

الله الشكيل
في لبنان

تأليف :

جوزف أبو رزق
صالح بركات
عمران القيسري

ثمة أسئلة كثيرة تفرض نفسها في بدء أي مشروع تأسيسي جاد عن الفن التشكيلي اللبناني، سواء أكان المشروع نقيضاً عاماً، أم دراسة شاملة، أم بحثاً في البدایات والواقع والمستقبل. ومن أبرز وأهم هذه الأسئلة هو ذلك الذي يصلح كمدخل لاستدرار الأوجبة المقنعة والحقائق التأسيسية، إضافة إلى الغايات التي من أجلها أو بسببها نهضت وتطورت ظاهرة الفن في لبنان.

ترى هل نمت هذه الظاهرة الإبداعية، التي هي واحدة من أهم وأخطر مظاهر الثقافة البصرية، بمعزل عن المقدّمات التأسيسية الأولى أو بلا أرضية صالحة لنموها وتطورها؟

هل نستطيع أن نتصوّر وطننا كلبنان دونما تجلّيات تصويرية أولى تلعب كامل دورها الإبداعي في تطوير الحياة المدنية، والتجلّيات الروحانية لإنسان يعيش تجربة العلاقة الجمالية المتحولّة في كل بقعة أو فصل من فصول حياته على أديم البقعة اللبنانية؟

إننا نساق قسراً باتجاه البحث عن الأسس الأولى لهذا الهيكل، لاسيما وأنَّ النتائج التي وصلت إليها حركة الفن التشكيلي اللبناني في كافة تجلّياتها ولغاتها التعبيرية تؤكّد على متانة تلك البدایات وجدّيتها، بل إنَّ العلاقة الجدلية ما بين تلك الأسباب وهذه النتائج هي القوة الديناميكية التي ما برح تمنّح هذه الحركة الإبداعية البصرية مشروعية الوجود والنمو والتطور.

لكننا لن نعود إلى الماضي السحيق بحثاً عن بدایات تفاعل الفنون التي سادت وانتشرت على أرض لبنان، تاركين الأمر للباحث التاريخي والأركيولوجي، إنما سنركّز على الوجه الفني الإبداعي في الثقافة المكانية المعاصرة، والذي يتمثّل في الفنون التصويرية عامة.

نستطيع ان نكتشف الأمور التالية:
أولاً: الأمانة التاريخية في صياغة
النص التصويري للحدث، حتى لكان
الرسام المنفذ كان يصرّ على سرد
الحدث ودلالته الروحية وأشاره
التاريخية بكل ما يحمل من تفاصيل
تسجيلية.

ثانياً: مخاطبة المتلقّي وتلقينه بصرياً
مواعظ دينية تحاول أن تجib عن
العديد من أسئلة الإنسان المدني.

ثالثاً: صحيح أن هذه الأعمال
الجدارية ليست من نتاج فنانين
نهضويين كبار، لكن عفوياً الصياغة
طفت على جوانب كثيرة من النقص
التاليفي، إذ نلمس سيطرة التأليف
المتجانس لونيا وخطياً على العمل
برمته .

رابعاً : هناك من يرى أن بعض هذه
الجداريات، وربما أغلبها، هي نتاج
فنانين غير لبنانيين. لكن لو راجعنا
الأزمنة الصليبية وما أنتجته من
كنائس وعمارات مدينة، لوجدنا أنها
امتازت بضخامة البناء مقابل التقشف
الفني بداخلها، الأمر الذي يعزز

تتمثل النشأة الأولى للتصوير اللبناني
فيما تبقى من جداريات في بعض
الكنائس والأديرة المنتشرة في مختلف
أنحاء لبنان. ففي بلدات، مثل
بحبيات وحدشيت واده ومعاد ودير
قزوبين وغيرها، جداريات تصور
مواضيع دينية مختلفة، ووجوه رسول
وقديسين، إضافة إلى صور للسيد
المسيح وأمه العذراء مريم . لكن على
الرغم من التشويه الزمني الذي طاول
معظم الجداريات المchorة، فإننا

عودة إلى البنيابع





كنيسة معاد
جدارية

النصف الثاني من القرن الثالث عشر



الجزء العلوي من جدارية قنوبين، الذي يمثل العذراء مريم، يقترب كثيراً من الفنون الغربية. (٢)

من الطبيعي بعد هذا كله، أنَّ التطور المنطقي للفنون الدينية في لبنان، وعلى ضوء العلاقات التي ازدادت متانة بين روما ولبنان ابتداءً من القرن الخامس عشر، كان لا بد وأن يشهد تأثراً بالاتجاهات

على يد الشدياق الياس الحصروني...». وهذا يثبت أنَّ التصوير الديني الكنسي وفنون الجداريات كانت مألوفة ومتوارثة في

لبنان. (١)

سادساً: إنَّ أغلب الأعمال الجدارية لم تكن تحمل الطابع الغربي بل تشير إلى أنها صيغت ضمن سياق التأليف الأيقونوغرافي الشرقي، وذلك رغم ما يراه البعض بأنَّ

الاعتقاد أنَّ فناناً لبنانياً مارس عمله الإبداعي في إنتاج وصياغة الأعمال الجدارية التي أُنجزت في الكنائس غير الصليبية.

خامساً: يعزز ذلك ما ورد في كتاب تاريخ الأزمنة للبطريرك اسطفان الذهبي: «في سنة ١٥٨٧ ميلادي (٦٩٩ هجري) عني الخوري أنطون من بيت الجميل ببناء كنيسة مار عبدا في قرية بكفيا وصورها

الترجمة الكاملة للحياة والسيره. مع ذلك فإن مرحلة التكوير والانبعاث التلقائي فرضت ذاتها بقوة من خلال اجتهادات فنانين بدأوا يؤكدون خيارهم الإبداعي عبر التصوير ، ويمارسون زمانهم الفني منطلقين من معطيات كثيرة استجدت لتبليور في القرن التاسع عشر عن رعيل من الفنانين التسجيليين الذين درسوا في الأساس التصوير لأسباب طوبوغرافية، أو لخدمات استطلاعية عسكرية عثمانية، ليتحول الكثير منهم إلى فنانين مصورين مفتونين بأسرار العلاقة ما بين البحر والجبل، ومدّونين لأبرز الأحداث التي حفل بها الساحل المزدحم بالأسطول والبوارج.

إن الاتساع الشامل لحركة التصوير اللبناني خلال القرن التاسع عشر له مبرراته الموضوعية. وربما كان من أبرزها ازدياد الروابط بين لبنان والغرب الأوروبي، وكثافة حركة الفنانين المستشرقين الذين وصلوا إلى لبنان، ناهيك عن بدء تكون الشخصية السياسية والمدنية في لبنان، علمًا بأن الشخصية السياسية المتمتعة بالاستقلال عن السلطة

بالفنون التزيينية، أمثال يوسف الباني (١٦٠٢ جدارية فريسكو دير سيدة قنوبين) وعبد الله زاخر (١٦٧٥ - ١٧٤٨ عبر رسوم ومحفورات دينية في دير مار يوحنا الصابق في الخنشارة).

