كتاب الشهر

جمالية التجريد

دراسة عن المسألة الراهنة لفن التجريد

تأليف شارل بيير برو
تقديم وتلخيص هنري صعب الخوري

مدخل : يجدر بنا – فيما يظهر – ان نعزو الابوة لاول عمل تجريدي مطلق الى « فاسيلي كاندانسكي» احد الذين لم يستقبلوا بغير القليل مما يستحقون . ومرد هذه الابوة ، الى لوحة مائية ظهرت له في عام ١٩١٠ .

ففي هذا العام – ولاول مرة في تاريخ فن التصوير – وقف المشاهد عاجزاً عن ان يدرك او يتعرف الى المحتوى الشكلي المفرغ امامه على سطح القماش التصويري . اما الباعث الى هذا الانشقاق الاولي التام عن الفن التقليدي ، فيرجع – حسب زعم كاندانسكي بعينه – الى صنيعة خلق من صنائع المصادفات . بينا نحن نرى ان المصادفة قلما تهبنا هبة البدع . ان لم نكن على استعداد ينفتح للأخذ والاكتساب . اذن يجب ان نفترض ان الحاجة للتجريد موجودة في الاصل ، ان لم نقل التجريد بالذات .

على ان الفكرة كانت شائعة على قدر يسير في معظم الاجواء . ففي روسيا – وكان كاندانسكي آنذاك مقيماً في مونيخ – احدث ميشال لاريونوف عام ١٩٠٩ « الاشعاعية » le Rayonnisme التي تعنى بنقل الاشعاعات الروحية المتشكلة في مخيله الفنان الخلاقة بمعزل عن كل مادة شيئية . ثم تكشف عام ١٩١٣ عن « التفوقية » le Suppremetisme «لكازيمير ماليفيتش» المتأتية من تأصيل يرتكز على «تفوق » الشعور الصافي بدون اي استنجاد بصور العالم الخارجي . وعن «التنسيقية» le Constructivisme «لفلاديمير تاتلان» المفرعة من تصفية تكعيبية تلم جميع العناصر الغريبه عن التكنيك التصويري التقليدي .

في هذه الاثناء ، كان « روبير ديلوناي » في فرنسا ، قد اهتدى الى ان الضوء في الصورة ينقض تواصل الخطوط والاشكال ، فعمد الى خلق رسوم ملونة تكوّن هي جهاز اللوحة.

ان الطبيعة لم تعد موضوعاً للوصف ، بل هي سبب للسبب . هذا الاهتداء ادى الى ما صمده «غيوم ابولينير» باسم «الارفيوسية» l'Orphisme. وهي بتحديده الوارد في « تأملاته الجمالية » : « فن يقوم على تصوير مجموعات مستحدثة بواسطة عناصر لم تستمد من الواقع المرئي ، بل من عطاء الفنان الابتداعي الذي يكسبها قوة الواقع » .

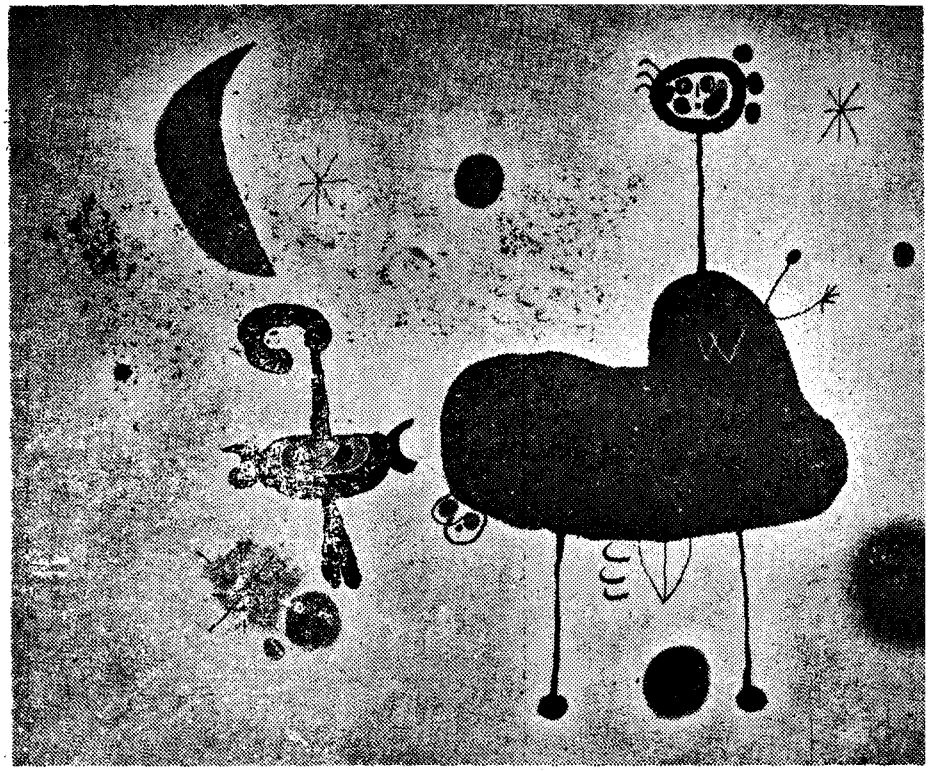
وكان ، ان انشعبت فيما بعد ، طريق اخرى ، نتيجة لقراءة « تيوفان ديسبورغ » لكتاب كاندانسكي عن « الروحانية في الفن » ونتيجة لاتصاله ايضاً منذ عام ١٩١٤ بـ « بيات موندريان » الذي عاش مباشرة التجربة التكعيبية في باريس . يلحظ انه ، اذا كان ديسبورغ يعد المطلع الاسبق ، فان موندريان يعد الديالتيكي والمحقق الاخير . اذ بينما كان الاول ، وبعض من الفنانين « كفان درلك » و«هوسزار» و«فانتو نجرلو» ، يعتمدون على الواقع التقليدي كي ينتهوا بتجريدات تعاقبية الى تعضية جديدة للسطح ، كان موندريان ينشيء بمفرده – بعد وقوفه على درجة تطور التجريد التعاقبي عامي ١٩١٠ و ١٩١١ – رسوماً ملونة تقوم بذاتها ، دون اي اتصال بالطبيعة الملاحظة . وبعد ، فان موندريان هو الذي عمد حركة « التشكيلية الجديدة » [١] *Néo - Plasticisme* .

