الميدالية الأوروبية الحديثة بين التجديد والتقليد
في الفترة الواقعة بين عامي (1890م – 1920م)

د. فؤاد دحدوح *

الملخص

حين نتحدث عن الإرث التشكيلي للمكتبة العربية المزدحم بآلاف الصور، نرى أنه قلّ ما يجد القارئ دراسة مستفيضة واحدة، حول جانب يخص الميدالية ، ولعل هذا ما يدعو إلى كتابة بحث يتضمن قراءة وافية عن الإبداع الحداثي، وأثره في (الميدالية الأوروبية)، ما بين الأعوام (1890 – 1920). فعلى الرغم من أن الحداثة شملتْ ما شملتْ في انقلابها على الماضي، إلا أن الميدالية بقيت عصية عليها، إلا بحدود التجارب الخجولة التي أثبتت حضورها على الساحة الفرنسية، باستثناء الدول الأوروبية الأخرى، وألمانيا على وجه التحديد التي حافظت على إرثها، ما أحدث صدمة لمؤرخي تلك الفترة ولمعاييرها.

و استوجب الحرص على أن تكون الأعمال والشواهد لمن يصحُّ المحاججة بهم من جهة، ومن جهة أخرى أن تحوي بسياقها ما يدلّ إنْ كانت من التجديد أو من التقليد.

* أستاذ مساعد – قسم النحت – كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.

Modern European Medal between Renewal and Imitation from 1890 to 1920

Dr. Fouad Dahdouh*

Abstract

When talking about the plastic heritage of the Arab library that is crowded with thousands of images, one can find that this heritage does not contain any extensive studies on the medal, in particularl. This calls for writing an extensive research about the modernist creativity and its impact on the European medal between 1890 and 1920.

Although modernism revolted against the past in every respect, the medal remained an exception which was only influenced within minor limits the presence of which was clear in France whereas some European countries and Germany, in particular, preserved its heritage. This came as a shock to the historians of that period.

works and evidence were carefully chosen to be valid for argument on the one hand, and to have indications in their context whether they were innovations or imitations on the other hand.

* Assistant Professor - Sculpture Department - Faculty of Fine Arts - Damascus University.

فرضية البحث: يفترض الباحث أنه على الرغم من أن الحداثة شملت ماشملت في انقلابها على الماضي إلا أن الميدالية الأوربية في الفترة الواقعة بين عامي (1890-1920)، بقيت عصية عليها، إلا بحدود التجارب الخجولة التي أثبتت حضورها في فرنسا وبعض الدول الأوربية، باستثناء ألمانيا التي أعرضت عن التجديد، ماأحدث صدمة لمعايير تلك الفترة.

أهداف البحث:

- التعريف بفن الميدالية الذي أثبت حضوره في المجتمعات الراقية.
- تعزيز الاختصاص العالي في فن الميدالية للارتقاء به إلى المستوى المطلوب.
- توجيه الناشئة وطلاب كلية الفنون الجميلة للتعامل الصحيح مع فن الميدالية، كونه ضرورة ملحّة واستجابة للحاجة البشرية.

منهج البحث: تحليلي وصفي.

استهلال: بديهي أن يبدأ بحثٌ يحمل عنوان (الميدالية) بتعريف لها، يتضمن رصداً سريعاً لتاريخها ووظائفها، كي يتيسر علينا دراسة مفهوم الحداثة وانعكاساتها على الميدالية الأوروبية على وجه التحديد، في الفترة الواقعة بين عامي (1890– 1920) م. والميدالية كما جاء تعريفها في الموسوعة العربية: "عمل فني يُنَفَّذُ بأحد أنواع المعادن والسبائك، باعتماد النحت البارز غالباً والغائر في بعض الأحيان، وهي ذات شكل دائري تحمل – وجه وقفا – تناولت موضوعات مختلفة. ودرج الناس في حديثهم عن الميدالية على أنها عملة كبيرة غير تقليدية، ولكنها لا تستوفي أوصاف العملة لاستخدامها في التبادل التجاري" .[1]

أوريوس: ضرب على الذهب، 9سم، إيجبتوس مصر، 132م.

