الباب الثانى

الموهبة الفنية ـ تكشفها ورعايتها

١ ــ الموهوبون فى مجال الفنون التشكيلية .

٢ ــ مكانة الموهبة فى دراسة الفن .

٣ ــ فن الطفل كنواة لفن البالغ .

٤ ــ إدراك العلاقات عند الأطفال .

٥ ــ تقسيم الفراغ فى رسوم الأطفال :

٦ ــ موقف الأم من رسوم طفلها :

الفصل العاشر

الموهوبون فى مجال الفنون التشكيلية

كلمة موهبة من المصطلحات التى بدأت تظهر وتأخذ مكانتها فى لغتنا التربوية فى الوقت الحاضر نتيجة للاهتمام بالموهوبين ، وبذل الجهد لرعايتهم ، فى الفنون التشكيلية ، وفى الموسيقى ، وفى العلوم ، وفى غير ذلك من الجوانب .

والموهبة تعنى قدرة فطرية غير عادية حبت بها الطبيعة شخصًا معينًا وجعلته قادراً على أداء شىء معين أكثر من غيره ممن هم فى نفس سنه ، إذا أتيحت له نفس الظروف والملابسات .

وقد سبق أن بين لنا علم النفس الحديث أن الاختلاف بين الأفراد فى القدرات هو فى الدرجة لا فى النوع ، ويعنى ذلك أن كلا منا يولد وعنده الاستعداد ليزاول الفن ، ولكن الخلاف فى أن البعض لظروف فطرية وبيئية ، يجد نفسه ميالاً لممارسة هذا الفن بشغف أكثر من غيره. ليس هذا فحسب ، بل وما يصل إليه من إنتاج فيه من الوفرة ومن التنوع والجودة ما يجعله يتفوق على إنتاج غيره من الأفراد الذين يتساوون معه فى السن .

والحقيقة أن السن الزمنى يبدو مسألة شكلية لو دققنا فى الظروف

والملابسات التى يولد فيها الطفل . فلو قلنا مثلا إن طفلين متساويين فى استعدادهما الفنى ، ولو تصورناهما توأمين عزلنا أحدهما ليعيش فى بيئة ساذجة غير مثقفة ، لا توجد فيها اهتمامات بالنواحى الفنية ، بينما وضعنا الآخر ينمو فى بيئة فنية ذواقة للجمال ومنتجة له ، لكان من البديهى أن استعداد الطفل الثانى فى الناحية الفنية حينما نقيسه ، نجده أقوى وأعمق من اتجاه الطفل الأول ، ولكن بعض العلماء كان يشير إلى أن هذا تفوق راجع لظروف بيئية ، بحيث أنها لو أتيحت للطفل الأول لاستطاع بدوره أن يعوض ما فاته ، ويصل إلى مستوى فرديته ما دام الاستعداد الأصلى واحداً .

ويبدو أن الموهبة فى الفن لا ترجع إلى عامل البيئة وحدها ، فالبيئة تصقل الحواس وتهذبها ، وتحدد مجالات الرؤية وتعمقها ، ولكنها لا تستطيع أن تغير مستوى الموهبة الأصلية الذى يصل إلى حد معين فى النمو ولا يستطيع أن يجتازه إلى ما هو أعمق منه . ولذلك لا بد أن نعود إلى الفطرة لتفسر لنا خوارق الطبيعة ، أو الاستثناءات التى نجدها بين الأفراد ، ونحار فى أمرها لأنها لا تتمشى مع المألوف من المستويات بين الناس .

وقد سئل براهمز عن رأيه فيما قاله كارليل عن العبقرية من أنها قدرة غير محدودة على تحمل الآلام ؟ واعتبر براهمز ذلك خطأ لأن أى شخص عنده قدرة غير عادية على تحمل الآلام ، كان من الممكن أن يصبح بتهوفناً أو موزارا [1] وهو أمر لا يحدث ، فشخص مثل بتهوفن

(١) راجع الفن والتربية للكاتب ص ١٠٧ ط . ٢ .

أو أينشتين أو بيكاسو تكاد لا تهبه الطبيعة للحياة إلا مرة كل قرن ، ويتضح من هذا ما نريد أن نفسر به معنى الموهبة.

لقد تقابل الكاتب مع الفنان العالمى أوروسكو قبل وفاته فى مدينة المكسيك عام ١٩٤٨ ، وفى حوار حول ما تستطيع كليات الفن أن تفعله فى تكوين الفنان أجاب معلقاً : « إن كليات الفن لا تستطيع أن تعلم إلا الصنعة (technique) ولكن الفن ذاته شىء أكثر من هذا، ويحتاج إلى استعداد غير عادى لا يمكن صنعه بالمواصفات الأكاديمية التى تفرضها كليات الفنون » .

ويتضح من ذلك أن المدارس مهما أجادت فهى تعلم مفاهيم عامة ولكن الفنانين المبتكرين هم طليعة تقدمية ، وأفكارهم واتجاهاتهم وابتكاراتهم ليست من الأشياء التى يمكن حفظها مقدماً أو تلقينها ، هى نوع من الاكتشافات التى تمكنهم لها عبقرياتهم ومواهبهم الشخصية التى لا فرصة للمدرسة العامة من الحفاظ عليها . فالمدرسة العامة تشكل نفسها على رعاية الفرد المتوسط ولكنها لا تجد الفرصة مواتية لرعاية الموهوب ولا المتخلف . ولذلك لا بد أن تنشأ مراكز خاصة لرعاية ذوى الموهبة ، وتعطى لهم الدولة فرص النضج الذى سيعود حتماً بالفائدة على الجيل بأسره .

. **كيف يمكن تكشف أصحاب الموهبة فى الفن :** وتكشف أصحاب الموهبة فى الفن لا يستطاع إخضاعه لعملية حسابية مقننة ، فطبيعة الفن الذاتية تجعل من الضرورى الاعتماد على شخصية المكتشف نفسه وعلى ثقافته الفنية ، وقدرته التقدمية الواعية ، وعلى ذلك فإن ما قد يبهر الشخص غير الفنان من قيم أو أصول تكنيكية ويتخذها معياراً للجودة والاستثناء

الفردى ، قد لا يجده الفنان سوى التزام شكلى ميت ليس فيه حيوية أو تعبير ، أو موهبة خاصة ، وعلى ذلك يجدر بنا مناقشة المعايير التى قد تتخذ عادة فى تكشف أصحاب المواهب فى الفن من الأطفال ونعرف المضمون الحقيقى لكل منها .

الجانب البصرى: ويقصد بهذا الجانب القدرة على ملاحظة الأشياء كما تبدو فى الطبيعة أو الحياة وترجمتها فنياً بكل ما تتضمنه من دقائق . ويدخل فى الناحية البصرية كل ما قد نفهمه من نسب الأشكال وأبعادها طولا وعرضًا وارتفاعًا وعمقًا . وصلابة الأشكال بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، ولا ريب أن أى عمل فنى يحمل قدراً معينًا من الدلالات البصرية لكن هذه الدلالات ليست فى صميمها جوهر الفن ، إنما هى علامات مميزة تقود الفرد للتعرف على مسميات الأشكال كما تبدو فى الحياة ، لكن هناك دائمًا فرق جوهرى بين الشكل الخارجى والمضمون ، بين القالب وما يحتويه ، بين الدلائل البصرية وبين ما تحمله من معنى ، وهذا المعنى أيضًا يختلف من مجال إلى آخر ، فالمعنى الذى نبحث عنه فى الفنون التشكيلية يختلف فى طبيعته عن المعنى الأدبى أو المعنى الذى يمكن أن نتحسسه عندما نستمع إلى قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية — المعنى التشكيلى هو خلاصة العلاقات بين الأشكال حينما تتآلف وتنسجم ويصبح هذا التآلف قادراً على أن يحرك فينا مشاعرنا ، ويجعلنا نحس بالراحة نتيجة للاتزان والتوافق والإيقاع . ومجموعة من القيم والأنظمة التى يتحسسها الرائى فى العالم الخارجى ، مثلما يتحسسها كأنظمة داخل ذاته .

ومن هذا يتضح أن المظهر البصرى قد يكون خادماً، وقد يكون معيناً متكاملا فى العملية الفنية ، ويتوقف الأمر حينئذ على أعين الناقد الفنان الفاحصة التى تستطيع أن تميز بين الأشكال التى تحمل دلائل بصرية وتفتقر بين المعنى الجمالى التشكيلى وبين الدلائل البصرية حينما تكون مجرد أشكال جوفاء تردد سطحيات المدلولات الطبيعية، ولا تنم فى جوهرها عن أى معنى ، ولذلك لا بد من التفريق بين الطفل الذى يمكن أن نجده فى رسومه قد أتقن بعض المحفوظات عن كيفية رسم الأشخاص، أو الحيوانات ، أو الطيور، أو النباتات ، وبين تلميذ يكشفها حينما يخلقها فتأتى معانيها التشكيلية متممة لمظهرها البصرى ، أما فى حالتها كمحفوظات فإنها تأتى كدلائل سطحية لا تنم عن معنى ، بل وتفسد المعانى الجمالية التشكيلية حينما نتأملها . ومن الطريف أنه قد ورد لمركز الموهوبين بالمعهد العالى للتربية الفنية طفل نوهت عنه الصحف على أنه موهوب فى الفن، وأرسلته وزارة الشباب لكى نتفقد حقيقة موهبته ، وحينما تركنا هذا الطفل يرسم وجدناه يردد قوالب محفوظة عن : النخيل ، والطيور ، والأشخاص ، حتى أصول الصنعة يرددها كما تشاهد فى الكارت بوستال الشائع الذى يباع للسائحين ، فالطيور أقرب إلى رقم سبعة ، والنخيل يغمرها اللون البنى من جانب والأخضر من الجانب الآخر ، وعتمة اللون تعم الأرضية ، ولا يوجد تناسق فى البحث التشكيلى أو فى ترابط العناصر بعضها ببعض ، والذى يهز الناس الذين نوهوا عنه فى الصحف ، قدرته البصرية ، لكنها قدرة أسىء توجيهها ، فظهرت بهذا الشكل الذى إن دل على شىء لدل على إفساد الموهبة :

وحينما تفحصنا هذا الرسم ، وجدنا من الصالح أن نطلب من هذا الطالب موضوعاً لا يعتمد على الحفظ ، فطلب منه أن يرسم الأطفال فى المرسم وهم يقومون بالرسم ، ويستعين فى ذلك بالأشكال والمقاعد التى يتحركون حولها ، فسرعان ما وجدنا المشكل الجديد كان أكثر تحدياً لهذا الطالب من الموضوع الأول الذى ترك فيه على سجيته ، فاستعاد سائر محفوظاته بالطرق البصرية الآلية . أما فى الموضوع الثانى فقد أخذ يبحث فى الأشكال التى أمامه عن الجوهر الذى يستطيع أن يبرزها به لتنم عن الكيان الشكلى فى حيويته ، وارتباط أجزائه بعضها ببعض ، ولذلك جاءت الصورة وهى تحمل مجموعة من الإيقاعات فى تنظيم التلميذات وهن يقمن بالرسم فى الصورة ، وردد حركة كل واحدة بشكل إيقاعى بالنسبة لحركات التلميذات الباقيات . كما رسم النوافذ الخلفية وهى تردد فى نظام آخر ما يكمل الأشكال الأمامية ، ومع ذلك قد وجدنا أن المحفوظات التى ألفها هذا الطالب لم يسهل عليه التخلص منها ، فما زال التكتيك الذى وضعه فى الأرضية يوضح أنه غير متناسب مع الأشكال الجديدة ، كما أن بناءه للوجوه اعتمد على النقل الوصفى أكثر منه على إبراز المعنى الانفعالى المرتبط بالوجوه وبالحركات . والواقع أن رسم هذا التلميذ فى اللوحة الثانية كشف عن قدراته البصرية التى يمكن أن توجه ، لكن أبان فى نفس الوقت على أنه أسىء توجيهها قبل ذلك لأنها لم تلق الموجه ذا الثقافة الفنية الأصيله ، الذى كان يستطيع أن يأخذ بيد هذا التلميذ إلى ما يعمق بصيرته ويضعه فى الطريق الصحيح .

من هذا يتضح جلياً أن الناحية البصرية مع ضرورتها تظهر أحياناً

وهى قيمة خادعة، والقيم البصرية ليست فى كل حال المثير الذى يتضمن القيم الفنية. فما نسميه بالتحريف الفنى إن هو إلا مدخل أساسى لإبراز المعانى والقيم ، والطفل الذى لم تشوهه التعاليم المدرسية المحفوظة أو توجيهات المجتمع الزائفة، يحقق هذا التحريف تلقائياً وبفطرته، فتبرز المعانى التشكيلية الجمالية بالسليقة، وبدون افتعال . ولا يمكن فى حالة الطفل الذى يحرف الأشكال أن نقول إن أشكاله تخلو من المقومات البصرية . فالمقومات البصرية متوافرة ، ولكن بالأسلوب الذى تتكامل فيه مع التعبير وتكون جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الشخصية .

