

العنوان:	القيم الجمالية في العمارة الإسلامية
المصدر:	عالم الفكر
الناشر:	المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
المؤلف الرئيسي:	عكاشة، ثروت
المجلد/العدد:	مج 15, ع 2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1984
الشهر:	سبتمبر
الصفحات:	169 - 234
رقم MD:	132849
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	EcoLink, HumanIndex
مواضيع:	العمارة الإسلامية، القيم الجمالية، الفن المعماري، الفن الإسلامي، التاريخ الإسلامي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/132849

ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملاءمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يده في قالب فني، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثيره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقا ، إلا إننا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلمي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيد بالقرب من دلهي - ظاهراً من ذلك التأثير النباتي ، وأخذت مثذنته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكل نبتة الصبار . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسللت الى

إقليم الجمالية في عمارة الإسلام

شروت عكاشه

العربي أثراً أي أثر ، فأثارت وجدانه ، وأهمته أن يحكيه فيما يبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهله التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمسكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحونها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنيتها بتلك السماء التي كان البدوي يفرغ إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين ما يرى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحوناً متسعة تسور بجدران . وإذ كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزواج التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع أطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فأنخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمنه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الأفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى علٍ محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعاً برؤيته العلوية .

على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلقت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المعشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربته المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها انصافية وبشمسها اللافتة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان

التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود التراكية وزخارف الجص المفرغ (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البنّاءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن وتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمعتكفات (الخانقاوات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأسرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهين الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبع الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذا كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لمسات

(لوحة ٩) ، وجمل حوافي أسطح جدران الصحن بعرائس أو شرفات متجاورة تتجه رؤوسها الى أعلى ، موحياً بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث تحصر بين صفوفها السماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه اثتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمثذنة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادي للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم « الله أكبر » ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين قَسَمَ المثذنة صعوداً الى عدة أقسام تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأنّي به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد الى أعلى قسراً ، ويصب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته . وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدونها كلما أصدعنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما الى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر الى الشطر الأكبر ، فيراح بصر المبصر الى المثذنة - التي تمتد الى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذ كانت العرائس هي الأخرى ترمز الى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المثذنة ترمز الى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى . ويكاد تصميم المثذنة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف الى الصعود والتسامي ، فلم يأبه

تهدف الى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هي الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزىء بقدس أقداس واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي بيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف » الذي يتلاحق فيه المصلّون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين النذيين يصلون في صف مستقيم وراء الإمام متجهين الى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلّي . أضف الى ذلك ضرورة أن يلم المرء باتجاه الكعبة فور دخوله الى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلّي تشير الى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلنا نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثنى حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه الى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمتعب إذا لم يستطع أن ينتهي الى الكعبة بجسده فلا أقل من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يجذب نظرة المصلّين الى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم الى السماء غير محجوبة ، فشطر السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر مكشوف هو الصحن . ولكي يعرض المعماري إحساس المصلّي بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز الى السماء

وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي الى توحد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسابنا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية الى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، مما يجعلنا نحس توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية الى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا تبيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتساقط فيها الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغييراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمثذنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المثذنة عادة في موقع يشكل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاءً منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة الى مثذنة أو أكثر الى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى الى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً الى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية

الظمأى بمرأى أعماق السهل الممتد المشرب بزرقه الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي ، وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظمأىء يقلب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى ، على العكس من الخناصر المتدلّية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة الى مثنى بواسطة هذه الخناصر لكي ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثنى .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية « بندانتييف » بدلاً من الخناصر المعقودة الى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى الى أسفل ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبقوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز الى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسماته وأرضه ، وتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقديسيتها . لهذا توسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أعلى مكان

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنها في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقينا نستخدم نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمثذنة والقبة والعقد التي تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلّين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلّون « طولياً » أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا ، . غير أن السماء لم تكن مهريهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذي تسترخي فيه الروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدتهم الجدران الى الأرض ، ولقد أحسّ بهذا التشوف الى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسويري حين دلف الى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة الى جدران يأوى الى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كأنثرى محتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمس الى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاءً خارقاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفهم وأقدامهم دون أن تشبههم عن ارتقاء انثمة حتى ترتشف عيونهم

ويستطرد جاستون ثيبث قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردها الكاتب اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير الى جريكو » عن تأثيره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، رافضاً المنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على العماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الانسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان الى العلا لكي يغزو الفضاء اللازوردي ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء الى الأرض » .

ويتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد الى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوروبا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان الى العلاء ، ولا تهبط السماء الى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد الى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلي ، شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية .

ويتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كونا صغيراً متكاملًا في حد ذاته . كما يوحي إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تكفي الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً عجيباً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون ثيبث مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فعل حين تمتليء الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضيء على هذا الفراغ عتمة توحى بأي غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها الى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفذ الى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدها الى ذات الإله » .

كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اهتمدى الإنسان منذ القدم الى الرمز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً الى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملت عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، منصاعاً للقوى التي إليها مردّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يسيطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجليلة . وبهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه الى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان الى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة الى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً الى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلتقيها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء الى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز الى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

ترى أي مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني الى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشعب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين

رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمان والعشرين نافذة الحصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد الى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميك لا تنفذ منها نامة ، فيلقه السكون الهامد وتغمره الظلال فيحتضنه « الجلاء والعنمة » معاً ، وتتسلل إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يقعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدهم الظلال ويتشون بالأنسام

تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية الى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب الى النحت منه الى العمارة ، ووشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلي في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما نجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الخطاطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكسوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ،

النديّة التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان .. الروح » .
أي جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجل أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جيش بسورة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حين باطنة . وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعنيين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى تبدو وكأن معينها لا ينضب ... توريقات تتشابه أضلاعها وتلتحم ثم تفترق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبيل رصين . وحين تذكي فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية وغوها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ويتزرع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستعدون جهدهم بينا يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيران النفوس بدقتها وجاذبيتها، وتتعدد التنويعات والتفريعات التي يبسطونها تحت نظر الزائر ، منها ما هو مجدول وما هو ضريب للمخزومات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ،

وتشع من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحارِب والمناير والحلى وتزيينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسي ، كما يشده « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة الساء في زخرفة القصعات المقررة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، وبأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّ العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفف طرفه إلا يبذل جهد جهيد .

يصف جاستون فويت المناير الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلاً بعضها ببعض عن طريق التمشيق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر المتأمل أن يتصورها مجتمعاً بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيهما حقهما فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفاصيل الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصدق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين

مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة :
« لعمري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يعد الحق .

وما أصدق جاستون قبيت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة في عينه جائمة تستعد للوثوب والانقضاض ، على حين تبدو المدرسة هادئة سامقة متعالية ترنول للقلعة المتحدية في شموخ الواثق دون مبالاة » .

ويستطرد قبيت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقى انطباعة تفيض في وجدانه فيقول : « إنا لانملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأنها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تآلف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان فحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركستراي يرتفع العمل ككل واحد الى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره الى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يهمل المعماري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة القديس بطرس بروما التي « تضخم حجمها - وفق تعليق المهندس حسن فتحي - دون مراعاة هذا التجزؤ والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم نتطلع إليه من خلال منظر مكبر . لقد غاب المقياس

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول الى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثرت وتزايدت ، مفترقة مرة ومجمتعة مرات ، وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تخرج تلك التكوينات وتباعدها بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يهول الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من رافدين : بنيانها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية ، والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول عنه أوجين فرومتان : « إنه درة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في

حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، تجدها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة المبني من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الاسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطبق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالقوالب المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يمكن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضيع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تهدم جملة لتقام مكانها مساجد جديدة تخلد ذكر منشيء الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتمشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئ الجوامع يوقضون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلها وتطاوت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلل ، إلا أن فقدان النموذج

الإنساني عن تلك الكنيسة مما دفع برثيبي بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها تأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنبادي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أوجايترو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناعون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تعد العمارة هلياً مبنياً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألبيرتي يكشفون عنها في أعمالهم .

ويأتي اتساق الزخارف ووحدتها في المقام الثاني بعد التنوع والضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوفي ديفريجي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يعز على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى

وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالتأحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والتأحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر ، والتي تعود الى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقنوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار ، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نهر دجلة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان هلى مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوره مؤرخون كالمسعودى والطبري - وقد تحول الى فكرة مسيطرة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجىء المعماريين الى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلّم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كرزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصغد وخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها

الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخریب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مرده الى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء - كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الأجر إنما كانت مما نُزح من أطلال مدينة الفسطاط (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مباني أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامراً الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يد بالهدم أو بالتخریب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخریب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سعى التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، فتحجب بأناقاتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي المقرئ أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

تلاهم من ملوك الدويلات دفنهم الى بناء ما يبزون به من سبقهم ، وإن أقروا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه الى الأبهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل والتي تعد اقتباساً من طراز محلي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجذبتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المغتصبي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يجمعون عن هدم الأبنية الدينية . وقديماً أثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنيين حينما جرؤ على هدم ضريح الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلّة المعالم المعمارية في الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسين ذلك الى عوامل التخریب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهرين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب

وتهدمت بعد سنتين فحسب من بنائها . وما يدعم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد علي شاه في تبريز قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الايمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره الى زوال ، وهو إيمان تعززه رداءة مادة البناء الهشة ، وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعاً بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتوفر لها صناعات مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى ، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر ، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره . ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماؤهم وتوقعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندرى هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه ، أم أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن

صادفنا توقيماً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أو انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لأمدتنا بمعلومات قيمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصناع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري حظاً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك الى حد بعيد .



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجل في المسجد

والخانات والوكالات والمستشفيات كيمارستان قلاوون . ولا يعني اصطلاح بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبلة تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبانٍ أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بصنائه المثبتة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم كتاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئته ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

الجامع بقربطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديده مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المثذنة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ١٩) .

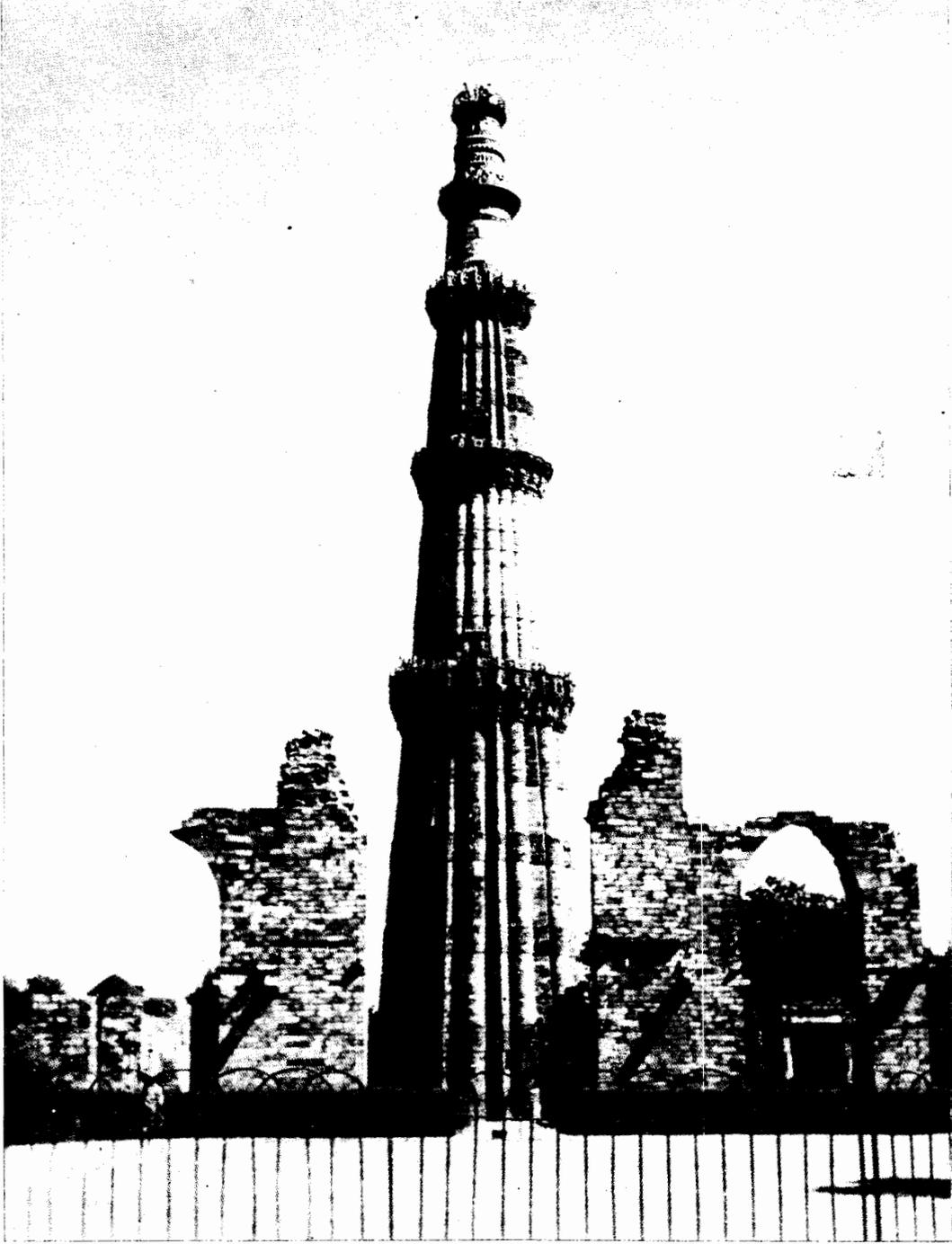
كذلك نلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها السلاجقة والإيلخانات ، وبنو وظيفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبع لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير في عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلقت من المباني العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك اهتمات والمساجد وأسبلة الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس

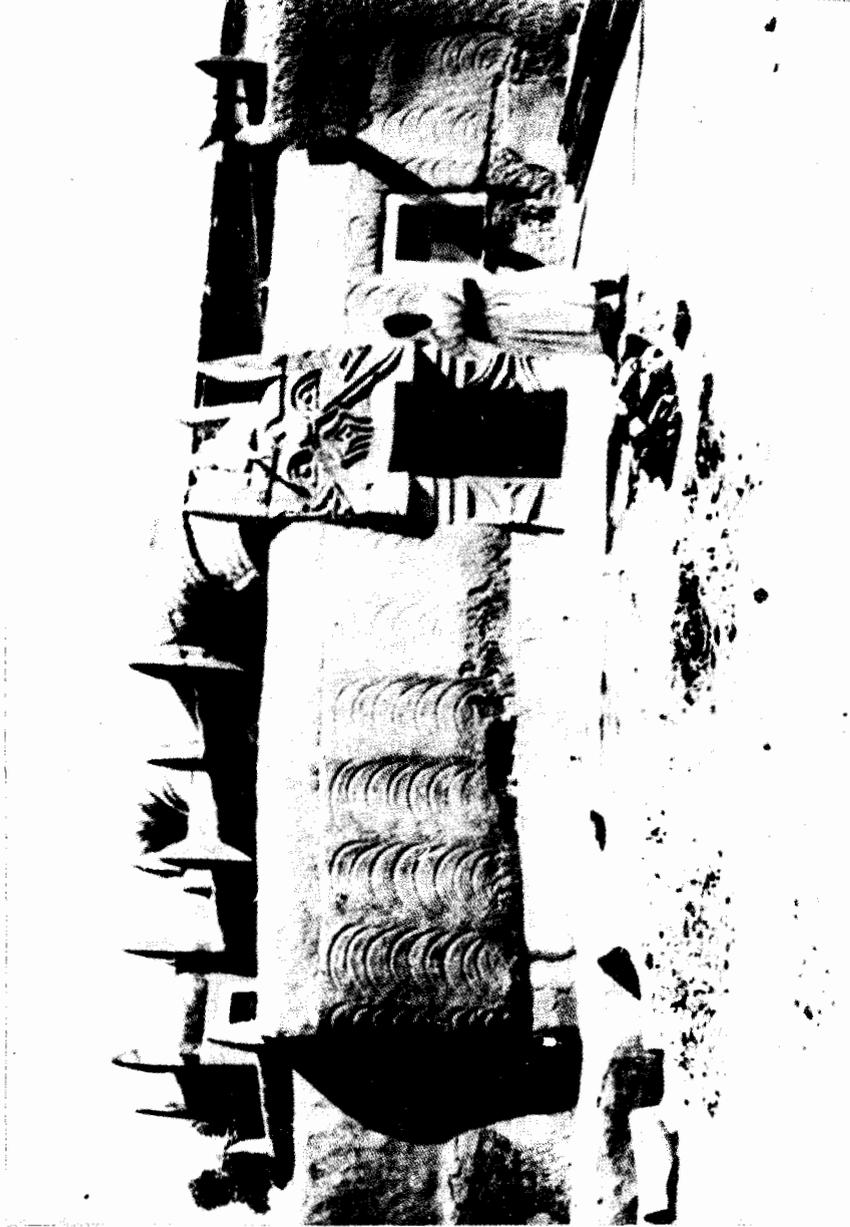
ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن دقماق : كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع - المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩هـ .
- ٢ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدخلها . الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني - العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد فكري : المسجد الجامع بالقيروان - دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية - نظرة عامة من صنعها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني - وزارة الثقافة والارشاد القومي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي الديني والعربي - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - الموسوعة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط - محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية : تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبانيه تصميمها - من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة - ألقى القاهرية - مارس - ابريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموهود - الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
- ١٢ - سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - دار المعارف .
- ١٣ - كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر - الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٤ - محمد هبيري شبيب : محمد علي غازي . ك.أ.س . كريسويل - محمد عبد الفتاح وآخرين فنين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية الى سنة ١٣٦٥هـ (١٣٦١م) - ١٩٤٦م) - طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصدير كريسويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثاني .
- ١٥ - يحيى الحشاش : نظام الملك والمدارس النظامية - مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - العدد الخامس ١٩٧٥ .

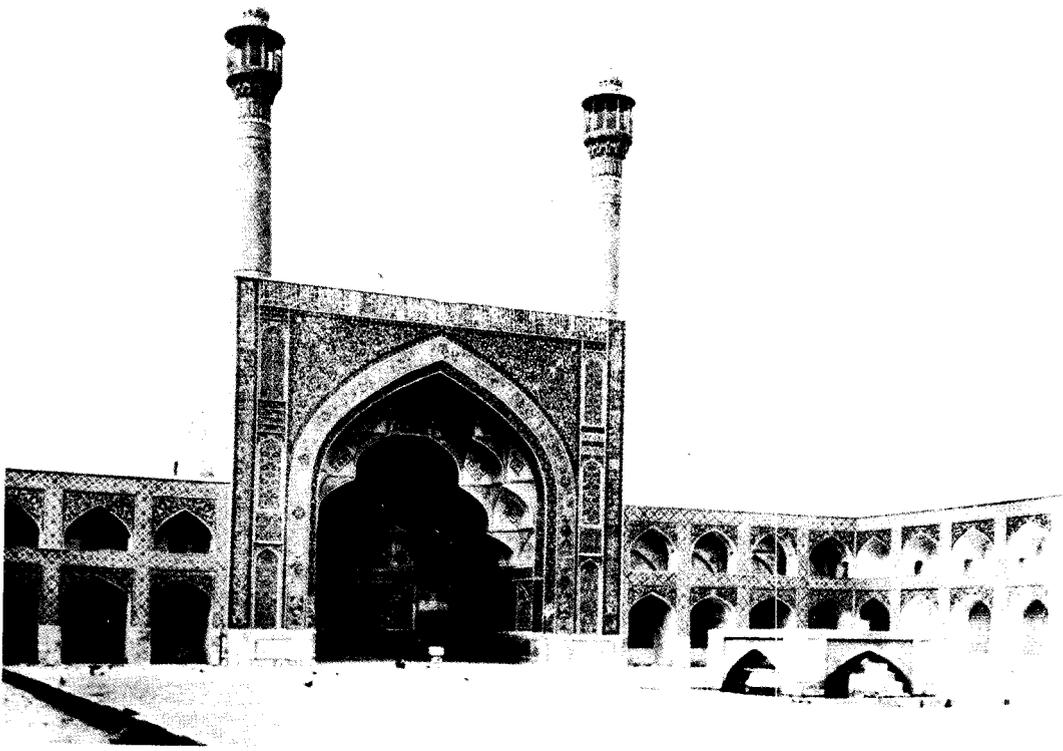




لوحة (١)
 قطب منار في دلهي - الهند .
 متحف جامع قطب الدين آيبك .

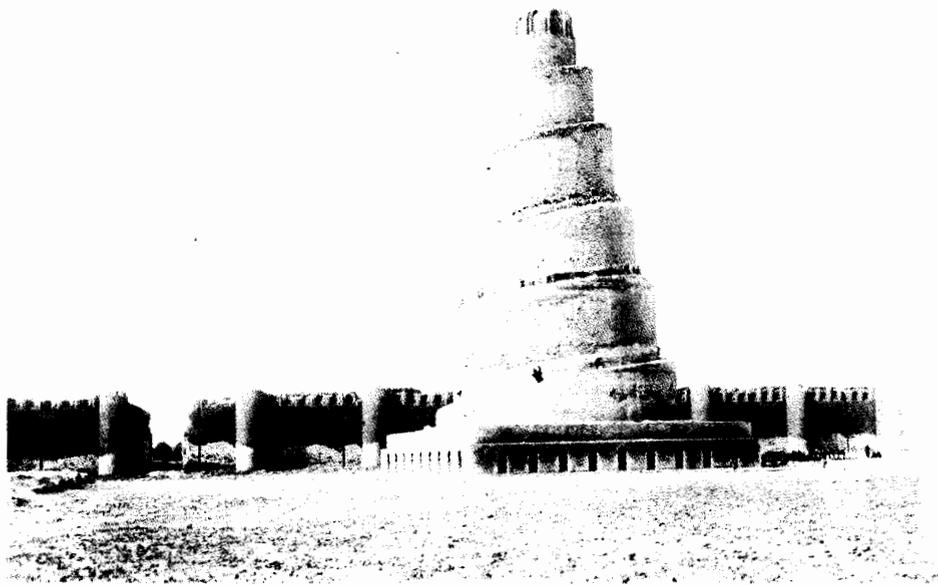


لوحة (٢) :
مدخل بيت همدانية كاتو على شكل تقليبي يجمع بين سمات الانسان والحيوان لكان الباب عظم حيوان .

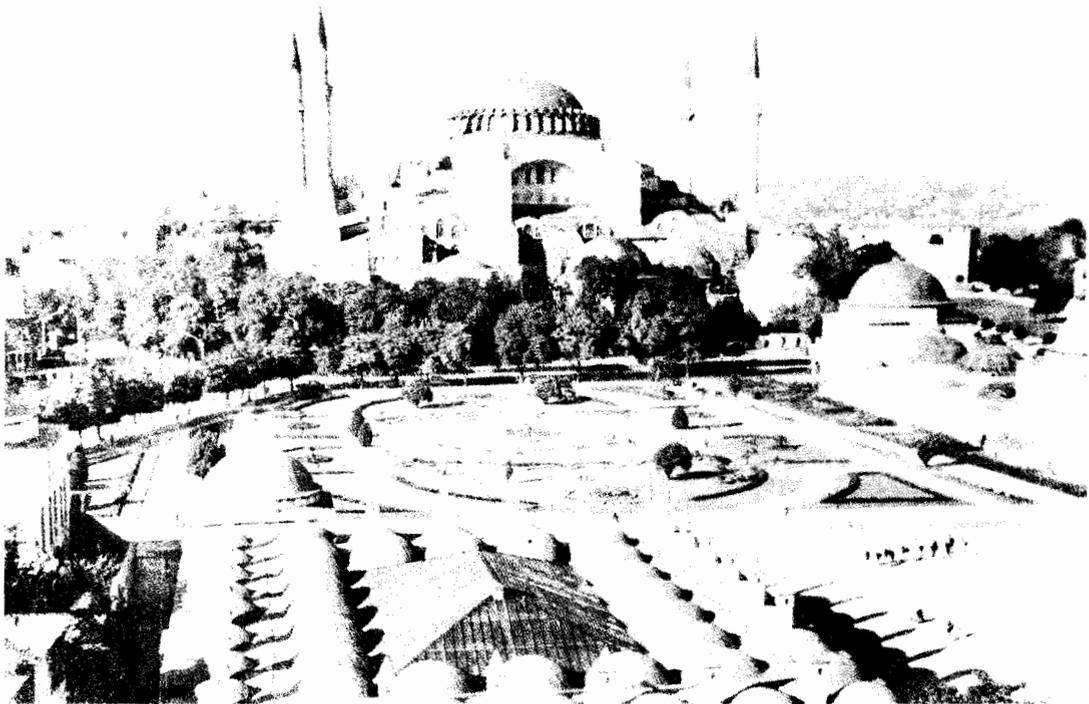


لوحة (٣) .