وعند البحث في الميدالية من الناحية التاريخية، نستخلص أنها بقيت منذ ولادتها حتى قرون متأخرة في كنف القصور، ففقدت بذلك مكانتها الشعبية، وتركزّ طموح الملوك وقتئذٍ في أن يكون لأنفسهم مجموعات نقدية وميداليات يحتفظون بها في خزائنهم، تقدم هدايا رمزية فيما بينهم، ولأصحاب الشأن. الأمر الذي دفع الملوك والأباطرة والسلاطين، إلى وضع سكّاكين* مهرة في خدمة البلاط، منهم على سبيل المثال لا الحصر: (إبرالدوس Ebraldus) الذي عمل في عام 1127 م، على ضرب العملات* عند كونت شمبانيا الملك (هنري الأول HenriI) (1086 –1135) م، و(هنري بلوسترات H.Plostrat) الذي عمل في عام 1157 م، عند الملك (لويس السابع VII Loise) (1120–1180)م، بسك عملات باريس ومقاطعة اللوار. ومثّلت الميدالية قديماً ملوكاً جالسين بأبهة أو مدججين بالسلاح، واقفين أو على صهوة جواد، قائمة على التبسيط والتخيل،

[1] العر، إحسان : الموسوعة العربية، المجلد العشرون، الطبعة الأولى، مؤسسة الصالحاني، 2008 ، ص201.

*ضرب العلات: بعد إحماء القطعة المراد ضربها،تكبس بوساطة اسطمبة مشغول عليها (الأشكال المطلوبة) ثم ختم الدولة.

سك العلات: أي صياغتها، بعد صهر المعدن المطلوب يسكب في قوالب مدروسه للميدالية أو للعملة، ثم ختم الدولة.

ونُفِّذَتْ بالطريقة نفسها التي كانت عليها العملة البيزنطية، عام كانت فناً ذا بعدين استعمل في ضربها أدوات مختلفة على الحديد الصلب*، إذ إن عمليات الصب والسكب لم تكن معروفة آنذاك. وبعد أن سيطر الأسلوب الرومي الوافد من مصادر متعددة أهمها الشرق، سعتْ أوروبا لإيجاد فنٍّ خاص بها، فأخذت الأشكال تميل إلى الاتجاه الواقعي الصوفي، دون أن تقطع ما كان لها من أواصر القربى بالاتجاه الرومي، فغدت بذلك هيئات الملوك على سطح

المعدن أكثر رشاقة، وأخذ فنان الميدالية بهذه الفترة يسعى إلى إيجاد حلول وتقانات جديدة تتلاءم مع متطلبات عصره.

بيزانيلو: سيسيلياغونزاغا، برونزسك، 8 سم 1447 م.

لقد أشارت وثيقة رسمية: أنه أُرسل الى مدينة مايانس المدعو (نيقولا جونسن Nicolas Jonson) (1420–1480) م، الذي كان يعمل سكاكاً في مدينة تور، ليتعلم اكتشاف (غوتنبرغ Gettenberg) (1398–1480) م، أول مكتشف للطباعة، كي يتمكنوا من استخدام هذا الاختراع في سك العملات والميداليات، ويعدّ (بيزانيللو Pisanillo) (1395–1455) م، من أهم صناع الميدالية في القرن الرابع عشر في إيطاليا، وحظيت ميدالياته بهذا الاختراع ما أكسبها انتشاراً ونجاحاً كبيرين.

مما دفع لفيفاً من الفنانين بتقليده أمثال: (فراشيسكو لورانا Francesco Laurana) (1430–1473) م و(بييترو دو ميلانو Pietro da Millano) (1450–1473) م، و(ماتيو دي باستي Matteo di Pasti) (1420–1467) م، وغيرهم ممن صنعوا مجداً لإيطاليا في هذا المجال. وتتالت المدارس التي غيوم تعنى .بالميدالية وصناعتها، من فلورانسا إلى نابولي ومن نابولي الى فينيسيا (البندقية). على الرغم من التواصل والاتصال المعرفي بين فرنسا وإيطاليا مع نهاية القرن الخامس عشر، الذي خلق مناخاً ملائماً للتقارب بينهما في الأسلوب والتقانات، إلا أن فناني الميدالية في إيطاليا استطاعوا في القرن السادس عشر أن يشغلوا ساحة الميدالية بلا منازع، مادفع الملك (فرانسوا الأول Francois I) (1494–1547) م، عام 1522 م، إلى استدعاء بعض نحاتيها إلى البلاط الملكي أمثال : (راميللي Ramelli) (1531–1610) م، و(بينفينيتو تشيلليني Benvenuto Cellini) (1500–1547) م، و(ماتيو دل نسارو Matteo del Nassaro) (1485-1548) م.

وفي الوقت الذي بدا فيه عصر النهضة إيطالياً، كان عصر الباروك في القرن السابع عشر فرنسياً بامتياز، ومن أهم فنانيه، (غيوم دوبريه Guillaume Dupre) (1574–1643) م، الذي اتجهت عبقريته غويوم دوبريه: فرانسوا دي بون، برونز مذهب، 9 سم، عام 1600 م.