على هذا الشكل ، كان ظهور فن التصوير التجريدي . ومن ثم برزت اسماء ، ولا سيما في عام ١٩٢٠ – تمكنت بفضل جهود المعلمين الاولين ان تتلبس بالتجريد. نخص منها بالذكر : « سيزار دوميلا » «فون ديبرج جيلدوارث » ، «لاديسلاس موهولي ناجي » ، « اوتو فرندليش » . « ويللي بوميستر » «اوجيست هيرين» ، «سيرج شاردون» ، «والفردريث» . بالاضافة الى ثلة من الفنانين المنحدرين من التكعيبية والسريالية : « كفرنان ليجيه » ، «البير جليز» «اندريه ماسون » ، «جوان ميرو » ، «بول كلي » ، «وجان ارب» ، برغم من موقفهم الغامض عند شفاً يتأرجح بين الامتثالي واللاامتثالي Figuratif Et , NoN - Figuratif . وجاء عام ١٩٣٠ ، فتوجهت الانظار على الاخص ، الى فنانين فرضا اسميهما على عالم التجريد ولكن بطريقة تختلف كل الاختلاف عن كاندانسانكي هما ، «البرتو مانيللي الايطالي » ، و«هانس هارتنغ الالماني». كما نشأت في فرنسا مجلة « الدائرة والمربع »

١ حركة ترفض كل نوع من التصاوير « الخادعة العين » *Le Trompe - L'œil*، وتتطلب تعبيراً مقتصراً بشدة على بعدي مساحة اللوحة السطحية ، كما انها لا تستعين بغير الابيض والاسود والالوان الاولية والاشكال المستطيلة ، عامدة الى خلق تصوير موضوعي ذي معنى شامل معرّى من الفردية ، سابق في الحساسية .

ليست هذه الدراسة الحديثة (صدرت ١٩٥٥) من نوع الجمالية العامة ولا من نوع النقد الفني في مفهوميه التقرير والتحليل للاعمال الخاصة بل هي باعتراف المؤلف لا تعدو ان تكون نثارة من اعتبارات تدور حول الفن على العموم ، وتعالج على الاخص مسألة الفن التجريدي الذي يعتبر في الوقت الحاضر ، المدار الذي يتجاذبه التصوير المعاصر . وانا اذ انقل هذه الدراسة الى العربية ، لا يسعني الا ان اعترف كذلك ، بأني لم اتطرق في تلخيصي هذا بالنظر لضيق هذه الصفحات المفترضة الى الاسهابات المتداخلة في الكتاب ، مقتصراً على ما يتصل مباشرة بصلب الفكرة التي تلقي الضوء على المفهوم التجريدي للوحة .

ه . ص . خ



القمر – لجوان ميرو

وجمعية « بدعة التجريد » التي كانت تضم ما يقارب الاربعماية عضو . واذا « بشبابيك ٢ » ديلوناي تنفتح عن شارق حركة في اميركا ، كان من اتباعها «مورجان رسل» ، و«ماكدونالد رايت ».

على ان هذا العرض المقتضب لاصول التجريد ودرجات نموه ، حتى عام ١٩٢٩ يقودنا حتما الى ان نتساءل عن وضعه الراهن ، وعن المركز الذي يحتله اليوم في الوسط الانتاجي التصويري . وهنا الصعوبة الكأداء . فالارقام في هذه المسألة ، وان كان الواقع يشهد بان الرسامين الذين يزاولون حالياً التجريد هم في غمرة ازدياد – لا تثبت شيئاً . اذ يجب ان نعترف بأنهم مهما بلغوا ، فسيظلون اقل بكثير من اولئك الذين ما برحوا متمسكين بالتصور التقليدي لفن التصوير . ولكن مع ذلك ، فلا مجال للانتقاص من اهمية فن التصوير التجريدي . فالمجددون انى وجدوا قلة ، والتجديد انى ظهر هزأة . ألم يشر تاريخ « الفن الحي » l'Art vivant الى ان الانطباعية *L'impressionisme* قد حظيت بالاهتمام آن كان اتباعها – وهم قلة – سخرية للجمهور . وآن كانوا في امر من هذا الجمهور عبير ، إما عزموا على عرض لوحاتهم ؟ ألم يشر كذلك ، الى ان لاحقتيها الابادية « *Le Fauvisme* » ، و « التكعيبية » *Le Cubisme* قد سارتا في الطريق التي سلكتها من قبلها الانطباعية ! هذا من جهة ، ومن جهة ثانية أليست الحال الراهنة لفن التصوير في وضع « يدعو الى العجب فنذ ان تمخض العصر عن السريالية ، لم تلد أية كلمة جديدة ملحقة بـ « *isme* » تسترعي الانتباه الى صيغة او حركة في المقدمة. الأننا اخيراً قد مللنا من البدع . ام لاننا – وهذا ما نميل اليه – في زمن لا يعدو ان يكون زمن استباغة واستثمار ، شأنه شأن بعض الازمان التي يحدثنا عنها تاريخ الفنون التشكيلية ؟ ليكن هذا او ذاك ، فالحاصل الذي لاريب فيه ، هو ان هذه الفنون لم تكن على قسط ضئيل من الخلق ، بل انها حققت عملياً ما لم يمكن تحقيقه سابقاً . وهنا يظهر لنا بجلاء ، ان التجريد

٢ من اللوحات التجريدية المرموقة .

بالنسبة لسائر الحركات التصويرية المعاصرة ، ينعم بمميزات ، هي من الخطورة بمكان لا يمكن حده بعدد اتباعها ، ولا بطلع طرافتها. ذاك انه (اي التجريد) – وهذا ما يغفل عنه الكثيرون – ليس بحركة جديدة . من هذه المميزات ، ان التجريد هو الوحيد الذي استطاع – بين الحركات الكبرى التي تكوّن ما يصح نعته « بالفن الحي » – ان يتقمص صفة الحاضر ، أي ان يفسح المجال لانتاج لا يستهان به كمياً وكيفياً. وبينما هو لا يزال اداة وحي مباشر لكثير من الرسامين ، نجد ان الانتاج التصويري منذ عام ١٩٥٠ ، يكاد يخلو مما يتفق ومدى ادراجه اطلاقاً داخل نطاق ابادي او تكعيبي ، او سريالي . فاذا كان العصر الحاضر اذن ، عصر استباغة واستثمار ، فان التجريد هو ذلك الحقل او الاطار .

