فرانسواز جيلو

منظور الرسـام

نعلم جميعاً أن الفن لا يُمثِّل الحقيقة. الفن أكذوبة تجعلنا نتعرّف إلى الحقيقة، أوعلى الأقل، إلى تلك الحقيقة التي قُدِّمت لنا كي نفهمها. على الفنان أن يعرف كيف يقنع الآخرين بصدق أكاذيبه.

پابلو پيكاسو، 1947
(حديث بين ب. پيكاسو وف. جيلو)

سألني بعض طلابي «كيف يتأتى لشخص ما أن يعلم أنه يمتلك إمكانية أن يكون فناناً أصيلاً؟...» وكان جوابي «بوسعي القول إن ذلك أمر في غاية البساطة، كم عدد الساعات التي تستطيع أن تبقى فيها وحيداً في اليوم، في الأسبوع، في الشهر، في السنة، طوال فترة حياتك؟... إذا كنت تستطيع البقاء وحيداً طوال الوقت تقريباً، فإن بمقدورك أن تكون رساماً».

كنت أدرك، منذ أن كنت في الخامسة من عمري، أنني أود أن أكون رسامة. وقد قال لي أبي، وكان مهندساً زراعياً، «إذا ما قضيت ثماني ساعات في دراسة القانون، فسأسمح لك بالرسم لمدة ثماني ساعات». وقد التحقت بمدرسة الحقوق، وتابعت الرسم. وحتى في ذلك الوقت، كنت أعتقد أن

الإنسان، إذا ما أراد أن يكون رساماً، فعليه، إما أن يكون رساماً عظيماً، أو أن لا يكون.

في سنة 1941 قررت أنني أريد أن أكون رسامة. كنت وقتها في باريس، وكنت أعيش يوماً بيوم، فقد كانت تلك أيام الحرب، وفي كل يوم كان يمكن أن يحدث أي شيء. وكانت السلطات الألمانية تتفحص اللوحات بحثاً عن محتواها. لذا فإن جُلَّ ما كنا نود التعبير عنه، كان ينبغي أن يكون رمزاً. كان عَقد الأربعينيات من القرن العشرين فترة مأسوية، فقد قُتل كثيرون من خيرة أصدقائي. ولم يكن ذلك من الإثارة في شيء، بل كان مأسوياً.

لو أنني كنت قد التقيت بيكاسو في أوقات طبيعية، لكانت الفروق بيننا أمراً لا يمكن تخطيه. فقد كان هو في أوج حياته المهنية، أما أنا فكنت لا أزال في مستهلها. كنت أقيم معرضاً، وذهبت لتناول طعام العشاء مع صديق في مطعم قريب. كنت أمثّل أحد الآمال الكبرى لدى أبناء جيلي، وأحظى باحترام الآخرين. أرسل بيكاسو طبقاً من الكرز إلى مائدتنا. كانت تلك هي الطريقة التي قدم نفسه بها، وكان ذلك في أيار/ مايو 1943. أصبحت ثمار الكرز رمزاً في رسومه، وإلى جانب الكرز، ثلاثة أقداح. كان بيكاسو يبحث عن طرق لإعادة ترتيب أسلوب رؤيتنا للعالم. لم يكن يلتزم بالحَرْفية، واهتدى إلى أساليب يرمز بها للشخص بواسطة الألوان والأشكال. لقد حدّق فيّ إلى أن أصبحت صورتي جزءاً من تفكيره، وعندها قام ببعثرتها

وإعادة ترتيبها. كانت العناصر هي ذاتها، لكن الترتيب كان مختلفاً، كان أكثر تعقيداً. ومع أن ظِلَّ بيكاسو بقي مرتسماً على لوحاتي لبعض الوقت، إلا أنه لا يمكن القول إنني واحدة من مجموعة بيكاسو من الرسامين.

كان أسلوب تعليمه غير مباشر، فهو يقوم بنقد اللوحات والحديث عنها، ولكنه كان يتحدث غالباً عن أعمال الآخرين، عن مانيه أو سيزان مثلاً. وكان يقول دائماً إنه لا يستطيع التعليق على اللوحة قبل الانتهاء من رسمها. لقد تعلمت من بيكاسو أن أركّز، وألا أفكر بأي شيء آخر.

أصبحت أدور في فلك بيكاسو، وكان ذلك بصورة ما استمراراً لعلاقتي مع أبي، الذي كان قد علمني كيف أناقش وكيف أكون قوية: فالأسوْد لا تتزاوج إلا مع الأسوْد. كان الآخرون يوافقون بابلو على كل شيء، أما أنا فكنت أقول لا بين الحين والحين. عندما التقيته كان عمره 61 سنةً. وبعد أن أنجبنا طفلين قلت لبابلو إنه ينبغي لعلاقتنا أن تتبدل. لم أتمكن من إدراك سبب جهله أن سلوكه اللعوب لم يكن ليروق لي. ساءت علاقتنا، وفي أواخر سنة 1953، استأجرت سيارة وركبت القطار مع طفليّ إلى باريس تاركة ورائي كل شيء. وخلال الفترة 1960 ـ 1964، كنت غالباً ما أرسم في لندن وأعرض رسومي في باريس ولندن.

في أيار من سنة 1969، أقمت معرضاً في لوس أنجيلوس.

كما أنني ذهبت إلى هناك أيضاً كي أنفِّذ بعض الأعمال بطريقة الطباعة على الحجر، ولكنني لم أكمل ذلك، وهكذا عدت في أيلول/ سبتمبر. قلت لأحد الأصدقاء: «إنني لا أريد رؤية أحد من علمائكم، لأن العلماء والفنانين لا ينسجمون» وعندما ذهبت إلى حفل غداء كان الدكتور جوناس سالك حاضراً فيه، لم أتفوه بكلمة واحدة. وقد رأيته مرة ثانية في حفل عشاء رسمي، وكان الأمر مختلفاً هذه المرة. تزوجنا في باريس في حزيران/ يونيو، وأصبح كل منا للآخر ملاذاً حصيناً. دام زواجنا 25 سنة إلى أن وافاه الأجل. كانت حياة تبادلنا فيها الأفكار والآراء بأسلوب بالغ الروعة، فقد كان يتعين علينا إيجاد أرضية مشتركة.

وشيئاً فشيئاً صار كل منا يفكر من خلال منظور الآخر، فقد تحول مكتبٌ في معهد سالك لشهور قليلة إلى استوديو للرسم. وبدلاً من أن أكون محاطة بأصدقاء پيكاسو أو برسامين، كنت أعمل وسط جماعة من العلماء البارزين الذين كانوا يتباحثون في أمور الـ د. ن. أ. DNA والـ ر. ن. أ. RNA والبروتينات. واسترجعت كلمات الناقد الفني البريطاني هربرت ريد إذ قال:

«إن العمل الفني هو، إلى حد ما، حقيقة تجريبية مثله في ذلك مثل تركيب جزيء الكربون، والحقائق التجريبية للعلم هي، كالعمل الفني، مسألة اختيار، أو صدفة أو إلهام».

