مآلات التصوير التاريخي: استكشاف الأنواع الفنية فرعية التي أنتجها التصوير التاريخي الأوروبي بحلول القرن التاسع عشر.

مقال بحثى
كامل

* هدى محمد ذكري
* الدارسة بمرحلة الماجستير، قسم تاريخ الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
البريد الإليكتروني: Hudazikryy@gmail.com

تاريخ المقال:

- **تاريخ تسليم البحث الكامل للمجلة: 22 سبتمبر 2022**
- **تاريخ القرار الأول لهيئة التحرير: 23 سبتمبر 2022**
- **تاريخ تسليم النسخة المنقحة: 18 أكتوبر 2022**
- **تاريخ موافقة هيئة التحرير على النشر: 24 أكتوبر 2022**

الملخص:

يتتبع البحث التصوير التاريخي، بداية من أول تعريف وضع له عام 1453 على يد (ليون باتيستا ألبيرتي Leon Battista Alberti-) [1402-1472] مستعرضًا بداياته وأهم المحطات التي مر بها حتى القرن التاسع عشر. فيصف التصوير التاريخي في عصر النهضة الحديث والمتأخر، ثم علاقة هذا الأسلوب بالأكاديمية الفرنسية، مرورًا بالتغيرات التي حدثت له في الثورة الفرنسية وعهد نابليون. في بداية نشأة تقليد التصوير التاريخي، وقد اكتسب هالة عظيمة، وأصبح على مدار القرون، مسعى الفنان الذي يريد إثبات نفسه. زادت هذه القيمة بفعل التأسيس الرسمي للأكاديميات الفنية، وما لحقه من كتابات نقدية أكدت هذه القيمة وأكسبتها طابع سياسي في بعض الأحيان. لكن مع التغيرات الفكرية والطبقية والاجتماعية في المُجتمع الغربي، بدأت شعبية التصوير التاريخي بصفته العمل الفني الأعظم تخفُت، وامتزج التصوير التاريخي بالحدث المعاصر لينتج أنواع فنية أخرى، أو طرق تعبير أكثر اتساعًا وأقرب للحظة. من خلال هذه المحطات، يستعرض البحث المسميات المستحدثة التي ظهرت لمحاولة وصف ما حدث من تغيُّر للتصوير التاريخي: التصوير التاريخي النوعي أو التصوير التاريخي للحياة اليومية (Historical Genre Painting) والتصوير القصصي (Anecdotal History Painting) وتصوير الترابادور (Trabadour Painting) مبينًا مصادر هذه المسميات والفروق وأسباب التداخل فيما بينها.

الكلمات المفتاحية: تصوير تاريخي، تصوير نوعي، الثورة الفرنسية، تصوير ترابادور.

مقدمة: تصوير التاريخ والتصوير التاريخي

تصوير "التاريخ" أو الحدث التاريخي المعاصِر تقليد قديم قدم الفن والمُجتمعات البشرية المُنظَّمة، نجد أمثلة عليه في فنون العالم القديم، بداية من تصوير الحُكَّام في مصر القديمة (لوح نارمر، و(نارام سن) في العراق (الشكل 1)،

الشكل1 : لوح نارام سِن من الحضارة الأكادية.
المصدر: www.wikidata.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

مرورًا بمعبد البارثنون الذي كان رمزًا للعمارة اليونانية الكلاسيكية ورمزًا للديموقراطية الأثينية وانتصاراتها، حتى تصوير الإسكندر الأكبر لشخصه على هيئة آلهة يونانية، وتوثيق مُنجزاته العسكرية على لوحات الفسيفساء أو التوابيت، وأقواس النصر الرومانية التي شيدت لتوثيق انتصارات عسكرية، أو (عامود تراجان-Trajan Column) الذي كان بمثابة متتالية قصصية ممتدة بطول 40 مترًا، تحاول تحقيق شكل من أشكال البناء القصصي لتفاصيل حرب الرومان مع داقية (الشكل 2).

الشكل 2: تفصيلة من عمود تراجان، 113-106 بعد الميلاد، روما، إيطاليا.
المصدر: smarthistory.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

يتسلل التأثير الرمزي للتقليد الكلاسيكي الغربي المستوحى من فنون الإغريق ومن بعدهم الرومان إلى كثير من الأعمال الفنية التاريخية\السياسية بداية من عصر النهضة --هو أمر منطقي في ظل كونه إعادة إحياء حرفية للقيم الكلاسيكية-، كما تستوحي الكثير من المباني السياسية في العالم الحديث مثل البيت الأبيض عمارة البارثنون اليوناني، ويستعير الملوك وقادة الجيش وقفات ورموز بصرية من تماثيل أباطرة الرومان.

يشتبك التصوير التاريخي (History painting) اصطلاحًا مع تعريف التاريخ والتغيرات التي طرأت على مفهومنا عنه، ويشتبك من خلال تطور أغراضه مع الأيديولوجيا والدعايا السياسية. تشكَّل مفهومنا الحالي عن التصوير التاريخي عبر قرون من تاريخ الفن، مر خلالها بالعديد من التغيرات والتطورات وتحكَّمت في شكله عدد من الأكاديميات الفنية والتوجهات السياسية والاحتياجات الاجتماعية.

التعريف الأعم للتصوير التاريخي هو "أي لوحة تحوي سرد جاد ورسالة بطولية تسردها من خلال انتقاء لحظة بعينها من قصة أيًا كان نوعها. وبهذا المعنى، ترتبط كلمة "التاريخ بالسرد أو القصة وليس بالضرورة الوصف الدقيق أو الوثائقي للأحداث الفعلية. ولمَّا كان التصوير التاريخي يُعرَّف بناء على موضوعه بالأساس فالممارسات الفنية التي صنِّفت كتصوير تاريخي تُسمَّى بالتصوير السردي، التصوير الروائي، أو التصوير القصصي، وتشمل على الأقل خمسة موضوعات مُختلفة وإن كانت تتداخل في كثير من الأحيان: الدينية (وهي اللوحات التي تصوِّر لحظات من حياة السيد المسيح أو من قصص الأناجيل، مثال: خلق آدم، مقطع من سقف كنيسة سيستين ل{مايكل أنجلو [1475-1564] Michelangelo-}) والميثولوجية (والتي تتخذ من الأساطير موضوعًا مثل اللوحات التي تستدعي أساطير الآلهة اليونانية أو الرومانية في عصر النهضة، مثال: فينوس وكيوبيد ل{برونزينو [1503-1572] Bronzino-}) والرمزية (Allegorical) (ويتداخل هذا التصنيف في كثير من الأحيان مع الميثولوجيا، حيث يعتمد على استخدام رمزيات اللوحة لإيصال رسالة أعم). نجد أن هذه التصنيفات الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعًا في الحقبة الأولى للتصوير التاريخي (ما قبل القرن التاسع عشر)، وتشيع بعدها موضوعات أخرى مثل الموضوعات الأدبية (وهي اللوحة التي تتخذ موضوعها من عمل أدبي مُعاصر أو حديث نسبيًا. وأخيرًا، الموضوع الأكثر مباشرة وهو ما يُمكن أن نسميه مجازًا اللوحة التاريخية بمفهومها العلماني، أي التي تصوِّر أحداثًا تاريخية معاصرة على هيئة أسطورية أو

ملحمية، وهي موجودة منذ بداية هذا التقليد (مثال: ثلاثية معركة سان رومانو ل{باولو أوتشيللو-Paolo Uccello} [1397-1475]، لكنها خفتت قليلًا ثم عادت لتكون أكثر وضوحًا في القرنين الثامن والتاسع عشر (مثال: لوحات جاك لوي دافييد قبل وأثناء الثورة الفرنسية التي نتعرض لبعضها بالتفصيل لاحقًا) وربما يكون هذا الموضوع الأخير هو ما يتوارد لذهننا إذا ما حاولنا تسمية أو تنصيف الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة تحت موضوع "التاريخي" أو على نحو أوسع "الفن السياسي". (مثال: لوحة جيورنيكا ل{بابلو بيكاسو-Pablo Picasso} [1881-1973](الشكل 3)).

الشكل 3: بابلو بيكاسو، جيورنيكا، 1937.

المصدر: www.museoreinasofia.es (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

في بداية نشأة تقليد التصوير التاريخي، من لحظة تعريفه بالأخص- وقد اكتسب هالة عظيمة، وأصبح على مدار القرون، مسعى الفنان الذي يريد إثبات نفسه. زادت هذه القيمة بفعل التأسيس الرسمي للأكاديميات الفنية، وما لحقه من كتابات نقدية أكدت هذه القيمة وأكسبتها طابع سياسي في بعض الأحيان. لكن مع التغيرات الفكرية والطبقية والاجتماعية في المُجتمع الغربي، بدأت شعبية التصوير التاريخي بصفته العمل الفني الأعظم تخفُت، ببطء في البداية ثم بشكل أكثر وضوحًا بداية من منتصف القرن ال19 تقريبًا، فاتجه فن التصوير بعيدًا عن الملاحم التاريخية لأشكال أكثر رومانسية واهتمامًا بالأحداث اليومية، وبشكل ما كما يطرح {جوردان بير-Jordan Bear} "من المُغري اعتبار أن الحداثة أسست لتوجهاتها عن طريق نبذ تقاليد التصوير التاريخي بمفهومه الكلاسيكي." وهو ما يُمكننا ملاحظته بتتبع تغيُّرات الشكل وطرق تناول الموضوعات من بداية ظهور التصوير التاريخي حتى اليوم حتى وإن كان الأمر في الحقيقة أكثر تعقيدًا من كون الحداثة الفنية هي السبب المباشر لخفوت نجم التصوير التاريخي. نهدُف من خلال هذه البحث، النظر في أصول تقليد التصوير التاريخي ومحاولة الوصول لتصوُّر موجَز وشامل عن دوره في تاريخ الفن الغربي، بداية من أول تعريف ظهر له في القرن الثالث عشر الميلادي[1]، ما كان عليه وقتها، وما مر به من تغيرات وكيف أثَّر تغيُّر المفاهيم الفلسفية حول التاريخ والسياسة والبروبجاندا ودور الفن في المجتمع على إنتاج وتقبُّل هذا الفن.