وتفجؤنا مميزة اخرى عظيمة القدر ، وهي ان الكثرة تقريباً ، من الرسامين الذين فرضوا انفسهم منذ عام ١٩٤٤ تدور حول التجريد ، شاءت ام ابت. ونحن نقول « حول » لا « قرب »، كي لا نتعجل الحكم على مستقبلها التطوري ، تاركين فسحة لامكان الارتكاس او الانطلاق . من هذه الكثرة نذكر : «ليموال »، « بازان»، «استيف »، «لابيك» ، «ومانيسيه»... وان صرحوا برفضهم لكل اعتبار يسمهم كتجريديين .

ان هذا المجال، الذي يندغم بفن التصوير الى حد يقعده عن ان ينماز كلياً من التجريد ، يثبت لنا جيداً أن التجريد هو المدار الذي يتجاذبه التصوير المعاصر . وعليه ، فان يكن هنالك مسألة راهنة ، فانما هي مسألة التجريد بالذات .

الامتثال واللاإمتثال

قبل ان افرغ الى البحث عن تحديد مقنع يقفنا على ماهية التجريد في التصوير ، أرى من قبيل الصواب – ان نبدأ بركز حقيقة – هي مع سلبيتها لاتسقط من مصاف الاوليات والمستلزمات . واعني بها : ان التجريد هو قبل كل شيء اللاإمتثال (La Non- Figuration) في التصوير .

قد يقولون احياناً ، ان اللا امتثال ، عبارة عن اللا طائل نظراً لسلبيتها . اما الظاهر فهو على غير ما يؤولون . فنحن حين نقول إنّ هذا العمل التجريدي لا يمتثل شيئاً ، نكون قد اعطيناه الدلالة التي تميزه من سائر الاعمال ، ان لم نكن قد ادركناه في ذاته . وهكذا، نكون قد نطقنا التجريد – اذا صح هذا التعبير – . انما يفترض ذلك بالتالي ، معرفة ايجابية تامة للعبارة ، تعليلاً لتأخر السلب عن الايجاب . إذن ! ما هو الامتثال ؟

قد تبدو الاجابة على هذا السؤال لاول وهلة ، قليلة

٩٨

الحظ من التعقيد ، اذا اجتزأنا بحد : انه كناية عن نقل شيء ما بواسطة اللون والشكل الى مساحة سطحية . ولكنه في الواقع يثير طائفة من المسائل ، لن نتطرق الآن الى غير ثلاث منها ، تفيدنا مباشرة في البحث عن تعريف صحيح للأمثال .

– مسألة المحسوسات القابلة الامتثال .

– مسألة الشكل ذاته من حيث انه شكل للمحسوس .

– واخيراً مسألة الطبيعة او حالات الامتثال للمحسوس.

اما الاولى ، فتظهرنا على انه يكفي لكي نحصل على الامتثال ، ان يوضع المحسوس في اللوحة وكأنه شيء خارج اللوحة ، او كأنه شيء آخر سوى اللوحة ، يحتمل وجوده بمعزل عنها .

واما الثانية فتقول : انه يجب على المحسوس الممتثل ، ان يكون حاضراً بشكله ، وإن كان غائباً في الحقيقة . وهي بذلك ، تكون قد دعمت ما انتهت اليه المسألة الاولى .

وأما الثالثة فتذهب الى ان مرتكز الامتثال هو الامانة في النقل . إنما اذا اتفق احياناً فشوه هذا المرتكز من الناحية الامتثالية ، فما ذلك الا زيادة في تأكيد الواقع . ان ما تعجز عن صنعه ريشة الرسام تكمله المخيلة . واتباعاً ، ان خادعة العين « le Trompe - l'œil » هي مثال الامتثال الذي يحده تصويرياً ، وان كان لا يرمي الى ان يخدع العين فعلاً. وبكلمة ، ان الامتثال هو شبه خدعة . وأظن الآن ان ذلك السلب الكلي الفعال لشبه الخدعة نفسها ، يسمح لنا بتحديده . وما علينا الا ان ننفي التعريفات السابقة حتى نقبض على اللا إمتثال .

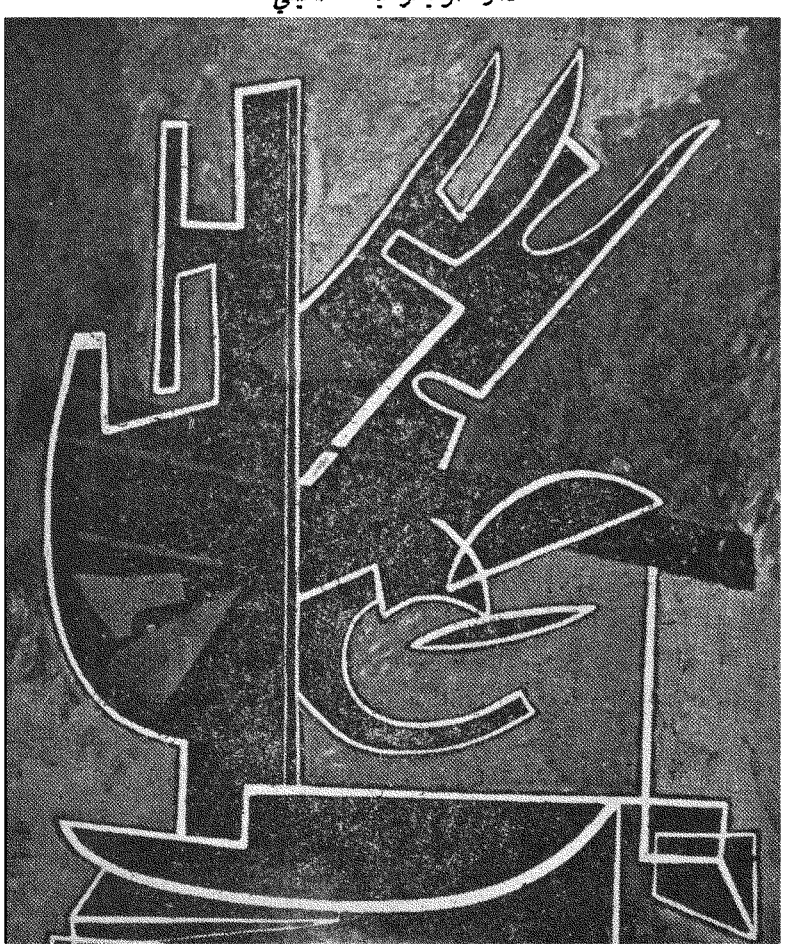
أولاً لن نلمح في لوحة لاإمتثالية محسوسات ممتثلة ، أي موضوعة في اللوحة وكأنها خارج اللوحة او قائمة بمعزل عنها . ولكن هل يعني ذلك ، ان هناك اسقاطاً للمحسوس قطعاً ؟ كلاّ . اذ لا شيء مما قلنا – ولنلاحظ جيداً يجرنا الى هذا الاستنتاج . إن نفي الشيء المحسوس من اللوحة اللا امتثالية لا يدل على عدم وجود شكل آخر من نوع آخر . بقي ان نعرف كيف السبيل الى اعطاء ظاهرة اللا امتثال مضموناً ما .

