



الفن والوطنية فى الهند

بقلم : بارثا ميتر ، جامعة سويسكس

فى الأوبيرا المحزنة - Khovanschchino لـ Mussorgsky ، و لدى ختام الصراع المرير بين جدد المؤمنين و قداماهم ، يجعل صاحب الأوبيرا أحد الكهنة - دوسيغيه - ينطق الكلمات المصيرية . ليس أمامهم أى منجأ مشرف عدا إحياء العقيدة على إصالتها القديمة أو التعرض للدمار. إلا أن الأحداث التى توالى على المسرح ، لم تترك أمام دوسيغيه و أتباعه من قدامى المؤمنين أى طريق سوى الطريق الذى أدى بهم إلى نار الموت. و ذلك بعد أن وضع انتصار بتر العظيم نهاية لروسيا القديمة . النابغة موسورجكي يسفر لنا اللثام عن وجه القضية التى احتلت أهمية مركزية فى المجتمعات التقليدية التى باتت تواجه مشاكل التغرب منذ قرر القيصر أن يفتح النافذة الغربية، و يوفر مدخلا لرياح التغيير التى كانت تهب فى غرب القارة الأوروبية. التقدم المادى و الفنى فى غرب أوروبا، عرض المجتمعات التقليدية فى شرق القارة لتغييرات مفاجئة لم تؤثر فقط على البيئة الإقتصادية و مناهج الحياة ، و إنما أثرت على أساليب التفكير أيضا. بيد أن هذه الظاهرة لم تقتصر على روسيا فحسب، بل الواقع أن المجتمعات الآسيوية أيضاً واجهت مشكلة التوافق مع الغرب و القيم الغربية ، و فى ذلك الطور تعرضت فى بعض الأحيان لعواقب مأساوية. ففى المجتمعات مؤخرة الذكر سارع الناس إلى ايجاد تطابق بين الأفكار الغربية و القيم

الحديثة ، و بحسب رؤيتهم فإن الفجوات بين المجتمعات الآسيوية المصابة بالركود ، و بين الغرب و تقدمه التقنى و ثقته بمواصلة عمل النمو، كانت شاسعة بالفعل. أعتقد أنه يمكن للمرء أن يبرز المنافع التي تترتب على التقنية المتطورة بسهولة. إلا أنه فى حالة الفن، فإن قيمته لا تتعين بمثل تلك القناعات المطلقة، و إنما تكون نتائج تغريب الفن غامضة و مثوبة بالمشاكل. لم يجد دوسيفيه و أمثاله من المتمسكين بالعقيدة القديمة أى خيار سوى الإنتحار جماعيا. لكن الأوضاع - من وجهة نظرى - لا تكون دائماً من اليأس بتلك الدرجة. و فى حديثى هذا ظهر اليوم سأركز على أهمية دور الإنتخاب و الحسم فى أعمال الفنانين الهنود الذين يواجهون مشكلة تغريب الفن و تطبيعها بحسب الصياغات الغربية* و لقد اخترت التركيز على هذا الموضوع - أهمية الإنتخاب فى الفن - لكى ننفض التفكير التقليدى الذى ينظر إلى تأثير الفن الغربى على الفنانين الهنود فى إطار العلاقة التي تربط بين ثقافتين : إحداهما قوية و مهيمنة، و أخراهما ضعيفة و مستسلمة من موقف الإنفعال .

أننى وزعت هذا الحديث إلى ثلاث فترات. فى المرحلة الأولى تم تغريب الهند بمساهمة و دعم الصفوة التي تمتعت - بفضل معرفتها للغة أو لغات أوروبية - بتفوق على غيرها من عامة المواطنين، و لتأمين طموحاتها ضمننت ولاء غير متزعزع للأفكار الغربية (و بالصفوة أقصد الطبقات المثقفة و المسيطرة). و فى مجال الفن فقد شهدت هذه الفترة ظهور الرسم المنظورى التخطيطى و توزع الظل و الضوء و غيرها من الأساليب و الأدوات التي استعملت منذ "النهضة" لخلق تماثل فى المواضيع بكل أمانة و إخلاص . و بتوغل تلك الأساليب (إلى الفن الهندى) جاءت الرومانسية الأوروبية و جاءت موضوعات المادة الأدبية و العاطفية الخاصة بالفن الأكاديمى - خلاصة القول أن الفن الهندى تبنى جميع الأسس الأيدولوجية التي كان يقوم عليها الفن الغربى فى القرن التاسع عشر . و المعلوم أنه لايسهل أخذ شكل أو تقنية من الأشكال

و التقنيات الفنية، بمجانبة ما يصطحبها من معان و افتراضات .
في المرحلة اللاحقة بدأت تطفو على السطح نزعات مضادة،
و ظهرت رغبة شديدة لإعادة تقدير التراث الفني التقليدي الذي
تنافرت عنه الصفوة في المرحلة الأولى . و للفنانين من الفترة الثانية
لم يكن التباعد (عن تقاليد الفن الغربي) مقصوراً على الجوانب الشكلية
فحسب ، و إنما تأسست على رغبة جامحة بالعودة إلى الماضي و قيمه.
والصراع بين نظريتين دوليتين مناقضتين بعضاً لبعض، و متمثلين -
حسب تسميتي لهما - في المتقربين و المستشرقين ، قد تسبب في
تعقيد مشكلة الاختيار بالنسبة للفنان في آخر المراحل .. و بات
الموضوع يناقش لغاية ١٩٤٧م - عام استقلال الهند. و استمرار النقاش
طوال السنين يدين - إلى حد كبير - للتطورات الحاصلة في الحركة
الفنية العقلانية التي دعت إلى خلق أسلوب وطني هندي بالمعنى
الواقعي للكلمة ، و متطابق مع الطموحات الثقافية و العقلانية.

عاش الفنان في الهند حياة متواضعة ، و مكانته في المجتمع -
كنظيره الأوربي قبل النهضة - كانت تتعين تقليدياً بغض النظر عن
انتمائه القومي. ففي لوحة - مثلاً - من زمن الحكم المغولسي نجد
أبا الحسن، ابرز الفنانين في عصره، يقدم رسماً إلى الامبراطور
جهانكير بأقصى تواضع. و إذا أردنا بناء فكرة واقعية عن التغيرات
الدراماتيكية التي حصلت في مكانة الفنان في الفترات اللاحقة
و جعلته يقف على قدم المساواة مع الصفوة المثقفة الأوروبية،
فالمفروض علينا ألا ننسى مكانة الفنان في المجتمع الهندي التقليدي .

بعد سيطرة الانكليز على الحكم ، و تعرض الإمبراطورية المغولية
و غيرها من الدويلات المحلية للإنهيار في مستهل القرن التاسع عشر،
جاءت نهاية العصر الذي عاش فيه الفنانون كطبقة متميزة مع أن
الانكليز حاولوا إيقاف ذلك التيار لفترة وجيزة. و الفنانون الهنود في
ظل الحكم البريطاني تمرسوا في الرسم الغربي تحت رعاية الأساتذة
الانكليز أنفسهم ، و بدأ ظهرت لحيز الوجود مدرسة فنية عرفت في

الهند بـ "مدرسة الشركة للرسوم"، و لكن غابت عن الساحة بعد ظهورها بعدة قصيرة. عندئذ كان من المتصور أن الرسم الغربي سيساعد الفنان الهندي في تحسين مستوى الإنتاج و في التغلب على مواطن النقص التي عانى منها الرسم التقليدي كمثّل الخلفيات غير اللائقة للوحات.