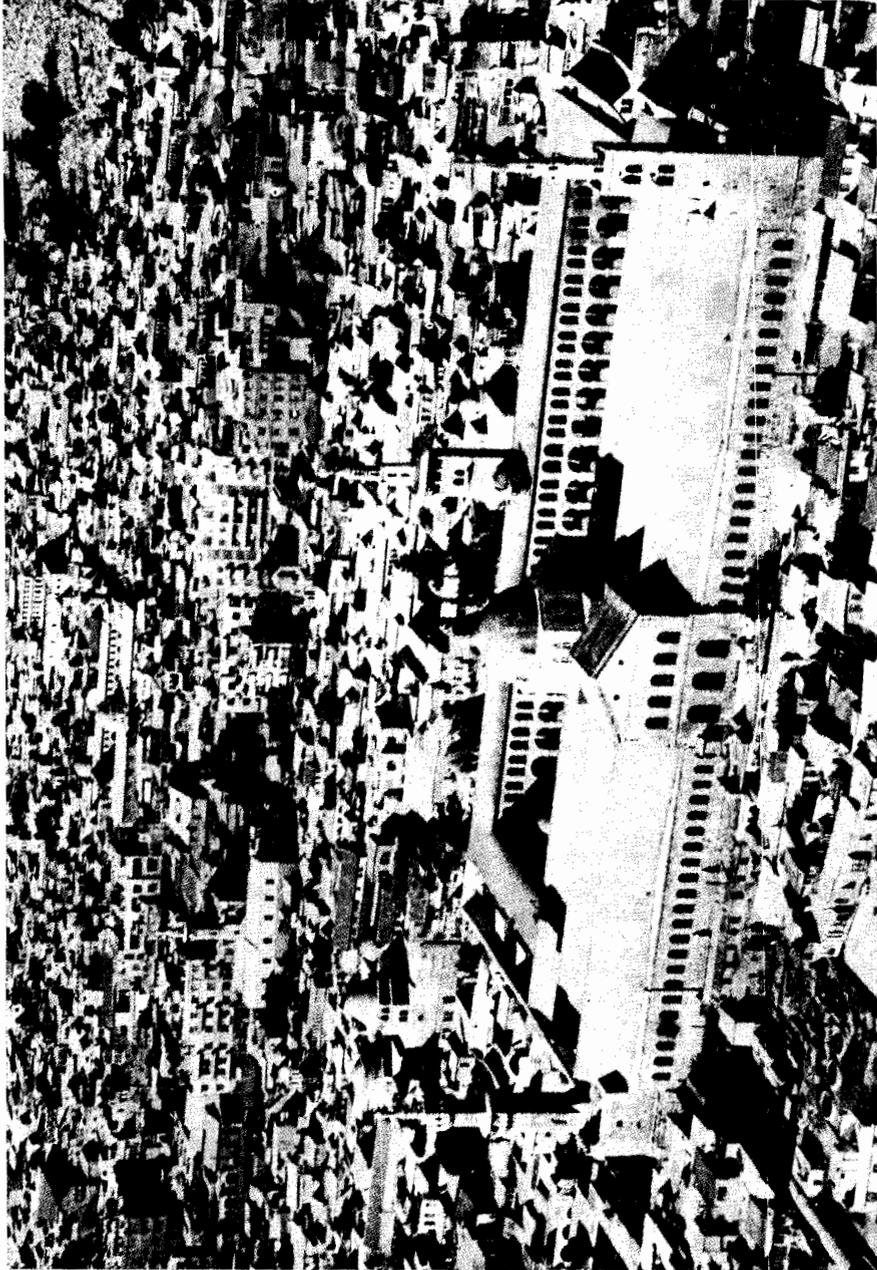
مسجد شاه بأصفهان : الصحن والايوان ، وتبدو الكسوات الخزفية التي ميزت مباني العصر الصفوي .



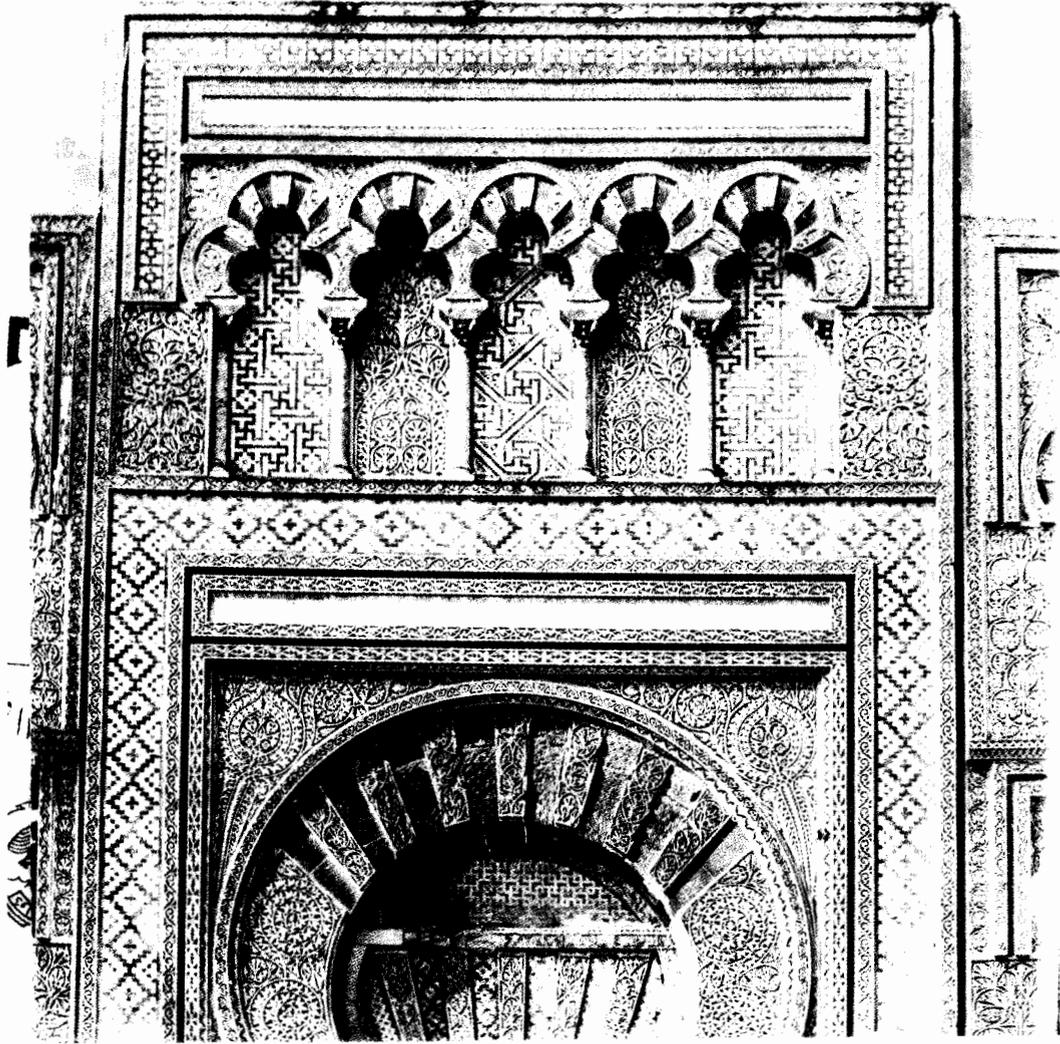
لوحة (٤) .
الملوية : جامع سامراء بالعراق .



لوحة (٥) .
مسجد آيا صوفيا بمآذنه في استنبول .

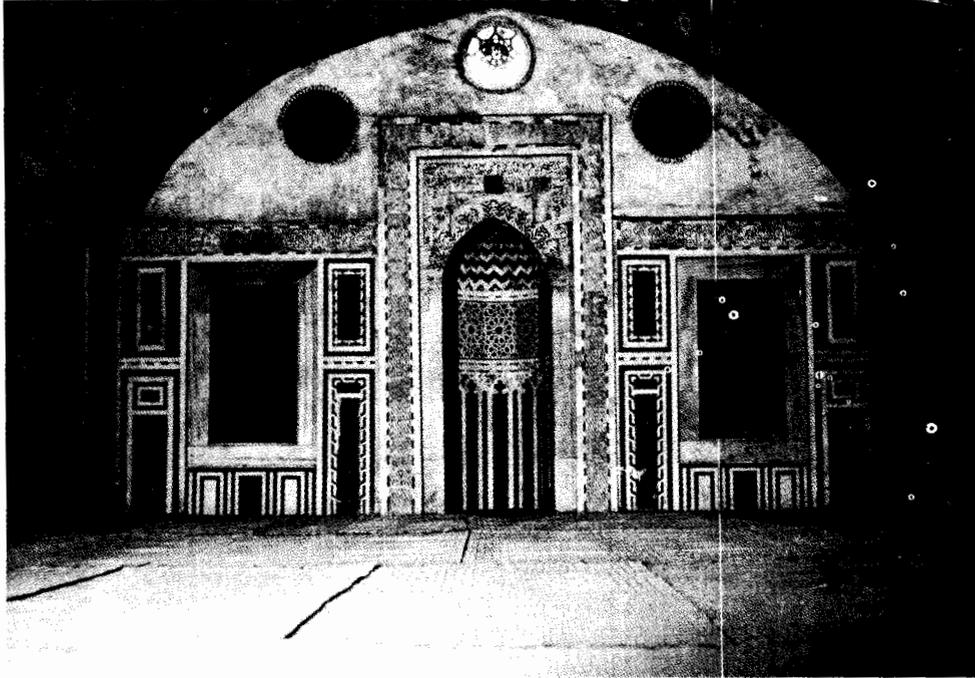


لوحة (١) .
منظر عام للمسجد الأمي بدمشق .



لوحة (٧)

مسجد قرطبة بالأندلس بوابة الوجهة الشرقية .

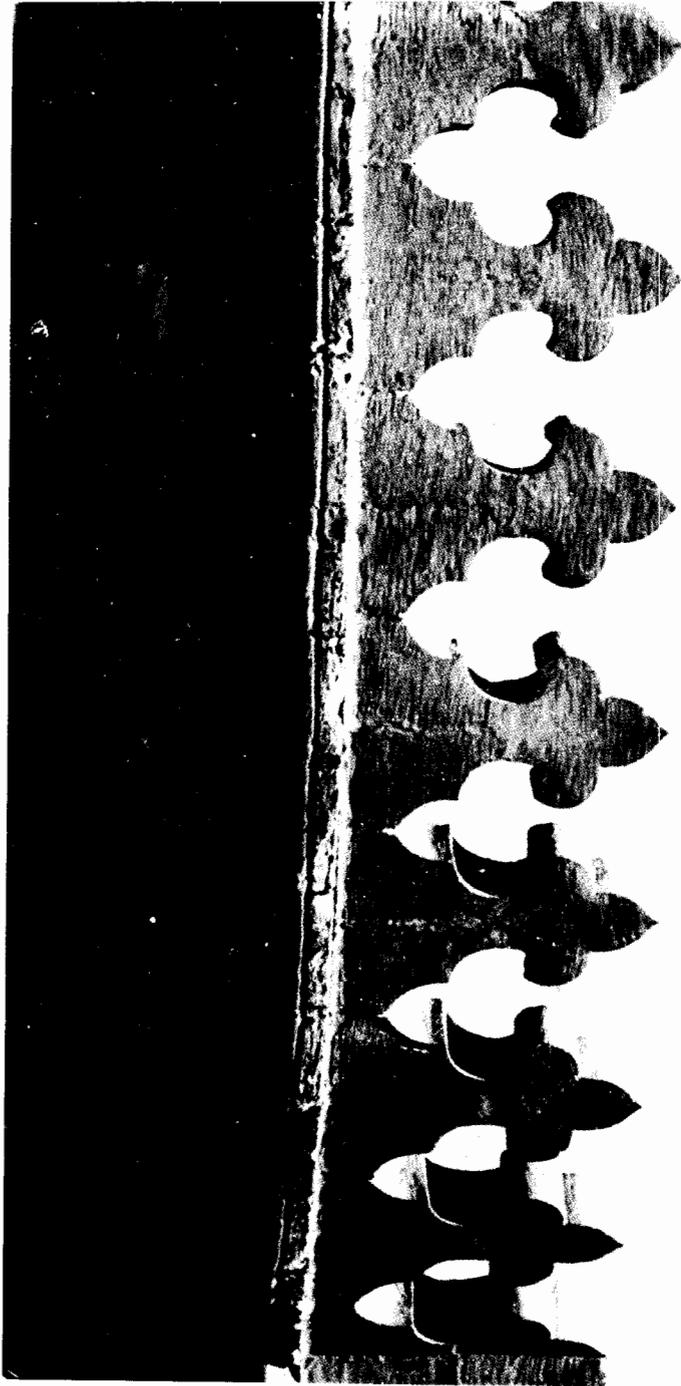


لوحة (٨) .
قبلة أو محراب (حنية مكة أو الكعبة) .

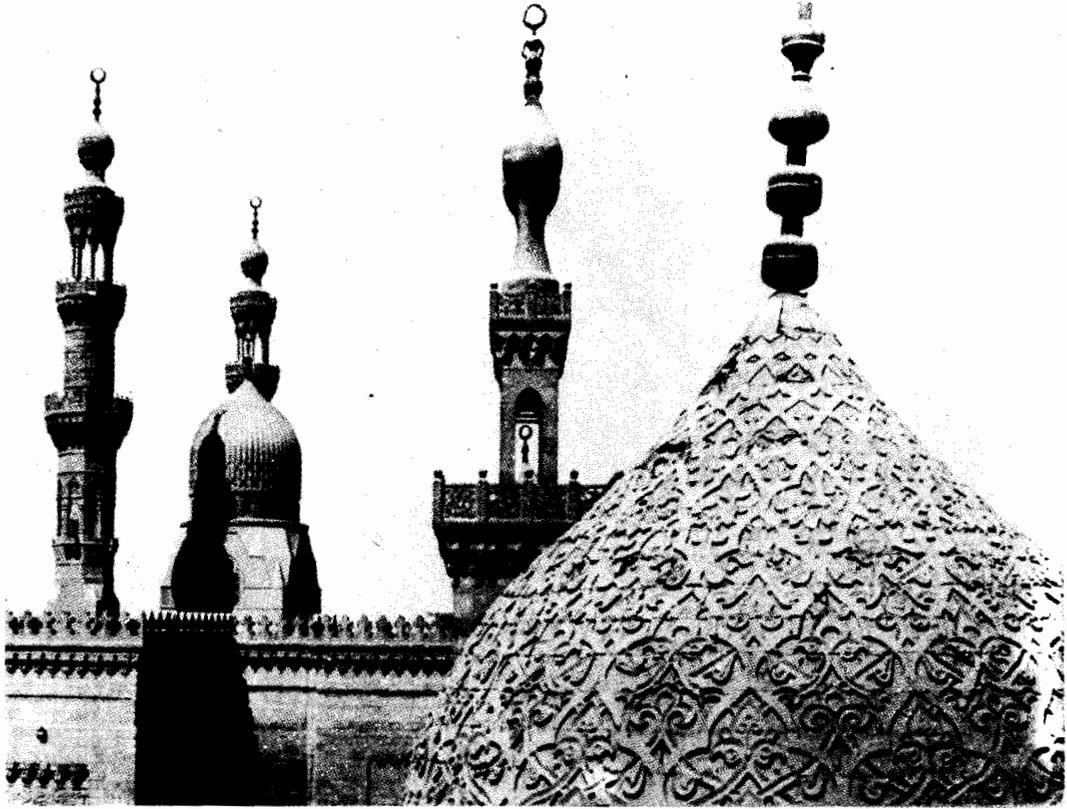


لوحة (٩) .

