

## الباب الأول

### الفن وأصوله الجمالية

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



## الفصل الأول

# معنى الفن وقيمه الجمالية

**تعريفات بالفن :** وردت التعاريف الآتية على لسان مختلف العلماء :

- ١ - الفن تعبير عن انفعال .
- ٢ - الفن تعبير عما يشير الفنان في العالم الخارجى .
- ٣ - الفن هو قدرة الفنان على نقل أفكاره أو مشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التى لولا الفنان ما كان له أن يكتسبها .
- ٤ - الفن هو الطيعة من وجهة نظر الفنان .
- ٥ - الفن هو الابتكار لأشياء جديدة غير معروفة من قبل ، ويصبح الإنسان قادراً على تعميمها والاستفادة بها فى واقع حياته .
- ٦ - الفن لغة اتصال ولا بد من تعلم رموزها كى نستطيع فهم المعانى المتدرجة تحتها .

**الفن يكشف الجمال :** ومهما كان الاختلاف فى تعريف وتحديد

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

**الفن والحياة :** الحقيقة إن محاولة فصل الفن عن الحياة ، والتحدث

عنه على أنه شىء مفرد فى ذاته، يعالجه أشخاص متميزون ، هذا النوع من التفكير قد جعل من الفن ، قضية أرستقراطية أبعدته كل البعد عن الحياة .

فلذلك نحن لا نرى أن الفن منعزل عما نفعله وتذوقه في حياتنا اليومية ، فالإحساس بالجمال استعداد متوافر عند الناس بدرجات متفاوتة، ويطبقونه في كل ما يقع تحت حسهم في الحياة العادية: من شكل كوب الماء الذي يشرب فيه الإنسان، إلى الرداء الذي يلبسه، والمسكن الذي يعيش فيه، والشارع الذي يقضى منه حاجاته . فكل هذه المظاهر يدخل فيها الجمال رضي الإنسان بذلك أم لم يرض. وقد استطاع الإنسان أن يتحكم جمالياً لا في بيئته التي يعيش فيها في الأرض فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى السماء، فما نشاهده من طائرات، وبالونات، وأقمار صناعية، ما هي إلا مبتكرات جمالية صاغها الإنسان وشكلها لتحقيق له أهدافاً معينة. ولم يخل الابتكار العلمي من إدراك الجمال في كل مظهر من مظاهره، ولذلك يصعب علينا في الوقت الحاضر أن نخصص الجمال في أنواع معينة من المظاهر: ولا نراه في غيرها. فلقد ظهرت في القرن العشرين محاولات عدة لتشكيل الزجاج وصياغة أشكال السجاد، وتصميم المقاعد. وحتى الموتور الذي يصنعه المهندس الميكانيكي أصبح خاضعاً إلى حد كبير للتشكيل الفني. وزجاج الكريستال الذي تصاغ منه الأواني أبدع فيه الفنان لإبداعه المؤسس علمياً ، واستطاع الإنسان أن يخلق أشكالاً من البلاطات الزجاجية ليين بها جدراناً شفافة تكشف عن المكاتب وتيسر الاتصال بين العاملين في مؤسسات واحدة .

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

من مظاهر الحياة ولم تدركه في النواحي الأخرى .

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

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

**الفن والمحاكاة :** والفنان في هذا لا يحاكي شيئاً في الخارج لأن مهمته اقتصر على نقل صورة من الخارج لما كان ما ينتجه فناً ، وإنما أصبح الأمر تقليداً ، وما الذي يجعل تجربة الفنان ذات طابع جمالي وذات قيمة فنية .

الواقع تتوقف هذه التجربة على خيال الفنان وعلى ماضيه الفني ، وعلى التجارب الإنسانية التي عاشها من قبل ؛ فالفنان لا ينظر إلى الأشياء التي تقع تحت حسه وبصره نظرة عادية تقليدية وإنما حينما ينظر تشكل له قدرته السابقة طريقاً للرؤية ، وهذا الطريق يتضمن عملية الاختيار والتأكيد ، والتنظيم ، واستبعاد الزائف ، وكأن ما ينتجه في النهاية يمثل وجهة نظره ، ويمثل بمعنى آخر التجربة التي عاها وأحس بها إحساس المتأثر الذي استوقفه شيء مثير كان لا بد له أن يعكسه في عمله لكي يدركه ويعبر عنه ؛ فالفنان إذن يختار موضوعاً وينظم هذا الموضوع في علاقات تحمل في طياتها وفي مجموعها الحكمة التي عاشها .

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

**القواعد في الفن :** والواقع أن القواعد في الفن ، ما هي إلا وسائل مساعدة على الرؤية ، وعكازات يمكن الاعتماد عليها كداخل لهذه الرؤية، لكن الرؤية الجمالية دائماً رؤية جديدة، هي أكثر من مجرد قواعد معروفة من قبل ؛ هي ابتكار مؤصل يحمل كل مقوماته الذاتية من ناحية كونه جسمًا مبتكرًا، والحقيقة أنه تمر يومياً تحت أسماعنا وأبصارنا تجارب عديدة لا تستوقف نظر الرجل العادي، لكن الفنان يتأمل فيها ويخرجها الإخراج الذي يجعل دقائقها ميسرة على إدراك الشخص العادي، فيكتسب من خلالها التجربة الجمالية إذا أحسها. فمثلا قد تمر عليك حادثة في الطريق، مجرد صدام بين سيارتين، أصابت شخصاً بجراح ونقل إلى المستشفى فاقد الوعي . بالنسبة للنظرة العادية فربما يتخيل الشخص عابر الطريق أن هذه مسألة يجب أن يتجنبها ، أما بالنسبة للفنان فإنه ينظر أبعاد هذه المسألة، ويتخيل حالة هذا الشخص قبل أن يحدث هذا الصدام ؛ يتصور الناس الذين كانوا يبتهلون عندما يعود . بل لعله يتصور انتظار أولاده أو خطيبته؛ وهناك حالة الفرحة التي تصحب نشوة الانتظار، بصور كل هذا

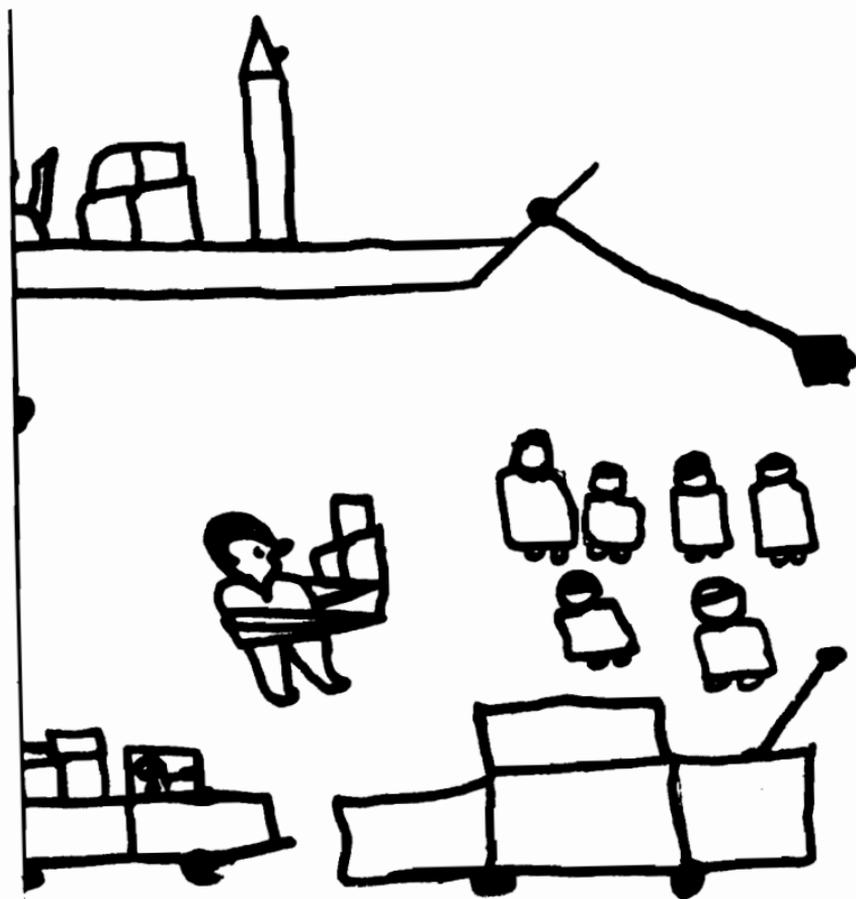
ليجسد كيف أن هذه المأساة المفاجئة قلبت الآمال رأساً على عقب ، وجعلت ما كان متوقعاً غير متوقع ، وغيرت كل شيء مألوف ؛ إنها الحياة لا أمان لها ولا يعرف الإنسان ما يخفيه الغيب ، ولا بأى أرض يموت ، فالفنان هنا حينما يتأمل ، ويوقفك معه في لحظات التأمل ، إنما يخلق موقفاً يدعو للتفكير وإدراك العلاقات ، وتعيش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

هذا التدرج . قد يميل تارة إلى الكريم الفاتح، وأخرى إلى البني أو البنفسجي الفاتح، ولذلك فإن نسيج الألوان يكمل بعضه البعض، وينتمى الفاتح إلى المتوسط والقاتم، وتكون الألوان من ناحية الشكل والأرضية وحدة مترافقة، تساعد الشكل على البروز، كما تجعل الأرضية مدركة، والظن والجمال في التصوير خلق وإبداع وتنظيم وتنغيم وإبراز للقيم، وليست هذه القيم موجودة من قبل، وإنما هي محصلة التفاعل بين الفنان وبين الموضوع الذى أثاره، هذه المحصلة هي ثمرة عناء من التأمل والتعمق وإدراك الكل في وحدة. وفي تألف. إن الصورة كعمل فنى لا تنفصل عن إطارها، ولا عن المكان الذى توضع فيه، ولا عن الفنان الذى ينتجها، ولا عن الراى الذى يشاهدها. وكل هذه عوامل متداخلة متشابكة تؤثر في الرؤية النهائية للعمل الفنى .

