بحث رقم (6)

التحليل المعرفي والجمالي لظاهرة عري الأقدام في الاعمال التشكيلية قديما وحديثا

أويـــس محـــمود سناجلة
الرتبة مدرس (ب)
جامعة البلقاء التطبيقية
كلية اربد الجامعية
الأردن

ألملخص بالعربي

لقد قامت هذه الدراسة بالتحليل المعرفي والجمالي لظاهرة عري القدمين ، والتي ظهرت عبر العديد من الأعمال الفنية وعبر اتجاهات فنية وأنماط فنية مختلفة وعبر عصور فنية مختلفة ، وهدفت هذه الدراسة لمناقشة عري القدمين فقط في الأعمال التي يوجد فيها المبرر الوظيفي والمنطقي لوجود الحذاء ، ويكون التمرد على الحذاء له ما له من مبررات أخرى يمكن البحث عنها وإثباتها .

جاءت هذه الدراسة في مبحثين ، ألأول هو التحليل المعرفي لهذه الظاهرة تاريخيا واجتماعيا ولغويا ونفسيا ، حيث أن العمل الفني يصدر عن فنان له حياته وتفاعله مع ما حوله ومن حوله ، ولا بد أن يكون عمله محملا بخبرة واقعية ، انعكست بصوره وأشكاله ، وايماننا هذا كان سببا دافعا لنا لدراسة القدم العارية من هذا الجانب وأقصد المعرفي . أما المبحث الثاني أفردناه للتحليل الجمالي من منطلق أيضا ايماننا بأن الأعمال الفنية هي أعمال جمالية بالدرجة الأولى ، ومن هنا تناولنا القدم في هذا

المبحث شكليا ولونيا ورمزيا لنعرف بعض الاجابات على تساؤلنا عن سبب هذا التمظهر للأقدام العارية في عدد كبير من الأعمال الفنية المختلفة ، ولذلك ولتعذر حصرها كلها فقد انتخبنا عددا معينا منها ، وحاولنا ان يكون هذا العدد يمثل اتجاهات فنية مختلفة وانماط وعصور مختلفة ايضا ، سوف نعرضها في هذه الدراسة في ملحق في آخر الدراسة لتكون دليل على صدق ما طرحناه. كما خلصنا في نهاية هذه الدراسة الى أن صورة الاقدام العارية تمتلك قدرة تعبيرية هائلة ، ولذلك ارتبطت فيها عدد كبير من المصطلحات اللغوية والاحكام والاوزان والامثال والمقاييس ، كما كانت رمزا مهما ، جماليا وفكريا واجتماعيا ، كما انها امتلكت سمة تشكيلية ، لهذا كان حضورها الواسع في العديد من الاتجاهات والانماط الفنية.

Abstract

this study analyzed the cognitive and aesthetic phenomenon nudity feet, which appeared across many artworks of art and through the artistic trends of different art styles and across different artistic eras, this study aimed to discuss nudity feet only in the works where there is a rationale of career for the existence of the shoe, and a rebellion against boot has other justifications that can be researched and substantiated.

This study came in two sections, the first is the analysis of knowledge of this phenomenon historically, socially and linguistically, psychologically, where the artwork comes from the artist has his life and his interaction with what and those around him, and his artwork must be done blaming realistic experience, reflected in his forms, and this our belief was the reason a motivation for us to study the bare foot on this side I mean side of knowledge. The second section was analysis aesthetic also came from our belief that works of art are acts of aesthetic primarily, hence we approached the foot in this section from the side of shape color and symbol to know some answers to our inquiries about the reason for this appearance of bare feet in a large number of different works of art, since we can not count all, but we have elected a number of them, we will show them in the latest study to be proof of the sincerity of what we put forward. As we concluded at the end of this study that the image of bare foot has an enormous expressive ability, and therefore their associated large number of linguistic terms and conditions and weights and sayings and standards, as it was an

important symbol, aesthetically, intellectually and socially, as it possessed figuration features, for this was a widespread presence in several from technical trends and patterns across different eras .

الفصل الأول

المقدمة

مع أن نقد الفن أو البحث فيه فلسفيا - كون الفن ظاهرة لا بد من فهمها- قد لقي الكثير من المقاومة على أساس أن نقد الفن أو بحثه لا يفيد أو يقدم للمتلقي شيئا ، لأن الفن هو مجال تجريبي عملي ينتج محسوسات ظاهرة للعيان ، يحتاج انتاجها مهارة وخبرة وممارسة ، إلا أن كل ظاهرة لا يمكن إلا أن تكون محملة بالخبرة ، وخاصة اذا كان مصدرها الانسان ، وقد يكون الحديث فعلا عن هذه الاعمال الفنية معقدا إلى درجة ما ، حيث أن صعوبة تفسير الأشكال في اللوحة يعود لتعقيد الشكل ذاته ، لأن الشكل يقوم بعدد من الوظائف في العمل الفني ، فهو مصدر الكثير من القيم المتباينة ، وهذا ما يجعل تفسيره صعبا (ستولنيتز ،1981:ص339-340) ولكن الصعوبة في التفسير لا تعني استحالة التفسير ، ولا يعني وجود التفسير أننا وصلنا الى حقيقة مطلقة ، ولكن قد يكون اضاءة نستطيع بها أن نتلمس طرقنا ، كما لا بد أن ننوه أنه لا يمكن لنا في أي بحث نظري الوصول الى معرفة محددة وثابتة ، نطلق عليها الحقيقة ، فكما قال "هوبز": Hobbes (ت 1679م) لا يمكن لأي بحث نظري أن يؤدي بنا الى معرفة مطلقة للحقيقة الواقعة ، كما يمكننا أن نتصور نظريتين مختلفتين لهما نفس الدرجة من الصدق بالنسبة لنفس الوقائع ، فكل ما يلزمهما هو أن تكون كل منهما مساوية للأخرى في كونها خطة كاملة في الربط بين الحقائق التي تدرسها ، وفي القدرة على التنبؤ بها (سانتيانا ،2001:ص199) .

إن الشكل الجمالي في العمل الفني له خصوصية تتعلق بالعمل الفني الذي يشكل تعبيرا أو سجلا رمزيا للفنان ، وبالتالي الحديث عن هذا الشكل يجب أن يكون بحذر ، لكي لا نحمّله أكثر مما يحتمل ، وقد يسبب ذلك الإساءة للشكل الجمالي ، ويشتت انتباه المتلقي بدل المساهمة في زيادة استمتاعه بالعمل الفني . إن ما ينتجه الفنان يُعد إلى جانب أنه عملا فنيا ، وثيقة سيكولوجية تعبر عن مكنونات الفنان الذي أبدعها (برجاوي ،1981 :ص117) إن استمتاعنا بالأشكال الفنية كأشكال جمالية يتوقف على تقديرنا لها أولا كاختيار ، فما نختاره في حياتنا هو ما حاز على اهتمامنا ، أو هو ما نراه ضروريا لاستمرارنا في الحياة ، ونحن لا نستطيع إلا أن نختار ما نريده ، ويتوافق مع أفكارنا . يتوقف استمتاعنا بالفن على اعتقاداتنا بشأن طبيعة وقيمة هذا الفن (ستولنيتز،1981 :ص5).

إن الاهتداء الى اسباب حكم القيمة معرفيا وتفنيد الكثير مما يحيط بالعمل الفني ، وشرحه بتفصيل ، قد يقلل من التجربة الجمالية أو يلغيها ، وقد قال الاستاذ " لي" Lee : ألأرجح أن تذوق الجمال أفضل من فهمه (المرجع السابق ، ص21) وهذا الرأي لا ينفي الوجه الآخر بأن المعرفة بالشيء قد تزيد من انجذابك له ، وتزيد من الشعور الجمالي تجاهه ، وذلك لأن الغموض وعدم المعرفة بالشيء

قد يبقى حاجزا بينك وبينه ، فنحن حين نألف الأشياء ونفهما تصبح قريبة من النفس ، وقد نحكم عليها بأنها ممتعة وجميلة ، وبالرجوع الى رأي "هوبز" الذي عرضناه في بداية المقدمة لا يوجد تعارض بين وجهتين نظر في نفس الموضوع إذا امتلكتا قدرة على التنبؤ والربط بين الحقائق .
عندما نهتم بتفسير الشكل في العمل الفني وأسرار وجوده وبهيئته المعينة ومزاياه المشتركة كشكل فني، فهذا يعني اهتمانا بلب الموضوع وأساسه ، وليس من سبيل التزيين أو سبيل الفذلكة . ان التفرد في الأعمال الفنية لا يعني عدم اشتراكها بمزايا مشتركة كأعمال فنية ، واشتراكها بهذه المزايا لا يلغي تفردها بخصوصيات معينة .
هذه الدراسة تحاول أن تلقي ضوء على قضية قد تكون ظاهرة مشتركة في عدد من الاعمال الفنية ، رغم انتمائها لعصور واتجاهات فنية مختلفة ، وهذه المشتركات كما اسلفنا في القول ، لا تفقد الاعمال الفني فردانيتها وخصوصيتها ، يقول "كروتشة" Croce حول كلية الفن أن الخاص ينبض بحياة المجموع وإن المجموع يسري في حياة الخاص ، وكل صورة يبدعها خيال الشاعر تنطوي على المصير الانساني ، وتحوي قصة الواقع في صيرورته ونموهه ، وتخرج من جوهر ذاته (كروتشه، 2009ص148) .
ومن وجهة نظر تقول بالحضور الانساني القوي في الأعمال الفنية ، سنحاول في هذه الدراسة دراسة ظاهرة عري القدمين مع وجود مبرر وظيفي يستوجب ظهور الحذاء كأداة حماية ووقاية للأقدام ، ومع ذلك تمردت على وجوديته وانطلقت لتعلن لنا بتمظهرها قصة أخرى ، ومن إيماننا بوجود هذه القصة سنحاول التحليل المعرفي والدلالي ، من حيث أن العمل الفني كائن اجتماعي يحيا حياة الفنان نفسه ، ويتنفس مثله فهو مصدره ومنبعه ، لذلك في الفصل الأول سنتناول الموضوع من جوانب تاريخية واجتماعية ونفسية ولغوية وأيضا تشريحية طبية لعلاقة القدم بذلك كجزء من الجسم .
اما الفصل الثاني سنحاول به التحليل الجمالي كون الأعمال الفنية هي أعمال جمالية بالدرجة الأولى تحكمها عناصر وأسس فنية جمالية .

