التصوير المعاصر

لكي تتوضح في اذهاننا ماهية الفن الحديث ، من الواجب ان نركز انتباهنا على كل ماجرى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ففي هذه الفترة اختلفت امور كثيرة في حياة الانسان . لقد استعيض عن نور الشمعة بالنور الكهربائي ، وعن الجر الحيواني بالوسائل الآلية وبدلا عن رأس مال الطبقة الارستقراطية قامت المؤسسات الصناعية . وهكذا فانه حان العصر الذي يتخذ فيه الانسان بعدا جديدا ، لم يعد ذلك البعد الوثني ، أو بعد عصر النهضة ، وانما هو يقترب من التفوق بسبب قيمه الاخلاقية ، وامكانياته الخلاقة .

في هذا الجو يحدد الفكر جمالية جديدة ، مختلفة عن مقاييس الجمال الكلاسيكية ، تؤمن بأن أى عمل للفنان ، يفلح في اثارة مشاعر المشاهد ، هو عمل فني ، ونشأت من هذه الفكرة الجديدة معايير نقدية للتقييم ، كما وفرت امكانيات جديدة في التعبير .

فاذا رأينا أنه في هذا العصر تبدلت للمرة الاولى العربات العادية بالقطار ، والاسرعة بالمحركات ، اذا كان هذا الانعطاف الكبير في حياة الانسانية وجد مجالا للتحقيق ، فاننا نرى بالتالي هذه الثورة العظيمة تتكرر في الفن وتتطلن مع الانطباعيين .

ولما قاد اكتشاف الطاقة الكهربائية بالتقدم المنطقي ، الى اكتشاف الطاقة النووية ، فانه بالتالي لما عرف الفن الفني بأنه ابداع حر خارج عن اية مقاييس موضوعه ، فقد صار لزاما ان يؤدّى ذلك الى فن ذاتي ، حتى يكون له صفات الابداع الخالص .

اذا كان هنالك من لايقبل جمالية اليوم ، فان ذلك يعني انه لايفقه ان العمل الفني جزء من مبدعه ، كما ان هذا الاخير جزء من عصره ، وللبرهان على ذلك نلجأ الى التاريخ الذى يؤكد حقيقة زعمنا ، لقد قامت فكرة (الاله الانساني) المسيحية ، قام الفكرة الكلاسيكية بتأليه الانسان ، ويمكننا هنا ان نورد على سبيل المثال التماثيل اليونانية ، وكذلك العذراء ، والمسيح ، والله في الايقونات

التي تعود للقرون الوسطى وعصر النهضة .

ولكن عصرنا عصر جديد ، لايجد له شبيهاً في تاريخ الانسانية ؛ وهو يضعنا امام قضايا علمية جديدة ، توفر لنا امكانيات اختيار وفاعلية جمالية ، لايمكن الا ان تكون من صميم حياتنا اليوم .

ماهو التقدم التاريخي في فن التصوير ؟

أما وقد ثبت ان قيمة الاثر الفني لم تعد تتحدد بالقياسات الكلاسيكية فان الانطباعيين ، ليخرجو من الكلاسيكية الجديدة ، ومن فن التصوير التاريخي فتسوا عن مواضيعهم في الطبيعة ولكنهم وضعوا مشكلة النور والتحليل اللوني (التجزيئية) . وهكذا توصلوا الى فن المعرفة ، انطلق منه سيزان ليواجه المشكلة بكل وجوهها ، فتوصل الى ان الفنان لايمكن ان يكون خارج الاثر وانما فيه ، وان أي شيء Objet في اللوحة لايعيش الا بما له من علاقات مع الاشياء الاخرى التي تؤلف التكوين .

ولكن اذا كان تأكيد سيزان ان الفن معرفة ، فانه معرفة الشيء بالنسبة لبيكاسو ، — (بهذا الفنان نريد ان نجمع كل الاتجاه التكعيبي ، لتسهيل الشرح) — ، يجب ان تكون كلية ، من عدة وجوه ، بأن يرسم الشيء كما هو في الواقع ، وليس تقليديا ، كما نراه ، بالصورة التي يعطينا اياها المنظور .