شهدت الهند نهضة فنية في الخمسينات من القرن الثامن عشر حيث انعشت الفنون من جديد و لكن في سياق مختلف تماما. فالمعرض العظيم الذي أقيم في عام ١٨٥١م ، أبرز بعض أوجه التناقض من نوع مستغرب، متمثلا في انحطاط المذاق الفني و التصميمي في منتجات الدول الغربية المتقدمة مثل بريطانيا، و تحسن مستوى الفنون المزخرفية في الأنتاجات الهندية. انتقد كبار المصممين البريطانيين من أمثال أووين جونز (Owen Jones) و هنري كوليه (Henry Cole) و وليام موريس، الحكومة البريطانية على توجيه ضربات قاضية إلى الفنون الزخرفية الهندية ، و في وجه تلك الانتقادات اللاذعة، اضطرت الحكومة لتدارك سابق إجراءاتها، و في الخمسينات من القرن التاسع عشر بادرت إلى إنشاء مدارس فنية في المدن الهندية الرئيسية (بومباي، كلكتا، مدراس) على طراز المدارس الفنية البريطانية الحديثة بإشراف "مدرسة الفنون الصناعية" في جنوب كينسينجتون. و اتباعا لرؤية الفنانين الراديكاليين (المذكورين في بداية هذه الفقرة) فان الحكومة لم تبد ترددا في الاعتراف بأن الفنان الهندي لا يحتاج إلى إرشاد من الفنانين الغربيين فسي تنمية الذوق، و إذا وجدت حاجة لذلك، فانها تقتصر على الرسم الغربي، ذلك لأن النقاد في الغرب، و حتى الذين أثنوا على الزخرفة الهندية (بمن فيهم رسكين)، كانوا على قناعة - كما قال أحدهم - بأن الرسم و النحت بصفتها صنفين من صنوف الفنون الجميلة، لا يوجدان في الهند. و كل ما هنالك ، فهو عفاريت الأصنام الهندوسية.

بيد أن تفاؤل الحكومة بإمكانية تدريب الفنانين الهنود على الرسم الاكاديمي، تعرض لخيبة شديدة عندما طُلب من الفنانين من

الفن و الوطنية فى الهند

المدرسة التقليدية الهندية أن يرسموا من اللوحات العتيقة، و هم وجدوا - بكل بساطة - رسم العراة من سادة و سيدات أوربا، أمرا مفضحا و بدون جدوى. من هذه الحكاية نتلقن درسا مفيدا الطلاب الذين التحقوا بالمدارس الفنية، و استفادوا منها، انحدروا من خلفيات أسرية مثقفة بالثقافة الانكليزية و لو أن جميعهم لم ينتموا إلى طبقة الأغنياء. و الأساتذة فى هذه المدارس أتوا - بدون أى استثناء - من جنوب كينسينجتون حاملين معهم منتجات الطلاب الانجليز كنماذج مثالية. و مع أن الرسم التشكيلي و الرسم التصويرى لم يقعا موقع الإهمال كما تشهد عليه اللوحات، المرسومة فى مدرسة بومباى للفن خلال العقد التاسع من القرن التاسع عشر و لوحة أخرى أنتجها خريج من مدرسة الفنون فى كلكتا فى عام ١٨٩٢م، إلا أن الرسوم الجرافية - بما فيها الفوتوغرافية - باتت تعد أنجح صنوف الرسم لكون فرص العمل مقصورة عليها ... و فرص العمل فى المجال الفنى توسعت عندما أصبح الرسم جزءا من المناهج الدراسية فى المدارس الثانوية. و أقلية قليلة من الفنانين تمكنت من كسب المعاش من خلال رسم صور النبلاء و الأعيان أيضا. هنا يبدو من الأنسب أن نتساءل : ماذا كان دور الرعاية (التي قدمها النبلاء للفنانين) فى انعاش الفن الحديث ؟

فى أواسط القرن التاسع عشر عندما كان الفن التقليدى فى طور التراجع، بدأ الحكام و الأمراء من الطبقات الإقطاعية، يهتمون بجمع القطع الفنية الغربية، و يجلسون أمام الرسامين الأوربيين المتجولين للتصوير. فى بداية الأمر كانت الصفوة المغتربة يعوزها التمييز فى الفن، و مساهماتهم فى مجال الثقافة ظلت مقصورة على الآداب فى اللغات المحلية. و إنهم قاموا أيضا برعاية الموسيقى. إلا أن الأسر البارزة فى مدينة كلكتا اقتفت آثار الحكام الجدد، فبادرت إلى جمع نماذج الفن الأوربى. و هذا القصر الكلاسيكى الجديد الذى يدعى "القصر الرخامى" مازال يقف على جدران الشامخة فى كلتا، و ينطوى على ثروة نادرة من نماذج الفن الأوربى خاصة من القرن التاسع عشر. الخلاصة انه

بحلول النصف الثاني من القرن المذكور، أصبحت النخبة الهندية تتبنى المذاق الفنى الغربى و منه المذاق الفيكتورى بوجه خاص.

هذه هى الخلفية التى يجب أن ننظر فيها إلى ذبوع صيت راجارا فى فرما (١٨٤٨ - ١٩١٠م) فى القرن التاسع عشر كمصور فى الأسلوب الاكاديمى الغربى ، و حظيت انتاجاته بتقدير و إعجاب النقاد فى كل من باريس و فيينا و شيكاغو بسبب طبيعتها الخاصة. انتمى فرما إلى الأسرة الملكية فى إمارة ترافنكور بجنوب الهند، و إعجابا بأمر الرسامين فى البلاط عقد عزمه على اتخاذ الرسم مهنة على الرغم من كراهية الأسرة للرسم و اعتبار المهنة احط من شأن الأمراء، و كونها مخالفة للتقاليد التى رأت التصوير كوسيلة للمتعة بالنسبة للوجهاء و الأعيان و كان رفى فرما أول من جيل الفنانين الذين انتموا إلى الطبقات العليا المثقفة بالثقافة الانكليزية. هذه المجموعة من الفنانين الهنود، عرفت بالثقافة و المعرفة لدقائق الفن، و بعضها كان يجيد الكتابة أيضاً، وكونها تستوحى من الرومانسية الأوروبية ، فان المنتمين إليها تصوروا أنفسهم أبطالاً مكافحين ضد كل من صغار الفن و كبار أعدائه و بوجه خاص الأباء و ولاة الأمور المتعنتين، و بدأ فقد أصبح الفنانون و قدوتهم ينزلون منزلة الأبطال الأسطوريين. بيد أنه لايجوز وصف نزعاتهم و إتجاهاتهم برمتها بالإسطناع لان كثيراً منهم بالفعل قدموا تضحيات و بذلوا جهوداً عظيمة للتوصل إلى هدف المثالية فى الفن.

