غربٌ وشرق: إشكاليّة الحداثة والتحديث

هند عساف صوفي

كيف ننظر إلى فنون الغرب؟ وهل أن نظرتنا إلى هذه الفنون هي واحدة؟ بمعنى آخر، ما هو الفرق بين نظرة المثقف، والمشرع، وصاحب الاختصاص، والناقد، والإيديولوجي، السياسي والجمهور العريض؟ وما هي المعضلات التي تتحكم برؤيتنا تجاه فنون الغرب وبمواقفنا تجاه فنوننا الخاصة؟

سوف يتناول هذا البحث المتواضع أسس الإشكاليات في علاقتنا مع الغرب وما آلت إليه من أزمات صبغت كافة جوانب المسار الإبداعي الغربي الحديث. وقد نعتمد على شهادات مثقفين طالت عدداً لا يستهان به من الفنانين والنقاد العرب ممن هم داخل الأراضي العربية، أو ممن ينتمون إلى الدياسبورا العربية المتواجدة في العالم الغربي. وإن كنا لا نوردها كلها، إلا أن ما نستشهد به يعبر غالباً عن رأي الأكثرية. ومن جهة أخرى، فسوف نرتكز على نتاج الدراسات المقارنة في مجال الفن العربي والغربي الحديث، والتي تتفق تحديداً على تبعيتنا لحداثة الغرب. كما أننا سوف نستعين بالوثائق التاريخية والتشريعية وبيانات الفنانين أنفسهم، ومقالات النقاد، لما تحتوي هذه الشهادات من معلومات تؤكد وجهة نظرنا. ولن نتجاهل أخيراً الممارسات المختلفة على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي والنفسي التي تحمل دلالات فهم هذا البحث.

ومن ناحية أخرى فسيركز محور البحث على فترة الحداثة التشكيلية العربية، وذلك لأنها تشكل الحالة المرضية التي ما زال يعاني منها الإبداع المحلي من جراء علاقته بالغرب. وإذا كانت حداثة هذا الأخير قدبدأت في أواخر القرن التاسع عشر، إلا أننا وفي مجال التشكيل العربي، لا نستطيع أن نتكلم عن أي اتجاه حداثي قبل فترة الخمسينات من القرن العشرين. وفي هذا السياق، لا بد أن نتناول وضع «الصورة» وما آلت إليه ضمن أطر النقاط الموجب تفصيلها.

الصورة: من التحريم إلى الوثن

نقصد بالصورة كل تشكيل أو عمل فني مرسوم، مصور، أو منحوت،تجسيمياً كان أم تجريدياً، يحاكي الطبيعة أو يتعالى عليها، واقعياً كان أم تجاوزياً. وننطلق من المسلمة التي ترى في الفنون المشرقية عامة، فنوناً متعالية، غير متطابقة مع الواقع، تشجب المحاكاة. وقد تجلت معالم هذه الخاصية بامتياز مع الفكر الإسلامي وذلك بعد ما خرقت الديانات التوحيدية الأخرى النهي عن التصوير والتجسيد، ووقعت مجدداً في تعظيم النماذج المصورة. علماً أنه لا يوجد في القرآن ما يحرم الرسم بشكل قاطع أو واضح، كما ورد في المسيحية. وإن نهت التفسيرات والاجتهادات عن التجسيد، فذلك خشية من تقليد عمل الخالق أولاً، ومن ثم لتجنب الوقوع في الشرك، من جراء تشكيل صورة لإله هو بالمبدأ والعقيدة لامرئي. فبلغ فكر اللامحاكاة ذروة نضجه في التعبير الفني الإسلامي. فن يحمل اسم «الإسلام» وهو ليس بالفن الديني.إنه فن وظيفي، شكلت عناصره «إرادة» جماعية، والمصطلح لـ Riegl[1]، قوامها رجال الدين والأمة الإسلامية في بداية نشأتها، وذلك بدافع الاختلاف والتمايز عن الآخر (يهودي، مسيحي)، وعن تعبيرات هذا الآخر، باحثاً عن لغة خاصة وعن مفردات متأصلة بمضمونها وأبعادها. حاولت «إرادة الفن» هذه البحث عن سمات خاصة «Typologie» بها، من خلال وسائط فنية Médiateurs قادرة على مواكبة عملية تكوين أمة موحدة، نقية من كل وثن. وبات التحريم عرفا اجتماعياً غير مدون ـ«Code Social». فمنذ البداية، عمد الفن الإسلامي إلى غربلة كل ما يشوب مبدأ التوحيد «Monothéisme»، آخذاً به إلى أقصى أبعاده، مطهراً الفنون التي استقى منها من كل المحرمات، مستبدلاً أوثانها بنماذجه القائمة على تجويد الزخرف وبلاغة

١ - A. RIEGL: **Question de style, Poitiers,** Hazan, 1992.

الحروف (من الخط العربي)، متمايزاً عن غيره من المجتمعات والثقافات... وقد أطلق حكمه بإعدام الصورة التمثيلية في الوقت الذي كانت فيه حملة «تحطيم الأيقونات» متفاعلة بين رافضين ومؤيدين للصورة، وأصداؤها متعالية في الجوار، وذلك منذ القرن الثامن الميلادي. مما يدفعنا تلقائياً للبحث في إمكانية العثور على أي ترابط بين الحدثين(*).

لا شك أن هذه العوامل مجتمعة قد حددت شخصية كل من هذه الفنون المتزامنة. كما لا يخفى على أحد أن نظرة الإسلام إلى التصوير كما كان يمارس من قبل المجتمعات المحيطة به كانت نظرة ازدراء وإهانة تماماً كالنظرة إلى الوثن. قد تؤكد على ذلك تلك الواقعة التي إنما تعبر بامتياز عن النظرة الجمالية المحلية للصورة كما تجلت في عيون المشرعين والمتصوفة والفلاسفة وحتى الناس.

تروي الواقعة أنه في ظروف هدنة بين الجيشين الروماني من جهة والمسلم من جهة أخرى، أصاب أحد الجنود أثناء التمرين نصباً للإمبراطور Héraclius الموجود على خطوط التماس. تمرد الجيش المسيحي على الفور واشتكوا للحاكم المسلم، فرضخ هذا الأخير لمطالبهم دون تردد بغية إصلاح هذه المسيئة. اشترط المسيحيون تشويه نصب الخليفة عمر بن الخطاب بالطريقة ذاتها التي شوه فيها Héaclius. مما يعني دون شك أن الصورة المجسدة التي لها وقع عميق لدى الرومان، لا تلقى لدى المسلم أي اهتمام لعظمتها الرمزية وسلطتها الوجودية(٢). فلهذا الحاكم كانت الصورة ولو للخليفة عمر، دون أهمية، هي محطة احتقار للوثن الذي ترمز إليه. وإن أدبيات العصور الأولى هي غنية بالأمثلة التي من شأنها أن تؤكد هذا الجانب الفكري.

إن استباحة فنون المحاكاة على غرار الفن الغربي بدأت تظهر مع التطورات في الذوق التي رافقت طبقات البرجوازية في المدن بفضل التبادل مع الغرب. وبعد

(*) إن حملة تحطيم الأيقونات «Iconoclasme» قد دامت أكثر من مئة عام، ولها أسباب معقدة من جراء تسلط الامبراطورية الشرقية والغربية من جهة، وتسلط رجال الدين والامبراطور من جهة أخرى. وبعد تحطيم كل الأيقونات، في الفترة الأولى، انتصر مجدداً رجال الدين في روما وسمحوا برسم الأيقونات ووضعها في أماكن العبادة.

٢ ـ T. COLL: **L'image dans le monde arabe** - D: J-F MARTIN et G. BEAUGE, Paris CNRS 1995.

