# إشكالية المطلق في الرسم الحديث

**اطروحة دكتوراه**

**تقدم بها**


## فاخر محمد حسن الربيعي


**الى مجلس كلية التربية الفنية/جامعة بابل**

**وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في**

**(الفنون التشكيلية-رسم)**

باشراف


الاستاذ المساعد الدكتور عاصم عبد الامير الاعسم

الاستاذ المساعد الدكتور مكي عمران راجي


**1423هـ** **2002م**

﴿ولله ما في السماوات وما في الأرض

والى الله ترجع الأمور﴾

﴿وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده وهو أهون عليه

وله المثل الأعلى في السماوات والارض وهو

العزيز الحكيم﴾

صدق الله العظيم

**سورة آل عمران ، آية(109)**
**سورة الروم ، آية (27)**

**بسم الله الرحمن الرحيم**

# اقرار المشرف

نشهد ان اعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ (**اشكالية المطلق في الرسم الحديث**) لطالب الدكتوراه (**فاخر محمد حسن الربيعي**) قد جرى تحت اشرافنا في كلية التربية الفنية-جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة (فنون تشكيلية-رسم).

الاستاذ المساعد الدكتور
عاصم عبد الامير الاعسم
كلية التربية الفنية-جامعة بابل

الاستاذ المساعد الدكتور
مكي عمران راجي
كلية التربية الفنية-جامعة بابل
التاريخ: / / 2002

# توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الاطروحة للمناقشة

الاستاذ المساعد الدكتور
عباس نوري الفتلاوي
رئيس قسم التربية التشكيلية
كلية التربية الفنية-جامعة بابل
التاريخ: / / 2002

# بسم الله الرحمن الرحيم

## اقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة. اطلعنا على هذه الاطروحة الموسومة بـ (**اشكالية المطلق في الرسم الحديث**) وناقشنا طالب الدكتوراه (**فاخر محمد حسن الربيعي**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها. ونرى انها جديرة بالقبول بدرجة (  ) لنيل درجة دكتوراه فلسفة في (الفنون التشكيلية-رسم).

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً (المشرف)**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً (المشرف)**

**التوقيع:**
**الاسم:**
**التاريخ: / / 2002**
**رئيس اللجنة**

## مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية التربية في جامعة بابل على هذه الاطروحة

**التوقيع:**
**الاسم:الاستاذ الدكتور عادل خليل الزبيدي**
**التاريخ: / / 2002**
**عضواً**

# الإهداء

الى روح والدي استاذاً وصديقاً ورمزاً للتضحية والعطاء

الى والدتي اطال الله في عمرها عنواناً للعاطفة النبيلة

الى اخوتي واخواتي محبة وعرفاناً

الى زوجتي اسناداً وصبراً جميلاً

الى زهور حقلي رند ، يمان ، روان

اهدي اطروحتي

فاخر محمد

# شكر وتقدير

حمداً لله (جل شأنه) على فضائله ونعمه التي مّنَّ بها على الباحث. والصلاة والسلام على خاتم النبيين واشرف خلقه (محمد صلى الله عليه وسلم) وعلى اله واصحابه الطيبين الصالحين.

بعد ان اكمل الباحث اطروحته، يتقدم بجزيل الشكر والعرفان الى الاستاذين الفاضلين المشرفين على الاطروحة الاستاذ المساعد الدكتور عاصم عبد الامير الاعسم استاذ علم جماليات الرسم الحديث في كلية التربية الفنية/جامعة بابل لما ابداه من روح التعاون والعطاء في متابعة وتدقيق تفاصيل البحث فقد كان خير موجه ومرشد عندما سار البحث في الدروب المتشابكة ولملاحظاته السديدة التي تنم عن الخبرة والدراية والدكتور مكي عمران راجي. لملاحظته القيمة وحرصه على تحقيق النتائج المرجوة من البحث، تمنياتي لهما بالصحة والموفقية والنجاح.

ولابد للباحث من ان يشكر عمادة كلية التربية الفنية لموافقتهم على موضوع البحث واقراره كما يشكر الباحث أ.م.د. عباس نوري الفتلاوي رئيس قسم التربية التشكيلية، واللجنة الخماسية لموافقتهم على تسجيل موضوع البحث.

كما يشكر الباحث كل من الاساتذة د. عبد السادة عبد الصاحب و د. عارف وحيد، ود. علي شناوة، ود. عقيل مهدي ود. حامد مخيف، ود. حسن العبيدي، ود. كاظم نوير والتدريسيين مجيد حميد، وعلي مهدي والاستاذ موفق محمد لما بذلوه من آراء ونقاشات وخبرات افادت الباحث سواء في السنة التحضيرية واثناء كتابة البحث.

كما يتوجه الباحث بالشكر لـ د.يحيى المعموري ود. صباح عطيوي لما بذلاه من جهد في تقييم الاطروحة للسلامة الفكرية والتصحيح اللغوي ويتقدم الباحث بالشكر الجزيل الى امينة مكتبة الكلية وكادرها الوظيفي لما ابدوه من روح التعاون في استخدام بعض المصادر التي افاد البحث منها.

ويتقدم الباحث بالشكر الى د.حسين علوان لمساعدته في ترجمة بعض النصوص وملخص البحث باللغة الانكليزية، والى الاستاذ صلاح السعيد لترجمته مقتطفات من اللغة الانكليزية كما يشكر الباحث الانسة ضحى خالد غزالة –مجلة جامعة بابل لطباعتها الاطروحة. تمنياتي للجميع بالخير والموفقية.

ومن الله نستمد العون والتوفيق

**الباحث**

# ملخص البحث

تناول البحث الحالي (اشكالية المطلق في فن الرسم الحديث) من خلال آليات اشتغاله في مدارس الرسم الحديث، احتوى البحث على اربعة فصول، عني الفصل الاول بالاطار المنهجي للبحث ممثلاً بمشكلة البحث والتي تناولت تسليط الضوء على هذه الاشكالية وصلتها الجوهرية بتيارات الرسم الحديث بوصفها اشكالية توليدية ألقت ظلالها على مستويات المعرفة والجمال والفن، متجانسة حيناً ومتضادة في اخرى. كما احتوى على هدفي البحث وهما:

1- تعرف آليات اشتغال المطلق في الرسم الاوربي الحديث.
2- الكشف عن الجانب المفاهيمي المحمول على مدارس الرسم الاوربي الحديث بحدود توظيف تمثلات المطلق. فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة اشكالية المطلق في الرسم الحديث من عام 1870-1950 ممثلة بمدارس الرسم الحديث بدءاً بالانطباعية حتى السريالية باعتماد المنهج التحليلي والتأويلي ضمن رؤية فلسفية وجمالية بشقيها النظري والاجرائي على السواء.

فيما احتوى الاطار النظري على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول (المطلق في الفكر الجمالي) من خلال استعراض المطلق في الحقل الفلسفي عبر تياراته الرئيسة فيما تناول المبحث الثاني (ثنائية الحسي والمطلق) . فاحتوى على تمهيد من خلال دراسة التداخل بين قطبي هذه الثنائية وفي ما بعد فض الاشتباك بين هذين المفهومين وكيفية اشتغال الاجناس الابداعية المجاورة لفن الرسم بحدود هذه الثنائية.

فيما تناول المبحث الثالث (المطلق في الرسم الحديث) واحتوى على دراسة هذه الاشكالية من خلال (الانطباعية بين الحسي والمطلق) و (التعبيرية والوجدان) و (التكعيبية ومثالية الشكل) و (التجريدية والرسم الخالص) و (السوريالية والمطلق).

في حين تضمن الفصل الثالث تطبيقات اشكالية المطلق في الرسم الاوربي الحديث عبر اجراءات البحث التي تمثلت في مجتمع البحث وعينته واداة البحث. وتحليل العينة البالغة (20) لوحة.

اما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات علاوة على التوصيات والمقترحات وقد توصل الباحث الى نتائج اساسية نذكر منها:

1- مثلت اشكالية المطلق هاجساً ملحاً عبر اطوار الفكر الفلسفي والجمالي على تباين المقولات مما انعكس بثقل مرجح على مدارس الرسم الحديث بهذا القدر من التأثير او ذاك.

2- ان الانطباعية كانت نقطة عبور بين الشكل الكلاسيكي الى المطلق من خلال اذابة الاحساسات الداخلية وتحويلها الى فضاء لامتناه، من خلال التخلي عن المركزية التي جاء بها عصر النهضة.

3- استندت التكعيبية على التراكيب الهندسية التي تستغني جزئياً عن المشابهة وحوَّلت مفاهيم الزمان والمكان الكلاسيكيين الى زمان ومكان مفترضين.

4- اتخذ التجريديون من اخفاء صفات الاشياء بمثابة تصفية للاشكال الحسية، وصولاً الى المثالي ومعبراً من المرئي الى المطلق.

وكذلك ضمت الدراسة الحالية استنتاجات البحث والتوصيات والمقترحات وثبت المصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية.

## *Abstract*

This dissertation investigates the problem of the ABSOLUTE in modern painting by exploring its scope of functionality in modern Art Schools.

The study consists in four chapters. Chapter One is dedicated to the procedural framework where in the light is shed upon the problem which has been preoccupying man since the birth of the first civilizations, the chapter also defines the following two aims:

1- The specification of the operative mechanisms of the ABSOLUTE in modern European painting.

2- Unraveling the conceptual aspects underlining these manifestations of the functionality of the ABSOLUTE.

The limits of the study have been defined in terms of investigating the problem of the ABSOLUTE in modern painting during the period 1870-1950 as represented in the works of painters following different modern schools of thought beginning with Impressionism and ending in Surrealism. The adopted model of analysis is based upon an analytical and interpretive approach having a philosophical orientation, both in the theoretical and procedure treatment of data.

The theoretical framework presented in chapter two comprises, three sections, the first of which deals with the concept of the ABSOLUTE as one of the basic notions in major philosophical schools. The second section tackles the sensual/absolute dichotomy by obviating the interconnections between the two polars of this dichotomy and drawing a demarcation line between them.

This section also touches upon the functionality of the creative genres other than painting within this bioplarity. The third section tackles

the ABSOLUTE in modern painting by studying such rubrics as “Impressionism between the sensual and the Absolute”, “Expressionism and Emotion”, “Cubism and the Ideal Form”, “Abstractionism and Pure Painting”, and “Surrealism and the Absolute”.

Chapter Three is dedicated to the empirical study of the manifestations of the problem of the ABSOLUTE in Modern European Painting after defining the population of the study, its samples, and the method followed. The analysis includes a sample of (20) paintings.

Chapter Four presents the results, conclusions, recommendations and suggestions. The study has arrived at certain important outcomes such as:

1- The problematic issue of the ABSOLUTE represented one of the important preoccupations across the phases of philosophical and aesthetic development. Such preoccupation had its strong impact all modern schools of painting.

2- Impressionism constituted a turning point between the Classical Form and the ABSOLUTE through the transformation of the inner feelings into endless space by relinquishing the Renaissance principle of ***centrality*** .

3- Cubism depended upon geometrical forms which partially depart from sensual similarity, by transforming the classical concepts of time and space into an assumed spatio-temporal dimension.

4- The Abstractionists tended to disguise the features of objects as a way of purifying or refining sensual object in order to attain the ideal through the passage from the visible into the absolute invisible.

The dissertation is finally rounded off with results, suggestions, and, recommendations together with a bibliography and an Abstract in English.

# المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث | 15-2 |
| **- مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه** | 2 |
| **- هدفا البحث** | 11 |
| **- حدود البحث** | 11 |
| **- منهج البحث** | 12 |
| **- تحديد مصطلحات البحث** | 12 |
| الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة | 111-16 |
| **اولاً: الاطار النظري** | 16 |
| **- المبحث الاول: المطلق في الفكر الجمالي** | 17 |
| **- تقدمة** | 18 |
| **- المطلق في الفلسفة الاغريقية** | 23 |
| **- كانت والجمال بالذات** | 28 |
| **- فلسفة الروح المطلق** | 30 |
| **- المطلق وتحرير الارادة** | 32 |
| **- المطلق ومفهوم الديمومة** | 34 |
| **- المرئي واللامرئي** | 36 |
| **- المبحث الثاني : ثنائية الحسي والمطلق** | 40 |
| **- تمهيد** | 41 |
| **- المبحث الثالث : المطلق في الرسم الحديث** | 66 |
| **- تمهيد** | 67 |
| **- الانطباعية بين الحسي والمطلق** | 70 |
| **- التعبيرية والوجدان** | 76 |
| **- التكعيبية ومثالية الشكل** | 83 |

| | |
|---|---|
| **- التجريدية والرسم الخالص** | 90 |
| **- السريالية والمطلق** | 98 |
| **- المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري** | 104 |
| **ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها** | 110 |
| الفصل الثالث : اجراءات البحث | 170-112 |
| **-مجتمع البحث** | 113 |
| **- عينة البحث** | 113 |
| **- اداة البحث** | 114 |
| **- تحليل العينات** | 115 |
| الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات | 179-171 |
| **- النتائج** | 172 |
| **- الاستنتاجات** | 176 |
| **- التوصيات** | 178 |
| **- المقترحات** | 179 |
| - المصادر والمراجع | 187-180 |
| - الملاحق | 215-188 |
| - ملخص البحث باللغة الانكليزية | A-B |

# ثبت الاشكال

| ت | اسم العمل الفني | اسم الفنان | تاريخ الانجاز | العائدية |
|---|---|---|---|---|
| 1 | تصويرة بلا رأس للالهة الام | مجهول | تل براك (الالف الخامس ق.م) | - |
| 2 | زقورة اور | مجهول | السلالة الثالثة (القرن 22-21) ق.م | اور |
| 3 | فخاريات سامراء | مجهول | الالف الخامس ق.م. | |
| 4 | عنق مزهرية –يحمل وجه رجل- | مجهول | الالف الخامس ق.م -تل حسونة | - |
| 5 | تمثال من الرخام لامرأة | مجهول | تل اسمر | المتحف العراقي |
| 6 | تمثال من الرخام لرجل | مجهول | تل اسمر | المتحف العراقي |
| 7 | مجنون ليلى امام الكعبة | بهزاد | هراة- حوالي 1493 | المتحف البريطاني |
| 8 | صورة دانيال | مايكل انجلو | القرن الخامس عشر ميلادي | كنيسة السستين-روما |
| 9 | العشاء الاخير | دافنشي | القرن الخامس عشر ميلادي | الفاتيكان |
| 10 | حريق مبنى البرلمان | تيرنر | 1835 - زيت على كانفاس 123×92 سم | متحف كليفلاند اوهايو |
| 11 | زوج الاحذية | فان كوخ | آرل-1888 زيت على كانفاس | مؤسسة تروست- كرامارسكي-نيويورك |
| 12 | جبل سانت فكتوار | سيزان | زيت على كانفاس- 25×31 انج | مجموعة لويس، ماريا كلادواين-بنسلفانيا |
| 13 | درس البيانو | ماتيس | 1916-زيت على كانفاس- 212×245سم | متحف الفن الحديث- نيويورك |
| 14 | انسات افنيون | بيكاسو | 1907-زيت على كانفاس | متحف الفن الحديث - نيويورك |
| 15 | اشجار وصخور | براك | 1909-زيت على كانفاس 28×36 انج | صور من كتاب الفن الحديث 1890-1918* |
| 16 | خلق ادم | مايكل انجلو | القرن الخامس عشر | كنيسة السستين-الفاتيكان |

* صور الشكل من كتاب الفن الحديث 1890-1918.

Glay, Jean, Modern Art, 1890-1918. Octopus books limited-London, 1978.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 17 | ارتجالات | كاندنسكي | 1914-زيت على كانفاس- | صورت من كتاب الفن |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | 43×47انج | الحديث 1890-1918* |
| 18 | تكوين بخطوط عمودية وافقية | موندريان | 1917-زيت على كانفاس- 42×42 انج | صورت من كتاب الفن الحديث 1890-1918* |
| 19 | رسم تفوقي | ماليفتش | 1914-1915-60×97سم | متحف شيدليجك- امستردام |
| 20 | طريق رئيسي وطرق فرعية | بول كليه | 1929-زيت على كانفاس- 67×83سم | متحف كولون -المانيا |
| 21 | القصر الايطالي | شيريكو | 1914-زيت على كانفاس- 21×29انج | فن العالم الغربي** |
| 22 | كلب ينبح على القمر | ميرو | 1935-زيت على كانفاس- 73.5×92سم | متحف فلادليفيا-امريكا |
| 23 | الذكرى الدبقة | دالي | 1931-زيت على كانفاس | متحف الفن الحديث- نيويورك |

* صورت الاشكال من كتاب الفن الحديث 1890-1918.

Glay, Jean, Modern Art 1890-1918, Op. Cit.,

** صور الشكل من كتاب فن العالم الغربي.

Wood, Michael, Art of Western World , Summit books New York. 1989.

## مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

يشكل المطلق أحد أهم المفاهيم التي رافقت الانسان عبر صراعه الطويل مع قوى الوجود وماوراءها محاولاً تحقيق نوع من التوازن بين ذاته الفردية المحكومة بالزوال والجزئية والتعلق بما هو كلي ومطلق بحثاً عن خلاص لانهائي.

ان انسان ما قبل التدوين كشف من خلال الرسوم على جدران الكهوف عن موقف وجودي لكل ما يواجهه من مخاوف واسئلة وتحديات مبعثها قوى الطبيعة وغيرها، تطورت من خلال اطوار بعيدة من التاريخ الى خلق تساؤلات اكثر تعقيداً وعمقاً حين كان يرى بأم عينيه ان العالم الحسي مآله الزوال وكان يرى لهذا الوجود قوىً تستوجب التضحية وتغري على معرفة هذا الوجود.

وفي حضارة وادي الرافدين، كان المطلق يشكل عالم الوهم المقدس الذي أخذ هيأته وشكله من خلال النماذج والاشكال الفنية، فالسمات التجريدية التي أبدعها العراقي القديم على الأواني الفخارية، والتي مثلت أشكالاً مختزلة للطير او الانسان او الحيوان، اكسبت صفة متسامية وامتداداً روحياً، وفي مراحل لاحقة كان هناك احساس بوجود عالم غير منظور وغير مدرك بالحواس يتداخل مع الحياة اليومية للأنسان، ولما كان الفن يكتسب صفة دينية، لذا اصبح خلق فن يُعبد، او يكتسب صفة التقديس امراً اساسياً، ففي الفن السومري كان من الطبيعي ان يكون شكل المنحوت متسامياً، مطلقاً في روحيته من خلال اضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي مما يجعله يمتلك قابلية للتأويل غير محددة، بهذا الصدد يقول (مالرو) "لم يكن هناك أي سومري يستطيع ان يصلي لتمثال يجد فيه مجرد تقليد للانسان فالقوة الخفية للتمثال قد تم الظفر بها عن طريق كل مايجعله مميزاً عن أي نوع من مثل هذا التقليد"[1] .

ان التعبير عن عالم علوي من خلال منح الاشكال قابلية المغايرة والاختلاف كان هدف الفنان العراقي القديم "فالمنحوتات المجردة التي وجدت في تل براك (شكل رقم 1) تدلل بطريقة جديدة على الاحساس بتجريد يرمز الى قوى عليا"[2] . وأتخذ تمثيل المطلق فنياً اوجهاً مختلفة وذلك باختلاف القوى الماورائية، لقد كانت هذه القوى متعددة المصادر لعل من ابرزها (مبدأ

---

(1) بارو، أندريه: سومر وفنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1979، ص16.

(2) مورتكارت: أنطوان: الفن العراقي القديم، ترجمة وتعليق، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الاعلام، بغداد: 1975، ص62.

الشـرك) (Polytheism) ومبـدأ الحيويـة، او الارواحيـة (Animism) ثـم مبـدأ التشـبيه (Anthropomorphism) والاعتقاد بالحيوية معناه ان الانسان تصور وجود قوى حية وخفية في الظواهر الكونية والطبيعة كالشمس والقمر والمياه والرياح، وانه لم يلبث ان جسد تلك القوى الخفية في آلهة خصها بالعبادة والتقديس"[1] .

مثل هذا الفهم تطور في الفن السومري بدءً بالعمارة الدينية وانتهاءاً بفن النحت على الرغم من شحة نماذجه، والتي جسدت مشاهد مكرسة للعبادة، فالاله السومري بجمعه بين صفة الحاكم الارضي والالهة توجب بناء هيكل معماري يوحي بالقدسية من خلال الشكل السامي للزقورة ذات الطراز المتعالي في السماء، لذا توحي زقورة أور (شكل رقم 2) بسماتها المطلقة من خلال التدرج الحاصل للوحدات البنائية بين القاعدة المربعة والقريبة للارض والقمة بوصفها مكاناً مقدساً، "حتى في المعابد التي اتخذت هيئة معمارية افقية كان هناك مكان يمكن ان يطلق عليه (قدس الاقداس) وهو مكان منعزل مطلق في قدسيته تسكنه الآلهة، يتقبل فيه النذور والعبادة المقدمة له عن طريق المختارين من قبله وهم الكهنة"[2] .

وكذلك الحال في الادب والاساطير الرافيدينية كان (المقدس) يشكل احد المقومات الاساسية للابداع ذي الطابع الشعري او القصصي وعلى الرغم من احتواء الادب الرافيدين على الكثير من الحياة اليومية وتفصيلاتها المتعلقة بحياة الانسان الدنيوية الا ان التساؤل والتعلق بالقوى العليا ذات المنحى الديني والتي اتخذت طابع الاسطورة يشكل حيزاً مهماً للانتاج الابداعي بشكل عام، يرى كريمر "بأن جميع الاساطير الموجودة تقريباً أساطير ادبية ذات طابع استفساري (Etiological) أي انها تهدف الى تفسير الاسباب الكامنة وراء الظواهر الطبيعية، والاسطورة تدور بصورة رئيسية حول خلق الكون وتنظيمه وحول ولادة الالهة وعشقها وكرهها وبركاتها ولعناتها"[3] .

بمعنى آخر ان المطلق في الحضارة العراقية القديمة كان المحور الذي نبتت حوله الديانة والفن والادب، فالتعلق برمز ماورائي (كامل القدرة)، كان الاساس الذي تشكلت بموجبه الحضارة الرافيدينية بكل تفرعاتها الدينية والدنيوية.

مثل هذا الامر ينطبق على اشكالية المطلق في الفن المصري القديم الذي جعل من الرمزية الدينية تسير في فلك ميتافيزيقي، فأدماج الشكل الانساني مع الهيأة الحيوانية واعتماده على التعددية الرمزية، اكسب الفن المصري بعداً لامتناهياً، ولما كان المطلق الجمالي مرتبطاً بشكل

---

[1] عبد الواحد علي، فاضل: سومر، اسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 2000، ط2، ص109.

[2] مورتكارت، انطوان: المصدر السابق نفسه، ص70.

[3] عبد الواحد علي، فاضل: المصدر السابق نفسه، ص89.

او بـآخر بـالمطلق الـديني اتخـذ المطلـق صـفة التعـدد ايضـاً فالآلهـة (تـوت، السـماء)، (ورع، الشمس)، (واوزيروس، الخصب) مطلقات اتخذت صفات واشكالاً مختلفة.

ولما كان المطلق الديني عند المصريين مرتبطاً بالكهنوتية من خلال انحيازه الكامل للملك بوصفه رمزاً الهياً. نجد ان المطلق في الفن المصري كان منحازاً الى الخلود واللانهائية تأكيداً لمبدأ الالوهية "فالفن المصري جعل من الصور بالميتافيزيقية، المتراكبة الاشكال والخارقة في هيئاتها اللاحسية بمثابة المطلق الديني والروحي ومصدراً للتعلق بالقوى الخفية".

ان الحضـارتين العراقيـة القديمـة والمصـرية اسـهمتا بشـكل او بـآخر فـي تحفيـز الرؤيـة الابداعية للانجاز اللاحق في الفن التشكيلي بشكل عام والرسم بشكل خاص وهذا ما بدا جلياً في تيارات الرسم الحديث، لما تمتلكه هاتان الحضارتان من مخزون هائل، رؤى وافكاراً واشكالاً، والتي سيأتي على ذكرها الباحث لاحقاً.

في ضوء هذا الاستهلال اسهم الفكر الاسطوري الرافيديني والمصري في بلورة الخطاب الفلسفي والجمالي لدى الاغريق، فالفكر الاسطوري الرافيديني والمصري القديم مهدا للكثير من الاسئلة لدى الذهنية الاغريقية. فالتساؤل عن اصل العالم والقوى المطلقة التي شكلت جوهر الوجود المرئي فيه واللامرئي كانت مثار بحث وجدل مستمرين لدى الاغريق، فاذا كان طاليس يرى في الماء القوة المطلقة التي خلق منها الكون نجد لدى (فيثاغورس،580-500 ق.م) ان فكره المطلق يتجلى من خلال التطور الرياضي فجوهر الاشياء يكتشف من خلال الارقام والعدد تلك التي تتسم بالمثالية. اما لدى (هيراقليطس Heraclitus،544-483 ق.م) ففكرة المطلق تتبلور من خلال صراع الاضداد والتجدد. كونها قوانين كونية.

وكذلك الحال لدى (افلاطون Plato، 428-347 ق.م) الذي يجد في المطلق الرياضي او الهندسي افكاراً عقلية مثالية مفارقة للمادة، فالجمال الهندسي عنده يمتلك جمالاً مطلقاً يكمن فيه. ومثل هكذا جمال مكتفٍ بذاته رافق الفلسفة الاغريقية لما بعد افلاطون فيتسامى على الحسيات الجزئية مما شكل قانوناً اخلاقياً مرادفاً للخير والجمال.

في حين ان (ارسطو Aristotle ، 348-322 ق.م) يتخذ من المطلق مكاناً وسطاً بين الحسي والمطلق، فالمطلق الجمالي لايستبعد الحسي بل يتجسد فيه والجمال عنده لايتحقق بغير المادة، بل حال بها. ومثل هذه الطروحات شكلت القاعدة المهمة للابداع اللاحق للحضارة الغربية وتحديداً في اجناس الفكر والفن والادب تلك التي وجدت في المادة طاقة ووسيلة للتعبير عن المطلق واللامحدود، وكان ان وجدت الآراء الفلسفية الاغريقية صدى لها في الفكر الاسلامي، خاصة تلك التي تناولت مفهوم المطلق والمثال والتباينات الفكرية بين الحس والمطلق، ففي الفلسفة الاسلامية واعتماداً على ما جاء به الدين الاسلامي الحنيف ان فكرة

المطلق تتجسد في (الله) سبحانه وتعالى، الجمال الكلي والذات الالهية التي هي مصدر الموجودات واصلها والجمال الحسي بما فيه الانسان والطبيعة والمظاهر الكونية ما هي الا تجليات للجمال الالهي. لذا وجد المسلمون ان فكرة التخلي عن التشبيه والمقارنة مع الحسيات انما هو ايمان مطلق باستحالة الانسان عن الاتيان بقدرات الخالق (سبحانه وتعالى) بوصفه حقيقة يقينية غائبة. ليس كمثله شيء والحقيقة الجمالية لدى المسلم، تتبلور في الفكر المجرد، ففي العقيدة الاسلامية يصبح المطلق بمعنى الغيب او الملكوت والمطلق عند الصوفية هو عالم المعاني المجردة هو الباطن ايضاً "ويأتي بكون الذات الالهية وتعاليها المطلق الذي هو غيب محض لاسبيل الى ادراكه والمعبر عنه عند الصوفية بـ (الهو)"[1] .

ففي الزخرفة الاسلامية مثلاً، هناك تجريد، اشكال متسامية على ماهو حسي، لها قوانين مطلقة كالتكرار والتتابع والحركة الداخلية المحركة، صيرورة مستمرة لها حقيقتها المجردة التي لاتتغير، وكأنها في شوق دائم الى المطلق، الاتحاد بالله.

وكذلك الحال في الفنون المسيحية التي وجدت في السيد المسيح (عليه السلام)، الذي هو نصف اله ونصف انسان، المطلق الروحي والذي من خلاله يتسامى التشبيه المرئي الى تعالٍ روحي او الروح المطلق كما يصفه (هيغل) ففي الرسوم التي تناولت فكرة استشهاد السيد المسيح او السيدة العذراء يشتمل فكرة المطلق من خلال جعل هذه الموضوعات لها مقاربات الهية مقدسة، او حقائق كلية، والاختلاف الذي حصل بين الفنون الاسلامية والفنون المسيحية هو اختلاف اهلية الشكل المرئي او الحسي في تمثيل المطلق، ان لكل هاتين الديانتين عقائدهما وطرائقهما الخاصة في استخدام الاشكال لصالح المنهج او العقيدة الدينية.

في حين ان ثمة نزوعاً لاعتبار الشكل الهندسي او الرياضي بمثابة المطلق الجمالي الذي اشتغل عليه فنانو عصر النهضة، واشكالية المطلق يمكن تأشيرها من خلال الجمع بين الشكل الحسي واضفاء طابع السمو والامتداد في معالجتهم للقواعد الرياضية كالمنظور والنسبة والتناسب وقانون التثليث الهندسي، لما تمتلك هذه القواعد البنائية جوهراً مثالياً من شأنها ان تحمل سمات المطلق، اذ لايخفى تأثير الفكر الافلاطوني بتوجهاته المثالية على جمالية عصر النهضة.

يمكن القول ان عصر النهضة كان بداية انطلاق فكري وجمالي وفلسفي استطاع من خلاله الفكر الاوربي تثوير مفاهيم ورؤى وجماليات جديدة اسهمت بشكل او بآخر في تكوين تصور

---

[1] يوسف عودة، أمين: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين (أبن عربي)، عمان 1995، ص73.

جديد لمفهوم المطلق وكيفية اشتغاله في الفن الاوربي ولاسيما في الرسم فعلى الصعيد الفلسفي احدثت اراء سبينوزا (1632-1677) رؤية مثالية حول علاقة الانسان الفرد بالقوى الثابتة والسرمدية، من خلال المعرفة الحدسية، فالمطلق (الجوهر)[*] لدى سبينوزا هو "النظام السرمدي، الوجود بالذات الكامن وراء جميع الاحداث والاشياء والمكون لماهية العالم[1] من الفلاسفة الذين اسسوا لتصور مثالي جديد اسهم في بلورة مفهوم المطلق الجمالي عمانوئيل كانت (1724-1804) الذي الغى فكرة الزمان والمكان الكلاسيكية بحيث اصبح المطلق غير محدد (فالفراغ والزمان عند كانت ليسا بشيئين مدركين بل حالان من احوال الادراك الحسي، واسلوبان لاعطاء الاحساس معناً ومفهوماً)[2] .

لدى هيغل (1770-1831) المطلق هو الله والجمال في سعيه الى المطلق لايتم الا بالاتحاد بين الشكل الحسي والروحي، والذات الانسانية في سعيها الى اللامتناهي عليها الاتحاد بمثال متعالٍ، او فكرة مطلقة، والجمال المطلق لدى هيغل هو الجمال الهادف الى حقيقة عليا تلك الجمالية التي تستمد مكوناتها من الروح المطلقة، وفي ظل هذا التوجه الجمالي يصبح الرسم ذا طابع يتصف بالكلية لا بالجزئية.

اما شوبنهاور (1788-1860) فالجمال المطلق عنده يتجسد من خلال تحرير الارادة وادراك المثل والذي هو هدف الفن يتحقق بفعل تحرير الاشياء من علاقاتها المنفعية، او رؤية الاشياء بمنأى عن الزمان والمكان والعلية التي هي صور مبدأ العلة الكافية، وبهذه الحالة تصبح الرؤية الى الشيء من حيث ماهيته الثابتة، لا الى الشيء الجزئي الذي يخضع لصورة مبدأ العلة، بل ينظر الى المثال الكامن فيه[3] .

اختلفت الآراء وتنوعت في كيفية الرؤية الى المطلق فكراً وممارسة في العملية الابداعية والفلاسفة اللاحقون الذين تابعوا مسار الفكر المثالي جمالياً، تباينت فكرة المطلق لديهم حسب التوجه الفكري للفيلسوف.

هذا اذا اخذنا بنظر الاعتبار التطورات المتسارعة التي عاشتها اوربا خلال فترة القرن التاسع عشر. تلك التي شملت الاقتصاد والنمو المتسارع لرأس المال والاسواق ومانتج عنها

---

[*] الجوهر Substance: ما قام بنفسه فهو متقوم بذاته ومتعين بماهيته، وهو المقولة الاولى من مقولات ارسطو وبه تقوم الاعراض والكيفيات .. والواحد جل شأنه هو الجوهر الحق، مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيأة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة: 1979، ص64.

[1] ديورانت، ويل، قصة الفلسفة، ترجمة احمد الشيباني، منشورات المكتبة الاهلية، بيروت: ص310.

[2] المصدر نفسه، ص458.

[3] محمد توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1983، ص100.