دوبريه: فرانسوا دي بون، برونز مذهب، 9 سم، عام 1600 م

نحو صهر المعادن وأظهر براعة فائقة في وضع التفاصيل والملابس الباذخة، التي هي من خصائص عصره. وإذا كانت الرومانسية قد أعرضت عن القواعد الكلاسيكية، فذلك دفاعاً منها عن الإحساس الفردي للفنان، الذي تأطر لقرون خلت بقواعدها اليونانية والنهضوية الصارمة، ومن أهم مبدعيها وفنانيها الأشداء (دافيد دانجر Davaid D angers) (1788–1856) م، الذي يعدّ الشخصية الأهم، حيث اتسمت أعماله في القرن التاسع عشر بعبقرية فذة. ويعدّ (برتنارد آندريو B. Andrieu) (1770 –1831) م، و(دومارد بوفي D.Bovy) (1788–1856)،

دافيد آنغر: غوتيه، برونز،8.7 سم، عام 1829م.

و(جاك باريه J.Bare) (86–1887) م، من أوائل النحاتين الذين أعرضوا بخجل شديد عن القواعد الكلاسيكية، وراح يتنازعهم في آن، إحساسٌ مشترك بين متمسك بالقواعد والأصول الأكاديمية، وممهد لشرائع الحداثة.

الميدالية ومفهوم الحداثة:

تعدّ الحداثة مفهوماً للدلالة على البلدان التي أحدثت تغييراً شاملاً على بنيتها، من خلال وعيها لعناصر تغيرات السياق التاريخي، هذا الوعي الذي يعدُّ ضرورة حتمية لأصالتها، " فالحداثة التي تقترض أدوات حداثة أخرى غريبة عنها تنتهي إلى المتاهة، مثلما أن الحداثة التي تتنكر لتاريخها الذاتي تنتهي إلى لا مكان."[1]

وحين نقول إن فرنسا موطن الحداثة الفعلي فذلك لأن أدباءها وشعراءها وفنانيها (بلزاك Balzac) (1799-1850) م، و(غوغان Gauguin) (1848-1903) م، (وروتي Roty) (1811-1866) م، وغيرهم أدركوا كما تقول خالدة سعيد: " إن التجديد لا يكون تجديداً إلا إذا كان بالمعنى الذي استقر للحداثة، بحيث يطرح القضايا الأساسية ويتمحور حول المفصل الصراعي الفكري لها، فالحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالتفصيلات، لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالاتها من الموقف العام. "[2]

[1] مبيض، رشيد، عامر: موسوعة الثقافة الاجتماعية الاقتصادية العسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، سورية، حمص، ص523.

[2] مبيض: المرجع السابق، ص 540.

وإسهاماً في التحرر من مبادئ عصر النهضة وإرثها المثقل بالقوانين الصارمة، أرستْ الانطباعية ركائزها في فرنسا مع قدوم طلائع التجديد في ستينات القرن التاسع عشر. " ثم ظهرت التعبيرية والتكعيبية روتي: يوم الخطوبة، برونز، 9 سم، 1895 م

والتجريدية والوحشية والمستقبلية في أوائل القرن المنصرم*، وقبل الحرب العالمية الأولى، ولم يكن ظهورها مسالماً، بل صادماً ومحرضاً وهادماً. ويعلو صوت (باكونين)* الهدم هو أيضا خلق. "[1]

وعليه أخذت الحداثة تتخطى المجتمع كله، وأحدثت تغييراً شاملاً في بنية العمل الفني وتركيبته، سواءٌ في الشكل أم في التقانات، فباتت الميدالية بذلك هدفاً لها. وعلى الرغم من المفهوم الثوري للحداثة في انقلابها على الواقع، إلا ان وقعها على الميدالية جاء مسالماً وغير صادم، وهذا ما صرح به (روتي Roty) أحد أهم صناع الميدالية الفرنسية: " صحيح أن مهمتنا في الفن ثورية، إلا أنها في الميدالية بيضاء سامية، نُظْهِر بوساطتها الخير والشر، ونستلهم من الإنسانية آلامها، ومن أفراحها نستلهم أيضاً."[2]

وهكذا، وبعكس الصفات السابقة للميدالية التي فرضها (دافيد آنجر Daveid D'Angers) (1788–1856) م، على (أدونييه Oudine) (1810–1887) م، (وشابلان Chaplain) (1839–1909)م، ومن ثم على طلابه (بونسكارم Ponscarme) (1827–1903) ودوجورج Dogeorge (1837–1888) م، و(ديبوي Duibois) (1836–1930) م، نرى أنها منذ عام (1900) م، أخذت منعطفاً تخلت فيه وبخجل شديد في بعض تشكيلاتها عن قواعدها وموروثاتها، هذا الاعتقاد الذي تبناه كثير من مؤرخي الحداثة وكتابها مع نهاية القرن التاسع عشر. "عزَّزه (روجيه M. Roger) (1850–1948) م، في دراساته النقدية، التي خصّ فيها (بونسكارم Ponscarme)، ومن عاصره وخلفه من الفنانين، ويعد مجال بحثه غير قابل للشك والنقاش، لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لقد تضمنت مجلة (معارك نقدية) الألمانية التي أسسها في برلين عام 1900 م، الشاعر والمؤرخ (يوليوس هارت) (1859–1930)، مقالاً خصّ فيه فن الميدالية الفرنسية، وحسْب رأي هارت "فقد بدا مؤلف المقال (ماكس روجيه) متفائلاً في بحثه، لما آلت إليه الميدالية الفرنسية من تطور ملحوظ، مقارنة مع الدول المجاورة لها، والتي حافظت على تقليدها وإرثها".[3]