هربرت ريد، 1960

لقد أصبح الفن والعلم في ذهني طرفين لسلسلة متصلة

يعتمد فيها كلا الطرفين على عناصر الاختيار وعلى موهبة الاكتشاف المفاجئ وعلى الإلهام. وسأقوم بمناقشة طرف الطيف الفلسفي الذي أعرفه أكثر من غيره، ألا وهو الرسم.

إن الرسم، من حيث المعنى العصري للكلمة، يشمل كل ما يقوم به الرسام. وفي هذا الفصل سأتحدث عن الرسم من منظوري الخاص، وسأحاول ألا أعرض سوى بعض الأفكار «شذرات صغيرة» التي آمل أن تثير جدلاً. فضمن نطاق الفلسفة تشعر، ولسوء الحظ، أنه مهما كان الشيء الذي قلته إلا أنه كان يتوجب عليك قول شيء مغاير. ويصدق هذا بشكل خاص لدى مناقشة فلسفة الرسم لأن كل ما يُقال عن الرسم بواسطة الصوت، لا يعدو أن يكون خيالاً أجوف: إذ إن الرسم لغة تتجاوز الكلمات. إن لغة الرسم لغة خفية، إنها مجاز. إن الرساميين يتحاورون، لا شك في ذلك، ولكن باللوحات لا بالكلام.

الرسم فن الصمت

إن من يتحدثون عن فن الرسم غالباً ما يشيرون إلى لغة، ولغة الرسم هذه ليست مجرد انعكاس للكلام المنمق، فاللوحة، عن طريق استخدام الرموز والصور والمشاعر، تحمل رسالة تتواجد على مستويات عدة.

إن الهدف الذي يسعى إليه أي عمل فني هو الكشف عن جوهر العوالم الداخلية والخارجية. ينطلق الرسم من الجمال

ساعياً وراء الحقيقة العارية، وتعريف الجمال عند رسام ما، هو أمر يخص الفنان وحده. والشيء الجوهري الذي يجب إدراكه هو أن الفنان عندما يتحدث عن الجمال، لا يجب بالضرورة أن يكون هذا الجمال لطيفاً أو جذاباً أو حلواً. فالجمال الذي يتوجه إليه الرسامون لا يستهدف الانسجام، بل يرمي إلى التجريد والإثارة والقوة والمبالغة بكل أنواعها. أنا لا أحاول هنا أن أرضي أحداً أو أن أغضب أحداً. ولا أريد أن أقول «إن هذا قبيح» أو «هذا بديع»، فهذا شأن لا يعنيني. فمن منظور الرسام، لا يشكل كون اللوحة باعثة على السرور أو على النفور، العنصر الحاسم بالنسبة له. وفي اعتقادي أن الجمال ليس زخرفاً ولا هو بالشيء السطحي. بل إنه تعبير صادق أو مناسب عن النسق الجوهري للحياة، تعبير قد يكون، أو قد لا يكون، جميلاً بحسب المعنى التقليدي للكلمة، إن الجمال كله والفن كله يعتمدان على إحساس بالنظام.

الفن لغة صامتة، ولكنه أيضاً انعكاس للنظام الكوني. والرمز ليس شيئاً «يصف» الحقيقة. فالدولاب مثلاً يمكن أن يكون رمزاً للحركة. وليس عليك أن ترسم قدمين تركضان لكي تمثل الحركة. المثلث أيضاً يمكن أن يكون رمزاً، وهناك مستويات مختلفة تستطيع تفسيره عندها. أنا لا أعني «الرمزية» بمفهومها الحرفي، بل أعني الأشكال والألوان المتناهية البساطة، التي يمكن لها إثارة أفكار معينة دون أن تقوم بوصف هذه الأفكار.

إن كلاً من العالِم والفنان يسعى إلى إيجاد وتأكيد نظام أساسي يعتبر جزءاً جوهرياً من الطبيعة والكون. ومهما كانت الصور التي ننتجها فهي لا تعدو أن تكون نتاجاً للمنشأ الأصلي للتراكيب، وهو الدماغ. وتكون النتيجة، بالنسبة للفنان، سلسلة من الانطباعات الذهنية المصوَّرة، وهي شكل من أشكال التواصل لا يماثل الأسلوب المنطقي للتحديد والتحقُّق، الذي يلجأ إليه رجال العلم وعلماء الرياضيات، وإنما هو مكمِّل لهذا الأسلوب.

الرموز: حقيقة تشكيلية جديدة

كلمة رمز Symbol، مشتقة من الإغريقية Syn، وتعني مع أو سويةً، و bol، وتعني يرمي، أي أن الكلمة تعني الرمي سوية. إن على اللوحة أن تكون قادرة على تحريك أحاسيسنا، ومشاعرنا وعقولنا. هناك مستويات عدة في لوحاتي، ولكنني لا أجد ضرورة لأن تُفهم جميعاً بصورة عقلانية، يجب أن يتم الإحساس بها لا فهمها.

ولا يتعين على الرمز أن يكون شبيهاً بالشيء الذي يعبِّر عنه، بل يمكن له أن يكون أي شيء. مثلاً، عندما تريد التعبير عن المشي، فإن بوسعك رسم دائرة (لا قدم)، وذلك لأن الدائرة ستدور. وهكذا فإن الرمز، من الناحية المرئية لا حاجة به لأن يكون وصفاً دقيقاً للحقيقة. وأنت إذا ما نظرت إلى الفن القَبَلي الأفريقي، ترى أن نسب شخوص التماثيل ليست صحيحة

من الناحية التشريحية (الرأس قد يكون بالغ الضخامة، والساقان بالغتي القصر، وإلى آخر ما هنالك). بل إن الوضعيات حتى، ليست دقيقة تشريحياً، غير أن التأثير قوي. إن الحقيقة التصويرية graphic يمكن لها أن تتجاوز الحقيقة الحرفية نظراً لقوة العلاقات وقدرتها التعبيرية. وهذه القوة هي مفتاح مهم لفهم أعمال الرسامين المعاصرين.

روح الاكتشاف: معادلة مع المجهول

ما هو وجه القرابة الممكن بين فن الرسم وبين العلم؟ . . . بوسعي القول إنها روح الاكتشاف، ولا سيما في القرن الماضي، وذلك عندما توقف الفنان عن محاولة وصف العالم الخارجي. هنالك الآن طرق عدة للقيام بذلك، فمنذ اختراع آلة التصوير لم يعد الرسام ملزماً بنسخ الواقع، بإمكانه الآن أن يكون ذاتياً تماماً، كما أن بإمكانه أن يكون حراً في اللجوء إلى ما يعتمل داخل نفسه.

وبرأيي أن الرسام هو شخص يضع نفسه في معادلة مع المجهول، كما وأعتقد أن العالِم يجد نفسه، من حيث الأساس، في الوضع ذاته. ما هي المعادلة؟ . . . في المعادلة تكون لديك كميات معينة معروفة سلفاً، حتى ولو لم يجر قياسها، وكميات أخرى مجهولة من حيث تعريفها. أما الحل فهو الاكتشاف والتحري عما يتيح لك أن ترى أو تفهم أكثر من ذلك قليلاً. إن روح الاكتشاف هذه تحمل الفنانين والعلماء معاً ليتجاوزوا ما هو تقليدي نمطي.