استيلاء الأتراك على الخلافة الإسلامية، بادروا إلى استقدام الفنانين من إيطاليا كي يعملوا لهم صورة شخصية «Portrait». فرسم Belliniمحمد الفاتح وفي يده وردة... أما الصفويون، فقد باتوا يوقعون رسوماتهم على غرار الفنانين الغربيين، ويرسمون الصور الشخصية والدينية وذلك منذ نهاية القرن السادس عشر، ولو أن هذه الصورة كانت نادرة ولها نكهتها الخاصة. أما الأمبراطور الكبير المغولي «أكبر»، وهو رسام، فقد استباح مبدأ المحاكاة خلال القرن التاسع عشر، مستعيراً حججه من الدين نفسه: فالمحاكاة هي مستحيلة كمفهوم وكمبدأ، «فقط الفرد البسيط والساذج يعتبر أن الصورة هي الشيء ذاته»، إذ إنها نقل وتقليدلشيء واقعي، إنها مغالطة للحقيقة؛ «يبدو لي أن للفنان طريقة خاصة لعبادة الله، فهو لا يستطيع إعطاء السمات الخاصة دون ذكر الله، لأنه وحده الواهب للحياة... وبذلك يكون قد مارس علماً وأنتج فناً...»[٣]. كما رأت هذه الفترة وللمرة الأولى تصاوير للأنبياء في تركيا، ولكن بشكل مبسط مع تدوين اسم الشخصية التي تمثل.

طبعاً ما يزال الكلام باكراً عن «ثورة الصورة» التي بدأت في أوائل القرن العشرين، بالرغم من محاولة الخديويين للانفتاح على فنون الغرب، وبتعبير أدق، لتغريب الذوق البرجوازي واستمالته لفنون لم يكن يعرفها من قبل (أوبرا «عايدة» لفردي، وكانت قد كتبت خصيصاً لمناسبة وطنية...). وقد أقام محمد علي معرضين لفنانين أوروبيين في القاهرة، هما المبادرة الأولى من نوعها في العالم العربي منذ سنة ١٩٠٧. وقد أجبر الطبقة الأرستقراطية على شراء اللوحات ووضع بعضها في المزاد العلني. إلا أن المعرض الأول الذي أقيم لفنانين عرب لم يتم قبل ١٩١٠. حيث تكلم رئيس معهد الفنون والحرف ـ الفرنسي ـ عن أن «هناك فنانين مصريين...» بلهجة تفتح المجال للتساؤلات. وقد نستطيع أن نتخيل دهشة وصدمة وإعجاب هؤلاء الذين رأوا وللوهلة الأولى أعمالاً فنية ومحفورات غربية في ذلك الحين. مما ساهم إلى حدٍ ما في ضياع الفن الذي وجد نفسه في مناظرة تجاه المفاهيم الجمالية السائدة.

عندما أعلن الإمام محمد عبده مباركة الإسلام للصورة المجسدة الفنية في الفترة ذاتها (١٩٠٣)، لم يكن يعرف آنذاك بأنه يساهم في القضاء على أشكال الفن الإسلامي. فقد فرق الإمام بين الصورة والوثن متطلعاً إلى دور الفنون في حفظ معالم

٣ ـ Ibid.

الآثار والتاريخ والحضارات. لم يخف الشيخ إعجابه بفنون الغرب التي ما تزال شاهدة على العصور القديمة، محاولاً استنباط حججه من الدين، ونظرة الدين إلى العلم، متسلحاً ببلاغته وقدرته على الخطابة والإقناع. كيف كانت ردة فعل العامة؟ ليس لدينا معلومات دقيقة، للأسف، عن هذه النقطة. إلا أن هذا المشرع هو نفسه الذي عندما كان على رأس لجنة تعمل لتكريم الشيخ محمد علي مبارك، رفض إقامة تمثال له مفسراً أن ذلك ليس من العادات المألوفة لدى الأمة بمعظمها، لأنها ترى في التماثيل إهانة لا تكريماً ـ ١٨٩٣ـ[٤]. خلاصة القول: لقد فتح عصر النهضة أبوابه للصورة الغربية منبهاً طبعاً على الالتزام بمبادىء الدين. وقد تزامن ذلك مع أزمة الصورة المحلية (فن الخط، المنمنمات، فن الزخرف) بعلاقاتها مع التطور الذي لحق بالصناعة المطبعية. فلم تلاق خلاصها إلا من جراء تحولها إلى حرفة أو إلى فنون تطبيقية صناعية. وبرز الوثن مجدداً في مجتمعات تمردت عليه زهاء ١٤ قرناً. فلم يشعر أي حاكم محلي بضرورة نشر صورته في الأماكن العامة والخاصة كما وصلت إليه الحال منذ إباحة شرعية التجسيد في بداية هذا القرن. إن هذه النظرة إلى الصورة المجسدة لم تكن حكراً على فئة دون الأخرى، فلقد تكلمت Mondzain: «إن ما يفاجىء نظر المسيحي العربي وبالدرجة الأولى، عندما يتأمل الفن الغربي، هو تلك الخاصية المتحررة «Profane» و«غير القدسية» التي إنما ترتبط تلقائياً بحكمه وبشجبه لوثنية هذا الفن»[٥]. وقد يتبادر إلى الذهن في هذا السياق المقارنة التي تتعلق بفن ال «بورتريه». فقد أبدع الأتراك صورة خاصة بهم هي ما ندعوه ب «الطغرة»، أي «ختم السلطان» والذي كان مخططاً ومشكلاً ومجملاً ومذهباً وملوناً، يرمز إلى صورتهم وشخصهم كما ال «Portrait»، ولكن دون أن يتخذ هذه التصوير من ملامحهم هدفاً. ندرك هنا الاختلاف الجذري لنظرة الشرق إلى الصورة في الغرب.

ثورة الصورة

إذن، وفي أوضاع بداية هذا القرن القلقة إلى حد ما، بات الغرب قبلة الفنانين. فخلعت الصورة حجابها وأصبحت وثناً فارضاً نفسه، متأزماً في أشكاله بين معطيات لا يمتلك أسرارها من جهة وبين موروث قد قطع علاقته به.

---

٤ ـ محمد عمارة: **الإسلام والفنون الجميلة**، دار الشروق، القاهرة ١٩٩١.

٥ ـ M-J MONDZAIN: **Idole, icôme et économie,** Paris, Seuil pp. 222-227-5.

طبعاً لم يكن بوسع الفن العربي في بداياته «التمغربية» أن يتزامن مع الانقلابات الفنية الحديثة التي حصلت في الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر وما تبعها من ثورة على الأكاديمية تجلت في اتجاهات الانطباعيين وتفرعاتها والوحشيين والتعبيريين والتكعيبيين والتي أدت جميعها إلى تجريديات متعددة، وإلى اللافن واللاشكل.. خلافاً لذلك، فقد انسجم مع طرز عصور النهضة الإيطالية. ومما لا شك فيه، أن المستشرقين الأوائل الذين مروا في بلادنا، لم يتركوا أثراً يذكر لدى الفنانين المحليين أو لدى السكان. حتى أن الرعيل الثاني من المستشرقين، رعيل الحداثيين أمثال Klee أو Matisse وغيرهم ممّن استوحوا نظرياتهم من الفنون المحليةالشرقية، لم يلفتوا نظر أحد، ولم يتركوا أعمالاً في البلاد التي زاروها. تقول سيلفيا نايف: «... مر ماتيس في طنجة دون أن يترك أي أثر، في الوقت الذي كان فيه المستشرقون الأوائل يلاقون أتباعاً عديدين»[٦].

إذن، لقد استباحت فنون العرب المجسدات الكلاسيكية متحررة من المحرمات والقدسيات. ولم يخل الأمر من بعض الاتجاهات الحريصة على التعبير عن محلية عربية الملامح. فمالت إلى اللونية المشرقة وإلى المواضيع القومية «انتصارات الخلفاء»، «زيارة امبراطور ألمانيا إلى بيروت». نذكر هذه «المدرسة البحرية» التي ازدهرت في بيروت في العقود الأولى للقرن العشرين. والحقيقة أننا نفتقر إلى الخطابات والنصوص والأعمال الفنية التي تعود إلى هذه الحقبة.

