شاسعاً ، لا بل دنيا كاملة بين الوحي او التصميم الذي ينطلق منه الفنان لوضع اثره الفني وبين تحقيق هذا الاثر في مرحلته الاخيرة . ان التقنية ، اي اسلوب التحقيق ووسائله ، هي من جملة الاسباب التي تحدث هذا الفرق بين التصميم الفني وتنفيذه . اما الاسباب الاخرى فهي المثل الاعلى الذي يؤمن به الفنان والمثل العليا التي يؤمن بها عصره ، وبصورة عامة ، ان القيم الحضارية التي تتجلى في بيئته تؤثر في عمل الفنان بشكل واع او باطني . فالمصور الذي يجتهد في رسم الاشجار الملأى بالاوراق الخضراء والزهور المتفتحة ينتمي الى حضارة تختلف عن المصور الذي يميل الى رسم الاشجار التي قوضتها الزوبعة .

في لوحات النصف الاول من القرن العشرين ، نلاحظ ان الاشجار تبدو فخورة زاهية كالوجهاء الذين يتباهون بمركزهم الاجتماعي ، بينما نلاحظ في لوحات النصف الثاني من القرن نفسه ، ان الاشجار تبدو حزينة متكسرة كالبؤساء المعدمين ، ذلك لان القضية الاجتماعية كانت قد طرحت في ذلك الحين وتأثر بها الفنانون . واذن فكل اثر فني مرتبط بتاريخ العصر الذي يظهر فيه . صحيح ان الآثار الخارقة في جمالها تتعدى الزمان وتصبح خالدة ، ولكن هذا لا يعني ابداً انها تختلف عن عصرها ، بل تقدم للاجيال المقبلة القيمة الفريدة ، الفذة ، التي تتضمنها كل حضارة من الحضارات . وعلى الرغم من التشاؤم الذي يسود زمننا ، يمكننا القول ان حضارتنا التي نشأت وتكونت خلال الثمانين السنة الاخيرة تتضمن هي ايضاً قيمة فريدة .

اذا اردنا اكتشاف المعطيات النظرية للفن في حضارتنا ، علينا ان نرجع اولاً الى مثالية القرن التاسع عشر التي تقول ان الفن هو التعبير عن مثل اعلى ، لا تقليد الطبيعة . اجل ، كان من المعلوم وقتئذ ان التقليد لا يقتصر على النسخ بل يتطلب بعض التصرف والتزيين في الاسلوب . غير ان الطبيعة ، المعتبرة كنموذج يجب التقيد به ، كانت ترسم حدود هذا التصرف وذاك التزيين في الاسلوب . فالانطلاقات الخيالية او العاطفية مثلاً كانت تُشجب بشدة ليس فقط عند الفنانين بل عند الفلاسفة المثاليين ايضاً ، حتى رأينا ان طريقة درس الواقع واختباره لم تلبث ان سيطرت على الفلسفة الوضعية والتصوير الواقعي .

* راجع العدد ١٥ من مجلة Preuves

ازمة الواقعية

وبالفعل ، يبدأ العصر الحديث بالازمة التي اعترت « الوضعية » في الفلسفة و« الواقعية » في الفن . وانتقل الادب رأساً من الواقعية الى الرمزية Symbolisme في حين ان التصوير مر في المدرسة التأثرية Impressionnisme قبل ان يصل الى الرمزية . كلنا يعلم الآن الدور العالمي الهام الذي لعبته المدرسة التأثيرية والانقلاب الذي احدثته من حيث شكل التعبير ، وذلك ليس فقط في حقل التصوير بل ايضاً في حقلي الشعر والموسيقى .