مشكلة البحث:

يعني البحث برصد تطوُّر التصوير التاريخي ويحاول استكشاف مسألة انتهاء التصوير التاريخي.

- كيف تغيَّر التصوير التاريخي منذ لحظة تعريفه ؟
- ما التأثير الذي حدث للتصوير التاريخي عندما بدأ بتصوير الموضوعات المعاصرة؟
- كيف ظهر المزيج بين التصوير التاريخي وتصوير الحياة اليومية؟

أهداف البحث:

- استكشاف الآلية التي تطور بها التصوير التاريخي وكيف تأثر بالظروف التاريخية والسياسية.
- توضيح وتعريف الأنواع الفنية الناشئة من التصوير التاريخي وإيضاح الفروق فيما بينها.

فروض البحث:

- يفترض البحث أن التصوير التاريخي تغيَّر عبر قرون طويلة من تاريخ الفن وأنتج أنواع فنية هجينة.
- يفترض البحث أنه من الممكن رصد هذه الأنواع الفنية وتتبع تأثيرها على التصوير التاريخي.

أهميه البحث:

تكمن أهمية البحث في رصد تطور التصوير التاريخي واستكشاف وترجمة مصطلحات فنية لأنواع تصوير هجينة ظهرت واستخدمت لفترة من الزمن.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهجين التاريخي والتحليلي.

حدود البحث:

الحدود المكانية: أوروبا (بالتحديد فرنسا وإيطاليا)

الحدود الزمانية: من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر.

الحدود الموضوعية: تطوُّر التصوير التاريخي.

التصوير التاريخي في عصر النهضة:

كان (ليون باتيستا ألبيرتي- Leon Battista Alberti) أول من عرَّف التصوير التاريخي (القصصي)، في كتابه "عن الرسم\عن التصوير" (1453)"، ووصفه بأنه "أعظم عمل يُمكن أن ينتجه الفنان. لكن ما

هي السمات التي كانت تجعل العمل الفني يقع ضمن هذا التصنيف في العام 1453؟ هناك عدة كلمات مفتاحية: مشهدية، ضخامة، تناغم، قدرة على التأثير والإمتاع، والفضيلة المدنية، بالإضافة لمجموعة من الشروط الشكلية والمفاهيمية إن جاز التعبير. فيجب أن نشير هنا "أن مفهوم (ألبيرتي) –عن التصوير التاريخي- متصل بتقليد فنون العصور الوسطى حيث العمل الفني الذي يصور قصة، يمثِّل في نفس الوقت وصفًا أمينًا للحدث، لكنه يولي اهتمامًا أيضًا للمعنى الكامن خلف الحدث أو لرمزية الحدث. وبالتالي، فإنه في مخطوطته يود أن يدلل على مقدرة الفن على محاكاة الواقع على نحو قابل للتصديق، ومقدرته كذلك على نقل حقائق أخلاقية... فاللوحة لا تمثِّل ل(ألبيرتي) العالم الحقيقي فقط، بل تمثِّل أيضًا المعاني المثالية للموضوع المصوَّر.

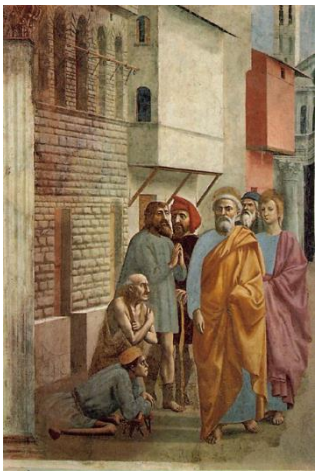
وفقًا ل(ألبيرتي)، على العمل الفني أن يستحوذ على المشاهد بالكامل، أن يملكه على الصعيد البصري والعقلي والعاطفي. وعلى الفنان أن يُسخِّر كل العناصر البصرية التي بوسعها أن تجتذب المُشاهد وتأسره بالمتعة البصرية، بداية من حجم العمل الضخم، ثم كثرة الأجساد والتنوع في الأشكال والحركات والألوان، والتجسيم ثلاثي الأبعاد باستخدام الظل والنور، وتحقيق علاقات متنوعة وناجحة فيما بين الأجساد. ويشدد على ضرورة أن يحتفظ الفنان بقدرته على السيطرة على هذا التنوع ووضعه في إطار تكوين متزن، وأن يكون التنوع متسقًا مع الموضوع، فإذا كان من الأفضل لصالح اتزان التكوين الحفاظ على عدد محدود من الأفراد، فليفعل الفنان ذلك. لا يدعي (ألبيرتي) أنه على الأجساد (وهو ما يسري أيضًا على المناظر الطبيعية) أن تكون واقعية، فاللوحة هنا تُحاكي ما يجب أن يكون وليس ما هو كائن بالفعل. لذا فالطبيعة تصوَّر بأفضل صورة ممكنة، والأجساد تتبع النسب المثالية. لكنه يشير إلى ضرورة أن تُظهر حركة الشخصيات وتعبيراتها مشاعرها الداخلية ومواقفها الأخلاقية، لأن هذا يسمح للمتفرج بالتفاعل معها. وبهذا يتمكن الفنان، من خلال اختياره للموضوع وطريقة تصويره، من جعل المشاهد جزء أصيل من العمل، فيتعاطف مع أبطاله ويستلهم منهم. وتبدو هذه النقطة الأخيرة محورية جدًا في التصوير التاريخي عند (ألبيرتي) لأنها تخوض في الفلسفة خلفه: حيث أن "موضوع اللوحة الأساسي هو التفاعل بين الشخصيات المرسومة، والعلاقات التي تتمكن من خلقها مع المتفرج الواقف أمامها. بل وأكثر، إن اللوحة ليست مجرَّد تمثيلًا أو محاكاة لحدث أو فعل، بل هي تنفيذ وأداء لهذا الحدث: لذا فإنها بطبيعتها تخلق تفاعل... إن التناغُم الذي يجب أن يسعى الفنان لتحقيقه ينشأ من الطريقة التي تخدِّم بها أجزاء اللوحة على بعضها البعض. يتحول دور الفنان هنا من كونه مجرد معلِّق إلى فاعل اجتماعي: باستخدامه عمله كمحرِّك للتغيير، بتعيينه فردًا في اللوحة "ليعلم" المتفرج، ويطلعه على ما هو جيد وخيِّر وقيِّم، وبخلقه رابط بين الأفراد داخل لوحته وخارجها، لا يصمم الفنان اللوحة المثالية فحسب، بل مجتمع مثالي كذلك. كل هذا لا يعني بأي حال أن (ألبيرتي) يُلغي تاريخية الوسيط بل إنه عن طريق هذا الإصرار بضم المتفرج للعمل، يؤكد بقوة على الطبيعة التاريخية الحتمية له."

" يمتلك التصوير قوة إلهية، لا تقتصر قدرتها على استحضار من هو غير موجود فقط، لكن بوسعها حتى أن تجعل الجسد الميت يبدو مفعمًا بالحياة. فحتى بعد مرور قرون، تحتفظ اللوحات بقدرتها على إمتاعنا، ويحتفظ الفنان بمكانته من خلالها" – ليون باتيستا ألبيرتي

تتناول مخطوطة (ألبيرتي) بكثير من التفصيل القواعد الأساسية للتصوير بمفهومه الكلاسيكي: المنظور الهندسي الخطي، التجسيم، النور والظل، والتكوين، والنسب "الصحيحة\المثالية" للأجساد. كما تتناول الكثير من المحاذير: مثل تجنُّب المبالغة في الدراما والتكرار في الحركة والشكل. ويُشير (يائيل ناداف-ماني - Yael Nadav-Manes) أن (ألبيرتي) لم يكتُب في حقيقة الأمر عن التصوير ككل كما أدعى وإنَّما كانت قواعده وكتابته تُعالج بشكل واضح نوع واحد فقط من الفنون وهو التصوير التاريخي المُعاصر لوقته، وربما كان وعيه بتاريخية هذا الوسيط والدور الاجتماعي الذي بوسعه أن يقدمه هو ما دفعه لتجاهُل النماذج القديمة وأصول هذا التقليد الفني باعتبارها لا تحقق المعايير المطلوبة. إنه يستخلص من القوانين الحسابية للمنظور والنسب بُعدًا روحيًا وأخلاقيًا مناسبًا لعصره، وهو بُعد أثبت أن بوسعه أن يستمر لقرون قادمة، فكما أن المنظور الهندسي الخطي هو "حقيقة" تُشير إلى مفهوم كامل عن العالم، فإن لوحة التصوير التاريخي تعبِّر عمَّا هو أبعد من الحدث المصوَّر أمامنا.