وسرعان ما تغيرت الأمور مع عهد الانتداب والاستعمار. فانتشرت الثقافة الغربية، وذهب الفنانون للدراسة في الغرب. وقد تبلورت لديهم الأفكار والمفاهيم العائدة للمستشرقين، ونالت إعجابهم في الوقت الذي باتت فيه هذه المدرسة قديمة في الغرب. فأخذ الفنانون بمواضيع المستشرقين الواقعية (معالم المدن، العادات، العمارات، اللباس، البدو، الحريم) متأثرين بأساتذتهم الغربيين الذين كانوا يعملون في الأكاديميات العربية. ونشأت طبقة برجوازية متأثرة بالغرب في عاداتها، ولباسها، واقتناء التحف الفنية لتزيين جدران منازلها: فاللوحة كعمل فني مستقل لم تكن يوماً موجودة في تراثنا. إن هذه الطبقة كانت تفضل دائماً النتاج المستورد مما كان يعيق الإبداع. خاصة وأن دراسات المستشرقين حول تثمين فنوننا المحلية (إسلامية

٦ - Ibid: **L'image dans le monde arabe.**

وبيزنطية)، قد صنفتها فنوناً تطبيقية زخرفية وثانوية. هذه التراتبية الدونية نسبة لفن الغرب أحبطت من جهتها الفنان الذي فقد ثقته في تراثه متجها نحو الغرب. ودامت هذه المعاناة طويلاً حتى بعد إعادة اعتبار هذه الفنون ورفعها إلى مراتب الفن الرفيع «Art Majeur». وقد نلمس جلياً آثار تلك المعاناة في تصرفات الفنانين ومسارهم الإبداعي، في الممارسات التربوية داخل المعاهد (توجيه، تحكيم المشاريع، وضع البرامج الجامعية التي لم تواكب التطورات المعرفية، في ازدواجية الانتماء والضياع ما بين الشرق والغرب..). يقول الناقد الفني السوري طارق شريف: «لقد أسيء فهم الفن العربي مرتين: الأولى عندما اعتبرت فنوننا زخرفية فقط، والثانية عندما درست هذه الفنون انطلاقاً من تحريم التصوير في الإسلام. وما برح هذا التشويه الفكري يسيء إلى الإبداع والتعبير التشكيلي في المنطقة العربية»[٧]. من جهة أخرى، فقد تكلم Massignon بلهجة ساخرة إلى حد ما، عن أن «هنالك بعض الفنون في أراضي الإسلام...»[٨]

الذات والآخر

مما لا شك فيه أن عقود الانتداب قد صبغت فن التجسيد بأشكال أكثر معاصرة، ولو أنه لم يلج باب الحداثة بعد. إذ أنه كان ظلاً وتقليداً فلكلورياً لما كان الغرب قد بادر بترجمته تشكيلياً، وذلك دون أي تطفل فعلي في معرفة المفاهيم. وقد عملت الإرساليات على تشجيع الفنون التشكيلية الغربية وساهمت في إرسال التلاميذ إلى الغرب. كذلك فتحت المراكز الثقافية أبوابها أمام العروض الأجنبية والمحلية، وجهدت المبادرات الشخصية لدعم الفن والفنانين. كما كان للمرأة دور هام في هذا المجال حيث دخلت عالم الفن وسوق الفن مخترقة التقاليد، واجدة فيه ما يساعدها على التعبير عن ذاتها وعن توقها للتحرر وفق نموذج المرأة الغربية. مما حدا بها لأن تكون متميزة في الإبداع. هذا وقد استمتع الفنانون وهم يبحثون في محرمات البعد الثالث.

تفاعلت هذه العوامل مجتمعة ناقلة الفن من دائرة الدين إلى إشراقة الدنيا. أو إلى

---

٧ ـ طارق شريف: «الفن واللافن»، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.

٨ ـ MASSIGNON: **Methode de realisation artistique des peuples de l'Islam,** C.D.F. Paris 1920- P.66-8.

ما يسعنا أن ننعته ب «علمنة عالم الإبداع». إنها فترة ما قبل الاستقلال، عمل خلالها الفنانون على تضييق الهوة التي تفصل بين محاولاتهم والمظاهر الفنية الغربية. لكنهم لم يفلحوا في الخروج من الركود والتقليد، ذلك لعدم وجود الحس النقدي أولاً، ولعدم مواكبة التطور المعرفي ثانياً، وللإهمال الناتج عن عدم دراسة فنوننا من قبلنا، ونضيف أخيراً أنه الاستسلام السريع لتوجهات الغرب، دون أي نقاش بحكم التطبيع الثقافي. فجالت المنحوتة المصورة، وسرحت لوحة المسند «Chevalet» في قاموسنا، قاطعة كل حوار وصلة مع التاريخ والجغرافية، مقلدة أوائل التجارب الحداثية، لكنها لم تذهب إلى ما هو أبعد من النظم المنطوية تحت لواء الاتجاه الانطباعي... وظلت الهوة عميقة بين نتاج الغرب المبدع وبين تقليد الشرق السطحي. ولم تخل هذه الفترة من أحكام ساذجة نوعاً ما إنما تدل على كيفية نظرتنا في مجرى فنون الغرب. إنه فن الاستغراب، فلقد اتهم مصطفى فروخ تجريدية بيكاسو بـ «المؤامرة الصهيونية» وهاجم بعنف هذه التيارات الفنية الحديثة التي تهدف إلى تحطيم الشكل وتحويله إلى «مسخ»...[٩]. ومن جهة أخرى، فقد دافع أحدهم عن بيكاسو لأنه فنان ملتزم بمعتقد التحريم...

بدأت هذه الفترة تسأل عن خطاب تثاقفي يستمد أبعاده من الوضع السياسي والاجتماعي والعقائدي العام (فترة ما قبل الاستقلال). لكن أي خطاب لم يتبلور بشكل شمولي قبل الخمسينات حيث كان لبيروت الدور الرائد في بلورة هذا الفكر. فقد جمعت المثقفين العرب والعارضين، ونشأت فيها الكليات المختصة والجمعيات المساندة للفن وصالات العرض. وحين رجع الفنانون من الغرب، كانوا قد اكتشفوا أشكالاً من الفن الحديث جعلتهم يعيدون النظر في أحكامهم المسبقة:

١ ـ أولاً، لقد تعرف الفنانون في متاحف الغرب على فنونهم الموروثة. لم يكونوا يعون قبلها أهمية ما لديهم من تراث. يقول جميل حمودي: «لقد كانت الصدمة عندما رأيت للمرة الأولى في باريس المحفوظات العربية[١٠].

٢ ـ ثانياً، بدأ الفنان يثق بتراثه ويوليه الاهتمام، خاصة بعدما أعاد الغرب الاعتبار إلى قيمة الفنون المحلية. ويقول الفنان المغربي شبعة: «إن النظام

٩ ـ مصطفى فروخ: «**طريقي في الفن**». بيروت، ١٩٩.
١٠ ـ شربل داغر: «**الفن والهوية**»، دار المطبوعات، بيروت، ١٩٩٠

الاستعماري أراد أن يبعدنا عن تراثنا الثقافي والفني الذي لقي انحطاطاً محاولاً أن يستبدله بقيمه... فقد كنا في هذه الأثناء غافلين عن النظرة الفنية الصحيحة للتعابير التقليدية... وكنا نعتقد أنها أعمالاً زخرفية في المعنى الدوني للكلمة (فن ثانوي وليس فناً رفيعاً...»[١١].

٣ ـ ولم تقف الصدمة هنا بل تعدتها حين اكتشف الفنانون ما استمده الفن الحديث الغربي من فن الأطراف، ومن فنونهم تحديداً (فن إسلامي، فن بيزنطي...). فوعوا قيمة وأبعاد هذه الفنون لدى الغرب. إذ كانوا قد عاينوا عن قرب أعمال «Klee» و«Matisse» وفن التجريد الهندسي وفن الخطاطين «Les Calligraphes» ... إلخ.