فى أول الأمر لم يكن فرما واثقا برعاية الأسرة، إلا أن الأخيرة مدت إليه يد العون إلى أن تمكن من كسب اعتراف مديد كرسام. فلوحاته فى الأسلوب الغربى التى وجدت لها سوابق فى منتجات الأجيرى نايدو (Alagiri Naiedo) التقليدية، لم تخدم سوى بعض أهدافه الخاصة، كان فرما أول فنان هندى أدرك الإمكانيات التى وفرتها "الطبيعة" لمعالجة المواضيع المستمدة من الأساطير و الملاحم الهندوسية. لكن ميوله هذه كانت وليدة العصر الذى عاشه، ذلك لأن الرسامين

الأوربيين المعاصرين من أمثال أدوين بونج كانوا يصورون "النبلاء" فى لندن و باريس و فيينا على لوحات واسعة على وفق الحاجة. و اعتماد رفى فرما على إعادة الإنتاج، و منها خاصة خليط البياض و السواد، كان السمة الرئيسية للوحاته ... إنه تابع منشورات الأكاديمية الملكية متابعة عميقة إلى أن وقعت عيناه على نسخ من لوحات من زمن النهضة الثانية، فى حوزة عاهل إمارة بارودا. و مع أن بعض لوحاته تبدو - فى زمننا - بعيدة عن الإصالة إلا أن ذلك لا يعنى أن نتجاهل الجاذبية الكبيرة التى تتميز بها أعماله، و تخلق الناظر إليها مثقفا كان أم أميا. و من الأهمية بمكان أن راند صناعة الفيلم فى الهند دادا بهانى بهالكيه، اتخذ من لوحات فرما أساسا لمشاهد أقلامه بوجه مباشر مثلما فعل جيم جريفث (Giriffth) فى اعتماده على الفن العالى الفيكتورى، و هكذا فان الشاعر العظيم رابندرانات طاغور يصدق فى مذكراته ذبوع سمعة رفى فرما، فيكتب ! " فى أيام طفولتى صارت البنغال أكبر مستقبل لفن فرما، و بدأت الجدران تزدان باشباه رسومه الزيتية بدلا من اللوحات الأوروبية معادة الإنتاج."

إلا أنه من المفارقات العجيبة أنه بعد وفاة فرما عام ١٩٠٦م تلاشت سمعته بعد أن طبقت أرجاء عالم الفن، و أعماله أصبحت تهتم ببصمة الاصطناع و الانتحال و إنعدام الروحية، أما الأسباب العاملة وراءه، فانها لا تتطلب كثيرا من الاستقصاء: فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، أو أثناء المرحلة البدائية من مراحل التفريب، تمكن المبشرون و الفلاسفة من مدرسة بينثام (Bentham) من إقناع المثقفين الهنود بأن الهندوسية معوزة فقيرة، و كان الفن أكبر ضحية لهذه القناعة. بيد أنه فى غضون بعض العقود اللاحقة ظهر على ساحة أوربا مفكرون من أمثال ماركس و رسكين و بوركهاردت الذين طرحوا أفكارا زعزعت أركان الحضارية الصناعية الفيكتورية. و فوق ذلك كله فان السوفسطائيين لم يقوموا فقط بأدانة المادية الفيكتورية بوجه مباشر، و إنما أنزلوا الروحانية الهندية منزلة إكرام باعتبارها آخر أمل



بالنسبة للبشرية.

و فى نفس الفترة من الزمن بدأت الصفوة الهندية تستعيد ثقافتها بالتراث المحلي، وتجسد ذلك التطور فى الرحلة التاريخية التى قام بها سوامى فيفيكانندا ، أحد أبرز كهنة عصره إلى شكافو للاشتراك فى مؤتمر الأديان العالمية فى عام ١٨٩٣م، و تمكن من إقناع عدد من الأمريكيين بالعمل لصالح قضية الهندوسية فقد أصبحت مارجرىت نوبل، وليدة النهضة الايرلندية، تلميذة محببة إليه، و واصلت مهامه فى الغرب بعد وفاته فى سن مبكر. و اينى بيانى التى بنت أفكارا متطرفة ، انضمت إلى الحركة السوفسطائية فى انجلترا، و ارتحلت إلى الهند فانضمت إلى الكفاح الوطنى. و فى مجال الفن، فان ارنيست بنفيلد هافيل (Ernest Binfield Havel) كان مواطن أوروبا آخر، عاش بمعزل من البيئة الأوربية ، و اضطلع بدور ريادى فى إحياء الفن الهندى ، و رأى - كممثل بيسانست - إن الروحانية الهندية وجدت انعكاسا فى الفن الهندى لكون الطبيعية من عصر النهضة مرفوضة لدى الهنود. و معلوم أنه فى أواخر القرن التاسع عشر تعرضت "الطبيعية" لهجمات من الحركة المعارضة للكلاسيكية على اعتبار أنها كانت موجهة إلى المادية لحد لا يطاق. و لم يكن جنوح كاندينسكى و موندريان للسوفسطائية من قبيل الصدفة فقط.

فى عام ١٨٩٦م وصل هافيل إلى كلكتا عميدا للمدرسة الفنية ذلك على أثر قيادته لحملة لإحياء الفنون الزخرفية الهندية بمدينة مدراس. إلا أن أمره اختلف عن اساتذة جنوب كينسينجتون بمعنى أنه نجح فى كسب تقدير واقعى لأراءه حول الفن الهندى التقليدى. و كان لها فضل السبق فى الكتابة حيال الفن الهندى، و هو الذى كتب رسالة مفتوحة إلى الشباب الهنود لدى مجيئه إلى كلكتا، و ألح عليهم بنفض الفن الغربى، و نصحهم بالكف عن التلاعب به، و بالتوجه إلى تراثهم بكل اهتمام. و من الحكايات الشائعة عنه أنه القى جميع مقتنياته من القطع الأوربية ذات الأهمية الثانوية فى غدير بجوار المدرسة الفنية بكلكتا.

و مع أنه يمكن أن تكون مثل هذه الحكايات من صنيع بعض المتحمسين، لكن الأمر الذى لا يعتريه شك أن هافيل شن حركة لاقتناء مجموعة نفيسة من اللوحات الهندية للمدرسة الفنية. لكن الحقيقة أيضا أن تلامذته فى المدرسة الفنية لم يترددوا فى الإضراب عندما حاول أن يتخذ الأساليب الهندية لتعليم الفن، و خطوته تلك - رغم أهميتها القصوى - تعرضت لانتقادات من الصحافة الوطنية التى اتهمته بالعمل على حرمان الهنود من التعليم الغربى. الأمر الذى يكفى دلالة على مدى تأثير البنغال من المذاق الفنى الغربى.

