الحضور والغياب في الفن التشكيلي من البدائي لعصر النهضة

وصلت إلينا رسالة الإنسان البدائى مخربشة علي جدرانه الكهفية معبراً عن نشاط القنص والقتال وبعض تماثيل حجرية متشكلة لدمي نسائية بها مبالغة في البدانة لمناطق الأنوثة والأمومة (فينوس العصر الحجري).

فرسالة البدائى وصلت إلينا مرسومة ومتشكلة .. أى أن التعبير (الفني) المخطط والمتشكل سبق اللغة المدونة بعدة آلاف من السنين وإن كان هذا البدائى في تلك المرحلة لم يقصد أن ينتج فناً بمفهومنا الحديث ولكن كانت له دافعية لإنتاج نشاط ما.

وندرك أن النشاط الفني يحتوي داخل بنائه بالشكل البسيط رسالة ما .. ذات دلاله ورموز ومعان بلغة الفن أبدعها (الفنان) في مواجهة الآخر .. ليشاركه حالته الوجدانية تارة أو يكشف عوالم جديدة يري الآخر ذاته في مراياها الإبداعية العاكسة.

أى أن العمل الفني عند إكتمال إبداعه تنتهي وصاية الفنان عليه ويتحول إلى كيان مستقل بذاته من خلال بنائه الإبداعي الداخلي ويحيا خاصة في مواجهة الآخر.

ونتساءل علي مدي تاريخ الجنس البشري .. البدائي .. الحضاري القديم والتراثى والمعاصر والحديث وما بعد الحديث.

هل الآخر حاضر أو غائب أو مغيب تجاه الأعمال الفنية التشكيلية وعلي أى مستوي.؟

وهل الفنان كان ممارساً حريته الإبداعية أثناء عملية الإبداع وماهي مساحة التفاعل وعلي أي مستوي ؟.

الحضور: بمعني التواجد المادي والمعنوي والنفسي في مكان وزمان العمل الفني التشكيلي والمشاركة والتشارك بمستويات متعددة أى أن الدال يؤدي إلى دلالة فنية ما .. تتطابق مع معني أو علامة تصل ويتواصل بها هذا الآخر وتجد صدي لديه تاركة مساحة من التفاعل الذاتي الحر مع هذه الدلالة تختلف بإختلاف إنسانية وذاتية الآخر، أى أنه حاضر بوعيه الإنساني والفني بحرية التشارك والمشاركة أو الرفض أو النقد بمستويات متعددة .

فالحضور له سمة التذوق الفني الإيجابي في الجمع بين حالتي الشعور واللاشعور في آن واحد أو كما يطلق عليها (الحالة الوجدانية الكاملة) .. أو كما ذكرها باش BARCH جروس GROSS التعاطف الوجداني الرمزي أو كما قال عنها الفيلسوف العربي (الغزالى) أنها حالة من النوم النشيط وعندما يتأمل المتلقي الآخر العمل الفني برؤيا جمالية وبنفس سمحة بعيدة عن التعصب أو المواقف والتفسيرات المسبقة والمحددة.

بل يترك لذاته حالة التأمل الجمالي يتمكن من الولوج إلى العالم الداخلي للعمل الفني أى الوقوف علي عتبة إحساسه الجمالي ليكتشف قيم جمالية داخلية .. من خلال حالة التأمل الجمالي تلك.

وأيضاَ ندرك أن حضور الآخر التفاعلي يتم من خلال ثقافة راقية تجاه جنس العمل الفني حتي يتمكن من فك وإكتشاف رموزه الإبداعية . ويستطيع الوقوف علي أرض ثقافية متشاركة مع هذا العمل الفني.

ندرك ذلك في العرض السينمائي وخاصة المسرحي وحالة التلقي والتفاعل الإيجابي لدي الآخر (الجمهور).

وبتحليل رأى الباحثة (وولف)(١) في العلاقة بين الثقافة وعملية الإنتاج الفني وكذلك العلاقة بين الفنان ومادته .. (نجد أن الجمهور مثله مثل الفنان له أفكار وقيم تتشكل إجتماعيا وتنتقل بشكل مشابه وكما يتعامل الفنان مع الوسائط التقنية المتاحة وفي إطار مواضعات جمالية محددة، كذلك يقوم الجمهور بقراءة العرض من خلال عمليات تأويلية وسيطة لها محدداتها الجمالية والثقافية.

ولقد أبرزت الدراسات المسرحية منذ نقد بريشت المسرح الطليعي التضمينات الأيديولوجية للشفرات الخاصة بعمليتي الإنتاج والتلقي الثقافيتين، ومثل هذه الدراسات تدفعنا إلى البحث في المحددات الثقافية لأى منتج فني).

وندرك أن من سمات الحضور التفاعلي الإيجابي لدي الأخر (تلك النظرة الشمولية للعمل الفني بحيث لا يري من العمل الفني الجزء دون الكل بل يدرك ويحس ويتفاعل بقيمة العمل كبناء فني شامل فلا يري من اللوحة الفنية خطوطاَ منفصلة عن الألوان أو القيم التشكيلية الأخري .. بل يراها النبلاء عملا فنيا متكاملا من خلال مفردات عناصرها برؤيا شمولية)(٢).

وأخيراَ هناك العائد النفسي من إتزان وثقة في النفس تعود علي الفنان المبدع وأيضاَ علي الآخر المتلقي عندما يعيش تجربة الفنان ويحاول السير علي درب إنتاجه الفني .. فيتم الترابط الفكري والإجتماعي والثقافي بينهما .. الفنان متمثلا في عمله والآخر (فرد او جمهور) وما يتم من تفاعل وتواصل بينهما.

وندرك أن الآخر يتعامل من خلال نظرة إحترام وتقدير للعمل الفني كنتاج وجهد إنساني وتعبير صادق فهو رسالة من الأنا الخاصة بالمبدع إلى (الآخر .. النحن).

فالتذوق الفني التفاعلي يمكن الآخر من الحضور بمستوي راق ينقله من التذوق إلى الإستمتاع الفني .. الذي من أهم سماته العودة لنفس العمل الفني مرة ومرات .. وفي كل مرة يكتشف قيما إبداعية جمالية لم يكتشفها في المرات السابقة وهكذا بصورة متكررة..

وسبب هذا الإستكشاف الجمالي المتكرر .. يرجع تارة للآخر وتارة لبنيان العمل الفني الداخلي وبشكل اساسى لدور النقد الإبداعي الجاد، فالآخر الإنسان الفرد ينمو ثقافياً ونفسياً وإجتماعياً فيدرك أنماط علاقات جمالية لم يتمكن من الإمساك بها في مرات سابقة وهكذا بدوام التطور والنمو الوجداني يكتشف قيماً وعلاقات في كل تفاعل مع العمل الفني .. أما ذلك الاستكشاف الجمالي المتكرر فيرجع للعمل الفني في ذاته لأن من سماته الإبداعية التلخيص، الإختزال، التكثيف، التعقيد والتبسيط الإبداعي ،.. إلخ.

وبذلك لا يفصح عما بداخله من قيم جمالية دفعة واحدة بل يحتاج لعدة لقاءات ومجاهدة ذهنية ونفسية وثقافية وإجتماعية حتي يتمكن الآخر (الفرد – الجماعة) من الولوج لعالمه الجمالي الداخلي .. أى أنه لا يفصح عن جمالياته مرة واحدة ودائما الأعمال الفنية الخالدة تحيا لعدة عصور وتري وتفسر ويتفاعل معها من خلال تأويل وتفسير وتذوق القيم الجمالية لكل عصر .. أى أنها دائما قابلة للتلقي والتفاعل مع الآخر علي العديد من المستويات والأزمنة والأمكنة، فمازلنا نتذوق وننقذ ونكتشف جماليات الشعر الجاهلي والعباسي والأموي وهكذا الأعمال التشكيلية للرواد مثل محمد ناجي، راغب عياد، محمود سعيد، ومحمود مختار ومن بعدهم عبد الهادي الجزار، وحامد ندا، جاذبية سري .. إلخ.

وهكذا كل أجناس الفنون والآداب التي تحولت للعالمية مثل مسرحيات وأدبيات شيكسبير، توفيق الحكيم، يوسف إدريس، طه حسين، نجيب محفوظ، أشعار شوقي، أمل دنقل، صلاح عبد الصبور، فؤاد حداد، صلاح جاهين، بيرم التونسي.

فمرحلة الإستمتاع الفني هي حضور تفاعلي متجدد تجاه العمل الفني تتسم بحرية التلقي اللا محدودة وغير مؤطرة سلفاً.. لأنها تتسم بإعادة إنتاج وتلقي الصورة الفنية أو العمل الفني من خلال أبعاد ذات خصوصية لدي المتلقي باحثاً ومستكشفاً عن دال يؤدي إلى دلالة فنية إبداعية متلمساً كيانه الإنساني بمستويات إيجابية متعددة.

ولا ننسي أن الحضور التفاعلي الحر لدي الفنان ليس علي مستوي ثابت بل دائما مرتبطاً في كثير من الأحيان بتوجهات وإطارات خارجية تفرضها الأعراف والمعتقدات والقيم الدينية للجماعة والقبلية والدولة بشكلها التنظيمي بعد ذلك والتنشئة البيئية أيضاً، أى ان حضور الفنان وتفاعله الحر المطلق اللا محدود متخلصاً من القيود السابقة مرتبط بمجتمع عصره، أى ان مساحة الحضور المطلق الإبداعي دائما تتماشي أو تتصادم مع تلك القيود سلباً وإيجاباً بهامش إبداعي يختلف مع مستجدات مجتمعه المعاصر..

