الفصل السادس

الابداع والتراث

مقدمة :

تمثل الصلة بين الابداع والتراث قضية من قضايا الفكر المعاصر • فهناك نفر من المفكرين يعتقدون أنه بدون هضم المأثور 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 التى تبرره •

تعريفات :

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

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

وليس كل انتاج أنجز فى الماضى على مستوى واحد من الجودة ، والاتقان . وتحقيق عامل الابداع ، فالبعض 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 المأثور من العادى ، والنادر من المتكرر ، ورفيع 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 نجده يشارك الشعب الذى ينتمى اليه كثيرا من الأمور التى تساعده أن يكون عضوا منتميا 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 ماض حى • الماضى الحى يجد توظيفا جديدا يتلاءم مع

الظروف الجـديدة المتغيرة . أى أن الماضى الحى قوة لمواجهة الحاضر المتغـير .

الشـعوب الجامدة :

وهناك عوائق لهضـم الماضى ، وتوظيفه ، وتجـديده ، أهمها تكرار الماضى على أنه نهاية فى حـد ذاته . معنى ذلك أن تكرار الماضى سيولد شـعبا جامدا يقاوم التطور . ويصف زكى نجيب محمود العالم والمتعلم فى الشعوب الجامدة فيقول : « ان الشـعوب التى جمدت عروقها هى أن العالم فيها أو المتعلم لا يراد له ولا يراد منه الا أن يكون جسـدا قوامه كله بالحروف الأبجـدية وزعت على محفوظات من أقـوال وجمل وكلمات ، وأما دنيا العمل والبناء والانشاء والانتاج فهـذه يتولاها من لم يسـعدهم الخط بحفظ التراث ، فيكون لهم هو الثقافة وهو المرتزق فى وقت واحـد » (١) ويستطرد الكاتب فيصـف الحياة الراهنة فيقول : انها « حياة يراد لها أن تلقى بزمامها الى من لا يملكون الا حافظة وما تخزنه من أقـوال محفوظة » (٢) . وهـذا يعنى أن الحياة فى عمومها قولا أو أداء حينما تركن الى المحفوظ فانها تقاوم الابداع ، وتحد من التطـور ، وتضطر الانسان أن يعيش على ابتكارات غيره ممن سبقوه ، فى ميدان التقـدم .

التقليد كمدخل لنقل التراث :

والتكرار يتحقق فى الفن التشكيلى بالتقليد الحرفى لنموذج من التراث ، وتكراره ، كما هو ، دون ادخال اضـــافة ، والتقليد على هـــذا النحو يسمى بالتقليد المباشر ، أى يتقيد فيه الناقل بالأصـــل المنقول ، على أساس ألا يدخل شخصيته فى هـــذا النقل • الاعتقاد السائد هنا أن هـــذا التراث الذى أثبت نجاحه فى الماضى ، ولذلك فان نجاحه كى يستمر كما هو • وهنـــاك مدخل للتقليد يختلف عن النقل المباشر ، يتضمن النقل من صورة متذكرة عن الماضى • أى أن الأصـــل لا يكون بالضرورة أمـــام الناقل ، وانما يستدعيه بذاكرته البصرية ، فالناقل يقوم باستدعاء صـــور بطريق غير مباشر بشىء مألوف ، أى يقوم بعملية تذكر المرئيات من خلالها يوجـــد بين انتاجه وبين ما يتذكره ، فيأتى حينئذ بصـــورة للماضى أقل دقة من الصورة المنقولة مباشرة ، وعملية الضـــعف هى فى أن الناقل يغرق فى الاهتمام بالصدى التصـــورى لنماذج من التراث السابق • وأحيانا يتولى المعلم عملية تصور الماضى نيابة عن تلاميذه ، ويطالبهم بتقليده حسب ما يشرحه من مخيلته ، وهـــذا أيضـــا عبارة نسخ لواقع متداول بخبرة غير مباشرة • والثلاث مستويات المذكورة قوامها النقل