و فى هذه المرحلة الحرجة وجد هافيل مناصرا كبيرا لحركته فى شخص الفنان أبانيندرانات الذى كان ابن أخت الشاعر البنغالى رابندرانات طاغور أمت أسرة طاغور فى طليعة الصفوة البنغالية عند ذلك، و أقامت مثالا فى الأنشطة الثقافية و الفكرية على مستوى البنغال، و كان لها دور ريادى فى تنمية حساسية جديدة لقد تلقى أبانيندرا ناث (١٩٥١م - ١٨٧١م) فى كنف بيته دراسة حرة و انسانية فى طبيعتها ، مع تركيز على تنمية الصلاحيات الذاتية فى الإبتكار و الخلق. و مع أنه تلقى نوعا من التدريب فى الحقل الفنى على يد تشارليس بالمير، أحد متخرجى جنوب كينسينجتون، إلا أنه فى طبيعته كان رافضا للقيود و الضوابط على ما كان أمرها من الشدة و الصلابة. و بالنظر فى بعض الحكايات التى أوردها فى مذكراته ، تتبين لنا الأسباب التى عملت وراء تنافره من أسلوب التعليم الفنى الغربى. فى مرحلة من مراحل دراسته للفن ، شعر بالمير بأن أبانيندرانات يحتاج إلى تجربة فى رسم الأحياء ، فبادر إلى استئجار شاب أفرنجى من مخيم الجيش بالقرب من مكان عمله ، ليكون نموذجا للرسم ... و يكتب أبانيندرا ناث فى مذكراته أنه تنبه إلى فضاحة الموقف عندما رأى الشاب يتعرى ، فطلب إليه ألا يخلع جميع البسته. هذا الحادث كان صدمة بالنسبة للفنان أبانيندرا ناث الذى تربى فى بيئة شريفة عاشتها البنغال فى القرن التاسع عشر حيث لم يكن من

المتصور أن يتجرد المرء عن لباسه بعد السن العاشر من عمره. و بعد الحادث سالف الذكر حاول بالمير أن يعلم أبانيندرا التشريح العلمى لجسم الإنسان، فعرض عليه جمجمة للرسم، لكنها أثارت في نفسه كراهية شديدة و لدرجة أنه صار مريضاً، و لعل غثيانه من المنظر الرهيب للجمجمة، كان نتيجة تربيته في الكنف الهندوسى الذى يعتبر الأجسام الميتة ملوثة بالنسبة للهندوس.

من هنا يبدو أن بالمير يكون قد شعر بارتياح عند ما أراه أبانيندرا بعض اللوحات التى رسمها بالطريق الهندى بدون الاستعانة بالأدوات الخارجية. ومع أنه يصعب تحديد الأيام التى انتجت فيها هذه القطع بوجه مضبوط إلا أن سلسلة من لوحاته التى تصور مناظر الحب بين رادا و كريشنا، كانت أولى أعماله من ذلك المذهب.

و رغم أن الخط و اللون لا يتمايزان البعض عن البعض فى هذه الرسوم ، لكن جمال الأنوثة المتمثل في ارهاق بديع ، قد أثار حيرة شديدة لدى الطبقة المثقفة البنغالية التى تعودت على الرسوم المثيرة من إنتاج رفى ثرما. و لقد علق أحد القادة الوطنيين على تلك الظاهرة قائلاً بأن رادا فى رسومه تبدو نحيلة لدرجة أنها لا تثير إعجاباً لديه.

بهذا فعندما اصطحب ابانيندرا هافيل فى المدرسة الفنية بكلكتا لتأسيس أولى حركة فنية رئيسية فى الهند ، إنه كان قد تباعد عن الفن الغربى الأكاديمى بوجه كلى - لكن هافيل حسب اعتراف ابانيندرا نفسه قد تمكن من إزالة بعض الملابس التى كانت تخالج ذهنه، و بعدئذ أنار عليه معالم طريق سوى. و بجانب ذلك فإن هافيل الذى كان عالماً كبيراً لدقائق الفنون الكلاسيكية، توجه إلى تدريس ابانيندرا طرق النظر فى مهارات عباقرة الفنانين. من زمن المغول، مما شجع عائلة طاغور على اقتناء مجموعة كبيرة من روائع القطع الفنية. و سرعان ما انشغل ابانيندرا ناث برفقة صفوة من الطلاب الهنود فى استعادة ما أسماه بـ " لغة الفن الهندى " من الضمول. أما علاقته مع الطلاب، فإنها كانت علاقة تكافل فى طبيعتها، و التركيز كان موجهاً

إلى تنمية ملكات الإبداع و التخيل، و إنه كان يسمح للإكفاء من الطلبة بتنمية مكانهم بحرية كبيرة.

لقد سار ابانيندرا أول خطوة على طريق تطوير أسلوبه الخاص من خلال لوحته " موت شاهجهان - بناء تاج محل " التي رسمت في أسلوب مغولي عن عمد ، رغم احتواءها على بعض أوجه الخلاف (عن الفن المغولي) الرئيسية. و مع أن مبادئ الفن الغربي الأكاديمي وقعت موقع رفض بات عند ابانيندراناث ، إلا أنه ظل يكن - على الأقل في بداية الأمر - تعاطفا ازاء روح الفن الفيكتوري الذي ركز على أهمية المشاعر و الأحاسيس في التصوير. و الحزن الذي نتلمسه في صورته، هو انعكاس للألم الداخلي الذي تغلب عليه بعد وفاة ابنتها في السن المبكر. (كان ابانيندرا قد ترك الرسم بعد موت ابنتها الطفلة، و عاد إليه عندما أصر عليه هافيل إصرارا شديدا) و يقول أبانيندرا أنه عمد إلى إبراز الكآبة و الألم في أعماله تحت تأثير ذلك الحادث ، و لنفس السبب فإنه وجد الألوان الباهرة من الفن المغولي لا تتماشى مع مذاقه خاصة إذا ما استعملت في الزيت، و انتقاده للفن المغولي أيضا أتى من واقع كونه فقيرا في تصوير الأحاسيس الذي كان ركيزة اهتماماته في الفن.

و في إبّان الفتوة التي وجه فيها أبانيندر أجل إهتمامه إلى التعرف على أسلوب بديل أكثر تلائما مع مذاقه الفني، إنه اكتشف الرسم الياباني، و ترك الزيت، و اتخذ الألوان المائية. و كان العام ١٩٠١م منعطفًا هامًا في تاريخ العلامات الفنية بين الهند و اليابان. ففي هذه السنة وصل العالم الياباني أوكاكورا كاكوزو إلى كلكتا ، و في تلك الفترة بالذات و التي تعرف بـ "عصر ميجي" أتت الحملة لتغريب اليابان و ارغامها على اتباع سياسة النافذة المفتوحة في مجال الفن، مقرونة بتعريف الفن الأكاديمي الياباني بالطبيعية و التأثرية المستوردة من الغرب، و معلوم أن النهضة الثقافية في اليابان كانت تشبه النهضة الثقافية الهندية من عدة أوجه . في اليابان قاد تلك

