الأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع في فن التصوير

The diverse methods of expressing the concept of conflict in the art of Painting

د. فادي بطرس ميخائيل حنا

مدرس الرسم والتصوير بقسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية – جامعة كفرالشيخ – مصر
fadybottros76@gmail.com

الملخص:

منذ بداية وجود الإنسان على الأرض وهو يعاني صراعاً مع الطبيعة من أجل البقاء إلى أن تطورت قدرات الانسان في السيطرة والتغلب على الخوارق التي كانت تشكل المخاوف لديه ليدخل في مرحلة أخرى من الصراع مع الذات الإنسانية، وأصطدم الانسان بالإنسان وكأن الكون قد ضاق بالبشر ونشأ نوع جديد من الصراع وهو الحرب، وأصبح المبدأ السائد هو البقاء للأقوى الذي يستطيع تحقيق الاستمرارية من خلال الانتصار في الحروب، وبالتالي تكونت الصراعات السياسية والاجتماعية، ونتيجة للدمار الذي خلفته الحروب التي خاضتها البشرية ظهر الصراع النفسي. فانبرى الفنانون للتعبير عن صور الصراع بالعديد من الأساليب سواء الواقعية أو الخيالية، مما ساهم في ظهور تيارات فنية متعددة، ويمكن اعتبار فترات الصراع بأنواعه سواء كانت حروب ونزاعات أو ثورات أو غير ذلك بشكل عام أزمنة محورية بالنسبة للفنون، فالفن هو حالة يعالج فيها الإنسان من آلام نفسه وروحه، وهو المتنفس الوحيد له للتعبير عن مشاعره وكما هو أداة للتعبير فهو أيضاً أداة للتوثيق لأنه يؤرخ بطريقة غير مباشرة للفظاعات التي ترتكب في الصراعات والحروب، ولاسيما أثارها النفسية على البشر من ناحية، وآثارها التدميرية على الأماكن التي تحدث فيها من ناحية أخرى. ومع التطورات التي مرت على حياة الأنسان أصبح الصراع جزءا من سيرتنا اليومية، وعنصراً بنيوياً مما ننجزه من فن وأدب وفكر، كما صار جزءاً من نسيج الواقع والمتخيّل، لذلك اهتم الفن في أزمنة الصراعات والحروب بالخراب والدمار والظروف الصعبة الحاصلة، محكوماً بشروطها ومجسداً لها، يصوّر فظاعتها وما تخلّفه على الصعيدين النفسي والجسدي، إذ يجسد مخاوفها، وكوابيسها، وما ينتج عن ذلك، ويحاول البحث تتبع تطور أساليب وصور التعبير عن مفهوم الصراع في فن التصوير عبر العصور واستخلاص السمات الخاصة بكل عصر أو اتجاه وكذلك الدوافع والفلسفات الكامنة خلف كل أسلوب. ومدى الاستفادة من ذلك في إثراء فن التصوير وأساليب تدريسه.

الكلمات المفتاحية: *الفن والصراع – الفن والحروب.*

مقدمة:

الصراع هو أحد أقدم الظواهر الإنسانية، فعندما خلق الله الإنسان نشأ أول صراع بين قوى الشر متمثلة في الشيطان وقوى الخير المتمثلة في الإنسان الذي خلقه الله في أحسن صورة وفطره على الخير، وانتهى هذا الصراع بخروج الإنسان من الجنة، ولم يتوقف صراع الخير والشر عند هذا الحد ولكنه استمر أيضا، ولكن في هذه المرة بين الإنسان وأخية الإنسان بين أثنين من الأخوة لا ثالث لهم هم أبناء آدم وانتهى هذا الصراع بمقتل أحد الأخوين، وبعد ذلك استمر الصراع ولم يتوقف عبر كل الأزمنة والعصور كظاهرة ملازمة لوجود الإنسان وتنوع الصراع ما بين صراع حقيقي ملموس وصراع داخلي غير مرئي داخل النفس الإنسانية، أو يمكن القول أنه صراع متخيل في عقل الإنسان، وتتعدد أسباب الصراع ما بين أسباب عقلانية منطقية، وأسباب أخرى عدائية غير عقلانية.

ومن أمثلة الصراع الحقيقي صراع الإنسان مع قوى الطبيعة أو مع الوحوش والحيوانات الضارية وكذلك صراع البشر مع بعضهم حول السلطة أو الأرض أو المال... إلخ، حيث تتنوع أشكال الصراع تنوعاً كبيرا وتتعدد كذلك أسبابه ودوافعه ولذلك تولدت ونشأت الحروب كنتيجة طبيعة لهذه الصراعات حتى أصبحت الحروب أحد أهم وأقوى أشكال الصراع مما لها من نتائج مدمرة، فالحروب تمثل المآسي الكبرى في تاريخ الإنسانية. والبحث في موضوع الصراع يساعد على فهم وتفسير الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية، مثل الاختلافات الاجتماعية، وتعارض المصالح والأفكار والأهداف، كما يفسر أسباب الحروب أو الثورات... إلخ.

ويعتبر الصراع نوع من التفاعلات الاجتماعية التي يمارسها الفرد بشكل علني أو ضمني بغية تحقيق هدف معين، وهو الموقف الذي تتعارض فيه بشكل أساسي الظروف والممارسات والأهداف، أو هو موقف يتضمن نوعاً من التوتر النفسي الشديد أو حالة من عدم الاتفاق أو الانسجام الحاد (١)، وبمعنى آخر فإن الصراع هو ظاهرة اجتماعية تعكس حالة من عدم الارتياح أو الضغط النفسي الناتج عن عدم التوافق بين رغبتين أو أكثر أو تعارض ارادتين أو أكثر، أما ظاهرة الصراع على المستوى الدولي فتعكس حالة من تعارض المصالح أو اختلاف القيم بين مجموعة بشرية وأخرى (٢)، وهو أيضا حالة سببها تعارض حقيقي أو متخيل للاحتياجات والقيم والمصالح أو الأهداف حيث يسعى كل طرف لإضعاف الطرف الآخر للوصل لغايته، ويمكن أن ينشأ الصراع داخليا في الشخص نفسه، أو خارجيا بين اثنين أو أكثر من الأفراد والجماعات.

أنها معادلة الماضي والحاضر، تختلف المسميات والشعارات ويبقى الصراع صراع قوى من أجل الطاقة أو القوة أو السيطرة ... إلخ، وأصبح قانون الحياة الإنساني معادلة لم تخرج عن نطاق الصراع الذي تطور من مرحلة الفطرة الغريزية الغير عاقلة الى مرحلة الادراك العاقل لتنتهي بمرحلة الانسان السلطوي المهيمن أو الدكتاتوري أي الحاكم المطلق.

ولما كان الفن هو أحد صور التعبير الهامة التي استخدمها الإنسان على مر العصور، حيث كان الفن ولايزال بمثابة لغة موازية يستخدمها الفنان للتعبير عن أفكاره وانفعالاته، لذا فقد اهتمت الاتجاهات الفنية على مر العصور بالتعبير عن موضوع الصراع بأنواعه وصوره المختلفة، نظراً لما لهذه الظاهرة من تأثير قوي على مختلف جوانب حياة البشر.

(١) وعد حبش أحمد الحديدي: الصراع التنظيمي، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، العدد ٣٥، ٢٠١٤م، بغداد، صـ ٤٠٣ – ٤٠٥.
(2) https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%B1%D8%A7%D8%B9, (14 – 9 – 2019)

ويهتم هذا البحث بدراسة الأساليب التعبيرية المختلفة للتعبير عن ظاهرة الصراع في فن التصوير، من حيث الأبعاد التشكيلية والفلسفية والجمالية لكل أسلوب، وإلقاء الضوء على أهم العوامل المؤثرة على هذه الأساليب سواء اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً، لإثراء فن التصوير، والاستفادة من هذه الأساليب كمدخل لتدريس التصوير لطلاب التربية الفنية.

- **مشكلة البحث:**

لاحظ الباحث من خلال تدريسه لمقرر التصوير لطلاب التربية الفنية بكلية التربية النوعية بجامعة كفرالشيخ أن هناك قلة في الدراسات التي تتناول موضوعات الصراع في فن التصوير، وخاصة من حيث دراسة الأساليب التعبيرية المتنوعة عبر فترات زمنية متعاقبة بداية من فنون عصر النهضة في القرن الخامس عشر، وحتى الفن الحديث في القرن العشرين.

- **ويمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤلات التالية:**

- ما هي الأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع في فن التصوير، وما هي المؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية على هذه الأساليب؟
- ما هي الأبعاد التشكيلية والفلسفية المرتبطة بأساليب التعبير التصويرية عن موضوع الصراع؟
- هل يمكن الاستفادة من دراسة الأساليب التشكيلية للتعبير عن الأنواع المختلفة للصراع كمدخل لإثراء فن التصوير، وتدريسه لطلاب التربية الفنية؟

- **أهداف البحث:**

- الكشف عن الأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع في فن التصوير، والمؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية المؤثرة على هذه الأساليب؟
- الكشف عن الأبعاد التشكيلية والفلسفية المرتبطة بأساليب التعبير التصويرية عن موضوع الصراع، من خلال الدراسة التحليلية لمجموعة مختارة من اللوحات في اتجاهات فنية متنوعة.
- إلقاء الضوء على أبرز الفنانين الذين عبروا عن موضوع الصراع.
- إثراء فن التصوير، وتدريسه لطلاب التربية الفنية.

- **فروض البحث:**

- إمكانية الكشف عن الأساليب التعبيرية لمفهوم الصراع في فن التصوير عبر العصور وما يرتبط بها من مؤثرات وعوامل اجتماعية وثقافية وسياسية.
- إمكانية الكشف عن الأبعاد التشكيلية والفلسفية المرتبطة بأساليب التعبير التصويرية عن موضوع الصراع
- إمكانية الاستفادة من دراسة الأساليب التشكيلية المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع في إثراء فن التصوير، وتدريسه التصوير لطلاب التربية الفنية.

- **أهمية البحث:**

- دراسة نشأة وتطور الموضوعات المعبرة عن مفهوم الصراع في فن التصوير وما يرتبط بها من عوامل وسمات ومؤثرات.
- البحث في محتوى فلسفي هام على مستوى الدراسة النظرية يثري الإطار المرجعي للمتخصصين في مجال فن التصوير.
- الكشف عن القيم التشكيلية والتعبيرية الكامنة في اللوحات المعبرة عن موضوع الصراع في مختارات من الأساليب الفنية المتنوعة.
- إثراء فن التصوير وأساليب تدريسه لطلاب التربية الفنية.

- **حدود البحث:**

- **الحدود الزمنية:** يقتصر البحث على دراسة نماذج من فن التصوير في الفترة الزمنية من القرن الخامس عشر وحتى القرن العشرين.
- **الحدود المكانية:** يتناول البحث دراسة أهم الاتجاهات الفنية التي ظهرت في أوربا والأمريكتين.

- **منهج البحث:**

كما اتبع الباحث المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي مستفيداً من التحليل السياقي للكشف عن متغيرات القيم التشكيلية والأبعاد الفلسفية للتعبير عن الصراع الإنساني في مختارات من الأساليب الفنية المتنوعة، كما اتبع الباحث المنهج شبه التجريبي في الإطار التطبيقي للبحث.

أولاً: الإطـار النظـري:

- **مفهوم الصراع (Conflict):**

يمكن تعريف مفهوم الصراع من الناحية اللغوية على النحو التالي:

يعرف معجم اللغة العربية المعاصر الصراع أنه "خصومة ومنافسة أو نزاع أو مشادّة، وفي مجال الدراما هو تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة، أما في علم الاجتماع فهو تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين، وفي علم النفس يعني وجود قوَّتين لدى الإنسان تحرّكان سلوكَه، كلّ قوّة على النقيض من الأخرى، أو هو حالة انفعاليّة مؤلمة تنتج عن النزاع بين الرغبات المتضادَّة وعدم قضاء الحاجات". (١)

ويعرف قاموس كامبردج الصراع على أنه "خلاف قائم بين أشخاص لديهم آراء أو مبادئ متعارضة، أو هو قتال بين مجموعتين أو أكثر من الناس أو البلدان". (٢)

أما قاموس ويبستر فيعرف الصراع على أنه "قتال أو معركة أو حرب، أو هو العمل التنافسي أو المعارض، وقد يكون صراع عقلي ناتج عن احتياجات أو محركات أو رغبات أو متطلبات خارجية أو داخلية

(1) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/, (At 13 - 9 - 2019).
(2) https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/conflict, (At 13 - 9 - 2019).

غير متوافقة أو متعارضة، ومن الناحية الدرامية فهو معارضة الأشخاص أو القوى التي تثير الفعل الدرامي في الدراما أو الخيال". (١)

ويعرف قاموس كولينز الصراع على أنه "الخلاف الشديد والجدل حول شيء مهم، أو هو حالة ذهنية من المستحيل اتخاذ قرار بشأنها، أو هو القتال بين البلدان أو المجموعات، وهو أيضا اختلاف خطير بين اثنين أو أكثر من المعتقدات أو الأفكار أو المصالح". (٢)

تقدم أدبيات الصراع تنوعاً كبيراً في تعريفات مفهوم الصراع، حيث تتعدد بؤر الاهتمام، ونقاط التركيز التي يوليها المتخصصون أهمية كبيرة عند تناولهم للمفهوم بالدراسة والتحليل، لذا فإنه يمكن تفسير ظاهرة الصراع تبعاً لتعريف العلوم الإنسانية له على النحو التالي:

- **البعد النفسي:**

تعرف دائرة المعارف الأمريكية الصراع بأنه عادة ما يشير إلى "حالة من عدم الارتياح أو الضغط النفسي الناتج عن التعارض أو عدم التوافق بين رغبتين أو حاجتين أو أكثر من رغبات الفرد أو حاجاته". (٣)

أي أن الصراع النفسي هو حالة يمر بها الإنسان يشعر حينها بالكثير من القلق والضيق بسبب أنه يكون موضوع بين خيارين ويجب أن يتخذ قرار. وكل خيار يكون حينها أصعب من الثاني، أو هو حالة نفسية مؤلمة تنتج عن وجود متعارضين أو حاجتين متقابلتين يلحان على الاشباع، ولا يمكن اشباعهما معاً في وقت واحد، مما يؤدي الى التوتر الانفعالي والاضطراب.

- **البعد الاجتماعي:**

أما الصراع في بعده الاجتماعي فيمثل نضالاً حول قيم، أو مطالب، أو أوضاع معينة، أو قوة، أو حول موارد محدودة أو نادرة، ويكون الهدف هنا متمثلاً ليس فقط في كسب القيم المرغوبة، بل أيضاً في تحييد، أو إلحاق الضرر، أو إزالة المنافسين أو التخلص منهم (٤)، والصراع في مثل هذه المواقف يمكن أن يحدث بين الأفراد، أو بين الجماعات، أو بين الأفراد والجماعات، أو بين الجماعات وبعضها البعض، أو داخل الجماعة أو الجماعات ذاتها، فالصراع في حد ذاته أحد السمات الأساسية لجوانب الحياة الاجتماعية. (٥)

- **البعد السياسي:**

أما الصراع في بعده السياسي، فإنه يشير إلى موقف تنافسي خاص، يكون طرفاه أو أطرافه، على دراية بعدم التوافق في المواقف المستقبلية المحتملة، والتي يكون كل منهما أو منهم، مضطراً فيها إلى تبنى أو اتخاذ موقف لا يتوافق مع المصالح المحتملة للطرف الثاني أو الأطراف الأخرى (٦)، وقد يصل إلى حالة من الاختلاف الشديد المستمر والمتنامي بين الأفراد، أو الجماعات، بسبب تضارب المبادئ، أو الأفكار، أو المصالح أو غير ذلك من العوامل مما يؤدي في النهاية إلى الاقتتال أو النضال والكفاح أو الثورات ... إلخ.

- **البعد الأنثروبولوجي:**

وفيما يتعلق بالبعد الأنثروبولوجي للصراع، فإنه ينشأ أو يحدث نتيجة للتنافس بين طرفين على الأقل. وهنا قد يكون هذا الطرف متمثلاً في فرد، أو أسرة، أو ذرية أو نسل بشرى معين، أو مجتمع كامل. إضافة إلى

(1) https://www.merriam-webster.com/dictionary/conflict, (At 13 - 9 - 2019).
(2) https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/conflict, (At 13 - 9 - 2019).
(3) The Encyclopedia Americana, International Edition, Danbury, Conn.: Grolier Incorporated, 1992, p. 537.
(4) Lewis A. Coser, “Conflict: Social Aspects”, in IESS, 1968, pp. 232 – 233.
(٥) منير محمود بدوي: مفهوم الصراع: دراسة في الأصول النظرية للأسباب والأنواع، مجلة الدراسات المستقبلية، جامعة أسيوط، العدد الثالث، ١٩٩٧م.
(6) Robert North, “Conflict: Political Aspects” in IESS, 1968, P. 228.

ذلك، قد يكون طرف الصراع طبقة اجتماعية، أو أفكاراً، أو منظمة سياسية، أو قبيلة...إلخ [١]، فالصراع هنا يرتبط بالرغبات أو الأهداف غير المتوافقة، والتي تتميز بقدر من الاستمرارية والديمومة يجعلها تتميز عن المنازعات قصيرة الأجل التي تنتج عن مسببات وقتية أو لحظية.

ثانياً: الإطـار التحليلي:

- **بدايات ظهور صور التعبير الفني عن مفهوم الصراع في الفنون القديمة:**

في أول مراحل الحياة البشرية لم يكن هناك فن بالمعنى المفهوم لنا الآن، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة. ومن ثم نشأ الوعي الخلاق لدى الإنسان الأول عندما استخدم يده في صنع هذه الأدوات. وهو لم يصنعها إلا بعدما استكشف أنها نافعة له. [٢]

فقطعة الحجر مثلاً ذات الحافة القاطعة التي التقطتها يده للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها إمكانية أن تحل محل أسنانه وأظافره في تمزيق الفريسة أو تقطيعها. وبعد مضي زمن طويل من استكشاف الإنسان الأول لهذه الإمكانية راح يصنع أدواته على غرار تلك الأدوات الطبيعية القديمة، بعد أن أدخل عليها بعض التعديل، لكي تكون أحسن أداءً لوظيفتها. [٣]

فقد كان الإنسان في العصر الحجري القديم في صراع مستمر مع الطبيعة القاسية والحيوان المفترس، يحيا حياة فطرية بعيداً عن المجتمع المنظم المستقر، يعتمد على الصيد وجمع الثمار. لذا فقد فسر البعض أن ممارسة الرسم كانت بالنسبة له لمجرد الاستمتاع الخالص روحياً وخيالياً، ورأى البعض الآخر أن الفن كان نوعا من السحر يسهل للصياد فرصة اقتناص فريسته، أي أن الفن لم يكن في نظره إلا تكملة لعالم الواقع والحقيقة.

فقد بدأ الإنسان عمله بمحاكاة الطبيعة ثم أخذ يستقل عنها شيئاً فشيئاً، بل أخذ يجندها في خدمته، حيث أشعرته عملية المحاكاة هذه بشعور المسيطر على الطبيعة. فعندما كان يقلد حيواناً في مظهره أو في صوته كان يستطيع أن يستدرجه ويقترب منه وبالتالي يصطاده أو يقتله وكان في ذلك يحاول أن يلبي حاجاته الطبيعية للأمن والغذاء، وكانت هذه أولى صور الصراع التي عاشها الإنسان البدائي فقد كان الصراع هنا بين الإنسان والطبيعة بكل ما تحويه.

وبدأ الإنسان يصور هذا الصراع على جدران الكهوف التي كان يتخذها كمآوي يعيش فيها مستخدما في ذلك أسلوباً تعبيرياً مبسطاً يمتاز بالحركة والحيوية أقرب إلى التحوير والتجريد في رسم الإنسان معبراً عن الروح الكامن مع إغفال التدقيق في المظهر الخارجي [٤]، بينما اعتنى بمحاكاة الواقع بشكل كبير في رسم الحيوان، فدمج الإنسان البدائي بذلك بين عالمي الواقع والخيال في نسيج إبداعي متناغم بصورة تلقائية فطرية مثلت أعمالاً تشكيلية مبكرة جداً فريدة من نوعها.

