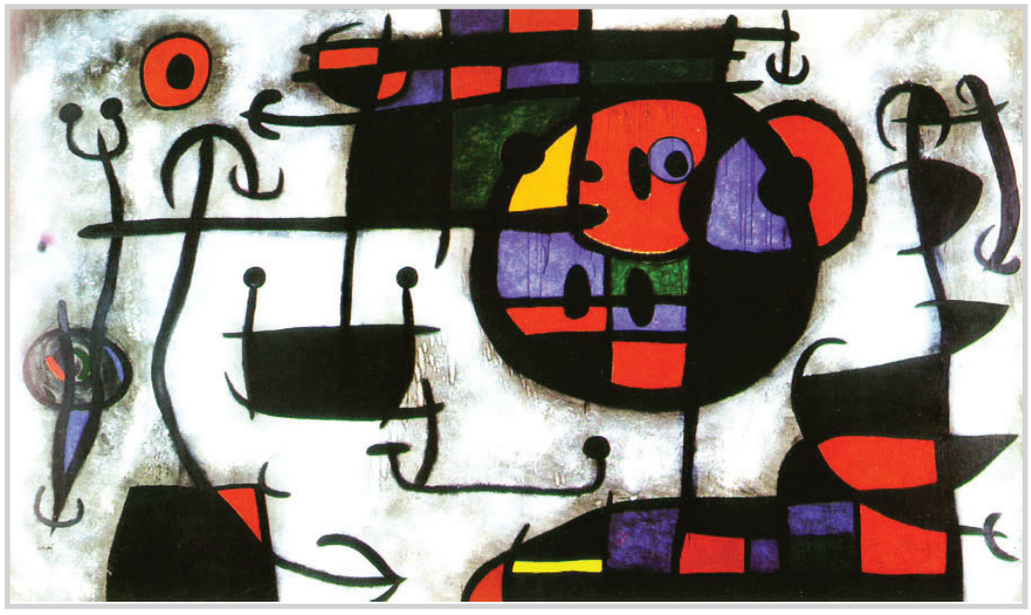
خـــوان مـــيرو الـفـنـان الـــذي لم يـــدع نـفـسـه تخطئ

ترجمة: اسماعيل خليل مجيد



إلهام ميرو الخاص ينبثق من عاطفته العنيفة، وعالمه يتلخص في فضاء غير محدد ولا يغير من القواعد التي يقررها.
ترتقي حياة العديد من الفنانين إلى أساطير تمجدها شهادات المقربين منهم، غير أن حياة (خوان ميرو) لم يحطها الغموض أو تتفرد باستثناء ما.
أولئك الذين عرفوه يتفقون على ذلك، (جاكوس دوبين) الذي يعتبر أدق مترجم، يصف في بداية مقال مكرس عنه "ليس هناك أعظم تضاد ممكن تصوره بين قوة التخيل ذي الحافز الانفعالي وبين المزاج الشرس ذي الهياج المهذب المتقن لفن (ميرو) من جهة، وبين وجوده الخارجي وسلوكه من جهة أخرى.

كان قصيرا وخشنا ويتحدث بتروي القروي وأبدا لا يندفع إلى الأمام. في حياته كان ذلك الحالم بالسمو، لتصوير القلق والوسواس، نفسه، المتعلق بوجوب امتلاكه التميز الخاص بوالده الصائغ وجده الحداد." ذلك لا يعني على أية حال، بأن الحوادث الخاصة بحياة الفنان لا تمتلك أهمية ما، أو كونها لا تقود إلى فهم أفضل لإبداعه المهني وتشكيلاته الفنية. ولد في برشلونة عام ١٨٩٣ وعندما أصبح بعمر سبع سنوات، أخذ دروسا في الرسم تطورت إلى عمل تخطيطات من الحياة الريفية حول (تاركوتا) و(بالما دي مالوركا) وهو بعمر الثانية عشرة. مستمرا في متابعة دراساته التجارية من غير أن يحظى بفرصة تطبيق فني حتى يصبح طالبا في مدرسة (الفن) في (لالونجا) التي احتضنت (بيكاسو) قبل عشر سنوات. وكان يَدرس فيها الرسام (مورستو أورجيل) والحرفي (جوس باسكو) اللذان قدما مساعدة كبيرة له، غير أن تأثيرهما عليه يتضح في مراحل مبكرة. عندما يضطر للتوظف عام ١٩١٠ أمينَ مكتبة في شركة (دولمو اوليفرز) في (برشلونة) وفي تعزيز لثقته بنفسه التي تجاوزت دور والديه الحقيقيين. فماذا يمكن أن يحدث لـ (ميرو) بعد سنتين من الفشل والإنكار والتعاسة التي كادت إن تؤدي به إلى استنزاف عصبي صارم؟ من الصحيح القول إن الحياة الفنية تتضمن حصة كبيرة من الإجهاد غير إنها أيضا تنتج عوامل عرضية ظاهرة تسمح له بالتخلص من هذا الإجهاد. ذلك بالتأكيد سبب اعتلاله من معارضة عائلته التي أنهكته باستمرار وكانت (مونتروك) ملكية عائلته التي حصلت عليها قبل وقت قصير والتي أمضى نقاهته فيها، قد أصبحت المأوى المحبب له وتقريبا، رمزا لفنه ولوجوده يواصل استعادته من عام إلى عام. أن تحرره من الالتزام الذي يتنافى مع ترتيباته الفنية، يقوده لعمل رسومه من الحياة. غير أنه لا يزال أخرقَ، ولا يمكن القول بأنه يستظهر نوعية متميزة. إن مدرسة (الفن) في (برشلونة) بإدارة (فرانيسكو كالي) حفزت مواهبه وأعطته سموا في التفكير. فقد كانت هذه المدرسة عالما من الحياة الحديثة والحركات الانشقاقية المفتوحة،حين تعقد التلاوات الموسيقية وتنعقد النقاشات حول (سيزان) و(فان جوخ) و(غوغان) في غضون ذلك، ينال احتكاكا مباشرا بالأعمال التكعيبية، مع انجذابه مبدئيا إلى (ماتيس) ورسامي الحركة (الوحشية)، مواصلا الظهور عام ١٩١٢ في (غاليري دولمو). إن التأثير القوي لكل هؤلاء قد انعكس لاحقا في رسوماته. هكذا أكمل (ميرو) أولى تجاربه واجدا تأثراته بوضوح، مكتشفا مصادره ومطورا نضوجه الفكري. فـ (برشلونة) لا تفتقر إلى عوامل لنمو ولإكمال تطبيقاته. كان مواظبا وعاملا بجد، ولم يدع نفسه تخطئ ما تعلمه وشاهده مباشرة، فلم يكن فنانا مقلدا فحسب، ولم يترك أية فرصة لزيادة حزمته الخاصة من الأفكار. لتصبح صداقاته ولقاءاته أكثر دواما وأهمية. في عام ١٩١٥، حينما كان مع (كالي)، ينتظم ولثلاث سنوات في دائرة (سانت للوج) وهي نوع حر من مدارس الفن، حيث كان يعمل المعماري الهرم (أنتوني كودي). إن (ميرو) العاقد للتو أكبر صداقاته في مدرسة (كالي) مع (أي. س. ريكارت) الذي يتقاسم معه الأستوديو منذ عام ١٩١٥ ومقيما صداقات أخرى في دائرة (سانت للوج) مع (جون براتز) و(جي. أف. رافولز) وفنان السيراميك (لورينس) والأخير كان صانعا للرسوم المتحركة في (اكربو كوربت) المنشأة في عام ١٩١٨ ومشاركا (ميرو) وأصدقاءه تجمعهم الطليعي هذا، وكان أول من يكرس مقالا عن (ميرو) ويحتفظان معا بأقرب الروابط وعملا سوية حتى إنجازهما الأخير، (مادونا البحر) عام ١٩٦٨ حيث تمضي حياة (ميرو) الآن، بسهولة أكبر، مبديا عدم رغبته في قبول مساعدة عائلته الشهرية ليكون أكثر استقلالا، يقيم في مارس ١٩١٨ أول معرض له بواسطة (دولمو) الذي كان قد تعرف على أعماله منذ سنين. وأبدى إعجابه عام ١٩١٦ بـ (الفن الفرنسي) بعد العرض الذي قام بتنظيمه (ابروز فولارد) في (برشلونة)، ملتقيا (فرانسيس بيكابيا) عام ١٩١٧، والواصل حديثا من (نيويورك) مع (ماريا لورينسين) والتي ترتبط لاحقا بـ (ماكس جاكوب). إن أولى احتكاكاته مع (السيرياليين) تؤرخ منذ ذلك الوقت، حين قام (بيكابيا) بإصدار الصحيفة(٣٩١) وقبل ذلك بسنوات يتعرف على أشعار(غوليوم ابلونير) و(بول ريفاردي) ويلتقي الناقد (موريس رينال) عند (دولمو) عام ١٩١٦. لقد سحرته (باريس) بشكل لا يقاوم منضمًا لـ (ارتيكاز) الموجود هناك لأشهر من عام ١٩١٩، ويقومان حالا بزيارة (بيكاسو). إن حياته الحقيقية، باعتباره، فنانا مستقلا ذا رؤية خصبة وأصيلة ومبدعة، بدأت عام ١٩٢٠. على أي حال، فهو لا يستقر في (باريس) طوال الوقت، فعادة ما يقضي الشتاءات هناك ثم يعود إلى (مونتروك) أثناء الصيف. إن المغزى الذي لا يقدر لهذه البقعة لديه قد افترض الذهنية الحقيقية والوعاء العاطفي لإعماله، والممكن توضيحها في حقيقة ما حدث خريف عام ١٩٢٠ عندما التقط عشبا من (مونتروك) في حقيبته ليأخذه إلى (باريس) مكملا لوحة (الحقل)، والتي أنجزها السنة التالية في (باريس) واشتراها لاحقا (ارنست همنغواي) عام ١٩٢٥. كيف يمكن توضيح الملامح السيريالية لدى أي فنان ينحو بعيدا نحو الخرافة وفوق الواقع؟ إن إلهامه الخاص ينبثق من عاطفته العنيفة التي تستند إلى فهم قوي للواقعية. إن نزوعه نحو السيريالية لا ينشط من الحلم لكن من أفكار تغور عميقا تحت سطح الواقعية. في الحقيقة هو يعترف "أنني أريد أن أرسم اهتزاز الأرض المفعم بالقوة الداخلة عبر أقدام شخص ما." يلتقي (رينال) مرة أخرى، عام ١٩٢٠ الذي يقوم بتنظيم معرضه الأول في العام التالي، في (غالي لاليكون). ويلتقي (بيير ريفاردي) و(تريستان تزارا) و(اندريه ماسون) جاره في (ريو بلومت)، وحيث أن مواطنه (بابلو كاركلو) يمضي الشتاء في (برشلونة) لإنجاز التزاماته كأستاذ في أكاديمية (دي بليز ارتس) فقد أعار استوديواه لـ (ميرو) إلى حين عودته ليقيم في الفندق. ويصبح من أقرب الأصدقاء لـ (ماسون) وبواسطته مع (ميشيل ليريس) و(جورج لامبور) و(أنتوني ارتود) و(جاكوس بريفرت) و(ارمندس لاكرو) وآخرين والذين يشكلون مجموعة مع (ميرو) نفسه، الذي كما يستمر(بيرتون) في القول المباح له إزالة الحاجز الأخير المقام في طريق إكمال (التلقائية) في التعبير. بالرغم من ذلك فإن (ميرو) لا يشايع تطبيقات السيرياليين النظرية حيث يؤشر انحرافه التدريجي عنهم بشكل متزايد. عندما يتعاون مع (ماكس ارنست) عام ١٩٢٦ في إنتاج باليه (روميو وجوليت) لديا كيلف، وبعمل رسوم المسرحية وتصاميم الإنتاج، في حين يقوم (بيرتون واراغون) بتنظيم مظاهرة احتجاج على مسرح (سارة برنارد). من الآن فصاعدا، يصبح واحدا من ألمع وأغنى النجوم المتألقة في الحياة الفنية الأوربية، أولئك الذين يقيمون مناخا محببا ومحترما للعاصمة الفرنسية، باريس التي عانى فيها من شدة عظيمة أثناء سنوات إقامته الأولى "ملابسي تمزقت وذلك الموقد، قد دفعت به (٤٥) فرنكا لأن سوق السلع الرخيصة كان مغلقا، غير أن الأستوديو كان طاهرا وقمت بتنظيف نفسي، وبسبب الفقر لم أحصل سوى على وجبة غذاء لأسبوع." إن هذه المحنة أعقبتها، على أية حال، أكثر الحالات مواتاة في الحياة، حين يتم تعاقده مع المجهز (جاكوز ثوت) مقيما له معرضا مع دراسة من قبل (بنجامين بيريت) في (غاليري بيير) يستثير متعة متزايدة تعوض بطريقة ما النتيجة الفقيرة التي تم تجربتها في السنوات الأربع المبكرة. غير إن سلوكه يبقى متواضعا ومتحفظا، ولم يقلد أبدا، التوهج والغطرسة التي تميز العديد من السرياليين، فغالبا وحده بينهم، يظهر أنيقا ومتميزا عنهم. ويقول (ماسون) في ذلك "هو يجمع الأناقة البريطانية واللياقة الكتالونية." أما (جاكوس ثوت) في صدد تعليقه على العرض الخاص باستعراض (غاليري بيير) حيث يبين كيف أن العديد من الزوار قد وجدوا صعوبة اكتشاف الرابطة بين الفنتازيا الخارقة لإعماله وتدخل المؤلف. في عام ١٩٢٧، يصبح قادرا على امتلاك استوديواه الخاص في مكان إقامته في (ريو توريليكو) في (سيتي ديس فوسانس) عند (مونتمارتر)، حيث عمل سابقا (هنري دي تولوز لوتريك) و(اندريه ديران) وحيث كان (بيير بونا رد) و(ماكس ارينست) و(رينيه ماغريت) قد عاشوا لاحقا، بالإضافة إلى (جين أرب) و(بول ايلوارد) واللذين أصبحا من أقرب أصدقائه. في ربيع السنة التالية، يمضي إلى (هولندا) حيث يتأثر كثيرا بـ (فيرمر) وأساتذة القرن السابع عشر الآخرين الذين يلهمونه في رسم لوحاته المشهورة (من داخل هولندا) ذات التعابير الحصيفة والمغمزة في الابتكار والتي يقوم بواسطتها، حالا، بتحقيق تحول الشيء الموجود في الطبيعة "إنني نجحت في الخروج إلى المطلق في الطبيعة ورسومي لا تمتلك شيئا أمام الواقع الخارجي." هذا ما كتبه إلى صديقه (جي. أف. برافولز) في عام ١٩٢٣. بعد تلك التقلبات بين تعابير الحركة (الوحشية) وأساليب (الواقعية) "غنائية أكثر من الخيال"، "ما يمتعني فوق كل شيء" هذا ما أفضاه إلى (ريكارت) "البلاطات فوق السقف، خطوط الأشجار، الغصون بعد الغصون والفروع بعد الفروع، ورق العشب بعد ورق العشب." لتتسع طاقته التخيلية، المشبعة بالتأثيرات التكعيبية، مع تشريح رائع وأصالة. هذا ما حدث عام ١٩٣٠، في غضون ذلك كان قد تزوج من (بيلر جونكوزا) ليستقر في (باريس)، إذ لم تعد رسومه تعبيرا عن أشياء حلمية أو كاحتفال، أنها البراعة بدل الزخرفة. (الملصق) المؤرخ من عام ١٩٢٩ يوحي بالنزعة نحو الحركة (الدادية) التي كان قد اتبع بياناتها منذ عام ١٩٢٠، من دون أن يأخذها على اعتبار ما حتى الآن، متمردا على الجاذبية في الرسم باتجاه (ضد الرسم) مقتنعا بـ "انحطاط الرسم منذ عصر الكهف". ويقوم بتنقيح أعماله السابقة كما لو أنه يسألها وعندما يبدأ أخيرا فإنه يستعيدها على قاعدة جديدة. ويمكن القول إن الصدع مع (السيرياليين) يصبح نهائيا عندما تقوم (الأخيرة) بالاندماج في الفعالية السياسية الثورية المباشرة، بينما ثورة التطبيقات الفنية بالنسبة له و التي أقامت ليس فقط وصيته في آماله بتشكيل أعلى من الحضارة، ولكن كذلك في فعل الإدانة ضد كل انواع الخنوع والاحترام لفعل القوى التاريخية. إن الغطرسة وغالبا الوحشية الشديدة البشاعة لأعماله خلال عام ١٩٣٠، كانت تحذيرا من المشاعر التراجيدية والإحداث الرهيبة. وكان يعيش، حينذاك، قليلا أو كثيرا بمفرده وأن المصاعب المالية غير المتوقعة قد أجبرته على قضاء عام ١٩٣٣ في (أسبانيا)، ماكثا مع والدته في (برشلونة) لبعض الأشهر. وكان قبلها بعام قد قام بتصميم الملابس والديكور لباليه (جيكس دي ايفانش) بإخراج (ليونيد ماسين) في (مونت كارلو) والموسيقى لـ (جورجز بيست) والسيناريو لـ (بوريس كوجنو). تطور (ميرو) نحو التجريد يصبح مؤكدا، وبحثه عن التعبير يصبح أكثر كثافة ودراماتيكية، مع جولات استثنائية من المرح القليل. في خريف عام ١٩٣٦ يعود إلى (باريس) ليعيش تراجيديا (أسبانيا)، تماما، كما يفعل لاحقا