الباب الأول

الفن وأصوله الجمالية

١ ــ معنى الفن ، وقيمته الجمالية .
٢ ــ نمو العمل الفنى .
٣ ــ الأصالة ، معناها ، ومكانتها التربوية .
٤ ــ التذوق الفنى ، أصوله ، وتطبيقاته العملية .
٥ ــ سيكلوجية التذوق والمتعة .
٦ ــ النقد الفنى ، أسسه ، وتطبيقاته التربوية .
٧ ــ التصوير ، والزخرفة .
٨ ــ اللون ، مغزاه ، وطرق تدريسه .
٩ ــ مكانة النموذج الحى فى التعبير الفنى .

الفصل الأول

معنى الفن وقيمته الجمالية

تعريفات بالفن : وردت التعاريف الآتية على لسان مختلف العلماء :

١ – الفن تعبير عن انفعال .

٢ – الفن تعبير عما يثير الفنان فى العالم الخارجى .

٣ – الفن هو قدرة الفنان على نقل أفكاره أو مشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التى لولا الفنان ما كان له أن يكتسبها .

٤ – الفن هو الطبيعة من وجهة نظر الفنان .

٥ – الفنّ هو الابتكار لأشياء جديدة غير معروفة من قبل ، ويصبح الإنسان قادراً على تعميمها والاستفادة بها فى واقع حياته .

٦ – الفن لغة اتصال ولا بد من تعلم رموزها كى نستطيع فهم المعانى المندرجة تحتها .

الفن يكشف الجمال : ومهما كان الاختلاف فى تعريف وتحديد معناه ، فلا شك أن الفن يكشف القيم الجمالية ، وهو وسيلتنا لوضع معايير لهذه القيم ، ويتبقى لنا أن نتعرف عما هو جمالى فى العمل الفنى ، فهل هو تعبير ؟ أم الصنعة ؟ ، أم الابتكار ؟ . وما تأثير ذلك على الحياة نفسها ؟

الفن والحياة : الحقيقة إن محاولة فصل الفن عن الحياة ، والتحدث عنه على أنه شىء مفرد فى ذاته ، يعالجه أشخاص متميزون ، هذا النوع من التفكير قد جعل من الفن ، قضية أرستقراطية أبعدته كل البعد عن الحياة .

فلذلك نحن لا نرى أن الفن منعزل عما نفعله ونتذوقه فى حياتنا اليومية ، فالإحساس بالجمال استعداد متوافر عند الناس بدرجات متفاوتة ، ويطبقونه فى كل ما يقع تحت حسهم فى الحياة العادية: من شكل كوب الماء الذى يشرب فيه الإنسان ، إلى الرداء الذى يلبسه ، والمسكن الذى يعيش فيه ، والشارع الذى يقضى منه حاجاته . فكل هذه المظاهر يدخل فيها الجمال رضى الإنسان بذلك أم لم يرض. وقد استطاع الإنسان أن يتحكم جماليًا لا فى بيئته التى يعيش فيها فى الأرض فحسب ، وإنما تعدى ذلك إلى السماء ، فما نشاهده من طائرات ، وبالونات ، وأقمار صناعية ، ما هى إلا مبتكرات جمالية صاغها الإنسان وشكلها لتحقق له أهدافًا معينة. ولم يخل الابتكار العلمى من إدراك الجمال فى كل مظهر من مظاهره ، ولذلك يصعب علينا فى الوقت الحاضر أن نخصص الجمال فى أنواع معينة من المظاهر : ولا نراه فى غيرها. فلقد ظهرت فى القرن العشرين محاولات عدة لتشكيل الزجاج وصياغة أشكال السجاد ، وتصميم المقاعد. وحتى الموتور الذى يصنعه المهندس الميكانيكى أصبح خاضعًا إلى حد كبير للتشكيل الفنى . وزجاج الكريستال الذى تصاغ منه الأوانى أبدع فيه الفنان إبداعه المؤسس علميًا ، واستطاع الإنسان أن يخلق أشكالاً من البلاطات الزجاجية ليبنى بها جدرانًا شفافة تكشف عن المكاتب وتيسر الاتصال بين العاملين فى مؤسسات واحدة .

الجمال إذن متغلغل فى نفوسنا ، نراه فى كل ما يقع تحت حواسنا ، ونستمتع به حيثما نذهب. والنظرة التى كانت تقصر الجمال على مظهر المرأة وما يرتبط بها من مودة ، أصبحت نظرة قاصرة ربطت الجمال بناحية واحدة

من مظاهر الحياة ولم تدركه فى النواحى الأخرى .

أساس واحد رغم تنوع الموضوع : كثير من الفنانين يعتقد أنه لا فرق فى نظره بين جسم المرأة العارية ، وكتلة الصخر ، فكلاهما من صنع واحد، ويخضع لنفس الأصول ، وما هو جمالى قد أثار المفكرين والفلاسفة منذ أقدم العصور للبحث عما يثير الناس من الناحية الجمالية ، هل هى النسب التى تتوافر للأشياء؟ حتى أن الإغريق فكروا فيما سموه بالنسب الذهبية؛ فكروا مثلا فى المستطيل الذهبى الذى يفضل كل المستطيلات فى نسبه ؛ كذلك فقد وضعوا مقاييس للمرأة وللآلهة ، وكلما تغيرت العصور جاء كل عصر بمقاييس جديدة تؤكد فلسفة هذا العصر واتجاهه الفكرى، وأصبحنا اليوم ندرك الجمال فى كل ما تقع عليه حواسنا ، فى الأنغام التى ينظمها الموسيقيون ؛ والألوان والخطوط والمساحات التى يبدعها الفنانون التشكيليون ، وفى الشعر ، والنثر ، والقصة ، والعمارة ، والرقص ، وغير ذلك من الفنون . وظل الإنسان لكى يحقق فكرته الجمالية ، ينشئ المتاحف ، ويقيم دور الأوبرا ، وينظم الحدائق العامة ويضع فيها التماثيل ، ويصرف فى ذلك أموالا طائلة ليثبت فلسفته الجمالية ، ولكى ندرك الجمال لا بد أن نفهم مقوماته . والجمال لا يخضع لأى نهج روتينى مألوف أو أى عادات دارجة . فالجمال يخضع لسحر النسب ، والأبعاد ، والعلاقات المثيرة ، وتكشف الرؤية الفريدة من خلال التجربة الفنية ؛ وعلى ذلك كلما أراد الإنسان أن يدرك الجمال ، عليه أن ينظم علاقاته ويدركها ، ولا يجب أن يكون هذا التنظيم عقليًّا بحتًا ، فالحس أساس الجمال ، وأى تنظيم يجب أن يخضع أولاً للإحساس . فالحس هو الذى يتضمن التجارب

العديدة اللاشعورية التى يختبرها الفرد منذ طفولته ، تلك التجارب التى تكون بالضرورة قد أثرت فى انفعالاته أيًّا كانت وجهة هذه الانفعالات . فالراحة ، والسرور ، والغضب ، والشعور بالمأساة ونظرات التأمل ، لا بد أن تكون كلها قدمرت فى تجربة الفنان الفريدة فأحكمها دون أن يعتمد على الفكر وحده ، بل ينظمها بوجدانه فى الحلم اللاشعورى الذى ينفس عن فكرته خطوة خطوة ، ولحظة بلحظة حتى تتسرب هذه الطاقة المخزونة إلى أشكال جمالية محملة بالتجربة التى خاضها الفنان وعالجها ليدركها غيره ويحسها .

الفن والمحاكاة : والفنان فى هذا لا يحاكى شيئًا فى الخارج لأن مهمته اقتصرت على نقل صورة من الخارج لما كان ما ينتجه فنًّا ، وإنما أصبح الأمر تقليداً ، وما الذى يجعل تجربة الفنان ذات طابع جمالى وذات قيمة فنية .

الواقع تتوقف هذه التجربة على خيال الفنان وعلى ماضيه الفنى ، وعلى التجارب الإنسانية التى عاشها من قبل ؛ فالفنان لا ينظر إلى الأشياء التى تقع تحت حسه وبصره نظرة عادية تقليدية وإنما حينما ينظر تشكل له قدرته السابقة طريقًا للرؤية ، وهذا الطريق يتضمن عملية الاختيار والتأكيد ، والتنظيم ، واستبعاد الزائف ، وكأن ما ينتجه فى النهاية يمثل وجهة نظره ، ويمثل بمعنى آخر التجربة التى عاناها وأحس بها إحساس المتأثر الذى استوقفه شىء مثير كان لا بد له أن يعكسه فى عمله لكى يدركه ويعبر عنه ؛ فالفنان إذن يختار موضوعًا وينظم هذا الموضوع فى علاقات تحمل فى طياتها وفى مجموعها الحكمة التى عاشها .

وهنا يظهر لنا أن العملية الجمالية ليست عقلية بحتة وما يعبر عنه الفنان يعتبر مسألة معقدة لأنها تتضمن عوامل كثيرة خفية لا يستطيع حتى الفنان نفسه أن يفسر أسرارها، ولعل هذا هو الحكمة فى الجمال ذاته وفى الفن على وجه الخصوص ، إذ لو أن قوانينه كانت من النوع الذى يستطاع تحويله إلى قواعد يسهل على أى شخص تطبيقها لجاز لكل إنسان أن ينتج فنًّا ، بل ولجاز لأى إنسان يستطيع أن يدرك هذه القواعد أن يصل إلى مستوى العبقرية .

القواعد فى الفن : والواقع أن القواعد فى الفن ، ما هى إلا وسائل مساعدة على الرؤية ، وعكازات يمكن الاعتمادعليها كمداخل لهذه الرؤية ، لكن الرؤية الجمالية دائمًا رؤية جديدة، هى أكثر من مجرد قواعد معروفة من قبل ؛ هى ابتكار مؤصل يحمل كل مقوماته الذاتية من ناحية كونه جسمًا مبتكراً، والحقيقة أنه تمر يوميًّا تحت أسماعنا وأبصارنا تجارب عديدة لا تستوقف نظر الرجل العادى، لكن الفنان يتأمل فيها ويخرجها الإخراج الذى يجعل دقائقها ميسرة على إدراك الشخص العادى، فيكتسب من خلالها التجربة الجمالية إذا أحسها. فمثلا قد تمر عليك حادثة فى الطريق، مجرد صدام بين سيارتين ، أصابت شخصًا بجراح ونقل إلى المستشفى فاقد الوعى . بالنسبة للنظرة العادية فربما يتخيل الشخص عابر الطريق أن هذه مسألة يجب أن يتجنبها ، أما بالنسبة للفنان فإنه ينظر أبعاد هذه المسألة، ويتخيل حالة هذا الشخص قبل أن يحدث هذا الصدام ؛ يتصور الناس الذين كانوا يبتهلون عندما يعود . بل لعله يتصور انتظار أولاده أو خطيبته ؛ وهناك حالة الفرح التى تصحب نشوة الانتظار ، يصور كل هذا

ليجسد كيف أن هذه المأساة المفاجئة قلبت الآمال رأساً على عقب ، وجعلت ما كان متوقعاً غير متوقع ، وغيرت كل شيء مألوف ؛ إنها الحياة لا أمان لها ولا يعرف الإنسان ما يخفيه الغيب ، ولا بأى أرض يموت ، فالفنان هنا حينما يتأمل ، ويوقفك معه فى لحظات التأمل ، إنما يخلق موقفاً يدعو للتفكير وإدراك العلاقات ، وتعيش معه هذه التجربة ، وتخرج منه بالحكمة التى يريد أن يوصلها إلى إدراكنا ، هذا المصور يمر أحياناً ، كما يمر سائر البشر على الغاب المزروع بالحقول فيتأمله ، بينما الفلاح الذى يزرعه والذى يقطعه لا ينشغل عادة إلا بمكان زرعه وبنجاح هذا الزرع ، لكن ها هو هذا الفنان تستثيره جذور هذا الغاب فيأخذ عينة منها إلى مرسمه ، ويتأمل فى النظام الذى يظهر فى هذا الغاب : النتوءات ، آثار الجذوع والشرطان الدائرية ، ويجد فى إدراكه أن كل سنتيمتر مربع من هذا الكيان الجذرى إنما خضع لعملية تنظيم أوجدتها الطبيعة ، ويعنى التنظيم هنا مجموعة الإيقاعات الموجودة فى هذا الجسم وغالباً ما تكون دائرية تتردد فى مجالات مختلفة من الفرع البسيط إلى الجذع الرئيسى ، حتى آثار انبثاق أى ساق نجدها أثاراً دائرية . ثم لو أخذت فكرة الألوان التى تتوافر فى الغاب ، والتى تبدو للنظرة العادية مجموعة من الأصفرات فنتساءل أى نوع من الأصفرات ؟ وهل هو أصفر من عائلة واحدة ؟ أم عدة أصفرات من عائلات مختلفة ؟ وفى واقع الأمر إن اللون الطبيعى لجذور الغاب قد يكون طاغياً عليه نوع الأصفر الزاهى ، ولكنه يكتسب وميضاً من الضوء فى أماكن ، وظلمة فى أماكن أخرى ، وبذلك فالأصفر يحدث له نوع من التنغيم حينما يميل تدريجياً إما إلى الضوء أو إلى الظلمة ، وفى

هذا التدريج . قد يميل تارة إلى الكريم الفاتح، وأخرى إلى البنى أو البنفسجى الفاتح، ولذلك فإن نسيج الألوان يكمل بعضه البعض، وينتمى الفاتح إلى المتوسط والقاتم ، وتكون الألوان من ناحية الشكل والأرضية وحدة متراقصة ، تساعد الشكل على البروز، كما تجعل الأرضية مدركة، والفن والجمال فى التصوير خلق وإبداع وتنظيم وتنغيم وإبراز للقيم ، وليست هذه القيم موجودة من قبل ، وإنما هى محصلة التفاعل بين الفنان وبين الموضوع الذى أثاره ، هذه الحصيلة هى ثمرة عناء من التأمل والتعمق وإدراك الكل فى وحدة . وفى تآلف. إن الصورة كعمل فنى لا تنفصل عن إطارها، ولا عن المكان الذى توضع فيه ، ولا عن الفنان الذى ينتجها، ولا عن الرائى الذى يشاهدها. وكل هذه عوامل متداخلة متشابكة تؤثر فى الرؤية النهائية للعمل الفنى .

وعلى الرغم من أن الفنان يحاول جاهداً أن يضع كل رصيده من الخبرة فى عمله الفنى ، بحيث يصبح هذا العمل قادراً على أن يشع تجربة الفنان معتمداً على ذاته إلا أن تأثير العمل الفنى يمكن أن ينعكس من العمل ذاته على الرائى حتى بعد أن يكون الفنان قد رحل إلى العالم الآخر ونسى الناس ارتباطه بأعماله الفنية. فتظل صوره مؤثرة نتيجة للتجارب التى ركزها فيها، وسنتوقع دائماً أن العمل الفنى سيتغير من رؤية فرد إلى رؤية آخر ، سيتغير تبعاً لتجربة الشخص الذى ينظر إلى هذا العمل. وعلى ذلك فإن رؤية الأعمال الفنية تعتبر مسألة نسبية أحياناً يرى فيها الجمهور والنقاد أشياء وقيماً لم يقصد إليها الفنان بتاتاً. وأحياناً أخرى لا يدركون من وجهة نظره إلا قدراً محدوداً. وفى أحيان ثالثة يكونون هذه النظرة

بتعصباتهم، وعلى ذلك فإن رؤية العمل الفنى ثابتة ، إنها تتغير فى أثناء بناء العمل الفنى ، كما تتغير تبعًا لعقلية كل راء يتذوقها .

ويحدثنا التاريخ بأن بعض أعمال الفنانين لم يرها عصرهم، بينما اقتنتها المتاحف، وارتفعت أسعارها بعد وفاتهم. وهذا يبين أن القيم التى قد يحاول إبرازها فنان من الفنانين فى عصر معين ، قد يعجز هذا العصر عن إدراكها ، بينما يأتى عصر أكثر ذكاء ويدرك هذه القيم، ويعتز بها كجزء من التجارب الإنسانية ذات القيمة العالمية .

الفصل الثانى

نمو العمل الفنى

العمل الفنى لا يولد كاملاً : يظن البعض أن العمل الفنى يولد كاملا، وأن ما يرونه بأعينهم من نتائج ظهرت للفنان بالصورة التى انتهت إليها ، ويعتقد البعض أن جهد الفنان يقتصر على مجرد نقل فكرة من ذهنه، أو من موضوع خارجى إلى العمل الفنى ذاته ، والواقع أن هذه الظاهرة هى التى جعلت البعض يستهين بالعمل الفنى ، ويجد أن كل ما هو مطلوب فيه ، مجرد مهارة ، أو حذق فى النقل يستطيع أن يكتسبه الفنان فى تكوينه ، بطريقة التلقين من فنان آخر استطاع أن يصل إلى هذا الحذق فى فنه .

العمل المبتكر ليس عملية نقل : إن تفسير العمل الفنى على هذا النحو يخلق منه نوعًا من العمل لا يحتاج فى إخراجه إلا إلى عمليات آلية بحتة . وظاهر من هذا تمامًا أن هذا الاتجاه يتنافى مع مفهوم العمل الفنى على أنه عملية ابتكارية أصيلة . والذى لا شك فيه أن العمل الفنى يمر بمراحل ، وتختلف بدايته عن نهايته ، وأنه لا بد أن يخضع لعمليات تطور كثيرة حتى يصل إلى النتيجة التى نلمحها فى النهاية . إن الفنان ذاته لا يستطيع أن يتكهن بكل تفاصيل العمل الفنى قبل أن يخوض فيه، وإن كانت له أفكار مقدمة قد يبدأ بها ، ولكنه لا بد أن

يسلم بأن هذه الأفكار ما هى إلا مقدمات، كما لابد أن يعى بأن طبيعة هذه الأفكار هى التحول والتغير ما دام فكره ينبض بالحياة .

أسلوب العمل الفنى هو أسلوب الحياة ذاتها : ويمكن النظر إلى العمل الفنى الناضج بنفس الأسس التى ننظر بها إلى الحياة ذاتها ، فالحياة فى أزهى صورها دائمة التغير والتحول ، والإنسان كذلك مجموعة من الخلايا يولد بعضها فى الوقت الذى يندثر الآخر . فعملية تجديد الخلايا هى جوهر الحياة ذاتها ؛ وعلى ذلك فكل لحظة يمر بها الإنسان يقابل فيها حالات التغير هذه ، رضى بذلك أم لم يرض . والفرق الجوهرى بين الرضيع والطفل والمراهق والبالغ واليافع والكهل ، هو التحول المستمر فى طبيعة عملية تجديد الخلايا . هذا ما يجعلنا بحق نقول إن الإنسان ليس له وضع ثابت لا يتغير ، كما أن النظرية النسبية جعلتنا ندرك تماماً أن السلوك البشرى يخضع للإطار الاجتماعى الذى يسلك فيه الإنسان ، ولا شك أن السلوك يتغير مع تغير الإطار ، فلا نستطيع أن نقول إن شخصاً معيناً حليماً أو عصبياً ، حسن أو سيئ التصرف كفكرة مطلقة ، فالسلوك البشرى كظاهرة ، تخضع بطبيعتها لعوامل ذاتية وأخرى موضوعية ، والعوامل الذاتية تتعلق باستعدادات الشخص ، واتجاهاته الموضوعية ، فتتعلق بالمجال الذى يمارس فيه سلوكه واتجاهاته .

السلوك الإنسانى والابتكار : والاستعدادات الذاتية تتغير مع اكتساب التجارب العديدة فى الحياة ، كما أن العوامل الموضوعية ذاتها تتغير تبعاً لعمليات التفاعل التى تتم ، وعلى ذلك فليس من المتوقع أن يمر الإنسان فى تصرفاته وسلوكه بظروف تخضعه لعملية ثبات ؛ سواء لجوانبه

الذاتية أم الموضوعية ؛ فطالما أن كلا العاملين الذاتى والموضوعى متغيران ، فإنه ينتج عن هذا حتماً عدم ثبات السلوك ولا يمكن الجزم بهذا الثبات . باستثناء بعض الظروف الآلية التى لا تدفع الإنسان إلى التجديد أو التغيير . فيضطر لمجابهة الموقف بروتين معروف من قبل . وفى هذه الحالة لا يمكن أن يتصف السلوك الإنسانى على هذا النحو بالابتكار .

فإذا عدنا لطبيعة العمل الفنى ، وقارناه بمسلك الإنسان ، فسنجد أن العمل الفنى يمر بتطورات كثيرة قبل أن يصل إلى شكله الختامى ، والذى يحدث عادة ويؤثر فى هذا التغيير هو عملية التفاعل المستمرة . أو الأخذ والعطاء التى تعدل فى السلوك الإنسانى فى هذه العملية وتجدده ، وتعيد تغييره طالما أن هناك فكراً دائب الحركة حريصاً على أن يصل إلى نوع من الاستقرار فيما يعانيه من مشكل .

الاستقرار والتغيير فى العمل المبتكر : وهناك أسباب تدعو إلى عمليات التغيير الكثيرة التى تحدث خلال اتباع العمل الفنى . وبعض هذه الأسباب يتعلق بالبحث عن العلاقات داخل العمل الفنى ، فمجرد أن يتصور الفنان أنه يضع فكرة داخل محيط على شكل مستطيل ، سيجد أن هذه الفكرة لا بد أن تتحول إلى أشكال ومساحات وأحجام وكتل وفراغات وخطوط وألوان ، ولكى تستقر علاقات هذه العناصر التشكيلية ، بعضها بالنسبة للبعض سنجد أن هذه العملية تحتاج إلى تكييف مستمر ، والتكييف معناه أن يشغل كل شكل الفراغ الملائم له ، بحيث لا يطغى على الأشكال المجاورة أو تأخذ وظيفتها . فكل شكل حين يستقر فى مكانه يسهم فى خلقه الكيان الذاتى للتعبير النهائى ، بحيث إننا لو حولنا

أى شكل من مكانه ، أو وسعنا فى مساحته أو ضيقناها لترتب على ذلك تعديل فى الحلقة النهائية ، وهذه الحلقة النهائية هى ولادة جديدة لا يمكن التكهن بكليتها وطبيعتها ، دون عمليات التجريب المستمرة ، وعلى ذلك فإن أى عمل فنى سليم لا بد أن يمر بمجموعة من التحولات أو التعديلات ، أو عمليات من الصياغة تجعل العناصر تعمل بعضها مع البعض فى وئام ، وفى راحة تامة ، والغريب هنا أن هذه العملية التى نتحدث عنها ليس لها مرجع خارجى ، وإنما هى جزء من طبيعة الحلقة ذاتها ، أو هى مسألة تتوقف على نسبية الذات إلى الموضوع ، وإذا سألنا السؤال كيف يتحكم الفنان فى الصياغة ؟ وما الهدف الذى يقوده إلى النهاية التى يصل إليها ؟ ولما لا تكون نهاية ثانية أو ثالثة ؟ سنجد بالتحليل أن هذه المسائل هى التى تثير الغرابة والاندهاش عند كل فنان .

الاتزان وأحكام العلاقات فى العمل الفنى : إن الإنسان بطبيعته كائن حى لا بد له أن يوجد نوعان من الاتزان بينه وبين البيئة ليحافظ على كيانه ووحدته ، وصفة الاتزان هى نوع من الاستقرار فى العلاقة بين الذات والموضوع ، أو بين الكائن الحى والبيئة ، أو بعبارة أخرى بين الفنان وعمله الفنى ، فأول خط يضعه الفنان على اللوحة ، إنما يحدث قلقلة فى هذا الاتزان ، بحيث تنتهى العملية براحة نفسية عند الفنان ، إن أول خط يضعه الفنان فى لوحته يقسمه الفراغ إلى مساحتين كبيرتين ، وفى هذه الحالة قد لا تكونان متناسبتين بعضهما مع بعض وعلى ذلك فحينما يضع الفنان خطًّا ثانيًا أو ثالثًا ، أو يحرك الخط الأول من مكانه يمينًا أو يساراً ، إنما هو فى الواقع يبحث دائبًا عن نوع العلاقة المستقرة المتزنة

التى تعطيه الراحة الجمالية النهائية ، وهكذا فى بقية العلاقات حينما يبدأ الفنان بحسب الخط والمساحة والكتلة والفراغ واللون . فكل شىء يضعه فى الصورة يحدث تغييرات قد تكون مؤكدة لعملية الاتزان . أو أو منفرة منها . وفى كلتا الحالتين يستمر الفنان فى النظر فى العلاقات الحادثة متأملا فاحصًا . وباحثًا . ومكيفًا أشكاله إلى أن تأخذ الأوضاع النهائية المريحة والمستقرة .

كيف نقيس الاتزان فى العمل الفنى : وإذا سألنا أنفسنا عن معنى الاتزان . هل هو التماثل ؟ أو التشابه بين قوتين ؟ توجد أحدهما يمينًا والأخرى يساراً . هل هو التوازن الذى يشبه حالة الميزان العادى حينما نضع ثقلا فى كفة وما يعادله فى الكفة الأخرى . وبعد ذلك ندرك التشابه برغم تنوع الثقل ، ففى كفة نضع حديداً ، وفى الأخرى نضع فاكهة . وندرك عملية اتزان من تشابه الثقلين برغم الاختلاف فى النوع ، الحقيقة أن الاتزان فى العمل الفنى ، يرتبط براحة نفسية يستحيب لها الإنسان عند إدراكه للعمل الفنى ، وتنتج هذه الراحة عادة من حسن توزيع جوانب الثقل فى الصورة بحيث إنها لا تتراكم فى جانب ، وتخلو إطلاقًا من الجانب الآخر ، وتوزيع قوى الثقل لا يمكن أن يخضع لقاعدة ، فالأحجام مثلا قد تتباين ، ولكن الألوان فى عمقها ودكانتها . أو فى خفتها ونورها . قد تحدث تأثيراً يعوض بعضه البعض . وهذا التعويض نستشعره من الراحة النفسية التى هى محصلة لاستجابتنا لتوزيع القوى ، وهذه الراحة النفسية أيضًا تعتبر من الألغاز التى قد نحار لها ، لأن كل إنسان يستجيب حسب ثقافته أو خبرته السابقة ومدى تدريبه . وعلى ذلك

لا يمكن الأخذ بفكرة أى استجابة لأى شخص ، فالاستجابة الفنية السليمة ، لا بد أن يكون من مقوماتها المران والتجربة وفهم الأصول الفنية ، وطبيعة العملية الابتكارية ، أى هذه العوامل الكثيرة التى تجعلنا نقرر صلاحية العمل الفنى الأصيل .

ولا يمكن تصور الاتزان بالضرورة على أنه تكرار لعناصر متشابهة موزعة فى العمل الفنى ، فالتكرار فى العمل المبتكر لا يخضع للتشابه الحرفى ، وإنما يخضع للترديد النغمى ، الذى يعوض بعضه البعض الآخر .

الغموض وطبيعة العملية الابتكارية : والعملية الفنية ذاتها يشوبها نوع من الغموض ، هذا الغموض لا يجعلنا نستطيع تفسير كل شىء فى العمل الفنى تفسيراً منطقياً واعياً . فالخلق النهائى الذى يأتى بالجديد لا يدهش الناس فحسب ، وإنما يدهش أول ما يدهش صاحبه الذى خلقه . وحينما ينتهى العمل ، يفرض قوانينه ، ومثله ، ومعانيه ، على الرائى حتى أن رؤية هذا العمل باعتباره عملا جديداً ، ستتغير حتماً تبعاً لشخصية الرائى الذى ينظر لهذا العمل ويترجمه . وهذا ينبهنا إلى أن الحقيقة الفنية دائمة التغير بالنسبة للفنان الذى ينتجها ، وكذلك بالنسبة للرائى الذى يتذوقها .

مكانة التقليد والتكرار من الابتكار : ومن الأشياء المؤسفة أننا نجد كثيراً من الناشئين من الفنانين ، وحتى بعض الفنانين القدامى غارقين فى تكرار ما حفظوه ، وقل أن نجد واحداً منهم يسمح لنفسه بأن يطلق العنان لانفعالاته ليفصح عما يدور داخل ذاته ، وبعكس آثار تفاعلاته مع العالم الخارجى ، وكل قواعد نتلقنها أو نسمع عنها فى معاهد الفنون ،

كثيراً ما تعوق تيار الابتكار ، وتحد من التغيرات الحقيقية التى لا بد أن تحدث فى أثناء الوصول لكشف العمل الفنى ، فيجب أن يترك الفنان لنفسه العنان حتى تنعكس روحه خالصة فى عمله الفنى ، فيمثل هذا العمل خلقاً جديداً وليس تقليداً ، أو إعادة تكرار .

نتيجة الابتكار وصلتها بالعمليات السابقة عليها : والحقيقة التى لا بد أن نأخذها فى الاعتبار ، أن ما نتحدث عنه من التغير الدائب المصاحب لعملية الابتكار تثبته أشعة إكس ، التى توضح بتوغلها فى طبقات عجينة التصوير أن أشكال الصورة وألوانها واتجاهات العجائن ، لها مظاهر فى أثناء بناء الصورة تختلف عن النهاية الأخيرة التى وصلت إليها هذه الصورة كعمل فنى بعد التحامها ، وأصبحت هذه الحقيقة من ضمن مقومات الكشف عن الصورة الأصيلة ، من الصورة المزيفة. فقد ظهر فى السنوات الأخيرة مزيفون للصور المشهورة كانوا يسرقون الأصل ويضعون بدلاً منه نسخة مزيفة ، وحسب نظرية الابتكار ، لا ينتج العمل الفنى إلا مرة واحدة ، وعلى ذلك فالنسج الذى يقوم عليه هو من خلق الفنان ذاته ولا يستطيع أحد أن يقلده لأنه يمثل معاناة هذا الفنان وروحه وطبيعته المتدفقة التى انعكست فى هذا البناء . وأى مقلد آخر لا ينظر إلا إلى السطح ويخفى عليه الحكمة المستترة وراء الطريقة الذاتية لبناء الصورة .

الاستقرار والطراز : وفكرة الطبيعة المتطورة للعمل الفنى تستثير سؤالاً يتعلق بالإنتاج ذى الطراز المستقر الخاص ببعض الفنانين ، بالمقارنة بالإنتاج المنوع شديد التغير ، المتعلق بنوع آخر من الفنانين . والحقيقة

إن هناك تغيراً فى كلتا الحالتين . إن كل الفنانين ذوى الأساليب المحافظة لا يجشمون أنفسهم المخاطرة فى تغيير إطار الرؤية كلما نهجوا فى ابتكار عمل فنى ، ونحن مع ذلك لا بد أن نقول فى ناحية أخرى إن الخبرة المرتبطة بالعمل الفنى ليست بدعة ، وعلى ذلك قد يجدد البعض تجديداً صارخاً ولا يصلون إلى شىء ، وقد يحافظ البعض على بعض الأساليب والمظاهر ، ولا يصلون أيضاً إلى شىء ، والعبرة فى ارتقاء الإنتاج على أساس عضوى ، يؤكد ارتباط التطور بذاتية الفنان ، وبطبيعة الحياة ذاتها ، بما فيها من تجدد ، ومن قيم لعب عليها الفن طوال العصور . وما حاولنا فى الواقع إيضاحه فى هذا الصدد إن هو إلا تفسير لطبيعة العمل الفنى المبتكر فى ظل الثقافة المعاصرة فى القرن العشرين ، وهذا التفكير يهدينا فى توجيه إنتاج العمل الفنى ، كما يهمنا إلىّ أصول رؤيته وتذوقه ، فحينما نسلم بضرورة التجديد فى الإنتاج الفنى ، لا بد أن نسلّم أيضاً بضرورة الرؤية المتفتحة القادرة على الاستجابة لهذا الجديد ، والاطمئنان لقيمته ، حتى تسير عجلة الابتكار إلى الأمام .

الفصل الثالث

الأصالة - معناها ومكانتها التربوية

معناها : مما يستثير المربى الذى يقوم بالتدريس للأطفال ويرعى فنونهم : الأصالة فى التربية الفنية ، ومعنى الأصالة غامض . وله دلالات متنوعة مع كل الذين يستخدمونه ، وحينما تهمل فكرة الأصالة فى التعليم ، فإن كل ما يستطيع أن ينتجه المتعلم إن هو إلا ترديد لمجموعة من العادات المتداولة فى المدارس ، والتى تظهر فى أشكال العناصر التى يسجلها فى رسومه ، ونحته ، وكل إنتاجه على اختلاف أنواعه .