والمحاكاة : الأولى نموذج مباشر ، والثانية من تصور شخصى للنموذج ، والثالثة من تصـور الآخرين لهـذا النموذج • وفى كل حالة يتم الاستدعاء دون أن تكون لشخصية الفنان دور فى اعادة الصـياغة ، أو القيام باضافة •

ولو كان الناقل دقيقا ، فانه يحافظ على مظهر التراث ؛ أما لو كان غير دقيق فانه ينزل بمستواه الى أشكال ركيكة ؛ ويظهر هـذا عادة عند الحرفيين الذين يطبقون أساليب الفن الاسلامى ، فى المساجد ، وبعض المؤسسات الاسلامية • فعلى قـدر مهارة الناقل يستمر فى المحافظة على التراث • لكن هناك محاولات فى خان الخليلى فى مصر على سبيل المثال ، تبين أن المحاكاة التى تحتاج لصبر وروية ، اذا لم يمنحها الناقل هاتين الصـفتين ، تخرج نتائجه مفككة ، غير متكاملة ، هى فى مظهرها اسلامية ، لكن فى جوهرها ركيكة ، ولذلك فهى تنحـدر بأصول الفن الاسلامى الى شـكلياته •

تعـدد المداخـل :

لكن مع توافر هـذا وذاك أوجد لنا الفن الحديث مداخل لتناول التراث مرتبطة بنزعات فردية ، فجاء الابداع مستلهما من التراث ، ومرتكزا عليه ، ولم يعـد ثمـة تراث واحد منبعا

للالهام لدى الفنانين ، بل أنواع مختلفة من التراث ألهمت العديد منهم ، ولذلك كان ابداعهم اعادة ترجمة للتراث بعقلية حديثة • فالفن الزنجى (النجرو) أثر على كل من بابلو بيكاسو (١٨٨١ — ١٩٧٣) وجورج براك (١٨٨٢ — ١٩٦٣) ونبعت 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 رووه (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 الفنية المبتكرة لكل من واسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ — ١٩٤٤) وراموك دومى (١٨٧١ — ١٩٤٧) وأوسكار لوكوشكا

(١٨٨٦ — ١٩٨٠) تأثيرات مستمدة من تقنية فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ — ١٨٩٠) ومازالت هـذه التقنية ملاحظة حتى أوجد كل منهم لنفسه طريقا مميزا ، فاختفت التأثيرات ، أو هضمت فى سـياق المدخل الجـديد للابداع الذى انتهجه كل منهم .

وفى عصر النهضـة الايطالى كان التتلمذ واضـحا ، كل فنان ناشىء يبدأ من أستاذ يعاونه فى البداية . ويستلهم فيه الأصول ، ويظل تابعا له حتى يستيقظ تفكيره الذاتى ، ويشق طريقه ، فحينئذ نشاهده وله ذاتيته المميزة . حـدث هذا بين ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ — ١٥١٩) وأستاذه اندريا دلافيروكيو (١٤٣٥ — ١٤٨٨) وبين رافاييل سانتى (١٤٨٣ — ١٥٢٠) وأستاذه بيروجينو (١٤٤٥ — ١٥٢٣) وبين ميكلا نجلوبيكوتا روتى (١٤٧٥ — ١٥٦٤) وأسـتاذه اومينكوغـير لاندايو (١٤٤٩ — ١٤٩٤) ، وبين الأصـل فى كل حالة والابداع الجديد مسافة كبيرة ، هى الاضـافة التى جاء بها الفنان ، فغير منهج التراث ، أو أضفى عليه حساً مغايرا للمألوف والمتداول .

