الواقعيّة والفنون التشكيليّة

حوار شارك فيه الفنّانون: سيتا مانوكيان، عارف الريّس، عبد الحميد بعلبكي.

مجلّة الطريق - 1980

عارف الريّس: ثلاثة فنّانين ضمن المنهج الواقعيّ. كلّ منّا يتناول في نتاجه موضوعاته من منظور خاص: ما يُحدّد الإنتماء إلى الواقعيّة الأكاديميّة أو الواقعيّة الإشتراكيّة أو الواقعيّة الثوريّة، إلخ... هو خلفيّة الفنّان وانتماؤه الحضاريّ. نحن في مرحلة أصبح الناس فيها عندما يذهبون لرؤية نتاج فنّيّ، يسألون عن المذهب التابع له الفنّان والذي يُعبّر بواسطته، ويسقطون هذه التسمية على العمل الفنّيّ ذاته بصرف النظر عن انتماء الفنّان الحقيقيّ، والقيمة التي تحملها أعماله.

عبد الحميد بعلبكي: في اعتقادي إنّ ما يُحدّد قيمة أيّ عمل فنّيّ، بصرف النظر عن انتمائه إلى هذه المدرسة أو تلك، وبصرف النظر أيضاً عن العصر الذي أُنتج فيه، وسواء أكان رمزيّاً كما هو في الفنّ، أم واقعيّاً اشتراكيّاً، إلخ... إنّ ما يُحدّد قيمة أيّ عمل فنّيّ هو نجاحه في التعبير بلغة خاصّة، وبصدق، عن وتيرة عصره بكلّ ما فيه من هموم وقضايا وتطلّعات. ونجاحه أيضاً في الإستمرار بمخاطبة الإنسان في كلّ زمان ومكان، بتلك اللغة الكونيّة العميقة التي يمتلكها العمل الفنّيّ الناضج.

ومن هنا، فإنّني لا أرى إنّه، من حيث المبدأ ومن حيث التوجّه النهائيّ لكلّ المدارس الفنّيّة، ثمّة خلافات حقيقيّة بين هذه المدارس.

هناك قضيّة الأسلوب الشخصيّ لكلّ فنّان، وهو ما يُحدّد بالنهاية قيمة عطائه الفنّيّ. لأنّ الفنّ كما يُقال هو أسلوب...

عارف الريّس: فيما يتعلّق بالأسلوب، أطلب تدقيقاً حول مفهومك للأسلوب.

عبد الحميد بعلبكي: إنّ الأسلوب بالنسبة للفنّان هو حقيقته الثقافيّة مضموناً وشكلاً وبدون أيّ فصل. هو الطريقة التي يُترجم بها المضمون إلى شكل بدون أن يقع على خطى الآخرين ممّن سبقوه، أو ممّن يعايشونه وبدون أن يشعر بخيبة تجاه عدم التطابق بين عمق وحرارة الموضوع الذي يحمله، وبين أدوات التعبير.

وبمعنى أخر، إنّ كيفيّة تناول الفنّان للعالم من خلال مفهوم مترابط فيما بينه، في حالتَي الوعي والتعبير، هو ما يمكن أن يُسمّى بالأسلوب.

سيتا مانوكيان: عندما نقول الواقعيّة الإشتراكيّة، لماذا نفكّر مباشرة بواقعيّة جامدة وأكاديميّة، ويخفى، دائماً عنّا، أنّ تسمية الإشتراكيّة، هنا، لا تُحدّد أسلوباً فنّيّاً للتعبير، بقدر ما تشير إلى أنّ الواقعيّة أغنى ممّا يطفو على السطح. إنّها تعبير عن هاجس الفنّانين المشترك في النفاذ إلى الأعماق وعدم الوقوف الساذج على هامش الواقع.

إنّنا نمرّ بمرحلة خطيرة وواعية جدّاً والصراعات حادّة جدّاً... أمام هذا الواقع العنيف، يُجسّد الفنّان هذا الواقع بنوع من النقديّة الخالية من المثاليّة والغموض والغيبيّات، لأنّ هذه الإتجاهات رجعيّة بحدّ ذاتها.

هناك تجارب عديدة مرتبطة بواقع الإنسان، من موضع فهمه للأشياء، فيبقى أنّ الأصحّ والأصدق، هو قدرة الفنّان على التجسيد، في الوقت الذي يُدرك فيه أنّه ليس هناك من شيء جامد لا في الواقع، ولا في الفكر، والفنّ أوسع ساحة للتجدّد والتنوّع.

وتدخل أحياناً في الصورة رموز اللون أو تأويل الشكل أو من حيث معالجة المساحات. لكن تبقى أهميّة الفنّان قائمة على قدرته في إيصال موضوعه للآخرين بوضوح. والوضوح لا يعني أن تكون طريقته مرتبطة بحدود ضيّقة، مقولبة، كفكرة ثابتة... وأيّ اعتبار مغاير لهذه المقولة، يعتبر عمليّة لجم مسبق أخطر من الأكاديميّة، إن كانت على صعيد الفنّ المعاصر المنفلت من واقع الإنسان إلى واقع إنتاج الإنسان أو فكره، أو إن كانت ملتزمة بأقرب ما يعايشه الإنسان أو يشارك به بحياته الفكريّة والسياسيّة.

على كلّ حال، يبقى هناك شيء طبيعيّ في عمليّة الخلق والإبداع، يحافظ على جوهر التكوين من حيث النسب والأحجام والشاعريّة، وكلّ المفارقات التي في الكلّ أو وحدة الأجزاء.

