

# الفصل التاسع

## الابداع والتراث

مقدمة :

تمثل الصلة بين الابداع والتراث قضية من قضايا الفكر المعاصر . فهناك نفر من المفكرين يعتقدون أنه بدون هضم الماثور من التراث لا يمكن تحقيق مستوى رفيع من الابداع ؛ بينما هناك آخرون يؤمنون بأن التراث عامل مقيد ، والالتزام به قد يحول الشخص المبدع الى مقلد ، ناهيك عن فقدانه لشخصيته كفنان مبدع . والقضية على هذا النحو تحتاج الى تأمل حيث من المحتمل أن يكون لكل رأى سنده ومنهجه ، ونقط الدفاع التي تبرره .

تعريفات :

وقبل تحليل هذه القضية لابد من تحديد لكلا المصطلحين : « الابداع » و « التراث » حتى يكون اطار التحليل واضحا . فالابداع يطلق عادة على كسف صيغة جديدة لم يكن لها وجود من قبل ؛ أو اعادة صياغة شكل قديم بأسلوب

جديد ، والابداع تكيف للماضى وتوظيفه لمجاوبة الحاضر ، وهو اطراد الماضى نحو حاضر ومستقبل يفضلانه . أما « التراث » فيشير الى ما سبق أن انتجه الانسان من فن تشكيلي بفروعه المختلفة عبر العصور ، هو حصيلة ما أنتجه الانسان منذ أن استطاع أن يخطط في الكهف حتى وقتنا هذا ، أو هو ما تم انجازه من انتاج مصور أو ملومس يحمل تعبير الأجيال السابقة ، ويحدد نوع مساهمة كل جيل ، ومستواه . ومن الطبيعي أن يكون « التراث » متعلقا بالماضى ومجرد أن ينتهى الفنان المعاصر من انتاج عمل فنى حديث يصبح هذا العمل بعد انجازه جزءا من التراث التشكيلي .

وليس كل انتاج أنجز في الماضى على مستوى واحد من الجودة ، والالتقان . وتحقيق عامل الابداع ، غالبعض منه قد يصل الى الذروة ، فى حين أن بعضه الآخر قد لا يخرج عن كونه ذى منهج روتينى ، ويستقر فى القاع . ولذلك عند تناول التراث بالمناقشة لابد من تمييز الماثور من المادى ، والنادر من المتكرر ، ورهيع المستوى من النوع الذى لا يمثل أكثر من محاولات أولية .

والتراث جزء لا يتجزأ من الانسان المعاصر ، فهو يحمل فى بنائه الذاتى سمات هذا التراث : فى عاداته ، وسلوكه ،

وفى تعامله مع الآخرين ، وفى ملبسه ، وهندامه ، وغذائه ،  
وتعليمه المدرسى ، وفى لهجته ، ومذاقه ، وفى اخلاقياته ، وفيما  
يعتبره خيرا أو شرا ، جميلا أو قبيحا . والانسان الفرد  
وحدة متكررة من شعب معين . ولذلك نجد ان مشاركة الشعب  
الذى ينتمى اليه كثيرا من الأمور التى تساعده أن يكون عضوا  
منتشيا الى هذا الشعب ، والى الانسانية التى تحوى مختلف  
الشعوب .

### الفرد النمطى :

هناك فارق بين أن يكون الفرد وحدة نمطية متكررة فى  
مجتمع جامد ، وبين أن يكون انسانا مبدعا مبتكرا . قائدا  
وليس تابعا . فالمبتكر يعتبر شخصا فوق العادى لأنه ببصيرته  
يتمكن من ايجاد حلول مبتكرة لمشكلات عصره ، تختلف عن  
النمطية المتداولة ، حلولا جديدة تحمل احساسا ، وبصيرة ،  
لكن آماله بهذه الحلول ، هل باهماله للتراث ، أم بهضمه له  
واعادة توظيفه بصيغة تتفق مع الظروف المعاصرة ؟ انه  
لو اقتصر فى تجربته على تكرار الماضى ، لما كان مبتكرا ،  
والماضى الذى يكون بالنسبة للكثيرين مجرد محفوظات ، ليس  
ماضى حى . الماضى الحى يجد توظيفا جديدا يتلاءم مع

