الباب الثالث

القيم الحضارية للفن التشكيلي

٣٥. الفن والحياة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٣٦ـ الفن التشكيلي والتراث

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

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

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

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

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

أضاف «رمبرانت» عامل الضوء، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الإنسانية التى صورها، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة، الأشكال (١٦)، (٢٨)، (٥٦)

كان «روبنز» مهتماً بالتعبير عن الأجسام البشرية، وبخاصة النساء، وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة، وملمس البشرة، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين شكل (٨٠).

إن كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث، حمله فى دمه، وفى مقومات شخصيته، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردى، فى سلسلة أعماله.

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

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

٣٧. الفن والأخلاق

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

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

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

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

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

ليس الجمال بأثواب تزيننا إن الجمال جمال العلم والأدب

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

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

المقدس ـ إلى تجارة، وكسر نبل غايته. فى الحكم الأخير: الثراء وسيلة وليس غاية، والمال يذهب ويعود، لكن النفس البشرية، بوفائها وصدقها، بإخلاصها ومحبتها، شىء لا يصنعه المال، ولا يشترى بالمال، ولا يقدر بالمال. لذلك فالحكم الأخلاقى الأخير هو الذى يرتضيه الفن، والذى يتفق مع منهجه.

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

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

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

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

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

ليست خفافيش الظلام إذا مضى تقوى على ضوء النهار بحال

ويتضح مما سبق، أن هناك فارقاً كبيراً بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التى ينهج الفن إلى تحقيقها. الأولى تقليدية،والثانية إبداعية. الأولى محدودة ومعروفة من قبل، ووصلت إلى منهج متزمت يصعب كسره والانطلاق منه،

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

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

٣٨. الفن التشكيلى والتربية السلوكية

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

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

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

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

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

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

مجال فى الحياة اليومية، الذى يراد به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً.

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

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

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

وامتداداً، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التى سبقتها، لتلحق بها. أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض، تتجه إلى اليمين أو اليسار، تبعاً لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان، ومن الطبيعى أن يجىء التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذى أساسه المنحنيات والأقواس المتراصة.

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

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

٣٩. الفن والدين

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

لقد مر الدين فى حياة الأمم بأطوار. ففى بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة، إذ عبدت أوثانا من دون الله وانحرفت عن غايات الرسالات السماوية، فى الوحدانية والتجريد الخالص فى العقيدة. ولقد غدت هذه الأمم، وبقى الفن دليلاً على أنواع العقائد التى كانت تمارس فى تلك الأزمنة الغابرة.

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

والدين فى نظر أحد الفلاسفة، ما يفعله الإنسان فى خلوته، أى حين لا يراه أحد، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالاً مأثورة تردد، وإنما هو قبل كل شىء، سلوك أخلاقى يمارس، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية، أو جلباً للرضى الظاهرى للناس، أو تزلفا لذوى الجاه والسلطان، وإذا عاد الإنسان فأصبح معزولاً

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

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

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

(١) القرآن : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣ .

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

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

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

أحداثها، وإيقاعاتها، فلم تعد الطبيعة هدفاً للتسجيل الحرفى، أو استخراج الأشكال المثالية منها، أو تصويرها فى تركيبات مخلقة رمزياً ميتافيزيقياً. فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الإسلامى ومنهجه، لذلك زادت أهمية الخط العربى باعتباره شيئاً مجرداً، ونسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم فى المصاحف، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور، وأصبحت لغة التشكيل هى الخط والمساحات الهندسية كالمربع، والمخمس، والمسدس، والمسبع، والمثمن، والمعين، والدائرة، والنجمة بأضلاعها المتعددة. وأسست لغة التشكيل على الرياضة، كالمعادلات التى تشتمل على إضافات بالتضاعف، والجمع، والطرح، لإيجاد الإيقاع، والتماثل، والاتزان، وكلها من خصائص اللون ذاته، الوحدة هى النظام المصغر للمجموع، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات فى تماسك لا نهائى، وحينما تظهر الدائرة فهى ليست مجرد شكل هندسى، وإنما هى رمز للكون ذاته: للأرض، والأفق، والقمر، والشمس، وكل شكل دائرى يراه الإنسان، من البرتقالة إلى الرمانة إلى صدر المرأة، وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهى تتداخل، وتتكرر، وتولد وحدات جديدة، إنما تمثل النظرة التجريدية فى تحويل الملموسات جميعها إلى مجردات، إلى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته، كما يبدو من الشكل رقم (١٤).

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

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

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

أليس إنسان القرن العشرين فى حسرة، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه، يحققها على حساب القيم الرفيعة التى حاولت الأديان متعاقبة أن ترسى قواعدها، ليتماسك المجتمع ويحس بضعفه إزاء خالقه؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى إعادة روحانياته، بقوة جديدة منافسة للإلحاد، والشيوعية، والفوضوية، ونظم الفتك والغدر وإهدار الدم، والميوعة البدائية؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى قوة روحانية يجابه بها التسيب فى أمور الدنيا: من استغلال، ورشوة، وفساد، ونميمة، وظلم للأبرياء على حساب المحاسيب والمقربين إلى السلطان؟ أليس الإنسانَ بدون القيم الدينية، إنسانا ضائعاً، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه، وبالتالى ينتج فنا يعكس هذا الانحلال، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية، بعيدة عن كل القيم التى عكسها

الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ، حينما كان الدين سنده الحقيقى.

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

٤٠. الفن والعلم

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

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

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

---

(١) الإمام على، نهج البلاغة، (شرح محمد عبده) القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، غير مؤرخ، ص٢٢٢.

أين هى إذاً نقط الالتقاء، والافتراق، بين الفن والعلم، من خلال هذين التعريفين ؟ إن كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان، أو العالم، الذى يخوض تجربته المميزة وينتهى بالنتائج النهائية. فكلاهما يمر فى عملية إبداعية قوامها خبرة إنسانية بكامل أبعادها، تبدأ بإثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب، حتى ينتهى الأمر بتعبير أو تفسير لهذه الإثارة.

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

يا زهرة فى خيالى
رعيتها فى فؤادى
جنت عليها الليالى
وأذبلتها الأيادى
وشاغلتها العيون
فمات سحر الجفون

وفى كل منهج: للمصور أو النحات، أو الشاعر أو الأديب، أو الرائى، يبدو نوع من الإثارة هو الملهم للتعبير عن شىء كان فى نفس الفنان يعيشه، ويعانيه، ويعبر عنه.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤١ـ الفن والأدب

الفن التشكيلى يرتبط بالأدب، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة.. فما هى تلك الأسس؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلى أديباً، والأديب فناناً تشكيلياً.

لغة الفن التشكيلى هى: الألوان، والمساحات، والكتل، والخطوط، وتركيبها بعضها مع بعض لإبداع وحدة متميزة. بينما لغة الأدب هى: الألفاظ، والجمل ومعانيها. وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صوراً تخيلية، ومواقف مثيرة للعواطف، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً، قصة قصيرة أم رواية، فإن حصيلته نقل المشاعر إلى القارىء الذى يتفاعل معها.

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

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

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

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

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

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

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

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

والسؤال الآن: ما تأثير الأدب فى مثل هذه الصورة، وما مدى تأثر الأدب بها.

إنها فى الواقع صورة أدبية مجسمة، فكل الأوصاف التى تغنى به شاعر من هول الحرب وآثارها، وكل المعانى التى يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب إنما جسده الفنان التشكيلى بطريقته الرمزية الإبداعية، التى تدفع الرائى إلى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار الحروب، من أشلاء آدمية تنبىء عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان. وحينما

قال الشاعر:

إذا استل منا سيد غرب سيفه تفزغت الأفلاك والتفت الدهر

أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده، والسيف لا يستل إلا فى الحرب، والحرب هنا تدعو للقلق، والإشفاق، لدرجة تتخطى الحدود الإنسانية، إلى الكواكب التى تفزع، وإلى الدهر الذى يلتفت هولاً وفزعا لهذا الحدث الذى يرج الدنيا بأسرها.

فالصورة فى بيت الشعر من الناحية الأدبية، تحوى وصفا رمزيا لهول الفزع المترتب على إشارة البدء بالمعركة، وهى استلال السيف. وبيت الشعر فيه من المعنى، والمبالغة، والتحريف، ما اتجه إليه الرسم السريالى، من صهر الجسم وتفتيته، ووضعه فى حالة تدر الألم وتبعث على الرهبة والوجل، وتنشد الحذر.

إن الفن التشكيلى قد يتحول إلى شعر، والشعر إلى صورة تشكيلية، كلاهما يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس، ويستثير وجدانهم، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى، والمعنوى والبصرى.

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

٤٢ـ الفن والفلسفة

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

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

وبدون الخوض فى تفاصيل كثيرة، فإن الفلسفة وهى حب الحكمة وإحكام المنطق، تتفرع إلى مدارس ومعسكرات منذ «أفلاطون» حتى وقتنا هذا. نسمع عن المثالى، والواقعى، والطبيعى، والبرجمسى، والوجودى، والماركسى....إلخ، أسماء رنانة تقفز إلى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعى بخاطره أسماء بعض الفلاسفة، مثل «أفلاطون»، و«توماس الأكوينى»، و«ديكارت»، و«شوبنهور»، و«روسو»، و«هيجل»، و«سارتر»، و«جون ديوى»، و«سانتيانا»، و«هويتهد»، و«برتراند راسل»، وغيرهم ، وبدون الإفاضة فى مناقشة ما يوجه إليه كل منهم، يمكن القول بعامة أن لكل فيلسوف منهجه الفكرى فى التبصير بالعلاقات المختلفة التى يقوم عليها الكون، إنه يوجه خلال تعميمات إلى حكمة الوجود التى تربط الإنسان بالخالق وبالخلق. وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصاً على أن

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

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

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

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

---

(١) محمود البسيونى، أسس التربية الفنية (ط٤) القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧٦. ص ١٥٦.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٣ ـ الفن والتحليل النفسى

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

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

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

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

حينما جاء بيكاسو وهو فى العشرينات تقريباً إلى باريس، وأقام أول معرض له، هاجمه النقاد بأنه مقلد، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جاداً عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التى كانت شائعة حينئذ، وبذل فى ذلك جهداً مضنياً، حتى أن قلقه الشديد لم يثبته على حالة واحدة، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثاً عن وضع آخر أندر منه، وانتقل من الفترة الزرقاء، إلى الحمراء، إلى التكعيبية، ثم إلى السيريالية والتجريدية، فى دوامة مستمرة، وكل ذلك يعزوه التحليل النفسى إلى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الإحساس بالفشل، والرغبة المستمرة فى الإحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التى تفسر على أنها تشير إلى علاقته بوالده، وبوطنه الذى كان يحس أنه منفى منه. انظر الأشكال: ١٠، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٣، ٧٤.

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

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

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

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

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

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

٤٤. الفن والفراغ

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

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

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

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

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

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

تأمل على سبيل المثال: لوحة من إنتاج الفنان الأسبانى «فرانشسكو دى

---

(١) محمود البسيونى، ميادين التربية الفنية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ص٣.

(٢) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٣) القرآن: سورة غافر، آية ٦٤.

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

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

٤٥ـ الفن والصناعة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٦. الفن والطبيعة

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

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

---

(١) القرآن: سورة النحل، آية ٧٨.

(٢) القرآن: سورة المؤمنون، آية ٧٨.

(٣) القرآن: سورة الإنسان، آية ٢.

هذه التوجيهات تذكرة للإنسان أن يعى هذا الكون حيث وراءه خالق جل شأنه، أحكم خلقه ، وأبدع نظامه: فى الأرض، وفى البحر، وفى السماء.

«والطبيعة» كلمة تعنى كل ما خلقه الله ولم تعبث به يد الإنسان ، والإنسان نفسه، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم(١)».

وفى موضع آخر: «فى أى صورة ما شاء ركبك»(٢)، فتأمل الطبيعة، إنما هو تبصر فى قدرة الخالق، سواء ما كان ينظر إليه المتأمل حبة رمل أو جرثومة، لا ترى إلا بالميكروسكوب، أو كائنات فى الأرض أو البحر أو السماء. والناس يختلفون حين يرون الطبيعة، فالفنان يراها بمنظار غير العالم، وهذا وناك يريانها بعينين تختلفان عن أعين: التاجر، أو الفوتوغرافى، أو الفلاح، أو الطفل، وما يعنينا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة، ومدى اختلافها عن نظرة هؤلاء جميعاً.

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

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

---

(١) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٢) القرآن: سورة الانفطار، آية ٨.

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

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

وفى إطار التعبير عما تثيره الطبيعة فى نفسية الفنان، انقسم الفنانون مذاهب، ومدارس، واتجاهات، وكان لكل مدخله فى التعبير. فهناك: الطبيعى، والواقعى، والمثالى، والرمزى، والتجريدى. وهناك التأثيرى، والرومانتيكى والتكعيبى واللاموضوعى، هناك النظرة الواحدة، والنظرات المتعددة فى صيغة واحدة. هناك البصرى الذى يستجيب بعينه، والملمسى الذى يستجيب بجسده وأحشائه، وهناك المحلل التشريحى الذى يشبه أشعة إكس، الذى يرى ما بداخل الظاهر، هناك الذى يقيدنا بحرفية ما نرى، ومن يأخذنا بخياله فيحلق بين السماء والأرض، ويضيف إلى كائناته الأشياء التى لا نبصرها، ولكن نسمع عنها.

رؤية الطبيعة إذاً عند الفنان، ركن من أركان عمليته الإبداعية، وتتحقق من خلالها أسس تلك العملية. لذلك فإن صلة الفن بالطبيعة صلة اكتشاف، وتسامٍ، وتبصر، فيما لا يمكن إدراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم،

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

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

(١) القرآن: سورة الملك آية ٣، ٤

٤٧ ـ الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

والأشكال الموضحة تبين قوة الملاحظة عند الفنانين: (٣) ، (١٣)، (١٤)، (١٧)، (١٩)،(٣٠)، (٣٨)، (٤١)، (٥٦)، (٧٠)،(٧٢).

٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعا صر

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

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

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

لقد انقضت تلك العصور التى كان يعتبر فيها الجسم الإنسانى مصدر الوحى الوحيد للنحت،.كما انتهى عهد الفن كتقليد . أصبح من الممكن أن تكون الزلطة نحتا تجريديا ممتازا، لصقلها وشكلها المميز الذى هذبته عوامل الرياح والتعرية. كما يمكن النظر إلى قطعة من البطاطس أو

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

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

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

ثبت بالمصطلحات

(A)

abstract	تجريد
approach	مدخل

(B)

balance	توازن
behavioural education	تربية سلوكية

(C)

center of interest	مركز الاهتمام
chance	صدفة
chaos	فوضى
classic art	فن كلاسيكى
collage	توليف- تجميع
composition	تكوين
content	مضمون

(D)

decoration	زخرفة
details	تفاصيل
discipline	نظام
distortion	تحريف
distribution	توزيع
drawing	رسم

(E)

emotionn	احاسيس- انفعالات .
endless rythm	إيقاع لانهائى
expression	تعبير

(F)

feature	ملمح – سحنة
figure	شكل
formation	صياغة

(G)

gestalt	جشتالت – صيغة – هيئة
ground	ارضية

(H)

horizontality	افقية

(I)

imagination	خيال
imitation	تقليد تاثير
influence (effect)	قصد
interaction of force	صراع القوى

(L)

light	ضوء
line	خط
literature	ادب

(M)

mass	كتلة
motivation	اثارة

(N)

naturalism	طبيعة

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

كتب للمؤلف
طبع ونشر دار المعارف بمصر

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

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

عالم الكتب

اسس التربية الفنية طـ ٦	١٩٩٢
اسرار الفن التشكيلى –طـ٢	١٩٩٣
أصول التربية الفنية –طـ ٣	١٩٨٩
العملية الابتكارية طـ ٢	١٩٨٥
قضايا التربية الفنية ـ طـ٢	١٩٨٥
التربية الفنية والتحليل النفسى طـ ٣	١٩٩٠
الفن لرياض الأطفال (جزءان)	١٩٨٩

