# الباب الثانى

## الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة

# ١٨ ـ الموضوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكيلى لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته، ولكن باعتباره وسيلة لإثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها. فقديما كان الموضوع هدفا ، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله. وقبل كشف الكاميرا، كان تصوير الموضوع بأدوات الفن التشكيلى هو البديل، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذلك الوقت، وعجز عن أن يتكشف القيم التشكيلية المتضمنة. كان «هنرى ماتيس» يقول: «إن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة» ولعله يشير هنا إلى الأعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة، ولم يدركوا أنه النظام الإيقاعى والتوافقى المستتر وراء مظهر الكون بوجه عام، فما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس إلا المظهر العارض، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الإيقاعى والتوافقى.

ويدور التساؤل: هل الفن التشكيلى تقليد، أم إبداع؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررا كافيا لنقل الطبيعة، لكن إذا كان إبداعا، انتفت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق، وكشف الجديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة، والموضوع مجرد مظهر، وسيبدو الدائم فى الكشف المستمر عن النظام وفى البحث عن الجوهر.

إن لغة الفن التشكيلى من: خط، ومساحة، وملمس، وكتلة، وضوء، ولون، بما تحدثه: من إيقاع واتزان، وتوافق وتضاد، وعمق واتساع، إنما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهز من حوله؛ ولو تغاضى عن هذه اللغة لما انتهى إلى فن تشكيلى وإنما إلى عادات شائعة غير مختبرة.

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستثار به؟ إن الاستثارة

ضرورة، وهى مقدمة الإبداع الفنى، وبدونها قد يتورط الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به إلى التعبير عن مشاعره، والفن التشكيلى قوامه نقل المشاعر والأحاسيس، ونقل وجدان الفنان إلى الرائى. الفن التشكيلى عدوى بالرؤية الفنية من الفنان إلى جمهوره، لهذا لابد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية التى هى وليدة إثارته من الموضوع الذى يتأمله.

وقد لوحظ أن كثيراً من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن موضوع واحد يكاد لا يتغير، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى التعبير عن نفس الموضوع؛ هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى الدقيق، إذ إنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة، وعاناه الفنان المرة بعد المرة، فإنه يتجدد بذلك مع تجدد المعالجة، ويصبح فى كل حالة شيئاً آخر. لقد اشتهر «فان جوخ» بالمناظر الطبيعية شكل (٦٨)، (٧٢)، «ومارينو مارينى» برسم الخيل ونحتها، «وديجا» براقصات الباليه، «وسيزان» برسم التفاح شكل (٦٠) «ومودليانى» بالوجوه والرسوم النصفية لشخصياته فيكفى للفنان أن يجد إلهامه من خلال موضوع معين، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معينا لا ينضب من الرؤى الفنية، وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى أول معالجة لموضوعه شكل (٢٢)، (٦٤).

والصورة رقم (٥٩) للفنان «فرناند ليجيه»، وعنوانها: «امرأتان تمسكان بالزهور» (١٩٥٤)، وهى من مقتنيات متحف التيت بلندن ـ تبين كيف تحول الموضوع إلى تكوين أساسه المساحات اللونية التى وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضية، والتى بنى عليها العلاقة الخطية الإيقاعية التى تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض. ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها منغمة، ومرسومة بعناية، وتتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التى مهد بها الفنان كيان أرضيته. والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى بوتقة الفنان وينصهر، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذى لا يضاهيه أى شىء فى الطبيعة.

# ١٩ ـ الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل، وله مضمون. ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى. أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله إلى الآخرين الذين يفدون لرؤية هذا العمل.

وكل من الشكل والمضمون لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالمضمون يدرك من خلال شكل، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون. والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلاً، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها ذوات كروية. فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة أو تفاحة، أو كرة أو قمرا أو شمسا، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة، أو التفاحة، أو أى شكل كروى مما ذكر. لكن اعتبار البرتقالة مضموناً ليس أمراً كافيا، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ليس دليلاً كافياً على تلاحم الشكل مع المضمون. ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الإنسان بكامل معانيها حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى. لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة وجاء بملامسها، وألوانها ومرونتها، وجاء فوق ذلك ـ بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضموناً جمالياً فريداً. لذلك فإن المضمون المرتبط بالشكل يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان، وكفاءته، ونوع تجربته، وعمقها. كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان، عن الجسم المراد رسمه. وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره، لذلك فهناك مضامين لشىء واحد، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد أو عصور متفرقة.

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل، ولم يعنهم من هذه الرؤية إلا جودة الصنف، وصلاحيته للغذاء، وطزاجته، أما التفاح بالنسبة للفنان «سيزان»، فكان

مثيراً فنياً يحمل مضموناً بصرياً يختلف تماماً عن مضمون القيمة الغذائية. لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح فى لقطات كثيرة (طبيعة صامتة) ـ حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدامى. فتفاح سيزان صلب، بنى اللون، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيداً للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية، واعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكسبه مقوماته.

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضه فى الإسهام برؤية جديدة، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل. وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة. ولا ذاك الذى تألفه العادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليومية، لذلك فالشكل ومضمونه التشكيلى متزاوجان، لا ينفصلان، الشكل يؤثر في المضمون، والمضمون يؤثر فى الشكل، وكلاهما يظهران فى وحدة مترابطة يتوقف إدراكها على المتذوق الذى يرى. ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية، والدربة عليها، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها، فهو يقرؤها فتبدو له كالطلاسم، يحاول جاهداً أن يجد تفسيراً لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى مظهراً وجوهراً واستجابة.

لهذا فإن المضمون المنطوى فى الشكل الفنى، هو العامل الإبداعى الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته **الابتكار؛ لذلك فهو** يحتاج لفهم متجدد، وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه.

وفى الصورة (٦٠) لوحة للفنان سيزان (١٨٣٩ـ ١٩٠٦) «البصل والزجاجة» استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كأجسام شبه كروية، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة، وفوق الطبق والمفرش ، بينما يظهر الكوب، كما تظهر الزجاجة فى وضع رأسى، والصورة تتميز بالحيوية والإيقاع الدائرى المتكرر، كما أن مظهر

البصل، والمفرش والزجاجة والكوب والطبق والسكين يبدو فى مجموعه فى حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل، لتزيد من إبراز الحركة السائدة فى الأشكال.

أما فى تمثال «المعزة» رقم (٢١) التى شكلها الفنان بابلو بيكاسو بالبرونز، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، فيظهر الشكل والمضمون ممتزجين، أما الشكل فهو الذى تتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة: الرأس، والأذن، والقرون، والجسم، والأرجل، مما يجعلنا نطلق عليه «معزة». لكن الخصائص التى أكدها بيكاسو فى هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الماعز بخواص كثيرة أكسبها له، وهى التى فى مجموعها تعطى المضمون الذى اشتملت عليه المعزة، فهى معزة حامل ترهل جسدها وامتلأ بثقل، حتى أحنى ظهرها إلى أسفل فى اتجاه الثقل، بينما الأرجل تبدو وهى تئن من الحمل، كما يزيد الثقل امتلاء ثديها باللبن، إن المضمون ظهر بلغة تعبيرية مضمرة فى ترفيع الرقبة وتأكيد الرأس والجسد بالمميزات الخاصة، كما تعلو الجسم ملامس مختلفة تساعد فى إبراز هذا المضمون. انظر إلى الحوافر وهى مثبتة فى الأرض تقاوم السقوط.

ويرتبط الشكل بمضمونه فى العمل الفنى، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر، ويظهر ذلك جليا عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة، وتطبع فى كروت لتباع للجمهور. إن ثمة تغييرا يحدث حتما فى هذه العملية، فالرحلة التى تمت: من التسجيل الفوتوغرافى الملون، حتى الطبع بكليشيهات أو أفست، إنما لا يأتى بصورة مطابقة للأصل، وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة، للوحة «عباد الشمس» لفان جوخ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجى، يغير فى مضمون المستنسخ نفسه، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلا منها بعد عن الأصل بشكل أو بآخر، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة. لذلك فإن الشكل والمضمون كلاهما يتمم الآخر، ويدركان كأنهما شىء واحد لا انفصال بينهما، وبهذا يتحقق الإدراك فى العمل الفنى الأصلى، أكثر مما يتحقق فى مستنسخاته.

وتجرنا هذه المشكلة إلى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون، فالمقلد عادة قد يتقيد بالشكليات التى يتبعها فنان آخر فى أسلوبه، لكنه لا ينتهى إلى نفس المضمون، والمثل على ذلك واضح بين أعمال «ليوناردو دافنشى». وأعمال تابعه «لوينى»، على سبيل المقارنة. فالابتسامات التى انعكست على شفاه المادونات التى صورها ليوناردو، ولا سيما فى صورة «الموناليزا»، لها عمقها فى كيان هذا الفنان وفى طفولته، كما أوضح ذلك التحليل النفسى الذى قام به العلامة «فرويد». ولأن لوينى يختلف فى تكوينه وفى طفولته عن ليوناردو، فإن تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه لم يمكناه من الإتيان بنفس المضامين التى تشعها صور ليوناردو فى عمومها، فسجل أكثر ما سجل التزاما بالشكل دون الجوهر، وعلى ذلك فإن التقليد ينتهى عادة بحالة من انفصال الشكل عن المضمون، أو إلى تأكيد الشكل وفقدان المضمون.

وليس معنى ذلك أن المضمون يعتمد كلية على فردية الفنان، فلابد أن يأخذ الفنان فى اعتباره الجمهور الذى ينقل إليه خبرته، ويكيف له هذه الخبرة فى ضوء مفاهيم مشتركة لها معالمها فى التراث البشرى، ولولا ذلك لما استطاع الجمهور أن يتجاوب مع الفنان، أو يتأثر بفنه. فالمضمون الذى يحمله الشكل، يشع مغزاه استنادا إلى مفاهيم، ودلائل، وخبرات، ومقومات جمالية، اعتاد الجنس البشرى أن يتحدث بها، ويتبادل من خلالها مشاعره. وليس معنى ذلك أيضاً أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل المضامين، فهو يتعامل مع جمهور اليوم والغد، الذى يختلف فى تطوره عن جمهور الأمس، ولذلك فهو يحمل فنه سمة جديدة متكيفة مع التطور، فى الوقت الذى يكون لها فيه جذور فى ماضى البشرية الفنى. لهذا فإن التغير الحادث ـ وهو مسئول عنه ـ يبنيه على خبرة الماضى، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة للمعانى التى عاشها كل من سبقوا، ويقدرها الجمهور لأنها ملائمة له، تتفق ولادتها مع مولده. ولذلك فإن الشكل والمضمون يرتبطان بحلقة متماسكة تجمع الفنان وعمله الفنى والجمهور. ومن الأمثلة التى توضح ذلك الصور النصفية التى

عبر عنها الفنان «أميدو موديلياني»، والتى لقيت استحساناً حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث فى القرن العشرين، إن نظرة متأملة لهذه الوجوه تستدعى شيئين فى ذهن المتفرج الواعى بالفن وأصوله، تستدعى فى المقام الأول، صور الوجوه «الأيكونات» المشهورة بالفيوم، والتى تعكس فترة رومانية فى مصر شكل (٤٦). كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توابيت المشاهير من الرجال والنساء، وكانت ذات عيون شاخصة، وألوان صفراء أقرب إلى ألوان أترية الجبال. كما تستدعى فى المقام الثانى، التماثيل الزنجية بهندستها الشديدة، وتحريفاتها الملحوظة. وبهذا لا تبدو صور موديلياني شطحات فردية «ناشزة»، إنما تظهر وهى تستند إلى تاريخ حيوى من التعبير الفنى، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور فى أنحاء العالم، للخبرة العامة المشتركة التى تتضمنها فى زيها الجديد. وهناك مثلان واضحان للعلاقة بين قطعة نحت «رأس» رقم (٢٣)، قام بها موديلياني وقطعة أفريقية مصنوعة من الخشب، فالصلة واضحة فى بيضاوية الوجه، وارتفاع الجبهة، وبروز العينين، ورفع الرقبة، وهذا دليل واضح على استيعاب موديلياني لقيم الفن النجرو، وانعكاسها فى فنه.

