الباب الأول

مقومات الفن التشكيلى

١. الفن التشكيلى بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة فى الفن التشكيلى، أصبح الالتزام الذى تعتنقه مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى، وقد تحيله الأخيرة إلى أنقاض، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة، قد تصل فى ذروتها إلى النقيض، ويبدو بعد استعراض تعدد المدارس، والتعرف على زعمائها، وأدمغتهم واتجاهاتهم، أن الأمر «فوضى» لا التزام فيه بشىء مقدس، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس.

وتفسر «الفوضى» بعدم توافر نظام واضح، ومعناها أيضاً اختلاط الأمر على الفنان، وناقد الفن، ومدرسه، وتلميذه، فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادىء موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعاً، على اختلاف خاماتهم، وموضوعاتهم، وتقنياتهم، ومدارسهم؟ ألا يوجد ؟. اتفاق بين المدارس ، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل مهما اختلفت مداخل كل مدرسة.

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى «فوضى» ليس أمراً مطلقا، فبالنسبة للفرد العادى، قد ينظر لمداد سكب على الأرض بطريق الخطأ، على أنه بقع جاءت عفوية، وتمثل فى نظره نوعاً من الفوضى، لكن الفنان المدرب قد يرى فى هذه البقع العفوية نظاماً، بقليل من «الرتوش» ، أى بالإضافة، أو الحذف، أو التكييف، يحيل هذه الفوضى إلى نظام واضح، ولا يمكن الادعاء مثلاً بأن السحب التى تحركها الرياح تشكل أشكالاً عفوية ليس فيها نظام، وينطبق ذلك على: أمواج البحر، وأشكال الكثبان الرملية، وعلى تعريق الرخام، وتشقق التربة. والصحيح أن هذه المظاهر التى قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة للعين العادية، إنما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة إلى نظام إيقاعى له منطقه وعلاقاته التشكيلية التى يمكن أن يكشف عنها الفنان

المدرب. ويظهر هذا جلياً حين تبعثر رياح الخريف أوراق شجرة، فالرياح لها مسار، ولها قوة محركة تدفع بهذه الأوراق فى اتجاه هذا المسار. لا ضده، وتخضع البعثرة النهائية لمفعول الرياح، بطبيعتها ومقوماتها. فالبعثرة النهائية التى تبدو فوضوية عارضة، إنما هى وليدة نظام واقع غير ملموس، وهكذا فى بقية الأشكال الظاهرية التى تبدو فوضوية للعين العادية، مثل: تعريق الرخام، أو تشكيل السحب، أو سقوط قطرة دم على الأرض ـ إنها جميعاً لا تحمل نظاماً هندسياً فيه تماثل أو تكرار أو يخضع للقواعد الهندسية فى الرسم، ولكن مع هذا، فيها نظامها ومنطقها الذى يمكن تكشفه، والتعبير عنه فنياً.

ولو أن طفلاً قذف بحجر على جدول من الماء الساكن، لا نبعثت حركة دائرية مطردة فى هذا الماء، تضيق إلى الداخل وتنفرج إلى الخارج، حتى تخمد حركتها تدريجياً لتعود صفحة الماء إلى سكونها. فحركة المياه التى تولدت لها نظامها الدائرى، وهى بخلاف حركة المياه فى الشلال أو فى السيول المنهمرة من فوق سطح الجبل، والاندفاع فى الحالتين ليس معناه الفوضى، إنه نظام له مقوماته، وقد أمكن استخدام اندفاع مياه الشلالات فى توليد الكهرباء، باعتباره نظاماً لقوة محركة.

والفنان التشكيلى بعينه المكتشفة، يحيل ركام الفوضى الظاهرة إلى نظام، لكنه ليس نظاماً متعارفاً عليه، إنه نظام اللانظام، له منطقه التشكيلى التجريدى. فالصورة رقم (١) وهى للفنان التشكيلى «جاكسون بولوك» (١٩٥٢) يلمح فيها الإنسان لأول وهلة مجموعة من البطش اللانظامية، ولكن بتأملها قليلاً يبدأ يظهر النظام فى الأشكال المتجهة يميناً ويساراً، وإلى الأسفل والأعلى.

إن جاكسون بولوك يشد قماش تصويره على أرض الغرفة، ويدور حوله بكيزان مثقوبة تنساب منها الألوان المختلفة المرة تلو الأخرى، ولا

يهدأ له بال حتى يطمئن إلى أن كل لون أخذ مكانه المفضل واتجه بحركته ليتقابل مع حركة الألوان الأخرى التى تخضع لنفس الحركة الدينمية التى يؤتيها الفنان وهو يدور حول القماش.

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد إليه لتبرير الوحدة الإبداعية لهذا العمل الفنى، إلا أن حس الفنان المرتبط لا شعورياً بحس المتذوقين، هو الذى قاد هذا الإبداع حتى وصل إلى تلك الإيقاعات المميزة، التى قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى، لكن يحكمها فى الواقع النظام اللانظامى.

إن الفوضى الظاهرة قد تحمل فى طياتها مستقراً، وتكشف هذا النوع من النظام يحتاج إلى دربة من الفنان، الذى يستطيع أن يدرك بوادر النظام فى الفوضى، وبجهد إبداعى يستطيع أن يبرز هذا النظام، فيستمتع به الناس.

٢- وحدة العمل الفنى

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة، وتوحد بينها، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككاً، وبالتالى يفتقر لأهم عامل فى الإبداع. والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، متآلف، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين. ورغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة: من الطبيعة. أو من التراث، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة، إلا أن كل هذه المصادر ـ رغم تعددها واختلافها ـ لابد أن تذوب بعضها فى بعض، وتحل متناقضاتها، وتظهر فى قالب جديد، هو الوحدة التى تؤلف بينها، وتجعلها فى صيغة مقبولة.

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة «الجشتالت»، فى النظرية المسماة بهذا الاسم، أى الكل العام أو الهيئة، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل.

لو فرضنا عربة فكت أجزاؤها، قطعة قطعة، لفقدت مسماها «عربة»، حيث إن العجلة وحدها، والموتور، والبطارية، وخزان الوقود، والمروحة، وأجهزة الإضاءة ـ كلها أجزاء ليست لها قيمة ـ إلا إذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها، التى تجعل العربة تتحرك فى النهاية. وحتى فى حالة العربة كهيكل دون محرك، لا يمكن أن تسمى عربة، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت، لأنها فقدت القوى المحركة، أو العامل الهام فى كيان العربة. وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الإنسان، إنه وحدة فلو أن اليد قطعت وفصلت، لفقدت وظيفتها كيد، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات. فحين تفصل فإنها تتأثر

وتصبح جسماً آخر منفصلاً، ويصبح جسم الإنسان ككل مفتقداً هذا الجزء . أى أن جسم الإنسان بكامل معناه، عند تصوره فى حالة صحية سليمة، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهى تعمل فى تناسق، وفى وفاق، تؤدى وظيفتها فى هذا الكل الموحد.

وفى العمل الفنى تأتى الوحدة، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذى يثرى هذه الوحدة. وهى وحدة معتمدة على ذاتية الفنان، الذى بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل، ويخضعها لإرادته الواعية، واللاواعية، لتخرج محملة بالقالب الذى يرتضيه الفنان، ويعبر به عن مشاعره.

ولغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة، قوامها: الخط، والمساحة والكتلة والملمس، واللون، والضوء، والتوافق، والتباين، والإيقاع، والتماثل، والترديد، والتكرار المنغم، والتوزيع. وغير ذلك من العوامل، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت، فإن هذه العوامل تترجم فردياً حسب تجربة الفنان وشخصيته، وهى تأخذ كياناً مميزاً مع تجربة كل فنان، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو فى وجودها كظاهرة، يمكن التحدث عنها. وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة، لا يعنى إطلاقاً التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر، فبقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سحنته الخاصة، وتقاطيع وجهه المميزة، كذلك الحال فى الأعمال الفنية التى هى صدى إنسانى لتنوع البشر، وكلما ازداد هذا التنوع كان له أثر واضح فى أشكال الوحدة وألوانها التى تنعكس فى أنماط الفنانين وطرزهم. وفى ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الإبداعى المشترك، الذى رغم التنوع بين قدرة الفنان الإنسان على صياغة تجربته، والتأليف بين عنصرها، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها فى القالب

الجديد الذى هو انبثاق من العملية الإبداعية ذاتها، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية، وهو لا يطغى على غيره من الأجزاء صغر أو كبر، وإنما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدى وظيفته خير أداء.

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته، يمثل نوعاً من العدالة، حين يجد كل جزء مكانه المفضل، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله، فقيمته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه، وكل إشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة. وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى، يرى مختلفاً عما لو رؤى فى محيط أسود، أو أحمر، لأن تغير المحيط يعكس آثاراً على الشكل، ولذلك فإن أى جزء يدرك فى الوحدة، لا يمكن أن يدرك منفصلاً، إنما باعتباره جزءاً فى كل، أخذ قيمته، وحيويته، من هذا الكل. وبقدر ما أعطى هذا الكل من أثر، أضاف شيئاً إلى مظهره المميز عند رؤيته.

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد، إذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدماً، وتكرارها، فلا يمكن مثلا أن ينقل من الطبيعة، فالطبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان، وحساسيته، لا تحمل هذه الوحدة الفنية. فالفنان بحساسيته، وقدرته الخلاقة، هو الذى يرى، ويكشف النظام من فوضى الأشكال، ويحيلها إلى صيغ ذات مغزى. هذه الصيغ لابد أن يكون قد عاناها بنفسه وهو يرى، ويسمع، ويتذوق، ويلمس، ويتأثر، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل، لأنه لو عرف من قبل، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية، وهو ما يتنافى تماماً مع الوحدة الفنية وطبيعتها الإبداعية.

فكلما كان الفنان على سجيته، متسلحاً بأحداث الفن، ومتدفقاً بالمشاعر، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير، لينظم أعماله الفنية، ويكشف

وحداتها، ويتطور مع تطورها، بحيث إن كل وحدة يكتشفها إنما هى مقدمة لوحدة أخرى. ويظهر تسلسل الوحدات فى تتابعها، مافشل فيه، وما أصاب من نجاح، ولا علاقة فى ذلك بالزمن الذى يستغرقه فى كل حالة، فرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق، لكن وراءها رصيداً من الخبرات فى تاريخ كفاحه لإبراز فكرته. بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتاً طويلاً منه، وتبدو مفتقرة للوحدة، لا لشىء إلا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية، تئن من النقص فى النضج، وقد تنضج مستقبلاً فى أعمال أخرى غير منظورة.

والوحدة التى لها كيان فنى مؤثر، هى التى تصدم الرائى دون أن يشعر بتفاصيلها، فيهتز لها، ويستجيب استجابات ملؤها العجب، دون أن يفكر فى أسباب هذه الإثارة، أو مصدرها. وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هى ثمرة لشخصية متكاملة، وتنبعث من وميض لحظة هذا التكامل، ولا يتم إدراك هذه الوحدة حين يفتت الإنسان رؤيته، ويبدأ ينظر إلى التفاصيل، وإلى مهارة الفنان، وإلى الموضوع، أى العوامل التى قد تبهر الشخص غير المتذوق، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية. ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة، لأنها ليست مسألة رياضة عددية، تضاف أرقامها بعضها إلى بعض فيستنتج منها الرقم الكلى. ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء، وعلى هذا الأساس فإن وحدة العمل الفنى هى وجود صفة كلية مسيطرة، وهى فى عمومها، أكثر من مجرد مجموع التفاصيل. هى الصفة التى يضفيها الفنان حين يربط، بطاقة خفية، شتات الأجزاء بعضها ببعض، فتصبح للأجزاء ملامح، وتقاطيع، وسمات، هى نتيجة الحياة الجديدة التى اكتسبتها هذه التفاصيل وسط هذا الكل الجديد.