والأصالة صفة مميزة فى التعبير ، تبين أنه غير منقول أو مقلد ، أو يمكن أن يستدل بيسر على منبته . والأصالة ترتكز على عوامل مكتنزة فى طبيعة الشخصية ، بعض هذه العوامل قد يرجع إلى الوراثة ، والبعض الآخر إلى البيئة .الوراثة هى التى تعطى المواهب والاستعدادات للشخص ؛ ولكن البيئة تشكل من هذه الاستعدادات والمواهب وسائل فعالة للكشف والتعبير ، وتحقيق القيم الفريدة .

ويمكن أن نتصور الأصالة على مستويات مختلفة ، تبدأ مع الطفل فى صغره ، وتنمو وتتسع كلما نضج وازداد تخصصًا وعمقًا . ونحن نستطيع مثلاً أن نتميز من بين مجموعة كبيرة من رسوم أطفال فصل معين ،

رسمًا أو رسمين ينفردان بخصائص عن بقية الرسوم . وليس من اليسير أن نعرف مصادر هذه القرادة ، لأن طبيعة الشخصية معقدة ، وما تعكسه لا بد أن يكون وليد مجموعة كبيرة من العوامل التى تكون قد استقرت فى نفسية الطفل ، وانتهت إلى هذا التعبير الواضح المميز .

والصفات التى جعلت من هذين الرسمين أمراً فريداً ، نجدها تتكرر فى مختلف الأعمار بمظاهر متعددة ، ويبدو لنا من هذا أن الأصالة فى تعبير الطفل هى مقدار ما يحمله هذا التعبير من قيم يمتاز بها السن الزمنى من خصائص . ليس هذا فحسب ، بل إن الأصالة تعنى هنا أيضًا الطريقة البنائية المميزة التى تستخدم فى تسجيل هذه القيم ، وبلورتها ، بحيث يمكن أن تنتقل بطريقة فعالة إلى الرائى .

وكلما كبر الطفل سجل خصائص أخرى تتفق مع طبيعة سنه الجديد ، بل وتعكس مميزات هذا السن فى التعبير الفنى . وهكذا الحال حتى نجد الفنان المتخصص الذى لا يمكن أن يكون فنانًا بحق بغير أصالة . وسنجد باستعراضنا لمجموعة من الفنانين فى فترة معينة ، أنهم يلتزمون بالسمات التى يفرضها العصر الذى يعيشون فيه ، ويتأثرون بتيارات الفكر السائدة ، وبرغم هذا يحافظ كل منهم على شخصيته ، ويعكس ترجمة فريدة تتفق مع تيار العصر ، وفى نفس الوقت نتبين ملامح هذه الشخصية . فلو أخذنا على سبيل المثال ، مجموعة الفنانين التأثريين الذين عاشوا فى فترة زمنية واحدة ، مثل : مونيه ، وبيسارو ، وسيسلى ، وسيرا ، وجوجان ، وڤان جوخ ، ورنوار — فكل واحد من هؤلاء الفنانين عاش فى إطار النظرية التأثرية ، لكنه أعطاها مغزى شخصيًا ، ومعنى خاصًا ، وبذل فيها من

روحه ما جعل إنتاجه بحق فريداً فى نوعه ، ولكنه يحمل فى نفس الوقت سمات النظرية التأثرية ، وسمات الحقبة الزمنية التى عاش كل منهم فيها. ولو تذكرنا ڤان جوخ — على سبيل المثال ، نجد أن ضربات فرشاته المتلاحقة جعلته يبنى أشكاله ، وينظم ألوانه بصياغة أخذت روحها من النزعة التأثرية ، لكنه أعطاها مغزى مميزاً فريداً فى تعبيراته .

كان ڤان جوخ يبنى بضربات فرشاته المتلاحقة ، أشكاله . وسواء كانت الصورة تعبيراً عن شخص ، أو حقل ، أو منزل ريفى ، أو مقعد ، أو شجرة — فإن قدرته مكنته من أن ينسج المساحات اللونية فى الصورة بخطوط متراصة ، تسير فى اتجاهاتها لتصف الكيان الشكلى لكل جسم ، ففى صورته عن الليل الممتلىء بالنجوم ، نجده قد رسم القمر والنجوم مبعثرة فى سماء الصورة ، وباللون الأصفر ، وأحاط كل بقعة يمثل بها النجوم ، أو شكل القمر ، بخطوط تتجه اتجاهات دائرية حول هذا المحور ، بينما الخطوط التى رسمها فى السماء كانت تتجه اتجاهات عرضية ، أو مائلة ، أو متعرجة ، تبعاً للفراغ الذى يرسمها فيه ، كانت الأشكال الدائرية باللون الأصفر ، وكل مخططاتها حول مراكز الاهتمام التى أظهرها فى النجوم ، وفى القمر ، أما خطوط السماء فباللون الأزرق ، والأزرق الفاتح ، والأزرق المخضر ، وهى أرضية السماء التى ظهرت عليها النجوم . وقد لوحظ نفس الأسلوب متبعاً فى لوحة عن الكنيسة ، وفى صورة ليلة صيفية بالقرب من آرلس ، وفى صورة الفنان التى رسمها لنفسه ، وفى حديقة الخضار — حتى أن هذا الأسلوب الذى اتبعه ڤان جوخ ، أصبح من الظواهر المميزة لفنه ، والذى لم يسبقه إليها شخص آخر .

وعلى ذلك حينما نصف أعمال ڤان جوخ بأنها أصيلة ، إنما نعنى بذلك أن الأسلوب الذى وصل إليه لم يسبقه إليه أحد .

ولقد ظهر لڤان جوخ صورة قلدها عن أصل للفنان ديلاكروا ، وهى اللوحة المسماة (The Good Somaritan) ، فقد عكس هذه الصورة كما لو كان قد نظر إليها فى المرآة ، ثم أعاد إخراجها بأسلوبه المميز ، وبخطوطه المتلاحقة التى تبنى الشكل بمميزاته التعبيرية الخاصة ، فأصبحت صورة لڤان جوخ ولم تعد لديلاكروا ، إذ أن ديلاكروا يعتمد فى الأصول الفنية لإخراج صورته على نعومة الملمس ، والأضواء ، والإخراج الواقعى ، أما فى حالة ڤان جوخ فقد أعطى للصورة نسجًا جديداً ، جعلها تظهر ولها فرادتها المميزة ، وطبيعى أن ڤان جوخ ، كشخصية لها مكانتها العالمية ، لم يكن من المتوقع أن يغرق فى نقل صورة ديلاكروا بحذافيرها ، وإنما لا بد له أن يعيد إخراجها حسب رؤيته لها ، فظهرت الصورة القديمة بأصالة جديدة هى التى بينت مدى عمق ڤان جوخ ، ورسوخ قدمه حينما يعمل . شكلا (١) ، (٢) .

وسنجد أن كل زملاء ڤان جوخ الذين ذكروا آنفًا ، لهم سماتهم الخاصة التى لم يظهر فيها أن أحدهم كان يقلد الآخر . ويدعونا هذا إلى أن نفحص فكرة التقليد ، فقد يعنى التقليد (imitation) المحاكاة الظاهرية لجسم خارجى ، بحيث ينقل الفنان كل دقائقه دون أن تكون له أية بصيرة خاصة فى إعادة بناء ما ينقل . وإذا كان التقليد بهذا المعنى ، فهو عملية آلية قد تتقنها الكاميرا ، ولكن الإنسان وهو ملىء بالانفعالات ، يستطيع أن يرى الأشياء مفعمة بانفعالاته ، لذلك إذا أتيحت له فرصة

شكل (١) ديلاكروا – « السامرى الطيب » .

شكل (٢) فان جوخ – « السامرى الطيب » بعد ديلاكروا لاحظ كيف استطاع الفنان أن يعيد خلق الصورة الأصلية بأسلوبه الواضح فى بناء الأشكال بخطوط عريضة .

تقليدها ، نجده لا يستطيع أن ينقلها حرفيًّا ، وإنما يصبغ على كل شكل ينقله انفعاله الخاص ، فيعيد إخراجه محملاً بشخصيته . وتظهر هذه الحقيقة فى حالة الأطفال حينما نضع أمامهم أشياء لتقليدها ، فإن أى نموذج حى أمامهم قد يرسمونه من الجانب الأيسر ، فى الوقت الذى يكون فيه متجهًا إلى الجانب الأيمن ، يرسمونه واقفًا — وقد يكون فى وضعه جالسًا — وعلى هذا فإن الأطفال بسليقتهم لا يقلدون التقليد الذى يتخلصون فيه من شخصياتهم ، وإنما تقليدهم مؤسس على التفاعل بين شخصياتهم وبين ما ينقلون ، لذلك فإن أية فكرة يخرجونها تحمل إلى حد ما خيطًا من الأصالة ، ويظهر من ذلك أن الأصالة ترتكز إلى حد كبير على مقدار ما يبرز من وجهة النظر الشخصية فى العمل الفنى ، فالأصالة تزداد وتتعمق كلما تأكدت الشخصية ولاحت فى الأعمال الفنية ، كما أنها تقل وتتلاشى كلما غابت الشخصية وانتهى العمل إلى مجرد تقليد آلى .

والأصالة تعنى بحثًا وإدراكًا خاصًّا بشخصية متميزة فى مجال معين . فكلما استطاع الشخص أن يحافظ على شخصيته ، ويقنع الآخرين بها فى أى مجال يعبر فيه ، حتى يبدأ الناس يألفون طبيعة هذه الشخصية ويتوقعون ملامحها فى أى إنتاج يقوم به — فى هذه الحالة يعتبر الشخص ذا أصالة وعمله أصيلاً .

الأصالة والتعلم : وكيف يمكن أن تبرز الأصالة ، إذا كان هناك تعلم مستمر ؟ فالتعلم يعنى فى حد ذاته أن الشخص يتجدد ويكتسب عادات جديدة ، فيزداد رصيده من الخبرة ، وحينما يحدث ذلك ، هل

تظل شخصيته كما هى ، وبالتالى لا يتغير مضمون أصالته ؟ فى الواقع أن من طبيعة الشخصية النمو . وكلما اضطرد النمو ظهرت بوادر النضج ، وليس معنى ذلك اختفاء الشخصية ، وإنما وضوح هذه الشخصية ، وتبلور ملامحها ، واستنادها إلى أسس أكثر دقة مما كانت عليه فى الحالة الأولى . وعلى هذا الأساس فإن سمات الشخصية لا تفقد حين يتعلم الإنسان ، وإنما يعاد تنظيمها بما يتفق والموقف الخارجى . والإنسان ككائن حى ، مختلف كلية عن الأميبا ذات الخلية الواحدة ، فإن أى شىء قد يؤثر فيها حتى يمكن أن تنقسم ، لكن الإنسان حين يجابه المواقف الخارجية يتفاعل معها ويأخذ منها بقدر ما يعطيها ، فيتشكل وهو محافظ على قوامه ، ويتسع أفقه طولا ، وعرضًا ، وعمقًا ، واتساعًا — دون أن يفقد كيانه الذاتى الأصلى .

مواقف من التدريس: وينبهنا هذا المعنى إلى أمثلة تحدث بين حين وآخر فى التدريس . تدل دلالة واضحة على أن مدرس الفن ليس لديه أصالة . بل وكل ما يقوم بتدريسه يمحو تدريجيا الأصالة من تلاميذه . فقد رأينا — على سبيل المثال — مدرسًا يعالج عملا جماعيًا عن شبكة المواصلات فى المدينة . وقد وضع أمام تلاميذه ألوان الصبغات وألوان الجواش ، وكانوا فى السنة الأولى الثانوية وعددهم ست — تحدث إليهم قليلا ، ثم تركهم يستخدمون الخامة فى الاتجاه الذى يرغبونه ، ولم يرشدهم إلى السبيل السليم لاستخدام الألوان ، الصبغات منها أو الجواش . وعلى ذلك لم تكن مفاجأة أن يخوض التلميذ فى تجربة لونية فاشلة ، مجرد وضع الفرجون فى لون من الألوان ونقله إلى اللون الآخر ، دون أن يغسل

الفرشاة ــ كفيل بأن يفسد قوام اللون ، ويغير نصاعته . كما أن عدم تجربة الألوان وتحضيرها بحيث يكون لها قوام معين قبل استخدامها فى العمل الجماعى ، يترك علاقات هذه الألوان بعضها بالنسبة للبعض الآخر وليد الصدفة ، فإذا نجحت لا يكون نجاحها وليد ذكاء فى استخدام الألوان والسيطرة على علاقاتها من الناحية الفنية ، وإنما يكون ذلك وليد صدفة من وجود انسجام بين لون وآخر لم يقصده التلميذ ، والطريقة التى استخدمها المعلم لا تؤدى فى النهاية إلا إلى قذارة الألوان بالنسبة لبعضها ، فالألوان دون خلط جيد ، ودون بحث فى توافقاتها وتبايناتها ، ودون التبصر فى دسامتها وعمقها ــ قد لا تنتج بالطريقة التى تجعل منها وسائل فعالة ومعينة للتعبير الفنى المتكامل ذى الأصالة .

وكثيراً ما يغيب عن المدرس الناشئ . أن الألوان إذا ما جهزت تجهيزاً جيداً ، ضمن جودة مستوى النتيجة قبل البدء فيها ، ولكن هذا المدرس لعدم نضجه ، كثيراً ما يعتقد أن التلاميذ أنفسهم يستطيعون خلط الألوان وتكوينها ، فيترك المشكلة لهم ، وسرعان ما نجد العيوب ظاهرة ، فهذا لون يكاد يكون سائلا ، وذاك لون آخر طغت عليه العلاقات الثابتة ــ كل ذلك لأن التفكير التجريبى فى الألوان ومشتقاتها ، فى انسجامها وتباينها ، لم تدرس الدراسة الكافية ، أو تجرب حتى يطمأن إلى نتيجتها .

التجربة يجب أن تسبق التدريس : والذى يبعث إلى التأمل فى هذه القضية التى نعالجها ، هو المدخل الذى يضمن نجاح التعبير الفنى عند الفنان ، هذا المدخل يعنى فيه الفنان بالتجريب قبل أن يخوض عملية

التعبير . فقد كان الفنان من قبل ينظر إلى الطبيعة ويستوحى منها ألوانها بطريقة يقلد فيها كل لون وفق أصوله الظاهرية ، وكان يفاجأ هو نفسه بالنتيجة التى تستهويه ، بعد أن يخلص من تطبيق العلاقات اللونية المختلفة داخل الصورة ، ولكن عملية التجريب بينت أن الألوان ذاتها يمكن فحصها وإعدادها إعداداً متكاملاً على البالتة بالشكل الذى يضمن فى النهاية جودة العلاقات الفنية داخل الصورة ، وعدم خضوعها للمحاولة والخطأ ، فألوان أية صورة يمكن أن تصمم قبل الخوض فيها . وليس معنى ذلك أن تصميم الألوان هو تثبيت للعلاقات قبل تنفيذها ، ولكن العلاقات تنمو وتتطور أثناء عملية التنفيذ ، مع الالتزام بالأسس العريضة اللونية التى فكر فيها الفنان تجريبيًّا قبل عملية التطبيق . والفنان فى الحقيقة يصبح كالعالم فى المعمل ، أمامه الأجهزة ، والعقاقير ، والمركبات المختلفة ، التى يستخدمها للوصول إلى كشف مركبات جديدة تحقق أغراضه المختلفة . ففكرة التجريب فكرة رائدة ، والفنان كالعالم لا بد أن يبدأ بالمنهج التجريبى كى يضمن النتائج ذات القيمة .

ومن الغريب حقًّا أن مفهوم اللون لدى كثير من المدرسين الناشئين ، لا يعدو أن يكون اللون الموجود فى أنبوبة الألوان ، لكن الفنان حين يعد لونه ، يخلطه بالأبيض أحيانًا ، وبدرجات من الألوان الأخرى ليستخرج لونًا معينًا ، هو خليط من مجموعة من الألوان الأخرى . فاللون ليس له صورة محفوظة ، وقوامه يخضع لعملية التكوين التى يعالجها الفنان مقدمًا . واللون ينبض بالحياة والحيوية ، وله شخصية فعالة حينما يحضر تحضيراً جيداً ، ويوضع فى مكانه الملائم ، ذلك المكان الذى

يؤسس البناء و يدعمه . وحينما نختبر هذه الأفكار من وجهة نظر الأصالة ، سنجد أن التفكير اللونى جوهره التجريب ،وكشف العلاقات ، أكثر منه اتباع نهج معين . فعملية الكشف ذاتها ترتبط بالتفكير الحر الخالص الذى يخوضه الفنان دون مؤثرات خارجية .

والأصالة وفقًا للمعانى المتقدمة ، ليست صفة ثابتة جامدة لا تتغير ، وإنما هى اتجاهات تستند إلى قوى فطرية فى طبيعة الكائن الحى ، وتتجه معه فى تطور ذى أبعاد مختلفة ، بحيث إن خيوط الفطرة تظل موجودة . لكن هذه الفطرة تدخل فى غمار النمو ، والتكيف ، الذى تفرضه المشكلات التى يعالجها الفنان ، وهذه المشكلات لا حصر لها ، فإذا كنا قد تطرقنا لبحث نوع منها الذى يتعلق باللون — فإن هناك مشكلات أخرى تتعلق بالتكوين ، وبصياغة العناصر ، وبعملية التجريد وإظهار الملمس وتنوعه . وتأكيد التعبير كشىء مميز عن مجرد الزخرفة السطحية . والأصالة فى كل حالة من هذه الحالات هى سبيل التعمق الذى تقوده شخصية ذات طابع فريد .

الأصالة والتقاليد : وثمة سؤال يجب أن يُطرح فى هذا المضمار : ما موقف الفنان ذى الأصالة من التراث الفنى ، أيًا كان نوعه ؟ هل يقلد هذا التراث ، أم يبتعد عنه ، أم يهضمه فى دمه ويعيد إخراجه إخراجًا جديداً ؟ وهل يتم هذا الهضم بطريق المحاكاة والتقليد ، أم يتم بالتأمل ، والفحص ، والتشريح ، والتحليل ؟ وفى أية حالة من الحالات ، هل تعنى الأصالة التعبير على منوال هذا التقليد ، بعد أن يكون الفنان قد هضم ، أم أنه يرسم لنفسه طريقًا جديداً لهذا التقليد ؟

كانت الأصالة فيما سبق . تعنى أن الفنان يحتفظ بشخصيته فى إطار معين . ففى عصر النهضة كانت ملامح العصر ، وفلسفته ، وتعاليمه منعكسة فى طبيعة التعليم الذى سار فى كنفه الفنانون ، وتباروا جميعًا فى إظهار قدراتهم تبعًا لدرجات ذكائهم وفطنتهم . أما فى العصر الحديث فقد تعددت المدارس وتنوعت الأساليب ، فإن الإطار الذى ينتج فيه الفنان ويحقق شخصيته من خلاله ، لم يعد إطاراً ضيقًا ، إنما هو واسع ، متنوع ، متجدد ، ومتطور ، بحيث أن الأصالة لا يمكن أن نتصورها على أنها شىء ثابت يخضع لفهم معروف من قبل . فالأصالة — حسب مفهوم العصر الحديث وإنتاجه الفنى . صفة دائمة التغير ، لكنها تحمل فى إطار هذا التغير نوعًا من الثبات تستمده من الفطرة الطبيعية ، والتلقائية التى تتميز بها شخصية الفنان . وعلى هذا الأساس نحن نتعرض دائمًا لنوعين من الفنانين : نوع يتعمق فى بصيرته ورؤيته . ولكنه لا يغير من إطار هذه الرؤية ، فنموه محورى يدور حول أفكار محدودة ، وأشكال لها دلالات ذات طبيعة تكاد تكون ثابتة . ومن أمثلة ذلك : هنرى ماتيس ، ومودليانى ، وجون ميرو ، وروووه ، وكثيرون غيرهم . أما النوع الثانى فهو من طبيعة أخرى ، طبيعة قلقة لا تهدأ ولا تثبت على حال من الأحوال . فهى دائمة التغير . وآفاقها ممتدة ، وتفاجئك كل يوم بجديد ، ومن أمثلة هذا النوع : پيكاسو ، وپول كلى ، وأنصار الاتجاهات الديناميكية المستحدثة . والأصالة بالمعنى الثانى لا تؤمن بالتغير فحسب . بل أيضًا بالتجدد المستمر ، وعلى ذلك لا يسهل للعين غير الواعية التعرف على هذا النوع من الأصالة . ولو أننا نجد فى الحقيقة

أن طبيعة الشخصية تستتر وراء كل عمل فنى ، مهما كان مظهر التغير فيه ودرجاته ، وهذا ما ندركه تماماً من ثنايا أعمال پيكاسو ، وپول كلى ، فهناك التجدد الدائم مع وجود النواة المتصلة بشخصية الفنان .

ولا يعنى التجدد دائماً ، أصالة فى الرؤية ، فرب تجدد لا يحمل إلا نزعة عارضة ، شبيهة بالمودة التى تظهر وتختفى وفقاً لأمزجة قلقة لا استمرار فيها . ولو أن ذوق المودة يتسم بطبيعة العصر ، إلا أنها لا تمثل إلا مذاقاً وقتياً ، فقيمها مؤقتة ، ومحدودة بظروف اجتماعية وعادات مدنية خاصة ، وحينما تتغير هذه الظروف ، فإن المودة تصبح شيئاً مستهجناً . بل ومقوتاً ، لأنها لا تتمشى مع طبيعة العصر ، أما فى الفن فالتغير أو التجديد يستند دائماً إلى جذور تمتد إلى تاريخ سحيق فى التراث الفنى البشرى . ولذا فالتجديد ليس بدعة ، وإنما هو تطور بيولوجى يرتكن إلى حاجة ذاتية تدفعها كثير من العوامل البيئية ، والثقافية ، وغيرها . والتجديد بهذه الصورة يصبح له قيمة دائمة ، فإن أعمال تيشيان تنتورتو ، تعتبر تجديداً بالنسبة لما كان يُعمل فى المدرسة الفلورنسية ، وبرغم مرور الزمن وظهور الابتكارات المتعددة منذ القرن السادس عشر حتى العشرين ، فإن ما سجله هؤلاء الفنانون ما زال يلقى تقديراً وإعجاباً ، على الرغم من أن أسلوب العصر لم يعد يأخذ بنفس الصنعة ، أو الموضوع ، أو المدخل . الذى كان يتجه إليه كل واحد من هؤلاء الفنانين . فالعبرة إذن ليست بالجدة فى حد ذاتها ، وإنما بما ترتبط به هذه الجدة من قيم لها استمرارها ودوامها .

ولا شك أن هناك كثيراً من الأعمال الفنية الحديثة لها قيمتها بما تستند

إليه من قيم ذات طبيعة دائمة ، ولكن ليس لكل إنتاج (يسير على النهج الحديث) قيمة ذاتية بالضرورة ، فهناك كثير من الطلبة ورواد الفن الذين يحاكون الاتجاهات الحديثة ، ومع ذلك لا نجد لأعمالهم أى عمق ، فما يرددونه إن هو إلا تقليد للاتجاهات العامة فى الفن الحديث ، دون أن تكون لهم التجربة الخاصة التى يستطيعون إضفاءها ، أو الإسهام بها على اتجاهات الفن الحديث . وحينما نشاهد كثرة من تلك الأعمال الغثة ، فإن الكثيرين من المتذوقين يظنون أن هذا الفن متعجل وسطحى ، وكل من ينتهجون نهجه إنما يتسمون بهذه السطحية ، ولكن لو فحصنا هذه المسألة عن كثب ، سنجد أن اتجاه الفنانين الناشئين الذى يغلب عليه التقليد السطحى للمظهر دون الجوهر ، هو الذى يخلق هذا الاتجاه .

التصوير والزخرفة : ومما يزيد هذا الاتجاه تعقيداً ، التضارب الذى نشاهده بين ما يمكن أن نطلق عليه تصويراً ، وما نسميه زخرفة ، وليس من المعقول أن يعتقد المرء بأن التصوير هو الزخرفة ، والعكس صحيح ، فهناك فارق جوهرى بين الاثنين ، قد لا يظهر إلا للعين الواعية التى لاتنظر للفن الحديث وإنتاجه نظرةخاطفة. فالزخرفة فى الحقيقة بريق سحطى يلعب بوميض الألوان ، وبالمساحات ، والخطوط ، والأشكال بحيث يبهر العين بطريقة خاطفة ، والزخرفة لا تتوغل فى الانفعالات الإنسانية ، ولا يشغلها عمق التجربة ، فهذا من طبيعة التصوير الذى — وإن كان قد يرتبط بالزخرفة من ناحية التصميم وإدراك العلاقات — لكنه يزداد عنها عمقًا حين يتجه الفنان اتجاهات عميقة فى البحث عن تسجيل

انفعالاته التى تهزه فى العالم المحيط . ولذلك فالمصور حينما يسجل انفعالاته يكون أقرب إلى التعبيرية منه إلى الزخرفية ، فهو يخوض الانفعال . ويحركه هذا الانفعال ويلهب فرشته ، حتى أن بعض النقاد كانوا يصفون ڤان جوخ بأنه يصور بدمه . ومعنى ذلك أن حرارته ، ونبضات قلبه ، وكل ما يعتريه من انفعالات تحرك جسمه — هى التى تجد السبيل فى النهاية داخل لوحة التصوير ، ولا يمكن أن نتكهن مقدماً بالأسلوب الذى يصلح لهذا الفنان المصور ، والذى يبنى عليه تعبيره ، فإن ثمة أسلوباً قد يتناسب أو لا يتناسب مع طبيعة الفنان . وأسلوب الفنان الذى يتناسب فعلا مع طبيعته ، يتكشفه حقيقة فى أثناء إنتاجه الفنى ، أى يتكشفه وهو يعمل وينتج ، ويحيا ويتطور ، فالأسلوب حينئذ لا يعرف مقدماً ، ولا يمكن أن يوضع فى وضع يدعى البعض أنه خير سبيل للفنان ليتخذ منه عدته ، فطبيعة التعبير ترتكز إلى شىء فى أعضاء جسم الإنسان ، بل وفى دورته الدموية ، بل وفى خلاياه التى يحيا بعضها . ويموت البعض الآخر ، وفى كل نبضة من نبضات حياته ، فالأسلوب إذن مسألة ذاتية ، وكمال التعبير يتوقف على تكشف الأسلوب الذاتى الذى يتفق وطبيعة التعبير — هذا من جانب التصوير ، حينما ندرك أبعاده ، وارتباطه بالناحية الإنسانية بوجه خاص . فالفنان يتوغل فيما يرى ، ويتعمق ، ويتكشف ، ويترجم ، ويتفاعل ، ويستريح ، يرضى أولا يرضى — كل ذلك وهو يعبر ، فرصيده من المحفوظات ضئيل ، وإنما من التجارب فكثير ، فهى تطوره كلما تقدم وسار شوطاً إلى الأمام . أما الشخص الزخرفى فهو يعتمد أساساً على مجموعة من التعاليم المحفوظة التى نتوارثها فى معاهد

الفنون ، ويمكن لأى دارس للفن أن يلم بها ويتخذ منها عدة فى إنتاجه. والزخرفة تلعب بالبعدين لا بالثلاثة أبعاد كأساس ، ولا تعنى عمق التجربة ، صحيح أن كل تجربة لها حسابها ، لكن الطريقة المتبعة والمنهج الغالب هو تبسيط المرئيات ، واللعب بالمسطحات ، وبالألوان المتوافقة ، فى الإعلانات ، وطباعة المنسوجات ، وفى كل ما يتسم بالقيم الزخرفية ، ولغة الزخرفة سهلة التداول ، حتى أن تلاميذ الزخرفة يستطيعون الحفظ من بعضهم البعض وتداول أسلوب موحد ، ويساعد على انتشار هذا الأسلوب الموحد ، الاتجاهات التطبيقية السائدة للقيم الزخرفية ، فكثير من الإعلانات والأقمشة ، وبطاقات الدعوة ، يحتاج الإنسان إلى إنتاجها بالجملة ، ولهذا السبب فإن تبسيط الخبرة ، واللعب بالأساسيات ، يساعد كثيراً على العملية التجارية التى تتطلب هذا التبسيط .

وإذا سألنا أنفسنا عن مغزى الأصالة ودورها فى كل من التصوير ، والزخرفة — سنجد حتماً أن التصوير يعتمد فى جوهره على الأصالة ، لأن التعبير مسألة ذاتية تتعلق بشخصية الفنان ، وبأسلوبه الخاص ، وحينما ينجح الفنان فى إقناع الناس بأسلوبه التعبيرى ، يصبح فى غير حاجة إلى الاعتراف به كمصدر له قيمته . لكن المزخرف كثيراً ما تضيع أصالته فى زحام التطبيق التجارى الذى يفرض تدخل كثير من الأيدى فى الإنتاج ، إلى الدرجة التى ينتهى فيها الإنتاج بأن يصبح له طابعاً مقنناً ، ويظهر هذا الطابع فى المقاعد التى نجلس عليها ، والأوانى التى نأكل فيها ، وفى مختلف السلع التى نستخدمها فى حياتنا اليومية . فالتصميم ، والزخرفة المرتبطة به ، تجعل هذه الأشياء ليست من إنتاج فرد بذاته ، إنها فى الواقع

حصيلة تجارب مجموعة كبيرة من الأفراد ساهم كل بقدر طاقته فيها ، وأوصلها إلى حيث يمكن تداولها بالبساطة ، والثمن الزهيد ، والسرور المباشر ، الذى يجعل من هذه السلعة شيئًا نافعًا وظيفيًّا ، مرغوبًا فيه .

إننا حينما نبحث عن الأصالة إذن فى ميدان الزخرفة ، أو التصوير ، إنما نبحث عن شىء ثانوى وسط غمار الإنتاج التطبيقى ، وما يحتاجه من تطور أو تطوير . وهناك فارق جوهرى آخر بين التصوير والزخرفة ، نلمسه فى تأثير أحدهما على الآخر ، فالزخرفة — وهى تبسيط ، وتهتم بالسطح ، والنزعة الخاطفة ، تعطى للمصور الفرصة لكى يهتم بكليات التجربة ، لكن المصور وإن اهتم بكليات التجربة ، إلا أنه لا يقنع بسطحيتها ، فهو يتوغل فيها بعمق ، وحين يتوغل نجده يحطم كل قيد ، وكل وصفة قد سمع بها ، لأن تعبيره إذا كان أصيلاً ، لا بد أن يفسح الطريق لذاته فتظهر وتتضح .

ومن الغرائب التى كنا نسمعها ، أن تكوينًا معينًا جميلاً لأنه يأخذ الشكل الهرمى ، وأن صورة ما طريفة لأن الأجسام القريبة كبيرة ، والبعيدة صغيرة تختفى فى الضباب ، وأن الصورة الثالثة تستحق الإعجاب لأن النسب التى تتضمنها مضبوطة . كل هذه المواصفات إذا طبقها إنسان ، لا يمكن أن توصله إلى تعبير أصيل ، فهى مواصفات إن جازت فى حالات معينة ، لا تجوز فى أخرى ، ولأن التصوير يرتبط أساسًا بشخصية الفنان وفاعليته ، وطبيعة هذه الشخصية ، فما قد يصلح وضعه لتكوين معين بالنسبة لفنان ، لا يصلح حتمًا بالنسبة لآخر ، له شخصية وطبيعة تختلف عن الأول . ولنتساءل هنا : ألا توجد قواعد للتصوير

لا بد أن يقتدى بها الفنان كى يضمن نجاح تعبيره ؟ والإجابة محيرة ؛ فإن هذا لغز من الألغاز ، لأن الأطفال يُصورون . والفنانين الشعبيين يصورون . وهناك أنصار النزعة الساذجة فى الفن الحديث ، وهم طائفة من الفنانين علموا أنفسهم بأنفسهم دون حاجة لمدارس الفنون . والعالم اليوم يعترف بكل هؤلاء الذين لا يستند إنتاجهم إلى قواعد محفوظة . فالقواعد إذن إذن قد تكون خداعاً ، وقد تكون معوقاً ؛ مثلما تكون حافزاً للنمو والعمق فى الرؤية ؛ ولكن أية قاعدة لا بد أن تكون حتماً قد استعيرت من تجربة فنان ، أو تجربة عصر ، فكيف يمكن أن نتصور أن استعارة هذه القاعدة يمكن أن تصلح حتماً لشخصية أخرى فى عصر آخر ، وظروف مستحدثة ؟ قد تصلح ، وقد لا تصلح ، وحينئذ يمكننا القول بأن القواعد لا تتضمن بالضرورة مقومات الأصالة ، أى أن أى شخص يريد أن يكون أصيلاً ، لا يستطيع أن يحقق ذلك إذا هو حفظ القواعد . وسنجد تطبيقاً لهذه الفكرة إذا تأملنا عديداً من الصور التى تمتلئ بها المتاحف ، ولا تعتبر تصويراً بالمعنى الصحيح ، مع أنها تحقق جميع القواعد التى يتصورها الإنسان ، قواعد الفن مثل القافية فى الشعر ، وجدول الضرب فى الحساب . ومن غير شخصية الفنان الذى يستخدم هذه القواعد ، ويحركها ، ويحملها بكثير من المعانى — لا تكون إلا بمثابة تدريب آلى ينقصه الحيوية والخيال .