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

بتعصباتهم ، وعلى ذلك فإن رؤية العمل الفني ثابتة ، لأنها تتغير في أثناء بناء العمل الفني ، كما تتغير تبعاً لعقلية كل راء يتذوقها .

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



## الفصل الثاني

# نحو العمل الفني

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

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

يسلم بأن هذه الأفكار ما هي إلا مقدمات، كما لا بد أن يعي بأن طبيعة هذه الأفكار هي التحول والتغير ما دام فكره ينبض بالحياة .

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

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

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

فإذا عدنا لطبيعة العمل الفني ، وقارناه بمسلك الإنسان ، فنسجد أن العمل الفني يمر بتطورات كثيرة قبل أن يصل إلى شكله الختامي ، والذي يحدث عادة ويؤثر في هذا التغيير هو عملية التفاعل المستمرة . أو الأخذ والعطاء التي تعدل في السلوك الإنساني في هذه العملية وتجدهه ، وتعيد تغييره طالما أن هناك فكراً دائب الحركة حريصاً على أن يصل إلى نوع من الاستقرار فيما يعاينه من مشكل .

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

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

### الاتزان وأحكام العلاقات فى العمل الفنى : إن الإنسان بطبيعته كائن

حتى لا بد له أن يوجد نوعان من الاتزان بينه وبين البيئة ليحافظ على كيانه ووحده ، وصفة الاتزان هى نوع من الاستقرار فى العلاقة بين الذات والموضوع ، أو بين الكائن الحى والبيئة ، أو بعبارة أخرى بين الفنان وعمله الفنى ، فأول خط يضعه الفنان على اللوحة ، إنما يحدث قلقلة فى هذا الاتزان ، بحيث تنتهى العملية براحة نفسية عند الفنان ، إن أول خط يضعه الفنان فى لوحته يقسمه الفراغ إلى مساحتين كبيرتين ، وفى هذه الحالة قد لا تكونان متناسبتين بعضهما مع بعض وعلى ذلك فحينما يضع الفنان خطاً ثانياً أو ثالثاً ، أو يحرك الخط الأول من مكانه يميناً أو يساراً ، إنما هو فى الواقع يبحث دائماً عن نوع العلاقة المستقرة المتزنة

التي تعطيه الراحة الجمالية النهائية ، وهكذا في بقية العلاقات حينما يبدأ الفنان بحسب الخط والمساحة والكتلة والفراغ واللون ، فكل شيء يضعه في الصورة يحدث تغييرات قد تكون مؤكدة لعملية الاتزان . أو أو منفرة منها . وفي كلتا الخالتين يستمر الفنان في النظر في العلاقات الحادثة متأملاً فاحصاً ، وباحثاً . ومكيفاً أشكاله إلى أن تأخذ الأوضاع النهائية المريحة والمستقرة .

**كيف نقيس الاتزان في العمل الفني :** وإذا سألنا أنفسنا عن معنى الاتزان . هل هو التماثل ؟ أو التشابه بين قوتين ؟ توجد أحدهما يميناً والأخرى يساراً . هل هو التوازن الذي يشبه حالة الميزان العادي حينما نضع ثقلاً في كفة وما يعادله في الكفة الأخرى . وبعد ذلك ندرك التشابه برغم تنوع الثقل ، ففي كفة نضع حديداً ، وفي الأخرى نضع فاكهة . وندرك عملية اتزان من تشابه الثقلين برغم الاختلاف في النوع ، الحقيقة أن الاتزان في العمل الفني ، يرتبط براحة نفسية يستحيب لها الإنسان عند إدراكه للعمل الفني ، وتنتج هذه الراحة عادة من حسن توزيع جوانب الثقل في الصورة بحيث إنها لا تراكم في جانب ، وتخلو إطلائاً من الجانب الآخر ، وتوزيع قوى الثقل لا يمكن أن يخضع لقاعدة ، فالأحجام مثلاً قد تتباين ، ولكن الألوان في عمقها ودكاتها ، أو في خفتها ونورها . قد تحدث تأثيراً يعوض بعضه البعض . وهذا التعويض نستشعره من الراحة النفسية التي هي محصلة لاستجابتنا لتوزيع القوى ، وهذه الراحة النفسية أيضاً تعتبر من الألفاظ التي قد نحار لها ، لأن كل إنسان يستجيب حسب ثقافته أو خبرته السابقة ومدى تدريبه . وعلى ذلك

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

ولا يمكن تصور الاتزان بالضرورة على أنه تكرر لعناصر متشابهة موزعة فى العمل الفنى ، فالتكرار فى العمل المبتكر لا يخضع للتشابه الحرفى، وإنما يخضع للترديد النغمى، الذى يعوض بعضه البعض الآخر .  
**الغموض وطبيعة العملية الابتكارية :** والعملية الفنية ذاتها يشوبها نوع من الغموض ، هذا الغموض لا يجعلنا نستطيع تفسير كل شيء فى العمل الفنى تفسيراً منطقياً واعياً . فالخلق النهائى الذى يأتى بالجديد لا يدهش الناس فحسب ، وإنما يدهش أول ما يدهش صاحبه الذى خلقه . وحينما ينتهى العمل ، يفرض قوانينه، ومثله، ومعانيه ، على الرأى حتى أن رؤية هذا العمل باعتباره عملاً جديداً ، ستتغير حتماً تبعاً لشخصية الرأى الذى ينظر لهذا العمل ويترجمه . وهذا ينبهنا إلى أن الحقيقة الفنية دائمة التغير بالنسبة للفنان الذى ينتجها ، وكذلك بالنسبة للرأى الذى يتذوقها .

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

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

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

**الاستقرار والطرز :** وفكرة الطبيعة المتطورة للعمل الفني تستثير سؤالاً يتعلق بالإنتاج ذي الطراز المستقر الخاص ببعض الفنانين ، بالمقارنة بالإنتاج المتنوع شديد التغير ، المتعلق بنوع آخر من الفنانين . والحقيقة

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



## الفصل الثالث

### الأصالة - معناها ومكاتها التربوية

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

والأصالة صفة مميزة في التعبير ، تبين أنه غير منقول أو مقلد ، أو يمكن أن يستدل ببسر على منبته . والأصالة تركز على عوامل مكتنزة في طبيعة الشخصية ، بعض هذه العوامل قد يرجع إلى الوراثة ، والبعض الآخر إلى البيئة . الوراثة هي التي تعطي المواهب والاستعدادات للشخص ؛ ولكن البيئة تشكل من هذه الاستعدادات والمواهب وسائل فعالة للكشف والتعبير ، وتحقيق القيم الفريدة .

ويمكن أن ننصّر الأصالة على مستويات مختلفة ، تبدأ مع الطفل في صغره . وتنمو وتتسع كلما نضج وازداد تخصصاً وعمقاً . ونحن نستطيع مثلاً أن نتميز من بين مجموعة كبيرة من رسوم أطفال فصل معين ،

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

والصفات التي جعلت من هذين الرسمين أمراً فريداً ، نجدتها تتكرر في مختلف الأعمار بمظاهر متعددة ، ويبدو لنا من هذا أن الأصالة في تعبير الطفل هي مقدار ما يحمله هذا التعبير من قيم يمتاز بها السن الزمني من خصائص . ليس هذا فحسب ، بل إن الأصالة تعني هنا أيضاً الطريقة البنائية المميزة التي تستخدم في تسجيل هذه القيم ، وبلورتها ، بحيث يمكن أن تنتقل بطريقة فعالة إلى الراى .

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

روحه ما جعل إنتاجه بحق فريداً في نوعه ، ولكنه يحمل في نفس الوقت سمات النظرية التأثرية ، وسمات الحقبة الزمنية التي عاش كل منهم فيها. ولو تذكرنا فان جوخ - على سبيل المثال ، نجد أن ضربات فرشاته المتلاحقة جعلته يبني أشكاله ، وينظم ألوانه بصياغة أخذت روحها من النزعة التأثرية ، لكنه أعطاها مغزى مميّزاً فريداً في تعبيراته .

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

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

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

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



شكل (١) ديلا كروا -  
« السامري الطيب »



شكل (٢) فان جوخ -  
« السامري الطيب » بعد ديلا كروا  
لاحظ كيف استطاع الفنان أن  
يعيد خلق الصورة الأصلية  
بأسلوبه أوضح في بناء الأشكال  
بتشخيص مرصه

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

والأصالة تعنى بحثاً وإدراكاً خاصاً بشخصية متميزة فى مجال معين . فكلما استطاع الشخص أن يحافظ على شخصيته ، ويقنع الآخرين بها فى أى مجال يعبر فيه ، حتى يبدأ الناس بألفون طبيعة هذه الشخصية ويتوقعون ملاحظتها فى أى إنتاج يقوم به - فى هذه الحالة يعتبر الشخص ذا أصالة وعمله أصيلاً .

