الابداع وحرية الفنان العربي

بلند الحيدري

ليس ثمة فن غير محكوم سلفاً بقصوره الذاتي، والذي لابد وأن يلزم الفنان بحدود قسرية تنال من حريته في التعبير عن كامل مشاعره وأحاسيسه، مفردة الشاعر ونغمة والموسيقار اللتان تتحركان في مساحة زمنية معينة، هما غير ألوان الرسام وغير الكتلة التي يتعامل معها النحات، في حدودهما المكانية الضيقة التي يفرضها الشكل الخارجي للعمل الفني، وأن الفنان التشكيلي ومهما أوسع لحركات شخوصه أن تتحرك ومهما أوسع لألوانه وخطوطه أن تعهد بنفسها إلى قيم تعبيرية متعددة، ستظل مع كل ذلك أسيرة وحدانية المتشكلة فيها.

وهو من ناحية أخرى محاصر بواقعه المحلي وقدرة هذا الواقع على الاستجابة لأعماله الفنية، عبر معارض ومتاحف خاصة، وهو محاصر أيضاً بجمهور محدود ممن يؤمنون معارضه، وذلك بالرغم مما نقول به من دور للمنجزات العصرية في توسيع أطر هذا الجمهور، فخصوصية اللوحة تبقى شديدة الارتباط بنسختها الأصلية التي لا يمكن أن يعوضها عنها أي شيء آخر، وإن على الفنان التشكيلي أن يوظف كل إمكانياته بحثاً عن أمداء جديدة لحريته من خلال كل هذه الأسوار المحيطة به، وهو بالتالي توظيف نفعي لابد للفنان أن يكيف فنه ليؤدي دور الوسيط ما بين الأفكار والمعتقدات السائدة وما بين الجمهور المتلقي لأعماله، وأن يسعى في الآن ذاته لأن يكتشف مسرباً صغيراً للتعبير عن ذاتيته، على أن لا يخل مطلقاً بدور الوسيط المحدد سلفاً، وقد تتغير مستويات المعادلة من حين لآخر وبفعل ظروف طارئة ومستجدة، ولكن يظل الحصار قائماً بشكل من الأشكال، وهو ما يشير إليه هربربت ريد في كتابه «الفن والمجتمع» عند تحدثه عن النهضة الأوربية «والتي لم تحدث تغييراً أساسياً في طبيعة الفن» إنها غيرت فقط الأحوال التي يعيش ضمن حدودها الفنان، حررته من قواعد لضبط السلوك، ومن حالات الكبت وسمحت له بحرية خادعة للعمل، أقول حرية خادعة، لأن الفنان عند النتيجة اكتشف بأنه استبدل نوعاً من التبعية بنوع آخر، يمكنه من الآن فصاعداً أن يكون حراً للتعبير عن ذاته، ولكن فقط شرط أن تكون طبيعة الذات التي عبر عنها بضاعة رائجة، شكلاً من العبودية الاقتصادية الذي مايزال ساري المفعول والذي برهن على تفاهة ليست أقل مستوى من العبودية الروحية التي تخص العصر السابق».

ومع الرومانسية التي تمثلتها نخبة من أعمال الفنانين الكبار مثل دولا كروا وجيريكو وتورنر وفرنشيسكو غويا ورنج وغيرهم، أخذت حرية الفنان لنفسها بعداً جديداً في التأكيد على الأحاسيس الفردية والتعبير عن النزعة العاطفية الكامنة في الفنان، فالذي يخلق هذا الفنان هو «طريقته الخاصة في رؤية الأشياء» كما يقول دولاكروا،

ومن خلال هذه الرومانسية دخلت قيم جديدة ومهمة إلى الفن التشكيلي وحتى إلى قيم الجمال بصورة عامة التي انطلقت من الاعتماد على الأساليب المتوائمة مع المضمون العاطفي للعمل الفني والمفعم بالاستعارات الشعرية، وكانت هذه الرومانسية وما تواصل معها من دعاوي «الفن للفن»، إن أفسحت مجالاً رحباً للفنان لأن يعبر عن مختلف التوجهات ومنها حرية رفض القيم الكلاسيكية وحرية التعبير عن تطلعات الشعوب في التصدي لبشاعات الحروب كما نجدها عند «غويا»، وصار للقبح مرمى في القيم الجمالية أيضاً. . وقد مهدت الرومانسية بهذا التوسع إلى سبل جديدة حملتها «الانطباعية» التي كان من بعض آبائها «دولاكروا» و«ترونر، والتي مدت بنفسها إلى فنون الشرق الأقصى، إيغالاً منها في البحث عن كل ما يضيف رؤية متجددة لمواضيعهم. . ثم كان أن انفجرت هذه الحرية انفجاراً شاملاً مع المدارس الفنية الأوربية الحديثة، «كالدادئية»، التي ظهرت في زيوريخ من عام ١٩١٦، حاملة معها وجه الحرب الكالح عبر رموز مما تركته من آثار بالية تتوزعها الدور المحطمة والخرق الممزقة والأخشاب المحترقة والنفايات المتراكمة وقد عمدوا إلى لصقها على لوحاتهم كيفما اتفق وتحت حس انفعالي حر وفجائي، معبّرين بذلك عن سخط طفولي عن كل شيء، وصولاً منها إلى «السريالية» والتي جاء في بيانها الأول عام ١٩٣٤ بأنهم «يتذوقون هذيانهم الذي لا يختص إلا بهم وإن للتهاويل لذتها أيضاً. . . . . إننا مستعدون لتمضية حياتنا في اكتشاف أسرار المجانين لأنهم يبحثون بنزاهة عميقة لا تشبه براءتها إلا براءتنا»، مستمدة من مصادر ثلاثة اندفاعها في التأكيد على حريتها المطلقة: من فلسفة «برجسون» مقولاته في الحدس والعلاقة ما بين المادة والذاكرة والتطور الخلاق، ومن «اندريه جيد»، نزوعه الفردي واخلاقيته الفردية، ومن «فرويد» مذهبه في الوعي وما بعد الوعي واللاوعي. وقد صاحبت «السريالية» مدارس فنية أخرى كالمدرسة «التكعيبية» التي سعت إلى التركيز على الشكل وتحليله مرة، وتركيبه مرة أخرى، في إصرار تأكيدي على أن الصورة ليست إطاراً لموضوع أو طبيعة بل أنها طبيعة جديدة خارجة على كل المدركات الذهنية السابقة و«إذا كانت التكعيبية قد ظلت بعيدة عن إفهام الناس، ثم إذا كان هنالك حتى اليوم من لا يرون فيها شيئاً يستحق النظر فذلك كله لا يعني شيئاً»، ثم كانت المدرسة «التجريدية» حيث سعت إلى نفي كل المرئيات عن اللوحة لإبراز الانفعالات الغامضة التي يعيش الانسان في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرئي، والتجريدية التي كان أحد أعظم أعمدتها «كاندنسكي» لا تتحدى المتلقي بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه، بل إنها تقتل منذ اللحظة الأولى رغبته في البحث عن معنى لعمله. . إنها ضرب من التجريدية الموسيقية، ومن الفنانين التجريديين الجدد من راح يسعى لاستيحاء عطاءات العصر من خلال التلسكوب والميكروسكوب لبناء عالم شديد القرب منا وغريب عنا في ذات الوقت بالنسبة للعين المجردة.