المهارات : وهناك جانب آخر لا يقل أهمية وهو ما يتعلق بالمهارات التى يحتاج إليها العمل الفنى فى إخراجه ، ونقصد بالمهارات أصول الصنعة التى تستخدم فى بناء العمل الفنى ، ومرة ثانية يمكن أن نحلل مضمون هذا الجانب لنتبين أمرين هامين : الأول متى تصبح المهارات زائفة ؟ والثانى متى يمكن أن تكون عاملاً من العوامل الهامة التى تساعد على التعرف على الموهبة؟ فالطفل العادى يتلقى مهاراته بالتدريج من مدرسه وهو كثيراً ما يستسلم للتوجيه فنجده نتيجة لهذا الاستسلام يحفظ عن المدرس مواصفات لما يجب أن تكون عليه المهارات فى استخدام الأدوات كالقلم والفرشاة ، وخلط الألوان ، وإيجاد التأثيرات المختلفة فى الرسم سواء بالتظليل أو بإظهار القاتم والفاتح ، أو بإحكام التكوين ، أو بتوزيع الألوان ، أو ما إلى ذلك. وهناك عديد من الرسوم التى يتحقق فيها المهارات ، لكن لا يستدل منها على أن أصحابها موهوبون حقيقة، لأن المهارات التى يرددونها جوفاء لا تحمل خبرة، وهى سطحية خارجية لم تنفعل

مع كيانهم ولا تتكامل مع الأشكال أو تفيدها غنى وثراء ، وهى أشبه باستعراض العضلات ، لكن فى الحالة الثانية التى تم فيها المهارات عن موهبة حقيقية نجد أن تلك المهارات ليست من النوع المحفوظ ، وهى دلائل للاكتشاف ، ومفاتيح لتفهم طبيعة الشخصية ، وقد كان من بين الرسوم التى لفتت الأنظار ، حينما أجريت اختبارات للأطفال الموهوبين المتقدمين للمركز ، أن وجد طفل يستخدم اللون الأسود فى تحديد الأشخاص بصورة مطردة ، حتى بدأ الموضوع الذى عبر عنه — وهو يوم مطير ، غاية فى الظلامة ، وكان للصورة طبيعة خاصة ملفتة للنظر بحيث يمكن تمييزها من بين عديد من الرسوم ، وإدراك طابعها الفردى ، وما زال الإنسان يفكر كيف أتى هذا الطفل بهذه المهارات التى صورت له تنظيم أشكاله ، واختيار ألوانه ، والوصول إلى هذا التكوين المميز بوجه عام . وقد وجدنا الإجابة بيسر ، وهى أن المهارات التى تستخدم أصيلة ، نابعة من ذاتية التلميذ ، ومتكاملة مع تعبيره ، فقدرته على التصور والأداء ، وانفعاله بالموضوع ، وطريقة نقل هذا الانفعال على اللوحة . كلها متلائمة بعضها مع بعض بالأسلوب الذى أبان عن الشخصية ووضح إمكانياتها المميزة ، ومعالمها الذاتية التى لا تبارى .

التعبير والسن الزمنى : وبعض المقومين قد يلوح له أن التلميذ إذا حقق مستوى أعلى من سنه ، دل ذلك على أن التلميذ موهوب ، ويمكن تبين إلى أى حد تخدعنا هذه الحقيقة الزائفة ، فبعض الناس يتصور أنه كلما ضحى الطفل بطفولته فى سبيل اكتساب مواصفات سن أعلى ، دل ذلك على مقدرة ، وعلى نضج مبكر ، والحقيقة أن الطفل الذى

لا يعيش فى سنه ، يحرم من مقومات هذا السن ، وحينما نلزمه بمواصفات سن أكبر ، نجده لا يخسر مقومات سنه فحسب ، بل حينما يكتسب مقومات السن الآخر ، نجده يفقد شخصيته ، ويرسم الرسوم المفتعلة التى تقربه من طبيعة السن الجديد .

وعلى ذلك لا يمكن اتخاذ السن الأكبر دليلا على نضج السن الأصغر وحيويته . فالأصل أن الطفل يعيش فى سنه ، ويكتسب من طفولته فى هذه السن كل المقومات التى تمهد لنضج طبيعى دون افتعال. وفى مواقف كثيرة يمكن معرفة الطفل الذى لا يبدو سلوكه متوافقاً مع سنه ، ومعرفة السبب الذى يرجع إلى ضغط الوالدين المستمر عليه ، ليكون رجلا مصغراً ، سلوكه أشبه بسلوكهم . وإذا وصل الطفل إلى هذا المظهر ، كان هذا دلالة واضحة على فقدانه لطبيعته الأصيلة ، وتقليده بطريقة خارجية ، سلوك من يكبره سنًّا دون فهم أو وعى ، وبدون أن يندمج هذا السلوك مع هذه الطبيعة الأصيلة. وفى البيوت الأرستقراطية ، التى يحاول فيها الآباء صبغ أبنائهم الصغار بالعادات الأرستقراطية منذ سنواتهم المبكرة . نجد أن هؤلاء الأطفال إذا ما أتيحت لهم الفرص ، سرعان ما يختلطون بمن هم دونهم فى الأرستقراطية ، ويتفاعلون معهم بالفطرة دون حائل أو معوِّق ، ودون أن يعوِّلوا على أى مظهر للفقر فى أقرانهم الذين يلعبون معهم .

من هذا نرى أن السن له طبيعته المميزة ، والتى تأخذ مظهراً خاصًّا فى حالة كل طفل. ويمكن تصور التعامل الذاتى للسن الواحد ، فنتقبل منطق هذا السن بكل إمكانياته ومميزاته ، وحتى بقصوره عن أن يصل إلى

مستوى الكبار ، نتقبل هذا السن بطبيعته الذاتية ، ودون مقارنته بأى مستوى آخر أعلى أو أقل من السن الذى نشاهد إنتاجه .

معايير أخرى : وثمة معايير أخرى توجد فى أذهان الكثيرين ، نود أن نذكرها على سبيل الإجمال لا التفصيل ، منها قدرة الشخص على الرسم وفقاً لمجموعة من العلامات المحفوظة ، فهناك طائفة من الكتب التى طالما وضعت أوصافاً لرسم الإنسان والحيوان فى أوضاع مختلفة ، وحددت قواعد من شأنها أن تيسر عملية الرسم ، تارة بوضع هيكل سلكى وكسائه ، وأخرى بوضع النموذج الخشبى الذى جزأ جسم الإنسان إلى مجموعة من الكرات والأشكال البيضاوية ، بحيث لو تتبع الطفل هذه العملية ، لجاء رسمه للأشخاص على وتيرة معينة . ومثل هذه الكتب فى الواقع ، تبعد الأطفال عن المنطق الطبيعى الأصيل فى التعبير والابتكار ، بل تفقدهم شخصيتهم ، وتقتل فيهم روح البحث ، ولذلك فإن الاستناد إلى هذه المواصفات فى تكشف الموهوب ، إنما هو انحراف بالموهبة وبفهمها . ولقد ساهمت فى هذا المضمار رسوم المجلات والكتب المدرسية عامة ، حين كان الرسامون يبسطون أشكال الطيور إلى ما يشبه علامة ٧ ، ورقاب البجع على أشكال حرف S ، والشكل الجانبى لوجه الإنسان على هيئة رقم ٤ ، وهكذا تعطى مواصفات عبارة عن مجموعة علامات لتيسير طريقة الرسم أمام الناشئة ، والحقيقة أن هذا الطريق يبعد الطفل عن أصالته ، ويجعله ينمو ويخوض فى شكليات لا يمكن معها التعرف على موهبته ، بل إن استخدام هذا المعيار فى الكشف عن الموهبة ، هو نوع من التضليل .

أهمية رعاية الموهوب : والواقع أنه لا يمكن مقارنة الفائدة التى تعود على المجتمع من رعاية طفل واحد موهوب ، بما يبذل من جهود فى رعاية الآلاف من الأطفال العاديين ، والمتخلفين . فالشخص الموهوب إذا نمت قدرته ولاحت موهبته وتفجرت ، نجده قادراً على أن يغير الحياة من حوله ، يغير أيضًا نظرة الناس . ويوسع فى آفاقهم ، ويمكنهم من إدراك القيم الجديدة ، والنظام الفريد الذى تكشفه ، فيبدأون بدورهم يحتضنون وجهة نظره ، وتصبح هى القاعدة المتبعة بالنسبة للمجتمع المتقدم .

قد استطاع بيكاسو بتجاربه العديدة أن يغير من رؤية جيلنا ومن طابع الفن فى عصرنا ، وأثرت مبتكراته على سائر الإنتاج التطبيقى وغير التطبيقى فى ميادين الحياة أجمع ، فلولا موهبته ما استطاع جيل أن يرى التطورات الكثيرة التى جاء بها الفن الحديث . وفى كل عصر سنجد الفنانين الذين ساروا فى الطليعة وأثروا بفنهم فى رؤية جيلهم أو الأجيال المتعاقبة .

إن تعهد طفل واحد موهوب بالرعاية قد يوطد سمعة البلد فى الخارج ، ويجذب إليها السواح ويشهرها بين دول العالم الذواقة للفن . وقد كان نجاح السيدة أم كلثوم حينما غنت فى باريس ما يشير إلى أن الفنان حينما ينجح يمكنه أن يكون سفيراً لبلاده ؛ ففنه حينما يذهب إلى البلاد الأخرى يؤثر فى انفعالات الناس أكثر من الخطيب الذى قد يعتمد على كلام ليس له دلالات حقيقية . إننا نذكر فيدياس ، وما يكلانجلو وديلاكروا ، وسيزان ، وبيكاسو ، ونذكر عديداً من الفنانين غيرهم ،

الذين يرمز نبوغهم إلى الحقبة التى عاش كل منهم فيها ، واشتق طريقه داخلها ، أو من خلالها .

مواهبنا فى مصر : لقد دلت التجارب على أن تربتنا تنبت من الأطفال من له هذه الموهبة فى الفن على اختلاف أنواعه . وما رأيناه من إنتاج الأطفال الفلاحين ، الذين لم يتعلموا فى المدارس ، ليدل دلالة قاطعة على وجود البذرة السليمة للإنتاج الفنى بفطرته لهؤلاء الأطفال الصغار ، كما أن لتاريخنا فى مصر ، والذى تزخر به المتاحف من تراث فنى عريق ، ما يشير إلى أن تاريخ هذا البلد كان ، وما يزال ، يسجل عبقرية الفنانين الذين عاشوا على أرض هذا الوطن ، من أول بناة الأهرام إلى تماثيل رمسيس الشامخة ، إلى القيم الزخرفية ، والتعبيرية ، والتجريدية ، التى تركها كل من الفنين : القبطى ، والإسلامى . كل هذا يدل على أن تراث هذا البلد كفيل بأن يغرس فى الناشئة الاهتمامات اللازمة ، لينبعث الفن الحديث من أناملهم وقلوبهم .

ومن مميزات النهضة الفنية ، ما نشاهده فى خان الخليلى ، حيث لا تهدأ حركة السوق فى إنتاج السلع ذات الطابع الفنى ، الذى ينتمى لأنواع متعددة من التراث الحضارى الذى مر على أرض هذا البلد ، ويقتنى السواح عينات كبيرة من هذه السلع ، ويفاخرون بها فى بلادهم عندما يصلون إليها ، حتى أن إسرائيل بدأت هى الأخرى تحاول أن تغش منتجات خان الخليلى ، وتبيعها مزيفة فى الأسواق الأوروبية ، لتضلل وتكسب سوقاً منافسة .

ومن بين ألوان التراث الفنى الذى يميز بيئتنا ، الفنون الشعبية بتنوعها

وتعدد جوانبها ، وهى تبدأ من الآنية البسيطة ، إلى الحصيرة ، إلى الكليم ، إلى صناعة الأقفاص ، والحصر ، والأقمشة الشعبية . ولا شك أن عين الطفل الصغير التى تقع على كل هذه السلع ، إنما تكسبه بعض المفاهيم ، والاتجاهات ، التى تجعله ذواقًا للفن ، محبًّا له حتى ولو لم يع بذلك صراحة . ولا تختلف البنت عن الولد فى هذا الشأن ، فهناك طائفة من السلع تهتم بها الفتاة مثل : الغوايش ، والحلقان ، والعقود ، وأنواع الحلى التى تزين الصدر ، وكلها منقوشة بطريقة شعبية ، وبطلاء ذهبى يجذب النظر . أما الملابس التى ترتديها السيدات فى البيئات الشعبية ، وما تزدان بها هذه الملابس من نقوش ، وما يشاهد فى ملابس الأعرابيات ، والفلاحات ، والبنات اللائى يلبسن الزى البلدى ، كالملاءة اللف ، والبرقع ، كل هذا تضمن إنتاجًا شعبيًّا متوارثًا ، نسجته الأيدى الناعمة على مر السنين ، وتوارثته الأجيال المتعاقبة ، حتى أصبحت لكل بيئة مميزاتها الفنية التى يمكن أن نتعرف عليها من خلالها . ومما هو مؤسف حقًّا ، أنه كلما تقدمنا فى التصنيع واستوردنا سلعًا أجنبية كثيرة ، طغت هذه المنتجات على أنواع السلع الشعبية ، لذلك يقل الإقبال عليها ، فتبدأ تندثر ، ونخسرها إلى الأبد ، إذ قل أن تعود مرة ثانية إلى الظهور .