فهل كان الفنان حاضراً مبتكراً أصيلاً .. أم منفذاً لتقاليد وسمات فنية فرضت علي أعماله الفنية وعلي أى مستوي واءم المبدع بين حريته الشخصية والإبداعية ومحاولة تغيبه عن

انطلاقه الإبداعي بحيث تدل أعماله وأساليبه عن شخصيته كإنسان متفرد ومبدع أي نستطيع التعرف عليه من خلال إبداعه الفني وبالتالي فهو حاضر بمستوي إيجابي متحـــرر متنبـــئ بالمستقبل مستشرقاَ افاقاَ مستقبلية لمجتمع عصره .

أما الغياب: بمعني الحضور أو الحياة والتواجد المادي في مكان وعصر العـــروض الفنيـــة التشكيلية أو أمام النموذج الفني الجمالي التشكيلي أو الحيـــاة فـــي تلـــك الفتـــرة الزمنيـــة الحضارية.. ولكن بلا مساحة ذاتية من التفاعل مع ما يقدم .. أى أن حجم حرية القبـــول أو الرفض والتفاعل عدمية لدي المتلقي أو الآخر، ربما يكون الخطاب الفني فـــوقي مقـــدس مطلق بلا مساحة لتأويل مفرداته أو بنائه العام .

فالأعمال الفنية مطروحة للمساءلة فالآخر حاضر ماديا ومكانياَ ومغيبة حريته فـــي التلقـــي والتذوق والنقد بمستوياتها المتعددة، ولا يستطيع إعادة إنتاج الصورة بحرية ذاتية.

أى أن الدال في العمل الفني يؤدي إلى دلالة ثابتة مطلقة بلا أى مساحة من التفاعل الـــذاتي الوجداني المتفرد لدي الآخر، وأحياناَ تختفي الدلالة أو المعني لدي الآخر أى أن الغياب من أهم مظاهره فقد حرية التلقي والتذوق والاستمتاع لدي الآخر بمستوياتها المختلفة.

وندرك أن غياب الفنان المبدع ليس علي مستوي تغييب المتلقي (فرد، جماعة) تجاه الأعمال الفنية التشكيلية بل يأتى غياب الفنان تحت أطر ثابتة تملي عليه وانماطاَ وأساليب وتقاليـــد فنية يمارس إبداعه تحت مظلتها الصارمة فيأتى عمله الفني موجها لرؤيا أحاديـــة التوجـــه فالدال بها يؤدي إلى دلالة واحدة مطلقة والأساليب متكررة جامدة تغيب عنها روح الأبتكـــار والمرونة وأصالة الفنان الذاتية، أى أن الفنان كإنسان مبدع مختف ولا يمكن التعرف عليـــه كفنان من خلال أسلوبه الفني بل تحول إلى منفذ دقيق لما يرضي الآخرين وبالتالي يـــضيع الفنان كإنسان وتغيب في أعماله الرؤي الذاتية الإبتكارية المتجددة التي تعطي مساحة مـــن التأويل والتفاعل الإيجابي الحر لدي المتلقي الآخر (فرد، جماعة) نتلمس ذلك في الحضارات القديمة (مصر، بين النهرين)

فالرسومات المخربشة المكتشفة في كهوف الإنسان البدائي وتماثيلـــه الحجريـــة الـــصغيرة تطرح سؤالاَ ملحاَ هل كان هذا البدائى متفاعلاَ حاضراَ أمام ذلك النشاط الذى نصطلح بإطلاق عليه صفة (الفن) .. غائباَ أو متغيباَ ..؟؟

وقبل الإجابة علي هذا التساؤل نطرح تساؤلاَ في نفس السياق .. مـــاهي دافعيـــة الإنـــسان البدائى لهذا النشاط الفني ..؟

يرجح العلماء أنها مرتبطة بدافع الخوف، الأمتلاك، التسلية، الفهرسة والتصنيف والمعتقـــد السحري، فهذا الإنسان كان يقتات بالصيد لما يقدر عليه من الحيوان أو الطير وما يتـــساقط

من ثمار الأشجار أى أنه في علاقة إستهلاكية وبيولوجية مع الطبيعة، فعندما يرسم الحيوان نراه يتعمد انتصاره عليه وموجهاَ إليه السهام أى صرعه وهو بذلك يمارس نوعاَ من الشجاعة الذاتية أو التعويض النفسي حتي يدرأ هاجس الخوف عنه عندما يلاقيه حقيقة مادية أمامه في الغابة.

واعتقد البدائي ومازال مثله الجماعات المختلفة عن ركب المدنية الحديثة أو (بدائيو القرن العشرين) الذين لم يتماسوا مع التقنيات الحديثة أو لم تطأ أرضهم إطارات السيارات ولم تصل ذبذبات المذياع والتلفاز إلى سمائهم ويعتقد هؤلاء مع بدائيي العصر الحجري أن صورة الشئ سواء المخربشة المرسومة أو المنحوتة المتشكلة ذات الحجم والثلاثة أبعاد أو النحت البارز الشبه مسطح تماثل الشئ نفسة أى أن الرسوم أو التمثال هو البديل المادي للحقيقة.

وربما كان هناك تحذير عن رسم الحيوان والإنسان بدقة فيري (٣) (ريت لو) RIE LOWE حتي لا تحل فيه الروح وتؤذيه وان فنون جنوب أفريقيا ذات مميزات خاصة في نقوشها الطبيعية الملونة ولها علاقه بشعوب أواخر العصر الحجري القديم في شمال أفريقيا وأسبانيا.

فقد وجدت نقوش في أفريقيا لقبائل البوشمن تمثل فيلاَ بأقدام خلفية لحيوان الكركدن (٤) " وقد كان الموتي في مصر القديمة في حاجة إلى الحماية التي ترد في النصوص المنقوشة في القبور، لذلك صورت مقطعة أو مجزوءة إذا لم يكن تجنبها من سبيل، كما كانت تماثيل (الأوشبتي) خليقاَ بأن تدب فيها الحياة فتسرع إلى إجابة الميت يوم النشور إذا دعاها للعمل".

وأيضاَ ذلك الإطار النفسي العقائدي في مصر القديمة كان مسيطر داخل بنيات الحضارة .. فاسم المصري القديم مرتبط بذاته المادية الحقيقية فإذا عرف اسمه الحقيقي يسهل علي أعدائه إيذاؤه بالسحر فالطفل المصري عندما يولد يهمس والديه في أذنه بأسمه الحقيقي ويطلق عليه عدة أسماء في حياته (وهمية) حتي إذا مورس عليه سحر لا يؤذيه.

ويروي أن (٥) إيزيس لم تستطع التسلط علي (رع) إلا حين عرفت اسمه الخفي بعد أن حملته علي البوح به وندرك أن بدائيي القرن العشرين في التجمعات المنعزلة عن الحضارة مازالوا يمارسون السحر علي الرسومات وتماثيل أعدائهم بقصد إيذائهم .. وأنسحب ذلك الهاجس العقائدي علي الموروث الشعبي عندما تصنع دمية من الورق أو القماش ويمارس عليها التثقيب والحرق حتي تبعد الحسد والسحر عن أحبابهم.

ولا غرو أن يمارس البدائي في كهفه ذلك الهاجس برسمه للحيوان في حالة إنهزام معتقداً بذلك أمتلاكه والسيطرة عليه وهزيمته في الواقع الفعلي.

ويرجع عامل الفهرسة بقصد التصنيف لنقل الخبرة إلى أقرانه فهذا الوحش صعب صيده وذلك سهل المنال ثم ربما تلك المخربشات كانت بمثابة خطة هجومية للصيد أو خطة وسيلة إيضاح للتدريب علي القتال في الصباح وان التلوين لإكساب الحيوان واقعية تماثل هيئته الحقيقية فيسهل التعرف عليه والتعامل معه عندما يلقاه.

ووجدت تماثيل صغيرة حجرية داخل الكهوف أطلق عليها (فينوس العصر الحجري) وهي تمثل إمرأة بدينة متضخمة فيها مناطق الأنوثة والأمومة أى في حالة حمل دائم ووجد منها في كهوف مورافيا، ألمانيا، جنوب روسيا وسيبريا وجنوب فرنسا وإيطاليا محفورة من خام العاج وأخري من الحجر الجيري في لوسيل LAUSSEL بجنوب فرنسا.

وبعض هذه التماثيل وجد بها ثقب أى كانت تعلق كتميمة داخل الكهف أو هي رمز للمعيار الجمالي للمرأة التي تسكن خيال البدائي في ذلك الزمن البعيد لأنها تلبي حاجتة المباشرة في كثرة النسل والعدد وبالتالي السيطرة علي المكان وقهر الحيوان والغرباء أى انه مارس بدون أن يدري نوعاً من (الحداثة) عندما حلم بمعيار جمالي غير موجود ولكنه أوجد له تشكيلاً مادياً حديثاً من خياله وأحلامه البسيطة.

كما أنه مارس (المعاصرة) عندما سجل نشاطه المعاصر في الصيد والقنص والسحر وعراكه مع الآخر من بني الإنسان حيث وجد في جنوب أفريقيا رسم يوضح قبائل (الكافر) الزنجية تطارد الماشية التي سرقتها من قبائل البوشمن مسجلاً بذلك علاقته وصراعه مع الآخر بعيداً عن نشاط الصيد والقنص والرسوم ذات الخلفية السحرية أو الجنسية .