ومع بيان أهمية القواعد ، وقصورها عن توصيل الفنان إلى تحقيق الأصالة ، فهناك الجانب المعرفى فى الخبرة ، هذا الجانب الخاص بالمعلومات ، فالفن قد يتضمن معلومات أحياناً عن الألوان وخلطها ،

وتركيباتها ، والصالح منها وغير الصالح ، وإعداد لوحة التصوير ، وهناك معرفة الموضوع الذى يعالجه الفنان : قد تكون تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، كما أن هناك معرفة بطبيعة العمل الفنى ذاته ، والمقومات التى يستند إليها ، كذلك معرفة أخرى خاصة بفهمنا لتاريخ الفن عبر العصور ، واتجاهاته . هل كل هذه المعرفة هى التى تعطى الأصالة ؟ طبعاً المعرفة مثل القواعد ، عامل مساعد قد يحسن ، وقد يفسد ، ولكنه لا يضمن الأصالة . والحقيقة أن العمل الفنى المتكامل ، هو الذى تنصهر فيه كل هذه المعانى . جانب المعرفة ، والقواعد ، وتجربة الفنان عن الطبيعة ، وأصول الصنعة التى يستخدمها ، والأساوب ، حتى يصل هذا العمل إلى تحقيق وحدة لا تنفصل أجزاؤها بعضها عن بعض ، هذه الوحدة لا يستطيع فنان أن يكررها ؛ حتى التلميذ الذى يتبع الفنان ، مهما وصفت له هذه الخبرة وقلدها ، فإنه سينتج شيئاً مبتذلا هزيلا ، لا صلة له بشخصيته لأنه يحاكى شخصية ليست له .

ولدينا فى التاريخ أمثلة : بين ليوناردو ولوينى ، وبين ڤيروكيو وليوناردو ، وبين پورچينو وميكلانجلو ، بل بين كل أستاذ وتلميذه علاقة ، أحياناً تكون تقليداً ، وأحياناً أخرى تفوقاً على الأستاذ ، وحينما ينفوق التلميذ على أستاذه ، يكون قد كون طابعه الشخصى ولم يعد يلتزم بتعاليم أستاذه ، أما إذا ضاع فى كنف هذا الأستاذ ؛ فإنه سوف لا تتضح له أصالة أو شخصية .

الأصالة وتكامل التعبير : ويمكن أن نتصور أى تعبير ذا أصالة ، بأن له مقومات مختلفة ، فللتعبير الفنى جانبه : التكنيكى ، والجمالى ،

والاجتماعى ، والعلمى ، والتربوى . وحينما يكون العمل الفنى أصيلاً ، يجب أن يحقق هذه القيم بشكل مترابط لا تناقض فيه . وعندما يهتز عامل من هذه العوامل ، نجد أن مستوى الأصالة قد يتأثر . وفى الحقيقة لا يمكن فصل أى عامل من هذه العوامل عن البعض الآخر ، لأن كل كل جانب منها لا يمكن تصوره إلا بطريقة نسبية وهو فى علاقة مرتبطة بالجوانب الأخرى . وعلى ذلك فأية أصالة تحمل هذه الجوانب ، تحملها مكيفة بالأساليب والمظاهر التى تتبلور فى النهاية فى الصورة الأخيرة التى ينظر إليها الرائى . وحتى هذه الصورة لا تنفصل عن الرائى الذى يراها . فهى تمثل ، بالنسبة له إطاراً للرؤية ، مرتبطاً بثقافته ، وبمفاهيمه عن الفن ، وبعلاقاته الاجتماعية ، والإنسانية ، وتعاليمه المدرسية ، والآراء الشائعة المنتشرة فى المجتمع ، بحيث أن نظرة الرائى نجدها مرتبطة أشد الارتباط بالعمل الفنى الذى يرى . وهذا مما يعقد المسألة ، بل ويجعلها أكثر صعوبة فى التحليل . فالعمل الفنى لو توافرت فيه الأصالة بالمعنى الذى ذكرناه ، قد لا يتوافر عند الرائى معادل له ، وعلى هذا الأساس سيتأثر الحكم على العمل الفنى بطبيعة أرضية الرائى ، وتعصباته ، ما لم نأخذ فى الاعتبار شروطاً معينة لسلامة الرؤية حتى نصل إلى أحكام سليمة .

وسنجد بالتحليل لكل العوامل التى ذكرت آنفاً أن كلاً منها يمثل جانباً معقداً له فى ذاته أكثر من مدخل . فلو تصورنا الناحية التكنيكية ، أى ناحية الصنعة ، لدخل فى اعتبارنا مسائل كثيرة ، منها الصنعة بمعنى استخدام الأداة ، والصنعة بمعنى الإتقان ، أو الدقة ، أو التشطيب ، كما

يطرأ فى ذهننا الصنعة وارتباطهما بالمثالية التى يتبعها الفنان ، أما الصنعة وارتباطها بنوع الخامة المستخدمة ، وتأثر الصنعة بطبيعة الموضوع . وبالنظرة إلى ترجمة الطبيعة ، وبنمو الفنان ذاته بالنسبة لمراحله السابقة . فهل يمكن حسب كل هذه الدلائل أن نجد مغزى واحداً ثابتاً لفكرة الأصالة حين ترتبط جزئياً بالصنعة ؟ أم أن هذا أمر متعذر الإدراك ؟

وسنجد بعد هذا التحليل أن كل عامل من العوامل المذكورة آنفاً له جوانبه أيضاً التى تؤثر على إدراكنا للأصالة بطريقة جزئية ، فالعامل الجمالى يرتبط بالأصالة ، لأن الجمال هو المحصلة لمجموع العلاقات السائدة فى العمل الفنى ، والجمال يرتبط بمقاييس معنوية تتغير بتغير معايير الثقافة ، واتجاهات العصور المختلفة ، بل وكل بيئة من البيئات تحاول أن تسن لنفسها معايير للجمال ، ومن الصعب أن نجد قوانين تحدد بالضبط الشيء الجميل من غيره . فلو جئنا بقطعة نحت من الفن الزنجى لوجدنا أن هذا النحت لا يهتم بالنسب ، بل ويحور الأشكال الطبيعية إلى ما يشبه الأشكال الهندسية ، وكثيراً ما نرى فى ثنايا النحت تطعيماً بخامات أخرى :كالودع ، والخرز ، والقش ، لتؤكد طبيعة النحت ذاته ، فهل معنى ذلك أن هذا النحت ليس جميلاً ؟ فى الواقع أن هذا النحت فى أعين أصحابه ، وفى عصرنا هذا أصبح من المسلمات التى يجمع عليها النقاد ، والتى تؤثر فى الفن الحديث ، وعلى هذا لو انتقلنا من مثل النحت الأفريقى ، إلى قطعة من النحت الإغريقى سنجد أن معايير الجمال متغيرة . وأن اهتمام الإغريقى بالمثل الأعلى ، وبالنسب ، وبإخضاع الجسم البشرى لمقاييس ذهنية ، إنما كان يضع معايير للجما

تختلف كلية عن معايير الفن الإفريقى . ونعود مرة ثانية لنسائل أنفسنا : ألا توجد أصالة فى كلتا الحالتين ؟ والإجابة أن كل عصر يستمد أصالته من طبيعة المثالية التى يخضع لها فى مقومات جماله . فعلى هذا الأساس سنجد الجانب الجمالى فى الصورة ، أو العمل الفنى له أصالته النسبية ، بالنسبة لبقية المقومات ، والجوانب الأخرى الداخلة فى تكوين العمل .

ثم إذا تناولنا بالبحث الجانب الاجتماعى نجد أن أى عمل فنى يحمل مضموناً اجتماعياً ، حتى ولو كان عملاً فنياً مجرداً . والمضمون الاجتماعى يستمد أصلا من طبيعة حياة المجتمع ، ونوع العلاقات السائدة فيه ، فالفنان كأحد أفراد المجتمع يعيش ، ويتألم ، ويفرح ، ويمرح ، ويتأثر وبالتالى حينما يقوم بتعبيره الفنى إنما يصور جانباً مما يحسه اجتماعياً ، بل وأكثر من ذلك إنه يوضح وجهة نظره الجمالية فيه . بل أحياناً تزداد مهمته ، فيوضح أكثر من المهمة الجمالية . يعطى معرفة ، بل ويرسم طريقاً آخر للسلوك فيبصر الناس بسلوك جديد يخدم قضيتهم ، ويعيشهم حياة أفضل . ما مغزى الأصالة إذاً فى هذا الجانب الاجتماعى ؟ من الطبيعى أن كل فنان لا يتأثر اجتماعياً بنفس الدرجة والنوع الذى يتأثر بهما أى فنان آخر ، حتى إذا تساوت درجات الفنان فى التأثر فليس عند كل منهما القدرة على صياغة الذى يتأثر به فى القالب الذى يؤثر اجتماعياً فى الناس ، وعلى ذلك تظهر قوة الأصالة من الناحية الاجتماعية فى قوة التأثير على المجتمع . وستزداد عمقاً كلما أزددنا تحليلاً وبينا موقف الفنان ، فى كل جانب من جوانب بناء العمل الفنى ، إذا

كان أصيلا أو غير أصيل .

المتناقضات لا تؤدى إلى أصالة : ولو تصورنا أن الفنان له قدرة من الناحية التكنيكية ، أى من ناحية الصنعة وليس لديه إلا قدرة ضئيلة من ناحية الإدراك الجمالى ، وقدرة أقل من ناحية الوعى الاجتماعى ، فهل يمكن أن نتصور أن مثل هذا الفنان تكون لديه أصالة ؟ وسنجد باستعراضنا لما نشاهده فى المعارض أن هذا التناقض ينتشر بين الفنانين الذين لم تتبلور شخصياتهم ، فسنجد أن البعض منهم يصور موضوعًا ينفعل به ، فيدل هذا على تأثر بالحياة الاجتماعية ، ولكنه يصوره بصنعة مستمدة من فنان آخر ، وعلى ذلك يحدث عدم تكامل بين الفنان والصنعة ، فتهتز الأصالة ، وتهز أكثر مع وعينا بأن الفنان ليس مرهفًا حسيًّا بالدرجة التى تتفق مع الموضوع الذى يعالجه ، ويؤدى هذا التناقض (فى عدم نضج المستويات المختلفة) إلى ظهور الكثرة من المقلدين ، الذين يستعيرون أساليب غيرهم دون أن يهضموها ، وتظهر فى تعبيراتهم بدون تكيف ، وعلى ذلك تؤثر فى مستوى تعبيرهم من ناحية الأصالة .

الفصل الرابع

التذوق الفنى - أصوله وتطبيقاته العملية

معنى التذوق : حينما نتحدث عن التذوق الفنى نحن نعالج موضوعاً يختلف عن « معنى الفن . وقيمته الجمالية » . فالتذوق الفنى يعنى قدرة الفرد على الاستجابة للجمال أينما يوجد . بمعنى آخر يمكن تحديد التذوق الفنى على أنه قدرة الفرد على التأثر بالجمال . وهل الجمال يحتاج إلى قدرة ليدركه الإنسان ويتأثر به؟ هذه هى المشكلة . فكثيراً من الأشياء التى تقع تحت حواسنا قد تمر علينا دون أن تلفت نظرنا . ونحن فى غمرة الحياة حينما نعمل لنحصل على أرزاقنا ونتكيف عادة وفقاً للهدف المعيشى فى الحياة ، فقلما نقف ملياً لنتذوق أى لحظة من لحظات الحياة التى نمر عليها ، فالمنتظر لسيارة الأتوبيس فى لهفة وتأنى إليه مزدحمة لا يمكن أن يفكر إلا فى كيفية الصعود إليها . ليأخذ مكانه وسط الزحام . والرجل الذى يذهب إلى السوق ليشترى الدجاجة لا يهمه إلا وزنها . وكم من المال سيدفع مقابل ما سيحصل عليه من لحم . وسائق العربة الذى يركز فى قيادته للسيارة على قواعد المرور لا يمكن أن يدرك من خلال القيادة إلا حركة الناس . وتوقع المفاجآت ، وعمل حساب كل خطأ مفاجئ من سائق مجاور أمامه أو خلفه .

السلوك يتبع الهدف : فكل من هؤلاء الأشخاص يؤدى سلوكاً وفقاً لموقف ، ويتكيف السلوك تبعاً للهدف الذى يبغى تحقيقه أزاء هذا

الموقف . والسؤال هنا هل مثل هذا السلوك يحمل جانباً من التذوق أم لا يتضمن تذوقاً ؟ طبعاً لو رجعنا إلى الشخص المنتظر للأتوبيس بعد أن يكون قد نجح فى الصعود وسط الزحام داخل السيارة ، فإن التجربة التى يعيشها يمكن أن يكون بها تذوق ، ويمكن أن يتفاوت ذلك بنسب مختلفة مع كل شخص . فالراكب يعانى الزحام ، من ناحية الضغط . ومن ناحية التنفس ، وصعوبة التحرك ، حتى حينما تأتى المحطة المنشودة لا يستطيع بيسر أن ينزل فيها لكثرة الناس ، وسدهم للطرقات ؛ إن هذا الشخص بعد كل ذلك حينما يذهب إلى منزله ، ويسترجع بخياله هذه التجربة ، كيف كان واقفاً يتجنب أحذية الأشخاص الآخرين حتى لا يضغطوا عليها ، وكيف كان يضع يده على جيبه خشية أن يسرق نشال محفظته ، كما يتجنب التعرض لمجرى التنفس حتى لا يأخذ عدوى بالرزاز ، ومع كل ذلك يتذكر الحر ، والعرق ، والضيق ، الذى يعانيه ، لو أنه استدعى كل ذلك وهو فى خلوة وتأمل تحريته وقارنها بالنسبة للظروف الأخرى التى يكون فيها الشخص ميسور الحركة فى تنقلاته ، معتمداً على وسائله الخاصة ، لا شك أنه من الممكن أن يعيش مثل هذا الشخص تجربة تذوقية ، وتتضمن التجربة تحليلاً للموقف الواقعى وتأمل أبعاده ، ومقارنته بمواقف أخرى ، واستخلاص المعنى الجمالى من ورائه فى الحياة العادية ، قد لا يرى الشخص جمالا فى الزحام ، بل لا يرى إلا تعباً وألماً ومضايقة ، ولكن الزحام نفسه صورة من صور تكدس الناس فى المدن ، وقلة وسائل المواصلات . وليس التذوق قاصراً على المتعة بالسرور . ولكن يمكن أن تكون هناك متعة بالمأساة ومتعة بالألم ، حينما يتحب

الإنسان من شخص يحتضن الألم فى الحياة العادية، إلى شخص متفلسف فى هذا الألم ومسيطر عليه . فالزحام له الشكل الجمالى فى تدافع الناس، فامتداد أيديهم ، وترديدها وهى ممسكة بالجلد المدلى من سقف الأتوبيس وبالنظر إلى الرقعة الصغيرة داخل الأتوبيس التى يقف عليها الناس ، وهى تحمل أكثر من طاقتها رجالا ، ونساء ، وأطفالا ، ممن يحملون أمتعة . ويحشرون أنفسهم حشراً ، هذا التزاحم فى ذاته ممكن أن يكون منظراً تشكيلياً جماليًا فى ترديد الوجوه والأجسام ، وله مظهر تعبيرى فى فى سحن الناس ووجوههم وتأثراتهم البادية عليهم نتيجة للضغط الذى يعانونه كما لو كانوا سردينًا وضغوطًا للحفظ فى علبة .

السلوك الجمالى : أما الذى يتجه إلى السوق ليشترى الدجاج ، فلا شك أنه منصرف تمامًا من إدراك أى جمال فى الدجاج ، وحينما يمسك بواحدة من الدجاج لا ينظر إلى جمالها ، وإنما إلى مقدار ما تحمله من لحم هذه نظرة لطبيعة الحال مرتبطة بالغرض الوظيفى الذى يسعى إلى تحقيقه هذا الشاب مرتبطة بانفصال فى الثمن . والحصول على أكبر قدر من السلع بأقل ثمن ممكن ، ولكن لو أن هذا المشترى تأمل فى شكل الدجاجة ، فى نسبها وألوانها ، وكتلها وحركتها ، لا بد أن ينال حظًا من المتعة الجمالية .

معاونة الفن : لكن كيف يستطيع الفرد أن يدرك هذا وحده دون معاونة الفن ؟ إن الفنان التشكيلى يتأمل شكل الديك والدجاجة تأملات عدة يدرك تأثير الحركة على رقبة الديك حين يصيح ، والتعديل الذى يحدث فى أحجامه وكتله ، وهو منهمك فى الصياح ، ثم ينظر مرة أخرى فيجد

أن هذه الحركة ليست حركة مفصولة عن لون ريش الديك ، ولون عرفه ، والطبيعة حينما خلقت الكائنات الحية كسّتها بتوافقات لونية ، وتبانيات بديعة ، ولذلك يرى هذه العلاقات الفنيه الفنان وهو يبحث فى الأشياء عنها ، وحينما ينجح فى تصويرها يمكن أن يقرب الخبرة الجمالية التى عاشها إلى الشخص العادى الذى لا يهمه من الديك إلا لحمه .

أما سائق السيارة الذى ينظر من نافذة القيادة فهو يرى طوال الوقت. مناظر متعددة ، متنوعة ، تحكمها حركات الناس ، وزحام العربات . فاختلاف أنواعها ، واتجاهات الخطوط يميناً ويساراً . لا شك أن هذا السائق غارق فى قيادته وهو ينظر إلى الصور المتغيرة ، نظرة الحذر الذى يريد أن يحتفظ بسلامته وسلامة الراكبين معه حتى يصل إلى هدفه ، ولكن حينما يصور مخرج السينما سائق السيارة تصويراً جمالياً مركزاً على إبراز انفعالات معينة ، فإنه يستغل ظاهرة القلق فى القيادة والحذر الشديد المرتبط بها ، ليدخلها فى مواقف قد تثير الرائى حينما تختل عجلة القيادة نتيجة لاضطراب انفعالى ، أو لانشغال وقتى بأى أثر من المؤثرات غير العادية ، وبذلك تصبح السرعة ، والمناظر المختلفة كلها مأخوذة من وجهة النظر الجديدة ، التى تمهد لإدراك نهاية غير سعيدة ، أو نهاية رومانتيكية سعيدة حسب الموقف ، لو أنه تخلص من الموقف وانتقل إلى المتعة فى مصاحبة الحبيب فى سيارة ، والغناء على إيقاع حركات مساحات المطر وهى تتحرك يميناً ويساراً ، والمطر ينهمر فى حركات منغمة فوق واجهة السيارة ، التى تنتقل رويداً رويداً خلال طرقات تشاهد فيها الأضواء المتغيرة المثيرة ، والكبارى العالية ، والأشجار الباسقة .

ويبين لنا هذا كيفية الانتقال من المواقف العادية إلى مواقف الفن ، ودور التذوق فى إدراك المغزى الجمالى حين ينجح الفنان فى هذا الانتقاء .

الطبيعة كوحى للرؤية الفنية : وليس أفضل من التمثيل من خبرة المتحدث وتجربته كفنان ، فى بعض العناصر التى عالجها ، وهو يتأمل فيها التأملات الفنية ، فلاشك أن كل الناس ترى الزلط بكميات وافرة ، بين قضبان خط المترو ، يرون هذا الزلط على أنه أجسام صلبة تحمى القضبان من الغوص فى الأرض ، يرى المهندس المعمارى الزلط مهمًّا فى التسليح حين يضعه مع الأسمنت والرمل ، ليكون مع الحديد خلطة المسلح ، لكن الفنان حينما ينظر إلى الزلط يجد فيه أشكالا غريبة . أشكالا محملة بالمعنى ، يتأمل كيف استطاعت الطبيعة أن تشكل هذا الزلط ، وتخلق منه أشكالا تجريدية لو قربتها لوجدتها كائنات حية أشبه بالبشر ، بل أشبه بأنواع الفاكهة ، بل أشبه بمخلوقات صامتة تتحدث إليك ، وكأنك على ألفة بها منذ زمن بعيد ، لكن هذه الألفة تأتيك بالتلميح ، لا بالتصريح . فالفنان حينما يريد أن يحدثك عما رأى يجعلك تسرح بخيالك وتدرك المعانى التى لا يمكن لك وأنت تدوس على هذا الزلط أن تحسها ، وأن تدركها ، ولا تستشعر فيه أكثر من أنه يداس بالأقدام .

لقد أمكن تحليل كثير من أشكال الزلط إلى لغة الفن التشكيلى ، وعكست معانى رمزية كثيرة ، أصبحت من رصيد الرؤية الهامة فى عصرنا ، ومثلما نتأمل الزلط نتأمل الدوم بأشكاله المختلفة ، وندرك بلونه البنى ، وبأنواع البروزات التى يحملها ، والمداخل التى قد تبدو كالثنايات كيف يمكن أن تحل أشكال الدوم صفات إنسانية معبرة التعبير الغريب

الذى نجده فى مخلوقات لم نرها فى حياتنا ، ولكن نسمع عنها فيما قبل التاريخ ، أو نراها فى المتاحف التى تضم هياكل هذه الكائنات الحية .

معنى التذوق : إن التذوق إذن هو القدرة على الاستجابة للمؤثرات الجمالية استجابة تجعل مشاعر الشخص تهتز لها وتجعله يعيش معها ، ويستمتع بها ، ويجعلها جزءاً من حياته ، ورصيداً يزداد على مر الزمن . ولا شك أن الإنسان كلما وسع دائرته التذوقية معناه أن ثقافته بدأت تتسع ، وبدأ يدرك العلاقات التى لا يحسها الشخص العادى الذى لا يتمكن من أن يرى إلا فى الحدود الضيقة التى سجن نفسه فيها . ولكن توسيع دائرة الرؤية ، توسيع دائرة الإدراك ، يعنى أن الشخص يرى أشياء فيما يحيط به لا يستطيع أن يراها غيره من الأشخاص ، وعلى ذلك فالفنانين هم أناس مرهفو المشاعر ، يتأثرون بسرعة بالعوامل التى تحيط بهم فتهتز لها مشاعرهم ، ويستطيعون بيسر التعبير عن هذه المشاعر أكثر من غيرهم ، إن «هاقلك أليس» . كان يتصور أن الدنيا بأسرها أشبه بالرقصة ، كل ما فيها يرقص على أنغام إيقاعية ، وبملابس منظمة بألوانها الفضفاضة ، تخيل هذا فى حياة الناس ، وهم يركبون الزوارق ، وسط القنوات تحف بهم الأشجار من كل جانب ، يصف هاقلك أليس الحياة ، كأن كل ما فيها يرقص . وقد سبق أن تأثر تولستوى بالجو الذى يخلقه الفن فى توحيد مشاعر الناس ، كان تولستوى يرى أن الناس حينما يجلس بعضهم إلى بعض ، دون أن يعرف أحدهم الآخر ، يخيم عليهم جو متوتر ، يحول بين بعضهم وبعض حتى يبدأ بعضهم مع بعض يغنى أغنية أو يردد نشيداً سرعان ما تجد أن هذه الفرقة التى كانت بينهم بدأت تزول ،

وبدأ كل منهم يحس أنه ينتمى إلى الشخص الآخر ، يحس أنه تربطه به علاقة ، وهذه العلاقة هى التى يسرها الفن فى شكل موسيقاه وأغانيه .

وظيفة الفن : فالفن يربط الناس ، ويوحد مشاعرهم عن طريق تمكينهم من ممارسة قدرتهم على التذوق تارة ، وعلى الأداء تارة أخرى ، بحيث أنه فى كل شعور يثار ، ويهتز له الأفراد المجتمعون ، إنما يؤلف بينهم هذا الشعور ، ويربطهم بعضهم ببعض رباط قوى ، يجعلهم كأنهم أسرة واحدة ، أو ينتمون إلى أمة واحدة .

وهكذا فالفن حين نتذوقه مهما اختلفت نزعاته ومظاهره ، هذا الفن يؤدى وظيفة اجتماعية ، بل وظيفة اشتراكية ؛ لأنه حين يؤلف بين الناس . بإيجاد المشاعر المشتركة يجعلهم قادرين على أن يدركوا الرؤية موحدة . وبالموسيقى ، والرقص والغناء ، والفن التشكيلى والمسرح ، وفى السلم والحرب ، نجد أن الفنون تلعب دورها الأصيل ، فى ثقافة الناس وفى توحيد مشاعرهم .

منذ سنوات نقلت موناليندا لتعرض فى نيويورك وكان إقبال الناس عليها شديداً حتى أن المتحف الذى عرضت فيه كان يشترط زمناً محدداً للناس ، وهى تمر عليها فى صف متعاقب ليلقى كل منهم نظرة على هذه الصورة بعد أن يكون قد دفع دولاراً رسماً للدخول ، ومنذ سنوات أيضاً بيعت إحدى لوحات رمبرانت ، بمليونى دولار لمتحف المترو بوليتان بنيويورك . فما الذى تدل عليه هذه الظاهرة ؟ هل تدل على اهتمام بالفن وتقدير للفنان أم اهتمام بالآثار ، اهتماماً تاريخياً ؟

الحقيقة أنه بعد أن يلمع صيت الفنان نجد أن كل أثر من آثاره

يرتفع قيمته ،وتصل هذه القيمة إلى ملايين الدولارات ،وهو اعتراف ضمنى بأهمية الفنان وبقيمته الابداعية ولولا ذلك ما بيعت هذه الصور بهذه الأثمان الغالية لأنه يوجد عديد من الفنانين لم يصلوا إلى هذا التميز سواء فى حياتهم أو بعد مماتهم .

إن للتذوق أصوله ، فهو ليس مسألة فطرية يمكن أن نرثها من المنزل فحسب ،إن للتذوق أسسه التى لابد من تعلمها . بل والتدرب عليها ، ثم نتساءل كيف ينظر الإنسان للعمل الفنى نظرة سليمة ؟ هناك كثير من الأخطاء التى تبين الطرق الغشيمة فى الاستجابة للأعمال الفنية . فمثلا قد يفرض المتفرج آراءه . وعقيدته على ما يرى من أعمال فنية . هذه الطريقة لا تساعد على الرؤية . لأنها تتضمن محاولة تعصبية من جانب الشخص ،ليفرض نفسه على العمل الفنى . وشخص آخر ينظر إلى العمل الفنى نظرة ترابطية ، أى ينظر إليه على أنه جميل أو قبيح لأنه يذكر بحوادث مرت بتجاربه السابقة ، وبعض هذه الحوادث مرير ، فيدفعه ذلك إلى أن يغلق عينيه عن العمل الفنى . أو بالعكس يقبل عليه ويزكيه إذا كانت ترابطاته السابقة سارية . والنظرة الترابطية نظرة شخصية لا تتيح للمتفرج أن يدرك ما هناك . وهو يحاول أن يملى نفسه وعقيدته بطريقة أو بأخرى على كنه العمل الفنى وكيانه .

النظرة السليمة للعمل الفنى : النظرة السليمة للعمل الفنى هى أن ينظر المتفرج إلى هذا العمل على أساس أنه يسمح له أن يملى ديانته على المتفرج بما يتضمنه من قيم وملامح ، أى لا بد للمتفرج من أن ينظر إلى العمل الفنى نظرة متفحتة ، نظرة فيها السماحة كما لو كان يريد

أن يعرف طبيعة شخصية صديق لأول مرة يتعرف به ؛ فهو لا يمكنه أن يتعرف على هذا الصديق بطريقة تحفظية أى وهو يغلف نفسه ، أو يفرض إرادته . التذوق الحقيقى هو نوع من السماحة التى يتقدم بها الفرد نفسه فى اتجاه العمل الفنى ، ثم إن الفن فى ذاته مدارس واتجاهات ، وليس هناك من اتجاه أفضل من الآخر ، ولا يمكن أن ندعى بأن اتجاهاً أو غيره أفضل من أى اتجاه ، فى ذلك قصر للرؤية وعدم توسيعها بغنى وثراء لتدرك المعانى الكبيرة التى تحاول كل مدرسة من مدارس الفن أن تبينها وتبرزها للرائى المثقف ليستجيب لها .

وفى الحقيقة لا بد لنا حين نتذوق سواء كنا نتذوق أعمالاً قديمة أو حديثة أن نسمح لأنفسنا أن نعيش مع كل قطعة فلسفتها وديانتها ، وندرك العصر الذى أنتجت فيه ، وندرك أنها جزء من كل ، وليس لنا أن ندرك قيمتها الحقيقية دون هذه الأرضية الواسعة التى سببت ولادتها . وحينما ننتقل من عصر إلى آخر يختلف عنه فى أشياء كثيرة لا بد لنا من أن نغير وجهتنا فنعيش مع العصر الجديد من وجهة نظره ومن اتجاهه .

حكمة الماضى وتأثيرها على رؤية الحاضر : إننا لا نستطيع فى الحقيقة أن نرى الحاضر دون أن نرث من الماضى حكمته وقدرته على الرؤية السليمة ، والشعوب التى ليس لها ماض حضارى تذوق . تكون نظرتها سطحية وقلقه ، وسريعة التغير ، وأساسها مضطرب .

فالرؤية السليمة ترتكز على دراسة مقارنة للماضى البشرى يعرف منها الإنسان الحكمة الحقيقية وراء كل عمل فنى ، ولذلك حينما نتقدم لإدراك كنه التعبير لفنان معين أو لمدرسة خاصة ، إنما نفعل ذلك ونحن

مطمئنون لو أننا درسنا الفنان والمدرسة التى ينتمى إليها فى ضوء فهمنا للماضى أن رؤيتنا للفنان أو لمدرسته ستزداد عمقًا. ولا شك أن كل رؤية جديدة هى إضافة للإنسانية ، ومهما حاولنا أن نستنكر هذه الرؤية أو نتجاهلها ، فإن محاولات الفنانين التى قد تثير المعارضات الشديدة لا تقل شأنًا عن الإنتاج الفنى الذى يقبل برضا ،ولسنا دائمًا قضاة عادلين فى الحكم على قيمة الأشياء وبخاصة إذا كانت ثقافتنا من النوع المتعصب المحدود .

قابل الكاتب ذات مرة فى برنامج تليفزيونى أحد المخرجين الذين بمجرد أن رأى صوراً حديثة تعرض فى البرنامج ، أخذ يستنكرها ويعلن على الملأ أن الصورة ذات الشبه الفوتوغرافى أفضل بكثير من هذا التعبير الحديث ، وقال له الكاتب : لعلك تجد فرصة لترى البرنامج، وحينما شرح فى البرنامج عن مصادر الرؤية تارة من الزلط والحشرات وأوراق النباتات ، وكيف حدث الإبداع فى كل حالة لم يكن هذا المخرج وحده الذى امتنع وبدأ يرى الأشكال الحديثة ، بل كل من فى الأستوديو سلموا بأن ما عرض على المنهج الحديث يستحق التقدير ، واستنكروا الصورة التى كانوا يرونها منذ البداية بعقول ساذجة على أنها الأفضل .

وهذا يبين لنا أن التعلم ، والإدراك ، والرؤية السليمة تؤدى ثمارها . وتأتى بنتيجة إذا تدرب الفرد بذكاء على هذه الرؤية ليدرك بالعلم مالا يستطيع بغيره أن يدركه .

تعدد الرؤية : لقد دخل أحد الزوار معرضًا خاصًا للكاتب ، وألقى بسؤال : لماذا تعرض لوحات متعددة ذات مقاسات مختلفة ، لتصوير

الغاب ؟ أما كان الأجدر أن تعرض صورة واحدة ؟ ولماذا يرسم هذا الموضوع فى أجسام كبيرة ؟ أما كان الأفضل أن يرسم فى حجم صغير ؟ وفى الوقت الذى كان يقول المتفرج هذا الرأى جاء غيره ليقول رأيًا آخر . إن هذا الغاب موضوع مثير وقد لفت نظرنا لما فيه من إمكانيات ، وبالرغم مما عملته وأنتجته وهو متفرع ومتعدد بالنسبة لهذا الموضوع ، فما زال الموضوع يحتمل بحوثًا أكثر وإنتاجًا أغزر ، فلعلك تواصل هذا البحث لعلك تصل إلى قيمة أعمق مما وصلت إليه ؛ وجاء ثالث ، ووقف مع هؤلاء وقال بأعلى صوته : إن هذا الغاب ليمثل بحق فنًا أفريقيًا ، ومعبر عن ألواننا وأضوائنا ، وهو يحمل آثاراً جديرة بالاعتبار لأنها تخالف كل ما هو مألوف فى التناول المذهبى لإخراج الصور الذى ابتدعه الفن الحديث ، فالتعبير فيه لا يعتمد على تقسيمات سطحية زخرفيه ، وإنما يستخرج الصيغة form من كيانه الذاتى . فعلى ذلك فهو رؤية تستحق التقدير ، وبين هؤلاء المتفرجين الثلاثة أشخاص آخرون من مختلف المستويات وقفوا إما مذهولين يحاولون أن يفرضوا موضوعًا على صور الغاب علهم من خلال الموضوع يستطيعون تفسير رؤيتهم لما أمامهم ، وفى حالة عجزهم كانوا يتصورون فى الموضوعات المعروضة حيوانات خرافية ، أو مخلوقات نباتية ، أو كائنات أشبه بما نسمع عنه فى قصص الأطفال الخيالية التى لا يمكن أن يكون لها وجود حقيقى ، وجودها فقط هو من صنع الخيال .