إنّ أيّ تحديد مسبق، يجب أن يكون ناتجاً عن ثقافة كاملة، تفتح عيون الفنّان على الأهميّات الأساسيّة التي يتفاعل معها... وهذا لا يمكن أن يكون بمعزل عن التقنيّة التي يُعطيها له العصر الحاضر من التصوير الفوتوغرافيّ الذي هو أقرب شيء للناس، وللمتعوّدين عليه، ومن أضواء «النيون» والطباعة وتأثيرات السينما والملصقات وسائر الفنون، والتكنيك الحديث الذي يُعطينا مهنة جديدة لاستخدامها وبالتالي بفنّ

جديد أو تعبير جديد... بمعنى آخر، إنّ كلّ مهنة جديدة تولّد فنّاً جديداً نتيجة للتأثيرات الجديدة التي تقدّمها...

وعمليّة الإبداع تبتدئ حين يتخلص الفنّان من كلّ الترسّبات الماضية ويرى ما حوله بنظرة واعية ونقديّة، وعندما يكوّن من المحيط لغته الفنّيّة... ومهما كان الفنّان ملتصقاً التصاقاً عميقاً بواقعه، ومهما امتلك الوعي لمشاكله الإجتماعيّة، ففي الوقت نفسه، عليه أن يحافظ على العين الجديدة التي تحمل في الوقت نفسه، فضول السائح كيما «تنط» عليها باستمرار كلّ التناقضات. والفنّان في كثير من المراحل كان يخترق واقعه، أمّا الآن، فبكلّ الوعي والإختيار يأخذ موقعه، والإختيار هو موقف بحدّ ذاته.

والتناقضات التي نراها، لها أسبابها العميقة جدّاً... هي وجعنا، قبل كلّ شيء، وبقدر ما يستطيع الفنّان إبرازها لأنّها تمسّ جوهر وجودنا، نجعل الآخرين يرونها بوضوح أيضاً.

وأودّ أن أُشير إلى قضيّة هامّة، وهي أنّ الكثير من الفنّانين يعيشون بأفكارهم ومعتقداتهم بشكل جامد، الأمر الذي يجعلهم «عمياناً» في محيطهم. وعندي، مثلاً، تتبلوَر وتتشكّل اللغة الفنّيّة من خلال إبراز العلاقات بين الناس، وعلاقة الناس بمحيطهم، هذا بالضبط، ما يكوّن لغّتي الفنّيّة... دون أن تغيب الأسئلة التي تطرح نفسها باستمرار في اللوحة، بمعنى هل الناس ملتصقون بمحيطهم أم هم في غربة عنه؟ هل الناس متضامنون، بعضهم مع البعض الآخر؟ أم أنّ لكلّ اتّجاهه وما الذي يجمعهم؟

عبد الحميد بعلبكي: لمستُ في حديث سيتا، شيئاً ما يُصلح في مجال الطرح السياسيّ أكثر ممّا يصلح للبحث في قضيّة تشكيليّة.

على كلّ حال، ورغم الإستطرادات المتلاحقة، يمكن أن نرتدّ بالموضوع إلى محوره الأصليّ، فنقول إنّ الواقع في حقيقته عميق وغنيّ ولا متناه، إلى درجة تفوق التصوّر والحصر الذهنيّ. وهو مُثقل بالتفاصيل أو الوقائع اليوميّة المألوفة التي يربطها فيما بينها منطق أكثر إلفة بالنسبة إلينا.

هذه التفاصيل، تطرح على ذهن الفنّان حين يتناول موضوعاً ما، تحدّياً عميقاً في كيفيّة استقطاب هذا الشتات من التفاصيل أو الوقائع.

ودور الفنّان الحقيقيّ هنا، أن يحوّل هذه الوقائع العابرة إلى وقائع نوعيّة، أيّ نموذجيّة ضمن واقع اللوحة الفنّيّ. وهذا التحويل إنّما يتمّ في داخل الفنّان وبمزاجيّة خاصّة يرتدّ عنها أيّ إيحاء أو إلهام خارجيّ سياسيّ وغيره... ويتحدّد عمق هذه العمليّة بمقدار عمق ورهافة الذوق الفنّيّ لدى الفنّان وعمق ثقافته التشكيليّة والإعتقاديّة معاً.

وبرأيي أنّه لكي يمكّن للفنّان أن يُعالج موضوعه بعيداً عن السطحيّة والمباشرة فلا بدّ له من أن يُعمّق وعيه الدراميّ للواقع. لأنّ في الواقع نسيجاً من العلاقات ينتظمها خيط دراميّ خفّيّ يحدّد من بينها ما هو حاسم وما هو عابر.

وقضيّة المعاناة في مجال الخلق الفنّيّ هي قضيّة إدراك الفنّان لهذه الحقيقة وعمله من خلال هذا الإدراك لاستقطاب صورة الواقع في أعمق توتّره وأشدّه بلاغة.

إنّ مثل هذه المعاناة القائمة على هذا النوع من الإدراك قد لازمَت الفنّان منذ بدأت أوّل يد إنسانيّة خربشاتها في الكهوف.

ماذا يستصفي الفنّان من الواقع وماذا يهمل منه لكي يصل من خلال هذا الإستصفاء إلى استقطاب الواقع فينا؟

ومن هنا وُجدَ الرمز المثال... إنّ الفنّان حين يرمز بمجموعة من العناصر الواقعيّة على قضيّة ما، فإنّما يستصفي هذه العناصر من بين ما هو مألوف ومباشر ليصيغها بمنطق تشكيليّ جديد، قد يخون صورة الواقع اليوميّ المألوف والمباشر، لكنّه يظلّ مخلصاً للواقع المثال.