وهناك نوع جماعى من التراث يتمثل فى انتاج حضارة أسرها ، حيث يتبلور اتجاه العصر فى صـور مميزة ، وأحيانا يصـعب التفرقة على انتاج الفرد الواحد فى مثل هذا التراث ، ومن بين الأمثلة على ذلك التراث المصرى القديم . وحينما

كان ينقل التراث من السلف الى الخلف ، كان يستعان فى ذلك بشبكة من المربعات ، ليتم النقل الذى يصححه الأستاذ بعد تمامه ليحكم مسايرته للتقاليد • ويلوح أساس مشابه فى تعلم الخط العربى : النسخ ، والرقعة ، والثلث ، والفارسى ، والديوانى ، والكوفى ، فكل من هذه الخطوط له قاعدته الجماعية ، ولا يمكن للناشىء أن يبدع فى هذا الخط دون أن يستوعب القاعدة فى 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 الذى 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 ثقيلا أو خفيفا ، سميكا أو رفيعا ، متداخلا أو منفرجا حسب ما يمكن التصميم •

والفنون القديمة بعامة تعتمد على جماعية التعبير ، منها الفن المصرى ، والأشورى ، والاسلامى • ومعنى جماعية التعبير أن الفنان الناشىء يلتزم بالأسلوب الذى أتبعه السلف ، وأصبح منهجا للجماعة ، فالفن الهندسى الاسلامى يعتمد على الرياضيات ، حيث ترسم الأشكال الهندسية المختلفة :

المثلث ، والمربع ، والمخمس ، والمسدس ، حتى أعقد الأشكال ذات الأضلاع الكثيرة • ولابد لرسم أى شكلا هندسى من استيعاب القاعدة ، والأعقد من ذلك عند وضع الشكل فى ترامى مع أشكال أخرى ، لاحداث علاقة متعمدة 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 الاسلامية تولدت ، وتوارثت ، عبر قرون من الزمان ، حتى أنها أصبحت ملكا للجماعة ، ولكل مسلم اينما ذهب : الى مسجد ، أو أثر اسلامى قلعة أو قصرا ، قرأ فى القرآن أو استوعب مخطوطا اسلاميا ، وتمتد رقعة هذه الأشكال من المحيط الى الخليج •

ان الناشىء الذى يريد أن ينهج منهجا 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 الفردى والجماعى :

قضـــية الابداع والتراث هنا لها مدخلان : أحـــدهما فردى ، والآخر جماعى • المدخل الفردى يبدأ برسوم الأطفال ، وفنونهم عامة ، حيث التلقائية ، وانعكاس سمات الطفولة فى العمل الفنى ، ولهذا المدخل نظمه ودراساته ، التى تعرض لمراحل النمو فى التعبير الفنى من الطفولة المبكرة ، الى المراهقة ، الى البلوغ • ومن خـــلال هـــذا المدخل يأتى التراث تدريجيا ، مع الاطراد فى النمو ، أى أن المشـــكلات التى يعالجها الطفل تعتمد على صـــفات مستمدة من التراث ، لكنها صـــفات كيفت لتتلاءم مع مستوى التعبير ، والمرحلة التى يمر بهـــا الطفل • فالتراث على هذا النحو ليس شيئا ثابتا جامدا موحدا بالنسبة لسائر التلاميذ ، مهما اختلفت الأعمار والمراحل ، لكنه متكيف مع المشـــكلات التى يجابهها هؤلاء الصـــغار ، أى أنه نسبى ، حيث يكون الربط بين مشـــكلة فردية ، وأخرى مشـــابهة ، عالجها السلف بنجاح ، ولا ينتظر من عملية التكييف ، أن تكون النتيجة نقل التراث ، أو الالتزام الحرفى به ، وانما هى الروح التى تولد الشرارة التى ترتفع بالمستوى فى الأداء ، دون فقـــدان 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 خارجى ، وينتهى الأمر بأن يكون سلوك المقلد مشابها لسلوك المصدر الذى يقلده • والطفل الصغير يلتقط أشياء كثيرة فى حياته الأولى بالمنزل ؛ بالتقليد ؛ فهو يحاكى الأصوات ؛ والحركات ؛ والعادات . ويحفظ العبارات ، وينطقها بنفس الطريقة فى المناسبات المشابهة ؛ فهو بالتقليد يرث النطق ، واللغة ، واللهجة ، وفى الرسم يمكنه أن يقلد رسما آخر ، حتى ولو لم يستطع اتقان النقل ؛ لكنه يحاول ، وقد تنجح المحاولة عند نقل رسم طفل آخر • معنى النقل هنا أنه يمتص صفات متوافرة فى رسم هذا الطفل ويعجب بها . فهو بالتالى ينقلها ليضمها الى رصيده ، وهنا تظهر فائدة النقل ، اذ أنه يوسع دائرة الخبرة الفردية ، ويكسب مهارات جديدة • الطفل هنا يعيش بطفيلى على غيره ، أى يمتص الغذاء ممن هو أقدر منه • وليس هناك عيب فى أن ينقل شخص من آخر طالما كان النقل اضافة مثرية لتجربة الناقل • لكن هناك حالات ينتهى النقل فيها الى أضرار ، وتحدث هذه الأضرار