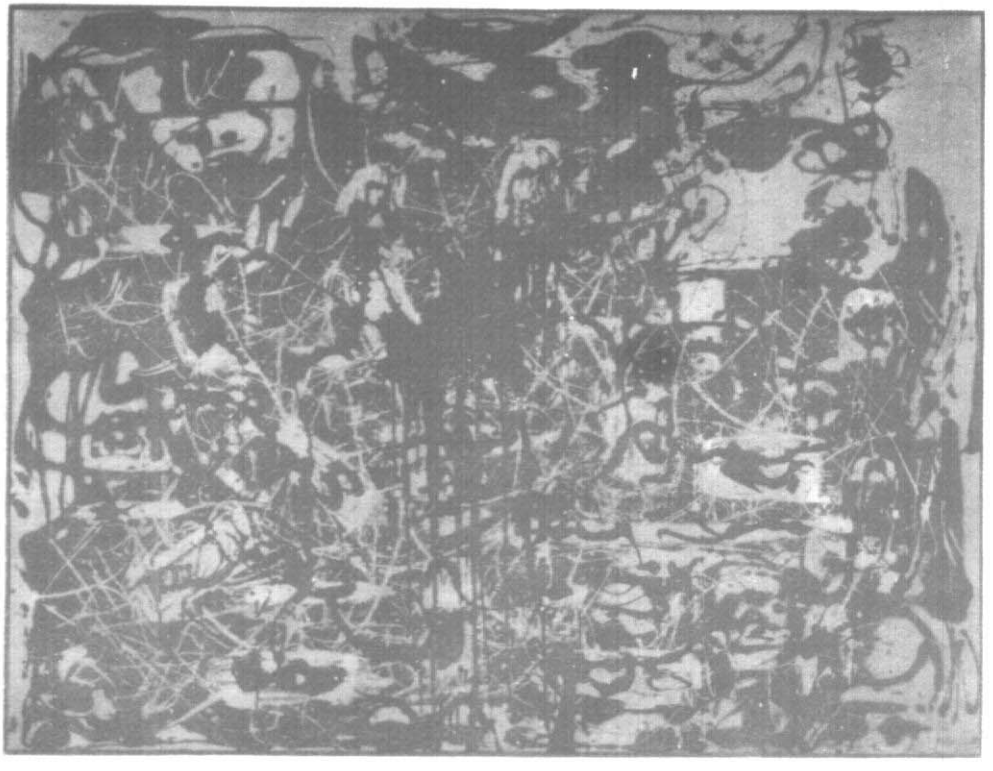
وزارة التربية

جامعة قطر

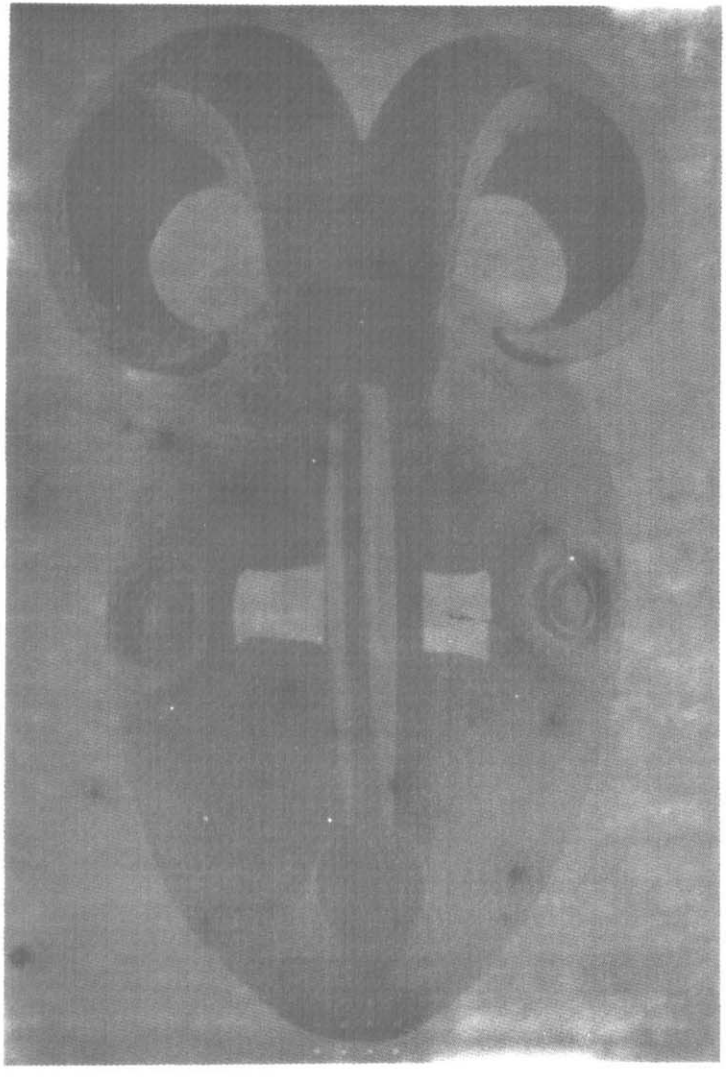
مركز البحوث التربوية

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

لوحـــات الكتـــاب

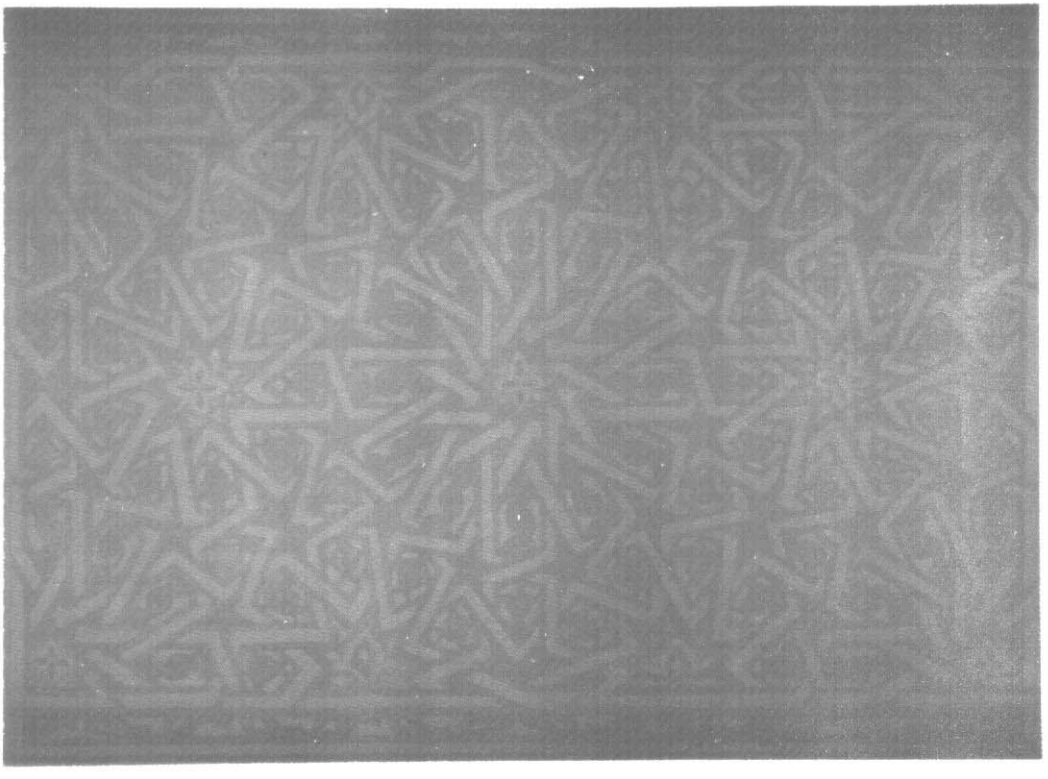


شكل (١) جاكسون لولوك «صورة» ١٩٥٢ يبدو لأول وهلة أنه حالة من الفوضى
لكنه يحمل فى طياته نظاما إيقاعيا يحكمه هذا النسق التجريدى .

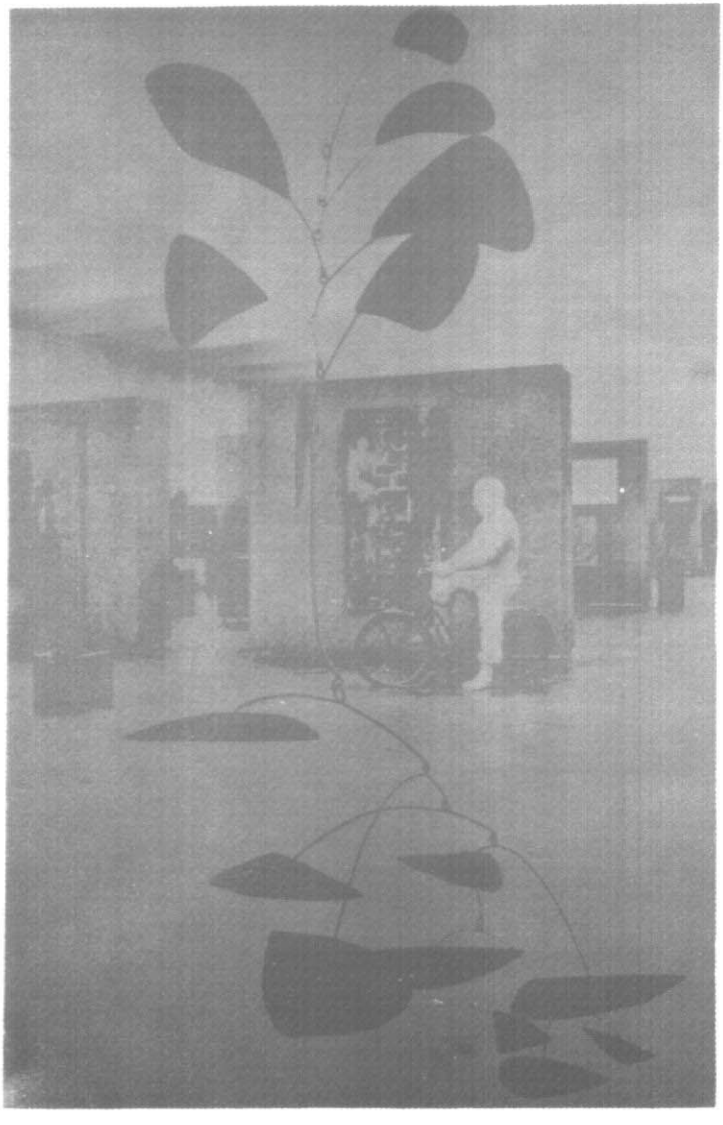


شكل (٢) قناع افـــريقى للرقص، منحوت ، ارتفاعه ٣٨ سم ، وهو مصنوع من الخشب – المتحف النيجيرى بلاجوس.

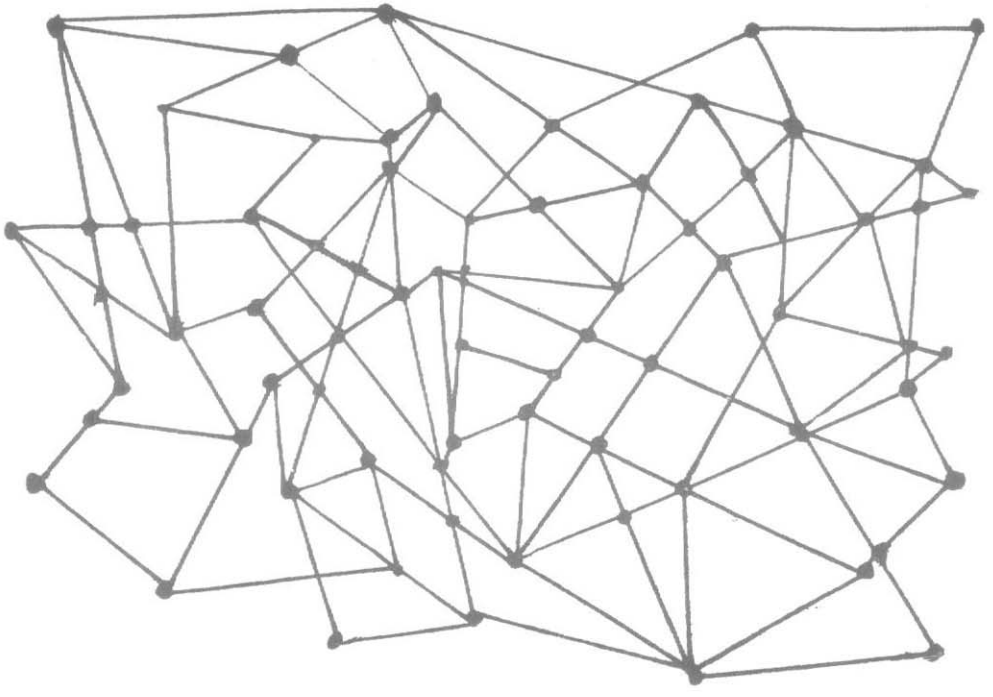
شكل (٣) إدوارد ديجا – رسم
نجح الفنان فى إيجاد تلخيص
إيقاعى للخطوط الخارجية
للجسم البشرى.



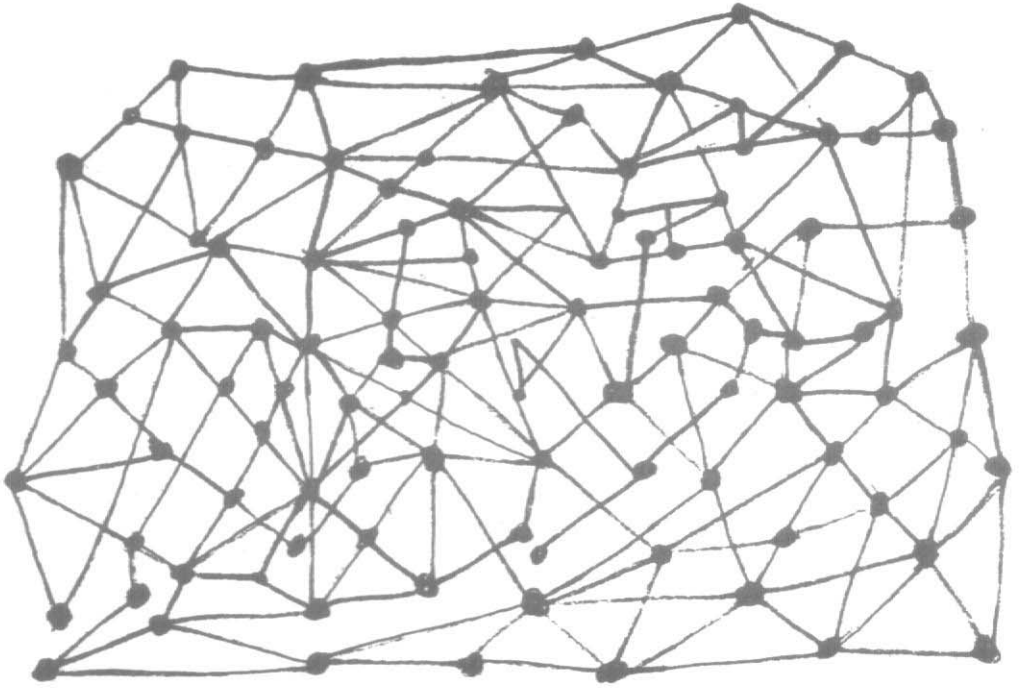
شكل (٤) رسم زخرفى خطى من القرآن ، المغرب ١٥٦٨م – مكتبة المتحف البريطانى بلندن – لاحظ الهندسة السائدة وتداخل الخطوط ، وتكرار الاشكال فى ارتباط وتناسق منتظمين .



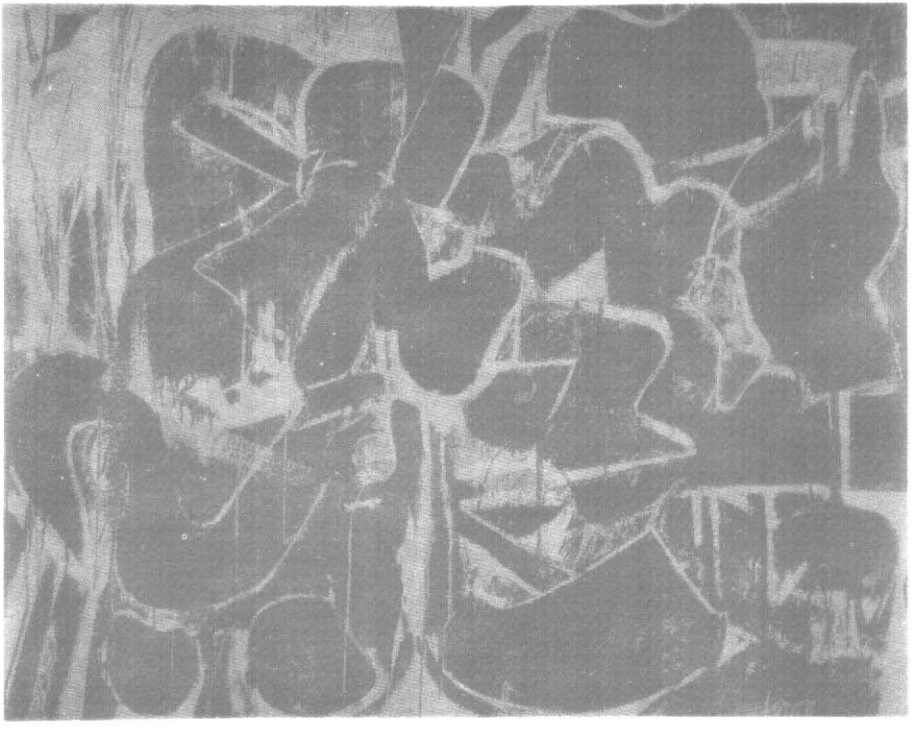
شكل (٥) الكزاندر كالدر (١٨٩٨) - « الغابة أحسن مكان ١٩٤٥ » - متحف الفن الحديث ستكهولم ، ايقاعات خطية مرتبطة بمساحات وهى متحركة، فتحدث تأثيرا متنوعا فى أثناء الحركة.



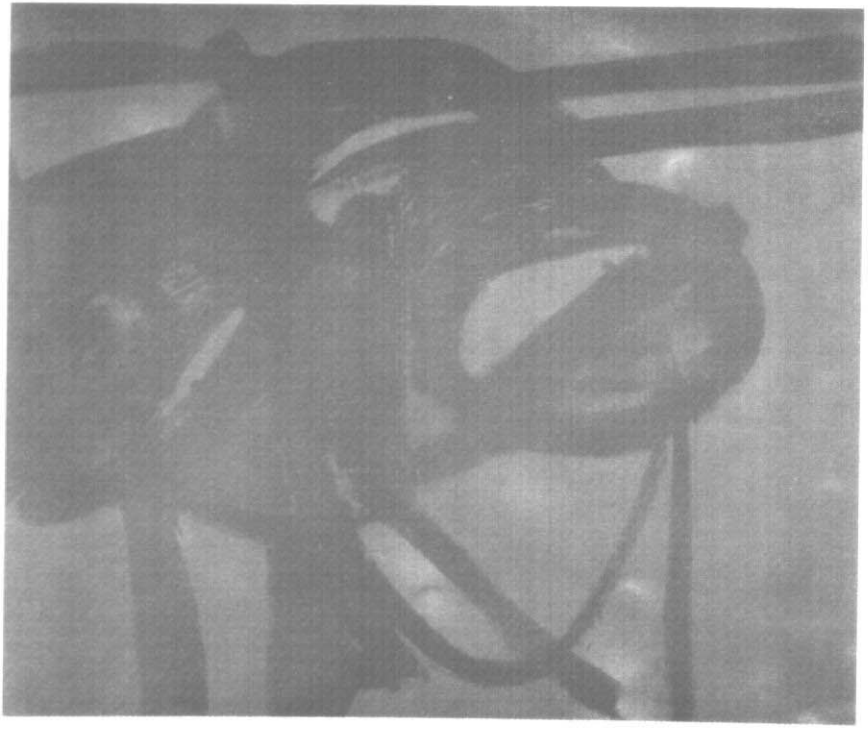
شكل (٦) الطالب أحمد السيد أحمد عيد



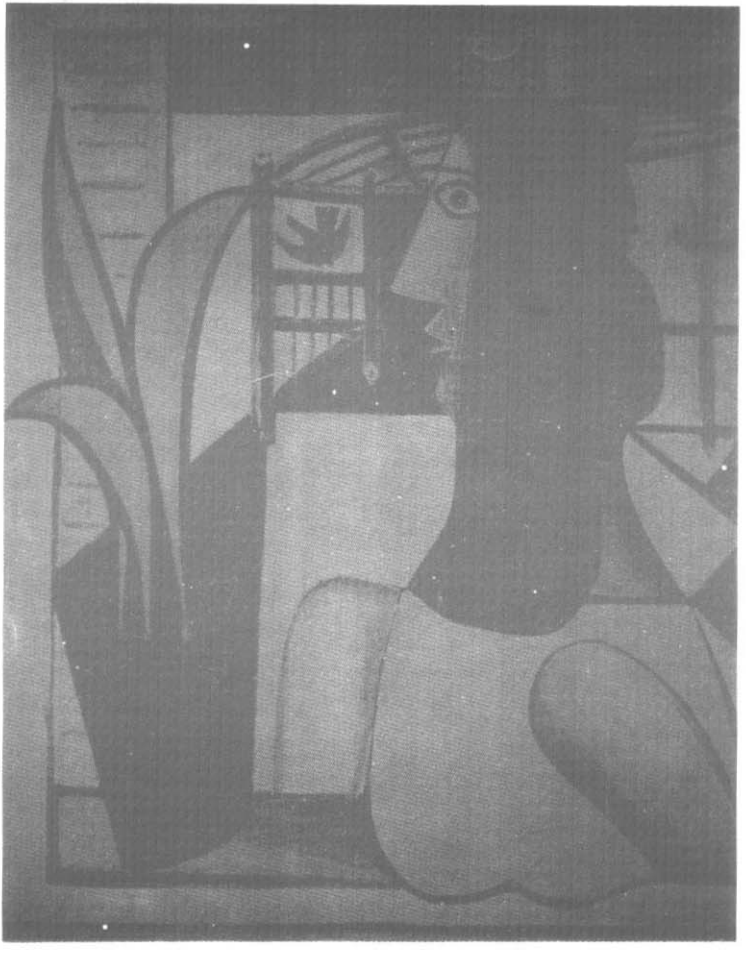
شكل (٧) الطالب عبد الله حسين أبو خاطر



شكل (٨) وليم دى كونتج – «صورة» (١٩٤٨) – متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ المساحات القائمة ودورها الواضح فى خلق الكيان الكلى .