عند الحرب العالمية الثانية، في عزلة تامة، متيحا لعذابه الداخلي أن يبرز في لوحاته، فقط. يقوم في عام ١٩٣٧ بعمل جدارية كبيرة لجناح الحكومة الأسبانية في معرض باريس العالمي. ويعيش في شقة في (بوليفارد بالنكوي) ثم ينتقل لاحقا إلى (بوليفارد غاريبولي). في عام ١٩٣٨ يقوم مع عائلته بزيارة منطقة (فارينجفيل) إلى شاطئ النورمندي حيث أستوديو (براك) وفيلته. في البداية كضيف على المعماري (بول نيلسون) عندما يقوم بعمل جدارية لداره، ثم يقوم باستئجار(ليه كلوزديس سانسونيت) ليبقى من أغسطس ١٩٣٩ حتى شهر مايو التالي، حينما يعود إلى (باريس) بسبب تقدم النازية حيث يتراجع بعجلة إلى (ماجوركا). في (فارينجفيل) يستغرقه نوع من التأمل التقهقري مصاحبا هروبه من رعب الفاجعة التي خيمت على أوربا "لقد شعرت برغبة عميقة في الهروب. وبهدوء أغلقت نفسي داخل نفسي. الليل، الموسيقى، والنجوم، تأخذ المبادرة لاستنهاض رسومي." لذا فإن صمته بقدر تعلقه بالحرب، ليس تماما لامبالاة. فهي ترتقي إلى الرغبة بالمقاومة بشمولية الفن والحياة الداخلية. كان ممتلئ الضمير بالمخاطر التي تتوعده. يصف في عام ١٩٣٩ "دع قوى الظلام المدعوة بالفاشية تمتد أكثر ولتدفعنا عميقا نحو الطريق الأعمى للقسوة وعدم الفهم، حيث يكون ذلك نهاية جلال البشرية." في (فارينجفيل) الهادئة يبدأ سلسلة أعماله المسماة (المجموعة المتألقة) المؤرخة من يناير، كانون الثاني ١٩٤٠ إلى سبتمبر/ أيلول ١٩٤١ التي أنهاها في (بالما) و(مونتوروك) حيث تؤلف واحدة من أنجح إبداعاته خلال خبرته الفنية والمعروضة في (نيويورك) عام ١٩٤٥ من قبل (بيير ماتيس). يتم تنظيم المعرض الاستعادي الكبير لأعماله للأربع سنين المبكرة من قبل (جيمس جوها نسن سويني) ولاقى نجاحا حماسيا. يعود (ميرو) إلى (برشلونة) عام ١٩٤٢ ليبدأ عمله في الأستوديو محتفظا بعمله في (باسج ديل كرديتو) في دار والدته ومقيما في (كيله فولكا رولس)،عاملا بانفعال عاطفي ومبديا غنى أكثر من أي وقت في الابتكار وجدية الأشكال. في هذه الفترة المتميزة بجهده المركز، تظهر سلسلة من الأعمال الفنتازية الضخمة من حيث تأثيراتها الخاصة ورسومها الخطية المتوحدة في تراكيب ذات عضوية عظيمة مع ثقة بالنفس وعزم.

الفنان صلاح عباس :

مجلة تشكيل تحر عن النوع الابداعي

جـــلال حـــسـن

ربما الصدفة وحدها هي التي جمعتني عند بوابة وزارة الثقافة في بغداد مع الناقد الفنان صلاح عباس حيث تحدث عن مجلة تشكيل و ازمة الفن التشكيلي العراقي.
ورغم حداثة مطبوع مجلة تشكيل وموضوعاتها الا ان عباس لم يخف همومه معتبرا ان الواقع العراقي فشل في الحفاظ على ارثه الثقافي بعد ٢٠٠٣. هذا الكلام اكده في اكثر من مرة ويضيف : ان ماساة حقيقية من سلب ونهب وتدمير احدثت خيبة امل عند المثقفين بل خيبة صارخة ضد الحلم التشكيلي النابع من التراكم الابداعي العراقي.