ومع ذلك ، لا يزال النقاش يدور لمعرفة ما اذا كان التأثريون يمثلون الفوج الاخير للمدرسة الواقعية او طليعة المدرسة الرمزية . وقبلهم كان « غوستاف كوربه » ينزع الى تمثيل الواقع الخارجي بصورة وهمية ، وكان يلجأ الى جميع الاساليب المعهودة لكي يشوق الناظر ويدخل في ذهنه الفكرة التي يريدها . لذا كان الجمهور يعجب به ، وبالعكس جاء التأثريون فاستعملوا النور بشكل يعبر عن الطبيعة من خلال زاوية واحدة ، لذا اتهمهم الجمهور بتشويه الوقع . ولكنهم لم يبالوا بالتهمة وتابعوا طريقهم مقتنعين بان قيمة اختبارهم الفذ تكمن لا في انتقاء الموضوع بل في انتقاء الشكل واللون . وهذا ما اعلنوه منذ عام ١٨٧٧

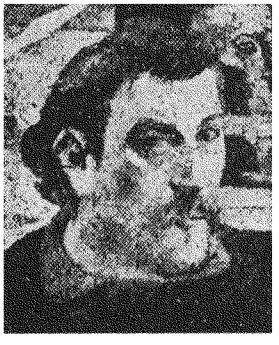
وقد ظهرت ازمة الواقعية بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٨٥ بظهور المدرسة التأثرية . وهذا ما تدل عليه استنتاجات المفكر والنقاد « ارنست ماخ » الذي رفض ميتافيزيقية الفلسفة الوضعية واعتبر ان المعرفة هي الاحساس فحسب . ومهما يكن من امر فأن الرمزيين اكملوا عمل التأثريين . ومنذ عام ١٨٨٥ نرى « مونه » ينظر الى الواقع من خلال النور الذي اختاره كرمز للكون .

ان الثورة التأثرية كانت تلبي حاجة عميقة في العصر الذي ظهرت فيه ، مثلها مثل كل ثورة ، مع انها لم تكن ترتكز على عقيدة او نظرية معينة ، بل على حدس خاص في طريقة

١١

التعبير . ولكن اتباعها لم يلبثوا ان شعروا بضرورة الاستناد الى مذهب واضح . لذلك انعزل « سيزان » عن اصدقائه وراح يفكر في وضع اسس ذلك المذهب ، وقرر ان يمتنع عن عرض لوحاته حتى يهتدي الى نظرية تبرر اسلوبه التصويري ، وكان يريد ان يدخل شعوره باللون والنور في نظام هندسي معين . وهذا ما يفسر اهتمام تلاميذه بالمكعبات والاشكال الهندسية المختلفة اكثر من اهتمامهم بالنور وانعكاساته المتنوعة في ضمير الفنان . وراح « سورات » يفتش عن مبررات علمية للطريقة التأثرية ، فاستنبط بعض المجردات الفيزيائيـــة – النفسية لتفسير طريقة استعماله للخطوط التي ترمز ، في عرفه ، الى نفسية معينة . اما « غوغان » و « فان غوغ » فانهما ابتعدا عمداً عن الواقع ليفتشا في داخلهما عما لم يعثرا عليه في الخارج .

وفي ذات الوقت ، كانا يدعيان حق اختيار الالوان ، بشكل اعتباطي ، للوصول الى درجة اقوى في التعبير .



غوغان

شيريكو

كثيرون هم الذين يعتقدون ان قيمة الرمز تكمن في الفكرة المستترة التي يستهدفها . هذا هو الاعتقاد الذي كان سائـداً في القرون الوسطى مثلاً . غير ان الجديد في آثار المصورين الرمزيين (وآثار الشعراء الرمزيين ايضاً امثال ما لارميه وتلاميذه) هو ان الرمز اكتسب بحـــد ذاته قيمة منفصلة عن اي مضمون مستتر ، قيمة ملازمـــة للكيان المادي الذي ينبثق منه ، اذ ان بوسع المادة بنظرهم ان تصبح رمزاً بحد ذاتها ، فاللون يمكنه ان يكون رمزاً وكذلك الشكل والصوت .

المكان والديمومة

في عام ١٨٩١ ، كتب المفكر والنقاد الفني « اوريـه » يقول : « لو اننا اتبعنا نهج العلوم الوضعية لكنا انحدرنا الى مستوى الحيوانية . علينا ان نعزز في اعماقنا الصفات الروحية الرفيعة . علينا ان نصبح من جديد روحانيين ، وان نتمرس من جديد بالحب الذي هو ينبوع كل معرفة وكل تفاهم . . »

وكان « اوريه » يعتبر ان الاثر الفني يجب ان يعبر عن الفكرة بواسطة رموز عامة ، وان يلبس حلة بهيجة ومؤثرة .