إنّ رسم الأسواق والمقاهي الشعبيّة وتقاليد الحياة اليوميّة بإخلاص العين الخارجيّة قد يتحوّل إلى تسجيل فوتوغرافيّ تتجاوزه الفوتوغرافيا بدقّتها وشموليّها.

إنّ ما يُميّز حياة هذا العصر عموماً، وما يُميّز حياتنا في هذه المنطقة بالذات هو هذا الجيشان الحضاريّ والطبقيّ على كلّ المستويات. ولا يغني الفنّان شيئاً أن يقف أمام هذا الجيشان ليقدّم لنا صورته الخارجيّة التذكاريّة بعين خارجيّة أيضاً.

إنّ في صورة الواقع الخارجيّ من إغراءات السهولة ما قد يُضلّل جهاز الرصد الداخليّ لدى الفنّان ويصرفه عن إدراك العلاقات الدراسيّة التي تكلّمت عنها، والتي تحرّك الحياة وتنتظمها.

إنّ معالجة هذه العلاقات المركّبة لا تتأتّى إلّا بأسلوب مركّب تبرز معه لحالات النموذجيّة والحاسمة والتي تكتنزها الوقائع العابرة مجتمعة كما يكتنز التراب فلذات المعدن الثمين.

هذا الأسلوب قد يصحّ أن نسمّيه بالواقعيّة المكنيّة أيّ الواقعيّة التي نتوسّل فيها الكتابات التشكيليّة كما يتوسّل الشاعر للتعبير عن عالمه الكنايات اللفظيّة... بحيث يُدخل الرمز في اللوحة ليس كقضيّة بحدّ ذاتها، بل من ضمن حالة توظيفيّة معيّنة تسمح للمشاهد أن يتواصل مع الفنّان في عطائه. لا أن يظلّ خارج حرم اللوحة، يُحاول فكّ أحاجيها ومعمّياتها إلى أن «يكعى» وينصرف. ولا أن يستهلك اللوحة منذ النظرة الأولى لمباشرتها وضحالة غورها.

عارف الريّس: لكلّ عصر مبدعون - وفي كلّ العصور سجّل الفنّان بعين جديدة ما كان غائباً عن عيون الناس سابقاً. فالمواضيع التي تسترعي اهتمام فكر المعاصرين بفتح نافذة جديدة إلى رؤية جدّيّة أو مستحدثة - فالحياة الإجتماعيّة والإهتمامات الثقافيّة لم تتوقّف عن دفع الوعي يوماً من الأيّام، لاكتشاف الحقائق التي تُضاف إلى وجودنا، المساهمة في بلوَرَة الحقيقة بشكل مستمرّ ومتجدّد مع الناس.

يبقى أنّ كلّ شخص في الواقع يختلف بحسب قدراته وطاقاته عن الآخر، فطاقات الفنّانين المبدعة متفاوتة بالطبيعة والإنتماء والذهنيّة والتطلّعات، كما تدخل في تكوين مقاييس جديدة.

عصرنا يدخل عالمًا جديداً يفرض تفتيق الثوب القديم ليُحيك ثوباً جديداً من القِيم العلميّة والعلاقات بين الناس.

والواقع غنيّ، لذلك لا يمكن إعطاء تحديد نهائيّ شوريّ أو اشتراكيّ أو فوتوغرافيّ أو رمزيّ تأويليّ، ولذلك لم تنجح القوالب الجاهزة للمذاهب الفنّيّة بالتحكّم بمخيّلة الإنسان وإنتاجه.

يبقى للملاحظة والتأمّل الذاتيّ قوّة في التعديل والإستنتاج حول كيفيّات معالجة المباشر أو اللامباشر لتعميق التصوّر وإعادة إخراج الواقع من جديد.

وظاهرة المدرسة المكسيكيّة والمدرسة الإيطاليّة «المجموعة السبعة» والمدارس المتقاربة والمتباعدة في البلدان الإشتراكيّة والإجتهادات في العالم العربيّ وخاصّة مجموعة الفنّانين العراقيّين، كلّ هذه تدفع بنا للإيمان بالمواهب المبدعة وإعطائها كلّ الحقوق في نشر واقعيّتها الشخصيّة التي قد تحمل مفاجآت رائعة تُغذّينا وتُغني التراث.

الأمر الذي التقيت به مع عبد الحميد بعلبكي هو اللغة، وما ترسمه الكلمات من صور تشبيهيّة للتعريف بواقع الناس. هذه الأسئلة تحمل تراث ذهنيّة موضوعيّة وفنّيّة من إبداع أبناء الشعب وهي التراث الممكن استحضاره إلى ذهننا لنساهم مساهمة أصليّة في اكتشاف مفردات تلتقي وتصوّر شعبنا من صنعنا المعاصر. إنّ النكتة عند الشعب المصريّ أصبحَت فنّاً تقليديّاً يتجدّد مع أوضاع الناس وحالاتهم ومعاناتهم، فالتاريخ امتداد من الماضي إلى الحاضر.

في حديث مع عدد من الفنّانين حول التراث، استشهد عبد الحميد بهذا القول الشعبيّ «لعب الفار في عبّي» ليعبّر عن الشكّ الذي يلعب في صدره، وهذا رمز واقعيّ حدّده فيما بعد بـ«الواقعيّة المكنيّة» من (الكناية). طبعاً هذا الإهتمام جاء لحلّ مفهوم الرموز المأخوذة من الواقع أبعد من الواقعيّة الإشتراكيّة بالنسبة لنا في العالم الثالث وخاصّة العالم العربيّ.