منظور متزامن

يتبدى لنا العالم بصورة أرقام.

كراسات ليوناردو داڤنشي، مطبوعات غاليمار، 1942

إن كافة قوانين الشكل الفني تحمل في صميمها جوهر الرياضيات شديدة البساطة.

هربرت ريد، 1960

المنظور هو النقطة الأمثل التي تربط بين وجهات النظر المختلفة. وإذا ما نظرت إلى الفن من منظور تاريخي، بدءاً من الماضي وباتجاه الحاضر، ترى أن هناك تطوراً متوازياً بين الفن في فترة تاريخية معينة وبين العلم خلال نفس الفترة التقريبية. فالهندسة (وهي أحد أوائل العلوم التي ظهرت للوجود) تزامنت مع قيام شكل الفن المصري والإغريقي القديمين، وهو الشكل القائم على نظام من النِسَب. فالشكل البشري، مثلاً، كان يُرسم وفق علاقة رياضية محدَّدة تربط بين أجزائه. فبالنسبة للإنسان، كان الطول إلى الكاحل وإلى الركبة وإلى الكتف، إلخ... يتوزع حسب معدلات تتناسب وباقي الجسم. كانت تلك الأرقام تُحسب وفق متوالية رياضية. لقد جاءت تلك الأرقام إذاً، من الناحية الفعلية، بصورة اكتشافات موازية للاستكشافات العلمية التي حدثت في الوقت نفسه تقريباً في الهندسة وفي الفن المصري والإغريقي القديم. والواقع أن الفنون في العصور القديمة كان يُتوقع منها أن تكون معادلاً بصرياً لكافة المعارف المتوفرة.

هيمنت الرياضيات على الفن الإسلامي، فبالنظر إلى المعتقدات الدينية لم يكن يُسمح لأي تصميم أو موضوع في الفن الإسلامي، أن يكون مرتكزاً على الشكل البشري. لذا فإن كل ما يمت إلى الفن الإسلامي كان رياضياً صرفاً. والأرقام هي أبسط أشكال الفكر وأكثرها بدائية، إنها أكثر الرموز تجريداً.

إن المبادئ الرياضية ـ البصرية للمنظور، التي اكتُشفت من قِبَل فيليبو برونيليتشي قبل سنة 1420 أتاحت للرسامين استخدام المبادئ العلمية للتحكم في الخداع البصري للأشكال والألوان ضمن الفراغ. وقد خاض الفنانون تجارب في مجال توزيع الفراغ تبعاً للاكتشافات العلمية الحديثة وتمكنوا من خلق خداع بصري قوي عن الواقع. وعن طريق وضع مقياس لأحجام الشخوص في الفراغ، وعن طريق نقل موقع الرؤية يميناً أو يساراً على امتداد خط الأفق، أو عن طريق تخفيف التباين اللوني عند المدى البعيد، حاز الفنانون، الذين اتبعوا منهج العلماء الذين كانوا يقومون بالتجارب في مجال البصريات، حازوا أداة بصرية جديدة مهمة، منظور الفراغ. في مستهل عصر النهضة كان الفنانون يخلقون الفراغ عن طريق إجراء حسابات هندسية دقيقة، وقد أوجدوا منظوراً شبه مسرحي في لوحاتهم.

يُعتبر ليوناردو دافنشي مثالاً جيداً لفنان استحوذت عليه روح الاكتشاف. لقد كان مأخوذاً بالتشريح. بل إنه كان يخرج ليلاً كي يجد جثثاً ويشرحها، مع أن ذلك كان محظوراً تماماً في ذلك الزمن. لم يكن يرفض أحابيل الفراغ الوهمي، ولكنه

تحدى «صدق» المنظور المسطَّح المصطنع، فالصدق عنده كان يعني صدق الملاحظة. وهو لم يكن رساماً متميزاً فحسب، وإنما كانت رسومه ترتكز على فهم عميق للعلم الذي كان معروفاً حينذاك. لم يكن التشريح وحده هو الذي أثار اهتمام هذا الفنان، لكنه كان يهتم أيضاً بعلم طبقات الأرض. وفي لوحاته الخاصة بالمناظر الطبيعية، كان يحاول إظهار الحقب المختلفة التي كانت فيها بعض الطبقات في المناظر الطبيعية تتميز عن غيرها، كاختلاف طبقات الطمي عن طبقات الصخور الأساسية مثلاً.

تُعتبر اللوحات التي أبدعها بوسان في القرن السابع عشر بلاغة تشكيلية، ولغته التصويرية الصامتة هي المعادل الرياضي الدقيق لمفهوم نيوتن للفراغ، فالتكوينات الرياضية لهذه اللوحات واضحة دون لبس. وقد أصبح الفنانون القدامى الذين تأثروا بعلوم عصرهم، أصبحوا بدورهم، مثالاً يحتذي به الرسامون الذين جاؤوا بعدهم. فقد كان بوسان مجدِّداً وفق التقليد الفرنسي الكلاسيكي، كما أعلن سيزان عن عزمه على «تكرار بوسان مرة أخرى عن الطبيعة». لقد قام الفنان الذي جاء بعد عصر المدرسة الانطباعية، والذي كان المَعيْن لكثير من الاتجاهات الكبرى في فن القرن العشرين، قام بدور الدليل في المسيرة نحو الأمام.

إن الكثير من الفن المعاصر قائم على حوار لا واع بين الفنانين والعلماء. فقد كان پيكاسو، مثلاً، يعرف العالم

الإنكليزي ديسموند بيرنال، مؤسس علم البيولوجيا الجزيئية. وكان بيرنال، وهو أستاذ في جامعة كامبريدج، مأخوذاً بالأسلوب الذي ماثل به الفنانُ العصري التراكيبَ العلمية، حتى ولو لم يكن الفنان مدركاً للعلاقة بشكل واعٍ. وبالتالي، يمكنك ربط أشكال بيكاسو التكعيبية بعلم البلوريات. تسترجع مارغريت غاردنر، ابنة عالم المصريات المرموق في جامعة أكسفورد الذي رافق إيرل كارنارفون عند فتح ضريح توت عنخ آمون، في مذكراتها (غاردنر. 1988)، ذكرى مجيء بيكاسو إلى لندن لزيارة بيرنال، وتقول: «كان يقيم في هذه الشقة، وذهب بيكاسو لرؤيته هناك، ورسم صورة مَلِك على الجدار. كان جداراً أبيض عادياً، رسم بالطباشير صورة ملك متوّج ثم قال: «إنه يبدو وحيداً»، ثم رسم له ملكة». (هذه اللوحة الآن هي جزء من مجموعة معهد الفن المعاصر في لندن).

