

# باب الثامن

## القيم الحضارية للفن التشكيلي



## ٣٥. الفن والحياة

قد يظن البعض أن الفن بوجه عام، والفن التشكيلي بوجه خاص، ليس له صلة بالحياة التي يحيها الناس في يومهم وغدهم، سعياً وراء لقمة العيش التي تبقيهم أحياء، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمة العيش وييسرها لهم، إنما يعد ضرباً من ضروب الترف التي غالباً ما تكون بعيدة عن رجل الشارع، وبالتبعية عن العامل، والفلاح، وكل شخص كادح، وبهذا المنطق يصلون إلى الادعاء بأن الفنانين فئة من الناس خارجة عن المجتمع ومتطلباته، تعيش في صوامع خاصة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية، وكلما ازداد عمق الفنان في البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره، زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذي لا يرى فائدة مباشرة لما يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية.

ويجب في هذا المجال التفريق بين الفنان، ومدعى الفن - بين العمل الفنى الأصيل والعمل المزيف - بين صدق التعبير، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر، ويجب التسليم أيضاً بأن الفنان قائد، وليس تابعاً، وعلى ذلك فإنه لا يتزلف إلى الناس، بقدر ما يرفع رؤيتهم إلى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذي يعيشون فيه. لهذا فإن صلة فنه بالحياة صلة وثيقة. فالحياة الإنسانية بمأسيتها وأفراحها، بمرها وحلوها، بشقائها ومتعتها، هي التي تلهم الفنان ليقول رأيه مجسداً في كل ذلك. فالحياة تبعث الفن، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة، فيهذبها، وينظمها، ويعطى البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها، وأما المصورون، والنحاتون والمزخرفون، والشعراء، وكتاب القصة، والموسيقيون، والمنشدون، والراقصون، ومصمموا الأزياء - فكل منهم فنان من نوع معين، يحس الحياة بعمق، ويترجمها بالصورة والأداة التي تتفق مع منهجه، لذلك فإن كلا منهم يصوغ الحياة في قالب الفنى الذى يحولها إلى بصيرة، وإلى حكمة، وإلى تأمل، وإلى وعى بخيرها والامتناع من شرورها. فكان الفن بذلك يصور

الحياة للناس بتركيز يقدمها فى مواقف مستشكلة، ويتساءل عن حلول أو يهدى إلى حلول فيرفع من مستوى الحياة، ويسير الناس مهتدين بالخط الذى حدد الفن مساره.

وحيثما صور الفنان الفرنسى «دلاكروا» لوحته المشهورة: «الحرية تقود الشعب»، ترك أثرا يلهب حماس كل من رآها، جسد فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسى وتتقدم الخطى، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون فى طريقها، فى جو كله تكسير للقيود، إن الصورة مازالت باقية فى متحف «اللوفر» بباريس، رمزاً لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسى حين ثار على الطغاة فى سبيل حريته.

وحيثما جسد «محمود مختار» تمثال «نهضة مصر» الذى يقع حالياً أمام جامعة القاهرة، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين: إحداهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهى تستنهض بيدها نموذجاً للشخصية الثانية - وهى لأبى الهول، تحاول أن تحركه من ثباته. والتمثال رافق ثورة ١٩١٩، وجسد المعنى الذى يجسد كل مصرى فى حياته وهو يكافح فى سبيل إخراج المستعمر الإنجليزى من أرضه.

وحيثما صور «بابلو بيكاسو» لوحته الشهيرة «جورنيكا»، كان يصور مأساة تلك القرية الأسبانية التى أمطرها النازى بوابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تثن من هذا الظلم وتستثير بنى الإنسان لاستنكاره. فموضوع تعبيره استمد من طبيعة الحياة التى تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التى خلدهت ليعبر عن قسوة الإنسان فى القرن العشرين.

وحيثما تتذكر روايات بعض الكتاب العرب، مثل: «أرض النفاق» ليوסף السباعى، أو «بين القصرين» لنجيب محفوظ أو «الرصاصة مازالت فى جيبى» لإحسان عبدالقدوس، وتتساءل من أين لهم بهذه المعانى، والشخصيات، والمواقف التى ضمنوها رواياتهم؟ اليسست وليدة صراع الحياة الذى أحسه كل كاتب، فترجمه بشخصيته المميزة؟ اليس النفاق فى منهج السباعى، هو انعكاس لصورة

النفاق التى يئن بها المجتمع الشرقى المعاصر، التى تتسم به شريحة كبيرة من الحياة؟ اليس ما عكسه نجيب محفوظ فى روايته عن شكل للعائلة المصرية فى اثناء ثورة ١٩١٩، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة، وأحداث التاريخ فى الوطنية، ومكافحة الاستعمار الجاثم؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة فى فترة معينة. كما أن رواية إحسان عبدالقدوس، تصوير لمواقف الجنود فى إحدى الحروب مع إسرائيل، فالكاتب يعكس فى قصصه ورواياته ما يدور فى الحياة، لكنه باعتباره فناناً، لا ينقلها كما هى، وإنما يصوغها من وجهة نظره الحساسة، وهو فى ذلك يضيف ويحذف، يوفق ويستبعد، ليخرج بالنص الذى يثير القارئ أو الرائي.

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره، مرتبط بالحياة أشد ارتباط، الفن ينقى الحياة ويصفيها، ويشرح أخلاقياتها وينقدها، ويصورها بحلوها ومرها، لكنه يعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاماً وأفضل خلقاً، وأعمق مغزى، الفن يعدى الناس بحسه المرفه، فيرفع من مستوى حسهم، ويوضح الرؤى التى تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم، يوضحها بصورة جمالية واعية، فيزدادون وعياً بها، ويتحسن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من الغدر جسدها الفن، فيثورون عليها، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية، فيقبلون عليها. وتتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان، كما تتأكد رسالته ويتم دوره فى الحياة، بقدر تأثيره فى جمهوره واعتناق هذا الجمهور لمبادئه. لذلك فإن الفن والحياة مرتبطان: أحدهما يعطى للآخر، ويؤثر فيه، ويتأثر به. وإذا انفصل الفن عن الحياة، اضمحلت الحياة وضمحل الفن، وخسر الإنسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية.

## ٣٦. الفن التشكيلي والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلي والتراث من القضايا الشائعة التي يختلف حولها العلماء، فمن قائل أن الفن بدون تراث، ثرثرة فردية غير مفهومة، وعلامات على الورق أو على قماش التصوير، لا تنقل أفكاراً أو مشاعر من جيل إلى غيره، ومن تحدث أيضاً بأن الفن إذا اعتمد على التراث كرر نفسه، وأصبح عبداً لما سبقه، وانتهى الحاضر بصورة مشابهة للماضي، ينمحي فيه الابتكار، وتضمحل الإضافة الجديدة.

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء، فما الذى يعنيه التراث هنا حقيقة؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التى تركوها: فى المتاحف، أو المقابر، أو المنشآت، أو المخطوطات، ومازال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر، إن التراث يعنى أيضاً الملاحظات الزاخرة التى أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخى الذى تنحنى أمامه الرؤوس تقديراً. والتراث يعنى ما وصلت إليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور، أى منذ أن استطاع الإنسان أن يخطط فى الكهف، حتى العصر الحديث.

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية. فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة، ولا يتعمق فى نظرتة لأبعد من الاستثارة الخاطفة الأولى، لكن تراث البشرية سار شوطاً أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل، سار بتعمق تدريجى فى تكنولوجيا الأداء، وإحكام العلاقات، والتبصر فى القيم الفنية، والإضافة المستمرة بسيل لا ينقطع من الرؤى الجريئة، التى كان يسهم بها كل عصر إضافة لما كشفه العصر الذى سبقه، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى الإنسان الفرد، وأكبر من إمكاناته الطبيعية. فالإنسان العادى لا يستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحددة التى متوسطها ستون عاماً،

فأنى له أن يستوعب ما تركه الإنسان البدائى، أو المصرى القديم، أو الاشورى، أو اليونانى، أو الرومانى، أو العصر الإسلامى، أو عصر النهضة، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر. أنى له أن يستوعب ما سجله الإنسان من علاقات خطية، أو لونية، أو علاقات بين الكتل والأحجام والأضواء، عبر العصور. إنه قد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محددة. والفرق بين فنان وآخر هو مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده، كلما دل ذلك على عمق نظرتة، والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالجديد، لكنه لو ظل سجيناً للماثور من الماضى، لانتهى بأداء أكاديمى ميت، فاقد الروح، فالفنان بقدر ما يستوعب، لابد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد، بإضافته، أو إعادة صياغته للمألوف، تساعد على إحراز التقدم والتطور.

لقد أضاف «ميكل أنجلو» لعصر النهضة، قوة البناء الجسمى بمفهوم فنى للتشريح، وإيقاع الحركة، وإضافته بنيت على استيعابه للفنيين الرومانى، واليونانى، حتى انه باع تمثالاً أثريا وهو فى سن السادسة عشرة، ولم يتبين المشتري أنه خدع فيه، حيث إنه لم يكن تمثالاً رومانياً أثريا وإنما كان نسخة من صنع ميكل أنجلو، وإن دلت هذه الحادثة على شيء، إنما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى الدقة فى النقل، لدرجة الخديعة. وسنجد باستعراض كل فنان مشهور، أنه ما كان ليشتهر وينزع صيته. إلا بفضل استيعابه لتراث معين، والإضافة إليه. الأشكال: ١٣، ١٤، ١٧، ٢٣، ٤١.

أضاف «مبراننت» عامل الضوء، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الإنسانية التى صورها، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة، الأشكال (١٦)، (٢٨)، (٥٦) كان «روبنز» مهتماً بالتعبير عن الأجسام البشرية، وبخاصة النساء، وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة، ولمس البشرة، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين شكل (٨٠).

إن كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث، حمله في دمه، وفي مقومات شخصيته، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردي، في سلسلة أعماله.

وهناك من التراث، عبارة عن مقدمة سفينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلجيكا، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد، وهي تتضمن جانباً تعبيريّاً مثيراً لحيوان خرافى، فاتح فكيه في إيقاع دائرى منسجم مع دوران الرأس، وتبرز الأسنان على شكل أهرامات مثلثية، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذى يظهر على جسد الحية الرقطاء، والمعينات تردد أشكال الأسنان. أما العين فهي دائرة، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم، والرأس، والشكل في مجموعه مخيف، نجح الفنان في أن يحمله انفعال الخوف، ليرعب الأجسام العدوانية التى تعترض طريقه، وكأنه يحذرهما لتبتعد عنه. ويلاحظ أن تشقق الخشب الذى صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة، زاد من قوة الجانب التعبيريّ الدراماتيكي المقصود.

وحيثما تثار صلة الفن التشكيلي بالتراث في هذا المجال، يمكن أن تذكر التجريدات الحديثة في التصوير، والنحت، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية في تعبيراتها، كما هو الحال في أعمال «هنرى مور»، و«بربارا هيبورث». ونظرة إلى هذا الجسم المثير، يمكن أن تلهم الفنان الحديث كثيراً من تنظيماته، فقد يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم، ويوفر على نفسه مشقة البحث والكشف فيما سبق أن قيل، ليتفرغ للإضافة الجديدة الملائمة لعصره. شكلا: ٣٢، ٤٨.

## ٢٧. الفن والأخلاق

ثمة صلة بين الفن، والأخلاق.. ما طبيعة هذه الصلة؟ أهي إيجابية أم سلبية، متوافقة أم متضادة؟ يقول أحد النبلاء «إن الأخلاق انتظامية، بينما الفن ابتكارى». معنى ذلك، أن المنهج الأخلاقى للسلوك اليومى يتبع قوالب وقواعد متعارفاً عليها بين الناس، ويحاول الناشء أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية، عضواً فى المجتمع. أما الفن، إذا ما اتخذ قالباً مسبقاً، صار روتينياً، وانطفأت جذوته، وفقد أهم خصائصه الابتكارية، وهو كشف الجديد والتعبير عنه، وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن، والأخلاق، وهى صلة ظاهرها التضاد، بينما فى جوهرها الإيجابية، والتقدم، وتصحيح المسار، وحمل راية التحرر من المعوقات، والاهتداء بمشعل الرقى إلى آفاق أرحب.

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها، بينما الفن رؤى جديدة متجددة، والأخلاق نواميس معروفة من قبل، أما الفن فمناهجه لا تعرف إلا عن طريق الخوض فيها والانتهاج بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقاً. والأخلاق تكرر للماضى المعروف، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول. وحينما يسير الإنسان مع المنهج الأخلاقى المتوارث، فهو تابع، لكنه حين يتبع المنهج الابتكارى فى الفن، فهو قائد، التزامه بالحقيقة المكتشفة الدائمة إلى أن يظهر ما هو أجد منها.

لو ضرب مثل بالرواى الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى إطار الفكرة التى يريد التعبير عنها، والتى تمثل أحياناً نوعاً من الغرابة لما هو سائد - لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما، مفهومان نسبىان فى إطار الحوادث. ليس الغنى دائماً الشخص الأخلاقى النافع للناس، فرب فقير على شح ماله، أنفع لهم، وليس من المحتم أن السرقات تقع دائماً فى

الأوساط الفقيرة المعذمة، فكثيراً ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة، وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق مع المنهج الأخلاقي المتداول، بل تعرض لصور من شأنها أن تهز كيان الأخلاق الدارجة، بحثاً عن أخلاق من نوعية جديدة تجلّل الإنسان أكثر تبصراً فى الحقيقة. يلمح الحكمة فى كل موقف. ففى مسلسل «أفواه وأرانب» الذى ألفه «سمير عبدالعظيم» على سبيل المثال كان هم مؤلف القصة أن يجعل الوفاء، والشهامة، والصدق قيما مرتبطة بالبيئة الشعبية الأصيلة، رغم كل التعاسة التى يعانها أفراد هذه البيئة من جوع، وفقر، وحرمان - أكثر من ارتباطها ببيئة نوى الجاه والمال والسلطان، وإمكانية التفرنج والسفر إلى الخارج والحصول على أعلى الشهادات. حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن الجوع لا يؤدى بالضرورة إلى الانحدار بالشرف، فى حين أن الغنى قد تلازمه غشاة، ويكتنفه الزيف والمراة، وخداع النفس، مما لا يوجد فى البيئة الشعبية الأصيلة.

حينما خلق الله الجمال، لم يقصره على طبقة دون أخرى، لم يجعله حكراً للأغنياء ونقصاً عند الفقراء، بل إن الحديث النبوى الشريف أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية: «ليس الغنى عن كثرة العرض، ولكن الغنى غنى النفس»، يقول المثل الأمريكى: «الجمال ما غاص تحت الجلد» وكما يقول الشاعر العربى:

ليس الجمال بأثواب تزيّنا      إن الجمال جمال العلم والأدب  
وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقاً ظاهرة تقوم على شكل العرف، لكنها تؤدى فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع فى منهجه العام. وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى، عميقة فى النفس البشرية، تؤمن بالقيم التى كانت السعى الدائب للإنسان عبر العصور، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الغائبة، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر، وعن جوهر الشئ لا مظهره.

وعندما يختار الإنسان شريكة حياته على أن ميزتها أنها صاحبة ثروة، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقى السائد قد يعتبره «فهلويًا» وصوليًا، لكن الحكم الأخلاقى الأعمق يدينه على أنه حوّل الزواج - ذلك الرباط

المقدس - إلى تجارة، وكسر نبل غايته. في الحكم الأخير: الثراء وسيلة وليس غاية، والمال يذهب ويعود، لكن النفس البشرية، بوفائها وصدقها، بإخلاصها ومحبتها، شيء لا يصنعه المال، ولا يشتريه بالمال، ولا يقدر بالمال. لذلك فالحكم الأخلاقي الأخير هو الذي يرتضيه الفن، والذي يتفق مع منهجه.

وفي مجال الفن التشكيلي - وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن، قد يتخذ الفنان طريقاً من اثنين: إما إرضاء نزوات الناس والتحبيب إليهم بالزلفى، لينال إعجابهم الوقتى، وهو فى ذلك يتمثل بالعرف الأخلاقى السائد، وإما ينحو فى اتجاه الطريق الثانى، وهنا فإن خط سيره مختلف كلية، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس، والتي غشيت أعينهم عنها، فهو يكشف الشيء الذى لا يرونه، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول، الذى قد لا يتفق معه الناس فى بداية منهجه، والذى قد يصمونه فيه بشتى الوصمات، لكنه فى النهاية يحقق لبنى الإنسان شيئاً لم يألفوه من قبل، شيئاً لا بد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسوه ويعوه، ويدركوا ما أضافه بكشوفه، وفى هذه الحالة فإن الفنان التشكيلي أخلاقى أكثر من الأخلاقيات الدارجة، والعرف السائد، ولا يصح أن يقاس بتلك الأخلاقيات المزيفة.

حينما كان «فان جوخ» يرسم فى الحقول فى وهج الشمس، كان أحد الفلاحين يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل: كيف يضيع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غير المحتملة؟ فى حين كان فان جوخ يبدع شيئاً حرر رؤية أجيال بعده، وأعطى دروساً فى تأمل الطبيعة ورؤيتها بألوانها وإيقاعاتها، لم تتيسر لمن قبله. وأصبحت أعماله تحتل مكاناً فى متاحف العالم الهامة، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بين مجموعاتها من أعمال فان جوخ، الشيء الذى ما كان يستطيع هذا الفلاح أن يدركه بالأخلاقيات العرفية التقليدية الدارجة، بمعنى أن الدسعى إلى القيم الرفيعة، لا يستطاع الحكم عليه بمنهج أخلاقى دارج، لأن هذا السعى يحمل مقومات الإبداع الذى لا بد فيه من إطار جديد للحكم، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمتها الإنسانية الرفيعة. الشكل ١١، ٦٨، ٧٢.

وحيثما طلب من «رمبرانت» صورة تمثل «حراس الليل»، تتضمن باننج كوك وصحبه، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فيها بعض الوجوه فى ظلام دامس، وتظهر أخرى فى نفحات الضوء. ولم يعجب باننج كوك وصحبه ما ذهب إليه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقى السائد، واستنكروه، بينما هو قد منح الإنسانية رؤية جديدة للضوء فى أعماله التشكيلية، وأوضح أهميته حين يسقط على الأجسام وينيرها، بينما تظهر غيرها فى ظلمة. وهذه الصورة من أهم اللوحات التى يؤمها الناس بكثرة فى متحف أمستردام، ليلقوا نظرة على ما حققه الفنان، غير عابىء بأخلاقيات العصر، فهو لم يتجه برسالته بالتضحية بصدق التعبير وأصالته، أو بحثاً عن الزيف، أو المال، أو عن الزلفى، أو الأخلاقيات العارضة التى ترتضيها جماعة لها عرفها النمطى الجامد؛ وها نحن الآن أكثر سرورا لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت على وجوه شخصياته، كما أراد عام ١٦٤٢، ولم يعد لنا اهتمام بشكل باننج كوك ولا بناديه.

وحيثما طلب البابا كليمنت السابع من «مايكل أنجلو» أن يصنع تمثالين للورنزو، وجويليانو، دى مديتشى - فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان إلى الشخصيتين المطلوبتين بصلة. ولما احتج البابا على ذلك مقرأً أن التمثالين أقرب إلى رمزين لبنى الإنسان، منهما إلى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين - قال له مايكل أنجلو متحدياً: «إنه بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من: «الورنزو، وجويليانو، دى مديتشى». أى أنه فى نظره، أن القيمة الباقية ليست فى هذه السحنة العارضة أو تلك، وإنما فيما استطاع أن يشكله من إبداع معبر لشخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين. بمعنى أصح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من إرضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو ممول التمثالين. ولعل هذه القضية توضح إلى أى مدى يلتزم الفنان إرضاء شهوات الناس، ونزعاتهم الفردية الوقتية، المرتبطة بالأعراف المنتشرة.

إن الأمثلة التي سقناها عن: فان جوخ، ورمبرانت، ومايكل أنجلو، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التي يسعى الفنان إلى تحقيقها، أكثر تقدماً، وأصالة، واستمراراً، من الأخلاقيات العرفية الوقتية المحدودة في بيئة معينة. وعلى ذلك يظهر أن الفن الذي يحكم الفنانون لمساته، إنما يحمل معه ضمناً، نقداً لأخلاقيات المجتمع، ويحطم في طياته أعرافاً متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل. وحينما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها، إنما يرسم خطوات جديدة لأخلاقيات أكثر عمقاً، بمعنى أنه يحرر الناس من تذوقهم المترمت، لينطلقوا إلى تذوق أعماق الأشياء. ولولا وجود الفن بأشكاله وأنواعه المختلفة، من شعر، ونثر، وقصة، وفن تشكيلي: تصوير، ونحت، وزخرفة، وفنون فرعية، كذلك الرقص، والتمثيل، والموسيقى، والغناء، وفن المعمار - لولا هذه الفنون التي يلعب كل منها دوره في إخراج الإنسان من حدوده الضيقة إلى الأفاق الواسعة، لما التقى الناس في المحافل الدولية على القيم العامة، ولظلت كل بيئة قابضة على أخلاقياتها، مقوقعة فيها، تحمي نفسها بما استنته من أعراف لها، شأنها في ذلك شأن سكان كهف أفلاطون، الذين كانوا يعيشون في الظلام ولا يرون إلا اشباحهم معكوسة على أغوار الكهف. كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى، حتى إذا لمح أحدهم فجوة يدخل منها شعاع من النور، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة، ذات الألوان، والأشكال، التي تختلف كلية عن الظلمة التي نبت فيها. عاد إلى صحبه في الكهف، يعظهم ويشرح لهم ما رآه، لكنهم تنكروا له، واستنكروا ما جاء به، واعتبروه خارجاً عن الجماعة، مفتتاً لشملها، خطراً على أمنها، ففتكوا به بدلاً من أن يفيدوا من تجربته، وفي ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون إلا في الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار:

ليست خفافيش الظلام إذا مضى تقوى على ضوء النهار بحال  
ويتضح مما سبق، أن هناك فارقاً كبيراً بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التي ينهج الفن إلى تحقيقها. الأولى تقليدية، والثانية إبداعية. الأولى محدودة ومعروفة من قبل، ووصلت إلى منهج مترمت يصعب كسره والانطلاق منه،

بينما الثانية متجددة وابتكارية، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد.

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته، ومختلف أشكاله وألوانه، ليتسم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواماً، والتي تقربهم بعضهم من بعض مهما بعدت الشقة أو المسافة بينهم، وتربطهم بالأخلاقيات الإنسانية العامة، التي هى أكبر من حدود البيئة الضيقة. وبالفن يتسع أفق الإنسان ويزداد قريباً من أخيه الإنسان، بما يكشفه هذا الفن من أخلاقيات تخترق حدود: اللغة واللون، والجنس، والمذهب، والسياسة. إن الفن يربط إنسان العصر، بماضيه، وحاضره، ومستقبله، فى إطار الإنسانية جمعاء.

## ٤٨. الفن التشكيلي والتربية السلوكية

قديمًا قال أحد الحكماء «ليس أنفع للإنسان من تلك الأشياء التي لا يجد فيها نفعًا». وصدق قوله، فالكثير من الأشياء التي تقدرها، تقيسها عادة بقدرتها على تحقيق الجوانب المادية في الحياة، مثل: الماكل، والملبس، والمأوى، وكل ما يبقى الإنسان حياً، أى كل ما يسد رمقه، ويصلب اوده، وكثير من الأشياء الأخرى التي لا تحقق مباشرة هذه الماديات، ننبذها جانباً لأنها لا تتماشى مع لقمة العيش، ويظهر ذلك جلياً فى الشعوب النامية التي تبذل جهداً كبيراً فى تيسير الأمن الغذائى للمواطنين.

والفنون - على شتى أنواعها - لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية، بالنصيب اللائق، لأن ذلك يعد ترفاً ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب. بمعنى أصح أن الفن هنا مجنى عليه، لأنه فى نظر القيادات فى البلاد النامية، لا يطعم خبزاً. وحينما تقع تلك الشعوب فى هذا الخطأ، تنتهى حتماً إلى ثقافة ضحلة، وإلى سلوك بين المواطنين، أقل ما يوصف به أنه غفل، لم تصل إليه يد الصقل، والتهديب، والرقى. لذلك يبدو غشيماً، والغشومية تعنى أداء السلوك بطريقة ناشزة، نابية، أنانية، وتسبب النفور والفرقة. وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها، أو أطر للحركة متفق على أصولها. ويتحقق هذا الاتفاق بعملية نمو لا شعورية، وهى ليست كالقانون المكتوب الذى لا ينفذ فى غفلة رجل البوليس، والذى يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط الذى يعاقب كل من يخالفه، لكنه سلوك تلقائى يفعله الناس لإيمانهم به، نتيجة للقيم التى تغلغت فى عروقهم منذ نعومة أظافرهم.

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم الحضارية التى يتأثر بها سائر الأشخاص المثقفين، الذين يعيشون فى محيطه، ولكى يكون السلوك اجتماعياً، جمالياً، أخلاقياً، وعلمياً - وهى صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية

تنعكس فى مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر، التى تترسب فى النهاية فيما هو خير أو شر.

وكثير من الناس ينظرون إلى الفن التشكلى على أنه مجرد صورة، أو قطعة نحت، أو خزف، لا تخرج عن أن لها كياناً جميلاً، مثيراً للانفعال، والواقع أن الفن التشكلى لو نظر إليه من وجهة التربية، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر خطورة، وهى مساهمته بالتأثير الجمالى الحضارى فى سلوك الناس، سواء الذين يمارسونه، أو الذين يتذوقونه. فالفن التشكلى يرتبط بالرؤية البصرية، وصقل الحس اللمسى. فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك اللموسات وتتعرف عليها، وهذا الإدراك قد يقتصر عند بعض الناس، على العملية الميكانيكية التى تترجم على أن هناك مؤثراً خارج كيان الإنسان تصل منه إشعاعات إلى شبكة العين، التى ترسلها بدورها إلى مراكز فى المخ، لتترجم هذا الشئ على أنه منضدة، أو حيوان مفترس، أو بيت سينهار. وقد يحدث نفس الشئ تقريباً، ولكن من خلال حاسة اللمس، فعندما يقبض الإنسان على الأشياء، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة: إحساسات من خلال اللمس، تصل إلى المخ الذى يترجمها إلى إدراك بالنعومة، أو الخشونة، وبالنوعية المميزة للخشب، أو المعدن، أو الطين.