ثمة – على ما يظهر – سبيل مباشرة ، وهي ان نتفحص ما يتبقى بعد عملية طرح الامتثال من اللوحة الامتثالية ، لما كانت هذه تنقسم الى قسمين : الشيء الممتثل (حصان في معركة ، امرأة عارية) مثلاً . وثانياً اللوحة أي المساحة السطحية المغطاة بألوان تخضع لتنسيق ما . وحسبنا عندئذٍ أن ندفع حركة الفكر بعيداً حتى نحوز على اللوحة التجريدية في حقيقتها الايجابية . ولا بدع ، فما اللوحة التجريدية بالاختصار ، غير مساحة سطحية مغطاة بالالوان .

بيد ان هذا الانتقال الى المجرّد عبر المتمثل ، لن يتم بعملية طرح بسيطة . اجل اننا اذا ما اسقطنا صفة الامتثال من سطح اللوحة الامتثالية تبقى لنا اللوحة . ولكن ماذا بقي على وجه التدقيق ؟ لا شيء . ان ازدواجية اللوحة الامتثالية لا تعني وجود نوعين من العناصر مختلفين . فحين تحذف هذا النوع يسلم لك الآخر . ان العناصر هي هي ، سواء اخذت كاشياء ممتثلة ، او كالوان وخطوط . والحق ان هناك اشكالاً لا غير ، اذا كنا نفهم بالشكل ، تمثيل شيء ما على اللوحة . وحالما تسقط هذه الاشكال ، لا يبقى شيء ، لا الوان ولا خطوط ، اللهم غير المساحة السطحية كما هي . وغنيّ عن البيان ان هذه المساحة ليست هي بحد ذاتها اللوحة .

لن نقف طويلاً حيال هذه الصعوبة ، لاننا لا نعدم السبيل اليها . واذا نقول : اذا ثبتت الالوان والخطوط بعيد تجاوزنا الممتثل الى المجرد ، فذلك

دائرة اوقيانوسية – لانيللي



لا ليفيد اننا قد نحتفظ بشيء ما من الالوان والخطوط الامتثالية ، بل ليفيد اننا قد نستبدلها بسواها ذات صبغة لا امتثالية . او بالاحرى – والسنن واحد – قد نهدف الى تحويرها لاشمورياً حسب المفهوم اللاامتثالي. ولكنها مع ذلك ، ستظل في حالي التحوير والتبديل خطوطاً وألواناً . وهنا الصعوبة الحقيقية .

يوجب علينا البعض – ولنتناول ذلك بحرفيته – ان تنعت اللوحة اللاامتثالية « بالحسية » . اذ لا شيء اكثر حسية وحقيقة من خط او لون او مساحة . اتراها من العناصر الحسية فوق سطح القماش امثلة لامرأة او شجرة او بقرة ؟ كلا ، ان هذه الامثلة (امرأة ، شجرة ، بقرة) هي حسية في حالتها الطبيعية . ولكنها في حالة التصوير ، هي اكثر تجريداً ووهماً ولبوسة ونظرية من تخطيط او خط . ثانويات في التعبير قلما انعطف الى مثلها . فالفكر على يقين لا يترك كوة للشك بأن اللوحة التجريدية ، ليست غير مجموعة من الخطوط والالوان تقدر بوجودها الحسي الفعال ، اي حسب تطاوعنا المباشر لادراكها . انما نستنتج من ذلك – ان الالوان والخطوط في اللوحة ، ليست شيئاً آخر غير الالوان والخطوط لشيء ما ، او ان اللوحة ذاتها لا تختلف شيئاً عن اي شيء . اذن ، ما الذي يقومها كلوحة ؟ ولتكن اجابتنا بلغة مقبولة .

نعرف ان الحسي هو المدرك بالحواس . أو – زيادة في التدقيق – هو ما كان مدركاً بالحواس مباشرة . وعليه ، الا نصنع ببساطة ووضوح ، محسوساً مدركاً في حال تحويل اللوحة اللاامتثالية الى درجة ان لا تكون ذلك المحسوس الا من ناحية ادراك حسي مباشر ؟ ان اقل ما يقال ، هو هو ان نبين فيم يختلف هذا المحسوس المدرك عن سائر المحسوسات ، ولم هو لا يعتبر محسوساً مثلها بل لوحة فقط ؟

اعتقد اننا نعرف كذلك ، ما الذي يجعل من اللوحة الأمتثالية لوحة ، ولوحة مميزة عن غيرها . أليس لانها امتثالية بالضبط ؟ هذه الخطوط والالوان التي تغطي مساحتها السطحية ، أليست هي ذات الخطوط والالوان عند اي شيء آخر ؟ ثم – بما اننا لن نسكن الى ذلك فقط – أليس في هذه الخطوط والالوان او خلالها ما يوحي لنا بأنها ليست اكثر من مناب ، او وسيلة او واسطة . اذ في هذا التجاوز للأدراك الحسي المباشر او بمعنى آخر ، في حركة الانسراح هذه ، الى ماوراء ما هو معطى مباشرة ، يكمن وجود اللوحة الامتثالية الخاص من حيث انها لوحة ؟ انما بهذا التعليل لاثبات وجود اللوحة من حيث انها لوحة ، ننساق – آن نفتقر الى هذه الالزامات – الى ان نجعل من اللوحة اللاامتثالية اي شيء الا ان تكون لوحة .

واننا – ولا شك – سوف نرذل هذه النتيجة . واذ ذاك ، علينا ان نرذل ايضاً الفرضية التي اودت بنا الى هذه النتيجة واقصد بها : فرضية تسمية اللوحة اللاامتثالية لوحة « حسية » . وبوصولنا الى هذا المأخذ ، ننفذ الى ان الحل يتطلب ان نشرك في الموضوع كيفية الوجود النوعي للعمل الفني على الاطلاق .

لنرجع الى التحديد المعروف الذي بدأنا به . فنجد ان النسبة « حسي » لا تشمله بكامله لان الالوان التي تغطي المساحة السطحية ، قد وضعت عليها وكأنها فوق ذلك قد التأمت تبعاً لتنسيق ما . الامر الذي يسلمنا الى ان نتساءل . وبعد ، أليس هذا التنسيق هو الذي يبرأ لوحة من مساحة سطحية بسيطة مغطاة بالالوان ؟

لو لم يكن ذلك . فلم لا نسمي كل « مساحة ملونة » لوحة ؟ ان نسق الالوان هذا ، هو الذي يوجد اللوحة ويعطيها تنسيقاً معيناً .