# ٢٠ـ مركز الاهتمام

إن العمل الفنى وجهة نظر، أو هو بمثابة رأى فى قضية تشكيلية قائمة. وتتضح وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب إليها الرائى؛ ولذلك فإن الصورة أو التمثال أو أى عمل فنى تشكيلى لا يصح النظر إليه على أنه حقيقة ساكنة، وإنما الأصح استيعابه من خلال إدراك الفنان ذاته، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد. وعلى ذلك فإن الفنان يقود المتذوق إلى مراكز الاهتمام التى يركز عليها. والصورة قد تحتوى على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة، وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة. ولا يصح نظريا الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى، أو العكس. فالمسألة نسبية ومتوقعة إلى درجة كبيرة على حساسية الفنان، وتبلور طرازه، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق.

والصورة رقم (٦١) للفنان الأمريكى المعاصر «إبراهام راتنر» (١٩٨٥ ـ ١) وعنوانها: «امرأة تقطع الخبز»، وهى من مقتنيات متحف المتروبوليتان بنيويورك، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر، وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية: فالمركز الأول يأتى فى الوجه، وانحناءة الرأس، والضوء المسلط على هذه المنطقة. والمركز الثانى يظهر فى الرسغين واليدين والسكين، وقطعة الخبز، ووسط المنضدة. أما المركز الثالث فيبدو فى أشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة ووراءها، وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر جمالاً من المركزين الأولين.

والصورة عموماً مخرجة بأسلوب تكعيبى، حيث حولها الفنان إلى أشكال هندسية مليئة: بالأقواس، والمنحنيات، والدوائر، والخطوط الرأسية، والأفقية،

والمائلة والمتقاطعة، والألوان المحللة تبعاً لذلك، والتى يخترقها اللون الأسود، فيفصل أجزاءها، ويحدد معالمها وخصائصها.

والمراكز الثلاثة التى ذكرت آنفاً، أحيطت بأضواء مؤثرة فى خشب النافذة من الخلف، وفى كساء المنضدة من الأمام؛ ولذلك فإن الصورة فى مجموعها تبدو فيها الوحدة والاتزان، وتنتقل من خلالها من مجال إلى آخر وكأنها فى حركة دائبة دون سكون أو تعب.

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة السابق التحدث عنها. فالسيدة المصورة فى مجموعها، تمثل كتلة هرمية الشكل تقريباً. محاطة بإطارين: أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة والثانى مستطيل ويمثل النافذة الخلفية. وقد أخضع الفنان مركزى الصورة الأول والثانى للتركيب المستطيل، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية فتتمشى مع أفقية خطوط النافذة، كما أخضع الأيدى والخبز والسكين لكتلة مجملة أفقية، لتساير أفقية المنضدة، أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادى من ضلفة النافذة يمين السيدة فهى بيوت تمثل المدينة من بعيد، كما تظهر من النافذة، لكنها رسمت بكتلة مجملة شبيهة إلى حد ما بكتلة السيدة الأمامية، وحينئذ يمكن إدراك أهمية هذا المركز الثالث؛ لأنه يزن المركزين الأول والثانى ويردد قوتهما، ويعطى لمجموع الصورة الإيحاء بالثلاثة الأبعاد: الطول، والعرض، والعمق، فبدت الصورة رغم تسطيحها، صرحاً مجسماً فيه الإبداع وحيوية اللون، ناهيك عن التنظيم اللونى الذى لا يتاح ظهوره، فكل سنتيمتر مربع فى الصورة إنما حلل لونياً بمجموعات من المتوافقات: كالأزرق، والأخضر، والبنفسجى المزرق، بينما تظهر المراكز الثلاثة بالألوان الفاتحة: الأصفر، والأخضر، والبرتقالى، والبنى، والبمبى، مما يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية الملهمة.

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفنى، وسائل معينة على تنظيم التجربة الفنية، وتصنيفها لتنتقل رسالتها بيسر إلى الجمهور المتفرج دون أن يدرى سر التنظيم أو فاعليته.

# ٢١ ـ الإثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج فى أى وقت، ومن خلال أى موضوع، وما عليهم إلا أن يأمروه، وينتظروا الاستجابة الفورية لقريحته عما بدا لهم أنه الشىء المطلوب. والحقيقة غير ذلك تماماً، فالفنان ليس أداة لنزوات سواه، ولا ينطلق فى مساره بطريق ممهد مسبق، فهو لابد أن يثار بشىء ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما أثاره، إذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه، فإن خط سيره فى هذا التعبير سيولد ميتا، وسيتحول إلى مجرد صنعة وحرفنة لا علاقة لها بالفن.

«والإثارة» فى مجال الفن التشكيلى أصبحت لازمة من لوازم الإبداع الفنى، ومعناها ببساطة أن هناك مثيراً يحرك وجدان الفنان، ويهز مشاعره، ويملؤه بالحافز الذى يدفعه لخوض عملية التعبير والإبداع. فالإثارة هى المحرك الأول للإبداع. هى الرؤية الجديدة التى يكشفها الفنان ويوضحها للناس، كى يروها بدورهم، والإثارة فى الفن التشكيلى ليس لها حدود، فهى متنوعة ومتغيرة ومتجددة مادامت للفنان عين ثاقبة تلمح، ووجهة نظر تدرك، وعقل مبدع يترجم، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية، أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة فى الطبيعة، بأوسع معانيها، وفى كل الصراعات الإنسانية التى هى وليدة تفاعل الفرد مع الحياة. فالفنانون بشر، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين فيحسون بدورهم بمآسيها وأفراحها، بغموضها وبهجتها، بشراستها

ورقتها، بظلمتها وضيائها، بتبايناتها وتوافقاتها، أى بكل ما فيها من نظم وقوانين وإيقاعات ستظل تحكى قدرة الخالق، وتتحدى الإنسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله فأحسن خلقه.

لم يكن عجيباً أن يستثار فان جوخ بشكل حذائه، ويعبر عنه موضحاً خصائص إنسانية فى ثنياته، فتبدو صورته وكأنها تحمل كل تعب الإنسان فى تجواله وترحاله، فهو ليس حذاء فحسب، وإنما أثر إنسانى لمعاناة الإنسان فى الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى. كان «رمبرانت» يستجلب فى مرسمه شحاذا ليشكل من صورته ملكا، ويتوغل فى تعبيره عن لحيته، وتقاطيع وجهه، والأضواء المسلطة عليه، ما يجعل منه شيئاً نا قيمة باقية. كان التفاح فى نظر «سيزان» مثيرا للبناء باللون شكل (٦٠)، وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة إلى الأمام، ومهدت للتكعيبية. كانت راقصات الباليه محركاً لوجدان «ديجا»، كشف من خلالها عن الإيقاعات والحركة والأضواء التى كانت انعكاساً للموسيقى التعبيرية المصاحبة، ولكن بلغة الشكل. وفى لوحته وعنوانها: «راقصتان فوق المسرح»، وهى من مقتنيات معهد كورتولد بلندن - تبدو حركات الأذرع، والأرجل، والأقدام، وشكل الرداء، عند اللاعبين أشبه بالفراشتين تتحركان بخطوات محسوبة، وحركات متزنة فيها الرقة والشاعرية. لقد نجح ديجا فى أن يعبر عن هذه الإثارة الشاعرية، وسجل شيئاً مميزاً من معالم الفن فى الفترة التأثيرية.

وها هو «روفينو تمايو» يستثيره موضوع: «النهم» ففى صورته تجده ممثلاً فى هذا الإنسان المبتهل، بأكله للبطيخ، وقد وضع أمامه خمس شقات، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلاً مهللاً بنشوته من أكل البطيخ، ثم حول هذا الشخص

إلى رمز من بنى البشر، رمز يحكى من خلاله سعادة الإنسان فى امتلاء جوفه، وبخاصة حين يكون الجو حارا، والريق جافا، والمثير متاحا لرى الظمأ، وترطيب الحرارة. لقد نظم تمايو من قطع البطيخ إيقاعات قوسية، رددها فى الإيقاع القوسى للذراعين وأغلقها بالإيقاع القوسى للباب الخلفى، كما ردد ألوانه الفاتح منها والقاتم لتساعد على إبراز ما استثاره بهذه الطريقة الشاعرية التى تقربنا من حيوية فن الأطفال، حتى لب البطيخ وطريقة رصه، والخيوط الفاصلة لألواح الخشب الخلفية، لم يفته أن ينغمها، ويحدث بها الملمس الذى ساعد على إبراز إثارته.

إن الإثارة هى نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى، وبروز شخصية الفنان بملامحها المميزة، فلنبحث عنها عندما نتذوق عمل الفنان، كى ندرك ما يسعى إليه ويريد أن ينقله إلينا كرؤية فريدة محملة بالإثارة المميزة.

# ٢٢ ـ التلقائية

يخطىء من يظن أن العمل الفنى نسخة طبق الأصل من الطبيعة، حذق الفنان فى نقلها، أو أنه ولادة ميسورة كاملة، بدايتها مثل نهايتها دون أن يعتريها النمو أو التطور. فالعمل الفنى يمر فى سلسلة من المراحل تتبع الواحدة الأخرى، وتمهد لها، إلى أن يصل فى مرحلته الأخيرة إلى الشكل الفريد الذى تجده عليه. وحتى هذا الشكل النهائى يظل يعانى التغير، حسب الرائى الذى يراه، والمكان الذى يوضع فيه. وما من عمل فنى يمكن أن يرى بنفس الكيفية وبقوة الاستجابة ونوعيتها، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور.

صرح بيكاسو ذات مرة قائلاً: «إن الصورة لا يمكن أن تستقر فى ذهنى قبل أن أخوض فى رسمها، فعندما أقوم بتصويرها، تتغير مع تغير أفكارى، وعندما أنتهى منها، تستمر فى التغير تبعاً لحالة الرائى العقلية. إن الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حى حياته، وتعانى من نفس التحولات التى تفرضها الحياة علينا من يوم إلى آخر، وهذا طبيعى جداً، فالصورة لا تعيش إلا فى بصيرة الشخص الذى ينظر إليها» ـ ثم يستطرد: «كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورة من صوري، مثلما عشتها؟ إن الصورة تأتى إلى من أميال بعيدة، فمن ذا الذى يستطيع أن يتكهن من أى بعد أحسست بها ورأيتها فصورتها؟ وفى اليوم التالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته».

