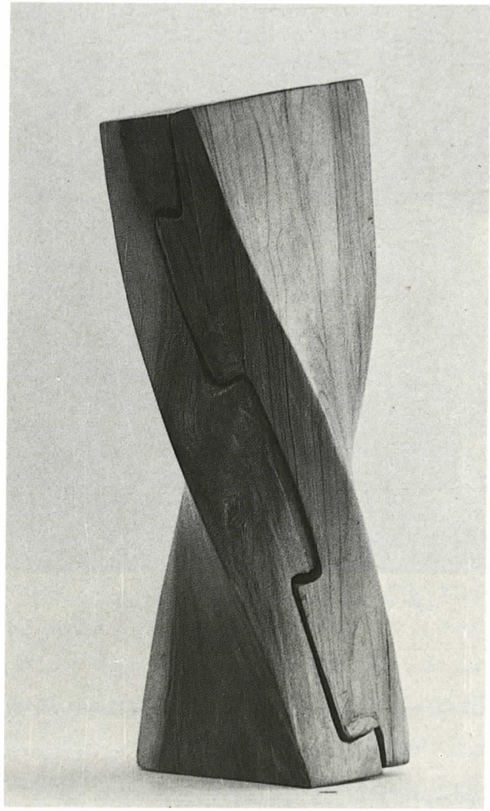
المدرسة التشبيهية التصويرية

نجد بداية النحت في العصر الحديث في لبنان في أعمال يوسف الحويك (١٨٨٣ ـ ١٩٦٢) الذي درس النحت الاكاديمي في روما وفرنسا، ورأى في "ميكل انجلو" ذروة الابداع في النحت، فلم يحاول الخروج عن مساره. أُعجب بالنحات "رودان"، ورأى الحداثة تنتهي عنده. ولم يتقبل منهج "برانكوزي" و"موديلياني" و"آرب" وبقية النحاتين المحدثين. تأثر احيانا بـ "مداردو روسو" حيث ترك الضوء يلقي غشاوة على ملامح وجوه بعض حسناواته باسلوب تعبيري. غير أنه انجذب غالباً وراء الشبه والتعبير الرومنتي، تأكيداً لبراعته كنحات، وإرضاء لجمهوره الذي كان نخبة صغيرة من المثقفين. وقد بقي الحويك يعمل ضمن تراث ما بعد الاكاديمية الجديدة لاوروبا القرن التاسع عشر من حيث الشكل والمضمون والتقنية، ولم تكن له هموم تشكيلية حديثة. ولا عجب ان يأخذ شعب، لم يتسن له معرفة الفن التشبيهي القديم، المحاكاة والشبه مقياساً للبراعة والفن. فكانت بداية المدرسة التشبيهية التصويرية التي ازدهرت في المحترفات، ولكن بعيداً عن صالات العرض، لعدم تقبّلها في الاوساط الفنية التي تهيمن عليها النزعات المعاصرة.

أخذ المنحى المحافظ الذي بدأ مع الحويك اتجاهاً تقريرياً مع مجموعة من النحاتين، أمثال يوسف غصوب (١٨٩٨ ـ ١٩٦٧) والدكتور فؤاد طراد (١٨٩٤ ـ ١٩٦٧) وحليم الحاج (مواليد ١٩١٥)، الذين اهتموا بتوضيح معالم الوجوه والانجرار وراء التفاصيل. وقد اعتبر جان دبس (توفي عام ١٩٣١) مبدعاً عندما قولب بالجفصين مجسّماً لهياكل بعلبك.

واستمر هذا المنهج مع سميح العطّار (١٩٢١ ـ ١٩٨٩) الذي درس في روما، ووهيب بتديني (مواليد ١٩٢٩) وناظم ايراني (مواليد ١٩٣٠) اللذين درسا في الاتحاد السوفياتي. وهنالك عدد كبير من النحاتين المعاصرين الذين يمكن أن نصنّفهم في المدرسة

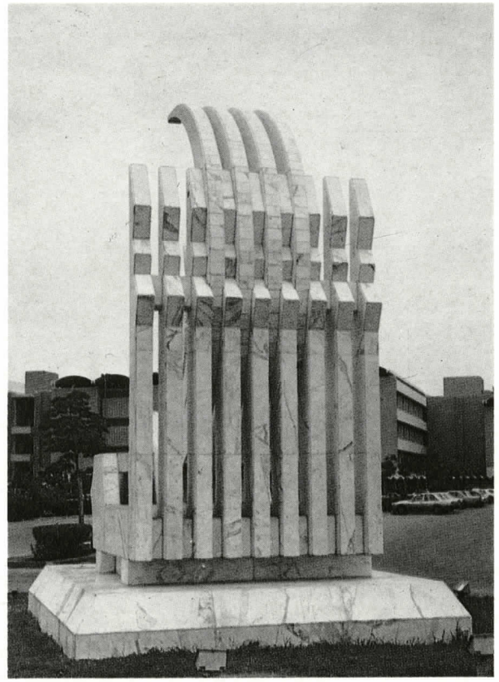


٢/٤ سلوى روضه شقير، جرار، بوليستر، ارتفاع ٢٥ سم، عام ١٩٧٧.
عمل تجريدي بسيط التركيب، دقيق الصنع، بمادة مستحدثة ورؤيا معاصرة يظهر فيها حس مرهف للتآلف في تحولات الشكل.

التشبيهية التصويرية أمثال عزة مزهر، فريد منصور، رشيد سمعان، شربل فارس، مارون عون، رفيق الحفّار، وانطوان اصفر... الخ.

جاءت النفحة الاولى للفن الحديث مع ميشال بصبوص (١٩٢١ ـ ١٩٨٠) وسلوى روضة شقير (مواليد ١٩١٦). كان النحت لميشال بصبوص بالدرجة الاولى هاجساً تشكيلياً، فتعامل بجميع المواد التي توافرت له، واستعمل جميع التقنيات التي عرفها. فتح عينيه لما توصل اليه كبار النحاتين، فاقتبس وحوّر وخلق الشكل من خلال محاولة خلق لغة تشكيلية خاصة دون ان يحاول الرجوع الى

٣/٤ الفريد بصبوص، تشكيل، برونز، ارتفاع ٩٠ سم تقريبا.
شُكّل العمل في الستيروفورم الذي أعطى الفنان حرية واسعة في ترقيق المادة واستعمال الفضاء في العمل.



٤/٤ عارف الريس، يا رب ـ تأليف مردد، ارتفاع ٤٥٠ سم تقريباً، جامعة الملك خالد، الرياض ـ المملكة العربية السعودية.
تكرار شكل الحروف خلق إيقاعاً رتيباً رسم صدى ترداد اسم الجلالة.

تراث. كان لميشال بصبوص أكبر التأثير على الاجيال اللاحقة من النحاتين عندما ترك محترفه في الجميزة (بيروت) عام ١٩٥٨، ورجع الى ضيعته راشانا حيث أخذ يعمل في العراء. وسرعان ما انطلق معه اخواه، الفرد بصبوص (مواليد ١٩٢٤) ومن ثم يوسف بصبوص (مواليد ١٩٢٩)، في ورشة تحويل راشانا الى حديقة تماثيل في الهواء الطلق، فوضعوا راشانا على خريطة لبنان الثقافية والسياحية. لقد كان ميشال بصبوص أول خريجي قسم النحت في الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة. ثم ذهب في منحة الى باريس. إشتغل ميشال في المواد المختلفة ابتداء بالحجر ثم الخشب ثم الحديد والالومنيوم والنحاس، وتأثر بشكل قوي بأغلب النحاتين المعاصرين أمثال "هنري مور"، "بربرا هبوارث" و"آرب"، وحاول دائماً إضافة لمسة خاصة لاعمال هؤلاء النحاتين الكبار.

حملت سلوى روضة شقير في هذه الفترة نفسها راية التجريد. كانت ثقافتها الواسعة حافزاً لها على محاولة بناء لغة تشكيلية خاصة منسجمة مع ذاتها وعصرها وغير متناقضة مع التراث العربي الفكري والتشكيلي العام. فحاورت المواد المختلفة، واستعملت تقنيات متعددة من خلال منظار الحداثة الذي دفعها الى رفض الرموز والاشارات الموروثة على الرغم من تعلقها بالتراث كفكر. وقد انطلق المنحى التجديدي بعد ميشال بصبوص وسلوى روضة شقير بمسارات مختلفة يمكن تكثيفها في المدارس المختلفة التالية: المدرسة التشبيهية التجريدية، المدرسة البدائية، المدرسة التجريدية، والمدرسة التركيبية.

المدرسة التشبيهية التجريدية

أبرزُ نحاتي هذه المدرسة الفريد بصبوص، وزافين هاديشيان (مواليد ١٩٣٢). وهنالك أيضاً حسين ماضي (مواليد ١٩٣٨) ونعيم ضومط (مواليد ١٩٤١) وانطوان برباري (مواليد ١٩٤٤). بقي هؤلاء النحاتون، في أغلب الاحيان، في حدود شكل الانسان، غير أنهم استعملوا أساليب التحّريف والمبالغة والايجاز في تعاطيهم مع الكتلة والشكل، فاعطوا أعمالهم مسحة من التجريد. الفريد بصبوص انطلق من الشكل الحديث الذي أخذ يبرز في الغرب بين الحربين العالميتين. وأقوى أعماله تلك التي نشعر بحيويتها العضوية. غير أن له أعمالاً كثيرة تطغى فيها القماشة على الكتلة، وبراعة وأسلبة الاطار على الحركة الداخلية، وهذه الاعمال لاقت تجاوباً كبيراً من جمهور عريض من المثقفين ومن العديد من النحاتين. بل إن أغلب النحاتين استهواهم هذا الاسلوب في بداياته. ونكاد نرى فيه أسلوبا محلياً بارزاً.

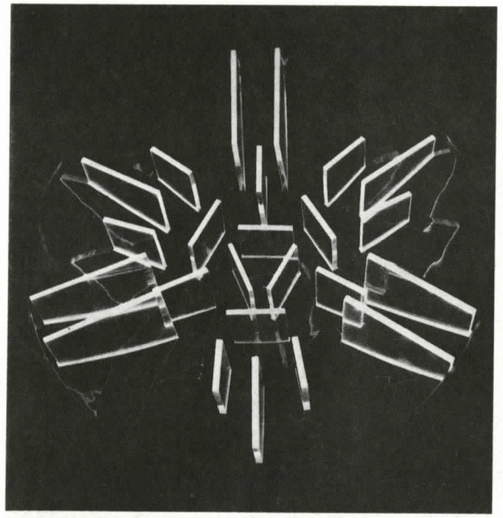
زافين هاديشيان اكتشف شكله المعاصر في حركة

الانسان التصاعدية الى الاعلى، وفي الاجنحة التي يكتسبها في هذه الحركة، فبرز في نَفَسه النصبي، وكان أستاذاً آخر في هذه المدرسة أثّر على عدد من النحاتين.

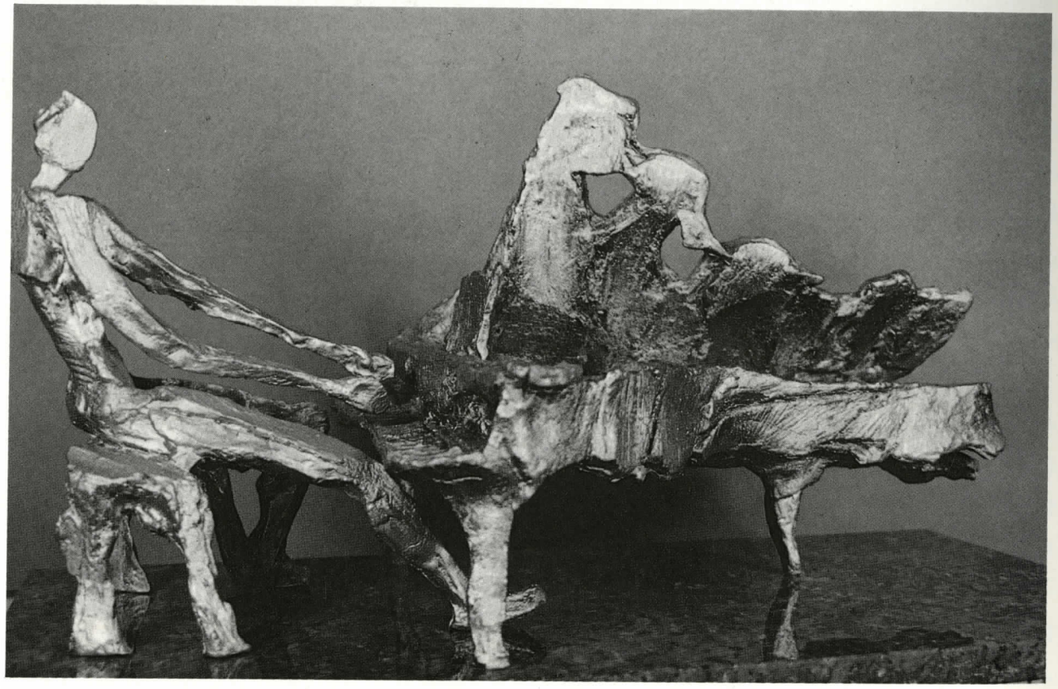
المدرسة البدائية

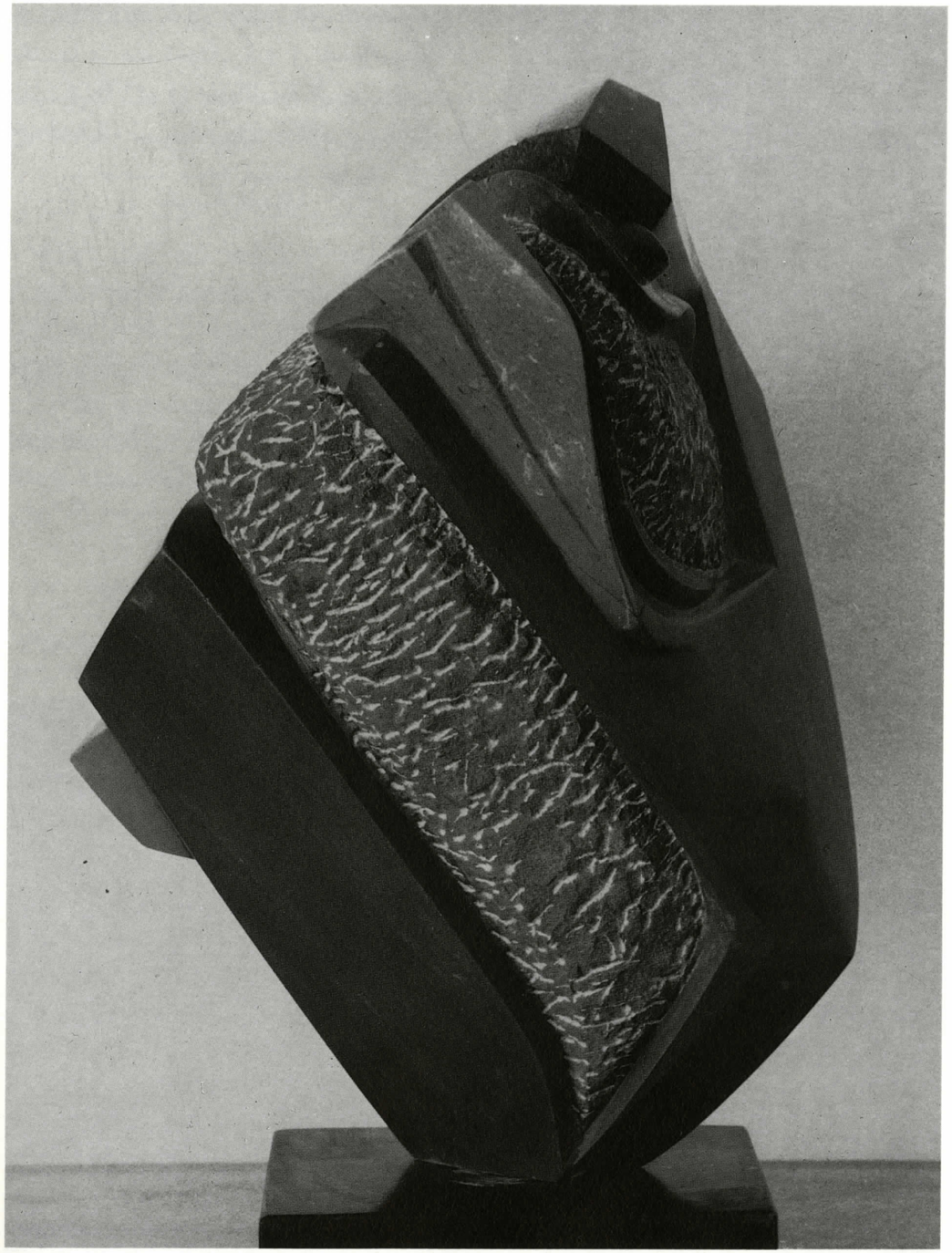
إشتغل نحاتو هذه المدرسة في الخشب منذ الستينات، وتأثروا بالاسلوب الافريقي. نرى أعمال ميشال المير (١٩٣٠ ـ ١٩٧٠) تحاول، بعد بدايات افريقية وبدائية، التطور الى التجريد. أمّا محمد صقر، فقد بقيت أعماله المحدودة بدائية. وهنالك سعيد عقل (مواليد ١٩٢٦) الذي أنتج عدداً من الاعمال المجسّمة ذات كتلة قوية ورقش طوطامي ملون.

٦/٤ انطوان برباري، عازف البيانو، برونز بلون اصفر، طول ٣٥ سم تقريباً، عام ١٩٨٥.
تصوير الواقع بأسلوب يتجاوز الواقع بالاسراف في التفاصيل المبهمة يحاول عرض المضمون دون التضحية بالشكل تماماً.



٥/٤ ناديا صيقلي، تركيب، قزاز بلكسي وضوء، مقاييس ٥٠ × ١٢٠ سم تقريباً، عام ١٩٧٠.
إشتغلت الرسامة، فترة قصيرة، في مادة قزاز البلكسي والضوء. عكست أعمالها تأثر الفنان في مواد العصر المستحدثة وتقبل تحدياتها.





٧/٤ مارون الحكيم، سحابة، حجر مزرعة يشوع، ارتفاع ٣٥ سم، عام ١٩٨٢.

في حوار الازميل مع الحجر، يظهر الازميل براعته، والحجر قماشته وألوانه، والشكل اناقته.

المدرسة التجريدية

كثير من النحاتين اللبنانيين الذين درسوا الفن والنحت تبنوا المنحى التجريدي الصرف، وهو منحى سلوى روضة شقير الذي بقيت عليه منذ بداياتها، فكانت دوماً حاملة راية التجديد والتجريد. وهو ايضا منحى ميشال بصبوص في أغلب أعماله الاخيرة. نجد في هذا المنحى معزز روضه (١٩٠٦ - ١٩٨٦)، وعارف الريس (مواليد ١٩٢٨)، ويوسف بصبوص (مواليد ١٩٢٠)، ومنير عيدو (مواليد ١٩٢٠)، وعادل الصغير (مواليد ١٩٢٠)، ونادیا صيقلي (مواليد ١٩٣٦)، وموسى طيبا (مواليد ١٩٣٩)، وجان حديديان، وندى رعد.