وقد كان لفناننا العربي، ومنذ أوائل هذا القرن، أن استوحى واستلهم الكثير من معطيات مسيرة الفن الاوربي، وكابد معها في البحث عن حريته، بعد أن اضطرته إلى ذلك قطيعة نيفت على ستة قرون عجاف، عن فنه العربي الاسلامي الذي ازدهر في القرن الثالث عشر ثم سرعان ما انطفأ وهجه فلم يورث فناننا ما يمكنه أن يتواصل مع خصوصياته ويضيف إليها ما يغنيها، ولاتساع رقعة الوطن العربي واختلاف مناخاته السياسية والاجتماعية وارتباطاته الثقافية والعرقية والطائفية، مما حدا بالفنان العربي للبحث عن حريته في مجالات متعددة ومتباينة. فهناك محاصرة دينية لحريته، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة. . وهناك أيضاً محاصرة اجتماعية بأثر من لأعراف والتقاليد السائدة، وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، وممن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروباً من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به، وبأثر من عوامل متوارثة.

الاسلام وحرية الفنان العربي:

لا مناص لنا من أن نعترف أن ثمة ظروفاً معينة حالت دون نشوء فن عربي تشكيلي وذلك منذ المراحل الأولى من تاريخ الاسلام، وتذهب بنا استقراءات تلك الظروف مذاهب شتى في تفسير ذلك، ومنها أن العرب أصلاً لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، وأن توجههم نحو الفن الزخرفي يعبر أصدق تعبير عن حس جمالي متأصل في النفس العربية، وهو ما ألفه بطبعه الأصيل كما يرى ذلك الدكتور بشر فارس، وإن هذا التوجه ميز تلك الزخارف بالابداعات المتسمة بالمزج ما بين بساطة الوحدة الزخرفية وتعقيد تشكيلاتها وتفرعاتها ضمن إيقاع موسيقى متساوق ولكنه حصر الفنان العربي المسلم في إطار حذاقة الصانع المتمرس بصنعته والمتفاضل بكفايته الدقيقة في تحف تدخل حياة الناس جميعهم من أبواب دورهم وأوانيهم وأعمدة غرفهم وبسطهم وكتبهم وحلي نسائهم بما يشدد لإحكام بين النزعة النفعية والحس الجمالي. وتذهب بنا تلك الاستقراءات إلى أن اليهود قد سبقوا الاسلام بالتنادي إلى تحريم الرسم كما نستشف ذلك من «سفر الخروج» الآمر بأن «لا تصنع لك صورة منحوتة أو أي ـ تشبيه لأي شيء في السماء فوقها، أو لأيّ شيء تحتها أو في الماء الذي تحت الأرض، وربما كان لمن أسلم من هؤلاء اليهود كعبد الله بن سلام، أستاذ أبي هريرة، وأبي إسحق كعب بن مانع الملقب بكعب الأحبار، وغيرهما، كان لهم دور في هذا التوجه نحو التحريم، وهو الرأي الذي يقول به المستشرق البلجيكي هنري لامنس، وأن

الاسلام إذ أخذ بالقول بتحريم التصوير، فلخشيته من أن يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومضاهاة الله تعالى، فضلاً عن كراهية الترف بين الجامعة الإسلامية الناشئة والتي ساد فيها الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله ـ د. زكي محمد حسن».