وعلى هذا الأساس ، نجد أن رعاية الموهوبين هى من الأهمية بمكان ، إذ عن طريقها تكون صفوة من المتذوقين للفن الذين تنمو قدرتهم على الرؤية نموا عميقًا يمكنهم من أن يلتقطوا من الحياة كل الأشياء ذات السمات الفنية الأصيلة ، ويرعونها ويسعون إلى تنميتها ،

والحفاظ عليها . وفى البلاد الأجنبية المتقدمة شاهدنا المجموعات الكبيرة من التحف التى كان يقتنيها بعض أصحاب الأموال ، ولولا أنهم اقتنوها فى وقتها لاندثرت . ولما اهتم بها مخلوق ، فجمعهم لهذه التحف يرجع لنمو قدرتهم الفنية ، ولتأصل الميل الفنى فى نفوسهم ، ولحبهم للجميل . ولقد أصبحت هذه المجموعات الكبيرة من التحف مرجعاً أساسياً لمؤرخى الفنون ، يستشهدون بها فى كتاباتهم وفى تأريخهم للحركة الفنية . كما أن بعض هذه المجموعات من التحف كانت تجذب السائحين إلى البلاد . وكانت ضمن البرامج الرئيسية لكل الزوار الأجانب الذين يزورون تلك البلاد . فهى مصدر للثروة الوطنية ، والاهتمام الفنى المحلى ، والعالمى . وليس من الميسور المحافظة على التراث الذى نعيش فيه ، إلا إذا وجد حوله النقاد ، وعشاق الفن ، والهاوين له الذين يحيطونه بجو من رعايتهم ، فيزدهر ، ويتطور ، ويصل إلى تكوين شخصيته الفريدة بين فنون العالم .

فمن من الناس يستطيع الحفاظ على الفن ، ورعايته ، غير الذين حبتهم الطبيعة ، هبة واستعداداً أكثر من العادى ؛ نجدهم يتحركون حينما يجدون الأعمال الفنية فى مجال رؤيتهم ، وتحت بصرهم . ويشجعون الأعمال الفنية ، ويقتنونها ، ويستحثون دوافع التشجيع ، وحوافزه بين الفنانين .

ثم هناك نقطة أخرى لها أهمية كبيرة ، وهى أن الذين يلتحقون بكليات الفن ، ومعاهده ، ليسوا بالضرورة من الموهوبين ، وأصبحت المجاميع فى الثانوية العامة هى المعول الأصلى ، بعد اختبار القدرات ، لدخول هذه

المعاهد ، والكليات . ولكن الذى نشاهده أنه تتخرج أجيال من هذه الكليات ولا نسمع بين حين وحين إلا عن أفراد قلائل ، هم الذين استطاعوا أن يشقوا الطريق بفنهم ، وأخذ الناس يتحدثون عن إنتاجهم ، أما الغالبة العظمى فينتهى إنتاجهم بمجرد الحصول على الشهادة . وفى الحقيقة آن الأوان لنفكر فى أساليب جديدة تتميز بها طلبة كليات الفن من ذوى المواهب الحقيقية الذين يتخرجون بالثانوية العامة . ولعل مشروع رعاية الموهوبين هو نواة لتشجيع أصحاب هذه المواهب من الصغر فيجدون الفرص مواتية ، وعن اقتناع فى التقدم للدراسة بكليات الفنون ، فيأخذون مكانتهم الحقيقية داخل هذه المعاهد ، ويؤثرون بالتالى فى الحركة الفنية بإنتاجهم ، وشخصياتهم ، وملامحهم فتزيد نسبة عدد الفنانين ذوى المواهب الحقيقية بدلا من الأعداد الكبيرة التى نشاهدها من المقلدين وغيرهم ممن لم تتم آفاقهم ، أو تنضج اتجاهاتهم . إن رعاية موهوب واحد ، واكتشافه ، ودفعه إلى الأمام ، لكفيل بأن يغير ذوق جيل بأسره ؛ كما يغير فى اتجاهاته ، ويؤثر بالتالى فى المدنية وفى مظاهرها المميزة .

الفصل الحادى عشر

مكانة الموهبة فى دراسة الفن

الاعتقاد السائد : يعتقد البعض أن دراسة الفن، لا يمكن أن تنجح إلا إذ استندت إلى مواهب؛ والموهبة فى نظر البعض ما هى إلا قدرة غير عادية أو ميزة خاصة ، منحتها الطبيعة للفرد فوق المستويات الدارجة ، وميزته عن غيره من الأفراد، وعلى ذلك كلما صادفت أصحاب هذه المواهب الفرص للدراسة ، استفاد الفن بهم كما استفادوا هم بدراسة الفن ، ويساند هذا الرأى وجود الكثيرين من الفنانين الذى ذاع صيتهم خارج معاهد الفن وكلياته ، وكان لهم تأثيرهم فى مجتمعاتهم .

ولو سلمنا بصحة الكلام السابق لترتب على ذلك وجود قضية من القضايا الهامة ، فى مجال الفن وفى مضمار التربية ، فكيف يمكن الاستدلال على صاحب الموهبة ؟ وكيف يمكن تمييزه عن غيره ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يقول بأن ذاك موهوب وهذا غير موهوب ؟ ثم إن هناك اعتباراً آخر ، هل كليات الفن ومعاهده تعنى أساساً بالموهوبين ، أم أنها دراسة علمية، لكل من يريد أن يدرس الفن ، سواء كانت لديه هذه الموهبة ، أم لم يكن لديه منها إلا قدر ضئيل .

والواقع أن الصورة التى ظهرت فى مصر ، بالنسبة لتشكيل معاهد

الفنون ، أنها بنيت على الاعتقاد السابق فى أنها تأخذ ذوى المواهب فقط وتتعهدهم بالرعاية ، وفى ضوء هذا الفهم : تجرى اختبارات القدرات لاختيار الصالحين لدراسة الفن ، ولكن بعد أربع أو خمس سنوات من الدراسة يتبين المختصون أن ٩٠٪ أو أكثر من الذين انتظموا فى هذه الدراسات ما كان لهم أن ينتظموا فيها ، وكان الأجدر بهم أن يفسحوا المجال لمن هم أقدر ، من ذوى الاستعدادات .

معنى الموهبة : الواقع أننا لو حللنا مسألة القدرة الخاصة أو الموهبة لوجدناها غاية فى التعقيد ، وليس من اليسير تحديدها ، ووضع مواصفات معلومة للتعرف على أصحابها ، لتكون صالحة فى كل زمان ومكان ، أى أن الجزم برأى قاطع فى هذا الصدد سيجانبه دائماً الصواب ؛ لأن الحكم على الموهبة لا بد أن يخضع للإطار الثقافى ، والقيم السائدة ، وللمفاهيم العلمية عن الابتكار ، وكل هذه صور معقدة ، لا يمكن تحويلها ببساطة إلى ما يشبه الأرقام أو المعادلات الجبرية . فالفن أصلا يعتمد على خبرة شخصية ، وهذه الخبرة ليست مقننة ، ولا يستطاع تقنينها ، والمحاولات التى قننت بعض أشكالها ، إنما نجحت فى تأكيد جوانب الصنعة ، والمهارة ، وتداولها ، وليس لهذا صلة ماسة أو جوهرية ، بالنسبة للفن . وعلى ذلك فإن فى إدراك ما هو موهبة ، وما ليس كذلك مايورط المسئولين فى إصدار أحكام لا تمت إلى الموهبة بصلة . فالبعض يعتقد أن الموهبة فى الفن التشكيلى هى القدرة على محاكاة الواقع البصرى للأشياء ، بطريقة توضح فيها جملة المهارات ، ونوعاً من الحذق والصنعة . فينعت هذا الشخص بأنه فنان موهوب لأن له قدرة فى تقليد مظاهر الأشياء الطبيعية ،

دون تحريف أو إضافة أو حذف . وهذا الرأى يسود الفنانين الذين قضوا حياتهم فى دراسات أكاديمية بحيث انتهى بهم الأمر إلى الاعتقاد بأن هناك أصولا صحيحة ، يجب مراعاتها قبل الخوض فى الإبداع الفنى ، وهذه الأصول يمكن الإلمام بها ودراستها داخل معاهد الفنون ، وكل من له استعداد فيها يصبح فى نظرهم أقدر من غيره على هذه الدراسة الفنية ، ويعتبر حينئذ موهوبًا .

الأمر الثانى : أن الموهبة قد تقاس بالمهارات « التكنيكية » وحدها . فبعض الشباب يستطيع أن يصقل إنتاجه ، ويُشطِّبه . ويوصله إلى نوع من النقاء فى الإخراج بحيث تجده كمالا فى إنتاجه من ناحية الإحكام فى استخدام الأصول الفنية . ولكن هذا النوع كتفسير للموهبة يمكن أيضًا التشكك فيه ، لأنه لا يستند فى جوهره على إدراك مميزات الشخصية وإنما يحاول أنصار تفسير الموهبة على هذا النحو بتقنين النتائج فى صور من المهارات التكنيكية المحكمة . ومع ذلك لا بد أن نعترف بأن هناك ما يمكن تسميته بالكمال الميت ، وهو ممارسة الأصول الفنية دون مساهمة شخصية ، ودون توافر العوامل التى تمثل التجربة الجمالية الفردية . والنهاية فى هذه الحالة تصبح أداء من غير روح أو فهم ، ولا يمكن أن يمثل هذا فى ذاته موهبة بالمعنى الابتكارى الأصيل .

إن الفن تعبير عن وجهة النظر الجمالية التى يعيشها الفنان ويهتز لها . ويحاول أن ينقلها إلى غيره من البشر، فهى تجربة ذاتية، ومن العسير تقنينها لأنها حسب مبادىء الابتكار لا تحدث إلا بالنسبة لشخص معين ، وفى لحظات محددة من نموه . وليس من المتوقع أن تتكرر بنفس

الصورة، فإذا تكررت فقدت معناها الجمالى والذاتى وأصبحت تقليداً ليس له معنى .

وهناك فكرة الموهبة التى تستند إلى الوراثة الخالصة أو ما يمكن تفسيره بأن الطبيعة قد حبت الشخص درجة من القدرة الخارقة، إذا قيست بالنسبة لما يتوافر عادة من درجات هذه القدرة عند غيره من الناس ، وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن الحكم بتوافر هذه الظاهرة ؟ وهل يمكن فصل الوراثة عن تأثير البيئة ومفعولها ؟ فالوراثة تمثل الاستعداد الأصلى، والبيئة تمثل القالب الذى يثار فيه هذا الاستعداد ، فلا يمكن التعرف على المميزات الوراثية إلا من خلال الآثار البيئة ، فكلما أتيح لأى فرد ظروف بيئية مواتية أمكن لهذه الظروف أن تنمى الاستعدادات أو تنحرف بها أو تكبتها . وفى أى حالة من الحالات سيكون الاستعداد عرضة للظروف البيئية التى قد تكون فى صف النمو السليم أو ضده ، وهذه النقطة تنبهنا لأنه لا يمكن تصور ثمة استعداد أو موهبة بدون مفعول أصيل للبيئة ، تكون فى هذه الحالة قد أثرت فى الفرد وأكسبته المران والقدرة التنفيذية .

ومع ذلك فقد أظهر الفن الحديث كشوفًا جديدة بينت أن صور الموهبة التى كان يعتد بها فى الماضى أصبحت غير ذات موضوع ، وأن تجارب موند ريان ولاكوربزييه والتجريديين على اختلاف أنواعهم، قد أظهرت أن الفن يستطيع سائر الناس محاولته دون تعقيد ، بل إن تعدد الاتجاهات فى الفن الحديث هو الذى حرر تفكيرنا القديم عن الموهبة بحيث أصبحنا الآن يمكننا القول بأن عند كل فرد استعداداً للفن، ولكن

هذا الاستعداد متنوع ، ويختلف من فرد إلى آخر فى الدرجة لا فى النوع ، ويستطيع كل فرد أن يتخذ طريقه، ويكتشف عالمه ، ويصل إلى آفاق فى الفن تتفق وطبيعة شخصيته .

الاستعداد فى الدرجة لا فى النوع : وقد بين علم النفس الحديث أننا لا نستطيع أن نقول إن فلانًا فنان وزميله غير فنان ، ولكن يمكن القول بأن فلانًا فنان، وفلانًا أقل أو أكثر منه فنًّا ، فالدرجة تعنى مستوى أعلى أو أقل، ولكنها لا تعنى بالضرورة عدم توافر الاستعداد ، وسنجد بعد ذلك أن المستوى الأقل أو الأكثر يمكن أن ينمو فى اتجاهه إذا أتيحت له الظروف البيئية المواتية ، وقد يحدث ضمور أو انخفاض فى المستوى إذا لم يجد الاستعداد الفردى فرصة ملائمة للنمو . حينئذ لا يمكننا الجزم بأن مستوى معينًا من الاستعداد سوف يضمر أو يطرد ، لأننا لا نستطيع أن نتحكم فى الظروف الثقافية البيئية ، وفى تأثيرها فى نمو الاستعداد لدى الفرد . وفى كثير من الأحيان قد نضل الطريق ، ونخلق ظروفًا بيئية مفسدة للاستعداد الفردى، وخاصة إذا كانت تعليماتنا أكاديمة ناقصة ، وغير مؤسسة على فهم سليم للابتكار ، وإدراك الاتجاهات الفردية .