وواضح مقدار المعاناة التى يمر بها الفنان لينتقل من مرحلة إلى مرحلة، فى إنتاجه لعمله الفنى. والمرحلة الأولى هى التحضير، وهى الفترة التى تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان، وقد ترجع هذه الفترة إلى طفولة الفنان ذاته دون أن يدرى، تلك التى يعانى فيها من الحرمان أو الكبت، والتى قد تظهر فيها عوامل الأسى، أو على النقيض تمثل بالنسبة إليه حلماً باقياً، مليئاً بالسعادة والتجارب الممتعة الحية، التى تطفو فى رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة.

أما المرحلة الثانية فهى «الحضانة»، حيث يقلب الفكرة لا شعوريا وتجد فرصة لتختمر، وفى أثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو تبتعد عنها، ترتبط بالماضى، أو بالحاضر، أو تنسلخ منهما، وهى أشبه بفترة الحمل. أما المرحلة الثالثة فتمثل «ولادة الفكرة»، وهى إما تخرج وتنكشف فجأة كما حدث مع «أرشميدس» فى قانون الطفو، أو مع «نيوتن» حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية، أى تلعب البصيرة ويأخذ الإلهام دورهما فى ولادتها. وهنا يظهر بوضوح أن بداية نبوغ الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها، حتى كمالها. فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبت، وكشف القانون أو إدراك التعميم، ثم تأتى المرحلة الرابعة والأخيرة، وهى «تهذيب الفكرة»، حيث تدخل فى عملية الصياغة، والبحث عن العلاقات وحبكها، والوصول بالفكرة إلى أعلى الدرجات. وهذه المراحل لا تفتعل أو تختلق، إنها تسترسل فى وحدة وتواؤم. وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض فى عملية التحول حتى نهايتها، أما إذا عمل ضد سجيته فإنه قد يتعجل النتيجة، ويفرض الملامح، فيشوه الولادة منذ وقت مبكر وينتهى بإفساد العمل الفنى.

كم من الفنانين حين ينتهى من عمله، يظل متحيراً بشأنه لا يعرف كيف تحقق، ويخجل فى تواضع أن يجابه به الجمهور. فإنه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقاً، وقد تعتريه أزمة حتى يسمع ما يثلج صدره، فيرتاح البال، ويشجع نفسه للخوض فى مغامرة جديدة.

وفى صورة للفنان «چورچ بيلوز» وعنوانها: «عضوان فى النادى» وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بواشنطن، يمكن تأمل حركات الملاكمين، والحكام والمتفرجين، ويمكن تصور كم من المعاناة عاشها الفنان ليضبط الحركات لتكمل بعضها البعض، وينظم من خلالها صراع القوى داخل هذا العمل الفنى. وللفنان أكثر من صورة على هذا النحو، وهى تبين فى مجموعها مقدار تركيزه، واهتمامه المنصب على إخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة. انظر مثلاً فى الصورة، حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه، وكيف اتخذ الجسم

خطاً منحنياً إلى الداخل، بينما الملاكم الأيمن انكب عليه بحركة مكملة، فأحدث جسمه قوساً إلى الخارج، أما اتجاه كتفيه فخط مائل فى اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم، فى حين خطوط حبال الحلقة أفقية، وساكنة، لتزداد حركة اللاعبين والمتفرجين من أسفل وضوحاً ، وقد وزع الضوء على أعلى وأسفل المسرح، وعلى الأكتاف والوجوه، لبيان مدى المراحل التى قطعتها الصورة لتصل إلى هذا التكامل الحى الديناميكى، ولا ريب أن انسياب الحركات المتنوعة فى الصورة، والتى تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة، بل دخلها سحر التلقائية التى كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجماً.

# ٢٣ ـ الصدفة والقصد

ويحار الناس فى الفن التشكيلى متسائلين: أهذا الإنتاج وليد صدفة أم قصد؟ هل هو مسألة عفوية غير واعية، لا يدخلها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق، أم أنه وليد ذكاء مقصود، بذل فيه الفنان جهده، وعرقه، وقام بالدراسة المتأنية لإنتاجه؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام، ومكانتهما فى العمل الفنى.

والحقيقة أن الصدفة تأتى بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم. ألم يكن «أرشميدس» حين قال: «وجدتها.. وجدتها..»، منتشيا وفى غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قانون الطفو الذى ظل يؤرق مضجعه، ويشغل باله شهوراً وأياماً، ولا يعثر له على حل؟ ألم تكن التكعيبية التى تكشفها بيكاسو، وبراك فى مستهل القرن العشرين، وليدة صدفة، لا قصد، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول: «عندما تكشفنا التكعيبية، لم نكن نقصد بتاتاً اكتشافها، وإنما كنا نبغى التعبير عما فى نفوسنا»، ألم يأت إلهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين، لم تكونوا يعملون لها أى حساب؟

وأن الصدفة تعنى كشفاً عابراً يلهم الفنان أثناء إنتاجه، ولا يكون له وعى سابق به، أما القصد فهو عملية يهدف إليها الفنان، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد. والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال: هل العمل الفنى إذا اقتصر على التلقائية والصدفة، يكون ناجحاً، وهل إذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحاً أيضاً؟

الواقع أن الصدفة، والعفوية والتلقائية، كلها تعنى بلوغ الأفكار بسلاسة وبفطرة وبغير تكلف أو اصطناع، تعنى بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون التزام بمخطوطاته السابقة وتعاليمه المقصودة.

لذلك فإن نسبة من هذه التلقائية ضرورة فى بناء العمل الفنى، لكنها لا

تصبح نسبة مثمرة إلا إذا هذبها الفنان، وأضاف إليها حسه، وكيفها للنظام، حتى تدخل فى قالب الفن التشكيلى، وتخضع لمقوماته؛ كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية، أما إذا كان نظاماً مفروضاً، يمكن أن يتحول العمل الفنى معه إلى مجرد صنعة يئن من فقدانها الحس والتلقائية.

لابد إذا من نوع من التزاوج بين الصدفة والقصد ، وبين منابع اللاوعى والوعى، وبين الحرية والنظام، وبين العفوية والحساب الشعورى المحكم ـ بغير ذلك يتصدع العمل الفنى، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة والصنعة القتول، فيخرج ميتاً.

لهذا لا يكفى المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية، والتشدق بها، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة فى قالب فنى يحمل مقومات العمل الفنى المتكامل، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل، كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد، أو تعاليم، أو مبادىء مطلقة، فكل هذه الأسس نسبية، وتعين على بناء العمل الفنى، عندما تتوافر الأحاسيس، والأفكار، والخبرات المثيرة، التى تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط، والتزاوج بين الصدفة والقصد ضرورة فى بناء العمل الفنى، وتحميله برسالته.

والصدفة المثيرة للأفكار والأحاسيس، قد تكون نقطة البداية فى العملية الإبداعية، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه فى العمل الفنى. لهذا فان لحظة انبثاقها متغيرة، ومتنوعة، والفنان الواعى هو الذى يأخذها فى الاعتبار حينما تلوح له، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفنى فيزداد ثراء.

وللفنانين مناهج مختلفة فى الربط بين الصدفة والقصد، أو فى اتخاذ التلقائية، مدخلاً للنظام والإحكام، ففى لوحة «چين دى بوڤيه» (١٩٥١) بمتحف الفن الحديث باستكهولم، وعنوانها «عقدة بقبعة» رقم (٦٢) يمكن تأمل أرضية سميكة القوام عبر الفنان على سطحها بطريق الإزالة التلقائية، بهذا الشكل

المزدوج بما يشبه آدم وحواء، أو رجل وامرأة، الرجل يرتدى قبعته فى أعلى الصفحة، وفى أسفلها المرأة بشعرها المتماثل وعيونها الدائرية. إن الصدفة نبعت فى استخدام أداة الرسم بطريق مباشر. وبدون تردد، فأبدعت هذا الشكل الذى قوامه الإيقاعات الدائرية والمنحنيات.

أما فى الشكل رقم (٦٣) «ميناء غنى» للفنان «پول كلى» (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠)، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية منغمة لونيا، والخطوط تحصر أشكالاً كثيرة تكمل بعضها البعض، والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر فى الاتجاه المضاد. والصورة فى مجموعها وليدة الإفادة من التلقائية فى النظام المحكم.

# ٢٤ ـ التعبير

والتعبير هو الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل، وكل جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك تولد معانى: هذه المعانى مرتبطة بطبيعة تلك الأجسام من حيث إنها كيانات ملموسة، يمكن أن تحس بالملمس. وتدرك بالرؤية. فهذه (الحصاة) ملساء أو خشنة، كروية أو بيضاوية، أو غير تلك الأشكال ، فهى غير منتظمة ـ لو جاورت هذه الحصاة البيضة، أو قطعة من البطاطس أو الدوم، لظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال، فالزلطة المستوية الملساء التى أصقلتها ظروف التعرية والرياح، تتخذ أشكالاً متنوعة تميز عالم الزلط، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب إلى البيضة، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابهاً، وأكثر انتظاماً حجماً وكياناً. اما قطعة البطاطس فقد تشبه الزلطة أحياناً، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى، لكنها فى عمومها متميزة بنتوءاتها، وبشرتها، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته، فى قوة الزلطة. أما الدومة، فهى وإن حاكت الزلطة فى بعض الوجوه السطحية النادرة، إلا أنها فى مجملها أكثر توحداً من عالم الزلط. وأكثر لمعاناً. وكساؤها أقرب إلى التزجيج الخزفى من عالم الزلط. لكن رغم ذلك هناك تشابه إلى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلطة، والبيضة، وقطعة البطاطس، والدومة، لكن الذى يدرك الوحدة بينهم، والفرقة من ناحية المعنى المعبر، هو الفنان التشكيلى الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثاً كثيرة ومتنوعة، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها، حتى أنه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، أفاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية، فنرى على سبيل المثال: صورة للفنان «فرانز هالز»، وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها، وأبان دقائق القشرة، والتفاحة المقشورة، وخلفها جانب من قالب الجبن الرومى، وتتضح علامة السكين فى قطاعها الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة، وكان الناس فى ذاك الوقت

ينفعلون بالصور التى تحكى الطبيعة بدقة، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة. كان هذا ظاهراً فى وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد، لهذا فإن النظر لكثير من تلك الصور اليوم، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف فى التعبير بلغة الشكل بقدر ما كانت منغمسة فى محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها فى صور، أو تماثيل.

أما فى القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكيلى للغة الأشكال ذاتها، والغوص فيها، وتفتيتها أحياناً دون اكتفاء بالمظهر الخارجى، بل لعل المظهر الخارجى كان معوقاً للفنانين عن أن يعبروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام التى كانت تحوم حولهم فى الحياة؛ لذلك ظهرت الحركات الفنية: كالوحشية، والتكعيبية والتجريدية، والسيريالية، وفن خداع البصر، وغيرها من الحركات الفنية، كرد فعل للسطحية التى كانت شائعة، للاستجابة للطبيعة بمحاكاتها محاكاة حرفية. فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكيلى أصبحت اليوم عالماً للتأمل والبحث، أصبحت تمثل معملاً للتجريب، يحطم الفنان أشكالاً ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعانى المميزة التى توضح الرؤى المستحدثة التى ابتدعها القرن العشرون. وقد ساعده فى التوغل فى هذا الاتجاه، كثير من الأجهزة العلمية التى أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل، كالعدسات، والميكروسكوبات، وآلات التسجيل الضوئى، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجرام السماوية.