الحركة النهضوية أوكاكورا الذى اعترف بأن الفن البوذى اليابانى إصالة مستوحى من الفن الهندى القديم و ذلك أثناء فترة توليه دراسة الفن المعمارى فى بلده. و هنا يبدو من المناسب الإشارة إلى أن أوكاكورا كان يؤمن بأعماق قلبه - أسوة بأبانيندرا ناث طاغور - بأن القارة الآسيوية كلها تقاسم القيم الماثلة. الحكماء والمفكرون فى هذه القارة اتخذوا من " الاحادية الآسيوية " عقيدة راسخة، لأنهم وجدوا فيها ردا للتحدى الغربى التقنى و الفكرى معا. "الاحادية الآسيوية" كانت نظرية رومانسوية و موجهة فى أهدافها إلى البحث عن جذور التقليد المحلى، و التذرع بها لمحاربة حملات التحديث العارمة و الحيلولة دون توسعية الاستعمار الأوربى و من المفارقات العجيبة أن الأوربيين سبقوا على غيرهم فى خلق أسطورة أحادية الشرق و تماثلته، و ذلك خلال المراحل البدائية من التوسع الغربى حيث فشل الإستعمار فى بناء فكرة واضحة عن الفوارق الثقافية بين مختلف الدول الآسيوية. و مع أن الأطروحات من أمثال " الفكر الشرقى " لم تكن ثمرة الوعى الآسيوى بالقدر الذى كانت نتاج المحاولات الغربية لخلق نسخ مطبوعة منه، إلا أنها وفرت "نقطة إنطلاق" بالنسبة للطموحات الآسيوية. هذه الأسطورة أصبحت تفقد مصداقيتها عندما احتكت الشعوب الآسيوية و تعرف بعضها على البعض الآخر، لكنها كانت تستبقى شيئا من الجاذبية لغاية عام ١٩٠٠م عندئذ كانت المجتمعات الآسيوية تنعت بالروحانية المضادة لمادية الغرب أوكاكورا عاش مع عائلة طاغور فى كلكتا، و أنهى دراسته بعنوان "المثل الشرقية" فى عام ١٩٢٠م، و قد تمكن من ترك تأثير لأفكاره على تطور الفن اليابانى الحديث من خلال دوره الريادى فى حركة نيهونجا (Nihonja) المعارضة ليوغا (Yoga) فى إطار قيادته لأكاديمية الفن اليابانى (Nihon Bijutsun) زيارة أوكاكورا للهند اسفرت عن وصول اثنين من تلاميذه البارزين يوكوياما. تايكوان و شونشو هيشيدا إلى كلكتا، و قيامهما مع عائلة طاغور لأغراض العمل الفنى. هذان الفنان، و منهما خاصة

الفن و الوطنية فى الهند

تاىكوان، اكتسبها فى المراحل اللاحقة سمعة كبيرة فى عالم الفن، و عرفا كأكبر الفنانين الذين طبقا الأسلوب التقليدى اليابانى فى مجال الرسم. أثناء فترة إقامتهما فى كلكتا درس تاىكوان و هيشيدا النحت الهندوسى، و اشتغل تاىكوان خاصة فى دراسة التقنية المغولية مع أبانيندرا ناث و كان لتفكير هذا الفنان اليابانى تأثير حاسم على نظرة أبانيندرا من الفن. لقد ذكرت أن أبانيندرا كان يكره الألوان الصاخبة و الخطوط القوية، و إنه تعلم من اليابانيين رسم كل خط من الخطوط بأقصى عناية و تدقيق، و بلمسات خفيفة. كما أنه اكتشف أهمية كل من الوضع عند الرسم و دكة الفرشاة من خلال دراسته للفن اليابانى. و تمكن أبانيندرا من تطوير تقنيته الخاصة للغسيل نتيجة صداقته مع ياىكوان و بدلا من رش الماء على السطح - كما تعود عليه اليابانيون - إنه كان يغمس اللوحة فى الماء بعد أمرارها بعملية رسم، و بدأ فانه كان يضيف على عمله أثرا جويا. و قطعاته المنتجة خلال ١٩٠٠م، تنم عن تزاوج بين تقنية الغسيل و ترتيب السطوح على الأسلوب المغولى. ففى لوحته بعنوان "ياكشا المنفى The Banishedyaksha" نلاحظ موضوعا مستمدا من ملحمة شعرية قديمة و له أيضا حفل الموسيقى الذى طلع فى مجلة يابانية شهيرة - كوكا - فى عام ١٩١٠م. و فى أعماله البنوية تلك يجد أبانيندرا أسلوبه الخاص الذى بات يطوره و يهذبه بالتعاون مع شقيقه جانانيندرا ناث (١٨٦٧ - ١٩٢٨). هذه الأعمال جميعها تتسم بطابع الهدوء و السكون المسيطر، و مصاغة بتزاوج لطيف من السواد و البياض و الظلال المتناغمة. هذه الرسوم المطبوعة بالصمت و الهدوء تنم كثيرا عن أذواقها التخيلية التى تشبه فى روحها فن الشرق الأقصى. أما عن الشخص المصورة، فانه تبتدى - عن عمد - من دون أهمية، و تذيب نفسها فى صميم المنظر، و شأنها فى ذلك شأن أعمال الفنان الرومانسى العظيم. كاسبار ديفيد فريدريش.

و رؤيته المزدوجة نحو الفن تشكل جانبا آخر من جوانب فن

أبانيندرا ناث و تعيد إلى الذاكرة رؤية وليام بليك. فالرسوم التي تزدان بها كتبه، و تعد مكملة لمساهمته الهامة في الأدب البنغالي، كانت موجهة إلى ربط الرسم و الشعر ربطا حقيقيا و كاملا. لكنه اطلق عنان طبيعته المرحه خاصة في القصص التي كتبها للأطفال و عنصر المرح هذا في ثقافة قام هويزينجا (Huizinga) بتحليلها في (Homo Ludens) بشكل رائع، ينطبع بأهمية خاصة في الجو العام للوحات طاغور، و يتمثل بعض عناصره في أقنعة الأصدقاء. و كانت الطيور و الحيوانات من أحب المواضيع التي عالجها ابانيندرا في أعماله الفنية و السبب في ذلك يعود إلى تربيته في أيام الطفولة، و حثه على الإهتمام بالطبيعة و تفاصيلها الدقيقة.

لقد ركز ابانيندرا عنايته على خلق اسلوب فني شرقي جديد بخليط مختلف الثقافات الآسيوية، و في عام ١٩٠٠م أصبح قائدا للحركة الفنية المعادية للغرب و لم تكن الفرشاة الوسيلة الوحيدة التي تزرع بها الفنانون لإقامة مدرسة فنية جديدة، و إنما استخدموا القلم أيضا لنفس الغرض، و نشروا مقالات في المجلات المعاصرة. فقد شرح ابانيندراناث في كتاباته نظرية فنية في جوهرها فلسفية من خلال إبراز أوجه الفرق الهامة بين ظواهر الأشياء كما تتبدى للعين المجردة، و بين ماهيتها. و قناعته بانه يتوجب أن يعبر الفن عن طريق الأعين الباطنية، أتت تساير تصميمه على عدم استعمال النموذج الحي. (هنا قد يتذكر القارئ حكاية تشارليس بالمير التي سردناها في الفقرات السابقة). و كان رفي فرما و اسلوب معالجته الفوتوغرافية للمرأة ه رسمها ككائن سافل، أول ضحية لهذه الحركة الجديدة، فقد وصف مارجريت نوبل - على سبيل المثال - منظرا من لوحته بعنوان "شاكونتلا" بأنه يصور امرأة سميننة تستلقى على ورق النيلوفر، كاتبة رسالة. و ردا عليه فقد سخر أحد من دعاة الفن الأكاديمي الغربي من أبانيندراناث و اعتماده على "عين الباطن"، و في كاريكاتور بعنوان "الملكة تتأمل في الطيور" رسم المرأة و كأنها لا تنظر إلى الطيور،