حينما يتخـذ الناقل مما ينقل نموذجا ونهاية توقفه عن التفكير ، وعن الابداع ، فيصبح كالآلة ، يردد فقط ما ينقل ، وأحيانا يتم النقل بعـدم استيعاب ، فينزل المستوى من الجودة التى يتميز بهـا الأصـل ، الى الشيء المحرف بركاكة ، ولا يحمل حسـا واعيا ، فالأصـل فى النقل امتصاص القيمة ، أما اذا اقتصر على المحاكاة بدون فكر أو حس ، انتهى الى عمليات بغبغاوية ، أو أفعال أشبه ما تقوم به القردة ، وحينئذ تتلاشى قيمة التقليد كمدخل للتعلم وامتصاص التراث ، لأن ما ينقل لا يدخل ضمن حصـيلة الناقل ، ولا تتفاعل مع كيانه .

وظاهرة النقل سادت فى عصر النهضـة ، ومازالت تشاهد فى المتاحف العالمية ، حيث يقف الرسامون أمام صـور من التراث وينقلونها بدقة لأغراض مختلفة ، من بينهـا محاولة التعـلم ، واكتساب الخبرة فى أحـكام التكوين ، والتعبير ، والتقنية السائدة . ومازالت تشاهد هـذه الظاهرة فى خـان الخليلى فى القاهرة ، حيث ينقل الصـناع ألوانا من التراث المصرى القـديم ، والاسلامى فى أشغال المعادن ، والابليك ، وهـذا يبين مدى انتشار هـذه الظاهرة كأساس عند الكثيرين لاكتساب خبرات التراث السـابق .

لكن عملية النقل ذاتها ، ومطابقة المنقـول للأصل ، أصبحت

تتولاها المطبعة ، وآلات النسخ والتصوير ، والمسجلات الصوتية ، والسينما ، ولذلك فان النقل الحرفى ، بمعنى ايجاد نسخة اضافية ، من المنقول منه ، عملية فى 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 فى ذاتها ميكانيكية ، ولا ابداع فيها ، أما اذا كان الناقل يضفى شخصيته على ما ينقل ، أى بوجهة معاصره ، أى بعقلية المجدد ، عندئذ سيلاحظ أن شيئا جديدا قد أضيف لعملية النقل ، ألا وهو عقلية الناقل ، وروحه ، وحسه ، وفلسفته • وكم من اخطار وردت فى حكم السلف وأوجد لها المعاصرون معان متجددة قربتها من الناس ، وزادتها قوة •

سأل الكاتب ذات مرة أحد العازفين فى فرقة سيمفونية فى 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 فارقا جوهريا بين عازف وآخر ، ويمكن من طريقة العزف معرفة شخصية العازف ، وقدرته ، ومستواه • والاوركسترا السيمفونى فى مجموعه ، وبعازفين ، قد يخرج اللحن وله طابع ، تبعا لقدرة المايسترو على تنظيم العازفين ، وربطهم بعضهم ببعض • ولذلك فان أداء كل فرقة