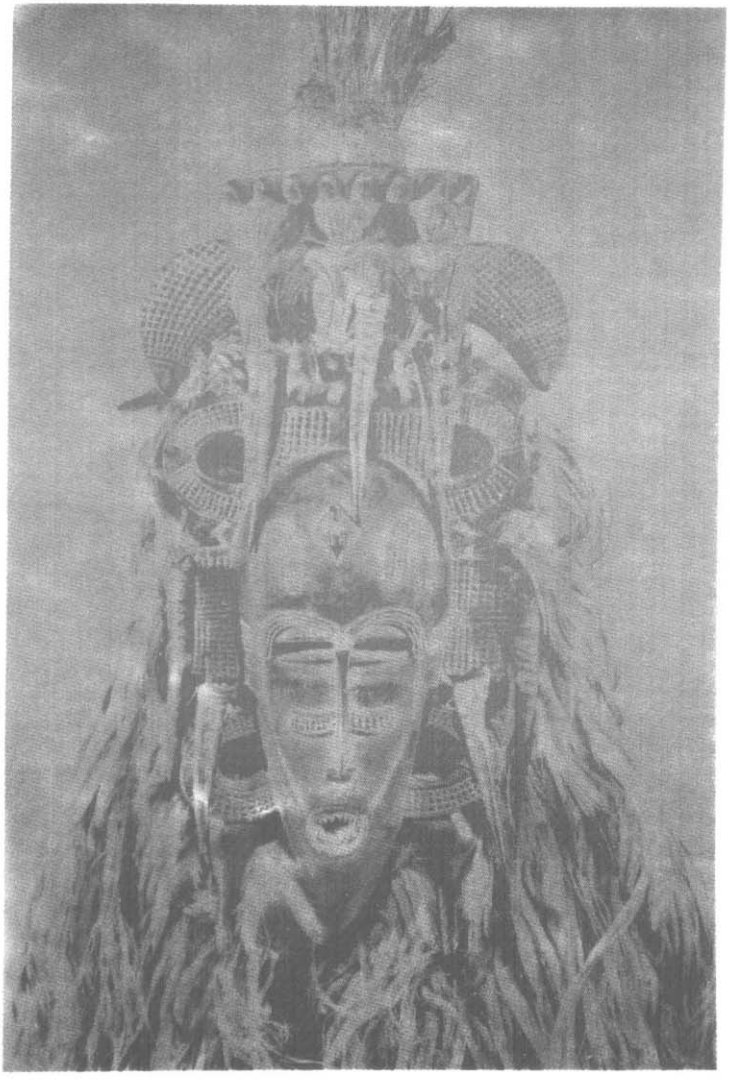
شكل (٩) فرانز كلين (١٩٥٠) - «الرئيس» - متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحدث شكلا تعبيريا مميزا .



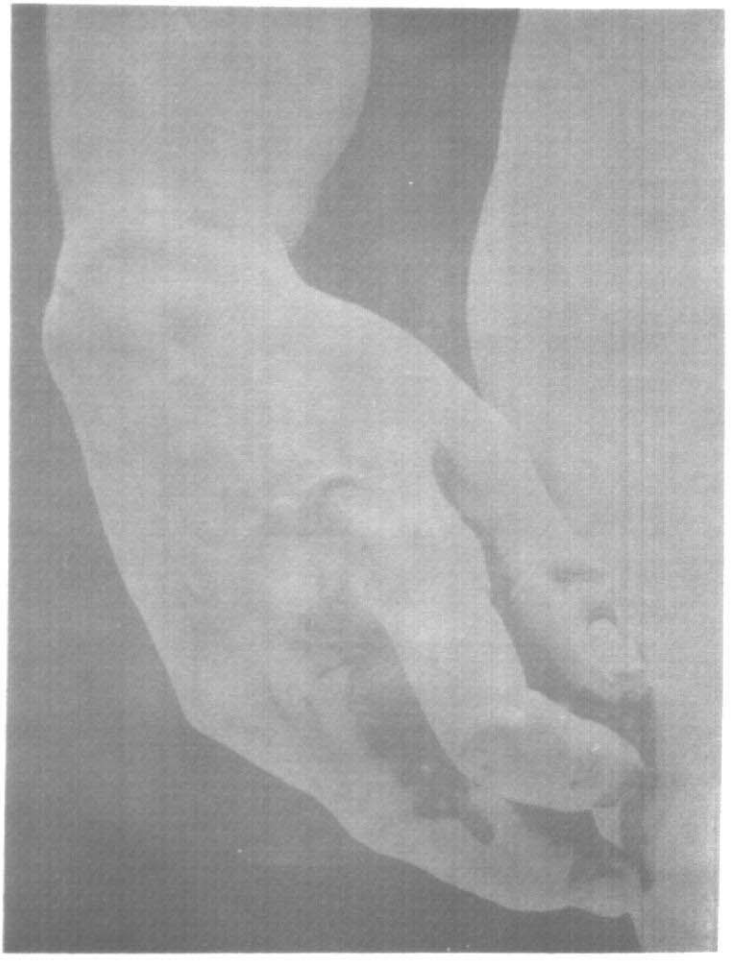
شكل (١٠) بابلو بيكاسو – «التمثال النصفى أمام النافذة».

هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة متداخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية وتعبيرية ، ببساطة وعمق .

شكل (١١) انسنت فان جوخ – «السطوح القش» (١٨٨٤) – متحف التيت بلندن . استخدم فيها المداد ، والقلم الرصاص ، والأبيض الصينى على الورق . لقد ظهرت الملامس بوضوح فى خطوط متتابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



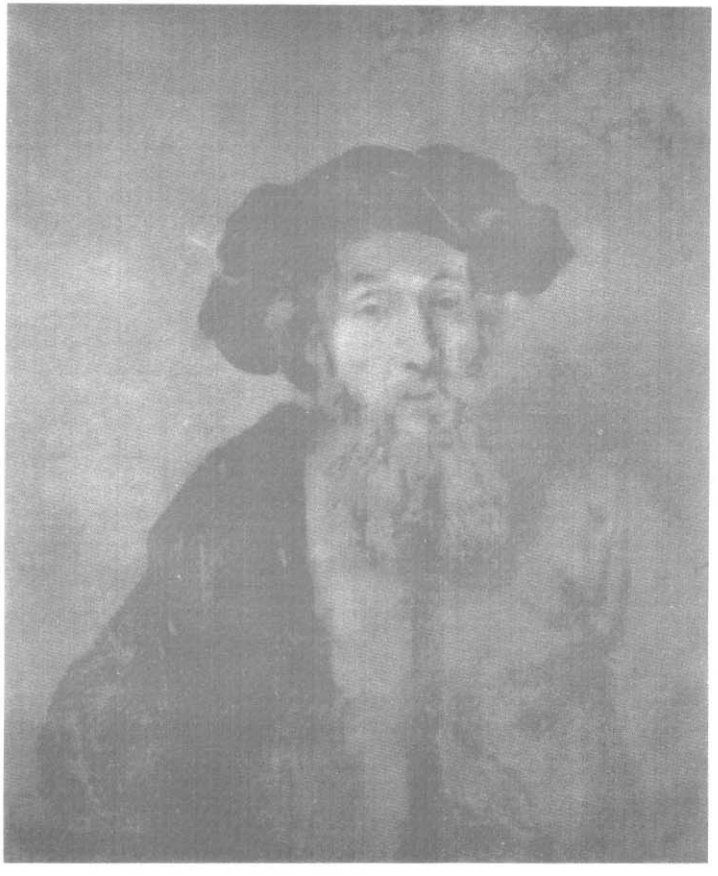
شكل (١٢) «وجه قناع» – أفريقيا (ساحل العاج) . من الخشب ، والقرون ، والأقمشة . مجموع الخامات المتنوعة أكثر الملامس التى أعطت ثراء تعبيريا للقناع .



شكل (١٣) مـايكل انجلو -
«اليد اليمنى للنموذج داليد»

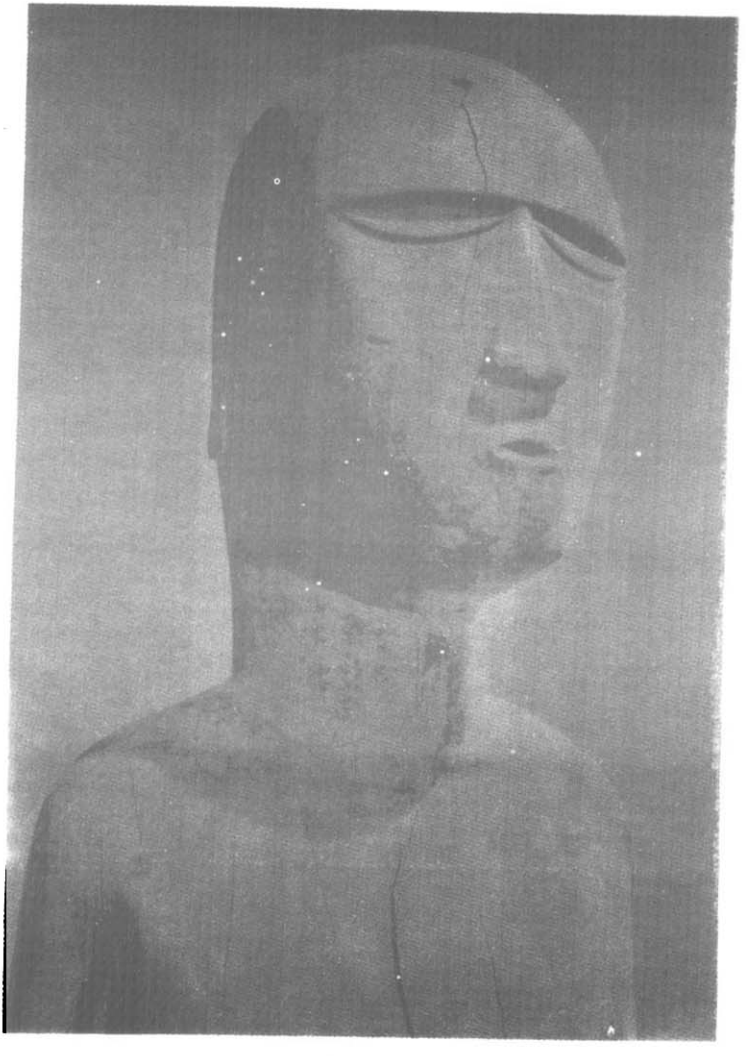
شكل (١٤) مـايكل انجلو
-«تمثال داڤيد» ، متحف
الأكاديمية بفلورنسا بايطاليا .

شكل (١٥) نحت افريقى ، تمثال من الخشب من الكونغو – من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا .



شكل (١٦) – رمبرانت – «وجه» – يتمركز الضوء على الجانب الأيمن للوحة .

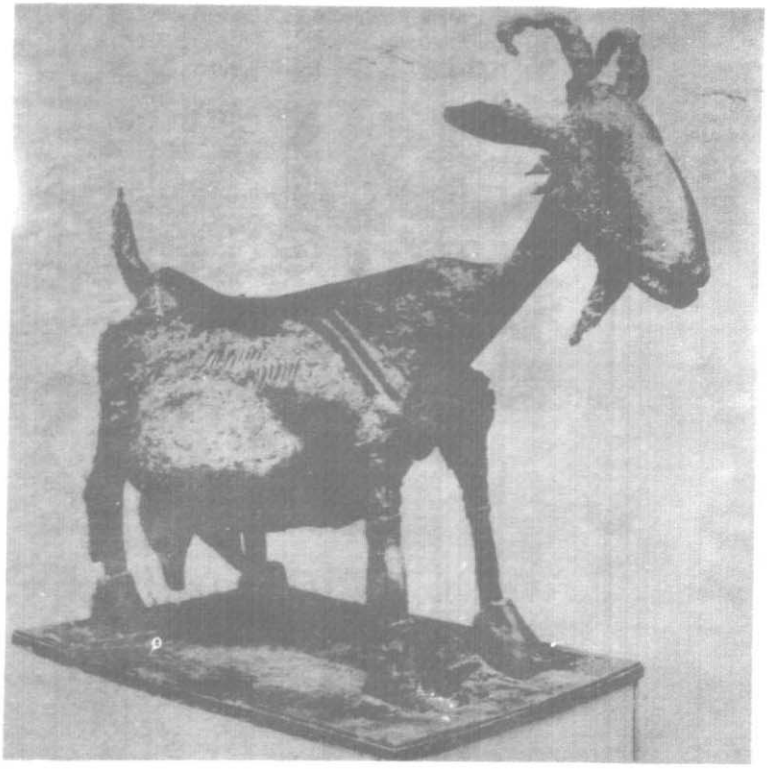
شكل (١٦) – رمبرانت – «وجه» – يتمركز الضوء على الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٨) صنم (تفصيل) بولينزيا – جزائر جامبير – ماثجاريفا من الخشب $\frac{٣}{٤}$ ٣٨ بوصة ارتفاع – متحف الفن البدائى بنيويورك .

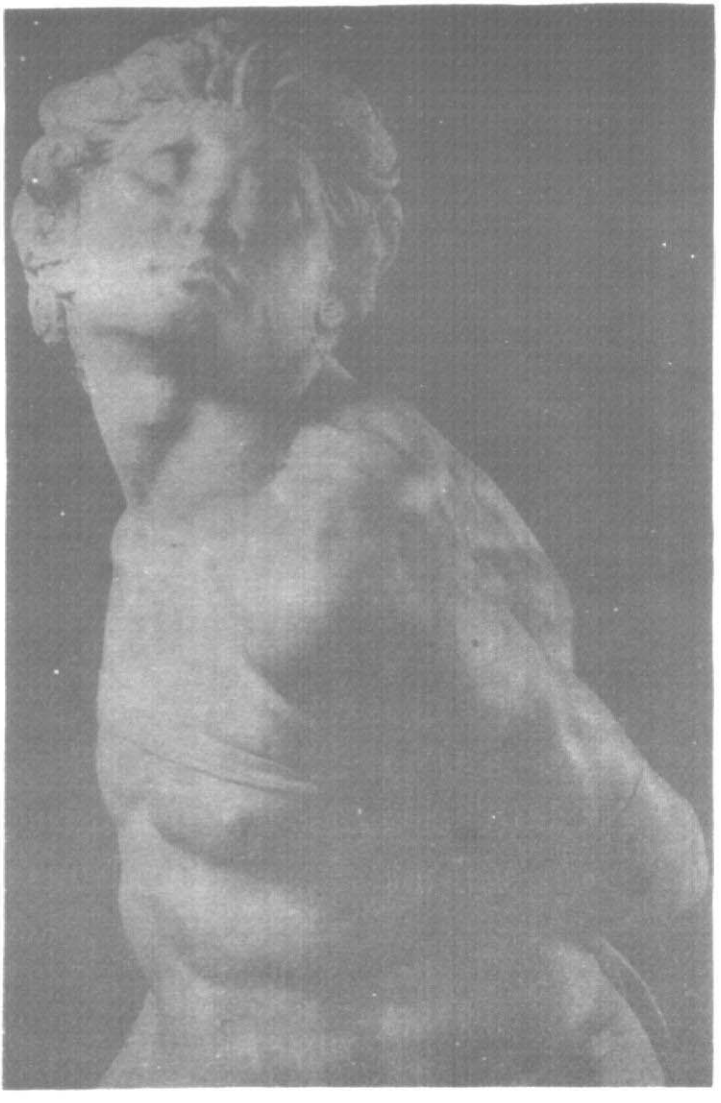
شكل (١٩) هانز هولبين – هنرى الثامن – المتحف الأهلى للفن القديم – روما .