فكما هو شابلان الذي أحدث في بعض تشكيلاته خروجاً عن المألوف، نرى على سبيل المثال:

* القرن المنصرم: هنا القرن التاسع عشر.

* ميخائيل باكونين: (1814–1876) أحد أهم الثوريين الروس، أسس الجمعية اللاسلطوية، تأثر ب هيرزن، وكان صديقاً لماركس

(1) السيد، عبد الله : مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، مجلد 17، العدد الثاني، 2001م، ص227.

(2) Babelon,J: la madaille en France, Paris, 1927,p201.

(3) Panas, P: secesja WzBiorach Polskich, Warszawa, 1990, P6.

لاشابلان: سارة برنار، برونز، 9 سم، 1889م.

الحصر، أن بونسكارم تفوق بتجربته على (ماكس داسيو Max Dasio) (1865–1920)م، و(جورج رومر George Romer) (1868–1922) م معاصريه من الألمان، ففي الوقت الذي اعتكفا فيه على إحياء عمليات طرق الفولاذ القديمة، والمحافظة على الشكل المثقل بالقوانين الصارمة، اتجهت أعمال بونسكارم لغنائية التجديد، وعلى الرغم من أن نتاجه اتسّم ببلاغة التكوين الذي يرتكز في بعض نقاطه على الماضي البعيد، إلا أن أعماله حملت في بعض جوانبها ما يدلّ على التغيير والدهشة، ولاسيما في عمله الذي تقدم به عام (1887) م، للمسابقة الزراعية العامة في الجزائر، نرى أنه لم يقع فريسة لسحر الموضوع، بقدر ما قدّم تشكيلات جنبته السقوط في المسائل التسجيلية، التي كانت غاية رئيسة لهذا النوع من الفن، إلا أنها مع ذلك تبقى محاولات فردية، لا ترقى في مجملها إلى التغيير المطلوب في بنية الميدالية، سواءٌ في الشكل، أم في الموضوع.

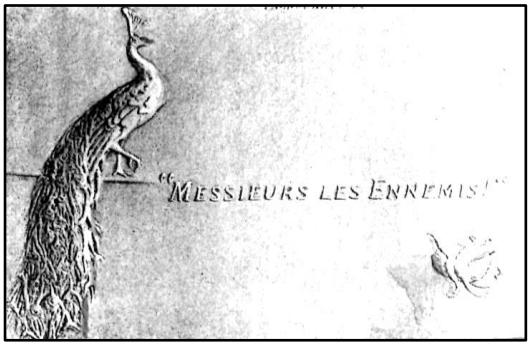
بونسكارم: المسابقة الزراعية العامة في الجزائر، 8.8 سم، 1887 م

وعليه لم يهادن ولم يعترف صناع الميدالية عموماً بكل الإجراءات القسرية والانقلابية، التي قادتها الحداثة وراحت تتنامى في اتجاهين متناقضين:

الأول: بحضور الأسطورة، التي ورثتها من الميثولوجيا والقواعد اليونانية الصارمة، ومن مبادئ عصر النهضة، وتبناها كما ذكرنا (دافيد دانجر Davaid D'Angers) (1788–1856)، ومارس طقوسها على معاصريه من الفنانين.

والثاني: يتمثل برمزية المشهد، الذي أخذت عناصره تتسلل بحذر شديد إلى التجارب الشابة، كصنيعة (برنر Berner) (1871–1924)، الفنان الأمريكي الجنسية، والفرنسي الهوى والانتماء. ففي عملٍ له على بلاكيت قياس(6.2*10) سم، قام بتخليد ذكرى وفاة (جيمس ماكنيل ويستلر) (1834–1903) م، برموز ثلاثة: (الفراشة) كانت رمزاً لتوقيع ويستلر، (والكتابة) فيها مقطع لإحدى مقالاته الساخرة (السادة الأعداء)، أما (الطاووس) فكان رمزاً لغروره، هذه الإشارات الثلاث هي إحدى أدوات التشبيه التي أضافها (برنر) لمنجزه، لم تكن في سابقتها من أعمال.