المعيار : إن الادعاء إذن بأن شكلا فنياً معيناً هو المعيار الوحيد لكشف الموهبة ، قد يورطنا فى محاباة البعض ، وهم قلة ، على حساب الغالبية ، الذين قد تتواقر فيهم لا موهبة واحدة، بل مواهب عديدة غزيرة فى معناها ومضمونها .

إن الابتكار لا يستند إلى أشياء معروفة من قبل ، بقدر اعتماده على

كشف الجديد ، والاستعداد الفنى الحقيقى يرتكز فى أصوله على القدرة فى كشف هذا الجديد ، وحينئذ لا يمكن قياس الموهبة بالقدرة على استيعاب الماضى ، أو تقليد هذا الماضى ومحاكاته ، أو ترديد شخصية معروفة من قبل أو الإفاضة فى تسجيل الأصول التكنيكية المعروفة لمدرسة معينة ، وسنجد أن هذه الأمور كلها قد تحتاج إلى مهارات ، برغم أنها لا تمثل صميم الموهبة ، وقد نجد اختلافًا بين الأفراد فى تأديتها ، وليس معنى ذلك أن بعضهم موهوب ، والبعض الآخر غير موهوب .

دور المعاهد الفنية : إن المعاهد الفنية ذاتها ، قد لا يكون بها أصحاب المواهب ، بل قد يكون بها معلمون درسوا دراسات أكاديمية وأفاضوا فيها ، وعلى ذلك فكل نظرتهم ستنصب على اعتبار أن كل من يسير فى طريقهم موهوب ، ونظرتهم هذه ضيقة . بل وفى كثير من الأحيان ، تتعارض مع حقيقة الموهبة إذا سلمنا بأن أصول الموهبة تستند على القدرة الابتكارية الخارقة للشخص ، وفى درجة هذه القدرة ، فالاعتماد على المنهج المدرسى كأساس للابداع الفنى لا يعتبر فى واقع الأمر مدخلا سليمًا للتعرف على الموهبة ، وكشف أصحابها ، بل إن الأسلوب المدرسى هذا يقتصر على نوع معين من الذين نطلق عليهم البصريين ، الذين يحاكون الطبيعة ، ولهم قدرة تذكر بصرية أكثر من غيرهم . ولا بد أن نلاحظ أن الفنانين الذين شقوا طريقهم فى الحياة واعترف بهم دوليًا ، لم يكن نبوغهم فى الاتجاه الأكاديمى ، وإنما فيما استطاعوا أن يسهموا به إسهامًا فريداً من الناحية الابتكارية .

وقد حدث منذ سنوات عدة أن ظهر فنانون عديدون لم يخرجوا من

كليات الفن ، مثل عبد البديع الذى كان يعمل طباخاً عند السيدة الراحلة هدى شعراوى ، كما يوجد سيف وانلى ، وهو فنان معاصر ، وكلاهما لم ينتظم فى الدراسة ، ولم تتح لهما الفرص لدراسة أكاديمية من النوع التقليدى ، فهل وصل إنتاجها إلى ذروة ؟ ليس من اليسير الإجابة عن هذا السؤال ، ولعله من المسائل المعقدة ، ومن هنا نجد أنه من غير الثقافة والدراسة الواعية تقف كل ممارسة عند حد معين لاتزداد عنه . بل بدون الثقافة الفنية الواعية قد ينحرف الفنان باتجاهه الأصيل إلى اتجاهات غير ابتكارية .

إن موهبة بدون ثقافة لا جدوى منها ، بل لا بد أنها تتعطل أو تنحرف أو يردد صاحبها محفوظاته ترديداً آلياً بدون نمو ، ولكن الثقافة إذا أتيحت لأى مستوى من الاستعدادات ، فإنها حتماً ستؤثر فى نمو هذا الاستعداد ، وتوصله إلى القدر الذى يتناسب معه ، بل ستفتح أفاقاً جديدة قد لا تخطر ببال صاحب الموهبة أو استاذه فى البداية . فالثقافة معين لا ينضب لتنمية المواهب ، إذا سلمنا بوجودها .

ويظهر مما سبق أن الاعتماد فى كشف الموهبة على القدرة الدراسية الأكاديمية ، أو على السذاجة وعدم الدراسة إطلاقاً ، كلاهما لا يكشف فى الحقيقة عن نوع أصيل من الموهبة ، ولو أن كلا الاتجاهين أدى إلى نهج سليم للتعرف على أصحاب المواهب ، فهو فى ذاته يعجز عن أن يحدد طريقة التقدم والنمو لهذه المواهب ، فالطريقة الأكاديمية الأولى تقتل الموهبة ، والطريقة التلقائية الساذجة تنميها على أساس فطرى ، فتقف عند هذا الحد ، وعلى ذلك فالثقافة والموهبة يجب

ألا يفترق أحدهما عن الآخر . لا بد أن يتلازما لكى يمكن أن تكشف الموهبة ، وأن نضمن اطرادها فى الطريق السليم .

إن كليات الفنون بوضعها الحالى لا تعتمد فى وظيفتها على أصحاب المواهب ، على أساس أنهم يمثلون وحدهم تلاميذها الأصليين ، فالفن شأنه شأن العلوم الأخرى ، متوافر فى كلياته لكل راغب بصرف النظر عن موهبته واستعداده . وبالرغم من الاعتقاد بأن كل مهنة يلزمها استعدادات فإننا لم نصل بعد إلى التوجيه المهنى السليم ، الذى يوجه الفرد ناحية دون أخرى . وقوانين المجتمع ونظمه ما زالت تعانى من الطبقية ، وقد أدى هذا إلى أن أكثر الذين يختارون الفن كدراسة هم الذين فشلوا فى الالتحاق بالدراسات العلمية الأخرى ، لأن مجاميعهم فى الثانوية العامة لم تمكنهم من هذا . وعلى ذلك لا يمكن الاستناد فى اختيار الملتحقين على معايير مفتعلة بينما الواقع أن أصحاب الاستعدادت الفنية متعددون ، وتمتلىء بهم الكليات والمعاهد على اختلاف أنواعها ، وقد يصل بعضهم إلى التفوق الفنى وهو فى كلية غير متخصصة .

إن ما نريد قوله هو أن كل إنسان يستطيع أن يدرس الفن ؛ ولو فتحت كليات الفنون أبوابها لمن لهم رغبة فى دراسة الفن كان عليها مسئولية إعداد البرامج وتيسير الخبرات التى تساعد حقيقة فى نمو كل فى طريقه . وبعد خلق هذه الظروف يمكننا القول بأن ذوى الاستعدادات سيظهرون ، وسنتعرف عليهم من إنتاجهم ، كما يحدث فى حالة مشاهير الفنانين ، ولا يمكن التكهن بذلك مقدماً ، قبل إجراء الدراسات المستفيضة ، بل إن كثيراً من الذين مارسوا الفنون ، كانوا فاشلين فى مقدمة حياتهم ؛ ولم

تعرف أسماؤهم وتزدهر ، إلا بعد سن الأربعين .

الخلاصة : وبعد هذا الحوار المستفيض ، حول حقيقة الموهبة فى الفن ، وكيفية تكشفها ، والآراء المنتشرة حولها ، نستطيع أن نستخلص مجموعة من الأفكار التى يمكن الأخذ بها فى هذا الصدد :

أولاً : إن الموهبة مستوى من القدرة أعلى من المستوى العادى فى أى ناحية من النواحى ، وهو مستوى نسبى لا يمكن إدراكه إلا فى إطار من الظروف البيئية الثقافية ، ودراسة الاتجاهات الفردية كما تبدو فى سلسلة أعمال الفرد وإنتاجه المتواصل طوال تاريخه .

ثانياً : لا يمكن الجزم بأن نفراً من الناس لديهم استعداد معين خصتهم الطبيعة به دون غيرهم من سائر البشر ، ولكن الأصح أن نقول بأن عند كل فرد استعداداً لمزاولة الفن ، والاختلاف فى الدرجة لا فى النوع ، ويعنى هذا أن فلاناً أكثر أو أقل فنًّا من زميله ، ومن الخطأ أن نعتقد أن شخصًا معينًا ليس لديه أى استعداد لمزاولة الفن .

ثالثاً : إن عوامل الوراثة التى تؤثر فى كشف الاستعداد فى التعرف على ذوى الموهبة فى الفن أو فى غيره ، لا يمكن فصلها بعضها عن بعض ، ولهذا لا نستطيع أن نعرف هل الوراثة هى التى كان لها السبب الأول أم البيئة ، وإذا كانت الوراثة تزود الفرد بالاستعداد . فالبيئة هى التى تظهره ، وتصقله ، وتنمية .

رابعاً : إن المفاهيم المنتشرة عن الموهبة كثيراً ما تكون مضللة ، وتعتمد على جوانب جزئية مفصولة عن العملية الابتكارية ، وعلى ذلك فإن كثيراً من هذه الآراء ، تجعلنا نضل الطريق ، ويجب فى كل حالة جعل الابتكار

إطار الرؤية لكشف أصحاب المواهب . والحكم على مستويات مواهبهم .

خامساً : إن دراسة الفن الحديث شككت فى وجود معايير ثابتة لكشف المواهب فى الفن ، وأصبحنا نؤمن بتنوع الاتجاهات ، وبالفروق الفردية بين الأشخاص ، وبالنظرة اللامحدودة فى إنتاج الجديد الذى يرتبط بفهمنا للموهبة فى إطارها الابتكارى .

سادساً : إن الثقافة الفنية ضرورة من ضرورات الاستعداد الفنى ، وبدون هذه الثقافة قد يكرر الفرد نفسه ، أو يتجه اتجاهات أكاديمية ، وفى كلتا الحالتين ينحرف نموه واستعداده .

سابعاً : ليست وظيفة كليات الفنون قاصرة على ذوى المواهب وحدهم ، وإنما هى مجالات للدراسة لكل من يرغب فيها ما دام مستواه الفكرى يؤهله للدراسة .

ثامناً : لا يمكن الادعاء بأن الفن وحده هو الذى يحتاج إلى موهبة ، وفروع العلم الأخرى لا تحتاج إليها ، فكل نشاط وكل تخصص يحتاج إلى نوع ما من الاستعداد يمكن أصحابه من مواصلة الدراسة والتعمق .

تاسعاً : إن الأشخاص الأذكياء قد يتمكنون من دراسة أى فرع من فروع المعرفة ، وأى نوع من أنواع النشاط الإنسانى ، إذا ما أتيحت لهم الفرصة لذلك ، ولا يمكن الحكم على النبوغ فى فرع أو آخر ، فالمقاييس العامة التى تطبق فى الشهادات ، وفى اختبارات القدرات لم توضع لقياس النبوغ ، والنبوغ يظهر بعد الدراسة المستفيضة ، والاحتكاك بالحياة ، والحياة ذاتها هى التى تبين الشخص النابغ من غيره :

عاشراً : وفى الختام نود أن نوجز رأينا فى عبارة يسيرة وهى أن الفن يجب أن يعامل كما يعامل العلم ، ولا يجب أن نضع معايير زائفة للطالب بعد الثانوية العامة ليختار الفن أو غيره ، فيجب أن يسوى بين الدراسات كلها بعد الثانوية العامة ، سواء أكانت علمًا أو فنًا أو اجتماعًا ، حتى نغرس فى الشباب ديمقراطية العلم ، ونمحو الطبقية والافتعال .

الفصل الثانى عشر

فن الطفل كنواة لفن البالغ

الفنون التشكيلية والثورة الاجتماعية : إلى أى حد ترتبط الفنون التشكيلية فى مصر بالثورة الاجتماعية ؟ إن الفنانين التشكيليين ما زالوا غارقين فى مشاكلهم الخاصة ، يمارسون الرسم داخل الاستديو ، أو التجريدات المستمدة من وحى الغرب . وتمتلىء المعارض بين حين وآخر بأعمال مبتكرينا من الشباب والشيوخ ، ولكن ندر أن نجد من بينها نتائج شامخة تؤكد رسالة الثورة وتبينها للناس . قد يقال إن هناك محاولات فى معارض متفرقة لتسجيل أمجاد الثورة ، كالتعبير عن السد العالى ، ولكن تلك الأعمال ليست من الضخامة بما يمكن أن تقارن بأعمال المدرسة المكسيكية المعاصرة ، فكلها لوحات صغيرة تنتمى لأصحابها ولم تعد بعد ملكًا عامًا مشاعًا بين الناس ، يتذوقونه ، ويفخرون به ، ويقتنى السواح نسخًا منه كمثل للمساهمة الفنية الفريدة فى مصر ، بفلسفتها الاشتراكية وتطورها المحتوم فى هذه البقعة من العالم .

التتلمذ على الغرب : إن الصعوبات التى يواجهها المثقفون من الفنانين ، ترجع إلى تتلمذهم على الغرب ، وإلى اهتمامهم بتكرار الماضى كما هو وبدون تعديل . لكن حينما تكون لنا حضارة أساسها العلم ،

والصناعة ، والزراعة ، والمساواة ، والحرية ، والحياة الديمقراطية ، والاشتراكية ، أى أساسها التطور الحضارى المرتبط بالقرن العشرين ، فلا بد أن يتغير الأساس الذى نقيم عليه صرح فنوننا التشكيلية التى ترتبط بهذا التطور الحضارى ، وتكوّن أحد أركانه .