الظروف الجديدة المتغيرة • أى أن الماضى الحى قوة لمواجهة  
الحاضر المتغير •

### الشعوب الجامدة :

وهناك عوائق لهضم الماضى ، وتوظيفه ، وتجديده ،  
أهمها تكرار الماضى على أنه نهاية فى حد ذاته ، معنى ذلك  
أن تكرار الماضى سيولد شعبا جامدا يقاوم التطور • ويصف  
زكى نجيب محمود العالم والمتعلم فى الشعوب الجامدة فيقول :  
« ان الشعوب التى جمدت عروقها هى أن العالم فيها أو  
المتعلم لا ييراد له ولا ييراد منه الا أن يكون جسدا قوامه كله  
بالحروف الأبجدية وزعت على محفوظات من أقوال وجمل  
وكلمات ، وأما دنيا العمل والبناء والانشاء والانتاج فهذه  
يتولاها من لم يسعدهم الخط بحفظ التراث ، فيكون لهم  
هو الثقافة وهو المرتق فى وقت واحد » (١) ويستطرد الكاتب  
فيصف الحياة الراهنة فيقول : انها « حياة ييراد لها أن تلقى  
بزماتها الى من لا يملكون الا حافظة وما تخزنه من أقوال  
محفظة » (٢) • وهذا يعنى أن الحياة فى عمومها قولاً أو  
أداء حينما تركز الى المحفوظ فانها تقاوم الابداع ، وتحد من  
التطور ، وتضطر الانسان أن يعيش على ابتكارات غيره ممن  
سبقوه ، فى ميدان التقدم •

## التقليد كمدخل لنقل التراث :

والتكرار يتحقق في الفن التشكيلي بالتقليد الحرفي لنموذج من التراث ، وتكراره ، كما هو ، دون ادخال اضافة ، والتقليد على هذا النحو يسمى بالتقليد المباشر ، أى يتقيد فيه الناقل بالأصل المنقول ، على أساس ألا يدخل شخصيته في هذا النقل . الاعتقاد السائد هنا أن هذا التراث الذى أثبت نجاحه في الماضى ، ولذلك فان نجاحه كى يستمر كما هو . وهناك مدخل للتقليد يختلف عن النقل المباشر ، يتضمن النقل من صورة متذكرة عن الماضى . أى أن الأصل لا يكون بالضرورة أمام الناقل ، وانما يستدعيه بذاكرته البصرية ، فالناقل يقوم باستدعاء صور بطريق غير مباشر بشئ ، مألوف ، أى يقوم بعملية تذكر المرئيات من خلالها يوجد بين انتاجه وبين ما يتذكره ، فياتى حينئذ بصورة للماضى أقل دقة من الصورة المنقولة مباشرة ، وعملية الضعف هى فى أن الناقل يفرق فى الاهتمام بالصدى التصورى لنماذج من التراث السابق . وأحيانا يتولى المعلم عملية تصور الماضى نيابة عن تلاميذه ، ويطلبهم بتقليده حسب ما يشرحه من مخيلته ، وهذا أيضا عبارة نسخ لواقع متداول بخبرة غير مباشرة . والثلاث مستويات المذكورة قوامها النقل

والمحاكاة : الأولى نموذج مباشر ، والثانية من تصور شخصي للنموذج ، والثالثة من تصور الآخرين لهذا النموذج . وفي كل حالة يتم الاستدعاء دون أن تكون لشخصية الفنان دور في إعادة الصياغة ، أو القيام بإضافة .

ولو كان الناقل دقيقا ، فانه يحافظ على مظهر التراث ، أما لو كان غير دقيق فانه ينزل بمستواه الى أشكال ركيكة ، ويظهر هذا عادة عند الحرفيين الذين يطبقون أساليب الفن الاسلامي ، في المساجد ، وبعض المؤسسات الاسلامية . فعلى قدر مهارة الناقل يستمر في المحافظة على التراث . لكن هناك محاولات في خان الخليلى في مصر على سبيل المثال ، تبين أن المحاكاة التي تحتاج لصبر وروية ، اذا لم يمنحها الناقل هاتين الصفتين ، تخرج نتائجه مفككة ، غير متكاملة ، هي في مظهرها اسلامية ، لكن في جوهرها ركيكة ، ولذلك فهي تنحدر بأصول الفن الاسلامي الى شكلياته .

### تمدد الداخل :

لكن مع توافر هذا وذلك أوجد لنا الفن الحديث مداخل لتناول التراث مرتبطة بترعات فردية ، فجاء الابداع مستلهما من التراث ، ومرتكرا عليه ، ولم يعد ثمة تراث واحد منبعها