وتظهر صعوبة إدراك الوحدة من هذا الجانب، لأنها ليست أحد الأجزاء، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافاً بعضها إلى البعض فحسب، إنها الأجزاء جميعاً منصهرة مع العوامل الخفية التى أثرت فى ولادة الوحدة. فحين ينظر الرائى إلى

العمل الفنى، لو أنه أدرك العمل الفنى من خلال العوامل الخفية الموحدة فى استجابته الكلية، لكان فى طريقه إلى إدراك هذه الوحدة، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجزاء، واحدة فواحدة، فإن الفكرة الكلية قد تضيع ولا يدركها. وحينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن إدراك وحدة العمل الفنى تتوقف على الشخص المدرك، وتدريبه المسبق فى الاستجابة للأعمال الفنية، فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال، لتملى ديانتها عليه، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلى لأول لحظة ـ تيسر له إدراك هذه الوحدة، وبالتالى الاستجابة للعمل الفنى ككل، وتذوقه.

وقد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد، الذى لا يحاكى فى صورته الأب، أو الأم، أو الأقارب، وإنما هو حصيلة لكل ذلك، أى أنه يتميز بفرادته فى الوقت الذى يحمل فيه سماته من أبويه، ومن أجداده الآخرين. كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية، فالماء وحدة بينما أجزاؤه الأكسچين والايدروچين. والماء مختلف تماماً عن إدراك كل جزء داخل فى تركيبه، كما أننا عندما نذيب ملحا فى الماء، قد نحصل على محلول جديد لا هو بالملح ولا هو بالماء، فكل من العنصرين ذاب فى الآخر وأصبح الموجود كيانا جديدا غير الكيانين المنفصلين اللذين دخلا فى تركيبه.

وفى إطار هذا التفسير، فإن أى عنصر من العناصر التى سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح والتفصيل، إنما سيكون فى إطار إدراك هذه الوحدة. فالتحدث عن: الخط، أو المساحة، أو اللون، أو الملمس، أو الضوء، أو التوافق، أو التوازن، أو الإيقاع، أو الترديد، أو التكرار، وغير ذلك من العوامل، إنما هُو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها. ويعنى ذلك أن الكل يجب أن يكون فى ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء. فالجزء إنما هو معين لبناء الوحدة، سواء كان المعين

الوحيد، أو أحد المعينات، فالعبرة هى فى البناء الموحد النهائى الذى يخدمه: الخط، والمساحة، والكتلة، وشتى التفاصيل.

ويبدو أن الفنانين الذين نجحوا، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التى تعكس شخصيتهم، دون أن يضحوا بالعوامل البنائية المذكورة، كل بمنهجه فى الوصول إلى هذه الوحدة. وسنعالج فيما يلى أهم هذه العوامل.

٣. الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى إذا كان جديدرا بهذه التسمية، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب، والوحدة كلمة قد تكون غامضة إذا لم يصبها التشريح والتفسير، يمكن تصور الماء والسكر، كل منهما له كيان مستقل، ومذاق خاص يعرف بسماته. فلو أذبنا السكر فى الماء، لظهر تركيب جديد، لا هو بالسكر ولا هو بالماء، ويمكن القول إنه ماء مسكر «حلو»، من خصائصه فقدان كل من عنصريه، وهما: الماء، والسكر، لكيانهما الأصلى، واكتساب كل منهما خصائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة، فالماء أصبح مسكراً، والسكر أصبح مذابا فى سائل بعد أن كان صلبا. والوحدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيراً، فهى تتركب من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة، لكنها حين تتجمع فى العملِ الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المميز، ومن التفاعل مع بقية العناصر، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى، والعنصر سواء كان خطا، أو مساحة، أو كتلة، أو ملمسا، أو لونا، أو حركة ـ تفاحة، أو منضدة، أو وجها ـ إنما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى، وينطبق عليه مبدأ تأثره بالحيز الذى يوجد فيه، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله، لذلك فهو عنصر وظيفى حى، فى بناء العمل وإعطائه ملامحه. ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه لتأثر هذا العمل أيما تأثر، بل إنه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه.

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لافتقاره للوحدة المتحدث عنها. والوحدة لها جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها، فعين الإنسان مثلاً جزء من جسمه، لكن حين تصاب تتغير ملامح وجهه، وباب الغرفة جزء منها، إذا أزيل تغيرت معالم الحجرة.

وهناك فارق جوهرى بين الوحدة المنبثقة، والوحدة التى تفرض ملامحها من الخارج. فالانبثاق معناه نمو طبيعى لكل عنصر، فى تفاعله مع العناصر الأخرى، ومع كيان العمل الفنى ككل. أما الوحدة المفروضة فمعناها إضفاء كيان كلى على العناصر، وهو ليس من طبيعتها، فيحس الرائى أنها حبست وجمدت، وفقدت حيوية الانطلاق الطبيعى، واكتست بشىء من التزمت الذى ليس من طبيعة الأشياء. وفى هذه الحالة يولد العمل الفنى ميتا، حيث يفتقر لصفة الحياة المنبثقة من الداخل.

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفنى، ويعنى التركيب، أو الهيئة العامة أو الشخصية التى يؤول إليها العمل الفنى، والتى تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل، ويعنى أيضاً «الكل». ويختلف الفنانون فى مناهجهم فى التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية. فالتكوين مع البعض يولد فى أثناء بناء العمل الفنى، وحبك عناصره بعضها بالنسبة للآخر، وإيجاد جو من المعايشة بمقتضاه يستطيع كل عنصر، صغر أو كبر، أن يؤدى وظيفته كأفضل ما تؤدى هذه الوظيفة. وسواء احتل العنصر مركزا رئيسياً أو ثانوياً، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذى يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسه، وبالنسبة لبقية العناصر. فالعنصر الذى يؤدى دوراً ثانوياً، قد يتوارى ويأخذ ألواناً خافتة لا تثير الانتباه، وقد يكون أقل تفاصيل من غيره الذى يحتل مركزاً أوليا، لكن صفات هذا العنصر الثانوى وهى على النحو الذى وصفت به، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذى له قيمته فى إبراز غيره من العناصر، ويشاهد هذا فى المسرحية: دور البطل رئيسى، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليضفوا شيئاً على طبيعة الموقف، فدورهم «كومبارس» مكمل، أى أنه ليس فى نفس مقام دور البطل، ومع هذا لو لم يؤدوا الدور الثانوى بما له من خصائص، لأثر ذلك على دور البطل، ولظهر مهزوزاً.

وحدة العمل الفنى أو التكوين الجيد، محصلة لتعاون عديد من العناصر،

تعاوناً منبثقاً يضم لحم ودم العمل الفنى ككل، ويعطى له سحنته وطبيعته المميزة. ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة لجهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج، محاولة نسبية نحو التكامل، حيث إن فكرة الإحكام والتكامل إنما هى من صفات الله فى صورها المطلقة. وعلى ذلك فإن الفنان يجاهد ليقربها منا، لكن الوحدة ذاتها فى إطلاقها، هى وحدة الحق الأحد الأوحد لا شريك له ولا يشبهه شىء فى الأرض ولا فى السماء.

وفى الشكل رقم (٢) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة، وهى لقناع زنجى من النحت الأفريقى يستخدم فى الرقص، ارتفاعه ٣٨سم ومن مقتنيات المتحف النيجيرى بلاجوس، يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال البيضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الإيقاعات المختلفة فى القناع: فالوجه بيضاوى، والعيون دائرية. والقرون تتكون من إيقاعات قوسية متكررة، كما أن الأنف طويل وأسطوانى تقريباً، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص. وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة، ثم سياج آخر من دائرة سميكة وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين. والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الإيقاعية القوسية. ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويمهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط فلعلهما لعينى الراقص الذى يستخدم القناع، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عينى الراقص، فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى.

٤. الخط

«الخط» له معنى خاص فى الفن التشكيلى، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو المحيط الخارجى لجسم معين، أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا، وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل، يتحقق بالمداد، أو السلك، أو الخيط، أو بأية أجسام رفيعة، كدبابيس الإبرة، أو عيدان الثقاب، بحيث يحصر أشكالاً لها معان.

وفى فراغ أى ورقة يدرك الرائى مسطحاً أملس ابيض اللون، مستطيل الشكل، فلو أنه رسم خطا مستقيماً وسط هذه المساحة، لانقسمت إلى شكلين، وكان الخط هو الفاصل بين الشكلين، وإذا وضع خطا ثانيا متقاطعا، أو موازيا، أو مائلاً على الخط الأول، خلق أشكالاً جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها.

والخط قد يبنى جسما ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف إيقاعات هذا الجسم. وكثير من الفنانين تركوا رسوماً خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الإيقاعات بإيجازات خطية مثيرة. انظر مثلا الشكل رقم (٣) وهو رسم لجسم امرأة عار، فكل خط يحصر الجسم إنما ينساب فى إيقاعات مختلفة، فيها سلاسة، ورقة، وحركة. فكأن خط الجسم الخارجى إذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة رأسه، وعدنا إلى القدم الأخرى، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض، فى الطول والقصر، فى الرفع والسمك، فى الانحناء إلى الخارج أو الداخل، وهذا التنوع الإيقاعى الذى ينتهى ضمنا بوصف الرأس، والقدمين. والبطن، والفخذين، والقدمين، إنما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولدتها تلك الرحلة الخطية.

وعلى ذلك فالخط فى ذاته رحلة ممتعة: فى تنوعه، وانفراجه، وانثنائه، لكن الخط فى نفس الوقت يصف جسما بصريا، أو مجرداً، يحدد مساحة، أو كتلة ذات

حجم، لذلك فإن الخط يعتبر فى حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلى، وقد اعتمد عليه الإنسان البدائى فى تعبيره، كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين، وتظهر الطبيعة فى كثير من الأحيان بنظمها الخطية الإيقاعية، فمثلا الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط أوراقها فى الخريف، وتظل فروعها عارية بلا أوراق، إنها تبدو فى نظام خطى، واضح، على أرضية السماء الزرقاء، كذلك لو تأملنا شبكة العنكبوت، نجدها تقسيما هندسيا للفراغ بعلاقات خطية إيقاعية، لها مركز فى الوسط والذى يبنى حوله مسدسات خطية متكررة، فى اتساع إلى الخارج، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة، هى بمثابة الهيكل الذى تستند إليه الخطوط المسدسية.

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة فى موضوعات أخرى متنوعة المظهر، مثل: إيريال التليفزيون، أو شباك الصيد، أو هياكل المقاعد الخيزرانية، أو سلات البيض المصنوعة من السلك، أو الزخارف الحديدية فى بوابات المنازل أو حديد الشرفات، أو فى تتبع الخط الدائرى للقوقع، أو فى خطوط بصمة الأصبع.

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير، لا يقتصر فيه على الأداء الخطى دون النظر إلى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة، فهو فى ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الايقاعى المتضمن فى هذه الرحلة، وهو نظام أساسه التنوع فى اتجاه الخط، حين يمتد، أو ينثنى، أو يتقوس، أو يزداد رفعاً أو سمكاً، ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسماً معيناً، فمثلاً فى الأشكال الإسلامية الهندسية شكل رقم (٤)، نجد أن الخطوط فى تواصل تحصر مساحات هندسية متكررة فتعطى حسا لا نهائياً، بينما لو تتبعنا الخط الخارجى لتمثال معين، لوجدنا الخط الخارجى له أهمية خاصة فى وصف الكتل، وتتابعها على الأرضية الخارجية، فانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجاً يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية، أو على كيان الشكل النحتى ذاته، وفى محاولات «كالدر» شكل رقم (٥)، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات فى معلقاته، يحركها الهواء فتحدث ظلالاً على الأرض، وظلالها تقسم الأرض إلى مساحات متغيرة مع الحركة، وتحصرها الخطوط الخارجية التى لها أثرها فى

احداث هذه الهياكل المتغيرة.