البذرة فى فنون الأطفال : إن فنون أطفالنا التى تبدأ بالتلقائية وبالتدفق ، والتى لا يحاكى فيها الصغار الكبار ، إنما تحمل البذرة السليمة لفن المستقبل فيما إذا وجهت هذه النواة وتبلورت ، ووجدت من الرعاية ما يشجع فتياتنا وفتياننا الصغار أن ينفحوا بخلجاتهم ، وبمشاعرهم وانفعالاتهم ، فيمهدون بذلك إلى تكوين فن الثورة الأصيل .

تعهد البذرة : إن مدرسى التربية الفنية هم حملة لواء هذه الفلسفة ، فهم الذين يتعهدون البذرة فى منبتها بالرعاية ، وكل ما يصيبونه فى ذلك من نجاح إنما يمهد لخلق فن أصيل ، جديد فى نوعه ، متناسب مع التطور الحضارى ، ومع ثورتنا ، ويختلف فى طابعه عن غالبية الاتجاهات المستوردة من الغرب .

الموضوعات الملائمة : إن الأطفال الصغار حين يتاح لهم التعبير عن موضوعات التحول الثورية : كإقامة المصانع ، ورصف الشوارع ، وإقامة السدود ، وتسليح الجيش ، وتوزيع الأراضى ، ومكافحة الاستغلال وسيطرة رأس المال . وإقامة العدالة الاجتماعية — وحين تتاح لهم الفرص كى يقارنوا بين عهود الظلم والاستبداد ، وبين العهد الذى توافر فيه تكافؤ الفرص ، فإنهم لا يترددون فى تعبيراتهم ، وإنما يطلقون العنان لأفكارهم لتتبلور فى رموز شكلية ، تحمل خبراتهم ووجهات نظرهم فى تلك

الموضوعات المتعددة . وهؤلاء التلاميذ حينما يجدون المعلم الفاهم ، فإن أفكارهم وتجاربهم تجد اهتمامًا ورعاية يساعدان على بلورة التعبير . أما إذا وجدوا مدرسًا غير واع بطبيعة فنهم ، فإن تعبيراتهم تنحرف وتأخذ طابعًا مفتعلا زائفًا لا أصالة فيه ولا حيوية . وهكذا يصطدم فن الطفولة بالعراقيل الكثيرة التى تحد من نضجه وتبلوره ، ليلعب دوره فى بناء الفن الحضارى الذى يميز فلسفتنا كمجتمع فريد فى القرن العشرين .

نظرة الكبار لفن الصغار : إن الكبار حينما ينظرون إلى فنون الأطفال ، يتطلعون إليها بغرورهم ، ويعاملونها كما لو كانت عبثًا شيطانيًا لا جدوى من ورائها . والواقع أن فنون الأطفال . فى الرسم ، والنحت ، والورق ، وسائر الخامات ، إنما تمهد السبيل لآفاق رحبة . وقد شاهدنا من ضمن الفنانين الغربيين العالميين ، من احتضن هذه النزعات وأوصلها إلى أوجها . فلبول كلى صورٌ أشبه بعبث الصبية لكنها مع ذلك تحمل حنكة الفنان القدير ، وتعبر عن عمقه ، كما أن هنرى ماتيس ، وتمايو ، وجراندماموزيس ، وهنرى روسو ، يعرضون أمثلة فريدة لتعبير الفنان البالغ الناضج ، الذى تلمس فى خيوطه من براءة فنون الأطفال وتأثيرها المباشر .

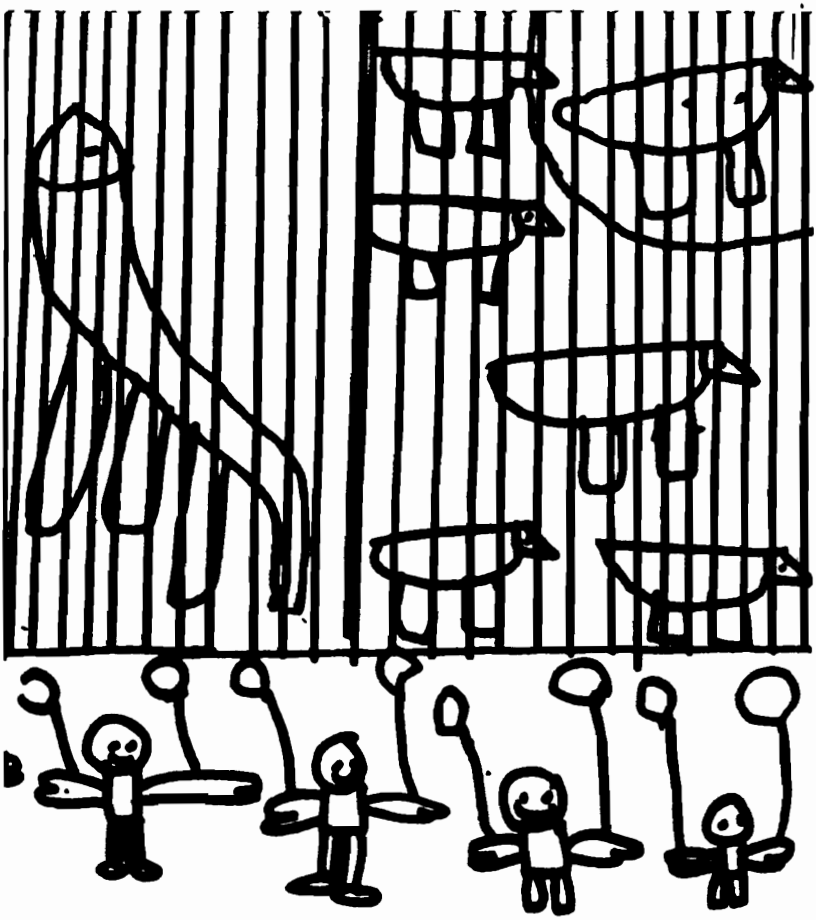
انطلاق فن الطفل : وفكرة انطلاق فن الطفولة حتى يصبح فنًا للبالغ ، احتضنها أيضًا رمسيس ويصا فى تجربة السجاد الحائطى ، وتجربته تحمل ذوقًا معينًا ، كما أن تجارب الفنانين الذين ذكرناهم تحمل أذواقًا أخرى ، ولا زال الميدان فسيحًا لتجارب كثيرة ومتعددة .

وعلى عاتق مدرسى الفنون خريجى معاهد التربية الفنية ، تقع مسئولية هذه التجارب ، فهم أدرى الناس بطبيعة فن الطفولة ، كما أنهم على دراية بفن البالغين وبطبيعتهم ، ولو أنهم تلمَّسوا فى فنون الأطفال الملامح التى تدعو إلى التشجيع والتى يمكن أن تُربى لتتبلور وتحمل خيوط المستقبل ، لدفعوا بذلك تيار الثقافة الفنية وإنتاجها فى الطريق السوى .

المدرس المثقف : إننا نحتاج اليوم أكثر ما نحتاج إلى مدرس التربية الفنية المثقف ، الذى يكون أذواق الأفراد ، والذى تخرج من تحت يديه القدرات الخلاقة التى تبنى ذوق المجتمع وفنه الفريدين

ويساعد على بلورة هذه الفكرة ونموها ، الاستعانة من التقاليد المحلية بالنماذج التى لها هذه الفطرة ، فالفن المصرى القديم — إذا تنازلنا عن التماثيل التى تمثل القمم فى التعبير ، سنجد التماثيل الصغيرة الفخارية ، وبعض التماثيل التى كانت توضع فى المقابر لتمثيل الحياة التى كان يعيشها صاحب المقبرة شكل(٣) ، فهى فى الواقع ترتبط إلى حد كبير بصفات فنون الطفولة ، ولكن مع نوع من الحنكةوالدراية التى يتميز بها فن البالغ . وكثير من الشخصيات المنحوتة التى تمثل الصيادين ، وكتيبة الجيش ، والنسج ، وتجهيز الخبز ، والحرث ، وغير ذلك ، إنما تمثل فى الواقع انعكاس الحياة بكل سماتها وصفاتها . وفى الفن القبطى كذلك أشكال عديدة تقترب من فن الأطفال مع احتفاظها بمهارة البالغ ودرايته . فيمكن للمعلم أن يجمع كل هذه الخيوط ، مرة بالاعتماد على طبيعة فن الأطفال ، ومرة أخرى فى الاعتماد على الصفات الأصيلة المتوافرة فى

فنوننا القديمة والتى لها صلة القرابة بفنون الأطفال ، كما يعتمد أيضًا فى حالة الموضوع على الأحداث الجارية التى تمده بالاستثارة التى تربط الماضى بالحاضر ، وبالمستقبل . إن البذور متوفرة ، ولكنها تحتاج إلى من يغرسها ويرعاها حتى تؤتى ثمارها .



الفصل الثالث عشر

إدراك العلاقات عند الأطفال

مستوى إدراك العلاقات : قد يعتقد الكبار أنهم وحدهم الذين يستطيعون إدراك العلاقات بين الأشياء ، وهم الذين يمكنهم الربط بين الماضى والحاضر والمستقبل ، كما أنهم وحدهم الذين يقدرون على التعميم من مواقف الحياة ، إلى استخلاص المبادىء والقيم وأسس التعامل ، وتفسير الكون المحيط بهم . كما أنه يغيب عن هؤلاء الكبار ، أن الأطفال الصغار يمكنهم أيضًا إدراك العلاقات ، ولكن هذه العلاقات التى يدركونها قلما تصل فى مستواها إلى المفاهيم التى يعتنقها الكبار ، ولكنها فى حد ذاتها قد تنم عن ذكاء كبير لأنها تحمل بين طياتها مقدرة على إدراك الأسس المشتركة بين الأشياء ، والأسس غير المشتركة .

ويبدو الأطفال فى كثير من الأحيان ، وكأنهم لا يدركون شيئًا ، ويلاحظهم البالغون على أنهم مخلوقات يجب أن تؤمر فتطيع وقل أن يعتد برأيهم ، أو يستمع إليهم فى أى أمر من الأمور التى تحيط بهم ، وعلى ذلك لا بد لنا أن نتذرع بالصبر ، ونكتسب المقدرة على الملاحظة الحرة الموضوعية ، ونفتح صدورنا لنتبين حقيقة ما ينطوى عليه تفكير هؤلاء الأطفال الذين نتعامل معهم ، سواء أكانوا أبناءنا أو أبناء غيرنا من الأقارب والجيران .

أثر تغيير البيئة : وقد حدث أن سافرت مع ابنتى الصغيرة ، والتى تقطن معى فى القاهرة ، إلى قطاع غزة ، قبل العدوان ، وهى لم تتجاوز بعد الخامسة والنصف من العمر ، وقد لاحظت أن تغير البيئة بالنسبة لها كان يدعوها بين حين وآخر إلى أن تسأل وتصر فى السؤال لتجد الإجابة الصحيحة ، وفى أحيان كثيرة تبدى ملاحظاتها التى تستثير التعجب ! وقد كنا نركب ذات يوم سيارة الأجرة فى أحد الشوارع الرئيسية فى غزة ، فتوقفت السيارة لتحمل بجوار السائق مواطناً يرتدى العقال فوق رأسه وكان لونه أبيض ،وتتدلى منه خيوط سوداء تظهر من الخلف ، فنظرت ابنتى « إلهام » إليه من الخلف وأخذت تتساءل مشيرة إلى الخيوط المدلاة من العقال : «أهذا يا أبى ذيل حصان ؟» . فضحكنا كثيراً لأن هناك ثمة علاقة بين ذيل الحصان الذى يمثل تسريحة الشعر عند الأطفال ، وبين هذه الحبال السوداء . وربما يدرك أى شخص من هذه العلاقة ، أن ما ذهبت إليه الطفلة ما هو إلا عبث صبيانى ، ولكنه فى الحقيقة يشعر الإنسان بكد الذهن ،وبذل الجهد ،فى إدراك التشابه بين موقف وآخر ، ومحاوله التعميم .

الكوميديا وإدراك العلاقات : إن الكوميديين عادة ومؤلفى الكوميديا ، ينجحون فى إثارة الجماهير حينما يتمكنون من إدراك علاقات شبيهة لما يدركه الأطفال ، وهى لقرابتها تستثير الضحك لأنها تنم عن فكرة منطلقة لا قيود فيها ولا تحكمات فى الأوضاع ، أو التقاليد الاجتماعية . كان « شارلى شابلن » من أول الفنانين الذين لاحظوا هذه الطرافة فى الأطفال ، وكان يمتصها فى حركاته التى ظهرت فى أفلامه الأولى ،

وبخاصة الصامتة منها التى ذاع صيتها وأكسبته شهرة عالمية .

ترجمة الطفلة لموقف آخر : ولم تلبث الطفلة وهى تنتقل من الشارع الرئيسى بغزة حتى محطة السكك الحديدية ، إلا وتشاهد نفسها وقد انحدرت بها سيارة الأجرة من ربوة عالية بميدان المحطة حتى وصلت إلى الشارع المنخفض الموازى للمحطة ، ونظرت إلى هذا المرتفع والشارع المنحدر . وأخذت تتساءل : «أهذه يا أبى (زحليقة) ؟» وهذه مرة ثانية تطبق خبرتها فى التزحلق ، اللعبة التى تجدها فى المدرسة — فى موقف شبيه فى الحياة . وقد ابتسمنا لهذه العلاقة ، ولم نشأ أن نخطىء من إدراكها ، لأن هناك علاقة مهما كان الأمر بين الزحليقة فى اللعبة التى تتدحرج من أعلاها إلى أسفلها فى المدرسة ، وبين شكل هذا الميدان فى ارتفاعه وانخفاضه .

وقد أخذت أتأمل كثيراً هذا التفكير البسيط الفطرى ، المتدفق ، الذى ينم عن الملاحظة والذى تحاول به الطفلة تنظيم مفاهيمها ومدركاتها ، لإخضاعها لسيطرتها . وقد وجدت أن مثل هذا الإدراك لا يلقى فى كثير من الأحيان اهتماماً من المحيطين بالطفل ، ولذلك حينما يجابه كل موقف بالبتر والكبت . فإن نمو الذكاء العام لا بد أن يصاب بأذى . وبرغم أن هذه الطفلة لا تدرك معنى الكم فى النقود وماذا تستطيع أن تشتريه ، فإنها على أى حال تدرك أن النقود تشترى . وحينما ندخل محلا من المحال التجارية وتجد شيئاً ترغب فى اقتنائه ، كلعبة من اللعب ، أو حلوى ، فإنها بمعلوماتها البسيطة تفاصل التاجر ، فتقول له مثلا : « إعطنى هذا بخمسة قروش » وإذا وجدت رفضاً من التاجر لأن السلعة تساوى خمسين قرشاً ، فإنها تعيد الرجاء على أن يسلمها إياها بخمسة قروش وإلا فإنها ستخاصمه

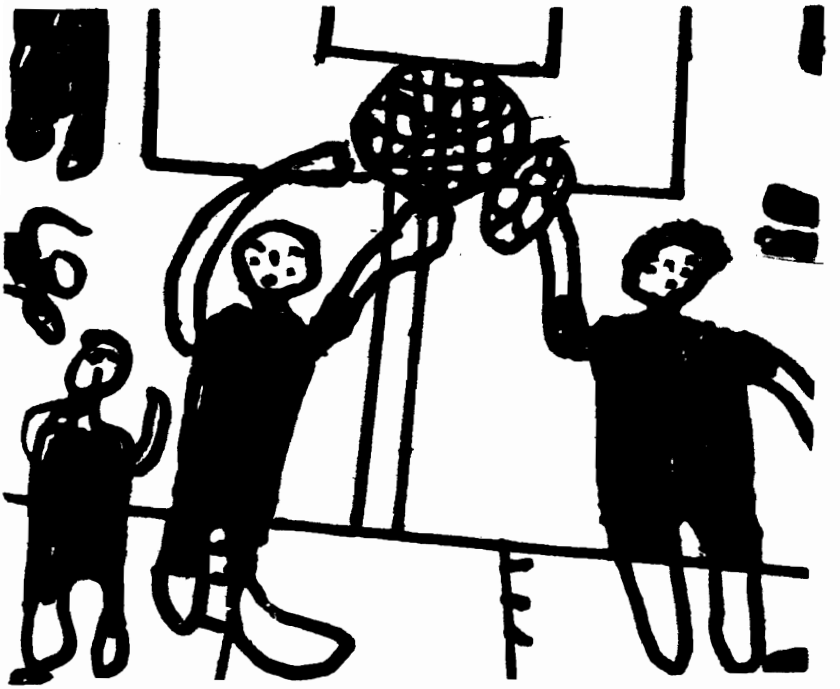
وسوف لا تزوره مرة ثانية ، ويبتسم التاجر لهذا الحوار البسيط الذى يجد نفسه مضطرا للاستماع إليه ، وإن لم يستطع الاستجابة لمتطلباته .

تساؤل لإدراك علاقة : وقد لاحظت طفلة من الجيران أننى ركبت العربة مع أحد سكان الدور الثانى فى المنزل الذى تقطنه ، وجاءت فى اليوم التالى لتبلغنى أنها شاهدتنى وأنا أركب معه ، فقالت إنها سألت عن صناعته فوجدته يعمل مديراً لمصنع ، وقد بادرتها بالسؤال : « أهو مصنع حر أم حكومى ؟ » فلم تستطع الإجابة لأنها لم تدرك الفارق بين ما أعنيه بكلمة حر أو حكومى وهى فى سن السابعة ، وكانت تجلس طفلة أخرى فأخبرتها بالمعنى المقصود . ومما أثار دهشتى أن الفارق بين الطفلتين سنة واحدة فى العمر ، ومع ذلك استطاعت أن تقول لها إن المصنع الحر معناه أن الشخص يمتلكه وهو الذى بناه بيديه ويصرف عليه من ماله . أما الثانى الحكومى فهو ليس ملكه وإنما ملك عبد الناصر ، وقد كان فى ذهنها أن الرئيس عبد الناصر يمثل الحكومة . كانت تشرح لها أن معنى الحكومة ، شىء ينتمى إلى رئيس الجمهورية .

إدراك العلاقات ممارسة للذكاء : وسنجد فى مواقف كثيرة ، أن إدراك العلاقات عملية مستمرة يؤديها الأطفال فى مختلف الأعمار ، وهى عملية ضرورية لممارسة الذكاء ، وتفتيح الأفق ، والتأمل مع الناس ، ومعرفة الحق من الباطل ، والخير من الشر ، والصحيح من الكذب . وحينما يسأل الطفل أى سؤال ، فإنه أحياناً يؤكد لنفسه ماسبق أن عرفه ، أو يحاول أن يجد حلا للغز لا يستطيع تفسيره ، وفى كلتا الحالتين إنه يتعلم ويدرك العلاقات ، وسيبقى السؤال بارزاً أمامنا : هل نصحح

الإجابات . أم نتدرج معها . أم ندفع الأطفال بأسئلة أخرى، لزيادة التفكير والتعمق ، وإجراء المزيد من البحث والملاحظة ، فتنمو مفاهيمهم ويزداد إدراكهم للعلاقات، ويمر ذكاؤهم فى مراحل أعلى من النضج ؟

كل هذا هو مهمة المربى أيًّا كان : أباً ، أو أمًّا ، أو معلمًا ، أو رائداً اجتماعيًا، ولكن مما لا شك فيه أن موقف المربى الناجح هو : أن يفتح الأذهان ، ويوسع المدارك. ويكوّن الميول ، ويؤكد الثقة عند المتسائل ، لأن التساؤل البسيط فى الصغر قد يكون هو النواة الأصيلة لتكوين علماء المستقبل . بل وتكوين المفكرين والقادة الذين يعتمدون على أفكارهم الأصيلة فى البحث ، والتوجيه . والبناء ، والسير بالمجتمع إلى آفاقه البعيدة .



الفصل الرابع عشر

تقسيم الفراغ فى رسوم الأطفال

ماهية الفراغ : تستخدم كلمة الفراغ (space) فى مجالات مختلفة ، وتكتسب معناها بالتالى حسب المجال الذى تستخدم فيه ، والفراغ بالنسبة للفن له مغزى يختلف عن هذا المدلول إذا استخدم فى العلم ، ويعنينا فى هذا المقام ، معنى الفراغ كما تدركه الأطفال وتفكر فيه فى رسومهم المختلفة ، وعلى ذلك يعتبر الفراغ بالنسبة لرسم الطفل الحيز الذى يشغله الرسم ، أو المساحة المستطيلة ، أو المربعة ، من صفحة الورق ، التى يتاح للطفل أن يخط تعبيره عليها . وفراغ صفحة الورق مساحة بيضاء أو ملونة لها نسب خارجية ، مهما كان شكلها مستطيلا أو مربعاً أو أى شكل هندسى أو غير هندسى .

والفراغ ليس له بهذا المعنى شكل ثابت ، إذ أن تغير نسب الأضلاع فى المستطيل أو فى سعة المساحة المعطاة للطفل ، يترتب عليه تفكيراً مختلفاً فى كل حالة عنه فى الحالات الأخرى ، ونظراً لما يتجه إليه الطفل من اتجاهات فردية فى تقسيم الفراغ ، سواء أكانت الموضوعات التى يعالجها تجريدية أو بصرية ، فإن هذه الاتجاهات تتميز أصلا بالابتكار ، وسنجد حينئذ أن تقسيم الفراغ سيخضع فى كل حالة لنهج فردى لا تعرف

معالمه مقدمًا ، وإنما يمكن التكهن ببعض خطوطه العريضة ، حسب نوع المشاكل التى يعانيها الطفل حين يرسم فى الفراغ المعين .

والطفل لديه الاستعداد لأن يقسم أى فراغ يتاح له بأى وسيلة تقع تحت يديه . ونحن نشاهد آثار الأطفال فى الطرقات ، وعلى الأرصفة ، وفوق الجدران . نراهم يمسكون بقطع الجير ، ويخططون فتستحيل مساحات الفراغ التى تتاح لهم إلى تقسيمات تغمرها الدوافع العاطفية ، التى حركت وجدانهم ، وأتت فى النهاية بهذه النتائج . وهذه التقسيمات التلقائية لا ضابط من ورائها ، فهى تنمو وتتكامل تبعًا لحركات الشخص ومقدار إدراكه للفراغ وسيطرته عليه . أما حينما ينتقل الفرد للسيطرة على الفراغ فى ورقة محدودة المساحة ، فإنه يبدأ عمليات تنظيم تخضع لتقسيمات مختلفة أفقية ، ورأسية ، مائلة ، ومتداخلة ، كما تخضع لعوامل التجميع ، والبعثرة ، والشكل ، والأرضية ، والامتلاء ، والتكتل ، مقابل الفضاء المحيط بلا تفاصيل .

وتختلف مظاهر تقسيم الفراغ ، والسيطرة عليه ، تبعًا لتصور التلميذ ، وإمكانه الانتقال من الخط إلى المساحة إلى الكتلة . وبطبيعة الحال ، فالخط والمساحة يخضعان إلى تقسيم الفراغ على أساس ذى بعدين ، أما التقسيم مع مراعاة الحجم ، والكتلة ، فيخضع لإدراك الثلاثة الأبعاد داخل محيط الورقة .

وحينما نتحدث عن تقسيم الفراغ لا نستطيع أن نحدد عوامل حتمية للتحكم فى الجودة الفنية الناتجة عن حسن التقسيم ، فعوامل الجودة تخضع لحساسية الفنان وشخصيته ذات الطابع الفردى ، كما تخضع للعوامل الانفعالية التى يمر بها ، وهى متغيرة ومتطورة ، وليس من السهل أن نستخرج من حالة معينة قاعدة تنطبق فى الحالات الأخرى ، ولكن

مع ذلك فإن رسم الطفل، وخاصة النظامى الذى يتعلمه داخل المدرسة ، يخضع لعمليات تقسيم يدخل فيها الوعى بمشكلات الفراغ ، وحساب العلاقات والنسب ، والأبعاد ، وعوامل التوافق ، والتباين ، وما إلى ذلك . وحينما يخوض التلميذ البحث فى هذا التقسيم ويمر فيه متدرجًا من حالة يسيرة إلى حالة أعقد فإنه يكتسب مرانًا ومناعة ، تمكنه من السيطرة على الفراغ كلغة يستخدمها عمليًا بطريقة فنية واعية .

والشائع فى المدارس أن المدرس الذى ليس لديه البصيرة الكامنة فى تدريس الفن إنما يحول عملية البحث فى الفراغ إلى عملية تلقين ، والتلقين هنا معناه فرض مواصفات خاصة على الرسم يرى ضرورة تعبير الطفل بها قبل أن يخوض البحث فى تقسيم الفراغ ، وفى هذه الحالة ينتهى الطفل وغيره من الأطفال برسوم ميتة تعتمد على الأرانيك، أو الكليشيهات أو العادات المحفوظة التى يفرضها المعلم، فيحرم الطفل من حقه فى ممارسة الخلق والابتكار والإبداع الذى يتطلب منه أن يصل إلى قيم فريدة مميزة فى كل حالة من حالات تقسيم الفراغ .

ودراستنا هنا فى هذا المجال تتعلق بالنوعية بطبيعة التقسيم وأنواعه ، ومدى ما يستطيعه المعلم ليفيد به التلميذ ؟ ومتى يمكن للتلميذ أن يلتزم بمعلمه ؟ أو يتحرر من تعاليمه ؟ وما صلة الفراغ بالموضوع ، وبالخامة ، وبالحالة الانفعالية ، وبالقيم التشكيلية ، التى لا بد أن تتوافر فى أى قطعة فنية لنحكم عليها بالجودة ؟

إننا يمكن أن نستخلص اتجاهات متنوعة حين نفحص بعض النتائج المنتقاة من رسوم الأطفال . وفيما يلى بيان بأنواع هذه التقسيمات التى

خرجنا بها نتيجة هذا الفحص :

التقسيم التلقائى للفراغ : يتضح هذا النوع من التقسيم فى رسم رمزى لطفلة بين سن ٥ ، ٦ تستخدم الرموز فى التعبير عن الأشخاص ، والحيوانات ، والسيارة ، والتقسيم هنا نوع من سرد العناصر على أساس خطوط طويلة موازية للصفحة تسير من أعلى إلى أسفل ، وهذا التقسيم السردى أشبه بالكتابة وهو كما يظهر يتجه من اليسار إلى اليمين ، وليس هناك وعى بحساب الفراغ نفسه أو ما يحتله الشكل من كيان وما يتركه حوله من فضاء، فالرسم هنا عبارة عن اندفاع موجه بطاقة داخلية، يسرد الحوادث فى تتابع سرداً يخضع لحركات الجسم ، وحركات الذراع حين تسيطر على الرسم .

وكثير من هذا النوع التلقائى من الرسوم يحمل جمالاً ذاتيًّا ، وله منطقه الخاص ، ويفسد هذا النوع من الرسم حين يتدخل الكبار بمنطقهم ، ويفرضون قواعد أو أساليب خاصة على طفل هذه المرحلة؛ فجمال التقسيم هذا ينبع من جمال سرد الحقائق التى تشغل الطفل ويعتد بها، ويريد أن يوضحها للكبار. وما يترك من فضاء حول الأشكال، إنما مرجعه التحسس الذاتى فى رمى الأشياء دون قاعدة أو استنكاف من ظاهرة معينة . وحينما ينتهى الطفل ، فإن الأشكال تمثل ما تستحقه من قيمة ذاتية .

التقسيم الواعى للفراغ : وهذا النوع من التقسيم يدخل فيه الذهن ، ويبذل فيه الجهد بالشكل الذى يخرج العلاقات الفنية بطريقة محسوبة ، كل مساحة تمثل المكان الذى يلائمها وتتفاعل مع ما يجاورها من مساحات

أخرى ، وكل لون يكسب المساحة كيانًا ذاتيًا يجعلها تأخذ حيوية متميزة عنها بالنسبة للمساحات الأخرى التى تلعب دورها أيضًا فى خلقه الشكل النهائى .

والسؤال الذى يدور فى الذهن هنا : هل البحث الواعى يخضع لتعاليم مقننة ؟ أم أنه محاولة تحسس يخوض فيها التلميذ باغيًا الراحة النفسية التى حينما ينتهى إليها يعتقد أنه انتهى من الرسم ، وحينما لا يصل إليها ، يظل يحاول ، ويبحث ، ويعدل فى أوضاع الأشكال حتى تستقر بألوانها وملامسها على المظهر النهائى الذى يصل إليه ؟ وفى هذه الحالة يكون البحث قد اعتمد على وعى أصيل أساسه دراسة العلاقات ، والعلاقات هنا لا تفرض مقدمًا ، وإنما هى أيضًا نتيجة حتمية للبحث الدائب الذى تفرضه طبيعة العناصر وأشكالها المميزة داخل المستطيل .

إن النظريات الفنية ومن بينها التكعيبية ، والتجريدية كانت تفرض أن الأشكال جميعها لا تخرج فى مقوماتها عن القاموس الهندسى : من مستطيل ، ومثلث ، ودائرة ، ومنحن إلخ . فمجموع هذه الأشكال حينما يستخدمها التلميذ بوعى . ينتهى به إلى خلقه الكيان المميز لشكله النهائى . فأية صورة يخوض فى بحثها التلميذ : تجريدية كانت أو بصرية . لا بد أن تخضع فى حالة وعيه بها لنوع من التقسيمات البنائية الهندسية ، وفى محاولتين : الأولى استخدم التلميذ فيها الأشكال الهندسية دون أن يعتمد على المدلولات البصرية وأخذ ينظم الفراغ تنظيمًا تجريديًا واعيًا ، أما الثانية فكان الموضوع حديقة المدرسة ، وعالجه التلميذ أشكالا ومساحات متحررًا إلى درجة كبيرة من المظهر الطبيعى . وفى كلتا الحالتين يعتمد تقسيم

الفراغ على بناء واع ، ولا خلاف بين الاثنين إلا أن المدلولات فى الحالة الثانية تحمل معانى متعارف عليها مثل النافذة ، والشجرة ، وأصص الزرع وغير ذلك ، وفى الشكل الأول لم يستعن التلميذ بأى موضوع خارجى ، ولكن فى الثانى كانت الاستعانة بالموضوع واضحة ولكنها استعانة بالخيال أكثر منها بالواقع ، فلم يقف التلميذ أمام مبنى المدرسة ليرسم ، وينقله بحذافيره ، إنما استدعاه كعلاقات تركيبية ، أخذ ينسجها بعضها مع بعض فى وئام .

أما فى المحاولة الثالثة : فقد وضع أمام التلميذ نموذج لعروسة المولد ، وثلاثة ألوان من ألوان الصبغات الشعبية ، وحاول أن يخرج تكوينًا بالألوان لهذه العروسة فظهرت المساحات أيضًا بعضها منتظم ، وبعضها غير منتظم. ونشاهد تقسيم فراغ الأرضية إلى أقسام متعددة . بينما شكل العروسة ازداد فى تفاصيله ، والفراغ الكلى شكلا وأرضية كسى بالألوان الثلاث فيما عدا بعض المساحات الهندسية التى تركت للون الورقة فأضفى جمالا إلى التكوين ، ويعتبر هذا التكوين تقسيمًا واعيًا للفراغ مستنداً إلى الموضوع يقع فى خبرة التلميذ وأمام نظره .

تقسيم الفراغ والموضوع : ويتساءل المرء فيما إذا كان تقسيم الفراغ وتخطيطه يستمدان من التأمل فى الموضوع ، أم أن الموضوع هو الذى يفرض التقسيم الخاص بالفراغ ؟ وتثير هذه القضية جدلا فى ذهن كثير من النقاد ، فالبعض يعتقد مثلا أن اللحن يمكن أن يوضع بأنغامه الموسيقية بصرف النظر عن الأنشودة التى ستغنى . وفى هذه الحال تعتبر الكلمات عوامل ثانوية تتكيف مع النغم الأصلى ؟ وإذا طبقنا هذه

الفكرة فى الفن التشكيلى فإن اللوحة تبدأ بمنطق تقسيم هندسى ، وإذا كان هناك موضوع فإنه يتكيف تبعًا للتقسيم الأصلى ، أى أن الموضوع فى هذه الحالة وسيلة بنائية تخضع للمنطق الهندسى لبناء الصورة . وهناك رأى ثان يرى أن تقسيم الفراغ يستوحى أصلا من الموضوع ، فتأمل الموضوع هو الذى يوحى حسب طبيعته بتقسيم الفراغ ، وأن أى تقسيم سابق لا يؤدى فى العادة إلا إلى عدم تكامل بين الشكل والمضمون ، فهذا الرأى يرى أن المضمون يكمن فى ذاتيته إمكانيات متعددة وغنية للتقسيم .

وعلى ذلك فكلما تأمل التلميذ الموضوع تأملا واعيًا ، استطاع أن يخرج بتقسيم حى للفراغ ، يتكامل فيه مع مضمونه . ولقد حاول كاتب هذه السطور أن يتأمل فى شكل ورقة الشجر ، وفى أثناء دراسته لها كان هناك نظام يخرج إلى حيز الوجود تدريجيًا ، ويفرض ذاتيته ، وحينما حدث وعى بهذا النظام ازداد تأكيداً ، وكانت فكرة الورقة فى ذاتها تنمى تدريجيًا وتفسح مجالا لبناء تشكيلى قوامه الألوان ، واتجاهات المساحات ، واتخذ منطقه النهائى من جوهر التنظيم الطبيعى . فالموضوع على اعتبار أنه مظهر من مظاهر الطبيعة يحمل فى طياته نظامًا ، وهذا النظام يمكن أن يتكشفه الفنان حين يحاول ترجمته على لوحته ، ويؤكده ويعمقه فى أثناء عملية الخلق ذاتها ، التى تأخذ طابعًا متطوراً .

الخامة والأسلوب وطبيعة التقسيم : واستثارت فكرة الخامة ، وتوليف خامات مختلفة فى وقت واحد ، بعض الفنانين ليصلوا إلى تقسيمات تلقائية مصادفة ، أخذوا فى تهذيبها حتى انتهت إلى نظام أخاذ . فمثلا حينما نضع بقعًا من الزيت فوق سطح إناء مائى فإن الزيت بطبيعته لا يندمج

مع الماء ، ويكون أشكالا دائرية لها وميض ذو طابع بنفسجى متلألىء ، ويأخذ أشكالا مختلفة ذات أحجام متنوعة ، فوق سطح الماء . هذه الأشكال لو نقلت إلى الورقة فإنها تأتى بنظام يمكن أن يهذبه الفنان ببعض الإضافات فيصل إلى القيم ، ولكن تقسيم الفراغ إذا اعتمد فقط على الصدفة فإنه لا يعتبر عملا فنيًّا إلا إذا تدخل العقل المبتكر وأحاله إلى علاقات فنية واعية .

ولا شك أن للأسلوب دخلا كبيراً فى صياغة التقسيم وإعطائه مميزاته البارزة . والأسلوب جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية . وسواء انتهى الفنان بموضوع تجريدى أو بصرى فإن أسلوبه هو الذى يصوغ الفكرة ويؤثر على تقسيم الفراغ ، بحيث أننا لو استعرضنا سلسلة أعمال الفنان لاستطعنا أن ندرك أسلوبه من خلالها . فأسلوب جوان ميرو ، الذى يعتمد على إدماج وتنوع لون الأرضية ، وعلى إدخال أشكال رمزية فوقها من صنعه الخاص ، يعطى الصفات المميزة للفراغ الذى هو من صنعه ، وهو لا شك مختلف فى ذلك عن جاكسون پولوك ، وكلى ، وغيرهما .

ولعل تقسيم الفراغ وما يرتبط به من أساليب مميزة تبين لنا أن هناك ثمة صلة بين طبيعة الشخصية والتقسيم الذى تنتهى إليه .

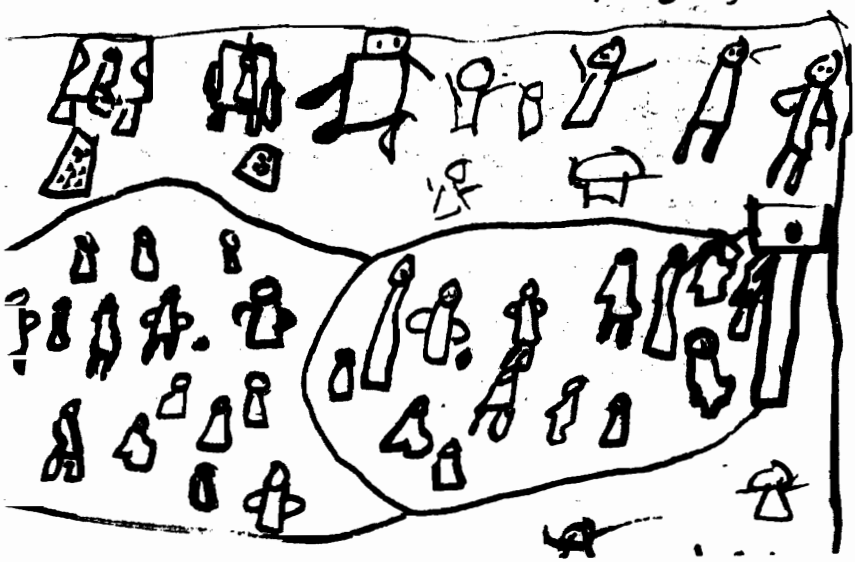
فالشخص شديد الانفعال قد ينتمى بتقسيم تعبيرى للفراغ ، بينما الشخص الهادىء قد ينتهى بتقسيم هندسى متزن يحمل سمات الهدوء أكثر من العنف ، وليس هذا قاعدة إذ أحياناً يكون التقسيم هو سمة تعويضية لطبيعة الشخص ، فطالما رأينا كتاباً كانوا فى غاية الهدوء ، ولكن كتاباتهم كانت دراماتيكية عنيفة ، وكانت تحمل ما تستعر به نفوسهم من انفعالات

لم يتمكنوا من إخراجها إلا فى فنونهم ، وصلة التقسيم بطبيعة الشخصية يحتاج إلى دراسات مستفيضة .

تقسيم الفراغ من وجهة نظر المربى : ويثير تقسيم الفراغ قضايا عديدة بالنسبة للمربى ، فالفراغ فى درس الرسم قد يرتبط أصلا بصفحة الكراس ، وقد يرتبط بالحجم فى تمثال ، أو فى قطعة أثاث ، أو آنية خزفية . ففى كل حالة من هذه الحالات يحدث تقسيم الفراغ . وإذا استطاع المربى أن يمتد ببصره إلى الحياة المحيطة ، سيجد أن قوام المنزل هو تقسيم للفراغ . فالشقة أو المسكن الذى يسكنه ، يضع فيه قطع الأثاث : مقاعد ، ودواليب ، ونجف مدلى ، وسجادة على الأرضية ، وصور على الجدران ، أو ستائر على النوافذ . وحين توضع هذه الأشياء بعضها مع بعض لا بد فيها من التفكير فيما تحدثه من تقسيم مريح ، أو غير مريح للفراغ . فالتقسيم هنا تحدثه الأحجام والمساحات بأنواعها المختلفة . ومجموعة من السجاد على أرض الغرفة تتضمن تقسيماً للفراغ بما تشغله من حيز وما تتركه حولها من فراغ ، وكذلك الحال فى الستائر ، وفى النجف وكل قطع الأثاث الموجودة فى حيز المسكن . والحقيقة أن الذوق يستند أساساً على القدرة فى تقسيم الفراغ بحيث ينتهى التقسيم إلى الاستمتاع بالعلاقات الجمالية الناتجة . ويمكن أن تنتقل الخبرة من مجال الصورة أو التمثال فى تقسيم الفراغ على تكوين عادات تذوقية فى التقسيم تنتقل إلى المنزل ، وإلى الشارع . كما تنتقل إلى الهندام . وإلى كل ما يعمله أو يفعله الإنسان . حينئذ لا بد أن يدرك المربى أن العملية اليسيرة التى يؤديها الطفل فى تقسيمه لفراغ الصفحة . ستنتقل حتماً بذوقياتها إلى كل مقومات

حياته ، وعليه أن يراعى كيفية انتقال الأثر الحسى من هذه العملية إلى حياة الناس الذين يعلمهم ، وسنجد أن المدينة المريحة هى التى يستطيع مهندسوها أن يسيطروا على الفراغ ، ويحكموا علاقاته بأشكال المبانى ، والطرقات ، والحدائق أو مساحات الخضرة ، وأحواض الزرع ، وكل ما يقابلهم على الطريق من تنظيم . وتقسيم الفراغ يؤثر فى العمل نفسه فيعطيه السعادة والمتعة الحقيقية .

لا يمكن أن يصل المربى إلى تربية المواطن من خلال منطقه فى تقسيم الفراغ إلا إذا كان مربياً مبتكراً يتحسس ابتكار تلميذه من خلال أى تقسيم يصل إليه ، وهكذا فإن التقسيم الحى لا يعرف من قبل ، وليس وليد مواصفات جامدة ، ولا يمكن حفظه ، إنه ثمرة البحث ، ونتاج الفكر الخلاق ، وجوهر التفكير العلمى المنظم ، وخلاصة الوعى لإدراك العلاقات الجمالية ، ولكنها معايير حينما يكتسبها الإنسان تضفى على حياته سعادة ونعمة أى نعمة .



الفصل الخامس عشر

موقف الأم من رسوم طفلها

العادات المبكرة : إن الأم هى معلمة الطفل الأولى . وعليها تتوقف معلوماته . وعقائده . وعاداته . التى يرسخ كثير منها فى الصغر ، ولا يسهل محوه فى السنين المتقدمة . والعادات المبكرة تظل راسخة عند الطفل وتلعب دورها بطريق لاشعورى حين يكبر ويجابه الحياة ، والأم بثقافتها ومعلوماتها تتجاوب مع طفلها ، وفى هذا التجاوب تبدى لصغيرها ارتياحها أو نفورها فيما يقوم به من نشاط . وتحدث غالبًا استجابة الأم بوسائل غير مباشرة ، وقد لا تنتبه هى إليها ، أو إلى تأثيرها اللاشعورى ، فى إيذاء الطفل ، أو تشجيعه وحثه على الاستمرار فى النشاط الذى يزاوله ، وقد تكون الوسيلة للتعبير عن رأيها ، مجرد ابتسامة ، أو فرحة ، أو تعليق عن طفلها ، تبديه لزوارها الذين يشاركونها شعورها فيما ترجحه من رأى ، ومن تفضيل ، أو رفض .

والتعبير بالرسم من بين أنواع النشأة التى يزاولها صغار الأطفال بالسليقة وبدون تدخل من الكبار . فالأطفال يعبرون بالرسم على صفحات خالية قد تكون : الورق ، أو الجدران ، أو الأرض ، أو أى جسم يتاح للطفل ، ويقع تحت يديه ، فيملؤه تخطيطات ورموزاً ، قد تستكف الأم من رؤيتها . فالأطفال الذين لم يكتسبوا بعد القدرة على إدراك ما لهم

وما ليس لهم . أو على تمييز الشيء الثمين من غيره . لا يفرقون بين كتاب يقع بين أيديهم ، أو حائط يستحسنون صفحته الملساء ، فكل هذه بالنسبة للطفل سطوح مثيرة تدفعه أن يمسك القلم ويخطط عليها ، غير عابئ بأى نتائج قد تترتب على هذا التخطيط الذى أفرغ فيه شحنته الانفعالية . وحينما تأتى الأم وتشاهد ما فعله الطفل ، فإنها لا تتركه دون توبيخ أو ضرب ، حتى يكف عن هذا النشاط الذى لم نر فيه إلا عبثًا شيطانيًا يسبب تشويه ما يمتلكه الكبار . ويريدون الاحتفاظ برونقه .

ضرورة الثقافة الفنية : والحقيقة إن ما تفعله الأم وكل أم غيرها : إنما يمثل قصوراً ثقافيًا فيما تبديه من سلوك أزاء أطفالها . ولذلك ينبغى أن تنال كل أم حظًا من الثقافة الفنية التى قد تعينها على فهم هذه الشخبطات التى يؤتيها كل طفل . كمظهر ضرورى من مظاهر النمو . فإن هى فهمت هذا فسوف تغير من سلوكها تجاه الطفل ؛ وبدلا من ازدرائه وتوبيخه . ستفيد من تنظيم طاقته . وسينعكس أثر هذا التنظيم فى نمو شخصيته ، وبخاصة من الوجهة الاجتماعية .

إن الأطفال فنانون بالسليقة ، وهم يملكون قبل تعلمهم القراءة والكتابة ، لغة تعبيرية عالمية . يستطيعون مخاطبة الكبار بها دون تردد . يملكون لغة الرسم . فما أن تقع تحت يد الطفل بعض الأوراق إلا وتجده يفيض بانفعالاته مترجمة فى مجموعة من الخطوط التى تبدو عشوائية فى البداية ، ثم لا تلبث أن تنتظم فى علاقات موجية أحيانًا ودائرية أحيانًا أخرى ، مشتبكة فى بعض الأحوال ومنفصلة على هيئة رموز فى أحوال

غيرها[١] . وطبيعى أن الأم لا يمكن أن تستسيغ هذه الشخبطات ، وسوف لا نسلم بأن لها أدنى أهمية ، وهذا شأن غرور الكبار حينما ينظرون من عليائهم على نشاط الصغار ، وبدلا من أن يفتحوا صدورهم ليفهموا شيئًا عما يريد الطفل أن يقوله بعاطفته المتدفقة ، يغلقون هذه النافذة ليطلوا من نافذة أخرى مترجمين هذا النشاط على أنه عبث صبيانى يجب مكافحته منذ البداية ، حتى الذين يدركون أن فى هذه « الشخبطات » البذرة التى بنموها ينمو اهتمام الطفل بالفن ، يحاربون هذا الميل خشية أن ينضج ويثمر ، فيدفع الطفل إلى اتجاه لا يريدونه أن يمتهنه ، وهكذا فإن سلوك الأمهات كثيراً ما يفقدنا طاقات هامة قد تكون ثروة للبلاد فى المستقبل ، أو على الأقل تساعد فى تكوين شخصية الطفل تكوينًا متزنًا .

إن الطفل ككائن حى ، يستجيب إلى البيئة بحواسه كلها ، بل بكامل كيانه . ونشاطه الأول ، لا يسهل فيه فصل الناحية العقلية ، عن الجسمية ، ولا هذه وتلك عن الناحية الوجدانية . ولذلك فإن الطفل حينما يخطط إنما يعكس كيانه الكلى فى هذه الخطوط ، وحينما يمر بحالات انفعالية مختلفة ، فإن هذه الخطوط قد تمتد أو تلين ، تتكاثر بعضها فوق بعض أو تتفرق ، تظهر باهتة أو قاتمة ، يبدو فيها التكرار أحيانًا أو تتنوع فى أحيان أخرى . وإذا استطعنا فى كل حالة من هذه الحالات المتعددة أن نفسر بعضًا من المظاهر الخطية التى يحدثها الطفل ، فستنكشف أشياء كثيرة عن شخصيته ، قد تفيدنا ونحن نعامله ، وذلك إما بتأكيد نوع المعاملة ، أو بتعديلها لنضمن سلامة صحته النفسية .

---

(١) راجع : سيكولوجية رسوم الأطفال ، المؤلف .

وقد اطلق العلماء على تخطيطات الأطفال عدة مصطلحات لتمييز بعضها عن البعض الآخر ، أولها التخطيط العشوائى ، وهو تخطيط يأتى بطريق المصادفة حينما يشاهد الطفل الكبار يمسكون بالقلم ، ويحدثون آثاراً على الورق ، فقد تأخذه هذه الظاهرة ، ويمسك بالقلم محاولا تقليد هؤلاء الكبار ، فيترك بعض الآثار التى ليس لها دلائل معينة ، إلا المحاولة الأولى فى بداية تكشف تأثير القلم على الورق ، وقد يكون أول شىء يقع فى يد الطفل قلماً ، أو قطعة من الطباشير ، أو الحجر ، وفى هذه الحالة يكون العبث بالطباشير أو الحجر ، على الأرض أو على الجدران ، أو اللعب بمعنى أصح ، هو الباعث الأول للتخطيط .

الأثر الأول : إن الأثر الذى يحدث لأول مرة ، رغم أنه عشوائى المظهر ، إلا أنه يولد لدى الطفل حباً وشغفاً جديدين يدفعانه للاسترسال فى هذا النشاط ، وبخاصة كلما شاهد غيره فى البيئة يستخدم القلم ، أو أية وسيلة للكتابة . إن الطفل حين يسترسل فى النشاط الفنى يطالب الكبار عادة بورق وأقلام وغير ذلك من الوسائل . وتبعاً للممارسة التى يزاولها ، ينمو تخطيطه ، وتتحول العشوائية الأولى ، إلى نظام بندولى ، يتبع قدرة الطفل على تحريك ذراعه يميناً ويساراً . وقد سمى هذا تخطيطاً بندولياً أو موجياً ، لأنه أشبه ببندول الساعة الذى يتجه يميناً ويساراً دون توقف ، فإن الطفل فى هذه اللحظة لا يستطيع أن يحول التخطيط إلى دائرى ، فالنوع الدائرى يقتضى نموا جديداً فى عضلات الذراع تمكنه من القبض على القلم بطريقة أكثر حنكة ، تمكنه من تكميل الخط الموجى إلى خط دائرى ، ولذلك تظهر التخطيطات الدائرية كمرحلة ثالثة . أما المرحلة

الرابعة فيدخل الطفل فى تخطيطات دائرية وموجية ، طولية ، وعرضية ، كلها مشتبكة ، وقد يدخل فيها بعض التقليد غير الدقيق لحروف الكتابة . بعد ذلك يبدأ الطفل فى فصل التخطيطات المشتبكة بعضها عن بعض ، ويطلق على نتائجه فى هذه الفترة « التخطيطات المتنوعة المنفصلة » .

الرؤية : ثم يجد الطفل شبهاً بين بعض التخطيطات ، وبعض المظاهر التى يشاهدها فى البيئة . فالدائرة قد تصبح رأس إنسان ، أو أو حيوان ، أو طائر ، وفى هذه الحالة يطلق الطفل عليها اسماً بعد أن يرسمها ، ثم يجد نفسه قد حفظ بعض الأشكال التى يكررها وما يرتبط بها من دلالات ، فيعلن مقدماً دلالاتها قبل أن يرسمها . وبهذا الطريق يدخل الطفل فى مرحلة رمزية يحاكى فيها بعض الشبه من المرئيات التى يجدها فى الحياة .

إن الطفل يتطور فى رسومه مثلما يتطور فى مدركاته العقلية ، واستجاباته الانفعالية ، ونموه الجسمى ، ونمو قدرته على الكلام . وتعتبر رموزه الأولى فى الرسم مفتاحاً لشخصيته ، يستطيع عالم النفس أو المربى حين يجمعها وينظمها ، أن يكشف حقائق كثيرة مما تدور فى فلك الطفل وتمس وجدانه .

ولو أن الأمهات نظرن بتواضع إلى تلك التخطيطات الأولى ، ويسرن لأطفالهن بعض الأوراق ، والأقلام ، والطباشير ، والألوان ، لساعدن الطبيعة عن طريق هذا الجانب ، فى تكوين أطفالهن تكويناً متكاملاً .

الرعاية ضرورية : إن الطفل حين يخطط ، يريد أن ينقل إلينا عالمه الداخلى ، ولذلك كلما قابلنا ما يريد أن يقوله بعين عطوفة ،

وبصدر رحب ، وبتشجيع أبوى ، مكنّا طفلنا من أن يثبت أقدامه، ويزيد شجاعته ، فينقلنا إلى مغامرات أخاذة قد لا نستطيع أن نأتى بها نحن الكبار . إن تخطيطات الطفل هى وسيلته للحرية ، وللتعامل مع الآخرين ، وكلما أحطنا الطفل بجو من الرعاية ، أكسبناه الراحة النفسية ، ومكنّاه من علاقة إنسانية سليمة .