أما أبرز الأسماء التي تركت أعمالاً في القرن الثامن عشر، فمنها فرنسيس الكفاعي (أعمال مؤرخة ١٧٠٤) وابراهيم كرياج (رسم بين ١٧٠٥ و ١٧٤٦) وبطرس قبرصي (رسم بين ١٧٠٣ و ١٧٤٤) واسطfan ضو (١٧٢٤-١٨١٤) ويوحنا الأرمني (أعمال مؤرخة ١٧٤٥) ونسطور مدلج (أعمال مؤرخة ١٧٥٥) ومنصور كامل (أعمال مؤرخة ١٧٩٣) ويوفس صقر (أعمال مؤرخة ١٧٩٧) وموسى ديب المتوفى سنة ١٨٢٦ وغيرهم. (٦). يجب أن نعرف بالنقض التدويني الحاصل على مستوى الترجم والأسماء لفناني تلك المرحلة بالذات. ولكن حين نصادف الأثر الفني ونبدأ بدراسته فسوف يكشف لنا هذا العمل الفني عن تاريخ إنجازه وهويته الأساسية، وإلى حدّ ما عن شخصية الفنان الذي أنجزه، وإن كانت هذه الشخصية سوف تظل في الغالب مجهلة بمعزل عن

الغربيّة، وبخاصة تلك التي كانت سائدة في إيطاليا. يؤكّد عمّق هذا التأثير ما جاء في تاريخ فيليب حتّي عن انَّ الراهب الفرنسيسكاني غريفون الذي عاش في لبنان ما بين ١٤٥٠ و ١٤٧٤ أرسل تلميذين إلى روما كان أحدهما جبرايل القلاعي الحفدي (توفي سنة ١٥١٦)، (٢) وعن أنَّ الكلية المارونية في روما (دشنت سنة ١٥٨٤) قد لعبت دورها الأكبر في نقل الفنون الإيطالية خاصة، والغربيّة عامة، إلى لبنان. (٤) كما لا يمكننا أن نستثنى الدور الذي لعبته أيضًا المدرسة المارونية في رافينا والتي كان قد أوقف لها العاقوري أوقافاً ساعدتها على الاستمرار. (٥)

جيل الانبعاث

على ضوء العلاقات التي أشرنا إليها بين لبنان والغرب، يمكننا أن نتناول المرحلة التي تلمس نتاجها الإبداعي، وذلك ابتداءً من القرن السابع عشر وما يليه، على أيدي رهبان فنانين، عصاميين في الغالب، مارسوا الفنون التصويرية واشتغلوا



موسى ديب
زيت على قماش
١٧٧٢





كنعان ديب
زيت على قماش
٧٠ × ٤٥ سم
١٨٥١



إبراهيم سربيه
زيت على قماش
١٣٠ × ٧٠ سم
١٨٩٨

(١٨٧٢-١٩١٤) وعلى الجمال. (٧) إضافة إلى العديد من الذين عاشوا وأنتجوا داخل الوطن وخارجيه وبقيت أعمالهم مجهولة إلى اليوم نتيجة عدم وجود مؤسسات ومتاحف متخصصة تقوم بحفظ هذا التراث من التلف والضياع والنسيان.

الذي اشتهر بلوحاته التي تؤرّخ زيارة الإمبراطور غليوم الثاني لبيروت سنة ١٨٩٩، ونجيب قيقانو (١٨٦٧ - ١٩٢٧)، ونجيب شكري (١٨٧٢-١٩٢٢) وإبراهيم الجر (١٨٧٣-١٩٣٦)، وحسن التنير (أعمال معروفة بين ١٨٩٠ و ١٨٩٨)، ونجيب بخعازي (١٩١٤-٦)، ودمشقية (أعمال مؤرخة ١٨٩٣)، ورئيس شدودي

العثمانية كانت موجودة وقائمة منذ القرن السابع عشر في بعض مناطق جبل لبنان. إن أسماء كثيرة سوف تحفل بها المرحلة هذه، أمثال: كنعان ديب (١٨٧٣-٦)، وعبده بطرس المصوّر (أنجز بعض الجداريات الخشبية في قصر بيت الدين سنة ١٨٣١)، وشكري المصوّر (١٨٦٥-١٨٣١)، وإبراهيم سربيه (٦-١٨٦٥) (١٩٣٥).

المؤسّسون

يؤكّد ذلك أهميتها التي تكمن في التأثير البالغ الذي تركته على مستوى التحوّلات والحقائق الجديدة التي قامت من بعدها. من منظار أثرها الإيجابي على مرحلتها والمراحل التي جاءت من بعدها، تعامل مع ظاهرة وجود هذا المربع الذهبي الذي قوامه:

- داود القرم (١٨٥٢ - ١٩٣٠)

- حبيب سرور (١٨٦٠ - ١٩٣٨)

- خليل الصليبي (١٨٧٠ - ١٩٢٨)

- فيليب موراني (١٨٧٥ - ١٩٧٠)

فالأهمية الاستثنائية لهؤلاء الفنانين المؤسّسين تكمن في كونهم أول من اتبّع طريق التخصّص الأكاديمي في حرفة فن الرسم، بمعنى أن كل واحد منهم كان مالكاً لزمانه الفني، ومكرّساً وجوده لهذه الصنعة الجمالية. وهذه مسألة لها دلالتها الكبيرة، لاسيما خلال مراحل التأسيس، لأن الفن في هذه المرحلة بالذات، وعلى أيدي هؤلاء، خرج من دائرة الهواية والممارسة الدينية ليدخل دائرة الاحتراف. لقد فتح بعضهم مهارات للرسم والتعليم الرسم أمام الدارسين. فمحترف حبيب

في تاريخ كل فن من الفنون مرحلة مفصلية تشكّل نقلة نوعية تتأسّس بعدها حقائق موضوعية جديدة ومتغيرة لما كان سائداً قبلها. وغالباً ما تكون هذه المرحلة الهامة من أسماء أو إيقاعات يشكّل وجودها تحولاً جذرياً في المفاهيم والأعراف. ففي المسار التاريخي لحركة الفن اللبناني، تمثّل هذه المرحلة الهامة بأسماء تأسيسية لعبت دوراً هاماً في خلق حركة الفن اللبناني وتطويرها، علماً بأن وجودها لم يكن مصادفة بدون ممهّدات أو تحوّلات أنموذجية ساعدت على نموها وتطورها.

ترى هل نحن أمام البذرة الصالحة الأولى للروح الأكاديمية في الفن اللبناني؟ وما الذي قدّمه كل واحد من هؤلاء الفنانين لكي يسجّل في موقع الريادة التأسيسي؟

المستويات والطبقات على الأعمال الفنية التي أنجزها هؤلاء الفنانون الذين يشكّلون الكوكبة الأولى التي خرجت من دائرة الفنون التقوقية الدينية، لتكرّس ذاتها للوحة دنيوية ذات مواضيع معيشة، تمثّل بالطبيعة والإنسان، علمًاً - أن القرم وسرور أنجزا أيضاً العديد من الأعمال ذات الطابع الديني.