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

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

**مواقف من التدريس:** وبينهما هذا المعنى إلى أمثلة تحدث بين حين وآخر في التدريس : تدل دلالة واضحة على أن مدرس الفن ليس لديه أصالة . بل وكل ما يقوم بتدريسه يحو تدريجياً الأصالة من تلاميذه . فقد رأينا - على سبيل المثال - مدرساً يعالج عملاً جماعياً عن شبكة المواصلات في المدينة . وقد وضع أمام تلاميذه ألوان الصبغات وألوان الجواش ، وكانوا في السنة الأولى الثانوية وعددهم ست - تحدث إليهم قليلاً ، ثم تركهم يستخدمون الحامة في الاتجاه الذى يرغبونه ، ولم يرشدهم إلى السبيل السليم لاستخدام الألوان ، الصبغات منها أو الجواش . وعلى ذلك لم تكن مفاجأة أن يخوض التلميذ في تجربة لونية فاشلة ، مجرد وضع الفرجون في اون من الألوان ونقله إلى اللون الآخر ، دون أن يغسل

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

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

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

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

ومن الغريب حقاً أن مفهوم اللون لدى كثير من المدرسين الناشئين ، لا يعدو أن يكون اللون الموجود في أنبوبة الألوان ، لكن الفنان حين يعد لونه ، يخلطه بالأبيض أحياناً ، وبدرجات من الألوان الأخرى ليستخرج لوناً معيناً ، هو خليط من مجموعة من الألوان الأخرى . فاللون ليس له صورة محفوظة ، وقوامه يخضع لعملية التكوين التي يعالجها الفنان مقدماً . واللون ينبض بالحياة والحيوية ، وله شخصية فعالة حينما يحضر تحضيراً جيداً ، ويوضع في مكانه الملائم ، ذلك المكان الذي

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

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

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

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

أن طبيعة الشخصية تستر وراء كل عمل فني ، مهما كان مظهر التغير فيه ودرجاته ، وهذا ما ندركه تماماً من ثنايا أعمال بيكاسو ، وبول كلي ، فهناك التجدد الدائم مع وجود النواة المتصلة بشخصية الفنان .

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

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

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

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

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

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

وإذا سألنا أنفسنا عن مغزى الأصالة ودورها في كل من التصوير ،  
والزخرفة - سنجد حتماً أن التصوير يعتمد في جوهره على الأصالة ،  
لأن التعبير مسألة ذاتية تتعلق بشخصية الفنان ، وبأسلوبه الخاص ،  
وحيثما ينجح الفنان في إقناع الناس بأسلوبه التعبيري ، يصبح في غير  
حاجة إلى الاعتراف به كمصدر له قيمته . لكن المزخرف كثيراً ما تضع  
أصالته في زحام التطبيق التجاري الذي يفرض تدخل كثير من الأيدي في  
الإنتاج ، إلى الدرجة التي ينتهي فيها الإنتاج بأن يصبح له طابعاً مقنناً ،  
ويظهر هذا الطابع في المقاعد التي نجلس عليها ، والأواني التي نأكل فيها ،  
وفي مختلف السلع التي نستخدمها في حياتنا اليومية . فالتصميم ، والزخرفة  
المرتبطة به ، تجعل هذه الأشياء ليست من إنتاج فرد بذاته ، إنها في الواقع

حصية تجارب مجموعة كبيرة من الأفراد ساهم كل بقدر طاقته فيها ، وأوصلها إلى حيث يمكن تداولها بالبساطة ، والثنى الزهيد ، والسرور المباشر ، الذى يجعل من هذه السلعة شيئاً نافعاً وظيفياً ، مرغوباً فيه .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

كان أصيلاً أو غير أصيل .

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



## الفصل الرابع

# التذوق الفنى - أصوله وتطبيقاته العملية

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

**السلوك يتبع الهدف :** فكل من هؤلاء الأشخاص يؤدي سلوكاً وفقاً لموقف ، ويتكيف السلوك تبعاً للهدف الذي يبني تحقيقه أزاء هذا

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

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

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

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

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

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

وبيّن لنا هذا كيفية الانتقال من المواقف العادية إلى واقف الفن ،  
 ودور التذوق في إدراك المغزى الجمالى حين ينجح الفنان في هذا الانتقاء .  
**الطبيعة كوحى للرؤية الفنية :** وليس أفضل من التمثيل من خبرة  
 المتحدث وتجربته كفنان ، في بعض العناصر التى عاجلها ، وهو يتأمل  
 فيها التأملات الفنية ، فلاشك أن كل الناس ترى الزلظ بكميات وافرة ،  
 بين قضبان خط المترو ، يرون هذا الزلظ على أنه أجسام صلبة تحمى  
 القضبان من الغوص فى الأرض ، يرى المهندس المعمارى الزلظ مهماً فى  
 التسليح حين يضعه مع الأسمنت والرمل ، ليكون مع الحديد خلطة المسلح ،  
 لكن الفنان حينما ينظر إلى الزلظ يجد فيه أشكالاً غريبة . أشكالاً محملة  
 بالمعنى ، يتأمل كيف استطاعت الطبيعة أن تشكل هذا الزلظ ، وتخلق  
 منه أشكالاً تجريدية لو قربتها لوجدتها كائنات حية أشبه بالبشر ، بل  
 أشبه بأنواع الفاكهة ، بل أشبه بمخلوقات صامته تتحدث إليك ، وكأنك  
 على ألفة بها منذ زمن بعيد ، لكن هذه الألفة تأتيك بالتلميح ،  
 لا بالتصريح . فالفنان حينما يريد أن يحدثك عما رأى يملك تسرح  
 بخيالك وتدرك المعانى التى لا يمكن لك وأنت تدوس على هذا الزلظ أن  
 تحسها ، وأن تدركها ، ولا تستشعر فيه أكثر من أنه يداس بالأقدام .  
 لقد أمكن تحليل كثير من أشكال الزلظ إلى لغة الفن التشكيلى ،  
 وعكست معانى رمزية كثيرة ، أصبحت من رصيد الرؤية الهامة فى عصرنا ،  
 ومثلما نتأمل الزلظ نتأمل الدوم بأشكاله المختلفة ، وتدرك بلونه البنى ،  
 وبأنواع البروزات التى يحملها ، والمداخل التى قد تبدو كالثنايات كيف  
 يمكن أن تحل أشكال الدوم صفات إنسانية معبرة التعبير الغريب

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

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

وبدأ كل منهم يحس أنه ينتمى إلى الشخص الآخر ، يحس أنه تربطه به علاقة ، وهذه العلاقة هي التي يسرها الفن في شكل موسيقاه وأغانيه .

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

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

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

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

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

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

**النظرة السليمة للعمل الفني :** النظرة السليمة للعمل الفني هي أن ينظر المتفرج إلى هذا العمل على أساس أنه يسمح له أن يبلى ديوانته على المتفرج بما يتضمنه من قيم وملاحم ، أى لا بد للمتفرج من أن ينظر إلى العمل الفني نظرة متفحطة ، نظرة فيها الساحة كما لو كان يريد

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

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

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

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

مطمئنون لو أننا درسنا الفنان والمدرسة التي ينتمى إليها في ضوء فهمنا للماضي أن رؤيتنا للفنان أو لمدرسته ستزداد عمقاً. ولا شك أن كل رؤية جديدة هي إضافة للإنسانية ، ومهما حاولنا أن نستنكر هذه الرؤية أو نتجاهلها ، فإن محاولات الفنانين التي قد تثير المعارضات الشديدة لا تقل شأنًا عن الإنتاج الفني الذي يقبل برضا، ولسنا دائماً قضاة عادلين في الحكم على قيمة الأشياء وبخاصة إذا كانت ثقافتنا من النوع المتعصب المحدود .

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

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

**تعدد الرؤية :** لقد دخل أحد الزوار معرضاً خاصاً للكاتب ، وألقى بسؤال : لماذا تعرض لوحات متعددة ذات مقاسات مختلفة ، لتصوير

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

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

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

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

شواطي ، وحدائق ، ومطارات ، وأندية ، ورافق عامة أخرى ، ولذلك يعتبر التذوق الفني جانباً هاماً في تكوين الأفراد في التعليم ، والتعليم بدون تذوق هو جناية ضد المدنية لأنه يخلق أشخاصاً ليس لديهم الحس الكافي للتذوق وإدراك الفن .

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

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

## الفصل الخامس

# سيكولوجية التذوق والمتعة

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

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

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

الشمس التي تلمحها مؤقتاً لشخص يصطاف لأول مرة ، وإنما هي سمرة العمل وساعاته المتواصلة في الشمس . العصبية ، والحلق . والحلخال ، والرداء الطويل الذي يسر الجسم حتى القدمين ، هي سمات العادات الريفية ، وهي مرتبطة بنوع التدوق المنتشر في الريف ، فإذا شبت فتاة وسط هذه العادات لا بد أن تكون عاطفتها نحو ما تتذوقه بالفطرة ، وحتى لو هي انتقلت بعد ذلك للعمل في المدن فإن العادات التي تشربتها وهي صغيرة تظل لها تأثيرها وقوتها بالرغم من تغير البيئة . فالبيئة الجديدة تأثيرها سطحي وعلى ذلك ظهرت الشابة وهي مقلدة ، وآثار البيئة الأولى الأكثر قوة وعمقاً يخرج ليفضح التقليد دون أن تعي ولا تستطيع أن تعي . . . لأن هذا الوعي يتطلب منها ثقافة كاملة تغير من مقومات حياتها ، وتغير من قيمها وتذوقها وكل ما تنهواه أو تعشقه .