ولقد شاهدت إحدى المتفرجات تحضر بانتظام أكثر من مرة ، بل حضرت ثلاث مرات وهى تقف أمام صورة متأملة ، فاحصة ، دارسة

لما فيها من إمكانيات ، كل ذلك لتتمكن حقيقة من الرؤية السليمة .

وتدلنا هذه المناقشة على أن التذوق الفنى عملية تحتاج إلى تمرس ، يحتاجها كل فرد مهما اختلف دوره فى المجتمع لأنه يطبقها لا فى الأعمال الفنية فحسب بل فى كل جوانب حياته ، حين يأكل ، وحين يقضى وقت فراغه ، وحين يلبس ، وغير ذلك . وقد أصبحت هناك معلومات أساسية يمكن أن يتعلمها الناس عن التوافق ، وعن التباين ، وعن الوحدة ، وعن التنوع ، وعن الخيالى ، والواقعى ، والأصيل ، والمقلد ، والمرتبط بالتراث ، والمتعجل . كما أن هناك معلومات عن أصول الصنعة التى تستخدم الفكرة ، والصنعة المفصولة ، معلومات تفرق بين الإبداع ، وبين المحاكاة ، ومعلومات أخرى تقرب العالم الحديث بإمكانياته التى تساعد البشر فى إدراك حقائق أخرى ، وذلك ليدرك الإنسان الثراء فى هذا الكون المحيط ، وكيف يستطيع الفنان أن يترجمه إلى رؤية جديدة مغايرة لكل ما هو مألوف فى الإبداع الفنى السابق التعرف عليه بالنسبة للفنانين ومدارس الفن العالمية .

التذوق من ضرورات المدنية : إن التذوق الفنى ضرورة من ضرورات المدنية ، لا بد لكل مواطن من أن يعرف كيف يتذوق الأشياء تذوقاً سليماً لأن الارتقاء بتذوقه هو ارتقاء بمواطنيه بحيث يرتقى إحساسه وينمو إلى مستوى أرفع بحيث يصبح قادراً على الاستمتاع بالجمال وتذوقه حين يجده . فالشخص الذى يدرك الجمال يمتعض عادة حين يرى القبيح ، ويحاول أن يتجنبه . وتقوم المدنية عادة على نمو الأفراد فى إدراك الجمال فيحسونه فى الشوارع ، والمساكن ، ومظهر المدينة ، وكل ما فيها من

شواطئ ، وحدائق ، ومطارات ، وأندية ، ومرافق عامة أخرى ، ولذلك يعتبر التذوق الفنى جانباً هاماً فى تكوين الأفراد فى التعليم ، والتعليم بدون تذوق هو جناية ضد المدنية لأنه يخلق أشخاصاً ليس لديهم الحس الكافى للتذوق وإدراك الفن .

ومما يساعد الإنسان على تنمية تذوقه القراءة فى النقد الفنى ، لأن النقد يساعد على الرؤية ، وزيارة المعارض والمتاحف والاستماع إلى ندوات ومحاضرات ، واقتناء بعض الكتب التى تتناول الجوانب الفنية ، وبعض الممارسة قد يفيد الإنسان كثيراً لأنه يعانى بنفسه الصعوبات فى إدراك الألوان وتوافقاتها ، والتكوينات وأنواعها ، وما إلى ذلك من القيم الفنية المختلفة .

والعيب الفاضح فى الرؤية الشائعة أن أصحابها يعتمدون على السذاجة فى الاعتراف بما هو جميل على أنه مضاهى للطبيعة ، ولا يريد أصحاب هذه النظرة التزحزح قيد أنملة عن هذا المبدأ ، ولذلك قل أن يجدوا فرصاً حقيقية للمتعة ، لأن الطريقة التى يفكرون بها تغلق عادة نافذة الرؤية أمامهم ، ومع ذلك هم لا يستمتعون بما يشاهدون ، بل يطالبون الفنانين طوال الوقت أن يفصلوا لهم صوراً تتفق مع سذاجتهم ، وعلى ذلك فما يركنون إليه ليس رؤية بالمعنى الفنى ، بقدر ما هو تتميم على معارفهم الساذجة .

الفصل الخامس

سيكلوجيّة التذوق والمتعة

التذوق والمتعة : كل إنسان يتذوق . وله متعته الخاصة فيما يتذوقه . وبنظرة سريعة يستطيع الخبير فى التذوق أن يحكم على مدى عمق تذوق إنسان يراه لأول مرة . وكلما خالطه ازداد وصفاً وعمقاً وتوغلاً فى كشف متعة هذا الإنسان التى تنبئ عن شخصيته .

وبالكلام الدارج توجد ثمة صلة بين التذوق والمتعة . والإنسان يتمتع بما يتذوقه ، ويتذوق ما يتمتع به حتى أننا لو وضعنا أصبعنا على ما يتمتع به الشخص لاستطعنا من خلاله أن نحكم بيسر على مستوى تذوقه ، بل ليس من العسير أن نرده إلى بيئته الثقافية . وطبقته الاجتماعية التى ينتمى إليها .

بيئة الشاطئ : فبنظرة على رواد شاطىء البحر فى الاسكندرية تستطيع أن تتفرس بثاقب نظرك فتدرك أن الآنسة التى نزلت البحر إنما هى خادمة ولا يأخذ ذلك منك جهداً لتفرق بينها وبين سيدتها . مع أن الخادمة ربما تلبس رداء البحر الخاص بسيدتها ، بل لعله رداء سيدتها القديم — ولكن العبرة ليست بهذا الرداء وإنما بالعادات المصاحبة له . فهذا مظهر شعرها بضفائره المهدلة ، وعلى وجهها علامات الوشم التى تدل على أنها جاءت من الريف ، ووجهها ضارب إلى السمرة وهى ليست سمرة

الشمس التى تلفحها مؤقتاً لشخص يصطاف لأول مرة ، وإنما هى سمرة العمل وساعاته المتواصلة فى الشمس . العصبة ، والحلق ، والخلخال ، والرداء الطويل الذى يستر الجسم حتى القدمين ، هى سمات العادات الريفية ، وهى مرتبطة بنوع التذوق المنتشر فى الريف ، فإذا شبت فتاة وسط هذه العادات لابد أن تكون عاطفتها نحو ما تتذوقه بالفطرة ، وحتى لو هى انتقلت بعد ذلك للعمل فى المدن فإن العادات التى تشربتها وهى صغيرة تظل لها تأثيرها وقوتها بالرغم من تغير البيئة . فالبيئة الجديدة تأثيرها سطحى وعلى ذلك ظهرت الشابة وهى مقلدة ، وآثار البيئة الأولى الأكثر قوة وعمقاً يخرج ليفضح التقليد دون أن تعى ولا تستطيع أن تعى . . . لأن هذا الوعى يتطلب منها ثقافة كاملة تغير من مقومات حياتها ، وتغير من قيمها وتذوقها وكل ما تهواه أو تعشقه .

والغريب أن الناس حينما يتراصون على شاطئ البحر يجلسون تحت مظلاتهم فى أسر متلاحمة لا يكاد يفصل بينهما غير قدم من الرمال ، ومع ذلك يمكننا أن نحكم أن هذه أسرة متمدينة ، وهذه ريفية ، وتلك أسرة عامل أو موظف بسيط . وهذه عائلة أجنبية . والمال أحد العوامل الرئيسية التى تفرق بين الناس . ولكنه ليس العامل الوحيد . فالعادات والتقاليد والثقافة التى تمتد جذورها إلى المنزل والشارع والمجتمع . لها أثرها الكامل فى تشكيل معايير التذوق عند الناس ، وتفضيل جوانب من المتعة على جوانب أخرى .

شاطىء آخر : فى شاطىء غزة مثلا يندر أن تجد فتاة تنزل إلى البحر متدثرة بالمايوه إلا إذا كانت أجنبية . وإذا نزلت الفتاة فبقميص

النوم ، ولا تنزل بمفردها بل يخوطها من بنات جنسها اثنين أو ثلاثة . كذلك الحال فى كل الشواطئ المحافظة تجد مواعيد للسيدات وأخرى للرجال . وفى البلاجات ذات الطابع الشعبى فى الإسكندرية يندر أن تجد عند الجنس اللطيف الجرأة على النزول إلى البحر ، فالتقاليد القديمة ما زالت تخلق نوعاً من الخجل ، بل من الحرمة أن تنزل فتاة عارية إلا فى رداء بسيط أمام أهلها أو معارفها ، وهى تتصور أن الناس لا يصح أن تراها بهذا الزى الذى يكشف عن مفاتنها أو عن عيوبها الجسمية . وإذ اضطرت إلى النزول فى وقت مبكر يندر فيه الناس .

وهذه الظاهرة تقل مع صغر السن ، وتزداد مع كبره ، أى أن التحول الاجتماعى جعل مسائل التذوق فى هذه النواحى ، والمتعة الخاصة ، مرتبطين بالحرية وتقاليد اختلاط الجنسين التى تتحرر تدريجياً ، وهى مظاهر يتدرج مجتمعنا الآن للأخذ بها . وعلى هذا الأساس تجد البلاجات ذات الطابع الشعبى لها تقاليدها المحافظة وهى بالتالى تمارس عادات التذوق والمتعة الشخصية فى إطار هذا النوع من التقاليد . بينما البلاجات المستحدثة التى لا سبيل للوصول إليها إلا بمواصلات خاصة جذبت إليها طبقة أخرى من الشعب لها عادات أكثر تحرراً من العادات الشعبية التقليدية . وعلى ذلك تجد من المستساغ للفتاة أن تنزل بالمايوه ولا تخجل ، وليس عندها أى نوع من الجبن الذى يسود الفتيات فى الطبقات الشعبية نتيجة التقاليد المحافظة والشديدة التحكم .

التقاليد : إن الفتاة فى البلاجات المستحدثة تمارس حقها الطبيعى فى الاستحمام بل وتعرض المايوه الملائم لجسمها ، والذى يكشف عن مفاتنها ،

بل هى أيضًا كما يقول المثل تستعرض عضلاتها ، أى أنها لا تكتفى بمايوه واحد تظهر به دائمًا ، وإنما عندها أكثر من مايوه ، نجح المتفننون فى الأزياء فى تصميمه مراعين ما يكشف من الجسد وما يوارى ، الجزء المزخرف والسادة ، اللون الفاتح واللون الأكثر وهجًا .

والغريب أن هذه الظاهرة تبقى مع الفتاة حتى بعد سن الزواج والخلفة. فهى عادة اكتسبت بتقاليد مغايرة للتقاليد الشعبية المحافظة ، ولا تختلف فيها الأم عن ابنتها . ولكن فى الأسر الشعبية ، فالأم لا تحاول النزول إلى البحر . وابنتها تتحين الفرص حين لا يراها أحد ، وبرداء يغطى أغلب جسمها وأحيانًا بقميص النوم ، وهكذا نجد أن التفاوت الطبقى يخلق أنواعًا من التذوق ومن المتعة الشخصية المتصلة به بشكل يختلف من طبقة إلى أخرى ، ومن فئة إلى غيرها حتى أننا لا نحكم من هذه المظاهر وحدها على نوع الطبقة التى ينتمى إليها الشخص . بل وعلى ثقافته ومدنيته وفكره .

المدنية والتذوق: إننا فى الحقيقة نحكم على مدنية الناس الذين نحتك بهم من خلال تذوقهم ، ونوع متعتهم فى الحياة ؛ وأنواع التناقض متوافرة فى أحياء المدينة الواحدة ؛ ففى القاهرة نجد حى الحسين والغورية والأزهر وباب الشعرية جنبًا إلى جنب مع كورنيش النيل ، وشوارع سليمان . وعماد الدين و ٢٣ يوليو . والميادين الكبيرة ، كميدان التحرير . أو رمسيس ، وتمثل الأحياء الأولى الحياة الشعبية بسذاجتها وطابعها التقليدى ، الذى لم يتغير فى كثير أو قليل منذ نصف قرن أو أكثر إلا من رصف الطرق وتعبيدها وظهور أنواع جديدة من العمارات . بدأت تغذو الأحياء الشعبية ، ولكن

الشوارع الأخرى والميادين التى ذكرناها تمثل فى الحقيقة موجة المدانى جاءت بها المدنية الحديثة . فشكلت طبيعة الأسواق ، ونوافذ العرض ، ونوع الجمهور الذى تغص به المحلات التجارية . وسنجد بالتحليل أن الجمهور الذى يرتاد الأحياء المتمدينة يختلف فى تذوقه ، وفى أنواع متعته عن الجمهور الذى يعيش فى الأحياء الشعبية . إن الجمهور الأول لا يذهب الأحياء الشعبية ويرتادها بنظرة السائح الذى يرى فيها يرى كل الغرابة . يرى الأشياء فى الأحياء الشعبية كالتحف الأثرية التى يرجع تاريخها إلى قرن مضى أو أكثر ، بل قد يراها أحيانًا على أنها مظهر من مظاهر التخلف نسبة لعادات الناس وطريقة معيشتهم ومستواهم الاقتصادى وما يرتبط بكل ذلك من تذوق ومن متعة بالأشياء وأساليب استخدامها .

التناقض فى التذوق : إن التناقض فى التذوق وفى المتعة بمظاهر الحياة لا بد أن يوجد حينما لا تسير الحياة على نمط واحد ؛ فبين القلة والثلاجة الكهربائية مسافة سحيقة من التقدم . وبين الطشت والغسالة الكهربائية هوة واسعة . وبين السلم المصنوع من الطوب اللبن والسلم الرخام والأسانسير والسلم الكهربائى المتحرك أميال كثيرة . ومن البديهى أن ترتبط بالقلة عادات من التذوق والمتعة غير التى ترتبط بالثلاجة الكهربائية . وهل تمثل الأولى تخلفًا تامًا ، بينما الثانية تقدمًا على وجه الإطلاق ؟ الواقع أن المدنية لا تعنى دائمًا عمقًا فى التذوق ، وأصالة فى المتعة . بل إن المدنية شديدة التطور والتغير ويصعب على الناس أن تشكل عادات مستقرة تبعًا لهذا التغير . فما قد يبدو جميلا مريحًا فى وقت ما لا تمر سنوات حتى يبدو قبيحًا — والسيارة الفورد سنة ١٩٢٤ تختلف فى مذاقها تمامًا عن السيارة

الفورد سنة ١٩٦٩ ، فالذى يعيش سنة ١٩٦٩ يود أن يقتنى سيارة زمنه وعصره . وينظر للأخرى نظرة أثرية على أنها شىء يجب أن يوضع فى متحف ولا يخرج إلى الشوارع ، وبذلك فالإنسان يتجدد ويتغير تبعًا لطبيعة العصر الذى يعيش فيه. فجوانب التذوق والمتعة فى العصر الحديث أصبحت خاضعة لعوامل كثيرة فرضها التطور ، فالعمارات ذات السقوف المرتفعة أعمدتها وردهاتها الكثيرة الزخارف أصبحت لا تتفق مع نوع العمارات الحديثة ذات السقوف المنخفضة والغرف الضيقة والمعدومة الزخارف ، إن الحياة الحديثة فرضت على الإنسان المعاصر أنواعًا من التذوق والمتعة ، فهى وليدة المعاناة الاقتصادية ، والبحث عن تطبيق أسس المساواة والعدالة بين الناس ، وانتشار المبادئ الاشتراكية ، فزمن القصور قد ولى . وولت معه الطبقة الرأسمالية المترفة بما يرتبط بها من أنواع من التذوق والمتعة . وبدأت الحياة الحديثة تعتمد على الطبقة الوسطى الكبيرة من الناس وتخلق لهم بالتالى جوانب التذوق والمتعة المتصلة بحياتهم ومستواهم الثقافى والاقتصادى . ولا تحمل الحياة الحديثة مقومات ذاتية خاصة تفرضها على تذوق كل مواطن . فالذى يتأثر بالحياة الحديثة هو الذى يعيش وسطها وينعم وسطها ويتعلم بالتدريب كل العادات المرتبطة بها ، وانتشار الحياة الحديثة مقصور على ذوى الثقافة الذين نالوا قدراً من التعليم داخل المدارس وخارجها ، قدراً يمكنهم من الألفة بالأجهزة الحديثة ، وييسر لهم استخدامها وعلى ذلك تجد المنزل الحديث يجمع فى ذوقه بين البساطة وتأدية الوظيفة بأقل جهد وسلامة أكبر فى الأداء .

تذوق الأجهزة الحديثة : وأصبحت أجهزة البوتاجاز بأنواعها ، والثلاجة الكهربائية ، والغسالة ، ومطابخ إيديال وأدواته ، والتلفزيون ، وجهاز التسجيل ومفاتيح الكهرباء ، والنجف ، وأكر الأبواب ، وحديد الشبابيك والشرفات ، وتصميمات البلاط ، كلها تسهم فى خلق الشكل الجمالى العام للمنزل الحديث. فهى وغيرها عناصر تحتل فراغاً ، وتترك فراغاً آخر حولها يتنفس فيه الإنسان ، وهى أيضاً تأخذ طابعاً هندسياً ، بزوايا رأسية وخطوط مستقيمة ، وأقواس لا تفاصيل لها ، وسنجد أن الإنسان الذى يعيش فى هذا الجو ويشكل عاداته تبعاً له ، إنما يختلف كلية فى ذوقه ومتعته بالأشياء عن الإنسان الشعبى الذى يتعامل مع القلة والزير والطشت والطبلية ، وغير ذلك من مقومات الحياة الريفية الساذجة .

معنى التذوق : وفى الحقيقة إن التذوق والمتعة ليسا مسألتين عارضتين يرفه بهما الإنسان عن نفسه حينما يشاء ويلفظهما حينما لا يشاء . فالتذوق يتم فى كل لحظة من لحظات الحياة ، بل إن الحياة فى مضمونها وجوهرها تعتمد على التذوق . ويعتبر استجابة انفعاليه لموقف خارجى يقتضى من الشخص إبداء الرضى أو السخط فى استجابته لهذا الموقف ، وهو حينما يستجيب ، يفعل ذلك بطريقة لاشعورية ، وبكامل كيانه دون أن يمنطق الأشياء ، فالعادات التى تدرب عليها فى نشأته تكون له فى النهاية معايير التذوق ، وتشكل قدرته فى الحكم على الأشياء ، فالتذوق سلوك يتضمن الإقدام والإحجام ، فنحن نقدم على ما ترتضيه النفس ، ونحجم عما تبغضه النفس أو تزدريه ، ولا فارق فى الجوهر بين الرضى النفسى الذى يحس به الإنسان حينما يرى امرأة جميلة لأول مرة ، وبين أن يرى سيارة

حديثة جميلة النسب والألوان. فالإنسان منذ صغره يتدرب على أن يستجيب بحواسه كلها لما يحبه فيقدم عليه ولما يكرهه فيحجم عنه ، وعلى ذلك لو حللنا سلوك الإنسان عمومًا فى الحياة نجد أنه يتركب من مجموع الاستجابات لمواقف مختلفة ، وكل استجابة إيجابية أو سلبية ، تتضمن — رضى بذلك أم لم يرض — ممارسة لقدرته على التذوق وإصدار الأحكام ، وعلى هذا الأساس سنجد أن من أولى وظائف التربية تكوين المعايير السليمة للتذوق ، وتدريب المتعلم على تطبيقها عمليًا ليرضى بحياته وحياة المجتمع الذى يعيش فيه ، والتعليم المدرسى الذى لا يؤدى لهذا النوع من التربية يعتبر تعليمًا فاسداً — لأنه لا يعنى بتشكيل القيم الذوقية التى هى أساس الحياة الرفيعة عند الإنسان .

وحينما تتنبه حواس الإنسان ويكون معايير سليمة للتذوق ، سنجده يطبقها لا فى الملموسات وحدها ، ولكن فى كل مغزى من مغازى الحياة ، وما نسميه فى الواقع آداب المائدة « والبروتوكول أو الإتيكيت » والعلاقات الإنسانية والأخلاق عمومًا كلها مضامين تنطوى على عمليات تذوق أصيلة ، ويتضح أن الذوق والأخلاق والآداب العامة المادية والمعنوية ، تنبع كلها من منبت واحد هو تهذيب السلوك الإنسانى والارتقاء بذوقه لتكون الأحكام التى يصورها الإنسان جميلة مريحه ولها فى النهاية طابعها الاجتماعى السليم .

التذوق والاستجابة للأعمال الفنية : ولقد درج الناس على قصر معنى التذوق على الاستجابة للأعمال الفنية بأنواعها التشكيلية والموسيقية والغنائية والمسرحية وغيرها دون أن يمتد البصر ليدرك أن كل سلوك يقوم به الإنسان

فى الحياة إنما يرتكز فى جوهره على مغزى للتذوق . والفارق بين الإنسان المتمدين والهمجى أن الأول استطاع أن يشكل من عاداته ومن ردود أفعاله واستجاباته بحيث أمكن أن تتسم جميعها بنوع رفيع من التذوق ، بينما الآخر يسلك بطريقة بدائية غفلة هى أقرب لحياة الحيوان منها لحياة الإنسان المهذب .

التذوق والسلوك : ولنأخذ مثلا يسيراً لندلل به على ما نقول : شخص يحمل معه راديو ترانزستور يجلس فى سيارة أتوبيس عامة ، أو على شاطئ البحر أو فى أى مكان للعمل يوجد حوله ناس . إنه يريد أن يستمع لهذا الجهاز فيفتحه بأعلى صوته ، ويستمع إلى أى شىء يروق له . القضية هنا قضية سلوك مرتبط بتذوق ؛ فكعبات الفراغ المحيطة بالشخص ليست ملكاً له وحده ، ولا يستطيع أن يملكها بمفرده ، وعلى ذلك فإن صوت الترانزستور سيصل إلى آذان كل المحيطين به . بعضهم لا يريد الاستماع ، والبعض الآخر يتضرر من قبح ما يسمع ، ونفر ثالث يرى أن هذا اعتداء على حرياتهم الشخصية حيث يريدون الهدوء والاستمتاع بهذا الهدوء . فالنعت الذى يصح وصف الشخص به أنه بالبلدى (بجايط) أى أن ذوقه غير مهذب ، وهو بالتالى يتضمن سلوكاً غير اجتماعى وغير أخلاقى — لأن السلوك الذى يضر الناس ينطوى على الأنانية وحب الذات ، وعدم مراعاة الغير . وعلى هذا الأساس كان يجدر بصاحب الترانزستور أن يستخدم سماعته الخاصة لنفسه دون أن يحس به أحد مراعاة لشعور الآخرين .

كيف يمكن أن نقيس المتعة على هذا النحو : هل هى فردية أم اجتماعية ؟ وما صلتها بالتذوق وبالتالى بالأخلاق ؟ وما علاقتها بالتمدين ؟

معنى المتعة فى الألم وفى المرح : يمكن تحديد المتعة على أنها اهتزاز الإحساس أو تأثره لموقف خارجى يعكس على الإنسان نوعًا من الرضى والسرور الذى يختلف فى درجته وفى مداه حسب قوة اهتزاز الإحساس وتأثره ؛ فأحيانًا تستمر المتعة زمنًا طويلا . وأحيانًا أخرى لا يكون لها إلا اللحظية الوقتية — وجوهر ذلك كله له صلة بالتكوين النفسى العام للإنسان . وبلغة التربية فإن الإنسان لا يتمتع حقيقة بشىء إلا إذا كان قد كون ميلاً نحوه . والميل معناه تيقظ الرغبة للحصول على شىء ما أو تأديته ، وكل ميل أو رغبة يرتبط بحوافز الإنسان الفطرية . وبدوافعه التى صقلتها البيئة وأكسبتها الرصانة اللازمة التى تمكن الشخص من العيش فى المجتمع فى وئام . ونحن نقبل على ما نتمتع به بنفس راضية . بل حينما يترك لنا الاختيار فإننا لا نختار شيئًا لا نحس من ورائه بمتعة حقيقية . إننا نميل إلى تجنب كل شىء نحس فيه بالألم وبالمرارة . وقليل من الناس من يرى المتعة ويدركها فى الألم . بل يحتاج إلى فلسفة عميقة ليدرك أن الحياة لها جانبها الحلو والمر . ولولا المرارة ما استطعنا أن ندرك طعم الحلاوة ومذاقها ونتمتع بها . فمن الضرورى أن يوجد الأبيض والأسود . النور والظلمات ، الخير والشر ، الفرح والحزن . الراحة والألم . إن الفنان هو الذى يستطيع أن يرتفع بإحساساتنا إلى مستوى النشوة وهى ذروه المتعة ، سواء عالج فى قصته ملهاة أو مأساة . ففى الملهاة نحن نحس بالمتعة وفى الموقف الهازل المرح . ولعل النكتة تعرض بصورة نقدية ما نواجهه فى الحياة من مشكلات وعقبات . ونتصدى لها بغبائنا و لا ندرك أننا نضل الطريق . فحينما نرى صوراً لأنفسنا معروضة بهذه الطريقة النقدية والتى يغالى الفنان فى إبرازها

وإظهارها كى نراها ، فنحن نضحك على أنفسنا من أنفسنا ، ونتمتع حيث توجد السخرية والمزاح ، ولا يفوتنا أن ندرك أن «شر المصائب ما يضحك» .

المأساة : أما المأساة فهى الوجه الصارم للحياة ، نعيشها فى المرض ، وفى السأم والضجر ، حين تقف أمامنا العقبات المادية والمعنوية التى تعوقنا عن تحقيق أهدافنا فنحس بالصراع والمرارة ، نحس المأساة فى الظلم وفى القسوة والمعاملة غير الإنسانية ، وفى مظاهر البؤس والفقر ، نحس المأساة فى أنواع الانحرافات التى يندفع إليها الإنسان (دون أن يعى) نتيجة لفظ المجتمع له وعدم اعترافه به وبحاجاته ، فيلقى بنفسه فى أحضان الرذيلة لأنها الطريق السهل الذى من خلاله يستطيع أن يصعد بيسر ، دون أن يجد من يرشده أو يوجهه — نحس بالمأساة فى الأسر التى تعرضت حياتها لخلافات لم تستطع درأها ، فانهارت الأسرة وكان ضحية ذلك الأطفال . المآسى الإنسانية كثيرة منها ما نشاهده من آثار الطوفان أو الزلازل أو الحروب وما تتركه من مواقف يحس فيها الإنسان بالعذاب . فالمأساة على هذا النحو ، يمكن أن تكون مادة تعبيرية للفنان — ولكن الفنان حين يعبر عن الأسى والحزن والمواقف الدراماتيكية لا يؤدى ذلك تسجيلا لحدث عابر هنا أو هناك ، إنه يجسم لنا الموقف لنعيه بتأمل ، وندرك الحكمة من ورائه ، ونتيقظ لشىء بفوتنا إدراكه فى الحياة ، وحينما نحس كل ذلك فإننا نتمتع أيضًا ، لأننا فى إدراكنا للعمل الفنى نسيطر على أعصابنا ؛ فلسنا مطالبين بالحالة النزوعية التى نضطر إليها فى الحياة الحقيقية اضطراراً لننقذ أنفسنا من موقف يتحدانا ، إننا هنا نتأمل المأساة من خلال معيشتنا لها على أساس فنى ، ونحن ننظر للموقف كمتفرجين لا كممثلين فيه ، ننظر

إليه ونتأسى به ونتمتع بالحل الذى يقدمه الفنان ليعطينا الراحة النفسية والحكمة السليمة للحياة .

وسواء أكانت وسيلة الفنان الشعر أم النثر ، القصة أم المسرحية ، الصورة أم التمثال ، المعزوفة الموسيقية أم الأنشودة ؛ فهو يستطيع أن يحول من النكتة متعة ؛ ومن الهزل ترفاً . كما يمكنه أن يشكل من المأساة متعة ومن مصائب الدنيا نشوة وحكمة .

وإذا عدنا إلى مضمون « التذوق والمتعة » سنجد أن كل لحظات الحياة حينما نحياها بعين الفنان وإحساسه سنجد أننا نتذوقها ببصيرة لا تتيسر للشخص العادى الذى تغمره مشاكل الحياة نفسها فلا يستطيع أن يرفع رأسه من غمرتها ويتمتع بها .

مضمون التذوق: فالتذوق يمثل نبضات التفاعل ، وإدراك العلاقات بنوع من الفهم والوعى والحس الجمالى فى كل ما نرى أو نسمع أو ندرك ، والمتعة هى التأثر بكل ذلك تأثراً يجعلنا نحس بلذة النشوة أو بالطرب حينما تهتز مشاعرنا أزاء المواقف التى نمر بها فى حياتنا ، وكل تذوق تصحبه متعة ، وكل متعة هى وليدة التذوق ، والإنسان الحى هو الذى تتحول حياته إلى تذوق ومتعة ، فلا يفوته موقف إلا عالجه بحس الفنان ، وحكمة الفيلسوف ، وتأمل العالم ، فيضفى على كل خبرة يمر بها جانبها الجمالى الذى يكسبها رصانة وحيوية وقيمة دائمة .

إن الجمال ببحثه فى النسب والأبعاد والعلاقات الفنية أيا كان نوعها هو المدخل الحى الذى يعلى من قدرة الإنسان على التذوق ويرفع من متعته فى الحياة . والتربية الجمالية تهدف أول ما تهدف إلى الارتقاء ببصيرة المواطنين ليدركوا الجمال ويتذوقوه ويستمتعوا به فى كل ما تقع عليه حواسهم فتزداد متعتهم بالحياة وتتعمق سعادتهم وراحتهم النفسية بها .

الفصل السادس

النقد الفنى - أسسه وتطبيقاته التربوية

مقدمة : مما يشغل بال الفنانين ، والمتذوقين للفن — عملية النقد الفنى ، فقد ينتهى الفنان من إنتاج عمل معين ويعرضه فى المعارض ، وبعد مدة العرض يأخذ عمله إلى مرسمه ليخزنه ، حتى تأتى مناسبة أخرى تمكنه من أن يخرجه مرة ثانية ليشاهد النور ، وتزدحم المعارض بكثير من الأعمال — الثمين منها والغث ، ولا نشاهد تقويماً أصيلاً لهذه الأعمال يمكّن الناس من تذوقها والمتعة بها . والشائع أن هناك نفراً من الصحفيين الذين عينوا فى صحفهم ليقوموا ببعض الرسوم الإيضاحية للقصص ، أو للمواقف السياسية ، أو غيرها — وبعضهم يتخذ من الكاريكاتير أساساً لمهنته ، وسرعان ما تجد الصحيفة فرصة لتولى إلى هذا الرسام مهمة النقد الفنى فى المعارض ، فيبدأ يزاول هذه العملية بغير أساس ثقافى يمكنه حقيقة من حسن القيام بها . وتزداد المشكلة من الناحية الأخلاقية ، حينما يسعى الناشئون من الفنانين إلى مثل هؤلاء الكتاب ليكتبوا عنهم ، أو ينوهوا عن فنهم فى صحيفتهم ، وكل من له اتصال يجد فرصة لتعرض بضاعته ، ويهلل حول اسمه ، وكأنه لا توجد معايير حقيقية لقياس جودة العمل الفنى ، أو التعريف بما يتضمنه من

خيرات أصيلة ، أو غير أصيلة .

لقد كان أحد المصورين الفوتوغرافيين يعمل ذات يوم فى إحدى الصحف مصوراً فوتوغرافياً ، وعهد إليه بالنقد الفنى . وفى يوم من الأيام جاء إلى أحد المعارض التى أقامها أساتذة التربية الفنية . فكتب عنها واصفاً اتجاهاتها على أنها كلها تأثرية ، مع أن ما كان معروضاً لا ينتمى إلى التأثرية بأى سبب . وكتب ناقد آخر فى إحدى المجلات الأسبوعية ، وكان طالباً بكلية الطب بالسنة الثالثة . ووضع صورة لأحد المصورين مقلوبة . وكانت تجريدية — وأخذ يلوح للجمهور فيما إذا كان يستطيع أن يعرف الوضع الصحيح لهذه الصورة ، وبدأ يسخر من الاتجاهات التجريدية ويصف دون مبرر أصحابها بأنهم غير اجتماعيين .