المدرسة التركيبية

نرى بدايات هذه المدرسة مع سلوى روضة شقير. فهي ترى العمل الفني وكأنه نَظْمُ قصيدة تقليدية تضيف فيها البيت فوق البيت في بناء متكامل لا نهاية له. ونرى فيه ترابط الكتل والاشكال المختلفة لتكوّن وحدة عمل مغلقة التكوين.

نجد في هذه المدرسة كوفدير الذي يجمع الاشياء المصنوعة واجزاءها ويركّبها لصقاً ويلوّنها. وجان خليفة (١٩٢٣ - ١٩٧٧) الذي اشتغل في تركيب قطع خشبية ليكوّن مجسمات تركيبية مفتوحة ذات لون واحد (اسود). وأمين الباشا (مواليد ١٩٣٢) الذي لوّن الخشب بعدما جمعه في جدرانيات منبسطة أو مداريات صغيرة.

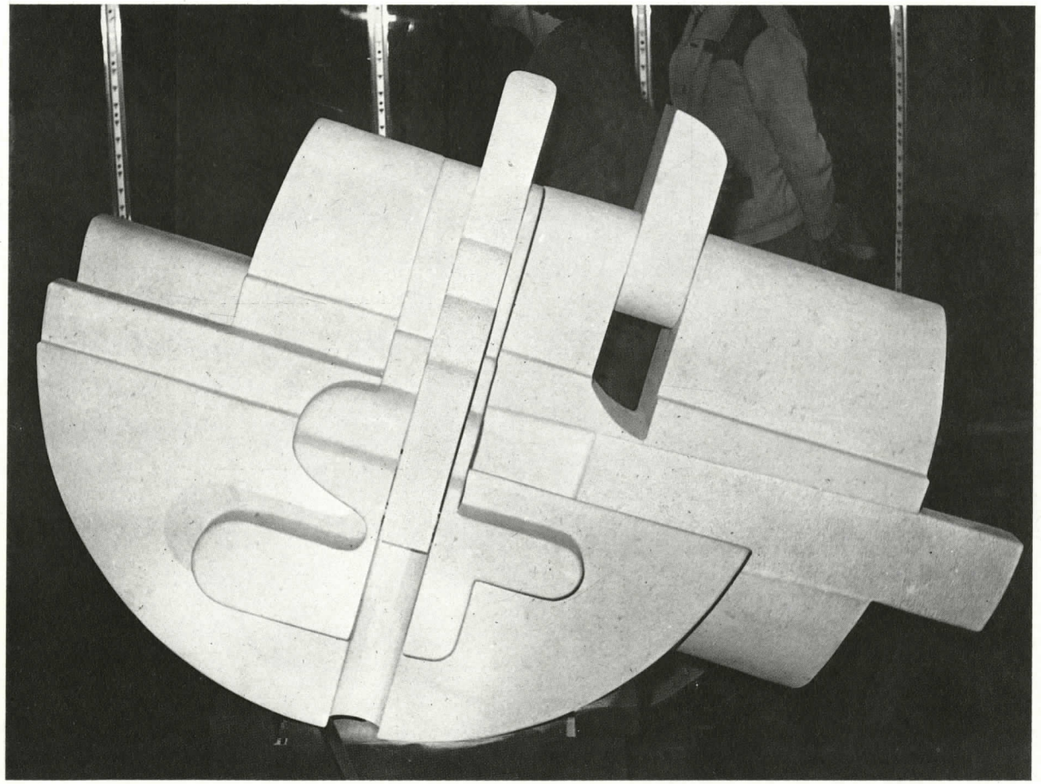
وفي تركيب الحديد نجد ريمون خوام (١٩٢٤ - ١٩٦٨) الذي لحق خط "الكسندر كالدر" في المتحركات، وترك لنا العشرات من المتحركات الدقيقة. والفونس فيليبس (١٩٣٧ - ١٩٨٧) الذي اكتشف في قطع الحديد امكاناتها التشكيلية وفي أغصان الاشجار شاعرية خاصة، فجمعها دون ثرثرة، ليقدم في كل عمل تعبيراً تشكيلياً متكاملاً. وبولس مرعي ريشا (مواليد ١٩٢٩) الذي اشتغل

٨/٤ غسان كلنك، حجر، مقاييس ٣٦ × ٣٣ × ١٥ سم، مجموعة سامي كركي.

عمل بسيط التركيب، جميل الاستدارات، تعيش في مساحاته المنسابة خطوط تعطي العمل حركة لولبية تساير حركة الشكل ولا تحصرها.

الحديد، وهو مهنته، في اشكال تمثيلية مبسّطة ليعبّر فيها عن آرائه. فاستعمل عدة الشغل كجزء من أعماله، وبقيت دائماً فطريته في أعماله. وفريد زغبي (مواليد ١٩٣٠) الذي يلصق قطع المحركات بنَفَس حديث ليكوّن منها أعمالاً تصويرية تمثيلية، يلوّنها بالاسود، تاركاً لمعية مادة الكروم، عندما توجد.

أما من رعيل بدايات السبعينات والحرب الاهلية، فنذكر أبرز من نحتَ في هذه الفترة. فهنالك جميل ملاعب (مواليد ١٩٤٨) الذي سار في بداياته وراء استاذه عارف الريس، ومارون الحكيم (مواليد ١٩٥٠) الذي له تجارب عدة في النحت الناتىء بالخشب المضغوط وقماشة اللوحة، بالاضافة الى النحت المداري في أساليب مختلفة، ابتدأت بأسلبة الشكل وانتهت بالتكعيب. وسامي الرفاعي (مواليد ١٩٣١) الذي عاند المادة، خشباً كانت أو حجراً، أو مادة قابلة للقولبة، فأسلبها بأعمال مدارية خطوطية تقترب من نمط التجريد التصويري، مع تأكيد على



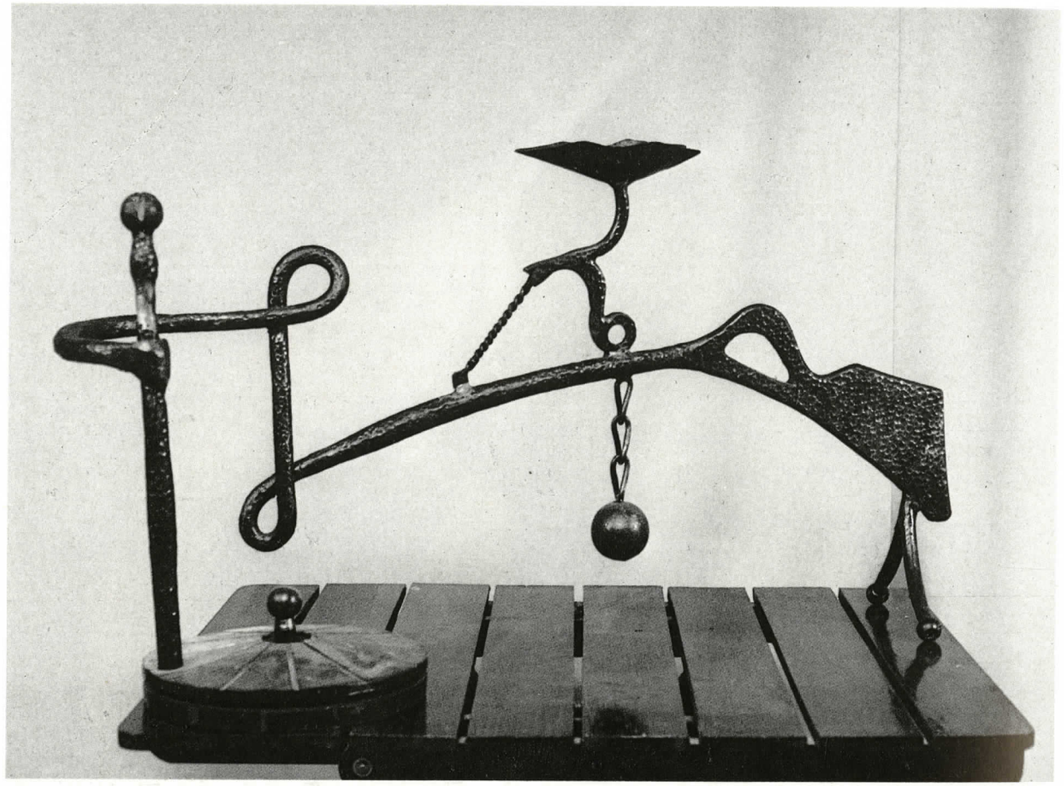
٩/٤ ندى رعد، رخام، عرض حوالى ١٤٠ سم، عام ١٩٨٠.

عمل هندسي التركيب فيه تناغم بين الخطوط والمساحات الافقية والعمودية من جهة، ونصف الدائرة والاستدارات من جهة اخرى.

حركة الشكل الخارجية. وعماد عيسى (مواليد ١٩٥٣) وهو أبرز فناني الرفض في زمن جنون الحرب الاهلية اللبنانية. إسترجع منحى "الدادا" والغرض المصنوع، وأكّد فن الفكرة والثورة على اللوحة والعمل النحتي. أعماله تركيبية بالمواد المختلفة تصدم المتلقي ليثور معها. وقد انعكس منحى الرفض لدى الرسام آرام جوغيان بأعمال تركيبية في الخشب ومواد اخرى تلفتنا بألوانها.

وهنالك جورج اسحاق وشاهين رفول (مواليد ١٩٦١) اللذان يسيران بمنحى التجريد اللبناني المؤسلب. وهنالك سعد الله لبّس الذي حاول الخروج من هذا المسار الى اسلوب بدائي مبسط. والياس بزعوني الذي نرى فيه ملامح المدرسة الانطباعية، وهو يقترب الى الواقعية دون التقيد بدقة النسب، وهو قريب لاسلوب عزة مزهر. وفي التركيب الخشبي هنالك شوقي شوكيني الذي اشتغل في الخشب ببراعة مهنية، فركّب قطعها المخروطة المصقولة باسلوب خاص. وهنالك ايضا في حفر الخشب فاروجان ماردیریان (مواليد ١٩٣٧) الذي يسير وراء جمالية الشكل من خلال أسلبة الكتلة وسلاسة الاطار.

لم يكتسب النحت اللبناني الحديث هوية خاصة به. بقي يستوحي النحت الغربي عامة، والنحت التجريدي بين الحربين العالميتين. وأبرز صفاته أنه نحت مداري غني بالقماشة، أغلبه نتيجة حوار مباشر مع الرخام والحجر. أكثر الاساليب المتبعة انتشاراً قد



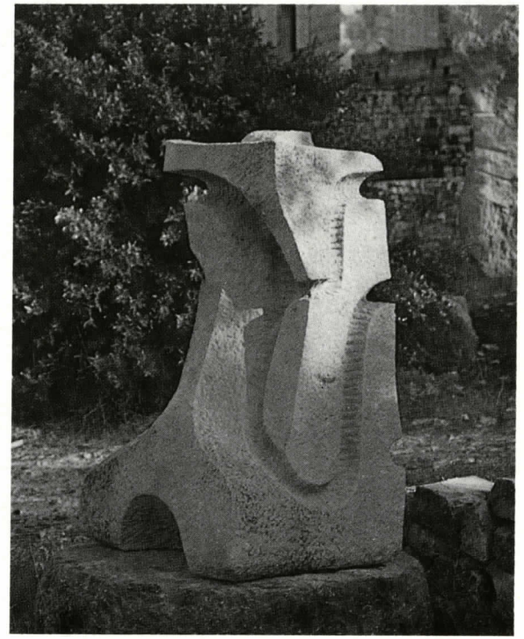
١٠/٤ بولس مرعي ريشا، السلم، حديد، مقاييس ٤٠ × ٩٠ سم تقريباً.

أضاف الفنان بعض الاشياء للحاجيات المصنوعة ليبني موضوعه. راعى الفنان وضوح الرؤيا على حساب بعض الاعتبارات التشكيلية.

تكون بدأت بشكل بسيط مع ميشال بصبوص، ثم تبنّاها الفريد بصبوص وحاول دفعها الى أقصى حدودها فوقعت أحيانا في الأسلبة. وقد تبنّى هذا المنحى أغلب النحاتين اللبنانيين في بداياتهم، وبعضهم ما زال يسير عليه. الكتلة فيه، كثيراً ما تحددها الخطوط وتعاكس المسطحات المصقولة والمنحوتة بالبوشار. وكثيراً ما تُعطى قماشة الحجر ولونه أولوية على تكوين الكتلة وحركة الشكل. وكثيراً ما يُستعار شكل المرأة، ولكن بخَفَر، فلا يصدق مع مناسيبها. نشعر بصورة عامة، أن النحت في لبنان تقنية أولاً، ثم شكل، وأخيراً رؤيا. ينحو النحات اللبناني نحو السهولة، وتَقوى عليه رغبته بارضاء جمهوره، فتأتي أكثر أعماله مؤسلبة، فتخسر حيويتها وإن اكتسبت حركة خارجية. وتبقى أغلب أعماله تتناول المسطحات الجذّابة، وأناقة الخطوط، وإظهار البراعة والتقنية العالية في التعامل مع الحجر، وتأكيد الشكل المقنع أو الجذاب على حساب الرؤيا والبعد الروحي.

من المستغرب أن النحّات اللبناني لم يتبنّ اسلوب التشكيل بالطين المتبع في التعليم الاكاديمي في اوروبا، والمستعمل في انجازات النحّاتين في محترفاتهم، على الرغم من أن الفنان اللبناني لم يجد حرجاً في يوم من الايام في اقتباس تقنيات وأساليب فنّاني الغرب. وقد دُرّست مادة التشكيل بالطين لجميع طلاب الفن في معهد الفنون في الجامعة اللبنانية وفي الاكاديمية اللبنانية منذ تأسيسهما، ولكن لم يتابع التخصص بالنحت إلاّ عدد قليل لم يتجاوز أصابع اليدين، وأغلبهم لم يتابع النحت طويلاً بعد التخرج. وقد يعود سبب تفضيل النحّات اللبناني العمل المباشر في الحجر الى هاجسه منذ البداية بالحجر كمادة غنية القماشة، ومعرفته الحميمة لصفاتها، وسكره لحوار إزميله مع حُبيباتها. لذلك فضّل العلاقة الحميمة المباشرة مع الحجر على العمل التكويني الخلاّق في الطين حيث الرؤيا تسبق حركة

٣/٥ يوسف بصبوص، تجريد، حجر، ارتفاع حوالى ١٢٠ سم.
عمل تجريدي ذو كتلة ثقيلة يتخللها كتل سطحية معدودة متداخلة بتناغم.



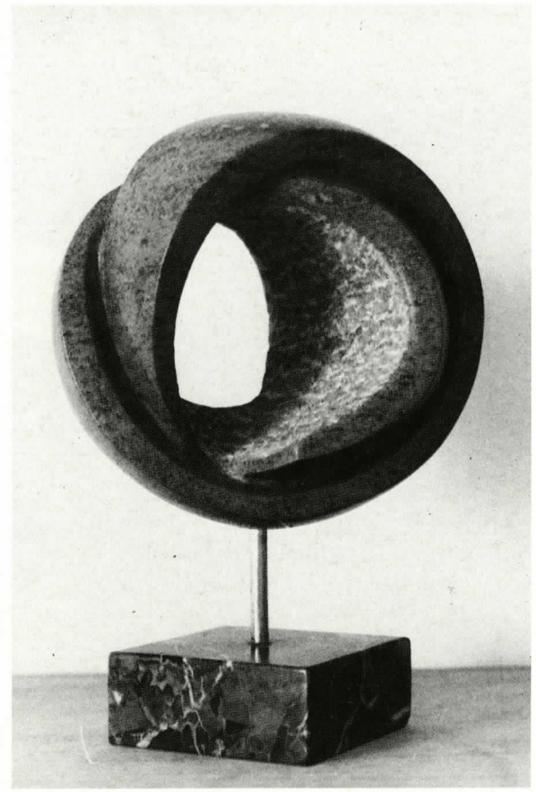
٢/٥ الفريد بصبوص، رأس، حجر، مقاييس ٣٧ × ٢٤ سم، عام ١٩٦٦، مجموعة المؤلف.
شكل بسيط التكوين متناسق الاحجام والخطوط ذات مساحات واستدارات مريحة.

أنامل النحّات، والشكل يأتي بعد الفكر. ولا شك أن ندرة أفران طبخ الطين في لبنان، وارتفاع تكلفة صب البرونز والنحاس، واضطرار النحّات الى تحمّل تكاليف إضافية لهذا الغرض، وقفت حائلاً دون التشكيل بالطين. ويبقى الحجر الغني القماشة مفضلاً على الطين، ولونه الترابي الذي لا يتجانس، في فكر العامة، مع مفروشات المنزل البرجوازي للمشتري المحتمل. ويبقى الحجر أكثر رونقاً ويحمل ثمناً أغلى بكثير من الطين.

رجع رائد النحت يوسف الحويك الى لبنان بعد دراسة تقنيات النحت في روما ومعه زاد اكاديمي غني. داعبت أنامله الطين، وحاور سكينه الجفصين، كما اقتحم إزميله والمطرقة الحجر والرخام. وقد صبّ

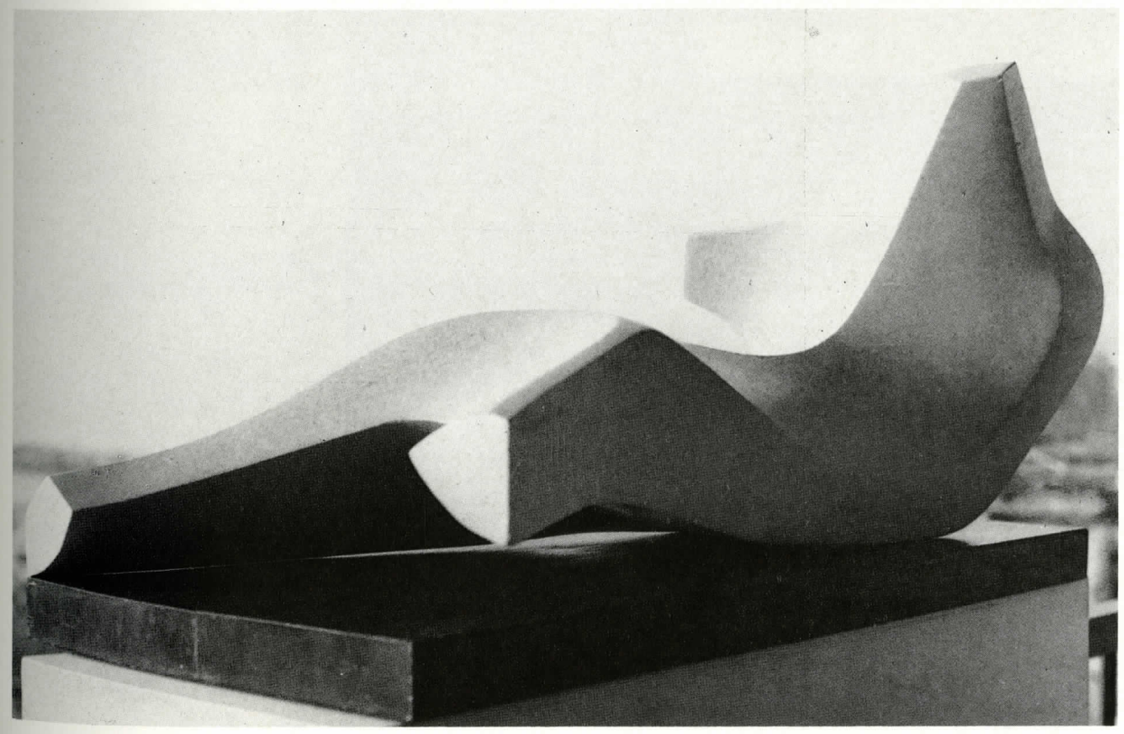
٤/٥ عارف الريس، حجر، ارتفاع حوالى ١٤٠ سم.
عمل مداري غني بالاحجام المتفاوتة البروز التي تعانقها الخطوط المنحنية بتآلف وتبرزها المساحات المنسابة من دون تعقيد.