شكل (٢٠) ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) عذراء الصخور - (تفصيل) - المتحف الأهلي - لندن



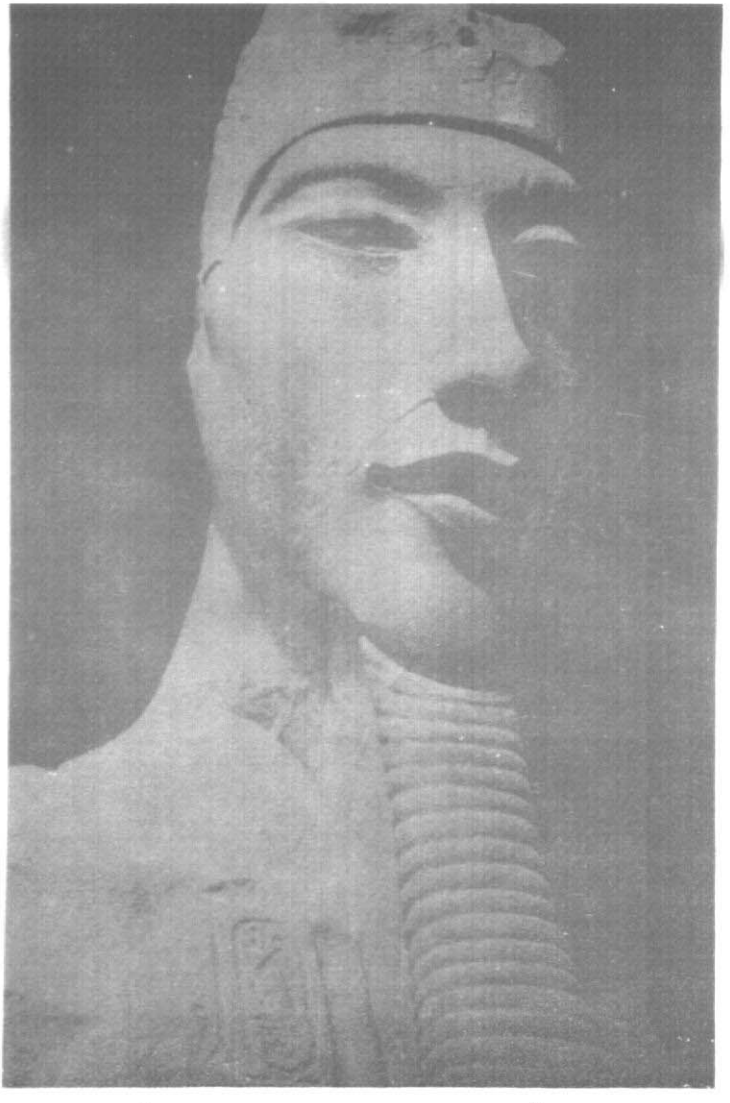
شكل (٢١) بابلو بيكاسو – «المعـــزة» (١٩٥٠) . وهو تمثال صنع من البرنز فى عام ١٩٥٢ – مـــتـــحف الفن الحديث بنيويورك .

شكل (٢٢) اميدو موديلياني –«رأس» (١٩١٥) ، مصنوعة من الحجر. متحف الفن الحديث بنيويورك ، لاحظ الصلة بينها وبين الرأس الزنجية (شكل ٣٥) .

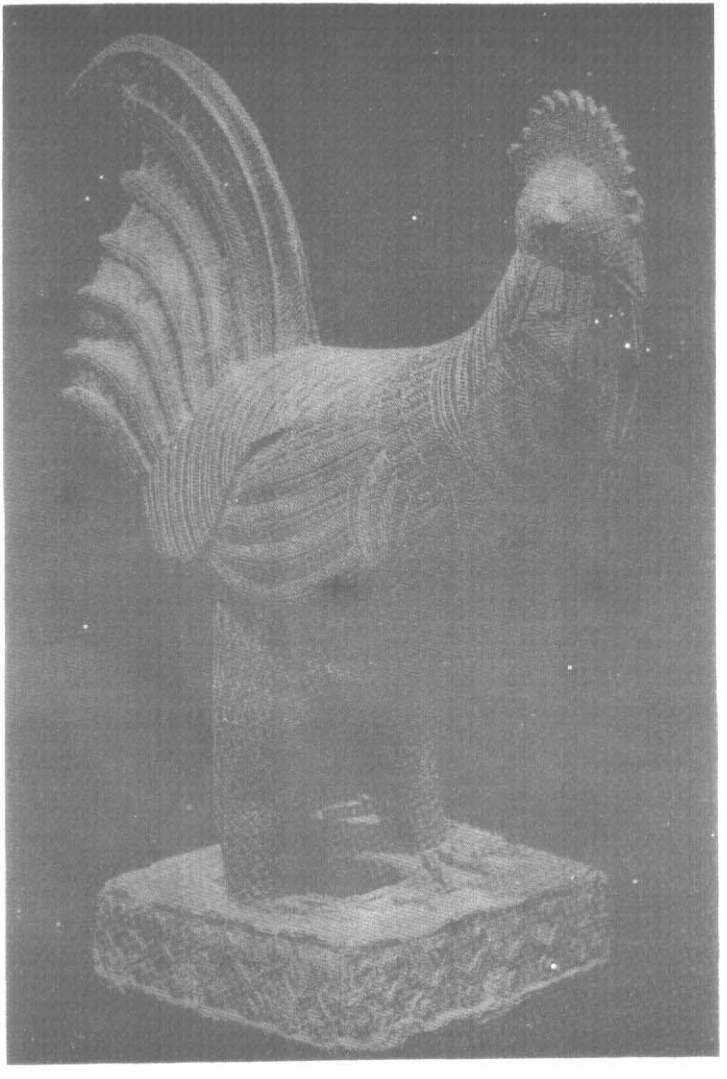


شكل (٢٣) ميكلا نجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال العبد من الرخام - من مقبرة بابا يوليس الثانى متحف اللوفر - باريس .

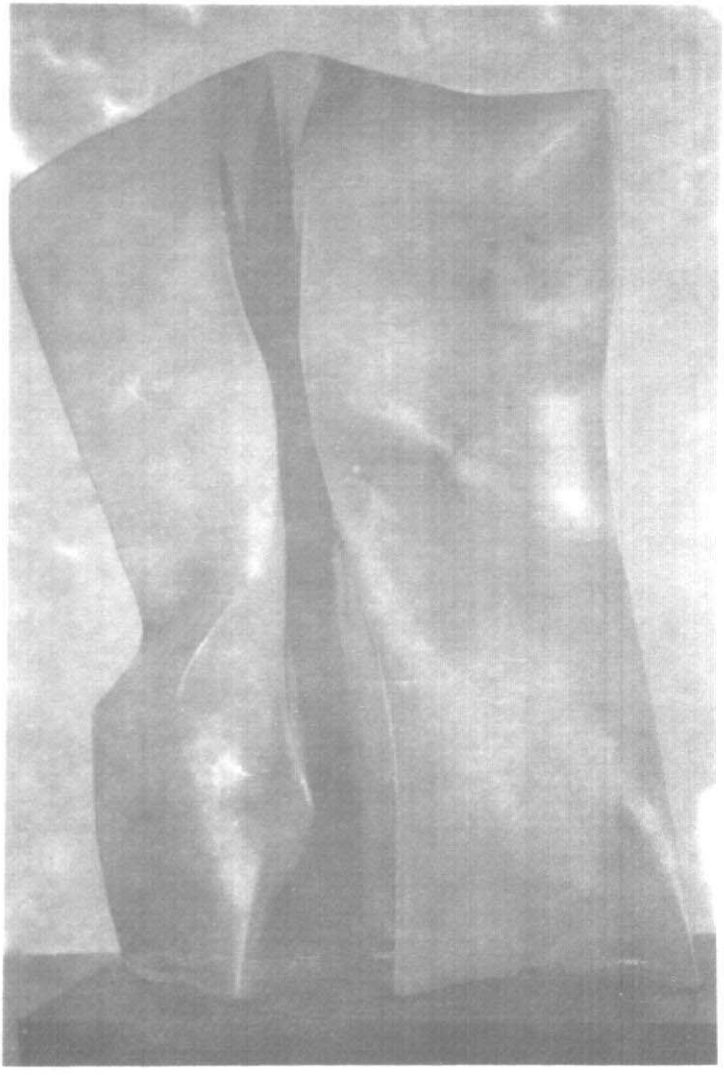
شكل (٢٤) أوجست رودان (١٨٤٠ – ١٩١٧) – المفكر (برونز) المتحف الأهلى للفن – واشنطن .



شكل (٢٥) رأس امينوفيس الرابع (اخناتون) حوالى ١٣٧٥ ق.م الأسرة ١٨ –
متحف اللوفر – باريس .



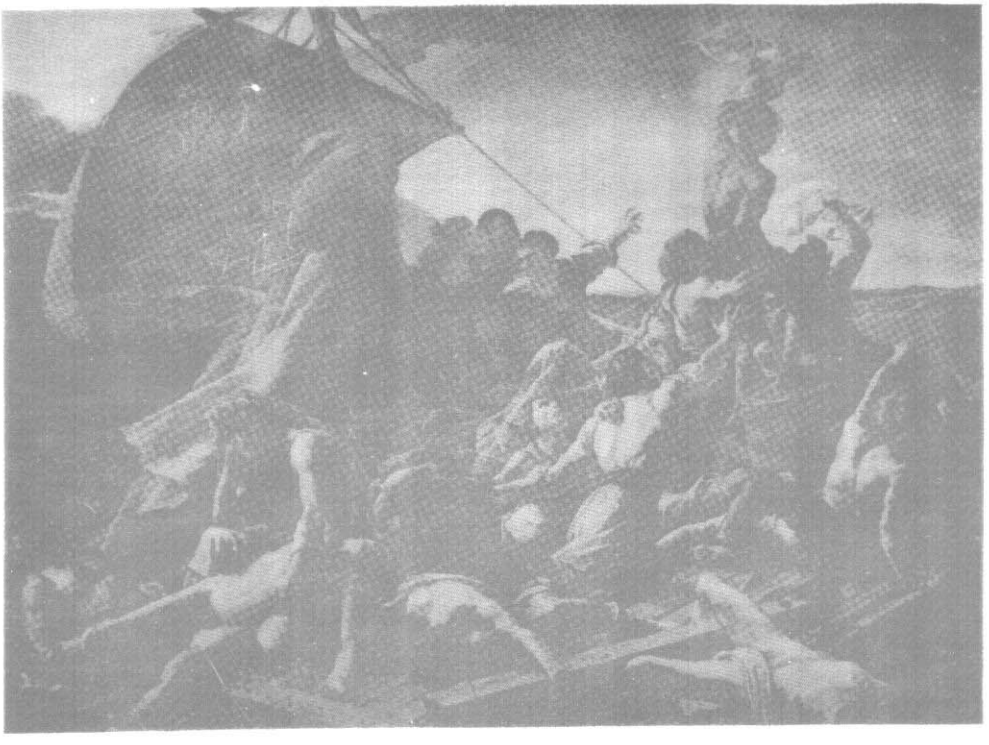
شكل (٢٦)ديك من البرونز – بنين – المتحف الأهلى – لاجوس – نيجيريا .



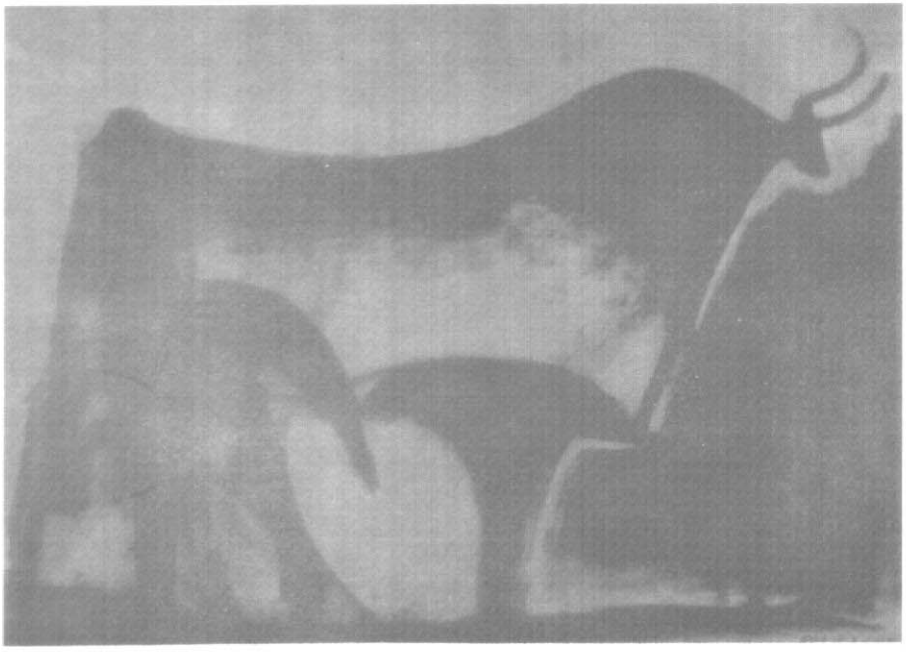
شكل (٢٧) جيو بومودورو - «واحد» ١٩٥٩- متحف التيت لندن - برونز ١١٤×٨٢,٥×٢٥بوصة لاحظ القوى المتصارعة التى يحملها هذا الجسم واستطاع الفنان أن يوحد بينها فى هذا الكيان الذى يشبه ظهر الانسان.

شكل (٢٨) رمبرانت فان راين (١٦٠٦ - ١٦٦٩) عينان براقتان المكتبة الأهلية - باريس .

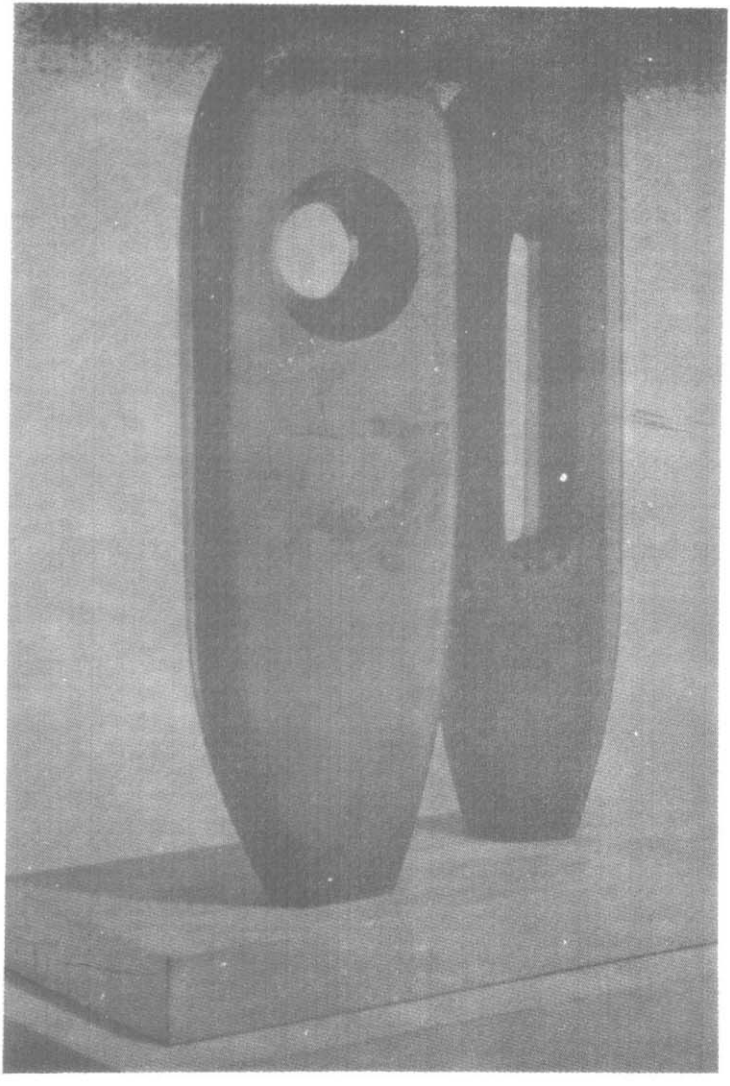
شكل (٢٩) شـوبند- «حلم المسـجون» ، عـبـارة عن مجموعة خيالات متعددة لاشـبـاح يمتطى كل منهم كتفى الآخر ليصعد حتى مصدر الخلاص الوحيد فى السجن وهو«النافذة» التى تبعث الشاع الباعث للأمل وللبحث عن الحرية .



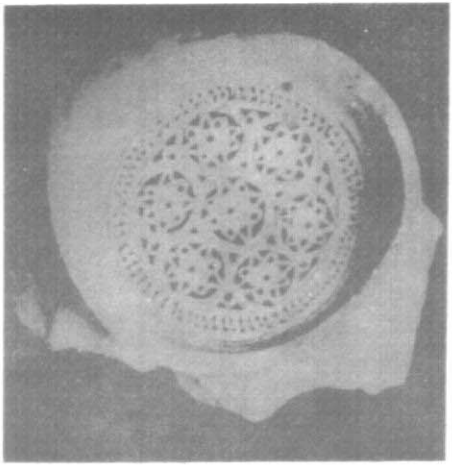
شكل (٣٠) تيودور چيركولت (١٧٩١ – ١٨٢٤) سفينة ميدوس متحف اللوفر – باريس .

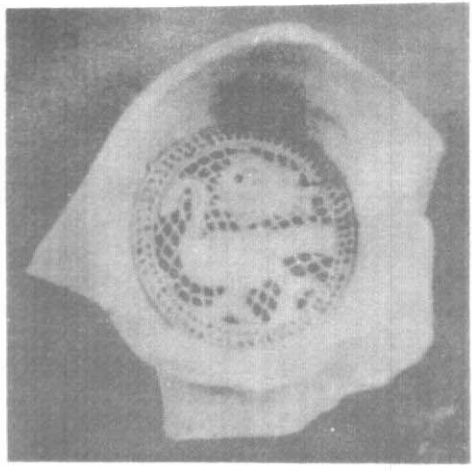


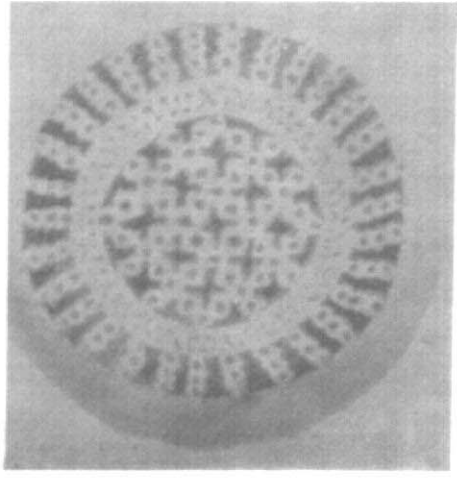
شكل (٣١) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - «الثور الأسود» (١٩٤٧) - متحف جاليرى لويس ليريس بباريس لاحظ التلخيص التجريدى الذى اتسم به هذا الثور ، بمساحات سوداء معبرة ، وخطوط خارجية ملخصة: للظهر والأمام ، والبطن ، والأرجل .