مشكلة البحث

هناك ظاهرة نلاحظ أنها متكررة في الكثير من الأعمال الفنية ، وعبر اتجاهات فنية مختلفة من كلاسيكية وانطباعية وسريالية وتجريدية وحتى في الكاريكاتور ، وعبر أنماط مختلفة من تصوير ونحت وريليف "الحفر البارز" ، وعبر عصور مختلفة من قديمة فرعونية وأشورية وإغريقية ورومانية وحديثة ومعاصرة . هذه الظاهرة هي الأقدام الحافية في رسم الشخصيات سواء نساء أو رجال أو أطفال ، مع أنها أوسع في النساء كشخوص وفي المدرسة الواقعية والكلاسيكية كإتجاه .
الملفت هنا وهي مشكلة البحث الحقيقية ، هي ظهور الاقدام الحافية مع وجود مبرر وظيفي يقتضي وجود الحذاء كأداة حامية واقية للأقدام الحافية ، وقد يكون هناك أيضا مبرر منطقي لظهور الحذاء ، كأن لا يكون هناك مانعا من ظهوره ولكنه لم يظهر ، حيث قد يعتريك تساؤل بأنه لماذا الشخص هنا موضوع اللوحة حافيا؟ وبالامكان ان يظهر منتعلا حذاء ، وما من مشكلة في ذلك. ولو كانت القدم الحافية تظهر مع غياب المبرر الوظيفي للحذاء ، وغياب المبرر المنطقي ايضا ، لما تساءلنا عن سبب ظهورها هكذا ، كأن يكون الشخص موضوع اللوحة يقف على أرضية تستوجب خلع الحذاء أو أن يكون عاريا ، فمن غير المنطقي أن ينتعل حذاء فقط ، أو كأن يكون على شاطئ بحر أو في أي

وضعية يكون خلع الحذاء مألوفا. لهذا افترضنا أن يكون المبرر في غير هذه الحالات قصة أخرى يتوجب علينا أن نرويها معرفيا وجماليا. كما ان هناك ندرة في الدراسات السابقة لهذا الموضوع قد تدفعنا للقول بعدم وجودها كدراسات تناولت الموضوع تفصيليا .

أهمية الدراسة

تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تعطي الأقدام ابعادا معرفيا وجماليا قد نجهله بسبب ما ، قد تكون وأقصد هذه الابعاد المعرفية والجمالية تقبع في لاشعورنا ، والذي كانٌقد دفعنا أن نذكر الأقدم في أمثالنا وأحكامنا وتشبيهاتنا ، ونصورها في أعمالنا الفنية ، ولكن ربما لم نفرد لها بحوثا ودراسات غير بعض المقتطفات الطبية التي تبين اهمية الاهتمام بها او تدليكها أو رعاية نظافتها ، ومن هنا نشأ ايماننا بأهمية هذه الدراسة .

أهداف الدراسة

- يهدف هذا البحث الى اثبات أن وجود أو ظهور القدم الحافية دون مبرر ينفي وظيفة الحذاء كأداة ، ودون مبرر منطقي أيضا ينفي وجوده ، يثبت أن هناك فلسفة وراء ذلك ، قد تكون روحية نخرجها من خلال الحديث عن الأقدام الحافية معرفيا ، تضيئها لنا حقول دراسية من اجتماعية وتاريخية ولغوية ونفسية ، وقد تكون مرئية ، نخرجها لحيز الوجود من خلال عناصر العمل الفني وأسسه ، وفلسفة علم الجمال .
- ومن أهداف هذه الدراسة أيضا ، محاولة اثبات أن الأقدام شكل جمالي لا يقل أهمية عن باقي الاعضاء في الجسد ، بل يزيد عن ذلك ، فهي اتزاننا وشكل هيئتنا.

منهج البحث

هذه الدراسة هي دراسة وصفية تحليلية معرفيا وجماليا .

حدود الدراسة

تهتم هذه الدراسة بالأعمال الفنية التي تظهر فيها الأقدام الحافية مع وجود مبرر وظيفي يقتضي ظهور الحذاء كأداة حامية ، ومع وجود أيضا مبرر منطقي لظهوره . وسوف تكون الدراسة متمحورة حول ذلك ، وبما إن هذه الأعمال الفنية والتي تظهر فيها الأقدام بهذه الحالة من الكثرة بمكان لا يمكن حصرها لانتشارها عبر اتجاهات فنية كثيرة ، مع انها أوسع في الكلاسيكية والواقعية ، وعبر أنماط فنية أيضا من تصوير ونحت وحفر ، وعبر عصور مختلفة من قديمة وحديث ومعاصرة . لهذا لن يكون الحديث عن عمل فني بعينه أو نمط أو عصر بعينه بقدر الحديث عن القدم الحافية وظمن التحديد المشار اليه مسبقا ، وما سنرفقه من صور فقط لتوضيح بعض الإضاءات في البحث دون أي تراتبيه بعينها ، وذلك لأن الدراسة مهتمة فلسفيا بوجود القدم العارية مع وجود مبرر وظيفي لظهور الحذاء كواقي ، وأيضا انتشارها كظاهرة في عدد لا حصر له وعبر انماط واتجاهات فنية عديدة وعبر عصور فنية عديدة ، ولهذا كانت الدراسة في الجانب الفلسفي الجمالي والصور المحدودة جدا كانت للإضاءات فقط ، لهذا لم نراعي تراتبية معينة .

الفصل الثاني

التحليل المعرفي

أهمية الشكل المرئي معرفيا

ان الشكل في العمل الفني محمل بالخبرة المعرفية ، وما وجوده في العمل الفني الا ليخدم معناً ما، فيكون لوجوده مبرراً ، حتى لو حسبنا أن مبرر وجوده جمالياً ، وذلك لأننا تعاملنا معه بلغة بصرية تحمل في الظاهر الشكلية وفي الباطن الجانب المعرفي . ان جميع الآثار الابداعية المادية والروحية من تماثيل ومساكن وأغانٍ وطقوسٍ..الخ والتي نميل الآن الى فهمها فهماً جمالياً وحسب ، كانت تلعب دوراً عملياً واضحاً في حياة الناس ، ومع تطور المجتمع وكثرة التكرار اصبحت هذه الافعال تبدو مصدر متعةٍ في ذاتها (غاتشف،1990،ص.113) فوجود الشكل داخل منظومة العمل الفني لا يستطيع أن لا يؤدي دوره الفكري والمعرفي بصفته منتوجا اجتماعيا ، يقول هيجل Hegel (ت 1831م) أن الجمال في اتحاد الفكر بالمظهر الحسي (شاكر، 1990،ص.9) ان الوجود بحد ذاته سبب بوجود الفكرة ، ولا يوجد وعي مستقل وسابق للوجود المادي البصري ، ولا يمكن حتى للخيال أن يعطي صوراً مغايرة للوجود ، فإذا ما أردت أن تتخيل شيْئاً لم يسبق لك أن رأيته من قبل ولم يكن أصلاً من موجودات الطبيعة والكون أمامك، عندها لا يوجد لخيالك طريق لتخيله الا عبر موجودٍ متاحٍ لك في الطبيعة. ان الفكرة هي الصورة اللامرئية للوجود ، فالاشكال الموجودة أمامك هي حال الكلمات في اللغة ، رموز لها دلالات في ذاتها ، أو كونها عضو في جملة أو تركيب ، حيث تأخذ معناها داخل الجملة ، فلا تعود مسؤولة عن معناها الفردي بل يتغير في منظومة الجملة . وليس هذا فحسب ولكن موقع المفردة أيضا، فحسن استخدام الجملة او التركيب يجعل تأثيرها أقوى في النفس، والمتكلم حاله حال الفنان لا بد له من البراعة في استخدام اللغة ،فطبيعة اللغة التي يتكلمها المرء ومدى براعته بها لهما أهمية كبرى في تحديد القيم الجمالية الناشئة(سانتيانا،2001 ، ص، 236) .