بالبرونز عدداً من اعماله. بذلك قدّم الى لبنان جميع احتمالات النحت الاكاديمي التقليدي. غير أنه، بعكس زميليه الرائدين، محمود مختار وجواد سليم اللّذين أرسلتهما حكومتا بلديهما بمنح لتعلّم الفن في الخارج ليعودا الى تعليمه، لم يجد حافزاً لتعليم تقنيات النحت لأحد. وقد امتنع عن تعليمه، حتى لمنفّذي أعماله، حفاظاً على مركزه كالنحات "الوحيد" في لبنان. وقد فاته أن خلق جمهور متذوق للنحت لا يكون إلّا من خلال تعدد النحّاتين، وتعدد مناهجهم



٥/٥ مارون الحكيم، غشاء يتعقب المدى، حجر، مزرعة يشوع، ارتفاع ١٨ سم، عام ١٩٨٢.
أفرغ الفنان الحجر وطواه في حلقتين متداخلتين، وترك المساحة الداخلية الخشنة تتباين مع المساحة الخارجية الملساء. يدعونا الشكل الى متابعة حركته باتجاهين معاكسين حتى اللانهاية.

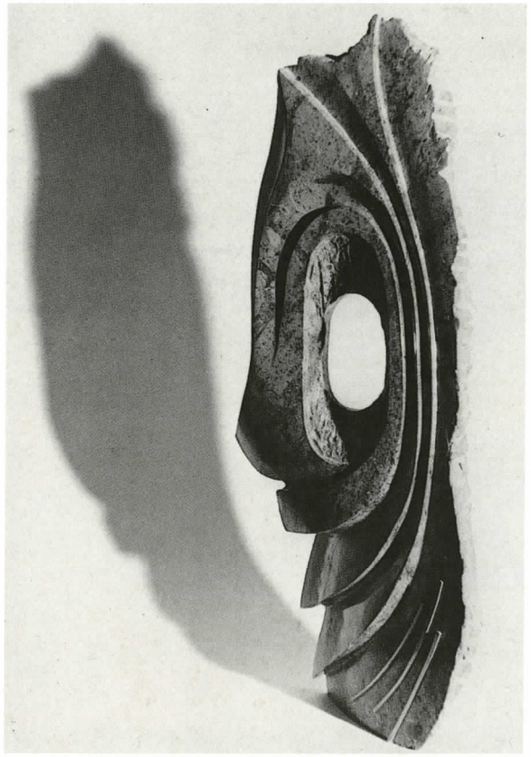
٦/٥ نعيم ضومط، حجر، مقاييس حوالى ٤٠ × ١٠٠ × ٤٥ سم.
إتجاه إطار وخطوط الجذع يرفعان من دون تسرّع كتلة الجسم التي يثبّتها اتجاه الرجلين. وترتاح العين الى المساحات الهادئة وانسياب خط الصدر والرجلين.



٧/٥ الياس بزعوني، عارية، رخام، ارتفاع حوالى ٨٠ سم.
يذكّرنا النحات بمنهج يوسف الحويك ولكن بأسلوب حسّي أكثر مما هو رومانتيكي، وبتركيز على الجسم دون إظهار الوجه. هاجسه إظهار محاسن العارية مع وفاء لمقاييسها التقريبية.

وخلق تيارات فنية قوية. وقد اعتزل يوسف الحويك، عندما خابت آماله لعدم وجود جمهور متذوق لفنه.

تثبّتَ مع بدايات حركة النحت الحديث في لبنان تفضيل مادة الحجر على غيره مع الاخوة بصبوص في راشانا. وأصبح الحجر صنواً للنحت، كما أصبح النحت، للعامة، صنواً للبصابصة. وأعطى النحت الحديث للأخوة بصبوص في عملهم المباشر مع الحجر حرية تركيز الحجر وتداوله. فرسموا بالفحم والطبشور الشكل على الحجر ليباشروا بعملية الحذف دون قيود موديل الطين. فتحرر الشكل معهم من الرؤيا قدر ما تقيّدوا بكتلة الحجر ليستنبطوا أشكالهم منه. وقد برزت سلوى روضه شقير نقيضاً لاسلوب الاخوة بصبوص. فاشتغلت، وهي ابنة المدينة، بالكتلة والشكل دون تفضيل لمادة على أخرى.

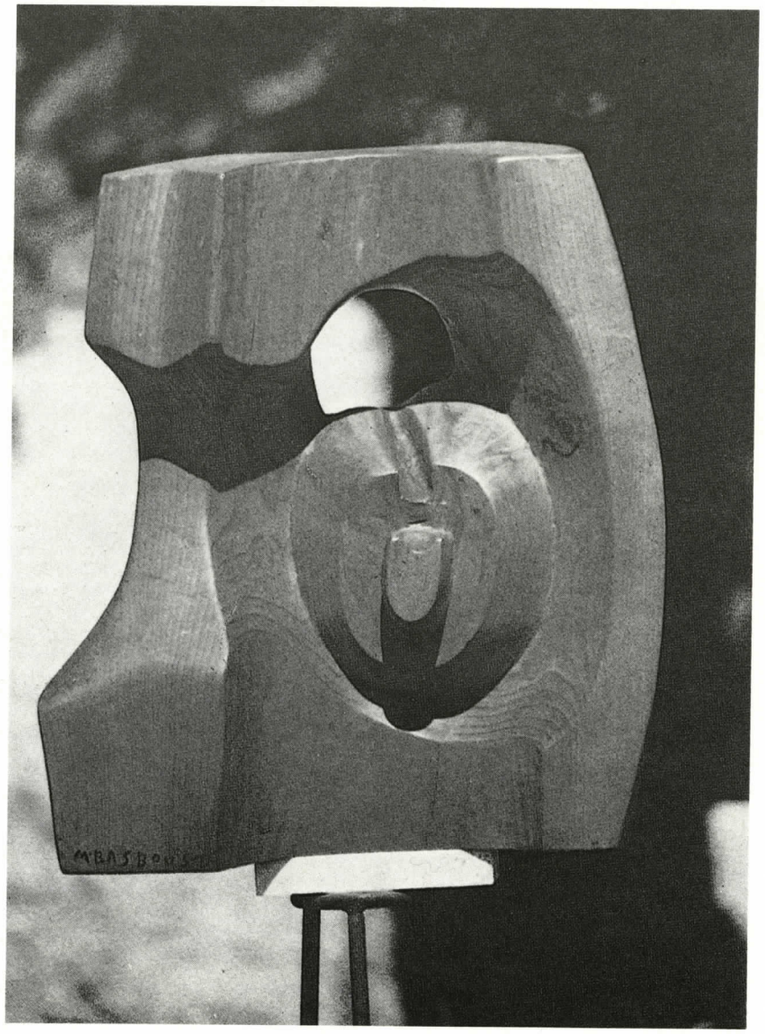


٨/٥ شاهين رفول، حجر، ارتفاع حوالى ٣٥ سم.
ثُقب الحجر ودارت الستارة حوله بايقاع خطوط تتوازى ثم تفترق، وتُركت المساحات الملساء تروي حكاية مسام الحجر.

فتنقّلت بين المواد، وتحوّل العمل نفسه من مادة الى أخرى. لذلك أخذ الحجر مركزاً ثانوياً معها أمام الرؤيا المسبقة.

سار أغلب نحّاتي لبنان مسار الاخوة بصبوص لشغفهم بالحجر والعمل المباشر الذي يعطي النحات شعوراً بأنه يمنح الازميل حرية أكثر في حواره مع الحجر. وبقيت معاهد الفنون، على الرغم من إدخال مادة التشكيل في برنامجها، بعيدة عن إعطاء النحت اهتماماً يُذكر لتخلق نحّاتين ذوي تقنيات متنوعة وبراعات متعددة الجوانب. فانتصرت معاندة الصخر على ليونة المداولة بمعطيات الفكر من خلال تحولات المادة. واستمر صدى المطرقة والازميل يرسم آفاق النحت وحدود الرؤيا في الحجر.

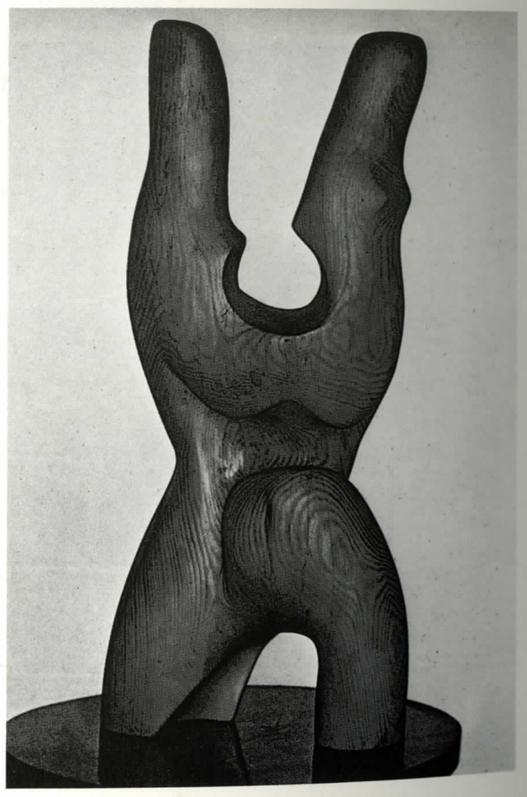
خليل جبران. إذ قلّما مارس يوسف الحويك حفر الخشب. ومن خشبياته القليلة تمثال السيدة العذراء في حريصا الذي نحته خصيصا للسنة المريمية عام ١٩٥٤، والذي طاف به الكهنة قرى الجبل وكنائس بيروت في الشهر المريمي. ويوجد في المنحى نفسه تمثالان للمسيح المصلوب (في كنيستي مار سابا ومار يوحنا في بشري) صنع لحود جبران (توفي عام ١٨٧٨) وهو نسيب جبران خليل جبران. أما خشبيات جبران خليل جبران، فهي معدودة، منها خشبية مائلة للتكعيب، تمثّل رأس أسد، وأخرى مستطيلة، تمثّل رأس امرأة. تطغى على هذين العملين الكتلة، وينوآن تحت وزن مادتها لاحتلال مركز الثقل منتصفها. وهما يشكلان عملاً حفرياً في الخشب أكثر ممّا هما نحت مداري. نلاحظ أن حجم الخشبتين، قبل الحفر، ما زال ظاهراً بوضوح فيهما. إن ماضي الخشبيتين يحتويهما ويكبّلهما، خصوصاً في خشبية رأس المرأة حيث فرض الإزميل الشكل، الذي هو الموضوع بالنسبة لجبران، على مسام الخشبة. أما الخشبية الثالثة فهي أقرب الى صنع الطبيعة لأنها من جذور الاشجار المجروفة في مياه الانهر، ولم تكد يد جبران تهذّبها.



٢/٦ ميشال بصبوص، خشب الارز، مقاييس ٥٨ × ٥٢ × ٢٥ سم، عام ١٩٧١.
ترك الفنان الخشب ذا اللون الغني يتكلم لغته، واضاف اليه تركيباً متناسقاً بمساحاته وخطوطه، بكتله البارزة والمتراجعة داخل اطار متماسك حول كتلته.

٣/٦ الفريد بصبوص، خشب، ارتفاع ١٠٠ سم.
شكل طوطمي كامل التماثل مكوّن من كتل مستديرة تمثل المرأة المنتصبة بأسلوب ايجازي مبسّط. ◁

٤/٦ معزز روضه، خشب الكينا، ارتفاع ٦٤ سم، عام ١٩٦٥.
عمل تجريدي مرتكز على كتل عضوية ومنفتح على الفضاء بذراعين مفتوحين فوق فراغ الرأس المستدير وكأنه يستعيد شكل الانسان. ◁



أقدَمُ معرض خشبيات أُقيم في لبنان، كان معرض ميشال بصبوص الاول الذي أقامه في حديقة المهندس الالماني "فريتز غوتهلف" عام ١٩٥٢ في بيروت، بتشجيع من سيدة لبنان الاولى السيدة زلفا شمعون، عرض فيه ٣٥ خشبية بيعت جميعها. وقد اشتغل الفنان ميشال المير على العديد من الوجوه الافريقية والخشبيات التشخيصية وبعض المجردات منذ عام ١٩٥٩ حتى أواخر الستينات. وأنتج محمد صقر عدداً من الخشبيات في أوائل الستينات، عُرضت في "غاليري كونتاكت" عام ١٩٧٤ في معرض لزيتياته.

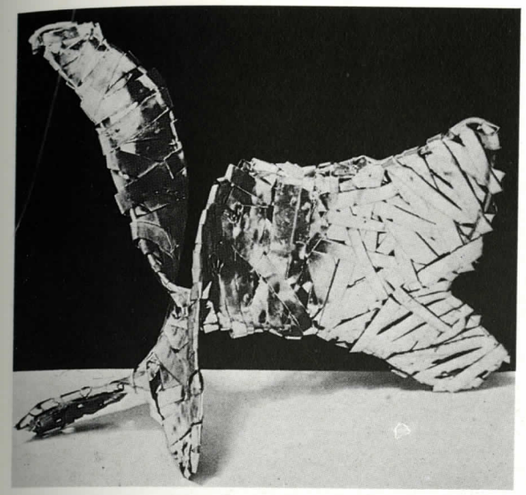
كثيراً ما إشتغلت سلوى روضه شقير في الخشب. أغلب خشبياتها الاولى من المركبات المؤلفة من عدة قطع تصفّ الواحدة فوق الاخرى كالقصيدة الموزونة. ولها في المراحل اللاحقة العديد من الخشبيات المتداخلة المؤلفة من قطعتين أو أكثر، والتي يمكن مشاهدتها كعمل واحد ذي كتلة واحدة، أو كعمل مؤلف من عدة كتل توضع في علاقات مختلفة على مسطح واحد. أعمال سلوى روضه شقير تجريدية، لا علاقة لها، لا مع الانسان والطبيعة ولا مع الحروفية، كما لا علاقة لها مع مادة الخشب. لا عجب أن عدداً من أعمالها التي شكّلتها بالخشب في البداية أنتجتها لاحقاً بالمعدن.

إشتغلت معزز روضه ايضاً في الخشب، غير أنها لم تقم بتنفيذ أغلب أعمالها بنفسها. تتميز أعمالها بانتباه لانتقاء الخشب ذي الكثافة العالية، وهي لم تتردد في لصق عدة قطع خشبية لصنع كتلة لعمل واحد مثل سلوى روضه شقير. نشاهد في أعمالها التجريدية أحجاما عضوية قريبة للاستدارة، ملساء الملمس لمّاعة الغشاء، ونلمس فيها حيوية الشكل المشبع بحرارة قماشتها.

ومن النحاتين الاولين الذين يتجنبون الاضواء، على الرغم من أن أعمالهم على أعلى مستوى من الابداع النحتي في لبنان، المهندس المعماري غسان كلنك (مواليد ١٩٢٤) الذي درس الرسم على قيصر جميّل، ثم في الاكاديمية اللبنانية مع شفيق عبود وهلن

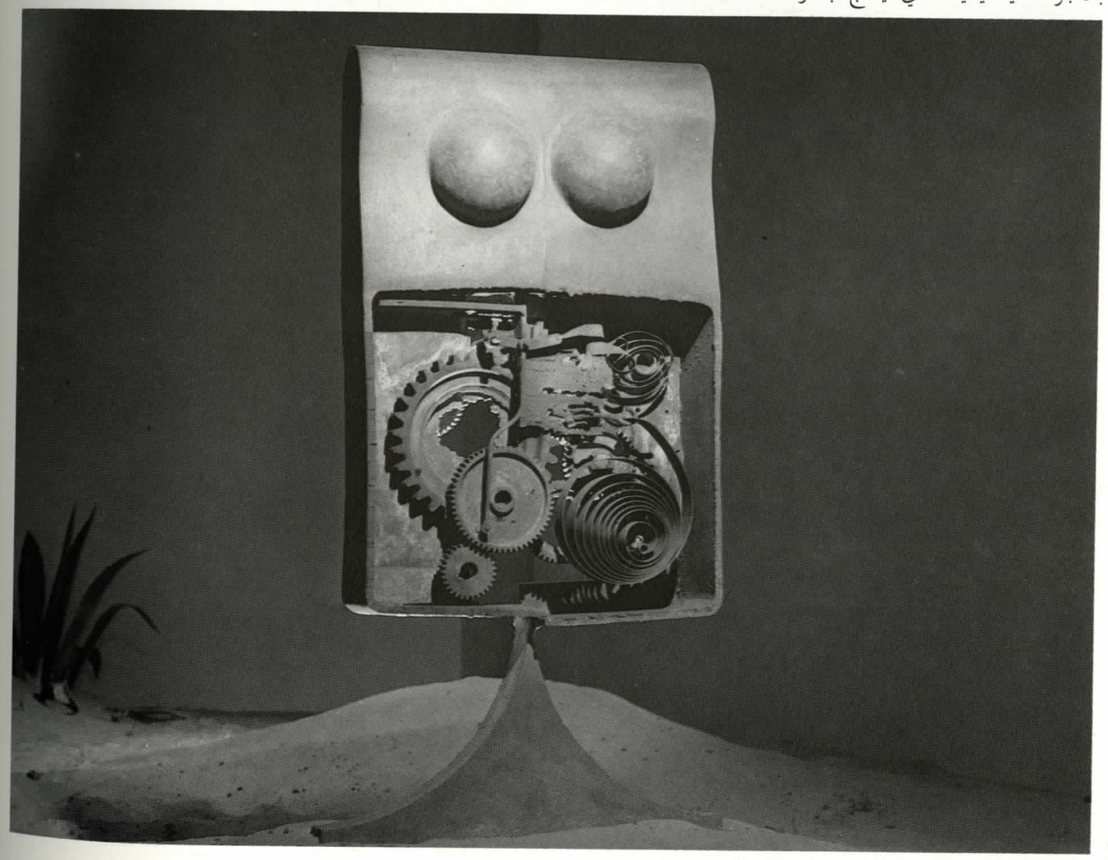
البرونز والنحاس

إستُعملت تقنية صب البرونز والنحاس بطريقة الشمع الضائع في لبنان في الاعمال الصغيرة، ولم تكن نتيجتها دائماً جيدة. لذلك، أُرسلت أكثر الاعمال الصغيرة وكل الاعمال الكبيرة للصب بهذه الطريقة الى ايطاليا. ومن الفنانين القلة الذين صبوا أعمالهم بأنفسهم كما صبوا أعمال غيرهم من الفنانين انطوان برباري. غير أن تكلفة الصب العالية، نسبياً، كانت حائلاً دون انتشار أعمال الصب. وقد استُعمل على نطاق ضيق جداً طريقة الالتصاق "الكتروستاتي" في نسخ بعض الاعمال. فقد استعمل الياس قصاص



٦/٧ منير عبدو، تركيب، حزام ألمنيوم، مقاييس ٣٠ × ٤٠ سم، عام ١٩٧١.
إن استعمال شريط الالمنيوم العريض في تكوين الشكل يعطي العمل قماشة خاصة تغنيها خطوط الشريط ولمعية المادة.