ويظهر الخط فى أعمال الفنان «ميرو» فوق أرضياته المنغمة لونيا، وتظهر حدته فيما يحدثه من تأثيرات. والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهبه، وأسلوبه. لذلك فإن الحصيلة العامة لثراء الخط، وليدة مساهمة الفنانين جميعاً، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم. لهذا قد نجد الخط يثير خيالاً كما هو الحال مع «مارك شجال»، أو بناء هندسياً فيزيقيا مثيراً كما هو الحال مع «چيورچيو دى تشيريكو»، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع «پول كلى»، وخاصة فى رسمه المسمى: «ميكانيكية قطاع فى مدينة». فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحياناً، ومربعات صغيرة أحياناً أخرى: تارة مائلة، وأخرى رأسية، متراكمة أو منفرجة، وفى عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدى لروح المدينة بعماراتها، وقد علاها القمر. فى لوحة أخرى له شكل (٥١) بعنوان: «الصديرى الأحمر»، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالاً رمزية لوجوه بشرية، أو حيوانات، أو شكل صديرى بارز متكرر، أو مناضد، وقد أحاط كل تعبير خطى بضوء فاتح ليزيد من إبراز معالم الخطوط، كما ساعد ذلك بتنغيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة فى أماكن هامة، عاون فى إبراز هذا المعنى الخطى المميز. وفى أعمال «موندريان» شكل (٥٤) مدخل آخر للعلاقات الخطية التى يبدعها بإتقان الخطوط الرأسية، والأفقية، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها.

والمثالان الموضحان (٦و٧) محاولتان لطالبين فى مقرر (١٠١) تربية فنية بكلية التربية كان على كل طالب أن يبعثر بضع نقاط على شكل دوائر صغيرة قاتمة يصل بينها خطوط مستقيمة. وفى إيصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلى تدريجياً داخل إطار الورقة، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالاً هندسية متنوعة.

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة، لأن مشكلة البحث

مشتركة، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته فالشكل رقم (٧) أكثر تفاصيل، وخطوطه، متراكمة، أما الشكل رقم (٦) فمتسع خطوطه أقل وأكثر اتساعاً، فشخصية كل طالب واضحة ومتميزة.

ومن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تجريدية ويمثل شيئاً ظاهراً فى الطبيعة، وإن كان يزدحم بشبكات سلكية أو خيوط داخل نسجيات، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات. فالإيحاء يولد معانى مختلفة، وترابطات لأنظمة محتملة تثير الإنسان بما تحمله من فكر، وإحساس، وإدراك للعلاقات، فى وحدة منسقة.

٥. المساحة

أوضحنا مفهوم العلاقات الخطية فى بناء وحدة العمل الفنى التشكيلى، وفى هذا الفصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات فى بناء تلك الوحدة. فالخط يحصر مساحة، والمساحة هى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص، لأمكن القول إنها مساحات منغمة، فيها القاتم والفاتح، أما إذا لونت بألوان متوافقة، كان بناء الوحدة بالمساحات المنغمة لونياً.

والمساحة تعلو أو تهبط، تتقدم إلى الأمام أو تتأخر إلى الخلف، يمكن أن تكون باهتة تميل إلى التوارى، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة.

ولذلك فإن المساحات فى العمل الفنى التشكيلى أدوات للبناء، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيراً كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض، وهى تتجمع أو تتفرق، تتألف أو تتباين، تلتئم أو تتبعثر، تتداخل ويغطى بعضها البعض أو تتسطح وتتجاور دون أن تطغى إحداها على الأخرى.

والمساحة فى الفن التشكيلى، هى إجمالى لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة واحدة. كان «جوجان» يلخص بمساحاته الأرض، وأوراق الأشجار، وأجسام الأشخاص. وظهرت التكعيبية لتزيد من تأكيد البناء بالمساحات التى هى تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية. كان «براك»، «وبيكاسو»، منهمكين فى هذا النوع من التعميم. ففى مجموعاتهما الصامتة التكعيبية، تشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفرش والدورق والعود، وكأنها ضوء يخترق كل شىء، بينما الدرجات القاتمة تظهر فى مساحات منغمة باللون البنى، لترد على

المساحات الضوئية بعتمة متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة. انظر الأشكال: ٨، ١٠، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٩، ٦١، ٧٥، ٧٧، ٨١.

والرسم الموضح شكل رقم (٨) للفنان «ولم دى كوننج»، يبين تتابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة، فلكل مساحة شكلها المميز. وتتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى ، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء، وتكرار المساحات أدى إلى تأكيد نظام إيقاعى قوى. أما فى الرسم الموضح شكل رقم (٩)، فقد حول الفنان «فرانز كلين» مساحاته إلى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة، والتى تحصر فراغات بيضاء لا تقل شأناً فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل. ويمكن تأمل الشكل رقم (٥٢) للفنان «موريس استيف»، وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كياناً مميزاً، وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط، وتكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة، واللوحة ليست ذات سيمترية واحدة، فهى تنطلق من المحور إلى شتى الاتجاهات.

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى، ففى التصوير تلعب الخامة والتقنية دوراً ملحوظاً فى إعطاء المساحة مظهراً متنوعاً دسماً، تدخله الشفافية، والانتقال التدريجى من لون إلى آخر دون حد فاصل لافت للنظر، كما أن بعض المساحات تخلقه عجينة التصوير، حينما تغطى السطح بطريقة ملمسية: أحياناً بالسكين، وأحياناً أخرى بالفرجون العريض، أو بوسائل أخرى، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات أعماق، حين تقارن بالوضع الزخرفى، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق، أو تنوع، فيظهر كيان السطح زخرفياً لأنه درجة واحدة صماء لا عمق فيها. ولعل هذه النقطة هى التى تجعل المصور مختلفاً فى قدرته التعبيرية عن المزخرف، فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته، فتبدو ولها وميض متلألىء، يتغير من مكان إلى آخر، فكأن السطح الذى يغطى التصوير إنما يصف كياناً له طبيعته

الذاتية، أكثر من كونه يكسو جسماً، كما يكسو الطلاء الحائط.

ويدور التساؤل فيما إذا كان إيجاد المساحة فى التصوير عملية واعية، مقصودة، معروفة من قبل، أم أنها وليدة صراع الفنان مع الخامة، والموضوع، ومحاولة ترجمة هذا الصراع بأشكال المساحات التى تدل عليها. والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذى كانت نهايته المدرسة التأثيرية، إلى أشكال متنوعة: من التكعيب، والتجريد، واللاموضوعية. فكان دأب «ليجيه» أن يقسم مسطح التصوير إلى مساحات لونية كبيرة يبنى عليها أشكاله وعناصره ورموزه، بمحاولات، فلا يغطيها كلية باللون، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصلى الأبيض، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث. لكن محاولته تلك ـ وهى من المعالم المميزة فى تصوير القرن العشرين، تختلف بوضوح عن محاولات: بيكاسو، وبراك، وديلونى، وروووه، وهنرى ماتيس، التى لم تنفصل مساحات أى منهم عن التراث الأصلى فى فن التصوير، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية. لذلك يبدو ليجيه شكل (٧٥) ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين. وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه. لهذا فإن كثيراً من المساحات تتنفس وتكتسب شخصيتها من كل المقومات المحيطة، ويساعد فى إيجاد هذا الكيان، التنغيم اللونى لتداخل شكل المساحة بعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع.

وفى المدرسة الأكاديمية، كثيراً ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة، ولونها، أما فى استخدام التقنية لخلق اللون خلف الصور الشخصية، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنها تكرار للاتجاه الواحد، الذى هو الفرض من ناحية المعلم، وبهذا تغيب فكرة الإبداع وتنعدم بانعدام المساهمة الفردية.

وعلى النقيض من ذلك، يظهر المدرسون الذين يستسهلون أمر التعبير، فيفرضون أرانيكهم على التلاميذ بتحريفات، لتبسيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير. وفى الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم، ويضللونهم، بحيث إن النهاية التى يخرجون إليها ما هى إلا تطويع زخرفى سهل لا علاقة له بالمساحة، بمعناها الدسم، كما تأتى فى فن التصوير.

كما أن المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى، ومنها التكعيبية بمراحلها المختلفة: المسطحة والمجسمة، وسعيها للتوليف، كذلك التجريدية، واللاموضوعية، والرمزية ـ لم تعط فرصاً لنمو المساحة كامتداد للتصوير، وإنما شجعت المنهج الثانى للتحول الزخرفى، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مملوءة محكمة دون عمق. وحين تقارن بعض تلك الأعمال، بأعمال التصوير التى أنتجتها شخصيات مثل: موديلياني، أو رووه، أو تشيريكو، تظهر الأخيرة ولها صفة الدوام الأكثر، والتأثير المستمر، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوى، أكثر من الجوانب الزخرفية التى تسهل تشكيل المساحات وتجاورها بعضها للبعض الآخر.

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شىء مطلق يمكن إدراكه فى ذاته، بصرف النظر عن التكوين الكلى الجامع لها. فقد نجد أنواعاً من المساحات فى الفن المصرى، والبيزنطى، وحتى مدرسة الخداع البصرى، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة، ولا يمكن أن تصنف باعتبار أنها تنتمى بعضها إلى البعض. ففى الحقيقة أن كل مساحة تدخل فى كيان له ملامحه الوصفية، التى تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها، وبالتالى فإن هذه المساحة لا ترى منفصلة، وإنما تدرك فى إطار هذا الكل. وعلى ذلك فإن التحدث عنها إنما هو بمثابة التقريب للفهم، أكثر من كونه فهماً كاملاً أصيلاً. فقد كان بعض المدرسين يصدرون أحكاماً مسبقة على الأعمال الفنية، بضرورة تميز الشكل من الأرضية، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية، فكان ذلك

يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات، بين الشكل وأرضيته. ولكن مدرسة الخداع البصرى أخذت هذا المغزى، وبأمثلة عديدة للفنان «فازارلى»، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة، التى لم تختبر اختبارا أصيلا - إلى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان، ويتبادلان الوظيفة، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة، أن تولد حركة تؤثر فى المتذوقين، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير فى القرن العشرين، الذى تحتويه متاحف الفن الحديث فى العالم.

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن يكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفنى، فلنقربها قدر ما نستطيع إلى الفهم، بالأمثلة المختلفة، لكن سيظل إدراكها مرتبطاً بنوعية الفنان، وأسلوبه، والتقنية التى يتبعها لإخراج عمله، والتى تشكل بالضرورة مساحاته التى يستخدمها، وأنجح مثل على ذلك، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذى استطاع فى إطار اللون الرمادى، أن يحوله فى تدرج إلى لون بنفسجى: محمر تارة، ومائل إلى الزرقة تارة أخرى، ورمادى فاتح فى المرة الثالثة، بينما يبدو الرمادى فى عمومه وهو يحتل مساحة كلية، لكن عند النظر إليها تظهر مفصلة بتنغيمات مختلفة حينما تدرك بأبعادها الشاسعة.