ويذكر العالم **"ديفيد لويس ويليامز" David Lewis Williams** أنهم كانوا يذهبون لنقاط مظلمة وعميقة في الكهوف ويدخلون في حالة من الاسترخاء الشديد ويقومون برسم ما يظهر في أذهانهم ويساعدهم

(1) Laura Nader, “Conflict: Anthropological Aspects”, in IESS, 1968, pp 236 – 237.
(٢) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة بمكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م، القاهرة، صـ ١٨.
(٣) عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، صـ ١٩.
(٤) حسن الباشا: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، أوراق شرقية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، بيروت، صـ ٧٧.

في رسم تصوراتهم تعرجات سطح الكهوف، حيث بدت هيئتها وأشكالها تشابه أشكال الحيوانات، فقدمت له تخيلاً يقرب إلى الوجود الحقيقي للأشكال.

بالإضافة إلى ذلك فإن الطقوس السحرية التي كانوا يمارسونها أمدتهم أيضاً بتجارب روحية لغياب الوعي حيث يدخل العقل في حالة ما بين الوعي واللاوعي فيتخيل صوراً غاية في الغرابة مستوحاة من الأشكال المخزونة في عقله الباطن والمستحوذة على مخيلته، والتي كانت تمثل صور الحيوانات القوية التي تعيش في بيئته، والتي تعتبر بالنسبة له العدو الأساسي الذي يتصارع معه صراع البقاء حتى يتغلب عليه وعلى خوفه منه.

وعلى الرغم من أن معظم الرسوم كان يقصد من ورائها أغراضاً سحرية، إلا أنها لم تكن مجردة من المعنى الفني ومن إثارة نشوة السرور ولذة المتعة بوصفها إنتاجا فنيا يتجلى فيه محاكاة الطبيعة والتعبير عن الحركة والإنسجام بين الخطوط والألوان. حيث استطاع الإنسان الأول أن يظهر ميلاً فطرياً نحو الألوان من متعة حسية ووجدانية، إضافة إلى العنصر التصميمي والحركة الحيوية، وارتقى برسومه إلى قدر متميز من الحساسية الجمالية، مستمتعاً بغريزته بملكة حسية أولية أصيلة دفعته إلى ابتداع أعمالاً جمالية. لذا نجده يستخدم الألوان بحس ونقاء طبيعيين يسجل بها رسوم تعبر عن حالات انفعالية متنوعة، باحثاً عن أفضل الطرق لتشكيل أثره لإخراجه لحيز الوجود معادلاً لعواطفه ورامزاً إليها في مكان خارج الزمان، معبراً عن الوجود. والرسم التالي يمثل نموذجا للتعبير عن الصراع بين الإنسان والحيوان كما صورهم الفنان البدائي (صورة رقم ١).

صورة رقم (١)

رسم يمثل صيد الغزلان على جدار بمأوى لوس كابلوس في شرق أسبانيا يعود للعصر الحجري القديم

كذلك يوجد الكثير من صور الصراع في فنون الحضارات القديمة، وخاصة في الفن المصري القديم. فقد ظهرت مناظر "الصراع" ومناظر المعارك الحربية في مصر منذ بداية عصر الأسرات في العديد من الأشكال، وكذلك مناظر الصيد والصراع مع الحيوان [١]، والصور التالية توضح جانب بسيط من هذه الرسوم (صور أرقام ٢، ٣، ٤، ٥).

لقد استلهم الفنان المصري القديم صورة من الحياة اليومية، من أجل أن يعبر عن معاني ذات أبعاد رمزية، ومن المناظر المألوفة لديه، منظر صيد فرس النهر، أو البط البري، الذي يرمز إلى إعاقة الشياطين التى تعترض مسيرة المتوفى والتغلب على قوى الشر. وتمثل المناظر الحربية على الجدران الخارجية للمعابد الدينية ذكرى أعمال الإله واهب النصر، فهى دعاء مكفول الإستجابة لنصر الملك على الدوام، فتعكس معانى التقوى والورع علاوة على معاني القوة والنفوذ والسلطان، حيث نظمت الموضوعات بحيث يتتابع فيها

(١) وليم هـ. بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧م، القاهرة، صـ ١٤١.

التسجيلات التاريخية والخاصة بمناظر تقدم سير الحملات الحربية والمعارك ومناظرالبطولة الملكية، وتصل إلى ذروة النصر على جانبى الأبواب وواجهات الصروح، ويصل الملك إلى أرض مصر يستقبله الكهنة وكبار رجال الدولة والشعب فى احتفال كبير، ويقدم الأسرى والغنائم والجزية قرباناً للإله الذى كفل له النصر الذى يخرج من هيكله مقدماً سيف النصر للملك مانحاً له القوة التى تنصره على الأعداء، ويتم الذبح الرمزى الطقسى للأعداء في حضرة الإله. كل هذا يعمل على تبادل وظائف الحواس خيالياً وإشاعة الأجواء الروحية والتعاطف الرمزى والوجدانى مع موضوع وعناصر العمل، بما يهيء الأجواء التى تناسب ممارسة الطقوس الدينية، فيتكامل الفن مع العقيدة.

صورة رقم (٢)

صورة رقم (٣)

صورة رقم (٤)
النبيل نيبامون يصطاد في الأحراش مع زوجته وابنته - جزء من لوحة جدارية مقابر طيبة، المملكة الحديثة، ١٣٥٠ ق. م

صورة رقم (٥)
رمسيس الثاني على عربة الحرب في معركة ضد النوبيين

مجموعة من الرسوم الجدارية من الفن المصري القديم تعبر عن موضوع الصراع

- **<u>تطور أساليب التعبير عن مفهوم الصراع فى فن التصوير:</u>**

وفيما يلي استعراض لمجموعة من أهم اللوحات المعبرة عن تطور أساليب التعبير التصويري عن مفهوم الصراع في أهم الاتجاهات الفنية التي ظهرت في فترات زمنية متتالية بداية من القرن الخامس عشر نهاية بالقرن العشرين:

- **القرن الخامس عشر (عصر النهضة المبكر):**

- **الاتجاه إلى النزعة الإنسانية والمذهب الطبيعي:**

انحصرت الملامح الفكرية السائدة خلال القرن الخامس عشر في مدلولات ثلاثة أساسية هي النزعة الإنسانية الكلاسيكية والمذهب الطبيعي العلمي والنزعة الفردية. ولم تكن هذه المفاهيم بمعانيها الواسعة بالأمر الطارئ على هذا القرن، فلقد كان المذهب الإنساني معروفاً منذ القرنين الثالث والرابع عشر، كما شاعت النزعة الطبيعية العلمية في أواخر الحقبة القوطية تشاركها النزعة الفردية التي لم يتخل عنها المجتمع الإنساني في أي عصر من العصور [١]، إلا أنه كانت هناك دوافع خاصة في القرن الخامس عشر قد حفزت على إعمال الفكر وإبداع الفن في فلورنسا بصفة خاصة التي احتضنت بدايات عصر النهضة.

لقد أنجبت فلورنسا أعظم فناني هذا القرن الذين تمكنوا من اكتشاف طراز فني جديد مستمد من أمجاد حضارتهم القديمة الإغريقية الرومانية [٢]، فأصبح عصر النهضة هو العصر الذي تحول فيه الفنان عن دور الرمزية الميتافيزيقية، إلى تصوير العالم التجريبي بطريقة أكثر وعيا [٣]، فجاءت النهضة لتعنى ببداية الاهتمام بالفن كفن مع اتجاه نحو الطبيعة بشكل واع، وأصبح قيمة العمل الفني في نبل الموضوع وأمانة الفنان في تصوير ذلك الموضوع[٤]، فاتجه المصورون نحو الواقعية والاهتمام بما يرتبط بالحياة اليومية.

ومن الأعمال المميزة التي تعبر عن موضوع الصراع في القرن الخامس عشر لوحة "موقعة سان رومانو" التي رسمها الفنان الإيطالي **باولو أوتشيللو Paolo Uccello** (١٣٩٧ – ١٤٧٥م) وهي عبارة عن ثلاثية (صور أرقام ٦، ٧، ٨) رسمها الفنان للتعبير عن نفس الموضوع وتمثل كل منها فصلاً من المعركة واللوحات الثلاث معاً، تظهر لنا أوتشيللو، وكأنه راوي حكايات ماهـــر، يعرف كيف يحيط لوحاته بسواد قاتم ليوظف المساحة كلها للتركيز على الشخصيات وحركتها في مشاهد تكاد تكون سنيمائية، ويتوسطها جميعاً القائد نيكولودا تولنتينو فوق صهوة جواده. والمعركة المصورة هنا والتي تعرف باسم "معركة رومانو"، والتي اعتبر الفلورنسيون انهم سحقوا فيها جنود قوات سيينا المنافسين سحقاً تاماً.

وترجع أهمية هذه اللوحات إلى بعدها عن تصوير إراقة الدماء، فهي توحي لنا أننا بصدد مبارزات للفروسية أكثر من إيحائها بجو المعارك. [٥] وبدلاً من تصوير مشاهد القتال نرى مشاهد تمثل مواكب تعبر عن النصر اهتم الفنان فيها بإبراز قواعد المنظور التي كان مولعاً بها ويمكن ملاحظة ذلك من التضاؤل النسبي – الذي كان جديداً في ذلك الحين – في الشخوص والعناصر تبعا لموقعها في اللوحة.

حيث يظهر الفارق في الأحجام بين الجزئين المكونين أفقياً للوحة: مقدمتها حيث تدور المعركة الحقيقية، والخلفية أو العمق حيث يبدو كما لو أن المعركة حسمت أو في طريقها النهائي إلى الحسم.

ولعل من الأمور اللافتة أكثر من أي شيء آخر في هذه اللوحات الثلاث أن الفنان ركّز كثيراً على طابع الفروسية، من خلال كثافة الأسلحة وتلاحم الجنود والشجاعة البادية في حركاتهم وحتى في تعابير وجوههم التي بالكاد تظهر واضحة.

أما الجديد في اللوحة بالنسبة الى الزمن الذي رسمت فيه، فهو بنيانها، حيث نلاحظ أن أوتشيللو قد اتبع اسلوباً في تقسيم التكوين أفقياً ورأسياً مع مراعاة الترابط بما لا يخل بالبناء التشكيلي. مما يعطي انطباعاً بأن

(١) ثروت عكاشة: فنون عصر النهضة (١-الرينيسانس)، موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، القاهرة، ٢٠١١م، صـ ٢٥١.
(٢) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م، القاهرة، صـ ٥٨.
(٣) محسن محمد عطية: الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، ١٩٩٨، ص ٤٢.
(٤) نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٨٤، ص ١٦.
(٥) ثروت عكاشة: مرجع سابق، صـ ١٦٠.

هذه المشاهد خارج حدود الواقع الحقيقي حيث الرجال وبقية العناصر تخرج آتية من قلب الليل، فتبدو العناصر وكأنها تستمد إضاءتها من داخلها وكأنها أجسام شبه معدنية براقة مع هذا التتابع الإيقاعي الساحر بين الأبيض والأسود، بين البرونز والحديد، مع لمسات لونية تبرز وكأنها زهوراً شديدة الغرابة وكل هذا على خلفية سماء كانت سوداء أصلاً ويبدو انها قد أضيئت بفعل النيران أو ضروب النور الآتية من المعركة نفسها. أما الأشكال فيبدو واضحاً ان أوتشيللو لا يهتم بها، بصفتها أشكالاً واقعية، بل انطلاقاً من جمالها السحري، مما يصنع في النهاية مناخاً درامياً يتبع قوانين خيالية إلى حد بعيد.

صورة رقم (٦)، موقعة سان رومانو،
باولو أوتشيللو، ١٤٣٨ – ١٤٤٠م
تمبرا على خشب، ١٨٢ سم × ٣٢٠ سم، ناشيونال جاليري، لندن

صورة رقم (٧)، موقعة سان رومانو،
باولو أوتشيللو، ١٤٣٥ – ١٤٥٥م
تمبرا على خشب، ١٨٢ سم × ٣٢٠ سم، ناشيونال جاليري، لندن

صورة رقم (٨)، موقعة سان رومانو،
باولو أوتشيللو، ١٤٥١ – ١٤٥٧م
تمبرا على خشب، ١٨٢ سم × ٣٢٠ سم، متحف اللوفر، باريس

ومن الأعمال البديعة المعبرة عن موضوع صراع البقاء في القرن الخامس عشر أيضا لوحتين من القطع الصغيرة التي تصور مآثر البطل اليوناني القديم هرقل للفنان **أنطونيو بولايولو Antonio del Pollaiuolo** (١٤٢٩ أو ١٤٣٣ – ١٤٩٨م)، الأولى بعنوان "هرقل يفتك بثعبان الهيدرا" (صورة رقم ٩)، والثانية بعنوان "هرقل يصرع أنطاوس" (صورة رقم ١٠)، ففي اللوحة الأولى تتجلى دلالات الطاقة والحركة، حيث يتناول الفنان جزء من الأسطورة حول هرقل الذي يصارع ثعبان الهيدرا العملاق متعدد الرؤوس. ويعبر الفنان بصدق

عن حالة التوتر من المعركة والبادية على وجه البطل، ويصور عضلات البطل البارزة بالإضافة للتعبير الإيحائي بالحركة.

وفي اللوحة الثانية نشعر وكأن الطاقة قد انبثقت من تحت أقدام هرقل سارية في شرايينه حيث تشبثت قدماه بالأرض منتفخة العضلات، مطوقاً خصمه بذراعيه بقوة شديدة في حين يحاول خصمه التخلص من بين زراعية، في مشهد درامي يشبه مشاهد لعبة المصارعة، بالإضافة لتعبيرات الوجوه القوية.

صورة رقم (٩)، هرقل يفتك بثعبان الهيدرا، أنطونيو بولايولو، حوالي ١٤٧٥م، تمبرا على خشب، ١٧سم × ١٢سم، متحف أوفتزي، فلورنسا

صورة رقم (١٠)، هرقل يفتك يصرع أنطاوس، أنطونيو بولايولو، حوالي ١٤٧٨م، تمبرا على خشب، ١٦سم × ٩سم، متحف أوفتزي، فلورنسا

- **<u>القرن السادس عشر (عصر النهضة الذهبي):</u>**

- **التوازن بين العقل والعواطف في التعبير عن الصراع الإنساني:**

يمثل القرن السادس عشر قمة الإبداع في عصر النهضة فقط تطورت الأساليب الفنية بشكل كبير وانتشر التوهج الفني في معظم الدول الأوربية، "حيث تطور مثل الإنسان الأعلى، ولقد رأى هذا المثل الأعلى الإنسان كمقياس لكل الأشياء وبذلك أصبح الإنسان – أكثر من الطبيعة – هو العنصر المسيطر وهو وسيلة النقل الواضحة للتعبير عن العواطف"[١]، فالإحساس بالقوة الجسمية، والشعور بأنه من الممكن للأفكار التجريبية الروحية والعاطفية كذلك أن تنعكس من خلال حركات جسم الإنسان، كانت من سمات فناني هذا العصر. كما رغبوا في استطلاع العوالم المجهولة من حولهم، وأرادوا استكشاف عالم الإنسان والحيوان والنبات. فقد كشف الفنانين في أعمالهم عن الجمال الكامن في الطبيعة والمشحون بالعجائب التي لم يلتفت إليها أحد من قبلهم.

(١) برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦م، القاهرة، ص٦١.

وتشبع فن عصر النهضة بالمفاهيم التي تدور حول الإنسان والقيم الإنسانية، وأصبحت الحياة بمادتها الطبيعية وبكل تفاصيلها موضوعا للملاحظة والوصف، ومنذ ذلك العصر ازدادت قوة الاتجاهات الواقعية في الفن الذي يرتبط بالوجود الحقيقي، عوضا عن عالم الميتافيزيقيا، حيث تخلى الفنان عن طرق الصياغة على أساس التشكيل التجميعي الرمزي. أما وقد تطورت العلوم التجريبية نجد الفنان يبحث عن طريقة جديدة، تحقق الوحدة الزمانية والمكانية للموضوعات، التي تصور البشر الإنسانيين بعواطفهم الدافئة، وذلك بالنفوذ إلى غور الأعماق النفسية للشخصيات المصورة، وبطريقة أكثر وعيا وعقلانية.

فكان فناني عصر النهضة تواقين للاستخدام المتوازن بين العقل والعواطف، حيث كان العنصر الأساسي في فهم معظم فناني عصر النهضة لمضمون الفن، هو الاتجاه إلى مبدأ التجانس والبساطة، والسعي إلى إعطاء انطباع كلى وعام للتمثيل الموحد.

ومن الأعمال البارزة التي تعبر عن موضوع الصراع في القرن السادس عشر لوحة "معركة الإسكندر في إسوس" (صورة رقم ١١) للفنان الألماني **ألبرخت ألتدورفر Albrecht Altdorfer** (١٤٨٠ – ١٥٣٨م).

وهو مصوراً بافارياً ومهندساً معمارياً، ويمثل فنه أسلوب عصر النهضة في حوض الدانوب. ذاعت شهرته بما طور به تصاوير المناظر الطبيعية حتى غدت الموضوع الرئيس في اللوحات المصورة. وإلى جانب تصويره للغابات والجبال كان ذا دراية بتأثير الضوء، وإذ كان كبيراً للمهندسين المعماريين في مدينة راتيسبون التي نشأ فيها فقد أثرت مهنته على فنه فإذا هو يضيف إلى تصاويره العمائر المشيدة المتقنة. وقد تجلت في تصاويره مواهبه الفذة من إتقان المنمنمات وإبداع في الرسم وقدرة على تنويع الألوان وتوزيعها، فضلاً عما كان يمليه عليه خياله. (١)

صورة رقم (١١)، معركة الإسكندر في إسوس،
ألبرخت ألتدورفر، ١٥٢٩م
ألوان زيتية على خشب، ١٥٨,٤ سم × ١٢٠,٣ سم،
متحف ألت بيناكوثيك، ميونخ

(١) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة – ٢ الباروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ٢٠١١م، القاهرة، صـ ٣٦٢.

وعند النظر إلى هذه اللوحة الملحمية "معركة إسوس" التي وقعت أحداثها في القرن الرابع قبل الميلاد بين الإسكندر الأكبر وداريوس الثالث الملك الفارسي وانتهت بنصر حاسم لجيش الإسكندر، تتضح رهافة حس الفنان بجلال جمال الطبيعة وهي إحدى السمات المميزة لعصر النهضة، بالإضافة لقدرات الفنان الخيالية وبراعته في بناء التكوين، وولعه بتصوير المناظر الطبيعية، حيث صور الجيشين المتحاربين على أدق ما يكون الخيال المستمد من الواقع، في تكوين تغلب عليه الطبيعة، وبعكس المعتاد من أن المناظر الطبيعية ومشاهد المعارك تكون عرضية فإن الفنان اختار مساحة طولية لرسم الموضوع للإيحاء بضخامة المشهد وإعطاء مساحة كبيرة للسماء التي يتضاءل أسفلها أي شيء حيث تتميز معظم أعمال ألتدورفر بوجود المناظر الطبيعية الضخمة التي تعطي إحساس بصغر حجم الأشياء المحيطة بها. وفي هذا العمل يتضح هذا الأسلوب.

فأكثر ما يميز هذه المنمنمة الضخمة جمال المنظر الطبيعي مع زخم احتشاد الجنود بأعداد كبيرة تشعر المشاهد أنها متوالدة ولا نهائية، مع الإيحاء القوي بالحركة والضجيج اللذان يسيطران على المعركة، حيث يتجاوز الفنان النمط التقليدي ليصل إلى ما وراء الأشكال للتعبير عن قوة الصراع، مع دقة الرسم والاهتمام بالتفاصيل في كل جندي وكل فارس.