٥/٧ الفونس فيليبس، صفائح وقطع آليات معدنية، الارتفاع مع القاعدة ٧٥ سم.
يُدخلنا العمل في جو سوريالي لتعارض المساحة الملساء العليا التي تتوسطها **المستديرتان الساكتتان** مع النصف الاسفل المعقّد بالاجزاء الميكانيكية الذي يضج بالحركة.



هذا الاسلوب بقولبة العمل الاصلي بالجفصين، واستعمال قالب الجفصين لصب عدد من النسخ بمواد بلاستيكية، ثم تغطس هذه النسخ في وعاء يمر فيه التيار الكهربائي فيلتصق فيها المعدن بواسطة القوة "الالكتروستاتية". وقد استُعملت تقنية الصب دون تجويف في اعمال كثيرة لكل من سلوى روضه شقير وميشال والفريد بصبوص.

إنّ صب البرونز أو النحاس ينقل كتلة العمل وشكله بالاضافة الى علامات العدّة في الطين أو الشمع. والطين هو أكثر المواد قرباً للفنان. وعلاقة الفنان بالطين علاقة ذاتية حميمة، علاقة مباشرة تبدأ بلمس الاصابع، وغالباً ما تنتهي بترك بصمات الاصابع والعدّة فيها. والطين يتقبل بسرعة حركة الاصابع، ويستجيب لدوافعها، ويأخذ الشكل الذي تزيده. وعملية الصب تحيل العمل الى مادة أكثر صلابة، كما يمكن الحصول على عدة نسخ منها. كذلك يمكن، في عملية الصب أو بعدها، التحكّم بغشائها لتعطي ألواناً غنية، بالاضافة الى قماشات مختلفة تراوح بين أقصى اللمعية الى منتهى الخشونة. يستعمل بعض فنانينا الطين والجفصين، غير أن أغلب مصبوبات الاخوين بصبوص أساسها أعمال منحوتة في كتل "ستيروبور".

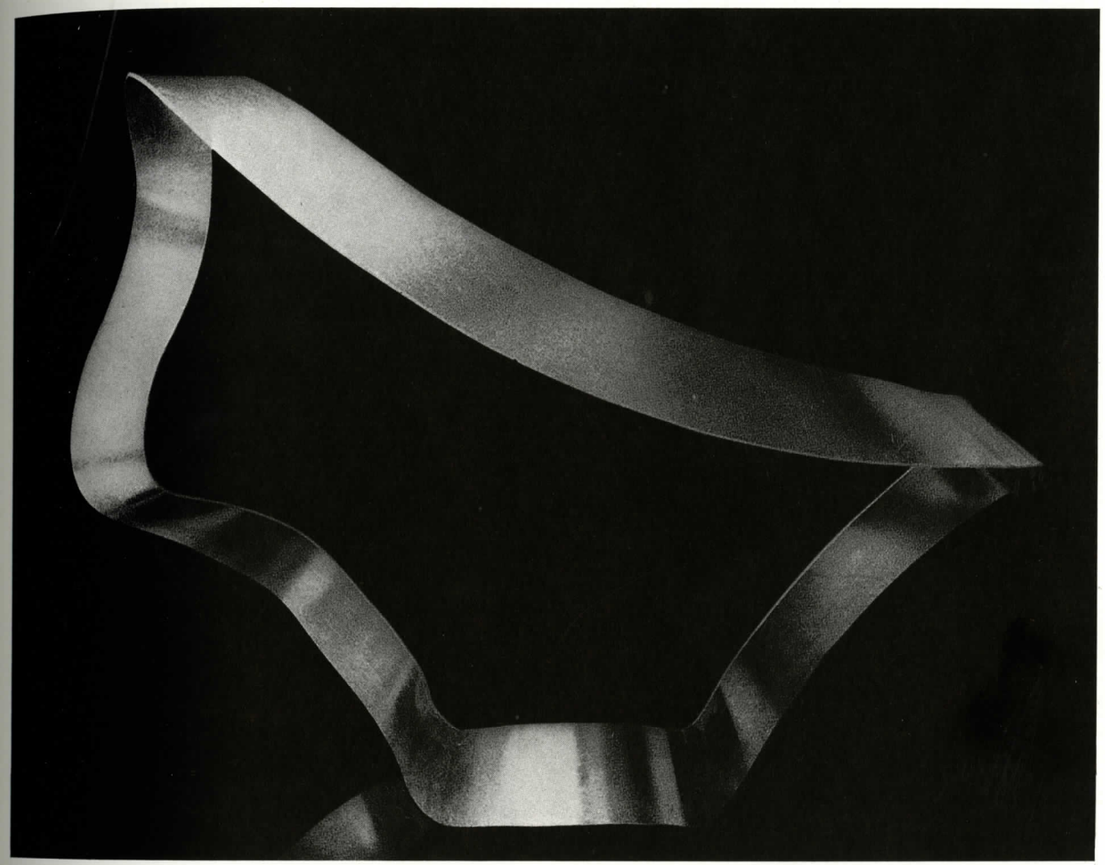
وفيما يلي عرض لبعض أعمال البرونز لأبرز الفنانين اللبنانيين الذين استعملوا هذه التقنية.

إشتغل يوسف الحويك بالطين والجفصين منذ بداياته في روما وباريس في العقد الثاني من هذا القرن. كما اشتغل بالحجر والرخام بصورة مباشرة. وله اعمال كثيرة لم تُصب، أغلبها من أعماله الاخيرة في عورا. غير أن له أيضاً عدداً من الاعمال المصبوبة، أبرزها شخص عمه البطريرك حويك راكعاً يصلي (١٩٣٤) ومقاييسها ٩٠ × ١٢٠ × ١٥٠ سم وهي موجودة على ضريح عمه في دير عبرين، قضاء البترون. وله العديد من الوجوه والرؤوس والنصفيات النسائية والعاريات، كما له العديد من الميداليات الكبيرة والصغيرة والمصبوبات النافرة أغلبها

٧/٧ ناظم ايراني، فلاح لبناني، جفصين مطلي، ارتفاع ٤٦ سم، عام ١٩٦٤.
عمل واقعي يحمل رمزاً اجتماعياً في وقفته وحمله للمعول.

بالبروز البسيط والمتوسط. أكبر أعماله نصب يوسف بك كرم على حصان في إهدن. وله خارج لبنان نصفية البابا بندكتوس الخامس عشر في الفاتيكان ـ روما، وأخرى قيل إنها قرب مستديرة الشانزليزه في باريس. وقد صُبّ عددٌ من اعمال الجفصين الصغيرة بعد وفاته.

بدايات أغلب أعمال زافين هديشيان النحتية، الكبيرة منها والصغيرة، تبدأ في الجفصين ثم ينقلها بدقة الى الحجر والرخام بحجم أكبر. ويصب عدداً منها بحجمها الصغير. أكبر أعماله البرونزية نصب مار شربل في دير عنايا الذي يبلغ ارتفاعه ١٧٠ سم، وقد صب في ايطاليا. كما له عدد كبير من المصبوبات الصغيرة بألوان معدنية مختلفة تغلب عليها لمعية المعدن وقدرته على أن يعكس الصورة والضوء. ونرى في اعماله حسّاً نصبياً قوياً من خلال أشكال أشخاص



١٢/٧ ميشال بصبوص، المنيوم. شريط عريض من الالمنيوم إلتف حول الفضاء ليرسم استدارة كاملة دائمة الحركة سمحت بها المادة الرقيقة اللينة.

إشتغل الفونس فيليبس في أوائل السبعينات العديد من الحديديات باحجام يصل بعضها الى ارتفاع ثلاثة امتار. وقد أقام أضخم معرض للحديديات في بيروت في "سنتر دارت" عام ١٩٧٤. كانت أعماله تمثيلية تميل الى ايجاز الكتلة واختصار الحركة وضبطها في جو سوريالي تطغى عليه أحياناً الطرافة.

إستعملَ بولس مرعي ريشا في أعماله ادوات الحدادة القديمة كمقص التنك وعدة الفلاحة وقطع الحديد من قبابين قديمة وغيرها. وقد ركّبها ولحم بعضها ببعض. أعماله تشخيصية مفتوحة، تصور الطبيعة من خلال أطرها. وهو يتجنب استعمال المسطحات ويرسم الكتلة من خلال إطارها. يروي قصته بصورة مباشرة وبايجاز، ويبقى المحتوى طاغياً على المسائل التشكيلية الطارئة.

أقام انطوان برباري العديد من الانصبة التمثيلية التصويرية، ذات موضوعات رمزية، من قطع الحديد الملحومة على اقفاص لتعطي الشكل المضلّع ضخامة كتلتها، وتلغي الفضاء الداخلي، وتخلق وزناً للأعمال. وتبقى هذه الاعمال على لون صدئها دون أن يفرض عليها غشاوة معينة. يُدخل في الشكل دائماً تحويراً للنسب وتشويهاً للكتلة، وتبقى الاعمال هذه مرتكزة على الاساليب القديمة للنحت ولكن بتقنية جديدة.

إستعمل فريد زغبي قِطعَ المحركات وأجزاء الآليات في حديدياته بشكل يـبرز عناصرهـا التشكيلية. وغالباً ما يحاول تقديم أشكال تصويرية من خلال هذه الاعمال، فيستوحي من القطع أشكالا طبيعية يركّب بعضها مع بعض، بواسطة اللحام. له أيضاً عدة محاولات في المتحركات.

تبنّى حسين ماضي ألواح الحديد دون قص، واعطاها شكل الطير والتفاحة والانسان. أنطق الشكل البسيط واعطاه صفات تعبيرية غنية في حدود القيود التي فرضها على نفسه.

الألمنيوم والتنك

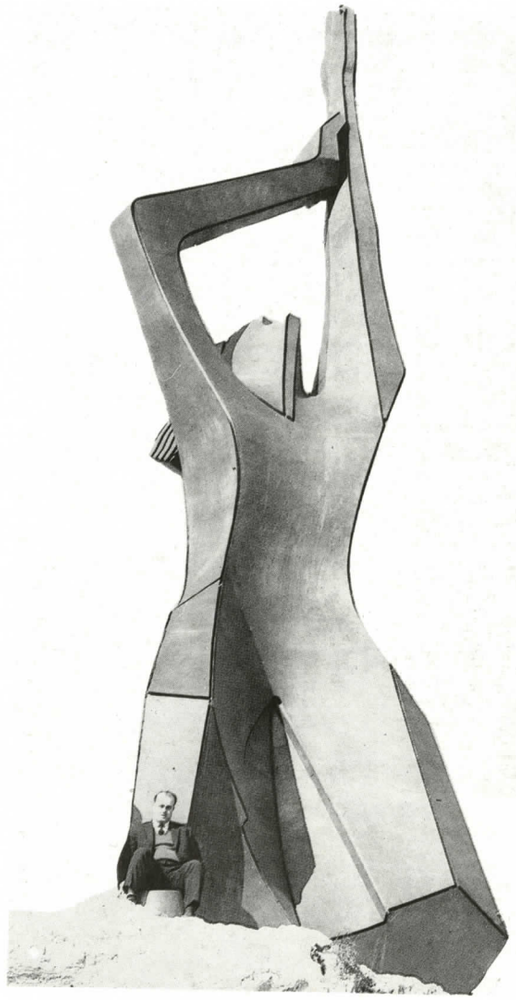
غالباً ما استعملت صفائح الألمنيوم والتنك بعدما قُصّت أشرطة في أعمال تركيبية مفتوحة. وأبرز من استعملها بهذا الشكل كل من منير عيدو وميشال بصبوص. وقد استعمل الألمنيوم بالمصبوبات بشكل مماثل للنحاس والبرونز كل من سلوى روضه شقير وميشال والفريد بصبوص.

إشتغل منير عيدو منذ أواخر الخمسينات حتى أوائل السبعينات العديد من التركيبات الصغيرة من قطع وشرائط صفائح الألمنيوم. وقد حاور فيها الاشكال المفتوحة وأحياناً المغلقة بجدل الشرائط بعضها ببعض لتكوين كتل دون فضاء داخلي جميع أعماله صغيرة الحجم، خجولة، لا تطمح لأن تأخذ حيزاً أوسع من حجمها.

جمع حليم جرداق علب المأكولات الفارغة المدعوسة تحت دواليب السيارات، واستعملها على خلفية خشبية مسطحة بشكل أعمال نافرة. وقد صبّ العديد منها بمادة البرونز ليعطي هذه الاعمال قماشة خاصة في تضاريسها وحرارة في غشاوتها يفتقدهما التنك.

لقد اشتغل عدد كبير من النحاتين في لبنان بالمعادن. وإذا راجعنا عدد المنحوتات التي عُرضت في متحف سرسق في معارض الخريف الاربعة عشر حتى الآن، يتبين لنا أن المعدنيات أخذت المرتبة الثالثة بعد الحجريات (التي شكّلت ٤٦٪) والخشبيات (التي شكّلت ٢١٪). فقد عُرضت في معارض الخريف أربع وثلاثون معدنية تشكّل ١٦ بالمئة من مجموع المنحوتات التي عرضت والتي بلغت حتى هذا العام ١٩٨ منحوتة. ونجد في المعدنيات، أن الحديديات كانت الأكثر عرضاً (خمسة عشر عملاً يوازي ثمانية بالمئة من مجموع المعروض) ويليها البرونز (احد عشر عملاً توازي ٥,٥ بالمئة) ويليها ثماني معدنيات مختلفة تمثل أربع بالمئة من مجموع الاعمال التي عُرضت.

أفضل المعدنيات في لبنان تأخذ حيزاً ضيقاً. وقلّما نرى أعمالاً قوية في حديديات تجاوزت نصف مقياس الانسان. إستُعملت جميع التقنيات والاساليب في المعدنيات لكن امكانات الحديد خصوصاً، لم تُستعمل بحدودها القصوى، ربما لأن الفنان اللبناني لم يعتد حرية التعبير القصوى فيه، فبقي غالباً، مقيّداً بالكتلة، ولم يتعامل مع الفضاء بحرية. وبقي حسه للمادة والضوء يفرضان عليه واقعية التعبير، والتعلّق بالطبيعة وكتلة المادة وغشاء المسطحات. لذلك، يخضع معه الشكل لضرورات التشخيص. وكثيراً ما استعمل الفنان اللبناني الحديد في مفهوم الحجر نفسه أو الخشب، فوقع في مفارقات تشكيلية. وتبقى المعادن عموماً، والحديد خصوصاً، تشكّل تحدّياً للفنان اللبناني لم يتقبّله حتى الآن لتتسع به آفاق الخلق عنده. وقد يكون سحر الحجر وحرارة الخشب في اجواء لبنان المشعة ضوءاً أقرب الى نفوس الكثيرين من برودة المعادن.



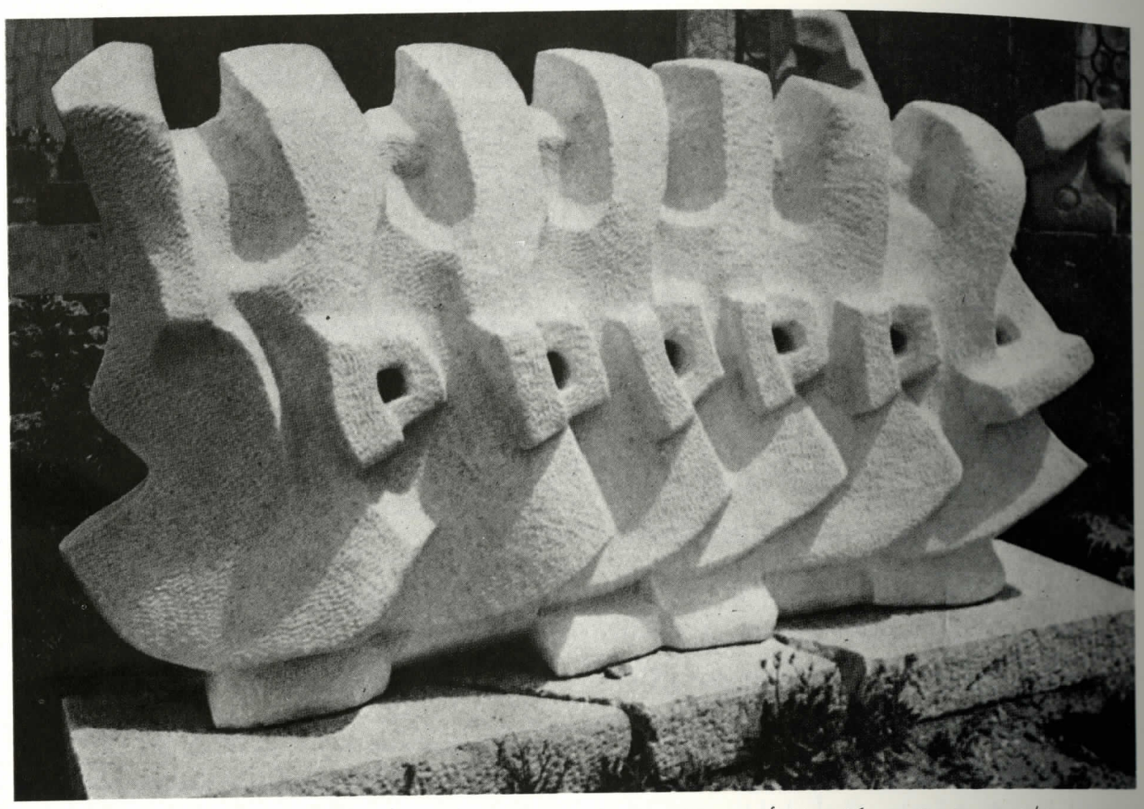
٧/٨ زافين هاديشيان، نصب شهداء الارمن (١٩١٥)، النحاس الاحر، ارتفاع ١٣٢٠ سم، عام ١٩٦٨، بكفيا.

ساحة المتحف الوطني في بيروت، وتمثال شهداء قوى الامن الداخلي (٤/٨) في مركزهم قرب مستشفى أوتيل ديو في بيروت، للنحات سميح العطّار. وقد تكاثرت في السنين الاخيرة أنصبة الشهداء للأفرقاء المختلفين في الحرب اللبنانية التي تعبّر عن الوفاء للشهداء وتكريم البطولة. وهي تعطي المسائل التشكيلية في إنشاء النصب مرتبة ثانوية. ومن أفضل هذه الأنصبة نصب الشهداء في عجلتون الذي جاء مكتمل التكوين.

وجاء الخط الرابع من تطور النصب مع حركة النحت الحديث وخروجها الى الطبيعة، وعلى الأخص في انكلترا مع هنري مور وزملائه بعد الحرب العالمية الثانية. وتتميز هذه المرحلة بالمحميات الواسعة وحدائق التماثيل الضخمة، بالاضافة الى النصب والتماثيل "التزيينية" في الحدائق العامة وعلى جوانب الطرق. وقد شيّد عارف الريس عدداً كبيراً من التماثيل الضخمة في الحدائق والساحات العامة في المملكة العربية السعودية (٨/٥). ويبرز هنا هدف مؤسسات الدولة المختلفة بتجاوز العبرة والتثقيف الى الترفيه الراقي وتوسيع آفاق الوعي.