قبة مسجد ابن طولون : قبة ساسانية على عناصر معقودة مركبة . تصوير عبد الفتاح عيد .

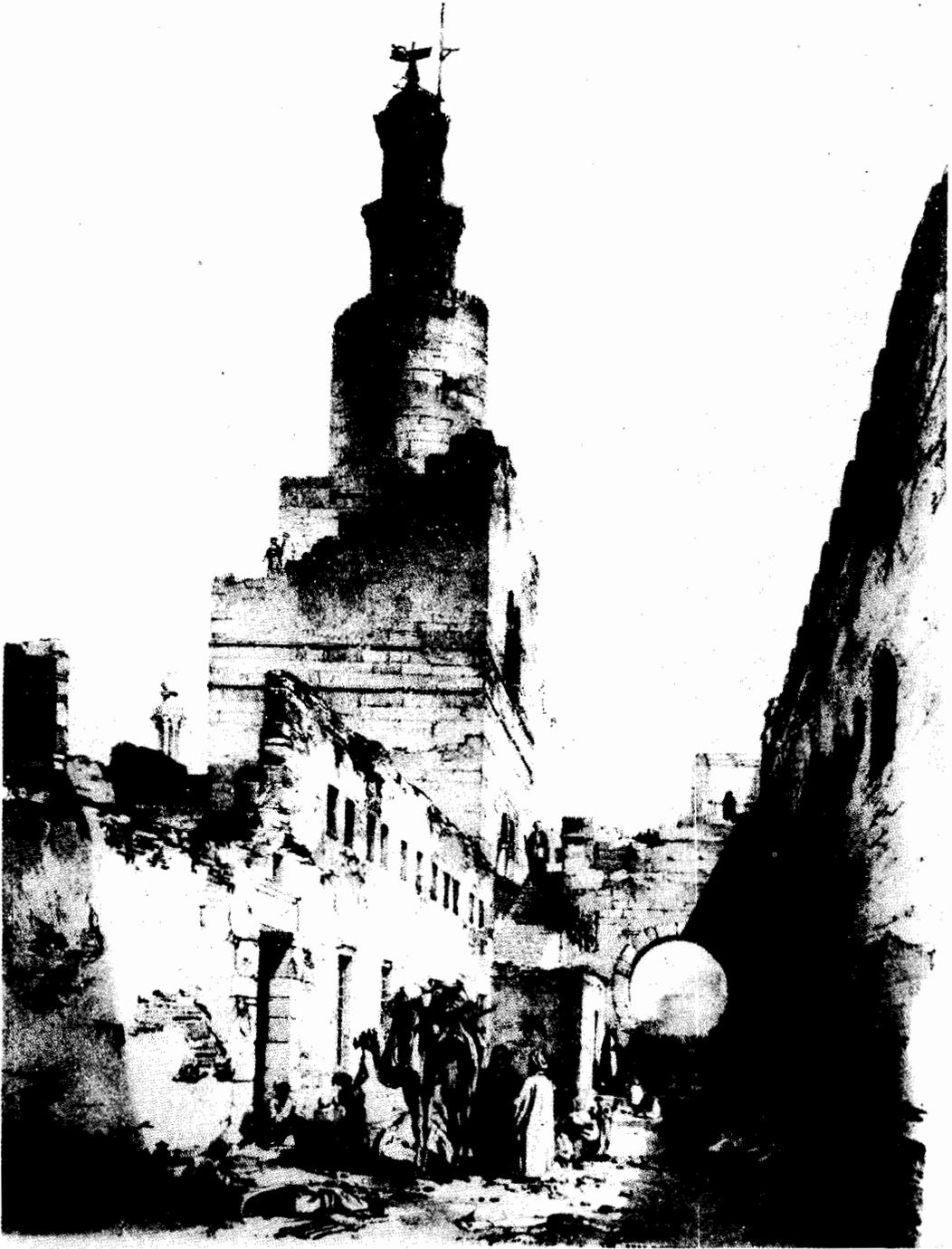


لوحة (١٠) -
 مرآة (شرايات) الخشب بين الصحن - ترميم، بالربط بين الأرض والسقف والوصول بين الحوائط
 والمطوق .

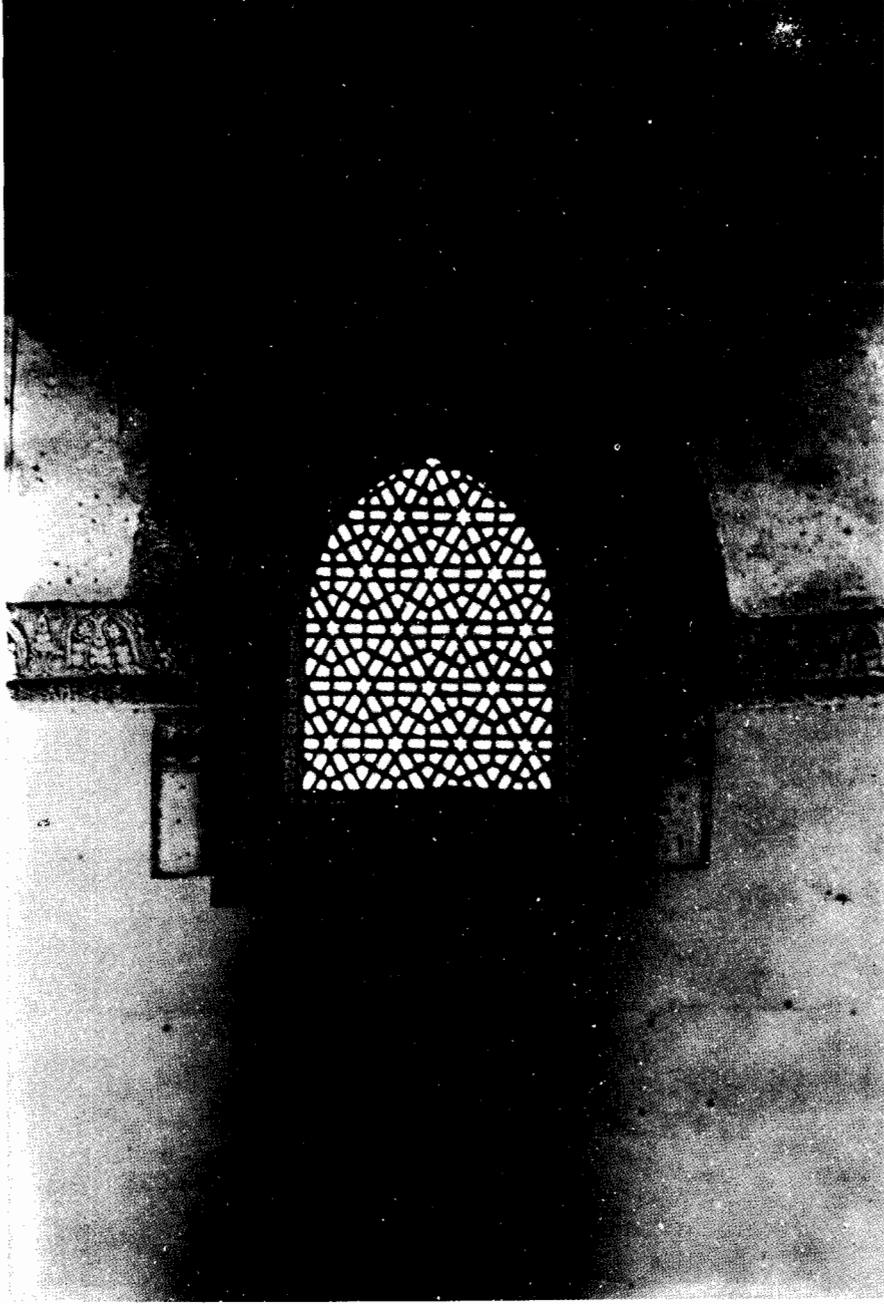


لوحة (١١) .

صلة السهء بالأرض اروع ما تتجلى في قبة ضريح قايتباى الرماح ومثلثته ذات البصلتين وخلفها قبة
جامع الرفاهي ومثلثناه والشرافات الزنبلية و هرائس السهء ، تصوير صوتي عبد .



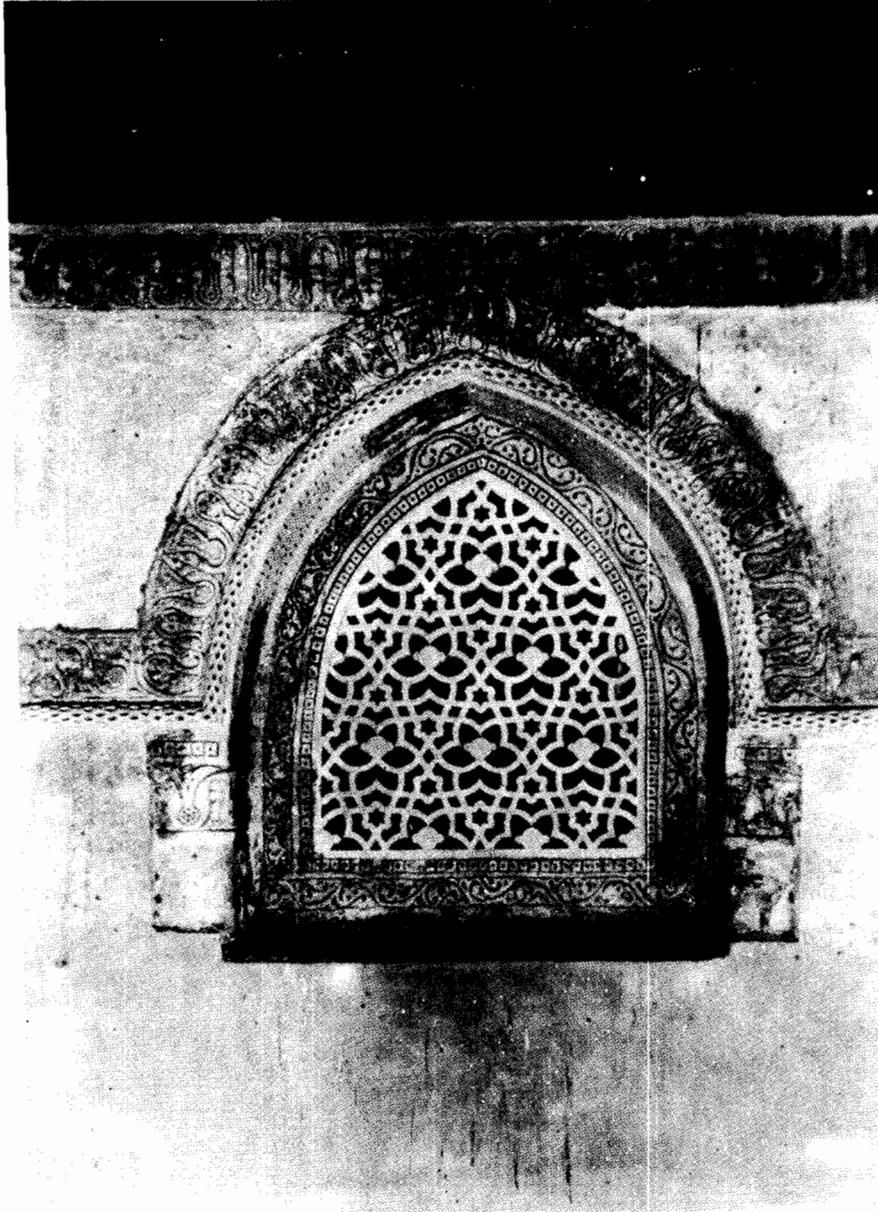
لوحة (١٢) .
منارة ابن طولون : لوحة محفورة عن هاني .



لوحة (١٣) .