فالمساحة إذاً إجمال لمجموعة من التفاصيل تظهر فى كل، وتعميم لمواصفات مختلفة تهضم فى كيان موحد، وعمق فى الأداء لوصف سطح معين، يجعل عجينة التصوير هى الأداة لوصف هذا السطح، فيدركه الرائى غنيا وله مقوماته الذاتية. والصورة رقم (١٥) تمثال نصفى أمام النافذة للفنان بابلو بيكاسو، دليل رائع على منتهى الإجادة فى إيجاد تركيب فنى أساسه المساحة المنغمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة متزنة ولها خصائص ملمسية وتعبر ببساطة وعمق.

٦. المساحة والملمس

إن بناء العمل الفنى التشكيلى يتطلب وعيا من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل فى تركيب هذا العمل، ولقد تحدثنا عن المساحة، وسنستطرد هنا فى ربطها بما يسمى «الملمس»، فالملمس هو ما يميز سطحاً عن آخر ويجعله واضحاً: فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل، وعن سطح الرخام، وعن أسطح: الحرير، والكتان، والصوف، والقطيفة، وغير ذلك من الأجسام التى تقع تحت حس الفنان وبصره. وكلما نجح الفنان فى أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها، أدى ذلك إلى ثراء فى إخراج وحدة العمل الفنى. وتكييف الملمس يحدث على مستويات مختلفة، ترجع ارتفاعاً وانخفاضاً إلى قدرة الفنان. فإذا ازداد ظهور الملامس كإضافات سريعة على السطح، أدى ذلك إلى ظهور وحدة العمل الفنى بصورة زخرفية، أما إذا جاء الملمس وليد تعمق فى نسيج كل جسم، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه، خرجت وحدة العمل الفنى معبرة، وفى تكامل أفضل. والملمس لا يفتعل وإلا فقد قيمته، والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة، دون تكيف حسب كل وضع. وهذا يؤدى بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم إلى ما يسمى بظاهرة الآلية، وهى تدل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكيف. والآلية تعنى الرسوم التى فقدت صلتها بالفكر والحس وأديت بدون ترو. لهذا كان يوصف «فان جوخ» وهو يرسم، أنه يرسم بدمه، فالدفء والحرارة اللذان كان يشعر بهما أثناء رسمه، والانفعال القلق المتوتر، واتجاهه الباحث الدءوب ـ كلها كانت دوافع مرتبطة بضربات فرشته حين كان ينسج الأسطح ويبين مميزاتها وملامسها. وفى الشكل رقم (١١)، يلاحظ فى صورة فان جوخ المسماة: «السطوح القش» كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدماً المواد، والقلم الرصاص واللون الأبيض الصينى، على اللوحة، ولا شك أن الملامس واضحة فى كل التفاصيل التى أبرزها.

وها هو بيكاسو فى صورته التكعيبية المسماة «طبيعة صامتة مع جيتار» بمتحف زيورخ، يحاول بطريقة أخاذة أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطبيعى لكل جسم فى الصورة، وبلا افتعال، شكل رقم (٥٣) فالجيتار يحمل تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما وبروز ملمس ممثل فى النقط العلوية والخطوط الممثلة للأوتار. ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقا على شكل خطوط أفقية متقطعة، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للإناء الوسط. ويتضح الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب، وكذلك فى إناء الفواكه الذى يتوسط المنضدة أمام الصورة. وهكذا فإن المساحات أخذت شخصياتها بالملامس المميزة لكل منها، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة الصورة وتكاملها. والملامس تنتقل من إطار العمل الفنى إلى الديكور المريح الذى يدخل فى حياتنا، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالاً مصنعة من خامات مختلفة كالصوف «السجاد»، والخشب «الأثاث» والحرير «الستائر»، والزجاج «النوافذ»، أو حتى فى رداء الإنسان الذى يدخله: الصوف، والجلد، والتيل، والحرير، وأنواع المعادن. أليس موضوع الملمس هاماً للفنان ولكل إنسان يريد أن يستمتع بالفن فى حياته، ويحس بلغته، ويقدر على استخدامها؟

وفى الشكل رقم (١٢) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل العاج بأفريقيا. لقد دخلت مختلف الخامات : الريش، والخشب، والقرون، وفروع الشجر، واللوف، فى صناعة هذا الشكل الملمسى التعبيرى المثير، حتى فى الخشب الممثل لوجه القناع، فقد حفرت عليه معالم الحواجب، والعينين، والخدين، والأنف، والفم والأسنان، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه وفى أعلى الرأس، لتكمل التشريح المتنوع الذى زاد من الحس التعبيرى. راجع الأشكال: (١٩)، (٢٦)، (٣٧)، (٨١).

٧. التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة، وهى الأرض. والأفقية تعنى الامتداد مسطحاً فى اتجاه الأفق، بقدر ما يسمح البعد والإدراك، والصفتان تكمل إحداهما الأخرى، وترمزان لقيمتين فنيتين، واستطاع القرن العشرون تجريدهما فى جانب من الأعمال الفنية، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى «بيت موندريان». شكل ٥٤.

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عمودياً على الأرض، ويمشى الإنسان عمودياً على الأرض، كذلك الدواب، أما النخل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء، وإذا بها عمودية إلى حد كبير على الأرض. لكن كل شىء وهو عمودى على الأرض، يصبح متميزاً إذا قورن بالاتجاه المضاد، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهائية.

والتعامد والأفقية علاقتان متصلتان توثر إحداهما فى الأخرى، كما يمكن أن يكونا معا صرح العمل الفنى التشكيلى، المؤسس على دعائم معمارية. وإذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين، دون الاعتماد على مظاهر بصرية، انتهت ببناء تجريدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صوره، فأخرج الصورة من إطارها التقليدى فظهرت بلا برواز، واعتمد فى إخراجها على الخطوط الرأسية والأفقية، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوط والفراغات المحصورة بينهما، ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الإيقاع، فأطلق على إحداهما «برودواى بوجى ووجى» (١٩٤٢ ـ ١٩٤٣) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى

نيويورك فى الأربعينات، وهى سريعة الحركة، كما أن برودواى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام السينمائية، والروايات المسرحية، ذلك الشارع الذى يتلألأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التى تزدان بها الإعلانات المتزاحمة. كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (٥٤)، بأسلوب تجريدى. فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية المتصلة أو الناقصة، المباشرة وغير المباشرة، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع، فتحدث زغللة أشبه بتلك التى تشاهد فى إعلانات النيون المعروفة فى ميدان الوقت بنيويورك.

وقد نجح الفنان فى تنظيم الفراغات، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها، فأوجد مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال المبانى وواجهات المحال التجارية، ومانشيتات الصحف، وتقسيمات الأبواب والنوافذ، وفترينات العرض وأغلفة الكتب، وكونت منهجا فى التصميم له مذاقه الهندسى.

وكان الناس حينما يرون صورة، لا يتأملونها فى ذاتها، ولكن يختلقون لها مرجعاً، وهو «الطبيعة»، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق القطعة الفنية وما تتضمنه من نظم، وإيقاعات، وعلاقات تشكيلية، ومنهج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى إلى تأمل عمارة الصورة، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة، والمسافات التى يبنيها عموماً الخطوط الرأسية والأفقية، حين تتقاطع وتصل ما بين الحافة والحافة، لهذا فهو قد أكد مدخل الهندسة كأساس للبناء الفنى.

لكن موندريان لم يكن وحده الذى أثار ذلك وأكده. وإنما سبقه الفن الإسلامى بمقرنصاته، وبالأرابسك الذى وضعه فى المنابر وعلى الأسفنال، وبعديد من الزخارف الهندسية التى وضعها مكملة للخط العربى بتشكيلاته التجريدية المختلفة، التى ظهرت كأجزاء مميزة لملامس جدران المساجد، وفى المشربيات،

وغيرها من مظاهر الفن الإسلامى.. أليس من المفيد حقا أن تعاد دراسة الفن الإسلامى لاستخلاص كثير من الركائز التى يمكن أن تلعب دورها فى فن القرن العشرين؟

إن حساب موندريان فى صوره أشبه بحساب القافية فى الشعر العربى، وبالمسافات فى الموسيقى عموماً، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها، بالمربع والمستطيل الذى يمكن أن يحوى مربعين، بالفراغ الضيق المستكين، وبالفراغ الواسع الرحب كذلك. يتفلسف الفنان التشكيلى دون قيد مسبق، أو التزامات من الخارج، فالهندسة والرياضة العقلية مع حس قائد، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميزة فى القرن العشرين.

والتلاقى بين التعامد والأفقية، ليس قاصراً على ما كشفه الفنان موندريان فى أعماله وغير به مفهوم الصورة فى القرن العشرين، بربطها أكثر بالمفاهيم التجريدية، التى أكدها الفن الإسلامى فى زخارفه الهندسية، ومخطوطاته الكونية. فالحقيقة أن المتأمل للطبيعة، يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض، وتظهر بشكل متعامد عليها، كما أن الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قدميه ويديه، يتعلم الوقوف على ساقيه، فيصبح شكله مختلفاً عن الحيوانات ذوات الأربع، وتظهر استقامة عموده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى، ووقوف الإنسان على سطح الأرض، إنما يمثل نوعاً من التسامى حين تقارن الرأسيات بالمسطحات الأفقية، فكل خط رأسى يحس فيه الرائى أنه يتسامى فى اتجاه السماء، لذلك فإن هذه الرأسية تحمل فى مضمونها الإحساس بالتسامى، على أن التعامد والأفقية لا يظهران فى تنافس، إلا إذا مر فى عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال، وما تكونه فى إطار العمل الفنى. فإذا ما اقتربت الرأسيات بعضها من بعض، ثم تباعدت بعد ذلك، فإنها تحدث فراغات فيما بينها، أشبه بالمسافات الموسيقية، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التى تقطع الخطوط الرأسية، وتبرز أوضاعها فى أثناء هذا التقاطع.

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الراسية والأفقية فى الفن التجريدى الحديث، بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة، حيث إن عملية التجريد تسقط من حسابها الأشكال، والصيغ، والملامح، التى يمكن أن ترتديها تلك الراسيات المتعامدة لتقترب من الطبيعة. وهى تلعب بالقانون نفسه: أى «التعامد والأفقية»: وهما يعتبران من صفات وجود الإنسان، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة، وحديثة، ومن الصعب على الرائى أن يتذوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة؛ لأن إطاره الفكرى عادة يحتم عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة، ويتعذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية. لذلك فلابد له أن يتدرب من جديد على النظر إلى الأشكال المرتبة، على أساس أنها تطبيق لعلاقة مجردة بين الراسى والأفقى، وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى الكيمياء، عندما يترجم أى حامض أو ملح إلى رموز كيميائية للدلالة على عناصر هذا الملح، كأن يقول مثلاً على حامض الكبرتيك: يدم كب ا ^{٤} فهذا الرمز الأخير هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشىء.

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقية فى الحياة المعاصرة، حين اتجه الإنسان إلى مدخل جديد فى تصميمه للبلاط والواجهات الزجاجية، ونوافذ العرض، وبعض حديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية، وأغلفة الكتب. فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الراسية والأفقية، وانتقل منهجه إلى كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية، من تخطيط الشوارع والمطارات والحدائق، وتنظيم خطوط المرور، والإعلانات، فكأن هذه العلاقة بين الراسية والأفقية، أعطت قاعدة هندسية للتعبير، والتنظيم المعمارى، لم تكن متوافرة من قبل.

وكان بعض المعماريين يحسون بضعف عندما يطالبون برسم أشخاص من الناحية البصرية، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلاً على وجود الموهبة فى الرسم، أو فقدانها، لكن بتيسير العلاقة التى كشفها موندريان بين التعامد

والأفقية، أمكن للمعمارى ولأى شخص يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص، أن يجد متنفسا فى التعبير باستخدام العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوما، أو نقدا خارجياً، فساعدت هذه العلاقة على تنمية الجرأة لدى المعماريين الناشئين فى إيضاح تصميماتهم بشكل مقبول لرواد هذه العمائر.