لا يذكُر (ألبيرتي) الكثير من الأمثلة للأعمال_التي يرى أنه ينطبق عليها شروطه، لكنه طور نظرياته عن الفن والتصوير في الفترة التي عاشها في فلورينسا، حيث احتك بفنانين مثل (لورينزو جيبرتي -Lorenzo Ghiberti) [1378:1455] و(برونيليسكي - Brunelleschi) [1377:1446] و(دوناتيللو- Donatello) [1386:1466] و(مازاتشيو - Masaccio) [1401 :1428] وآخرون، فقد رأى (ألبيرتي)

عن قُرب أعمالًا مثل سلسلة "حياة القديس بيتر" ل(مازاتشيو) (الشكل 4).



الشكل 4: مازاتشيو، القديس بطرش يشفى المرضى بظله، بين 1426 و1427
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

حيث كانت الشخصيات ثلاثية الأبعاد، وتلقي بظلالها على أرض واقعية، وتتفاعل عاطفيًا لتحكي قصة. وقد أهدى (ألبيرتي) النُسخة المُترجمة للإيطالية من كتابه لهولاء الفنانين الذي أستلهم منهم أفكاره التطبيقية ونظرياته عن الفن.

تؤسس تعريفات (ألبيرتي) للتصوير التاريخي\السردي وترتبط ارتباط وثيق بتراتبية الأنواع الفنية (Hierarchy of Genres)، التي ستؤكد عليها فيما بعد سلطة الأكاديميات الفنية المُطلقة، حيث يتم ترتيب الأعمال الفنية وفقًا لأهميتها وقيمتها، وكان هذا التصنيف أكثر انتشارًا ووضوحًا في نهايات القرن الثامن عشر، لكن يُمكننا أن نجد جذوره في عصر النهضة، فعام 1667، كتب المعماري والمؤرخ ومنظّر الكلاسيكية الفرنسية (أندريه فيليبا - André Félibien) [1619:1695] مُستوحيًا من قيم عصر النهضة الإيطالية، ما سيُصبح أساسًا للنظرية الكلاسيكية الفرنسية في القرن الثامن عشر- ويصلُح كملخَّص كاف لهذه التراتبية:

"إن هذا الذي يصور المناظر الطبيعية بدقة أعلى شأنًا ممن يصوِّر الفواكه والورود والقواقع. وذاك الذي يرسُم الحيوانات الحية أعلى شأنًا ممن يرسم جمادات بلا حركة. ولكون الإنسان هو العمل المثالي للإله على الأرض، فإن الذي يُحاكي الإله في تصوير الأجسام الإنسانية هو الأعلى شأنًا بلا شك... إن المصوّر الذي لا يرسُم سوى البورتريهات لم يُكمل مسعاه الفني بعد، وعليه، فلا يجب أن يتوقع شرف أن يُعتبر الفنان الأكثر براعة. ليصل لهذه المنزلة عليه أن ينتقل من تصوير جسد واحد لتصوير عدة أجساد في تفاعل مع بعضها البعض: يجب أن يصور التاريخ والأسطورة، وعليه تصوير الأحداث العظيمة شأنه شأن المؤرخين أو الشعراء. وفوق كل هذا، عليه أن يتمتع بالمهارة الكافية ليغطي تحت حجاب الأسطورة فضائل الرجال العظماء في القصص الرمزية، وأن يُظهر الأسرار التي تكشفها."

في بدايات عصر النهضة، نجد الكثير من الأمثلة التي تطبق هذه التعريفات، منها ثلاثية "معركة سان رومانو" ل(باولو أوتشيللو- Paolo Uccello) التي أنجزها حوالي العام 1432 (الشكل 5).

الشكل 5: باولو أوتشيللو، لوحة من ثلاثية "معركة سان رومانو"، 1438
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

تَظهر تفاصيل اللوحات الثلاثة كيف أن (أوتشيللو) قد حوَّل الحدث الحقيقي إلى تصوير تاريخي، أوَّل ما نُلاحظه أن اللوحة تصوَّر لحظة معركة شديدة الاحتدام، لكنها معركة بلا دماء، لا يوجد أي أثر لعواقب هذا المشهد العنيف، فنجده مُحاط بأشجار وورود وفواكه من شتى الأنواع. وبالنسبة للجنود، فإنهم يرتدون مزيجًا بين الدروع الحقيقية التي كانت تستخدم في أرض المعركة، لكنهم يرتدون أيضًا الدروع الخاصة بالاستعراضات العسكرية، كما أنه بإمكاننا التعرُّف بسهولة على قائد الجيش بفضل قبعته الحمراء الضخمة. كل هذه العناصر تشترك لتُنتج عملًا هو خليط من التاريخ والأسطورة، ويُساهم في إضفاء بُعد من المثالية والخيال على الحدث.

وبالتقدم عدَّة عقود للأمام لنهايات عصر النهضة، كان الفن في عصر الإصلاح الكنسي[2] واقعًا فيما يُشبه المأزق، فمن ناحية، كانت كل حركات الإصلاح البروتستانتي تُعادي الفن التشكيلي لسبب أو لآخر، بل ووصل الأمر للحد بالمطالبة بإزالة وتدمير الأيقونات

2 الإصلاح الكنسي (Reformation): أو الإصلاح البروتستانتي، هي حركة دينية نشأت داخل الكنائس الغربية في حوالي القرن السادس عشر. شكلت تحديًا دينيًا وسياسيًا للكنيسة الكاثوليكية الرومانية والسلطة البابوية بشكل خاص، وبنت اعتراضاتها على مفاهيم مثل صكوك الغفران. يرتبط بهذا المفهوم مصطلح "الإصلاح المُضاد (Counter-reformation)" الذي يشير لردة فعل الكنيسة الكاثوليكية على الإصلاح البروتستانتي ومحاولتها لاستيعاب هذه الحركات وإحداث تغيير داخل الكنيسة.

واللوحات الكنائس[3] . على الصعيد الآخر، كانت حركة الإصلاح المُضاد تعتبر تمسُّكها بفن الكنيسة تمسُّكًا بالتقليد الكنسي نفسه وآلية للتأكيد على عدائها الخالص لحركة الإصلاح. "بل أنها أرادت قبل كل شيء أن تستخدم الفن سلاحًا ضد المذاهب الخارجة على تعاليم السلف. وكانت الثقافة الجمالية لعصر النهضة قد رفعت إلى حد بعيد مستوى الفن بوصفه أداة للدعايا.... وكان فن الباروك هو الفن الذي تحقق فيه لأول مرة البرنامج الفني لحركة الإصلاح المُضاد، وتحقق فيه انتشار الكاثوليكية من خلال أداة الفن بين الجماهير العريضة من الناس"

والحقيقة أن سمات أسلوب الباروك –الإيطالي بالتحديد- تجعله أسلوبًا مناسبًا جدًا للدعايا السياسية التي تستخدم التاريخ، لحتى أننا لن نجد صعوبة في تتبع بعضها في نماذج حداثية بل ومعاصرة ككذلك. إن الأداء المسرحي والمشهدية والإفراط في استخدام الإنفعالات الواضحة على الملامح والمبالغة في حركات الأجساد، والتكوينات التي يوظَّف فيها التباين الشديد بين الضوء والظل لإضفاء بعد درامي، واختيار تصوير ذروة الحدث واللحظة الأكثر احتدامًا ودرامية فيه، كلها أشياء تثير العواطف بطبيعتها، فضلًا عن الطابع الحسي الواضح الذي يطغى على الأعمال، والذي يجعلها أقرب للطبيعة الإنسانية المادية ويقرِّبها للمتفرج وهو الهدف الأهم للفن الدعائي والسر الأبسط لنجاحه. كانت الكنيسة وقتها أيضًا تُشدد على ضرورة الالتزام بحرفية النص، ونرى هذا واضحًا في لوحات (كارافاجيو - Caravaggio) [1571:1610] مثل: "صلب القديس بطرس 1601"، و"إنزال المسيح من على الصليب، 1602" (الشكل 6)

الشكل 6: كارافياجيو، صلب القديس بطرس، 1600. روما، إيطاليا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

مثال آخر شديد الوضوح هو العمل النحتي "الدين يقضي على الكراهية والهرطقة" (الشكل 7)،

الشكل 7: بيير لو جرو، الدين يقضي على الهرطقة والكراهية، بين 1659 و1699، كنيسة جيزو، روما، إيطاليا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

للفنان الفرنسي (بيير جرو – Pierre Le Gros)[1666-1719] وتصور المنحوتة لحظة احتدام حقيقية، يظهر فيها الدين على هيئة مريم العذراء حاملة صليب ذهبي، بينما تسقط كل من الهرطقة والكراهية التي تصوران على هيئة إمرأة عجوز ورجل بجانبه ثُعبان، يعويان في ألم واضح. ولمنع أي لبس حيال ما يُعتبر "هرطقة"، هناك ثلاثة كتب يحمل كل منها إسم لوثر وكالفين وزوينجلي[4] ويعكُف على تمزيقها بدأب ملاك صغير بجانب صورة الدين.