وذلك تهكماً من أبانيندرا وأسلوبه الفنى. وكتب تحت الكاريكاتور عبارة بمعنى أن أفضل طزيق للتأمل فى شىء من عين الباطن، ألا تنظر إليه. إلا أن هذه الجماعة من الفنانين الذين اتخذوا من فنون الشرق التقليدية نصب أعينهم، لم تتمكن فقط من اسكات المعارضين فى الهند، و إنما كسبت اعترافاً مديداً خارج الهند بتنظيم معارض فى باريس (١٩١٤م) و برلين (١٩٢٣م) و لندن (١٩١٤ و ١٩٢٤). و فى آخر هذه المعارض مجدداً أحد النقاد تلك الحركة الفنية ، فقال إن " الرسالة التى يحملها الفنانون الهنود إلى العالم ، تتسم - حتى الآن - بنفس الطابع الهندى الذى يكرس على نشر الروحانية. و عن الألمان الذين تبنوا علاقة رومانسية مع الهند، و عاشوا - عند ذاك - تجربة الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى فانهم ابدوا تعاطفاً أقوى نحو تلك الحركة الفنية، و قالوا انها تمثل نضالاً ثقافياً قوياً فى سبيل استعادة الشرف و بحلول العقد الثانى من القرن العشرين حقق تلاميذ ابانيندرا سيطرة كاملة على عالم الفن الهندى حيث تولوا إدارات مختلف المعاهد الفنية فى أنحاء البلاد. و فى نفس الوقت أتت المحاولة المتعمدة لدمج مختلف الأساليب الفردية فى وسيط فنى عام ، تمثل جانبا هاما من جوانب الحركة الفنية. و بعض أبرز معالم هذه التغييرات انعكست فى استبدال الخلفيات الخطية إما بخلفيات هوائية من الطراز المغولى أو بخلفيات بنوية من الشرق الأقصى، كما و أصبحت الألوان خافتة تبعاً لتقاليد الشرق الأقصى و الموضوعات المركزية (للرسوم) متميزة عن غيرها، وصارت القصص التى حكى أمجاد المايسى و بطولاته، و الموضوعات التى عبرت عن المشاعر النبيلة و الأحاسيس العميقة ، تفضل على غيرها من الموضوعات، و هذا التفضيل كان يعكس الميول الفيكتورية التى تركزت على رسم الأقاويص و المشاعر فى الفن الحكائى. و فى أكثر من مرة تم ربط أعمال هذه المدرسة الفنية مع الأعمال قبل عصر رافائيل. إلا أننى أجد هذه المقارنات بعيدة عن الدقة لاشك فى أن المدرستين كانتا تتبنيان مصلحة مشتركة فى إحياء

التراث و التكريس على التقاليد الوطنية، إلا أن أوجه الشبه تقتصر على هذا فقط. و فيما يتعلق بجوانب أخرى، فالواقع أن الفنانين قبل عصر رافائيل استعملوا - على خلاف المدرسة البنغالية - ألوانا زاهية لامعة، و سطحا أبيض لتشديد أثر الألوان، و ذلك ما نلاحظه فى لوحات " Ophelia " لـ ميلاييس " Millais " و " سيدة شالوت " لـ هولمان هنت (Holman Hunt). و ربما كان فينكتابا- أحد تلامذة أبانيندرا من جنوب الهند - استثناء وحيدا بمعنى أنه ظل يرسم سلسلة من المناظر الغريبة التى مست حدود السريالية بألوان زاهية.

و إن الرسام المسلم عبدالرحمن شوغتاى، من مواطنى ولاية البنجاب، كان تلميذا روحيا لأبانيندرا ناث، و مع أنه عاش بعيدا عن فلك الثقافة البنغالية، إلا أنه تقدم بتقاليد المدرسة البنغالية أكثر من الفنانين البنغاليين، فطور أسلوبا ملتويا من الخطوط و الاعوجاجات أقرب من الأسلوب الذى اتخذه بيردسلى (Beardsley) فى أعماله. و تلك الخطوط و الاعوجاجات كلها ترجع فى آخر الأمر إلى اللوالب و التعرجات التى نجدها فى إنتاجات العبقري اليابانى أوغاتاكورين. رسوم شوغتاى تمثل الصحوة الإسلامية السياسية و الثقافية فى الهند، و موضوعاته مستمدة من التقاليد الإسلامية من أمثال رباعيات عمر خيام بحسب شرح فيتز جيرالد لها. و فى الوقت الذى تنطبع الأعمال الأنيقة من إنتاج المدرسة البنغالية بنوع من الحساسية و الدقة، فإن الفنانين من الدرجة السافلة، قد تعذر عليهم الحفاظ على التوازن بين الفن و تفاهته.

ظل معارضو الشرفية يقاومون الحركة الجديدة على صفحات المجلات، و استوحى بعضهم رؤيته الجمالية من تقاليد الغرب الأكاديمية معتبرا الكمال فى العرض مقياسا وحيدا للاتقان. و كثييرا ما اتخذت المناقشات حول هذه المواضيع طابع الجدل و المرارة، لكنها لم تبد ممتة فى حال من الأحوال، و المجلات الفنية تلك ساعدت فى صياغة المذاق عند جماهير القراء من خلال نشر قطع الفن الأوروبى،

و بالنظر بين صفحاتها يتبين أنها لعبت دورا فى تنمية الرسم الكاريكاتورى و الرسم الإيضاحى (Illustration) باعتبارهما نوعين من مختلف أنواع الرسم.

لقد بدأت الرسوم الكاريكاتورية تطلع فى المجلات (مثل "الشوربا و الرز لـ أتكينسون) فى القرن التاسع عشر. و الطبعة الهندية لجريدة "بانش" الصادرة عام ١٨٦٠م أثنت على أختها الانكليزية الصادرة فى انكلترا بكلمات رنانة، كما واصلت الصحيفة البنغالية "فاسانتاك" نفس التقاليد منذ صدورها فى عام ١٨٧٢م. هذه الصحيفة كانت خاملة و لم تتصف برزانة الأسلوب، لكنها اتخذت من مهاجمة الطبقة العليا المتفربة، شغلا شاغلا لها. و فى خلال العقد الثانى من القرن العشرين قام جاجاندرانات، شقيق أبانيندرا نات، بانتاج سلسلة من الرسوم الكاريكاتورية التى سخرت و استخفت من الاتجاهات السائدة برمتها. و إن أسلوب الرسم لجاجاندرنا، يعيد إلى الأذهان أساليب الرسامين الألمان من اتباع المذهب التعبيرى، و منهم خاصة برونوباول و أعماله فى "Simplisissimus" لكن استعمال ساحات فسيحة من اللونين الرمادى و الأسود فى كلا الحالتين، يدين - على وجه الضرورة - للطباعات اليابانية التى استمدت من التنقيش الخشبى لـ فالوتون، مع العلم بأن التزام جاجاندرنا بالفن اليابانى أمر محقق و مشهود بالوثائق.

بيد أن الفنان جاتين سين، له السبق فى رسم الكاريكاتورات التى ذاعت سمعتها فى أكناف البنغال منذ بدأت تطلع فى الصحف و المجلات عام ١٩١٠م. فى الرسم الكاريكاتورى توافرت الوسيلة الرئيسية لإبراز ظواهر الرىاء و أساليب التأنق المصطنع و مواطن النقص، و بين خطوطه وجد المجتمع البنغالى - المجتمع الذى كان شعوره جامحا بالهوية رغم انقسامه على نفسه انقساما حادا - سلاحا للتهكم و السخرية من نفسه. و من بين المواضيع التى أبرزت فى الرسم الكاريكاتورى عند ذاك، كان - مثلا - تحرير المرأة الذى هاجمه الرسامون معتمدين على مخاوف الرجل من السقوط على هوامش المجتمع. ففى

هذه الرسوم عرضت المرأة و هي تخرج مع صديقها الكريم تاركة الطفل الرضيع وراءها في البيت عند الزوج لكي يتولى رعايته و يطعمه. و الزوج المسكين يقوم بتلك المهام رغم أنه، و رغم قناعته بأنه لم يخلق لمثل تلك الأعمال. و هكذا فان الرسوم الكاريكاتورية التي صورت النساء يدخن السجائر، دلت على إنبهار غلبة الرجل.

