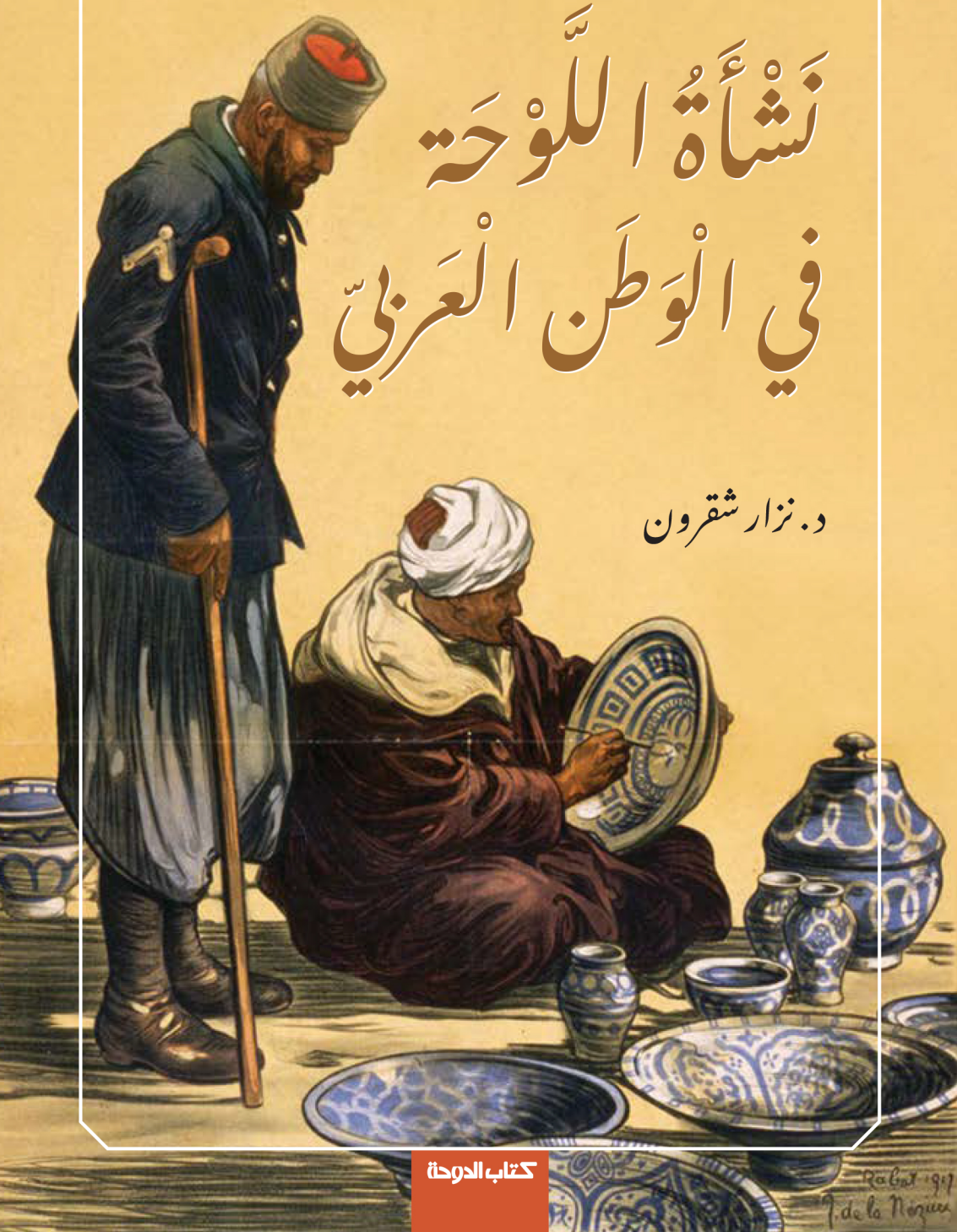
نَشْأَةُ اللَّوْحَة في الْوَطَن الْعَرَبيّ

د. نزار شقرون



كتاب الدوحة

نشأة اللوحة المسندية
في الوطن العربي

يُوزَّع مجّانًا مع العدد (125) من مجلّة «الدوحة» - مارس - 2018

عنوان الكتاب: نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي
المؤلف: د. نزار شقرون

الناشر: وزارة الثقافة والرياضة - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية:
الترقيم الدولي (ردمك):

العمل الفَنّي للغلاف: جوزيف دي لا نيزيير (1873-1944)، رسام فرنسي أمضى جزءًا كبيرًا من حياته في شمال أفريقيا
الإخراج والتصميم: القسم الفَنّي - مجلّة الدوحة

هذا الكتاب: يُعبِّر عن آراء مؤلِّفه، ولايُعبِّر -بالضرورة- عن رأي وزارة الثقافة والرياضة أو مجلّة الدوحة

د. نزار شقرون

نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي

كتاب الدوحة

مقدّمة

نعقد العزم في هذا الكتاب على البحث في بدايات «اللّوحة المسنديّة» لدى العرب وفي تأسّس حركة تشكيليّة وليدة. لذلك فإنّنا مدفوعون إلى دراسة ما نسمّيه «الجيل الأوّل» من الفنّانين فحسب، لا بمعنى مقاربة فكرة الرّيادة، بل إنّنا نستبعد هذا المصطلح لما يثيره من تأويلات سمحت لبعض الجهات أن تحوّل من فنّاني الجيل الأوّل سلطة فنِّيّة حجبت الممارسات والتّجارب العربيّة اللاّحقة، بل وجعلتها تقاس دائمًا بهذا المنجز الأوّل؛ فقد أسهمت مؤسّسات رسميّة وكتابات بعض النّقّاد في تمجيد أسماء فنّانين على اعتبار أنّهم «صُنّاع الفنّ الحديث»، أي كأنّهم

ابتكروا منهاج التّصوير الغربي في المنطقة العربيّة، ولهذا سنبتعد عن هذه القراءة حتّى نتخلّص من دوافع إعادة إنتاج قامات فنّيّة تقتل الفنّ في أزمنته المستقبليّة، وهذا يستقيم تمامًا مع إنكارنا لوجود عصر ذهبي للفنّ العربي الحديث وعصر آخر مأزوم. وقد نجد نوعًا من الاحتفاء لدى بعض الجهات ببعض الشّخصيّات حدّ التّعظيم، وإن كنّا نتفهّم المبرّرات الواقعيّة لذلك، لكنّنا لا نذهب إلى ترسيخها؛ فقد حاولت الدّول الوطنيّة إثر الاستقلال أن تبيّن للغرب حجّة انتمائها إلى منظومته لذلك سارعت إلى تمجيد مرحلة البدايات الفنّيّة بثقل سياسي أكثر من كونه ذا خلفيّة فنّيّة. ويدفعنا هذا التّشخيص إلى القول بأنّنا سنعتمد، على المستوى الاصطلاحي، مصطلحات دقيقة؛ مثل: «البدايات»، «الجيل الأوّل» و«الفنّانون الأوائل»، استبعادًا لأيّ صيغة تفاضليّة بين مرحلة وأخرى، وابتعادًا عن كلّ تأويل يصنّف الفنّانين إلى «طبقة الفحول» ونقيضها.

وليس من دوافع الكتاب أيّ منزع أيديولوجي ينصرف إلى تأكيد عنجهيّة عربيّة أو إنكار دور الغرب كما جاء في أطروحات بعض الباحثين الذين بلوروا أطروحاتهم في تأريخ الحركة التّشكيليّة العربيّة على خلفيّة الصّراع بين الغرب والعرب مثلما ذهب إلى ذلك الرّبيعي: «يسعى-الكتاب- إلى قراءة فنوننا التّشكيليّة قراءة عربيّة، ضمن عمليّة الصّراع الحضاريّة القائمة بيننا وبين ثقافة الفنون الغربيّة من حيث الأشكال التي تنتمي إلى حضارة أخرى»[1]. أو اعتبار دراسة دخول اللّوحة إلى العالم العربي خطيئة يحتاج الباحث على إثرها أن يطلب الرّحمة للأوائل، وأن يصنّف

(1) شوكت الرّبيعي: الفنّ التّشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885-1985- الهيئة المصريّة العامة للكتاب -1988- ص.6.

كتابته من باب «المحاسبة التي تدعو إلى إصلاح الذّات» مثلما فعل الدكتور أحمد باقر حين اعتبر أنّ الأخذ بالممارسة الغربيّة تبعيّة عمياء أنتجت مأزقًا، وعن سؤال حول كيفيّة الخروج من هذا المأزق يقول: «لم أجد طريقًا أصوب للإجابة عن مثل هذا السّؤال غير البدء بنفسي، أي البدء بإصلاح الذّات. وذلك لأنّ الذّات عندي من ذات الوطن؛ الوطن عندما يكون بناسه وبكلّ ذلك الثّمين من تراثه. وإصلاح الذّات لا يبدأ إلاّ بمحاسبتها أوّلا»[1]. وبعيدًا عن حديث الصّراع أو المحاسبة، بحثنا في الفنّ العربي بواسطة اعتماد التّوثيق والّتقيّد بالعلميّة، محاولين جمع أكبر قدر ممكن من الوثائق المبعثرة والتي جاءت متفرّقة في كتابات قديمة. وحرصنا على ألاّ نفضّل المعلومة على الفكرة؛ إذ عزمنا البحث في بنيات تشكّل تجربة النّشأة والبدايات وتبعاتها على الذّائقة الفنّيّة وقضايا الفنّ في سياقها الزّمني وهو ما يجعلنا نشير إلى تبعات هذه البدايات على الجيل الثّاني من الفنّانين العرب، ولكنّ هذا الهاجس يتجاوز أفق بحثنا وحدوده، ونكتفي بالإشارة إليه لأنّنا نكتب في إطار الوعي به فهو يسكننا؛ إذ لا يمكن أن نكتب من زاوية الماضي فحسب، وإنّما من زاوية معاصرتنا، كما أنّنا نطوّعُ تحليلنا لبناء فرضيّتنا، وهي أنّ البدايات تراث حيّ مازال ساريًا في عروق تجربتنا المعاصرة بإشكاليّاته المفهوميّة والتّقنيّة.

ولئن كنّا نقرّ بكثرة الكتابات عن تاريخيّة الفنّ التشكيلي العربي، فإنّ هذه الوفرة الكميّة متفاوتة النّوع، وعلينا استحضارها في بحثنا سواء أكان ذلك بالإحالة عليها أم كان بتحليلها بإجراء مقارنة بين ما نفترضه وما تحتويه من قراءات. والغالب على هذه الكتابات اتّباعها لمنهج خطّي

(1) د. أحمد باقر: مجيء الفنّ بمفهومه الأوروبي إلى العالم العربي- دار الورد-1998- ص.7.

في متابعة نتاج التّجربة التّشكيليّة العربيّة من زاوية قُطريّة أو من زاوية قوميّة، مستندة في ذلك إلى ما توفّر من كتابات نقرّ منذ البداية بأنّها مشتّتة في المكتبات العربيّة، وما من مركز عربي يحتوي توثيقًا شاملًا لكلّ ما كتب، أو اتّصل بالحركة التّشكيليّة العربيّة. ولأهمّيّة دراسة الخطاب التّاريخي العربي حاولنا استدراج أهمّ الأطروحات والكتابات في هذا السّياق للنّظر فيها ولتحديد وجهة عملنا من خلال ما هو موجود؛ فمن غير المعقول أن نبني تصوّراتنا وكأنّنا ندشّن مبحثًا غير مطروق، إذ سبق لغيرنا من الباحثين أن اهتمّ بهذا المبحث إلاّ أنّ مقاربتنا ترتكز على فترة دون غيرها وعلى عمل ميداني لا يراعي الوثيقة المكتوبة فحسب بل ينطلق من خبرة ذاتيّة في متابعة الحركة التّشكيليّة العربيّة والاطّلاع الميداني على المتاحف والمجموعات الخاصّة على امتداد سنوات.

ويتنزّل بحثنا في إطار إشكالي، فلا ننظر إلى حقبة البدايات كمعطى تاريخي جامد، بل إنّ هذه المرحلة حملت في طيّاتها أسئلة الفنّانين في مستوى تشكّل الرّؤية وتناول التّقنية، وخاصّة كيفيّات تلقّي اللّوحة المسنديّة الغربيّة ومقارباتها. ولهذا فإنّه لا يمكننا، في إطار البحث عن دوافع قيام الممارسة التّشكيليّة العربيّة الحديثة أن نتجاوز ما أسميناه بـ«الإطار المؤسَّساتي والسياق الفنّي لولادة اللّوحة المسندية»، وفي هذا الباب لا ينبغي أنْ نهمل مسألة في غاية الأهميّة، وهي تشتّت الباحثين العرب في تحديد نشأة الممارسة التّشكيليّة؛ فمن الضّروري أن نقوم بعرض أبرز الأفكار ومواجهتها نقديًّا. ويمكن لنا الانتباه إلى دوافع الأفراد من الفنّانين الذين كثيرًا ما صنّفوا في دوائر التّأثير الاستعماري أو ارتبطوا بمؤسَّسات رسميّة، والحال أنّ من الفنّانين الأوائل من كانت

له ظروف بدايات مختلفة وخارجة عن سياق المؤسّسات. وإلى جانب ذلك؛ من الضروري التوسع في دراسة أهمّ المؤسَّسات الفنِّيّة التي رعت البدايات، وكان لها تأثير كبير عليها، زد على ذلك تتبّع ملابسات البعثات الدّراسيّة التي قامت بها بعض الدّول العربيّة، ورصد تأثيراتها ونتائجها على ممارسة الأفراد وعلى توليد سياق فنّي جديد، تمثّل في انبعاث المحترفات الخاصّة والجمعيّات الأهليّة. ومن الهام ألا نقصر بحثنا على هذا النّسيج المؤسَّساتي، بل يمكن أنْ نتجاوزه لإبراز ما خلّفه السياق الجديد في الصحافة العربيّة وفي الجمهور، متابعين بذلك ما نسمّيه بـــ«تشكّل الذّائقة الفنِّيّة» في المجتمع العربي.

وبما أنّ اللّوحة المسنديّة شارفت المنطقة العربيّة بتفاوت فإنّنا سنركّز في بحثنا على بعض الأقطار العربيّة دون غيرها لدوافع رئيسيّة؛ منها ما يتعلّق بـــ«السبق» التّاريخي في تلقّي هذه اللّوحة، ونقدّر أنّ نشأة اللّوحة في دول الخليج العربي تأخّر عن بقيّة الدّول العربيّة، لذلك فإنّنا نخيّر تصدّينا لهذه النّشأة في عمل قادم.

***

تطرحُ مسألة نشأة اللّوحة المسنديّة في العالم العربي أسئلة كثيرة لا تتعلّق بالظّروف التّاريخيّة التي حفّت بظهورها فحسب، وإنّما بالمشكليّات التي رافقتها. لذلك فالبحث في النّشأة موصول بالسياقات التاريخيّة وبمجموعة من القضايا الفنِّيّة التي التبست إلى درجة الأشكلة، ومنها ما هو متّصل بتلقّي التّصوير الغربي وبنسق تأسّسه ولزوميّاته

في تربة عربيّة اعتادت على غيره من صنوف الفنّ. ومن المهمّ الوقوف عند جملة من الاصطلاحات التي تبدو للوهلة الأولى بديهيّة في سياق التّداول وهي ملغزة وتحتاج إلى مساءلة؛ فماذا نعني بـ«النّشأة»؟ وأيّ دلالة للّوحة المسنديّة؟ وماهي المقوّمات التي حفّت بنموّ هذا الفنّ في المجتمع العربي؟ وكيف تجلّت قضايا اللّوحة المسنديّة في الممارسة الفنّيّة للفنّانين العرب الأوائل؟

تمثّل دراسة نشأة اللّوحة المسنديّة جزءًا من حفريّات في الثقافة العربيّة الإسلاميّة؛ فطالما همّشت المشاريع الفكريّة الكبرى الرّافد الفنّي عند تعرّضها لتشخيص تكوين الثقافة العربيّة الإسلاميّة أو تكوينيّتها، وهذا ما يثبت مركزيّة الخطاب اللّغوي قياسًا بالخطاب البصري، ونوعًا من الحكم الضّمني على محدوديّة المقوّم البصري في تشكيل البنى الرّئيسيّة للثقافة في المجتمع العربي. وتعني «النّشأة»[1] بداية الشّيء، وهي بداية تقع في الزّمن والمكان برابط الثقافة الموجودة، والنّشأة وجود شيء لم يكن موجودًا. وإذْ تُجْمَل النّشأة بداية بالمعنى العامّ فإنّها تحدُث في الزّمان لتشكّل امتدادًا قد يسفرُ عن «مرحلة» أو«فترة»، وإذا ما أثمرت «النّشأة» امتدادًا واسعًا بتلوّنات مختلفة صارت رديفًا لـ«الينبوع» أو«اللّحظة التّأسيسيّة». وبذلك تكون «النّشأة» في السياق الثقافي بداية مرحلة هامّة في تاريخ أيّ مجال ثقافي أو حضاري؛ فهي وقوف على اللّحظات التّأسيسيّة لخطاب ما، ومساءلة لـ«الينابيع»؛ فلا معنى لدراسة الظّاهرة الفنّيّة التّشكيليّة العربيّة دون العودة إلى نقطة البداية: الولادة تحديدًا.

(1) في المعنى اللّغوي يقرّ ابن منظور بدلالة الابتداء: «أنشأ اللّه الخلق أي ابتدأ خلقهم»؛ لسان العرب- دار صادر بيروت- الطّبعة الأولى 1990- المجلّد الأوّل- ص.170.

ولا معنى لدراسة تشكّل التجربة الجماليّة العربيّة وتطوّر ممارساتها إن لم نكن على وعي بالبدايات، ويهدف هذا الوعي إلى بناء مراجعة لـ«نشأة فنّ اللّوحة المسنديّة» في العالم العربي، لأنّ حيويّة الفكر تفترض هذه المراجعة الدّائمة والعدول عن مأثور الاستنتاجات.

ولا تعني مقصديّة الإلمام بهذه «الولادة» في بلدان الوطن العربي بحثًا في شموليّة ظَاهرة استقبال اللّوحة المسنديّة فحسب، أو إقرارًا ضمنيًّا بأنّ العرب جميعًا قد عاشوا البدايات نفسها في مستوى تأسّس الفنون التّشكيليّة، ولكن لإيماننا بأنّ الثقافة العربيّة الإسلاميّة الممتدّة على المشرق والمغرب العربيّين تحمل ثوابت مشتركة وتحقّق بنيات متشابهة في التّفكير والاجتماع البشري بين جميع الشّعوب العربيّة، ولذا فإنّنا نستبعد منذ البدء اعتبار الخصوصيّات المحليّة كعقبة في وجه المقاربة التّحليليّة والمقارنيّة والنّقديّة لامتداد ظاهرة الفنون التّشكيليّة، ولا تدفعنا أطروحة البعض بشأن اختلاف نوعيّة الاستعمار في المشرق والمغرب، و«تباين» التّعامل معه لدى شعوب المنطقتين، لأن نتّخذ موقفًا إجرائيًّا ملزمًا للتّفريق بين منطقة وأخرى، بل رأينا أنّ هذه العمليّات النّظريّة والتّطبيقيّة التي تنتشر في كتابات عديدة من شأنها رفض فكرة الثقافة القاعديّة الواحدة للمجتمعات العربيّة الإسلاميّة، كما تسهم في تحقيق طموحات لا مشروعة في تقسيم المنطقة العربيّة إلى منطقتين وبالتّالي إلى مركزيّتين؛ مشرقيّة ومغربيّة، وهو ما نجده يتردّد في أطروحات سيلفيا نايف حين تحدّد علاقة المشرق والمغرب بالاستعمار؛ فتفاضل بينهما على أساس إيجابيّة الأوّل وسلبيّة الثّاني: «إنّ المشرق كان في مطلع القرن العشرين ينظر إلى ذلك التّأثير نظرة إيجابيّة، فيعتبره عامل تنمية

وتطوير، في وقت كان فيه المشرق يشهد بزوغ ثقافة عربيّة آخذة في التّجديد جرّاء الاحتكاك بالفكر الأوروبي. أمّا في المغرب العربي، فقد كانت الثقافة الفرنسيّة والثقافة المحليّة تتجاوران من غير أن تتحاورا، فكان ينعدم التّفاعل بينهمًا عمليّا»[1]، وفي هذا الموقف ضيم كبير وسوء فهم لدواخل العلاقة بين الثقافة الفرنسيّة والثقافة المحليّة في المغرب العربي[2]، وهو موقف لا يأخذ به باحثون آخرون انهمكوا منذ عشرات السّنين في تأريخ الحركة التّشكيليّة العربيّة؛ فالباحث شوكت الرّبيعي، وهو من أوائل الباحثين العرب الذين قدّموا مشروعًا موسّعًا لتأريخ التجربة الفنّية العربيّة كان على وعي بأهمّيّة الحسم في القضيّة المفتعلة: مشرق/ مغرب، فيعتبر مشروعه «غارة على الحدود المصطنعة»؛ يقول موضّحًا حدود مبحثه ودوافعه: «قد يواجه القارئ أمام كلّ باب أو قسم من هذا الكتاب (عنوانا) منفصلًا من حيث الشّكل وحسب..ولكنّه سيرى المضمون متوحّدًا في بنائه وسياقاته وسيره وتتابعاته التّأريخيّة ورؤياه الوحدويّة..فالحديث في القسم الثّاني الذي هو (مصر والسّودان والمغرب العربي) موحّد الصّيغة والاتّجاه، ويرتكز -شأنه شأن بقيّة الأقسام الأخرى- إلى مفهوم وحدة الثقافة العربيّة. وما التّقسيمات في بنيته الدّاخليّة إلاّ من باب تشخيص الجوانب الذّاتيّة وخصوصيّتها الظّرفيّة

(1) سيلفيا نايف: بحثًا عن حداثة عربيّة- ترجمة:د. حسين قبيسي، ومراجعة: د. طلال سهيل- مطبوعات أجيال للفنون التّشكيليّة- السنة 2008- ص.18.

(2) تستبعد مواقف المؤرّخين الخلط بين ثقافة الغرب والثقافة الاستعماريّة في منطقة شمال إفريقيا، ومثال ذلك ما يراه يحيى الغول عن النّموذج التّونسي في كتابه: مناهج التّاريخ- مركز النّشر الجامعي، تونس - 2004- ص.196:

«إنّ تأثير الغرب (الحضارة الأوروبيّة) في البلاد التّونسيّة قبيل انتصاب الاستعمار سنة 1881قد بدأ بشكل غير مباشر، ثمّ ما لبث أن أضحى بعد هذا التّاريخ مباشرًا ويشكّل ظاهرة خطيرة بحكم التّحدّيات الاستعماريّة. وقد انتبه قادة الحركة المطلبيّة السياسيّة التّونسيّة إلى وجوب التّمييز بين المظاهر الحضاريّة وتلك الاستعماريّة في التّدخّل الفرنسي».

والزّمانيّة في سايكولوجيّة الطّبقات.. إذ لا يمكن بأيّ حال أن تهمل الوحدات أو المفردات البنيويّة لأيّ مجتمع له موروثه الخاص والمطبوع، وتبقى الصيغة العامّة هي الانتماء لأمّة عربيّة»[1]. ورغم إدراكنا للمنبت العروبي الذي ينطلق منه شوكت الرّبيعي فإنّ ذلك لا يفنّد الرؤية الشموليّة التي جعلته لا يقصي المغرب العربي من مبحثه، وما تقسيمه البحث إلى مناطق إلاّ للضّرورة المنهجيّة فحسب، وإن كانت دوافعه أيضًا تُناقش مثل اعتباره أنّ الوحدة قائمة على رمز «المئذنة»، ويشير بذلك إلى الدّين الإسلامي، مع أنّ ذلك ليس خصيصة العرب وحدهم بل يشمل المؤمنين بالإسلام في جميع أصقاع الأرض، ونرى في هذا المبرّر نوعًا من القصور، وهو ما استشعره شوكت الرّبيعي حين أضاف ما يسمّيه بـ«وحدة الثقافة»، لهذا لا يفتأ يحرص على عدم إقصاء أيّ منطقة عربيّة من الدّرس، بل يربط دراسته لكلّ قُطر بما درسه في الأقطار الأخرى؛ فيعلن: «يجد القارئ مهما واجه من تفرّد شكلي للأبواب في الكتاب أنّ الحديث عن المغرب مثلًا لا ينفصل في محتواه عن سائر الأقطار العربيّة الأخرى؛ القاصية أو الدّانية إليه..وهكذا تنسحب هذه المعالجة على العراق الذي هو قطر عربي في أقصى شرق الوطن العربي»[2]. إذن يبدو لنا بشكل واضح الحرص المنهجي على تحديد أوسع لحدود البحث، وهو ما نذهب إليه؛ فهناك أكثر من سمة مشتركة بين شعوب العالم العربي تحتّم علينا وضع كلّ هذه الأقطار في مجال البحث، ثمّ إنّنا نعتقد أنّ العامل الرّئيسي الذي يدعم توجّهنا هو اشتراك العالم العربي في استقبال اللّوحة المسنديّة كتصوّر وممارسة حديثة عليه.

(1) شوكت الرّبيعي: مرجع سابق - ص.8.
(2) المرجع نفسه- ص.8.

وإذا كنّا قد حدّدنا مبحثنا في إطار نماذج من العالم العربي فإنّنا نقرُّ بأنّ فترة البدايات -أي المرحلة الأولى التي دخل فيها فنّ التصوير الغربي إلى العالم العربي- هي فترة متزامنة مع استعمار المنطقة من قبل القوى الاستعماريّة، ولا يعني ذلك أنّنا ننْفي كلّ قول بوجود ظواهر غربيّة فنِّيّة في العالم العربي قبل هذه المرحلة التي تبدأ من أواخر القرن التّاسع عشر، ولكنّنا نعتبر أنّ التّراكم الحقيقي على المستوى الكمّي والنّوعي لم يحدث إلاّ في هذه المرحلة دون سواها، وهذا ما سنأتي على بيانه. وإن كان بعض الباحثين يتّهمون العالم العربي بـ«التّأخّر» و«التّخلّف» أصلًا بسبب أخذه بأسباب فنّ اللّوحة المسنديّة فإنّنا نبتعد عن هذا الحُكم، محاولين فهم ودراسة البدايات بعيدًا عن أيّ حكم مسبق. يرى عفيف بهنسي أنّ الفنّ الحديث «لم يمرّ في العالم بهذه المراحل (كلاسيكيّة، باروك...) في حقبة واحدة، بل كان ثمّة منطقة من العالم هي المبادرة والسباقة في تبنّي أسلوب ما، وتأتي بعدها مناطق أخرى وبعضها متخلّف جدًّا كما هو الأمر بالنّسبة للمنطقة العربيّة»[1]. والملاحظ أنّ اصطلاح الفنّ الحديث الذي يستخدمه بهنسي في هذا السياق يترادف مع فنّ اللّوحة المسنديّة، وليس معنى مصطلح الفنّ الحديث بالمفهوم الغربي Art moderne.

وقد نردُّ القول بـ«التّخلّف»، وفق ما ذهب إليه البعض، إلى معنى التّفاوت التّاريخي بين غرب سبّاق إلى الفنون البصريّة وشرق محترز تجاهها، وهو ليس تخلّفا بالمعنى التّحقيري للكلمة وإنّما يُقتصر فيه على الجانب التّاريخي فحسب، ورغم ذلك قد يُنظر إلى مصطلح«التّخلّف»

(1) - عفيف بهنسي: الفنّ الحديث في البلاد العربيّة- دار الجنوب، تونس- دون تاريخ نشر- ص.41.

كنِتاج لمقارنة بين قطب مركزي يمتلك النّموذج التّاريخي التّصاعدي للتّقدّم، وقطب آخر لم يصل إلى مصاف القطب الأوّل، وقد نحكم بهذا على التّاريخ الفنّي بأنّه تاريخ كرونولوجي تصاعدي، وهو أمر يحتاج إلى تريّث علمي كبير لاختلاف الزّمن الغربي عن الزّمن العربي في المعنى الفلسفي للكلمة، وهو ما قد لا يُجيز المقارنة أصلًا بدلالة التّفاضل. لذلك فإنّنا لا نوافقُ القول بتشخيص الوضعيّة العربيّة في الفنون على أنّها وضعيّة متخلّفة، بل نقرّ فحسب بأنّ العالم العربي لم يعرف الفنون التّشكيليّة بمعناها الحديث، لا باعتبار ذلك وضعًا دونيًّا، فلا يكون الغرب هو النّمط الحضاري النّموذجي، وإنّما ننظر إلى هذه المسألة من باب الوعي باختلاف ثقافات الأمم وتنوّع رؤيتها للعالم والأشياء من حولها. وبالنّظر إلى صلة «النّشأة» بـ«الولادة» فإنّنا نومئ في بداية الدّرس إلى مشكليّة هذه الولادة؛ أهي ولادة طبيعيّة جاءت نتيجة تراكم فنّي في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، أم هي ولادة قيصريّة وجنس فنّي جُلب من الغربِ من بين ما جلب من منتجات ثقافة الآخر الغالبِ فلم تتلبّس نشأته في البيئة العربيّة بإكراهات المجتمع، أم على العكس من ذلك تبيّأت حتّى صارت عربيّة، وهذا ما يجعل مشكليّة الهويّة مبثوثة في كامل ردهات مبحثنا.

***

لم تكن «اللّوحة المسنديّة» مجرّد غرض مادّي في الثقافة الغربيّة. وفي تعريف لهذه اللّوحة يبيّن «إيتيان سوريو» أنّ اللّوحة المسنديّة سمّيت

في صيغتها الماديّة باعتبارها حجمًا صغيرًا وُضع لغرض جماليّ لأنّها تردّ إلى تصوّرٍ ما لفنّ التّصوير، يمكن نسبتهُ إلى عصر النّهضة؛ فاللّوحة المسنديّة عمل تصويري مكتف بذاته وليس له وجهة محدّدة مثل الغاية المعماريّة؛ فلقد كان فنّ التّصوير إلى حدود عصر النّهضة، وحتّى بعده بالنّسبة لبعض الأعمال، يشغل وظيفة نفعيّة؛ كانت الأعمال موجّهة لزخرفة غرضٍ ما أو مزهريّة أو صندوق أو لتزيين حائطٍ، ولكن بفضل التقدّم الذي شهده عصر النّهضة، وقد رأى فيه بعضهم انحطاطًا، شرع المصوّرون في إنجاز أعمال ليس لها هدف محدّد، وقد أثّرت هذه الأعمال في الأعمال الوظيفيّة»[1].

ومن المفيد التّمييز بين اللّوحة والتّصوير الذي سبق نشوء اللّوحة في أوروبّا مثلما هو الشّأن في المنطقة العربيّة؛ لقد عرفت ممارسة التّصوير تلوّنات كثيرة عبر العصور، وتلبّست بكلّ ما هو زخرفي وتزييني على محامل مختلفة ولدواع متعدّدة، ولكنّنا نقصد في سياقنا اللّوحة القماشيّة الزّيتيّة التي ظهرت في عصر النّهضة الأوروبيّة، وحوّلت معنى الممارسة التّصويريّة وأعطت مفهوما جديدًا للفنّان المصوّر إلى حدود المنعطف الانطباعي ومنه إلى مغامرة الفنّ الحديث. وإن كان فعل التّصوير لدى الغرب مقترنًا في عصر النّهضة الأوروبيّة بتعقّل العالم (التّصوير شيء ذهني)، فإنّ التّوجّه نحو العقل في اكتناه الوجود بصريًّا هو الذي قاد إلى تمزيق عُرى المقدّس الدّيني عبر قرون من الممارسة التّصويريّة، وجعل الفنّ محرّرًا للإنسان ورافعة لحريّة التّجربة. ولم تكن اللّوحة المسنديّة مرآة لهذا الحراك المفهومي فحسب، بل إنّ تطوّر تقنيات التّصوير

(1) Etien souriau : Vocabulaire d’esthétique, P.U.F, 1990, p.p.391-392.

تفاعلت مع نموّ مفهوم الإنسان إلى غاية القرن التّاسع عشر، وما الالتزام بالمنظور في فنّ عصر النّهضة والفنّ الكلاسيكي إلاّ إيذان بهذا الالتزام العقلي بإدراك الطّبيعة وعالم الإنسان، وهو ما سيتزعزع إثر المنعطف الانطباعي لتكون اللّوحة المسنديّة من جديد فضاء الصّراع بين صرامة العقل وحريّة التّجربة الفرديّة.

النّشأة في ميزان الخطاب التّاريخي

ليس بإمكاننا أن ندرس البدايات دون النّظر في أهمّ الأطروحات التّاريخيّة والنقديّة السّائدة في الكتابات العربيّة، ولئن اعتبرنا هذه الأطروحات مجرّد فرضيّات فلا يعقل أن نعتبرها تصوّرات جازمة لأنّها تشكّل إسهامات بحثيّة قائمة على الشّرط النّسبي في البحث عن الحقيقة التاريخيّة، وهي إسهامات مترتّبة على وثائق وأحداث تحتاج إلى تدقيق، ولم تسلم من المعالجة الأيديولوجيّة، لذلك نعرض أبرزها حتّى نتخيّر لبحثنا طريقًا أخرى قد تستفيد منها ولكن بمقصديّة تطوير البحث لا التّطابق مع النّتائج السّابقة؛ إذ نرى أنّها تجمل نوعًا من الشّطط.

1 – فرضيّة القطيعة:

تعتبر سيلفيا نايف أنّ المرحلة الأولى التي شهدتها الفنون التّشكيليّة العربيّة هي «مرحلة التّبنّي»؛ حيث قام أفراد في البداية بإعلان الرغبة في تبنّي الشكل الفنّي الغربي كتعبير عن انسداد أفق «الفنّ الإسلامي»، وسعيًا إلى الخروج؛ من مرحلة التّخلّف، فجعلت من الفنّ التّشكيلي علامة من علامات هذا الخروج. تقول: «حلّ الفنّ الغربي، في العقود الأولى من القرن، محلّ الفنون التّقليديّة الأهليّة، في فترات تفاوتت بين بلد وآخر، لكن في إطار منظور واحد وهو منظور تعويض التّخلّف الذي كان يبدو قائمًا في هذا الميدان»[1]، ومثّلت هذه الحلول لشكل على حساب آخر «قطيعةً» مع التّقاليد الفنّيّة المحليّة، وهو ما يعني بشكل مباشر اختلافا جوهريًّا للشكل والمفاهيم بين الفنون المحليّة والفنّ الغربي الوافد، ولعلّ استخدام اصطلاح «محلّي» يضمّن بالبداهة استقبالًا لاصطلاح «غير محلّي» أو «وافد» أو «غريب عن التّربة الثقافية والحضاريّة»، وهو ما يصبغ الفنّ الغربي بصفات قد تبدو للوهلة الأولى بأنّ لها صلة فحسب بـ«الانبتات»، لأنّ هذه القطيعة المعلنة تدفع إلى تأويلها من باب السّلب أكثر من الإيجاب، كأنّها فعلًا قسمة بين زمنين لا يداخلهما فكر التّواصل والانفصال في آن، على اعتبار أنّ الفنّ الغربي يتعارض، وفق هذا المنظور، تعارضًا تامًّا مع «الفنون المحليّة»، وإذا كان الفنّ الغربي رديفًا للحداثة فإنّ الفنون المحليّة توازي التّخلّف، وهذه استنتاجات يولّدها الخطاب المبطّن للباحثة سيلفيا؛ فقد واجه الفنّان العربي معضلات كثيرة، فقد تبنّى شكلًا فنّيًّا مرتهنًا بتطوّر التّقنية الغربيّة، وهذا ما يفيد بقاءه في

(1) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص.11.

حدود التّابعيّة التّقنيّة، ثمّ إنّه تبنّى الشّكل دون وعي بخطورة المفاهيم، بل تصف سيلفيا الفنّان العربي بأنّه جاهل بالمفاهيم، وهو ما جعل الأعمال الفنِّيّة العربيّة مفتقرة إلى الإبداعية.

حين تبدو القطيعة جذريّة فإنّها تتأكّد، حسب الباحثة، باستبدال لغة بلغة أخرى وبتغيّر الإطار الفكري، ولكنّها تقرّ في الآن نفسه بأنّ العرب تبنّوا الفنّ الغربي وأدركوا لاحقًا أنّه يعيش قلقًا ومنعطفات فاصطدموا عندها بالنّموذج الغربي الذي بدا مسترابا ممّا أدّى إلى التّفكير في «تعريب» الفنّ الغربي، وشرع الفنّانون في البحث عن سبل لــ«التّوفيق» بين تراثهم الفنّي وإلزامات الفنّ الغربي.

ويضمّن النّاقد بدر الدّين أبو غازي تشخيصه لفكرة القطيعة، مقارنًا بين الأدب والفنون التّشكيليّة العربيّة: «هذه الفنون لم تبدأ كما بدأ الأدب الحديث مرتبطًا بتراثه، متّصل الحلقات به، وإنّما جاءت بداياتها وثيقة الصّلة بالغرب؛ أخذت عنه الوسائل والأشكال لإقامة فنّ تشكيلي حديث ولم تربط الأقطار العربيّة هذا الوعي الجديد بالتّجربة العربيّة التّشكيليّة في عصورها المختلفة بل مضت في اتّجاه نقيض لها»[1].

لكنّ فرضيّة القطيعة لا تتأسّس، وفق الباحث شاكر لعيبي، على ترك «الفنون الأهليّة»، وإنّما على تبنّي الثقافة العالمة لتصوّرات شكلانيّة؛ فيصرّح: «ثمّة قطيعة تاريخيّة تصيب، على وجه الخصوص، صميم ما يعتبر ثقافة تشكيليّة عارفة وراقية ومتعلّمة، لأنّ الثقافات الشعبيّة

(1) بدر الدّين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التّشكيليّة- مجلّة المعرفة، دمشق- العدد-161 السنة -1975 ص.21.

(الخزف والسّجّاد وأشغال المعدن والخشب) استمرّت على طريقتها الخاصّة، وبفخر، باستيهام الماضي من دون قطيعة مماثلة. تتجلّى هذه القطيعة عندما نعلم أنّ التّجربة العثمانيّة/ التّركيّة هي التي أمدّت العالم العربي ببضعة مفهومات للحداثة السياسيّة (تركيا الفتاة المنقولة تحت اسم مصر الفتاة..)، وللتّجربة الاجتماعيّة التّحرّريّة (تحرّر المرأة التّركيّة المقلَّد في مصر على يد هدى شعراوي)، ولفنّ الرّسم الذي سيهجر في تركيا الممارسة الزّخرفيّة المنمنماتيّة السّابقة تحت تأثير الضّغوط الحضاريّة الأوروبيّة»[1]، وبهذا الفصل بين إحداثيّات الثقافة العالمة والثقافة الشعبيّة يقرّ لعيبي أنّ فكرة القطيعة لم تقع إلاّ في طبقة مخصوصة من الثقافة العربيّة الإسلاميّة، دون أن تمسّ الثقافة الشعبيّة التي واصلت الالتزام بممارسات فنّيّة قديمة ذات بعد حرفي، ورغم أنّ التّمييز الوارد لم يشمل ثنائيّة الحرفة/الفنّ، فإنّه لامسها من الدّاخل؛ فالقول بتمادي الثقافة الشعبيّة في تبنّي الخزف أو السجّاد هو تصريح مباشر بحدود ما للممارسة الجماليّة العربيّة التي كان يهيمن عليها الطّابع الحرفي، لذلك فإنّ هذا القول يفيد التّباين الأوّلي الذي سيعيشه العالم العربي حين تتحوّل التزامات الثقافة العالمة إلى التزامات رسميّة تخرج عن حدودها الضّيّقة لتكتسح السياقات الثقافية والاجتماعيّة الموسّعة، فإذا كان التبنّي الأوّلي للفنون الغربيّة قُيّد في أطر ضيّقة داخل قصور السّاسة والخاصّة فإنّه تحوّلَ بعدها ليجتاح «الشّارع العربي» بشكل ملزم، لهذا فإنّ التّباين بين الحرفة والفنّ سيمنح الفنون التشكيليّة الغربيّة صورة رمزيّة لنموذج الثقافة العالمة التي تتحوّل إلى فنون ذات أفضليّة قياسًا

(1) شاكر لعيبي: خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر- دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة- الطبعة الأولى 2003-ص.17.

بالحرف التي سيُنظر إليها كفنون دنيا، وبالتّالي فإنّ فرضيّة القطيعة أنتجت تبنيًا لأطروحات غربيّة تمّ تجاوزها في الغرب أصلًا، وهي القائمة على التّمييز التّفاضلي بين فنون عليا وأخرى دونيّة لأنّها تعتمد على الشغل اليدوي.

المسألة الثّانية التي يطرحها لعيبي تتعلّق بالإمداد الذي قامت به التّجربة التّركيّة العثمانيّة للعالم العربي، فهو يُلمِح إلى ما في هذا الإمداد من سلبيّات؛ حيث إنّ تبنّي العثمانيّين لـ«الحداثة الغربيّة» في مجالات مختلفة أدّى إلى تصدير نوعيّة هذا التّبنّي والتّلقّي إلى كامل أرجاء الامبراطوريّة وكأنّ شاكر لعيبي يومئ إلى تبعات نوعيّة هذا الإمداد وتحيّزه إلى الرّؤية «التّركيّة»، أي إنّ العالم العربي تواصل مع «الحداثة الغربيّة» بطريقين، طريق التّجربة التّركيّة وطريق الانفتاح الخاصّ والمباشر على التّجربة الغربيّة. هناك تحميل مبطّن لدور سلبي لعبه الأتراك في طرح صيغة التّبنّي العربي للفنون التّشكيليّة الغربيّة، أدّى إلى الاهتمام بماهو شكلاني دون النّظر في الإطار المعرفي والمفاهيمي للفنون التّشكيليّة الغربيّة.

2 – فرضيّة الأصل العثماني:

يتمسّك الباحث شربل داغر بفرضيّة الجذور العثمانيّة للّوحة المسنديّة، ويجعل من هذه الفرضيّة تدشينًا لمبحث «جديد» يحتاج إلى سندات كثيرة، فهو يعلن «وجبت العودة البحثيّة إلى المجال العثماني لأنّ فيه ما يفسّر، قبل مشروعات الاستعمار، إدخال البيئات قبل البلدان العربيّة في

الفنّ حسب الطّريقة الأوروبيّة»[1] ويعني ذلك أنّ السّؤال الحارق حول تحديد تاريخي لبداية دخول اللوحة المسنديّة إلى العالم العربي يفترض وجود قراءة لا تقصي ملابسات تاريخيّة ذات فاعليّة وتأثير ولكن هل يمكن اعتماد العامل الواحد على اعتباره جوابًا شافيًا عن سؤال حلول التّصوير؟

يدعو داغر إلى التّخلّي عن نظرتين للتاريخ العربي؛ أولاهما القول بابتداء التّاريخ الفنّي العربي الحديث من تاريخ الدّول العربيّة، وتعتمد النّظرة الثانية على تاريخ بدايات الفنّانين العرب، وكلاهما مرفوض في أطروحته لاعتقاده بأنّ الأصول الأولى للتصوير تعود إلى فضاءين أساسيّين: القصر العثماني والكنيسة المسيحيّة. والملاحظ أنّ «داغر» يتعامل مع المعطيات التّاريخيّة بنيّة تطويعها إلى فرضيّته في إطار تحقيق اختلاف جذري مع كلّ الأطروحات التّاريخيّة العربيّة؛ إذ ينفرد بهذه الفرضيّة وكأنّه يستخرج مرحلة مسكوتًا عنها أو مغيّبة، فيعمد إلى تقديم مجموعة من الفنّانين العثمانيين الذين عرفوا التّصوير ضمن الموادّ الدّراسيّة في «الأكاديميّة الحربيّة» ومنهم: سليمان سييت (1842-1913) وخليل باشا (1857-1939) وعلي رضا (1858-1930)، وغيرهم من الذين درسوا الفنّ وسافروا إلى فرنسا فعاشوا في محترفات الفنّانين الفرنسيين ثمّ عادوا لتدريس التربية الفنّيّة. وحاول داغر البحث في أصول بعض الفنّانين العرب الأوائل حتّى يثبت الأصل غير العربي تأكيدًا لفرضيّته؛ فالفنّان السوري توفيق طارق (1875-1940) من أب تركي وأم دمشقيّة، والفنّان التّونسي أحمد عصمان هو تركي؛ فوالده شغل منصب

(1) شربل داغر: العين واللّوحة- المركز الثقافي العربي- الطبعة الأولى 2006- ص17.