للإلهام لدى الفنانين ، بل أنواع مختلفة من التراث ألهمت  
العديد منهم ، ولذلك كان إبداعهم إعادة ترجمة للتراث بعقلية  
حديثة . فالفن الزنجرى ( النجرو ) أثر على كل من بابلو بيكاسو  
( ١٨٨١ — ١٩٧٣ ) وجورج براك ( ١٨٨٢ — ١٩٦٣ ) ونبتت من  
وحيه المدرسة التكعيبية ، ومن خلال الفن النجرو ومن  
ايكونات الفيوم ظهرت تعبيرات اميدو موديليانى ( ١٨٨٤ —  
١٩٢٠ ) محملة بتجربة فريدة مغايرة لكل المصادر التى اعتمد  
عليها فيما قبل . وحينما امتلأت صور جورج روهه ( ١٨٧١ —  
١٩٥٨ ) بالحدود السوداء ، كان ذلك انعكاسا مهضوما  
لتأثره بتراث الزجاج المعشق بالرصاص الذى يزين كاتدرائيات  
القرون الوسطى ، وحينما ظهرت تبادلات الشكل والأرضية  
التى انتجها موريتس كورنيليس أشر ( ١٨٩٨ — ١٩٧٢ ) كان  
ذلك انعكاسا لمداخل من الفن الاسلامى أخرجها بأسلوب  
حديث . وكان هنرى ماتيس ( ١٨٦٩ — ١٩٥٤ ) شديد  
الاعجاب بالرسوم الفارسية ، والسجاد الشرقى ، وانعكست  
الألوان الزاهية لهذا التراث فى أعماله . ومازلنا نشاهد فى  
الأعمال للفنية المبتكرة لكل من واسيلى كاندينسكى ( ١٨٦٦ —  
١٩٤٤ ) ورامون دومى ( ١٨٧١ — ١٩٤٧ ) وأوسكار لوكوشكا

( ١٨٨٦ - ١٩٨٠ ) تأثيرات مستمدة من تقنية فنسنت فان جوخ ( ١٨٥٣ - ١٨٩٠ ) ومازالت هذه التقنية ملاحظة حتى أوجد كل منهم لنفسه طريقا مميزا ، فاختلفت التأثيرات ، أو هضمت في سياق المدخل الجديد للابداع الذي انتهجه كل منهم .

وفي عصر النهضة الايطالى كان التلمذ واضحا ، كل فنان ناشئ، يبدأ من أستاذ يعاونه في البداية ، ويستلمهم فيه الأصول ، ويظل تابعا له حتى يستيقظ تفكيره الذاتى ، ويشق طريقه ، فحينئذ نشاهده وله ذاتيته المميزة . حدث هذا بين ليرناردو داغنىشى ( ١٤٥٢ - ١٥١٩ ) وأستاذه اندريا دلافيروكيو ( ١٤٣٥ - ١٤٨٨ ) وبين رافاييل سانتى ( ١٤٨٣ - ١٥٢٠ ) وأستاذه بيروجينو ( ١٤٤٥ - ١٥٢٣ ) وبين ميكلا نجلوبيكوتا روتى ( ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ) وأستاذه اومينكوغير لاندابو ( ١٤٤٩ - ١٤٩٤ ) ، وبين الأصل في كل حالة والابداع الجديد مسافة كبيرة ، هي الاضافة التى جاء بها الفنان ، فغير منهج التراث ، أو أضفى عليه حساً مغايرا للمألوف والمتداول .

وهناك نوع جماعى من التراث يتمثل في انتاج حضارة أسرها ، حيث يتبلور اتجاه العصر في صور مميزة ، وأحيانا يصعب التفرقة على انتاج الفرد الواحد في مثل هذا التراث ، ومن بين الأمثلة على ذلك التراث المصرى القديم . وجينها

كان ينقل التراث من السلف الى الخلف ، كان يستعان في ذلك بشبكة من المربعات ، ليتم النقل الذي يصححه الأستاذ بعد تمامه ليحكم مسيرته للتقاليد . ويلوح أساس مشابه في تعلم الخط العربي : النسخ ، والرقعة ، والثلاث ، والفارسي ، والديواني ، والكوفي ، فكل من هذه الخطوط له قاعدته الجماعية ، ولا يمكن للناشئ أن يبدع في هذا الخط دون أن يستوعب القاعدة في كل حالة ، بالتكرار وتقليد الأمشق ، وما أن ينته من هضم القاعدة حتى تبدو سمات مشتركة ذاتية للخطاط المبدع ، تظهر شخصيته من خلالها ، ويمكن بالتركيز التعرف على نمط خطه رغم الالتزام بالقاعدة العامة . ان الخطاط يشبه عازف الكمان الذي يسيطر على أوتاره ، ويلعب بعلاقات نغمية تعكس شخصيته ، فأشكال الخطوط مع الخطاط المتمكن تبدو منطلقة فيها آثار القلم البسط وهو متحرك فينبسط أو يضيق ، يكون ثقيلًا أو خفيفًا ، سميكًا أو رقيقًا ، متداخلًا أو منفرجًا حسب ما يمكن التصميم .