أى ربما تلك الرسومات أراد بها أن تكون ذاكرة ابدية لنشاطه ليتواصل مع الأحفاد والآخرين، ونجح في ذلك لأنه عاش في كهوف حجرية وكانت أدواته من الحجر ونشاطه خربشة علي الحجر ووصلت رسالته الحضارية إلينا بالرغم من بعد الزمان والمكان بيننا وبين عالمه البدائي ساعد في ذلك خامة الحجر.

ودافع التسلية والترفيه يرجحه العلماء من منطلق إتجاه البدائي إلى تلوين رسومات الخربشة بعد تخطيطها علي جدران كهفه المظلم المضاء بالمشاعل فأتى بالأبيض من الحجر الجيري والأسود من بقايا العظام المتفحمة أو من ثاني أكسيد المنجنيز والأحمر من أكسيد الحديد المعروف بحجر الدم (الهيماتيت) والأصفر من الليمونيت.

وقام بخلط تلك الألوان بالشحم الحيواني وشغل تجاويف مخربشاته بها محاولاً دون أن يدري ممارسة تحسين أو تهذيب أو (تثقيف) رسوماته بحيث تبدو في معيار جمالي ربما.

أو يقصد أن تكون أشكال الحيوان والطير والإنسان أقرب إلى هيئتها الحقيقية في الغابة كما أنطبعت علي شبكية عينه عندما تماس في عراكه معها..وربما ليحذر النساء والأطفال منها .. وبذلك لانري رسوم الأسماك بالرغم من حياته بجوار الأنهار.

وذلك الرأى يختلف مع مارآه العالم (ريت لو) أن البدائي تعمد عدم مطابقة الرسم للحقيقة خوفاَ من أن تحل بها الأرواح وتؤذيه والبدائي في مجتمع البحيرات لجأ نسبياَ للزراعة وصناعة السلال والمنسوجات ونجح في تدبير سكن يرتفع فوق أعمدة فكان أول نموذج لحضارة ذات اتجاهات علمية.

فقد ظهرت في بريطانيا (٦) "كثبان كئيبة من الحجارة– المنهير، الدولمن الكروملخ. التي لم يعرف سرها بعد، وإن كان لا يمكن أن تعني إلا انبثاق الروحانية المتلائمة مع قسوة الحياة.

ظهر (القرين) وهو الشكل الأول للروح خلف (الشبح) المادي للكائنات والأشياء (وبعدها أصبحت الروح تمثل جانباَ هاماَ من حياته وأصبح الشكل ممجوجا ملوناَ لأنه مأوي للأرواح الشريرة، ويرجح د. ثروت عكاشة (وقليلاَ ما نجد بين قناص الوعول من له صورة ذات طابع طفولي بحت وإن وجدت فلن تكون غير محاكاة سقيمة من شخص حاول أن يقلد فنان القبيلة وهو يرسم أو ينحت).

حيث تأتى إلينا أقدم الأشكال الإنسانية المنحوتة (فينوس ويلندروف) وهي لفنان بدائي راق الإحساس بمعيارنا الجمالي الحديث.

ولجأ إلى عامل التسلية الفنية فى تسجيله الماموث ودب الكهوف والبقر الوحشي والجواد والوعل وهي في حالة راحة وسكينة أو هاربه من القناص وأحياناَ رسم القناص بجسده العاري المكسو بالشعر وممسكاَ بالسهام والحراب ورسم تصاوير لها سمة التأمل الجمالي الهادي فنري في كهف (توك) في البرانس نقشاَ لذكر الرنة يقترب من أنثاه وأيضاَ نماذج من الصلصال لذكر حيوان (البيسون) يطار أنثاه وحيث وجد في جنوب أفريقيا رسم يوضح قبائل (الكافر) الزنجية تطارد الماشية التي سرقوها من قبائل البوشمن مسجلا علاقته وصراعه مع الآخر بعيداَ عن تسجيل عالم الصيد والقنص الحيواني .

وتظهر تدريجياَ أهمية ساحر العشيرة الذي يدعي بالغريب من الفعل والمعجز من القول سيطرته علي غضب الطبيعة وترويض الحيوان وقهر الأعداء .

ففي كهف الاخوة الثلاثة بفرنسا بفرن LES TROLLS FRERES(٧) صورة لرجل متنكر في جلد حيوان ورأسه وربما كان هذا قناعاَ تنكرياَ يضعه الإنسان في الطقوس وذلك الرجل يحتل مركزاَ هاماَ في الحائط ليلفت له الأنظار، وربما كان هذا الشخص هو ساحر الجماعة نفسه وبهذا كانت الكهوف ذات الرسوم والنقوش أماكن مقدسة أو بها قوي سحرية

ربما فندرك أن الكهف أصبح مكاناً للإستقرار وما به من نقوش ويقابل تماثيل توحي بحياة اجتماعية تعاونية.

وكان الفنان البدائي في العصر الحجري الحديث يرسم أشكالاً تخطيطية لتمثل الأشخاص إما للفكاهة وإما خشية أن تحل بها الروح لو انها رسمت بدقة (٨).

وفي كهف شمال أسبانيا وجنوب فرنسا صور لرجال يتسلقون شجرة لجمع العسل البري أو يرمون وعلاً بالقوس أو يتحاربون وتمثل أيضاً مجموعة من النساء يرقصن حول شاب عار.

ندرك بسهولة ان هناك دافعية للتسلية والتفاعل مع الحياة من خلال حضور إيجابي لدي البدائي من منطلق تفاعله مع الطبيعة سواء مستهلكاً لها أو متفاعلاً منتجاً زرعاً جامعاً للحبوب برؤيا اقتصادية فحضوره من خلال دافعية إيجابية متطورة مع تطور الحياة من حوله.

ولجأ البدائي إلى أسلوب الفهرسة والتصنيف .. أو نقل الخبرة للآخرين فلجأ إلى رسم تجريدي لعدد كبير من القرون ليدل علي عدد القطيع وبعض الصور تمثل ساقين فقط للحيوان بخطوط دقيقة وأحياناً يلونهما.. وظهرت أيدي بشرية منطبعة علي جدار الكهف بعد غمسها في مادة ملونة، وكان يرسم الشئ طبقاً لأهميته فالسيقان الطويلة توحي بالسرعة والضخمة بالقوة.

ويري أن ظهور مدرستين للفن البدائي في كل من جنوب وشمال أفريقيا وجنوب أوروبا وأخري في شمال أوروبا حقيقة مؤكدة.

ولا تغفل تعمد تلوين الحيوانات ورسمها مظللة لسهولة التعرف عليها في الغابة ودافع المعتقد السحري واضح في نقوش كهف الاخوة الثلاثة بفرنسا(٩).

وتدل طرق الدفن في وضع يشبه وضع الجنين في رحم أمه حيث بعضهم ربما يعتقد في البعث بعد الموت فقد دفنوا معه أدوات صيده وأهتمامهم بتماثيل النساء والجنس والولادة كانت إرهاصاً بظهور فكرة الروح وانها تحل في الأشياء الاخري (التوتميةTOTEMIM التي تربط روح أفراد المجتمع بروح الحيوانات والطيور والنباتات والظواهر الطبيعية) وندرك أن طقوس الرقص والجنس كما هو منقوش في كهف كوجول COGUL بأسبانيا مهدت لظهور الطقوس السحرية لإكساب قوة تفوق الآخرين أو يواجه غضب الطبيعة والبيئة، فنجد أن أدوات الإنسان البدائي الكبري في تقدمه وتطوره والتي نقلته من عالم الحيوانات إلى عالم فريد خاص به لا يشاركه فيه مخلوق هي (قامة منتصبة، يد صانعه، مخ تام، لغة تواصل) .. وربما كانت الرسوم الكهفية هي لغة التواصل للتفاعل الإجتماعي

والتواصل بين الأجداد والأحفاد لأن البدائي وصلت إلينا رسالته مرسومة فنياً وليست لغة أبجدية حروفية .. أى أن الرسوم سبقت اللغة المدونة فكان الفن هو الوعاء والإطار الحضاري الذي دون فيه نشاطه وحياته علي خامة الحجر والصخر بإيجابية الحضور مع الحياة من حوله.

والتفاعل من خلال الجماعة وأحلامها وواقعها المعاصر .. وتأكد ظهور شخصية (الفرد) الفنان الذي يستطيع بمهارة تشخيص المرئيات أفضل من الآخرين وبعد ظهور شخصية ودور الفنان نري بعض الرسومات الطفولية ذات الرؤيا الضعيفة لمن كان يحاول أن يقلد ذلك الفنان في رسوماته الكهفية.

فهل نفذ الفنان البدائي الذي هو في نفس الوقت قناصاً نشاطه بتخطيط مقصود ..؟ أى مارس نوعاً من الرسوم التمهيدية (الاسكتشات) للواقع المرئي قبل أن يخربش رسوماته علي جدران الكهف؟ فقد وجد العديد من الصور المحفورة علي العظام وقرون الوعول وعلي مقابض الحراب وعلي العصي الحربية فوجد نقشاً يمثل (ماموثين) يواجه أحدهما الآخر ..