٤ ـ وأخيراً، ومما لا شك فيه أن حكم الغرب على الأعمال الفنية العربية المتزامنة قد أضرم النار مجدداً، مفعلاً عقدة النقص لدى العرب التي تفاقمت، منتقلة من دائرة دونية فنونهم الموروثة إلى ما هو أعمق من ذلك، إلى دونية أصالتهم في عملية المشاركة في القرار الإبداعي العالمي. تتكلم «سلوى شقير» عن ذلك الأستاذ الأميركي المحاضر في الجامعة الأميركية في بيروت عندما قال: «ليس لدى العرب فكرة عن الفن والجمالية...»[١٢].

يبدو جلياً أننا أمام عقدة نقص تجاه الفن الأجنبي المبدع والذي لم يكن بالأمر السهل متابعته وأخذ أي مكان قراراً فيه عقدة نقص تجاه المستعمر السلطوي. عقدة نقص ثقافية، غربة لهوية مفقودة، تائهة. عزلة دفع ثمنها العديد ممن تقوقع في دائرة التراث من جهة، أو ممن اتبع بتلقائية أو بسطحية. مما أدى حتمياً إلى وجود هذه الهوة بين إبداع الغرب وتكرار الشرق، تتسع تارة، تضيق أخرى مع بروز مواهب خلاقة. وقد قدر النقاد هذه الهوة بمسافة قدرها ٢٥ سنة زمنية.

دفعت كل هذه العوامل إلى طرح قضايا الإبداع العربي في علاقته بالغرب، وفي علاقته بالعالمية والمحلية، والأصالة والمعاصرة. وتعددت الأجوبة والحلول وأخذت أشكالاً متطرفة لكنها جميعها التقت على جعل الخصوصية هدفاً لها. وتفاقمت المعاناة طابعة كافة المقاربات والمسارات الفنية، ودامت مطولاً، وما تزال، وأعربت عن

---

١١ ـ M.AZIZA: **Patrimoine culturel,** Dakar, N.E.A, 1977 pp. 80 - 81.

١٢ ـ النهار، ١٩٩٣/٨/١٢، ص. ١٠.

توجهين يؤديان إلى النتيجة ذاتها، أكان من جهة:

١ ـ تحديث التراث بكل أبعاده الشكلية والمفاهيمية والعقيدية،

٢ ـ أو تعريب التجارب الأجنبية...

وسواء اتبع الفنان المسار الأول أو الثاني، كان دائماً يحاول أن يضع نفسه على أرض مشتركة، «Interférence» يلاقي فيها الفن الغربي. فتجلت عوارض الحداثة في أعمال لفنانين موهوبين. إذ «الحديث» ـ Moderne هو «الفنان وليس الفن» على حد قول Burkhart. أما خطاب الحداثة، فلم يكن سوى انعكاس لهذا التخبط الفكري المأزوم الذي رافق فترة بناء المجتمعات العربية الحديثة بعد تفككها القبلي. خطاب يفصح عن خوفه من ضياع هويته، في الوقت ذاته الذي يعلن عن غايته للانتماء إلى العالمي، أو بمعنى آخر، إلى أشكال الفن الغربي.

تاه الإبداع بين ثنائية الذاتية الثقافية التي تتطلب الرجوع إلى الماضي وبين اللجوء إلى الآخر المبدع. وضاعت الحداثة، وتعوقت. ولم يكن الحل معقولاً إلا في التوفيق بين الاتجاهين. وبات التراث آلية تصد للتطبيع عند البعض. وباتت الحداثة توفيقية، مزدوجة الانتماء. يقول أ. عرابي: «أنتمي إلى فضاء ثقافي مختلف عن الفضاء السياسي... أنتمي إلى كل ما هو متجذر في رأسي، ذاكرة المكان والوجوه، العقود الدمشقية، مقاهي صيدا... تماماً كما أنتمي إلى أحياء باريس القديمة والمليئة بالذكريات... أشعر في باريس وكأنني في فندق... هذا هو قدر الرجل العصري...»[١٣]. «أليس من دواعي الحظوظ أن أستطيع التمتع بالموسيقى الشرقية والغربية في آن واحد؟» يتساءل عبود.... تمتع الفنانون جلياً **بكافة أشكال الطرز والأساليب التشكيلية للفن الغربي الحديث**، دون أن يبدعوا فعلياً أسلوباً خاصاً بهم. وإذا كانت بعض الأعمال تحمل نكهة شرقية، إلا أنها لم تفصح عن فرادة ولم تكشف عن «اختلافاتي»، كما يبدو لنا من جراء دراسة مقارنة لا مجال هنا لعرض تفاصيلها.

كانت هذه النظرة إلى الغرب سيفاً ذا حدين، الخوف من رفض الذات والتماهي في الآخر أو التمرد على كل تبعية والرجوع إلى الأصول. وباتت أوساط الحلول في ازدواجية الحال والذات. يتكلم «العبداوي» عن تحرر المثقف العربي فقط عندما

١٣ ـ النهار، ١٧/٤/١٩٩٧.

يتوجه للآخر. ويذكر «طاهر بن جلون» «هذا الآخر الذي يخونني». ويقول «الأخرس»: «ماذا تعلمت في باريس، روما أو مدريد؟... كيف يكون لنا لوحة هي انعكاس خاص لنا وليست مرآة تعكس صورتنا بشكل غريب؟»(١٤). هذا وقد صرح «العروي» في المؤتمر الأخير الذي شارك فيه في بيروت، بدعوة من مؤسسة «رينه معوض» ـ الجامعة الأميركية ٩٨/١١ بما معناه أن المثقف العربي لا يأخذ بعين الاعتبار المثقف الغربي الآخر، من ناحية نتاجه الفكري، ووجهات نظره، ونقده للواقع. إن هذا الكلام لهو من الخطورة القصوى، لأنه يفسر أزمة الذات مع الآخر، ويعيق الإبداع على كافة الصعد. إن السجال القائم بين التراث والمعاصرة ليس سوى وجه من هذه المعاناة. وقد نتج عن هذا التجاذب بين القطبين تشويش طال المصطلحات جميعها: تراث / معاصرة، حداثة / أصالة، هوية / عالمية... كما أدى عملانياً إلى العديد من المعضلات: من نحن؟ ما هو إبداعنا؟ من هو الآخر؟ ما هي حدودنا في التبادل؟ ما هو تشكيلنا «Plasticité» في منظور الحداثة والعالمية، عندما نكون فقط مشاهدين غير مشاركين وغير مستوعبين لتطوراتها، مستهلكين فقط لإبداعها ومقلدين لأشكالها؟ يسخر الفنانون دائماً بقولهم «كل فرنجي برنجي». وما تزال هذه العقلية سائدة. يأتي Arman من الغرب ليقيم نصباً في وزارة الدفاع مهما بلغ ثمنه، كما استقدم مؤخراً فنان فرنسي ليحفر أرزة كلاسيكية ـ دون أي إبداع ـ في وسط قاعة في «معرض رشيد كرامي الدولي»، وسط استنكار الفنانين المحليين والعاطلين منهم عن العمل تحديداً، ودون أي سياسة تشجيعية للفنون من قبل الدولة...

ما زال العقل العربي أسير العديد من التساؤلات. يعي تماماً أننا نصطبغ بالحداثة لكنه لا ينجزها فعلياً. فبين المعاني والأشكال، بين الدلالات والمدلولات بدت حداثتنا شاحبة، ساذجة، حداثة ظل... يصرخ أدونيس مراراً «نعم، إن حداثتنا هي غربية... لا تصدر عن المجتمع العربي ولا عن ثقافته الأصيلة، تأتي من الآخر.. من الخارج»(١٥). صحيح أن الفنانين قرروا تبني مشروع الحداثة والمضي في طريقها، لكنهم لم يقرروا بعد أن يجدوا فرادة ما. فإذا كان طه حسين قد بالغ في المطالبة بالتمغرب، ونصح الشعراء بالتحرر من القيود الموروثة، إلا أنه أصر على أن لا يتخلوا عن مصداقيتهم لذاتهم، وبالتالي على عدم التقليد السطحي للشعر الأجنبي(١٦).