والفنون القديمة بعامة تعتمد على جماعية التعبير ، منها الفن المصري ، والأشوري ، والإسلامي . ومعنى جماعية التعبير أن الفنان الناشئ يلتزم بالأسلوب الذي أتبعه السلف ، وأصبح منهاجًا للجماعة ، فالفن الهندسي الإسلامي يعتمد على الرياضيات ، حيث ترسم الأشكال الهندسية المختلفة :

المثلث ، والمربع ، والمخمس ، والمسدس ، حتى أعقد الأشكال ذات الأضلاع الكثيرة . ولا بد لرسم أى شكلا هندسى من استيعاب القاعدة ، والأعقد من ذلك عند وضع الشكل فى ترامى مع أشكال أخرى ، لاحداث علاقة متممده بين الشكل وأرضيته ، متشابهة ، أو متباينة ، فعملية التكرار تولد ايقاعا مستمرا ، مطردا ، الى اليمين والى اليسار ، الى أعلى والى أسفل ، أى أنه ايقاع مستمر ممتد ، كامتداد الحياة ، لا تعرف له بداية ولا نهاية - هذه الأشكال الهندسية الاسلاميه تولدت ، وتوارثت ، عبر قرون من الزمان ، حتى أنها أصبحت ملكا للجماعة ، ولكل مسلم اينما ذهب : الى مسجد ، أو أثر اسلامى قلمة أو قصرا ، قرأ فى القرآن أو استوعب مخطوطا اسلاميا ، وتمتد رقعة هذه الأشكال من المحيط الى الخليج .

ان النائيه الذى يريد أن ينهج منها اسلاميا عليه أن يستوعب أصول هذا الرسم الهندسى المؤسس على هضم الحساب ، وبعد هضم المنهج يأتى مجال تطبيقه ، وتكييفه ، وتوظيفه لمجابهة مشكلات الحاضر التى تتسم بالمدخل الاسلامى .

## المدخلان الفردي والجماعي :

قضية الابداع والتراث هنا لها مدخلان : أحدهما فردي ، والآخر جماعي . المدخل الفردي يبدأ برسوم الأطفال ، وفنونهم عامة ، حيث التلقائية ، وانعكاس سمات الطفولة في العمل الفني ، ولهذا المدخل نظمه ودراساته ، التي تعرض لمراحل النمو في التعبير الفني من الطفولة المبكرة ، الى المراهقة ، الى البلوغ . ومن خلال هذا المدخل يأتي التراث تدريجيا ، مع الاطراد في النمو ، أى أن المشكلات التي يعالجها الطفل تعتمد على صفات مستمدة من التراث ، لكنها صفات كيفت لتتلاءم مع مستوى التعبير ، والمرحلة التي يمر بها الطفل . فالتراث على هذا النحو ليس شيئا ثابتا جامدا موحدا بالنسبة لسائر التلاميذ ، مهما اختلفت الأعمار والمراحل ، لكنه متكيف مع المشكلات التي يجابهها هؤلاء الصغار ، أى أنه نسبي ، حيث يكون الربط بين مشكلة فردية ، وأخرى مشابهة ، عالجها السلف بنجاح ، ولا ينتظر من عملية التكيف ، أن تكون النتيجة نقل التراث ، أو الالتزام الجرفي به ، وإنما هي الروح التي تولد الشرارة التي ترتفع بالمستوى في الأداء ، دون فقدان لشخصية المتعلم ، ودون الالتزام بقواعد مسبقة .

## النقل حينما يكون ابتكارا :

والتقليد أحد وسائل التعلم ، ومن خلاله يستطيع المتعلم أن يحقق نوعا من الابداع . ويتم التعلم عادة بنقل نموذج خارجي ، وينتهي الأمر بأن يكون سلوك المقلد مشابهها لسلوك المصدر الذي يقده . والطفل الصغير يلتقط أشياء كثيرة في حياته الأولى بالمنزل ، بالتقليد ، فهو يحاكي الأصوات ، والحركات ، والعادات . ويحفظ العبارات ، وينطقها بنفس الطريقة في المناسبات المناسبة . فهو بالتقليد يرث النطق ، واللغة ، واللهجة ، وفي الرسم يمكنه أن يقلد رسما آخر ، حتى ولو لم يستطع اقتن النقل ، لكنه يحاول ، وقد تنجح المحاولة عند نقل رسم طفل آخر . معنى النقل هنا أنه يمتص صفات متوافرة في رسم هذا الطفل ويعجب بها . فهو بالتالي ينقلها ليضمها الى رصيده ، وهنا تظهر فائدة النقل ، إذ أنه يوسع دائرة الخبرة الفردية . ويكسب مهارات جديدة . الطفل هنا يعيش طفيليا على غيره ، أي يمتص الغذاء ممن هو أقدر منه . وليس هناك حيب في أن ينقل شخص من أكثر طالما كان النقل إضافة مثرية لتجربة الناقل . لكن هناك حالات ينتهي النقل فيها الى أضرار ، وتحدث هذه الأضرار

حينما يتخذ الناقل مما ينقل نموذجاً ونهاية توقفه عن التفكير ، وعن الابداع ، فيصبح كالألة ، يردد فقط ما ينقل ، وأحياناً يتم النقل بعدم استيعاب ، فينزل المستوى من الجودة التي يتميز بها الأصل ، الى الشيء المحرف بركاكة ، ولا يحمل حساً واعياً ، فالأصل في النقل امتصاص القيمة ، أما اذا اقتصر على المحاكاة بدون فكر أو حس ، انتهى الى عمليات بغضاوية ، أو أفعال أشبه ما تقوم به القرود ، وحينئذ تتلاشى قيمة التقليد كمدخل للتعلم وامتصاص التراث ، لأن ما ينقل لا يدخل ضمن حصيلة الناقل ، ولا تتفاعل مع كيانه .