وارجع أن تلك الصور المحفورة علي ادوات القنص الاستعمالية أو العظام والقرون ربما كانت تخطيطات تمهيدية لمشروع الرسوم الضخمة التي سوف ينفذها الفنان عندما يأوي إلى كهفه .. أى أنه مارس الفن بتخطيط واع ومقصود .. لأنه عندما أراد أن يضاهي واقع الحيوان رسمه هو وعندما رغب في تحريفه أو رسمه بشكل خرافي نفذ ذلك لضرورة الأولي للفهرسة والتدريب مثلاً والثانية لخوفه من أن المضاهاة الحقيقية ربما تحل بها الأرواح وتؤذيه، أى أن الفنان يعي أنه يعي بما ينفذه وهذا لا ينفي صفة التعبيرية والانفعال المحموم في كثير من أعماله وذلك لطبيعة صراعه مع البيئة .

وهل تعود البدائي تخزين المرئيات داخل وجدانه عن طريق شبكية عينه وعند عودته يجترها علي جدار الكهف .. ؟ ذلك واضح في رسومات عراكه وصراعه مع الآخر من بني جنسه وأيضاً في رسوماته عن سلوك الحيوان في حالة التزاوج أو الغزل، ورسوم الرجال يجمعون العسل البري ورسومات الرقصات الجنسية بين نساء ورجال أى أنه رسم موضوعات لها سمة التأمل والحضور الذهني وأيضاً يستدعيها من مخزونه الذهني ويخطها برؤياه الخاصة .. أى أن الصورة الفنية لديه لها مراحلها المنطقية التي تؤهلها للوقوف علي عتبة الإحساس بالعالم الجمالي الذي يحياه فنراها أولاً فكرة وثانياً مادة وثالثاً فعلاً .. أى أن الفكرة بدأها ويتفاعل معها سواء سجلها سريعاً علي قطع العظم أو القرون أو أحتفظ بها كمرئيات في خياله وتعود استدعائها بعد ذلك ثم المادة الخام يجسدها مادياً عليها وبذلك

يكون قام (بالفعل) الفني الواعي مستعيناً (باللاوعي) عندما يجتر تلك المرئيات السابقة المنتهية زمنياً ومكانياً.

ونخلص من ذلك أن البدائي في تناوله لنشاطه الفني متمثلاً في رسوم الحيوان والإنسان والطير وحتي في صناعة أدوات صيده من سهام ونبال وشظايا صخرية سواء مضاهياً لها او ممارساً نوعاً من التحريف المقصود فهو حاضر بفاعلية التلقي والتحاور مع معطيات عصره منشئاً معادلاً موضوعياً لإحساسه تجاهها سواء كان دافعه الخوف والامتلاك، التسلية، الفهرسة والتصنيف ونقل الخبرة أو الهاجس السحري .. فنراه حقق لذاته توازناً تفسيرياً واجتماعياً وأيضاً اقتصادياً مع بيئته وخاصة عندما تحول من جمع الغذاء واستهلاكه إلى الزراعة وإنتاج الغذاء وتخزينه وتدجين الحيوان والطير وعرف ملكية الأرض وما عليها وظهور الوظائف من حراسة ودفاع وزراعة وساحر يؤصل لديه غريزة البقاء ومواجهة الغيبيات البيئية والطبيعية من حوله.

فندرك أن نشاطه الفني جاء صدي لإعتقاد الجماعة بمساحة من حرية التفاعل والتحول السريع مع متغيرات الطبيعة التي بدأ في التفاعل الإيجابي معها

والمتلقي لا يختلف عن فنانه البسيط الذي أوكلت إليه الجماعة مهمة التعبير عن وجدانها وعاصرها وأحلامها ومعتقداتها .. فالمتلقي حاضر متفاعل برؤيا إيجابية مع النموذج الفني الجمالي النفعي المتوائم مع رؤيا الجماعة وأيضاً لدي الفنان مساحة من الحرية في أسلوبه الفني فلا نري ثباتاً للنموذج الفني أو أسلوب التنفيذ بل هناك حراك تعبيري لدي الفنان وأيضاً لدي المتلقي في عالمهم المتحرك بإيقاع العصر الحجري حيث لم ترتبط بعد سلطة الحكم بالمعتقد الديني الصارم المؤطر بقسوة للحياة الإجتماعية والإقتصادية .. التي أتت في الحضارات القديمة علي ضفاف الأنهار بل لعدم ثبات وسطوة المعتقد السحري وسيطرته علي الجماعة تفاعل المتلقي بمساحة من حرية الحضور مع واقعه وأحلامه البسيطة.

فالحضارات القديمة في مصر أرض بين النهرين، الشام كان حضور الآخر (فرد – جماعة) له الإطار المقدس في نمط طقسي للعبادة أى أن الفن التشكيلي من خلال معمار المعبد يؤدي دوراً ذا تأثير إيجابي ومتفاعل مع النحن أى أن الدلالة واضحة لدي الآخرين لأنها مؤطرة مطلقة وعلي درجة عالية من الإحساس المقدس أي ليس له حرية إعادة إنتاج الصورة المرئية الحقيقية في خياله إلا بما تمليه عليه الثوابت المطلقة المقدسة.

وتختلف تفاصيل المطلقات الطقسية من حضارة إلى اخري في حين ندرك بمصر القديمة عبر الفنان في حضارته عن فكرة الخلود .. ومايتبعها من تأليه الملوك وجعلهم من نسل الآلهة والحفاظ علي جسد المتوفي فلجأ إلى فن التحنيط وإقامة المقابر الحجرية الضخمة لتحافظ

علي المومياات لإعتقادهم بأنها ستبعث بنفس جسد المتوفي فنفذ الفنان تمثال داخل القبر بالحجم الطبيعي لتسكنه الروح عند عودتها في حالة فقد أو سرقة الجثة المحنطة وهذا التمثال في سن الشباب حتي يبعث المتوفي شاباَ حتي لو كان عجوزاَ فكل الأعمال الفنية من رسوم ملونة داخل المقبرة ورسوم غائرة خارجها بمعابد الآلهة وأخري للملوك تؤصل لفكر الخلود الأبدي المطلق.

في حين أن فن بلاد مابين النهرين بحضارة سومر، بابل آشور، لم يعتقدوا في البعث بعد الممات فلم يلجأوا إلى تحنيط الجثث أو تشييد المقابر الحجرية ولم ينفذوا العمائر الضخمة لعدم توافر خامة الأحجار الصلبة في بلادهم فعرفت بحضارة الطين أو الفخار فنفذوا كل مخلفاتهم الحضارية بالصلصال اللين حتي الآلهة نفذت بشكل صغير من هذه الخامة وعرفت بالآلهة القابلة للحمل وانتقلت من بين النهرين من طريق القوافل للجنوب في الحجاز (المدينة المنورة، مكة المكرمة، اليمن) بعد ذلك في العصر الجاهلي ...

فالهوس والتقديس المطلق الديني لدي المصري القديم لم يوجد بنفس الدرجة لدي إنسان بلاد النهرين فكان المواطن بسوق أو مدينة (أور) يمكن أن يترك تمثال الآلهة الخاص به في المعبد يتعبد بدلاَ منه ويمر عليه في آخر النهار ليعود به إلى منزله..

في حين أن الآلهة في مصر لها معابدها الضخمة ومدن وقري كاملة لخدمتها وتقديم الغلال والقرابين في أوقات وأعياد محددة ومتكررة يسيطر علي ذلك النظام المطلق الصارم طبقة الكهان الذين أستطاعوا السيطرة علي كل شئ بما فيها أساليب الفنون التشكيلية فثبات الأسلوب الفني بشكل واضح لعدة آلاف من السنين جاء لثبات العقيدة الدينية فنجد أن رجال الدين الكهان (أمموا) الفنان المبدع في الحضارة المصرية القديمة لصالح المعتقدات والطقوس الدينية.

فالمبدع كان مرغماَ علي تنفيذ أسلوب فني وثابت يتفق ورؤيا رجال الدين والمعتقد الثابت أى الفنان كان مبتكراَ مبدعاَ ولكن حريته الإبداعية مكبلة وموجهة ندرك ذلك عندما سقط الحكم السياسي بغزو الهكسوس مصر فظهرت الموضوعات الشعبية والفنية المتحررة التي تعبر عن النشاط الاجتماعي بحرية راقية وأيضاَ عند إلغاء عبادة (آمون) علي يد الفرعون المتحرر (إخناتون) رأينا الإبداع المتحرر والجرأة، تنفيذ الجسد البشري للملك وعائلته بما فيها من عيوب تشريحية وفي اوضاع حياتية طبيعية وغير مألوفة أى أن حرية الإبداع كانت مكبلة نتيجة تأميم الفنان لصالح المعتقد الديني بمصر القديمة بما ترتب عليها إختفاء أسم الفنان من علي الأعمال الفنية التشكيلية لمحاذير عقائدية وجنائزية ورضي الفنان بهذا الدور المهمش لأنه يلبي ويتفق مع العقيدة الدينية المطلقة .

فندرك أن حضور الآخر في الحضارة المصرية القديمة مغيباً لإختفاء مساحة التفرد الـذاتي في التلقي الحر.

وكانت الأعمال الفنية المسرحية تتم في سرية دينية لا يشاهدها إلا الملك والأمراء والكهنة.. فالآخر(الفرد، الجماعة) كان غائباً مجبرا.