سرور، الذي كان ضمن ممتلكات الوجيه أفراد سرق في حي السراقة (تحول لاحقاً إلى نادي الطيران) (٨)، يعتبر أول مدرسة لتعليم الرسم والتصوير. وفتح خليل الصليبي مشغلاً له في شارع بلس قبالة المدخل الرئيسي للجامعة الأميركيّة في بيروت، «وصار بيت خليل وكاري زوجته ملتقى النخبة من الأصدقاء والمعارف ... وكان، بين رواده، السياسي اللبناني والسفير الأجنبي والوجيه الفرنسي والإنجليزي والأميركي والأستاذ الجامعي وأهل الفن والاختصاص». (٩)

يضاف إلى ذلك أن هؤلاء درسوا الفن دراسات أكاديمية متكاملة في العديد من أكademias الرسم العالمية. وقد ربّطوا بين هذه الأكademias ولبنان سوءاً عبر استمرارية الاتصال أو من خلال إيفاد عدد من دارسي الفن اللبنانيين إليها. لكن الأهم من ذلك كله هو أن هذا المربع الذهبي، وأكثر من غيره ممّن سبقه أو جايهه، أدخل تقليداً ثقافياً جديداً على الوسط الثقافي اللبناني، ألا وهو «المعرض» الفني الذي صار مناسبة تتطلع فيها مختلف

التصويري تقوم على مقدرة فذّة في التلوين المباشر والواثق من النتائج.

الانتباعية اللبنانيّة المتجلّية عبر الألوان المائيّة تعزّز أيضًا بالتلويّن الشاعري بمادة الباستيل، إذ صارت الألوان هي التعبير عن تماسك السطح التصويري وعن قدر من الغنائيّة الشاعرية في تجليّات الشكل الطالع من بؤرة النور والمشعّ على مساحة العتمة.

يضاف إلى ذلك أنّها انتباعية محلّية ترتكز على شقين أساسيين، أولهما الطبيعة اللبنانيّة المتغيّرة والمتحرّكة وفقاً للفصول والمواعِق، ثانيهما ما الرؤيا الأدبية الاستلهامية للموضوع الغنائي، الأمر الذي جعل أكثر من باحث يربط بين المرحلة الغنائيّة من عمر الأدب والشعر اللبناني وبين بروز هذا التيار المتأثر أصلًاً بمعطيات مدرسة باريس التي كانت تعيش مجد الانتباعية.

ويبرّز على هذا الصعيد المثلث المؤلّف من الجميل - فروخ - أنسى، علماً بأنّ الكثير من الفنانين مارسوا الانتباعية، وإن بدرجات مختلفة من الاحتراق، نذكر

النور الذي تتلقّاه. «إن القيم اللونية ليست كما يراها الكلاسيكيون ثابتة... بل تتبدل مع تبدل الضوء... وإن الألوان ليست من خواص الأشياء .. ولا وجود للألوان الذاتية ...» (٢١)

فالمنذهب الانتباعي اللبناني، كما نستطيع أن نطالعه بصرياً وحسّياً، ينطلق أساساً من مبدأ الخروج من المحترف إلى الطبيعة، وممارسة الرسم كحالة انفعال بالطبيعة المحيطة والمؤثرة في اللحظة ذاتها على جميع حواس الفنان. وهذا الخروج تطلّب مفهوماً جديداً للأداء التصويري من جهة، وللناظرة المتجددّة للطبيعة اللبنانيّة ذاتها. فالأداء التصويري سوف ينهض الآن، وفي جانب منه على الألوان المائيّة، الأكواريل، وهي ذات خصائص تميّزها عن كافة الألوان الأخرى المستعملة داخل المحترف، وبالاخص المستعملة داخل المحترف، وبالاخص الزيتية منها، لأنّها يمكن أن تلعب دورها الشفاف في الإضاءة الداخلية، إضافة إلى خواص تشرب الورق لها، مما يجعل من حدود الشكل حالة ذوبان في الخافية اللونيّة الأخرى، ناهيك عن كون حالة الإنشاء

جيل من الانتباعيين

تأخر ظهور الحركة الانتباعية في الفن اللبناني قياساً إلى الرديف الأوروبي الذي ظهر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. لكن ذلك لا يعني عدم وجود روّى انتباعية لدى العديد من المختزمين الذين عاشوا بين الجيلين. بيد أن المفهوم الانتباعي اللبناني يقوم على خصائص تختلف في بعض التفاصيل عن ذلك المفهوم الأوروبي القائم على قاعدتي الخروج عن النظم التصويرية السابقة والمعارف عليها، ثم توجيه انتباه الفنان صوب كل ما هو شفاف ومتغير في الطبيعة، مع التركيز على كون الألوان تتحدد قيمها بواسطة

وفرانكو مانيتي (١٨٩٩ - ١٩٦٤) وأولغا ليمانسكي (١٩٠٢ - ١٩٨٨).

منهم توفيق البابا (١٩٥٨ - ١٨٨٩) وسعدي سينوي (١٩٨٧ - ١٩٠٢) ومكاروف فاضل (١٩٤٥ - ١٩١٠)، بالإضافة ومارون طنب (١٩١٢ - ١٩٨١)، إلى عدد من الأجانب الذين استوطنوا لبنان، أمثال جورج سير (١٩٦٤ - ١٨٨١) وبوريس نوفيكوف (١٩٦٦ - ١٨٨٨)

المتحرك للتجريد الوعي، فيما سنرى بأن تجربة رشيد وهبي، رغم ركونها إلى نمط من التحولات البطيئة، إلا أنها مثلت مرحلة من مراحل الوصول بين جيلين لكونها أضافت تعبيرية على الغنائية السائدة في الفن اللبناني.

بوابة الحداثة ومسارات الوعي

هناك رعيل أساسى من الفنانين الذين سبقو رعيل الحداثة المبكر يعتبر البوابة الأولى التي دلفت منها حركة التشكيل اللبناني صوب المفاهيم الحداثوية التي أخرجت الفن اللبناني من غنائية لم يعد استمرارها ملائماً للزمن السريع التحول والشامل الكلى الذي يستطيع أن يعصر الجميع بين فكيّ كماشته الهائلة. إنهم دون أدنى شك يتمثّلون بلوحة صليباً الدوّيهي التجريديّة القائمة على وعي بالمعنى البنيّي للحقول اللونية، والمحتوى

مرحلة الحداثة

وأفرازات الأكاديمية

في لبنان

الجامعة الأمريكية منذ إنشاء كلية الفنون الجميلة فيها سنة ١٩٥٤ على درجة من الأهمية. فمع مجيء أساتذة أمريكيين من خريجي مدرسة شيكاغو للفنون، أمثال مارييت شارلتون وجورج بيور، تعرّف اللبنانيون على منهج في التعليم الأكاديمي مختلف ومغاير عن المنهج الأوروبي، وخصوصاً الفرنسي، الذي اعتادوا عليه. ففتحت دروس الفن للانتساب أمام الجميع وطرح مفاهيم جديدة للعمل الفني أكثر تحرّراً وحداثة، مما ترك أثراً حتمياً على تطوير الحياة الفنية في لبنان.