و مع أن الحركة الشرقية حققت نجاحا واسعا في عالم الفن، إلا أن التقاليد الأكاديمية أيضا باتت تزدهر في نفس الوقت. و لا يسعني المجال سوى أن أذكر أحوال نبذة من حملة هذه التقاليد في وجه التيار الشرقي الجامح منهم ساشى هيش الذى عاش حياة أضافت فصلا رومانسويا إلى فصول تاريخ الفن الهندى. لقد انطلق ساشى في رحلته الفنية من تصميمه بالاعتراف من المناهل الأصيلة للفن الأكاديمى، فبعد كثير من المتاعب تمكن من السفر إلى روما و التدريب على الرسم هناك، ثم عاد إلى الهند برفقة زوجة فرنسية. و فى حوالى عام ١٩١٠م كان ساشى هيش قد اكتسب اعترافا مديدا بموهبته فى رسم الصور القلمية. لكن المعلومات لا تتوافر عن حياته فى الفترة اللاحقة ، و يقال إنه اضطر للهجرة من الهند من جراء تصاعد لحركات الفنية الشرفية. و يليه فى القائمة هيمين ماجومدار الذى اشتهر برسم مثير للنسوة شبه العاريات و إبراز تأثيرات حارة و مهيبة من تلك الأجسام نصف الكاسية خاصة فى الألوان المائية. و يقال أيضا أن ماجومدار ابتكر التأثير الخاص باللباس جسم المرأة ساريا مبتلا بالماء. و فى عام ١٩٢٠م كان أتول بوس ضمن المجموعة الأولى من الفنانين الهنود الذين التحقوا بالكلية الملكية للفن لتلقى التدريب، و بدون أى شك فانه كان من أبرز المصورين فى عصره. وقف بوس ماجومدار فى صف واحد للنيل من نفوذ الحركة الشرقية، و قاما بإصدار مجلة للدفاع عن نظريتهما تجاه الفن. ففى الوقت الذى اتهمت الحركة الشرقية المتغربين باللاهندية، و أثيرت من قبلها تساؤلات عن ولاء تلك الزمرة للوطن، رد عليه المتغربون باتهام الشرقيين بالجهل و بعدم القدرة على الرسم، و احتجوا

- تبرير قناعتهم باتخاذ الفن الأكاديمى - بأن المهم هو الموضوع لا كيفية معالجته. بيد أن الأحداث التى شهدتها المنطقة حينذاك، قد تغلبت على كل من الغرب و الشرق. فبحلول عام ١٩٢٠م أصبحت فكرة الوحدة الآسيوية فى طور الانحسار. كما و نتيجة احتكاك الأفكار و الرؤيات بسرعة، بدأت الخلافات بين عقلاء مختلف الدول الآسيوية تطفو على السطح. و كان الضيق شديدا عند طاغور و غيره من دعاة الحركة الشرقية لما وجدوا المثقفين الصينيين من أمثال لو أكسون (Lu Xun) يتشبثون بالحدثة، و يرفضون الماضى بجميع أشكاله ، و يستنكرون التراث على اعتبار أنه ليس إلا بقايا الإقطاعية الظالمة. و الصدمة الأخرى التى أصابت طاغور تمثلت فى واقع التفكير اليابانى الذى لم يفرق بين الوحدة الآسيوية و الهيمنة العسكرية لليابان و تزايد الموقف ضعفا بالنسبة للحركة البنغالية من جراء شيوع الأخبار عن ظهور حركات Avant Garde فى الغرب، و التى بلغت أشدها بإقامة معرض رئيسى بمدينة كلكتا عام ١٩٢٢م لأعمال كلى (Klee) و كاندنيسكى (Kandinsky) و بعض الفنانين الألمان من أتباع المذهب التعبيرى و حركة " أفانت جاردية " هذه ، قادها فى الهند بينوى سركار الذى كان عارفا بعلوم و لغات عدة. فانه انطلق فى حملته تحت شعار " مستقبل آسيا الحديثة " و ندد " البروشية الشرقية " على مزايدتها على روحانية الفن الهندى، و ألح على الهنود بقبول الفن الأوروبى الحديث لكونه أسلوبا دوليا بالمعنى الواقعى للكلمة و خارجا عن الحدود و القيود الثقافية.

بالإضافة إلى ذلك فان المدرسة البنغالية واجهت معارضة من أعضاء أسرة ابانيندرانات نفسه، فان شقيقه جاجانيندرانات لم يبتعد عن حركة الإحياء الوطنية فقط ، و إنما أبدى اهتماما بالفن الأوروبى الحديث أيضا. و فى أثناء دراسته لاسلوبه الشخصى لمعالجة موضوعات خيالية من أمثال " الأمراء السبع " و " الشاعر فى جزيرة الطيور " لم يتردد فى الاستفادة من اسلوب "التصوير التكعيبى" و وجد المكعبات بسطوح مكسورة ، أكثر الأساليب جاذبية فيما تعلق الأمر

بإمكانات الرسم الزخرفى. و لكونه عاش بعيدا عن المسرح الأوربى، فان مدلولاته الثورية لم تقع موقع اهتمام كبير لديه. إلا أن طبيعة هذه الاستفادة من التصوير التكعيبى لاتحمل معنى سوى فى حالة مقارنتها مع الاستجابة التى تلقاها فى دول غير فرنسا.

التكعيب التحليلى المتمثل خاصة فى تجارب براك بيكاسو خلال ١٩٠٩ و ١٩١٠م، قد وضع فى آخر الأمر نهاية لتقليد الطبيعة الوهمية من زمن النهضة. الرسامون منذ عصر جيولتو ربطوا مختلف الأشياء داخل صورة من خلال أضواء ثابتة سمتية، و حالوا تدمير الوهمية بإيجاد صلة بين الأشياء فى إطار الرسم، و بطريقة خلق صلات متضاربة للضوء و الظل. غير أن هذه المدلولات الثورية لم تؤثر على تفكير الرسامين الألمان من أتباع المذهب التعبيرى من أمثال غروسز (Grosz) خاصة من ناحية ما اتصف به الرسم التكعيبى من الإمكانيات الزخرفية ، أى إمكانيات تكسير الأشياء و تشويهها لخلق انموذجات مبهرة. لاحظ أحد النقاد الألمان أوجه التطابق هذه بين جاجاندرا و أتباع المذهب التعبيرى عندما أقيم المعرض الفنى فى برلين عام ١٩٢٣م. و تلقت اكتشافات جاجاندرا فى رسم النماذج زخمة جديدة بعد أن أهديت إليه نظارة الألوان و الأشكال (Kaleidoscope) و التى أفسحت المجال أمامه لإبتكار نماذج متشابكة و متنوعة ، تنوعا لا نهاية له. (ذكر السير أرنيست جومبريش فى مؤلفه " A Sense of Order " أن مبدع هذه النظارات توقع بأن آتته ستخلق فنا جديدا لموسيقا الألوان، إلا أن أمله ذلك لم يتحقق . و أنا أقول إن تلك النبوءة جاءت مثيرة لأقصاه على الأقل فى حالة جاجاندرا ناث).