أمير البحر في عهد محمّد باشا، والفنّان الهادي الخياشي (1882-1948) تردد على مُحْتَرَف فنّان فرنسي وكان قريبًا من بلاط الباي، لذلك استنتج داغر أن له صلة بالعثمانيين، والغريب أنه حشره في زمرة العثمانيين لدعم الفرضية! وأمّا الفنّان المصري أحمد صبري (1889-1955) فله أصل تركي مباشر أيضًا. ومن أغرب ما تأتيه هذه الفرضيّة أنّها تُعلي من شأن الأتراك على حساب العرب، وكأنّها تسقط في آليّة شُعوبيّة متستّرة؛ حيث لا يُعقل أن يفتّش الباحث التّاريخي عن أصول عرقيّة للفنّانين حتّى يفنّد عنهم انتماءهم الطّبيعي للبيئة العربيّة. ويستشعر شربل ترجرج فرضيته؛ فيقول: «يجد الفنّ العربي الحديث في مشروعات التّحديث بدايته الأكيدة من دون أن تكون بداية مرسومة مطلوبة؛ إذ هي حدثت في جانب منها عفوا، فالأعداد الكبيرة من الفنّانين الذين تمّ ذكرهم أعلاه عثمانيّون أساسًا، استعادتهم البلدان العربيّة إلى تاريخها التّشكيلي لاحقًا.. أمّا بداية الفنّ العربي الحديث الأكيدة فتمّت في حضانة الاستعمار»[1]. ولا نفهم بالطّبع أيّة بداية «مؤكّدة» يعنيها شربل؛ إذ نلمس بوضوح هذا التّشوّش في مستوى تحقّقه من لحظة البدايات: أكانت بفضل العثمانيين أم كانت بفضل الاستعمار.

(1) المرجع نفسه - ص.105.

الاستشراق الفنّي

لا يمكن لنا أن نغفل عن حقيقة أنّ «اللّوحة المسنديّة» ظاهرة جديدة على الثقافة العربيّة؛ فالتّقاليد البصريّة العربيّة لم تشهد هذا النّمط من التّصوير، وإن كانت قد تلمّست طرقًا وأنواعًا أخرى، لعلّ أبرزها فنّ المنمنمات وفنّ الأرسومات (الرّسم على الزّجاج)، وهما النّوعان البارزان رغم اختلاف المنشأ وأسبابه، ولكنّهما عبّرا عن رؤية للتّصوير جديرة بالتّفحّص. ولم تستطع التّعبيرتان التّصويريّتان أن تُثمرا تصوّرًا تصويريًّا جديدًا من حيث التّقنية أو المفهوم. وكان تكشّف العرب على «اللّوحة المسنديّة» من خلال الفنّ الاستشراقي بامتياز. وإذا ما

كان الفضاء التّصويري العربي قد استقبل الفنّ الاستشراقي في سياق حضاري متدهور فإنّ عمليّة الاستقبال لم تُلامس الإطار الفنّي العربي- رغم محدوديّة تأثيره- وإنّما لامست الثقافة الإسلاميّة من خلال تباين التّلقّي الفكري والدّيني لهذا النّوع الفنّي الوافد.

1 - ما الاستشراق؟:

ينبني الاستشراق على فاعليّة دراسة الشّرق من قبل الغربيّين وسواء أذهبت المواقف في اتّجاه الاستشراق نحو اعتباره ظاهرة ثقافيّة إضافة إلى كونه مهّد للمشروع الاستعماري أم ذهبت إلى اعتباره أسلوبًا غربيًّا للسيطرة وإعطاء الصّورة السلبيّة للشّرق (الاضطهاد، الجنس..) فإنّ الاستشراق مجال بحثي وضع الشّرق في منزلة موضوع بحث. ولم يقع الاهتمام بالاستشراق إلاّ في سبعينيّات القرن العشرين، ووضع «التّصوير الاستشراقي» ضمن مبحث أوسع وهو «الاستشراق» باعتباره ظاهرة عالميّة تشمل مختلف فروع الثقافة. ويرى يورغ ماير أنّه لا يمكننا اختزال الرسم الاستشراقي في تصوير الحريم والبعد الغرائبي للذّكورة؛ فلا يجوز «ردُّ الاستشراق إلى الظّاهرة الاستعماريّة مثلما ذهب إلى ذلك إدوارد سعيد في أطروحته عن استشراقيّة الشّرقيّين، حيث نظر سعيد إلى الاستشراق كآليّة مراقبة استعماريّة أوروبيّة تهدف إلى تبرير ممارساته وإحلال تماسك تفوّقه. ولا شكّ فإنّ هذه السّمات تلعب دورًا هامًّا، ولكنّنا لا ننكر أنّ التّصوير الاستشراقي هو غير ذلك؛ فهو متعدّد ويمنح طيفًا عريضًا من التّمفصلات الفنّيّة، ولا نستطيع رده إلى مجرّد استجابة

لرغبات سطحيّة لجمهور الصّالون»[1].

وإذا ما اتّصل الغرب بالشّرق في فترات مختلفة، لعلّ أهمّها المواجهة في الحروب الصّليبيّة، فإنّ المحطّة الأساسيّة التي دشّنت اللّقاء الثّاني والحاسم في اتّجاه الاستشراق، (على اختلاف المرامي والأشكال)، جسّدتها الحملة الفرنسيّة على مصر منذ سنة 1798؛ فهي التي كرّست مجال الاستشراق. لكن لا يمكننا إغفال تبعات هزيمة الأتراك سنة 1683 أمام فيينّا والتي سمحت بسفر الفنّانين إلى الشّرق وتبديد الخوف الذي عمّر طويلًا في ذهنيّة الغربي باتّجاه العالم الشّرقي. وقد خلق الاستشراق رؤى متفرّقة بشأن خلفيّاته، ومثلما انتصبت المواقف على اختلافها منه فإنّه لم يسلم في ذاته من التّباين؛ فلا يمكن أن يُزجّ به في دائرة واحدة، ومع ذلك فإنّ سمته الغالبة هي النّظر إلى الشّرق من المنظور الغربي فحسب؛ يقول المستشرق ياروسلاف ستيتكيفيتش: «في أعقاب الرّومانسيين الأبرياء جاء المستشرقون بصفة مؤرّخي ثقافة، ثمّ جرفتهم الموجات الأخيرة المنحسرة للمثاليّة الألمانيّة. لقد أنجزوا الكثير من الأعمال الجيّدة وامتلكوا يقينًا مثيرًا للحد من هدفهم ومهمّتهم الثقافية؛ كانوا يدمجون الشّرق في ثقافة كونيّة، على الرغم من أنّ ذلك قد تمّ من خلال المحفّز الغربي وحده»[2].

ولكنّ المستشرقين الأوائل دخلوا الشّرق بفضل تطلّعات الساسة أيضًا؛ حيث كان بونابرت مثالًا لاهتمام الأوروبي بالشّرق، فقد تجلّى منذ شبابه

(1) Jurg Meyer Zur Capelleian: in Martina Haja et Gunter Wimmer: Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne, ACR édition, 2000, p.6.

(2) ياروسلاف ستيتكيفيتش: الشعر العربي والاستشراق- ترجمة: وليد الهليس، مراجعة: وليد خزندار- دار محمّد علي ومركز البحوث في كلية سانت جونز، أكسفورد- 2006- ص.13.

ولعه بالشّرق باعتباره مجال المجد؛ فهو الذي «يصنع المعجزات ويخلق الأسماء الخالدة»، وعمّق بونابرت هذا الشّغف بالاطّلاع على الكتب الاستشراقيّة؛ إذ هيّأت هذه الكتب للحملة وتعزّز حضور الشّرق كهدف للاستكشاف من خلال بعث معهد الدّراسات الشّرقيّة في فرنسا عام 1995.

ورغم أنّ الحملة ذات اهتمام سياسي وعسكري في المقام الأوّل؛ حيث إنّ الهيمنة على مصر تساعد على التّحكّم في منطقة المتوسّط، وتتيح التّجارة الفرنسيّة عبر البحر الأحمر، وإكساب الفرنسيين امتيازًا على حساب الإنكليز المسيطرين على الهند، فإنّ الهيام بالشّرق شكّل محرّكًا للأدباء والرّسّامين المرافقين لبونابرت كي يدوّنوا ويصوّروا هذا العالم السّاحر. لكنّ حركة الاستشراق لم تدشّن فحسب بفعل حملة نابليون وإنّما كان لاحتلال فرنسا للجزائر سنة 1830 أكبر أثر في اكتشاف سحر منطقة شمال إفريقيا.

2 – الاستشراق الفنّي:

على غرار الشعراء والرحالة الذين ارتادوا بلاد الشّرق قام الرّسّامون الأوروبيّون منذ القرن الثّامن عشر بالبحث عن سحر الشّرق، واختُزل «الشّرق» في الأماكن الجغرافيّة التّالية: مصر، سوريا، لبنان، فلسطين وشمال إفريقيا. ومثّلت إسبانيا بإرثها التّاريخي العربي، والبندقيّة بوّابات للشّرق. ولا يعني ذلك أنّ فكرة الاستشراق غير حاضرة في أعمال فنّيّة غربيّة قبل القرن الثّامن عشر، ولكنّنا نميّز بين اللّمسات الشرقيّة

في هذه الأعمال وبين أن تتّخذ الأعمال الغربيّة من الشّرق موضوعًا أساسيًّا لها، ولهذا لا نتّفق مع الرّأي القائل بأنّ الاستشراق ظاهرة برزت منذ القرن الخامس عشر في عصر النّهضة الأوروبيّة، وهو الرّأي الذي نادت به الباحثة زينات بيطار التي ترى أنّ «جيوتو دي باندوني، رائد إظهار الموتيف الشّرقي الإسلامي في فنّ التّصوير الأوروبي، وهو معاصر دانتي ومؤسّس النّهضة في فنّ التّصوير الإيطالي والأوروبّي بشكل عام، والذي ارتبطت باسمه إنجازات إبداعيّة شكّلت منعطفًا تاريخيًّا في تطوّر الصّورة التّشكيليّة الأوروبية وتقنيتها؛ فمنذ بداية حياته الفنّيّة أدخل صورة الشّرقي المسلم في بنية اللّوحة التاريخيّة في فنّ التّصوير على الجدران، والمستقاة من الإنجيل والتّوراة وحياة الرّسل والقديسين المسيحيين...وبحلول نهاية القرن الخامس عشر كان قد تشكّل في عصر النّهضة الإيطاليّة ما يمكن أن نسمّيه بالاستشراق (الجذّاب)»[1].

اعتبرت بيطار أنّ الاستشراق بدأ مع الفنّان الإيطالي جيوتو وانتشر في تعبيرات النّهضة الأوروبيّة؛ فحملت أعمال الفنّان الهولندي رامبرانت الجوّ الشّرقي واستدعى فنّ المنمنمات، واعتبرت بيطار أنّ الباروك لم يخرج عن تجسيد الموتيف الشّرقي. كلّ ذلك يتنافى علميًّا مع الطّبيعة المفهوميّة لـ«الاستشراق»؛ فمجرّد حضور خصائص أسلوبيّة للشّرق في أعمال فنّيّة غربيّة لا يسمح لنا بتصنيف ذلك في باب الاستشراق، ورغم أنّ «بيطار» تحاول التّخفيف من حدّة الثّغرة العلميّة بقولها: «بقي استشراق النّهضة سطحيًّا، شكليًّا وتقنيًّا بحتًا»[2] فإنّ ذلك لا

(1) زينات بيطار: الاستشراق في الفنّ الرومانسي الفرنسي- سلسلة عالم المعرفة- العدد 157- السنة 1992- ص.ص. 37-38.
(2) المرجع نفسه- ص.39.

يُنجي رأيها من النّقد ومن التّضارب العلمي؛ فلا يمكن أن نتحدّث عن الاستشراقي إلاّ بما هو: «الشّخص المنهمك في علم الشّعوب الشّرقيّة، ولغاتهم، وتاريخهم، وتقاليدهم، وأديانهم وآدابهم وما ينطبق على المصوّرين الغربيّين للعالم الشّرقي»[1]، لذلك فإنّ تأثّر التّصوير الغربي أو العمارة الغربيّة قبل القرن الثامن عشر بالتّعبيرات الفنّيّة الشّرقيّة لا يجسّد الرّؤية الاستشراقيّة.

يمكن أن نميّز بين نوعين من الرّسّامين الاستشراقيين:

- نوع يعتمد على خياله، وهو من أثر الأدب الرومانسي؛ فلوحة «موت ساردانبال» لدولاكروا Delacroix (1798-1863) هي لوحة تخييليّة استوحت مأساة اللّورد بايرون، وتشخّص نهاية الملك الآشوري «ساردانبال»، وهي لوحة رسمها الفنّان قبل زيارته لأيّ بلد شرقي، ومثله أنجرIngres (1780-1867) في رسمه للوحة «الجواري التّركيات».

- نوع استخدم الرؤية الحسية المباشرة منذ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر بفضل حركة التجارة والتوسع الاستعماري.

ويعتبر الرّسام جان إيتيان ليوتار Jean-Etienne Liotard (1702-1789) أوّل من دشّن رسوم الاستشراق حين أُرسل في مهمّة لدى الباب العالي، فاكتشف الشّرق ورسم سلسلة من اللّوحات تجسّد أوروبيات بلباس شرقي «لقد كان الرّحّالة والرّسّامون البريطانيّون

(1) Lynne Thornton: Les orientalistes peintres voyageurs, ACR édition,1983, p13.

هم الرّوّاد وأكثر الرّحّالة سفرًا للشّرق، يليهم الفرنسيّون والألمان والإيطاليّون. ولقد كتب هؤلاء الرّحّالة أكثر من ألفي كتاب عن الأراضي المقدّسة، وزيّنت معظم هذه الكتب بالرّسومات الليتوغرافيّة والرّسومات المنقوشة على المعدن والخشب، وكذلك بالخرائط، كما أنّ معظمها كتب ورسم من قبل الرحّالة البريطانيّين»[1].

وحدّد الباحثون محاولات في تصنيف المستشرقين بحسب المدارس؛ فنادوا بالمدرسة الفرنسية والإنكليزيّة والألمانيّة والإيطاليّة دون أن تكون هذه التّصنيفات أسلوبيّة؛ فالرّابط بين الأعمال ليس الأسلوب الفنّي ولكن البعد «الأيقونوغرافي» والغالب عليها هويّة الفنّانين، وهي تمُتُّ إلى الاستشراق قياسًا بموضوعها، وحسبنا أن نذكر أهمّ رموز الاستشراق، ومنهم أوجين فرومانتان Fromentin (1820-1876) الذي أمضى فترة طويلة بين قبائل البدو في الجزائر، وكان من طلائع الجيل الثّاني من المستشرقين، وغلب على أعماله طابع التّقاليد الكلاسيكيّة، وأحبّ سحر الألوان والمناظر الجزائريّة. وجيروم Gérome (1784-1876) الذي زار مصر وفلسطين وشمال إفريقيا، وجون فريدريك لويس Lewis (1805-1876) ووليام هولمان هانت (1827-1910) وهو من أهم الرسامين البريطانيين، وقد زار الأراضي المقدسة أربع مرات، ودافيد روبرتس (1796-1846) الذي زار ضفّتي نهر الأردن.

ومن بينهم أيضًا ألكسندر ديكامب Decamp (1803-1864) الذي شرع بالسّفر إلى إزمير، وكان له أثر كبير على الفنّانين الاستشراقيّين.

(1) هشام الخطيب: الدّيار المقدّسة، مقدّمة دليل معرض «الرسامون والفنّانون البريطانيّون خلال القرن التّاسع عشر»- الأردن،1998-ص.8.

ولم يقضِ ديكامب (مدّة طويلة في الشّرق الأدنى، وإنّما اكتفى بتسجيل مشاهداته في السّنة التي حلّ بها في منطقة «سمرين» بآسيا الصّغرى في سنة 1828، بعد أن كلّف بمهمّة تصوير لوحة تخليديّة لمعركة «نافاران» التي وقعت سنة 1827. واكتشف جون فريدريك لويس الشّرق في تفاصيله الدّقيقة، وعاش في داخل النّسيج الاجتماعي العربي، وخاصة في القاهرة؛ حيث ابتعد عن الجاليات الأوروبيّة وارتدى ما يلبسه الأتراك في حيّ الأزبكيّة، وقام بدراسات ميدانيّة لكلّ المواقع التي رسمها من مساجد وأسواق وأنهج ضيّقة، وسافر إلى صحراء سيناء لمزيد البحث عن مشاهد إيحائيّة لفنّه، فقد حمل الشّرق في فؤاده حتّى إنّه رسم بورتريهات لشخصيّات قياديّة وإسلاميّة، ومنها بورتريه تخييلي للرّسول محمّد صلى الله عليه وسلّم. كما سافر الرسام الألماني أدولف شرارير إلى سوريا ومصر والجزائر في الفترة المتراوحة بين 1859 و1861 وخبر لهجات عربيّة كثيرة، واهتمّ بحياة البدو. وقد انطلق استكشافه للشرق سنة 1856 إبّان مرافقته لأمير منطقة تيرن Thurn إلى القسطنطينية وآسيا الصغرى.

ومن أهمّ رحلات الفنّانين التي بقيت راسخة في فنّ الاستشراق رحلة الفرنسي أوجين دولاكروا إلى كلّ من الجزائر والمغرب. ولئن استلهم في لوحته «موت ساردنبال» ما كتبه بايرون فإنّه منذ زيارته لطنجة بالمغرب الأقصى سنة 1832 تمكّن من الاقتراب إلى عالم الشّرق؛ فرسم بورتريهات للسّلطان المغربي وللموسيقيّين اليهود، ولمّا انتقل إلى الجزائر زار حريم الدّاي وتمكّن من تصوير رائعته «نساء الجزائر». وعدّ الفنّان إيتيان دينيه (1861-1929) واحدًا من الفنّانين الاستشراقيين الذين

عاشوا في الجزائر والتهبوا بحياة أهلها؛ فقد درس في مدرسة الفنون الجميلة العليا بباريس وسافر إلى الجزائر في 1883 ليستقرّ بها ويشهر إسلامه في سنة 1913 وبقي دينيه رسّامًا أكاديميًّا توغّل في مناطق صحراويّة بالجزائر مثل «ورقلة» و«الأغواط».

وبيّنت أعمال فنّاني الاستشراق، رغم اختلافاتهم الأسلوبيّة، تعدّدًا في زوايا النّظر إلى «الشّرق»؛ فلكلّ فنّان «شرقه»: أي نظرته المخصوصة لما عايشه في البلدان التي زارها وتعرّف على أمكنتها ولغة أصحابها ولهجاتهم وتقاليدهم وأنواع معاشهم في الملبس والمأكل. وعرفت بعض الدّول العربيّة إنشاء مراسم ومراكز للعديد من مصوّري الاستشراق؛ (في مصر نجد مرسم الفنّان «ريجو» ومدرسة ليوناردو دافنشي في القاهرة)، إضافة إلى وجود جمعيّات تهتمّ بالفنّ الاستشراقي، ومنها «جمعيّة الرّسّامين المستشرقين الفرنسيين» التي تأسّست سنة 1893 بفضل ليونس بينيديت Leonce Benedite، وكان محافظ متحف لوكسمبورغ، وضمّت هذه الجمعيّة فنّانين مثل إميل برنار Emile Bernard، وشارل كوتيه Charles Cottet، وأوغيست رونوار Auguste Renoir، وعمدت هذه الجمعيّة إلى تنظيم معارض دوريّة ودشّنت معرضها الأوّل بالقصر الكبير سنة 1993.

تمثّل التّجربة الاستشراقيّة ثراء كبيرًا يمكن استغلاله لفهم طبيعة مرحلة القرن التّاسع عشر، لكنّ تزامن الاستشراق مع الحركة الاستعماريّة جعل من التّجربة الاستشراقيّة محطّ نقد عدد كبير من الباحثين العرب بحجّة أنّ نظرة الفنّانين الأوروبيّين الاستشراقيّين نظرة مادّيّة أو استعماريّة

للشّرق[1]، وما يهمّنا في سياق بحثنا هو أثر هذا الرّصيد الاستشراقي في تكوين بدايات للفنّ العربي الحديث؛ فقد سمحت أسفار الفنّانين الاستشراقيين إلى دول المنطقة العربيّة بخلق «فضول» لدى الإنسان العربي، واتّسم هذا الفضول بنظرة مسترابة لهؤلاء الفنّانين الذين يرتدون ما يرتديه المستعمر حتّى وإن تباينت المقاصد، واحتكّ هواة الفنّ بالفنّانين المستشرقين وتابع بعضهم ما يقع في مراسمهم، وأسهم الاستشراق في تقديم التّصوير الأكاديمي لهؤلاء الهواة الأوائل، ولكن هل اقتصرت نتائج الاحتكاك على البعد التّقني أم أنّ الاستشراق تسبّب أيضًا في توجيه المحترفات العربيّة الأولى إلى موضوعات دون أخرى، وهل كان المصوّر العربي يباشر ممارسته الفنّيّة بعينه أم بعين الاستشراق؟

(1) يقدّم رشيد بوجدرة موقفًا من استشراق دولاكروا: «لعلّنا نقول في لغتنا اليوم أنّ «نساء مدينة الجزائر» لا تعدو كونها لوحة دعائيّة لا تهدف إلاّ بيع الاستعمار وتصديره. لقد ساعد دولاكروا لويس فيليب وهو قابع في داره على توسيع نطاق امبراطوريّة الملك. لا شيء يحمل طلائع السياسة، وهيهات أن يكون الرّسم فنّا بريئا»- رشيد بوجدرة: حلزونيّات- دار الحكمة، الجزائر- دون تاريخ نشر- ص. 119.



مقهى فندق شيبرد القاهرة (1942)

صدمة الحداثة الفنِّيّة في مصر

سبقت مصر بقيّة البلدان العربيّة في انفتاحها على الغرب الأوروبّي بسبب الحملة الفرنسيّة إليها (1798 - 1802)، وساعدها ذلك على التّنصّل التّدريجي من الحكم العثماني. واستطاعت مصر بفضل موقعها الجغرافي الاستراتيجي أن تكون سبّاقة لكلّ المتغيّرات الاقتصاديّة والثقافية والاجتماعيّة؛ فانتقلت من النّظام الإقطاعي إلى النّظام الرّأسمالي، وشهدت في ظلّ محمّد علي باشا تحوّلًا صناعيًّا عميقًا. وتأتي هذه التّحوّلات نتيجة الانفتاح على الغرب من خلال الحملة الفرنسيّة التي وصفت بأنّها «صدمة الحداثة».

لقد جلب نابليون بونابرت في تلك الحملة مائة وخمسين شخصيّة من أهل الفكر والفنّ، ومنهم علماء في الهندسة والطّبّ والزّراعة، وأعضاء من المجمع العلمي الفرنسي، ومصورون وأدباء استقرّ بعضهم في مصر بعد فشل الحملة العسكريّة، فربطت بينهم وبين الحكّام والشّخصيّات الكبرى صلات وطيدة؛ فقد كان المصوّر الفرنسي «لويس دافيد» -رائد الكلاسيكيّة الجديدة- رفقة نابليون في الحملة على مصر، و«دينوي» مدير متحف اللّوفر الامبراطوري و«ميشيل راغو» الذي صوّر شيوخ الأزهر في لوحات موجودة الآن بمتحف فرساي، وهو ما يشير إلى أريحيّة قبول التّصوير لدى شيوخ الأزهر آنذاك، فنعثر على بورتريهات الشّيوخ: «عبد اللّه الشّرقاوي»، «البكري» و«محمّد المهدي».

يذكر عبد الرّحمن الجبرتي عند تعرّضه للبيوت التي استوطنت بها بعثة بونابرت: «أفردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم كتخدا السناري، وهم المصوّرون لكلّ شيء، ومنهم «أريجو»[1] المصوّر، وهو يصوّر صور الآدميّين تصويرًا يظنّ من يراها أنّها بارزة في الفراغ مجسّمة تكاد تنطق، حتّى إنّه صوّر صورة المشايخ، وغيرهم من الأعيان، وعلّقوا ذلك في بعض مجالس صاري عسكر «الجنرال بونابرت»، ولآخر في مكان آخر يصوّر الحيوانات والحشرات، ولآخر يصوّر الأسماك والحيتان بأنواعها وأسمائها، ويأخذون الحيوان أو الحوت الغريب الذي لا يوجد ببلادهم فيضعون جسمه بذاته في ماء مصنوع حافظ للجسم فيبقى على حالته وهيئته لا يتغيّر ولا يبلى ولو يبقى زمنًا طويلًا»[2]؛ نسجّل انبهاريّة

(1) يعني الجبرتي المصوّر ريجو Rigoult

(2) ورد الشّاهد في كتاب: رشدي إسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني: 80 سنة من الفن- الهيئة المصريّة للكتاب- 1991- ص. 9.

المؤرّخ المصري أمام صور تكاد «تنطق» وهذا ما يؤكّد انتفاء «اللّوحة المسنديّة» قبل الحملة الفرنسيّة.

حين تولّى محمّد علي الحكم استطاع على امتداد أربع وأربعين سنة، ابتداء من عام 1805، أن يؤسّس لتقاليد فنّيّة أخذت الطّابع النّفعي والوظيفي؛ فقام بإرسال بعثات إلى أوروبّا في شتّى التّخصّصات، ومنها ما اتّجه أفرادها إلى التّكوين في فنون النّحت والحفر والرّسم، وكانت طبيعة هذا التكوين صناعيّة، لذلك اشتغل هؤلاء الأفراد حين عودتهم إلى مصر في المدارس الفنّيّة الصّناعيّة التي كانت تُسمّى «مدرسة العمليّات»، ومن بين أفراد البعثة طالبان درسا الطبع والحفر، وهما حسن الورداني ومحمد أسعد، وعرفا بامتلاكهما لمهارات تقنية دون أن يكون تكوينهما متلائمًا مع الفنون الجميلة، وانشغل محمّد علي ببناء القصور والحدائق الكبرى فاحتاج لذلك إلى العديد من المصمّمين، وإلى إعداد التّماثيل الشّخصيّة لوضعها في الحدائق والسّاحات العامّة، فاجتاحت مصر بعض خصائص طراز الباروك الفرنسي و«الروكوكو»، وانسجمت مع الطّراز العثماني والمملوكي الذي كان سائدًا آنذاك، ولهذا السّبب بقيت مصر محتاجة إلى الفنّانين الأوروبّيين في بناء نهضتها، فاستقبلت عددًا كبيرًا منهم وصار ذلك تقليدًا لدى من ورثه في الحكم، وخاصّة في عهد إسماعيل؛ حيث ارتفعت في القاهرة والإسكندريّة أعمال نحتيّة للفنّان «ألفريد جاكمار»، مثل تمثال محمّد علي في ميدان المنشيّة، وتمثالي «سليمان باشا ولاظوغلي»، وقام «كورديبه» بإنجاز تمثال «إبراهيم باشا» الموجود بميدان الأوبرا. والملاحظ أنّ التجاء الحكّام إلى الاستعانة بخدمات الفنّانين الأوروبّيين كان ميزة مرحلة دخول الفنّ الحديث إلى مصر فيما قبل القرن العشرين وأقيمت طلبيّات أصحاب

المال من الإقطاعيين على رغبة في البهرجة وإظهار الفخامة. ولكنّ الهامّ في هذه المعطيات أنّ البيئة المصريّة في عهود أحفاد محمّد علي شكّلت مجالاً خصبًا لظهور بوادر فنّيّة مصريّة، وممّا دعّم الحضور الفنّي، رغم الاتّجاه الاستشراقي، مجموعة الفنّانين الفرنسيين الذين استقروا في مصر واهتموا بتصوير الأسواق والعامّة، ومنهم باولو فورشيلا Forcella، وإميل برنار Emile Bernard، وفرومنتان Fromontin.

1 – السياق الرسمي وغير الرسمي للفن في مصر:

خلقت المعارض الفنّيّة التي نظّمت في مصر ابتداء من سنة 1891 اهتمامًا بهذه الثقافة البصرية الجديدة لدى فئات قليلة من الشعب المصري، وتمثّلت هذه الفئات في شرائح بعض المثقّفين والأثرياء الذين اعتبروا قبول واحتضان «اللّوحة المسنديّة» في محيطهم نوعًا من التّباهي والوجاهة لإظهار انتمائهم إلى ثقافة الحداثة؛ ففي القرن التّاسع عشر أسهم بعض الفنّانين الغربيين في تقديم دروس فنّيّة لفائدة الشباب المصري لتعليم تقنيات التصوير مثل غوستاف لوغراي Gustave Le Gray (1820-1882)، وكان المعرض الأوّل بادرة أجنبيّة لقيت حظوة الخديوي الذي حضر حفل الافتتاح، صحبة الأثرياء في شارع «الخرنفش» الذي سمّي لاحقًا بـ«شارع الفنّ»، وأسهم في المعرض مجموعة كبيرة من الفنّانين الأجانب؛ منهم رامسنجي وبجدانوف. أمّا المعرض الثّاني فقد انتظم سنة 1902 في مكان آخر بهدف استقطاب عدد أكبر من الزّوّار، فتخيّروا محلّ «نحمان» تاجر العاديات بعد أن أفرغوه من تحفه المكدّسة. ولم يتحقّق

للمصريين إقامة معرض فنّي مصري إلاّ بعد تأسيس مدرسة الفنون الجميلة، وتحديدًا بعد ثلاث سنوات من إنشائها، وهو معرض لطلاّب المدرسة، واختير له نادي «الأوتومبيل كلوب» بشارع المدابغ، وشارك كلّ من يوسف كامل ومحمّد حسن وراغب عيّاد في هذا المعرض، إضافة إلى النّحات محمود مختار.

أ- النّظام التّعليمي: تعتبر مصر رائدة في مجال التّعليم الفنّي قياسًا بسائر الدّول العربيّة في نهاية القرن التّاسع عشر حتّى قبل الإنشاء الرّسمي للنّظام التّعليمي الفني؛ فقد أُنشِئ سنة 1868 معهد الفنون والصنايع السلطانية، وهو أشبه بمدرسة حرفيّة تسعى إلى تعليم الجوانب التّطبيقيّة في الفنّ، بل هو أقرب إلى الصّنائع منها إلى الفنّ الذي تبلور مفهومه في الغرب، وتعارض مع هويّة الحِرفي، وشارك المدرّسون المصريّون في مهامّ هذا المعهد، وأغلبهم درس في أوروبّا وتمكّنوا من التّقنيات والمهارات الفنّيّة، ومنهم محمّد مراد الذي عاد من فرنسا سنة 1836 ليدرّس الحفر والتّصوير، وحسن قرداحي ومحمّد إسماعيل وقد عملا أيضًا على تدريس التّصوير والنّحت في المعهد. وعدّت هذه البدايات في التّعليم الفنّي المصري مثل الخلفيّة التّعليميّة لمشروع تأسيس مدرسة فنّيّة أكثر التزامًا بتعاليم الفنّ الغربي، بعد أن كلّف النّحّات الفرنسي Guillaume Laplagne بإعداد تمثال «الأمير يوسف كمال»، وقد أثار هذا التّكليف أسئلة كثيرة حول دور المصريّين في إقامة نُصب تذكاريّة وتخليديّة لرموزهم التّاريخيين؛ فلا يعقل أن تكون مصر وارثة التّقاليد النّحتيّة العريقة عاجزة عن إنشاء منحوتات بأيد مصريّة، ولهذا سرت فكرة إنشاء «مدرسة القاهرة للفنون الجميلة» تعبيرًا عن تصميم

مصري على مواصلة مسار فنّي قديم ولكن بمفهوم غربي. وتأسّست فعلًا المدرسة سنة 1908 وهي أوّل مدرسة عربيّة حذت هيكلة المدارس الفرنسيّة وبرامجها التّعليميّة في إطار اتّباعيّة واضحة للنّموذج الفرنسي في الأخذ بالتّعليم الأكاديمي على الطّريقة الإيطاليّة في عصر النّهضة الأوروبيّة، وكانت هذه المدرسة تجد سندها في رعاية مباشرة من الأسرة المالكة، حتّى إنّ نفقات المدرسة تُسدى من الأمير يوسف كمال، وموقعها يحتلّ جانبًا من مباني الأمير في حيّ الجماميز، ولم تلحق هذه المدرسة بوزارة التّربية إلاّ سنة 1910 دون أن تنقطع نفقات الأمير لها إلى حدود سنة 1928؛ حيث قرّر الأمير تخصيص وقف ماليّ لحسابها يضمن لها الاستمراريّة. وعرفت هذه المدرسة تسميات مختلفة على مرّ السّنوات؛ فمن مدرسة الفنون الجميلة (1908–1928) إلى مدرسة الفنون الجميلة العليا (1951)، ثمّ الكليّة الملكيّة للفنون الجميلة، إلى أن ألحقت بجامعة حلوان سنة 1975.

ب- البعثات الفنّيّة: انزعجت إنجلترا من ملامح النّهضة الفنّيّة في مصر في مطلع القرن العشرين، وحاولت استبعاد الدّور الفرنسي والإيطالي من خلال الأخذ بزمام المبادرة الفنّيّة، فأرسل الإنجليز أوّل بعثة إلى إنجلترا سنة 1920، وشملت البعثة أوّل فوج من مدرسة المعلّمين العليا، وكان من بينهم أستاذ الرّياضيّات حبيب جورجي (1892 - 1965) الذي أثّر في الحركة الفنّيّة المصريّة. وهدفت هذه البعثة إلى تعلّم أصول تدريس التّصوير، وبعد عودة البعثة شهد التّعليم المصري إصلاحات كثيرة. وبعد أن كانت طريقة الرّسم تعتمد على النّقل عن الأمشق استعار الفنّان المصري قواعد الرّسم الغربي باعتماد المحاكاة والمنظور. وأفضت بعثة

الفنّان راغب عيّاد سنة 1924 للدّراسة الفنِّيّة في إيطاليا إلى تقديم مقترح إقامة أكاديميّة مصريّة للفنون الجميلة بروما على منوال بقيّة الدّول. ولم يتوقّف أمر البعثات على الذّكور فحسب وإنّما شقّت المرأة المصريّة طريقها إلى الفنّ من خلال تجمّع النّساء الفنّانات في «الجمعيّة المصريّة للفنون الجميلة»، ومنهنّ الأميرة سميحة حسين التي اختصّت بالنّحت والسيّدة هدى هانم شعراوي والسيّدة شريفة رياض حرم ويصا بك واصف، والآنسة نفيسة أحمد عابدين. وكان تعليم البنات يخضع لنفس المناهج التي يدرس بها البنون، وكانت الإنجليزيّات يشرفن على تعليم البنات، وعُدّت عفيفة توفيق أوّل طالبة تسافر في بعثة لدراسة الرّسم سنة 1924، تلتها مجموعة أخرى من الطّالبات أمثال زينب عبده وإسكندرة غابريال وأليس تادرس وعدلات صدقي اللاتي تمصّر التّعليم المصري للبنات بفضلهنّ. وتمكّنت زينب عبده من التّدريس في المعهد العالي للفنون الجميلة للمعلّمات، وتأسّس هذا المعهد سنة 1938، وشهد تخرّج الدّفعة الأولى سنة 1943.

ج- التّجمعات الفنِّيّة: عرفت مصر في العشرينيات ثلاثة تجمّعات فنِّيّة وهي «الجمعيّة المصريّة للفنون الجميلة» سنة 1919، و«جمعيّة محبّي الفنون الجميلة» سنة 1922، و«جماعة الدّعاية الفنِّيّة» سنة 1928، ودعت هذه التجمعات إلى نشر المعرفة الفنِّيّة والتّرقّي بالذّائقة بتنظيم المعارض وإلقاء المحاضرات، والإحاطة بالفنّانين المصريّين الذين سجّلت مشاركاتهم تزايدًا ملحوظًا من معرض إلى آخر؛ فقد أقامت جمعيّة محبّي الفنون معرضها الأوّل في سنة 1919 بدار الفنون والصّنائع، بينما نظّمت جماعة الدّعاية الفنِّيّة معرضها الأوّل سنة 1928، ونجحت

هذه الجماعة في تشجيع الكفاءات الفنِّيّة المبدعة؛ من ذلك إصدارها لكتاب «غاية الرّسّام المصري» لرمسيس يونان سنة 1938. وكان الأمير يوسف كمال هو الرئيس الأوّل لهذه الجمعيّة التي تولّى محمود خليل رئاستها في سنة 1924، والذي عاش حياة فنِّيّة خالصة؛ فكان يجمع الأعمال الفنِّيّة ويقتنيها حتّى أصبحت لديه أكبر مجموعة في الشّرق الأوسط، واستلمت الدّولة قصره لتحوّله إلى متحف يحمل اسمه[1]. وكان محمود خليل يدرك قيمة الفنون الجميلة التي «كانت في نظره منار العقل ومصباح النّفس والباعثة على الاطمئنان إلى صفاءٍ روحي ساعده عليه ما أصابه من الثقافة الفنِّيّة، وهي النّاحية النقيّة الصّافية في حياة الإنسان المتطلّع إلى المثل العليا»[2]. وتميّز عطاء محمود خليل بأن وفّر للفنّان المصري فرصة الاطّلاع على ثراء التّجارب الفنِّيّة الغربيّة، فشجّع الفنّانين وتولّى رئاسة اللّجنة الاستشاريّة العليا للفنون.

ولا يمكن إنكار فضل فؤاد عبد الملك (1878-1955) في رعاية الفنون الجميلة؛ فقد تمكّن في صباه من دراسة التّصوير الفوتوغرافي والتحق بألمانيا لدراسة الفنّ إلاّ أنّه تفرّغ إثر عودته إلى مصر لإنشاء مصنع للألبان، وسريعًا ما عاد إلى أوروبّا للاستزادة من الفنون، وبعودته من جديد إلى مصر أسّس «دار الفنون والصّنائع المصريّة»، وهو من أنشأ متحف الشّمع سنة 1934.

(1) يذكر صدقي الجابخنجي على لسان محمّد حسين هيكل، في كتابه: مقتنيات محمّد محمود خليل الفنِّيّة- المركز القومي للفنون التشكيلية- 1995:
«وافق محمّد محمود خليل على التّبرّع بمقتنياته الفنِّيّة إلى الحكومة بعد حياته، نظير الحصول على رتبة الباشويّة، بعد أن أقنعته بسعينا مع الرّئيس علي ماهر باشا لدى السّراي ووعدناه بتولّي رئاسة مجلس الشّيوخ تمهيدًا للرّتبة». ص.7.
(2) المرجع نفسه.

2 – السياق الفنّي في الإسكندريّة:

أ – مراسم الفنّانين: يؤكّد الباحثون أنّ «الفنون الجميلة في الإسكندريّة نشأت بشكل مستقلّ عن القاهرة»[1] بفضل ما أحدثته الجالية الإيطاليّة في بداية القرن العشرين، من تأسيس لقسم ليلي ملحق بمدارسها بباب سدرة لتعليم الرّسم والنّحت بشكل مجاني، ومن أساتذة هذا القسم المصوّر بيرونتي؛ وتعلّم بعض المصريّين في هذا الجناح اللّيلي للمدرسة فأجادوا في استخدام بعض التّقنيات مثل صبّ القوالب ونحت الرّخام لتلبية احتياجات أشغال بناء المباني. وخلقت هذه البادرة الإيطاليّة دفعا للمصوّرين الأجانب لفتح مراسمهم قصد تعليم الهواة تصوير مشاهد من الحياة في الإسكندريّة إضافة إلى المشاهد الطّبيعيّة، ومن بين هؤلاء المصوّرين المصوّر اليوناني قسطنطين زوغرافوس، والفنّان الإيطالي تشيفليني وجلفاني وأروتيرو زانييري الذي تتلمذ على يديه عدد كبير من فنّاني مصر الرّوّاد.

ب – الهيئات الفنِّيّة: أسهمت جمعيّة هواة الفنون الجميلة التي أسّسها حسين كامل وعزيز أنطون وزكريا عبد السّلام وإبراهيم جابر سنة 1929 في رعاية الفنّ والدّعاية له، وأقامت –احتذاء بالإيطاليّين– معهدًا ليليًّا لتدريس التّصوير والنّحت والزّخرفة، واستطاعت هذه الجمعيّة، التي شارك في إدارة مجلسها محمود سعيد ومحمد ناجي وجوفري ثورن وسكاليت، أن تقيم أوّل

(1) رشدي إسكندر،كمال الملاخ،صبحي الشاروني: الفنّ التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر– المنظمة العربيّة للتربية والثّقافة والعلوم– الطبعة الأولى 1998.

صالون للإسكندريّة سنة 1931، ولكنّ خلافات حادّة بين أفراد المجلس أفضت إلى إغلاق الجمعيّة سنة 1933. وكان محمّد ناجي وجوفري ثورن مشتركين خلال تلك الفترة في تجمّع فنّي، كان عبارة عن مرسم عام مفتوح لهواة الفنّ في مصر أو خارجها، وكوّنا بمعيّة سباستي وريتشارد «جمعيّة الأتيليه».



جماعة الفن والحرية (مصر- مرحلة الخمسينيات والستينيات)

الجيل المصري الأوّل ورهانات البحث الفني

شهدت مصر النّواة الأولى للحركة التّشكيليّة؛ فتكوّنت بالأساس من مجموعة من المصوّرين في العشريّة الأولى من القرن العشرين.

من الاتّباعيّة إلى البحث عن المحليّة:

تردّدت الممارسة التّشكيليّة لأوائل الفنّانين المصريّين بين اتّباع الأساليب الأوروبيّة في مقاربة الموضوعات وبين البحث عن صدى للموضوعات المصريّة المحليّة في محاولة لتأصيل هذا الفنّ، ويمكن أن نستشفّ هذا

التّردّد من خلال تجربتي الفنّانين يوسف كامل ومحمّد ناجي.

عاش يوسف كامل (1891–1971) في بيئة قاهريّة وتربّى في عائلة أغلب أفرادها من المهندسين، فأسهمت هذه البيئة الخاصة في اطّلاعه على ما يرسمونه ويخطّونه، وأسهمت هذه البيئة الفنّيّة أيضًا في غرس ذائقة فنّيّة تطمح إلى أن ينهج ابنها النّهج ذاته الذي اتّبعه أبناؤها، وهو ما يفسّر التحاق يوسف كامل بمدرسة الفنون والصّنائع ليخطو في طريق التّكوين الهندسي، لكنّه سرعان ما التحق بمدرسة الفنون الجميلة إبّان إنشائها بالقاهرة سنة 1908 وقضى فيها ثلاث سنوات في رفقة أستاذه الإيطالي «فورشيلا» الذي جمع بين الأسلوبين الانطباعي والأكاديمي، وزامل في تلك الفترة أعلام الجيل الأوّل من الفنّانين؛ مثل محمود مختار ومحمّد حسن وأحمد صبري، وبعد أن استكمل دراسته التحق بالمدرسة الإعداديّة ليتولّى فيها تدريس التّلاميذ، وتعتبر هذه المرحلة مهمّة في سيرة يوسف كامل؛ فقد مكّنته من التّعرّف على الأجواء الأدبيّة والفكريّة من خلال ما كان يكتبه العقّاد والمازني وفريد أبو حديد والزيّات، وهم من مدرّسي المدرسة ذاتها. ثمّ استطاع كامل يوسف أن يسافر إلى روما في إطار بعثة على نفقة الدّولة، فأخذ مكان زميله راغب عيّاد، وامتدّت فترة الإقامة من سنة 1925 إلى سنة 1929 وتأثّر بأستاذه الفنّان امبرتو جرومالدي.

اهتمّ يوسف كامل بالطّبيعة في بيئته بمثل اهتمامه بالتّعبيرات الإنسانيّة، وإن لاحظ بعض النّقّاد أنّه من أبرز المختصّين في تصوير الحيوانات والطّيور فإنّه ركّز أيضًا على حياة النّاس في الأسواق والأماكن القاهريّة الشّعبيّة، وفي ذلك لا يخرج الفنّان عن الاتّجاه العام في الحركة التّشكيليّة

المصريّة، هذا الاتّجاه الذي تأثّر بما كان سائدًا في أعمال الفنّانين المستشرقين سواء أكان ذلك في مستوى الموضوعات أم في التّقنيات، ولم يتبلور لدى يوسف كامل الوعي الكامل بسؤال الهويّة الفنّيّة في لوحة عربيّة تستعير تقنياتها وأسلوبها من التّصوير الغربي عكس ما ظهر لدى غيره من الفنّانين المصريّين، وهو ما خلق توتّرًا في طبيعة المقاربات النّقديّة لفنّه؛ فهذا إيميه سيزار يقول: «من المؤسف حقًّا أن كان المصوّران الأوّلان لمصر الحديثة؛ هما أحمد صبري ويوسف كامل؛ فالواقع أنّه لا الأوّل ولا الثّاني كان مصوّرًا أصيلًا بسبب افتقاد كلّ منهما للشّخصيّة القويّة المؤثّرة...أمّا حالة راغب عيّاد فهي جدّ مختلفة؛ إنّه ذو مزاج أكثر حساسيّة. وقد مرّ بمرحلة جدّ أكاديميّة ليس لها من قيمة سوى دراسته الجادّة للطّبيعة»[1].