وبالرغم من احتشاد الجيوش المذهل وتدفقات الجحافل المتصارعة، ومن ترقين اللوحة بالأعلام والرايات الملونة النافرة من أصلاب الجند المتشابكة، إلا أن ساحة القتال تبدو تائهة في المنظر الطبيعي الرحيب الذي احتضن نصفها الأعلى اللون الأزرق بدرجاته المتعددة، لون البحيرة والسماء. كما تثير البحيرات والسماء والجبال بين الشمس الغاربة والليل المجتاح معركة تصادمية أخرى أشد عنفاً وتصارعاً من المعركة المحتدمة بين الجيشين المتحاربين على الأرض التي تبدو رغم هولها وكأنما هي روائح مرئية للمعركة الكونية الجامعة ما بين الشمس الغاربة والقمر الطالع هلالاً. وتحوم وسط أعلى اللوحة لافتة ذات إطار جذاب توثق بعض أحداث الموقعة الحربية، وينبثق من طرفيها وشاحان حمراوان وكأنهما جناحا طير يخفقان. وتتدلى من الإطار شرابة تأخذ شكل ذيل طائر، وكأن هذه اللافتة طير أسطوري يحوم فوق الدراما التراجيدية الأرضية والصراع الكوني العلوي المحتدم.(١)

- **<u>أواخر القرن السادس عشر (أواخر عصر النهضة) "طراز النهجية" Mannerism (الإفتعالية):</u>**

- روحانية الجمع بين التفاصيل الحقيقية في إطار خيالي:

لقد كان من الصعب لإيطاليا، بل وسائر أوروبا الغربية بأسرها في أواخر القرن السادس عشر، أن تحتفظ بالاستقرار المتوازن، بعد أزمة الإصلاح الديني التي امتد تأثيرها إلى جميع مناحي الحياة، مما جعل من الصيغ المتوازنة الخالية من التوتر – التي اتصفت بها أساليب الفن الكلاسيكي – غير كافية للتعبير عن روح العصر.

فظهر في أواخر عصر النهضة طراز النهجية Mannerism (الإفتعالية) وهو أول أسلوب دولي منذ الطراز القوطي، تأكدت فيه النزعة الذاتية للفنان، واختل مفهوم الانسجام الكلاسيكي، وأصابت الوحدة المكانية تفكك ملحوظ، حيث جمع الفنان في مذهب النهجية بين محاكاة النماذج الكلاسيكية، وبين تشويهها في نفس الوقت، مما نتج عنه بزوغ الروح الجديدة. لقد حاول الفنانون في هذا المذهب التخلص من مبادئ الانتظام والانسجام والمعيارية بالمفهوم الكلاسيكي واستبدلوها بالصيغة الروحية العميقة، وبالتأكيد على النزعة العقلية وإكساب الموضوعات رقة وتأنق زائد، وبالإفراط في الطابع الذاتي.(٢)

حيث برزت الموضوعات ذات الأهمية الثانوية بالنسبة للموضوع الحقيقي للصورة، في مكانة رئيسية، بجانب الجمع بين التفاصيل الحقيقية في إطار خيالي، وكان تنظيم الفراغ في أعمال الفنانين يقوم على أساس

(١) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة – ٢ الباروك، مرجع سابق، صـ ٣٦٢.
(٢) محسن محمد عطية: الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب،١٩٩٨، القاهرة، صـ ١٤٠، ١٣٩.

تصوير الأشكال وكأنها تتحرك في مكان غير حقيقي، ودخلت الموضوعات المصورة في علاقات مجردة بعضها مع بعض، رغم الدقة في تصوير كل موضوع بمفرده، وترى صور الجسم البشري في الأعمال الفنية لتلك الحقبة تنحني وتتلوى من أجل التعبير عن العقل، كخطوة لبزوغ النزعة التعبيرية، وفي اتجاه الإعلاء من الذاتية في الفن.

ان المانرزم يعد انتصاراً للاتجاه الروحي في الفن، يقوم على أساس الإيمان بما هو خارق للطبيعة، وبالاستهانة بما هو مادي، والتخلي عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكي.

ومن الأعمال المعبرة عن موضوع الصراع في تلك الفترة لوحة "سقوط الملائكة المتمردون" (صورة رقم ١٢) للفنان الهولندي **بيتر بروجيل الأكبر Pieter Bruegel the Elder** (١٥٢٥ – ١٥٦٩م تقريباً)، ويصور العمل المواجهة الأولى بين الخير والشر، بين الشيطان وجنوده وبين الملائكة، وينقسم سطح اللوحة أفقياً إلى نصفين متساويين تقريبًا: تأخذ السماوات الجزء العلوي من العمل، بينما يشغل الجحيم الجزء السفلي.

تتباين وتتناقض نغمات الضوء السماوية مع درجات الجحيم الداكنة، حيث تمتزج الألوان والظلال الدافئة مع درجات اللون البني. والتكوين ككل يعزز فكرة الصراع بين الخير والشر. ففي وسط التكوين الدرامي والصاخب يظهر رئيس الملائكة ناشراً جناحيه مرتديا درعًا ذهبيًا لامعًا، ووجهه يمثل صورة الهدوء والسكينة ممسكاً في يده سيفاً وفي اليد الأخرى درعاً، واضعاً قدمه اليمنى على بطن الوحش ذي الرؤوس السبعة، مما يمنحه لحظة من الاستقرار النسبي. ويلوح بالسيف فوق رأسه، ويذبح التنين المروع قبل أن يقذفه والملائكة الساقطة إلى أعماق الجحيم.

إن حركة التنين الملتوية، مع بطنه وزيله المرتفع إلى السماء يشير إلى دوامة الشياطين الآتية من الخلفية والتي تصب أسفل اللوحة، حيث يرافق التنين الملائكة المتمردون حيث يتحولوا عند سقوطهم إلى شياطين ووحوش هجينة، مثل الأشكال المسخية التي أبدعها الفنان في الجزء السفلي من اللوحة والتي لا تخلو من التعبيرات الهزلية للتعبير عن بشاعة الشر.

ومما لا شك فيه أن الغرابة في هذا العمل ترجع إلى عاملين أساسيين أولهم هو تأثر بروجيل بالفنان الهولندي بوش صاحب الشخوص والتراكيب المسخية المميزة، والعامل الثاني هو التأثر بالمعارف الجديدة الناشئة عن استكشاف العالم الجديد (الأمريكتين) في هذه الفترة بسكانه الأصليين، والحيوانات الغير مألوفة والطيور والحشرات الجديدة. حيث أصبح هذا الاستكشاف موضوع ملاحظة الفنانين الذين تخيلوا أن هذا العالم يسكنه كائنات غريبة الأطوار والأشكال، وخاصة بروجيل الذي أبدع عالماً غريبا خيالياً من الكائنات، وانعكس ذلك في أعماله الفنية وفي هذ العمل تظهر الملائكة الساقطة كأنها كائنات حقيقية طبيعية المظهر، ولكنها في حقيقة الأمر مزيج غريب من الكائنات الحية التي تراكبت اجزائها مع بعضها بتناغم شديد حتى بدت شريرة ومتوحشة، على سبيل المثال الشخصية المركزية، أسفل قدم رئيس الملائكة اليمنى، تبدوا أجنحتها مزخرفة باللونين الأسود والأصفر على هيئة أجنحة فراشة، بالإضافة إلى الشعر الناعم، والجسم الذي يتخذ شكل الفراولة والذيل الشبيه ببراعم الزهور مما جعل من هذا الكائن تركيباً تصويرياً ابتكارياً.

كذلك استلهم بروجيل في هذا العمل العديد من أشكال الحيوانات والقشريات والرخويات والأسماك والطيور في تركيب كائناته الشيطانية الغريبة التي تحارب الملائكة. مما يؤكد على أن بروجيل كان على دراية بأوصاف الكائنات التي اكتشفت في القارات الجديدة، أي أنه كان على اطلاع دائم بمستجدات العلم في عصره، وهذه المخلوقات الوحشية لا تتألف من المخلوقات الطبيعية، أو الكائنات الحية فحسب، بل يدخل في تكوينها بعض العناصر الصناعية مثل الأدوات العلمية أو الموسيقية والأسلحة والدروع وغير ذلك من الأشياء.

فأحدهم في النصف الأيسر يرتدي قناع معدني، ومجهز بصدرية مصنوعة من مزولة عاجية تتكون من جزئين واحد يغطي الصدر والآخر للظهر الذي تتوسطه بوصلة برونزية، ويرتبطان هذان الجزئين مع

بعضهما بأحزمة جلدية معلقة على الكتفين. ويبدو واضحاً اهتمام بروجيل برسم تفاصيل دقيقة على هذه المزولة للتأكيد على معنى الزمان للتعبير عن معنى الوجود الحقيقي للمعركة بين الخير والشر من خلال استخدام أداة أرضية لقياس الوقت. كذلك يمتلئ العمل بالتفاصيل والرموز التي تؤكد على المغزى الفلسفي للعمل.

وفي النصف العلوي من العمل في مقابل خلفية زرقاء سماوية فاتحة، تظهر الملائكة الأبرار النقية باللون الأبيض والألوان الفاتحة مسلحة بالسيوف أو ممسكة بالأبواق التي تطلق أصوات محفزة ومشجعة لباقي الملائكة المقاتلين والبعض من الملائكة يعلنون النصر مما يشير إلى النتيجة الإيجابية والمحتومة للمعركة وهي انتصار الخير على الشر.

صورة رقم (١٢)، سقوط الملائكة المتمردون،
بيتر بروجيل الأكبر، ١٥٦٢م
زيت على خشب، ١١٧سم × ١٦٢سم،
المتحف الملكي للفنون الجميلة، بروكسل

الرؤوس الكثيرة المقلوبة التي تشير إلى أسفل، والسيقان المتجهة لأعلى، والطيور التي تسقط من السماء والأسماك الطائرة، تجعل هذا العمل يعبر بوضوح عن العالم الغريب لبروجيل، حيث تتحول الملائكة الساقطين إلى مجموعة متنوعة من الوحوش التي لا يمكن تخيلها، ويُظهر بروجيل بوضوح النتائج الجهنمية للفشل في احترام النظام القائم، حيث يُظهر هذا العمل اهتمامه بالتعبير عن الاضطرابات التي عاصرها. حتى أنه يمكن اعتباره ينذر بالاضطراب السياسي والديني الذي كان يهدد هولندا في ذلك الوقت.

ويعبر بيتر بروجيل عن صراع الحياة والموت في عمل تصويري بديع آخر بعنوان "انتصار الموت" (صورة رقم ١٣) حيث أصبحت الأرض قاحلة ومهجورة، مغطاة بأعمدة ترتفع عليها عجلات تعذيب وحبل مشنقة، ويبدوا في الأفق بحر مهجور إلا من سفن الموت.

يحوي العمل رؤية جحيميه تقوم فيها الهياكل العظمية للموتى بالحركة فيما بين الأحياء وهي تحمل بيدها مناجلها، تحصد بها أرواحهم، تدوسهم في طريقها، تقوم بذلك بالنسبة إلى الأفراد والجماعات حيث المقاومة لا طائل من ورائها. بينما الأشجار والأعشاب قد انتزعت من جذورها وأهلكت، ونيران الجحيم تتأجج مضيئة خلف التلال، والأمل في الانعتاق أو العودة مرة أخرى إلى الحياة غائب لا وجود له. وفي مواجهة الموت لا يفيد أن يخرج المرء سيفه من غمده، ولا أن يختفي تحت منضدة وحيث تكون أوراق اللعب والمأكولات والمشروبات لا فائدة منها.(١)

في الركن الأيمن السفلي يجلس شاب مع حبيبته هو يعزف على العود وهي تغني؛ كلاهما غافلين عن حقيقة أن وراءهما هيكل عظمي يلعب على آلة موسيقية كناية عن التناقض ما بين لحن الحياة ولحن الموت الذي لا يمكن الهروب منه.

(١) شاكر عبد الحميد: الفن والغرابة – مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠م، القاهرة، صـ ٣٣٠.

لقد أراد بروجيل التعبير عن نهاية الحياة بشكل مأساوي يغلب عليه العنف، فقد أراد التعبير عن فكرة أن الموت هو الحقيقة القوية في حياة البشر ولا يمكن الهروب منه، حيث قدم الموت في شكل جحافل من المحاربين العظميين يجتذبون حشود من الناس إلى نعش مفتوح ضخم في الجهة اليمنى من اللوحة.

صورة رقم (١٣)، انتصار الموت، بيتر بروجيل الأكبر، ١٥٦٢م
زيت على خشب، ١١٧سم × ١٦٢سم، متحف ديل برادو، مدريد

- **<u>القرن السابع عشر (الباروك):</u>**

- **اندماج الحركة الحيوية للطابع التصويري مع الأحاسيس العاطفية الفياضة:**

مع بدايات القرن السابع عشر نشأ طراز فني جديد مفعم بالحيوية والحركة وهو فن الباروك الذي استمر حتى القرن الثامن عشر.

حيث ساد فن الرسم طابعا تصويريا في مقابل الطابع البنائي الراسخ الذي كان يمثل المبدأ الأساسي في فن عصر النهضة. لقد كان فن الباروك يتميز بميل واضح نحو إظهار الحيوية والحركة في اندماج مع الأحاسيس العاطفية الفياضة، وذلك في مقابل مبادئ الفن الكلاسيكي المعروف، مثل التوازن والاتساق والنظام. لقد كان ما يشغل مخيلة الفنان الباروكي هو تحقيق مبدأ توسيع رؤيته، بدلا من تعميقها. وقد فضل معنى التباين في مقابل مبدأ الانسجام"(١)، وكان غاية ما يسترعى نظر الفنان هو التوصل إلى التأثيرات التي توحي بملامس الأجسام وخاماتها، بالاستفادة من إمكانات التلوين والاستخدامات الظلية والضوئية. وقد بدت الأشكال والحجوم في أعمال فناني الباروك لا تتمتع بأي ثقل أو متانة، وهي سابحة في خيالات ساحرة، وحركة جياشة، وألوان براقة دون تحديدات. إنه يتبنى مبدأً تصويرياً، ينشئ به العلاقات الشكلية في أعماله على أساس تحقيق العمق، في نظام مفتوح، وفى كل مترابط دون تجزئ. (٢)

ويعتبر **بيتر بول روبنز Peter Paul Rubens** (١٥٧٧ – ١٦٤٠م) أهم شخصية فنية في عصره في إقليم الفلمنك فلم تقتصر زعامته على فن التصوير فقط بل عمت الفنون كلها فقد كان غزير الإنتاج حتى بلغ عدد لوحاته ألفاً وخمسمائة. (٣)

وإذا كان الخط المنحني هو أقرب الخطوط إلى تجسيد الحياة، فقد استعذب روبنز الخطوط المنحنية فجعلها محور تكويناته، غير أنه حرص على ألا تكون منحنياته جامدة مغلقة الاستدارة حتى لا يتسرب إلى

(١) محسن محمد عطية: الفن والجمال في عصر النهضة، مرجع سابق، صـ ١٥١، ١٥٢.
(٢) هناء حليم سيدهم: تطور المعايير الجمالية لمفهوم التقنية في مختارات من أساليب فنية متنوعة "دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، القاهرة، صـ ١٦٦.
(٣) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م، القاهرة، صـ ١٦١.

المشاهد ملل الدوائر المغلقة الموحية بالثبات وبالحركة المقنّعة، فإذا هو يرسم منحنياته فسيحة حلزونية غير منتظمة لتوحي على الدوام بأنها أشكال آخذة في الاتساع والدينامية. (١)

وتكشف لوحة "معركة الأمازونات" (صورة رقم ١٤) عن أسلوب روبنز في بناء تكويناته عن طريق رسم منحنيات وأقواس تدور في فضاء اللوحة. ويؤكد هذا الإيقاع الحركي برسم قوس الجسر في مقابل حركة الخيل. حيث بنى روبنز المعركة التي تدور حول الجسر في شكل دائرة مفتوحة من الأسفل.

لوحة رقم (١٤)، معركة الأمازونات، بيتر بول روبنز، ١٦١٥م
زيت على خشب، ١٢١سم × ١٦٥،٥سم،
متحف ألت بيناكوثيك، ميونخ

إن المفارقة تكمن في أن اندفاع الجياد للأمام يتجلى من خلال وضع الثبات المتكرر الذي اتخذته أثناء انتصابها على قوائمها الخلفية تمهيداً لكبوة الجواد الذي سقط راكبه في اقصى اليمين بعد أن استنفذت موجة الحركة جميع قواها. ويكاد الموضوع المصور برمته يزحف في أعقاب هذه الحركات المنحنية المقوّسة التي تأبى على استكمال شكل الدائرة، حيث كان روبنز يلجأ للتوزيعات المائلة للإيحاء بالحركة النامية. (٢)

ليس ذلك فقط ولكن روبنز قد برع في رسم الجسم الإنساني بحركاته وتعبيراته ويبدو ذلك جلياً في هذا العمل، كما أن السماء بألوانها الداكنة المتداخلة التي تبدو كأنها ادخنة متصاعدة من حريق أو بالأحرى من لهيب المعركة.

ويبرز من بين فناني القرن السابع عشر أيضاً المصور **بييترو داكورتونا Pietro Da Cortona** (١٥٩٦ – ١٦٦٩م)، الذي كان يمثل الطراز الباروكي في رسوم الكنائس والقصور، ومن أعماله المعبرة عن موضوع الصراع لوحة "معركة الإسكندر ضد داريوس" (صورة رقم ١٥)، وهي تعبر عن المعركة التي دارت ما بين الإسكندر الأكبر المقدوني والملك الفارسي داريوس في القرن الرابع قبل الميلاد، والتي انتهت بفوز الإسكندر وهزيمة الملك الفارسي هزيمة منكرة، ويظهر الإسكندر الأكبر برداء أحمر في يسار اللوحة ممتطياً صهوة جواده ويحلق فوق رأسه نسر في إشارة إلى وجود قوة عليا تحميه وتعضده، بينما الملك داريوس في يمين اللوحة راكباً على عربة خيول محاولاً الهرب من المعركة المحتدمة ما بين الجيشين، وقد كانت هذه اللحظة التي التقطها الفنان لحظة درامية هامة في المعركة والتي تعبر عن المواجهة المباشرة بين الإسكندر وداريوس حيث قاد الإسكندر فرسانه إلى هجوم مباشر ضد داريوس وحارسه الشخصي مما أدى إلى فرار داريوس من ساحة المعركة، وقد أدى ذلك إلى انهيار معنويات الجيش الفارسي الذي تخلى عن مواقعه وهرب بالكامل.

(١) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة – ٢ الباروك، مرجع سابق، صـ ٥٧١.
(٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق، صـ ٥٧١.

العمل مليء بالحيوية المفعمة بالحركة مع الاهتمام بالتعبير الواقعي حتى يكاد المشاهد يسمع صوت العجلات الحربية وصهيل الخيول وصليل السيوف، كذلك تتشابك الأجسام في الجانب الأيسر من اللوحة في عراك وصراع شديدين أما في الجانب الأيمن فقد لاز بالفرار البقية الباقية من جيش داريوس المنهزم.

يتجلى بوضوح في هذا العمل أهم السمات التعبيرية في فترة الباروك مثل الاهتمام بالجانب الزخرفي ونضارة الألوان، حتى بدا المشهد كأنه مشهدا سينمائياً.

أما السماء التي تشغل النصف العلوي من العمل فقد بدا فيها صراع بين السحب البيضاء والرمادية التي اتخذت شكل الأدخنة المتصاعدة في سماء المعركة مع الزرقة المشعة للسماء.

صورة رقم (١٥)، معركة الإسكندر ضد داريوس، بييترو دا كورتونا، ١٦٤٤ – ١٦٥٠ تقريباً
زيت على توال، ١٧٣سم × ٣٧٥سم، متحف الكابيتول، روما.

وقد تناول أيضا الفنان الفرنسي **تشارلز لوبرون Charles Le Brun** (١٦١٩ – ١٦٩٠م) أحد موضوعات معارك الإسكندر الأكبر مع الفرس في لوحة بعنوان "معركة نهر جرانيكوس" (صورة رقم ١٦)، والتي يظهر في منتصفها الإسكندر الأكبر بخوذته المميزة فوق جواده مشهراً سيفه والمعركة محتدمة من حوله ويمتد الصراع والنضال إلى عمق العمل حتى يمتزج مع التلال والجبال الخلفية التي تعلوها السماء الرمادية ذات الدرجات اللونية المتداخلة والتي يظهر فيها السيوف والرماح والأبواق التي يرفعها الجنود، أما في مقدمة اللوحة فيوجد النهر الذي امتد القتال إليه أيضاً فبعض الجنود قد نزلوا بخيولهم فيه والبعض الآخر سقط فيه ويحاول الخروج لاستكمال المعركة.

وقد بدت الأجسام البشرية والخيول وكأنها منحوتات رخامية ملونة بديعة التكوين التشريحي الذي يقترب من المثالية، أما التوزيع اللوني في العمل فقد ركز الفنان الألوان الفاتحة والمشرقة في منتصف اللوحة بأسلوب مسرحي حيث أبطال العمل وعلى الأطراف بدت الألوان داكنة متداخلة.

لوحة رقم (١٦)، معركة نهر جرانيكوس، تشارلز لوبرون، ١٦٦٥م
زيت على توال، ٤٧٠سم × ١٢٠٩سم، متحف اللوفر، باريس.