وها هو «اميدو مودليانى» فى صورة من إنتاجه «صورة شيم سوتين»، كيف تغاضى فى تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، ليؤكد سحرا جديداً فى التعبير،

إنه لم يهمل المصدر أو يفتته. فقد حافظ عليه بلغة تحريفية حيث أطال فى الرقبة، وطمس العينين، وحدب الوجه إلى ما يقرب من البيضاوى، كما استخدم

ومـيـضـا من البنيـات الدافـئـة الحمـراء فى البـشـرة، فكسـاها بملمـس مثـيـر، أمـا الأرضية فلـمسات الفنان فيهـا مكملة للشكل. وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنهـا معـبرة وتنقـل حس الفنان عن «شيم سـوتين». ولذلك فـإن التعـبيـر فى الفن التشكيلى يمكن أن يؤدى من خـلال التحريفات المحسوسـة التى تبرز وتؤكد وتبالغ فى بعض المعالم، لتفصح عن الانفعال الذى هو المحرك الأول للتعبير.

# ٢٥ ـ تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى، والطبيعة، وتعودوا أن يصدروا تصريحات الإعجاب كلما وجدوا تطابقاً بين الفن والطبيعة. وكأنهم بذلك يقدرون فى الفنان التشكيلى قدرته على النقل والمحاكاة، بدلاً من أن يولوا اهتمامهم إلى قدرته الإبداعية، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة البشرية، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره إلى كشفها.

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية، وجعلت البعض يسترسلون فى إنتاج صورة مقيدة فى إدراكها، بزمان ومكان محددين، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على «لقطة» فوتوغرافية. وانحصر الإدراك لحقب زمنية متوالية، وبخاصة بعد عصر النهضة الإيطالية ـ فى هذا المدخل، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة، وسمح للفنان التشكيلى وغيره أن يبدع وينشر إبداعاته على الناس، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الإدراك الزمانى والمكانى، لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما، بتلك الرؤى الجديدة.

وهذه الرؤى المتعددة، وإن كانت من مكتشفات الفن الحديث إلا أن الطفل فى رسمه، والفنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب الذى سبقت به الفن الحديث، ويلوح هذا خاصة فى ثنايا الفن المصرى القديم . والقضية، على هذا الوضع، تدعونا إلى التفرقة بين الرؤية الواحدة، وتعدد الرؤى فى العمل الفنى، فالرؤية الواحدة التزام بصرى بقواعد المنظور والظل والنور. وترجمة المرئى منْ مكان محدد يضبط النظرة، وزمان يكيف الإضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا، أما الرؤية المتعددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان، فهو يضع نفسه فى

الأمام، وفى الخلف، وفى كلا الجانبين، ومن أعلى وأسفل، ومن الداخل، إذا شاء فى وقت واحد، ذلك تحت الاعتقاد أن التقيد بالرؤية الواحدة يبرز الحقيقة الفنية ناقصة. أما تعدد الرؤية ففيه الشمول، والإلمام الكامل بالخصائص الجمالية للجسم المرسوم، ويجعل الرائى يركز على إدراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفنى، فيعيش التجربة ويتذوقها، بدلاً من أن يتعرف على الموضوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد.

احتضن التكعيبيون، وفنانو المستقبل، والسيرياليون، وغيرهم من التجريديين الرؤية المتعددة، ووصلوا إلى نتائج تعتبر من مميزات الفن التشكيلى فى القرن العشرين.

ها هى لوحة للفنان «مارك شجال» رقم (٦٥) وعنوانها: «زواج برج إيفل» - تجمع رؤى متعددة، وتمثل صوراً مجمعة فى صورة واحدة. فالعروسان فى أقصى اليمين، يأتى إليهم من يحمل الأزهار سابحاً من الجهة اليسرى، وفى الخلف الأشجار تتعانق: بعضها يتجه من اليمين إلى اليسار، والبعض من اليسار إلى اليمين، بينما يظهر برج إيفل والمحبون منثورون على الأرض المتسعة أمام البرج. فهذه الصورة تحتوى فى الحقيقة على خمسة مداخل: وضع العروسين ووضع الملاك والنافذة التى يدخل منها سابحاً، وضع الأرضية التى توضح الأشخاص، وضع الشجر من اليمين، ثم وضع الشجر من اليسار.لكن إبداع الفنان يظهر فى قدرته على التحكم فى هذه المداخل المختلفة، وصياغتها فى وحدة تعبر عن الموضوع.

أما الصورة رقم (٦٦) فتعبر عن احتفالات بمناسبة مولد الأمير سالم فى عام ١٥٦٩. وهى من مقتنيات متحف فيكتوريا والبرت بلندن. واللوحة تجمع ثلاث صور فى صورة واحدة. ففى الجزء العلوى يظهر مولد الأمير تحف به الرعاية من كل جانب يقوم بها الخدم والحشم، وفى الوسط قارعو الطبول وحاملو الهدايا حيث تظهر بوابة القصر لتفصل بين المنظر الأول العلوى وهذا المنظر الأوسط، ثم يظهر المنظر الثالث فى أسفل الصورة حيث يتجمع أفراد الشعب

يستفسرون من حارس الباب عن الخبر. وهناك نوع من الإحكام فى تجميع الصور الثلاث فى صورة واحدة ، حيث لا يبدو هناك تناقض فى منطق التنظيم أو تقسيم الصورة، التى لا تلتزم بالزمان أو المكان، فسرد الحادثة اقتضى رؤيتها فى مجالات متعددة.

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وثرائها فى العمل الفنى الواحد، بوضع صور متنوعة بعضها فوق بعض، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية. وهناك رسوم فى أجزاء آدمية، مضافاً إليها أجزاء من طيور، أو حيوانات، أو نباتات. ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفة معينة، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستترة، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة، وألفوا بين الغامض والمكشوف، فأثروا التصوير فى القرن العشرين.

# ٢٦ . الخيال

الخيال من أهم الخصائص التى تميز عملا فنيا تشكيليا عن آخر، فكلما ازداد الخيال ثراء، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة فى العمل الفنى، والخيال معناه استدعاء لعديد من الصور تزدحم فى مخيلة الفنان للشيء الواحد، أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشيء الواحد فى أوضاعه المتعددة، والأصل فى الأشياء التى تثير الفنان، أنها موجودة فى الطبيعة فى ظروف وملابسات معينة، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادى، فتنطفىء بهجتها وإثارتها. أما بالنسبة للفنان، فهذه البهجة لا تنطفىء، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة، فيها حياة متجددة ومتغيرة، ذات معان مغايرة، تزداد بازدياد تجربته، وبمقدار نموه ونضجه.

على أن الشيء الواحد قد يكون نواة لاستثارات متعددة، حين يجمع الفنان تجاربه التى اكتسبها من مصادر مختلفة، ويضيفها إلى الشيء الواحد الذى استثاره، فإذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلاً قد يجد هذا المعنى متوافرا: فى الظلام، فى عينى القط اللتين تلمعان وسط الظلام، وفى أنياب النمر التى تنكشف وقت غضبه، وفى صورة مرسبة منذ الطفولة عن اللص أو قاطع الطريق، وفى حالة الذعر التى تنتاب ركاب القارب الذى يكاد يغرق من ارتفاع الأمواج واشتداد الريح، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يتثبت بأى جزء من القارب كى يقى نفسه من السقوط فى البحر، كذلك خوف الأم على طفلها الذى دفعه فضوله إلى الجرى فى الطريق العام أثناء سير السيارات.. هذه المواقف المتعددة التى يمكن أن تستثير الخوف، قد يستطيع الفنان أن يجمعها، ويجردها، ويعكسها فى الشيء الواحد، رغم مصادرها المتنوعة ليصبح هذا الشيء قادرا على التعبير عن مفهوم «الخوف»، كما يدركه الفنان ويعيشه.

والمدرسة السيريالية فى الحقيقة، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال، فالصور

تأتى متلاحقة فى الأحلام بأنواعها: أحلام اليقظة، وأحلام النوم العميق، وتأتى تباعا فى ترابط الخواطر واستدعائها، وفى أغلب الأحيان من كوامن فى اللاشعور. ويعتقد السيرياليون أن الحقائق الظاهرة التى نتعامل وفقاً لها فى الحياة العادية، لا تمثل إلا خمس الحقائق، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر فى اللاشعور. وعلى ذلك فإن الفنان السيريالى يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة، أو معنى مثير، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعورى واللاشعورى، أو للتنفيس عنها ليستريح.

وبطبيعة الحال هناك فارق بين الخيال والتصور. فالخيال لا يحد نفسه بواقع، بل يوجد واقعه من كل الإمكانات المتاحة فى الماضى والحاضر، فهو يجمع ليولّد صوراً جديدة مبتكرة. أما التصور فيستدعى الصور كما هى، هو أداة تذكر فقط للشىء كما هو كائن، دون تصرف أو تغيير.

والصورة رقم (٦٧) للفنان الايطالى «چيورچيودى شيريكو» (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨)، وعنوانها: «الميتافيزيقى العظيم» بمتحف الفن الحديث بنيويورك ـ لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله فى إبداع عالمه اللامحدود، فالجسم الأمامى مخلق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على: المثلث، والمنشور، والجسم البيضاوى، والزاوية القائمة، والقرص النصفى، والأسطوانة، مع تنغيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التى كونت كياناً وسط الصورة، أشبه بالتمثال أو النصب الذى يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة. أما المسرح فى خلفية الصورة، فشكله يشبه المعابد والعمارات. ويعكس التماثل، كما تعكس العمارة القريبة ظلالها على الأرض الهندسية التى تغوص فى الفراغ اللامحدود. ويظهر سحر الخيال بإضافة الإنسان الذى يقف متكتلاً بعيداً فى الفراغ الضيق، بين الظل الكاسى والعمارات الخلفية . واللوحة من ناحية التشكيل، أخاذة بجمال التكوين والترتيب، لكنها تحمل بعداً آخر وهو الخيال السحرى الميتافيزيقى الذى تميز به تعبير الفنان فى القرن العشرين.

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود. لكانت الحياة قفرا بلا

شعر أو خيال، مملة، وعلى وتيرة واحدة، لا تساعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الفنية الجميلة. ولذلك فإن الفن أحد الأدوات التى تأخذ الإنسان من دنيا الواقع إلى عالم الأحلام، والجمال، والآمال، والتصور المتكامل الذى لا يتاح فى الحياة العادية، بكل همومها، وشقائها، ومتاعبها اليومية. وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم ومجالات تعبيرهم إنما يحلقون بنا فى سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم علها تعوضنا شيئاً عما نعانيه من قسوة الحياة. ولا يقتصر الخيال على إثارة الفرح والسرور، فالمآسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى مجسداً بخيال الفنان، فنعيه ونتحكم فيه. فتزداد نشوتنا عندما تزداد سيطرتنا عليه من خلال الفن. وها هو تمثال قديم من العصر البابلى شل، يصور الشيطان (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد)، وهو من التراكوتا، ومن مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، انظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال، وهو صورة مستخلصة من عالم الحيوانات المفترسة: النمر، أو الضبع، أو الذئب، يكشف عن أنيابه، وتظهر التجاعيد كلها حول فمه وجبهته وفى صدره، بينما تنكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض. إنه تجسيد للشراسة، وخاصة فى هاتين العينين الواسعتين اللتين تشعان الشر، والفم المفتوح الذى يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التى تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها . والخيال هنا يعنى إعادة التجربة البشرية عن القسوة، والشراسة، والغدر، التى هى سمات الشيطان، يضعها فى قالب جديد، وكما يقول چون ديوى: «وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة فى التجربة، فهنالك لابد أن يكون خيال. وحينما يتم خلق الجديد، فلابد للبعيد والغريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم. وهناك دائماً قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة» (١). وفى مكان آخر يقول: «إن التوافق الشعرى للجديد مع القديم، هو

(١) جون ديوى، الفن خبرة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣ ص ٤٥١.