قلنا ، التصوير كمعرفة ، وبالتالي خارج المقاييس الكلاسيكية التقليدية . ففي حرية الابداع هذه تطلع علينا حركات اخرى : — الوحوش — وقد مارسو حريتهم في اللون ، والتعبيريون — الذين مارسو حرية الشكل — ، و— المستقبليون — الذين فتسوا عن الحركة (الدينامكية) ، والسوريالييون — في حرية التعبير عن الأنا . فانتشار مثل هذه الافكار أوصل بطبيعة الحال الى النتائج التي اسفرت عنها تجربة كاندينسكي ، حرية تامة في التعبير وبالتالي فن لا تمثيلي . ولما كان هدا فن معرفة ، فانه لم يعد تشبيهيا ، لم يعد اعادة أو ترديدا للاشكال والالوان المرئية ، وانما صنع هذه الاشكال واختراعها ، لم يعد حكاية عن الاشياء المرئية ، ولكنه حكاية مرئية لانفعالاتنا بذاتها .

وكما ان الانسان ارتفع للمرة الاولى عن سطح الارض ليتوغل في مغامرات الفضاء ، كذلك فان التصوير للمرة الاولى يستغني عن الاشكال التمثيلية ليتبنى اشكالا من بنات الابداع الخالص . فالموسيقى التي كانت تجريدية منذ البدء ، لحقها التصوير بفضل كاندينسكي في العشر الاولى من هذا القرن ، وغدا تجريديا .

ولكن ماذا نعني عندما نطلق الاسم النوعي — الفن التجريدي — وما هو هذا التصنيف ان لم يكن لافتة سطحية ، أو طريقة تقليدية للتعريف بالتصوير المعاصر ، . لقد تكلم النقاد عن الفن اللاتصويري كذلك ، وهذا خطأ جسيم ، لانه في أي لوحة تكمن صورة او صور ، والقضية هي في ان نرى اذا كانت هذه الصورة تناشد طالما ما ، أو أنها ابداع محض للفنان ، وحينئذ تكون ذاتية .

ولقد أراد كثيرون ان يعتبروا الأثر الفني ، اذا كان خلا من الصور التشبيهية ،أثرا خاليا من المضمون ، وقد فاتهم انه في المفهوم النقدي الصحيح ، يتوضح المضمون بالشكل ، وقالوا ان الفن التجريدي عمل زخرفي وليس تصويرا . نعم انه زخرفة ، ولكن بالمعنى الذي عرفها به Beremson في كتابه الصادر عام ١٩٠٩ : " The central IFaLian painters of the Reimaissamce " :

" عندما اقول زخرفة اعني بذلك جميع العناصر في العمل الفني ،التي تتعلق مباشرة بالحواس ، كاللون وقيمه ،أو مايثير مباشرة الادراك ،كالشكل والحركة مثلا ، بينما الرسم التوضيحي Illvstration هو كل مايرى في العمل الفني ، فيثير أنتباهنا الى قيمة الشيء المصور خارج اللوحة ، في العالم الخارجي ، أو في الذهن ، وليس للقيم الجوهرية كاللون والشكل والتكوين ، الموجودة في نفس العمل الفني . فالقيمة التوضيحية تختلف حسب ذوق الزمن ، بينما القيمة الزخرفية تشكل خلود العمل الفني " .

وبكفي عما رأى Beremson في التصوير لدعم ، (واستعمل

انا أيضا تسمية ،الفن التجريدى) ، الذى تخلص من أى عنصر توضيحي ، ولكنه لايفتقر للصور والواقعية . وفي الواقع ، بقدر مانبتعد عن الطبيعة التي هي اشكال نقف عليها ومعلومات ، بقدر مانتدخل في الواقع ، الذى هو حركة ومشكلة ،فنحن نريد ان نكون واقعيين لأننا واقع ، ولكن الواقعية ليست قطعا تمثيل وتوضيح العالم الخارجي .