تصعيد سريع في الانتاج وجعل المفهوم الرأسمالي للاقتصاد قاعدة مهمة من قواعد تنوير بنية الانتاج الصناعي، مما ولد صراعات سياسية وعسكرية خلفت ردة فعل روحية عاشتها اوربا، دفعت الكثير من المفكرين والفنانين الى تبني قيم بديلة، وروحية وجمالية بحثاً عن صيغ مثالية وتصور مغاير لمفهوم المطلق يتناسب مع حجم التطورات التي وضعت الانسان الاوربي وسط دوامة من الاستفهامات شائكة التي ولدتها النزعة التجريبية في الفلسفة.

ان المتغيرات العلمية التي توصل اليها علماء امثال (آينشاتين Einstein ،1879-1955) شكلت فاصلة مهمة في بنية التفكير الاوربي واسلوب رؤيته الى العالم. فمن خلال نظريته عن النسبية اصبح الفضاء جزء من المادة. والعالم المكاني غير متناهٍ والزمان غير قياسي، كما اكد قيمة الحركة، بل اوجد متغايرات في بنية المكان والحركة وهي ثلاث بنى شكلت متغيرات قيمية، وهذا ما اشتغلت عليه المثالية العقلية عند التكعيبيين والتي سنأتي على ذكرها لاحقاً.

مثل هذه الاكتشافات احدثت انقلابات مهمة في الرؤية هذه والفكر والمخيلة ازاء الاشياء، وكذلك ما جاء به علم النفس وطروحات (فرويد Sigmund Freud ،1856-1939) (وادلر Adle ،1870-1937) في تشغيل بنية الذات الانسانية في الكشف عما هو مختفٍ وباطن في اللاشعور الانساني.

كما تجدر الاشارة الى ان اشتغال فكرة المطلق في الرسم الاوربي الحديث، له مرجعيات لاجناس ابداعية مجاورة كالشعر والرواية والموسيقى والمسرح. بمعنىً آخر حصل تداخل واشتباك في مفهوم المطلق لدى الفنون بكل تفرعاتها وتنوعها، من خلال تداخل الاجناس الابداعية فيما بينها، بحيث اصبح البحث عن المطلق في الرسم يقترب من الموسيقى، كذلك الحال في الرواية والشعر، مما شكل خطاً متصلاً ورابطاً بين اغلب النتاجات الابداعية الانسانية في بحثها عن المثال المطلق. مما انعكست بشكل او بآخر على نمط التصور الابداعي علاوة على انعكاسات ذلك على الاساليب الفنية بمستوياتها المتغايرة والتراكيب التصويرية المحمولة عليها.

ان الرسم الحديث ابتداءاً من الرومانتيكية عنى بترحيل فكرة المطلق من خلال احلال الخيال الفردي كوسيط للتدليل على المطلق الذي كان يعرف في هذا الفن بالمجهول في حين ان الانطباعية وجدت في تفتيت اللون وادخال مفهوم الزمان والمتحول والسريع التغير في بنية اللوحة بوصفها لحظة تشكل توليدي ترتبط عبر الديمومة زمانياً ومكانياً. وهذا ما حصل في رسوم (مونيه) و(سورا)، و(فان كوخ) و(سيزان) الذين فتحوا بوابات الحداثة في الرسم الحديث من خلال طروحاتهم في تحويل الجمال الحسي الطبيعي الى المفهوم المثالي للشكل، تلك التي سعت اليها المثالية الافلاطونية في رؤيتها الى الجمال، وعلى مختلف مراحلها الزمنية، والذي

اكتمل بناءه في التكعيبية لدى كل من بيكاسو وبراك اللذين وجدا في المطلق، (انتصار العقل على الفوضى) وابداع فن اكثر ديمومة، والتركيز على مفهوم الجمال في ذاته وليس صورة وهمية عن العالم المرئي.

ان الاضافة المهمة التي احدثتها التكعيبية في تقربها في المطلق كونها ابدلت المفهوم الانطباعي لرسم الشيء المتصف بالتغيير والسريع الزوال لفن محكم يجمع بين الموقف الذاتي من الشيء والعقل، في البحث عن قوانين جمالية مثالية تمنح الشكل المرسوم واللوحة بعداً هندسياً مطلقاً في مثاليته وثباته، هذا من جهة ومن جهة أخرى "منحت التكعيبية ولاول مرة في تاريخ الرسم الحديث الاشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها الى فن "فن الكولاج" بحيث اصبح العمل الفني اكثر استقلالاً عن العالم المرئي"[1] . وهذا ما عمل عليه التكعيبيون في المرحلة التكعيبية التركيبية، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة. بل اشتركت في التكوين كخامات عايشت الحسي والمطلق في العملية الابداعية هذا بالاضافة الى خرق الخط المحيطي للاشكال كسراً للتحديد ولادماج الشكل مع الفضاء المحيط، وبهذا ضحى التكعيبيون بالجزئي لصالح الكلي، الا ان الجدير بالاشارة هنا ان الحسية لم تستبعد كلياً، اذ يمكن تعرف بعض الملامح الحسية للشكل مرسوم.

وصفت التكعيبية بالفن النقي او الواقعية النقية، لانها بحثت عن جمال مطلق تكمن مرجعيته في الاسس والعلاقات والبناءات التي تحكم التكوينات الانشائية للعمل والتي تمركزت على ما هو جوهري ذو طابع هندسي.

اما التعبيريون فقد وجدوا في الذات الانسانية مصدر تسامٍ عن كل ما هو مادي وجزئي وبحثوا عن الذات الكلية من خلال ترحيل الشكل المرئي الى ماهو متجاوز (لايقونينة) وصولاً الى ما هو كوني وشمولي، معتمدين على تفعيل طاقات اللون والخط، وسبر غور الاشياء في الطبيعة والانسان هذا بالاضافة الى دعواهم لتأكيد مبدأ الحرية في الرسم مما جعلت الرسم التعبيري يتصف بسيادة الذاتية الحرة، والاختلاف في رؤيته للشيء، فمن خلال تأكيدهم على مزاوجة الحواس والحالات العاطفية مع عناصر الرسم، اكتسبت الاعمال التعبيرية قابلية الانفتاح والامتداد شكلياً وروحياً الى ما يجعلها تنتمي الى المطلق واللانهائي اكثر من انتمائها الى ماهو ساكن ومغلق.

وكذلك الحال في المدرسة التجريدية التي جعلت من المطلق الجمالي هدفاً رئيساً من خلال استبعاد المشابهة مع الواقع والايغال بعيداً في الشكل المجرد بحثاً عن جمال نقي. مرجعيته غير

---

[1] فراي، ادوارد: التكعيبية، ترجمة هادي الطائي، دار المأمون، بغداد: 1990، ص31.

محمولة على مصادر حسية، كما كان الامر متبعاً في المدارس السابقة، بل اصبح المرجع مثالياً يعتمد اما على الشكل الهندسي المجرد او على التلقائية واللاشعورية التي تنتجها طاقات اللاشعور، وكذلك من خلال منح العناصر البنائية. طاقتها الذاتية المحفزة للتأويل والمخيلة والماورائيات.

ان ردة الفعل الهائلة التي احدثتها قوى الآلة والصناعة وسيادة العقلية المنفعية دفعت فنانين مثل (كاندنسكي) و(موندريان) و (ماليفتش) للبحث عن اشكال ورسوم تمتلك موقفاً روحياً امام زحف العقلية المادية التي سادت العالم الغربي، فماليفتش حاول الوصول الى نقطة الصفر في الشكل باعتباره المرحلة الاخيرة لمفهوم الانقاص والاختزال اذ تبدو اشكاله طافية في فضاء لامتناهٍ، وذات رؤية كونية)[1] وموندريان حول الشكل الحسي في الطبيعة، الى مجموعة من الوحدات الهندسية ذات البناء العمودي او الافقي، وكاندنسكي منح الضرورة الروحية بعداً مطلقاً في تعامله مع التكوينات الشكلية خطاً ولوناً وفضاءً، وهذا ما انتهى به الى تدوين طروحاته الجمالية في كتابه الشهير (الروحي في الفن) عام (1911).

ان هذه الاشكالية تعامل معها السرياليون من خلال البحث عن حقيقة عليا مختلفة كلياً عن التجربة الممكنة لعالم الحواس، فقد جعلوا من اللاشعور والخيال وعوالم الماورائيات مصادر استمد منها السرياليون رؤاهم وصورهم فالسرياليون في استخدامهم للاشكال الحسية او تلك التي توحي بعالم الواقع، اوجدوا نقائض ومتغايرات في الشكل الحسي نفسه، لصالح جمالية مختلفة كلياً، وجمالية كهذه تنفتح على عوالم لانهائية من الرمزية والتأويل لها من الديمومة بحيث يصعب موضعتها، فالمكان والزمان في الفن السريالي مفترضان مطلقان لانهما من صنع الخيال، وبما ان الخيال لانهائي، فهو الاقرب الى المطلق من عالم الحس. فالخيال عالم قائم بنفسه والجمال الناتج عنه جمال ينتمي الى الكليات وكذلك الحال في الاحلام، وما تنتجه من صور متحررة من رقابة العقل والحس، الحلم كما يقول عنه الشاعر الفرنسي (اراغون) شكل من اشكال الالهام فالحلم لدى السرياليين هو اكتشاف الاعماق الداخلية الذاتية وكذلك اكتشاف للعالم الخارجي، لا لكي تعرفه كما هو بل لكي تعيد خلقه[2] وهذا مايؤكد صلة السريالية بمفهوم المطلق من تطلعه الى عالم ماورائي مختلف كلياً عن عالم الحقائق الموضوعية.

مما تقدم تتحدد مشكلة البحث الحالي بالآتي:

---

[1] Camming, Robert: Just imagine, ideas in painting, Charles Scribner's son's. Cameron Books, Limited, New York, 1982, p.16.

[2] ادونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت: 1994، ص89.

تسليط الضوء على اشكالية المطلق وتحديد توصيفات لازمة ضمن الاطار الفلسفي والجمالي لمفهوم المطلق على تباين مستوياته وايجاد مقاربات مفاهيمية وفيما بعد اجرائية بغية الوقوف على طبيعة اشكالية المطلق في الرسم الحديث. هذا اذا ما عرفنا ان البحث في اشكالية المطلق في الرسم الحديث على شموليتها وتأثيرها البالغين في حركة الفكر الجمالي والفني والفلسفي على السواء مثلث قطب الرحى من اهتمامات الفن الحديث مما يتيح للباحث المجال واسعاً لوضع مقولات محددة ضمن اطار تيارات الرسم الحديث بشتى انساقها الفكرية والتصويرية وهو مايمثل بحد ذاته مشكلة مستعصية.

وبناءً على ما تقدم تتجلى اهمية البحث الحالي في تجديد آلية اشتغال المطلق فكراً وممارسة فنية ضمن نطاق الرسم الحديث على وفق موقف فلسفي تأويلي لتجليات المطلق التي انشغل بها الفكر الانساني عبر اطواره التاريخية والجمالية وتأسياً على ذلك تتحدد حاجة البحث الحالي بالآتي:

1- يفيد البحث الحالي في توسيع الاطر المعرفية والفنية بحدود مفهوم المطلق الذي يعد من المفاهيم التي تنازعتها الخلافية عبر تيارات الفلسفة وعلم الجمال والنقد والفن على السواء.
2- محاولة استثمار القوى الروحية المرحلة من الفكر الى الفن ممثلاً بتيارات الرسم الحديث تلك التي اشتغلت على تباين طروحاتها حول موضوع المطلق.
3- يمكن ان يكون موضوع البحث الحالي خطوة علمية باتجاه تكريس الاطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين تيارات الرسم الحديث.
4- يفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد على السواء ويفيد الباحثين ايضاً في مجال الفنون العامة لاسيما الفن التشكيلي من خلال المادة العلمية في اطارها النظري والاجرائي على السواء.

## هدفا البحث

### يهدف البحث الحالي الى

تعرف اشكالية المطلق في الرسم الحديث ويتم ذلك من خلال:

1- تعرف آليات اشتغال المطلق في الرسم الاوربي الحديث .
2- الكشف عن الجانب المفاهيمي المحمول على مدارس الرسم الاوربي الحديث بحدود توظيف تمثلات المطلق.

## حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة اشكالية المطلق في الرسم الحديث وتحليل نماذج مصورة للوحات الفنية الممثلة لمدارس الرسم الحديث. الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، السوريالية وللمدة من 1870-1950. وهذه المدارس التي احدثت عصفاً مدوياً في حقل الفكر والفن ممثلة بعواصم الحداثة الاوربية، باريس، برلين، وقد تم اختيار هذه المدارس على وفق ما يأتي:

عملت هذه المدارس الفنية على تفصيل الوعي باتجاه المطلق كل حسب مفاهيمها الفكرية وتطبيقاتها المتغايرة بين مدرسة فنية واخرى علاوة على الدور التاريخي في تجديد حركة الفكر الانساني باتجاه مشكلات جوهرية ومن بين اهمها مفهوم المطلق.

## منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج التحليلي علاوة على تأويل المقولات الفلسفية وترحيلها الى بيئة الرسم بغية استخراج منطلقات نظرية تمكن الباحث بالوقوف على طبيعة اشكالية المطلق في الرسم الحديث.

## تحديد مصطلحات البحث

### اشكالية : Problematic

الاشكالية من اشكل، إشكالاً، إشكالية.

الامر ، التبس

الكتاب ، ضبطه بالحركات[1]

### اصطلاحاً:

[1] جبران، سعود، رائد الطلاب، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت: 1967، ص92.

عبر اليونانيون عن المشكل بكلمة هي (ابوريا) وما يسميه المترجمون العرب بكلمة (شك) فارسطو في جميع ابحاثه كان يسير على المنهج المثالي وهو ان يبدأ دائماً بوصف المشكلات التي تتصل بالموضوع الذي هو بصدد البحث، وهذه الكلمة بمعناها العام شيء لايمكن اختراقه[1] .

وورد ان الاشكالية ما لايتبين وجه الحق فيه ويمكن ان يكون صادقاً دون قطعٍ بصدقه[2].

كما ورد ان الاشكالية هي الالتباس ويطلق على ما هو مشتبه ويقرر دون دليل كاف ومن ثم يبقى موضع نظر والاشكال عند الفلاسفة صفة لقضية لايظهر فيها وجه الحق ويمكنها ان تكون صادقة، الا انه لايقطع بصدقها.

والاشكالية عن كانت مرادف للامكان وهو مقولة من مقولات الجهة ويقابله الوجود والضرورة، قال كانت ان الاحكام المتصفة بالاشكال هي الاحكام التي يكون الايجاب والسلب فيها ممكناً لاغير وتصديق العقل بها مبنياً على التحكم[3] .

والاشكالية مصطلح اشاعه (لوي التوسير) الذي يشير الى العناصر المبينة في مجال ايديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يكشف عن اطار داخلي لبنية توحد كل العناصر[4].

## اجرائياً:

يتفق الباحث مع التعريف الثالث بما يتماشى مع ضرورات البحث واهدافه.

## المطلق Absolute

### المطلق في القرآن الكريم:

لقد دلت الآيات القرآنية بعمومها وخصوصها، بمنطوقها ومفهومها على كلية الاحاطة من الكلي وما شمولية تلك الاحاطة الا تعبيراً عن اطلاق معّبر تلك التعابير، فالقدرة والعلم والحياة

(1) بدوي، عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، دار العلم، بيروت: ط5، 1979، ص158.

(2) مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، القاهرة: 1979، ص184.

(3) صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت: جـ2، 1982، ص279.

(4) كيروزل، ادين: عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة كتب شهرية، دار آفاق عربية، بغداد: 1985، ص18.

وان كانت صفات ثبوتية لكنها تدل على لامحدودية موصوفها وما هذه اللامحدودية الا (الله) المطلق كما في قوله تعالى:

(ولله ما في السموات وما في الارض وكان الله بكل شيء محيطا)[1]

(وهو الذي خلق السموات والارض بالحق ويوم يقول كن فيكون قوله الحق وله الملك يوم ينفخ في الصور عالم الغيب والشهادة وهو الحكيم الخبير)[2].

(قل لا يعلم من في السموات والارض الغيب الا الله وما يشعرون إيان يبعثون)[3]

## لغوياً:

المطلق في الاحكام: ما لايقع فيه استثناء والماء المطلق، ما سقط عنه القيد، واطلق الناقة، فهو مطلق، ساقها الى الماء[4] والمطلق، ماكان بلا قيد ولا وثاق[5] .

والمطلق مقابل المقيد، نقول اطلق الرجل المواشي سرحها، واطلق الاسير، خلا سبيله، واطلق في كلامه، لم يقيده، فالمطلق اذاً في اللغة هو المتعري عن كل قيد[6] .

## المطلق اصطلاحاً:

---

(1) سورة النساء : الآية 126.

(2) سورة الانعام: الآية 73.

(3) سورة النمل: الآية 65.

(4) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس في جواهر القاموس تحقيق عبد الكريم الغرباوي، المجلد السادس والعشرون، دار مكتبة الحياة، بيروت: ص102.

(5) مدكور، ابراهيم: المصدر السابق نفسه، ص185.

(6) صليبا، جميل: المصدر السابق نفسه، ص388.

المطلق في الميتافيزيقيا ما لايقتصر في تصوره ولا في وجوده الى شيء آخر ومنه الوجود المطلق[1] .

وورد ان المطلق كمقولة فلسفية غير مشروط ومستقل وغير نسبي وكامل في ذاته وغير محدد باي حال من الاحوال وثابت، وهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية ليدل على الموضوع الابدي واللامتناهي وغير المشروط والكامل والذي لايتغير، أي الكامل في ذاته الذي لايتوقف على شيء اخر عدا نفسه ويحتوي في ذاته على كل شيء في الوجود ويخلق كل شيء موجود والمطلق في الدين هو ( الله سبحانه وتعالى) وهو فلسفة فيخته الانا، وفي فلسفة هيغل المبدأ الكلي (الروح المطلق) وفي فلسفة شوبنهاور الارادة وفي فلسفة برجسون (الحدس)[2] .

وكلمة مطلق، تعني شيئين ولعل اثارتهما للاهتمام ترجع من جانب الى ما فيها من غموض، أي الى تقلب معناها ودلالتها مرة على الانفصال ومرة اخرى على الشمول[3] .

كما ورد ان المطلق هو التام والكامل والثابت والكلي وهو مقابل النسبي، واذا كان كل واحد من العلوم الجزئية يبحث عن حال بعض الموجودات فأن العلم الكلي الذي يبحث عن الوجود المطلق هو العلم الالهي أي علم مابعد الطبيعة. والمطلق عند هيغل يمثل اللحظة السامية لنمو الفكرة وهو وعي مطابق لموضوعة مجرد عن الضرورات الطبيعية وعن شروط التحقيق الخارجي وعن المضمون المشخص للذهن، الا انه يحقق ذاته على ثلاث مستويات، الاول مستوى المثل الاعلى للجمال وهو الفن والثاني مستوى الحقيقة التي توحي بها العاطفة والوجدان، وهو الدين والثالث مستوى التعبير عن الحقيقة في ماهيتها المطلقة وهو المعرفة العقلية المحضة[4] .

## اجرائياً

يتفق الباحث مع التعريف الاخير لهيغل، وتحديداً في المستوى الاول، فاشكالية المطلق وفق ما يرى الباحث ليست الا التمثلات للماورائي المتجسدة من خلال رؤيا الخطاب التصويري ولوازمه البنائية.

---

(1) مدكور، ابراهيم: المصدر السابق نفسه، ص186.

(2) روزنتال، م. وي ، بودين: الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص481.

(3) فال، جاف،: طريق الفيلسوف، ترجمة احمد خيري محمود وابو العلا عفيفي، الادارة العامة للثقافة، وزارة التعليم،العالي، القاهرة: ص512.

(4) صليبا، جميل: المصدر السابق، ص390.

# الفصل الأول
# الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه
- هدفا البحث
- حدود البحث
- منهج البحث
- تحديد مصطلحات البحث

# الفصل الثاني

## الاطار النظري والدراسات السابقة

**اولاً: الاطار النظري:**

**– المبحث الاول : المطلق في الفكر الجمالي**

**– المبحث الثاني : ثنائية الحسي المطلق**

**– المبحث الثالث : المطلق في الرسم الحديث**

**– المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري**

**ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها**

# المبحث الاول

# المطلق في الفكر الجمالي

- تقدمة
- المطلق في الفلسفة الاغريقية
- فلسفة الروح المطلق
- المطلق وتحرير الارادة
- المطلق ومفهوم الديمومة
- المرئي واللامرئي

# المبحث الثاني

# ثنائية الحسي والمطلق

# المبحث الثالث

## المطلق في الرسم الحديث

- **تمهيد**
- **الانطباعية بين الحسي والمطلق**
- **التعبيرية والوجدان**
- **التكعيبية ومثالية الشكل**
- **التجريدية والرسم الخالص**
- **السريالية والمطلق**

# الفصل الثالث
# إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- اداة البحث
- تحليل العينات

# الفصل الرابع
# النتائج والاستنتاجات

- **التوصيات**
- **المقترحات**

# المصادر والمراجع

# ملاحق البحث

- اشكال البحث
- عينات البحث

# المطلق في الفكر الجمالي

## تقدمة

شكلت التراكمات الحضارية للانسان مرتكزات فكرية او نقاط انطلاق للمرحلة اللاحقة التي تنهض بها حقبة حضارية جديدة، والحضارات الاولى في كل من بلاد الرافدين ووادي النيل اسهمتا بشكل او بآخر في الانطلاقة المعرفية والجمالية لدى الاغريق الذين سعوا الى وضع توصيفات مفاهيمية عن الحقائق الكلية الثابتة خارج نظام الوجود المتغير، فالسعي الى بلوغ نظام حياتي وسياسي متكامل، دفع الفلاسفة الاغريق بمختلف مراحل تطورهم على تبني رؤية جمالية تعتمد على ما هو كلي ومطلق وثابت بدل من الرؤية التي تعتمد على قدرات الحواس وما تحتوي على نقاط الضعف والأَشكال والتغير المستمر. هذا اذا اخذنا بنظر الاعتبار الفكر الجدلي الذي اعتمده الاغريق في البحث عن مفاهيم فكرية وجمالية تشكل القاعدة المثلى للجمال المطلق والتي اتخذت المفهوم الرياضي او الهندسي الاساسي المتين الذي سارت عليه الجمالية الاغريقية وما أعقبها.

على الرغم من تباين المداخل لمفهوم المطلق في الحقل الفلسفي والجمالي الا ان هناك ثلاث اتجاهات رئيسة هي الطبيعي الذي يبحث في الطبيعة[*]، والرياضي والميتافيزيقي.

فالطبيعيون ومنهم طاليس (Thales) حوالي (624-547 ق.م) استمدوا فكرة المطلق من (الجوهر)[**] الذي يساوي بين الاشياء والماء الذي يعتبره اصل العالم او جواهر مادية، وان كانت المادة التي حدثنا عنها طاليس خاصة بالالهة)[1] .

---

* الطبيعة Natural : بوجه عام جملة الكائنات في نظمها المختلفة من ارض وسماء وتسمى (الكوسموس) او الكون وتقابل الانسان، وبوجه خاص مايميز الشيء من غيره وطبيعة الشيء هي سر نموه وتغيره وحركاته المختلفة، وتطلق الطبيعة ايضاً على المألوف وتقابل بذلك الخارق للعادة. للمزيد ينظر: (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي المصدر السابق نفسه، ص112).

** جوهر Substances ماقام بنفسه فهو متقدم ويتعين بماهيته وهو المقولة الاولى من مقولات ارسطو، وبه تقوم الاغراض والكيفيات ويقابل العرض، مدكور، ابراهيم، المصدر السابق، ص64. ويعرفه فال بـ (هو ما تقوم عليه الظواهر وعندما نفكر في الجوهر فانما يجول بخاطرنا هو فكرة شيء ثابت وراء التغير. وفكرة وحدة وراء الكثرة. للمزيد ينظر فال جان، المصدر السابق، ص39.

[1] المصدر نفسه، ص19-40.

ان الوحدة بين المادي والروحي هي التي ميزت فلسفة طاليس في رؤيته للوجود المطلق دفعته الى الاعتقاد بان الاشياء المادية ترمز الى اشياء غير مادية.

كما يرى طاليس ان هناك وحدة للاشياء المتفرقة، وهذه النظرة المبتدئة من الذات نحو الموضوع متمركزة حول مقولة الفناء، فناء الذات في الموضوع، ومثل هذه الرؤية تحققت من خلال نظرة وجدانية للوجود او بعبارة اخرى نظرة صوفية[1] .

من جانب آخر يرى (انكسمندرس حوالي 611-546 ق.م) المطلق من خلال تصوراته عن فكرة اللامحدد واللامتناهي او الوجود الحقيقي، يصف نيتشة فكرة المطلق لدى (انكسمندرس) بالكائن الحقيقي الذي لايمتلك أي صفة محددة. ولكي لاتنقطع الصيرورة[*]. لابد للكائن الاصلي الا ان يكون غير محدد وان خلوده يقوم على خلوه من الصفات المحددة التي تقود الى الموت. ان هذه الوحدة النهائية وسط هذا اللامحدد اصل كل الاشياء[2] .

ومن خلال رؤية مثالية يجمع (انكسمندرس) بين الوجود والمطلق فالوجود المطلق عنده يمتد في المكان والزمان، وبعوالم متعددة وبدور عام يتكرر الى ما لانهاية فالوجود تحكمه ضرورة مطلقة وقانون كلي وان الوجود لم يبدأ ولن ينتهي[3].

ولدى (هرقليطس 572-497 ق.م) يتكشف مفهوم المطلق من خلال المتغيرات اللامتناهية لصور الوجود، فالاشياء الحسية تعكس صفة الثبات بينما المطلق يتصف بالحركة المستمرة، والذي يعكس قانوناً كلياً، لانهائياً... كما انه شكك بقدرة الحس على حمل جوهر الاشياء، لانها موجودات زائلة، وهذا مما ينطبق في قولته "النهر الذي نزل به المرء للمرة الثانية، ليس هو نفسه كما كان لاول مرة"[4] .

كما اشار هيرقليطس الى مفهوم المتناقضات بوصفها قانوناً كلياً وكونياً، وهذا ينطبق في آرائه الجمالية والتي يرى الجمال في وحدة الاضداد، او التناسق، وعنده كلما كانت الاضداد

---

(1) بدوي، عبد الرحمن، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة: 1958، ص86.

* الصيرورة: Becoming التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى اخرى ويقابل الثبوت والسكون وعدها هيرقليطس صراعاً بين الاضداد ليحل بعضها محل البعض، وعدها هيغل سر التطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود، مدكور، ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص108.

(2) نيتشة، فردريك: الفلسفة في العصر الاغريقي المأساوي، تعريب سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: 1981، ص51-52.

(3) كرم يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت: ص15.

(4) نيتشة، فردريك: المصدر السابق نفسه، ص54.

المكونة للمضمون الجمالي مخفية اكثر كانت اكثر روعة ولدى هيراقليطس التناسق المبطن افضل من التناسق الظاهر"[1] .

اما الفيثاغوريون[*] فقد آمنوا بفكرة الانسجام التي تقوم على الاعداد بوصفها اصل الاشياء فالانسجام تدركه الروح الانسانية، فتصور الطبيعة على انها قائمة على الاعداد وهو في الوقت نفسه تصور انساني.[2]

ان الصلة بين مفهوم المطلق والفيثاغوريون تتجلى من خلال اشتغالهم على الارقام التي تحدد جوهر الاشياء فمعرفة العالم تحتم في النهاية معرفة الارقام المسيرة له.

والفيثاغوريون في تأملاتهم التي استندت على اساس رياضي اكسبت افكارهم هذه صفة المجرد، والمجرد ايضاً يتصف بالكلية لا الجزئية. أنهم "اصابوا خصائص الجسم الرياضي لا خصائص الجسم الطبيعي، ولم يفسروا الحركة والكون[**] والفساد[***] وهي امور بادية في العالم المحسوس، ولكنهم ركبوا الاجسام الطبيعية من الاعداد، وقالوا ان مبادئ الاعداد هي عناصر الموجودات او ان الموجودات اعداد وان العالم عدد ونغم[3] .

لدى (بارمنيدس 515 ق.م) ينطلق المطلق مع تصور ميتافيزيقي[****] للوجود، الجوهر، او المادة التي لاتتغير ولاتفنى. فهناك مقاربة بين المطلق والوجود الازلي فمثل هذا الوجود لايمكن ان ينشأ من لاشيء ويرتد اليه بعد فنائه او ان ينشأ من شيء طالما لايوجد الى جانبه شيء. فصورة العالم عنده تجريدية ففي وصيته يكتب "لاتعتمدوا فقط على النظر الفظ ولا على السمع الاصم ولا على اللسان ولكن اخضعوا الاشياء لتجربة قوى الفكر وحدها"[4] .

---

[1] اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت: 1975، ص15.

* الفيثاغورسية Pythagorianism : مذهب فيثاغورس الذي يرد الاشياء الى العدد، فجوهرها جميعاً اعداد وارقام والظواهر كلها تعبر عن قيم ونسب رياضية. مدكور، ابراهيم: المصدر السابق نفسه، ص142.

[2] بدوي، عبد الرحمن: المصدر السابق نفسه، ص87.

** الكون: Generation: مصطلح ارسطي يراد له حلول الصورة في المادة بعد ان لم تكن حاصل فيها ويقابل الفساد ويطلقه المتكلمون على الوجود المطلق، مدكور، ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص156.

*** الفساد : Corruption: زوال الصورة عن المادة بعد ان كانت حاصلة ويقابل الكون، المصدر نفسه، ص133.

[3] كريم يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق نفسه، ص22.

**** ميتافيزيقي: Metaphysics: عند ارسطو هي الكينونة بما هي كينونة اولى .

[4] نيتشة، فردريك: المصدر السابق نفسه، ص72-73.

والمطلق عند بارميندس هو الواقع الواحد وقصد بارميندس بالمطلق هذا المعنى عندما وصفه في قصيدته بانه كره كاملة.[1] .

ان الفكرة العقلية لدى بارميندس مستقلة عن التجربة فكنه فكرنا كما يقول ليس معطى بأي شكل في الحدس بل هو يتولد من اصل آخر ومن عالم فائق الحساسية يمكننا ان نخترقه مباشرة بواسطة الفكر[2] وهو بهذا التوجه يشترك مع الطابع العام للفلسفة الاغريقية التي وجدت تماهي واضح بين التأملات العقلية والفكر المطلق، وبين الوجود الثابت والحقيقي وغير المتغير والمطلق، كما يشترك مع الطروحات الفلسفية التي وجدت في الحسي نقاط ضعف كثيرة لاترقى الى مستوى المفاهيم العقلية[3] . ولو اسقطنا هذه المقولة على فن الرسم لوجدنا بانها تشتغل في الكثير من التيارات والمدارس التي وجدت في المفاهيم العقلية من الثوابت المطلقة التي تتماشى مع تطلع الفنان وصولاً الى الجمال المطلق واللانهائي.

ان التشكيك بقدرة الحسيات على بلوغ المطلق يشترك فيها (انبادوقليس495-435 ق.م) والذي وجد ايضاً ان الحقائق المطلقة هي الحقائق العقلية وان هناك قوى تفصل الاشياء او يجمع بينها[4] .

على الرغم من التباين الذي تميزت به آراء الفلاسفة حول موضوع الحسي والمطلق الا ان من الواضح ان التوجه العام كلن لصالح الرؤية العقلية التي تسمو بالانسان لما هو فوق الطبيعة ففيلسوف مثل (بروتاغوراس نحو 480-410 ق.م) منح الانسان (كذات-وعقل) مقياس الاشياء جميعها الموجود منها وغير الموجود، بمعنى آخر وجد في الانسان ذاتاً كلية[5].

فكرة المطلق لدى (سقراط 360-399 ق.م) تشتغل مع موضوع الذات او النفس تلك التي تتألق بالجمال فوق الطبيعي، فهو يفرق بين الجمال الجسماني الحسي والجمال الحقيقي للروح، فالجمال الحسي عنده زائل غير حقيقي، بينما الجمال الروحي لانهائي. او اصل كل جمال.[6]

---

(1) فال، جان: المصدر السابق نفسه، ص511.

(2) نيتشة، فردريك: المصدر السابق نفسه، ص74.

(3) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط، منشورات عويدات، بيروت: 1975، ص46-52.

(4) فال، جان: المصدر السابق نفسه، ص41.

(5)بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، المصدر السابق نفسه، ص169.

(6) عبد المنعم عباس، راوية: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية: 1987، ص23.

كما وجد سقراط علاقة بين المعرفة والجمال في ذاته، اذ يضع الجمال بمرتبة اعلى من الفن. والجمال عنده يتصف بالكلية بينما الفن يتصف بالجزئية[1] .