ويبقى الشاهد هو العمل الفنّيّ بحدّ ذاته والحكم يطبّق على الإنتاج لأنّ مجال الكلمة هو البُعد الأكمل والأشمل، أمّا حدود العمل الفنّيّ فهو المستطيل أو المربّع مهما كبُر أو صغر القياس.

سيتا مثلاً، واقعيّها تتّبع من معاناة ذاتيّة واجتماعيّة ومباشرة، وهيب بتديني، عنده خصائص المدرسة الواقعيّة، ليس بالضرورة أن تكون واقعيّة اشتراكيّة حسب ما يتصوّره السياسيّ.

وهنالك في التراث العالميّ والعربيّ مشاركة باحترام قدرة الآخرين على تفهّم أو ترجمة أو اكتشاف مدلول الشكل المبتدع الذي يأتي بالموازاة مع الأحداث التي تهزّ الفنّان بعمق وتحرّك مخيّلته، ليقدّم أعمالاً قد تعصف في واقع الإنسان وتؤثّر في مخيّلته إلى درجة دفعه للتنبّؤ عمّا يحدث... وفي هذا مباشرة في الفعل - التأثير على الآخرين.

وأنا شخصيّاً لست ممّن يحبّذون التمديد النهائيّ أو ما يتنافى مع واقع طبعة الناس الغنيّة بتنوّع تصوّرها ورؤياها ابتداء من المباشر إلى غير المباشر.

عبد الحميد بعلبكي: أود أن أُضيف شيئاً، إنّ الشاعر العظيم «بابلو نيرودا» يقول في إحدى قصائده ما يمكن أن يلامس القضيّة في العمق: «ما جئت إلى هذا العالم لأجل مشاكله. لقد جئت لأُغنّي!».

إنّ فهم هذا القول يتطلّب، برأيي، نفاذاً فكريّاً إلى أعماق التجربة الشعريّة عند نيرودا وإلى أخذ الكلمات بمعناها الحياتي العميق وليس بصورتها اللفظيّة المحدودة.

إنّ نيرودا ليس حياديّاً في موقفه السياسيّ من العالم. بل هو على العكس من ذلك، عميق الإلتزام في هذا الموقف لكن على درجة من الإدراك الدراميّ صنعت معه الرؤية لديه بحيث يندعم موقفه السياسيّ بغنائيّة عميقة تفتح للشاعر الآفاق التعبيريّة في أقصى مداها وبحيث توشك الكلمة أن تصبح هي الحياة ذاتها بكلّ عفويّتها ونبضها من خلال ذلك الإدراك الدراميّ.

إنّ قارئ نيرودا يكتشف في غناء نيرودا منطق شعره. هذا المنطق، من حيث الحبكة التشكيليّة، يختلف تماماً عن منطق الإلتقاط الفوتوغرافي للموضوع. إنّه منطق الغناء، إذا صحّ التعبير، الغناء العميق الحرّ المكتنز بالرموز الملحميّة والإلتفاتات والكنايات... بحيث تتبطّن المشكلة روح الغناء فتصبح كالآه في فم الموجوع. تصبح المشكلة تعبيراً غنائيّاً ويسقط الإعلان المباشر عن مواجهة هذه المشكلة بالحلّ كموقف سياسيّ مقرّر ليُفسح أمام توتّر المشكلة ذاتها أن، يطرح هذا الحلّ من خلال التشخيصي النابض المتدفّق.

ما يهمّني هنا، على الصعيد التشكيليّ، ما دام الفنّ التشكيليّ هو لغة كما هو الشعر لغة، هو هذا «الغناء» الذي يتناول المشكلة ويطرحها على الآخرين بعيداً عن «البهورة» و«الكليشيهات» المباشرة.

إنّ ذهنيّة الفنّان هي عبارة عن بلوَرَة تستقطب كلّ هموم الواقع وقضاياه لتصفيها وتُعيد طرحها ببلاغة أكثر، ضمن إطار اللوحة المحدود. وفي هذا دور الفنّان السحريّ الذي أعتقد أنّ علم الجمال في مختلف مدارسه، لم يستطع حتّى الآن اكتشاف كنهه، وتكمن أيضاً قضيّة الأسلوب التي لا أتصوّر أنّ الكلمات تُحيط بها تماماً. ولا بدّ من التعامل المباشر مع لوحة الفنّان لتبنّيها.

عارف الريّس: سبق للزميل عبد الحميد أن استشهد بقول بابلو نيرودا بأنّه لم يكتب شعره ليحلّ مشكلته... هذه الأغنية التي تجسّد المشكلة وتنشرها لتزيد الناس وضوحاً تلتقي مع قول شعبيّ شائع، «نفس

الرجال يحيي الرجال» والفنّ أيضاً يحمل من نفس الرجال للرجال آمالهم وأحلامهم ويدفعهم للعطاء بكرم وعطاء الشاعر.

لذلك لم أُوافق يوماً على قبول سجن جديد بدل السجن الذي نناضل لتهديمه، فالإلتزام وسعة روحانيّة مثل كلمة «أهلاً وسهلاً». هكذا أفهم الإلتزام ولا أُريد أن تصبح المشكلة هي الإسم والمسمّى - إنّ الرسّام عفويّاً - رسم وتهجّم وانتقاد ورفض قبل الواقعيّة الإشتراكيّة بزمن بعيد: دوميه - الفرنسيّ، وفان غوغ...

فالفنّان المبدع لا يمكن له أن يبتعد عن الحقيقة. الإسم يأتي بعد العمل، وإذا سبقه، أصبح قالباً جامداً يعضّ أجنحة الخيال ويحدّ من الإبداع.