١٤ ـ **الحياة التشكيلية**: ن. ٩.

١٥ ـ أدونيس: «**النص القرآني وآفاق الكتابة**»، دار الآداب بيروت، ١٩٩٣.

١٦ ـ طه حسين «**من أدبنا المعاصر**»، دار الكتاب اللبناني ـ الجزء الثاني ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص. ٢٤٦.

«إن الشعراء لم يعملوا إلا في ترجمة التجارب الغربية» يقول أدونيس، مما زاد في أزمتنا المتعلقة بنظرتنا للآخر. فالحداثة هي الغرب، هي الشر الذي لابد منه في نظر البعض، وهي الخير المنجي من الظلمات في نظر البعض الآخر. لم يكن الأمر سهلاً للخروج عن التقليد بالاتجاهين (الغربي والموروث)، وإعادة بناء التراث، والتبادل في ضوء هذه الجدلية. فبقيت الحداثة «مشروعاً» عند أدونيس، بينما هي مشروع «غير منجز» أو غير منتهٍ، عند Habermass. «لقد قدمت صورة الذات لدى الآخر»، حسب قول بيدا، الفنان التونسي....

لذلك فإن التجارب عامة عبرت عن «توفيقية» بين الفكر المشتت، والمصاعب المجتمعية والسياسية والقومية «دون أن تقطع مع الاتجاهات الفنية العالمية» حسب «علوي». وفي هذا السياق، يقول السياب مؤسس الشعر الحديث، في مراسلته مع يوسف الخال: «هنالك ملامح من القديم يجب أن تحيى في ما نسميه حديث... إن شعرنا ليس هو نسخاً أجنبياً برداء عربي... علينا أن نستفيد من أهم ما وجد في موروثنا الفكري وفي ما حققه الغربيون في هذا المجال»[١٧].

عبرت الأزمة الفكرية بعلاقتها الجدلية مع الآخر عن ذاتها باتباع مبدأ التوفيق فيما بين التراث والحداثة الغربية. وأصبح هو العرف العام، والمسار الذي انتهجه الإبداع العربي في فترة حداثته (٥٠ ـ ٨٠)، وذلك تحت عنوان «المشاركة في بناء الحضارة العالمية لكافة الشعوب. هكذا بدأت ولادة اللوحة العربية المستقبلية بمعادلة مرجعها الفكر الغربي. ومن الواضح أن بوادرها الأولى هي نتيجة فن يعي هامشيته ويحاول إبداع أشكاله الخاصة. لكنه بقي أسير هذا المرجع، مما حثه على «التكرار». يعبر المناصرة (الأديب العراقي) محاولاً شرح هذا النضال «الجمالي»: تساءل الأدباء الفرنسيون «ما نبحث عنه هو أنتم وليس الطراز الباريسي الذي وصلكم»[١٨]. ويقول شرقاوي بحسرة، إنه عندما عرض أعماله في إحدى الصالات الأوروبية، قيل له إنها متأثرة بشكل فاضح بـ «بيسيير»، مما دفعه إلى البحث عن مصادر «شرقية»... إنها بمثابة «إرادة» فن لشعب يفتش عن هويته عبر أشكاله الأصيلة...

هكذا عمل الفنانون أسوة بما كان شائعاً في الغرب مع إضفاء بعض من التوازن بإدخال عناصر من التراث المحلي. وقلة هم الذين فلتوا من هذه القاعدة متطرفين

١٧ ـ المواقف، ن. ٦٣، ١٩٨٨.
١٨ ـ المرجع السابق.

نحو أعمال أكثر حداثة ولكنها أكثر تقليداً للغرب أو مائلة إلى التراث لدرجة التماهي الكامل. وباتت الحداثة العربية تمر دائماً فوق جسر التراث، حرصاً حينا وتحايلاً حينا آخر من قبل الفنانين، حتى لا يكونوا مقلدين بحتاً للغرب. إلا أنهم لم يستطيعوا الهروب منه أو حتى تجاوزه، فاكتفوا باللحاق به.

هذه الظاهرة التشكيلية التي اجتاحت كافة المجتمعات العربية هي في علاقة جدلية مع الغرب ومنطقه الحداثي. تتناول جزءاً من التراث تحدثه أو جزءاً من الفن الغربي لتعربه. وإذا ما رجعنا إلى تحليل خطاباتها وبياناتها، يتبين لنا كم هي ردة فعل ضد هذا الغرب، ومحاولة صادقة لإيجاد صياغة محلية، أو طرازٍ محلي. والسؤال الذي يطرح نفسه هو الآتي: هل أعطت تفارقاً «Différence» بالمعنى «الدولوزيُّ» (Deleuze). للكلمة، أو فرادة أو نكهة خاصة بها؟

«البعد الواحد» هو بيان مجموعة من الفنانين العراقيين، حرر في الستينات بعد سنوات من البحث عن فن «عربي» متمايز عن الغرب بأسلوبه. ترتكز فلسفتهم على مفهوم التأمل الصوفي والتعبير التجاوزي «transcendence». يختلف هذا المسار في جوهره عن المدارس الغربية التي تستقي فلسفتها من فكر Nietzsche وFreud. قد لا يعبر ذلك بتاتاً عن أي التزام ديني لأعضاء هذه الحركة. بل على العكس من ذلك، فإنهم ملتزمون ثقافياً، وطنياً وعقائدياً أحياناً، وذلك بمعنى الانتماء إلى حضارة معينة. وقد تناولوا قضية القطيعة مع تاريخهم محاولين إيجاد ما يمكنهم من التواصل معه. فإذا كانت فترة الاستعمار هي «إرادة الآخر»، بدت فترة ما بعد الاستعمار وكأنها فترة الإرادة الاجتماعية الحرة. فترة تلاقي طرفين متناقضين، يحاول أحدهما اللحاق بالآخر واللقاء به. يؤكد ابراهيم جبرا: «إنها لدلالة أيضاً أنهم أتموا دراساتهم في لندن وباريس»، منوها بصعود أزمة عميقة في النفس وبهذه الحقبة بالذات. ويتكلم جميل حمودي، أول حروفي أو حداثي عبر التراث في العالم العربي، عن «ردة فعل ثقافية أمام حضارة المادة الغربية... فإن اللحظة التي ألهمتني للحرف هي ناتجة عن نفس خائفة من الفراغ في الحياة الأوروبية... إن الخوف من الضياع في تراث لا يأخذ بعين الاعتبار انتمائي الثقافي للوطن قد أثارني.. وتمسكت بالقيم الروحية المتأصلة في ثقافتي،... لم أجد ما هو أنبل من الحرف العربي...»[١٩]. تبدو إذا فترة الستينات حازمة، واثقة من تصويب مسارها باتجاه الذات لاستئصال العلة

١٩ ـ مقابلة مع الفنان، باريس ١٩٨٤.

ولإعلان الفرادة...