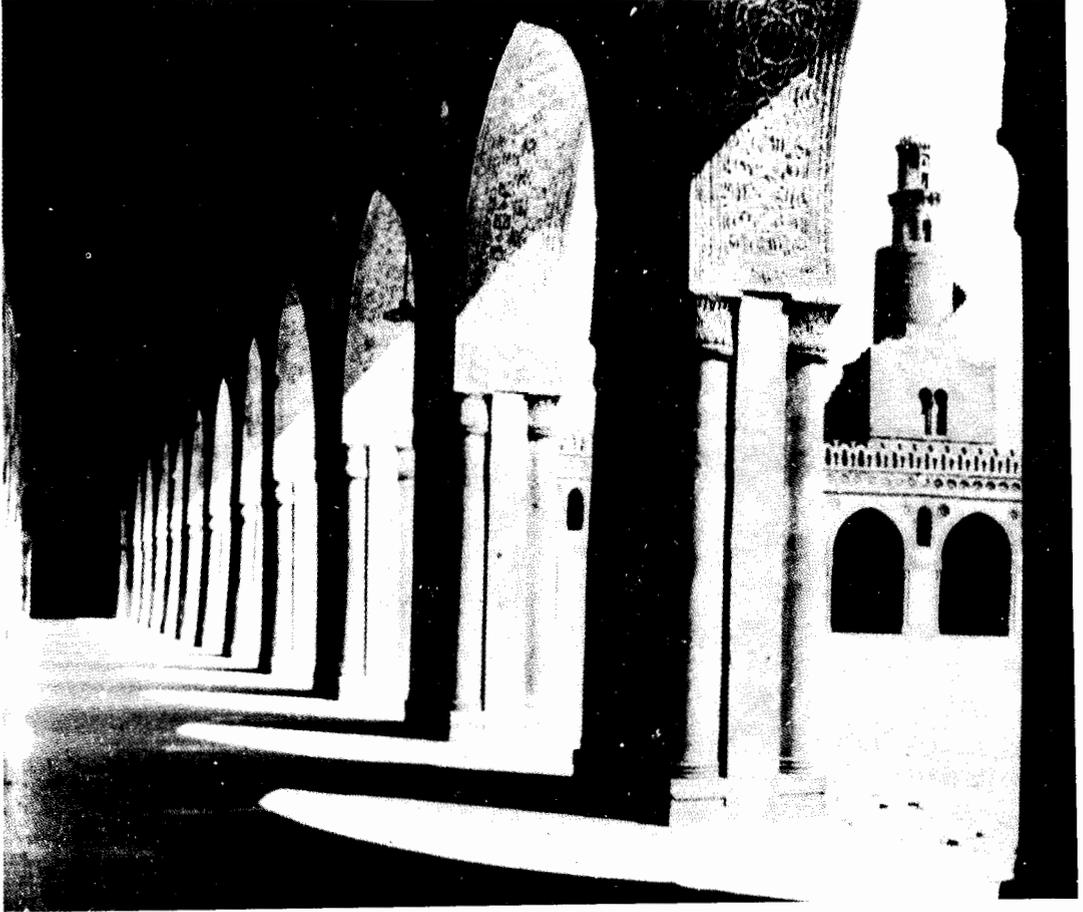
مسجد ابن طولون ، شباك من الجص ذي الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق مستقيم الخطوط -

تصوير عبد الفتاح عيد .



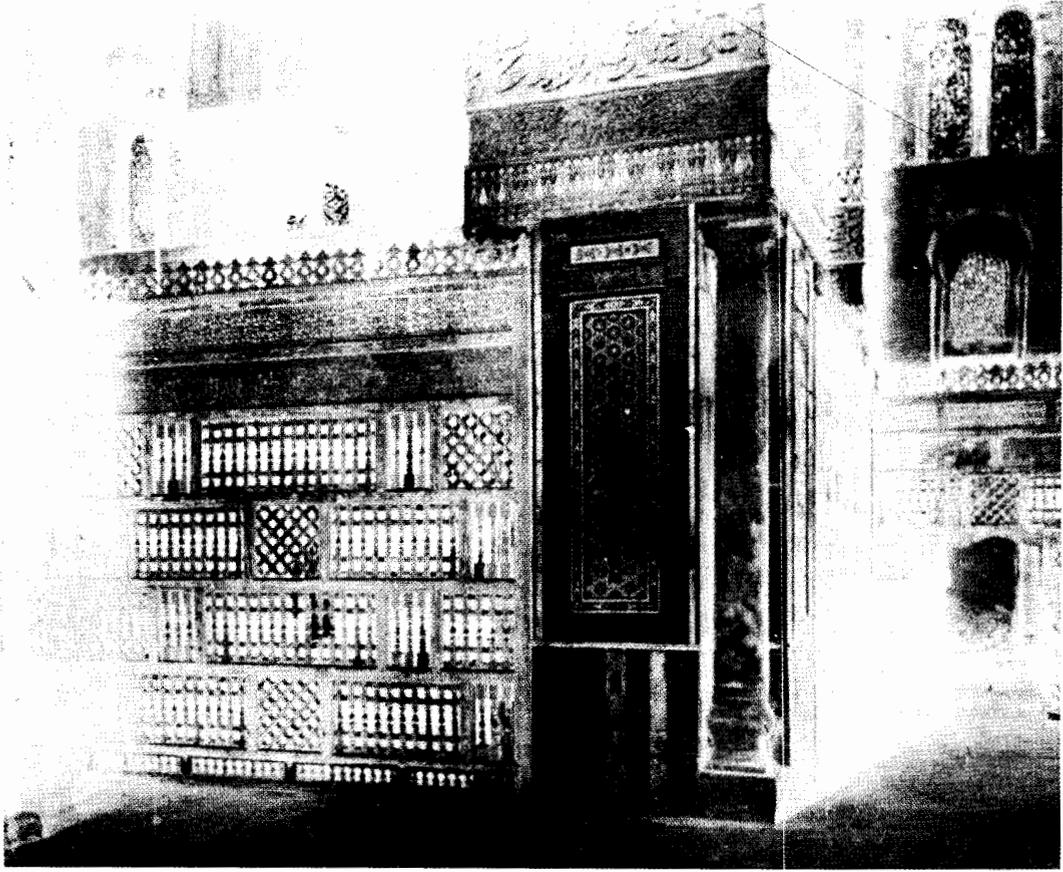
لوحة (١٤) .

مسجد ابن طولون ، شباك من الجص ذي الجاه الملون ، زخارفه ذات تنسيق منحنى المخطوط - تصوير
عيد .

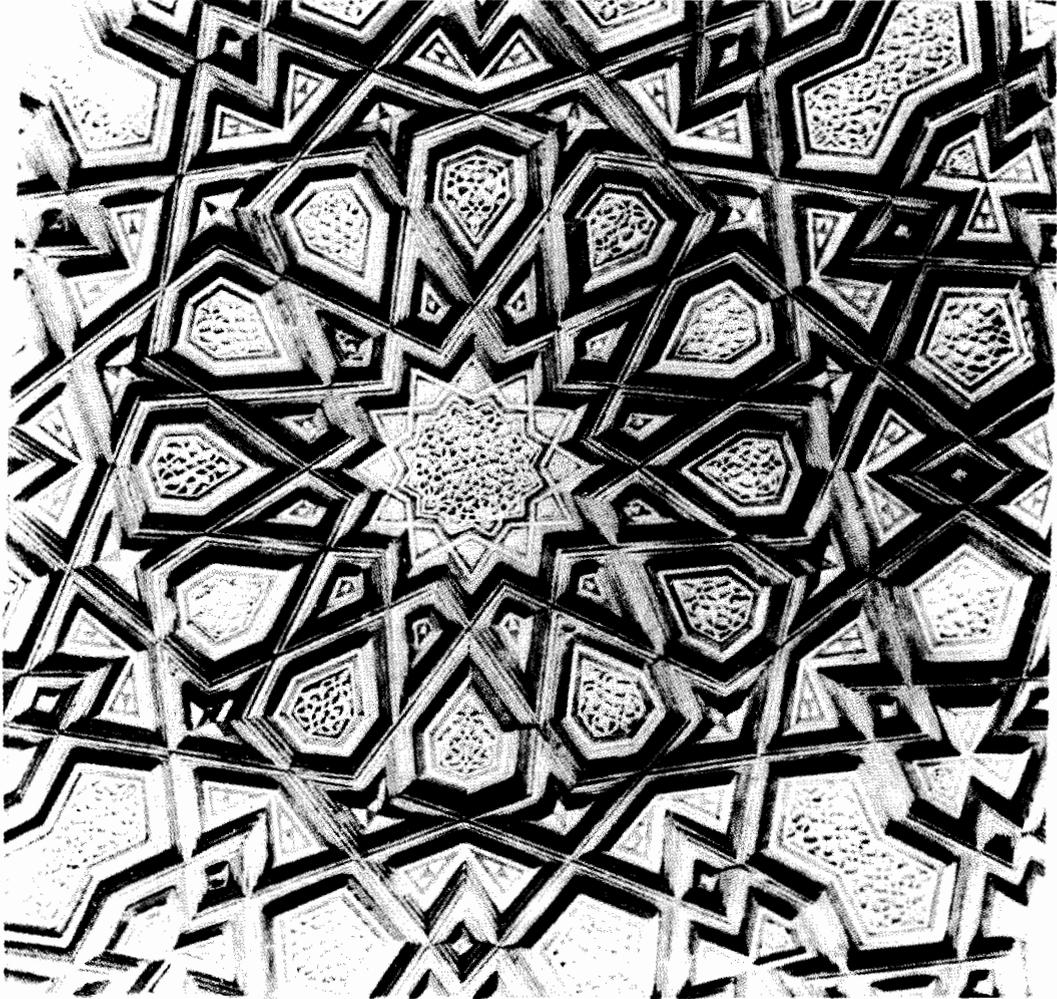


لوحة (١٥) .

مسجد ابن طولون : عقود احدى الظلال المظلة على الصحن ، وقد بدت الزخارف المتنوعة تزين بطون
المعدن دون تكرار - تصوير عيد .

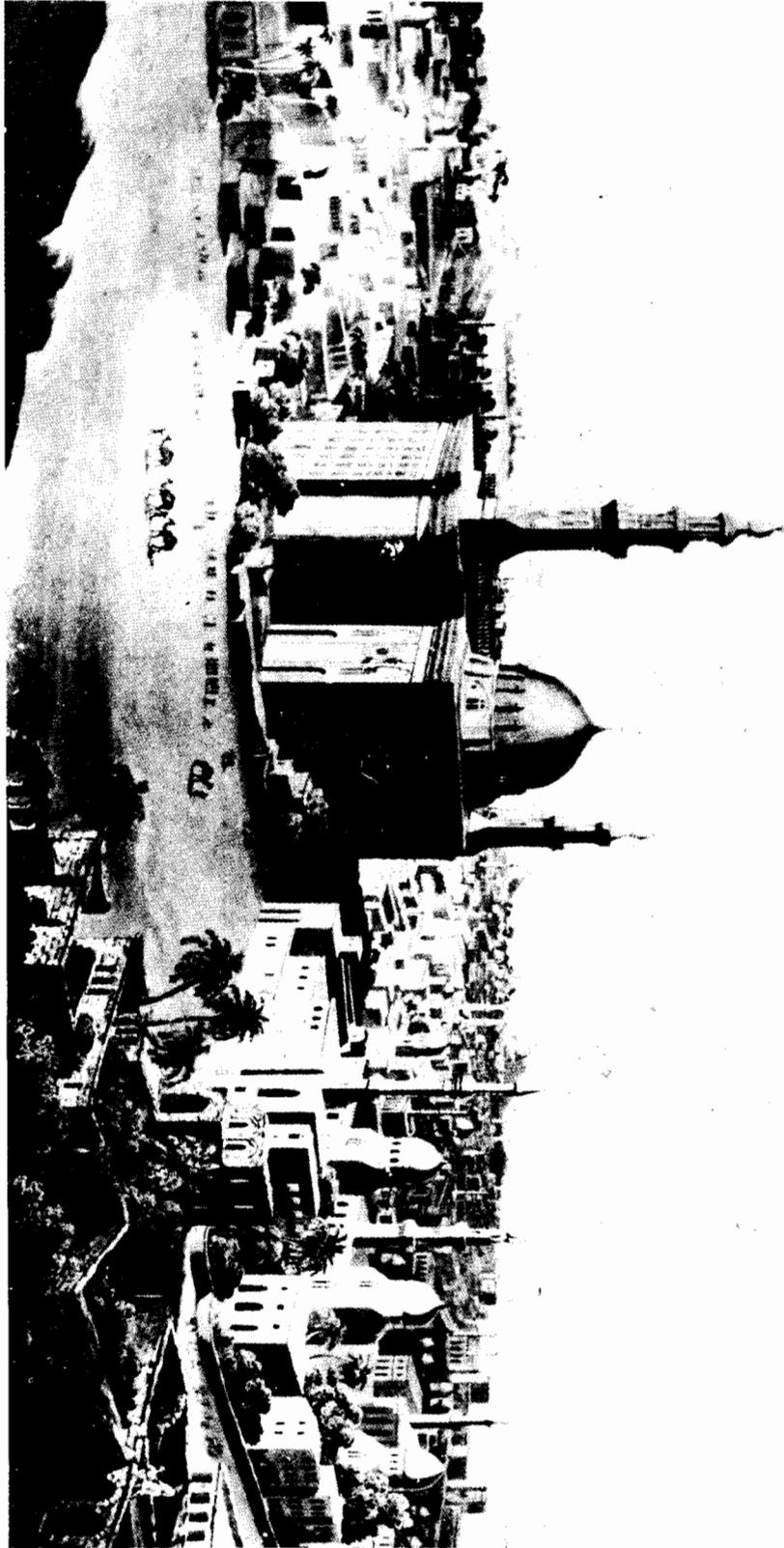


لوحة (١٦) .
ضريح فلاون .