كذلك يعرض الناشونال جاليري بلندن بالقاعة المركزية المخصصة لعرض أعمال الباروك الإيطالي لوحة ضخمة بديعة لأحد أعظم مصوري القرن السابع عشر **لوقا جوردانو Luca Giordano** (١٦٣٢ – ١٧٠٥م) بعنوان "بيرسيوس يمسخ فينياس وأعوانه أحجاراً" (صورة رقم ١٧).

وموضوع هذه اللوحة مستقى من كتاب مسخ الكائنات للشاعر أوفيد، حيث كان البطل بيرسيوس قد أنقذ الأميرة أندروميدا من الوحش البحري لقاء قبولها الزواج منه. وفي ليلة الزفاف اقتحم فينياس عم أندروميدا وخطيبها السابق الحفل بغية القضاء على بيرسيوس فنشبت معركة ضارية لم تنته إلا بعد أن كشف بيرسيوس عن وجه الجورجونة ميدوسا فأحالت نظرتها كل خصومه أحجاراً. (١)

لم يكن جوردانو في الأغلب معنياً بالدقة التفصيلية حين يتناول بالتصوير مشهداً كهذا المشهد، بل على العكس كان يؤثر أن يسجل أقصى ما يمكن من الانطباع العام بالقصة، واضعاً نصب عينيه أهمية التأثير الشامل للصورة، وهو ما اقتضى عدم التزامه الحرفي بالنص. (٢)

اهتم الفنان في هذا العمل بالتأكيد على الأثر العام للمواجهة بين الخصمين فيبدو فينياس شخصية مناضلة شديدة البأس جديرة بمصارعة البطل بيرسيوس، حيث استطاع جوردانو بذكاء بالغ التقاط اللحظة الدرامية في الأسطورة وتسجيلها، فبينما المعركة محتدمة من حول بيرسيوس فإنه يقوم برفع رأس الجورجونة عالياً ملوحاً بها بإحدى يديه بينما يقبض بيده الأخرى على سيفه، وتكاد يد أقرب الخصوم إليه تلمس رأس ميدوسا فتتحول على الفور إلى حجر، وكان من وراؤه محارب آخر يذود عن نفسه بدرعه الذي لم يحمه من نظرة الجورجونة فإذا جذعه يتحول أيضا إلى حجر. ونرى فينياس الأقرب إلى المشاهد وقد أوشك على إصابة بيريوس برمحه وما تزال الحياة تدب في جسده لولا سريان برودة الحجر في ذراعه الذي بدأ يتحول إلى حجراً رمادياً.

(١) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة – ٢ الباروك، مرجع سابق، صـ ١٦٢.
(٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق، صـ ١٦٢.

صورة رقم (١٧)، بيرسيوس يمسخ فينياس وأعوانه أحجاراً، لوقا جوردانو، ١٦٨٠م تقريباً زيت على توال، ٢٨٥سم × ٣٦٦سم، الناشونال جاليري، لندن.

أما بيرسيوس فيدير رأسه بعيداً عن أحداث المعركة مدركاً أنه بدوره معرضاً لخطر النظر لوجه الجورجونة، حيث يؤكد هذا المعنى تعبير القلق المرتسم على وجهه.

ويتجلى في العمل الطابع المسرحي حيث يظهر في الخلفية ستاراً مسرحياً ضخماً يفتح ليظهر مشهد المعركة، ويؤكد على هذا الطابع تضاؤل أجسام الجنود المقاتلين والجثث المتناثرة تدريجيا بشكل منظوري في اتجاه عمق اللوحة.

تبدوا الشخوص الأساسية في العمل كأنها نقش بارز بحيث تلائم فكرة العمل، في حين باقي الشخوص والعناصر أقل وضوحاً، تبدو المعركة أكثر فوضى في عمق اللوحة، أما الملابس والمباني والدروع والأواني فتبدو منمقة وزخرفية أكثر من كونها واقعية، غير أن الفنان قد اهتم بالبعد التعبيري للوجوه التي تنوعت تعبيراتها ما بين الفزع والخوف والقلق إلى ما غير ذلك.

- **القرن الثامن عشر (الكلاسيكية الجديدة) والتوازن بين العقلانية والخيال:**

- **الواقعية المثالية في تصوير الصراع الإنساني:**

كان القرن الثامن عشر قرناً حافلاً بالمتناقضات، فلم يكن الأمر مقتصراً على تأرجح اتجاهه الفلسفي بين العقلانية والعداء للعقلانية، بل أن أهدافه الفنية بدورها كان يتنازعها اتجاهان متعارضان، إذ كانت أحياناً تقترب من اتجاه كلاسيكي بالمعنى الدقيق، وأحياناً أخرى تقترب من مفهوم خيالي أكثر انطلاقاً. كذلك فإن نزعته الكلاسيكية، شأنها شأن العقلانية في ذلك العصر، يصعب تعريفها، وتقبل تفسيرات متعددة.(١)

أعطي فنانو القرن الثامن عشر الأولوية للموضوعات التاريخية والأسطورية، كما حرصت النزعة الكلاسيكية على جودة الصياغة ووضوح التعبير، والواقعية المثالية باستخدام الأساليب السامية في عرض صور الواقع، مع الالتزام بالموضوعية، وحذف التفاصيل غير المهمة، هذا إلى جانب الاعتماد على المنطق الصادر عن الفكر المتزن، الذي يرفض الاستسلام للتأويلات العاطفية(٢).

(١) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، جـ ٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥م، الإسكندرية، صـ ١٤٩.
(٢) بهاء الدين يوسف غراب: تنمية القدرة النقدية بالتمييز بين المفاهيم والأساليب المختلفة في مختارات من فن المناظر الطبيعية في العصر الحديث، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦م، القاهرة، صـ ١٢٠.

ويرى أصحاب الاتجاه الكلاسيكي أنه ينبغي أن يكون هدفهم هو البحث والسعي من أجل إدراك العالم الواقعي الخاص بالأفكار الجوهرية وعلاقاتها، وأن يكون هدف الفنان هو التعبير عن هذا العالم وهذه الأفكار في الفن، فالخلود للفكرة.

وبالتالي فإن ما يهم الفنان الكلاسيكي هو الجمال الرزين والذي يصبح فيه الإنسان العنصر الأساسي في التعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار، فتعبر حركة جسمه عن الدوافع المختلفة في إطار مبادئ الانسجام والنظام والهدوء، والدقة في تحديد مختلف العناصر ورسم تفصيلات الأشياء، ويشعرنا الجمال الكلاسيكي بصفات القوة والحيوية، وبالنموذجية والمثالية، وبالتكامل والتناغم والنور الرقراق.

وقد كان ميدان التصوير أكثر ميادين الفنون التشكيلية استجابة إلى الحركة الجديدة التي تدعو إلى نبذ طراز الروكوكو ذي النزعة الزخرفية والأناقة المتصنعة، والاتجاه نحو الموضوعات التاريخية والرجوع إلى النماذج الكلاسيكية الإغريقية. (١)

وكان من بين الفنانين الانجليز البارزين الرسام **جون سينجلتون كوبلي John Singleton Copley** (١٧٣٨ – ١٨١٥م) وهو رسام تاريخي. وتعتبر لوحته بعنوان "موت الجنرال بيرسون" (صورة رقم ١٨) التي رسمها عام ١٧٨٤م بعد ثلاث سنوات فقط من موقعة جيرسي الحربية بين إنجلترا وفرنسا من أهم الأعمال التي تعبر عن مفهوم الصراع في القرن الثامن عشر، والتي تُظهر البريطانيين وهم يدافعون عن جزيرة جيرسي من غزو فرنسي عام ١٧٨١م. وقد سقط الجنرال الشاب فرانسيس بيرسون في المعركة بعد أن أطلق عليه قناص فرنسي النار. وبالرغم من أن المعركة هي موضوع اللوحة، إلا أن النقطة المحورية فيها هي وفاة البطل الصغير المحمول على الأيدي في منتصف اللوحة في تعبير واضح للتضحية البطولية من أجل الدفاع عن الوطن.

في يمين اللوحة من الأسفل يظهر سيدتين ومعهم طفل صغير وتحمل إحدى السيدتين طفلاً رضيعاً، وهذه الأسرة الهاربة هم المدنيون الوحيدون في ساحة المعركة، وتبدو على وجوههم تعبيرات الخوف والرعب التي تناقض تعبيرات الصرامة والإصرار المرتسمة على وجوه الجنود، وتتجه هذه المجموعة هاربة خارج اللوحة والطفل الصغير ينظر إلى المشاهد بنظرة تنقل حالة الرعب من المعركة، أما السيدتين فيرفعان يديهم لوداع الضابط الساقط على الأرض في يسار اللوحة مقابلهم وهو يرفع يده أيضا لوداع أسرته، في كناية عن النتائج الدامية للحروب على المدنيين.

صورة رقم (١٨)، موت الجنرال بيرسون،
جون سينجلتون كوبلي، ١٧٨٤م
زيت على توال، ٢٥١سم × ٣٦٥سم، متحف تيت بريطانيا، لندن.

(١) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، ط ٣، دار المعارف، ١٩٨٣م، القاهرة، صـ ٢٩.

أما الفنان الفرنسي **جاك لويس دافيد Jacques-Louis David** (١٧٤٨ – ١٨٢٥م) فيعتبر زعيم مذهب الكلاسيكية الحديثة، وأحد عظماء الفنانين الفرنسيين، وبالرغم من أن نشأته الأولى كانت بين مصوري مذهب الروكوكو، إلا أنه صار بعد فترة قصيرة زعيم المذهب الكلاسيكي الجديد. (١)

ولو تصور المرء مفهوم الكلاسيكية بحيث يقصره على الأهداف الفنية للطبقات العليا ذات العقلية المحافظة، لأصبح من الصعب، فهم الطريقة التي صار بها فن دافيد الذي أصبح الفن الرسمي للثورة، فبالرغم من أن الفن الكلاسيكي يميل إلى روح المحافظة، ولكن النظرة الأرستقراطية للعالم كثيراً ما كانت تجد أن أسلوب الباروك الحسي المتدفق يعبر عنها بوضوح أكثر من الأسلوب الكلاسيكي الواقعي المثقف. (٢)

ولذلك فقد اتجه دافيد للبحث في التاريخ القديم عن موضوعات وطنية نبيلة مثل لوحته الشهيرة "قسم الأخوة هوراس" (صورة رقم ١٩) التي لاقت اهتماماً كبيراً بسبب موضوعها الوطني، والذي يختلف عن نعومة ومرح طراز الروكوكو، فهي تمثل تداخل الفن مع السياسة، حيث تصور اللحظة التي وقف فيها الأبطال الرومان الثلاثة الإخوة هوراس أمام والدهم يقسمون أن يقاتلوا حتى الموت، فقد أراد دافيد بهذا العمل أن ينادي بالوطنية والتضحية من أجل الأوطان وفي سبيل الثورة.

موضوع هذه اللوحة مستمد من حادثة ورد ذكرها في التاريخ الروماني القديم، ففي نهاية القرن السابع قبل الميلاد تقريباً، قرّر أهالي كلّ من مدينتي "روما" و"ألبا" أن يحسموا بشكل نهائي وبطريقة غير مألوفة الصراع الطويل والمستمرّ بين الشعبين، وقد استقرّ رأي الطرفين على أن ينظّموا مبارزة دامية يختارون لكلّ طرف فيها أفضل ثلاثة مقاتلين لديه، وكان أن اختارت روما لهذه الغاية ثلاثة أشقاء من عائلة هوراس، كبرى العائلات الارستقراطية فيها. بينما اختارت ألبا ثلاثة أشقاء من عائلة كورياتي المعروفة بنبلها وعراقتها.

الجانب الميلودرامي في القصّة، ولعله أهمّ عنصر فيها، هو أن إحدى شقيقات الإخوة كورياتي، واسمها سابينا، كانت متزوجّة من أحد الإخوة هوراتي. وإحدى شقيقات الأخوة هوراس واسمها كاميليا كانت مخطوبة لأحد الإخوة كورياتي. في اللوحة نرى والد الأخوة هوراس حاملاً بيده ثلاثة سيوف ومحرّضا أبناءه على القتال بشجاعة واستبسال، وفي المقابل فنظرات الإصرار تبدو على وجوه الإخوة الثلاثة، وأيديهم ممتدّة بصلابة يعلنون ولاءهم لروما ويقسمون على التضحية بحياتهم من أجل الواجب الوطني.

جوّ المشهد يوحي بالرهبة. وما يعمّق هذا الشعور طريقة الفنان البارعة في توزيع الضوء وتمثيل الظلال على امتداد مساحات اللوحة، فهناك أيضا هذا التضادّ بين نوعين من الانفعالات المتباينة كما يظهران على جانبي اللوحة، فإلى اليسار يوحي المشهد بالقسوة والعنف والصرامة. فالأب يقف بملامح جامدة ونظرات باردة متحمساً للقتال حتى يكاد الدم ينفجر من عروقه النافرة غير مكترث باعتبارات النسَب والمصاهرة التي تربط بين العائلتين، وعلى الجانب الأيمن صورة للضعف الإنساني في أجلى صوره يمثله مشهد النساء الباكيات الحزينات، واعتمادا على تفاصيل القصّة، يمكن تخيل أن المرأة التي ترتدي الملابس البيضاء هي كاميليا شقيقة الإخوة، وأن التي إلى جانبها هي زوجة أحدهم أي سابينا، وفي الخلفية تظهر امرأة ثالثة بملابس سوداء وهي تحتضن طفلين يبدو الأكبر منهما وقد اكتسى وجهه بعلامات الخوف والتوتّر.

اختار دافيد أن يشحن القصّة بالتوتّر والفخامة وأن يخلع عليها مضمونا وطنياً ويضمّنها أفكارا عن الاتّحاد وقوّة الإرادة والإصرار والعزيمة، ولذلك تعتبر من أهم أعمال دافيد، وأصبحت ترمز للبطولة والنبل والتضحية.

(١) نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، صـ ٢٩.
(٢) أرنولد هاوزر: مرجع سابق، صـ ١٤٩.

صورة رقم (١٩)، قسم الأخوة هوراس، جاك لويس دافيد، ١٧٨٤م
زيت على توال، ٣٣٠سم × ٤٢٥سم، متحف اللوفر، باريس.

ومن أعمال دافيد المعبرة أيضاً عن موضوع الصراع لوحة "نساء سابين" (صورة رقم ٢٠)، التي تجسد أحد القصص الرومانية التي تنتهي بعوده شعب سابين إلى روما لاسترداد نسائهم اللائي تم اختطافهم من قبل الرومان، وتظهر في وسط هذه اللوحة "هيرسيليا" زوجه قائد الرومان "روميلوس" تتوسط زوجها وأبوها "تاتيوس" ملك سابين وتظهر مرتديه الابيض تعبيرا عن النقاء تمد زراعيها محاوله ايقاف القتال وتطالب بحماية الأطفال والنساء، فهم سوف يكونوا ضحية حربهم، وفي الجانب الأيمن يظهر جندي فوق صهوة جواده يبعد سيفه محاولاً أن يوقف الحرب أيضاً.

صورة رقم (٢٠)، نساء سابين، جاك لويس دافيد، ١٧٩٩م
زيت على توال، ٣٨٥سم × ٥٢٢سم، متحف اللوفر، باريس

وفي هذه المعركة الطاحنة والتي سقط فيها الكثير من القتلى، لم تستطع النساء السابينيات اللائي تزوجن من الرومانيين وأنجبن منهم أطفالا أن يفعلوا شيئاً سوى أن يرمين أنفسهن بين الجيشين ويصرخن بأنهن لا يريدن أي قتال بين ازواجهن وأبنائهن من جانب، وآبائهن وإخوانهن من جانب آخر ويعبر عن ذلك صورة السيدة التي تركع في منتصف اللوحة وأمامها مجموعة من الأطفال على الأرض، والمرأة الأخرى على اليسار التي ترفع رضيعها عالياً، وهكذا كان لحكمة وتضحيات هؤلاء النسوة السبب الحاسم لوقف القتال وبدء المفاوضات التي انتهت بائتلاف الجانبين واشتراكهما في سلطة روما.

المحور الرئيسي في هذه اللوحة هو "النساء"، حيث تظهر اللوحة قوة المرأة وإرادتها في ايقاف الحروب، كذلك فقد رسم دافيد الجنود عراه كأنهم منحوتات على الطريقة الإغريقية التي تعد اظهار الجسد أحد صور الاحتفاء بجمال الجسد وبديع صنعه. وكأن دافيد كان يهدف بهذه اللوحة الدعوة إلى إنهاء الحروب والمنازعات الجارية في فرنسا، حيث تمثل هذه اللوحة معاني السلام ونبذ العنف.

- **القرن التاسع عشر (الرومانتيكية) النزعة الطبيعية في مقابل روح المثالية العقلانية:**

- **نضارة التعبير الفني وإعلاء الجوانب الوصفية الانفعالية:**

توالت الحركات الفنية منذ مطلع القرن التاسع عشر فظهرت العديد من الاتجاهات الفنية، ولأول مرة في تاريخ الفن نجد أن المفهوم التشكيلي للفن يخضع لتأثير العلم والاكتشافات الحديثة. (١)

كما انتقلت الزعامة العقلية والفكرية في هذا القرن من فرنسا إلى إنجلترا التي كانت أكثر تقدمية من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ففي إنجلترا بدأت الحركة الرومانتيكية الكبرى في حوالي منتصف القرن(٢)، وسرعان ما انتشرت في معظم البلدان الأوربية، وهي اتجاه يهدف إلى التأكيد على التعبير النفسي وإظهار المشاعر والأحاسيس كأسلوب معارض للبحث التقليدي عن القيم الجمالية في الخلق الفني، كما استمد موضوعاته من الأدب المعاصر، ومن قصص تاريخ العصور الوسطى، ومن موضوعات التراث الشعبي والأساطير، وموضوعات التمرد والثورة، وتميز أسلوب هذا الاتجاه بحرية الانفعال حيث الخطوط المنحنية والأشكال المتشعبة والألوان الدافئة المشرقة، وضربات الفرشاة القوية المعبرة عن قوة انفعال الفنان بالأحداث، أيضاً التأكيد على الحركة والإيقاع والخيال، كما أهتم المصورون برسم الطبيعة، فالطبيعة لدى الرومانتيكيين تحتضن الإنسان ليكون جزءًا لا يتجزأ منها ولا ينفصل عنها.

إن سيطرة النزعة الطبيعية في الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ماهي إلا مظهراً لانتصار النظرية العلمية على روح المثالية والتمسك بالتقاليد، حيث بزغت النزعة الطبيعية لتمثل الاحتجاج على كل القواعد التي تقف في طريق إنطلاق الفن أو تحاول تقييده. (٣)

حيث دفعت ظروف المجتمع السياسية الناس إلى البحث عن الحقيقة العلمية التي يحققها التجريب، بعد إخفاق كل المثل العليا والخطط الخيالية المثالية، فكان الأمل معقوداً على فلسفة العلوم الطبيعية والموضوعية الواقعية، التي تلتزم الجانب التجريبي بدقة، ومن ثم إستمدت النزعة معاييرها الفنية من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية.

ويتسم الاتجاه الرومانتيكي بدقة الملاحظة في الاهتمام بالتفصيلات ووصف الوقائع والتعبيرعنها إتباعاً لمنهج الملاحظة العلمية، وإعلاء الجوانب الوصفية الانفعالية، بنقل الطبيعة بدقة كلاسيكية مع الانفعال بمشاهدها الجمالية. نضارة التعبير الفني وإشاعة الأجواء العاطفية، وثراء التأثيرات الملمسية والنضارة اللونية.

وتعتبر لوحة "حصار باريس" (صورة رقم ٢١) للفنان الفرنسي **إرنست ميسونير Ernest Meissonier** (١٨١٥ – ١٨٩١م) من الأعمال البارزة في هذا الاتجاه التي تعبر عن موضوع الصراع في القرن التاسع عشر حيث تجمع رؤية الفنان في هذا العمل بين الواقع والرمز، فيرتفع تمثال يعبر عن باريس في منتصف العمل في صورة سيدة ترتدي رداء أسود وغطاء رأس عبارة عن رأس أسد ويلتف حول كتفيها جلد أسد، ويرفرف خلفها علم فرنسا الممزق. فوقها سماء مليئة بالغيوم الرمادية والدخان الأسود المتصاعد جراء الحرائق الناجمة عن الانفجارات.