ورغم همومه انتقل الحديث الى مجلة تشكيل التي يرأس تحريرها و التي تصدر عن دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة وعضويته في الهيئة الادارية لجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.
يقول عباس بشأن آلية التحري عن النوع الادبي : على مدى تجربتنا في مجلة تشكيل حرصنا على تقديم النوع لا الكم في الادائين: الشكلي والمضموني، ومن منظور انساني واخلاقي متكامل مع القيم النبيلة لمجتمعنا العراقي. فالافكار التي حررت من لدن كتابنا المرموقين ، تكشف عن رغبة اكيدة في بث وترصين المعرفة ، التي تتراءى في ارجاء الحياة اليومية ، ويفسر المعرفة : بانها سبيل موصل الى الفهم المسوغ بخصوصية السعي لاكتساب الهوية الوطنية. على صعيد التاريخ والمجتمع ، ويستدرك : فلا هوية دون ممكنات مؤهلة تمهد لبروز الذات المبدعة والمفكرة التي تتكئ على عناصر قيمها الثقافية.
عباس يوضح ذلك بقوله : ان الثقافة والفنون في بلادنا تاسست على المثابرة والاخلاص في الفن وعلى المعرفة المكتسبة من مشروع الدراسة في اهم العواصم الاوربية، لذلك نرى من الواجب علينا بوصفنا امتدادا منطقيا لمن سبقونا،ان نسهم بعملية عرض الفصول النظرية في النقد الفني والاجتماعي والجمالي،وباساليب عصرية ذات قيم تاصيلية
ويضيف : لقد عرفنا كيف نستنطق المضامين المتفاعلة مع حياتنا اليومية الجديدة وادركنا قيمة الاستكتاب،واختيار ما نراه مناسبا، ويؤكد ذلك بقوله: فطريقتنا الانتقائية تخضع لاليات التحري عن النوع وليس الكم والبحث عن الثقافة الراقية بلا عقد او ولاءات ،فمجلة تشكيل ولدت من رحم الظرف الثقافي والفكري الدقيق الذي هو رحم المحنة. ويرى عباس ، انه من الضروري العمل مع كل العناصر الخيرة التي تريد اعادة تاهيل الحياة من منظور الفنون التشكيلية لانها وعلى مدى تاريخها الطويل كانت تمثل نزوعا جماليا وسلاحا فكريا ضد افة القبح والاعتداءات السافرة ضد الحياة ، ويوضح ذلك بقوله: بالفن امكن ابتكار الادوار الحضارية ولكي نكتسب شعورا بالسلام ما علينا الا التواصل لاحياء تاريخنا المشرف ورموزنا الخالدة وثقافتنا المتقدمة لكي يتمخض جهدنا عن تفسير ايجابي لاهمية الفنون في ازمنة الازمات،

ورغم سرعة لقاء المصادفة قال:" المرحلة السبعينية جعلت الفن التشكيلي العراقي يتنبأ من خلال رسم لوحات تمثل رؤوسا مقطوعة واشلاء ومقابر وصواريخ ما يدل على البعد التخيلي عند الفنان العراقي في نبوءة اللوحات التي جسدت مفردات الذعر." لكن عباس يصرعلى" ان التشكيل العراقي حداثوي وليس معاصرا."
ويرى الناقد العراقي علي حسن الفواز في مقال بعنوان النقد التشكيلي العراقي: مغامرة اولى في صناعة الاسئلة
"ان الكتابة النقدية التشكيلية تنطلق عند صلاح عباس من وعي مفارق يدرك ان اللوحة او النص التشكيلي بشكل عام،لوحة او كتلة او خطوط،تمثل نوعا من الايغال في حقل من التشابك والتجاذب،بحثا عن المثير وعن المتقارب والمختلف،وبحثا عن الخطوط التي تقود حتما الى اللامتناهي!! اذ تكون اللوحة هنا هي الغواية المقدسة التي تفترض التأويل، وتفرض الاندفاع،،اللغة لديه عالية في حرفيتها،دقيقة في مهنيتها وهذا ما يجعله الاقرب الى تلمس كيمياء اللوحة/النص بحثا عن لعبة المعادلات التي تتشكل وتخضع في الان نفسه الى نوبة محو!!وهكذا."
وعن اخر نشاطاته قال الفنان صلاح عباس انه متواصل في تأليف كتاب "النحت العراقي المعاصر"

مـــوت الـــلـــوحـــة وهـــجـــرة الجـــمـــال

أ.د إيـــاد الحـسـيـنـي

بعد رحلة طويلة مع الالم، ابتدات بجدران الكهوف وقاعات المتاحف وصالات العرض وجدران القصور تعلن اللوحة الفنية موتها، بعد ان غادرها الجمال الى غير رجعة.
