المحاضرة الثانية — الفن الصيني

# بنيون الفنان

## بين التصوير والشعر

للدكتور احمد زكي الوشادي

(١)

بلغت حماسةُ بنيون الغايةَ من الاندماج الأدبي في محاضرته الثانية واسترعى اعجابَ المستمعين الى درجةٍ جعلت أحدَ أدباء الانجليز يقول لي مداعباً « إنّ بنيون يتحمّس للفنّ الشرقي وللفنّ الصيني خاصةً تحمّسَ صفوةِ ابنائهِ المتقدّمين حتى كاد تفوّقهُ له يحيله صينيًّا في سماته ! »

استهلّ بنيون هذه المحاضرة بأسلوب درامي فقال: في سنة ١٢٩٥ بلغ وطنَه (البندقية) سائحٌ من الشرق ، وكان قد تغيّب في صميم آسيا مدّى ستّ وعشرين سنة قضى معظمها في الصين في خدمة الفاتح المغولي كوبلا خان . وكان هذا السائح ماركو بولو ، وقد استُقبل في وطنه بارتياب اولاً ثم بتهليل العجب والدهشة . وقد تزعّم بعد ذلك بقليل إحدى السفن في معركة بين البندقيين والجنويين انتهت بأسره ، فلما كان في السجن أملى بياناً عن رحلاته وهو المشهور الآن باسم (كتاب ماركو بولو — The Book of Marco Polo) وكان هذا الكتاب الذي اثار احلام كولومبوس ليلاً ونهاراً وألهبهُ بخواطر الوصول الى الجُزر الهندية عن طريق المحيط الغربي — كان هذا الكتاب اول كشفٍ عن الصين والصينيين لاوربا

كان الرومانيون في عهد الامبراطورية يستوردون الحرير الصيني ، ولكنهم لم يعرفوا عن أهل الصين الاّ ما نقلتهُ الروايةُ عن انهم شعبٌ ظريفٌ عجيبٌ في الجانب الاقصى من آسيا . ولكن ماركو بولو كان مبعوث سيده الى جميع انحاء الامبراطورية الصينية ، وهو بفضل ذلك يضمّن كتابه أدقّ التفاصيل عن كلّ ما شاهد وقد كان مشاهداً اريباً

وكانت مدينة هانج شو عاصمة الصين حينئذٍ في مبدإ انحطاطها لمّا رآها ماركو بولو ، ولكنها مع ذلك خطفت بصره وأذهلتهُ ! وهو الذي عرف البندقية والقسطنطينية يصف هانج شو بأنها أجل وأنظم مدينة على الارض بمحيطها الفسيح وبجسورها الصخرية التي بلغت الألفين فوق قنواتها العديدة ، وبحماماتها العامة ذات الماء الساخن وقد بلغت الثلثمائة ، وبرجال شرطتها البارعين ، وبأسواقها الكثيرة الحافلة بشتى المحصولات من كلّ مقاطعة ، وبأمرائها التجار الذين كانوا يعيشون فاخمين كالملوك ،

وتلك الكائنات الانيقة الملائكية : روجاسم ! وكانت شواطئ البحيرة التي قامت عليها العاصمة مزدحمة بالقصور والمعابد والاديرة . وقد احتشدت في الماء القوارب والصنادل كما ازدحمت الطرقات بمواكب لا آخر لها من العربات

وما هو حال السكان في هذه المدينة العجيبة ؟ يحدثنا ماركو بولو انهم ما كانوا يحملون الأسلحة ولا يحتفظون بها في بيوتهم — وهذا هو المظهر الخارجي لحالة من المدنية الصادقة — وقد لاحظ بعثة خاصة أديهم محو الاجانب ورغبتهم في معاونتهم . فهذه هي جميع الامارات لا لحضارة عالية فقط بل لما نسميه عهداً «عصرياً» ، وفي الواقع وصف حديثاً أحد كتاب الفرنسيس ذلك العهد بأنهُ من فترات الانسانية الكاملة

(٢)