تعم الفوضى في كل مكان، يرقد الجنود القتلى على سعف النخيل يركز الفنان على تفاصيل وتعبيرات الوجوه والملابس بأسلوب واقعي للغاية.

(١) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، مرجع سابق، صـ ١١.
(٢) أرنولد هاوزر: المرجع السابق، صـ ٤٧.
(٣) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مكتبة الأسرة، سلسلة الاعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص:١٥٦,٢٢٧.

يستمر الجنود غير المصابين في القتال على يسار اللوحة فيجهزون قذيفة مدفع ضخم للإطلاق. كما يستحضر الفنان معاناة المدنيين من خلال مشاهد معبرة عن مآسي الحروب حيث يبحث رجل عجوز عن ابنه بين الجثث، كما تحمل امرأة طفلها القتيل في ألم شديد، بينما تبكي امرأة أخرى على جثة زوجها. ويمجد ميسونير روح التضحية والبطولة من قبل مواطنيه، في رغبة واعية لزيادة الشعور القومي.

صورة رقم (٢١)، حصار باريس، إرنست ميسونير، ١٨٧٠ – ١٨٧١م
زيت على توال، ٥٣,٥ سم × ٧٠,٥ سم، متحف أورسيه، باريس

من بين الفنانين الذين نالوا شهرة كبيرة في القرن التاسع عشر الفنان الروسي **فاسيلي فيريشاجين Vasily Vereshchagin** (١٨٤٢ – ١٩٠٤م). الذي كان يتبنّى على الدوام موقفا معاديا للحرب، كما كان دائم الانتقاد للساسة والقادة العسكريين الذين يتحملون المسئولية الأخلاقية عن موت الأبرياء من البشر بلا مبرر. وكان صريحاً وهو يرسم فالأبطال الذين يظهرون في لوحاته العنيفة هم من الجنود الروس بملامحهم وأزيائهم وأسلحتهم. وهذا أوقعه في مشاكل كثيرة. إذ اعتبرت لوحاته إدانة صريحة وواضحة للحروب التي كانت تشنها روسيا. وقد اتهم في بعض الأحيان أنه لا يخدم سوى الأعداء بلوحاته التي تشوه صورة جيش بلاده، ولذلك لقد حظرت الدولة القيصرية الروسية جميع رسوماته ومنعتها من النشر أو العرض، حتى بعد أن ذاع اسمه واشتهر خارج روسيا.

من بين لوحاته التي عبرت عن مآسي الصراع الحربي لوحة "تمجيد الحرب" التي رسمها عام ١٨٧١م، (صورة رقم ٢٢)، حيث تعتبر هذه اللوحة صرخة مدوّية ضد الحرب وإدانة قويّة وبليغة للطبيعة الوحشية للحروب وما تجلبه على الإنسانية من ويلات وكوارث، وهذا ينعكس في المشهد المهيب الذي اختاره الفنان للتعبير عن موضوع الصراع الحربي ومآسي الحروب، وهذا بعكس العنوان الذي اختاره الفنان للوحة الذي ربما يعطي انطباعاً بالثناء على الحرب وهذا عكس ما أراد الفنان التعبير عنه، وترجع أهمية هذه اللوحة إلى أن من رسمها كان جنديا شارك في العديد من المعارك والعمليات العسكرية وشاهد عيان على مآسي الحروب وويلاتها أثناء خدمته في جيش بلاده.

في اللوحة نرى هرماً من الجماجم البشرية الشاحبة لقتلى أحد الحروب متراصة على مساحة من الأرض الجرداء، وفي الخلفية تظهر أطلالاً لبلدة مدمرة وبقايا أشجار محترقة ومتفحمة. وفوق الجماجم المكدسة وفيما بينها تتجول الغربان والجوارح الجائعة التي تبحث عما تنهشه في بقايا العظام، بعضها هبط على الأرض أو الجماجم بينما البعض الآخر يطير أو يقف على الأشجار الجافة. والأرض تبدو صفراء شاحبة ترابية مغطاة بالعشب الجاف، تكمل اللون العاجي القاتم للجماجم المبيضة جزئياً، كما تضيف الظلال شعوراً بالكآبة، بالإضافة إلى العديد من الفتحات السوداء التي تكونت بواسطة الفكين ومكان فتحات العيون الفارغة التي تعطي انطباعاً بالعمق مما يزيد من تفاقم حجم الكومة المميتة.

تظهر مجموعة من الجبال بخلفية اللوحة وتعمل كخط فاصل بين الأرض وفراغ السماء الصامت الذي يكاد يسمع فيه صدى صوت الطيور آكلة الجيف التي تحلق في فراغ اللوحة، بينما يمكن رؤية مدينة سمرقند في أقصى يمين اللوحة وقد تم اختراق جدران المدينة بشكل واضح، في إشارة إلى حصارها في صيف عام ١٨٦٨م، حيث رسم فيريشاجين هذه اللوحة أثناء مشاركته في الحرب الروسية على تركستان وحصار سمرقند، وقد كتب على إطار اللوحة جملة تعبر عن فلسفة العمل وهي: "اهداء لجميع الغزاة في الماضي والحاضر والمستقبل".

ومن المرجّح انه استوحى فكرة هذا العمل من سيرة حياة القائد المغولي تيمورلنك الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد شاع عن ذلك القائد انه كان في غزواته الكثيرة لا يغادر قرية أو مدينة مر عليها جنده دون أن يشيّد فيها هرما من جماجم البشر الذين كان يقتلهم في حروبه.

لا شك أن المشهد صادم وقاس، ولكن إذا أمعنا النظر فيه وفي مدلولاته التعبيرية والفلسفية لوجدناه يحمل قيماً جمالية إبداعية، لذلك فإن دلالة هذا العمل لا تقف عند سياقها التاريخي ولكن تمتد إلى ما هو ابعد من ذلك، حيث أصبحت مع مرور الأيام رمزاً لكل الحروب التي لا تخلف سوى الموت والخراب والدمار.

صورة رقم (٢٢)، تمجيد الحرب، فاسيلي فيريشاجين، ١٨٧١م
زيت على توال، ١٢٧ سم × ١٩٧ سم،
متحف تريتياكوف الوطني، موسكو

- **<u>أواخر القرن التاسع عشر:</u>**

- **التحرر من القيود الأكاديمية، والتعبير عن الانفعالات الداخلية:**

مع أواخر القرن التاسع عشر، وجد الفنان نفسه بحاجة إلى موضوع جديد فقد بليت الموضوعات القديمة، واستنفذت أغراضها، فلم يعد الإنسان في بهائه وعظمته بمقنع كثيراً، كما فقدت الطبيعة بدورها إغرائها الساحر للفنان وتأثيرها العاطفي من خلال النظرية العلمية المحايدة الباردة، على أن العالم بدوره ما لبث أن سلب الإنسان حجمه الطبيعي الذي كان له، فلم يعد المرء مركزاً للوجود كما كان.(١)

وبذلك اتجه الفنانون إلى البعد عن الرؤية الواقعية للأشياء، والتحرر من القيود الأكاديمية، وأعتبر الفنانون أن التعبير عن الوجدان والانفعال الداخلي هو الأساس في العمل الفني وأن هذا هو الجمال الذي ينشده الفنان.

وقد كانت لوحة "الصرخة" (صورة رقم ٢٣) التي رسمها الفنان النرويجي **إدوارد مونش Edward Munch** (١٨٦٣ – ١٩٤٤م) في عام ١٨٩٣م بداية عصر جديد، وتحوُّل في مفاهيم الجمال الفني، حيث جاءت هذه اللوحة لتعلن عن بداية تيار جديد خلفاً للرومانسية يحمل اسم التعبيرية، آمن فيه التعبيريون بأن

(١) سيد هويدي: التعبير بالألوان، سلسلة آفاق من الفن التشكيلي، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الطبعة الأولي، يناير ٢٠٠٠م، الكويت، صـ ٧٠.

الجمال هو صدق التعبير، مهما كان هذا التعبير قبيحاً، ورفضوا الجمال بمفهومه التقليدي أو الكلاسيكي أو الرومانسي.

وتمثل تعبيرية مونش مذهبا انفعالياً مميزاً حيث اهتم بانفعالات وصراعات النفس الداخلية وطرحها على العالم الخارجي، وبذلك انتقل التعبير عن مفهوم الصراع من مرحلة التعبير عن الصراع المادي الحقيقي إلى مرحلة التعبير عن الصراعات النفسية المعنوية، فأصبح التعبير عن الصراع ينصب بشكل أكبر على المعاناة والمآسي الإنسانية المصاحبة للصراعات الحقيقية.

اتسمت أعمال مونش بالخطوط القوية والتباين بين الملامس والأسطح، والتضاد بين المساحات والأشكال، وتخلى عن الفكرة التي كانت سائدة، وهي أن الفن يجب أن يتمسك بالانطباعات العابرة للطبيعة الخارجية، واهتم بتجسيم عوالم الأفكار والقيم الإنسانية.

وتجسد لوحة الصرخة حالة من القلق الإنساني والصراع النفسي، فهي تصور رجلاً يعكس وجهه – الذي استحال إلى شكل يشبه الجمجمة – حالة من الرعب ويقف على جسراً ممسكاً رأسه بيديه ويطلق صرخة حادة مدوية، على خلفية من الأشكال المتماوجة وتدرجات اللون الأحمر الصارخة. وقد اكتسبت هذه اللوحة، رغم بساطتها الظاهرية، شعبية كاسحة خاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وربما يعود سبب شهرة هذه اللوحة إلى شحنة الدراما المكثفة فيها والخوف الوجودي الذي تجسده.

في الجزء الأمامي من اللوحة نرى طريق سكة حديد، وعبر الطريق نرى شخصاً يرفع يديه بمحاذاة رأسه بينما تبدو عيناه محدقتين بهلع وفمه يصرخ. وفي الخلفية يبدو شخصان يرتديان قبعتين، وخلفهما منظر طبيعي من التلال.

اللوحة لا تصور حادثة أو منظراً طبيعياً، وإنما تعبر عن حالة ذهنية. والدراما في اللوحة داخلية، حيث تغرب الشمس ويتحول المنظر الطبيعي المسائي إلى اللون الأحمر الدامي في إيقاع تجريدي من الخطوط المتموجة، والخط الحديدي المتجه نحو الداخل يكثف الإحساس بالجو المزعج في اللوحة.

تصور اللوحة ذلك الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أصبحت أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني. حيث تخلق السماء الحمراء شعوراً كلياً بالقلق والخوف وتكون الشخصية المحورية فيها أشبه بالتجسيد الشبحي للقلق. (١)

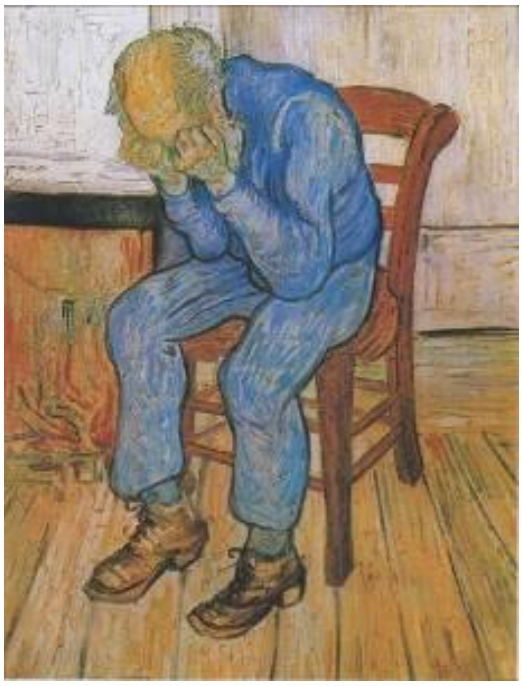
(١) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٣١١، ٢٠٠٤م، الكويت، صـ ٣٧.

صورة رقم (٢٣)، الصرخة، إدوارد مونش، ١٨٩٣م
زيت وتمبرا وباستل على ورق مقوى، ٩١سم × ٧٣,٥سم،
المتحف الوطني، أوسلو

تمثل اللوحة لحظات مخيفة وتبرز معاني الرعب والخوف الشديد والألم النفسي والوحدة بشكل مكثف وإبداعي مؤثر، وقد استخدم الفنان العناصر والحلول التشكيلية التي تدعم المعنى مثل سرعة التقاء خطوط المنظور، المعالجات الخشنة قوية التعبير، والتحريف في النسب فالوجه قد استطال وتشوه وانطمست ملامحة من شدة الخوف، أما الفم فهو مفتوح يصرخ، والعينان جاحظتان، واليدان تغطيان الأذنين، فتمثل إشارات ملامح الوجه فظاعة الخوف، وتعادل حركة الخطوط معنى الصرخة وتمثل معنى الحيوية والحالة النفسية وتخلق الحركة الموجية، فكانت فاعلية مونش في عمله الفني تنصب على عملية تقوية عنصر الشعور الإنساني مع جرأة اللمسات، والتأكيد على حيوية الحركة الخطية واخضاعها للمعاني النفسية، وبالطبع فإن وجود الشخصين القادمين يمكن أن يحمل أكثر من دلالة، والجسر المرتفع والهاوية تحته كذلك، وأما السماء والطبيعة المحيطة لغروب الشمس والتحول من النور الى الظلام فتمثل التحول من الحياة إلى الموت ومن الأمل إلى اليأس، ويمثل الأحمر الدامي للسحب الخوف والفزع، أما شدة التباينات اللونية الحادة والألوان الصارخة القوية والداكنة فهي تضفي أجواء خاصة غريبة، وكل ذلك يشبه تجربة ذهنية، والصرخة هنا قد تكون كونية من السماء أو ذاتية من أعماق النفس البشرية، وقد تكون مزيجاً منهما.

حيث أفسح الفنان مجالاً للنزعة الانفعالية التي نفتها العقلانية، معبراً عن معنى العذاب الإنساني، حيث تعد اللوحة المعادل الصوري لعمق المعنى الفلسفي للمعاناة والقلق الإنساني، فيصبح العمل الفني تجربة متعمقة عن الذات الانسانية، فهو تجربة جمالية تدعو لتضافر العمليات الفكرية التأملية والانفعالية يتخلص فيها الفن من الاعتبارات الجمالية التقليدية.

وكنموذج تعبيري مميز عن حالة الصراع النفسي عمل بعنوان "رجل عجوز حزين" (صورة رقم ٢٤) للفنان الهولندي **فنسنت فان جوخ Vincent van Gogh** (١٨٥٣ – ١٨٩٠م) الذي عبر فيه عن الضيق العقلي والنفسي الناتج عن شدة الحزن، واللوحة عبارة رجل مسن جالس على كرسي يبكي. إنه يعاني من التوتر ويبدو أنه غير قادر على تحمل المزيد من الضغوط النفسية، حيث يحاول الاختباء من العالم بإخفاء عينيه وراء قبضتيه. حيث تعبر القبضة المغلقة عن قوة الغضب بداخله الناتج عن القلق والتوتر. تمثل النيران في الموقد في الخلفية العذاب الناري الذي يعاني منه الرجل العجوز وأصبح صراعا نامياً لا يتوقف.



صورة رقم (٢٤)، رجل عجوز حزين، فنسنت فان جوخ
١٨٩٠م، ٨٠سم × ٦٤سم، زيت على توال، متحف كرولر مولر، أوتريلو

- **القرن العشرين:**

- **تعددية المذاهب والتجديد والخروج على المألوف:**

إذا أمكن القول أن القرن التاسع عشر كان عصر المذاهب التي يتولد بعضها عن بعض، أو يقوم بعضها على أنقاض بعض، فإن القرن العشرين كان عصر المذاهب المتعاصرة، المتوافقة في الاتجاه والمتعارضة على السواء. بل إننا نستطيع القول أنه العصر الذي تكاثرت فيه المذاهب إلى الحد الذي يصبح فيه من أصعب الأشياء أن يحصر إنسان نفسه في اتجاه أو مذهب واحد، أو أن يصنفه الآخرون في مذهب واحد.(١)

فقد شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغيرات واضحة في فكر المجتمع الأوروبي. كما كان لانتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر في ازدياد اهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية. فشعر كل فرد بحرية كاملة في اختيار طريقة الحياة التي تلائمه بدون أي تفكير فيما إذا كان ذلك يتعارض مع المجتمع الذي يعيش فيه أم لا، لذلك نجد أن فنان هذا العصر تمتع بنوع من الحرية لم يحظ بمثلها سلفه من قبل(٢)، وهو ما انعكس على الأعمال الفنية، كذلك فإن النهضة العلمية التي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان لها تأثيرها القوي على الفنون، كما مثل اختراع آلة التصوير دافعاً قوياً للفنانين نحو الابتعاد عن محاكاة الواقع وتقليد الطبيعة.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذا التطور العلمي الذي أحرزته البشرية في القرن العشرين كان له أبلغ الأثر في تحطيم الصورة المتماسكة للحياة، وفى طمس إحساس الإنسان بذاته أو بكيانه بوصفه قيمة مطلقة. فكثير من

(١) عز الدين إسماعيل: مرجع سابق، صـ ٢٠٠.
(٢) نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، مرجع سابق، صـ ١٢٧.

مستحدثات العصر العلمية جعلت الفرد يشعر بضآلته، وبأنه لا يعدو أن يكون موظفاً للقيام بعمل لا يدري على التحقيق جدواه بالنسبة لحركة الحياة الهائلة، ولعلاقاتها الكثيرة المتشابكة المعقدة. (١)

ولهذا يعتبر القرن العشرين من أكثر القرون التي شهدت تنوعاً كبيراً في الاتجاهات الفنية، وربما كان من أكثر المؤثرات على الفن في هذا القرن الحروب العديدة التي اشتعلت فيه، وخاصة الحربين العالميتين الأولى والثانية اللتين كانا لهما تأثيرا كبيراً على تشكيل العالم الجديد وتغيير الأفكار بشكل مغاير تماما عن القرون السابقة، فقد اتخذ شكل الصراع في هاتين الحربين شكلاً جديداً أكثر حدة وشراسة، كما أنهما قد شملتا العديد من الدول، وأحدثتا تغييراً جذريا في موازين القوى العالمية، وفي شكل الخريطة السياسية للعالم، هذا بالإضافة لنتائجهما الدامية والمأساوية التي خلفتها الأسلحة الحربية شديدة الفتك التي استخدمت فيهما، وقد ألهبت هذه الحروب مشاعر الفنانين فانطلقوا يعبروا عن هذه الصراعات الجديدة في أعمال فنية هي أقرب ما تكون إلى صرخات مدوية تدين هذه الصراعات وتوثق المآسي الناتجة عنها.

- **الرؤية المتزامنة المتعددة الزوايا والتحطيم الشكلي في التكعيبية:**

يعتبر الاتجاه التكعيبي من الاتجاهات الفنية الهامة التي ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين نتيجة لاهتمام الفنان المتزايد بطرق التعبير والتجريب في الشكل والتقنيات بدلا من اهتمامه بالمضمون وأيضا كجزء لحاجة فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى التعبير عن المخاوف والتوترات اللاشعورية. (٢)

فقد هيأت التكعيبية فكر الفنان لا لنسخ شيء ما، وإنما لإيجاد شيء ما، كذلك مهدت لرؤية الشكل لا من جانب واحد، وإنما من أكثر من جانب، ومن زوايا عديدة، حيث قدم الفنان التكعيبي العديد من المحاولات بحثاً عن هذه الحقيقة، ورغم أن هذه المحاولات تضمنت تشويها في الشكل المألوف إلا أنها قدمت تنظيما جديداً للعلاقات التشكيلية، حيث تتجه التكعيبية إلى التحرر من الشكل، وتقوم على تسطيح معالم الشكل الطبيعي، كما أن المذهب التكعيبي مع كونه يميل إلى التجريدية، إلا أنه يجنح للواقعية ولكن هذه الواقعية التي تقوم على الصورة الجوهرية، تختلف كل الاختلاف عن صور الواقعية الطبيعية، التي تستند في تصويرها على المطابقة للأشكال الطبيعية، وكذلك فإن التكعيبية في واقعيتها لا تهتم بمجرد ظواهر الأشكال فحسب، بل تعتمد على تصوير الأشياء المختفية باعتبار أنها موجودة.(٣)

ومن أشهر فنان القرن العشرين ورائد التكعيبية الفنان الإسباني الكبير **بابلو بيكاسو Pablo Picasso** (١٨٨١ – ١٩٧٣م) الذي أهتم كثير بالتعبير عن ويلات الصراعات الحربية ومن أشهر أعماله في هذا السياق لوحته "جرنيكا" (صورة رقم ٢٥) وهي تمثل صرخة احتجاج على قصف قنابل الدكتاتورية لعاصمة إقليم الباسك أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، إنها صورة مجازية قوية تجسد المحنة التي أصيبت بها سائر أوربا تقريباً. والعمل يدمج ببراعة بين مجموعة من الأساليب التعبيرية مثل التكعيبية والسريالية والتجريدية.