ورغم اختلاف الفقهاء بشأن مستوى التحريم، ما بين متشدد كيحيى بن شرف النووي ـ توفي ١٢٧٧ م ـ ٦٧٦ هـ ـ الذي نقل عن أصحابه وغيرهم من العلماء قولهم بأن: (تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه بالوعيد الشديد المذكور في الأحاديث) وبين الفقهاء المتسمحين معه كأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي توفي عام ٩٨٧ م ـ الذي قال: «فإن قال قائل فقد جاء في الحديث ـ يعذّب المصورون يوم القيامة ـ وفي بعض الحديث ـ فيقال لهم أحيوا ما خلقتم ـ قيل: يعذب المصورون، يكون على من صور الله تصوير الأجسام، وأما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم فلا يقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرناه»، ورغم أن التحريم قد مر بفترات زمنية اختلفت فيها مستوياته، فالمجتمع الاسلامي الأول لم يكن معادياً للتصوير على مثل ما حدث بعد ذلك ومنذ القرن الثاني للهجرة، وتورد المصادر التاريخية أدلة كثيرة على ذلك ومنها، أن سعد بن أبي وقاص ـ توفي ٦٧٥ م، ٥٥ هـ لم يمح الصور التي كانت تزين القصر الأبيض في المدائن يوم احتله وأقام فيه مصلى للمسلمين، وأن رسول الله سمح لعائشة بأن تقتني الدمى وغير ذلك كثير. ورغم أن القرآن الكريم لم ينص في الآيات الخمس التي جاء فيها اسم «الصور» و«المصورين» و«الانصاب» على التحريم صراحة، أقول رغم كل ذلك وبسبب من كل ذلك فإن حرية الفنان العربي ظلت مهددة، بل ملغية الغاء تاماً باسم الدين ومن قبل المتزمتين ممن أوّلوا ما وقعوا إليه من الأحاديث الكريمة حسب أمزجتهم الخاصة وربما اختلقوا البعض منها، خاصة وأن تدوين الحديث الشريف لم يجر إلا بعد وفاة الرسول الكريم بثلاثة قرون.

وإذا كان للتحريم أثر في تطوير الزخرفة بشكل أخاذ، والذي يرى فيها الشاعر الفرنسي شارل بودلير (أشد الأشكال روحانية على الإطلاق)، وإذا كان قد كفل للخط أن يصبح من أبرز الفنون العربية، فإنه قد حجب عنا فناً إنسانياً مهماً ولفترة واسعة من التاريخ «ولم يتوقف إلا في الأزمنة الأخيرة ـ ايتكنهاوزن»، وبأثر من صرامة بعض الفقهاء وجمودهم وعدم تمنعهم في أسباب التحريم، وأي تحريم عناه الاسلام، وإن هذا الجمود «الذي اعترى المسلمين حقبة من الزمن فضيع عليهم ثروات تراثية ضخمة خرجت من أيديهم إلى غيرهم وكانت إلى جانب متعتها الفنية ذخراً أدبياً ـ ثروت عكاشة». وهو الذكر الذي انعكست آثاره القيِّمة على الفن التشكيلي ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، وعبر العديد من الكتب الأدبية والعلمية، والتي أهملت فيها ذكر أسماء الفنانين باستثناء عدد قليل جداً كاسم يحيى بن محمود الواسطي الذي نسخ مقامات الحريري بيده ورسم رسومها، وختمها بقوله «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة الله ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود ابن يحي بن أبي الحسن كوريها الواسطي، بخطه وتصويره، آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى» وهذا الإهمال لأسماء الفنانين ليدل دلالة واضحة على عدم إيلائهم أية أهمية تعنى بخصوصياتهم الفنية، فهم ليسوا بأكثر من صناع صغار محكومين بإرادة غيرهم ممن أوكلوا إليهم تزويق هذا الكتاب أو ذاك بصورهم بغية تزينه بما يسر الناظر فيه أو بغية إيضاح لمسألة علمية وفي حدود عدد قليل جداً من النسخ، ومع ذلك فقد كان لهذا الانتعاش الفني أهمية، وكان من الممكن أن يقود الفن إلى الحركة التشكيلية العربية لولا مجيء العثمانيين وسطو فنهم على البلدان العربية وقد أشار إلى ذلك ريتشارد ايتنكهاوزن في كتابه فن التصوير عند العرب بقوله:

«تصاعد الاتجاه المعادي للصور في البلدان التي تتكلم العربية كان سبباً في تضاؤل الاهتمام بالفن، كما كان سببه أيضاً انحطاط القدرة الفنية في الأقطار العربية تحت الحكم العثماني وأدى الاجتماع المؤسف لهذين العاملين المذكورين إلى انقراض رسم الصور انقراضاً فعلياً».

ولا بد من الاشارة هنا إلى أن ثمة اجتهادات عديدة سعى بها الفنانون، أو من سعى لتوظيفهم لأغراض، أدت إلى شيء من الازدهار، ويخص المؤرخون الفترة الأولى من تاريخ الفن الاسلامي والتي يمكننا أن نحصرها ما بين منتصف القرن السابع ونهاية القرن التاسع الميلاديين، بأنها كانت من فترات الازدهار وذلك لتفاعلها العفوي مع ما هو قائم من آثار الحضارات التي اتخذت منها موقفاً متوازناً ما بين الإفادة من تجاربها الغنية وإخضاع ذلك لمفهومها في الإسلام ضمن عدد من الأطر مما لا يحملها وزر اقتراف الخروج على الدين وعبر تأويلات أتاحت للفنان شيئاً من الحرية في الرسم منها:

١ ـ إباحة رسم الحيوانات الخرافية بعد تجريدها من معانيها القديمة العالقة بها. وقد مال إليها الفنان المسلم لعدم ارتباطها بطبيعة واقعية محدودة وهو بذلك لا يتخذ لنفسه صفة في التشبه لأن ما يرسمه ليس له مثيل في الواقع.