ولعل اول المفجوعين بموتها هم الفنانون التشكيليون الذين سيلقون بادواتهم بعد ان انهكتها الرحلة الطويلة واتعبها عناء تعابيرهم وصراعاتهم.
ولعل خاصة مشيعيها هم النقاد الذين ما انفكوا يستنطقونها بمناهج شتى مرة مادحين وتارة مقومين واخرى قادحين.
ولعل كل الحاضرين في مراسم دفنها، جمهورها الضئيل الذي ما فتئ يجول بين صالات العرض ومزادات بيعها مرة مقتنين وتارة بائعين واخرى مزورين.واعلنت اللوحة موتها كما اعلن كثير من العلوم والفنون من قبل نزقه الاخير.
شاهد الحضارة هذه، المزهوة برموز الجمال والمتخمة بدلالات التعبير اقترن بها الهرم من زمن بعيد، مذ بدات رمزا دينيا معبرا عن الطقوس والمعتقدات، ثم انطوت تحت رداء الفلسفة عندما كان سمو الموضوع في الحضارة الاغريقية تعبيرا عن امجاد وصلتها في الفكر، ثم بلغت امجادها في عصر النهضة منذ دافنشي وانجلو ورافائيل، ثم وصلت اهم مراحل تحولاتها في القرن التاسع عشر على ايدي سيزان ومانيه ومونيه وفان كوخ واخرين.
تنقلت في مسيرة عنائها الطويل بين الكلاسيكية والواقعية والانطباعية والسريالية والتجريدية والتعبيرية والحداثة وما بعدها، قديمها وجديدها، وكان يصحبها اجيال من الرسامين والنحاتين مقحمة نفسها في مجتمعات كثيرة لعل افضلها كان الفنان فيها تعيسا. وحدها كانت عيون الصفوة المثقفة الواعية تتفرسها وتتملى جمالها وتدرك فحواها.
على الرغم من ان العديد من اللوحات كانت مواضيعها تتضمن مشاهد قتال وعنف وتصور ابطالا الا انها لم تدخل موضوع الصراع الا بعد الثورة الصناعية، اذ لم يعد مفهومها يعني ذلك النسق القديم الذي ينسجم مع القصور والملوك والاباطرة، لان الثورة الصناعية رغم عظم تبادل تاثيرها في تطور الفكر والانسان والانتاج، الا انها كانت في ذات الوقت سببا اساسيا لفكرة الاستعمار والاضطهاد وشيوع القهر والاستعباد والكراهية، عندما احتاجت الدول الصناعية الى موارد وايد عاملة خارج حدودها بعد ان عجزت كل مواردها عن تلبية الثورة الجديدة، ولم يكن من وسيلة للحصول على الموارد الجديدة الا السطو والسرقة واستعباد الشعوب.
وجد الفنان الانسان فجأة، ان ذلك الرغيف الذي يتناوله اضحى مغمسا بذل القهر والهوان والعبودية، وان ملامح الطبيعة والزهور ومفاتنها كرموز في اللوحة الفنية لم تعد قادرة على تطهير ذلك الرغيف.
تحولت اللوحة الى شاهد على ذلك الصراع بين القسوة والالم، بين الاستغلال والجشع، بين بقائه او فنائه، وتحولت رموز الجمال من دلالات الفرح الى ذلك الجمال الذي يدعو الى الحزن والالم والبؤس، حتى اصبحت امكانات الفنان على اقتناص الرموز المعبرة مقياسا للتجربة الذاتية الخلاقة التي تشهد على امكانات مبدعها طيلة القرن العشرين.
لاشك ان للوحة عبر تاريخها الطويل اهدافا عديدة ووظائف شتى الا ان ماخلصت اليه هو ذلك السحر الخلاب الذي ندعوه الجمال بانواعه والذي ياسر القلوب ويفتن العقول ولشد ما كنا بحاجة الى جرعات منه في كل حين لكي تكون الحياة ممكنة، ولشد ما بحث عنها متذوقو الجمال بشغف كبير، بينما كانت في ذات الوقت لاتعني شيئا للاغلبية الساحقة من البشر.