أما في لبنان فكانت بدايات النصب التذكارية مع النحات يوسف الحويك، وله في الاماكن العامة تمثال يوسف كرم على فرسه (اهدن)، وتمثال المير شكيب ارسلان (خلده)، ومار الياس (عبرين)، وتمثال الشهداء القديم لساحة الشهداء. وله أيضاً عشرات التماثيل الكبيرة في الحدائق والبيوت الخاصة لحوريات أو عاريات. وكان أكبر حافز لتكاثر النصب مغادرة ميشال بصبوص محترفه في بيروت، ومباشرة عمله منفرداً، ومن ثم مع أخويه الفرد ويوسف، في نحت الحجر في الهواء الطلق في راشانا عام ١٩٥٨. وانطلق مشروع راشانا، بلدة التماثيل في الطرقات (٦/٨). وكانت نتيجة هذا العمل، ثمانية عشر نصباً لميشال بصبوص في الاماكن العامة، وخمسة عشر نصباً لالفرد بصبوص، ونصبين ليوسف بصبوص، وعشرات التماثيل الضخمة للفنانين الثلاثة في راشانا.

أما سلوى روضه شقير، فلها نصب في حديقة التباريس، وكان لها نصب في مستديرة الجناح أزيل مؤخراً، ونصب على مدخل مغارة جعيتا. وللنحات زافين هاديشيان نصب ضخم لشهداء الارمن قرب بكفيا (٧/٨)، وهو أعلى النصب المعدنية ارتفاعاً في لبنان، وتمثال للقديس مار شربل في عنايا. وللنحاتة معزز روضه نصب في استراحة قلعة صيدا (٨/٨)، وللفنان عادل الصغير منحوتة تجريدية في رأس بيروت. ولكلّ من نعيم ضومط ومارون الحكيم نُصب في ذوق مكايل. ولانطوان برباري وغيره من



٨/٨ معزز روضه، دبكة، رخام أبيض، مقاييس ٩٠ × ١٨٠ سم، عام ١٩٧٠، استراحة قلعة البحر، صيدا.

النحاتين العديد من الأنصبة لشهداء الحرب اللبنانية.

إن جميع الأنصبة التي ذكرنا مما صنعته يد البصابصة الثلاثة تندرج في خطي النصب التزيينية (٣٥ نصباً عاماً وحوالى ٢٠ عملاً في راشانا) وهي جميعها من الحجر. أما بقية النحّانين فتتوزع نصبهم بين النصب الدينية، والتذكارية، والتوجيهية بالتساوي تقريباً، وأغلبها مصنوع من البرونز (المصبوب في ايطاليا) ومن ثم الحديد.

أما الخط الخامس والاخير من الأنصبة التذكارية، فقد بدأ في الغرب، خصوصا في اميركا واوروبا، في العقد السادس من هذا القرن. وهو يتميز بخلق المؤسسات عوض بناء الانصبة الضخمة، والاكتفاء برسم بسيط في مدخله لصاحب التكريم. ومن هذه المؤسسات المراكز الثقافية (مركز بومبيدو - باريس)، (مركز جون كيندي - واشنطن)، والمكتبات والمختبرات وأبنية المعاهد في الجامعات. وهذه المرحلة لم نبلغها بعد في لبنان إلا في الجامعة الاميركية في بيروت.

نلاحظ في مراحل تطور النصب أنها ابتدأت في العصور القديمة ببناء رمزي (المسلات ثم أقواس النصر)، ثم أخذت شكلاً تصويرياً للانسان (معبودات الاخصاب والآلهة القديمة) الذي بلغ أوجه في تصوير الانسان المكرّم (العصر الروماني). أما في العصور الحديثة، فقد برز الرمز من خلال تصوير الانسان بمناهج جديدة (القرن التاسع عشر)، فاكتسب تدريجاً أبعاداً تجريدية حوّلته الى رمز، وسرعان ما تحول الرمز الى تجريد. وفي النهاية يمكن أن نقول إن النصب تطور من عمل فني مستقل بنفسه الى بناء استعمالي في خدمة المجتمع. فتقدم فن العمارة على فن النحت، وعُبئت امكانات المجتمع في خدمة الانسان.

٩
النّحت اللبناني المعاصر في متحف سرسق

عندما ندخل حديقة متحف نقولا ابراهيم سرسق نشاهد بعض المنحوتات التي حازت الجائزة الكبرى للنحت في معارض الخريف بين عامي ١٩٦٤ - ١٩٦٨ منتصبة على ركائز في باحة المتحف. ترحّب بنا أعمال للنحاتين فيولا كساب، سلوى روضه شقير، عارف الريس، ميشال بصبوص وجميل ملاعب. وتجذبّنا في الداخل أعمال جديدة في مجموعة المتحف للنحاتين زافين هاديشيان وسامي الرفاعي. ونتساءل عن دور المتحف في مسيرة النحت في لبنان.

لم يعطِ المتحف اهتماماً خاصاً للنحت في نشاطاته ومعارضه المختلفة منذ تأسيسه عام ١٩٦١. إعتبر النحت جزءاً من الفنون التشكيلية التي اهتم بها. فقد استقدم من الخارج معرضين فقط عام ١٩٦٣ و١٩٦٤ يعودان لمنحوتات ورسوم النحات "اوغست رودان" ومعرض صور لأعمال "مايكل انجلو". غير أنه أفسح في المجال لعرض النحت في معارض الخريف منذ نشأتها عام ١٩٦١. لذلك علينا العودة الى معارض الخريف الاربعة عشر التي اقيمت في المتحف لنستعيد من خلالها معالم النحت في هذه الفترة.

كان أبرز عطاءات المتحف الى حركة الفنون التشكيلية خَلقُ منبر لتُعلن منه أفضل تجارب الفنانين من خلال معرض سنوي عام. وكان لسياسة انتقاء

"افضل" الاعمال للعرض، واستبعاد الضعيف، فضل تأكيد الجودة والخلق. فأخذ المتحف، منذ معرض الخريف الثالث عام ١٩٦٣، في "التشدّد" في انتقاء الاعمال المعروضة. وقد استمر في هذه السياسة حتى يومنا هذا.

يبلغ معدل استبعاد الاعمال في معارض الخريف الاربعة عشر ٧٥٪. فقد تراوح معدل قبول الاعمال بين ١٤٪ من الاعمال المقدمة و٢٢٪ (الجدول الرقم واحد). وهذه النسبة لا بأس بها مع أنها تبدو مرتفعة مثلاً بالمقارنة مع معدل ١٠٪ معدل القبول في معرض الصيف في الاكاديمية الملكية في لندن (عام ١٩٨٧). أما معدل قبول الفنانين فهو ٤٧٪ من الفنانين المتقدمين بأعمال. وقد راوحت النسبة بين ٣٨٪ الى ٦٢٪ خلال هذه المعارض.

لا شك في أن سياسة "التشدّد" في انتقاء الاعمال للعرض ميّزت معارض الخريف عن معارض الربيع التي أقامتها وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة في قصر اليونسكو (١٩٥٢ - ١٩٧٤) حيث كانت سياسة القبول ليّنة الى أقصى الدرجات.

إنعكست سياسة التشدد في قبول الاعمال النحتية التي بلغ نسبتها الاجمالية في معارض الخريف ١٦٪ من الاعمال التي عرضت والتي بلغت ١٢١١ عملاً. فقد عُرضت في معارض الخريف ٢٠٨ اعمال نحتية، أي بمعدل ١٥ عملاً في كل معرض (الجدول الرقم ٢). وقد قُبل في المعارض ٤٦ نحاتاً بعضهم مرارا (بلغ عدد مشاركات النحاتين في المعارض ١١٣ مرة - الجدول الرقم ٣) أي بمعدل ٨ نحاتين لكل معرض. وقد بلغت مشاركة النحاتين ١٤٪ من عدد الفنانين المتقدمين بأعمال، وهذه الارقام تعطينا فكرة تقريبية لمكانة النحت بالنسبة لفنون الرسم في لبنان.

١/٩ منير نجم، تنغيم في الفضاء، بلاكسيغلاس، ارتفاع ٢٤٠ سم، معرض الخريف عام ١٩٨٢.
مبادرة المتحف بمنح جوائز للرسم والنحت في معارض الخريف شجّعت الفنانين على التقدم بأعمال نحتية للمعارض وبالتالي دفعت النحت خطوات الى الامام.

الجدول الرقم - ٣ -

الفنانون الذين شاركوا في معارض الخريف بمنحوتات

	١٩٦١	١٩٦٢	١٩٦٣	١٩٦٤	١٩٦٥	١٩٦٦	١٩٦٧	١٩٦٨	١٩٧٤	١٩٨٢	١٩٨٤	١٩٨٦	١٩٨٧	١٩٨٨	المجموع
١ - يوسف الحويك	○	○													٢
٢ - ميشال بصبوص	○	○		○	○	○	○	○	○						٨
٣ - الفريد بصبوص	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○				١٠
٤ - سلوى روضه شقير				○	○	○	○	○	○	○		○			٨
٥ - جوزيف بصبوص						○	○	○	○	○					٥
٦ - زافين هاديشيان		○		○	○	○			○		○				٦
٧ - معزز روضه				○	○	○	○	○							٥
٨ - انطوان برباري						○	○	○	○		○				٥
٩ - عارف الريس			○		○	○		○							٤
١٠ - نعيم ضومط					○				○	○					٣
١١ - جميل ملاعب						○	○	○							٣
١٢ - داني لالنغ						○	○	○							٣
١٣ - مارون الحكيم									○	○					٢
١٤ - الفونس فيليبس										○	○	○			٣
١٥ - سامي الرفاعي										○	○	○	○	○	٥
١٦ - حسين ماضي						○		○		○					٣
١٧ - محمد الحفار										○		○			٢
١٨ - منير نجم										○					١
١٩ - شاهين رفول										○					١
٢٠ - ناديا صيقلي									○						١
٢١ - جان حديديان								○							١
٢٢ - مارون عون									○						١
٢٣ - انطوان اصفر								○							١
٢٤ - م. زيادوف								○							١
٢٥ - سعيد ملاعب							○								١
٢٦ - جورج اسحاق							○								١
٢٧ - هيكيت كالان							○								١
٢٨ - طوروس ماهاسيان							○								١
٢٩ - لوسي كالايدجيان							○								١
٣٠ - رشيد سمعان	○			○											٣
٣١ - رفيق حفار															١
٣٢ - ريمون خوام															١
٣٣ - ليلى خالدي															١
٣٤ - اوجرد راتنسكي							○								١
٣٥ - ميشال المير							○								١
٣٦ - كارال مالاتشاك							○								١
٣٧ - بنديلس شاكينغلو									○	○					٢
٣٨ - عزيزة صراف منسى									○	○					١
٣٩ - حليم الحاج									○						١
٤٠ - فيولا كساب									○						١
٤١ - فريد زغبي											○				٢
٤٢ - فاروجان ماريديريان											○				٣
٤٣ - جوزيف الحاج											○				١
٤٤ - غسان زرد ابو جوده															١
٤٥ - مارك هنري غرة															١
٤٦ - آرام جوغيان															١
٤٧ - مروان صالح															١
	٤	٤	٣	٤	٩	١٠	١٠	٨	١٠	١٠	٨	٤	٣	٣	١١٣

الجدول الرقم - ٤

جوائز معارض الخريف في النحت

رقم المعرض	الجائزة الكبرى	الجائزة الثانية	الجائزة الثالثة	درجة مشرفة
٤	فيولا كساب حجر			الفريد بصبوص حجر معزز روضه خشب
٥	سلوى روضه شقير حديد عارف الريس طين			ميشال بصبوص حجر الفريد بصبوص حجر
٦	عارف الريس حجر	يوسف بصبوص حجر	سلوى روضه شقير حجر	
٧	ميشال بصبوص حجر سلوى روضه شقير حجر	معزز روضه حجر	جميل ملاعب حجر انطوان برباري طين	
٨	جان حديديان مواد مختلفة	سلوى روضه شقير حجر يوسف بصبوص حجر		

١٣
مُفارَقات الحَداثة وَالمُحافظَة
ألفرِيد بَصبُوص وَحَليم الحَاج

لا أكاد أرى شيئاً يجمع بين نحات راشانا من بلاد البترون، ونحات بجّه من بلاد جبيل. أراهما من عالمين مختلفين لا علاقة للقرية اللبنانية وللمكان بهما. لذلك يستحسن أن نبيّن المفارقات بينهما بالاجابة عن السؤال. كيف يختلفان؟ ليسهل علينا طرح السؤال التالي: لماذا يختلفان؟ ومحاولة الاجابة عنه.

التجريد والتشخيص

تأخذ أعمال الفريد بصبوص غالباً منحى تجريدياً. فهو يتعاطى مع الشكل دون سابق تصور واقعي. حتى عندما تدخل أعماله ملامح من الانسان (مثلا: تكور الثديين واستدارة الورك في الانثى) فهي توحي بالشيء أكثر مما تُصوّره، وكثيراً ما ترتهن أعماله للأسلبة (مثلا: إطار الجسد أو الوجه المختصرة معالمه بفجوتي العينين أو الأنف) فتبقى على حدود الواقع دون الدخول اليه.

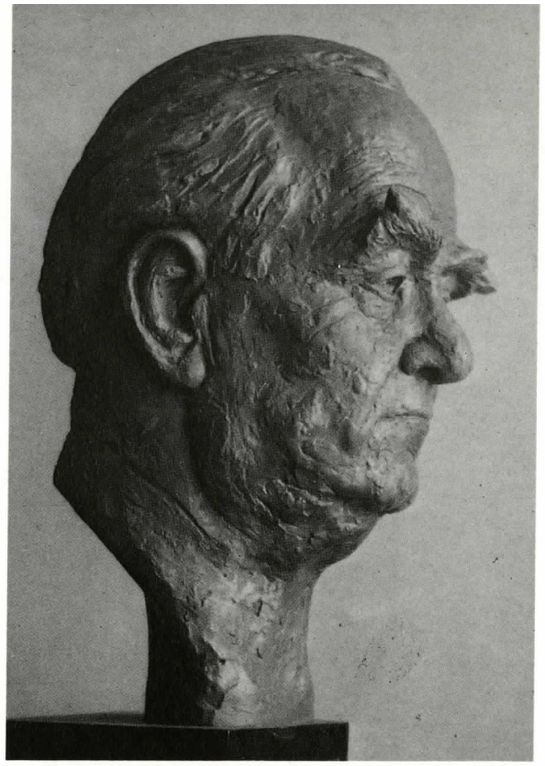
أما أعمال حليم الحاج فهي تشخيصية، همها الاول تجسيد الانسان في المادة الجامدة. يتعاطى مع الانسان بأسلوب تقريري أدبي يراوح بين الوصف والتمثيل الرمزي، وهو دائماً تفسيري واضح العبارة يرفض التعقيد ويتجنّب إثارة حيرة المشاهد.

١/١٣ الفريد بصبوص، رأس، حجر بركاني، ارتفاع ٣٣ × ٢٢ × ٣٢ سم، عام ١٩٦٤، مجموعة المؤلف.
قماشة الحجر وشكل الرأس الذي لم يحاول نقل الطبيعة بدقة، أضفى على العمل وجوداً فريداً وقوة خاصة.

الحداثة والمحافظة

الفن عند الفريد بصبوص تجديد دائم، هدفه ابتكار الشكل الجديد الذي ينسجم مع زمانه. لا فاصل بين أعماله والعالم الحاضر. لذلك فهو فن معاصر يساير التطور الثقافي العالمي ويتفاعل وإياه. الفن مغامرة مستمرة يستكشف فيها اللامنظور. نستشف في تجاربه الوعي الجماعي المعاصر للشكل من خلال لاوعيه. يجيئنا بطروحاته طالباً منّا مشاركته كمتلقين في عملية الخلق النهائية، وهي دخول أعماله في وعينا وخلقها مجدداً.

أعمال حليم الحاج خطابية تحاول التأثير فينا وإقناعنا بدعوته إلى قيمه المجتمعية. همّه الوصول الى دقة الصناعة وبراعة النقل. يشير إلينا بوضوح الى قيم الفن السائدة عبر التاريخ، ويدعونا دائماً الى مقارنة عمله مع تصوّرنا للنموذج لعلّه وصل الى كمال المحاكاة. يرى في ثبات قدميه في الواقع علامة الاصالة.



٢/١٣ حليم الحاج، رأس مارون عبود، جفصين مدهون، ارتفاع ٤٢ سم، عام ١٩٥٢.
أحد أنجح أعمال الفنان في تصوير الشخص. كثيراً ما يؤدي التركيز على إبراز تفاصيل معالم الوجه، حفظاً للأمانة الى الشبه، الى جمود العمل في الزمان، فيتوقف نبض حركة الحياة ويخسر العمل شفافية التعبير.

التفتيش والاستقرار

الفن لألفريد بصبوص قلق دائم. الفن هاجس لأن هدف عمله دائماً أن يتجاوز نفسه. يحاول بعمله أبداً اكتشاف امكانات المادة وقدرتها على التشكّل. تجاربه محاولة دائمة لتجاوز الحدود المنظورة للمادة ليصل الى أقصى إمكانات التعبير التشكيلي. هو دائم التفتيش على لغة جديدة للتعبير عن أشياء في نفسه لا يعرفها. يدلّ عليه نسبياً ما قيل عن بيكاسو "بأنه يحاول اكتشاف فن الرسم من جديد".

حليم الحاج يرفض الترحال والتسكع في المجهول لأنه يعيش طمأنينة مستمرة. خلق الله العالم كله له ليتعبّد فيه. يسكنه اليقين فلا يثور على الطبيعة ولا يخرج عن نطاق الانسان. يرى كل ما هو غير واقعي خداعاً. أفاقه وسع العالم المنظور، ولغة التعبير عنده لا يحدّها غير الطبيعة في المكان والزمان.

الخيال والواقع

يرفض الفريد بصبوص الواقع ويتجنّبه. عندما يلتقيه يمعن فيه تشويهاً. غالباً ما نرى أعماله انتهاكاً متواصلاً للطبيعة وأشيائها. عالم النحت مستقلّ بذاته لا علاقة له بالواقع. أعماله محاولات تجاوز الواقع لخلق واقع جديد. مضمونه عالم موازي للواقع لا علاقة مباشرة معه ولا يأخذ محله. عالمه التجريدي بعيد عن الحسي لأنه يحاول الوصول الى أحاسيس جديدة.