والعمل يجسد معنى الكارثة الإنسانية المتمثلة في المعاناة والاستياء ومشاعر الرعب تجاه الحرب، كما أنه يحمل رسالة إنسانية والبطل في العمل هو الفكرة وليس الرؤية البصرية، فقد جعل بيكاسو من هذه اللوحة شاهدًا متوقدًا ينضح بالألم ضد القوة العدوانية البربرية في أي مكان؛ ولذا فإن هذه اللوحة تحمل تحذيراً للجنس البشري كله ضد الاندفاعات المجنونة التي أطلقت قوى الظلام لتعبث بحياة البشر، وظلت الجرنيكا – باعتبارها صرخة الأرض الثائرة التي تطلب الانتقام – حتى الآن رمزًا لذلك المعنى، ولم تفقد أبدًا شيئا من قوتها.

(١) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة لمكتبة الأسرة، القاهرة, ٢٠٠٣م، ص١٩٨,١٩٩.
(٢) برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مرجع سابق، صـ ٣٧٨.
(٣) هناء حليم سيدهم: مرجع سابق، صـ ٢٣٧.

تركت لوحة الجرنيكا أثراً كبيراً في كل من شاهدها وأرست مفهوما للفن بعيدا عن مجرد الزينة مفهوماً يؤمن برسالة الفن كقضية تكرس لخدمة البشرية، ونبذ أسباب الصراع والاقتتال الذي سكن النفس البشرية، تغلغل فيها الفنان في جذور الإنسانية متخطياً رغباته الذاتية، فمثل الفن فكرة أكثر من كونه رؤية بصرية.

تشير عناصر العمل إلى العذاب الذي يسببه الإنسان للإنسان فرأس الثور ترمز إلى وحشية الطيارين الذين دمروا القرية بالقنابل، كما يشير الحصان المتألم إلى أرض أسبانيا الجريحة، أما الصرخة المدوية للحصان فتمثل معنى الاستغاثة بشكل رمزي، وترمز اليد التي تتوسط اللوحة وتحمل المصباح إلى الضمير الإنساني الذي يلقي ضوءً على هذه الأحداث البشعة (١)، وترمز النسوة للنبل والاحتمال الإنساني، وأشكال النساء والأطفال تمثل رموزاً لحيوية الجنس البشري، أما خلو اللوحة من صور السماء فقد جعل من العمل رمزاً يمثل آثار الوحشية والدمار في أي مكان قد يتألم فيه الإنسان.

لقد أراد بيكاسو أن يجعل من هذه اللوحة رمزاً وصرخة منددّة بكل أشكال الصّراع الإنساني البشع ومظاهر اللاإنسانية التي تدفع الإنسان ذاته للاقتتال والتناحر في المطلق، ولذلك تبقى الجرنيكا رائعة من روائع فن التصوير رغم ان هذا الفن يقوم أساساً على استعمال اللون كعنصر تشكيلي ليضفي على اللوحة خصوصيتها إلا أن قيمتها ازدادت بتقابل الحضور الكلي في الأبيض والغياب الكلي في الأسود بين النور والظلام بين الموت والحياة.

فإن اختفاء جزء من الموضوع أو الشيء عن مجال الرؤية يعد جانباً من جوانب وجوده، فالشكل غالباً ما يرى على أنه غير مكتمل، وبربط الأشياء بعضها ببعض تصبح العلاقة ليست فقط بصرية، ولكن أيضاً وجودية بالمعنى الأوسع لهذه الكلمة. (٢)

لذلك فظلمة الرمادي الداكن في لوحة الجرنيكا ينبغي تفسيرها رمزياً، للتوصل إلى المعاني المتباينة، فلما كانت المدينة لم تقصف ليلاً فإن الأشياء التي تتعلق بالضوء والمصابيح في اللوحة لابد وأن لها معاني رمزية، لقد احتشدت اللوحة بوجوه مستغيثة وحصان ومصابيح، وشمعة، وللمصابيح معاني ترمز إلى الوعي، كما ترمز علاقات الظلمة والنور إلى تصارع " الخير والشر"، أو "الانتصار والهزيمة". لقد دفع بمصباح للأمام في عنف، في اتجاه مركز الضوء، وقد أمسكت امرأة بآخر، على أنه يمثل في ذات الوقت قمة المثلث الذي يضم المحارب والحصان والمرأة الهاربة، وقد بدا شديد القوة وهو يكشف الواقعة، علاوة على أنه يقوم بالهداية، ويشير إلى قوة خفية. لقد تشكلت رموز اللوحة في ضوء الملاحظة الدقيقة والرؤية العميقة، فجميع العناصر تحولت إلى صور رمزية تمثل اية مذبحة ترتكب ضد الأبرياء.

العمل يجمع بين مجموعة من العناصر الحيوانية والآدمية في حالات متنوعة تعبر عن الألم تمتزج مع بعضها في حالات تعبيرية متنوعة، كما تمتزج العناصر الواقعية مع العناصر الميتافيزيقية في إطار ملحمي، وتتراكب الصور وتتجمع العلامات على أساس فراغي يجمع بين زوايا متعددة متزامنة، منتقلاً في فنه بين الحقيقة والوهم بلا فاصل، فللفكر أولوية على الحواس في عملية إعادة صياغة الواقع.

الحصان الذي يتلوى ألماً وقد اخترقت جسده حراب وسيوف مسببة جراحاً عميقة تنزف منها الدماء، والثور الثائر الذي أدار رأسه بقوة إلى الوراء، وقد احتمت تحت رأسه تلك المرأة الثكلى وقد أمسكت برضيعها الذي مات في التّو وتدلى رأسه كأنه سينفصل عن جسده. وتحت أرجل الحصان تناثرت أشلاء أحد المقاتلين وقد قطعت رأسه وذراعاه أحدهم ما زال يمسك بسيف مكسور وبجانب هذا السيف انبثقت زهرة تبحث عن أمل مرغوب فيه يمسك بالحياة.

(١) نعمت إسماعيل علام: مرجع سابق، ص ١٩٢.
(٢) محسن محمد عطية: الفن وعالم الرمز، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٩٦م، القاهرة، ص١٦٦.

من خلال نافذة في أعلى اللوحة تخرج امرأة مسرعة إلا أن صدرها شدّ إلى إطار النافذة بمسامير نفذت إلى لحمها فلم تجد سبيلاً للخروج إلا أنها تمدّ ذراعها طويلا لتبلغ وسط المشهد وقد أمسكت بيدها مصباحا بدّد الظلام لينكشف المشهد وتتضح الرّؤيا، وهناك امرأة أخرى تسرع لتنقذ وتغيث إلا أن قوّتها خانتها وثقلت ركبتها فكادت تسقط على الأرض، وفي أقصى اليمين امرأة رابعة غطت الأنقاض معظم جسدها وأحاطت بها ألسنة اللهيب من كلّ جهة فلا أسفل جسدها قادر على مواجهة ثقل ما وقع ولا على إبعاد اللهيب وخطر الحريق فلا هي مستسلمة للقدر المحتوم ولا هي قادرة على التصدّي لشبح الاختناق والاحتراق فتصلّبت ذراعاها وتشنجت رقبتها وعلا صوتها طلبا للاستغاثة.

آخر حيّ كان في هذه اللوحة هو ذلك الطائر الجريح الذي سقط مصارعاً الموت على طاولة تفصل بين رأس الثور ورأس الحصان، وقع هذا الطائر جريحاً وقد اخترق جسده الضئيل شفرة قاطعة تخطف الأبصار بشدة بريقها مما يجعله يرفع عنقه عاليا ويفتح منقاره على مصراعيه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ويطلق آخر صرخة يدين بها الحرب ويدين أفعال الإنسان الوحشية ضدّ بني جنسه، ورغم ضآلة هذا العنصر من الجانب الشكلاني، إلا أن بيكاسو قد اختزل بهذا الطائر كل جوانب الصراع والاقتتال غير المتكافئ بين جلاد طاغية سلط سلاحه الفتاك ضد ضحية بريئة ضعيفة سالمة، فاختلت الموازين وانعدم التكافؤ وانهارت القيم، وغاب هذا العنصر في ظلمة الدخان وسواد المكان إلا أن العين الراصدة للمشهد من فوق قد سلّطت أشعتها القوية ومدّت اجفانها الحادة ففضحت الجريمة وأدانتها فبدت الشفرة في تضاد كبير، تضاد من حيث الحجم وتضاد من حيث القيم الضوئية وغير الضوئية وتضاد من حيث نعومة جسم الطائر وصلابة شكل اداة الجريمة وقسوة هيئتها، وقد زاد الأمر وضوحا ذلك الفانوس الذي حلّ محل بؤرة العين فأضاء وفضح وأدان.

تميزت اللوحة بنظام بنائي عقلاني محكم جاء كردّ فعل لفقدان العقلانية في الحادث الفعلي، حيث يقوم تكوين اللوحة على نظام رصين بعضه يرجع إلى مبادئ تنظيم الفضاء التشكيلي الذي كان سائداً في عصر النهضة، فقد كان بيكاسو يهتم بهذه التركيبة من حيث تماسك البناء ومتانة التكوين خاصة وأن الوضع الهرمي الذي اختاره ليحتل منتصف التكوين يتساوى مع فكرة القصف الصادرة عن نقطة علوية في الفضاء وما يخلفه من انتشار للضحايا في رقعة متسعة على الأرض، وهكذا يتبلور شكل المثلث وتلتقي نقاطه الثلاث في شكل هرمي يتكون من النار والدمار تكدّست فيه العناصر التشكيلية في حين بقي بعضها خارج هذا الإطار ليشكل كتلتين متناظرتين تحقق مزيداً من التوازن، مستعيراً سكونية وعقلانية الفن الكلاسيكي وتعميماته ليسمو بها إلى عظمة الأشكال الماورائية، وإلى الفكرة.

وقد استخدم بيكاسو التحوير والتحريف بصورة مميزة للتعبير عن المشاعر الإنسانية، مصوراً الحركة بدلالة فراغية قوية، مستخدماً الإيحاءات البصرية للتعبير عن الحجم والبعد من خلال إحداث تراكب بين الأسطح دون الاستعانة بالمنظور الأكاديمي، فهو يجاور بين مظاهر الشيء المتعددة على نفس السطح وفي نفس الوقت، فجمع بين زوايا رؤية مختلفة متزامنة، مؤكداً بالخطوط وبطريقة انتقائية على عناصره بطريقة شفافة ومتزامنة لتمثيل معلومات بصرية حول شيء مرئي أو مُتصوّر بضغط سلسلة كاملة من الأحداث ووجهات النظر وحصرها في تكوين واحد لتكثيف الحدث.

تنقسم اللوحة إلى أربعة سجلات متجاورة يحمل كل منها عنصراً من عناصر اللوحة إلى جانب جزء ما من عنصر آخر يقوم بدور الربط والتماسك بين هذه السجلات، وهذا النوع من التوزيع يتشابه مع الأسلوب المصري القديم، وقد ترك بيكاسو الحيل والأساليب التشكيلية التقليدية، حتى اللون نفسه فقد رفضه عن عمد حتى لا تنقص مكانته شيئًا من مضمون اللوحة أو تلطف من حدة الإيقاع الدرامي لها. فلا شيء أمامنا سوى درجات الأسود والأبيض والرمادي التي تتشابك معًا في ضجة وصخب منظم ومنهجي، فالأشكال قد حُررت من مظهرها التقليدي بينما ظلت تحتفظ بكل قيمتها الرمزية المكتسبة. فوحشية الحرب وجورها يظهران لنا عن طريق الوجوه الملتوية والأفواه الفاغرة والطائر المتألم والحصان الذي يصهل من شدة الفزع، والأجساد التي تهوي تحت الأقدام.

غاب عن اللوحة اللون وحضرت القيم الضوئية حضوراً قوياً تجاور فيها الداكن مع الفاتح وتعددت بينهما الدرجات فكانت هذه الرماديات بمثابة غياب الحياة في الألوان، واحتدّ التناغم بين الدرجات الضوئية فحضر الضوء بحضور الأبيض وغاب فخلّف ظلاماً حالكاً وبتواجد هذين المتضادين إشارة إلى متناقضات أخرى تناقضات تقابل فيها الموت والحياة ودوي القصف باحتباس الأنفاس ونور الحق بظلمة الظلم ومع كلّ هذا الصمت تبقى جرنيكا أقوى وأبقى صرخة ضدّ الحرب وقد عبّر عن ذلك بيكاسو أحسن تعبير فقد فغرت كل الكائنات المصورة أفواهها بشراً وحيوانات حتى ظهرت ألسنتها كحراب مسنونة، إلا فم الرضيع فقد بقي مغلقا وعيناه مفتوحتان ولعلّ هذه الصرخة الصّامتة هي أبلغ أثراً وأقوى وقعاً من أي صرخة أخرى، فإن صداها سيبقى يتردد إلى الأبد.

صورة رقم (٢٥)، الجرنيكا، بابلو بيكاسو، ١٩٣٧م
زيت على توال، ٣٤٩,٣سم × ٧٧٦,٦سم، متحف رينا صوفيا، مدريد

لقد كان الصراع الكوري الأمريكي في الفترة (١٩٥٠ – ١٩٥٣م) واحد من أهم الإشارات التي تدين وحشية الجيش الأميركي، وتعتبر لوحة "مذبحة كوريا" (صورة رقم ٢٦) لبابلو بيكاسو واحدة من الأعمال الفنية الهامة المعبرة عن تلك المجزرة التي مارسها الجنود الأميركيين، فهي تصوّر انتهاكات الجيش الأميركي للمواثيق الأخلاقية من خلال عمليات البطش بآلاف المدنيين، من خلال مشهد في غاية الفظاعة والقسوة واللاإنسانية، حيث يصوب الجنود أسلحتهم الفتاكة في مواجهة النساء والأطفال العزل تمهيداً لقتلهم بأبشع الطرق، حيث كان الجنود الأميركيون يحرقون القرويين واللاجئين العزل في سراديب، وفي نهاية الأمر قتلوا أكثر من ثلاثمائة شخص رمياً بالرصاص، أي أنهم تجردوا من إنسانيتهم واستخدموا كل ألوان السحق والقتل والذبح والفتك والحرق.

وهذه اللوحة ذات الصبغة السياسية تعتبر الأكثر تعبيراً عن هذه الكارثة فقد رسمها بيكاسو بعد عام واحد من عبور القوات الشيوعية لمنطقة شمال كوريا واحتلال العاصمة سول، وقد استلهم فكرتها من التدخل الأميركي في شبه الجزيرة الكورية.

صورة رقم (٢٦)، مذبحة كوريا، بابلو بيكاسو، ١٩٥١م
زيت على خشب، ١١٠سم × ٢١٠سم، متحف بيكاسو، باريس.

وهذا العمل بالإضافة إلى الجرنيكا يعتبران شهادتين دامغتين في تاريخ البشرية ضد الحرب في أي زمان ومكان، وقد أضاف ذلك عمقاً وتأكيداً للمواقف الوطنية والإنسانية. ولذلك ظل بيكاسو معروفا بأعماله الفنية السياسية الهامة التي يدعو فيها إلى التلاحم والاندماج بين جميع طبقات المجتمع، فبجانب هذه اللوحة فقد رسم بيكاسو الكثير من الأعمال الفنية لتصوير مشاهد الآلام والبشاعة في الحروب.

وكانت الأحداث السياسية الملتهبة في أوروبا تؤثر على بابلو بيكاسو تأثيراً بالغاً في حياته وفنه ورؤيته للحياة والمستقبل، فقد أثرت الحربان العالميتان الأولى والثانية والحرب الأهلية الإسبانية والحرب الكورية على فنه وجذبت انتباهه تجاه المجتمع والأحداث السياسية الجارية في ذلك الوقت.

تتميز اللوحة بتركيبة منقسمة إلى جزأين يساراً ويميناً، فإلى اليسار تُرى مجموعة من النساء والأطفال العراة تقع عند سفح مقبرة جماعية، وفي اليمين يقف عدد من الفرسان المدججين بالسلاح وهم عراة أيضاً، لكنهم مزودون بأطراف قوية ذات عضلات صلبة وكأنها مركبة من المعدن مع خوذات مدرعة، وأسلحتهم عبارة عن مزيج مشوش من أدوات العدوان وليست الأسلحة المعتادة، وهؤلاء الفرسان يقفون في استعداد لإطلاق النار بشكل صارم على المجموعة الأخرى التي يظهر على وجوههم تعبيرات الفزع والألم.

ويمكن تشبيه هذا المشهد بمجموعة من الصيادين الذين يطلقون النيران على مجموعة من الفرائس التي لا حول لها ولا قوة.

جاءت اللوحة على درجة عالية من الترابط والتماسك والتوازن وتجلّت فيها القيم الفنية، وبرز فيها الحضور الإنساني، وتبقى اللوحة مفعمة بروح الحداثة والمعاصرة لأنها تحدّت حدود الزمان والمكان فأصبحت علامة معبرة عن الظلم والقهر الذي يرتكبه الإنسان بحق أخية الإنسان.

تأثر بيكاسو في البناء التشكيلي لهذا العمل بلوحة "الثالث من مايو ١٨٠٨" (صورة رقم ٢٧) للفنان **فرانسيسكو جويا Francisco Goya** (١٧٤٦ – ١٨٢٨م) والتي تُظهر المذبحة التي قام بها الجنود الفرنسيين تجاه مئات المدنيين الإسبان.

صورة رقم (٢٧)، الثالث من مايو ١٨٠٨، فرانشسكو جويا، ١٨١٤م
زيت على توال، ٢٦٨سم × ٣٤٧سم، متحف برادو، مدريد.

أما في لوحة "امرأة باكية" للفنان "بابلو بيكاسو" (صورة رقم ٢٨)، يعبر وجه المرأة المرسوم في هذا العمل عن الصراع والضغوط النفسية التي يعاني منها الإنسان، فوجه المرأة كعنصر بالمعنى الأكبر يشير إلى الإنسانية بوجه عام، وكذلك فإن إحساس الألم والمرارة في بكاء هذه المرأة يعطي دلالات عن المآسي والصراعات التي تعاني منها البشرية

استخدم الفنان مجموعة متوازنة من الألوان الساخنة والباردة على درجة من التباين حتى يؤكد على معنى الصراع النفسي من خلال الصراع اللوني، ويكمل هذا المعنى التوظيف الجيد للخطوط السوداء الخشنة القوية.

وتعد اللوحة نموذجاً للتطور الذي تخطى به الفنان "المظهر الحقيقي للعالم المرئي" لخلق أسطورة تتمتع بوجود دائم وتستطيع أن تتخطى حدود الزمن المحدود، وإلى ما وراء الزمن، بخلق أشكال تستحوذ على مكان خارج حدود الزمن، لها شكل وهيئة ظاهرية، مصبوغة بعواطف مبدعها، وقد تحولت إلى شكل معبر.

صورة رقم (٢٨)، امرأة باكية، بابلو بيكاسو، ١٩٣٧م
زيت على توال، ٦٠سم × ٤٩سم، متحف تيت للفنون، لندن

ويقدم **مارسيل دوشامب Marcel Duchamp** (١٨٨٧ – ١٩٦٨م) معالجة خاصة لموضوع الصراع الفكري الخفي أو الصراع العقلي الغير مرئي في لوحته بعنوان "وجوه لاعبي الشطرنج" (صورة رقم ٢٩)، فاللوحة تمثل مباراة بين اثنين من لاعبي الشطرنج، تحوي اللوحة مجموعة من الأطر التكعيبية المتداخلة والعديد من زوايا الرؤية أو المناظير للتعبير عن العمليات الفكرية والنشاط العقلي وصراع التحدي الخفي للاعبين.