ولكن العملية الميكانيكية فى الإدراك وإن كانت من ضروراته إلا أن حدوثها من خلال الفن التشكلى يضيف إليها قيماً. فالفرد لا يدرك الشئ مفصلاً عن قيمته الجمالية، وما يرتبط بها من أبعاد اجتماعية، وأخلاقية، وعلمية، لتهديب الرؤية منذ الصغر، عن طريق التربية الفنية، فهى تفسح المجال لأن يرى الإنسان رؤية قيمية. فكان مسلك الرؤية يرتفع من إدراكه الميكانيكى الذى يكشف عنه عادة اختبار النظر عند طبيب العيون، إلى أداء محمل بقيم رفيعة. لذلك فإن الرؤية المحملة بقيم الجمال، تحتم على العين مسارا نحو التعرف على الجمال، ومواكبته، وتؤثر فى السلوك عموماً فتجعله يتسم بالجمال، ويمقت القبح فيرفضه، أى تجعل السلوك حضارياً، وألهم فى هذا المجال، عبور القنطرة من مسار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية، وبين السلوك البشرى عموماً فى كل

مجال فى الحياة اليومية، الذى يراد به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً. رأيت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية إلى الشارع، فيملئونه قذارة، وما أن يأتى الكناسون ليزيلوا هذه المتروكات، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها؟ وهكذا لا يبدو الشارع فى فترة من اليوم وهو فى شكل منسق جميل. فالفوضوية هنا أسبق من النظام، والقبح مفضل على الجمال، وناهيك بأولئك الذين يبصقون فى الأرض، أو ينفون فى الطريق، أو يرمون بفضلات التبغ والورق فى أى مكان.. هؤلاء المهملون.. أين رؤيتهم الجمالية؟ إنها معطلة، والفن التشكلى لم تتح له الفرصة ليأخذ نصيبه فى تهذيبها، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعاقب ذوى الذوق الناشز، الذين يسيئون به إلى المجتمع، ويحيلون المدنية باستمرار إلى نوع من الهمجية والتخلف.

كأننا اعترفنا ضمناً، بأهمية الفن التشكلى فى تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى، وهذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد، وتجعل عنده مناعة ضد التجارب مع القبيح، وتكسبه القدرة على الألفة بالجميل وانتخابه فى بيئته. فهناك صلة بين الرؤية الجمالية فى الفن، وفى الحياة، لذلك أولى بالأمم التى لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تاتى أولاً - أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن، هى إشباع لحاجة من حاجات الإنسان التى ترتقى به نحو التمدين، والوثام الاجتماعى، والتقاليد الحضارية، هى غذاء، ولكنه أقرب إلى الفاكهة منه إلى الخبز، حيث يبهجك بألوانه، وعطره، ونسقه.

تأمل التعبير المجسم لطفل فى السابعة، فقد شاهد راعى الغنم واستطاع أن يحوله إلى موكب لمسيرة رائعة، تتلاحق وتتلاصق وتتكثل وتمتد، برؤوس تعلق وتنخفض، وتطل يميناً ويساراً، مع درجة السير وحرارته، بينما يظهر فى الخلف أحد الرعاة، وآخر فى الأمام، يرعيان القطيع، ولو تأملت أجسام تلك الغنم، للاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكلية فى المسيرة الجامعة، ويأخذ وضعه وكيانه تبعاً لأهمية هذا الوضع فى هذا الموكب. فالغنم التى أتت فى المقدمة، أكثر انكماشاً لحذرها فى مجابهة الطريق، بينما التى تسير فى الخلف أكثر شجاعة

وامتداداً، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التي سبقتها، لتلحق بها. أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض، تتجه إلى اليمين أو اليسار، تبعاً لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان، ومن الطبيعي أن يجيء التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذي أساسه المنحنيات والأقواس المترامية.

لقد عاش هذا الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبذل هذا الموكب، ولا ريب أن احتمال انتقال هذا النظام إلى مسلكه في الحياة وهو يرتب أى شيء يواجهه، احتمال قائم. فعين الطفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر، ويدها الصامتتان تمثلان مدخل حاسة اللمس، وكلتا الحاستين شاركتا مع غيرهما في إدراك النظام المحمل بالقيمة الفنية، قيمة الإيقاع، والأطراف، والتنوع، وهذا بلا شك ينتقل إلى مواقف أخرى متشابهة في الحياة في سلوك التلميذ وهو ينظم قمطره، أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه، أو ملابسه وأحذيته. فكل من هذه الأشياء يتكون من عناصر متكررة، حينما ترتب يكتشف الجمال والنظام من خلال ترتيبها، وحينما تلقى جزافاً وتهمل أوضاعها تتكشف الفوضى من خلالها. لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والإجادة في كشف الإيقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العناصر، كلما اكتسب في سلوكه مدخلاً حضارياً، لينسق كل شيء ويجيد عرضه وتذوقه، وسيتألف بالتالي من هذه الأشياء إذا أصابها الفوضى وعدم الالتئام.

الا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ؟ الا يحق لكل دولة أن تستعين بالفن لتنمية الأذواق، وربط المواطنين بالقيم الحضارية، فيصلح مظهر البيئة وتزداد جمالاً وحسناً؟

## ٣٩. الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلي بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيماً منه بقدر ما اكتسبه الدين رصانة وإحكاماً. فرسالة الدين تطلبت بالضرورة وسيلة تصل من خلالها إلى المتدينين، فتحرك قلوبهم. وتهز مشاعرهم، وتمس جوانحهم، وتستثير حواسهم، وتتحدى عقولهم، وكان الفن وسيلة إلى هذا.

لقد مر الدين في حياة الأمم بأطوار. ففي بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة، إذ عبدت أوثاناً من دون الله وانحرفت عن غايات الرسائل السماوية، في الوحدانية والتجريد الخالص في العقيدة. ولقد غدت هذه الأمم، وبقي الفن دليلاً على أنواع العقائد التي كانت تمارس في تلك الأزمنة الغابرة.

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها: ناسكاً، أو راهباً، أو كاهناً، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب فنانياً، فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها، لكن في عصور أخرى كان لكل تخصصه، وكان أحدهما يعتمد على الآخر، الكاهن يشرح الفكرة، والفنان يصورها، أو ينحتها، أو يهندس لها المعابد. وبقدر عمق عقيدة الفنان، وروحانيته، ظهرت روائع الفن التي مازالت تملأ متاحف العالمية، باعتبارها كنوزاً تمثل ما حققه الإنسان في ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن، بعد أن انفصل الفن عن الدين، وأصبح يعتمد على ذاتيته، وقيمه التشكيلية الخالصة، ونظرياته، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند إليها، كعهده السابق في العصور القديمة.

والدين في نظر أحد الفلاسفة، ما يفعله الإنسان في خلوته، أي حين لا يراه أحد، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالاً ماثورة تردد، وإنما هو قبل كل شيء، سلوك أخلاقي يمارس، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية، أو جلباً للرضى الظاهري للناس، أو تزلفاً لذوى الجاه والسلطان، وإذا عاد الإنسان فأصبح معزولاً

عن هؤلاء البشر، مارس شيئاً آخر، وإنما الدين سلوك متكامل يؤديه الإنسان بينه وبين نفسه، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين، لا يبتغى فيه إلا مرضاة ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة، وتبعاً لما يدركه من القوانين الأخلاقية السماوية، أما إذا انفصل السلوك الظاهري عن الخفى، فإن هذا يؤدي بطبيعة الحال إلى انقسام فى الشخصية، وإلى نوع من نفاق النفس، لا يرتبط بالدين بأى سبب، وينطبق عليه قول الحق: «يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون \* كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا تفعلون» (١) ويكفى مقت الله لأولئك المرائين، الذين بسلوكهم المتناقض يخرجون عن إطار الدين.

والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها، حتى فى الأوقات التى كان الإنسان ينحت فيها أصناماً ليعبدها، كان يحاول أن يضمناها خوفاً، وغموض الحياة بالنسبة إليه، ولما تطورت نظرته، وأمعن فكره، جسدها بصورة مثالية، فيها النسب، والأبعاد، التى يتصورها الذكاء البشرى، فى أحسن حالاتها. ولما اقتنع الإنسان بأن ضالته التى يبحث عنها هى الطبيعة، صور أحداث الدين فى صور واقعية، تحكى قصص المسيح، ومعجزاته، وما كان يهدى إليه. ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست فى الطبيعة الظاهرة، بل فى تجريدها، وأن الله لا اله إلا هو، الواحد الأحد الذى لا شبيه له، ظهر التعبير الفنى مجرداً، وكان الفن الإسلامى انعكاساً تجريبياً واضحاً لعقيدة الدين الإسلامى، انعكاساً فى: الأرابسك، والرسوم الهندسية التى تكسو الجدران والمنابر، والمصاحف، وكل الفنون الفرعية الإسلامية.

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان، حينما اتخذ الأول مساراً رده الثانى، وحينما تغير الأول انعكس صداه فى الثانى. وما الفنون التشكيلية فى القديم إلا ترديداً للعقائد الدينية التى كانت تمارس فى أحقاب زمنية متوالية. ففى الفن المصرى القديم، ظهرت أشكال للألوهة فى تماثيل ورسوم غائرة، فوق الجدران، وفى المعابد، والمقابر، وعلى صحائف من ورق البردى. صور الفنان

(١) القرآن: سورة الصف، آية ٢، ٣.

المصرى القديم الآلهة بأسلوب رمزى، جمع فيه رؤوس الطير، أو الحيوان، أو الزواحف، فوق أجسام بشرية، حتى الحشرات كالجعران، نحتت كاشكال مقدسة. وسنجد فى الفن الإغريقى آلهة من نوع آخر، آلهة على أشكال الأدميين، لكنها فى وضع مثالى، يحمل الجنخال الذهنى للنسب والأبعاد. فتجسيد «فينوس» آلهة الجمال على سبيل المثال هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة، فى ريعان شبابها، غضة، تحمل أفضل النسب الذهنية التى يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة، كآلهة للجمال، فى الحياة الواقعية قد تكون المرأة طويلة أو قصيرة، نحيلة ضامرة أو بدينة ممتلئة، ضخمة الجثة ومترهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم ممشوقة القوام خفيفة الوزن - وهذه التنوعات تختلط فيها قيم الجمال، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة فى كل حالة، قد يكون فى جزء أو أجزاء، أكثر منه فى أجزاء أخرى، لكن فى حالة «فينوس» إلهة الجمال، إنها فوق كل هذه العوارض، إنها تصحيح ذهنى لشكل المرأة كما يجب أن تكون عليه، وكما يتصورها البشر مثلاً يحتذى به. لذلك فهى تجمع من عديد من النساء، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة، هى توليفة جديدة للحس المتوافر بصور جزئية، عند وفرة من النساء، فى امرأة واحدة، هى الجمال المثالى كما يتصوره الإنسان الإغريقى.

وحينما جاء عصر النهضة الإيطالى، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحى وقصصه، بصورة واقعية، تتدثر بالملابس التى يرتديها الناس فى هذا العصر، وتظهر فى الصور وجوه أشبه بتلك التى يقابلها الناس فى حياتهم كل يوم. لم يعد الفن يسجل شيئاً ميتافيزيقياً كما فعل فى الفن المصرى القديم، ولا شيئاً ذهنياً مثالياً كما حدث فى الفن الإغريقى، وإنما سجل شيئاً واقعياً قريباً من الحياة، وذلك كى يستوعب المصلون أحداثه، ويعوا هديه بصورة ملموسة تغنيهم عن القراءة.

أما مع الدين الإسلامى، فقد عكس الفن تجريداً هندسياً، أو محرراً من الطبيعة، واسترسل الفن فى تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة، بتعاقب

أحداثها، وإيقاعاتها، فلم تعد الطبيعة هدفاً للتسجيل الحرفي، أو استخراج الأشكال المثالية منها، أو تصويرها في تركيبات مخلقة رمزياً ميتافيزيقياً. فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الإسلامي ومنهجه، لذلك زادت أهمية الخط العربي باعتبارها شيئاً مجرداً، ونسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم في المصاحف، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور، وأصبحت لغة التشكيل هي الخط والمساحات الهندسية كالمربع، والخمس، والسدس، والسبع، والثمن، والمعين، والدائرة، والنجمة بأضلاعها المتعددة. وأسست لغة التشكيل على الرياضة، كالمعادلات التي تشتمل على إضافات بالتضاعف، والجمع، والطرح، لإيجاد الإيقاع، والتماثل، والالتزان، وكلها من خصائص اللون ذاته، الوحدة هي النظام المصغر للمجموع، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات في تماسك لا نهائي، وحينما تظهر الدائرة فهي ليست مجرد شكل هندسي، وإنما هي رمز للكون ذاته: للأرض، والأفق، والقمر، والشمس، وكل شكل دائري يراه الإنسان، من البرتقالة إلى الرمانة إلى صدر المرأة، وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهي تتداخل، وتتكرر، وتولد وحدات جديدة، إنما تمثل النظرة التجريدية في تحويل الملموسات جميعها إلى مجردات، إلى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته، كما يبدو من الشكل رقم (١٤).

وعندما جاء العصر الحديث، بتكنولوجيته الرهيبة، واختراعاته المتواصلة، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك في العصور السابقة، أهمها: انفصال الفن عن الدين، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته، وانشغل بنظرياته ومدارسه المختلفة، فخرس الفن شيئاً كانت قوة الإيمان تمنحه إياه، كما خسر الدين أيضاً إحدى وسائله التي يؤثر بها على الناس، خسر الفن التشكيلي في العمارة، والنقوش، والنحت، والتصوير، والزخارف، والموزايكو، والفنون الفرعية، ولم تعد تظهر في العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة، بالضخامة والتميز اللذين سجلهما فن المعمار بتكامله في العصور السابقة. فقد تركت العمارة الإسلامية مساجد شامخة، وقصوراً شاهقة، من

المحيط إلى الخليج حتى جنوب آسيا، كما ترك الدين المسيحي كنائس في قلب المدن الرئيسية، تمتد من دول أوروبا حتى الأمريكتين. وبظهور الشيوعية، وموجات الإلحاد، برزت أيضاً نزعات انحلالية يقودها الهيبز، والخنافس، ومذاهب العراة، ودعاة الجنس، وعصابات الغدر والتنكيل التي نسمع عنها بين حين وآخر، كانت آخرها «الألوية الحمراء» التي اغتالت «الدو مورو» رئيس وزراء إيطاليا السابق، مما يوضح إلى أى حد ابتعد الإنسان عن قيمة الروحانية، والدينية، والأخلاقية.

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية المنعكسة في الفن التشكيلي، اتضح في نزعة «الدادا» التي ظهرت في أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى، وقد نادى بتحطيم كل القيم المتعارف عليها، والسخرية من بعض المثل التي كشفها الإنسان عبر العصور. صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة «الموناليزا» كما وضع «بيكابيا» لعبة تمثل قرداً، في إطار، وأطلق عليها اسم «صورة سيزان»، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض القيم الكلاسيكية التي قدسها الإنسان عبر العصور. ومع نزعة دادا التي لم تعش طويلاً، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبدائية وهجر المدنية.

ليس إنسان القرن العشرين في حسرة، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه، يحققها على حساب القيم الرفيعة التي حاولت الأديان متعاقبة أن ترسي قواعدها، ليطمأن المجتمع ويحس بضغفه إزاء خالقه؟ ليس إنسان القرن العشرين في حاجة إلى إعادة روحانياته، بقوة جديدة منافسة للإلحاد، والشيوعية، والفوضوية، ونظم الفتك والغدر وإهدار الدم، والميوعة البدائية؟ ليس إنسان القرن العشرين في حاجة إلى قوة روحانية يجابه بها التسبب في أمور الدنيا: من استغلال، ورشوة، وفساد، ونميمة، وظلم للأبرياء على حساب المحاسيب والمقربون إلى السلطان؟ ليس الإنسان بدون القيم الدينية، إنساناً ضائعاً، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه، وبالتالي ينتج فناً يعكس هنا الانحلال، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية، بعيدة عن كل القيم التي عكسها

الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ، حينما كان الدين سنده الحقيقى .  
تأمل على سبيل المثال، المشكاة الإسلامية الموضحة فى شكل رقم (٧٣)، وهى  
من القرن الخامس عشر، ثم قارنها بالصورة التى أنتجها الفنان المعاصر «جيمس  
روزنكويست» وعنوانها: «مارلين منرو»<sup>(١)</sup> [نتجها عام ١٩٦٢، وهى من مقتنيات  
متحف الفن الحديث بنيويورك لتدرك التغيير الذى حدث فى اتجاه الفن، من  
الالتزام بالقالب الدينى النمطى العام، إلى الاهتمام بالنزعات الفردية التى صورت  
فاتنة الإغراء، ونجمة الشاشة «مارلين منرو»، فى صورة مكونة من عدة خيالات  
يغطفى بعضها البعض، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من إعلانات  
السينما، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة، أى العاملين الفنيين يا ترى له  
سطوة على الحس الإنسانى - الأول الذى لعب الدين دوره، بقيمه الروحية - فى  
بعث كيانه.. أم الثانى المرتبط بمباهج الحياة بتألق إعلاناتها، وصخبها، ووجه  
إحدى ممثلاتها؟ إن هذا فن، وذاك فن. الأول ارتبط بدعامة الدين، والثانى انفصل  
عنه، فأيهما الأعمق والأدوم تأثيراً؟ اليس إصدار الحكم يتطلب نوعاً من الروحانية  
للتفضيل بين المسارين؟ وهل نكون قد جاوزنا الحق لو قلنا: إن الفن بدون  
عقيدة تحركه، ينتهى إلى مستويات ضحلة، ليست لها صفة الدوام أو الخلود .  
من السهل دائماً الهدم، لكن ما أصعب البناء . أو من اليسير على المرء أن يثور  
على قيم استغرقت قروناً لتستقر فى عمق الإنسان، ولكن ما أصعب الطريق  
الوعر المحفوف بالأشواك، الذى لا بد من اجتيازه لإيجاد القيم البديلة، وإذا اجتاز  
الإنسان الطريق، يظل السؤال مطروحاً: هل هناك ضمان أن تكون القيم البديلة  
أرقى من تلك التى ثار عليها.

## ٤٠. الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان، أحدهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به، وليس من اليسير فصلهما بعضها عن بعض، ومحاولة التحدث عن كل منهما على أنه يخلو من الثانى، إنما تفتت طبيعة العملية الإبداعية عند الإنسان، ونصفها وصفاً ناقصاً إذا ما اقتصر على جانب دون غيره، ولو شئنا تعريف كل من الفن والعلم، لأمكن أن يتضح من التعريفين: أين يلتقيان، ومتى يفترقان.

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال فى قالب ما، قد يكون: الشكل، أو اللفظ، أو الحركة، أو اللون، أو الكتلة، أو الصوت.. لكن كل هذه قنوات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق، محملاً بشخصية الفنان، وبالتجربة المميزة التى حركته، وأصبحت قادرة من خلال الفن، على تحريك غيره من البشر، دون التقيد بزمان، أو مكان.

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التى تثير الإنسان وكشف قوانينها، بترجمة عقلانية للعلاقات التى تقوم عليها الأشياء المختبرة، وتحديدتها كما وكيفها، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الإنسان، كما تخضع للتداول بين سائر البشر. بعبارة أصح، العلم هو مجمل الأساليب التكنولوجية التى يسيطر بها الإنسان على البيئة، ويطوعها لإرادته ولخدمة أهدافه فى الحياة، والتقدم. ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التى يختلف فيها الناس، أو هو إزالة الشك باليقين، والتردد بالثبوت، والظن بالبرهان، والظلمات بالنور، هو حسم الجدل بالدليل، والخوف بالاطمئنان، وربط الأسباب بالنتائج، والتعصب بالحياد الموضوعى، وقد روى عن «على» كرم الله وجهه قوله: «قطع العلم عذر المتعطلين» (١).

(١) الإمام على، نهج البلاغة، (شرح محمد عبده) القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، غير مؤرخ،

أين هي إنذاراً لنقط الالتقاء، والافتراق، بين الفن والعلم، من خلال هذين التعريفين؟ إن كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان، أو العالم، الذي يخوض تجربته المميزة وينتهي بالنتائج النهائية. فكلاهما يمر في عملية إبداعية قوامها خبرة إنسانية بكامل أبعادها، تبدأ بإثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب، حتى ينتهي الأمر بتعبير أو تفسير لهذه الإثارة.

فالزهرة حقيقة ظاهرة يلاحظها كل إنسان. وبالنسبة للفنان التشكيلي قد تكون مثيراً من ناحية: الشكل، أو اللون، أو الملمس، أو الحجم، وعلى قدر الإثارة ونوعيتها، يتدفق العمل الفني الذي يحمل نبض الفنان ويبرز أهم الخصائص التي أثارته، فعبر عنها: بصرياً، أو رمزياً، أو تجريدياً، ولو كان هذا الفنان شاعراً أو أديباً لكانت الزهرة ملهماً لخيال، أو حلم، أو حب، كانت مدخلاً لمعاني ومشاعر إنسانية، تربط جمال الطبيعة بالراحة النفسية، وذلك حين يتغزل الشاعر في محبوبته ويستلهم من الزهرة شيئاً لها: في رقتها ووداعتها، وزهوها، وعطرها، ورحيقها. وقد يستخدم الزهرة رمزاً يشير إلى الذبول الذي يحس به في علاقة حبه. فلقد أنشد «فريد الأطرش» ذات يوم شعراً، استخدم فيه الشاعر الزهرة رمزاً للمرأة، والزهرة تزهو وتذبل، كذلك كانت المرأة التي أحس بمأساتها، كانت يانعة في خياله، محبة لفؤاده، ثم انطقت بفعل قسوة الحياة ومات سحرها:

يا زهرة في خيالي  
رعيتها في فؤادي  
جنت عليها الليالي  
واذبلت بها الأيادي  
وشاغلته العيون  
فمات سحر الجفون

وفي كل منهج: للمصور أو النحات، أو الشاعر، أو الأديب، أو الرائي، يبدو نوع من الإثارة هو الملهم للتعبير عن شيء كان في نفس الفنان يعيشه، ويعانيه، ويعبر عنه.

أما العالم، فحينما يستثار بالزهرة، إنما يمر في مراحل فكرية: فهو يلاحظ، ويحدد، ويشرح، ويحصى، ويجرب، ويستنتج، ويعمم، ويسمى، ويصنف، ويفسر، ويؤول: قد يستخدم طريقة الاستقراء، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة، الخاصية المشتركة ويعممها، أو يستخدم طريقة القياس، حيث يطبق المعرفة المسبقة، والقوانين المعروفة: في تكشف الظواهر المماثلة، وهو في كلتا الحالتين يعمم، ومدخله، في إيجاز، الملاحظة والتعميم. فمثلاً هذه الزهرة المستديرة الصفراء عند عالم النبات، هي زهرة «عباد الشمس»، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها، ومعرفة بذرتها والدورة التي يتم من خلالها غرس البذرة، فتتحول تدريجياً خلال عملية الإنبات إلى جذور تمتد إلى الأرض، وساق ترتفع نحو السماء حيث الهواء والشمس. كما أن التربة لا بد لها من خصائص تيسر الإنبات، فالبذرة لو وضعت في الرمل ما أنبتت. والزهرة تتفتح مرة واحدة، فهي برعم لونه مخضر، يستحيل إلى صفار كلما اقترب من النضج والتفتح، لكن كيف يتم للعالم الوصول إلى هذه الحقائق؟ بالأسلوب العلمي، بالملاحظة، والمقارنة، وإدراك المشترك وإسقاط المختلف، ثم التعميم. فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم، لكن لماذا لا يكونان منهج الفنان؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضاً ويعمم، شأنه شأن العالم، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر: في نوع الملاحظة، ومجال التعميم ومظهره. عندما لاحظ «نيوتن»، أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة إلى أسفل، لاحظها كظاهرة وانتهى منها إلى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى إلى الأرض، فأى شيء غير معلق لا بد أن يسقط إلى الأرض وينتهي إليها بفعل جاذبيتها. وهذا التعميم ليس مطلقاً، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية، ويتأكد ذلك حين نتذكر حالة رواد الفضاء الذين يندعم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية، ويسبحون في الهواء، لذلك فالتعميم المشتهق لا يسرى عليهم، وهو ينطبق في ظروف الجاذبية الأرضية فقط، وحين لا توجد عوامل مقاومة مضادة للقاعدة الطبيعية، كما هو الحال في: الطيارات، والبالونات، والطيور، والفراش، فهي جميعاً لا

تسقط إلى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية، ومع ذلك حين تفقد هذه العوامل كأن يصاب موتور الطائرة بعطب، أو يقذف الطير بطلق نارى، أو يثقب البالون، فإن مآل هذه الأشياء إلى الأرض وينطبق عليها التعميم المذكور. والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون علمى ينطبق فى كل مكان أو زمان: فى الماضى، والحاضر، والمستقبل، فى إطار موحد من الظروف إلى أن يكتشف قانون أصح منه، يزيد الإنسان دقة فى فهم الكون المحيط، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق.

تعال انظر إلى هذا الفنان التشكيلى وهو يلاحظ كل شىء: الأرض والسماء، والبحار، وشتى المخلوقات، يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر عن الجمال. فهو يعمم بقدر ما يجرد، ويدمج المتوافقات والمتباينات ويضبط الحركة إيقاعياً، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التى استعان بها فى عمله الفنى، ونصبح قادرين بفضل على رؤية هذا النظام الذى كشفه فى تصميماته البصرية، نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين عبروا عنها عبر العصور، تعبيراً نظامياً إيقاعياً، فكشفوا شيئاً من لحنها، وسحرها، وجبروتها، وشاعريتها نراها من أعين «ميكال أنجلو» مليئة بالحركة وقوة العضلات، ومن أعين «چياكومتى»، شاعرية ميتافيزيقية، ومن أعين «هنرى مور»، كتلا لمساء إيقاعية، مناسبة رمزية وتجريبية، إجمالية لا تفصيلية. ونراها من أعين الفنان المسلم، هندسية إيقاعية، تجريدية لا نهائية.

والحقيقة الجمالية غنية، لا يكفى فنان واحد مهما أوتى من عبقرية، أن يترجمها بكمالها، فمهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها فى الكشف عن الجوانب الأخرى، ومن خلال منجزات الفنانين فى مجموعهم، يتكون التراث الذى هو حصيلة إنسانية كبيرة، تيسر للإنسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية، فى ضوء كل التجارب الفنية السابقة، والتى نجح الفنانون فى تسجيلها عبر العصور، لكن شخصية كل فنان مرتبطة بما أضافه، فهل الأمر كذلك فى حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوانين تعرف باسمه. والعلماء كفرق الأكرويات، كل منهم يصعد على كتف الآخر، وعلى ما حققه من كشوف قبله. ومجموع القوانين التي يكشفها العلماء، تنظم التعامل الموضوعى مع البيئة بطريقة أكثر ذكاء، لكن كل قانون علمى رغم انتسابه إلى مكتشفه، يصبح ملكاً للإنسانية جمعاء، إلى درجة نسيان مكتشفه الأصلي، أو دينه، أو لغته، أو لونه، أو عصره.

كان الناس قبل «إديسون» يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع فى الإضاءة، والغاز والفحم والخشب وقوداً للطهى، لكن كشف الكهرباء يسّر إمكانات أكبر: أنار الليل، وسير قطارات الأنفاق، وحرك العربات، وطهى الطعام، وأدفاً وبرد، وكوى، ورفع وأخفض، ولم يقتصر تداول الكهرباء على دولة دون أخرى، أو على قارة دون غيرها، فقد عم العالم من مشرقه إلى مغربه، ومن شماله إلى جنوبه، لذلك فإن اختراع الكهرباء أصبح ملكاً للإنسانية، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى، وهو اختراع أسهم فى شكل المدنية الحديثة.