وفي ذلك الحين ايضاً قام الفيلسوف « بوترو » يحلل نتائج العلوم وتأثيرها في الحقل الفكري ، وراح يفند النظرية العلمية القائلة بان الحياة الاخلاقية تنبثق انبثاقاً تاماً من الحياة المادية .

ثم اتى « برغسون » فأدخل تعديلاً اساسياً في النظـــرة الفلسفية التقليدية الى المكان . منذ ظهور فناني فلورنسا في القرن الخامس عشر الى عام ١٨٩٠ ، كان الفكر الاوروبي يعتبر ان المكان هو حقيقة نهائية قائمة بحد ذاتها ، وزاد هذا الاعتقاد رسوخاً الفيلسوف « كانت » عندما فسر الزمـان والمكان بانهما نوعان مستقلان عن بعضهما البعض من انواع الحدس البشري . ولكن برغسون اعلن في كتابه المعروف « معطيات الوجدان البديهية » الصادر عام ١٨٨٨ ان المكان منبثق من الزمان ، وبتعبير اوضح ، انه انعكاس الزمـان (او الديمومة) في الخارج . يقول برغسون : « ان كل حالة من حالات العالم الخارجـــي المتعاقبة هي قائمة بذاتها ، وان تعدد هذه الحالات لا وجود له الا في الوجدان الذي يستطيـع ان يحفظها ويضيفها الى بعضهـا البعض . . . »

ومن الامور الثابتـة ان « سيزان » قد حلل المـكان مستنداً الى مبدأ الديمـومة وضرورة فصل حالات العالم الخارجي عن بعضها البعض ، ثم اضافتها الى بعضها البعض من اجل صهرها في نظـرة استيعابية شاملة .

أما اتباع المدرسة التكعيبية Cubisme فقد ابتدأوا برفض الواقع بغية اكتشاف الحقيقة المخبأة عن طريق الالهام . وكانوا يعتقدون ان الحقيقة هي جوهر الواقع ، وان هذا الجوهـر مغلف مدفون ، لا يتمكن الانسان من اكتشافـه الا اذا طرح الظواهر جانباً وغاص الى الاعماق .

وهكذا رأينا التكعيبيين يقضون على الواقع الملموس سعياً وراء جوهر الواقع . وكان اتباع المدرسة الحمراء Fauvisme قد سبقوهم على هذا الطريق ، طريق التفتيش عن الحقيقة الكامنة في اعماق الاشياء ، وكان اسلوبهم يقضي باستعمال الالوان بشكل اعتباطي للوصول الى قوة خارقة في التعبير . ولكن

الالوان مهما كانت صارخة وجريئة ، لا تستطيع ان تسيطر على الخيال بقدر ما تسيطر عليه الاشكال الهندسية النافرة التي امتاز بها التكعيبيون . لذا توصلت الطريقة التعكيبية ان تتغلب بسرعة على الطريقة الحمراء .

من برغسون الى فرويد

لم تكن التكعيبية قد ترسخت بعد عندمـــا انطلقت من ميلانو النظرية « المستقبلية » (Futurisme) . ويقول « اونبرتو بوكسيوني »، صاحب هذا المذهب ، ان التصوير « المستقبلي » يتضمن ثلاثة عناصر جـــديدة : اولاً – حجم الاشياء الذي يجب الا يذوب في ضباب الاسلوب التأثري . ثانياً – خط القوة الذي يجب ان يعزز الحجم. ثالثاً – الوسط المحرك للشعور

ولا بد من الملاحظة ان العنصر الاول الذي تكلم عنه بوكسيوني كان قد توصل اليه اتباع التأثرية ، في حين ان العنصر الثاني ، اي خط القوة ، يشكل بدعة بالنسبة الى التأثريين ، اذ ان هؤلاء كانوا قد اخذوا بنظرية برغسون التي تلغي الامتداد المكاني . ولكن برغسون شدد على مبـــدأ « الانطلاق الحيوي » (Élan vital) وجعل منه ينبوع الحياة الاول ، لا بل ينبوع الكون . وجاء بوكسيوني يستوحي هذا المبدأ ليضع فكرة « خط القوة» فاستطاعت نظريته ان تروج قبيل الحرب الكونية الاولى .