فالواقعية ليس صناعا تمثيل أو تأويل الواقع ، ولكن معناها وجودنا في صلب الواقع التاريخي والاجتماعي ، بشكل لايقل عن وجودنا في الواقع الطبيعي ، وجودنا في الواقع غير الملموس ، بما لايقل عن الواقع الملموس بالحواس ، والواقعية الوحيدة التي ينادى بها في الفن ، هي الواقعية الاخلاقية ، التي تسيطر بحس على قضية الحس الفني كما هي فعلا في القضية .

هذا السامي تحقق في العشرين الاولى من القرن الحالي بواسطة اجهاد كاندينسكي ، وموندريان وكلي .

فكاندينسكي الذى فتش عن هوية القيم الروحية في الظواهر أو الشكل ، الشكل الذى وضع اخيرا على حد سواء ، قضية المكان والزمان وقضية الكمية والكيفية . وكان مثله الاعلى ، الوصول لفهم الواقع اللانهائي في الجزء أو الشكل ، بيقين البعد اللامحدود للمستطاع . وان هذا اليقين بالزمان والمكان الذى يتجلى في اعمال كاندينسكي هو الوجه الآخر لمعنى اللاحدود التي يعبر عنها في فضاء غير سببي Proportionnet وغير ذى ابعاد Dimensionel ولكنه فضاء ذو اتجاه Direxionnel

وموندريان في تخلصه من الفوضى والارهاب ، الذى وقع فيه العالم في فترة الحرب العالمية الاولى ، أراد وجه في انقاذ حقيقة رياضية كبيرة ، وثيقة للغاية . ولكن أى تضحيات بذلت لانقاذها بدون أن يُعرف اذا كان الانقاذ مؤكدا ونهائيا . فهو يحاول ان يعيد لسماء الحقيقة الابدية ، بعدا عقليا لتلك الحضارة التي لم يعد الانسان جديرا باتلاكها ، ويبدو كما لو كان متشوقا لتحطيمها . ولانقاذ الرياضيات ، يضطر موندريان لتحويلها الى فن . وفي هذا الفن الذى يحتفظ بصفات ثمينة ليتمكن من

الاستمرار في الحياة في هذه الظروف الفجعية للعصر ، على تلك الصفات أن تتستر وتختفي ، فلأخذ موندريان هكذا من الرسم الأثر ، انعكاس الخط — وفي تصويره نجد ان الخط ، هو الخط الاسود ، الذى يغرق دوما المساحات اللونية ، انه خط برنامجه ، خط المستحيل ، ولكنه في وزنه المؤكد ، وفي ثقله المؤلم ، يشير الى انه في الظرف التاريخي الحالي ، يغدو الخط ملموسا اكثر من الواقع الاخلاقي .

أما كلي فانه يفتش عن صور جديدة في التاريخ ، فتاريخ الانسانية بكامله وما قبل تاريخها ، يجب ان يتلخصا في تاريخ وما قبل تاريخ الفرد . وهنا يصح الكلام عن التجربة وليس عن التاريخ فمجموعة مواضيعه بمجملها فجعة ، اذ انه في محاولاته للتركيز واعطاء الامثلة في " تاريخ — ماقبل تاريخ " المفرد ، يتعمق في " تاريخ — ماقبل تاريخ " الانسانية ، ويحاول بحدة لاقياس لها ، ان يحل مشكلة الكيف ، أى مشكلة الفرد ، ومشكلة الكم أى الكثرة ، أى المجتمع .

فكاندينسكي ، موندريان ، وكلي الذين عملوا في العشرين الاولى من هذا القرن ، عندما كان يفكر الناس أو يلمّحون بامكان الخروج من الفوضى والآلام ، الى انسجام شامل في الواقع التاريخي لكل بلد ، اراد هؤلاء الثلاثة تقديم اقتراحات أو مناهج اصلاحية للعالم .

ولكن عندما بدأ هارتونج Hartung ، المرحلة المهمة في عمله التصويري فان الفاجعة اتخذت شكلا اشد هولا : فشبح حرب جديدة مرعبة كان يخيم مهددا الحضارة الاوربية . وهذا هو سبب الضيق الحسي والتاريخي وليس الميتافيزيقي : من التحتيم التاريخي لذلك الضيق الذى يعتبره الفلاسفة ، من زمن ، كحالة خاصة للانسان ، وبصورة خاصة للانسان الحديث . فشكل هارتونج اذن ليس له اصول في فرضية مكانية ولايدخل في منهج ما . فهو في التصوير ، كما هو الحال في العلم يطرح مسألة : اقتراح ليس له في الوقت الحاضر ما يثبت صحته أو عدمها ، ولكن قيمته بوظيفته العاملة .