وتتحول المسألة الآن ، الى ان نعين هذا النسق ، وان نجلي عن الموجب فيه ، كي يقدر على خلق لوحة من المساحة الملونة . وبياناً لذلك اقول فأقرر ، بانه يجب ان يكون ثمة توافق بين الالوان ، او بوجه اعم ، بين جميع العناصر التي تغطي المساحة السطحية . اذ بفضل هذا التوافق الشامل – وبفضله فحسب – يتسنى للمساحة الملونة ان تصبح لوحة . الا انه مع ذلك ، تقرير قد ينفرج عن سؤال: اتظنّ ان هذا التوافق في المساحة الملونة ، يكفي حتى يجعل منها لوحة ؟ وتوصلا الى ملحظ معقول . ارغب في علاج ما يوجه عادة من نقد ، الى فن التصوير التجريدي ، أو على الاصح ، في علاج ما يثار بشكل اعتراض على امكانيته بالذات ينحصر في هذا الاستنتاج : اذا كان قيام اللوحة التجريدية يؤول الى توافق في الخطوط والالوان ، فما الذي يميزها اذن من اي « زخرف » Décor بسيط ، لما كان هذا الاخير يستلزم ايضاً نوعاً من التوافق مثله مثل فن التصوير ؟ وقصارى القول ، ان اعتبار فن التصوير من ناحيته الزخرفية فقط ، يبعد التجريد عن دائرته ، كما يبعده كذلك ، ترك الجهة الاخرى منه واعني بها : الجهة الامتثالية .

ان هذا الاعتراض – ولنعلم ذلك – الموجه ضد امكانية التجريد كما هو . اي ضد امكانية رسم يستطيع ان يظل « تصويرياً » على الرغم من لا امتثاليته . هو من شغل اتباع متعصبين للتصوير الامتثالي . ومما يزيد في الطين بلة ، ان بعض اتباع التجريد ، يرضون احياناً ان يسندوا الزخرفة الى العناصر او الظواهر اللاامتثالية في اللوحة ، دون ما بادرة شك بانهم يحكمون بذلك لاخصامهم . اخذاً بان هذه العناصر الزخرفية هي التي تستقر وحدها في اللوحة التجريدية . اما والحالة هذه ، فعلينا ان نعرف اذا ما كان اللاامتثال هو الذي يعجز اللوحة عن ان تكون حقيقة لوحة ، ويقضي عليها بأن لا تكون ابعد من زخرف .

واننا اذ نسلم – ولم لا ، والآثار امامنا – بأن اللوحة التجريدية هي في الواقع قادرة ان تتلبس صفه لوحة ، تتعرض – تمكناً من معرفة ذلك – الى البحث عن فرق مبدئي بين الزخرفة والتصويرية على الاطلاق.

لهذه الفرق بين الزخرف واللوحة – وكلاهما من المساحات المغطاة بالالوان يعود :

١ – الى طبيعة هذه الالوان بالذات : فالالوان في الزخرف وجدت كي تحيي المساحة ، بينما وجدت المساحة في اللوحة كي تكون حية بالالوان .

٢ – الى غياب او وجود « تعضية مستقلة » Organisation Autonome للالوان تنزع الى فصلها عن المساحة ، بعد اخفاء هذه الاخيرة ، واحلال الالوان في ذاتها بالذات .

ميزتان تحددان التصويرية كاعمق ما يكون التحديد . اي تحددان مركبها العنصري الذي يميزها ، واعني به : مركب الامتثال واللاامتثال .

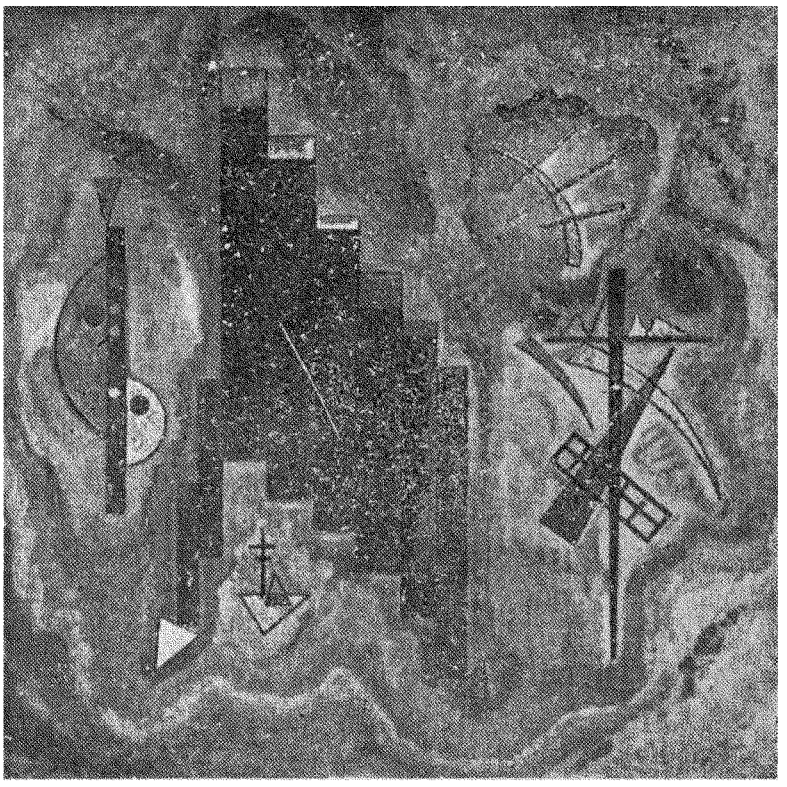
على اننا ، زيادة في اظهار الاختلاف بين التجريد والزخرف ، سنحاول بطريقة عكسية ، بغية الفصل النهائي . ان نقرب الاول ولو جزئياً من الامتثالية .