بعينه الخيال» (١). ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق فى خواء، وإنما تصاغ خبرة الماضى من جديد، أيا كان نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التى تواجهها. ولذلك فإن الخيال هو الأداة التى تساعد على التغير والتحول، وربط الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، والفردى بالتراث الفنى. وقد يظهر الخيال شيئاً جديداً لا يألفه الناس، وقد يثورون ضده فى البداية، لكن سرعان ما تجدهم يتأقلمون عليه ويصبح شيئاً من مفاخرهم وتراثهم.

(١) نفس المرجع ص٤٥٩.

# ٢٧. التحريف

التحريف من الظواهر المهمة فى الفن التشكيلى، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعى، لا عن عجز فى التسجيل، ولكن بهدف إبراز بعض المعانى، والتأكيد عليها، فالفنان قد يبالغ، أو يحذف، أو يضيف، يطيل أو يقصر، يجمل أو يفصل، فلا يلتزم فى كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية، أى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشىء، وما على الفنان إلا أن يستسلم ويسجلها كما هى، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فنانا موهوبا ، وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ودقة المحاكاة. وفى الحقيقة أن العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية، إلا بقدر ما ينفعل به الفنان، وطالما كانت انفعالاته نامية متطورة، وتتأثر بتجارب السلف الذين أثبتوا قدرتهم فى الإبداع على مر الزمن، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشىء الواحد بالنسبة للفنانين، على أسس أن كلا منهم يحمل ماضيا فنيا فريداً، يؤثر فى رؤيته، ويجعلها ذات مذاق نوعى. فالفروق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية، واعتبر أن هذا النمو أساساً من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث.

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية: هل هى موضوعية، أى فى الشىء المعبر عنه، أم ذاتية، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين؟

نود حسم هذا الموقف بما وصلت إليه الفلسفة البرجمسية الحديثة، وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان «الذات» مع الطبيعة «الموضوع»، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين، معنى ذلك أن استسلام الفنان للعالم الخارجى ونقله حرفياً، لا يؤدى به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله، وحينئذ يخرج هذا عن

نشاط الفن ورسالته، كما أنه لو عاش فى خيالاته وأنتج عن عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطبيعة، فإنه حتما سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس، فيصبح هذا التعبير شخصياً، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدراً من العالم الموضوعى، يساعد الناس على المشاركة فى الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة، متفقون عليها، لذلك فإن الحقيقة الفنية فى كمالها، هى تفاعل بين الذات والموضوع، ينتهى بنتيجة فنية مميزة، وهذه النتيجة فى اقترابها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئى، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفنى الذى أثار الفنان. والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات، ويهز المشاعر والوجدان، فالفنان يبالغ فى الطول أو القصر، فى الضخامة أو الصغر، فى الإجمال أو التفاصيل، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية. فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئى بمفرده، ولا بإحساساته وحدها، وإنما يستثيره هذا الجسم المرئى من إحساسات فنية لها مذاقها، وفرادتها، وطابعها المميز.

وها هى صورة للفنان «كارل آبل» وتسمى «استغاثة الحرية» رقم (٦٩)، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفل فى إجماله، وصور جسمه نحيلاً لكن بأيدٍ مبالغ فيها وأرجل رمزية. والدعوة للحرية تظهر فى التحريف الذى ينفجر به الوجه صارخاً، صائحاً، داعياً للخلاص من القيود التى تكبل النفس البشرية وتقف حجر عثرة فى طريق انطلاقها. فالصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئى، لكنها نسبة تتكافأ مع الهدف المعنوى الرمزى الذى أراد الفنان أن يعبر عنه. ولذلك فالعالم المرئى الممثل فى وجه الطفل، هو أقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة الواقعة، أما الجانب الذاتى المتدفق بالإحساسات فهو الذى كبر، وطمس، وفصل، وأجمل، ليبرز هذا الانفعال. يبرزه عن طريق هذا التحريف الذى يعتبر جوهر العمل الفنى، وأساس عملية الإبداع دون تزييف، فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة، والرأس ليس دائرياً تماماً وإنما حصيلة لتقوسات وخطوط حادة، والأيدى ليست أيديا من النوع

المألوف، بأصابع خمس، وإنما كل منها عبارة عن ثلاث أصابع أشبه بالشوك الذى يخرج من أطراف زرع الشجر، واتجاهات الأصابع يميناً ويساراً، والأرجل إلى أسفل، والرأس وهو يملأ الفراغ ـ كلها بنيت على تحريفات غاية فى الحس، والإتقان، والدقة. وحتى الألوان ـ التى لا مجال للحديث عنها هنا ـ بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافقات المتميزة التى قوامها التأليف والتصميم. والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود حينما يجابه لأول مرة عالم الدنيا، فصرخته تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التى ولد فيها منذ اللحظة الأولى، بعد أن كان مستريحاً سعيداً فى بطن أمه.

# ٢٨ـ صراع القوى

كل عمل فنى يتضمن مجموعة من القوى يحاول الفنان أن يخضعها لمنطقه، ويستخدمها للتعبير عن وجهة نظره، وكلمة «صراع» تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين، فى الاتجاه وفى القيم. وتعنى أيضاً محاولة إحدى القوتين التغلب على القوة الأخرى، واحتلال مكان السيطرة فى العمل الفنى، والفنان هو القاضى الذى يضع كل قوة فى مكانها المناسب.

لو فرضنا خطا مائلاً على لوحة بيضاء، إن هذا الخط يحمل قوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ فى الفضاء. وهذا الخط أيضاً يقسم الفراغ قسمين: أحدهما يعلوه، والثانى يأتى فى أسفله. وقوة الخط تكمن فى اتجاهه المائل، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، إنما يمثلان قوتين خفيتين تعملان فى مواءمة مع اتجاهه، ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة والمستقيمة، والرأسية، فى العمل الفنى، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة فى العمل الفنى، قوى لا تتجه اتجاهاً واحداً، فاتجاهاتها متنوعة، ومساراتها مختلفة، لذلك فإنها تبدأ تتصارع، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة. ودور الفنان أن يوفق بين صراع القوى، بل إنه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه، والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذى لا يغلى مرجله من الداخل، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكناً إلا بصعوبة، وعلى ذلك فهو لا يستثير إلا جمهوراً ضئيلاً.

والحقيقة أن كل خط، أو منحنى، له قوة ذاتية. تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هى عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية، وعلى تفاعل خلاياه. فانحناءاته إنما تضمر قوة ذاتية، لو أردت أن تقصفه أو تثنيه، لوجدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة فى تركيبه. ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعى

إنسان، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما فى التغلب على عقبة، ولو كان أمامه نزاعان لشخص آخر لازداد الصراع كما يحدث فى المصارعة اليابانية. والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التى تلوح خفية مضمرة إذا كان المنهج تجريدياً، وواضحة جلية إذا كان المنهج بصرياً. وفى أى الحالات، فإن الفنان يعالج هذا الصراع بإبراز الملامح البدنية، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر، وتكييفها فى نفس الوقت ليظهر لها معنى جديد، فى مقابلتها للملامح الذاتية والقوة العضوية لعنصر آخر. ولذلك فإن هذه المحاولة تعد كشفاً جديداً، بل إبداعاً، حيث إن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها، لا نتمكن بدون معاونته أن نكشفها لأنفسنا.

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين: الأبيض والأسود، الرأسى والأفقى، النور والظلمة، الثابت والمتحرك، الهندسى التجريدى والعضوى، ولو وسعنا الدائرة، لتشمل فنوناً أخرى، للاح الصراع: بين الخير والشر، بين الأخلاقى واللاأخلاقى، بين الاجتماعى الإنسانى العام والأنانى الفردى، بين الديمقراطية السمحة والدكتاتورية المتسلطة، وفى العموم بين الجنة والنار.

وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته.

وفى الشكل رقم (٢٧) للفنان چيو پومودورو، واسمه «واحد» وهو عبارة عن قطعة نحت من مقتنيات متحف التيت بلندن (١٩٥٩) ـ نشاهد توفيقاً بين صراع القوى فى الجسم الإنسانى التجريدى، الذى يلخص تقريباً ظهر الإنسان. والقوى المتنوعة الواضحة نوعان: نوع يمكن تحسسه من الداخل، ممتلىء ويندفع إلى الخارج كما هو حادث فى الكتفين وأسفل الوسط، ونوع عكسى مضغوط من الخارج ويمكن تحسسه فى الوسط عرضاً وطولاً. على أن الخطوط العامة للتمثال لا تخلو من صراعات شد وجذب، حينما تتموج وتميل، وتستقيم أو تنثنى، لتصف كيانا معبرا. تأمل الخط الخارجى من أعلى، ومن الجانبين، ومن أسفل، وفى الوسط، وستدرك إلى أى مدى تحتوى هذه الكتلة البرنزية (مقاس

١١٤ × ٨٢,٥ × ٢٥) بوصة، على قوى متنوعة نجح الفنان پومودورو فى الانتقال بها من واحدة إلى الأخرى بطريقة انسيابية مسترسلة، تجمعها وحدة أو كما سماها «الواحد»، ولا تخلو كتلها المنسابة من الإحساس بالعصبية والتوتر الذى يعترى الجسم الإنسانى فى لحظات التحفز، والقلق، والاندفاع. أليس مثيرا حقا أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز إلى تلك المعانى المعبرة عن التوتر والقوى المتصارعة؟

# ٢٩ ـ الأسلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتى تنعكس فى فنه، هى بصمته المميزة التى يمكن بها التعرف على شخصيته، أو هى مجمل العادات المنهجية والإيقاعات ومجموع «الكليشيهات» التى تتكرر من خلال تعبير الفنان، رضى بذلك أم لم يرض، فهى تنبىء القارىء أو الرائى عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التى يقرؤها، أو يتذوق إنتاجها الفنى ـ بعبارة موجزة: الأسلوب هو الشخصية متبلورة.

والفنون تفسر بعضها البعض: ففى الأدب يذكر «طه حسين» بإفاضته وترديده المعانى بأكثر من وجه، وبعاطفته الفياضة. بينما يبدو «العقاد» وكأنه ينحت فى صخر، ويتعرض لدقة اللفظ، ومنطق الأفكار وتسلسلها. وفى الوقت الذى يبدو فيه «نجيب محفوظ» أمينا، مدققا، ملتزما بالوصف والواقع، نجد «توفيق الحكيم» وقد أطلق لخياله العنان ليحلق بنا فى عالم من خلقه. وتبدو المعانى المنسابة، الثائرة، الخالصة، فى شعر «نزار قبانى»، فى حين أن «أحمد شوقى» يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارٍ يحافظ فيه على التقاليد إلى حد كبير. ولا شك أن «لمحمد عبدالوهاب» أسلوباً فى اللحن يختلف عن: «الموجى»، و«السنباطى»، و«الطويل»، و«بليغ»، وهؤلاء فى مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن «زكريا أحمد»، و«صالح عبدالحى»، و«عبدالمطلب».