بالابتعاد عن إيطاليا وعن الموضوع الديني، يمكننا مُقاربة لوحتين من الباروك الأسباني والفرنسي يتناولان أحداثًا مُعاصرة وأُنجِزا في وقت مُتقارب. الأولى لوحة "استسلام بريدا" ل(فيلازكيز - Velazquez) [1599:1660] عام 1635 تتناول موضوعًا وحدث مُعاصر، لحظة رمزية للانتصار. والثانية من فرنسا لوحة "ويلات الحرب" ل (بيتر بول روبنز – Peter Paul Rubens)[1577-1640] لعام 1638 التي تصوِّر تأثير الحرب بأسلوب رمزي ودرامي (الشكلين (8) و(9)). في اللوحة الأولى، نرى تصوير مُختلف لمشهد الانتصار، يتوسَّط التكوين مشهد تسليم المُفتاح لقائد الجيش الإسباني، الذي تبدو عليه أمارات التسامح والنُبل وبرُغم الدخان في الخلفية، ومعرفتنا أن معركة شرسة –انتهت بانتصار الأسبان- قد حدثت للتو، فإن المشهد المحوري اللوحة يصوِّر لفتة "إنسانية" تدلل

3 يُشير تدمير المعتقدات إلى مفهوم الIconoclasm: الذي يشير إلى القناعة بضرورة تدمير الأيقونات والتماثيل ذات القدسية، غالبًا لأسباب دينية أو سياسية. وعلى الرغم من ارتباطه بالمسيحية لكنه مفهوم ذو خلفية تاريخية واسعة وممارسة حدثت في حقب مُختلفة من حضارات كثيرة مثل المصرية القديمة والبيزنطية.

4 كان (مارتن لوثر – Martin Luther) [1483:1546] هو قائد حركة الإصلاح في ألمانيا و(أولريخ زوينجلي Ulrich Zwingli) [1484:1531] قائد حركة الإصلاح الكنسي في سويسرا. أمَّا (جون كالفين John Calvin) [1509:1564] فهو قائد حركة إصلاح وصاحب مذهب الكالفينية.

على نُبل المنتصرين. لا يسعنا تجاهل أيضًا أن تكوين اللوحة منقسم إلى نصفين، على اليمين الجيش المنتصر وعلى اليسار الجيش المهزوم، واتبع (فيلازيكيز) هنا تقنية استُخدمت كثيرًا في الأعمال الفنية ذات المضمون التاريخي تعتمد على المبالغة في تناقُضنا مع الآخر، فتبدو أرماح الأسبان أكثر عددًا وأكثر استطالة عند مقارنتها بأسلحة الهولنديين التي لا نعرف إن كانوا فقدوها أو سلّموها، ويبدو جنودهم أكثر عددًا، بملابس مُهندمة ووقفات واثقة، في مقابل جمع صغير وعشوائي من الجنود على الجانب المهزوم.

الشكل 8: دييجو فيلازكيز، استسلام بريدا، 1635،
متحف ديل برادو، مدريد، إسبانيا.
المصدر: Wikipedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

الشكل 9: بيتر بول روبنز، عواقب\ويلات الحرب، 1638
فلورنسا، إيطاليا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

تُظهِر لوحة (روبنز) توجهًا مُختلفًا من حيث الأسلوب والموضوع وطريقة التناول. فعلى نقيض أسلوب (فيلازكيز) الخطي، ألوانه الهادئة، موضوعه الواقعي، وتكوينه قليل الحركة، نجد لوحة "ويلات\عواقب الحرب" التي على الرُغم أنها كانت بمثابة ردة فعل على حدث واقعي وهو حرب الثلاثين عام[5] إلَّا أنها ممتلئة بالرموز والإحالات الميثولوجية مُفعمة بالحركة والانفعالات الإنسانية الدرامية. نجد فيها (مارس-Mars) إله الحرب عند الإغريق يسحق تحت قدمه كُتاب ورسمة في إشارة ضمن إشارات عدة لتأثير الحرب المُدمِّر على الفن والأدب والعمارة والموسيقى فهُناك معماري يسقط ويفقد أدواته يمين اللوحة فضلًا عن عود مكسور، ونجد (فينوس-Venus) إلهة الحب وقد هبَّت وتحاول جاهدة إيقاف الحرب، وعلى يسارها تظهر أوروبا المتشحة بالسواد، ملتاعة لهول الحدث.

كما هو واضح من الأمثلة السابقة، فإن موضوعات التصوير التاريخي تنوعت على مدار عصر النهضة، تناولت القصص الدينية بكثرة، ولكنها تناولت أيضًا أحداث سياسية معاصرة بأساليب مختلفة ولأغراض متنوعة، وعلى اختلاف التوجهات حافظ التصوير التاريخي في الأغلب على قيم أساسية لا تُمس فيما يخُص اللوحة التاريخية والتصوير الملحمي للحدث التاريخي المُعاصر.

الأكاديمية الفرنسية والعلاقة بين تراتبية أنواع الفنون والتصوير التاريخي:

ننتقل هنا، من إيطاليا إلى فرنسا، لكونها في الحقبة القادمة ستُصبح "عاصمة الفن" بشكل أو آخر. وللنظر لمحطة مهمة في تطوُّر مفهوم التصوير التاريخي، وهي علاقته بالأكاديمية الفرنسية، التي بدأت قبل قيام الثورة الفرنسية واستمرت بعدها رغم حل الأكاديمية. تأسست الأكاديمية الأولى للفن في فرنسا عام 1648، كانت فرنسا قبل ذلك تستعين بفنانين من إيطاليا لإنجاز لوحات البلاط، لكن كان للملك لويس الرابع عشر خطة بديلة تقتضي بتدريب كوادر فنية بوسعها إنجاز مهام فنية ضخمة ما بين التصوير والنحت والعمارة بهدف الاستثمار في صورة البلاط والملك. احتكرت "الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت" الفن في فرنسا حتى العام 1793، وعلى الرغم أن الثورة الفرنسية قد حلَّت الأكاديمية باعتبارها كيانًا ينتمي للنظام القديم، إلَّا أن الكثير من الأكاديميات الفنية التي أنشأت لاحقًا في أوروبا وأمريكا اتبعت هيكل الأكاديمية الفرنسية.

إن أول أكاديمية فنية في أوروبا قد تأسست عام 1563 في إيطاليا. وقد اتخذت أكاديمية فرنسا التقاليد الكلاسيكية منهجًا فنيًا ودراسيًا، وكان من أهمها تراتبية أنواع الفنون. حافظت فرنسا على بعثات تبادلية يسافر خلالها الفنانين إلى إيطاليا

5 حرب الثلاثين عام: سلسلة صراعات دامية مزقت أوروبا بين عامي 1618 و1648 م، وقعت معاركها بدايةً وبشكل عام في أراضي أوروبا الوسطى (خاصة أراضي ألمانيا الحالية) العائدة إلى الإمبراطورية الرومانية المقدسة، ولكن اشتركت فيها تباعا معظم القوى الأوروبية الموجودة في ذاك العصر.

بهدف دراسة الأعمال الكلاسيكية. وبدأت بعدها بتقليد "الصالون" حيثُ كان يُتاح للفنانين عرض أعمالهم في نطاق أوسع، وبالطبع احتفظت الأكاديمية بحق اختيار الفنانين والأعمال، ويولد هُنا ما يُمكن تسميته بالسلطة السياسية للمؤسسة الفنية. وهو ما يُمكن القول أن (جاك لوي دافييد- Jacques Louis David [1748:1825]) ومعاصريه قد قاوموه وولدت من هذه المقاومة تقليد الكلاسيكية الجديدة(Neo-Classicism) الذي أصبح فيما بعد المدرسة الفنية المُسيطرة على فرنسا وأوروبا.

انتمى دافييد لمجموعة فنانين سماهم جيلهم "الرومانيون". ففهذه الفترة، بالتزامُن مع اكتشاف بيوت مدينة بومباي في إيطاليا، والبعثات التي كانت تُرسلها الأكاديمية الفرنسية لإيطاليا بصفتها مركزًا للتعليم الفني الكلاسيكي. ومع اعتراض مفكرين التنوير على فنون الروكوكو واتهامها بالسطحية والإغراق في الملذات، بدأ التغيير يحدث في اختيارات الفنانين أنفسهم لكن ظلت لوحاتهم إن تم قبولها في صالون باريس تتهم بالجمود والإفتقار للحيوية، هذا حتى رسم دافييد "قسم الأخوة هوراس" (الشكل 10) عام 1784.

