جامعة دمشق

كلية الفنون الجميلة
الدراسات العليا

التذوق و النقد الفني

أ.د. عبد الكريم فرج

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

التذوق والنقد الفني

الفصل الاول : - آراء ودلالات في الفن التشكيلي
- العلاقة بين الفن والواقع
- سيمولوجيا الجورنيكا

الفصل الثاني: التحليل طريق للتذوق:

- تحليل أعمال فنية من عصر النهضة
- التراث والتجديد في عصر النهضة نهاية القرن الخامس عشر
- أعلام عصر النهضة الإيطالي

الفصل الثالث: النقد الفني:
- ما هو النقد الفني
- مهمة الناقد الفني

الفصل الرابع: أنواع النقد الفني:

- النقد الحكمي والنّقد بالقواعد
- النقد البنيوي (التحليل والتركيب)
- النقد السياقي
- النقد الشخصي
- النقد الانطباعي
- النقد التاريخي
- النقد الأديولوجي
- النقد المقارن
- النقد الشكلي

- النقد التعليمي
- طريقة ريساتي
- طريقة أيسنر
- طريقة فيلدمان
- النقد الاستقرائي
- النقد الاستدلالي
- طريقة التقمص الوجداني
- النقد الاكتشافي
- النقد التجريدي

Damascus University

(الفصل الاول)

آراء ودلالات في الفن التشكيلي

روي أنَّ سيدة انكليزية كانت تنظر إلى مشهد في حضرة الفنان الرسام /كونستيبل/ قالت ((كم هو قبيح هذا البيت فأجاب:كلا يا سيدتي لا يوجد شيء قبيح .لم أرَ شيئاً قبيحاً طوال حياتي))

وبنفس المعنى قال الفنان بيكاسو لزميلته /كارترودستين/ عندما كانت تنظر الى اعماله في محترفه في باريس، وهي تبحث عن صورة وجهية رسمها لها بيكاسو (الشكل 0)، قالت له أين هي (البورتريه) الشخصي الذي رسمته لي؟ فدلها عليه فقالت:ولكنها لا تشبهني،فاستشاط بيكاسو غضباً وقال /ولكنكِ ستشبهينها في ما بعد/

[0]

Artist: Pablo Picasso

Artist: John Constable
Completion Date: c.1826
Style: Romanticism
Genre: landscape
Technique: oil
Material: canvas
Dimensions: 24.8 x 30.2 cm
Gallery: Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, UK

Damascus University

وعرفنا كذلك أن الفنان /رودان/ أنجز تمثالاً للكاتب الروائي العبقري /بلزاك/ (الشكل 1) (في العقد الأخير من القرن التاسع عشر) وكان مظهر /بلزاك/في الواقع رديء التناسب، رأس كبير وجذع قصير وله بطن ضخم، و رغم أن هذه النسب لا تتوافق مع الذوق الاعتيادي ،ولكن /رودان/ كان يبحث عن الحقيقة الجوهرية في عمق أعماله النحتية، فوقع في حرج أمام ما واجهه من واقع في انجاز هذا العمل النصبي، ولكن واجه الحقيقة برؤية فنان ثاقب الرؤية. و وضع كتلته الجصية المبدئية لتمثال بلزاك مبتدئاً بكومة من الجبس مصاغة من خلال قبضات ورفسات بشكل أكثر فظاظة وبشاعة حتى من واقع الكاتب، وبدا الجمهور الفرنسي يتكلم بدون رضى منذ البداية عن الشكل الأولي للتمثال، وكاد /رودان/ ينهزم أمام الرأي العام ولكن سرعان ما تحولت هزيمته إلى انتصارات ، عندما أقام معرضاً لأعماله عام/1900/في باريس فاقتنع جميع الناس بأن النحات /رودان/ فنان مقتدر ومبدع وقادر على خلق الجمال المقنع والمؤثر. ويستمر النحات بانجاز النصب وكان قانعاً بأن الجمهور الفرنسي سيدرك بعضهم الآن والبعض سيدرك مع تقادم الزمن أن تمثال بلزاك عين الحقيقة المقنعة. وبقي التمثال بين أخذ ورد مدة أربعة عقود ولم يرتفع إلى مكانه المقرر .وفي حوالي منتصف القرن العشرين رفع النصب التذكاري العظيم من عمل رودان للكاتب بلزاك ومكانه الآن عند زاوية شارعي (مونبارناس) و (راسباي) و أدرك الجميع أنَّ الزمن سيخلق حالة ثقافية تزداد تعمقاً مع الزمن، فرغم عدم توفر النسب الاعتيادية لكن نال إعجاب الشعب الفرنسي واللجنة المختصة بأخذ القرار بعد أن أفرغ النحات فيه كامل انفعاله الابداعي، والتعبيري. وبدا نصباً جميلاً ومعبِّراً وقد استطاع رودان أن يضع فيه سره الجوهري الذي حوله إلى جمال حقيقي ،فلقد استطاع رودان أن يكشف في التمثال روحانية لا تحتوي عليها الصورة الواقعية .

[1]

Artist: Auguste Rodin

وكذا الحال إذا ما نظرنا إلى لوحة إعدامات الثالث من أيار للفنان الرسام غويا المنجزة في العام (1808-1814) (الشكل 2) وقد صورت المجزرة الرهيبة التي نفذها الجنود الفرنسيون في اسبانيا ماجعل الفنان يرسم الحدث بانفعال شديد، لدرجة أننا نرى أن بعض شخوصه قد تركت دون اكتمال ، والهضبة بالخلف بدون انتهاء ،ولكن التبصر في جوهر العمل وفهم أعماقه التعبيرية و بمرور الزمن جعله من أعظم الأعمال التصويرية في التاريخ، كل الشعوب تذكر ذلك البطل الذي كشف عن صدره ورفع يديه وقد امتلأ اشعاعًا بقميصه الأبيض وهو يتحدى أفواه البنادق وحوله جموع الشعب الاسباني تنتظر مصيره. وقد أطلق غويا على عمله هذا "من أجلأن تخلد البطولة" وفي هذا المقام يقول / راينوف/ موضحاً جوهر ما ذكر أعلاه في المعنى(**ترتفع الواقعية إلى أعلى ذراها حين تتحول من التقليد إلى التغلغل ،ومن نسخ المرئي تنمو إلى اكتشاف الجوهري**)وما يقصده هنا راينوف بالطبع هو التوافق بين القيمة الجمالية والتعبيرية.

وحول هذه الحقيقة يقول كروتشه : (في المضمون) الجمال ليس حقيقة طبيعية، فهو لا يرتبط بالأشياء وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية، وكروتشه هنا لا يضع مركز الجمال خارج الفنان بل في داخله، فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو كائن في الواقع ولكن كروتشه نفسه يصطدم بحقيقة أخرى، ويطرح على نفسه سؤالا جديدا: **إذا كان المرئي أمامنا ذا غاية نفْعيه، فهل ينتفي منه الجمال؟** ويجيب على السؤال بنفسه قائلا: أن الفنان الأصيل يستطيع أن يمنع التناقض بين الغرض العملي والقيمة الجمالية ويقول أنَّ الأمر في غاية البساطة: عندما يحدد الفنان الوظيفة الاستعمالية والتطبيقية للواقع المرئي فلا بد أن يدخلها في المادة الحدسية التي يملكها كل فنان في تركيبه السيكولوجي، ثم يترجم الشكل بالإبداع الذي يراه مناسباً، عندئذٍ لانحتاج إلىإضافة التجميل لما يترجم ظاهريًّا في العمل الفني، **فالعمل الفني جميل طالما يتفق بنجاح مع غرضه الذي يرمي إليه.**

[2]
Artist: Francisco Goya
Completion Date: 1814
Style: Romanticism
Technique:oil
Dimensions: 266 x 345 cm
Gallery: Museo del Prado, Madrid, Spain

وأريد أن أركز مرة أخرى على الفنان بابلو بيكاسو الذي تميَّز بتفرده التاريخي في الرسم وكان معبده الطبيعي الطبيعة ووجه الإنسان خصوصاً وقد أمضى عمره بكامله وهو يكتشف أسرار ما يراه ويكتشف نفسه كذلك من خلال تعمقه في اكتشاف الوجه البشري في مضامين الحضارات الإنسانية ومنتجاتها الإبداعية منذ الفطرة الأولى.

كان بيكاسو في كل هذه الطموحات مثل أي إنسان آخر، يحب ويكره، تصيبه المآسي والأحزان، ويشعر بالانتصارات والإخفاقات وربما توارده أفكار الخوف والشكوك وحتى الخيالات المتعلقة بالسحر، ولكن ما يميزه هو أن هذه اللواعج كلها

كان يتعامل معها كطرق للمعرفة ومحرضات لقراءة الأشياء والتعبير عنها برسوم مخلوقة ، ولنشر هنا إلى اللوحة المعروفة بصياغتها الغريبة وهي /نساء افينون/(الشكل 3) عام 1907، والمكونة من خمسة نساء في وجوه محورة ومختلفة، فلقد بدأت هذه الصورة بغير ما انتهت إليه. كان التأليف بالأصل يشتمل على شخصين اثنين (رجال) أحدهما بحار والآخر يدخل الغرفة حاملاً جمجمة و كانت الغرفة جزء من مبغى، و لكن الصورة انتهت إلى شيء آخر تماماً: فلنرى بوضعها الحالي: خمس نساء عاريات رسمت بوحشية لم ترسم بها نساء منذ القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، أي منذ الوقت الذي كان ينظر فيه إلى الأنثى على أنها رمزٌ لغواية الجسد، ونحن كباحثين معاصرين لا نمقت هذه الوحشية التي انطوت عليها اللوحة بفعل التوجهات العاصفة التي يزخر بها الفن الحديث، علماً بأنها لم تعرض أبداً حتى عام 1937، وربما لم تعرض بسبب ميلها إلى العنف والبشاعة التي صفعت بعض التيارات اللاأخلاقية المعاصرة (حسب جون بير جه) وربما أراد بيكاسو في لوحة /نساء أفينون/ أن يضع إحساسه البدائي ليصدم العقل المتمدن وينتهك حرماته في الموضوع المرسوم، ولذلك رسم النساء بأسلوب مفزع دونما جاذبية و كأنهن سبحة من التوائم الخشبية، عيونهن جاحظات كما لو كنَّ يحدقن بواقع الموت نفسه، وربما أراد أن يظهر هذه البشاعة لينفر الناس من ارتياد هذا المبغى الذي شكَّل له قلقاً كبيراً في مدينته، وبذلك رسمها تحت تأثير ذاكرة، انفعالية خاصة تعود إلى معرفته بوجود هذا المبغى في برشلونة -شارع افينون- تعبيراً عن حالة من الإخفاق .

ولكن ومع كل هذا ألم يخلق برسمه هذا مفهوماً إبداعياً جديداً؟ فليس من شك بأن هذه التحولات كانت **متأثرة بمعرفة بيكاسو بأسلوب النحت (الايبيري) الاسباني القديم**، والأقنعة الإفريقية التي تعرف عليها في باريس قبل بضعة سنوات وقد ظهرت في تشكيل الرأسين البارزين للنسوة في تشكيل اللوحة،ويقول (جون بير جه) أن تحويرات بيكاسو تتحدى مدنية العصر بخلق ذلك الشكل التدميري عندما ابتعد عن الجمال المألوف وفيه كان التمرين الأول الأكثر إثارة في أعماله التكعيبية ويبقى الاعتراف بهذه اللوحة مجلجلاً في أركان العصر، وشكلت وثيقة مؤكدة على امتلاك بيكاسو هذه البواعث الفكرية والتاريخية والأخلاقية المبدعة، وليكن في العلم أن كثيراً من النقاد هاجموا بيكاسو على رسمه /نساء إفينون/ واعتبروها خارجة عن المفاهيم المألوفة في التصوير، **ولكننا نقول اليوم بكل موضوعية: أنها شكلت انتفاضة حقيقية في فن القرن العشرين، وأدخلت ثقافته التاريخية في الرموز، وجسدت طريق الفن التكعيبي في تاريخ الفن، وحققت أهمية الكتلة المادية المبتكرة في بنية التكوين الفني في التصوير، ومثلت الصورة الأهم في الخلق**

التجريبي وقدرة الفنان على الإبداع إذا امتلك الحريّة المطلقة في التعبير. وقد كتب ابوللينير عام1912 ما يلي: ((لقد كان بيكاسو فناناً كسابقه، ولم يكن ثمة مشهد أدعى إلى الإعجاب كمشهد التحولات التي عاناها بيكاسو ليصبح فناناً كلاحقه))

[3]
Artist: Pablo Picasso
Completion Date: 1907
Style: Cubism
Period: Cubist Period
Technique:oil
Material: canvas
Dimensions: 243.9 x 233.7 cm
Gallery: Museum of Modern Art, New York, USA

وبعد هذه المقدمة أصبح من الضروري أن نوجه السؤال التالي: اذا كان الفنان ينظر الى الموضوع المرسوم باحساس وادراك يتجاوز واقع الرؤية، ويجسد ذلك على اللوحة بتعبيرات تشكيلية أكثر توافقاً مع جوهر الموضوع المرسوم فكيف نستطيع الوصول الى هذه الحالة القيمة؟ وهنا يقترح الناقد **غوت** الجواب:

في عام 1789 بعد عودته من ايطاليا كتب غوت مقالا يحدد فيه طبيعة الفن التشكيلي يربط بين الأسلوب والمعرفة العميقة لجوهر الأشياء ويرى أن هدف الفنان هو إعطاء تمثيل ملموس للجوهر الحقيقي للطبيعة. وللوصول إلى ذلك يمر الفنان وعمله بثلاث مراحل تؤدي الواحدة منها إلى الأخرى. وهذه المراحل تذوب أخيراً ببعضها البعض:

1-**مرحلة التقليد والوصف العادي للأشياء:** وهي تقوم على الرؤية الحسية المباشرة للأشياء، حيث ينقل الفنان المظاهر الخارجية لها، بناء على الإحساس اللحظي والآني. لذا يجب عليه أن يدرب يده وعينه عن طريق رسم "الموديلات" المختلفة وتعلّم التشريح والمنظور، والتقليد بدقة بنقل الأشكال والألوان وكل التفاصيل، وأن لا يبتعد الفنان عن الأصل. هذه المرحلة تعطي لوحة جميلة لكنها تبقى مقيدة ومحددة رغم أنها تتطلب صنعة و مهارة كبيرة.

وهذه المرحلة تسمى بمرحلة "التنافس مع الطبيعة" يعتقد غوت أن بين اللوحة وبين الطبيعة هوة عميقة لا يمكن طمسها، كل ما نشاهده من حولنا ليس إلا مواد خام، لابد أن القليل من الفنانين الذين يستطيعون رصد وتملك جمال الطبيعة، والغوص في عمقها وفهم جوهرها ليبدع بعد ذلك الفنان عملاً فنياً منافساً وموازياً للطبيعة معبراً عن نفس وذات الفنان أيضاً.

ويعطي غوت مثالاً عن مثل هؤلاء الفنانين النادرين، صديقه الفنان /هويزر/ الذي اشتهر برسم الزهور. فهو بعد أن يختار الزهرة من بين آلاف الزهور الموجودة بالطبيعة، بناء على لونها وملمسها وانتظام شكلها، يعطيها برسمه الإضاءة المناسبة، بحثاً عن الانسجام الأكمل. إن اختيار هذا الفنان لزهرته المفضلة، كان نتيجة معرفة علمية ودراسة معمقة للزهور، فموهبة هذا الفنان جمعت إلى جانب الثقافة الفنية ثقافة عالم الطبيعة، الذي يعلم أن التأثيرات الطبيعية المختلفة على النبات ابتداء من جذره وانتهاء بأوراقه وعروقه المختلفة لها نتائجها على الشكل الخارجي لهذه الزهرة. فلو كانت علاقة هذا الفنان مع الزهرة علاقة خارجية سطحية فقط لما استطاع السمو بأسلوبه. لذا يجب على الفنان أن يتمتع بالإخلاص والعناية والاهتمام والصفاء، وأن يحس بشكل صاف بما يراه، وأن يتعلم فبالمقارنة والتمييز بين

صفات وأشكال الأشياء المتشابهة والمتنافرة يبتكر الفنان أسلوبه وتقنياته ويصل إلى نتائجه المأمولة .

2-**مرحلة الطريقة:** وهي تقوم على الارتفاع بمعرفة الأشياء وصفاتها الخاصة الى صفات عامة، ونصل الى ذلك عن طريق الاحتكاك المباشر مع الاشياء. ونتيجة لذلك يكتشف الفنان وجود تناغم وتلاقي بين الاشكال، هذا التناغم لا يمكن أن نجده في شيء واحد، وإنما هو حصيلة الرسم المتكرر لعدد كبير من الأشياء. يحاول الفنان التعبير عن هذا التناغم والالتقاء. فتنشأ بذلك رؤية الفنان الخاصة، وطريقته ومعالجته وتمثيله بشكل متميز عن الآخرين لأشكال الأشياء الطبيعية. والطريقة هذه هي همزة الوصل بين التقليد الحرفي والأسلوب المبتكر.

3- **الأسلوب:** وهو قائم على معرفة جوهر الأشياء الموجودة خلف مظاهرها العادية، حيث يقوم الفنان باعطاء شكل محسوس لهذا الجوهر الصافي والخالص والمكتشف من قبل الفنان، هذا الجوهر هو الصفات غير المرئية والمستمرة للأشياء وطريقتها بالوجود. هكذا يحصل الفنان على رؤية عامة وشاملة لمجموعة كبيرة من الأشكال المتميزة والمنفردة للزهور. وهذا هو الهدف الأسمى للفن الذي يسعى لتسجيل جوهر الأشياء على شكل عمل فني ملموس يتنافس مع الطبيعة أي أن العمل الفني لا يحاكي الطبيعة فقط بل يحمل بنفس الوقت فكرة تشكيلية جديدة مثالية مستخرجة من مجموعة التجارب والدروس والنتائج، التي تفتح الطريق أمام الخيار أو المعنى الذي مصدره الاستبصار و الاستلهام، حيث يجمع الفنان الخيال و الاحساس الإنساني ثم الطبيعي في جسم العمل الفني الواحد.

هكذا يؤكد غوت أن الثلاث مراحل ضرورية للفنان، وأن الفنان الذي يكتفي بمرحلة واحدة من هذه المراحل الثلاث سيبتعد عن إعطاء لوحة متماسكة وعمله هذا سيكون فارغاً وخاويا.

ويشير غوت أنه يلتقي مع ديدرو على أن لا يكون دور الفن التشكيلي ثانوياً بالنسبة لنقل الطبيعة. يقول ديدرو **((أن النسخ عن الطبيعة مهما كان مخلصاً لايكفي لصنع عمل فني، فنحن نخطئ تماماً عند النقل عن الطبيعة بواقعها المرئي إن أغراض الطبيعة وأهداف الفن متمايزتين. يتوقف الفنان عن كونه فنان عندما يذوب في الطبيعة)).**

هل قصد غوت وديدرو بنظرية التنافس مع الطبيعة، أنه لا يوجد بين الطبيعة وعمل الفنان أي علاقة؟

طبعاً لا، ولكنهما أرادا وضع النقاط على الحروف و تحديد وظيفة و خواص كل من أسلوب الطبيعة و أهدافها و أسلوب الفن و أهدافه. لقد أكد غوت دائماً على علاقة الفن بالطبيعة، وهو يؤكد على لقائه مع صديقه موينز الذي أصدر في عام 1788 كتابا تحت عنوان "التقليد كمولد للجمال" والذي يقول فيه:

"رغم أن كل عمل فني هو عالم كامل يعمل حسب قوانينه الداخلية الخاصة فيه، إلا أنه يتواصل مع الطبيعة، و مصادر الإضاءة المتعددة في لوحات روبنز مثلاً تنبع من الطبيعة ولكن لها ضروراتها الفنية الذاتية التي لا نجدها بالطبيعة".