وفي اعتقادي أن الفنانين بعامة يهتمون بالإنجازات المهمة التي حققها العلماء في أيامهم، وهم مدركون لها إلى حد ما، ويشعرون أنهم أحرار في استخدام ما يعنيهم من هذه العلوم. عندما كنت متزوجة من جوناس سالك، مدير معهد سالك، كنت أحياناً، ولكن ليس غالباً، أصغي إلى المحاضرات التي كان العلماء الزائرون والعلماء المقيمون يلقونها. قبل نحو عشرين سنة، أثارت اهتمامي محاضرات هوبل وويزل حول التجارب التي كانا قد أجرياها على أدمغة القردة (راجع فصلَيّ بفننغر وستيڤنز). كانا يضعان مساري كهربائية electrodes على

إحدى الخلايا ـ خلية دماغية معينة مرتبطة بشبكية العين ـ ويقومان بتسجيل إشارة عندما كانت تلك الخلية المعينة تنشط للحركة. ومن ثم كان العالمان يعرضان على شاشة أمام القرد، مستطيلاً أبيض على أرضية حيادية اللون، مثلاً، أو دائرة أو مربع أو مثلث، بلون أحمر، على أرضية مغايرة. في اللحظة التي كان الشكل أو اللون يظهر بمفرده، كانت خلايا دماغية معينة تُبدي أعلى مستوى من التجاوب. كما أن اللحظة التي كانت فيها الصورة (المربع، الدائرة، المستطيل) تنتقل من شكل أو من لون إلى آخر، كانت تشّكل محرضاً آخر ينشّط خلايا دماغية معينة. وهذا أمر مثير للاهتمام لأنه يكشف عن أن الرسامين (والمشاهدين) يتأثرون باستجابات بيولوجية تتجاوز قدرتهم على التحكم بها (راجع فصل ستيفنز في الجزء الرابع). إن الفنانين لا يستجيبون لشياطينهم الداخلية فقط!...

العملية الإبداعية: عملية بَلْوَرة

> من هو الفنان برأيك؟... هل هو أبله لا يملك سوى عينين إذا كان رساماً، ولا شيء سوى أذنين إذا كان موسيقياً، أم أنه مجرد حالم تتنازعه أهواء القلب إذا كان شاعراً، أم أنه لا يعدو كونه كتلة من العضلات إذا كان ملاكماً.
>
> بيكاسو، 1945
> من حديث بين ب. بيكاسو وف. جيلو

ليس الفن للحمقى فحسب، للأشخاص الذين لا يقدرون على القيام بأي شيء آخر، كما يعتقد الكثيرون. لكن لغة الفن

هي لغة غير مألوفة على نطاق واسع. أذكر أن بيكاسو كان يقول لي: «إذا كان الناس لا يقرأون اللغة الصينية، فإن ذلك ليس برهاناً على أن لغة المندرين الصينية، ليست أسلوباً جيداً للكتابة، إنها لغة قواعدية ـ فكرية. وما لم تكن عارفاً بالطريقة الرمزية الصينية في الكتابة التصويرية، ماذا يسعك أن تقول ضدها؟...».

إن كل فنان يسعى لأن ينقل رؤيته إلى الآخرين، وتتمتع كلمة رؤيا بالأهمية ضمن مفردات الفنان. ولا شك أن تلك الرؤيا ليست لغة من حيث ماهيتها، بمعنى أن الفنانين لا يستخدمون كلمات. ومع ذلك فإن الفنانين والنقاد على حد سواء يتكلمون عن لغة الفن. ولا شك أن البناء syntax الفني، أي الطريقة التي تُضَم بها الصور، والرموز، الخ... إلى بعضها بعضاً في هذا الإنشاء التصويري، ليس بالأمر الاعتباطي على الإطلاق. فالعلامات الخطية هي علامات ذات تفاعل متبادل معقد. مثلاً، إذا أخذتَ خطاً ما، وكان ذلك الخط أفقياً، فهو خط في وضعية راحة. وما من أحد يستطيع أن يرى ذلك الخط الأفقي على أنه خط ناشط. وإذا أخذت خطاً عمودياً، فعندها يصبح أكثر مدعاة للاهتمام لأنه يكون لزاماً على عينك أن تنتقل بين الأعلى والأسفل. وإذا كان الخط مائلاً أو متعرجاً، فإنه يكون أكثر حيوية. قد يتفق كل الناس معي، ولكن لن يقوم كل الأشخاص بالتفكير في الخطوط، فهي عنصر أولي لدرجة أن كل فنان يعتبرها جزءاً من المفردات الأساسية. وهناك عناصر

أخرى لا تقل جوهرية، المظهر والشكل، والحجم واللون. وعن طريق التفاعل اللوني المتبادل، يقوم الفنان العصري بإيجاد الفراغ. لقد قمنا في الفن الحديث بالتخلي عن اللجوء إلى أية خطوط مائلة للإيحاء بالمنظور. فعن طريق اللون وحده، نجد الوسائل الكفيلة بخلق إحساس بالاقتراب أو بالابتعاد.

أنا فنانة لونية، لكن لوحاتي أثناء الحرب كانت ذات ألوان داكنة. فالأحمر بالنسبة لي يعبِّر عن القوة، أما الأزرق فهو ذو تأثير أكثر هدوءاً. إن الألوان تعبر عن المزاج كما تعبر عن مواقع الأشكال في الفراغ. ويقوم كل فنان بالتعامل ببراعة مع العناصر الأساسية، ومع عناصر أخرى كثيرة أيضاً، كمفردات بصرية وذلك ليقول ما يريد قوله، لأن الرسام يريد أن يمارس تأثيراً على دماغ المشاهد لينقل إليه رؤياه الفريدة.

إن ما يضيفه المشاهد إلى العمل الفني سيكون له تأثير على رد فعله. وتعتمد حقيقة ما إذا كان المشاهدون يكرهون هذا الفن فعلاً على نوع ما يحملونه معهم من «أمتعة» ثقافية يضيفونها إليه. إذا كنتُ مُلِمَّة بالموسيقى، فقد أقوم بقراءة النص الموسيقي قبل أن أذهب لسماع القطعة الموسيقية، ولكني إن لم أكن كذلك، فقد لا أرغب سوى بالذهاب إلى الحفلة والاستماع إلى الموسيقى. إنني لن أدرك كل الخفايا الدقيقة للأمر، ولكنني سأدرك منها ما يكفي لجعل الموسيقى تُحدث تأثيراً علي. ولا يختلف الأمر كثيراً في ما يتعلق بالفن البصري. فكلما كان المُشاهِد أكثر معرفة، زاد ما يتلقاه من الفن.

الحوار مع لوحة الرسم

لقد جاء تطوري كفنانة عن طريق استكشاف الفراغ والشكل واللون والضوء والخط والبُنْية، وأنا أُكِنُّ تقديراً عظيماً للكيفية التي تنجذب بها هذه العناصر نحو خلق التوازن. وعندما يتحقق مثل هذا التوازن، فإن العمل يكون قد اكتسب ما أدعوه بالمنطق الداخلي الخاص به (اللوحة 1)

صحيح أن الفن قد ينشأ عن اللاوعي، ولكن ما إن توضع العلامات على لوحة الرسم، حتى تكتسب اللوحةُ حياة خاصة بها. وما دمت لا تركز إلا على أفكارك أو مشاعرك، أو على ما هو كامن داخل نفسك، وتتأمل كل ذلك برويّة، فإن علاقتك بالموضوع الخارجي تتلاشى. وهكذا، تكمن المشكلة بالنسبة للرسام في جعل كل شيء يترابط بطريقة تكون صادقة مع الذات الداخلية، وأن يدخل، في الوقت نفسه في حوار مع اللوحة، التي هي مادة خارجية تماماً ذات حقيقة ظاهراتية phenomenal خاصة بها. إنني أقرر حجم لوحة الرسم، ولكنني لا أسيطر عليها سيطرة تامة. فهنالك أشياء كثيرة تكون موجودة على اللوحة حتى قبل أن أبدأ برسم أي شيء عليها، مثل تربيع أو استطالة اللوحة. إن هندسة شكل لوحة الرسم مهمة، العلاقة بين طولها وعرضها مثلاً.