يذهب أغلب الباحثين إلى التّقليل من قيمة الفنّان يوسف كامل،فرغم الإقرار بنباهته التقنية فإنّهم عدّوه مجرّد مقلّد وتابع لـ«الانطباعيّة الشكلانيّة الإيطاليّة»، ولا يعدو فنّه استنساخًا لتوجّه الرّسّامين الإيطاليّين حتّى وإن اهتمّت موضوعاته بالتّراث الشّعبي وبالفلكلور؛ فمصدر الرّؤية إلى هذا الكمّ الهائل من المشاهد الشّعبيّة نشأ عن عين غربيّة استعارها الفنّان دون أن ينتبه إلى قصورها، بل وإلى ما تنتجه من لوثة غرائبيّة Exotique.وقد لا يذهب النّاقد عزّ الدين نجيب إلى مثل هذا الرّأي بقوله: إنّ انتماء الفنّان إلى بيئة شعبية أنقذه من الوقوع في فخّ النّظرة الاستشراقيّة. وينشأ عن هذا الاختلاف في الرّأي تشوّش تصنيف

(1) إيميه آزار: التّصوير الحديث في مصر- ترجمة: إدوار الخرّاط ونعيم عطيّة- المجلس الأعلى للثقافة- 2005- ص.24.

الفنّانين العرب الأوائل عامّة وفق المعيار الدّلالي الذي سار عليه الفنّانون المستشرقون حين اهتمّوا بتصوير المشاهد اليوميّة، وأكثروا من تشخيص النّساء ومظاهر العمل اليومي في الشّوارع والسّاحات العامّة؛ فإن اهتمّ المصوّرون الإيطاليّون في مصر بهذه الموضوعات فلا يعني ذلك الحكم المطلق بأنّ من تبعهم في الأخذ بالموضوعات ذاتها هو مجرّد مستنسخ وظلّ لهم، وكأنّنا نشير إلى ضرورة التّريّث في إطلاق الأحكام القيميّة على أعمال يوسف كامل.

ترى سيلفيا نايف: «لقد كان يوسف كامل حرفيًّا ماهرًا أكثر منه فنّانًا مبدعًا؛ فهو لم يشذّ طيلة حياته عن مبادئ التّصوير التي تعلّمها في مدرسة الفنون الجميلة في شبابه»[1] ولكن هل يمثّل الالتزام بخطّ أسلوبي طيلة ردهات التّجربة أمرًا سلبيًّا؟ فكم من فنّان غربي لم يبارح أسلوبه ولم يعش تجارب أسلوبيّة متعدّدة رغم اختلاف الحقبات وتطوّر التّقنيات، ومع ذلك لا يجرؤ أحد على نعت تجربته بالقصور. وإن كان التّجديد في الفنّ مطلبًا هامًّا فإنّ تحقيقه لا يشمل كافّة الفنّانين، وهو غير متاح للغالبيّة، ولا يمكن النّظر إلى تجربة يوسف كامل إلاّ في سياقها التّاريخي. وبدل اتّهامه بالقصور يمكن البحث عن الأسباب التي جعلته لا يبرح الموضوعات والأشخاص والأماكن التي صوّرها في البداية واسترسل في تصويرها في كامل تجربته؛ من الصّائب القول بأنّ استقرار اللّوحة قياسًا بتغيّر التّاريخ والمواضعات هو أمر محيّر ويعكس بشكل مباشر جمودًا في رؤية الفنّان الذي لا يأبه بتغيّر الواقع من حوله ولكنّه يعكس أيضًا رغبة وتصميمًا واثقين على الاستمرار في تكرار مظاهر

(1) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص.53.

العالم القديم في نوع من الحنين الدّائم إلى زمن ما؛ أليس من حقّ الفنّان أن يختار زمنه؟ ذلك الزّمن الذي تشيّده اللّوحة/ العالم؟

«كان يوسف كامل يصوّر شخصيّة مصر ممثّلة في الريفيّين البسطاء؛ حيث يتبلور المعدن الحقيقي للمكان والزمان والكيان الثقافي العريق الذي نعرفه باسم مصر. لم يصور أشياء بذاتها وإن بدت تشخيصية مقروءة، لكنه رسم سمة الحياة المصريّة الأصيلة التي تنضح بالهوية المحلية وتميز ريفها وحقولها وناسها وحتى طيورها وحيواناتها عن أي بقاع أخرى في العالم»[1].

وإضافة إلى فنّه فقد تقلّد مسؤوليّات هامّة؛ منها أنّه عيّن في سنة 1949 مديرًا لمتحف الفنّ الحديث وفي 1950 عيّن عميدًا لكليّة الفنون الجميلة حتّى نهاية 1953، فجمع بذلك بين مسيرة الفنّان ورسالته في مجتمعه، ولاشكّ في أن هذا الجيل الأوّل أسندت إليه مهمّات البناء ومأسسة الحياة الفنّيّة المصريّة.

وعلى النّقيض من يوسف كامل مثّل الفنّان محمّد ناجي (1888-1956) شخصيّة متعدّدة المشارب والوجوه؛ فقد درس الحقوق في جامعة ليون الفرنسيّة ودرس الفنون في أكاديميّة الفنون الجميلة في فلورنسا (1910-1914)، وتقلّد مسؤوليّات كثيرة مثل إدارته لمدرسة الفنون الجميلة (1937-1939) ولمتحف الفنّ الحديث والأكاديميّة المصريّة في روما، واشتغل بالنّقد الفنّي في وقت مبكّر لم يكن فيه من يهتمّ كثيرًا برصد جوانب التجربة الفنّيّة العربيّة، والتزم أسلوبه

(1) ورد في دليل المركز القومي للفنون التشكيلية- وزارة الثقافة- مصر- 1992- ص.60.

بالانطباعيّة رغم وقوفه على ما كانت تزخر به أوروبّا من تيّارات فنّيّة جديدة وطلائعيّة تجاوزت الإرث الانطباعي، بل كان ميّالًا إلى كلّ ما هو محلّي دون اللّجوء إلى الأساليب الفنّيّة الجديدة؛ فقد وعى أن «الانطباعيّة»، كما يصوّرها، أقرب إلى وجدان النّاس وحياتهم من أسلوب آخر قد ينفّرهم من الفنّ التّشكيلي الجديد عليهم. ويمكن أن نعلّل محافظة محمّد ناجي على اختياره رغم انفتاحه على المحترفات الغربيّة الفنّيّة بهذا الوعي الفنّي بالخوف من الدّخول في مغامرة أسلوبيّة تزيد في هشاشة الفنّ في زمنه العربي الجديد؛ فهو من الأوائل الذين نادوا بضرورة وجود «الطّابع المصري» في الفنّ حتّى لا يكون فنّ اللّوحة فنًّا غربيًّا لا يستجيب لروح الإنسان المصري؛ فالفنّ في رؤيته الخاصة مدين للخصائص الثابتة للشعوب. ولئن التزم ناجي بالانطباعيّة فإنّ مرحلة «الحبشة» شكّلت تجربة فريدة في مسيرته؛ ففي سنة 1932 تلقّى دعوة من قبل امبراطور الحبشة هيلا سيلاسي، فأظهر لمسات مختلفة عن الانطباعيّين.

ويصرّح إيمي آزار (عازر): «إنّ تصوير ناجي يحيّرني؛ أرى إنسانًا يتجاهل غنائيّته المفرطة، وشاعرًا تصدمه المقتضيات المنطقيّة للأشياء، وعقلانيّة التّصوير، ولهذا تمثّلت دراميّة هذا الفنّان أيضًا في لقاء الالتزامين اللّذين يبدو التّوفيق بينهما من ناحية الميل الفطري للبحث عن صيغة جديدة لموروثاته الفكريّة، ومن ناحية أخرى الحاجة إلى الحفاظ على صلة وثيقة بالدّرس التّصويري الحديث لأوروبّا»[1]. هذا التّمزّق الذي عاشه ناجي هو جزء من حالة عامّة بل هو مناخيّة مأزومة

(1) إيمي آزار:المرجع نفسه- ص.26.

مرّ بها المحترف المصري، وكذلك المحترف العربي، وبمثل ما كان السّؤال عن مستوى الفكر مطروحا لدى روّاد النّهضة الفكريّة:كيف نوفّق بين مقتضيات التّقدّم ومقتضيات الشّريعة فإنّ السّؤال الفنّي بدا قريبًا من هذه الدّائرة ومحتواه: كيف يوفّق الفنّان التّشكيلي بين إلزامات بيئته وموضوعاتها وروحيّتها وبين التّقنية التصويريّة الغربيّة التي لا تطرح نفسها في حِلٍّ من المفاهيم، بل هي متلبّسة بها، ولذلك باح إيمي آزار (عازر):

«بدأ ناجي محاولة ثانية لخلق أسلوب مصري جديد عن طريق إدماج فنّ التّصوير الأوروبي مع المقوّمات المصريّة التي اهتدى إليها من نظرة إلى الجوّ المصري والآثار القديمة، وتحقّق على يديه ميلاد أسلوب تلوح فيه الثقافة الفنّيّة والنّظرة الفكريّة أكثر ممّا يلوح التجاوب العاطفي بين الفنّان والبيئة، غير أنّه هو أيضًا أحد دعائم المدرسة المصريّة الجديدة ومن روّاد التحرر من التّعاليم التّقليديّة»[1].

وتبدو تجربة ناجي متميزة عن سائر فنّاني الجيل الأوّل، حتّى إنّ إدوار الخرّاط يغالي فينسب إليه أبوّة الفنّ المصري بقوله: «سوف أزعم أنّ محمّد ناجي هو أحد الآباء الحقيقيين، إن لم يكن الأب الحقيقي لمعظم التيارات أو الاتّجاهات أو المدارس اللاّحقة في الفنّ التّشكيلي في مصر»[2]؛ فابتعاده عن التصوير الأكاديمي جعله قريبًا من العتاقة التراثية؛ فلا يمكن إنكار ملامح التّصوير المصري القديم والقبطي، ولعلّ سرّ ابتعاد ناجي عن ملء فضاء اللّوحة بالعناصر هو تقليده

(1) المرجع نفسه- ص.23.
(2) إدوار الخرّاط: في نور آخر، دراسات وإيماءات في الفنّ التشكيلي- مكتبة الأسرة 2006 - ص.26.

لما كان موجودًا في التّصوير العربي من ابتعاد عن الفراغ، وميزته الأخرى استخدامه لأكثر من أسلوب فني؛ فتجربته عرفت التّداخل بين الانطباعيّة والرّومانسيّة.

المعين الشّعبي وتلوّنات البحث عن التّأصيل:

درس الفنّان راغب عيّاد (1892 - 1982) بمدارس الفرير بشبرا والخرنفش، وأنهى دراسته بمعهد الفنون الجميلة المصريّة سنة 1911، وكان له مرسم ببيت الفنّانين في «حيّ القلعة» والتحق للتّدّريس بمدرسة الأقباط الكبرى بالقاهرة. سافر إلى روما في بعثة تبادلية مع زميله يوسف كامل، وأدت إلى اقتراح حصول مصر على قصر للمركز الثقافي المصري بإيطاليا مثل سائر الدّول، وفعلًا تمكّنت مصر من وضع بروتوكول الأكاديمية المصريّة بروما. وعاد الفنّان راغب إلى إيطاليا مرّة أخرى في بعثة فنّيّة سنة 1925 ليقيم بها خمس سنوات، وتحصّل على ثلاثة ديبلومات في فنّ التّصوير الزّيتي والزّخرفة وفنّ الدّيكور المسرحي، وعند عودته إلى مصر عمل لسبع سنوات أستاذًا بكليّة الفنون التّطبيقيّة، ثمّ انتقل إلى مدرسة الفنون الجميلة العليا إلى غاية سنة 1950 ليتولّى بعدها منصب مدير متحف الفنّ الحديث.

عُرف راغب عيّاد بإتقانه للّغة الفرنسيّة، وهو ما ساعده في رحلاته الأوروبيّة المختلفة على فهم الحركات الفنّيّة الغربيّة، وخاصة الفرنسيّة، ورغم اطّلاعه على التّيارات الفنّيّة في إيطاليا أيضًا فإنّه

التزم بالاقتراب من العناصر الفنِّيّة المحليّة.

اندغم الفنّان في حياة الشّعب وشغف بمتابعة تجلّيات هذه الحياة؛ فكان يهتمّ بالاستعراضات الشّعبيّة وحفلات الأعراس بدقّة تفاصيلها، وبالحفلات الدّينيّة التي تختلف من إقليم إلى آخر مشكّلة التّصوّرات الشّعبيّة للدّين لدى النّاس العاديّين كالموالد فيما تقدّمه من ابتهاج شعبي ومشاهد للألعاب والرّقصات وما تعرضه من الدّمى المصنوعة من الحلوى وما ينتشر من مظاهر الفرح في متابعة ما يقدّمه عارضو مسرح الظلّ وصندوق الدّنيا وحركيّة الباعة (باعة الفوانيس والعرائس) ولم تقتصر نظرة الفنّان العميقة على المناسبات الشّعبيّة الكبرى بل انصرف إلى الأخذ من حياة العامّة ما يعيشونه في يومهم؛ فانتبه لما يحدث في المقاهي والحانات، وجعل من حالات الطّرب والغناء موضوعًا مُلهِمًا لأعماله، واهتمّ بالأجواء الموسيقيّة، حتّى إنّ بعض الباحثين يعتبر راغب عيّاد «سيّد درويش» الفنّ التّصويري المصري لقرابته من النّاس وحياتهم؛ يقول نعيم عطيّة: «إذا كان سيّد درويش قد عرف بألحانه الشّعبيّة، فإنّ راغب عيّاد هو درويش التّصوير المصري الحديث، ذلك أنّ فنّ راغب عيّاد بمجموعه إنّما هو أغنية متّصلة لمصر»[1]، وليست هذه المشابهة قائمة على انشغال الفنّانيْن بالرّوح الشّعبيّة ولكنّنا نعتقد أنّ تصوير راغب عيّاد هو أشبه بجملة موسيقيّة بسيطة، ومفرداته التّشكيليّة أشبه بكلمات صيغت بعفويّة ومن طينة الكلام اليومي للمصريّين، ولا ينتمي عيّاد بسبب اقترابه من حياة الشّعب إلى «الفنّ الشّعبي»، ولكنّه استفاد كثيرًا من ملامح هذا الفنّ وطوّع فرشاته لتصوير العلامات الشّعبيّة:

(1) د. نعيم عطيّة: العين العاشقة- الهيئة المصريّة العامة للكتاب- 1986- ص.18.

الأزياء، الحليّ، الوشم، الأثاث، المنسوجات وما عليها من علامات ورموز وكتابة بمختلف تشكّلاتها. ومن جوهر ما أخذه عيّاد من «الفنّ الشّعبي» ابتعاده عن الفنّ الرّسمي، ويُذكر أنّه كان رافضًا للمسار الأكاديمي في الفنّ؛ لقد «انفرد راغب عيّاد بين الرّوّاد السّتة الأوائل بتصوير الرّوح المصريّة الصّميمة، كما تبدو في جانبها الشّعبي. ربّما كان هذا التّوجّه إلى قاع المجتمع هو الذي قاده إلى الأسلوب التّعبيري المتّسم بالسّخرية أحيانًا، البعيد عن السّفسطة والتّعالي والنّزوع الأكاديمي ببروده وسكونه وجموده العاطفي»[1].

فعلًا غاص عيّاد في ينابيع الحياة الشّعبيّة بأسلوب تعبيري، واستعاد المصادر الفنّيّة العربيّة والإسلاميّة القديمة في أسلوب توثيقيّ ليصوّر محليّته بعمقها التّاريخي، واستفاد من الجداريّات الفرعونيّة ومن التّصاوير المرسومة على الخزفيّات الإسلاميّة. ظهر أسلوبه الفنّي في سنة 1937 بعمله «الدّلوكة» وهي تعبّر عن رقصة سودانيّة، فخطّ بذلك طريق «التّعبيريّة المصريّة» دون الوقوع في أسلوب التّعبيريّة الألمانيّة؛ فقد ساعدته تجربته الحياتية في الشوارع القاهرية واتّصاله بالباعة والفلاحين من اكتساب خبرة جماليّة؛ حيث كان يقوم بالتّخطيطات في المواقع التي يزورها ثمّ يقوم بوضع التّكوينات في مرسمه. ومن سمات فنّه معالجته السّاخرة للوضعيّات التي تكون عليها شخصيّاته؛ فهو يضفي على العمل طابع الدُّعابة، وكأنّه رسّام كاريكاتوري ممّا يتوافق مع خروجه على أبّهة تصوير الشّخصيّات الرّسميّة أو الشعبيّة بالصّيغة الشّكليّة الأكاديميّة؛ فالتّحرّر من هذه الصّيغة

(1) دليل المركز القومي- مرجع سابق-ص.65.

مكّنه من الابتعاد عن التّكلّف الذي ميّز التّصوير الاستشراقي أيضًا، الذي كان يصوّر الفلاّحة المصريّة وكأنّها سليلة عائلة أرستقراطيّة! وفي هذا الشأن يرى بدر الدّين أبو غازي: «كان راغب عيّاد من أكثر أبناء المدرسة الأولى خروجًا على التعاليم الفنِّيّة التّقليديّة؛ فأخذ يبحث عن الفطرة في أفراح الشّعب وأسواقه وخرج بأسلوب شخصي يحمل شيئًا من أثر تلك التّصاوير الشرقيّة التي تعلو جدران الكنائس، ولكن فيه براعة اللّون وإبراز القيم التّصويريّة الصّحيحة، وفيه ظلال من الخطوط التي تسود النّقوش المصريّة القديمة»[1]، وقد اختصّ لسنوات في تصوير الأيقونات للكنائس القبطيّة في أكثر من منطقة بمصر: (سوهاج، الزّمالك، الإسكندريّة...)؛ فعبّرت رسوماته عن بعد روحاني وشفافيّة تبثّ طهارة الحياة في سمات شخوصه. ولإيمانه بقيمة التّراث الشّعبي ألقى سنة 1954 محاضرة بعنوان «الفنّ الشّعبي» بمتحف الفنّ الحديث بالقاهرة.

وانحدر الفنّان محمود سعيد (1897 - 1964) من العائلة المالكة، وساعدت نشأته المترفة انفتاحه على عالم التصوير؛ إذ تلقّى في سن مبكّرة دروسا على يد فنّانة إيطاليّة، درس الحقوق واشتغل بهذا المجال حتى 1947، ويعني ذلك أنّه لم يتلقَّ تكوينًا أكاديميًّا في الفنون في أوّل مسيرته واكتفى بزيارة المراسم ومتابعة الفنون، لكنّ تجواله بالمتاحف في أوروبّا وتلقّيه لدروس في أكاديميّة جوليان في باريس وتتلمذه على يد أنطوان بورديل Antoine Bourdelle مكّنه من الاستفادة من أساليب الفنّ الغربي؛ فجمع بينها وبين ما تعلّمه في الإسكندريّة حين أخذ عن

(1) بدر الدّين أبو غازي: مرجع سابق- ص.22.

الفنّان الإيطالي أرتورو زانييري Arturo Zanieri منهج رسم المناظر الطّبيعيّة، ولذلك يعتبر سعيد من بين الفنّانين المصريّين الذين تأثّروا بأفضال المدرسة الإيطاليّة.

تشبّع محمود سعيد بالإرث الشّعبي؛ فكان قريبًا من الأوساط الشعبيّة رغم جذوره الباذخة، واستطاع أن يتوغّل في تصوير المرأة الشعبيّة مثل محمّد ناجي دون أن يقع فيما وقع فيه من تقليد للأسلوب الانطباعي، ورغم اطّلاعه عن كثب لمجريات الفنّ الأوروبّي فإنّه لم يتّبع الأساليب الجديدة وبقي محافظًا على أسلوبه الخاصّ القائم على استلهام الرّوح المصريّة؛ «بعيدًا عن بيئة المدرسة كان محمود سعيد يسير في حريّة منقّبًا في ساحة النّهضة، وقد وجد في «النّزعة التّأثيريّة» مفرًّا من فنّ «الأكاديميزم»؛ فنفذ عن طريقها ولكنّه لم يلبث أن تركها باحثًا بين أمجاد مصر القديمة عن صياغة فنّه وألوان تصاويره حتّى استطاع أن يحقّق شخصيّته المصريّة في فنّ التّصوير»[1].

يُجمع أكثر من باحث عربي على القيمة الخاصّة التي تبوّأها الفنّان محمود سعيد ضمن أقرانه من الجيل الأوّل، وقد عرفت السّنوات العشر من 1927 إلى 1937 قمّة عطائه، وهذا ما يذهب إليه عفيف بهنسي: «صوّر محمود سعيد الحياة والتّقاليد..وابتعد عن قواعد المنظور والنّسب لكي يقيم بناء معماريًّا في التّصوير ينبثق من رؤية شاملة تحبكها رؤية أدبيّة واعية، دون أن يعتمد على الشّبه والواقع، بل هو تحدّاه بجرأة، لكي يحلّ محلّه واقعًا فنيًّا من صنع الفنّان وحده ومن نتاج عبقريّته

(1) المرجع نفسه- ص.23.

ورؤيته»[1]. في هذا الرّأي نوع من المغالاة في الظّاهر ولكن قد يفهم منه قدرة سعيد على تخطّي المأزق الذي وقع فيه مجايلوه من محاكاة للواقع على الأسلوب الغربي الكلاسيكي، لكنّنا لا نستطيع أن نحدّد المنابع الفنّيّة التي جعلت الفنّان يبتعد عن المنظور وقوانين بناء اللّوحة، هل كان ذلك مرده «العبقريّة» كما قال بهنسي، أم أنّ هناك تأثيرات جانبيّة للفنّ الغربي الثّائر في أوروبّا، الذي حاد بدوره عن القواعد الكلاسيكيّة، ابتداء من الانطباعيّة ومرورًا باللّحظة الثّائرة في الفنّ على يد التّكعيبيّة. لاشكّ أنّ سعيد حفر «مجراه الخاصّ» وسط مسار تقليدي لأغلب فنّاني الجيل الأوّل بتشرّبه للحياة الشّعبيّة واقتناصه لروح بيئته؛ فنجح في تصوير ماهو «أصيل» بتعبير نايف: «ما كان يسعى إليه سعيد هو تصوير «أصيل»، مصري، ملوّن يصوّر حياة الطّبقات الشّعبيّة بهيئاتهم وأشكالهم التي تذكّر بالنّحت المصري القديم. وذلك همّ جمالي فحسب مصحوب بتصوّر رومنطيقي لأصالة لعلّها مازالت مستمرّة في التّقاليد الشّعبيّة التي يخالها البعض ثابتة لا تتغيّر، وكأنّ الماضي القديم أبديٌّ يقف التّطوّر أمامه عاجزًا لا يقوى على تقويضه»[2]. واللاّفت للانتباه أنّ سعيدًا لم يعد إلى الماضي المصري ليغرف منه موضوعاته أو أسلوبه، وخاصة الماضي الفرعوني، رغم أخذه بمبدأ الجبهيّة من الفنّ الفرعوني، ولكنّه انغمس في الحاضر يتقصّى طبيعته ويكشف عن حركته مثلما ذهب إلى ذلك الرّبيعي: «حقّق محمود سعيد خصوصية ومفردات ثقافته الفنّيّة في لوحاته دون الاتكاء على فنّ حضارة وادي النيل وصياغاته»[3].

(1) عفيف بهنسي: الفنّ الحديث- مرجع سابق-ص.51.
(2) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص.64.
(3) شوكت الرّبيعي: الفنّ التّشكيلي المعاصر- مرجع سابق- ص.22.

لقد جمع سعيد بين تورّطه الفنّي في استخلاص حياة الشّعب فاستلهم الموضوعات من حركيّة بيئته وبين فهمه العميق للفكرة الأساسيّة في الفنّ الغربي وهي تحرّره من ضوابط الأسلوب الأكاديمي دون أن يتورّط في اتّجاه محدّد.

المظاهر الأساسيّة للجيل المصري الأوّل:

لقد توزّع هذا الجيل على قطبين جغراثقافيين، وهما القاهرة والإسكندريّة، وانتسبت غالبيّته إلى الأكاديميّة المصريّة التي درّس بها فنّانون أجانب؛ فوسموا بتأثيراتهم الممارسة الفنّيّة المصريّة. وتمكّن أغلب الفنّانين الأوائل من الانفتاح على ثلاثة أقطاب فنّيّة غربيّة وهي فرنسا، إيطاليا وإنجلترا، بفضل البعثات الفنّيّة؛ فاستطاعوا التّعرّف على فنّ اللّوحة المسنديّة عن قرب، ولكنّهم لم يستطيعوا تبنّي المفاهيم الجديدة التي كانت سائدة في العشرينيّات في الفنّ الغربي، بل تعلّقوا بالمدارس الغربيّة التي تعود إلى القرن التّاسع عشر. ولم يستطع الفنّان المصري مسايرة الثّورات التّجديديّة في الفنّ الغربي بل اكتفى بمتابعة التّقليد الغربي في موضوعات التّصوير التّقليديّة؛ مثل البورتريهات والمناظر الطّبيعيّة، باستثناء بعض الفنّانين الذين أدركوا مغزى التّحرّر في الفنّ الغربي. وقد وفد أهمّ الفنّانين الأوائل الأصيلين في أعمالهم من تكوين أكاديمي حقوقي قبل أخذهم بالدّرس الأكاديمي الفنّي، وربّما أثّر هذا المعطى على طريقة تعامل كلّ من محمود سعيد ومحمّد ناجي مع الفنّ، وهذا ما جعل تجربتهما مميّزة؛ فالفنّ يحتاج دائمًا إلى ينابيع أخرى

تلهمه طريقًا جديدًا، لذا فإنّ الفنّانين الذين قصروا حياتهم وتكوينهم في دائرة «الأكاديميّة الفنِّيّة» لم ينجحوا في تقديم الجديد، وكلّما كان الفنّان منفتحًا على حقول معرفيّة أخرى اتّسع أفق تجربته الفنِّيّة.

ورغم هذه المعالم الجنينيّة لـتأصيل اللّوحة فقد أثّر المستشرقون أيّما تأثير في اللّوحة المصريّة؛ حيث حدّدوا المناخ العام للتّصوير الفنّي، وتبيّن أنّ الفنّان المصري لا يستطيع لفت نظر المحكّم الغربي إلاّ في صورة محافظته على «الوصفة» الفنِّيّة الغربيّة.



الفنان السوداني إبراهيم الصّلحي (1964)

اللّوحة في السّودان وظلال الإرث الشّعبي

عرفت السّودان وضعيّة مخصوصة في المنطقة العربيّة نظرًا لتقهقر ظروف وسائل إنتاجها البدائيّة، وهو ما جعلها قبلة للاستعمار الذي عمل على نهبها مع الحرص على إبقاء شعبها في موضع التّخلّف من خلال خلق التّوتّر الدّاخلي المستمرّ. وربّما ساعد هذا العامل في انكماش «الفنّان» السّوداني على إرثه الجمالي في فترة شهدت فيها بعض الدّول العربيّة الأخرى أسبقيّة في التّعرّف والممارسة لـ«اللّوحة المسنديّة». ولكنّ تقاطع الحضارة المصريّة القديمة بحضارة النّوبة ولّد ثراء فنّيًّا مخصوصًا أيضًا؛ لقد أثّر الفنّ الشّعبي في أغلب مناطقها بفعل ثراء

مخزون القبائل المترامية فيها حتّى أصبح الفنّ تعبيرًا خلاّقًا على حياة النّاس وممارساتهم اليوميّة ونظرتهم الاعتقاديّة، وارتبطت أشكال التّعبير الفنّي بتصوّرات النّاس لحياتهم؛ فاستخدم الفنّان الشّعبي الأشكال البدائيّة في معماره، واهتمّ بتزويق جدران البيوت والأبواب وصمّم لها لوحات يمكن اعتبارها جداريّات متطوّرة عمّا عرفته المنطقة من نقوش قديمة على المعابد، ولم يستبعد الفنّان الشّعبي حضور العلامات والرّموز في هذه «اللّوحات الجداريّة»، وإنّما نوّع في استعمالها بين العلامات الإسلاميّة والمسيحيّة، مؤكّدًا التّنوّع الدّيني الموجود؛ فلا يمكن استبعاد الخزّان الرّمزي للسّودان الذي تمتزج فيه الأبعاد الإفريقيّة بالإسلاميّة العربيّة والمسيحيّة، لهذا ارتبط الفنّ الشّعبي السّوداني بالبيئة السّودانيّة في مستوى الأفكار والتّصوّرات والاعتقادات الشّائعة والخرافات والحكايات كما كان الفنّان الشّعبي يعتمد بدرجة أساسيّة على الموادّ التي يستخرجها من طبيعة بيئته فاستعمل الألوان التّرابيّة وطلاها بالجصّ، وهي ألوان مستخرجة من الأرض والحيوانات والنّباتات، وأسهم النّساء في تحضيرها إلى جانب الرّجل، وابتدع الفنّان ما يتناسب مع تلقائيّته وعفويّته من تكوينات هندسية وحيوانيّة ونباتيّة مستقاة من الطبيعة السودانية، وغلب على هذه التكوينات البعد الزخرفي الذي يؤكّد الغاية التّزيينيّة لهذه التّكوينات. وشملت هذه التعبيرات الفنِّيّة محامل مختلفة كالمنسوج والخزف والخشب وهو ما سمح بتنويع الممارسات الفنِّيّة من حفر وتلوين ونحت ممّا شكّل إرثًا جماليًّا هامًّا للفنّ السّوداني وخلفيّة جماليّة للجيل الأوّل من الفنّانين السّودانيين الذين تعرّفوا على الفنّ الغربي في العقد الثّالث من القرن العشرين، وهو تعرّف له خصوصيّته؛ فقد شكّل قطيعة مع الفنّ الشّعبي الذي

لم يعرف تقنية التّصوير الزّيتي أو «اللّوحة المسنديّة». وحسب راشد دياب فإنّ «العقد الثالث من القرن العشرين مثّل بداية ظهور اللّوحة الفنّيّة بمفهومها الغربي في السودان، أي تلك اللّوحة التي يرسمها الفنّان لتعبّر عن رؤاه الذّاتيّة وبغرض التّواصل مع الآخرين من خلال تجربته الإبداعيّة، والتي اصطلح على تسميتها بـ«اللّوحة الحامل» أو«اللّوحة النّافذة»، أو «اللّوحة المسنديّة»[1]، ولا يعني ذلك أنّ الفنّان الشّعبي لم يكن واعيًا بالبعد الذّاتي في أعماله رغم أنّه يعبّر عن الوعي الجماعي للشّعب بمثل ما يعبّر عن البعد اللاّواعي والتّخييلي الذي يشير إلى الخرافة وعوالم السّحر. لذلك فإنّ اللّوحة ساعدت الممارس للتعبير الفنّي على الانتقال من الجانب الحرفي إلى الجانب الفنّي، دون أن يفيد ذلك انتقاصًا من القيمة التّعبيريّة للفنّ الشّعبي.

1 - تضاؤل السّند الرّسمي وسياق الشّارع:

استطاع الفنّ في السّودان أن يتغلغل في أوساط النّاس، ولهذا تيقّن المستعمر البريطاني أهمّيّة إدخال التّربية الفنّيّة في التّعليم فعمد إلى تعميم المادّة في جميع المراحل التّعليميّة، وشرع في إنشاء كليّة الفنون الجميلة والتّطبيقيّة في بداية الأربعينيّات، وتمّ تدريب أساتذة الفنون بمعهد بخت الرّضا عام 1943، وفي سنة 1946 تأسّست مدرسة التّصميم بكليّة غردون التّذكار، وعرفت هذه المؤسّسة نقلات من معهد الخرطوم

(1) راشد دياب: الفنّ التشكيلي في السودان- المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم- الطبعة الأولى -2004- ص. 21.

الفنّي إلى معهد الكليّات التّكنولوجيّة ثمّ جامعة السّودان، وأصبح اسمها فيما بعد كليّة الفنون الجميلة والتّطبيقيّة في عام 1971. والملاحظ أنّ التّوجّهات الرّسميّة أتت متأخّرة قياسًا بوجود ظاهرة التّصوير؛ ذاك ما يقرّ به عفيف بهنسي، ويمكن أن يُسحب على كامل الدّول العربيّة: «لم تدخل الدّولة العربيّة كمسؤولة عن الفنّان إلاّ متأخّرة؛ فلقد كانت الجمعيّات تتولّى حماية حقوق الفنّانين من أعضائها، ولقد حقّقت هذه الجمعيّات أهدافًا كثيرة لعلّ السّلطات الفنّيّة في الدّولة لم تستطع مجاراتها بها أو تجاوز منجزاتها»[1].

2 – الفنّانون السّودانيّون: من فنّ الحقيبة إلى مدرسة الخرطوم:

نشأ الفنّانون الأوائل في السّودان عندما تمّ اعتماد الخامات والمنتجات الجديدة المستحدثة من قبيل الدّهانات والأصباغ الكيميائيّة التي استغلّها الحرفيّون الذين عرفوا الأسلوب الواقعي الزّاخر بالسّذاجة؛ فاهتمّوا بتصوير المرأة وإبداء جمالها، حتّى إنّ بعض الدّارسين ومنهم الشاعر محمّد المهدي المجذوب اعتبروا أنّ هذا الأسلوب يقترب ممّا كان رائجًا في السّودان في النّمط الغنائي في النّصف الأوّل من القرن العشرين، وكان يسمّى بـ«أغاني الحقيبة» التي تركّز على التّغنّي بأوصاف المرأة وتعداد محاسنها، وبما أنّ الفنّانين الأوائل كانوا يجلسون بالمقهى ويرسمون هناك في أجواء أغاني المونوغراف فقد التصقت بهم تسمية «فنّاني الحقيبة». ويذكر دياب أنّ مرحلة البدايات كانت تُسمّى بمرحلة المقاهي

(1) عفيف بهنسي: رعاية الفنّان التّشكيلي- مجلّة المعرفة- العدد161- تمّوز 1975- ص.59.

حين كان الفنّان لا يهتم بالتقنية، وغرضه الأساسي هو الموضوع. ومن فنّاني هذه المرحلة: علي عثمان (1936 – 1959) ومصطفى العريفي (1927 – 1979) وأحمد سالم وموسى قسم الدين (1931). إنّ تسمية الأوائل بفنّاني المقاهي يؤكّد سمة أساسيّة لهذه البدايات، وهي أنّ أصحابها لم يتكوّنوا في أكاديميّات وإنّما مارسوا فنّ «اللّوحة المسنديّة» بشكل عصامي. وللأسف لم يُوثّق لهؤلاء الفنّانين بسبب إهمالهم الذّاتي للتّوثيق وغياب المؤرّخين أو النقّاد، وإهمال حافظي اللّوحات لأعمالهم. وتعكس واقعة تجوال الفنّانين في المقاهي – اتّخاذهم لها مكانًا للتّصوير والعرض – نوعيّة الصّلة التي كان يقيمها الفنّان السّوداني بعامّة النّاس؛ حيث لم يستطع التّنصّل في هذه البدايات من مُناخات الفنّ الشّعبي التي جعلت الممارسة الفنّيّة جزءًا من سلوك عام يقع بين النّاس ولصالحهم، فكانت المنفعة أساس التّعبير الفنّي في حين أنّ «اللّوحة المسنديّة»، ستطرح على الفنّان السّوداني نوعًا من «التّذييت» لممارسته. هذه الوضعيّة شكّلت خطوة انتقاليّة عاشها الفنّ السّوداني من المفهوم النّفعي والتّقليدي للفنّ إلى المفهوم الغربي. وبقيت الموضوعات الفنّيّة على اتّصال بالثقافة الشّعبيّة جزئيًّا لكنّها تأثّرت بالأنواع الغالبة في التّصوير الغربي مثل تصوير المناظر الطّبيعيّة والبورتريهات، واشتهر الفنّان أحمد سالم بتصويره للوجوه وتنويعه في استخدام الموادّ ممّا أنتج نوعًا من الوعي بملمسيّة اللّوحة ومادّيّتها ويبدو الاهتمام بالمادّة دارجًا منذ القدم لدى الفنّان السّوداني حين كان الفنّ الشّعبي يحتفي بمواده ويستخدمها بشكل مزدوج. أمّا موسى قسم الدّين، الذي اشتهر بجحا، (1931 – 2000) فقد عاش في بيئة معروفة بولائها لطائفة المهدي، وبانشغالها بحرفة النّسج، انقطع عن التّعليم بشكل مبكّر فظهرت

فيه موهبة الرّسم، وكان يستخرج حجارة المغر ليحضّر منها أصباغه اللّونيّة وتألّق في تصوير «البنات السّمحات» التي كان يبيعها فيكسب منها أكثر ممّا كان يكسبه من أعمال النّسج. وفي سنة 1947 سافر إلى مصر في زيارة سياحيّة فشارك في ورشة مع بعض المصوّرين المصريين وصوّر بورتريه المطربة أسمهان ففاز في مسابقة الورشة بالمرتبة الأولى. كان جحا ولوعًا بالسينما منذ شبابه لذلك أرسل إلى لندن سنة 1958 ليعدّ تصميم لباس الإمام المهدي في شريط «الخرطوم»، كما شارك فيه بدور «الكومبرس»، وتواصل اهتمامه بالسينما حين أعدّ ملصقات الأفلام المصريّة عند زيارته الثّانية لمصر، وهو ما جعله يطوّر ملكته في تصوير الوجوه الشّخصيّة. وزار «جحا» الهند أكثر من مرّة ليتعرّف على أجواء هذا البلد فاستفاد من تعرّفه على معارف السّحر هناك في الوقت الذي أقام فيه معرضا فنيًّا، ومكّنته صداقاته مع بعض الأجانب من تطوير تجربته فزار لندن للمرّة الثّانية سنة 1984 بدعوة من صديقه فيليب غردون حيث انشغل بتصوير بعض الشخصيات العربيّة والإنجليزيّة، وأقام معرضًا مع الفنّانة بيجي داوني.

يعتبر «جحا» أوّل من أقام معرضًا شخصيًّا في السّودان، واستخدم تقنية التّصوير المائي واشتهر بتصويره لوجوه النّساء والشّخصيّات الدّينيّة البارزة، ومن الشّخصيّات: الرّئيس إسماعيل الأزهري والإمام المهدي والبطل المهدوي عثمان دقنة والملك عبد العزيز، واستخدم بشكل مسترسل الأسود والأبيض في أعماله الأخيرة مستغلاّ إمكانات التّصوير بالفحم. ويفيد هذا الاستخدام عدم اطمئنان الفنّان السّوداني إلى الموادّ الكيميائيّة المصنّعة، وحنينه الدّائم لاستعمال موادّ طبيعيّة، ويلاحظ

ذلك خاصّة في استعمال الفنّان عابدين الشّوافعة خامات متنوّعة مثل التّصوير على الجلود، وهو الذي عرف لوحة الحامل بفضل دراسته الأكاديميّة، فجمع بين ميله إلى فطريّة التّعبير الفنّي واكتسابه إلى الجانب المهاري الأكاديمي. ورغم الاستفادة من الموروث الشّعبي فإنّ طبيعة المعالجة الفنّيّة خلت، حسب الفنّان والنّاقد راشد دياب، من التّأثّر بالمنطلقات الفكريّة والرّوحيّة للفنون التّقليديّة والتّصوير الشّعبي ذي النّزعة التّجريديّة الهندسيّة والرّمزيّة التي اتّسمت بالتّلقائيّة والعفويّة في التّعبير عن «إبداع الجماعة»[1].

وإذا كانت الأربعينيات قد شهدت بزوغ مجموعة من الفنّانين الأوائل الذين لمسوا الأهميّة البالغة للتّصوير فإنّ الخمسينيات هي الحقبة الرّئيسيّة لتكوّن ملامح فنّ سوداني منفتح على التّجربة الغربيّة وهو ما أنتجته الأكاديميّة الفنّيّة، وخاصة كليّة الفنون الجميلة والتّطبيقيّة، وبرع فيها كلّ من إبراهيم الصّلحي ومحمّد شبرين اللّذين أسّسا مدرسة الخرطوم. ومن الجليّ أنّ الفنّانين الأوائل توزّعوا على مرحلتي الأربعينيات والخمسينيّات. وعاش إبراهيم الصّلحي (1930) في بيئة عربيّة؛ إذ هو من شمال السّودان وعرف مسيرة علميّة أهّلته للاطّلاع على التّجربة الفنّيّة الحديثة؛ فدرس في كليّة غوردون، بعد أن تدرّب في الخرطوم، ثمّ عمل مدرّسًا في مدرسة بوادي سيدنا، ومن بعدُ تمّ إيفاده في بعثة إلى لندن سنة 1954 فدرس في مدرسة الفنون الجميلة في لندن واغتنم وجوده بأوروبّا ليسافر إلى إيطاليا ويزور فلورنسا معقل النّهضة الإيطاليّة والأوروبيّة أيضًا، وشغل عند عودته رئيسًا لقسم التّصوير

(1) المرجع نفسه- ص.23.

في مدرسة الفنون الجميلة والتّطبيقيّة بالخرطوم ثمّ تمتّع ببعثات إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة وباريس ولندن بفضل اليونسكو.

بحث الصّلحي عن أسلوب خاص، بل استطاع أن يثير دهشة المستعمر البريطاني الذي كان يحتقر الفنّ السوداني ويعتبره أقرب إلى البدائيّة، ولعلّ تأثّر الصّلحي بفنّ الخطّ وبالرّقش العربي هو الذي جعله يشتقّ لنفسه خبرة محليّة معتمدًا على الكتابة العربيّة التي اعتبرها وسيلة لفهم المعنى، وبعدًا جماليًا أيضًا؛ يذكر بهنسي: «وجد الصّلحي في الخطّ العربي منطلقًا إلى فنّ ينتمي إلى جذور حضاريّة عريقة، وأراد أن يحرّر نفسه بذلك من تأثير مدرسة سيلد –كما يقول– فلقد أرهقه هذا الطّاغوت من القواعد والنّظريّات والأشكال المنقولة»[1].

أمّا الفنّان الثّاني الذي تميّز بدوره فهو أحمد شبرين (1931)؛ تخرّج من الكليّة المركزيّة في لندن، وآثر أن يعود إلى بلده رغم الإغراءات، وعيّن أستاذًا للتّصوير في كليّة الفنون الجميلة في الخرطوم ثمّ رئيسًا لقسم التّصميم، ودرّس حتى سنة 1975، وفي عام 1980 أصبح أمينا عاما للمجلس القومي للآداب والفنون في السّودان، ومن أهمّ أعماله تصميم العملة الورقيّة السودانيّة، وصمّم أوسمة ونياشين القصر الجمهوري.

بقي الفنّان شبرين وفيًّا لمشاهد قريته معتبرًا أنّها مصدر إلهامه، وحين بدأت موجة الحروفيّة تسري في الوطن العربي انخرط شبرين في هذا التّوجّه فعُدَّ من أهمّ روّاد التّيّار الحروفي بداية الستينيّات؛ حيث استلهم الكلمة والحروف في صيغ تجريدية.

(1) عفيف بهنسي: الفنّ التشكيلي العربي– ص.110.

وصُنّف كلّ من إبراهيم الصلحي وأحمد شبرين في خانة «مدرسة الخرطوم»، وهي التّسمية التي أطلقها النّاقد «ديني وليمز» ليميّز مجموعة من الفنّانين السّودانيين الذين انبهر بهم في تلك الآونة، واعتبرت هذه المدرسة قفزة في التّشكيل السّوداني، فعلى العكس من فنّاني المقهى الذين انقادوا إلى المفردات الغربيّة فإنّهم حاولوا التّركيز على التّراث إلى جانب اعتماد الأسلوب الحديث في بناء اللّوحة، وسيكون لهذه المدرسة أثر كبير على الجيل اللاّحق من الفنّانين المستلهمين للتّراث إلى درجة اعتماد خامات تراثيّة في بناء اللّوحة ذاتها.