فلم تكن اللوحة تعني للحمال الا ذلك الشيء الذي يحمله، ومن اي الجهات يربطه، ولم تكن تعني للنجار سوى تلك الاخشاب التي يثبتها بمسامير من جهاتها الاربع، الا انها كانت تعني للفنان الكثير مما يلخص تجربته الحياتية والمعرفية وقدراته الخلاقة التي تضيف للحياة شيئا جديدا.
نعم انها جرعة الجمال ذلك السحر الخلاب الذي استولى علينا لقرون طويله باحثين عنه في شتى بقاع الارض والمجتمعات. ولكنها لم تعد كذلك.
فقد هجر الجمال اللوحة بعد ان غادر المتاحف والقصور ولم نعد نسمع بأحد يزور المتاحف ويرتاد القاعات لان تحولات الحياة والمناخ السائد استقبل الجمال المهاجر من المتاحف استقباله في الاسواق والشوارع والمنازل، عندما غزت التكنولوجيا والخامات والمواد والادوات والصناعات كل زوايا حياتنا المعاصرة.
فكان لكل منتج مزايا الجمال الخاص به وبضروراته انه جمال من نوع جديد يبرز من خلال الوظيفة والاستخدام والاداة والنفع.
نعم انها جرعة الجمال التي تولد المتعة والتي لم تعد بالضرورة مرتبطة بلوحة او تمثال وانما قد تكون منبعثة من جهاز موبايل او سيارة حديثة او مشاهدة فلم او شراء حذاء جديد.
ولم تكن التكنولوجيا والخامات الجديدة السبب الوحيد في هذه التحولات وانما دخول العديد من المناهج النظرية والتيارات الفكرية مع اللوحة الفنية والتي لم تعد تعني مهارات التفوق الحرفية الناتجة عن اتقان الصنعة، وانما اصبحت نصا بصريا فكريا يخضع لمشكلة التاريخ وصعوبة التفسير وهذا طبيعي لان اللوحة كانت تعيش المناخ الفكري الذي يمر عبر المجتمع في كل تحولاته.
وهكذا اصبح من المألوف ان نرى بقايا متفسخة في قاعة عرض او مجموعة نفايات نستقي منها جرعة الجمال التي تفرضها رؤية الفنان او مساحة لونية واحدة يريد الفنان ان يقنعنا بأنها العالم الكبير الذي لاحدود له.
ولم تكن اشكالية الحضارة بين المنتج والمستهلك ببعيدة عن الفن فقد بقي الجمهور ولزمن طويل مستهلكا للفن الى ان واجهت نظرية التلقي والتاويل جمهور الفن بثورة كبيرة عندما حولته الى مشارك في انتاج اللوحة الفنية حتى يستوعب جمالها، فكانت الخيبة كبيرة عندما اصبحت اللوحة في واد وجمهورها في واد،فهل عجزت اللوحة عن اداء دورها الحضاري في هذا الزمن مقارنة بمفردات الحضارة المختلفة، ام تخلف الجمهور عن ادراك مغزاها ودورها في الحياة؟
كانت الهوة تزداد يوما بعد يوم الى ان وجد الانسان ان الجمال الذي يحصل عليه من ساندويج همبركر خيرٍ من الف لوحة غير مفهومة ولا تعني له شيئاً.
في احدى مذكراتها كانت اللوحة وثيقة الصلة بعصر الرومانسية والرخاء اذ كانت تضفي على ذلك الزمن صورة مكتملة الابعاد وغادرتنا بعد ان غادرنا العصر الرومانسي الى عصر التمرد واهوال السياسة والاضطهاد.
وقبل ان تودعنا اضحت غير قادرة على التعبير عن حركة الحياة المختلفة ضمن التكنولوجيا السريعة التي لم تعد تترك لنا مساحة للتامل والتفكر والتدبر وكنت كاحد المفجوعين بموتها والغير اسف على رحيلها اطلب من اللوحة اكثر مما خلقت لاجله واصاب بالخيبة عندما لااجد ان العالم قد تغير بعد ان انجزتها. وكنت اشعر كما هو حال المبدعين ان تلك الولادة العسيرة لم تكن تعني احدا في الكون سواي، وانها ليست سوى شاهد على مأساة ذلك الانسان منذ ولد، وتعبيراعن مرارة صراع ازلي، لم يشأ يترك له الا الياس.
اعلنت اللوحة موتها فمات الشاهد وهجرها الجمال فغدا القبح مقياس الحقيقة حتى قيدت المأساة ضد مجهول.