الشكل 10: جاك لوي دافيد، قسم الأخوة هوراس، 1748
متحف اللوفر، باريس
المصدر: Wikipedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

"تمثِّل اللوحة بطولة إسبارطية ورومانية، مجتمعة مع روح الفضيلة المدنية. لدينا هنا رمز سياسي واضح، قبل اندلاع الثورة الحقيقية بأربع سنوات فقط"

إن الاقتباس السابق، هو قراءة للوحة الأشهر لدافييد، "قسم الأخوة هوراس" والتي تمثِّل ثورة على فن الروكوكو، ويحمِّلها هو ثورة أكبر ضد نظام الحُكم بشكل عام. تمثِّل اللوحة تناقضًا لفنون الروكوكو بداية من الموضوع المستمد من التاريخ الروماني (حيث تحكي الوحة لحظة من قصة كلّ من "روما" و "ألبا" الذي قرروا أن يحسموا بشكل نهائي وبطريقة غير مألوفة الصراع الطويل والمستمرّ بين الشعبين. وقد استقرّ رأي الطرفين على أن ينظّموا مبارزة دامية يختار كلّ طرف فيها أفضل ثلاثة مقاتلين لديه. وكان أن اختارت روما لهذه الغاية ثلاثة أشقاء من عائلة هوراس، بينما اختارت ألبا ثلاثة أشقاء من عائلة كوراس. تكمُن الدراما في القصة في كون العائلتين تربطهما علاقة نسب، وبهذا يتحتم على إحدى النساء-الجالسات في حزن على يمين اللوحة- أن تخسر إمَّا زوجها أو أخوها.) من ناحية المفهوم، يُعالج (دافييد) الموضوع بطريقة تُعلي من شأن قيم مثل الشجاعة وضرورة الدفاع عن الوطن على حساب أي شيء.

من ناحية الشكل، فهناك استدعاء بصري للكثير من الرموز الرومانية، بداية من التكوين الثابت المعتمد على الخطوط، مرورًا بثبات ملامح الأخوة المستعدين للتضحية بكل شيء في سبيل روما، حتى الخلفية والملابس والوقفات.

بصرف النظر عن قصدية الفنان، وما إن كان في نيته الإشارة للثورة التي ستحدُث في غضون أعوام قصيرة أم لا، فإن العمل يبدو متأثرًا بأفكار التنوير، وبفكرة مثل القومية، ويبدو أنه يحمل اعتراضًا ضمنيًا على نمط الفن المُعاصر له.

ومما لا شك فيه، أن هذه اللوحة بالتحديد، ستشكِّل تصور حقبة ما بعد الثورة عن التصوير التاريخي الجيد، ما يجب أن يكونه وما يجب أن يطمح لتحقيقه.

التصوير التاريخي في عهد الثورة الفرنسية ثم عهد نابليون:

كانت السلطة الفرنسية تحت النظام القديم مُتسقة مع إطارها الثقافي الخاص، حيث الملك هو المركز المُقدس، والنظام الطبقي مرسوم ومحدد بدقة وتلتزم كل طبقات المجتمع بأدوارها المُحددة سلفًا سواء ارتضوها أم لا.

وعندما تحدَّى ثوار فرنسا حُكم الملكية كان ذلك يعني تحدِّي الإطار الثقافي الذي يحدها كذلك، مما يعني ضرورة طرح ومناقشة البدائل، والبحث في إمكانية إنشاء نظام جديد بوسعه سد الفجوات الناشئة على جميع الأصعدة. بدأت الثورة الفرنسية حوالي العام 1789، وانتهت الموجة الأولى منها بتولِّي (نابليون-Napoleon) [1789-1821] حكم البلاد عام 1799. وبحلول نهاية عقد الثورة،

كوَّن الشعب الفرنسي (والعالم الغربي عمومًا) مخزونًا سياسيًا جديدًا: ظهر مفهوم الأيديولوجيا في كل من الحياة السياسية والعامة، وتحدَّت الأيديولوجيات المُتصارعة القوانين الأوروبية للنظام والتناغم: ارتبطت البروبجاندا بالأغراض السياسية ودلل

الجاكبيون[6] على إمكانات الأحزاب السياسية، وأسس (نابليون) أول دولة.

في هذه الحقبة المشحونة بالأفكار الجديد باستثناء بعض الفنانين ذوي الانتماءات الأرستقراطية الذين غادروا البلاد مع الثورة، كان قطاعًا من الفنانين مؤمنين بالفعل بالجمهورية الفرنسية، وكانوا متفاعلين وفاعلين في الحياة السياسية الفرنسية خاصة (دافييد)، الذي كان صديقًا ل(روبسبيير- Maxmillien Robspierre) [1758:1794] وقريبًا جدًا من الأحداث. يُذكَر على لسان (دافييد) "كل واحدٍ منا مدين للوطن عن المواهب التي وهبتنا إياها الطبيعة... على الإنسان الوطني أن يتمسَّك بأية فرصة تتاح له لتنوير بصيرة أخوته المواطنين وليمتِّع أعينهم بفضائل الصفات من البطولة والشجاعة." وقال في موضِع آخر أنه "على الفنان أن يُشارك بكل طاقته في التوجيه الجمعي عن طريق اختراق الروح والعقل... مما يعني أن سمات الشجاعة والفضيلة المدنية ستنطبع في الأذهان وتزرع في الأرواح والعقول محبة الوطن والتفاني من أجل رفعته". قدَّم (دافييد) عام 1790 التصميم المدروس للوحة "قسم قاعة التنس"(الشكل 11)

الشكل 11: جاك لوي دافيد، قسم ملعب التنس، 1791
قصر فيرساي، باريس، فرنسا
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

ووافق الجاكبيون على دعم هذا المشروع الطموح، لكنّه –مثل الكثير من مشاريع هذه الفترة- لم يكتمل. رسَم أيضًا لوحات توثِّق شهداء وأحداث مهمة مثل "مقتل مارا" و"مقتل الطفل بارا" (الشكلين (12) و(13)) تمكَّن فيها من مزج انضباط أسلوب الكلاسيكية الجديدة بالعنصر العاطفي المميَّز لتقليد الثورة الفرنسية بتخليه عن الموضوع الأسطوري لصالح تصوير الحدث التاريخي المُعاصر. يُمكننا القول أن (دافييد) قد حاول عن طريق تصوير الحدث التاريخي المُعاصر أن يُشكل بطريقة اللغة البصرية للثورة الفرنسية والجمهورية،

الشكل 12: جاك لوي دافيد، مقتل مارا، 1793
متحف الفنون الجميلة، بلجيكا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

الشكل 13: جاك لوي دافيد، مقتل الصغير بارا، 1794
متحف كالفي بأفينيو، فرنسا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

أو على الأقل أن يكون صورة الرواية الرسمية للثورة وأن يعكس المثالية الجمهورية. الجمهورية كما رأت نفسها وكما أرادت أن يراها الشعب الفرنسي. لكن سُرعان ما بدا واضحًا أن هذه منطقة خطرة، فالوحدة التي كان من المُفترض أن توثقها لوحة "قسم قاعة التنس" عام 1790، لم تعُد موجودة بحلول العام 1792

6 الجاكبيون (Jacobins): حزب جمهوري ثوري كان من أهم الأحزاب السياسية بعد الثورة الفرنسية أسسه (ماكسميليون روبسبيير – Maximillien Robespierre) وعُرف بأفكاره الراديكالية.

وانقسم الجاكبيون أنفسهم. عامين فقط، كانا كفيلين بتحويل حوالي نصف الأبطال الذين تصورهم اللوحة إلى أعداء للثورة، وهو ما سيطول (دافييد) لاحقًا، فبسقوط (روبسبيير) سيحكم عليه بالسجن ولن يخرُج منه إلَّا في عهد (نابليون)، وعلى الرغم من أنه سيستمر في رسم الأعمال التاريخية، إلَّا أنه ربما تكون هذه التجربة سببًا في عودته إلى التصوير المجازي للقيم بدلًا من التصوير المُباشر للأحداث السياسية.

في نهاية الأمر، لم تتمكن الثورة الفرنسية من تحقيق تقليد تصوير تاريخي قوي بما فيه الكفاية رغم المحاولات الحثيثة لإنجاز ذلك. كان (نابليون) قد بدأ صعوده التدريجي نحو السلطة من العام 1793، وبعد سلسة من الانتصارات العسكرية في كل من إيطاليا والنمسا ومن ثم لاحقًا في الحملات الفرنسية على مصر، وفي عام 1799م عادَ (نابليون) إلى فرنسا بعدَ تدهورِ الأحوال فيها بسبب الحروب ضدّ روسيا، والنمسا، وبريطانيا، والدولة العثمانيّة، فقاد انقلاباً عسكريّاً للإطاحة بالحكومة الجديدة. كانت الحكومة التي انقلب عليها (نابليون) لجنة من خمسة أفراد، تكوَّنت بعد سقوط روبسبيير عام 1795، وكانت تعاني من المشاكل الداخلية، بعد الانقلاب، أسس (نابليون) "القنصلية"، وأنهى فعليًا الثورة الفرنسية، وفي السنوات القليلة القادمة، سيتتمكَّن من القضاء نسبيًا على الأخطار الخارجية وقمع أية احتجاجات الداخلية وبحلول العام 1802، بدت الأمور في فرنسا مستقرة إلى حد كبير بما يسمح بالالتفات لتأسيس فنون قومية، والتوسُّع في حملة بروبجندا ضخمة للتأكيد على أن (نابليون) هو من تمكَّن من إعادة السلام داخل البلاد وخارجها، وأنه الوحيد القادر على الحفاظ على مكتسبات الثورة، وامتلأ الصالون بالأعمال الضخمة التي تصور أحداثًا معاصرة.

اعتمد نظام (نابليون) على عدد من الفنانين لتحقيق الصورة التي أرادها، كان جاك لوي دافييد، الذي كان أول عمل ينتجه بعد خروجه من السجن هو "تدخُّل نساء سابين، 1799"(الشكل 14).