فالفنّانون السرياليّون التعبيريّون والفنّانون الوحشيّون عبّروا عن معاناتهم المعاصرة، وسُمّيَت مذاهبهم فيما بعد بهذا أو بذاك الإسم، كالمولود الجديد.

وللمزيد من التدقيق والتحديد في الدلالة على الإنتماء نضع نقاطاً انطلاقاً من الواقعيّة الأكاديميّة إلى الواقعيّة الإشتراكيّة إلى الواقعيّة الثوريّة إلى ما استنتجناه الواقعيّة المكنيّة ونتحاور معاً، حتّى نضع الناس في محور إنتاجنا للتساعد في تحديد هويّة الأعمال كنتيجة تابعة للتجسيد بالنسبة إلينا.

نحن نعيش عصراً رائعاً بتسهيلاته التي أمّنها الإبداع العلميّ والصناعيّ، وأزاح العلم عن رؤوسنا أعباء كبيرة كانت متلبّدة كالغيوم تعمي بصرنا، فذهبَت العزلة إلى الأبد بواسطة التنقّلات السريعة ووسائل الإعلام والنشر.

ولو عاد «جيل فرن» لوجد أنّ إنسان القرن العشرين قد نفّذ تصوّراته إلى أجساد حيّة متحرّكة، ولو عاد ليوناردو دافينشي، وحلّق في الفضاء وانتقل من قارّة إلى قارّة، لادّعى على العالم بحقوق عليه.

هذا كلّه، تمّ في مجال الفنّ والإبداع والخيال والتصوّر والرسم بالقلم، وبالريشة تصويراً. فمن واجبنا أن نضع ثقتنا بالإنسان بعد أن نؤمّن له الفكر الذي يقوّمه ويُنمّيه لنلحق به ليعطينا المزيد من تصوّراته لأنّ الفنّ يكون حافزاً لاحترام عالم الإنسان وفضائه الداخليّ. أمّا التغيير فيبقى رهن إرادة الناس ووعيهم، والمطلوب منّا، المساهمة برفع مستوى هذه الإرادة، مشاركة بالمزيد من الإنتاج الأصيل المبدع. وصراعنا سيستمرّ لرفع مستوى الإنسان الذي حجزت عليه حرّيته عبر أجيال طويلة. فلنتحرّر بجرأة لرفع مستوى الفنون كلّها.

والفنّان هو مصفاة ومرآة الواقع، لذلك يتوجّب عليه أن يعرف ماذا يقدّم لمجتمعه وللناس لأنّه هو صاحب المبادرة في العطاء المبدع، أمّا أن يختصر الفنّ على أن يقدّم للناس ما ترغبه هي بالنسبة لحاجاتها نكون قد سخّرنا الفنّ لعمليّة استهلاك من نوع عاطفيّ جديد يتناقض مع الهدف من خلق المثال الذي يدفع بالآخرين لبلوغه باجتهادهم وتركيز فكرهم للمساهمة من جهّهم أيضاً. ونحن بحاجة لمثل هذه الرياضة الذهنيّة في جميع المجالات.

وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة هناك عمليّة واعية لشدّ الفنّان إلى موقف متميّز، وكأنّ في ذلك إرادة لسلخه عن نفسه وعن مجتمعه وعن اهتماماته مثلما هي الحال في العواصم الكبيرة باريس، نيويورك ولندن حيث يدخل الفنّانون في دوّامة المذاهب الإنفعاليّة، ولكن هذا لا يعني أبداً أنّ الفنّ توقّف عند هذه المظاهر، ورغم ما تحدثه الدعاية الصحفيّة من ضغوط لتقليل فكر الجمهور لم تمكّنوا من الخلط في القِيَم.

إنّ الثقافة العلميّة والفنّيّة لبناء حصن منيع للتصدّي للإفساد الفكريّ يكون عاملاً أساسيّاً لتتفتّح عيون الشباب على قِيَم جديدة تدخل بتصوّر جديد بالنسبة للتطلّعات المعاصرة - نحن نعيش مع الناس وبينهم أردنا ذلك أم لم نرد. هذا واقع له تأثيره أيضاً على الفنّان ويحمّله مسؤوليّة كبيرة.

لذلك الأمر الطبيعيّ في إبداع لا يكون بالإنحياز، إنّما بصدق الفنّان بأمانته لانتمائه، يبقى للآخرين حقّ التحيُّز ضدّه أم معه. وهكذا كانت الأمور دائماً مع كلّ مَن جاؤوا بتصوّر جديد يخرج عن المتداول التقليديّ.

سيتا مانوكيان: أود أن أُشير إلى عدد من القضايا لا بدّ من التنويه بها وقد أثيرَت. أوّلاً إنّ الدراميّة التي تكلّم عنها عبد الحميد هي موقف مثاليّ شامل يُؤخذ لتعمية الموقف الطبقيّ.

لقد وصل الصراع في عصرنا إلى درجة من الحدّة باتَت فيه كافية القضايا على درجة كبيرة من الوضوح، الأمر الذي يتطلّب من الفنّان اتّخاذ موقف إزاء هذا الواقع وإزاء كلّ القضايا التي انفرزت في عصرنا...

وفي زمن الوعي، إنّ أيّ موقف للتغطية هو موقف رجعيّ... وليس هناك من ضرورة لاستعمال الرموز الملحميّة والكنايات... لماذا نهرب من الأشياء ولماذا تُبهرنا الحقيقة.. لماذا نخافها؟

إنّ الواقع مليء بالتنوّع والتجدّد، إنّه ليس مقنّناً وثابتاً ومقولَباً... وتبقى القضيّة الأولى، هي قدرة الفنّان على رؤية الواقع، والتي يفتقدها إن لم يمتلك الوعي الدافع للقدرة على الرؤية.