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

شاطيء آخر : ففي شاطئ غزة مثلاً يندر أن تجد فتاة تنزل إلى البحر متدثرة بالمايوه إلا إذا كانت أجنبية . وإذا نزلت الفتاة فبتميص

النوم ، ولا تنزل بمفردها بل يحوطها من بنات جنسها اثنين أو ثلاثة . كذلك الحال في كل الشواطئ ، المحافظة تجد مواعيد للسيدات وأخرى للرجال . وفي البلاجات ذات الطابع الشعبي في الإسكندرية ينذر أن تجد عند الجنس اللطيف الجرأة على النزول إلى البحر ، فالتقاليد القديمة ما زالت تخلق نوعاً من الحجل ، بل من الحرمة أن تنزل فتاة عارية إلا في رداء بسيط أمام أهلها أو معارفها ، وهي تتصور أن الناس لا يصح أن تراها بهذا الزي الذي يكشف عن مفاتها أو عن عيوبها الجسمية . وإذ اضطرت إلى النزول ففي وقت مبكر ينذر فيه الناس .

وهذه الظاهرة تقل مع صغر السن . وتزداد مع كبره . أى أن التحول الاجتماعي جعل مسائل الذوق في هذه النواحي ، والمتعة الخاصة ، مرتبطين بالحرية وتقاليدها اختلاط الجنسيتين التي تتحرر تدريجياً ، وهي مظاهر يتدرج مجتمعنا الآن الأخذ بها . وعلى هذا الأساس تجد البلاجات ذات الطابع الشعبي لها تقاليد المحافظة وهي بالتالي تمارس عادات الذوق والمتعة الشخصية في إطار هذا النوع من التقاليد . بينما البلاجات المستحدثة التي لا سبيل للوصول إليها إلا بمواصلات خاصة جذبت إليها طبقة أخرى من الشعب لها عادات أكثر تحرراً من العادات الشعبية التقليدية . وعلى ذلك تجد من المستساغ للفناة أن تنزل بالمايوه ولا تخجل ، وليس عندها أى نوع من الجبن الذي يسود الفتيات في الطبقات الشعبية نتيجة التقاليد المحافظة والشديدة التحكم .

**التقاليد :** إن الفناة في البلاجات المستحدثة تمارس حقها الطبيعي في الاستحمام بل وتعرض المايوه الملائم لجسمها ، والذي يكشف عن مفاتها ،

بل هي أيضاً كما يقول المثل تستعرض عضلاتها ، أى أنها لا تكتفى بمايوه واحد تظهر به دائماً ، وإنما عندها أكثر من مايوه ، نجح المتخنون في الأزياء في تصميمه مراعين ما يكشف من الجسد وما يوارى ، الجزء المزخرف والسادة ، اللون الفاتح واللون الأكثر وهجاً .

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

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

الشوارع الأخرى والميادين التي ذكرناها تمثل في الحقيقة موجة المد التي جاءت بها المدنية الحديثة : فشكات طبيعة الأسواق ، ونوافذ العرض ، ونوع الجمهور الذي تنص به المحلات التجارية . وسنجد بالتحليل أن الجمهور الذي يرتاد الأحياء المتمدنية يختلف في تذوقه ، وفي أنواع متعته عن الجمهور الذي يعيش في الأحياء الشعبية . إن الجمهور الأول لا يذهب الأحياء الشعبية ويرتاها بنظرة السائح الذي يرى فيها يرى كل الغرابة . يرى الأشياء في الأحياء الشعبية كالتحف الأثرية التي يرجع تاريخها إلى قرن مضى أو أكثر ، بل قد يراها أحياناً على أنها مظهر من مظاهر التخلف نسبة إعادات الناس وطريقة معيشتهم ومستواهم الاقتصادي وما يرتبط بكل ذلك من تذوق ومن متعة بالأشياء وأساليب استخدامها .

**التناقض في التذوق :** إن التناقض في التذوق وفي المتعة بمظاهر الحياة لا بد أن يوجد حينها لا تسير الحياة على نمط واحد ، فبين القلة والثلاجة الكهربائية مسافة سحيقة من التقدم . وبين الطشت والغسالة الكهربائية هوة واسعة . وبين السلم المصنوع من الطوب اللبن والسلم الرخام والأسانسير والسلم الكهربائي المتحرك أميال كثيرة . ومن البدهي أن ترتبط بالقلة عادات من التذوق والمتعة غير التي ترتبط بالثلاجة الكهربائية . وهل تمثل الأولى تخلفاً تاماً ، بينما الثانية تقدماً على وجه الإطلاق . الواقع أن المدنية لا تعني دائماً عمقاً في التذوق ، وأصالة في المتعة . بل إن المدنية شديدة التطور والتغير ويصعب على الناس أن تشكل عادات مستقرة تبعاً لهذا التغير . فما قد يبدو جميلاً مريحاً في وقت ما لا تمر سنوات حتى يبدو قبيحاً — والسيارة الفورد سنة ١٩٢٤ تختلف في مذاقها تماماً عن السيارة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

معنى المتعة في الألم وفي المرح : يمكن تحديد المتعة على أنها اهتزاز الإحساس أو تأثره لموقف خارجي يعكس على الإنسان نوعاً من الرضى والسرور الذى يختلف فى درجته وفى مداه حسب قوة اهتزاز الإحساس وتأثره . فأحياناً تستمر المتعة زمناً طويلاً . وأحياناً أخرى لا يكون لها إلا اللحظية الوقتية - وجوهر ذلك كله له صلة بالتكوين النفسى العام للإنسان . وبلغة التربية فإن الإنسان لا يتمتع حقيقة بشيء إلا إذا كان قد كون ميلاً نحوه . والميل معناه تيمّظ الرغبة بالحصول على شيء ما أو تأديته ، وكل ميل أو رغبة يرتبط بخوافز الإنسان الفطرية . وبدوافعه التى صقلتها البيئة وأكسبتها الرصانة اللازمة التى تمكن الشخص من العيش فى المجتمع فى هدوء . ونحن نقبل على ما نتمتع به بنفس راضية . بل حينما يترك لنا الاختيار فإننا لا نختار شيئاً لا نحس فيه بالألم وبالمرارة . وقليل من الناس من يرى المتعة ويدركها فى الألم . بل يحتاج إلى فلسفة عميقة ليدرك أن الحياة لها جانبها الحلو والمر . ولولا المرارة ما استطعنا أن ندرك طعم الحلاوة ومذاقها ونتمتع بها . فمن الضرورى أن يوجد الأبيض والأسود ، النور والظلمات ، الخير والشر ، الفرح والحزن . الراحة والألم . إن الفنان هو الذى يستطيع أن يرتفع بإحساساتنا إلى مستوى النشوة وهى ذروه المتعة ، سواء عالج فى قصته ملهارة أو مأساة . ففى الملهاة نحن نحس بالمتعة وفى الموقف الهازل المرح . وأهل النكتة تعرض بصورة نقدية ما نواجهه فى الحياة من مشكلات وعقبات . وتصدى لها بقبائنا و لا ندرك أننا نضل الطريق . فحينما نرى صوراً لأنفسنا معروضة بهذه الطريقة النقدية التى يغالى الفنان فى إبرازها

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

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

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

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

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

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

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

## النقد الفني - أسسه وتطبيقاته التربوية

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

خيرات أصيلة ، أو غير أصيلة .

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

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

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

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

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

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

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

ونحن إذا كنا نريد فهم النقد الفني ، فيجب أن نسلم بأنه ليس ذمّاً ، ولكنه عملية تقويم تضع العمل الفني في مكانه الحقيقي ، هذا العمل لا بد أن يكون قد حقق قيماً ، كما أننا نتوقع أن تكون له مثالب ، وحينما يبرز الناقد هذه وتلك ، يضع خطوطاً عريضة لعمل فني أعمق مما هو أمامنا . إن الناقد الفني لا بد أن يكون على ثقافة ودراية أعمق من ثقافة ودراية الفنان نفسه ، حتى يستطيع أن يكشف عن القيم والمثالب ، وإلا فإنه سوف لا يتمكن من التوغل بعمق في رؤية العمل الفني . والناقد بغير ثقافة ، لا يستطيع الإلمام بطبيعة العمل الذي يعرض أمامه ، وسيعرض عليه تعصباته التي يستمدّها من معلوماته السطحية والتي لا تأتي عن دراسة ، وإنما عن الأقوال الشائعة لدى الجمهور ، التي تم عن معتقدات ليس لها سند من الصحة ، والحقيقة إذا كانت ثقافة الناقد أقل من مستوى ثقافة الفنان ، فإن الأول لا يستطيع أن يصل إلى نقد علمي سليم ، فالناقد لا بد أن يبرز الصفات الأصيلة التي تحققت في العمل الفني ، وربما يبرزها ببعض التشبيهات ، أو المقارنات ، أو التحليل ، لإدراك كنه العلاقة التي يضمها العمل الفني . والناقد لا يستطيع أن يبرز هذه الصفات إذا لم يكن له من الخيال ما يمكنه من أن يربط بين العمل الفني الذي أمامه ، وبين تجارب السلف ، ثم يضع هذا في اعتباره وفي

ذهنه أيضاً مقومات الثقافة المعاصرة التي ينتج في إطارها هذا العمل الفني .  
وعلى ذلك فالناقد شخص ذو ثقافة واسعة ، بل إنه شخص مبتكر ، يرى  
في لمحات بسيطة ما لا يراه أى شخص عادى ، ولديه البصيرة النفاذة التي  
تجعله يدرك قيم هذا العمل الذي أمامه ، ويضعه في مكانته اللائقة به .