إلى جانب دور المؤسسات الجامعية، لعبت الدولة دوراً بارزاً عبر وزارة التربية الوطنية، عندما أنشأت دائرة الفنون الجميلة سنة ١٩٥٣ (في إطار مصلحة الشؤون الثقافية والفنون الجميلة). إذ قامت هذه الدائرة منذ ١٩٥٤:

١- باقامة معرضي الربيع والخريف في قصر الأونيسكو، وما رافق هذين المعارض السنويين، اللذين كان يشترك فيما كافه الفنانين اللبنانيين والأجانب المقيمين في لبنان، من منح جوائز مالية كبرى

للفنون الجميلة (الألب)، وهي التي أسسها ألكسي بطرس ابتداء من سنة ١٩٣٧، سنجد بأن الجيل الأول الذي بدأ بدرس الفنون منذ العام ١٩٤٦ سوف يعيش جوًّا دراسياً متكاملاً يتعلّم فيه تقنيات الرسم والتشكيل، حاملاً استعداده لإكمال دراسته العليا أو التخصصية في جامعات أوروبا، لاسيما بعد أن تبنت الدولة كافة النتائج والمسؤوليات الأكاديمية التي أفرزتها (الألب) خلال المراحل الأولى التي أعقبت الاستقلال. ندرك من ذلك أن فرع الفنون الذي تأسس رسمياً عام ١٩٤٣ في الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة، والذي أوكلت رئاسته والإشراف عليه للفنان قيسر الجميل، سوف يفعل فعله في بعث وتشييط حركة فنية لبنانية بدأت أولى ثمراتها تتضح وتصير صالحة للقطاف مع العام ١٩٤٩، حين عاد بعض من خريجي (الألب) من باريس إلى لبنان ليأخذوا مكانهم في المعرك الفني، أو في داخل الأكاديمية اللبنانية ذاتها.

إلى جانب الثقل الأكاديمي الأساسي الذي مثلته (الألب)، كان الدور الذي لعبته

شكلت مرحلة الاستقلال اللبناني عام ١٩٤٣ منعطفاً مصرياً وهاماً على كافة المستويات والمفاهيم، وذلك رغم أن المؤسسات التي تكونت منها الدولة كانت عموماً قائمة في البعض الضوري منها. إلا أن تبني الدولة اللبنانية لهذا البعض رسمياً مفاهيم إدارية وتربوية أفرزت إيجابيات تبلورت في السنوات القليلة التي أعقبت عام ١٩٤٣. فإذا أخذنا حسراً الأكاديمية اللبنانية

٤- بإعطاء المنح الدراسية للتخصص الفني العالي في الخارج والسعى لدى السفارات الأجنبية لإعطاء مثل هذه المنح للموهوبين.
٥- بإصدار أول كتابين عن الفن اللبناني وبإشراف وسائل الإعلام في الحركة الفنية.
٦- بالسعى إلى إنشاء معهد الفنون الجميلة في إطار الجامعة اللبنانية. وقد أنشأ هذا المعهد سنة ١٩٦٤ وكان له دور

٣- بتبادل المعارض الفنية مع مختلف عواصم الفن. وقد شهد لبنان في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين نتاج الفنانين الفرنسيين والإيطاليين والأميركيين والتشيكيين والجريبيين والسوفيات والبولنديين المعاصرين وغيرهم من كبار الفنانين في الدول العربية.

للمتفوقين، وتوزيع مساعدات مالية لكافة المشتركين، وشراء أفضل الأعمال الفنية المعروضة لتكون نواة لمحفظتي، ودعوة نقاد الفن العالميين للاطلاع على مستوى النتاج الفني اللبناني والاحتراك المباشر بالفنانين.
٢- بإشراك الفنانين اللبنانيين في التظاهرات الفنية الكبرى في البلدان العربية والأوروبية والأميركية وغيرها.

كبير في النهضة الفنية اللبنانيّة سواء لجهة إساح المجال أمام كافة المهووبين للتحصّص في الفن عبر استقطابه لكافة الطبقات الاجتماعيّة (كونه شبه مجاني) أم لجهة تأمّن مجالات عمل للفنانين الراغبين في ممارسة التدريس.

رعييل الاختبارية والتنوع

اذ سقطت قدسيّة المادة الأحاديّة وصارت اللوحة اللبنانيّة جزءاً من المعرفة التقنيّة الواسعة التي يفترض وجودها لدى كل فنان بوصفه باحثاً ذكيّاً.

واللوحة اللبنانيّة التي جربت، عبر رعيل الاختباريّة النشيط، كافة الإيقاعات سوف تتتبّع عبر هذا الجيل إلى قضيّة الموروث المحليّ والعربي والشرقي، لتعيد تأسيسه ثانية عبر ضوء تفسير تجريدي جديد، ينطلق من المعطى الحروفيّ، أو الريازي، أو الإشاري.

أما الدور التأسيسي في الصرح الثقافي، فقد صارت اللوحة واجهته البصريّة. ودخلت اللوحة عبر الدراسات النقدية أو التحليليّة التي بدأت تتکاثر عنها في الصحف والمجلات اللبنانيّة ضمن الهاشم الثقافياليّ اليومي السائد، حتى أن المعرض لم يعد استعراضاً محايضاً للأعمال الفنية، بل مقاربة إبداعيّة بين ما هو قائم في لبنان وما يجب أن يقوم على ضوء النتاجات السائدة عالمياً.

لقد أطلّت اللوحة اللبنانيّة على العالم الخارجي عبر المشاركات الموسمية في

الاكاديمية في لبنان والعالم، وبدأ يسعى للإجابة عن أسئلة مصيرية كثيرة، ربما أبرزها قضيّة الترابط ما بين الفن والأدب. فتجد في الكثير من الاتجاهات السائدة في الفن اللبناني تلك النزعة البلاغيّة الثقافية، التي حولت اللوحة إلى صدى بصري لكل ما هو سائد من أفكار ثوريّة أو مضادة أو حتى عبّشية. فالزمن الذي مرّت به حركة الفن اللبناني بعد الحرب العالميّة الثانية وخلال عقدي الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين كان يتسم بأمرتين أساسين:

اقترابه من الإيقاع الأوروبي السائد في عواصم الفنون الكبّرى مثل باريس وروما ولندن ومدريد، وتلاحمه مع النزاعات الثقافية السائدة في الشعر والمسرح والرواية. إذ بقدر ما كانت تيارات الشعر السوريالي أو التجريدي تتفشى، كانت اللوحة تصير الصدى لذلك العالم الشعري المتحرّر. وبقدر ما كان المسرح يذهب صوب التجربة ويتجاوز اللغة الدرامية المألوفة، كانت اللوحة تذهب صوب الاختبارية وتفجر طاقتها التعبيريّة لونياً أو تأليفيّاً. نحن نقف حال لوحة منفذة بشتى المواد،