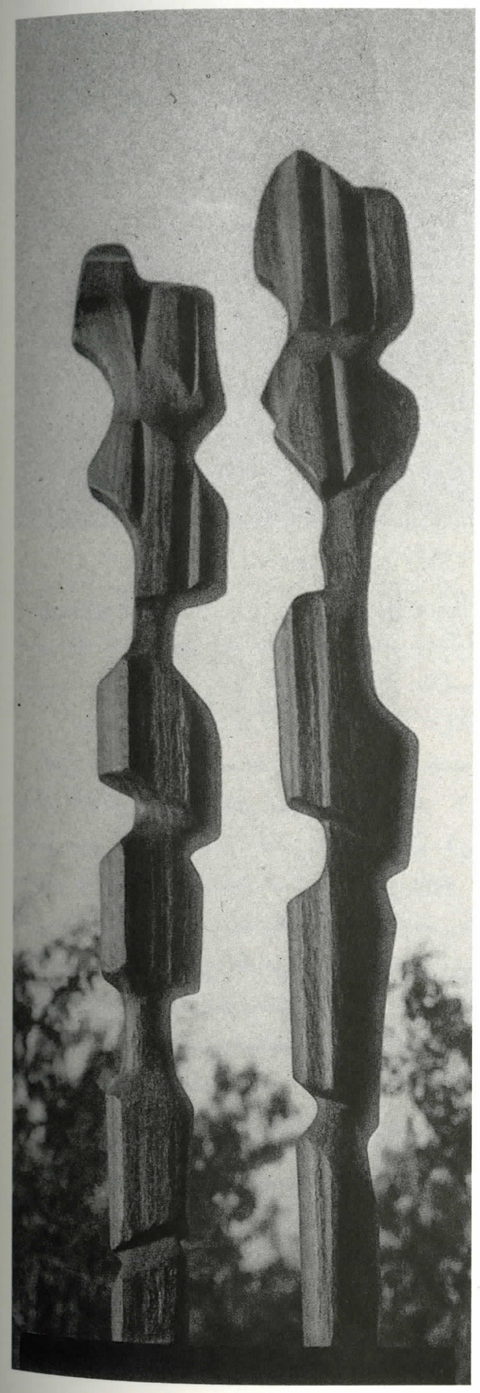
عالم حليم الحاج فردوس جميل ولا أبهى. كلما اقترب منه بأعماله وحافظ على قدسية مقاييسه زاد اطمئنانه. يختصر شكل الانسان هذا الفردوس من خلال صدق محاكاته مع الطبيعة. يرى تشويه الانسان تقصيراً وتجديفاً، ورحيل الخيال بعيداً عن الواقع فشل للفنان وخيانة للانسان.

الحركة والثبات

الفريد بصبوص في عراك دائم مع نفسه. يحاول من خلال أعماله أن يتجاوز نفسه ويتجاوز غيره وكأنه يريد أن يخلق العالم من جديد. نرى مغامرة اكتشاف إمكانات المادة على التشكّل في تفجّرات أعماله وتنوّعها، وفي تحولات أسلوب عمله وطرق معالجة مواده. لذلك نراه دائم التجدد.

حليم الحاج عنوان الثبات في المعتقد والتفكير، والاستقرار في اسلوب العمل. يرى عمله استمراراً لتاريخ الفن الذي أكّد على الانسان وقيمه. أعماله مرآة العالم خلال التاريخ.

كيف ينظر كل من النحاتين الى قيّم الفن وعناصره؟



٣/١٣ الفريد بصبوص، تجريد، خشب، الارتفاع حوالى ٧٠ سم.
يبتعد الشكل عن الواقع ليخلق واقعاً جديداً مغايراً ذي نبض خاص تحركه تحولات الكتلة وايقاع حدود مساحاتها ونظام ترابطها وتنافرها.

الفن

يرى الفريد بصبوص أن هدف الفن اكتشاف الشكل، لذلك عليه أن يتجاوز الفكر والتصوير الى اكتشاف الشكل ليصل الى التعبير المطلق. يرفض الاهتمام بالتعبير المباشر، وفي أفضل أحواله يرفض الحركة الخارجية. يرى دوره ليس في حل المسائل والاجابة عن الاسئلة بل عرض هذه المسائل وطرح أسئلة جديدة أو أسئلة قديمة بلغة جديدة.

يؤمن حليم الحاج أن أفضل الفن أصدقه نحو الحياة والطبيعة (يرفض المقولة ان أفضل الشعر أكذبه). يرى دور الفنان أن يكون رائداً في مجتمعه. يؤمن بالمثل العليا، ويعظ، ويدلّ على الطريق الصحيح بثقة لأن تَصوّره لقيمه واضح. يدأب في نقل العالم، وإن جاء نقله ناقصاً. الفن تجسيد للفكر، تصوير للواقع، وترجمة حسيّة للقيم. لذلك يفرض الفكرة على المادة. أمله في النهاية، أن يُسقطَ الروح في الحجر. (الفنان يحاول أن يُنطقَ الحجر - "بكميليون").

الجمال

فن الفريد بصبوص فن الغنى في التحوير، لأنه في أفضل أعماله يهرب من التزيين والظريف والانيق نحو جمالية التآلف في التنازع، والصراع في العمل نفسه. أعماله انطباعات عن الواقع يطرحها علينا وليس تصوير الواقع. الجمال هو انسجام تام بين عناصر العمل المختلفة من مادة وكتلة وشكل وخطوط ومساحات وفضاء. من خلال هذا ينكشف لنا اللاوعي فينا، وتدهشنا ومضات أسرار الكون.

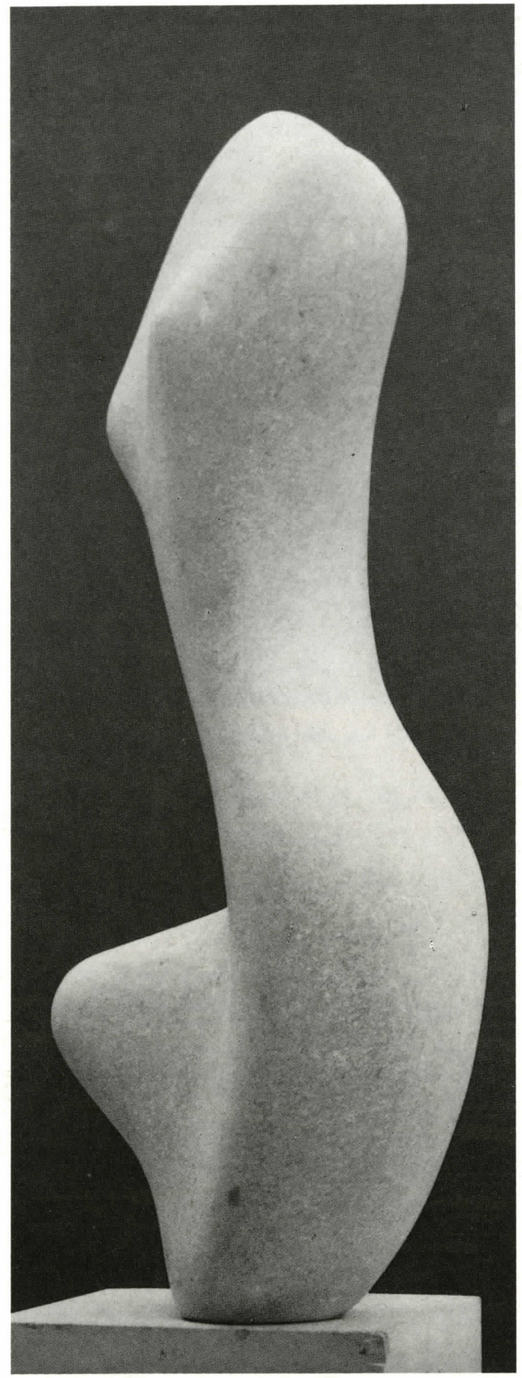
فن حليم الحاج هو فن الواقع الجميل. يقترب الى الحقيقة كلما انسجم مع الواقع وصوّره بصدق وأمانة حتى ومن دون روح. تكشف أعماله أسرارها للمشاهد ولا تتركه بحيرة لتفسيرها. يصوّر الوعي من خلال وعيه، لذلك لا يصدم المشاهد بأحاجٍ وألغاز.

٤/١٣ حليم الحاج، الدبكة، جفصين، ارتفاع ٤٥ سم، أوائل الستينات.
الاسلوب الواقعي روائي، خطابي الوقفة، عالي النبرة، يصلنا صوته بوضوح لا يشوبه غموض.

الشكل

عندما تأخذ الكتلة شكلها النهائي مع الفريد بصبوص تحمل في نفسها مضمونها الكامل. فهي عالم بحد ذاته، وعناصر العمل من مادة وشكل وخطوط ومساحات وقماشات تحمل كل منها مضمونها الخاص داخل هذا العالم. لقاء الشكل الجديد مبني على أساس هدم الشكل العادي وتوليد أشكال جديدة بمعانٍ جديدة. وفي النهاية، إن عملية التفتيش عن الشكل هي أهم من اكتشافه.

حليم الحاج شكلي في الدرجة الاولى. ينقل أشياء الطبيعة، يصوّرها ويسكر بأمانته نحوها. ويرى أي تحوير في نقلها الى مادته فشلاً للعمل وعجزاً من الفنان.



٥/١٣ الفريد بصبوص، جذع امرأة، حجر، ارتفاع حوالى ٧٠ سم.
الحذف والاختصار والتبسيط توصل الشكل الى شفافية الجوهر اذا تجاوز العمل فخ الأسلبة ولم يقع فريسة اغراء الاناقة.

الفضاء

يسعى الفريد بصبوص دائماً ليكتشف في المادة قدرتها على التعبير خلال التشكّل. يحاول دائماً تحريك الفضاء الساكن الذي يغلّف المادة. يخلق في الكتلة فضاءً ليترك للروح أن تخرج من الحجر. وعندما يتنفّس الحجر نجد الحركة تأتي من الداخل باتجاه الخارج.

يحمل الفضاء عند حليم الحاج سكون الابدية. لا يهتم في تحريك هذا السكون. يترك للعمل أن يغلّف نفسه بجو من الحركة التي تمليها الفكرة. وفي النهاية يبقى توقه لأن يسكب الروح في الشكل.

المادة

المادة مصدر الشكل عند الفريد بصبوص، لذلك يعالجها حتى يفهمها ليستخرج منها أفضل صفاتها. فهو يدرس قماشتها وعلاقتها بالضوء وطواعيتها للشكل وانفعالها بالمدقة والازميل والبوشار. علاقته بالمادة مباشرة. وهو في أفضل أعماله يضع نفسه في خدمة الحجر. يطوّر المادة لتأخذ شكلها النهائي.

حليم الحاج يؤكد اللاحسي في أعماله. الفكرة عنده أهم من الشكل. المادة لديه وسيلة يطوّعها لتخدم موضوعه. لا يقبل أن يحاور المادة لأنه لايعترف بلغتها الحسيّة أمام لغة الفكرة. هدفه دائماً أن يصل بالشكل ليعبّر عن صورة أو فكرة.

الحرية

يثور ألفريد بصبوص على الطبيعة لأنه يرى الفن ظاهرة مختلفة عنها، ينظر الى نفسه كرائد حامل مشعل حرية التشكيل. مذهبه الابتكار، وهدفه الوصول بالمادة الى أقصى حدود التشكيل. يرفض قيود الطبيعة ولا يقبل حدود المادة، لذلك لا ينحصر عمله في مادة واحدة، وتصبح عملية التفتيش عملية مزدوجة تبدأ دائماً في المادة لتنتهي بالشكل.

٦/١٣ حليم الحاج، الانطلاق، جفصين، ارتفاع ٢٨٠ سم. عام ١٩٥٣.
الشكل الواقعي يصور جمال الطبيعة والانسان ويرمي الى تأكيد الفرح بالحياة دون محاولة خلق عالم مغاير برؤيا جديدة.

حرية التشكيل لحليم الحاج سراب خداع لأن جذوره مغروسة بالواقع، لا يرى في الوجود غنى أكثر من الواقع. عملية الخلق لديه في أحسن أحوالها تعبير عن شخصه وعالمه وأفكاره. يقبل طائعا أغلال الفكرة ومقاييس الموجودات وأساليب التعبير المعروفة.

الزمن

جوهر الفن عند الفريد بصبوص ليس العمل الفني كنهاية بل عملية الخلق. أهمية الاعمال الفنية انها تعكس حركة الحياة في الماضي والحاضر والمستقبل.

الفن ليس مطابقة العمل مع الطبيعة في المكان والزمان، بل عملية تحويل المادة نفسها في اللامحدود. تعيش أعماله كالخيال في الزمن المطلق ولا تقبل حدود المكان والزمان.

الواقع هو استمرار للماضي عند حليم الحاج، كما أن المستقبل مشدود بحاضره. إن التأكيد على مشابهة الواقع يُبقي العمل في عالم اليقظة ويسكن في المكان والزمان المحددين له. يستوقف الزمان، ويجمد في المكان، حيث يرتاح. فقد جمّد اللحظة في المكان.

الفريد بصبوص وحليم الحاج نحاتان من عالمين مختلفين لا أرى شيئاً يجمع بينهما. جذور الفريد بصبوص نمت في مختبر راشانا. راشانا البصابصة الثلاثة التي تشكّل ظاهرة فنية فريدة في العالم. عمل كل واحد من الاخوة "كعامل حافز" بالنسبة للآخرين من ناحية، ومتفاعل أخذاً وعطاءً من ناحية ثانية. فكانت راشانا، المختبر، بداية النحت الحديث في لبنان والذي سار في طريقها اغلب نحاتينا المعاصرين.

حليم الحاج، الذي قام بتنفيذ عدد من أعمال يوسف الحويك، لم يسر في منهج نحات لبنان الاول، ولم يتأثر بأساليب وتقنيات الغرب، كما وأنه رفض منهج راشانا الحديث. أراد تصوير أفكاره مجسّدة في الحجر والجفصين والبرونز، فأكد إطار الكتلة، وأبرز تفاصيل الشكل، واستعمل أسلوب التشكيل من خلال القولبة، فجاءت أعماله "ميداليات"، وإن كانت هذه الميداليات مدارية أحياناً، تشهد لأفكاره ولنفسه الادبي ولصدقه مع ذاته.

١٥
المَرْأة في فَنّ نحّاتْ ألفريد بَصْبُوصْ

الفريد بصبوص، شيخ نحاتينا الحديثين الأحياء، وصل النحت بعد ممارسة طويلة للعمل في نَحيْت الحجر للبناء، فاكتسب معرفة حميمة بالحجر وحذق تقنيات محاورته والسيطرة عليه. ومع أنه تعلّم لاحقاً ومارس تشكيل الطين وقولبة الجفصين، لكنه لم يرتح إلّا إلى العمل المباشر في الحجر والرخام، فسار مسيرته الطويلة في عالم الفن من خلال المطرقة والإزميل مفضلاً تقنيات الحذف على التركيب. وبقي أسلوبه حراً من القيود الاكاديمية ومن الدراسات التصميمية والمثال الحية. وفي السنين الاخيرة رأيناه يفضّل الحفر في الستيروفورم والخشب على التشكيل والقولبة.

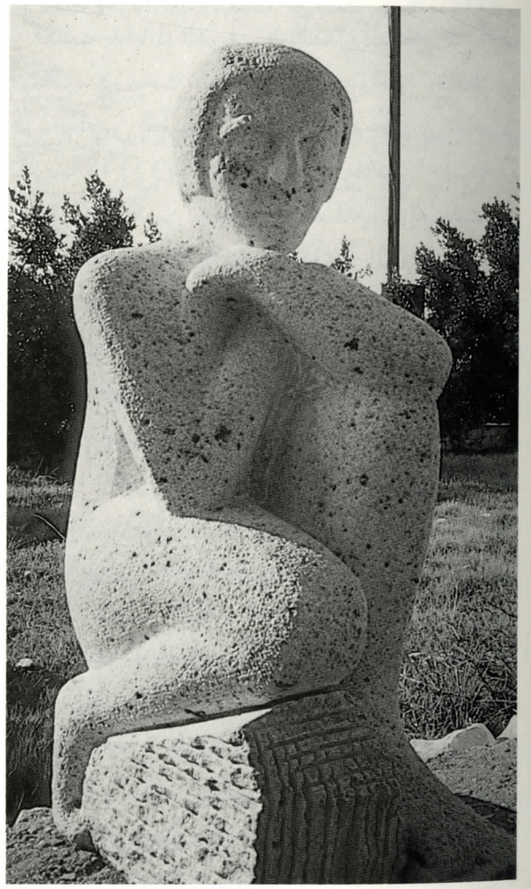
الفريد بصبوص ذو ملاحظة دقيقة وشعور مرهف وحس قوي للتركيب الهندسي. إرتاحَ الى التحولات المعاصرة في فن النحت في فترة ما بين الحربين العالميتين وتبنى منهجها، وعلى الأخص الاساليب التي تؤكد الكتلة وتحولات الشكل بواسطة الايجاز والتحوير.

تربى الفريد بصبوص، إبن القرية اللبنانية المحافظة، على يد أم تقية وأب كاهن ملتزم بشؤون كنيسته. لم يأخذه العلم بعيداً، وبقي في محيطه الضيق في غربة عن عالم المرأة. حرره الفن، فعانق المرأة من خلاله. سكنت المرأة حواسه بعدما كان غريباً عنها، وتملّكت مشاعره بعدما كان خجولاً وجلاً

منها. ثار على رواسب طفولته، وتمرّد على قيود مجتمعه، من خلال هاجسه بها، فأعلنها في النحت موضوع اشتهائه وهدف رغباته.

المرأةُ فكرةٌ سكنت عقله وحواسه حتى أصبحت صنواً للفن. هي النعومة والحنان والأمومة والجنس. يراها في الحجر بأوضاعها المختلفة، فيحاول استخراجها منه، ويبقى الحجر يملي عليه بعض تحولات الكتلة ويلزمه ببعض حدود الشكل. عبر المرأة اكتشف الشكل الاكثر تعبيراً للقيم الجمالية فانسكبت فيها مشاعره وأحاسيسه من خلال لاوعيه.

١/١٥ الفريد بصبوص، امرأة راكعة، حجر، ارتفاع حوالى ٩٠ سم.
أحد أقدم أعمال النحات. إنغلقت الكتلة على نفسها بخفر واحترت الايدي كيف تختبىء في سكون كتلتها.



٢/١٥ الفريد بصبوص، امرأة مستلقية، حجر، حوالى ٤٠ × ٥٠ × ٥٠ سم.
يساعد حذف الاطراف على تكثيف الرؤيا، ويسهل ربط عناصر الكتلة الباقية بعلاقات مباشرة بسيطة وغنية.

أربعة أساليب فنية لأربعة نحاتين واجهها الفريد بصبوص في بداية عمله النحتي. اسلوب يوسف الحويك الطبيعي الذي يميل نحو المثالية في نحت العارية، والواقعي الذي يميل الى الرومنطيقية في نحت وجوه ورؤوس النساء، وما يدخل في هذا المنحى من استعمال تضاد المسطحات الملساء المصقولة مع المساحات التي يقلّمها الإزميل أو ينقّطها البوشار أو يتركها حسه لتظهر فيها طبيعة الصخر. لقد استعمل هذه الاساليب كلها في أعماله، دون تأثر كبير بالحويك، غير أنه مال الى اختصار الشكل وتحويره. وسرعان ما انجذب تدريجاً بعيداً عن الواقعية الى المنحى التجريدي.

شاهد أعمال حليم الحاج ونفر من حدّة واقعيتها، كما بقي بارداً أمام أعمال سلوى روضه شقير التجريدية التي شعر بحاجتها الى الدلالة الانسانية. عمل طويلاً مع أخيه ميشال الذي استحوذ عليه هاجس التفتيش عن الشكل، واستعمال المواد

٣/١٥ الفريد بصبوص، امرأة واقفة، حجر، ارتفاع حوالى ٧٠ سم.

تظهر الرؤيا التشكيلية واضحة في علاقات الدوائر والاستدارات ومدارات الكتل وسهولة الانتقال بين المساحات في الشكل المجرد الذي اعطته بعض الرموز والمقاييس الانسانية صفة الانسان.

والتقنيات المختلفة للوصول اليه. تأثر الفريد بأخيه ميشال الذي خلق حواليه عالماً غنياً من الاشكال اصبح بالنسبة اليه ينبوعاً من الرؤيا. سار الفريد مسيرته الخاصة في جو مختبر راشانا، وشارك ميشال هاجسه في التفتيش عن الشكل، واطّلع بواسطته على تيارات النحت في الغرب، فعمل على مجاراتها من خلال حسه الخاص. غير أنه، بعكس أخيه، سكنه هاجس شكل العارية، فأصبحت وسيلته الاولى للتعبير.