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع فى تصميمها للعلاقة بين الرأسية والأفقية، وتقاطعاتها المختلفة فهى تأكيد لهذه العلاقات بين الرأسيات والأفقيات التى نجح موندريان فى التعبير عنها. وبعض المبانى الحديثة قد أخذ بهذا المنهج فيبدأ بهيكل حديدى، أو خرسانى يقوم أساسا على حساب الرأسيات والأفقيات ثم يملأ الفراغ بتصميمات من الطوب تكمل الهيكل الأصلى وتؤكده.

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق، وقد يرى أنها لا تتطلب جهداً أو عمقاً، لكن فى الحقيقة لو أعطى تلميذ عادى قطعة من الورق الأبيض، ومداد ا أسود ومسطرة وطلب منه أن يقسم هذا الفراغ إلى خطوط رأسية وأخرى أفقية، بحيث تحصر بينها مساحات من المستطيلات والمربعات، مريحة للنظر، وتحمل إيقاعات مختلفة ـ لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية، وتكشف ضرورة أن يمر فى تمارين وتجارب متصلة كى ينجح فى النهاية فى عملية الحساب العسير، ويصل إلى المستوى المرموق فى تصميماته، لكن محاولاته الأولى ستئن بفقرها فى حساب هذه العلاقات حسابا فنيا، حيث إنه يبحث العلاقات فى ذاتها دون أن يستند إلى أى مدلول بصرى.

وهذه القضية لا تعطى عادة للتلاميذ الصغار، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات نهاية المرحلة الثانوية، أو مرحلة التخصص فى الفنون، وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شرُطان من الورق الأسود على الأرض البيضاء توضع بشكل رأسى أو أفقى وتقاطع بعضها البعض، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية من لوحة ومثلثات قائمة الزوايا

ومسطرة حرف T وأقلام دقيقة ومساطر مرقمة، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر، فهذه الأدوات تساعد فى إيجاد معدلات فى التصميم مدعومة بأسس من الرياضة، وإدراك معنى الوحدة ومضاعفاتها بالاختزال أو التربيع الذى يكون فى النهاية منطقاً رياضيا وراء عملية التشكيل التى تحدث تأثيراً إبداعياً على المتذوقين أشبه بالحساب الموسيقى الذى يعكس ذكاء ابتكارياً.

ويظهر اتجاه موندريان جليا فى بعض اللوحات الإسلامية إذ أنها تحتوى على تقسيمات رأسية وأفقية تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية والزخارف الإسلامية والمصبعات المفرغة. ويظهر الشكل فى عمومه متنوعاً بطريقة فنية، تبين مدى إبداع الفنان الإسلامى. وإذا انتقلنا إلى الشكل رقم (٥٤) للفنان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الرأسية والأفقية، وأضاف إلى بعض مساحاته اللونين : الأصفر والأحمر ، سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الإسلامية، وزادها تجريداً باعتماده على الهندسة فقط دون ملامس، بينما فى الشكل السابق تظهر الملامس جلية فى الحشوات بأنواعها المختلفة. والحقيقة أن ما كشفه موندريان يعتبر امتداداً لهذا التفكير الإسلامى الهندسى الذى آن الأوان أن يدرس ويمارس ويستمر.

٨. الشكل والأرضية

العمل الفنى التشكيلى له وحدته التى تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتأليف بينها. ولعل أهم تلك العناصر «الشكل والأرضية» فالشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف. «الشكل» يمثل المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه فى حين أن «الأرضية» تمثل الجو الملائم الذى يتناسب مع الشكل، والذى فى كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ويؤدى رسالته.

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ولكى يحتل مكان الصدارة لابد له من نصاعة فى اللون، ووفرة فى التفاصيل، وتأكيد على التعبير، بينما الأرضية بحكم وضعها كأرضية لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل وإلا أثرت على كيانه وأضعفت من قوته وبددت رسالته، لذلك فإن الأرضية يتحتم أن تكون خافتة قليلة أو منعدمة التفاصيل، باهتة أو قاتمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه ، متوارية فلا تجذب الانتباه فى اللحظة الأولى للرؤية بل تعين على أن تكون الرؤية الفنية للشكل أولاً، الذى يمثل فى حقيقته حدث الصورة ورسالتها المميزة.

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة فى المسرح والسينما والموسيقى والغناء . ففى الروايات المسرحية أو السينمائية نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائماً موقع الصدارة ويمثلان الشكل بينما سائر الممثلين يأتى دورهم فى تهيئة الجو المحيط ـ مهما كانت مراكزهم ـ والذى يمثل الأرضية.

وفى الموسيقى يخرج الناى وحده أو العود فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المنفردة كى تؤدى دور الشكل، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية، وإنما تشكل فى مجموعها نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل، وهكذا العمل مع المغنى الذى يبدأ غناءه بعد أرضية ممهدة من

الموسيقى تردد اللحن، لكن عندما يبرز الصوت الآدمى تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة، ولا يستريح الجمهور عادة إذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب، فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية أو تحد من حدوث الطرب.

وإذا عدنا إلى الفن التشكيلى نجد أن العلاقة بين الشكل والأرضية لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما، فمادمنا نسلم بضرورة الإبداع فى العمل الفنى فلنتوقع إذا تجديداً فى العلاقة التى تربط الشكل بالأرضية؛ لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الإيطالية حتى المدرسة التأثيرية، ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل والأرضية تتذبذب. فتارة يشاهد الشكل متميزاً والأرضية خادمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة وبخاصة التجريدية ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفة الأرضية وتتبادل الأرضية وظيفة الشكل، كما هو حادث فى فن الخداع البصرى.

❋ ❋ ❋

وإزاء هذا التنوع الشديد، يتكشف الرائى تعذر الاستناد إلى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية، وإن كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة فإنها تستقر فى وحدة العمل الفنى وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرائى، وهذه أيضاً مسألة متوقفة على ثقافة الرائى الفنية وقدرته على الاستجابة إلى الإبداعات التى تفاجئه دائماً بالجديد.

وقد استطاعت نظرية الجشتالت فى علم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية

للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل والأرضية فى عملية الإدراك.

وفى الشكل رقم (٥٥) وهو عبارة عن لوحة للفنان سنجير، وتدعى «الصيف»، وهى من الصور الحديثة نرى تداخل الشكل والأرضية ومدى ذوبان كل منهما فى الآخر لإبراز الأشكال التكعيبية والاتجاهات المتصارعة. و فى الشكل (١) يصعب فصل الشكل من الأرضية فيمكن أن تتحول القوائم أو الفواتح إلى أشكال، والعكس جائز، والشكل (٦٢) إنسان برأسين حينما توضع الصورة رأسية تظهر الرأس فى موضع الشكل وحينما تقلب الصورة تظهر الرأس الثانية فى موضع الشكل، وهكذا يتبادل الرأسان موضع الشكل حسب نظرة الرائى.

٩. الكتلة والحجم

«الكتلة» تعنى صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، «والحجم» يعنى التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى إبراز المرئيات. الطول، والعرض. فالحجم يعنى الطول والعرض والعمق. وتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة؛ إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل، ممتلئة ولها ذاتية خاصة.

فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى . الكتلة تتحقق من خلال حجم، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة، ويبدو الأمر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد، أمثال: ميكل آنجلو شكل (٢٣). وهنرى مور، شكل (٤٨)، وپابلو پيكاسو شكل (٢١)، وماريـنو مارينى، وغيرهم. فحينما ينجح الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت فإن إدراكه للبعد الثالث يتضح، كما أن إحساسه بالكتلة فى الفراغ ينضج. فرؤيته للجسم بحكم طبيعة العمل، لابد أن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم، وتفاصيله من الأمام ومن الجانبين، والخلف، فالإدراك يكون شاملاً. ولقد فهم النقاد هذه الحقيقة فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج، وإنما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير، فيتذوق بعمق هذا الإحساس الذى يختلف فى طبيعته عن الإحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير.

وإذا تصادف وأراد النحات أن يعمل، فإن حصيلته فى الوعى بالكتلة فى الفراغ، وبالأحجام، يستفاد بها كثيراً فى تصوير عالمه الفنى. فالتصوير يصبح كالنحت، ذا أبعاد ثلاثة مليئا بالكتل التى تنساب فى يسر وتمهد لبعضها البعض، لتفصح عن المغزى التعبيرى بقوة ووضوح.

ها هو ميكل أنجلو، قمة عصر النهضة الإيطالى، يشكل كتلا منسابة يمهد بعضها للبعض الآخر، فى قوة وصحة وشباب. فالعضلات ممتلئة تكشف عن تشريح الجسم الإنسانى فى أروع ما يكون من حيوية وإيقاع وحركة شكل (١٤). وفى لوحات هذا الفنان أيضاً، تأمل انتقالات الكتل، وتركيب الأجزاء التى تنبعث من تشريح جسم رياضى لا تجد له معادلا إلا فى العصور اليونانية والرومانية.

ونفس الفنان تظهر مقدرته فى تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة فى نماذجه المتعددة التى تتمثل فى اليد اليمنى للتمثال «دافيد» شكل (١٣). فهذه اليد صيغت فى كتل متحركة ذات صلابة تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها: انظر صباغة الأظافر، وتفاصيل كتل كل أصبع، وانحناءة اليد ككل . إنها يد ذات قوة، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل، يد تركت الدنيا فى نبضاتها أحداث الزمن ومعاناة الأيام. أن ميكل أنجلو يقول الكثير من خلال تكتيله لهذه اليد، يقول الكثير عن عصره، وقربة للطبيعة والواقع، وهضمه للتراث اليونانى والرومانى، وولعه بالمبالغة بالواقعية فى أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية، التى تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الإنسان، دراسة وراءها فهم للتشريح المبنى على قوة الملاحظة.

إن اللعب بالكتلة والحجم فى أعمال ميكل أنجلو، يعطى مثلاً لعصره فى تناول هاتين الخاصيتين الفنيتين. لكن خصائص الكتلة والحجم ليست مقصورة على عصره، فمعالجتها تنوعت وتغيرت عبر العصور، بما يوضح تراث العالم المرئى، وحيرة الفنان إزاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا. شكل (١٧)، (١٨)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)، (٢٦)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٥٦)، (٧٦)، (٨٠).

١٠ ـ النسب

يقصد «بالنسب» العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد، والأجسام الأخرى التى توظف داخل العمل الفنى. فقد كان هناك تصور بصرى عند الإغريق، يحدد رأس الإنسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق، وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الإنسان. وكان الاغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى فى تصورهم للمستطيل، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية فى العمل الفنى، ومرتبطة أساساً بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية إبداعه، التى تمر فى مراحل من التغير والتحول. ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفى للطبيعة والالتزام بنسب فوتوغرافية، فتقاس الطبيعة بالإمساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغميض الأخرى، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التى تتحد بها على طول القلم، كأداة للقياس، كما بطل استخدام خط الشاغول، والشباك المفرغ فى الورقة الذى ينظر من خلاله الفنان إلى الجسم الطبيعى المراد رسمه. بطلت هذه الأدوات مع تغير نظرة الإدراك، من كونها استسلاما للعالم الخارجى، إلى اعتبارها إحساساً بهذا العالم وتفاعلاً معه، وترجمة هذا التفاعل فى الأعمال الفنية.