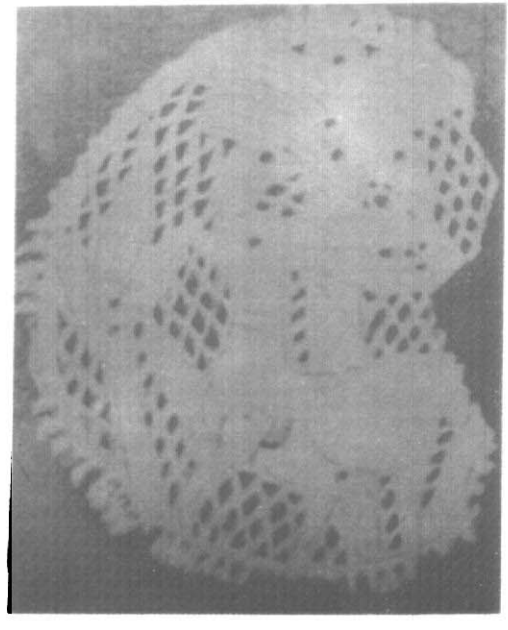


شكل (٣٢) باربارا هبـورث «شخصان» (١٩٦٤) متحف التيت بلندن . مدخل هندسى للتجريد ، يلخص روح آدميين متجاورين .

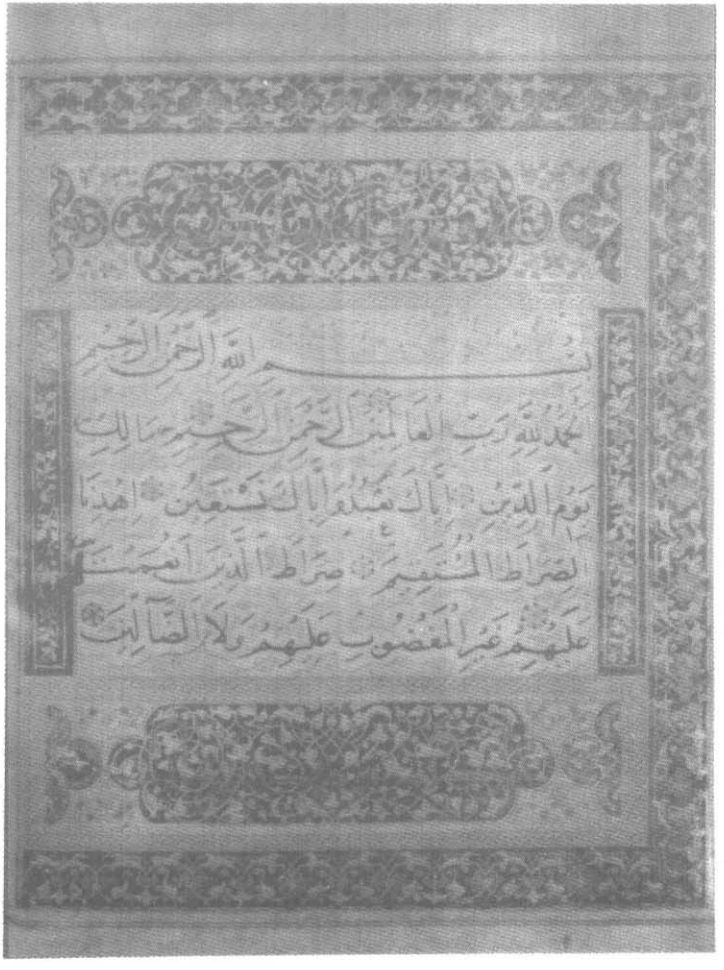






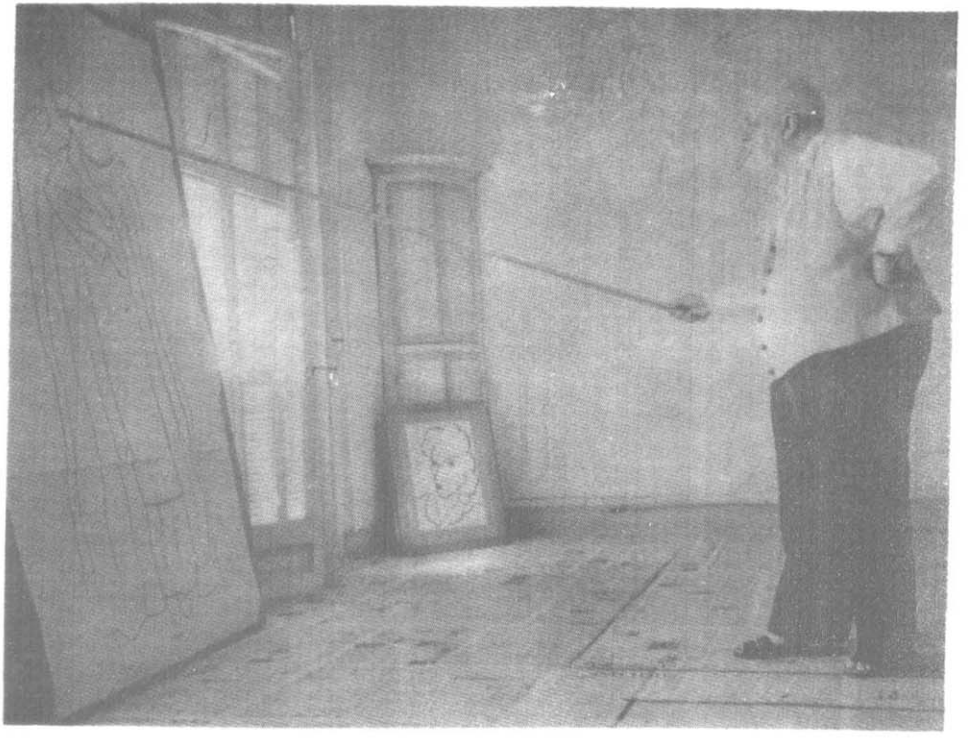


شكل (٣٣) نماذج من شبابيك القلل .

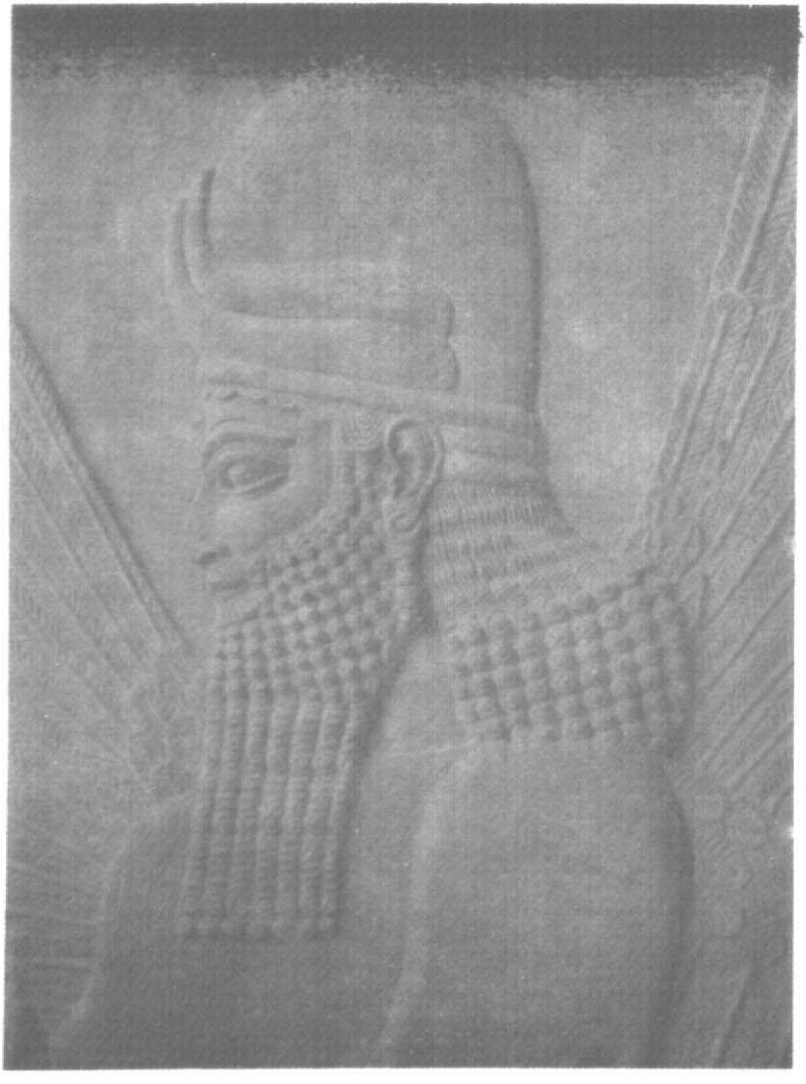


شكل (٣٤) صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة وحولها الزخارف الاسلامية . وتنظيم الصفحة بكتاباتها يعد من المظاهر التجريدية المميزة التى تحمل براعة التصميم .

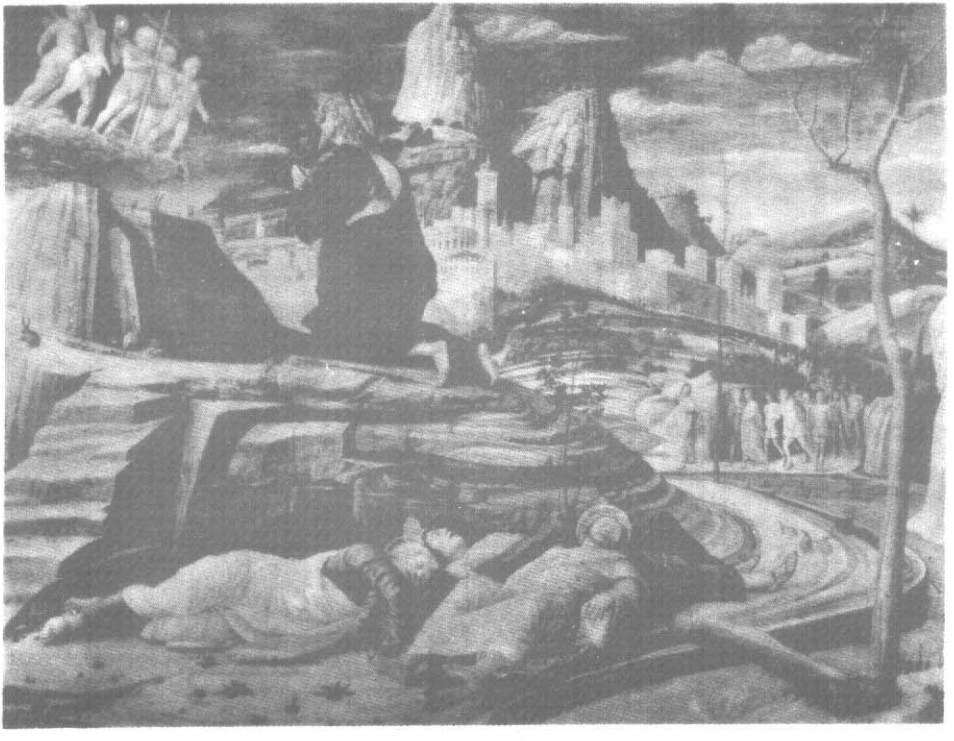
شكل (٣٥) بابلوبيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) فى مرسمه .



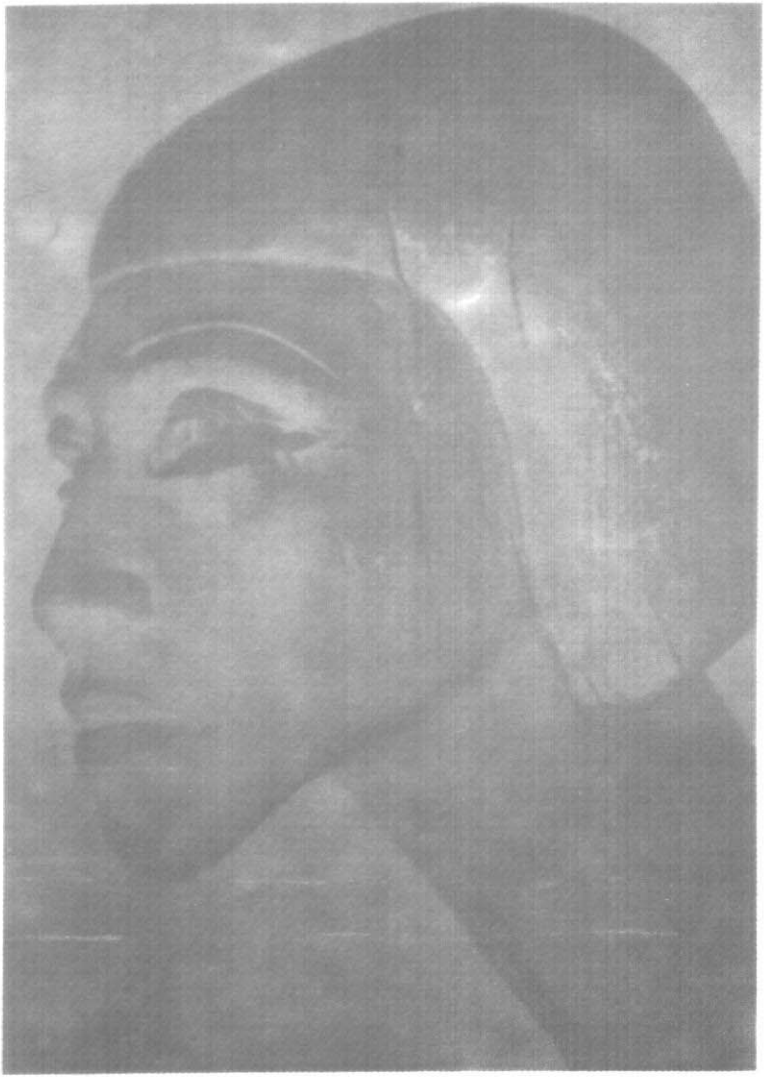
شكل (٣٦) هنرى ماتيس (١٨٦٩ – ١٩٥٤) يقوم بالرسم بعصا من البامبو آخرها قطعة من الفحم



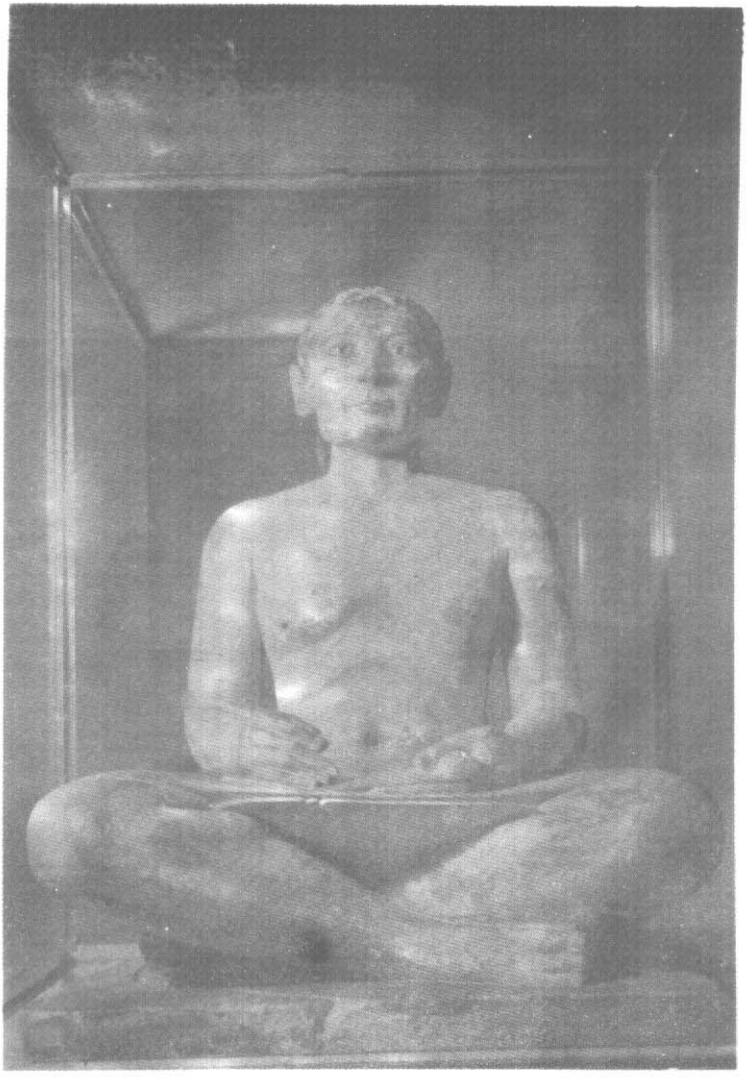
شكل (٣٧) من قصر اشور بانيبال – أشورى – النمرود (٨٨٥ – ٨٦٠ ق.م، متحف اللوفر – باريس



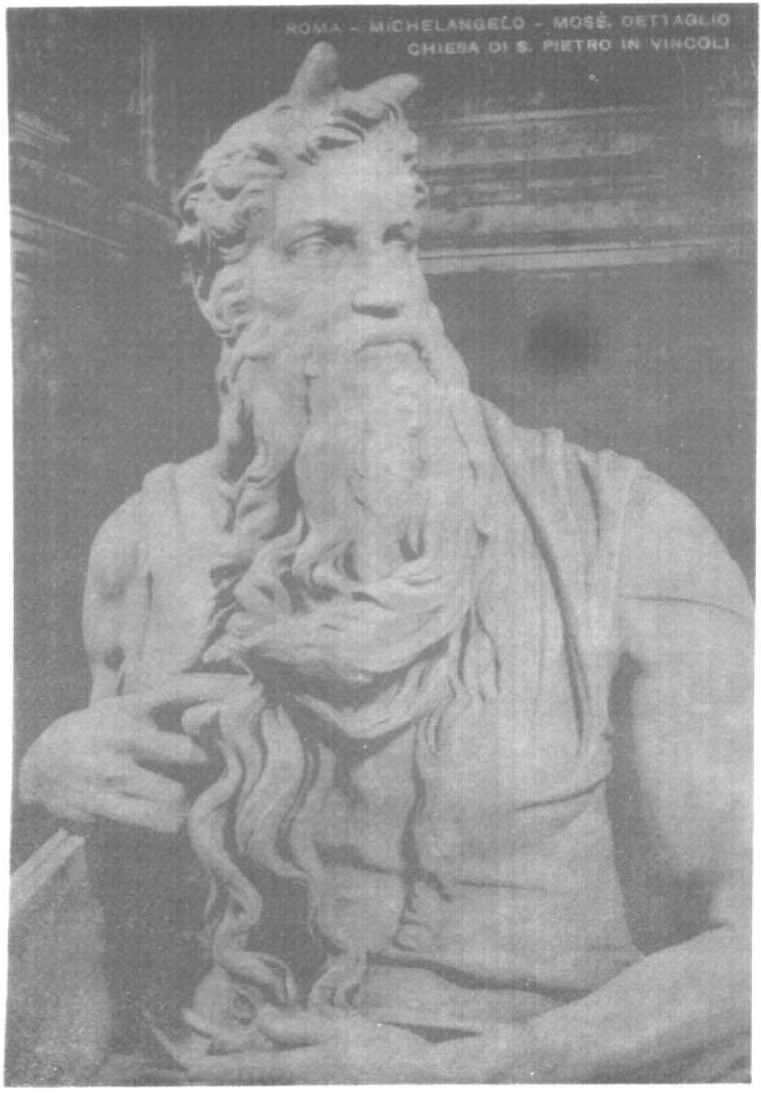
شكل (٣٨) اندريا مانتنيا (١٤٣١ - ١٥٠٦) مأساة فى الحديقة - المتحف الأهلى لندن .