لقد اعتبر غوت العمل الفني متفوقاً على الطبيعة، لأنه من إنتاج فكر الإنسان وعمله. وعلى الفن أن يكون مستقلاً عن الفائدة وعن الأخلاق، مثله مثل الشعر الذي هو تعبير صحيح وصادق وبدون هدف نفعي، وهو يتسائل أي تأثير للموسيقى على الأخلاق؟ إن الأخلاق تهم الدين والفلسفة فقط.

الواقع أن أفكار غوت ليست بالجديدة. إنما هي تطوير لأفكار أرسطو وإيزينوغرات وسيسرون ومن ثم عصر النهضة منذ عام1584 قام لومازو بشرح ما يسمى الطريقة **"LE MANIERISME"** حيث اعتبر أن الجمال الفني متميز عن الجمال الطبيعي، بل هو مضاف إليه، وهو يقول:

"يجب على الفنان أن لايخضع للنسب الطبيعية للأشياء، بل عليه أن يطبق عليها النسبة الذهبية والبناء الهندسي السري والإيقاع الموسيقي والتناظر. هذا ما نراه في رسوم الفنانين الملهمين حيث يتم تطويع جسم الإنسان والحيوان وشكل النبات حسب نسب جميلة محسوبة. لكنها متجددة أن هدف الفن هو السمو بالأشكال الطبيعية وتحويلها إلى أشكال فنية "

نحن نعلم أن اهتمامات ودراسات ليوناردو دافنشي أكدت على أهمية الأشكال الطبيعية المختلفة وقوانين بنائها الهندسي كالصخور البلورية و الزهور و الفراشات و عروق الدم في جسم الإنسان و الحيوان. لقد اعتمد ليوناردو طريقة السفوماتو (التبخير) أي السطوح الضبابية والانتقال المفتوح بين سطوح الأشياء، كما شرح طريقة الظل والنور. المهم بطريقة ليوناردو

أنه دعا الفنان للبحث عن أسلوب شخصي وعن صيغ ومعادلات تشكيلية مستوحاة من الشكل الطبيعي.

فمنذ القرن السادس عشر تم التأكيد على بصمة الفنان الشخصية و أسلوبه الفردي الذي يتعدى طريقة الصنع و معالجة الأشكال كالدقة بالتنفيذ، و طريق توزيع الأشياء على سطح القماش، إلى اهتمامات الفنان بالموضوع و عالمه الخاص و المفضل، و خاصة انعكاساته النفسية الداخلية على الأشياء، كالفرح و الحزن و الوضوح و الخيال الجامح (كرسوم جيروم بوش). منذ ذلك الحين فإن مفهوم الأسلوب صار يضم إلى جانب النظام الفكري التشكيلي للفنان باختيار و معالجة الأشكال الطبيعية، صار يضم أيضا الجانب العاطفي و النفسي. و تم اعتماد مبدأ أن الصفة الشخصية لكل فنان مرتبط بنظام التعبير، و كل ما هو شخصي و ذاتي عند الفنان يعود إلى طريقته و أسلوبه و اهتمامه ليس إلا نوعاً من التوافق بين ذوق و ميول و رغبة و منطق الفنان التشكيلي و بين صفات الأشياء الطبيعية و القوانين المحركة لأشكالها و ألوانها و تكويناتها المتغيرة باستمرار التي يحاول الفنان اكتشافها.

العلاقة بين الفن والواقع

فإذا ما تساءلنا الآن :هل ينبغي للفن أن ((يعبر عن الحقيقة)) أي محاكياً للواقع، كان رد عالم الجمال على ذلك: أنه ليس ثمة ما يلزم الأدب و الشعر و الفنون التمثيلية بأن تعمد إلى محاكاة الواقع الذاتي أو الواقع الموضوعي، بل كل مهمتها إنما تنحصر في إثارة نفس القارئ (أو المتأمل)، سواء في توليد معاني جديدة في نفسه، أم بإحداث آثار نفسية عنيفة في باطن ذاته تنبثق معها (حقيقة) جديدة لم يكن له بها عهد. فليس من شأن الفن أن يحيلنا إلى أي عالم معروف، موضوعياً كان أم ذاتياً، بل لابد للفن من أن يضعنا وجهاً لوجه إزاء عالم آخر فريد من نوعه، ألا وهو ((عالم الفن)). أما هذا العالم الذي ينقلنا إليه الموضوع الجمالي فانه عالم لا يقل واقعية عن غيره من العوالم، إن لم يزد عليها جميعاً، لكن بشرط أن نفهم ((الواقعية)) هنا لا تشير إلى فعل الكينونة أو الوجود في الخارج فحسب و إنما هي تشير إلى تلك ((الكيفية الباطنية)) التي تميز الأشياء الموجودات باعتبارها كائنات قائمة بذاتها. و ليس بدعاً أن يكون العالم الفني عالماً واقعياً بمعنى الكلمة، فانه كثيراً ما يقذف بتلك الموجودات الماثلة في العالم الخارجي إلى عماء العدم أو شبه العدم ، لكي يحل محلها، و يقوم بديلاً منها! أما حين يعيد الفن خلق بعض الموضوعات الطبيعية، فانه عندئذ يأخذ على عاتقه أن يتكفل بتفسيرها، حتى تجئ أفضل و أعمق و أخصب و أكثر حيوية! فالعالم الفني عالم واقعي، لأنه يضفي على الموجودات من المعنى و التعبير و الثراء و الحياة ما يجعلها أشد واقعية و أكثر حقيقة! حقاً إن الفن يستعير من الواقع أشياء يجسمها و يعيد تمثيلها، و لكنه لابد أن يعيد خلقها، لكي يبدعها بأحسن مما فعلت الآلهة! فالفنان ليس مجرد ((صانع))، وإنما هو خالق يذيع سر الآلهة، إذ يصرح لنا بتلك المعاني الخفية العلاقات المطوية و القيم المستترة التي أودعتها الآلهة صدر المخلوقات! بل إن الفنان يزعم لنفسه الحق في أن يعيد خلق هذا الكون، لكي يبين للآلهة كيف كان يمكن أن تجئ الخليقة أفضل، أعنى أكثر استثارة ، و أخصب و جداناً، و أعمق معنى، و أوقع أثراً!

فالفن لا يكون فناً إلا إذا أقلع عن محاكاة الصيغة الواقعية التي يتسم بها الواقع، لكي يكون لنفسه صبغة واقعية من نوع جديد! و لو كانت سلة التفاح التي تصورها لنا هذه اللوحة مجرد موضوع طبيعي ينقصه الحجم والطعم و الفائدة العملية، لكان وجود السلة المرسومة أدنى وأقل بكثير من وجود السلة الحقيقة. أو لو كانت هذه الموسيقى التصويرية مجرد محاكاة لنموذج صوتي طبيعي (بعد تجريده من فاعليته المكانية والعملية)، لكان وجودها أدنى و أقل بكثير من وجود تلك الأصوات الطبيعية. أو لو كانت هذه الدراما الممثلة على خشبة المسرح مجرد نسخة طبق

الأصل من دراما واقعية تجري في الحياة العملية (بعد تجريدها من أهميتها الحيوية وضرورتها العملية) ، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الدراما الحية. و لكن الحقيقة أن للموضوع الجمالي حظاً أسمى من الوجود لأنه لا يقتصر على التعبير عن واقعية الواقع (على نحو ما بفعل الموضوع الطبيعي)، بل هو يعبر لنا عن معنى أعمق من معاني الواقع ، ألا وهو ذلك البعد الوجداني الذي يمكن للواقع أن يتجلى أمامنا من خلاله. وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن مهمة الموضوع الجمالي لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية عن الواقع،وإنما هي تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع . حقاً إن العمل الفني قد يقتادنا إلى الواقع، ولكنه لا يوصلنا إلى أعتابه إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوي عليه (الواقع) من شحنات وجدانية ومدلولات عاطفية وقيم إنسانية. وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يمنح حق المواطنة للبعد الإنساني من أبعاد الواقع.

أليس الفن هو الذي يهب الموضوع الطبيعي ((باطنية)) خصبة تجعل منه شيئاً حياً يعمر الوجدان وينبض بالحيوية؟ ألا نشعر حين نكون بإزاء بعض الأعمال الممتازة التي حققها كبار الفنانين أن ((المحسوس)) قد أخذ يكشف لنا عن سره الميتافيزيقي أو عمقه الوجودي؟ ألا يكف ((المحسوس))، حين يندرج في عالم الفنان، عن أن يكون مجرد (شيء) لكي يصبح عاطفة مرئية؟ ألا يحس المتأمل ، حين ينفذ إلى عالم "دولاكروا" أو "فكتور هيجو" ، أنه قد انتقل إلى عالم جديد يشهد فيه أشكالاً أصيلة من الوجود و الحياة، دون أن يكون في استطاعته أن يجد لها العالم نظيراً يكافئه في عالمه الاعتيادي و الواقعي؟ إذن أفلا يحق لنا أن نقول إن الموضوع لا يظل على يد الفنان مجرد موضوع، و إنما هو يصبح أداة تعبير أو حامل معنى؟

إن الفنانين في الحقيقة هم الباحثون عن القيم؛ فهم مكتشفون لا يهدؤون إلا حينما تطأ أقدامهم أرض ميناء جديد! و ليس على متذوق الفن سوى أن يلاحقوا أولئك الرواد الممتازين في جولاتهم الكشفية التي لا تكاد تعرف نهاية! و إذا كان لهذا (الترف الكمالي) الذي يسمونه بالفن قيمة حيوية كبرى، فما ذلك لأنه يمدنا دائماً بمتع جديدة لم تكن في الحسبان ، بل لأنه يقدم لنا بين الحين والآخر أسباباً جديدة للحياة و حب الحياة. و الحق أن كل نجاح تحرزه القيم على يد الفنان و إنما هو انتصار لنا أجمعين! فالفنان الذي يأتينا بالنغمة الجديدة، أو الرائحة الجديدة، أو الطعم الجديد، إنما يخدم الإنسانية جميعاً. و كل ما من شأنه أن يرهف حواسنا، أو أن يرقق مشاعرنا أو أن يعمق مداركنا، إنما يزيد من خصب وجودنا البشرى. و ما كان لهذا كله أن يتحقق من تلقاء نفسه، بل لقد كان على الفنان في كل زمان و مكان

أن يكون مصارعاً جزئياً لا يصرفه عناد المادة عن العمل على اجتلاء أسرارها. و هكذا كان الفن دائماً أبداً صراعاً عنيفاً ضد المادة، لا مجرد لهو أو لعب (كما وقع في فن الكثيرين). و لا زال الفن إلى يومنا هذا إنتاجاً جهيداً يثير طاقاتنا، و يستحث قوانا على التسامي، و يضع تحت أنظارنا نموذجاً حياً للعمل المتقن و الأداء المحقق على الوجه الأكمل. و إذا كانت الصناعة اليدوية في صميمها انتصاراً، فإن الفن العظيم أيضاً لهو في صميمه نصر كبير تحققه الروح في صراعها المستمر ضد المادة.

لقد كان رودان يقول إن كلمة (الفنان) بمعناها الواسع إنما تعنى كل امرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل. ((فالفنان رجل يعشق مهنته، و هو يرى أن أثمن مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد.... و لن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان، أعنى حينما يكون في و سع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من علم)). ثم يستطرد رودان فيقول ((إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص)). فالفنان الحقيقي يعبر دائماً عما يجول بذهنه، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة. وهو بهذا يلقن أشباهه من الناس درساً في الصراحة. و لن يكون أروع من ذلك التقدم الذي لا بد من أن تحرزه الإنسانية لو قدر للصدق المطلق أن يسود بين الناس !)). و أما نحن فإننا نقول إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذي لا يذري المادة، ولا يحتقر الصنعة، بل يخلص دائماً للفن بوصفه مهنة، و يؤدي رسالته في المجتمع بوصفه صاحب حرفة يعيش منها و لكنه يعيش أيضاً لها! و ليس ((الصدق)) في الفن سوى و فاء الفنان لرسالته، بوصفها ذلك النشاط الإبداعي الذي لا يبدأ إلا حيث تنتهي الحرفة! و هكذا نعود فنقول إن الفن في جوهره فعل، أو فلسفة فعل؟ أعنى أنه نشاط ظافر منتصر يشارك فيه المتأمل فيشعر بغبطة النجاح أو نشوة الانتصار !

بيد أن الفنان ـمع ذلكـ يشعر بأن الفن مهمة لا يمكن أن تنتهي، فإن توقفها إنكار لذاتها. و من هنا فقد قاوم كثير من الفنانين كل ما اعتور نفوسهم من حنين إلى الوصول، فكانوا يعمدون دائماً إلى معاودة البحث و إعادة النظر ، واثقين من أن مجال البحث لابد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه. و ربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النوع من الفنانين أستاذ إكس Aix المصور الفرنسي سيزان: فقد ظل هذا الفنان العظيم يناضل حتى النهاية بكل صبر و تواضع في سبيل الوصول إلى تلك الحقيقة التصويرية التي لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع الاهتداء إليها. و هكذا ظل سيزان مخلصاً لذلك التساؤل الأصلي الذي كان السبب

في تخيله منذ البداية عن حياة الهدوء و الطمأنينة من أجل الانخراط في سلك الحياة الفنية بما فيها من قلق و توتر. و ليس أدل على ذلك مما سجله سيزان نفسه في خطاب له بعث فيه إلى صديقه إميل ونادر قبل وفاته بشهر واحد قال فيه ((أتراني بمستطيع أن أبلغ يوماً ذلك الهدف المنشود الذي طالما سعيت من أجل الوصول إليه؟ إنني لأرجو ذلك، و لكن ما دمت لم أستطيع بعد أن أبلغ هذا الهدف، فلا بد من أن أبقى فريسة لموجة عنيفة من الاضطراب و القلق.... و ليس الآن سوى أن أواصل دراساتي.))..... فهذا الفنان الذي كان يؤكد دائماً أن في استطاعة الفن أن يبلغ ((المطلق))!.... و إذا كان فيلسوف مثل /لافل/ قد كتب يقول: ((إن الفن ليس مشكلة على الإطلاق، بل هو هذا الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة إلينا))، فربما كان في وسعنا نحن أن نقول أن ((فلسفة النجاح)) نفسها لا تحيى إلا على جمرة من المتناقضات التي يأخذ بعضها بيد البعض الآخر، فتجعل من التجربة الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية بما فيها من صراع ديالكتيكي مستمر. وهكذا قد تبدو لنا الخبرة الجمالية تأملاً سلبياً هادئاً، لكي لا نلبث أن نتحقق من أنها تجربة عنيفة مثيرة تنبض بالفعل و النشاط. و ننظر إلى الأعمال الفنية فيخيل إلينا أنها موضوعات لا واقعية؟ و لكننا سرعان ما نتحقق من أنها تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق و أخصب. ونتساءل عن غاية الفن فيبدو لنا أن الفن فراراً من الحياة، و لكننا لا نلبث أن نتبين بكل و ضوح أنه ينطوي على مشاركة في الحياة بشكل أقوى وأعنف. و نسارع إلى القول مع البعض بأن الفن نشاط عديم الجدوى أو نريه الغرض، لكي لا نلبث أن نتحقق من أنه ليس كالفن نشاط يحفل بالمعنى و يعمر بالقيمة. أفلا يحق لنا إذن أن نقول أن الفن مشكلة، ما دام من المحال أن تقوم ((حياة)) بدون إشكال، أو ((حل)) بدون تناقض؟

هنا قد يقول قائل((حسناً، ولكن أليس من العجيب أن يغفل كتاب يحمل اسم ((مشكلة الفن)) حديث الفنون، و تصنيفها، و أنواعها، و علاقاتها، و ضروب التناظر التي يمكن أن تقوم بينها؟ و ردنا على هذا الاعتراض أنه لم يكن في وسعنا و نحن نقدم للقارئ مجرد مدخل متواضع لدراسة الفن، أن نتطرق للبحث في أنواع الفنون و تقسيماتها و صلاتها .... إلخ. و من هنا فقد حدثنا القارئ عن الفن، دون أن نحدثه عن (المعمار)؛ ذلك الفن الذي وصفه أفلوطين، فقال إنه (ما يتبقى من البناء بعد أن نكون قد انتزعنا منه الصخور)، و عرفه شليجل فقال إنه (موسيقى متجمدة)، و ميزه بعض علماء الجمال فقالوا إنه أكثر الفنون تعبيرية، لأنه ينتزع الطابع المادي من أكثر المواد تكتلاً و سكوناً، لكي يعمل على توليد الفكر و الحياة منها. و حدثنا القارئ عن (الفن)، دون أن نحدثه عن (النحت)؛ ذلك الفن الذي قال عنه الفنان إنه يقدم لنا (قصائد من الرخام)، و وصفه رودان (في حديثه عن تماثيل

فينوس) فقال إن الناظر إليه يتوهم أنه بإزاء سيمفونية من الأبيض و الأسود أو من الأضواء و الظلال.... و حدثْنا القارئ عن (الفن)، دون أن نحدثه عن ((التصوير))؛ ذلك الفن الذي وصفه بايير فقال إنه يعبر لنا عن الأعماق بالسطوح، و الحركات بالسكنات، و المعاني بالأشكال؛ و تحدث عنه بعضهم فقال (إن اللوحة هي في صميمها قصيدة لا صوتية)..... وحدثْنا القارئ عن (الفن) دون أن نحدثه عن (الشِعر)؛ ذلك الفن الذي قال عنه أرسطو إنه أصدق من التاريخ، و وصفه الشاعر اليوناني القديم سيمونيدس فقال إنه لوحة ناطقة، و تكلم عنه نوفالوس فذهب إلى حد القول بأن الشِعر هو الحقيقة المطلقة.... و حدثنا القارئ عن (الفن)، دون أن نحدثه عن (الموسيقى)، ذلك الفن الذي قال عنه شوبنهور (إنه يكشف عن ماهية العالم الفنية، و يفصح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل)، بينما قال عنه آخرون إنه فن التفكير بالأصوات بدلاً من التصورات، في حين وصفه بعضهم فقال إنه معمار متحرك يعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية.... و حدثْنا القارئ عن (الفن)، دون أن نحدثه عن (الرقص)؛ ذلك الفن الذي قيل عنه إنه يحقق شفافية النفس في البدن، و يعبر بالحركة عما يعبر عنه الذكاء باللفظ، وكأن الراقصة حين تتثنى و تنعطف إنما تكتب بخطواتها و خطراتها قصيدة من الشِعر !....إلخ.

قراءة سيميولوجية للجورنيكا
بالطريقة الاستقرائية

الحصان المصوّر في مركز اللوحة: الشيء المعروف عن الحصان نبله و رمزيته النبيلة في التاريخ و هكذا عرفناه في الاسطورة. رسمه بيكاسو هنا مفتتاً منهكاً مقطع الأوصال فاغراً فاه و كأنه يستغيث من الألم و من مصيره. عيناه و منخراه خائفتان مرعوبتان تدلان على تحطيم المشاعر و الوعي، و كل شيء من تفاصيل جسده يمكن أن تحمل معاني قتله بوحشية، إنه لا محالة ضحية عنف حولّ نبله إلى حالة و حشية و مقهورة. وهذه رمزية لا يمكن أن يهرب منها المشاهد على الإطلاق.