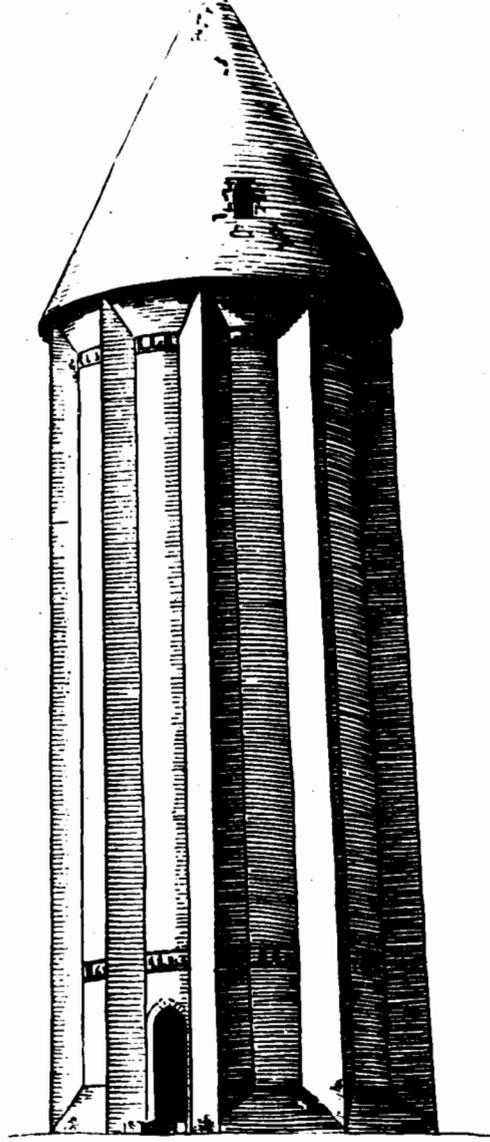


لوحة (١٧) .

الأطباق النجمية من مئذنة مسجد قايتباي بالقاهرة - تصوير عيد .



لوحة (١٨) .
 مدرسة وجامع السلطان حسن ، لوحة عميرة فكري صولت .



لوحة (١٩) .

جرجان : ضريح جنباري قابوس .



لوحة (٢٠) .

السلطانية : مقبرة خودا بنده (أولجايتو) تصوير كاتب هذه السطور .



لوحة (٢١).

المدخل الشمالي لمسجد ديفريجي الكبير بالأناضول.



لوحة (٢٢) .

سبيل البدوية - لوحة محفورة عن هاني .

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تخلب لب وأفئدة الفنانين . ومن بين مفاتها وعوامل الجذب اليها المتاحف والجاليريات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي أحدث الثقافات وأشدّها حيوية ، ووجود جمهور ذي وعي فني ، وتوفر عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستنفدوا الوقت والجهد اللازمين للانتاج الفني .

ولا غرو اذن أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطبيعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامة . ويقول « زوياس Dzugas » وهو يسترجع تلك الحقبة « ان الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موذرويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحيبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأوّل لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . والى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى البوح بمشاعر القلق الى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

الفنانين كان شيئا هاما لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، والذود عن فرضيات المرء الجمالية وترويضها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللفظي الذي كانت نبرته تتسم بالعدوانية . ويتذكر زوباس هذه العملية باعتبارها « نوعا من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية نماء ديناميكية . . . لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض . . . ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد^(١) . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذية استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير الى أن العمل قد شوهد وعمول بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة الى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومسكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يواجهوا فيها جمهورا ، يتألف أساسا منهم ، ولكنه يضم أيضا النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاهد الفنون ورواد الطليعة في الفنون الأخرى .

ويبدأ الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت

الطاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانو الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الارتفاعات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثني عشر ، شمالا وجنوبا ، وبين الطريقتين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقتين الثالث والخامس كان يمثل طريقا وسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولد بروج Goldberg ، وجستون Guston ، وكون Kohn ، ودي كونيغ De Kooning ، وريسك Resnick ، وفسينت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، وبراتا Brata ، وايزريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيدر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحدائق : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها إيرفينج ساتنر مع زوباس .

آرب Jean Arp ، وبازيوس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهربرت فيربر Ferber ، وفريتر جلارنر Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنبيك Huelsenbeck ، ودي كونينج De Kooning ، وموذرويل ، ونيومان ، ورينهارت Reinhardt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضر جلساته بالاختزال ، وقد حررها موذرويل ورينهارت وجودنو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »^(٢) .

وفي أواخر خريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كلونينج وكلاين Kline ، ورينهارت وتوركوف Tworkov ، وأصدقائهم في قاع المدينة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرقي الشارع الثامن (على مسافة باين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليته الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعى فنانون شبان الى عضوية النادي ، ومن بينهم على سبيل المثال روشنبرج ، وفرانكثالر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، وفي السنة التالية ، ليزلي ، ولاري ريفرز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولد نبرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية الموجة الأولى من

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stanley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ موذرويل وبازيوس - وروثكو ودافيد هير (انضم اليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحديث الى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يحضرها كل المهتمين بالفن الطبيعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت إجلهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith - لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقربهم الى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأملية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، واصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان

(٢) الفنانون المحدثون في أمريكا - تأليف روبرت موذرويل وأد رينهارت (نيويورك : ويتون شولتز ، ١٩٥٢) .

نقل عن كتابه « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ،
مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي
المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير
والنحت على الجمهور . وقد طلبوا الى ٦١ فنانا أن يقدم
كل منهم عملا واحدا ، وخزنت جميع الأعمال المقامة
في مخزن شاغر بشرفي الشارع التاسع . وأطلق على هذا
الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال
١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكثالير
Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ،
وايلين دي كونينج وروبرت دي نيرو وستيفانلي وجولد
برج ، وكان اشترك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني
قد دعى من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم
المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر
الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من
النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣
قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم
تحول المعرض الى حدث سنوي حمل اسم « سنوات
ستابل » . وكانت المعارض تختار بواسطة لجان من
الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام
١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء
الذين كانوا ينتمون الى الشارع العاشر ، يهيمنون على
لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لادارة النادي .

وفضلا عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القريبة
من ساحة الجامعة التي تقع على مبعده من الشارع
الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث
الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقائهم - وبصفة خاصة
أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأنسون
بديكور الحانة الذي كان يميل الى اللون الرمادي
الكابي . حتى إنهم استطاعوا أن يقنعوا صاحب الحانة

الفنانين ، حتى طلب اليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في
مجموعات المناقشات بليالي الجمعة ، وقد شكلت
مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء
فريليشر Freilicher ، وهارتيجان وليزلي وميتشيل
وأوهار وريفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز
Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا
الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك
موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة وأساسا هوية
المجموعة وماهية التغييرات التي طرأت على مدرسة
نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن
مسألة مجتمعهم المتنامي والمتغير لا بد قد شغلت كلا
الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل الى
أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك
أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر
سنا ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطا
المجموعة التي كانت تلتف حول دي كونينج ، ومن ثم
فقد حظيت الأساليب الانمائية بأوفر قسط من
الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادي كانت متنوعة
الى حد احتواء أى موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على
النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان
تنضم الى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل
الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانلي
Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة
المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ،
توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ،
واضطلع الفنانون الشبان الذين ينتمون الى الشارع
العاشر بمسؤولية ادارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم
وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي

وقد درس عدد كبير من فناني الموجة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكنيلر ، وجودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكويتز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي - نتيجة للقاء تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة - أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف طاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »^(٣) وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فناني الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكنيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماوتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعين - انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماوتن من الابتكار ، وكان القائمون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فناني الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى أغلقت في سنة ١٩٥٦) وكثيرا ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممي الرقصات مثل ميرس كانينجهام ، والترجمة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقد اريك بنتلي

بالعدول عن قرار كان قد اتخذ لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخالق » وليس « كعائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة سيدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جرينتش -Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريات الشارع السابع والخمسين ، مثل بيتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفناني الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واظب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماوتن بكارولينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

(٣) روبرت ريشنبرج Richenberg ، دوسيه تلامذة هوفمان .

أصبلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرملي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملايين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستغاضة اذا أراد «(٤)» .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتين السابقون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الانمائية ، أما الذين التفوا حول كيج ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاستداد مع تقدم العقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقى روشنبرج بجونز Gohns الذي كان يقع مرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه الى كيج . وقد توثقت علاقتها الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيجينز وجاكسون ماكلو . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون الى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقاء - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جونز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

ويول جودمان ، والشعراء ادوارد دالبرج وأولسون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهان وآرون سيكايند ، والمعماري وولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم مودرويل (١٩٤٥) ، وويليم والين دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكليمنت جرينبرج (Greenberg ١٩٥٠) ، وكلاين Kline وتوركوف Tworokov (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون خريجو كلية بلاك ماونت الذين أتوا الى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت ترتاد حانة شارع سيدار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلتف حول المؤلف الموسيقي كيج Cage ، وكانينجهام الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقى منذ ١٩٤٣ وتلتقي بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقى بمسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيما يلي وصف هاري جوج Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدار والشاي في المرسم وكان يستطيع أن يلعب دور المفتون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لويس ، ووالاس بيري أو الممثلة ماي ويست ، ويتحدث عن السجاد والسيارات الكلاسيكية القديمة وخيول جيريكو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجز كان نيويوركيا

(٤) هاري جوج ، التجريد الرومانسي لفرانز كلاين ، مجلة Art forum عدد الصيف ١٩٧٥ .

الكاملة عن أي شيء يفعله . . . » وكان اثنان من أشهر حواربي ستيل ولواء ارنست بريجز ، وادوارد داجمور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لفن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكنز Genkins ، والسورث كيللي Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتقريب بينهم . وكانت محاضرات شابيرو تجتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملهما . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقده لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشباب الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريدية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « بارتيزان ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والاحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمار فناني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول^(٥) . وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

كابرو « بالنادي » في ١٩٥٨ ، وبتمائيله الشخصية المطلية بالقار ، ومقال كتب عن بولوك (٥) وقد تقابل كلاهما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج الى زملائه . كما تصادق أولدنبرج مع جرומרز Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة بم رسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتدريس كيج ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمعية - المرئية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleeker يعرف باسم « ابيتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فناني الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، ورينهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتذال » والتقاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أني أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شولر أن ستيل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة له مالم يقبل المسؤولية

(٥) ألان كابرو « تراث جاكسون بولوك » Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢٤ - ٢٦ و ٥٥ - ٥٧ .

(٦) Thomas B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New York: Viking Press, 1951.

معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا للجالييري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجالييري الى أعلى المدينة جنوبي « سنترال بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جالييري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٥ عين الجالييري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديرين .

لم يكن أعضاء جالييري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيرى ، مولر على سبيل المثال ، القائد الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فناني جالييري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تتباين في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جالييري هانسا التعاوني في ضائقة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجالييري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جالييري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جالييري « تيبور دي ناجي » الذي افتتح في

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانيين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الامريكويون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جالييريات : جالييريهان تعاونيان ، جالييري شارع جين وهانسا ، وجالييري تجاري ، « تيبور دي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جالييري شارع جين تكاد تفتقر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون ينتهجون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانون حلقته بمونديريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فناني شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مرسوم وولف كان Wolf Kahn ، وفليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برودواي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لمایلز فورست . وجريللو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جالييريا تعاونيا ، ووجهوا الدعوة لفنانيين آخرين للاشتراك

صلب تصوير الخمسينيات منها الى فنانى جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانو دي ناجي في المنافسة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمام الى معسكر دي كونينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكتيلير .

وكان دي كونينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشبان أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في ايست هامبتون . وكان النموذج لأسلوب حياة تركز في المراسم الكاثنة في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحنة شارع سيدار و « النادي » وكان الفنانون الشبان ينجذبون الى هذه الحياة ولا غروفا أمتع أن يجد المرء نفسه لا في صحبة دي كونينج وحده ، ولكن أيضا كلاين ، وجاستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال الين دي كونينج ، وبورتر ، وجودنو ونقاد الرقص ادوين دنبي ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهاردت Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجاليريات ايجان وليو كاستيللي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبيري ، وشويلر ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كونينج نفسه ، كانت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وايلين دي كونينج . فكانت ايلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كونينج فنانة وناقدة محترمة ، لقد

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فنانى الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - الى حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السوربالية View ومديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في المواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev أمريكا شابا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بالفن الفرنسي الى الفن الامريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته لي كراسر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتز Kootz ، وايجان Egan ، وقد زكى الناقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وليزلي ، وفرانكتيلير ، ودي نيرو ، وجودنو ، ولياترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميث يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليزلي ، وجودنو) من تلامذة سميث . وباستثناء روز ، اقيمت لجمعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الآخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريليشر ، وبورتر ، والين دي كونينج ، وزوباس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيبور دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا اعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى

وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزوباس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا - بدأوا يهيمنون عليه حيث عهدت اليهم - على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأضاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقتين الثالث والرابع . وقد أنشئت هذه الجاليريات - التي كان يديرها ويموها الفنانون أنفسهم - لأن جاليريات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية « أماكن التقاء الفنانين » وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيور دي ناجي .