(فنشأة المسرح في مصر قديماً تسبق نشأته عند الإغريق القدماء فالمسرح المصري عاش مرتبطاً بالدين ملازمة الظل لصاحبه حتي إذا ما اختفي هذا الدين من الحياة المصرية اختفي معه المسرح وعلي العكس من ذلك كان المسرح اليوناني الذي لم يلبث بعد أن نشأ مع الدين أن استقل عنه وعن المعبد من أجل ذلك لم يتأثر بتأثره وامتدت حياته من بعده)(١٠)

فكان الغياب مركباً من جهة الفنان المكبل إبداعياً من رجال الدين وأيـضاً الآخـر لإرتبـاط الفنون التشكيلية بالمعتقدات الدينية المطلقة غير القابلة للتفاعل والتأويل المتحرر..

أما الحضارة الاغريقية فنري الدلالة الفنية التشكيلية والأدبية والموسيقية والمسرحية لهـا مساحة من التلقي الذاتي لدي الآخر مما اطلق عليها (حضارة إنـسانية) لأن حريـة الفـرد أصبحت معاشه فله الحرية في الذهاب لمشاهده مسرحية تراجيدية أو سـماع موسـيقي أو متابعة مناظرة بين افلاطون وأرسطو في جامعة أثينا أو التمتع بمباراة المصارعة الحرة في ملاعب المدينة فله الحرية في التشيع أو الألتفاف حول بعض الفلاسفة أو الفنـانين فظهـر أسم الفنان، المثال، المؤلف المسرحي، المخرج، الموسيقي، العالم، الفيلسوف الحكيم.

فالحضارة الإغريقية تعاملت مع (المطلق) وحولوه إلى نسبي مع إعمال العقل وحرية التلقي مع إعطاء الحرية المطلقة بلا حدود للمبدعين الأوائل.

فالمسرح الإغريقي والأدب نشأ من رحم الأسطورة لأن حضاراتهم لم تنفصل عن الأسطورة، فملحمتا (الإلياذة والأوديسة) للشاعر (هوميروس) واحتفالات الحصاد وعيد آلهـة الخمـر (باخوس) وفنون الرياضة في رحاب (زيوس) وراعي الفنون او لأدب (ابولون) تتوحد علي قمة جبل الأوليمب.. هكذا فالحضارة الإغريقية قامت في عالم تقتسمه الآلهـة مـع البـشر فتناولوا آلهتهم بالنقد والإستهزاء والإستخفاف أحيانا وأنها تخطئ وتصيب مثل البـشر أى حولوا المطلق إلي نسبي.

(فالعقيدة الدينية لم تكن وحدها العامل المؤثر في تشكيل حياة الإنسان الإغريقـي وتوجيـه نشاطه الإبداعي بل كانت هناك مبادئ وقيم إجتماعية لا تقل تأثيراً في تحديد موقف الفـرد من الجماعة وسلوكه العام والخاص وأول هذه المبادئ مبدأ (صالح المدينة) حيـث يقـاس المواطن الصالح بمقدار مايقدمه للمدينة من أعمال نافعة)(١١).

فالمحاربون يحاربون لشرف المدينة، والحكماء والفلاسفة لإستنباط الأفكار التي تدعو أهل المدينة للحق والخير والشعراء والفنانون لإشاعة الفضيلة وحب الجمال بين الناس .

وبذلك ندرك أن الحضور الحر للآخر مؤكد بإيجابية تجاه الأعمال الفنية التي يبدعها الفنان المتحرر برؤيا غير مكبلة ولكن النمط المثالي الفني في تلك الحضارة بشر بنهايتها وجمودها بظهور نظرية النسبية الذهبية وقوانين الجمال والمبدأ المثالي في الشعر الغنائي والملحمي والمسرحي والإبتكار الحر لدي الفنان أصبح معاقاَ بما أبدعه الأوائل وأصبح مطلوباَ منه الإنتهاج بمنهجهم المطلق (النموذج الجمالي المثالي) في حين انهم في عالم الآلهة المقدسة حولوا المطلق إلى نسبي فازدهرت حرية الإبداع وأخطأوا في عالم الجمال والإبداع في واقعهم المعاش فجعلوه مرة أخري مطلقاَ ....

فالآخر (الفرد، الجماعة) أو (الأنا، النحن) في الحضارة الإغريقية بالرغم من مساحة الحرية الثقافية والاجتماعية تأرجح بين الحضور والغياب لفنون ثقافية شبه موجهة ..

ففي الحضارات القديمة عبر الفنان المصري بفنه عن فكرة (الخلود) والبابلي والآشوري عن فكرة (القوة) والهندي عن فكرة (وحدة الوجود) أما الإغريق فعبروا عن فكرة (الجمال المثالي) والروماني استمتع بحياته حضارياَ.

الحضور والغياب في الفن القبطي

بعد الإعتراف بالكنيسة المسيحية في الفترة من (٣١٢-٣١٣م) ازدهرت الإسكندرية واعتنق الكثير من المصريين الدين المسيحي وذلك بعد إعتناق الإمبراطور قسطنطين المسيحية وصارت مصر ولاية من ولايات الإمبراطورية الرومانية الشرقية بعد وفاة الإمبراطور (تيودوسيوس الأول) وأغلق (جستنيان) المعابد الوثنية وبعدها حرقت الإمبراطورية الرومانية (تيودورا) جزءاَ من الأسكندرية وأصبحت مصرالقديمة مركزاَ للدين الجديد وبعدها حاربت الدولة البيزنطية الدولة الساسانية الفارسية واحتل الفرس مصر عام ٦١٩م وطردهم منها هرقل وفتح عمرو بن العاص مصر قائد الجيوش العربية الإسلامية مصر في سنه ٦٤١ م(١٢).

وازدهرت مراكز الفن المسيحي القبطي بمصر العليا مثل (أهناسيا، باويت، كنائس دندرة، ومناسك سوهاج، وأيدرة سقارة) وندرك ان نتيجة لإحتلال الفرس الساساني مصر لفترة ظهرت الوحدات الفنية للمحتل في الأعمال الفنية المصرية وخاصة الشعبية وتدرك أن كلمة (قبطي) التي أطلقت علي مسيحي مصر هي كلمة عربية مشتقه من اسم مصر باللغة الإغريقية (أجبتوس) وكانت هناك لغة قبطية تتكون حروفها من خليط من حروف اللغة الديموطيقية والحروف الإغريقية واستمر استخدامها في مصر لفترة بعد الفتح العربي(١٣).

وندرك سمه الحضور لدي الفنان والمتلقي في الأعمال الفنية القبطية بوجود زخارف داخل النسيج بها وحدات ذات رموز وثنية بجوار المسيحية الدينية، فالفنان لديه الحرية في الإبداع بعيداً علي القهر والسلطة الدينية من جهة وأيضاً المتلقي المتذوق المستهلك والمشتري للنسجيات الفنية ذات السمة النفعية والجمالية يقبل علي تلك الزخارف التي تجمع بين الرموز الوثنية والمسيحية في حرية للمتلقي وحضور إيجابي تجاه الأنشطة الفنية المتداولة بحرية.

فالفن القبطي هو الفن الأول في العالم القديم الذي مارسه عامة الشعب ولم تسيطر عليه السلطة الإدارية ومارسه مسيحيو مصر بعد الإعتراف بالكنيسة سنة ٣١٣ م واستمر لفترة طويلة بعد الفتح العربي الإسلامي، حيث تحول إلى فن شعبي له الحرية والبساطة المطلقة وظهر ذلك بقوة في النسيج والنحت البارز.

ولأنه فن نفعي انتشر بجوار المدن في الجنوب حيث ظهرت المنسوجات الصوفية في أخميم – أنطونيو – أسيوط – أهناسي – الفيوم – البهنسا وفي الشمال بالأسكندرية تنيس – شطا – دمير – الأشمونين، وتلك المنسوجات صدرها المصريون الأقباط إلى روما وبيزنطة وبعد الفتح العربي سماها العرب (القباطي) نسبة إلى الأقباط الذين أشتهروا بمهارة في صناعة النسيج المرسوم متعدد الألوان وندرك نسيجاً برسم يمثل نافخ المزمار وراقصة وراقصات وأشخاص يرقصون بالجياد علي نغمات المزمار ويظهر الأسلوب الفارسي في الجياد الثلاثة (١٤).

والحضور كما ذكرنا سابقاً يتلامس مع الفنان والمتلقي، لأنها أعمال تتجه إلى الأستعمال النفعي فحرية الفنان تغازل وتطلب رضا المتلقي المستهلك المشتري وان هناك قناعة لدي الفنان والمتلقي في سمه التحرر من القيود وإبداع فن حر به مساحة من الانطلاق واستخدام رموز لمستعمر فارسي احتل البلاد لفترة قريبة، أى هناك مساحة من الحرية في الإبداع لدي الفنان والقبول والتلقي لدي المتلقي المستهلك المقتني لتلك القطع النسجية المرسومة.

(هناك تياران أوجدا في الإسكندرية بيئة صالحة للنمو ثم الإنتشار في أرجاء مصر أحدهما تيار شعبي أملته المعتقدات السحرية التي مردها إلى عادات مصرية قديمة ترجع إلى آلاف السنين (لوحة ١٠٠١، ١٠٠٢) ثم إلى الخرافات التي حلت محل الديانة بعد ان امتزجت بالأساطير الإغريقية، أما ثاني التيارين فكان أقرب إلى المعرفة وهو تيار العارفين بالله (الغنوصي) الذي تلجأ أساليبه في البحث وفي تفسير العالم المادي والمعنوي إلى كل المعتقدات الدينية والقصص الأسطورية التي كانت شائعة في تلك الحقبة، وقد تجسدت المعتقدات السحرية في العديد من التمائم المنحوتة في الأحجار لتمثل شخصيات أو طلمسات) (١٥).