شكل (٣٩) رأس ملكيـة – متحف اللوفر .

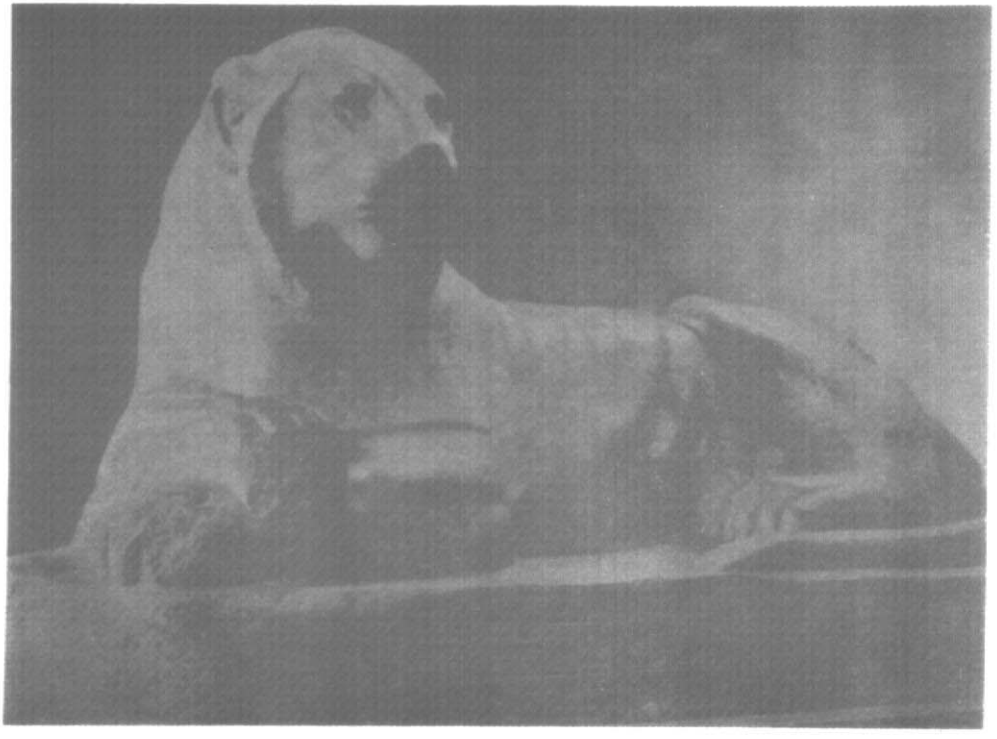


شكل (٤٠) الكاتب الجالس القرفصاء . متحف اللوفر .

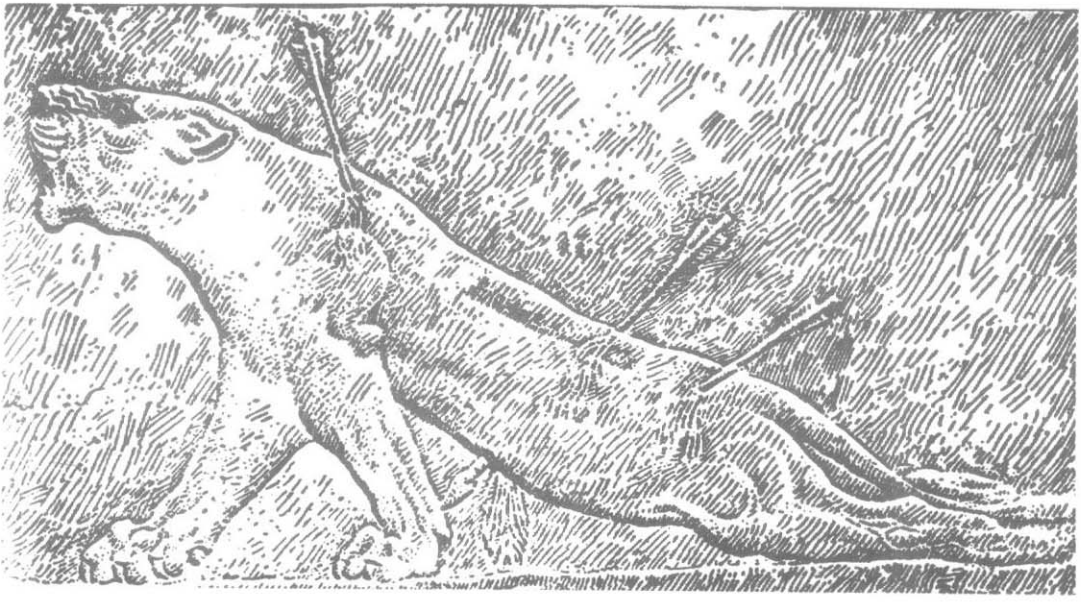


شكل (٤١) ميكلا نجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال موسى (تفصيل) .

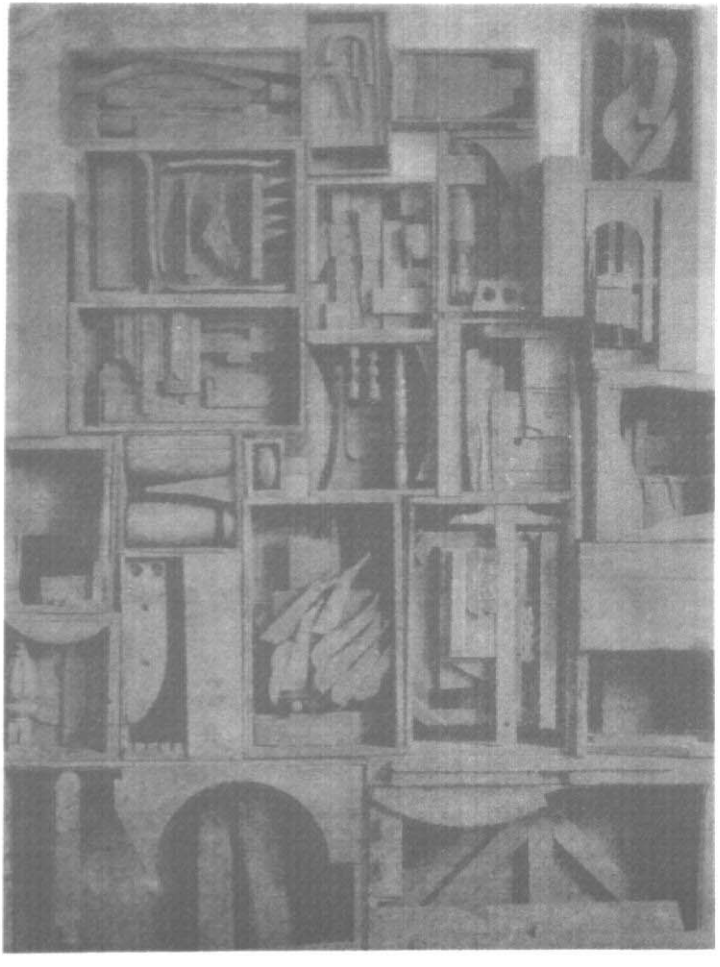
شكل (٤٢) ساندرو بوتتشللى (١٤٤٥ – ١٥١٠) جوديث – متحف اليزى – فلورنسا .



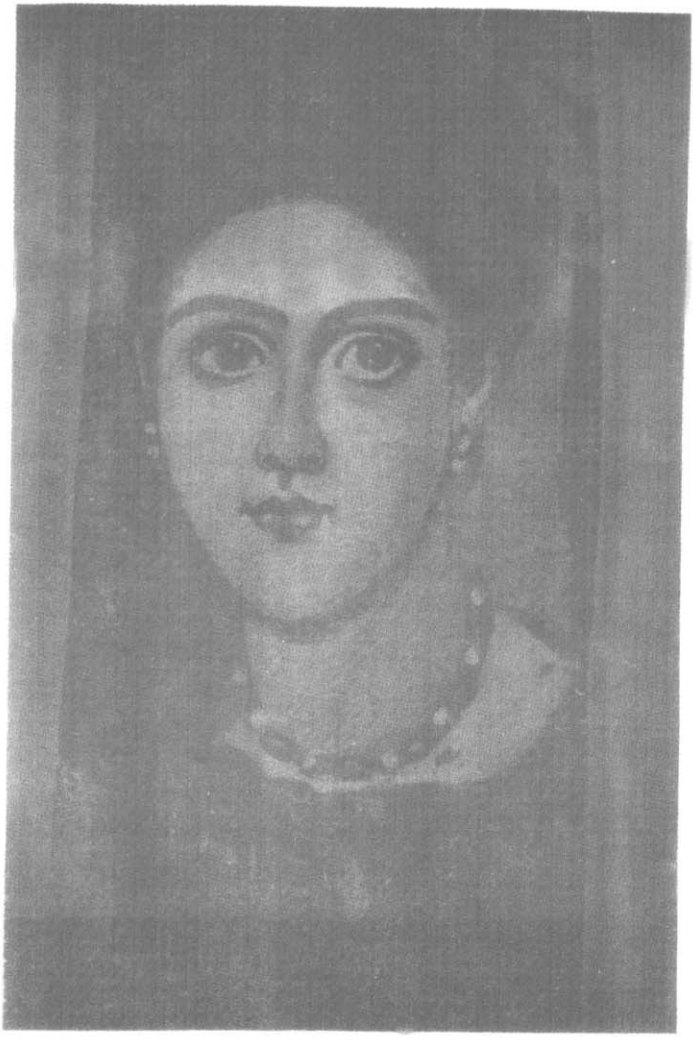
شكل (٤٣) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع برعاية توت عنخ أمون ، لمعبد امينوفيس الثالث
فى سولب بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد ، المتحف البريطانى ، لندن . هذا التمثال مثل
فنى رائع لترجمة الطبيعة ، فمن الجائز مضاهاته بالطبيعة ، وسيتضح أن هناك فروق جوهرية
بينه وبينها ، فالجسم ملخص بعضلات يسيرة، ولفتة قوية ، وجلسة كلها
عظمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمعان ادركها الفنان من خلال تأمله
لعديد من الأسد ، فهو هنا رمز للتحفز ، والقوة ، والتحدى ،
والطبيعة لاتختفى منه رغم أنه يبدو أقرب إلى التجريد منه
إلى الصورة البصرية .



شكل (٤٤) حفر بارز «لبؤة مصابة» – تفصيل من معارك الصيد التى كان يقوم بها ملك آشور ، ويدعى «آشور بانيبال» ، (٦٦٨ – ٦٣٠ ق . م) ، المتحف البريطانى ، لندن .



شكل (٤٥) لويس نيفلسن – «الحائط الأسود» ١٩٥٩، طلاء أسود على الخشب (١١٢ × ١/٤ ٨٥ × ١/٢ ٢٥) بوصة ، متحف التيت بلندن ، لاحظ التقسيمات المختلفة التى تمثل مستطيلات طولية وعرضية ، وتحوى كل منها أشكالا متنوعة ، وتبدو للشكل الكلى النهائى شخصية مميزة ، لاتخلو من الحركة والترديدات المتنوعة ، أن هذه القطعة صورة للنحت التجريدى بالمفهوم المعاصر ، أليست قطاعا يمكن تصوره ركنا فى محل بقالة ، أو صيدلية ، أو فاكهة ؟

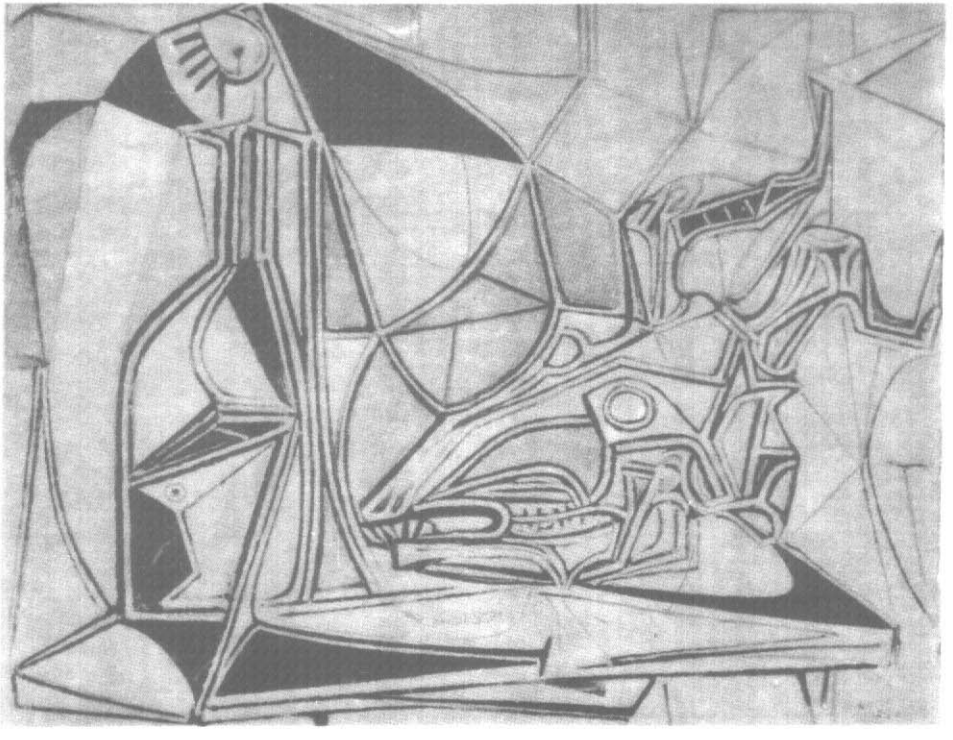


شكل (٤٦) من وجوه الفيوم – مصر العصر الرومانى متحف والترز للفن – بالتيمور .

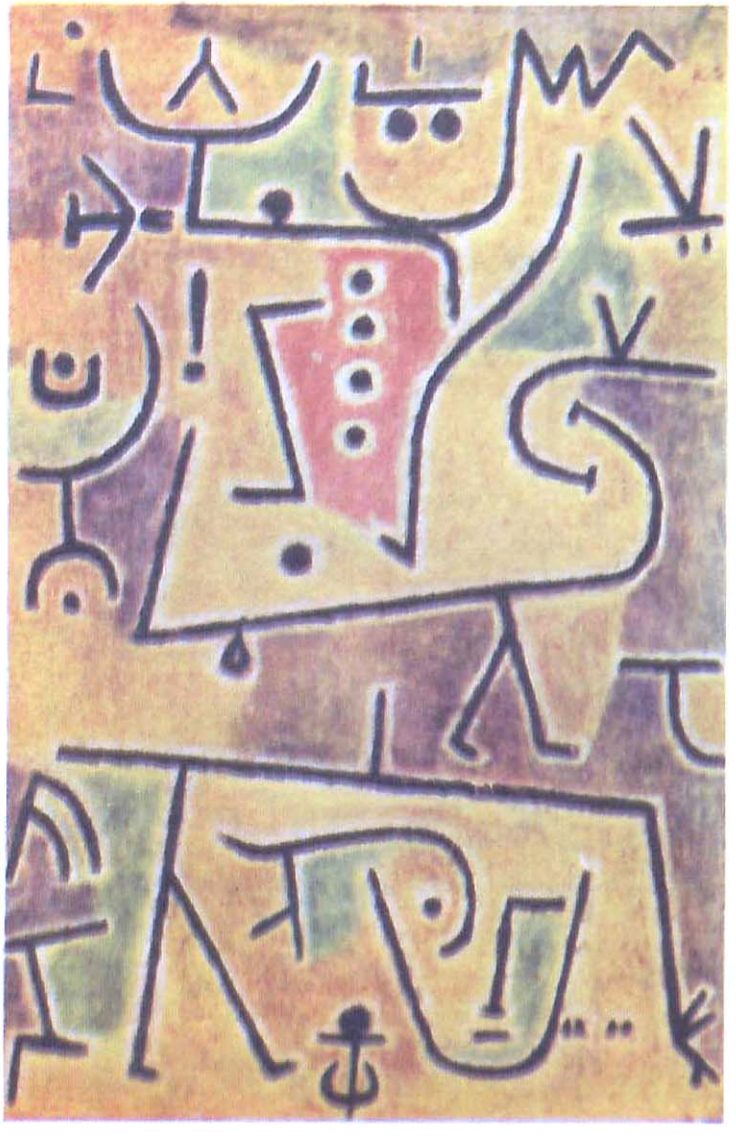
شكل (٤٧) نعوم جابو (١٨٩٠ - ١٩٧٧) رأس رقم ٢ (١٩١٦) متحف التيت - لندن .