وظاهرة النقل سادت في عصر النهضة ، ومازالت تشاهد في المتاحف العالمية ، حيث يقف الرسامون أمام صور من التراث وينقلونها بدقة لأغراض مختلفة ، من بينها محاولة التعلم ، واكتساب الخبرة في أحكام التكوين ، والتعبير ، والتقنية السائدة . ومازالت تشاهد هذه الظاهرة في خان الخليلي في القاهرة ، حيث ينقل الصناع ألواناً من التراث المصري القديم ، والأسلحة في أشكال المعادن ، والأبليك ، وهذا يبين مدى انتشار هذه الظاهرة كأساس عند الكثيرين لاكتساب خبرات التراث السابق .

لكن عملية النقل ذاتها ، ومطابقة المنقول للأصل ، أصبحت

تتولاها المطبعة ، وآلات النسخ والتصوير ، والمسجلات الصوتية ، والسينما ، ولذلك فلن النقل الحرفي ، بمعنى ايجاد نسخة اضافية ، من المنقول منه ، عملية في حقيقتها لا ابداع فيها ، الا اذا تصورنا أن الانسان الناقل قد يجيد النقل ، وقد يحقق فيه ، وتعطى القيمة حينئذ لمن يجيد . لكن حتى مع توافر الاجادة ، فالعملية في ذاتها ميكانيكية ، ولا ابداع فيها ، أما اذا كان الناقل يضيف شخصيته على ما ينقل ، أى بوجهة معاصره ، أى بعقلية المجدد ، عندئذ سيلاحظ أن شيئاً جديداً قد أضيف لعملية النقل ، ألا وهو عقلية الناقل ، وروحه ، وحسه ، وفلسفته . وكم من اخطار وردت في حكم السلف وأوجد لها المعاصرون معان متجددة قربتها من الناس ، وزادتها قوة .

سأل الكاتب ذات مرة أحد العازفين في فرقة سيمفونية في أمريكا ، ما الفارق بين عازف وآخر اذا كان النغم مصمم من قبل ، ومسجل على النوتة ، وما على العازف الا أن يتبعه ؟ فأجاب : لا شك أن هناك فارقاً جوهرياً بين عازف وآخر ، ويمكن من طريقة العزف معرفة شخصية العازف ، وقدرته ، ومستواه . والاوركسترا السيمفونية في مجموعها ، وبعازين ، قد يخرج اللحن وله طابع ، تبعاً لقدرة المايسترو على تنظيم العازفين ، وربطهم ببعضهم ببعض . ولذلك فان أداء كل فرقة

سيمفونية مشهورة يسجل باسمها ، ليميز عن أداء فرقة أخرى •  
ويعتقد هذا العازف الذى القى عليه السؤال أن فى العزف  
ذاته ابداع ، على الرغم من أنه مقيد بعملية نقل مسبقة •  
ولعل العزف على هذا النحو أشبه بكتابة الخط العربى الذى  
يجمع بين توخى القاعدة وبروز شخصية الخطاط ، وابداعه •

لقد قام بايلو بيكاسو بعدة محاولات لنقل لوحة  
ادوارد فانيه ( ١٨٣٢ — ١٨٨٣ ) الغذاء فوق العشب •  
وجاءت الصور الجديدة بطراز بيكاسو المميز ، الذى يحمل  
شدة التحريف ، باتجاه بعيد كل البعد عن الالتزام الكلاسيكى  
الذى انتهجه فانيه • فكيف يمكن تفسير هذا النقل اذا ؟  
أهو اقتباس ؟ أم رؤية جديدة مستخرجة من رؤية قديمة ؟  
أم تعليق ابداعى معاصر لفكرة مازالت تستحق أن يعاد اخراجها ؟  
المهم أن الفنان المتمكن حينما نقل من آخر لا يقل شأنًا .  
نقل بعقلية الاستاذ الناقد الواعى الذى له وجهة نظر ، فأعاد  
ترجمة الحقيقة البصرية برؤية مغايرة ، مقصودة ، تنبض  
بحيوية جديدة ، تتفق مع روح القرن العشرين ، الذى ينتمى  
اليه بيكاسو ، لا روح القرن التاسع عشر الذى ينتمى  
اليه فانيه •

وحينما نقل فنسنت فان جوخ صورة السامرى الطيب

للفنان اوجين ديلاكروا ( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) انما نقلها معكوسة في المرأة ، وأخرجها بتقنيته الخاصة : التي تجمع بين التأثيرية والتعبيرية : في خطوط قوسية متلاحقة ، ساعدت في ابراز الصورة بمغزى جديد ، فيه شخصية فان جوخ ، ولا يحمل من ديلاكروا الا علامات الأصل البصرى : الحصان ، والسامرى ، والرجل الذي يحمله .