كان ذلك العهدُ الذي اقترض اثناء إقامة ماركو بولو في الصين عهدَ الدولة السُّنجيَّة . وسأتكلم بصفة خاصة عن الفن في ذلك العهد لان العبقرية الصينية عُبِّر عنها فيه كما يلوح لي أوثق التعبير . فأولاً يجب عليَّ ان اقول كلمةً عن النسبة الفنية للتصوير الصيني : فاعداد التصاوير الحائطية التي اندثرت جميعها تقريباً ( وإن كان عددٌ منها نُقِلَ اخيراً الى اوربا واميركا ، ويوجد نموذجٌ فاخرٌ منها في المتحف البريطاني ) نجد ان التصاوير الصينية منقوشةٌ عادة على الحرير أو بعضر اقلّ على الورق ، وتُستعمل لها الصبغات المائية أو الحبر . ولم يُستعمل التصوير الزيتي الاَّ بتأثير اليسوعيين ولكنهُ لم ينل حظوة لدى الصينيين

وقد أخذ المستر بنيون بعد هذا التمهيد يعرض ألواحه المختارة بالفانوس السحري تمثيلاً لخصائص الفن الصيني وتطوُّره . فوجَّه الانظار الى ان التصوير كان معدوداً فرعاً من الكتابة ، وكانت الحروف الصينية تكتب بالفرشاة ، وإجادة كتابتها كانت تستدعي مرانةً فائقةً و «استاذيةً» لم يظفر بمثلها الاَّ القليلون من المصورين الاوربيين

وكانت الصورةُ الاولى عبارة عن رسم خيزران نامٍ على صخرة وقد نُقشت في القرن الثالث عشر للميلاد . فوجَّه المحاضرُ الانظار الى الجمال في ضربات الفرشاة ، والى درجات التعبير والتظليل من أغمق السواد المصقول الى الاشهب الباهت الى السنجابي القبضي . وقد ذكر المحاضرُ انهُ كان يُطلب كثيراً الى النقَّاش الشاب على سبيل التمرُّن في استعمال الفرشاة ان يقلِّد بنقشه ظلَّ الخيزران في ضوء القمر على ستار ، وكان على النقاش ان يرسم ذلك من مخيلته

وكانت الصورة الثانية عبارة عن رسم تقليدي الموضوع وهو مشهدُ القمر فوق الأمواج الصاخبة ، وقد ذكر المحاضر انهُ عرضها ليظهر وجهاً آخر من اوجه الفن الصيني ، خلافاً للمصورين الغربيين الذين قد يحاولون نقل المنظر الواقعي نجد ان المصوِّر الصيني عُني بالخصائص الجوهرية اكثر من عنايته بالمظاهر الخارجية للاشياء . ففي رسمه البحر ، كانت محاولتهُ موجَّهةً الى نقل حركة

الذهن الى المشاهد المصورة اي التفعيل النظمي ( الرِّدْم ) الذي خُلِقَتْ منهُ الأموج . وهذا ما يطابق النظرية الصينية في الفن ، فمنذ القرن السادس الميلادي عُرِفَتْ في الصين المقاييس الستة للحكم على اي عمل فني كما وضعها احد رواده ، فكانت نهاية البراعة الفنية تلك التي يهبُ وحيُها الحياة . وكان من المعترف به ان حركة الحياة إذا لم تعرقلها الظروف — رتيبةٌ ودمية ( منتظمة التفعيل او التوقيع ) ، وانَّ الواجب في العمل الفني الحقيقي ان يشمل الرِّدْمَ او التوقيع المثالي للحياة