ونيرودا حين قال: «لقد جئت لأُغنّي» هذا لا يعني بأنّه وضع الوعي السياسيّ والإجتماعيّ جانباً، بل على العكس من ذلك، لقد أجاد في غنائه بسبب وعيه الطبقيّ، لكنّه حدّد هويّة التعبير لديه بشكل الغناء... لقد حدّد خصوصيّة قول الحقيقة من خلال الشعر...

وبالنسبة للإلتزام، ليس هناك من فنّان غير ملتزم، وفنّان ملتزم، فالإلتزام ملازم للفنّان فكراً وعملاً وفنّاً، لكنّ طبيعة القوى التي ينتمي إليها الفنّان - أكان على وعي بذلك أم لا - تختلف حسب انتمائه الإجتماعيّ والفكريّ والفنّيّ... فإذا كان رجعيّاً يكون عندها ملتزماً بالفكر الرجعيّ...

وهناك قضيّة هامّة جدّاً لا بدّ من ذكرها وهي أنّ إسقاط التجربة كانت في التاريخ على عصرنا غير صحيحة وغير علميّة، وما صحّ في الماضي

ليس بالضرورة أن يصحّ بالمستقبل... فالفنّ والعلم، وكلّ الإبداع الإنسانيّ قد أخذوا عن الأستاذ عارف مهمّة اختراع مركبات الفضاء والصعود إلى المرّيخ، لأنّ مجال الإختصاص في عصرنا قد حدّد مهمّة كلّ مبدع، والمعطيات التي يقدّمها العالم المعاصر، تفرض تحدّيات تختلف عمّا قبل نتيجة لتغيير الوضع الإجتماعيّ القائم، ولا أفهم أيّ معنى لحياد الفنّان لأنّني لا أُؤمن بالحياد إلّا بكونه رجعيّاً.

لقد اندهش الناس عندما شاهدوا الأستاذ الريّس في الحرب يرسم دجاجات وثعالب.

عارف الريّس: الديك والثعالب والحمامات كلّها معروفة لدى العامّة والخاصّة بتشبّهها للإنسان، يقولون فلان ثعلب وفلان ديك وفلان حمامة سلام... كلّها واقع. وليست الرمزيّة فيها سوى خصائصها المعروفة والمتداولة بين الناس عن الناس والحيوان. وهذا ليس جديداً كمفهوم، بل هو قديم وأقدم من كليلة ودمنة، فالرموز التي عملها الفنّ الفرعوني والفنّ الآشوريّ والفنون القديمة كلّها كان لها دلالة على التصوّر الشامل للطاقات المبدعة الخلّاقة التي يتصوّرها الإنسان ويضعها في قالب أسطوريّ كونيّ. فالتجسيد الصادق يقرأ ويفهم ويطرح مشكلة وتساؤلات تجد جوابها في ذات المشاهدين الذين يتحلّون أيضاً بذكاء وقدرة على الفهم حتّى الذين لم يدخلوا مدرسة ويحملوا شهادات.

القضايا السياسيّة والتعبير عنها، لا يمكن أن يكون دوماً مباشراً أو واقعيّاً... وفي كثير من الأحيان، هنالك مراحل بحدّ ذاتها «مبطّنة سياسيّاً» وكمجموعة من التحرّكات التي تبدو في واقعها رموزاً لما يُراد أن يكون وليس ممكناً، ولذلك يلتقي الرمز، في حدود الواقع.

سيتا مانوكيان: أعتقد أنّه في هذه الحالة بالذات ليس هنالك من ضرورة لاستخدام الرمز، فبدلاً من أن نرسم الناس المضطهدين كالدجاج، فلماذا لا نرسمهم هم بالذات؟ وأنا أعتقد بأنّ الريّس إذا رسم الدجاجات بدل الناس تتعلّق هذه اللوحات «بالصالونات» بسهولة أكثر. وهذا موقف مدجّن وسطحيّ. هذا النوع من الرمز يزيد التعقيد... من الواقع، يمكن أن نكوّن لغة فنّيّة. وهذه اللغة الفنّيّة رمز بحدّ ذاتها. وعندما نعبّر عن التناقضات الموجودة حولنا، لا نكون نتكلّم عن حلّ، نكون نطرح أسئلة. أثناء الإبداع الفنّيّ العمل هو غريزيّ نوعاً ما، ونكتشف الأسئلة التي طرحناها بعد إنهاء اللوحة. ونكتشفها بالتحديد مع الآخرين. من هنا تكلّمت عن العين الجديدة التي ترى الأشياء، وتغنيها.

عارف الريّس: انتماء الفنّان الطبيعيّ يضمن له النمو الطبيعيّ في التعبير بدون انحياز لأنّ الإنحياز هو موقف يفسد عمليّة الفنّ كإبداع ويصبح صناعة باردة.

ثقافة الفنّان هي التي تكون خلفيّته، والمثل هو لبنان لنحكم على القضيّة بموضعها. ومختلف الرواسب الفنّيّة المقتبسة لها ارتباط ببرمجة ثقافيّة استعماريّة وتسميم ثقافيّ يُبعد الفنّان عن حقيقة واقعه ومعاناته وبالتالي عن التصوّر الأصيل الصادق لتحرير الإنسان من أعباء الثقافة هذه.