معضلة المفاهيم الخاطئة:

إن التجريد هو أحد عوامل الحداثة في الغرب على حد قول Godman. والحداثة هي الغاية والهدف للفنانين، في الشرق كما في الغرب. في بادىء الأمر عمل الفنانون ضمن مجموعات متشاركة في التوجهات الفكرية، تماماً كما فعل الغرب في بدء حداثته، لكن هذه الطريقة لم تنجح. ويعود السبب إلى كونها التزاماً ثقافياً واجتماعياً في حقبة زمنية مأزومة سياسياً، كما بدا ذلك من شهادات المبدعين. ومن ثم، وقعوا أسرى مغالطة تاريخية أساسها مشكلة التجريد. أصبح التجريد في العالم الغربي «ضرورة ثقافية». مما حدا بالاتجاهات الفكرية التشكيلية العربية إلى ربط التجريد الغربي بالتجريد «الإسلامي». ولكن، كيف يرى الفنانون العرب هذه الإشكالية؟

تقول مديحة عمر إن «الحرف هو عنصر تجريدي»، إذن هو عنصر إلهام لفن تجريدي، وطالبت فقط بتحريره من القيود القديمة لبناء تجريد عربي[٢٠]. ويقول فائق حسن: «الحرف وسيلة تتوافق مع التجريد». «نستطيع أن نعتمد عليه» يجاوب آخر. بينما ترى جماعة البعد الواحد أنه «عنصر شرعي» من حيث تواصله مع التاريخ والبيئة. ويقول حمودي «عندما اكتشفت في المكتبة الوطنية بباريس، وفي لحظة قلق هذه المنمنمات العربية، أحسست أمام هذا الكنز الثمين أنني أستطيع العودة إلى الروح الأصلية لأهرب من هذه العزلة التي تجتاحني، واكتشفت أمام هذه الصفحات أن الحرف وحده يهمني...». ويعترف آل سعيد في بيان البعد الواحد أن التجريد الغربي قد وجه الفنان العربي نحو «التجريد بالحرف» (المادة الأولى). ويربطه بالفكر الصوفي على غرار البعد الروحاني في فلسفات «العدم» لـ Malevitch و«الضرورة الداخلية» لـ Kandinsky، و «الفن النقي» لـ Mondrian. فكونت الحروف إذاً «جسد الحقيقة»، على حد قول «أبو حيان التوحيدي». وكسائر الفنانين العرب، يحاول آل سعيد بسجاله وصل التراث بحداثة الغرب: «التجريد هو طريق التصوف والإشراق، ولكنه أيضاً الحداثة والتحديث...». يحاول بذلك الانتقال من القطيعة مع التراث إلى تراث القطيعة مع القطيعة»، «Rupture avec la rupture». «تخليت عن التقليد عندما كنت في الخارج...» يصرح أحدهم. ويقول رفيق شرف في

٢٠ ـ شربل داغر: المرجع السابق.

مؤتمر الشارقة عن الأصالة في الفن العربي: «إن المبدعين الغربيين قد وجدوا في أبجديتنا بعداً تشكيلياً حديثاً... واضح أن الفنان العربي استفاد من هذه التجربة بالعودة إلى التراث». ويبحث سعيد عقل شكلاً ومضموناً في عمق الأزمة «بين الشرق والغرب»، واضعاً إياها في لوحة تحمل العنوان ذاته. نصف هذه اللوحة غربي والنصف الآخر شرقي، تتضمن إشارات، علامات ومؤشرات شرقية، ضائعة في مناخها بين التاريخ والجغرافيا، بين الثقافة والهوية: «كنت دائماً قلقاً... أتعرف على الذات في أبعادها الروحية، ليس للبقاء فيها، بل لاستفيد منها في ما يمكنني من استيعاب الجمالية الشرقية... لم أستطع أن أكون غربياً... فأنا بين الإثنين الغرب والشرق...»[٢١]. فمن الواضح أنه يعاني المعضلة ذاتها كما بدت للعديد من أبناء جيله. بينما ينسب مليحي أعماله المنتمية إلى «الفن المختصر» ـ «Art Minimal»: «عندما أرى أعمالي يُخيل لي أنني أرى عربياً يمشي في الصحراء...»، ويدور الفنان المغربي مليحي حول نموذج «الموجة»، باحثاً في أمواج الرمال التي تتشكل على سطح الصحراء. العنصر هو محلي، ومحاولة الفنان تتلخص في التوفيق ما بين هذا العنصر المحلي وإحدى اتجاهات التجريد العالمي، الأميركية المنشأ، والتي خلقت سجالاً حاداً أدى إلى اعتبار الزخرفي البحت فناً. هذا وإن الزخرفة، كفن صرف، هي أصلاً من الفنون المحلية...

نستنتج مما سبق أن الحرف هو نهاية تطور تاريخي للفن المحلي بالدرجة الأولى، من حيث هو وسيلة للتعبير بأسلوب تجريدي، ومن حيث هو نهج قد ابتدعه الغرب منذ أوائل القرن حين أصبحت الكتابة «منظومة من منظومات الفن التصويري» مع «دو سوسير». وهو إشارة للهوية، تدل على المصدر الشرقي للعمل. وتأتي بالدرجة الثانية دلالة الزخرفة والفنون الأخرى وعلاقتها بطرز التجريد.

كما نستنتج أيضاً أن التجريدية العربية مبنية على مفهومنا للتجريدية الغربية، ولكنها لم تكن ردة فعل عليها بقدر ما كانت تعريباً للمسار ذاته واللقاء حول محور التجريد كمصطلح. فمن المعترف به من جراء الدراسات الصادرة عن الغرب، أن الفن الإسلامي له نزعة «تجريدية». مما يبين لماذا تبنى الفنانون فكرة التجريد. إنها الفاصل المشترك بين التراث وحداثة الغرب. والسؤال الذي لم يطرحه العرب على

٢١ ـ النهار ٣/١٠/٨٥، ص. ٩.

أنفسهم هو الآتي: على أي أساس يتم تصنيف ووضع فنون تنتمي إلى عصور مختلفة وإلى حضارات متباينة ضمن تقسيم موحد. بمعنى آخر، أيعقل أن ننعت الفن الحديث بـ «التجريد» والفن الإسلامي بـ «التجريد»، وأن نستعمل المصطلح ذاته لفنين متناقضين في المفهوم ومتباعدين في التاريخ والجغرافيا ومتباينين في الجوهر؟

التجريد: ضرورة ثقافية

لم يقلق هذا الباب إطلاقاً فن المعاصرة العربي الذي بدا «تحديثياً» بامتياز «Modrnisé, occidentalisé» بدل أن يكون «حداثياً» «Moderne» ـ أعطى الأولوية للشكل على المضمون. استهلك بدلاً من أن يبدع. إندهش بدلاً من أن يبتكر. قلد بدلاً من أن يحور. وفق بدلاً من أن يتباين ويتمايز. ولكن هذا الفن لم يستسلم، فقد عبر عن عجزه وثار بإرادته. تصوروا دهشة هؤلاء الفنانين عندما رأوا للوهلة الأولى حروف أبجديتهم داخل تشاكيل الغرب، فما كانت ردة الفعل؟ «لماذا نترك لهم تراثنا ليبدعوا به؟»، يقول عدنان المصري.

إن التجارب التي تناولت المفاهيم الفنية المحلية بغية الاستفادة منها في صياغة لوحة الخصوصية، والتي لم تكتفِ بالأشكال السطحية، لم تسفر أيضاً عن استقلالية تجاه الغرب. فعملت «جماعة الدار البيضاء» على «وظيفية» الفن الإسلامي، واستبدلت اللوحة والتماثيل اليونانية بأعمال تمزج الفن بالحرفية وبالفنون الشعبية. لكنها لم تفلح أن تكون سباقة في هذا الميدان. ألم تقم مدرسة الـ «بوهاوس» بهذه التجربة منذ العقد الثاني للقرن العشرين؟

لذلك نستطيع أن نستنتج أيضاً ما يلي: إن المثاقفة والولاء للغرب أمسيا بمثابة الغائية الأولى للفن المحلي. وقد يتخذ هذا الأخير الياته من أطر المفاهيم المتلاقية أو من التثاقف السطحي «Interculturel»، أو من جراء التشارك في المصطلحات ولو تناقضت في المعاني. إنه توافق التجريد التوحيدي والتصاعدي الإسلامي مع الحداثة، وتصادف التجريد الغربي مع التراث، والتوفيق بين المتجانسات بغية اللقاء على أرض مشتركة. إذن فإن العلاقة ما بين التجريد المعاصر في الغرب والشرق هي جينية: «كل الفنانين العرب يعرفون Kandinsky وKlee حيث شاهدوا أعمالهما في الغرب، وفي المعارض الاستعادية... المشكلة أن الذين قد مارسوا الرجوع إلى التراث بتقليد Klee السويسري وTapiés الإسباني... يعتقدون بأنهم صنعوا فناً وطنياً»[٢٢] وذلك على حد قول أمين الباشا.