٢ ـ إباحة رسم الحيوانات التي حلل له الله صيدها وأكلها أو التي أبيح له أن يستخدمها لأغراض الصيد كالطيور والغزلان والكلاب، مؤولاً ذلك بأنها خلقت من أجله، وأن حياتها رهن بمشيئته وأن الله إذ أباح له قتلها والإفادة من لحمها وجلدها لابد وأن يكون قد أباح له ضمناً استخدامها لغير ذلك أيضاً.

٣ ـ إباحة رسم الحيوانات المركبة والتي تقوم على مزج بين أعضاء الكائنات المختلفة، كأن يكون الرأس لإنسان والجسم لحصان والقدمان لغزال كتلك التي الفتها الحضارات السابقة كالبابلية

مثلاً، ذلك لأنها خرجت بهذا المزج عن كونها كائنات حقيقية لها ما يماثلها شكلاً في الطبيعة.

ويذهب الكثيرون من دارسي الفن الاسلامي في تفسير الحرية التي اتسمت بها الأعمال الفنية في هذه الفترة، والتي تميزت بها عن الفترة التي تلتها من حيث الموقف من تصوير الحيوان والنبات، فمنهم من عزاها إلى الطبيعة الخلقية ذات النزعة الثائرة التي عرفت بها بعض مناطق بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين. ويورد مؤلف كتاب «الفن الاسلامي» البروفسور جورج مارسيه مدينة «سامراء» العراقية مثلاً على ذلك فيقول: «لقد قدمت سامراء العديد من نماذج التزيين الذي تشغل الصور الآدمية والحيوانية فيه مكاناً هاماً مما يؤيد حرية الفكر التي كان يتمتع بها سادة هذه البلاد، ومنهم من عزاها إلى القول بأن تحريم رسم الحيوانات لم يكن قد عم فرضه في القرن الهجري الأول ومن هؤلاء الأب هنري لامانس ١٨٦٢ - ١٩٣٧ الذي أكد بالأدلة القاطعة بأن نزعة التحريم لم تتبلور إلا في العصر الذي جمع فيه الحديث الشريف ودوّن، أي حوالى القرن التاسع الميلادي، ويذهب إلى هذا الرأي غير واحد من المستشرقين وعلماء الآثار.

ومهما يكن الأمر، فقد تآزرت ظروف مختلفة لبروز الفنان العربي المسلم في فترته الأولى بروزاً غنياً ومحاولاً منذ خطواته الأولى اكتساب سماته الخاصة المميزة حيث أفاد من تراث الشعوب التي سبقته إلى المنطقة، والحرية الفكرية التي كانت جزءاً من تراثها وقد كان لوعيه الشديد بإنسانه الذي فتح عينيه على مفاهيم جديدة في الدين والدنيا أن أكسب أعماله الفنية رغم ما فيها من أشكال آدمية وحيوانية ونباتية طابعاً تجريدياً وتزيينياً، فهو لم يمل إلى رسم الحيوانات واتخاذها نماذج في تصاويره إلا لما تتمتع به أشكالها من طبيعة زخرفية، وإلى ما تتمتع به من إمكانية على ملء الفراغات وتغطية السطوح بشكلية لا تحتم فرض موضوع متكامل ومترابط ترابطاً قصصياً أو تقريرياً بل تسعى إلى تكثيف الزينة من خلال الوان ذات بريق شديد تزيد من لمعانها الخطوط السود المتفاعلة معها بحساسية مرهفة. كما هو شأن الكثير من الفنون الزخرفية الأسيوية بصورة عامة، وحيث يظل التعبير الذاتي في منأى عن أن تتمثله تلك الصور كما يقول البرفسور ث. و. ارنولد... «وكقاعدة عامة فإن مثل هؤلاء الشخوص ينظرون إلى ما حولهم بوجوه لا أثر فيها للتفاعل مع ما يجري حولهم أو الاهتمام به سواء أكانوا ملوكاً أم سوقة، جنوداً أم فلاحين، فالمحاربون في المعركة يتلقون الطعنات والجروح القاتلة وكأنهم لا يهتمون بها».

وتتخذ هذه الحرية مدى أوسع ساعة تظل هذه الصور في منأى عن عيون الناس كالغرف الخاصة بالحريم والتي هي محظورة على أي واحد غير ربّ البيت، وكذلك الحمامات. ويرى الدكتور صلاح ستيتيه بأن «سبب استثناء الحمام من التحريم هو في نظر المسلمين السلفيين بأن هذا الجزء من البيت من شدة الاحتقار بحيث أن التصوير لا يشكل فيه أدنى ارتياب ولا أقل خطر روحاني ولذلك صارت الحمامات الأماكن المباحة للرسامين».

الفنان العربي المعاصر وحريته:

استفاق الفنان العربي المعاصر على فجوة واسعة تفصل بينه وبين تراثه بمدى مئات من السنين الجوف كان خلالها مقطوعاً عن أية ممارسة جادة للفن. وأن كل الذي يمكن أن تصل إليه يداه من الفن هو ليس بأكثر من بعض الأشكال البدائية والشعبية ذات التعبيرية الساذجة. ما عدا ذلك فليس ثمة غير فنانين هواة يشحذون أقلامهم ويسنون رؤوسها ببعض ما اختلف إليهم من أعمال الفنانين الأوروبيين، وبنحو خال من أي رؤية واضحة لما يريدون أن يقدموه من خلال أعمالهم التي ما كانت أكثر من رغبة في تزجية الوقت.