والفن التشكيلى عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور، وكلما توغلنا فى القدم، نجد الفن الجماعى يحمل أسلوباً عاما، كما حدث فى المصرى القديم، والأشورى، واليونانى، ويظهر ذلك واضحاً فى الفن الإسلامى. أما فى العصر الحديث الذى اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية، فإن كل فنان تشكيلى لا يكتسب عالمية إلا إذا اعترف بأسلوبه، وهذا الأسلوب يبدأ غامضاً غير معترف به. وكثيراً ما يبدأ الفنانون بتقليد

غيرهم، وهم فى هذا التقليد يخفون شخصياتهم وراء من يقلدون، وأحياناً ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية. لكن الفنان القادر على هضم مايقلد، واستيعابه، وإعادة إظهاره بإضافة شخصيته فوق الخبرة التى حملها من غيره، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد، أقرب للمنال. ويحمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة فى حياة بعض الفنانين، أمضوها فى تقليد غيرهم، لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون. فقد نقل ڤان جوخ صورا لديلاكروا، ونقل بيكاسو صورا على الفنان سوراه، كما نقل ماتيس عن الفارسى، ورووه عن الزجاج المعشق بالرصاص للقرون الوسطى، وانفعل دوميه بأعمال رمبرانت وبالضوء الذى اكتشفه، حتى ميكل أنجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تمثالاً على أنه قطعة أثرية، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها. ولكن هؤلاء، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم، وأصبحت رصيداً إنسانياً تفخر به المتاحف العالمية.

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب، فبعض الفنانين الحديثين يفرغ انفعالاته فى أكثر من أسلوب، مثل پابلو پيكاسو، والبعض الآخر عاش حياته كلها فى أسلوب واحد، مثل هنرى ماتيس، وچوان ميرو - الأول يجرب ويغير ويفاجىء، والثانى يتعمق ويتمركز ويصل إلى البلاغة فى نطاق النظام الذى كشفه منذ وقت مبكر، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه.

وها هو «ماكس بكمان» فى صورة العائلة يوضح أسلوباً تعبيرياً مميزاً ينبنى على التحريف والمبالغة أحياناً، فى الوجوه أو إطالة الأجسام، أو تكبير العيون، والصورة فى مجموعها مأخوذة من لقطة علوية، حيث يبدو كل عنصر فى وضع منخفض عن مستوى النظر، وحركات الأيدى العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التى يمكن أن ترمز لها اليد بالنسبة للسيدة التى تقرأ الجريدة أقصى اليمين، أو المفكرة المجاورة لها التى وضعت يديها على صدغيها واسترسلت فى التفكير، أو الوسطى التّى حجبت وجهها بيدها، أما الواقفة التى تنظر فى المرآة فوضعت يدها على رأسها، كذلك الطفل المضطجع فى الأمام، والصورة مليئة

بالحركة، وبالصخب، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التى تمر بها هذه الأسرة، وهى مثل ناجح للأسلوب التعبيرى بمعناه الحديث.

ويظهر الأسلوب المميز فى تمثال أخناتون رقم (٢٥)، حيث الاقتراب من الطبيعة بوجه نحيل وشفتين بارزتين وذقن ممتلىء، بينما يظهر أسلوب الديك فى الشكل (٢٦) باهتمامات ملمسية خاصة فى الريش والذيل والعرف والوقفة المميزة.

# ٣٠. الرمزية

الرمزية لها معان متعددة، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة، ففى مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر، والدائرة التى تخرج منها خطوط تنتهى بأيد ترمز لآتون «الشمس». وفى المسيحية. كان الصليب يرمز للتضحية فى سبيل الإيمان، واستخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن رموزا لمعانى تداولها الفنانون، فالأسد رمز للقوة، والحمامة رمزت للسلام، والثعبان رمز للخيانة والغدر، كما رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات. ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضرورى تجسيدها فى جسم رمزى له معانى مرتبط بها عند الناس، هذا الجسم حيا أو صامتاً هو بديل عن الفكرة، ونائب عنها، يحمل معناها، أى أنه رمز لها . وتتعقد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معانى كثيرة، مثل الخير والشر والشجاعة والجبن، والحرية والعبودية، والعدل والظلم ـ لابد لهذه الكلمات من صور تمثلها وتصبح رموزا لها. فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو بشجرة زيتون، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان، بقرون وعيون متسعة، وشعر هائج وأنياب بارزة. وهكذا فى بقية المعانى.

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صغار التلاميذ، فكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم، ذلك خلال برنامج تليفزيونى، فصورت طفلة السمك يخرج من شبكة الصياد، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير، وثالث صور سجينا يحطم السلاسل، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها ، ورسم خامس جنديا وطنيا يحمل بندقية ذات سنكى ويطعن به عدو الوطن.

والرمزية تظهر جلية فى رسوم الأطفال، فالطفل يرسم الإنسان دائرة وتحتها خطان ويكتفى بذلك، والرمزية عند الطفل تعنى الحذف، أو الإطالة أو المبالغة فى

الحجم، أو التصغير. فالمسائل نسبية: الملك أكبر من الرعية والشرطى فى الميدان أكبر من المارة، والمتفرجون على الكرة لهم عيون وليس لهن آذان، واليد التى وصلت إلى التفاحة كبيرة، وبقية الأيدى محذوفة لأنها لم تصل. وليس عجيباً هذا الأسلوب، فالطفل عندما يلعب يضع عصا بين فخذيه ويجرى، متصوراً أنه يمتطى جوادا، أو نراه يقلب منضدة ويقودها أمامه، متصوراً أنها سيارة ، أو يرص النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على أنها أصدقاؤه.

وقد لمعت الرمزية فى الفن التشكيلى مع بروز السيريالية، فالسيريالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر فى اللاشعور. لذلك فإنها تتعامل مع هذا الجانب الخفى من طبيعة الإنسان، وتحاول الإفصاح عنه، لتكشف بذلك عن المعانى المغلقة التى كثيراً ما تؤرق الإنسان، وتسبب له المضايقات، وألوان الكبت والحرج.

انظر إلى الصورة رقم (٢٩) للفنان «شويند»، عنوانها «حلم المسجون». لقد تخير «فرويد» هذه الصورة ووضعها فى افتتاحية كتابه عن التحليل النفسى. ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون، إنه يتصور نفسه على هيئة أشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض، أو تتسلق أو تطير فى اتجاه شعاع النور المخترق للنافذة. إن النافذة عالية، وهى الفتحة الوحيدة التى يستطيع منها أن يجد حريته التى يحلم بها، ومن خلالها يتم الخلاص، لكنه جثمانياً لا يستطيع أن يصل إليها، أو يحطمها ويخترقها، إنه لا حول له ولا قوة، وعلى ذلك يبدو له الضيق فى الحلم، من الممكن أن يتحول إلى فرج، والمسألة يسيرة فقد أصبح فى مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق، وبذلك يتم خلاصه. فالفنان لا شعورياً رسم الأشباح شبيهة بالمسجون، ليؤكد إمكانية هذا التحول الرمزى، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية.

أما المثل الآخر للرمزية فيتضح فى صورة الفنان «بول كلى» وعنوانها «الصديرى الأحمر» رقم (٥١) ـ فقد رمز للآدمى فيها بدائرة، أو مستطيل، أو مثلث، دون أن يشغل باله بتشريح ودراسة الجسم الإنسانى، والعناية بنسبه أو

بتفاصيله. لهذا فإن الصورة على هذا النحو، مثل واضح للرمزية التى يعتمد عليها الفنان فى تعبيره. وهذه الرمزية ليست ـ كما يظن البعض ـ أنها يسرت التعبير وجعلته فى متناول أى شخص غشيم ليس لديه دراية بأمور الفن وما تطلبه من معاناة، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل فى تعبيره، لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملاً بتجربة طويلة من ماضى الفنان أو الطفل، وإلا خرج الرمز خاوياً سطحياً، وسواء أكان الرمز مجرد دائرة أو وجه إنسان فالعبرة هى فى القوة التعبيرية التى تشع من الدائرة أو الوجه، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وحدة هندسية مرسومة بالبرجل، ويمكن أن تكون شكلاً دائرياً يستوحى من خلاله طبيعة الدائرة فى عمومها كما تلاحظ فى التفاحة والبرتقالة والليمونة والرمانة والكرة والشمس والقمر وثدى المرأة، فكلما حملت الدائرية الرمزية مجمل خبرات تشير إلى العديد من الأشكال التى تمر فى خبرة الإنسان كانت الدائرة رمزاً معبراً، وأى دائرة لكى تصير وجهاً، وأى وجه لكى يصير دائرة، فإن كليهما لابد أن يعبر الرحلة الرمزية التى تجعله يتفجر بالمعانى وينقلها إلى الناس، وينطفىء التعبير، كما تنطفىء الرمزية إذا كان الوجه مجرد قسمات بلا قوة تشع من خلالها. أو إذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجربة تحملها فى طياتها وتكون قادرة على إشعاعها. ففى الرمزية أن العبرة بتحميل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد، فالرمزية تستقر فى الإشعاع المتضمن الذى هو طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه، وليس شيئاً خارجاً عنه .

# ٢١. التجريد

من خصائص الفن التشكيلى صفة «التجريد». والتجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلى الدائم الذى تتميز به الأشياء، أو هو الحالة التى يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره فى عملية الإدراك، أى يكشف العام الذى يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التى يستخدمها كل فنان فى تشكيله، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس، وتنتعش الرؤى، وتلتحم المشاعر.

قال الفنانون لأنفسهم، مثلما قال الفلاسفة من قبل: «هذه الشجرة التى أمامنا لا تمثل الحقيقة، إنما الحقيقة هى التى يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذى يمر تحت حواسنا يومياً، والذى مر على حواس من سبقونا، وسيمر على من يأتى بعدنا». إذاً فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر: من الماضى، والحاضر، والمستقبل، أو هى القدر المشترك من الأسس التشكيلية التى يقوم عليها سائر الشجر. قد يعبر عنها الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريباً، بخطين متوازيين فوقهما دائرة، والخطان المتوازيان العموديان على صفحة الكراسة، إنما يجردان فكرة الساق، والدائرة تجرد الفروع والأوراق، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الأطفال فى شتى أنحاء العالم.

لكن الفنان التشكيلى حين يجرد، قد يغوص إلى القوانين التشكيلية التى توحى بها الشجرة، باعتبارها مجموعة من الإيقاعات القوسية، والترديدات الخضراء المنوعة ذات الأشكال المنحنية البيضاوية، كما فعل موندريان حين جرد الشجرة. وعلى ذلك يتبارى الفنانون، كل بطريقته وحسب إلهامه، ليعطى من مجموعة الخطوط، والمساحات، والحركات، والأحجام، والألوان، والقوائم والفواتح، ما يشع خصائص يحسها المشاهد فى عموم الشجر، وإن كان لا يستطيع أن يجد آثاراً ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشجرة بعينها فى رسم الفنان، ويصبح

التجريد بهذا المعنى، هو المدخل المتحدى للتعبير التشكيلى بالنسبة للفنان، وبالنسبة لمتذوق الفن. فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلا أنه بعد أن ينتهى الفنان منه، لا يكون له أية صلة بالخاص، ولا يصح أن يقارن به.