اما العنصر الثالث وهو الوسط المحرك للشعور ، فيتطلب شرحـــاً مطولاً . لقد سبق وقلنا ان التكعيبيين اعاروا الاسلوب الفني اهمية كبرى، وكان السباقون منهم يشددون على الروح ويخففون من قيمة الطبيعة. وكانت طريقتهم في تشريح الطبيعة تشبه طريقة الجراح ، على حد تعبير الشاعر « ابولينير » . ولكن سرعان ما تبين ان التحليل الفكري لا يكفي لانتاج الروائع الفنية . وهذا ما حمل المصور الشاب « مارك شاغال » على الملاحظة ان التكعيبية تغالي في الواقعية اي انها تهتم كثيراً بالحجم والاشكال الهندسية، وهي امور فيزيائية، بدلاً من ان تهتم بالاحاسيس الفنية كالافراح والالم . هنا تجدر الاشارة الى ان «الوسط المحرك للشعور » الذي يتكلم عنه بوكسيوني يلبي الحاجة التي ابرزها شاغال . ومن جهة ثانية ، اطل على العالم الفني مذهب جديد آخر ، يدعى « التعبيري » (Expressionnisme) وامتاز اتباعه باستعمال التصاميم والمخططات المجردة من اجل الوصول الى درجة في التعبير عن العواطف والاهواء النفسية .

وليس الوسط المحرك للشعور الذي اراده التعبيريون الا نتيجة نظرية لمبدأ « الانطلاق الحيوي »البرغسوني الاصل . وفي هذه الاثناء ظهرت فلسفة الايطالي « بنديتو كروتشي » واحدثت تأثيراً عميقاً في الاوساط الفكرية العالمية . لقد رفض كروتشي الفلسفة الوضعية و حتفظ فقط بما تقوله عن المحسوسات ، ولكنه اعتمد في تحليل المحسوسات على الطريقة المثالية التقليدية التي تعتبر ان الروح متغلغلة في المادة . لقد همس كروتشي في آذان المصورين انهم ليسوا بحاجة الى تشريح الواقع تشريحاً نفسيـــاً ، وانه يكفي وينبغي ان يتحسسوا بالواقع كاملا بوصفه حياة الروح . ولا اعتقد ان « جيورجيو شيريكو » مؤسس المدرسة الميتافيزيقية الايطالية ، قد تكيف تكيفاً تاماً بفلسفة كروتشي ، ولكنه اصر مع اتباعه على اعطاء الاشياء المحسوسة معنى خارقاً مستخلصاً من حياة الروح . ومهما يكن من امر ، فان فضل المدرسة الميتافيزيقية الاول هو السعي لادراك ما يمكن وراء الاشياء المحسوسة واقتناص ما تتضمنه هذه الاشياء من عناصر شعرية مخبأة.

واذا نحن وضعنا نظرية فرويد المعروفة بعلم النفس التحليلي (psychanalyse) محل الميتافيزيقية المثالية التي مثلها شيريكو واتباعه ، ندخل في هيكل المدرسة الســـوريـــالية (Surrealisme) التي ترجع بجذورها البعيدة الى الشاعر « بودلير » وبجذورها القريبة الى الشـــاعر « ابولينير » . لقد اراد السورياليون ان يسخروا التصوير من اجل تنقيب علمي يستهدف اكتشاف النشاط النفسي اللاواعي المستقل عن النشاط الفكري . وكانت النتيجة ان شددوا في لوحاتهم على الشهوة الجنسية المكبوتة واهملوا المبنى اهمالاً تاماً فجاءت آثارهم خالية من اسس الخلق الفني . ولم تلبث الطريقة السوريالية ان انحطت فابتعد عنها الفنانون بعد ان شغفوا بها زمناً .