سيتا مانوكيان: ماذا تعني بانتماء الفنّان الطبيعيّ، وماذا تعني بالطبيعيّ؟ وعدم انحياز الفنّان هو موقف بحدّ ذاته. ولا أرى غير ذلك. والأستاذ الريّس في مواضيعه السابقة، عندما رسم الواقع اللبنانيّ، كان يرسم بشكل شعارات سياسيّة مباشرة وحسب، بل وشعارات لا أحد يختلف عليها... بقيَت أفكاراً على السطح لأنّها تخلو من العين الجديدة التي تنظر إلى عمق ما حولها. وعندما يضع الفنّان في نتاجه كلّ أفكاره المشتّتة. يُسمّيها شموليّة. وبينما يتمكّن الفنّان في الواقع، أحياناً، من أن يقول عالماً بكامله من خلال إبراز التناقض الكامن بين عناصر موضوع بسيط جدّاً.

ومن الممكن، أن يكون الرمز في فترة من الفترات تقدّميّاً... لكنّه في زمن الوضوح يُبطل أن يكون رمزاً ويدخل في التعمية التي تحوّله إلى شيء مدجّن.

عبد الحميد بعلبكي: هناك فنّانون يعَون من خلال أيديولوجيّة واضحة التسميم الثقافيّ الذي قال عنه الريّس، ولكن حين يحاولون طرح البديل من خلال عملهم التشكيليّ يقعون في ارتباك، الأمر الذي يؤدّي إلى السهولة والمباشرة رغم صدقهم «ونظافتهم» الثقافيّة.

عارف الريّس: مثل؟

عبد الحميد بعلبكي: بعض مَن يصنّفون في مدرسة الواقعيّة الإشتراكيّة ولا يقدّمون في أعمالهم أكثر من «كليشيهات» دون أن يقدّموا لوحة غنيّة لا تتملّق عين الجمهور لرغبتهم في إظهار التصاقهم بالهموم اليوميّة لهذا الجمهور.

برأيي إنّ الواقع بعناصره مشاع للفنّان وعليه أن يختار من هذه العناصر ما يخدم الموضوع الذي يتناوله. وارتداداً على ما قاله الريّس إنّه ليس من الضروريّ أن يكون الرمز في كلّ مرّة ضرورة يفرضها القمع السياسيّ، فالرمز هو أسلوب يتوسّله الفنّان لاستخدام مفردات لها دلالات اجتماعيّة غارقة في تكويننا الثقافيّ والنفسيّ إلى فترات لا يمكن تحديدها. وحين نتكلّم عن الإرتباط بالجمهور فلا بدّ أن نستحضره بكلّ تراثه وبكلّ رموزه لكي يكون تعبيرنا الفنّيّ مفهوماً منه. لأنّنا بالحقيقة نتناول أشياء منه لنعيد طرحها عليه. هذا قد يُعيدنا إلى قضيّة الهوّة الحاصلة بين الفنّان وجمهوره في بلادنا وفي كلّ أنحاء العالم الثالث، هذه الهوّة التي تتمثّل في قصور ثقافيّ - ويجب أن نعترف بها صراحة - عند القسم الأعظم من الجمهور. ولا يجب أن نضحّي، من أجل أن نكون مفهومين لدى الجمهور بالمستوى الفنّيّ-الإبداعيّ.

عارف الريّس: عندما نتطرّق لموضوع الفنّ المفهوم من الجماهير، وواجب الفنّان من تقديم فنّ واقعيّ اشتراكيّ يخدم الغاية التي تتضمّن برنامجاً تثقيفيّاً سياسيّاً، أخشى الإنزلاق في الإبتذال من عدم تقدير الآخرين واحترام قدراتهم في تفهّم ما يرمي إليه العمل الفنّيّ. فالبعض يفلسف القضيّة التي يعاني الناس منها، ويترجمها الفنّان إلى واقع جديد موضوعيّ له روحه ونفسه. وهل الإنسان الآليّ المتحرّك أقلّ وضوحاً من أيّ رمز واقعيّ؟ وهل من الممكن أن يحلّ الشكل محلّ الكلمة التي نتوجّه إلى المنطق والفكر - فمَن لا تحرّكه الكلمة لا يمكن أن يحرّكه الشكل ليدخل السياسة ويتحمّل أعباء النضال المرتبط بكلمات مدقّقة المعنى - وللإنسان حقّه في أن يفرح... أن يحلم... خصوصاً حتّى يصل ليحقّق أحلامه.

فإذا حاربنا الحلم النابع من الواقع، أعدمنا الثورة، وأعدمنا إرادة التغيير وأعدمنا المسيرة لتعتيم آفاقها. ولذلك أعود لأُؤكّد على أهميّة التصوّر التشكيليّ الذي ينقل المشاهد إلى واقع ذهنيّ يدخله الحلم الذي يسعى لتجسيده. إنّ شعبنا يحلم بالإستقلال والحريّة منذ أجيال ودور الفنّان أن يزيد الحلم وضوحاً.

عبد الحميد بعلبكي: هذا لا يعني أن نقع بالتعجيز ولا بالسهولة.

سيتا مانوكيان: ليس بالضرورة أن تتضمّن أعمال كلّ الفنّانين رموزاً من التراث. فنحن نعرف فنّانين كباراً، فنّهم خالٍ من الرموز المستقاة من التراث. «جاكوميتي» أو مثل الرسّام «فرانسيس بايكون» الذي يكوّن رموزه الواقعيّة برموزه هو ولغته هو.

وبعض الفنّانين لدينا، يستخدمون الرموز التي تسقطهم في حساب الماضي مثل استخدام الحصان لترديد الأسطورات الشعبيّة بدون أيّة نظرة نقديّة موضوعيّة لهذا التراث.