وكل الاختراعات التى ساعدت الإنسان فى مواجهة أعدائه فى الطبيعة مثل: مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى، وتحويل مجرى السيول والفيضانات والشلالات المكتسحة إلى شىء فى صالح الإنسان، وإبادة ديدان المحاصيل ومقاومة الجراد، والخوض فى أعماق الأرض والمحيطات بحثاً عن الآبار ومنابع البترول مما ينفع الإنسان، وغزو الفضاء حتى الوصول إلى سطح القمر كشفاً للكون المحيط، كل ذلك يسره العلم الذى ما أوتينا منه إلا قليلاً. وطالما كان فى الإنسان نبض يذكر، فسيظل يلاحظ ويعمم ويكشف القوانين، ويتغلب على كثير من نقط الضعف التى تواجهه فى المرض، والتغذية، والمأوى، والتعليم. وما يهمنى فى هذا المجال، هو الاعتراف بأن الفن والعلم يكمل أحدهما الآخر، وهما كالزورق والمجداف، لا الزورق يستطيع السير بدون مجداف، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته بدون زورق.

اختراع الكاميرا علم، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة فن. كشف جهاز التليفزيون علم، لكن فى برامجه فن. ابتكار القلم علم، لكن الكتابة التى يستغل فيها فن. يلاحظ أن العلم والفن يتم أحدهما الآخر، وفى هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها للدراسة العلمية، خرجت معه مدارس فنية متعددة، فتتت الحقيقة البصرية، فتغير تبعاً لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى السائد: كالتكعيبية، واللاموضوعية، والسيريالية، والتجريدية، حتى التأثيرية كانت نتاج كشف فى الضوء على يد «نيوتن»، تأثر به سائر الفنانين فى هذه الفترة. هناك فارق بين الكتابة بالقلم البسط، والكتابة التى يسرتها المطبعة، فقد ترتب على الكشف العلمى للمطبعة تطوير فى فن الكتابة ذاته، حيث إن المطبوع يمكنه طويلاً ويتداوله الملايين من البشر، مختلفى المشارب والجنسيات والعقائد. ولهذا تأتى الكتابة المنشورة بأسلوب المطبعة، مخالفة للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية، ولم يكن يحسب للوقت حساب. بينما اختراع السينما الصامتة، أوجد لونا من الأدب يعتمد على القصص الحركية، بالأسود والأبيض، ثم تطور الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة، مع تطورها حينما نطقت ولونت، واتسعت وجسمت.

ولماذا نذهب بعيداً؟ تأمل رأس العجل المحفورة وهى من العهد البطليموسى (٣٣٠ - ٣٣٢ ق.م) - أهى فن أم علم، أو فن وعلم ممتزجان؟ إذا أخذنا بتعريف العلم بأنه ملاحظة وتعميم، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس الحيوان بتفاصيلها: العين، والأنف، والفم، والقرن الملتوى، والصدغ. إن الناظر إليه، لا يخطئه فيتصوره رأس لبؤة أو زرافة، وإنما يدرك من خلاله مباشرة أنه رأس كبش، باعتبارها مميزة عن سائر رؤوس الحيوانات الأخرى، وهذا تعميم أيضاً، أنه استخراج لهذا التميز، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس الحيوانات التى تنتمى إلى فصائل أخرى. فالمعرفة المتضمنة هنا، هى التى أوحى بأن هذه رأس كبش، وليست رأساً للبؤة أو خنزير، لكنها صيغت فناً فى نفس الوقت، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة،

ككتل وفراغات تجمعها نسب مريحة، وملامس منظمة ومميزة، أضفت جمالاً خاصاً حين أدركت هذه الرأس.

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية في وصف كل جزء من هذه الرأس وصفاً محملاً بالمعنى، ويتبين له بوضوح أن الذي صاغ لاحظ، وبق، وعبر. فرأس هذا الكبش توضح أنه يضغط على أسنانه، فيفوص صدغه إلى الداخل، وهذه الحركة تؤثر على الخط الغائر المجاور للعين. بينما يظهر القرن الملتوى دائرياً على شكل قوس، بذل الفنان جهداً لإبراز إيقاعه، وملامسه المتكررة على اتساع في البداية، تتدرج إلى ضيق نحو النهاية. فالفن هنا قالب تضمن علماً مبنياً على الملاحظة. والقطعة الفنية تزوج بين الفن والعلم المنطوي تحتها، هذا: في مظهرها كنتيجة عامة، وفي مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء، وهذا علم من نوع آخر بطبيعته الخاصة، والأدوات الدقيقة التي استخدمت في تشكيلها وصياغتها على النحو الذي برزت به، والذي جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفي عام، لكنه علم موجه للبناء الفني، ومكمل له لا ينفصل عنه. وفي الشكل (١٣) يد التمثال «دافيد» صنعها ميكل أنجلو، ويظهر في هذه اليد العروق وكثير من التفاصيل التي تدل على هضم الفنان لعلم التشريح، لكنه صاغ معرفته في قالب فني فجاء على هذا النحو.

والعلم حيادي، حيثما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر، لذلك لا بد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستقل للخراب والدمار، وإنما لصالح المدنية والعمار. بينما في حالة الفن، فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة في القيم الإنسانية ذاتها، التي يحملها الفن عبر العصور. وكلما تزوج العلم والفن، كان العلم أكثر إنسانية، والفن أكثر موضوعية، والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم، ومتعتهم في الحياة.

## ٤١ - الفن والأدب

الفن التشكيلي يرتبط بالأدب، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة.. فما هي تلك الأسس؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلي أديباً، والأديب فناناً تشكلياً. لغة الفن التشكيلي هي: الألوان، والمساحات، والكتل، والخطوط، وتركيبها بعضها مع بعض لإبداع وحدة متميزة. بينما لغة الأدب هي: الألفاظ، والجمل ومعانيها. وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صوراً تخيلية، ومواقف مثيرة للعواطف، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً، قصة قصيرة أم رواية، فإن حصيلته نقل المشاعر إلى القارئ الذى يتفاعل معها.

أما الفنان التشكيلي، فيصل إلى التأثير فى المشاعر من خلال: اللوحة، والتمثال، وقطعة الخزف، وغير ذلك من الفنون الفرعية. والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب، كما يؤثر بدوره فى الأدب. فلو تصورنا - على سبيل المثال - المدرسة السريالية، لوجدنا أن من أوائل الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب، الشاعر «أندريه بريتون»، فقد كان لتصريحاته، ومقالاته، وشعره، أثر كبير فى إلهام الفنانين التشكيليين السرياليين، ونزوعهم إلى التحرر من الواقع البصرى، والالتجاء إلى الخيال، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور، بأساليب تشكيلية حينذاك، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة مناظر فى وقت واحد، وبرزت «الرمزية» لتفصح عن مكنونات اللاشعور، وخاصة تلك التى تعانى من الكبت ومن ضغوط المجتمع الخارجية، ولا تعطى متنفساً للتعبير عن ذاتها فى الحياة الواقعية.

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة، ومنهم «سلفادور دالى»، و«ماكس أرنست» و«بافل تشليتشيف»، و«ميان راي» يطلقون العنان لأحلامهم وأحلام يقظتهم، ويكشفون عن خباياها الرمزية فى صورهم التشكيلية ذات الطابع الرومانسى، وإذا بها تجيء محملة برموز غاية فى الغرابة:

امرأة نصفها يشتعل بالنار، شجرة فروعها على شكل النصف العلوى للمرأة، جسم آدمى ينصهر، أعين تظهر من خلال عجائن مائعة ولحجار، تبين أن الصامت يتكلم، والجامد يبخلق وتدب فيه الحياة. وللرموز وأسلوب تجميعها داخل اللوحة السريالية منطق أدبي، أحياناً له صفة ذاتية وارتباطات شخصية، وأحياناً أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للمفكرة لما بها من خيال، شأنها شأن القصص الأدبية الخرافية والأساطير.

والصورة الفنية فى نظر السريالى، لاتقاس فى إبداعها بالصورة بمعناها الكلاسيكى، التى لها طول، وعرض، وعمق، ومنظر واحد له مسرحه، فالصورة السريالية مركبة، عبارة عن عدة صور مجمعة فى صورة واحدة، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد، وقد تغلب عليها الخرافة ويعمها السرحان وتراعى الخواطر، أكثر مما يفشاهما من تركيز، لذلك فهى تبدو كالحلم، أو كحلم اليقظة الذى يأخذ الغارق فيه إلى آفاق غير متوقعة، وينقله من عالم إلى آخر ومن مجال إلى غيره، دون تمهيد أو تحذير. لذلك فالتعبير تلقائى، متدفق، يعبر عن اللاشعور الشخصى بكل مضامينه لا يأبه بالواقع، فالواقع فى نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة، أما أربعة الأخماس فهى تستتر فى اللاشعور، ويحاول المجتمع بقوانينه، وتقاليده، وعاداته، وأنظمته، أن يحبسها فى سياج ولا يسمح لها بالبروز، فتتحين الفرص فى غفلة الرقيب لتنتلق غير عابثة به، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر التصنع والتكلف والاختلاق، لتبدو سافرة، بفطرتها، وغشوميتها، وتدفقها، فإذا بها الحقيقة الواقعة التى تصدم العين وتنبهها إلى تلك الشعور الكامن المستور، الذى تثن منه النفس البشرية.

انظر مثلاً إلى مغزى المظلة «الشمسية»: ما هى وما كنهها فى الحياة الواقعية؟ إنها ذلك الجسم الذى يضعه الإنسان فوق رأسه ليستظل به، يحميه من لهب الشمس، وغزارة المطر، لكنهما فى صورة سريالية تتحول إلى رمز، رمز «الحماية». وإذا صورت تلك المظلة بجوار جثة لقتيل وبجانبتها حمامة، لازداد المعنى الكلى الرمزى وضوحاً إذا قرئت المعانى المحتملة مجتمعة، ويمكن أن يكون

هذا المعنى : حماية فى سبيل السلام من الغدر، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر،  
والحمامة رمز السلام.

للفنان السريالى المعاصر سلفادور دالى صورة عنوانها: «تحذير الحرب  
الأهلية» - قام بصويرها عام ١٩٠٤، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث  
بغدادلنيا بأمرىكا. والصورة بواقعيته الرمزية الجديدة، تصور أشلاء الجسم  
البشرى بأذرع ممتدة، وأيد متوترة، تقبض بعصبية على الجسم، والرأس تئن  
وتصرخ، وجسد الإنسان قد انصهر فى كل هذه الأشلاء، ووضعه أشبه ما يكون  
بالنصب الذى يفزع بنى الإنسان، بباقي عضلاته المتأزمة، وأصابعه الملتوية،  
وأشلائه المتوترة، محذراً سائر البشر من الآثار المدمرة نتيجة ويلات الحرب  
الأهلية. بينما الأرض هى ساحة الله الممتدة، والسماء بسحبها المتراكمة هى  
البشير لاستمرار الحياة وجمالها، وهى أرفع من حمق الإنسان واتجاهاته  
التخريبية المدمرة.

والصورة من نسج الخيال، وهى واقعية بالقياس إلى بعدها الثالث، ومحركاتها  
الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعة، لكنها فى نفس الوقت رومانتيكية لمبالغتها  
الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيرى على موضوع الفنان، وقوة رمزيته، إن  
هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيراً من نوع جديد، فيه الخيال الذى عبر عما  
يستقر فى لاشعور الفنان وفى أحلام يقظته، لكنه بدوره انتقل إلينا فأصبحنا  
نحلم بما يحلم، ونخشى ما يخشاه، ونحذر من هول ما ينبهنا به، أى أن مشاعر  
الفنان انتقلت إلينا من خلال عمله الفنى، بكل معانيها.

والسؤال الآن: ما تأثير الأدب فى مثل هذه الصورة، وما مدى تأثير الأدب بها.  
إنها فى الواقع صورة أدبية مجسمة، فكل الأوصاف التى تغنى به شاعر من  
هول الحرب وآثارها، وكل المعانى التى يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس  
من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب إنما جسده الفنان التشكيلي بطريقته  
الرمزية الإبداعية، التى تدفع الرأى إلى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار  
الحروب، من أشلاء آدمية تنبئ عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان. وحينما

قال الشاعر:

إذا استل منا سيد غرب سيفه      تفزغت الأفلاك والتفت الدهر  
أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده، والسيف لا يستل إلا  
فى الحرب، والحرب هنا تدعو للقلق، والإشفاق، لدرجة تتخطى الحدود الإنسانية،  
إلى الكواكب التى تفزع، وإلى الدهر الذى يلتفت هولاً وفزعاً لهذا الحدث الذى  
يرج الدنيا بأسرها.

فالصورة فى بيت الشعر من الناحية الأدبية، تحوى وصفا رمزيا لهول الفزع  
المترب على إشارة البدء بالمعركة، وهى استلال السيف. وبيت الشعر فيه من  
المعنى، والمبالغة، والتحريف، ما اتجه إليه الرسم السريالى، من صهر الجسم  
وتفتيته، ووضع فى حالة تدر الألم وتبعث على الرهبة والوجل، وتنشد الحذر.  
إن الفن التشكلى قد يتحول إلى شعر، والشعر إلى صورة تشكيلية، كلاهما  
يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس، ويستثير  
وجدانهم، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى، والمعنوى والبصرى.

انظر حلم المسجون فى شكل (٢٩) يجمع بين الفكرة الأدبية والخيال  
والإخراج التشكلى، والشكل (٦٥) للفنان مارك شاجال - زواج برج إيفل، يجمع  
أيضاً بين الفكرة الأدبية الممثلة فى الملك الذى يخترق النافذة ومعه مجموعة من  
الزهور وهو سابع بجناحيه فى الفضاء فى اتجاه العروسين اللذين يقفان فى  
ركن الصورة فى لحظة حاملة يتأبط العريس ظهر عروسه ويضمها إليه، بينما  
الشجر فى الخلفية يردد نفس اللحن وهو يأتى من اليمين إلى اليسار ومن  
اليسار إلى اليمين فى تقابل مثير، أما اللون الأحمر الذى يطفى على الصورة  
ككل فهو رمز للفرح والابتهاج والسعادة التى تغمر هذه المناسبة.

## ٤٢. الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان، فالفلسفة وجهة نظر، والفن كذلك، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنطق التأمل، الباحث عن الحقيقة، والإنسان فنان أو متفلسف، دائماً في شرود، لأن الحقيقة التي يبحث عنها ليست قريبة المنال، فقد يكشف جانباً ولا يلبث أن يحطمه ليكشف آخر أعمق منه، وهو في بنائه وتحطيمه وإعادة بنائه، إنما يصور حيرة الإنسان إزاء الكون الغامض الذي وجد فيه.

إن أية قطعة فنية من إنتاج فنان مرموق، إنما هي تعبير عن شخصيته وعن فكره، ووجدانه، وفلسفته، إزاء الكون، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة، إن العمل الفني ذاته هو الذي يشع هذه الفلسفة. لذلك فإنه يمكن بيسر تبويب القطع الفنية حسب المدارس الفكرية الفلسفية التي تنتمي إليها كل قطعة، مثل الفلسفة المثالية، والواقعية، والطبيعية، والسيرالية، والتجريدية، والتكعيبية، والتأثيرية، والتعبيرية، والرومانتيكية، وكل منها له معناه، ومفاهيمه، وتعريفاته، وأسسها.

وبدون الخوض في تفاصيل كثيرة، فإن الفلسفة وهي حب الحكمة وإحكام المنطق، تتفرع إلى مدارس ومعسكرات منذ «أفلاطون» حتى وقتنا هذا. نسمع عن المثالي، والواقعي، والطبيعي، والبرجمسي، والوجودي، والماركسي... إلخ، أسماء رنانة تقفز إلى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعي بخاطره أسماء بعض الفلاسفة، مثل «أفلاطون»، و«توماس الأكويني»، و«ديكارت»، و«شوبنهاور»، و«روسو»، و«هيجل»، و«سارتر»، و«جون ديوى»، و«سانتيانا»، و«هويتهد»، و«برتراند راسل»، وغيرهم، وبدون الإفاضة في مناقشة ما يوجه إليه كل منهم، يمكن القول بعمامة أن لكل فيلسوف منهجه الفكري في التبصير بالعلاقات المختلفة التي يقوم عليها الكون، إنه يوجه خلال تعميمات إلى حكمة الوجود التي تربط الإنسان بالخالق وبالخلق. وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصاً على أن

يرى فلسفته مطبقة فى كل ميدان، ولاسيما فى الفن، وفى هذه الحالة يعتبر الفن مدخلاً لتصوير الفلسفة، أو تجسيداً لها، إن الفلسفة كى ترى وتتحقق، تحتاج أن تلبس أثواباً من الفن، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن، كما يلتقى الفن بالفلسفة، ويصعب فصلهما.

عندما كتب أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٠ ق.م) جمهوريته المشهورة، عرج على الفن والفنانين، ورأى أن أسس الفن من توافق وإيقاع هى أسس الكون كله، وأوصى بأن يربى الناشئة فى بيئة من صنع الفنانين الموهوبين، لينشئوا تنشئة صحية منذ سنواتهم الأولى، وسط مناظر وأنغام جميلة، ويستقبلوا الحسن من كل شىء، وبالتالي سيفيضى الجمال على أعينهم وأذنانهم من سيل الأعمال الصافية، كالهواء العليل المنعش للصححة الذى يهب من ورد نقى، فيجذب أرواحهم دون أن يشعروا، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذى أنتجه العقل، ويحببهم فيه (١).

أفلاطون يرى من خلال فلسفته، أن الناشء الصالح هو الذى يترعرع فى جو الفن لينمو حسه وإدراكه، ويستجيب لكل شىء جميل بعقلية ناقدة مرهفة. وإذا كان أفلاطون قد أدرك ذلك منذ أربعة وعشرين قرناً، فإن الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن والحياة والفلسفة والأدب وسائر أنواع النشاط الإنسانى.

وها هو «جون ديوى» فى القرن العشرين يكتب عن «الخبرة» ويتبناها فلسفة له، ويطبقتها فى شتى الميادين، ومن بينها ميدان الفن، حتى ألف كتابه المشهور «الفن خبرة»، وما قاله عن التفكير العلمى، والتعلم بالخبرة، والنمو، والديمقراطية، والإبداع، والتطور، يجد له صدقاً واضحاً فى الفن، والفن ليس مقصوراً على التشكيلى وحده، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطاق الفن: كالأدب، والشعر، والقصة، والفن التشكيلى بفروعه: التصوير، والنحت، والتصميم، والفنون الفرعية، والعززة، والرقص، والموسيقى، كل هذه تجمعها

(١) محمود البسيونى، أسس التربية الفنية (ط٤) القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧٦.

خصائص موحدة، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة، وتأثره بها وتأثيره فيها. والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ، ويشكل بقدر ما يستلم، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة، فإنه يحلل ماضيه ليعى ما فيه من نتائج، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر، فكأنه يتعلم كيف يعمم، والتعميم ثمرة النمو والتعلم، وإشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة، ودليل على تغير الإنسان كلية أثناء نموه، كنتيجة لاكتساب الخبرات.

والبرجمسية بزعامة ديوى أدت إلى التجريبية، وهى مدخل واع لكثير من فنانى القرن العشرين، الذين يحققون إبداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق، فالتجريب أصبح طريق الإبداع وكشف الجديد.

وبين مثالية أفلاطون وبرجمسية ديوى، يتألق المذهب الطبيعى عند «روسو». وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقي للمجتمع، ظلم الإقطاع بقيمه الأخلاقية الزائفة، فحينما كتب كتابه المشهور «إيميل» تصور أنه يتزرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها، بالاحتكاك المباشر بنباتاتها، وحيواناتها، وصخورها، ومنابعها. وجد أنه من الخير لإيميل لو أنه كان قد نشأ بعيداً عن هذا المجتمع البرجوازي الإقطاعى الفاسد، وبدأ من جديد يكون نفسه فى أحضان الطبيعة ليتوافق معها، بعيداً عن الافتعال والزيف والنفاق الذى اتسم به المجتمع الفرنسى آنذاك.

ومهما قيل عن روسو وفلسفته، فإن منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين، وخاصة كلما ابتعد الإنسان عن الطبيعة وغرق فى شكليات جوفاء من صنع الإنسان، فمذهب «الطبيعية» يعنى عودة الإنسان إلى فطرته وارتباطه الفطرى بالبيئة. ولعل معنى هذا المذهب فى الفن (naturalism) يرجع إلى حد كبير، إلى فلسفة روسو فى عشق الطبيعة والالتحام بها، والتعلم المباشر منها. ومن المعروف فى الفن التشكيلي، أن الطبيعيين لا يحرفون الطبيعة وإنما يسجلونها كما هى، فهم حريصون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعديل.

الطبيعة فى نظرهم - دون عبث الإنسان - رائعة، إنها ثمرة الخالق الأعظم وتوضع نظمها معجزة الخلق.

وما أفلاطون بمثاليته، وديوى ببرجمسيته، وروسو بطبيعته، إلا أمثلة قليلة من كثير، تأخذ سبيلها فى الفكر، ويتبعها كثير من المفكرين. ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نبعت من الفلسفة، وجادت على الفن وأثرت فيه، فلو تذكرنا كتاباً يمكن تسميتهم بالإلهاميين، أمثال: «بنيدتو كروتشى»، أو «هربرت ريد»، أو «أمرسون»، أو الجشتالتيين، لوجدنا إلى أى حد كان الإلهام رائدهم، وجوهر تفكيرهم وإبداعهم، ومنبت وجدانهم، فقد خاضوه منبعاً لفلسفتهم، وعكسوه على ميدان الفن.

حتى «فرويد» بفلسفته فى التحليل النفسى، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم، وأنتجوا فى كنفها. وما السيرىالية إلا صدى حيا لفلسفة اللاشعور، التى انعكست فنا فى أعمال «سلفادور دالى»، و«ماكس إرنست»، و«باقل تشيليتشيف»، وغيرهم.

أما «ماركس» ونظرياته الاقتصادية، فأثرت بدورها على الفن، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفكر ماركسى، وصورت على الجدران، فى المصانع، والمدارس، والمكتبات، وجهة نظر ماركسية، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر، أمثال: «دييجو رثييرا»، و«الفاروسيكيروس»، و«جوزى كلنت أوروسكو».

والواضح أن الإنسان حينما يتفلسف، يبحث عن صدى ملموس لفلسفته، ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته، أو قالباً يعكس تفكيره، أفضل من الفن المتعدد الجوانب، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات.

وما هى صورة من إنتاج الفنان العالمى الراحل «پابلو پيكاسو» تعكس فلسفته التحريفية لمظهر الطبيعة، بحثاً عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقاً. إن قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهدم والبناء، وهى تعبير عن كيان امرأة داخل ستوديو

المصور، والأشكال محطمة بطريقة تجمع بين التكعيبية، والسيرالية. وتظهر بالته الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر، وهي ترمز للمكان على أنه مرسوم الفنان. واللوحة لسيدة اسمها: «دوناسل إيفانو» رسمها بيكاسو عام ١٩٣٩. ومن الناحية الفلسفية، فإن الصورة امتداد للمذهب التجريبي، والشكل حصيلة للتجربة والمعاناة والأعصاب المتوترة، بحثاً عن العلاقات. فهذا العمل الفني بحق فلسفة في حيز التجريب، ويحقق تزاوج الفلسفة بالفن في قالب ملموس. انظر لبيكاسو الأشكال ١٠، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٣، ٧٤.

## ٤٣. الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الإنسانية، ويفضح مكنوناتها، ويكشف عن خباياها، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الإنسان بكل مقوماتها: المستور منها والظاهر، اللاشعورى والشعورى، المبهم والواضح، الماضى والحاضر، لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل أبعاداً جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان. وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سبباً فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله. وسواء جاوز التحليل الصدق أو جانبه، فإنه مدخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية.

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد، تحليل «فرويد» لشخصية «ليوناردو دافنشى» من خلال لوحته المشهورة «الموناليزا» وغيرها من أعماله المميزة شكل (٢٠). وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها لوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مادونات، إنما لها رباط بنوع من اللذة الحسية التى أقصع عنها الفنان فى حلم، مضمونه أن طائراً هفهف بريشه فوق شفثيه وأحس بنشوة، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخوصه. وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن «برناردينو لوينى» وكان تلميذاً مقرباً لليوناردو، لم يستطع مع ما امتاز به من مهارات فنية، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها ليوناردو. فأعمال لوينى التى لا تكاد يخطئها المتفرج على أنها إنتاج استاذه، تخلو من هذا العامل المميز، الذى أعطى لأعمال ليوناردو طابعاً فريداً، وروحاً خاصة. وسواء صدقنا فرويد فى مدخله، من عزو هذا التمييز لجنسية مثلية تسامت، أو لم نصدق، فإن العبقرية تكشف عن شىء أكبر من أن يقاس

بأية معايير عادية. ومع ذلك ففى مدخل فرويد أبعاد جديدة تثبت بحق أن كيان الإنسان، ونشأته، وتاريخه، واحتكاكه ببيئته، وتفاعله معها، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما - إنما تمثل ركناً هاماً مؤثراً، فى إعطاء التعبير الفنى كيانه، بل ولها دورها العميق فى تشكيل الشخصية الفنية.

لقد ظهرت بعد ذلك بحوث متنوعة<sup>(١)</sup> حول شخصيات العديد من الفنانين، منهم بيكاسو، وفان جوخ، ومارك شجال، وغيرهم، وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة، وتحصرها، لدى كل فنان من المذكورين، وقد كانت سبباً من الأسباب الهامة فى انتقاء موضوعه، وبلورته بالصورة التى انتهى إليها. وينتقى المحلل الأسباب من النتائج التى يحققها الفنان، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة صلته بوالديه وبأسرته، ثم يستدعى عوامل الفشل والنجاح، ويربطها باللحظات التى تتضح فيها شخصية الفنان وتتألق، وتصبح محملة بكل هذا الماضى، المليء بالأفراح أو المأسى، باللذة أو العذاب، بالحب أو البغض.

حينما جاء بيكاسو وهو فى العشرينات تقريباً إلى باريس، وأقام أول معرض له، هاجمه النقاد بأنه مقلد، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جاداً عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التى كانت شائعة حينئذ، وبذل فى ذلك جهداً مضنياً، حتى أن قلقه الشديد لم يثبتته على حالة واحدة، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثاً عن وضع آخر أندر منه، وانتقل من الفترة الزرقاء، إلى الحمراء، إلى التكعيبية، ثم إلى السيرىالية والتجريدية، فى دوامة مستمرة، وكل ذلك يعزوه التحليل النفسى إلى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الإحساس بالفشل، والرغبة المستمرة فى الإحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صورته من الرموز التى تفسر على أنها تشير إلى علاقته بوالده، وبوطنه الذى كان يحس أنه منفى منه. انظر الأشكال: ١٠، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥١، ٥٣، ٧٤.