عبد القادر الرّسّام يتوسط مجموعة من الفنانين العراقيين (أواخر الأربعينيات)

اللّوحة المسنديّة في العراق
معالم التبنّي ومسارات الجماعات الفنِّيّة

عاش العراق ظروفًا تاريخية مختلفة عن سائر ظروف البلدان العربيّة الأخرى؛ فرغم تعرّضه للاحتلال البريطاني من سنة 1920 إلى سنة 1933 فإنّه لم يتأثّر بالغرب بنفس العمق الذي تأثّرت به البلدان الأخرى، ورغم استمرار سيطرة البريطانيين عليه في مرحلة الحكم الملكي فإنّ هذه السّيطرة لم تصحبها سياسة ثقافية واضحة من طرف البريطانيّين الذين فضّلوا نهب ثروات العراق الاقتصادية على تحديثه ثقافيًّا؛ فكانت العلاقة بالثقافة الغربيّة تمرّ عن طريق العثمانيين لذلك

كانت نظرة العراقيين للحداثة الأوروبيّة مختلفة عمّا عرفته النّخب العربيّة في أقطار أخرى، وهو ما سيؤثّر على طبيعة الحياة الثقافية والفنِّيّة في العراق؛ فلم يقع التّأثّر المباشر بالغربيين على حساب الثقافة المحلية وربّما كان المجتمع العراقي منغمسًا في الأفكار العروبيّة منذ فترة العشرينيات، وانتشرت الأفكار الاشتراكيّة والشيوعيّة بشكل باكر، فتأسس الحزب الشيوعي العراقي سنة 1934 لتكون الساحة السياسيّة العراقيّة منقسمة بين الأفكار القوميّة والأفكار الشيوعيّة، وهي أفكار تلتقي في موقفها المعارض للغرب. وفي المستوى الفنّي تأخّر ظهور اللّوحة المسنديّة في العراق عن تاريخ دخولها إلى دول عربيّة أخرى مثل مصر وتونس ولبنان، ورغم ما زخرت به العراق من ثراء تصويري في تاريخها الحضاري الرّافدي والإسلامي فإنّها تعرّفت على الفنّ الحديث بعد أن تغلغل في الفنّ العربي، ولكنّ هذا الثّراء الفنّي القديم كان له الفضل بدخول الفنّان العراقي إلى مرحلة اللّوحة المسنديّة دخولًا مختلفًا عن سائر الفنّانين العرب، كما أنّ العراق لم يشهد ما شهدته دول المنطقة من وفود الفنّانين الاستشراقيين.

تبنّي اللّوحة ونشوء الجماعات الفنِّيّة:

يقسّم شاكر حسن آل سعيد (وهو من أهمّ المؤرّخين والمنظّرين لحركة الفنّ العراقي) تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة إلى مرحلتين أساسيّتين؛ تبدأ الأولى من بداياته حتّى ثورة 1958، والثّانية من 1958 إلى حدود أيّامنا، ولئن جعل آل سعيد قيام الجمهوريّة هو الحدث الفاصل بين

المرحلتين فإنّ باحثين وفنّانين عراقيين لا يوافقونه على ذلك، ويعتبرون هذا التّحديد التّاريخي قائمًا على ضغوطات سياسيّة سلّطت على المؤرّخ أثناء قيامه بكتابة تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة. وفي ظلّ غياب احتكاك مباشر بالثقافة الغربيّة وانعدام استقرار فنّانين استشراقيين في العراق نشأت بدايات اللّوحة الحديثة بشكل صدفوي وبتأثير عثماني؛ فقد تمكّن ضبّاط عراقيّون ينتمون إلى الجيش العثماني من التّعرّف على التّصوير الغربي بفضل وجود أكاديميّة اسطنبول العسكريّة، ومال هؤلاء الضبّاط إلى فنّ التّصوير في شكل هواية، باستثناء عبد القادر الرّسّام الذي احترف التّصوير. ويعتقد شاكر حسن أنّ الأصول الأولى للتّصوير على الطريقة الغربيّة بدأت مع الفنّان نيازي مولوي بغدادي؛ يقول عنه: «كان متعدّد القابليّات في ممارسة الرّسم والزّخرفة والخط العربي؛ فإنّه يعتبر من جهة فنّ الرّسم بالذّات حلقة الوصل ما بين رسوم المنمنمات التّقليديّة في الشّرق ورسوم اللّوحات بالأسلوب الغربي»[1]. ولكن لم يبيّن آل سعيد مظاهر اعتماد مولوي للرسم الغربي، ولم يقدّم النّماذج الفنّيّة التي تدلّ على ذلك، وإنّما اكتفى بالقول بأنّ الفنّان رسم بأسلوب المحاكاة واعتنى بقوانين المنظور الجوّي، وبيّن مهارته في الخطّ العربي وفي الزّخرفة فحسب. ولهذا لا يمكن مسايرة رأي آل سعيد في هذه النّقطة؛ فكأنّه أراد أن يجد للتّصوير الحديث أصلًا عربيًّا أو أن ينادي بـأنّ تجربة مولوي الفنّيّة استبقت في تصوّراتها تيّارات «الباوهاوس» أو «فنّ البوب». كما أنّ القول بوجود أسلوب أكاديمي في الأعمال الفنّيّة سيبقى محلّ تساؤل دائم في الحركة التّشكيليّة العراقيّة؛ فالباحث عادل

(1) شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق- الجزء الأوّل- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد 1982- ص.46.

كامل يعتقد أنّه: «منذ تأسيس معهد الفنون سنة 1939 وبعودة الفنّانين من الخارج، تحتّم أن يكون هناك بنية للعمل الفنّي. فحتّى هذا التّاريخ 1939 لا نجد إلاّ في النّادر، عملًا يمتلك الشّروط الفنّيّة الأكاديميّة»[1].

تذكر ميس بال أنّ أوّل معرض فنّي أقيم في العراق كان في سنة 1922 ويحتاج هذا التّاريخ إلى مزيد من التّدقيق العلمي؛ إذ يرد في كتاب شاكر حسن دون اطّلاعه شخصيًّا على المرجع، وإنّما اكتفى بالقول بأنّ الأستاذ عبد الحميد العلوجي أخبرني أنّه ورد في كتاب «العراق في رسائل ميس بال».

في سنة 1941 تأسّست جمعيّة أصدقاء الفنّ لتعبّر عن رغبة الفنّانين العراقيين الأوائل في تطوير دور الفنّ في المجتمع العراقي؛ يعلن الفنّان أكرم شكري، وهو رئيس الهيئة الإداريّة للجمعيّة: «في العراق اليوم حركة فنّيّة نشيطة جدًّا ولكنّي لا أعتقد أنّ هناك مدرسة عراقيّة أو طابعًا عراقيًا؛ فالطّابع الفنّي أو الشّخصي للحركة الفنّيّة لا يتكامل إلاّ إذا تكاملت شخصيّة ذلك المجتمع الذي ينمو فيه الفنّ. ولو صحّ هذا التّعبير فيمكنني أن أضع سنّة: هي أنّ شخصيّة الفنّ لابدّ أن تتبع تكامل شخصيّة المجتمع، وبديهي أنّ شخصيّة المجتمع العراقي في بداية التّبلور كالفنّ العراقي»[2]. لذلك حمل مؤسّس الجمعيّة رؤية فكريّة للممارسة الفنّيّة التي بدأت تزدهر بعد عودته من أوروبّا، وهو أوّل مبعوث إليها لدراسة الفنّ التّشكيلي؛ فقد عاد أكرم شكري من أوروبّا

(1) عادل كامل: المصادر الأساسيّة للفنّان التّشكيلي المعاصر في العراق- منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق – 1979- ص.35.
(2) أورده شاكر حسن- مرجع سابق- ص96.

سنة 1932، وأكمل فائق حسن دراسته في مدرسة الفنون الجميلة بفرنسا سنة 1938، وممّا زاد في تطوير وضع الفنون التّشكيلية بالعراق تأسيس معهد الفنون الجميلة ببغداد سنة 1940، وتخرّج أوّل دفعة منه سنة 1945. وبفعل هذه المعطيات كان من البديهي أن تظهر جمعيّة تساند الحركة الفنِّيّة النّاشئة في العراق. وتأتي هذه الجمعيّة لتعبّر عن نوع من الاستقلاليّة في الحركة التّشكيليّة العراقيّة في وقت كانت فيه السلطة السياسيّة مناصرة للبريطانيّين، ومن المفارقات أنّ السلطة البريطانيّة حاولت احتواء الحركة الفنِّيّة فسمحت لجمعيّة أصدقاء الفنّ بإقامة معرض فنّي سنة 1943 في قاعة المعهد الثقافي البريطاني، واضطرّ جيل المبعوثين الأوائل إلى المشاركة في المعارض المنتظمة بدعم بريطاني ومن هؤلاء نجد عطا صبري وأكرم شكري وحافظ الدّروبي وجواد سليم. وشهد مكان العرض تحوّلًا في معرض سنة 1946 حين انتظم المعرض في قاعة متحف الأزياء العراقيّة، وأسهمت معارض الجمعيّة في تنمية الذّوق الفنّي لدى الجمهور الذي تجاوز نوعيّة الجمهور الرّسمي الممثّل في رجال السلطة الملكيّة وقناصل وسفراء الدّول الأجنبيّة.

توجد عوامل مؤثّرة في السياق الفنّي التّشكيلي منها ما أسهم به الرّسّامون البولنديّون الذين تواجدوا بالعراق ابتداء من سنة (1943) في تهيئة مجال فنّي في العراق أثناء الحرب العالميّة الثّانية من خلال تأثيرهم في الفنّانين العراقيين وإدخالهم للأساليب الفنِّيّة الحديثة كالتّنقيطيّة والانطباعيّة. ولا يتّفق شوكت الرّبيعي مع رأينا بتأثير المصوّرين الأجانب في بدايات التّشكيل العراقي حين يصرّح: «ما أعتقده

بخصوص (الرّوّاد) أنّهم كانوا يشعرون بتنامي فكرة الاستعداد الذّاتي والقدرة على التّكيّف التّطوّري واحتوائهم بذرة طموحات مشروعة؛ هذه الأسباب مجتمعة تشكّل خطوة إلى الأمام ولكنّها لا تعني تأريخًا حاسمًا مرتبطًا بوجود هؤلاء الأجانب في مجرى التحولات التّقنية والشكلية والفكرية لديهم، وبالرغم ممّا يحيط هذه الإيماءات من غموض، ينبغي الإشارة إلى أنّ للعلاقات الشّخصيّة التي نمت فيما بينهم، وبين مقلّدي تلامذة «بونار» دورها في توجيه الأنظار إلى المراحل التي توصّل إليها الفنّ الأوروبّي، وخاصّة التّنقيطيّة وما بعد الانطباعيّة والتّأثّريّة الباريسيّة، على المستوى الفردي بادئ الأمر..وينبغي أن نعي ونميّز أنّه ليس كلّ ما يطرحه الفنّان كفرد من موقف فني في الاتجاه والأسلوب، سيكون له أثره في الاتجاهات والأساليب التشكيلية»[1]، ويبدو أنّ أكثر الكتابات تكتفي بالإشارة دون التّوسّع حول هذا العامل في الحركة التّشكيليّة العراقيّة، وبعضها يقلّل من شأن الفنّانين البولنديّين، حتّى إنّنا لا نعثر على أسمائهم، بل كلّ الأسماء التي ذكرت فيها خلط كبير وتشوّش بسبب عدم استخدام المقابل اللاّتيني للاسم، وهذا ما يجعلنا أمام السّؤال التّالي: لماذا استبعد دور الفنّانين البولنديّين ؟ وباستثناء الجهد الذي بذلته سيلفيا نايف في كشف الاسم الحقيقي للرّسام البولندي جوزيف كزابسكي Josef Czapski الذي عاش في العراق واعتبر من أهمّ الفنّانين البولنديين في تلك الحقبة، فإنّ بقيّة الأسماء ليس عليها اتّفاق؛ تقول نايف: «يبدو أنّ وجود الفنّانين الأجانب كان مفيدًا جدًّا للفنّ العراقي، بشهادة كتّاب عاصروا تلك الفترة، غير أنّ

(1) شوكت الربيعي: الفنّ التّشكيلي المعاصر- مرجع سابق- ص. 59.

كثيرًا من الكتّاب العراقيين يحاول اليوم، في إطار نظرة قوميّة إلى الفنّ، أن يُقلّلوا من قيمة هذا الإسهام»[1]، ورغم ما لاحظه بلند الحيدري من استفادة الفنّان فائق حسن من الفنّانين البولنديين حين أدخل الأسلوب الانطباعي التّنقيطي فإنّ شاكر حسن يعتبر هذا الدّور ثانويًّا وغير مباشر، حتّى إنّه يذهب إلى القول بأنّ البولنديّين استفادوا من الفنّانين العراقيين وليس العكس.

كما شكّل النّشاط الفكري الذي عرفته العراق مؤثّرًا في نموّ التّشكيل العراقي، ومن بين عناصر هذا النّشاط الأثر الكبير الذي لعبه المفكّر ساطع الحصري الذي تقلّد سنة 1938 إدارة الآثار فشجّع الشباب العراقي على الاهتمام بحضارته العربيّة، ونادى بإرسال الفنّانين إلى أوروبّا، ومن مزايا ساطع الحصري أنّه نبّه الفنّانين العراقيين إلى ضرورة الاهتمام بتراثهم الحضاري إلى جانب أخذهم بالثقافة الحديثة. كما لعبت مجلّة «الفكر الحديث» التي أسّسها الفنّان جميل حمّودي، وهو لايزال طالبًا، دورًا كبيرًا في تقديم الحركة التّشكيليّة العراقيّة، وأسهمت في تمكين الكتّاب والفنّانين العراقيّين من التّعبير عن أفكارهم بشأن الفنّ الحديث، فاعتبرت المجلّة رائدة في هذا المجال. وأسهم هذان العاملان في إكساب الفنّان العراقي وعيًا فنّيًّا إلى جانب اكتساب مهارات التّصوير. ولعلّ تشجيع ساطع الحصري للجيل الأوّل من المبعوثين إلى أوروبّا كان له تأثير قويّ على تجربة الفنّ التّشكيلي العراقي. وتمّ إرسال طلاّب الفنّ إلى أوروبّا قبل اندلاع الحرب العالميّة الثّانية، ومنهم أكرم شكري وفائق حسن وعطا صبري وحافظ الدّروبي وجواد سليم

(1) سيلفيا نايف- مرجع سابق- ص.192.

الذين كانوا أكثر وعيًا من الفنّانين السابقين لأهميّة الفنّ الحديث لأنّهم جمعوا بين التّقنيات الحديثة للتّصوير الغربي ومفاهيمه الجديدة، وبين وعيهم القومي الذي مثّل لهم رهانًا حضاريًّا وفنّيًّا. لكنّ هذا الوعي بالمسألة القوميّة ظلّ قاصرًا عن تقديم أعمال فنّيّة تمتلك هذه الأهداف، لهذا جعل شاكر حسن يُنقصُ من قيمة أعمالهم بقوله: «لكنّ دراساتهم الأكاديميّة الطّابع لم تقترن أبدا بالوعي الحقيقي والإنساني للفنّان إلاّ فيما ندر..الفنّان العراقي سليل الحضارات العريقة في وادي الرّافدين؛ ترى هل كانوا يجهلون ذلك وقد فتح المتحف لهم مصراعيه؟ أم فضّلوا التّعبير عن ذاتيّتهم فحسب؟ على كلّ حال فإنّهم بالقياس إلى سرعة التّحوّل الذي كانوا يعانون في تمثّل الحضارة الغربيّة أصبحوا أكثر انفتاحًا [..] إنّ أحدهم ليبدو وهو على ولع بالتّعبير عن واقعه من حيث المحتوى، فهو يرسم البيئة العراقيّة والمحلاّت القديمة وربّما الإنسان بشتّى انفعالاته ثمّ لا يتقن سوى ممارسة بحثه التّجريبي في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب من حيث الشّكل»[1]؛ فالعنصر السّلبي في تجربة هؤلاء الفنّانين تمثّل في تغليبهم للشّكل الغربي على المحتوى الحضاري، خاصّة في الفترة بين 1941 و1944، وبدل أن يتّجه الفنّان العراقي إلى التّفكير في كيفيّة توظيف الشّكل الغربي لمحتوياته الحضاريّة فإنّه بقي سجين الاتّجاهات الفنّيّة الغربيّة الحديثة في سياق تجريبي هدفه تحقيق النّجاح في استخدام الشّكل الغربي أكثر من طرح أسئلة فنّيّة فيها حوار بين الأساليب الغربيّة للتّصوير والأشكال الفنّيّة التراثيّة. ويبدو أنّ هذه الأسئلة لن تطرح على التّشكيل العراقي

(1) شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق- مرجع سابق- ص.126.

إلاّ بعد الخمسينيّات وتحديدًا مع تجربة الفنّان جواد سليم.

وشهدت الحركة التّشكيليّة العراقيّة الفتيّة تأسيس مجموعة من الجماعات الفنِّيّة، مثل «جماعة الوقت الضّائع» وضمّت شبابًا من الفنّانين أمثال بلند الحيدري ونزار سليم ومحمود حسين هدّاوي وإبراهيم اليتيم، وقام الفنّان فائق حسن، إثر عودته من باريس سنة 1940، بإنشاء «جماعة البدائيّين»، وعملت الجماعة على الخروج إلى الفضاءات المفتوحة للتّصوير، ومتّنت الصّلة الإنسانيّة بين أعضائها حتّى أصبحوا بمثابة العائلة الواحدة. ومثّل الخروج إلى الطّبيعة فرصة للفنّان العراقي لتطوير البعد الحسّي في تجربته، وسمّيت الجماعة بالرّوّاد أيضًا لارتيادها مناطق عديدة بالعراق، واعتبرها الباحثون صيغة متمّمة لجماعة البدائيين؛ يقول شاكر حسن: «تعتبر ظاهرة الجماعة البدائيّة S.P التي ألّفها فائق حسن بعد عودته من باريس تقريبًا، حوالي 1940، إحدى أهمّ الصّيغ الثقافية الفنِّيّة لهذه المرحلة من مراحل تطوّر تاريخ الفنّ التّشكيلي في العراق؛ فلقد سجّلت هذه الظّاهرة مؤشّرًا آخر لمدى انصهار العمل الفنّي في صميم الحياة الإنسانيّة اليوميّة والثقافية معا، وهما في أبسط حالة من التّداخل. وقد تكوّنت الجماعة في الواقع بصورة تلقائيّة بعد فترة من مرافقة فائق حسن لعيسى حنّا في سفرات قصيرة إلى بعض ضواحي بغداد (كرادة مريم) لرسم المناظر الطّبيعيّة»[1]. وعاش فائق حسن وضعيّة الفنّان الغريب الذي ارتاد أماكن عديدة في العراق ليجعل من الفنّ ممارسة مفتوحة على الأحياء والمدن. وإذا كانت جماعة الرّوّاد قد استفادت من التّجربة الفنِّيّة الأوروبيّة فإنّ «جماعة بغداد

(1) المرجع نفسه- ص. 120.

للفنّ الحديث» حاولت أن تمنح رؤية أسلوبيّة أخرى للفنّ، بارتباطها بالجذور الحضاريّة ومحاولة جمعها بين الحداثة الفنِّيّة الغربيّة والطّابع الحضاري العربي وهي أوّل جماعة عراقيّة تصدر بيانًا على غرار الجماعات الغربيّة. وجاء في البيان الذي تولّى شاكر حسن آل سعيد تحريره: «لسوف نشيّد بذلك ما انهار من صرح فنّ التّصوير في العراق، منذ مدرسة يحيى الواسطي، أو مدرسة الرّافدين في القرن الثّالث عشر الميلادي ولسوف نوصل بذلك السّلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول»[1].

الفنّان العراقي وتأسيس مشروع الحداثة الفنِّيّة:

يعتبر عبد القادر الرّسام (1822-1952) أوّل من تبنّى التّصوير الغربي بشكل فعلي، رغم أنّه كان واحدًا من مجموعة الضبّاط الذين تعلّموا الرّسم في وقت واحد؛ فكان الفنّانون محمّد صالح زكي (1888-1974) والحاج محمّد سليم، وعاصم حافظ (1899-1976) يشتركون معه في الممارسة الفنِّيّة الحديثة. وقام عبد القادر الرّسام باستخدام القماشة ورسم أيضًا على الجدار بأسلوب الرّسم الكلاسيكي، ولئن كان تكوينه الفنّي معتمدًا على ما درسه في الكليّة الحربيّة بالآستانة حين كان الرّسم يدرس كمادّة من جملة موادّ أخرى فإنّه تمكّن من زيارة عدد من البلدان الأوروبيّة وأقطار عربيّة ليستفيد من التّجربة الفنِّيّة فيها. ولم تخرج موضوعاته عن تصوير المناظر الطّبيعيّة والبورتريهات التي

(1) المرجع نفسه- ص.209.

اعتمد فيها بشكل مباشر على الصّور الفوتوغرافيّة؛ فكانت أعماله عبارة عن تمرينات مدرسية ليس لها شخصية فنّية واضحة حتّى إنّ طريقة تناول الشّخصيّات لم تعبّر عن أيّة حيويّة، ولا تبلغ ما بلغته أعمال فنّيّة عربيّة في ذلك الوقت، ويبدو أنّ الفنّان العراقي في هذه البدايات كان متمزّقًا بين أثر التّصوير العثماني وكيفيّة التّعامل مع الشّخصيّة العراقيّة المحليّة، وهذا ما وقع فيه أيضًا عند تطرّقه للمناظر الطّبيعيّة التي خلت من الإشارة إلى الحياة العراقيّة، لأنّ الفنّان يتعامل مع الواقع العراقي بطريقة عفويّة ليس فيها نظرة غرائبيّة وهي طريقة قد ينظر إليها بإيجابيّة لأنّها تخلو من أثر الاستشراق، وقد ينظر إليها بشكل سلبي لأنّها لا تعطي المشهد عمقًا حركيًّا. يحدّد شاكر حسن فنّ عبد القادر الرّسّام بما يلي: «نجد في فنّ عبد القادر الرّسّام وجيله كلّ ما حاول المتعلّم العراقي أن يحصل عليه من ثقافة فنّيّة اعتاد المواطن في الدّولة العثمانيّة الحصول عليه، كصورة من الإصلاح الذي حاول الإصلاحيّون في القرن التّاسع عشر تحقيقه في دولتهم؛ فكان الأسلوب الفنّي الذي التزمه هذا الجيل يقتضي التّخلّص من تقاليد فنّ الصّور المصغّرة والرّسوم الجداريّة أو رسوم ما تحت الزّجاج باستبدالها بالرّسم على أسس أكاديميّة؛ أي وفق مبدأ المحاكاة من حيث الاهتمام بالضّوء والظّل والمنظور الجوّي وتناسق الألوان»[1]. وفي الاتّجاه ذاته يؤكّد نوري الرّاوي على أنّ عبد القادر الرّسام هو ابن زمانه ولا يمكن أن نقرأ تجربته خارج هذه الصّلة بالمرحلة التّاريخيّة؛ يقول: «لعلّ فعل هذا الرّسام المجيد ما أراده زمانه من اللّوحة: أي الوصول إلى المعنى

(1) المرجع نفسه- ص. 64.

في ذاته، دون أن يبذل جهدًا في البحث عن معنى العالم، واستقصاء أبعاده، بل أجاب عن تلك الأسئلة البسيطة التي كان يطرحها النّاس على الفنّان في مجتمع أواخر القرن التّاسع عشر ومطالع القرن العشرين، ولم يكن بمستطاعه يومذاك غير الاستدلال بالطّبيعة في الوصول إلى أجوبة مقنعة»[1]. ويرى النّوري أنّ لوحاته اعتمدت كثيرًا على فطريّته وعفويّته في بناء عالم فنّي للأماكن الطّبيعيّة التي زارها.

ولكنّ هذا الالتزام باللّوحة المسندية لم يجعل الفنّان العراقي يتخلّص من إيمانه بوظيفة الفنّ، وهي وظيفة تقليديّة خلقت نوعًا من التّعارض مع مفهوم ووظيفة اللّوحة الغربيّة؛ فلئن كانت وظيفة اللّوحة الجداريّة تزيينيّة فإنّ هذه الوظيفة ذاتها بقيت أساس التّصوير لدى الفنّانين الأوائل عامّة، وهو أمر يتعارض مع مفهوم الفنّ الحديث.

وظهر عبد القادر الرّسّام في الساحة التّشكيليّة العراقيّة عندما دُعي ليصبح رئيسًا شرفيًّا لجمعيّة أصدقاء الفنّ في بداية الأربعينيات، واهتمّ به الفنّانون الشّباب باعتباره أقدم فنّان احترف ممارسة الفنّ بمفهومه الغربي، رغم أنّه لم يكن أستاذًا لهم. وكان عبد القادر الرّسام محلّ اختلاف بين النّقاد في تقييم تجربته الفنّيّة؛ ففي حين اعتبره أغلب الباحثين مقلّدًا ورسّامًا يحاكي الطّبيعة والصّور الفوتوغرافيّة فحسب، جعل منه شاكر حسن أساسًا لتجربة فائق حسن في منحاه البدائي عند تعرّضه للمنظر الطّبيعي، وهي محاولة لتضخيم دور عبد القادر الرّسّام، إلاّ أنّنا لا نتّفق مع آل سعيد في رأيه لأنّ الرّسّام لم يحمل رؤية

(1) نوري الراوي: متحف الحقيقة متحف الخيال- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد 1997- ص.70.

حديثة للفنّ بقدر ما حافظ على البعد الأكاديمي، ولم يفهم التّحوّل في مفهوم الفنّ لذلك أبقى على الوظيفة التي تمتّع بها الفنّ الزّخرفي العربي في تزيين البيوت والمحلاّت، ولذلك عثر الباحثون على أعماله في بيوت الطّبقة المترفة. وتعدُّ أيّ محاولة لإعطاء عبد القادر الرّسام موقعًا بارزًا في الحركة التّشكيليّة العراقيّة نوعًا من المبالغة؛ فها هو ذا شاكر حسن يقع في ذلك حين يقول: «لن أكون مبالغًا إذا قرنت رؤية عبد القادر الرسّام برؤية بول سيزان الرّسّام الفرنسي في أواخر القرن التّاسع عشر؛ فهو على الرّغم من أنّ أسلوبه على العموم يبدو على شيء من المسحة البدائيّة (الفطريّة) إلى الحدّ الذي زيّن لأحدهم أن ينعته بذلك، فإنّه كان يحوّر من العالم الذي يرسمه ليبدو عالمًا من البراءة والنّبل والسّكون المطبق، وكأنّه بذلك يرسم بروحيّة نحّات سومري كالذي نحت تمثال جوديا أو دودو»[1].

إنّ تشبيه عبد القادر الرّسّام بفنّ سيزان فيه كثير من المبالغة لأنّ سيزان ابتعد عن التّصوير الأكاديمي وتجاوز الانطباعيّين أنفسهم، وهيّأ للتّكعيبيّين مسارهم بدعوته إلى «التّركيبة اللّونيّة»، فوهب للشّكل أهمّيته الكبرى.

أمّا الفنّان الحاج محمّد سليم فقد كان زميلًا لعبد القادر الرّسّام وعُرف بموسوعيّته حيث اهتمّ بمجالات فنّيّة كثيرة في وقت واحد وهو ما لم يجعله متفرّغًا تمامًا لفنّه، فاختصّ بتدريس الفنّ للتّلاميذ حين درّس بمدرستين أهليّتين، وهما: «التّفيض» و«الجعفريّة»، وكان أوّل معلّم

(1) المرجع نفسه – ص.70.

لأبنائه رشاد وسعاد ونزيهة وجواد ونزار الذين أصبحوا فنّانين، ولذا كانت أعماله قليلة؛ أشار إليها ابنه نزار سليم في كتابه الفنّ العراقي المعاصر، ومنها صورته الشّخصيّة، ولوحة عن شارع السّراي وطبيعة جامدة فيها تحرّر نسبي من الرّسم الأكاديمي وميل نحو استخدام الأسلوب الانطباعي. ويعتبر الفنّان عاصم حافظ أيضًا من الفنّانين الذين اهتمّوا بالتّدريس أكثر من إبداع اللّوحات؛ فنشر مؤلّفًا نظريًّا عنوانه: «دروس الرّسم للتّطبيق على الطّبيعة» بهدف تنمية الثقافة الفنّية وترويجها بين النّاشئة، وهو الذي درس بالآستانة وتتلمذ على الفنّان أنطوان ورينولف في باريس، ولوحاته تندرج عمومًا في الأسلوب الأكاديمي فقد تمسّك فنّانو الجيل الأوّل بهذا الأسلوب مع التفاتة إلى الأسلوب الانطباعي، وهي سمات تجربة الفنّان محمّد صالح زكي الذي درس في دار الفنون الجميلة بإستانبول، ثمّ اشتغل بتدريس التّربية الفنّيّة بمدرسة «التّفيض». واهتمّ الفنّان زكي برسم الصّور الشّخصيّة والمناظر الطّبيعيّة للبيئة العراقيّة في أسلوب تسجيلي لا يخلو من تقيّد بالكلاسيكيّة مع انجذاب نحو الانطباعيّة مثلما كان شأن رفاقه من فنّاني العشرينيّات.

كانت تجربة هؤلاء الفنّانين إلى جانب فنّانين آخرين (أمثال حسن سامي، أكرم القايماقجي وشوكت سليمان وسليم خورشيد وأمين ناطق وسليم علي) تتلمّس ملامح التّصوير الغربي، لكنّها توزّعت بين ممارسة الفنّ وتدريسه، وربّما أدّى انصراف الفنّانين الأوائل لتدريس التربية الفنّيّة إلى قلّة إبداعهم الفنّي ومشاركتهم في المعارض الفنّيّة مثل الفنّان شوكت سليمان الخفاف وناصر عوني وعبد الكريم محمود

ورشاد حاتم الذين انشغلوا بالتّدريس في زمن لم يكن فيه التّمييز بين الهواية الفنِّيّة والاحتراف أمرًا ممكنًا. وكان الفنّان عيسى حنّا من بين مدرّسي مادّة التّربية الفنِّيّة بالمدارس، وهو الذي أفاد كثيرًا من صلاته بالفنّانين البولنديين، وقد عمل في قسم الصّيانة بالمتحف العراقي من 1940 إلى 1948، والتزم في لوحاته بالأسلوب الأكاديمي واقترب في فترة من الفترات من الفنّان فائق حسن، فاكتشف أهميّة الفطرة في العمل الفنّي، وأفاد أيضًا من الدّروس المسائيّة في معهد الفنون الجميلة، ومن تواجده في مرسم الفنّان حافظ الدّروبي. أمّا الفنّان رشاد حاتم فقد مارس تدريس الرّسم أيضًا إلى حين تعرّضه للسّجن لأسباب سياسيّة، وعُرف باهتمامه بالانطباعيّة. وكان للفنّان إسماعيل الشيخلي (1924–2001) دوره في الحركة التّشكيليّة العراقيّة حيث تخرّج من المعهد سنة 1946 وعمل مدرّسًا للرّسم، وهو أوّل مدرّس في المعهد لفرع الرّسم بعد فائق حسن، وتقلّد الشّيخلي وظائف عديدة؛ إذ كان يؤمن بفاعليّة العمل في المؤسَّسات الفنِّيّة لتنمية وتطوير الحركة التّشكيليّة، فأسّس في سنة 1935 مرسمًا للطّلبة في كليّة الاقتصاد والعلوم السياسيّة، وترأّس فرع إعداد المعلّمين، وعمل مديرًا للفنون التّشكيليّة حتّى عام 1970، وكان من مؤسّسي جمعيّة الفنّانين العراقيّين سنة 1956، وأدار مديريّة الفنون التّشكيليّة بوزارة الثقافة والإعلام العراقيّة. وقد استفاد الشّيخلي من دراسته في المدرسة العليا بباريس سنة 1948 بمتابعته للحركة الفنِّيّة العالميّة وقراءاته لما كتب عن الفنّ الحديث، وابتعد فنّ الشّيخلي عن تصوير البورتريهات مقتربًا من عمق الحياة الشّعبيّة للمجتمع العراقي، محاولًا العزوف عن تصوير المناظر الطّبيعيّة الكلاسيكيّة بعد أن تميّزت بداياته برسم المنظر الطبيعي وبرسم البورتريهات. ولذا شكّل اهتمامه

بالبيئة العراقيّة الدافع لتأكيد «عراقيّته»؛ أي محليّته كفنّان ينتمي إلى المجتمع العراقي، فكانت لوحاته الخاصّة بالرّيف العراقي تلامس بألوانها الحارّة عناصر الطّبيعة دون التزام بالأسلوب الأكاديمي، وهو الأمر ذاته فيما يتعلّق بتصوير الشّخوص داخل لوحاته؛ فلا يلتزم بدقّة تشخيص الوجوه بل يصوّر الأجسام ويقولبها بحريّة، وهو في تناوله لموضوعات الأمومة وتفصيلات الحياة الرّيفيّة العراقيّة باعتماد ألوان قليلة يؤكّد على الشّفافيّة اللّونيّة، وبعد أن اعتمد أسلوبًا تعبيريًّا في بداية تجربته راح يوظّف الأشكال الهندسيّة لما فيها من تبسيط للمساحات واعتماد المثلّثات والمربّعات والدّوائر، ورغم أنّ «التّجريديّة الهندسيّة» ظهرت كاتّجاه فنّي في الغرب فإنّ صلة الشيخلي بها لم تكن من باب التّأثّر بمبادئها؛ لقد اهتدى إلى استخدام الأسلوب الهندسي دون التّخلّص من تعبيريّته عن روح الحياة الشّعبيّة العراقيّة؛ فصوّر العراقيّات من القرويّات في وضعيّات مختلفة محاولًا اكتشاف عمق روحيّة القرويّة العراقيّة.

أمّا الفنّان حافظ الدّروبي (1914-1991) فقد أنهى دراسته سنة 1946 من كليّة «كولد سميث» التّابعة لجامعة لندن، بعد أن أرسل في بعثة قبلها إلى إيطاليا في زمالة دراسيّة مع الفنّان عطا صبري أين تتلمذ على يد الفنّان كارلو سيفييرو Carlo Siviero وكان قبلها من مؤسّسي جمعيّة أصدقاء الفنّ؛ فشارك في معارضها للسّنوات (1941-1942-1943-1946)، وأسّس أوّل مرسم حرّ في العراق عام 1942، وشارك مع مجموعة من الفنّانين بعد عودته من أوروبّا في تأسيس «جماعة الانطباعيين».

تعرّف حافظ الدّروبي في عام 1936 على الفنّان فائق حسن، ليتعلّم عنه بعد أن درس الرسم على يد معلّمه الأوّل عبد الكريم محمود عام 1923 في مدرسة «العونيّة»، وتعلّم أيضًا على يد شوكت الرّسّام الذي زار أوروبّا واختصّ في الرّسم الأكاديمي، وشارك في معرض جماعي سنة 1931، ونظّم معرضه الشّخصي سنة 1932.وتمسّك الدّروبي بالأسلوب الأكاديمي محافظًا على قواعد المنظور وعلى عناصر بناء اللّوحة بواقعيّة في رسم المعالم الشعبيّة للمجتمع العراقي، لكنّه انفتح على الأسلوب التّكعيبي والتّجريدي إلى أن استقرّ في التّصوير باعتماد الأسلوب الانطباعي.

لكنّ الرّسّام الذي حقّق معنى المنعطف في بدايات الحركة التّشكيليّة العراقيّة قياسًا بشيخ الفنّانين عبد القادر الرسّام هو الفنّان أكرم شكري الذي كان أوّل مبعوث لدراسة الفنّ في إنجلترا، وتميّز الفنّان بطابع التّجريب منذ بداياته، وسافر إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة عبر زمالة دراسيّة من اليونسكو فتأثّر بجاكسون بولوك. ويلمس شاكر حسن هذا البعد التجريبي في أعمال أكرم شكري بقوله: «أمّا أكرم شكري فقد حاول التّحرّر من الأسلوب الطّبيعي بممارسة التّنقيطيّة (التّعبيريّة التّجريديّة)أو (فنّ الفعل)»؛ بالطّبع نلاحظ تنويع الفنّان لتقنياته التصويريّة.

يقول نوري الرّاوي عن عطا صبري: «وجه العراق إذن هو الذي يطالعنا أبدًا في أعمال الفنّان الكبير الذي استأثر بالنّظرة الصّافية للمشهد الطّبيعي وللإنسان معًا، وظلّ متوازنًا مع ذاته دون مفارقات ولا مواقف دراماتيكيّة مفتعلة، ولا حتّى محاولات فنّيّة تهدم عالمًا منظورًا

لتشيد نقيضًا آخر..ربّما كان ينظر إلى كلّ تلك المحاولات نظرات أستاذ يحلّل ويركّب ويقارن ويجانس ويغاير ثمّ يمنح الدّرجات، ولكنّه كان في نفس الوقت لا يستسيغ الدّخول في حقل التّجربة الفنّيّة مغامرًا في آن أو مكتشفًا في آن آخر، لأنّه كان يعمل طبقًا لمزاج خاصّ لم تهزه عواطف التّحديث أبدًا»[1]. ولقد بقي عطا صبري وفيًّا لمذهبه الانطباعي.

كان للفنّان فائق حسن (1914–1992) في بدايات الحركة التّشكيليّة العراقيّة أثر مميّز جدًّا؛ فقد اعتبر في تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة فنّانًا مجدّدًا مثل جواد سليم رغم الاختلافات الكبيرة بين التّجربتين. سافر فائق حسن إلى باريس سنة 1935 بعد أن حصل على منحة من الحكومة العراقيّة فدرس في مدرسة الفنون الجميلة ونال الشّهادة سنة 1938 وانفتح هناك على أجواء الحياة الفنّيّة الباريسيّة. وإثر عودته إلى بغداد كلّف بإدارة قسم الفنون بمعهد الموسيقى وانخرط في جمعيّة أصدقاء الفنّ واستقطب في بيته الفنّانين الذين وجدوا مناخًا للحوار ونظّم فائق حسن جولات عديدة مكّنت من إنشاء جماعة البدائيين التي تحوّلت تسميتها إلى جماعة الرّوّاد إثر المعرض الأوّل لها سنة 1950. وبدأ الفنّان في التّصوير على الطّريقة الأكاديميّة باعتبار التّكوين الذي تعلّمه في دراسته بباريس، لكنّه سرعان ما انصرف إلى اعتماد الأسلوب الانطباعي ثمّ استخدم الأسلوب التّجريدي فاعتبر نفسه أوّل فنّان عراقي يغامر باستعمال هذا الأسلوب، فلم يمكث فيه كثيرًا. ويعود الانتقال من أسلوب إلى

(1) نوري الرّاوي- متحف الحقيقة، متحف الخيال- مرجع سابق- ص.80.

آخر في تجربته إلى إحساسه بوجود مشكلة حقيقيّة تخصّ مسألة التّقنية في الفنّ العراقي. ويبدو أنّ الاهتمام بالجانب التّقني فحسب جعل فائق حسن لا يدرك إدراكًا عميقًا أنّ الحداثة الفنِّيّة هي جمع بين أسلوب ومفهوم فكري للّوحة الفنِّيّة، ولذلك عاش نوعًا من التردّد بين أسلوب وآخر دون وضع خلفيّة فكريّة لمثل هذه الانتقالات؛ تقول سيلفيا نايف: «كانت أبحاث فائق حسن تدور أساسًا حول اللّون، أمّا من حيث الأسلوب، فقد كان عمله يفتقر إلى الإيقاع الشّخصي؛ فقد تحوّل من أسلوب قريب لأسلوب جواد سليم إلى «الواقعيّة الاشتراكيّة» فإلى التّأليف التّجريدي ثمّ إلى لوحات عربيّة الطّراز، علاوة على غياب الالتزام السياسي الذي كان البعض يعيبه على فائق حسن، فإنّ عمله كان يفتقر إلى مفهوم دقيق معيّن وإلى بحث حقيقي»[1]. بالفعل بقي فائق حسن متذبذبًا في اختياراته الأسلوبيّة ومستقرًّا في تناوله لموضوعات تستجيب لذائقة طبقات من الشّعب التي كانت تجد في ما يرسمه بصمة عربيّة؛ فتصوير الفرسان والخيول والصّحراء والبدو والخيام كانت هي الموضوعات المحورية.

وإذا كان فائق حسن قد بقي متردّدًا في أسلوبه فإنّ جواد سليم (1919-1961) اختار أن يجد لفنه طريقًا جديدًا، ويُجمع الباحثون على أهميّة هذين الاسمين في تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة باعتبارهما مظهرًا أساسيًّا في اقتران حركة الرّيادة الفنِّيّة والتّجديد بل إنّ الباحث ماجد السّامرائي يذهب إلى القول بأنّ «وجود هذه الحركة وتوجيهها يعود إليهما ويتأسّس في معناه الحديث والمعاصر من خلالهما، بل إنّ هذا

(1) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص. 201.

المعنى، أي الحديث والمعاصر، لا يتكامل زمانيًّا ومكانيًّا إلاّ بهما»[1].

واللاّفت للنّظر أنّ الفنّان جواد سليم تربّى في أسرة فنّيّة؛ فأبوه الفنّان الحاج محمّد سليم الذي شجّع أبناءه على ممارسة الفنّ، وكان الأخ الأكبر سعاد (ولد سنة 1918) رسّامًا كاريكاتوريا، أمّا نزار سليم (1925-1983) وأخته نزيهة (ولدت سنة 1928) فمارسا التّصوير وانتميا إلى الجماعة التي أسّسها جواد سليم أي «جماعة بغداد للفنّ الحديث». واهتمّ جواد منذ طفولته بالفنّ من خلال ما كان ينجزه من دمى طينيّة على شاكلة ما كان موجودًا في تراث العراقيين القدامى من الآشوريين والسّومريين، وشارك في شبابه في معرض بغداد الصّناعي الزّراعي، وسافر سنة 1938 إلى باريس لمتابعة دروس النّحت في مدرسة الفنون الجميلة لكنّ ظروف الحرب العالميّة الثّانية دفعته إلى السّفر إلى روما ليتعلّم على يد الفنّان أنجيلو زانيللي Angelo Zanelli؛ فأخذ أصول الفنّ الأكاديمي، وعند عودته إلى العراق من إيطاليا سنة 1940 على إثر انقطاعه عن الدّراسة فيها بسبب الحرب العالميّة الثّانية، عمل بالمتحف العراقي في صيانة الآثار النّحتيّة تحت إشراف المفكّر ساطع الحصري، واعتبر من مؤسّسي جمعيّة أصدقاء الفنّ، وعاش في فترة الأربعينيات حياة الانفتاح على التّجربة الفنّيّة العراقيّة؛ فصاحب الفنّانين فائق حسن وعطا صبري وكان مستفيدًا من تجربة الفنّانين البولونيين، ولم ينكر ذلك في كتاباته. وتعرّف في سنة 1944 على المصوّر البريطاني «كينت وود» (Kent Wood)

(1) ماجد السّامرائي: فائق حسن سيرته وحياته وفنّه- ورد في كتاب جماعي: حوار الفنّ التّشكيلي- مؤسّسة عبد الحميد شومان- الطبعة الأولى، الأردن 1995- ص.20.

وسافر إلى إنجلترا سنة 1946 لدراسة النّحت فبقي لثلاث سنوات قضاها في الاطّلاع على مبادئ هذا الفنّ، واستفاد من إقامته للتّعرّف على تجارب الفنّانين الإنجليز، وخاصّة على النّحّات «هنري مور» (Henri Moore)، وعند عودته أقام معرضه الشّخصي الأوّل في منزل صديقه علي جودت وشارك في معرض جماعة الرّوّاد. ومن خلال إقامته في ثلاث بلدان أوروبيّة هي فرنسا، إيطاليا وإنجلترا تمكّن جواد سليم من التّعرّف على الفنّ الحديث في أكبر عواصم الفنّ، كما كان يتقن الحديث بالفرنسيّة والإنجليزيّة إضافة إلى معرفته بالإيطاليّة، وأسهمت معرفته باللّغات في التّعرّف على كتابات الفنّانين والمنظّرين الغربيّين؛ فهو مثال للفنّان المثقّف الذي جمع بين الفكر والتّقنية، لذلك يمكن الحديث في تجربته عن تبلور لــ«رؤية فنّيّة». تأثّر جواد سليم بأطروحات المفكّر ساطع الحصري حين عمل بصيانة الآثار في المتحف العراقي، كما عمل على استنساخ القطع الأثريّة نحتًا ورسمًا، واطّلع جواد على المنمنمات العربيّة من خلال عطا صبري.