قبل (برنر) لم يكن متوقعاً أن الرمزية التي تضمنتها



برنر: بلاكيت ذكرى وفاة ويستلر، 6.2*10 سم، 1903

أعمالـه يمكـن أن يكـون لهـا ذلـك الأثـر البليـغ فـي الميدالية، فالمساحة الصغيرة المتوفرة على سطح المعدن، لا تعطـي النحـات حيزاً كبيراً للتحرك أو التعبير، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه على الرغم من المحاذير الكثيرة التـي كـان يطلقهـا نقـاد الفـن بعـدم الاعتمـاد علـى أدوات التشبيه، التي تضعف الشكل في العمل الفني، إلا أن(برينـر وبوفيـه) ومعهـم لفيـف مـن المجـددين اعتمـدوهـا بإصرار وبلغة قادرة على البناء والهندسة والتمثيل.

مـــــا يـــدعونا للقول أنَ النحـــت علـــى مثـــال هؤلاء أو

بوفيه: نابليون بونابرت، برونز، 5.6سم، 1848م

ت تقليدهم رهان خاسر، ويتعين على النحاتين الذين يسـعون إلـى مجـاراتهـم أو تجـاوزهـم، أن يكونـوا متفهمـين لأدواتهـم علـى القـدر الـذي كـان عليـه هـؤلاء. لقد لخـص (مـاتيس H.Matisse) (1869–1954)، كـل تجاربـه وفلسـفته للفـن فـي جملـة مفادهـا:" إن التطـابق لـيس هـو الحقيقـة".[1] وهكـذا فعـل (برنـر Brener) حـين صـاغ أشـكاله، وكـذلك بوفيـه فقـد اسـتطاعا بحنكـة ومعرفـة أن يتمسكا بخيوط اللعبة ورموزها، فصارت المحاكاة عندهما فـي رمزيتهـا لا فـي حرفيتهـا، ولاسـيما عنـدما أدخـلا تلـك الـدلالات بجانـب المطابقـة الدقيقـة لشخصـي ويسـتلر ونابليون. إن الرمزية التي ظهرت بوادرها مع رسوم غوغان قُدِّرَ لها أن تستمر إلى يومنا هذا، ونرى كيف انتقلت معه مـن بـاريس إلـى تـاهيتي، ومـن ثـم إلـى أمهـات العواصـم بطريقة خيالية، ثم استولت كالفيروس على صناع الميدلية ومبدعيها فكراً وتنفيذاً، وكان لها عظيم الأثر في تاريخ الحداثة. لقد حاول (إليكسندر شاربانتييه A.Charbentie) (1856–1909)، قبل (برنر) أن يتعقب المسالك الرئيسة

(1) ريد، هربرت، تاريخ موجز، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1994م، ص34.

التي قادته إلى الرمزية، بنظامها العقلاني للحداثة، تلك العلانية التي تستوجب التعامل مع المسألة الرمزية في الاعتماد على دلالات الشكل وجوهره.

وفي المسألة الرمزية أيضاً، فإنه على الرغم من أن (شابلان Chaplain) (1839–1909)، وقع تحت تأثيرات معاصريه المتمسكين بالتقليد والموروث، إلا أننا سنتعرف خصوصيته في كثير من الأعمال

شاربنتييه : صورة شخصية، جص مدعم، 9.4 سم، 1902م

التي لامس فيها التجديد برمزية خارقة في موتيفات خص فيها (ماريان)* على وجه التحديد. وبالقدر الذي ارتبطت أعماله بتلك الرمزية، نجد ارتباط (شاربنتييه).

شاربنتييه: صورة شخصية، جص مدعم، 9.4 سم، 1902م.

أشد وأقوى، ومن المحتمل أن يكونا قد توصلا إلى مسالكها حين ظهرت لهما بمعرض باريس عام (1900)م تجارب تجسدت فيها أهداف الرمزية وخصائصها بنجاح. إن تخلي شابلان:

وشاربنتييه عن المرئي والمحاكاة الواقعية، ومن بعدهما برينر شابلان: ماريانا، معرض باريس الدولي، برونز،1900 م وبوفيه، كان بدافع إيمانهم في استنباط أسرار أخرى وخفايا، كانت كامنة في الشكل وفي النسيج المعدني للميدالية، بعيداً عن السرد والحكاية في الموضوع.

الميدالية وتعبيرية الشكل:

يقول (جورج براك George Barque) (1882 – 1972): "إن مهمة الفن لا تنحصر في محاكاة ما نريد إبداعه... فالفنان لا يقلد الظواهر وإنما الظاهرة".[1] بمعنى أن العمل الفني الحقيقي إنما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح، وتبدأ مهمة التعبير. وأول ردِّ فعل على موروثاتها

* ماريان: اسم مشتق من السيدة مريم العذراء، وأصبح شعاراً وطنياً للجمهورية الفرنسية، وتجسيداً للحرية ومكانة الشرف.