وعرض المستر بنيون بعد ذلك عدداً من الصور المنسوبة الى الفنان كُوكاي تشي الذي عاش في القرن الرابع ، وكانت هذه الصور بمثابة رسوم شرحت بها رسالة وجيزة أُلِّفَتْ في القرن الثالث بعنوان ( تنبيهات قهرمانة القصر ) ، والدفتر الحاوي هذه الصور محفوظ بالمتحف البريطاني . ونحن نلحظ في صورة هذه القهرمانة او المربية ذلك الثبات المنسجم الذي ينتسب الى المدنية الصينية والذي يُعبِّر عنهُ كونفشيوس بقوله : « اعتمد في الحكم على التعليم والآداب الرضية اكثر من الاعتماد على القوانين والعقوبات . واذا وجدت كلمة يمكن ان تهدينا عمليًّا أثناء حياتنا فلعلها ( الاحسان ) » . كان كونفشيوس يبشر بدين الفرد في كل شيء الى المجتمع والدولة . وقد خلت تعاليم لاوتزو Lao-tzu في ذلك القرن الرابع نفوساً كثيرة . ومعروف في السياسة العصرية تياران فكريان متعارضان : فلسفة الفكر الذي يعتبر النظام اثمن شيء في الدنيا ، وثمة الفكر الآخر الذي يعتبر الحرية أغلى شيء ، ولكن أتباع لاوتزو كانوا يطبقون نوعاً من المقاومة السلبية ، فلم يكونوا في كفاح مع الدنيا وانما انسحبوا منها . كان لاوتزو يقول . « لا تفعل شيئاً . وكلُّ شيء يُفعل ! إن ( لاشيء ) أنعم واضعف من الماء ، ولكن لمهاجمة الاشياء الصلبة القوية لا يوجد شيءٌ في قوته مثل الماء . . . » وعمل هذه الخواطر الذهنية ثار كثيرون من الرجال البارزين على نمط الحياة الرسمية ، وحتى على فكرة الخدمة العامة ، وانتحوا أماكن بعيدة منعزلة في الجبال لغرس الاقحوان ، ولشراب النبيذ في ظلِّ الأشجار ولعزف الموسيقى !

هكذا أظهر لنا المستر بنيون ذلك التجرُّد الرمزي وذلك البحث عن المطلق ، وهو ما كان يعدُّ على ما يظهر لبَّ الطاوية taoism أو كان قريباً من عقيدة استمدَّها من الهند طائفةٌ من البوذيين وهي طائفة زِنْ Zen — طائفة التأمليين — وامتزاج هذين التيارين الفكريين صبَغ بلون خاص كثيراً من الفن في العهد الشنجي . وعرض المحاضر بعد ذلك صورة تمثل بوذا في سمات أبولو . وهذا الطراز ماثلٌ في متحف لاهور . وقد تعرَّض لهُ كبلنج في قصته كِمْ — Kim

(٣)

انتقل المحاضر بعد ذلك الى الحديث عن انتشار البوذية انتشار المظفر الغلاب من الهند الى الصحراء الاسيوية الوسطى ، الى الصين ، الى كوريا ، الى اليابان ، والى شواطىء المحيط الهادىء . وكانت تمتدُّ خلال آسيا جميعها الطرق العظمى للتجارة حيث كانت البضائع الصينية الحريرية تنقل

الى البحر الأبيض المتوسط ، وكان التجّار من كل صنف يغدون ويروحون بين اوربا والشرق الاقصى والهند . ولكن نظراً لخذلان الجوّ والسُّقيا افترضت حول القرن الثامن تلك الواحات التي كانت كعقد منظوم في ذلك الطريق التجاري العظيم ، وقد جاءت الحفريات الحديثة بكثير من المكتشفات الرائعة منها ، فمثلاً في مدينة تُسمّى هُوَ انج — وهي مدينة مسوَّرة في احدى الواحات واقعة في نهاية الحدود الغربية للصين — وجدت سلسلة من الكهوف المحفورة في الصخر وقد ملئت بالتماثيل البوذية وبنظائرها من التصاوير الحائطية . وفي احدى هذه الخزائن المقدسة اكتشف السير أورال استين في سنة ١٩٠٨ قبواً مخبوءاً كدّست فيه مخطوطات وتصاوير حريرية بعدّ الآلاف . وقد كومت بعضها فوق بعض كوماً ضمّتها عشر اقدام ، معرّضة للتحطيم ، ويظهر انها خبئت هكذا في وقت ذُعر عند احدى الغارات البربرية منذ ألف سنة مضت . وكثير من هذه الصور مودع الآن في المتحف البريطاني حيث استدعت سنين من الجهد العظيم لتنظيفها وتنسيق أجزائها ثم لصقها على نظامها الاول بعد ان كانت في حالة من التمزّق والتناثر تبعث على اليأس