ولما كان التجريد يمثل فى حقيقته لغة الفنانين التشكيليين الأصلية فقد انقسم الفنانون إلى طائفتين: الأولى تبدأ من الخاص وتنتهى بالعام، والثانية تفكر فى العام مباشرة دون اللجوء إلى الخاص. بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر إلى التفاحة والبرتقالة والكرة والشمس، والقمر، وتنتهى إلى الشكل الكروى الذى يمثل خصائص كل هذه الأشياء. أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة «الكروية» دون الاعتماد على شكل خاص، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التى تنطوى تحتها أشكال بصرية عديدة، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنة بشكل طبيعى خاص، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذى يؤولها كما يرى. فهى من الثراء بحيث تحتمل تأملات متعددة، وسواء بدأت بالشمس وانتهت إلى شكل كروى، أو بدأت بشكل كروى وأشاعت فى إحساسك ما تحسه فى الشمس، فإن الشكل النهائى سيتوقف نجاحه على قدرته فى إثارة إحساسات الرائى، رغم تجرده، وقد سبق أن أوصى الفيلسوف «هويتهد» بأن يحول الفنان المحسوس إلى مجرد كما يحول المجرد إلى محسوس، فتزاوج الاثنين كفيل بإثراء رؤيتنا للعالم وإدراك قوانينه التشكيلية.

لقد كان الإسلام من الأديان التى وجهت إلى التجريد، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة، فى صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم، وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد، الذى هو فى كل شىء ولا يشبه أى شىء، تأمل كرانيش بعض المساجد، تشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة، يتكرر على امتداد حافة الجدران، وبتأمل أكثر، تجد هذا الشكل فى تكراره إنما هو امتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صلاة الجماعة، يقفون صفا واحداً ، الأيدى منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية، بينما تكرار الجلابيب هو الشكل الدائرى المتكرر، فى أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة.

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكيلى، كما أن المداخل إليه متنوعة، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى. ولعل ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد إلى القول بأن أية قطعة من الفن التشكيلى هى «تجريد»، طالما انطبق عليها كلمة فن، حيث إن عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحى إلى الطبيعة، إلى عالم الفن.

فإذا أخذنا على سبيل المثال، لوحة «الثور الأسود» للفنان بيكاسو شكل رقم (٣١)، لوجدنا أنها غاية فى التجريد، ورغم أننا نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة، إلا أن الخطوط والمساحات إنما تلخص رحلات من التحرك من مستوى إلى آخر: لخصت النتوءات والانخفاضات وحولتها إلى خطوط خارجية موجزة، ومعبرة عن المعالم المميزة لجسم الثور، كما أن هذا التلخيص حولها إلى إيقاعات قوسية متتابعة ومندفعة، تحمل سمات الاندفاعية التى يتميز بها الثور، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى انحناءات القرنين نحو الأمام.

أما إذا انتقلنا إلى التمثال المسمى «شخصان» للفنانة «باربارا هيبورث»، والمحفوظ بمتحف التيت بلندن، شكل رقم (٣٢) لوجدنا أن التجريد انتهى إلى مرحلة هندسية بعدت كل البعد عن المدلولات البصرية للشخصين. فالشخص جهة اليسار عبارة عن كلٍّ عام، أو هيئة تحمل فى شكل مجمل هندسى، الكيان الخارجى لجسم إنسان، أما الفتحة الدائرية فهى الرمز للعين. والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم، والشكل فى مجمله يمثل وقفة أخرى لإنسان، وما اتجهت إليه باربارا إنما يعد مدخلاً آخر للتجريد أقرب إلى الهندسة منه إلى نقل الطبيعة.

وتظهر مآذن القاهرة وأسطح المساجد، بما يحيط بها من كرانيش مميزة على هيئة عرائس أقرب إلى شكل الإنسان، بل لعلها مجردة منه، وفى تكرارها بإيقاع مقابل للإيقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صلاة الجماعة فى

المسجد، حيث يقف الجميع وأذرعهم فوق صدورهم فى استقامة، وفى صف واحد مستقيم.

أما فى الشكل رقم (٣٤) وهى صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن للمصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة. فالزخارف تحمل إيقاعا دائرياً متكرراً، ومتحركاً، وتحدها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام، أما الكتابة فلها مظهر تجريدى من نوع آخر مميز عن الزخارف المحطية بها.

وبتأمل هيكل سمكة، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهى متراصة فى تتابع وتحصر بينها مساحات، كما أنها تميل جهة اليمين، وهذا الميل يضيق تدريجيا، ويزداد هذا الضيق فى الزعانف والذيل، ولو أمكن وضع مستطيل وسط جسم السمكة، لوضح النظام التجريدى مستقلاً عن الترابطات التى يحدثها الرائى حين يرى رأس السمكة، فيختفى من مجاله إدراك النظام الإيقاعى.

# ٣٢ـ حكمة التجريد في الفن الإسلامي

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله، كانت تفصل بين الإنسان، وبين الإيمان بالحق. لذلك جاء الإسلام ليصحح هذا الانحراف، وكان من أول هديه أن الله واحد لا شريك له، وليس له شبه مما نعرفه فى آثارة من الخلق، ودعا إلى عبادته وحده دون استناد إلى واسطة، فالله قريب ما دعاه الإنسان إلا استجاب له «وإذا سألك عبادى عنى، فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان».

فلابد إذاً أن يتخلص الإنسان من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله، حتى يحقق إدراكا أعم وأشمل، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك، إلا عن طريق التجريد، أو التصميم الذى يصل إليه الإنسان بعد ارتقائه فوق المفردات والعوارض، وتكشف المشترك الذى يوحى بالقانون الذى تقوم عليه سائر الأشياء. وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وخالقه، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل، أو العارض للدائم، أو النظرة المحدودة للشاملة.

والمسلم قد ارتبط ـ منذ بداية الدعوة الإسلامية ـ بهذه النظرة الشاملة التى يعوقها التركيز على النظرة الجزئية، العارضة، الخاطفة، وانعكس هذا فى الفن الإسلامى كدليل واضح على شمول النظرة. ولذلك أكد الفن الإسلامى التجريد، فحول الطبيعة إلى مجردات، واخترع بالرياضة الذهنية، القوانين الهندسية التى تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية، التى تكتسى بها المنابر، والمقاعد، والمصاحف، والحليات الخشبية فى الأبواب وشتى أنواع السلع، والتى تمتلىء بها متاحف الفن الإسلامى فى أنحاء العالم، والمسجد الذى تمارس فيه الشعائر الدينية، يعكس فى عمارته، وزخارفه، ومخطوطاته، كل المقومات والقيم التى نادى بها الإسلام. لذلك اختلف المسجد فى منهجه عن الكنيسة، التى تزدان بالصور الآدمية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته، وحياته بين أتباعه ورفاقه، بل

لعل تاريخ الفن يحدثنا كيف تحولت بعض الكنائس إلى جوامع، بأن طمست جميع المعالم البصرية وكسيت الجدران وجردت، وكتب فى مكان الصور والزخارف: «الله»، «محمد»، وأسماء الخلفاء الراشدين، وآيات قرآنية، وجامع «أيا صوفيا» من الأمثلة التى مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة.

والنظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامى، انعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام إيقاعى مميز. فكأن الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسماء، والشمس والقمر، والليل والنهار، والجدب والاخضرار، وتدافع الأمواج، وهطول الأمطار، واتعظ بحكمة الخالق: «إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب* الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانك!» (١).

فالاستمرارية التجريدية للفن الإسلامى ترتبط بالنظرة الشاملة المتأملة للطبيعة، كإيقاعات تتكرر وتتردد كل يوم. فالفنان يتحسس الإيقاع العام فى شروق الشمس وغروبها يومياً، فى تعاقب الليل والنهار، فى ارتباط دفء الشمس بالأبخرة الصاعدة من البحار، فتتكاثف وتكون سحباً، ثم تحركها الريح فما تلبث أن تتحول إلى مطر يروى الأرض الميتة، فتدب فيها الحياة وتنبت، وتتحول إلى رقعة خضراء سندسية تمتع الأبصار «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت، وأنبتت من كل زوج بهيج.» (٢)

«الله الذى يرسل الرياح، فتثير سحابا، فيبسطه فى السماء كيف يشاء، ويجعله كسفا، فترى الودق يخرج من خلاله، فإذا أصابت به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون * وإن كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبله لمبلسين» (٣). هذا الإحساس العام الذى يكشف ضمنيا عن الإيقاعات المنظمة للكون بين الجدب

---

(١) القرآن: سورة آل عمران : الآية ١٩٠، ١٩١.
(٢) القرآن : سورة الحج: الآية ٥.
(٣) القرآن: سورة الروم، الآية ٤٨.

والخصوبة، بين الموت والحياة، بين الظلمة والنور، هو بلا شك الذى أوحى بالإيقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية، والمحورة من الطبيعة، والمستمرة بلا بداية ولا نهاية فى سيل لا ينقطع، يكسو الجدران، والقباب، والأبواب، والمنابر، وصحائف القرآن، انظر الشكل ٥٦، ٥٧، إنه الفن الإسلامى الذى ربط الإنسان بخالقه فى نظمه المستمرة، وجرد له التعبد ليرتفع من الخاص إلى العام، ومن الوقتى إلى الدائم الخالد. فالتجريد الإسلامى لغة الشمول، وتجسيد لحس الجماعة، واعتراف بوحدانية الله الذى لا شبيه له.

# ٣٣ـ الايقاع المشترك

الإيقاع مصطلح يستخدم فى مجالات مختلفة من النشاط الإنسانى، وبخاصة الفنون، ويعنى ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة، والتغير. فإذا قذفت بحجر فى الماء، انبثق عن هذا القذف دوائر تتسع تدريجيا حول مكان سقوط الحجر. وهذه الدوائر تجمعها وحدة، باعتبار أنها كلها دوائر تنبع من حركة واحدة، أما التغير فيها فيتوافر فى تنوع محيط كل دائرة متسعة، إلى أن تخبو الحركة الدافعة للإيقاع فتتلاشى الدوائر. ويلاحظ فى الإيقاع ظهور عملية التتابع، فكل دائرة فى المثل السابق تتبعها دائرة أخرى، وتوالى الدوائر يولد الحركة، ولذلك فالإيقاع ديناميكى، وليس إستاتيكيا. وهو ظاهرة تمثل الحياة فى أنصع صورها فى الشعر والموسيقى، والغناء، والرقص والفن التشكيلى بأنواعه: تصوير، ونحت، وحفر، وزخرفة، وفن العمارة وأنواع الفن التطبيقى.

ويتوافر الإيقاع فى الطبيعة، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الإيقاعية، ويبرزها فى نوع الفن الذى يمارسه. ففى زهرة تتكرر أشكال الأوراق، والبتلات، والسبلات، كما تتكرر الثمار فوق الشجرة، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للأخرى، أو ثمرة تنسخ زميلاتها. فالطبيعة وهى تكرر العناصر، تعطى لكل عنصر شخصيته وملامحه، وهذا العنصر يعتبر أداة الترديد حيثما يتكرر، فيحدث الإيقاع. ويمكن تحديد الإيقاع على أنه تكرار منتظم لنغمة أو عنصر، وهذا التكرار يتميز فى تنوعه بالاتساع والضيق، والارتفاع والانخفاض، بالغلظة والرقة، بالطول والقصر، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة فى كيان الإنسان، والتى تجعله يهتز بدوره ويتحرك.