وكتب كاتب ثالث عن فنان ناشئ . سنه اثنان وعشرون عاماً — يقول إنه عبقرى . عرضت له أعمال فى الخارج . واقتنت الدولة نماذج من أعماله . ولم يشرح لماذا وصف الفنان الناشئ بالعبقرية . وهكذا نجد أن النقد الفنى الشائع لا يستند إلى نوع من الموضوعية ، أو العلم — هو تارة يستغل للسباب والتشهير ، أو للمدح غير الأصيل . أو لعدم ذكر بعض الفنانين قصداً ممن يجب ذكرهم للتقليل من شأنهم . وكل هذا يشعرنا بأبعاد المشكلة ، إذ أن الذين يقومون بها هم فئة من الناس الذين اشتغلوا فى وقت ما بالفن ، ولكنهم لم ينجحوا فيه ، فنصبوا أنفسهم حكاماً على الفنانين بطريقة زائفة . يحاولون فيها أن يفرضوا تعصباتهم وأخلاقياتهم ، فيحدون من النمو الطبيعى للحركة الفنية .

فى اعتقادنا أن النقد علم يستند إلى أصول ، وأنه ليس مهنة من لا مهنة له ، بل إنه يحتاج إلى دراية عميقة بالفن ، وبالتراث الفنى ، وبثقافة المجتمع ، وفلسفته وسياسته ، كما يحتاج إلى وعى بالحركات الحديثة ، وبالمقومات التى يقوم عليها العمل الفنى ، من وجهة نظر كل مدرسة من المدارس الفنية ، ويحتاج إلى إلمام كبير بشخصية الفنان ، وما يحاول أن يحققه ، والعيش فى غمار إنتاجه على الدرجة التى تمكنه من استيعاب ما أراد هذا الفنان أن يعبر عنه ، ليستطيع بدوره أن يكون ذواقًا له ، وينقل هذا التذوق للجمهور ليمكنه من إدراكه والاستمتاع به .

تعريف بالنقد الفنى : والنقد الفنى موضوع متسع يشتمل على جوانب عديدة ، ويمكن معالجته من أكثر من مدخل . فقد يعتبر النقد الفنى عملية تحليل لتمكين الشخص المتذوق من أن يرى العمل الفنى الرؤية الفنية الصحيحة ، وبالتالى يستطيع أن يستمتع بهذا العمل ، كما يمكن أن يفسر النقد الفنى على أنه محاولة للإفصاح عما يتضمنه العمل الفنى من خبرة جمالية ، لا تستطيع العين العادية إدراكها ، فإذا ما أوضح الناقد كيان هذه الخبرة ووصفها ، تمكن الرائى من إدراكها والحصول عليها كرصيد يضمه لخبراته . فالنقد الفنى فى الحقيقة نوع من قراءة الأعمال الفنية ، وترتكز وظيفته على تدريب الناس على هذه القراءة ، ليستمتعوا بهذه الأعمال الفنية ، بمعنى آخر ربما يرى الشخص العادى زلطة ، أو ثمرة البطاطس ، أو قلقاسة ، أو قوقعة — وهذه أجسام تقع تحت حسه وبصره يوميًا ، ولكنه لا يشاهد فيها مثيراً ، فكل ما يشاهده مجموعة من العادات التى ارتبطت باستخدام هذه الأشياء فى الحياة ، بطريقة نفعية

وظيفية : فالزلطة يبنى بها ، والبطاطس والقلقاس يؤكل ، والقوقعة تصلح منفضة للسجائر . لكن هل يستطيع أن يرى الشخص العادى جمالاً فى زلطة ، أو بطاطس ، أو غير ذلك ؟ هذه خبرة من نوع مغاير للنواحى التى يتعودها الشخص فى حياته العادية ، فإدراك الكتلة فى انسجامها ، واندفاعها ، وتآلف أجزائها ، تمثل لغة النحاتين ، ولغة المصورين الذين يستطيعون التشكيل مع استخدام البعد الثالث . ولذلك فإن هذه الأجسام فى نظر الفنان ، ما هى إلا عناصر لخلق الجمال ، وحينما يبدأ الفنان لاستخدامها فى هذا المقصد ، فإن الرائى العادى قد لا يدرك فيها شيئاً . وعلى ذلك يأتى دور الناقد ليكون واسطة بين الفنان ، والجمهور المستمتع ، لأنه يحاول أن يفسر الوظيفة الجمالية التى اتخذتها هذه الأشياء داخل المجال الفنى الجديد . وحينئذ لا بد أن ندرك أن الأعمال الفنية ، دون نقد ، ستظل مبهمة غير مفسرة ، غامضة ، بل ربما يضفى عليها عقائد ، وأفكار ، وعادات ، لا تنتمى إلى الفن بسبب ، فبدلا من أن ترى الرؤية الفنية السليمة ، ترى من زاوية غير جمالية لا تساعد على إدراك القيم الفنية ، أو فهم الفن ، ورسالة الفنان ودوره فى الحياة .

ولذلك يتضح لنا أن النقد الفنى هو السبيل للرؤية الفنية السليمة ، الرؤية التى ترتكز إلى العلم ، وإلى الفهم السليم ، والدراسة . والنقد فى ذاته لا يقتصر على الذم وحده ، أو إزكاء المحاسن وحدها ، فهو فى الواقع عملية تحليل للتعريف بقيمة العمل الفنى ذاته . والعمل الفنى فى أحسن حالاته لا بد أن يكون متكاملا ، ولكن الكمال من صنع الله وحده ، فليس

من اليسير تحقيق هذا الكمال بنسبة مائة فى المائة ، إنه مسألة يقترب منها الفنان ولا يصل إليها ، بل كلما ظن أنه قد وصل إلى جانب منه ، وجد نفسه ما زال بعيداً كل البعد ، وأن ما وصل إليه إنما فتح أمامه آفاقاً ما كان له أن يدركها ، لولا خبراته التى سجلها فى أعماله الفنية الأولى .

ونحن إذا كنا نريد فهم النقد الفنى ، فيجب أن نسلم بأنه ليس ذمًّا ، ولكنه عملية تقويم تضع العمل الفنى فى مكانه الحقيقى ، هذا العمل لا بد أن يكون قد حقق قيمًا ، كما أننا نتوقع أن تكون له مثالب ، وحينما يبرز الناقد هذه وتلك ، يضع خطوطًا عريضة لعمل فنى أعمق مما هو أمامنا . إن الناقد الفنى لابد أن يكون على ثقافة ودراية أعمق من ثقافة ودراية الفنان نفسه ، حتى يستطيع أن يكشف عن القيم والمثالب ، وإلا فإنه سوف لا يتمكن من التوغل بعمق فى رؤية العمل الفنى . والناقد بغير ثقافة ، لا يستطيع الإلمام بطبيعة العمل الذى يعرض أمامه ، وسيعرض عليه تعصباته التى يستمدها من معلوماته السطحية والتى لا تأتى عن دراسة ، وإنما عن الأقوال الشائعة لدى الجمهور ، التى تنم عن معتقدات ليس لها سند من الصحة ، والحقيقة إذا كانت ثقافة الناقد أقل من مستوى ثقافة الفنان ، فإن الأول لا يستطيع أن يصل إلى نقد علمى سليم ، فالناقد لا بد أن يبرز الصفات الأصيلة التى تحققت فى العمل الفنى ، وربما يبرزها ببعض التشبيهات ، أو المقارنات ، أو التحليل ، لإدراك كنه العلاقة التى يضمها العمل الفنى . والناقد لا يستطيع أن يبرز هذه الصفات إذا لم يكن له من الخيال ما يمكنه من أن يربط بين العمل الفنى الذى أمامه ، وبين تجارب السلف ، ثم يضع هذا فى اعتباره وفى

ذهنه أيضًا مقومات الثقافة المعاصرة التى ينتج فى إطارها هذا العمل الفنى . وعلى ذلك فالناقد شخص ذو ثقافة واسعة ، بل إنه شخص مبتكر ، يرى فى لمحات بسيطة ما لا يراه أى شخص عادى، ولديه البصيرة النفاذة التى تجعله يدرك قيم هذا العمل الذى أمامه ، ويضعه فى مكانته اللائقة به .

والنقد عملية تقويم ، والمقوم قاض لا بد أن يكون نزيهًا ليصدر أحكامه الموضوعية على العمل الفنى الذى أمامه . والنزاهة هنا تعنى عدم فرض أية مقاييس مسبقة على العمل الفنى ذاته ، فمع إدراكنا تمامًا إلى أن هناك معايير ومقاييس يمكن أن نقيس بها جودة العمل الفنى ، إلا أن هذه الموازين ليست مطلقة ، ولا بد أن تتكيف فى كل حالة ، بل لا بد أن تختفى حينًا لتسمح للناقد من أن يستمد وحيه ومعاييره من العمل الفنى ذاته ، الذى يحلله ويقومه . إن فرض مقاييس خارجية على العمل الفنى ذاته ، إنما هى محاولة لطمس معالم هذا العمل . ومطالبته بأن يكون عملاً آخر له صفات المقاييس التى تفرض . فالناقد يحتاج إلى معايير كثيرة فى حكمه ، ولكنها معايير للمساعدة فقط ، وليست لتعويق الرؤية . ولذلك لا بد للناقد أن يكون حريصًا حتى لا يقع فريسة لقواعد محفوظة آلية ، أو لصفات مدرسية يكون قد تعلمها أثناء تتلمذه . فالعمل الفنى حينما يكون رفيعًا ، يحتاج إلى عقلية ناضجة مبتكرة لتذوق ما فيه ، وتستجيب له دون تعصب أو تزمت ، أو نفس مغلقة .

إذا تساءلنا : هل هناك معايير ثابتة للنقد الفنى ، بحيث يستطيع الناقد أن يحفظها ويطبقها مثلما تطبق أية نظرية فى الرياضة أو الهندسة ، فينتهى الأمر إلى استنتاج المعادلة — أم أن هذا أمر غير ممكن ؟

والواقع أن هناك معايير ، بعضها مطلق عام ، والبعض الآخر متخصص جزئى ، أى يستمد من وحى العمل الفنى ذاته ؛ أما النوع المطلق ، فهو الذى نتحدث عنه على اعتبار أن الجمال له مقومات : نقول مثلا إن العمل الفنى لا بد أن تكون له وحدة متعددة الجوانب ، وأنه يقوم على أساس علاقات فنية ، يحكمها الفنان ويضمنها خبرته ، أو شيئًا مثيراً يكون قد حركه فى العالم الخارجى ، وأن العمل الفنى يجب أن يؤثر فى الجمهور ، لا أثراً مؤقتًا — ولكن كلما كان للعمل الفنى قيمة ، امتد أثره خارج نطاق العصر ، وخارج المكان الذى أنتج فيه . كل هذه مبادئ سليمة ، ولكن حينما نأتى إلى التطبيق ، سنجد أن كل معنى من هذه المعانى له دلالة ، وأن ما نتحدث عنه نظريًا يختلف كل الاختلاف حينما نتحدث واقعيًا . فإذا سلمنا بأن العمل الفنى لا بد أن تتوفر فيه الوحدة ، فسيكون السؤال الثانى أمام الناقد هل العمل الفنى الذى ينقده تتحقق فيه الوحدة ، أم لا ؟ قد يفسر أحد النقاد الوحدة فى مظهر طبيعى ، ونسب واقعية ، وفى ألوان ، وأضواء ، وظلال — كلها منقولة عن مصدر الطبيعة ، فهل هذا المظهر الطبيعى يفسر لنا المقصود بالوحدة بمعناها الفنى ؟

هل تعنى الوحدة التماثل ، بحيث يكون النصف الأيمن مشابهًا للنصف الأيسر ؟ وهل معنى الوحدة أيضًا وجود أى نسق يتردد فى الصورة ، بحيث يؤدى التكرار إلى إيجاد نوع من الترابط فى العمل الفنى ؟ كل هذه أفكار قد تكون دارجة ، ولكن قياس الوحدة فى نهايته لا يتم وفقًا لقاعدة ، وإنما لإحساس بنوع من الاندماج لمجموع العناصر بعضها مع بعض ،

بحيث أننا لو حركنا عنصراً من مكانه يميناً أو يساراً ، أو لوزدنا من حجمه ، أو أنقصنا منه ، أو غيرنا لونه ، أو ملامحه ، لأثر ذلك فى هيئته ، وحينئذ ندرك الوحدة بمعنى الترابط ، ندركها أيضاً بمعنى التماسك والاندماج والتداخل ، والنسيج الذى يحكم ربط كل عنصر بالآخر . إن الوحدة أو أية قاعدة أخرى من التى ذكرناها . لا يمكن أن ندركها فى عمل فنى مبتكر إدراكاً شبيهاً للذى ندركه حينما ننظر إلى عمل فنى مختلف ، فيجب أن تكون للناقد عقلية متفتحة ليدرك طبيعة الوحدة التى يأتى بها العمل المبتكر فى جدته وحيويته . وعلى ذلك حينما نرجع بذاكرتنا إلى التاريخ ، سنجد أن عصوراً بأسرها كانت لا تستطيع أن ترى إلا ما هو مألوف عندها ، ثم أثرت النظرة الإغريقية لرؤية الطبيعة والفن ، لمدى واسع فى أوروبا ، وفى غيرها من الدول ، حتى أن الفن الإفريقى ، والفنون البدائية ، وفنون الأطفال — لم تكن كلها ذات قيمة بالنسبة للنظرة الإغريقية . وعلى ذلك لم تأخذ هذه الفنون اعتبارها إلا حينما ثار العالم فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على هذه المعايير الإغريقية ، وسرعان ما أثرت نظرية سيزان ، والنظرية التكعيبية التى تلت أفكاره على تكشف الفن الزنجى ، وإقامة المتاحف له ، وعرض نماذج منه فى كل مكان ، وبدأت المعايير الإغريقية تهتز أمام المعايير الإفريقية . وقد كان الفن الزنجى موجوداً فى القرون الماضية ، ولكنه كان لا يلتفت إليه . بل كان لا يمكن رؤيته مع وجود النظرة الإغريقية المتحكمة ولكن حينما بدأ العالم يتحرر من هذه النظرة أمكن إدراك هذا الفن من وجهة النظر التحررية الجديدة .

وهناك حوادث كثيرة تبين التعصب ، تعصب النقاد والمؤرخين حينما كانوا يقومون بنقد الأعمال الفنية ، ولعلنا نذكر الفكرة الوحشية أنها اندلعت إثر تسمية تهكمية قالها لويس فوكسل حينما ذهب للمعرض الأول الذى كان يشترك فيه ماتيس ، وزملاؤه سنة ١٩٠٥ ، ووجد ألوانهم الصارخة ، ورسومهم المتحررة ، شيئاً غريباً بالنسبة لتمثال دوناتللو فى المدخل ، فأطلق على هذا التمثال : « دوناتللو بين الوحوش » ، وقد استخدمت الصحف هذا التعبير للتحدث عن هذه النزعة التى كان يقودها ماتيس وصحبه ، ولكن هذا الناقد لم يكن يقصد أن يسمى هذه النزعة ، وإنما كان يستخف بها ويتهكم عليها ، وكانت نظرته لدوناتللو على أنه المثل الأعلى فى نسبه ، وتشريحه ، ودراسته للطبيعة . ولكن بعد أن مضى هذا الزمن ، أصبح الوحشيون الدعامات الأولى التى كان لها تأثيرها فى الفن الحديث . ولا يمكن أن يقلل أحد من أهمية ماتيس ، أو ووه ، أو فلمنك ، أو أندريا ديران ، وكل من شاركوا فى هذه النزعة . ومن الغريب جداً ، أننا نلمح فى التاريخ النقد المتعصب الذى كان يفرض معاييره إلزاماً على الفنانين ، وكيف كان الفنانون مؤمنين برسالتهم وغير عابئين بهذا النقد ، ولولا ذلك ما استطاعوا أن يتفوقوا ويحققوا رسالتهم ، التى غيرت من مجرى تاريخ الفن التشكيلى .

وتشير لنا هذه الحادثة إلى أن النقد الذى أراد أن يطبقه لويس فوكسل على معرض الوحشيين ، إنما كان نقداً تعصبياً يستمد أصوله من معايير للفن كانت صالحة فى القرن الخامس عشر . وغاب عن هذا الناقد ، أن يطبق مبدءاً يتفق مع طبيعة الثورة الفنية التى كان يجابهها فى أعمال

الوحشيين ، كما أن فكرة وجود نقد مطلق ، أو قواعد ، أو قوانين ، يطبقها الناقد على كل عمل فنى يقع تحت بصره وحسه — فإن ثمة قوانين لابد أن تكون مضللة ، إذ أن أى عمل فنى مبتكر نتوقع أن يكون له قوانينه الذاتية ، كما أن المعايير التى تصلح فى وقت ما قد لا تصلح فى وقت آخر ، وبخاصة حينما يتطور العصر ، وتتعدد مقاييس الجمال وأسس التعبير الفنى .

والملاحظ أن العملية الابتكارية فى ذاتها متغيرة ، ومتطورة ، ونتائجها تواجهنا دائمًا بالغرابة لما تتضمنه من قيم مستحدثة ، تستوقف أبصارنا ، ولهذا ليس من الصواب أن نطبق على مثل هذه الأعمال معايير للجمال مستمدة من طبيعة أعمال لها أسسها وكيانها الخاص ، وكانت تنتمى إلى عصور مضت بفلسفتها المغايرة .

وبعض النقاد عادة يتمسكون فى تفكيرهم بما يسمونه «الصح» ، وهو نوع من التفكير المطلق الذى لا ينطبق على الأعمال الفنية فى حالاتها الفردية .

وإذا كان من الضرورى أن توجد معايير أو أسس عامة يهتدى بها الإنسان حينما يحكم على أى عمل فنى . فالحكم فى ذاته عملية فريدة ، ذات طابع خاص ، وتتأثر إلى حد كبير بحساسية الفنان وبصيرته الفنية .

مقومات الناقد الفنى : ويأخذنا الحديث عن النقد أن نتطرق إلى مناقشة مقومات الناقد الفنى ، فهل كل إنسان قادر على النقد الفنى — أم أن النقد يقتصر على فئة متخصصة ؟ الواقع أن كل إنسان يمارس النقد

بطريقة أو بأخرى فى حياته اليومية : فى ملبسه ، ومأكله ، ومسكنه ، وفى مكان عمله ، والنقد الذى يمارس يرتبط بما نسميه الذوق العام ، فالأشياء التى يرضى عنها الشخص العادى هى التى تتفق مع هذا الذوق العام ، أما تلك التى يلفظها فهى أشياء غريبة لا تمت إلى الذوق العام بصلة ، فكأنه يحكم على الأشياء بطريقة لاشعورية ، يستمد أصولها من الذوق العام السائد فى البيئة . ولكن حينما تفكر فى الصور ، والتماثيل ، والأعمال الفنية ، وغيرها — فإن هذا النقد الذى يستمد أصوله من الذوق العام ، لا يجد التطبيق المناسب فى مثل هذه الأعمال المبتكرة ، لأن النقد إذا استطاع أن ينجح فى تحقيق قيم فى الحالات الأولى التى تجابهنا فى الحياة العادية ، فإننا لا نتوقع نجاحه فى الحالات التى تعرض فيها أعمال على مستوى عميق من الابتكار ، فالابتكار عادة هو الذروة التى يجب أن تحقق النصر ، ولا نستطيع أن نحكم على عمل مبتكر بأصول روتينية دارجة تطبق على كل شىء غير مبتكر ، وفى هذه الحالة الثانية سنرى أن الناقد الفنى المتخصص شخص على درجة عالية من الذكاء ، وإدراك العلاقات ، والثقافة العامة ، فيجب أن يكون هذا الناقد ملمًّا بالتراث الفنى ، واعيًا بالمدارس الفنية على اختلاف مذاهبها ، ومنبت كل منها ، فهو شخصية مثقفة ، غير متعصبة ، ذو بصيرة نفاذة ، يستطيع حين يتعرف على ما أمامه أن يكشف إلى أى مدى سيصل تفكير الفنان واتجاهه ، ويستطيع أن يشجعه ليصل إلى أحسن ما يصل إليه من قيم .

وإلمام الناقد بالتراث ، لا يعنى أنه يحفظ بعض مظاهره دون أن

يستوعب المعانى الفنية التى يتضمنها كل عصر ، وكل قطعة فنية ، فهو حينما يدرس التراث إنما يهضمه ، ويساعده هذا فى تكوين نظرة محررة تمكنه من قراءة المجهول ، وتفهم إمكانياته ، والمدى الذى يصل إليه .

وعلى ذلك حينما يطبق تفكيره ، فإنه لا يكون متعصباً ، بل تكون لديه من المرونة ما يجعله يكشف القيم الحقيقية فى كل عمل فنى ، ماض أو حاضر .

ولقد كان من دواعى ظهور المدارس الحديثة المتعددة فى الفن التشكيلى ، أن تنوع الأساس الخاص بالتعبير فى حالة كل مدرسة ، مما جعل رؤية الناقد متحررة ، فهو قد رأى بالمقارنة أنه لا يوجد أساس واحد ثابت ، ولذلك لا بد فى النقد أن ينظر إلى الأشياء من وجهة نظر مرنة ، وأساس مختلف ، تبعاً لاختلاف كل عمل فنى .

ولو أخذنا بفكرة واحدة يمكن أن نقيد بها الناقد فى نقده ، مثل « نسب الأشياء » ، فى هذه الحالة لو طبقنا النسب الصحيحة ، لابد أن نجدها حينما نقارن نسبة رأس الإنسان بجسمه ، و بالأطراف ، فإذا لم تكن هذه النسب تطابق المقاييس التى نضعها ، كان معنى ذلك أن هذا الجسم ذو كيان خاطئ ، ويعنى ذلك أننا لو تعرضنا للأشخاص التى رسمها الجريكو ، أو موديلياتى ، ستصدر أحكاماً تخطىء هذه النسب ولا تربطها بالأصول الصحيحة بأى سبب ، وطبيعى أننا ستتبين خطأ نظرتنا هذه إذ قد اعترف العالم من قبل بحيوية التعبير فى كل من الجريكو وموديلياتى ، وبرغم ذلك فإن النظرة الأسلم هى أن نأخذ فى الاعتبار طراز الفنان حين ننقده ، إذ عندما يحقق الفنان طرازاً معيناً

ويصبح هذا الطراز معترفًا به ، فاعترافنا بالتراث هو اعتراف ضمنى بجودة التعبير الفنى ، وحينئذ سنتذوق الطراز ككل ولا ننظر نظرة تفتيتية إلى العمل الفنى . وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نتصور الناقد وهو يعدل من شخصية الفنان ، أو طرازه ، أو يرسم صورة جديدة لعمل هذا الفنان ، وإنما كل ما يستطيع أن يفعله أن يعيش فى طراز هذا الفنان اللحظات التى تمكنه من تفسير هذا الطراز ، وشرحه ، نتيجة وعيه وحساسيته التى تستجيب بيسر لمثل هذا العمل الضخم . إن الناقد فى هذه الحالة يتحول إلى فنان من نوع آخر . لأن تجربة الفنان التى يتعرض لها سوف لا تظهر بغير بصيرة فنية عميقة . فالناقد إذن فنان ذواق ، يكشف عن الأسرار المكتنزة فى الأعمال الفنية ، ويجعلها واضحة للجمهور كى يتذوقها بدوره .

مقومات النقد الفنى : ويأخذنا هذا الحديث إلى التعرض لمقومات النقد الفنى ، فما الذى ينظر إليه الناقد حينما يرى العمل الفنى ويحلله ؟ هل ينظر إلى الموضوع . أم إلى القيم التشكيلية ، أم إلى الصنعة ، أم المغزى ، أم خيال الفنان ؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة يجب الإجابة عليها . وقد كان من المعتقد أن الموضوع هو المدخل لقياس العمل الفنى ، ولكن ظهر أنه لا يمثل إلا المظهر البصرى للأشياء ، وقد يخرجه الفنان فوتوغرافيًا ، ومع ذلك لا يثير فى الرائى أو الناقد الفنى قيمًا فنية ، وعلى ذلك فإن القيم التشكيلية التى تستند إلى العلاقات بين المساحات ، والأحجام ، والألوان — هى الأبقى .

وإذا كنا أيضًا نقدر الصنعة . فإن الصنعة لا تمثل إلا المهارة ،

وكثيراً ما تحفظ المهارة ويرددها الفنان بدون فاعلية ، ويخدع حذق الفنان ، فى ممارسة الصنعة — الرائى الغشيم الذى يبهره أن ينظر إلى عمل فنى محكم الإخراج . وفى الواقع أن الرائى فى هذه الحالة لا يتذوق العمل الفنى ذاته ، وإنما يستجيب للمهارة المعزولة عن التعبير الفنى ، يستجيب إليها بعيداً عن القيم الفنية التى يتضمنها العمل .

ومن الصعوبات التى تختلط على الرائى ، إدراك المغزى الذى يتضمنه العمل الفنى ، وأحياناً نطلق على هذا المغزى المضمون ، ومصدر الصعوبة أن المضمون يمكن إدراكه من الدلائل التى نستدعيها مرتبطة ببعض العناصر ، كما نشاهدها فى الحياة ، فالرداء الذى يظهر به الشخص فى الصورة ، يمكن أن يدلنا على جنسية هذا الشخص ، ولكن هذا مدخل سطحى لا يرتبط بالقيم الحقيقية للعمل الفنى ، فالدلائل السطحية هى علامات مميزة تساعد على الوصول إلى الخبرة ، ولكن لا تتضمن بالضرورة هذه الخبرة . ولذلك فإن أى مغزى يجب أن نحصل عليه من طبيعة العملية الفنية ذاتها ، على اعتبار أن هذه العملية لها كيان مميز له خصائصه . وأى عمل فنى فى الواقع ، لا بد أن يتضمن خيال الفنان الذى يكشف عن شىء فى العالم المحيط ، لم تستطع العين العادية أن تدركه ، وهذا الخيال ضرورة من ضرورات النقد الفنى ، إذ كيف يمكن لناقد أن يتلمس الخيال فى عمل فنان ، دون أن يكون قادراً على التخيل الذى يمكنه من الحصول على تجربة فنية .

وهناك أساس آخر لعملية النقد الفنى ، وهو مدى استجابة الجمهور لهذا العمل ، وإلى أى حد يؤثر هذا العمل فى الجمهور ، فإذا تزايد

عدد المتذوقين ، دل ذلك على جودة هذا العمل ، والواقع أن هذا سيعود بنا إلى ما نسميه الأكذوبة الديمقراطية فى التذوق ، فكثرة المتذوقين لعمل فنى معين ، لا يعنى بالضرورة جودة هذا العمل ، والشخص الذى يتذوق يمثل نوعًا من المتذوقين ، وتلعب ثقافته دوراً معيناً فى هذا التذوق ؛ فالكثرة غير المثقفة لا تتذوق إلا أعمالا مبتذلة ، أما المثقفون — وهم قلة ، فإن حكمهم وإن اختلف عن معايير الكثرة المتذوقة ، فإنه قد يتضمن حكمة ، ودراية ، وخبرة ، لا تستطيع هذه الكثرة أن تدركها بدون تعليم أو تدريب مقصود .

وفى الحقيقة إن العملية الابتكارية ذاتها ، حينما تبدأ ، وتتطور ، ويتغير العمل الفنى من حالة إلى أخرى — فإنها لا تدع مجالاً إلى أى نوع من التزمت فى تذوق أو تقدير النتيجة النهائية للعمل الفنى . وبذلك كل عمل فنى مبتكر لا بد له من عقلية متفتحة ، مجربة ، لتذوقه . إن النقد الفنى لا يمكن أن يقتصر فى حد ذاته على النتيجة النهائية للعمل الفنى ، ولا بد أن يأخذ فى اعتباره كل العمليات التى مر بها هذا العمل حتى وصل إلى ما وصل إليه من كمال . وفى أية حالة من الحالات سنجد أن النقد الفنى يتأثر بالثقافة المعاصرة ، وبالسياسة ، والأخلاق ، وبالتيارات العلمية . ولذلك كلما تطور العصر وتكشف الإنسان نظريات جديدة ، ساعدت هذه بدورها على إيجاد وجهات نظر جديدة للنقد الفنى ، وليس من الحكمة أن نعتقد بأن كل شىء اكتشف ، انتهى اكتشافه ، بل إن تطور العصر يجعلنا بالضرورة نعيد التفكير فيما سبق أن كشفته العصور السابقة من قيم ، ثم نعيد التفكير فى هذه القيم ، وفى

مغزاها ، لتوائم بينها وبين فلسفة عصرنا ، واتجاهاته ، ومشاكله . وفى جميع الحالات يجب أن تكون لدينا إجابات صحيحة عن كثير من الأسئلة ، التى نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر ، الأمثلة الآتية :

هل الناقد هو الذى يخلق الفنان ، أم أن الفنان هو الذى يخلق الناقد ؟ بمعنى آخر ، هل الناقد هو الذى يرسم الطريق السليم أمام الفنان ليضمن له نموه ، أم أن الناقد يكتفى بتحليل عمل الفنان لتذوقه فحسب ؟ هل مثلاً يمكن أن نعتبر النقد أحد الوسائل المساعدة على التطوّر ، أم أنه معوق له ؟ هل من وظيفة الناقد أن يوجه النقد للفنان ، أم أنه يجب عليه أن يفسر فقط إنتاج هذا الفنان للجمهور ؟

والواقع أن الإجابات على هذه الأسئلة وغيرها ، مختلطة بين الناس ، والذى يعنينا هنا هو أنه ما من ناقد يستطيع حقيقة أن يخلق الفنان ، فالفنان كما يقول المثل : « يولد ولا يصنع » ، وما يفعله النقاد عادة إنما هو محاولة للإفصاح عن قدرة هذا الفنان وإمكانياته ، لكى يستطيع الجمهور أن يرى أعماله ويدرك قيمتها . ولقد سبق أن مرت عصور اختفت فيها أسماء فنانين ، حتى جاءت عصور جديدة وكشفت النقاب عن القيمة الحقيقية لهؤلاء الفنانين ، ووضعتهم فى مراتب عالية ، فلم يكن النقد فى هذه الحالة إلا معوقاً لكشف الجديد . والحقيقة أنه إذا سلمنا بضرورة النقد الفنى ، فإننا سنتبين أنه أحد الوسائل الهامة فى الارتقاء بحياة الناس . فعن طريق النقد — والنقد وحده ، حينما يكون نزيهاً ، وموضوعياً ، ويحمل خبرة حقيقية مليئة بالفهم والوعى ، سيرتقى حتماً تذوق الناس ، وسيمنحون

البصيرة النفاذة للاستمتاع بما حولهم وإعادة تشكيله ، ولفظ الغث منه وتأكيد ذى القيمة .

إن النقد الفنى ضرورة لهم الفن وإدراك كنهه ، والاستمتاع بقيمه ، والاقتداء بأسلوبه فى الحياة ، حتى نصبح — بوعينا بهذا الفن ، فنانين فى كل ما نفعل أو نعمل .