والمشكلة أو الفرضية التي تطرح ، ليس المهم فيها ان تكون

" حقيقيـــة " ، اذ انها تكف عن كونها فرضيـــة اذا ما اثبتت ، فالمهم ان تسـمح لنا الفرضية بالاستمرار بالتجربـة .

وفي فن هارتونغ ليس لنا ان نبحث عن شرط الحرية ، ولكن عن شـرط آخـر : الضـرورة : وهذا هو مايربطه بالواقع ،الذي هو دائما ضرورة . ففي فنه كل شكل يشكك حقيقة ، أي يخلق بقوة الرؤيا بعدا يزاول عنه قوة ايجابية . ويحقق بعدا مكانيا زمنيا ، ليعطينا حالة وجود محققة .

هنا نتسائل كيف يمكننا ان نفسر قيمة الثورة الاخلاقية في فن بولوك POLLOC وكيف لانشعر بأن أي لوحة من لوحاته هي مجرد لعبة رهيبة ، يدور اللعب فيها باتحقيق حول قدر الانسان ؟ وكيف لانشعر اخيرا بان الفن المسمى باللاشكلي (INFORMET) ليس ابدا فوضى ، ولا هو رجعة متأخرة عادمة الى الطبيعة ، ولكنه المحاولة الخطرة لتملك البرهة الحياتية ، في اتصال مادي خائب بالواقع .

واعتقد ان الفن الحديث لاينشد شيئا آخر ، غير طرح فرضيات للشكل تسمح باستمرار التجربة ، باستمرار الحياة ، وان يكون على كل حال في الواقع ، مع كل الصعوبات التي يحملها معه هذا الموقف.

ونعود بقوة كيف يمكن نفي مالهذا التيار البطلي الوحيد الحي في الخمسين سنة الاخيرة ، من صحة وقيمة تاريخية واخلاقية . قلنا التيار الوحيد ونحن على ثقة بأننا لم نخطىء السبيل ، باعتبار اللغة التجريدية عمت العالم ، بينما التكعيبية والوحشية والسريالية ، والمستقبلية ، كانت مذاهب انحصرت في الجماعات الذين نادوا بها ، بدون ان تحظى باستمرار فيما عداها من أوساط . أما في الفن التجريدي فاننا نلاحظ استمرارا بالتغيير في اتجاهات مختلفة ، من التجريد الطبيعي ،الى التجريد الحسي ، الى التصوير اللاشكلي ، الى التجريد التعبيري ، الى التصوير الملمسي ، DEMATIéRE الى البحث الهندسي .

ولكن ماهو السبب لهذا التقييم ؟ انه يأتي بدون أدنى شك من أن مايبحث عنه فنان اليوم هو الحفاظ على استمرار وجود بعض القيم

ومنها التبرير الاخلاقي لعمله .

أنا لا اعتقد " بأزمة القيم " ولكني اعتقد بتبدلها المستمر وألاحظ ان هذا التبدل يجري اليوم حسب مسالك شارع . فلكي نكون في الواقع ، يجب ان نبدي بسرعة وجذريا مسالك الفن التقليدي .

لسنا قطعا في العروب ، ولكنا في مرى فترة تاريخية والشروق ساعة صعبة ، مؤاتية للصيد والحسرة ، غير أنها الساعة التي تقضي كيف سيكون النهار .

وكثير غيرهم من المثقفين ، فان الفنانين الحديثين يعملون اليوم بكثير من الجرأة والعزم للحفاظ على تلك القيم التي تؤلف تراث الانسانية . يعملون ليكتشفوا الشروط التي يمكن معها لهذا التراث أن يستمر وجوده معها ، واعتقد أنه في مهتهم هذه ، مهمة الصنع والابداع ، وليس ترديد الاشياء المحكية ، تتحقق اخلاقية الفن الحديث .

غويدو لاريجينا