وحتى لو كانت لدي رؤيا مسبقة، فإن الرؤيا هي نتيجة، والشروع في الرسم هو عملية. إنني هنا، ولست هناك، ولهذا،

علي أن أجد وسيلة للوصول إلى هناك أن أبدأ من مكان ما. وبمجرد أن أضع أول لون أو أول شكل، فإن كل شيء سيتبع. وبعد ذلك، يتحول الأمر إلى حوار مع لوحة الرسم.

أفكر في خط آخر، في شكل آخر، ربما بمثلث؟... إن ذلك يثير مشاكل أخرى. أي نوع من المثلثات يجب أن يكون: مثلث قائم الزاوية أم مثلث متساوي الأضلاع؟... هل يجب أن تكون له بُنْية؟... ملوّن أم بالأسود والأبيض؟... هل سيختلف التأثير عن تأثير الدائرة الأولى، أو هل يجب أن يكون مختلفاً؟... إن الأحمر هو لون أساسي، هل يجب أن يكون المثلث أصفر أو أبيض أو أحمر؟... كيف يجب أن يكون حجمه، وأين يجب أن أضعه؟...

أنا أرسم بعقلي وجسمي

أنا أبدأ الرسم عادة بأحاسيسي ومشاعري وفي ذهني موضوع ما، حتى ولو لم أكن مدركة لهذا الموضوع بشكل إرادي أو عقلاني، إنه ينبعث عفوياً من اللاوعي. فأنا أضع درجة لونية أو ضوئية غير عادية أو شكلاً، كدائرة أرجوانية مثلاً، وهذا بدوره يقودني إلى شيء آخر. وكثيراً ما أقوم في نفس اليوم بالعمل في ثلاث أو أربع لوحات مختلفة وذلك لزيادة احتمالات التفاعل المتبادل في كل منها، وتفاعل كل لوحة مع الأخرى.

في عملية الإبداع هذه، أستخدم عقلي وجسمي بشكل واع

وعفوي. إن الرسام لا يبدع، في الغالب، لأغراض جمالية فحسب أو من أجل إطلاق مشاعره الدفينة ولكنه يرسم لكي يزيح الستار عن نفسه وعن رؤياه للعالم وليكشف ـ كما أعتقد ـ عن أفكاره ومعتقداته وعواطفه. إن الرسام بوصفه كائناً بشرياً هو تواصل الجسم والعقل.

النظر بعين الفنان

الرسم هو نِتاج خيال جرى إسقاطه projected على سطح متواصل أو متقطع. وعندما أقول «سطح متواصل» فإن فكري يكون منصرفاً إلى رسوم الكهوف في لاسو Lascaux، حيث السطح يشكل جزءاً من المحيط العام. ترى حجراً، فتشرع في وضع علامات عليه. وحتى قرود الغوريلا في حديقة الحيوان تقوم بوضع علامات. لا بد وأن يكون ذلك كامناً في مادتنا الوراثية DNA منذ وقت ليس بالقصير. فقبل نحو 30000 سنة كان الرجال والنساء ـ النساء كن أيضاً رسامات كهوف ـ يعيشون ويتركون علاماتهم في الكهوف أو على سطوح الهضاب. وقد يكون الفراغ المستمر فراغاً على غرار فيلا ميستريز Mysteries في بومبيي حيث يندمج الرسم مع الغرفة. ليس هناك نقطة انطلاق للوحة، فالجدران الأربعة هي جزء من عملية إدخال شعائري initiation لا بد من المرور بها للوصول إلى الكمال. ومنذ عصر المدرسة التكعيبية، أصبح الرسم يُعنى بالفراغ. إن الفنانين العصريين يرسمون على سطح متقطع قد يكون هندسياً (مربعاً، دائرياً، مثلثاً، الخ...) وقد يكون ثلاثي الأبعاد.

روشينبيرغ وجاسبر جونز فنانان معاصران يبدعان أعمالاً ثلاثية الأبعاد، والأمر المحيّر هنا هو أن أعمالهما ما تزال تُعتبر رسماً لا نحتاً. من الناحية المادية المحسوسة، يُعتبر العمل ثلاثي الأبعاد، لكن العقل يتقبل الناحية الفنية فيه على أساس أنه ذو بُعْدَيْن.

إن النظر هو أكثر من تجربة بصرية، والإدراك الحسّي هو أكثر من وظيفة تتعلق بحاسة واحدة فقط. فقد كان هنري ماتيس، مثلاً، واحداً من أعظم رسامي العصر الحديث، لكنه كان يعاني من قصر بصر شديد، بل إنه لم يكن في الحقيقة يبصر جيداً. ومع ذلك فإن لوحاته مليئة بالضوء واللون وبإدراك واع للفراغ والشكل. إن الإدراك البصري يعني أكثر من مجرد النظر بالعينين. كان هنري ماتيس يرى الدنيا حوله عبر اللمس أكثر مما يراها عبر النظر. وفي لوحات مثل «زنابق الماء» (1905)، عمد كلود مونيه، وهو أحد الرسامين الانطباعيين، وأعماله سابقة لأعمال ماتيس، عمد إلى تشتيت الضوء واللون كي يُظهر أن النظر ليس منظوراً ثابتاً بل هو توليفة من تجارب بصرية لا تتسم بالجمود، وإنما بدوام التبدل. إن الرسام يرى بكامل جسمه.

الإدراك الحسّي يعني أكثر من تجربة بصرية مادية صرفة، كما أن الكيفية التي يرى بها الرسام ترتبط أيضاً بأمزجة وعواطف الفنان بوصفه فرداً، وترتبط بعلاقة الفنان بالمجتمع والطبيعة والأشياء والأفكار والمعتقدات. إن المشاعر الإيجابية

هي: النرجسية والاستبطان، introspection والحب وإيثار الغير والمشاركة. أما المشاعر السلبية فهي: الإحباط والغيظ والكراهية والنقد الاجتماعي والهجاء، وحتى المبالغة الساخرة. وهناك أيضاً الطاقة الإيجابية: الدافع الجنسي والدافع نحو السلطة والطاقة الكونية. أما الطاقة السلبية فهي: الصدام والعدوان والتحلل. وعندما أقول هذا إيجابي أو ذاك سلبي، فإنني لا أرمي إلى إصدار حكم أخلاقي، فقد يأتي عمل قوي متماسك نتيجة مشاعر سلبية مثل «كوارث الحرب» بريشة غويا، أو «غورنيكا» بريشة بيكاسو. إن انفعالات الفنان وقوته الداخلية تتفاعل مع القوى الكونية لتضع أساساً لأسلوب جديدة للرؤية يختلف عن المنظور المحدود للعالم العادي، رغم كونه أساسياً بالنسبة لهذا المنظور. إن العثور على أسلوب جديد يعني استخدام التواصل الكامل للعقل والجسم. والمشاعر قد تضلل الرسام لكنه يستطيع، عبر انفعالاته، الانعتاق من عاداته ومن القيود التي تحد انطلاقه ليكشف أعماقاً يتعذر الوصول إليها عن طريق مدرَكاته الحسية العادية.