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

لقـد قام بايلو بيكاسـو بعـدة محاولات لنقل لوحة ادوارد فانيه (١٨٣٢ — ١٨٨٣) الغـذاء فوق العشب • وجاءت الصـور الجـديدة بطراز بيكاسو المميز ، الذى يحمل شـدة التحريف ، باتجاه بعيد كل البعد عن الالتزام الكلاسيكى الذى انتهجه فانيه • فكيف يمكن تفسير هـذا النقل اذاً ؟ أهو اقتباس ؟ أم رؤية جـديدة مستخرجة من رؤية قديمة ؟ أم تعليق ابداعى معاصر لفكرة مازالت تستحق أن يعاد اخراجها ؟ المهم أن الفنان المتمكن حينما نقل من آخر لا يقل شـأنا . نقل بعقلية الاستاذ الناقد الواعى الذى له وجهة نظر ، فأعاد ترجمة الحقيقة البصرية برؤية مغايرة ، مقصـودة ، تنبض بحيوية جـديدة ، تتفق مع روح القرن العشرين ، الذى ينتمى اليـه بيكاسـو ، لا روح القرن التاسع عشر الذى ينتمى اليه فانيـه •

وحينما نقل فنسنت فان جوخ صـورة السامرى الطيب

للفنان اوجين ديلاكروا (١٧٩٨ — ١٨٦٣) انمـا نقلها معكوسة فى المرآة ، وأخرجها بتقنيته الخاصـة ؛ التى تجمـع بين التأثيرية والتعبيرية ؛ فى خطـوط قوسـية متلاحقة ، ساعدت فى ابراز الصـورة بمغزى جـديد ، فيه شخصية فان جوخ ، ولا يحمل من ديلاكروا الا علامات الأصل البصرى : الحصان ، والسامرى ؛ والرجل الذى يحمـله •

وحينمـا بدأ الاهتمـام بالفن النجرو فى بداية الحركة التشكيلية فى القرن العشرين لم نجـد تطابقا بين أعمال الفنانين فى الحركة التكعيبية وبين الأصـل النجرو ؛ فكان لكل فنان مذاقه ، وهو يعيد ترجمة الرؤية الفنية للنحت الافريقى فى أعماله الخاصـة فى التصـوير ، وفى النحت ؛ ولاح هذا التميز فى أعمال كل من بابلو بيكاسو ، وجـورج بزاك ؛ واميـدو موديليانى • قـد يكون كل منهم قـد استلهم من الفن النجرو الهندسـة ، وحـدة الزوايا ، والتحريف ، وعـدم التقيـد بالنسب الطبيعية ، والاتجاه الى منحنى بنائى ، معمارى ، لكن لكل منهم مدخـله المميز •

وكان النحات المصرى محمود مختار (١٨٩١ — ١٩٣٤) متأثرا بالنحت المصرى القـديم ، كما كان مهتما بالرحلة التى قطعها اوجست رودان (١٨٤٠ — ١٩١٧) فى تماثيله ، وحينما

أنتج 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 فى قالب يخدم رؤيته المعاصرة التى تتلاءم مع الحس الثورى لثورة مصر عام ١٩١٩ ، والتى كانت فورانا عارما ، ويقظة وطنية ضد المستعمر الغاشم فى هذا الوقت ، فجسد مختار بيديه احساس شعب بأسره ، ومازال التمثال يحرك وجدان كل مصرى ويذكره بدوره فى نهضة مصر •

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

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

يمكن لعصر بأكمله أن يردد ترديدا بغبغاويا عصراً سابقاً ، ويعتبر ما فات قمـــة القمم التى يستحيل بعدها اضافة ، اذا حـــدث هـــذا توقف الابداع ، وغرق العصر فى تقليد هذا أو ذاك دون هضـــم ، ومعنى ذلك توقف التقـــدم ، وهو شىء مضـــاد للطبيعة البشرية ، ولنمو الحضـــارة .