الفن الشكلي

لا ريب في ان التيار الشكلي ، او المجرد ، قد برهن عن حيوية لم تحظ بها التيـارات التصويرية الاخرى . والمعروف ان التصوير المجرد قد انتشر في العالم منذ ثلاثين سنة وهو لا يزال سائداً حتى يومنا هذا. لذلك ينبغي علينا ان نتبين معطياته النظرية .

كان افلاطون يقول ان الجمال المطلق لا يجده الانسان الا في الاشكال الهندسية . وكان اصحاب النظريات الجمـــالية في اليونان يؤكدون وجود جمال قائم بحد ذاته ، مستقل عن اي عنصر خارجي . ثم رأينا « كانت » يعلن نوعين من الجمال : الجمال المستقل ، والجمال المرتبط : الاول لا يعبر عن شيء محسوس ، والثاني يعبر عن شكل او فكرة معينة يرتبط بها . وقد تأثر بعض المفكرين بنظرية الجمال المستقل هـــذه وراحوا ينسجون على منوالها ، الى ان قام مؤخراً « جوان غري » و « بيات موندريان » ووضعا قواعـــد الفن المجرد النظرية . يقول جوان غري مثلاً : « ان الطريقة المثلى في التصوير هي نوع من الهندسة المسطحة والملونة . » وكان المصور المبدع بيرو ديلا فرانسكا قد لاحظ قبـــله : « ليس التصوير سوى تمثيل المساحات او الاجسام التي يصغرهـــا التعبير او يكبرها . »

اما موندريان فهو يقول : « ان الفن المجرد هو اصدق وأصفى تعبير عن الواقعية الجديدة ، وهو يدرك ان الواقع يظهر لنا من خلال اشكال ملموسة ، متراكمة او مبعثرة في مدى فارغ . وهو يدرك ايضاً ان تلك الاشكال هي جزء من هذا المدى ، وان الفراغ الفاصل بينها يبدو كأنه شكل ، وهكذا تتضح الوحدة القائمة بين الشكل والمدى. لذلك يقتضي ان تقسم الاشكال الى اصناف مجردة ، وان يكون لكل

نقلها عن الفرنسية

موريس صقر

– البقية على الصفحة ١٢٧ –

المقدمات النظرية للفن الحديث

— تتمة المنشور على الصفحة ١٣ —

صنف تعبير خاص مستقل عن تحسسنا به ... »

عندما نقرأ موندريان نشعر بانه يتكلم عن شيء لا علاقة له بالتصوير التقليدي ، عن نظام فني جديد يشكل ، من الناحية النظرية ، همزة وصل بين التصوير والهندسة ، او عن هندسة مثلى تجهل متطلبات البناء وتكتفي بكونها نظرية جمالية صرف . وهذا ما يفسر ان المهندسين المعاصرين قد تأثروا بعض الشيء بالمصورين والنحاتين المعاصرين واستوحوا من نظرياتهم مواضيع وطرقاً عملية جديدة .

العودة الى النظرة الاجتماعية

ليس من قبيل الصدفة ان تكون الهندسة قد اضطرت اكثر من التصوير والنحت ان تأخذ بعين الاعتبار المتطلبات الاجتماعية . هذه المتطلبات تشكل قيداً في بعض الاحيان ولكنها في نفس الوقت تشكل قوة . فالهندسة لا يمكنها ان تبقى بعيدة عن حياة الشعب ولا بد لها من ان تتحمل مسؤولية اجتماعية . ان العوامل الاجتماعية التي اثرت في الهندسة المعاصرة يعود مصدرها الى التقدم الاصطناعي الذي احدث تضخماً كبيراً في المدن وولد حاجات جديدة للبناء واسكان الطبقة العاملة . وكانت ردة الفعل الاولى تستهدف تجديد الذوق العماري وتنقيته من شوائب الزخرف الرخيص والطريقة الميكانيكية في البناء التي تفشت على اثر ازدهار الصناعة . وقاد حركة التجديد هذه الفنانان روسكن وموريس اللذان بشرا بالعودة الى الماضي ، الى الاساليب التي كانت سائدة في القرون الوسطى والتي تستند الى العاطفة والروح الدينية لا الى العلم .