***

وأردف الحاضر هذا البيان بعرض طائفة من هذه الصور وكلها ذات مناظر بوذية : فظهرت في احداها صورة بوذا راكباً عربة يصحبها الجنُّ من الكواكب السيّارة ، وفيها يلوح بوذا هندي الطراز بينما يلوح الجنُّ صينيين . وفي صورة اخرى منقولة عن عَلَم صغير نرى مشهداً من الاسطورة البوذية اذ نرى بوذا يلتقي لأول مرة برجل مريض ، وفي هذه الصورة نجد كلّ شيء مترجماً الى الصينية — النماذج ، والملابس والتركيب الهندمي

(٤)

بدأ عهد الدولة التنجيّة العظيم في القرن السابع وهو أول العهود الفنية التي تعنينا . أما العهد الثاني فالعهد السُّنجي ، وأما الثالث فالعهد المنجي . وقد بقيت كلٌّ من هذه الدول حول ثلثمائة سنة ، فكأن الحياة الفنية الخطيرة في الصين شغلت تسعة قرون تقريباً ، اذ كان العهد التنجي من القرن السابع الى القرن العاشر ، ومكث العهد السُّنجي من القرن العاشر الى الثالث عشر ، وامتدّ العهد المنجي من القرن الرابع عشر الى القرن السابع عشر . وبين الدولة السنجية والدولة المنجية قامت دولة قصيرة العهد هي دولة اليوانيين أو المنغول وهي عهد كوبلا خان

ومن نماذج التصوير النادرة للدولة التنجية عرض المستر بنيون صورة « القديس » وهي نموذج صادق النسبة الى ذلك العهد الذي ضاعت معظم آثاره الفنية ، ولذلك يشق علينا أن نحكم حكماً جازماً عن حالة الفن في ذلك العهد اعتماداً على الآثار الفنية الضئيلة التي بين أيدينا . ولكننا اذا اعتمدنا على ما سجله المؤرخون فاننا نميل الى الاعتقاد بأنهُ كان أعظم عصور النهضة الصينية في

القوة والتردد ومن أعظم عصور الفن في تاريخ الدنيا بأسرها . كانت الصين حينئذ في أوج سلطانها وكان حكمها ممتداً غرباً حتى بحر قزوين ، وكان ذلك العصر أيضاً عصر أرق الشعر الصيني

أما عن اعظم آثار التصوير البوذي فيرى المستر بنيون أنها بلا شك آثار الفنان وو — تاو — تزو (Wu Tao—zu) اشهر الاساتذة الصينيين . وثمة قصة عجيبة متواترة عن مهابة هذا الفنان ، فقد رسم منظراً عاماً كبير الحجم على حائط في القصر الامبراطوري . وقد أرسل عليه ستاراً أعد لنزهة الفنان الى جانبه لكي يرى الامبراطور ذلك المنظر الجامع لمشهد الجبال والغابات العظيمة وسيول المياه المتعطفة والجماعة المرتادين للمار الصخرية والطيور السابحة في الفضاء . فدهش الامبراطور أيما دهشة لهذا المنظر الرائع . وشخص اليه مبهوتاً ! فقال الفنان : « ولكن داخل المنظر أجمل من خارجه ! » ثم صفق بيديه فانفتح باب كهف بين الصخور الأمامية ، وحينئذ خطا الفنان الى داخل عمله ، وغلق الباب خلفه . وبينما الامبراطور يحملق مشدوهاً كان هذا الرسم الفني العظيم يهيب ويغيب عن الحائط دون أن يبقى أي أثر منه . فلم يُرَ بعده وو — تاو — تزو مرة أخرى ! وهذه الاسطورة الرمزية البديعة السامية المغزى تحدثنا بأن الفنان يستحيل الى ما يخلقه ، وأن روحه تنتقل الى عمله