والفنان بعد ذلك مواجه بسياسات استعمارية وإيحاءات تسلطية تسعى إلى كل ما يثبت شعور القطيعة ما بين فناننا العربي وتراثه، وإلى الإيحاء إليه بأن لا سبيل له لأن يتحقق بالفنان الذي يطمح أن يكونه بغير أن يدرس الفن على أيدي فناني الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتثقف بمفرداتهم التشكيلية، وهو بالفعل ما انتهى إليه في الطالب الذي لجأ لأوربا بغية إعداد نفسه للفنان الذي يريد أن يعود به إلى وطنه.

ولم يسلم أي فنان من فناننا الذين درسوا الفن في أوربا من معاناة ذاتية وهو يواجه هذا الزخم الهائل من الحركات الفنية المتصارعة والمختلفة في مستوياتها وتوجهاتها وكان لها أن توزعتهم في اتجاهات متعددة تذكرنا بمثل ما مر به توفيق الحكيم يوم ذهب ليدرس في باريس فتوزع «بين الكلاسيك والمودرن ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لأن هذا القديم أيضاً جديد علي» وإذا كان البعض قد وفر على نفسه مغبة الاستمرار في هذه الدوامة من الصراع بين كل إشكالات الحداثة الفنية، مكتفياً من أمره برسم ما تقع عليه عيناه من صور لشخصيات أو لمناظر طبيعية بدقة المتقن صنعته، فإن آخرين كانوا يسقطون بكثير من العفوية على سطح تلك المغامرات وأسارها لفترة من الزمن حتى ليصعب أن نبرىء أياً منهم من التأثر بهذا الفنان الأوربي أو ذاك. والحجة عند نفر منهم تستدرك غايتها في القول بأنهم مضطرون إلى مثل هذه التأثيرات في البدء بحثاً عما يكون نواة لحريتهم الإبداعية، وأنهم عبر ممارساتهم الشخصية لأعمالهم الفنية في أوطانهم سيكون لهم أن يكتشفوا خصوصياتهم، وإلى مثل هذا يذهب الناقد السوري طارق الشريف في قوله: «لهذا كله نستطيع القول بأن الحركة الفنية قد استفادت من المدارس الغربية إلا أن هذه الاستفادة قد خضعت لبعض التأثيرات المحلية سواء كانت هذه التأثيرات مقصودة أو تسربت لإنتاج فناننا دون قصد واضح»، ولكن يبقى صحيحاً مع هذا

القول أن التأثيرات لاتزال تتحكم في عطاءات الفنانين العرب وتَسِمها بنزوع استلابي، ولا يرون في ذلك خيراً بحجة أنهم بقدر ما ينافسون الفنان الغربي في جهده التشكيلي يحققون تجاوز تخلفهم وهو ما تقول به «الجمعية المغربية للفنون التشكيلية»: «إن فنانينا المبدعين مقتنعون بأن القيم المستوردة ستبقى هي المنتشرة في مناخنا الثقافي ما داموا قد اعلنوها معركة حامية في معسكر العدو نفسه وفي تلك الحاضرة التي أراد أن يجعلها لفائدته الخاصة إلا وهي النزعة العالمية» وهو ما يذهب إليه العديدون من فنانينا، مؤكدين بذلك على أن حرية الفنان في هذا العصر هي حرية مشتركة بين كل فناني العالم عبر أفراغ اللوحة من أي مضمون اجتماعي أو أخلاقي، وهم إذ يصرفون أمرهم على هذه الشاكلة إنما يضيقون بذلك حيز رؤيتهم وتطلعهم للعمل الفني حتى لكأن العالمية لا يمكن تحقيقها من خلال العمق الانساني في الواقع المحلي، وعلى مثل ما تواصلت به كل الحضارات ومنذ أقدم العصور.

ويبقى لنا بين هؤلاء وأولئك من فنانينا رهط ممن تنبهوا إلى ما كان يختمر في الغرب من نزوع إلى استلهام فنون الحضارات الشرقية القديمة والعربية والزنجية، لغناها التعبيري عن الحقائق الفائقة للإنسان، وفي جهد يتجاوز الرؤية الشخصية إلى الرؤية الشيئية في الشخص ويتخطى الواقع المرئي إلى تحقق في الواقع الظني، حتى ليقول تيوفيل غوتيه «بأن السفر إلى الجزائر أصبح للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى ايطاليا، وقد شكل هذا التنبه حافزاً للعودة إلى منابع حضارتهم السالفة وتبين مكامن ومرامي عبقريتها في محاولة للخروج بها إلى الجديد الذي يفردهم في العمل الإبداعي الدال عليهم بصفة في التراث وبصفة في جهدهم الخاص فيه وبصفة عن واقعهم المحلي، واشتد هذا الحافز قوة بعد عودة هؤلاء الفنانين إلى الوطن العربي الذي كان يغلي آنذاك بمشاعر الثورة وإرادة التغيير، وكانت فاتحة مبادىء تلك الثورة هو التأكيد على الهوية العربية والتنادي إلى إبراز الطابع العربي، أسوة بما كان يحدث في مجال التأليف الأدبي والعلمي، المنوه بفضل العرب على الغرب، وهكذا صار التراث وكيفية تمثله تمثلاً صحيحاً من بعض هواجس فنانينا، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل مداليل الثورة والوحدة من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الرغبة على أشدها عندهم لأن يجدوا أنفسهم في أدق خصوصيات فنونهم المتوارثة وحيث لا يمكن للعين الأوربية أن تصل إليها، وإن كانت قد أومأت إليها وأشارت إلى أهمية وروعة ما في التراث الفني العربي وما فيه من غنى كبير.