يتبادر إلينا بعض التساؤلات التي من شأنها أن تغير القناعات الخاطئة والمغالطات غير المسموح بها. هل كان الفن المحلي يأخذ هذا المسار لو لم يكن الحكم الصادر على الفن الإسلامي قدصنفه «فناً تجريدياً»؟ لأننا إذا ما رجعنا إلى الوثائق التاريخية، لنعيد النظر في هذه الدراسات والتسميات من وجهة نظرنا، قد نصل إلى نظريات مختلفة. يتكلم ابن عربي عن «**الأيقونة الذهنية**» التي هي بمثابة الصورة في الإسلام، حيث «يتمايل» النظر من سطح الصورة اللامرئي إلى ما تدل عليه. ويقوم الذهن مواكباً هذه العملية، باحثاً عن «المتشابهات»، أي الأشياء الحسية التي ترمز إليها الصورة. ومما يزيدنا يقيناً بجدية هذا التحليل، أن التجريدية العربية قد طالت بشكل خاص بعض اتجاهات التجريد في الغرب التي تتوافق مع التراث: الفن البصري، اللاشكليين والخطاطين الغربيين، الوحوش والتجريديين. وبالنهاية، فإن التجريد الغربي وما يدعى بالتجريد الإسلامي هما منظومتان منتميتان إلى دوائر لا تتطابق إلا ما ندر وبالشكل فقط.

يقول طارق الشريف «إنه لا يمكن تشبيه الفن ولو تشابهت الظروف»[٢٣]. لذلك فإذا كان التجريد الغربي يقتضي تبسيط الأشياء لأبعد الحدود، ينطلق من الواقع حتى اللاشكل، فإن التجريد الإسلامي هو أصلاً عقيدة تدور في فلك التوحيد. ينطلق من الخطوط والإشارات مكرراً إياها في إيقاع لامتناهٍ، أشكال لها دلالاتها ومعانيها الروحانية، وظيفية لكنها «وسيط»، Médiateur يأخذ النظر بعيداً نحو متعة جمالية فائقة المدى، وذلك على حد قول Grabar.

وإذا افترضنا جدلاً بأن قضية «التجريد» تحمل عقداً غير مفككة، ومغالطات مضللة، فماذا يسعنا أن نفكر بالحرف العربي، ووجوديته «القدسية» إذا أمكن القول؟

مما لا شك فيه بأن وجود الحرف، والحرف العربي تحديداً، في فن الحداثة الغربي قد خلق أزمة وعقدة ذنب للفنانين العرب الذين لم يسامحوا أنفسهم لعدم كونهم سباقين في هذه المبادرة. إلا أن الحرف يجسد «الحقيقة» وذلك دون أي جدال، لدى الفنانين العرب. يحمل بعداً تاريخياً، ثقافياً، قومياً، دينياً، صوفياً، أدبياً، ما ورائياً، هو متجذر في الذاكرة المحلية، وهو من ثم، ذو قابلية للانصهار في العديد من

٢٢ـ النهار، الملحق، رقم ٦٠ ـ ١٩٩٢.

٢٣ ـ طارق شريف: «**الفن واللافن**»، (سابق)، دمشق ١٩٩٨.

الأساليب الحديثة، وبالتالي، فالحرف هو وسيلة اتصال وحوار وامتداد نحو العالمية: «... الخصوصية لا تتحقق بشكل نهائي إلا إذا استطعنا في البدء خلق حوار مع الآخر، ومن الند إلى الند... مايشكل الثقافة هو الإرث العالمي...» على حد قول «الصوفي»، وهو فنان تونسي[٢٤]. لذا يشهر دون ريب بعض الفنانين ولاءهم الغربي، ولو أنهم يخفون استعاراتهم وأبوتهم الغربية. وينصح الناقد المصري «ثروت عكاشة» بتقليد هذا الفن الوافد مع إدخال «تعديلات طفيفة» لا تضره. «لم أتأثر بالغرب... لقد توصلت بشكل طبيعي لدمج الحضارتين «تعلن س. شقير. كذلك يشرع آل سعيد في بيانه، اللقاء مع فن «اللاشكل» - Informel- الغربي وذلك لإقامة «فن تجريدي نابع من التراث (الحرف) ويختلف عن الأشكال التجريدية الغربية»، هذا علماً أن هذه الأخيرة قد غرفت من أشكالنا، والفنانون هم على بينة من هذا الأمر.

خطاطون ومصورون

إن هؤلاء الرسامين يستميلون الخط من وضعه السيميائي الأصلي ويحولونه إلى إشارة دالة على منشئه. وهم بغالبيتهم يرفضون رفضاً باتاً أن يكونوا خطاطين، أو حتى على صلة بهذا الفن. وهنا أيضاً لا بد من التوقف لتحليل هذا التناقض، خاصة وأن «الخطاطين الغربيين» ورغ بعدهم عن تراث الخط، إلا أنهم لا يبالون إطلاقاً بهذه التسمية.

قد نستهجن هذا الرفض أولاً لأن فن الخط هو تراثهم. لكن، فمن الواضح أنهم لا يعتبرون هذا الفن تصويراً كما يحلو لهم أن يكونوا. علماً بأن الكتابة تحجب صوراً. لذلك تراهم يخطون بخط الأطفال، كتابات غير مقروءة، محورة، محجوبة. لا نفرق فيما بينها، أهي كتابات مصورة أم صور مكتوبة. إنها جسدالكلمات. مقروءة، تراها تشدنا إلى الأيقونة الذهبية، وغير مقروءة، فإنها تحاول أن تتقرب من تجريديات الغرب.

ومن جهة أخرى، يجب أن لا نغفل عن الذكر أن الفنان الخطاط الأول الذي كان يتمتع بمركز اجتماعي رفيع قد اختفى فعلياً من جراء التحول الجذري الذي لقيه فنه. إذ بات يعمل في قطاع الصناعة والفنون الحرفية. فالذي يعلق اليافطات للدعاية والإعلان هو خطاط، والنحاس هو خطاط، وعامل المطابع هو خطاط... كما أن هنالك

٢٤ ـ مؤتمر حول: إشكاليات الفن العربي المعاصر حمامات ـ تونس. أيار ١٩٩٣.

سبباً هاماً مرده إلى علاقة فن الخط العربي بالبعد الديني. ويبدو لنا أن هذه الحقبة قد تممت مسيرة «انفصال الفن عن الدين» والتي كانت قد ابتدأت منذ القرن التاسع عشر. إذ أن ارتباط هؤلاء الفنانين بالحروف هو فقط ارتباط بحضارتهم، إنه مجرد انتماء ثقافي. لقد كانوا ملتزمين فعلياً بمسيرة الفن الحديث العالمي... والخط هو فن محلي، وبفعل عقدة النقص التي يعانون منها، إنه فن دوني أو فن قد ولى زمنه...

ناقد الفن ومروج الفن

استقى النقد معاييره من الغرب دون سجال، ودون تطابق وتناغم مع الإبداع المحلي. وينبغي إذاً القيام بنقد النقد. لم يستجب النقد فعلياً للإشكاليات التي طرحها الإبداع المحلي، ولم يكن على مستوى الخطاب التشكيلي. امتاز النص النقدي بجمال الشكل وضعف المضمون. ولم يكن متخصصاً قط، فالناقد الفني هو الأديب أو الشاعر، وهو ناقد المسرح والسينما والأدب على حد سواء... وهو الناقد الإيديولوجي والملتزم، وهو الهاوي الساذج... وبفضل هذا النقد، أحبطت العديد من المغامرات التشكيلية. لقد غاص عدد من النقاد في تاريخ الفن الغربي لكنهم اكتفوا به. ولم يتوسعوا في النظريات الجمالية المعاصرة، ولم يدخلوا في حيثيات وأعماق الإبداع المحلي، ولم يفسروا أشكاله الهجينة... بل حكموا عليها بالإعدام كلما ابتعدت عن المألوف وعن المرجع الذي هو الغرب. ماضي الغرب وحاضره، لماذا لا يكون المرجع هو الشرق؟

ومن ناحية أخرى، فشل النقد في إيصال الفن للجمهور العريض، في حين نجح السوق في ترويجه. وعلى سبيل المثال، فقد ساعدت صالات العرض وبقدر كبير، على تقريب الفن الحديث الغربي أولاً، ومن ثم الفن المحلي المعاصر من الناس. وخلقت جمهوراً يتتبع الأشكال الحديثة. وطورت النظرة الجمالية وناضلت من أجل الثقافة التشكيلية. وتمايزت السيدات بهذا النضال في لبنان، يشجعن التسويق وينشطن اللقاءات الاجتماعية بافتتاح المعارض الدورية على غرار الحياة الفنية في الغرب. وفي هذا السياق، لابد من ذكر هذه الواقعة التسويقية الطريفة التي حصلت منذ الثمانينات في الخليج وامتدت بفعل الهجرة إلى كافة الأقطار المجاورة.