كما اشار سقراط الى الجمال الكلي المطلق، المتسامي على الجمال الجزئي المتغير، لذا شكك برؤية الحواس التي لاترى الجمال بكماله وثباته لان لها سمات متعارضة. فالتمثال الجزئي الجميل، فيه جوانب قبيحة، والشي الجزئي الذي هو ضخم من وجهة نظر معينة، هو ايضاً صغير من وجهة نظر اخرى وهذه كلها في الواقع موضوعات ظنية. غير ان الجمال في ذاته والضخامة في ذاتها لاتأتيان الينا عن طريق حواسنا لانهما ازليان لايتغيران، أي انهما موضوعات للمعرفة[2] .

واذا كان الخير المطلق هو ما سعى اليه سقراط لذا نجده يجمع بين التوجه الاخلاقي والجمال، ودور الانسان في معرفة نور العقل والحق، فقد دعا الى التعبير فنياً عن الشيء غير المحدد أي الشيء الذي ليس له حجم معين او لون او شكل كالصفات الروحية عند الانسان او بكلمة اخرى (الحالة النفسية) فالمطلق الجمالي لدى سقراط، هو مطلق اخلاقي لانه لايفرق بين الجمال والاخلاق[3] .

ان الحسيات لدى سقراط ناقصة ولاتحتوي على شروط كمالها وبقائها. والجمال الحسي يسهم في تضليل النفوس اكثر مما يرفع من قيم المشاعر والاحاسيس، والتوصل الى الجمال المطلق لايتحقق الا بالتخلي عن قيم الحياة الحسية المادية، والجمال المطلق عنده ليس وهمياً او مفارقاً للمادة، بل سعي لتربية الذات الانسانية والارتفاع بها الى مستوى الطهارة الروحية... وهذا ما نجد صدى له في التيارات الفنية التي اشتغل عليها الرسم الحديث والتي سيأتي الباحث على ذكرها لاحقاً.

## المطلق في الفلسفة الاغريقية

شكلت افكار (افلاطون Plato 427-337 ق.م) عن المثال المطلق، امتداداً طبيعياً لمجمل المفاهيم التي تناولت موضوع الصور العقلية المتعالية على الحس، والتي لاتخلو في جوهرها

---

[1] رسل، برتراند: حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت: 1983، ص112.

[2] رسل، برتراند: المصدر السابق نفسه، ص112-113.

[3] اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: المصدر السابق نفسه، ص18-19.

من صراع بين المطلق المنفصل والمطلق الذي يدل على الشمول، التي جاءت في محاورة بارمنيدس لافلاطون التي وصفت هذا الصراع الباطنى[1] ، فالتفكير بالمفاهيم دفع الاغريق ومنهم افلاطون كما يقول (جيل دلوز) الى ابتكار مسطح محايثة مطلقاً في علاقة النسبي والمطلق، بينما يكون الانتشال الاقليمي المطلق لمسطح المحايثة الذي يحمل حركات الاول مع تحويلها الى اللامتناهي[*] ويدفع بها نحو المطلق. هنا فقط يتم التفكير ليس بالصور وانما بالمفاهيم، ان المفهوم هو الذي يأتي ليجعل مسطح المحايثة مأهولاً به، لم يعد هناك اسقاط على صورة وانما اقتران داخل المفهوم لذا يتخلى المفهوم نفسه عن كل مرجعية كي يحتفظ فقط بالارتباطات والاقترانات التي تؤسس قوامه[2] .

وتتمثل فكرة المثال المطلق الافلاطوني من خلال آرائه في الجدل الصاعد، عندما يرتفع العقل من المحسوس الى المعقول. بحيث يصبح الفكر الانساني امام تصور كلي. وهذا ينطبق على العلوم مثلما ينطبق على الفنون فالفكر يستخدم الصور المحسوسة في هذه الدرجة من المعرفة لكن لا كموضوع بل كواسطة لتنبيه المعاني الكلية المقابلة لها والتي هي موضوعه ثم يستغني عن كل الصور الحسية ويتأمل المعاني الخالصة[3] كما يرى افلاطون في المطلق توحيداً للتفريقات الجزئية المتناقضة والمتغيرة في الحسيات. لذا ينبغي على الانسان ان يدرك المثال الذي يؤلف بين مجموعة من الادراكات الحسية في وحدة يؤلفها العقل[4]. والفكرة المطلقة عند افلاطون بالنسبة الى الاشياء هي سبب التكوين (prototype) فالاشياء الملموسة ما هي الا انعكاس لافكار غير ملموسة[5] .

بالرغم من انحياز افلاطون الى المعرفة العلمية بوصفها اسمى المعارف لاتصافها باليقين وبسبب ثباتها كما ذكرها في محاورة مينون، الا انها تتصف ايضاً بالجزئية والتعدد. لانها تعتمد دائماً على الفروض ومن خلال الجدل الصاعد نصل الى التوحيد بين كل الاحكام العلمية ثم الى المرحلة التي تلغي فيها الفروض، حتى نصل الى المرتبة السامية وهو العلم الكلي (المطلق)

---

(1) فال ، جان: المصدر السابق نفسه، ص511.

* اللامتناهي (Infiniti): ما لايمكن ان تكون له نهاية ويتميز عن اللامحدود وهو مالم يحدد بالفعل وان كانت له حدود ممكنة، ، ينظر: وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الادب، بيروت: 1974، ص250.

(2) دلوز، جيل: ماهي الفلسفة، ترجمة ومراجعة مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت: ص103.

(3) كرم ، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق نفسه، ص71.

(4) افلاطون: فايدروس او عن الجمال، ترجمة اميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر: ص76.

(5)اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: المصدر السابق نفسه، ص20.

والاسمى والاعلى منه. لايهتدي اليه بوساطة الاستدلال بل يهتدي اليه اعتماداً على نوع الرؤيا(*) والحدس(**) [1] .

والجمال المطلق لدى افلاطون، فكرة مجردة يمكن التوصل اليها عن طريق العقل وتتميز بالخلود لانها سابقة لوجوده ومن هذه الفكرة المطلقة تستمد كل الاشياء الجميلة. ولا تتأثر باختلاف الزمان(***) والمكان(****) وتكون علة لكل جمال محسوس او عارض على الارض[2] .

وفي محاورة المأدبة يرى افلاطون ان الجمال المطلق (المثالي) علة الجمال المتفرق في الاشياء، والمقصد الاسمى للارادة في نزوعها الى المطلق، والغاية القصوى للعقل في جدله وانه لايوصف أي لايضاف اليه أي محمول لانه غير مشارك في شيء ولكنه هو هو[3] .

---

* رؤيا: Vision: ادراك بصري لما هو روحاني ومنه الوحي والالهام ويلتقي بهذا مع الحلم والرؤيا، وذهب ديكارت الى ان الرؤية عمل ذهني يقوم على قوة الحكم، بجانب انه عمل بصري. مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق نفسه، ص90.

** حدس Intuition: هو الادراك المباشر لموضوع التفكير وله اثره في العمليات الذهنية المختلفة فيلحظ في الادراك الحسي ويسمى حدساً حسياً ويكون اساسً للبرهنة والاستدلال ويسمى حدساً عقلياً، المصدر نفسه، ص69.

[1] فال، جان: المصدر السابق نفسه، ص241-242.

*** الزمان: Time : وسط متجانس غير محدود تمر فيه الاحداث متلاحقة والمدة جزء منه وقد يطلق على مدة معينة، وعند ارسطو مقياس الحركة وفرق بينه وبين المكان، ومادامت الحركة متصلة فالزمان متصل وجاراه ابن سينا بقوله (الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر) بعد ان عرفه بقوله (هو مقدار للحركة الا انه ليس له وضع اذ لاتوجد اجزاؤه معاً، وان كان له اتصال اذ ماضيه ومستقبله يتحدان بطرف هو الآن وهو عند كانت: الزمان صورة قبلية ترجع الى الحساسية الداخلية بصفة مباشرة والى الحساسية الخارجية بصفة غير مباشرة، وكل احساس انما هو حدس نفسي له موضعه في الزمان، (للمزيد، ينظر روزنتال، م. وي، بودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت: ص235-236. وايضاً مدكور، ابراهيم: المصدر السابق نفسه، ص95. وايضاً وهبة، مجدي: المعجم الفلسفي، المصدر السابق نفسه، ص108.

**** المكان: Space : هندسياً، وسط غير محدد يشتمل على الاشياء وهو متصل ومتجانس لاتميز بين اجزائه وذو ثلاثة ابعاد، الطول والعرض والارتفاع، ويمكن بناء اشكال متشابهة فيه فان انتفت فيه احدى هاتين الخاصيتين اضحى فراغاً في الهندسة غير الاقليدية وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الاجسام واذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنهما مفهوم جديد هو (المكاني، الزماني) الزمكاني، وله اربعة ابعاد هي: الطول والعرض والارتفاع والزمان (للمزيد: ينظر مدكور، ابراهيم: المصدر السابق، ص191، وايضاً وهبة، مراد وآخرون، المصدر السابق، ص225، وايضاً روزنتال، م. وي، بودين: المصدر السابق نفسه، ص235-236.

[2] عبد المنعم عباس، راوية: المصدر السابق نفسه، ص25.

[3] كريم، يوسف: المصدر السابق نفسه، ص81.

وفي محاورة فايدروس يقترب الجمال المطلق من الجوهر الذي يصفه افلاطون بانه غير ذي لون ولا شكل فلا يمكن للحس ان يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة ولايكون مرئياً الا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقي ويشغل المكان الذي يسمو على السماء (supraccleste) [1].

ان النزعة العقلية التي قادت افلاطون الى مفهوم المثال المطلق وجدت لها مقاربات مع الشكل المجرد الهندسي بوصفه شكلاً مثالياً يحتوي على جمال كامن في ذاته بعيداً عن المرجعيات الحسية، وهذا مايؤكده بقوله "الذي اقصده بجمال الاشكال لايعني ما يفهمه الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة لها بواسطة المساطر والزوايا، فمثل هذه الاشكال ليست جميلة نسبياً مثل باقي الاشكال لكنها جميلة جمالاً مطلقاً[2] وهذا ما وجدت له تطبيقات في الرسم الحديث والتي سيذكرها الباحث لاحقاً.

وافلاطون في توجيهه هذا لايختلف عما سبقه من فلاسفة في الجمع بين الجمال والخير والحق، ففي الجمال المجرد المثالي ترقى النفس الانسانية الى مستوى الجليل[*] من خلال تأمل الجمال في المعقولات بتجربة ورؤيا باطنة" ويصبح الهدف من الجمال اخلاقياً، وكما ما اشار اليه سقراط قبله في محاورته مع (غلوكون) والتي جاءت على لسان سقراط ويشير افلاطون الى مطلق الشكل الهندسي بان الانسان لايستخدم الاشكال لذاتها، بل على الاصول التي تمثلها والهدف ليس رسم المربع المطلق والقطر المطلق من خلال الفكر، فهذه الأشكال اشباح معكوسة عن المياه، والغاية هي ادراك الحقائق المجردة التي يدركها الانسان بالفكر[3] .

اذ كان الجمال لدى الاغريق هو سطوع الحقيقة فلقد مثلها افلاطون بالشكل الامثل في مثاليته المطلقة، واذ كان ثمة حقيقة مطلقة فان الجمال هو الدليل على وجودها[4] .

يشترك ارسطو في خطابه الفلسفي مع افلاطون في توجهاته المثالية، الا ان المثال المطلق لدى ارسطو غير مفارق للمادة. فمثاليته تتأرجح بين المثالية والمادية، وموضوع العلم عنده هو العام، الذي يمكن التوصل اليه عن طريق العقل، ومع ذلك فأن العام لايوجد الا في الجزئي الذي

---

(1) حلمي مطور، اميرة: في فلسفة الجمال عند افلاطون الى سارتر، دار الثقافة، القاهرة: 1974، ص44.

(2) المصدر السابق نفسه، ص74.

* الجليل: Sublime: ما جاوز الحد في الجمال الفني او في الاخلاق او في الفكر، وهو وثيق الصلة بالجميل وكأنه جمال قاهر. مدكور، ابراهيم: المصدر السابق، ص61.

(3) خباز، حنا : جمهورية افلاطون، مكتبة النهضة، بيروت: 1983، ص204.

(4) سوريو، أتيان: الجمالية عبر العصور، ترجمة، ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت: 1974، ص98.

يدرك بطريقة حسية ولايعرف الا عن طريق الجزئي. وشرط المعرفة بالعام هو التعميم الاستقرائي(*) الذي يكون مستحيلاً بدون الادراك الحسي. الا ان ارسطو لم ير في المادة الا مبدأ الانفعال ونسب كل فعل الى الصورة التي ارجع اليها بداية الحركة وغايتها والمصدر الاول لكل حركة هو الله (سبحانه وتعالى) (المحرك الاول الذي لايتحرك)(**) [1] .

ان المحسوس المتحرك الذي وجده ارسطو في الطبيعة مصدره متحرك اول فائق للطبيعة او فعل محض، فالانسان لايتحرك بنفسه وانما بفعل قوى متعددة، وكذلك الشمس، وسلسلة المتحركات هذه لايمكن ان تستمر الى غير نهاية، فلابد من محرك اول هو علة الحركة في العالم[2] .

والمطلق الجمالي لدى ارسطو يشتغل من خلال الكشف عن القوة الباطنية للطبيعة فمفهوم الطبيعة (Nature)، او مايسمى بالقوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة فهو لايحابي الطبيعة بل يكّمل ما فشلت الطبيعة في تحقيقه[3]، الحقيقة الواقعية لدى ارسطو هي الحقيقة الباطنية، ففي تقليد الانسان للطبيعة ليس الهدف منها تسجيل عوارضها الزائلة، بل التوصل الى ما هو جوهري، او مغزاها الباطني، فالاسلوبية والتفصيل والمظهر الخارجي للشيء لا توصل الى الكلي او الجوهر المطلق، فالمغزى الباطني هو المعنى الاخر للحقيقة الواقعية[4] . وهذا ما نجد لها مقاربات في الرسم الحديث ممثلة بالمدرسة الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية.

---

* استقراء: Induction : الحكم الكلي بما يوجد في جزيئاته جميعها وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب اليه ارسطو وحده وسماه (الايباجوجيا) او الحكم على الكلي بما يوجد في بعض اجزائه وهو الاستقراء القائم على التعميم، للمزيد ينظر: مدكور، ابراهيم: المصدر السابق، ص12، وايضاً روزنتال، م. وي، بودين، الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص25.

** المحرك الاول: عند ارسطو فعل محض وهو علة الحركة والتغيير في الكون وان كان لايتحرك، ومحرك لايتحرك والاله عند ارسطو الذي تصدر عنه الحركات كلها وسماه المحرك الاول مع انه هو في ذاته لايتحرك، مدكور ، ابراهيم، المصدر نفسه، ص172.

[1] روزنتال م. وي، بودين: المصدر نفسه، ص19.

[2] الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، بيروت: ص64.

[3] حلمي مطر، اميرة: المصدر السابق نفسه، ص85.

[4] ديورانت، ويل: قصة الفلسفة، المصدر السابق، ص165.

لدى ارسطو يقترب المطلق من التجريد، والتجريد هنا يفهم من خلال استخلاص الماهية(*) من المحسوس، ولما كانت الماهية والمادة مشتركتين في وجودهما الحسي فلابد من قوة او فعل تستخلصها لتجعلها صالحة للعقول، وهذه القوة هي العقل، غير ان العقل نوعان: العقل الفعال، والعقل المنفعل، الاول يجرد الماهية من المادة، والثاني ينفعل بالماهية فيعقلها.

والعقل يُصعد المادة والشكل ليصل بهما الى التجريد المطلق، وليضعها في اطارها الكلي، او وجودها الاول. الجوهر، والجواهر عند ارسطو لاتنفصل عن المادة المتشكلة بها، والجواهر لاتقوم على المفارقة. بل تكتسب شرعيتها من خلال تصعيدها للمحسوس الذي يمكن قياسه في الانسان والطبيعة والفن[1] ومن خلال هذا المفهوم يقّرب ارسطو الصورة من الجوهر، ولكنه يفرق بين الجوهر والمادة، وبالرغم من فكرة التوحيد الذرية بين المادة والجوهر، الا انه يجد اهمية اكثر في الصورة لانها خلاقة، في حين يجد في المادة والتي هي لازمة ايضاً الا انها مجرد اساس خام. وهذا مايؤكد لنا اشكالية الحسي والمطلق لدى ارسطو. فالصورة جوهرية بالمعنى الحرفي أي انها تقترب من المطلق في مفهومها العام لان الصور كيانات ثابتة ازلية تكمن من وراء تغير العالم، بهذا المعنى فالصور عند ارسطو لاتختلف كثيراً عن المثل او الصور عند سقراط والقول بأن الصور جوهرية او مطلقة نعني انها توجد مستقلة عن الاشياء الجزئية[2] وعن علاقته بالاشكال وجد ارسطو بأن الدائرة ذات شكل مطلق، فالصورة فيها لامتناهية، فالدائرة والخط المنحني شكل مكتمل لاوجود فيه لسبب يعيق حركته المستمرة او الدائمة اللامتناهية، ففي الدائرة لاوجود لنقطة او لطرف يقطع حركته ويقسمها الى اجزاء متناهية، والخط المنحني المقفل دائرة تامة الاستدارة لان العلة التي يرسم بفعلها هذا الخط مساوية لنفسها دائماً. فليس هناك من سبب يجعل الحركة تنتمي في نقطة اكثر او اقل منها في نقطة اخرى[3] مثل هذه المفاهيم وجدت لها تطبيقات لدى التكعيبيين والتجريديين لاحقاً.

## كانت والجمال بالذات

يكشف (كانت Kant، 1724-1804 م) في خطابه الجمالي عن تصور واضح للمطلق وذلك من خلال مفهومه عن الجمال بالذات. الا ان الذات التي نادى بها. ليست هي الذات

* الماهية : Quiddity: المقول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود، قال الجرجاني: ماهي الشيء مابه الشيء هو هو. وهي من حيث هي هي لاموجودة ولا معدومة ولا كلي ولاجزئي. ولاخاص ولاعام. مدكور، ابراهيم: المصدر السابق، ص165.

(1) الجندي، انعام: المصدر السابق، ص64.

(2) رسل، برتراند: حكمة الغرب، المصدر السابق، ص158.

(3) رسل، برتراند: المصدر السابق نفسه، ص157.

الافلاطونية ذات التوجه العقلي او المفارقة للمادة بل يراها كامنة في الشيء. لهذا يفرق كانت بين الكائنات المعقولة (nomena) والظواهر (Phenomena) [*] التي يتألف منها العالم المحسوس. فيرى بأن المدركات الحسية بدون تصورات المعاني الكلية تكون عمياء"[1] .

لقد شكك كانت في قابلية المدارك الحسية على بلوغ المطلق من دون قدرات العقل، او تصورات الذهن، فالعقل عنده يؤدي دوراً فاعلاً في تصعيد الرؤية الادراكية للاشياء لتحولها الى معرفة. فعن طريق العقل يتم تحويل الاحساسات الخام الى تصور المعاني الكلية، او معقولات الفكر، فمن اجل الاحاطة بشمولية العمل الفني، لاتكتفي حاسة واحدة كالعين في بناء تصور كلي لجمالية الشكل. بل هناك اشتراك لباقي المدركات، والمطلق الجمالي عند كانت متجرد من الزمان والمكان، والانسان يستطيع تذوق الاعمال الجميلة، والتي تحمل سمات المطلق، من خلال عملية التأمل الخالصة للاشكال[2] يلاحظ بان هناك اكثر من رابط بين كانت والفلاسفة السابقين في توجهاتهم المثالية امثال افلاطون وارسطو، او من خلال الجمع بين طروحاتهم الفلسفية بشأن الجمال، وبشأن المطلق يختلف عن افلاطون لانه لايضعه مجاوراً للالهة، إذ سيكون بلا دلالة، او خارج التجربة كونها لاترتكز على أي عيان حسي فبالعيانات الحسية يكتسب المطلق شرعيته في التطبيق.

اوجد كانت تقارباً بين المطلق وبين ما يطلق عليه بالحقائق البديئية. تلك التي توجد قبل الخبرة، وهذه الحقيقة تتمتع بزمن بقائها اكثر من الحقيقة التي تتم عن طريق الخبرة، فهي (صحيحة قبل الخبرة) حسب قول كانت، كما، انها مطلقة وضرورية، على الرغم من توجه كانت للشكل وصلته بالخبرة الا انه يرى فيه قصوراً واضحاً فهي لاتعطينا أي شيء خلاف احاسيس واحداث منفصلة والتي قد تبدل نتيجتها في المستقبل[3].

يفرق كانت بين نوعين من الفنون، فنون حسية آلية غايتها المنفعة، وهذه الفنون ذات جمال يمكن ان نطلق عليها تسمية الجمال المقيد، وفنون جميلة، تكتسب صفة الاطلاق لان

---

* ظاهرة : Phenomena: 1- ما يمكن ادراكه او الشعور به ، وما يعرف عن طريق الملاحظة والتجربة. والظواهر طبيعية ونفسية واجتماعية، 2- الظاهرة عند كانت موضوع التجربة الممكنة. وتقابل النومين او الشيء في نفسه. مدكور، ابراهيم: المصدر السابق، ص114. وايضاً، روزنتال م. وي بودين: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص288.

[1] كانت، عمانوئيل: مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة، يمكن ان تصير علماً، ترجمة نازلي اسماعيل، وعبد الرحمن بدوي: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: 1968، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص129-131.

[3] ديورانت، ويل: المصدر السابق، ص453.

جمالها حر. فالجمال المطلق او الحر لايفترض مسبقاً ماينبغي ان يكون عليه الجميل ومن امثلته الزخارف الاغريقية والاسلامية والموسيقى لانها بلا موضوع محدد. ولا تتسم بالوصفية[1] .

والمطلق لدى كانت هو الجليل اللامحدد، والذي يبعث على فكرة اللانهائية فالجليل يرتبط بالقداسة والاعجاب والمطلق يشترك مع الجليل من ناحية تسامي القوى الفاعلة. تلك التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لانه اذ يوحي بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس الى ادراك طبيعة العقل الذي به تسمو على العالم الحسي، والجليل عند كانت يحمل صفات المطلق، لانه يستند الى اتفاق المخيلة مع العقل ولهذا يصبح (التصّور) لامحدداً ولانهائياً فالخيال لدى كانت يؤدي دوراً فاعلاً في عملية التسامي باتجاه المطلق بوصفه رمزاً يعبر عن حقيقة روحية وراءه، وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الالمانية في علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلينج وهيغل، حيث اصبح الفن اداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة[2] وهذه المفاهيم يمكن تلمسها في اعمال فان كوخ ولدى التعبيرين الالمان لاحقاً.

ان شعور الجمالي لدى كانت يمثل شعوراً خالصاً يقود الى تأمل الشيء تأملاً مجرداً، ومثل هذه المفاهيم اسهمت في تحرير الفن شكلاً ومواضيع، من تبعياته المتعلقة بمفهوم التفكير. ليصبح موضوعاً للتأمل الشامل، وفيما يتفق وفكرة المطلق الجمالي فالافكار الجمالية عند كانت هي تصور التعبير المسبب كنتيجة لكثرة التأمل وعلى الرغم من عدم وجود فكرة محددة أي عدم وجود مفهوم مناسب له، فانه يستحيل تحديد لغة محددة له في النهاية، بمعنى آخر يكتسب مطلقه الخاص، يقول كانت (انها لفكرة سامية تلك التي اثبتتها مقدرة الروح والتي تفوق كل مقاييس الحواس الخارجية)[3] . وهذا ما عملت عليه المدرسة التجريدية والتي سيأتي الباحث على ذكرها.

---

[1] حلمي مطر، اميرة: المصدر السابق نفسه، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص138-143.

[3] اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: المصدر السابق، 262-264.

## فلسفة الروح المطلق عند هيغل

يؤسس (هيغل) رؤيته الجمالية من خلال مفهومه للروح[*] المطلق فالروح الانسانية ومن خلال تجسدها تحمل في ذاتها شيئاً من الروح الالهي، فالروح عند هيغل ملازمة للذات في تجلياتها للوصول الى المطلق الكلي، من خلال انعكاسها في العمل الفني. يرى هيغل "ان العمل الفني المجرد يحتوي على روح دينية. والمطلق يكشف عن طاقته من خلال اختفاء الروح امام عملها، ليصبح العمل الفني ممثلاً للالهة، حقيقة موضوعية خالصة وكأن الذات المبدعة قد تجاهلت نفسها تماماً، او كانما هي قد الفت وجودها لحساب العمل الفني نفسه"[1].

ان الجمال المطلق لايتحقق الا بفعل التخلي عن المرجعيات الحسية، لانها تسبب فقداناً تاماً للذات، لذا يرى هيغل في تجاوز محدودية العالم الحسي. وصولاً الى الحقائق الكلية من خلال تجسيد للذاتية التي تستغرق بتمامها في صميم وجودها الذاتي، والجمال المطلق عنده يحتوي على الحدس بالذات لان له صلة بالحقيقة الالهية او وعياً بالذات من حيث هي مطلقة[2].

ان التصعيد الجمالي الذي تحدثه الروح في الفن من شأنها ان ترفع الاشكال الى ابعد مدى لها محققة بذلك نوعاً من الشمولية واللاتحديد، لذا شكك هيغل بقدرة المحاكاة على بلوغ المطلق في الرسم وكما يشير بذلك بقوله "ليست المواضيع كما توجد في الواقع في تراكيبها وفي شكلها الخارجي الصرف هي التي تشكل المضمون الخاص للرسم، اذ لو كان ذلك هو واقع الحال لصار الرسم فن محاكاة لا اكثر ولا اقل"[3] ، كما آلف هيغل بين الحياة الداخلية للطبيعة والنفس البشرية في نزوعها الى المطلق اللامتناهي وان ما يفترض بالرسم ان يؤكده ويبرزه للعيان هو حياة الطبيعة نفسها المنبثقة في جميع تظاهراتها وهو مايشكل حالة تعاطف بين احوال خاصة من هذه الحياة وبين بعض ميول النفس البشرية ومنازعها[4].

---

* الروح (Spirit) بوجه عام: مبدأ الحياة، وفلسفياً: الحقيقة المفكرة، والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد، ويقابل الطبيعة (ينظر: وهبة مراد: المصدر السابق نفسه، ص105).

(1) ابراهيم، زكريا: هيغل او المثالية المطلقة، دار مصر للطباعة، القاهرة: 1970، ص419.

(2) المصدر نفسه، ص395.

(3) هيغل: فن الرسم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: 1980، ص62.

(4) المصدر نفسه، ص62.

يصف هيغل العالم الموضوعي الحسي بالروح المتناهي(*) بوصفه قاصراً في بلوغ اللامتناهي. لانه لايحتوي على صفات الفن الخلاق، فالحسي، محدد، ونسبي، ومتناقض، مع نفسه، ولتحقيق حالة التسامي لبلوغ ماهو كلي، تندفع الروح لبلوغ الحقيقة اللانهائية. فالروح تعقل التناهي بالذات بوصفه نفيه فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي. وماحقيقة الروح اللامتناهي هذه سوى الروح المطلق او الحقيقة العليا[1]. ولهذا يصبح مطمح الانسان في مشروعه الجمالي تحقيق المطلق من خلال سعيه من المتناهي الى اللامتناهي، ومن خلال هذا المنطلق وجدت نقاط مشتركة كثيرة في فلسفة هيغل تجمع بين الفن والدين والفلسفة لبلوغ الحقيقة المطلقة. فصفة التعالي على ما هو حسي تجمع بينهما. يقول هيغل "الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة، فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي ان الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة"[2] .

المقاربات المفاهيمية التي جاء بها هيغل بين الفكر الديني والروح المطلق، اوضح من خلالها فكرة الجليل، فمخلوقات الروح عنده تبجل الله اكثر مما تبجله الطبيعة فالالهي يتجلى في الروح على شكل وعي، وعبر الوعي في العمل الفني يتولد الالهي. عن وسط اسمى بما لايقاس. اذن يعلن الفن عن تفوقه على الطبيعة، فالطبيعة الحسية والتي تمثل الالهي ايضاً اقل مطابقة من التمثيل الفني، والله يفعل في الانسان على نحو اكثر موافقة للحقيقة مما في مضمار الحقيقة المحض[3] . وهيغل يرى "ان اجدر الاشياء هدفاً للفن هو التعبير عن شكل الله (سبحانه وتعالى) واذا لم يكن مستطاعاً فالتعبير عن روحه ثم التوصل الى التعبير مما هو الهي وروحي عموماً[4] .

ان مثالية هيغل المطلقة اوجدت مفهوماً كلياً يتعارض مع كل علاقة جزئية. وان كان المطلق في ذاته كلاً مؤلفاً من مجموعة علاقات.

---

* المتناهي: Finitism: تصور فلسفي يرفض المحتوى الحقيقي الموضوعي لمقولة اللامتناهي. وينطلق من الافتراض الذي يذهب الى انه لايمكن ان يكون هناك أي لامتناه في العالم او العالم الاصغر، أي في تفكير الانسان، للمزيد ينظر: روزنتال، م. وي يودين: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص469.

(1) هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: 1983، ط2، ص10-11.

(2) المصدر نفسه، ص12.

(3) هيغل، المدخل الى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: 1987، ط1، ص66-67.

(4) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا : المصدر السابق نفسه، ص286.

## المطلق وتحرير الارادة

لدى (شوبنهاور Arthur Schopenhauer- 1788-1860) يقترب مفهوم المطلق من الارادة(*) العمياء او اللاعقلانية التي وجدها جوهر العالم. فالعالم الحسي بكل مافيه من مقومات الاعاقة والكبح يقف حائلاً امام تفتح الارادة لتحقق غاياتها الكلية من خلال المطلق، وفي الفن يتطلب التعامل مع الطبيعة والموجودات الحسية انفصالاً حاداً عن الارادة ومن خلال هذا الانفصال يتحول الشعور بالجمال الى السمو والجلال، ووظيفة الفن لدى شوبنهاور هي تأمل القوى والموجودات بانتزاع نفسه من ارادته مما يرتبط به من علاقات مسلماً نفسه للمعرفة الخالصة ليصبح حينذاك متسامياً على القوى التي ارادت ارهاقه وليرتفع الى المعرفة المتحررة من نير الارادة[1] .

ان التجريد الذاتي الذي دعا اليه شوبنهاور في تحرير الارادة يقترب في مفهومه العام من الافكار الصوفية وصلتها بالمطلق، فتغييب الذات الانسانية، او افنائها في الموضوع، تصبح ذاتاً عارفة ترى الاشياء بكليتها لا بجزيئتها، وهي احدى طرق الصوفية لتحقيق حالة الاتصال المباشر بالمطلق، حينئذ لن تصبح الذات غير وسط شفاف ينفذ من خلال الموضوع الى العالم كامتثال من ثم تعلو على الفردية والزمانية والمكانية لانها تحيا في حاضر ابدي مستمر روحي وتكون حاملة لعالم الصور المنبئة لها. بل تكون روح العالم[2] .

يرى شوبنهاور ان مهمة الفنان هي الكشف عن الصفات الجوهرية الشاملة للانسان فالهدف من الصورة التي يرسمها الفنان لاحد الناس ليست الامانة الفوتوغرافية لانها لاتمثل ماهو جوهري ومطلق في الفن، بل الهدف هو التوصل الى المعاني الجمالية الكلية، ومثل هذا

* الارادة، Will: التصميم الواعي للشخص على تنفيذ فعل او افعال معينة والمثالية تعد الارادة صفة مستقلة عن التأثيرات والظروف الخارجية وليست مرتبطة بالضرورة الموضوعية، وترى افعال الناس وسلوكهم مظاهر للارادة (الحرة) مفهومه فهماً مثالياً، م. روزنتال، وي بودين: المصدر السابق نفسه، ص17، وايضاً، مدكور، ابراهيم: المصدر السابق نفسه، ص7.

[1] بدوي، عبد الرحمن: شوبنهاور، دار النهضة العربية، القاهرة: 1965، ص174.

[2] بدوي، عبد الرحمن: المصدر السابق نفسه، ص124.

الهدف يتحقق عن طريق الحدس والتصور[*] فمن خلالها يتم النفاذ الى ما هو جوهري خاصة اذا كانت الارادة متحررة من ارتباطاتها الحسية[1] .

اوجدت طروحات شوبنهاور المتحررة من نير الارادة انحيازاً الى فن الموسيقى بوصفه واحداً من اكثر الفنون التي تحمل صفات المطلق، كونها تعبر عن الوجود في وحدته المطلقة وهي نسخة من الارادة نفسها والتي تكون المثل هي موضوعها وشوبنهاور يقيم نوعاً من التوازن بين الموسيقى والعالم فالهارموني (Harmony) والنغمات التي يتكون منها الهارموني تناظر مكونات العالم فالاصوات او الاجزاء الاربعة لكل هارموني وهي الباص (Bass) والتنيور (tenor) والالتو (alto) والسبرانو (soprano)تناظر الدرجات الاربع في سلسلة الوجود وهي المملكة المعدنية والمملكة النباتية والمملكة الحيوانية والانسان[2] .