وإذا كان صحيحاً ما يقول به الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد «في الوقت الذي تعبر فيه الحضارة الغربية عن نفسها في مضمار الفن تعبيراً يسم العصر الراهن بالتوق إلى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة يجهل الجمهور لدينا أهمية فن التصوير كمقياس ليقظة البلاد ومعالجتها لمشكلة الحرية»، فإن من الصحيح أيضاً أن نشير إلى أهمية خروج الفنان العربي من ربقة الجمهور الصغير الذي يشدد عليه الحصار من وقت إلى آخر بين أربعة جدران لمعارض شخصية أو جماعية، والذي حتماً هو ليس بالجمهور الذي يرغب الفنانون بالتوجه إليه ومخاطبته، بعيداً عن أولئك الزائرين من ذوي الياقات البيض المنشاة وممن تعودوا أن يتأملوا الأعمال الفنية».

ونطرح على ذلك مثلاً رائعاً بأعمال النحات المصري «محمود مختار» الذي خرج بتماثيله إلى الساحات العامة ليحمل إلى الشعب المصري ثقته بهم ورؤيته لما أفاده من ثورة عام ١٩١٩ الوطنية، ومعبراً من خلال تمثاله نهضة مصر «عن أهمية حرية مصر واستقلالها وعروبتها»، ويقول في ذلك الناقد المصري صبحي الشاروني: «ولم يكتب لفنان عربي معاصر أن تعاطفت معه جماهير شعبه كما تعاطفت مع محمود مختار، وحسبك دلالة على ذلك أن تمثاله نهضة مصر، شيد بتبرعاتها لتغطية تكاليف إقامته فاستجابت عواطف الشعب المختلفة وتحمست الجماهير للفكرة وانهالت القروش والملاليم على الداعين للاكتتاب، كما تبرعت السيدات بحليهن، وظهر من بين رجال الأزهر وخطباء المساجد من يدعونه لإقامة التمثال ويجمعون التبرعات عقب صلاة الجمعة وبلغ مجموع التبرعات ٦٥٠٠ جنيه مصري وهو مبلغ ضخم بالنسبة لقيمة العملة في ذلك الوقت».

وبقدر ما أحس محمود مختار بضرورة ربط حريته كفنان بحرية شعبه وأمته، والإسهام في إعلاء أسماء دعاة الاستقلال، بقدر ما ذهب بأعماله إلى تجسيد الشخصيات الشعبية «كزوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«الفلاحة المرحة» وعلى شاطىء الترعة «والفلاحة والماء» وغيرها وبقدر ما ذهب أيضاً إلى استرجاع شخصيات من تاريخ مصر القديم كشخصية «ايزيس» المعنية بحراسة الموتى، ذهب إلى سعي ادائي يزاوج ما بين ما تعلمه في أوروبا وما استلهمه من «رودان» وبين الإدائية المتوارثة في الفن المصري القديم المتمثلة في الوحدة الصلبة للكتلة الخارجية وحصر الحركات داخل الكتلة، إمعاناً منه في الانتماء إلى واقع بلده إداء ومضموناً. وقد كان للفنانين الذين جاؤوا بعد «مختار» أن التسموا من مسعاه في الربط ما بين التراث والمعاصرة مآرب لهم تأكيداً منهم على خصوصياتهم، وبدا ذلك واضحاً على الفنانين العراقيين الذين استعادوا في أعمالهم الكثير مما زخرت به فنون العراق القديم من تبسيط للسطوح وتكسير للمرئيات وتناظر في الفناء التشكيلي واقتصاد في الخطوط وكتابة على الرقم الطينية وتحوير للطبيعة وتشويه للظواهر الواقعية، إلى جانب مراجعة دقيقة لبعض الدلالات الرمزية التي حملتها تلك الفنون، وعلى مثل ما بدا ذلك واضحاً في أعمال الفنانين المصريين الذين سعوا إلى أن يتبينوا من خلالها ما حفل به الفن المصري من مظاهر جنائزية ورموز للخطاب ومشاهد لجني الغلال في لغة جديدة وهي ما حملته إلينا رسوم «راغب عياد» و«حامد ندا» وغيرهما، وكان في سوريا من سعى هذا المسعى كفاتح المدرس «الذي جهد لأن يربط

ما بين استيحاءاته لألوان الطبيعة والأرض الخاصة وبين أحياء المخلفات التراثية من «تدمر» وغير تدمر وبشيء من التكثيف المأساوي الذي توحي به أشكالها وكأنها تتكسر تحت وطأة الحاضر لا الماضي.

وهكذا أصبحت حرية الفنان تعني ضمناً قدرته على تحسس واقعه الاجتماعي والتاريخي وبمفردات تشكيلية متفاوتة في دلالتها المعنوية والرمزية، وهو ما يشير إليه الناقد والفنان العراقي شوكت الربيعي في كتابة «الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ - ١٩٨٥» إذ يقول: «الفنانون التشكيليون في المغرب أمام حقيقتين يحاولون إيجاد توازن لقطبيهما حقيقة التعبير عن الذات إزاء حقيقة التعبير عن الواقع.. هذا الشعور الحاد الشديد الحساسية يتقاسم كذلك شخصية الفنان العربي عموماً، بين إدراكه لاشكالات الحرية في التعبير عن مفاهيمه وانتمائه وبينه كفرد، كشخصية لذاتها، هذا التناقض ما زال يسيطر على الحياة الثقافية هو عنصر إيجابي بالنتيجة يكمن في صراعها الضروري لاكتساب خبرة ومعرفة بالصيغ التي تحملها المرحلة الجديدة التي ستلغي سابقتها بحكم التحاور والصراع في جوهر الفكر العربي».