لقيت موجة اللوحات «الاستشراقية» رواجاً كبيراً، وذلك بمبادرة من مهندسي الديكور الأوروبيين المكلفين بتزيين البيوت والقصور. لقد رأى هؤلاء أن أسلوب «فن المستشرقين» يتجانس بامتياز مع الطرز المعمارية المستعملة. وبات هذا الفن الذي

ينتمي إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا، ينافس الأسلوب الحروفي المعاصر و«العربي» النزعة والذي كان يرفع لواءه الحروفيون العرب المتواجدون هناك. والطريف في الموضوع هو أن الاعتقاد السائد يُرجع هذه الأعمال إلى أصل محلي، كونها تحمل عناصر من البيئة. وهذا مما سبب كثرة استهلاكها... يتبين لنا إذاً كيف يمكن للغرب أن يتحكم بنا وبأذواقنا، بسهولة خطيرة، نظراً لضعف المعرفة ولفقدان الحس النقدي.

ومن جهة أخرى، ترى التشريع الديني الحالي (بكافة أوجهه) يجهد دون أن ينجح في التوفيق ما بين الشريعة والصورة، ويقع في التناقضات التي تعيق خطابه. فتشرع الصور الشخصية التي تعظم صاحبها (نقطة التحريم) لأسباب سياسية. وتحرم الدمية «باربي» لأشكالها التمثيلية الفاضحة، بينما يشجبها Barthes في كتابه «أساطير» -Mythologies- شكلاً وخامة كالمشرع الديني، ولكن لأسباب تربوية متماسكة ومقنعة.

ويضيع خطاب الفنانين أنفسهم عندما يتعاطون قضايا النقد. فعلى سبيل المثال، تراهم يشجبون أفكاراً ومجسدات فنية ومعقولة تحت عنوان «عدم توافر القيم الفنية والخامات النبيلة». وذلك في زمن يرفض كل قاعدة، وكل حدود...

وفي نهاية هذه المعاناة التي تشهدها الحال التشكيلية العربية، ما يزال المشهد ضائعاً بين شرق وغرب: «سوف نستدعى للمشاركة، ودون أي عقدة نقص،... لأن الفن الغربي ينقصه المضمون،... ودور الفنان هو أن يقرب المسافات»[٢٥]، هكذا يستشرف بلكاهية الفنان المغربي

وما تزال عملية التصويب للمفاهيم التي تتحكم بالمسار الإبداعي متعثرة وفي بداياتها.

وما تزال فنوننا تتنقل بين خطٍ وتصوير دون أن ترسو على فرادة خاصة. يقارن «Kuhn» تكوين المنظومة الجديدة بالفنان الذي يؤدي تفاصيل صوره بكل دقة، آخذاً إياها من نماذج مختلفة، فكل تمفصل هو رائع بحد ذاته، لكن علاقته «غير مترابطة بالجسم الواحد... والنتيجة هي مسخ»[٢٦].

وتبدو المعايير لا تخلو من سذاجة بين ناقد ومروج، بين مشرع ومفكر. كذلك

٢٥ - D. Brahim ALAOUI.: **Rencontres Africaines,** Paris, 94 I.M.A.

٢٦ - T. KUHN: **The structure of the scientific revolution,** Chicago. 1991 U.O.S, p.83.

فإن المرجع الغربي لم يجعل منا أفراداً غربيين، ولكن أفراداً ليسوا هم ذاتهم، وليسوا هم الآخر، أفراداً أعادوا الحياة لفنونهم الميتة، فجّروا أشكالاً حاولوا تجذيرها، واجهوا، اقتحموا، ثاروا،... استغنوا عن قيم، تمسكوا بالجوهر... بتلك الروحانية الشرقية. وهاهم الآن بصدد إصدار حكمهم على الغرب وصوره...

وما تزال الصورة هجينة، مرآة نرى من خلالها ذاتنا بشكل غريب، «لا أرى سوى وعيٍ موحدٍ عالمي»، يقول أحد الفنانين.

وما تزال المفاهيم الخاطئة تتحكم في تثمين نتاجنا، وفي توجيهه. وهي تعبير. صرف عن تبعيتنا، وعن تكرارنا. فالاختلافاتي «Le différent»، والمصطلح لـ Deleuze، سوف ينبثق من «التكرار»، فاسحاً المجال أمام «دراما الإبداع»...

المراجع

- Acogny, G. 1994. Danse Africaine. Weingarten - Berlin.
- Bartenieff, I. 1967. «Research in Anthropology: A study of Dance Styles in Primitive Cultures». CORD. May 26 - 28, 103.
- Best, D. 1978. Philosophy and Human Movement. Allen and U..., New York.
- Boas, Franz 1938. (ed) General Anthopology. I.C. Health & Co., New York.
- Chomsky, N. 1972. Syntactic Structures. The Hague: Mouton.
- Crick, M. 1976. Explorations in Language and meaning: Towards a Semantic Anthropology. Malaby, London.
- De mille, A. 1963. The Book of the Dance. Golden Press, New York.
- Hall, Edward T. The Silent Language New york. Double Day. 1999 - Horst, Louis. 1937. Pre - Classical Forms. Dance Observer, New York.
- Hampshire, S. 1965. Thought and Action. Chatto and Windus, London.

  Langer, Suzanne. Freeling and Form Routledge and kegan paul, London.
- Lévi - Strauss, C. 1963. Structural Anthropolgy. Basic Books, New York.
- Mauss, M. 1936. Les Techniques de Corps. Extraits du «Journal de Psychologie».

- Saussure, F. 1966. Course in General Linguistics. Ed. Bally, Sechehaye & Reidlinger, Trans. By Basken. McGraw Hill, New York.
- Sheets, M. 1966. The Phenomenology of Dance. University of Wisconsin Press, Madison.
- Sweiggard, L. 1974. Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation. Harper and Row, New York.
- Puri, R. 1981. Plysemy and Homonymy and the Mudra ÏShikaraÏ: Multiple Meaning and the use of gestureÏ. Journal of Anthropological Study of Human Movement. Vol. (4).
- Williams D. 1972. Signs, Symptoms and Symbols. J.A.S.O. Vol. 3 (1).

- أدونيس، **النظام والكلام**. دار الآداب.
- فؤاد اسحق الخوري، **إيديولوجية الجسد**، دار الساقي.
- أدوار هال، **البروكيسمياء أو علم المكان**. مقالة في «العرب والفكر العالمي» العدد ٢. ١٩٨٨. بيروت. ترجمة: د. بسام بركة.
- إيكو، أمبرتو، **السيمياء وفلسفة اللغة**. مقالة في «العرب والفكر العالمي». العدد ٢. ١٩٨٨. عرض د. أنطوان أبو زيد. بيروت. مركز الإنماء القومي.
- بارت رولان، **لذّة النص** مقالة في «العرب والفكر العالمي». العدد ١٠، ١٩٩٠. ترجمة محمد الرفرافي، بيروت. مركز الإنماء القومي.