نحن إنّاء رعييل بدأ يعي زمانه الفني وحضوره الإبداعي داخل الوطن. وهذا أمر سوف يؤدي إلى بلورة التيارات الأساسية لفنون هذا الجيل. فقد اتجه البعض في صياغة لوحة تستمد مقومات الحداثة من الأصداء الأوروبيّة المطعّمة بالمؤثرات المحليّة، وأتجه البعض الآخر إلى تطوير لوحة لبنانية وخلق أقانيم جديدة لها. فمع الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين، بدأ الفن التشكيلي اللبناني يتحول إلى ظاهرة اختباريّة، حيث يطرح النتاج الفني عبر جيل جديد أنجز دراساته

المفاهيم، وفي أساليب الإنتاج، بل وحتى في عمق ثقافة الفنان، حيث تشكّل هذه الثقافة الخلفية الأساسية للعمل الفني اللبناني.

من الفنانين اللبنانيين للعرض في العالم العربي وفي العالم كله. وقد شكلّ عقداً الخمسينيّات والستينيّات تحولاً نوعياً في

العديد من البيانات العالميّة، ومن خلال المعارض الخارجية والمعارض الداخليّة أيضاً، بل وحتى من خلال انتقال العديد

جيل الحرب ... لوحة الحرب

وشارعها، فكأنما إزاء تركيبة مستجدة لمدينة أخرى خلقتها الحقيقة الصدامية ورسمها الواقع الانشطاري الذي يعيشه الوطن. ولم تتوقف آثار الحرب المباشرة على الساحة والشارع والعمارة والنصب بل طاولت المحترف اللبناني ذاته، كما أدت إلى تدمير ذلك المخزون الثقافي والتوثيقي الهائل. فلم تسلم المكتبة الوطنية، ولا معهد الفنون، ولا قصر الأونيسكو ولا المتحف الوطني، كما لم تسلم محترفات العديد من الفنانين، ناهيك عن أرواحهم وحياتهم، حيث اغتيل البعض منهم، إما بفعل القذائف العشوائية، أو بفعل قتلة الحواجز الطائفية.

ضمن هذا الجو المفعم بانتفاء أية قيمة إنسانية تأسيسية للفن، تخرج جيل من الفنانين اللبنانيين من الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة ومن معهد الفنون التابع للجامعة اللبنانية وبعض المعاهد الأخرى، ودخل معرك الحياة اليومية للإبداع الفني، متورطاً في مواقف متباعدة حيال حرب داخلية مدمرة أدت إلى فرز مناطقي وطائفي، كما أدت إلى تدمير الكثير من

معالم لبنان الخالدة وقضت على فكرة المسكونة الراسخة في بيروت. ولهذا فإن عدداً من الفنانين اللبنانيين الذين تبيّنوا خطورة هذه الحرب، وأثروا السلبي على المدينة والإنسان، كانوا من أوائل الذين طرحوا موضوع الحرب والفن. داعين الفنان اللبناني إلى لعب دوره المضاد لدوره العنف التي تجري على أرض الوطن. فأكثر من عشرين لقاء ما بين أوائل عام ١٩٧٦ ونهاية حرب السنين ١٩٧٧ كانت قد أقيمت في بيروت والمناطق. وقد أسهم فيها العديد من الفنانين، كما نقلت تصريحها العديد من الصحف والمجلات وتناولتها منابر عدّة، وقد بيت جميع هذه التدوّيات الحقائق التالية:

أولاً: إن الضحية الأولى والأخيرة في هذه الحرب هو الإنسان اللبناني بكل ما يحمله من يقين بمدينته ووطنه ومستقبله. وإن الحرب قد أدت إلى انفصال تدميري بين اللبناني وكل مكان يتوق إليه. ثانياً: إن تدمير المدينة وبخاصة بيروت ومعالمها الأساسية الراسخة هو تدمير لثقافة موروثة سواء على صعيد العمارة أو

لم تكن الحرب التي دارت على أرض لبنان منذ العام ١٩٧٥ حتى مطلع التسعينيات تقريباً حدثاً اعتيادياً أو بسيطاً، بل كانت تحمل ذلك الطابع الاستثنائي التغييري والقسري في كل انعطافاتها. فهي، كحدث عنيف، دمرت تلك الخواص التقليدية لطابع المكان اللبناني الذي امتاز بقدر من الثبات والرسوخ. فكان لا بد لها من أن تؤثّر أولاً على الفنون المكانية، وبمعنى أدق، أن تفرض على تلك القيم المعيشة للمدينة، لاسيما على صعيد عماراتها ونصبها

على حقيقة بحثية هامة وخطيرة، قوامها أن الفنان في هذا الرعيل أضخم مما بالاستقلالية والثقة، وأنه بات يلعب دور المؤسس بالقدر الذي يمثل دوره كفنان مميز. في زمن اضطراري ومميز.

ولكن ما الذي يميز إيقاعات هذا الجيل؟! للإجابة عن مثل هذا السؤال، نذهب صوب الفكرة المركزية للعمل الفني، حيث نكتشف غياب الفكرة الواحدة وتقسيخها إلى أفكار أو بئر عديدة، تؤدي بمجموعها صيغة من صيغ النظام السري الذي يحدد شخصية العمل. وبالتالي فإن هذه الفكرة ليست بعيدة عن المفهوم المعاصر الحديث للفن، والذي باتت تطرحه قوى ترى بأن اللوحة الحديثة هي نتاج الفكرة غير المحدودة والمادة المتعددة.

نحن أمام جيل أقام جسراً فكريًا بين إيقاعاته والعالم الخارجي، حيث بات يرى بأن العالم صار قرية كونية، والمساحة الفنية على سعتها صارت أصغر من طابع البريد. وأن قضية التمرد ليست مسألة شكلانية تطلق من صلب المدارس، بل هي خروج على كافة المدارس، وأصرار على اختراع الحالة الشخصية التي تحيز الغضب والتمرد على كل الاتجاهات السابقة.

بل للتمايز عن السابق. فهو يدرك أن ما قدّمه اللوحة السابقة من كشوفات إبداعية لم يكن سوى الصدى المتأخر للمدارس السائدة في العالم الخارجي، وأن العصر الذي يعيشه الجيل الجديد يفسح في المجال واسعاً أمام شتى الاجتهادات، بالقدر الذي يسمح باستخدام كافة المواد. من هنا رأينا كيف أن جيل ما بعد الحرب تقدّم مشحوناً بالقسوة وبالغضب. لم يقدم لوحة محابية، ولكن أيضاً ليست ملتيسة أو مقطوعة عن أزمة كبرى تتمثل هذه المرة بقضية العلاقة بين جيل الشباب اللبناني والعالم الخارجي.