و إن الشاعر الهندى العظيم رابيندرانات طاغور (١٨٦١ - ١٩٤١) الذى كان خالا لأبانيندرانات، قد أبدى إهتماما كبيرا بالحركة التى قادها الأخير، و شجعه على مواصلة الكفاح، إلا أن الشاعر بدوره تبنى رؤية مغايرة تماما إزاء الفن، و الح خاصة على أنه لا ينبغى أن يكون الفن محصورا فى الحدود الجغرافية .. توجه رابيندرانات إلى الفن

عندما بلغ من عمره ٦٧ سنة و وصلت سمعته الأدبية ، ذروتها كالشمس فى منتصف النهار، و حملها المتحمسون من تلامذته الألمان إلى أرجاء المعمورة مستوحين من ايزرا باوندويتيس. بجانب ذلك فان عددا من الموسيقيين من أمثال اسكونبرج (Schonberg) و زيلمينسكى (Zelmsky) وضعوا أبياته فى القوالب الموسيقية.

لم تكن رسوم طاغور الشاعر تنم عن ثقته بالنفس فى أول الأمر، و بدت كأنها نتاج الممارسة الأدبية، التصاميم فيها منبثقة من النصوص المتقاطعة ، و تشابه حركة جوجينستيل (Gugenstil) و أعمال هولزيل (Holzel). و نزوعه للانفصال أيضا مبرهن عليه من واقع المقارنة مع منتجات أكمان (Eckmann) علما بأن كليهما يعودان فى نهاية الأمر إلى عباقرة الرسامين اليابانيين. و هكذا فقد أصبح الفن الزخرفى الأوروبى الذى طلعت نماذجه فى نماذجه فى المجلات من حين لآخر، مثار اهتمام رابيندرانات طاغور، و للتدليل عليه تكفى الإشارة إلى المقارنة بين لوحته بعنوان "المرأة الطير" التى طلعت عام ١٩١٦م ، و الملصق الذى ظهر فى "الفن و الخيال" لـ جومبريش بعنوان "الطير البدائى".

لقد ابتكر رابيندرانات طاغور لنفسه لغة فنية غرامية ملفزة ، و فى لهجتها الصاخبة قريبة - على حد تعبير دبليو جى آرشير - من تفكير فرويد. و لعل سمعة و جاذبية شخصية طاغور تكون من العوامل التى جعلت من أعماله تلقى قبولا فى الغرب بسهولة ، بيد أنه لم يكن من الممكن ألا تثير قوة تخيله البالغة التأثير اهتمامات الأوربيين الذين سبق و أن تعودوا على الإباحية الشعرية التى اتسمت بها أعمال كلى و ماكس ارنيست. لم يتردد طاغور فى قبول آراء المدرسة البنغالية بشأن الفن، و التى ركزت على أن الفن لا يكون مشمولاً فى تمثيل أى شىء يتصف بالحسوسية أو الحقيقة الخارجية و مع ذلك فان نظريته الأفلاطونية دفعت لاختيار تبسيط الأشكال بالمفهوم الراديكالى بدلا من التجول فى متاهات العالم الداخلى الذى صنعه الشرقيون.

إن حركة النهضة التي قادها الفنان أبانيندرانات في البنغال ، تعرضت لعداء متزايد في الثلاثينات من القرن العشرين إلا أنها تمكنت من ترك تأثير قوى و ثابت علي خارطة الفن في الهند، قبل نفاذ قوتها الإبداعية . و كمثل غيرها من الحركات، فانها أيضا ازدهرت فصارت قوة دافعة .. مارست المبالغات و تورطت في التفاهات .. و كانت لها مواطن القوة و الضعف. و في وسط المد و الجزر تواصل النقاش بين المتغربين و المتشرقين إلى أن ظهر في جيل الفنانين (قبل استقلال البلاد) فنان في أقصى التفرد، و بودي أن اختتم هذا المقال بايراد شيء عن ذكره.

جاميني روي (Jamini Roy) انحدر من أسرة اقطاعية، و تلقى التدريب البدائي في الرسم من المدرسة الفنية في كلكتا. و بعد التخرج منها، اختبر أساليب شتى - غربية و شرقية ، و في كثير من الأحيان رسم صورا نقلية في مختلف الأساليب. و كمثل غيره من طلاب الفن الملتزمين سياسيا، راح ينتج - لفترة وجيزة - صورا مصغرة في الأسلوب الشرقي، و أقام معرضا لها في عام ١٩٢٢م. و في الوقت نفسه فانه كان قلقا من مشكلة إيجاد أسلوب وطني بالمعنى الواقعي للكلمة، و لنفس السبب انضم إلى دائرة الرسامين الأكاديميين التي أدارها ماجومسدار وبوس. إلا أن رسم المحاكاة لم يوفر له التسلية، و العمل الذي ساعده في إكتشاف أسلوب متوافق مع متطلبات روحه و فكره كان بطيئا، و في مرحلة من مراحل حياته الفنية تلك - حيث باتت الحاجة من الرسم بحد ذاتها موضوع تساؤلات لديه - تعرض لأزمة روحانية خانقة بلغت أشدها بعد وفاة أحد أبنائه. و في مسعاه للبحث عن مصدر إحياء ، إنه توجه إلى الفنون الشعبية البنغالية التي بدأت تقع موقع تقدير و إعجاب لدى المثقفين. إنه وجد نفسه مائلا إلى البساطة الراديكالية التي انعكست في قطع مدرسة كالي جات، كلكتا، لكنه سرعان ما انتقل منها إلى الرسم اللفانفي لقريته. لقد أعادت القرية إلى ذاكرته صورا جميلة لحياة قبائل سُنتال التي استمرت

الفن و الوطنية فى الهند

مصونة من آثار المدنية الجامعة. و بمرور فنه بمراحل التطور، توضحت له الأسباب التى عملت وراء فشل الأجيال السابقة من الرسامين فى خلق أسلوب محلى للفن، و أهمها تمثل فى تواصل استخدام الرسوم التجارية الأجنبية. و انطلاقا من ذلك فانه تخلى عن استعمال الألوان التجارية ، و بدأ يستخدم الألوان الترابية و المواد العضوية. و فى ترثيبه للألوان و الشكل وجد رسمه تشابها خاصا مع الفن البازنطى و إن فن جامينى روى المبسط و المتميز بتحاشى التفاصيل الزائدة ، يعيد إلى أذهاننا المسافات التى قطعها موندريان (Mondrian) فى أسفاره الفكرية التى انتهت به إلى بضعة ألوان و خطوط ضرورية. فالواقع أن الأعمال التى انتجها روى لدى نهاية مسيرته المثيرة على درب الإكتشاف، مثلت رؤية ناضرة من البنفسج و تقاليد العريقة، و رسومه من تلك الفترة كانت خليط التقشف و الحساسية، و البساطة الشديدة فيها أنتت مقرونة بتنظيم غنى للألوان الباهرة.

تعريب راشد علي