وحيثما بدأ الاهتمام بالفن النجرو في بداية الحركة التشكيلية في القرن العشرين لم نجد تطابقا بين أعمال الفنانين في الحركة التكعيبية وبين الأصل النجرو : فكان لكل فنان مذاقه ، وهو يعيد ترجمة الرؤية الفنية للنحت الافريقي في أعماله الخاصة في التصوير ، وفي النحت ، ولاح هذا التميز في أعمال كل من بابلو بيكاسو ، وجورج بزاك ، واميدو موديليانى . قد يكون كل منهم قد استلهم من الفن النجرو الهندسة ، وحدة الزوايا ، والتحريف ، وعدم التقييد بالنسب الطبيعية ، والاتجاه الى منحنى بنائى ، معمارى ، لكن لكل منهم مدخله المميز .

وكان النحات المصرى محمود مختار ( ١٨٩١ - ١٩٣٤ ) متأثرا بالنحت المصرى القديم ، كما كان مهتما بالرحلة التي قطعها اوجست رودان ( ١٨٤٠ - ١٩١٧ ) فى تماثيله ، وحيثما

انتج مختار تمثال « نهضة مصر » عكس على التمثال خصائص  
فرعونية مجددة . بما يتلاءم مع روح العصر الحديث  
ومقوماته ، فلم يكن نقله حرفيا ، وانما مستبصرا ، حيث بعث  
الخصائص القديمة ، وحركها في قالب يخدم رؤيته المعاصرة  
التي تتلاءم مع الحس الثوري لثورة مصر عام ١٩١٩ ، والتي  
كانت فورانا عارما ، ويقظة وطنية ضد المستعمر الغاشم  
في هذا الوقت ، فجدد مختار بيديه احساس شعب بأسره ،  
ومازال التمثال يحرك وجدان كل مصرى ويذكره بدوره في  
نهضة مصر .

الافادة من نقل التراث في الابداع قضية لا يمكن أن  
تؤخذ بالمعنى الحرفي ، ولكن بالروح الابداعي . ولذلك فان  
تجارب السلف قد امتدت من خلال الزمن مع الفنانين الجدد ،  
وسواء قصدوا ذلك أو لم يقصدوا ، فدومينوكوس الجريكو  
له صداه في أعمال البرتو جياكومتى ( ١٩٠١ - ١٩٦٦ )  
وجورى كليمنت اوروسكو ( ١٨٨٣ - ١٩٤٩ ) ، وقد تأثر  
به بابلو بيكاسو في فترته الزرقاء ، كما نجد صدى لوجوه  
الفيوم ( الايكونات ) في أعمال اميدو موديلباني ، كما نجد  
امتدادا للتصوير الفارسى في أعمال هنرى ماتيس ، والهندسة  
الاسلامية في أعمال كل من بيت موندريان ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ )  
وموريس كورنيلس أشر .

فانتقال الخبرات من جيل الى جيل ، ومن عصر الى غيره ،  
ومن فنان الى آخر تشير الى المشكلة الرئيسية في الابداع :  
كيف نرث التراث ونظل في نفس الوقت مبدعين ؟

يمكن لعصر بأكمله أن يردد ترديداً بغبغابوا عصرأ سابقاً ،  
ويعتبر ما فات قمة القمم التي يستحيل بعدها اضافة ،  
اذا حدث هذا توقف الابداع ، وغرق العصر في تقليد هذا  
أو ذاك دون هضم ، ومعنى ذلك توقف التقدم ، وهو شيء  
مضاد للطبيعة البشرية ، ولنمو الحضارة .

هناك حاجة لحرية في الفكر ، ووفرة في الانتاج ، وبصيرة  
في النقد ، واعادة تقويم ميراثنا من الحضارات السابقة :  
ولأعمال الفنانين الذين أثبتوا وجودهم عبر العصور . حينما  
يكون لنا نظرة معاصرة واعية : فان رؤية الماضي لابد أن تتأثر  
بهذه النظرة . ولذلك كانت تمر عصور ويختفى من محيطها  
رؤية أركان فنية كانت متوافرة ، وتأتي عصور أخرى  
لتكسفها من جديد ، وتعلو من قيمتها ، وتوضعها لأهدافها  
المعاصرة . فالعصر البطليموسي أوجد فننا كان ترديداً هزيباً  
للفن المصري القديم الذي سبقه . أما عصر النهضة  
الايطالى فكان احياء بوجهة نظر جديدة للفن البيزنطى قربته  
من الطبيعة ومن الفنين الاغريقي والرومانى . واسـتطاعت

المدرسة التأثيرية أن تحرر باللغة اللون من الترمت الذي واجهته في القرن التاسع عشر .