ومنذ أن تفجرت في غير أرض من الوطن العربي الانتفاضات والثورات ضد الاستعمار وبدءا من المواجهة العلنية العربية للصهيونية ومروراً بثورة جمال عبد الناصر الرائدة عام ١٩٥٢ وما تلاحق معها من حروب التحرر التي اتسعت نيرانها في شرق الوطن العربي وغربه، تفجر إحساس لدى العديد من الفنانين العرب بضرورة تعميق انتمائهم لهويتهم القومية، فكانت «بغداديات» الفنان العراقي جواد سليم في أواسط الخمسينات، انعطافة على جانب كبير من الأهمية في التنبيه إلى «المدرسة البغدادية» في القرن الثالث عشر وشيخ فنانيها «يحيى بن محمود الواسطي» حيث جد وأجاد في استلهام منمنمات الواسطي المثبتة في «مقامات الحريري» وخرج منها بعدد من اللوحات المتسمة بخصوصيتها العربية الإسلامية وضمن رؤية حديثة متطورة، والتي صارت من بعد متسعاً للعديد من الفنانين العرب المعاصرين واستيحاءاتهم منها وإضافتهم الكثير إليها، ومن خلال تساؤلات جوهرية وواسعة. فمسألة التراث كما يقول الفنان المغربي محمد شبعة «تفهم عادة بمفهوم فلكلوري وأن مسألة المعاصرة تفهم بمفهوم الاستلاب، إذن كيف بإمكاننا أن نجمع ما بين الأخذ من التراث أو من التراث الحديث العالمي بعين نقدية ونجد الطريق الوسط الذي يوصلنا إلى إيجاد أساليب عربية أصيلة حسب مقتضيات كل قطر من شأنها أن تغني التجربة العربية بشكل عام...؟» ومثل هذه الأسئلة التي كانت تواجه الفنانين العرب بحثاً عن حريتهم في وجودهم في خصيصتهم العربية مهدت لتجارب مختلف الأشكال والأبعاد، مستخدمين في ذلك كل ما تطوله أيديهم وما تتسع له قراءاتهم وبحوثهم في الرؤية الظنية للأشكال أو المنظور الشاقولي أو التأكيد الاجتماعي لتركيب الأحجام في الصورة كما سعى غيرهم إلى تعزيز الحس التعبيري عن البيئة الاجتماعية باستضافة الرموز التراثية في جهد زخرفي تارة أو في جهد درامي قصصي تارة أخرى، وهكذا زخرت لوحاتهم بالأهلة وأنصاف الأهلة والفوانيس العتيقة والجرار والطيور والحلي والبيوت المسطحة بقوانين الأفقية العربية والقباب الكروية والإيقاعات المكرورة، وهناك من نحا صوب الأساطير والقصص البطولية يستوحونها في أعمالهم بحس عربي وأدائيات تراثية وفلكلورية وتلقائية وهناك من بقي أميناً على رسم المنمنمات الإسلامية على ذات شكليتها الموروثة والمتواصلة عند الفنانين الجزائريين كمدرسة قائمة بذاتها ومنذ سنوات بعيدة، وقد أغنت هذه المنمنمات أعمال عدد من الفنانين ممن مدوا باستيحاءاتهم منها إلى أعمال الفن المستعرب في إسبانيا والملأى بالشاعرية الغنائية.. وثمة غير هؤلاء من استوحوا التراث العربي بمفاهيمه الخلقية والتعبيرية الأدبية فأكدوا على معاني الفروسية والبطولة والإباء والشمم، ومنهم من أخذ نفسه بنهج الهجائين من شعراء العرب محملاً جزئيات لوحاته أقصى تعبيرية ممكنة في الإثارة والتحريض والتنديد وبتوجهات متعددة ضد السلطات الحاكمة أو ضد الاستعمار أو ضد الصهيونية وعنصريتها كما فعل الفنان اللبناني عارف الريّس عن حوادث أيلول الأسود وكما نجده في عدد من أعمال الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج التي تقوم غالبيتها على استقراءات أدبية في الهجاء.

وتشكل تجربة الحروفيين من الفنانين العرب المعاصرين، جهداً رائعاً في الإدلال على هويتهم القومية، عبر استخدامهم خصائص الخط العربي في «الحرف» المتنوعة الأشكال وفي «الكلمة» العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع حروفها فيها، وفي «الجملة» التي توسع للمحتوى الأدبي والفكري أن يلج العمل التشكيلي ويعمق من إمكانياته، وهو ما يشير إليه شاكر حسن آل سعيد، والذي يعد واحداً من أبرز من تنادوا إلى اعتماد الحرف العربي «أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن فإن موقفنا يعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية ألا وهو الحرف العربي.. إذن فإن الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنات الأولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف» ولايزال طموح شاكر حسن من بعض هموم عدد كبير من الفنانين العرب ممن يشاركونه دعواه، ولهم مثل رغبته في خلق فن حروفي متميز، ومثل طموحه الاستفزازي لاستشفاف أقصى الامكانات التي يمكن أن يوفره لهم الحرف العربي والخط العربي، خاصة بعد أن أخذ هذا الفن مكانته حتى عند النقاد العالميين الذين أشاروا إلى هويته القومية كالناقدة الألمانية «سيجريد كاليه» التي زارت معرض السنتين الذي أقيم في بغداد عام ١٩٧٤ حيث قالت: «لعلي لا أغالي كثيراً، فمن

جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد إنتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف مادة له» وعمد الناقد «روبير فرنيا» هذا القول إلى الدلالة المعنوية لتجربة فنانينا» حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتلوح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في صورها المتساوية أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي ولادات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصبح القراءة فن المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تربوية قريبة من الطقوس الدينية».