وندرك بذلك أن التيار الأول مزج بين الغياب الفني عندما مارس الأسلوب المصري القديم وعاداته المتسلطة من آلاف السنين لأنها مرتبطة بالمعتقد الديني الفرعوني المطلق ولكن بدون أن يدري الفنان مزج بالمطلق الثابت أو الوثني بالإنطلاق وهو الخرافي الخيالي مبدعاً فناً متحرراً له الملامح الشعبية الخرافية السحرية فدخل في نطاق الحضور التفاعلي متخلصاً تدريجياً من الثوابت المطلقة للمعتقد المصري القديم فتأرجح في تلك الفترة الفنان والمتلقي القبطي بين الغياب والحضور ولكنهما مارسا في النهاية تحرراً إبداعياً.

أما التيار الثاني .. فقد حكم القناعة العقلية المعرفية في البحث عن التفسير المادي وعلاقته بالمعنوي وتتركز هذه الفلسفة في أن معرفة الله لابد أن تأتي عن طريق المعرفة دون الإيمان وعثر علي مخطوطات قبطية ترجع للقرن الرابع الميلادي في قرية بنجح حمادي ومرتبطة هذه الوثائق بالربط بين هذه الفلسفة والعقائد الفرعونية من البعث وتطهير الروح ولا تعترف الكنيسة بها.

ونلاحظ أن الفن الفلسفي المؤطر للإبداع الفني يمارس نوعاً من الجدل مع الديانة الجديدة ويحكم التفاعل الإيجابي في مساحة من حرية القبول والرفض وذلك في مناقشة للمطلق الديني بعيداً عن القبول المغيب المقيد .. بعيداً عن مصداقية ورفض الكنيسة لهذا التيار الاجتهادي ولكن تلك إشارة إيجابية للحضور الإيجابي تجاه أشياء كانت في الماضي القريب من الثوابت المطلقة.

تلاحظ التداخل بين الموضوعات الإغريقية والمصرية الفرعونية بأسلوب بداية الفن القبطي ونري ذلك في ملابس كهنة المعابد الفرعونية وهم في ثياب من طراز روماني وكذلك في مناظر الموتي المصورة علي المقابر أو علي النسجيات المرسمة التي تضم أجداثهم، ومن بينها نري أشكالاً تمثل النائحتين إيزيس ونفتيس في مظهر سيدتين رومانيتين كما نري صوراً تمثل الميت وهو في رداء روماني جانبه مومياؤه المحزومه بالأشرطة وكذا صور الإله أنوبيس(١٦).

وهذا التداخل ندرك منه الحضور في ممارسة الفنان لإبداعه من جهة وأيضاً عدم سيطرة السلطة السياسية علي الأعمال الفنية فأتت الأعمال بها فلسفة لاذعة في صورة الميت وبجواره مومياؤه في رؤيا تعبيرية حديثة.. وأيضاً عندما منع الإمبراطور الروماني المصريين عادة تحنيط جثث الموتي علي الطريقة الفرعونية .. احتال المصري القديم علي هذا المنع السياسي وظهرت في الفيوم لوحات فنية شعبية لوجهاء المجتمع عرفت بوجوه الفيوم .. ولكنها لوحات فنية لأشخاص أحياء رسمت لهم في حياتهم لتؤدي دورا دنيوياً فنياً وبعد وفاتهم تؤدى مهمة دينية جنائزية عقائدية (١٧).

أى أن وجوه الفيوم التي أكتشفت بالفيوم هي لوحات لها القيمة الجمالية الدنيوية فهي تعلق علي جدار المنزل لأفراد الأسرة من رجال ونساء وأبناء ولها القيمة والدور الجنائزي العقائدي عندما يتوفي صاحبها تثبت علي تابوت المتوفي لتتعرف الروح علي صاحبها وتحل في هذه اللوحة الشخصية ليبعث صاحبها من جديد.

وذلك نوع من التصرف والاحتيال لجأ اليه المصري القديم في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي .. كرد فعل إيجابي تجاه قرار الإمبراطور الروماني المستعمر للبلاد بمنع عادة تحنيط الجثث المصرية (المومياات).

حيث وجد في لوحات الفيوم والمحفوظة بمتحف (كوم أوشيم) بالفيوم بقايا حبل كوسيلة لتعليق اللوحة علي الجدار وفي حالة وفاة صاحبها تثبت بإطارها الخشبي علي تابوته .. وبعد ذلك ظهر نوع آخر من لوحات الوجوه برسم وجه المتوفي علي لفائف الكفن الكتاني للجثة.

فندرك الحضور التفاعلي الإيجابي تجاه قرار منع تحنيط الجثث.. وندرك أيضاَ انه كان هناك فنان محلي شعبي يطوف بمنازل الأثرياء المصريين يرسم بورتريه ملوناَ لهم يقوم بالدور الجمالي في حياتهم ثم يتحول إلى الدور الجنائزي في حالة الوفاة.. وندرك أيضاَ أن هناك رأياَ لدي المتلقي صاحب اللوحة في قبوله لها علي النحو الذي يرضيه طالما أنه سيدفع مقابلاَ مادياَ لهذا الفنان المحلي ..فإن الرؤيا النقدية الرقابية كانت معياراَ لقبول هذه اللوحة أو تعديلها من جانب صاحب اللوحة (الموديل) أو أحد أفراد أسرته (المتذوقين) وبين المبدع (الفنان) .. وذلك علي مستوي تنفيذ تلك اللوحات.

وأيضاَ هناك رؤيا ايجابية تنفيذية تجاه القرار السياسي الديني الذي فرضه المستعمر الروماني وكيف تصرف المصري بإيجابية فنية حضارية تنم عن مرونة وإبتكار وأصالة لدي الوجدان المصري المتمرس علي التصرف تجاه القيود والسلطات التي تسعي لتهميشه وتوجيهه نحو الغياب والإنسحاب الحضاري.

(وتعتبر لوحات الفيوم الملونة هي حلقة الوصل الحضاري بين روح الفن الحضاري المصري القديم والفنون القبطية تلك الفنون التي تبدو للبعض مشتقة من الفن البيزنطي غير أنه سرعان ما أثبتت تميزها عنه واستقلالها بميلها الشديد للتحرير.. فأصبحت فنوناَ لها طابعها المستقل المتميز(١٨).

وندرك تأثر الفن القبطي بالمصري القديم في صورة السيدة العذراء تحمل طفلها يسوع متأثراَ بصورة ايزيس جالسة في كنفها الطفل (حور) المبعد عن وطنه.

المرئي وغير المرئي

الفلسفة الأفلاطونية الجديدة أثرت في الفن القبطي، فالنـــاس لا يجعلـــون الرؤيـــة وحـــدها وسيلتهم إلى الإيمان بوجود الشئ بل ثمة من الأشياء مالا يري وله وجوده، وتـــأثر الفـــن بذلك .. فلجأ الفنان القبطي إلى أعمال فنية بسيطة ذات بعدين رامزاَ إلى ماهو غير مرئـــي إلى جانب إشارته إلى ماهو مرئي ..

وتأثر الحرفيون بتلك الرؤيا فلجأ الفنان إلى إذابة الرموز في الواقع شـــيئاَ فـــشيئاَ وبـــذلك ظهرت للفنون القبطية مقومات بعيدة عن سلطة البنية الاجتماعية والجغرافية بل فرضـــتها الأديرة التي اهتمت بالبحث عن المطلق.

فالرؤيا الإيجابية واضحة في ذلك الاتجاه الفلسفي العقلي تجاه الموجودات في الحياة فـــالفن القبطي تأثر بالفن الفرعوني والبيزنطي والساساني والروماني وأيضاَ الإســـلامي والعربـــي ولكن في جميع الأحوال كان فناَ ذا سمة يغلب عليها سمة الحضور الإيجابي فاعلاَ ومتفاعلاَ مع العمل الفني من جهة والمتلقي من جهة أخري .. لتغليب سمة الفن الجماهيري الـــشعبي عليه.

الحضارة الرومانية حضور أم غياب؟؟

أما الحضارة الرومانية فلها الشق الوثني والشق المسيحي فالمرحلة الأولي ورث الرومان ممالك الإغريق وحضارتهم حتي اللغة والآلهة وأضافوا لها الآلهة (مارس) للحرب وســـيطر العسكر علي الحكم وأصبح الخطاب السياسي العسكري هو الأعلي صوتاَ في مواجهة الآخر (الجماهير) .. وظهرت ديمقراطية الدكتاتورية أو حكم وسيطرة الأغلبية والقانون الروماني الذي يعلي الجنس الروماني علي كافة أجناس الشعوب الأخري المحتلة.