أما فان جوخ فمدخله مختلف. إن حياته التى أمضاها باحثاً عن الحب، ولفظته النساء، فمرة حرق جلد يده على لهب شمعة، ومرة أخرى قطع أذنه وأهداها

(١) محمود البسيونى، التربية الفنية والتحليل النفسى، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.

لعشيقته التي كانت تتهمك عليه، كل ذلك ليثبت صدق سريرته، التي لم تكن تلقى ممن حوله ما يناسبها من رد فعل. لذلك كانت حياته أقرب إلى الانعزال، فقد أحس بلفظ المجتمع له، وبفشله في الحب، وانعكس كل هذا في لوحاته وبتعبير قوى صارخ، حتى أن بعض النقاد كما يصفه بأنه يرسم بدمه، وخطبات فرشته المتلاحقة إنما كانت دلالة على ما يستعر في نفسه من حرارة، وعصبية. رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق، ورسم الزوارق على الشاطئ ولا توجد حولها حياة لبشر، حتى في بعض مزارعه وسماواته وسحبه، لم يكن يظهر العنصر الإنساني فيها، فقحولتها إنما هي بمثابة رمز لعزلته، وهروب الناس من حوله، ونعته بالجنون. فالتصوير بالنسبة لفنان جوخ، يعتبر تعويضاً لكل الحب الذي يفتقده، ولاضطهاد الناس له. انظر الأشكال: ١١، ٦٨، ٧٢.

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر. لقد كان يعيش في قرية «ويتبسك» في روسيا قبل أن يفادها إلى أوروبا، وفي نشأته في هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها، والحمار، والمعبد اليهودي، و«الراباي»، وقيل أنه تزوج زيجة مفرحة، لذلك كان يصور فتاة أحلامه في أوضاع حالة تمثل سعادته الزوجية، فترة يرسمها خلفه متشبته به فوق حصان خيالي يطير في السماء، بأعين واسعة، وذيل يسترسل مع حركتهما، وتارة أخرى يرسمها تأتي إليه من سقف الحجرة لتطفئ معه شمعة عيد ميلاده. كذلك الألوان التي عبر عنها كانت حالة، وتركيب الصورة ملئ بالرموز التي تبين مجالات مختلفة جمعها في صورة واحدة. ويتضح من ذلك أن الرموز التي يصنعها الفنان بقصد أو بغير قصد، إنما لها دلالات راسخة في كيانه، سواء وعى بذلك أم لم يع. وإذا كان التحليل النفسي قد أدى وظيفة للفن والفنانين - والتشكيليين منهم بوجه خاص - فذلك في أنه استطاع أن يتبع الرموز، ويكشف عن مضامينها، ويترجم

ذلك فى تفسيرات ذات لون خاص، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاداً جديدة فى الأعمال الفنية. انظر الأشكال: ٦٥، ٧١.

إن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره، إنما تدين للتحليل النفسى بالشىء الكثير، وأصبح من الضرورى لرجال الفن، ونقاده، ومعلميه، أن يستوعبوا دروساً من التحليل النفسى لخدمة أهدافهم الفنية.

## ٤٤. الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ فى القرن العشرين، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التى تمكن الإنسان من أداء حاجاته فى أقل وقت ممكن. وبأيسر التكاليف. وقد توفر أمام سيدة البيت: الثلاجات بأنواعها، والغسالات الكهربائية، والسخانات، والأفران، والمكانس، مما أصبح يقتصد فى اليد العاملة، وينتقص من وقت العمل، ويزيد من وقت الراحة. وكلما زاد وقت الراحة، زادت معه مشكلات من نوع جديد، لم يعهدها المجتمع من قبل، فأين تمضى ساعات الفراغ الكثيرة وفى أى الأنشطة. وكيف يتحول الفراغ إلى ثمرة إيجابية، بدلاً من السلبيات المعوقة للمجتمع، والمحطمة لأخلاقياته؟.

إن الفراغ يمكن أن يتحول إلى سلبيات مدمرة، كما يشاهد فى بعض البلدان الأجنبية، حيث يتجه بعض الشباب إلى التسكع فى الشوارع، وارتياح المقاهى، والسهر فى نوادى اللهو الليلية المنحرفة، يشتمون المخدرات وينغمسون فى كل أوجه الرذيلة.

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميول إيجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء. والفن التشكيلى من المجالات الحية التى تغذى الشباب، وتنمى ميولهم، فى وقت الفراغ، وقد ظهرت أسماء فنانيين تشكيليين برزوا إلى مستوى مرموق، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم فى هذا الاتجاه، بينهم الفنان «محمود سعيد» أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفن التشكيلى، وكان من رجال القضاء، وكانت شهرته فى فنه أكثر منها فى وظيفته، وكثيرون غيره اشتهروا فى ميادين الأدب، والتمثيل، والموسيقى، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها، وإنما لاستثمارهم ميلاً فى وقت فراغهم، وتنمية هوايتهم إلى الذروة. ومن الأمثلة الواضحة «توفيق الحكيم» الذى بدأ نائباً فى الأرياف، ولكن خياله حوله إلى أديب مرموق. و«يوسف إدريس» كان طبيباً لكنه نما فى اتجاهه الأدبى،

والقصصى، لدرجة طغت على تخصصه فى الطب. و«على الكسار» كان أمياً ومع ذلك نمى هوايته فى التمثيل الكوميدي فى مطلع هذا القرن، وكانت له فرقته المشهورة وشخصيته المميزة. ويقال إن الذى كتب «اليس فى بلاد العجائب» كان استاذاً للرياضة بإحدى الجامعات الإنجليزية، وكتبها فى وقت فراغه.

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعائد كبير على صاحبه، وعلى المجتمع الذى يعيش فيه. والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشقها الناس، ولا بد أن تنمو لديهم كهواية، دون الالتزام بالشكليات. فكلما كان هناك شغف وحب فيما يزاوله الإنسان، أداه بروية وبمعنى، وتجشم فيه الصعاب والمخاطر، وتحمل نتائجه، للشئ إلا لأنه يشبع عنده ميلاً قوياً، يحقق ذاته من خلاله.

والفن التشكيلى من المجالات التى يستثمر فيها الإنسان وقت فراغه. ألم يكن «تشرشل» ذلك السياسى الداهية، يرسم فى وقت فراغه، وقال: «إننى أعتبر اليوم يمضى فى سقم ما لم أنتج فيه صورتين»<sup>(١)</sup>. وفى أثناء مزاولة الفن التشكيلى يتعلم الإنسان أشياء كثيرة يصعب حصرها، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء، ويأخذ وقته فى معاشتها، وتفحصها، وفهم جمالها وطابعها المميز، يدرك قدرة الخالق فى خلقه، ويعرف كم هو ضعيف إزاء هذه المخلوقات التى أحسن الله ابداعها، فصورها خير تصوير. اليس هو القائل جل جلاله: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم»<sup>(٢)</sup>. وقال سبحانه: «وصوركم فأحسن صوركم»<sup>(٣)</sup> انظر ألوان البشر، وملامحهم، وسحنهم، وتلك الأشجار، والأزهار، والنباتات الغريبة، تأمل تلك الحيوانات، والحشرات، والزواحف، والأسماك، التى ترتبط ببيئاتها فى الألوان، والأشكال، والملامح. إن الهاوى للفن التشكيلى يقول بقلمه أو فرشته، الشئ بلغة بليغة، تغنيه عن الكتابة والكلام.

تأمل على سبيل المثال: لوحة من إنتاج الفنان الأسباني «قرانشسكو دى

(١) محمود البسيونى، ميادين التربية الفنية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ص ٣.

(٢) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٣) القرآن: سورة غافر، آية ٦٤.

جوياء، فى حلبة لمصارعة الثيران. إن المنظر ملء بالملاحظات السريعة التى سجلها جوياء بطريقة خاطفة. انظر مثلاً مجموعة الثيران فى وسط اللوحة، بحركاتهم، واندفاعاتهم، واتجاهاتهم نحو الجمهور، فى وضع مخيف، بينما يداس أحد الأشخاص تحت الأرجل الخلفية للثور الهائج فى الوسط. تأمل أيضاً المصارعة الأمامية التى يختلط فيها الجرحى بالمصارع، وبالثور، فى حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة، حول حلبة الصراع، إنها نظرات شاخصة، فاحصة، متأملة، وبحركات تلعب فيها الأجسام أدوارها التعبيرية فى انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة.

إن الفن التشكيلى هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره، وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله، فلنساعد الناشئة أن يكونوا ميلاً نحوه، لعل فى ذلك غذاء روحياً، يرفع معنويات الفراغ، ويكسبهم السعادة. انظر الأشكال: ٢٦، ٣٠، ٣٣، ٣٦، ٤٤، ٥١، ٦١، ٦٢، ٦٣.

## ٤٥. الفن والصناعة

يرتبط الفن فى القرن العشرين بكل مظاهر الحياة، كما يرتبط على وجه أخص بعالم الصناعة، إذ يتميز فى هذا القرن بتكنولوجيته المتقدمة، واختراعاته المتلاحقة، فما يمر يوم إلا وتسجل فيه براءة اختراع هنا أو هناك، يلعب دوراً فى تقدم المدنية. وكل هذه الاختراعات وإن بدت فى أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة، إلا أنها سرعان ما تتطلب كياناً مجسماً لتخرج به إلى الناس، حيث يكون الاختراع فى متناول أيديهم، وفى خدمتهم. فهى تتطلب ثوباً تتدثر به، يبهج النظر، ويسر خاطر، ويمتع النفس، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا، ويخرج هذا العلم فى نوع من التزاوج مع الفن، حيث تتدثر بالثوب الجمالى الملائم ويستخدم الإنسان الحديث: الشلاجة، والمكواة، والبوتاجاز، والراديو، والتليفزيون، والسيارة، والقطار، والطائرة، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالاً يتداولها الناس لها سحنها، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة، وكيانه التجريدى الفريد.

فهذه المكواة لها قاعدة مثلثة تقريباً. وتنتهى مقدمتها بقوسين يلتقيان لإغلاق المثلث. وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أدق تفاصيل الملابس، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر. وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة، عالمياً ومحلياً، فكل شركة تخترعه وتصوره، ويتداوله الناس. واللغة التى بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية، لها جمالها الهندسى التجريدى الذى يتوافر فى شتى السلع التكنولوجية الحديثة، التى أساسها النظام الهندسى، وحساب التجسيمات بلغة متوازى المستطيلات، أو الكرة، أو المخروط، أو المكعب. ويتعامل معها كل فرد على اعتبار أنها من نتاج الآلة التى سخرها الإنسان لخدمته، وأبداع من خلالها باستخدام الأشكال الهندسية، الملائمة. ولذلك أصبح الفن التطبيقي فى القرن

العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيا والاختراعات اليومية، التي توظف لتيسير خدمة الإنسان ورفاهيته، والفلسفة التي تقوم عليها تلك السلع، هي إعطاء الكثير مقابل القليل من المال، وهو مبدأ مطبق في المنتجات الصناعية الأمريكية الحديثة، حيث التنافس بين الشركات في إنتاج السلعة الواحدة، وهذا التنافس يؤدي إلى زيادة الجودة في السلعة المنتجة. ويؤدي إلى رخص ثمنها نتيجة المضاربة. ومن بين أوجه المضاربة، جمال الشكل المرتبط بوظيفة السلعة المنتجة، فأنت لا تقبل على شراء سيارة إذا كانت قبيحة المنظر، ويفريك اقتناؤها إذا كان بها من التنسيق في أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك، ويريح نظرك. لذلك لو تأملنا شكل السيارة في العشرينات، لوجدناها أشبه «بالحنطور» الذي أضيف له موتور ليحركه بدلاً من الحصان، لكن بتوالي الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجياً وفنياً، فبدلاً من «المنافيل» التي تدار باليد لإدارة الموتور، أصبح يكتفى بزرار واحد، أو بإدارة مفتاح، ليدير الموتور.

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسياباً، ومن الداخل يلاحظ شكل «التابلوه» موزعاً فيه الدوائر والمستطيلات التي تحوى بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعي الحديث. ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيارة، وإمكانية تحريكها وثنيها وتحويلها إلى ما يشبه السرير، راحة للإنسان. كل هذه الخصائص شكلاً، وحجماً، ولوناً، وتناسقاً، ووظيفة، أثر على شكل السيارة في عمومه، وأصبح كيانها عام ١٩٧٨. يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠. وبمتحف العلوم بلندن تعرض نماذج لتطور السيارات، تبين إلى أي حد استطاع الإنسان أن يوائم تدريجياً بين التكنولوجيا، والشكل الوظيفي الجمالي، حتى أصبح هناك بحق ما يسمى «فن صناعي» وفنانون للصناعة، كل مهمتهم تشكيل القالب الصناعي وتحويله إلى كيان محسوس من ناحية علاقاته الهندسية، وتفصيله، بعضها ببعض، كي يريح النظر، ويسر خاطر، ويؤدي الوظيفة بنجاح ويسر.

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا إلى مثل آخر له أهمية وخاصة عند الإنسان، وهو المسكن، لتبيننا إلى أي حد نجح الإنسان في أن يختصر «الدندشة» والزرقشة» من إطار العمارة الحديثة، ويحولها إلى أسطح رأسية وأفقية لا تضاريس فيها أو طفيليات، ويقسمها من الداخل تقسيمات مبسطة مرتبطة بدورات المياه، وبالشرفات، والمطابخ، بسقوف منخفضة، فقد تخلصت العمارة المعاصرة من الارتفاعات المكلفة والزخارف، والمنمنمات المثيرة، واقتصرت على ما يؤدي الوظيفة بيسر. فإنسان القرن العشرين لم يعد يحتاج إلى هذه السفسطة، أصبح الآن يحتاج إلى جدران ملساء ذات لون واحد، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة. فقديمًا كانت العروسة تشتري الجهاز على طراز معين، ومكون من عديد من القطع، لا تجد المكان الفسيح الملائم لوضعها فيه، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا يسهل السير فيه بين الأثاث، أو يسهل حتى التنظيف، وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم إلا عند حضور الضيوف، فكان التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائية تتحقق إرضاء لنزوات الغير وحباً للظهور، ولكى تقول كل سيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها، وعندها..!

إن التطور السريع غير هذا المنهج، فسيدة البيت أصبحت من العاملات ويهملها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة هى، وزوجها، وأولادها، وضيوفها. فهى تضع ما قل ودل، وتحترم الفراغ، لأنه المتنافس لها فى المنزل الذى يساعد كل فرد وخاصة الأطفال، على الحركة واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم. لذلك فإن الأفكار القديمة عن الشقة أو السكن، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات العصر وحاجياته، ونما فن للأثاث يتمشى مع أشكال البيوتاجاز والثلاجة، واحواض الغسيل، والدواليب، بحيث إن المنزل يمكن أن يكون فى عمومه هندسياً صرفاً، بدون حليات إضافية.

وليس من الحكمة - والعهد التكنولوجى الذى نعيش فيه آخذ فى التطور والتقدم أن نفكر فى الحياة وفى الفن، بأسلوب بدائى سادج، برجوازى، طبقى،

مقلد، إن من الطبيعي أن يكيف الإنسان نفسه لبيئة القرن العشرين، بميكناتها، وأشكالها الصناعية الوليدة.

وبتأمل المنظر الأمامى للسيارة، يمكن إدراك نجاح الفنان فى التصميم الهندسى للأشكال، لاحظ مقدمة السيارة وكيف قسم الوسط إلى خطوط رأسية وأفقية متوازية، تحصر فراغات إيقاعية لها قيمتها فى إعطاء السيارة سحنتها، وساعد على ذلك شكل فوانيس الإنارة والزجاج الأمامى والخلفى. والسيارة ككل بناء تشكيلى وظيفى من إبداع الصناعة الحديثة.

وهناك آلة حفر وحمل الأتربة وهى ذات كيان مميز، لعب الخيال الفنى دوره فى تشكيلها، وهى بلغة الفن، قطعة نحت متحركة، يمكن أن ترتبط إلى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدر. انظر ضخامة العجل، والشكل العلوى لصحن الحفر ذاته، الا تحمل هذه الآلة جمالاً تعبيرياً فنياً؟

ثم تأمل الساعات ، كل سطح ميناء صمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة، والشكل يتحرك حول الدائرة، لكنه يصل أحياناً إلى بيضاوى محكم، وأحياناً أخرى إلى مسدس، لكن فى كل حالة هناك تفاصيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح، أضف إلى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة. هذه أمثلة واضحة لتطور الفن الصناعى واستفادته من العقل الفنى الحديث.

حتى فى الأقلام الأبنوس حيث ترى الملامس والنسب، وشكل الكاميرا - حيث تظهر التركيبات للمفاتيح والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا كلها صممت بالعقل المتأثر بدور الفن فى الصناعة، والذي استمد وحيه من تجارب الفن فى القرن العشرين.

إن الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة، أو صنعتها يد الإنسان تأثرت أيما تأثر بالفن التشكيلى، بل كانت ومازالت، تطبيقاً حياً متطوراً لنظرياته، تخدم الحاجات الإنسانية اليومية، بذوق وجمال وحس، أضفى بهجة وسعادة على الحياة فى القرن العشرين، وساعد على إيجاد مدنية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة.

## ٤٦. الفن والطبيعة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالإنسان - هل يدركه، ويحسه، ويتذوقه؟ لقد نبهنا القرآن في آيات كريمة عزيزة، بأن الله وهبنا السمع، والبصر، فهل استخدمناهما وأدركنا عن طريقهما قدرته في كل شيء؟ إن تنبيهه حق إذ يقول: «والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً، وجعل لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، لعلكم تشكرون»<sup>(١)</sup>. وفي آية أخرى يذكر الله البشر قائلاً: «وهو الذي أنشأ لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، قليلاً ما تشكرون»<sup>(٢)</sup>. إذ أنهم في غفلة من إدراك تلك النعمة التي أسبغها الله عليهم. ثم يقول جل شأنه: «إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه، فجعلناه سميعاً بصيراً»<sup>(٣)</sup>. فالسمع، والبصر، من نعم الله على الإنسان، من خلالهما يعلم بعد أن كان يجهل، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر، بليد الإحساس. وتلك الحواس: السمع، والأبصار، والأفئدة، هي التي يتجاوب فيها مع الطبيعة، فبفضلها يدرك ويحس بإعجاز الخالق، ويستحى حين ينظر معترفاً بآيات الله جل شأنه، وبفضله على عباده.

يأتى الطفل إلى هذا العالم ولا يدري من شأنه شيئاً، وقد زود بتلك الحواس، إن استغلها ونمت، رأى الكون حوله، بقدر نمو هذه الحواس ونضجها. ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون، لذلك نبهنا الخالق إلى رؤية إعجازه في كل ما حولنا من مخلوقات، وكائنات، وهناك آيات كثيرة تدعو الإنسان إلى استخدام عينيه، تدعوه أن يرى فتلفت نظره قائلة: «ألم تر» . «أفرايت» ، «قل أرأيتم» ، «أو لم يروا» ، «لقد أريناه آياتنا» ، «قل سيروا في الأرض فانظروا» ، «إن في ذلك لعبرة لأولى الأبصار» ، «أفلا تبصرون» ، «أبصر فسوف يبصرون» . وكل

(١) القرآن: سورة النحل، آية ٧٨.

(٢) القرآن: سورة المؤمنون، آية ٧٨.

(٣) القرآن: سورة الإنسان، آية ٢.

هذه التوجيهات تذكره للإنسان أن يعي هذا الكون حيث وراءه خالق جل شأنه،  
أحكم خلقه ، وأبداع نظامه: فى الأرض، وفى البحر، وفى السماء.

«والطبيعة» كلمة تعنى كل ما خلقه الله ولم تعبث به يد الإنسان ، والإنسان نفسه، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى: «لقد خلقنا الإنسان فى احسن تقويم (١)»، وفى موضع آخر: «فى أى صورة ما شاء ركبك» (٢)، فتأمل الطبيعة، إنما هو تبصر فى قدرة الخالق، سواء ما كان ينظر إليه المتأمل حبة رمل أو جرثومة، لا ترى إلا بالميكروسكوب، أو كائنات فى الأرض أو البحر أو السماء. والناس يختلفون حين يرون الطبيعة، فالفنان يراها بمنظار غير العالم، وهذا وذلك يريانها بعينين تختلفان عن أعين: التاجر، أو الفوتوغرافى، أو الفلاح، أو الطفل، وما يعيننا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة، ومدى اختلافها عن نظرة هؤلاء جميعاً.

لا بد أن نسلم بأن النظرة إلى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذى ينظر، وتتحكم فى ذلك عاداته السابقة، وهناك عادات جمالية، وأخرى غير جمالية، فالشخص العادى قد ينظر إلى الطبيعة - إلى الشجرة مثلاً - على أنها جسم يظله، أو يستريح أسفله، وقد ينظر إلى جذعها على أنه مصدر للخشب، وثمارها على أنها ثروة تدر عليه عائداً من المال وتسمنه من جوع. وهذه النظرات تتسم بالنفع، ولا تغشاها نظرة الفنان الجمالية التى ترى فى الشجرة شيئاً مختلفاً تماماً عن كل النظرات السابقة.

النظرة الجمالية إلى الطبيعة، هى نظرة الفن والفنانين على اختلاف مشاربهم، ومناهجهم، سواء فى ذلك: الفن التشكلى، أو الشعر، أو الأدب، أو الموسيقى، أو الرقص. ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام فى الطبيعة، ويكشفه للناس، أو للجماهير، الذى بدوره، وبمعاونة الفنانين، يبدأ يحسه، ويتعايش معه، فترتقى روحه بارتقاء نظرتة، وتعمق إدراكه.

(١) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٢) القرآن: سورة الانفطار، آية ٨.

على أن الفنان التشكيلي لا ينظر إلى الطبيعة، لينقلها أو يحاكيها، فهذه في الحقيقة مهمة الكاميرا، أو المسجل أو الجرافافون، وما يحدث هو عملية التقاط آلى للصورة، أو الصوت، ولا دخل لحس الفنان في ذلك، وإن كانت قد دخلت في استخدام هذه الأجهزة عملياً الاختيار، والتحكم، لكن ليس بالقدر الذي يجد الفنان فيه حرية، ليكشف، ويصوغ، ويعبر، فينقل المشاعر لغيره من البشر ليحسوا بها.

والفنان بتجربته المميزة، على درجة أعلى من الشخص العادى فى الرؤية البصرية، فهو يرى فيدرك العلاقات، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها، وبجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأى وأحس. فهو إذاً يقوم بعمليتين - يتأثر، ويؤثر. يتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التى لا حدود لها والتي تزخر بها الطبيعة: من ألوان، وأشكال وحركات، وتنسيقات، وإيقاعات، فى تأثره ينفعل، ويهتز، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس، وعما أثاره، فيعكسه بخامات: الألوان، أو الطلاء، أو الطينات، أو الأحجار، أو الأنسجة، أو شتى الخامات التشكيلية، أو الألفاظ والمعانى الشعرية والأدبية، إن كانت أدوات الكتابة، أو بالأنغام، إن كانت لغته الرقص.

وفى إطار التعبير عما تثيره الطبيعة فى نفسية الفنان، انقسم الفنانون مذاهب، ومدارس، واتجاهات، وكان لكل مدخلة فى التعبير. فهناك: الطبيعى، والواقعى، والمثالى، والرمزى، والتجريدى. وهناك التأثيرى، والرومانتيكى والتكعيبي واللاموضوعى، هناك النظرة الواحدة، والنظرات المتعددة فى صيغة واحدة. هناك البصرى الذى يستجيب بعينه، والملمسى الذى يستجيب بجسده وأحشائه، وهناك المحلل التشريحي الذى يشبه أشعة إكس، الذى يرى ما بداخل الظاهر، هناك الذى يقيدنا بحرفية ما نرى، ومن يأخذنا بخياله فيخلق بين السماء والأرض، ويضيف إلى كائناته الأشياء التى لا نبصرها، ولكن نسمع عنها. رؤية الطبيعة إذاً عند الفنان، ركن من أركان عملية الإبداعية، وتحقق من خلالها أسس تلك العملية. لذلك فإن صلة الفن بالطبيعة صلة اكتشاف، وتسام، وتبصر، فيما لا يمكن إدراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم،

ومذاهبهم. والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين، معناها أنها لا بد أن تتغلغل في جوانحهم، وتر في أجهزتهم الهضمية، ودوراتهم الدموية، وتمس كل خلايا أمخاخهم، لتخرج من جديد منعكسة في الأعمال الفنية التي تحسسنا في النهاية شيئاً من قدرة الخالق، وتقربنا إليه، فهو المبدع الأول، الذي نتبين شيئاً يسيراً من أسراره العميقة، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها. وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال، والإحساس بها، ازداد إدراكنا لعظمة الخالق الأكبر ثراءً، وازددنا ضعفاً أمام فهم قدرته، وهل بغير الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الإدراك «ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور» ثم ارجع البصر كرتين، ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير»<sup>(١)</sup>.

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول، منها أن الراى لا يملى إرادته على ما يرى، وإنما يكون متفتحاً ليستقبل ويكشف عما عساه أن يراه، فيقدر تفتح به قدر ما يكتسب من خبرة، ويدرك أبعاد النظام الذى يراه. وحينما تنتقل الزهرة من مجرد اسم لها إلى حقيقة فنية تركيبية، من: خطوط ومساحات، وملامس، وأشكال، وألوان، ووحدة لتمييزها - بقدر ما تتعمق النظرة ويفهم مغزى الطبيعة، وبقدر ما يدركه من انسجام وإيقاع فى نظام الزهرة، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها، وتزداد هذه الحقيقة كشافاً، مع كل لمسة تفصح عن المعنى الفنى المتضمن فى طيات التعبير، الذى كانت الطبيعة الملهم الأول له. انظر شكل (٨٠).

---

(١) القرآن: سورة الملك آية ٢، ٤

## ٤٧. الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يظن البعض أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق الصدفة ولا دخل للعقل أو التحكم أو الوعي فى إنتاجه، ويعتقد البعض الآخر، أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبثق بتمامه، لو أغمض الفنان عينيه وترجم إحساساته الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية. ويدور التساؤل: هل يبقى لعينى الفنان دور فى العملية الفنية إذا أغمضهما عن رؤية الحقيقة البصرية؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر؟ كيف يمكن إذا أهملت الملاحظة البصرية، أن يتحقق فن تشكيلي على مستوى رفيع؟ وإذا لم يكثرث بالعلم أو المعرفة وليدة الملاحظة، فهل ينتج فن ذكى؟.