المرأة في الجزء السفلي اليمين من اللوحة: جسد منسحب ممطوط، رأس التوى إلى الأمام و الأعلى، تضخمت رجلاه و تحولت إلى مسامير مغروزة في الأرض، أيديها أصابهم انفراج مشوه، إحدى الأيدي افترشت الأرض لتمكين استنادها، أو لتحضير قفزة للأمام تزهق فيها الروح، أو قفزة تلتحق فيها بالحصان رمز الخلاص والانتصار والوفاء.

المرأة في الوجه العلوي اليميني من اللوحة: امرأة أخرى اشرأب عنقها و ارتفعت يداها بحركة هستيرية تود التقاط ذلك المربع الذي يمثل بنوره نافذة في الأعلى، وجه و رقبة استدارا و انغرزا على شكل مخاريط متراكبة، صورة احتجاج و حطام جسد مشوه يرتكز مسقطه على جسد المرأة الأولى و كأنها رمز تعويضي يعارض انسحاب الجسد الأول و يطلب بقائه كمعلم لوجود بشري احتجاجي مقاوم.

صورة الثور في الزاوية اليسرى من اللوحة: رسمه بيكاسو متمثلاً في الرأس الذي يدل على همجية فاقدة للرشد و الإنسانية و العقل، محل و جهه رموزاً تشبه بتأملاتها ملامح الإنسان، و لكن الأذن الابرية المثلثة و القرنين المعقوفين المركبين على جبهة متصلبة متوحشة، مثل على القوة المهشمة الغاشمة التي استهدفت إنسانية البشر، مستهيناً بحركة المرأة و أنوثتها المتهاوية تحت رأس الثور و قد حمّلها اسقاطات غرائزه المتوترة قوة الثور يستهين ليقهرها مادة و معنى، و لم يعبأ بحنوها على طفلها الذي يحتضر بين أيديها، و هي رمزية بليغة و كناية عن استنهاض رموز إنسانية و بشرية صارخة تقابل غطرسة و عزوف القوة الوحشية في الثور و عدم إدراكه التعقل و الحكمة.

الجسد المرمي في أسفل ويسار اللوحة: جسد ينازع، يتضح في تعابير اللوحة والصرخة،مرسومة في ملامح وجه حوره الألم و الاحتجاج و الهلع، عيون طموحه في استنهاض أي ملمح للنجاة، إنها تلك اليد القابضة على خنجر ثلمته عنيفة الحدث، و لكنه بقي قابضاً على معصم الخنجر بإشارة خطية دل عليها بيكاسو بأربعة مثلثات لازالت متقابلة الرؤوس رمزاً لتماسكها الوجودي.

الضوء في الأعلى: عين الأمل الساهرة، الأمل هنا لم يسحقه الظلم الغاشم تشظى النور و بقيت رموز الاشعاع موجودة من خلال رقابة منتج المدنية(اللمبة) التي تشهد على هذه الاختراعات إلى غير ما وجدت من أجله، وجودها في الأعلى هو رمز لقصف النازية بالطائرات الغاشمة قرية \الجورنيكا\ الآمنة عام 1937 فحطمت فيها البشر و الأرض و الشجر ولم يبق منها إلا بقايا لمبنى البلدية شاهداً على \مخططات الدمار\ الآثمة التي تؤرخ الذاكرة الرسمية و الشعبية لتلك القرية.

و بتفحص العديد من التفاصيل المرسومة و التي قد يطول النظر في التجول في أجزائها و مكوناتها نحصل في تحليلنا على الاستنتاج التالي: من دراسة مكونات ذلك التكوين الهرمي الذي تواصل الأمل بلقاء كل عناصر الآمال و الرؤية المتجهة نحو تمجيد الإنسان و احترام ثقافته و تاريخه بلقاء جميع الخطوط في مصباح الضوء مع اللمبة الحديثة و تمثلاً بالعين البشرية و رؤيتها للنور الكوني، و قدرة ذلك النور على إزهاق الظلام و انكشاف صحوة الضوء و انبلاج فجر الإنسانية الحرة، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية باستشفاف مدلولات العناصر المرسومة: **الحصان المنطلق من وسط النيران، و حركة النساء المتعددات في مكونات الصورة، و وجود ذلك الطفل في حضن أمه المكومة في يسار اللوحة. و محاولات النجاة من خلال رمزية جسد تمسك بخنجر النجاة، و توزع الحضور لمرأة في ساحة اللوحة، ما يعني رمز الكينونة الوجودية و الخصوبة المؤكدة و المعززة بالصبر و المقاومة.** ومن ناحية ثالثة بفهمنا و إدراكنا ما يستدعيه كل هذه العناصر المنبعثة من رؤية فنان مبدع و تحولها إلى ثورة احتجاجية صارخة و متقدة و مستمرة ضد تحطم الحياة و دلالتها الثائرة و المعاندة ضد الرضوخ و الإرهاب، نستشعر التواكب و التطابق بين الرسم و التعبير، بين القراءة النصية و القراءة التشكيلية في لوحة بيكاسو فكلاهما ارتفع و ارتقى إلى مستوى الحدث (الجورنيكا).

والخلاصة: عناصر التحوير المعتمدة على فطرة إنسانية و تاريخية، و عبقرية و تجريبية ثاقبة حولت كل البنى الجزئية إلى عناصر تشكيلية مترابطة و متوازنة و

صلت في خلاصاتها البصرية إلى تعبيرية و رمزية متمازجة ارتفعت في جملتها إلى مستوى الحدث العظيم.

بيكاسو في تأليف لوحة /الجورنيكا/ وظف ثقافته التاريخية التي أرقها البحث المضني في الصور البشرية الأزلية التي تتحول بفعل دوافعها التعبيرية الشعورية واللاشعورية إلى خطوط ومساحات لونتها تأثيرات حروف و كلمات شكلت روابط الأجسام المحورة و وجوه ممطوطة و جسوم ربطتها ثورة الأمل.

[4]
Artist: Pablo Picasso
Completion Date: 1937
Style: Surrealism
Period: Neoclassicist & Surrealist Period
Genre:symbolic painting
Technique:oil
Material: canvas
Dimensions: 349.3 x 776.6 cm
Gallery: Museo Reina Sofia, Madrid, Spain

Damascus University

(الفصل الثاني)

تحليل أعمال فنية من عصر النهضة

فن عصر النهضة

كلمة النهضة تعني ولادة جديدة Rebirth أو عودة الحياة Revival و فكرة هذه الولادة قد أحرزت تقدماً في ايطاليا منذ زمن /جيوتو/ و أرادها الايطاليون أن تعيد مجد روما الكلاسي، و كان فحوى هذه النهضة في مجال الرسم و التصوير بعث الروح في الموضوع المرسوم، و حمل في جانبه الآخر طموحات علمية ، فخلال عصر النهضة أُكتشف علم المنظور و قواعده الرياضية، و أخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن إرث العصور الوسطى بعد أن اعتصره حتى الرمق الأخير و خصوصاً في فن العمارة، و بقي فن عصر النهضة محافظاً على القيم الدينية، و إضافةً لذلك اتجه لدراسة الطبيعة بدقة و عمق و جدّية، و كذلك اهتم الفن في عصر النهضة بدراسة الإنسان و معرفة البناء الحقيقي للجسم الإنساني بكل تفاصيله، و اتجه الاهتمام الكبير كذلك نحو الفن المعماري و دراسة كل بقايا الإرث الإغريقي و الروماني بقصد إحيائها و توجيهها نحو أهدافها المتمثلة بتملك الواقع و التعبير عن المشاعر الداخلية للنفس الإنسانية، واهتم الفنانون بالدراسة الدقيقة للحركة في الجسم الإنساني و واقع ارتباط الحركات الجسمية بالمشاعر الإنسانية الداخلية. و قد شملت هذه الاهتمامات كل الأراضي الايطالية و أخذت في الانطلاق إلى الشمال الايطالي و خلال المئة عام التي تلت انطلاقة عصر النهضة أخذت تشمل كل أنحاء أوروبا و شملت النهضة كل فنون التصوير و الغرافيك و النحت و العمارة و طباعة الكتب التي ساهمت في تبادل الأفكار بعد اختراع /غوتنبرغ/ آلة الطباعة عام /1440/ و سارت حركة النهضة شيئاً فشيئاً لتضع حداً لتأثيرات فن العصور الوسطى من خلال بعث الحياة في المشهد المرسوم.

ومن أوائل الرسامين الذين بشروا بعصر النهضة كان المصور

جيوتو Gioto de Bondon

1337-1267

فنان بارع استطاع أن يترجم تماثيل النحت القوطي إلى فن الرسم، هو الرسام الفلورنسي الايطالي جيوتو. الذي يعده الايطاليون أنه البادئ لمرحلة جديدة كل الجدّة في تاريخ الفن وقد كان عنوان هذه المرحلة ظهور ذلك الرسام العظيم المقدر من شعبه. أشهر أعمال جيوتو رسوم جداريه أو لوحات جصيَّة \فريسكو\ و سميت بذلك لأنها تُرسم على الجدار و الجص مازال رطباً، فما بين 1302-1305 غطى جيوتو جدار كنيسة صغيرة في \بادوا\ شمال ايطاليا بقصص من حياة العذراء و المسيح و يمثل هذا الفنان نقطة العبور من الفن القوطي إلى فن عصر النهضة. و في مرحلة النهوض هذه يكتشف جيوتو بعث الحياة في المشهد المرسوم بحيث يظهر المشهد واقعياً و كأنه يمثل على خشبة المسرح منسجماً مع موضوعه و يتضح ذلك مع تقديمنا أنموذجاً من أعماله، لوحة بعنوان:

النواح على المسيح-لوحة جصيَّة نحو/1305/ كابيلا دي لارينا-بادوا (الشكل 5)

وكانت من الأعمال التي أحدثت ثورة في صدق المأساة مبتدئة بحركة الملائكة المجنحة في أعالي السماء وتتبعها الرؤى التالية:

- الوجوه في المشهد أظهرت تعابير الفجيعة و بدت في أوضاع حزن حالات التعبير، حتى أننا نرى نفس الحالة في الشخوص المدبرة و التي استدارت ظهورها.
- توزع الهالات المشعة حول الرؤوس يدل على المراتب القدسية للشخوص بما في ذلك الطيور الملائكية وقد بدا ذلك ضرورياً لتعزيز الاحتفالية الجنائزية المحزنة.
- ألوان اللوحة تظهر التقشف المتجه نحو الرماديات أو الألوان المحايدة لتعطي فرصة لإشعاع جسم المسيح.
- اختفت مظاهر الزينة و الزخرفة من اللباس، رسم كل شيء بواقعية مبسطة وافية بالغرض، اللباس يبدو بمظاهر الاحتشام، و المشهد كله يظهر في مكان حقيقي و مناخ واقعي.
- عناصر الحركة البصرية في مقدمة الصورة و في فضاءاتها العليا و الخلفية توجه البصر نحو مركز الحدث المقدس (المسيح).

[5]
Artist: Giotto
Start Date: c.1304
Completion Date: c.1306
Style: Proto Renaissance
Series: Scenes from the Life of Christ
Genre: religious painting
Technique: fresco
Dimensions: 200 x 185 cm
Gallery: Scrovegni (Arena) Chapel, Padua, Italy

Damascus University

ومن النحاتين نذكر:

النحات دوناتللو (Donatello1386-1466)

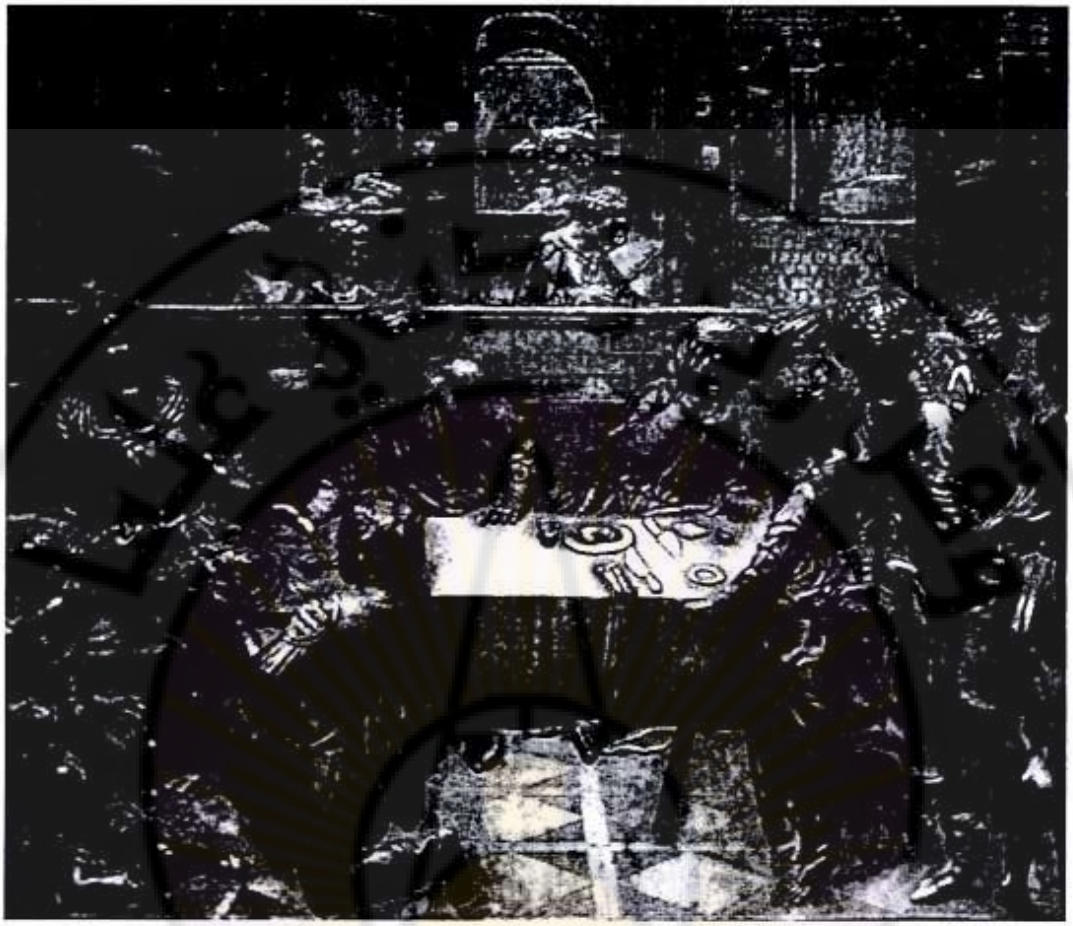
من أوائل فناني القرن الخامس عشر في عصر النهضة وهو نظير المصور جيوتو و جاء بعده بأكثر من مئة عام، كان دوناتللو يُدعى إلى المدن الايطالية ليجمّلها و يترك فيها آثاراً عظيمة و عمله:

(((القديس جورج) رخام 1415-1416 بارتفاع 209سم متحف بارجيلو الوطني –فلورنسا) (الشكل 6)

القديس جورج شفيع نقابة صانعي الأسلحة في كنيسة سان ميشيل خارج فلورنسا – أبدع له دوناتللو تمثالاً يظهر صارم الهيأة مغروزاً في الأرض، متحفزاً مفعماً بالحيوية و التركيز هيئته متوترة يداه تلامسان الترس وقفته توحي بالعزيمة و التَّحدي و الشجاعة، ومع امتلاكه كل هذه الإيحاءات يبقى جاثماً كالصخرة متمكناً من كل قوى الطبيعة، بعيداً عن فن التنميق المعروف في القرون الوسطى و يوحي باستحضار الأثر الإغريقي و الروماني الكلاسيكيان من حيث اهتمامات فناني عصر النهضة في بداية القرن الخامس عشر و دراستهم المعمقة للجسد الإنساني .

نقش النحات دوناتللو بالنقش النافر على إناء تعميد مصنوع من البرونز في سيينا،/ (الشكل 7) وفي هذه اللوحة مشهد من قصة /يوحنا المعمدان/ أظهر فيها تعابير عميقة من خلال تصور اللحظة المخيفة عندما طلبت الأميرة صالومة من الملك هيرودس رأس القديس يوحنا مكافأة لرقصها،والمشهد يقدم الجلاد يجثو أمام الملك حاملاً رأس يوحنا المعمدان على طبق، فيرتعب الملك و تضعف صالومة و يبين الرسم واقع الصدمة –أشكال الموضوع خالية من الزخرفة– كل شيء هنا يبتعد عن فن و حكايات الفن القوطي الرشيق الرهيف المزخرف لكن في هذا اللوح يظهر لنا الفن الجديد الصارم الصادق، وقد ازداد الإحساس بعمقه المنظوري و المفعم بحركة الإحياء المعمدة بعظمة و حركة الفن الكلاسي القديم، (فن الاغريق و الرومان).

[6]
Artist: Donatello
Completion Date: 1416
Style: Early Renaissance
Genre:sculpture



[7]
Artist: Donatello
Completion Date: 1427
Style: Early Renaissance

Damascus University

ومن المهندسين نذكر كذلك:

المهندس المعمار فيليبو برونيلسكي :

من أوائل معماري القرن الخامس عشر في عصر النهضة

1446-1377PhilipoBrumelleschi

على رأس مجموعة الشباب الفلورنسيين اشتغل في إكمال كاتدرائية فلورنسا القوطية، و كان عارفاً و مثقفاً كذلك بمكونات التراث القوطي مثل عقد البناء (الأقواس والقناطر) و صمم قبة كاتدرائية فلورنسا (الدومو) بناء على رغبة أهل بلده فلورنسا (شكل 8)، و نقل تأثيرات الفن الكلاسيكي وأشكاله من عمارة البارثينون **(معبد جميع الآلهة الرومانية)** المقتبس أصلاً من العمارة الإغريقية ،وقد حقق برونيلسكي في تصميمه المعماري مبدأ الجمال والتناسب وصرف النظر عن الوظيفة الأدائية للأعمدة والبروزات والأكتاف، وصمم إطارات الأبواب مع الحليات المثلثلة فوقها وأصبحت من رموز التجديد البصري والجمالي .وينسب إلى هذا المهندس المعمار اكتشاف علم المنظور والقوانين الرياضية التي تتعلق به.

[8]

فن عصر النهضة
التراث و التجديد في نهاية القرن الخامس عشر

برزت فيه مسألتان هامتان أصبحتا مجالاً لتنافس الفنانين :

أ- اعتبار الإرث الكلاسيكي جزء هام في ثورة التجديد .
ب- أن يكون المنتج الفني في عصر النهضة مرآة للواقع مبدعاً و مبتكراً في صورة تكاملية و ممتعة .

وقد تصدى لحل هذه المشكلات الفنان **ساندرو بوتتشلي Sandro Botticelli** 1446- 1510 من فناني فلورنسا، و إحدى أهم لوحاته هي ولادة فينوس(شكل 9) و فيها فكر بحل المشكلة التي أصبحت هاجساً هاماً في نهاية القرن الخامس عشر، ففكر بخلق تكوين متسق بجماله و تناسبه و تكامله و يكون بنفس الوقت مرآة للواقع.