كنت أستمع إلى موسيقى «اشتراوس» فى قاعة كبيرة فى لندن، احتشد فيها ألوف المستمعين، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم، فكان من روعه تأثير إيقاع «الفالس»، أن اهتزت كل الأجسام البشرية فى أماكنها علوا وانخفاضاً وهى

تتجاوب مع هذا اللحن الذى حرك فيهم شيئاً كامنا، لهذا فإن تكشف الإيقاع هو الذى يؤدى للطرب. وللمتعة، والتسامى.

وللإيقاع جانب فى كياننا البشرى، وهو الذى تقوم عليه حياتنا. فالدورة الدموية تتحرك فى إيقاع متكرر منتظم، يرتبط به إيقاع التنفس المتواصل: الشهيق والزفير، واتساع الرئتين وضيقهما، ومعدل حرارة الجسم، «٣٧ درجة» وانتظام النبض أو ضربات القلب، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة. كما أن الإيقاع يتوافر فى الكون ذاته: فى تعاقب الليل والنهار، وفى تتابع فصول السنة، ودوران الأرض حول الشمس، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض، «لاالشمس ينبغى لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل فى فلك يسبحون[1]»، وكل شىء ينتظم بإذنه فى إيقاعات متواصلة، فامتداد الريح يحرك الموج، وينفخ القلاع فيدفع بالسفن الشراعية إلى الأمام، كما ينظم الكثبان الرملية فى أشكال منتظمة متتالية، ويحرك السحب، ويولد البرق والرعد، وينزل الأمطار، فيحيى الزرع، فتأكل الأغنام، فينمو الصوف الذى نصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة التى تقينا الريح والبرد، بما تنفحه من دفء يعيننا على مجابهة ظروف الحياة وأحوالها المتغيرة.

وتواصل الإيقاع هو الذى يولد الحركة، والحركة المنتظمة إيقاع، والإيقاع المنتظم حركة، والحركة ضد السكون، لذلك فإن الحركة ترمز للحياة، أما السكون فيرمز إلى الموت. والحياة إيقاعات مرتبطة بعضها ببعض، أما الموت فهو فناء هذه الإيقاعات واندثارها. لهذا فإن الفنان حينما ينجح فى تعبيره التشكيلى، فإنه يحوله إلى إيقاعات ترتبط بالحياة، وتتصل عضوياً بكيان الإنسان، فيهتز لها ويطرب. ومشكلة الإيقاع فى الفن التشكيلى أنه لابد أن يكون مضمراً متضمناً يدخل فى نسيج كل جسم، وفى لحمه ودمه، حتى يكون عنصراً واضحاً من طبيعته، ولا يصح فرض الإيقاع على طبيعة الأجسام التى يلعب بها الفنان، فهذا

---

(١) القرآن: سورة يس، الآية ٤٠.

يحيلها إلى أشكال زخرفية، سطحية، آلية مفككة يضعف معها كيان العمل الفنى وطبيعته الإبداعية. لذلك لابد أن يكون الفنان على وئام مع الطبيعة حين يتفاعل معها، ليكشف سرها الإيقاعى، ويعبر عنه فى لوحاته محملاً بشخصيته الفريدة. وصورة فان خوخ: «المقعد الأصفر» رقم (٦٨)، مليئة بالإيقاعات فالكرسى له كيان معمارى يتوسط الغرفة التى يمكن أن تعتبر اتساعاً لهذا الكيان ومجالاً ملائماً لاحتوائه. وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات، تبدأ من القاعدة وتتجه إلى أسفل حيث الوصلات التى تمسك بالمقعد، فهى تكرار نسبى لشكل القاعدة مع التنوع، ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمى إليها. أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات فى ميل مغاير لدرجة ميل الكرسى، ولعل هذا مقصود لتبرز إحداهما على الأخرى. أما الباب، والجدار الخلفى، وحوض الزرع، فهى أشكال معمارية تواكب نفس الإيقاعات وتؤكدها.

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض إلا أن أصلها يحمل قدرة الفنان على خلق الإيقاعات اللونية فى وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان جوخ التاريخية. فرسم الفرشة، وعجينة التصوير التى نسج بها الحائط بأزرقات مخضرة، والمقعد بأصفرات مخضرة، والأرضية ببنيات مخضرة ، والإيقاع اللونى القائم فى تكرار الخَضَار بأنواع مختلفة ـ كل هذا أحدث الربط فى توافقات الصورة. كما أن الصورة تحوى نسيجاً إيقاعياً لكل كيان بما يتلاءم معه: فنسيج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوص قاعدة الكرسى، الذى ظهر بتفاصيل أدق من نسيج الأرض.

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الإيقاع والحركة لذهن القارىء، والمتفرج على الأعمال الفنية، فتذوق الإيقاع والحركة سيظل أمراً له سحره الغامض الذى يتفوق عل كل وصف، لما يحمله من وحدة متينة هى نفحة من نفحات الخالق، يهبها للفنانين ذوى المواهب.

# ٣٤. الإيقاع اللانهائي في الزخرفة الإسلامية

لا شك أن الزخرفة الإسلامية لها طابع مميز. إذا قورنت بغيرها من الزخارف التى أنتجت عبر العصور. وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود، هذا التكرار الذى يحكمه أساس رياضى، ومنطق عقلى، لإيجاد العلاقة بين وحدة وغيرها، فى إطار هذا التكرار المستمر الذى ميز الزخرفة الإسلامية. وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الإسلامية التى تزخر بها العصور، فالحديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الإيقاع اللانهائى الذى لم يتحقق عفوا، وإنما بتأملات عقلية كبيرة، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل، والتكرار البسيط والمتضاعف، فيولد أنغاماً زخرفية أكثر تعقيداً وعمقاً، نتيجة إحكام هذا التكرار، وضبط شكله وقيمه الجمالية.

تأمل على سبيل المثال، الزخرفة التى هى عبارة عن مربعات متكررة فى صفوف طولية وعرضية، إلا أن كل مربع فيها منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل، إلى نصفين متساويين، هذه هى الأوصاف التى تلوح لأول وهلة حين يوصف هذا المثال بطريق مباشر وبلا خيال، أى تلميذ يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمقسمة طولاً أو عرضاً، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات إيقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار، وبقليل من الظل سيظهر، فكأن هذا النوع من التكرار الإيقاعى أحدث تكاملاً بين العنصر وأرضيته، إذ أن العنصر يشبه الأرضية، والأرضية بالتالى تشبه العنصر، وكلاهما يتكرر بلا انقطاع ليكسو أى فراغ لا نهائى يمكن تصوره على قطعة قماش أو بلاطات قيشانى، فالفنان المسلم فى الحقيقة تكشف فى هذا المثال معادلة إيقاعية، تكشف شكلاً يتعادل مع أرضيته، وبالتالى يتمم أحدهما الآخر، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الإيقاعية المسترسلة. والتى لا تقطع.

وفى أشكال أخرى يظهر الإيقاع المسترسل أكثر تشابكاً وتعقيداً، فهو يأخذ عين الرائى مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجياً ناحية اليمين. ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار، فتارة يأخذك التكرار ، وبخاصة فى المربعات المتوسطة الصغيرة، فى اتجاه رأسى إلى أعلى، وتارة أخرى يجرك معه أفقياً إذا دارت عيناك أفقياً مع المربعات، وقد أمكن بتحليل الأساس الإيقاعى لهذه اللوحة الزخرفية إدراك أنها تتكون من ثلاثة مربعات رأسية، وثلاثة أخرى أفقية، وخمسة رأسية، ثم ثلاثة مربعات أفقية، وثلاثة رأسية، وخمسة أفقية، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى فى تواصل بزاوية ٤٥° تقريباً، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يتوازى الأفقى مع الأفقى، والرأسى مع الرأسى، ليحصر مربعات فى الوسط بزاوية ٤٥° فى اتجاهين متضادين، وفى أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعقدة، وإحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها المربع.

ويظهر من هذا النظام أن هناك رأساً مفكرا درس هذه التقابلات وما تحدثه بينها من أشكال متوالدة، وفى إطار الالتزام بتكرار (٣، ٣، ٥) مع التنوع، أنتج كياناً أشبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعاً جيداً، تجاه اليمين وتجاه اليسار.

وليس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الإسلامية، فهى تتوافر فى التراث الإسلامى من المحيط إلى الخليج، تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر، والكسوة الخشبية للجدران، وكرسى المقرئ ، والأبواب، وحديد النوافذ، والسقوف، وبعض المنسوجات، والمطبوعات الإسلامية، إنها حقاً لذخيرة كبيرة، آن الأوان أن ندرسها ونوظفها، ليستمر التراث الإسلامى بنبضه مع الروح الإسلامية الناهضة.

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة، فكرة فى الغالب كونية، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الإسلامية ذاتها ، ففى القرآن آيات كثيرة تذكر

بالايقاع الكونى المستمر، والمطرد، والذى لا يعرف له بداية أو نهاية، فهو متدفق كتيار الماء لا ينقطع «لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل فى فلك يسبحون» (١). «يقلب الله الليل والنهار، إن فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار * والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشى على بطنه، ومنهم من يمشى على رجلين ومنهم من يمشى على أربع . يخلق الله ما يشاء. إن الله على كل شىء قدير»(٢) «إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب»(٣). «تولج الليل فى النهار، وتولج النهار فى الليل، وتخرج الحى من الميت، وتخرج الميت من الحى، وترزق من تشاء بغير حساب»(٤). «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج *والأرض مددناها والقينا فيها رواسى، وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج * تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٥) «أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها * رفع سمكها فسواها *وأغطش ليلها وأخرج ضحاها * والأرض بعد ذلك دحاها* أخرج منها ماءها ومرعاها * والجبال أرساها * متاعا لكم ولأنعامكم»(٦).

هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع النظامى المسترسل اللانهائى، فى شتى مخلوقاته سبحانه وتعالى. فالأرض والسماء، والشمس والقمر، والنهار والليل، والحياة والموت، إلى آخر ما جاء فى الآيات الكريمة، إنما كلها مقابلات مستمرة، متكررة بلا نهاية، بل ومتداخلة ومترابطة، انظر بتأمل «وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج» أليس فيه دلالة على استرسال الحياة نتيجة وجود الزوجين الذكر والأنثى، واللذين بلقائهما معا تحدث الولادة الجديدة، وهى رمز لاستمرار الحياة «تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٧).

فهذا المعنى اللانهائى عكسه الفنان المسلم فى زخارفه، فجاءت تحمل الفلسفة

---

(١) القرآن: سورة يس آية ٤٠.
(٢) القرآن: سورة النور، آية (٤٤ ـ ٤٥)
(٣) القرآن: سورة آل عمران، آية ١٩٠
(٤) القرآن: سورة آل عمران، آية ٢٧
(٥) القرآن: سورة، ق ، آية (٦ـ٨)
(٦) القرآن: سورة النازعات، آية (٢٧ـ ٣٣)
(٧) القرآن: سورة: ق الآية (٦ـ٨)

الإسلامية بصدق، والمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هى ثقافة ضرورية لكل مواطن مسلم، حيث يجب أن يتاح له تذوقها وتوظيفها فى شتى أنواع السلع فى حياته، لتستمر بالتالى، وتظل رمزاً لفلسفته وإيمانه. ومجال ذلك كله فى التربية الفنية داخل المدارس وفى المتاحف الإسلامية خارجها. لقد آن الأوان أن يتبصر رجال التربية الفنية فى تلك الأصول، ويأخذون منها دروساً تنتقل لأبنائهم وبناتهم فى المدارس، ليعشقوا تراثهم الإسلامى، ويشبوا ذواقين له ومحافظين عليه.