كان الفنان التشكيلي يلاحظ منذ أقدم العصور، وإن اختلف فيما يلاحظه من عصر إلى آخر، فعمله الفنى لم يخل من الملاحظة، والمقصود بالملاحظة: قدرة الفنان علي النظر والرؤية، وإدراك العلاقات واستلهاام الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة، وترجمتها بحس، وبذوق، بحيث تنم عن هذه الخصائص، وتستثيرنظر المشاهدين نحوها، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها، ويستمتعون بها، ويضيفون رصيذا من الخبرة الجمالية إلى رصيدهم الأصلي. وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات فيما يتخذونه من مداخل فى ملاحظاتهم، وهذا الاختلاف ينتهى بهم إلى مدارس متنوعة، وطرز مختلفة، واتجاهات بارزة، عبر تاريخ الفن الطويل المليء بالعصور، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر فى هذا المضمون.

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحث والتحليل، لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلي فى هذا العصر، ونتخير لذلك الحفر الغائر للبوثة أصيبت بحراب فى جسدها، فأخذت تزحف وتتأوه من شدة ماأصابها. أين دور الملاحظة فى العملية الفنية، فى التعبير عن هذه البوثة المتألمة؟ (شكل ٤٤).

إن الفنان الذى حفر هذه اللبؤة، لابد أن يكون قد عاش فى حلبة الصيد، ورأى بعينه الدراما التى تحدث بين صراع الهجوم والاندفاع الذى يشتعل بين السباع، والملك الذى يصطادها . وهذا المنظر جزء من مناظر متعددة يقوم فيها «بانيبال» باصطياد السباع، مترجلا تارة، وممتطيا جواده تارة أخرى، وهو مسلح بالدرع، والأسهم، وحوله مجموعة من حراسه ومساعديه، بينما السباع تقفز بعلوها لتتال منه، فتصاب بالأسهم فى أفواهاها وأجسادها، فتتلوى وتنتار فى صراع بين الأكم والهجوم، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، وتحتل ركنها هاما فيه .

وتلك اللبؤة المعروضة هنا، واحدة من تلك التعبيرات، وهى تحوى ملاحظات دقيقة- شكل(٤٤) . انظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبؤة الذى يبدأ من أنفها مارا بالرأس، ثم يرتفع قليلا فوق الساق الأمامية، ويتجه الخط إلى الميل حتى مستوى الأرض، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين، اللتين فقدتا المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الأماميتان فى زحف متهاك، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الساق الأمامية، بينما السهمان الآخران فى الجسم، من أسفل، أما الفم ففاغر متألم، والمخالب منقبضة بعصبية تثن من الإصابات. وهكذا سجل الفن الأشورى لحظات الأكم والقسوة المنعكسة، لتعطى القارئ فكرة إلى أى حد كان الفنان فى هذا العصر يلاحظ ماحوله وما يحسه بعمق، ويترجمه بأزميله وأدواته التشكيلية .

إن منظر هذه اللبؤة يعبر عن المأساة بكل معانيها، إنها مثل الصراع القوى بين: الهجوم والتخاذل، بين الاندفاع والتصادم، بين الوحشية والانهيال، ولو أن المنظر يسجل قدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان المفترس، إلا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الإنسان ذاته الذى يجنب نفسه الشر ويسيطر عليه. والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم، وتركيبه، وعضلاته، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شىء إلا أحسه وترجمه بهذا الإحساس المأسوى، الذى يثير الأكم عند كل مشاهديه.

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلى، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال، بين طفل نبيه لأنه ملأ رسومه بملاحظات القيمة التى تدل على تفرس واستيعاب، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب، والحصان، والفيل . يرسمها جميعها كما لو كانت شيئا واحدا، مستطيلا تحته أربعة خطوط تعنى الأرجل، وإضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس، لكن الطفل الأكثر نباهة، يلاحظ - ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض، ويثبت هذه الفروق فى رسومه، وإنما تجده كلما ازداد نباهة، يصل إلى إدراك خصائص حيوان واحد، بتنوعاته وفروقه المختلفة، ولذلك قد يفرق بين قطة سوداء، وأخرى بيضاء، أو زيتونية منقطة، أو ذات رأس أشبه برأس النمر، أو ذيل مسترسل سميك، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن، ذات العيون العسلية القاتمة.

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلى، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير إلى رسم علمى، أو رسم وصفى، وهنا يظهر الاختلاف الحتمى بين ملاحظة وأخرى. ففى العلمية يكون الرأى مدققا ليخرج بصورة مطابقة أمينة، هو يحاول أن يخرج نفسه بإحساساته وآرائه الشخصية، من عملية الوصف النابع من الملاحظة، بمعنى أصح، إنه يصل إلى الملاحظة التى يتفق معه فيها سائر العلماء فى أى مكان فى العالم، أى أنها ملاحظة موضوعية، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى ، لأنها تدرك من خلال أثرها على إحساسات الشخص الرأى، ولكى يترجم هذه الملاحظة لابد له من عملية التحريف، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضا، ومعناه أنه يفالى فى : الإطالة أو القصر، فى البروز أو الانخفاض، فى الإضافة أو الحذف، ليظهر المعنى الجمالى الذى كان له وقعه على الإحساس، وعلى درجة الإثارة والإعجاب التى حركت الفنان، ليخوض التجربة، ويعبر عنها.

لذلك لو رجعنا للحفر الموضح للبوئة الآشورية، يمكن إدراك الملاحظات الفنية

التي تعتبر من النوع الثاني الذي وصف أعلاه. فالتعبير هنا أساسه الزحف المتألم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة، ليهجم على فريسته بفريزته، وتعوقه الإصابة عن الانطلاق إلى بغيته، لذلك فإن هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترها، فالخط الخارجى لجسم اللبوة، والخط الأسفل لبطنها صممهما الفنان بعناية ومبالغة، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى الموقف النادر. لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن، حتى مخلب القدم الأمامية، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله. لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبوة الأماميتين، وهو يحاول إيجاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثية تقريبا، تتنوع من بداية الجسم، حتى نهايته.

إن الملاحظة الحسية- كما يبدو - ضرورة فى الفن التشكلى، وهى أحد الأسس الذكية فى بنائه، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم، كما أنها ليست عشوائية، أو ناتية صرفة.

والأشكال الموضحة تبين قوة الملاحظة عند الفنانين: (٣)، (١٣)، (١٤)، (١٧)، (١٩)، (٢٠)، (٣٨)، (٤١)، (٥٦)، (٧٠)، (٧٢).

## ٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعاصر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة. كما يختلف عن المفهوم الدارج المخلوق الذى عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر. وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة سافرة للطبيعة، بكل دقائقها، على صيغة ما يحدث فى نروته - على سبيل المثال- فى تماثيل الأشخاص التى تعرض فى متاحف الشمع المشهورة. ولعل هجاء الإسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكرة عبادة الأصنام، وادعاء نفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشباه للمخلوقات ، بل وأشكال الآلهة يعبدونها من دون الله . وحينما حطم إبراهيم الأصنام، إنما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان، وكان يوجه النظر إلى عبادة الخالق الأوحد الذى لا شبيه له فى الكون، وكان يوجه الرؤية ضمنا وبطريق غير مباشر إلى التجريد. ولو عاش إبراهيم حتى اليوم، لكان اتجاهه مصداقا لفن النحت التجريدى الأصيل ، ونكرانا لفن المحاكاة المزيف، الذى لا يدخل ضمن إطار فن النحت المعاصر على وجه الإطلاق.

ففن النحت ليس محاكاة، وإنما إبداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة ، ومن كل ما يدور حوله، وبالتالي يعبر عن هذا الجمال الذى هو أصلا إدراك تجريدى للعلاقات التشكيلية، ولكن قليلا من البشر من يدركون حقيقته، أو يستمتعون به . لقد وهب الله الفنان التشكيلى القدرة على أن يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه ، وبالتالي يترجمه للناس جميعا لعلمهم بدورهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه، ويتذوقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شىء فى الطبيعة، من : نبات، وطيور، وحيوان، وأسماك ، وتلال، وأشجار، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين ، إلا أنهم لا يبصرون.

والنحت بالمفهوم المعاصر، لم يعد مقصوراً على صناعة التماثيل بالمعنى التقليدي ووضعها في الميادين تخليداً لذكرى هذا أو ذاك. إن النحت المعاصر إدراك ملموس للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة، أيا كان نوعها أو وظيفتها، ولذلك فكل ماتصنعه يد الإنسان يخضع لمفهوم النحت المعاصر من الحذاء، إلى القلم الأبنوس، إلى المكواة الكهربائية، إلى السيارة، والطيارة، حتى العمارة الحديثة، وأي شيء ملموس يخطر على الباب طالما أخذ شكلاً مجسماً متناسقاً يحمل مقومات العلاقات التشكيلية، فإنه حتماً سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة. إن المقعد، والمكتب، والمنضدة، وأطباق المائدة، وما عليها من ملاعق وشوك وسكاكين، والأواني - كلها أشكال مجسمة تخضع للتشكيل الجسم، لذلك هي نحت من الدرجة الأولى، ويمكن الحكم عليها جمالياً فيما إذا كانت تمثل نحتاً جيداً، أم متوسطاً، أم رديئاً...، هذه المراتب متوقفة على إدراك الفنان وصياغته للأشكال، بل وعلى قدرته التجريدية بوجه عام. ومن هذه النظرة يمكن رؤية محال: البقالة، أو الصيدلية، أو الفاكهة، على أنها تحوى تنظيمات من النحت متراسة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضاعته، لظهر التناسب بين الأشكال بعضها وبعض: الكبير والصغير، المستدير والمستطيل والكروي، الرأسى والأفقى، ويدخل في ذلك تنظيم المجمعات المجسمة الملونة بطرق متوافقة، حينما توضع متراسة أو بعضها بجوار البعض بحس وتناسق، ويتضمن ذلك حساب الأشكال وأرضياتها، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها - إذا أدى ذلك كله بنجاح، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر.

لقد انقضت تلك العصور التي كان يعتبر فيها الجسم الإنساني مصدر الوحي الوحيد للنحت، كما انتهى عهد الفن كتقليد. أصبح من الممكن أن تكون الزلطة نحتاً تجريبياً ممتازاً، لصقلها وشكلها المميز الذي هذبته عوامل الرياح والتعرية. كما يمكن النظر إلى قطعة من البطاطس أو

القلقاس أو البطاطا ، على أنها كيان جمالى من أشكال النحت التجريدى المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت فى العالم ، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتي مركزها تقليد شكل الإنسان ، إلى رؤى أكثر تعددا ، وتنوعا ، وتجريدا ، داخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط ، وهياكل الكائنات ، وجذور النباتات ، وغير ذلك مما لا يمكن حصره . شكرا « لهنرى مور » ، « وجين آرب » ، « وأوسيب زادكين » ، « وكونستاننتين برانكوس » ، « وألبرتوجيا كومتى » ، وقادة الباوهوس ، الذين غيروا ملامح النحت فى العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شىء مجسم ملموس يستخدمه الإنسان ويتعايش معه وبه فى القرن العشرين .

تأمل تلك اللوحة المرافقة « الحائط الأسود » شكل رقم ( ٤٥ ) ، إنها إحدى قطع النحت المعاصرة للفنانة « لويس نيفلسن » التي ينطبق عليها الوصف الذى ذكرناه آنفا- يمكن أن تكون ببساطة رفوفا فى محل ، لكن محتوياتها جردت ، لتكون أشكالا ذات ملامح متراسة فى تنوع وترديد أخاذ . لقد استغرق هذا المنهج الجديد وقتا كى يقبله الناس على أنه نحت ، ويضعونه فى المتاحف ، ويقدرونه بأعلى الأثمان .

إلى متى سننظر ننظر للنحت بالمعنى الحرفى القديم ، على أنه تمثال طبق الأصل لأدمى ، ولا شىء غير ذلك ؟ إن مفهوم النحت المعاصر ، هو لغة الفن التشكيلى المجسمة التي يدركها الشخص الحساس من جميع الاتجاهات : من الأمام والخلف ، ومن الجانبين ، ومن أعلى وأسفل ، فى كل الموجودات الملموسة ، فيتذوق معناها وينقله إلى كل ما يحيط به فى الحياة ، فيحسن بيئته الجمالية تبعا لقوة إدراكه وعمقها ، ويؤثر بذلك فى المدنية أيضا تأثيرا . انظر الأشكال : ٢ ، ٥ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٤٧ ، ٤٨ .

## ثبت بالمصطلحات

(A)	abstract approach	تجريد مدخل	feature figure formation	(F)	لمع - سحنة شكل صياغة
(B)	balance behavioural education	توازن تربية سلوكية	gestalt ground	(G)	جشبات - صيفة - هيئة ارضية
(C)	center of interest chance chaos classic art collage composition content	مركز الاهتمام صدفة فوضى فن كلاسيكي توليف - تجميع تكوين مضمون	horizontality imagination imitation influence (effect) interaction of force	(H) (I)	افقية خيال تقليد تأثير قصد صراع القوى
(D)	decoration details discipline distortion distribution drawing	زخرفة تفاصيل نظام تحريف توزيع رسم	light line literature	(L) (M)	ضوء خط أدب
(E)	emotionn endless rhythm expression	احاسيس - انفعالات إيقاع لانهاى تعبير	mass motivation	(N)	كتلة اثارة
			naturalism		طبيعة

expression		spontaneity	تلقائية
objectivisrr	موضوعية	structure	تركيب
outline	خط خارجي	style	أسلوب - طراز
	(P)	subject	موضوع
philosophy	فلسفة	surrealism	سيريالية
primitive art	فن بدائي	symbolizm	رمزية
proportions	نسب		
psychoanalysis	تحليل نفسي		(T)
	(R)	technique	صنعة
		texture	لمس
		tradition	تراث
realism	واقعية		(U)
reflection	تأمل	unconscious	لا شعور
relations	علاقات	unity	وحدة
moral relations	أخلاقية العلاقات		
repetition	تكرار		
rhythm	إيقاع		(V)
	(S)	values	قيم
		variety	تنوع
shade	ظل	verticality	تعامد
shape	مساحة	vision	رؤية
space	فراغ	visual image	مدلول بصري
		volume	حجم

## كتب للمؤلف طبع ونشر دار المعارف بمصر

- الخبرة والتربية (لجون ديوي) - ترجمة ..... ١٩٥٤
- الفن الحديث - ط ٢ ..... ١٩٦٥
- الفن والتربية - ط ٣ ..... ١٩٨٤
- اتجاهات فى التربية الفنية - ط ٣ ..... ١٩٥٧
- سيكولوجية رسوم الأطفال - ط ٢ ..... ١٩٨٤
- آراء فى الفن الحديث ..... ١٩٦١
- الرسم فى المدرسة الابتدائية - ط ٣ ..... ١٩٨٣
- الفن وتنمية السلوك الاشتراكى - سلسلة اقرأ ..... ١٩٤٣
- طرق تعليم الفنون - ١٣ (تحت الطبع) ..... ١٩٩٠
- تجارب فى التربية الفنية ..... ١٩٦٤
- الثقافة الفنية والتربية ..... ١٩٦٥
- نحت الاطفال ..... ١٩٦٩
- مبادئ التربية الفنية ..... ١٩٧٠
- التربية لمجتمعنا الاشتراكى ..... ١٩٧١
- الشخصية الفنية ..... ١٩٧٦
- الفن فى تربية الوجدان ..... ١٩٨١
- الفن فى القرن العشرين ..... ١٩٨٣
- التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط ..... ١٩٨٤
- تربية الذوق الجمالى ..... ١٩٨٦
- تحليل رسوم الأطفال ..... ١٩٨٦
- مبادئ التربية الفنية ..... ١٩٨٩
- رحلة الإبداع ..... ١٩٩٠

١٩٩٢	مصطلحات التربية الفنية
١٩٩٣	إبداع الفن وتذوقه
١٩٩٣	التوجيه في التربية الفنية
١٩٩٣	الذاكرة والخبرة

## عالم الكتب

١٩٩٢	اسس التربية الفنية ط ٦
١٩٩٣	اسرار الفن التشكيلي - ط ٢
١٩٨٩	أصول التربية الفنية - ط ٣
١٩٨٥	العملية الابتكارية ط ٢
١٩٨٥	قضايا التربية الفنية - ط ٢
١٩٩٠	التربية الفنية والتحليل النفسى ط ٣
١٩٨٩	الفن لرياض الأطفال (جزءان)

### وزارة التربية

### جامعة قطر

### مركز البحوث التربوية

١٩٨٥	السمات البيئية فى رسوم الأطفال القطريين
١٩٨٧	اخيل الجامحة كما يرسمها أطفال العاشرة

## لوحات الكتاب

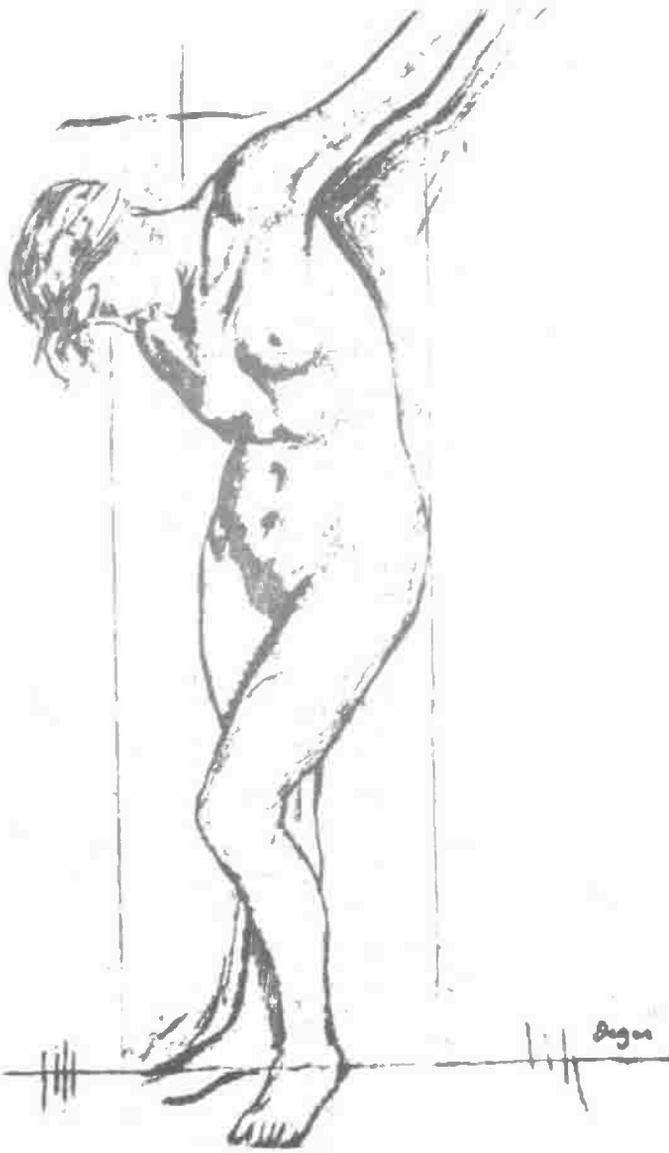




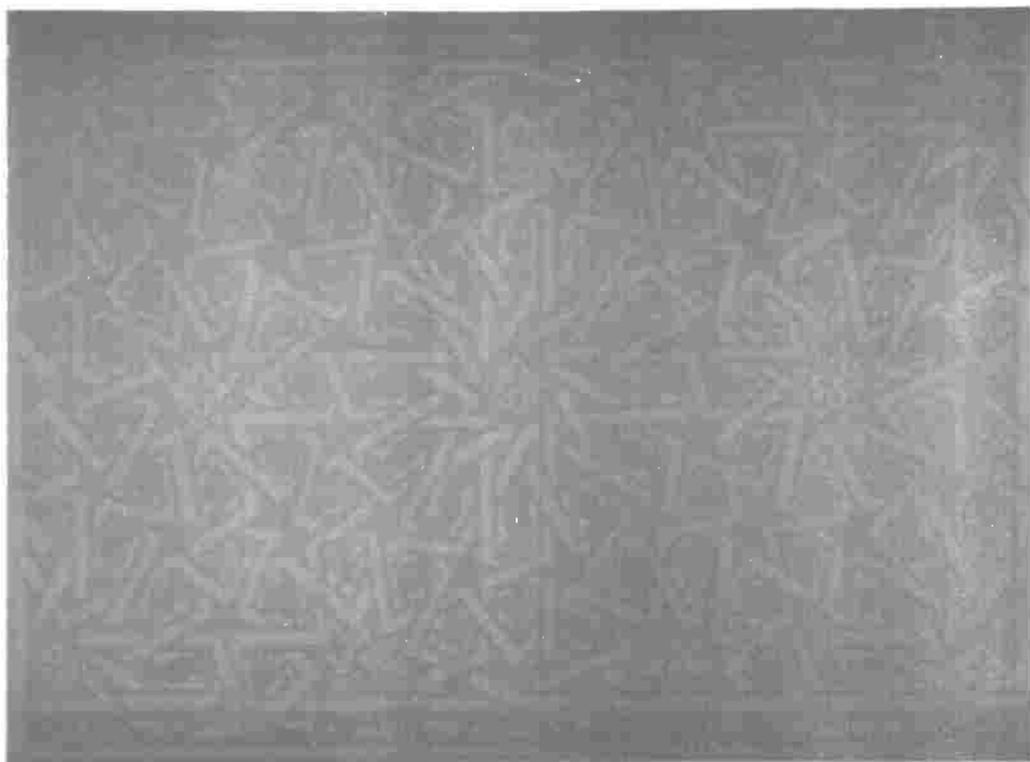
شكل (١) جاكسون بولوك (صورة ١٩٥٢) يبدو لأول وهلة أنه حافلة من الفوضى  
لكنه يحمل في طياته نظاما إرشاديا يحكمه هذا النسق التجريدي .



شكل (٢) قناع افريقي  
للرقص ، منحوت ، ارتفاعه ٣٨  
سم ، وهو مصنوع من الخشب  
- المتحف النيجيري بلا داس -



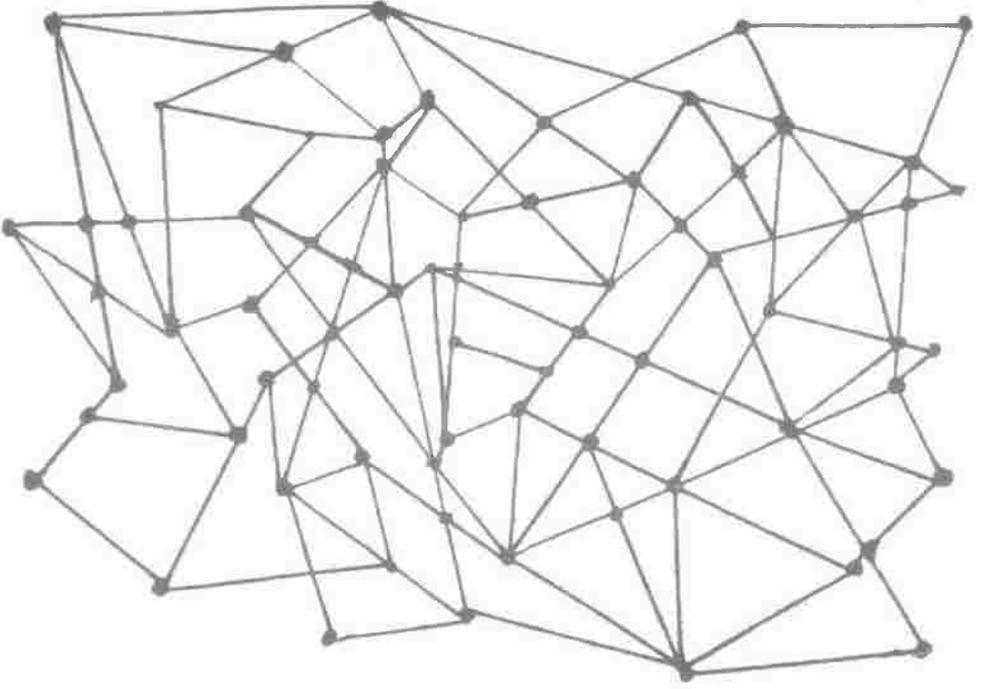
شكل (٣) إدوارد ديجا - رسم  
تجسّد الفنان في إيهاد تلخيص  
إيقاعي للخطوط الخارجية  
للجسم البشري.



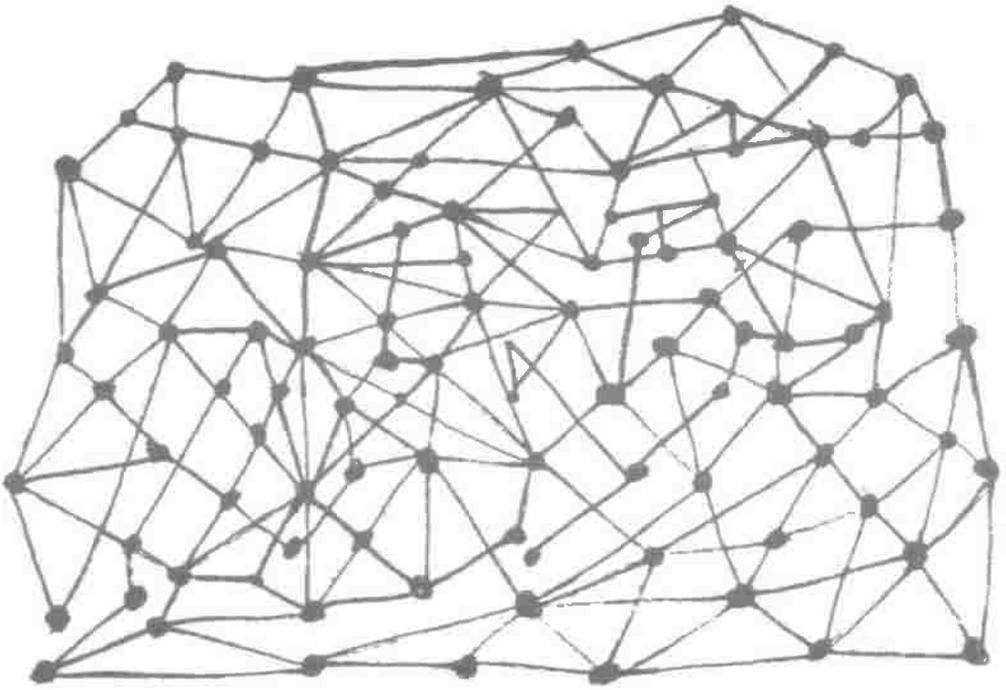
شكل (٤) رسم زخرفي خطي من القرآن ، المغرب ١٥٦٨م - مكتبة المتحف البريطاني بلندن -  
لاحظ الهندسة السائلة وتداعيل الخطوط ، وتكرار الأشكال في ارتباط وتناسق منتظمين .