وجد بوتتشلي ضالته المنشودة في الثقافة الكلاسيكية التي تعتمد في إبداعها على الفكر الأسطوري، فرسم من وحي أسطورة عنوانها (ولادة فينوس) إلهة الحب و الجمال عند القدماء، ولبى برسمها طلباً لأحد الأغنياء من آل ميدتشي أراد أن يزين بها منزله الريفي، و كان فحوى الأسطورة خروج الإلهة فينوس من البحر، و قصة هذه الإلهة أنها بولادتها من البحر ترمز إلى السر العظيم الذي أتت من خلاله رسالة الجمال الإلهي إلى العالم كما يعتقد الأقدمون، و لذلك صمم بوتتشلي صورة فينوس تخرج من الماء مع وابل من الأزهار، و حين أوشكت أن تطأ اليابسة تلاقيها إحدى الحوريات برداء ارجواني، لقد نجح بوتتشلي بتحقيق الانسجام بين كل عناصر المشهد المرسوم دون أي تكلف أو تصنع و دون أي ترتيب قسري لعناصر التأليف تمشياً مع روح الأسطورة. فلقد استطاع ساندرو أن يؤلف كل شيء مقنع و مبدع و متسق، و منطق النقد الفني هنا يدعونا للدخول في جوهر التحليل و يجعلنا نتعقب أيضاً مشاكل فنية هامة في عمل بوتتشلي، فقد بدت شخوص ساندرو لينة طرية على شكل فراشات، إنها تفتقد إلى الصلابة و المتانة فالحركات الرشيقة هنا و الخطوط المتناغمة و الانسيابية تعيدنا إلى تذكر التراث القوطي، إن فينوس هنا جميلة إلى حد لا نلاحظ معها طول عنقها المبالغ به، فهو غير طبيعي، كما أنّ كتفيها ينحدران انحداراً شديداً، و يبدو تمفصل ذراعها الأيسر تمفصلاً غريباً مع الجسد، هذه كلها ملاحظات خارجة عن مصداقية الطبيعة، و لكن حرُي بنا أن نقول أيضاً أنّ هذه الحرية في تعامل المصوّر مع الطبيعة أنتجت تخطيطاً رشيقاً أضفى على التصميم جمالاً و اتساقاً و قوى هذا التصميم تأثرنا بالكائن المتناهي الرقة و

الرهافة و الذي حملته الرياح إلى شواطئنا هدية من السماء، وبذلك نجد ساندرو بوتتشلي قد حوَّر وغيَّر في منطق إبداعي يبدو لنا بأنه حقق طموحاته في خلق صورة غير متكلفة في بنية واقعية اتسمت بالشاعرية و الغنائية توافقت مع الجمال و التناسب و يمكننا القول بأن بوتتشلي قدم محاولة ناجحة في التصدِّي لعملية الخلق الفني المنسجم مع الطبيعة و ربما متحدياً أو مواجهاً لها.

أظهر لنا القرن الخامس عشر طموحاته الإبداعية و العلمية و المعرفية غير العادية و نذكر هنا إن التاجر الثري من آل ميدتشي الذي رسم له ساندرو لوحة ولادة فينوس كان يستخدم في مزرعته مستخدماً فلورنسيا أبحر في سفينة وصلت إلى أراضي القارة الجديدة وكان اسم هذا المستخدم /امريكو فسبو تشي/ وقد سميت القارة الجديدة باسمه /أمريكا/ .

[9]
Artist: Sandro Botticelli
Completion Date: 1485
Style: Early Renaissance
Genre:mythological painting
Technique:tempera
Material: canvas
Dimensions: 280 x 180 cm

من أعلام عصر النهضة الإيطالي

في القرنين الخامس عشر والسادس عشر

ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci(1452-1519)
(اكتشاف العالم المرئي وأسراره)

الفلورنسي من أقدم مشاهير الرسامين الايطاليين، ولد في قرية توسكانية و تدرب في أهم مشغل في فلورنسا للرسام و النحات /اندريا فيروكيو Anderea de/ /Verrocchio1488-1543/ و تمكن من الاطلاع على سباكة المعادن و دراسة الموديلات و تعلم رسم الحيوانات و النباتات بغية إدخالها في لوحاته و تلقى مبادئ علم المنظور و استعمال الألوان. و كان عبقرياً و موهوباً سجلت في كراساته و نوطاته آلاف الملاحظات والكروكيات دالة على إبداعه المذهل، و دلت على أنه مخلوق غير عادي، وكل أبحاثه و رسومه كانت تتجه إلى اكتشاف العالم المرئي و أسراره و براعته تحدّت أشياء الطبيعة كلها. شرّح أكثر من ثلاثين جثة لاكتشاف أسرار الجسد الإنساني، و درس طيران الحشرات و تأثير السحب على الفضاء، و درس توافق الأصوات في الطبيعة، و قصده كبار الجنرالات العسكريين لاستشارته في قضايا هندسية عسكرية، و أقبل الناس عليه كموسيقي بارع.

كان ليوناردو أعسراً و تعود الكتابة من اليمين إلى اليسار و كانت تُقرأ كتاباته من خلال المرآة، وقد خشي أن تفهم كتاباته المتعلقة بمكتشفاته خطأ فأعطاها عبارة مشهورة كعنوان لها: (إن الشمس لا تتحرك) كانت أعماله الفنية المكتملة قليلة، و ما كان مكتملاً لم يكن مصاناً كما يجب لوحته:

لوحة العشاء الأخير

رسمت للرهبان، و ضعت في قاعة طعام رهبان دير \سانتا ماريا دل غراتسي\ في ميلان، و فيها اتخذ العشاء الأخير صورة ملموسة بسبب وضوح الضوء الساقط على المائدة فظهرت الاستدارة والتجسيم للشخوص.رسم كثيرون العشاء الأخير ولكن أبدا لم يصلوا إلى ما وصل إليه ليوناردو في رسمه له،هو قصة واردة في الكتاب المقدس،وفيها نطق المسيح العبارة المشهورة وهي من نص الكتاب المقدس **"الحق أقول لكم أن أحدا منكم يسلّمني"**فارتد الجميع من هم حول السيد المسيح الى الوراء خوفاً عند سماع الرؤيا،**ما عدا واحداً منهم هو يهوذا** وقد كان مرتاباً حانقاً وهو في مقابلة درامية مباشرة على العشاء مع شخص المسيح الذي كان يجلس

هادئاً مستسلماً وسط هذا الاضطراب الشديد (الشكل 10) **لوحة العشاء الأخير** تقدم حالة درامية تخلو من أي فوضى على الرغم من ذاك الانفعال الذي أحدثته كلمات المسيح و فيها الحواريون الأثني عشر منقسمون إلى ثلاثة أو أربع فئات على شكل مجموعات حوارية، و ترابط الحركات و الاشارات فيها وعبقرية الشخوص و تكوينها الاستثنائي جمعت بين متطلبات الواقعية و متطلبات التصميم. و إذا كان الفنان بوتتشلي ضحى بموضوع الرسم بعض الشيء ليحقق مسألة التوازن، و لكن المصور ليوناردو لم يقبل التنازل لا عن صحة الرسم ولا عن متطلبات المخطط العام للموضوع، و حتى إذا صرفنا النظر عن المسائل التقنية في تكوين ليوناردو مثل مسألة الألوان و مخطط التصميم في اللوحة، و اتجهنا إلى تعبير ليوناردو العميق في إعطاء الأهمية في الرسم لإظهار سلوك الرهبان و استجاباتهم في لوحة العشاء الأخير، وجدنا أنفسنا أمام مشهد مفعم بقوة الخيال و قدم إحدى المعجزات العظيمة لعبقرية الإنسان.

[10]
Artist: Leonardo da Vinci
Completion Date: 1495
Place of Creation: Milan, Italy
Style: High Renaissance
Genre:religious painting
Technique:oil, tempera
Material: canvas
Dimensions: 910 x 420 cm
Gallery: Church Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy

الموناليزا

وثمة عمل آخر للفنان ليوناردو ربما يكون أعظم شهرة من العشاء الأخير و هو صورة \ الموناليزا\ أو \الجوكندا\ -الموناليزا: سيدة فلورنسية زوجة تاجر حرير يدعى فرانشيسكو ديل جيوكوندو تزوج من ليزا عام 1495. و أنجبت خمسة أطفال أصبحت اثنتان من البنات راهبتين.- انجزت لوحة الموناليزا بين /1503-1506/ (الشكل 11) و الشيء المهم أثناء قراءتنا لهذه الصورة يجب ان ننسى كل ما علمنا أو سمعنا عنها سابقاً، و ننظر و كأننا نراها لأول مرة، نتوقف، نبصر، نتأمل.

فأول ما يدهشنا كم هي منعمة بالحياة، وجهها مليء بالدلالة و يخيل إلينا أن نظرتها تتجه إلينا أو تتحرك معنا كيفما اتجهنا و يتراءى لنا أنها تتغير أمام أعيننا مثل كائن حي، و كلما عدنا إليها بدت مختلفة قليلاً، و الأمر يزداد تأثيراً إذا نظرت إليها في متحف اللوفر، تظهر تأثيراتها مبهمة، نشعر أحياناً أنها تسخر منا، نكتشف بعض الحزن في محياها، ثم نراها مبتسمة، وكل ذلك مكتنف بالغموض والتخيلات.

ليوناردو ذلك المراقب العظيم للطبيعة عرف كيف يستخدم عينه أكثر من أي واحد عاش قبله، و لأن الجوكندا تحمل في سمائها شيئاً من سيكولوجية الفنان ذاته. و مع هذا دعنا نحاول تحديد ما الذي توصل إليه ليوناردو في "الموناليزا" ؟

ثمة شيء مشترك حصل عليه معلمو عصر النهضة في الفن هو أن شخوصهم في التصوير تبدو متيبسة لكثرة الاعتناء و التشديد و الدقة في رسمها حرفاً حرفاً و خطاً خطاً، حتى بدت الصورة تشبه التمثال و بهذه الحال تصبح قدرتنا على إدراك حالتها الحركية صعبة أو متعذرة، ولذلك كان لا بد من توجيه النقد إليهم بهذا الخصوص ، و باجتهاد بعضهم و تنوع شخصياتهم –اتجهوا للتخفيف من مظاهر هذه الصرامة مثل المصور بوتتشللي الذي حرك الشعر في رؤوس فتياته و جعل اللباس خفاقاً وهو يلتف حول خصورهن، و بذلك أعطى فرصة للمتلقي أن يسرح بخياله للوصول إلى الرؤية و إعطائها تفسيرات وقد أصبحت تتحرك في الفضاء متحررة من التيبس.

وكان ليوناردو معلم اسباغ الحركة و الحيوية و التأمل في أعماله او إذا لاحظنا و تأملنا أعماله نراه قد اتجه في تحريك الرؤى في شخوصه إلى إسباغ ألوان رهفة وسط تصميم يلوح لنا وكأنه غائم في جو عام يلفه الغموض يحتجب في الظل و بذلك يترك شيئاً للخيال على الدوام. استخدم ليوناردو في رسم الموناليزا طريقة التبخير(sfomato) استخداماً مترويا للغاية أوصلت إلى رؤية فيها ذلك الغموض التأملي. فقد وضع اللون بعد دراسته على باليت الألوان بعناية و فرشه على القماش

مخضباً بالزيوت النباتية الخاصة التي لا تجف بسرعة(زيت الجوز)، بل تأخذ زمنها حتى تجف وكان يضيف الألوان طبقة فوق طبقة و ينتظر عليها حتى تجف أوقاتاً طويلة، وقد احتفظت بطراوتها و لا نعلم بالضبط كل وسائله التقنية و لكن هذا ما أفرزه الكيميائيون و المؤرخون و النقاد أثناء دراستهم لهذه اللوحة و لبقية أعماله.

ومن الدلالات التي تظهر للمشاهد و تبقى محيّرة في وجه الموناليزا أنه تشكل من سمتين هما زاويتا العينين و زوايا الفم، فهذه السمات تعمد ليوناردو تركها غامضة لتندمج في ظل خفيف يجعلنا نحار في مزاج الجوكندا المنعكس في نظرتها إلينا، أهي يا ترى نظرة مراوغة؟!، غموض يخفي أشياء كثيرة وراءه؟.

و إذا أمعنا النظر في شكلها العام نرى أن جانبي المنظر لا يتواصلان في الطبيعة الخلفية، فالأفق على الجانب الأيسر أخفض منه على الجانب الأيمن، ومن الجانب الأيسر تبدو الشخصية أكثر طولاً و أكثر انتصاباً منه لو ركزنا على الجانب الأيمن، و جانبي الوجه في الموناليزا غير متناظرين أيضاً، و اذا نظرنا في طريقة تشكيل الفنان لليد، أو إلى طيات الأكمام بدقتها لأدركنا كم كان ليوناردو جاداً كأي واحد من سابقيه في الملاحظة المتأنية للطبيعة، مع أنه لم يقلدها أبداً، ولذلك حقق في تصويره أحلام أولئك الطامحين لرؤية الصورة تشبه أصلها و دخلت بنفس المستوى إلى روح صاحب الصورة، و كأن ليوناردو يملك التعويذة التي يمكن أن تثبت الحياة في الألوان التي تبسطها فرشاته. وبذلك رأينا بأم العين كيف امتلك المصور ليوناردو شخصية ابتعد فيها عن إظهار شخوصه متيبسة، بل هي شخوص تأملية تسبح في الخيال والحيوية والحركة والتأمل أيضاً .

[11]

Artist: Leonardo da Vinci
Completion Date: c.1504
Place of Creation: Florence, Italy
Style: High Renaissance
Genre:portrait
Technique:oil
Material: panel
Dimensions: 53 x 77 cm
Gallery: Musée du Louvre, Paris, France

Damascus University

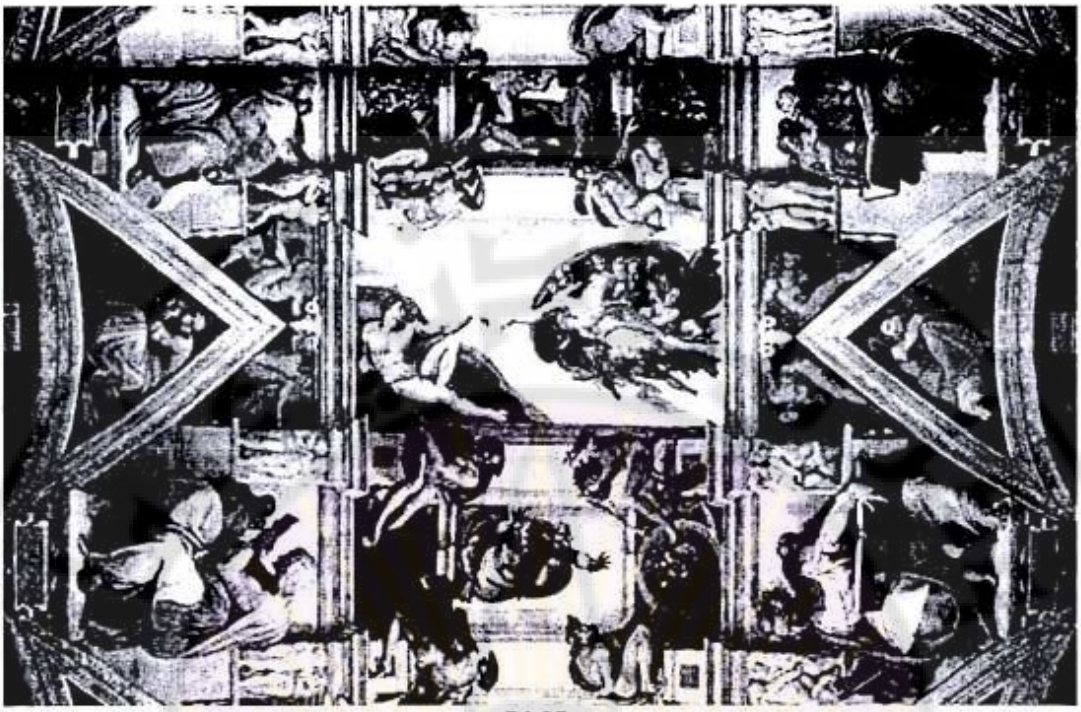
وكذلك النحات الفلورنسي:

مايكل أنجلو1475-1564

((باعث الروح في الرخام الساكن))

وكان أصغر من ليوناردو بثلاثة وعشرين عاماً و عمّر بعده أكثر من عقدين. وقد عرف عنه أنه بعث التغير الخلاق في الطبيعة التي يتعامل معها. تدرب في شبابه في مشغل مزدحم بالعمل للرسام الفلورنسي **دومينيكو جيرلاندو، وقد عكس بألوانه حياة عصر النهضة الفنية. تعلم في المشغل جميع المهارات التقنية للحرفة و لاسيما رسم اللوحات الجصية (الفريسكو) و درس أعمال من سبقوه من فناني الماضي العظام أمثال - جيوتو - مازاتشو – دوناتللو – و أعمال النحاتين الإغريق و الرومان التي جمعها آل ميدتشي في فلورنسا، و حاول بلوغ أسرار النحاتين القدامى الذين عرفوا كيف يصورون جمال الجسد الإنساني المتحرك بكل عضلاته و أعصابه في الكتل الرخامية الصلبة، و قام مثله مثل ليوناردو بالبحث في الأجسام المشرّحة، و كرس نفسه للتمكن من موضوع واحد وهو معرفة تشريح جسم الإنسان**، و تخصص ما يبدو في هذا الموضوع أكثر من اهتمامه بأي موضوع آخر، خلافاً للفنان ليوناردو الذي كان يعدّ الإنسان على أهميته واحداً من ألغاز الطبيعة الأخاذة، و كانت قدرة مايكل على التذكر و التركيز متميزة بحيث أتقن تصوير أي وضع من الجسد الإنساني في أي حركة كانت وفي جميع الزوايا الصعبة و المحرجة، و شاع صيته في ايطاليا انه يتفوق على فناني عصر الكلاسيكية، و عندما بلغ الثلاثين من عمره حظي باعتراف عام بأنه أحد رسامي العصر البارزين و نظير ليوناردو دافنشي على طريقته الخاصة.

تلقى مايكل أنجلو دعوة من البابا يوليوس الثاني من أجل إقامة ضريح له جدير بمقام السيد الأعلى، وزار مقالع الرخام في (كارارا) لهذا الغرض و أقام فيها ستة أشهر، و لكن البابا غيّر رأيه لأن المكان المقرر للضريح سَيُهدم، فأعد للفنان مشروعاً جديداً هو تزيين سقف كنيسة بناها البابا **سيكوتس الرابع سيستينا** (الشكل 12) وكانت جدران هذه الكنيسة مزينة برسوم أنجزها بوتتشلي و جيرلاندو و غيرهم. قبل مايكل أنجلو التكليف على مضض لأنه أراد أن ينجز مشروعاً نحتياً و ليس تصويرياً و استجاب لرغبة البابا و بدأ العمل في مخططات سقف الكنيسة.