نمو القدرة على النقد الفنى عن طريق الممارسة : ويعتقد البعض أنه لا سبيل لتنمية قدرة الإنسان على النقد الفنى إلا بالممارسة ، ويعنى ذلك أن الإنسان لا بد أن ينتج إنتاجاً فنياً كى يستطيع أن يكون ناقداً للفن ، ومتذوقاً له . وقد كشف بعض الكتاب أن العناية بالممارسة ، قد تعنى بعض المهارات لدى الفنان ، وهى مهارات تخصصية ترتبط بطبيعة عمله ذاته ، وبطرازه ، وبالخامات التى يستخدمها ، ويرون أن هذا الممارس للفن — حتى إذا نجح وكان فناناً مرموقاً ، لا يعنى ذلك أنه أصبح ناقداً يعتد برأيه ، إذ أنه كثيراً ما يكون متعصباً له ، مشغولا بطرازه ، ولا يستريح إذا لم يجد هذه المقومات التى تكشفها محققة فى الأعمال التى ينقدها ، فممارسته للفن تتجه به إلى نظرة تعصبية ، تعوقه فى الحقيقة عن إدراك مغزى الأعمال الفنية ، أو نقدها نقداً فنياً سليماً . والنقد السليم قد يتطلب ما هو أوسع من الممارسة — يتطلب فهماً واسعاً لكل مقومات الفن ، وإلماماً شاملاً بالعصور المختلفة وباتجاهاتها المتنوعة ، وهضماً لكل هذه الأساليب حتى تمكنه هذه الأرضية من ألا يقتصر فى رؤيته على نظرة محدودة ، بل تكون له النظرة الشاملة المتنوعة ، المتكيفة مع طبيعة كل فنان ينقده ، وفى هذه الحالة سنجده

حين يصدر أحكاماً ، فإنها تكون أقرب إلى الرأى السليم ، من هذه التى يكون فيها متعصباً لرأيه ، غارقاً فى مقومات الممارسة التى يحتاجها إنتاجه . ولقد رأينا كثيراً من نقاد الفن ممن لم يمارسوا الفن ذاته ، فحين كنا نسائل الكاتب المشهور « هربرت ريد » عن رغبته كأديب وكناقد للفن — أيهما يفضل أن يمارسه ، كان جوابه : يفضل ممارسة القراءة فى الأدب ، ويمتهن النقد الفنى فى الفنون التشكيلية . وكان رصيده من الممارسة اليدوية فى الفن التشكيلى منعدماً ، فى الوقت الذى ذاع صيته فى التحليل والنقد الفنى ، وبدا أعمق من كثيرين من الممارسين للفن ، بشمول نظرته التى اكتسبها من إلمامه بطبيعة الفن التشكيلى منذ أقدم العصور حتى وقتنا هذا . ويبدو من ذلك أن النقد الفنى يرتكز إلى دراية بالفن وخبرة واسعة بنشوئه وتطوره ، وثقافة عريضة تمكن الناقد من الإلمام بتعدد النظرات فى التعبير الفنى ، وصدق كل نظرة فى إطارها ومضمونها الذاتى .

التطبيقات التربوية : ويأخذنا هذا الحديث للتعرض للتطبيقات التربوية فى النقد الفنى ، إذ أنه ما من مسألة من المسائل التى تتعلق بدراسة الفن ، إلا ولها صداها فى التربية ، فحينما يستمع المواطن إلى شرح الناقد فى أى مضمار ، نجده يزداد وعياً بالجانب الفنى للمجال الذى ينقد ، وبالتالى سيزداد تذوقه له . وسنجد أنه من مستلزمات أية حركة فنية ، وجود نقاد على درجة واسعة من الثقافة ، يساعدون بنقدهم على إثراء الحركة الفنية ، والتوعية بها ، وتوسيع مجال إدراكها . وليس هناك من مجال أفضل للتطبيقات التربوية فى مجال النقد الفنى ، من المدرسة العامة التى تضم المواطنين جميعاً فى بدء تكوينهم . ومدرس الفن ،

هو أحد النقاد الذين يمارسون عملية النقد بطريقة مستمرة ، حينما يعلم تلاميذه ويوجههم فى مختلف خامات الفنون . فهؤلاء التلاميذ الذين يتعهدهم مدرس الفن من سن السادسة إلى الثامنة عشرة فى المراحل الثلاث — إنما يعرضون أمام معلمهم ما تنتجه قرائحهم . وقد سلم العالم بأن هناك فنًّا للطفل ، وبدأنا نشاهد معارض هذا الفن إقليميًّا ودوليًّا ، ولم يعد هذا الفن موضع شك فيمن يتذوقونه ، وينقدونه ، لكن مدرس الفن حين يوجه هذا الفن ، وينقده ، وينميه ، ويتعهده بالرعاية — إنما هو فى الواقع يجابه مشكلة لا تقل شأنًا عن مشكلة الناقد الذى كرس حياته لنقد الفنانين ، ولذلك كل ما وصفنا به ناقد الفن من نزاهة فى الحكم وعدم التعصب ، والبحث عن القيمة الأصيلة فى نطاق كل طراز من طرز الشخصية التى يقابلها — إنما ينطبق تمامًا على مدرس الفن. لذلك حينما يمارس هذا المدرس نقده ، فهو يخلق بيئة جمالية ، ويخلق معايير للجمال يستجيب لها التلاميذ ، فيوجه إنتاجهم بطريق مباشر ، أو غير مباشر . وأهم عملية يصح أن ينجح فيها هذا المعلم ، تمكين تلاميذه من القيام بعملية النقد الذاتى لإنتاجهم ، فحين يتحقق ذلك تكون عملية النمو ذاتية ، وتوجيهها من الداخل ، وليس من الخارج . إنما إذا انتظر كل تلميذ رضاء مدرسه ، وجعل إنتاجه متوقفًا على ما يسمعه من هذا المدرس من نقد ، فيغير وجهته يمينًا أو يساراً تبعًا لهذا التوجيه — مثل هذا التلميذ عادة لا تكون شخصيته قد تكونت بعد ، وهو فى الواقع إنما يعكس — بطريق غير مباشر ، شخصية مدرسه ، وبالتالى يتنازل تدريجيًّا عن مقومات شخصيته الذاتية . وإذا حدث

هذا يكون هذا التلميذ قد ضحى بكيانه ، ومفاهيمه ، وقدرته الخلاقة تحت إطار من الممارسة الزائفة . ونحن حين نناقش هذا الموضوع لا بد أن نتذكر الممارسات التى تشاهد عادة فى المدارس ، والتى هى وليدة حفظ المدرسين لبعض المواصفات الخاصة بالإنتاج الفنى ، هذه المواصفات تفرض فرضًا على المتعلمين ، وبالتالى تحرمهم من أن يروا جمالا حقيقيًا أصيلاً ، كل مايشاهدونه يقتصر على هذه العادات المعهدية التى تفرض عليهم بطرق وأساليب إرهابية ، وغالبية المواصفات فى توجيه الفن تستمد معينها من مفهوم الفن عند المعلم ، ولذلك حينما يرى المعلم إنتاج تلميذه نجده يتعجل الإرشاد وفقًا لمواصفات يحفظها . وسرعان ما يستجيب التلميذ بلا تفكير أو مناقشة ، وتتحول النتيجة إلى شىء مفتعل تنقصه الحيوية ، وينتشر هذا الأسلوب فى الفصل كله الذى يبين فى النهاية أن المدرس كناقد قد أساء إلى التلاميذ كمواطنين . بدلاً من أن يأخذ بيدهم ، ويزيدهم إدراكًا لما هم بصدده .

ومن السهل على أى معلم أن يقول لتلميذه . حدد باللون الأسود ليضمن وحدة الصورة ، كما يسهل عليه أن يقول له : هذه النسب خطأ ، أو أن هذه الصورة ليس بها منظور ، أو أنه لا يحسن استخدام القلم فيرشده لوسائل التظليل ، وهكذا سيتضح لنا أن مجموعة المواصفات المحفوظة استطاع أن يحفظها التلميذ ، ويكررها . ولو بحثناها عن كثب ، لوجدنا كل هذه المواصفات لا تمت إلى نمطه التعبيرى بأى سبب ، بل ستخرج التلميذ من ميدان بحثه الأصيل إلى محفوظات سطحية عابرة ، وتتجمد تلقائيًا حساسية التلميذ للمواقف المختلفة . ولذلك فإن النقد الفنى ،

وخاصة إذا نما باعتباره نقداً ذاتيًّا هو أحد العوامل الرئيسية الموجهة للتعبير الفنى ، وإدراك الجمال . ولا بد لنا أن نجمل بعض المبادئ التى يجب أن يستنير بها المعلم فى نقده ، لكى يكون هذا النقد حافزاً فعالاً للنمو ، لا خامداً له .

النقد المطلق : يجب أن يؤمن مدرس الفن ، بأنه لا يوجد نقد مطلق ، فالنقد الفنى عملية نسبية ، ترتبط بفهم الفن ذاته ككل ، وبنوع التعبير الفنى الذى ينقد . والنسبية هنا تعنى التفاعل مع العمل الفنى الذى أمامه ، وجعل التلميذ يشارك فى هذا التفاعل ، ويستخرج من الاستجابة احتمالات التحسين فى العمل الفنى ذاته ، وفيما يمكن أن ينتجه التلميذ بعد ذلك من أعمال ، على أن ما يستنتجه المعلم بمشاركته لا بد أن يستنتجه على أساس أنه احتمال ، وليس نهاية مطلقة . والاحتمال يعنى أن التحسين قد يحدث لوظيفة أو لا يحدث ، فالتحسين فى هذه الحالة متوقف على التجربة ، وعلى فهم التلميذ لهذا الاحتمال .

والمدرس المربى هو الذى يستثير بمشاركته لتلميذه مجموعة من الاحتمالات وليس احتمالا واحداً ، وتكون هذه الاحتمالات جميعها فى اتجاه تعبير التلميذ ومرتبطة بشخصيته ، وإمكانياته . كل هذا فى ضوء فهم عريض للفن بوجه عام ، وللاتجاه التعبيرى المميز للتلميذ بوجه خاص .

النقد كعملية تربوية : والنقد الفنى فى ذاته عملية تربوية ، بمعنى أنها لو أديت تأدية سيئة لأساءت لتربية الطفل ، أما إذا أديت بطريقة حسنة ، فإنها ستنمى إدراك التلميذ فى الاتجاه السليم ، وما هو الضمان

إذن ليتحول النقد إلى عملية تربوية سليمة ؟ هذا هو السؤال المحير لكثير من المدرسين ، لأن المتعجلين منهم يفسدون عملية النقد ، وينتهون بها إلى ما هو مضاد للتربية . وفى اعتقادنا أن النقد إذا أريد به أن يؤكد للعملية التربوية لا بد أن تتاح الفرص فيه لمناقشة فردية أحيانًا ، وجماعية أحيانًا أخرى ، فالمناقشة هى وسيلة الفهم وتبادل الرأى ، على أن تكون المناقشة رائدها دعم الحجة بالحجة ، والفكرة بما يسندها ويؤكدها ، فى هذه الحالة ، يكون النقد باعثًا للتفكير . وليس استسلامًا لقواعد تطبق بدون وعى . وحينما يعرض المدرس فكره يعرضه كشخص يفكر . ويعرض فكره كاحتمال . ثم يعرض هذا الفكر بعد أن يكون قد استمع إلى أفكار تلاميذه . وحصة الفن ، وهى مجال للتفاعلات التى تكشف عن القيم يصح أن يبدأ المعلم بعرض إنتاج فصله قبل أن يبدأ هذا الفصل فى الدرس الجديد ، ثم يتيح المعلم الفرصة للتلاميذ ، حتى يقول كل منهم ما يروقه ، ويسمح للآخرين بالرد على أى كلام ، وله أن يعلق فى النهاية . وهذه العملية فى الواقع فيها تنوير وتوعية ، وممارسة للفكر والذكاء ، ومن خلالها تستوعب القيم ، ويستطيع كل تلميذ أن يحسن فى إنتاجه . ويعى بقيم هذا الإنتاج ، وبذاتيته ، وبتقويم الجماعة له . فالنقد فى الحقيقة تربية للشخصية ، لأن الإنسان حينما يعى بقدرته من خلال النقد يصبح واثقًا بما يستطيع أن يفعله ، غير عابئ بالآراء التعصبية التى سيتكشف أنها لا تعرض لمصلحته ، وإنما نكاية به .

والنقد الفنى فى الواقع تربية للجماعة حينما تتدرب على أن

تستخرج القيم ، وتعى بها ؛ وتجعلها المعايير التى من خلالها يمارس كل فرد إنتاجه . فالجماعة تحتضن القيم ، وتمارس هذه القيم حين تعترف بأفرادها وبإمكانياتهم . ولو نظرنا لهذه التربية داخل الفصل سنجد أن لها مكانتها التى سوف تتم فى المجتمع ذاته ، حينما ينضج كل فرد ، ويخرج للحياة ، ليعمل ويتحمل المسئولية فى كل عمل يخدم به الجماعة ، ففى هذه الحالة ستكون قدرته الجماعية على النقد أفضل من قدرتها لو تركت بدون نمو واع مقصود داخل المدرسة ، وسيؤثر وعيها هذا فى تقبلها أو رفضها للأعمال الفنية التى تعرض فى المجتمع ذاته .

التلميذ هو الذى يعرف الحلول لا المعلم : ويجب أن يؤدى النقد والنقد السليم إلى أن يعرف التلميذ بنفسه الحلول السليمة ، لمشاكله الفنية التى يجابها ، وهذه الحلول سيصل إليها بتفكيره . لا شك أن المعلم سيعوده أن يدرس ، ويذهب إلى المكتبة ، ويتصفح الكتب ، ويطلع على أعمال زملائه ، ويذهب إلى المتاحف ، ليصل فى النهاية إلى ما هو أصح لحل مشكلاته الفنية . والمعلم إذا لم يحقق هذا الجانب فى تلميذه سنجد أنه يخسره على طول الخط . لأن التلميذ الذى لا يعرف كيف يحل مشكلاته إنما يخرج بطريقة اتكالية ، يكون بها طوال الوقت منتظراً الحلول التى تأتيه من الخارج ، ولأنه لا يعى بقيم تلك الحلول ، فسوف لا يكون قادراً على تمييز الثمين منها من الغث ، وستنعدم بالتالى عملية النمو الذاتية ، التى يفترض أنها تتم من داخل كيانه . فالمدرس الناقد المفكر هو الذى يسمح لتلميذه بأن ينقد نفسه بنفسه ، ويعرف المصادر التى يستند إليها فى هذا النقد ، ويتكشف الحلول التى تضمن سلامة إنتاجه

وتحسينه المستمر ، حتى أنه سواء وجد المعلم أم لم يجده يعتمد على نفسه فى الوصول للحل السليم .

وليس معنى ذلك أن التلميذ لا يستمع إلى رأى مدرسه . أو زملائه ، أو النقاد الخارجيين ، ولكنه على استماعه لكل هذه الآراء يجب ألاّ يفقد كيانه ، يجب أن تكون لديه الواعية التى تجعله يمتص ما هو صالح له ، ويلفظ ما هو فى غير صالحه ، وهنا تظهر قوة شخصيته وصلابتها وقدرتها على الاستمرار والنمو . أما التلميذ الذى يعوده مدرسه عن طريق النقد أن ينهار ولا يثق بنفسه ، ويستمع إلى كل رأى دون تمييز ، فإنه سرعان ما تفقد أعماله أصالتها ، ويصبح مقلداً . وليس مبتكراً .

النقد الشائع : والنقد المتبع فى المدارس . له مظاهر مختلفة . فقد يلجأ المعلم إلى دراسة تاريخ الفن . يسرد فيها بعض الحقائق عن العصور من الناحية الاجتماعية ، والثقافية ، والدينية . ويربط بين هذه العوامل ، والقطع الفنية ، وقد يؤكد هذا بنوع من المقارنة بين اتجاهات عصر ، وعصر آخر . ليعى الطلاب بكل اتجاه . وفى أحيان ثالثة يربط المعلم بين المشكلات التى يعالجها التلاميذ . وبين نماذج مختارة من التراث تعالج نفس المشكلات ، وذلك ليزداد وعى التلاميذ بفهم الحلول التى وصل إليها السلف ، ويربطون بين فهم هذه الحلول ، والإنتاج الشخصى ، وكل هذه الممارسات تستند إلى فكرة الإلمام بالتراث كعامل من عوامل النقد الفنى ، إذ أن الإلمام يعطى أرضية واسعة تمكن الشخص من أن يصدر أحكاماً سليمة فى ضوء هذه الثقافة المتسعة .

وهناك نوع آخر من ممارسة النقد من خلال الأعمال الفنية التى

ينتجها التلاميذ ذاتهم ، وينتهز المعلم الفرصة فى أول الدرس أو فى منتصفه ، أو نهايته ، ليقوم التلاميذ بعمل عرض لإنتاجهم ، ويتبادلون الرأى حول مستوى هذا الإنتاج وقيمته ، وتعتبر المعارض من أهم المجالات التى تيسر عملية النقد ، ولذلك فكل معرض يمكن أن يزار ، ويحلل باستخدام دليل للفهم ؛ فيعطى كل تلميذ ورقة مرشدة ليبحث عن إجابات لها أثناء تجواله فى المعرض ، ونتيجة لهذه التقارير يمكن تدارس ما وصلت إليه ، وتلخيصه للدراسة بالفصل . وهناك أنواع أخرى من النقد التى يجب أن يهتم بها المعلم مثل نقد تلميذ من خلال استعراض سلسلة أعماله المتصلة ؛ فعرض إنتاج التلميذ المتصل بخطوات مرتبة ترتيبًا زمنيًّا يمكن التلميذ من أن يعى بمدى تطوره الذاتى ، وبالخطوات التى يمكن أن تتبع لضمان هذا التطور . ويمكن أيضًا للمعلم أن يمارس النقد على أساس استعراض مستوى الفصل كله فى خطة يكون قد قام بها ، سواء أكانت فردية ، أم جماعية ، والخطة حينما تعرض ، لا تتقيد بتلميذ من نوع معين ، إذ لا بد أن يمثل هذا التلميذ المستوى المتوسط فى الفصل ، ويتتبع المدرس الخبرات المتواصلة التى مارسها التلاميذ ويقيس مقدار استيعابهم لها ، ونموهم من خلالها . وهذا النقد يفيد المعلم عادة فى تعديله فى الخطوات المقبلة ، ويكيف خططه الجديدة ليضمن عملية التحسين فى ضوء التجارب الحقيقية التى مر بها تلاميذه .

وهناك نقد يمكن أن يتم من خلال الاختبارات التى يمر بها المعلم بين حين وآخر ، ليقيس مدى استيعاب التلاميذ لنقطة معينة ، ويمتاز الاختبار بالنواحى المقننة التى يتضمنها من توجيه السؤال . ومساحة الورقة

والخامة ، والزمن ، وما إلى ذلك . ولو أن هناك عيوباً للاختبارات فى عدم تلقائيتها لكنها فى الواقع تبين الحصيلة الحقيقية التى وصل إليها التلميذ . والنقد الفنى الذى يمارس فى المدارس يجب أن يعتمد فى أصوله على مداولات واقعية مبسطة قريبة من مستويات فهم التلميذ ، ويتم هذا عادة بالعناية بإيجاد متحف ، ومكتبة فنية ملحقة بغرف التربية الفنية ، فالمتحف يمكن أن يضم نماذج من الأشكال الطبيعية ، ذات معان جميلة ، كالقواقع ، وأشكال النباتات ، والزلط ، وفروع الشجر ، وبعض الهياكل العظمية ، وغير ذلك . كما يضم المتحف مستنسخات من إنتاج الفنانين ، وإنتاج التلاميذ ، وعينات من الفنون الشعبية ، وما إلى ذلك . وكل هذه مراجع يستند إليها المعلم فى نقده وتعليقاته ، ومقارناته ، لينمى قدرة التلميذ على النقد بطريقة واعية .

ويلجأ بعض المدرسين إلى توجيه التلاميذ إلى تجميع الأعمال الفنية من المجلات والصحف ، ويضمنها ألبوماً يعده لذلك مع كتابة بعض البيانات من القيم التى تتضمنها هذه الأعمال ، ويفاخر كل تلميذ زميله بمجموعته ، وفى نفس الوقت تعتبر هذه المجموعة بالنسبة إليه مرجعاً ، يعينه على توسيع رؤيته ، واقتباس الحلول التى تساعد فى نموه ، وتكوين عادات الجمع والاقتناء للأشياء ذات القيم الفنية ، يكون التى لها أثر كبير حينما ينضج هذا المتعلم ، ويصبح من رواد الفنون . فكثير من المجموعات الفنية المشهورة كان الفضل كل الفضل فى تجميعها وتنظيمها لبعض أصحاب الأموال ، الذين صرفوا أموالهم فى اقتناء هذه التحف والحفاظ عليها ، فأصبحت رصيداً هاماً تعتز به الدول . فوجود مثل هذه

المجموعات على أرضها يلعب دوراً كبيراً فى جذب السياح ، وتنمية الثروة القومية .

النقد لإبراز الخصائص الذاتية : ومن الأخطاء الشائعة فى التعليم بوجه عام ، أن يهتم مدرسو التربية الفنية فى نقدهم بإبراز ذوى الاستعدادات من الموهوبين ، ولا يهتمون بغير هؤلاء من التلاميذ المتوسطين ، الذين يمثلون الغالبية الكبرى ، كما أنهم لا يهتمون بالمتخلفين ، ويعتبر النقد فى هذه الحالة أشبه بالتمييز العنصرى ، وتأكيد الطبقية . والواجب ألا يتجه النقد لتزكية مستوى دون الآخر ، فالنقد حين يؤخذ من الزاوية التربوية يجب أن يحسن كل فرد فى اتجاهاته ، وعلى قدر ما يصل إليه من مستوى أعلى من مستواه السابق .

المستوى يستوحى من طبيعة الإنتاج : ويخطئ المعلمون كل الخطأ حينما يضعون فى نقدهم مستويات محفوظة ومفروضة من قبل يحاولون استخدامها كمعايير للنقد الفنى ، وإذا لم تتحقق هذه المستويات ، وقل أن تتحقق ، فإن حكمهم على الأعمال الفنية لا يأتى دائماً فى صفها ، والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن : من أين نأتى بهذا المستوى ، وهل هو نتيجة قيمة مدرسية محفوظة من قبل ؟

الواقع أن أفضل مستوى هو الذى نستوحيه من طبيعة الأعمال الفنية ذاتها التى ننقدها ، فالمفروض أن كل عمل فنى له تكامله الذاتى ، وحين تكون هناك أوجه للنقص أو المحاسن ، فإنها تقرأ على أساس التكامل الذاتى لهذا العمل ، وعلى ذلك فأى مستوى يستوحى عادة من طبيعة الأعمال نفسها ، حتى أن الشخص وهو يستفيد من النقد يرمى عادة إلى الوصول بمستوى فنه إلى ما يحقق مستوى أفضل فى نفس الاتجاه الذى

يحفظ له شخصيته ، وقدرته الفنية الخاصة . وعلى هذا الأساس ليس صحيحاً من الناحية التربوية مقارنة إنتاج تلميذ بإنتاج تلميذ آخر . فلو أن هذه المقارنة تمت على أساس التقليل من شأن أحدهما ، أو على أساس اتخاذ مستوى أحدهما غاية للشخص الآخر، ففى هذا عدم اعتراف بالشخصية . إن الطبيعة حينما خلقت الإنسان خلقته فريداً فى نوعه ، وقل أن نجد شخصين متطابقين فى تفكيرهما ، وانفعالاتهما وتعبيراتهما النفسية ، ولذلك من العبث أن يؤخذ واحد منهما على أساس أنه يمثل المستوى اللائق والذى يجب أن يقتدى به الآخر .فكل تلميذ له نمطه ، وبالتالى له إتجاهاته ، وله تاريخه من الناحية الفنية ، وإمكانياته الوراثية التى تنمو وتزدهر تبعاً لتفاعله مع البيئة منذ ولادته حتى يأتى إلى المدرسة ، ويتعهده المعلم برعايته ، وكل هذه حقائق يجب أن تؤخذ فى الاعتبار حتى نحافظ على احترام شخصية كل طفل ونجعله يثق فيها ، وفى نفسه ، وإلا فالنتائج العكسية هى التى ستحقق ، وخلاصتها أنه سوف لا يثق بنفسه ، ويظن أن الشخص الآخر هو دائماً أفضل منه ، ويتجه دائماً إلى تقليد الشخص الآخر ، حفاظاً على رضاء مدرسه الذى وضع هذه المعايير الخاطئة فى نقده وتوجيهه ، وقياسه .

وهناك مسألة أخرى تتعلق بالمستويات التى تفرضها الأعمار المختلفة، فقد كان يظن البعض أن إنتاج تلميذ فى سن ٩ سنوات يجب أن يكون بالضرورة ، أفضل من إنتاج تلميذ فى سن ٦ سنوات . وترتب على هذا الفهم أن تكون [illegible] البالغين أفضل من المستويات التى يستطيع

أن يصل إليها الصغار ، وتعتبر هذه اتجاهات خاطئة بالنسبة للنقد الفنى السليم ، وخاصة إذا وعينا بأن لهذا النقد نتائج تربوية . والأساس السليم أن نعتبر كل سن غاية فى حد ذاته وأنه يمثل معياراً يختلف فى طبيعته عن المستوى الذى يفرضه سن آخر . ولا يجب فى هذه الحالة أن نحتضن مستوى سن ، ونضع معياراً لسن آخر ، بل إن المعيار السليم لكل سن يستمد أصلاً من طبيعة ذاته ، ومن مقوماته ، وعلى هذا الأساس لا يصح أن ينقد المدرس عمل طفل فى سن ٩ على أنه أفضل من زميله الذى يجلس فى نفس الفصل ، وسنه ٧ سنوات ، فبجانب المستويات التى تفرضها الأعمار ، والأنماط التى تبينها اتجاهات كل شخصية ، سنجد أن المستوى السليم يستوحى من ناحية المستوى الفردى حسب الفرد نفسه ، ومن ناحية الجماعة حسب السن النموى السائد .

إن النقد الفنى من أهم الأسس التى تضمن غرس المعايير السليمة للجمال والتى تكوّن واعية فكرية عند الناشئة ، كما تكون ميزاناً سليماً لتذوق الأشياء ، واقتنائها ، والحفاظ عليها . وكلما راعينا مستويات النقد وأصوله فى التعليم ، حققنا جيلاً من المتذوقين للفن ، ومن المنتجين له على مستوى سليم من الفهم الجمالى ، والممارسة .

الفصل السابع

التصوير والزخرفة

اهتم بعض الزملاء بنتائج الرسم فى التربية العملية ، التى ينتجها طلاب معهد التربية الفنية للمعلمين ؛ اهتموا بهذه النتائج ، ولكنهم نقدوها على أنها تنتمى إلى الزخرفة لا إلى التصوير . وأخذ الحاضرون فى الندوة يناقشون هذه القضية ، ويتساءلون : ما الفرق بين التصوير والزخرفة ؟ وهل حقيقة ما ينتجه التلاميذ فى المرحلة الثانوية أقرب إلى الزخرفة منه إلى التصوير ، أم العكس هو الصحيح ؟

والواقع أن الفنون الحديثة حطمت كثيراً من المفاهيم الدارجة عن التصوير ، فلم يعد مفهوم التصوير فى الوقت الحاضر أن ينقل الفنان المظهر الخارجى للطبيعة ، أو يعنى حتى بمجرد الملامح التعبيرية ، فما كشفه « مندريان » بهندسته ، وما أفاض فيه الفنانون اللاموضوعيون بأنظمتهم الأخاذة ، وكذلك الفنانون الأمريكيون أنصار النزعة الحركية (action movement) ، جعل مفهوم التصوير القديم يتأرجح ، ولا يجد أنصاراً كثيرين ليشايعوا فكرته .

ولقد حاول أحد الحاضرين فى الندوة أن يفرق بين التصوير والزخرفة (painting decoration) فقال : إن التصوير يعنى بالمضمون أو

الجوهر ، بينما الزخرفة تهتم بالمظهر الخارجى البراق ، ويلاحظ أن هذا الكلام ،ولو أنه يحمل بعض الصحة ،إلا أنه يتطلب منا زيادة فى التأمل . إذ أن كثيراً من القطع الزخرفية تحافظ على المضمون ، بينما بعض قطع التصوير الأخاذة قد لا يكون لها مضمون . وهى ليست مجرد خطوط عشوائية .

والواقع أن التجارب الحديثة فى فن التصوير قلبت المفاهيم القديمة رأساً على عقب ، فأصبحت تجد الفنان يرسم صورته فى مرسمه دون أن يحاول الخروج إلى الخلاء ، أو الاستعانة بنموذج حى ، كل هذا لأنه ينتج معتمداً على نظريات جديدة ، والغريب فى هذه النظريات أنها ساعدت فى تحقيق ألوان مبتكرة من التصوير ، ليس من اليسير إنكارها ، بل أصبح كثير من المثقفين ، رواد الفن فى العالم ، يستجيبون لهذه النتائج ، ويحسون أنهم ينتمون إليها .

ثم اعترض آخرون فى الندوة بأن الناحية التشكيلية وحدها ، أى البحث عن التكوين العام ، والعلاقات بين الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والملابس ، لا تكفى كدعامة للتصوير ، ورغم اعترافهم بأهميتها (كأجرومية) كما يقولون ، إلا أن هذه العلاقات وحدها قد لا تؤدى إلى تصوير ، بل إلى مجرد زخرفة . فبدون انفعالات الفنان المتدفقة ، ستخرج النتائج آلية لا حيوية فيها . وهذا الكلام له أهميته ، لكنه يثير مبدأ نظرياً يصعب تطبيقه على النتائج التى سوف تخضع لمعايير الحكام ، وأذواقهم فى الحكم ، وترجمتهم لهذا المفهوم ترجمة عملية ، وحينئذ سيظهر الخلاف بينهم ، وثمة خلاف لا بد منه لأن الحقيقة الفنية

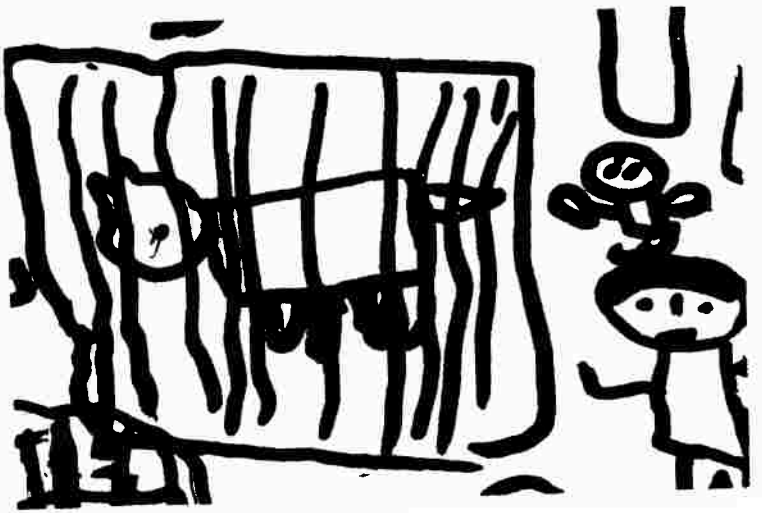
التى يتعرضون لها غنية ، ولا بد أن تكون هناك مفارقات فى ترجمتها .

ولو أخذنا على سبيل المثال لوحة الطبيعة الصامتة التى رسمها بالقلم جوان جرى وهى عبارة عن زجاجات ، وأوان ، لوجدنا أنها تتضمن قيماً هندسية ، ووعياً زخرفياً بأساس التكوين ، والعلاقات المختلفة ، ولصعب علينا أن نلفظها على أنها ليست تصويراً ، كما يشق علينا حذفها من ميدان الزخرفة .

إن مانيه الذى خط بريشته لموضوع الراحة (١٨٦٩ — ١٨٧٠) كان يمثل فى اتجاهه المدخل إلى التصوير الذى يتلاءم مع عصره ، فهو لم ينكر الطبيعة ، أو يجردها من مظاهرها . وقد حافظ على المعانى التى تفصل الناحية التعبيرية التى هى أقرب إلى الوصف الموضوعى منها إلى الخيال الهندسى أو التكعيب الذى نزغ إليه « جرى » . فكل فنان منهما له الحق أن يعترف به كمصور ، وليس من الدقة أن يلفظ أحدهما ويسلم بالآخر . فالقدرة على الخلق والإبداع فى فن التصوير أتاحت فرصاً لتنوع الخبرة ، وتعدد جوانبها ، وبخاصة فى العصر الحديث ، ما لم تتجه فى عصور سابقة ، وكثرة الحركات الفنية : الرومانتيكية ، والتأثرية ، والوحشية ، والمستقبلية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، واللاموضوعية ، والدادا ، والسريالية ، والساذجة ، والاجتماعية ، والحركية ، والتعبيرية . . . إن هى إلا عديد من مدارس التصوير التى انتهجت كل منها منهجاً خاصاً فى الناحية الفنية ، من وجهة نظرها ، وأنتجت قيماً لا يمكن إنكارها .

فسواء ارتدى التصوير الزى البصرى ، أو تجرد منه ، بحث عن موضوع وصفى ، أو تخلص منه إطلاقاً ، فالعبرة بالتأثيرات الانفعالية التى تنتقل

إلى الرائى ، والتى على أساسها يمكن الحكم على المستوى الفنى للعمل . وهذا المستوى لا بد أن يجمع فى طياته القيم التصويرية فى نفس الوقت ، وبلا تناقض . والزخرفة هى ملامس المظهر وتنوعها ، وغنى السطوح ودسامتها ، وكل هذه صفات يمكن أن تزيد من غنى التصوير . والتصوير ما هو إلا التعبير الانفعالى عن ذواتنا بأدوات الفن ، وبالقيم التشكيلية . ويكتسب التصوير من حبكة العلاقات ، ومن التكوين ، والتنظيم ، والتحريف الفنى ، التى تعتبر أسساً فى الزخرفة ، ما يوطد رسالته ويدعمها ، ولذلك فإن تكامل العمل الفنى يقتضى أن يجمع فى طياته إن كان عملا زخرفياً (قيم التصوير) ، وإن كان تصويراً (قيم الزخرفة) .وهذه الحقيقة أقرب إلى روح التعبير الفنى عند طلاب التعليم العام ، منها إلى المتخصصين فى أقسام الفنون فى كلياتها ومعاهدها ، وهى الحقيقة .