كما يوجد شوبنهاور صلة وثيقة بين الموسيقى والمطلق لانه لايرى في الموسيقى نسخة او اعادة لاي مثال من مثل الوجود في العالم، انها فن سام والانسان يفهمها تماماً بعمق كلغة كونية متقنة يتجاوز وضوحها وضوح العالم المحسوس نفسه[3]، وهو بهذا الرأي يشترك مع الفلاسفة السابقين حول علاقة الموسيقى بالمطلق لتحررها من الحسيات مكاناً وزماناً، وكذلك الحال استمر هذا المفهوم عن الموسيقى لما بعد شوبنهاور.

وفي الرسم عملت بعض مدارس الرسم الحديث، كالتجريدية في بناء تكويناتها قريباً من روح الموسيقى تحقيقاً لاهدافها الجمالية للوصول الى ما لايمكن التوصل اليه، ففي التجريد يصبح الرسم حراً من قيد الارادة. ومن مبدأ (العلة الكافية)[*] والعناصر البنائية في اللوحة تتمتع بقدر عالٍ من التسامي على ما هو مشبه وحسي لتصبح حاملة لجمال مثالي او مطلق ولدى بعض الفنانين التجريدين الذين عملوا على التراكيب الموسيقية في بناء اللوحة كالفنان

---

* تصور : Apprehension: سيكولوجيا: استحضار صورة الذهن ويسمى ايضاً Representation وعند المحدثين، المعنى الكلي المجرد ويسمى ايضاً (Concept) ، للمزيد ينظر: مدكور: ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص45.

(1) ديورانت، ويل: المصدر السابق نفيه، ص573.

(2) محمود توفيق: ميتافيزقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق نفسه، ص340.

(3) المصدر نفسه، ص239.

* مبدأ العلة الكافية: مبدأ عام في المنطق بمقتضاه لاتعد القضية صادقة الا اذا كان يمكن صياغة العلة الكافية بالنسبة لها فالعلة الكافية قضية او مجموعة من القضايا معروف انها صادقة، منها يمكن اشتقاق النتيجة منطقياً ويمكن التدليل على صحة العلة بالتجربة او يمكن اشتقاقها من صدق قضايا اخرى وهذا المبدأ يميز ملمحاً جوهرياً للتفكير السليم منطقياً الا وهو البرهان وكان هذا المبدأ موضوع رسالة شوبنهاور (في الجذر التربيعي) عام 1813، ينظر: روزنتال، م، و ي يودين، المصدر السابق، ص450.

كاندنسكي ومونـدريان. ففـي التجريـد يكتسـب الرسـم اعلـى درجـات التمـاهي مـع المطلـق، وهـو مايشابه (الميلودي) والذي يقول عنـه شـوبنهاور بانـه الخـط الاسـاس فـي اللحـن الموسـيقي وهـو يقابل الايقاع ويشترك مع المطلق في احكامه، والميلودي فـي تجسده لـلارادة نفسـها انمـا يكشـف عن اسرارها كما تتبدى في اعلى تجسداتها أي في عواطف وانفعالات وجهود الانسان[1] .

## المطلق ومفهوم الديمومة

يعد (هنري برجسون Henri Bergson 1856-1941) احد الفلاسفة الذين جمعوا بين المطلق والحدس، المطلق هو العيان المباشر للاشياء او وسيلة مباشرة للنفاذ الى جوهر الشـيء، والمثال المطلق عند برجسون هو الديمومة[*] الخالصة وهي اساس واصل جميع الاشياء والمادة والزمان والحركة اشكال مختلفة من خلالها نتصور الديمومة.

ان الجمـال المطلـق لـدى برجسـون يتحقـق مـن خـلال التأمـل الخـالص المجـرد مـن دوافـع النفعية والحاجة والفنان في نظر برجسون هو الذي "يسعى جاهداً فـي سـبيل العمـل علـى تحقيـق عيانه الباطني على صورة اثر عيني"[2] .

ان نزعة برجسون الحدسية من شأنها سبور اغوار الواقع والكشـف عـن الحقيقـة المطلقـة، ففي كتابه الضحك ، يقول برجسون: "انه لو استطاعت النفس ان تنفصـل مـن ادراكاتهـا الحسـية لاصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ الى ادق حركات الحياة الباطنة"[3] .

هناك نقاط تقارب كثيرة بين اراء برجسون والصـوفية فيمـا يتعلـق الامـر بالمثـال المطلـق وعلاقتـه بالحـدس، فمـن خـلال الاسـتغراق والتأمـل الخـالص يحـدث انفصـال عـن الواقـع الحسـي والفن يصبح مجرد رؤيـة (Vision) متحررة مـن اثقـال الواقـع الحسـي، وهـذا مايـذكرنا بـآراء شـوبنهاور وافلاطـون وارسـطو وهيغـل والتـي سـبق ذكرهـا حـول علاقـة التحـرر مـن الواقـع الموضوعي والتعلق بالمثال المطلق.يهدف برجسون في آرائه الجمالية الى حقيقة بديلة تتفتح من خلالهـا الديمومـة. والفن لـيس الواقعـة الحسـية بتفاصـيلها الماثلـة فـي الادراك. بـل هـي مجموعـة

---

[1] محمود توفيق، سعيد، المصدر السابق نفسه، ص241.

* الديمومة: Duration، الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان على انـه حاضـر غيـر منقسـم، وهـو جـوهر التطـور المبـدع، علـى خـلاف الزمـان الرياضـي الجامـد الـذي ينقسـم ويمكـن قياسـه. وبهـا قـال برجسـون، (مدكور، ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص86.

[2] ابراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة: 1962، ص32.

[3] عبد المنعم عباس، راوية: المصدر السابق، ص324.

العلاقات الخاصة التي يقوم بها الفنان نفسه بانتزاعها من الموضوع عن طريق عملية التجريد الموجه (Abstraction oriental) [1] .

وحول ثنائية الحسي والمطلق يوضح برجسون بأن الجمال لايضيف شيئاً الى وجود الموضوع نفسه ولكن من شأنه ان يتجلى حينما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود، والجمال يتخذ صفة الكلية من خلال الايحاء "فالشيء لايكون عامراً بالايحاء لانه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لانه عامر بالايحاء"[2] حسب قول برجسون. كما يرى ان (الادراك الحسي ليس هو الذي تشوهه وتخلق جوهره اعمالنا في الدنيا. بل هو ذلك الذي اصبح نظيفاً معدلاً وقد تمدد فاصبح مساوياً لاحجام العالم"[3] .

وعن علاقة العناصر البنائية في الرسم وقدرتها على التسامي يرى برجسون ان الالوان، والاشكال اذا استخدمت بالطريقة التي تحفظ لهذه العناصر حياتها الداخلية، اللون لذات اللون، والشكل لذات الشكل، يصبح الرسم وجهاً لوجه امام الحقيقة، والجمال هنا يكتسب طابعاً كلياً لاجزئياً. فالرؤية هنا تصبح متعالية على التميزات الفردية التي تقف بيننا وبين الحقيقة وهكذا يتحقق اعلى مطمح للفن"[4] . والفن ومن خلال الحدس تتم حاله مشاركة مع الموجودات فالحدس يحدد الأنا الفردية او الوحدية (Solipsisme) وحينما نعي ذواتنا انما نشارك في كل وجود من مطلق كل بحسب كونه في سيلانه المستمر ومن خلال الحدس تتسع الرؤيا لتتجاوز الذات وتشمل الوجود بأسره.[5]

يتفق الباحث مع آراء برجسون بان في الفن حركة وتوالداً زمنياً واستمرارية وهذه المفاهيم تشترك مع العناصر البنائية خاصة في الرسم، لتولد تأويلاً مستمراً ولانهائياً، ومهمة الفنان هي منح العناصر هذه الطاقة التأويلية والتي من شأنها ان تخلق جمالاً مطلقاً ومتجدداً، فالتأويل هو في واقع الامر اعادة تأليف، ان الاتصال الاول بالصورة يفرض على الفكرة

---

[1] ابراهيم، زكريا، المصدر السابق نفسه، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر: ص127.

[4] ريد، هربرت: الفن اليوم، مدخل الى نظرية التصوير النحت المعاصرين، ترجمة، محمد فتحي وجرجيس عبدة، دار المعارف، مصر: ص32.

[5] ماير، فرانسوا: برجسون، ترجمة، تيسير شيخ الارض، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص145.

المجردة اتجاهها، ثم تنتشر هذه الفكرة المجردة صوراً متصورة تتصل بدورها بالصور المدركة وتتبع اثرها وتحاول ان تنطبق عليها[1] .

ان الحدس يمنح العلاقات الشكلية انفتاحاً اوسع مقربة في ذلك هذه العلاقات من مطلقها الجمالي الخاص، ذلك الذي يصون جوهر جمالها، فحول مفهومه للحسي والمطلق يرى برجسون ان الحسي يجعلنا ندور حول الشيء، بينما يتضمن المطلق النفاذ الى الشيء، بالرموز التي نلجأ اليها للتعبير عنها. وهنا يجد برجسون تضاداً بين الحسي والتحليل من جهة والمطلق (الحدس) من جهة اخرى، ففي التحليل تحصل عمليات جمع عناصر لايحصى لها حد من دون ان تبلغ ابداً الكمال البسيط الذي يبلغه (الحدس) فالحدس هو البساطة المطلقة، والذي من خلاله ندرك الوجود لاول وهلة. وهو الكمال في البساطة حسب تعبير برجسون[2] . وهذا ما نجد له تطبيقات كثيرة في الرسم الحديث خاصة في رسوم بول كليه، وخوان ميرو من خلال استخدامهم للرموز البسيطة والمركزة والحاوية على رؤية شمولية قابلة للتأويل والامتداد بصرياً وروحياً والتي سيأتي الباحث على ذكرها لاحقاً.

## المرئي واللامرئي

يسعى (موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau ponty 1908-1961) في فلسفته الجمالية الى المطلق من خلال رؤيته لمفهوم اللامرئي فالانسان على الرغم من ادراكاته الحسية في الاكتشاف والتوصل من خلال المرئيات الا ان مثل هذه التوصلات تبقى قاصرة، جزئية نسبة الى الحقيقة الكلية التي تشكل هدفاً اساسياً للذات الخلاقة. فاللامرئي عند ميرلوبونتي بشكل محفزاً للمدى المنفتح على ماهو مطلق والعالم عنده هو ذلك الذي يدرك ولكن مداه المطلق ليصبح بدوره غير قابل للشرح حين دراسته او التعبير عنه[3] . كما يرى في الفكر التأملي قابلية الامتداد بالزمن ليس ذهنياً فقط، بل يتحقق بامتداد في الوجود الجسدي وكما يشير الى ذلك بقوله: "فيما يتعلق بالفكر التأملي انا لا أرى نفسي حتى وانا رائي، وانما بواسطة التخطي، أكمل جسدي المرئي، وابعث بوجودي المرئي الى ابعد من وجودي المرئي بالنسبة لي"[4] .

---

(1) برجسون، هنري: الطاقة الروحية، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص156.

(2) ماير، فرنسوا: برجسون، المصدر السابق، ص117-119.

(3) ميرلوبونتي، موريس: المرئي واللامرئي، ترجمة، سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1987، ص21.

(4) ميرلوبونتي، موريس ، المصدر السابق نفسه، ص184.

يشترك ميرلوبونتي في توجهاته عن المثال المطلق مع فلاسفة سابقين لاسيما وما يتعلق الامر موضوع التجريد، ففي تجريد الظواهر تتخلى الحسيات من الرؤية الاحادية الجانب وتتحول الى مديات ابعد، هناك يكتمل المرئي متجاوزاً نسبيته وجزئيته محققاً ايجابيته وقيمته من خلال تعاليه (لذا يجب الاختيار بين الشيء وبين اشباه الاشياء العائمة ويمكن استيعاب المسافة بالرؤية بالاستيقاظ على العالم، فلايمكن الوقوف هنا موقف المتفرج، انها ليست مجموع عناصر، انها تحول يؤدي الى تجريد الظواهر في الحال من قيمة لاتمتلكها الا في حاله غياب ادراك حقيقي"[1] .

ان نزعة ميرلوبونتي الى اللامتناهي لاتستبعد حضور العالم المدرك، وهذا مايذكرنا بمفاهيم ارسطو في رؤيته الى الجمال الطبيعي، فالمتناهي الحسي لدى ميرلوبونتي يحفز قدرات الانسان الذهنية والجسدية لتحوّل المتناهي الى لامتناهٍ ليس من اجل الاشياء نفسها بل هي تطلع وهدف، وكأن حالة التحول التي تطرأ على الاشياء من خلال الفنان، هو تحول لذات الفنان فلا معنى ابداً حسب تعبير ميرلوبونتي للقول "بان الفنان ملزم بالاختيار بين الفن والعالم، او بين حواسنا والتصوير المطلق لان من المؤكد ان الواحد منهما ماثل في الاخر وانه لاموضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق"[2] .

ان اشكالية المطلق لدى ميرلوبونتي تتكشف من خلال مفهومه للحقيقة الجمالية، ففي الرسم، ولدى الفنان التجريدي تحديداً تحصل حالة نفي، او رفض للعالم، والفنان التجريدي في رفضه للعالم لايعني انفصاله عنه. فاشكاله الهندسية مستمدة من الحياة. تحمل رائحتها ولهذا فاللوحة دائماً تقول شيئاً ما والفنان التجريدي الحديث يريد ان يوصل معنى او يعبر عن حقيقة، لايأن يقدم تمثيلاً صادقاً للاشياء من خلال صياغتها بنظام جديد من العلاقات والمعادلات ويتم ذلك بتحطيم العلاقات التقليدية بين الاشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له اكثر صدقاً، ولذلك فان الحقيقة او الصدق في التصوير. هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها وفي حضور مبدأ فريد واحد يسري في كل وسائلها التعبيرية ويضفي عليها قيمة جمالية وهكذا فأن الفن الحديث شأنه شأن الفكر الحديث يلزمنا ان نقر بوجود حقيقة لاتماثل الاشياء وليست لها أي نموذج خارجي تحتذيه، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة[3] .

يرى الباحث ان طروحات ميرلوبونتي هذه، اشتغل عليها فن الرسم بمراحله كافة خاصة في الرسم الحديث وابتدأ من الانطباعية. والمطلق يتفق تماماً مع ماجاء به ميرلوبونتي من خلال

---

(1) المصدر نفسه، ص21.

(2) ابراهيم، زكريا، المصدر السابق نفسه، ص180.

(3) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر، بيروت: 1992، ص230.

اشتغاله على مبدأ تحطيم العلاقات التقليدية في رؤيتها للحقيقة الجمالية. وبناء انظمة جديدة مطلقة في جماليتها وهذا ما حدث بالضبط لدى كل من سيزان وبيكاسو وبراك ووصل مرحلة التجريد النهائية في المدرسة التجريدية لدى كل من كاندنسكي وماليفتش وموندريان والذي اعتمدت صياغات انظمة جديدة مجردة، نافية للمرجعية الحسية التقليدية.

ان اشكالية المطلق في الرسم لدى ميرلوبونتي، تشتغل من خلال الخبرات الادراكية، فالاشكال والتكوينات توحي او تشير الى ماوراء المعطى، فالشكل ينطوي على دلالة وفي الرسم يصبح اللامتناهي يسكن جسد الشكل او الصور حتى ولو بشكل غير مباشر، والماهيات عنده غير منفصلة عن الحسي، فهناك معانٍ كلية، والعلاقة بين الادراك الحسي والعيان الماهوي هي علاقة تأسيس أي ان الادراك الحسي يقوم بدور الارضية او القاعدة التي يتشكل عليها استبصار الماهية. وهذا مايسميه ميرلوبونتي بـ (مشكلة علاقة البدن بالذهن) (body-mind problem)، فالخبرة الجمالية وخبرة الادراك الحسي هما خبرتان متأصلتان في البدن بوصفه، مصدرهما فكما ان افعال البدن هي ايماءات محسوسة تعبر عن معنى مبطن فيها، كذلك فان الاعمال الفنية تخاطب ادراكنا الحسي من خلال ايماءات، او وسائط فيزيقية تجسد افكاراً ومعاني غير محددة[1] . والاشكالية هنا بين الحسي والمطلق تكشف عن جوهرها من خلال هذه العلاقة التبادلية في العملية الابداعية، ففي التجريدية مثلاً ولدى كاندنسكي تحديداً، تمت التضحية بالمرئي، او بمعنى آخر اجرى الفنان عملية تنقية للفوضى الحسية، لتحقيق اعلى مطمح جمالي في تمثيل الحقيقة الجمالية المطلقة، والخبرة الحسية في اعماله

التجريدية الاولى، منحت اشكاله كالشجرة او البقرة او المرج الاخضر انسجاماً مع المفهوم المثالي. فهذه الحسيات ومن خلال التجريد، اكتسبت حقيقة جمالية مغايرة واكثر صدقاً. لانها تقترب من المثال. اذ لم تعد المدركات الحسية بظاهرها المرئي، لدى هذا الفنان تمثل الحقيقة الجمالية المطلقة، بل اراد تصوير ما هو جوهري من خلال الاعتماد على العناصر البنائية.

[1] المصدر نفسه، ص204-217.

# ثنائية الحسي والمطلق

## تمهيد

ان الاشتغال على ثنائية الحسي والمطلق في الرسم الحديث يقتضي التطرق الى المرجعية التاريخية، والفلسفية، والجمالية بحدود موضوع البحث الحالي والمضي بعيداً في المداخل النظرية لهذه الثنائية التي مثلت قطب الرحى في الخطاب الجمالي.

ان روح التسامي والتصعيد باتجاه المطلق لم تكن من طروحات الفكر الحديث، بل شغلت هذه الروحية الحضارات الاولى ومنها حضارة وادي الرافدين والتي تفاعلت ثنائية الحسي والمطلق مع البعد الديني، فالواقع المعطى كحقيقة حسية لم يعطِ الاجوبة الكافية لمجمل التساؤلات التي اثارتها القوى المجهولة طبيعية كانت ام ظواهر والفن ذو المرجعية الدينية اكتسب سمة متسامية شكلاً ومضموناً، يرى اندريه بارو (في عصر سامراء نجد اشارات للمثالية، أي اضفاء الروحية على الواقع فقد سبق للدين ان صاغ بصفة فعالة الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين الملهم الرئيسي له بل المصدر الوحيد لالهامه فمن النادر ان تجد في العراق عملاً فنياً لايكون مادة دينية تقريباً"[1] . وفي فخار سامراء يجرد الشكل الطبيعي للحيوان ويختزل ليصبح في النهاية تكويناً زخرفياً ذا حركة دائرية مكررة (شكل رقم 3) يرى سيتون لويد (ان الشكل الطبيعي يظهر في البداية منعزلاً ومختاراً وصار بعد ذلك اكثر بساطة وفي الاخير مؤسلباً الى درجة ضاعت فيه اهميته الاصلية وكذلك الحال في تل حسونة، اشتغلت المثالية الدينية في الاشكال التجريدية التي وجدت على رقاب الفخاريات فالاشكال الهندسية المثلثات والخطوط المتكسرة تمنح الشكل بعداً مختلفاً عن الشكل الحسي من خلال اختزاله وتبسيطه، كما يلاحظ في (الشكل رقم 4) والذي يمثل وجه رجل (الالف الخامس ق.م) والذي هو وجه اله في الغالب[2] .

كما نلاحظ هذه الثنائية في المنحوتات السومرية، التي استغنى من خلالها فنان سومر عن كل ما من شأنه التوصل الى ما هو جوهري، فالألهة الام ذوات الرؤوس الشبيهة بالافاعي تكشف عن حقيقة اخرى غائبة. فزمانها مطلق ولا تحيلينا الى حدود مكانية. والتصرف الظاهر

---

[1] بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، المصدر السابق، ص94.

[2] لويد، سيتون: آثار بلاد الرافدين، ترجمة سامي سعيد الاحمد، دار الرشيد، بغداد: 1980، ص91.

في نسب الاجساد والرؤوس تجعل من هذه الاشكال صوراً من نتاج الخيال، اذ يصعب ادراكها حسياً، لانها لاتنتمي الى عالم ارضي فرمزيتها الدالة على الخصب والنماء، تكشف عن القوى المقدسة المطلقة لقوى الطبيعة والايحاء الرمزي لشكل المرآة يتجاوز في هيئة العامة الحدود الحسية الشبيهة للشكل الانساني.

ان الحضارة العراقية القديمة حملت من العمق والروحية ما أهلها لتكون من المصادر المهمة في الانجاز اللاحق للحضارة الانسانية. فأفكار وحدة الوجود والحياة المشتركة بين الانسان والحيوان والنبات وارتباطها بالحياة الازلية للآلهة، اسهمت في ابداع فني امتزجت فيه اشكاله بصفة تنسجم مع نزوعه نحو التجريد المتسامي، والذي آثر بدوره لاحقاً على الكثير من المنجزات الابداعية في حقول الفن، اذ يرى (مورتكارت) "ان المرء لايستطيع ان يثمن العظمة الحقيقية لمثل هذا الانجاز الا اذا اعتبر ان هذا الانجاز كان قد تكامل هنا ولاول مرة وانه قد انار الطريق لكل العصور المقبلة"[1] . فالتحوير الذي اوجده الفنان العراقي القديم للاشكال الانسانية والحيوانية والنباتية اكسبها روحية متسامية قربها من المطلق.

ويصف (مورتكارت) هذه الروحية من خلال قراءته لتمثالين (رجل وامرأة يمسكان بقدح صغير) (شكل رقم 5 و 6) من عصر ميسلم/ قائلاً: "ان لهما عيوناً واسعة غير طبيعية وقد برز من خلال هذه العيون بؤبؤ كبير غير طبيعي مطعم باللون الاسود ويظهر التمثالان وهما يرفعان رأسيهما الى الاعلى، ويتطلعان الى الالهة. بهذه الطريقة اضفيت عليها صفة السمو الخارقة للطبيعة"[2]. ومن الجدير بالملاحظة ان التركيبة الدينية والطقسية للمجتمع السومري خلقت تعددية للمطلق الديني المتمثل بالالهة، فالسماوات مستوطنة بمئات من القوى العليا التي هي كائنات تشبه البشر في العقائد القديمة، والثنائية بين ماهو حسي ومطلق في المعتقد الديني تقابله ثنائية الالهة المسؤولة عن السماء او الهواء كانليل وايا وكذلك الحال للالهة المسؤولة عن العالم الارضي وما يحتويه من مقومات الحياة كالزرع والمحراث والفأس...الخ.[3]

وتشترك الحضارة المصرية القديمة في رؤيتها لثنائية الحسي والمطلق شأنها شأن الحضارات القديمة ومنها العراقية في جعل الحياة الدنيوية ذات مرجعية دينية، باعتبارها عاملاً مهماً في خلق التعايش والاستقرار الروحي وايجاد حلول ناجحة للكثير من التساؤلات الشائكة التي اوجدها انسان ذلك العصر فقد كانت للانسان علاقة بقوى غيبية مطلقة كما يؤكد على ذلك سيتون لويد بقوله: "ان هناك عاملاً مشتركاً غامضاً يجمع بين عقلية شعبي هذين البلدين اللذين

---

[1] مورتكارت، انطوان: الفن في العراق القديم، المصدر السابق، ص59.

[2] نفسه: ص105.

[3] لويد، سيتون: آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص63.

لاتربطهما اية رابطة من الناحية الانثروبولوجية"[1] والمطلق يشتغل في هاتين الحضارتين من خلال فكرة الميثولوجيا التي شكلت الركيزة الاساسية في فكر وحياة الانسان ومايتعلق بها من جوانبها الجمالية والحياتية والدينية. إذا اوجدت صلات فاعلة بين ماهو حسي والقوى الغيبية الامرئية، فالمطلق الديني لدى المصريين يتجسد في الحسي، ويكتسب صفة الالوهية، "ففكرة تجسيد الالهة على هيئة آدمية تطغى على الاشكال القديمة للمعبودات فظهرت طريقة تمثيل الالهة باجسام آدمية ورؤوس حيوانات"[2].

تشترك الحضارة المصرية والعراقية القديمة بتعددية المطلق وكما اشار الباحث. فاعتقاد المصريين بوجود قوى خفية روحية في الاشياء، دفعهم الى الاعتقاد والايمان بعدد كبير من الالهة، "ان اهم الالهة المصرية العظمى ارتبطت بالظواهر الطبيعية فالسماء (نوت) اصبحت الالهة نوت، والارض (جيب) اصبحت الالهة (جيب) والشمس (رع) اصبحت الالهة (رع) والنيل (حابي) اصبح الالهة (حابي).. وما الى ذلك ، ومهما كانت طبيعة الالهة المجسدة فهي على العموم تتصف بصفات بشرية من الناحية الروحية والمادية ولكنها اسمى من البشر وبيدها مصير الكون[3].

وتأسيساً على ما تقدم فأن الاشكال التجريدية، والرمزية في تقصيها للجوهر الشكلي ممثلاً بالاشكال الهندسية بوصفه رمزاً للمطلق او للتعبير عنه والتي انتجتها الحضارتين العراقية القديمة والمصرية شكلت اساساً مهماً في كيفية التعامل بين ماهو حسي ومطلق ذات التوجه الديني والتي اثرت في الحضارت اللاحقة ، كما تجدر الاشارة اليه ان بعضاً من فناني الرسم الحديث امثال ماتيس، بيكاسو، بول كليه، قد وجدوا في هاتين الجضارتين، رؤى وافكاراً واشكالاً مايغني بحوثهم الجمالية وكذلك في كيفية التعامل من خلال ثنائية الحسي والمطلق في الرسم. وهذا ما سيأتي الباحث على ذكره لاحقاً.

ان التطرق الى تأثيرات الحضارات القديمة كالعراقية والمصرية على الرسم الحديث، تقتضي القاء الضوء على الفكر الفلسفي بحدود ثنائية الحسي والمطلق لما لهاتين الحضارتين من تأثير على الفكر الفلسفي والمضي بعيداً في المداخل النظرية لهذه الثنائية التي مثلت ركيزة في الخطاب الجمالي بالوصف الاجمالي.

في ضوء ذلك فأن فيلسوفاً مثل افلاطون يضع الحسي ضمن دائرة الفساد والانحلال وعدم الثبات، والمطلق عنده يتحدد في التخلي عن كل ماهو حسي لصالح الصور العقلية المفارقة

---

(1) لويد، سيتون: فن الشرق الادنى القديم، دار المأمون، بغداد: 1988، ص46.

(2) الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1992، ط1، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص62.

للمادة. فالصور الحسية اذا ارادت ان تبلغ الكمال فعليها نشدان عالم المثل العقلية تلك وكما ذكر سابقاً.

ان افلاطون في تساميه الروحي هذا انما يضع الفكر الانساني امام تصور كلي "ان الفرق بعيد بين المحسوسات وماهياتها، فأن هذه كاملة في العقل من كل وجه والمحسوسات ناقصة تتفاوت في تحقيق الماهية ولاتبلغ ابداً الى كمالها"[1] .

فالوجود الحسي عند افلاطون ناقص وعوارضه متغيرة والذي يبتغي الجمال الكلي عليه مفارقة المادة لانها نسبية، مسكونة بعلة داخلية، او وهن جوهري فالحسي تقليد لاصل ثابت، وابتغاء الجمال المطلق لايتحقق الا من خلال مثل عليا ازلية، فالحقيقة الخالصة كامنة وراء العالم الحسي، اذ ان الوجود الحقيقي متمثل فقط في الوجود الروحي، وبالتحديد المثل العليا او عالم المثل الازلية، عالم الافكار كما يرى افلاطون المحسوس بوصفه العنصر الرابط بين الفكرة، المطلق والمادة. والاشياء المحسوسة هي خليط بين الموجود وغير الموجود بين الافكار (المطلق) والمادة[2] .

ان فكرة التسامي على الحسي لم تكن افلاطونية بحتة بل مهدت لها حضارات وفلسفات سابقة على افلاطون، ذات توجه ميتافيزيقي وجدت في الحسي عدم اكتمال، كما لايستطيع ان يصل بالروح الانسانية الى ماهو جدير بمكانتها فالبحث عن (حقيقة مطلقة)[*] . كان تصوراً مثالياً. وفيما يتعلق الامر بموضوع الاشكال وجد افلاطون ان الشكل الرياضي او الهندسي هو البديل للحسي المتغير والمطلق الهندسي يكمن جماله في ثباته وديمومته كونه يحمل قانوناً مطلقاً كونياً. يرى ديورانت "ان الله وقوانين البناء الكونية والفاعلية هما الحقيقة الواقعية الواحدة ذاتها، لذلك فالرياضيات هي بالنسبة لافلاطون اسمى شكل للفلسفة"[3] .

ان دعوة افلاطون الى مثال مطلق، والارتفاع بالحسي الجزئي الى الكلي، يتم من خلال العيان المباشر والتأمل. فتحقيق الكلي وصولاً الى جمال مطلق، يتم من خلال اتحاد كامل مع مثال مطلق "ان تصعيد افلاطون للنفس الانسانية من المحسوس الى المعقول، انما هو النزوع الى الجمال الدائم اللامتغير هذا الذي نادى به الفلاسفة الطبيعيون السابقون على افلاطون

---

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص73.

(2) اوفسيانيكوف، م. (و) ز ، سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، المصدر السابق نفسه، ص20.

* الحقيقة المطلقة: مصطلح يشير الى عدم امكان دحض حقائق معينة خلال تطور المعرفة كله ويمكن اعتبارها مرادفة للحقيقة الابدية. للمزيد يراجع: الموسوعة الفلسفية، روزنتال ي، ومجموعة من العلماء، ص183.

(3) ديورانت، ويل: قصة الفلسفة، المصدر السابق نفسه، ص97.

فالجدل وشمس العالم المعقول عند افلاطون لايخضع لاي فحص منطقي فهذه الكلية لاتدرك الا بالحدس"[1].

يختلف ارسطو في فلسفته حول الحسي والمطلق، لانه يرى المطلق غير مفارق للحسي، بل هو متمركز فيه والحسي عند ارسطو لايوجد في الافكار، او في النسب الكمية المجردة. بل موجود في الاشياء الواقعية، وفي صفاتها الحقيقية، وفيما يتعلق الامر بالجمال فيراه ارسطو من خلال العالم الموضوعي الذي هو منبع الوعي الجمالي والفني فالفن لدى ارسطو هو محاكاة وتقليد للحسي وهذا التقليد يعبر عنه بالالوان والاشكال والنغم والتناسق[2] .

ان مفهوم التقليد المذكور آنفاً عند ارسطو لايعني نقل الحسي كما هو بحقيقته المرئية، بل الارتفاع بالحسي الى مستوى المثال المطلق من خلال المادة[*]، وللشكل الحسي عند ارسطو جوهر، يحدد حقيقة الظاهرة والحسي ليس له وجود في عالم المثل الذي عمل عليه افلاطون. بل هو كائن في الشيء، والكلي يتمثل في الجزئي فالكلي هو الماهية التي يقوم عليها كل شيء محسوس عيني، وبناء على ذلك يتحول المثال المطلق المفارق للمادة الافلاطوني لدى ارسطو الى المحسوس[3] .

في حين تشتغل ثنائية الحسي والمطلق لدى افلوطين (204 او سنة 205 –270 ق.م) من خلال انحياز النفس الانسانية وارتقائها الى الذات الالهية، والمطلق عند افلوطين هو المبدأ الاوحد بوصفه "شاملاً وحاضراً في كل مكان واعظم من الوجود وافضل ما يمكن ان يفعله المرء إزاءه هو ان يصمت بدلاً من ان يقول أي شيء"[4] .

---

(1) ابو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، الدار القومية للطباعة والنشر، جـ1، 1965، ص218-219.

(2) اوفسيانيكوف، م.(و) ز ، سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، المصدر السابق نفسه، ص24.

* المادة (Matter) : مابه يتكون الشيء كما الرخام الذي يصنع منه التمثال، وتقابل الصورة وهي الشكل الذي يحدد الشيء كشكل التمثال. المادة الاولى: الهيولي عند ارسطو والمدرسيين هي كل مايقبل الصورة، وهي قوة محضة ولاتنتقل الى الفعل الا بقيام الصورة بها، مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق نفسه، ص163.

(3) جيجن، ادولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت، عزت قرني، مطبعة الكيلاني، القاهرة: 1976، ص374.

(4) رسل، برتراند: المصدر السابق نفسه، ص428.