والمعروف أن جميع الثلاثة من التصاوير الحائطية التي نقشها وو — تاو — تزو قد فقدت ، ومع أن قليلا من التصاوير الحريرية تنسب اليه فمن المشكوك فيه كثيراً أن هذه التصاوير أصيلة . ولعلنا نقترب من حقيقة القوة الفنية والحيوية العظيمة المنسوبة الى وو — تاو — تزو عند ما نتأمل مجموعة من الرسوم الخطية المأثورة عنه ، وهذه موجودة بين احدى المجاميع الخاصة في اوربا ، وهي مصداق افتتان النقاد والمؤرخين بعبقريته العظيم . وليست هذه الصورة مع ذلك من ريشة ذلك الاستاذ العبقري ، وانما هي نُسخ من الصور الأصلية صنعها أحد الاساتذة البارعين في القرن الحادي عشر ، وربما كانت الصور الأصلية المفقودة صوراً حائطية . وهي تمثل بعض الأساطير الشعبية القديمة عن المردة التي تصارع الحيوانات ، ولم يعرف عن صور اخرى فاقتها في قوة الرسم الخطي وفي التعبير عن القوة في الحركة . في ذلك الوقت نشأت مدرسة عظيمة للتصوير العام للطبيعة ، وكان أحد زعماء هذه المدرسة الفنان وانج وي ( Wang Wei ) وقد كتب بحثاً في ذلك ، وسجلات هذا التصوير هي أشبه ما تكون بسجلات الموسيقى في اوربا الحديثة حيث تتناول موضوعات متقاربة ومتقابلة وتعرضها بعضها إثر بعض . وليس لهذا الطراز من الرسم مثيل في الفن التصويري

(٥)

انقضت الدولة التنجية العظيمة في سنة ٩٠٥ م ، وبعد نصف قرن من الحكم بواسطة دول

... العصر دخلت الامبراطورية في عصر جديد من المجد الدموي — ذلك هو العصر الشنبي ... كالعصر الاول الزاهر للمائة سنة

... روح التصوير في هذا العصر الجديد روح التمثيل القومي . مثال ذلك أن ترى الازهار تغطس ... خارج في داخل إطار الصورة ، وأن تجد حيال ... ارة عجوبة عن أعيلنا ماثلاً فوق الماء ، ... في هذا الخواطرنا دنيا من الاخيلة عشر ما نرى !

كان الجمال ينشد لذاته ، وكان يلحظ في اهون الاعمال وأحقر الحرف والصنائع كما نرى في صورة الفلاح الذي يقطع الخشب . وكان مشهد النور لشجرة البرقوق مثلاً ، او مشهد الطعمة وهي ترامس في مجرى الريح لا يقل في دلالته المعنوية والفنية لروح الفنان عن صورة احد المعبودات او احد الملائكة !

بلغ هذا العصر اذن في فن التصوير الطبيعي العام ، وفيه وجد العصر اسمى الادوات لتعبيره الفني . فكان الجبل والضباب والجدول للفن في العصر السنجي بمثابة ما كان الجسم الانساني العاري للفن في العصر الاثيني . وهذا ما يجعل للفن في ذلك العصر شأناً عديم النظير ، اذ لم يعرف في اي عصر آخر ولا في اي مكان آخر ان المناظر الطبيعية العامة اكتسبت مثل هذا الشأن بحيث تصير موضوعاً رئيسيًّا غلاّباً حتى كأنما ... وروبنز ورمبرانت قد وهبوا جميعاً اعمق طاقاتهم الفنية وأقوى جهودهم لا لتصوير النماذج الجسدية بل لتصوير هذه المناظر الطبيعية ! وكانت الواح الصور التي عرضها المستر بنيون اثر ذلك شاهداً صادقاً على ان هذا الشعور العميق بروعة الطبيعة وحبها مما ميز الشعب الصيني منذ اقدم العصور . كان المصور الصيني بغير تعمد يكشف في تلك الصور عن ذهنيته وعن اسلوبه في النظر الى الدنيا والى الحياة . فاذا اردنا ان نفهم عقلية الفنانين في العصر السنجي فمن الميسور ان نلج اليها عن طريق شعر وردزورث . وقد يدهش البعض لهذا القول ، ولكن في اشعار الطاويين taoists الصينيين واقوالهم نجد تطابقاً عجيباً حتى في دوران التعابير لشعر وردزورث ، فنقرأ لهم امثال هذه التعابير « ان الدنيا شغلتنا اكثر مما يجب » و« السلبية الحكيمة » و « الباصرة الداخلية التي هي نعيم الوحدة » و « اني اعتقد ان كل زهرة تتنسم بالهواء الذي تستنشقه » و « ان نفحة من غابة الربيع قد تعلمك عن الرجال وعن الشر والخير الادبي اكثر مما تتعلمه من جميع الحكماء »!