والنقد عملية تقويم ، والمقوم قاض لا بد أن يكون نزيهاً ليصدر  
أحكامه الموضوعية على العمل الفني الذي أمامه . والتزاهة هنا تعنى  
عدم فرض أية مقاييس مسبقة على العمل الفني ذاته ، فع إدراكنا تماماً  
إلى أن هناك معايير ومقاييس يمكن أن نقيس بها جودة العمل الفني ،  
إلا أن هذه الموازين ليست مطلقة ، ولا بد أن تتكيف في كل حالة ،  
بل لا بد أن تختنى حيناً لتسمح للناقد من أن يستمد وجهه ومعايره من  
العمل الفني ذاته ، الذي يحلله ويقومه . إن فرض مقاييس خارجية على  
العمل الفني ذاته ، إنما هي محاولة لطمس معالم هذا العمل . ومطالبته  
بأن يكون عملاً آخر له صفات المقاييس التي تفرض . فالناقد يحتاج إلى  
معايير كثيرة في حكمه ، ولكنها معايير للمساعدة فقط ، وليست لتعويق  
الرؤية . ولذلك لا بد للناقد أن يكون حريصاً حتى لا يقع فريسة لقواعد  
محفوظة آلية ، أو لصفات مدرسية يكون قد تعلمها أثناء تلمذه . فالعمل  
الفني حينما يكون ربيعاً ، يحتاج إلى عقلية ناضجة مبتكرة لتذوق ما فيه ،  
وتستجيب له دون تعصب أو تزمت ، أو نفس مغلقة .

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

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

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

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

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

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

الروحانيين ، كما أن فكرة وجود نقد مطلق ، أو قواعد ، أو قوانين ، يطبقها الناقد على كل عمل فني يقع تحت بهمه وحسه - فإن ثمة قوانين لا بد أن تكون مضللة ، إذ أن أى عمل فني مبتكر نتوقع أن يكون له قوانينه الذاتية ، كما أن المعايير التي تصلح في وقت ما قد لا تصلح في وقت آخر ، وبخاصة حينما يتطور العصر ، وتتعدد مقاييس الجمال وأسس التعبير الفني .

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

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

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

**مقومات الناقد الفني :** وبأخذنا الحديث عن النقد أن نتطرق إلى مناقشة مقومات الناقد الفني ، فهل كل إنسان قادر على النقد الفني - أم أن النقد يقتصر على فئة متخصصة ؟ الواقع أن كل إنسان يمارس النقد

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

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

يستوعب المعاني الفنية التي يتضمنها كل عصر ، وكل قطعة فنية ، فهو حينما يدرس التراث إنما يهضمه ، ويساعده هذا في تكوين نظرة محررة تمكنه من قراءة المجهول ، وتفهم إمكانياته ، والمدى الذي يصل إليه .  
وعلى ذلك حينما يطبق تفكيره ، فإنه لا يكون متعصباً ، بل تكون لديه من المرونة ما يجعله يكشف القيم الحقيقية في كل عمل فني ، ماض أو حاضر .

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

ولو أخذنا بفكرة واحدة يمكن أن نقيدها بها الناقد في نقده ، مثل « نسب الأشياء » ، ففي هذه الحالة لو طبقنا النسب الصحيحة ، لا بد أن نجدها حينما نقارن نسبة رأس الإنسان بجسمه ، و بالأطراف ، فإذا لم تكن هذه النسب تطابق المقاييس التي نضعها ، كان معنى ذلك أن هذا الجسم ذو كيان خاطئ ، ويعنى ذلك أننا لو تعرضنا للأشخاص التي رسمها الجريكو ، أو مودلياني ، ستصدر أحكاماً تخطيء هذه النسب ولا تربطها بالأصول الصحيحة بأي سبب ، وطبيعي أننا ستبين خطأ نظرتنا هذه إذ قد اعترف العالم من قبل بجموية التعبير في كل من الجريكو ومودلياني ، وبرغم ذلك فإن النظرة الأسلم هي أن نأخذ في الاعتبار طراز الفنان حين نقده ، إذ عندما يحقق الفنان طرازاً معيناً

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

**مقومات النقد الفني :** ويأخذنا هذا الحديث إلى التعرض لمقومات  
 النقد الفني ، فما الذي ينظر إليه الناقد حينما يرى العمل الفني ويحلله ؟  
 هل ينظر إلى الموضوع . أم إلى القيم التشكيلية ، أم إلى الصنعة ، أم  
 المغزى ، أم خيال الفنان ؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة يجب الإجابة  
 عليها . وقد كان من المعتقد أن الموضوع هو المدخل لقياس العمل  
 الفني ، ولكن ظهر أنه لا يمثل إلا المظهر البصرى للأشياء ، وقد يخرج  
 الفنان فوتوغرافياً ، ومع ذلك لا يثير في الرائي أو الناقد الفني قيماً فنية ،  
 وعلى ذلك فإن القيم التشكيلية التي تستند إلى العلاقات بين المساحات ،  
 والأحجام ، والألوان - هي الأبقى .

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

وكثيراً ما تحفظ المهارة ويردها الفنان بدون فاعلية ، ويخضع حنق الفنان ، في ممارسة الصنعة - الرأى الغشيم الذى يبهره أن ينظر إلى عمل فنى محكم الإخراج . وفى الواقع أن الرأى فى هذه الحالة لا يتذوق العمل الفنى ذاته ، وإنما يستجيب للمهارة المعزولة عن التعبير الفنى ، يستجيب إليها بعيداً عن القيم الفنية التى يتضمنها العمل .

ومن الصعوبات التى تختلط على الرأى ، إدراك المغزى الذى يتضمنه العمل الفنى ، وأحياناً نطلق على هذا المغزى المضمون ، ومصدر الصعوبة أن المضمون يمكن إدراكه من الدلائل التى نستدعيها مرتبطة ببعض العناصر ، كما نشاهدها فى الحياة ، فالرداء الذى يظهر به الشخص فى الصورة ، يمكن أن يدلنا على جنسية هذا الشخص ، ولكن هذا مدخل سطحى لا يرتبط بالقيم الحقيقية للعمل الفنى ، فالدلائل السطحية هى علامات مميزة تساعد على الوصول إلى الخبرة ، ولكن لا تتضمن بالضرورة هذه الخبرة . ولذلك فإن أى مغزى يجب أن نحصل عليه من طبيعة العملية الفنية ذاتها ، على اعتبار أن هذه العملية لها كيان مميز له خصائصه .

وأى عمل فنى فى الواقع ، لا بد أن يتضمن خيال الفنان الذى يكشف عن شىء فى العالم المحيط ، لم تستطع العين العادية أن تدركه ، وهذا الخيال ضرورة من ضرورات النقد الفنى ، إذ كيف يمكن لناقد أن يتلمس الخيال فى عمل فنان ، دون أن يكون قادراً على التخيل الذى يمكنه من الحصول على تجربة فنية .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**التطبيقات التربوية :** وبأخذنا هذا الحديث للتعرض للتطبيقات التربوية في النقد الفني ، إذ أنه ما من مسألة من المسائل التي تتعلق بدراسة الفن . إلا ولها صداها في التربية ، فحينما يستمع المواطن إلى شرح الناقد في أي مضمون ، نجده يزداد وعياً بالجانب الفني للمجال الذي ينتقد ، وبالتالي سيزداد تذوقه له . وسنجد أنه من مستلزمات أية حركة فنية ، وجود نقاد على درجة واسعة من الثقافة ، يساعدون بتقديم على إثراء الحركة الفنية ، والتوعية بها ، وتوسيع مجال إدراكها . وليس هناك من مجال أفضل للتطبيقات التربوية في مجال النقد الفني ، من المدرسة العامة التي تضم المواطنين جميعاً في بدء تكوينهم . ومدرس الفن ،

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

هذا يكون هذا التلميذ قد ضحى بكيانه ، وفاهيمه ، وقدرته الخلاقة تحت إطار من الممارسة الزائفة . ونحن حين نناقش هذا الموضوع لا بد أن نتذكر الممارسات التي تشاهد عادة في المدارس ، والتي هي وليدة حفظ المدرسين لبعض المواصفات الخاصة بالإنتاج الفني ، هذه المواصفات تفرض فرضاً على المتعلمين ، وبالتالي تحرمهم من أن يروا جمالاً حقيقياً أصيلاً ، كل ما يشاهدونه يقتصر على هذه العادات المعهدية التي تفرض عليهم بطرق وأساليب إرهابية ، وغالبية المواصفات في توجيه الفن تستمد معيها من مفهوم الفن عند المعلم ، ولذلك حينما يرى المعلم إنتاج تلميذه نجده يتعجل الإرشاد وفقاً لمواصفات يحفظها . وسرعان ما يستجيب التلميذ بلا تفكير أو مناقشة ، وتتحول النتيجة إلى شيء مفتعل تنقصه الحيوية ، ويتشر هذا الأسلوب في الفصل كله الذي يبين في النهاية أن المدرس كناقذ قد أساء إلى التلاميذ كمواطنين . بدلاً من أن يأخذ بيدهم ، ويزيدهم إدراكاً لما هم بصدده .

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

وخاصة إذا نما باعتباره نقداً ذاتياً هو أحد العوامل الرئيسية الموجهة للتعبير الفني ، وإدراك الجمال . ولا بد لنا أن نجمل بعض المبادئ التي يجب أن يستنير بها المعلم في نقده ، لكي يكون هذا النقد حافزاً فعالاً للنمو ، لا خامداً له .