ان سلم المراتب المتدرجة عند افلوطين بين العلة الاولى وعالم الحس تتمثل في مفهومها العام من نظرية (الفيض)(*). تلك التي جاء بها (هيرقليطس) والتي تعنى بالتحولات التي تطرأ على الاشياء من حال الى حال "فالاشياء: العقلية عند افلوطين تلزم الاشياء الحسية والبارئ الاول لايلزم الاشياء العقلية والحسية بل هو الممسك لجميع الاشياء، غير ان الاشياء العقلية هي (آنيات)(**) خفية لانها مبتدعة من الآنية الاولى بغير توسط، اما الاشياء الحسية فهي آنيات دائرة لانها رسوم الانيات الخفية ومثالها"[1] .والمطلق عنده هو الواحد المحض، هو علة الاشياء كلها وليس كشيء من الاشياء بل هو بدء لشيء وليس هو الاشياء بل الاشياء كلها فيه وليس هو في شيء من الاشياء وذلك ان الاشياء كلها انما انبجست منه وبه ثباتها ودوامها واليه مرجعها"[2] .

الجمال الذي تكلم عنه افلوطين، هو الجمال المثالي المنعكس في المحسوس، وهو عالم معقول يفرق النظام من الفوضى والجمال الكوني عنده هو الجمال المنظم المتناغم المضبوط بنواميس ابدية والجمال الحسي يولد من انبثاق الواحد (الله)، بمعنى آخر انتشار شيء آتٍ من المبدأ الاوحد غير ان الناتج يتوق الى ان يبقى لصيق منتجه فمنه يتلقى وجوده كله فما ان ينبثق عنه حتى يلتفت اليه ليتأمله[3].

فالحقيقة الجمالية عند افلوطين يمكن وصفها بالنور الذي يبثه المبدع الاول، والذي يكون فوق كل صورة ولاصورة له، بل هو المصور الاول، فالقوة الكلية او علة العلل، تمتلك القدرة على ابداع الاشياء دفعة واحدة.

يلاحظ في فلسفة افلوطين حالة تنازل او اضعاف للمادة بوصفها ادنى درجة من درجات مراتب التسلسل بين المطلق ، القوة العاقلة، والمادة الحسية "فالمادة هي الحد النهائي الذي يجب ان ينتهي اليه الاضعاف المستمر او التدرج النزولي للقوة العاقلة فالمادة الحسية تصبح في تنازلها هذا خالية من كل معقولية، ويقصد بالخلو من المعقولية هنا الخلو من الصورة تماماً لان

---

* الفيض: نظرية فلسفية دالة على قابلية الاشياء والظواهر للتحول وتحولها بلا توقف الى شيء آخر. وترتبط ارتباطاً عضوياً بالنظرة الجدلية للعالم، للمزيد يراجع: الموسوعة الفلسفية، م وروزنتال وي بودين، المصدر السابق، ص363.

** آنية: منطقياً: الوجود الفردي المتعين مقابل الماهية. صوفياً: تدل على الذات العلية على انها هي هي من دون حاجة الى بيان صفة، والغيبية رهناً في مقام الحضور والشهود، مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص27.

[1] بدوي، عبد الرحمن: افلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977، ط3، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص134.

[3] برهييه، أميل: تاريخ الفلسفة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت: ط1، 1982، ص248.

الاصل في المعقول هو الصورة، وما ينتفي عنه صفة المعقول يكون خالياً من الصورة أي يكون امكانية صرفة لتقبل كل صورة او بتعبير آخر يكون عدم تحدد او عدم تعين مطلق وتلك هي المادة[1].

يتضح مما تقدم، ان هناك سمات مشتركة بين ماجاء به افلوطين ومن قبل افلاطون، فيما يتعلق بالحسي والمطلق، فاذا كان افلاطون يقول بالمثل والصور العقلية المفارقة للمادة، وضع افلوطين (النفس الكلية)[*] تلك التي تحمل صفات المطلق، المصدر بالنسبة للعالم المحسوس ككل لانها "توجد خارج الزمان وابديه، ابدية المعقول، كما ان النفس الكلية ادراكها وجداني مطلق، وهي ما يمكن ان يطلق عليها بالنفس الالهية"[2] . ومن خلال نظرية الفيض، الذي تقوم عليها فلسفة افلوطين، فأن كل شيء اعلى يميل بذاته الى ان يفيض على ما هو ادنى، وحلول المطلق في الحس يكون من خلال حلول النفس الكلية الحاملة للصفات الالهية في البدن، وهي على حد تعبير افلوطين (شر لابد منه) ولابد للانسان في سلوكه نحو الله ان يتخلص من هذا المحسوس المتبدد المتكثر المتغير لكي ينتهي الى الوحدة والطمأنينة والسكون والثبات[3].

أدت هذه الطروحات الفلسفية بحدود ثنائية الحسي والمطلق دوراً اساسياً في الفكر الفلسفي الاسلامي، بعد ان اعادوا صياغة الفكر الفلسفي بما يتفق مع رؤية المسلم للحياة بثنائيتها الحسية الارضية، والمطلق المتجسد بالله (سبحانه وتعالى). مستندين على ماجاء به القرآن والعقيدة الاسلامية، فمفهوم السامي عند الفارابي (حوالي 870-950م) الارتفاع به الى مراتب الكمال ويتخذ رؤية تعتمد على العقيدة الاسلامية التي تتلخص بوحدانية الله (سبحانه وتعالى) ومرجع الموجودات الحسية، فالفارابي يرى في الموجود الاول، المطلق بمفهومه العام، كاملاً تاماً في وجوده لايعتريه نقص او تبدل او تغيير، انما هو "برئ من جميع انحاء النقص ووجوده افضل الوجود واقدم الموجود والكمال في هذا الوجود من ارفع المراتب"[4]. والحسي عند الفارابي

---

[1] بدوي، عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، المصدر السابق نفسه، ص141.

* النفس الكلية: مبدأ وحدة العالم وحركته، تديره كما تدير النفس والجسم قال بها فريق من اصحاب مذهب وحدة الوجود، على انها عند بعضهم بمثابة الاله، وعند بعضهم الاخر في مرتبة وسطى بين الاله وسائر الكائنات وعند افلاطون مصدر النظام والانسجام في العالم، مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص204.

[2] بدوي، عبد الرحمن: افلوطين عند العرب، المصدر السابق نفسه، ص146.

[3] المصدر نفسه، ص148.

[4] بدوي، عبد الرحمن: رسائل فلسفية للكندي والفارابي وابن باجه وابن عدي، دار الاندلس للطباعة والنشر، بيروت: 1983، ص31-35.

ناقص غير تام وكثرة الحسيات او الموجودات دلالة على نقصها كما يشير في قوله "الكثرة هي نقص في الوجود"[1] .

يختلف الفارابي في رؤيته للكمالات العقلية في الفن والجمال عن تلك التي جاء بها افلاطون، خاصة تلك المتعلقة بالصور المفارقة للمادة. فالصورة تحديداً عند الفارابي لايمكن ان يكون لها قوام ووجود بغير المادة وهو في هذا الرأي يتفق مع آراء ارسطو الجمالية. والفارابي يرفض وجود عالم للمثل، مفارق للمادة، ويرى ان القول بوجودها بمعزل عن مادتها انما هو نوع من المجاز، الا انه يرى بأن هناك علة اولى وهذه العلة هي سبب الموجودات الحسية "فالحسي في الموجود جاء بعد ان لم يكن، الموجودات تسبقها العلل، أي علة وجودها، هناك علة اولى تسبقها، والعلة الاولى هي الله، علة العلل"[2] ، فالحسيات عند الفارابي ناقصة لانها مفتقرة الى اسباب تعلل وجودها، والله وحده هو الذي لاسبب لوجوده غير نفسه"[3] .

اطلق الفارابي تسمية عالم الخلق وعالم الامر على عالمي العقل والحس، ومن اجل بلوغ الجوهر او المطلق يستلزم تصعيد المادة الحسية، او مفارقتها فالتلبس بالمادة تبعد الانسان عن الجوهر الاول وتأكيداً على ذلك يقول الفارابي "كلما قربت جواهرنا من الجوهر الاول كان تصورنا له اتم وايقن واصدق، وذلك كلما كنا اقرب الى مفارقة المادة كان تصورنا له اتم وانما نصير اقرب اليه بأن نصير عقلاً بالفعل واذا فارقنا المادة على التمام يصير المعقول منه في اذهاننا اكمل مايكون"[4] .

كما يرى (ابن سبعين 614-666هـ) في ثنائية الحسي والمطلق، ما اسماه بالوحدة المطلقة، تلك التي تجمع بين الهوية والماهية، فالمطلق عند ابن سبعين هو الله (سبحانه وتعالى)، وما عداه من الحسيات فهي من المراتب الزائلة، الهالكة، والمطلق يصفه ابن سبعين بالهوية وهي الكل، ويفرقه عن الماهية وهي الجزء، والهوية عنده واجب الوجود والماهية ممكن الوجود، والهوية عنده هي الربوبية والماهية هي العبودية، الا انه يراهما متحدين اتحاد الجزء بالكل اذ لاماهية بدون هوية ولاهوية بدون ماهية، فهناك وحدة مطلقة[5] .

---

(1) المصدر نفسه، ص35.

(2) نجيب محمود، زكي: الشرق الفتان، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ص91.

(3) المصدر نفسه، ص91.

(4) التكريتي، ناجي: الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام، المصدر السابق، ص307.

(5) الغنيمي التفتازاني، ابو الوفا: ابن سبعين وفلسفة الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1973، ط1، ص199.

ان الوصول الى اليقين المطلق (الله) لا يمكن تحقيقه الا من خلال رد وارجاع كل شيء الى الله المطلق وارجاعه اليه للتغلب على تناقضات المتناهي واللامتناهي ، والوحدة المطلقة عند سبعين هي الذروة القصوى لتصور العلاقة بين المشخص والمفارق[1] وفيما يرى ابن سبعين في الحسي وجوداً مقيداً، يجد في (الله سبحانه وتعالى) وجوداً مطلقاً، لانه الحاوي للوجود المقيد، ولاخلاف بين الوجوديين المطلق والمقيد الا من حيث الوهم، لان ماهيتهما واحدة فأنت تبصر المطلق في المقيد، او الواسع في الضيق والوحدة بينهما مطلقة.[2] .

منذ عنصر النهضة صعوداً، وبعد ان اصبح الانسان المركز الذي تدور حوله الافكار الفلسفية، اختلفت الافكار والمفاهيم الفلسفية التي تناولت موضوع الحسي والمطلق فـ (سبينوزا 1632-1677) يميز بين النظام الدنيوي ، الحسي، عالم الاشياء والحوادث، وبين النظام السرمدي، عالم القوانين والتركيب، والذي يسميه سبينوزا (بالجوهر) او الوجود بالذات الكامن وراء جميع الاحداث والاشياء والمكوّن لماهية العالم كما يرى سبينوزا في ثنائية النظام الدنيوي الحسي والنظام السرمدي وحدة وتطابق، فالمطلق، (الله سبحانه وتعالى) عند سبينوزا هو القدرة الكلية الممسكة للنظام الطبيعي، يقول سبينوزا "من طبيعة الله اللامتناهية تنبع جميع الاشياء بالضرورة نفسها وبالاسلوب نفسه، كما ينبع من طبيعة المثلث، ومن الازلية حتى الابدية، ان زواياه الثلاث تعادل زاويتين قائمتين، وما تكوّنه قوانين الدائرة بالنسبة لجميع الدوائر، يكونه الله بالنسبة الى العالم، فالله كالجوهر هو السلسلة السببية او العملية. انه الشرط الكامن وراء جميع الاشياء، انه قانون تركيب العالم"[3].

اما (كانت Immanuel Kant 1724-1804) يرى في ثنائية الحسي والمطلق من خلال انعكاس المعاني الكلية (المطلق) على المدركات الحسية وتطبيقاتها من خلال القدرات الذهنية والمثل الاعلى لدى كانت غير مفارق للمادة، بل هو تجسيد للفكرة في الشيء بواسطة العقل، والمطلق عند كانت هو الجمال في ذاته والذي يرى في كتابه (نقد العقل العملي) (امكان وجود مفهوم ايجابي للشيء ذاته كموضوع للحدس اللاحسي والشيء في ذاته بهذا المعنى لايمكن للانسان بلوغه لان تأمل الانسان –عند كانت- لايمكن الا ان يكون حسياً)[4] .

ان المثل الاعلى لدى كانت هو تجسد الفكرة في الكائن الفرد، وبما اننا لانستطيع ان نتحدث عن مفهوم المثل الاعلى للزهور مثلاً او المنظر الطبيعي، لان الغاية هنا غير ثابتة الى

---

(1) ياسر شرف، محمد: الوحدة المطلقة عند ابن سبعين، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1981، ص217.

(2) الغنيمي التفتازاني، ابو الوفا، المصدر السابق نفسه، ص215.

(3) ديورانت، ويل، قصة الفلسفة، المصدر السابق نفسه، ص311-312.

(4) روزنتال، م وي بودين: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق نفسه، ص207.

حد كان الانسان وحده هو الذي يمكن ان يكون مثلاً اعلى (مطلق) يستطيع ان يحدد غايته بواسطة العقل[1] .

والاحساس بالجمال لدى كانت يتخذ وجهتين تعملان معاً الاولى احساس مرتبط بادراك المحسوسات وهو مقيد بفعل الادراك الحسي، والاخرى ا حساس جمالي خالص (مطلق) وهو عملية عقلية تشترك فيها الذات الانسانية في تحويل المدركات الحسية الى جمال متناهي، فالجمال لدى كانت "هو الذي يرأب الصدع المستعصي بين المعقول والمحسوس بين الحرية والضرورة، لذا يغدو الجمال لدى كانت ظاهرة حسية في اساسها مع ما تتسم به من درجة عالية في الروحانية"[2] .

اشتغل الفكر الفلسفي الحديث ايضاً على ثنائية الحسي والمطلق، خاصة تلك التي حملت نزعة رياضية فيثاغورية في كيفية رؤيتها للجمال، ففيلسوف مثل برتراند رسل يرى في الانحياز الكامل للقانون الرياضي والذي يجده يمتلك حقيقة سرمدية تتميز بثباتها وتقترب في جوهرها العام من فلسفة افلاطون في مطلقية الشكل الهندسي وثباته فـ (رسل) يرى الكمال سواء في الفلسفة او الفن ذاك الذي يتجسد في الرياضيات اذ يقول "فالرياضيات من وجهة نظر صحيحة لاتمتلك الحقيقة فقط، بل ايضاً الجمال الاسمى، انه جمال لايلجأ الى أي جزء من طبيعتنا الاضعف، كما انه خال من الزخارف، زخارف التصوير الزيتي او الموسيقي، ومع ذلك فأنه صافٍ نقي، اشراقاً وبمقدوره ان يبلغ كمالاً صارماً كذلك الذي يستطيع فقط الفن الاعظم ان يظهره ويريه"[3] ان الروح التجريدية المطلقة تلك التي تمتلكها العلوم الوصفية، ومنها الرياضيات وجدها رسل تمتلك جمالها بذاتها بعيداً عن متعلقاتها الخارجية كونها حقيقة سرمدية ومعرفة مطلقة، انه يرى الجمال في العلاقات الكلية، اكثر مما يراه في الاشياء والجزئيات فالرياضيات "تنتمي الى عالم الصور فهي منبع الفلسفة بينما الميادين الاخرى تختص بالجزئيات التي لاتمتلك عنها على احسن الفروض الا ظناً"[4] . يرى الباحث ان آراء رسل هذه انما هي تأكيد لما جاء به افلاطون وتحديداً في محاورة الجمهورية، هذا بالاضافة الى توافق ارائه مع كل من فيثاغورس وديكارت .

---

(1) اونسيانيكوف،م. (و) ز سميرنوفا: المصدر السابق نفسه، ص256.

(2) الجمالية، النص الكامل لمادة History of Aesthetics ، كما ورد في دائرة المعارف البريطانية نشره ويليم بنتون 1966، ترجمة ثامر مهدي، الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد: ص103.

(3) ديورانت، ويل: المصدر السابق نفسه، ص821.

(4) رسل، برتراند: حكمة الغرب ، المصدر السابق نفسه، ص190.

ويرى الفلاسفة الوجوديون ومنهم (سارتر) ان العمل الفني يحمل في ذاته وجوداً فيزيقياً، أي انه يمتلك وجوداً حسياً، الا ان هذا الوجود الحسي لايحقق المتعة الجمالية "الا عندما يتم تأمله باعتباره جزءاً من كل لا واقعي"[1] . والفنان لدى سارتر "لايقدم الموضوع الواقعي او الحسي لكي يتأمله في ذاته، وانما لكي تخلق منه صورة جمالية متخيلة"[2] .

يحصل لدى سارتر تكشف للمطلق اللاواقعي من خلال الواقعي الحسي (او المماثل الفيزيقي) عن طريق الخيال، ففي عملية الرسم يبقى الموضوع الخيالي قبل الابداع وبعده، امراً متميزاً عن الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة والذي يعمل كمماثل له فحسب، فما هو واقعي او حسي في اللوحة هو نتاجات ضربات الفرشاة، ولزوجة المادة التي تغطي نسيج اللوحة، ولكن هذا كله لايكون موضوعاً لتقديرنا الجمالي، فما يكون جميلاً، انما هو شيء ما لايمكن ان يكون موضوعاً لخبرتنا الادراكية، وهو من صميم طبيعته ان يكون خارج العالم.[3]

يرى الباحث ان آراء سارتر هذه تؤلف في اطارها العام ثنائية للحسي والمطلق، وذلك ما للخيال من قدرة على تصعيد القيم الجمالية للعمل الفني من وجوده الفيزيقي المحدد والجزئي الى ماهو مطلق وكلي.

من خلال ماتقدم نجد ان ثنائية الحسي والمطلق اتخذت مسارات متباينة في الفكر الفلسفي كل حسب رؤيته وفهمه لمثل اشكالية كهذه والتي القت بظلالها على تيارات الرسم الحديث، تلك التي تجاوزت في حركتها العامة الرؤية العيانية الخارجية للشيء، ابتغاء التوصل الى ما هو مطلق ولانهائي، هذا بالاضافة الى اشتغال ثنائية الحسي والمطلق في الاجناس الابداعية الاخرى المجاورة للرسم كالشعر والموسيقى والرواية، وما الى ذلك، نظراً للتداخل والاشتباك الذي يكوّن وحده العملية الابداعية بمختلف فروعها.

ففي البدايات الولى للرسم الحديث ولدى سيزان تحديداً حصلت متغيرات جوهرية للبنية التركيبية للوحة متجاوز بذلك الاسلوب الكلاسيكي (الايقوني) في رؤيته للاشكال الحسية بحثاً عن جمال آخر، من خلال اعادة صياغة المرئي طبيعة كانت ام جمادات وارجاعها الى قوانينها الاساسية ذات التوجه الهندسي، وكأن سيزان في بحثه الجمالي هذا، انما اظهر فهم للطروحات الفلسفية التي وجدت في الهندسة والرياضيات ثباتاً ونظاماً وجمالاً مطلقاً، تلك التي نادت بها الفلسفة الافلاطونية والتيارات الفلسفية المثالية، اللاحقة بها والتي سبق وان اشار اليها الباحث، يرى فلانجان "ان الروح العميقة التي سيطرت على فرشاة سيزان، كانت هي ذاتها التي اوحت

---

(1) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، 1992، ص175.

(2) المصدر نفسه، ص175.

(3) المصدر نفسه، ص174.

الى بناة البارثنون الوحدة والكمال والمثل الاعلى لليونانيين"[1] فمن خلال التوحد مع الطبيعة اعاد سيزان الى الحسي، فكرة الجمال بالذات تلك التي قال بها افلاطون وفيما بعد كانت وهذا مايتضح في قوله "أنا آتٍ كل موضوعي وأضيع فيه، ان على الانسان ان يختفي من الطبيعة تماماً ويستغرق كلياً في الطبيعة، المنظر ذلك الاختراع البوذي العظيم، النرفانا"[*][2].

ان سعي فنان مثل سيزان الى ابداع اشكال جديدة انما هو نوع من التسامي الذي يجد المرئي وجوده وحقيقته من خلال البناءات والتكوينات التي تتسم بثباتها وديمومتها، تلك التي تقربه من اللامتناهي، خلافاً لما كان شائعاً في تبعية الرسم الاوربي للمرئيات والمشاهد الحسية.

ففي الرسم الحديث جرى احداث خلخلة في علاقة الشكل بالمضمون. اذ اصبحت العلاقات التصويرية حاملة للمضامين ومحمولة معاً، من خلال ادارة البنية التصويرية في هذا التيار الفني او ذاك.

ان معاملة سيزان للطبيعة وتحويلها الى فن من خلال الاشكال الهندسية، الاسطوانة والكرة، والمخروط انما اراد تحقيق فن شبيه بفن المتاحف في خلوده ذي جمال كلي، "اذ لاتوجد حدود مضبوطة لحقل الحسي المرئي فالعناصر فيه مبعثرة او مشوشة لذلك فاننا نقدم مركزاً نحاول عن طريقه ربط احساسنا المرئي بهذه النقطة المختارة وتكون النتيجة مادعاه سيزان نفسه بالتجريد"[3] .

ان طروحات سيزان الجمالية تلك التي تناولت موضوعه الحسي والمطلق في الرسم، وجدت ترحيباً في تيارات الرسم اللاحقة على تباين المناهج التصويرية، وهذا مابدى واضحاً في الرسم التكعيبي والتجريدي وفيما بعد السريالي مما سيتوغل الباحث في الكشف عن تلك التيارات واشكالية المطلق فيها.

من هنا يتضح ان الرسم الحديث كان يجري مجرى الفكر الجمالي في طابعه المثالي هذا الاتجاه الذي عصف بمنظومة التصورات حول شكل المرئي والسعي الى حقيقة اكثر سمواً وخلوداً شأنه شأن فلاسفة الاغريق افلاطون وارسطو، والذين سبق التطرق الى مفاهيمهم الفلسفية وصلتها بالحسي والمطلق، خاصة تلك التي وجدت في الشكل الرياضي او الهندسي

---

[1] فلانجان، جورج: حول الفن الحديث، ترجمة وتقديم كمال الملاخ، دار المعارف، مصر 1962، ص59.

* نرفانا Nirvana : في الفلسفة الهندية ، افناء الذات الفردية في الكلي دون فقد الوعي وتفترق عن الفناء في التصوف الاسلامي بان الفاني يفنى عن ذاته ولكنه يبقى بالله. مدكور، ابراهيم، المصدر السابق، ص199.

[2] فيشر، ارنست: الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حميد، دار الهلال، القاهرة: 1966، ص114.

[3] ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1989، ص15-16.

المثال المتكامل الذي يحمل صفات المطلق الجمالي في الشكل والذي اشتغل عليه فنانو الحداثة الاوائل من امثال سيزان مالفيتش، موندريان .. واضرابهم.

سبق ان اشار الباحث الى ان ثنائية الحسي والمطلق شملت اجناساً ابداعية مجاورة ادت دوراً فاعلاً في مد جسور من الترابط الخلاق بين الرسم الحديث وهذه الاجناس الابداعية هي الموسيقى والشعر والرواية. ان المنجز الجمالي الذي اكسب الرسم الحديث طابعاً متحرراً من هيمنة المرئي، لم يكن بمعزل عن الثقافة الانسانية بكل فروعها، بل كانت متداخلة فيما بعضها وحاملة لصفاتها ايضاً، فالموسيقى والمسرح والادب والرسم اشتبكت فيما بينها لتؤلف بنىً جمالية جديدة كاشفة عن السمات الخلاقة لثنائية الحسي والمطلق فيما هو حسي، مدرك، وما هو مطلق ولانهائي بكل ابعاده الروحية والجمالية.

فاذا كان الرسم الحديث يهدف الى ترحيل عناصره الى مديات ارحب خارج حدود الزمان والمكان، يلاحظ ان الموسيقى كانت سباقة في هذا المضمار، أي انها كانت تحمل سمات المطلق، لكونها من الفنون الزمانية واقرب الفنون الى المثل، يرى شوبنهاور "ان تذوق الموسيقى يتم في الزمان وبواسطة الزمان، بغض النظر عن المكان والعلية أي لاندركها بالذهن، لان الاصوات تحدث اثرها الجمالي بتأثيرها الخالص دون ان تكون في حاجة الى الارتفاع الى مصدرها وعلتها"[1] .

والموسيقى لدى شوبنهاور متجردة من الظاهرة لانها تعبر عما هو جوهري، وكلي، كما انها لاتتناول الجزئيات، بما في ذلك الموسيقى التي تصف ماهو حسي بوصفها هي الجمال الخالص المتحرر من اثقال الارادة واذا كان هناك ثمة تعبير من خلال الموسيقى فهو تعبير عن الغايات الجمالية المطلقة بوصفها الارادة الكامنة وراء كل الظواهر، ومن خلال هذا التوجه تكون الموسيقى هي المعبرة عن الجانب الميتافيزيقي للعالم لان الموسيقى "تتميز عن سائر الفنون الاخرى بانها ليست نسخة من الظاهرة ولكنها النسخة المباشرة للارادة ذاتها ولهذا فهي تكشف عن نفسها بوصفها الجانب الميتافيزيقي (Metaphysical) لكل ماهو فيزيقي في العالم وبوصفها الشيء في ذاته بالنسبة لكل ظاهرة"[2] .

كما ترى (سوزان لانجر Susanne K. Langer) في ثنائية الحسي والمطلق الموسيقى من خلال احتوائها على مظهر شكل، لها وهمها الاولي (Primary illusion) وهو مايبدع عندما تعطينا النغمات انطباعات موسيقية وهذا هو مظهر الحركة، وعن طريق هذه الحركة

---

[1] بدوي، عبد الرحمن: شوبنهاور، المصدر السابق، ص178.

[2] محمد توفيق، سعيد: ميتافيزقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق نفسه، ص248.

الخالصة فان الموسيقى تقدم لنا مظهراً من الزمان المسموع اكثر عمقاً مما نطلق عليه احياناً (الاحساس بالزمان)"[1] .

اما سارتر فيرى ان في الموسيقى ثنائية لايمكن فصلها فهي تجمع بين الواقعية الحسية التي تتمثل في الاداء والعزف أي اننا نسمع لحناً في زمان ومكان معينين، الا ان الروح التخيلي (Imaginative Reduction) يقوم بدوره في ترحيل ما هو حسي في الموسيقى وتحويله الى شيء خالد، غياب ابدي، ولكنه ليست خالدة وموجدة في سماء عقلانية بل انها خارج الواقعي، والمطلق في هذه الحالة يكون خارج الوجود والانصات يكون على مستوى الخيال، فالوسيط المادي يكون زمانياً ولكنه يكون مقصوداً ليضع موسيقى كالسمفونية في زمان لاواقعي، أي في تتابع مطلق باطني منفصل عن الزمان الواقعي[2] يضع شبنغلر مكانة الموسيقى بالنسبة لباقي الفنون في علاقتها بالحسي والمطلق، في موقع الصدارة بوصفها تمثل اللانهائية، ومن الجدير بالملاحظة ان هناك جسوراً بين الفكر الفلسفي المثالي الذي يرى الجمال الكامل في البنى الرياضية، تلك التي تشكل العمود الفقري للفنون على اختلاف انواعها، رسماً او نحتاً او عمارة، اذ يرى في التحولات التي طرأت على البنية المعمارية للكنائس والكتدرائيات وما يوازيها مقارنة مع التحولات والتبدلات التي طرأت على انظمة الايقاع والسلم الموسيقي بل وفي الادوات الموسيقية التي من خلالها ظهرت التيارات والتسميات شأنها شأن المدارس والاتجاهات في الرسم، اذ يصف هذا المفكر الموسيقي بالفراغ اللامتناهي فهو يرى في الموسيقى المنزلية (Chamber Music) "تعبيراً عن رمزنا الاولي الى الفراغ اللامتناهي كما عبر تمثال الرماح (لبوليكليتوس) عن الجسد الشديد الصارم، وعندما يحول حنين احدى النغمات في جوقة مارتيني، هايدن، موزارت، او بيتهوفن، حينذاك نعرف انفسنا باننا في حضرة فن لايستحق ان يوضع في مصافه الا الاكروبول وحده"[3] .

ان روح التسامي التي يجدها شبنغلر في رؤيته الى الموسيقى، نابعة من الادراك العميق في توجه الحضارة الانسانية بكل فروعها المعرفية والجمالية من فن ودين وفلسفة الى الترفع على ماهو مكاني وحسي والامتداد في اللانهائية والمطلق، وهذا ما يتفق مع ما سبق الحديث عنه في امتلاك فن الموسيقى من اولوية السلم في تقربه الى ما هو لانهائي، على الرغم من حالة الاشتراك والتداخل، فعلى الرغم من اختلاف عناصر بنية الموسيقى عن مثيلاتها في العمارة او الرسم والنحت الا ان روحاً داخلية تجمع بينهما، كما ان عالماً آخر يتكشف من خلال هذه

---

(1) حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1986، ط1، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص180-181.

(3) شبنغلر، ازوالد: تدهور الحضارة الغربية، ترجمة احمد الشيباني، منشورات الحياة، جـ1، بيروت: ص415.

العناصر الحسية، "ان الانغام هي في الواقع شيء ما ممتد ومحدود ومعدود ومحسوب حالها في ذلك حال الخطوط والالوان تماماً وان التناغم والنغم والقافية والايقاع هي جميعاً ليست اقل من المرئيات والتناسب والجلاء والعتمة (Chiaroscuro) والمعالم"[1] .

ان سعي الفنان التشكيلي الحديث الى تحرير بنية العناصر في الرسم وجعلها تتعايش مع ماهو مطلق ولانهائي اهلته قابلية توليد طاقات متجددة للون والخط والعناصر الاخرى في حمل صفات المطلق ولما لهذه العناصر من قابلية وقدرة على تقريب روح الرسم من الموسيقى في نقائه وتجرده، بهذا الصدد يرى هيغل "ان السحر الذي تحدثه الالوان يتجلى بصورة رئيسية حيث تتوارى جوهرية الموضوع وروحيته لتجعلا ملاذهما في الالوان ذاتها من تصميمها وطريقة استعمالها بعد ان يبثا فيها الحركة" كما يضيف "على ان يكون كل ذلك على درجة من النعومة والفورية وملاء الحياة والاحساس يخيل معها المرء وكأنه انتقل الى مملكة الموسيقى"[2].

يشير كاندنسكي في كتابه (الروحاني) في الفن ان الموسيقار (دبوسي) اقترب كثيراً من الرسم الانطباعي، وتحديداً في اعمال مونية النمفيات (او زنابق الماء) والتي كان يصور فيها عالم النمفيات الهاربة من الجاذبية الارضية، اذ يرى فيها وحدة داخلية وتوليفة" بمعنى اخر ان الموسيقار وجد في لوحة مونيه هذه تجرداً قربته من الروح الموسيقية في جوهرها العام[3] ..

ان البناءات المحكمة تلك التي تمسك القوانين الداخلية للموسيقى جعلتها تمتلك خصوصية في ثباتها وقدرتها شأنها شأن القوانين الرياضة المطلقة في مثاليتها، والتي سبق التطرق لها، مثل هكذا انظمة في الجمع بين الجمال والنظام الرياضي الموسيقي حفزت الفنانين في البحث عن اشكال تمتلك صفات الموسيقى في نقائها وتجريدتها ومطلقية جمالها، اذ حاول بعضهم جعل اعمالهم موسيقى لونية، متخلين بذلك عن محدودية الواقع الحسي في الرسم. فالتجريد الذي عمل عليه كل من كاندنسكي وكلية ومالفتش ومونديريان، حوّلَ اعمالهم من قيود الحسية والامكان الى عوالم ارحب وابعد مدى وكأنهم بهذا التوجه، حاولوا تحقيق ما حققته الموسيقى من جمال مطلق.

ان الروح التجريدية التي رافقت مسار الرسم الحديث، سواء تعلق الامر بالافكار ام بالاشكال. هي التي حاولت بلوغ صفة التسامي في الموسيقى، لذا يقتضي التطرق للفن الديني،

---

(1) المصدر نفسه، ص397.

(2) هيغل، فن الرسم، المصدر السابق نفسه، ص83.

(3) عرابي، اسعد: الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة: العدد 5، سنة 82، ص98.

الاسلامي والمسيحي لما يمتلكه الفن الاسلامي من روحية في ترحيل المدركات الحسية الى ما يقترب من التجريد المطلق، وكذلك الحال في الفن المسيحي في بحثه عن الفكرة الدينية المطلقة. فالفن الاسلامي ذو المرجعية الدينية التي تستند على العقيدة الاسلامية في وحدانية الله (سبحانه وتعالى) "سعى الى توحيد الفنون التطبيقية والجميلة وصهرها على مر العصور لتمثيل الرؤية الروحية للعقيدة الاسلامية، وان اختلفت المضامين الروحية بينهما، فهما متشابهان في موقعهما التجريدي تجاه الفن والقيم الروحية"[1] .