[12]
Artist: Michelangelo
Start Date: 1508
Completion Date:1512
Style: High Renaissance
Series: Sistine Chapel Paintings
Genre:religious painting
Technique:fresco
Gallery: Sistine Chapel, Vatican City, Italy

وضع مخططاً يتضمن اثني عشر مشكاة، و أغلق الكنيسة على نفسه و بدأ يعمل وحده في مشروعه. بقي في عمله أربع سنوات، أذهل العالم بانجازه الضخم، الذي اقتضى منه أن يستلقي على ظهره على سقالة الكنيسة و ينظر إلى الأعلى طوال مدة عمله وقد خلق له هذا العمل المضني حالة انحراف في بصره و لكنه ترك للعالم انجازاً تصويرياً بحركات و أجسام لا تخطئ في تنفيذ أي تفصيل منها و أصبحت متحفاً يؤمه الناس للإطلاع على روعته و التعرف على قوة العبقرية لهذا الفنان، فلقد خلق في سقف الكنيسة معجزة إلهية خلقها الله في أيدي و بصر و بصيرة مايكل أنجلو. صوراً ضخمة للأنبياء، أنبياء العهد القديم الذين تحدثوا لليهود عن مجيء المسيح مع صور عرافات الحضارات القديمة اللواتي بشّرن الوثنيين بالمخلص المنتظر، و رسم قصة الخلق على السقف وقصة نوح، و في الأقسام المقببة رسم سلسلة طويلة من الرجال والنساء لا حد لتنوعهم وهم أسلاف المسيح. وكل هذا الازدحام و التعدد في الأشكال خلق جواً مبهجاً عظيماً متسقاً تحوّل إلى لوحة زخرفية عابقة بالألوان، متوازنة و مبهجة، و في الفسحات المثلثة صوّر

الفنان أجساداً تتثنى و شخوصاً عارية مدهشة تُظهر براعة فائقة في تصوير الجسد الإنساني، شبان رياضيون ذوو عضلات رائعة ينعطفون و يستديرون من كل اتجاه. و في كل ما صوره الفنان كان يشير إلى تصورات نحات حرر شخوصه من كتل الرخام تلك التي رآها في (كارارا) و بمشروعه هذا أراد أن يثبت لمنافسيه أنه ليس متفوقاً في النحت فحسب، و لكنه تفوق كذلك في التصوير و طرح أعداءه أرضاً صور مايكل أنجلو عملية خلق آدم على إحدى الفسحات العريضة في السقف يستلقي آدم على الأرض بكل القوة و الجمال اللائقين بالإنسان الأول، ومن الناحية الأخرى يدنو الرب الإله يحملونه ملائكته وقد التفّ في ثوب فخم تهب فيه الريح مثل شراع، وفيما هو يبسط يده من غير أن يلمس حتى إصبع آدم، نرى الإنسان الأول كأنه يستيقظ من سبات عميق ويحدق في الوجه الأبوي للخالق **ولئن استطاع مايكل أنجلو أن يجعل لمسة اليد مركز اللوحة وبؤرتها، ومن جعل إشارة الخلق هذه تظهر لنا فكرة القدرة الكلية، إن ذلك هو إحدى أعظم المعجزات.**

أنهى مايكل أنجلو سقف كنيسة سيستينا عام 1512 وخفّ إلى كتل الرخام التي يحبها ليتابع العمل في قبر يوليوس الثاني، وقد أحاطه بشخوص كادت أن تتكلم عن مآسيها، وقد أظهر رمزية في رسمها وفي تدقيق تفاصيلها على منوال تلك التي شاهدها في الأنصاب الرومانية ومن أهمها تمثال العبد المحتضر الذي يحرض في ذاكرتنا لحظة تلاشي الحياة و استسلام الجسد لقوانين المادة الجامدة لحظة التحرر من صراع الحياة، في حركة تشير إلى الإعياء و التخلي عن كل شيء موجود لدرجة أنه من الصعب أن نحسب إن هذا العمل تمثالاً من حجر بارد لا حياة فيه عندما نقف إمامه في اللوفر، يبدو و كأنه يتحرك أمام أعيننا رغم سكونه، ولعل هذا التأثير هو ما رمى إليه النحات مايكل أنجلو.

ومن أسرار فنه أنه مهما ترك شخوصه تنعطف و تتحرك فإن مظهرها العام يظل على الدوام ثابتاً و بسيطاً وهادئاً، و ربما كان يرى شخوصه في داخل كتل الرخام مستكنّة في وضعياتها رغم حركة تفاصيلها، و الرخام فقط يتكوم فوقها، و كان يتصور أن مهمته تنحصر في إزالة القشرة الصخرية التي تغلف تماثيله حتى تظهر بتجسيداتها أمام ناظريه لقد نظر دائماً في تبسيط الشكل العام لتماثيله ليجعل تصميمها واضحاً و متماسكاً مهما كثرت فيه الحركات.

لم يكمل ضريح القديس يوليوس الثاني قبل وفاته، وبعد وفاته لم يستطع التعاون مع خلفائه، و صار يشعر أن فنه جلب عليه النقمة بدلاً من النعمة، و تغير مزاجه إلى مزاج حاد جداً، و رفض أن يُنادى باسم نحات أو رسّام ،بل قال إنا لم أكن قط

رساماً ولا نحاتاً يدير مشغلاً. أنا اسمي ها هنا (مايكل أنجلو بونارتي) وإن خدمت الباباوات فإن ذلك كان بالإكراه.

أنجز عمله المشهور جداً في كنيسة العالم المسيحي الرئيسية بأن صمم قبة كنيسة القديس بطرس في روما، و قدمها لوطنه و اعتبر ذلك واجب الأداء للرب. يجب أن يبرأ من أي نفع دنيوي لقد صمم المهندس المعماري برامانتي مخطط كنيسة القديس بطرس وهي كنيسة العالم المسيحي الرئيسية في العام 1506 **وجاء مايكل أنجلو ليصمم القبة فيها**، وقد عدّ الايطاليون إتمام عمل برامانتي من قبل مايكل أنجلو بتشييده للقبة انه تتويج لكنيسة القديس بطرس، خصوصاً وأن تشييد هذه القبة فوق مدينة روما على دائرة من الأعمدة المزدوجة و ظهورها محلقة في الجو يجعلها نصباً مناسباً لروح مايكل أنجلو الفريد الذي دعاه معاصروه (الفنان الإلهي).

ونحن نبحث في أعمال مايكل أنجلو و ليوناردو دافنشي المتنافسين في فلورنسا عام1504 يأتي دور الفنان الشاب القادم من مدينة اوربينور الصغيرة الواقعة في إقليم اومبريا انه:

رافائيلو سانتي المعروف باسم رافائيل Raphael 1482-1520

((فنان الحقيقة الحية والجمال الهادئ))

الذي تدرب في محترف بيروجينو و أظهر موهبة عظيمة في هذا المحترف. وكما كان **جيرلاندو** معلم مايكل أنجلو، وفيرو كيو معلم ليوناردو، كان **بيروجينو معلم رافائيل.** ومن المفيد قبل أن نتعرف على رفائيل و أعماله الفنية أن نتعرف على معلمه: بيروجينو 1446-1523.

ينتمي بيرجينو إلى الفنانين الناجحين الذين كانوا يحتاجون إلى مجموعة كبيرة من المتدربين المهرة ليساعدوه على المهمات الموكلة إليهم، رسم رسوماً تمتاز بالرهافة والعذوبة والورع خصصها لمذبح الكنائس، وأهم خصائص أعماله أنها كانت تشعرنا بالعمق من غير قلب توازن التصميم، تعلم طريقة التبخير sfomato التي استعملها ليوناردو دافنشي حتى لا تظهر شخوصه متيبسة **في لوحة مذبح مهداة إلى القديس برنار**، صيغت بترتيب مبسط وتكوين متناسق في عناصره لا توجد فيه أية

عناصر جامدة أو مقحمة، شخوصه تتحرك بتوافق وارتياح وهدوء أبعده عن الجمود، صحيح أنه ضحّى بالتصوير الصادق للطبيعة، ذلك التصوير الذي كان مبتغى كبار الرسامين في أواخر القرن الخامس عشر. ومن أهم أسس عصر النهضة ، وجاهد الرسامون من أجله جهاداً متفانياً، **ولكن بيرجينو استطاع أن يحافظ على المنهج نفسه بكثير من الصدق مع جمال خاص ابتدعه بوعيه الخاص، وفي صدقه مع الطبيعة نراه في أكثر أعماله يقدّم لنا عالماً أكثر صفاء و انسجاماً من عالمنا وهذه هي خصوصيتة أو طريقته الخاصة. لقد أزال من تأليفاته كل ما يؤدي إلى القلق أو التشويش أو الالتباس، ففي لوحته (العذراء تظهر للقديس برنار) أوضح ذلك التوازن المقرون بالصفاء، خصوصاً في الحركة اللطيفة المهذبة التي صور فيها القديس يرفع نظره عن كتابه ليرى العذراء واقفة أمامه في تلك الرقة الممنوحة لها من الإله.**

إذن في أجواء المعلم بيرجينو نشأ الفنان رفائيل، و ما لبث أن استوعب و أتقن أسلوب معلمه، وعندما وصل إلى فلورنسا واجه تحدياً مثيراً، واجه علمين من أعلام الفن الكبار في ايطاليا هما: ليوناردو دافنشي و مايكل أنجلو وهما أكبر منه عمراً، و لكنه قرر أن يعمل بجدّية و مثابرة، و بتصميمه هذا أدرك كبار الرسامين السابقين برغم أنه يفتقر حين وصوله إلى فلورنسا إلى سعة معرفة ليوناردو و قوة مايكل أنجلو، ولكنه استطاع بدماثته المحببة أن يكسب محبة رعاة الفن أكثر بكثير مما حققه ليوناردو و أنجلو المعروفين بالعسر والخشونة في معاملتهما للناس.

راقت أعمال رافائيل للمجتمع لأنها واضحة وبساطتها ظاهرة وأنها ثمرة تفكير عميق و حكمة فنية بالغة (الشكل 13) **(العذرا في المرج) 1505-1506 لقد فاضت عاطفته برسم وتصوير ساحر، وفيه أنجز نوعاً جديداً من التوافق لم يخطر على بال أحد من قبل وكان بفنه لا يضع قوانين لنفسه ولكنه يتحسس طريقه المميز يكتشف رافائيل أسراره بتجاربه الذاتية والنظر إلى أعمال المعلمين الكبار والرؤية المثالية النقيّة حتى ارتقى بإحساسه إلى خلق درجة عالية من الرؤية قادته إلى إبداع ثقافة مترقية في التوافق والتوازن**، لقد كان واحداً من الفنانين الذين كابدوا في انجاز أعمالهم العظيمة، و أراقوا دمهم في أعماقها، وفي عودة إلى عمل رافائيل (العذراء في المرج) نلحظ مباشرة الرسم الدقيق للشخوص، وما تعبر عنه نظرة العذراء المقدسة إلى الطفلين رؤية لا تنسى، وإذا ما نظرنا إلى الرسوم التجريبية لهذا العمل أدركنا الإرادة الانتقائية التي يملكها الفنان رافائيل، فقد جرب وضع رأس الطفل في عدة أوضاع وفي النهاية خلص إلى ترتيب عناصره. مما هو مغاير لكل التجارب، وثبت في العمل النهائي لحظة فيض عواطفه، فهي ثمرة تجارب عملية وخبرات ذوقية عميقة خارج إطار القوانين.

العمل الآخر المميز بين أعمال رفائيل كان صورة مادونا دل غراندوكا نحو 1505 لوحة كلاسيكية حقاً، بمعنى أنها كانت بالنسبة إلى الأجيال العديدة مثال الكمال مثلما كانت أعمال الفنانين الإغريقيين فيدياس و وبراكستيليس، حققت هذه اللوحة الرؤية الجديدة التي كان يدين بها رفائيل في الفن عبر ذلك الجمال الهادئ مثل نماذج معلمه بيروجينو، لقد استطاع رفائيل في لوحته مادونا دل غراندوكا أن يوجهنا لوجه العذراء المنغمس في الظل وأشعرنا بحجم جسدها الملتف في عباءة سابغة، وتلك القوة مع الرقة التي تحمل بها المسيح الطفل، وقد زاد ذلك كله في تأثير التوازن الكامل لدرجة أنه أشعرنا بان أي تغيير في أي عنصر يخل بالانسجام كله.

[13]
Artist: Raphael
Start Date: 1505
Completion Date:1506
Style: High Renaissance
Genre:religious painting
Dimensions: 113 x 88.5 cm
Gallery: Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria

نفذ رافائيل في الفاتيكان حجرات عرفت باسم (ستانزي) بتكليف من البابا يوليوس الثاني وقد أثبت براعة ملفتةً في تصاميمه الكاملة لهذا المشروع بانجازه عدة لوحات (فريسكو) على جدران جصية.

أما اللوحة الجصية التي رسمها في فيلا صاحب مصرف ثري وتسمى اليوم **فارنسينا** ولدت عند رافائيل كما ولدت لوحة ولادة فينوس للمصور بوتتشلي من خلال التأمل في أبيات قصيدة شعرية لأحد شعراء فلورنسا الذي يغني فيها العملاق الأخرى أغنية حب إلى حورية البحر الجميلة (جالاتيا) ويصف كيف تنطلق في عربتها التي يجرها دلفينان فوق الأمواج وهي تضحك من أغنيته الخشنة الكلام. العربة تندفع من اليسار إلى اليمين وشالتها تخفق وراءها و تبتسم عند سماعها أغنية الحب الغريبة، وتلتقي كل الخطوط في الصورة من سهام آلهة الحب إلى الأعنّة التي تمسك بها تلتقي في وجهها الجميل في مركز الحركات التي أبدعها رافائيل وقد أشاعت دينامية في كامل الصورة وحافظت على استقرارها وتوازنها، وإعجاب الفنانين فن ذلك الوقت إنما يرجع إلى هذه البراعة الفائقة في ترتيب الشخوص وهذه المهارة في التأليف (الشكل 14) يقول فازاري مؤرخ عصر النهضة عن رفائيل:

(يمكننا أن نطلق على الفنانين الآخرين في عصر النهضة فناني الحقيقة، أما رفائيل فيسمى فنان الحقيقة الحيّة إن لوحاته تمثل ثقافة فنية كلاسيكية قائمة على التشخيص أي على تسجيل التفاصيل بكل دقة، وهو لا يسجل فقط الشبه لكنه يسجل أيضاً الروح التي تحركه)

مثلما عرف أن مايكل أنجلو قد تمكن غاية التمكن من الجسد الإنساني، فهم أن رفائيل قد حقق ما بذل الجيل السابق قصارى جهده بغية تحقيق **التشكيل المنسجم الكامل الذي تتحرك فيه الشخوص حركة حرّة.**

ثمة صفة أخرى في أعمال رفائيل نالت إعجاب معاصريه والأجيال وهي جمال شخوصه النقي، وحينما سأله أحد رجال البلاط أين عثر على الموديل /جالاتيا/ الجميل أجاب رفائيل أنه لم ينسخ أي موديل معيّن بل تتبع فكرة معينة تشكلت في ذهنه، وهنا نفهم أن رفائيل شأنه شأن معلمه (بيرجينو) تخلى عن تصويره الصادق للطبيعة عندما امتلك موهبة خلق نموذج مبتكر للطبيعة في مجال متناسق جاء نتيجة دراسته وعودته للفن الكلاسيكي(الفن الاغريقي) وإذا ما عدنا إلى **\تمثال هرمز مع ديونيسيوس الصغير\ - رخام، ارتفاع213 سم نحو 340ق.م متحف الآثار في اولمبيا - للنحات براكستيليس تذكرنا كيف أن ما ندعوه بالجمال المثالي نشأ من تقريب الأشكال المتسقة شيئاً فشيئاً مع الطبيعة، ولكن العملية هنا أخذت شكلاً معاكساً إذ حاول الفنانون أن يعدلوا الطبيعة بما يتفق مع فكرة الجمال**

التي شكلوها عند النظر إلى التماثيل الكلاسيكية، لقد أسبغوا الكمال على الموديل المرسوم رغم خطورة هذا الإسباغ الذي قد يصيب الطبيعة بالتكلف لكن رفائيل قد نجا من ذلك لأنه استطاع أن يسبغ الكمال على ما رسم من غير فقدان الحيوية والصدق في آخر الأمر، وبناء عليه أصبحت الحورية \ جالاتيا\ كما رسمها رفائيل نزيلة عالم الجمال والحب، عالم الكلاسيكيين الأبهى كما تراءى للمعجبين بها في ايطاليا القرن السادس عشر.

عرف رفائيل وتميز برسم المادونات لكنه كان مهيناً أيضاً لتناول موضوعات رسمه خارج موضوع المادونات، فلقد كلف البابا رفائيل بإكمال تصميم كنيسة القديس بطرس الجديدة بعد وفاة مهندسها برامانتي عام1514، وبذلك يصبح رفائيل مهندساً معمارياً يصمم الفيلات والقصور و يدرس آثار روما القديمة، و بسبب تواده مع الناس تداخلت حياته مع كبار الرجال في الصرح البابوي، و اكتسب صداقة واحترام الجميع وهو شاب لم يتجاوز السابعة والثلاثين من عمره حفلت حياته القصيرة بالمنجزات الفنية المتنوعة والمدهشة، وثمة أقوال عن منحه رتبة كاردينال عندما أدركته الوفاة وكتب الكاردينال \بيمبو\ أحد أشهر علماء عصره على ضريحه في بارثينون روما: هاهو ذا قبر رفائيل : حين كان حيّاً خشيت أمنا الطبيعة أن يقهرها، وحين مات خشيت ان تموت أيضاً.

[14]
Artist: Raphael
Completion Date: 1512
Style: High Renaissance
Genre:mythological painting
Technique:fresco
Dimensions: 295 x 225 cm
Gallery: Villa Farnesina (Rome, Italy)

بقي أن نذكر أحداثاً هامة في التصوير في المدن الصغيرة في شمال إيطاليا مثل \بارما\ عاش فيها فنان يدعى:

\كوريجيو(1489-1534) Correggio \

(ومسألة الضوء واللون)

لمع نجمه في السماء بعد أن توفي ليوناردو ورفائيل. ويرجح أنه درس أعمال بعض تلاميذ ليوناردو خصوصاً في معالجة الظل والنور. وكان له تأثير كبير في الأجيال اللاحقة في هذا المجال.

وعندما نقيّم مهارة كوريجيو في مسألة -الظل والنور- فأنما تربطه مع مبدعي شمال ايطاليا الذين تميزوا بمعالجة هذه المسألة الفنية بقدرة عالية وإبداع متميّز. فلقد اشتهر كوريجيو باستغلال اللون والضوء في موازنة الأشكال وتوجيه النظر في جهة معينة(الشكل 16) ينبهنا إلى هذه البراعة عند كوريجيو: يسار الضوء المزدحم بالأشكال استطاع أن يوازنه مع ثورة الضوء في الجو المعتم في اليمين و الوسط من خلال إطلاق النور من وجه الوليد الجديد الذي يضيء وجه الأم السعيد. وهذه اللوحة اسمها (الليلة المقدسة) يقدم المصور لنا فيها ذلك الراعي بعصاه الطويلة على اليسار و يفسر لنا الفنان رؤية ذلك الراعي من خلال السماء المفتوحة في الأعلى وفيها يشع النور من الملائكة المحمولين على غيمة، ونرى خادمة في جانب الراعي بهرها النور الساطع من وجه الطفل وأمه. وهنا ببساطة نستطيع أن نتجه بأبصارنا إلى ذلك النور الساطع في يمين الصورة وذلك المجد الساطع في الأعالي، فلقد استطاع كوريجيو من خلال بؤرة النور ومنعكساتها على وجه الخادمة وعلى رجل الراعي ويده والنور الذي يرفرف بهاؤه في الأعالي أن يصور معجزة الضوء تسطع بين تلافيف الظل إنها بحق مغامرة النور والظلام ومغامرة النور والضبابية، ولشهرة هذا الفنان في رسم الضوء السماوي أصبح مدعواً لرسم سقوف الكنائس وقبابها لأنه استطاع أن يقنع المشاهدين من خلال رسمه الغيوم التي تتخللها الأضواء ونور الشمس أنها مفتوحة إلى مجد السماء في الأعالي.

وفي عودة إلى قراءة في نظرية النور واللون في عملية التوازن في ثقافة عصر النهضة في بداية القرن السادس عشر نعود إلى تحليل أكثر في لوحة كوريجيو (الليلة المقدسة) حيث يرى الراعي رؤيا مفادها السماء مفتوحة و يرتل فيها الملائكة عبارة \المجد لله في الأعالي\ ونشاهدهم وهم يحومون مبتهجين داخل غيمة ينظرون منها إلى الأرض - إلى المشهد الذي خفَّ إليه الراعي حاملاً عصاه الطويلة وفي الزريبة المهدمة نرى المعجزة- الوليد الجديد يشع نوراً أضاء وجه الأم العذراء السعيدة ، يتلمس الراعي قبعته استعداداً للركوع والتعبد. وخادمتان إحداهما بهرها النور المنبعث من المذود، والثانية تنظر إلى الراعي متهللة من الفرح، ويظهر القديس يوسف منشغلاً بالحمار في الخارج المعتم، غير أن فطنة كوريجيو الفنان تأخذ البصر إلى ذلك الوهج المنطلق من مجموعة العذراء والطفل. وهنا نجد أن كوريجيو يستخدم معادلة الضوء واللون في موازنة التكوين، وتبقى محاور الرؤية متجهة نحو منابع الضوء وحركة اللون وبذلك يثبت الفنان معجزة النور الذي سطع في القمة، تلك التي تحدث عنها إنجيل يوحنا.