ولكن هل هذه اللوحة أو العمل الفني المركب، أو المنحوتة ذات المواصفات المفاهيمية، هي موقف نقي من العالم المعيش؟ أم هي الصدى لصورة العالم الذي يحسّ به هذا الجيل؟

للاجابة عن مثل هذا السؤال لا بد من قراءات بصرية لأعمال الفنانين الشباب، الذين لا يبدون مسؤولين أو مضطربين لتقديم التفسيرات التي يسعى إليها المراقب، بل علينا نحن أن نقرأ بصرياً، ونعايش وجودنا، هذه الأعمال التي تتتنوع بقدر تنوع الاجتهادات والأسماء وتعددتها. وهنا نقف

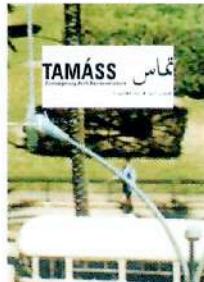
بعد أن وضعت الحرب اللبنانية أوزارها، واستعاد المجتمع اللبناني وحدته وحركته، نشطت الحركة الفنية اللبنانية بشكل جديد وغير مألوف، طارحة أعمالاً لفنانين لبنانيين شباب من جيل ما بعد الحرب، حيث قدم هذا الجيل لوحة أخرى مغايرة تقريباً للذى كان سائداً من قبل، ومتجاوزة كافة معطيات النتاج التشكيلي السابق. بالطبع لم يكن هذا الجيل يسعى للفرادة،

جيل الأسئلة والاجوبة المتباعدة: هذا الجيل المشحون بالغضب...

لذلك نتعامل مع بروز ظاهرة الفنون المفاهيمية في لبنان إنطلاقاً من دورها التأسيسي، حيث سنكتشف جيلاً من الفنانين الشباب بدأ يؤسس حقائق موضوعية أخرى لفنون تتلاءم كلية مع روح العصر، ومع فكرة التواصل الأكيد مع المفاهيم الجديدة للفن في أزمنة الاتصال. ولكن إلى ماذا يسعى الفنانون الجدد لكي يتحقق على ضوء المتغيرات الهائلة التي

الممارسات الحديثة للفن المعاصر في لبنان

إنها ليست موجة، بل هي مسار آخر وجديد. وإذا أردنا أن نعرف الفارق بين الموجة والمسار، وجب علينا أن نبحث في مسألتي الديمومة والتأسيس. فالموجة تكرار للمستحدث الملغى، فيما المسار هو طريق له مدخل ونهاية، ومسيرة لها غاية.



اللون»، وعلى الصعيد العالمي عبر معارض مخصصة للبنان أقيمت في مؤسسات رائدة كمؤسسة «تابييس» في برشلونة ومؤسسة «فييت دي فييت» في روتردام. والجدير بالذكر أنَّ مجلة براشوت العالمية، الأبرز في تغطية الممارسات الحديثة للفن المعاصر، خصَّشت عام ٢٠٠٢ عدداً كاملاً عن مدينة بيروت لما تتميز به ساحتها الفتية الحادثية من نشاط وإبداع.

الطيور المهاجرة. فنانو المهجـر

العلاقة بين اللبناني والغربة ليست طارئة، بل هي جزء من تاريخه وشخصيته. فهذا الحامل الأبدى لمصيره ووطنه غالباً ما يعيش في مهجره كياناً هاماً، وشخصيته لها وجودها الفاعل. وقد ينزع اللبناني في الأرض الأخرى، لكن رائحة الوطن تبقى معلقة في الجذور وصادعة مع النسخ لتمنح الشمار الجديدة نكهة اللبناني الموهوب. إن عدداً من الفنانين اللبنانيين يعيشون اليوم، وبشكل دائم، في الأميركيتين وكندا

بآخرى، فإنه يسهم في صياغة المفاهيم المطلوبة للفنون المفاهيمية التي يامكانها أن تكشف جميع إيقاعات الفن وتستخدمها، دون أن تبتعد عن روح العصر الذي نعيش فيه. إذا نحن أمام رعيل من الفنانين الشباب الذين أصرُوا على جعل الزمن متمنلاً بالحدث نقطة ارتکاز العمل الفني الذي يستهدف بناء عمارة أكيدة، يتراكم فيها الفن وكافة معطيات العصر، متمنلاً بأحداثه وابتكاراته وعوالمه الافتراضية التي صارت جزءاً من الحقيقة. فالمشكلة لم تعد تتعلق بالنظر، بل بالإحساس التام بالفن مكاناً وزماناً.

ومن أبرز الأسماء العاملة في هذا المضمار: عماد عيسى ووليد صادق وطوني شكر وريتا عون وبلال خبيز ووليد رعد ومروان رشماوي ونادين توما وجاكورستكيان وأنيتا توتيكيان وناجي زهار وخليل جريج وجوانا حجي وتوما أكرم زعترى وربيع مروة وجلال توفيق ولينا جريج. برع هذا الاتجاه مع بداية التسعينيات من القرن العشرين ونجح في إثبات نفسه على الساحة المحلية عبر مشاركات نذكر منها مهرجان أيلول ونشاطات جمعية «أشكال

تسارع من وتيرة العالم على كافة الأصعدة؟ هناك من يسعى إلى تثبيت معادلة فكرية فلسفية في الفن، وهناك من يسعى بالمقابل إلى الكشف عن الحقيقة الكامنة وراء المظاهر، وخلف مادتها. لكن في النتيجة، سنكون أمام معادلة، قوامها الفن، هي تكريس لحقيقة حياتية عايشها الناس، وافتراض الفنانون وجوب معايشتها. الاستخدام الأساسي لهذا الاتجاه ينبع من الأفكار المجسدّة تركيباً أو فيديو في الغالب، حيث يتحوّل العمل الفني في النهاية إلى تحليل فكري للحالة التعبيرية، حيث يسعى الفنان هنا، وبالتفاف ذكي، أن يحقق بصرياً ما نجح الكتاب والمفكرون في تحويله إلى كلام.

فنحن أمام فنان يختزل الزمن الفني في زاوية أدعُّ أنها الزمن بكلّيته، وأن الباقي هو ذلك الفائض القابل للتقشير كي نصل إلى اللب. وللب هنا هو الحقيقة في زمن غيابها القاتل. لذلك اخترع هؤلاء بوابة السؤال الافتراضي الذي يبرهن على وجود الحقيقة، شريطة أن تثبت هذه الحقيقة من الفن الذي هو الجانب الأكثر صفاء في الوجود.

ولمجرد أن يركب الفنان النتائج بصيغة أو

وجوزيف شحادة وخليل شعبان في كندا، وناظم إيراني في أستراليا وصلاح صولي في ألمانيا وخالد رمضان في الدانمارك ومنى حاطوم في بريطانيا، وإيلي ناكوزي وجهايد أبو سليمان في هولندا، بالإضافة إلى العديد من فتاني الجيل الثاني والثالث في المهجـر، خصوصاً في أميركا الجنوبيـة.