صورة رقم (٢٩)، وجوه لاعبي الشطرنج، مارسيل دوشامب زيت على توال، ١٩١١م، ١٠٠,٥سم × ١٠٠,٦سم، متحف فيلادلفيا للفنون، بنسيلفانيا

- **ارتياد عالم الأحلام واللاشعور إلى ماوراء المنهج العقلي في السريالية:**

- الدمج بين الواقع والخيال والتحرر من سيطرة العقل الواعي:

في الوقت الذي اتسعت فيه الحركة التكعيبية، كانت هناك موجة أخرى آخذة في الظهور والتطور بخطى مغايرة، وهي ما سميت عند بدايتها بالدادا، وتحولت فيما بعد إلى السريالية، وقد عنيت هذه النزعة الجديدة بالأحلام واللاشعور وبالخيال المستفيض وبعض التجمعات الوصفية، في محاولة لخلق عالم آخر في فن التصوير للتعبير عن المستور. (١)، حيث تعتمد السريالية على إطلاق الفنان للأفكار المكبوتة لتظهر وتتضح من خلال التعبيرات الفنية، واللاشعور هو المصدر الأساسي لغالبية الأفكار التي تعتمد عليها السريالية. (٢)

ومن العلامات البارزة في السريالية الفنان الإسباني **سلفادور دالي Salvador Dali** (١٩٠٤ – ١٩٨٩م)، الذي نال شهرة كبيرة لأعماله المميزة الغريبة، ومهاراته التصويرية التي تنسب في أغلب الأحيان إلى تأثير فناني عصر النهضة، فقد استمد دالي أفكاره من الرمزية وتحليل الأحلام في الكثير من أعماله التي تبدو على درجة كبيرة من الغرابة والجراءة أيضاً، ويتضح ذلك في لوحة "مبنى هش – الحرب الأهلية" (صورة رقم ٣٠). وهذه اللوحة هي التجسيد الرمزي المروع لإدانة حالة الرعب، التي أحدثتها الحرب الأهلية التي شملت كل أسبانيا، وكادت أن تفنيها. وهي تصور أجزاء بشرية تتراكب في صورة غريبة لتكون بنية مسخية هائلة تمزق نفسها إرباً ولها وجه صارخ يعتصره الألم، كما تظهر الأيدي الموجودة في يسار اللوحة بصورة تشنجية مشدودة الأعصاب، في دلالة على معنى تصوير حالة الألم والعذاب والصراخ، وهذا التكوين

(١) محمود البسيوني: الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، القاهرة، صـ ١٣٥، ١٣٦.
(٢) محمود البسيوني: المرجع السابق، صـ ١٤٥.

المشوه المخيف هو البطل المسيطر على العمل ككل حيث يحمل المعنى الأساسي المراد التعبير عنه والذي يتمثل في مجموعة من الثنائيات المعبرة عن الحرب الأهلية، وعن النتائج البشعة والمؤلمة لها، وهذه الثنائيات والتي تتمثل في نفس الجسد الواحد هي الوحشية والألم، القاتل والضحية، القوة الفتاكة والضعف الشديد.... كما أبدع دالي في تصوير خلفية العمل كسماء مليئة بالغيوم والأبخرة الملونة، والأرضية التي يقف عليها التكوين هي أرض جافة قاحلة تعبر عن معنى الخراب، كما أن الفراغ الشاسع ما بين التكوين والخلفية يقف كعلامة تعبيرية مزعجة للمشاهد ودلالة على الآثار المدمرة التي تنتهي إليها الحروب، حيث تبعث الأبعاد اللانهائية للمكان شعوراً بالرهبة وتثير الإحساس بالقلق.

وإذا نظرنا ناحية اليسار خلف اليد المستندة على الأرض، نجد شخصاً صغيراً يتجول في الفراغ الموجود خلفها في حالة من الضياع والتسكع منحني الرأس إلى أسفل لا يظهر منه غير نصفه العلوي فقط، والتضاد بين الكتلتين (كتلة هذا الشخص في مقابل الكتلة اللحمية الضخمة) إنما يؤكد على معنى ضخامة الحدث كما تؤكد نفس المعنى حبوب الفاصوليا الموجودة أسفل التكوين، مضيفاً بعداً أسطورياً للأشياء التي تستعمل في الحياة العادية، كما تؤكد هذه الحبوب معنى تقديم وجبة للأكل من اللحوم الممزقة والخضروات المطهية لمعنى يؤكد الوحشية والافتراس الذي يحدث كنتيجة للحرب الأهلية فالشعب يقتل بعضه والوطن يأكل بعضه، وفي ذلك رمز للالتهام الذاتي للوطن.

العمل يقدم شكلاً تعبيرياً للمعاناة الإنسانية كتحذير من الآثار السلبية والتخريبية التي تنتهي إليها الحروب، كما يُقدم تجسيداً رمزياً لحالة الرعب والألم والضياع اللانهائي المتمثل في الفراغ الشاسع، مع سيطرة لأجواء الرهبة والخوف والقلق، مرتفعاً بصور الأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، مازجاً الأحداث بالأشياء ذات المضامين الرمزية في أشكال ذات صبغة تهجينية في عوالم مليئة بالدهشة تتحرر فيها القوى المكبوتة داخل اللاوعي البصري والذهني من سيطرة العقل الواعي، وتلغى الحدود الفاصلة بين الأضداد من أجل خلق عالم من المفارقات اللامعقول والغرائبية، مطلقاً بذلك صراح الخيال، ففي الرؤيا يعود الإنسان إلي حالته البدائية الأولى فيرى العالم ألغازاً تتبدى في صورة رموز، غير أنها رموز لا يمكن تفسيرها إلا بمنطق ما فوق الواقع، مؤمناً بقدرة الشكل على التأثير في العالم، وقابليته للتجدد الذاتي، ففي حالة تجاوز العمل الفني لسيطرة الوعي تتولد الدلالات بتلقائية.

فهو لا يهدف إلى نقل صورة مماثلة للمرئيات، وإنما يوفر رؤية لما يقع خارج حدود العالم المرئي. ومن هذا المنطلق يمكن تناول الفن على أنه إبداع لحلم يقظة، وعلى أساس أن جهد الفنان يتركز في عملية جذب انتباه المشاهد إلى حلمه، بطريقته الخاصة، أما عمله فهو محاولته تشكيل الأحلام بالوسائط الفنية.

لقد أراد "دالي" أن يقتلع جذور كل الأفكار التقليدية عن الشكل، بارتياده عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه في الشخصية الإنسانية، وأصبح ما يهمه أن يكسر الحدود بإدهاش وإثارة، بين الحلم والواقع، وبين المخيلة والذاكرة، بل وبين المعقول واللامعقول، مسلماً بوحدة الخبرة الذاتية والموضوعية، فمن أقواله: "إنني لا التزم، فالملتزمون هم الخدم، بل فوضوي... استعنت بالصور الفوتوغرافية الملونة، وربطت بين تقنيتها وبين إبداعي، هكذا بدا اللامعقول زاهٍ وملوناً... حينما أرى شيئاً فأسميه باسم شيء آخر".(١)

فالعمل دعوه للاستمتاع بأجواء صنعها الفنان، وبمعاني رمزية، حيث فتح الرمز نوافذ تطل على عالم الأسرار، والاستمتاع بإطلاق سراح الخيال والأحلام بحرية وفطرة تصل إلى أعماق النفس وما فوق الواقع، فأصبح ما وراء المنهج العقلي قيماً في العمل الفني.

(١) محسن محمد عطية: آفاق جديدة للفن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٢٦.

صورة رقم (٣٠)، مبنى هش (الحرب الأهلية)، سلفادور دالي، ١٩٣٦م
زيت على توال، ١٠٠سم × ٩٩سم، متحف الفنون، فيلادلفيا

في عمل آخر لدالي يعبر عن النتائج الدامية للصراعات الحربية في لوحة بعنوان "وجه الحرب" عام ١٩٤٠م (صورة رقم ٣١) لإظهار حزنه على بلده الذي عانى من آثار الحرب الأهلية في إسبانيا مستخدما أسلوبه السريالي الذي يدمج بين الواقع والخيال في نسيج تعبيري متقن، للتعبير عن النتائج الرهيبة للحرب واللوحة تصور وجه حزين متألم يطفو على الصحراء القاحلة وقد امتلأ بالبؤس والرعب وقد تهالك بسبب الحرب والدمار، يظهر في فراغ العيون والفم المزيد من الوجوه المتداخلة بشكل لا نهائي تحمل نفس معاني الألم والرعب للتعبير عن معنى الاستمرارية للويلات التي يعاني منها الناس اثناء الحرب وما بعدها، الوجه يقترب من حالة الموت أو هو ميت بالفعل يحيط به من الجانبين مجموعة من الثعابين الصغيرة التي تحاول اختراقه وفي الخلفية تبدو السماء بلون يقترب من لون الغروب للتأكيد على معنى الموت والرحيل ويكمل ذلك المعنى الظلال الطويلة.

وقد كانت معظم لوحات دالي مستوحاة من الحرب. لقد أراد أن يُظهر للناس التأثيرات التي يمكن أن تترتب على الحرب، وكيف يمكن للحرب أن تمزقهم وتتركهم في وحدة بائسة. كانت رسالته من وراء ذلك أن يعرف الناس أهمية البقاء في سلام بعيداً عن أهوال الحرب.

صورة رقم (٣١)، وجه الحرب، سلفادور دالي، ١٩٤٠م
زيت على توال، ١٠٠ سم × ٧٩ سم،
متحف بويمانز فان بيونتجن، روتردام

ومن أبرز الفنانين في الفن الحديث الفنان الألماني الأصل **ماكس إرنست Max Ernst** (١٨٩١ – ١٩٧٦م) الذي يعد واحداً من أبرز فناني القرن العشرين وتتنوع أعماله ما بين السريالية والتعبيرية والدادية، وقد ابتكر أساليب وتقنيات خاصة عبر في لوحته الشهيرة "أوربا بعد المطر ٢" (صوره رقم ٣٢) عن أثار

الحرب العالمية الثانية على أوربا حيث يظهر في العمل مشهدا لحطام غير واضح المعالم وأشكال لأشخاص كأنها محترقة فهناك كائن نصف رجل ونصف طائر يمسك برمح وينظر تجاه امرأة خضراء وبجانبهم أشلاء ومباني مهدمة وأشكال عضوية محطمة إنه يعطي إحساس بالاشمئزاز من الحرب وأن الصراع لابد أن ينتهي بنتائج تدميرية.

صورة رقم (٣٢)، أوربا بعد المطر ٢، ماكس إرنست، ١٩٤٠ – ١٩٤٢م
زيت على توال، ٥٤ سم × ١٤٦ سم، متحف وادسورث أثينيوم للفنون، هارتفورد، كونيتيكت

- **البعد الإنساني في الواقعية الأمريكية:**

في الوقت الذي سادت فيه النزعات الحديثة في أوربا في الفن التشكيلي، والتي تعتمد على الابتعاد عن المظهر الطبيعي، كان هناك ثمة شيء يبدو ناقصاً في الأفق، ألا وهو الناحية الإنسانية [١]، وقد كانت الولايات المتحدة بما فيها من تغيرات في بداية القرن العشرين على مختلف المستويات (صناعية – سياسية – اقتصادية – اجتماعية – ثقافية)، مناخاً خصباً لظهور هذا الاتجاه الذي يعبر عن الإنسان المعاصر في واقعه المعاش وفي كل تفاصيل حياته، حيث كانت الواقعية الأمريكية تركز على تصوير الحقائق الاجتماعية المعاصرة وحياة الأشخاص العاديين وأنشطتهم اليومية.

ويعد الفنان الأمريكي **توماس ليا Thomas C. Lea** (١٩٠٧ – ٢٠٠١م) من النماذج البارزة في التعبير الواقعي عن موضوعات الصراع نظراً لطبيعة عمله كمراسل حربي خلال الحرب العالمية الثانية.

وفي عمله بعنوان "المارينز يسمونها نظرة الألفي ياردة" التي رسمها في عام ١٩٤٤م (صورة رقم ٣٣) يبدع في التعبير عن التأثير النفسي للصراع الحربي على الجنود ويمثل هذا العمل نموذجاً لأسلوبه الواقعي المتفرد، وقد انجز هذا العمل قبل انتهاء الحرب العالمية بفترة وجيزة، وسرعان ما ظهر في الكثير من المطبوعات وعلى أغلفة المجلات المناهضة للحرب. و يظهر في اللوحة جندي يحدق تجاه المشاهد ولكن نظرته تمتد إلى مدى بعيد خلف المشاهد وكأنه ينظر إلى ما لا نهاية وقد اتسعت عيناه في تعبير عن انفصاله عن الواقع ولا مبالاته بما يحدث من حولة وهي حالة تحدث للإنسان عندما يعجز عن استيعاب الأهوال من حولة فيبدوا وكأنه انفصل عن الواقع وهذا هو المقصود بعنوان اللوحة، أما وراء هذا الجندي فتظهر دبابة ضخمة في اليسار وطائرات حربية في السماء وجنود مصابة على الأرض وفي الخلفية تبدوا واضحة آثار الدمار الناتج عن الحرب مع الغبار والأدخنة المتصاعدة إلى السماء والأشجار المحترقة في الخلف.

من السمات البارزة في العمل توظيف الظلال والأضواء والملامس على وجه الجندي بطريقة مغايرة عن باقي العمل للتأكيد على المعني المقصود من اللوحة، وقد اعتمد الفنان على قانون النسبة الذهبية في توزيع العناصر ووضع وجه الجندي في النقطة الذهبية في العمل للتأكيد على محورية دور هذا العنصر في العمل،

(١) محمود البسيوني: الفن في القرن العشرين، مرجع سابق، صـ ٢٧١.

ولإتاحة الفرصة لعين المشاهد بالتجول المريح في العمل بصورة دائرية وكأن العمل يدور حلزونياً أمام عين المشاهد لإكمال معنى الذهول الذي يشعر به الجندي من هول الصدمات المحيطة به، حتى يجد المشاهد نفسه لا شعورياً يركز ويتوحد مع عيون الجندي المحدقة في اللانهاية، الذي يشعر بالضياع، وهو في حالة من الصراع اللاشعوري ما بين الانتماء الوطني والولاء للقادة من ناحية وبين غريزة البقاء التي تدفع الإنسان للهروب من المخاطر من ناحية أخرى، فيقف الإنسان عاجزاً غير قادر على الاختيار حتى يصاب بحالة من الانفصال الذهني في محاولة نفسية للهروب من الواقع.

يحتوي العمل على رسالة إنسانية عن معاناة الجنود الذين زج بهم إلى أتون حرب لا تعنيهم فدفعوا ثمنها غاليا، حيث فرض عليهم هذا المصير الأليم صراع القوى السياسية المتضادة، كما يقدم نوع من المقابلة بين الصراع الحقيقي الواقعي المتمثل في الحرب الدائرة في خلفية اللوحة وبين الصراع النفسي الداخلي للجندي الواقف في أمامية اللوحة.

صورة رقم (٣٣)، المارينز يسمونها نظرة الألفي ياردة، توماس ليا، ١٩٤٤م، زيت على توال، ٩١,٤٤سم × ٧١,١٢سم، المتحف الوطني للحرب العالمية الثانية، نيو أورليانز.

- **الثقافة الشعبية في فن البوب:**

شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية تغيرات وتحولات متلاحقة وبعيداً عن المراكز المرجعية التقليدية، نحو الثقافة الشمولية وحتى الهامشية، مترافقة مع موجة من النشاط النقدي لاستقبال النموذج الجديد الذي أصطلح علية باسم فنون "ما بعد الحداثة" Post – Modernism، والتي كان هدفها دمج الفن بالحياة، حيث تسعى إلى إذابة الفوارق بين الأجناس الفنية المختلفة. (١)

وكأحد أهم اتجاهات هذه الفنون ظهرت حركة "البوب أرت" Pop Art في منتصف الخمسينات من القرن العشرين. تحدى فن البوب التقاليد السائدة بتأكيده أن استخدام الفنان لكل الوسائل البصرية المتواكبة مع الثقافة الشعبية يتوافق مع منظور الفنون الجميلة، وغالبًا ما يستخدم فن البوب صورًا جاهزة ومتداولة بين الناس.

(١) حمدية كاظم روضان المعموري: جدلية الذاتي والموضوعي في فن البوب أرت، مجلة جامعة بابل (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢٤، العدد ٤، ٢٠١٦م، بغداد، صـ ٢١٧٣.

يقدم فنان البوب أرت الأمريكي **روي ليختنشتاين Roy Lichtenstein** (١٩٢٣ – ١٩٩٧م)، رؤية مختلفة للصراع في لوحته "واام" (صورة رقم ٣٤)، وهي لوحة كبيرة تتكون من جزئين يتكونان بطريقة القصص المصورة المسلسلة الكرتونية، يصور الجزء الأيسر من اللوحة طائرة حربية أمريكية تضرب صاروخاً على طائرة مقاتلة أخرى لعدو في الجزء الأيمن منها حيث تنفجر الثانية مصدرة لهب صورة الفنان بطريقة مسطحة بسيطة بالألوان الأصفر والأحمر والأسود والأبيض، وفوق الطائرة الأمريكية تظهر كلمات الطيار في بالون أصفر وهي عبارة: "لقد ضغطت على زر إطلاق النار وأمامي الصواريخ تنفجر عبر السماء" أي أن الطيار يرسل إشارة مفادها أنه دمر الطائرة المعادية. وفي الجزء الأيمن من اللوحة فوق الطائرة المحطمة يظهر صوت الانفجار مكتوبا باللون الأصفر بحروف كبيرة (!WHAAM) وهو اسم اللوحة وقد عبر عنه الفنان بشكل تصاعدي للتعبير عن الانفجار.

صورة رقم (٣٤)، واام، روي ليختنشتاين، ١٩٦٣م
أكريلك وزيت على توال، ١٧٠ سم × ٤٠٠سم، متحف تيت مودرن، لندن

- **الأسلوب التعبيري للواقعية الاجتماعية**

تمثل أعمال الفنان الإكوادوري **أوزوالدو غواياسامين Oswaldo Guayasamín** (١٩١٩ – ١٩٩٩م). نموذجا فريدا للأسلوب التعبيري للواقعية الاجتماعية في أمريكا الجنوبية في القرن العشرين، ومن أبرز أعمالة مجموعته التي تعد مشروع فني هام تحت عنوان "عصر الغضب" (بعض منها في صورة رقم ٣٥)، في هذه المرحلة التي قدمها خلال الستينيات من القرن العشرين، أوضح غواياسامين أن المحتوى الجمالي ليس هو المهم بل الأهم هو المحتوى الاجتماعي، حيث تحمل الأعمال رسالة رجل ضد القمع والعنف والمعاناة.

تمثل هذه الأعمال حملة إدانة لعنف الإنسان ضد الإنسان، فهي رسالة تمرد، وهذا التمرد واضح في أعين شخصياته، الذين يبكون من أجل التغيير. شخصياته تعاني الكآبة والألم، أيديهم تعبر عن آلامهم ممتدة تطلب العون من السماء أجل الأمل. وينعكس كل هذا الضربات اللونية القوية، من خلال هذه الأعمال هز غواياسامين العالم من خلال تسليط الضوء على كل قسوة الإنسان خلال القرن العشرين.

قدم غوياسامين في هذا المشروع مفرداته التصويرية الخاصة التي استلهمها من الأعمال الحداثية الهامة التي شاهدها في تلك الفترة، كما يتضح فيها علاقة التأثر القوية بأسلوب بيكاسو.

اشتمل كل تكوين في هذه اللوحات على وجه آدمي وأيدي مرسومة على خلفية مجردة خالية تماماً من التفاصيل والسمات المميزة لبيئة معينة كي ينأى بنفسه عن الخصوصية الإقليمية والعقيدية المرتبطة بمكان خاص فنجح بذلك في الخروج إلى التعبير العام عن كل إنسان في كل زمان ومكان، حيث نجح في استخدام القوة الرمزية للاستعارة في هذه الأعمال التي تصور البؤس والظلم وبعض المآسي الكبرى في القرن العشرين.

تعد هذه الأعمال من الأعمال الهامة المعبرة عن موضوع الصراع في الفن. صراع نفسي عميق ناتج عن تفاعل مشاعر متداخلة مثل الحزن والغضب والخوف والانكسار والألم، بالإضافة إلى أن هذه الأعمال قد عبرت عن أفكار القهر والفقر والمعاناة. لقد صور غواياسامين الشخصيات أحياناً باكية متألمة تغطي عيونها بأيديها، وأحيانا صور شخوصه بأذرع ممتدة إلى السماء بالتضرع في حالة من اليأس، وفي أغلب الأعمال تمثل العيون والوجوه والأيدي العناصر الهامة السائدة والمسيطرة في العمل حيث تحمل تعبيراً قوياً يؤكده البعد الحركي والقيم اللونية والضوئية والظلية.