نجد المرأة في أغلب أعمال الفريد بصبوص، قديمها وجديدها، حتى نكاد نشعر كأن اعماله جميعها محصورة في المرأة كموضوع أو شكل أو تعبير. نرى في بدايات اعماله وضوحاً في النظرة لشكل المرأة وتفاصيل تكوينها وكأنه يرسمها بدقة لتدخل في وعيه وتصبح رؤيا. وعندما تملّكته أصبحت موضوعه الأوحد.

تتجلى المرأة في أعمال بصبوص في خمسة أساليب، تبدأ بالوضوح وتنتهي بالدلالة. تظهر المرأة واضحة المعالم محددة الاتجاه في اعماله الاولى التي تقترب الى الواقعية، وتتداخل هذه الاساليب في الاعمال اللاحقة التي تقترب الى التجريد. وسنتناول هذه الاساليب كلاً منها على حده.

الواقعية

كانت بدايات الفريد، في العمل المستقل عن أخيه ميشال، في نحت العارية بأسلوب واقعي حافظ فيه على المقاييس الطبيعية للمرأة دون الدخول في تفاصيل تكوينها (١/١٥). بقي في حدود ملامس جلدها ولم يَدخل في تكوين عظامها وعضلاتها. إستلقتْ أو وقفتْ فكانت وكأنها نحت للمثال العارية في وقفة سكون طويلة. إرتاح الى المسطحات المصقولة الملساء المتناسقة، والاحجام الواضحة المتآلفة، وابتعد عن تفاصيل الجسم الدقيقة. نرى في أعماله وضوح النظرة للشكل حيث تأخذ الكتل أحجامها الطبيعية، ويتضح اطار الجسم، وتتمازج المساحات والكتل بسهولة، دون تردد، لتخلق الشكل الطبيعي البعيد عن المثالية. نحته للعارية كان في بداياته شهادة لقدرته كفنان، تُشاهَد جنباً الى جنب مع رؤوس بعض سيدات المجتمع، نحتها مباشرة بإزميله بدقة تشهد لتقنيته العالية وقوة ملاحظته وسيطرته على إزميله والمدقة. وقد شهدت له هذه الرؤوس لشدّة محاكاتها للسيدات اللواتي نحت رؤوسهن. نحت في هذه المرحلة عدداً من الحيوانات كالارنب والدجاجة في حجر راشانا الرملي ذي الفجوات. وبقيت أعمال

٤/١٥ الفريد بصبوص، مستلقيتان (يظهر بينهما الفنان في حديقة محترفه) حجر، ١٩٨٥.

عملان للمرأة المستلقية في الوضعية نفسها. العمل الامامي احتفظ ببعض رموز المرأة بينما العمل الخلفي تجرد منها.

الفرد بصبوص الواقعية بعيدة عن مثالية فينوس الاغريقية وجمالية المرأة المعاصرة كما تنعكس في السينما والاعلان، ولم تكتسب خصوصية مميزة.

الواقعية الموجزة

سرعان ما مرت المرحلة الاولى ليظهر أسلوب الفريد بصبوص المميز. إختصر الإزميل المساحات وأوجز المعالم دون أن يهمل هدفه في التمثيل الواقعي (٢/١٥). إقترن الايجاز بحذف بعض الاطراف مثل الذراعين أو أسفل الرجلين، وبتضخيم كتل الجسم البارزة لخلق علاقات جديدة بينها، ووصل المساحات لابراز الكتل وتسريع انسياب الاطر لتزيد في حيوية الشكل.

بقيت عارية الفريد بصبوص مكتفية بذاتها. تتطلع الينا احياناً بصراحةٍ دون أن تنادينا، بقيتْ معنا موضوعاً تتجول عليه أعيننا. إقترب في هذه المرحلة من الموضوع أو الرواية في عدد من الاعمال التي تمثل "ليدا والبجعة"، والتي استوحى موضوعها من اعمال "ليوناردو دافنشي". لم يقترب من الجنس، إلّا في اعمال محدودة، وبقي الجنس رمزياً في "ليدا والبجعة". لذلك نرى في صراع الفريد بصبوص بين الفن والطبيعة صراعاً خرج فيه الفن منتصراً.

أسلبة الشكل

إن التمادي في اختصار الشكل، وربط كتله المحوّرة بتآلف، وتبسيط خطوطه، وتأكيد قماشة الحجر أو الخشب، أدى الى تبسيط الأطار وإبراز انسيابه وبالتالي الى التركيز على الاناقة احياناً طلباً للاستحسان. لهذا المنحى الاختزالي مخاطر أبرزها استسهال العمل فيأتي غير مكتمل الرؤيا، والافتعال لتملّق العين بهدف كسب الاعجاب، فيأتي العمل "جميلاً" ولكن فارغاً من أي معنى تشكيلي ومتعطّش للحيوية. نرى في هذه المرحلة اعمالاً عديدة تمثل حورية البحر المستلقية او الملتوية على نفسها، كما نرى اعمالاً أمامية مستقيمة بوقفتها تذكرنا بالطواطم الافريقية بمنحاها وتوازنها الشديد. تؤكد هذه الاعمال البساطة وتآلف الاحجام وتوازنها، وانسياب خطوط أطرها ورفضها التفاصيل (٣/١٥).

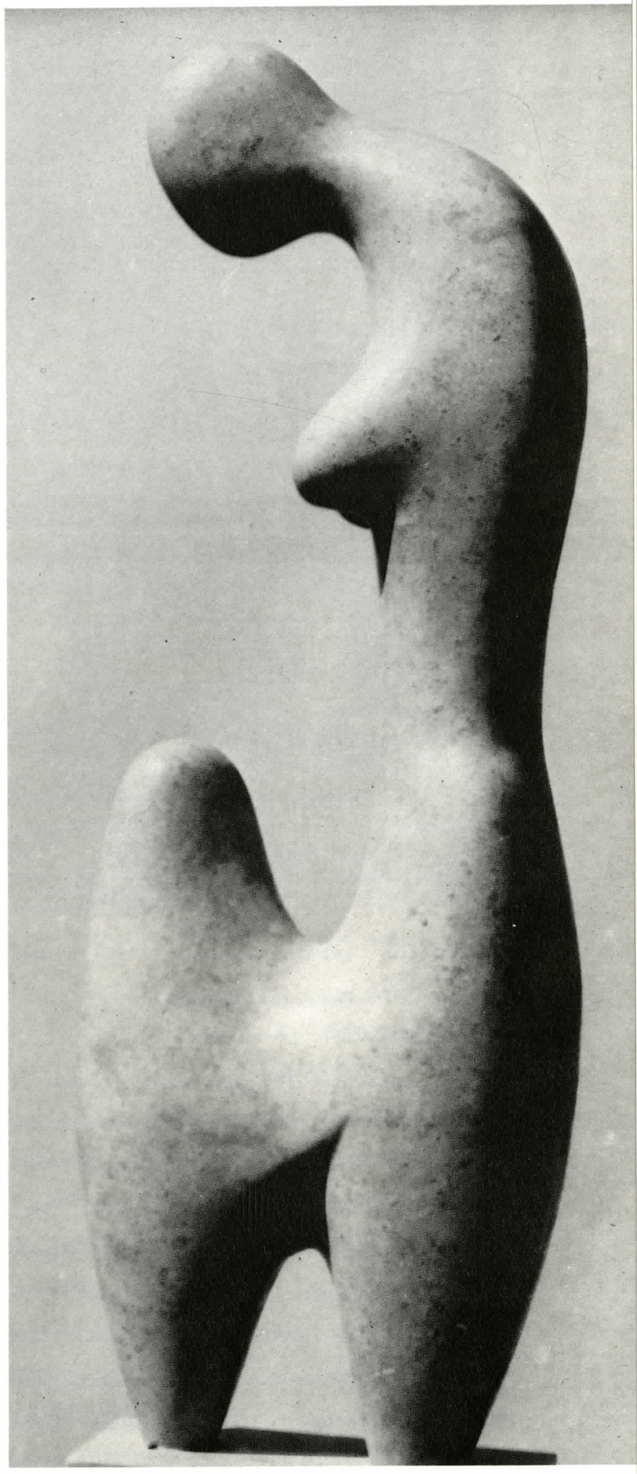
الاقتراب من التجريد

خلعت العارية لاحقاً أغلب صفاتها وارتدت أشكالاً مجردة أبعدتها عن واقعية عارياته السابقات. ولولا احتفاظ هذه الاعمال ببعض المعالم المميزة للمرأة، كانسياب بعض الخطوط والثديين لانتقلت حتماً الى عالم التجريد. بقيت العارية هدفاً لذاتها، وسيلة لخلق الشكل ذي المعنى التشكيلي. لكنه استعملها بخفر. حاول دائماً أن يتركها داخل الحجر سامحاً فقط لبعض صفاتها أن تظهر.

إستعمل الفريد التحريف والحذف والتضخيم ليهرب من الشكل الواقعي وليعطي العمل حيويته. لم يصل الى مأساوية العنف أو إثارة الشفقة لأن أساس شعوره نحو المرأة الافتتان وكبت الشهوة، لذلك وقف التحوير أمام حدود التشويه. غالباً ما نرى المرأة عند بصبوص هادئة غير عنيفة أو متمردة. قلّما تصرخ فينا أو تُثيرُنا أو تُحرِّضنا. تبقى هناك محطة لنظرنا تَفْتُننا وتَتَقبل تفتيش أعيننا.

التجريد

تصل بعض أعمال بصبوص الى التجريد الصافي. يخلع الشكل جميع معالم الواقع ورموزه ليؤكد في أرقى تطوره تآلف عناصر العمل المختلفة من كتل ومساحات وإطار، وانسجامها لتكوّن وحدة عمل متكاملة ذات حيوية خاصة بها. نشعر بوجود المرأة في عدد من هذه الأعمال دون أن تلقاها أعيننا. تذكّرنا فيها بعض مقاييس هذه الاعمال التي خرجت من لاوعيه لتؤكد النظرية المعروفة بأن الاشكال الهندسية التي نرتاح لها هي في الاصل تعابير تعجبنا لاجزاء من جسم المرأة، وأن انجذابنا الى كثير من المقاييس يعود الى انها تتلاقى مع مقاييس الانسان.



٥/١٥ الفريد بصبوص، امرأة، حجر، ارتفاع حوالى ٦٠ سم.
خلعت المرأة الكثير من صفاتها التعبيرية واحتفظت ببعض معطياتها الانثوية ومقاييسها الانسانية. إغتنى بذلك الشكل العضوي بالصفات التجريدية.

من أجل فهم أدق لاعمال بصبوص يمكن تصنيف أعماله، من حيث الموضوع أو الشكل، الى الاقسام الاربعة التالية: العارية، تفصيل من العارية، الموضوع، والتجريد. سنتناول كل قسم على حده رغم أن كثيراً من الاعمال يمكن تصنيفها في أكثر من قسم.

العارية

كانت العارية لالفريد بصبوص في بداياته، كاهنة المعبد ورمزاً للفن، ولما نذر نفسه للفن، أصبحتْ بمثابة ذاته الاخرى. المثال العارية في فكره هي الفن نفسه وليس فقط المرأة المجردة من ثيابها التي تمثل الوضع الانساني بصفاء. تجابهنا الانسانة، دون مظاهرها الاجتماعية، في كل أوضاعها: واقفة ومستلقية وجالسة ومنحنية. العارية بالاساس فكرة وخيال. هي تعبير تجريدي أخذ شكلُ امرأة. لقد اختزن هذه الفكرة في بداياته الواقعية فأصبحت هاجسه الوحيد. عالج رموز الشكل الانساني بأساليبه المختلفة التي ابتدأت بالمنحى الواقعي ووصلت الى التجريد من خلال الواقعية الموجزة وأسلبة الشكل ثم اختزاله. وقد أدت هذه المسيرة الى الاكتفاء باجزاء منها عوض تمثيلها في وضعها الطبيعي.

تفصيل من العارية

دخل الايجاز الى العارية فلم يعد تمثيل المرأة بجميع اطرافها ورأسها ضرورة تعبيرية. أصبح الجذع يؤلف وحدة تشكيلية متكاملة. ولما جرّدت العارية من رأسها وأطرافها ودخل عليها التحوير، اكتسبتْ صبغة تجريدية دون أن تخسر هويتها الانسانية.

أدى المنحى التجريدي الى عملية اختصار جذع العارية بجزء محدود منها بالوسط والثديين أو البطن وأسفله. فتحوّل الادراكُ الحسي للجزء الى إدراك فكري للكل. وأصبحت الدلالة المباشرة او غير المباشرة جزءاً من العمل حيث طغى المنحى التجريدي على الواقع الحسي. لقد تسارعت في هذه الاعمال مغامرة السفر في التجريد.

إبتعدت العاريةِ عن الطبيعة وتحولت الى تركيب للشكل الانساني (٤/١٥)، كنظام من الدفعات والتوتّرات في وحدة عمل متآلفة. إقتربت من التجريد الصرف دون أن تخسر هويتها كامرأة. إكتسبت معجبين بها دلّتهم على طريق تذوق العناصر الجمالية بذاتها دون دلالاتها الانسانية. دخل المتذوق اللبناني مع الفريد بصبوص مغامرة اكتشاف التجريد الذي صعب عليه في البداية عبر اعمال سلوى روضه شقير وأخيه ميشال (٥/١٥).

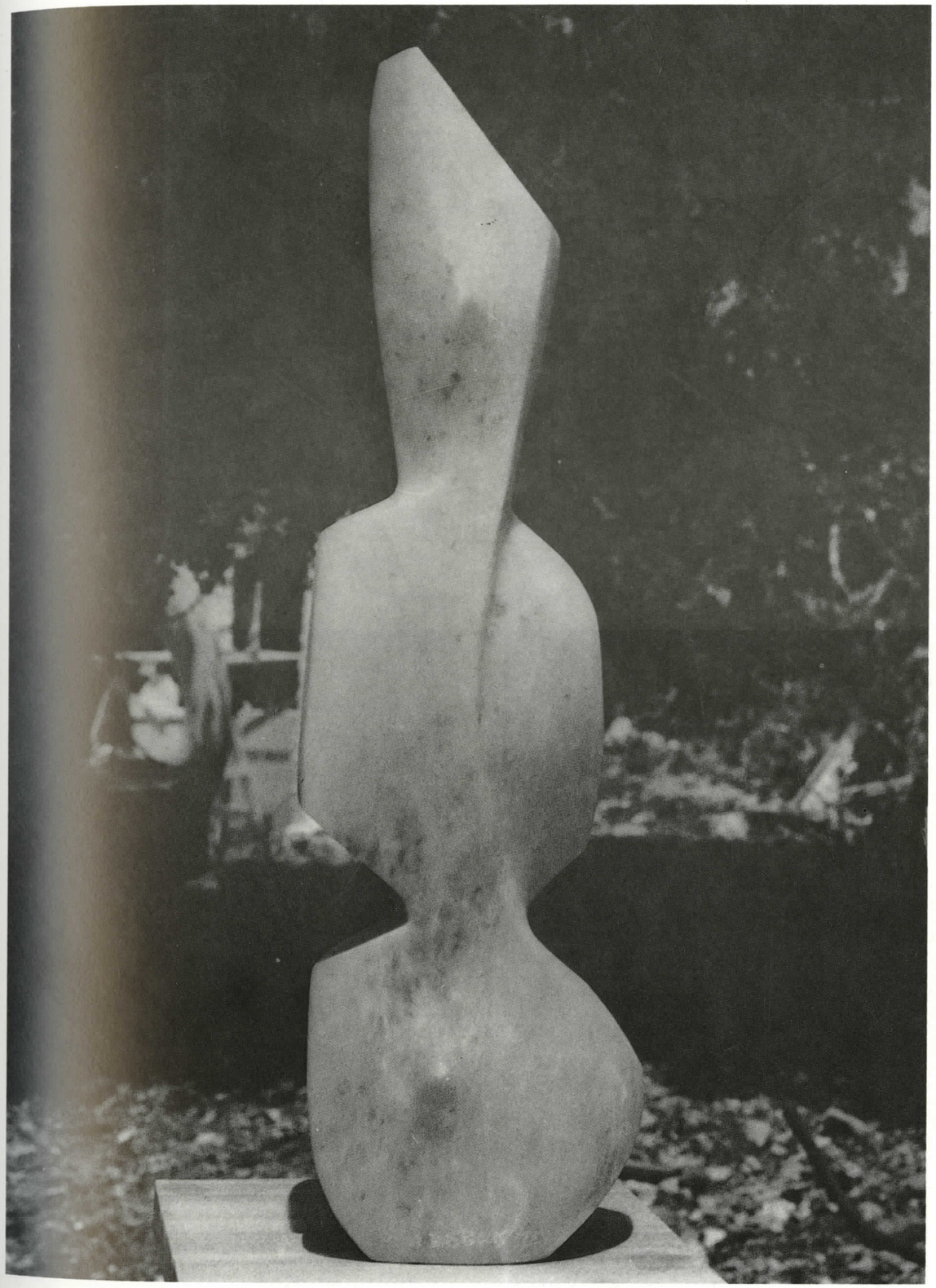
إنبثق من ازميل الفريد بصبوص العديد من الرؤوس والوجوه الدقيقة الشبه باصحابها. كانت هذه الاعمال تذكرة دخوله عالم الفن الواسع، والامتحان الذي قرر ان يقدمه ليثبت قدرته في المنهج الواقعي الذي سريعاً ما تجاوزه. نحت الفريد الرؤوس في جميع الاساليب التي سافر معها إزميله. تُواجهنا وجوه الفريد على درجات مختلفة من الأسلبة والتجريد حيث يخسر الوجه أغلب معالمه ويبقى يتكلم معنا ببلاغة رغم المفردات القليلة التي احتفظ بها.

أما رؤوس العارية فهي غالباً شكل لا وجود للتعبير فيه. هو كتلة تتناغم وبقية كتل الجسم لتؤلف وحدة عمل متكاملة. لم يستعمل الرأس كأداة تعبيرية حاملة مفتاحاً لفك رموز الجسم، فبقيتْ جزءاً من صياغة العمل.

الموضوع

أربعة موضوعات نراها تتكرر في مراحل أعمال الفريد بصبوص المختلفة: الأمومة، الزوجان، ليدا والبجعة، وحورية البحر.

عاد الفريد بصبوص تكراراً الى موضوع الأمومة في جميع مراحل أعماله ما عدا في بداياته الواقعية. نَجدُ المرأة وقد أخذت دور الأم المحبة والحاضنة



والحامية والمعانقة في اسلوب الواقعية الموجزة. وعندما سارت الأم مع طفلها نحو التجريد، تجلّت الأمومة بكل دفئها في تصوير الحنان والعطف والحماية، ولما بلغت التجريد نجدها ممثلة في فكرة التوالد والاحتواء.

كذلك نواجه تكراراً في أعمال بصبوص موضوع الزوجين. نرى شكل الزوجين في البداية وهما مستقيما الوقفة، على درجة من الإيجاز. ونرى هذا الإيجاز يزداد حدّة حتى يصل الى شكلين مجردين مكملين أو مفارقين لبعضهما البعض. ونرى في النهاية التعبير التشكيلي عن الانفصال أو التكامل دون أن نجد دلالة على الانسان. وقد أدخل الفريد، أحياناً، شكلاً ثالثاً مع المثنى التجريدي، محافظاً دائماً على الفكرة نفسها بعناصر أكثر.