تكشف اللغة البصرية في الفن الاسلامي ومن خلال لغة التجريد عن قدرة لامتناهية من الانفتاح نحو المطلق فالتجريد في الفن الاسلامي يشكل افناء لصفات الاشياء وخصائصها الحسية. لان القرب من الحق لايكون معه وجود للشيء لان وجود الشيء لايمكن ان يكون قائماً بذاته بل بالقدرة الالهية، فتغييب وجود الشيء ونفيه لذاته من تعلقاتها المادية ماهو الا تسليم وخضوع مطلق لله، هذا يعني من زاوية اخرى، ان الفن الاسلامي وجد في نظرته للنسبي والمطلق، طريقه للتسامي لاعلاء قيم السماء، ان السعي الى مالا تدركه الابصار يلغي المسافات والابعاد ويخرج من عالم الطبيعة متوجهاً الى عالم كلي[2] . "ولله غيب السموات والارض واليه يرجع الامر كله"[3] . وفي قوله تعالى "لاتدركه الابصار وهو يدرك الابصار وهو اللطيف الخبير"[4] . ان المسلم وعلى الرغم من تسليمه بوحدانية الله (سبحانه وتعالى) وجد في التطبيقات الارضية ما يستطيع ان يبرهن على تجليات المطلق، الله (سبحانه وتعالى)، سواء تعلق الامر بالفن ام بالحياة، فالغاية هي تحقيق مثل السماء على الارض والارتفاع بالانسان ونشاطه الى مستوى الكمال "فالسماوي يتعالى على الارضي، لكنه يكتسب معناه وتشع دلالته ويتأصل تصوره ارضياً، ويبرز المطلق متوقفاً زمانياً ومكانياً على النسبي، ولكنه لايفهم الا من خلال النسبي ويفهم الازلي من خلال الآني واللانهائي يتحدد في النهائي والمجهول على اساس المعلوم والديني يفهم بوصفه سيمياء الحضور للكائن المتعالي واركولوجيا المعنى المجسد لما هو متجاوز للانسان"[5] .

---

(1) عبد الصاحب، عبد السادة: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 1997، ص135.

(2) هزيمة، طارق: الفنون واشكالية التجريد، الانجذاب في اللامتناهي، الرافد، مجلة ثقافية، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، العدد 26، 1991، ص106.

(3) القرآن الكريم، سورة هود، الاية 123.

(4) القرآن الكريم: سورة الانعام، الاية 113.

(5) محمود، ابراهيم، الفتنة المقدسة، منشورات رياض الريس، بيروت: 1999، ط1، ص285.

فالفن الاسلامي خطاً او زخرفة وعلى الرغم من تطبيقاته الارضية يكتسب بعداً دينياً فالفنان المسلم سعى الى تحويل العناصر الى جواهر متوحدة لها حقيقة واحدة وهي الحقيقة الأحدية، وان هذه العناصر تسعى الى الكمال من خلال تساميها على الواقع الحسي وانجذابها نحو المطلق الذي هو نور وجودها، وبما ان المطلق لايمكن تحديده مكانياً يتكرر العنصر ويتسلسل ويدور دورته التي تبدو انها لاتتوقف ابداً في حالة اقرار بلا محدودية المطلق وعموم نوره لكل الوجود[1] .

"ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله"[2] . ان الجمالية التي اكسبت الخط العربي والزخرفة الاسلامية روحية متميزة كونهما يتسمان بروح تجريدية وتزداد كلما اقترب الخط الاسلامي من تجريديته وتخليه عن الوظائفية، فالذي يميز الخط العربي الاسلامي من خلال صفة الاشتباك في التكوينات الزخرفية، هو قابليتها على الانفتاح والتجدد والتوالد الى مالانهاية، وهذا ما يقرب الخط والزخرفة الاسلامية من الروح الموسيقة، تلك التي اشار اليها الباحث..

يرى (أتين سوريو) "بان هناك تقارباً بين الكتابة العربية والتجريد، الذي تقترب روحيته من الموسيقى، اذ يرى فيه شكلاً من اشكال الفكر الجمالي، ونشاطاً من انبل النشاطات التي جرت فيها المحاولة برفع الفتان الى مستوى المناخات الروحية من غير ان تنزع عنه النكهة الحسيه الحية للتأمل والتخيل كما يجد في العلاقة بين الكتابة العربية والتجريد والموسيقى تلك التي تؤلف وحدة واحدة تنزع الى خلق مناخ من الانخطاف يشارف به حدود المطلق[3] .

ان تخلي الفنان المسلم عن التشبيه، والغاءه للصفات المادية للشيء، انما اراد تصعيد الحسيات والتسامي بها من الجزئي الى الكلي، حول هذا الموضوع يرى (بابا دوبولو) "ان اشتغال المسلم على مبدأ الاستحالة في الرسم من خلال التركيز على التسطيح والغاء الظلال والمنظور التقليدي، اثبت لاواقعية الاشكال الحسية، او بمعنى أخر نفيها لوجودها الطبيعي، وجعلها اقرب الى الماهيات منها الى الحسيات"[4] .

---

(1) هزيمة، طارق: المصدر السابق، ص106.

(2) القرآن الكريم: سورة البقرة، الاية 115.

(3) سوريو، اتيان، المصدر السابق ، ص185.

(4) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، ترجمة وتقديم، علي اللواتي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص38.

ان الفنان المسلم في اشتغاله على التراكيب الهندسية ذات الايقاع الرياضي في الزخرفة والخط العربي الاسلامي والمنمنمات استخدم ما يشبه طريقة الاتصال المثلى بين رؤيته الارضية وهدفه المتجسد في عالم الغيب والشهادة.

ففي الحركات الدائرية للشكل الزخرفي تتوالد حركة فيها من الاستمرارية والامتداد مما يستحيل على الناظر ان يصل الى نهاية للبعد الذي تسعى اليه الحركة، فمثل هذا التشابك والتداخل، انما هو مجاهدة روحية للسمو والاقتراب من المطلق المهيمن على عالم الطبيعة.

ان صورة اللولب في الفن الاسلامي، والذي يطلق عليه تسمية (اللولب المتاهة) او (المختفي والقطب). ما هو الا رمز لفكرة الحقيقة الباطنية، او المطلق الذي يصل اليه الصوفي من خلال حلقات الذكر، اللولب والعربسة يذكران بالكرمة لانهما يشبهان العطفات الملتوية التي يتسلق بها جذع الكرمة، وحركات الاغصان المتكونة من المنحنيات فاللولب والعربسة يرمزان اذن من خلال تطور آخر، الى الخلود والغبطة الابدية، وفي المنمنمات بشكل اللولب المختفي، او اللولب الباطني جوهر البنية الداخلية للعمل (شكل رقم 7). فمن خلال تربيع الدائرة وللسيرورة الخميائية المشابهة لحركة العالم الكبير اللولبية والمشابهة ايضاً للصعود الصوفي للعقل، ان هذا اللولب يشكل في نهاية الامر الدائرة الباطنية المختبئة في عالم المنمنمة، مثلما يختبئ الشكل الكوسمولوجي والصوفي والخميائي للوالب في واقع العالم ومن هنا لايصبح الرسم حلاً فقط. بل يقوم في نظر الديانة الباطنية بدور الحركة الصاعدة نحو (العقول) بفضل الهيكل الجوهري للاعمال الفنية أي بفضل الدائرة السرية وهي ذلك الشكل الرياضي والصوفي معاً المخبأ في المعنى الظاهري والمجسد للحركة الحلزونية لهذا الخلاص. هذا اللولب يحول المعنى الباطني للرسم الاسلامي الى صلاة حقيقية ترفع الروح الى الله(سبحانه وتعالى)[1] .

يقترب ابن عربي في طروحاته الصوفية لهذه الثنائية مابين الحسي والمطلق من جوهر الفن الاسلامي من خلال آرائه عن الحقيقة الكونية والتي يراها تحتوي على ثلاث مراتب علوية وهي مرتبة التجريد او المعقولات، وسفلية وهي مرتبة الحسي والمحسوسات، وبرزخية وهي الجامعة الواصلة بين هاتين المرتبتين، أي انها معقولة ومحسوسة في آن وتلك هي مرتبة الخيال والمتخيلات[2] . فالبرزخ ما هو الا ظل للمطلق والتجليات او الموجودات ظلال لهذا الظل، والمحسوسات هي ظلالات هذه الموجودات في الحس، يفهم الظل هنا بمعنى الزوال والعدم وتميزه عن المطلق الثابت لانه لايزول، وهذا مايذكرنا بالفلسفة المثالية الافلاطونية، فهناك

---

(1) بابا دوبولو، الكسندر: المصدر السابق نفسه، ص67-68.

(2) ادونيس، الصوفية والسريالية، المصدر السابق نفسه، ص75.

عالمان عالم المعاني (العقل)، والثاني عالم الحس. هذا يدرك بالبصر وذلك يدرك بالبصيرة، من هنا تأتي حضرة الخيال لتكون اوسع الحضرات، لانها تجمع بين الحسي والمطلق، فيصفها ابن عربي بـ (مجمع البحرين) بحر المجردات وبحر المحسوسات، انه في تحرك دائم، موجود، معدوم، معلوم، مجهول، منفي مثبت في اللحظة نفسها.[1]

فيما يتعلق الامر بموضوع الفن الديني وكيفية اشتغال الحسي والمطلق من خلاله تتخذ الجمالية الاوربية مساراً مختلفاً عما تحدث به الباحث عن الجمالية العربية الاسلامية واذا كان الانسان يحمل في جوهره شيئاً من الروح الالهي، او المطلق، يجد في تناوله لموضوع الرمز الديني مايدفعه الى التسامي والتصعيد، فالروح الديني او الروح المطلق كما يسميها هيغل تسكن الانسان كحقيقة ومشكلات الوجود والعدم والفناء، تتكشف في الفن الاوربي بالطريقة التي تحفظ للاساليب والتقنيات اداءها في توصيل الهدف الجمالي والديني خاصة تلك التي اتخذت من موضوع السيد المسيح (عليه السلام) ومارافقها في ترحيل الاحداث الارضية الى ماهو الهي ومقدس.

ان الاشكال ذات المنحى الحسي التي تناولت تضحيات السيد المسيح لم تكن غايتها تسجيل وقائع حصلت، بل هي رسالة سماوية اساسها التضحية والحب الديني (المكتفي بذاته) كما يقول هيغل، وذات بعد ارضي فالدين المسيحي يرى في الالهي بعداً ارضياً في المسيح والعذراء كونهما يمثلان اسمى رسالة ارضية تتوافق من خلالهما الرسالة الدينية والسمو اللامتناهي الذي يقترب من القدسية، فالحب الذي يكنه المرء لله وبتعبير اخر للمسيح الجالس الى يمينه لهو من طبيعة روحية خالصة، فموضوعه لاتراه سوى عيون النفس[2] .

ان الحسية التي تذكر بما هو بشري تتحول من خلال الرسم الى رموز الهية، فآلام مريم العذراء، كما يصفها هيغل تتجاوز طبيعتها الارضية لتكون تجسيداً للحب الالهي فهي "تحفظ وتصون المطلق لما فقدته رغم فقدان الحبيب تتابع حياتها في السلام الذي يتأتى عن الحب، صحيح قلبها ينفطر ولكن جوهري قلبها ومضمون نفسها التي تتظاهر حياتها اللافانية عبر الامها، تمثلان شيئاً اسمى بما لايقاس"[3] .

ان الحب الالهي الذي يقربه هيغل من المطلق يمكن ملاحظته في رسوم روفائيل، وفان آيك، تلك الموضوعات التي عالجت مشاهد الصلاة والتطهر وكأنها بمثابة "تسام بالقلب نحو

---

(1) المصدر نفسه، ص77.

(2) هيغل: فن الرسم، المصدر السابق نفسه، ص50.

(3) المصدر نفسه، ص53.

المطلق الذي هو الحب في ذاته ولايملك شيئاً لذاته وحتى التقوى تغدو انتماء لهذا المطلق والصلاة انما تعبر عن الغبطة التي تتأتى عن هذا الانتماء"[1]

اذا كان هيغل قد جعل من المسيحية اسمى لحظة من لحظات الوجود الانساني من خلال التسامي في الحسية الممثلة بالسيد المسيح فلدى (كيركغارد) "يصبح المطلق، او الالهي غي قابل للموضعة او التجربة الارضية، فهو يؤكد على تعالي الالهي ويضع بين الانسان والله مسافة لامتناهية "فوجود القدير لايمكن ان يكون محل معرفة موضوعية وانما هو مرمى ينشده الايمان الذاتي، وهذا الايمان بدوره بما فيه من قوة وتأكيد تلقائي، لايمكنه ان يحل الى لحظة قابلة للتجاوز يؤتى على نهايتها"[2] .

فالمطلق لدى كيركغارد يبقى لامتناهياً. والوجود الديني عنده هو اسمى الانواع الثلاثة للوجود الانساني (الجمالي والاخلاقي والديني).

يرى الباحث ان مثل هكذا تسام وتجريد من خلال تغييب الذات الانسانية في الذات الالهية حملت في جوهرها موقفاً صوفياً اشتغل عليه الفكر الانساني ابتدأ من الفلاسفة الطبيعيين مروراً بافلاطون، والفلسفات اللاحقة، المسيحية والاسلامية والذي انعكس بدوره في تيارات الرسم الحديث، ممثلة باعمال ماليفتش وموندريان باعتبار اعمالهما تمثل الحافات النهائية للتجريد.

احدثت المتغيرات التي بدأت مع الحداثة في اواخر القرن التاسع عشر، والتي شملت الاقتصاد والثقافة والعلم، رؤية جديدة لدى الفانين للبحث عن اشكال وبدائل جديدة تتفق مع نزوع الانسان الحديث الى تأكيد راهنية تيارات الرسم الحديث ابتداً من الانطباعية، وهذا النزوع لم ينحصر في الرسم فقط بل رافقت موجة الحداثة في الرسم طروحات جديدة في الادب شعراً او رواية، شكلت نوعاً من المزاوجة والتناص حيث اسهم الشعراء والروائيون في خلق رؤى جديدة للخطاب الابداعي فالبيانات التي اصدرها التعبيريون والمستقبليون والسرياليون، كان من ابرز منظريها شعراء او رجال ادب.

---

[1] المصدر نفسه، ص54.

[2] الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ترجمة اختيار محمد سبيلا، وعبد السلام بلعيد العالي، دار الامان للنشر والتوزيع، الرباط: 1991، ص54.

ان الفنان التشكيلي الحديث وجد في الرؤى والصور الشعرية مقاربات ابداعية، والذي حصل لبنية القصيدة من تغييرات في بنائها العام، توصلاً الى ماهو جوهري، حصل في الرسم ايضاَ، ففي الشعر مثلاً ومن خلال الكلمة عملت ثنائية الحسي والمطلق على تصعيد الرؤى والبحث عن عوالم لامرئية في تثوير بنية اللغة. "فالكلمة عنصر مرئي، ظاهر، غير ان دلالاتها باطنة وهي لاتأخذ هذه الدلالة الا بعد ان تُجرّد من دلالاتها ومساراتها او سياقاتها السابقة، تجرد كلياً الا من حروفها وموسيقاها، وهذا التجريد هو ما يهيئها لكي تدخل في سياق الدلالة الباطنة"[1] .

ففي الخطاب الشعري تحيا الكلمة والبناء الفني للقصيدة حياتها الخاصة والتي تشكل بعد انجازها عالماً مستقلاً بالنسبة للشاعر، الا انها غير منفصلة روحاً واذا كانت الكلمة والقصيدة لها وجودها الحسي الا ان الطاقة الجمالية التي تسكنها تجعلها منفتحة على عالم ابعد من عالم التجربة الممكنة، فالشعر الحق ليس الوضوح والبداهة ابداً، بل دخول في الايهام واللامرئيات وهو نوع من التيه. لكنه تيهٌ يضيئه الحدس والقلب والثنائية بين ماهو مرئي ولامرئي تشتغل في الشعر من خلال مزاوجة قدرات الانسان الشاعر الذاتية مع التجربة الخارجية للتوصل الى مالايمكن التوصل اليه في الواقع. او بالطرق الاعتيادية، يقول رامبو بصدد رؤيته الشعرية "بكل صدق فكري، التزمت في الواقع ان اعيده الى حالته الاولية بوصفه ابناً للشمس، وذلك بتحريره عن طريق تعطيل الحواس، أي تشويش نظام المعرفة ونظام الحياة معاً"[2] .

حاول رامبو في بحثه عن المطلق، الاتحاد من خلال الكلمة مع الكائن الاصلي، او العثور على الابدية، فقد كان ينشد التحرر روحياً وجسدياً. فالفرح كان يجده في الاتحاد ، او في نوع من الوحدة مع كائن كلي يصعب تفسيره شأنه شأن المتصوفة، يقول رامبو:

"ها هي حظيت بها!

ما هي ؟ الابدية

انها البحر ممزوجاً بالشمس"[3] .

ففي قصيدة اوفيليا تمتزج الحسية مع خيال لامتناه وجمالية الشعر تكون في مكان آخر، يقول رامبو

على الماء الراكد والاسود حيث تغفو النجوم

تعوم اوفيليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة

---

[1] ادونيس، المصدر السابق نفسه، ص225.

[2] المصدر نفسه، ص244.

[3] المصدر نفسه، ص252.

تعوم بهدوء كبير، مستلقية في غلائلها الطويلة
في الغابات البعيدة تسمع هلاهل
منذ اكثر من الف عام واوفيليا الحزينة
تعبر، شبحاً ابيض، فوق النهر الاسود الطويل
ها اكثر من الف عام وجنونها الهادئ
يهمس باغنيتها لنسيم المساء[1] .

ففي الشعر تتحفز قدرات الخيال لتكشف عن المثل والحقيقة التي يبتغيها الشاعر "هي التي تخلق وليست شيئاً موجوداً اصلاً"[2]. وشوبنهاور يرى "في الغرض الذي من اجله يستثير الشاعر خيالنا هو ان يكشف لنا عن المثل، اعني ان يبين لنا من خلال مثال ماذا تكون الحياة وماذا يكون العالم"[3] .

ففي الشعر نفاذ الى اعماق الانا وكشف عن اللامرئي من خلال الخطاب اللغوي، واذا كان الشاعر يطمح الى اللانهائي من خلال سبر اغوار الذات، فهو بهذا يقترب من حالة الحلم، و "الحلم ذا مغزى ونبوءة، لانه من عمل روح الطبيعة" كما يقول نوفاليس وبفضله يصل الشاعر الى ماوراء الاشياء، الى ما بعد وجوده الظاهري، ليندمج في الحقيقة العليا[4] .

هذه المقولة تذكر بما انتهى اليه ماتيس من ان "الفنان او الشاعر يمتلك ضوءاً داخلياً يحول الاشياء من اجل ان يجعل منها عالماً جديداً نابضاً. منظماً عالماً حياً هو بذاته اشارة سماوية لاتقبل الخطأ وانعكاساً للسماوية"[5] .

فالقصيدة الحديثة تتمتع بقدرة على الانفتاح اكثر من باقي الاجناس الادبية من خلال تكثيف الجملة الشعرية وتحويلها الى محض تصورات، تقترب في روحيتها العامة من التجريد في الرسم الحديث، وهذا ما دفع بعض الفنانين الى جعل لوحاتهم قصائد ملونة.

في الادب وكما هو الحال في الرسم، كان الهدف خلق واقع جديد، او بمعنى آخر جمال جديد، يقول ماتيس، "من اجل اعطاء أي شيء في الادب حياة واقعية، لايمكننا ان نكون شبيهين

---

(1) ارثو رامبو: حياته وشعره، ترجمة: خليل الخوري، مطبعة الشعب، بغداد: 1978، ص68.

(2) أ. مندلاو.أ: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت: ص1997، ص44.

(3) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور، المصدر السابق نفسه، ص228.

(4) برتليمي، جان، المصدر السابق نفسه، ص90.

(5) ر. روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد: 1990، ص164.

بالحياة، ينبغي لنا ان نكون شبيهين بالادب"[1] . فالهدف هنا ينشد الفن الخلاق المترفع على ماهو اعتيادي .

ان استحضار قيم المطلق في الشعر يتجلى من خلال الاشتغال على ماهو مثالي، والعمل على تكشف حقيقة جمالية لاتماثل الاشياء الحسية، فشيلي يرى في الشعر "خلقاُ للافعال وفقاً للاشكال التي لاتتغير في الطبيعة البشرية، كما تستوي في عقل الخالق الاعظم الذي هو الصورة المثلى لجميع العقول"[2].

وفي الشعر رمزية مكثفة، يتم من خلالها تجاوز الحسي او النسبي الى المطلق. والمجاز في الشعر جسراً يربط بين المرئي وغير المرئي بين المعروف والغيب، ففي الشعرية الصوفية، صور تتوحد بين المحسوس والمجرد، الظاهر والباطن، المعلوم والمجهول[3].

ان الدعوة الى تجاوز المحسوس في الشعر، يعني التوغل بي ماهو جوهري في المحسوس، وهذا الجوهري لايمكن تحقيقه بدون فعل تجاوزي، لقد حاول مالارميه ان يفلت من طوفان التفاهة، فيخاطب الشعراء بقوله "أشطبوا الواقع من اغانيكم فأنه مألوف، ان الشيء الوحيد الذي ينبغي للشاعر ان يفعله ان يعمل وعيناه تبحثان دوماً عن عبارة لم يحدث ابداً"[4].

وبودلير يجد ان هناك خطيئة في المحسوس، ولهذا لايستطيع ان يبقى في المادة، انه يجاهد دون انقطاع باتجاه الله، حيث يتجه بالشعر الى منطقة رمزية بطرق خفية، جوانية اكثر مما هي طريقة محاكمة عقلانية وتفكير، ان الحسية عنده تنصهر للتوصل الى الموسيقى، الى المطلق"[5] .

ان التسامي الشعري لدى بودلير يولده الخيال فالخيال عنده، صورة شبيهة بالله (سبحانه وتعالى)، ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التي يخلق بها العلم ويصونه وبناءً على هذه الحقيقة يصبح للخيال اصل الهي ينتمي الى اللانهائي.[6]

يشير هيدجر الى الثنائية التي يشتغل من خلالها الشعر بين ماهو حسي متمثلاً بالمادة، الكلمة، وما هو مطلق، من خلال (التفكير الشعري) (poetic thinking) الذي يسأل ويقتفي

---

(1) المصدر نفسه، ص126.

(2) ديتش، ديفيد، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت: 1967، ص138.

(3) ادونيس، الصوفية والسريالية، المصدر السابق نفسه، ص161.

(4) فيشر، آرنست: الاشتراكية والفن، المصدر السابق، ص113-114.

(5) بودلير، شارل: ازهار الشر، ترجمة: خليل خوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1989، ص32.

(6) برتلمي، جان: بحث في علم الجمال، المصدر السابق، ص250.

سؤال الوجود (The Question of Being) والذي يكون ميالاً نحو تكشف الوجود. وهو ليس عملية تفكير ذهنية، وانما هو تفكير وجداني او عاطفي يستجيب لما يكون حاضراً على الدوام للوجود نفسه والمطلق، او التصورات الشعرية اللامتناهية لايراها هيدجر مفارقة للمادة، اللغة، وانما هي تجليات العالم والوجود من خلال الكلمة، فالكلمات ليست مجرد ادوات اصطلاحية نشير بها الى موجودات خارجة او عالم واقعي، بل هي نفسها تسمى الموجودات والاشياء وتنطق الوجود بشكل مستقل عن قائلها او مفسرها[1] وهذا يتفق مع رأي ميرلو بونتي والذي يقول "بأن المعنى في الادب شعراً او رواية يكون كامناً او مضمراً بين السطور المرئية ، فاللغة تعبر عما يكون بين الكلمات بقدر ماتعبر بالكلمات نفسها، تعبر بما لاينطق او يقال[2] ... وهذا ما يشتغل في الرسم ايضاً ففي الفن التجريدي تكون المادة، والعناصر البنائية في اللوحة حاملة لخصائص المطلق واللامتناهي، والجمال يصبح كامناً في التراكيب الادائية، بمعنى آخر ان العناصر البنائية المدركة حسياً في الرسم اصبحت حاملة لجمال كامن في ذاتها، وهذا ما شكل متغيراً جوهرياً في طبيعة الرسم الحديث عما كان سائداً في الفن الكلاسيكي.

ان الاعمال الفنية رسماً او شعراً او موسيقى تمتلك عالماً غيبياً يضفي على هذه الاعمال مضموناً يصعب الافصاح عنه ومع ذلك لابد لنا ان نسجل ذلك العنصر المفارق المستتر لحساب العمل الفني بوصفه جزءاً لايتجزأ من كيانه، وكذلك باعتباره بعداً جمالياً من ابعاد الاثر الفني حتى لو كان هذا البعد ذا صفة وهمية ولكن مادام الوهم ارادياً في الفن ومقصوداً ومادام الحصول عليه لايتم الا عن علم وبيّنة بوسائل جمالية في حقيقتها وجوهرها انتظمت لتضفي اليه، يكفينا ذلك حتى نسجل المحتوى الوجودي لهذا الوهم على رصيد الفن بوصفه جزءاً من مضمون العمل، وسواء أكان وهماً خادعاً أم حضوراً واقعياً لضرب من الوجود السامي الذي تحل رموزه باعمال متجددة ومتواصلة، ومن خلال التجاوز للمستويات الحسية يستكمل العمل الفني قيمته الجمالية المطلقة ممتداً الى ابعد مايستطيع الكائن من حدود لايتطرق اليها الشك والنزاع[3]

نستنتج مما تقدم بأن الاجناس الابداعية المختلفة كانت واحدة في توجهاتها وتأثيراتها على بعضها في الاعلاء من شأن الحسيات والارتفاع بها الى مقام المطلق واللامحدد توصلاً الى المثال الجمالي الذي سعى اليه الفكر الانساني الخلاق.

---

(1) توفيق، سعيد محمد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق نفسه، ص117.

(2) المصدر نفسه، ص237.

(3) سوريو، ايتيان: تقابل الفنون ، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1992، ص128-129.

# المطلق في الرسم الحديث

## تمهيد

احدثت التحولات الكبيرة التي جاء بها عصر النهضة تغييراً في طبيعة الرؤية الى الفن بشكل عام والرسم بشكل خاص، فبعد ان تحرر فن الرسم من تبعيته للكنيسة، وامتلاكه لنوع من الاستقلالية قربته من اللاوظيفية تلك الصفة التي منحت رموز عصر النهضة من المبدعين امثال ليوناردو دافينشي (1452-1519) ومايكل انجلو (1475-1564) ورفائيل (1483-1520) قدرة المزاوجة بين الذاتية الحرة، والموضوعات التي اكتسبت طرازية دينية، مانحة اشكالهم طابع السمو والترفع وهذا مايراه مايكل انجلو في قوله (ان فن الرسم الجيد لهو شيء نبيل ومقدس بحد ذاته) فهو نسخة لكمالات الله"[1] .

ان المطلق يكتشف في رسوم عصر النهضة، من خلال الفكرة المتعالية التي تعلو على الوعي العادي فالاشكال تكشف عن لانهائياتها من خلال الترفع عن كل ماهو ارضي فالاشكال المرسومة على سقف كنيسة السيستين توحي بالالوهة والتقديس، فـ "عندما يرى المرء كنيسة السيستين يدرك ان هو آدم. وان الله هو الله"[2] .

ففي عصر النهضة وبالرغم من احلال الانسان كقيمة اساسية بعد ان كان مهمشاً لم يكن فن الرسم مكرساً لما هو ارضي فقط، بل امتزج الجمال الموضوعي بالجمال العقلي المثالي فالاشكال الحسية مرحلة من خلال تكويناتها الهندسية الجوهرية الى مثال متسامٍ وهذا مايؤكد العلاقات الجوهرية بين مفاهيم عصر النهضة الجمالية والفلسفة الاغريقية[3].

اعتمدت رسوم عصر النهضة في تكويناتها الانشائية على تصميم مستمد من المفاهيم الرياضية الافلاطونية ذات الطابع الهرمي من ضمن سياق الرسم الشخوصي وكأن الفنان يومئذ سعى في خطابه الجمالي على استقراء جوهر الاشكال، فجلال الاشكال تسمو بجماليتها لانها تجمع بين قوة التصميم الهندسي والحافز الديني، يرى فلانجان "ان في تكوين مايكل انجلو (صورة دانيال) (شكل رقم 8) تصميم محكم هندسي في جوهره يتضمن في ذاته نوعاً من

---

(1) سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، المصدر السابق نفسه، ص143.

(2) اليوت، اكسندر: افاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط2، ص117.

(3) اسماعيل، عز الدين: الفن والأنسان، دار القلم، بيروت: ط1، 1974، ص88.

الحركة الخاصة به، فالعين توجه من نقطة الى نقطة" وتجول حول المنحنيات حتى يبدو كأن ثمة حركة دائرية تحيط بالصورة"[1] .

بهذا المورد يرى الباحث ان (مايكل انجلو) ومن خلال تشديده على التوافقية بين النص المقدس والمتطلع المثالي من خلال المنحنيات يكشف عن السمات التي تستهدف المطلق.

ان الاجساد التي تهم في انزال السيد المسيح من الصليب تتنازعها سمات الحسي والمطلق، فالجسد المدرك حسياً يتسامى من خلال رمزية الانحناءة واتجاه الوجوه والعيون في السماء. وكأن الهدف في مثل رسوم كهذه هو تحقيق اكبر قدر من التسامي الروحي من خلال الجمع بين ماهو ارضي وسماوي، يصف شبنغلر هذه الحسية المتسامية بقوله "ان الاشكال الحسية في اعمال دانفشي او رفائيل تتسامى فوق كل القياسات البصرية، ينطلق غير هياب او وجل، يندفع في تحديه للفراغ الخالد، ان كل ماهو جسدي في هذه الاعمال يطفو كأنه الكواكب السيارة في نظام كوبرنيكوس"*[2] هذا اضافة الى ان بعض فناني عصر النهضة اشتغلوا على التراكيب الافقية والعمودية في تكويناتهم لتوحي بالجلال كما هو ملاحظ في عمل دافنشي (العشاء الاخير) (شكل رقم 9).

حتى في الاعمال ذات السمة التزينية، يتكشف المطلق من خلال قدرة الخيال على تصوير مالايمكن ادراكه واقعياً ان رسوم (بوتشللي Potticilli) لايمكن ان يرى الا بعين الخيال فالاشكال يصعب ادراكها برؤية ارضية. فالزمان والمكان مغيبان والحسية المرئية مترفعة، وهي ذات كمال لايجارى.

وكان من نتائج عصر النهضة ان القى بظلاله العريضة على تيارات الرسم الاوربي، ولو ذهبنا الى الرومانسية كأهم حدث مثل تطلعات العقل الغربي، نرى انها قد افادت كثيراً مما تحمله رسومات (تيرنر Tirner 1775-1851) التي كانت موضع اهتمام استثنائي لطروحات برجسون الحدسية والتي كان يرى فيها شيئاً يتجانس مع مقولاته في الحدس والديمومة.

لدى تيرنر يتجلى المطلق من خلال الابعاد اللامتناهية والتعبير عن الجليل الديناميكي للطبيعية وعلاقتها بالفضاء المحيط بها. فمشاهده (شكل رقم 10) الطبيعية قربته كثيراً من رؤيا وردزورث في احلال حقيقية جديدة اكثر جمالاً من المنظر المرئي "فعلى الرغم من ان تيرنر رأى كل مافي الطبيعة، من خلال عينين انسانيتين ثاقبتين، الا ان الاشكال التي رسمها محيرة

---

[1] فلانجان، جورج: المصدر السابق نفسه، ص27.

* كوبرنيك، نيكولاس، Copernicus Nicolaus: (1473-1543) عالم فلك بولندي ومؤسس نظرية مركزية الشمس للكون، م. روزنتال و ي بودين: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص393.

[2] شبنغلر، ازوالد : المصدر السابق، ص491.

عادةً، ان العناصر المتصارعة تثيره نحو تأثيرات كونية على غرار موسيقى فاغنر"[1] ففي اعماله ثمة تصعيد للطبيعة الحسية لما هو مطلق من خلال السمات التجريدية التي تحيل الاشكال المرئية للطبيعة الى ما يشبه حالة تنقية لصفاتها الحسية، يرى الباحث بأن رسومات تيرنر كانت من البوادر الاولى في تحرير المرئي من شيئيته والاخذ بالنسق البنائي نحو ما هو غامض وبكري ولامتناهٍ.

لقد مهدت الرومانسية الى تبني رؤية جديدة مستمدة في توجهها هذا من قدرات الخيال والعاطفة لتحل محل الكلاسيكية التي اوصلت الرسم الى اشكال نحتية وكأنها شخوص مسرحية لم تعد تساير الاحداث التي عصفت بالحياة الاوربية في جوانب مختلفة.

حاولت الرومانسية نشدان المطلق من خلال اضفاء مغزى سام على المألوف من الاشياء، وتمجيد المجهول اللامتناهي لانه يضع الفنان خارج الاطر والمحدود، التي يفرضها المجتمع فاندفاعها نحو الوحشي والغريب انما ارادات الوصول الى اقصى مديات انفتاحها على المطلق فالخيال كما يقول شيلي: "اشبه مايكون بالالهة عندما تتجسد لتكفر عن خطيئة البشر الفانين"[2] .