الفصل الثامن

اللون ـ مغزاه وطرق تدريسه

التعرف على اللون : نستمع كثيراً إلى كلمة اللون من أفواه مدرسى التربية الفنية، وغيرهم من الفنانين ، وقل أن نقف مليا لنتأمل المعنى الذى يقصدون إليه من هذه الكلمة . وقد يتعلم الطفل الصغير فى أول حياته ، أن جسماً معيناً لونه أحمر ، وهذا الآخر لونه أصفر ، وتتعقد المسميات حتى تصبح حصيلة الطفل الصغير مجموعة كبيرة من مسميات الألوان الأساسية ومشتقاتها ، فهو يعرف أن هناك أحمر وأزرق ويمكن أن يستخرج منهما بنفسجياً ، وتصبح بعد قليل لدى جمهرة المواطنين الذين يحملون الثانوية العامة ، معرفة بمسميات الألوان : سواء تعلموا ذلك فى البيئة المنزلية ، أم المدرسية ، أم فى دروس الفن المقصودة داخل المدرسة .

إدراك اللون : والسؤال الذى يتبادر إلى الأذهان : هل مجرد التعرف على أسماء الألوان معناه إدراك لها ؟ وحين نفكر فى الإدراك على أنه عملية تعرف ميكانيكية على لون جسم موجود فى مجال الخبرة ، أو فى مجال الرؤية . فقد لا يعنى ذلك عمقاً أو فهماً صحيحاً لمدلول اللون . وعلى ذلك نجد أن مدرس التربية الفنية الناشئ ، حينما يسائل نفسه عن أى

هدف يقصد إليه من درس للفن ، فيقول إنه يقصد اللون ، فما معنى هذا المقصد ؟ هل اللون كساء خارجي يميز الأجسام بعضها عن بعض ، وما على التلميذ إلا أن يحشو فراغات الرسم ومساحاته بأى ألوان تقع تحت خبرته حتى يتم هذا الكساء ؟ لا يمكن أن يكون ذلك مؤديًا لدلالة حقيقية عن مفهوم اللون ، وخاصة من ناحية الإدراك الفنى . فالإدراك الفنى تنظيم فى الرؤية يخضع لأسس فى ترتيب الألوان . وحسن صياغتها بحيث يؤدى هذا التنظيم إلى راحة نفسية ، وإلى متعة جمالية ، وليس مجرد إدراك ميكانيكى لوجود خارجى ، وعلى هذا الأساس يبدو جليًا أن فكرة اللون فى العمل الفنى ، إنما هى علاقة ، ويجب أن تدرس هذه العلاقة بين كل لون وما يحيط به ، لنعرف المدخل السليم للعلاقات اللونية ومكانها فى العمل الفنى .

تأثر اللون بما يجاوره : وأول مبدأ يجب أن نوضحه أن كل لون يؤثر فيما يجاوره ويتأثر به . وعلى هذا الأساس سنجد أن اللون الأصفر يزداد نصاعة وبروزاً لو كان حوله لون أسود ، وستظهر هذه النصاعة جليًا حينما نقارن اللون الأصفر فى علاقة حوله يكسوها لون أصفر قاتم ، فإذا كانت المساحات التى يحتلها اللون الأصفر فى كلتا الحالتين وما حوله واحد ، فإن إدراك اللون الأصفر فى الحالة الأولى لا بد أن يتأثر ويزداد وضوحًا ، بينما فى الحالة الثانية يقل وضوحًا .

المبدأ الثانى أن تأثر اللون بما يجاوره لا يحدث من ناحية نوع اللون المحيط فقط ، وإنما هذا التأثر يتم أيضًا نتيجة للحيز الذى تحتله هذه المساحة ، وحينما يتغير الحيز الذى تشغله المساحات بعضها بالنسبة للبعض ، فإن

الإدراك الجمالى يتأثر سواء بالرضا أو عدم الرضا .

ويقدمنا المبدءان الأولان إلى مبدأ ثالث وهو درجة اللون بالنسبة للون الآخر المحيط ، فقد نحتاج مثلا أن نضع لونًا أصفر فى مكان معين ، ونفكر فى نفس الوقت فى وضع لون أزرق فى المجال المحيط ، فسنجد بالبحث أن هذا اللون الأصفر يأتى على أنواع ، ودرجات ، ومشتقات . كذلك الوضع فى حالة اللون الأزرق ، فحينئذ لو أردنا لكلا اللونين الأصفر والأزرق نجاحًا فى العلاقة ، فيجب أن نحسم النوع الذى يجعل من كل من هذين اللونين وحدة متآلفة ، سواء ظهرا متوافقين ، أو متضادين . فقد يتفقا لو أن الأصفر أخذ مسحة من الأزرق . وأخذ الأزرق مسحة من الأصفر ، وروعيت النسبة بين النتيجتين بالدرجة التى يستريح لها الرائى .

وتبين لنا الأسس السابقة مداخل أساسية يجب مراعاتها فى التفكير اللونى فى أى عمل فنى . يجب أن ندرك الحيز الذى يشغله كل لون بالنسبة لما حوله ، كما ندرك نوع هذا اللون بالنسبة للألوان الأخرى المحيطة . ثم نعى درجة هذا اللون بالنسبة لغيره من الألوان الموضوعة .

النظريات والتطبيق : والذى يجعل هناك مشكلات بالنسبة للألوان ، النظريات الكثيرة التى تدور حولها والتى تثير هذه الأسئلة لنعبر عنها :

١ ــ فهل الفنان مثلا يستخدم جميع الألوان المتاحة له فى البالتة بحيث لا يترك لونًا إلا واستخدمه فى صورته ؟

٢ ــ أم أنه يحدد نفسه بمجموعة لونية معينة ، وهى التى تعطى له طابعه التعبيرى الذى يميزه عن غيره من الفنانين ؟ وفى هذه الحالة لا يحتاج

هذا الفنان إلى كل الألوان بل إلى بعضها ، ونتساءل أيضًا :

٣ ــ هل يختار الفنان الألوان بعضها أو كلها بطريقة واعية ، أى بتحكم إرادى فكرى ، أم أن هناك أسبابًا لاشعورية تدفعه إلى تفضيل بعض الألوان على غيرها ؟ وهناك سؤال آخر :

٤ ــ هل يعد الفنان تنظيمه اللونى بطريقة مسبقة لتنفيذه ، أم أن هذا التنظيم يتفجر فى أثناء التنفيذ ؟

٥ ــ وهل تأتى هذه الألوان نتيجة عملية ذهنية أو تجربة كيمائية ، دون النظر إلى المعنى أو المغزى الذى توجد عليه الألوان فى الطبيعة ، أم أن الطبيعة هى التى توحى بهذه الألوان ، وعلى ذلك يكون من واجب الفنان أن يتأمل الطبيعة ليستخرج التوافقات اللونية ، والنباتات التى يحتاج إليها فى عمله ؟

والحقيقة أننا مهما أجدنا فى تحديد إجابات موضوعية عن هذه الأسئلة سنظل بعيدين كل البعد عن مجال التجربة الجمالية فى الألوان ، وفى علاقاتها المركبة .

ومن بين أسباب التعقيد أن العامل الجمالى الذى يجعل تكوينا لونياً أفضل من غيره ، يتوقف إلى حد كبير على طابع شخصية الفنان ، وبغير هذا الطابع تخرج العلاقات اللونية بلا شخصية ، وبدون رابط . وعلى ذلك فأية نظرية لونية ستصطدم حتمًا أول ما تصطدم بهذه الحقيقة : إن مقومات شخصية الفنان ، وماضيه الفنى ، وما عاناه من خبرات فى أثناء حياته ــ كل ذلك يجعل من تكويناته اللونية شيئًا مفرداً يميزه عن غيره من الفنانين ، وليس من اليسير أن ننقل تجربة فنان بشخصيته المميزة إلى تجربة فنان آخر ذى شخصية مغايرة . حقًا إن الفنانين يعيشون

بعضهم على بعض ، ولكن لا يستطيع فنان أن يستفيد حقيقة إلا من فنان آخر له نفس الاتجاه والطابع ، وهذه عملية نادرة لأن طبيعة الحياة لا تخلق اثنين متعادلين كل التعادل ، وعلى ذلك حينما يستفيد الفنان إنما يمتص من تجارب الغير كل شيء له مغزى فى خبرته ، ولكنه رضى بذلك أم لم يرض ، لا بد أن يعيد بناء ما يمتصه هذا بقالب يرتبط بشخصيته ، وإلا كان نقله أو استفادته عملية آلية بعيدة كل البعد عن مضمار الفن .

اللون بين الطبيعة والفن : وإذا سلمنا بذلك ، بقى لنا أن نتساءل أيضاً عن دور الطبيعة فى كشف العلاقات اللونية السليمة ، فالطبيعة مرجع زاخر بالعلاقات اللونية بجميع أنواعها وأشكالها ، ولكن هذه العلاقات المتوافرة فى الطبيعة ليس لها قيمة ذاتية إلا إذا كانت أعين الفنان ستكشفها وتراها ، وتحاول بالتالى أن تسجلها بالطريقة المميزة التى تجعل منها فناً ، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تُرى الطبيعة إلا من خلال عين مدربة تدريباً فنياً ، يجعلها تدرك قيماً لونية ، وعلاقات فى اللون ، تهز المشاعر . وسترداد المسألة تعقيداً حينما ندرك السؤال : هل الطبيعة هى التى تسبق الفن — أم الفن هو الذى يقدمنا إلى الطبيعه ؟ وهل لابد للفنان أن يتأمل الطبيعة أولا ، ثم يشتق منها وينظمها تنظيماً فنياً ، فينتج فناً — أم أنه يبتدع النظام ، ويشكله ، ويعى به ، ثم يدركه بعد ذلك فى الطبيعة ، فيلجأ إلى الطبيعة ليثرى من تجربته ، ويزيدها حذقاً ؟

مما لا شك فيه أن الفن : هو الفنان + الطبيعة . أى أن الطبيعة وحدها لا تكفى لتخلق فناً ، والفنان وحده دون الطبيعة . لا يستطيع أن يصل إلى

تجربة لها صفة التعميم ، أى أنه لا يمكن لعدد كبير من المتذوقين أن يحسوا مغزاها ويستمتعوا به ، وذلك لخلو هذه التجربة من العامل الموضوعى الذى يؤثر علينا فى الطبيعة .

اللون ومصطلحاته السابقة : ونحن فى هذا النقاش ، إنما تمر على خواطرنا مجموعة مصطلحات تجعل هذه المسألة أكثر تعقيداً ، ويجب أن نحدد كل ما نقابله من مصطلحات لكى يتضح مفهومنا عن اللون وما يرتبط به : فما الذى نقصده بالطبيعة ؟ وأى نوع من العلاقات اللونية توجد فيها ؟ وما معنى العلاقات اللونية المتوافقة ، والمتباينة ؟ وكيف نعنى بالتكامل اللونى ، والتوزيع ، وغير ذلك من المصطلحات التى تدور فى فلك الألوان ؟ والذى نلاحظه عادة ، أن الألوان التى تستخدم فى المدارس ليس لها خطة ، ولا تخضع لنظام ، وأنها مجرد حشو لفراغات دون تنظيم مقصود واع . وكثيراً ما يضع المدرس ألوانه من البالتة مباشرة دون تحضير ، وعلى ذلك فإن أية نتيجة سيحصل عليها التلميذ بهذه الطريقة ، ستكون حتماً عارضة . فاللون له خصائص ، فى سيولته ، وفى قوامه السميك ، وفى كيانه حينما يوضع على اللوحة ، وفى علاقته بغيره من الألوان التى تجاوره ، فيتأثر بها ويؤثر عليها ، وتحدث له ملامح تعطى له خاصيته المميزة . وهذه العملية المعقدة لا ينجح فى التعرض لها عقل ساذج بتلقائية غشيمة ، وبلا ذكاء . والعلاقات اللونية تجمع بين العلم والفن : العلم بالخواص الأصيلة للون ، والفن فى تركيب اللون ووضعه فى المكان الذى يناسبه ، بحيث يعطى لنا طابعاً تعبيرياً مميزاً .

وإذا فرغنا من تفصيل ذلك كله ، وحاولنا أن نجد مخرجاً للمفهوم

اللونى فى علاقاته المبسطة ، والمركبة – سيظل أمامنا مشكلة أكثر تعقيداً: كيف يمكن أن ندرس اللون بعلاقاته المختلفة للناشئة ، ليدركوا اللون لا اسمًا فحسب ، ولكن كوسيلة للبناء الفنى لها نتائجها المميزة .

عبرة من الماضى : اولا بد لنا أن نتذكر فى هذا السبيل كيف كان الفنانون يكونون صورهم فى العصور المختلفة . فالصورة اللونية مرت فى مراحل ، كان الفنانون يخططون الخطوط الخارجية ، ثم يظللون الأجسام وفقًا لقواعد الظل والنور ، وكان اللون فى هذه الحالة إضافة على الكيان الشكلى . ولم يكن الفنان قبل عصر النهضة قادراً على التفرس فى اللون ، والنظر إلى العلاقات الناتجة عن اللون ، فالألوان المستخدمة كانت مبسطة ، لا تخرج عن كونها الأحمر ، والأصفر ، والأزرق ، والبنفسجى ، وما إلى ذلك ، وكانت الأشكال حتى هذه اللحظة ذات بعدين . وحينما تكشف فنانو عصر النهضة البعد الثالث ، فلم يكن الاهتمام المصاحب لإخراج الكيان الشكلى المجسم اهتمامًا لونيًا ، إذ أن فكرة التظليل ، أو فكرة التجسيم ذاتها ، كانت خاضعة للبنيات ، وهى ألوان تضفى على الكيان المجسم . حقيقة أنه كانت هناك أعمال مجسمة فى الفيوم خاصة بالوجوه التى كانت ترسم على التوابيت ، لكن كانت الناحية التعبيرية الخاصة بإبراز الأعين واضحة جلية ، وسحن الأشخاص أهم فى ذاتها من الاهتمام باللون . إن اللون بمعناه البنائى ، وكأساس للرؤية ، ظهر بشكل أعمق مع ظهور المدرسة التأثرية . ومع ظهور المكتشفات العلمية التى ربطت الضوء بالتأثير اللونى . وعلى ذلك أخذ الفنانون يخرجون للحياة وللطبيعة ، يستلهمون منها ألوانهم ، ولذلك جاءت هذه الألوان ثمرة لجهود جديدة

لاكتشاف رؤية مغايرة للرؤية الأكاديمية ، أو التقليدية الأولى ، فمع مونيه ، وسيرا ، وڤان جوخ : ازداد عالم اللون ثراء . وبدأت شخصية الفنان تتضح من خلال ألوانه . إن كل مصور كانت له الشخصية المميزة فى تعبيره ، حتى جاء سيزان فربط اللون بطريقة البناء ربطاً محكماً ، فلم يعد اللون مع سيزان نوعاً من تميز العناصر ، بقدر ما أصبح عنصراً أساسياً من عناصر بناء الصورة ، ولهذا معنى يجب أن نتقبله . إننا لو أحدثنا قطاعاً فى اللوحة ، أو نظرنا إلى اللوحة بعد انتهائها بأشعة إكس ، لوجدنا أن هناك طبقات لونية ذات دسامة ، وتتغير هذه الطبقات مرحلة بعد الأخرى لإيجاد عامل الإحكام . ومع رووه لم يكن اللون بناء فحسب ، وإنما وسيلة أساسية من وسائل التعبير . فالارتفاعات التى انتهى إليها فى ألوانه أبرزت لنا دسامة اللون ، وجعلت ملمسه فى المواضع المختلفة يبين الغنى فى طريقة البناء اللونى التى تعطى تعبيراً أعمق من الوسائل السطحية السابقة ، وهكذا حينما نتأمل هذه التحولات نجد أن المعنى اللونى يرتبط بصراع كبير بين الفنان وبين الطبيعة ، وبينة وبين مواقف الحياة ذاتها . فاللون لم يعد إضافة سطحية منفصلة . وإنما اللون مرتبط بالدراما والفانتزيا والشاعرية والتأمل ، مربوط بالرقة وبالتنوع والحساسية والملمس . بمعنى أن اللون أصبح وسيلة من الوسائل الفعالة لإعطاء الخلقة المميزة للعمل الفنى ، وعلى ذلك أصبح مدلول اللون معقداً كل التعقيد ، ولا يمكن بيسر أن نتصور ترجمة فى معادلات جبرية أو رمزية ننقلها إلى الناشىء ببساطة على أنها تمثل الحقيقة وهى بعيدة كل البعد عنها . وإذا تصور المدرس أنه يستطيع أن يعطى وصفات للون الجيد فإنه

يخدع نفسه .

وكل ما يستطيع المعلم أن يفعله أن يتدرج مع تلاميذه فى بعض المفاهيم المبسطة التى تزداد تعقيداً مع طبيعة المشاكل التى يعالجونها . على أن يكون اللون مغموراً بهذه المشاكل وليس مفصولا عنها .

اللون والموضوع : واللون فى حقيقته لا ينفصل عن الموضوع ، وفصله يؤدى إلى عدم تكامل العمل الفنى ، فحينما نفكر فى الدراما مثلا نجد أن ألوانا معينة هى التى تصلح لها ، وإنما الموضوعات التى نتلمس فيها الفرح ، نجد أن الألوان الزاهية المرحة — هى التى تناسبها ، وهكذا فى شتى أنواع الموضوعات يرتبط انفعال الفنان بأنواع الألوان المعبرة عنها .

الخطط اللونية : وإذا عدنا فى خطط المعلم اللونية التى يريد أن يمهد بها إلى إدراك لونى سليم عند التلاميذ ، لرأينا أنه ينبغى أن يتعرف التلميذ على مجموعة من المفاهيم نلخصها على الوجه الآتى :

١ — قوام اللون وتركيبه .
٢ — مضمون الألوان الأساسية .
٣ — تأثير اللون الأبيض فى إحداث درجات اللون الواحد .
٤ — تأثير لون واحد أساسى على درجات لون آخر مع استخدام الأبيض .
٥ — تأثير أكثر من لون على اللون الأساسى ، وخلط الألوان بالأصل بنسب مختلفة .
٦ — نصاعة اللون ونقاؤه .
٧ — شفافية اللون أو ستره .
٨ — دسامة اللون وملمسه .
٩ — ترجمة اللون من مصدره الطبيعى ترجمة فنية .
١٠ — ارتباط اللون بشخصية المعبر .
١١ — العلاقات اللونية المتوافقة .
١٣ — العلاقات اللونية المتضادة .
١٤ — الموقف الأكاديمى والموقف الحديث من اللون .
١٥ — معيار جودة العلاقات اللونية .

وهناك قضايا عديدة متعلقة بكيفية تدريس المعرفة الحقيقية عن الألوان والحساسية بها ـ لصغار التلاميذ. فمثلا : كيف نعلم اللون ؟ كيف نكوّن لدى المدرس الحساسية اللونية ؟ وهل نبدأ بالخبرة وهى فى حالتها الطبيعية المعقدة التى تتطلب منه أن يتكشف كنه الألوان بنفسه ويطور إدراكه تبعًا لتطوير تجربته ؟ أم تدرج مثل هذا النوع من الخبرة ، وفى هذه الحالة نحاول أن نتجنب أن تشوه عملية التدريج الإدراك الحقيقى للألوان ؟ ثم هل نعطى البالتة اللونية كاملة ؟ أم نترك التلميذ يتكشفها عن طريق الممارسة والنقد ؟ وهل نرتب أفكارنا وننظمها ونمليها على التلاميذ ؟ أم نسمح لهم بالاختيار فى المجموعة اللونية المستخدمة ؟ كل هذه القضايا وغيرها لا يجب أن يغفل عنها المعلم حين يعد خططه للتلاميذ . وعلى الرغم من أننا نعيش فى عالم لونى إلا أن إدراك الألوان إدراك فقير تغلب عليه العادات الشائعة ، وقل أن نجد مواطنًا وصل إدراكه اللونى إلى لغة التعامل والسلوك اللونى ويستطيع أن يتميز ألوان ملبسه متوافقه ، كما يستطيع أن يدرك ألوانه أثاث وجدران المنزل والستائر والسجاجيد وتناسب كل منها مع الآخر .

إن الطفل يولد فى الحقيقة فى عالم لونى ، يرث من البيئة كل المقومات التى تجعله يتعامل مع الألوان التعامل الذى يدرج عليه فى البيئة ، فلو أن البيئة ارتفعت فى إدراكها للعلاقات اللونية لساعد هذا على نمو الإدراك اللونى عند الناشئة منذ البداية . فهذه طفلة أبت ألا تلبس سروالها لأن لونه لا يتمشى مع لون الشراب ، وفضلت أن تنتقى سروالاً أزرق مع جورب أزرق من نفس الفصيلة ، وكان هذا الإدراك أول دلالة على

معرفة حقيقة الانسجام اللونى ، ليست معرفة نظرية فحسب بل تطبيقية فى ميدان الخبرة .

تدريس العلاقات اللونية : والوضع الأمثل فى التدريس هو أن يترك المعلم لتلميذه الفرصة ليتكشف العلاقات اللونية من خلال خبرته الكامنة بالألوان ، وعلى ذلك من الأفضل أن توضع أمام الطفل الألوان جميعها ، ويترك له الفرصة لأن يختار اللون المرتبط بتعبيره . ونوع انفعالاته ويستخدمه فى المجالات التى يخرج بها هذا التعبير . وسيخطىء التلميذ فى اختيار الألوان ، ولكنه سيصيب فى أحيان كثيرة . وعلى المعلم أن يزيل تدريجيًا جوانب الخطأ ويؤكد نواحى الصواب . حتى تزداد الرؤية قوة عند التلاميذ . ويمكن فى أثناء النمو أن نقدم النظريات التى تساعد فى تنمية واعية فى انسجام الألوان ، أو يتأثر بها فيأخذ المعرفة ويكتسب المهارة وهو فى حاجة إليها حين يكون مشغولا بمشكلات تطبيقية .

ولكن هذا المدخل الذى نتحدث عنه يحتاج إلى مدة طويلة ، وإلى معاناة مستمرة . وإلى إعداد الخامات والألوان التى يجب أن يزاول التلميذ العمل بها مرات متوالية . حتى نضمن وجود الحوافز للنمو فى الإدراك اللونى ، واستمرار هذا النمو . ويمكن إنجاز هذا فى المراحل الأولى ، وبألوان الشمع ، وكلما كبر الطفل فإن هذا الأسلوب لم يعد صالحًا له ، لأنه يحتاج إلى ذكاء أكبر كلما ازداد سنه ، كما أن كثرة التلاميذ فى الفصل تستوجب على المدرس أن يضمن جودة الألوان المستخدمة ، وحسن استخدامها ، وهذا ما لا يمكن تحقيقه مع الأعداد الكبيرة . وبخامة كالجواش ، أو الصبغات . أو الألوان الزيتية . وعلى

هذا الأساس يحتاج المدرس إلى عمليات تنظيمية تتضمن تبسيط الخبرة وتدرجها، وملاءمتها لسن التلاميذ فى كل المشكلات اللونية .

الخطة اللونية التجريدية : وأى خطة تعالج يكون لها إما مدخل تجريدى أو تعبيرى ، والمدخل التجريدى يمكن أن يتضمن قوام الخبرة اللونية على أسس مبسطة فى دروس متتابعة أساسها استخدام اللون ودرجاته ، الدرس الأول يخوضه التلاميذ فى مساحات هندسية داخل مستطيل ، ويوزع اللون ودرجاته على سائر المساحات بحيث يحدث التناسب بين كل شكل وآخر . أما الدرس الثانى فيتضمن تكويناً هندسيًّا تجريدياً أساسه استخدام لونين ودرجاتهما ، وتوزيع ذلك على مساحات . والدرس الثالث استخدام ثلاثة ألوان ودرجاتها مع تأكيد الملمس اللونى المميز لكل مظهر من مظاهر المساحات ، على اعتبار أن لها أشكالا وأرضيات. سيدرك التلميذ من هذا التدرج نوعًا من الانسجام. ونوعًا آخر من التضاد المرتبط بالانسجام ، وسيدرك الانسجام فى الدرجة وليس فى المشتقات اللونية ، كما سيدرك مجرداً ، أى من ناحية أنه مبدأ ، ولكن هذا المبدأ يمكن تطبيقه فى المشكلات الحية فى الحياة ، كتصميم البلاط وبعض الزخارف فى الطباعة على الأقمشة . وتعتبر الخبرة خبرة تصميم وليست خبرة تعبيرية ، وعلى ذلك لا بد من إعادة التفكير فى طبيعة الخبرة المقدمة للتلاميذ لو غيرنا المدخل من شكل تجريدى إلى شكل تعبيرى .

الخطة اللونية التعبيرية : فى التعبير لا يجب فيه فصل اللون عن الكيان الشكلى للجسم المعبر عنه . بل لا يجب أن يكون هناك شكل بلا لون ، بل دعنا نقول إن اللون نفسه هو الشكل ، بل هو الرؤية التى

تبين وجهة نظر الفنان وعقيدته ، وحساسيته ، وتجربته الخاصة ، وخياله وتطلعاته — وفى هذه الحالة لو أخذنا هذه الظاهرة من الناحية التربوية لوجدنا أن المعلم يضع اللون الملائم لتعبيره ، ولكن هذا المدرس حين يفشل فى أن يضع لونًا لتلميذه يحتم عليه ضرورة استخدامه ، مع أن رؤيته للجسم لا تتفق مع طبيعة هذا اللون أو أنه يضغط عليه أن يرى الجسم المراد التعبير عنه من وجهة نظره ، وبالألوان التى يستسيغها المعلم ، وفى هذه الحالة سينفذ التلميذ كالآلة ما فى رأس المعلم لا ما فى رأسه هو ، وكل هذا فى الحقيقة ينحرف بالتلميذ عن التجربة الأصيلة فى الإدراك اللونى المعبر ، ولذلك سنجد أن تدريب لونى مفصول من التعبير ذاته سيعطى للتلميذ أكاذيب عن ماهية هذا الجسم المعبر عنه ، فى هذه الناحية بالذات يختلف الفن عن العلم ، لأن العلم لو جازت فيه الموضوعية بالنسبة للمدلولات ومفهومها ، وتداول هذه المدلولات فى أذهان العلماء ؛ فإن هذه المدلولات بالنسبة للفنانين ليست من النوع الثابت ، هى مدلولات مرتبطة بشخصية كل فنان ، وما استطاع أن يسهم به فى التعبير الفنى مساهمة جعلت من لغته التعبيرية لغة عالمية سهلة التداول .

ولذلك حينما نتذكر تفاح سيزان ، وحقول فان جوخ ، وكنائس مونيه ، والعاريات التى رسمها روبنز ، والأجسام التى شرحها بيكاسو فى صورته جورنيكا . هذه الأمثلة تعطينا دلائل على أنه لا يوجد ثمة تعبير موحد من الناحية الموضوعية ، ولا يوجد لون بالتالى متحرر من تبعيته للجسم المعبر عنه ، وكل موضوع فى حالة هؤلاء الفنانين وغيرهم صيغ

لونية تتفق مع كيان التعبير ، ومع شخصية الفنان . وليس من اليسير فصل اللون عن الجسم المعبر عنه ، وعن شخصية الفنان الذى عبر فى أية حالة من هذه الحالات .

إن التربية الفنية السليمة التى تبغى تنمية الحساسية اللونية عند التلاميذ يجب أن تعنى بتقديم الخبرة اللونية مرتبطة بشحنة انفعالية تهز وجدان كا تلميذ ، ثم لا بد أن يوجد أمام التلميذ الألوان ذات القيمة التى تمكنه من الإفصاح عن الموضوعات التى هزت وجدانه بالكيفية التى يدركها .

التعلم يبدأ بالتلميذ : من الطبيعى أن يكون هناك فوارق بين طالب يكتسب المهارة ، وآخر ما زال فى أول الطريق ، ولكن المشكل الرئيسى فى أى تعلم لا بد أن يقوم على أساس ما يستطيع أن يفعله التلميذ بوحى إرادته دون أن يكون هناك رقيب يحرك من الخلف هذه الإرادة . سواء أكان هذا الرقيب ظاهراً أم مستتراً ، ونحن فى الحقيقة لا نعتبر قد نجحنا فى التربية إذا كان كل إنتاج التلميذ يعتمد على شخصياتنا كمعلمين . حيث أننا لو اختفينا من الصورة لما أنتج إنتاجاً جيداً . فالتعلم الحقيقى هو تعلم ذاتى يمارس نفسه فى كل مجال يجد فيه فرصة للممارسة ، وهو يمارس بشخصية فصيحة لها كيانها الذاتى الداخلى ، ولا تهتز بيسر من أى تيار خارجى لا يتفق مع كيانها .

إن التربية الفنية ترمى أول ما ترمى إلى تكوين الشخصية ، تكويناً متناسقاً ، وشخصية التلميذ حين يعبر تنعكس فى أعماله ، واللون أحد العناصر الموضحة لهذه الأعمال . فإذا كنا نبغى أن نحافظ على طبيعة الشخصية فيجب أن نفهم أى نوع من الألوان تتجه إليه هذه الشخصية ،

ثم نسعى جاهدين إلى إيجاد الجو ، والمقومات التى تمكن هذه الشخصية من البروز مستخدمة كل هذه الإمكانيات اللونية المتاحة . ولا ننتظر بالضرورة أن يكون تعبير التلميذ اللونى متمشيًا مع تعبير المعلم ، فمعلم التربية الفنية الصالح هو ناقد يستطيع أن يتذوق مختلف أعمال التلاميذ ، فهو ليس متعصبًا لإنتاج بعينه ، ولا يضع فكرة مسبقة يطغى بها على عقلية تلميذه. فهو وتلميذه يحتضنان عمليات ابتكارية ، وعلى ذلك فموقف المعلم مشاركة أكثر منه تسلطًا أو إملاء ، وحين يشارك المعلم تلميذه فى المشكل الذى يعانيه ، إنما يضع المعلم نفسه بخبرته الأكثر نضجًا فى موضع التلميذ ، ويحاول أن يتصور كيف يستطيع أن ينقل هذا التلميذ من المستوى الذى هو قيمة إلى مستوى آخر عن طريق اختيار حلول للمشكلات اللونية التى يقابلها . ولكن من أين يأتى المعلم باقتراحاته ؟ من الطبيعى أن يسأل المرء نفسه هذا السؤال لأنه يتضمن معنى للنقد البناء . فالحقيقة أن مدرس التربية الفنية لا يستورد حلولا للمشكلات من عنديات. وإنما يستوحى الحلول مما توحيه أعمال التلاميذ نفسها وهى فى حالة تكوين . فمدرس التربية الفنية المبتكر يدرك بثاقب ذهنه أن اللون الذى اختاره تلميذه مناسب لصورته ، وهذا اللون الآخر غير مناسب وقد كان فى استطاعة التلميذ أن يختار نوعًا آخر ربما يكون من بين اقتراحات عدة يعرضها المعلم على التلميذ لعله يجربها ، فإذا جاءت التجربة مريحة للغرض كان معنى هذا نجاح المعلم فى توجيهه ، ولذلك فهناك فارق جوهرى بين أن تأتى الحلول جاهزة فى عقل المعلم. وبين أن توحى بها أعمال التلاميذ .

الموقف الأكاديمي : وتأخذنا هذه القضية إلى الموقف الأكاديمي فى علاج مشكلة إدراك العلاقات اللونية وغيرها من مشكلات ، فالموقف الأكاديمي يتصور أن هناك حلولا بعينها هى وحدها الصحيحة ، ولا بد لكل تلميذ أن يحفظها ، ولا يمكن لهذا التلميذ أن ينجح فى تعبيره ، أو يكون له شأن فى نظر أصحاب الموقف الأكاديمي دون أن يحفظ كل المقومات والأسس الأكاديمية فى حل ما يجابهه من مشكلات لونية . فالنظرة الأكاديمية إذن تقف حجر عثرة ضد الفكرة التى قدمناها سابقاً من ضرورة ارتباط العلاقات اللونية بشخصية التلميذ ، وبكيان تعبيره ، وعلى ذلك فإن كل ما تلقنه هذه النظرة سواء من الناحية التعبيرية أو اللونية إن هو إلا أضاليل وأكاذيب كثيراً ما تجعل شخصية التلميذ غير مبتكرة .