[16]
Artist: Correggio
Start Date: 1522
Completion Date:1530
Style: Mannerism (Late Renaissance)
Genre:religious painting
Technique:oil
Material: panel
Dimensions: 256 x 188 cm

بقي أن نذكر ثورة حقيقية في عالم الصورة والكتاب المطبوع بالانجازات النهضوية، أي من خلال فن الحفر والطباعة، وخصوصاً في فن الحفر على الخشب والحفر بالمنقاش على صفائح النحاس، وكان ذلك في منتصف القرن الخامس عشر، خصوصاً بعد أن قام \غوتنبرغ\ باختراع حروف الكتابة المتحركة والتي يضمها إطار بدلاً من رواسم خشبية كاملة.

برز في مجال فن الحفر الفنان مارتن **شونغاور M.Schongauer 1453-1491** أعظم معلمي الحفر في القرن الخامس عشر و أشهرهم عاش في مدينة كولمار في منطقة الراين الأعلى(الألزاس). و(الشكل 17) يظهر محفورة شونغاور **(الليلة المقدسة)** بالمنقاش على صفيحة النحاس. أظهر فيها كل تفاصيل المشهد المرسوم، الذي يتجلى فيها طابع كبار رسامي هولندا، والذي يشعرنا بالتفاصيل ونسيج الأشياء وسطوحها ، فاذا تفحصنا ما أنجز حفراً من خلال عدسة مكبرة ودققنا في تفاصيل الحجارة والآجر والأزهار والشقوق وفرو الحيوانات و وجوه و لحى الرعاة لرأينا إبداعاً يقارب المعجزة بطريقة مغايرة للتصوير الزيتي.

اللوحة ترسم حكاية عيد الميلاد، وتظهر فيها العذراء الجاثية في الكنيسة المتهدمة وهي تسجد للطفل الذي وضعته بكل عناية على حاشية ردائها، والقديس يوسف ينظر إليها والمصباح في يده ينظر إليها نظرة أبوية قلقة، وفي المشهد رعاة وبعض الحيوانات مما كانت تضمهم البيئة الطبيعية أثناء ولادة السيد المسيح، وفي أعلى الزاوية اليمنى نلحظ جمهوراً من جند السماء يسبحون الخالق، وفي كل ما نشاهد في المنظر تتمثل الدلالة على المكان والمحاكاة الصادقة للواقع مع توازن التكوين الذي اعتنى فيه الفنان اعتناء دقيقاً وهادفاً، فقد أظهر لنا ذلك الإطار ن الحجارة الصلبة مع القوس الذي فتح باباً للرؤية وسلط البصر مباشرة على الحدث العظيم – حدث ولادة السيد المسيح، وفي العمق وضع الفنان جداراً عائماً أظهر الشخوص وحركاتهم بصورة جلية واضحة، ويمكن أن نلحظ في كل أجزاء السطح وقد شمل كل عناصر اللوحة دون إهمال أي جزء فيها، ويمكننا أن نرى كيف خطط تكوينه بكل عناية، إذا رسمنا خطين مائلين عبر الصفحة. إن الخطين سوف يلتقيان عند رأس العذراء الذي هو مركز المطبوعة.

[17]
Artist: Martin Schongauer
Completion Date: 1470
Style: Northern Renaissance
Genre:religious painting

الفنان البرخت دورر

Albrecht Dorer

كان أبوه معلم صياغة قدم من هنغاريا و استقر في مدينة نورنبرغ الألمانية المستقرة. أظهر دورر موهبة مدهشة وهو مازال صبياً، أخذ يتدرب على تزيين المذابح للكنائس وطبع الصور المحفورة. كان يحب الارتحال والسفر لتوسيع رؤيته أسوة بمسلك حر في العصور الوسطى للشباب فقصد في سفره هذه المرة مارتن شونغاور في الألزاس ولكن وجده فارق الحياة، مكث لبعض الزمن في متحف مارتن مع أخوة شونغاور، ثم انتقل إلى سويسرا وعجل في طباعة وحفر الرواسم الخشبية، ثم ارتحل إلى شمال ايطاليا، رسم خلال جبال الألب الساحرة و درس أعمال \مانتغنا\ واكتسب خبرة ومعرفة بأعمال معلمي النهضة الايطالية. و أنجز دورر في الحفر و الطباعة سلسلة صور كبيرة \رؤيا القديس يوحنا\ ومن الرؤى كذلك حرب ميخائيل و ملائكته الذين حاربوا التنين. وفي القصة أن ميخائيل و الملائكة معه يحاربون التنين حتى يجدوا لهم مكاناً في السماء لأن الرؤية تشترط انتصارهم على التنين حتى يحافظوا على مكانهم في السماء. وفي(الشكل 18) محفورة دورر التي تصور هذه اللحظة الرهيبة:

ميخائيل باللوحة يبدو منهمكاً بكل اهتمام ليقتل التنين، يبل قصاره حتى يغرز الرمح الطويل في عنق التنين وهذه الحركة القوية تهيمن على كل المشهد، وحول ميخائيل ملائكته يقاتلون بالسيوف و النبال وحوشاً شريرة يزري مظهرها الغريب بأي وصف، وتحت ساحة القتال السماوية هذه ينبسط منظر طبيعي لا يكرره شيء مع توقيع درر المعروف.

[18]

Artist: Albrecht Durer
Start Date: 1497
Completion Date:1498
Style: Northern Renaissance
Series: Apocalypse

(الفصل الثالث)
النقد الفني

- ما هو النقد الفني ؟

يمثل النقد الفني في أبسط مستوياته نوعاً من الحديث عن الفن، أو هو نشاط فني يشترط وجود العمل الفني والجمهور. و يحتاج الناقد إلى اللغة التي يمكن أن تجعل عملية النقد فعالة و مؤثرة.

وفي الثقافة الإغريقية كان المصطلح **Criticism** يعني (مقياس الحكم)، و كانت قد وردت كلمة **Kritikos** في اليونانية، منذ القرن الرابع قبل الميلاد، إلى (من يصدر حكماً على الفن أو الأدب)، وبعد ذلك ظهرت كلمة **Critica** في الايطالية منذ عام 1595، و انتشرت في فرنسا في أوائل القرن السابع عشر. ومع تعاظم الاهتمام بالمسائل المتعلقة بالمشاعر و الأحاسيس في مجال الفن، انتشرت الروح النقدية، و وصف الناقد بأنه الشخص الذي (يتمتع بذوق وفطنة) على اعتبار أن الفطنة تفسر القدرة على إصدار الأحكام، أما مهمة النقد فهي (التفحص) . و اتسع مفهوم النقد في القرن الثامن عشر، فأفسح المجال له من أجل أن يعمل بالتعاون مع علم النفس، و أصبحت كلمة (نقد) تشير إلى أي تعقيب **Commentary** على أداء شيء ما نحو جيد أو ردئ. وفي الحقيقة أن الفن يتضمن ما يجعله ملائماً لتشكيل أهداف تستدعي التقويم **Evoluation**، إذ أنه يوفر الإشباع الجمالي، ويكشف عن قيمته الأساسية من خلال عملية التذوق، وغالباً ما يبحث المتذوق عن السبب الذي يجعل العمل الفني جديراً بالمشاهدة أو بالاستمتاع،أو يبحث عن ذلك الشيء المتميز في العمل الفني الذي يتطلب الأمر تعيينه، ذلك الشيء الذي قد نجح الفنان في تحقيقه أو فشل.

وكان هردر Herder (1744-1803) قد نبذ استخدام المقاييس الثابتة للأحكام، وفهم النقد على أنه عملية تقمص عاطفي أو تماثل ذاتي، بل عملية تلقائية. و ينصح ليبنتز Leibnitz (1646-1716) بضرورة أن يندمج الناقد في روح العمل الفني عند تفسيره له، وأن ينظر إلى عمل فني على أنه جزء لا يتجزأ عن الوسط الذي ينمو فيه، فيؤدي وظيفته فيه، ولا يحتاج إلى أي نقد، وبذلك تحولت دراسة الفن إلى نوع ن الدراسات العملية.

والنقد هو رأى أو حكم للتعبير عن التفضيلات ، غير أن الحكم على العمل الفني أو تفضيله هو المرحلة الأقل أهمية بالنسبة لعملية النقد. حيث أن وصف العمل و تحليله و تفسيره، في بعض مذاهب النقد الحديثة، تعد مراحل أكثر أهمية. و يحاول الناقد باستمرار مجاهدة ميله للتوصل إلى نهاية ناضجة لتجربته النقدية، و بفضل مهارته يتمكن من تأمل العمل الفني لأطول فترة، وبعمق أكثر، حتى يتوصل إلى تفسيراته الأكثر حجة، فلا يكتفي بممارسة الاستمتاع الجمالي أمام العمل الفني، مهما تميزت تجربته بالقوة والحيوية، وإنما يسعى دائماً إلى إخبار الآخرين بما قد عثر عليه. وتظهر حاجة الناقد إلى مشاركة الآخرين فيما يعتقد أنه قد توصل إلى اكتشافه، وربما يبحث عما يثبت اكتشافه من خلال استجابة الآخرين ومن خلال حصوله على موافقتهم، ويحاول أن يقنع الآخرين بأن ما اكتشفه هو ذاته ما سوف يعثرون عليه. ويبدو أن لدى الناس جميعاً دافع لإخبار الآخرين بما يفضلونه.

وهناك ما يشهد على حرية الإنسان من الناحية العاطفية، لتقبل تنويعة واسعة من الاختيارات الإنسانية، لذا يتطلب الأمر التثقيف الجيد، حتى يتمكن المتذوق من الاحتفاظ بما تبقى من اختياراته بصورة منفتحة.

ولذلك يلعب التعليم دوراً حقيقياً في تربية النشء ليصبحوا أحراراً في اختياراتهم العاطفية بوعي. ومهمة النقد الفني في المدرسة أن يصبح وسيلة لممارسة المهارات اللازمة للاختيار بين القيم. ويعرض نسخ من أعمال الفن الأصلية من خلال الشرائح الشفافة أو المستنسخات الفوتوغرافية، يمكن ممارسة تجارب نقدية، وإجراء دراسات جمالية. إذ يعتبر الجمال في الفن مجالاً للتعليم، نظراً للكمية الهائلة التي يقدمها العمل الفني من المعلومات والحقائق، مثل المعلومات عن الإنسان والتاريخ والبيئات الاجتماعية . وكانت التربية الفنية في الماضي تؤكد على قيمة الأداء الفني للصفوة الموهوبة، وتحصر أهدافها في الكشف عن مفاهيم الإبداع التي تفسر القدرة على إنتاج أعمال الفن، أو معالجة الخامات الفنية وليس القدرة على معالجة الأفكار حول الفن. غير أن ما يميز الفنان العظيم إنما هو كون الفنان العظيم في نفس الوقت ناقد لأعماله، وليس بالضرورة لأعمال الآخرين، فلا تكفي الحرفة للإبداع في الفن، وإنما يتطلب الأمر تطور الفنان بدرجة عالية من أجل أن يتبصر ما يقوم بإنجازه، إما بدراسة وتفسير الأعمال الفنية العالمية والحكم عليها، وإما بتنمية مستوى حساسيته نحو التناول الرمزي من خلال الثقافة والفن.

- ما هي مهمة الناقد الفني؟

لنبدأ بما قاله (غومبرتش) في كتابه الفن و الوهم : **"يجب أن تقرأ اللوحة كما تقرأ كتابة هيروغليفية.... علينا في كل مرة تفكيك أسلوبها واكتشاف خواصها ومعانيها"**

لذا على الناقد أن يدرس تاريخ تشكل الحياة الداخلية للوحة، وأن يفهم نظام عمل الفنان وطريقة تفكيره وعمله، وعليه بالتحديد أن يسير بنفس الطريق الذي سلكه الفنان أثناء عملية التنفيذ وما رافق ذلك من إبداع خيالي بصري، وعلى الناقد عندما يواجه عملاً فنياً أن لا يعتمد على معلومات مسبقة أو أي سابق لذات الموضوع المدروس للابتعاد عن المعلومات المكرر وغير المدققة، وعلى الناقد أن لا يسعى إلى تقديم نص نقدي محشو بالمبالغات والألفاظ الوهمية الاستعراضية المحيّرة، و بعبارة واحدة على الناقد ألا يفكر في عرض بلاغته اللغوية على حساب لوحة الفنان مضحياً بالموضوعية النقدية.

على الناقد أن لا يرسم للفنان طريقاً محدوداً لفنه أو تجاربه الإبداعية، فالناقد ليس قاضياً يحكم بقرارات على العمل الفني إنما تنحصر مهمته في عرض أفكاره مقرونة بالأدلة والمقارنات والمقاربات، و يترك للفنان و الجمهور حرية القبول بأفكاره أو رفضها.

على الناقد أن لا يغرق في ميوله الذوقية المجحفة، ويكون موضوعياً بالمطلق بعيداً عن التحيز الديني والسياسي والاجتماعي وعليه أن يعرف أن كل عمل فني مرتبط بالتأكيد بحياة الفنان وتطوره الفني التجريبي الأمر الذي يرتب معرفة أن العمل الفني يشكل حدثاً أو ظاهرة تستحق التوقف عندها، وربطها بمقارنات مع ظواهر أخرى في الماضي والحاضر تتعلق بتجربة الفنان أو التجارب الأخرى المشابهة المحلية والعالمية، ومن الضروري جداً التركيز في نقد اللوحة على التوقيت والتوثيق الدقيق للمنتج الإبداعي لإعطاء مصداقية و واقعية للعمل الفني و النص النقدي معاً. والناقد يجب أن يكون متمكناً من ثقافة التذوق و الوصف و تجارب المقارنة، وعلى معرفة بموقع الفنان و العمل الفني موضوع النقد في السياق التاريخي للحركة الفنية التي ينتسب إليها، يمكن للناقد كذلك أن يستشهد بأقوال النقاد الآخرين الذين يراهم متفقين معه في الرأي دون أن يكيل لهم المدائح، و دون أن يفرض آرائهم على الآخرين و دون أن يستنتج أقوالهم بل يترك للناس الخيار، وعليه ألا يهاجم النقاد الذين لا يتفق معهم في الرأي، أو يقذفهم بكلمات غير

لانقة، فلكل منهم رؤيته و ثقافته و موهبته النقدية وكل ما يمكن أن يفعله في هذا المجال أن يعرض آراء النقاد الايجابية و السلبية حول اللوحة و يترك للناس الخيار.

و بالنتيجة إن مهمة الناقد الحقيقية في مجملها. تكمن في أن يترك للفنان حرية التجريب و الإبداع و نذكر هنا ما قاله بيكابيا:

"أنتم النقاد كالعطارين، تريدون أن تلصقوا بإنتاج الفنانين صيغة جديدة كما تلصقوا العناوين على العقاقير... دعوا الفن حراً طليقاً يغرد كالعصفور"

على الناقد أن يكون شغوفاً بإبداعه النقدي وشغوفاً برؤية أعمال الفنان موضوع اهتمامه لأن حب العمل الفني يضفي على قلب الناقد دفئاً يدفعه للبحث عما يزيد شعوره بالغبطة ليتعقب كل المعاني القيّمة من أجل أن يطلع الآخرين عليها، خصوصاً وأن بعض الفنانين لا يستطيعون إيصال أفكارهم المبدعة ومبرراتها إلى المتلقي.

(الفصل الرابع)

أنواع النقد الفني

النقد الحكمي والنقد بالقواعد

وهنا على الناقد أن يقيّم العمل الفني باعتبار مكانته بين الأعمال الفنية الأخرى من ذات النوع، وكذلك لما يحويه من قيم إنسانية، ولابد في هذه الحالة من أن يعرف الناقد العوامل التي شكلت العمل الفني وأهم خصائصه مثل المواد، والتقنية والشكل والوظيفة والتعبير فشكل هذه العوامل ضرورية قبل أن يعطي الناقد حكمه وتقييمه .

ويركز الناقد هنا قبل الحكم بدقة على التفوق الشكلي والأصالة والتقيد بالتقاليد، والصدق أو الأخلاقية والأهمية الفنية، وإذا كانت نظريته مثالية فلا بد من أن تكون القواعد معتمدة على المقارنة مع الأسس المثالية التي تشكل المرجعية الثقافية للنقد وللناقد معاً، وفي هذه الحالة لابد من إرجاع العمل الفني إلى مجموعة مختارة من المثاليات والممكنات القيمة ذات الصلة.

يحاول بعض النقاد الحكميين أن يفسروا ويقيموا الصور والنحت والعمارة على أنها مناظرة للفنون الأخرى مثل شكلي الأدب \النثر والشعر\ حيث قالوا أن فن النثر يتقارن مع الأشياء المرئية العادية أو الطبيعية وبدون بناء موزون، وينطوي ن الشعر على استعمال النظام الموزون، وهنا يصبح فن النثر وصفي وتحليلي، بينما الشعرتركيبي وذو دلالة.

النقد البنيوي (التحليل والتركيب)

يبقى الوعي والإدراك هما الأساس في قيام أي منظومة فكرية قادرة على الفهم وتقدير العالم المرئي وإطلاق الأحكام، ويأتي المنهج البنيوي كظاهرة فكرية متجددة تقوم على أساس تحليل العلاقات وتركيبها للواقع المحسوس والمدرك، وهذا التحليل والتركيب كفيل بإعادة النظام العلائقي للموضوع إما على شاكلته السابقة محققاً الفهم، وإما بصيغة جديدة بفعل التحولات النسقية للأشكال وتحولاتها إلى حالة محقق للإبداع والابتكار. وفي كل ذلك يسلك التخصصات الذاتية للموضوع المدروس

اعتماداً على أساس أسبقية الفكر البنيوي على الكينونة والوجود وأولوية الكلي بالقياس إلى الأجزاء، وهذا المنهج هو الذي يعطي القيمة للعناصر المترابطة في النسق لتكوّن ذلك الكل الإبداعي، وعليه فالوحدات والعناصر غير قابلة للتعريف إلا بعلاقاتها القادرة على خلق الأشكال.

في المنهج البنيوي النقدي لا تشكل الأشياء والظواهر كيانات مستقلة، بل تتعامل معها على أساس العلاقات المكونة لها، وتكون هذه العلاقات محكومة بالبناء العقلاني الكلي، فالبنية هي تصور عقلي أقرب إلى التجريد منها إلى التعيين وهي ما نتصوره ونتخيله من علائقية للأشياء بالأشياء ذاتها.

وعليه تكون غاية النقد البنيوي كشف النسق في تركيب المادة المحللة، أي كشف مجموعة العناصر المتداخلة عبر النسق، الذي يشكّل بمكوناته المتكاملة ذلك البناء الكلي للأجزاء. وعبر عمليتي التحليل والتركيب تتكون صورة ذهنية تختلف المادة المعرفية فيها عما كانت عليه قبل مباشرتنا بالتحليل والتركيب، وهذا الانجاز يقضي إلى بنى وعلاقات ذات ماهية إبداعية جديدة للمادة المدروسة، تؤهل لإعطاء الحكم النقدي الموضوعي والأكثر قرباً من الحقيقة.