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

والمدرس المرئي هو الذي يستثير بمشاركته لتلميذه مجموعة من الاحتمالات وليس احتمالاً واحداً ، وتكون هذه الاحتمالات جميعها في اتجاه تعبير التلميذ ومرتبطة بشخصيته ، وإمكانياته . كل هذا في ضوء فهم عريض للفن بوجه عام ، وللأهداف التعبيرية المميز للتلميذ بوجه خاص .

**النقد كعملية تربوية :** والنقد الفني في ذاته عملية تربوية ، بمعنى أنها لو أدت تأدية سيئة لأساءت لتربية الطفل ، أما إذا أدت بطريقة حسنة ، فإنها ستسمى إدراك التلميذ في الاتجاه السليم ، وما هو الضمان

إذن ليتحول النقد إلى عملية تربوية سليمة ؟ هذا هو السؤال المحير لكثير من المدرسين ، لأن المتعجلين منهم يفسدون عملية النقد ، ويتتهون بها إلى ما هو مضاد للتربية . وفي اعتقادنا أن النقد إذا أريد به أن يؤكد للعملية التربوية لا بد أن تتاح الفرص فيه لمناقشة فردية أحياناً ، وجماعية أحياناً أخرى ، فالمناقشة هي وسيلة الفهم وتبادل الرأي ، على أن تكون المناقشة رائدها دعم الحجة بالحجة ، والفكرة بما يسندها ويؤكددها ، ففي هذه الحالة . يكون النقد باعثاً للتفكير . وليس استسلاماً لقواعد تطبق بدون وعي . وحينما يعرض المدرس فكره يعرضه كشخص يفكر . ويعرض فكره كاحتمال . ثم يعرض هذا الفكر بعد أن يكون قد استمع إلى أفكار تلاميذه . وحصّة الفن ، وهي مجال للتفاعلات التي تكشف عن القيم يصح أن يبدأ المعلم بعرض إنتاج فصله قبل أن يبدأ هذا الفصل في الدرس الجديد . ثم يتيح المعلم الفرصة للتلاميذ ، حتى يقول كل منهم ما يروقه ، ويسمح للآخرين بالرد على أى كلام ، وله أن يعلق في النهاية . وهذه العملية في الواقع فيها تنوير وتوعية . وممارسة للفكر والذكاء . ومن خلالها تستوعب القيم ، ويستطيع كل تلميذ أن يحسن في إنتاجه . ويعي بقيمة هذا الإنتاج ، وبذاتيته ، وبتقويم الجماعة له . فالنقد في الحقيقة تربية للشخصية ، لأن الإنسان حينما يعي بقدرته من خلال النقد يصبح واثقاً بما يستطيع أن يفعله ، غير عابئ بالآراء التعصبيه التي سيتكشف أنها لا تعرض لمصلحته ، وإنما نكايه به .

والنقد الفني في الواقع تربية للجماعة حينما تتدرب على أن

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

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

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

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

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

وهناك نوع آخر من ممارسة النقد من خلال الأعمال الفنية التي

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

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

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

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

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

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

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

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

وهناك مسألة أخرى تتعلق بالمستويات التي تفرضها الأعمار المختلفة ، فقد كان يظن البعض أن إنتاج تلميذ في سن ٩ سنوات يجب أن يكون بالضرورة ، أفضل من إنتاج تلميذ في سن ٦ سنوات . وترتب على هذا الفهم أن تكون سنوات المبالغين أفضل من المستويات التي يستطيع

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

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

## الفصل السابع

# التصوير والزخرفة

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

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

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

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

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

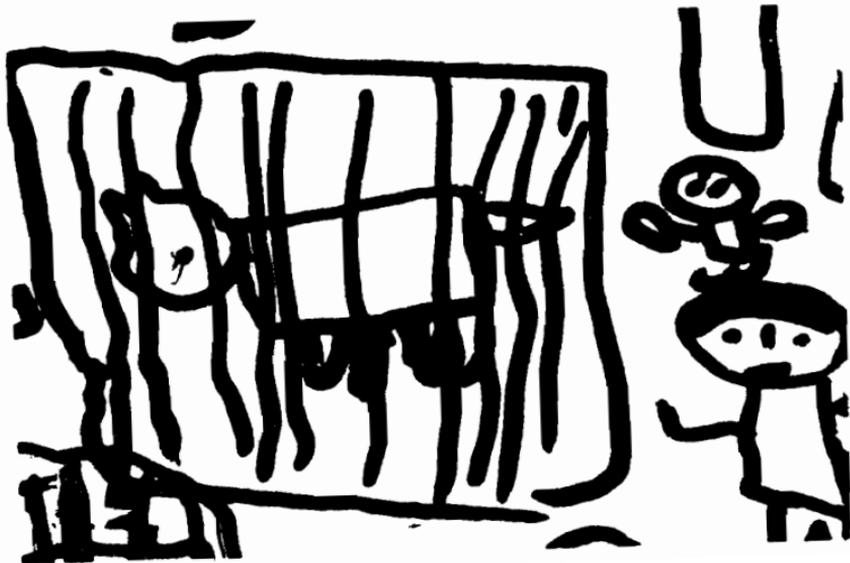
ثم اعترض آخرون فى الندوة بأن الناحية التشكيلية وحدها ، أى البحث عن التكوين العام ، والعلاقات بين الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والملايس ، لا تكفى كدعامة للتصوير ، ورعم اعترافهم بأهميتها (كأجرومية) كما يقولون ، إلا أن هذه العلاقات وحدها قد لا تؤدى إلى تصوير ، بل إلى مجرد زخرفة . فبدون انفعالات الفنان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

التي يتعرضون لها غنية ، ولا بد أن تكون هناك مفارقات في ترجمتها .  
 ولو أخذنا على سبيل المثال لوحة الطبيعة الصامتة التي رسمها بالقلم  
 جوان جري وهي عبارة عن زجاجات ، وأوان ، لوجدنا أنها تتضمن قيماً  
 هندسية ، ووعياً زخرفياً بأساس التكوين ، والعلاقات المختلفة ، ولصعب  
 علينا أن نلفظها على أنها ليست تصويراً ، كما يشق علينا حذفها من  
 ميدان الزخرفة .

إن مانيه الذي خط بريشته لموضوع الراحة ( ١٨٦٩ - ١٨٧٠ )  
 كان يمثل في اتجاهه المدخل إلى التصوير الذي يتلام مع عصره ، فهو  
 لم ينكر الطبيعة ، أو يجردها من مظاهرها . وقد حافظ على المعاني التي  
 تفصل الناحية التعبيرية التي هي أقرب إلى الوصف الموضوعي منها إلى  
 الخيال الهندسي أو التكعيب الذي نزع إليه « جري » . فكل فنان منهما له  
 الحق أن يعترف به كصور ، وليس من الدقة أن يلفظ أحدهما ويسلم  
 بالآخر . فالقدرة على الخلق والإبداع في فن التصوير أتاحت فرصاً  
 لتنوع الخبرة ، وتعدد جوانبها ، وبخاصة في العصر الحديث ، ما لم  
 تتجه في عصور سابقة ، وكثرة الحركات الفنية : الرومانتيكية ، والتأثرية ،  
 والوحشية ، والمستقبلية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، واللاموضوعية ، والنادا ،  
 والسريالية ، والساذجة ، والاجتماعية ، والحركية ، والتعبيرية . . . إن هي  
 إلا عديد من مدارس التصوير التي انتهجت كل منها منهجاً خاصاً في  
 الناحية الفنية ، من وجهة نظرها ، وأنتجت قيماً لا يمكن إنكارها .

فسواء ارتلدى التصوير الزى البصرى ، أو تجرد منه ، بحث عن موضوع  
 وصنى ، أو تخلص منه إطلاقاً ، فالعبارة بالتأثيرات الانفعالية التي تستل

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



## الفصل الثامن

# اللون - مغزاه وطرق تدريسه

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

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

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

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

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

الإدراك الجمالى يتأثر سواء بالرضا أو عدم الرضا .

وبقدمنا المبدءان الأولان إلى مبدأ ثالث وهو درجة اللون بالنسبة للون الآخر المحيط ، فقد نحتاج مثلاً أن نضع لوناً أصفر في مكان معين ، ونفكر في نفس الوقت في وضع لون أزرق في المجال المحيط ، فسنجد بالبحث أن هذا اللون الأصفر يأتي على أنواع ، ودرجات ، ومشتقات . كذلك الوضع في حالة اللون الأزرق ، فحينئذ لو أردنا لكلا اللونين الأصفر والأزرق نجاحاً في العلاقة ، فيجب أن نحسم النوع الذى يجعل من كل من هذين اللونين وحدة متألقة ، سواء ظهرا متوافقين ، أو متضادين . فقد يتفقا لو أن الأصفر أخذ مسحة من الأزرق . وأخذ الأزرق مسحة من الأصفر ، وروعت النسبة بين التيجتين بالدرجة التى يسريح لها الرأى .

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

النظريات والتطبيقات : والذى يجعل هناك مشكلات بالنسبة للألوان .