نحو نظرية جمالية للفن

سأتكلم الآن عن تجربة أشارك فيها تلامذتي. إنني أوضح لهم أنهم عندما يفكرون بالفن فإن ذلك يشبه الإمساك بمنشفة. عليك أن تمد يدك إلى أي جزء يمكن الإمساك به من المنشفة. بوسعك البدء برسم لوحة إما بشيء هندسي، أو بشيء رياضي إلى حد ما، وبوسعك تقسيم فراغ اللوحة إلى عدة أقسام

مختلفة. كما أنك تستطيع أن تبدأ بافتراض من نوع ما يكون تجريدياً ولا وجود له إلا في ذهنك. كل هذا جميل. ويمكنك أيضاً أن تمسك مقداراً معيناً من اللون، ثم تقذف به. ستكون النتيجة عبارة عن فوضى، ولكن بوسعك أيضاً البدء بالفوضى. ما أعنيه أنه ليست هناك طريقة واحدة للبدء بالعمل أفضل أو أسوأ من أية طريقة أخرى. إبدأ العمل وحسب.

إن كل ما يسعى إليه الفنان موجود داخل ذلك الفنان. وهذا هو السبب الذي يجعلني أقول عن الفن إنه نوع من النقاش مع المجهول. ولست الفنانة الوحيدة التي تبوح بهذه المشاعر، وبشكل ما، هنالك شيء، في ما يخص الفن، قد يتجاوز كونه تجريبياً أو عقلانياً. وهنالك حالياً عبارة شائعة تقول إن فن اللاوعي هو فن حقيقي.

في كل مرة يبدأ بها الرسام رسم لوحة، حتى ولو كان قد أبدع لوحة من أجمل اللوحات، فإنه وهو الواقف أمام لوحة الرسم الفارغة يكون قد عاد إلى نقطة الصفر، صفر مطلق. فموهبة اكتشاف الأشياء (عن طريق الصدفة) تلعب دوراً مهماً في الفن. أنا أقوم بتحديد عدد العناصر التي أضعها في لوحتي، وأسعى إلى المحافظة على تركيزي، وإلى البقاء ضمن خطوط حدود معينة. ورغم أنني أحاول بشكل واع ألا أهيم على غير هدى، إلا أن اللوحة ليست موجودة، وبكل بساطة، داخل ذهن الفنان. هنالك شيء آخر يحدث على اللوحة ويؤدي إلى تحويل transform الرؤيا.

عنصر الاكتشاف «وجدتها»!...eureka

اللوحة شيء محسوس: فهي تتمتع بقدر معين من السماكة أو الشفافية. وبالرغم من استمرار التركيز ومحاولة الإبداع ضمن الأطر المحددة، إلا أن هناك كل أنواع العناصر التي لا يمكن تقديرها كمياً. والحل الأفضل لا يتأتى فقط عن طريق البقاء ضمن تلك الأطر. فحتى الرسام الذي تستحوذ عليه فكرة ما ـ أي تشغله فكرة ولا يسمح لأخرى أن تعترض سبيله ـ بإمكانه أن ينظر إلى لوحته ليدرك أن شيئاً ما غير متوقع قد حدث فجأة. بإمكان الإنسان أن يحافظ على تركيزه ويظل مع ذلك قادراً على الجمع بين العناصر بطريقة جديدة، ولكن عليك دائماً أن تتوقع حدوث ما هو غير متوقع. إن المجهول يقبع هناك مختبئاً، وعندما يظهر فإن الرسام يرتقي إلى مستوى أعلى.

وهكذا فإن الرسام يبدأ من مستوى عادي مألوف ويستخدم عدداً محدوداً من الوسائل لكي ينطلق. وعند نقطة معينة، يتشكل شيء ما ويتخذ قواماً فلا تعود اللوحة مجرد أفكار عقلانية، أو مجرد أفكار رياضية أو مجرد تركيب خلية أو بلورة أو إشارة عَرَضية إلى معرفتك الخاصة بفن الماضي أو الحاضر، أو حتى تعبيراً عن رغبتك الخاصة في إبداع هذا الشيء أو ذاك. إن شيئاً ما يبدأ في التواجد، وهو شيء مجهول.

إن كل ما هو قديم يكون مألوفاً ومريحاً. وعلينا دائماً أن نشعر بالغبطة لدى قيامنا بإبداع ما لم تقع عليه أعيننا من قبل، ولكن الحقيقة هي أن الفنان لا يشعر بالرضا. إنه لمما يبعث

على الطمأنينة أن تحمل اللوحة بعض الشبه بعمل رسام آخر، لأن الأمور تبدو عندها سهلة. قد تقول في سرك: «لا يمكن للوحتي أن تكون سيئة تماماً، إذا كانت تبدو شبيهة بعمل ـ رسام آخر ـ على أن يكون معروفاً». وإذا كان ذلك الرسام يحظى بالتقدير، ستحظى لوحتك بالإطراء. لكنك عندما ترى شيئاً جديداً لم يُشاهد من قبل، ولا حتى في لوحاتك، فإن ذلك الشيء يكون غريباً تماماً. كيف يمكن للرسام أن يجد معنى لهذا الإبداع الجديد؟... وكيف يستطيع رسام أو ناقد تقويمه؟... تلك هي المعضلة. إن عنفوان رسام ما وقوته يقاسان بقدرة الفنان على المجازفة بدخول منطقة مجهولة، تتجاوز الإدراك الواعي وتتجاوز ما هو غير موجود إلا في ذهنك، وتتجاوز ما لا يزيد عن كونه جزءاً من لوحاتك السابقة، شيء لا تستطيع التعرف إليه: أي إعادة فهمه.

الكمال في لوحة الرسم

عندما كنت طفلة، كنت كثيراً ما أسأل أمي، «ماذا يوجد خلف لوحة الرسم؟...» وكانت تقول لي: «هل أنت غبية؟... إنها اللوحة نفسها». فأقول: «ولكني أود أن أرى شيئاً هناك على الجانب الآخر، ماذا هناك؟...» إن تاريخ الرسم قائم على الوهم أن لوحة الرسم نفسها تمثل نقطة البدء للفنان. إن الرسم هو شيء يتعلق بالفراغ، وقد كان كل فراغ في الصور الزيتية يبدأ بسطح لوحة الرسم. لكننا بعد أن نقول ذلك، نرى أن هنالك شيئاً بالغ الغرابة في لوحة رامبرانت

«درس التشريح» الموجودة في أمستردام، إنها غامضة، تثير الخوف. كل أولئك الأشخاص المحيطون بالجثة، والجثة مفتوحة. وعلى نحو ما، فإن الجرح في الجسم هو أيضاً عبارة عن جرح في اللوحة، وبإمكان المشاهد الذهاب عبر طبقات اللوحة إلى شيء قائم وراء سطح تلك اللوحة. ولهذا، كنت أفكر بيني وبين نفسي أن شَق سطح لوحة الرسم في لوحة تقليدية، لا يؤدي دائماً إلى تدمير الوهم التصويري، وبخاصة في رائعة رامبرانت.