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

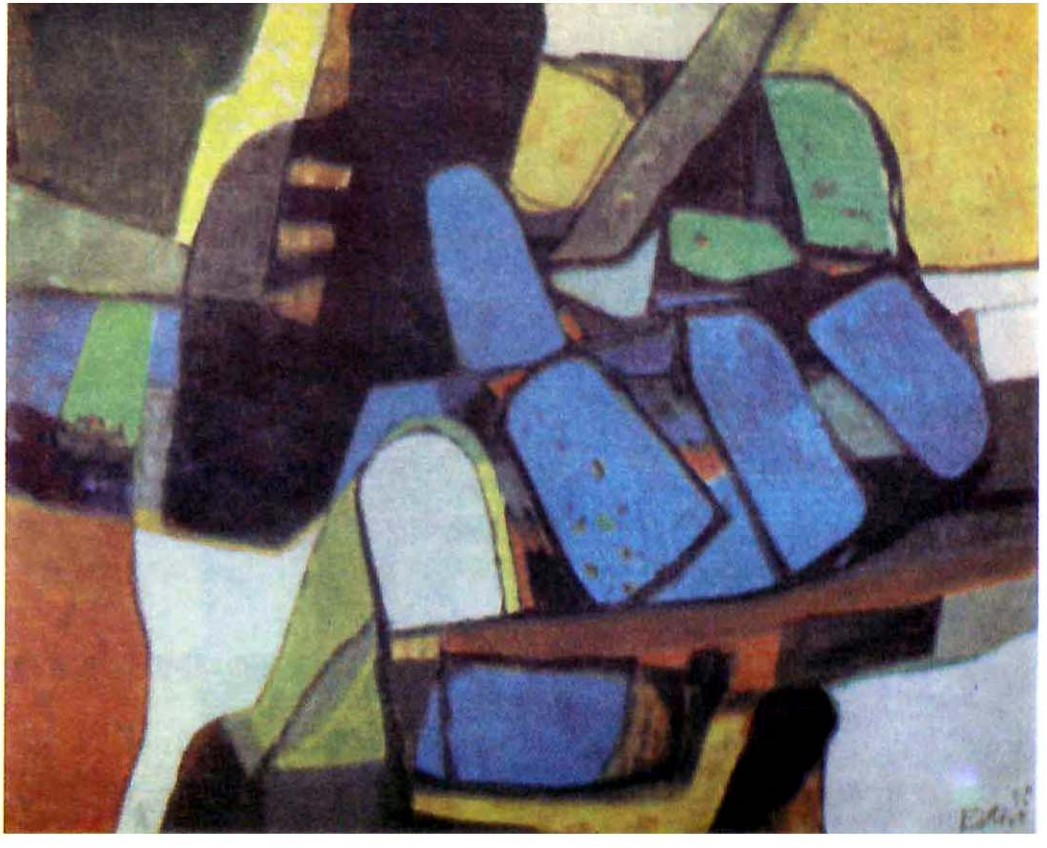
شكل (٤٩) اخوان ل . نين القرن ١٧ – عائلة الفلاحين فى مدخل .



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

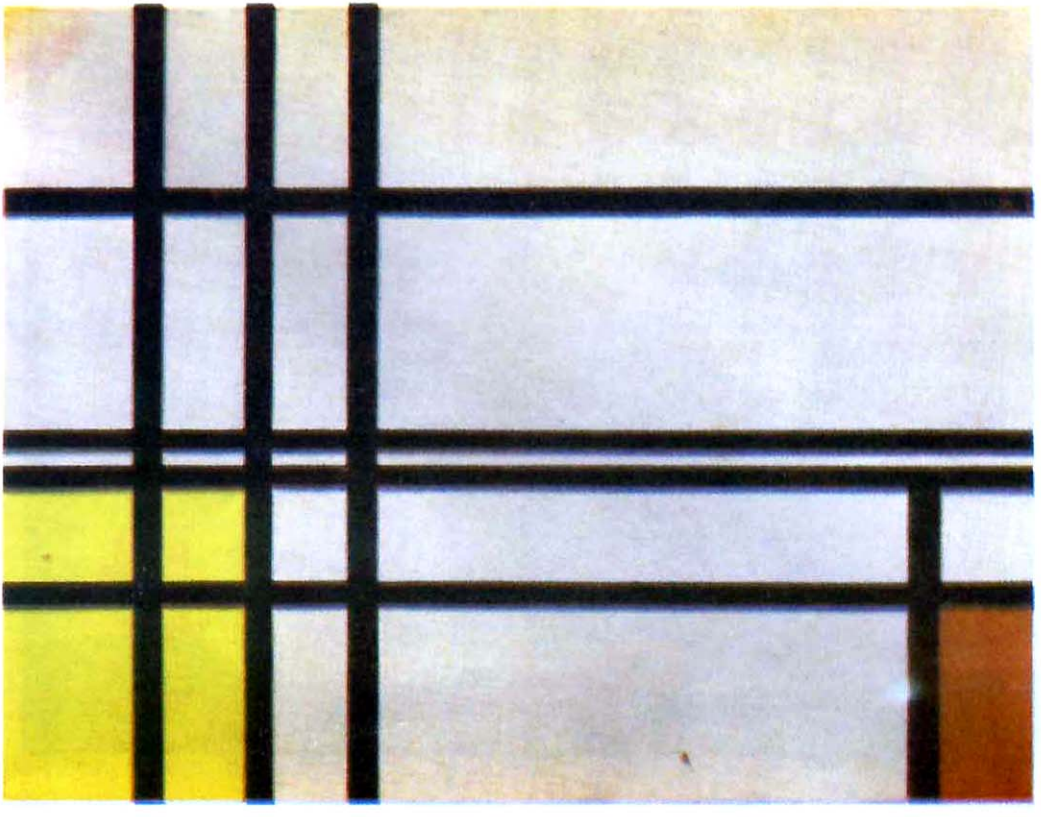


شكل (٥١) بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) - "الصديدى الأحمر" (مجموعة خاصة). لاحظ تنوعات الخط التى جاءت قائمة فوق أرضية متنوعة الألوان ، ومنغمة فى تكامل مع أشكال الخطوط ومعانيها الرمزية .



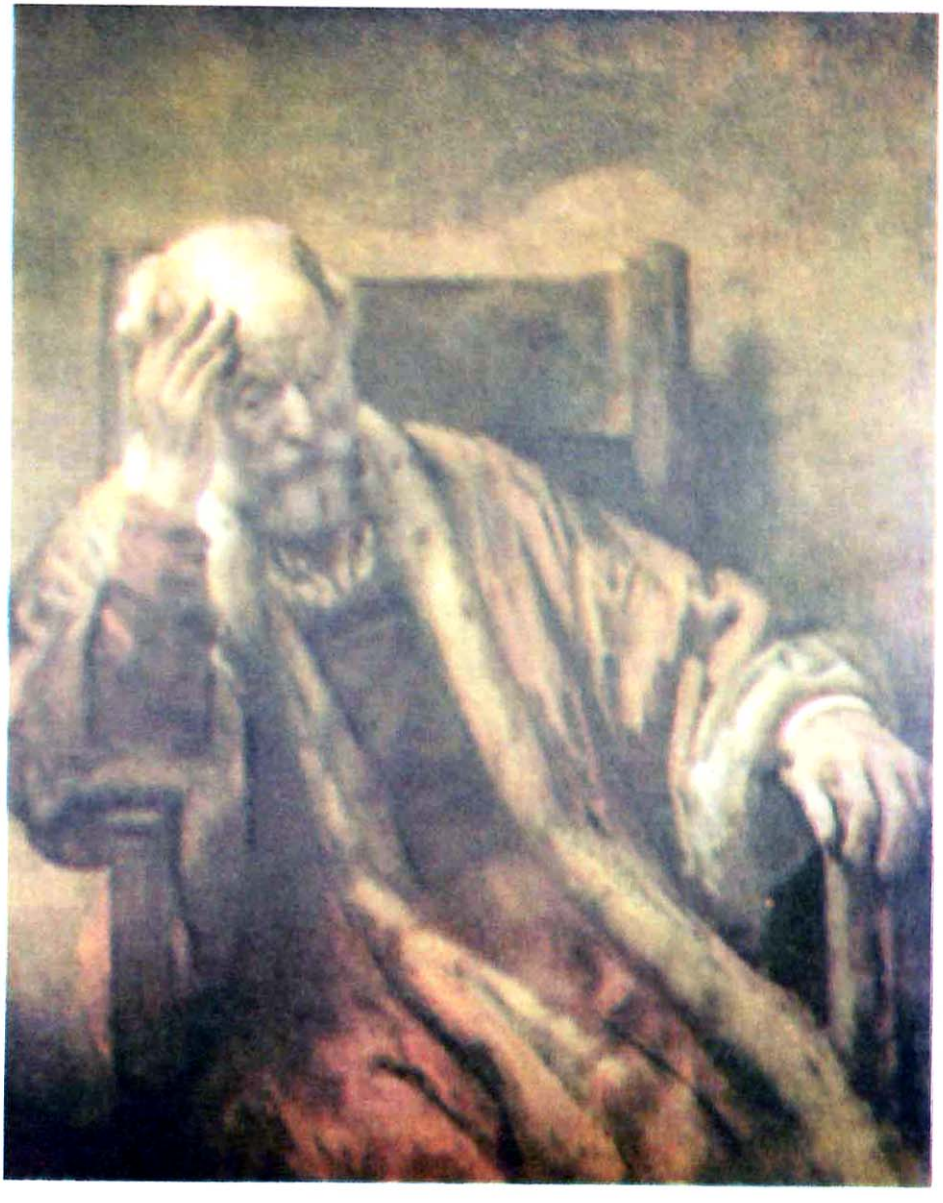
شكل (٥٢) موريس أستيف - " تكوين " (١٩٥٦) - مجموعة خاصة . ويـظهر فيها تنظيم المساحات بأسلوب تجريدى ، وهى فى عدة اتجاهات يكمل بعضها البعض وتخلق وحدة الصورة .

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

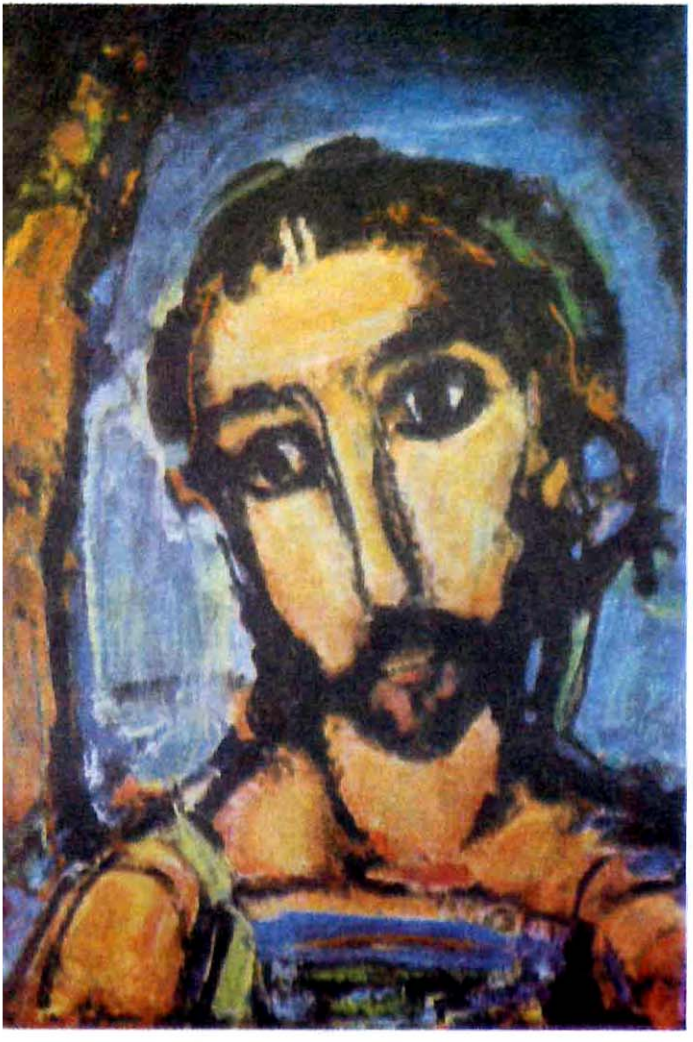


شكل (٥٤) بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) - " صراع الخطوط ، الأحمر والأصفر " (١٩٣٧) - متحف الفن بفيلادلفيا . لاحظ أهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والأفقية بشكل واضح . وقد أضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الإسلامية الواردة فى شكل (١٦) .

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

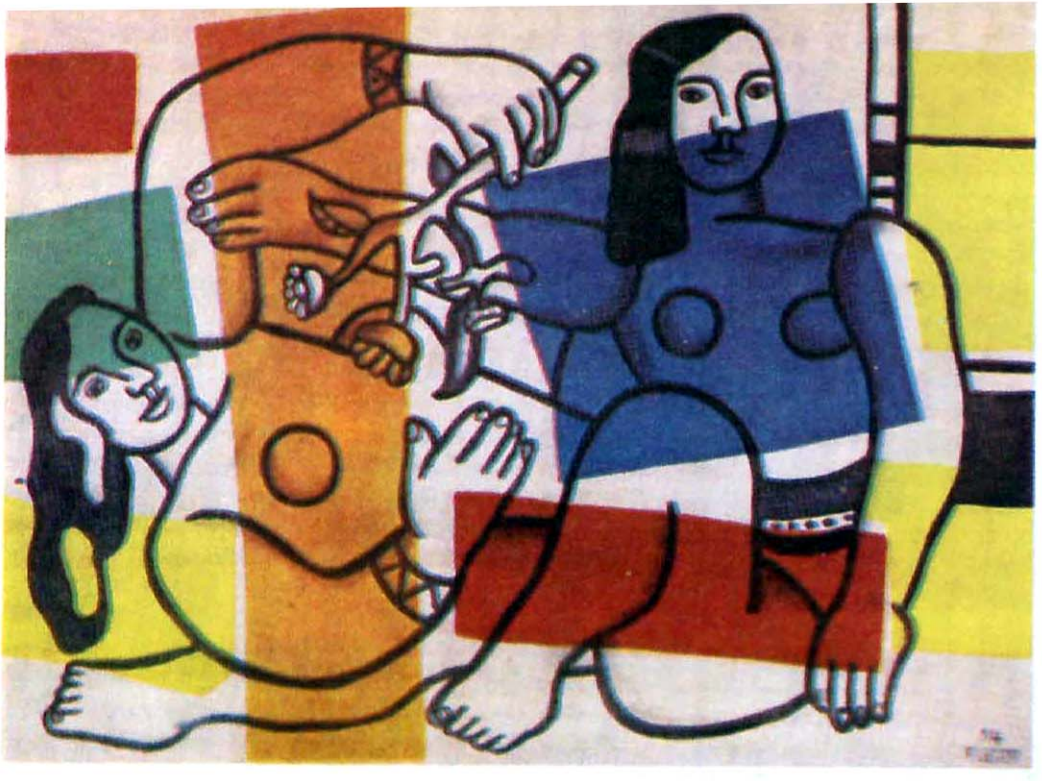


شكل (٥٦) رمبرانت - " رجل مسن على مقعد بزراعين " تأمل توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما فى بناء الصورة .



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

شكل (٥٨) هنرى ماتيس " الهنغارية ذات البلوزة الخضراء " لاحظ الصيغة المبسطة التى تهضم فى طياتها شيئا من ملامح الفنين الفارسى واليابانى ولكن بأسلوب حديث .



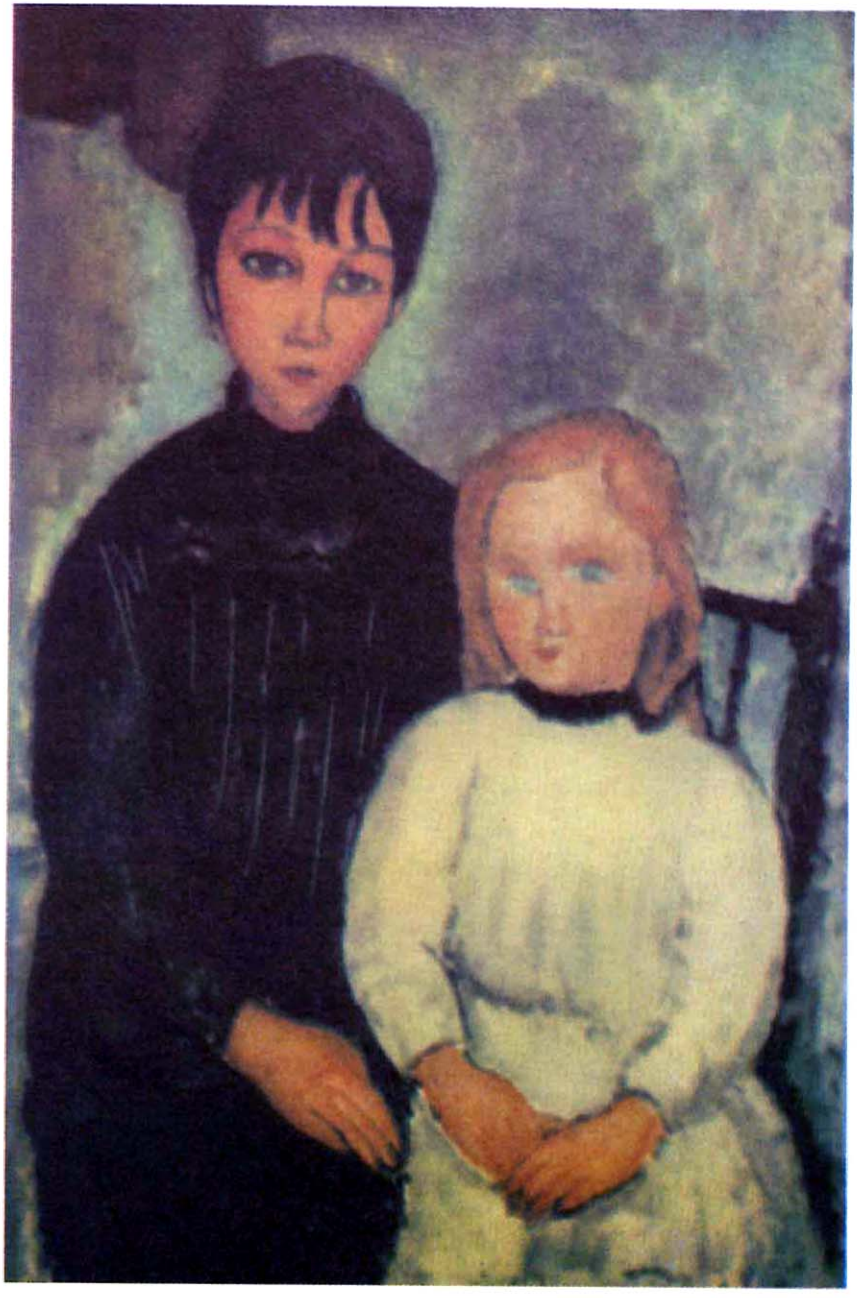
شكل (٥٩) فرناند ليجيه - " امرأتان تمسكان بالزهور " (١٩٥٤) ، متحف التيت بلندن .
لاحظ الابتعاد بالموضوع عن المظهر الطبيعى رغم إمكانية التعرف على مصدره فى الطبيعة .