واصبحت الأعمال الفنية مرتبطة بالخطاب العسكري من مشيدات معمارية مثل أقواس النصر – البازليكا – الأستاد الرياضي – مصارعة الوحوش للأسري – الحمامات الساخنة – المدن الصحراوية في البلاد المفتوحة – القلاع والحصون والأسوار – الانـــدفاع للتمتـــع بالحيـــاة وسلب خيرات الشعوب المستعمرة .. أى أنهم مارسوا الاستمتاع والإغراق فـــي الرفاهيـــة لطبقة الأباطرة والقادة والعسكر .. فالأعمال الفنية التشكيلية اتجهت لتماثيل القادة والفاتحين واقواس النصر والأعمدة التذكارية الحربية وهكذا علي الخطاب العسكري الـــسياسي وحلـــم المتلقي الآخر بالرفاهية والنصر الدائم من خلال ذلك التوجه السلطوي العلوي فكان متأرجحاَ بين الحضور والغياب لوجود مساحة من المعارضة الجماهيرية السياسية التي رفعت كشعار للجمهورية أو حكم الجماهير في السياسة والفن والأدب وغيرها.

فكان الجمهور يقاطع الحفلات الموسيقية أو الغنائية ويعرضها بشكل جماهيري صاخب أو يمارس الآخر (فرد، جماعة) نوعاً من الإستحسان والتفاعل التلقائي.

حيث تختلف(٢٠) الحضارة الرومانية عن الإغريقية التي أرتشفت منها الكثير من الأفكار والأساليب وهو الإتجاه إلى توسيع دائرة الفنون بحيث لم تعد تقتصر علي ما يرضي أصحاب الذوق الرفيع فحسب بل امتد إلى ما يلقي الاستحسان من جماهير الشعب أيضاً وثمة أمران يميزان الفن الروماني عن الفن الإغريقي هما عبقرية الرومان التنظيمية من ناحية وروح المنفعة العملية من ناحية أخري، وهما ما تجليا في مفهومهم عن الفنون باعتبارها وسيلة المتعة للشعب وأداة لحل مشاكله العملية.

وعن مذهب المنفعة الروماني ذكر (جيبون) في كتابه "اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها" عند اشارته إلى الأنظمة الإدارية في أواخر عصر الأباطرة إلى أن حكم الامبراطور مركوس أوريليوس هي الفترة الوحيدة في التاريخ التي كانت سعادة العدد الأكبر من أبناء الشعب هي هدف الحكومة الأوحد.

فتلاحظ أن الرومان عمليون نفعيون تعاملوا مع الحياة برؤيا استهلاكية استمتاعية وبعدوا نسبياً عن مثالية الإغريق فنجد انتصارتهم الحضارية الكبري تحققت في الحكم والإدارة والعسكرية أكثر ما تحققت في مجال الآداب والفنون الجميلة وان كان فن العمارة هو أكثر ملاءمة للفخر والغرور الروماني .

فمساحة الحضور متأرجحة لدي المتلقي الآخر (الفرد، الجماعة) في حضارة روما بين حضور جماهيري صاخب تجاه مايعرض عليه من فنون جماهيرية مرتبطة بالإنتصارات والفخر العسكري وخاصة في الفنون التشكيلية المرتبطة بالعمارة من نحت بارد يتفاعل ويتواءم معه ويجد به صدي لأحلامه واعتزازة بقوميته.

وندرك مساحة من الغياب بسبب توجيه أغلب الخطاب الفني لطبقة الأباطرة والقادة والنبلاء والأشراف والعسكريين والسياسيين من خلال ديمقراطية الدكتاتورية أو حكم الأغلبية العسكرية.

أما الشق المسيحي من الحضارة الرومانية فزادت مساحة التفاعل من خلال الخطاب الديني بحالة من التواصل والتواجد الذاتي النفسي لما يقدم للآخر من أعمال فنية تجد صدي لديه من خلال ايمانه بالدين الجديد .. واستخدم الفن من أعمال نحتية ورسومات جدارية ملونة للتبشير بالدين المسيحي الجديد ووسيلة اقناع وترغيب وترهيب من المحرمات ولا سيما أن شعوب أوروبا لا تتحدث بلغة واحدة فكانت الأعمال الفنية هي لغة التخاطب والتلقي والحوار والإقناع لتلك الشعوب المختلفة لغوياً.

وأصبح الفنان المبدع يأمل أن يكلف بعمل ديني من قبل رجال الكنيسة، ظهر ذلك في فنون العصور الوسطي بأوروبا مروراً بالفن الرومانسكي الذي اهتم بعمارة الكنائس (١٠٠٠-١١٥٠ م) ويظهر بالمخطوطات الدينية المسيحية من خلال فن الافرسكو FRSCO ولم يظهر في تلك الفترة فن تصوير اللوحة وعرف في نهاية الطراز القوطي (١١٥٠-١٤٠٠) في ايطاليا وفرنسا الفنان (تشيما بوي)(١٢٤٠-١٣٠٢) أول من مهد لظهور فن التصوير بأعمال الفسيفساء الخاصة بالكنائس متأثراً بالفن البيزنطي ورسم بالتمبرا ومن بعده (جيوتو) (١٢٦٦-١٣٣٧) حيث اهتم بالبعد الإنساني في أعماله ولم يترك البعد الديني .. ولكنه أهتم بتصوير الآخر، وبظهور عصر النهضة المبكر في القرن الخامس عشر عرف باسم البعث (Renaissance) أو النهضة وازدهر في التصوير الفلمنكي وهي شمال أوروبا تضم هولندا وجزء من بلجيكا حالياً ورسم الاخوان هوبرت وجان فان آيك أول لوحات صغيرة بالألوان الزيتية ومعهم الفنان (كامبان) (١٣٧٨-١٤٤٤) وتعتبر هذه الأعمال طفرة فارقة في تذوق وتاريخ الفن وخاصة التصوير التشكيلي بالمفهوم الحديث حيث مكنت الآخرين من رؤية الأعمال الفنية (اللوحات الصغيرة) بسهولة وذلك لسهولة نقلها أى ظهرت لوحة الجدار (اللوحة المحمولة) المتنقلة إلى الآخرين سواء بالسفر إلى مناطق أخري أو إقامة معارض للفن التشكيلي حيث كان قبل ذلك فن التصوير يرتبط بثبات الجدار المعماري (كنيسة – قصر – مقبرة) وبذلك سبقت هولندا علي يد الأخوان (فان ايك) ايطاليا في التصوير الزيتي للوحات الصغيرة .. وخرج الفنان بعدها من ثبات الموضوعات الدينية المطلقة إلى تصوير الشخصيات الهامة والمناسبات الاجتماعية بل والخرافية ندرك ذلك في أعمال الفنان الهولندي (جيروم بوش) (١٣٥٠-١٥١٦) الذي يعتبر مبشراً قوياً للمدرسة السيريالية الحديثة في لوحته (جنة الملذات) والتي نفذها سنة ١٥٠٠م من خلال واقعة المعاش وما يحلم به في اللاوعي بعيداً عن الخطاب الديني الذي كان سائداً في تلك الحقبة التاريخية.

ويخرج الفنان (ماساتشو) (١٤٠١-١٤٢٨) بفن التصوير في ايطاليا من ثبات الموضوعات والتقاليد الدينية واهتم بدراسة الإنسان العادي ومظاهر الطبيعة وتأثر بالفنان (دوناتللو) واهتمامه بفن التشريح للجسد البشري مما لاقي قبولا لدي المتلقي العادي دون رسم ملامح الوجوه لأفراد عاديين وبعد عن مسحه القدسية التي لجأ اليها الفنانون الدينيون من قبله مما أوجد مساحة من التفاعل والتعاطف الفني مع أعماله وفي عصر النهضة الذهبي بايطاليا في القرن السادس عشر يظهر الفنانون (دافنشي – رافائيل – مايكل انجلو)..

حيث اكتشفت العديد من الأعمال الفنية لحضارة الإغريق والرومانية وجمع الأثرياء المثقفون هذه المكتشفات الأثرية في مبني (البلفدير) (١٥٠٥-١٥٥٠) وأنشئت أكاديمية الآداب ١٥٤١ وأكاديمية الرسم والتصوير في عام ١٥٤١ وأخيراَ فتحت عائلة (ميدتشي) الثرية مكتبتها للجماهير عام ١٥٤٨ وألف ليوناردو دافنشي رسالة في موضوع التصوير وألف كتاب (حياة الفنانين الأيطاليين) للفنان جورج فاساري عام ١٥٥٠.

فنري دافنشي مهندساَ ومخترعاَ وموسيقياَ ومصوراَ ينتج أعمالا دينيه مثل (عذراء الصخور) (العشاء الأخير) في الفترة (١٤٩٥- ١٤٩٨) يرسم ايضاّ لوحته الشهيرة موناليزا أو جيوكندا بحس ورغبة اجتماعية لحساب (فرنشسكو ديل جيوكوندا) احد أثرياء فلورانس.

وندرك أن الفنان التشكيلي في تلك الفترة بجانب توجهه الفني إلى الإطار الديني يتوجه أيضاَ إلى الأعمال الفنية مقابل عائد شبه مادي من الأثرياء والنبلاء .. وضح ذلك في تعامل مايكل انجلو مع عائلة (ميدتشي) ولكن من خلال إطار اقطاعي ..

وندرك في اعمال (مايكل انجلو)(١٤٧٥-١٥٦٤) أنه عرف كنحات ومصور للموضوعات الدينية وأيضاَ للأعمال النحتية للمقابر الفخمة بروما ومن اهم أعماله: سقف مصلي كنيسة سستينا في أربع سنوات (١٥٠٨-١٥١٢) ولوحة الحساب.