الإنسان الذي يمشي على الطريق ونرسمه، يحمل كلّ الماضي وتاريخه، فليس هناك من ضرورة لترسم مرحلة تاريخيّة مثل **«عاشوراء»** لأنّ الإنسان «الشيعيّ» حاملها وهذه تصبح قضيّة «رسم توضيحيّ» وبعض الفنّانين، تأتي رموزهم المنكفئة إلى الماضي عملاً تطويريّاً ينمّ، في الواقع، عن عدم وضوح رؤيتهم للصراع الجوهريّ المعاصر.

هذا لا يعني أن نكون ضدّ التراث، بل أن لا نُسيء إلى التراث، نفهمه بشكل ماضويّ يحجب الصراع الراهن وضرورة اتخاذ الموقف المحدّد منه.

عبد الحميد بعلبكي: هنا ندخل في موضوع التراث من طرف خفّيّ، ويقتضي الحال أن أُلاحظ، أنّ قضيّة التراث هي قضيّة خطيرة، البعض يتناولها بمفهوم رجعيّ. وبالنسبة لي، ليس المهم أن نُعطي شهادة حسن سلوك للتراث لأنّه أصبح شيئاً من الماضي... بل يجب التركيز على قضيّة أكثر جوهريّة، وهي أن نكون مَن نحن في هذا العصر. لأنّ كلّ ما في هذا العصر يشبّ صارخاً بالتحدّي أمام قضيّة التراث ومن الطبيعيّ أن يكون تعبيرنا شاملاً لروح العصر. ولكن حين نتناول من الماضي بعض العناصر لنطرح من خلالها صورة لهذا العصر، فلا لشيء، إلّا لأنّها معبّئة بدلالات تبلغ عمقها الرمزيّ الإيجابيّ من خلال تصويبها وطرحها على القضايا والمشاكل التي نواجهها في عصرنا هذا.

وليس المهمّ أن نتناول الفارس والفرس أو **«عاشوراء»** بمنظور حياديّ. لكنّ المهم أن نشحن موضوعنا ببُعد سياسيّ، ونقدّم من خلال كونها قضيّة سياسيّة بعض المفردات للتعبير عن واقع معاصر، لأنّ فكرة الشرّ ليست فكرة طارئة أو مرتبطة بأيديولوجيّة معيّنة وإنّما هي قديمة. المهمّ بأيّ حسّ ومن خلال أيّ منظور وبأيّ وعي نعالج مثل هذا الموضوع. وبالنسبة للوحة **«عاشوراء»** يبدو أنّ سيتا لم ترها أبداً إلّا في الصورة وهذا غير كافٍ.

سيتا مانوكيان: الخير والشرّ فكرة مثاليّة، ورؤيتي لهذه اللوحة في الصورة كافية تماماً.

عارف الريّس: لسنا في غرفة تشريح حتّى نفصل الماضي عن الحاضر أو نعزل الحاضر عن الماضي. هنالك استمرار وامتداد طبيعيّ وتاريخيّ يفرض علينا الأخذ بعين الإعتبار الإشتراكات القائمة، وهي حافز لمثل هذا الحوار لتزيدنا وضوحاً مع أنفسنا حول التعامل مع التراث. واستطلاع التراث لإغناء الحاضر، ومَن يعيش الحاضر لا بدّ له من أن يعيشه فكراً وفلسفة ومشاركة حتّى تنمو حاجة التعبير عنه. وكما ذكرتُ سابقاً إنّنا نتداول لغة تحمل معاني موروثة ونطوّرها. وهذه تؤثّر في مخيّلتنا ويظهر تأثيرها في أعمالنا.

نحن بأشدّ الحاجة للتعرّف بتراثنا وللإستفادة منه خاصّة وأنّ تجربتنا حديثة في العالم العربيّ، لا تزيد عن الثلاثين سنة.

ونحن، والكثيرون، نستعمل مفردات تشكيليّة متداولة في المدارس الأجنبيّة التي درسوا فيها. إن كان في أوروبا أو في العالم الإشتراكيّ، ويبقى على الفنّان أن يجد أسلوبه، وهذا لا يعني أنّ الأسلوب هو قاعدة «كروشته» أو مقاييس هندسيّة تتطبّق ببرودة لإنجاح عمل مدهون ومصوّر بدقّة تقنيّة ومهنيّة خالية من السحر الجماليّ... بمعنى أنّ الفنّ ليس عملاً تطبيقيّاً صناعيّاً يفرض التنفيذ الميكانيكيّ.

سيتا مانوكيان: أعتقد كما قال الريّس، بأنّه من الضروريّ أن نتعمّق بالتراث ولكن من خلال هضمه واستيعابه فقط. فتراث الشعوب أصبح عالميّاً، والصراعات الإجتماعيّة عالميّة، ممّا يتطلّب نظرة جديدة غير شوفينيّة إلى تراثنا وتراث الشعوب، لا سيّما وأنّ مسؤوليّتنا تجاه تراثنا لم تعد ضيّقة بل عالميّة.

عارف الريّس: إنّ الواقع مُشاع، بغنى عن تعريفنا به، والتعبير عنه شغل وشاغل الفنّانين. أمّا المسحة الجماليّة فهي التي تُحدّد نهاية العمل الفنّيّ وهي السطح المنظور كجلد الإنسان، تحمل إحساسه، ودرجات عمقه، تقرأ في الألوان والأشكال وانشدادها. يبقى للناس أن تحكم، ويبقى لكلّ فنّان عالمه الذاتيّ في الموضوع الذي يعالجه.