صورة رقم (٣٥)، بعض من مجموعة طريق الدموع بعنوان الأيدي، أوزوالدو غواياسامين
زيت على توال، ١٩٦٨ تقريباً، مقاسات متنوعة، متحف غوياسامين، كيتو

ثالثاً: الإطـار التطبيقي:

- **الاستفادة من الأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع في تدريس فن التصوير**

فيما يلي عرض للتجربة التي تم تطبيقها من خلال تدريس مقرر التصوير لطلاب الفرقة الرابعة بقسم التربية الفنية بكلية التربية النوعية جامعة كفرالشيخ، حيث تم إجرائها بالاستفادة من دراسة الأبعاد التشكيلية والفلسفية للأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع الإنساني.

- **مدخل التجربة:**

تمثل التجربة الطلابية للبحث مجموعة من اللوحات التصويرية، والتي تعكس رؤى تشكيلية وتعبيرية متنوعة عن مفهوم الصراع الإنساني، بالاستفادة من الإطار النظري للبحث، ومن واقع مشكلات الحياة المعاصرة، كمصدر خصب لمفردات وصياغات وأساليب تشكيلية وتقنية مستحدثة متعددة الدلالات التي تعكس بعض أنواع الصراع الإنساني.

- **أهداف التجربة:**

- توظيف الأبعاد التشكيلية والفلسفية المرتبطة بأساليب التعبير عن موضوع الصراع لإثراء العملية الإبداعية في فن التصوير.
- إيجاد مداخل تعبيرية مبتكرة في فن التصوير من خلال دراسة الأساليب المتنوعة للتعبير عن مفهوم الصراع، والمؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية على هذه الأساليب.
- الاستفادة من متغيرات القيم التشكيلية والتعبيرية عن موضوعات الصراع في مختارات من الأساليب الفنية في تدعيم الفكر التشكيلي والخروج عن الأطر التقليدية في تدريس فن التصوير.

- **منطلقات التجربة:**

المنطلق الفكري:

- **معطيات الدراسة التحليلية للتجربة التطبيقية الطلابية:**

يقوم هذا المنطلق على استثمار معطيات الدراسة التحليلية التي كشفت عن القيم التشكيلية والأبعاد الفلسفية المرتبطة بأساليب التعبير التصويرية عن موضوع الصراع الإنساني لمجموعة مختارة من اللوحات في اتجاهات فنية متنوعة، وذلك لإيجاد مداخل تعبيرية مستحدثة في تدريس فن التصوير، لتدعيم الفكر التشكيلي الحديث، وتجاوز أطر وحدود التعبير التقليدية إلى آفاق أكثر إبداعية.

- **فلسفة التجربة الطلابية وعلاقتها بموضوع الدراسة:**

تعكس التجربة مجموعة متنوعة من الرؤى التشكيلية والتقنية والتعبيرية عن مفهوم الصراع الإنساني تجمع بين الدراسات المتأنية والتعبير التلقائي، كما جمعت بين مظاهر وتقنيات من نوعيات مختلطة وممتزجة في حيز زماني ومكاني واحد، فجاء دور التشبيهات المجازية والرؤية الخيالية لتحقيق حيوية التعبير والكشف عن الدلالات الكامنة.

وتمثلت القيم التشكيلية والتعبيرية فيما سمحت به العناصر التي اتصفت بالتحريف والمبالغة والتعبير عن الأبعاد المجازية مع التأكيد على عنصر الخيال ودوره في التعبير، وهكذا اكتسبت الصياغات معانيها الخاصة من عالم الاستعارات وما وراء المرئيات وأصبح الشكل محملاً بقيم ودلالات مؤثرة، حيث تقبل التركيبات الصورية التأويل.

وأصطبغت الخطوط والألوان والصياغات بالخيال الذي أطلق سراحه ليعمل بحرية، محققاً بذلك الموائمة بين التقنيات والأفكار باستخدام كافة أشكال معطيات البيئة، لاستحداث الصياغات، وتناولها بمنهج أسلوبى تتحول معه الأشكال إلى مفردات، في أنساق دلالية، جمعت بين الواقع الحسي والأشكال التبسيطية، وذلك بالاستفادة مما كشفت عنه الدراسة من متغيرات القيم التشكيلية والتعبيرية عن موضوعات الصراع في مختارات من الأساليب الفنية المتنوعة.

المنطلق التقني:

- **الصياغة التشكيلية:**

قامت أعمال التجربة الطلابية على الاستفادة مما قدمته الدراسة النظرية والتحليلية، وكذلك استثمار كافة أشكال معطيات البيئة بمنهج أسلوبي، لاستحداث مفردات وصياغات تشكيلية تتناسب مع المنطلقات الفكرية للبحث، للتعبر عن مفهوم الصراع الإنساني تجمع بين الواقع والخيال من ناحية، وبين الدراسة المتأنية والتعبير التلقائي من ناحية أخرى.

اتسمت العناصر بدرجات متفاوتة من التحريف والمبالغة والتبسيط، كما جمعت الأعمال بين صياغات متنوعة ممتزجة في وحدة زمانية ومكانية، وأصطبغت كل من الخطوط والألوان، المفردات والصياغات بالرؤى الخيالية، لتتحول معها الأشكال إلى مفردات، فى أنساق دلالية. محققه المواءمة بين التقنيات والأفكار، فامتزجت التشبيهات والاستعارات مع تشكيلات الخطوط والألوان والمفردات والتركيبات الصورية، فاكتسبت معانيها الخاصة وأبعادها المجازية وتأويلاتها المفاهيمية.

- **مرحلة التنفيذ العملي:**

يعتمد تنفيذ لوحات التطبيقات الطلابية على تقنيات ألوان الزيت والأكريليك على التوال، ويرجع اختيار الباحث لهذه التقنية نظراً لما تتمتع به من المرونة والثراء اللوني وامكانياتها التشكيلية والتقنية، وسهولة استخدامها، مما يتيح للطالب التعديل المستمر في العمل خلال مراحل التنفيذ للوصول لأفضل النتائج الممكنة.

ارتكز الباحث بشكل كبير في مرحلة التنفيذ على توجيه الطلاب نحو التعبير عن أفكارهم وتجسيد انفعالهم بالمفاهيم التي تم تناولها ودراستها.

كما اهتم الباحث بأن تكون التجربة التطبيقية للطلاب مبنية بشكل أساسي على نتائج الدراسة النظرية والتحليلية للبحث، وكذلك القيم والمعايير المستخلصة من الدراسة النظرية، بهدف تحقيق المصداقية العلمية للبحث والتجربة، لتكون التطبيقات إنعكاس صادق لإثراء الجوانب المرجعية والمداخل التعبيرية للطلاب بدراسة الأبعاد الفلسفية لمتغيرات القيم في التعبير عن مفهوم الصراع في مختارات من أعمال فن التصوير.

- **منهج التجربة:**

اتبع الباحث المنهج شبه التجريبي في التطبيقات الطلابية وذلك لملائمته لدراسة الظواهر الخاصة بالعلوم الإنسانية.

- **عرض التجربة:**

أعمال الطلاب في موضوع الصراع الإنساني:

المحور الأول: الصراع النفسي:

المحور الثاني: الصراع الخيالي:

المحور الثالث: الصراع الواقعي:

- **نتائج البحث:**

أولاً: نتائج الدراسة التحليلية:

- كان الصراع بمثابة أحد المؤثرات القوية على فن التصوير عبر العصور، فقد حظيت اللوحات التي وثقت الحروب بصفة خاصة بشعبية كبيرة على مدى قرون، فكانت موضوعاً رائجاً في الفنّ، وبعكس الشائع أن أزمنة الحروب تشهد تراجعًا للفنون، فإنه يمكن بملاحظة تاريخ الفن دحض هذا الاعتقاد، حيث توجد الكثير من الأعمال الفنية الهامة التي تتحدّث عن "الصراع الحربي" بشكل يؤثر في المشاعر غني بالقيم التعبيرية والتشكيلية.
- يفسر البعض إقبال قطاعات كبيرة من الناس على هذا النوع من الفن بأن دافعه المحافظة على الذات والهوية من خلال الزهو والفخر بالانتصار على الأعداء (الأشرار) والتأكيد على معاني البطولة والتضحية من أجل الوطن، ومن ناحية أخرى التعبير عن مآسي الحروب وبشاعتها ضد الإنسانية بوجه عام، وهناك من يفسر الشعبية الكبيرة للأعمال الفنية المعبرة عن الصراع بأنها تمثل تعويضاً عن الميل للعنف أو محاولة لتعزيز قدرة الفرد على البقاء والتحمل في أوضاع معيشية قاسية أي أنه بمثابة تنفيس عن مشاعر الغضب المكبوتة.
- كان الاتجاه الغالب على التعبير الفني في القرن الخامس عشر هو الاهتمام بالنزعة الإنسانية والمذهب الطبيعي العلمي والنزعة الفردية، ونبل الموضوع في التعبير عن مشاهد الانتصارات الحربية.
- اتسمت الأساليب التعبيرية في القرن السادس عشر بالتوازن بين العقل والعواطف في التعبير عن الصراع الإنساني محققاً الوحدة الزمانية والمكانية للموضوعات.
- مع ظهور النزعة الإفتعالية في أواخر القرن السادس عشر والتي تعكس روحانية الجمع بين التفاصيل الحقيقية في إطار خيالي، اكتسبت الموضوعات رقة وتأنق، مؤكدةً على النزعة العقلية ومفرطاً في الطابع الذاتي، متخلياً عن المثل الأعلى للجمال بالمفهوم الكلاسيكي. معبراً في موضوعاته عن الصراع بين الخير والشر/ الحياة والموت، ومعبراًعن الاضطرابات السياسية والدينية التي سادت المجتمع في ذلك العصر.
- تميز تصوير الصراع في القرن السابع عشر باندماج الحركة الحيوية للطابع التصويري مع الأحاسيس العاطفية الفياضة ودراما الاستخدامات الظلية والضوئية، في مقابل مبادئ الفن الكلاسيكي

- اتجه التعبير عن الصراع الإنساني في القرن الثامن عشر إلى التوازن بين العقلانية والخيال، محققاً الواقعية المثالية للعناصر في التعبير عن نبل التضحية البطولية من أجل الدفاع عن الوطن، وإدانة النتائج الدامية للحروب على المدنيين، ودعوة للسلام ونبذ العنف.
- اتسم تصوير القرن التاسع عشر للصراع بالنزعة الطبيعية في مقابل روح المثالية، ونضارة التعبير الفني وإعلاء الجوانب الوصفية الانفعالية، وإشاعة الأجواء العاطفية مؤكداً على التعبير النفسي وإظهار المشاعر والأحاسيس، حيث استمدت تلك النزعة معاييرها الفنية من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية. وجمعت رؤية الفنان بين الواقع والرمز، معبرة عن مآسي الحروب، كصرخة مدوّية ضد الحرب وإدانة قويّة وبليغة للطبيعة الوحشية للحروب وما تجلبه على الإنسانية من ويلات وكوارث.
- في أواخر القرن التاسع عشر تحررت الأساليب التعبيرية من القيود الأكاديمية، وظهر بعد نفسي في التعبير عن الصراع الإنساني الداخلي والانفعال والوجدان، حيث أفسح الفنان مجالاً للنزعة الانفعالية التي نفتها العقلانية، فانتقل التعبير عن مفهوم الصراع من مرحلة التعبير عن الصراع المادي الحقيقي إلى مرحلة التعبير عن الصراعات النفسية المعنوية، فأصبح التعبير عن الصراع ينصب بشكل أكبر على المعاناة والمآسي الإنسانية المصاحبة للصراعات الحقيقية وتعتبر هذه نقطة تحول هامة في مسار التعبير عن موضوع الصراع، حيث تخلى الفن عن فكرة التمسك بالانطباعات العابرة للطبيعة الخارجية، واهتم بتجسيم عوالم الأفكار والقيم الإنسانية. حيث تعد اللوحات المعادل الصوري لعمق المعنى الفلسفي للمعاناة والقلق الإنساني، فيصبح العمل الفني تجربة متعمقة عن الذات الانسانية، فهو تجربة جمالية تدعو لتضافر العمليات الفكرية التأملية والانفعالية يتخلص فيها الفن من الاعتبارات الجمالية التقليدية.
- تعددت مذاهب التعبير في القرن العشرين والتي غلب عليها التجديد والخروج على المألوف مثل:
  - الرؤية المتزامنة المتعددة الزوايا والتحطيم الشكلي في التكعيبية.
  - التركيب الخيالي في السريالية وارتياد عالم الأحلام واللاشعور إلى ماوراء المنهج العقلي، والدمج بين الواقع والخيال والتحرر من سيطرة العقل الواعي.
  - البعد الإنساني في الواقعية الأمريكية.
  - الثقافة الشعبية في فن البوب.
  - الأسلوب التعبيري للواقعية الاجتماعية في النصف الثاني من القرن العشرين.

ثانياً: نتائج تطبيقات الدراسة على الطلاب

- الكشف عن الأبعاد الفلسفية لأساليب التعبير عن مفهوم الصراع الإنساني أثري الإطار المرجعي ومداخل التعبير الفني لطلاب التربية الفنية في مجال فن التصوير.
- ما قدمته الدراسة النظرية والتحليلية من الكشف عن فلسفة متغيرات القيم في أساليب التعبير عن مفهوم الصراع في مختارات من أعمال الفن لإتجاهات فنية متنوعة أثرى الجوانب التشكيلية والتعبيرية في مادة التصوير لطلاب التربية الفنية.
- تنوع القيم التشكيلية والأساليب التعبيرية عن موضوع الصراعات الإنسانية في نتائج الطلاب.

- تنوعت مداخل ومحاور التعبير الفني للطلاب عن مفهوم الصراع، وتنقسم إلى: (الصراع النفسي – الصراع الخيالي – الصراع الواقعي).
- مثلت دراسة الأبعاد الفلسفية والقيم التشكيلية المرتبطة بأساليب التعبير عن موضوع الصراع دافع إبداعي أسهم في تدعيم الفكر التشكيلي والخروج عن الأطر التقليدية في تدريس فن التصوير.

- **التوصيات:**

- إجراء المزيد من البحوث في موضوع الصراع في فن التصوير في فترات وأماكن أخرى.
- الاستفادة من موضوع الصراع كمدخل في تدريس فن التصوير، مع التركيز على الأبعاد الإنسانية والفلسفية.
- الاستفادة مما كشفت عنه الدراسة من متغيرات القيم التشكيلية والتعبيرية عن موضوعات الصراع في مختارات من الأساليب الفنية المتنوعة، لتقديم برامج تدريسية تثري المداخل الإبداعية لمقررات الرسم والتصوير.
- التوسع بالدراسة للأساليب التشكيلية والتعبيرية عن أنواع الصراع الإنساني منها "المادي/ الحربي – النفسي الداخلي/ الخيالي – الفكري/ الثقافي – الاجتماعي".
- إجراء المزيد من التجارب على نطاق أكبر بخامات متعددة، والاستفادة من التكنولوجية الحديثة في التجارب حيث تقدم البرامج والتقنيات ثنائية وثلاثية الأبعاد إمكانيات خيالية كبيرة تسهم في إثراء التجربة وإثراء فن التصوير بشكل عام بصورة كبيرة.

- **مراجع البحث:**

أولاً: المراجع العربية:

١) أرنولد هاوزر: **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد زكريا، جـ ٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥م، الإسكندرية.
٢) برنارد مايرز: **الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها**، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦م، القاهرة.
٣) بهاء الدين يوسف غراب: تنمية القدرة النقدية بالتمييز بين المفاهيم والأساليب المختلفة في مختارات من فن المناظر الطبيعية في العصر الحديث، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦م، القاهرة.
٤) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، **فنون عصر النهضة (١ – الرينيسانس)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ٢٠١١م، القاهرة.
٥) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، **فنون عصر النهضة (٢ – الباروك)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ٢٠١١م، القاهرة.
٦) حسن الباشا: **الفنون في عصور ما قبل التاريخ**، أوراق شرقية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، بيروت.
٧) حمدية كاظم روضان المعموري: جدلية الذاتي والموضوعي في فن البوب أرت، مجلة جامعة بابل (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢٤، العدد ٤، ٢٠١٦م، بغداد.
٨) سيد هويدي: التعبير بالألوان، سلسلة آفاق من الفن التشكيلي، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الطبعة الأولي، يناير ٢٠٠٠م، الكويت.
٩) شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات**، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٣١١، ٢٠٠٤م، الكويت.
١٠) شاكر عبد الحميد: **الفن والغرابة – مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠م، القاهرة.
١١) عز الدين إسماعيل: **الفن والإنسان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة بمكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م، القاهرة.
١٢) محسن محمد عطية: **آفاق جديدة للفن**، دار المعارف، ١٩٩٥م، القاهرة.
١٣) محسن محمد عطية: **الفن وعالم الرمز**، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٩٦م، القاهرة.
١٤) محسن محمد عطية: **الفن والجمال في عصر النهضة**، عالم الكتب، ١٩٩٨.
١٥) محمود البسيوني: **الفن في القرن العشرين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، القاهرة.
١٦) منير محمود بدوي: مفهوم الصراع: دراسة في الأصول النظرية للأسباب والأنواع، مجلة الدراسات المستقبلية، جامعة أسيوط، العدد الثالث، ١٩٩٧م.
١٧) نبيل راغب: **المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية**، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٨٤.
١٨) نعمت إسماعيل علام: **فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك**، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م، القاهرة.
١٩) نعمت إسماعيل علام: **فنون الغرب في العصور الحديثة**، ط ٣، دار المعارف، ١٩٨٣م، القاهرة.
٢٠) هناء حليم سيدهم: تطور المعايير الجمالية لمفهوم التقنية في مختارات من أساليب فنية متنوعة "دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، القاهرة، صـ ١٦٦.
٢١) وعد حبش أحمد الحديدي: الصراع التنظيمي، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، العدد ٣٥، ٢٠١٤م، بغداد.
٢٢) وليم هـ. بيك: **فن الرسم عند قدماء المصريين**، ترجمة: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧م، القاهرة.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

23) The Encyclopedia Americana, International Edition, Danbury, Conn.: Grolier Incorporated, 1992.
24) Laura Nader, “Conflict: Anthropological Aspects”, in IESS, 1968.
25) Lewis A. Coser, “Conflict: Social Aspects”, in IESS, 1968.
26) Robert North, “Conflict: Political Aspects” in IESS, 1968.

ثالثاً: مواقع الإنترنت:

27) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/, (At 13 - 9 - 2019).
28) https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%B1%D8%A7%D8%B9, (At 14 – 9 – 2019)
29) https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/conflict, (At 13 - 9 - 2019).
30) https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/conflict, (At 13 - 9 - 2019).
31) https://www.merriam-webster.com/dictionary/conflict, (At 13 - 9 - 2019).

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

The diverse methods of expressing the concept of conflict in the art of Painting

Fady Bottros Mikhael Hanna
Assistant Professor of Drawing and Painting
Faculty of Specific Education، Dept. of Art Education، Kafrelsheikh University، Egypt.
fadybottros76@gmail.com

Abstract:

Since the beginning of man's existence on earth he has been struggling with nature for survival until his abilities were develop to control and overcome the paranormal that were his fears to enter another stage of conflict with the human self and Man collided with man as if the universe had narrowed to humans، and a new kind of conflict arose، it was war، and the prevailing principle became the survival for strongest، who can achieve continuity Through victory in wars. The periods of conflict in its all kinds، whether wars، conflicts، revolutions or otherwise، can generally be considered pivotal times for the arts، because the Art is a state where man is treated the Pain of Himself and of His Spirit، it is the only outlet for him to express his feelings، it is not only a tool of expression، but also a tool of documentation because it indirectly chronicles the atrocities committed in war، especially its impact on people and the places where its occur. With the evolution of human life، conflict has become part of our daily life، And a structural element of what we accomplish of art، literature and thought، It has also become part of the fabric of reality and imagination، Therefore، in times of conflict and war، art was interested in ruin، destruction and difficult circumstances، Governed by its terms and embodies it، Depicting her horror and what is left behind، both psychologically and physically، Embodying her fears، nightmares، and the resulting.

The research attempts to tracks the evolution of methods and kind of express the concept of conflict in the painting art through the ages، and extraction the characteristics of each era or trend as well as the motives and philosophies underlying each trend. In addition، the extent of the benefit in enriching the painting art.

Keywords: *Struggle in Art. Conflict in art، art and war، Tragedies Paintings.*