يجب الاعتراف بان محاولة روسكن وموريس قد فشلت ، ولكنها تركت اثراً هاماً اذ ان السلاسة والنعومة بدأت تحل تدريجياً محل الفخامة والميكانيكية في العمار .

غير ان هذه الجهود المختلفة ، بالاضافة الى المتطلبات الاجتماعية واستعمال ادوات جديدة للبناء ، مثل الحديد والترابة ، لم تخلق فناً هندسياً جديداً ، لان عملية الخلق هي رهن بعبقرية الفنانين اكثر منها بالحاجات الاجتماعية والاكتشافات التقنية .

ومما تجدر الاشارة اليه ان الانقلابات المتعاقبة التي احدثتها المدارس التصويرية ، من تكعيبية الى مستقبلية وتعبيرية ، قد الهمت المهندسين وشحذت قرائحهم وعبقرياتهم ومكنتهم في النهاية من خلق فن جديد له مقوماته الخاصة ومصادره ومتشعباته .

سبق ولاحظنا ان نظرية برغسون التي ادغمت المكان في الزمان كانت نقطة الانطلاق للمدرسة التكعيبية التي تمتاز بتجريد الشكل وبتعاقب المظاهر في المكان الممتد . وهكذا نرى ان الهندسة الجديدة ، التي تأثرت بالطريقة التكعيبية ، تعتبر الامتداد المكاني لا كشيء منغلق على نفسه ، بل كشيء مفتوح تجري فيه الحياة كما يجري فيه الزمان .

ولكن معطيات اخرى فعلت فعلها في فن العمار . فالهندسة « العقلانية » (Rationnelle) التي انتشرت في المانيا على يد « ولتر غروبيوس » قد استلهمت فلسفة « هوسرل » كما ان الهندسة « الكيانية » (Organique) التي انشأها الاميركي فرانك ليودورايت وازدهرت في الولايات المتحدة تنتمي الى فلسفة والت هوايتمن .

وخلاصة الكلام ، ان محاولتي في هذه الدراسة الخاطفة لارجاع الاثر الفني الى الفكرة النظرية التي انطلق منها والظروف الاجتماعية التي ظهر فيها ، لا تستهدف النقد والحكم والتقويم . ان غايتي كانت ابسط من ذلك : لقد حاولت ان ابين ان الفن الحديث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحضارتنا كلها وانه يتجاوب مع العوامل والمتطلبات التي تصنع التاريخ .

نقلها عن الفرنسية

موريس صقر

صدرت حديثاً

الطبعة الثانية من

تاريخ الشعوب الاسلامية

للمستشرق الكبير **كارل بروكلمان**

وفيه دراسات لا يقع عليها الباحث في اي كتاب آخر عن تاريخ فارس ، والسودان ، وتركية ، والجزائر ، وتونس ، ومراكش ، والدعوة الوهابية ، والحركة السنوسية ، والثورة المهدية السودانية وغيرها .

وهو يقع في خمسة اجزاء

في كل منها فهرس خاص بالاعلام

الثمن ١٦ ليرة لبنانية — **دار العلم للملايين**

صدرت الطبعة الثانية من كتاب :

كيف تكتب او تكتبين رسائلك في كل المناسبات

الكتاب الذي تحتاجه جميع طبقات الشعب ، الاول من نوعه في العالم العربي

طبعة منقحة ومزيدة صدرت في طبعتين : طبعة مختصرة تتناول جميع رسائل الاهل والاصدقاء ، الخطبة والزواج ، التهاني ، والتعازي ، المراسلات الغرامية ، وكل مناسبة من مناسبات الحياة وكلها منسقة بلغة حديثة ، وثمنها ليرة ونصف لبناني .

وطبعة مطولة تحتوي على جميع الابواب الموجودة في المختصر يضاف اليها الرسائل التجارية والعقود والبرقيات اللاسلكية ، وكيف يجب ان تفتتح رسالتك التجارية وكيف يجب ان تختمها بلغة مختصرة حديثة وثمنها ليرتان ونصف لبناني .

فبادروا الآن الى شراء نسخكم قبل ان تنفد

يطلب من مكتبة المدرسة — بيروت ص . ب ٣١٧٦

ومن جميع المكتبات في العالم العربي