لكنّ الحدث الهامّ في هذه المرحلة من حياته تمثّل في تأسيسه لــ«جماعة بغداد للفنّ الحديث» سنة 1951. ويرى شاكر حسن أنّ ما بين سنوات 1941 و1947 تشكّلت لدى جواد بوادر الوعي بالبعد الحضاري العربي في الفنّ، فأعاد اكتشاف يحيى الواسطي وفنّ النّحت السّومري والرّافدي، والحقّ فإنّ بوادر تحديث إبداعي ظهرت في العراق بعد الحرب العالميّة الثّانية في مجالات مختلفة كالشّعر والموسيقى، وجاءت عمليّة التّحديث في الفنّ التّشكيلي منسجمة مع حركة الإبداع الحديث؛ فقد استطاع الشاعر بلند الحيدري أن ينشر ديوانه الشّعري «خفقة

الطّين» بعيدًا عن الكتابة الشّعريّة القديمة، وأنتجت مدرسة الشّريف محيي الدّين نهضة موسيقيّة، ولذلك استفاد جواد سليم، وهو المصوّر والموسيقي أيضًا من هذه البيئة الجديدة التي ظهرت في الأربعينيات. وكان السّؤال الأساسي فيها مطروحًا على الفنّ التشكيلي بمثل ما كان مطروحًا على بقيّة مجالات الإبداع: كيف يجمع الفنّان بين جذوره التّراثيّة الفنِّيّة وبين متطلّبات الحداثة؟

يقول شاكر حسن عن «جماعة بغداد للفنّ الحديث»: «أمّا بالنّسبة لجماعة بغداد للفنّ الحديث فإنّ الرّؤية الجماعيّة التي التزمتها كانت أسلوبيّة، أمّا واقعيّتها فستظلّ من اجتهاد الفنّان نفسه. والمهمّ في ما نذكره هو أنّ جذور هذا الموقف الإنساني الجماعي للفنّان العراقي في فترة الخمسينيات، في التزامه للتّعبير عن الرّؤية الحضاريّة الأسلوبيّة معًا، كان قد بدأ منذ الأربعينيات، وبشكل التزام ذاتي (ثقافي وواقعي) معا هو ما نجد فيه رؤية جواد سليم الشّخصيّة بالذّات»[1]. إذن، طرحت جماعة بغداد للفنّ الحديث» رهان الجمع بين الطّابع المحلّي والطّابع العالمي، وستتّخذ الحركة التّشكيليّة العراقيّة مرحلة جديدة على إثر ذلك لأنّها ستطرح بعمق مشكلة التّراث الفنّي العربي وكيف يصوّر الفنّان دون أن يبقى سجين مفهوم التّصوير الغربي. يبيّن شاكر حسن في موضع آخر: «أرادت جماعة بغداد أن لا تكتفي بطرح الأساليب الأوروبيّة في العمل الفنّي وإنّما أن تمنح تلك الأساليب هويّة محليّة وتلك هي رؤيتها. قلنا: نحن نرسم بأساليب عالميّة هذا صحيح،

(1) شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق- مرجع سابق- ص.154.

ولكن لماذا لا نستلهم التّراث؟»[1]. وبالطّبع أصبحت تجربة جواد سليم مرآة لهذه الأفكار العامّة للجماعة ولعلّ أبرز ما أنجز هذا الفنّان تمثّل في «نصب الحريّة» القائم في ساحة التحرير ببغداد. وأصبحت جماعة بغداد طموحة لأن تكون «مدرسة جديدة في فنّ التّصوير» تستمدّ أصولها من العصر الرّاهن ومن طابع الحضارة الشّرقيّة كما جاء في بيانها. وظهر إبداع جواد سليم جليًّا إثر تأسيس «جماعة بغداد للفنّ الحديث»؛ فرغم تأثّره بالفنّانين الأوروبيين فإنّه التفت إلى تاريخه الفنّي، وخاصة إلى تجربة يحيى الواسطي بعد أن نبّهه إلى ذلك المعلّم ساطع الحصري، ومثّل الواسطي مرجعًا روحيًّا له. ووفق سيلفيا نايف؛ يمكن تقسيم تجربة جواد سليم إلى ثلاث مراحل: تمتدّ الأولى من عودته إلى بريطانيا إلى سنة 1953 مال فيها الفنّان إلى التّجريد واتّسمت بهيمنة شكل الهلال، ومن أهمّ موضوعاتها العناصر الزّراعيّة والأمومة، وهي موضوعات لها صلة بالتّراث الرّافدي وتتمحور على فكرة الخصوبة، وامتدّت المرحلة الثّانية من 1953 إلى 1955 صوّر فيها مشاهد الحياة الشّعبيّة، وفي المرحلة الثّالثة استوعب الفنّان موضوعات المدينة فحاول أن يجمع بين أهداف بيان الجماعة وبين الجانب التّطبيقي، وتمحورت هذه الأعمال حول «البغداديّات» وفيها عناصر مدينيّة عراقيّة مزجت بين أشكال تعبيريّة عفويّة وبين تقنية غربيّة، فكانت الأعمال الفنّيّة تكتسب الموازنة بين البعد الحضاري الغربي والتّقنية التّصويريّة الغربيّة. واهتمّت أعمال جواد باستلهام الموتيفات والعناصر الفنّيّة الإسلاميّة ولم تستبعد رسوم البورتريه

(1) شاكر حسن آل سعيد: حوار الفنّ التّشكيلي- مرجع سابق- ص.108.

بل اشتغل جواد على تصوير بورتريهات الشّخصيّات مثل صورة السيّد يوسف الكيلاني والشّاعرة لميعة عبّاس عمارة، ورباح الرّكابي، وصديقه خلدون الحصري.

هناك نوع من الاتّفاق بين الباحثين على أنّ إسهام جواد سليم هو اللّحظة المهمّة في تاريخ تأسيس حركة تشكيلية عراقيّة تخرج من الهواية إلى الاحتراف ومن اتّباع التّوجّهات الأكاديمية في اللّوحة المسنديّة إلى توخّي أسلوب جديد؛ يحدّد شوكت الرّبيعي هذا الانتقال: «كان الفنّ التّشكيلي في العراق منذ نشأته بحاجة إلى وضوح الرّؤية والموقف وكانت سماته انتقائيّة ومحاولاته تجريبيّة تدخل ضمن نطاق الهواية وحسب لهذا سعى المثقّفون من الفنّانين إلى تلافي مثل هذه الهوّة السّحيقة في تجاربهم أبرز مثل لهذا التّوجّه هو الرّسام والنّحات جواد سليم»[1]. ووجد الفنّ العراقي تأسيسه الفعلي مع تصوّرات جواد سليم التي شاركه فيها طلاّبه وأصدقاؤه في فترة إنشاء «جماعة بغداد للفنّ الحديث». وساعدت عوامل اجتماعيّة وسياسيّة على توفّر أرضيّة جديدة للفنّ العراقي جعلته يخرج من البدايات التّقليديّة إلى بداية البحث عن جواب لأسئلة الفنّ العربي الحديث، وهي أسئلة متّصلة بالهويّة والأصالة في مجتمع اعتبرت فيه التّقنية الأوروبيّة واللّوحة المسنديّة أمرًا دخيلًا رغم الجذور العميقة للتّصوير في المنطقة.

يقول نوري الرّاوي: «طوال حقبة من الزّمن حتّى عام 1961 كان الفنّ العراقي يبحث بقلق واضح عن الشّكل الرّامز لطموحه في تحقيق

(1) شوكت الرّبيعي- الفنّ التّشكيلي – مرجع سابق- ص52.

شخصيّة تنسجم وروح هذا العصر»[1]. ويعني ذلك أنّ بدايات الفنّ العراقي امتدّت لفترة طويلة لاقترانها بسؤال البحث عن «الشّخصيّة الفنِّيّة» العراقيّة، وإذا كان العامل الاجتماعي كما لاحظ الباحث عادل كامل لم يكن متبلورًا في رسوم الجيل الأوّل «فقد انشغل جميع هؤلاء الرّسّامين بتقليد الطّبيعة، وبنقل الصّور، ورسم الصّور الشّخصيّة، والحياة الجامدة»[2]؛ فإنّ تغيّر الوضع الاجتماعي قاد إلى ظهور فكر جماعي في الحركة التّشكيليّة العراقيّة وهو أمر تتميّز به عن نظيراتها في المنطقة العربيّة، فبينما كانت البدايات فرديّة فيها، تميّز الفنّان العراقي بطموح التّأسيس الجماعي لحركته النّاشئة.

(1) نوري الرّاوي- مرجع سابق- ص.81.
(2) عادل كامل – مرجع سابق- ص.74.



فنانون تونسيون في افتتاح معرض فني (1954)

اللّوحة في تونس:
الأثر الاستعماري والتّحرّر من الأكاديميّة

شهدت تونس ما عرفه المشرق العربي عامة من دخول للّوحة المسندية على يد المستشرقين، ولكن هل مثّل هذا الحدث تحوّلًا فجئيًّا في التّقاليد التّصويريّة للبلاد التّونسيّة؟

ينفي الباحث علي اللّواتي[1] أن يكون ظهور التّصوير بالمفهوم الغربي ظاهرة مفاجئة مرتبطة بالطبيعة الثقافية للوضع السياسي الجديد خارج

(1) علي اللواتي: الفنّ التّشكيلي في تونس- المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم- الطّبعة الأولى- 1997.

أيّ تأثير سابق؛ فقد وجد الرسامون الأوروبيون تقاليد تصويرية مرتبطة بالوجدان الشعبي، وهذا ما حقّقه الرّسم على الزُّجاج. وقد انطلق تقليد التَّصوير الغربي بعد أن قرّر المستعمر الفرنسي إقحام ثقَّافته في الحياة العامّة للمعمّرين أوّلا.

1 - معهد قرطاجنّة وولادة فنّ الصّالون:

بعد ثلاثة عشر عامًا من انتصاب الحماية الفرنسية انتظم في 11 ماي 1894 المعرض الأول للصالون التونسي بإشراف معهد قرطاجنّة، وهو المؤسّسة الثقافية التي ترعى المصالح الاستعماريّة في موازاة النّشاط الاقتصادي للمستعمر؛ حيث قرّر الدّكتور برتولون رئيس المؤسَّسة الثقافية «معهد قرطاجنّة» إقامة المعرض رغم معارضة بعض الفرنسيين لتغليبهم المصلحة المادّيّة على المجالات الثقافية. وأقيم المعرض في مقرّ الجمعيّة العمّالية المالطية تحت إشراف الوزير المقيم العام للجمهوريّة الفرنسيّة شارل روفييه Charles Rouvier. ويعتقد الباحث علي اللّواتي أنّ هذا المعرض هو «أوّل صالون سنوي رسمي في إفريقيا الشّماليّة رغم أقدميّة الوجود الفرنسي في الجزائر»[1]، وهو محقّ في ذلك، سيّما وأنّ المعارض بالجزائر كانت بداياتها مع «جمعيّة الفنّانين المستشرقين» ولم يتمّ تبنّيها رسميًّا من قبل السّلطة الفرنسيّة. وهيمن على هذا الصّالون الأعمال الفنّيّة الفرنسيّة، خاصّة أعمال الفنّان جون شالون الذي بقي وفيًّا للأسلوب الأكاديمي رغم ما أصاب الفنّ الفرنسي

(1) المرجع نفسه- ص.18.

من تحوّلات على إثر الثّورة الانطباعيّة. لكن يبدو أنّ السّلطة الفرنسيّة كانت تشجّع هذا الاتّجاه في الفنّ. وكان الهدف من هذا المعرض تشجيع الفنّانين الفرنسيين على الاستقرار بتونس وتحفيز المستوطنين على البقاء في تونس، لأنّ النّشاط الزراعي والاقتصادي لا يجلب بمفرده المعمّرين. وكان الصالون المحطّة الأساسيّة التي أدخلت الاستشراق إلى تونس، وبهذا «لم يكن اكتشاف وتبنّي التّصوير في ظلّ فكر ثوري لا يلتزم بالنّسخ أو المحاكاة وإنّما بإعادة الخلق على المستوى التّعبيري...إذ يبدو أنّ الفنّان التّونسي تبنّى التّصوير مثلما تبنّى التّونسي التّكلّم بالفرنسيّة»[1]، ويبدو أنّ تمرير التّصوير الغربي في تونس لم يشهد مواجهة بين المتديّنين وبين هواته أو محترفيه، وهذا ما يقرّ به المؤرّخ التّونسي الهادي التّيمومي في قوله: «لم نعثر على أيّ موقف لرجال الدين في تونس ممّا فعله حسين باي مع الرسامين الأوروبيين ويبدو أنّهم لم يعيروا المسألة اهتمامًا لأنّها ظلّت ثانويّة جدًّا ومحصورة في بلاط الباي»[2]. أمّا الصّالون الثّاني فقد انتظم يوم 8 ماي 1895 في قصر كوهين المقيم العامّ الجديد رونييه ميبه René Millet، ولم يكن المعرض على مستوى فنّي كبير؛ فقد تفاوتت قيمة المشاركات واضطرّ المنظّمون إلى الاستنجاد بعرض أعمال فنّيّة استعاروها من الخواصّ، وهيمن الفنّانون الفرنسيّون على المعرض بمشاركاتهم وبادرت السلطة الفرنسيّة بشراء بعض اللّوحات وإيداعها في مؤسَّسة قرطاجنّة. وفي سنة 1896 انتظم الصّالون الثّالث في مكان آخر، وشهد ارتفاعًا في عدد المشاركات، بينما توفّر للصّالون الرّابع حضور متعدّد للفنّانين الاستشراقيّين، إضافة إلى مشاركة فنّانين من

(1) Sophie Elgoulli: La Peinture en Tunisie, Thèse de doctorat, 1974, p.159.
(2) الهادي التيمومي: تونس والتّحديث- دار محمّد علي للنّشر، 2009- ص. 79.

الجزائر ودول أخرى، وتواصلت أعمال الصّالون بشكل منتظم إلى حدود الصّالون السّابع ليشهد نوعًا من التّململ على إثر انقسام الفنّانين وسعيهم إلى تنظيم معارض فرديّة، وبقي الصّالون رغم هذا الوضع ينتظم إلى غاية سنة 1914؛ حيث توقّف بسبب الحرب العالميّة الأولى ولم يعد إلاّ سنة 1920. وعرف المستوى الفنّي لهذه الصّالونات استئثار الأسلوب الاستشراقي والأكاديمي؛ فبقيت النّزعات المحافظة هي المؤثّرة في الوضع الفنّي بتونس سواء أكان ذلك لدى الفنّانين الأوائل أم كان لدى الأجانب الذين عرفوا باسم رسّامي الحماية (les peintres coloniaux)، ومنهم «بيار بوشارل» (Pierre Boucherle)، و«موزاس ليفي» (Mosés-Lévy) و«جيل لولوش» (Jules Lellouche) وغيرهم.

وفي الوقت الذي كانت فيه أوروبّا تعيش على وقع الثّورات الحديثة في الفنّ كالتّكعيبيّة والدّادائيّة والسوريباليّة، كان النّتاج الفنّي التّونسي غائبًا عن هذه الثّورات في بنية اللّوحة وتركيبتها. ويستقيم الاتّجاه المحافظ في الفنّ مع الوضع الاستعماري؛ حيث سعى المستعمر إلى تثبيت الجمود وإلغاء النّزعات النّقديّة التي زخر بها الفنّ الغربي في بدايات القرن العشرين، ولكنّ بعضًا من الفنّانين الأجانب المشاركين في الصّالون التّونسي حاولوا الوقوف ضدّ هذا الاتّجاه، خاصّة عند تولّي «ألكسندر فيشي» (Alexandre Fichet) رئاسة الصّالون التّونسي في 1913، وهو شخصيّة متعدّدة المشارب الثقافية؛ فقد كان له اهتمامات بالمسرح والصحافة والرّسم وبقي إلى حدود سنة 1966 مشرفًا على الصّالون. وبذلك لعب الصّالون التّونسي دورًا هامًّا في رعاية الفنّانين الفرنسيين والتّونسيين أيضًا الذين كان عددهم ضئيلًا.

وفي مستوى التّعليم الفنّي شهدت تونس تأسيس مدرسة الفنون الجميلة سنة 1923 وهي المدرسة الثّانية في المنطقة العربيّة بعد مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة. وأنشأت الحماية الفرنسية هذا الهيكل لدعم حضورها الثقافي ولتكريس الرّسم المسندي، وذلك بعد طلب الأوساط الفنِّيّة واتبعت الهيئات المشرفة على مدرسة الفنون الجميلة بتونس برنامجًا تعليميًّا خاصًّا يتّفق مع ما يدرّس من برامج بمدرسة الفنون الجميلة بفرنسا، وتمّ تخصيص حصص نظريّة تطرح فيها المسائل التّاريخيّة والجمالية للفنّ، والجماليّة وبتاريخ الحركات الأوروبيّة وخاصّة منها الفرنسيّة. إلى جانب الحصص التّطبيقيّة؛ تهتمّ بتعليم أساليب وتقنيات التّخصّصات الفنِّيّة مثل الرّسم والنّحت والحفر، وذكر الباحث خالد الأصرم: «كانت الدّروس النّظريّة من نصيب «بوابي» المتخصّص في تاريخ الفنون الأوروبيّة عامّة والفرنسية خاصّة؛ فكان يقدّمها مرّة كلّ أسبوع لتلاميذ المركز، أمّا الدّروس التّطبيقيّة في فنون الرّسم والحفر فكانت من نصيب أنطوان فيرجو وألكسندر فيشاي، كان معظم تلاميذ المركز من أبناء الأجيال الأوروبيّة والفرنسيّة والإيطاليّة خاصّة، أمّا عدد التّلاميذ التّونسيين فكان قليلًا جدًّا»[1].

ونظّم فنّانو المدرسة أوّل معرض خاصّ بهم سنة 1923 تكوّن من ليفي، ولولوش وبوشارل وكوربورا، إلى جانب الرّسّام التّونسي يحيى التّركي لينضمّ إليه بعد سنوات كلّ من علي بن سالم وجلال بن عبد اللّه وعمّار فرحات.

(1) خالد الأصرم: مجلّة الحياة الثقافية عدد 45- نوفمبر 1987- ص. 48.

2 - البحث عن الخصوصيّة المحليّة:

عاشت الحركة التّشكيليّة التّونسيّة طورين تأسيسيين ضمّا الجيل الأوّل من الفنّانين، وفي حين اتّسم الطّور الأوّل بالغموض في ظلّ تشتّت المعطيات وغيابها نسبيًّا وعدم اندراجها في مباحث تاريخيّة دقيقة فإنّ الطّور الثّاني شهد على العكس من ذلك وضوحًا بارزًا. ويضم الطور الأول الفنّانين أحمد عصمان، الهادي الخيّاشي،عبد الوهاب الجيلاني.

يعدّ أحمد عصمان أوّل فنّان تونسي استخدم التقنية الأوروبية في الرسم في ستينيات القرن التاسع عشر، وينتمي عصمان إلى أسرة مترفة؛ فأبوه شغل منصب وزير البحرية في عهد محمد باشا باي، ودرس عصمان في إحدى الأكاديميّات الإيطاليّة في روما، وأتقن فنّ تصوير البورتريهات على شاكلة الفنّانين الأوروبيين في بلاط البايات. والتزم عصمان بالرّسم الأكاديمي، وبصلابة الأشكال محتذيًا بذلك ما كان شائعًا في السّلطنة العثمانيّة.

والتزم الفنّان الهادي الخيّاشي (1882-1945) أيضًا بتصوير البورتريهات والمناظر الطّبيعيّة. وقد تعلّم الرّسم برعاية إيميل بينشار Emile Pinchat بتونس ثمّ واصل تعليمه بباريس في الأكاديميّات الحرّة بمونبارناس ثمّ قضى فترة بإيطاليا فتخصّص في فنّ البورتريه. اهتمّ بتصوير بورتريهات الأمراء والشّخصيّات الرّسميّة؛ إذ كان يعمل في خدمة البايات وكانت لوحاته تقليدية، ويعتبره علي اللواتي: «أوّل مصوّر فطري تونسي» شارك في الصّالون التونسي لسنة 1931، ولم يلتفت الخيّاشي إلى موضوعات أخرى وإنّما حافظ على مسار تخليد أبّهة العائلات التونسيّة الثريّة.

وينحدر الفنّان عبد الوهاب الجيلاني (1890-1961) مثل الخيّاشي وعصمان من أسرة مترفة؛ فأبوه كان هو القايد (المحافظ) على مدينة المهدية التونسية. درس في معهد كارنو بتونس العاصمة، ولقّب الفنّان بـ «عبدول» وهو من أوائل الرسامين التونسيين الذين شاركوا بأعمالهم الفنِّيّة في الصالون التونسي منذ سنة 1912،وواصل دراساته بفرنسا؛ حيث تتلمذ على يد المصوّر الفرنسي جون بيار لورانس Jean Pierre Laurence سنة 1915، وانخرط «عبدول» في حلقات الفنّانين بفرنسا؛ فتعرّف إلى شاغال وبيكاسو وموديلياني وفرنان ليجي ودوران وقضى «عبدول» بقيّة حياته في فرنسا باستثناء زيارة قام بها إلى تونس في سنة 1936. ويقرّ الباحثون في تاريخ الفنّ التّونسي بضآلة المادّة التّاريخيّة عن حياته الخاصّة والفنِّيّة أساسًا حيث لا تمتلك الدّولة التّونسيّة إلاّ بضعة أعمال فنِّيّة تعود إلى فترة شبابه وبداياته، وهي عبارة عن رسوم تخطيطيّة ومائيّة لا تكشف عن موهبة هذا الفنّان كما أنّ فترته الباريسيّة مجهولة، فلا وجود لأعمال فنِّيّة تعود إلى هذه الفترة، وأغلب الظنّ أنّ هذا الفنّان الذي واكب مسيرة الفنّ في فرنسا فعاشر الفنّانين الكبار وتابع الصّالونات والمعارض قد اكتوى بنار الفنّ وترك أعمالًا فنِّيّة تشهد بذلك إلاّ أنّ غياب أدلّة ملموسة عن هذا الافتراض تجعلنا نكتفي بالإشارة إلى حضوره في تاريخ الفنّ التّونسي.

أمّا يحيى التّركي (1902-1969) فقد ولد باسطنبول سنة 1902 واسمه الأصلي يحيى بن محمد بن الحاج رجب الحجام من أب تونسي وأم تركية، عاد إلى تونس رفقة أبيه في سن السادسة. ولا يعدّ ميلاده بتركيا علامة على انتمائه إلى التّقاليد العثمانيّة في التّصوير مثلما ذهب إلى ذلك شربل داغر؛

فجعل من الجذور العثمانيّة لبعض الفنّانين محدّدًا لفرضيّته في انتسابهم للتّقاليد التّصويريّة العثمانيّة.

درس التّركي في المعهد العلوي بتونس العاصمة وتتلمذ على يد الرسام الفرنسي الاستشراقي وأستاذه في الرسم الخطي «جورج لومار» Georges Le Mare، وهو الذي قام بزخرفة قبة كاتدرائية تونس، كما تتلمذ على يد الأستاذ ألكسندر فيشاي Alexander Fichet لكنّ غياباته الكثيرة عن المدرسة اضطرّته إلى مغادرة المعهد العلوي ليعمل في إدارة الماليّة، ولم يلبث أن استقال منها ليتفرّغ إلى التّصوير. شارك لأوّل مرّة في الصّالون التّونسي سنة 1923 بعملين فنّيين فشدّ إعجاب بيار بويارPierre Boyer الذي دعاه إلى التّعلّم في مركز الفنّ، وهو مؤسَّسة مفتوحة لهواة الفنّ من جنسيّات مختلفة ويعمل وفق برامج الأكاديميّات الفرنسيّة لكنّ التّركي وبعد فترة قصيرة من متابعة الدّروس غادر المركز في اتّجاه البحث عن مصادر الإلهام. غير أنّ التقاءه بالفنّان الهولندي إيزيدور فان مانس Isidore Van Mens شكّل منعطفًا هامًّا في مسيرته الفنِّيّة؛ فقد تجوّلا معًا في كامل أنحاء تونس فصوّرا مشاهداتهما للحياة اليوميّة للتّونسيين ولمعالم الطّبيعة والبيئة التّونسيّة.

وكان يرسم أعماله الأولى في نادي قدماء الصّادقيّة حتّى سنة 1925، وفي سنة 1926 سافر إلى باريس ليقيم في حيّ الفنّانين في مونبارناس وعاد إلى تونس في 1928 ليشارك في معارض الصالون التونسي، ثمّ عاد من جديد إلى باريس لتتزامن عودته بانتظام المعرض الكولونيالي سنة 1931 فقدّم فيه لوحاته، وسمح له استقراره بباريس إلى غاية 1935 من التّعرّف على فنّ ماتيس ودوران، وعند استقراره بتونس شارك في مسابقة الملصقات

الإشهاريّة ففاز بالجائزة الأولى، ويصوّر ملصقه جزءًا من مشهد المدينة العتيقة ومجموعة من النّاس بأزياء تقليديّة تونسيّة. وفي سنة 1948 أسهم في تأسيس مدرسة تونس للرسم التي جمعت فنّانين من تونس ومن جاليات أجنبيّة. واعتبر يحيى التّركي أب الرّسم التّونسي لأنّه خرج عن رسم البورتريهات للطّبقة الثريّة واقترب من حياة النّاس وعوائدهم، فلمس سؤال البحث عن مسار فنّي جديد قياسًا بما كان رائجًا.

وإذا كنّا نعلم تفاصيل حياة يحيى التّركي فإنّنا لا نعلم تفصيلات حياة الفنّان عبد العزيز بن الرّايس[1] الذي عاش بين 1903و1962، وهو من أسرة مترفة حيث كان أبوه وزيرًا ولم يكن على شهرة واسعة، فكانت حياته بعيدة عن الأضواء رغم مشاركاته في الصالون التونسي ابتداء من سنة 1924؛ فحصل سنة 1929 على جائزة جمعيّة «أصدقاء المركز الفنّي وطلبته القدامى» واتسمت العشرينيات في حياته بدراسته بضع سنوات في المركز الفني (مدرسة الفنون الجميلة)، واهتمّت رسومه بالمناظر الطّبيعيّة ومشاهد المدينة. وعاش بالرّايس حياة تعيسة؛ فقد كان أصمّا حتّى إنّ لوحاته جاءت صامتة ولها سكونيّة غريبة، ومن ينظر إلى أعماله يلاحظ تطابقها مع أعمال فنّاني الاستشراق. وليس هناك وثائق كثيرة تنير معرفتنا لحياة هذا الفنّان، ويشترك مجايله الفنّان الهادي الأرناؤوط في ذلك؛ حيث عدّ هذا الفنّان نقطة استفهام في تاريخ الفنّ التّونسي، فلا يملك الباحثون سوى صور لوحتين من لوحاته الأولى تحمل عنوان: «العرس»، والثّانية تحمل عنوان «ردهة مُقطّري العطور»، هذه اللّوحة التي يملكها

(1) الكتاب الوحيد الذي تناول تجربة بالرّايس هو للمؤرّخ خالد لصرم:
Khaled Lasram : Abdelaziz Ben Rais , Sud Editions-Tunis 2006

أحد الخواصّ وأخرجها البريد التّونسي في طابع بريدي تخليدي. ومن ينظر إلى العملين يقرّ بدقّة فنّ الأرناؤوط وبأكاديميّته، ولكنّه لا يجد أيّ حجّة على ذلك؛ فتاريخه مجهول إلى الآن.

اقترب الفنّان التّونسي من بيئته ليسجّل تفاصيلها في محاولة للتّخلّص من أثر التّصوير الاستشراقي، وفي هذا السياق تنخرط تجربة الفنّان عمّار فرحات (1911-1988) الذي لم يعرف تكوينًا أكاديميًّا، بل استطاع أن يقتحم مجال التّجربة الفنّيّة من خلال عصاميّته، فلم يتوفّر له ما توفّر لغيره من المصوّرين التّونسيين بسبب انتمائه إلى طبقة فقيرة، وجهله للقراءة والكتابة، ولم تمنعه أميّته من تكوين معرفة بصرية قوامها التجربة الحياتية واقتناص المشاهد؛ فكفاحه منذ الصغر أثمر طاقة اندفاع كبيرة في تجربته؛ فبعد سنوات من الحياة في الريف انتقل الطفل عمار صحبة عائلته إلى تونس العاصمة بحثًا عن الرزق ودفعه حرمانه من التّعليم إلى عالم الشّغل فمارس مهنًا عديدة لكنّ نشأته في المدينة العتيقة وبين النّاس البسطاء مكّنته من بناء عالم واقعي في صوره بأسلوب تطغى عليه العفويّة. وكانت سنة 1935 هي «نقطة نور» كما يقول هو في حياته حينما اشترى صندوقًا من الألوان: «كانت 1935 في حياتي نقطة نور أقسمت أن أكون رسّامًا حقيقيًّا؛ رسّامًا لا غير، كنت حائرًا جدًّا في أمري كنت أحسّ أشياء غامضة في صدري لا أقدر على التّعبير عنها. كنت قلقا مضطربًا، فزعًا أريد أن أتنفّس...أخيرًا اشتريت صندوقًا من الألوان. كان لي الشّرف بأن أحمله معي دائمًا. وعدت نفسي وعدًا قاطعًا بأن أكون جديرًا بفنّ الرّسم طاهرًا من جميع الأدران طوال حياتي محترمًا الفنّ حتّى مماتي»[1].

(1) عز الدّين المدني: عمّار فرحات وإنتاجه- الاتّحاد الدّولي للبنوك- تونس 1977.

وأسهم احتكاك عمّار فرحات ببعض الفنّانين الأوروبيين والتّونسيين في إنماء تجربته الفنِّيّة وذلك خلال مشاركته فنّاني مدرسة الفنون الجميلة بتونس في معرض من معارضهم.

ولكنّ تجربة الفنّان علي بن سالم (1910 – 2001) مثّلت ظاهرة فريدة في بدايات اللّوحة المسنديّة في تونس. وكانت البدايات لعلي بن سالم في ثلاثينيّات القرن العشرين؛ حيث عاشر مجموعة من الأجانب مثل أنطونيو كوربورا Antonio Corpora وجيل لولوش Jules Lellouche. آمن علي بن سالم بانتفاء وجود فنّ تونسي وكان يعتقد دائمًا أنّ الخيّاشي نفسه ليس إلاّ مقلّدًا للغربيين ومحافظًا على خصائص المدرسة الإيطاليّة في تصوير البورتريهات، وكان واعيًا بغياب الثقافة البصريّة (بالمعنى الغربي للكلمة) في تونس، بل إنّه لم يخف حادثة توجّهه إلى شيخ الإسلام في تونس آنذاك الحبيب بلخوجة ليسأله عن موقف الإسلام من التّصوير فأنبأه بغياب أيّ نصّ تحريمي للصّورة في القرآن وبأنّ ابنه يمارس هواية التّصوير. نظّم معرضه الأوّل سنة 1934 بقاعة الروتند وشارك في السنة ذاتها في الصالون التونسي؛ يقول بن سالم عن بداياته: «كانت بدايتي صعبة مضنية، بدأتها محاصرًا بسوء الفهم والعرقلة. عندما اخترت أن أصبح رسّامًا، وحاولت أن أجتهد في إبراز خصوصيّات فنوننا الحرفيّة التّقليديّة في مجموعة رسومي الأولى، تصدّى لي بعض الاستعماريّين تهكّمًا وإحباطًا من خلال ما كانوا ينشرونه عنّي وعن وطني من بذيء المقالات؛ أحدهم كتب في عدد من مجلّة «الجحش الذّهبي» سنة 1930»: «يا لهؤلاء الأهليّين (الأنديجان) ها قد أصبحوا من الفنّانين أيضًا! هكذا كانوا يتهكّمون علينا ويزعمون أنّنا ما

كنّا يومًا من الفنّانين»[1]. كان علي بن سالم يكتب المقالات الأدبيّة والفنِّيّة، وهو ما زاده حساسيّة فنِّيّة في فكره ومخيّلته. فاز في سنة 1936 بالجائزة الأولى لرسم المنمنمات في الشّمال الإفريقي.

حاول بن سالم الابتعاد عن التّصوير الاستشراقي أو التّصوير على طريقة «مدرسة باريس» أو تقليد الحرفيّين الشّعبيّين، فعمل في مركز الفنون الأهليّة الذي تحوّل بعد الاستقلال إلى «مركز الصّناعات التّقليديّة بالدّندان»، واختص في بداياته بتصوير المنمنمات، واكتست أعماله طابعًا حرفيًّا وهو ما أهّله في سنة 1937 لتزويق الجناح التّونسي في المعرض الدّولي بفرنسا.

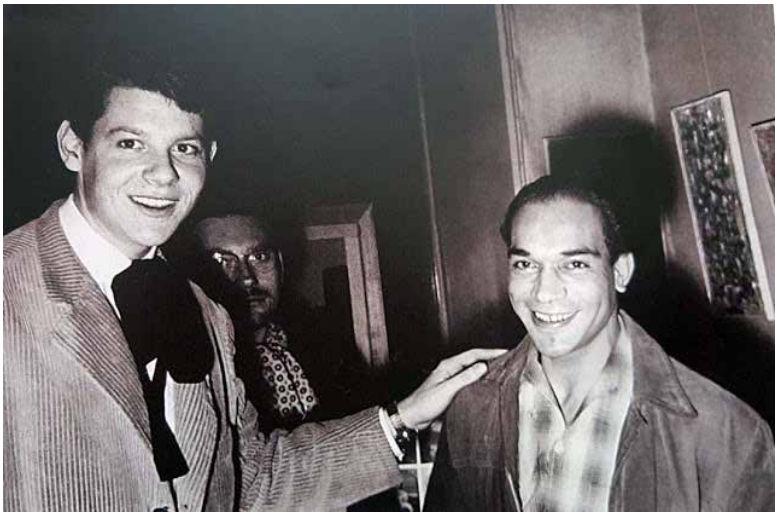
قضى أربع سنوات (1936-1939) في فرنسا مكّنته من معاشرة الفنّانين والأدباء؛ فتعرّف على سلفادور دالي سنة1937 وأندري بروتون وأراغون ولوركا وعرض أعماله في باريس بقاعة «المجمع اللاّتيني»، وفي «متحف الليكسمبورغ» وفي «متحف الزّخرفة» نظّم معرضه الشّخصي الأوّل بتونس سنة 1937، وشارك في تأسيس أوّل متحف للفنون التّقليديّة الحرفيّة التّونسيّة، وفي سنة 1940 أسّس أوّل مدرسة للفنون الجميلة بمدينة صفاقس جنوب البلاد التّونسيّة، وهي عبارة عن مرسم لتكوين مريدي الرّسم. وفي سنة 1945 اختار الاستقرار في ستوكهولم ليقضي فيها قرابة الأربعين سنة، فتأثّر بأجواء الحياة الأوروبيّة، لكنّه لم يشأ أن ينخرط في أيّ نزعة تحديثيّة، بل بقي وفيًّا لحرفيّته وللمنمنمة العربيّة التي استفاد منهًا كثيرًا وجعل منها مصدرًا لإلهام الفنّانين التّونسيين من

(1) فتحي اللّواتي: أيّام مع علي بن سالم- مجلّة الحياة الثقافية- تونس- العدد 64-65 السنة 1992- ص.90.

بعده مثل الفنّان جلال بن عبد اللّه الذي التحق بمدرسة تونس.

كان بن سالم واعيًا بمشكليّات الرّسم الغربي واختلافه عن طبيعة رسم المنمنمات، لهذا ركّز على موضوعات الحرفيين والبيئة الشعبية واستدعى العناصر التراثية والزخارف النباتيّة والشخوص والحيوانات ذات الطابع الفردوسي.

وباستقراء تجارب الجيل الأوّل من الفنّانين التّونسيين نقف عند هيمنة الفنّ التّشخيصي وتبنّي اللّوحة المسنديّة كحلّ تشكيلي أمثل للإبداع التّصويري. ورغم أهميّة الطّابع البيئي الذي يصوّر الحياة التّونسيّة في مختلف مناحيها فإنّ هذا الاتّجاه لم يسلم من الانتقادات بدعوى نظرته الضّيّقة للتّراث في حين عمدت مجموعة من الفنّانين التّونسيين إلى تأكيده من خلال الانخراط في هيكل فنّي هو «مدرسة تونس» التي أنشأها الفنّان الفرنسي بيار بوشارل. ولئن حاولت بعض التّجارب الفنِّيّة التّخلّص من ظلال هذه المدرسة مثلما فعل الفنّان علي بن سالم فإنّ الملامح العامّة للفنّ التّونسي في بداياته بقيت موالية للحياة اليوميّة للمجتمع التّونسي. ولا تعكس هذه القرابة نوعًا من الاستجابة لمطلبيّات أبناء الشّعب التّونسي الذين لم يكونوا آنذاك على صلة بما يجري في الصالونات أو مراسم الفنّانين، حتّى إنّ النّخبة التّونسيّة التي بدأت تتشكّل لم تكن تنظر بشكل انفرادي لظاهرة اللّوحة المسنديّة وإنّما باعتبارها فنًّا ضمن مجموعة من الفنون الأخرى كالشّعر والموسيقى، وهو ما ظهر جليًّا في ما كان يُتداول من أحاديث وكتابات على منبر «الجمعيّة الصّادقيّة».



يمين الصورة: الفنان الجزائري محمد خدة (1955)

اللّوحة المسنديّة في الجزائر
من الدّور الاستشراقي إلى الخصائص الفنِّيّة

زخرت الجزائر بأنماط تعبيريّة فنِّيّة كثيرة على امتداد الحضارات المتعاقبة، وخاصّة منها البربريّة؛ حيث توجد آثار كثيرة لتعاطي الإنسان البربري لفنون تشخيصيّة على الصّخور وعلى الأواني الاستعماليّة، وتشهد الصّحاري الجزائريّة في منطقة تاسيلي على هذا الثّراء التّصويري، ولئن تراخت العمليّة التّصويريّة مع حلول الإسلام في الأرض الجزائريّة فإنّ الفنّان المسلم استطاع أن يتّخذ من فنّ المنمنمات وسيلته في استمرار محافظته على خيط التّصوير مع أجداده التّاريخيين، بل يعدّ

فنّ المنمنمات في الجزائر طليعيًّا قياسًا بالمنطقة الإسلاميّة؛ فلا يمكن إنكار فضل الفنّان محمّد راسم (1896 - 1975) الذي استفاد من فنّ المنمنمات الإسلاميّة فشغف بالواسطي، ولكنّه طوّر هذا الفنّ وأخرجه من المحظورات التي تقيّد بها حين أقحم الرّؤية المنظوريّة فاستفاد من المفاهيم الغربيّة الجديدة، ووجد راسم الأرضيّة الملائمة للتّحرّر من الحدود القديمة ليزوّق كتبًا عديدة من أهمّها «ألف ليلة وليلة» الذي أعده ماردروس، وكتاب «خضراء» لدوني، و«حديقة الورود» للسّعدي، «والقرآن» لفرانس توسان، و«السّلطانة» لروزدامارفال برثانيان»، وعبّر راسم عن احتياجات حقيقيّة لدى حملة الاستشراق في الفنّ وهو ماجعله يتحصّل على وسام المستشرقين سنة 1924، وفي هذا التّوسيم أكثر من معنى قد يؤوّله البعض على سبيل جدّة الفنّان وتميّزه، والبعض الآخر على استجابته للأفق الفنّي الاستشراقي في تلك المرحلة التي كان فيها المستشرقون يستوطنون الجزائر وينهلون من مناظرها، ولكن ما يسترعي انتباهنا أنّ محمّد راسم، رغم معاصرته لبدايات اللّوحة المسنديّة في الجزائر، فإنّه لم يسايرها وبقي وفيًّا للمنمنمة العربيّة الإسلاميّة، لكنّه عاش متأثّرًا بتصوّراتها التّقنية واستفاد من الرّسم الأكاديمي الغربي في معالجته للتّشخيص في منمنماته.

عاشت الجزائر الظّروف ذاتها التي عاشتها تونس، إلاّ أنّ الاحتلال المبكّر لها من قبل الاستعمار الفرنسي جعلها تتعرّف إلى اللّوحة المسنديّة قبل تونس، كما أنّ الفنّانين الاستشراقيين كانوا أكثر إقبالًا على الجزائر في الفترة الاستعماريّة. ولعلّ الفنّانين الأهمّ في تاريخ الاستشراق مرّوا بالجزائر، فهذا يروسبير ماريلا (1811-1847)، وديكام (1803-1860)، ودولاكروا، وتيودور شاسيريو (1819-1856) الذي زار

الجزائر سنة 1846فرسمها وكتب عنها في مذكّراته برومانسيّة. ونجد أوجين فرومنتان (1820-1876) الذي اعتبر من الجيل الثّاني من فنّاني الاستشراق، وقد اختصّ في تصوير السّاحل العاصمي ونُشرت في كتابه «سنة في السّاحل» وامتازت أعماله بالمحافظة على الأسلوب الكلاسيكي. وزار الجزائر فنّانون أميركيّون مثل فريديريك آرتور بريدجمان Arthur Bridgman Frederick (1847-1928)، وقد قضى من سنة 1872 إلى 1886 شتاءات عديدة في مدينة الجزائر؛ فاشتغل على موضوع الحياة اليوميّة في مدينة الجزائر، وفي الفترة ذاتها استأجر كلّ من شارلز سبراغ بيرس Charles Sprague Pearce (1851-1914)، و(ويليام سارتين) Wiliam Sartin(1843-1924) بيتا في القصبة ليتخذاه مكانًا للتّصوير والعيش. ومثّل المدرسة البريطانيّة بربارة بوديشون Barbara Bodichon التي حلّت بالجزائر في 1856 ونشرت بمعيّة زوجها كتابًا تحت عنوان «الجزائر باعتبارها إقامة شتويّة للإنجليز»، واختصّت بالتّصوير المائي في لوحاتها عن الجزائر، وكان المصوّر الإيطالي فابي فابيوFabi Fabio (1861-1946) نموذجًا للتصوير الاستشراقي الإيطالي؛ حيث خصّص لوحات لتصوير مدينة الجزائر عند سفره إليها. وخلقت هذه الوفرة من الفنّانين سياقًا فنيًّا كبيرًا ضاعفته السّلطة الاستعماريّة الفرنسيّة التي لم تكن ترى في الجزائر سوى امتدادًا لأراضيها (الجزائر الفرنسية)، لذلك راهنت كثيرًا على النّفوذ الثقافي وعملت على تكثيف المتاحف والمدارس. وحلّ المصوّر الفرنسي الرّسمي «مارك ألفريد شاتو» Marc-Alfred Chatau (1833- 1908) بالجزائر ليستقرّ فيها بشكل نهائي؛ فكان له دور أساسي في نشر المفهوم الغربي للتّصوير.

1 - الأثر المهيمن للاستشراق:

تعتبر مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر من أقدم مدارس الفنون في المنطقة العربيّة؛ حيث تأسّست سنة 1880، بينما تأسّست جمعيّة الفنون الجميلة سنة 1860، وهي عبارة عن مدرسة حرّة درّست الفنون الغربيّة مثل الرّقص والموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة والتّصوير، وإلى جانب ذلك يذكر الباحث إبراهيم مردوخ: «زيادة على المدارس المذكورة؛ فقد أسّس الفرنسيّون في العاصمة مدارس أخرى لنفس الغرض نذكر منها كلّ مدرسة خاصّة بالفنون الزّخرفيّة، وكذلك الثّانويّة الصّغيرة التي كانت تدرس التّصوير، والمدرسة الصّناعيّة التي كانت تعلّم أصول الهندسة»[1].

في سنة 1893 تأسّست «جمعيّة الرّسامين المستشرقين الفرنسيين» بفضل مجهودات ليونس بينيديت Leonce Benedite وهو محافظ متحف لوكسمبورغ، وتقلّد رئاستها وجمعت مجموعة من المصوّرين المستقرّين بالجزائر أمثال «إميل برنار» Emile Bernard (1868- 1941) و«شارل كوتيه» Charles Cottet (1863- 1925) وغيرهما، وهدفت هذه الجمعيّة إلى تنظيم المعارض والحثّ على دراسة فنون بلدان الشّرق، ونظّمت معرضها الأوّل في القصر الكبير بالجزائر سنة 1893، ونتيجة ولع الفنّانين بالجزائر واستقرارهم فيها؛ حيث أصبحت قبلة لهم مثل روما، فكّروا في إقامة «بيت الفنّانين» على شاكلة كازا فيلاسكيز بإسبانيا Casa Velasquez، وهو مارمى إليه ليونس بينيديت، وهكذا أصبحت «فيلا عبد اللّطيف»[2] خلال سنة 1907 بيتا للفنّانين، وتقلّد جان ألازار

(1) إبراهيم مردوخ: الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر- المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر- 1988- ص.28.
(2) بناه أحد الوجهاء الأتراك في القرن الثّامن عشر، واقتناه محمود عبد اللّطيف سنة 1795 وتمّ إلحاقه سنة 1830 لتستحوذ عليه الدّولة الفرنسيّة فأجّرته لشركة «حديقة التّجارب»، ثمّ أصبح بيت الفنّانين، واعتبر منذ سنة 1922 معلمًا تاريخيًّا محتفظًا باسم مالكه الأصلي.