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن مشكلات فلسفية، مكتبة نصر، شارع كامل صافي، ص63.

راحت (إليزا باتس Eliza Batz) (1888–1645)، تدفع بأشكالها إلى أقصى درجات التعبير، بمشهدية شوبان التي تقدمت بها للمسابقة المعلنة من شركة (بلايل Blayel)، كتأكيد منها على صلة الموسيقار البولوني الحميمة بهذه الشركة، التي تعنى بأدوات الموسيقى، لقد حازت باتس عام (1902) على الجائزة الأولى في هذه المسابقة، حين اهتدت إلى معرفة خرائط التعبيرية، وحين أدركت أن الثمار لا تتأتى دون عناء في التعبير. وبدافع من إيمانها بروعة هذا الفن نفذت باتس أعمالاً ليست لها أي صفة رسمية، كانت غاية في الروعة، ما أثارت دهشة وإعجاب مؤرخي الميدالية في معرض باريس لعام (1900)، الذي يعدّ بحد ذاته منعطفاً كبيراً في تاريخ الفن الحديث. ولم يكن نحاتو الميدالية من المجددين أقل ايماناً منها فجميعهم كانوا يملكون الدافع نفسه نحو نظرية بعينها " لا تنغلق على نمط نهائي، بل هي في تطور متواصل ينفتح على المجهول، وتدفع بحدوده إلى الأبعد دون إمكان لبلوغها".[1]

إن انطباعية الأشكال ورمزيتها أو التعبيرية في المشاهد التي بيَّنا عدداً منها، لا تنفي فرضية البحث بضرورة التعامل بحذر شديد وبموضوعية مع فن الميدالية واستجابتها للحداثة والتأثير فيها، وتجنباً لأي التباس، فقد استعمل مؤرخو الميدالية في أواخر القرن التاسع عشر مصطلح (الميدالية الجديدة)، بدلاً من مصطلح (ميدالية الفن الجديد)، وفي كلا المصطلحين تمييز واضح بين الأعمال التي جددت، وتلك التي تزامنت مع تلك الفترة ولم تستجب للتجديد، فكان لها صفة المعاصرة فقط دون أي تغيير يذكر، ولم يقتصر الرفض لأفكار الحداثة ومضامينها، بل تجاوز ذلك إلى نقد الأساليب والأشكال الفنية التي فرضتها الحداثة "بوصفها خطراً جذرياً يتهدد تاريخهم، وتقاليدهم، وتراثهم كله". [2]

إليزا باتس: بلاكيت تخليداً لشوبان، قياس10.2*7.2 سم، برونز، مسابقة شركة بلايل الموسيقية، عام 1902 م

لقد عبر (آدم فيينتسك Adam Wience) مدير متحف فروتسواف، عن ميداليات تلك الفترة أنها" أعمال انطوت تحت تأثيرات مبادئ عصر النهضة، أو اتجاهات مشابهة[3]. ففي عام (1978) قرر السيد (تادؤوش زيريمبا Tadeus Zeremb) بالتعاون مع آدم فيينتسك، عرض قسم من نتاج الفترة التي نتحدث عنها للفنانين:

(راشكا Raszka)، (كوفارجيك Kowarzik)، (لاشيتشكي K.Laszeczki)، (كونزكH.Kunzek) وغيرهم، وقد ظهرت هذه الأعمال في منشور للمؤرخ المعاصر البروفسور بافيو (باناش P.Banas)، ضم فيه أعمالاً للتجربة البولونية"، راجع منشور باناش المنوَّه عنه أدناه وفي مقالات نقدية تخص الموضوع سلط الضوء على (15) ميدالية فقط من بين (313) ميدالية معروضة، لما فيها من التغيير المطلوب.

ووفقاً للنتائج التحليلية التي أظهرت الفروقات الهائلة لتلك الأعمال، نرى أنها سببت القلق لمعايير تلك الفترة.

[1] مبيض: مرجع سبق ذكره، ص. 516.

[2] مبيض: المرجع السابق، ص 543 .

[3] Panas, P: secesja WzBiorach Polskich, Warszawa, 1990, P66.

فتجـربـة (هـاهنHahn) (1868–1942) فـي مجـال إحداثياتها، على الرغم مما تحمله من إرهاصات التغيير، إلا أن مؤشـرات الحداثـة فيهـا تبقـى هجينـة ودخيلـة. وتكشف عن مدى تمسكه الحثيث بالأعراف التقليدية، وهي تحاكي في طبيعتها ميثولوجيا القرون الغابرة.

ومثـل (هـاهن) كمثـل (كوفمـان Kaufman)(1868–1919)، و(بوسـلت Bosselt) (1871–1931)، وغيـرهم، إذ راحت أعمالهم جميعاً بمحاولات غير ناجحة للخروج على القواعد الأكاديمية الصارمة.