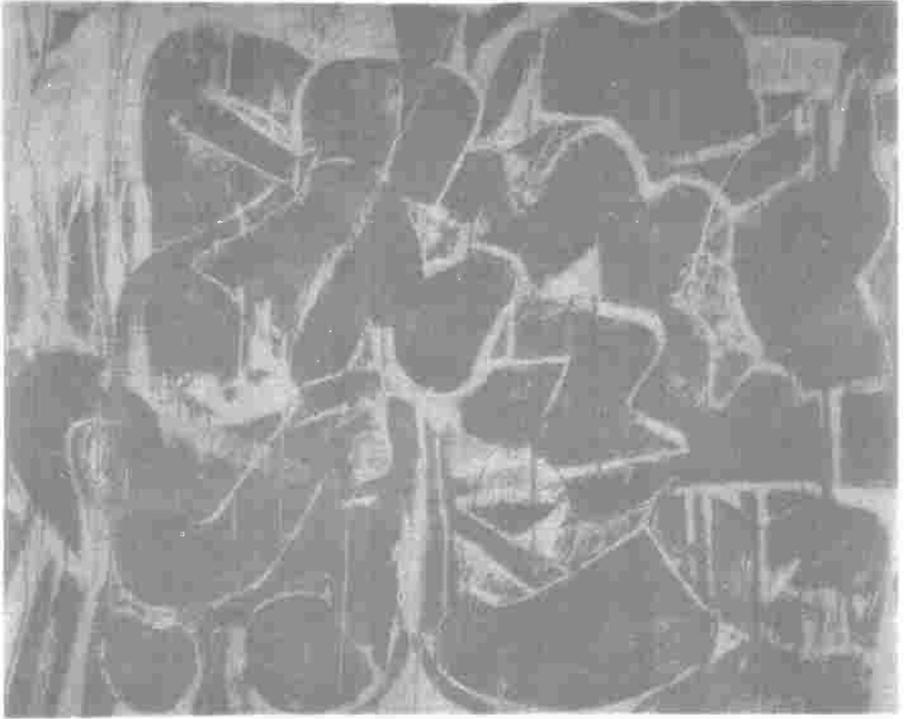
شكل (٥) الكزنادر كالدو  
١٨٩٨ - ١ - ألفاية أحسن  
مكان ١٩٤٥ - ، متحف  
الفن الحديث سنكهولم ،  
إيقاعات غطوة مرتبطة  
بمساحات وهي متحركة،  
فتحدث تأثيرا متنوعا في أثناء  
الحركة.



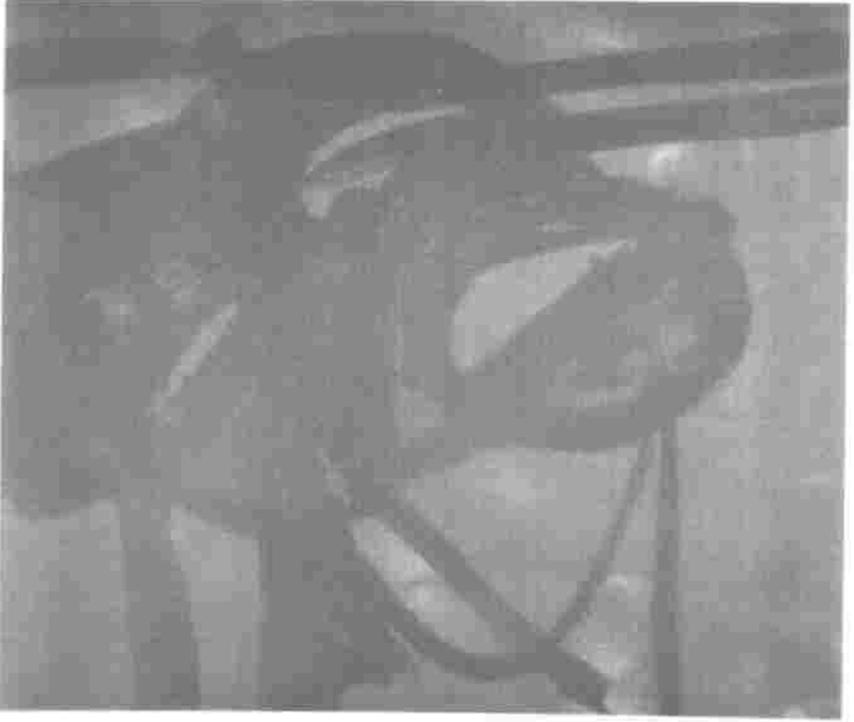
شكل (٦) الطالب أحمد السيد أحمد عبيد



شكل (٧) الطالب عبد الله حسن أبو خاطر



شكل (أ) وليم دى كوننج - «صورة» (١٩٤٨) - متحف الفن الحديث بنيويورك.  
لاحظ المساحات القائمة ودورها الواضح في خلق الكيان الكلي .



شكل (٩) فرايز كلين (١٩٥٠) - الرئيس - متحف الفن الحديث بنيويورك.  
لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحلث شكلا لشيء مما يميزا .



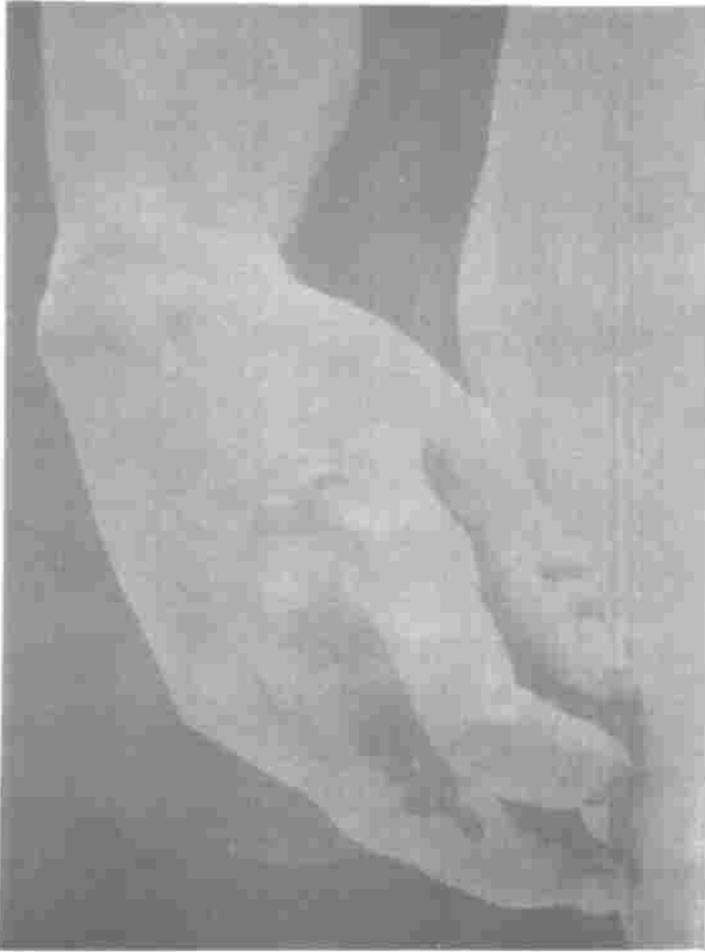
شكل (١٠) بابلو بيكاسو - التمثال النصفى أمام النافذة.  
هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة متناخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية وتعبيرية ، ببساطة وعمق .



شكل (١١) لنست فلان جورج - «السطوح القش» (١٨٨٤) - متحف التيت بلندن . استخدم فيها  
المداد ، والقلم الرصاص ، والأبيض الصيني على الورق . لقد ظهرت الملابس بوضوح في خطوط  
متابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



شكل (١٢) «وجه قناع» - أفريقيا ( ساحل العاج ) . من الخشب ، والقرون ، والأقمشة . مجموع الخامات المتنوعة أكثر الملابس التي أعطت نراء تعبيرا للقناع .



شكل (١٣) مانيكل الجمليو -  
اليد اليمنى للنموذج دااليد.



شكل (١٤) مايكل انجلو  
-اتشال داليدو ، متحف  
الأكاديمية بفلورنسا بايطاليا .



شكل (١٥) نحت الفريفي ،  
تمثال من الخشب من الكونغو  
- من مقتنيات جامعة زوريخ  
بوسرا .



شكل (١٦) - رسميرانت -  
«وجه» - يتمركز الضوء على  
الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٦) - رسم برات -  
وجهه - يتمركز الضوء على  
الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٨) صنم ( تفصيل ) بولنيزيا - جزائر جامبير - مانجارفا من الخشب  $\frac{3}{4}$  ٣٨ بوصة  
ارتفاع - متحف الفن البدائي بنويويورك .



شكل (١٩) هانز هولبين -  
هنرى الثامن - المتحف الأهلئ  
للفن القديم - روما .



شكل (٢٠) ليوناردو دافنشي  
عشاء (١٤٥٢ - ١٥١٩)  
المخبر - (تفصيل) -  
المحف الأملى - لندن



شكل (٢١) بابلو بيكاسو -  
«المزقة» (١٩٥٠) . وهو  
تمثال صنع من البرنز في عام  
١٩٥٢ - متحف الفن  
الحديث بنيويورك .



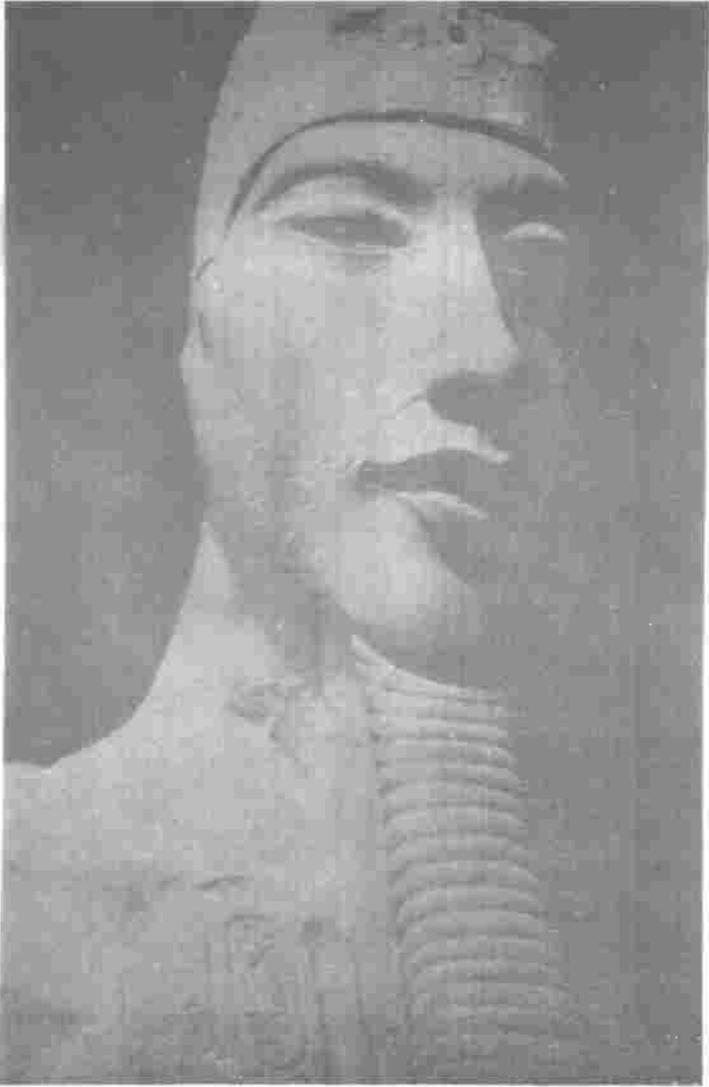
شكل (٢٢) اميدو مودلياني  
-رأس) (١٩١٥) ، مصنوعة  
من الحجر. متحف الفن  
الحديث بنيويورك ، لاحظ  
الصلة بينها وبين الرأس الزجاجية  
(شكل ٣٥) .



شكل (٢٣) ميكلا مجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال العبد من الرخام -  
من مقبرة باها يوليس الثانى متحف اللوفر - باريس .



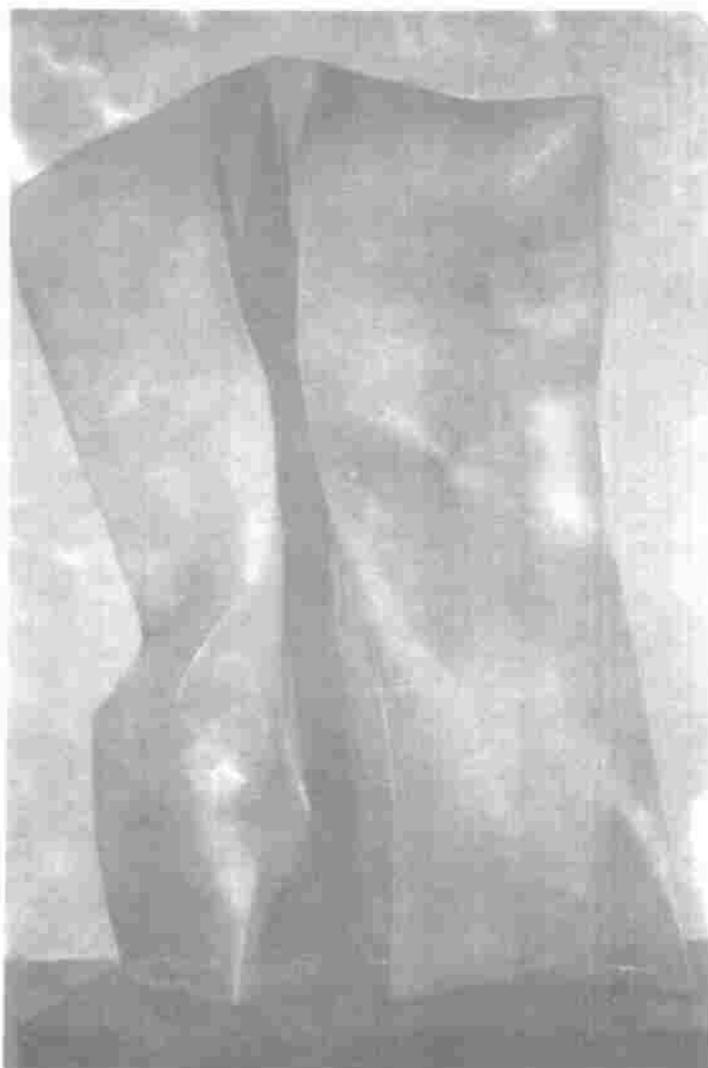
شكل (٢٤) أوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) - المفكر (برونز) المتحف الأهلي للفن - واشنطن .



شكل (٢٥) رأس امينوفيس الرابع (اختاتون) حوالي ١٣٧٥ ق م الأسرة ١٨ -  
متحف اللوفر - باريس .



شكل (٢٦) ديك من البرونز - بنين - المتحف الأهلي - لاجوس - نيجيريا .



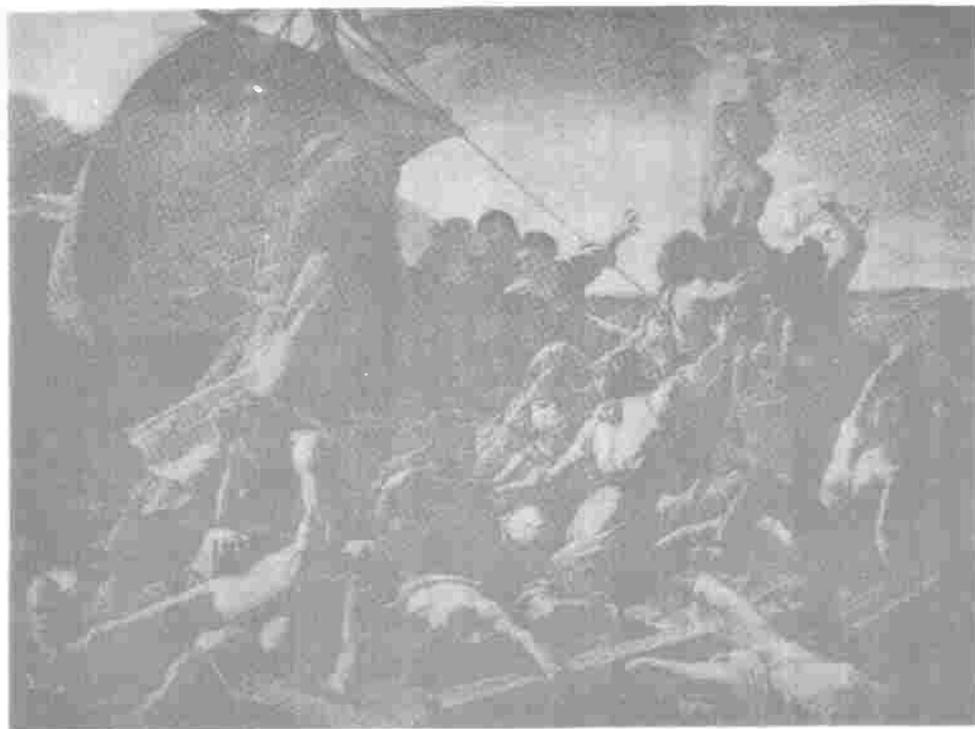
شكل (٢٧) جيو بومودوروس -  
واحدة ١٩٥٩ - متحف  
التيت لندن - برونز  
٢٥×٨٢,٥×١١٤ بوصة  
لاحظ القوى المتصارعة التي  
يحملها هذا الجسم واستطاع  
الفنان أن يوحد بينها في هذا  
الكيان الذي يشبه ظهر  
الإنسان.



شكل (٢٨) زميرانت فان رلين (١٦٠٦ - ١٦٦٩) عيناان براققان المكتبة الأهلية - باريس .



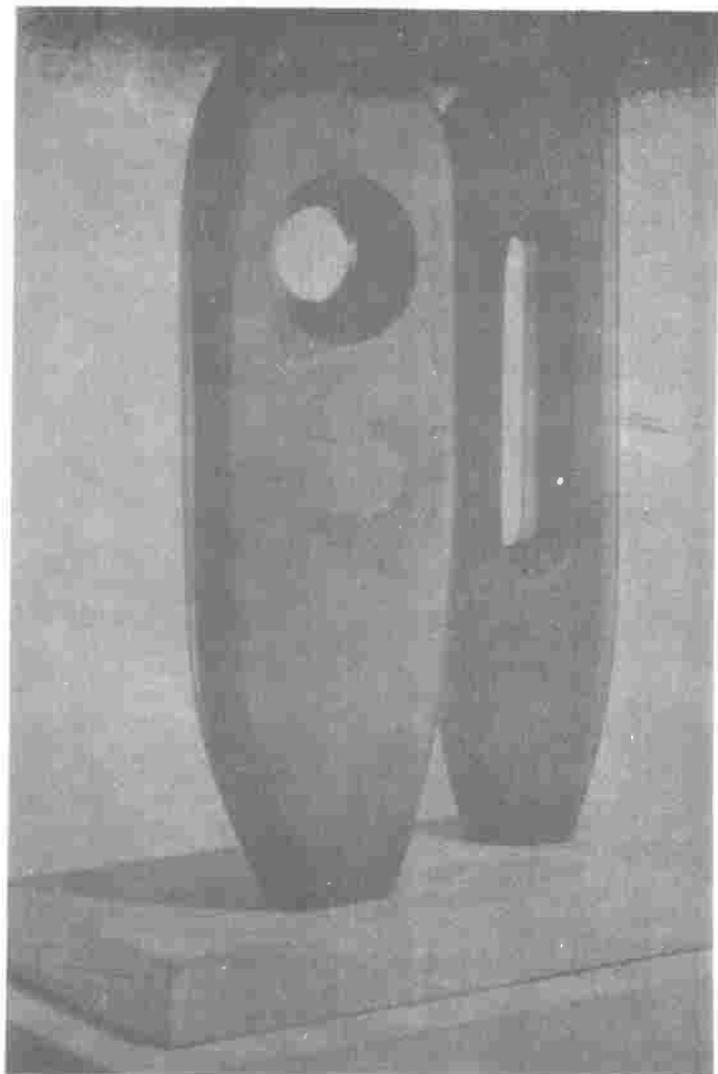
شكل (٢٩) شويند- وحلم  
المسجون، ، عبارة عن  
مجموعة خيالات متعددة  
لاشباح يمتطي كل منهم  
كسفى الآخر ليصمد حتى  
مصدر الخلاص الوحيد في  
السجن وهو «نافذة» التي تبعث  
الشعاع الباعث للأمل وللبحث  
عن الحرية .



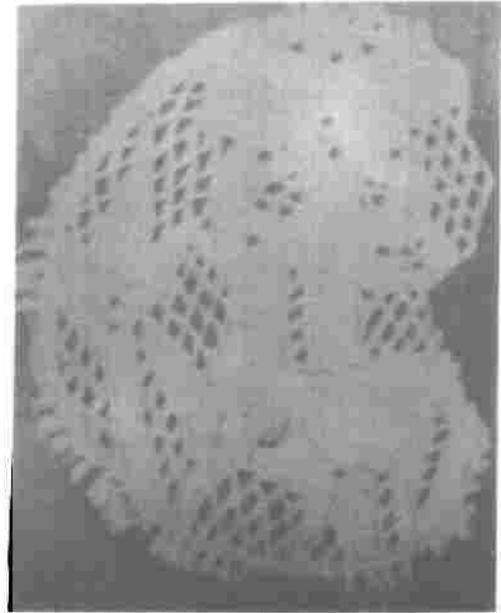
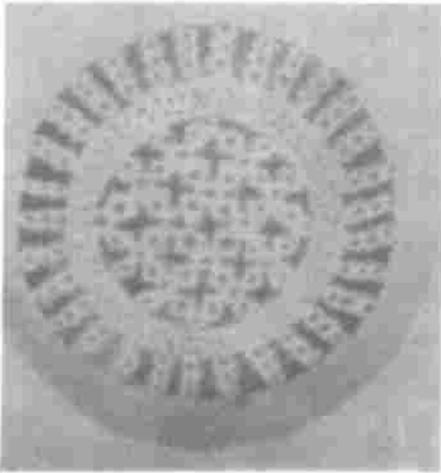
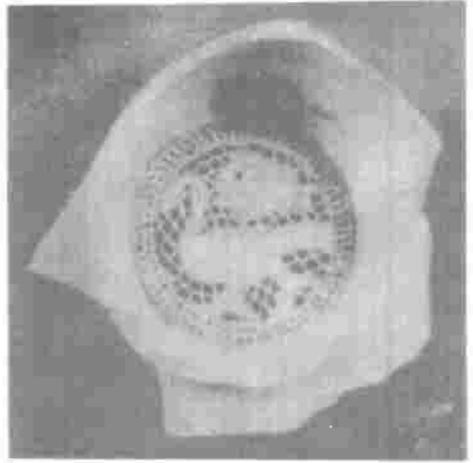
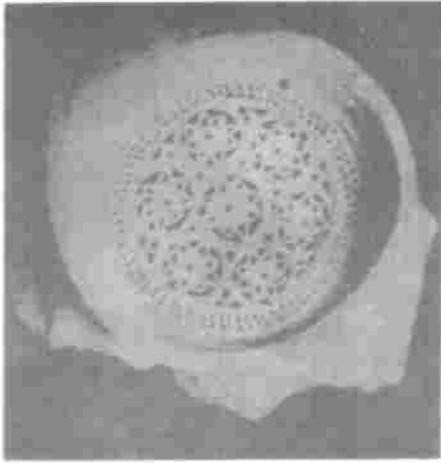
شكل (٣٠) ليودور جيركولت (١٧٩١ - ١٨٢٤) سفينة ميدوس متحف اللوفر - باريس .



شكل (٣١) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - «الثور الأسود» (١٩٤٧) - متحف جايلري لويس  
ليريس بياريس لاحظ التلخيص التجريدي الذي نسم به هذا الثور ، بمساحات سوداء مميّزة ، وخطوط  
خارجية ملخصة: للظهر والأمام ، والبطن ، والأرجل .



شكل (٣٢) باربارا هيسوث  
«شخصان» (١٩٦٤) متحف  
التيت بلندن . مدخل هنلي  
للتجريد ، بلخص روح آدميين  
متجاوزين .



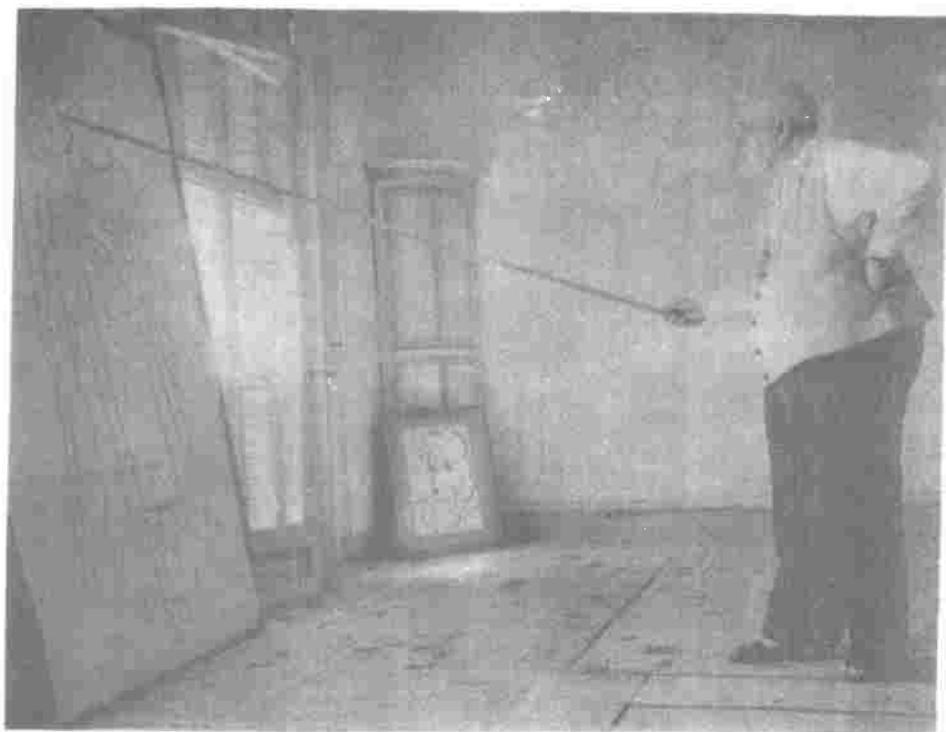
شكل (٣٣) نماذج من شبايك القفل .



شكل (٣٤) صفحة من القرآن  
بها سورة الفاتحة وحولها  
الزخارف الاسلامية . وتنظيم  
الصفحة بكتابتها بمد من  
المظاهر التجريدية المميزة التي  
تحمل براعة التصميم .



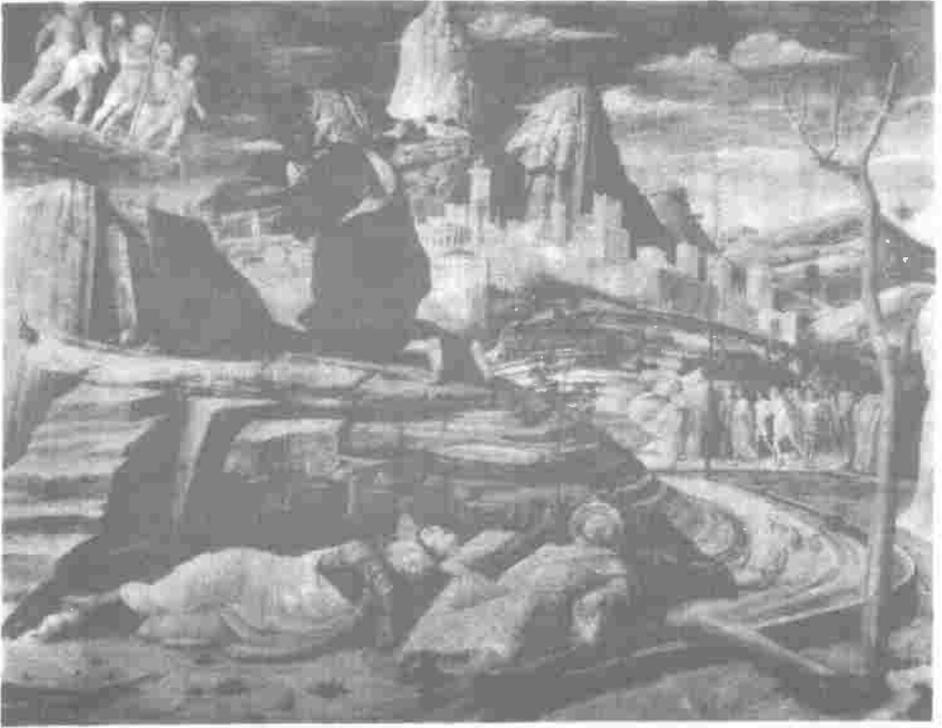
شکل (۳۵) پابلو پیکاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) فی مرسمه .