النظريات الكثيرة التى تدور حولها والتي تثير هذه الأسئلة لتعبر عنها :

١ - فهل الفنان مثلاً يستخدم جميع الألوان المتاحة له فى البالته

بحيث لا يترك لوناً إلا واستخدمه فى صورته ؟

٢ - أم أنه يحدد نفسه بمجموعة لونية معينة ، وهى التى تعطى له

طابعه التعبيرى الذى يميزه عن غيره من الفنانين ؟ وفى هذه الحالة لا يحتاج

هذا الفنان إلى كل الألوان بل إلى بعضها ، وتساءل أيضاً :

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

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

٥ - وهل تأتى هذه الألوان نتيجة عملية ذهنية أو تجربة كيميائية ، دون النظر إلى المعنى أو المغزى الذى توجد عليه الألوان فى الطبيعة ، أم أن الطبيعة هى التى توحى بهذه الألوان، وعلى ذلك يكون من واجب الفنان أن يتأمل الطبيعة ليستخرج التوافقات اللونية، والنباتات التى يحتاج إليها فى عمله ؟ والحقيقة أننا مهما أجدنا فى تحديد إجابات موضوعية عن هذه الأسئلة سنظل بعيدين كل البعد عن مجال التجربة الجمالية فى الألوان، وفى علاقاتها المركبة .

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

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

**اللون بين الطبيعة والفن :** وإذا سلمنا بذلك ، بقي لنا أن نتساءل أيضاً عن دور الطبيعة في كشف العلاقات اللونية السليمة ، فالطبيعة مرجع زاخر بالعلاقات اللونية بجميع أنواعها وأشكالها ، ولكن هذه العلاقات المتوافرة في الطبيعة ليس لها قيمة ذاتية إلا إذا كانت أعين الفنان ستكشفها وترآها ، وتحاول بالتالى أن تسجلها بالطريقة المميزة التي تجعل منها فناً ، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تُرى الطبيعة إلا من خلال عين مدربة تدريباً فنياً ، يجعلها تدرك قيماً لونية ، وعلاقات في اللون ، تهز المشاعر .

وسترداد المسألة تعقيداً حينما ندرک السؤال : هل الطبيعة هي التي تسبق الفن — أم الفن هو الذي يقدمنا إلى الطبيعة ؟ وهل لابد للفنان أن يتأمل الطبيعة أولاً ، ثم يشتق منها وينظمها تنظيمًا فنيًا ، فينتج فناً — أم أنه يبتدع النظام ، ويشكله ، ويعبى به ، ثم يدركه بعد ذلك في الطبيعة ، فيلجأ إلى الطبيعة ليثرى من تجربته ، ويزيدها حدقًا ؟

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

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

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

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

اللون في علاقاته المبسطة ، والمركبة - سيظل أمامنا مشكلة أكثر تعقيداً :  
كيف يمكن أن ندرس اللون بعلاقاته المختلفة للناشئة ، ليدركوا اللون لا اسماً  
فحسب ، ولكن كوسيلة للبناء الفني لها نتائجها المميزة .

عبرة من الماضي : اولاً بد لنا أن نتذكر في هذا السبيل كيف كان  
الفنانون يكونون صورهم في العصور المختلفة . فالصورة اللونية مرت  
في مراحل ، كان الفنانون يخططون الخطوط الخارجية ، ثم يظللون الأجسام  
وفقاً لتواعد الظل والنور ، وكان اللون في هذه الحالة إضافة على الكيان  
الشكلي . ولم يكن الفنان قبل عصر النهضة قادراً على التفرس في اللون ،  
والنظر إلى العلاقات الناتجة عن اللون ، فالألوان المستخدمة كانت مبسطة ،  
لا تخرج عن كونها الأحمر ، والأصفر ، والأزرق ، والبنفسجي ،  
وما إلى ذلك ، وكانت الأشكال حتى هذه اللحظة ذات بعدين . وحينما  
تكشف فنانون عصر النهضة البعد الثالث : فلم يكن الاهتمام المصاحب  
لإخراج الكيان الشكلي المجسم اهتماماً لونياً ، إذ أن فكرة التظليل ،  
أو فكرة التجسيم ذاتها ، كانت خاضعة للبيات ، وهي ألوان تضيئ على  
الكيان المجسم . حقيقة أنه كانت هناك أعمال مجسمة في الفيوم خاصة  
بالوجوه التي كانت ترسم على التوابيت ، لكن كانت الناحية التعبيرية الخاصة  
بإبراز الأعين واضحة جلية ، وسحن الأشخاص أهم في ذاتها من الاهتمام  
باللون . إن اللون بمعناه البنائي ، وكأساس للرؤية ، ظهر بشكل  
أعمق مع ظهور المدرسة التأثيرية . ومع ظهور المكتشفات العلمية التي ربطت  
المضوء بالتأثير اللوني . وعلى ذلك أخذ الفنانون يخرجون للحياة وللطبيعة ،  
يستلهمون منها ألوانهم ، ولذلك جاءت هذه الألوان ثمرة لجهود جديدة

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

يخضع نفسه .

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

**اللون والموضوع :** واللون في حقيقته لا ينفصل عن الموضوع ، وفصله يؤدي إلى عدم تكامل العمل الفني ، فحينما نفكر في الدراما مثلاً نجد أن ألوانا معينة هي التي تصلح لها ، وإنما الموضوعات التي نتلمس فيها الفرح ، نجد أن الألوان الزاهية المرحة – هي التي تناسبها ، وهكذا في شتى أنواع الموضوعات يرتبط انفعال الفنان بأنواع الألوان المعبرة عنها .

**الخطط اللونية :** وإذا عدنا في خطط المعلم اللونية التي يريد أن يمهدها إلى إدراك لوني سليم عند التلاميذ ، لرأينا أنه ينبغي أن يتعرف التلميذ على مجموعة من المفاهيم نلخصها على الوجه الآتي :

- ١ - قوام اللون وتركيبه .
- ٢ - مضمون الألوان الأساسية .
- ٣ - تأثير اللون الأبيض في إحداث درجات اللون الواحد .
- ٤ - تأثير لون واحد أساسي على درجات لون آخر مع استخدام الأبيض .
- ٥ - تأثير أكثر من لون على اللون الأساسي ، وخطط الألوان بالأصل بنسب مختلفة .
- ٦ - نضاعة اللون ونقاؤه .
- ٧ - شفافية اللون أو سترته .
- ٨ - دسامة اللون ويلسه .
- ٩ - ترجمة اللون من مصدره الطبيعي ترجمة فنية .
- ١٠ - ارتباط اللون بشخصية المعبر .
- ١١ - العلاقات اللونية المتوافقة .
- ١٢ - العلاقات اللونية المتضادة .
- ١٤ - الموقف الأكاديمي والموقف الحديث من اللون .
- ١٥ - معيار جودة العلاقات اللونية .

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

إن الطفل يولد في الحقيقة في عالم لوني ، يرث من البيئة كل المقومات التي تجعله يتعامل مع الألوان التعامل الذي يدرج عليه في البيئة ، فلو أن البيئة ارتفعت في إدراكها للعلاقات اللونية لمساعد هذا على نمو الإدراك اللوني عند الناشئة منذ البداية . فهذه طفلة أبت ألا تلبس سروالها لأن لونه لا يتماشى مع لون الشراب ، وفضلت أن تنتقي سروالاً أزرق مع جوزب أزرق من نفس الفصيلة ، وكان هذا الإدراك أول دلالة على

معرفة حقيقة الانسجام اللوني ، ليست معرفة نظرية فحسب بل تطبيقية في ميدان الخبرة .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ثم نسعى جاهدين إلى إيجاد الجو، والمقومات التي تمكن هذه الشخصية من البروز مستخدمة كل هذه الإمكانيات اللونية المتاحة . ولا ننتظر بالضرورة أن يكون تعبير التلميذ اللوني متمشياً مع تعبير المعلم ، فمعلم التربية الفنية الصالح هو ناقد يستطيع أن يتذوق مختلف أعمال التلاميذ ، فهو ليس متعصباً لإنتاج بعينه ، ولا يضع فكرة مسبقة يطفى بها على عقلية تلميذه . فهو وتلميذه يحتضنان عمليات ابتكارية ، وعلى ذلك فوقف المعلم مشاركة أكثر منه تسلطاً أو إملاء ، وحين يشارك المعلم تلميذه في المشكل الذي يعاينه، إنما يضع المعلم نفسه بخبرته الأكثر نضجاً في موضع التلميذ، ويحاول أن يتصور كيف يستطيع أن ينقل هذا التلميذ من المستوى الذي هو قيمة إلى مستوى آخر عن طريق اختيار حلول للمشكلات اللونية التي يقابلها . ولكن من أين يأتي المعلم باقتراحاته ؟ من الطبيعي أن يسأل المرء نفسه هذا السؤال لأنه يتضمن معنى للنقد البناء . فالحقيقة أن مدرس التربية الفنية لا يستورد حلولاً للمشكلات من عندياته . وإنما يستوحى الحلول مما توحى أعمال التلاميذ نفسها وهي في حالة تكوين . فمدرس التربية الفنية المبتكر يدرك بثاقب ذهنه أن اللون الذي اختاره تلميذه مناسب لصورته ، وهذا اللون الآخر غير مناسب وقد كان في استطاعة التلميذ أن يختار نوعاً آخر ربما يكون من بين اقتراحات عدة يعرضها المعلم على التلميذ لعله يجربها ، فإذا جاءت التجربة مريحة للغرض كان معنى هذا نجاح المعلم في توجيهه ، ولذلك فهناك فارق جوهري بين أن تأتي الحلول جاهزة في عقل المعلم . وبين أن توحى بها أعمال التلاميذ .

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

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

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

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

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

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

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

في وسط الحوائيت الأخرى ألوانه ساطعة زاهية ، تشير وجدان الرائي ، وتحفزه على الرؤية الفنية والاستمتاع بها .