إذاً للمسـألة وجـهٌ آخـر، وحسْـب رأي (كيفيـا تسكوفسـكا Kiwatkowska) الباحثة المعاصرة في علم الجمال، "فإن رد الفعل الرافض للحداثة في الأعمال التي ظهرت في الأعوام (1890–1920)، بدا جلياً وواضحاً إذ لم يكن فيها أي تغيير يذكر".[1]

هكذا قد تبدو الحداثة غير مقنعة للبعض حين تبنت في بعض نزعاتها شعار باكونين"(الهدم هو خلق أيضاً" [2] ففي الوقت الـذي وضـع فيـه (دوشـامب Duchamp) (1887–1968)، مبولتـه فـي مصـاف الفنـون الراقيـة، كـان (كوفمـان Kauffmann)(1868–1919) وعـدد كبيـر مـن فنـاني االميداليـة الألمـان متمسـكين بـالخرائط الميثولوجيـة، وبـالطرائق التقليدية، إيماناً منهم بنظرية المألوف.

دوبوا: المعرض الدولي للميدالية في لييغ، برونز، 6.9 سم، 1905 م.

أيضـاً على نحو فردي وباجتهاد خاص يمكن للمُطَّلع أن يلحظ من خـلال المعارض المقامـة أو الكتب الفنيـة الخاصـة بفن الميدالية لتلك الفترة، ومما هو مرئي وواضح في أعمال الفنانين: (روتـي Roty) و(ديبوا Dubios) والنحـات التشيكي (سوشـاردا Susharda)(1866– 1916) م، أو النحـات الفرنسـي (Roche)، إذا مـا اسـتثنينا مـن أعمالـه (الراقصـة، والمغنيـة الأمريكيـة)، فـإن جميـع الفنـانين آنفـي الـذكر، تبقـى أعمـالهم مجـرد أيقونـات للمهتمـين بفـن الميداليـة، أو كرمـوز شـعبية خاليـة مـن أي مؤشـر للتجديـد. فالتجديـد دلالـة علـى أسلوب يخرج على الأعراف السائدة والتقليدية، ويسعى إلى ابتكار أشكال أكثر ملاءمة مع العصر الجديد.

هـذا الاعتقـاد دفـع (هربـرت ريـد H.Read)(1893–1968) للقـول: " إن القـارئ لـدى مطالعتـه قـاموس الفـن الحديث سيبحث عبثاً عن نحاتين أو مصورين حديثين هم ليســوا بحــديثين، ســيجد (رينــوار Renoir ()1841–1919)، و(دومييـه Domiet) (1808–1879)، لسـبب مـا حـديثين، و(دالـو Dalau)(وكـاريو Cario) لسـبب غامض ليسا كذلك، إذاً إنه قاموس لأولئك الفنانين الذين

[1] Panas, P: secesja WzBiorach Polskich, Warszawa, 1990, P27.

[2] مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، مجلد 17، العدد الثاني، 2001م، ص227.

حظوا مصادفة باهتمام الكتّاب على أنهم حديثين. وما دمنا ندرك ذلك نصاب بخيبة الأمل".[1]

وخيبة الأمل التي أصابت (ريد Rid)، أصابت أيضاً(هارت Hart) (1859–1930)، أحد أهم الباحثين والمحللين الألمان، الأمر الذي دفعه أن يصرّح وبحزن شديد مشيراً إلى التردي الذي أصاب الميدالية الألمانية: " لقد التزمتْ التجارب الشابة ولفترة متقدمة بالقواعد التسجيلية المتزمتة، ما جعل الميدالية الألمانية وللأسف الشديد في ترتيب متأخر".[2] إلا أنه وعلى الرغم من التردي الذي أصابها حسب رأي هارت سرعان ما نهضت بها مؤسسات عامة وجهات خاصة حتى أصبحت الصناديق الحديدية التي تحرص عليها دور سك النقود والميداليات تكاد تنفجر بحملها، وتشهد لفن راق بخصوصية محلية، على الرغم من تمسكها بالتقليد والمألوف، إلى أن أصبح مصطلح الميدالية يعرّف في ألمانيا وفي كل المحافل والمناسبات (بأغنية النحاتين الشعبية)، لما فيها من إرث اجتماعي عريق. وعلى الرغم أيضاً من عدم استجابتها لنداءات الحداثة، إلا أنها بقيت حاضرة وخالدة، فالتغيير في العمل الفني أمر مرتبط بالفنان ومزاجياته، والذي بدوره يسقط كل القياسات والمعايير والنظريات المعتمدة والتنظير فيها.