ولا يختلف الموقف الأكاديمي عن الموقف الحديث من ناحية تمسك كل من الموقفين بأنواع من المحفوظات يجد كل منهما أنها مدخل ضرورى للتعبير أو لإدراك العلاقات اللونية . فالفن لا يمكن تقريره بنظريات مسبقة ، سواء أكانت أكاديمية أم تنتمى إلى بعض المدارس الفنية الحديثة . إذ أن المسألة تتعلق بطبيعة أى وصفه نقدمها للتلميذ الناشىء . وسواء استعنا بتقليد قديم أو موقف أكاديمي أو حديث ، فإن النتيجة فى كل حالة ستكون واحدة ، ستكون معرفة خارجية لا تنتمى إلى كيان التعبير . ويراد عرضها بقصد التحسين فى الوقت الذى لا نتمشى فيه مع طبيعة التعبير ، وتفسده . ولا يمكن أن توجد الحلول فى الانتقال من معرفة محفوظة إلى معرفة أخرى محفوظة حتى ولو كانت من النوع الحديث ،

إذ أننا فى أى حالة حينما نطغى بتفكير على طبيعة عملية الابتكار ، نضع تفكيراً مسبقاً لا بد أن يكون معوقاً لحرية التعبير وليس مشجعاً لها .

دراسة الطبيعة : وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة الطبيعة فى ذاتها كمدخل ، يمكن أن يفيد من التجربة التعبيرية التى أساسها اللون ، فإن هذه التجربة لا بد أن ترى الطبيعة لا من الزاوية الموضوعية وإنما من نفس الزاوية التى تتجاوب فيها مع شخصية المعبر ، ومع طبيعة هذه الشخصية ، والطبيعة ليس لها شكل ثابت ، ولا يمكن أن نرى الطبيعة إلا من خلال زاويتين : إحداهما زاوية الكاميرا كما نشاهدها فى السينما الملونة ، والثانية من خلال أعين الفنان ، وإذا أخذنا المدخل الثانى فسوف لا نجد أن للطبيعة كياناً موضوعياً ثابتاً . فالطبيعة ترى فى أحسن حالاتها من زواياها التعبيرية التى يصوغها الفنان بحسه ووجدانه ولمساته . وتاريخ الفن يعتبر فى الواقع سجلا حافلاً يمثل قدرة الفنانين على ترجمة الطبيعة ، ترجمات متعددة تتلاءم مع عقلية كل عصر ، ومع طبيعة كل فنان .

ويتضح من هذه المناقشة أن التعجل فى إيجاد حلول سريعة لطريقة تدريس الألوان للتلاميذ ، إنما هو نوع من عدم الدراسة التى تنتهى بنتائج غير التى نود أن تنتهى إليها . فلا بد أن يوضع التلميذ فى مجال الخبرة الحقيقى ليصارعه بتعبيره ، ويحس بكل الألوان التى يتطلبها هذا ، ويتعود من خلال تجربته أن يتميز الألوان التى تتلاءم مع هذا التعبير ، وإذا نقدناه ، أو وجهناه فإن ذلك يكون نقداً أو توجيهاً لقدراته فى الطريقة الفنى المعبر الذى نستطيع أن نتذوقه كفنانين .

كيان اللون فى موضوعين : ولا يجب أن نترك هذا المجال قبل أن نثير

القضية اللونية بموضوعين مختلفين ، ونمثل بمقترحات يستطيع المعلم من خلالها أن يخلق الجو الذى يعين التلميذ على التعبير عن هذين الموضوعين بما يوحيان به من اتجاهات لونية مختلفة ، الموضوع الأول : عن الفاكهى . والموضوع الثانى : عن الفدائيين . فالموضوع الأول لو تصورناه فى طبيعته ، نجد أن الفاكهى ينظم فاكهته بطريقة مغرية كلها إدراك للألوان ، فهو أولا يأتى بكل نوع من الفاكهة ويمسح على سطحه ليزيل الغبار ، حتى يظهر اللون بشكل ناصع مثير ، ثم يبدأ يلعب ببالتة لونية مكونة من مجموع الفواكه : الأصفرات ، والأحمرات ، والبرتقاليات ، والأخضرات بأنواعها . وهو ينظم واجهة محله بطريقة تكسبه بريقاً فى كل نوع من أنواع الفاكهة . فهذا صندوق ملىء بالرمان يغلب عليه اللون البنى الفاتح ، يجاوره صندوق ملىء بالبلح السمانى ، وهو لون أصفر كروم يقترب فى نقطه من اللون البنى ، ويتوافق معه صندوق ثالث رصت فيه الكاكا وهى ذات لون بنى من نوع آخر ، ثم ينقلنا إلى صناديق أخرى وضع فيها البرتقال ، مكونة من البرتقال والليمون بلونيهما الأصفر أو « الجريب فروت » بلونه الأصفر الفاتح ويوزع بقية الفواكه من كمثرى ، وتفاح ، وبرقوق ، بحيث تغطى الصناديق اليمنى فى واجهة المحل ، واليسرى من الجانب الآخر ، وإذا توغلت إلى الداخل وجدت الموز المدلى فى سباطات كبيرة تحمل اللون الأصفر والأصفر المخضر . هذا بالإضافة إلى ألوان الورق الشفاف اللماع الذى يزين به رفوف المحل من الداخل ، والذى يحيط به بعض الفواكه من الخارج . إن مظهر هذا الدكان يجذب النظر ، ويشد الانتباه ، وهو

فى وسط الحوانيت الأخرى ألوانه ساطعة زاهية ، تثير وجدان الرائى ، وتحفزه على الرؤية الفنية والاستمتاع بها .

لو أننا تصورنا التعبير فى موضوع مثل هذا لا بد أننا سنجد أن الألوان الأساسية ومشتقات بسيطة توافقيه هى التى تكوّن قاموس التلميذ اللونى المرتبط بالتعبير .

أما فى الموضوع الآخر وهو الفدائيون ، فلا يمكن أن نتصور الألوان على هذا النحو الذى رأيناه فى موضوع الفاكهى ، لا يمكن أن ندرك الأحمر ، والأصفر ، والأخضر ، والنبيتى ، بالأشكال الزاهية التى يصورها موضوع الفاكهى . إننا قد ندرك لوناً واحداً ، ومركباته . قد يكون لوناً داكناً — بل لعل الفنان الذى يعبر عن الفدائين لا يهتم إلا بسحن الوجوه وتقاطيعها وعمليات التحفز فيها ، والأعين التى تمتلىء بالاستعداد فى وضع يراد فيه نسف قطار أو محطة مياه أو كهرباء ، ولذلك فإن ألوان التعبير هنا وطبيعته سيكون لهما طابع مختلف كل الاختلاف عن حالة الفاكهى الأول . وأن مدرس الفن حين يسوى بين الموضوعين ويظن أنه بوضعه ألواناً وكلمات مقتضبه عن الشرح أنه قادر على أن يصل بتلاميذه إلى تعبيرات أصيلة ، فإن ذلك أمر صعب لا يسهل إدراكه .

الخلاصة : والواقع أن مدرس التربية الفنية يجب أن يدرك المشكلات اللونية وما تتطلبه من تكييف لشخصية التلميذ . ومن اختيار للموضوع الصالح ، والإمكانيات التى تناسبه . وعلى ذلك يجب أن يتخير من الخبرات ، والخامات ، وأنواع التوجيه والنقد ، ما يمكن كل تلميذ من تنمية حساسيته اللونية وإدراكه للألوان فى علاقاتها الفنية السليمة التى تتفق

ومعرفته الأصيلة بالابتكار ، وإلمامه بما يتطلبه العمل الفنى من تكامل ووحدة .

إن إدراك الألوان لغة صعبة القراءة لا تقل فى صعوبتها عن اللغة المكتوبة التى تحتاج ، كما تحتاج اللغة اللونية ، إلى معلم يعلم رموزها ، ويكشف عن علاقاتها ، ويدرب تلاميذه تدريجيًّا على كيفية فك طلاسمها والاستمتاع بما تتضمنه .

إننا نعيش فى عالم لونى ، ولكننا لا ندرك هذا العالم بغير معونة المعلم الفنان الذى لا بد أن يساعدنا فى اكتساب التجربة والمتعة بها ، بل وفى استغلالها كمعرفة رئيسية فى تنظيم بيئتنا ، وملابسنا ، وأثاث منازلنا ، وكل ما تقع عليه أعيننا من الناحية اللونية .

الفصل التاسع

مكانة النموذج الحى فى التعبير الفنى

محور القضية : توارثت كليات الفن ومعاهدة استخدام النموذج الحى فى التدريس، وكان على كل طالب أن يدرس هذا النموذج لكى يسمح له بأن يكون فنانًا . وأصبح رسم هذا النموذج فى حصص خاصة تسمى الطبيعة الحية، يتدرب خلالها الطالب على نقل الأجسام البشرية، ويتم هذا النقل عادة فى تدرج : يبدأ بالتمثال المصنوع من الجص ، ثم ينتقل إلى كائن حى بالملابس أو بدونها فى أوضاع وحركات مختلفة . وقد تمضى غالبية الحصص الخاصة بالطبيعة الحية فى محاولة لإتقان النقل ، على أساس أن الجسم الموضوع أمام الطالب يمثل الحقيقة البصرية التى لا بد من الإلمام بها إلمامًا مدروسًا فى كافة النواحى ، ولا يعتبر الطالب قد أصاب هدفه إذا هو حوّر أو حرف فى هذا النموذج الذى أمامه . ولإمكان الوصول إلى إحكام عملية النقل نجد أن مدرس الفن يمر على كل طالب يصلح له بيديه ما لم يستطع إدراكه بنفسه . ويتعلم الطالب من الأستاذ كيفية رسم هذا الجسم فى أوضاع تظهر المعرفة بالمنظور ، وبالتشريح، وإدراك للظل والنور ، والأجسام التى تغطى بعضها البعض .

والقضية التى تثار حول هذه الدراسة : ما فائدتها بالنسبة لمعلم

التربية الفنية الذى يعد نفسه لمهنة التدريس ؟ وهل هى حتماً ضرورية للتكوين الفنى لهذا المعلم ؟

منطق الواقعيين عن أهمية النموذج الحى : ويدافع أنصار النموذج الحى عن أهميته من زاوية الدراسة فيقولون : إن أى طالب يدرس الفن لا بد أن يمر فى دراسة أكاديمية دقيقة يتعلم خلالها كيف يرسم النموذج ، وهذا يمكنه من تنمية قدرته على رسم الأشخاص عموماً ، ويجعله قادراً على استخدام هذه المهارة فى التعبير عن الأشخاص فى الموضوعات المختلفة . وأنصار هذا الرأى يدافعون عنه أيضاً على أنه من الأوليات التى بدونها لا يستطيع أن يكتسب الدارس المقومات الأساسية فى الإنتاج الفنى . وقضيتنا التى نريد أن نبحثها هى : هل حقيقة أن هذا النموذج ضرورة للفنان ولمعلم الفن ؟ وإذا كان ضرورة فمتى يمكن الاستفادة منه ؟ وبأى الطرق يمكن تحقيق هذه الاستفادة ؟

مصدر أهمية النموذج الحى : إن أهمية النموذج الحى ترجع إلى عصر النهضة ، حين كان الفنان يهتم بالجسم البشرى كعنصر أساسى فى التعبير ، وحين كانت المثاليات السائدة ، تهتم بالواقعية . من ذلك ، كان لا بد لكل فنان أن يدرس مقدماً الواقعية التى سينتهى إليها فى عمله . وسواء كان جسم الإنسان عارياً أو متدثراً ، فلا بد أن يدرس فى الأوضاع المختلفة ليخدم الفنان فى عمله وقد تطلب هذا بالتدريج معرفة كاملة بالمنظور ، وبالنسب ، والظل والنور ، ومبادىء التشريح ، وغير ذلك من الأسس التى تساعد فى رسم الجسم البشرى مطابقاً للواقع . ومع أن دراسة الجسم البشرى كانت مقيدة بالنسبة لهذه المثاليات الواقعية ، إلا أن الذين

أفادوا من هذه الدراسة هم الذين ربطوا بينها وبين موضوعاتهم التعبيرية ، فالتحمت الدراسة بالغاية السائدة فى ذلك الوقت ؛ ولم يكن عجيباً أن يدرس الفنانون بعضهم على بعض ويتتلمذوا فى صغرهم على كبار الفنانين . يبدأون بنقل رسومهم وتماثيلهم ، كما ينقلون نماذج الصور ، أو اللوحات الحائطية فى أعمال يهمهم دراستها والإلمام بها لكى ينتجوا ما هو على نمطها. وقد كنا نسمع مثلا أن لوحة الطرد من الجنة للفنان ماساشيو ، كانت موضع اهتمام من جاءوا بعده من الفنانين ، ينقلونها كدرس أول فى إتقان رسم الإنسان .

وقد رأينا فى العصور المتقدمة ، كيف كان بعض الفنانين الناشئين ينقلون من المتاحف صور غيرهم من الفنانين ، وكان هذا النقل وسيلة من وسائل امتصاص الأصول من الفنان الأصلى ، بطريقة تمكن الفنان الناقل من أن يبنى عليها . ونرى مثلا صورة من صور ڤان جوخ وهو يقلد فيها ديلاكروا ، ولكن ترجمة ڤان جوخ كانت تحمل شخصيته . وحينما كان ميكل آنجلو ينقل التماثيل الرومانية باع لأحد الأشخاص تمثالاً على أنه قطعة أثرية ، وذلك يبين منتهى الدقة فى عملية النقل . وتبين هذه الظاهرة أيضًا مدى التفانى فى الاهتمام بالمرجع وتقديسه ، فلم يكن ميكل آنجلو فى مبدأ حياته يهتم بمظهر شخص إلا كنوع من الدراسة جعلته يحاكى النموذج الرومانى محاكاة دقيقة . وأما ڤان جوخ فمع أنه كان يبغى هضم أعمال ديلاكروا ، إلا أن له شخصيته إلى حد ما حين نقل صورته فأخرجها وهى تحمل الأصول الفنية فى بناء الأشكال ، وتأكيد قيمها التعبيرية .

والزائر لمتاحف أوربا : فى باريس ، وڤينا ، وروما ، كما هو الحال فى لندن – يشاهد طلبة المعاهد الفنية وهم ينقلون من المتاحف أعمال تشيان ، وروبنز ، وغيرهم من الفنانين نقلاً محكماً كنوع من الدراسة تتطلبها الأكاديميات كوسيلة من وسائل النمو الفنى .

حقاً إن النمو الفنى يتطلب هضماً للتقاليد . ذلك إذا كنا نريد فناً مشابهاً لهذه التقاليد ، ولكن إذا كانت صورتنا عن الفن أنه متغير متطور تبعاً للمثالية التى يعيشها الفنانون فى عصر من العصور ، ففى هذه الحالة نجد أن وسائل التعلم التى ربما كانت تتلاءم مع عصر سابق لم تعد صالحة فى عصر غير مفاهيمه واتجاهاته الرئيسية ، ولم يعد يقدس الناحية البصرية فى التعبير ، بقدر اهتمامه بالابتكارات الفريدة التى تظهر شخصية الفنان وتبين اتجاهاته المميزة الجديدة .

إن عصرنا الحاضر آمن بفلسفات كثيرة حررت الفنان من تبعية مدرسة معينة من المدارس المحافظة القديمة ، وكل يوم يمر تخرج نظريات وتظهر ابتكارات تختلف كل الاختلاف عن طبيعة العالم منذ القرن الخامس عشر ، حتى القرن التاسع عشر . ولقد أصبح من الضرورى تبعاً لهذا ، أن نسأل أنفسنا عن أية ظاهرة تتكرر ، وأصبحت تتنافى مع طبيعة الممارسة الفنية فى القرن العشرين .

مدخل من الإدراك : يبين الإدراك أننا لا يمكن أن نرى الجسم الخارجى رؤية فنية وجمالية إذا خلعنا من هذا الجسم كلية شخصية الفنان ، فلو أننا فعلنا ذلك لكان إدراكنا لهذا الجسم أشبه بما تسجله الكاميرا ، ولكن الحقيقة فى الإدراك أنه يستند على خبرة سابقة . فنحن

حينما ندرك شيئًا خارجًا عنا ، إنما نستحضر هذه اللحظة كل رصيدنا من الخبرة السابقة لهذا الشيء ، ومع ذلك يصبح له معنى بقدر ما نحمله نحن من خبرة نحو إدراكه . فلو تصورنا مثلا أن الطفل الصغير يرى القطة لأول مرة ، فهل لها معنى أو مغزى عنده ؟ إنه قد يهابها فى البداية حتى يرى من البالغين من يربت على جسمها ويضع لها الطعام ، فيبدأ الطفل يأنس لها ويحاكى الكبار ، وهو خالى الذهن عن كل ما يمكن أن تحدثه القطة ، إذا ما وجدت شيئًا يؤذيها . فالطفل ما يلبث أن يمسك بذيلها وأذنيها محاولا أن يداعبها ، فإذا بها فى غفلة منه ، تخربش يديه بقدميها ، فيتألم ، ويكون نتيجة لذلك عادة الحذر التى تنفعه مرة ثانية حين يعامل هذه القطة . فإدراك الطفل إذن للقطة فى المرة الثانية ، إدراك يتضمن تجربة الخربشة التى أفهمت الطفل جانبًا من طبيعة القطة ، لم يكن يدركها إلا حينما حدثت . وكلما خالط الطفل القطة وشاهدها وهى تقتنص الفأر أو تتسلق السور ، وتكور جسمها حينما ترى الكلب ، لا شك أن معرفته تزداد أكثر وأكثر عن ذى قبل .

فالرؤية إذن تعتبر ضئيلة المعنى كلما قلت خبرة المرء بالشيء الذى يراه ، ولكن كلما ازدادت الخبرة ، تعمقت الرؤية واتسعت ، وأصبح مغزى الشيء المرئى متوقفًا إدراكه على نوع الخبرة الشخصية لهذا المرئى . وإذا طبقنا هذا المثل على فكرة النموذج الحى ، سنجد أن التلميذ حينما ينقله إنما يؤدى واجبًا مفروضًا عليه ، هذا الواجب فى أحيان كثيرة يتطلب منه ألا تكون له شخصية ما حين يقلد ، لأن الشخصية لو أنها برزت فى عملية المحاكاة ، معنى ذلك أن التقليد لا يكون

دقيقًا . ولكن فى نفس الوقت كيف يمكن أن نتصور إدراكًا فنيًّا بلا شخصية ؟ وكيف يمكن أن نتصور فصل الشخصية عن إدراكها ومعاملة الفرد المتعلم بطريقتين متنافرتين : فى إحداهما يطالب بأن ينقل ولا تكون له شخصيته ، وفى الثانية يبتكر وتكون له شخصيته ، بل ويطالب أن يكون ابتكاراً مؤسسًا على الأعمال التى درسها بدون شخصية ؟

الرؤية والعادات المصاحبة : ولا يمكن أن تنفصل رؤية النموذج الحى عن العادات التقليدية التى كونها الشخص عن الرؤية عمومًا ، وعن الرؤية الفنية بوجه خاص . فكلما اتجهت هذه العادات نحو المظهر البصرى ، والتعرف على الجسم الإنسانى من الناحية الوظيفية ، ليس من السهل على الشخص الذى يرسم الكائن الحى أن يتخلص بيسر من هذه النظرة . والملاحظ أن هناك تدريبات تكاد تكون آلية ويمكن أن نطلق عليها تدريبات تمهيدية ، هى التى يحفظها المتعلم بالتكرار الآلى ، تكون رصيده الذى يستحضره معه حينما يبدأ يرى النموذج الحى . فنظرته فى الحقيقة ليست نظرة جديدة خالصة ، كما أنها ليست نظرة ابتكارية ، فهى محدودة بالعادات الآلية التى كونها أثناء تعلمه .

ولا يفوتنا فى هذه المناسبة أن ننوه بما يسمى خيط الشاغول ، واستخدام القلم الرصاص كطريقة لإيجاد معادل للنسب الطبيعية فى الرسم ، وكذلك الرؤية من داخل نافذة على شكل مستطيل يفرغ داخل مساحة من الورق ليمكن حصر المرئى داخلها . هذه هى بعض العادات المنتشرة والمصاحبة لتعلم الرؤية ، وهى لا تعين الشخص الناشىء إلا على نقل صورة مطابقة للجسم المرئى بلا شخصية أو حيوية .

الفن الحديث غير طابع الرؤية : وإذا تأملنا مدارس الفن الحديث المختلفة ، وجدنا أن العنصر الطبيعى بمعناه البصرى الفوتوغرافى الملموس لم يعد الغاية التى تشغل ذهن الفنان الحديث ، وحسب كل مدرسة ، سنجد أنه كان لها إطار مميز للرؤية فالتكعيبيون رأوا العالم المحيط هندسيًا ، والمستقبليون رأوه فى ديناميكية الحركة ، والبدائيون رأوه فى تعبيرات ساذجة مبسطة لا اهتمام بالنسب فيها ، هى أقرب للرسوم الشعبية ، ورسوم الأطفال ، من الرسوم ذات الطابع الأكاديمى ، أما التجريديون فقد خلّصوا الأشكال الطبيعية من مظاهرها ، وأكدوا الخلاصة التى تتضمن خطوطًا وأشكالا مبسطة تحمل فى طياتها الجوهر دون العرض . وبالنسبة للسرياليين فقد كان رائدهم الخيال ، وما شكلوه من رموز إنما يحمل فى طياته عوامل لاشعورية تتعلق بذاتية الفنان وبماضيه الخاص ، وهكذا حينما نستعرض العمل الفنى الحديث ، سندرك أن العادات التى كانت فى وقت ما مصاحبة للرؤية — تلك العادات المعهديه ذات الطابع الأكاديمى ، والتى تنتهى بمظاهر بصرية ، لم يعد لها وجود فى التعبير الفنى الحديث ، حتى فى الأوقات التى يتجه فيها الفنان الحديث إلى الناحية التعبيرية أو الاجتماعية ، فهو لا يفعل ذلك بأساليب أكاديمية ، وإنما بما ينفعل به من العالم المحيط ، فيترجمه بالتمرينات المختلفة التى تثير وجهات نظره .

من هذا يمكن أن نرى بوضوح أن النموذج الحى لم يعد له نفس الدور الذى كان يهتم به طلبة الفنون ، فالفن الحديث قد غير الرؤية ، ومع تغير هذه الرؤية تغيرت أهمية الأشكال التى يراها الفنان

فى الطبيعة ، بمعنى آخر إن الفنان يقدم للموضوعات التى رسمها وجهة نظره ، وخبرته الذاتية خاصة ، وفلسفته التى آمن بها ، والتى هى جزء من تجربته التى اكتسبها فى أثناء العمل المبتكر ، فأصقلت إدراكه ، أى جعلته ينظر إلى النموذج الحى بطريقة خاصة غير الطريقة المألوفة .

تغير الموضوعات وتطورها : ومع ذلك فإن العصر الحديث له اهتماماته التى أشبعها العلم والفن ، فى كل مرفق من مرافق الحياة . وعلى ذلك لم تعد الموضوعات التى كانت تشغل الفنان فيما مضى ، هى نفس الموضوعات التى تشغله اليوم . ففى الماضى كنا نرى السيدة تجلس ساعات أمام المصور ليتم بلمساته الخاصة صورة لشخصها ، وكانت كل سيدة تفخر بأن لديها صورة شخصية من صنع فنان مشهور ، وهكذا كانت الحال فى العصور السابقة بالنسبة لسكان القصور الذين يعيشون عيشة الترف ، فيريدون أن يصورهم المصورون وهم فى جو يعكس الثراء والفخفخة ، ويجعل الرائى يهتم بما لديهم من غنى وثروة ، ولذلك فإن الفنان يهتم — رضى أم لم يرض — بأشكال الآدميين وأجسامهم وملابسهم وما حوله .

لكن الفنان فى العصر الحاضر لم يعد يؤدى هذه الرسالة ، ولم يعد يأكل عيشه من ممارسة الفن وفق هذه الغاية . إن الفنان فى العصر الحديث ينفعل للأحداث المحيطة به ، ولكل ما يمر تحت عينيه من خبرة ، وعلى ذلك لم يعد موضوع الشخص الجالس ، أو الصورة الوصفية التى تعلق فى الصالونات ، هى شغله الشاغل . فقد عالج الفنان موضوعاته الحديثة بما فيها من آلات . واكتشافات وقطاعات فى الخلايا ، وأشكال تحت

الميكر وسكوب ، وأنظمة يتصورها فى الفضاء، عالج كل ما يدور حول حياته فى القرن العشرين معالجة ذكية، فتحرره من الموضوعات التقليدية ، جعله يتحرر أيضًا من الطرق المألوفة فى الأداء ، كما يتحرر من النظرات الشائعة فى الرؤية والتعبير . ولذلك حينما نجده يعالج خطوطه وألوانه وأشكاله الهندسية ، فإنه يعالجها بعقلية مبتكرة ، غير متعصب لتعاليم محددة . بل هو يتكشف أشكالاً أكثر عمقًا من الناحية الابتكارية .

من هذا نرى أن النموذج الحى كفكرة أكاديمية لم تعد محور الدراسة للفنان المعاصر ، ليس معنى هذا أن الفنان المعاصر لا يستعين بالنموذج الحى فى رسومه . وإنما العبرة بوقت الاستعانة ، وبطريقتها. وبالنتائج المترتبة عليها .

أما من ناحية الوقت الملائم للاستعانة ، فذلك يحدث عند الحاجة ، والحاجة هنا تأتى حينما ينشط الفنان، وهذا النشاط من طبعه أن يتطلب استعانة بخبرة مباشرة من الجسم المرئى ، وفى هذه الحالة سيوضع الجسم المرئى ليدرس من وجهة النظر هذه، وليستفاد منه بالطريقة التى يفرضها العمل الفنى ، وعلى ذلك ستظهر قيمة النموذج الحى مرتبطة بخبرة شاملة موجهة ، لا تتحكم فيها العادات المعهدية القديمة ، وإنما ينظر فيها إلى النموذج الحى بعادات وظيفية حديثة تتناسب مع الموضوع . وإذا كنا نتذكر شخصيات شجال أو پيكاسو ، سنجد أن لكل منهما طابعًا خاصًا ، سنجدها محملة بنظرة الفنان الخاصة التى يتميز بها عن زميله . فشجال أشخاصه طائرة محلقة أحيانًا ومتباينة فى الأحيان الأخرى . أما پيكاسو فشخوصه محللة يغلب عليها الأشكال الهندسية ذات الألوان الملفتة ،

أما فى حالة مودليانى فقد رأينا أشخاصه ومعظمهم كانوا يجلسون أمامه ، وغالبية صورهم بلا استثناء مطموسى الأعين ، بيضاوى الأوجه ، وكانت ألوانه قاصرة على البنيات وما يرتبط بها ، ولذلك فإن أى فنان من هؤلاء وغيرهم ، يرى النموذج الحى من الوجهة الوظيفية التى تمثل فكرته ، وليس هناك رؤية مقننه ، بل تعتبر الرؤية فى حالة كل فنان مدخلا للاكتشاف الأصيل الذى ينافس غيره ، فكلما كانت رؤية الفنان جديدة أعطى ذلك له ميزة ومكانة فى عالم الفن ، أما إذا كانت رؤيته مستهلكة فإنه سوف لا يدرك النموذج الحى الإدراك الجمالى ، وبالتالى سوف لايحقق تعبيراً فنياً أصيلاً .

وعلى هذا الأساس لا يستطيع مدرس الفن أن يدعى فى العصر الحديث أنه يضع النموذج الحى أمام طلابه للدراسة موضوعية ، فهو إن فعل ذلك فإنما سينحرف بدرس الفن ، إما إلى درس فى التشريح ، أو إلى درس فى إدراك النسب والظل والنور وقواعد المنظور والنقل الحرفى للطبيعة .

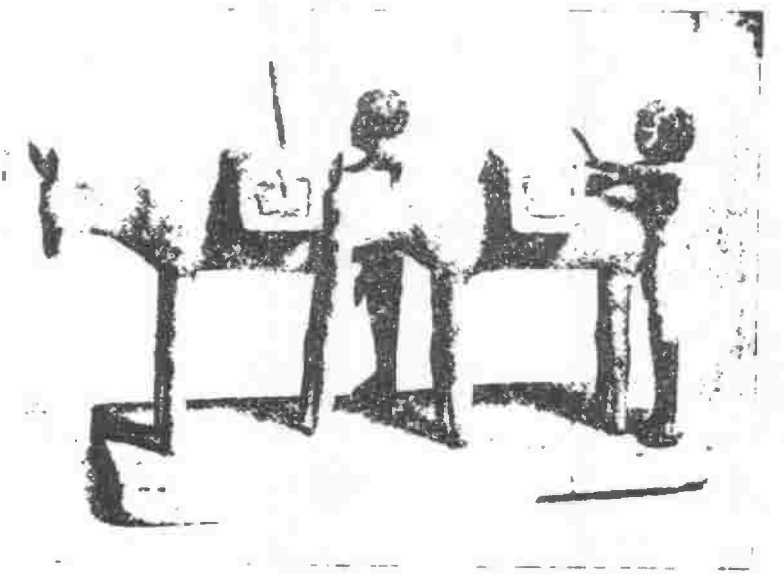
أما إذا هو أراد أن يصنع كل طالب من النموذج الحى الذى أمامه قيمة من الناحية الفنية ، لكانت معالجته للنموذج الحى مختلفة مع كل طالب ، فهو لا بد أن يترك لكل طالب الفرصة ليستجيب استجابة خاصة لهذا النموذج ، ثم يتركه يترجم هذه الاستجابة بطريقته الخاصة ، وإذا أراد أن يوجه تلميذه فسوف يوجهه فى خلال إدراكه وفهمه لهذا الطراز ، أى أن المعلم سيتكيف مع كل طالب وفقاً لاتجاهه ، ويكون دور المعلم هو تعميق هذا الاتجاه مرتكزاً على الأسس الابتكارية للفن .

هل للنموذج الحى ضرورة ؟: ويتساءل المرء أحياناً هل للنموذج الحى

ضرورة ؟ فالواقع أن الجسم الإنسانى شغل الفنانين فى مدنيات طويلة ، وكان محور التعبير فى عصور مختلفة منذ فجر التاريخ حتى وقتنا المعاصر . هذا هو الذى جعل للنموذج الحى قيمة تقليدية ، لكن الفنان الحديث يستطيع أن يجد فى رحاب الطبيعة نماذج كثيرة يشغل عليها حياته كلها : فالحشرات والزواحف ، والحيوانات ، والطيور ، والحجارة ، وأنواع الزلط ، والجبال ، والأنهار ، والقطاعات العلمية فى النباتات ، وفى تشريح جسم الإنسان أو الحيوان ، والماكينات — كلها تعطى مادة دسمة للفنان تفوق الأهمية التى تعطى للنموذج الحى بمعناه التقليدى ، وعلى ذلك فإن تعدد الموضوعات وما تثيره نفسية الفنان يجعل لأى موضوع أهمية ذاتية بالنسبة للفنان وليس بالنسبة لمعلم الفن ، وكلما أمد معلم الفن تلميذه بمبادئ متنوعة عن قيمة الموضوعات ، فإن المحاولات المختلفة للاستجابة لها قد تستثير أمام طالب الفن فرصًا تكشف نوع الموضوعات التى تهمه بالذات ، وحينئذ سيكون موقف النموذج الحى كموقف أى موضوع خارجى : إما أن يستثار بالطريقة التى تهم التلميذ كفنان ذى طابع خاص ، أو يستثار كأى موضوع آخر يجد طالب الفن معنى ومغزى ومتعة حين يعالجه بأسلوبه الخاص .

وفى هذه الحالة سوف لا تكون هناك تعاليم محددة تقيدنا فى دراسة النموذج الحى ، فإن أية تعاليم ستنبثق كخبرة ذاتية فى أثناء التأمل والتعبير ، وكل خبرة ستكون من شأنها إذا كانت خبرة فنية حية أن تنمو فى خبرات جديدة ، وغيرها أكثر جدة ، وسيحدث تطور لطالب الفن أو الفنان فى رؤيته للجسم المرئى ، وفى تعبيره عنه بأسلوبه الخاص المميز .

شكل (٣) صورة تجريدية من إنتاج « ولى ميلر هوقشمد » – دار الحوار حول تحديد الهدف المعنى من هذه الصورة لو أن الغاية إنتاج درس على شكليتها .



شكل (٤) حمارات وقانداها – نموذج مصرى مما كان يوضع فى القصور فى الأسرة الثانية عشرة – ويتأمل الأشكال تظهر فيها محاولة واضحة للتجريد وإدراك الكليات وهو مغزى قريب من روح الفن الحديث