شكل (٣٦) هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يقوم بالرسم بعضا من البامبو آخرها قطعة من القمح



شكل (٣٧) من قصر اشور بانيبال - آشوري - النمرود (٨٨٥ - ٨٦٠ ق.م، متحف اللوفر - باريس



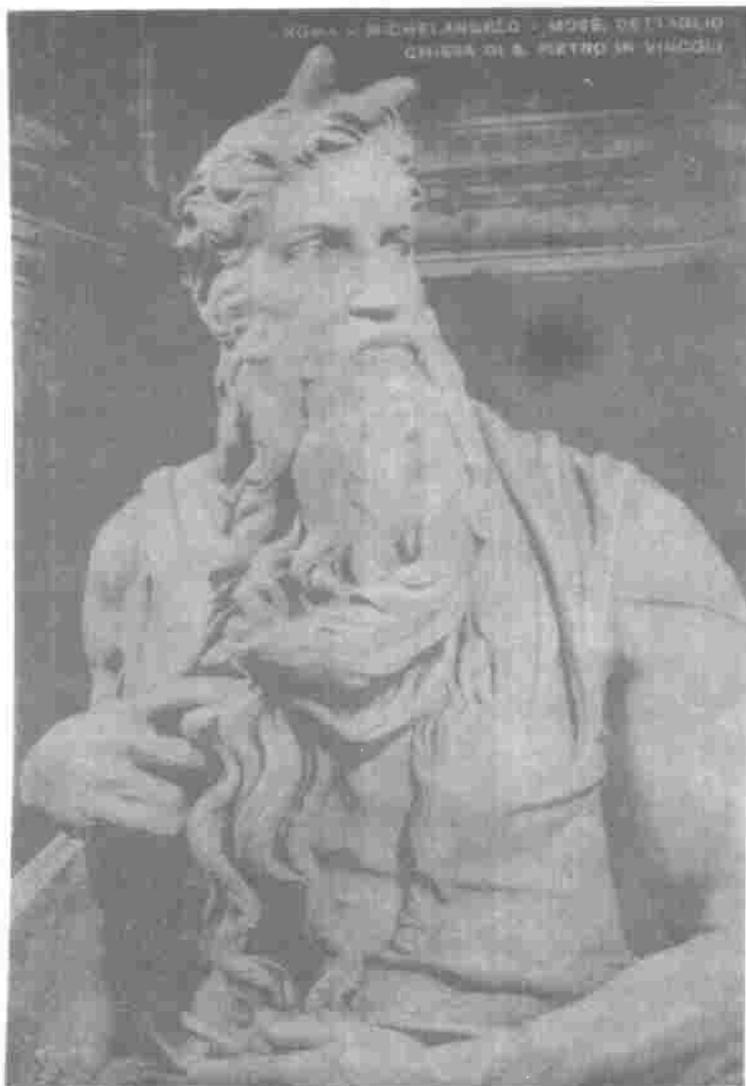
شكل (٣٨) انطونيا مانتنيا (١٤٣١ - ١٥٠٦) مأساة في الحقيقة - المتحف الأعلى لندن .



شكل (٢٣٩) رأس ملكية -  
متحف اللوفر .



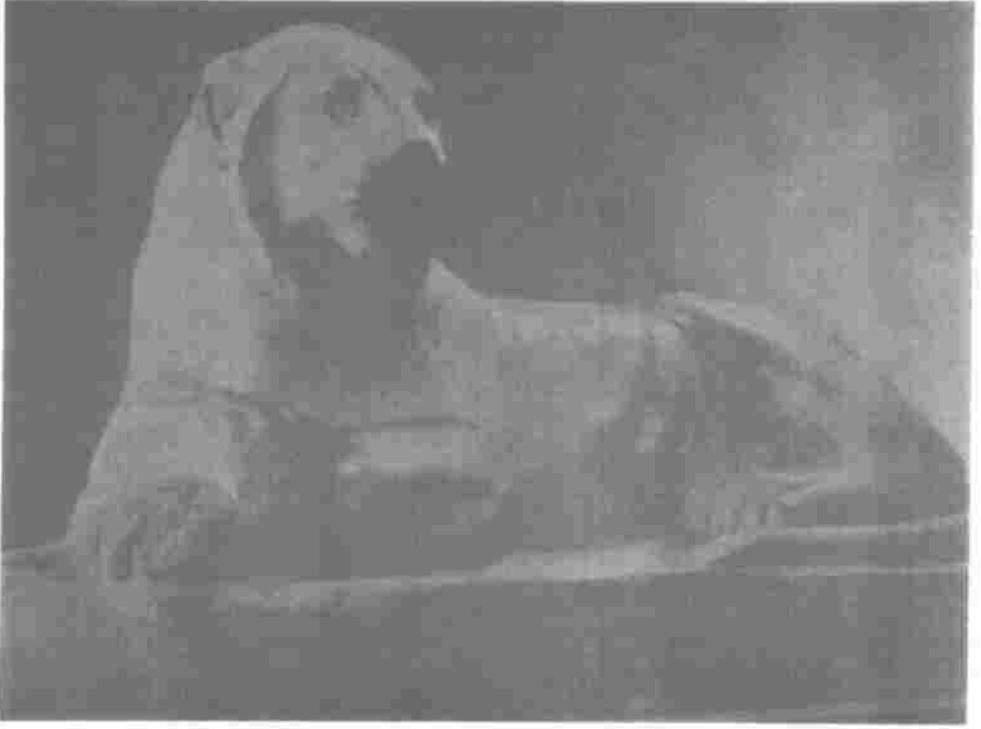
شكل (٤٠) الكاتب الجالس القرفصاء . متحف اللوفر .



شکل (۴۱) میکلا مجلو بیوناروتی (۱۴۷۵ - ۱۵۶۴) تمثال موسی ( تفصیل) .



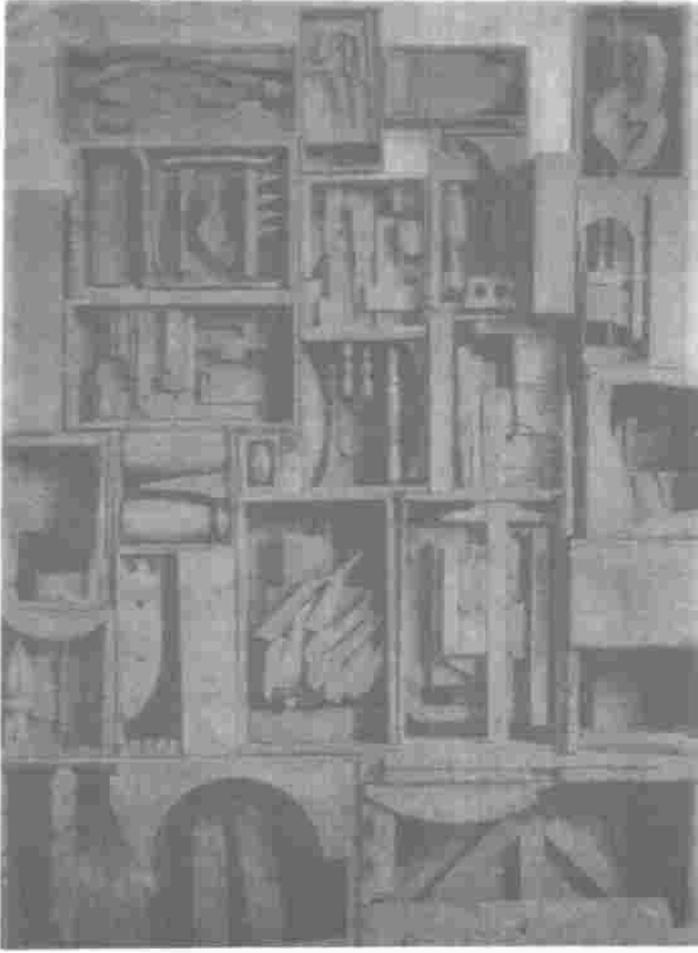
شکل (۴۲) ساندرو بوتیچلی (۱۴۴۵ - ۱۵۱۰) جو دیٹ - متحف ایزی - فلورنسا .



شكل (٤٤) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع برعاية توت عنخ آمون ، لميد امينوفيس الثالث  
فى سولب بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد ، المتحف البريطانى ، لندن . هذا التمثال مثل  
فى رائع لترجمة الطبيعة ، فمن الجائز مضاهاته بالطبيعة ، ويستضح أن هناك فروق جوهرية  
بينه وبينها ، فالجسم ملخص بمضلات بسيرة ، ولتة قوية ، وجلسة كلها  
عظمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمحان ادركها الفنان من خلال تأمله  
لعنيد من الأسد ، فهو هنا رمز للتخضر ، والقوة ، والتحدى ،  
والطبيعة لانخفضى منه رغم أنه يبدو أقرب إلى التجريد منه  
إلى الصورة البصرية .



شكل (٤٤) حفر بارز «لبوة مصابة» - تفصيل من معارك الصيد التي كان يقوم بها ملك آشور ،  
وهدى «آشور باننيال» (٦٦٨ - ٦٣٠ ق . م ) ، المتحف البريطاني ، لندن .



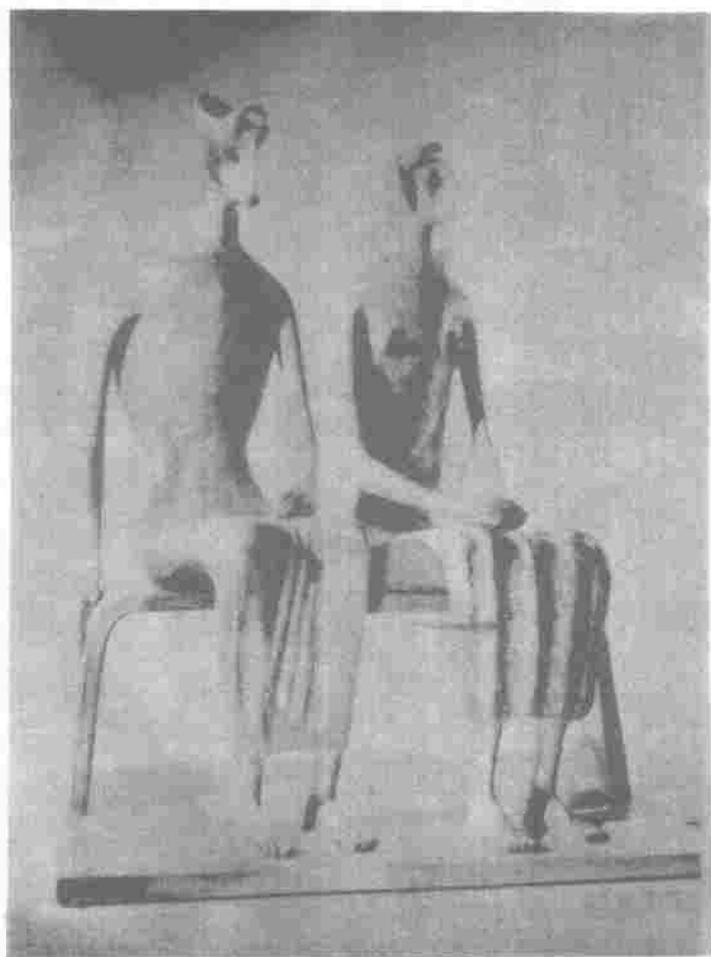
شكل (٤٥) لويس نيفلسن - والحائط الأسود، ١٩٥٩، طلاء أسود على الخشب (١١٢ × ٨٥  $\frac{1}{4}$  × ٢٥  $\frac{1}{4}$ ) بوصة ، متحف التيت بلندن ، لاحظ التصميمات المختلفة التي تمثل مسطحات طولية وعرضية ، وتحتوي كل منها أشكالاً متنوعة ، وتبدو للشكل الكلي النهائي شخصية مميزة ، لا تنطلق من الحركة والترديدات المتنوعة ، لأن هذه القطعة صورة للنحت التجريدي بالمفهوم المعاصر ، أليست قطعاً يمكن تصوره ركناً في محل بقالة ، أو صيدلية ، أو فاكهة ؟



شكل (٤٦) من وجوه الفيوم - مصر العصر الروماني متحف والترز للفن - بالتيموور .



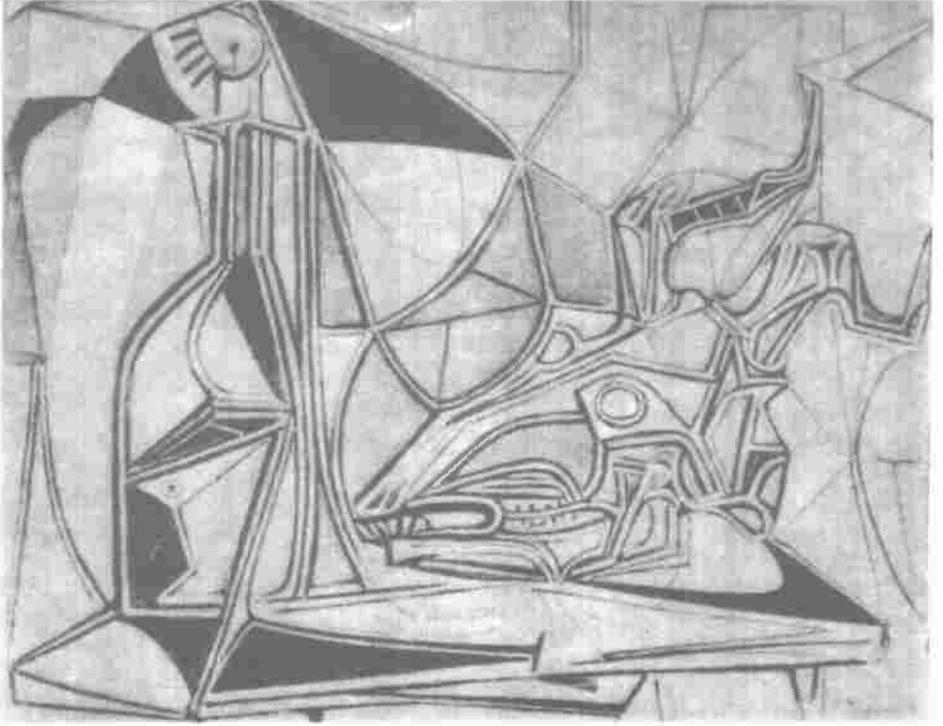
شكل (٤٧) نعوم جايو (١٨٩٠ - ١٩٧٧) رأس رقم ٢ (١٩١٦) متحف التيت - لندن .



شكل (٤٨) هنرى مسود  
الملك (١٨٩٨ - ١٩٨٦) الملكة  
والمملكة ١٩٥٢/١٩٥٣ برونز  
ارتفاع ٨٤,٥ بوصة متحف  
التيت - لندن .



شكل (٤٩) اخوان ل . نين القرن ١٧ - عائلة الفلاحين في مدخل .



شكل (٥٠) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) جمجمة معزة وزجاجة  
وشمعة ١٩٥٢ متحف التيت - لندن.



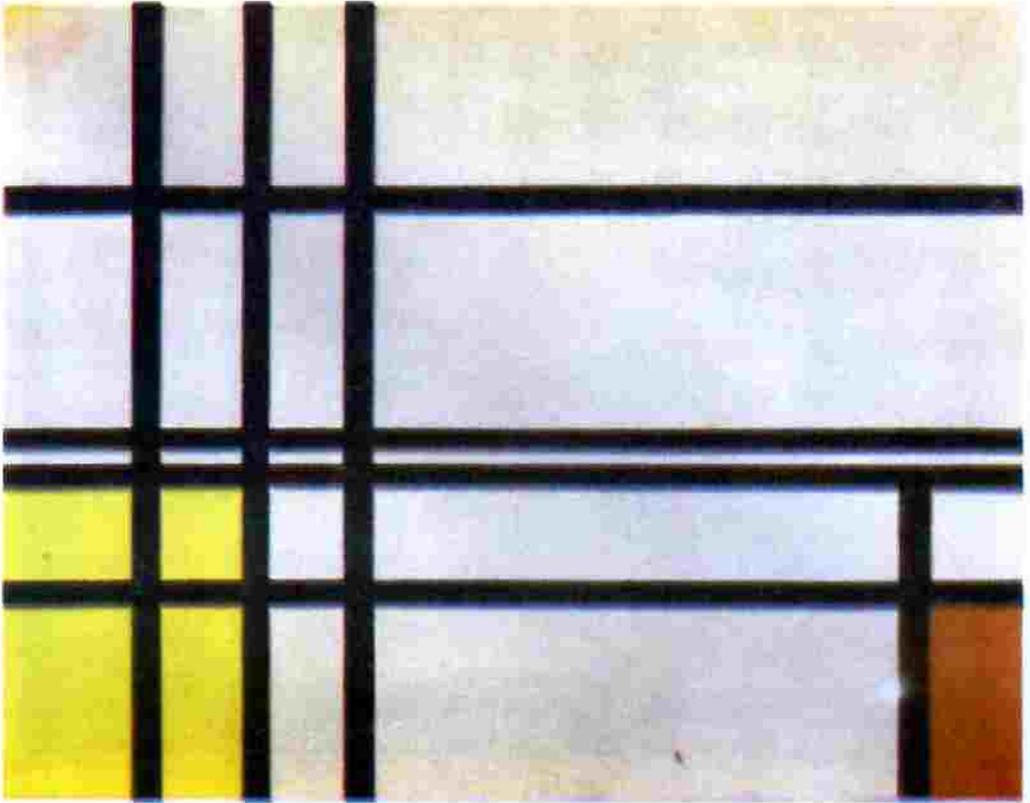
شكل (٥١) بول كلى  
( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) -  
"الصدیدی الأحمر" (مجمرة)  
خاصة). لاحظ تنوعات الخط  
التي جاءت قائمة فوق أرضية  
متنوعة الألوان ، ومنفعة في  
تكامل مع أشكال السخوط  
ومعانيها الرمزية .



شكل ( ٥٢ ) موريس استيف - " تكوين " ( ١٩٥٦ ) - مجموعة خاصة . ويظهر فيها تنظيم المساحات بأسلوب تجريدي ، وهي في عدة اتجاهات يكمل بعضها البعض وتخلق وحدة الصورة .



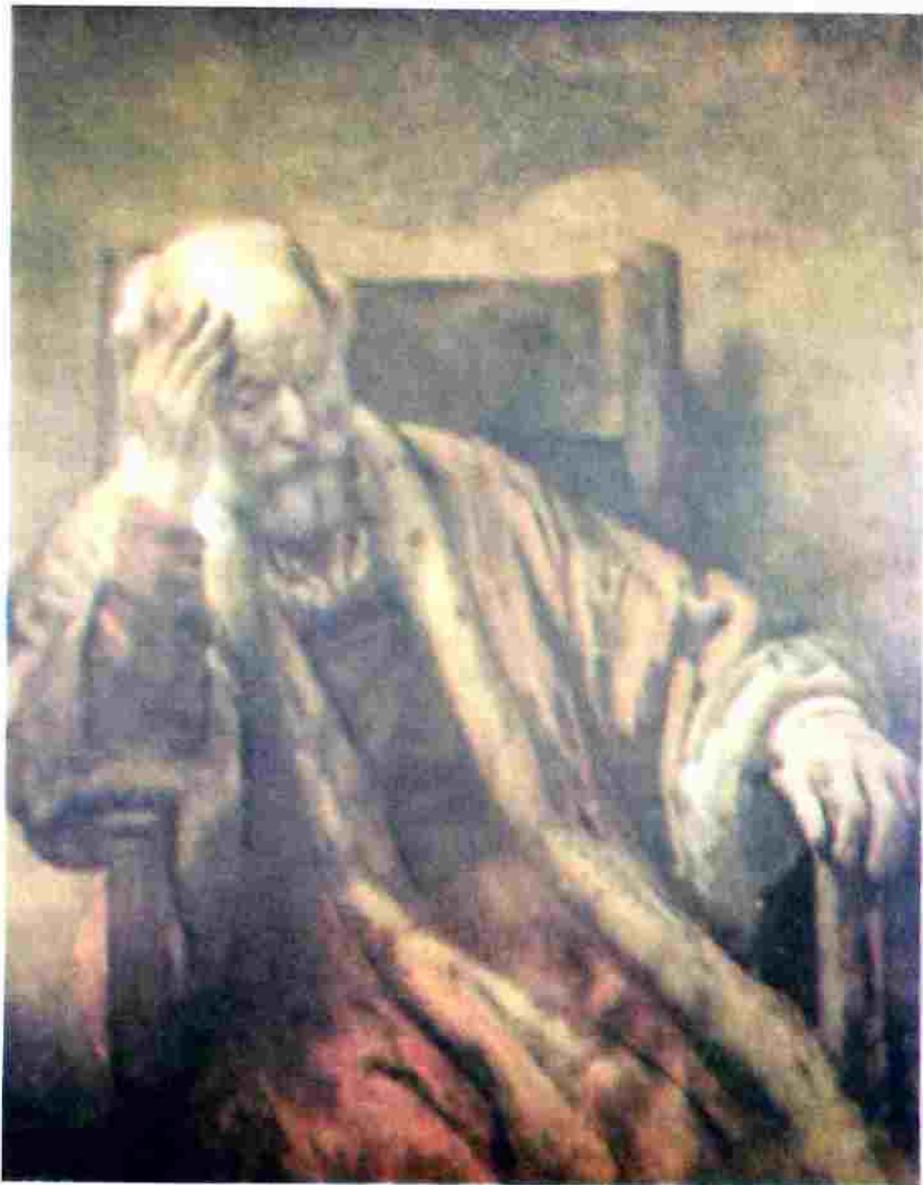
شكل ( ٥٣ ) بابلو بيكاسو - " طبيعة صامتة مع جيتار " متحف زيورخ .



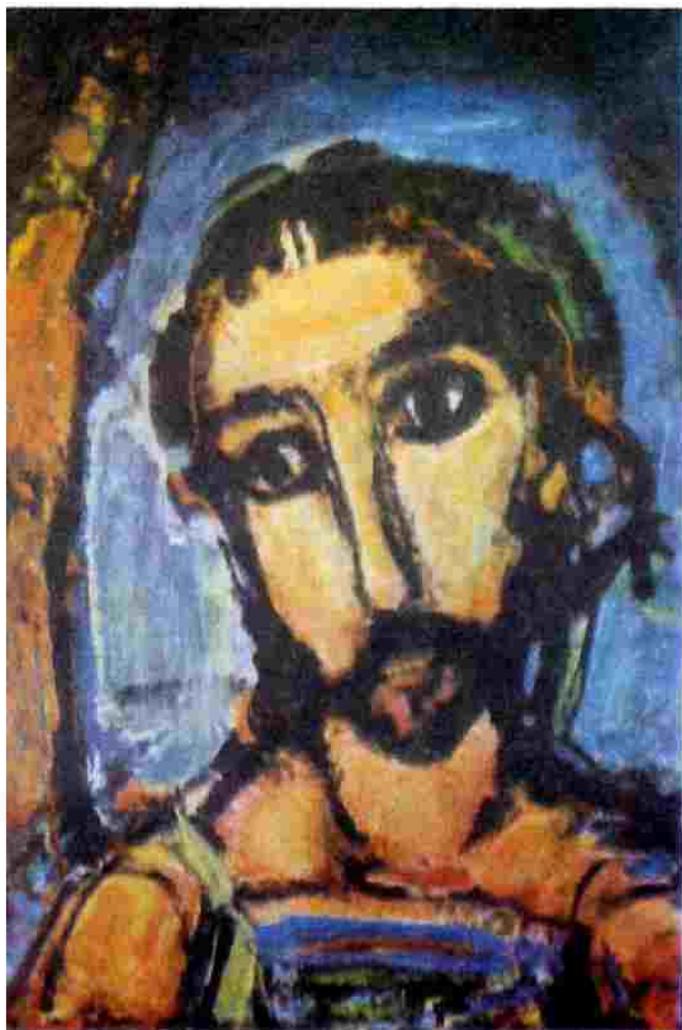
شكل ( ٥٤ ) بيت موندريان ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) - " صراع الخطوط ، الأحمر والأصفر " ( ١٩٣٧ ) - متحف الفن بفيلا للافيا . لاحظ اهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والأفقية بشكل واضح . وقد أضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الإسلامية الواردة في شكل ( ١٦ ) .



شكل ( ٥٥ ) سنچير -  
" الصيف " ١٩٤٥ ( مجموعة  
خاصة ) لاحظ تداخل الشكل  
مع الأرضية بتبادل كل منهما  
وظيفة الآخر .



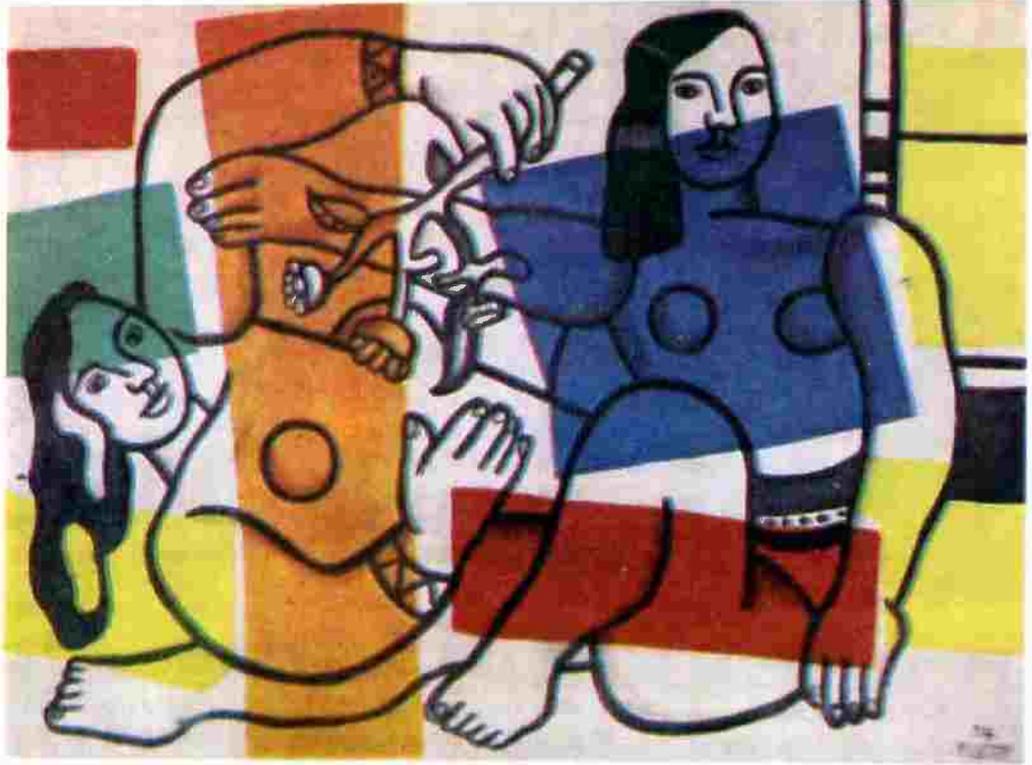
شكل ( ٥٦ ) رمبرانت - " رجل مسن على مقعد بزراعين " تأمل توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما في بناء الصورة .