وفي ألمانيا يظهر الفنان (البرت دورير)١٤٧١-١٥٢٨ كمصور وحفار وتأثر بالفنان الايطالي (جيوفاني بيلليني) ونفذ أعمالا دينية مثل (الفرسان الأربعة، آدم وحواء) ومن أهم أعماله لوحة (صورة شخصية بيد الفنان) لسنة ١٥٠٠ وبها البعد الإنساني والعالم الداخلي النفسي للفنان الذى ندرك أنه يري نفسه من الداخل في دراما تعبيرية واضحة مبشراَ بالمناخ الألماني الذي سيظهر بعد ذلك بأكثر من مائتي عام قادمة في المانيا (المدرسة التعبيرية الحديثة) ومبشراَ أيضاَ بظهور فن الرسم الشخصى للفنان ذاته والذى أكده الفنان الهولندي من بعده (رمبرانت) ١٦٠٦-١٦٦٩ في أعماله الفنية فلجأ إلى رسم عشرات اللوحات لذاته تحت مسمي (صورتي) كمتمرد ضد الآخر (الفرد، الجماعة).

وندرك في لوحة (القديس جيروم في مكتبه) للفنان الالماني (لوكاس كراناش) البعد الأسطوري الكلاسيكي والروح الغامضة الدرامية المعبرة عن المناخ القومي الألماني ونعلم أنه من اتباع وأصدقاء المصلح (مارتن لوثر)، واهتم برسم صور شخصية للأمراء ورجال الدولة بجانب تصوير الجسد العاري للمرأة وكان بمستوي فني لم يصل إلى مستوي الفنانين الايطاليين.

وندرك اهتمام الفنان الهولندي (بروجل الأب) ١٥٢٥-١٥٦٩ بالبسطاء والريفيين وتصوير حياتهم البسيطة المرحة في اعماله (زواج ريفي، عودة الصائدين) ولوحة (الأعمي يقود الأعمي) برؤيا دينية وخلفية هزلية فالآخر المتلقي (الفرد، الجماعة) كان حاضراً حضوراً إيجابياً في أعمال بروجل الأب فخطابه دائماً اجتماعي شعبي ببساطة فطرية.

وبظهور طراز الباروك في القرن السابع عشر وهو يناقض طراز التهجمية الذي ظهر في نهاية عصر النهضة الذهبي، أهتم الفنانون الشبان في شمال ايطاليا بالعودة للموضوعات الدينية بدعوي إصلاحية، فرسم (كارفاجيو) أعمالاً ذات توجه ديني بخلفية واقعية وبأسلوب مسرحي ورفضها عامة الشعب لأنها جريئة واتهموه بالسوقية .. في حين أيده بعض الفنانين والمثقفين في إيطاليا مثل أعماله (جلد المسيح، دفن المسيح، موت العذراء).

في حين لاقت اعمال الفنان (أنيبال كاراتشي) ١٥٦٠-١٦٠٩، رضا الجماهير والعامة لإدخال الموضوعات الدينية في جمال الطبيعة وعاد إلى كلاسيكية دافنشي ومايكل أنجلو وطرح البعد الديني في بساطة ورؤيا متوازنة فلقي تقبلاً وتفاعلاً مع الآخر ومن أهم أعماله في التصوير لوحة (الهروب إلى مصر) سنة ١٦٠٣.

وتنتشر في هولندا عملية تكليف الفنانين من جانب أشخاص من عامة الشعب ميسوري الحال نسبياً بتنفيذ أعمال فنية لهم كرسم صور ذاتيه أو مناظر دينية بها جمال الطبيعة وبعد ذلك بدأ الفنانون برسم لوحات من وحي خيالهم ورؤياهم الفنية الحرة وينتظرون المشتري بدلاً من عمل لوحات تم تكليفهم بها مسبقاً.

وهنا بدأ حوار صامت جدلي بين الفنان المبدع والمتلقي الآخر(فرد، جماعة) وعلاقتها بالموضوع الفني.

ومن أشهر فناني ذلك التيار الفنان البلجيكي (روبنز) ١٥٧٧- ١٦٤٠ والفنان (فرانز هالس)١٥٨٥- ١٦٦٦، حيث رسم الأمراء القادة، الحكام، الجنود، ومن أهم أعماله (مديرات منزل الرجل العجوز في هارلم) سنة ١٦٦٤، وبدأ الفنان التشكيلي يتكسب برؤيا واقعية متحررة من فنه.

ومن أهم فناني هولندا (رمبرانت) ١٦٠٦-١٦٦٩، واهتمامه بالموضوعات الدينية من خلال إعطاء الضوء القيمة التعبيرية ورسم عالمه الذاتي والخاص (أنا وساسكيا) عن زوجته (١٥٣٤) ورسمها في عدة لوحات وكانت لديه حجوزات عديدة لدي أفراد العمل لوحات لهم. ولوحته (دورية الليل) لبعض الجنود والضباط حيث دفعوا له ثمن هذه اللوحة ولكن بعد اكتمالها ثاروا وغضبوا منه لأن كل شخص كان يريد أن يكون ذا مركز واضح في العمل الفني ولا تخفية الظلال الليلية.

فأعمال رمبرانت الدينية (عودة الإبن الضال) سنة ١٦٦٥ ولوحة (عشاء عند اماوس) سنة ١٦٦٨ اختار شخصياتها من الوجوه الشعبية أى أنه دائما الآخر العادي البسيط حاضر في بناء لوحاته حيث أوجد حضوراً إيجابياً لتذوق أعماله.

ولكنه في آخر حياته أصيب بحالة أكتئاب نفسي وانتج كثيراً من اللوحات لشخصه محللاً لنفسه مثل لوحة (صورتي) سنة ١٦٦٠ فإنه مارس نوعاً من التمرد تجاه قبول الآخر لأعماله فرسم ذاته في أغلب أعماله الأخيرة.

لكن رمبرانت الفنان كانت أعماله تجاه الآخر ذات صدي إيجابي يتفاعل لتوجهه إلى الوجوه والموضوعات الشعبية البسيطة ونجح في أن يكون فنه ذا مقابل مادي لدي عامة الشعب.

وندرك ان بتلك الفترة علاقة جدلية متأرجحة بين حرية الإبداع الفني لدي الفنان وحرية التفاعل الإيجابي والتأمل الجمالي الذي يمكن المتلقي من المرور بالتجربة الجمالية تجاه مايقدمه الفنان من أعمال فنية فهذا التغير المستمر ارتبط بالنمو الثقافي والقيم الدينية والبعد الأقتصادي ونمو الوعي لدي الآخر(فرد، جماعة) تجاه الفنون التشكيلية أو ما كان يطلق عليها الفنون الجميلة، فقيمة الحضور التفاعلي وإعادة إنتاج الصورة الجمالية لدي المتلقي أصبحت واردة والعمل الفني بمفرداته يحتمل التأويل والنقد والبحث داخله عن رموز ودلالات لها قيمة يختلف عليها المتذوقون أحياناً بالإستحسان أو الرفض.

الهوامش:

(١) شوزان بينيت – ت سامح فكري – جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون– القاهرة لسنة ١٩٩٥ ص١٢٧.

(٢) د. مصطفي يحيي – التذوق الفني والسينما – دار المعارف – القاهرة – سنة ١٩٩١ ص٢٧.

(٣) الأزمنة والأمكنة – هارولد بيك – جون فيلد – ت د. محمد غلاب – الألف كتاب / مؤسسة سجل العرب للقاهرة ص٩٢.

(٤) الموسوعة المصرية – المجلد ١ الجزء (١) بوزارة الثقافة والإعلام ص١٦٧. التاريخ بدون.

(٥) المرجع السابق ص٢٩٦.

(٦) د. ثروت عكاشة الجزء (١) ص١٠٩ مرجع سبق ذكره.

(٧) هارولد بيك – جون فلير – الأزمنة والأمكنة ت. د محمد غلاب – الألف كتاب – مؤسسة سجل العرب القاهرة ص٧١.

(٨) المرجع السابق ص٨٤.

(٩) الأزمنة والأمكنة ص٧٤.
(١٠) د . ثروت عكاشة العين تسمع والأذن تري الجزء (٣) دار المعارف لسنة ١٩٧٦ ص١٢١٧.
(١١) عز الدين إسماعيل –الفن والإنسان – مكتبة غريب القاهرة ص٥٦.
(١٢) نعمت اسماعيل علام – فنون الشرق الاوسط من الغزو الإغريقي حتي الفتح الإسلامي – دار المعارف القاهرة ص١٩٧، ص٧٩–٨٠.
(١٣) نفس المرجع السابق ص٨١.
(١٤) ثروت عكاشة – العين تسمع والاذن تري – الجزء (٣) دار المعارف القاهرة سنة ١٩٥٦ ص١٤١٠ لوحة ٩٩٨.
(١٥) د. ثروت عكاشة ج (٣) ص١٤٠٣.
(١٦) د. ثروت عكاشة الجزء ١٠٣ ص ١٤١٤.
(١٧) د. مصطفي يحيي القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية دار المعارف ص١٥.
(١٨) د. ثروت عكاشة ص ١٤٤١ الجزء ٣.
(١٩) د. ثروت عكاشة ص ١٤٢٠ الجزء ٣.
(٢٠) د. ثروت عكاشة – العين تسمع والأذن تري – الفن الروماني الجزء (١٠) المجلد الأول – النحت – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٤٠.

المصدر / مجلة المسرح
الكاتب / د. مصطفي يحيي.
المعهد العالى للنقد الفنى