ثمة مقاربات بين رسوم (ديلاكروا Eugene Delagroa 1798-1863) وآراء بودلير تلك التي اشار اليها الباحث في المبحث الثاني حول صلة الجمال بالمطلق، مايؤديه الخيال في تحويل الادراكات الحسية للواقع الى جمال جديد، فالحقيقة التي كان ينشدها الرومانسيون ومنهم ديلاكروا لم تكن الحقيقة المرئية، بل ارادوها من انتاج الخيال لانها اصدق، مطلقة في جمالها يقول ديلاكروا "ان كل فنان يمتلك نسبة من روح التقديس يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من ادراك الحقائق التي لايشترك فيها تفكيره المنطقي، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة اضافة خيالية تحل محل الايمان"[3] . كما ان الاستخدامات اللونية التي جاء بها ديلاكروا غيرت الكثير من الثوابت التقنية التي الزمت الرسم بتقربه من الارضية الحسية للاشياء، بحيث اصبحت اشكاله الملونة تترفع على حقيقتها الواقعية لتمتلك واقعية جديدة اقرب الى الخيال منها الى الواقع. على الرغم من احتفاظ اعمال ديلاكروا بالسمات التشخيصية التي عملت عليها فنون النهضة، تلك التي حملت ارثاً طويلاً للشكل المرئي، الا ان التوجه العام الذي صاحب الروح الرومانسية دفعها الى الانحياز الى المتخيل، رمزاً او اسطورة ما جعلها تشترك في اللانهائية

---

(1) ليفاي، مايكل: من دافنشي الى سيزان، موجز تاريخ الرسم، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ط1، 2000، ص118.

(2) فيشر، أرنست: الاشتراكية والفن، المصدر السابق، ص85.

(3) برتليمي، جان: نفس المصدر السابق، ص481.

والتسامي كهدف جمالي بحد ذاته.من خلال طرائق الطرح والتوجه الى اللامتناهي عبر تجليات في الديمومة.

## الانطباعية بين الحسي والمطلق

جاءت الرومانسية بمثابة اللحظة التاريخية التي عصفت بنظم الفن الاوربي كما انها فتحت الافاق واسعة للانطباعية التي استنفدت القوى الكامنة في اللون لتصوير الطاقة الحيوية للاشياء كما تبدو في الطبيعة او بمعنى آخر حررت الاشياء من تبعيتها الارضية من خلال طرائق استخدام اللون والفضاء والحجوم، فالانطباعية جاءت بنظرة جديدة الى الاشياء من خلال تفتيت سطح الشكل الخارجي واحالته الى مجموعة من السطوح الملونة ولتتخذ من حركة الفرشاة وسرعة اتجاهها بين يد الرسام ولحظة الرسم، او زمن تسجيل المشهد وسيلة للمسك باللحظة الهاربة. على الرغم من حسيتها الظاهرة، الا ان الباحث يرى في الانطباعية صلة بالمطلق من خلال سعيها الى اذابة الزمن الساكن في المدركات الحسية وايجاد علائقية جديدة بين الشكل الحسي والفضاء. اضافة الى انها عالجت الروح الموسيقية من خلال تكريس الاهتمام بالعلاقات التصويرية واوجه التضايف في مابينها بما يؤدي الى تجسيد المعنى واعلاء شأن الشكل، فالانطباعية هي عكس الشعور اليوقليدي بالعالم وهي تسعى ان تبتعد الى اقصى مايمكنها من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول ان تقترب الى ابعد مايمكنها من الاقتراب الى لغة الموسيقى[1] .

يرى الباحث ان لغة التشكيل التي اوردها شبنغلر انما هي الحجمية التمثالية والحسية الايقونية التي عمل عليها الرسم الاوربي زمناً طويلاً، فالصورة الانطباعية تعكس (مظهراً كونياً) كما يصفها ليماري ولها قوة جذب اعمق من غيرها، انها مستخلصة من مفهوم الشكل غير المقيد والضوء النابض بحرية[2] .

ان مسعى الانطباعية في اذابة الشكل الحسي الثقيل، انما اريد له كسر العزلة المكانية للاشياء وجعلها تتعايش مع المكونات المحيطة بها، المرئية منها واللامرئية. فالانطباعية جاءت على اعقاب اتجاهات ومدارس جعلت من الشكل المرسوم عالماً قائماً بذاته منفصلاً عما يحيطه خاصة على صعيد الحجم والكتلة وصلته بالفضاء المحيط به فالرؤية البصرية عند الانطباعيين لم تكن اسقاطية فقط ثلاثية الابعاد، او جهازاً آلياً لنقل الابعاد المجسمة الى العقل، بل كانت عيناً

[1] شبنغلر، ازوالد: المصدر السابق نفسه، ص502.

[2] ليماري، جان: الانطباعية، ترجمة، فخري خليل، دار المأمون، بغداد: ص141.

شاملة لرؤية ابعاد الزمان والمكان "فعين الفنان الباطنية تخترق الجسم وتكسر تعويذة السطوح المحدودة وتضحي بها على مذبح جلال الفراغ، "الفنان مع هذا الانطباع، وتحت تأثيره يشعر بنوعية الحركة اللامتناهية داخل العنصر المحسوس الذي هو على تضاد تام والـ Ataraxia التمثالية للتصوير على الحائط"[1] .

يرى الباحث بأن سعي الفنان الانطباعي الى تصوير الحركة اللامتناهية، او المطلقة، داخل الشكل، انما يكشف عن التأثيرات العميقة التي احدثتها تحولات الحداثة بكل ابعادها تلك التي اشار اليها بودلير في قوله: "ان على الفنان الحديث ان يقيم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة وجزرها في وسط ماهو شارد متطارد وماهو لانهائي"[2] .

فبودلير يجمع بين الحداثة واللانهائية او القوة المطلقة في الرسم واضعاً مقاربات بينهما وبين الرسم الانطباعي يقول ايضاً "اعني بالحداثة ماهو عابر، سريع الزوال طارئ، ماهو نصف الفن الذي يبقي نصفه الاخر ابدياً راسخاً بثبات"[3] .

ان الاشكال المرئية لدى الانطباعي ليست حتى اجساماً بل هي توترات ضوء في الفضاء، ووظيفة الرسم في حالات كهذه ان يلقي بالقناع عن كثافة الاشياء الوهمية الخادعة والاهمية تكمن في اقتناص لحظة الانطباع وتسجيلها بالطريقة التي تكتسب شرعيتها في الديمومة والاستمرار، سواء تعلق الامر بكيانها الحسي كوجود مادي، او من خلال بنائها الشكلاني الجديد من خلال تفعيل العناصر كاللون. في امكانية جعل الشكل المرسوم يحمل لانهائيته وديمومته الزمنية، (شكلاً متسامياً)، فثمة انطباعية خالدة غير مقيدة بزمان او مكان، كما ان أي عمل في الرسم يجري بسرعة، هدفه تخليد ظاهرة هاربة والى حد ما ذاتية ويولي المناخ العام المادي والمعنوي اهتماماً اكبر بالتحليل التفصيلي لبنيات الاشياء الموضوعية يمكن عده فناً انطباعياً[4] على الرغم من انحياز فنان مثل مونيه (1840-1926) (Monet) الى المرئي، الا ان المشهد الطبيعي يتحول لديه الى ما هو اكثر من مجرد اسقاط بصري على الاشياء في موضوعاته الطبيعية يتجرد الشكل الحسي ليصبح اكثر قرباً من الجمال الجوهري ذاك الذي عناه مونيه بقوله: "ثمة حاجة تسوقني بحماس مسعور لأسبر غور ما اختبره"[5] وفي مناظره البحرية يبدو

---

(1) شبنغلر، ازوالد، المصدر نفسه، ص502.

(2) بيرمان، مارشان: حداثة التخلف، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال، للدراسات والنشر، قبرص، 1993، ط1، ص135.

(3) المصدر نفسه، ص124.

(4) سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، المصدر السابق نفسه، 1974، ص262-263.

(5) باونيس، الان: الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد: 1990، ص45.

"ان الموضوعية لازمت الانطباعية، وحاول ان يجد بدلاً عنها طريقة التعبير عن القوى المحركة الكامنة وراء هذه المظاهر"[1] . كما يشير (دنيس روار) الى سعي مونيه الى تنقية اشكاله بالطريقة التي تجعلها موسيقى تصويرية، موضوعة في تموجات دقيقة رائعة، مارة من التصويري الى التجريدي حتى تمحو الموضوع فلا تبقى منه الا على انعكاسه بكل خدعاته"[2] .

ان الانطباعية جاءت مرحلة انتقالية في لغة الخطاب التشكيلي بين مرحلتين امتدت الاولى الى ما قبل عصر النهضة، والاخرى ماحصل من تبدل جاء على اعقاب الانطباعية في التحرر من الشيئية وايجاد بدائل تصويرية للانفتاح الى مايقترب من المطلق في الرسم. مع الاخذ بنظر الاعتبار التراكم البصري والجمالي ومايترتب عليه من تطور وتصعيد في الرؤية الى الاشياء، علاوة على تهشيم الحجمية الثقيلة الكلاسيكية واحلال اللون محل الخط الفاصل للاشكال والتركيز على الضوء والفضاء، وتأثيره على حجوم الاشكال، واستبدال المنظور الخطي بقيم لونية نقية، تكون الانطباعية قد انجزت فتحاً جديداً في موضوع الانفتاح الداخلي للعناصر، او لعدد النقاط المركزية في اللوحة الواحدة، مما مهد باستحداث نزعة بنائية اقرب الى التفكيك منها الى التركيب.

تجدر الاشارة بأن مثل هذه التبدلات قد جذبت الرسم الاوربي الى الذاتي دون الموضوعي. ان هذا التحول في مفهوم اللوحة مكن الانطباعية –كما يشير هوفستاتر- كي تكون "اول محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية والانتقال منه الى اللاواقع، والتوصل الى استقلالية الوسائل الفنية ازاء الموضوع"[3] .

وهو مايشكل بداية التحرر من ثوابت الشكل الواقعي والانفتاح على المطلق، من خلال التركيز على العناصر البنائية بوصفها عناصر مستقلة لبلوغ اقصى حالة تسامٍ من خلال الرسم.

في رسوم (فان كوخ Vinsent Van Goah 1853-1890) يحصل ترحيل للمشاهد المرئية متجاوزاً بذلك، حقيقتها الحسية لصالح جمال مطلق ولانهائي، من خلال تفعيل الوجود الجوهري للشيء، فباطلاقه للطاقات التعبيرية للنفس والوجدان واسقاطها على المرئي منح رسومه تسامياً روحياً، فالمواد، والعجينة اللونية، تكتسب صفة الابدية والافلات من الزمن الساكن، لانها محفزة بالاحساس والعاطفة، ان رسومه ذات النزعة التعبيرية، اوجدت تماهياً مع

---

(1) المصدر نفسه، ص44.

(2) سيرولا، موريس: الانطباعية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت: باريس: 1982، ط1، ص84.

(3) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، 1870-1970، دار المثلث للتصميم والطباعة، بيروت: 1980، ص52.

بعض الطروحات الفلسفية التي وجدت في الوجود الفردي، والاحساسات الذاتية، حقائق مطلقة، ومثل هذا الوجود لاينطبق على الانسان فقط بل على الموجودات المحيطة بالانسان ايضاً .

يصف هيدجر (Mertin Heidegger) لوحة فان كوخ (زوج الاحذية- شكل رقم11) "ان الجمالية في هذا العمل تتصاعد من خلال اكتمال الوجود الجوهري للاداة، ويسمي هيدجر هذا الوجود للاداة (بالموثوقية) (Verlassig Keit) اذ يرى في لوحة فان كوخ تفتح لوجود الاداة. كشف لماهية زوج من الاحذية وكيف يكون في الحقيقة، ان هذا الشيء يقدم نفسه في عدم، إخفائه لوجوده. وعدم اخفاء الكائن لوجوده هذا هو ما اسماه اليونانيون او ما نسميه نحن الحقيقة"[1] .

اكسبت نزعة الفنان الدينية تطلعاً مستمراً الى المطلق والروح الصوفية تكشف بجلاء عن نفسها فرسومه عن الطبيعة والخالية من العنصر البشري "تعكس رؤية الفنان لعظمة الخالق. كما اعتبر فان كوخ الرسم او العمل في الفن نوعاً من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين"[2] .

كما يكتشف المطلق في اعمال فان كوخ من خلال آرائه وكتاباته عن الرسم، إذا يقول "اتمنى ان ارسم لوحة لصديق، رجل يحلم احلاماً عظيمة ومن وراء الرأس بدلاً من ان ارسم الحائط العادي لنفس الغرفة، ارسم مايرمز الى اللانهائية"[3] .

ان اعادة صياغته للمشهد المرئي بالطريقة التي منحت عناصر اللوحة لوناً وتكويناً واضاءة، بعداً جمالياً مطلقاً قرب هدفه في تصوير ماهو (ابدي) في الطبيعة والتي كانت بالنسبة اليه حركة سرمدية (وتأجيجاً حاراً) على حد تعبيره والشيء كحياة حارة لايوجد الا بوجود حواسنا ان هذه الحواس لاتعرف الحياة والحرارة الا بوجود الشيء فجذور الاحساس مغروسة ابداً في العالم.[4]

ان اللون والحركة في رسوم فان كوخ محفزة بحساسية كونية والمطلق يكشف عن لانهائيته من خلال اذابة كل ماهو حسي ووجداني في اللون "كون فان كوخ موحد باللون

---

(1) عين: كتاب غير دوري، يحررها عادل السيوي ومجموعة من الكتاب، القاهرة: العدد 10، 1999، ص255.

(2) Cumming, Robert: Ideas In Painting, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

(3) فلانجان، جورج: المصدر السابق، ص104.

(4) اسماعيل صدقي: مواقف انسانية، رامبو، فان كوخ، مطابع الف باء الادب، دمشق: المجلد2، 1978، ص458.

والمؤثر الادراكي في اعماله الطبيعية ذا حساسية كونية، انها اكثر مفهومية من الطبيعة، وكذلك اكثر استمرارية في غياب الانسان. فالانسان يتحول الى لون"[1] .

اما سيزان (Paul Sezainne) (1839-1906) فقد جاء ببدائل جديدة في كيفية الرؤية الى المرئي، بالتوصل الى مجموعة من العلاقات والسطوح في تراكيبه البنائية، كانت غايته جعل الرسم قريب من روح الطبيعة، وتحقيق ماهو جوهري وثابت، لذا عامل الطبيعة "من خلال الكرة والاسطوانة والمخروط وكل شيء بمنظور تراكبي تصبح فيه جوانب الموضوع كأنه موجهة نحو النقطة المركزية"[2] . والنقطة المركزية هنا بمفهوم سيزان هي غير نقطة التلاشي التي جاء بها عصر النهضة، ففي سطوحه الملونة ينفتح المشهد الجمالي للطبيعة الى ماهو متصّور ذو بعد يتجاوز الشكل التكويني كأن سيزان في منحاه هذا انما اراد الانتقال من الحسي الى المفهوم من الطبيعة الى المطلق، ومن المدركات المرئية الى الهندسة، ففي اختزاله للمدرك الحسي، شجرة، بيت، جبل، احال هذه الحسيات الى جوهرها الاصلي الهندسي. وهذه واحدة من اهم طروحات سيزان ونقطة الخلاف الجوهرية مع الانطباعيين للطبيعة، (فقد سلك سيزان نظاماً لايشبه نظاماً آخر ولايشبه الطبيعة قطعاً"[3] .

لقد وجد سيزان في الطروحات النظرية والاجرائية للانطباعية نقاط ضعف كثيرة لذا آثر الاشتغال على تحقيق جمال يقترب من طروحات افلاطون وفيثاغورس وكانت في محتواها الرياضي، والمطلق يشترك في جوهره من الكمال الرياضي والهندسي.

يرى هربرت ريد ان سيزان "يعود الى المرحلة البطولية في الفن والادب بفرنسا والتي يعتقد انها عثرت على طريقة جديدة نحو الحقيقة الطبيعية عن طريق بعيد عن الرومانسية نفسها ولغرض تحويلها الى فن ثابت"[4] ، ففي عمله (جبل سانت فكتوار-شكل رقم12) ينفذ الفنان الى ماهو خفي، محولاً المرئي الى مجموعة من البناءات اللونية المنفتحة على بعد جمالي غير محدد، "فلونه يصبح تعبيراً عن اعماق الطبيعة، اصول العالم، فالصورة حية باكملها مقتنصة بايقاع كوني، انها تبدو ومضة تتوهج من الداخل"[5] .

ان الاشكال، طبيعة كانت ام جمادات تتحول بفعل خلاق لدى سيزان وذلك من خلال بث طاقة متسامية للاشكال فتخليصها من حسيتها الثقيلة يضع بدائل جمالية اوسع وابعد مدى تتركز

---

(1) دولوز، جيل وفليكس غتاري: ماهي الفلسفة، المصدر السابق، ص188.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص15.

(3) ليماري، جان: المصدر السابق نفسه، ص145.

(4) ريد ، هربرت: نفس المصدر السابق، ص17.

(5) باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص58.

على اسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية على الارجح، ان بناءاته الهندسية تمتلك قابلية وجودها الزمني من خلال علاقاتها الهندسية الداخلية كالانسجام والايقاع والتوازن "فالعين والدماغ اللذان يساعد كل منهما الاخر كما يقول سيزان يحولان ثنائية سطح الواقع الى بنائية جديدة ترتكز على التحليل الذهني المكثف"[1] .

يرى باونيس ان سيزان مثل مونيه تقدم من الظاهرة الى الماهية، فبعد سنوات من تسجيل ظواهر الاشياء اقترب هذان الفنانان من ادراك كنه الشيء في ذاته، غير المعروف اساساً وتتعذر اخيراً معرفته[2] ، وهذا يتفق واراء كانت الجمالية المذكورة سابقاً ففي رؤيته للطبيعة اعاد سيزان علاقة الانسان بمحيطه، فالفنان عنده، جزء من حالة كلية والرسم عنده هو تصوير الكلي. فالمناظر الكبرى لها طابع رؤيوي، فالرؤية هي مايصبح قابلاً للرؤية من غير المرئي يقول سيزان " فالمنظر غير مرئي لاننا كلما غزوناه ضعنا فيه، وللوصول الى المنظر علينا ان نضحي قدر الامكان بكل تحديد زمني وفضائي وموضوعي، ولكن هذا التخلي لايصل الى الهدف فقط، ، بل يؤثر فيها بالذات في القياس نفسه، في المنظر نكف عن كوننا كائنات تاريخية أي كائنات هي نفسها قابلة للموضعة فنحن لانملك ذاكرة للمنظر نحلم وسط النهار، واعيننا مفتوحة ننفلت من العالم الموضوعي وكذلك من انفسنا ذلك هو الاحساس"[3] .

ان اغلب اعمال الانطباعيين حملت في جوهرها روحاً جدلية لانهم حاولوا تثبيت المتغيرات سريعة الزوال، لذا يمكن القول ان الانطباعيين عايشوا التباين الحاصل بين الثابت والمتغير في الرسم، فالمزاوجة التي احدثها الانطباعيون بين الاحساسات والمواد، منحوا بها الاشكال نوعاً من الديمومة. فالزرقة التي رسمها الانطباعيون ليست زرقة المياه، بل زرقة الطلاء السائل، فالمواد تعطي للاحساسات القدرة على الوجود وحفظ ذاته في الابدية، فمادامت المواد مستمرة بالوجود فأن الاحساس هو الذي يتمتع بأبدية معينة فالاحساس هو الذي يعيد ماء الطلاء للطبيعة من خلال المواد.[4]

ان تسجيل اللحظة الهاربة، والتعبير عن الزمن كان هاجس الانطباعيين في تحقيق جمالية تمنح الاشكال وجوداً مطلقاً بتحويلها من زمن ساكن حي، الى زمن متفتح لانهائي من خلال

---

[1] Wood, Michael, Art of the western world summit Book, New York, 1989. P.255.

[2] باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص58.

[3] دولوز، جيل: المصدر السابق نفسه، ص177.

[4] المصدر نفسه، ص174.

العلاقات التشكيلية، فلدى الانطباعيين كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر ابداً وموجة يجرفها تيار الزمان، ذلك النهر الذي لايستطيع المرء ان ينزل فيه مرتين، حسب قول هيراقليطس.[1]

## التعبيرية والوجدان

كانت اعمال الفنانين الانطباعية في سنواتها المتأخرة ممثلة باعمال فان كوخ وكوكان بمثابة الموقف المغاير للرؤية الانطباعية لرؤيتها الى الشيء واحلال الذات وكوامن النفس البشرية في التعبير عن حقيقة اسمى بكثير من الرؤية الانطباعية. وهذا ماعمل عليه لاحقاً الفنانون الذين اطلق عليهم تسمية الوحوشيين (Fauvism) ولدى كل

من (ماتيس Matiss 1869-1954) (وديران Derain 1880-1954) (وفلامنك Vlaminck 1876-1958) كان هدف هؤلاء الفنانين، هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والعاطفة والتعبير يصبح حاملاً بجمالية اكبر بكثير من مظهرها الحسي، فعندما تكون الاشكال انعكاساً للذاتية والمشاعر الانسانية بكل ماتحمل من غموض وتطلع ماورائي يصبح الرسم بهذه الحالة حاملاً بقيم التصميم المبسط والمكثف لان الغاية ليس في رسم المرئي بتفصيلاته المرئية، بل ايجاد نوع من التقنية بين الاحساسات الذاتية وطريقة الاداء، فالذي يجمع ماتيس بكوكان هو طريقة الرؤية الى المحسوسات وكيفية استخلاص جوهرها الكامن من خلال الشكل المركز والمبسط اذ يهدف في اعماله الى حقيقة اخرى تكمن خلف المظهر المرئي للاشياء والجمال بالنسبة اليه ليس الشكل المرسوم بدقة بشيئيته الايقونية فهناك حقيقة متأصلة يجب عزلها عن المظهر الخارجي للموضوع عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة الا في القليل النادر ويظهر في كل منهما كيف ان الضوء نفسه يغسلها جميعها كما عبرت عنه حقيقة الصورة سعى ماتيس الى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية ففي الرسم كان يقول "كل هذه الاشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة"[2].

ان مثل هذا الترفع جعل من اشكال ماتيس تحتفظ بطاقة توليدية مشحونة بالتعبير، الى ان تعبيرية ماتيس مصفاة، لها سمة تجريدية، وهذه صفة مميزة في معالجته للتراكيب الانشائية

---

[1] هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1981، ص414.

[2] هاوزر، ارنولد: المصدر نفسه، ص33.

الجديدة التي يستحدثها من خلال الرسم بهذا المعنى يقول "التعبير هو ما اهدفه قبل كل شيء، فانا لايمكنني الفصل بين الاحساس الذي اكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه"[1] .

في بعض رسوم ماتيس يبدو بان ثمة ترحيل للاشكال من المتناهي الى اللامتناهي، ففي رسومه التي تناولت موضوعات حسية، كالغرف والاثاث او السجاجيد تصبح هذه الحسيات وكأنها فراغ ملون، اللامتناهي احادي اللون كما يصفها دولوز، فالباب او الشباك لاينفتحان الا على لون محدد اسود [عمق] والصورة لم تعد تسكن في المكان، في البيت، ولكنها تتحول بفعل الرؤيا والحدس الى ساكن كون يدعم البيت (الصيرورة)[*] وكأنه معبر بين المتناهي الى اللامتناهي[2] .

ان المتغايرات التي يجربها ماتيس في جسد الشكل من شأنها ترحيل الطاقة الجمالية للشكل من الحسي الى المطلق، من خلال العلاقات البصرية والوسائل الرابطة، فالاختزالات والتوازن والايقاع والتضاد توظف لدى الفنان لمنح اللون والخط طاقة منفتحة لامنغلقة، هذا اذا اخذنا بنظر الاعتبارات العلاقة بين المطلق وبعض العناصر البنائية، كالتضاد والانسجام والايقاع، فالعلاقات هي المسؤولة عن صفة الاطلاق لكونها بالاساس كونية.

ان اختزالات ماتيس للوحدات المرسومة. غالباً ماتنشأ وفق تكوين زخرفي يمتلك طاقة روحية لامتناهية، فالرسم يعود الى حقل الروح، واللون الى حقل الحواس كما يقول ماتيس، فما عليك الا ان ترسم وتنمي الروح لكي تستطيع توجيه اللون على وفق ما للروح من نزوع، ومثل هذا النزوع لايمكن ان يكون الا باتجاه المطلق واللامتناهي والفنانون العظام حسب قوله ايضاً غير قادرين على سبر الغور الى اسرار عملهم او حقائقه لان مواهبهم الراسخة هي في معنى من المعاني شيء يتجاوزهم[3] .

سبق ان اشار الباحث الى صلة الاشكال الرمزية بالجمال المطلق، لانها تؤكد الفكرة الكانتية عن الجمال بالذات، وماتيس كان معجباً بالفن العربي الاسلامي اذ يلاحظ وجود صلة كبيرة بين بعض رسومه والزخرفة الاسلامية (شكل رقم 13). تلك التي تكشف عن سمة

---

(1) باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص136.

* الصيرورة Becoming: التغيير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى اخرى، ويقابل الثبوت والسكون، وعدها (هيرقليطس) صراعاً بين الاضداد، ليحل بعضها محل بعض، وعدها هيجل سر تطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود، ينظر، مدكور، ابراهيم، نفس المصدر السابق، ص108، وايضاً، وهبة، مراد، المصدر السابق نفسه، ص128.

(2) دولوز، جيل: ماهي الفلسفة ، المصدر السابق نفسه، ص188.

(3) ماتيس، ترجمة: عزيز المطلبي، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، العدد9، بغداد: 1987، ص115.

تعبيرية، مختزلة، فاعماله تتكشف من خلال قوى التجاذب، والتنافذ (Interpenteration) المتبادل بين الانسان والحياة مما يؤدي الى ابداع متصل لانهاية له. والمطلق في رسوم ماتيس، ينبثق من ذاتية حرة تواقة نحو التحرر من ظلمة قيود الحسية الى منطقة تشرق منها الذات بنور ارادتها ومقترحها الجمالي، عبر مستوياتها الظاهرة والباطنة.[1]

ان الفنان لايخفى اعتماده على طاقة الحدس في التوصل الى ماهو جوهري. وهو بهذا يشترك مع كل من برجسون وكروتشه في تصوراتهما عن الجمال المطلق وافكارهما التي تناولت التعبير من خلال الحدس[2] .

يمكن تقصي سمات المطلق لدى التعبيرية والتي تركزت لدى الفانين الالمان الذين ابتغوا عالماً آخر بديل عن العالم الحسي وكأن هناك دعوى للعبور الى عالم اجمل. والبحث عن عوالم مطلقة لاحسية. فقد حاولوا "كسر حدود التدني المصاب بالتحول للافكار التي تمس الانسان في المستوى الاساسي مثل الحب، الفكرة، الولادة، الموت، بوصفها حقائق مطلقة، لقد لعبت التعبيرية على مستويات عديدة، المحجوبة جمالياً. لعبة غامضة جداً للاخفاء والبحث عن جمالية يمكن ان تشكل موقفاً معارضاً لآليات الفكر البرجوازي[3] .

فالبحث عن خلاص روحي جاء على اعقاب انتكاسات كثيرة عاشها الانسان الاوربي، جسدها عن طريق الرسم الفنانون الالمان من خلال كشفهم عن القوى المطلقة التي تسكن الجوهر الداخلي للطبيعة او الانسان. "فبأخضاعهم للطبيعة وجعلها نسخة طبق الاصل لاستجاباتهم الذاتية للعالم من حولهم، كانوا يبتغون الكوني والشمولي اكثر من اهتمامهم بالخاص والطارئ، ويسعون الى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام اللون المشدد والشكل المبسط، فقد ابدوا اهتماماً اقل بالتشبيه من اهتماماتهم بالرؤية الفنية. وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الاساسي في الاشياء[4] فالسعي الى حقيقة غائبة دفعت التعبيريين الاستعاضة بالايقاعات الروحية بدل الشيئية ونادوا بتوحد الانسان والطبيعة توصلاً الى جمال يطلق فقد كانوا يبغون فناً ذا سمو روحي.

---

(1) نوير، كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2001، ص164.

(2) عبد الحميد، شاكر: العملية الابداعية في فن اتصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: 1987، ص102.

(3) Glay-Jean: Modern Art, 1890-1918, Octopus Book, Limited. London, 1972. P.113.

(4) اوهر، هورست: روائع التعبيرية الايمانية، ترجمة، فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1989، ص9.

عمليـــاً اســـهمت افكـــار (كيركغـــارد Kirekegaared 1813-1855 Soreu) (ونيتشة Friedrich Nietzche 1844-1900) في تعميق مفهوم الفردية والعزلة في اتخاذ فهم جديد عن علاقة الانسان بالعالم، فالانكماش على الذات والانعزال كانت جزء من حالة تمرد روحي، لضمان الطاقة الخلاقة للفردية او ناقلاً فلدى الفنان الشمالي نزعة الى جعل الرسم حاضناً او ناقلاً للعواطف التي تعتمل بحدة" والفن التعبيري يجمع بين الرؤيا الفكرية والعاطفة فهناك صيغتان في الفن صيغة الرؤيا الفكرية ومبتغاها الجمال المطلق وصيغة التعبير العاطفي ومبتغاها نقل الشعور العاطفي[1] . ان توجه مثل هذا في الرسم له مرجعيات سابقة تلك التي وصفها وللهلم وورينغر[*] بالصفة المتسامية للتعبير القوطي والتعبيريون اشتغلوا على هذا النهج لتصوير واقع غير طبيعي، فصياغة رؤية بديلة لما هو متعين يتطلب عملية تحويل للشكل المرئي بالطريقة التي تحقق اقصى المديات من خلال تفاعل الروحية الفردية للفنان والاشكال من خلال اشتغال قدرات الحدس والنفاذ المباشر الى الشكل نفسه.

مهدت التعبيرية شأنها شأن الانطباعية الى اذابة الذاتي الجزئي في الشيئية وهذا بحد ذاته يعد تحولاً غير مسبوق في الفن الغربي وعلى هذا الاساس كانت الوحوشية والتعبيرية بذرة تحول ناشطة في جعل مثال الجمال يتركز في منطقة وسطى بين الذاتي والموضوعي مما يمهد للتيارات التالية لها كالسريالية تحديداً لاذابة الذات في المجهول وليس الموضوعي على اساس ان الحقيقة حسب تعبير بروتون في وجود آخر "فالفن التعبيري كان عليه ان يعيد من جديد القيمة لمشكلة علاقة الانسان بالمطلق" وواسطة للتعبير عن اسمى حقيقة وكشف ولو للحظة واحدة عن اسرار الالوهية"[2] .

هذه العلاقة بين الذاتي والموضوعي واستخلاص جوهر الجمال المطلق وجدت تطبيقات لها لدى جماعة الجسر[*] الذين "اعتمدوا على الحدس والمخيلة وهيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية، واسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والانسان وكذلك على الشيء الممثل"[3] .

---

[1] ريد ، هربرت: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية، ط2، بغداد: 1986، ص61.

* وللهلم وونغر: Wihelm Worringer: منظر الماني الف كتاباً اسماه الشكل في الفن القوطي. (Form in Gothic Art) عام 1911.

[2] المبارك، عدنان: مصادر الفكر الادبي المعاصر، افاق عربية، وزارة الاعلام، بغداد: العدد4، 1979، ص84.

* جماعة الجسر، (die Bruke) : جماعة فنية، اسست عام 1905 في درسدن، وكان من مؤسسها ايرنست لودفيك كيرشنر، وفرنز بليل، وايريش هيكل، وكارل شميدت روتلوف.

[3] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص80.

ولما كان هدف التعبيريين هو الاندفاع الى اقصى طاقة ممكنة لشحن الاشكال المرسومة بالطاقة المطلقة للانفعال وجدوا ان من الجائز تشويه الشكل بالطريقة التي تضمن تحقيق اهدافهم. اذ يرى الباحث ان هناك صلة بين الرومانسيين والتعبيريين في نهجهما العام لاحتقار الجميل والبحث عن جمال بديل يكمن في القبح وما هو وحشي "فالتعبيرية تعبر قبل كل شيء عن تحسس الفنان وحتى لو كان الثمن تشويه الطبيعة والابراز المبالغ فيه للواقع والذي قد يحاذي السخرية"[1] . وتأكيداً على ذلك وجد التعبيريون في الرسوم البدائية والمجانين ورسوم الاطفال، مايغني حاجتهم الداخلية الى شكل ينفق وتطلعهم الروحي اللانهائي. فمثل رسوم كهذه تصبح التضادات اللونية الحادة والتركيز على الخط، والتبسيط المركز، حاملة سمات المطلق التصويري.