إن الفلسفة النقدية المعاصرة بحثت في جميع اتجاهات الفلاسفة والنقاد من أجل الوصول إلى فحوى التجربة الجمالية وتحديد معنى الجميل، وتوصلوا جميعهم إلى نتيجة الفن بوصفه عملية إبداعية،يُعدّ معرفة فيها خصوصية وتخصص، ينمو ويتطور بفعل التراكم التجريبي الذي يكشف الدلالات والعلاقات، وفي هذا الكشف يتأتى الوصف والتحليل والتركيب.

ولم تستطيع مثالية "أفلاطون" ونقدية "كانت" و جدلية "هيغل" وإرادة "شوبنهور" و حدسية "برغسون" و "كروتشه"، و مادية "ماركس" و"انجلز" و وجودية "كيركغارد" و "هيدجر" و "سارتر"، و براغماتة "بيرس" و "جيمس" و "جون ديوي" أن تلغي أو تستغني عن التراكم المعرفي في النظام النقدي ولم يستطيعوا أن يتخلوا عن عمليتي التحليل والتركيب في بحثهم عن الجمال والجميل والتجربة الجمالية. إلا أن كل واحد منهم قد أطّر ذلك بإطار منطقه ومنهجه الخاص به. ونحن إذا أردنا تبسيط هذه المسألة علينا أن ننطلق من حقيقة أن معرفة الجمال وتذوقه مسألة عقلية وإدراكية بواعثها فطرية متضمنة في التركيب السيكولوجي للإنسان، وهذه المسألة قابلة للنمو والتطور بفعل إرادة البحث والاكتشاف والتجريب وطريقها الموضوعي هو الوصف ثم التحليل والتركيب، وبهذه الفاعلية نتوصل إلى المعرفة التي تحمل هواجس الفهم المتجدد من خلال المكتشفات الإبداعية ذاتها والتي ترى أن كل إبداع جديد يستشرف حراكاً مستقبلياً جديد يؤدي إلى رفض كل ما هو

سائد، وإلى إحداث تغيير في نظم العلاقات في بنية العمل الفني التشكيلي المعاصر ونسيجه ومكوناته الأخرى ومثل هذه الهواجس الإبداعية التي خلقت أساليب ومدارس فنية كالانطباعية والتعبيرية والسريالية والتكعيبية والتجريدية وغيرها من حركات ما بعد الانطباعية وبناءً على ما تقدم لا يمكننا إصدار حكم جمالي على أي عمل فني دون أن نخضعه إلى حركة جدلية (تحليلية تركيبية) وهذه الحركة هي جوهر المنهج البنيوي النقدي في الفن والعلم أيضاً.

إن مقتضيات التحليل والتركيب تستدعي أن يقف الناقد أمام العمل الفني ويندمج فيه، ثم يفصله عن نفسه ويفككه إلى علاقاته المؤلفة له وخصوصاً علاقات التماثل والتغاير والترابط والتي لا تبدو واضحة إلا بعد أن يفصل الناقد نفسه عن الموضوع وينظر بمنظور حيادي ليدقق عناصره ويتصورها أنها تتحاور ليتمكن من الإمساك بمعطيات كافية توصله إلى الحكم النقدي الموضوعي المتوازن.

فالناقد الفني عندما يحلل الظاهرة الفنية إلى عناصرها الأساسية من خطوط وأشكال وألوان وتقنيات وحراك داخلي إضافة إلى الوسط المادي المحيط أو الحاضن للتكوين وعندما يقوم بالفرز والتصنيف للمتماثلات والمتغايرات، والأثر والتأثير بين العناصر، فيستبعد هذه ويبقى على تلك، يكون بذلك قد حقق عملية معرفية إرادية وإدراكية تضمن أسباب الوصول إلى الهدف وهو الحكم النقدي المعتمد على أسسه البنائية .

النقد السياقي

يدرس الناقد السياقي العمل الفني على أساس المؤثرات التي تمتد خلف التركيبات المرئية للعمل الفني، ومن حيث المؤثرات البيئية والثقافية المحيطة بإبداع العمل الفني، والظروف الحياتية للفنان، وبذلك يحتمل أن يمتد الحوار بعيداً عن الخصائص الفريدة للعمل الفني، على أساس أن الصور والتوليفات تتصل بمعاني أخرى عبر الزمن. غير أنه من المعروف أن للفنانين مقدرة على إدراك العالم بطريقة خاصة بهم،لذا فان المعرفة بالحضارة سوف يصبح لها دورها في التفسير للعمل الفني. وبفضل النقد السياقي أصبح الناقد أكثر تعاطفاً مع فنون التراث في الحضارات، حينما اكتسبت معايير الحكم مرونة، وأصبح الناقد أكثر استعداداً للاعتقاد في أصالة أساليب فنية لا تتبع نموذج الفن الإغريقي أو فن عصر النهضة. ويدرس النقد السياقي Contextual الفن من خلال سياقه التاريخي والاجتماعي والنفسي، فيعتبر الأعمال الفنية نواتج اجتماعية، و تجسيدات لمعتقدات حضارية ، وتعكس رموزها

سمات العصر الذي تنتمي إليه، وهكذا ينظر إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية، ضمن ظواهر أخرى. ولا تفهم ظاهرة الفن منعزلة، وإنما تفهم بدراسة نتائجها وعلاقاتها المتبادلة.

النقد الشخصي

يقوم النقد الشخصي على دراسة الشخصية الجمالية والفنية وبتحديد معالمها، وتتمثل البراعة الفنية في هذا النقد، في مقدرة الفنان على توصيل الأفكار والأحاسيس بقوة وصدق، أكثر مما هي عليها في الحياة اليومية، من أجل أن تقوى استجابة المتذوق نحو الموضوع. فلا يهتم الناقد بجوانب تنظيم الشكل وبمسائل التهذيب والأسلوب أو المهارة والدقة، وإنما ما يهمه هو التعبير عن المشاعر بصورة عفوية، وكما هي بدون إعادة الصياغة الشكلية والجمالية، إذ أن بهجة المتذوق ومتعته تتحقق من خلال هذه الصورة العفوية للفن. وينبغي للفن في رأي الناقد الشخصي، أن يقول شيئاً ما وأن يكون مصدراً للتبصر في الحياة، عندما يتناول تعبير الفنان حقيقة من حقائق الحياة بتقنيته وخياله. وهكذا يتحدد دور التقنية والتنظيم الشكلي في مساهمتها في توصيل المشاعر والفكرة الأصلية ، مما يعد معياراً أساسياً للجمال في النقد الشخصي. وكان بودلير يفضل الجمال الرمزي الذي يتجاوز المحاكاة والذي يطبع العمل الفني بالأسلوب المميز للفنان وشخصيته ويفضل المناظر التي تصنعها ايهامات الخيال، والفن في رأي بودلير وسيلة سحرية غايتها ذاتها والقيمة الرئيسية فيها هي الخيال.

النقد الانطباعي

نادى "أوسكار وايلد Oscar Wilde " (1854-1900) بالثورة على الموضوعية في النقد لاعتقاده أن الفن هو (انفعال) أما "أناتول فرانس Anatole France " (1844-1924) فيقول في هذا الصدد: (أن النقد الموضوعي لا وجود له، لأنه لا يوجد فن موضوعي كذلك، كما أن القواعد هي أكثر جموداً و شكلية من أن يتأثر بها الناقد الذاتي). و هنا يحدد "أناتول فرانس" دور الناقد في كونه يسجل ويصف الأفكار و الانفعالات و الصور التي يثيرها العمل الفني، ففي استطاعة الناقد، أن يطلق العنان لخياله وانفعالاته أثناء مشاهدته لعمل فني، فلا ينبغي أن يهتم بالتركيب الباطني للعمل. فإن النقد الانطباعي يستبعد كل القواعد، وذلك هو السبب الذي جعله

يتحول إلى مجرد تدفق انفعالي. كما أن للنقد مفارقات، و أن جانباً من الذوق لا يمكن تعليله، وقد حظيت النظرية الانطباعية بمزيد من الاهتمام في القرن التاسع عشر، في مقابل نمو العلوم الطبيعية و انحلال الميتافيزيقا، و كرد فعل لانتشار الاتجاهات التجريبية في النقد .

ينظر الناقد للعمل الفني على انه يمثل معناً إشارياً تصورياً أو تمثيلياً يمثل حدثاً أو شيئاً محدداً ممزوجاً بحالة انفعالية تنعكس عن العمل الفني، ويقع تأثير هذه الصورة الفنيّة على المشاهد أثناء التأمل للعمل، وهذا التأثير المتوقع ينتج عن ترتيب الأشكال والألوان في نظام تتابعي معيّن. ويرى بعض النقّاد أن واجب الناقد الانطباعي أن يكشف إضاءة العمل الفني من الداخل. ويرى بعض النقاد أن واجب الناقد الانطباعي أن يكشف إضاءة العمل الفني من الداخل. و يرى **\آلن تيت** أن النقد يكشف عن المعرفة الخاصة و الفريدة التي تزودنا بها أشكال الفن، و النقد هنا يهدف إلى إطلاق العنان للأخيلة على أساس أن العمل الفني يخلو من أي غرض قصدي، ولكنه فقط يقدم لنا تجسيدات فنية، والناقد هنا يجب أن يتصف بحساسية قوية ليتعرف على الحساسية التمثيلية للصورة، خصوصاً أنه لا يبحث عن القواعد والمعايير والدقة، بل هو مهتم بالحالة الانفعالية وبإطلاق كل تصوراته وإسقاطاته الحدسية على العمل الفني.

وقد عرف النقد الإنطباعي قديماً، قدم النقد ذاته، فهو يظهر لدى (أفلاطون) عندما ينظر إلى الفن على أنه يغذي العاطفة و يرويها، و لدى (أرسطو) نقد انطباعي و بخاصة في مذهبه (التطهير) الذي ينظر فيه إلى التراجيديا على أنها تطهيراً للذات.

النقد التاريخي

هو أحد أنواع النقد يهدف إلى فهم الأعمال الفنيّة تاريخياً، وتكون وظيفة الناقد التاريخي هنا هي إعادة بناء الخصائص الجمالية لعمل أو مجموعة من الأعمال الفنيّة وتحليل كل الوثائق المرتبطة بهذه الأعمال في مسارها التاريخي وفي عواملها الاجتماعية والثقافية والفكرية، الأمر الذي يمكن الناقد التاريخي من أن يقدم فهماً شمولياً للعمل أو لمجموعة أعمال، ينظم الناقد آراءه زمنياً أو عقائدياً لتكوين مفهوم يليق بالسياق الأصلي للعمل الفني أو لمجموعة الأعمال موضوع البحث، وبمعنى

آخر إنه يوجد الصلة بين العمل أو الأعمال والظروف التاريخية للزمان والمكان التي أُنتجت فيها، وفي وجهته هذه يكون الناقد دوماً محكوماً بالإطار التاريخي.

إن النقد التاريخي أكثر أنواع النقد موضوعية وهو يوازي ويتقاطع مع تطلعات وأهداف تاريخ الفن، فكل من مؤرخ الفن والناقد الفني التاريخي مسؤول عن تحديد العوامل والمشاكل ذات الصلة بمجال بحثهما.

النقد الأديولوجي

تزعم بعض المذاهب الأخلاقية، أو الأيدولوجية بأن من حقها أن تحكم على الفن، وأن ينظر إلى الفن على أنه الفيصل في الحكم على الأخلاق، وأنه يمكن الاستناد إلى الحكم على الخير والشر بمعايير جمالية (استاطيقية)، وبذلك يمنح الفن الاستمتاع به أسمى مكانه في الحياة الإنسانية. وتخضع حينئذ جميع القيم الإنسانية الأخرى لقيم الإستاطيقية.

ويتوقف معيار الجودة في الفن الذي يخدم أهدافاً أيديولوجية أو اجتماعية، على مقدرة العمل الفني على إقناع المشاهدين برسالته. ومنذ صور الحيوانات على جدران كهوف العصر الحجري القديم،استخدم الفن في تحقيق وظائف تتعلق بالسحر أو تخدم الأديان. وتظهر في الفن الديني صور من العالم فوق الطبيعي، على خلاف الفن الإغريقي الذي ظهر أكثر دنيوية.

وظهرت تأويلات فنية لتفسير الصور الدينية في العصور الوسطى وفي العصر القوطي، وحملت اللوحات رموزاً أو سرداً روائياً وتمثيلياً للقصص والمعجزات الدينية التوراتية، وأخذت الأيقونات الدينية المسيحية نماذج رمزية مستلة من العهد البيزنطي. وقد عرف أفلاطون (425-347ق.م) تأثير الفن في المشاهد ولذلك ربطهم بترسيخ القيمة الأخلاقية في المجتمع واعتبر أن أسمى فن هو القدرة على الحياة الفاضلة والعقلانية. وقد اتفق أرسطو (384-322ق.م) مع أفلاطون وقال بأن على الفن أن يكون أخلاقياً واعتبر أرسطو أن الفن يطهر النفس من الأهواء والشهوات والانفعالات وتخيل تولستوي (1608-1647) عالماً سعيداً من خلال الفن الأخلاقي. وامتدح ديدرو (1713-1784) التصوير الأخلاقي ويقول رودان (1840-1917) النحات الفرنسي ((أن الفنان الحقيقي هو أكثر الناس تديناً)) يقصد بالتدين الشعور بالعالم الكوني المجهول. ومثل (دبلاكروا 1798-1863)

بلوحته **الحرية تقود الشعوب**\ روحاً ملحمية تحتفل بانتصار الثورة الشعبية، ونادت روسيا في زمن الثورة(1921-1940) بفن يخدم الشعب.

النقد المقارن

إن أكثر النصوص النقدية لا تخلو من النقد المقارن، لقد رأينا فيما سبق،الكثير من النماذج. لقد قام الكثير من النقاد بمقارنة أسلوب فنان مع آخر، لقد قارن فازاري أسلوب مايكل انجلو بأسلوب رافائيل، النقد الأكاديمي قارن أسلوب بوسان بأسلوب روبنز.....الخ. كما قام بعض النقاد بمقارنة أسلوب جماعي أو مدرسة بأسلوب آخر،كما فعل ريغل عندما قارن الفن اليوناني بالفن المصري ، وكذلك فعل ووفلن عندما قارن الفن الكلاسيكي بالفن الباروكي ....الخ، أو مقارنة الأدب والشعر بالفن التشكيلي كما فعل ليسنغ وبودلر....الخ. أو مقارنة الموسيقى باللوحة، كما فعل بودلير وكاندنسكي...الخ . كانت المقارنة لتبيان التوافق أو الخلاف.

النقد الشكلي

وصاحب هذا المذهب في النقد الناقد الانكليزي \روجر فراي\ (1866-1934) الذي اكتشف الفنانين الفرنسيين ما بعد الانطباعيين وذلك في عمل سيزان، وقد قيّم في سيزان الأعمال الفنية بالاعتماد فقط على التقنية والقيم الشكلية في تكوينات تلك الأشكال النقية في الفنون المرئية وتجاهل **فراي**\ الموضوع والارتباطات التي يثيرها **((لقد اعتبر البداية أن شكل العمل الفني هو خصيصته الأكثر أهمية))**.

استمر النقد الشكلي الخالص لاعباً دوره في تفسير الفن الحديث، ويميز هذا المنحى كتابات النقاد والمعاصرين مثل **(غرينبرغ Greenburg)**في مقالاته(الفن والثقافة) وكذلك الناقد (ميخائيل فرايد M. Fried) الذي كتب مؤلفاً بعنوان مدخل الثلاثة فنانين أمريكيين. وهذين الناقدين فسرا فن القرن العشرين من خلال الشكل. وبقيت هذه الآراء سائدة حتى جاء نقاد حديثون اليوم وأكدوا أن للفن الحديث خصائص أخرى بالاضافة إلى بلاغة الشكل وقد دخلت هذه الأفكار للفن الحديث منذ بداية ثلاثينيات القرن العشرين مع الفلسفة الماركسية. ويرى هربرت ريد (1893-1968) الفيلسوف والشاعر ومؤرخ الفن أن الشكل ((هو تنظيم متطور لعناصر)) وبدونه تبقى في حالة فوضى، فالشكل مدرك حسيّ وأن أي تقدم في التطور الانساني كان دوماً يعتمد على تحقيق قيم شكلية.

طريقة ريساتي

وضعها هوارد ريساتي وتعتمد على ثلاثة مراحل:

التحليل الوصفي: ويتمثل في النظر إلى العمل الفني ومحاولة ادراكه ووصف عناصره المرئية ومن هذه العناصر الموضوع الذي يتناوله الفنان وكيفية تجسيد الفنان لمكوناته.

التحليل الشكلي: وتأتي بعد المرحلة السابقة وتركز على العلاقات البصرية التي تحكم العمل الفني من حيث تكوين الشكل والكتلة وتكوين الخطوط والألوان.

تحليل المعنى: الخطوة التالية حيث يسعى الناقد إلى محاولة الكشف عن معاني العمل الضمنية في سياق تاريخ الفن وفي التاريخ النفسي والإطار الايدولوجي.

طريقة أيسنر

هذه الطريقة قدمها الكاتب إليت آيسنر في إحدى كتبه، ويوضح أن المشاهد عندما يتعرض للعمل الفني يمكن ينظر إليه من الأبعاد التالية:

- **البعد الحدسي:** ما الذي تشعر به عند رؤيةالعمل؟
- **البعد الشكلي:** العلاقات الشكلية المكونة للعمل.
- **البعد الرمزي:** الرموز التي يحويها العمل ومعانيها وقيمتها في العمل.
- **البعد الموضوعي:** المعنى العام للعمل وموضوعه.
- **بعد الخامات والمواد:** ما هو دور الخامة في إيضاح ما يعرض من أشكال.
- **بعد مضمون العمل وعلاقته بالأعمال الأخرى.**

طريقة فيلدمان في النقد

من أكثر الطرق استخداماً في التربية الفنية من قبل الناقد والتربوي "ادمند فيلدمان"، والتي من خلالها يصل الناقد إلى نقد وتذوق العمل بالمرور بأربع مراحل أساسية في سلسلة كل حلقة منها تتصل بالأخرى،وهي بالتالي:

الوصف

- أوصف ماترى.
- أوصف استعمال الفنان للون.كم عدد الألوان التي استعملت؟
- كيف طبق الفنان الألوان؟
- أوصف الملامس.
- أوصف الخطوط في العمل.
- ماهي أنواع الأشكال التي تراها.. انسانية ، طبيعية... ؟

التحليل

- هل توجهت عينك إلى أي منطقة من الصورة؟
- هل هناك عنصر من العناصر الفنية يبرز في التكوين؟
- هل تركيب العمل الفني متوازن؟
- هل العمل يجعلك تفكر بالحركة؟كيف بيّن الفنان الحركة؟
- هل الصورة تبدو مسطحة أو تعطي شعور العمق أو الفضاء؟
- أين كان الفنان يقف بينما كان يصور هذه اللوحة؟

التفسير:

- أي نوع من الشعور أو الإحساس تخرج به من الصورة؟
- لو يمكن أن تتخيل نفسك ضمن اللوحة ،ماذا ستحس؟
- ماذا يمكن أن تَسْمعُ؟
- لماذا تعتقد اختار الفنان هذا الموضوع المعيّن لعمله الفني؟
- ما الجزء من المنظر الطبيعي أو البناية أو الشخص أو الحيوان الخ الذي أثار أكثر اهتمام الفنان؟ لماذا تعتقد ذلك؟

الحكم الذاتي:

(الحكم النهائي- الاستنتاج) الذي يريد أن يوضحه الناقد .