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب، معنى ذاتى يرتبط بطبيعة عملية الإبداع التى يخوضها الفنان، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان، ودرجته، فهو لم يعد يلتزم فى نسبه بالطبيعة: قد يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف، يجمل أو يفصل، يقتم أو يفتح، حسب ما يتطلبه المنهجَ الإبداعى الذى يقوده، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقاً، ولا يحفظ للتلاميذ، وسيظل ذا طبيعة ذاتية مادام هناك إبداع وتجديد.

والسؤال الذى يتبادر للذهن: إذا كانت النسب ذاتية فى العمل الفنى فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتفق عليه، وخاصة فى الحالات التى يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى، دون التزام بقاعدة مسبقة؟.

الحقيقة أن روح الإبداع الفنى فى الصور الحديثة، يحمل فى طياته شيئا من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة والتلقائية. فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الإنسان، وقد يزيدها خطوطا فى أسفلها أو فى الجوانب، لتعبر عن الأطراف والأصابع. وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة الانفعال، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة بانفعالاته، وأحاسيسه، وشخصيته ككل، وهكذا حينما يتسلح الفنان الحديث ببراءة الطفولة وصدقها، فإن نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله، وبسجيته، دون التزام بمهارات محفوظة، أو قواعد مسبقة.

والصورة شكل رقم (١٤) عبارة عن تمثال «دافيد» للفنان «ميكل أنجلو» وبتأمل هذا التمثال يظهر بوضوح الاهتمام بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان فى العضلات، وفى تشريح الجسم عموماً، ولا شك أن نسب هذا التمثال لا تتوافر فى الإنسان العادى، فقد اختار الفنان أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الإنسان فى ذروة صحته، وعنفوانه، وقوته وهو فى ذلك يتمثل بالإنسان الرياضى الذى أكده الفن الإغريقى.

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الأفريقى شكل رقم (١٥) وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا ـ لظهر بوضوح كيف تغيرت النسب إلى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير: فالجسم أسطوانى الشكل ومزخرف، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين، بينما يظهر الفخذان فى جلسة مربعة كل فخذ يقطع الآخر، وهى أفخاذ رمزية أكثر منها واقعية. ومن الوجهة الفنية لا يمكن الادعاء بأن مدخل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح، وأن المدخل الأفريقى مشوه

وغشيم وبعيد عن الدراسة، فلو وصلنا إلى ذلك لكانت نظرتنا سطحية بغير عمق. فالحقيقة أن الذى أثر على الفن الحديث هو ذلك الفن الأفريقى باللانسب وبالتحريف، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه، لهذا فإن هذا التمثال حقيقة إنسانية من نوع مغاير لتمثال ميكل أنجلو، تلك الحقيقة التى يشترك فيها فن الطفل، وبعض الفنون البدائية والشعبية التى كانت النسب فى مفهومها من وسائل التعبير عن الانفعالات، وعن مضامين الحسن، التى قد تعجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن إيجاد هذا المدخل.

انظر جمال النسب الطبيعية فى حصان سيلين شكل (١٧). وقارنه بالتحريف الوارد فى شكل (١٨) الذى يحوى عيونا مطموسة، ورأسا هندسية، وجسماً أملس. ويظهر التحريف فى ذروته فى تمثال المعزة الحامل شكل (٢١) للفنان بابلو بيكاسو، حيث بالغ فى الرأس ورفع الرقبة، وضخم فى الجسم ورفع فى السيقان وأكد الحوافر. إن نظرة القرن العشرين للنسب تحمل تحرراً واضحاً، ويظهر أيضاً فى الرأس التى نحتها أميدو موديليانى شكل (٢٢). فالعينان بيضاويتان، والوجه بيضاوى محدب، والأنف مثلثى، ويختلف هذا المنهج فى جوهره عن النسب المتوافرة فى تمثال موسى شكل (٤١) الذى يؤكد فيه ميكل أنجلو الطبيعة والمدخل الإغريقى والرومانى.

١١ ـ الضوء

«الضوء» أحد عناصر بناء العمل الفنى التشكيلى، وعكس الضوء «الظلمة» أو الظلام، لهذا يظهر الضوء ساطعاً كلما أحيط بجو من الظلمة، ويختلف الضوء كما ندركه فى حياتنا اليومية، عن الضوء الذى يثرى قيمة العمل الفنى. فقديما كان يتعلم التلاميذ فى المدارس، أن الضوء الذى يدخل من النافذة وينير جوانب الأجسام التى يصدمها، لابد أن يترك جانبها الآخر فى ظلمة. وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب إلى إضاءة جانب من الجسم المرسوم بطلائه باللون الفاتح، بينما يطلى الجانب الخلفى الآخر غير المعرض للضوء باللون القاتم، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية. ولكن المغزى الفنى للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور «رمبرانت» (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)، الذى تكشف فى الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التى يريدها أن تظهر فى النور وتسحر الألباب، بينما التفاصيل الأخرى التى لا يريدها أن تحتل مكان الصدارة، كان يغمرها بجو الظلام فيكسوها بألوانه الداكنة، إلا أن الفنان فى إبداعه، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التى سبق الحديث عنها ، فقد اعتبر الضوء عنصرا تشكيليا عليه أن يوزعه فى لوحته لكى يبنى به موضوعه، ويوزن أجزاءه المختلفة، فلا مانع أن يأتى الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، وحينئذ يسرى الضوء فى أجسام أشخاصه فى الأماكن التى تساعد على إبراز «الدراما»، التى يريد التعبير عنها.

انظر مثلاً الصورة رقم (٥٦) لهذا الفنان، وعنوانها «رجل مسّن على مقعد بذراعين»، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن، لقد انساب الضوء ليبرز الوجه بتجاعيده، واليد التى تستند إليها الرأس، واليد الأخرى المتكتلة على ذراع المقعد. كما لفح الضوء العباءة السميكة التى يتدثر بها هذا الرجل الكهل، وانتقل

الضوء أيضاً خلف المقعد من أعلى، ومن الجانب الأيسر، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامى الذى أنار الرأس، والكتفين، والرداء. إنه نور سحرى موزع بحساسية، وبفن واتزان، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة. ولحظة تأمل الصورة يسترعى الرائى أضواء على تجاعيد الوجه، وأضواء على ثنايا الرداء، وأخرى تنير الأصابع، ثم تخفت الأضواء فى الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكانتها وبروزها.

والضوء بمغزاه الفنى، يعنى النور الذى يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة، ويزيد وضوحها. أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضاً، ويخفى معالمها؛ لذلك فإن الضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها، فتعيها العين المتذوقة وتزداد فتنة بها.

وها هو رمبرانت فى تصويره لوجه شكل رقم (١٦) يلعب بالضوء، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته فلاحت تفاصيله، بينما ترك جانبا من الوجه فى نصف ظلام، فأصبح الضوء والظل كلاهما أداتين للتجسيد والبناء، وبعث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية وكيانها الذاتى شكل (٢٨).

لقد تعلمت أجيال من الفنانين بفضل كشف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشكيلى، ومازال تأثيره ممتداً حتى جيلنا هذا، رغم تغير الأساليب الحديثة عن القديمة. إن دراسته للضوء ستظل ممتدة أجيالاً أخرى، لأن رمبرانت كان حساساً لهذا العامل الهام، مكتشفاً قيمته عارفاً لسحره وواعياً بتأثيره. شكل ٢٩، ٧٩.

١٢ ـ التكرار والتنوع

إن الشيء الذى يتكرر يتأكد، بعكس الشيء الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يميل إلى التلاشى والنسيان، وتكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة: انظر مثلاً شخصاً يصلى بمفرده وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة، إن له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر.

والعمل الفنى يحوى عناصر: قد تكون آدمية أو حيوانية، أو نباتية، وقد تكون أقواساً أو دوائر أو مستطيلات أو مربعات أو مثلثات، أو مجرد خطوط رأسية أو أفقية أو مائلة، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة. فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار. و«التكرار» نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديداً لفكرة. هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى بشكل آلى ميت فلابد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء. والتكرار صفة إنسانية عامة قبل أن تتحول إلى مغزى فنى، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مرارا وتكراراً، معتقداً أن أحدا لم يسمعه من قبل، يرتدى الثياب فترى الأزرة تتكرر والجيوب تتكرر، والزخرفة التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر، ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلة حينما يتعشقها أفراد كثيرون ويفضلونها على غيرها، حتى أنها لتصبح زيا كزى الجنود أو الطيارين أو البحارة يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى إلى الجماعة.

وفى الفن التشكيلى يحدث التكرار، لكنه تكرار متنوع، وإذا خلا من التنوع يصبح آليا ممجوجاً فاقدا للحس والفكر معا . وفى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال «حار محب» فى ممفيس ـ تبين مجموعة منَ الرجال يهللون لقائدهم (مصر ـ الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٣٥٠ ق. م.) من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك، ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع، فالوجه مكرر أربع مرات،

لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغايرة. وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة خذ مثلاً شعر الرأس للجندى أقصى اليسار، إنه مكون من ثلاث طبقات، كل طبقة لها تنظيمها الخاص، وعندما يقارن هذا الشعر بشعور بقية الجند يشاهد إما طبقتين أو طبقة واحدة، وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة. والذراع الأولى من جزأين بينما الذراع التى تليها جزء واحد، وتظهر الأيدى المهللة إلى أعلى وهى أربع أيدٍ اثنتان معا واثنتان منفصلتان، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة، ويظهر ذلك أيضاً فى ثنية الإبهام وهناك يد إلى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدى الأربع السابقة، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة.

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع فى الموسيقى، فتغيير طفيف فى وضع الوجه أدى إلى نغم جديد على نفس النمط، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلاً ، غيَّر إلى حد ما فى تعبيرات كل وجه: ففيه الجاد، وفيه المتطلع إلى أعلى، والمتوارى فى الزحام، ثم إن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض، ساعد على إيجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر، فهناك وجوه قريبة، وأخرى أبعد، والأيدى أبعد وأبعد، لذلك فإن هذا الحفر الذى ينبنى على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع، إنما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية: المستوى القريب من الرائى ويمثل الجنديين القريبين، والمستوى الأوسط ويمثل الجنديين نصف المختفين، والمستوى الثالث للأيدى العلوية، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية.

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر، مادام هو أبرز منه، كما تغوص التفاصيل فى ظلال قاتمة، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحيوية. تأمل ـ حتى فى تكرار الأعين، شكل الواحدة لأول وهلة يبدو وكأنه شكل الأخرى، لكن فى الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية، إنها تكررت بصورة متنوعة دقيقة الملاحظة، وأخذت كل عين مغزاها من المسافة التى بينها وبين

الشعر حينما تتجه إلى أعلى، والمسافة بينها وبين فتحتى الأنف حينما تتجه إلى أسفل، فتغيير المسافات، واتجاه كل عين، ومدى اتساع قوسيها، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة فى بساطة وفى إيجاز. وما ينطبق على الأعين ينطبق أيضاً على الشفاه، والأنوف، والأصابع، وسائر التفاصيل المتكررة فى تنوع. إن التكرار والتنوع صفتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى المعبر، ويسهمان فى ثرائه.

ومتوافر فى بعض الصور الإيضاحية فى الكتاب عنصر التكرار، فهو ظاهر فى الأشكال الهندسية فى الرسم الإسلامى شكل (٤)، وفى تكرار الزخرفة البارزة على جسم التمثال شكل (١٥). وفى ذقن آشوربانيبال وشعر رأسه وأجنحته شكل (٣٧)، وفى المساحات الزرقاء شكل (٥٢)، وفى الوحدات الزخرفية شكل (٨١).