كان أول الجاليريات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري - الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وإيوليتو ووليام كينج وفرد ميتشيل - والذين انضموا اليه فيما بعد : سالي هازيليت وبن اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون وأورتمان . وقد عرض « تناجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

كانت كما يقول أوهارا « الالهة البيضاء » ، كانت على علم بكل شيء ، ولا تبوح منه الا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نعبدها (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظم لعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث ، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع - كما ذكر فريليشر - يلهم من يمه بالتأييد ، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ما كان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدره على الارتباط بالناس لا تنفذ ، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر ايجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يقف شخص مثل فرانك ورايك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يمض وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيور دي ناجي جاليريات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الاسطبل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجمور وميتشيل وروشنبرج وشولر والين دي كونينج وبريجز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولدبرج وبول جيتكينز والفريد جنس وليزلي وموريس لويس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد دينكورن Diebenkorn ودي نيسرو ، وجولدبرج وأل هلد

روبين ، وكانت جاليريات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة تتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين المعارضين .

وباستثناء جاليري « تناجر » كان أهم جاليريات الشارع العاشر « براتا » Brata وروبين Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا ينتهجون أسلوبا ايمائيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يشورون على الغموض الفضائي للفن الايمائي ، وبدلا من ذلك أخذوا يميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري روبين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريات قاع المدينة الأخرى . فقد كان - على نحوها - امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروومز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) و « متحف شارع ديلاانسي » Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جلدسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري روبين بموقف « كيج » Cage الجمالي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعا من مواد حضرية وبصفة أساسية القمامة ، وكانت موضوعاتهم المدينة وسكانها ، ومضامينهم استجابة الفنان للمواد التي عثر عليها و « التيمان » الحضرية ، وكان الفنانون المعارضون يميلون الى خلق أعمال بيئية وادخال أفعال مسرحية عليها . وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

فنانون يقدرون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضا فرديا لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كون .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تناجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كونينج » ، بقدر ما كانوا يعجبون بالفنان دي كونينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورترهات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » السرتيب لبن اسكويث وسالي هازيليت - المتأثر تأثرا كبيرا بأسلوب راينهارت - وتجريدات انجيلو ايوليتو المستوحاة من دي ستيل Destael أو الصناديق السورالية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تناجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي تمهله الجاليريات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمتفرج . وكان جاليري « تناجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لم رسم الفنان » وبمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تناجر » و « هانسا » الطريق للآخرين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشئ في ١٩٥٤ ، وكامينو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريات مارش وبراتا ونونا جون وفينيكس وجريتا جونز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري

الأساليب الایمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان بعد مسافة مشي قصيرة نسبيا .

لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطليعة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . فضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سیدار » و « النادي » ، وجاليريات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالاعتزاز عن المجتمع ورفضه إياهم بصورة عامة ، ترابطوا معا للدعم المتبادل وباحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقي بينا يستكشفون المجهول - في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنّبوه . ولعل المسؤول عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فناني الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا النجاح عرض عليهم الانضمام الى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، فضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

المدة من ١٩٥٩ الى ابريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهويتمان وداني وجورج بريشت وسيمون موريس (فوزق) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أواصر فناني الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجمالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يهتمون بقضايا جمالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر ابريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت folett وهولتبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون الى السورالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السورالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق اجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلقها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحياة في « كوتيز سليب » Coen-tieds Slip بالطرف الجنوبي لمانهاتن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحى على استحداث أساليب مختلفة عن

تقريبا . . . فضلا عن ذلك كان هناك احساس بالعبقرية . أو مادرج كلاين على تسميته بالحلم » .
لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفا دقيقا بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حبا أو اتفاقا ، ولكنها بالقطع احترام وادراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فاذا كانت التعبيرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضا التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد » . ومضى فيرين Ferren يقول : « ينبغي أن ينضم « معناها الحقيقي » ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثرات وقطبيات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطبيات ، كما رأتها الموجة المبكرة ، في مجال الايماءة أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد الى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحا للتطورات الأصيلة ، كما كان معرضا لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجمهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهوفمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الايمائية اهتمام فناني الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك . وستيل ، وروثكو ، ونيومان ، الذين يحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع المدينة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوافد الجديد الالتحاق بمدرسة هوفمان في الشارع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبدون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .
وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيدا عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . وما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمّة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول لمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة لهؤلاء الوافدين الجدد أن يجتذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وراдикаليتها وتطلعها . فضلا عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان أيضا بتأثر بالتزام الفنانين الأكبر سنا العاطفي والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالبا في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ما كانوا يشعرون بحاجتهم الى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الاعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهارا « الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله : « كان يُولى احترام كبير لأي شخص عمل شيئا رائعا : وعندما قدمني لاري ريفرز الى دي كونينج أصابني دوار

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كوينينج ، اذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس ايمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كوينينج ضد النظريات مؤصلا تصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصة تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كوينينج المعقد ، والقلق والغامض ، والخام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل الرسم . فضلا عن ذلك فقد رسمت الالياءات المؤلفة للوحات دي كوينينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشبان أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا - وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كوينينج بأنه « يخاطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغامر بشجاعة فيما وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جاذبية كبيرة ، كما ذكر فريدل زوباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كوينينج كانت تروجه ، « كنت أعرف الى أي حد كان يعذب نفسه حقيقة بمحاولته الدؤوب ايجاد اجابة مطلقة ... عمل صناع

الثامن ، ويقابل دي كوينينج والفنانين الآخرين الذين ينتمون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، واستبان فيسنت ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كوينينج وهوفمان شخصيتين ملهمتين . وقد رسخ دي كوينينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفنان تعبيرى تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كوينينج محط الاعجاب لنزاهته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنها تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقنعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقتناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كوينينج العالي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحاد المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ « واثقا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهيمن وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالإضافة الى ذلك كان يمتلك عقب تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ - العقد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لمبتكري الحوشية والتكعيبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

(نشرت في السنة التالية) سخردى كونينج من الفنانين الجمالين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجردوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن . . . يعني كل ما كان موجودا فيه - وليس ما كان في وسعك أن تستخلصه . . . فلكي يتوصل الرسام الى « التجريد » . . . احتاج الى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة - حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا . . . ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجروا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا . . . بفكرة تحرير الفن ، و . . . طالبوا بضرورة اطاعتهم . . . والسؤال كما رأوه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فأنت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع الى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به^(٧) .

واختتم دي كونينج محاضراته بقوله إن الفنانين الجمالين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصردى كونينج وهوفمان على أن يعالج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو يختلف عن فنانى الماضى . وبالنسبة لى كونينج كان « واقع » اليوم لا يمكن اقتناصه الا فى لمحات فجائية فى وقت واحد فى تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول لتلامذته : « ان ما يجب رؤيته فى الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المنظور » فلا

مطلق . . . وقد رأته فى اىست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فالفوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتين ، يوما بعد يوم ، بتدمير الفوحة التى كانت جيدة فى ببطء ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة . وبالرغم من اختلافاتها فى المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهوفمان فى عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون الفوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الآخر فى أذهان الفنانين الشباب . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدى وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبإيجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمنان بقدرة الصور التى يمكن التعرف عليها فى العمق التصويرى على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكنيية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريان التجريديان بصران على أن الفنان لا يحتاج الى أن يعانج الفن التجريدى حتى يكون محدثا . لأالتشخيصية قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها فى الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر فى الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب تلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسى فى فصوله هو الرسم من موديل حى أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يدافع عن قضيته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم فى ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت فى حيد ذاتها حافزا للفن التشخيصى . وقد اقتنى متحف الفن الحديث بنيويورك اولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمى الى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفى محاضرة فى المتحف عام ١٩٥٠

(٧) ويليم دي كونينج ، « ما الذى يعنيه لي الفن التجريدى » نشرة متحف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ٥-٦ .

يطلق عليه الفورم ، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر معا في نقاط وخطوط ومسطحات وحجوم . ومع ذلك ، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجي ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم باحساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساس بإمكانيات الخامة »^(٨) . وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التشريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تخيله - مهما كان - تجريديا ، ذو كتلة ضخمة وبعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لمسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماشة اللوحة التي دعمتها . فضلا عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطیح مبدأ حادثة ، بقوله إنه موضة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحمدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا ، من أمثال ماتيس ، وبونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبراك والتكعيبيون الآخرون .

لقد كانت « التكعيبية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عاجلها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيدها على التصميم الصارم

يمكن نقل الظواهر المرئية بغناء بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطح . وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استنبط هوفمان تكنيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع ارجحالي لمساحات اللون ، أو كما كان يجب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة . . . جوهر مدرستي : أصر طوال الوقت على العمق . . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي ينتهك البعدين) ولكن العمق التشكيلي » .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

... ان كل لوحة هي كل عضوي ، أجزاءه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحا ، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الاطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفصل بصورة مستمرة ، وتمحضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنبرة والصفاء والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمنحسرة وتعدده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما

(٨) مقابلة نشرت بمجلة « آرت نيوز » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

هوفمان - هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات ، ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنها وارثا الفن الأوروبي الحديث ، وماله دلالة أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوروبا . ولهذا فقد كان الفنانون الشبان يفصلون بينها وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونيومان ، وراينهارت ، والى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونيومان الثقافة الغربية ووصفا فنهما بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان - يعتبره موقفهم الطليعي الشوفيني . وقال « انهم يقفون وحدهم في البرية - بصدور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني أختلف عنهم لأنني .. أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الإشارة التي يجب أن أفعل شيئا بشأنا . ولكني أهتم أيضا ببيتي . انني أغير الماضي . ولا أرسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فاذا رأيت شيئا يشير انفعالي ، يصبح جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رحب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل الى « التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير . . . فأنا ارسم على هذا النحو لأنني أستطيع أن أوصل وضع المزيد من الأشياء فيما أرسمه - الدراما - والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصا ، وحصانا وأفكاري عن الفراغ »^(٩).

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تحدث الأفكار التركيبية متعددة الاشارات الفنانين الشبان ، فضلا عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الخارقة لم

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كونها أكثر دينامية وغموضا وصنعة اذ أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، فضلا عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، قلما حققه - لو كان قد حقق على الاطلاق - بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البيانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكميية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية وألوان متفجرة ، محولا بذلك التصميم التكميبي . أي أن هوفمان قد توصل الى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم ، باللون « التشكيلي » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيسي الحوشي ، ولا بد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجيدين » والمحترفين بالرغم من أنها كانا ، على نقيض ذلك ، يحترمان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يقنع تلامذته أن هناك وجودا « للتصوير الجيد » وأن جهود طالب الفن يجب أن تتطلع اليه ، ان مدرسة

(٩) تصريح للفنان في تعليق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل *Still* مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الشورية بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحها في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الاعجاب بها (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسارتها في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانون الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وخاصان وليس شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانون الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة امكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو على نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبي و/ أو الحقول اللاتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالاشارة الى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانون الموجة المبكرة يقدرون فيها تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبي : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضافت اليه بدلا من ذلك » (١٠) .

ولم يكن التصوير الایمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيما يبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير الایمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول الى حد الفجاجة ، بدرجة جعلته ينكر - فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين *Gean Bazaine* والفرد مانسييه *Alfred Manessier* . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة لمدرسة باريس وانكاره « للذوق » الضعيف والمدبر والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطلايعيين في تفكيرهم ، وفخوريين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما الى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقدين أن يتوصل الى تركيب من التكعيبي والحوشية بينما يستخدم نهج التصوير الایمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلية الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ومجمل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراديكالية ونفاذ بصيرة الى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلية . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصدمة . ولكنها ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعورية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الایمائي ، بدت لوحات بولوك *Pollock* التي استخدم فيها

(١٠) ويليم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

ببلوغها . وكمؤمن شديد الايمان بالتزام الفنان « الاخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » . . . ولو لم يكن هذا الانحطاط في الذوق شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالحجل منه^(١٣) .

وكان نيومان كبش الفداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يهال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فأولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كونينج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تجسيد لتجربة المتسامي ، تعويذة الى المتسامي ، ولكن كان هناك - فيما عدا قضية المضمون - فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيما يرجع الى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واثق لأول مرة الا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »^(١٤) . وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعيبين الذين اعتبرهم أسلاف دي كونينج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انقضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

وهوفمان تتطلع الى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، وتمضي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللامائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان . . . أحد أشهر المنظرين الجمالين المحليين بقرية جرينتيتش ، قدم مؤخرا بعض منتجات تأملاته . . . ان نيومان يستهدف أن يصدم ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية - فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين^(١١) . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . وبعد أن وصفه بأنه « منظر عبقرى » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك الى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي^(١٢) .

وبعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقد شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (القريين من دي كونينج) أوثق من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة الى جانب اعتبارها بيانا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .

(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .

(١٣) توماس هيس « بارنيت نيومان » - نيويورك - ووكر أند كومباني ١٩٦٩ ص ٤٣ .

(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

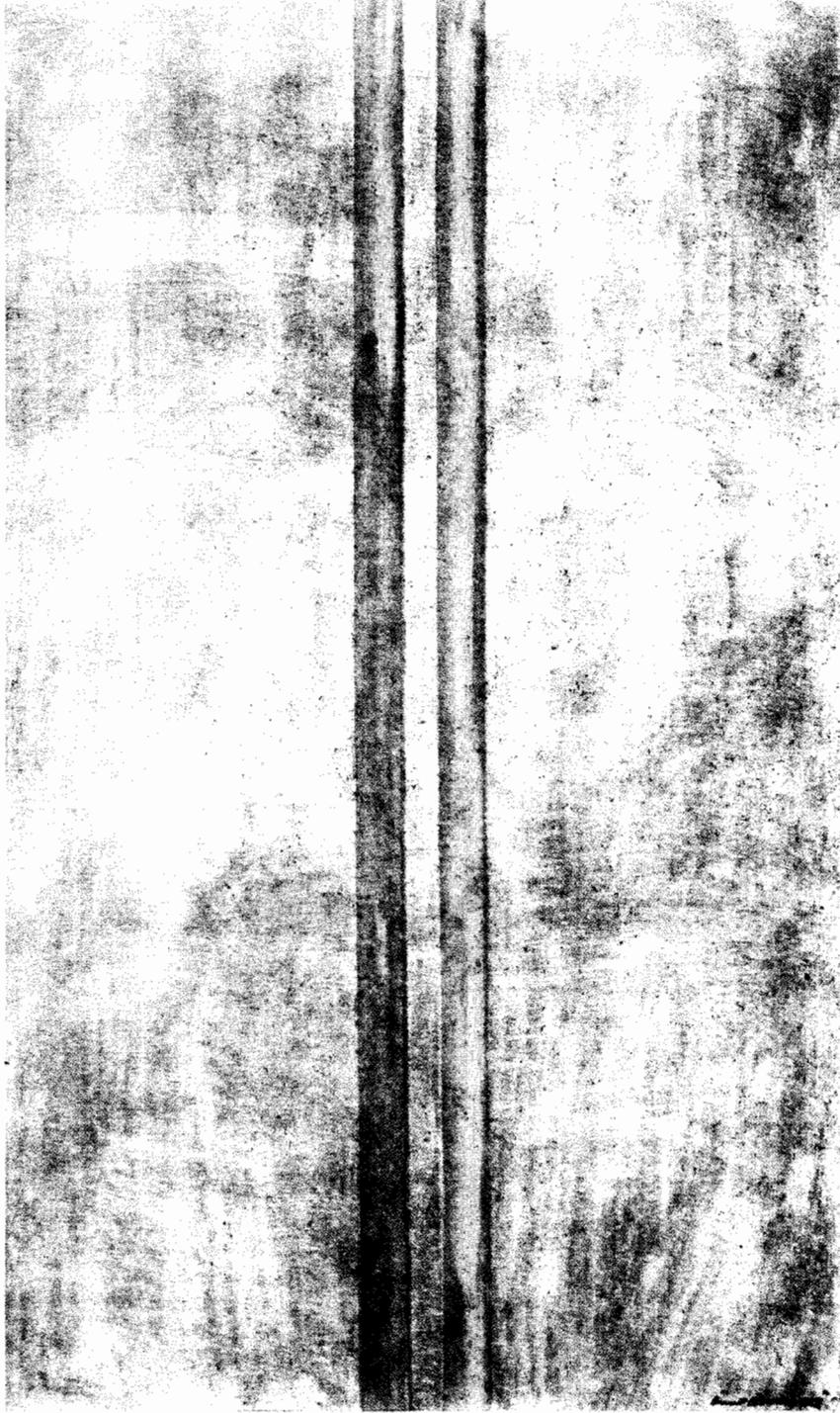
« لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلما أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم اذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أنني أكثر اقترابا ، أقرب الى كوني جزءا من اللوحة ، اذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سلدين رودمان Selden Rodman « ان التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، الى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحدا بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة مساحة يتحركون فيها ، بدلا من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .

وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزا للتحرر والاستقلال ، ومثالا للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانون الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن ينتهج بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشباب ، وان لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنشيلر Frankenthaler وزوباس Dzubas وبول جنكينز Paul Jenkins . وقد أوجزت جين فرليشر Jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد الى الحرية المؤكدة « ان انجازه قد حقق شهرة ونفوذاً للتصوير الأمريكي الذي ألهم الفنانين الشباب » (١٥) .

وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكة في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله





لوحة ١

بارنيت نيومان (كونكوردي) - ١٩٤٩

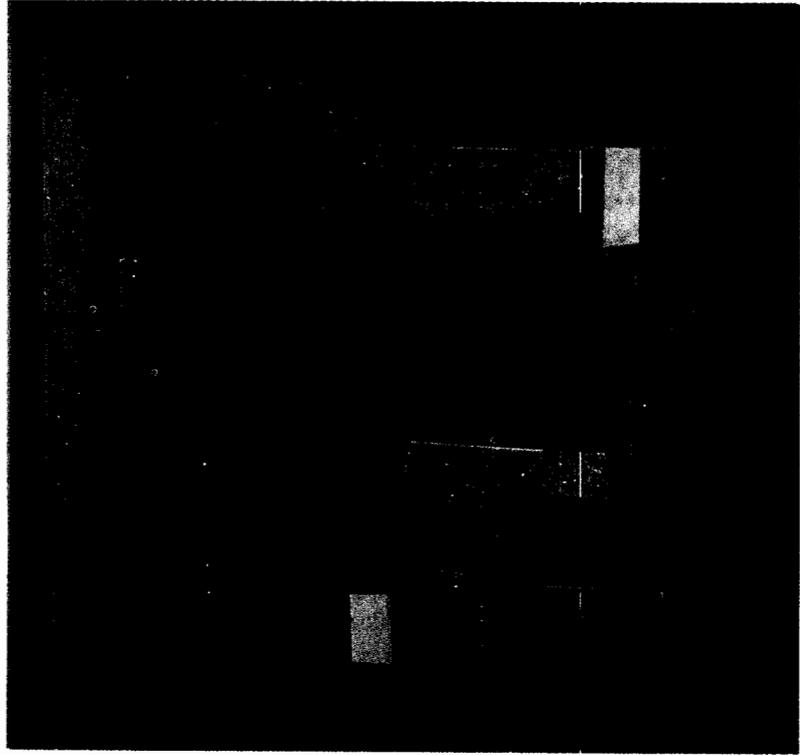


لوحة ٢
جاسون بولوك - ايقاع الحريف

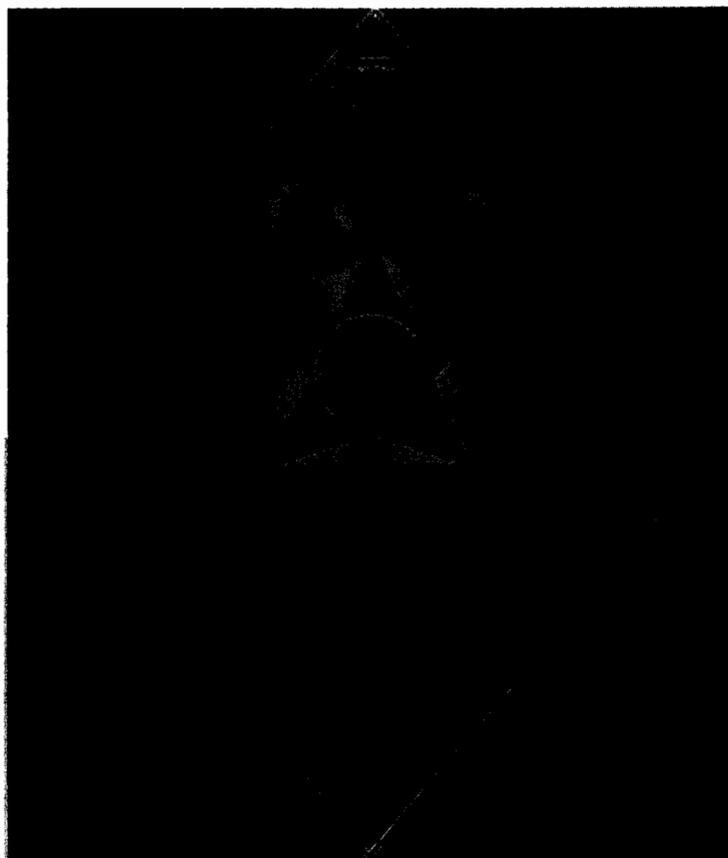


لوحة ٣

روبرت روشنبرج - تصوير مؤلف من خامات مختلفة



لوحة ٤
أدراينهارت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨



لوحة هـ

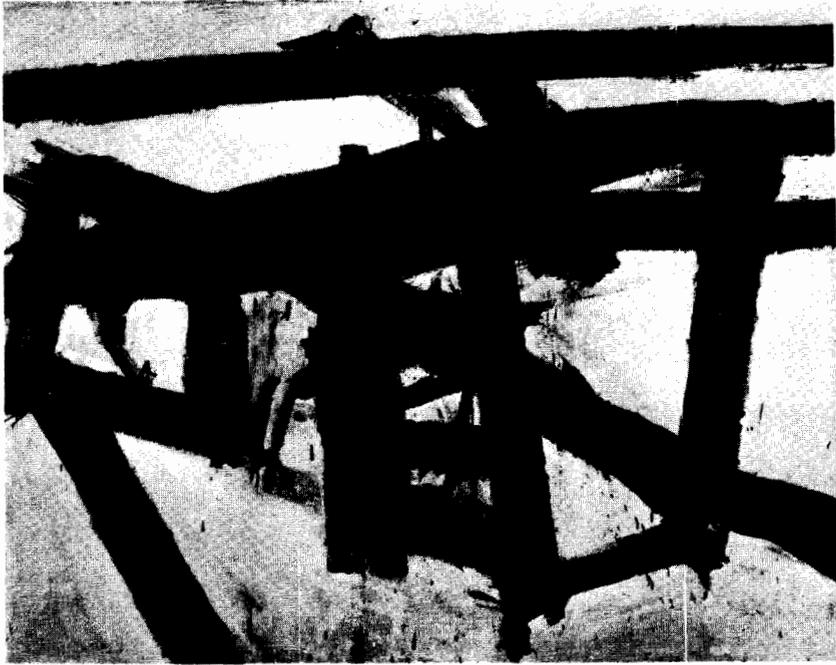
ريشارد ليندر ، تلحج ، عام ١٩٦٦



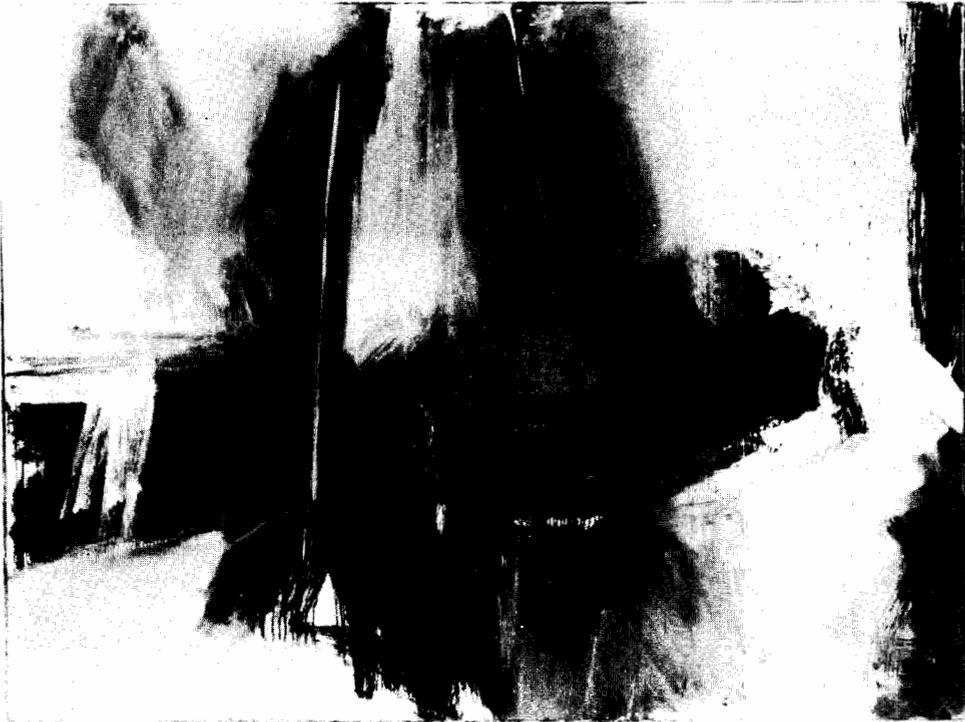
لوحة ٦
موريس لويس ، تجريد / عام ١٩٥٨



لوحة ٧
الورق كيلي ، أخضر ، أزرق ، أحمر ، عام ١٩٦٤



لوحة ٨
فرائز كلاين (١٩٥٦)



لوحة ٩
فرائز كلاين ، أسود وأبيض ورمادي ، ١٩٥٩