شكل (٦٠) بـول سيـزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) - " البصل والزجاجة " . لاحظ محاولة إيجاد الكتلة فى لبصل وتكراره الإيقاعى حول الزجاجة .

شكل (٦١) ابراهام رانز
" امرأة تقطع الخبز "
١٨٩٥- متحف المتروبوليتان نيويورك - لاحظ توزيع مراكز الاهتمام فى اليدين وكتلة الخبز - وفى الوجه - وفى الأضواء المنعكسة فى إطار النافذة وفى البيوت التى تلوح من خلالها .

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

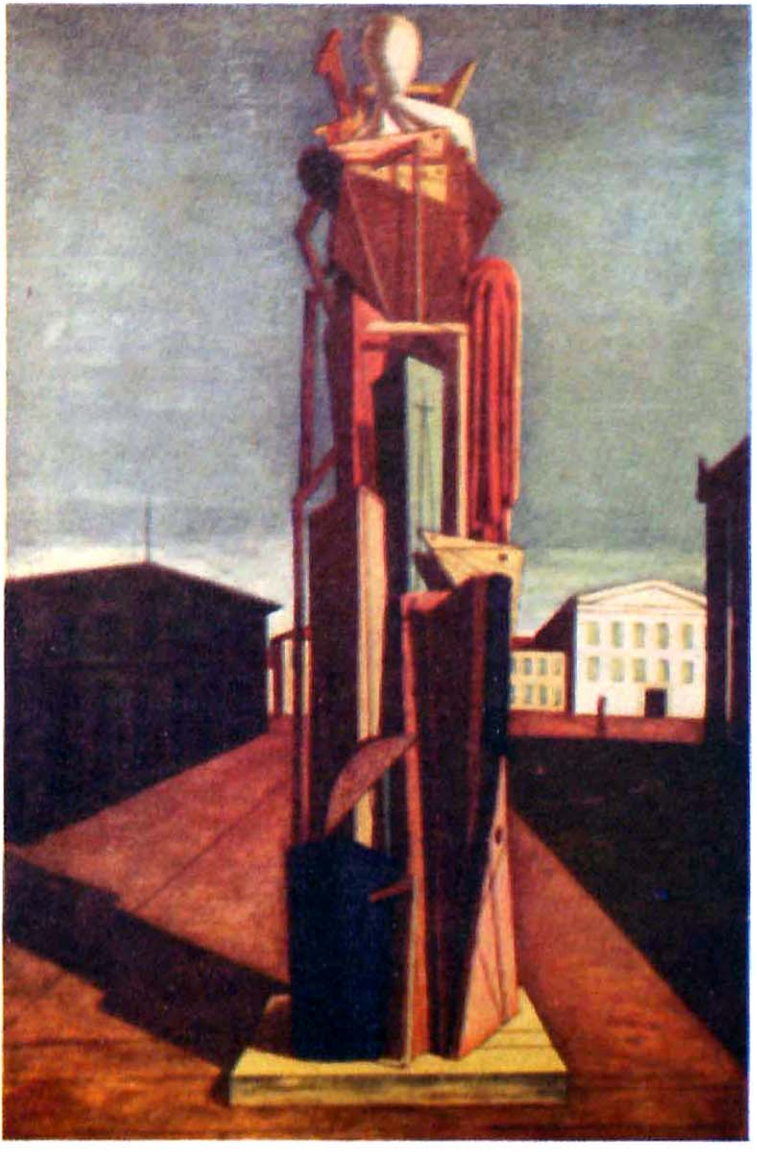
شکل (٦٣) پول کلی - " میناء غنی " (١٩٣٨) - متحف کنست بیازل .



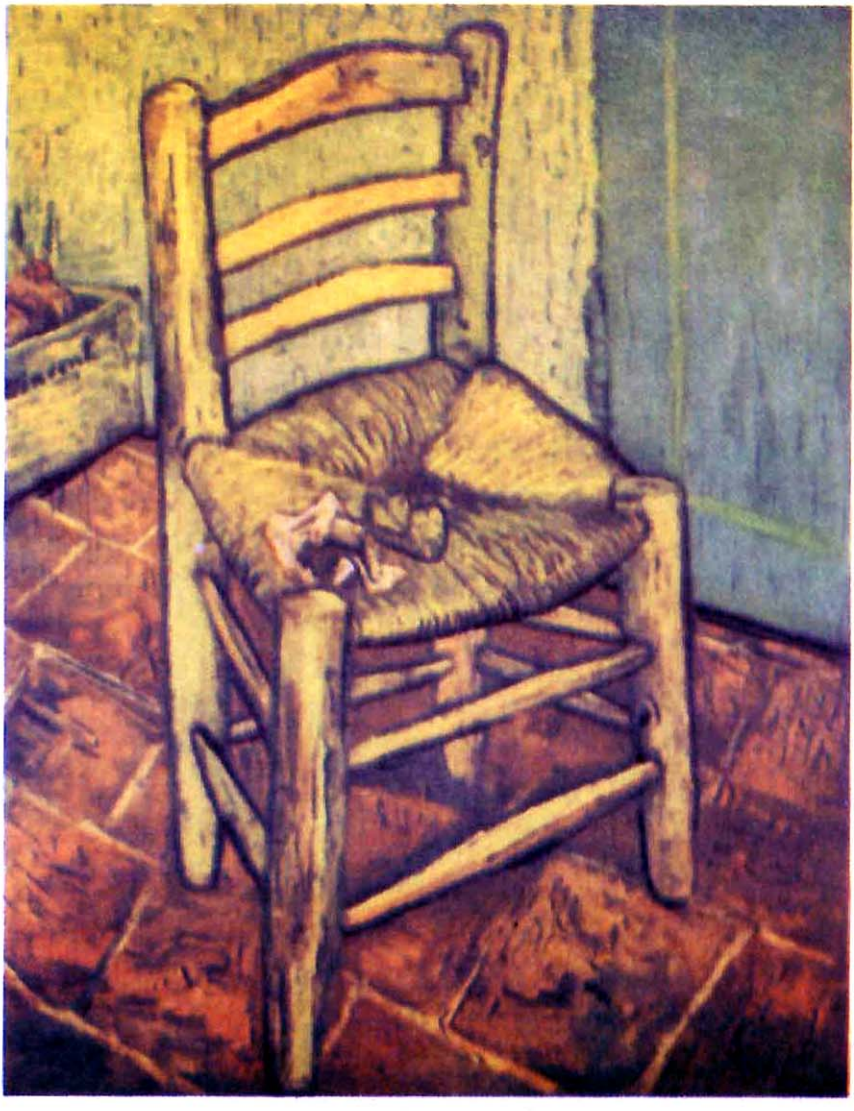
شكل (٦٤) اميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) الأختان .

شكل (٦٥) مارك شاجال - " زواج برج ايفل " - هذه اللحة تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الأمامى له أرضيته التى تختلف عن أرضية الأشجار الجانبية لكنها موحدة بطريقة تخدم غرضها وخيالها ولايظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين أمامية الصورة والأرضية المتوسطة التى يخرج منها برج ايفل والخلفية التى بها الأشجار والسحب صيغت كلها فى وحدة رغم تنوع المداخل لكل منها .

شـــكل (٦٦) احتفالات بمناسبة مولد الأمير سـالم فى عام ١٥٦٩ متحف فيـكتوريا وألبـرت - لـندن - لاحظ تعدد الـــصور فى صورة واحدة . وهذا مثال لتعدد الرؤى .



شكل (٦٧) " جيوجيو دى شيريكو " (١٨٨٨-١٩٧٨) " الميتافيزيقى العظيم " (١٩١٧) . متحف الفن الحديث بنيويورك ، تأمل الخيال فى تكوين هذا النصب ووضعه فى هذا الفراغ اللانهائى .



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

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

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

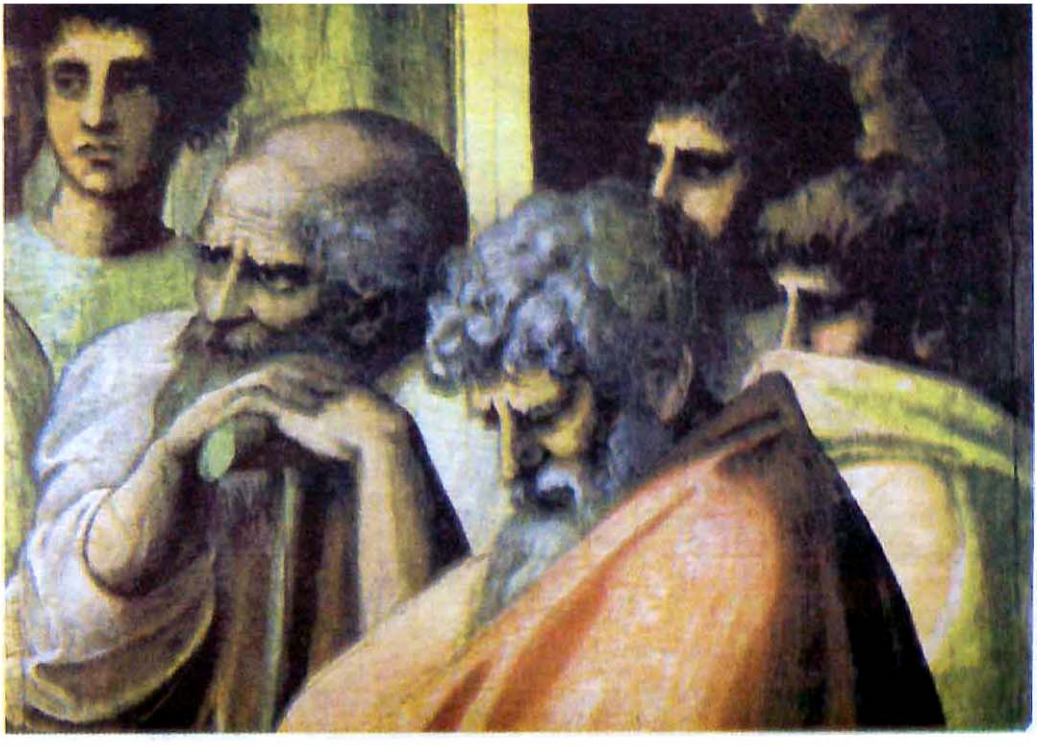
شكل (٧١) مارك شاجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥) فى المقهى .

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

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

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

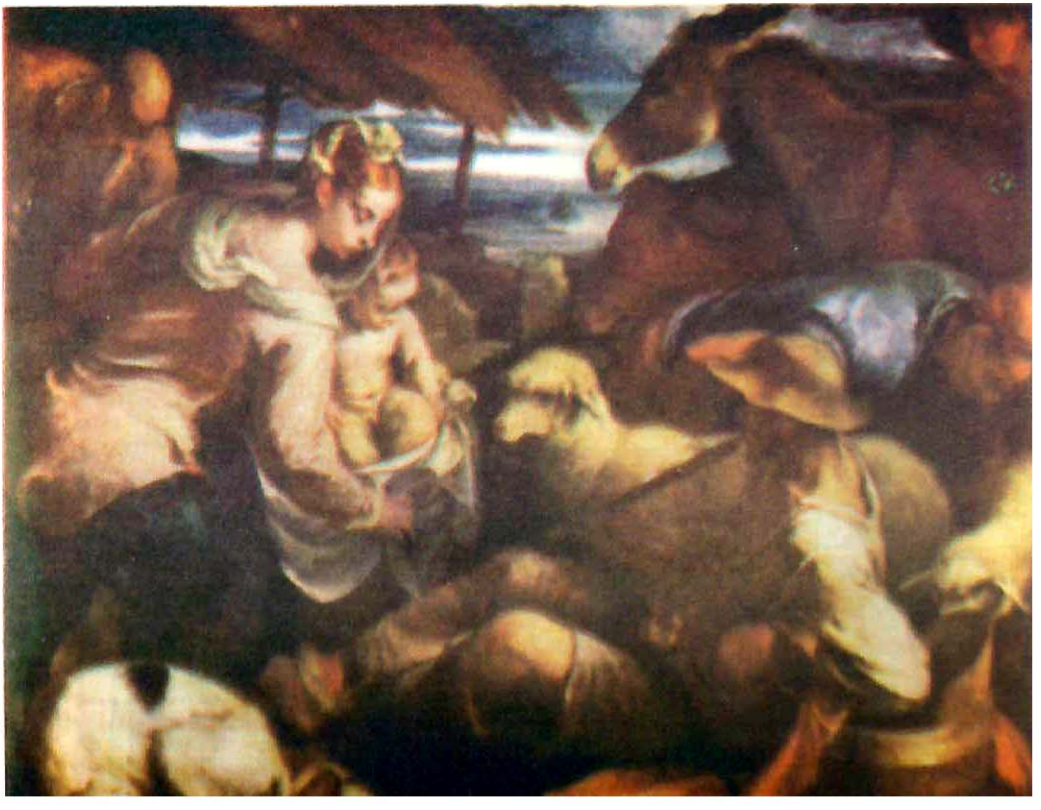
شكل (٧٥) فرنان بيجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥) زهور صفراء فى آنية زرقاء .



شكل (٧٦) رافايـيل سـانزيو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) القديس بول يعظ فى اثينا - متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .

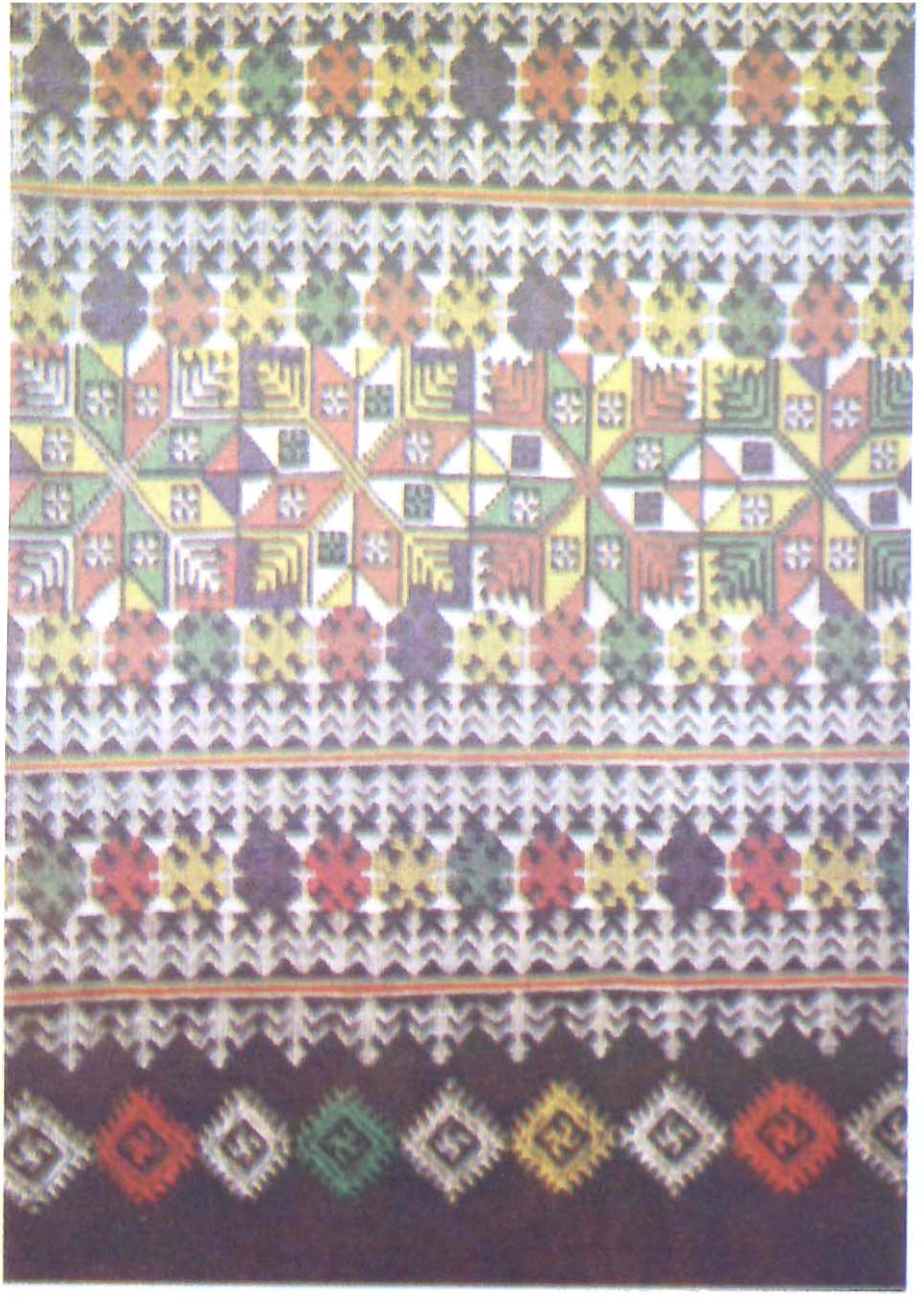
شكل (٧٧) بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) منظر كثير الحركة .

شكل (٧٨) واسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) لوحة القطار .



شکل (۷۹) جاکو بوباسانو (۱۸ /۱۵۱۰ - ۱۵۹۲) - متحف بورجیزی .

شكل (٧٣) بيتر بول روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) صورة لطفل - متحف بالنمسا .



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