Jean Alazard، محافظ متحف الفنون الجميلة بالجزائر، مهمّة الإشراف عليه. واستطاع بيت الفنّانين أن يؤوي، على امتداد سنوات، أكثر من 180 فنّانًا استقرّوا بالجزائر لينعموا بالتّصوير فيها، وتعتبر مجموعة أعمالهم من أهمّ المجموعات التي تصوّر مدينة الجزائر، وولد ما يسمّى بـ«مدرسة الجزائر» في هذا البيت؛ حيث أطلق الفنّان فيرنان أرنوديس Fernand Arnaudies هذه التّسمية، وقد كان من بين الفنّانين الذين قطنوا هذا البيت. ولم تجمع «مدرسة الجزائر» الفنّانين لاشتراكهم الجمالي في أسلوب مخصوص مثل المدارس الفنّيّة الغربيّة وإنّما جمعهم الموضوع ووحدة البحث عن سحر مدينة الجزائر وضيائها المخصوص. وبمناسبة مائويّة الاحتلال (1930) عمدت السّلطات الاستعماريّة إلى انتهاج سياسة جديدة للفنون؛ فتوجّهت نحو إنشاء المتاحف وبناء متحف الفنون الجميلة للجزائر ومتحف وهران ومتحف قسنطينة، وأصبحت هذه المتاحف جزءًا من الحركيّة الفنّيّة، إلى جانب مدرسة الفنون الجميلة، حتّى إنّ عدد الفنّانين الأجانب كان مرتفعًا؛ تقول الباحثة نظيرة لاقون: «قدّر روبير راندو Robert Randau عدد الرّسّامين الذين عاشوا ومارسوا الرّسم في الجزائر بـ250 رسّامًا، ومن المؤكّد أنّه في عام 1962 كان عدد أولئك الذين تغنّوا برغد العيش تحت نور مدينة الجزائر أكبر بكثير؛ فقد ثبتوا إلى الأبد تلك الصّور وتلك المواقع وتلك المشاهد التي أضحت بالنّسبة لهم، بعد أن غادروا الجزائر، قرائن للحنين إلى الفردوس الذي فقدوه جورا». وهو ذات الحنين الذي سيصبح منذ ذلك الحين موضوعا لبعض الرّسّامين الذين تكوّنوا في مدرستهم والذين ما فتئوا يكرّرونه مضحين بظاهرة الموضة الاستشراقيّة التي تدرّ الأرباح؛ محليًّا وما وراء البحر الأبيض المتوسّط، على

حد سواء، وخالطين ما بين الأصالة والإغرابيّة»[1].

في ظلّ هذا السياق الفنّي الرّسمي وغير الرّسمي الذي مثّله الفنّانون المستوطنون تطلّع الفنّان الجزائري إلى الأخذ بأسباب التّصوير الغربي.

2 - الفنّانون الجزائريّون وغلبة المنظر على اللّوحة:

رغم تواجد الفنّانين الغربيّين بالجزائر فإنّ ظهور هذا الفنّ على يد فنّانين جزائريين تأخّر نسبيًّا، ولم يكن عدد الأوائل كثيرًا، بل هم قلّة تناثرت تجاربهم ولم تحقّق ثراء يذكر، وقد يعود ذلك إلى ثقل التّواجد الأجنبي وشعور الفنّان الجزائري بعجزه عن مسايرة التّميّز التّقني الذي يمتلكه الفنّانون الأجانب على أرضهم وقد سلبوا الجزائريّين المناظر البديعة لمدنهم؛ فلم يتبقَّ للجزائري غير التّقليد أو تحويل الفنّانين الأجانب إلى قدوة تخلق أبوّة استحال معها التّجاوز. وتعود فترة ظهور الفنّ الجزائري على «الطّريقة الغربيّة» إلى العشرينيات من القرن العشرين، ولابدّ من الاعتراف وفق ما يراه عفيف بهنسي «من أنّ روّاد الفنّ الجزائري كانوا من التّلقائيين»[2]. وتشير بعض الدّراسات إلى ما قبل هذه الفترة بقليل؛ حيث إنّ المصوّر أزواو معمّري (1890-1954) رسم كثيرًا من أعماله في المغرب منذ سنة 1916 عندما عمل مدرّسًا بفاس، ثمّ ظهر الفنّان عبد الرّحمن ساحولي الذي تخرّج من مدرسة الفنون الجميلة وتلقّى تدريبًا في مراسم الفرنسيين، وظهر سنة 1928 الفنّان عبد الحميد همش (1906-

(1) نضيرة لعقون: مدينة الجزائر في الرّسم- منشورات RSM -ص.53.
(2) عفيف بهنسي: الفنّ الفطري في التشكيل العربي- كتاب جماعي:الفنون الفطرية في التشكيل العربي- دائرة الثقافة والإعلام- الطبعة الأولى 2007- ص.104.

1979)، ومحمّد زميرلي الذي أغرم برسم المناظر الطّبيعيّة الجزائريّة، وميلود بوكرش (توفّي سنة 1979) وبن سليمان، وباية محيي الدّين (1931) التي عرضت أعمالها في باريس سنة 1947 رغم صغر سنّها؛ إذ لم تتجاوز الثالثة عشرة، وعرفت باية باتّجاهها الفطري. عاشت باية اليتم المبكر فبقيت تحت رعاية جدّتها وعنها ورثت البعد الحكائي، وكانت تصاحبها إلى مزرعة فرنسيّة حيث تعمل، وكان أن انتبهت صاحبة المزرعة الفرنسيّة مارغريت إلى الدّمى الطّينيّة التي تصنعها باية فقرّرت مساعدتها مزوّدة إيّاها بأدوات التّصوير ثمّ ساعدتها على عرض أعمالها في باريس، ورأى المنظّر أندريه بروتون في أعمال باية موهبة صادقة فكتب مقدّمة كاتالوغ المعرض، لكنّ باية ستصنّف لاحقًا في خانة فنّاني ما بعد الاستقلال.

وإجمالًا فإنّ الفنّانين الجزائريين تأثّروا كثيرًا بالمنزع الواقعي الذي سيطر على أعمال الفنّانين الأجانب؛ تقول نظيرة: «نظرًا لاعتبارهم كمستشرقين تابعين للمدرسة الواقعيّة بصورة كليّة..فقد استوعبوا تمام الاستيعاب التّعليم الفنّي الذي لم ينالوا منه إلاّ النّزر اليسير، وكانوا أوّل من لجأ إلى تقنيات الرّسم على الحامل (المسند)، فأصبحوا بذلك روّاد الاندماج في «الثقافة الجزائريّة»، ولكن لسوء الحظّ فقد انصهروا في تيّار الرّسم الاستشراقي نتيجة حصر أنفسهم في صورة رزينة ومنضبطة تجمع بين النّزوات الإغرابيّة والتّمرّس التّقني الغربي والكليشيهات الفلكلوريّة»[1].

(1) المرجع نفسه- ص.57.



الفنانة المغربية الشعايبيّة طلال (1929 – 2004)

اللّوحة في المغرب وغلبة الاتّجاه الفطري

تعود بدايات الحركة التشكيلية المغربية إلى حدود نهاية الثلاثينيّات وبداية الأربعينيّات[1]، ولم يشهد المغرب ما شهدته تونس والجزائر لاعتبارات تاريخية عديدة منها ما عرفه هذا البلد من انفصال عن العثمانيين، ومنها ما يتعلَّق بخارطته الاستعمارية؛ فقد قسّم إلى أربع مناطق تحت حماية إسبانية وفرنسية ودوليّة، فالثقافة بين بلدان المغرب العربي مختلفة في الوسط الحضري بينما هي مشتركة في الأرياف، وهذا هو سبب الاختلاف

(1) محمد السرغيني: الفنّ التشكيلي المعاصر في المغرب- مجلّة الفنون التشكيلية- ملف خاص –عدد6- 1982- ص. 144.

والتفاوت في الممارسة الفنّيّة، وتعتبر الحركة التّشكيليّة المغربيّة حديثة في مولدها؛ حيث بدأت في العقد الثّالث من القرن العشرين وسط تشعّب الصّراع بين قوّتين استعماريّتين هما إسبانيا وفرنسا، والتهاب نزعة وطنيّة بين سنوات 1925-1956، وعرف المغرب، قبل اطّلاعه على اللّوحة المسنديّة موروثًا تصويريًّا هامًّا أبيح فيه التّصوير التّشخيصي وخاصّة في الأرسومات الزّجاجيّة التي حفلت بتصوير حكايات الكتب. ويسمّى بـ«فنّ الكتاب»، وهو مجاور لفنّ المنمنمات التي عرفت في المشرق العربي؛ فكان الحرفيّ المغربي على دراية بتزويق الكتب التي تُحلّى بصور تشخيصيّة. وكانت الكتب الدّينيّة وكتب الشّعر الغزلي من أهمّ المصادر التي اعتنى بها الحرفيّ المغربي ليصوّر بداخلها. ومن أهمّ الكتب المخطوطة التي اشتهرت بمثل هذه الممارسة كتاب «رياض وبياض»، ويروي الكتاب قصّة التّاجر الدّمشقي الذي وقع في عشق فتاة جميلة؛ فتصوّر المنمنمات أيضًا هذا الوصال بين الحبيبين. وتألّق الفنّ الشّعبي المغربي ليمكّن الفنّان المغربي لاحقًا من خيال فنّي أخّاذ، ولكنّ حلول اللّوحة المسنديّة كان مهيمنا.

يعتقد الباحث موليم العروسي أنّ تبنّي النّمط الغربي هو من خاصيّات المغلوب، وأنّ المغرب شهد، منذ سنة 1912 زمن توقيع اتفاقية الحماية إلى سنة 1950، قدومًا للفنّانين الغربيين ذوي النزعات الرومنطيقية والاستشراقية واكتشف هؤلاء بكارة المغرب. هذا البلد الذي لم يهيمن عليه العثمانيون وبقي محافظًا على بدائيته وعفويّته. ولاشكّ فإنّ الفنّانين الاستشراقيين، ومن أهمّهم دولاكروا، أسّسوا لتقاليد هذا الفنّ في المغرب وجعلوا الفنّانين الأوائل يدورون في فلكِهم، وتهافت الاستشراقيّون على المغرب، ومنهم الإيطاليّون: «أوتشي ستيفانو» (Ussi Stéphano)،

و«سيزار بيزيو» (César Biséo)، والإنجليزي «برابازون» (Brabason)، ومن الفرنسيين «ألفريد دودانك» (Alfred Dehodencq)، و«بنيامين» (Constant Benjamin)، و «أوراس» (Horace) وغيرهم.

1 - غياب المؤسّسة الفنِّيّة:

نشير في البداية إلى أنّ النّشاط التّصويري المغربي انتشر في المناطق البعيدة عن المدن، وكانت الموضوعات تنشغل بالرّموز التي ظهرت في صيغ الوشم وتطريز الملابس، وأنّ هذه المحاولات الأولى لقيت تشجيع المستشرقين والمستعمرين الذين كانوا يشترون هذه الأعمال ويساعدون على ترويجها. هذا، وقد عمل الاستعمار في بادئ الأمر على حرمان المغاربة من مدارس أو أكاديّميات فنِّيّة بدعوى المحافظة على التّوجّه الفطري في فنّ الجيل الأوّل من الفنّانين تبعًا لتقسيم المغرب في الفترة الاستعماريّة إلى شمال وجنوب، فقد تأسّس في الشّمال مدرسة فنِّيّة على يد الرّسام الإسباني بيرتوشي، وتحديدًا في مدينة تطوان لتلقين المغاربة الممارسة الفنِّيّة التي كانت سائدة في إشبيليّة، وفي الجنوب أسّس الفنّان الفرنسي مارجوريل Margorel مدرسة فنِّيّة تعتمد محتوياتها وطرقها التّدريسيّة على المنهج الفرنسي. يذكر إبراهيم الحسين أنّ: «سياسة الاستعمار لم تكن تهدف إلى نشر الوعي التّشكيلي والجمالي بالمغرب بقدر ما كانت ترمي إلى طمس هويّة الحضارة المغربيّة الأصيلة وتشتيتها والتّحكّم في دواليبها

وآليّاتها الثقافية»[1]. ولفت الفنّ المغربي اهتمام بعض الشخصيّات الغربيّة مثل أندريه مالرو أو الكاتب الأميركي بول بولز الذي ساعد الفنّان أمد الإدريسي، ولكنّ هذا الاهتمام لا ينزّهه الباحثون المغاربة من النّزوع الاستشراقي الذي يعمل على ترويج رسومات الفنّانين في السّوق الأوروبيّة بدعوى الفنّ الغرائبي.

2 – الفنّانون المغاربة والتجربة العصاميّة:

ولد هذا الفنّ في بيوت ومراسم الأجانب وبتأثير مباشر منهم، ويمكن تحديد فترة ظهور اللوحة لدى هؤلاء المصوّرين من 1910 إلى 1940، ورغم أنّنا قلنا بأنّ الحركة التشكيلية المغربية بدأت في الثلاثينيات فإنّ البوادر الأولى في شكل فردي ظهرت سنة 1910 وهي السنة التي عرضت فيها لوحات المصور محمد بن علي الرباطي. يعتبر محمّد أديب السّلاوي أنّ أغلب المصوّرين المغاربة هم تلاميذ لفنّانين أجانب: إسبان، إنجليز وفرنسيّين وفدوا مع الحماية الفرنسيّة أو الإسبانيّة «بغرض الاستشراق أو بدوافع أخرى؛ إذ إنّ كثيرًا منهم كان جنديًّا أو دبلوماسيًّا أو ملحقًا بالحملات الاستعماريّة للمنطقة، وتختلف نزعاتهم واتّجاهاتهم ونواياهم باختلاف شخصيّاتهم الفنّيّة»[2]. قد نجد لهذه البدايات نوعًا من التّصنيف الجغرافي الثقافي، ومثلما بعض الدول العربيّة، ومنها مصر التي عُرفت بقطبيها القاهرة

(1) إبراهيم الحسين:الرسم الفطري بالمغرب- ضمن مؤلّف جماعي: الفنون الفطريّة العربيّة- مرجع سابق- ص.279.

(2) محمّد أديب السّلاوي: أعلام الفنّ التّشكيلي العربي بالمغرب- دار الرّشيد للنّشر – بغداد 1982- ص.7.

والإسكندرية، فقد عرف المغرب نوعا من الاستقطاب الثنائي لمنطقتين فنيتين؛ هما الرّباط ومرّاكش. وتجمع مدرسة الرّباط الفنّانين محمّد الجزولي (1937)، فاطمة حسن (1945)، حسن الفرّوج، أحمد الورديغي (1928)، مولاي علي العلوي (1924 - 2000) وأحمد إدريس يعقوبي الذي رعاه الفنّان فويكس فمكّنه من عرض رسوماته بإسبانيا والولايات المتّحدة الأميركيّة.

وتتكوّن المجموعة الثّانية من الفنّانين مولاي أحمد الإدريسي ومحمّد بن علاّل، وقام الفنّان جاك أزيما بتأطيرها.

لقد عاش الفنّان محمّد بن علي رباطي (1861-1936) في مدينة الرباط ثمّ غادرها ليستقرّ بطنجة، وكان حرفيًّا؛ اشتغل بالنّجارة والطّهي والحدادة، وعمل في حرف أخرى عديدة، وهو، إضافة إلى ذلك، له حسّ الفنّان. ويعتبر رباطي أوّل فنّان مغربي تعامل مع اللّوحة المسنديّة وقد تمّ اكتشاف هذه الحقيقة بشكل متأخّر نوعًا ما ممّا أدّى ببعض الباحثين أمثال شربل داغر إلى إنكار ذلك؛ إذ يعتبر القول بتعلّم رباطي الفنّ وهو طبّاخ نوعًا من الطّرفة؛ يقول داغر: «إنّ حصول هذه الحكاية يتعدّى الطّرفة نفسها؛ إذ إنّه كان يصعب على أيّ عربي مقيم في فاس أو القيروان أو في الصّعيد المصري أو في القامشلي أن يتعلّم «صناعة الصّور»»[1]. لكنّ أغلب الباحثين المغاربة يفنّدون هذا الاستهزاء ويستدلّون بالوثائق على صوابيّة اعتبار الفنّان العصامي رباطي أوّل فنّان مغربي.

كان بن علي رباطي يصوّر في خلواته، بعد أن يفرغ من عمله، إلى أن عمل

(1) شربل داغر: اللّوحة العربيّة- مرجع سابق- ص. 108.

طاهيًا لدى المصوّر الأيرلندي السير جون لافريSir John Lavery الذي اشتهر بتصوير البورتريهات. ومهّد هذا الفنّان طريق الشّهرة لبن علي رباطي؛ فمكّنه من العرض في رواق غوبلي بلندنGoupli سنة 1916، واستطاع الفنّان أن يجمع بين مهارة حرفته وما تعلّمه من آفاق الفنّ وما خبره من فنّ المنمنمات والفنّ الشّعبي؛ فللفنّان حسّ بالمخزون الثّريّ لهذه التّعبيرات التي وجدت في المغرب فضاء رحبًا لها فزادته خيالًا، حتّى إنّه كان يصنع بنفسه الإطارات الخشبيّة للوحاته فيجعلها مزخرفة على نمط زخارف المنمنمات القديمة. وبما أنّ حياة رباطي التحمت بالنّاس وبمجالات مختلفة فقد انعكست هذه الحياة في أعماله، ليصوّر الحياة اليومية لعامّة النّاس وأعراسهم ومناسبات الختان ومناسباتهم الدينية، وانشغل رباطي بالمعمار المغربي فشدّد عليه مؤكّدًا على الطّابع الزّخرفي والتّزييني، وأخذت أعماله بعدًا توثيقيًّا للمغرب في بداية القرن العشرين، حيث يتحوّل الفنّان إلى شاهد على مرحلة تاريخيّة فيكون اهتمامه بالمكان والكائن معا في بعد حالم لا يقصي الجانب الواقعي ويتّخذ هذا المعطى الحالم ملمحًا تعبيريًّا. وإذا ما تناول رباطي موضوعات الإنسان المغربي في ظروفه المختلفة فإنّه خصّص في فنّه جانبًا رسميًّا تمحور في تصوير خرجات السّلطان أيّام الجمعة. ومن أهمّ ما تحقّق للفنّان قاعة العرض التي وهبها له خليفة طنجة سنة 1933، فأصبحت أوّل رواق مغربي للفنّ الحديث.

تعدّدت استخدامات رباطي التقنيّة من خلال استعمال الألوان المائيّة والصّمغيّة، وكان رباطي يقتني مواده من محلاّت العطّارين ولا يعتمد على تقنية المنظور الغربي دون أن يصنّف في خانة الفنّانين الفطريّين،

وشخصيّاته بسيطة ومنمّطة، وهي متألّقة بفضل حسن مهارته في الرّسم الخطّي.

أمّا الفنّان محمد علال (1924) فقد كان بن علال طباخًا للمصور الفرنسي أزما Azema، ولم يكن هؤلاء الفرنسيون على تكوين أكاديمي، لكنهم حملوا في كيانهم ثقافة أهل بلدهم وذائقتهم الفنِّيّة، وتمتّع بن علاّل بتشجيع هذا المصوّر دون أن يتكوّن تكوينًا أكاديميًّا؛ فجاءت أعماله بسيطة وعفويّة تعتني بالمناظر الطّبيعيّة والعمرانيّة لمدينة مرّاكش، من تصوير للبيوت والأسواق، وشرع بن علاّل في التّصوير بشكل مبكّر مستدعيًا أجواء المنمنمات العربيّة.

يعتبر الفنّان ميلود الأبيض (1929) فنّانًا عصاميًّا، ويمثّل ظاهرة مميّزة في خارطة التّشكيليّين المغاربة؛ فهو لم يتعلّم على يد فنّاني أوروبّا وليست له شهادات علميّة،وكانت أمّه راضية بنت الحسين فنّانة عصاميّة أيضًا. وسافر إلى الغرب بهدف اكتشاف البعد الحضاري والفنّي لأوروبّا، فكان يقارن أعماله بأعمال الفنّانين الغربيّين؛ يقول محمّد أديب السّلاوي: «إنّ الوعي بالغرب كقيمة حضاريّة واستعماريّة أخذ عند ميلود طابعًا مغايرًا لما فعله الآخرون، إنّه الوعي التّلقائي لواحد قادم من إقليم السّراغنة بدأ يطلّ على الغرب فقط من خلال اللّون، وما يمثّله من اتّجاهات وآفاق، بعبارة أخرى من خلال بول كلي وهنري ماتيس وبيكاسو وغيرهم»[1]، وابتعد ميلود عن التّصوير الكلاسيكي؛ فقد مال إلى التّجريديّة منذ بداياته الأولى.

(1) محمّد أديب السّلاوي: مرجع سابق- ص. 171.

ودرس الفنّان المحجوبي أحرضان (1924) بمعهد الضّبّاط بمكناس، وشارك في المعركة الحربيّة بتونس وإيطاليا خلال الحرب العالميّة الثّانية، وكلّف بمنصب قائد من سنة 1949 إلى سنة 1952، ثمّ اندمج في المقاومة المغربيّة بعد اتّهامه بعمل تخريب النّظام الدّاخلي للدّولة من قبل السّلطات الفرنسيّة، وتقلّد في المقاومة عضويّة المجلس الوطني لجيش التّحرير والمقاومة المغربيّة. ولهذا كان للفنّان مسلكيّة سياسيّة واضحة مكّنته أن يكون وزيرًا للدّفاع سنة 1961، فوزيرًا للفلاحة سنة 1965، ووزيرًا للدّولة سنة 1966 ثمّ استقال سنة 1967 ليدخل غمار العمل الحزبي المعارض بتأسيسه لحزب الحركة الشّعبيّة، وشارك في المسيرة الخضراء نحو الصّحراء ليصبح وزيرًا للدّولة في البريد والمواصلات السّلكيّة واللاّسلكيّة، وسمحت هذه المناصب السياسيّة للفنّان بأن يتواجد في معارض دوليّة عديدة؛ فقد شارك في معارض مختلفة بالولايات المتّحدة الأميركيّة سنة 1957، والمعرض المتنقّل لرسّامي المغرب ومعرض مونتريال، إضافة إلى المعارض الشّخصيّة في المغرب. ويصنّف الفنّان المحجوبي نفسه ضمن الفنّانين التّلقائيين رافضًا أن ينتسب إلى أيّ اتّجاه أو مدرسة.

أمّا مولاي أحمد الإدريسي (1924) فقد عاش الفنّان الإدريسي حياة البعد عن عائلته وعن وطنه وهو «مثل محمد بن علال ساذج بطبعه وله عينان نقيتان، وعلى بكارة إزاء المقولات المكتسبة حين تفتحتا على العالم العجيب للتصوير»[1].

نشأ مولاي أحمد الإدريسي في عائلة ذات أصول بربريّة عاشت في حضن

(1) B.Saint–Aignan:Renaissance de l’art Islamique, éd.Arrabeta, Casablanca,1996, p.52.

الطبيعة بطيبة الرّيفيين، وتعلّم في الكُتّاب القرآني إلاّ أنّه كان يشرد ليرسم صور الحيوانات فلا يجني غير ضرب المؤدّب، وأضحى خلاّنه يتبعونه فيصوّرون بدورهم. وقد بدأ الفنّ سنة 1948 وفي السّنة التي تليها سافر إلى فرنسا ثمّ زار دولًا أخرى كالدّانمارك والنّرويج والسّويد ليستقرّ بإيطاليا بلد النّهضة الأوروبيّة الفنِّيّة، لكنّه سرعان ما عاد إلى جولته الأوروبيّة سنة 1952 ليقيم صلات وثيقة بالفنّانين الأوروبيّين، ويعرض أعماله الفنِّيّة في متاحف الفنّ الحديث حتّى استطاع لفت الانتباه إليه لما تميّزت به أعماله من تلقائيّة وفطريّة؛ فـ«أقدميّته وتكوينه-الشّخصي- يشكلان حلقة هامّة وقويّة في تاريخ الحركة التّشكيليّة في البلاد- المغرب- كما يعتبر تاريخيًّا وموضوعيًّا علمًا من أعلام المدرسة السّاذجة في القارّة الإفريقيّة إن لم نقل في العالم»[1]، ويؤكّد الفنّان الإدريسي هذا التّوجّه الرّافض للأكاديميّة وللتّيّارات الحديثة في تصريح للباحث محمّد أديب السّلاوي: «إنّ الرّسّامين المغاربة مازالوا يتعثّرون بين فوضى من الاتّجاهات والمدارس والإيحاءات الخارجيّة؛ لم يحاول أحد منهم وضع معالم واضحة أو محدّدة لمدرسة أو اتّجاه، بل إنّ أغلبهم عملوا من أجل الذّوبان في اتّجاهات أو مدارس خلقت في أوروبّا أو أميركا لا علاقة لها بعالمنا العربي العريق، فإنّ الرّسم المغربي رغم حضوره لم يصل حتّى الآن لمستوى النّضوج الفكري المطلوب»[2]. واهتمّ مولاي أحمد الإدريسي بالتّلوين؛ فعدّ من الملوّنين الهامّين حتى اعتبره عبد الكبير الخطيبي شقيق روتكو في التّلوين. وأنشأ الإدريسي رواقًا فنيًا سنة 1959 سمّاه «العين السّوداء» وعرض فيه لأهمّ فنّاني الحركة التّشكيليّة المغربيّة.

(1) محمّد أديب السّلاوي: مرجع سابق- ص.177.
(2) ورد في كتاب محمّد أديب السّلاوي- ص.178.

وتبدو السّمة العامّة لبدايات التّصوير المغربي ملتصقة بالظّروف المعيشيّة التي واجهها الفنّانون الذين مالوا إجمالاً إلى التّلقائيّة، بل إنّنا نجد عددًا لا يستهان به من هؤلاء الفنّانين التّلقائيين أو الفطريّين الذين وسموا فنّهم بهذه التّلقائيّة. ومن بين هؤلاء الفنّانين نجد «الشعايبيّة طلال» (1929) التي عاشت في ضواحي الدّار البيضاء، مات زوجها ليترك لها ابنا هو حسين طلال الذي سيصبح بدوره مصوّرًا، ولم تكن الشعايبيّة تعرف القراءة والكتابة، لكنّها تعلّقت بالرّسم واستطاعت الانتقال من مهنة التّطريز وحياكة البسط إلى التّصوير الزّيتي، وشاركت في معرض المستقلّين في متحف الفنّ الحديث في باريس عام 1966. ويعتبر عبد الكبير الخطيبي أنّ الشعايبيّة «لا ترسم «الواقع» مثلما يدّعي النّاقد أندريه لود André Laude في حديثه عن فنّانة الشّعب، لأنّ التّصوير كان ولايزال فعلًا ترجميًّا، وتحويلًا متقاطعًا بين الممارسة وبين القبض على الشّكل وعلى القوى الخارجيّة؛ فالشعايبيّة تجعل من التّصوير لعبة ورق، وهي تشتغل على الألوان، وتحوّلها إلى رسم خطّي وإلى بيكتوغرامات حيث تتحقّق لذّتها»[1].

وفي الاتّجاه ذاته ينتبه فريد الزّاهي إلى عالم الشعايبيّة القائم على التّلاعب بالألوان والأشكال؛ يقول: «عالم الشعايبيّة عبارة عن تراكيب من الوجوه تكتسح اللّوحة في غمر فيّاض من التّداخلات؛ تتجاور وتتلاصق وتتجذّر لتغدو وجوهًا وأجسادًا؛ إذ لا امتداد للجسد إلاّ في تشاكيل نظنّها أشجارًا تارة، ونخالها عناصر غامضة تارة أخرى، وكأنّ هذا العالم المتماوج عبارة عن حلم كبير لا وجود فيه للفضاء بمعناه الواقعي، بل ثمّة فقط

(1) Abdelkébir Khatibi: L'art contemporain arabe, IMA, 2001 p.82.

الرّؤية والوجه»[1]؛ فالفنّانة لا تبحث عن إعادة إنتاج المشهد الطّبيعي، ولكنّها تركّز على معطى بصري لتجعل المتلقّي منسجمًا معه وكأنّها تنقل ذبذبات ذاتها في تفاعلها العميق مع الأشياء من حولها وتلك ميزة فنّها وتلقائيّتها. لأنّ الفنّ الفطري لا يعيد إنتاج الواقع إلاّ في شكله الطّفولي والحالم، ويفتح هذا النّوع من التّصوير آفاقًا كبيرة للتّأويل لأنّه مرتبط بالعوالم الدّاخليّة للفنّان.

ويعتبر الفنّان «سعيد آيت يوسف» من الفنّانين الفطريّين؛ فقد ولد بعيدًا عن جبال الأطلس وكان راعيًا مثل أبيه وشارك في القتال مع الحلفاء في الحرب العالميّة الثّانية في أوروبّا والهند الصّينيّة ليصبح مصوّرًا بعد أن عاد إلى المغرب، وفي السّياق ذاته ظهر الفنّان أحمد الورديغي الذي عمل حدائقيًّا مثل أبيه وولع بتصوير المشاهد الطّبيعيّة.

لهذا يعدّ الفنّ الفطري الإطار الفعلي لتبلور أهمّ تجارب الفنّانين المغاربة، ونعته موليم العروسي بـ Onirisme أي الحالم والرؤيوي[2]؛ يقول فريد الزّاهي: «إنّ الفنّ المغربي الحديث قد ولد في صلب التّجارب العصاميّة والفطريّة، وإنّ التّواصل بين هؤلاء والفنّانين الذين تابعوا تعليمهم بالمغرب والخارج كان يتمّ بشكل عفوي، خارج أيّ تصنيف يجعل من الفنّ العالم الأرفع قيمة من الفنّ العصامي، بل يمكننا القول: إنّ تجارب أحمد اليعقوبي وبن علاّل ومولاي أحمد الإدريسي لم تكن تختلف أبدًا عمّا أنتجه فنّانون من قبيل فريد بلكاهية»[3].

(1) فريد الزّاهي: من المفهوم إلى التجربة، الفنّ والتّفرّد التّعبيري -ص181.

(2) Moulim El Aroussi: Les Tendances de la peinture contemporaine marocaine, edition PM 2002

(3) المرجع نفسه- ص. 176.



ياسر عرفات مداعبا الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط

اللّوحة في فلسطين والتّخلّص من الأيقونة

يقرّ عفيف بهنسي أثناء تعرّضه لتاريخ الفنّ الفلسطيني بانعدام وجود فنّ تشكيلي بالمعنى الغربي للمصطلح؛ «لم تعرف فلسطين فنّانًا تشكيليًّا بالمعنى المعروف أيّام الانتداب، وإنّما انتشر اسم الفنّان على أولئك الصنّاع المهرة من أمثال محمّد وفاء الدّجّاني الذي قضى عمره فيما بعد يعمل مصمّمًا ومقولبًا في المتحف الوطني بدمشق، ومن أمثال جمال بدران الذي مازال يدهش النّاس بأعماله التّطبيقيّة على الجلد والخشب، وهو يعمل الآن(1978) على إعادة منبر المسجد الأقصى الذي أحرقه اليهود إلى سابق تشكيله باحثًا عن تفاصيله الفنّيّة لدراستها

وتجميعها ثمّ هناك عبدالرّزّاق بدران الذي مارس مادّة التّعليم الفنّي»[1].
وغفل بهنسي عن النّتاج التّصويري الأيقوني الذي كان موجودًا لدى المسيحيّين الأورثوذوكس الذين طوّر مصوّروهم ما جاءت به مدرسة حلب للتّصوير الأيقوني، خاصّة في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر، وسمّيت نِتاجاتهم بـ«مدرسة القدس في التّصوير الأيقوني». وصاغ الفنّان الفلسطيني موضوعات أيقوناته انطلاقًا من القصص الإنجيلي والأساطير الشّعبيّة التي نُسجت حول شخصيّات تاريخيّة دينيّة في صراعها ضدّ الشّرّ، ووجدت الأيقونات ذات الأحجام الصّغيرة رواجًا كبيرًا داخل وخارج القدس فيما عُرف بالأيقونات المَقْدسيّة لسهولة حملها من قبل الحجّاج الذين كانوا يتوافدون من كلّ مناطق الامبراطوريّة العثمانيّة، وتكاثر المصوّرون المقدسيّون مثل «إسحاق نعمة»، ميخائيل مهنّا القدسي، إسحاق نقولا الأورشليمي، وغيرهم من الذين عرّبوا الأيقونة البيزنطيّة. وشهدت القدس بحكم رمزيّتها المقدّسة توافدا للإرساليّات الغربيّة التّبشيريّة التي بحثت عن تعميق حضورها وبسط هيمنتها على الحياة المقدسيّة، وتشكّلت هذه الإرساليّات من الجاليات الأميركيّة والفرنسيّة والنّمساويّة التي بنت الكنائس والمؤسّسات الخيريّة من مدارس ومستشفيات وفنادق ودور نشر، فبدأ المجتمع الفلسطيني يتعرّف على تقاليد جديدة في التّصوير خاصّة بعد تكاثر زيارات الفنّيين الغربيّين الذين كانوا يفدون على القدس ضمن وفود الحجيج، ويؤكّد الباحث كمال بلاّطة: «لم يترك حضور مختلف الفنّيين الغربيين الزّوّار على السّاحة الفلسطينيّة (...) الأثر الذي تركه حضور الأيقونوغرافيّين

(1) عفيف بهنسي: الفنّ الحديث- مرجع سابق- ص.54.

والمصورين الرّوس الذين أقاموا في البلاد منذ أواسط القرن التّاسع عشر، والذين تعتبر أعمالهم الدّافع المركزي وراء تطوير فنّ التّصوير الفلسطيني»[1]. وكان الرّوس مناصرين للمسيحيين الفلسطينيّين في وجه محاولة الإرساليّات التّبشيريّة المدعومة من الكنيسة اليونانيّة، لذلك عمل الأيقونوغرافيّون الرّوس على مساعدة الفلسطينيّين وتقديم تجاربهم للنّسج على منوالهم فبرع كلّ من فاسيلي فريتشاغين وألكسندر إيفانوف اللّذين كُلّفا برسم أيقونات كنيسة مريم. ومثّل التّصوير الأيقوني المجال الفنّي الذي ستظهر فيه المحاولات التّأسيسيّة للّوحة المسنديّة، ويعني ذلك أنّ هذه اللّوحة شهدت ميلادها في الأديرة والكنائس إلى جانب الأيقونة. ومع ذلك لا يمكن نفي الدّور الذي لعبه الفنّانون الاستشراقيّون الذين سحرتهم الرّمزيّة القُدسيّة لمدينة القدس، فرسموا مناظرها وخاصّة كنائسها وقبّة الصّخرة، فكانت الموضوعات الدّنيويّة شاغلا من مشاغل الفنّ الاستشراقي الذي سيؤثّر على ميل بعض فنّاني الأيقونات من الفلسطينيّين ليعملوا على تبنّي اللّوحة المسنديّة إلى جانب حِرْفتهم في تصوير الأيقونات ذات الموضوعات الدّينيّة.

1 - إقصاء صهيوني للفنّ الفلسطيني:

قامت الجاليات الأجنبيّة بإقامة المعارض الفنّيّة في المؤسّسات الخيريّة، ولم يكن يحضر هذه المعارض إلاّ جمهور قليل من الأجانب وقلّة من

(1) كمال بلاّطة: استحضار المكان، دراسة في الفنّ الفلسطيني المعاصر- المنظّمة العربيّة للتّربية والثقافة والعلوم- الطبعة الأولى 2000- ص.50.

الفلسطينيين، وأسهم المعرض العربي الأوّل المقام في القدس صيف عام 1933 في احتضان تجربة الفنّانة زلفى السّعدي التي مثّلت الجناح الفلسطيني، ووجد فنّ التّصوير من خلال مشاركة السّعدي تقديرًا من قبل الوجهاء والقادة الفلسطينيّين، واعتبر هذا الحدث أوّل مؤشّر على تقبّل إيجابي للّوحة المسنديّة في المجتمع الفلسطيني، بل يمكن اعتباره حدثًا ثقافيًّا هامًّا في تاريخ الثقافة الفلسطينيّة حوّل الأنظار من الأيقونة إلى اللّوحة. ومع تنامي المدّ الصّهيوني سياسيًّا وعسكريًّا شهدت فلسطين «حركة فنِّيّة يهوديّة» مدعومة من قبل مؤسَّسات صهيونيّة غربيّة، وشهدت تلّ أبيب تواجد الاتّجاهات الفنِّيّة الحديثة القادمة من أوروبّا وعرفت تأسيس أوّل متحف للفنّ الحديث في العشرينيات ولم تؤثّر هذه المعطيات في شخصيّة الفنّان الفلسطيني النّاشئ الذي استبعدته السياسة الصّهيونيّة عند إنشاء معهد «بتسالل للفنون والحرف» سنة 1906، وكان من أهدافه تعليم المستوطنين اليهود أصول الحرف اليدويّة لدعم استقلالهم الاقتصادي، والملفت للنّظر أنّ هذا المعهد سبق تأسيس أيّ معهد تعليمي آخر. ولم تقتصر سياسة المعهد على منع أيّ فلسطيني من الاطّلاع على برامجه بل نادى مديره البلغاري الأصل إلى الفصل بين الطّلبة اليهود الشّرقيين والطّلبة اليهود الغربيّين.

2 – الفنّانون الفلسطينيّون يرسمون المأساة:

بدأ الفنّانون الفلسطينيّون يعملون في مجال صيانة الكنائس وتزويقها وترميم البعض منها؛ فهم عبارة عن حرفيّين ماهرين اكتسبوا الممارسة

الفنِّيّة كصنعة، وتوارثوها من أجدادهم، لكنّ المؤثّرات الرّوسيّة والاستشراقيّة حوّلت هؤلاء الصّنّاع إلى متطلّعين لفنّ جديد هو فنّ اللّوحة المسنديّة، فبرز نقولا الصّائغ (توفّي سنة 1930) وهو أيقونوغرافي كأوّل من اهتمّ بهذه التّقنية الغربيّة الوافدة، وأخذ يتعلّم طرق استخدام الألوان الزّيتيّة، وتناول موضوعات لا دينيّة اهتمّ فيها بتصوير البورتريهات مستفيدًا ممّا كان يرسمه الفنّان الاستشراقي آنذاك كما صوّر المناظر الطّبيعيّة، واستلهم الصّائغ طريقة تصويره من صور البطاقات البريديّة المنشورة من قبل الإرساليّات التّبشيريّة، وانتبه إلى تفصيلات الصّور الفوتوغرافيّة؛ فكانت صوره تقترب من مباشرة الواقع الذي يحيط به. وتحوّل محترف الصّائغ إلى قاعة عرض وفضاء لجمع هواة الفنّ والتّتلمذ فيه، ومن هؤلاء نجد الفنّان توفيق جوهريّة الذي تعلّم على يد الصّائغ وامتهن التّصوير الزّيتي محافظًا على الموضوعات والطريقة ذاتها باستخدام الصورة الفوتوغرافيّة كمرجع أساسي لنقل التّفصيلات. وإذ استفاد جوهريّة من الإرث الأيقوني للكنيسة العربيّة الأرثوذوكسيّة فإنّ زميله الفنّان مبارك سعد تعلّم على أيدي المصوّرين الكاثوليك الذين استفادوا بدورهم من تراث الفنّ التّمثيلي الأوروبّي. وبرعَ الفنّان داوود زلاطيمو (1906) الذي تربّى أيضًا في محترف الصّائغ وتوفّرت له سُبل اقتناء موادّ التّصوير، واهتمّت موضوعات لوحاته بالشّخصيّات التّاريخيّة مثل تجسيده لشخصيّة صلاح الدّين الأيّوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد. وسبب انغماسه في رسم هذه الشّخصيّات وعيه بما واجهته الأرض الفلسطينيّة بعد 1917؛ أي بعد وعد بلفور لليهود بتحقيق وطنهم القومي في فلسطين، فشهد زلاطيمو مرحلة اجتياح المهاجرين اليهود وتهديد بيت المقدس من جديد،

لذلك صوّر مجموعة من اللّوحات التي تعكس المشاهد المتخيّلة لفتح الخليفة عمر بن الخطّاب لبيت المقدس عام 637 ولتحرير بيت المقدس من قبل صلاح الدّين الأيّوبي عام 1187، كما صوّر زلاطيمو مشهد سقوط غرناطة؛ فمثّل أبا عبد اللّه محمّدا آخر ملوك الطّوائف وهو يودّع غرناطة باكيًا. وعرضت أعمال الفنّان في مدرسة اللّدّ الابتدائيّة؛ إذ لم يكن هناك مجال آخر للعرض، ولم تتبلور بعد فكرة المعرض الفنّي لدى الفلسطينيين دون أن ينفي ذلك وجود معارض منظّمة من قبل الإرساليّات الأجنبيّة. ولعلّ أوّل معرض في تاريخ الحركة التّشكيليّة الفلسطينيّة هو معرض الفنّانة زلفة السّعدي (1905-1988)، وقد أقامت معرضها وهي في سنّ الثّالثة والعشرين، فجاءت أعمالها قريبة من أعمال زلاطيمو في اهتمامها بالجانب الإيحائي وبتصوير الشّخصيّات التّاريخيّة مثل عمر المختار وجمال الدّين الأفغاني، وبورتريهات القادة الفلسطينيّين، لكنّها كانت أكثر منه اهتمامًا بالتّفاصيل وتركيزًا على البعد الوهمي في اللّوحة. وتفطنت الإرساليّات الغربيّة إلى واقع إقصاء المواهب الفلسطينيّة من التّعليم الفنّي فقامت بإرسال البعض منهم إلى البلدان الأوروبيّة؛ فأرسل إبراهيم أنسطاس إلى إيطاليا لدراسة فنّ النّحت، وأرسلت الإرساليّة اللّوثريّة حنّا المسمار (1898 - 1988) إلى ألمانيا لتعلّم الخزف، وأرسل فضول عودة (1906) إلى فلورنسا ليقضي بها أربع سنوات تعلّم خلالها فنّ التّصوير الزّيتي، وقام المبعوث الفرنسي في القدس بإرسال صوفي حلبي (1912-1997) إلى فرنسا. ورغم الموقف السّلبي للسلطات الصهيونيّة فقد تمكّن الشّاب إبراهيم حنّا إبراهيم من الدّراسة بالمعهد الإسرائيلي «بتسالل» بالقدس وتخرّج منه. ووجد الفنّان إبراهيم إقبالًا ضعيفًا لأعماله الفنّيّة ممّا اضطره إلى

الهجرة إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة فتوفّي هناك بعد سنوات قليلة. وواجهت الفنّانة الشّابة ليديا عطا سياقًا ثقافيًّا لا يدعم الفنّ العربي فهاجرت بدورها إلى أستراليا تاركة وراءها لوحات قليلة في القدس، ولا توجد وثيقة تتحدّث عن مصيرها. وتعكس هاتان الحالتان تأزّم السياق الثقافي الفلسطيني بسبب أعمال الاستيطان ووقوع النّكبة في 1948، هذا الواقع المرير الذي أصاب الممارسة الفنّيّة بالتّراخي، ولم يساعد على تأسيس بدايات قويّة، بل كان مصير هذه البدايات أن تشهد ولادتها الحقيقيّة في الخمسينيّات داخل المخيّمات، فأغلب المصوّرين الفلسطينيين الذين لمعت أسماؤهم في العشرينيّات والثّلاثينيّات والأربعينيّات كانوا من الشّباب الفلسطيني الذي لم يستطع الواقع الفلسطيني تطوير تجاربهم أو تحويلها من نقطة الهواية إلى الاحتراف الفنّي، حتّى إن المصوّرة زلفى السّعدي اضطرّت إلى الابتعاد عن التّصوير وتنمية تجربتها فغادرت القدس لتستقرّ في مخيّمات اللاّجئين وتهب وقتها لتعليم الأطفال، وهو المصير ذاته الذي انتهت إليه أغلب التّجارب الفنّيّة الفلسطينيّة الشّابة، لهذا فإنّ الحديث عن الفنّ التّشكيلي الفلسطيني هو حديث عن شتات الفنّانين الذين عاشوا في مخيّمات اللاّجئين، وأشعّ أغلبهم في البلدان العربيّة المجاورة التي احتضنتهم؛ فالفنّان بول غيراغوسيان (1926–1993) أسهم في الحركة التّشكيليّة اللّبنانيّة، بعد أن عاش في دير الرّهبان الفرنسيسكان في القدس بسبب فقر عائلته، فتعلّم أساليب الرّسم الأيقوني ثمّ هاجر مع عائلته إلى بيروت لتبدأ مسيرة فنّه في التّألّق. واستفاد بول من الموضوعات الدّينيّة التي زخر بها الإنجيل بالتّركيز على الشخصيات دون الارتباط بالأسلوب الأكاديمي، فكانت لطخات فرشاته مستفيدة من التّعبيريّة. وعلى منوال الفنّان بول عاشت الفنّانة جوليانا

ساروفيم (1934)، وهي من مواليد مدينة يافا الفلسطينيّة، وانتقلت إلى المخيّمات حين كبرت لتعمل في وكالة الغوث الدولية، فتعلّمت على يد المصوّر اللّبناني جان خليفة (1923–1978)، وأرسلت في بعثات إلى فلورنسا ومدريد وباريس حيث تلقّت معرفة بالأساليب الفنِّيّة الجديدة، وتطوّر وعيها الفنّي وخبرتها التّقنيّة. ولئن ترعرعت تجربتي كلّ من بول وجوليانا في الحركة التّشكيليّة اللّبنانيّة فإنّ تجربة عبد اللّه القرّا (1939) نشأت وسط المجال الثقافي اليهودي الذي رعاه، فتمّ إرساله في بعثة فنِّيّة إلى باريس ومنها سافر إلى الولايات المتّحدة ليقيم هناك. أمّا الفنّان إبراهيم هزيمة (1933) فقد هاجر مع عائلته من مدينة عكّا ليستقرّ في دمشق حيث بدأ يصقل تجربته فعيّن مدرّسًا للرّسم في إحدى مدارسها إلى أن أرسل في بعثة إلى ألمانيا فاستقرّ فيها. ومن المفارقات أنّ «هزيمة» لم يعكس ملامح البيئة الجديدة في أعماله بقدر ما بقي وفيًّا لصورة الأمكنة الفلسطينيّة، فحمل ذاكرته الريفية في اللّوحة المسنديّة. إنّه كان يرسم عالمًا مفقودًا وهو في غربته الألمانيّة. ولم تعرف الحركة التّشكيليّة الفلسطينيّة فنّانين مغتربين فقط وإنّما نشأ عدد لا بأس به من الفنّانين في المخيّمات الفلسطينيّة، ومن بينهم الفنّان إبراهيم غنّام (1931–1984) الذي اعتبر أوّل من أعدّ أعمالًا فنِّيّة داخل المخيّم، فولدت تجربته في فضاء الحياة اليوميّة لأبناء المخيّمات في تلّ الزّعتر، ووجد تشجيعًا من قبل رئيسة قسم التّمريض في وكالة الغوث الدّوليّة الآنسة كانستروم، ودفعه شلله إلى تكوين ذاكرة صلبة جعلت من ماضي طفولته صورًا مسترسلة في حاضره؛ فرسم حقول الزّياتين، وزفّة العريس رغم الانكسارات التي كان المخيّم يعيش على وقعها؛ فلعب غنّام دور الرّاوي الذي يسرد سيرة المكان الفلسطيني بأسلوب تسجيلي.