وتصور اللوحة وقوف نساء سابين بالأطفال بين الجنود لإنهاء الحرب، والذي يُمكِن أن تُقرأ مجازًا كنداء للم شمل الوطن والتوقف عن إراقة الدماء باسمه، فقد خرج من السجن ليجد الوضع محتدمًا والحنق على الثورة وحكوماتها المتلاحقة متزايد. رسم (دافييد) ل(نابليون) لوحات عدة على نمط الكلاسيكية الجديدة، كقائد مغوار ومحارب شجاع مثل "(نابليون) يعبر جبال الألب، 1805"، وصوَّر مشهد تتويجه لزوجته في لوحة "تتويج (نابليون)، 1807" المهيبة.

على الرغم من دور دافييد المحوري في فنون حقبة (نابليون) إلا أن الجيل القادم من تلامذته، هم من سيتولون الجزء الأكبر من تصوير الحقبة وإنشاء تقليدها. تلامذته، الذين كان من ضمنهم (أنطوان جرو Jean Antoine Gros-) [1771:1835] و(فرنسوا جيرارد Francois Gerard-) [1770:1837] و(آن-لوي جيرودوت Anne-Louis Girodet) [1767:1824] .

الشكل 14: جاك لوي دافيد، تدخُّل نساء سابين، 1799
متحف اللوفر، باريس، فرنسا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

قبل تلك الحقبة، كان دافييد وبالتالي تلامذته يلجأون لاستخدام قصص وأساطير الحضارات القديمة لمُعالجة الإشكاليات الفلسفية والأخلاقية الأصيلة للإنسان، والتي كانت دائمًا ما تُشير أو تناقش مواضيع الحاضر، لكنها كانت تسمح للفنان بمسافة ما من هذا الحاضر، لكن كان من الواضح أن الوضع تغيَّر (على الأقل في سنوات حُكم (نابليون))، فكان المطلوب هو لوحات مُغرقة في المعاصرة، تصوِّر الأحداث أثناء حدوثها، وبدى وكأن تصوير المعارك بالتحديد هو ما سيحتل الصدراة في تراتبية الأعمال الفنية بل وربَّما يُعيد تعريف التصوير التاريخي.

من بين تلاميذ (دافييد) كان (جرو) أهم الفنانين في نظام (نابليون)، وقد تمكَّن من إدراج التصوير التاريخي إلى آلة البروبجاندا ال(نابليون)ية، فقد حاز النصيب الأكبر من التكليفات الخاصة بتصوير الأحداث المُعاصرة، وكان الأكثر قدرة على إنجاز لوحات تجمع بين القيمة الفنية والقيمة الدعائية، كثيرًا ما كان يُوكل إلى (جرو) بالمهام الأصعب، الخاصة بتصوير مشاهد من أحداث إشكالية، أو في حالة الرغبة في إصلاح الضرر، حيث كان يتمكن ببراعة من دمج صورته المثالية عن (نابليون) مع صور بشعة للعنف والموت الذي خلفه الجنرال. التكليف الذي سيغيِّر مسار جرو -وربما مسار التصوير التاريخي المُعاصر بأكمله- هو لوحة الوباء في يافا، أو "(نابليون) يزور المصابين بالوباء في يافا" (الشكل 15)، عندما عُرضت هذه اللوحة في صالون 1804، بدى

وكأن كل محاولات النظام السابقة لإنتاج فن رسمي على هيئة لوحات ضخمة من تقليد التصوير التاريخي والتي فشلت جميعها أو لم تُثمر بالنتيجة المرجوة على وشك التغيُّر.

الشكل 15: جان أنطوان جرو، نابليون يزور المصابين في وباء يافا، 1804 متحف اللوفر، باريس، فرنسا.
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

اتبعت اللوحة أسلوب الكلاسيكية الجديدة لكن كان بها عناصر ذات الطابع الشرقي، وطريقة استخدام الإضاءة التي تبشِّر بالنزعة الرومانسية يفتح التركيز على هذا العمل والنظر إلى تفاصيله وخباياه مساحة للتأمُّل في تقنيات الدعايا الفنية. تصور اللوحة حدث بشع، وتكمُن بشاعته بالنسبة للشعب الفرنسي بالأساس في كون الضحايا كانوا جنودًا فرنسيون. ذاعت أخبار أنه بعد هزيمة جيشه وشيوع الوباء، قد أمر الجنزال بسمِّ كل المصابين. وكانت هذه الحادثة، بالتزامُن مع فشل الحملة الفرنسية على مصر في تحقيق أهدافها أساسًا قويًا للدعايا ضد (نابليون). من البداية إذًا، لم تكُن المهمة سهلة، وكان الحل من هذا المأزق في اللوحة هو عدم إنكار بشاعة الحدث، بل وتعمُّد الإغراق فيه، فتُظهر اللوحة مراحل المرض كلها، تظهر الموت والأجساد المريضة الملقاة وتتعاطف معهم.

ونجد في منتصف التكوين (نابليون)، جنرال متعاطف مع جنوده يزورهم ويطمئن على أحوالهم، تساعد الأجواء الغرائبية والطابع "الشرقي" للعمل على إضافة هذه الهالة على (نابليون)، لحتى وكأنه يملُك قدرات شافية.

في بدايات القرن التاسع عشر، بدا وكأن الأسطورة على وشك الانتهاء، فعام 1815 نفي (نابليون) إلى جزيرة ألبا، لكنه تمكَّن من الهرب لفرنسا بعدها وبناء جيش قوي حقق انتصارًا لحظيًا قبل أن يُهزم هزيمة شديدة يونيو 1818في معركة (ووترلو-Waterloo) ويُنفي على إثرها نهائيًا.

القرن التاسع عشر: التصوير التاريخي والمخيلة التاريخية:

إن محاولة فهم ومناقشة طرق رواية التاريخ كانت من أهم سمات القرن التاسع عشر، فعرفت عشرينات القرن ب"لحظة التاريخ": أي العقد الذي شهد ميلاد السردية التاريخية الحداثية، انتشار التاريخانية، وظهور ما يسميه ستيفين بان (Stephen Bann) [1942]"شغف بالتاريخ." وصف ميشيل فوكو أن النموذج التاريخي الكلاسيكي تحول في القرن التاسع عشر بسبب تغير أولويات السرد التاريخي، بحيث اكتسبت الحياة الداخلية للأفراد مساحة أكبر من ذي قبل. ويمكن ربط هذه الميول بعدة أسباب اجتماعية وسياسية ونفسية. فعلى الصعيد السياسي، بالطبع اتصل هذا الوعي الزائد بالماضي باستعراش عائلة البوربون وعودتهم للحكم وقلقهم المتزايد من فقدانه مرة أخرى. ومن أهم سمات التمثيل التاريخي (بكافة أنواعه) في هذه الحقبة هو كونه مشحون تمامًا بالأيديولوجيا، هذه الأيديولوجيا التي اكتسبها من التحديد الزائد (للموضوعات والأشخاص والأحداث التي يمثلها.) فجزئيًا، كانت الرواية التاريخية آلية لشرعنة الحكم والسياسات. بعد أن أصبحت الأحقية في الحكم أمرًا يحتاج الحاكم لإثباته.

السؤال الذي يهمنا هنا هو ما التأثير الذي أحدثه التقليد النابليوني من تصوير الأحداث المعاصرة على مفهوم التصوير التاريخي الكلاسيكي؟ كما ظهر في القفرة السابقة، فإنه من الصعب تحديد اتجاه محدد للتصوير التاريخي في عهد نابليون، فالتصوير كان مبارزة عنيفة لإثبات قدرة الفن على الاستقطاب الدعائي لِلجماهير، لذلك "ظلت الممارسات الفنية والأدبية عصية على التوحيد تحت مشروع تاريخي محدد." في الفصل الأخير من كتابه، بعنوان "تغيُّر في الرأي"، يستخلص (ديفيد أوبراين [1962] -David O' Brien)أن "نظام نابليون أهمل التصوير التاريخي الكلاسيكي." وأن هذا الانصياع لرغبة البلاط والإصرار على تصوير الأحداث المعاصرة لخدمة هدف معين قد حاد بالتصوير التاريخي بشكل ممنهج عن كل قصد نبيل وعن كل عظمة سبق واتسم بها. في ضوء رغبة الحكومة الجديدة في استمرار التقليد، والتغيُّر السريع جدًا في انحيازات الفنانين، في الصالون الأول عام 1817، استبدلت -كما هو متوقع- صور نابليون بصور لويس الثامن عشر، بالإضافة لأشهر أسلافه: لويس التاسع وهنري الرابع ولويس السادس عشر-الذي أعدمه الجمهوريون بالمقصلة، وأعيد للحياة في هذا المعرض مع رسالة واضحة "لم ينتهي النظام القديم." تمسك النظام بأن يكون لها تقليد التصوير الخاص بها، والشبيه بما أنتج من تصوير في عهد نابليون. على الرغم من الاعتراضات

على بعد الفن وقت نابليون على الكلاسيكية إلا أنه على الأقل اهتم بتصوير القيم نفسها (الشجاعة ورجاحة العقل والقوة) لكن المواضيع التي اختارتها حكومة البوربون في البداية اتسمت بالعادية الشديدة ولم يكن للبطولة دور فيها، ربما لأنه لم يكن لديهم من الانتصارات السياسية والحربية ما يكفي لشغل اللوحات والتكليفات الضخمة بعد. وتوضح لوحة "لويس السادس عشر يوزع الصدقات على الفقراء" (للوي هيرسنت [1777-1860] Louis Hersnet-) (الشكل 16)