الناحية الرمزية بالشكل

لقد امتاز الانسان بمقدرته على استخدام الرموز في اللغة والرسم والموسيقى وفي الاشارات عن طريق الجسم ليثير عواطف وأفعال ومعتقدات تفيد في مناحٍ مختلفة في التجربة الانسانية (فارب،1983، ص.17) ان من مزايا العقل الانساني قدرته على اضفاء معانٍ اصطلاحية على الاشياء ،كما ان تمظهر الشكل الخارجي يتحول بقوة الفكرة أو المضمون الى فلسفة روحية تطل من خلال الحسي وتحوله في ذاته إلى فكرة ، ان التطابق بين الشكل والمضمون تطابقا يشير كل واحد منهما للآخر ، كما ان الاشياء الطبيعية مجالها الروح بقدر ما تكشف أو تعبر عن فكرة أو شيء ما روحي (هيجل،1978،ص. 147-151) فالشَعْرُ عند الانسان له قيمة رمزية في كل المجتمعات الانسانية ، مع قلته على جسم الانسان فقد أخذ قوى رمزية ، فمثلا عن رقته قالو (شعرة معاوية) أو (لم يفصل بينهما قدر شعرة) كما أن بعض الشعوب كان الشعر عندها يرمز لمنزلة الانسان ، فاذا ما كان شعره كثيفا كان اقرب لمنزلة القرد كما يتضح من المقولة الانجليزية (فلان كثيف الشعر كالقرد (فارب 1983،ص.29) فإذا كانت الشعرة على رقتها تأخذ من المعاني هذا القدر وتصف مواقف بهذا العمق الانساني والاجتماعي ، فكل الظن أن مبرر وجود القدم حافية رغم عدم انتفاء المبرر الوظيفي للحذاء كأن يكون الشكل الآدمي- موضوع اللوحة- يقف بأقدامه العارية على ارضية طبيعية تستدعي حماية القدم ، يعطينا حق التسائل والبحث المعرفي اجتماعيا وتاريخيا ولغويا لنروي فضولنا، ونصل إلى أجوبة ما حول الموضوع . ذلك من ايماننا ان وجودية الواقع الخارجي امامنا لا ندركها منفصلة عن ذواتنا ، ونحن نملك من الوسائل الكثير كي نعطيها حياتنا وعمق تفكيرنا ونصبغها بعواطفنا لكي تصبح تليق بنا .

ان الفن يحفر هوة بين ظاهر ذلك الواقع الخارجي القابل للهلاك من جهة ، وبين مضمونه من جهة ثانية ، كي يلبس هذا الظاهر واقعا أعلى وأسمى متولدٌ من الروح (هيجل :ص 29) وكلنا نعرف المقولة المشورة في مجال تذوق الفن وهي ان الفن اكثر تعبيرا من الواقع وجدانيا . بهذا قد نستطيع ان نقول ان ظواهر الفن تمتلك حقيقة اكبر أو أجمل أو أكثر تعبيرا أو اقرب انسانيا لأنها اصبحت تمتلك معنا مشتركا ولم تعد مجرد مادة منفصلة ، وبهذا استحقت القيمة . ان الاشكال الفنية نابعة بتأثير اجتماعي جمعي (فشر،1971،ص. 153) كما ان الاشكال الفنية والصور الموجودة امامنا تتبلور بطريقة النظر اليها والاحساس بها وهذا عنصر ضروري لبناء خبرة جديدة (ديوي،1963، ص، 184) أن الطبيعة وما فيها تحاورنا ، لا لكونها واعية ولكن بوعينا نحن ننطقها ونعطيها صفة الحياة وصفة المحاور ، فالعمل الفني يتيح لنا من خلال مادته الحسية التأمل والتفكير .

أهمية الحذاء وظيفيا

هل يحق لنا ان نسأل ما هي مبررات ظهور القدم عارية في الكثير من الاعمال الفنية القديمة والحديثة ؟ هل هناك علاقة بالفطرة الانسانية؟ حيث جسده اقرب وألصق به ، وهل حبه لجسده من اسباب ذلك ؟ أو ربما الشكل الفني ينقلنا الى الطبيعة الفطرية الاولى للإنسان الذي يرى الشكل الطبيعي اقرب الى نفسه ، من شكل ينتج عن القياس المنطقي (غاتشف، 1990، ص.13) وبالتالي يصبح المظهر الاول الطبيعي هو شكل القدم العاري عن تلبيس الفعل البشري الخارجي ، والحذاء قد يكون هذا التشويه أو الحجب للصورة الطبيعية للقدم . وقد تكون مساحة الحذاء صغيرة حيث ربما تكون تفصيلة لا يؤثر وجودها ايجابا أو حذفها سلبا على كلية العمل ، قد يقول قائل بأن القدم نفسها تفصيلة صغيرة ايضا ، فنقول القدم جزءٌ اصيل من الجسم يترتب على حذفه بترٌ أو تشويهٌ أو عدمُ كمالٍ أو نقصٌ في التوصيف أوتقصيرٌ في نقل الاحساس ، خاصة اذا ما أراد الفنان أن ينقل تعبيرا معيناً عن طريق رسم الجسم بالكامل، كما أن المبرر الوظيفي لوجود الحذاء في الحياة كان دائما اكبر من المبرر الجمالي لوجوده ، وربما ساهم هذا ايضا في هذه الظاهرة –الاقدام الحافية في الاعمال الفنية - وتشير الدراسات عن ألأحذية إلى الجانب الوظيفي ، حيث تؤكد على ان الحذاء كان على شكل (صنادل) ونعالا طويلة او قصيرة تصنع عادة من جلود الحيوانات ، ويقول دسياركس (Dicearchus) إن نساء طيبة يحتذين احذية قصيرة ارجوانية ذات شرائط وسيور تظهر منها القدم العارية ، وكان معظم الاطفال والعمال لا يحتذون شيئا مطلقا ولم يكن أحدٌ يُعنى بلبس الجوارب (ديورنت :ص92 ج4) وربما هذا يُشير الى أهمية النعل الذي لا يظهر لأن وظيفته حماية باطن القدم وتظهر السيور التي تثبته فقط ، ولهذا اهمية الحذاء وظيفيا قد تفوق وظيفته الجمالية وخاصة في العصور القديمة ، وكان الحذاء ايضا وما زال من العوامل المساعدة لإظهار الجسم بشكل متناسق من خلال الكعوب العالية وخاصة للنساء، كانت نساء أثينا يزدنا من طولهن بنعالٍ عالية من الفلين (ديورنت ،2001ص. 88. ج4) وهذا قد يؤكد أهمية جمالية طول الجسم من جهة وأهمية الناحية الوظيفية للحذاء من جهة ثانية، وفي اليابان كن النساء يمشين في الشتاء حيث الطرق المبتلة على قباقيب خشبية ترتفع حول بوصة عن الارض (ديورنت ،2001،ص.54 .ج3) ان ارتباط الانسان بعري قدميه اكبر من ارتباطه بحذائه ، فهو يسارع لفك حذائه ان لاح له ظرف مناسب ، ويطرحه بعيدا كأنه يُلقي عن كاهله ثقلا ينوء به ،وخاصة بعد ان اصبح الحذاء مغلقا بالكامل ، كما ان من الاحذية ما يستوجب شدها بسيور لتكون اكثر ثباتا والتصاقا بالقدم أثناء السير والحركة وهذا قد يُشعِر الانسان بالضيق وخاصة بعد فترة طويلة نسبيا من انتعاله ، واذا كان الحذاء بلا سيور فيجب ان يكون تصميمه يراعي صفة الالتصاق والثبات دون الاعتماد على السيور ، وهذا كله يساهم بأسر القدم داخل الحذاء وخلعه يخلصها من هذا الأسر ويُشعر الانسان بالراحة ، كما تشعر أن أقدامك باتت تتنفس الهواء . ومن اسماء الحذاء النعل وهذا اشارة كاملة لأهميته الوظيفية ، فالنعل كما اسلفنا

القطعة منه تحت القدم والتي تحميها من تضاريس الارض وما جاءت اجزاءه العليا إلا لتثبيت هذا النعل في القدم أي ان الناحية الوظيفية سبب وجود الجزء العلوي الظاهر للعين ،كما كانت وظيفة السيور للحذاء الاول تاريخيا وهو الصندل . نحن لا نكون منتعلين أحذيتنا في الغالب ولكن في كل الحالات نحن نرتدي ثيابنا دون الحذاء لأنها تمثل شخصيتنا سواء كان لباس البيت أو لباس العمل أو لباس المناسبات الخاصة اولباس السوق والشارع . وبقي الحذاء رغم تطور صناعة الاحذية ورغم الابتكار في تصميماته والتي تماشي روح العصر دخيل وغريب وسرعان ما نخلعه لنحرر اقدامنا ، ورغم دونية الحذاء في منزلته المكانية ومنزلته المعنوية الا ان قيمته يستمدها من تعامل الانسان معه ، فالحجر الذي قذف به الانسان القديم الوحش لم يعد جوهره في خواصه الطبيعية من ثقل وحجم وشكل بل في وظيفته الاجتماعية ، بهذا المعنى فإن الوظيفة الاجتماعية مفتاح لفهم الطبيعة وكل ثمرة من ثمار النشاط الانساني ، ومن بينها بنية الشكل او الصورة(غاتشف ،1990،ص.12) .