إذن عرفت المخيّمات الفلسطينيّة التّجارب الأولى الأكثر تبلورًا وثراء في تعبيرها عن الأوجاع الفلسطينيّة وفي تعاملها مع التّقنية التّصويريّة الغربيّة بوعي متطوّر. وكان المخيّم بسوء أوضاعه المعيشيّة وآلام لاجئيه أكبر أكاديميّة تخرّج منها زملاء غنّام؛ أمثال الفنّان إسماعيل شمّوط (1930 – 2009) الذي لقي مصير التّهجير وهو في سنّ الثّامنة عشرة ليستقرّ في مخيّم خان يونس للاّجئين؛ فعمل بائعًا متجوّلًا للحلويّات إلى أن عيّن مدرّسًا للرّسم، وفي سنة 1950 سافر إلى القاهرة ليلتحق بكليّة الفنون الجميلة، فكانت هذه المرحلة نقطة تحوّل في مسيرته الفنّيّة، حيث قدّم أعماله في معرض شخصي افتتحه الرّئيس المصري آنذاك جمال عبد النّاصر، وأعطى حضور عبد النّاصر للمعرض دفعًا جديدًا للفنّان الشّاب كي يواصل مسيرته الفنّيّة وهو ما وجده فعلًا من قبل السّلطات المصريّة حين أرسلته في بعثة لمدّة سنتين دراسيتين بأكاديميّة الفنون بروما. وبعد أن عاد من إيطاليا استقرّ شمّوط في بيروت فعمل مشرفًا فنيًّا للتربية الفنّيّة في مدارس اللاّجئين، ثمّ فتح مكتبه الخاص بالإعلان التّجاري، وبعدها انتخبته منظّمة التّحرير الفلسطينيّة رئيسًا لقسم الثقافة الفنّيّة فيها، ودفعه خروج المنظّمة من لبنان عام 1982 إلى الاستقرار بالكويت حتّى اندلاع حرب الخليج ليستقرّ، بعد الخروج الاضطراري، في الأردن.

اعتبر شمّوط الفنّان الأكثر «ريادية» في الجيل الأوّل لاقترابه من الواقع الفلسطيني وتطويعه لتقنية التّصوير لخدمة أفكاره النّضاليّة؛ فقد عبّر شمّوط عن معاناة الشّعب الفلسطيني في المخيّمات، ولم تكن أعماله مناجاة لماض فلسطيني مغدور بسبب اغتصاب الأرض ولكنّه كان ينظر إلى الواقع الفلسطيني ليقف عند تفاصيله الحاضرة بأسلوب تصريحي

فيه الكثير من إرادة المقاومة، فأعماله من حيث الموضوعات متّصلة بنضال الشّعب الفلسطيني، ولا يعني التزام شمّوط بقضيّته سقوط تجربته في البساطة فحسب ولكنّه مال إلى الإكثار من التّرميز سواء عند استخدام ألوانه؛ فهو يعطيها دور المبشّر بالغد الأفضل، وعند تكوينات شخوصه. وتعمّد شمّوط وضع عناوين إيضاحيّة للوحاته تفصح عن معاني العمل الفنّي لإيمانه بالصبغة التّواصليّة التي يفترضها العمل الفنّي بجمهوره، ومن هذه العناوين لوحة: «هنا كان أبي» (1957)، «سنعود» (1954)، «إلى أين» (1953) وغيرها من اللّوحات التي تصوّر العذاب الفلسطيني والرّغبة في تحقيق العودة إلى الأرض السّليبة.



محمود حماد، خير الدين الأيوبي ونصير شورى (1949)

اللّوحة في سوريا
التّنوّع الجمالي وحضور البعد الوطني

تحتلّ سوريا موقعًا جغرافيًّا هامًّا سمح لها بتكوين إرث حضاري كبير؛ فقد توزّعت صلاتها في التّاريخ القديم بين مصر وبلاد الرّافدين وبلاد فارس والهند والصّين، وشهدت منذ عشرات الآلاف من السّنين ظهور مدن كبرى تفاعلت مع الحضارات التي نشأت قريبة منها، وأسهم التّداخل الحضاري في إكساب هذه المنطقة ثراء فنيًّا، وشهدت سوريا في الفترة الإسلاميّة تنويعات فنِّيّة عديدة ارتبطت بالخطّ العربي وبفنّ المعمار والحرف الفنِّيّة، إلاّ أنّ المرحلة العثمانيّة هي التي أثّرت في نهايتها

ولادة فنّ اللّوحة المسنديّة؛ حيث ظهر الفنّانون الأوائل ليعلنوا عن بداية ممارسة جديدة للفنّ لم يعرفها التّراث الفنّي السّوري رغم معرفته لفنّ التّصوير على الزّجاج. ويعود التّصوير السّوري إلى أقدم العهود؛ حيث حفل القرن الرّابع عشر بالمصوّرين ومنهم المصوران الحلبيان أحمد بن يوسف بن هلال الحلبي وأبو بكر بن محمّد الجلومي الحلبي. وتأثّرت علاقة مسيحيي سوريّة ببعض الكنائس الشّرقيّة في القرن السّابع عشر فتنوّع التّصوير الأيقوني الذي صوّر قصص الإنجيل، ومن أهمّ مصوّري ذلك العصر: المصوّر الأب يوسف الحلبي المؤسس الأوّل لمدرسة الفنّ الأيقوني؛ فقد أحبّ تصوير الأيقونات والمنمنمات وورث أبناؤه عنه هذه الصّنعة. ومن أهمّ ما قام به يوسف المصوّر الحلبي تشكل التّوقيع الذي وسم به أعماله حين ذكر الاسم الأوّل للرسّام متبوعًا بكلمة المصوّر ومختومًا باسم المدينة التي ينتمي إليها صاحب العمل، وأسّس هذا الرّجل لما أصبح يسمّى لاحقًا بـ«مدرسة حلب للتّصوير الأيقوني». كما تأثّر التّصوير السّوري في تلك القرون بمآثر المنمنمات التّركيّة والإيرانيّة، وتوجد بعض هذه التّصاوير في الأضرحة والبيوت؛ إذ لم يكن النّاس يأبهون كثيرًا لتحريمها أو أنّهم كانوا لا يرون فيها سببًا للتّحريم؛ فهي صور تمجّد البطولات وتُذكّر بالشّخصيّات العربيّة والإسلاميّة.

1 - غياب التّعليم الفنّي:

امتدّ الانتداب الفرنسي في سوريا من سنة 1920 إلى سنة 1946 فتمكّن الفنّان السوري من الاحتكاك بالفنّانين الفرنسيين فتأثّروا بالانطباعيّة.

وكانت أوّل جمعيّة للفنون الجميلة برعاية رفعت عناية عام 1928، وظهرت المعارض الأولى على شاكلة المعارض الحرفيّة ممثلة في معرض الصّنائع القديمة والحديثة عام 1928 ومعرض دمشق وسوقها العام سنة 1936، وفي بداية الأربعينيات ظهرت جماعة فيرونز في دمشق، وأسّست الجمعيّة السوريّة للفنون الجميلة عام 1954 ورابطة الفنّانين سنة 1956، بينما شيّد متحف الفنّ الحديث في سوريا عام 1954 وافتتح رسميًّا عام 1960.

ويأتي تبنّي هذه الممارسة الجديدة بالتّجاور مع الظّروف التي عاشتها سوريا في انفتاحها على الغرب ونشأة الأفكار القوميّة بها وانتشارها في الوطن العربي، ولا يمكن دحض التّأثير الذي مارسه كلّ من شارل دوفالC.Duval وميشليه Michelet الفنّانين الفرنسيين اللّذين عكست أعمالهما التّوجّه الواقعي ممّا ترك بصمات واقعيّة تسجيليّة في أعمال الفنّانين الأوائل، وفي غياب تعليم فنّي في الثّلاثينيّات وسمت العصاميّة تكوين الجيل الأوّل؛ أمثال جورج خوري، عبد الحميد عبد ربّه وخالد العسلي الذين واجهوا في البداية امتعاض الجمهور، وتبنّت السّفارات هذه الكفاءات فأقامت لهم معارض فنّيّة؛ منها معارض 1928 و1936.

2 - الفنّانون وبناء الحركة الفنّيّة:

ساعدت هذه الظروف على تحفيز المستعمر في إرسال بعض الفنّانين إلى فرنسا، ومنهم الفنّان توفيق طارق (1875-1940)، وهو من أب تركي درس في المدرسة الرشدية ثمّ دخل الجيش ليمارس الرسم الهندسي

والتّصميم المعماري، وظهرت أعماله في الفترة العثمانيّة فقلّد ما هو سائد في التّصوير الكلاسيكي الأوروبّي من رسم المناظر والبورتريهات والأسواق الشّعبيّة والطّبية الجامدة، وتطوّرت تجربته بانفتاحه على التّصوير التّاريخي، خاصّة بعد سفره إلى فرنسا سنة 1923؛ حيث درس الرّسم الهندسي الفنّي واطّلع على تجارب الفنّانين الفرنسيين، ورغم قضائه لفترة في فرنسا فإنّه لم يكن يخفي رفضه للاستعمار الفرنسي، وتسرّبت مقدرته النّقديّة في أغلب أعماله التّاريخيّة التي أعادت إلى الأذهان وقائع تاريخيّة عربيّة مثل أيّام أبي عبد اللّه الصّغير في الأندلس أو معركة حطّين، ولم تغب بصمته النّاقدة عن الأعمال الفنّيّة الأخرى، لذلك تقرّب إليه أعيان البلاد ليصوّر لهم بورتريهاتهم الشّخصيّة.

وعدَّ توفيق طارق أوّل من أنشأ محترفًا فنيًّا فتحه للطّلبة ليتعلّموا أصناف الفنّ التّشكيلي من تصوير ورسم خطّي، فكان المحترف أشبه بمدرسة استعادت وضعيّة الورشات الفنّيّة الأوروبيّة، فساعد التّلاميذ الفنّان في أعمال تصوير بعض اللّوحات. وعاش الفنّان ميشيل كرشه (1900-1973) فترة في باريس أيضًا حيث اطّلع على أعمال الانطباعيّين من 1924 إلى 1926 فحاول تقريب الانطباعيّة من المحترف السوري وبقي محافظًا على ذلك الأسلوب إلى مماته حتّى إنّه اتّبع الطّريقة ذاتها التي كان يعتمدها الانطباعيّون في التّصوير بتصويره في الهواء الطّلق عند زياراته للأحياء الشّعبيّة.

أمّا الفنّان عبد الوهاب أبو السّعود (1897 - 1951) فقد بدأ مسيرته مسرحيًّا، محبًّا للمسرح الذي اكتشفه في القاهرة، فجمع بينه وبين الفنّ التّشكيلي، وأثّر تكوينه المسرحي على أعماله الفنّيّة؛ فجاءت أعماله

محمّلة بالطّابع الحكائي والحدثي. سافر إلى فرنسا لينهل من المعرفة الفنّيّة فدرس في أكاديميّة جوليان وتعرّف على الفنّان لودو شوفياك Le Doux Chauviack فتأثّر به وانشغل بالتّصوير التّاريخي مثل الفنّان توفيق طارق، ويأتي انشغال أبي السّعود بالتّاريخ إلى إيمانه بضرورة استحضار الأمجاد ولِما تعمّق فيه من نفس قومي جعله يقترب من حياة الشّعب ويحاول التّنصّل من المؤثّرات الأوروبيّة وحاول أن يمرّر أفكاره لتلاميذه الذين درسوا على يديه فنّ التّصوير.

وفي السّياق التّسجيلي ذاته برز الفنّان سعيد تحسين (1904-1985) الذي اقترب من الفنّ الفطري أكثر من غيره من الفنّانين الأوائل بحساسيّة شعبيّة؛ فلم يهتمّ بالإخلال في المنظور مثلًا لأنّه لم يتشبّث بقواعد التّصوير الأوروبي الكلاسيكي بقدر ما جعل من موضوعاته أولويّة فنّه، فتوزّعت على التّصوير التّاريخي مثل معركة اليرموك والقادسيّة، وخلّد مناسبات قوميّة مثل إنشاء جامعة الدّول العربيّة، وتفاعل مع حادثة «حريق المجلس النّيابي» فأنجز لوحة تخليديّة.

أمّا الفنّان محمود جلال (1911-1975) فقد نشأ من أسرة نزحت من ليبيا وكان أبوه قاضيًا، سلك درب الفنّ بفضل المنحة التي وهبتها له السّفارة الإيطاليّة ليدرس في روما سنة 1936، وكان بصحبة صلاح النّاشف ورشاد قصيباتي وسهيل الأحدب، وعكست هذه البادرة الإيطاليّة الصّراع الذي كان موجودًا مع الثقافة الفرنسيّة، وقد واجهت هذه الرّؤية قلق الفرنسيين والوطنيين. وعاد محمود جلال سنة 1938 ليزاول مهنة التّعليم في معهد ثانوي ثمّ التحق بالتّدريس في دار المعلّمين وعيّن وكيلًا لكليّة الفنون الجميلة. وأثّرت هذه المسيرة في حياته الفنّيّة فاتّخذ طريقًا

أكاديميًّا، بل إنّه اختلف عن مجايليه بابتعاده عن الصيغة التّسجيليّة والتزامه بالنّهج الأكاديمي ورغم محاولاته في الخروج عن التّأثير الغربي من خلال استقدام الأجواء المحليّة في لوحاته باختيار الملابس الشّعبيّة فإنّه سقط في النّهج الاستشراقي.

عاش الفنّان أدهم إسماعيل (1923 - 1963) وسط عائلة محبّة للأدب والثقافة، وبدأ مسيرته العمليّة بالتّدريس سنة 1946 في مجال الفنّ، وقضى حياته في مزاولة هذا العمل من مكان إلى آخر. واعتبر النّقّاد شخصيّته شخصيّة انطوائيّة لكنّه لم يخلد إلى نفسه بل كان منفتحًا على قضايا مجتمعه، لذلك التزم بالأسلوب الواقعي في أعماله ومكّنه اطّلاعه على الاتّجاهات الفنّيّة مثل السرياليّة والمستقبليّة والتّجريديّة من تطوير تجربته، فحاول تأصيل بعض هذه الاتّجاهات في التّجربة العربيّة؛ يقول بهنسي: «يعتبر أدهم رائدًا في مجال السّعي نحو تعريب الفنّ، ولكنّه يبدو كالباحث الذي يضع النّظريّة ويسعى إلى إثباتها عن طريق التّجارب؛ فالفكرة عند أدهم سابقة للمحاولة، والطّريقة سابقة للممارسة، لذلك فإنّ بلاغة الأسلوب عنده أقوى من فنيّته»[1]. إنّ هيمنة الفكرة على الممارسة مسألة جوهريّة في الفنّ السّوري؛ فقد أسهمت الأفكار القوميّة في تنمية الوعي بأهمّيّة القضايا العربيّة، وقياسًا بامتلاك الفنّانين الأوائل للتّقنية فإنّ ثقل الوعي الفكري كان أكبر من الوعي التّقني وهو ما تسبّب في عدم تجانس العمل الفنّي بين بنائه وموضوعه أحيانًا، وما يلفت النّظر أنّ البدايات الفنّيّة في سوريا تميّزت على سائر البدايات في المنطقة العربيّة بفضل هذا الميل العروبي الذي جعل الفنّان لا يسجّل

(1) عفيف بهنسي: الفنّ التشكيلي العربي- مرجع سابق- ص.52.

حاضره فحسب وإنّما ينفتح بخياله على أحداث لم يعشها فصوّرها مثلما يصوّر أديب حادثة خياليّة ليس له بها من علاقة إلاّ ما توفّر عنها من السّماع أو من الأخبار الواردة في الكتب، وهو ما جعل اللّوحة السّوريّة مسكونة بهاجس التّاريخ المجيد وغير منصرفة إلى الانغلاق في عالم فلكلوري محلّي، ولا يفيد هذا المسار تنصّلًا من أثر الاستشراق لأنّ المستشرقين أنفسهم مالوا إلى تسجيل هذه الأحداث عبر المزج بين ما رأوه في حياة أهل المشرق وبين ما سمعوه عن ماضي الحروب والصّراعات أو ما يحدث في بلاطات الأمراء والملوك.

ومن الملاحظ أنّ البدايات السّوريّة تردّدت بين اتّجاهين هامّين هما الواقعيّة والانطباعيّة، ويفسّر ذلك بالميل الفنّي لدى الأوائل في الارتباط بالواقع من جهة وبتصويره بشكل جذّاب من جهة أخرى. وفي هذا السّياق تنزّلت أيضًا تجربة الفنّان نصير شورى (1919-1992) الذي درس الفنّ في القاهرة وعاد منها سنة 1958 بعد أن اغترف من منهل الحركة الفنّيّة المصريّة التي قطعت آنذاك أشواطا في انفتاحها على التّجربة الغربيّة. ومال نصير إلى الهاجس اللّوني فأصرّ على الاشتغال على الألوان باعتبارها محدّدة لقيمة اللّوحة التّصويريّة، وأدرك نورانيّة المناخ الدّمشقي الذي عاش فيه فاستلهم منه الضّياء والشّاعريّة وأصبحت لوحته شفّافة، ويعدّ نصير من بين الفنّانين السوريّين القلائل الذين نظروا إلى الفنّ كتعبير جمالي أكثر منه وعاء لتمرير أفكار أو موضوعات، وتمكّن منه هذا الإيمان حتّى أصبحت أعماله أكثر شكليّة وأضحت المواضيع مجرّد مطايا لتجربته الفنّيّة. وكانت القاهرة مركز استقطاب لأكثر من فنّان سوري؛ إذ نجد أنّ الفنّان ناظم الجعفري قد درس فيها أيضًا واطّلع

على إضافات الفنّانين في فترة الحرب العالميّة الثّانية، وتردّدت أعماله بين التّسجيليّة والانطباعيّة دون أن يتّخذ اتّجاهًا واحدًا، وربّما تكون هذه الخاصيّة هي العلامة المميّزة للجيل الأوّل من الفنّانين السّوريّين؛ حيث كانت المؤثّرات الجماليّة أقوى من عمليّة الاختيار لأسلوب دون آخر، وهو ما يعني أنّ التّجربة السّوريّة تشبه التّجربة العربيّة ككلّ في مستوى تحسّسها للّوحة المسنديّة، ورغم هذا التّوتّر الفنّي الجمالي فإنّ بعض الفنّانين كما رأينا حاولوا التّركيز على القضيّة الجماليّة المحضة. ونجد الاهتمام الشّكلي مثلا لدى الفنّان صبحي شعيب (1909-1974) الذي درس في دار المعلّمين بدمشق واطّلع على أعمال الرّائد توفيق طارق وتجربة الفنّان ميشيل كرشه، وما أضافه الفنّان صبحي هو البعد النّقدي للموضوعات التي اختارها في محاولة منه للمواءمة بين الهاجس اللّوني والهاجس الاجتماعي، ولكنّ هذا الانكباب على الشكل الفنّي لم يجعل غالبيّة الفنّانين في عزلة عن القضايا الوطنيّة؛ إذ يذكر إلياس الزيّات مدى تأثير الأحداث الوطنيّة على الجيل الأوّل قائلا:

«لقد رافق هؤلاء الفنّانون حادثة ميسلون وما تلاها من فترة الانتداب ثمّ الانتفاضات الثّوريّة ضدّ المستعمر، ومع قيامهم بتدريس الفنون الجميلة كانوا يقومون بتوعية النّاشئة قوميًّا مشاركة في البناء التّحتي الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي بدأ يتنامى في سورية في تلك الفترة، وإلى ذلك أقاموا معرضًا مشتركًا سنة 1940 في كليّة الحقوق في الجامعة السّوريّة، ومعرضًا آخر في معهد اللاّييك (الحريّة) سنة 1944، تلاها معرض في مدرسة التّجهيز الأولى في دمشق»[1].

(1) إلياس الزّيّات: من كتيّب: إحياء الذّاكرة التّشكيليّة في سوريّة- دون تاريخ.

لذلك فإنّ البعد الوطني والقومي لم يختف من أعمال الجيل الأوّل، ورغم أنّ فترة الانتداب الفرنسي شهدت بدايات الفنّانين الأوائل الذين عمل الاستعمار على تطوير مهارات البعض منهم بإيفادهم إلى فرنسا، فإنّ النّزعة الوطنيّة لمقاومة الاستعمار اتّضحت في أكثر من عمل فنّي، ولكن من المفيد القول بأنّ تعامل الفنّانين السّوريّين الأوائل مع الفنّ التّشكيلي بصيغته الغربيّة لم يواكبه بحث في التّراث الفنّي العربي أو طرح لسؤال هويّة اللّوحة، وهذا ما سينكبّ على طرحه الفنّانون المحدثون الذين جاؤوا بعد هذا الجيل ووجدوا في سياق بناء الدّولة الوطنيّة أسئلة جديدة لمباحثهم التّشكيليّة.



الصف الثاني يساراً: الفنانة اللبنانية سلوى روضة شقير (1949)

اللّوحة المسندية في لبنان
سمات التّأسيس والانفتاح على الغرب

يطرح تاريخ اللّوحة المسنديّة في لبنان مشكليّة كبيرة؛ حيث يعتقد أكثر من باحث بأنّه الأقدم في المنطقة العربيّة؛ فعفيف بهنسي يضع هذه المسلّمة في شكل احتمال: «لعلّ الفنّ التّشكيلي في لبنان أقدم ظهورًا من غيره في باقي البلاد العربيّة؛ ذلك أنّ اتّصال الكنيسة والمثقّفين بأوروبّا توضّح منذ منتصف القرن الثّاني عشر، ومع ذلك فإنّ الفنّ لم يظهر بشكل مؤكّد إلاّ في بداية القرن التّاسع عشر؛ حيث افتتح في لبنان مدارس الإرساليّات من مختلف البلاد الأوروبيّة والأميركيّة، وكانت هذه المدارس

تدرّس الفنّ الغربي»[1]. وقد اقتطف بهنسي هذا الاحتمال من جوزيف أبو رزق في كتابه «نظرات إلى فنّ الرّسم في لبنان»، الذي تحدّث عمّا ذكره الدّويهي عن الكنيسة التي بناها الخوري أنطون من بيت آل الجميّل في منطقة بكفيا وصوّرها على يد الشّدياق إلياس الحصروني. وقع ذلك في القرن السادس عشر، وتحديدًا سنة 1587، ولكن ماذا كان يعني أبو رزق؟ هل كان الحصروني يرسم اللّوحة المسنديّة على شاكلة فنّاني عصر النّهضة الأوروبيّة؟

إنّ مجرّد الاحتمال يبقى واهيًا في غياب حجج دقيقة، ولكن ربّما تمّت الإشارة إلى الفنّ الأيقوني الذي اعتنى بتزيين الكنائس، وربّما استفادت الكنيسة الشّرقية من تأثيرات الفنّ الإيطالي على يد القساوسة والرّهبان، ولكن ليس بمقدورنا الجزم بتبنّي اللّوحة من قبل هؤلاء الرّهبان، بل إنّ ما وجد في الكنائس الشّرقيّة في لبنان تخصيصًا لا يعكس غير فنّ أيقوني التزم بضوابط الصّورة الدّينيّة في مستوى الموضوعات والجماليّات، لذلك تجزم الباحثة سيلفيا بقولها: «الحقّ أنّ الفنّ الحديث في لبنان لم يولد من التّصوير الدّيني وإنّما جاء بعده وتجاوزه..بعد أن اجتاز مرحلة وسيطة تردّد فيها بين الأخذ بالقواعد الغربيّة والتّقيّد بالقواعد الشّرقيّة، في ميدان الفنّ الدّيني أوّلًا، ثمّ في ميدان الفنّ الدّنيوي»[2].

وما يؤكّد هذا الرّأي أنّ أعمال الرّهبان كان أغلبها قائما على التّصوير الجداري، ولكنّ الصّلة بين لبنان والغرب كانت متقاربة إلى درجة أنّ الباحثين وضعوا احتمالات كثيرة لوجود «ريادة» لبنانيّة في دخول اللّوحة

(1) عفيف بهنسي: الفنّ الحديث- مرجع سابق- ص.53.
(2) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص.106.

المسنديّة وعزوا غياب الأدلّة إلى ضياع التّراجم للفنّانين الأوائل؛ فحين يتمّ ذكر الفنّانين: فرنسيس الكفاعي،إبراهيم كرباج، بطرس قبرصي، اسطفان ضو ويوحنّا الأرمني فإنّ ذكرهم يُلحق بهذا القول: «يجب أن نعترف بالنّقص التّدويني الحاصل على مستوى التّراجم والأسماء لفنّاني تلك المرحلة بالذّات»[1]؛ (المقصود القرن الثّامن عشر).

1 - المحترف ومدارس تأطير الفنّانين:

إذا كانت الأيقونة هي الشّكل المهيمن على التّصوير الفنّي في لبنان قبل ظهور اللّوحة المسنديّة فإنّ هذا الشّكل الفنّي استتبع سياقًا تدريسيًّا تمثّل في تعليم الرّهبان لزملائهم كيفيّة رسم الأيقونات في الأديرة والكنائس. إضافة إلى تلقين الرّهبان القادمين من أوروبّا لنظرائهم اللّبنانيين لطرق التّصوير. ولكنّ الانتقال إلى نوع آخر من التّعلّم جاء نتيجة أسفار منفردة قام بها الفنّانون الأوائل ليتعلّموا الفنّ في المدارس الأوروبيّة؛ إذ لم يحظوا بتشجيع رسمي للقيام بذلك في أوّل الأمر، فسافر داوود القرم إلى روما في سنة 1870، ودرس خليل صليبي (1870-1928) في إدنبره وباريس ولمّا عاد إلى لبنان فتح خليل الصّليبي مشغلًا في حين تحوّل بيته إلى ملتقى النّخبة اللّبنانيّة، وتعلّم فيليب موراني (1875-1973) في روما سنة 1898 وفي باريس سنة 1901 في محترف الفنّان جان بول لورانس Jean-Paul Laurances، بينما درس حبيب سرور في روما

(1) جوزيف أبو رزق-صالح بركات- عمران القيسي: الفنّ التّشكيلي في لبنان- المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم- ص.6.

بمعهد الفنون الجميلة، ثمّ كان محترفه، الذي كان ملكًا لألفريد سرسق، أوّل مدرسة لتعليم الرّسم والتّصوير، ودرس مصطفى فرّوخ سنة 1924 بالمعهد الملكي للفنون الزّخرفيّة في روما، ودرس قيصر الجميل في أكاديمية جوليان بباريس. ويعدّ صليبا الدّويهي أوّل فنّان لبناني تمتّع بالدّراسة في باريس على نفقة الحكومة اللّبنانيّة. ولعلّ أوّل الفنّانين الذين درسوا في الغرب هو نعمة اللّه المعادي الذي درس الفنّ في بلجيكا.

شهد لبنان في أواخر العشرينيات وبداية الثّلاثينيّات معارض فنّيّة عديدة؛ منها المعرض الذي نظّمته الجامعة الأميركيّة لفرّوخ سنة 1929، ومعرضا مدرسة الفنون والصّنائع سنتي 1931 و1932. وأقيمت المعارض بمبادرة من المؤسّسات الخاصّة، ثمّ تولّت السّلطات الفرنسيّة تنظيم مجموعة من المعارض في محاولة لاستقطاب الفنّانين، وقامت الصّحيفة الفرنكوفونيّة «سوريا» La Syrie بتنظيم معرض مشترك لعدد كبير من الفنّانين. وشهد بهو البرلمان سنة 1936 معرضًا ضخمًا شمل فنّانين من مختلف الاتّجاهات، فكانت الأعمال المعروضة لا ترتبط بأسلوب واحد وتتنوّع فيها الموضوعات. وافتقد لبنان لصالات العرض الخاصّة حتى سنة 1939، وهي السّنة التي رأت فيها إحدى الصّالات الخاصّة النّور دون أن يكون ميلادها دافعًا للخواصّ في إنشاء صالات شبيهة إلى حدود السّتينيات.

في سنة 1923 تأسّست لجنة أصدقاء المتاحف الوطنيّة والمراكز الأثريّة، فشجّعت الفنّانين، وأثارت هذه اللّجنة تباينات في المواقف؛ فبعض الفنّانين كانوا يزدرون نشاطها. وفي سنة 1943 تأسّست الأكاديميّة اللبنانيّة وبها مدرسة للفنون الجميلة أدارها الفنّان قيصر الجميل،

وأسهمت هذه الأكاديميّة في تكوين جيل من الأكاديميّين، وقد أنشأ الأكاديميّة ألكسي بطرس وهي أوّل مؤسَّسة وطنيّة لبنانيّة للتّعليم العالي، وضمّت الأكاديميّة عدّة مدارس؛ منها الرّسم، الحفر، النّحت، الموسيقى، الأدب والعمارة..فهي مفتوحة على مجالات فنِّيّة عديدة، ودرّس بها أساتذة أجانب ولبنانيّون. ورعت هذه الأكاديميّة النّواة الأولى من الفنّانين الأكاديميين الذين التحقوا بأوروبّا إثر تخرّجهم لمزيد من الدّراسة. ولم يتأسّس معهد الفنون الجميلة إلاّ بشكل متأخّر سنة 1966 وعُيّن نقولا النّمّار عميدًا له.

وتأسّست جمعيّة الفنّانين اللبنانيين للرسم والنّحت سنة 1953 بتشجيع من فنّاني الجيل الأوّل، فكانت تؤطّر المعارض السّنويّة الفرديّة والجماعيّة وتعرّف بالفنّ اللبناني في الخارج بفضل إقامة المعارض، وسهرت الجمعيّة على تنفيذ وصيّة نقولا سرقس الذي وهب قصره إلى مدينة بيروت ليكون متحفًا للتّراث وللفنّ اللبناني، وهو مؤسَّسة غير رسميّة، وتوالى على رئاسة الجمعيّة قيصر الجميل، نقولا النّمّار، رشيد وهبي، يوسف غصّوب، وغيرهم.

ولئن عرفت أغلب البلدان العربيّة تأثيرًا للفنّانين الاستشراقيّين في السياق الفنّي بها فإنّ لبنان، وفق سيلفيا نايف، لم يعرف بالتّخصيص هذا المؤثّر؛ فقد عاش فيه الفنّانون الأجانب ورسموا بأسلوبهم الرّومانسي دون إبداء المنزع الاستشراقي بالمعنى الحرفي للكلمة، ومن هؤلاء الرّسامين: «وليم بارتليت» (Wiliam Bartett)، و«ديفيد روبيرتس» (David Roberts)؛ تقول سيلفيا عن صلتهم بلبنان: «يبدو أنّ تأثيرهم في لبنان لم يسفر عن ولادة حركة فنِّيّة شبيهة بتلك التي ولدت في مصر حيث أسهم الرّسّامون

الأجانب إسهامًا فعليًّا في إيجاد فنّ التّصوير المحلّي؛ فلبنان كان في نظر هؤلاء الفنّانين مكانًا أقلّ أهميّة من أماكن أخرى، وذلك شيء منطقيّ»[1]. لكنّ ذلك ليس صائبًا بل فيه بعض الضّيم؛ فمن الفنّانين المستشرقين جورج سير الذي استقرّ ببيروت 1934 حتّى وفاته سنة 1964، وقد عمل مستشارًا فنيًا بالسفارة الفرنسيّة، وهو الذي «وجّه التّشكيل اللّبناني إلى التّحديث» رغم صراعه مع الفنّان جورج داوود القرم. ومن الصّائب القول بأنّ المرحلة التي استقرّ فيها جورج سير شهدت إشعاع الفنّانين اللّبنانيين الأوائل في الخارج مثل فيليب موراني وخليل الصّليبي. ولئن أسهم «سير» في الحياة التّشكيليّة اللّبنانيّة فإنّه تأثّر بها أيضًا.

وقد يعود أصل التّمدرس اللبناني إلى تأثّر الفنّانين الأوائل بما كان يروج في السّلطنة العثمانيّة؛ حيث ولع فنّانون مثل إبراهيم سربيه (1865) بتصوير المناظر البحريّة والموانئ، ومن أهمّ أعماله تلك التي خلّد فيها زيارة الامبراطور الألماني غيوم الثّاني لبيروت سنة 1898، وتردّ نايف هذا التّوجّه لدى الفنّان اللبناني إلى اعتقاده بما آمنت به المدرسة التّصويريّة العثمانيّة من استبعاد لتصوير الإنسان عملًا بالتّوجّه الدّيني الإسلامي، محتجّة في ذلك بقول هامّ لجيرار دو نرفال Gérard De Nerval: «موضوعات البحر هي الأكثر عددا؛ فمنها المراكب المتعدّدة الأشكال والأحجام، والزّوارق والمعارك البحريّة والأسماك المتوحّشة التي تسبح على سطح الماء، ذاك هو المناخ الذي نمت فيه المدرسة العثمانيّة بكلّ حريّة»[2].

(1) سيلفيا نايف: مرجع سابق- ص107.
(2) ورد في مرجع سابق –ص.108.

2 – ثراءُ تجربة التّأسيس:

يمنح الباحثون أهميّة استثنائيّة للجيل الأوّل من الفنّانين اللّبنانيّين رغم أنّهم لايفتؤون يذكرون قبله مجموعة من الفنّانين سمّوا بـ«جيل الانبعاث»؛ أي: الفنّانون الذين ظهروا في القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر، واتّسموا بالتّلقائيّة عكس «جيل التّأسيس» الذي تميّز بالأكاديميّة. وما يثير البحث في هذه النّقلة بين «جيلين» هو غياب أيّة رابطة بينهما؛ إذ لم يكتسب «جيل التّأسيس» مؤثّرات من الفنّانين السّابقين، وبدل أن يتّجه إلى الاستفادة من تراثهم الفنّي صوّب اهتمامه بالفنّ الغربي مباشرة وبما تقترحه المحترفات والأكاديميّات الغربيّة، وتشكّل في أربعة فنّانين رموز؛ هم: داوود القرم،حبيب سرور،خليل الصّليبي وفيليب موراني.

2 – 1 – الرّباعي الأكاديمي:

تلبّس التّصوير الدّيني بتجربة الفنّان داوود القرم (1852–1930) في مستوى الموضوع وفي مستوى طريقة الصّياغات اللّونيّة أيضًا؛ فدراسته الأكاديميّة في روما جعلته دقيقًا في دراسته للشّكل وصياغة الألوان، وتتلمذه على يد رسّام البلاط الملكي Bompiani جعلته أكثر التصاقًا بتقاليد التّصوير الإيطالي.

جاءت لوحاته الزّيتيّة في الكنائس تعبيرًا عن هذا التّأثير المسيحي الإيطالي في نفسه؛ فبدأ بالتّصوير الدّيني حتّى إنّه حظي بتصوير وجه البابا بيوس التّاسع، وزار المتاحف فاطّلع على أعمال رافائيل وتيتيان وميكال أنجلو،

وانتقل إلى بلجيكا ليكون مصوّر العائلة المالكة في عهد ليوبولد الثّاني.

ونعثر على بعد إيحائي ونوراني في لوحة «قلب يسوع» المنجزة في كنيسة الآباء اليسوعيين ببيروت سنة 1880، ونلاحظ لعبة الضّوء والعتمة التي مارسها الفنّان بتأثير ممّا كان رائجًا في النّهضة الإيطاليّة في طريقة «السفوماتو» التي ابتدعها دافنشي، وتحقّق للتّصوير الدّنيوي ما توفّر للتّصوير الدّيني في مستوى المعالجة التّقنيّة، وإذا كان التّصوير الدّيني منشغلًا بالقدّيسين فإنّ التّصوير الدّنيوي اهتمّ بالشّخوص أيضًا، ولكن خارج إطار القداسة الدّينيّة؛ فكانت صور البورتريهات مهيمنة على موضوعات التّصوير لدى القرم، وهي حمّالة لدلالات رمزيّة وثقافيّة؛ أي لأصحابها منزلة مميّزة في تاريخ لبنان. ومن هذه اللّوحات، بورتريه «الحاج حسين بيهم» وهو من مؤسّسي جمعيّة المقاصد الخيريّة الإسلاميّة، و«الشّيخ شاهين طالب حبيش»؛ لقد سعى القرم إلى إكساب شخصيّاته نوعًا من الوجاهة المتحقّقة في الواقع والمتألّقة في اللّوحة، فهو من الباحثين عن صفاء الشّخصيّة الإنسانيّة؛ أي إنّ شخصيّاته هادئة ووديعة وطاهرة وكأنّها لا تبعد عن تصاويره الدّينيّة، ويعود ذلك إلى محافظته. يُذكر أنّه فرّ من مرسم أستاذه بروما عندما رأى موديلًا عاريًا، ولعلّ هذه الحادثة الصّغيرة في حياة فنّان من شأنها أن تبيّن مدى الالتزام بنوع من الحياء لا في نظرته إلى العالم فقط ولكن في تناوله لتصوير الشّخصيّات.

أمّا حبيب سرور (1860-1938) فعُدّ شخصيّة فريدة لأنّه أسهم في فتح طاقات الفعل التّشكيلي على سائر محبّي الفنّ من خلال محترفه؛ فجعل من الفنّ رسالته الاجتماعيّة، وهو الذي رعى نخبة هامّة من الفنّانين اللّبنانيين وهم: مصطفى فرّوخ، صليبا الدّويهي ورشيد وهبي.

وعلى منوال داوود القرم، كان الفنّان سرور من الأكاديميين؛ فدرس في روما عند استقرار عائلته بها، ثمّ عاصر الفنّ المصري، وتحديدًا مدرسة الإسكندريّة، لمّا حلّ في مصر، ولم يعد إلى لبنان إلاّ سنة 1890 حيث تفرّغ للتّدريس في مدرسة الصّنائع العثمانيّة.

ارتكز فنّه على رسم البورتريهات، فدقّق البعد التّشريحي في تناوله للشّخوص تماشيًا مع التّوجّهات الأكاديميّة، فنجد في لوحاته تركيزًا على قسمات الوجه وعقلانيّة في التّعامل مع الفضاء على شاكلة الفنّ الكلاسيكي، وتبدو أعماله في الطّبيعة الجامدة تناوبًا بين المضيء والمعتّم، والملاحظ أنّه استدعى فيها موضوعات من الحياة اليوميّة حتّى إنّه رسم النّساء الرّيفيّات، وفي سنة 1934 أقامت جريدة «سوريا» معرضًا في فندق سان جورج فشارك فيه.

ويلتقي الفنّان خليل الصّليبي (1870-1927) مع داوود القرم وحبيب سرور في انفتاحه على الثقافة الغربيّة على الرّغم من اختلافه معه في مسألة التّصوير الدّيني؛ فهو لم يرسم هذه الموضوعات. وفي سنة 1890 سافر إلى بريطانيا وخاصة إدنبورغ، فالتقى بالباحث جون سنجر الذي شجّعه على السّفر إلى أميركا حيث تزوّج هناك من كاري رود، وزار معها إنجلترا وفرنسا وعرض بقاعة المستقلّين، وتعرّف على الفنّان الانطباعي أوغيست رونوار Auguste Renoir. وعند عودته إلى لبنان أقام محترفه ليكون فضاء رعاية الفنّانين فنبغ فيه كلّ من عمر الأنسي وقيصر الجميّل اللّذين تبنّيا التّيّار الانطباعي، وهو من تأثير الفنّان الصّليبي الذي صاغ لوحاته بحساسيّة لونيّة كبيرة، كما كان الانطباعيّون يولون للّون أهميّة قصوى، وبدت ألوان الصّليبي بعيدة عن لونيّة اللّوحة الانطباعيّة؛ إذ تقترب من احترام الشّكل.

وعلى غرار زملائه الأوائل سافر فيليب موراني (1875–1970) إلى روما وهو في السّابعة عشرة من عمره، فعمل مع «برتوني» ومنها سافر إلى باريس ليدرس في المدرسة الوطنيّة العليا للفنون الجميلة من سنة 1892 إلى سنة 1895، فتعرّف على جان بول لورانس، وشارك في المعارض الباريسيّة، واستقطب الاهتمام. وشكّل الشّرق في أعماله مصدرًا أساسيًّا من مصادر الإلهام، فعاد موراني إلى الأمكنة يبحث فيها عن سحر الشّرق، وهو بذلك يقترب من مقترحات فنّاني الاستشراق، وتتّسم لمسات فرشاته بمسحة انطباعيّة. ونظرًا لشفافيّة ألوانه فإنّه يقترب أكثر من الأسلوب الشّاعري الذي يمنح بناء اللّوحة غنائيّة فيّاضة. وقد ساعدت علاقات موراني بالأسر الغنيّة على اكتساب خبرة بالأمكنة الاستثنائيّة للحياة الوديعة فلا نجد في أعماله سردًا لصعوبات الحياة اللّبنانيّة في فترة تأسيس الفنّ التّشكيلي اللّبناني؛ إنّه كان يصوّر عالمًا هادئًا ومطمئنًّا، وكانت نظرته الفنّيّة إلى جانب التّأثيرات الاستشراقيّة نظرةً أرستقراطيّة، وهذه سمة يلتقي فيها الفنّانون المؤسّسون في لبنان، ولكن لم يتوقّف فعل التّأسيس على هذا الرّباعي من الفنّانين، بل سنجد أنّ جيلًا مهجريًّا أسهم في ملحمة تأسيس الفنّ التّشكيلي اللبناني.