١٣ ـ التوزيع

ويقصد «بالتوزيع» حسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى والإجادة فى ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر، وبالنسبة للعمل الفنى ككل، أما «الترديد» فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار، بمعنى: أن كل توزيع جيد يتضمن فى طياته، ترديداً لإيقاعاته، وتوافقاته، وملامحه فى ثنايا العمل الفنى ككل، وحينما يتكرر العنصر، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعضه فإن هذه العملية يطلق عليها «الترديد».

حاول موزع فى الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقار «محمد عبدالوهاب» وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده، ولوحظ أن التوزيع أحدث تنقية للأنغام الموسيقية، وتأكيداً على مصنفاتها، فظهرت عملية تركيز، أجلت النغم الواحد، وأكسبته رقة وعذوبة. وكان الموزع يزيد فى تأكيد بعد المسافات بين الأنغام طولاً أو قصراً . وأحدث بذلك نوعاً من الإجادة فى استخلاص النغم، فأضفى جمالاً على اللحن بأسره.

و«التوزيع» فى الفن التشكيلى له شكل مشابه، حيث إن بُطَش الألوان والأشكال الكثيرة العارضة التى ترد فى هوجة التعبير وتدفقه، إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع، ولذلك تكتسب عملية الإبداع اللاواعية وعيا جديداً بالحساب الحساس المثمر، هذا الحساب الذى يكتسب خاصية أخرى مع حسن الترديد، أى تأكيد الإيقاعات واستمرارها وانتشارها برباط محكم.

ومن الطبيعى أن يكون لكل فنان منهجه فى التوزيع، والترديد، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع والترديد. فالمثل الفردى قد لا يوصل إلى التعميم الذى ينطبق فى كل حالة، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لا

تؤدى إلا إلى قاعدة ميتة تبعث على الضرر وإعاقة الإبداع. ويمكن تحسس هذا الموضوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد. ففى أعمال بيكاسو، كان ينتهى اللون الأحمر الغارق فيه، إلى توزيع فى نسيج الصورة هو وليد التفاعلات والتحولات الحادثة من البداية حتى النهاية، أى أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة، وإنما هو حصيلة صراع القوى الذى يوفق بينها فى عملية لا شعورية مستمرة ومتطورة، تنتهى بكيان للتوزيع هو من بنية البناء الفنى، أى ينتمى للحمه وعظمه. وإذا قورنت النتيجة بنقطة البداية لوجدت اختلافات كثيرة. أما الأمر بالنسبة «لهنرى ماتيس» فيخضع للتوافق الجماعى الذى يخطط له ويحسب له مقدماً كل حساب؛ لذلك فإن توزيعه للأحمر أو الأخضر فى لوحاته يحتل تقريباً نفس المكانة التى وضعت له عند التخطيط المبدئى للصورة، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور فى عملية تحقيق الصورة. إن التطور يحدث فى تكييف الأشكال والألوان وهى متخذة أمكنتها، فقد يأتى الشكل منحنياً قليلاً، أو محدباً عن الأصل، وقد يأتى الأحمر أميل إلى الوردى منه إلى النبيتى، لكن أوضاع الصورة تستقر فى الإطار المنهجى الذى خطط لها.

وفى عمل للفنان الإيطالى «أندريا ماشيا» ، ويسمى «مأساة فى الحديقة» شكل (٣٨)، يبدو فى أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة أو بموجة من الذهول، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة ينظر راكعا إلى الملاك الذى تجلى فى السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولفحه بإشعاعاته فبدا النور موزعاً بطريقة فنية لافتة للنظر، وهو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام «الملاك». فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء، وهو فاتح بالقياس إلى السحب التى يتجلى منها والتى تبدو داكنة إلى حد ما، لكن وميض الملاك يشع فى الأفق خلف التلال والمبانى، ثم ينعكس بشدة على الجزء الأمامى من الصورة فيصيب القديسين بلفحات مختلفة القريب من جانبه الأيسر والمتوسط من الأمام، والذى استرخى فى سبات تقريباً فوق جسمه كله، ثم يظهر الضوء على الربوة، ويأخذك

تدريجياً إلى أعلى مسلطاً فوق قدمى القديس الراكع وفوق ظهره وفى الطرقات الدائرية الأمامية حتى يصل الى الملاك.

على أن هذا الضوء يمكن النظر إليه على أنه أحدث إيقاعاً فنياً ملحوظاً فى الصورة، بل إنه سر الحركة المضمرة التى تشكل دينمية الصورة. تأمل مثلاً نظام الضوء نفسه، وكيف تم توزيعه، إنه يتكون من موجات أفقية وأخرى دائرية، وقد وزعت الموجتان بطريقة تكاد تكون سحرية، فالضوء فى الأفق يحتل شكلاً أفقيا ، ولكنه فى نفس الوقت له حواف قوسية، وهى نهاية التلال، ثم يتردد هذا الضوء فى الشُرْطان الوسطى الأفقية، ثم يعود ويتردد دائرياً فى بطن الجبل الأيسر، وفى الربوة الأمامية، وفى الطرق اليمنى العلوية حتى مجمل شكل الضوء على القديسين الأماميين. إنه يؤكد الاتجاه القوسى أو الدائرى المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخرى. إن الصورة بتوزيع الضوء فيها وترديده مع سائر حركات الأجسام وأشكال الطرق والجبال والسحب، أشبه باللحن الموسيقى، إنها تمثل ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد فى قالب سحرى من إلهام الفنان وقدرته على الملاحظة والتعبير والأداء الفنى.

والتوزيع فى الفن التشكيلى ليس له وضع ثابت، وإنما يتشكل حسب طبيعة الموضوع ونقط التأكيد فيه، فهو واضح فى توزيع الملامس فى لوحة أشوربانيبال شكل (٣٧)، وواضح فى توزيع الضوء فى لوحة ٤٩ لأخوات ك. نين ـ على سائر الفلاحين الذين تضمهم اللوحة، كما أنه واضح فى توزيع المساحات الهندسية فى لوحة فرنان ليجيه شكل (٥٩)، ولوحة رافاييل شكل (٧٦)، ولوحة بول كلى شكل (٧٧).

١٤ ـ التوازن

العمل الفنى المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض أو يزداد الثقل فى جانب عنه فى الجانب الآخر فيؤدى إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد، وصفة التوازن ظاهرة إنسانية مرتبطة بطبيعة البشر، فلو تأملت شكل الإنسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر، ولهذا يظهر الجسم منزناً. ويبدو عدم الاتزان فى الأجسام المشوهة بفعل الأمراض أو الحروب أو الكوارث، لذلك لو رأينا إنساناً بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى، للفت نظرنا رؤية شىء غير عادى يثير التساؤل، لفقدانه عامل التوازن. والإنسان يقف على قدمين، فلو فرض أن إحدى ساقيه أطول من الأخرى، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة. أى أنها تميل بثقلها على الجانب الأقصر، ويبدو ذلك واضحاً فى الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال.

والتوازن هو تعادل فى كفتى الميزان، فالثقل الذى يوضع فى الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية فى الوزن فى الكفة اليمنى. والثقل هنا غير الحجم إذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطناً لكان حجم الموزون أكبر كثيراً مما لو كانت الكفة تحمل زلطاً. ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان مادام الوزن واحداً. وينطبق ذلك إلى حد كبير على العمل الفنى، فالصورة تظهر متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعاً متعادلا ، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل، فعوامل: القوائم والفواتح، التجمع والتفرق، الظلال والأضواء، كلها مصاغة بحيث تريح الرائى. فتجمع القاتم فى جانب وترك بقية الصورة فاتحة يخلق إحساساً بعدم الاتزان، ويؤدى هذا إلى فقدان العمل الفنى لأحد مقوماته الرئيسية.

وليست هناك قاعدة على الإطلاق لخلق التوازن، فهى مشكلة يحسها الفنان

ويعانيها أثناء إنتاجه ويجد لها الحلول المتنوعة فى كل مرة يخوض عملية الإبداع، ولو قال أحد أن «السيمترية» وحدها هى أساس التوازن لما صح هذا المبدأ على الإطلاق حيث إنه فى حالات متماثلة قد يتم التوازن، وفى حالات أخرى يتحقق بالتنوع فى الشكل والحجم والقتامة والملمس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية. والمثل العامى الشائع «النواية تسند الزير»، يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل ؛ فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية. وقد يكون من اليسير وضع نواة فى أسفله توقف من تحركه ونبذبته. وتثبت وضعه بصورة متزنة، ويبين هذا أن بقعة بسيطة فى ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة فى أسفلها، والمسألة متوقفة على حسن تصرف الفنان، وقدرته الذاتية الإبداعية.

وتمثال «الديك» الذى شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢، والموجود بمتحف التيت بلندن ـ يلاحظ فيه الاتزان الذى أبدعه فى ربط علاقاته بعضها ببعض، على أساس اتزان صراع القوى الذى هو وليد الاتجاهات المضادة. فيلاحظ مثلاً أن الجسم الكروى متجه بثقله ناحية اليمين، ومعه فى نفس الاتجاه الجناحان، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار؛ لذلك يوزن الاندفاع المتجه ناحية اليمين باندفاع آخر متجه ناحية اليسار. أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية بينما اليسرى مائلة. وفى الحقيقة أن ميل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفى؛ لذلك فإن هذا الديك يبدو غاية فى الاتزان، فى الوقت الذى تظهر فيه إيقاعاته الحركية بوضوح.

والجدير بالذكر أن المدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، قدر الاهتمام بالكليات واتجاهاتها من جانب الفنان، والتى تحمل قوى اندفاعية مختلفة. لذلك فإن وقفة الديك فى عمومه تحمل معنى الاتزان؛ لأن البروز الأيسر فى الذيل له معادل مضاد فى اتجاه الجسم بكليته ناحية اليمين، كما أن التواء الرقبة والرأس هو ترديد إيقاعى للجناحين والذيل، وله صدى فى الحوافر الأفقية العالية فى الرجلين.

ويظهر الاتزان فى التماثل المتوافر فى القناع شكل (٢)، حيث إن الجانب الأيمن يكاد يعادل الجانب الأيسر، كذلك الحال فى التمثال الموضح فى شكل (١٥). إذ أن هندسة بنائه مقامة على التماثل بين جانبين الأيمن والأيسر. وفى تمثالى هنرى مور: الملك والملكة شكل (٤٨) إذ كل منهما يكمل الآخر فى جلسة متزنة.

١٥ ـ الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ، ومهارة الأداء، وقدرة الصياغة والإحكام، والتمكن من إدراك العلاقات، وقول الكثير بالقليل من الشكل والحجم واللون. هى مسلك الفنان وهو يبحث عن القالب الذى يصوغ فيه خبرته الجمالية، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه. ورغم تعدد معانى الصنعة إلا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان، وتنم عن طابعه المميز، والفن حينما يكون إبداعاً يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليداً التزم فيه بصنعة مقننة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها.

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء العمل الفنى، فالعمل الفنى له وحدته، وما الصنعة إلا أحد هذه العوامل، بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض، ويساعد على بروز شخصية فريدة للفنان.