الشكل 16: لوي هيرسنت، الملك لويس الرابع عشر يفرق الصدقات على الفقراء، 1802
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

نوع الموضوعات التي لجأ إليها البلاط. تظهر اللوحة الحاكم الخير المحب لشعبه الذي كان موجود في التصوير النابليوني، لكنه الآن قد نزع من ساحة المعركة وانتقل إلى الريف الفقير الآمن في فيرساي الحقيقة أنه لو افتقد التصوير التاريخي وحدة في عهد نابليون، فإنه الآن يفقد ما تبقى منها. "ويظهر هنا التناقض الأصيل في هذا التقليد، فبينما ضخامة الحجم وطريقة التصوير تقترح أن هذه اللوحة تتبع تقليد تصوير تاريخي، إلا أن الحضور الكثيف للطبقة الكادحة، وغياب الملحمية عن الحدث، تقرب اللوحة من تصوير الأحداث اليومية. وتضع عادية الحدث المصور اللوحة في خطر تشكك المتفرج: لماذا يجب الاحتفاء بالملك لقيامه بحدث لا يتطلب أي شكل من الشجاعة ويعتمد بالكامل على ثروته" في مراجعته لصالون عام 1813، الذي عرض فيه لوي هيرسنت لوحته، يُعلق النقاد أن هيرسنت قد "تخلَّى عن التاريخ." والمقصود بالتاريخ هنا هو التصوير التاريخي بالطبع. لكن بينما كان انشقاق هرسنت هو تصوير البورتريه- والذي وإن كان أقل من التصوير التاريخي لا يزال نوعًا مرموقًا نسبيًا - اعتمد العديد من الفنانين الآخرين، الذين تم تدريب العديد منهم على التصوير التاريخي، أساليب مستحدثة مختلفة. أظهرت العديد من الدراسات الحديثة أن هذه الحقبة قد أتت بمفهوم "رومانسي" جديد للتاريخ الذي حل محل وجهة نظر القرن الثامن عشر الفلسفية والأرسطية أساسًا للتاريخ باعتباره تطهيرًا لماضي من كل التفاصيل الزائدة والشوائب الإنسانية الدخيلة - لتبقى القصة والعبرة. وتحولوا نحو فهم للتاريخ بصفته -على النقيض- ميدان عامر بمثل تلك التفاصيل التي اختاروا الغوص فيها. وهو ما تجسَّد في ميدان التصوير بأكثر من طريقة أهمها وأكثرها تعرضًا للنقد، هو اللجوء لعناصر من التصوير النوعي أو تصوير الحياة اليومية (Genre Painting). لكن من الصعب الإقرار أن هذا هو منتج الحقبة الرومانسية، فالكثير من هذه الممارسات كان قد ظهر من قبل، وإن على نحو متفرق.

ما آل إليه التصوير التاريخي: ثلاثة طرق مختلفة لسرد وقراءة التاريخ:

ختامًا، يُمكننا القول أنه، وبسبب الاعتراضات الصغيرة المتراكمة، والمناورات المستمرة بين الفنانين من أجيال مختلفة وبين تراتبية أنواع الفنون والأكاديمية الفرنسية، تسللت الكثير من السمات المستجدة للتصوير التاريخي كما كنَّا نعرفه حتى قبل ظهور المدارس الفنية الحديثة. إن اعتماد الأحداث المعاصرة موضوعًا ووضعها في مصاف الأساطير والقصص الإنجيلية، والقبول بوجود تفاصيل لأشخاص عاديون في اللوحات الضخمة. أدى لظهور نوع جديد أو نوع فرعي من التصوير التاريخي وهو(Anecdotal genre) وال(anecdote) هو الأقصوصة القصيرة التي تُحكى بغرض التسلية والمتعة. وهي على النقيض من السردية، لديها أولويات أخرى بعيدة عن المشهد الملحمي والقيم الإنسانية الكبيرة. ويسمى هذا النوع أحيانًا بالتصوير التاريخي النوعي أو التصوير التاريخي للحياة اليومية (Historical Genre Painting). لكونه يجمع بين سمات فن الحياة اليومية (Genre Painting) والتصوير التاريخي (History Painting). وهو ميل قد ظهر من قبل (وإن لم يكُن مؤثرًا تمامًا على وضع التصوير التاريخي وقتها) فيظهر اعتراف بهذا التصنيف الجديد في تقرير أرسله فيفان دينون (Vivant Denon) المدير العام المتاحف لنابليون عام 1801 حيث يصف هذا النوع بأنه "تمثيل لحياة تاريخية لكنها تثير في المرء رغبة أن يعرف الشخصيات المصورة عن قرب، أن يتطلع على حيواتهم الخاصة." وهو وصف موحٍ بطريقته الخاصة. لأنه على عكس التصوير التاريخي، الذي سعى إلى تمثيل قيم

أخلاقية مستوحاة من الإنجيل أو الميثولوجيا أو الماضي الكلاسيكي-والتي تسعى لتخطي الشخصي والتفصيلي للوصول لشكل أعلى من الحقيقة التاريخية، ركز التصوير التاريخي النوعي على الحوادث العرضية والإنسانية، الشخصية والخاصة."

سنحاول هنا التمييز بين الأساليب الهجينة التي ظهرت نتيجة تأثُّر التصوير التاريخي (History Painting) بأنواع فنية أخرى، أو اعتماد الفنانين على مصادر مُختلفة لاستلهام مواضيعه وهي: التصوير القصصي (Anecdotal Painting)، والتصوير التاريخي النوعي (Historical Genre Painting)، وتصوير التروبادور (Troubadour Painting)، كلها أساليب فنية هجينة تشترك في الكثير من السمات مع التصوير التاريخي ومع بعضها البعض، لكنها كانت محاولات لتسمية وتعريف ممارسات فنية مُغايرة وتحديد فروق بين الأنواع الفنية وبعضها.

التصوير التاريخي (History Painting) : سليل التصوير التاريخي كما عرفه ألبيرتي في عصر النهضة وكما ذكرنا في الفقرة الأولى. حتى وإن كان صابه بعد التغيير وتمت ملائمته للأحداث المعاصرة إلَّا أنه ظل محتفظًا بالكلمات المفتاحية الأساسية للتصوير التاريخي وكانت الأكاديمية تضعه أعلى هرم الأنواع الفنية.

التصوير التاريخي النوعي\التصوير التاريخي للحياة اليومية (Historical Genre Painting): أسماه إدمي أنطوان ماري ميل (Edme´-Francois-Antoine-Marie Miel) [1775:1842] نوع فرعي من التصوير التاريخي، لكنه تسائل (ربما في قلق) أين ينتهي التصوير النوعي ويبدأ التصوير التاريخي؟ من خلال دمج عناصر من التصوير التاريخي والتصوير النوعي، يخلق هذا النوع من التصوير طريقة جديدة تختلف عن التصوير التاريخي التقليدي. وأهمها، أن اهتمام الفنانين تحول من تصوير الحدث لتصوير العواطف الإنسانية في شكلها المجرد. وتعمل هذه العواطف كحامل للمعنى، مما يعني أن هذا التصوير تخلي عن السردية (أو القصة)، وحولها إلى شيء ضمني في العمل لكنها لم تعد مفضّلة بالكامل في تتابع زمني محدد. سمي هذا النوع أيضًا **التصوير القصصي (Anecdotal Genre).**

عام 1819، يطرح الناقد الفني إتيان جان دولوكلوز (Étienne- Jean Delécluze) [1781:1863] أن هناك تراجع في المدرسة الفرنسية للتصوير، ويرجعه إلى خطأين أساسيين " الأول هو شيوع الأحداث التاريخية المعاصرة –مشاهد المعارك بالتحديد- والثاني هو نجاح ما أطلق عليه النقاد وقتها (Anecdotal Genre). وحوالي عام 1830 وصف هذا التصوير بأنه "قد أدار ظهره لكل السمات القديمة لتصوير التاريخي. وتجاهلها لصالح إنتاج تصوير تاريخي يرتدي أبطاله ملابس شخصيات الرسم النوعي." ويعرف أيضًا بأنه عندما يكون المضمون التاريخي هامشيًا للحد الذي يقترب منه العمل للتصوير النوعي. ويقترح أيضًا سمة أخرى: غياب علامات واضحة على الزمان والمكان التاريخيين. فكلما قلت العناصر "العلمية" الخاصة بالتاريخ في اللوحة، كلما كان أقرب للإنسانية. كلما تحرر العمل من ذكر معاهدات ومعارك بعينها كلما زادت فرصة أن تتسرب القصة بشكلها الأبسط للمتفرج. [1] يكن هذا متبعًا في ميدان الفن فقط، فكشفت كتب التاريخ والصحافة في عهد نابليون عن توجه جديد يبتعد عن رواية الحدث الواقعي ونحو شكل أقرب للحنين التاريخي المبني بشكل كبير على الروايات الشفهية. وربما كان العامل الأهم في إدخال الحكاية إلى ميدان التاريخ هو عدد من الكتب التي كتبت عن نابليون نفسه وحملت أجزائها عنوانين: الأول "تاريخ" والثاني "حكايات أو أقاصيص". واحتوى قسم التاريخ على معلومات مثل تواريخ ومواقع أحداث معينة والظروف المحيطة بكل حدث: إنها مواد رسمية وتعليمية. يُتبع هذا القسم بقسم الحكايات أو الأقاصيص، ويحوي أقصوصات مسلية ولا يُمكن إثبات حقيقتها بالضرورة، عن نبل نابليون مع جنوده أو طيبته مع الغرباء الذي يقابلهم على الطريق. ويعتمد أغلبها على الشخصية المرسومة لنابليون.