أليس غريباً حقًّا ان يتفق هكذا في التفكير رجلٌ من وهاد كمبرلاند منذ مائة سنة ، واولئك الناس في الطرف الآخر من الدنيا منذ مائة والف سنة ! ؟ أليس هذا بمثابة شهادة مدهشة على تماسك الانسانية ؟ !

وقد عرض المحاضر بعد ذلك صوراً توضيحية لهذه العناية الفائقة برسم الطبيعة ، ووجه الانظار بصفة خاصة الى احداها حيث يبدو الاهتمام بالمنظر العام فوق الاهتمام برسم الاشخاص .

وفي الواقع كان الصينيون في العهد السنجي يعتبرون الخلوات الجبلية والسيول المتدفقة رفقاء الروح ، وهذا ما نلمحه مثلاً في صورة الجبل الذي يشمخ حتى يغيب في الضباب ثم بعد قليل كأنها الأوج بعد الاوج من مقاطيع ملحمة شعرية عظيمة ، حتى لنحس بأن الطبيعة صارت مرآة للنفس الانساني ! ومثل آخر صورة «عودة الصياد» فكلنا حين نتأملها نتأمل كورو الرسام الفرنسي الشهير للطبيعة : ١٧٩٦ — ١٨٧٥ ) وقد وصفت صوره بأنها عبارة عن قصائد شعرية منقوشة الوانا ، كما عدّت من اسمى النماذج في تآلف الاصباغ وانسجامها وفي روحانيتها الفنية

ولعل الروح الصادق للفن الصيني هو ما رمز اليه احد كتاب الصين في القرن الثامن حين لخص نفسه بأنه « صائد السمك المسن في الضباب والمياه » ! لقد اتفق وقته في صيد السمك ، ولكن هذا نوع من الاتفاق الرمزي ؛ اذ انه لم يستعمل طعماً ولم يصطد سمكاً ! وقد سأله بعضهم : لماذا يتجول هكذا شريداً ، وعرض عليه سكناً مريحاً بدل الزورق الحقير الذي يسكن فيه . ولكنه اجابه قائلا : «ماذا تعني بجولاني وتشردي حينما السماء العلى بيتي ، والبدر الساطع رفيقي ، والبحور الاربعة اصدقائي الذين لا ينفصلون عني ! اني لأؤثر ان اتبع زمّج الماء الى وطن السحب على ان ادفن نفسي السرمدية تحت تراب الدنيا ! »

ومن افضل الصور التي عرضها المستر بنيون صورة من ريشة — ما يوان Ma Yuan — ولعله اشهر مصوري الطبيعة عند الصينيين — وهي شبيهة من بعض الوجوه بصورة رمبرانت المشهورة « الطاحونة » ، ففي كلتيهما يبرز من الجانب شكل قائم هو اظهر ما في تركيب الصورة ، ولكن بينما وضع رمبرانت طاحونته القديمة تجاه الافق عند الغروب الباهت ، نرى ما — يوان الى شجر الصنوبر تلفحه الريح وقد شمخت فوقه بروج الصخور لمستر نهر . وصورة اخرى استرعت الانتباه لانها — كما قال المحاضر — شبيهة في موضوعها بصورة «جرس التبشير (Angelus) للرسام الفرنسي الشهير ميليه [1] ، وهي واحدة من ثماني صور طبيعية في روحها ومراميها مما كان يرسم مثيله كل فنان صيني على ما يظهر في وقت ما من اوقات حياته الفنية . وموضوع هذا الرسم الصيني هو « جرس المساء من الهيكل البعيد » . وهو عبارة عن رسم تقريبي بالمداد يمثل الساعة حينما يخطو السائح نحو التلال التي تمثل آخر غاية رحلته فيسمع عن بعد جرس المساء ، ويتطلع الى اعلى فيرى النهار قد انتهى ورؤوس التلال آخذة تتمّم في الغسق . ولكن الفنان الصيني لا يلجأ الى رسم الاشخاص لبيان قصته ، وحتى الجرس لا يبدو في الرسم ، وانما يكتفي بالرمز اليه باظهار قبة الهيكل بعض الشيء من بين اشجار الغابة فوق التل ، مكتفياً بهذه الاشارة