سبق وسلمنا بأن وجود تعضية مستقلة ، مما يحد التصويرية في عنصريها اثنيها . فكون اللوحة من هذا العنصر او ذاك ، لا يمنعنا من التثبت في الحالين ، من وجود مثل هذه التعضية ، وما يتبعها من عوامل مباشرة . وعليه ، فاذا انفصلت الالوان عن مساحة السطح ، واندمجت في ذاتها ،

١٠٠

يجب ان نعقل اننا سنجد انفسنا امام مشهد . شيء ما يلمح في اللوحة وكأنه غير اللوحة نفسها ، اذا كنا نفهم باللوحة المساحة المرسومة كما هي : مساحة سطح القماش مع الالوان التي تغطيها : فهذا الشيء الملموح يطلعنا على ان هذه اللوحة تقدم لنا مشهد شيء او مشهداً فحسب ، وبما ان ذلك مرتبط بوجود تعضية مستقلة للالوان نقدر ان نقول ان هذه تملك فعالية مشهدية ، فاللوحة الحقيقية ليست في رؤيتها المباشرة ، غير مشهد من عمل التعضية .

تعريفات ، من السهل ان نشرح بها اللوحة الامتثالية ان لم نكن قد شرحناها مسبقاً خلال بحثنا عن تحديد للامتثال . ويكفي لهذا ، ان نكمل الفكر العامة التي اخذنا بها من قبل ، بالفكر التي قبلنا بها من بعد.



نحو الاسفل – لكاندانسكي

ان فكرة المحسوس الممتثل تتصل – بادىء ذي بدء – بفكرة المشهد ، اذا ما اعتبرنا ان المحسوس لا يظهر تقريباً بمفرده ابداً ، بل كعنصر من مجموع محسوسات اخرى ، تكله اليها علاقات موزعة في داخل « كل » بين جزء وجزء ، حتى انه لا يستفرد وان انفرد ، لامتناع انفصاله عن وسط أو جو . يفيدنا ذلك ، ان المحسوس الممتثل الحقيقي لا يقصد به « الشيء » بالمعنى المبتذل ، بل المشهد العام الذي يظهر في اللوحة ، وكأنه خارج اللوحة ، بسبب تعضيته التي جاءت من الخارج فأعطته وجوداً مستقلاً قابل الوجود .

وهكذا نجد اننا بلجوئنا الى الامتثال لم نعط مثلاً وحسب ، بل تركيزاً لنوع من مركب التصويرية قد ينتهي بنا الى مقابلته بالنوع الآخر الذي يشاركه في العام ، وان كان ينفي جميع خصائصه المميزة .

ومن وجهة هذا النظر ، يتكشف اللاامتثال (النوع الآخر من مركب التصويرية) عن موجبين : أولهما ، ان على التعضية المستقلة للألوان التي تقدر وحدها أن تفرق اللوحة التجريدية عن الزخرف ، أن تحدد الوجود لمشهد . ليس فقط ، ان تكون المساحة المرسومة مدركة حاسياً ، وانما يجب أن يلمح في داخلها شيء ما ، أو بتعبير آخر يجب أن تختفي مساحة السطح ، وان تتداخل الألوان في ذاتها كمشهد ، كي تكوّن اللوحة بالمعنى الدقيق . وثانيهما ، يجب ان لا يكون هذا المشهد ممتثلاً يعني ان لا يوضع في اللوحة وكأنه خارج اللوحة أو قابل الوجود بمعزل عنها . بل بالعكس ، يجب أن يدخل فيها دخولاً محضاً أو أن لا يؤلف معها غير عنصر واحد (بسيط) . انما أخشى أن يستخلص من هذا ، أن الألوان التي تغطي مساحة السطح سوف تدرك حاسياً كما هي . واذ ذاك – وهنا النقطة الرئيسية – لن نحصل لا على مشهد ممتثل ولا على مشهد مجرد لأننا نكون في حضرة زخرف لا في حضرة لوحة . لذلك يجب على التعضية أن تستمر في افساح المجال لمشهد ، في الوقت الذي يغيب فيه الالتباس المميز للتعضية الامتثالية . مما يستلزم بالضرورة ، أن لا تكون هذه التعضية قد وجدت جاهزة في الخارج ، ثم نقلت فقط الى المساحة المرسومة ، بل ان تكون قد صنعت في اللوحة ذاتاً ، بمعنى ان يأتي المشهد الذي تثيره ، حاملاً في داخله العلامات المميزة لمشهد مثار بكليته ، مشهد ماثل لا ممتثل ، يسّاقط في الصفاء نسيلاً من صفاء . فهذا الصفاء المشهدي ، انما هو خاصة فعالة للتجريد لا موجب فرضي منقطع اليه . وهو بعد ، راجع الى توافق لوني له ماديته ، لخلوه من كل مادية أصلية او مباشرة اي مكتسبة من الخارج .

ووجه الخلاف : ان اللون في المحسوسات خارج اللوحة ليس – في الحقيقة – « ظاهرة دون واقع » او « عرضاً » منفصلاً عن كل « جوهر » ، بل هو مادة هذه المحسوسات فوق انه لونها ، او بالاحرى ، ان اتحاده الكلي بالمادة ، الى درجة انه لا يمكن تمييزه منها ، جعله ينغمس بالفعل في المادية . لذا فهو يدخل بنقله امتثالياً الى اللوحة ماديته الخاصة ، لا

١٠١

المادية المباشرة للون المدرك حاسياً ، وانما المادية غير المباشرة للون الملموح ، بينما هو (اي اللون) في التجريد لا يدخل في اللوحة اية مادية لاي محسوس ممثل ، موضوع فيها وكانه معطى من الخارج . وهذا ما يحملنا على ان نعين له مادية عينية ، بما ان الظاهر يشير الى مثل هذه المادية التي — وان اختلفت عن الاولى — تتنزل معها في نفس النسق . مادية نعرفها عادة بالصفاء لانها هي في ذاتها صفاء . اما تلقي هذه المادية فهو من نعميات التعضية المشهدية التي تتنفض في عصبها والتي لولاها لما كانت اللوحة التجريدية لوحة ، بل كانت زخرفاً ، اذ ان اللون الزخرفي كذلك ، يستمكن من الصفاء مثلما يستمكن من التوافق والموضوعية او المادية ، ولكن ما يخلفه عند هذه المساف ، هو ان ماديته لا تفرق عن مادية الشيء في شيء . فالتعضية عنده ، منغلقة على تعضية ذلك الشيء . نقدر ان نقول : ان اللون الزخرفي هو لون المادة المزخرفة عينها : فاذا جاء صافياً ، استأثر بذلك وحده دون ماديته . اما ان يملك اللون — بالعكس — تعضية مستقلة ، قد اكتسبها داخل نطاق العنصر الملون ، وان يملك ايضاً بالمعية امكاناً زخرفياً خاصاً للون الصافي بداعي التوافق ، امكاناً يحدد تكامله بمادية الشيء المزخرف ، فذلك مما يستحيل حدوثه ، او نذهب الى ابعد من ذلك فنقول ، ان اللون عندئذ قد يكتسب بنوع ايجابي مادية ، ومادية صافية لا تنتسب الى شيء ، لان التمايز — في آخر الحساب — بين اللون الامتثالي واللون التجريدي ، ينعقد لغياب الاستناد الامتثالي الى اي شيء غير ذاته . لون ملموح لا لون مدرك ، ذاك هو اللون التجريدي الذي يطالعنا كلون صاف كلون للاشيء ، ان لم يكن كلون لمشهد هو بحد ذاته مشهد للاشيء .

على ان اللون بعد ذاك ، ليس غير عنصر من العناصر التي تعتمل في اللوحة . فعلينا اذن ، اذا ما كنا نرغب في ان نتفهم جميع مظاهر الصفاء التجريدي ، ان نحدد صيرورة كل من العناصر الاخرى في حال تجاوزنا من الامتثال الى التجريد ولكننا سوف نقتصر على تبيان خاصيتها فقط ، من غير ما اسهاب في حالتها المتقبلة للصفاء التجريدي ، لاقتناعنا بان هذه الحالات لا يمكن ان تختلف عما هي عليه في اللون .

ولنبدأ باللوحة الامتثالية ، فنجد انها تقدم لنا اول ما تقدم عنصرين يشتركان مع اللون في ادخال مباشر للحاسية ، يركب المحتوي الحسي للمشهد ، هما « المقادير الصبغية والخطوط » Les Valeurs et les lignes . فالمقادير الصبغية — وهذا ما يميزها من الالوان بمعناها الدقيق — تتعلق بالتغيرات القائمة بين النور والظل . فاذا كانت الالوان في ذاتها ، ذات تشبع متساو ، يضرب اما الى السطوع واما الى العتمة — مثلاً الاصفر هو اسطع من الازرق — فانها كذلك قد تصبح ذات مقادير صبغية متساوية دون ان يتغير شكل الصبغ . وما عليك الا ان تمزجها بالابيض او الاسود حتى تخرج شرعاً مع هواك . اما العنصر الخطي فيتولد من « حركة » التتابع النظري . لان الخطوط على وجه اليدقيق ، ليست غير حدود بين الدوائر اللونية أو المقادير الصبغية المختلفة ، حدود تدرجت الى خطوط بفضل النظر المتتبع لها ، وهذا يعني ان الحاسية الداخله في العنصر الخطي هي حركية (دينامية) اكثر مما هي نظرية .. وكما ان الالوان والمقادير الصبغية تمثل الوان الاشياء واضاءتها . فالخطوط ايضاً تمثل الاشكال مع العلم بان الشكل هنا ، مأخوذ بمعنى حدود هيئة الشيء . لان الخطوط لا توجد في الطبيعة ، وانما هي من عمل النظر الذي يؤلفها اثناء تتبعه الحدود بين مختلف المقادير الصبغيه والالوان ، واثناء اقتطاعه شكلا من مشهد ليس هو في آخر الامر غير تلك الخطوط بعينها . ولكن هذه الخاصيات التي تقوم بادخال حاسية خاصة في العناصر المذكورة ، لا تنفرد وحدها بجرنا الى هذا التحليل . فهناك عنصر آخر يقابلها جميعاً ، وان كان في ذاته لا يملك اية حاسية او لا يقدر ان يساهم كعنصر ، الا عن طريق هذه الحاسية . واقصد به : المسافة من حيث انها عنصر مكاني فقط . سوى

الى المشتركين الكرام في

لسان العرب

الطبعة الممتازة

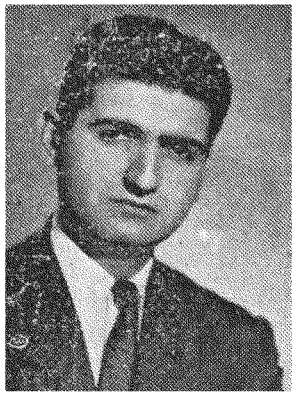
يسر داري صادر وبيروت أن تحيطا المشتركين علماً بأنهما قد عزمتا ، بعون الله سبحانه ، على إنجاز طبع لسان العرب في مدة لا تتجاوز العشرة الأشهر ، بعد أن أتمت لجنة العلماء المشرفة على تحقيق هذا المعجم الذي يعد مرجعاً أخيراً لعلماء اللغة العربية وأدبائها تحقيقاً يزيل ما فيه من خطإ مطبعي وتحريف وتصحيف ، وبعد أن وصلت المعدات الحديثة التي استحدثت خصوصاً للقيام بهذا العمل الشاق ، وهي ترجو من الذين لم يقتنوا بعد هذا المعجم أن يبادروا إلى الحصول على أجزائه الأولى التي أوشكت أن تنفد ومن المستصعب إعادة طبعها في الوقت الحاضر لأن الإهتمام بطبع ما بقي من الأجزاء يحول دون ذلك .

انه من الصعب ان نوضح هذا العنصر المكاني كعنصر مستقل نسبياً . وذلك اولا لانه كالعنصر الخطي لا يحوي في ذاته اي شيء مرئي . ومما يزيد في الصعوبة . اننا لن نقع على اية حاسية – حتى لا نظرية – غير قابلة للمساهمة . فنحن اذا ما أسقطنا الالوان والخطوط والحركية الخطيـــة ، نسقط بذلك فقط امكانية المسافة بالذات . نعم هناك ولا شك مسافة المساحة السطحية التي تبقى على الرغم من هذا الاسقاط ، ولكنها في الحقيقة ليست غير افتراضية ، على الرسام – كي يصنع مسافة اللوحة – ان يحددها بدقة بواسطة الالوان والخطوط والمقادير الصبغية . ثم ان هذه الصعوبة قـــد تتفاقم اذا ما لحظنا الى ان الالوان والخطوط والمقادير الصبغية تتطلب لتشكلها الخاص ، مسافة كي تتمدد فيها وتنتشر . الا ان المسافة حتى ولو جاءت محدودة – لا يمكن ان تعرف لا بالالوان ولا بالخطـــوط ولا بالمقادير . لان هذه الاخيرة قد يمكن ان تحتل مع بقائها على حالهـــا مسافات مختلفة او ان تكون مختلفة فتحتل نفس المساحة . وهي لا تعرف بالخط لان الخط في الاساس حركة بينما هي سكون . والتناقض بينهما اشبه ما يكون بالتناقض بين التعادلية والحركية . انما نقدر ان نقول فوق ذلك ، ان المسافة حركة لا متحركة . لانه اذا كان من الضروري ان يكون هناك مسافة نجول فيها على الاقل فكريا ، فليس امامنا من مجال ممكن الا في المسافة . وهذا يستلزم قبل كل شيء ، نوعاً من « التحليـق » على المجالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجـــالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجالات للانعـــكاس . لنوازن مثلاً بين طريقتين ممكنتين لادراك شكل ما . فنحن اذا ما اجلنا النظر في ذلك الشكل او بما اننا نجيل النظر فيه فهو حركة اي خط . اما اذا حاولنا بالعكس ان ندرك ذلك الشكل دفعة واحدة عاكســـين عليه حركة النظر مع التثبت من انه كائن في تلك الحركة المعكوســـة . فهو ليس عندئذ خطاً بل « نسبة مكانية » Relation Spatiale . وقصارى القول . ان الحركية الخطية تفقد حركتها اما تصبح قابلة للانعكاس ، فتتحول الى واسطة بسيطة لتعيين المسافة المفتقرة هي ايضاً الى الحركـــة بالتحديد .