شكل ( ٥٧ ) جورج روهه  
" رأس المسيح " ( ١٨٧١ )  
متحف كليفلاند للفن  
بأمريكا .



شكل ( ٥٨ ) هنرى ماتيس  
" الهنغارية ذات البلوزة  
الخضراء " لاحظ الصيغة  
المبسطة التى تهضم فى  
طيبتها شيئا من ملامح الفنانين  
الفارسي والياباني ولكن  
بأسلوب حديث .



شكل ( ٥٩ ) فرناند ليجهيه - " امرأتان تمسكان بالزهور " ( ١٩٥٤ ) ، متحف التبت بلندن .  
لاحظ الابتعاد بالموضوع عن المظهر الطبيعي رغم إمكانية التعرف على مصدره في الطبيعة .



شكل ( ٦٠ ) بول سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) - " البصل والزجاجة " . لاحظ  
محاولة إيجاد الكتلة في لبصل وتكراره الإيقاعي حول الزجاجاة .



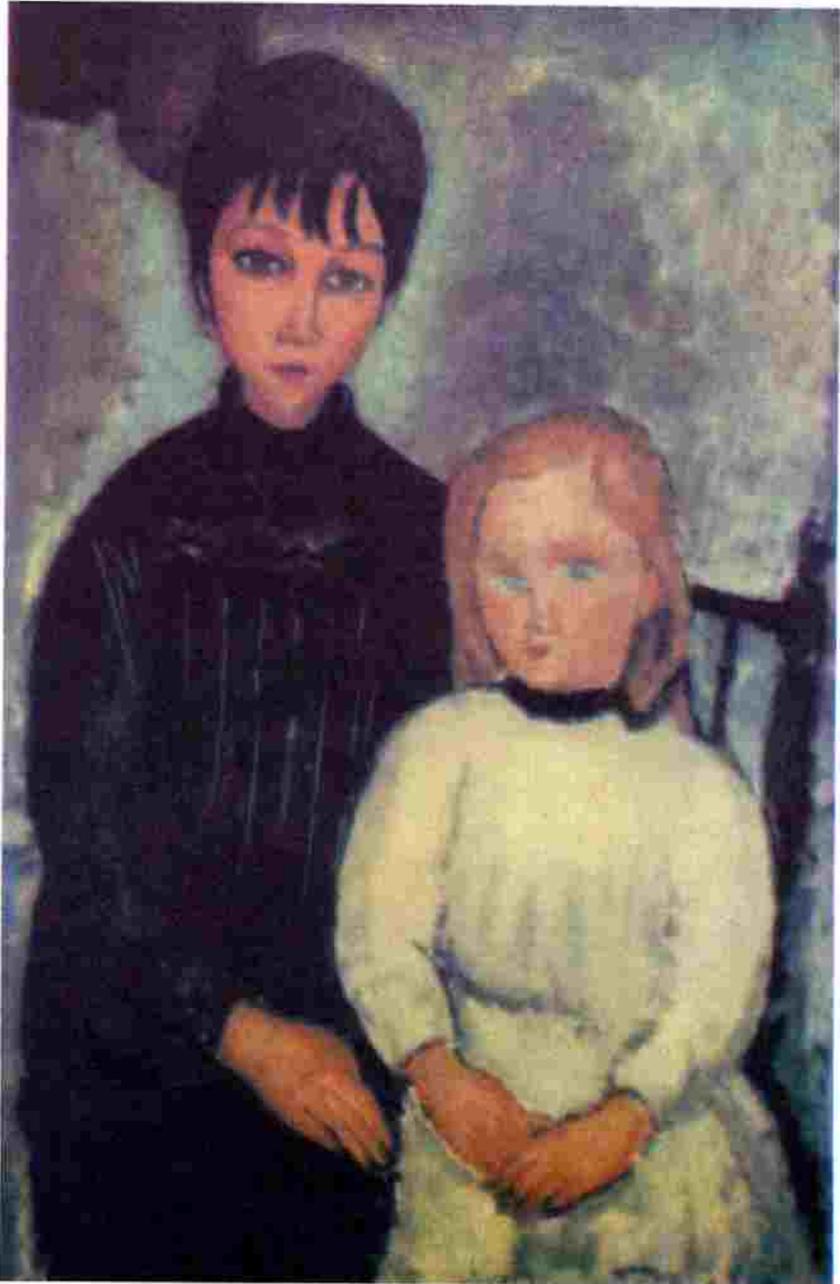
شكل (٦١) ابراهام رانز  
" امرأة تقطع الخبز "  
١٨٩٥ - متحف المتروبوليتان  
نيويورك - لاحظ توزيع  
مراكز الاهتمام في السين  
وكتلة الخبز - وفي الوجه -  
وفي الأضواء المنعكسة في  
إطار النافذة وفي البيوت التي  
تلوح من خلالها .



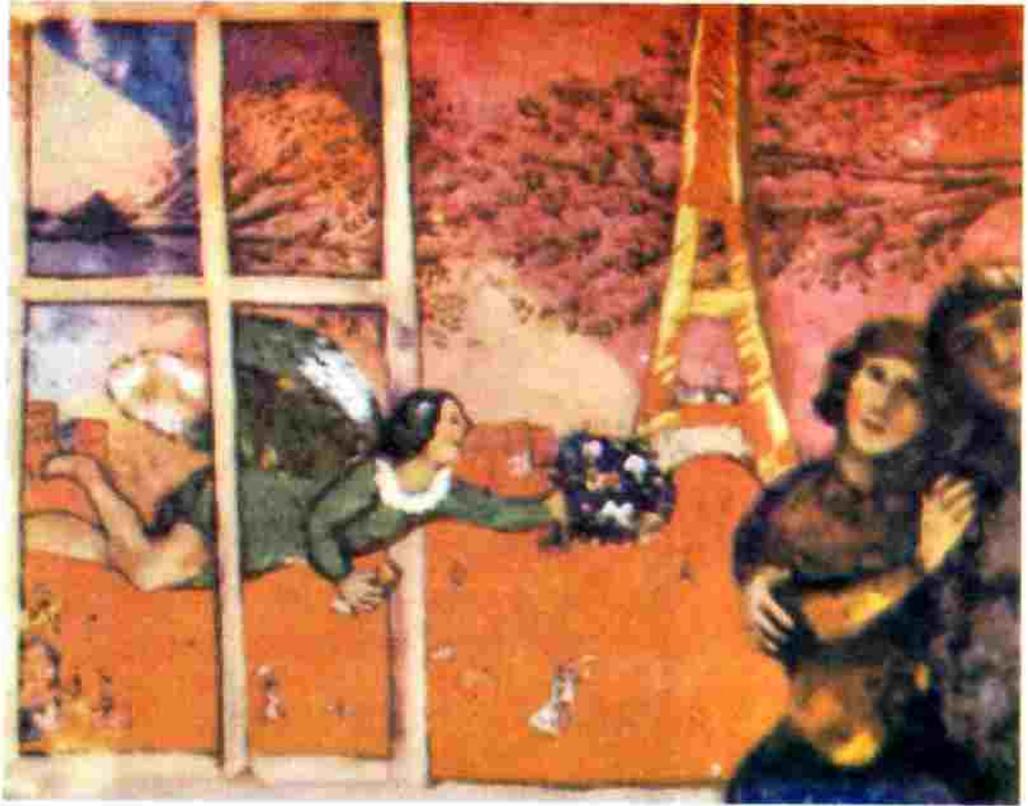
شكل ( ٦٢ ) جين دى بوفيه - " عقدة بقية " ( ١٩٠١ ) ، متحف الفن الحديث باستكهولم .



شکل ( ۶۳ ) بول کلی - " مینا و غنی " ( ۱۹۳۸ ) - متحف کنست بیازل .



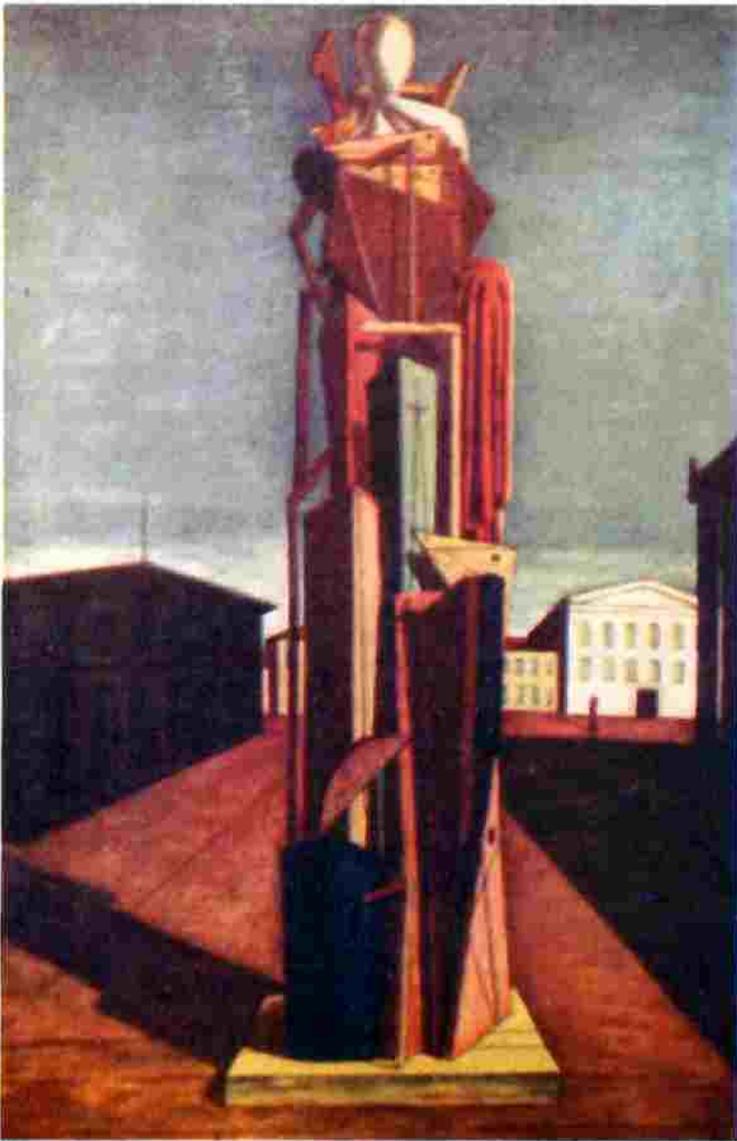
شکل ( ٦٤ ) امیدو مودیلیانی ( ١٨٨٤ - ١٩٢٠ ) الأختان .



شكل ( ٦٥ ) مارك شاجال - " زواج برج ايفل " - هذه الحة تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الأمامي له أرضيته التي تختلف عن أرضية الأشجار الجانبية لكنها موحدة بطريقة تخدم غرضها وخيالها ولا يظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين أمامية الصورة والأرضية المتوسطة التي يخرج منها برج ايفل والخلقية التي بها الأشجار والسحب صيغت كلها في وحدة رغم تنوع المداخل لكل منها .



شكل ( ٦٦ ) احتفالات  
بمناسبة مولد الأمير سالم في  
عام ١٥٦٩ متحف فيكتوريا  
والبرت - لندن - لاحظ تعدد  
الصور في صورة واحدة .  
وهذا مثال لتعدد الرؤى .



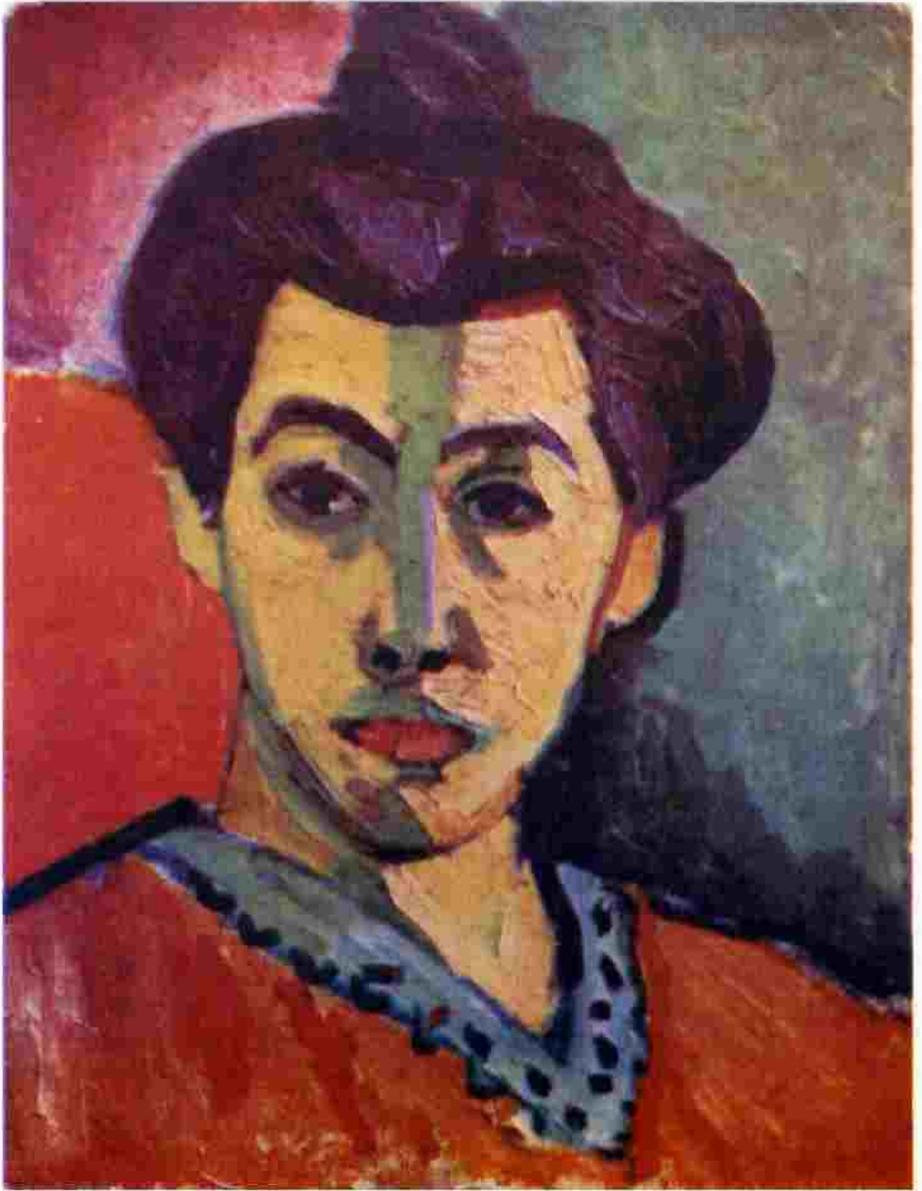
شكل ( ٦٧ ) " جيوجيو دى  
شيريكو " ( ١٨٨٨-١٩٧٨ )  
" الميتاقيزيفى العظيم "  
( ١٩١٧ ) . متحف السفن  
الحديث بنيويورك ، تأمل  
الخيال فى تكوين هذا النصب  
روضعه فى هذا الفراغ  
اللانهاى .



شكل ( ٦٨ ) فان جوخ " المقعد الأصفر " لاحظ الإيقاعات في وصلات خشب المقعد ، في الظهر ، وما بين الأرجل ، وذلك في اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الغرفة ، ثم تردد هذا في الرأسيات البادية في أرجل المقعد وخلفيته ، والباب الجانبي ، وحوض الخضر .



شكل ( ٦٩ ) كارل ابل " استغاثة الحربة " ( ١٩٢١ - ٢ ) صورة تحريفية رمزية لوجه أشبه بوجه الطفل المولود الذي يصرخ لأول مرة احتجاجا عند صدامه بالعالم الجديد - الدنيا الضاغطة التي يولد فيها ، وتحد من حريته .



شكل (٧٠) هنرى ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) - صورة السيدة م .



شكل ( ٧١ ) مارك شاجال ( ١٨٨٧ - ١٩٨٥ ) في المفهى .



شكل ( ٧٢ ) فنسنت فان جوخ ( ١٨٥٣ - ١٨٩٠ ) صورة الفنان بفرشته .



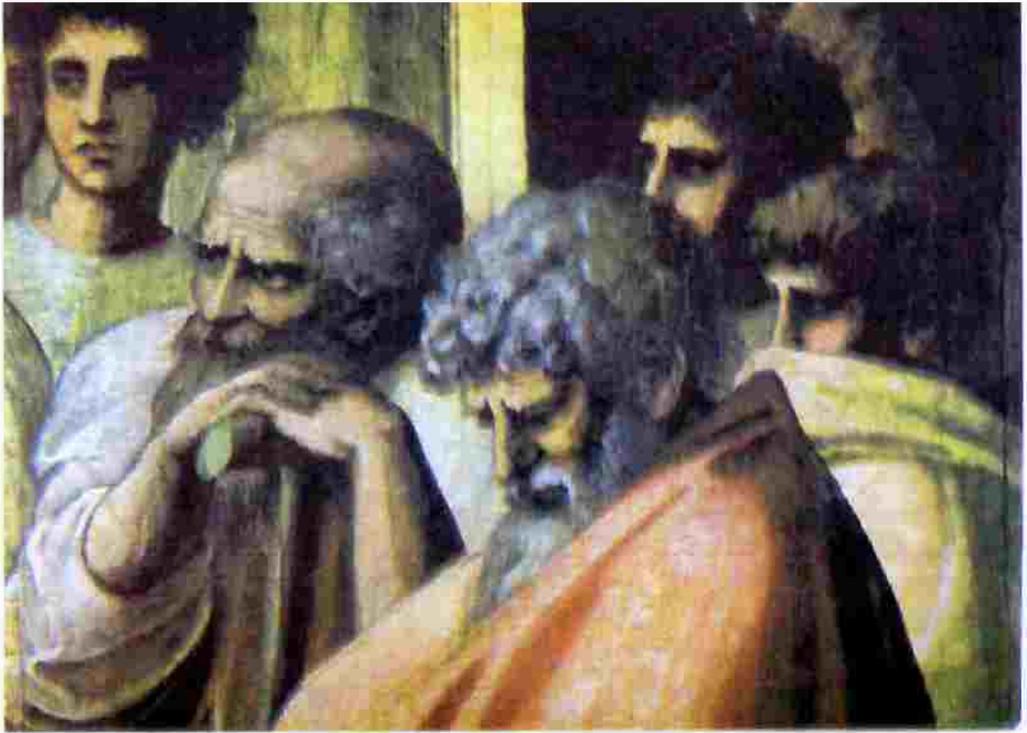
شكل ( ٧٣ ) مشكاة من القرن الخامس عشر - ارتفاع ١٣ بوصة ، وهي لمبة مسجد  
تدلى من السقف وتضاء بشمعة ، انظر كيف اتخذ الفنان المسلم من الخط العربي أداة  
لإزخرفة الزجاج ، وكيفه بما يتناسب مع ملء الفراغ بشكل متماسك .



شكل ( ٧٤ ) بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) الفنان ونموذجه ١٩٦٣ .



شكل (٧٥) فرنان بيجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥) زهور صفراء في أنية زرقاء .



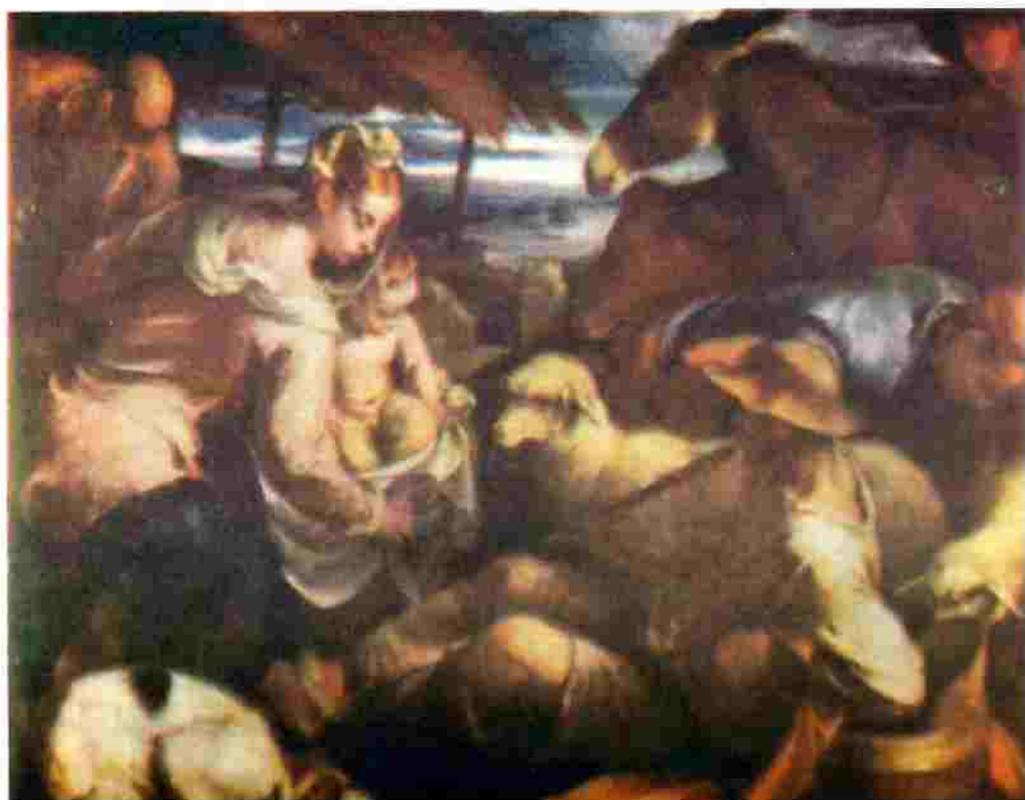
شكل ( ٧٦ ) رافائيل سانزيو ( ١٤٨٣ - ١٥٢٠ ) القديس بول يعظ في اثينا -  
متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .



شكل ( ٧٧ ) بول كلي ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) منظر كثير الحركة .



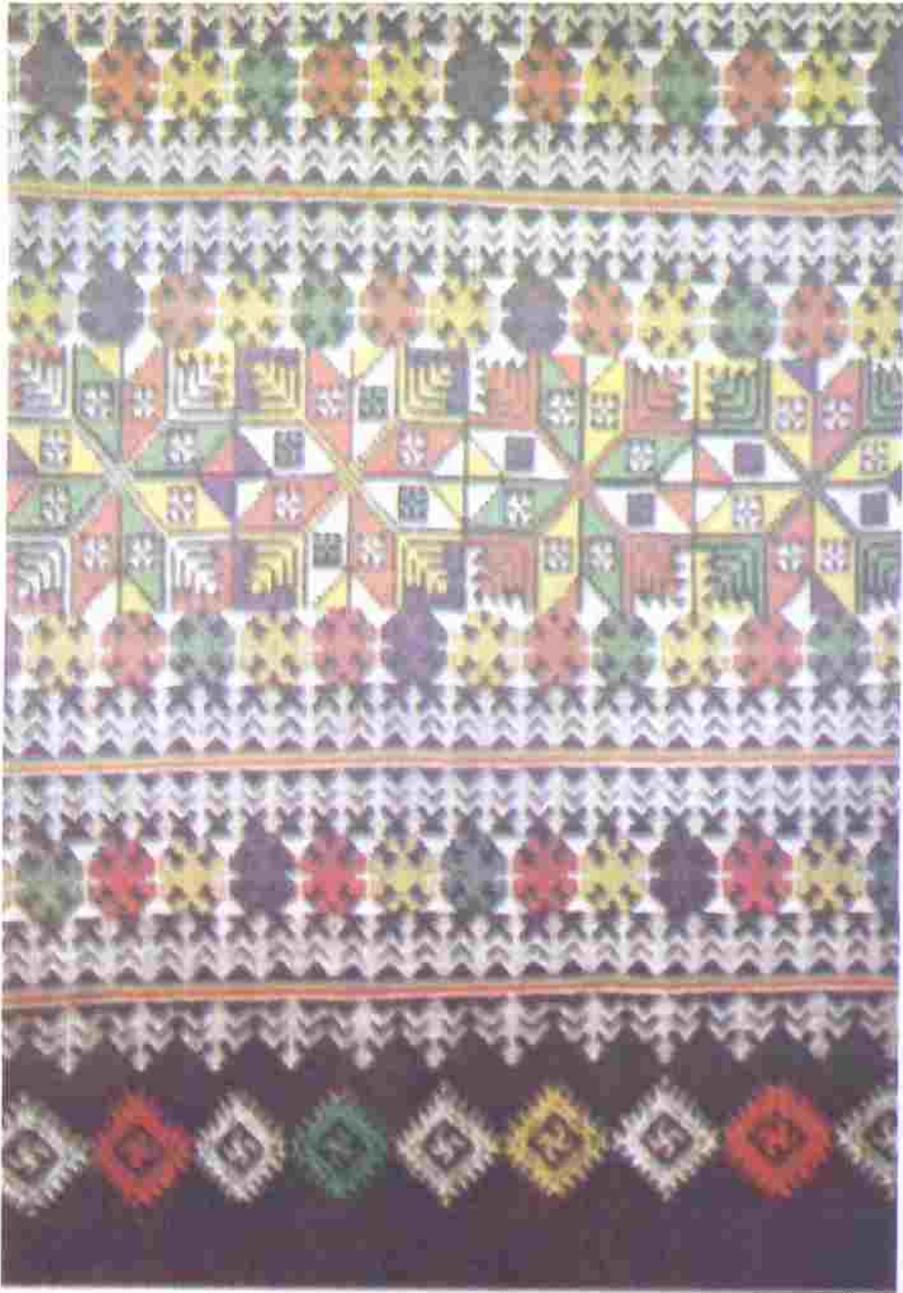
شكل (٧٨) واسيلي كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) لوحة القطار .



شکل ( ۷۹ ) جاکو بویسانو ( ۱۸ / ۱۰۱۰ - ۱۰۹۲ ) - متحف بورجیزی .



شكل ( ٧٣ ) بييتير بول روبينز ( ١٥٧٧ - ١٦٤٠ ) صورة لطفل - متحف بالنمسا .



شكل ( ٨١ ) نسيج من القطن ، المتحف الأنثروبولوجي لجامعة بريتيش كولومبيا -  
فان كوفر - كندا .