لقد كان هنالك على الدوام من يرى أنه في حال كون اللوحة تَمسُّ أمراً بالغ الأهمية في العرْف البشري، فإن الوهم المحيط باللوحة يتم اختراقه لينفذ هذا الوهم إلى ما وراء حدود التصوير المجرَّد ويضم إليه حقيقة أعظم. وفي اعتقادي أن هذا هو ما فعله لوسيو فونتانا عندما تحرر من ربقة الأعراف الجمالية الضيقة، التي كانت تقضي أن لوحة الرسم يجب أن تكون نقطة البدء بالنسبة للرسام.

في سنة 1949 قام فونتانا بشق لوحاته وحرقها وتمزيقها لكي يخلق بعداً جديداً للفراغ. وفي اعتقادي أن لوسيو فونتانا عندما أقدم على تقطيع أوصال لوحاته، فإنه إنما حطم تقاليد راسخة طال العهد بها وأظهر أن اللوحة ليست مجرد سطح لوحة الرسم. إن ذلك لا يعدو كونه تصوراً مسبقاً، تقليداً، بإمكاننا اليوم اختراق لوحة الرسم وتحطيم الفروق المصطنعة بين الرسم والنحت. ولدى ابتعاد فونتانا عن التفكير التقليدي،

فإنه عَلَّمنا ما هو أكثر من طريقة جديدة للرسم، لقد كشف أمامنا أسلوباً جدياً للرؤية.

> الفن ليس زخرفاً. عليه أن يكون وجودياً، إنه طريقة ليفهم الإنسان ذاته، وليكون له تأثير على الآخرين يؤدي إلى تغييرهم. إن الناس نادراً ما يتواصلون مع القوى الكونية. وذلك هو ما أحاول فعله. أنا لست معنيّة بأحدث بدعات الفن. أريد أن أحقق قدَري الخاص كفنانة وأن أنجز ما يخطر ببالي بشكل رؤية شاملة.
>
> فرانسواز جيلو، 1993

المشاهد المتفاعل

> ولكن ما الذي يسع المرء أن يُبدعه، إذا لم يُخلَق ليكون شاعراً؟... وإذا لم يكن لك من شيء تبدعه، فعندها قد تبدع نفسك. والخيال هو قوة خلاقة حقيقية منها يتجسد المصير ذاته
>
> أ. س. هاڤنغتون، 1993

إن كل مشاهد يتجاوب بطريقته الخاصة مع عمل فني ما. وبطبيعة الحال، فإن المشاهد يتجاوب بصورة أكثر إيجابية مع فنان متناغم مع منظوره هو. نرى، مثلاً، أن مشاهداً شديد الاهتمام بالمدركات الحسية يتجاوب بشكل إيجابي مع رسام يكون أيضاً شديد الاهتمام بالمدركات الحسية. فلوحة تصوِّر امرأة عارية مثيرة يجري فيها إبراز الجسد للرسام تيتيان، كلوحة ڤينوس أوربينو (1538) ـ التي أضحت معياراً لتقويم أسلوب التصوير الرائع لإحدى العاريات في لوحة «أوليمبيا» (1863) ـ

ستروق للمشاهدين من هذا النوع. غير أن مشاهداً متزمتاً قد يشعر أن قيمه الأثيرة تتعرض للتهديد، ومشاهد كهذا يتجاوب إيجابياً، مع صورة شبه تجريدية تسود فيها الظلال الرمادية للرسام جيمس ماكنيل ويسلر كلوحة «أم الفنان».

هنالك عدة عائلات مختلفة في عالم اللوحات، وقد أسميتها عائلات لأنني رسامة لا مؤرخة فن، ولو أنني أُمثِّل، إلى حد ما، جزءاً من تاريخ الفن. وبإمكانك أيضاً أن تقول، مثلما أقول، إن هنالك عائلات من المشاهدين. الانطباعية هي إحدى عائلات الرسم، والتجريدية الهندسية هي عائلة أخرى. توجد عائلات مختلفة كثيرة من المشاهدين بقدر ما يوجد من عائلات اللوحات. ولا يُمكن إرغام كل الناس على الإعجاب بلوحة ليوناردو «موناليزا»، كما لا يتوجَّب على كل شخص أن يسارع للإعجاب بالنسخة الدادائية Dadaist الخليعة لمارسيل دو كان L. H. O. O. Q، وتعني هذه الحروف لدى قراءتها بصوت عال: «إنها تتحرق رغبة elle a chaud au cul»، وهي نسخة عن لوحة موناليزا وقد أضيف إليها بقلم رصاص شارب كشارب المفتش بوارو ولحية. وفي اعتقادي أن من المهم جداً أن نفهم أنه لا يتحتم على كل فرد أن يعيش حالة من التقمص العاطفي مع كل عمل فني، أو حتى مع الفنانين جميعاً. إن كل عمل من أعمال الفن هو عبارة عن رسالة مودعة داخل قارورة يلقيها الرسام في البحر، ويتلقاها أفراد مُعيّنون دون غيرهم.

في القرن التاسع عشر أصبح المشاهد في غاية الكسل،

لأن أسلوب الرسم في ذلك الوقت، المتسم بالتكلف والمبالغة في الصقل، قد جرد هذا المشاهد من الحاجة لأن يكون فعّالاً. كان الكمال يلف كل شيء لدرجة تبعث على الغثيان، وتحول الناظر إلى مجرد مشاهد أُعطيَ كل الأجوبة دون بذل أي جهد من جانبه. إذاً، ما الذي يقوم به الرسام حالياً؟... إن الرسام، شأنه شأن كاتب القصة البوليسية، يقدم للمشاهد بعض الإيحاءات البسيطة، وفي حال كون المشاهد يتمتع بقدرٍ كاف من المهارة فإنه يستطيع استخدام خياله لفهم النتيجة. أنا سأعطيك 50٪ مما ينبغي عليَّ قوله، وعليك أنت أن تجد الباقي. لقد أصبح الأمر الآن أكثر إمتاعاً، لأن المشاهد لدى قيامه بالنظر إلى اللوحة يكون هو أيضاً قد أبدع شيئاً ما، فالفنان قد أوجد إمكانية التوصُّل إلى ما تعنيه اللوحة. إذاً، على المشاهدين أن يتمكنوا من أن يكونوا في غاية الانتباه، لأنهم إن لم يكونوا كذلك فقد يفوتهم كل ما هو مهم.