الوظيفة الاجتماعية للحذاء

ان الحذا بمنزلته المكانية اللصيقة بالارض كانت سببا اكثر من كافي لتربطه بالدنس، ففي الشرق تجري عادة خلع الحذاء قبل الولوج للبيت حتى لا يدوسوا الفراش به فهو المداس ، وقبل دخول بيوت العبادة لديهم ، وهذا اشارة الى تلوثه الحقيقي ومحاولة تجنب تلويثه لمحتويات البيت او بيت العبادة وما فيها من فراش ،هذا بالاضافه الى كونه رمز ايضا للدونية فقد نسب للشاعر الرصافي بيت شعر معروف لدى اغلب الناس ، وهو قوم اذا صفعت النعال وجههم بكت النعال وقالت ما ذنبي أن أصفع ، فهنا قد لايتحقق الألم الجسدي في الضرب لأنه يكفي الاهانة برمي الحذاء تجاه الهدف ، كما ان كثير من الشعراء هجوا بعضهم باستخدام لفظ الحذاء ، او تم ذكرهُ كشأنٍ قليل الاهمية ومع ذلك لا نقوى على شراءه كما يقول الاعشى أما ترينا حفاة لا نعال لنا انا كذلك ما نحفى وننتعل (الزوزني،1983 ،ص. 316) وكما قُتلت شجرة الدر بالقبقاب –حذاء خشبي- امعانا في اذلالها من قبل زوجة زوجها السابق عز الدين ايبك(زيدان،2012،ص. 168) وكما فعل مجموعة من العراقيين مع تمثال صدام حسين عام 2003 حيث ضربوه بالحذاء ، او كما فعل الصحفي العراقي مع الرئيس الامريكي فرمى باتجاهه الحذاء وذلك كصور ة من صور التحقير ، وكما ان اغنية احمد قعبور المشهورة(ابوس الارض تحت نعالكم) ومع انها تمجيد للمقهورين ولكن يتم ذكر اكثر شيء مُهان وهو النعال ومع ذلك سوف يقبل الارض تحته تكريما لهم ولبطولاتهم ، وهنا ذَكرَ الارض مع ذكرْ الحذاء والتي هي سبب دونية الحذاء لالتصاقه بها . وهناك خطابا لموسى في القرآن (فاخلع نعليك إنك في الوادي المقدس) (طه12) وهنا اشارة لدنس الحذاء واستثناء لباقي اللباس من ذلك ، وكما المسلمون فاليهود أيضا لا يصلّون بنعالهم ويخلعونها لأنها صُنعت من جلود الحيوانات الميتة وهذا ورد في الآية الخامسة من الاصحاح الثالث من سفر الخروج . كما تشير بعض الدراسات ان السير عاري القدمين كان فيه التبجيل في العبادة حيث الكهنة كانو يخلعون صنادلهم وهم يؤدون شعائرا وطقوسا دينية معينة (Sparks،1847،ص.10) وهنا اشارة التكريم والتبجيل من خلال خلع الحذاء ، اي ان الانسان عار القدمين يظهر احتراما وتبجيلا اكبر في هذه الحالة ، وهذا ربما لسببين الاول قد يكون دونية الحذاء ودناسته بسبب التصاقه بالارض ، والثاني ربما يكون الانسان بدون حذائه اقرب لطبيعته وبشريته ، حيث يكون الانسان في وضع الراحة والاسترخاء ، ولذلك من الفريد رؤية شخص مهم ومشهور وهو حافي القدمين ، وخاصة اننا تعودنا رؤيته بكامل هندامه . فالاقدام والتي تشكل اقصى طرف للإنسان باتجاه الارض كانت وما زالت تستخدم في التعبير عن الاحترام أو الازدراء بنفس الوقت ولكن بنفس المعنى المشترك لها كأقصى طرف سفلي للإنسان، فهناك شعوب مثل الهند يلمسون الاقدام كتحية احترام خاصة للكبير في السن ، فهذا يعني انني احترمك لدرجة انني المس قدميك ، أو مثل القول الشائع بين الناس ، الجنة تحت اقدام الامهات ، فرغم ان الجنة

صورة علوية الا انك ستجدها بخضوعك لأمك لدرجة ان تكون عند اقدامها ، ومن هذه الصورة يتبادر للذهن صورة الشخص الذي يصل به الحال ليركع عند قدمي شخص آخر يطلب منه امرا عظيما بالنسبة له. ومن صور الازدراء وبنفس المعنى اي الصورة الدونية للقدم كأن تقول اجعل هذا تحت قدميك أي لاتعطيه اهمية أو مثل القول داسوه بالاقدام كناية عن شدة الاهانة أو لا ينظر تحت قدميه ، أي انه بعيد النظر وهناك الكثير من هذه التعبيرات قد نتكلم عنها لغويا فيما بعد .

الصورة الفطرية للإنسان الحافي

نعود مرة ثانية لصورة الانسان الحافي كصورة طبيعية ترينا الشخص بدون رتوش أو اضافة ، لان الحذاء هو الاضافة من دون الثياب ولأن الحفى صورة يرجع بها الانسان لنفسه وحقيقته ، كما ان هناك كثير من المجتمعات يربطون حالة جسدية معينة بفعالية روحية او نفع أو خير قادم أو صورة ايجابية ، كما ان الاقدام رمز الانطلاق والحرية ورؤيتها عارية قد تعطيك شعور ما بهذه المعاني ، فقد كانت عادة الصينيين القدماء ربط اقدام النساء وجاء في الكتاب الكلاسيكي للبنات وهو كتاب صيني مشهور ، اعرفتِ السبب لربط قدميك ؟ خشية أن يسهل عليك الانطلاق في الطريق (رايلي،1985، ص.64) ومن توقير القدمين مايظهر عند المصريين القدماء ، كان المصريون يعجنون العجين بأقدامهم ويعجنون الطين بأيديهم (فهيم،1986، ص.42) رغم ما أُتهم به الحذاء وما يُتهم به الآن من دونية إلا إن هناك صورا قد تعطي وجوديته بعدا يشير الى المسؤلية والدور لمنتعله ويعني التحرر منه رجوع الانسان لصورته الاولى الطبيعية ، والقريبة لفطرته ، والمتجردة من اية مسؤولية ، ففي الديانة اليهودية ورد في سفر الخروج حين لا يقبل الاخ الزواج من امرأة اخيه المتوفي تتقدم زوجة اخيه وتبصق في وجهه –المقصود فيها عندهم امام وجهه – وتخلع نعليه من رجليه وتقول هكذا يُفعل بالرجل لا يبني بيت أخيه ، فيدعى اسمه بيت مخلوع النعل (سفر الخروج، 8-10) فهل عري القدمين الصورة الطبيعية وبالتالي رسمهم او نحتهم يعطينا صورة اكثر شفافية وقرب من الطبيعة الام الملهمة لكل االفنون ، فقد كانت الطبيعة البكر الخام تطل دائما من ابداعتنا ومهما حاولنا الابتعاد سنبقى ندور في فلكها ، فنحن نحمل جيناتها ، فكما اسلفنا ان ماهو موجود مسبقا هو ما اتاح لنا الابداع ، فلا وجود للوحة مسبقة الصنع . ان الفن البدائي كان هو انتاج الطبيعة نفسها ، فالانسان البدائي كان يعتقد بأنه في الوقت الذي يصور فيه حيوانا كأنه ينتج هذا الحيوان حقيقة والقول الذي يراه البعض بأن فنون العصر الحجري القديم هي صور زخرفية هو في رأي هاوزر (Hauser)تفسير غيرمقبول تكذبه الشواهد، وذلك أن رسومات الكهوف والتصاوير كثيرا ما تكون مختبئة في أركان من الكهوف لا يمكن الوصول اليها ،ولا يتسرب اليها شعاع من الضوء ، أي في موضع يكون فيه من المستحيل أن تُستخدم على أساس زخارف (الصباغ، 2001،ص.25). في الثقافات المختلفة في العالم هناك اشارة واضحة لجماليات الاقدام تظهر من خلال مقولاتهم وامثالهم .

الاقدام الحافية في اقوال بعض الشعوب وأمثالهم

رُبطت الاقدام بالاثارة الجنسية وخاصة الاقدام الصغيرة لانها تبدو ضعيفة أو رقيقة ، وهذا يبعدها عن صورة اقدام الرجل التي غالبا هي اكبر من اقدام المرأة تقول "مينيكا شيبر" Mineke schipper في كتابها اياك الزواج من إمرأة كبيرة الاقدام(never marry a woman with big feet) منوهة بمقولات لدى شعوب مختلفة وذلك من خلال امثالهم واقوالهم وسلوكياتهم ، أن المرأة الصغيرة تمتلك اقداما صغيرة ، والمرأة الصغيرة والاقدام الصغيرة اكثر جاذبية ، والاقدام الكبيرة تعتبرصادمة وصادّة للإحساس الجنسي ، كما ان الاقدام الصغيرة في الامثال القديمة تشير الى علاقات زوجية افضل ، في الصين مثلا يربطون القدم من الاخمص للكعب لتصبح اكثر اغراء ،

وفي ملاوي في موزمبيق يحذرون من النساء ذات الاقدام الكبيرة كأن يقولوا لا تتزوج كبيرة الاقدام لأنها زميلة الذكور ، وفي اثيوبيا يقولون البنت الجميلة تعرف من خلال ملاحظة كعوبها ، ويقولون في ايرلندا انظر للأقدام العارية للبنت لتعرف انها صغيرة او كبيرة(Mineke ،2006،ص.66).

القدم كعضو جميل يستأهل التزيين

قد يكون هناك ابعاد أخرى مثلُ جمالية القدم نفسها حيث حالها حال اليد تُزيّن ، فكان قديما الفتخ وهو خاتم للأصبع الكبير ، وهذا قد يُشير الى جمالية القدم العارية واتفاق البشر على قبول مفهوم هذا العري وليس الرسامين والنحاتين فقط ، كما كان هناك الخلخال والحجل ، والحجل بكسر الحا والجيم كالخلخال يُفتح ويُغلق فوق القدم مباشرة ، وفي القرآن جاء (لا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن) (النور13) فهو زينة كما يبدو من الوصف . وفي الشعر الجاهلي يقول امرئ القيس هصرت بفودي رأسها فتمايلت علي هضيم الكشح ري المخلخل (الزوزني، 1983،ص. 49) ، فهنا يقصد الشاعر مكان الخلخال وهو فوق القدم مباشرة حيث القدم يحبس الخلخال من السقوط. يقول اعشى قيس وساقان مار اللحم موراً عليهما الى منتهى خلخالها المتصلصل (حسين ، ص.351) وهنا الوصف للخلخال وصوته ذو الصليل ،يقول خالد بن يزيد بن معاوية تجول خلاخيل النساء ولا أدري لرملة خلخال تجول ولا قلبا (الاصبهاني : ص.86.ج16)ان هذه الاوصاف للخلاخيل والتي مازالت تستخدم كإكسسوارات عصرية لحد الآن تثبت ان ظهور هذا الجزء من الجسد وخاصة للنساء له جمالية خاصة وتأثير لطيف على النفس ، من جماليات القدم ايضا الأخمص وهو باطن القدم المجافي للأرض ، فقد كانت هذه الميزة وما زالت من المزايا التي تستوجب الحديث عنها حتى عند اختيار العروس حيث تكون من الامور التي يُنظر اليها وتحسب للمرأة ، وأيضا بعض المؤسسات مثل المؤسسة العسكرية لا تقبل المنتسبين الذين يعانون من (flat foot) وهو القدم المسطحة .