هناك حاجة لحرية فى الفكر ، ووفرة فى الانتاج ، وبصيرة فى النقـــد ، واعادة تقويم لميراثنا من الحضـــارات السابقة ، ولأعمال الفنانين الذين أثبتوا وجودهم عبر العصـــور . حينما يكون لنـــا نظرة معاصرة واعية ، فان رؤية الماضى لابد أن تتأثر بهـــذه النظرة . ولذلك كانت تمر عصـــور ويختفى من محيطها رؤية أركان فنية كانت متوافرة ، وتأتى عصـــور أخـــرى لتكتشفها من جـــديد ، وتعلى من قيمتها ، وتوضعها لأهـــدافها المعاصرة . فالعصر البطليموسى أوجـــد فنـــا كان ترديدا هزيلا للفن المصرى القـــديم الذى ســـبقه . أما عصر النهضـــة الايطالى فكان احياء بوجهة نظر جـــديدة للفن البيزنطى قربته من الطبيعة ومن الفنين الاغريقى والرومانى . واســـتطاعت

المدرسة التأثيرية أن تحرر باللغة اللون من الترمت الذى واجهته فى القرن التاسع عشر .

تفوق التلميذ على أستاذه :

وحينما نعود بذاكرتنا الى طريقة التلميذ التى اتبعت فى عصر النهضة الايطالى نجد أن هناك ثمة علاقة بين التلميذ والأستاذ ، أو الصبى والفنان ، يبدأ الأول بمعاونة الثانى فى كل العمليات التقنية التى تتطلبها القطعة الفنية ، والتلميذ فى هذه المرتبة لا يرقى الى مستوى أستاذه ، انه يقلده فقط ، وينفذ أوامره ، أما اذا كان التلميذ ذا بصيرة نفاذة ، فيبعد 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 فى كل العمليات التقنية المطلوبة . سافر فيروكيو وترك احدى لوحاته ناقصة ، ولما عاد ذهل حينما رأى أن ليوناردو سبقه ورسم فيها ملاكا يفوق فى تقاطيعه وتعبيره ما كان يرسمه فيروكيو مما اضطر الأخير أن يطلق التصوير ويركز نشاطه على البحث بعد أن نبذه تلميذه .

وهكذا نرى فى عصر النهضة الايطالى أمثلة 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 دومينكوغيرلانداىو ، ورافاييل 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 البرانكاتشى شابل بكنيسة سانت ماريا دلاكارمن بفلورنسا ، تتلمذ على هذه اللوحة الجدارية أعداد كبيرة من الفنانين الناشئين ، ليستلهموا 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) ولقد ظل مورو محافظا على نزعته الأكاديمية فى حين انطلق تلاميذه بابداعات ملعته ظهرت تحت اسم المدرسة الوحشية بزعامة ماتيس وهم بذلك تقدموا بخطوات ابداعية تفوق ما حققه مورو .

ان بين الابداع والتراث علاقة ، حينما تكون ايجابية ، يرتقى الابداع لأنه يحمل فى 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 أكاديمى لتجارب السلف ليس الا ، وحينئذ لا يصح أن نطلق عليه ابداعا • وينبهنا بيكاسو الى سبل الأعمال المقلدة التى لا ترقى الى مستوى الابداع ، والتى تعوق الرؤية الجديدة ، وتحد من التطور • يقول بيكاسو : « هناك أمثال من الصور تأتى ما أنتجه هذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شابا صغيرا يتبع طريقته الخاصة فى التعبير » (٣) وبيكاسو على حق اذ أن ما يعرض فى المعارض ما هو الا ترديد لهذا أو ذاك ، وندر أن نجد صاحب الشخصية المتبلورة المميزة • وقد عارض الكاتب أحد أساتذته ذات مرة لما وجده يمتدح صورة فى معرض لا لسبب الا لأنها تشبه ما أنتجه بول سيزان (١٨٣٩ — ١٩٠٦) • فما دام الانتاج يشبه ما أنتجه سيزان ، معنى ذلك أن الفنان الناشىء يحاكى سيزان ، فهو حينئذ ليس مبدعا ، ولا يجب أن ينالّ هذا التقدير •