2 – 2 – فنّانو المهجر:

عُرف جبران خليل جبران (1883–1931) أديبًا مهجريًّا حتّى إنّ نتاجه الأدبي غطّى على تجربته التّشكيليّة، ولكنّه يُعدُّ واحدًا من مؤسّسي التّشكيل اللّبناني، ولم يقع تسليط الضّوء على تجربته الفنّيّة إلاّ في المعرض

الاستيعادي في «متحف سرسق» ببيروت سنة 1999؛ حيث أعيد اكتشافه من جديد، ومع ذلك لم يتخلّص الباحثون من ربط فنّه بأدبه الرّمزي. وبدأت تجربة الفنّان في الغُربة الأميركيّة؛ فقد تعرّف على المحترفات الفنِّيّة بفضل المرشدة الاجتماعيّة لحيّ الفقراء السيّدة فلورانس بيرس، التي اكتشفت موهبته وشجّعته. ولا يقلّ تعرّفه على المصوّر فريد هولنداي عن الفنّانة ليلى كابود باري، في اكتشافه للبعد الرّوحي لشخصيّته الشّرقيّة، وهو ما أسهم في تحقيق تخطيطيات أوليّة تحمل هذا الجانب الرّمزي وتتّفق مع أفكاره حول الحياة والوجود. غير أنّ لقاء جبران بماري هسكل هو الذي غيّر فنّه وحياته وزاد تجربته نماءً؛ لقد استطاع بفضل هاسكل أن يتعرّف على فنّ وليام بليك (1757–1827) وهو شاعر وفنّان بريطاني وله توجّه رمزي في إبداعه، وممّا زاد في تعميق الاتّجاه الرّمزي لدى جبران اطّلاعه في فرنسا على المدرسة الرّمزيّة التي رسّخت فيه البعد الوجداني الذّاتي وجعلته يبحث في ما وراء ظواهر الطّبيعة. واستخدم جبران تقنيات مختلفة في التّعامل مع قماشته وأوراقه، فمن الحبر إلى أقلام الرّصاص، ومنها إلى الألوان الزّيتيّة، واختصّ في تصوير البورتريه في إشارة منه إلى أهمّيّة الاهتمام بالتّجربة الشّخصيّة للإنسان، جاعلًا من الغنائيّة والرّمزيّة أسلوبًا طاغيًا في أعماله.

وإذا كان جبران قد خيّر الاستقرار بالمهجر ليبقى مخزونه الفنّي غير مدروس إلى الآن فإنّ فنّانًا آخر شهد الحياة المهجريّة وهو جورج داوود القرم (1896–1971)، فضّل العودة إلى لبنان للمشاركة في بناء الدّولة اللبنانيّة، وقد توفّرت لجورج بيئة فنِّيّة لم تتوفّر لغيره من الفنّانين؛ فهو الابن الثّاني للفنّان داوود القرم. درس في «المدرسة الوطنيّة العليا للفنون

الجميلة» في باريس بين سنتي 1919 و1921، وكانت له ميول موسيقيّة وأدبيّة، فاختصّ في العزف على البيانو وكتب عن الفنّانين مثل محمود سعيد وكلود مونيه وأنيس فليحان، وتحمّس لبناء معالم حياة تشكيليّة لبنانيّة فقام بالدّعوة إلى إنشاء متحف الأثريّات والفنون الجميلة لمدينة بيروت، لكنّ هذا المشروع لم ير النّور، وفي سنة 1928 هاجر إلى مصر فأسّس جماعة المشغل، وهي رابطة تدافع عن الفنّانين لنيل حقوقهم. ولئن تداخلت مسيرة الابن بالأب فإنّ جورج قرم خرج من جبّة فنّ أبيه فلم يصوّر الموضوعات الدّينيّة، وحاول أن يخرج عن مألوف تصوير البورتريه للشّخصيّات الثّريّة بالانفتاح على الإنسان عامّة، وهو الذي أصدر ديوانًا شعريًّا سنة 1915 تحت عنوان «مع البسطاء». وابتعد عن المحافظة التي عرفت بها أعمال أبيه فصوّر الجسد البشري، ولم يجد حرجًا في تصوير العراة على العكس من أبيه، ومع ذلك لم يسع إلى تبنّي الاتّجاهات الحديثة في الفنّ الأوروبّي مثل التّكعيبيّة والسرياليّة. فبقي متمسّكًا بالثّوابت الرّومانسيّة في النّظرة إلى الشّرق، وهي ثوابت ترتكز على رؤية فلسفيّة وصوفيّة ترى في الشّرق منبع الدّيانات والقيم الإنسانيّة. وتنوّعت موضوعات لوحاته بين تصوير البورتريه والمناظر الطّبيعيّة والطّبيعة الجامدة، وجمع بين أسلوب كلاسيكي وبين طابع رمزيّ.

وفي المستوى النّسائي كانت الفنّانة بيبي زغبي (1890–1973) من ضمن جيل التّأسيس، عاشت في الأرجنتين، وعرضت في بلدان أميركا اللاّتينيّة، وعادت إلى لبنان سنة 1947 وزخرت تجربتها الفنّيّة بتصوير الأزهار، وقامت الفنّانة ماري حدّاد (1895–1973) بتصوير بورتريهات ومناظر طبيعيّة.

2 - 3 - الفنّانون الانطباعيون:

انخرطت مجموعة من الفنّانين اللّبنانيّين في المذهب الانطباعي فخرجت من المحترف إلى الطّبيعة لترسم انفعالاتها بألوان مائيّة تمنح اللّوحة انسيابيّة وبألوان الباستيل التي أعطت تماسكًا للّوحة، وتأثّر فنّانو هذا الاتّجاه بالانطباعيّين الفرنسيّين، لكنّ هذا التّأثّر جاء متأخّرًا قياسًا بظهور الانطباعيّة في أوروبّا. ومن هؤلاء الفنّانين الانطباعيين اللّبنانيين تتجلّى أعمال الفنّان قيصر الجميل (1898-1954) الذي سافر إلى باريس سنة 1927 فتتلمذ على يد كلّ من «بوجون» و«جان بول لورنس». ورغم تقيّده في البداية بالمنحى الأكاديمي فإنّه لم يستطع منع نفسه من الميل إلى التّحرّر النّسبي من الأسس الأكاديميّة فاتّجه نحو الانطباعيّة مستخدمًا ضربات الفرشاة الحرّة على القماشة، ورسم الموديل العاري.

ودرس الفنّان عمر الأنسي (1901-1969) في محترف الفنّان خليل الصّليبي، فعُرفَ بشاعريّته، واستلهم أثناء مكوثه بالأردن لمدّة خمس سنوات المناظر الطّبيعيّة والعادات والتّقاليد لأهالي البادية التي وظّفها في أعماله لاحقًا. سافر في سنة 1928 إلى باريس ليقيم فيها ثلاث سنوات تعرّف أثناءها على المحترفات الفنّيّة والأكاديميّات الفرنسيّة، والتقى بالفنّان يوسف الحويك الذي ساانده وأقام له معرضًا فنيًّا في باريس، ولقي المعرض إعجاب الزّائرين الذين اهتمّوا بأعماله واقتنوها كاملة. وصوّر الأنسي موضوعات كثيرة منها المناظر الطّبيعيّة والعاريات دون إباحيّة في شفافيّة حتّى بلغ نوعًا من التّصوّف لتكثيفه من لعبة الضّياء في لوحاته.

أمّا مصطفى فرّوخ (1903) فقد قضى فترة دراسته الأولى بالمدارس اللّبنانيّة ثمّ التحق بمرسم الفنّان حبيب سرور، وكانت أعماله الأولى تثير حفيظة المتديّنين؛ إذ حاول مشايخ حيّه إثناءه عن الرسّم بدعوى أنّه حرام، ولا يعني ذلك أنّ المشايخ المسلمين قد كانوا ضدّ التّصوير في تلك الفترة فهذا حكم لا يمكن تعميمه؛ فمنهم من ساند بعض الفنّانين، فانقسم الرّأي بينهم إلى محافظين يمنعون التّصوير وإلى من يبيحه مستندًا في ذلك على مواقف الشيخ محمّد عبده. وعرف لبنان في تلك الفترة تباينًا في الموقف من التّصوير على اعتبار إباحته من قبل الطّوائف المسيحيّة واختلاف المسلمين في الموقف منه، ولعلّ تصوير العراة وعرض اللّوحات التي تمثّل هذا الموضوع كان من المسائل الشّائكة نسبيًّا في لبنان، وذلك سواء في إيجاد موديل عارٍ وفي عرض لوحة لامرأة عارية، ورغم هذا المحظور النّسبي فقد عاش فرّوخ تجربة رسم الموديل العاري لكنّه تحرّج من عرض لوحته في معرض الجامعة الأميركيّة.

ولم يمنع هذا الوضع الفنّان مصطفى فرّوخ مثل نظرائه فنّاني الجيل الأوّل من الإصرار على مواصلة طريق فنّ التّصوير، ووجد في ابنة المصوّر الفوتوغرافي الألماني جول لند Jules Lind سندًا له حيث أعطته دروسًا في التّصوير في سنة 1913.

سافر من بعد إلى روما على نفقته الخاصة، فدرس في كليّة الفنون الجميلة بها وتخرّج منها سنة 1928، واغتمّ فرّوخ في روما حين التقى بفنّانين لبنانيين كانت الحكومة اللبنانيّة قد غطّت نفقات دراستهم. تتلمذ على يد أنطونينو كالكانيادورو Antonino Calcagnador وتعرّف على يوسف كامل وراغب عيّاد. وفي سنة 1928 أقام فرّوخ معرضه الأوّل إثر عودته

من إيطاليا، ويعتبر هذا المعرض أوّل معرض شخصي يلتزم بالموضوعات الاجتماعيّة في تاريخ الحركة التّشكيليّة اللبنانيّة، وفي العام الموالي نظّمت الجامعة الأميركيّة في بيروت معرضًا لفرّوخ.

ثمّ سافر إلى فرنسا ليواصل فيها دراساته على امتداد أربع سنوات، فدرس على يد الرسّام الأكاديمي بول شابا Paul Chabas، وتمكّن هناك من التّعرّف على التيّارات الجديدة، وعرض فيها أعماله ممّا لفت إليه انتباه النّقّاد، وعند عودته إلى لبنان سنة 1932 كان لفرّوخ مواقف مناهضة للتّحديث في الفنّ؛ فهو محترز من تجارب فرنسيّة مثل تجربة ماتيس، ولذلك بقي فرّوخ سجين التّصوّر الأكاديمي للفنّ ولم يستطع التّخلّص من الأثر الاستشراقي ويدعم هذا الموقف وفاؤه لأفكار أساتذته.

إنّ النّاظر في التّجربة اللّبنانيّة يلاحظ أبرز الانتقالات من فنّ البورتريه إلى فنّ المنظر الطّبيعي، وتشير هذه الانتقالات إلى ما كان يحدث في لبنان من تواصل بين الفنّان التّشكيلي وجمهوره، وهي سمة يسمّيها الباحث محمّد حسين جودي بالانتقال من «مرحلة الفنّ للأشخاص إلى مرحلة الفنّ للجمهور، ممّا أدّى إلى ظاهرة العرض لتثبت أقدام الفنّانين في المجال الاجتماعي الواسع، فخرجت المجلاّت الأدبيّة حاملة أخبارهم وأحيانًا فعالياتهم أو رسومهم».



شيخ التشكيليين الأردنيين رفيق اللحام

اللّوحة في الأردن:
الأفق المتشابك للتجربة الفنِّيّة

رغم الأصول الفنِّيّة التي عرفها الأردن في القديم وخاصة في الأثر التّاريخي «قصر عمرة» الذي ظهر فيه التّصوير التّشخيصي؛ فقد عاش الأردن ظروفًا استثنائيّة في مستوى حركته التّشكيليّة؛ فوضعيّته أقرب إلى وضعيّة الفنّ التّشكيلي الفلسطيني. ويعتبر تاريخ الأردن حديثًا فقد تأسّست إمارة شرق الأردن سنة 1923 وشهدت حتى الخمسينيات ظروفًا صعبة تمثّلت في وقوعها تحت الانتداب البريطاني ولم تستقلّ إلاّ سنة 1946، وأصبح اسمها المملكة الأردنيّة الهاشميّة، وتأثّرت الأردن

باندلاع الحرب العربيّة الإسرائيليّة الأولى بعد إعلان قيام دولة الكيان الصّهيوني، وعلى إثر انعقاد مؤتمر أريحا سنة 1948 طالب زعماء فلسطينيّون تحقيق الوحدة مع الأردن وضمّ الضفّة الغربيّة فاتّسعت رقعة الأردن الجغرافيّة، وتولّد على إثر ذلك مشاكل ديموغرافيّة تمثّلت في تزايد عدد اللاّجئين الفلسطينيين، فواجهت الأردن مشاكل عديدة منعتها من بناء حركة تشكيليّة على غرار بقيّة الدّول العربيّة، ولا يعني ذلك غياب تعبيرات فنّيّة شعبيّة كانت حاضرة في بدايات القرن العشرين، وهي فنون اتّسمت بصفتها التّطبيقيّة والوظيفيّة.

1 - أصول أجنبيّة لبدايات متواضعة:

تعود بدايات الحركة التّشكيليّة الأردنيّة إلى عشرينيات القرن العشرين، وتُردّ بداياتها إلى الفنّانين الوافدين إلى الأردن، ومنهم الفنّان اللبناني عمر الأنسي الذي كان رائدًا في لبنان، وقد استقرّ بالأردن بعد أن استقدمه ابن عمّه محمّد الأنسي الذي كان يعمل في بلاط الأمير عبد اللّه، فقام بإعطاء نجلي الأمير طلال دروسًا في اللّغة الإنجليزيّة، لكنّ إقامة الأنسي القصيرة في الأردن لم تسمح له ببعث حركة تشكيليّة أردنيّة. وأمّا الوافد الثّاني فهو الفنّان ضياء الدّين سليمان (1880-1954)، وهو فنّان تركي الأصل درس في باريس وعيّن ملحقًا في السّفارة التّركيّة وعاش في فرنسا ولكنّه غادر السّلك الدّبلوماسي بسبب منع السّلطة التركيّة زواج الدبلوماسيين من الأجنبيّات فالتحق بالجيش العثماني واستقرّ بالأردن وفلسطين خلال الحرب العالميّة الأولى، وعاش في عمّان فور انتهاء الحرب إلى أن

مات فيها. عرف سليمان باتّساع ثقافته وتميّز كتاباته الصّحفيّة، وكان تكوينه الفنّي غامضًا؛ حيث يقال إنّه تكوّن في باريس ودرس الفنّ هناك وتأثّر بالانطباعيين لذلك جاءت أعماله انطباعيّة فيها اهتمام بالألوان وبالطّبيعة التي صوّر مناظرها بمثل ما اهتمّ بتصوير بورتريهات كثيرة لشخصيّات أردنيّة، ونظّم أوّل معرض له في فندق فيلادلفيا سنة 1937، وهو أوّل معرض يقام في تاريخ الحركة الفنّيّة الأردنيّة، ولقي معرضه تفاعلًا كبيرًا من قبل الطّبقة البرجوازيّة التي سارع أبناؤها إلى اقتناء اللّوحات مقابل أسعار زهيدة، ولم تكن في الأردن تقاليد لسوق فنّ أو ما شابه، بل كانت عمليّات الشّراء تقع في مستوى الهواية فحسب. وأمّا الفنّان الثّالث في هذه البدايات البسيطة فهو الفنّان الرّوسي جورج أليف (1887–1970)، وقد ولد في روسيا القيصريّة وتربّى في عائلة فنّيّة. التحق بالجيش الامبراطوري ثمّ هاجر مع جماعة من الرّوس البيض إلى استانبول ومنها إلى فلسطين، وقدم إلى عمّان بعد سنة 1948 أثناء الهجرة الفلسطينيّة، فكان يشتغل بتدريس الرّسم واللّغة الرّوسيّة. واستطاع أن يعلّم أربعة تلاميذ؛ منهم الشّريف عبد الحميد وهشام عزّ الدّين، وكان للفنّان الإيطالي أرماندو برونو (توفّي سنة 1963) دوره في بناء الحركة التّشكيليّة الأردنيّة الذي عمل في معهد الفنّ والرّسم الذي أسّسه د. حنّا قيالة عام 1952. أمّا آخر الفنّانين الأجانب فهو الفنّان السّوري الأصل إحسان أدلبي (1921) الذي بقي فنّانًا هاويًا محبًّا للتّصوير دون أن يقدر على اعتماده حرفةً؛ فظهر في أعماله الأسلوب الفطري واعتمدت موضوعاته على رسم المناظر الطّبيعيّة والمدن الأردنيّة والسّوريّة، وقد استفاد من صلته بالرسّام السّوري ميشيل كرشه من خلال زيارته له في مرسمه فتأثّر بأسلوبه الانطباعي، وفي سنة 1942

نظّم إدلبي معرضًا جماعيًّا في الأردن بالنّادي الأهلي بعمّان واشترك في المعرض فاليريا شعبان، ورفيق اللّحّام وكوثر شاهد إسماعيل وعفاف حجازي. ومثّل الفنّانون المشاركون في المعرض النّواة الحقيقيّة لبداية الفنّ التّشكيلي في الأردن؛ إذ لم يكن الفنّانون الأوائل بالمعنى التّاريخي للكلمة فاعلين في الجيل الأوّل المؤسّس للحركة التّشكيليّة الأردنيّة، وهذا ما يؤكّده شوكت الرّبيعي بقوله: «ظهر في الأردن هواة لم ينتظموا ضمن اتّجاه فنّي معيّن، وكان لهم تأثير محدود على تجارب الرّسّامين الشّباب في مستهلّ الحركة التّشكيليّة التي اعتمدت أبرز اللّوحات التي ظهرت فيها على تسجيل المواضيع الاجتماعيّة البسيطة وتصوير المناظر الطّبيعيّة ومشاهد الأسواق والمباني القديمة، بمعالجات عضويّة، تلقائيّة الاتّجاه بدائيّة النّزعة»[1]، ومن الملاحظ أنّ المؤسّسات الرّاعية للفنّ الـتّشكيلي تأخّرت ولادتها حتى سنوات السّتينيات إثر تأسيس دائرة الثقافة والفنون في وزارة الشّباب، وفي سنة 1972 افتتحت دائرة الثقافة والفنون معهد الفنون والموسيقى ببادرة من الفنّان مهنّا الدّرّة حيث ترأس إدارة المعهد وتلقّى عدد كبير من الفنّانين الأردنيين دراستهم الأوّليّة فيه قبل أن ينتقلوا إلى الدّراسة بالخارج، واعتمد منهاج المعهد على الدّراسة لمدّة سنتين يتدرّب الطّالب فيهما في موادّ التّصوير والنّحت والحفر والطّباعة. ولم يتحقّق للفنّانين أن يؤسّسوا رابطتهم إلاّ في سنة 1977، وأسهم في عمليّة التّأسيس الفنّانون رفيق اللّحّام، علي الغول ومهنّا الدّرّة.

(1) شوكت الرّبيعي: الفنّ التّشكيلي المعاصر- مرجع سابق- ص. 91.

2 - فنّانون يبحثون عن هويّة:

تمثّل حقبة الخمسينيات المرحلة الحقيقيّة لتشكّل حركة فنّيّة أردنيّة حين أقامت اللّجنة الفنّيّة للمنتدى العربي الذي أسسه الشّيخ إبراهيم القطّان معرضًا جماعيًّا للفنّانين الهواة؛ اشترك فيه كلّ من إحسان إدلبي ورفيق اللحّام ومهنّا الدّرة وفاليريا شعبان وكوثر شاهد إسماعيل ونهاية هاشم وهاشم عزّ الدّين، إضافة إلى المصوّرين الفوتوغرافيين جون دركجيان ومغرديتش صلبشيان وجودت الخطيب، وفي سنة 1952 تكوّنت «ندوة الفنّ الأردنيّة» عن معهد النّهضة العلمي، ومثّلت النّدوة أوّل تجمّع أردني للفنّانين، وفي السّنة ذاتها نظّمت غرفة تجارة وصناعة عمّان «المعرض الأردني الصّناعي الزّراعي الأوّل» فضمّ معرضًا فنيًّا لإحسان إدلبي ورفيق اللحّام وروبيكا البهو ونعيم عصفور وعبد اللّه السّعودي، ونظّمت «ندوة الفنّ الأردنيّة» أوّل معرض تحت الرّعاية الملكيّة في معهد النّهضة العلمي، وفي العام نفسه أقام «فريق القتيبة الرّياضي» معرضًا في مدرسة العروبة بمدينة إربد، وقامت وزارة التّربية بإرسال عفاف عرفات إلى أكاديميّة باث ببريطانيا فدرست هناك بين سنوات (1954 - 1957)وعيّنت إثر عودتها في قسم التّربية بدائرة المناهج بوزارة التّربية والتّعليم وأرسلت مرّة أخرى إلى جامعة تينيسّي الأميركيّة سنة 1969، وأوفدت الوزارة مهنّا الدّرّة إلى أكاديميّة الفنون الجميلة بروما التي تخرّج منها سنة 1958 ثمّ أرسلت الحكومة الأردنيّة مبعوثين آخرين لدراسة الفنّ في الخارج، وهم: رفيق اللّحّام ومهنا الدّرّة وأحمد نعواش وكمال بلاّطة؛ فالتحق بعضهم بأكاديميّة الفنون الجميلة بروما، وبعودتهم قام الفنّانون بممارسة فنّهم وتحريك النّشاط الفنّي في الأردن.

تميّزت تجربة الفنّان أحمد نعواش (1934) بالتّرحّل الدّراسي؛ فقد درس في أكاديميّة الفنون الجميلة بروما وتخرّج منها سنة 1964 ثمّ درس بكليّة الفنون الجميلة ببوردو بفرنسا وبقي وفيًّا للموضوعات الإنسانيّة خاصّة المتعلّقة بقضيّة الشّعب الفلسطيني فكانت شخوصه مبتورة الأعضاء وتعبّر عن القهر الضّاغط على الإنسان العربي. أمّا الفنّان مهنّا الدّرّة (1938) الذي كان له أثر بالغ في الحركة التّشكيليّة الأردنيّة فقد تخرّج من أكاديميّة الفنون الجميلة بروما سنة 1958؛ تميّز بتصوير البورتريهات وعرف باستخدامه للّون الأزرق والتزامه بالأسلوب التّكعيبي في أوّل تجربته لكنّه سارع إلى اعتماد الأسلوب التّجريدي في تصويره لتكوينات المدن والمناظر الطّبيعيّة واستطاع أن يُبدع أسلوبًا خاصًّا به مكّنه من توجيه تلاميذ الرّسم في مرسمه، ويجمع الباحثون في الفنّ الأردني على اعتبار الفنّان مهنّا «أوّل رائد للحركة التّشكيليّة الأردنيّة» لتميّزه بأسلوب فردي.

وأصاب احتلال الضفّة الغربيّة سنة 1967 الوضع الفنّي ممّا أدّى إلى هجرة الفنّانين إلى الغرب، وأثّرت أوضاع القضيّة الفلسطينيّة على التّجربة التّشكيليّة الأردنيّة. وشهدت فترة السبعينيات عودة الفنّانين الذين أوفدوا إلى الخارج للدّراسة في معاهد الفنون الجميلة في بغداد والقاهرة ودمشق، ومن هؤلاء الفنّانين محمود طه وعزيز عمورة وياسر الدّويك وصالح أبو شندي، ولهذا نجد في الفنّانين الأردنيين عددًا كبيرًا من ذوي الأصول الفلسطينيّة فيختلط لدى مؤرّخ الفنّ في أحيان كثيرة نسبة الفنّان ذي الأصل الفلسطيني إلى تاريخ الفنّ الفلسطيني أم إلى تاريخ الفنّ الأردني، والحقيقة أنّ تداخلًا إيجابيًّا حدث بين المنطقتين

أثمر توزّعا في الانتساب الجغرافي الثقافي، لذلك نعثر على فنّانين عاشوا في الضفّة الغربيّة ثمّ هاجروا إلى عمّان، وانتسبوا إلى مشاغل الحركة الفنِّيّة الأردنيّة؛ فالفنّان عزيز عمّورة مثلا ولد في حيفا سنة 1944 عاش حتى دراسته الثّانويّة بالضّفّة الغربيّة؛ حيث درس في معهد المعلّمين، والتقى هناك بالفنّان ياسر دويك، وفي سنة 1963 انتقل إلى عمّان لينضمّ للعمل في مركز الوسائل التّعليميّة التّابع لوزارة التّربية والتّعليم، وتعرّف هناك على الفنّان أحمد نعواش، لكنّه أرسل في بعثة دراسيّة سنة 1966 ليدرس في أكاديميّة الفنون ببغداد، فتتلمذ على يد الفنّان العراقي فائق حسن، واستطاع في هذه المرحلة أن يتعرّف على تقنية اللّوحة المسنديّة، وعاش في أجواء الحياة الفنِّيّة العراقيّة مستفيدًا من انفتاحه على أجواء الشّعراء والكتّاب والمسرحيين والموسيقيّين، وعند عودته سنة 1970 درّس في مدرسة ضرار بن الأزور، وتميّزت هذه المرحلة من حياته الفنِّيّة باعتماد الأسلوب الانطباعي وأسلوب المدرسة الهولنديّة (مدرسة رامبرانت) بشكل مبسّط، مركّزًا على النّموذج البشري. وفي ما بين 1975–1980 طغت على لوحاته الألوان التّرابيّة وتمحورت موضوعاته حول الحزن الإنساني ممثّلًا في التّشرّد الفلسطيني، وتمكّن عمورة من السّفر إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة ليستكمل دراسته الأكاديميّة، والتحق عند عودته بوظيفة أستاذ مساعد بقسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك.

ولاشكّ في أن بدايات اللّوحة المسنديّة في الأردن بدا محتشمًا قياسًا بدول عربيّة أخرى، لكنّه اتّسم بهذا التّلاقح الثريّ مع فنّاني دول الجوار، حتّى أضحت التركيبة العربيّة المتنوّعة ميزة من ميزاته وخاصيّة إنسانيّة وفنِّيّة ستطوّر نوعيّة الأسئلة على المحترف الأردني وتؤثّر في مضامينها.

الخاتمة

لقد فرضت اللّوحة المسنديّة الغربيّة مفهومها وتقنيتها في العالم العربي دون أن تكون مفصولة عن مجمل التّعبيرات الأخرى التي حملت مظهر التّحديث الغربي، فلا يمكن إنكار الحمولة الثقافية لهذه اللّوحة حين دخلت المشرق العربي قبل مغربه فأحدثت صدمة لدى العلماء قبل العامّة وبدت في أوّل أمرها تعبيرة غريبة ليس لها نواة أصليّة في التّاريخ البصري العربي الإسلامي، ولكن سرعان ما تبنّاها الفنّانون وحاولوا مقاربتها، وحمل هذا التّقبّل بمثل ما حملت المقاربة نوعًا من التّفاعل لدى عدد من التّجارب؛ فلم يكن التّقبّل مستكينًا بحيث فسخ الانتماء الثقافي والاجتماعي للفنّان العربي. لقد تلبّس هذا الانتماء بمجمل

الممارسة التّصويريّة العربيّة حتّى وإن لم تُفصح عنه بعض التّجارب بشكل دامغ، فكان تقبّل اللّوحة المسنديّة الغربيّة مشفوعًا بسؤال عن الهويّة؛ بعضه فصيح وبعضه مضمّن. ولعلّ الظّروف التي دخلت في سياقها اللّوحة المسنديّة الغربيّة خلقت نوعًا من الارتياب لدى عموم الفنّانين الذين وجد بعضهم في التّبنّي الأكاديمي تشبّها واتّباعا مطلوبًا لنيل الحظوة، بينما بحث آخرون في التّوفيق بين إلزامات اللّوحة المسنديّة وبين المكوّنات الثقافية المحلّيّة. وقد شكّلت تجربة الفنّانين الأوائل بذور الأسئلة الكبرى التي عصفت بالتّشكيل العربي لاحقًا، وكانت تنمو بالتّوازي مع أسئلة الفكر والسياسة أيضًا، ويمكن إجمال أبرز نتائج بروز هذه الظّاهرة الوليدة في الثقافة البصريّة العربيّة فيما يلي:

تلقّى الوطن العربي بمشرقه ومغربه اللّوحة المسنديّة في ظروف متقاربة؛ لعلّ أبرزها العامل الاستشراقي الذي مهّد في بعض من الأقطار لدخول اللّوحة، بينما ترافق في البعض الآخر مع دخول الاستعمار، وفي الحالتين فإنّ الممارسة التّشكيليّة العربيّة ظلّت مشدودة إلى نتائج العاملين؛ فقد التصق بعض الفنّانين باللّوحة المسنديّة الغربيّة في صيغة الولع بالصّورة الشّرقيّة التي حملتها لوحات الفنّانين الاستشراقيين فأضحوا ينظرون إلى مكوّنات المجتمع العربي من الخارج وقد سيطرت عليهم النّظرة الاستشراقيّة التي ولّدت نسخًا لتجارب الاستشراقيين أو خلّفت مقاربات فلكلوريّة تُرضي نهمًا استشراقيًّا واستعماريًّا في آن واحد.

ولّدت اللّوحة المسنديّة تقليدًا جديدًا في المنطقة العربيّة التي اعتادت على وجود الحرفيين دون الفنّانين، فإذ شهد الغرب ظهور الفنّان وانفصاله عن الحرفي لمّا تعمّق مفهوم اللّوحة فإنّ المشهد الإبداعي العربي شهد

بتبنّي اللّوحة ولادة الفنّان، وكان لهذه الولادة أطوار مختلفة من بلد إلى آخر؛ حيث اكتشفنا أنماطًا من الفنّانين؛ بعضهم تعلّم التّصوير خارج المدارس والأكاديميّات، وبعضهم تابع النّهج الأكاديمي.

عبّرت التّجارب الأولى للفنّانين العرب عن تردّد بين صنف يغلّب التلقائيّة باستخدام القماشة والألوان دون القواعد، وصنف تبنّى مفهوم اللّوحة وتقنياتها، وإذا ما عدّ الصّنف الأوّل في باب الفنّانين «الفطريين» فإنّ الصّبغة الأكاديميّة رافقت تجارب أغلب الفنّانين الأوائل، ولم تعن الأكاديميّة التزامًا أعمى من قبل الفنّانين بهذه الضّوابط بل لاحظنا حضورًا لأساليب أخرى كالانطباعيّة في بعض التّجارب، وهو ما كان يؤكّد محاولة الاتّباع لدى الفنّان العربي؛ فقد شعر بأهميّة التّحديث ولكنّه تحديث اتباعي أيضًا.

تفطّن الفنّان العربي إلى أهميّة البيئة التي يعيش فيها فهي مختلفة عن البيئة الغربيّة، وهي بيئة تحمل تراثًا زاخرًا بالإبداعات، وهو ما وجدناه حاضرًا بالخصوص في التّجربة المصريّة والعراقيّة اللتين استندتا على المخزون الفنّي الفرعوني والرّافدي، وسيولّد هذا الميل رؤية متطوّرة لاحقًا لدى بعض الفنّانين العرب الذين سيرفعون شعار الحداثة العربيّة انطلاقًا من توظيف التراث الفني العربي.

استطاعت اللّوحة المسنديّة أن تنشئ وضعًا مؤسَّساتيًّا وسياقًا فنيًّا مختلفًا، فأمّا المؤسَّسات فقد كان للاستعمار دور كبير في إرسائها وأمّا السّياق فإنّ المعمّرين من الفنّانين لعبوا دورًا مؤثّرًا في خلقه. وكان لإنشاء المدارس والأكاديميات دور في الإحاطة بطلاّب الفنّ وصقل مواهبهم، ومن المهمّ التّأكيد على أنّ صلة الفنّ بالمجتمع لم يكن وطيدًا بل بقي الفنّ

محلّ دائرة ضيّقة.

أسهمت البعثات الفنِّيّة في انفتاح الفنّان العربي على التيارات الحديثة والتّلاقح مع الفنّانين الغربيين.

تبنّى الفنّان العربي مفهوم اللّوحة المسندية دون أن يغفل عن ما تطرحه من تباينات مع الأشكال الفنِّيّة العربيّة ومع البنية الذّهنيّة للمجتمع العربي، ولذلك فقد بقيت الممارسات التشكيليّة أسيرة النّخب والطّبقات الموسرة، وهو ما تسبّب في انغلاق عالم التّشكيل منذ البداية، ولعلّ تبعاته لاتزال قائمة إلى اليوم.

أسهمت المؤسَّسات الرسمية في الإحاطة بالفنّانين من خلال إنشاء المدارس الفنِّيّة والبعثات، ولكن رغم ذلك فإنّ الفنّ التشكيلي بقي مهمّشًا في الواقع العربي.

المراجع

الكتب:

- إبراهيم مردوخ: الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر- المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر- 1988.

- إبراهيم الحسين: الرسم الفطري بالمغرب- ضمن مؤلّف جماعي: الفنون الفطريّة في التشكيل العربي- دائرة الثقافة والإعلام- الطبعة الأولى 2007.

- د. أحمد باقر: مجيء الفنّ بمفهومه الأوروبي إلى العالم العربي- دار الورد1998-.

- إدوار الخرّاط: في نور آخر، دراسات وإيماءات في الفنّ التشكيلي- مكتبة الأسرة 2006.

- إلياس الزّيّات: من كتيّب: إحياء الذّاكرة التّشكيليّة في سوريّة- دون تاريخ.

- إيميه آزار: التّصوير الحديث في مصر- ترجمة: إدوار الخرّاط ونعيم عطيّة - المجلس الأعلى للثقافة - 2005.

- جوزيف أبو رزق- صالح بركات- عمران القيسي: الفنّ التّشكيلي في لبنان- المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم.

- راشد دياب: الفنّ التشكيلي في السودان- المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم- الطبعة الأولى - 2004.

- رشيد بوجدرة: حلزونيّات- دار الحكمة، الجزائر- دون تاريخ نشر

- رشدي إسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني: 80 سنة من الفن- الهيئة المصريّة للكتاب -1991.

- زينات بيطار: الاستشراق في الفنّ الرومانسي الفرنسي- سلسلة عالم المعرفة- العدد -157 السنة -1992.

- سيلفيا نايف: بحثا عن حداثة عربيّة- ترجمة:د. حسين قبيسي ومراجعة: د. طلال سهيل- مطبوعات أجيال للفنون التّشكيليّة- السنة 2008.

- شاكر لعيبي: خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر- دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الطبعة الأولى 2003.

- شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة في العراق- الجزء الأوّل- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد 1982.

- شاكر حسن آل سعيد: حوار الفنّ التّشكيلي- حوار الفنّ التّشكيلي- مؤسَّسة عبد الحميد شومان- الطبعة الأولى، الأردن 1995.

- شربل داغر: العين واللّوحة- المركز الثقافي العربي- الطبعة الأولى -2006.

- شوكت الرّبيعي: الفنّ التّشكيلي المعاصر في الوطن العربي،1885-1985

الهيئة المصريّة العامة للكتاب- 1988.

- صدقي الجابخنجي: مقتنيات محمّد محمود خليل الفنِّيّة- المركز القومي للفنون التشكيلية - 1995.

- عادل كامل: المصادر الأساسيّة للفنّان التّشكيلي المعاصر في العراق- منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق – 1979.

- عفيف بهنسي: الفنّ الحديث في البلاد العربيّة- دار الجنوب، تونس- دون تاريخ نشر.

- عز الدّين المدني: عمّار فرحات وإنتاجه- الاتّحاد الدّولي للبنوك- تونس 1977.

- عفيف بهنسي: الفنّ الفطري في التشكيل العربي- كتاب جماعي:الفنون الفطرية في التشكيل العربي- دائرة الثقافة والإعلام- الطبعة الأولى 2007.

-علي اللواتي: الفنّ التّشكيلي في تونس- المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم- الطّبعة الأولى- 1997.

- فريد الزّاهي: من المفهوم إلى التجربة، الفنّ والتّفرّد التّعبيري- في كتاب جماعي الفنون الفطرية في التشكيل العربي- دائرة الثقافة والإعلام- الطبعة الأولى 2007.

- كمال بلاّطة: استحضار المكان، دراسة في الفنّ الفلسطيني المعاصر- المنظّمة العربيّة للتّربية والثقافة والعلوم- الطبعة الأولى 2000.

- ماجد السّامرائي: فائق حسن؛ سيرته وحياته وفنّه- ورد في كتاب جماعي: حوار الفنّ التّشكيلي- مؤسَّسة عبد الحميد شومان- الطبعة الأولى، الأردن 1995.

- محمّد أديب السّلاوي: أعلام الفنّ التّشكيلي العربي بالمغرب- دار الرّشيد للنّشر – بغداد -1982.

- د. نعيم عطيّة: العين العاشقة- الهيئة المصريّة العامة للكتاب- 1986.

- نضيرة لعقون: مدينة الجزائر في الرّسم- منشورات - RSM.

- نوري الراوي: متحف الحقيقة متحف الخيال- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد 1997.

- الهادي التيمومي: تونس والتّحديث- دار محمّد علي للنّشر، 2009.

- هشام الخطيب: الدّيار المقدّسة، مقدّمة دليل معرض «الرسامون والفنّانون البريطانيّون خلال القرن التّاسع عشر»- الأردن، 1998.

- ياروسلاف ستيتكيفيتش: الشعر العربي والاستشراق- ترجمة: وليد الهليس، مراجعة: وليد خزندار- دار محمّد علي ومركز البحوث في كلية سانت جونر، أكسفورد- 2006.

- حي الغول عن النّموذج التّونسي في كتابه: مناهج التّاريخ- مركز النّشر الجامعي، تونس -2004.

- Abdelkébir Khatibi: L'art contemporain arabe, IMA, 2001.

- B.Saint-Aignan:Renaissance de l'art Islamique, éd.Arrabeta, Casablanca,1996.

- Etien souriau : Vocabulaire d'esthétique, P.U.F, 1990.

- Jurg Meyer Zur Capellein: in Martina Haja et Gunter Wimmer: Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne, ACR édition, 2000.

- Khaled Lasram : Abdelaziz Ben Rais , Sud Editions-Tunis 2006.

- Lynne Thornton: Les orientalistes peintres voyageurs, ACR édition,1983.

- Moulim El Aroussi: Les Tendances de la peinture contemporaine marocaine, edition PM 2002.

- Sophie Elgoulli: La Peinture en Tunisie, Thèse de doctorat, 1974.

الدوريات والمعاجم:

- ابن منظور: لسان العرب- دار صادر بيروت- الطّبعة الأولى -1990 المجلّد الأوّل.

- بدر الدّين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التّشكيليّة- مجلّة المعرفة، دمشق- العدد-161 السنة 1975.

- خالد الأصرم: مجلّة الحياة الثقافية عدد -45 نوفمبر 1987

- عفيف بهنسي: رعاية الفنّان التّشكيلي- مجلّة المعرفة- العدد-161 تمّوز 1975

- فتحي اللّواتي: أيّام مع علي بن سالم -مجلّة الحياة الثقافية- تونس- العدد 64-65 السنة 1992.

- محمد السرغيني: الفنّ التشكيلي المعاصر في المغرب- مجلّة الفنون التشكيلية- ملف خاص –عدد 6 - 1982.

الفهرس

مقدّمة 5

النّشأة في ميزان الخطاب التّاريخي 19

الاستشراق الفنّي 27

صدمة الحداثة الفنِّيّة في مصر 39

الجيل المصري الأوّل ورهانات البحث الفني 51

اللّوحة في السّودان وظلال الإرث الشّعبي 67

اللّوحة المسنديّة في العراق: معالم التبنّي ومسارات الجماعات الفنِّيّة 77

اللّوحة في تونس: الأثر الاستعماري والتّحرّر من الأكاديميّة 103

اللّوحة المسنديّة في الجزائر: من الدّور الاستشراقي إلى الخصائص الفنِّيّة 117

اللّوحة في المغرب وغلبة الاتّجاه الفطري 125

اللّوحة في فلسطين والتّخلّص من الأيقونة 137

اللّوحة في سوريا: التّنوّع الجمالي وحضور البعد الوطني 149

اللّوحة المسندية في لبنان: سمات التّأسيس والانفتاح على الغرب 159

اللّوحة في الأردن: الأفق المتشابك للتجربة الفنِّيّة 175

الخاتمة 183

إصدارات سلسلة كتاب الدوحة

1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرّية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنيّة	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسيّة	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي
29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللّغة العربيّة	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة: شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار
34	مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	ترجمة: مصطفى صفوان
35	عن سيرةِ ابن بطوطة وابن خلدون	د.بنسالم حِمّيش
36	حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	ابن طفيل
37	الإصبع الصغيرة - ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	ميشال سار
38	محمد إقبال - مختارات شعرية	محمد إقبال
39	تزفيتان تودوروف (تأمُّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	ترجمة: محمد الجرطي
40	نماذج بشرية	أحمد رضا حوحو
41	الشرق الفنّان	د.زكي نجيب محمود

42	تشيخوف - رسائل إلى العائلة	ترجمة: ياسر شعبان
43	إلياس أبو شبكة «العصفور الصغير»	مختارات شعرية
44	لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	الأمير شكيب أرسلان
45	مختارات من الأدب السوداني	علي المك
46	رحلة إلى أوروبا	جُرجي زيدان
47	المُعتمدُ بنُ عبّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	د.عبدالدين حمروش
48	تاريخ الفنون وأشهر الصور	سلامة موسى
49	من أجل المسلمين	إيدوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي
50	زِينة المعنى (الكتابة، الخط، الزخرفة)	يوسف ذَنّون
51	الواسطة في معرفة أحوال مالطة	أحمد فارس الشدياق
52	النخبة الفكرية والانشقاق	د. مُحسن الموسوي
53	ياسمينة وقصص أخرى	إيزابيل إيبرهاردت
54	آباي (كتاب الأقوال)	ترجمة وتقديم: بوداود عمير
55	مأساة واق الواق	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
56	بين الجزْر والمدّ (صفحات في اللّغة والآداب والفنّ والحضارة)	محمد محمود الزبيري
57	ظلّ الذّاكرة (حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)	مي زيادة
58	الرحلة الفنّية إلى الديار المصريّة (1932) تحقيق: رشيد العفاقي	قسم التحرير «مجلّة الدوحة»
59	قيصر وكليوبترا	أليكسي شوتان -تعريب: عبد الكريم أبو علو
60	الصين وفنون الإسلام	إسماعيل مظهر
61	براعمُ الأمل (مُختارات شِعْريّة للكاتب الصيني وانغ جو جن)	ترجمة: مي عاشور
62	التّوت المُرّ	محمد العروسي المطوي
63	درب الغريب	غونار إيكليوف
64	من والد إلى ولده	أحمد حافظ بك
65	التلـــميذ	بول بُورجيه
66	ملحَمة جلجامِش	تقديم وترجمة: طه باقر
67	أريجُ الزّهر	الشيخ مصطفى الغلاييني
68	اعترافات إنسان	محمّد فريد سيالة
69	مريود	الطيب صالح
70	المقالات الصحفية	عبدالله كنون
71	قصص قصيرة	نجيب محفوظ
72	بول بولز - يوميات طنجة	إبراهيم الخطيب
73	فنّ الحَياة	سلامة موسى
74	أَقْوَمُ المَسَالِكِ فِي مَعْرِفَةِ أَحْوَالِ المَمَالِكِ	خير الدين التونسي
75	كتاب الأخلاق	أحمد أمين
76	رِحْلَةٌ جَبَلِيَّةٌ رِحْلَةٌ صَعْبَة	فدوى طوقان
77	قِطاف (مُختَارَات مِن اَلْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ فِي قَطر)	مجموعة من الكتاب
78	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية (من شرقي إفريقية إلى غربيها) ج: 1	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
79	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية. ج: 2	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
80	مذكرات دجاجة	إسحق موسى الحسيني
81	ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟	نورمان ج. فينكلستاين، ترجمة: أحمد زراقي

من إصدارات سلسلة كتاب الدوحة



تطرحُ مسألة نشأة اللّوحة المسنديّة في العالم العربي أسئلة كثيرة لا تتعلّق بالظّروف التّاريخيّة التي حفّت بظهورها فحسب، وإنّما بالمشكليّات التي رافقتها. لذلك فالبحث في النّشأة موصول بالسياقات التاريخيّة وبمجموعة من القضايا الفَنِّيّة التي التبست إلى درجة الأشكلة، ومنها ما هو متّصل بتلقّي التّصوير الغربي وبنسق تأسُّسه ولزوميّاته في تربة عربيّة اعتادت على غيره من صنوف الفَنّ...

يقف هذا الكتاب عند جملة من الاصطلاحات التي تبدو للوهلة الأولى بديهيّة في سياق التّداول، ولكنها ملغزة وتحتاج إلى مساءلة: فماذا نعني بـ«النّشأة»؟ وأيّ دلالة للّوحة المسنديّة؟ وماهي المُقوّمات التي حفّت بنموّ هذا الفَنّ في المجتمع العربي؟ وكيف تجلّت قضايا اللّوحة المسنديّة في الممارسة الفَنِّيّة للفَنّانين العرب الأوائل؟...

www.aldohamagazine.com