ولما تقدم الفن الصيني واستكمل نضوجه ابتدع طريقة في تقسيم فراغ الصورة لم يكن لها مثيل

(١) هو غير سيه المولود في اتورب ( ١٦٤٢ — ١٦٧٩ ) وان كان كلاهما فرنسي اللسم . ورسامنا الشهير مولود في جروش بفرنسا في سنة ١٨١٤ وتوفي سنة ١٨٧٥م ، فبينهما فصل قرن ونصف القرن

في عالم التصوير ، تلك هي طريقة « الموازنة » وهذا النوع من « التفريغ » الذي يبدو غريباً لعين الاوربية كان يبدو لاول وهلة هوائياً ، ولكنه في الواقع ناجم عن نظام فكري للطاوية ( واشهر ائمة هذه الديانة الصينية كان لاو — تسي ٦٠٤ ق.م في القرن السادس قبل الميلاد ومن تعاليمه ان التأمل والتفكير المنطقي واجتناب العنف وانفعال الشعائر المجردة هي وسائط التجدد ) ، وهكذا اصبح الفراغ لا الامتلاء وحده ذا قيمة في التعبير الفني

وعرض المخطوطة جملة صور لتمثل كيف احب الخيال الصيني الرمزين الرائعين للتنين والببر ، وهي في تأليفها مثال للاستاذية البارعة . وكانت الصور المختارة جميعها ممثلة لمشاهد الطبيعة . قال بليون : « ان خلف جميع هذا الفن الصامت تكمن العقيدة الثابتة بأن الفن في جوهره اتصال ما بين ذهن وذهن ، واتصال خواطر وعواطف صهرت في مزاج واحد ومجال التعبير عنها لغة . وفي طاقة المشاهد ان يبلغ الى صميم ذهنية الفنان بواسطة الاثر الفني الصادق ، ثم عن طريق هذا ايضاً الى العمق والفراغ ، الى الافق غير المحدود للحياة العالمية ، وما لم تكمل هذه السلسلة من الارتباطات فان الصورة تعد كأنها غير موجودة او غير مستكملة الوجود . وهي لا تكتسب حياتها الكاملة الا في اذهان من يتأملونها منا ، ولن يزهر تفكير الفنان الا فينا ، ولا يولد عمله الجليل الا في نفوسنا . ومن هذا تظهر قيمة التوكيد النقدية التي توجه دائماً عن اهمية استعداد الناظر وتهيئة نفسه للتأمل في العمل الفني ، وذلك باخلاء ذاته ليملأها كل الاثر الفني ، طارحاً من ذهنه جميع الفروق المتخيلة ، بحيث يدخل فكر الفنان دخول ضيف في غرفة هيئت للترحيب به »

ازاء هذه الخواطر الفياضة يمكننا ان نفهم كيف ان هذا الفن استحال شيئاً فشيئاً الى جهد لقمع المادة واذابتها في فكرة ، وللتعبير بالاشارة عن المعنى الزواغ وعما لا يمكن وصفه . والشيء الوحيد الذي عدّ ضرورياً للعمل الفني هو ان يجاب معه بذرة التفاح بحيث يزهر في ذهن من يتأمله

(٦)

يتضح مما تقدم ان اطار التصوير في العهد السنجي يتنقل ما بين سر لم يبح به كاملاً ، وعواطف وخواطر لا نعرف مصادرها وانما تأتي الينا في حالات خاصة واماكن خاصة ، وذلك الامتلاء الخبري الوقتي الذي يبدو كالاسترداد لانسجام مفقود بين الانسان والطبيعة