ان الاستعمال الامتثالي للنسب المكانية هذه ، جد معروف بانطوائه في كلمة « المنظور » Perspective فسواء كان المنظور الجوي ام المنظور الخطي ، فالالوان والخطوط والمقادير الصبغية لا تدخل الا كوسائط لتُظهر على اللوحة – يعني لتمثل المسافة الحقيقية التي تحتلها المحسوسات . مما يفيد ان على المسافة في الامتثال ان تمتد وراء اللوحة .

ولنأت الآن الى اللوحة اللاامتثالية . فنجد انها تحوز على هذه العناصر ، ولكن طبعاً في شكلها الصافي لا الامتثالي . فالمقادير الصبغية التجريدية لا تقتصر على الفروق بين الضوء والعتمة في المساحة السطحية ، او على احياء زخرفي بسيط لهذه المساحة ، بل تخطو الى إثارة اشراق صاف صـــفاء المادية الصافية للون فبدل ان نلمح في اللوحة التجريدية إضاءة المشهد نلمح مشهد الاضاءة . واما الخط التجريدي فيبدو منعتقاً من كل قسر موضوعي لانه وجد في ذاته اي شيء مرئي . ومما يزيد في الصعوبة . اننا لن نقع على اية حاسية – حتى لا نظرية – غير قابلة للمساهمة . فنحن اذا ما أسقطنا الالوان والخطوط والحركية الخطيـــة ، نسقط بذلك فقط امكانية المسافة بالذات . نعم هناك ولا شك مسافة المساحة السطحية التي تبقى على الرغم من هذا الاسقاط ، ولكنها في الحقيقة ليست غير افتراضية ، على الرسام – كي يصنع مسافة اللوحة – ان يحددها بدقة بواسطة الالوان والخطوط والمقادير الصبغية . ثم ان هذه الصعوبة قـــد تتفاقم اذا ما لحظنا الى ان الالوان والخطوط والمقادير الصبغية تتطلب لتشكلها الخاص ، مسافة كي تتمدد فيها وتنتشر . الا ان المسافة حتى ولو جاءت محدودة – لا يمكن ان تعرف لا بالالوان ولا بالخطـــوط ولا بالمقادير . لان هذه الاخيرة قد يمكن ان تحتل مع بقائها على حالهـــا مسافات مختلفة او ان تكون مختلفة فتحتل نفس المساحة . وهي لا تعرف بالخط لان الخط في الاساس حركة بينما هي سكون . والتناقض بينهما اشبه ما يكون بالتناقض بين التعادلية والحركية . انما نقدر ان نقول فوق ذلك ، ان المسافة حركة لا متحركة . لانه اذا كان من الضروري ان يكون هناك مسافة نجول فيها على الاقل فكريا ، فليس امامنا من مجال ممكن الا في المسافة . وهذا يستلزم قبل كل شيء ، نوعاً من « التحليـق » على المجالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجـــالات الممكنة ، مثلما يستلزم برهنة تصورية عن قابلية هذه المجالات للانعـــكاس . لنوازن مثلاً بين طريقتين ممكنتين لادراك شكل ما . فنحن اذا ما اجلنا النظر في ذلك الشكل او بما اننا نجيل النظر فيه فهو حركة اي خط . اما اذا حاولنا بالعكس ان ندرك ذلك الشكل دفعة واحدة عاكســـين عليه حركة النظر مع التثبت من انه كائن في تلك الحركة المعكوســـة . فهو ليس عندئذ خطاً بل « نسبة مكانية » Relation Spatiale . وقصارى القول . ان الحركية الخطية تفقد حركتها اما تصبح قابلة للانعكاس ، فتتحول الى واسطة بسيطة لتعيين المسافة المفتقرة هي ايضاً الى الحركـــة بالتحديد .

بعد تحليل هذه العناصر ، نرى الى ان اللوحة الامتثالية لا تكتفي بمجموعة من الالوان والخطوط والمقادير الصبغية والنسب المكانية ، بل تتميز بأشكال تتعلق بوجود المحسوسات الممتثلة . وان اللوحة التجريدية لا تظهر فقط كمساحة سطحية مغطاة بالالوان بل ايضاً كمشهد صاف يتكشف عن ذاته وكأنه غير منفصل عن ذاته . وهذا ما يفسر قولنا في اول الامر : ان التجريد هو قبل كل شيء اللاامتثال في التصوير : تحديد برغم من سلبيته لم يستهدف يوماً للدحض والاهمال . على اننا نقدر مع ذلك ان نتعرف الى صلة تعاط ايجابي بين الامتثال والتجريد . فهما بالاختصار نوعان منحدران من جنس واحد هو التصوير الذي عرفناه سابقاً بوجود تعضية مستقلة للألوان تميزه من الزخرفة مع قدرتها على إثارة مشهد . وعليه فاللوحة تكون امتثالية عندما تمتثل محسوساً مشاهداً ، وتكون تجريدية عندما يسقط ذلك المحسوس المشاهد . ولكنه اسقاط – ويجب ان نلاحظ ذلك – تستمر بعده اللوحة التجريدية على اظهار محسوس مشاهد ، ليس بينه وبين الاول من اختلاف الا في عدم نقله الى اللوحة وكأنه معطى من الخارج .



واخيراً اظـــن في الامكان ان نحدد التجريد بأنه امتثالي بالذات . وبذلك ننتهي الى نعت ايجابي لا سلبي ، يسمح لنا من بعد ان نقول :

ان التجريد هو الامتثال بالذات في التصوير .

ترجمة وتلخيص

هـ . صعب الخوري

١٠٣