ألقدم تشريحيا

هناك تشريحيا في القدم ما يشير ان المشي حافيا يفيد الجسم ويعطينا ما نستند عليه في القول ان الاقدام العارية على الارض هي صورة الاصل للإنسان وان خوفه من الأذى المتمثل بتضاريس الارض فقط ما اجبره على ارتداء الحذاء فضلا على المحافظة عليها نظيفة ولطيفة وبعيدة عن اي تشوه ، ان للأقدام هندسة مذهلة تسمح للإنسان بحركة سلسة وسهلة لم تضاهيها حركة اي ربوت آلي لحد الآن رغم التقدم العلمي والتقني ، وان مرونة القدم تعمل كماصة اثناء المشي ، وملامسة الرمال والاعشاب تحسن من مشيتك ووقفتك كما ان المشي حافيا يدعم توازن الجسم اكثر ، بالإضافة الى أن في باطن القدم مواقع ضغط منعكسة للرئتين والحجاب وفم المعدة وبضغط معين على تلك النقاط المنعكسة تساعد الشخص على التنفس العميق (عمرو،2004،ص.22) تشير بعض التجارب ان المشي حافيا يكون بمثابة التدليك للقدم وينشطها ويخلصها من الفطريات ، ويشعرك بالنشاط والتنفس العميق والاسترخاء الجسدي ، كما ان لأصابع القدم دورا مهما بتوازن الجسم ، ولهم تأثير على مشكلات الاطراف من يدين وأقدام ورأس والعينين والاذنين والجيوب الانفية (المرجع السابق ،ص.18) ان اقدام الاطفال صغيرة ولينة تنمو بشكل مستمر ولذلك المشي دون حذاء يساعد اقدامهم على النمو بشكل سليم ، كما ان اظافر القدمين واليدين تنمو بسرعة اثناء المراهقة ، وقد نخلص من هذا الى تقدير القدم وتهميش الحذاء الفرع حيث هو صنيعنا وتلبيسنا ليعطينا وظيفة محددة بالمقارنة بوظائف القدم المتعددة(thaqafnafsak.com).

القدم في اللغة

ولغويا عبرت القدم عن معاني كثيرة لرتباطها بقيم ومعاني كثيرة من حركة وتقدم وتطور وشجاعة وتكبّر ومسامحة وقياس وافضلية وسبق وحظ وغيرها الكثير . فالقَدَمُ ما قدمه الانسان من خير او شر . والقَدَمُ من الرجال الشجاع ، ورجلٌ قَدَمُ وأمرأة قَدَمُ ورجالٌ قَدَمُ ، انكبّ على قدميه : اظهر الذل ، وثبَّتَ الله قدميه : قوى قلبه ، وزلّت قدميه : أخطأ ، وعلى قدم المساواة : بالتساوي (Almaany.com /page 1-2) وهناك الكثير الكثير من المعاني والاصطلاحات كانت القدم طريقا مختصرا للتعبير ، وما قدمناه هذا كان على سبيل المثال لا الحصر .

الفصل الثالث

التحليل الشكلي فنيا وجماليا

أهمية الشكل البصري كمدخل للرؤيا

لقد بحثنا سابقا شكل القدم واقعيا من نواحي تاريخية واجتماعية ولغوية وتشريحية ، أي القدم كما تتيح لنا معانياً بوجوديتها فقط بعيدا عن الرؤية الفنية التي قد تنزع الشيء من واقعيته لتلبسه أبعادا أخرى مختلفة ، فالعمل الفني على الصعيد الكمي يحمل معانياً اكثر ، وعلى الصعيد الفلسفي يعبر عن عمق أكبر ، وبهذا قد يلتبس علينا التحديد ، ولكن هذا لا يعني عدم وجود هذا التحديد ، إن صعوبة تفسير الشكل قد يعود لتعدد وظائفه في العمل الفني لأنه مصدر الكثير من القيم (ستولنيتز،1981،ص.339-340) ان الشكل في العمل الفني والذي نحن بصدده في هذه الدراسة ، هو الموضوع نفسه ، حيث هو الظاهرة البصرية التي تخاطب ابصارنا اولا ، وهنا من خلال محاولتنا تفسير مبررات وجود القدم الحافية كشكل مع عدم وجود مبرر معرفي كافي ينفي وظيفة الحذاء كشكل ايضا له اهمية قصوى ، وذلك لأنه وأقصد الشكل لغة بصرية خالصة في فن بصري خالص ، فهو المحور في هذا الفن كالكلمات والحروف في الأدب والتي تحمل المعنى بالكامل ، وهنا الشكل يحمل المعنى بالكامل ، فالفن هو إرادة الشكل (ابراهيم، 1977 ،ص. 40) واعتقد انه ليس هناك تعارض بين ان تدرك الشكل في ذاته او ان تعي مدلولاته ، لأن تقديرك لهذا الادراك يمنحك شعورا ما جميلا ، وبهذا تحس بنوع من التوازن بين الشكل وما يجب ان يكون عليه ، وهذا كله يتم عبر معالجات الادراك للموضوع ، فالمدخلات يتم معالجتها معرفيا بالادراك والتفكير والخيال واللغة لتحصل الاستجابات

إما لفظية أو حركية أو بصرية أو انفعالية(شاكر،1978ص.192) كما ان ادراك العمل الفني والذي يتحدث الينا بلغة الاشكال يضعنا امام ثلاثة محاور مهمة وهي عناصر العمل الفني وعلاقة هذه العناصر مع بعضها واسلوب الفنان في التتشكيل (بكر،2002، ص.30) وبالتالي يتحدد مفهوم وجمالية أي جزء في اللوحة بناءً على هذه العوامل ، وقد تعمل كلها بشكل مشترك لتوضيح الفكرة أو ابراز جماليات الجزء المرئي دون فصل أي منهم بشكل مستقل بالرؤية أو التفسير . يقول كليف بل (Clive Bill) : إن قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم الشكلي لعناصر العمل الفني سواء كانت خطوطا أو كتلا أو مسطحات لونية (المرجع السابق، ص.33) .

سوف نحاول هنا تحليل أشكال الأقدام العارية مع عرض عدد منتخب من هذه الأعمال الفنية في نهاية الدراسة وعلى سبيل المثال لا الحصر ، وسيكون منها القديمة والحديثة والمعاصرة ،وهي الأعمال التي نشعر أن فيها مبررا كافيا لوجود الحذاء ، حيث أن وجود هذا ألمبرر يسمح لنا بأن نتخيل أو نتوقع أن هناك مبررا آخر غير وظيفي لغياب الحذاء ، وقد يكون هذا المبرر شكليا جماليا نستدل عليه من خلال عناصر العمل الفني وأسسه ، او من خلال فلسفة علم الجمال ، أي أن غياب الحذاء مع أهمية وجوده وظيفيا قد يكون قذف الكرة في ملعب التشكيل الفني أو الجمالي ، وسنحاول التعرف جماليا من خلال التحليل الشكلي والجمالي ، بعد أن عملنا تحليلا معرفيا بقدر قد يكون كافيا حول موضوع الحذاء وعري القدم ، وذلك لاعتقادنا أن العمل الفني لا يحيا بعناصره وأسسه فقط ، ولكن لا بد من النبش المعرفي تاريخيا واجتماعيا ولغويا ، وهذا لا يلغي أهمية ما هو داخل العمل الفني من فعاليات بصرية أعطته حياته ، لأنه لكي نفهم أو ندرس عملا فنيا لا بد من النظر حوله وحولنا . ففي العمل الفني لا نقرأ المشهد الذي أمامنا فقط وإنما نقرأ تاريخ الفن كله (لاكوست ،2001،ص.5) ويقول لاكوست أيضا في كتابه فلسفة الفن قد تكون في الفن حاجة تنتسب إلى الحقيقة أكثر من انتسابها إلى الجمال وحده ، وليست منبها بمشاعرنا فقط ، ولذلك لا بد من ربط العمل الفني والفنان بالفن والبحث فيه عن الحقيقة التي ربما لن تتجلى في الأعمال التي تتناقض مع الطبيعة(المرجع السابق،ص.96). فعندما ترى الأقدام الحافية على أرضية تستوجب الطبيعة أو المنطق الاحتماء منها وهو ما أعطانا وأقصد-منطق الاحتماء- المبرر لانتعال الحذاء الواقي ، إذا هذا التناقض مع الطبيعة هنا يستوجب النظر والبحث عن الحقيقة ، وقد تكون الحقيقة في تحليلاتنا المعرفية السابقة ولا تتعلق جماليا في التشكيل ، وقد تتعلق جماليا في التشكيل مع تماسها معرفيا لان الموجودات تتعلق بالمدلولات سواء كانت سابقة عليها مؤسسة لها أو لاحقة عليها منبثقة منها ، بهذا فإن الحقيقة ترتبط بالمادة الموجودة وتجليات هذه المادة بصريا ومعرفيا ، وهي مرهونة أولا في وجودها المحسوس لأنه كما سبق وقلنا لا يوجد وعي مستقل وسابق للوجود المادي البصري. نحن غير منفصلين عن الوجود فهو في رحمنا ونحن في رحم كل جزء منه ، ونحن نؤثر به وهو يؤثر فينا في كل لحظة ، ومرهونة ثانيا بأبصارنا التي تدركها كأجسام وتحولها عقولنا لمفاهيم ومعارف ، وهذا هو عالمنا الحاضر كما هو ايضا في الماضي ، حيث وحدة العالم المرئي ووحدة طريقة الرؤيا لديه وربما وحدة المغزى أو الفكرة ، وقد يكون هذا ما يفسر امتداد تعبير القدم العارية على عدد من العصور والمدارس ، يقول موريس بونتي Maurice Ponty : في حديثه عن المرئي واللامرئي أن الاشياء خارج جسدي فقط ، لكنها ليست خارج فكري ، الذي يحلق فوق جسدي ، وفوق تلك الأشياء ، ونحن كلنا نصل العالم ، وهو كله بدوره يصل الى كل واحد منا ، لأنه هو ما نعتقد ادراكه ، وهو الموضوع الشائع لأفكارنا ، ويمتلك وحده مثالية أو مغزى تجعل من مثلث الهندسة أن يكون هو نفسه في طوكيو كما في باريس في القرن الخامس قبل الميلاد ، أو في الوقت الحاضر(بونتي، 1987،ص.41)كما إن قيمة الظواهر هي ما نمتلكها بالإدراك الحقيقي ، مع انه لا يمكن تجاهل تاريخ التكوين الظاهري ، وأن العالم المحسوس أقدم من عالم الفكر ، لأن الأول مرئي ومتواصل نسبيا والثاني غير مرئي ومنقوص ولا يمتلك حقيقته (المرجع السابق ،ص.24) .

باطن الشكل (الفكرة)

إن وجودية الأشياء المنفصلة والمستقلة عن ذواتنا لا تبقى كذلك حين ندركها بأبصارنا وأفكارنا ، ولهذا وجود الأقدام العارية المتمردة على ضرورة وجودية الحذاء ، كأشياء مشتركة ذات اسلوب متشابه في أزمنة مختلفة ومدارس فنية مختلفة لها امكانية الربط بين منظورنا على اختلافنا كمشاهدين وتوحي لنا بشعور خاص قد نلتمسه ونتفق عليه في وصفنا له ، كحقيقة مرئية كشكل أو لامرئية كمدلول أو فكرة. ان الاشياء المنفصلة تصبح مشتركة تتحد في ذواتنا ، والتي هي سلاحنا - أقصد ذواتنا- في مواجهة كل ما أمامنا من عوالم . ومن منطلق ذواتنا أيضا قد يكون تصوير الفنان للأقدام العارية ، هو الرجوع الى الصورة السابقة للإنسان ، حيث كان عاري القدمين قبل أن يهتدي للنعل لحمايتها ، وهذا ما يسمى سابق الشعور ، أو ما سبق من الشعور ، يقول "يونج" إن سابق الشعور عند "دانتي" Dante (ت 1321م) ارتدى صورا طافت الجنة والنار ، وتعين على "غوته" Goethe (ت 1883م) أن يستخدم أقاليم الجحيم عند قدماء الإغريق ، واستعار "سبتلر" أسماء قديمة لمخلوقات جديدة نسجها من بنات أفكاره ، كما يقول أيضا إنه في حالات معينه من خدر أو أحلام أو جنون يتصاعد الى السطح نواتج أو محتويات فيها كل العلاقة مع المستويات البدائية من التطور النفسي (يونج،1997،ص.169) ومن منطلق ذواتنا أيضا ، قد يكون ما نراه في هذه الأقدام العارية فوق أرض بكر متمردة عابثة ، هي نوع من الحلم ، حيث ان الحلم يقدم لنا أوراقه دون توضيح أو إرشاد ، ينقلها لنا العقل الباطن من أغوار النفس السحيقة ، وقد تكون من خبرات وتجارب قديمة لا نعيها ، مثلا في الصورة رقم (10) لجوستاف مورو .Moreau.G (ت 1898م) وهي لوحة موضوعها امرأة حافية القدمين تحمل رأسا بشريا تمثل اسطورة أي تمثل عالما غائبا عنا لا نراه إلا في احلامنا ، يقول "يونج" عن العمل الفني أنه أشبه بالحلم ، على الرغم من وضوح الصورة البادية ، لكنه لا يفسرها ولا يقول "ينبغي لك" أو "هذه هي الحقيقة" (المرجع السابق ،ص. 174-175) . ان اتصالنا بذواتنا من القوة بمكان مما يجعلها معيارنا في الحكم على الاشياء ، ويتأثر بها حكمنا على الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فقد قال "باسكال" Pascal (ت1664م) إن بحثنا عن التوازي أو التناسق عرضا ، ذاك لأن أجسامنا متناسقة أفقيا ، وإذا كنا نشعر بالسرور إزاء الأوزان أو بعضها ، فذاك لأننا نحمل في جنباتنا دقات فردية أو ثلاثية ، دقات القلب والرئتين ، أليس جهاز القياس الذي يوجد في أجسامنا هو الذي يساعدنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته وينظم أوزانه وعدده ، والطول الطبيعي للجملة الشعرية أو الخطابية ، كما أن المنحنيات والنسب لكي تكون متناسبة ، عليها أن تأخذ حتى ولو بشكل غامض شكل أجسامنا (برتليمي ،1970، ص.429) .

الناحية الرمزية

إننا أيضا لا نستطيع أن نهمل رمزية القدم العارية ، انظر الى أقدام حنظلة في الصورة رقم (7) ماذا أراد ناجي العلي عندما جعل حنظلة حافيا ؟ الم تكن رمزا ؟ انظر ايضا الى الاقدام الحافية في لوحة بابلو بيكاسو .Picasso.P الجيرنكا رقم(6) الم تكن رمزا ؟ ايضا اقدام الولد الحافي في اللوحة رقم (5) لمجيد أرورو الم تكن رمزا ؟ إن الانسان له قدرة عالية على عقل الأشياء ، وانشاء شبكة من المعاني والرموز ، والرمزية هي طريقة للتفكير والتعبير من خلال الصورة ، وقد لا تكون الصورة ذات أهمية بنفسها بقدر ما تحمل من دلالة خلف مظهرها السطحي ، فلا يمكن لنا أن نهمل الدلالة الرمزية والمجازية ، والدلالة الجمالية والخيالية في العمل الفني (شاكر،1997،ص.6-8) . إن الشكل الجمالي في العمل الفني له استقلاليته ووجوديته الخاصة حتى لو كان يصور واقعا ملموسا ، لأنه ينتمي لعالم العمل الفني ويخضع لشروطه ورموزه الخاصة ولا يخضع للواقع ، وهنا قد تلمس الفرق بين مشهد في فيلم أو مسلسل بما فيه من تكثيف أو تسريع أو تضخيم أو تركيز أو تعتيم أو تشويق وبين المشهد نفسه في الواقع بدون كل هذه الإجراءات الفنية سيبدو باهتا بطيئا ولا يتيح لنا القدرة

على التأمل ، كما أتاحها لنا عندما تحول إلى مشهد في عمل فني ، فالعمل الفني اختزل الزمان والمكان وكثف الأحداث وسرّعها في زمان واحد ومكان واحد هو المسرح أو الشاشة أو اللوحة . الشكل الجمالي يعطي واقعا آخر غير الواقع القائم وهو الذي يعطي الفن استقلاليته وشخصيته (ماركيوز، 1979، ص.65) العمل الفني يخاطبنا ويسجل شعورا مختلفا برموزه وأشكاله ، تقول سوزان لانجر (Susan Langer) أن الشكل (الصورة) تعبر عن الشعور بطريقة منظمة دون أن تمنحنا معناً دقيقا مثل اللغة (Langer، 1957ص.48) فالعمل الفني قد لا يعطيك كل الواقع ولا يستطيع أن يعطيك كل الواقع ، وقد يناقض الواقع أو يُنقِصه أو قد يُشَوِهه فعندما تنظر إلى لوحة ما لقدمين عاريتين فوق أرضية صعبة التضاريس تستوجب حماية القدم كما هو واضح في لوحة رقم (2) "لبورجيو" ولوحة رقم (9) "لدوفي شيردن" Chardin (ت 1779م) ولوحة رقم (3) "لوليام ووترهاوس" وقد يعتريك تساءل عن هدف هذا العري، وقد تثير فيك انفعالا يدفعك لإكمال الصورة أو المشهد كما في الكلمات المتقاطعة أو الصورة المقطعة ومركبة بشكل عشوائي، لكي تشعر بلذة التدخل أو المشاركة الذاتية ، فالنشاط الناقص غير المكتمل يخلق توترا ودافعا نحو الإكمال، أي نحو إغلاق هذا التوتر (شاكر،1978،ص262) هذا مع أن الاشكال الفنية تتجاوز وعي منتجها الفردي إلى وعي مجتمعه وبيئته كما يقول ارنست فشر (فشر، 1971،ص.169)، ولكن هي رمز مكثف لا يحمل كل الخبرة الواقعية ولكن يشير إليها لكي يترك للمتلقي دورا يشارك فيه بإحساسه وخبرته ، إن المتلقي وهو مجتمع الفنان قد يكون على دراية بعناصر العمل الفني من خطوط وألوان وملامس وضلال ، ولكن الفنان يمتلك حساسية خاصة تجاه هذه العناصر فيعمل على تشكيلها بطريقة قد تفاجئ الجمهور فينتبه ويستجيب . إن الفنان يشكل العناصر ولا يخلق الفن (رياض ،1995، ص.11). إن القدم العارية من أي تلبيس خارجي ليست حذاء تتحدد ماهيته بدوره واستخدامه ، لأن الحذاء مادته أو شيئيته تتعلق بوظيفته كأداة ، ولا تفارقه الا بإعطائه بعدا فلسفيا نحن نضيفه له ، ويأتي هذا البعد من ملاحظة مادته أو شيئيته كأداة ، أما القدم العارية فليست مادتها هي الأصل ، لأنها جزء أصيل من الفكرة الانسانية ، أو البعد الانساني بكامله ولا نستطيع أن نصفها كجزء تتحدد ماهيتها بالدور الذي تقوم به وظيفيا ، ربما هي كظاهرة تتعين بالكيفية التي تظهر بها ، لا بالدور الذي تؤديه ، والقدم كما هي قدم دون أي تلبيس خارجي ، وكما أسلفنا في التحليل المعرفي فقد دخلت لتخدم مفاهيم متنوعة ، من حركية ورمزية وجمالية وفكرية واجتماعية ونفسية ، بعيدة عن وظيفتها المحددة كعضو بيولوجي ، فعندما ناقش "هيدجر" Heidegger (ت 1976 م) لوحة الفنان "جوخ" Van Gogh (ت 1890 م) "حذاء الفلاحة" حيث رأى أن ماهية الحذاء كأداة لا تكمن في تلك المادة ، وتلك الصورة ، وإنما تنكشف في الاستخدام الفعلي للحذاء ، فحذاء الفلاحة في لوحة "جوخ" يختلف عن حذاء امرأة أخرى ، وحذاء عمل آخر ، وطالما ننظر للحذاء فارغا دون استخدام وبعيدا عمن يرتديه فإننا لن نكتشف ماهية هذا الحذاء ، لأن الحذاء بالدور الذي يؤديه تكمن أهميته ، ففي لوحة "جوخ" هناك حذاء فقط في فراغ لا محدد ، والحذاء كان هو الموضوع والصورة ، وفيه الكثير مما يمكن أن نراه ، فأجزائه الداخلية الممزقة تعكس لنا الخطوات المنهكة المكدودة للفلاحة ، ومن غلظة الحذاء وخشونته نلمس قسوة ومشقة العمل ، والحذاء ثقيل وصعب الاحتمال كصعوبة العمل في الحقل ، وهو حذاء ينتمي الى الأرض ويكشف عن عالم الفلاحة (توفيق ، 1992، ص. 98) إذا الدور المنوط بالحذاء كأداة هو الذي يحدد ماهيته لأنه دور محدود بالوظيفة ، ولذلك وكما اسلفنا دور الحذاء ودونيته المكانية شكلت منه رمزا للدونية عبر زمن طويل ، واحتل في هذا الشأن مساحة كبيرة ، أما القدم فرغم دونيتها المكانية فلم تشكل رمزية مطلقة للدونية ، بل كثير ما عبرت عن معان جميلة كما سبق ووضحنا في التحليل المعرفي . كما أن وظيفة الحذاء ودوره الذي يشكل ماهيته ومساحته كحجم في فضاء العمل الفني ، خاصة اذا لم يكن هو الموضوع كما في لوحة "جوخ" "حذاء الفلاحة" فإنه لا يشكل دورا مهما مثل أغطية الجسد الاخرى لما لها من وجود ملموس على مساحات كبيرة في فضاء اللوحة يفرض جمالية لونية وشكلية ، وبهذه المواصفات تخرج من دورها الوظيفي لقدرتها

ومطاوعتها في تشكيل الصورة على عكس الحذاء بمحدوديته مساحة ولونا وتشكيلا ، وليس تشكيلها المرئي ولكن أيضا كفكرة لأننا لا نرى العمل الفني بأبصارنا فقط بل ندركه بمفاهيمنا المكتسبة . يقول هيجل Hegel (ت 1831م) ان ما هو موجود في الطبيعة لا يوجد ال بقدر ما يدين بوجوده لما هو اسمى منه ، وما يوجد لا يوجد الا بقدر ما يشكل من فكرة أو روحية (هيجل ، 1978 ، ص.7) .

الناحية اللونية

ان المنظومة اللونية للأقدام العارية هي نفسها المنظومة اللونية للجسم كله ، وهي الوان نقية حارة مع الأبيض الذي يعمل هارمونية بينهم ، والكثير من هذه اللوحات جاءت الأقدام في منطقة ضيقة تحيطها ألوان ظلية داكنة ، قد تلحظ ذلك في اللوحات ذات الارقام (2)(3) (4) (6) (9)(8) حيث كانت لها تأثير سيادي جاذب للعين لأنها كما قلنا مزيج من ألوان حارة ممزوجة مع الأبيض فأعطت احساسا ايقاعيا مع الوان الوجه واليدين ، كما أعطت أيضا احساسا بالحركة والانطلاق ، لاحظ اللوحة رقم (1) "وليام ويتكر" حيث تشعرك بهذا الاحساس فهي الوان نقية تشعر بخفتها وهي على أرضية داكنة ، هناك دراسات أثبت أن الالوان النقية والحارة ، هي الوان ايجابية تبعث على عدم الاستقرار ، مقارنة مع الباردة ، ويتم تفضيل الألوان النقية على الظلال والدرجات اللونية الخفيفة في المساحات الصغيرة ، والمساحات الكبيرة يتم تفضيل الظلال والألوان الخفيفة على الألوان النقية(شاكر،1997، ص.57) .

الايقاع

وقد تكون هذه المنظومة اللونية تمثل حالة لاشعورية بالرغبة بإغلاق الشكل ، بتكرار المنظومة اللونية ، حين رسم الوجه بنفس هذه المنظومة ، لكي ترتد العين مرة ثاني للجسم موضوع العمل الفني ، وهي أيضا حالة من التكرار اللوني الذي يعطي نغمة بين بداية الرسم ونهايته ، قد تلحظ ذلك في معظم اللوحات المرفقة ، ولكن قد تكون أوضح اللوحات ذات الارقام (2) (3) (9)(11)(12)(8) وقد يكون أبعد من ذلك، كتكرار فلسفي ، حيث إن تكرار وإعادة فعل بعينه ، ما هو إلا حنين بالعودة للماضي أو السابق ، إذا ما اعتبرنا الوجه في الشكل الآدمي واليدين هما الماضي ، لأنهم مرحليا رُسِموا قبل الأقدام ، والانسان لديه الرغبة دائما أن يعيش التجربة مرة ثانية ، فكثيرا ما يُثني على الماضي ويصفه أنه كان أفضل ، وهذا قد يكون ما جعل التكرار أساسا من أسس العمل الفني ، حيث هو تكرار الفعالية مرات عديدة ، لتشكل ايقاعا معينا ، والتكرار له جمالياته الفنية وله تأثيره ، فهناك تكرار فني جمالي ، وهناك تكرار رياضي حسابي وهندسي وتكرار جيني وتكرار طبيعي نراه في الطبيعة من نجوم وكواكب وأشجار وجبال ، وتكرار في الموسيقى ويسمى ايقاعا ، وهناك التكرار الطقسي (الطقوس الدينية والاجتماعية ، كما أن "كيركيجارد" Kierkegaard (ت 1855م) الفيلسوف اللاهوتي الدنماركي يرى في التكرار بعدا فلسفيا عميقا ، حيث يعبر عن التكرار بالحياة نفسها ، ويتسائل كيف كانت ستصبح الحياة بدون تكرار ؟ ويقول : من ذا الذي يستطيع ويرغب في أن يكون لوحة يكتب عليها الزمن شيئا جديدا كل لحظة ، ويضيف لو أن الله لم يرد التكرار لما جاء العالم الى الوجود ، إن العالم يستمر لأنه تكرار (كيركجارد،2012،ص.34-35) إذا ليس بعيدا أن يكون التكرار وهو الرغبة تطفح فوق الشعور قادمة من أعماق اللاشعور ، القوة الخافية كم يصفها "يونج" .

الناحية العاطفية

قد تكون فكرة وجود روحية معينة في أي تمظهر وجودي تنطلق من كوننا أحياء نوقظ الحياة في الموجودات ونعطيها من أنفسنا لنشعر بقربها من ذواتنا ، فنستطيع ان نألفها لتنال منا بعد ذلك

الاستحسان ونشعر بجمالها لأنها تمنحنا شيئا دافئا منعشا يتوافق مع رؤانا وأفكارنا ، إن الجمال يقع في مجال النفس ، وكل الموجودات المادية إذا لم تتحول الى إحساس لن نستطيع أن نحكم على جمالها ، فإذا جلسنا على شاطئ بحر في يوم مشمس دافئ ونسيم عليل ، أمامنا زرقة البحر الممتدة المريحة للعين والخاطر ، ولكن كان هناك في النفس ما منعنا من القدرة على الاستمتاع والتأمل ، كأن يكون ذاك المنظر الجميل ذكرنا بشيء ما أو ماض ما لا نرغب به ،فأعتقد أنه لن يكون بإمكاننا الحكم على ذلك المشهد بأنه جميل ، وإذا أكلت طعاما شهيا ولكن قدرتك على تذوقه لم تكن سليمة لمرض منعك من القدرة على التذوق ، فأعتقد أنك لن تستطيع الحكم على الطعام بأنه رائع ، لأن الاكل بالتذوق وليس عملية ميكانيكية بدخول الطعام وطحنه ثم ذهابه للأمعاء ثم الاستفادة منه صحيا ، فلو كان الطعام كذلك لما اقبلنا عليه هذا الاقبال الجميل ، وإذا لبست لباسا من أرقى الماركات ومن عند أشهر المصممين في العالم ولكن حال ما لبسته لم تشعر – ولاحظ قلنا لم تشعر – أنه كان جميلا أو أن ما لبسته مميزا وفريدا ، أعتقد أنك سوف تخلعه ولن تلبسه رغم ما فيه من مادة غالية كقماش فاخر ، وقس على ذلك التعامل مع كل الاشياء المادية فإذا لم تمنحنا احساسا فلن نستطيع الحكم عليها بأنها جميلة ورائعة ومبهجة ولذيذة ومنعشة وممتعة وقوية ومفرحة وغيرها من الاحكام التي تؤكد أهمية الاحساس ، وهو الشيء غير المرئي أو الملموس في حياتنا ولكن حجمه ودوره أكبر وأعظم من المرئيات . إن الاعمال الفنية بما هي محسوسات لن تكون أيضا ، ولن تعيش بغير الفكرة والاحساس التي تبعثه ، يقول هيجل أن الجانب الحسي في العمل الفني لا يوجد ولا يجوز أن يوجد الا من أجل الروح (المرجع السابق ، ص74)

نتائج البحث

- كانت الاقدام العارية رمزا من الرموز المهمة في التعبير عن أسمى الأشياء والمعاني من مثالية وجمالية ، على الصعيد الفكري والاجتماعي ، وبنفس الوقت أسهمت في التعبير عن معان وأشياء هي نقيض المثالية والجمالية ، فساهمت أهميتها الحركية والمركزية والجمالية في الأولى ، كما ساهم موقعها ووظيفتها البيولوجية المحددة في الثانية ، فكانت نقيض الأولى أي نقيض المثالي والجمالي.
- كانت الاقدام الحافية ايضا تملك سمة تشكيلية فنية كبيرة ، ودليل ذلك هو حضورها الشديد في عدد هائل من الأعمال الفنية وعبر العديد من الاتجاهات والانماط الفنية و عبر العصور المختلفة ، فشكلت رموزا تشكيلية فنية وجمالية ، بقدر ما شكلت رموزا اجتماعية ولغوية وفكرية ونفسية ورياضية .
- إن صورة الأقدام الحافية تملك قدرة تعبيرية هائلة، تنبئ عنها كما أشرنا في تحليلنا المعرفي قدرا كبيرا من الاصطلاحات والأحكام والأمثال والاوزان والمقاييس ، سواء في اللغة العربية والإنجليزية ، وأثبتت بلفظتها حضورا عريضا وبهيا.
- وبالاضافة الى كونها رمزا تشكيليا ورمزا معرفيا ،فهي كشكل ايضا خدمت الفنان بإغناء سطح اللوحة ايقاعيا وحركيا من خلال تكرارها كما في لوحة الجيرنكا لبيكاسو صورة رقم(7).

المراجع

1-ابراهيم ، زكريا - ؟ - الفن خبرة - القاهرة مكتبة مصر.

2-برجاوي ، عبد الرؤوف - 1981 - فصول في علم االجمال بيروت - دار الآفاق الجديدة .

3-برتليمي ، جان - 1970 - بحث في علم الجمال - القاهرة - دار النهضة .

4-بكر ، طارق - 2002- النقد الفني المعاصر- الرياض- مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر .

5-بونتي ،موريس - 1987 - المرئي واللامرئي - الاسكندرية - دار الشروق الثقافية العامة.

6-توفيق،سعيد - 1992- الخبرة الجمالية - بيروت - المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

7-حسين ، محمد - ؟ - ديوان الأعشى – القاهرة – مكتبة الآداب بالجماميز.

8- ديورنت ، ول - ؟ - قصة الحضارة - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

9-ديوي ، جون - 1963 - الفن خبرة - القاهرة - دار النهضة .

10-رايلي ، كافين - 1985 - الغرب والعالم - عالم المعرفة - عدد 90 - الكويت .1110-11-
رياض ،عبد الفتاح- 1995 التكوين في الفنون الجميلة -القاهرة - دار النهضة.

12-زيدان ، جرجي – 2012 - شجرة الدر - القاهرة - مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة .

13-سارتر،جان بول – 1964- الوجودية مذهب انساني - القاهرة-الدارالمصرية للنشر والتوزيع
14-سانتيانا ، جورج – 2001 الاحساس الجمالي - القاهرة هيئة الكتاب المصرية.

15-ستولنيتز ، جيروم – 1981 النقد الفني - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

16-الصباغ ، رمضان – 2001 الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية - الاسكندرية - دار المعارف لدنيا الطباعة .

17-عبد الحميد، شاكر– 1997 المفردات التشكيلية رموز ودلالات- مجلة نقوش- عدد -6 - (ص. 6- 8 ، ص.57)القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة .

18-عبدالحميد، شاكر– 1978-العملية الابداعية-عالم المعرفة-عدد15-(ص.192) الكويت

19-عبدالحميد، شاكر– 1990- التفضيل الجمالي-عالم المعرفة-عدد 267 –(ص.9) الكويت

20-عمرو ، محمد – 2004 الرفلكسولوجي القاهرة الخيال للطباعة والنشر والتوزيع .

21-غاتشف،غيورغي-1990-الوعي والفن-عالم المعرفة-عدد146-ص(12) ص(113)

22-فارب ، بيتر – 1983 - بنو الانسان - عالم المعرفة - عدد- 67 – (ص.17)-الكويت

23-فهيم ، حسين– 1986– فصول في تاريخ علم الانسان – عالم المعرفة –عدد 98 –ص (42)- الكويت.

24-فشر ، أرنست – 1971 – ضرورة الفن – القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

25- كروتشة ، بندتو – 2009 – فلسفة االفن – بيروت – المركز الثقافي العربي .

26- كيركجاردد ، سورين – 2012 – التكرار – القاهرة – مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع .

27-ماركيوزز ، هيربرت – 1979 – البعد الجمالي – بيروت – دار الطليعة .

28- لاكوست ، جان – 2001 – فلسفة الفن – بيروت – عويدات للنشر والتوزيع .

29-هيجل ، فريدرك – 1996 – فلسفة الجمال عند هيجل – القاهرة – دار الشروق ز

30-هيجل، فريدريك – 1978 – مدخل الى علم الجمال– بيروت – دارالطليع للطباعة والنشر.

31-يونج ، كارل – 1997 – علم النفس التحليلي – اللاذقية - دار الحوار للنشر والتوزيع .

1-Langer, Susan-1957-Problems of Art-New York-Scriber.

2-Mineke, Schipper-2006-Never Marry Woman with Big Foot.

3-Sparks, Joseph-1847-Book of the Feet History of Boots and Shoos

4-thaqafafsak.com

5-Almaany.com/page1-2

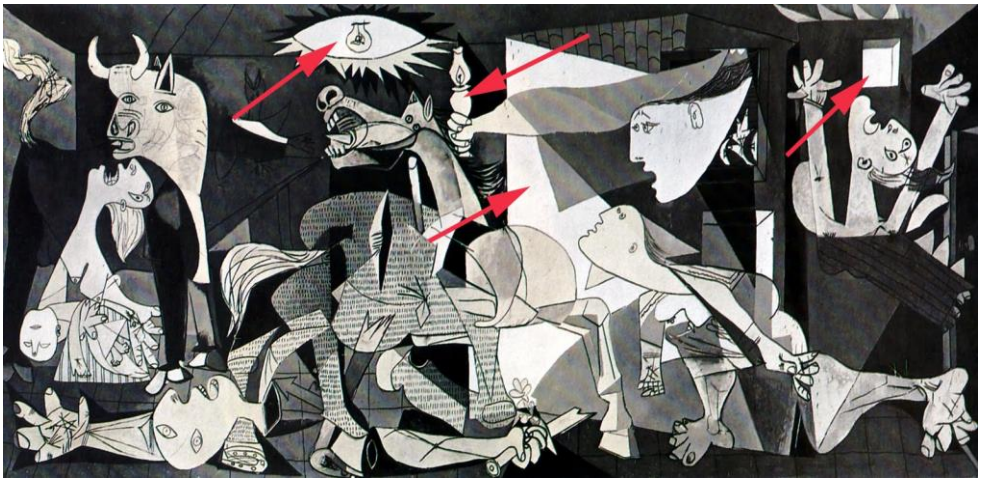
اللوحة(2) وليام بورجيو، القرن 19 واقعي

اللوحة(1) وليام وينكر، كلاسيكي،1840-1916

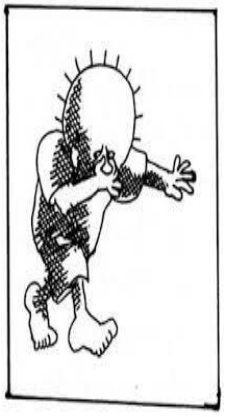
اللوحة(3) جون ووترهاوس ، ما قبل الروفائيلية ، 1849-1917

اللوحة(4) ليون جان باسيلي ، فرنسي 1832،- 1908 واقعي

اللوحة(5) مجيد أرورو، ايراني معاصر، ا واقعي



اللوحة رقم (6) بابلو بيكاسو ، فنا ن اسباني ، فن حديث .



لوحة رقم(7) ناجي العلي

لوحة رقم (8) دافنشي كلاسيكي عصر النهضة

اللوحة(9) دوفي شيردن اميركي ، واقعية ، معاصر

اللوحة(10) جوستاف مورو، فرنسي 1828-1898، كلاسيكية

اللوحة (11) ماكسفيلد فن حديث

اللوحة (12) بيير أوغست كوت ، 183-1883 ، فرنسي