ولا تزال حركة الحروفيين من الفنانين العرب المحدثين تتسع حتى كادت أن تشمل كل الوطن العربي، وضمن ادائيات ومضامين متعددة في استخدام الحرف كقيمة جمالية تجريدية، والخط العربي بأثر من قدرته على التمحور والانبساط وخلق الايقاعات الجمالية الأخاذة، وفي الكلمة والقصيدة في دلالاتها الأدبية والتشكيلية، وفي النصوص المكتوبة بضروب مختلفة من الخط العربي التقليدي، وقد صار لنخبة من المبرزين في استخدام الحرف العربي وفي ابداعاتهم فيه، نمط ادائية يتحلق حولها العديدون من فناني الجيل الذي جاء بعدهم، وتظل للفنان ضياء العزاوي فرادته في استخدام لوحاته... لتحقيق مرامٍ إجتماعية وثورية، كما هي الحال مع مجموعاته مثل: «تل الزعتر» و«المعلقات» و«بغداد» والعديد من رسومه التي استوحى فيها قصائد عدد من الشعراء العرب المعروفين وبما يتواءم فيه النص الشعري مع المناخ التشكيلي، وضمن بعدين مترادفين في القراءة الشعرية والقراءة التشكيلية.

ويمكن أن نشير إلى نخبة من الفنانين العرب الذين شكلت أعمالهم محاور رئيسية متميزة في هذا الحيز الادائي وهم: شاكر حسن آل سعيد ـ رافع الناصري ـ محمد المليحي ـ فريد بلكاهية ـ حامد عبد الله ـ كمال أمين عوض ـ نجا المهداوي ـ رشيد القرشي ـ حسين ماضي ـ إبراهيم الصلحي ـ عمر رميص ـ يوسف أحمد ـ كمال بلاطه عثمان وقيع الله مع ما نقول به من اختلاف وتفاوت في مستوياتهم وتقنياتهم..

ومما لا شك فيه أن الفنان العربي المعاصر قد استطاع أن يتخطى العديد من الحدود الشائكة التي كانت تأسره في إطارات محدودة، وأن العالم إذ تداخلت أبعاده أتاح له أن لا ينقل الواقع كما هو، بل وكما يراه وكما يريده أن يكون، وأن هذه المزاوجة ما بين التراث والمعاصرة قد اوسعت من قدرته التعبيرية وتعميق الشيء الخالد في النفس الانسانية.

ولكن يبقى مهماً جداً أن نعي أهمية التعبئة الثقافية الشاملة لجماهير الأمة العربية وإرهاف ذائقتها الفنية، فحرية الفنان لا تتأتى إلا من حرية العقل المحيط به والتي توسع من إمكانياته على محاورته ومخاطبته وبما يعمق العلاقة ما بين الفنان والمجتمع وبما يمكنهما معاً من تجاوز الحدود والسدود التي تحول دون ابداعهما.. إن حرية الفنان تنبع وتتأصل من شيوع المعارض الفنية لتصبح جزءاً من حياتنا الثقافية ومن إمكانياتنا في إيصال الفن إلى الجماهير من خلال حيطان شوارعهم وساحات مدنهم، ومسعانا لدعم الجهود الفنية بكل ما نملك من وسائل الاعلام المتوفرة لدينا، ويوم تصير حرية الفنان جزءاً من حرية شعبه، سيدرك حتماً مدى أهمية أن يظل مع شعبه في تطلعاته وأمانيه وآلامه وكفاحه، فلا يعود يسقط سقوطاً عبثياً على سطح الظواهر الفنية التي يستلفها من هنا وهناك وعلى غير كثير وضوح في الذي يريده منها.. إن حرية الفنان تكبر وتكبر عبر ما تلزم طلابنا من مناهج دراسية تعلمهم تاريخ الفن التشكيلي وجدواه وإلا فما قيمة حرية محصورة بين أربعة جدران لهذا المعرض أو ذاك، وحيث لا يؤمها غير نفر من الناس؟ حرية الفنان تتأتّى من قدرة حكوماتنا على احترام الفن وحريته في التعبير، ومن ثم في مساعيها لاقتناء الأعمال الفنية ومساعيها لرفع مستوى الفنان الاقتصادي.. الرعاية المشوهة التي حققها له ذلك النفر الصغير الذي يزور معارضة ليقتني صورة تتلاءم مع أثاث صالوناتهم، وهي رعاية كما يقول الفنان اللبناني حليم جرداق تشكل «كذبة كبيرة وخدعة مروعة، هي حصيلة الاستبداد المتأتي عن خلل في وظائف المجتمع، يمنع الحياة الانسانية من الانسياب في مجاريها الطبيعية الصحيحة ويعرقل حركة تطورها وتحولها ونموها في مدارج الارتقاء نمواً طبيعياً، إنسانياً متوافقاً مع نفسه ومهيئاً الجو الملائم لتفتح الذات الانسانية في كل فرد من الأفراد في اتجاه التسامي الروحي والمادي».