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق، فقد تعنى القدرة على صقل الأجسام، أو ما يمكن تسميته مجازيا (بالحفلطة)، وقد تعنى الدقة والإتقان أو براعة النقل الحرفى، أو أصول الحرفنة، أو القدرة على إخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة. وفى الحقيقة أن كل هذه المعانى جائزة، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئاً مستقلاً عن العمل الفنى ذاته، لكانت مضللة؛ إذ أن الصنعة مهما اختلفت فى تفسيرها وتعريفها ستظل جانبا من مقومات العمل الفنى تأخذ منه بقدر ما تعطيه، وتتشكل من خلاله تبعا لشخصية الفنانِ وأسلوبه ونوع موضوعه، وخاماته وأدواته، أى أنه يتعذر تصور صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته، كما يتعذر هداية الفنان الناشىء بمواصفات مسبقة عنها، ولو تم ذلك

لضل هذا الناشىء فى طريقه. معنى ذلك أن الصنعة المرتبطة بالإبداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الإبداع ذاتها، فهى تولد مع ولادة العمل الفنى، وتنمو مع نموه، وتصل إلي ذروتها والعمل الفنى يأخذ كماله.

وقد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه، ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله، وصنعته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هى نفس دائرة الفنان، وهذا عسير، حيث إنه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ، فالضرر أكثر احتمالاً من الفائدة.

والصنعة بالمنهج الإبداعى الحديث ـ كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة ـ متعددة الجوانب ومتنوعة بتنوع الفنانين واختلاف اتجاهاتهم، وأساليبهم، ومدارسهم، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعاً من الصنعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتى تتطور مع نموه من فترة إلى أخرى، وقد ظهر ذلك جليا فى الحقبات التى مر بها الفنان بابلو بيكاسو، فقد كان لكل فترة من الفترات: الزرقاء، والقرمزية، والتكعيبية، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها. كان ملتزماً بالواقع البصرى فى الفترتين: الزرقاء، والقرمزية، لكنه أكد الهندسة فى فترتى: التكعيبية، والتجريد، وحينما اتجه إلى السيريالية كانت صنعته تحمل خيالاً متدفقاً.

والصورة رقم (٥٧) للفنان «جورج رووه»، ويطلق عليها «رأس المسيح»، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا، وهى تسجل نوعاً مميزاً للصنعة . وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله، فهو من النوع الذى عرف دائرته وأبعاد فلكه، فسار فى اتجاه قنن صنعته إلى حد كبير، وهو فى هذا يختلف عن بيكاسو الذى نهج منهجاً متطوراً. وصنعة رووه تبدو فى ثقل السواد الذى تحاط به عناصر موضوعه فقد كسا به الوجه وأكد الأعين، وتفاصيل الأنف والفم، وخفف قليلاً

من تلك البطش السوداء عندما انتقل إلى الملامس الخلفية. وصنعته مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرصاص الذى امتلأت به كاتدرائيات القرون الوسطى. وقد عكس روحه فى أعماله بشخصية مميزة تركت بصمتها فى تصوير القرن العشرين.

وشكل (١٩) «للفنان هانز هولبين» يبين مدى الدقة فى إبراز التفاصيل المرصعة. فى حين أن شكل (٦٩) للفنان كارل آبل يبين مدخلاً مختلفاً تماماً تغاضى فيه عن كل التفاصيل الطبيعية، والتزم ببعض الكليات التعبيرية مع التغاضى عن النسب. وفى شكل (٧٧) للفنان بول كلى مساحات متنوعة ومتألقة، فيها الدوائر والأقواس والخطوط الرأسية والمائلة.

١٦ ـ الصياغة

لابد للفنان كى ينجح فى مهمته، أن يصوغ فكرته أو انفعاله فى قالب يساعد على نقلها للجمهور، والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفنى، تلك العلاقات التى تبنى العمل على أسس معمارية، وبغير هذه الصياغة تظل الفكرة أو يبقى الانفعال فى وضع غشيم أشبه بالحصى المنهار من قمة الجبل، بلاخط سير متوقع حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ.

الصياغة محاولة لإيجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال، كما تعنى عملية إحكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال. وإحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط، وكل شكل، وكل لون، إلى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره فى الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الإنسان، وفى الصياغة قد يرتفع الخط مليمتر أو ينخفض مليمتر، والعين المدربة هى التى تعى إن كان هذا الارتفاع أو الانخفاض فى صالح البناء الكلى أم ضده، لذلك غالباً ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان، وتعينه لا شعورياً على أن يضبط تلك العلاقات التى تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الإبداعى الملائم.

وليست هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذى يجب تكراره فى الأعمال الفنية، فالصياغة تتميز دائماً بالفرادة، وبالتلاؤم، والتكيف، وبالانبثاق من طبيعة العلاقات التى تسود فى العمل الفنى الذى يمارس؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة، لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستقرة، فهو وحده

المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذى ستؤول إليه. لهذا فإن كل عمل فنى له صياغته الفريدة المميزة، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة، وتقاطيع مميزة، وبصمات خاصة بها، وبهذا المدخل يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح والتقاطيع والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد، بكل ما ينطوى عليه من أفكار وانفعالات وعلاقات.

تأمل مثلاً صورة من إنتاج الفنان الفرنسى الراحل «هنرى ماتيس» وعنوانها: «الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر» شكل رقم (٥٨) إن لها صياغة فريدة تذكرك تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى. إنها صريحة بسيطة، خطوطها زخرفية، فيها الوصف والملمس، ومحاولة الرسم الإيقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام وللجدران الخلفية بوجه خاص.

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس؟ نفهمها من مدخلين: أحدهما، ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الإيضاحى، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل إحدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول: فماتيس انصرف عن البعد الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات المعبرة، والألوان المبسطة المنغمة والتى يكونها بإحساس خاص يكسو بها السطوح فتتلألأ ببريقها، ويضيف إليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها الشىء الكثير، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة. وأما عن المغزى الثانى: فقد نجح ماتيس فى إيجاد الترابط المميز بين كيان المرأة الجالسة على هذا المقعد الوثير، ومستطيل الصورة. فالمقعد وكيان المرأة كلاهما يمثل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلفية المستطيلة المنغمة. ويخرج من هذا وذاك الوجه والرقبة والذراع، والأصابع، بلون

أصفر يميل إلى الحمرة، وهو مخالف فى عموميته للون الأخضر المزرق الذى ليست به سائر تفاصيل الصورة باستثناء الشريط الرفيع للأرضية المحيطة بالمقعد، والتى ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط. إن صياغة ماتيس مميزة لفرديته التى أضافت شيئاً لتصوير القرن العشرين الممثل للمدرسة الوحشية، بخروجها على التقاليد الاكاديمية البالية.

١٧ ـ أخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية فى عمله الفنى، فإن لذلك نتائج أكثر من مجرد إدراك التكوين والصياغة، وأهمها ما يمكن أن يسمى «أخلاقية العلاقات». وهو اصطلاح يعنى «الضمير المستتر» وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون، كما يعنى أيضاً أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته، إنما هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الأخلاق فى الحياة العادية. فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق، والموضوعية، وتحرى الحقائق، والصالح العام، يجب أن يكون ما يحسه الإنسان داخلياً صورة مما يحققه خارجياً، فصفاء النفس، ونقاء السريرة، إنما هما محصلتان للتكامل البشرى. والعلاقت فى الفن التشكيلى يصنعها إنسان، لهذا فهو يعكس سريرته، ويعبر عن عقيدته، ويسجل منهجه السلوكى، عندما يتقن أو يستهتر، يصدق أو يكذب، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين، ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلى بحثاً أميناً فى علاقات عمله الفنى بعضها ببعض فإنه يعطى مثلين: أحدهما يتعلق بالدافع الأخلاقى الذى يفى به متطلبات العمل الفنى ذاته. والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت. فهى نتيجة أخلاقية ولها أخلاقياتها بقدر ما تؤثر فى الناس، وتغرس فيهم النظام بدل الفوضى، والصدق بدل الخداع والكذب، والدقة والعناية والإتقان بدلاً من التسيب، وعدم الارتباط بنوعية الموضوع، فسواء كان الموضوع يتسم بالجدية أو الهزلية، بالمأساة أو الملهاة، استوحى من الطبيعة أم كان مجرداً فالعبرة بمنهجية الأداء، وبما تتضمنه من أخلاقيات فى ذاتها، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير.

ولذلك فإن هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون فى قيم الأشياء إلا ما يؤدى لهم وظيفة مباشرة: كالمأكل والمشرب، والكساء والمأوى. وما عدا ذلك لا يقع فى دائرة اهتمامهم. وكأن هؤلاء النفعيين يصورون الإنسان

كالحيوان تحركه حاجاته المادية فقط لا أكثر. لكن الإنسان كروح شيء أكثر من مجرد حاجته إلى الطعام والمأوى، إن له حياته الوجدانية ومثله وإيمانه ومعتقداته، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات، وإيديولوجيات، ويشكل القوانين التى تنظم حياته مع سائر بنى جنسه.

فمعالجة العلاقات التشكيلية فى العمل الفنى، إنما تخضع لناموس يحرك دافع الإنسان للإبداع، وهذا الدافع باستمرار يؤدى إلى التحرر من الجمود والتخلف ويسعى إلى الجديد، وإلى الأصلح، فحين تتقنن العلاقات وتصل إلى مستوى الإحكام والكمال إنما تعطى مثلاً للإنسان فى أسمى حالاته عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه، وعندما يترسم علاقاته مع غيره من سائر البشر، كأن العمل الفنى نموذج للحياة الإنسانية، بل هو قدوة ومصفاة لها، المفروض أن يرتفع بها إلى أسمى صورها، التى هى أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية.

وبتأمل تمثال للفنان «هنرى مور» وعنوانه «شخص مضطجع» قام بنحته بين ١٩٥٩، ١٩٦٤ يمكن اختبار موضوع أخلاقيات العلاقات، فبالرغم من أن التمثال مجرد، لكن هذا يقربنا إلى جوهر الموضوع، إن العبرة ليست بمضاهاتها الطبيعية ولكن فى بناء الجسم بناء فنياً، فكلما تعمق الفنان فى بحث علاقاته التشكيلية، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير، بحيث يمكن تصور أن حلوله هى أفضل الحلول، وأن العلاقات لا يطغى بعضها على الآخر، إن الجسم لإنسان مضطجع مجرد ومجمل التفاصيل إلا من تلك التى ظهرت فى ثنايا الجسم نفسه، وامتداده ببروزه وانخفاضه، فأعطته صفة الحيوية أو صفة عضوية، ومجمل الجسم كتل منسابة متصل بعضها ببعض تحمل مقومات الجسم الإنسانى وتتخللها فتحات دائرية متنوعة الأحجام، تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلى، وهى فراغات صممت فى إطار الكتل الرئيسية المتصلة، ولذلك فإنها تتوسطها تقريباً، توسطاً حسيا وليس بالحساب الرقمى.

وبتأمل الخطوط الخارجية عموماً تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحنى،

ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر فى حالة من العصبية عند نهاية الفخذين.

أما الجانب الأيسر من التمثال والذى يحتل إجمالى الراس، والكتف وبقية الذراع المتكىء على الأرض فإنه ملخص بميل ويعبر عن ثقل الجسم المستند إلى الذراع.

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى وانسيابها فى اليسرى لأمر واضح، ويدلك على مقدرة الفنان وحذقه، وهذه العلاقات المختلفة من كتل منسابة وفراغات تحويها، ومعان مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشرى لتبرهن تماماً أن هذه العلاقات وصلت إلى ذروة، وحينئذ فإن لها أخلاقياتها، أخلاقيات الإحكام والحذق والاستيفاء. وإيجاد صورة لشىء جديد فيه إبداع ولم يسبق إنجازه من قبل على هذا النحو، إنها علاقات مستريحة لاخطأ فيها ولا يطغى بعضها على البعض، بل تمثل كلا متكاملاً موزعة أجزاؤه بعدالة ملحوظة، ولذلك فإن هذه العلاقات وصلت إلى قيمة الأخلاق، التى يتصورها الفن، ونتحسسها فى طراز هنرى مور المميز.