هنالك أناس يذهبون لمشاهدة الفن المعاصر وهم يعرفون سلفاً أنهم لن يحبوه. إن عقولهم مغلقة دونه. إنهم لن يعيشوا حالة من التقمص العاطفي مع اللوحات، ولن يروا فيها شيئاً. ومن الطبيعي أنهم إذا ما فكروا بتلك الطريقة قبل ذهابهم، فإنهم لن يستمتعوا بأي شيء!... أما إذا ذهبوا بعقل مفتوح، فقد يتولد لديهم رد فعل سلبي أو إيجابي ـ وقد تجري مناقشة رد الفعل هذا بشكل أوسع في ما بعد ـ لكن ما يدركونه يؤدي إلى شحنهم بالطاقة بصفتهم مشاهدين، وتتحول مشاركتهم إلى

إبداع. وأعتقد أن هذه النقطة بالغة الأهمية، فالرسام لا يعمل في فراغ، إن الفنان يعمل ضمن مجتمع. ويصحُّ ذلك حتى ولو لم يكن الرسام يلقى تقديراً بين أبناء عصره.

في وقتنا الحالي، وفي معرض ڤنسنت ڤان غوغ في أمستردام، يعكف فنانون شباب على ترجمة لوحات مثل «أَكَلَةُ البطاطا» (1885)، إلى تراكيب ثلاثية الأبعاد، وقد تحولت أزهار عبّاد الشمس التي رسمها إلى أيقونات عصرية، كما أن لوحاته يمكن أن تباع بالملايين. لكن غوغ عندما رسم «غرفة النوم في آرل» لم يكن، بالتأكيد، يلقى أي تقدير، ومع ذلك فإن بعض النساء من آرل كن يجلسن كموديلات للوحاته، كما فعل ساعي البريد والجندي المرتدي بزّة السباهي. إن العبقرية التعبيرية لرسامين أمثال ڤان غوغ لم تكن لتصبح ممكنة لولا هذا الحد الأدنى من الإجماع ولولا تلك المشاركة البسيطة بين الآخرين وبين الفنانين الذين قاموا بتصويرهم في لوحاتهم. وعندما تكون موديلات الفنانين من بسطاء الناس فإنهم يكونون أقدر على إسباغ التقدير على الفنان، فقد يعتقد هؤلاء عندما ينظرون إلى ما رسمه الفنان أنهم ربما كانوا يبدون بذلك الشكل.

وهكذا، فإن الفن لن يتطور إلا إذا كان أولئك الأشخاص، الذين ليسوا بفنانين، متفتحي العقول إلى الحد الكافي لجعلهم يعتقدون أن الفن يحمل هدفاً، وأنه قد يجعلهم يرون ما لم يسبق لهم أن رأوه من قبل، كما أنه قد يضيف شيئاً ما إلى معرفتهم بالمجتمع، أو بالإنسان أو بالأسطورة الكبرى،

أو بأي شيء. لقد أصبح الرسم، في وقتنا هذا، أبسط، لكن دور المشاهد هو أعقد منه في أي وقت مضى.

المشاهد كمبدع مشارك

لقد أصبح الرسم فناً يُعنى بالأداء. وكل ما يقوم به الرسام، حالياً، لا يعدو أن يكون البداية. فحال انتهاء اللوحة، يمكن عندها الاستغناء عن الرسام، ما الذي يحدث بعد ذلك؟... قد تَوْدَع اللوحة في غرفة عُلْوية ردحاً من الزمن (لكنني لا أتحدث عن ذلك الآن)، أو أنها قد تُرسل إلى إحدى صالات الفن، أو إلى مكان عام أو إلى متحف حيث يذهب آخرون لاختيار تلك اللوحة دون غيرها. ثم يكتب الناس عنها ويتحدثون بشأنها، ويعيدون تحديد معانيها وفق مفاهيمهم الخاصة لتضاف آراؤهم إلى ما كان موجوداً على اللوحة في الأصل. وعندما تصل اللوحة إلى مرتبة الخلود تصبح عرضة للتحول إلى صورة مطبوعة على قميص قطني، أو لأن تصبح جزءاً من لوحة فنان آخر. وفي أيامنا هذه، أصبح الفن شيئاً يُعاد تحديد معناه وتعاد مناقشته كما أصبح يشكل جزءاً من أداء عام يتطور باستمرار.

يقول الفيلسوف هايدغر (الذي يتحدث عن الفهم البشري)، عندما ننظر إلى منحوتة من أيام الإغريق القدامى، فإن ما ننظر إليه ليس قطعة منفردة من الرخام أو عملاً منفرداً من أعمال الفن، بل إنه كل التاريخ المستمر منذ تلك اللحظة وحتى الآن، إننا ننظر إلى جميع الآراء التي نحملها عن تلك الثقافة

كما نعرفها. وهكذا، فإن المعاني التي لا يمكن تفاديها، والتي أضيفت إلى الموضوع الذي أبدعه الفنان، إنما هي مُضاعفات ومحاولات لا نهاية لها لإعادة تقويم العمل الأصلي. وقد يكون مرد ذلك (وهذا رأيي أنا لا رأي هايدغر) إلى أن العلم صار يعتمد على التفكير والتأمل بينما أصبح الفن تجريبياً لأن الفن لم يعد هو ما يكتشفه الفنان، بل أصبح نتاج إبداع الفنان والمشاهِد.

ربما كان من قبيل الوهم الاعتقاد أن بإمكان العقل البشري الوصول مباشرة إلى المزيد من الإدراك. وكما قلنا آنفاً فإن مُدرَكات فنان ما، ترتكز على ما يراه كل فنان في التطورات التي يحرزها العلماء، وعلى كامل نطاق عقل الفنان وجسده، وعلى التوليف بين ما هو عقلاني وبين ما يُدْرَك بالحدس، وعلى شكل رمزي من أشكال التواصل وهو لغة فريدة دائمة التطور، شأنها شأن سائر اللغات. إن فن الرسم ـ الذي ينطوي على تقليد يرجع إلى القرن الرابع عشر ـ هو فعالية بشرية بشكل جوهري وإلى درجة قصوى. ومع أن على الفنان أن يكون وحيداً كي يبدع، إلا أنه يجب أن يظل جزءاً من المجتمع لأنه، وقبل كل شيء، كما قال مارسيل بروست: «ليس هناك فن بدون عُصاب». فإذا كنا جميعاً نشعر بالتوازن، لماذا إذاً يتوجب علينا قضاء ساعات في ارتكاب حماقات؟... لكن الفنان يجد حلاً لكل تلك الصراعات الداخلية.

إن الفنانين، بحكم وعيهم بالتطورات التي أحرزها

العلماء، ، وبحكم وعيهم بعواطفهم يحملون إلينا منظوراً جديداً ليس بالزخرفي، وليس مجرد طلاء مذهب يزيّن المعارف المكتَسَبة، وليس مجرد شيء تافه بإمكانك الحصول عليه إذا سمح الوقت. لا!... إنه جوهري حتى الصميم لأنه يمس النواحي الأساسية للطبيعة البشرية ـ فيزيولوجياً ونفسياً ـ كما يمس أيضاً الكثير من التفرعات الاجتماعية المختلفة. إنه نوع من الوساطة بين الفرد والطبيعة والمجتمع، إن جاز التعبير، نستطيع من خلاله أن نجد رابطة ما تُغْني خيالنا وتقودنا إلى حقائق جديدة أكثر تعقيداً.

obeikandl.com