وحول اواخر الدولة السنجية اخذ التصوير يتحول تحولاً مدرسياً . والتقليد المدرسي في التصوير الغربي يعنى بالاشخاص وبموضوعات البطولة ( كما توصف ) وهي موضوعات معرّضة لان تصير جد متعبة ، وأما الروح المدرسية في التصوير الصيني فقد لجأت الى تحويل الرسم التقريبي التأثري بالمداد الى طابع مألوف خاو وهكذا استحال الى مجرد تسطير واطراد

وفي الدولة اليوانية التي جاءت بعد ثم بالاكثر في الدولة المنجية ( من القرن الرابع عشر

الى القرن السابع عشر ) — بالرغم من وجود فنانين بارعين — أخذت النزعة الفنية العامة تتحول تحولاً بطيئاً غير محسوس الى التعلق بالمظاهر وبالزخرفة وبالصنعة بدل ان تكون عميقة وبسيطة. بيد اننا نجد في ادوار الفن الصيني الأخيرة — جنباً الى جنب مع التقليد المدرسي الذي تتكرر سمة الطرائق القديمة والأغراض القديمة — نزوعاً الى الثورة

وختم المستر بنيون محاضرته النفيسة بقوله : « ولكني اريد أن أختم بشرح مثالي للعبقرية الصينية في مظهرها المدرسي ( الاكاديمي ) ، فلنعد الى العهد السنجي » . وهنا عرض صورته الأخيرة التي تمثل طائفة من البلشون ( مالك الحزين ) تلجية البياض مستولية على شجرة صفصاف وفيها يتجلى جمال الفن الصيني في طلاقته وفصحته وحركته وانسجام فراغه ، قائلاً : « وكأننا نشارك حياة تلك الطيور وهي تخرج من الصورة وتدخل فيها ! ولو حاولت أن تقتطع بعض ذلك الرسم لشعرت فوراً بالتخلخل فيه كأنما شيء حي قد شُوِّهَ ! وكيفما كان قصور الفن الصيني — واني لم أتعرض الا لوجه او اثنين من وجوهه — فلا يستطيع أحد ان ينكر صفته الفنية كفن خالص . ولكن الفن الصيني لا يعيش لزخرفته الجميلة فقط فانه مثل دنيا لم يكشف بعد الا عن نصفها ، حيثما نظل دائماً نعجب بشارة خواطرها ومشاعرها التي تزهر منها ، هي الايحاء والالهام اللذان تمنحهما الا نفسنا اليوم » !

***

ولا نزاع في أن موضوع الفن الصيني موضوع مشوق جداً لانه مشبع بدراسات متنوعة متعددة ، وقد اقتصرت محاضرة المستر بنيون على ناحية التصوير في أسلوب عرضي قصصي مقارن ، ولا يجوز لعارف اللغة الانجليزية أن تفوته مقالة بنيون نفسه في الجزء الخامس من الطبعة الرابعة عشرة لدائرة المعارف البريطانية ( ص ٥٧٥ — ٥٧٩ ) ولا كتابه المسمى ( المصورون في الشرق الاقصى Painters in the Far East ) فضلاً عن اهم المؤلفات المتعة في هذا الموضوع واخصها بالذكر كتاب جايلز Giles في التقديم لتاريخ الفن الصيني التصويري Introduction to the History of Chinese Pictorial Art وكتاب أمورا S. Omura عن المصورين الصينيين (Chinese Painters)

لقد كان بنيون بمثابة رسول يبشر لنا بجمال الفن الشرقي ، فما احرانا بالتطلع الى روعة الشرق وان كان للغرب سحره وجاذبيته [1] ، فان من ينشد متعة الجمال التي يتقصاه في الاقطار والاجيال على تباين اللغات والاديان كما ضرب لنا المثل الحي على ذلك شاعرنا المحاضر الفنان

(١) راجع ما تنشره مجلة ( آسيا ) Asia بين وقت وآخر من بحوث عن الفن الشرقي . انظر مثلاً عدد يونيه سنة ١٩٣٤ وما ذكر فيه عن مدرسة بالك الروسية وتأثرها بالفن الصيني وعدد ابريل ١٩٣٦ عن الفن الياباني