وإذا كنا قد رأينا ان ثمة حد فاصل بين الميدالية والحداثة في بعض مفاصلها، فذلك يعزى إلى خصوصية وظائفها، وارتباطها بجهاز الدولة والكنيسة والقصور وبشخصيات بعينها. وهي استجابة لتلك الحاجة البشرية، التي تهدف إلى التفكير والتنظيم والجهد في آن، إضافة إلى المقدرة العالية في الرسم والتحجيم. باختصار أردنا بهذا البحث، التعريف بفن أثبت حضوره في المجتمعات المتقدمة.

ولئن تكن الميدالية في معظم مجتمعاتنا العربية غائبة أو مغيبة إن صح القول، فذلك لأننا تعلمنا النظر إليها بعيداً عن قرينتها الصحيحة، والتي هي بلا أدنى شك الحياة الإنسانية اليومية والاجتماعية، فإذا ما نظرنا إلى الميدالية بصحبة هذه القرينة، كانت إذاً في مكانها الصحيح. يقال: إن التجربة النحتية في مجالي الروليف والميدالية في سورية أعطت من الوعود أكثر من الثمار، ذلك لأن الاقتصار على التجارب الفردية، وعدم تعزيز الاختصاص العالي فيها يبخس من حقها في النضوج والاكتمال. وللارتقاء بهذه المسألة يترتب علينا إنعاش عملية المعرفة والتعريف بفن الميدالية، ثم توجيه الناشئة إلى التعامل الصحيح معها.

فكم من وجوه حية منحوتة، وكم من نقوش على الألواح الطينية، شاهدة وباقية في أروقة وقاعات متاحفنا، تدلل على أهمية هذا الفن وعراقته.

نتائج البحث:

- من الطبيعي أن تبقي الميدالية على موروثاتها، وأن تلتزم بالمبادئ الأكاديمية الصارمة، باعتبار أن موضوعاتها تواكب الحياة اليومية، والحدث الراهن، وترتبط حركة أبطالها مع نسيجها المعدني بشخوص محددة، وهيئات بعينها، وهي مسألة لا يمكن القفز عنها والعبث فيها.
- على الرغم من أن الميدالية لم تستجب للحداثة في انقلابها على الماضي والموروث، سواءٌ في الشكل أم في المضمون، إلا أنها استجابت وبشكل كبير للتطورات العلمية وللنهضة الصناعية، ولاسيما في مجال التقانة والصبِّ والسك.
- أغلب أعمال الميدالية التي حملت حدثاً سياسياً أو اجتماعياً أو... تحولت بمواصفات مغايرة، في القياس والمادة، إلى عُملة نقدية للتداول التجاري.
- فقدت الميدالية مكانتها الشعبية، لارتباطها منذ ولادتها وحتى قرون متأخرة بكنف القصور وأصحاب الشأن. وماتزال حتى تاريخه تعاني مشكلة الغياب والتغييب.

---

[1] ريد، هربرت، تاريخ موجز، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1994م، ص9.

[2] Panas, P: secesja WzBiorach Polskich, Warszawa, 1990, P16.

- أخذت الميدالية مسارات عدة في الشكل والمضمون وتناوبت عليها صيغ مختلفة في الاتجاه والأسلوب، إلا أن الرمزية أثبتت حضورها في أغلب مراحلها، ومازالت تتصدر المشهد العام حتى تاريخه.
- على الرغم من اتساع مساحة الموهبة والإبداع عند فناني الميدالية، إلا أنه قلّ ما نجد في صفحات تاريخ الفن أن أحداً نفذ أعمالاً في غير هذا الاختصاص وهو ما يدعو للقلق في صعوبة البحث عن أسماء كان لها كبير الأثر في الميدالية غابت أو غُيِّبتْ من التاريخ.
- إن أولى السبل لإنعاش عملية المعرفة والتعريف بفن الميدالية، هو توجيه الناشئة إلى كيفية التعامل الصحيح معها، لما لها من عظيم الأثر في تاريخ الفن، وحياتنا اليومية على حد سواء.

المراجع:References:

- مبيض، رشيد، عامر، موسوعة الثقافة السياسية الاجتماعية الاقتصادية والعسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، سورية، حمص.
- مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، مجلد 17،العدد الثاني،2001م.
- الموسوعة العربية، المجلد العشرون، الطبعة الأولى، مؤسسة الصالحاني، 2008م.
- ريد، هربرت: تاريخ موجز، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الألى، 1994 م.
- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مشكلات فلسفية (3)، مكتبة مصر، شارع كامل صدقي. دار مصر للطباعة.

6- Babelon, J: la medaille en France, Paris, 1927.

7- Janin, C: L art Decoratif le medailleur F. Vernon. T. xxl. Paris

8- Panas, P: Secesja W z Biorach PolskichK،Warszawa،1990 .

إيداع البحث	2020/5/18	Received
قبول البحث للنشر	2020/7/9	.Accepted for Publ