تصوير الترابادور(Trabadour Style) : ظهر في حقبة نابليون، وكان يسمى (أسلوب التروبادر) وهي لوحات تصور لحظات خاصة أو لحظات غير ملحمية لشخصيات مهمة في التاريخ، عادة تاريخ العصور الوسطى، تعتمد هذه اللوحات على حكايات تحمل شكل من أشكال الحنين التاريخي وليس لها بالضرورة مكان في قصص التاريخ مثل الحياة اليومية لملوك مثل هنري السابع، قصص حب نبيلة أبطالها فرسان، أو تعليم رجال الدين. قد تبدو هذه نزعة الميالة لعصر النهضة والعصور الوسطى غير مهمة في مشروع نابليون لكن يطرح فرانس هاسكل أنها كانت تحمل أهمية خاصة لنابليون، فبعد الثورة نصب نابليون نفسه "إمبراطورًا" ومهما أراد ذلك، فإنه لم يستطع أن يربط نفسه بسلالة أباطرة روما. لكنه فعل كل ما في وسعه ليربط حكمه بحُكم ملوك فرنسيون عظماء، والملك شارلمان على وجه الخصوص._عام 1802، عرض الفنان الشاب (فلوري ريتشارد -Fleury Richard) لوحة ستعتبر النموذج الأول لهذا النوع من التصوير الذي يمثل "شكل هجين على نحو مقصود، يقع بين التصوير التاريخي والتصوير النوعي." وهو ما

يظهر بوضوح في لوحة (فالانتين دي ميلان، تبكي زوجها لويس دوق أورلينز، الذي قتل عام 1407) (الشكل 17).

الشكل 17: فلوري ريتشارد، فالانتين ميلان حزينة على وفاة زوجها، 1802
المصدر: commons.wikimedia.org (آخر تاريخ زيارة، 22 سبتمبر 2022)

تجلس المرأة بجانب نافذة من الطراز القوطي، وتنظر بوجه مثقل إلى العالم الخارجي. تختلف هذه اللوحة عن التصوير التاريخي من أكثر من ناحية: أولًا، الموضوع المستوحى من العصور الوسطى بخلاف الميثولوجيا والقصص الدينية والأحداث المعاصرة. ثانيًا، الركون إلى لحظة الحزن الصامتة –بدلًا من تصوير مشهد القتل الملحمي مثلًا-، فاختيار هذه اللحظة بالتحديد لرواية القصة له دلالة. وثالثًا، من ناحية الشكل، هذه اللوحة صغيرة الحجم، واعتنى الفنان بتفاصيل الغرفة الداخلية والإضاءة بما يشبه فن الحياة اليومية. ليس من الدقيق أن نقول أن مثل هذه اللوحات لا يحوي قيم أو قصة، لكن السؤال هو أي قيم وأي قصة؟ –أو أي لحظة من القصة لتمثيل أي قيمة؟-. فمثلما نجد تحول لنوع النصوص التي يستلهم منها الفنان (الأدب ومخطوطات العصور الوسطى بدلًا من الميثولوجيا أو الكتاب المقدس)، فإن الدرس "الأخلاقي" في لوحة فلوري ريتشارد هو تقديم نموذج للتفاني وللمحبة الزوجية الخالصة، فيذكر كتاب صالون 1802 أن فالانتين ميلان قد ماتت "من جراء ألم هذه الخسارة المفجعة."

يطرح (بول دورو – Paul Duro) [1953] في ورقته البحثية "التخلي عن التاريخ: تحديات لتراتبيات أنواع الفنون" لم يكن التصوير التاريخي والتصوير النوعي على النقيض، بل كانا يقيميان بطرق مختلفة من الأساس. أي أن التصوير التاريخي -بتعريفه فقط- يضع نفسه تلقائيًا في مرتبة أعلى. أنه بالنظر للفجوة المفاهيمية بين النوعين الفنيين، فإنه ليس من الدقيق أن نتحدث عن تطور أو تحول نحو تصوير تاريخي جديد في القرن التاسع عشر يكون نتاج أيديولوجي ومفاهيمي للتصوير التاريخي كما عرفه أندريه فيليبيان عام 1664. وأنه إذا أردنا التفرقة بين طرق تصوير التاريخ في القرني الثامن والتاسع عشر في التعامل مع التراتبية الهرمية لأنواع الفنون، سنجد أن الأمر كان أميل لمعارضتها في القرن الثامن عشر، بينما في القرن التاسع عشر، اتسعت حدود النوع الفني نفسه وأصبحت أكثر قابلية للنقاش. وأن ما يميز فن القرن التاسع عشر بالتحديد هو هذه المرونة النسبية في تحديد الأنواع الفنية، وخاصة فيما يخص التصوير التاريخي. ومن الممكن أن نقول بشيء من الثقة أنه من بعد دافيد، لا يُمكن أن نجد فنان أو مصور تاريخي لا يتعدى حدود النوع بشكل أو بآخر.

نتائج:

في النهاية، حاولت هذه المسميَّات الجديدة والتفرقة الدقيقة، وصف ممارسات وداوفع فنية وتاريخية كانت قيد التشكُّل طوال الوقت، وإن لم يسلط عليها الضوء كثيرًا. وتؤكد أن التحرر من سمات التصوير الكلاسيكي كان تحررًا تدريجيًا يُمكن تتبُّع بداياته منذ بداية القرن. وسواء كانت المواقف المختلفة، آتية من منطقة ترغب بحماية التقليد الفرنسي أو الدفع بتصور مُغاير لرواية التاريخ واستقباله، فكلها تصف تسلل الموضوعات والاهتمامات الإنسانية والشخصية إلى التصوير التاريخي. وممَّا لا شك فيه، أنها تشير إلى تحول حدث في الخطاب التاريخي وفي شيوعه والتعامل مع ما يقدمه من قصص.

توصيات:

- تتبع التصوير التاريخي في مراحل لاحقة من تاريخ الفن الغربي.
- استكشاف العلاقة بين التصوير التاريخي وفنون الحداثة.

قائمة المراجع: قائمة المراجع:

أولًا: مراجع إنجليزية:

1. Alberti, L.B. & Sinisgalli, R., (2011). Leon Battista Alberti: On painting, Cambridge: Cambridge University Press.
2. Bear, Jordan. (2019). Introduction. What Was History Painting and What Is It Now?, pp.27–28.
3. Dowd, David (1951) Art as national propaganda in the French Revolution. Public Opinion Quarterly, 15(3), p.532.
4. Duro, Paul (2005) Giving up on history? challenges to the hierarchy of the genres in early nineteenth-century France. Art History, 28(5), pp.689–711.
5. E.-F.-A.-M. Miel, Essai sur le Salon de 1817, Paris, 1817.
6. Friedlander, David, 1975From David to Delacroix, Cambridge MA: Harvard University Press.
7. Grewe, Cordula (2000). The invention of the secular devotional picture. Word & Image, 16(1), pp.45–57.

8. Hunt, Lynn, (2016) Politics, culture, and class in the French Revolution: Twentieth Anniversary Edition, with a new preface, Berkeley, CA: University of California Press.
9. Nadav-Manes, Y.(2006) The nature of Historia in Leon Battista Alberti's De Pictura. Forum Italicum: A Journal of Italian Studies, 40(1), pp.8–21.
10. O'Brien, David (2006) After the revolution: Antoine-Jean Gros, painting and propaganda under Napoleon, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
11. Siegfried, Susan (2000). Ingres and the theatrics of history painting. Word & Image, 16(1), pp.58–76.
12. Tanyol, Derin (2000). Histoire anecdotique—the people's history? Gras and delaroche. Word & Image, 16(1), pp.7–30.

ثانيًا: مراجع مترجمة:

13. هاورز، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د.فؤاد ذكريا، (2015). دار الفؤاد للطباعة والنشر.
14. عوض، لويس (1987) ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، مركز الأهرام للترجمة والنشر.
15. عوض، لويس (1991)، الثورة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثالثًا: مراجع عربية:

16. غادة حسنين ؛ أسامة العاصي؛ محمد حسين وصيف؛ على زين الدين؛ صالح الشامى، سمات التصوير القصصي، (يونيو 2020)، مجلة التربية النوعية جامعة بورسعيد، المجلد 12، العدد 12، ص. 29-60.
17. هالة أحمد عبد السميع عمارة، (يناير 2019)، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، العدد 1، مصر.

رابعًا: الإنترنت:

18. Kilroy-Ewbank, L. and Graham, H., 2021. Alberti’s Revolution In Painting (Article) | Khan Academy. [online] Khan Academy.
19. https://www.the-art-world.com/articles/historia.htm