طريقة النقد الفني الاستقرائي

(من الجزء إلى الكل) (من الخاص إلى العام)

وهي من وضع كايلن عام 1958م، وتبدأ هذه الطريقة بعملية جمع المعلومات عن العناصر البصرية التي تؤلف العمل الفني، ووصف العلاقات التي تربط بين هذه العناصر، وبعد فهم وإدراك العمل الفني تأتي المرحلة الأخيرة وهي إيجاز وتلخيص انطباعات الناقد التي يحملها عن العمل وصياغتها بطريقة يسعى من خلالها إلى إيضاح الجوهر والبعد/ردود الفعل الانفعاليةأو الأحكام المتسرعة.

طريقة النقد الفني الاستدلالي

(من العام إلى الخاص)

وقدمتها لورا شابمان عام 1978م، وتبدأ بتحديد معايير الحكم على العمل الفني من حيث التصميم والموضوع والمواد والوظيفة، ثم في المرحلة التالية يتم فحص العمل الفني لرؤية مدى توافق الحقائق البصرية مع المعايير الموضوعية، وفي المرحلة الأخيرة يمكن للناقد الحكم على العمل بأنه مرض أو غير مرضي وذلك وفقاً لمدى نجاحه أو إخفاقه في مقابلة تلك المعايير الموضوعية.

طريقة التقمّص الوجداني

وهذه الطريقة أيضاً من وضع لورا شابمان وتقوم على تأكيد المشاركة الوجدانية في التفاعل العاطفي مع العمل الفني كما لو أن العمل الفني حي ينبض بالحيوية، ومن أبرز طرق إثارة المشاعر هي استخدام التشبيهات.وذلك بربط العناصر الشكلية في العمل الفني بما يشابهها في الحياة الإنسانية، وهذه المقاربات تساعد على استشعار العمل الفني وربطه بالخبرة الإنسانية، ويسعى الناقد إلى الابتعاد عن التسرع في

إصدار الأحكام، والحكم على العمل الفني في هذه الطريقة اختياري ويمكن أن يتم في نهاية العملية الفنية.

النقد الاكتشافي

يقوم النقد الاكتشافي Exploratory Criticism بمهمة الكشف عن القيم الجمالية في العمل الفني، فقد تؤجل في هذا النوع من النقد مهمة اعطاء الحكم، في مقابل إعطاء فرصة أكبر لرؤية العمل وتفحصه، واكتشاف العناصر، وأثرها الانفعالي. ويشتمل النقد الاكتشافي على عمليات الوصف التي تقوم على الملاحظة المباشرة لجوانب العمل الفني. ويتبع ذلك التحليل الذي يدرس العلاقات الناشئة بين العناصر المرئية، ثم يأتي دور الكشف عن الخصائص وعن نوع القيم الجمالية التي يشتمل عليها العمل الفني، وفي آخر الأمر تأتي مرحلة تعطي المعنى الكامل للعمل.

والفكرة الأساسية للنقد الاكتشافي، أن الفن يخدم (الجمال). وفي الثقافة الإغريقية يفهم (الجمال) على أنه (كمال فريد وأبدي)، وعلى الفنان أن يصف الطبيعة وينمقها. أما (ليونارد دافنشي) فكان يوصي دائماً بمحاكاة الطبيعة بدقة في الفن، غير أن الذي فعله لم يكن (محاكاة)، بل كان توحيداً لذاته في الطبيعة. إذ يتحسس و يتغنى بما يراه، فيرسم النباتات والصخور والمياه بحيث لا ينبع الجمال في مثل هذه الرسوم من الطبيعة وحدها ولا من الفنان بمفرده، وإنما تنبع من كليهما معاً وكشف إسلوب (ليوناردو دافنشي) عن كفاح مفعم بالحب مع الطبيعة.

النقد التجريدي

حوار جدلي بين منظري الواقعية ومنظري التجريدية

نقاد الفن التشكيلي

يجري دائماً حوار مفتوح حول موضوع النقد التجريدي وعلاقته بالشيئية التي تعتقد أن التجريد هو سعي إلى المطلق واكتشاف ما وراء الكون من خلال بقع لونية

مجردة، الشيئية تتهم التجريد بأنه لا يعترف بأي مرجع أو معيار، ويرفض أي مستوى من المحاكاة أو إحالة إلى الواقع وأمام هذا التقابل والتعارض الشديد أين تكمن الحقيقة؟!

التجريد يرفض المعنى والوعي والتفسير ويشكك بالمعرفة ولكن أصحاب الاعتراف بالشيئية (الواقعية) يقولون بكل إصرار أن قفز التجريديين إلى ما وراء الكون والمطلق هو خطأ فادح جاء بسبب خيانة نظرتهم (للتجارب العلمية) وعدم فهم الخبرة العملية ، لكن التجريديين يتمسكون بقولهم إننا في تجربتنا إنما نريد الوصول إل الفن الخالص وبموقفهم هذا خلقوا نقاداً تجريديين تبنوا آراءهم ولم يقبلوا أي نقاش.

ويطلق منظرو الواقعية آراء أخرى ويوجهون أسئلة ويثبتون إخفاق أصحاب النقد التجريدي عندما يتساءلون: هل يطلب منا أن لا نعترف بالفن الأكاديمي،وكذلك لا نعترف بالفن الشرقي (Orientalist) أو بفن ما قبل الرفائلية والرمزية ومدارس المكسيك والواقعية الأمريكية والواقعية الاشتراكية والسريالية وفن الأوب آرت (حركة خداع البصر) وهذه كلها اتجاهات معترف بها اليوم فكيف نحل المشكلة إذن؟!

يجيب الفنانون التجريديون،هم، ونقادهم أن الزمن يسير من القديم إلى الحديث بعمليات تطور لا محالة والحداثة تقتضي فناً حديثاً جديداً مبدعاً، وهذه المعاني لا تتوفر في الفن القديم. ومنظرو التجريدية نفوا الحداثة والإبداع عن فن الكهوف، ولكن منظري الواقعية يجيبون بالآتي:

إن أرسطو عرف الإبدع بالمحاكاة، ونفهم من ذلك أن أعمال دومييه وغويا أعمال تعبيرية وذات موضوع وتحمل كل قيم التجديد والإبداع، حتى الواقعية المتطرفة والسريالية مرت في الواقع وتجاوزته عبر المرور به، وحتى آلهة الآشوريين والفرعونيين التي تحمل صفات حيوانية وإنسانية ملأى بالابداع والتجديد بدلالاتها الرمزية ومن قال أن الحداثة التي ينشدها التجريديون نظريات نهائية وصحيحة؟! ولا ننسى أن بودلير أعلن أن الحداثة هي نصف العمل الفني، وهذا يعني ان النصف الآخر هو علاقة العمل الفني مع الماضي، ونضيف أن \فازاري\ الناقد الفني ومؤرخ عصر النهضة أكد في المضمون: إن من أهم شروط إتقان الرسم هو عن طريق الصنعة والتجريب كما فعل رفائيل وجيوتو ولهذا سميت فترتهم بعصر النهضة ولم تسمى العصر الجديد- والنهضة بهذا المعنى تعني البناء على شيء موجود في أرضية معينة والتقدم والتحديث والازدهار والابداع، والنهضة كشجرة لها جذورها في الماضي ولذلك أنتجت ثمراً جديداً. ونذكر هنا كذلك\الينيبللو فنتوري\

الناقد الايطالي الذي أكد أن الكشف عن أسباب وأسس تكوين فن الحاضر لا يمكن إضاءتها إلا بنور الماضي، فقد خرجت \المانيرزم\ من الكلاسيكية، وخرجت الرومانتيكية من فن الباروك وقد تربى الباروك في أحضان الكلاسيكية والمانيرزم، فالحلقات تتوالد من بعضها البعض وبقي التواصل واضحاً مع الواقع والطبيعة. ونعود لنذكر أرسطو مرة ثانية فقد وضع ثلاثة أشكال للتعبير عن الطبيعة المتجددة:

1-كما نراها فنحاول نقلها بصدق وأمانة.

2-كما يمكن ان تكون عليه ورفعها إلى أشكال مثالية مؤسلبة.

3-كما يمكن تخيلها

ويمكن أن نفهم من أفكار أرسطو الواردة أعلاه أن الفكر البصري والانطباع البصري مضاف للطبيعة وليس تكراراً لها. ألم يقل هيراقليط ((إن الإنسان لا يستحم بماء النهر مرتين))

انتقد التجريديون منهج الانطباعيين واتهموهم أنهم لا يرون الطبيعة إلا بشكل نظري ولم يخلصوا إليها مع أن ادعاءهم خاطئ: فقد ورد في كتاب /مونيه أعماله وحياته/للمؤلف "جوفرا" صديق "مونيه" ما يؤكد احترامه لفهم الطبيعة حيث ورد في الكتاب المذكور ((عندما يمتلك الإنسان مثل مونيه موهبة تأثير الضوء على العالم المتجدد ويمكنه الانعزال في هذه الطبيعة فهو ليس وحيداً)) ، بينما منظرو التجريدية اتهموا الانطباعية أكثر فأكثر بأنها تركز على الانطباع البصري والإحساس باللون وهدم البنية الداخلية للوحة الفنية، مع أن بعضهم احترم في سيزان وأفكاره في الاعتماد على مسألة الحجوم وبناء الأشكال في (حل مسألة الأشكال المدورة والمكعبات على سطح القماش ذي البعدين) و أنه فسر بطريقته تعاليم ليوناردو دافنشي برد الأشكال الطبيعية إلى الاسطوانة والمكعب والكرة والمخروط إي الأشكال الهندسية المعمارية، مما فتح المجال إلى ظهور التكعيبية وبعد ذلك الأسلوب التجريدي الهندسي وسيزان فهم من هذه البنية رسائل لفهم الأشكال الطبيعية بطريقته المعروفة.

قال سيزان: ((الحقيقة: هي الطبيعية وسأبرهن على ذلك بالرسم)) . أعطى منظرو التجريد الأهمية لأعمال غوغان لاكتشافهم أشكالاً مسطحة في أعماله، قالوا أنه تأثر في أعماله هذه باللوحات الصينية الفنية، ونحن نرد عليهم أن أعمال غوغان تتضمن بشكل أكثر أهمية وإبداع تلك المواضيع الرمزية الأدبية والدينية وألوانه

المستخدمة في هذه اللوحات والمبالغات فيها إنما كانت من أجل الوصول إلى معنى ومحتوى تعبيري ورمزي. وقد عبرت ألوانه الصفراء أدق تعبير عن الغوص في صورة الطبيعة وفي تمثيل أشعة الشمس التي تصنع بلونها بيادر القمح.

ومع أن بولدير الذي اعتبره منظرو التجديد الأب الروحي لهم عندما درس لوحة \مانيه\ **((الغداء على العشب))** اعتبر أن الاختصار والبعد عن التفاصيل فيها ليس مدخلاً للتجريد كما عده البعض بل هو اتجاه نحو التلخيص للوصول إلى جوهر الأشياء مرسومة دون رسم كل التفاصيل. أراد أن تبقى اللوحة في مرحلة التصنيع، وأراد فيها أن تبقى جزءاً من إحساس وشعور الفنان ورمزاً لتعمقه في فهم ما يرسمه ، ويشعر سينياك أن تورنر عام 1811-1848 عندما رسم بواخر في البحر أنه قد اختصر التفاصيل الكثيرة من أجل الاهتمام فقط بتشكيل اللوحة تجاه تجريديتها ولكن تورنر الذي درس التشريح والمنظور في الأكاديمية الملكية البريطانية، وفي عام 1842 أقام على سطح بيته مرصداً لمراقبة السماء والماء في الليل النهار وفي تعليق على لوحته **\عاصفة الثلج** يقول: ((إن لوحتي.....ترسل إشارات النجدة.....لقد رسمت هذا المشهد كما رأيته بعيني))، وقد أوردنا هذا المثال لنثبت أن الفنان رغم اتجاهه نحو التجديد والتحديث والإيجاز ولكنه لم يغادر الواقع ودلالاته ولم يجافي الطبيعة أو يدر لها الظهر. ويمعن منظرو التجريدية في القول بأن في الانطباعية حركة اللون في رسومهم وإلغاء التفاصيل جاءت فقط للتعامل مع الإحساس البصري وهدفها الابتعاد عن الواقع وإعطاء سطح اللوحة حقيقة جديدة، بقصد الأبدية المطلقة للعمل الفني وتوجه صوب التجريد ليس إلا ، ولكن هؤلاء المنظرين وقعوا في خطأ كبير لأن الانطباعي عندما رسم فكر وأدرك ولم يفصل بين الجزئي والكلي في ملاحقته اللون واختصار تفاصيل الأشكال إنما حافظ على الموضوع وبقيت الأشياء حاضرة بكليتها في بصره وإدراكه وما يريده منظرو التجريدية هنا أن \يفصلوا بين الفن والواقع\ لأن الفن في رأيهم هو تعبير ذاتي محض والمعرفة اليقينية للواقع برأيهم مستحيلة فهي شيء منفصل عن ذات الفنان، وأرادوا بعبارة أخرى أن يقروا أن على الفنان أن يمارس الحرية المطلقة في رسمه بعيداً عن أي دلالة أو معنى أو أي إشارة للواقع مما يضيّع الأشكال الألوان خارج مفهوم الزمان والمكان، وتبقى محض روابط شكلية وغير خاضعة للقياس والمقارنة، وبذلك يقرون بتمرد الذات عن الوعي والإدراك وبهذه الحالة تصبح انفعالات وإبداعات وحركات الذات غير خاضعة لمقياس العقل. وفي منظور هؤلاء ان الفن التجريدي ينتجه فنان تجريدي يتعامل مع اللوحة في حيز الخيال التشكيلي فقط ، يحاور الألوان و الأشكال بتجاوز الواقع و الانتصار عليه بل \إلغاؤه أيضاً\.

منظرو التجريدية كانوا منظرين شرسين قال لافيل:

((إن الوجود وعدم الوجود شيء احد، وما الفن إلا تعبير عن الفراغ)) واعتبر (بودلير) وفوكوه (بالمضمون): أن الفراغ والملل ضرورة لنشاط الفنان لأنه هروب نحو المطلق، وهكذا لا يعترف الفن بأي قوانين سوى وجوده الحر.

وبالخلاصة لا بد لنا من عرض الموضوع بشكل شفاف وجريء في تعليقنا على ادعاءات منظري التجريد:

ادعى منظرو التجريد استقلالية اللوحة وعدم قصدية النشاط الفني ولجؤوا إلى الموسيقى لتبرير التجريد، لكن الموسيقى لم تستطيع أن ترسم لنا أي صورة معقولة ومتفق عليها للغه اللوحة التجريدية وملئ فراغها، وبقيت معاني الأشكال والألوان غير محددة، وصار الاتصال والنقل الثقافي مقطوعاً بين المشاهد أوالمتلقي وبين الفنان المرسل للإشارة.

ونقول أخيراً أن المصورين التجريديين عندما جردوا استمروا باعطاء عناوين للوحاتهم وأسماء موضوعية ومادية، ولكنهم اصطدموا بأن هذه التسميات ليس لها أي دلالة في الأشكال المرسومة وبعضهم مثل (اتلان) قال: أنا عكس سولاج وهارتونغ أرفض ما يسمى بالفن التجريدي أنا أرفض هذا المصطلح الذي حدده أيضاً أبستين : عندما قال أن اللوحة تكتفي بذاتها وليس لها علاقة بالواقع والعالم الخارجي، لأنني عندما أبدأ بالرسم على لوحة بيضاء يتراءى لي ان أشكالي تشبه الطيور والنباتات بدلالات عاصفة وغير مفسرة..... أشعر أن شيئاً ما يحضر من ذاكرتي عن الواقع وكأنه من تجاربي السابقة. أشكال غير محددة تقف عند مفترق عدة تأويلات، وأنا أعتقد أن الاستدراك والتداعي يلعب هنا دوراً كبيراً.

وما نريد أن نقوله في النهاية أن إعادة دراسة تاريخ الفن التشكيلي من الأمور الملحة اعتماداً على تقدم فلسفة المعرفة ذاتها..... وللآن مشكل الصراع بين معطيات الواقع والاعتراف بها في إطار الإحساس الفني والإدراك وبين رفضها ونفيها والتحرر منها ما زالت في اهتمام الفنانين والنقاد على حد سواء ، لم يستطيع للآن أي مفكر أن يَدفن الواقع ويتخلص من علائقه وتواصله مع الفكر البشري إرادة أو انفعالاً ، ولا زالت المسألة مفتوحة على كل الإدعاءات والاحتمالات والبراهين.

وإذا عدنا إلى ما قاله أفلاطون أن الفن الحقيقي والجمال الحقيقي في عالم المثل فقط، وما نصفه في واقعنا ما هو إلا صورة منقوصة لذلك الجمال في عالمه المثالي العلوي والكلي، وإذا كان جمال الواقع المرئي هو بالأصل غير كامل لأن أصله في عالم المثل وكل ما نرسمه سيكون محاكاة لشيء ناقص، إنه تردد جديد ومنقوص لشيء غير كامل في عالمنا،

وعندما يقول أفلاطون أن محاكاة المبدع للأشياء في عالم المثل تتم فقط في حالة اللاوعي، فيصبح عندها كل ما يرسم سواءً كان واقعياً من منظورنا المرئي أو محور بشكل ما إنما هو منتج إبداعي تم في حالة اللاوعي، وجلّ ما يقدمه هو مصنوعة أدنى من المثال لكنه في كل الأحوال يحتفظ بشكل ما بشيء مما نراه. إذا كان افلاطون يرى أنه لا حقيقة إلا في عالم المثل (العالم المطلق) فكيف يكون التجريديون مقدمين في أشكالهم ذلك المطلق؟!! أعود لاستذكار قول أرسطو أيضاً بخصوص الموضوع المبحوث، عندما قال: ((أن دور الفن لم يكن هو النسخ الحرفي للطبيعة، والمحاكاة ليست تغطية إخبارية للواقع بل هي تأكيد على دور الايحاء والتعبير، والانطباع البصري والفكر البصري هو مضاف إلى الطبيعة وليس الطبيعة ذاتها، إنه شيء جديد تماماً،وحقه أن يكون جديداً بالطريقة التي يشاء، ولكن منابعه من الواقع))

وأود أن أضيف هنا أن الموضوع المرسوم سواء كان محاكاة لموضوع من الواقع أو من تخيلات ذاكرتنا إنما يستذكر ما كنا رأيناه في الواقع وأصبح مخبوءاً بطريقته انطباعاً في ذاكرتنا، ويخرج بالطريقة الشعورية أو اللاشعورية التي تتأتى له.وهنا أضيف كذلك أنه حتى أولئك التجريديون كاندينسكي –خوان ميرو- بول كليه- هارتونغ-سولاج.....الخ عندما يقدمون أعمالهم التجريدية يقدمونها للجمهور ويسقطون عليها أسماء من الواقع. أن هذه الأسماء المعطاة لا نجد لها في الصورة دلالة بصرية تحورت كيف ما تأتى لها وهذا التحوير لا يعني أنه فن قادم من السماء بل من ذاكرة الفنان المنبعثة بل خرجت من (جعبة الواقع المتعفنه أو المتخمرة) إن شئت.

المراجع:

- الدكتور محسن محمد عطية- كتاب نقد الفنون-الاسكندرية2002

- E.H.Gomprchقصة الفن- ترجمة عارف حديفه مطابع وزارة الثقافة-سوريا 2012

- الدكتور زكريا براهيم- مشكلة الفن-مصر،دار الطباعة الحديثة -

- الدكتور عز الدين شموط- النقد في الفن التشكيلي

- كتاب الفن – فيديون - لندن - 1996

- الدكتور عبد الكريم فرج – فن الحفر و الطباعة في بولونيا في القرن التاسع عشر و العشرين - وارسو – وارسو - بولونيا 1984 - رسالة دكتوراه.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

Damascus University