### تفوق التلميذ على أستاذه :

وحيثما نعود بذاكرتنا الى طريقة التلميذ التي اتبعت في عصر النهضة الايطالى نجد أن هناك ثمة علاقة بين التلميذ والأستاذ ، أو الصبي والفنان : يبدأ الأول بمعاونة الثانى في كل العمليات التقنية التي تتطلبها القطعة الفنية ، والتلميذ في هذه المرتبة لا يرقى الى مستوى أستاذه ، انه يقلده فقط ، وينفذ أوامره ، أما اذا كان التلميذ ذا بصيرة نفاذة ، فبعد هضمه لكل القواعد ، والأصول ، والتقنيات اللازمة للانتاج الفنى يتفوق على أستاذه . بأن يبدع تعبيرا مجملا بشخصية جديدة مميزة . وهناك قصة مشهورة بين ليوناردو دافنشى وأستاذه اندريا ولافيروكيو . كان ليوناردو يساعد فيروكيو في كل العمليات التقنية المطلوبة . سافر فيروكيو وترك احدى لوحاته ناقصة ، ولما عاد ذهل حينما رأى أن ليوناردو سبقه ورسم فيها ملاكا يفوق في تقاطيعه وتعبيره ما كان يرسمه فيروكيو مما اضطر الأخير أن يطلق التصوير ويركز نشاطه على البحث بعد أن نبذه تلميذه .

وهكذا نرى في عصر النهضة الايطالى امثلة للتفوق  
يجتاح فيها التلميذ أستاذه ، ويعطى التلميذ للبشرية ابداعا  
فريدا ، أقوى حسا ، وتمكنا ، مما كان يلقنه ، ويتعلمه ،  
بالتقليد المباشر من أستاذه . . هكذا تفوق ميكلانجلو بيوناروتى  
على أستاذه دومينكو غيرلاندايو ، وراهايلد سانزيو على أستاذه  
بيروجينو . . وحينما رسم توماسو ماساثيو ( ١٤٠١ - ١٤٢٨ )  
وهو لم يجاوز بعد سن السادسة والعشرين لوحته المشهورة  
« الطرد من الجنة » ( ١٤٢٥ - ٧ ) فى البرانكانشى شابل  
بكنيسة سانت ماريا دلاكارمن بفلورنسا ، تتلمذ على  
هذه اللوحة الجدارية أعداد كبيرة من الفنانين الناشئين ،  
ليستلموها منها الحس الفريد الذى أضفاه ماساثيو على  
لوحته الجدارية الخالدة .

وفى العصر الحديث تتلمذ كل من هنرى ماتيسى ،  
وجورج روده ، والبرت ماركيه ( ١٨٧٥ - ١٩٤٧ ) وهنرى  
شارلس مانجوان ( ١٨٧٤ - ١٩٤٩ ) على أستاذهم جوستاف  
مورو ( ١٨٢٦ - ١٨٩٨ ) ونقد ظل مورو محافظا على نزعة  
الأكاديمية فى حين انطلق تلاميذه بابداعات ملعته ظهرت تحت  
اسم المدرسة الوحشية بزعامة ماتيسى وهم بذلك تقدموا  
بخطوات ابداعية تفوق ما حققه مورو .

ان بين الابداع والتراث علاقة ، حينما تكون ايجابية ، يرتقى الابداع لأنه يحمل في طياته تجارب السلف ، مهضومة ، مرسبة ، ويضاف اليها وجهة نظر جديدة ، أو صياغة مميزة ، أو مدخلا مغايرا ، لما كان مألوفا من قبل ، أما اذا كانت العلاقة سلبية ، فيتحول الابداع الى مجرد ترديد طاقات ، وتقل فيه بروز شخصية المبدع ، ويتحول الى تقليد أكاديمي لتجارب السلف ليس الا ، وحينئذ لا يصح أن نطلق عليه ابداعا . وينبها بيكاسو الى سبل الأعمال المقلدة التي لا ترقى الى مستوى الابداع ، والتي تعوق الرؤية الجديدة ، وتحد من التطور . يقول بيكاسو : « هناك أمثال من الصور تأتي ما أنتجه هذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شابا صغيرا يتبع طريقته الخاصة في التعبير » (٣) وبيكاسو على حق إذ أن ما يعرض في المعارض ما هو الا ترديد لهذا أو ذاك ، وندر أن نجد صاحب الشخصية المتبلورة المميزة . وقد عارض الكاتب أحد أساتذته ذات مرة لما وجدته يمتدح صورة في معرض لا لسبب الا لأنها تشبه ما أنتجه بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) . فما دام الانتاج يشبه ما أنتجه سيزان ، معنى ذلك أن الفنان الناشئ يحاكي سيزان ، فهو حينئذ ليس مبدعا ، ولا يجب أن ينال هذا التقدير .