لو أننا تصورنا التعبير في موضوع مثل هذا لا بد أننا سنجد أن الألوان الأساسية ومشتقات بسيطة توافقيه هي التي تكون قاموس التلميذ اللوني المرتبط بالتعبير .

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

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

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

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

إننا نعيش في عالم لوني ، ولكننا لا ندرك هذا العالم بغير معونة المعلم  
الفنان الذي لا بد أن يساعدنا في اكتساب التجربة والمتعة بها ، بل وفي  
استغلالها كعرفة رئيسية في تنظيم بيئتنا، وملابسنا، وأثاث منازلنا، وكل ما تقع  
عليه أعيننا من الناحية اللونية .



## الفصل السابع

# مكانة النموذج الحي في التعبير الفني

محور القضية : توارثت كليات الفن ومعاودة استخدام النموذج الحي في التدريس ، وكان على كل طالب أن يدرس هذا النموذج لكي يسمح له بأن يكون فناناً . وأصبح رسم هذا النموذج في حصص خاصة تسمى الطبيعة الحية ، يتدرب خلالها الطالب على نقل الأجسام البشرية ، ويتم هذا النقل عادة في تدرج : يبدأ بالتمثال المصنوع من الجص ، ثم ينتقل إلى كائن حي بالملابس أو بدونها في أوضاع وحركات مختلفة . وقد تمضي غالبية الحصص الخاصة بالطبيعة الحية في محاولة لإتقان النقل ، على أساس أن الجسم الموضوع أمام الطالب يمثل الحقيقة البصرية التي لا بد من الإلمام بها إلماماً مدروساً في كافة النواحي ، ولا يعتبر الطالب قد أصاب هدفه إذا هو حوّر أو حرف في هذا النموذج الذي أمامه . وإمكان الوصول إلى إحكام عملية النقل نجد أن مدرس الفن يمر على كل طالب يصلح له يديه ما لم يستطع إدراكه بنفسه ، ويتعلم الطالب من الأستاذ كيفية رسم هذا الجسم في أوضاع تظهر المعرفة بالمنظور ، وبالتشريح ، وإدراك للظل والنور ، والأجسام التي تغطي بعضها البعض . والقضية التي تثار حول هذه الدراسة : ما فائدتها بالنسبة للمعلم

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

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

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

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

وقد رأينا في العصور المتقدمة ، كيف كان بعض الفنانين الناشئين ينقلون من المتاحف صور غيرهم من الفنانين ، وكان هذا النقل وسيلة من وسائل امتصاص الأصول من الفنان الأصلي ، بطريقة تمكن الفنان الناقل من أن يبني عليها . ونرى مثلاً صورة من صور فان جوخ وهو يقلد فيها ديلاكروا ، ولكن ترجمة فان جوخ كانت تحمل شخصيته . وحينما كان ميكل آنجلو ينقل التماثيل الرومانية باع لأحد الأشخاص تماثلاً على أنه قطعة أثرية ، وذلك يبين منتهى الدقة في عملية النقل ، وتبين هذه الظاهرة أيضاً مدى التفاني في الاهتمام بالمرجع وتقديسه ، فلم يكن ميكل آنجلو في مبدأ حياته يهتم بمظهر شخص إلا كنوع من الدراسة جعلته يحاكي النموذج الروماني محاكاة دقيقة . وأما فان جوخ فع أنه كان يعني هضم أعمال ديلاكروا ، إلا أن له شخصيته إلى حد ما حين نقل صورته فأخرجها وهي تحمل الأصول الفنية في بناء الأشكال ، وتأکید قيمها التعبيرية .

والزائر لمتاحف أوروبا : في باريس ، وفيينا ، وروما ، كما هو الحال في لندن - يشاهد طلبة المعاهد الفنية وهم ينقلون من المتاحف أعمال تشيان ، وروبنز ، وغيرهم من الفنانين نقلاً محكماً كنوع من الدراسة تتطلبها الأكاديميات كوسيلة من وسائل النمو الفني .

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

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

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

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

فالرؤية إذن تعتبر ضئيلة المعنى كلما قلت خبرة المرء بالشيء الذي يراه ، ولكن كلما ازدادت الخبرة ، تعمقت الرؤية واتسعت ، وأصبح مغزى الشيء المرئي متوقفاً إدراكه على نوع الخبرة الشخصية لهذا المرئي . وإذا طبقنا هذا المثل على فكرة النموذج الحي ، سنجد أن التلميذ حينما ينقله إنما يؤدي واجباً مفروضاً عليه ، هذا الواجب في أحيان كثيرة يتطلب منه ألا تكون له شخصية ما حين يقلد ، لأن الشخصية لو أنها برزت في عملية المحاكاة ، معنى ذلك أن التقليد لا يكون

دقيقاً . ولكن في نفس الوقت كيف يمكن أن نتصور إدراكاً فنياً بلا شخصية ؟ وكيف يمكن أن نتصور فصل الشخصية عن إدراكها ومعاملة الفرد المتعلم بطريقتين متنافرتين : في إحداهما يطالب بأن ينقل ولا تكون له شخصيته ، وفي الثانية يبتكر وتكون له شخصيته ، بل ويطالب أن يكون ابتكاراً مؤسساً على الأعمال التي درسها بدون شخصية ؟

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

ولا يفوتنا في هذه المناسبة أن نوه بما يسمى خيط الشاغل ، واستخدام القلم الرصاص كطريقة لإيجاد معادل للنسب الطبيعية في الرسم ، وكذلك الرؤية من داخل نافذة على شكل مستطيل يفرغ داخل مساحة من الورق ليتمكن حصر المرئى داخلها . هذه هي بعض العادات المنتشرة والمصاحبة لتعلم الرؤية ، وهي لا تعين الشخص الناشئ إلا على نقل صورة مطابقة للجسم المرئى بلا شخصية أو حيوية .

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

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

في الطبيعة ، بمعنى آخر إن الفنان يقدم للموضوعات التي رسمها وجهة نظره ، وخبرته الذاتية خاصة ، وفلسفته التي آمن بها ، والتي هي جزء من تجربته التي اكتسبها في أثناء العمل المبتكر ، إلفأصقات إدراكه ، أى جعلته ينظر إلى النموذج الحي بطريقة خاصة غير الطريقة المألوفة .

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

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

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

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

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

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

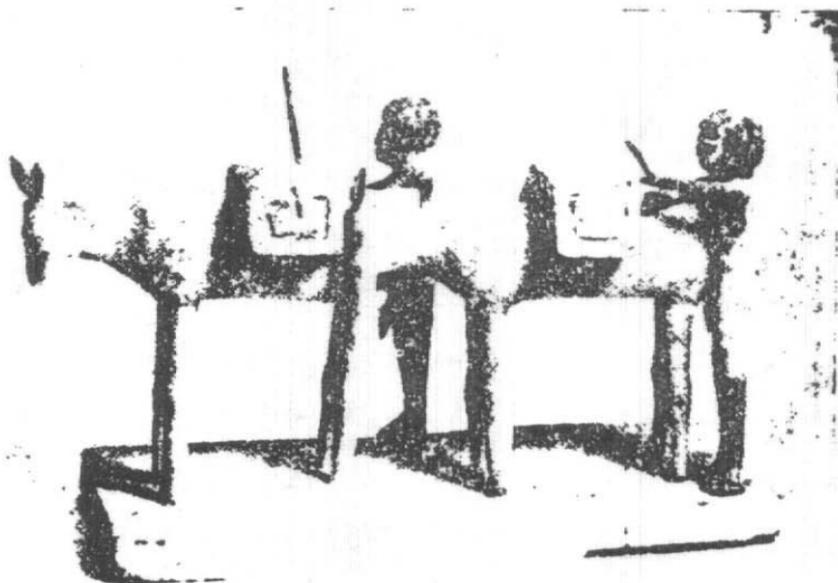
وعلى هذا الأساس لا يستطيع مدرس الفن أن يدعى فى العصر الحديث أنه يضع النموذج الحى أمام طلابه للدراسة موضوعية ، فهو إن فعل ذلك فإنما سينحرف بدرس الفن ، إما إلى درس فى التشريح ، أو إلى درس فى إدراك النسب والظل والنور وقواعد المنظور والنقل الحرفى للطبيعة . أما إذا هو أراد أن يصنع كل طالب من النموذج الحى الذى أمامه قيمة من الناحية الفنية . لكنت معالجته للنموذج الحى مختلفة مع كل طالب ، فهو لا بد أن يترك لكل طالب الفرصة ليستجيب استجابة خاصة لهذا النموذج ، ثم يتركه يترجم هذه الاستجابة بطريقته الخاصة ، وإذا أراد أن يوجه تلميذه فسوف يوجهه فى خلال إدراكه وفهمه لهذا الطراز ، أى أن المعلم سيتكيف مع كل طالب وفقاً لانتجاهه ، ويكون دور المعلم هو تعميق هذا الاتجاه مركزاً على الأسس الابتكارية للفن . هل للنموذج الحى ضرورة ؟: ويتساءل المرء أحياناً هل للنموذج الحى

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

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



شكل (٣) صورة تجريدية من إنتاج « ولي ميلر هوشمد » - دار الحوار حول  
تحديد الهدف التي من هذه الصورة لو أن الغاية إنتاج درس على شكلينها .



شكل (٤) حاران وقانداها - نموذج مصري مما كان يوضع في القصور و الأسرة  
الثانية عشرة - ويتأمل الأشكال تظهر فيها محاولة واضحة للتجريد وإدراك الكليد  
وهو مغزى قريب من روح الفن الحديث