يعود الفريد بصبوص دائماً لموضوع "ليدا والبجعة" بإسلوب يتجاوز الواقعية المختصرة الى شيء من الأسلبة، والكثير من التجريد. يأخذ الفريد دور "زيوس" الذي حوّل نفسه الى بجعة لغواية حسنائه. البجعة هنا لا تحاول اساليب الاغراء المختلفة لأن هذا هو سبيل إزميله العادي. ثار الفريد بعنف على المسافة بينه وبين عاريته. من قال إن حبه لها كان عذرياً؟ الاغتصاب فقط يمكن أن يطفىء غليان حواسه.

يرتاح الفريد بصبوص لشكل "حورية البحر" يسمح حذف اطراف المرأة لقيم كل الجسم أن تظهر، ويعطي النصف البحري للجسم، فرصة لتأكيد انسياب الخطوط والمساحات في الشكل، ولخلق توازنات جديدة فيه.

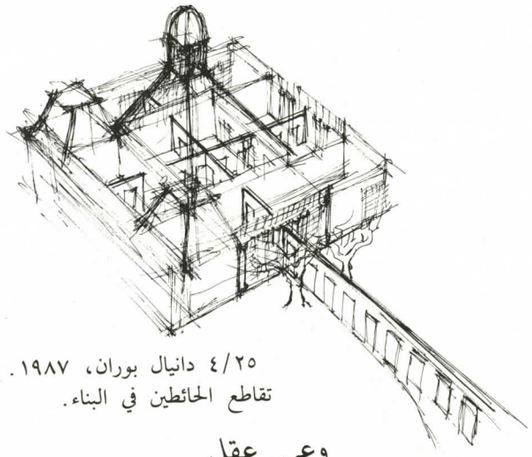
التجريد

عندما وصل بصبوص الى التجريد خلع النحت جميع مظاهر الانسان (٦/١٥). أخذت الكتلة اشكالاً هندسية لم تستطع احيانا إلا أن تكشف بعض الأطر والأحجام التي نشاهدها عادة في العارية. جاءت هذه الاشارات دون وعيه لأنها في الاصل أشكال ارتاح لها حسه وأصبحت بمثابة توقيعه. وكثيراً ما أصبحت الدلالة غير المباشرة الى المرأة من بعض مفردات العمل التجريدي.

المرأة عند الفريد بصبوص ليست وسيلة عرض أفكار، هي موضوع الفن، موضوعه الوحيد، لذلك، كانت بداياته في تصويرها كاملة حتى دخلت في حسه، فأصبحت مظاهرها مفردات في لغته التشكيلية، وبعض خطوطها توقيع إزميله. حررته المرأة عندما صار أسيراً لها، لأنها أصبحت صنواً للفن، وهاجسه الوحيد. ينطبق عليه قول "مارينو ماريني": "كمتوسطي، لا أتمكّن من التعبير الحر عن نفسي إلا من خلال شكل الانسان".

يسكن هاجس تصوير المرأة في أغلب أعمال الفريد بصبوص، فهي تارة ظاهرة في كثير من معالم جسدها، وتارة أخرى ترنو الينا من خلال دلائل واضحة أو إشارات خفيّة، وعندما تكتشف العين هذه الدلائل تفسح المجال للعقل أن يكمّلها، فتصبح عملية التذوق هذه تجربة جمالية ممتعة.

٦/١٥ الفريد بصبوص، تجريد، رخام، مقاييس ٥٨ × ١٩ × ٩ سم.
عمل تجريدي احتفظ بذكرى جسد المرأة دون ملامحها، لذلك نشعر بطيفها ونشعر بوجودها دون أن نراها.



٤/٢٥ دانيال بوران، ١٩٨٧.
تقاطع الحائطين في البناء.

وعي عقلي

إن عمل دنيال بوران هذا لا يكتمل الا بولوج المشاهد داخل العمل ووعيه وعياً عقلياً. ومن ثم ينمو العمل في داخل المتلقي الذي يصبح في النهاية هو الفنان. ويخرج من هذا الحدث وقد مرّ في عملية خلق تأخذ حجم تحسسه بالجماليات. واذا مرّ المشاهد مروراً سريعاً، دون أن يندمج بالعمل، يبقى العمل هذا عادياً، أو داعياً للهزء والسخرية في كثير من الاوقات. عندما تزور هذا العمل غير المتحفي، لا تشعر بالرغبة في امتلاكه، فهو يرفض منطق الشيء واستعمالاته، ولكنك عندما تحسّ به من الداخل، يصبح جزءاً منك لا أحد يمكن أخذه منك، وتتسع به حدود احاسيسك، وتشعر أن شيئاً في داخلك قد كبر وأصبح أكثر صفاء، روائع الفن فقط يمكن أن تنقلك، اذا كنت جاهزاً لها، هذه النقلة الروحية.

لقد شاهد هذا المعرض، خلال الساعات التي أمضيتها فيه، عشرات الزائرين، لم ألحظ أن أيا منهم خرج من موقع المشاهد العابر الى المتلقي المهتم. وقد سألت المسؤول عن مكتبة الغاليري: لماذا لا يوزع على الزائرين منشور عن المعرض يفسر منحاه ويساعدهم على فهمه؟ فكان الجواب السريع للموظف التعب، ان الزائرين غير مهتمين. شعرت بعزاء كاذب أن التقي في عاصمة النحت الحديث بعدم اكتراث، يذكرني بالجو غير المسؤول السائد في لبنان.

تجاوز الطبيعة

لم يصل تيار العمل المجسّم بالمكان الى لبنان لأسباب يمكن التكهن بها في هذه المرحلة، دون جزم، لقصر مدة حضور النحت فيه. فقد يكون السبب أن الفنان اللبناني لم يهضم بعد منجزات القرن العشرين الاخيرة، أو لم تتحده أو تقزّمه المدينة الصناعية العملاقة ليثور عليها، حتى من باب حب العظمة. أو هو، في طروحاته التشكيلية، ما زال يعيش تحديات المنجزات الفنية الكبيرة في الغرب بين الحربين العالميتين.

إن العمل المجسّم بالمكان يشكل ثورة كبرى في عالم النحت قد يصعب على النحات اللبناني تبنيها، لأنه ما زال في بداية عمليات البناء، وقد تكون تراكمات جهوده لم تشمخ لدرجة تصبح تحدياً يمكن أن تنشىء ثورة عليها، أو تخلق مناخاً مميزاً، يتطلب اعادة نظر في مقوماته وأساليبه.

لقد سار النحت اللبناني في دروب مختلفة، عاكساً تيارات النحت وأساليبه المختلفة التي برزت في اوروبا ثم اميركا، بعدما شكك "رودان" في أساليب النحت واتجاهاته المتبعة منذ عصر النهضة. فجاءت أعمال يوسف الحويك تصويرية تعبيرية، دفعتها همومها التشكيلية لأن تعيش، في أغلبها، أجواءها الرومنتية في الصالونات والحدائق الخاصة عند قلة من المثقفين. ولم تنتشر أعمال هذا الرائد أو يسلّط عليها الاضواء، لتصبح مدماكاً تُبنى عليه مداميك ولو مختلفة. ثم جاءت أعمال سلوى روضه شقير، بمنحاها التجريدي وأجوائها العقلانية، عن طريق العمل التركيبي المحترفي وليس النحتي في الخلاء، وهي ابنة المدينة والجامعة، فخاطبت عقل الخاصة ولم تخرج الى المكان الفسيح لتخاطب العامة.

بدأ النحت يخرج الى الطبيعة عندما نفذّه ابن الجبل في الطبيعة، فاكتسب بعض مقاييسها وكثيراً من مظاهرها، ولكنه بقي بعيداً عن الذوق العام

٥/٢٥ دانيال بوران، ١٩٨٧.
قسم الحائط في حديقة المتحف.

لسيره في ركاب الحداثة، مع أنه وضع في أماكن عامة بجهود ميشال، كبير الاخوة بصبوص. وبقيت "راشانا" مدرسة لكثير من النحاتين الجدد، يستلهمونها حيناً، وأحياناً يبذلون جهدهم لتفادي التأثر بتيارها. وقد بقيت أغلب أعمال الاخوة بصبوص، عدا حجريات ميشال ويوسف العمودية، أقرب الى المقياس الانساني. وجاءت أعمال زافين هاديشيان بنَفَس نصبي بارز تخاطب الحسّ العام بمفرداتها المبسّطة وتعلن نفسها رموزاً، تتقبلها الساحات العامة. وحقق عارف الريس أنصبة عدة في العربية السعودية، فرض عليها، أحياناً، تكويناً حروفياً أو لهجة زخرفية في قشرتها، ليتقبّلها الحسّ العام. أما ظاهرة الانصبة التي كرسها المحاربون المختلفون لشهدائهم في الاماكن العامة في المدن والقرى خلال العقد الاخير، فهي في أغلبها تكتفي بالرمز على حساب التركيب التشكيلي والنَفَس النصبي، ولا تمت الى الطبيعة أو المكان الفسيح بصلة، ونادراً ما تصل الى غرضها التثقيفي، فتعطي انطباعاً خاطئاً عن الفن الحديث، ولا تساعد في تهذيب الذوق العام.

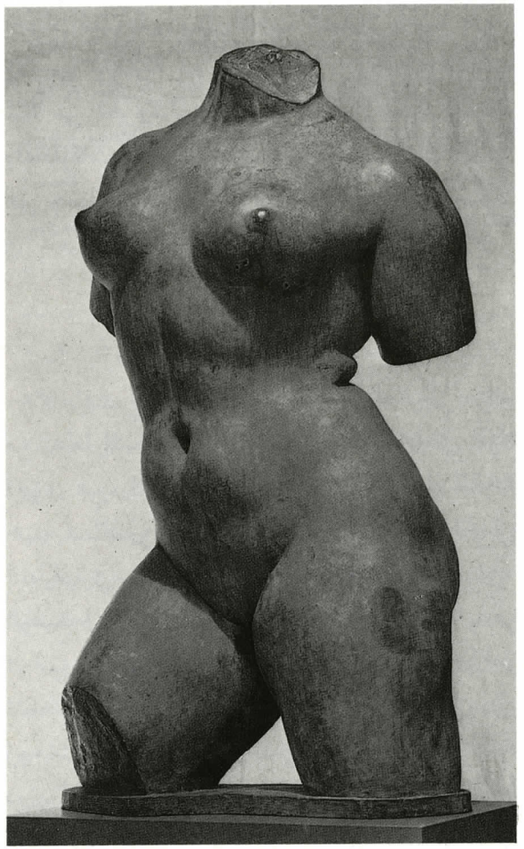
وقد تكون علاقة الفنان اللبناني بالطبيعة سطحية، فهو تجاوزها قبل ان يصل اليها، لذلك فهو قلّما يعايشها ونادراً ما يصورها. وعندما تتناولها ريشته يبقى في حواشي التكوين الهندسي لبيت الحجر والقرميد، وكثيراً ما يحصر همّه بدغدغة مشاعر العامة في إحساسها الشعبي، وتبقى أغلب اهتماماته التشكيلية خارج الطبيعة. وقد يحمل المكان الكبير والفضاء الواسع معاني لفنان المدينة الغربية لا يراها الفنان اللبناني بالاحساس نفسه. والتيار البيئوي الذي جرف الغرب خلال العقدين الاخيرين لم يعايشه لبنان ليثبت اللحمة بين الانسان والطبيعة.

وفي النهاية، إن العمل المجسّم بالمكان ثورة و"جنون" الفنان الذي يرفض فن النخبة ويثور على مركز الفنان المميّز في المجتمع، وهذا الموقف يرفضه الفنان اللبناني الذي بدأ، منذ بضعة عقود فقط، يتمتع بمركزه الخاص في مجتمعه.

متحف "اورسي" بالوجود الهامشي لـ "ڤينوس" في المعرض!

يبقى التشابه في هذه الحدود الشكلية السطحية وتلفتنا المفارقات. نرى أن أغلب النحاتين اللبنانيين أتوا الى النحت بعدما حذقت أيديهم حوار المطرقة والازميل. لذلك فضّلوا أسلوب الحذف المباشر في الحجر على أسلوب التشكيل بالطين والجفصين السائد في المحترفات الاكاديمية في اوروبا. إن أسلوب الحذف المباشر يفرض تصوراً واضحاً للعمل قبل مواجهة الحجر، ويسير بعملية الخلق في اتجاه واحد بطيء، بينما نرى الفنان الاوروبي قد اكتسب حرية كبيرة في العمل التشكيلي بالطين، حيث عملية الخلق هي عملية حذف وزيادة في آن، والفنان دائماً في حوار

٦/٢٦ «ارستيد مايلول»، جذع الفعل المكبّل، برونز، مقاييس ١٢١ × ٥٣ × ٧١ سم، عام ١٩٠٦.

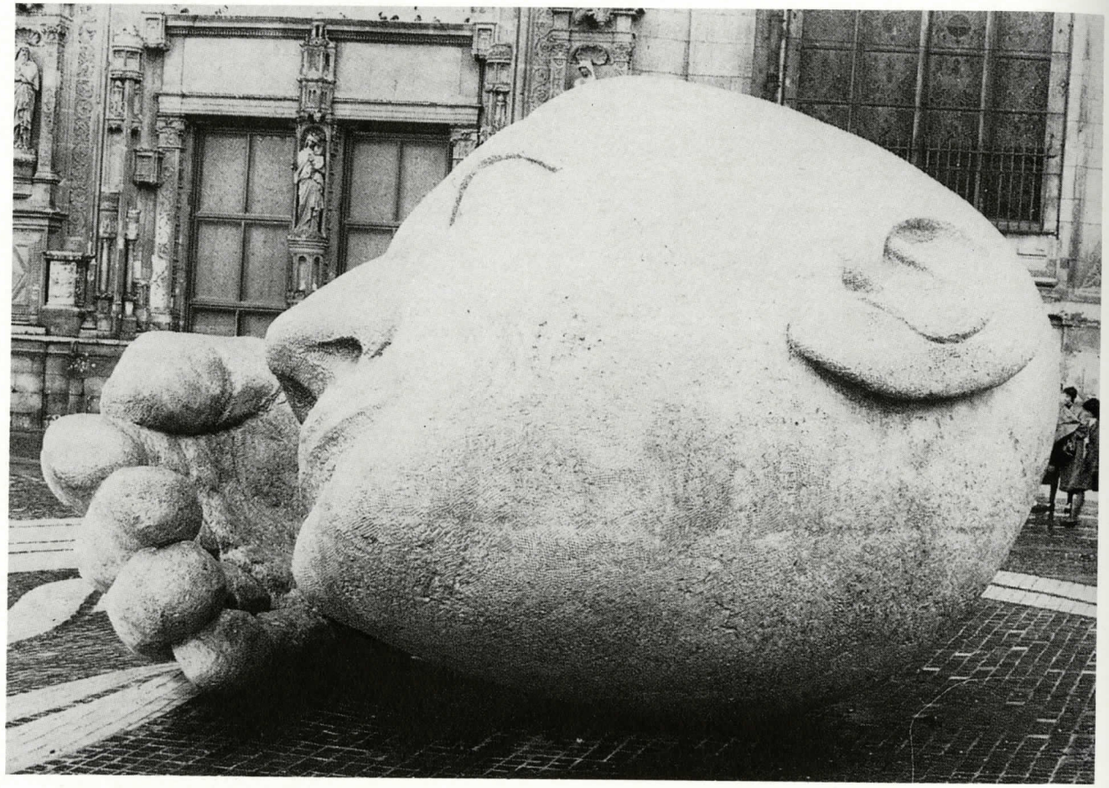


مع اطراف الجسم يقطعها ثم يضيفها ويحركها باتجاهات مختلفة قبل أن تأخذ شكلها النهائي مع الجذع.

كانت بدايات النحت اللبناني في العقد الثاني من القرن الحالي مع يوسف الحويك الذي أطلق المدرسة التصويرية التشبيهية التي تهجس بالمعنى التعبيري أو الادبي للفن. وكثيراً ما طرحت أعمال هذه المدرسة موضوعات تعبّر عن المثاليات والقيم الروحية حيث يتطلب الموضوع اكتمال الشخص، وحيث يكون اقتطاع طرف من الجسم عيباً لا تقبله العين إلا تعبيراً عن المأساة والموت أو رمزاً للتاريخ البائد.

إعتبر الحويك شكل الانسان قيمة من الجريمة الانتقاص منها. وضع المرأة على منصة عالية وأغدق عليها أجمل النعوت. إعتبر أن الفن الحديث الذي لا يظهر المرأة في أجمل حالاتها يعتبر مجرماً بحق الانسانية. رفض منحى "رودان" وفناني عصره عندما شطروا أطراف الانسان، تقبّل من "رودان" فقط أسلوب اعتبار القاعدة جزءاً من العمل، وترك أجزاءً من الحجر على حالتها "الطبيعية" بحيث تناقض نعومة الوجه أو الجسد الخارج منه. لذلك نرى عاريات الحويك وحورياته كاملة التكوين في منحاها الواقعي، جميلة التعبير في منحاها الانطباعي. وقد حاول عدد من النحاتين السير على منهاجه أمثال يوسف غصوب، حليم الحاج، سميح العطار، وهيب بتدّيني، ناظم ايراني، عزة مزهر، فريد منصور، رشيد سمعان، شربل فارس وغيرهم كثيرون. وبقيت المرأة في أغلب أعمال زافين هاديشيان، المنعطفة الى التجريد، كاملة بسبب نَفَسه الادبي، لذلك نرى أعماله تصبو لأن تكون أنصاباً ترمز الى مثاليات تجزئة الجسد أو الانتقاص منه.

جاء تقطيع الجسد مع ميشال والفريد بصبوص ولكن بعدما مرّ الجسد معهما بتحول ضخم من خلال عمليات التحريف والمبالغة والايجاز. جاء ضمن عملية ابتعاد مقاييس الجسد عن الواقع دون خسارة



٧/٢٦ «هنري دوميلر»، الاستماع، حجر، مقاييس تقريبية ٥٠٠ × ٦٠٠ × ٦٠٠ سم، أمام كنيسة «سان اوستاش» شمالي «فوروم الهال»، باريس.

ملامح مميزة له. تشوّه الجسد ليكسب أبعاداً تجريدية جديدة مع المدرسة التشبيهية التجريدية. وكان استمرار هذا المنحى مع حسين ماضي، نعيم ضومط، مارون الحكيم وغيرهم.

يمكن القول إن النحت الواقعي في لبنان، لم يقبل التقطيع، أو الحذف بسبب نَفَسه الخطابي والرمزي المثالي، وبسبب أسلوب العمل المباشر في الحجر. أما الاعمال التصويرية التي أخذت منحى تجريدياً فهي بالاساس أعمال مجتزئة للأنسان، تؤكد العناصر التشكيلية من كتلة ومسطحات وأحجام وخطوط وأضواء وإطار وفضاء، وهي تهرب من كل تعبيرية أو سرد قصصي أو نَفَس خطابي. وكثيراً ما تلفتنا مسحة الانسان، فنراها وكأنها مبرر للعمل التجريدي وليس هدفه.

بقي النحات الواقعي في لبنان في زمن قبل عصر "رودان" وارتاح الى قيمه. أما النحات التجريدي فقد تجاوز عصر "رودان" قبل أن يصله، لذلك كثيرا ما يفتقد حس مقاييس الانسان الذي عليه أن يتجاوزها.