وصولانج طرزى وجوزيف حرب وإيلي بورجـلة والياس ديب وميراي حنين في فرنسا ونبيل نحاس وشوقى فرن وإيتيل عدنان وهىكات كالان ومنير عيد وعادل الصغير وسمية سماحة وعفاف زريق وجنان مكي باشو وإيدا علم الدين وسيمون فتـال ووحيد نحلة وفريـد حداد وسـيـتا مانوكـيان في الولايات المتحدة الأميركيـة وأسعد شحادة ونوريـكـيان وشارـتـ

الفن الفطري في لبنان

تمتاز هي الأخرى بخاصية التصادم الحار، حتى لكان ما يسعى إليه الرسام هو أن يصبح باللون، معلنًا عالمه المصور المرسوم كحقيقة بصرية جاهزة. يلغى الفنان الفطري فكرة «البرسبكتيف» أو الرئالية والمنظور عن الصورة، بالإضافة إلى إلغاء العناصر التشريحية الدقيقة، فكل ما يراه هو ذلك العالم المسطح الجاهز للمحاكاة. هكذا كانت لوحة خليل زغيب التي تنتهي إلى الفن الفطري المباشر.

أما صوفiene يراميان المولودة سنة ۱۹۱۵ في أنقرة المتوفية سنة ۱۹۸۵، فإن لوحاتها تتخطى على نظرة ساذجة للمنظور الذي ترسمه بعدين أساسين، مع وجود عناصر أنسية كثيرة فاقدة للنسب. لكنها، وضمن حضورها في المسطح التصويري، تحيل اللوحة إلى حدث مكاني يروي خصوصيته التامة. هنا في لوحة صوفiene يراميان نقف أمام نوع من الفن البدائي، وهناك فارق بين الفن الفطري والفن البدائي، إذ الأول هو تصوير لعناصر الطبيعة بشكل تفصيلي لكن إدخالها ضمن النظام التصويري

في أقصى المناطق والقرى الجبلية والجردية، إذ أنها لو بحثنا وخصصنا إمكانات جيدة للبحث عن هذه الفنون، لوجدناها في أكثر من مظهر إبداعي، وليس على مستوى الصورة فقط.

هناك عدد كبير من رسامي الأفاريز، الذين لا تزال رسومهم موجودة في أكثر من قصر أثري: قصر آل جنبلاط في المختارة، قصر السعد في الطيبة، قصور عمشيت، بعض قصور بيروت (۲۱) التي احتفظت بالنقوش والرسوم التي نفذها مصوروون فطريون. لكنَّ الفن الفطري المرسوم على مسطح تصويري سوف يظهر للعديد من النقاد والمتبعين للحركة الفنية اللبنانية، عبر نماذج قليلة وهامة، وربما كان في مقدمتها خليل زغيب، المولود سنة ۱۹۱۱ والمتوفى سنة ۱۹۷۵. لقد تعلم الرسم على ذاته، وهو الحلاق الذي ارتأى أن يحمل دكانه الصغير بما يلقي من أشياء وعوالم تلقائية. فكانت لوحته المؤسسة على بعدين اثنين تنم عن نظام تصويري مباشر وبسيط يصرّ الفنان على تدوينه وتنسيقه لوانيا، بحيث أن الألوان المباشرة هذه كانت

تبعد مساحة الفن الفطري في لبنان أضيق من بقية المساحات التي تلحوظها في العديد من الدول العربية، وربما السبب يعود إلى تدني نسبة الأمية التعليمية، وأن لبنان شهد منذ قرون عديدة نهضات تعليمية في شتى الاتجاهات، إضافة إلى الدور التعليمي الذي لعبته الإرساليات المتنوعة في هذه البقعة بالذات.

ولكن نخطئ إذا ربطنا بشكل تلقائي بين التعليم وعدم انتشار الفنون الفطرية. فهذه الفنون رغم كل شيء موجودة وقائمة

لللوحة يقوم على نظرية غير أكاديمية وببساطة، فيما الفن البدائي سيبعد عديم الالتزام بالمعايير التصويرية للعناصر مع السعي إلى توزيعها بما يوحي بالنظام البصري. ولهذا يجب أن نفرق بين الفطري والبدائي لنصل إلى أن العديد من الفنانين الذين لم يصل اليهم البحث النقدي في لبنان هم من أولئك الذين تعلّموا على ذواتهم وأنتجوا أعمالاً فطرية. وهناك نتاجات نحتية فطرية وحكايات أو صياغات فطرية إضافة إلى العديد من الخزافين الفطريين الذين تتغلب لديهم الحرفة على المهارة.

الفن الفطري في لبنان لم يدرس وهو موجود كحقيقة. لكنه ليس كتيار كما هو الأمر في العديد من الأقطار العربية، في شمال أفريقيا والسودان واليمن وحتى لدى بعض نواحي الريف السوري.

النحت في لبنان من الضرورة الحياتية إلى الضرورة الجمالية

أزمنة النحت الرقشي في العصر المملوكي والعثماني الذي امتد إلى سنة ١٩١٥. ولكن الذي يهمّنا هنا ليس تلك الدراسة التاريخية التوثيقية لتاريخ النحت، بل بحث مواصفاته الأساسية لكي نكتشف فيما بعد أبعاده الجمالية بالقدر الذي اكتشفنا فيه أبعاده الحضارية.

أولاً: ان النحت اللبناني ارتبط تاريخياً بتنوع الحجارة وتوفّرها في بلد تشكّل الجبال بمختلف تكويناتها الجزء الأكبر منه.

ثانياً: إذا كانت الحجارة هي التي شكّلت الوحدة البنائية التي ساعدت على تطوير العمارة اللبنانية، وبالتالي أدت إلى نشوء المدينة وتتوّعها، فإن ترافقاً ضرورياً سيقوم بين العمارة والمنحوتة وذلك بفعل الضروريات الدينية والاجتماعية لهذا النحت في صلب بنية العلاقات المدنية القائمة.

ثالثاً: لبنان هو المجاور الحقيقي لحضاراتين كبيرتين قاما على الثقافة النحتية، ولعب النحت دوره الديني والسياسي والمعماري في نشأتهمما، لذلك كان لا بد من أن يقتبس من جناحي الحضارة الشرقية والغربية الشيء الكثير.