ويلوح مما تقدم أن جرعة الماضى ضرورية ، بل واجبة ،

لكنها وحـدها ليست كافية ليخرج منها الابداع الجـديد ، فشخصية المبدع ، والهامة ، وقلقة ، وبصيرته النفاذة ، هى التى تعيد تجارب السلف بطريقة حيـة ، مكيفة ، محملة بوجهـة النظر الجـديدة ، وبالتألق فوق ما فات • ان التراث يمثـل رمادا مع المقـلد الميت ، أما مع المبدع فهو جـذوة نار ، فيها الدفء والحرارة ، والفاعلية المؤثرة فى جيل بأسره • والابداع المؤسس على التراث يختلف عن الابداع المؤسس على مبـدأ « خالف تعرف » فالأخير يحتوى على فكرة خادعة فى سـياق التجـديد • فالصيغة قـد تكون مختلفة عما تألفه ، لكنها فى نفس الوقت ليست من القوة لتبقى وتستقر ، مدة طويلة ، لأن التاريخ الذى تستند اليه قصـير ، وهش ، وهو رامى ووقتى ، ويقص ماضى الأجـداد العريق • والذين يدعـون بأن فنانين أمثال جاكسون بولوك (١٩١٢ ــ ١٩٥٦) وواستيلى كاندنسـكى وغيرهما من التجريديين التعبيريين أبدعوا اتجاهاتهم بدون الاستغناء الى تراث ــ مخطئون ، فرحـلة كل منهم الفنية تمثل صراعا مع ألوان من التراث مهـدت السبل الى كشوفهم النهائية التى اشتهروا بهـا •

خاتمـــــــة :

والابداع فى عمومه لا يعالج كمسـألة حسـابية مثـل ٢ + ٢ = ٤ • فالفكرة الحسابية التى بعثت بالابداع تمثل شـيئا أكثر من مجموع الأجزاء الداخلة فى تركيبه • وفى الابداع فى مجال الفن التشكيلى لابد من الاعتراف بشخصية المبدع ؛ وباستيعاب التراث ، وبرؤية الطبيعة ، وباستلهام وجهة النظر المعاصرة • ومن خـلال هـذه العوامل يولد الالهام بالجديد ، الذى له ماض ويحمل الخبرة فى نفس الوقت ، فيه شىء من شخصيات الآخرين ، ولكنه يحمل سيطرة شخصية الفنان • الماضى فيه يعاد ترجمته فى ضـوء فهم مباشر للطبيعة التى هى مصـدر الوحى الأصـلى للفنان •• وهـذه كلها خيوط •• لكن الصـياغة النهائية هى التى تعطى الوحـدة المبتكرة التى تذوب فيها كل هـذه العوامل ، ويصـعب علينا ارجاعها الى مصادرها الأولية • انه الانسان المعقـد الذى يعمل بشعوره ولا شعوره ، ببصره وخياله ، بحاضره وماضـيه ، بدنيـاه القريبة والممتدة الى آفاق واسـعة فى الكرة الأرضية لا يحدها حـدود • هـذا الانسان الذى خلقه الله فى أحسن تقويم ، وأعطى له السمع والأبصـار والأفئدة ؛ ليتعلم ، ويكتشـف ، ويبدع ، ويعلمنا بابداعاته أن نرى الأشياء التى خلقها الله

ببصـــيرة نفاذة ، نعترف فيها بضـــعف الانسان أمام قـــدرة الخالق الأعظم ــ الله ــ عز وجل . « أو لم يروا كيف يبدىء الله الخلق ثم يعيده ــ ان ذلك على الله يسير ــ قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشىء النشأة الآخرة . ان الله على كل شىء قـــدير » (٤) .

المراجـــع

١ ، ٢ ــ زكى نجيب محمود ، **الأهرام** ، القاهرة ١٩٨٤/١١/٢٦ ص ١٣ .

٣ ــ محمود البسيونى **آراء فى الفن الحديث** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ ص ١٠٧ .

٤ ــ **القـــرآن** ــ سورة العنكبوت آية ١٩ . ٢٠ .

مراجـــع اجنبيـــة

1. Lloy J, Christopher. **A Picture History of Art,** Oxford : Phaidon Press Limited, 1979.

2. Murray, Peter and Linda. **A Dictionary of Aat and Artists,** Baltimore, Maryland : Pengwn Books, 1963.

3. **Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art,** Oxford : Phaidon Press Limited, 1977.