ويلوح مما تقدم أن جرعة الماضي ضرورية ، بل واجبة ،

لكنها وحدها ليست كافية ليخرج منها الابداع الجديد ،  
فشخصية المبدع ، والهامة ، وقلقة ، وبصيرته النفاذة ، هي التي  
تعيد تجارب السلف بطريقة حية ، مكيفة ، محملة بوجهة  
النظر الجديدة ، وبالتالي فوق ما فات . ان التراث يمثل  
رمادا مع المقلد الميت ، أما مع المبدع فهو جذوة نار ، فيها  
الدفء والحرارة ، والفاعلية المؤثرة في جيل بأسره . والابداع  
المؤسس على التراث يختلف عن الابداع المؤسس على مبدأ  
« خالف تعرف » فالأخير يحتوى على فكرة خادعة في سياق  
التجديد . غالبية قد تكون مختلفة عما تألفه ، لكنها في  
نفس الوقت ليست من القوة لتبقى وتستقر ، مدة طويلة ،  
لأن التاريخ الذي تستند اليه قصير ، وهش ، وهو رامى  
ووقتى ، ويقص ماضى الأجداد العريق . والذين يدعون  
بأن فنانيين أمثال جاكسون بولوك ( ١٩١٢ - ١٩٥٦ ) وواستيلى  
كاندنسكى وغيرهما من التجريديين التعبيريين أبداعوا اتجاهاتهم  
بدون الاستغناء الى تراث - مخطئون ، فرحلة كل منهم الفنية  
تمثل صراعا مع ألوان من التراث مهدت السبل الى كسوفهم  
النهائية التي اشتهروا بها .

## خاتمة :

والابداع في عمومه لا يعالج كمسألة حسابية مثل  $2 + 2 = 4$  . فالفكرة الحسابية التي بعثت بالابداع تمثل شيئاً أكثر من مجموع الأجزاء الداخلة في تركيبه . وفي الابداع في مجال الفن التشكيلي لابد من الاعتراف بشخصية المبدع ، وباستيعاب التراث ، وبرؤية الطبيعة ، وباستلهاام وجهة النظر المعاصرة . ومن خلال هذه العوامل يولد الالهام بالجديد ، الذي له ماض ويحمل الخبرة في نفس الوقت ، فيه شيء من شخصيات الآخرين ، ولكنه يحمل سيطرة شخصية الفنان . الماضي فيه يعاد ترجمته في ضوء فهم مباشر للطبيعة التي هي مصدر الوحي الأصلي للفنان . . وهذه كلها خيوط . . لكن الصياغة النهائية هي التي تعطى الوحدة المبتكرة التي تنوب فيها كل هذه العوامل ، ويصعب علينا ارجاعها الى مصادرها الأولية . انه الانسان المعقد الذي يعمل بشعوره ولا شعوره ، ببصره وخياله ، بحاضره وماضيه ، بدنياه القريبة والممتدة الى آفاق واسعة في الكرة الأرضية لا يحدها حدود . هذا الانسان الذي خلقه الله في أحسن تقويم ، وأعطى له السمع والأبصار والأفئدة ، ليتعلم ، ويكتشف ، ويبدع ، ويعلمنا بابداعاته أن نرى الأشياء التي خلقها الله

ببصيرة نفاذة : نعترف فيها بضعف الانسان أمام قدرة الخالق الأعظم — الله — عز وجل . « أو لم يروا كيف بيديء الله الخلق ثم يعيده — ان ذلك على الله يسير — قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة . ان الله على كل شئ قدير » (٤) .

### المراجع

- ٢٠١ — زكى نجيب محمود ، الأهرام ، القاهرة ١١/٢٦/١٩٨٤ ، ص ١٣ .  
٣ — محمود البسيوني آراء في الفن الحديث . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ ص ١٠٧ .  
٤ — القرآن — سورة المنكوت آية ١٩ . ٢٠٠ .

### مراجع اجنبية

1. Lloy J, Christopher. **A Picture History of Art**, Oxford : Phaidon Press Limited, 1979.
2. Murray, Peter and Linda. **A Dictionary of Art and Artists**, Baltimore, Maryland : Pengwn Books, 1963.
3. **Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art**, Oxford : Phaidon Press Limited, 1977.