كانت تقوم بين الأمم والقوى الطاغية. وبما أن النحت كان مظهراً من مظاهر نمو الحضارة بأشكالها العمارية والدينية وتطورها، لذلك فإنه كضرورة حياتية سوف يتواجد بشتى المظاهر الوظائفية وبمختلف الغايات والاحتياجات التي أنزلته منزلة أساسية وجعلته معلماً هاماً من معالم كينونتها الحضارية. إن المظهر النحتي هو مظهر الأمة السامية الراسخة التي نجحت في ترسير وجودها المدني والإنساني، لذلك فإننا نستطيع أن نتعقب تطور النحت في تاريخ لبنان ابتداءً من حقب ما قبل التاريخ، حيث المنحوتات المصغرة التي وجدت في منطقة نبع المغاراة سنة ١٩٩٠ (٢٢) وأشارت إلى معرفة لبنانية بالنحت تعود إلى أزمنة سحيقة جداً. والسبب في ذلك كون لبنان منطقة صخرية لا بدّ لحجارته من أن تغري الكائن البشري الساكن في كهوفه، أو على حواليه وديانه. وقد برز هذا الأمر في العصور اللاحقة كالعصر البرونزي والحديدي إلى العصور الفرعونية والإغريقية والرومانية والبيزنطية والصلابية، ثم بعد ذلك في



منحوتات هينيقية
جبيل
برونز وذهب
القرن الخامس قبل الميلاد

القائمة على علاقات متطرفة ما بين الكتلة النحتية وفضائها.

لقد نشطت في الآونة الأخيرة حركة سمبوزيومات النحت انطلاقاً من راشانا ضياعة البصاصة، وعالیه وغيرها. وقد أدى هذا الحضور النحتي المكثف إلى حضور العديد من الفنانين العرب والعالميين، الأمر الذي أدى إلى مزيد من تفاعل النحات اللبناني مع حركة النحت العالمية والى تنشيط النحت في لبنان . بل إلى تحول موقع السمبوزيومات إلى محترفات نحت دائمة.



معبد جوبيتر

قلعة بعلبك

إفريز نحتي

القرن الثاني للميلاد

من أقطاب الكنيسة، وأن الفنون الدينية كانت تتباور تحتياً في أحلى مظاهر تجلياتها الإيحائية.

ثامناً : لقد تأسّس النحت اللبناني الحديث على مفاهيم أكاديمية اكتسبها الرعيل الذي درس النحت في محترفات روما وباريis، لكنَّ التأسيس الحقيقي للشخصية النحتية سوف يبدأ في لبنان بعد العودة من المهجر، إذ أن مرحلة التفاعل والانفعال تلعب دورها في خلق الاتجاه الأساسي الذي يرتكز إليه النحات. ولهذا سنرى أن أصولية يوسف الحويك المعجونة بهذا القدر الكبير من الشاعرية والفنانية سوف تتحول عند ممثل الرعيل اللاحق ميشال بصبوص إلى لغة تجريدية رمزية تشتمل على الأفكار غير المباشرة، وتستجلّي اللغة النحتية الحديثة التي توصل النحت مع تيارات الحداثة السائدة في العالم الغربي.

ندخل مع هذه المفاهيم النحتية الجديدة، والتي طرقت أبواب الحداثة في شتى تأويلاتها، إلى مرحلة هامة من مراحل النحت اللبناني ابتدعت مفصلياً عن الإيقاعات الأكاديمية السائدة عند البعض، كما ذهبت بعيداً صوب التفسيرات الجريئة

رابعاً : إن التأثير سوف يخلق نوعاً من الخصوصية مع الزمن. إذ تميّز النحت اللبناني في المرحلة الفينيقية والكنعانية المتأخرة بشخصية شبه مستقلة عزّزت طابعه وبصماته بصماتها ذات التفسير الجمالي الخاص.

خامساً : حتى خلال العصور الرومانية، ورغم التأثير الثقلاني والقانوني على مستوى المعاملات والعلاقات بما كانت تملكه روما من قوانين وثوابت، نجد أن العمارة والنحت في لبنان أفرزتا بعضاً من الشخصية المستقلة تمثلت في خاصّتين: الفخامة والتفاصيل الإضافية، مع التركيز على النحت النافر أكثر من الغائز.

سادساً : هناك مرحلة من مراحل النحت التجريدي الذي أنتج في لبنان - خصوصاً طرابلس - وهو عدد متنوع من النقوش والحرف الحروفي الكتابي الإسلامي زمن الحقبة المملوكية والعثمانية.

سابعاً : لا بدّ من الإشارة إلى الدور الذي لعبته الكنيسة الكاثوليكية المارونية في إرسال المهووبين إلى روما وبلجيكا وفرنسا لتعلم النحت والرسم، علمًا بأن النحت بالذات كان هو الهاجس الغالب لدى العديد

الهائلة من حيث الأفران المدروسة الحرارة والألوان المستخرجة من الأملال والأوكسيدات المعروفة بتفاعلاتها الكيميائية، حيث لم تعد حالة التلوين تخضع لمصادفات الشواء أو لعمقية الكثافة، بل أصبحت دراسة معلومة النتائج والمعطيات.

لقد عرف الفن المعاصر في لبنان عدداً من الخزافين الماهرين الذين طوروا وارتقاوا بفن الخزف إلى مستويات عليا، إنما تجدر الإشارة هنا أن فن الخزف ما زال يمارس في لبنان على نطاق ضيق وقد أهميته من حيث كونه تارياً خلياً الفن الأكثر انتشاراً وتطوراً.

أولاً: الجذور التاريخية لصناعة الفخار بوصفه حاجة إنسانية وعمانية قبل أن يكون حاجة ذوقية. وهذا معناه البحث في الدور التأسيسي للحياة المدنية لهذه المادة التي اكتشف الإنسان أهميتها بفعل حالة التصلب المجيء لمادة الطين وهي تفاعل مع الحرارة وتماسك كلما ازداد التفاعل وتطور.

ثانياً: إن صناعة الخزف منوطه بتوفّر الحقول الطينية في المناطق التي شهدت تطورها الحضاري دوراً متزايداً للمادة الفخارية في تأسيس عمارتها أو في تطوير

وسائل الاستعمال الإنساني لها. لذلك سنلاحظ أن صناعة الفخار تطورت كلما

توفر الطين النقي الصالح للعجن وال Shawa.

ثالثاً: لقد مررت صناعة الخزف بعصور مختلفة منذ أن كان يشوى بالشمس بعد خلطه بالقش إلى مراحل نحته وزخرفته في صناعة النذور والقرابين والآلهة، وقد بلغت مع ما يعرف اليوم بالآلهة الفنية البحريّة في حوالي القرن الخامس قبل الميلاد درجة متقدمة جداً من الفن والتوازن والجمال.

رابعاً: يتميز الخزف المعاصر بالتقنيات

الخزف اللبناني... غواية الطين والنار

من المتفق عليه تاريخياً أن منطقة الشرق الأوسط هي من أكثر المناطق خصباً بمادة الطين، وأن الإنسان القديم في هذه المنطقة تعرف إلى الأهمية الحياتية للطين منذ أزمنة سحيقة وتعلم كيفية استخدامها عبر شبابها التصبح مادة آجرية شديدة التماسك. وقد عثرت بعثات التنقيب على الكثير من الآثار الخزفية وبقايا الأفران في كافة المناطق اللبنانية.

إن دراسة موضوعية للخزف لا بد وأن تأخذ بالاعتبار عدة أمور أساسية هي: