بدايات الصورة الشعرية(*)

هند أبوهيَّب
باحثة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها،
كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

الملخص :

منذ أن بدأت حياة الإنسان وهو يشكل الصور، ينقش ويجسد أشكال الحيوانات والطير على جدران الكهوف حتى من قبل أن يعرف فن الكتابة.

ثم تطور الإنسان نفسه وتطورت الطبيعة فتطور فن التصوير أيضًا، انتقل من مرحلة النقش البدائية والتعبير المباشر إلى مرحلة التجريد، مرحلة التناسق والتناغم على متغيرات العالم من حوله باستعمال أشكال هندسية معينة لها أبعاد ومساحات ونسب يستعملها مجردة.

ثمَّ مع تطور علم الهندسة دخل التصوير في مرحلة جديدة أكثر انتظامًا وهندسية، تتفق مع تخيلات الفكر وتصوراته الأولية، يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن، أما المنهج البحث فهو منهج النقد الثقافي؛ لأن عملنا يربط بين طائفة من الحقول المعرفية والجمالية.

الكلمات الدالة :

التصوير – النقش- النحت – الرسوم – مشاهد – الهندسية – الجمالية – خامات – أنثروبولوجيا – البدائية – الرمز – التجريد.

Abstract:

Since the ancient times man was forming images.

Then, man and nature developed. Hence, the art of imagery has developed and changed from the stage of engraving to the stage of abstraction which is the stage of harmony and controlling the world by the geometric forms.

With the evolution of the Engineering Science the Art of imagery became more systematic in attempt to reach to the concept and essence of things.

(*) بدايات الصورة الشعرية ، المجلد السابع، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠١٨، ص ص١١١-١٣٢.

Keywords:

Formation Viewed-Engineering-Aesthetics- Materials – Drawing-Anthropology- Primitiveness- Sign - Disentitlement.

مقدمة:

منذ أن بدأت حياة الإنسان على سطح كوكب الأرض، ومنذ أن مَنَّ عليه الخالق بنعمة الوجود بمختلف بقاعها وهو يجسد لنا تجاربه ومعاناته، إحساسه بمكامن الجمال التي منحته إيَّاها يد الخالق في رحاب الطبيعة الواسعة – نقش على جدران الكهوف حتى من قبل أن يعرف كيف سيصنع لنفسه مسكنًا، جسَّد أشكال حيواناته وطيره في بساطة وتجريدية، مستعملاً الحجر الطري والطين والألوان الطبيعية المستمدة من الأشجار والنباتات ودماء الحيوانات والطيور أنفسها، خلّد تاريخ أبطاله وملوكه وقادته حتى من دون أن يجيد فن الكتابة، شكل أدواته الأولية في الصيد وفي الزراعة. نقش أفكاره وعقائده، نحت وصمم آلهته المقدسة ظنًّا بأنها تمسك بزمام الأمور، استخدم الظل واللون والنور والرمز والإشارات ومن بعدها حروف الكتابة، نفذ إلى ما وراء الطبيعة، تعدى حدود الزمان والمكان، ترك لنا تاريخًا عظيمًا يُجسده فن التصوير الذي يُعد هو أول فنون البشر وجودًا بعد أن تفاعل الإنسان مع ذاته ومع واقعه الفيزيقي من حوله، يشمل في مساحته النفع والجمال والمتعة، رفيق أزلي دائم للإنسان، رافقه منذ حياته الأولى داخل الكهوف ثم أدرك معه حضاراته ومدنياته وما يزال هو الرفيق ومبعث التفكير والتدبير حتى رغم تعدد فنونه وأشكاله في العصر الحديث ما بين مواد فيلمية وفوتوغرافية وسينمائية .. وغيرها، إلا أنه ما يزال مرافقًا للإنسان، ولولاه ما كنا لنكتشف تاريخ تلك الفترة من حياة ذلك النوع من الفن نشأةً وتطويرًا، وسيظل هو المدخل لمعرفة تاريخ الفن عامة والإنسان نفسه فنًا وواقعًا خاصًّا.

ربما لأنه كما قال عنه كلكهونN. Colquhoun " هو أحد الوسائل الهامة لإحداث علاقات جديدة وأكثر حيوية مع الطبيعة "[1]. على أن نفهم الطبيعة بمعناها الواسع، الطبيعة الفيزيقية بكل ما فيها من كائنات وموجودات، بدأ فيها الإنسان حياته الأولى – جزءًا لا يتجزء عنها، "مجرد كائن بيولوجي .. لا يمتاز عنها ولا يتناقض "[2]. لكنه يُبصر ، يرى ، يتأمل .. يدرك مخلوقات الطبيعة التي بدأ حياته معها سواء بسواء: الإنسان وعلى حد تعبير " علماء الأنثربولوجيا " وأشباه الإنسان، والرعد والبرق والزرع

والمطر والحجر وحتى ينابيع الماء .. كلها مجزوءات فيزيائية، شكلت جميعها النواة الأولى لتلك الحياة، ولكنه بما تميز به عنها من نعمة الإدراك أو الإحساس ثار ثورته الأولى عليها جميعًا، فصل نفسه عن الطبيعة، بل ونصّب نفسه سيدًا عليها، سيطر على كل ما بها، شكل رؤيته الأولية بإدراكه التشابه والتماثل، بل حتى التنافر بين أشياء العالم بناء على مدركات حسية، تتماثل أو تختلف كالشكل واللون والهيئة .. وغيره – مدفوعًا لتأسيس كيان نفسي ومادي يفصلانه عن باقي مكنونات العالم . كيان هو مفطور على السعي نحوه حتى من قبل وجوده، ويصله بما أمده الخالق من سمع وبصر ولسان وأعضاء. يقول في شأنه تعالى: **يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمِ * الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ * فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ**[٣].

مرحلة الإيجاد والإمداد:

حاول كثير من الباحثين دراسة تلك المرحلة الأولى من عمر الإنسان – مرحلة الإيجاد والإمداد – وعمدوا إلى دراسة بعض الملابسات وبعض ما تركه ذلك الإنسان الأول من رسوم وأدوات سواء على جدران الكهوف أو على صحائف الفخار والأحجار وأوراق البردي – التي ربما قد تصل بهم إلى فهم تلك الفترة ، وإن كانت دراساتهم هذه قد استندت في معظمها – إلى جانب ما تركه الإنسان الأول من تراث – على نظريات وأساطير يصعب علينا التحقق من صدقها أو عدمه على أساس من الأدلة والبراهين ، لكنها في معظمها تصل بنا إلى أن إنسانًا أول بدأ حياته على سطح هذه الأرض كائنًا طبيعيًّا بيولوجيًا .

ويرجحون أنه إنسان ما قبل التاريخ، يطلقون عليه اسم الإنسان منتصب القامة، يشبه إنسان اليوم ولكن مخه أصغر وأسنانه أكبر، وبسبب من التغييرات الجذرية لجينات هذا الإنسان الأول ونتيجة لثورته الأولى، التي عرفت باسم "الثورة الإدراكية " ظهر الإنسان المفكر المدرك، أو على حد تسمية علماء الأنثروبولوجيا الإنسان العاقل Homo Sapiens . إنسان العصر الحجري القديم الأعلى ، وجدت بعض هياكله في جنوب فرنسا ، ومن أهم صفاته الجسمانية طول القامة وعرض الوجه واتساع العينين وكبر حجم المخ . الذي ساهم في تطوير مهاراته الفكرية والعقلية فيما بعد .

هذا الإنسان أخذ يواجه الطبيعة ويوجهها نحو تكوين الذات حتى غدا متميزًا

وسابقًا لها جميعًا، لم يكتف بمجرد التأقلم مع قوانين الطبيعة والتكيف معها كشأن باقي المخلوقات .

وقيل إن من صلبه خرجت السلالات والأجناس الحالية وأنه يعود إليه الفضل في وضع حجر الأساس لفن وحضارة العصر الحالي .

فبينما " كان الإنسان القديم يُلبي حاجات عيشه بالتكيف الحيواني مع الطبيعة .. أخذ الإنسان العاقل يُلبي تلك الحاجات بمواجهة الطبيعة ، بالعمل الجمعي "[٤] استولى عليها بالعمل وأعاد تحويلها أيضًا بالعمل ، العمل هو نشاطه الخاص ، وهو وحده المخلوق الذي يمكنه أن يعمل بيديه حتى أنه يمكننا القول بأن " الفصل في مركزه السامي بين سائر الأحياء راجع إلى مهارته اليدوية "[٥] إضافة إلى ذكائه وقوة شعوره وقدرته على الفهم والتعلم .

بمعنى أنه صار مسيطرًا ومتحكمًا في الطبيعة ، ساميًا على جميع كائناتها ومخلوقاتها بفضل العمل ، جعلها جميعًا مسخرة لخدمته وطوعًا لأمره وإرادته في أن يعمل وأن ينتج بعد أن كان مجرد كائن طبيعي يتكيف مع العالم بقدر ما تسمح به أعضاؤه – بداية شبه حيوانية – صار يصنع وينتج ثم يطور فيها ويستبدل بعضها بأدوات أخرى . " الأمر الذي أدى به إلى اكتشاف آخر مهم ، ألا وهو أن الأداة الناقصة التي يملكها يمكن جعلها أكثر فعالية ؛ وبالتالي فإن الآداة ليس من الضروري أن تؤخذ من الطبيعة وإنما يمكن صنعها "[٦] أو تطويرها لتكون أكثر تأثيرًا وفعالية ، أكثر قدرة على مساعدة الإنسان لمجابهة الطبيعة وتحقيق ما عجز عن تحقيقه بالأمس : انتصارًا جديدًا على الطبيعة ومرحلة أكثر تطورية وتحضرية للإنسان ، مرحلة الإنسان (المنتج) ، الإنسان (الإنساني) أو (الحضاري) Homo culture الذي يغير الطبيعة ويغير نفسه ويرقى بها بتغييره للطبيعة ، بعد أن عاش فترة من التطابق بينه وبيها " حيث لم يكن ثمة تناقض بينهما، ولا حركة ولا تبادل بعد "[٧]. لا تثيره أو تستأثره صفاتها ، تحيطه أشياء يدرك مظاهرها الخارجية بمجرد عينه الباصرة منعكسة على شبكيته انعكاس الشيء في غيره .

الحقيقة التي أدركها فيما بعد حين أحس بوجوده الاجتماعي وصار المجتمع الذي يحيطه هو نفسه الذي يشكل " عينه الباصرة التي يجعل حاجاته تتوهج فيه ، فيتحرك كيانه باتجاه الطبيعة عبر الفعل الإرادي الخلاق متسلحًا بالمادة والفكرة والفعل "[٨]، أيقظ ذهنه

شيئًا فشيئًا ، تطور وارتقى فيزيقيًّا ونفسيًّا وعقليًّا حتى بلغ مرحلة حرية الإرادة والتمييز والاختيار التي حركت ميلهُ نحو الخلق والإبداع . فابتكر أشياء جديدة تشكلت من معطيات الطبيعة المادية ولكن بفكر تصوري جديد وفعل اختياري لا وجود له إلا في الذهن ، صار ينتج ويبتكر وفقًا لتخطيطه وتصوره.

لهذا نقول إن ما صنعه الإنسان في هذه الفترة جمع بين وجودين . أو بمعنى آخر كان له وجودٌ ازدواجيٌ ما بين المادة الفيزيقية الجاهزة التي منحتها إياه يد الطبيعة من حجر وطين ومعادن وأحجار وماء .. وغيرها من مواد أولية ، ثم الفكرية أو التورية حيث يُعمل ذهنه لأجل إشباع رغباته واحتياجاته .

المادة الأولية مع التصور الذهني هما أساس فعل الإنسان الأولي ونشاطه العملي في مجابهة الطبيعة ، شكل على أساسهما أدواته الأولية في الصيد والزراعة ثم شكل بهما فنه ، فرسم ونحت وشكَّل الصور الفنية المختلفة وربما لذلك عرَّف بعض مؤرخي الفن الإنسان بأنه مخلوق فنان ، لا لأنهم يملكون عنه تاريخًا فنيًّا مسجلاً وإنما لأنه هو المخلوق الوحيد الذي يعمل بيده ويُعمِل عقله في بناء أفعاله وتصوراته مستندين في دراستهم على ما خلفه إنسان ما قبل التاريخ من أدوات حرفية وأسلحة حجرية وأعمال فنية سواء في المغارات أو الكهوف أو المآوي الصخرية التي كان يعيش فيها . كذلك ما تركه لنا من بقايا زروع وحيوانات كان يتغذى عليها وبقايا مواقد ومخازن ومقابر كان يدفن فيها جثث موتاه إيمانًا بفكرة الخلود والبعث .

جمالية الصور البدائية:

وهو منذ اللحظة الأولى يلازمه شعور بالجمالية – وإن لم يكن هدفًا في ذاته لكنه كان موجودًا، شعورًا تطور لأن أصبح فيما بعد " متعة روحية "[٩] ارتبطت بفعله ، تطورت معه لحظة بلحظة حتى أصقلت وأرهفت جميع حواسه – السمع والبصر- واللمس والشم .. لقلتها من مجرد دورها في آراء الوظائف الحسية النفعية إلى طور تصدير الإنسان أعماله الفنية وإنتاجه إياها معبرًا عما يحيطه من جمال كوني .

ويُحكى أن إنسانًا بدائيًّا خرج ليصطاد شيئًا يأكله هو وحبيبته ولم يجد شيئًا يعود به ، وبينما هو يبحث عن ذلك الشيء وقعت عينه على زهرة مختبئة داخل صخرة فقطفها وقدمها لها لأنها تشبه في استدارتها استدارة فمها ، فكانت هذه هي أول هدية جمال في

تاريخ البشرية كلها ، أول تصور لأول حرف بأول ديوان شعر بالوجود . لمس فيه التشابه والتماثل بين شيئين مختلفين أدرك العلاقة الجدلية بينهما ، التي تجمع الوعي بالواقع ، والمجرد بالحسي ، وظلت تنمو وتتطور ما تطورت حياته ورؤيته .

لذلك يؤمن بعض الدارسين بأن الإنسان – منذ عصوره الأولى – لما شكل صوره رسمًا ونحتًا على جدران ومداخل وأسقف كهوفه لم يكن ذلك بدافع من الخوف وإبعاد الوحوش والأرواح الشريرة عن مسكنه فقط ولا بدافع من السحر ، وإلا تحولت رسومه إلى مجرد تعاويذ لتحريك القوى السحرية . وإنما هو تحريك كذلك بدافع من الجمال، أحب الفن لذاته الجميلة طبعه في أماكن يصعب الوصول إليها لحب يه لذاته ولجماله.

وقد عُثر على أول هذه الرسوم في (Arcy – surcure) في فرنسا وتمثل صورتين باهتتين لحيوان الرنيوسيروس ، كذلك عُثر على صورة مشابهة لها في الدوردون ، توالت بعدها اكتشافات في فرنسا وأيضًا في أسبانيا تعود في معظمها للفترة الحديثة من العصر الحجري (النيوليتيك) Neolithic من ٨٠٠٠ إلى ٣١٠٠ ق.م. كذلك رسوم مغارة لاسكو (Las coux) جنوب فرنسا – تعود إلى الفترة ١٥٠٠٠ – ١٠٠٠٠ق.م ، وهي مؤلفة من مئات التصاوير الحيوانية ، موزعة على امتداد جدار الكهف بألوان حمراء وبحركات معينة تجعلها حية متحركة لحيواناته التي كانت تصاحبه في تلك الفترة ، كالحصان الوحشي والبيزونوالماموثmommoth (فيل عظيم الجثة له أنياب لولبية كبيرة جدًّا) وحيوان الرنة والوعول وأسد الكهوف ... وغيرها .

كذلك كهف كاستلو في كانتيبراcontabiraأسبانيا وكهف التاميراAltamira شمال أسبانيا الآن . ورسومات الطاسيلي في الصحراء الكبرى من أسبانيا الشرقية ، وكهوف أفريقيا الجنوبية . وكلها رسوم تميزت بجماليتها وبساطتها وتلقائيتها ، فيها من الفطرة والدقة والرمز وإظهار الحركة ، انعكاس صريح بنفس درجة البساطة والواقعية والبدائية التي كان يحياها صاحبها الإنسان تعبيرًا عن الشكل العام لأفكاره ومضمونات رسومه .

وإن كان من علماء الفن من يرجحون على أساس وجود هذه الرسوم بأماكن يصعب الوصول إليها لبعدها عن سطح الأرض بمئات الأمتار أو حتى ما يفوق الكيلو مترات أو لوعورة مواقعها وصعوبة العيش فيها – بأنها لم تصنع لأجل زينة أو مباهاة أو

لجمالية في ذاتها ، فما لهم أن يجملوا أماكن يصعب العيش فيها أو حتى إضاءتها . خاصة وأنهم لم يجدوا فيها آثار أكل أو نار- لا سيما تلك التي قربت من الشمس والضوء واستعملها بالفعل مسكنًا له ، كمغارة " باش مرل " pach – merile جنوب غرب فرنسا ، مطبوع على جدرانها عدد من الأيدي البشرية باللونين الأحمر والأسود تحيط بقطيع من الخيول تريد أن تمتلكها مصورة حتى يتمكن من امتلاكها في الواقع . وهؤلاء العلماء قصروا الصورة على وظيفتها ، مهمتها في إجبار أو دفع القدر نحو تحقيق رغبات وطموحات الإنسان مؤكدين على ما لهذه الرسوم من قيم سحرية ودينية قد يصعب إنكارها .

اعتمدوا على الاعتقاد الذي ظل سائدًا لفترة من الزمن حينما كان البدائي لا يستطيع تحقيق فعله في الواقع ، ومن ثم بدأ التصوير لديه تطبيقيًّا لخدمة أفعاله قبل أن يرتبط بمعايير الجمال ، يحاكي الفعل غير المتحقق في الواقع في صورة الفن رسمًا أو نحتًا؛ اعتقادًا بأنه إن لم يحقق فعله في الواقع فسوف يتحقق – لا محالة – إذا ما عبر عنه في صورة رسم أو نحت ، بمعنى أن الفعل إذا تحقق فنيًا فسوف يتحقق فعليًا لى أرض الواقع من خلال الصورة الذهنية التي يرسمها للشيء في مخيلته . فيتحكم " الصياد سلفًا في صيده إذا رسمه صريعًا وقد دق السهم في جسمه .. كما كان المحارب يهزم عدوه مقدمًا إذا رسمه مهزومًا "[١٠]، الفن والواقع متلازمان ، يتحقق أحدهما بتحقق الآخر . لدرجة أنهم كانوا يعتقدون أن الحيوان المطعون بسهام الصياد في الصورة يشعر بإحساس مماثل من الألم والمعاناة لإحساس الحيوان الحقيقي على أرض الواقع .

وهذا معناه أن " الصورة .. هي التصوير والشيء المصوَّر في آن واحد ، وهي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه "[١١] يشكلها لأجل أن يحقق فعلاً لا لأجل أن ينتج فنًا ، وعند فلاسفة اليونان " الصورة من عطاء فكر راسم الصورة " تسعى في اتجاه غايته المنشودة من فعل التخييل. هي محاولته لفهم العالم ، نسخة منه ، هي الأساس وليس الواقع ، تحاكيه لتسبقه وتمهد له ، وبالتالي كان الواقع بمثابة المحاكاة للصورة في أي من أشكالها .

يؤكد ذلك ما وجدناه من صور لحيوانات في مغارة " الإخوة الثلاثة " Les Trois frères بفرنسا . وأيضًا لتماثيل طينية بسيطة لحيوانات مصابة بسهام عديدة في أماكن

متفرقة من جسمها استدعاءً لنوع من القوة السحرية والفعلية على ما يصيدونه من حيوانات مفترسة أو ربما نوعًا من التدريب البدائي على صيد تلك الحيوانات ، وهي في النهاية نابعة من عطاء فكر المصور مع المادة المصورة في مجابهة الطبيعة بأشياء لا توجد إلا بالفعل ولا وجود لها إلا في العقل .

وفي كتاب " روت بنديكث " " أسس الحضارة " مقال واضح عن اعتقاد الإنسان البدائي بأن المحاكاة تخلق القوة ، تقول الكاتبة : إن ساحرًا من جزيرة دوبو أراد أن يصاب أحد أعدائه بمرض عضال ، ولكي تحدث الرقية مفعولها فإن الساحر راح يعد سلفًا مرحلة الاحتضار من المرض الذي يريد أن يبتلى به عدوه ، فيتمرغ على الأرض ويصبح متشنجًا بشدة . وبذلك وحده وعقب تقليد دقيق لنتائجه ، تستطيع الرقية السحرية أن تفعل مفعولها "[١٢].. والأمر نفسه في كثير من نماذج الفن التصويري في هذه الفترة استخدمت كأداة للسحر خاصة ما يخص صور الصيد والحيوان ، وهذا بالطبع إضافة إلى بواعث أخرى دفعت الإنسان الأولي نحو إنتاج الصور الفنية المختلفة – وشغلت فكر كثير من المهتمين بتاريخ الفن – حتى غدا متميزًا وسابقًا على كل الكائنات التي توقف دورها على حد التكيف مع الطبيعة والتأقلم مع قوانينها .

فالأمر لا يتوقف على السحر ، بل يتعداه إلى الدين . وهذا هو رأي الباحث الفرنسي ليموزي (A. Lemozi) على عكس كثير من الباحثين ، فسر وجود أشكال لأجساد أنثوية ثلاث في مغارة Pach – Merie بعبارة آلهة ما ، وتلك الأجساد الأنثوية الثلاثة هي الإلهات الأم Dèesses – Mères يحيطها حشد من الحيوانات هن مسئولات عن وفرة الصيد ؛ إذ ليس من مهام المرأة أن تصطاد بل هو من عمل الرجل.

وأيًّا ما كانت أهدافه وبواعثة من وراء الفن، فلا أحد ينكر ما لرسومه وتصاويره من جمالية ، فإن كانت نابعة من إحساسه بالجمال فهي تنتمي إلى الفن الجميل " الفن البحت " الذي نتذوقه لذاته – الفن من أجل الفن – ولكن رفض فرضية استعماله لخدمة أغراض أخرى ، لم يأت بها لمجرد اللهو والعبث . وإن كانت نابعة من حاجته للعمل فهي تؤدي وظيفة جمالية أضافة لوظيفتها النفعية ، دون إضافي إلى جانب تذوقها في ذاتها ، وتنتمي في هذه الحال إلى ذلك النوع من الفن التطبيقي الذي لا يخلو من الجمالية أيضًا ، فليس هناك تصوير يخلو من جمالية ومن اعتماد على تقاليد الفن حتى وإن كان بسيطًا بدائيًّا

. والجمال صفة مخصوصة لمجمل النشاط البشري ، تنطوي طبيعته على مبدأ جمالي .

بدأ فن التصوير بمجرد تصاوير بدائية ، لكنها بدائية لا تستطيع أن تأت بها بدائية الفن الحديث. تعود بداياتها إلى فترات متأخرة من العصر الحجري القديم (الباليوليتك) PAL'EOL'ITHTC من ٦٠٠,٠٠٠ وحتى ١٢٠٠٠ سنة ق.م ، والعصر الحجري الأوسط (الميزليتيك) MEZOLITHIC من ١٢,٠٠٠ وحتى ٨٠٠٠ سنة ق.م. وتطورت هذه التصاوير البدائية فيما بعد إلى ملاحظة التناسب والتفاصيل العامة – وذلك في العصر الحديث (النيوليتيك) NEOLITHIC من ٨٠٠٠ وحتى ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد – لمجرد رسوم بالأصابع لبعض الحيوانات كالثيران والغزلان والماعز والأفيال والزراف والأبقار وكلاب الصيد وغيرها من الحيوانات المصاحبة لتلك الفترة . رسمها على جدران من الطين ، بعضها ملون وبعضها اكتفى بمجرد تجسيد أشكال تجريدية مبسطة من خطوط خارجية منتظة كوسيلة أساسية لتحديد الشكل الخارجي بشيء قوي واضح يخلو من أي تفصيل غير مهم أو مفيد ، تؤلف في تشكيلها بناءً فنيًّا يشعر مبتكره بأكبر قدر من المتعة والسعادة عندما تؤرقه مظاهر الحياة الخارجية باضطرابها وغوغائيتها . ونجدها في ريف مصر وعند الأستراليين الأصليين.

فيأتي الصياد ويحدد رسومه فقط بمخطط مستدير contour يحيط الحيوان الهدف – همه من الرسم – وكل ما يشغله هو أن يحدد هذا الحيوان بمحيط يفصله عن المكان الخارجي عنه حتى إذا ضرب بسهامه داخل هذا الإطار المحيط أصاب فريسته وإن ضرب خارجه أفلتت منه .

مرحلة التجريد:

الهدف الأساسي من التصوير هو الوصول للهدف ، التعبير المباشر والبسيط عن الهدف الذي هو مضمون الرسم ، ينقله نقلاً واقعيًّا ليسيطر به وإلا ما كانت له فائدة ولا جدوى . وبالتالي خلت التصاوير الأولى من التفاصيل الدقيقة المكونة لوحدة التشكل . إذ تأتي التفاصيل الدقيقة والقدرة على التعبير عن التفاصيل مع القدرة على التغلغل والتقمص الوجداني في أعماق العمل الفني على حد تعبير فورينجر (فيلهلم) ، وهي مرحلة تالية لتلك المرحلة الأولى ، يقول : إن التغلغل الوجداني يصدق عن التجربة الاستاطيقية في حالة تأمل الأشياء أو الأعمال الفنية ذات التكوين العضوي أو الحيوي ،

ويقابله الميل للتجريد الذي نبحث عنه في الأجسام غير العضوية أو التكوينات ذات المظهر الهندسي "[١٢].

والتغلغل الوجداني هنا يعني المتعة الاستاطيقية ، أن يستمتع الإنسان بنفسه من خلال موضوع حسي من الحياة يختلف عن ذاته فيتغلغل فيه وجدانيًّا ، يتعمق بداخله واصفًا إياه بالجمال ، فتخرج الصور من خلال التردد بين الصراع والإنجاز . يقابله الميل إلى التجريدية – المحور الثاني الذي يطرحه فورينجر (فيلهلم) ويتركز عليه الإبداع الفني ، ومن ثم فن التصوير في أولى مراحله . ولا يصح إنكار صفة الفن عنه بأي حال من الأحوال ولا صفة الجمالية أيضًا . ونماذجه كثيرة ومتعددة فيما يخص الفن وكذلك فن أعلى الأمم حضارة ، تراجع فيما بعد مع الإغريق حيث مثل فنهم مبدأ التقمص الوجداني خير تمثيل .

فحينما تكون الصلة الرابطة بين الإنسان والبيئة المحيطة من حوله صلة وجدانية ، عاطفية تمزجها وتوحده بها يكون أميل في فنه إلى أن يصدره من نوع " التقمص الوجداني " ، أما حينما تكون الصلة بظواهر العالم يحكمها الخوف والشعور بعدم الرضا والفزع من كل شيء : المكان والفضاء وتقلب العالم وعدم ثبات شيء فيه على حال ، ضياع روحي وسط غموض العالم يكون الدافع من وراء كل تعبير أو تجسيد يصدره ذلك الإنسان يكون هو التجريد . إضفاء مظاهر الأبدية والضرورة والانتظام على كل شيء يمكن أن يخرج عن سيطرته أو يقبل أن يتغير ؛ فيشعر بالراحة والسكينة في عالم متقلب غدار فتكون القيم الثابتة والمعاني المجردة .

هكذا بدأت الصورة بسيطة بدائية وانتقلت منها إلى مرحلة التجريد ؛ حيث بعض التناسب والتفاصيل لإضفاء لون من التناسق والتناغم على متغيرات العالم ومن ثم إلى رسم الأشكال الهندسية المعتمدة في تكوينها على قوانين التناسق العليا . والإيقاع والكمال ، ويكون مبعثها من داخل عقل الفنان وفكره وخياله ، لكنه ليس العقل الخاضع خضوعًا كاملاً لأحاسيسه الممثلة للعالم الخارجي لكنها تنبع من أبعاد غائرة في نفسه الإنسانية العميقة . لهذا نقول إن تصورات تلك الفترة كانت تحاكي ما يتصوره الفنان ويفترض أن يكون لا ما هو كائن بالفعل ومتحقق وموجود كما مثلنا منذ قليل فيما يحاكي به تصوراته الذهنية الغائرة في ذاته لما يتمنى أن يكون كما هو الأمر في رسوم الصيد وتماثيل الحيوانات

المصابة بسهامه العديدة في كل مكان من جسمها تهزمها وتمزقها ، تمنحه قوة الانتصار والغلبة عليها وعلى كل ما يهدد سكينة عيشه وطمأنينته من مظاهر العالم ؟ فنشعر في تلك النماذج وكأنه رفع عنها كل ما يشوبها من مسببات التشتت والهرج ، فرسم أشياءه مجردة ، استبعد منها حدود الفضاء والمكان باعتبارهما عدوانه اللذين يحولان دون رؤيته لحقيقة الأشياء في تمام وحدتها وفرديتها وثباتها ويفسدان عليها صفوتها ونقاءها ، " وكما قال فورينجر إن المشاهد لا يشعر بالارتياح والسكينة إلا إذا شعر أنه في حضرة المطلق "[١٤] وعليه تُعد رسومه الأولى نوعًا من إعادة الخلق الخالصة لحالة ما قبل الواقع الخارجي والإدراك الحسي لما له ، إذ لابد من سبق الواقع الحسي بمجردات الفنان السابقة له . " وبذلك يشعر بأصله الأبدي ، وبأنه في حضرة معانٍ أبدية استبعد منها مئات المظاهر الحسية ، التي قد تفسد نقاءها الأصلي "[١٥] وفيها ما يتمنى وقوعه بديلاً عن غموض الواقع .

هكذا اهتدى فن التصوير في بدايته إلى أشكال فنية جديدة تعتمد على التجريدية ، خطوط هندسية لها أبعاد ومساحات ونسب معينة ، نجح في استعمالها مجردة دون شوائب المدركات الحسية التي تفسد عليه واقعه وتهدد أمانه فيه ، حينما يجسد صور حيواناته لا يعينه رسم تعريجات الخطوط أو أبعاد الفضاء أو المكان ولا حتى أن يتعمق في تجسيد حيز أو عمق بطريقة الخداع البصري أو أي شيء آخر . اكتفى بمجرد الخطوط المستقيمة ، وإذا عجزت تلك الخطوط المستقيمة عن التعبير شكلَّ المنحنيات الدائرية . وبالتالي تكون الرسوم عبارة عن أشكال منتظمة مجردة تصور السطح والشكل الأصلي فقط دون أي حسية مرتبطة بالواقع الحي أو المتمثلات الطبيعية يقلد الواقع في الشكل فقط وليس في الفكر ، الفكر من عقل الراسم والنموذج هو تناغم الأجزاء وانتظامها وخضوعها لمحور أساسي واحد وإذا من ثمة شيء ينقصها يستطيع الخيال إكماله وأن يراه شيئًا مكتملاً في ذاته .

المهم أن الظاهر في تصويره خاضع في خطوطه الهندسية لما تصوره في ذهنه هو لا ما هو واقع ومحسوس ، نماذجه كلها خاضعة لها يرغم ويقهر الطبيعة عليه في خيالاته ، تمامًا كما وجدنا في الفن المصري القديم الذي مثل الفن التجريدي في أسمى حالته وصوره لإيمانهم بفكرة البعث والخلود ، عقيدة الأبدية التي تجرد الأشياء من كل ما نصفه بالحيوية

de oraganicistion وتمنحها طابعها الخاص المميز .

وقد يؤرخ بعض مؤرخي الفن لبداية التاريخ الفعلي للصورة بالفن المصري القديم ، الذي وصلتنا منه نماذج كثيرة من عصر ما قبل الأسرات من أواني فخارية مزينة بالصور ، ثم في عصر الأسرات الرسم على حوائط المقابر والقصور حيث لا ينفصل عمل المهندس عن النحات ولا المصور ثم انفصال التصوير على الجدران فنًّا مستقلاً عن النحت، واستبدل الفرشاة بالأزميل بعد أن غطى الجدران الخشنة بطبقة من الجص – خامة تصلح للتشكيل والنحت المباشر عليها لتنفيذ أعمال لها صفة الديمومة في ظل ظروف أخرى مناسبة تتكون من مجموعة من المركبات المعدنية يحتل معدن الجبس Gypsum كبريتات الكالسيوم المائية CaSo4. 2H2O المركب الأساسي المكون لها إلى جانب بعض المعادن الأخرى – وهذه الطبقة رسم عليها الفنان المصري أشكاله بخطوط منتظمة بارزة أكثر تطورًا وأكثر وضوحًا ، استخدم فيها المربعات التقسيمية لضبط النسب وشغل الفراغات وتلوينها بألوانها المناسبة .

مرحلة التفكير الفني:

في مرحلة تالية أصبح الشكل فيها أكثر انتظامًا وهندسية ، ازدادت النقوش بروزًا عن ذي قبل، اتفقت أكثر مع تخيلات الفكر وتصوراته الأولية .

وربما سر تطور تلك الهندسية هذه يعود إلى تطور علم الهندسة نفسه ، التركيبة اليونانية القديمة –چيه مطرين أو كما هو حديثًا چيو مطري ، چيه = الأرض ، مطرين = يقيس ، أي علم قياس الأرض ، هندسة الأراضي ، الإمبراطورية الزراعية التي صار يرأسها الإنسان وبفضلها تطور علم الهندسة حتى فُرض على الفن نفسه وبتطوراته الجديدة من حضارة الفن ، من فن تخطيط الأراضي الزراعية إلى فن الرسوم التجريدية . كلاهما يخضع لنظام هندسي محكوم به .

تخطيطيات ومربعات ومتوازيات – أفقية وعمودية – ومن ثم ميل نحو آلية التشكيل المنتظم وبالتالي فكرة تكرر المساحات والمسافات .

تقسيم الأراضي الزراعية بوحدات متساوية ومتوازية ومتكررة ، وتقسيم اللوحات إلى رسوم متكررة كما هي تقريبًا – اللهم إلا بعض تفاصيل دقيقة ، كما في رسم

السبع بقرات من مقبرة نـقرتاري– الأسرة التاسعة عشرة ، القـرن الثـاني قبـل المـيلاد – يقودها الثور السماوي وهي تتكرر كما هي ، بنفس الهندسية ونفـس الثبـات، تتكـرر كـما يصفها رينيه ويج : " منتظمةً انتظام الكتابـة الموسـيقية أو أسـطر كراسـات التلاميـذ"[١٦] الرسم جزء من المنظومة الهندسية في بيئة زراعية متآلفة منتظمـة ، قسـماتها ثابتـة موزعـة ، أكثر جذبًا وأكثر تآلفًا مع الإنسان ، بل وأكثر أمنًا وأمانًا له ، حياة مستقرة ؛ وربما هـذا مـا جعله بين ثنائية جديدة أطرافها : الطبيعة الآمنة مع الهندسة المنتظمة ، والفنان بينهما يخضع لدافعين متباينين : أن يصل الطبيعة ويألفها على واقعها وانتظامها من ناحية – وهي فكـرة جديدة غير مألوفة بالنسبة له – وأن يكتشف أسرار الطبيعـة ويلاحظهـا ويحبهـا ويألفهـا ويتغلغل فيها ، ثنائية غير مسبوقة ، مضى بها هذا اللون من الفن شوطًا بعيدًا من الملاحظة والحساسية ، ترف فني ممزوج بالكبيعة المحكومة بواقع من علم الهندسة . وبدأت رسومه تتحول عن أشكالها المكتفية بمجرد هندسة الشكل ومجرد التقليـد الخـارجي البسـيط لأن يشاهدها ممزوجة بمشاهد طبيعية أكثر حركية وأكثر مرونة صرنًا نشـاهد الطـير مجروحًـا برقرقات أجنحته وطيور ميتة بانحناءاتها ، حركية الزهر والبحر والمطر وانطلاقة الطبيعـة الحاضرة .

إنه فن الصياد البسيط ، ساكن الكهوف الصخرية وقد ارتقت عيشته بعد أن امتهن حرفة الزراعة وصار من ساكن السهول ، لقد عدا يصور فكرة ما نستعرضها مـن حيـث أرنولد هاوزر : "لقد ظل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعـة سـائدًا حتـى حلول العصر الحجري الجديد وانتقال الإنسان إلى مرحلة الزراعة وتربية الماشية ، فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة ، التي كانت فتوحة للتجربة بكل استاعها للاتجاه إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق .. أصبحت مهمة الفـن الآن هـي أن يحـاول بلـوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن بدلاً مـن أن يـمارس التجربـة الفعليـة العينيـة النابضة بالحياة ، أي أن يخلق رموزًا لا نسخة مطابقة للموضوع "[١٧].

لم يعد هم المصور هو التشكيل الحسي التطبيقي ، بل معرفة الوجود والاندماج معه والتعبير عنه . إنها فترة وعي الطبيعة والتفكير الفني بها مـع الارتبـاط بتناسـب الأجـزاء وخضوعها للمحور الواحد . هي فترة محاكاة الطبيعة في ظاهرها لا في جوهرها . الظـاهر واقعي في شكله اما الجوهر فمن عقل الفنان ، من عقل وفكر صاحب الصورة .

في هذه المرحلة استغنى الفنان البدائي عن الصورة التي يُطابق بها شكل الواقع دون أن يُحاكيه فكريًّا لأنه مشغول بواقع آخر يريد أن يفرضه على الواقع المعيش ، استغنى الفنان عن هذه الصورة المحدودة واستبدلها بنموذج أسمى فنيًّا كـ" فن البلاط " وما شابهه من أعمال فنية عظيمة على مر العصور . ولم يعد يُقيد نفسه بحرفية تقليد الواقع أو نسخه من حيث الشكل . ولا يفرض واقعًا آخر يتمنى أن يعيشه الفنان ، لقد أضحت الصورة تتغلغل في أعماق الطبيعة لا يكفيها مجرد ظاهرها أو شكلها الخارجي الذي يخلع عليها شيئًا من أفكاره وعقيدته . وإن كانت هناك بعض نماذج ظلت تحاكي الشكل القديم كتمثال الكاتب الجالس القرفصاء – مثلاً – لكنها ليست هي النموذج السائد في تلك الفترة .

وتلك هي رسومهم الأثيرة لمشاهد الصيادين والولائم والناظر الطبيعية ، العبادات وتقديم القرابين ، ليبقى هناك مبدأ بأن الفنان في بعض الحالات قد تعطيه الطبيعة شيئًا من سكينتها وهدوئها ، تصير أكثر نظامًا واستقرارًا ، ويكون عليه أن يتغلغل فيها وينفعل معها وأن يهنئ بنظامها ، إلا أنه يظل ثابتًا على موقفه خائفًا متوجسًا من مظاهرها . ومن ثم تظل دينامية البحث لديه عن نماذج الجمال المجرد في ازدياد مستمر .

وهذا معناه أن البدائي ليس وحده من يبحث في صوره عن الانتظام في عالم الطبيعة ولا أن شعوره هذا أكثر إلحاحًا عليه من غيره . " ولكن السبب الأصلي هو أنه شعر بضياع روحي وسط مظاهر العالم الخارجي ، وأحس بغموضها ونزوائيتها وغدرها . وقد دفعته هذه الحالة النفسية إلية إضفاء صورة الانتظام والضرورة على الأشياء ، وبذلك خلق المعاني المجردة "[١٨]، وبالتالي ليس غريبًا أن يعود ذلك الشعور إلى الإنسان حتى بعد مرور فترات طويلة من الزمن – زادت فيها سيطرته الروحية على كل الموجودات ، إلا أنه يظل يلجأ إلى التجريد في تشكيل الصور؛ لأنه مازالت تزعجه وتؤرقه مظاهر الواقع .

" وهكذا انتشرت في العالم المتحضر النظرات القائلة بأن الأشكال الهندسية من أسمى أشكال الفن "[١٩].

نعود إلى تطورية فن التصوير ، الرسوم الأثيرة لمشاهد الصيادين والمناظر الطبيعية والولائم والعبادات وتقديم القرابين التي أصبحت جزءًا من رسوم فناني هذه الفترة ، النقوش التي تُغطي الجدران ، التصوير الصادق لحياة الأمراء وعلية القوم ، أشياء المتوفى ،

زاده وطعامه في حياته بعد البعث . رسوم تمثل حرث الأرض وبذر البذور .. الري ... وغيرها من رسوم نقلت وبصدق عادات وتقاليد تلك الفترة من عمر الإنسان .

ولقد أعزته خامات عدة من أهمها خامة الخشب بما لها من قيم تشكيلية وتعبيرية ساعدتهم في ابتكار وتطوير صياغات تشكيلية جديدة أيضًا – منذ عهد الملك توت عنخ آمون – والتي يستمر استعمالها حتى الآن لدى الفنانين المعاصرين ، خاصة عضوية ذات ألياف متراوحة بين الحدة والنعومة ، الصلابة والليونة ، لملمسها جمال ولإحساسها دفء ، أدرك قيمتها الفنان المصري القديم وانتقل بها إلى مرحلة الرسم على قطع الأساس والنحت في الفراغ دون الاعتماد على الكتل المصمتة التي تحددها نطاقات خارجية .

ولأنها خامة مرنة نحت منها تماثيل تحوي في تركيبها مساحات مفرغة وأدخل معها خامات أخرى زاوج بينها جميعًا في حرفية وجمالية عن طريق التذهيب والتصفيح والتطعيم مستخدمًا الخامات المختلفة سواء الأحجار الكريمة أو نصف الكريمة أو القاشاني والذهب والفضة والعجائن الزجاجية .. وغيرها ؛ إثراءً لأعماله ومنحوتاته ، وهو يعلم ما لهذه الخامات من طاقات تعبيرية تتوافق مع عقيدته الأبدية .

وقد كان يطلق على خامة القاشاني اسم TICHINI أي الضوء الساطع كضوء الأنجم أو الشمس أو القمر ، يفضل الخامات العضوية حيث ترمز للحياة والأبدية والخلود .

استغل الفنان المصري القديم ما للخشب من خواص حسية : لونه المائل إلى السمرة أو القاتم في سمرته كخشب الأبنوس شديد النعومة والصلابة ، تفاعله مع الضوء .ز فترك بعض أعماله على ألوانها الطبيعية كما هي بخامتها وأدخل في بعضها خامات أخرى بإضافة طبقة من الخص – مثلاً – تتوسط العمل والخامة المستعملة في معالجته وتزيينه كرقائق الذهب مثلاً التي تمنح سطح العمل نفس ما للذهب من مظهر وغيرها من خامات وأدوات تزيينية .

وقيل إن المادة اللاصقة التي كانت تستعمل في ذلك لم بعد إلا أن A. P. Laurie يذكر : "إنه وجد في حالة من تلك الحالات ما يدل على أن المادة اللاصقة المستعملة كانت بياض البيض"[٢٠٠]، ونوع في استخدام أنواع من الخشب : الأبنوس والأرز والجميز بخصائصها المميزة أيضًا .

وأدرك الفارق بين كثافة خامة الخشب وكثافة الحجر فأبرز تفاصيل الملامح والمعالم الدقيقة في الخشب أكثر منها في الحجر حتى إذا ما توالت عليها تعاقبات الزمن وحاولت أن تخفف بروزها وتطمس معالمها يحفظ لها وجودها بارزة أكثر وسليمة إلى الأبد .

وقد تعددت تشكيلات الفنان المصري من الخشب فصنع منها اللعب والمقاصير وقطع الأثاث والسفن والصناديق والتوابيت والتماثيل التي توضع في التوابيت مع جثمان المتوفى اعتقادًا بأن روحه ستحل فيها فيما بعد .

وقد كثر الخلط بين كل من الترصيع والتطعيم ، والتذهيب والتصفيح ؛ إذ الترصيع هو إضافة بعض خامات إلى العمل وتكون أقل قيمة منه وتغطيه تمامًا وتكون الواحدة إلى جانب الأخرى ، مثل : الفسيفساء – مثلاً –mosaic ، استخدمها ورصع بها أسطح صناديقه ، أما التطعيم فتكون فيه الخامات المضافة أعلى قيمة ، من النوع النفيس وتوضع فقط على بعض أجزاء الخامة الأصلية أو خامة الأرضية . أما التذهيب فهو تغطية الشيء برقائق من الذهب تغطيه كاملة أو شبه كاملة (جزئية) ليكسب العمل في ظاهره شكل المظهر الذهبي . أما التصفيح فهو يختلف عن التذهيب في سمك شريحة الخامة المستخدمة وطريقة تثبيتها على سطح التمثال ، وهو يشمل كا ما يصفح على السطح من ذهب أو فضة أو نحاس غير قاصر على الذهب وحده فقط .

هكذا تعددت ألوان التعبير وتنوعت أدوات التصوير عندما ارتقت صلة الإنسان بعالمه الطبيعي وخاماته التي هي أدوات العمل ، تطورت هذه الأدوات من القيمة النفعية إلى التشكيل ذي الطبيعة الجمالية . وتعددت ألوان التشكيل والتلوين ليخلق عوالم جديدة زاهية ، جميلة تغاير مدركات الحس وتخالف كل واقعيته ، فاستعمل الرمز واعتمد البساطة .

والرمز هنا معناه تقدم الذهن البشري وتقدم إنتاجيته ووصوله إلى درجة تشكيل المفاهيم المجردة . حتى ارتقى " بالتجريد نفسه إلى درجة عليا تتعدد فيها مستويات الدلالة وتتعمق ، يصل فيها الذهن إلى عضوية فكرية تمكنه من إدراك العلاقات والنماذج والصيغ والكليات "[٢١].

والتجريد هو القدرة على تحليل الجزيئات والوصول إلى ما بينها من تشابه لأجل الوصول وتخليص كل صفة مشتركة بينها – تصل بنا إلى الكيان الكلي ، بمعنى تشكيل

الكلي بتخليص صفة تشترك فيها الجزيئات بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يشترط وجوده المادي ولا الزماني ولا المكاني / إنه يصنع الصورة متحررة من كل قيد ، نزوع بشري نحو الخلاص من كثافة المادة إلى رمزية المعنى ، نحو تنقية الخبرة من الجزئية والمباشرة إلى الكلية والرمز ، فتلتئم خبرة الجماعة ويُصاغ العالم برهافة حسية شفيفة وشجاعة فنية خلاقة غير تلك الشجاعة التي يجابه بها الطبيعة فيكتشف أشكالاً جديدة ورموزًا ونماذجها يشيد عليها أفكارًا مجتمعه الجديد ومعتقداته .

وكثير من زخارف ورسوم الفن المصري القديم اعتمدت على تلك الفكرة – فكرة الرمز ، صيغت رمزية الطابع سواء من الناحية الدينية أو من ناحية الشعارات كأشكال الآلهة التي تجمع بين جسم الإنسان ورأس الطير أو الحيوان والشمس المجنحة والجعران المجنح وزهرة اللوتس التي ترمز لمصر العليا ونبات البردي رمزًا إلى مصر السفلى .. وغيرها من شعارات قد تهب الطبيعة بعض الأرواح والقدرات التي ترفعها عن أوصاب الحياة ، وتمنحها قدرات خاصة تجعلها ترى أكثر مما نرى وتسمع أكثر مما نسمع ومن ثم تبدو في صورة رموز جديدة علينا .

ولعل أسطورة ميلاد إله الشمس التي عبر عنها الفنان المصري القديم خير مثال على ذلك؛ إذ تبرز رأس الملك توت عنخ آمون من زهرة اللوتس مع تلوين قاعدة التمثال المستديرة باللون الأخضر المائل إلى الزرقة تمثيلاً لماء نهر النيل الأزرق والذي تخرج منه زهرة اللوتس ، الحامل اليومي إله الشمس ، توت عنخ آمون – رمزًا لاعتقاده بفكرة ميلاد الملك توت عنخ آمون مع إشراقة كل صباح في نفس التوقيب وبنفس الأسلوب .

الرمز يجعل بإمكان الصورة تمثيل أشياء تخترق قوانين الطبيعة وتتعدى المنطقي والاعتيادي المألوف ، كأن يرسم وجوه الحيوانات أو الأشخاص جانبية profil وفيها أثر من الهندسية المتطورة فتظهر العيون كاملة أو جبهية كما في لوحات بيكاسو التي قد تمثل وجهًا بأنفين مثلاً بدلاً من أنف واحد ، وهو أمر يستحيل تمثله في الطبيعة . والرمز معناه أن عقل الإنسان البشري قد انتقل من التعامل مع الأشياء المادية الملموسة ، إلى التعامل مع صورها الذهنية، ومن استعمال الشيء كما ألفناه إلى التعبير عنه برموز قد تضفي عليها معان جديدة.

والتفكير بالرمز من أهم مميزات النشاط الإنساني والفني ، يرتقي بارتقاء مستوى

الإنتاج المادي وأدواته مستعينًا بالخيال عندما يشعر الإنسان بغلبته وبسلطانه على قوى الطبيعة ، فرفض أن يقبل بواقعها ونسج من مجموع جزئياتها صورًا كليةً في معانيها وظاهرها ، وصل به إلى أنساق إدراكية ومعرفية جديدة .

خاتمة:

قد نالت الصورة المكانة والاهتمام في المجتمعات الإنسانية القديمة والحديثة، وفي المثل الصيني " الصورة بألف كلمة " تموجات لها صعود وهبوط ، لها إيقاع ونغم ، تاريخها لحن وموسيقى بين ذبذبات واهتزاز ، استعملت لأحقاب عديدة لتعوض النقص القائم في القراءة والكتابة ، وحين نستعرض تاريخها نجدها بين محاولات إنسانية دائمة لإعادة النظر فيها في الموجودات وتطويرها وإبداعها. نجدها عملاً فنيًا لعب فيه التباين دورًا مهمًّا وأساسيًّا، اختلفت فيها الرؤى وأساليب الأداء بين حسية وتجريدية، واقعية وطبيعانية وبين التطرف هذا وذاك، ومع التجديد تارة ومع القديم تارة أخرى، وما بين الاثنين اتجاه ثالث .. وهكذا.

الهوامش :

(١) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة – ١٩٥ ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، إشراف : أحمد مشاري العدواني ، يناير ١٩٨٧ ، ص ١٦ .

(٢) غيورغيغاتشف : الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة : د. نوفل نيوف ، مراجعة : د. سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، ص ١٤٦ ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، إشراف : أحمد مشاري العدواني ، فبراير ١٩٩٥ ، مقدمة الترجمة ، ص ٧ .

(٣) سورة الانفطار ، الآيات : ٦ ، ٧ ، ٨ .

(٤) أ.د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، الهيئةالعامة للكتاب، القاهرة،٢٠١٣م، ص١٦١ ــ ١٦٢.

(٥) د. سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم – مصر ـ والعراق ، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١٩٨٧م ، ص ٢٣ ، نقلاً عن جون أ. هامرتن ، تاريخ العالم ، مترجم بالقاهرة ، ١٩٤٨ ، جـ١ ، ص ٢٥٣ .

(٦) د. رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جرَّوسْ يرسْ ، طرابلس – ليبيا ، ط١ ، ١٤١٥ هـ / ١٩٩٤م ، ص ٦٧.

(٧) غورغيغاتشف : الوعي والفن ، ص ١٤.

(٨) أنظر شتراوس ، كلود ليفي : الفكر البري، ترجمة وتعليق: نظير جاهل، ط١٤٢٨،٣ه ــ ٢٠٠٧م، ص ٣٣ وما بعدها.

(٩) أ.د.عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص١٤٣.

(١٠) أ.د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ١٧٠.

(١١) أرنولد هاوز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، مصر ، ط١٩٦٩ ، جـ١ ، ص ١٨.

(١٢) د.رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس ــ لبنان، ط١، ١٩٩٤ــ١٤١٥هـ، ص ٦٨.

(١٣) أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م ، ص ١٥٣.

(١٤) أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، ص ١٥٧.

(١٥) أحمد محمود حمدي : المرجع السابق ، ص ١٥٧.

(١٦) رينيه ويج : الفن ، والنور ، واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب ، ترجمة : د. عبد الرحمن

بدوي ، البنك الأهلي المصري، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ص ٣٩.

(١٧) أرنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة زكي نجيب محمود ، تقديم سعيد توفيق ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨ ،ص١٢٩ وما بعدها.

(١٨) أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، ص ١٥٥ .

(١٩) نفسه ، ص ١٥٥ ، ١٥٦.

(20) A.P. Laurie, Methods of resting minute quantities of material from pictures and work of Art, in the Analyst, L VIII (A93), p. 468 .

(٢١) أ.د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب، ١٥٣ .

المصادر والمراجع

(١) القرآن الكريم، سورة الانفطار.

(٢) أحمد حمدي محمود : ما وراء الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.

(٣) د. رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جرَّوسْ يرسْ ، طرابلس – ليبيا ، ط١ ، ١٤١٥ هـ/ ١٩٩٤م.

(٤) د. سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم – مصر والعراق ، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١٩٨٧م ، ص ٢٣ ، نقلاً عن جون أ. هامرتن ، تاريخ العالم ، مترجم بالقاهرة ، ١٩٤٨ ، جـ١.

(٥) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة – ١٩٥ ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، إشراف : أحمد مشاري العدواني ، يناير ١٩٨٧م.

(٦) أ.د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، الهيئةالعامة للكتاب، القاهرة،٢٠١٣م.

(٧) أرنولد هاوز: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، ط١٩٦٩، جـ١.

(٨) أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود، تقديم سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨م.

(٩) رينيه ويج: الفن، والنور، واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، البنك الأهلي المصري، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٥م.

(١٠) غيورغيغاتشف: الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة : د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، ص ١٤٦، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، إشراف: أحمد مشاري العدواني ، فبراير ١٩٩٥، مقدمة الترجمة.

(11) A.P. Laurie, Methods of resting minute quantities of material from pictures and work of Art, in the Analyst, L VIII (A93).