يلاحظ في رسوم التعبيريين سمات انسانية وطبيعة وحيوانات بمعنى آخر سمات حسية، والاشكالية بين الحسي والمطلق تبدأ هنا من خلال تفعيل العاطفة والوجدان، بحيث تتحول هذه الاشكال الحسية وبفعل الابداع الى حقيقة جمالية لها وجودها الخاص المنفصل عن حقيقتها الحسية. والحقيقة الجمالية الجديدة التي يخلقها الرسام التعبيري تنسجم مع المطلق في انفتاحها وتحررها اكثر من انسجامها مع حقيقتها الواقعية او الحسية. وهذا يتفق ايضاً مع المفاهيم الفلسفية التي وردت في المبحث الاول والثاني.

لدى فنان مثل (ادفارد مونش Edvard Munch 1863-1944) تكتسب رسومه ذات الموضوعات الانسانية طابعاً شمولياً، فمن خلال شحن الاشكال بالعاطفة تكتسب اعماله سمات مغايرة لحقيقتها الاصلية، فالمرئيات بما فيها من حياة انسانية او مظاهر طبيعية تكمن خلفها قسوة وواقع مشوه لذا حاول مونتش التعبير بانفعالاته واشكاله مايقترب من الصرخة باتجاه المجهول ومن مخاوف مجهولة وزمان غير معلوم برؤيا لونية وخطية ذات تكثيف تشكيلي واضح[2] واضعاً اشكاله وسط مدار لامتناه مبدعاً جمالية بديلة اساسها نزوع ذاتي باتجاه المطلق كما ان موضوعاته تلك التي تتعامل مع الحب والمعاناة، الموت والعزلة، اضفى عليها احتضانها العميق لروحية الالم، والوسيلة الفنية عنده هي مخيلته المنفتحة على عوالم لانهائية كاشفاً عن الجانب المظلم والواهن للحياة الانسانية[3] .

---

(1) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الاعلام، بغداد: 1973، ص51.

(2) مصطفى، يحيى: القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ، دار المعارف، القاهرة: 1993، ص108.

(3) Wood, Michael: Art of the western world, Summit Book, New York, 1989. P.283.

اما (نولدة Emil Nolda 1867-1956) فقد حاول تصوير الجوهر الباطني للطبيعة وكذلك في تأملاته للقوى الكونية الخفية، او المطلقة من قوانينها والتي يقول فيها "انا اؤمن بالقمر والشمس، احس بتأثيرهما واعتقد ان هناك ناراً متوهجة في احشاء الارض وانها تفعل فعلها فينا نحن البشر"[1] .

ففي اغلب اعماله التي تناولت الطبيعة، يختزل الشكل مقرباً اياه من المجرد واعتماده على التضادات اللونية وانسيابية الفرشاة في صياغته للشكل فنولدة شأنه شأن التعبيريين، يمنح لحظة التشكل البنائي في الرسم اهمية قصوى بمعنى آخر تصبح حركة الفرشاة والمواد مسيرة من خلال ذات حرة وانفعال مباشر، مما يكسب هذه الاشكال سمة جمالية ذات ايقاع روحي فعال متسامٍ والتعبيريون ومنهم نولدة، حاولوا نشدان عالم آخر مما يقربهم من الروحية الدينية في بعض توجهاتها في صفائها ونقائها، ونولدة من الفنانين الذين اشتغلوا على فكرة المطلق في الرسم، فالوجدان الانساني في صراعه مع مكونات الطبيعة عالقاً بقوة جذب لامرئية تدفع مكونات الوجود هذه الى مركزها[2].

ولدى (كيرشنر 1880-1938) يصبح الرسم بمثابة بحث عن مثال جمالي يتحقق من خلال الجمع بين الوجدان والعناصر التشكيلية، فالرسم هو التعبير عن الحياة بالوان نقية واشكال بسيطة والهدف ليس التشبيه والمحاكاة، بل تحقيق اقصى حالة تسامٍ من خلال الذات والمشاعر، ففي الرسم تصبح عملية التوغل في النفس الانسانية بمثابة تشكل جديد زماني ومكاني، بمعنى آخر ادارة جديدة للعملية التشكيلية بالطريقة التي تكتسب صفة مترفعة مدعمة بالحدس والتعبير[3] .

ومن خلال ارتباطه الوثيق بالطبيعة، ابدع كيرشنر رسوم تعبيرية هي نتيجة العلاقة التي نشأت بين الفنان ووسطه وهو موقف ايضاً روحي وجمالي ازاء العالم باحداثه المضطربة، فقد عبر في اواخر عام 1917 عن رغبته في معالجته الحقيقة الكامنة وراء ظواهر الطبيعة كلها، ولخص تحوّله عن مادة الموضوع المتحللة من ماديتها[4] ، لذا آثر البساطة والاختزال فبدت اشكاله تقترب من التجريد منها الى الواقع، مما اكتسبت نوعاً من المغايرة والاختلاف.

نستنتج مما تقدم ان المطلق لدى التعبيريين، كان بمثابة موقف روحي وجمالي تجلى في رسومهم من خلال اللون والخط المنفعل واشراك الوجدان والعاطفة مع التراكيب الشكلانية مما

---

[1] اوهر، هورست: المصدر السابق نفسه، ص143.

[2] Wood, Michael: Op. Cit., P.283

[3] Glay, Jean: Op. Cit., p.113.

[4] اوهر، هورست: المصدر السابق نفسه، ص76.

اكسبها تسامياً وتصعيداً للشكل الحسي المرئي، فقد ادت الرؤية الجوهرية التي يساندها الحدس الى الشيء بالمسك بماهو جوهري، لذا بدت اعمالهم تتسم بشيء من التجريد والاختزال والبساطة. وكذلك اسهمت التلقائية والعفوية على منح الاشكال حر ية الانطلاق بفعل الذات المتحررة من قيود الحسي لتتعايش مع حقيقة جمالية جديدة مكاناً وزماناً. وهذا ما نجد له نقاطاً مشتركة في اغلب البناءات الحديثة في الرسم فقد اشتركت النزعة التعبيرية مع باقي التيارات التكعيبية والتجريدية والسريالية في تنشيط البعد الجمالي المطلق في الرسم.

## التكعيبية ومثالية الشكل

احدثت الطروحات الشكلانية التي جاءت بها الانطباعية من خلال انحيازها الى الشكل والاشتغال على العلاقات البنائية للاشكال كاللون والخط والتناسق...الخ، تحولاً مهماً لدى التيارات التي جاءت لاحقاً، ومنها التكعيبية، فابتداءاً من الانطباعية اصبح الموضوع نسبياً بينما تصاعد البحث والتجريب عن شكل مطلق، فالتكعيبية كانت تهدف الى تصوير كوامن الشيء من خلال احلال المفهوم الفكري الهندسي كونه يمتلك يقيناً مطلقاً، يقول موريس رينال "في الرسم اذا اراد المرء ان يقترب من الحقيقة عليه ان يركز فقط على مفاهيم الاشياء لانها وحدها التي وجدت دون مساعدة موارد الخطأ تلك التي لاتنضب أي الحواس"[1] . ففي رؤيتها الى الشكل والفضاء ابدلت التكعيبية الافكار التقليدية للجمال، وأحلت شكلاً ووجوداً جديدين باساس عقلي صارم، على الرغم من تمسكها بالرؤية الحسية كظاهرة عامة، فهي ومن خلال مقولات فنانيها المؤسسين واعمالهم حاولت ان تؤسس لرؤية جديدة للمشهد المرئي، بمعنى آخر اعادة صياغة المرئي. ليكون اكثر حقيقة من الواقع نفسه، جمال مطلق في موضوعيته من خلال الاحتكام الى العلاقات والبناءات الهندسية، فالتكعيبية ومن خلال تقسيمها للاشكال الى مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف اوجهه في آن واحد انما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية من خلال استخدامها للاشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الاشياء الحقيقية الثابتة والدائمة[2].

ان علاقة كهذه بين الشكل الهندسي والجمال المطلق سبق ان مهدت له الفلسفة الافلاطونية تلك التي اشار اليها الباحث في المبحث الاول. والتي شكلت اساساً مهماً في توجه اغلب تيارات الرسم الحديث كل حسب رؤيته التصويرية، فالتحرر من قيود الحسية، ساعدت الفنانيين

---

[1] فراي، ادوارد: المصدر السابق نفسه، ص147.

[2] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص81.

التكعيبيين على تشييد معمارية تشكيلية ترتكز على قوانين التصور وكأنهم بهذا انما كانوا يسيرون على نهج سيزان في البناء مما هو جوهري في الطبيعة والاحتكام الى قوانين الانسجام والاستقرار والايقاع وعلاقة الشكل بالفضاء المحيط والتي شكلت الاسس المركزية في تكوين اللوحة التكعيبية. وهذا مايتفق مع آراء آينشتين في نظريته النسبية والتي يرى فيها ان الفضاء لايشكل شيئاً اشبه بالوعاء الذي يحوي العناصر المادية بل انه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها[1]

توصف التكعيبية بانها انتقالة مهمة في تاريخ الرسم الاوربي، لانها جعلت من المرئيات بدائل ناجحة للتوصل الى صور ذهنية ثابتة. بمعنى آخر ابدلت التكعيبية العين بدل العقل، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات. يقول براك "الحواس تمسخ والعقل يشكل، اعمل على جعل العقل كاملاً، ليس ثمة يقين باستثناء مايتصوره العقل"[(2)].

الامتياز الذي استحقه التكعيبيون، انهم غيروا مفاهيم الرؤية البصرية منذ عصر النهضة، بحيث ابدلوا المنظور التقليدي ونقطة التلاشي، والنمذجة، والنظرة الجزيئة الحياتية للشيء، واحلوا محلها تمثيلاً يستند الى التحليل والتركيب دون الوصف والايحائية فالانسان المعاصر يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة، هذا التعقيد هو ماسعى اليه التكعيبيون، انهم وضعوا ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب. اذ يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد. بينما بمقدور الذهن ان يوحدها[(3)] في الرسوم التكعيبية يتداخل الحدس والزمن، واستبدل الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة منفتحة جاعلين من الشيء المرسوم يمتلك ديمومته المتصلة لا المنفصلة وهذا ماجعل الرسم التكعيبي يشتغل مع مفهوم المطلق بتزامنية العلاقة بين الزمان والمكان.

تعلق التكعيبيون بكل ماهو بدائي ولما تتمتع به اشكالهم من سمات التجريد الهندسي، سبق ان اشار الباحث ان (وورنغر) قدم تحليلاً موفقاً عن علاقة الاشكال البدائية وطريقة رؤية الانسان البدائي الى الحياة والاشياء. فسمة التسامي الظاهرة في الاعمال البدائية يجد لها وورنغر مسوغاً وذلك لان الانسان البدائي لم يزل قاصراً عقلياً، يتأمل فوضى العالم حوله

---

(1) بول، كويدريك: النسبية، ترجمة ، مصطفى الرقي، منشورات عويدات، بيروت: 1982، ص113.

(2) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، المصدر السابق نفسه، ص64.

(3) فرانك، ايفلز: وجي أي ، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة، فخري خليل، دار المأمون، بغداد: 1988، ص79.

بخوف وشك. كانت الفاعلية الفنية لديه اندفاعه لتأسيس عالم آخر من القيم الادراكية، عالم من القيم المطلقة والدائمة يسمو على عالم المظاهر المتغيرة ومتحرراً من كل استبدادية الحياة[1] .

فالذي يعني الانسان البدائي هو تسجيل فكرته عن الشيء المرئي وليس تكرار مظاهره الخارجية واللوحة التكعيبية يراد لها ان تقدم ادراكاً اعمق لطبيعة الاشياء من اللوحات التي تكتفي باظهار الشكل الذي تبدو عليه الاشياء نفسها والفنان التكعيبي كان لديه شكل داخلي في معرفة الواقع، فالذي رؤوه بالعين المجردة من قناني وقيثارات ومناضد ليس هو كل شيء [2] فالهدف كان في تثوير بنية الشكل وصولاً الى شكل مطلق، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من اثقال الواقع العياني فالتكعيبيون، كانوا يدققون النظر في اللوحة ويستخلصون الالهام من رؤوسهم على ابعد مدى، لقد كان تشكيل الرسم اهم عمل امامهم [3] .

ان التكعيبية فن مفهومي، يسعى وفق تعبير (ابولونير) الى السمو الى مستوى الخلق، وعندما يحيل التكعيبيون النموذج المرئي الى مجموعة من السطوح والمساحات والخطوط المتقاطعة انما هو البحث عن شكل خالص، يقترب في جماليته الكلية من المطلق وذلك من خلال التركيز على العناصر الاساسية التي تحتوي على سمات كونية كالتناسب والايقاع والانسجام وما الى ذلك.

فالتكعيبي اراد تحويل الرؤية الحسية الجزئية الى رؤية بصرية شمولية وذلك من خلال سحب كل اجزاء الشيء (الموضوع) من الامتدادات الفيزيائية وتقديمها على سطح واحد بصيغة التراكب او التراصف مما جعل اجزاء الشيء متكافئة في القيمة وتشغيل وتنشيط كل طاقاتها البصرية والجمالية والعاطفية ايضاً في حدود شكل كلي جديد، فمثل هذه التشكيلات الجديدة تكفل للاشياء التعبير عن كوامنها الجوهرية وماتخفيه من قدرات ابداعية.

ان اشكالية المطلق في الرسم التكعيبي تكشف عنها حالة المد والجزر في استخدامهم للشكل الحسي فمن خلال اللجوء الى الصيغ الهندسية لم يضحى بالحسية بمعنى آخر استمر الرسم يتفاعل في منطقة الحسي الا ان اللجوء الى صيغة التحليل الهندسي يعني رد الاشكال ذات الابعاد المجسمة الى اصولها الاولية المسطحة وبالتالي تجريدها من وظائفها الحسية والمنفعية مما يسمح للموضوع التعبير عن مفاهيم بصرية جمالية خالصة واذا كان هناك ثمة واقعية في الرسم التكعيبي فمثل هذه الحسية تصويرية متحوّلة من حال الى حال هذه الحسية

---

[1] ريد هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق نفسه، ص78.

[2] Lambert Rosemary, History of Art, The twentieth Century, Cambridge University press-Cambridge, 1987, p.28.

[3] فلانجان، جورج: حول الفن الحديث، المصدر السابق نفسه، ص262.

ممتدة زماناً ومكان مما تمنح هذه الاشكال ومن خلال بناءاتها الجديدة مضامين تصويرية جمالية مطلقة تمتاز بالتناغم والتجانس والتضاد.

ان شمولية الرؤيا الادراكية للاشياء والامساك بالعالم وكأنه يحاول ان يفتح المجالات الادراكية الى اقصى مدياتها من خلال فهمه للبيئة المستوعبة مثل تلك التي توفرها غرفة ذات مرايا مثبتة فوق جدران متقابلة تعكس احدهما الاخر، ومثل اشياء في فضاء متداخل ايضاً مع انها غير متوازية على نحو صارم"[1] .

مثل مفهوم كهذا، عملت التكعيبية ابتداءاً من سيزان مروراً ببيكاسو وبراك على هذه الطريقة في الرؤية ذات السمات البنائية الهندسية، تشترك مع الفن البدائي والذي سبق ذكره لانه يمتلك شكلاً خالصاً مطلقاً، والتكعيبية بانفتاحها على الصور المتعددة المركبة بعضها فوق بعض خلقت تباينات مختلفة ليس فيها ماهو نسخة طبق الاصل عن الاخرى، ولكنها مع ذلك تتجمع مع الصور الاخرى بفضل الصفات المكانية البصرية غير المتباينة، مثل تراكيب كهذه وعن صلتها بالمطلق، جرى استخدامها شكلياً ورمزياً من قبل حضارات سابقة كالسومرية والبابلية والمصرية والتي سبق ان اشار اليها الباحث في المبحث الثاني من هذا الفصل.

ان مثل مفاهيم كهذه في بلورة المشهد الجمالي وصياغته لرسوم التكعيبيين وصلتها بالمطلق يمكن تأشيرها لدى فنانين مثل (بيكاسو Picasso 1881-1973) و (براك Georges Braque 1882-1963) فعن صلة رسومهما بآراء برجسون او اينشتاين يرى باونيس "ان بيكاسو كان يرى بأن المادة لاوجود حقيقي لها بحيث مددت الاشكال الهندسية في الفضاء من حولها، كان مفهوم برجسون للحياة دفقاً مستمراً وافكار آينشتاين الحالة الثابتة وصلابة الاشياء لها مفعولهما هنا، لكن مثل هذه الافكار لايشترط ان يكون لها تأثير مباشر على بيكاسو او براك غير انهما قد يكونان على علم بها اكثر مما هو معروف"[2] .

فالملاحظ في اغلب رسوم بيكاسو والتي تناولت (الموديل) او المشاهد الانسانية، تخليها عن التشبيه، والتركيز على رسم السطوح الامامية والجانبية بطريقة متراكبة، لذا يمكن رؤية الوجوه والاجساد من زوايا مختلفة "تلك الطريقة التي بدأها سيزان في صياغته للمشهد الطبيعي والتي تشكل نقطة البدء الاساسية في رسم التكعيبيين من خلال التركيز على الجوهر الهندسي وتحطيم الرؤية الكلاسيكية للشكل المرئي[3] فآنسات افنيون (شكل رقم 14) وعلى الرغم من

---

[1] روجرز، فرانكلين: المصدر السابق نفسه، ص212.

[2] باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص172.

[3] De Micheli Mario: Picasso, Grosset and Dunlap A Filmways Company Publishers,. New York, 1978, p.16.

سمتها الحسية تنفتح على المطلق من خلال تجزئة السطوح الهندسية وسيطرة الكلي على الجزئي داخل الحيز التصويري المبني والخالي من أي فراغ، كما ان تنظيم مجموع العناصر في اللوحة يخضع لحركة ولايقاع لايرتبطان بطبيعة الاشياء ولكن بمقتضيات المعنى، المقصود والتشكيل[1] .

كان هدف بيكاسو الاساس هو قلب النظر الى الاشياء واعادة صياغة البناءات الشكلية لجعل الرسم يمتلك سمواً من نوع آخر، وذلك من خلال قلب المفاهيم الكلاسيكية في الرسم الاوربي وابتداع نمط من الرؤية البصرية المستندة على قاعدة عريضة من الوعي المثالي العقلاني وهو مايجعل من التكعيبية بوصف عام فلسفة وانجازاً واحدة من بواكير الفن الحداثي بحلول انموذج جمالي مفارق لما هو سائد سابقاً.

لقد حاول التكعيبيون من خلال قدرات الخيال والعقل على الاحاطة بالشيء من زواياه المختلفة الا انهم اشتغلوا على مفهوم التصور (Concept) فاستحوذوا على الشكل كاملاً. فالادراكات الحسية عاجزة بطبيعتها في التوصل الى مهو كلي لانها ترتبط بالجزئية.

في رسوم بيكاسو الجزء يتحد مع الكل، والحجمية الصلبة تذاب في الفضاء المحيط فوحدة اللوحة تنبع من التبادل المستمر بين الاجسام الصلبة ومايحيط بها ولايحيط بالاجسام فراغ بل حقيقة لاتقل خصوصية عن الاجسام نفسها[2] . وهذا مايؤيد تضحية بيكاسو بما يسمى بالمكان والزمان الساكن لصالح مكان وزمان جديدين مطلقين في امتدادهما، وكما سبق ذكره عن المفهوم التكعيبي للرسم.

في تجريد بيكاسو للهيئة الانسانية، تذاب الملامح التشبيهية مع الفضاء المحيط ومن خلال المسطحات الهندسية المتجاورة يكتسب الشكل بعداً مغايراً لنسبيته فمن شأن تراكيب جديدة كهذه للبنية الانشائية، ان تحيل كل شيء الى (الكلي) والزمان هنا يصبح غير متعين بوقت محدد، يصبح ممتداً حسب تعبير برجسون، كما تجرد الاشارة ان التكعيبيين ومنهم بيكاسو استبعدوا المعنى اللفظي للشيء. واستبدلوه بالمعنى الجمالي الذي يرتكز على العلاقات التصويرية وهذا ما مهد للتجريديين لاحقاً فكرة استبعاد المعنى في اللوحة والاكتفاء بالطاقة الداخلية للعناصر على توليد جمال مطلق,

اما (براك Georges Braque 1882-1963) فيشترك مع بيكاسو خلال التداخل في توجهاته لخلق تراكيب تتسم بجمال مطلق من خلال التداخل الحاصل بين الفضاء والاشكال،

---

(1) غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة: 1968، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص59.

وكذلك في التجريد الذي يحيل اشكاله الانسانية والطبيعية الى مسطحات تقترب من مظهرها العام من الاشكال الهندسية. ان تجربة براك "مؤلفة من ذرات التجربة اللاشخصانية المشربة بحس مبهم بمؤقتية الفن"[1] فباعتماده على العناصر الاساسية من خط ولون، ولاحقاً تراكيب (الكولاج) او الورق الملصق، انما اراد خلق جمال يعتمد على استخلاص ماهو جوهري في الشكل الحسي، تتفق ورؤية الفنان الى العالم، ففي افادة شخصية يقول براك "لم اتمكن من تصوير المرأة وماتتمتع به من جمال طبيعي فأنا لا امتلك المهارة اللازمة كما انه ليس هناك من يتمتع بتلك المهارة وعليه لابد ان اخلق نوعاً جديداً من الجمال، ذلك الجمال الذي يظهر على هيئة حجم وخط وكتلة ووزن. الطبيعة هي مجرد حجة لانشاء موضوع تزييني مضاف اليه الشعور اريد ان اعرض المطلق وليس مجرد امرأة مصنوعة"[2] .

وهنا نستنتج ان براك يشتغل على الكليات لا الجزئيات ففي اختزاله للشكل الحسي انما يستبدل حقيقة الرؤية بحقيقة المفهوم. انه ينطلق من هندسة ما قبلية يخضع لها حقل رؤيته كله ويهدف الى رسم الطبيعة كلها من خلال مجاميع من اعداد صغيرة من الاشكال المطلقة"[3]. رسوم براك الطبيعية (شكل رقم 15) ذات المنحى التكعيبي تلك التي تستمد مقوماتها الجمالية من المسطحات الهندسية لها صلات وثيقة مع رسوم سيزان .

عمل براك مع بيكاسو على استحداث جمال مطلق في الرسم من خلال مراحل التكعيبية الثلاث، المرحلة التمهيدية (1907-1909) والتكعيبية التحليلية (1909-1912) والتكعيبية التركيبية (1912-1925) والمراحل الثلاث هذه تكاد تكون دراسة جديدة لكيفية الرؤية الى الواقع. فالتكعيبية وكما يرى الباحث هي توصلات جمالية لرسم واقع مطلق، وليس دافعاً للوصف والتشبيه. والاشكالية التي تعيشها رسوم براك بين ماهو حسي ومطلق، لها اكثر من نموذج ففي اعماله التي صورت حياة جامدة استخدم براك عام 1911، احرفاً وارقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وواجهات المقاهي، هذه العناصر تتناقض بوضوحها وبانتمائها الى العالم المحسوس مع التفكيك الموضوعي للوحة، كما تتناقض مع الصفة المجردة للافكار العامة التي تمثلها[4] . حقائق حسية كهذه تتحول بفعل الابداع ومن خلال التراكيب الجديدة المستقلة عن الشكل الحسي الى جمال جديد مطلق، وبراك شأنه شأن بيكاسو في استخدامه للورق الملصق جرائد، او مواد مستهلكة، حول هكذا واقع مادي ملموس الى جمال

---

(1) باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص172.

(2) فراي، ادوارد: المصدر السابق نفسه، ص80-81.

(3) المصدر نفسه، ص79.

(4) امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص100.

آخر مغاير تماماً لحقيقته الاولى، كان براك حراً في عمل قصاصات وفق نموذج تصميمي مخطط للشكل واللون مستقل جمالياً عن أي تصور واقعي حتى لو كانت تلك الاوراق الملونة او المنقوشة توحي بمعلومات عن الاشياء التي تصورها، ومثل هذه القصاصات ازالت أي اثر متبقي للفضاء الايهامي فالاعمال التلصيقية مسطحة على نحو ملموس ومطلق[1] .

يشترك (فرناند ليجيه Fernand Legar 1881-1955) مع التكعيبيين في ابداع شكل سامٍ، معتمداً على المفاهيم التي تستمد من الهندسة جمالها المطلق، اعتمد ليجيه في تراكيبه على الايقاعات المتضادة (Contrast) لوناً مقترباً من التجريد في انتزاع الصفات الجوهرية للشيء، ومتأثراً بنظريات سيزان ومعالجته للون والخط.

استخدم ليجيه تضادات لونية قائمة لاعلى الاستقصاء العلمي للضوء الذي قام به الانطباعيون المحدثون. فحسب بل تقوم على اعتبارات شكلية صارمة اضافة الى تضادات بين الخطوط المستقيمة والمنحنية وتضادات بين الاشكال الصلدة وبين الاسطح المستوية. وقد كانت النتيجة تجريدية لاتخلو من اعتقادات روحية"[2] .

كما استخدم ليجيه طريقة الورق الملصق للاشارة الى الشيء دون وصفه او محاكاته وكذلك رفع من شأن المواد المستهلكة بماديتها الحسية الى مصاف جمال مترفع ومتجاوز لمحدودية الخامة.

يتجاذب طرفا الصراع في لوحة ليجيه سمات الحسي والمطلق من خلال علاقة الخط واللون، فالخط لديه ذو سمات حسية يمكن ان نتعرف على الاشياء من خلالها بينما اللون يصبح تجريدياً .

اما (خوان كرس Guan Gris 1887-1927) فتوصف لوحاته بالاكتمال وسمة الاكتمال هذه ناتجة من التنقية الجمالية التي يستخلصها الفنان من الاشكال نفسها، معتمداً على الشكل الهندسي والتوافقات المحكمة بين الكتل اللونية والخطوط وكذلك من خلال طريقة الاستخدام المثلى للعلاقات اللونية بتجاوراتها الايقاعية او بتضاداتها فقد (احيا غرس القواعد وحتى الانظمة) فالشكل الحسي الذي يمثل حياة جامدة او اشياء كالقدح او العلية او آنية زهور تتحول بفعل التركيب الخلاق الى جمال مطلق، فالمثال الذي يحاول تحقيقه غرسي في مشروعه الجمالي، هو مجموعة العلاقات الجديدة التي يخلقها الفن وليس الواقع بمعطياته المستهلكة، ان

---

[1] فراي، ادوارد: المصدر السابق نفسه، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص54.

التناغم الذي توصل اليه غرس في رسومه تقترب كثيراً من التناغم الموسيقي في تجرده وهو بهذا يقترب من مفهوم الجمال في تعاليه.

من خلال ماتقدم نلاحظ ان التكعيبية قد اشتغلت على مفهوم المطلق في الرسم من خلال اذابة الحسية الثقيلة للحجوم المادية وتحويلها الى فن وذلك باستخدام العناصر والعلاقات الانشائية والاشتغال على فكرة الجمال الكامن في الشيء لافي مظهريته الزائلة بل في جماليته الممتدة تلك التي يولدها الحدس والعيان المباشر وكذلك في الاستخدام الامثل للسطوح والمساحات والاشكال الهندسية لانها تحمل في ذاتها جمالاً مطلقاً، كما انها غيرت من مفهوم الرؤية آحادية الجانب واشاعت مفهوم الرؤية المتعددة-البعد الرابع[1] .

## التجريدية والرسم الخالص

مهدت التكعيبية ومن خلال طروحاتها الشكلانية الى الكشف عن رؤية جديدة للعالم الحسي من خلال التخلي ولو جزئياً عن المرئي لبلوغ اقصى الغايات الجمالية وذلك باعتمادها البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافاتها النهائية في البحث عن شكل خالص مطلق.

الا ان الاشكال الخالصة في الفن التجريدي تكشف عن اشكالية المطلق الجمالي من خلال سعيها الى التقرب من الحقيقة، واذا كانت صفة الاطلاق في الرسم نابعة من التخلي عن المرئيات سعياً الى اللامرئي، ذلك لان التجريدية لاتعبر عن شيء آخر سوى نفيها او رفضها للعالم، واحلال حقيقة بديلة للحقائق الحسية، فالفنان التجريدي غير منفصل عن العالم، واشكاله مستمدة من الحياة، تحمل رائحتها.

يرى مرلوبونتي ان اللوحة دائماً تقول شيئاً ما والفنان التجريدي الحديث يريد ان يوصل معنى او يعبر عن حقيقة بل يقدم تمثيلاً صادقاً للاشياء، من خلال بناء انظمة جديدة من المعادلات يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الاشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له اكثر صدقاً ، والصوت او الحقيقة المطلقة جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، والرسم الحديث يلزمنا ان نقر بوجود حقيقة لاتماثل الاشياء وليس لها أي نموذج خارجي تحتذ به وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً ومع ذلك تظل حقيقة.[2]

---

[1] مولر، جي، آي، وفرانك، ايغلر: المصدر السابق، ص89.

[2] توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق نفسه، ص230.

ان الاضافة المهمة التي قدمها فنان مثل (كاندنسكي Wassily Kandinsky 1866-1944) تتجلى في استبعاده للشيئية واعتبار الموضوع الممثل لا لزوم له في العملية الابداعية، بل يشكل عائقاً امام تدفق فعل الطلاقة الخلاقة التي يتطلبها فعل التشكيل ولتأكيد طلاقة العناصر البنائية في الرسم يرى كاندنسكي بان "النقطة المدورة في الرسم قد تكون اكثر اهمية من الشكل البشري، ... وان تأثير الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة ليس هو اقل قوة من لمس اصبع الاله الى اصبح آدم في صورة ميكائيل انجلو"[1] (شكل رقم 16).

ان الرسم التجريدي ومن خلال تخليه عن الحسيات والتركيز على خلق لغة شكلية نقية خاصة به، يكشف عن فلسفة ذات نزعة مثالية دون شك والتي سبق ان اشار اليها الفلاسفة المثاليون الاغريق ومن تبعهم، فالاشكال التجريدية ومن خلال انفتاحها على المطلق تصبح حرة، من خلال تلبسها بالصفات الكونية، والرسم التجريدي يستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية، ولاشعورية، وهذا مايؤهله لتقديم رؤية جديدة للوجود من خلال الاشتغال على اشكال مطلقة لها كياناتها المستقلة "فالانسان يمكن ان يتحسس اشياء غير مادية تتم عن طريق العقل او الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل الى ما هو خفي"[2] .

وظفت التجريدية في بدايتها القدرات العاطفية او الذاتية في الجمع بين ماهو كوني، وبين قدرة الفنان على تصعيد رؤيته الداخلية الى اقصى مدياتها.

يرى الباحث ان استخدام العقل قد اختلف بين الاتجاهين التكعيبي والتجريدي في كيفية رؤيتهما الى المطلق الجمالي، فاذا كانت التكعيبية قد قللت من اندفاع العاطفة والمشاعر وركزت على لغة العقل والتصميم ، نجد في التجريدية توجهاً في الجمع بين العقل والعاطفة، فالتكوينات التجريدية وبالرغم من المرونة المفرطة في صياغة الاشكال الا انها خضعت لمتطلبات حركة العناصر نفسها أي بمعنى آخر انهم احلوا واقعاً مطلقاً جديداً متخيلاً بديلاً عن الواقع المرئي او الحسي، والتجريديون بتوجههم هذا منحوا الفنان والمتلقي امكانية هتك الحجب باتجاه جمال سام والذهاب بعيداً نحو هدف لانهائي ففي تكوينات كاندنسكي "تستقل العناصر لتشكل وجوداً مستقلاً، تتفرق الخطوط لتخلق حركة ولتطلق ايقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح. يعبر اللون وحده عن الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة. وهي تحوم في فضاء غير محدد، لم تعد الاشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي، يأتي الضوء من اللون ذاته، لتكون هو القوة الموحدة المطلقة"[3] .

---

[1] ريد، هربرت: الموجز قي تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق نفسه، ص117.

[2] Pohribny, Arsen': Abstract painting, Phaidon Limited , New York, 1979. P.8.

[3] للمزيد انظر: باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص201.

من هنا يتضح اهتمام التجريديين بايجاد توافقية بين الرسم والموسيقى فمن خلال تحرر الشكل وعلاقته بالموضوعي واهتمامهم بما هو كوني، دفعوا الرسم باتجاه الفضاء اللامحدد والذي تخلقه الايقاعات الموسيقية فـ (كاندنسكي) يشير في كتابه (الروحي في الفن) "الى ارتباط الايقاع في العمل التشكيلي بالايقاع الكوني، بحيث ان مايسميه بالضرورة الداخلية لدى الفنان ماهو بالنتيجة الا اتصال لاواع بالايقاع الوجودي"[1] . فباعتماده مبدأ التخلي عن الشيئية انما جعل العملية الابداعية في الرسم اكثر مرونة للرسام شأنها شأن الموسيقى، يقول كاندنسكي "ومثلما يستطيع الموسيقي ان يمنح الانطباع او الانفعال ازاء شروق الشمس وبدون اللجوء الى صوت الديك، كذلك يستخدم المصور وسائط تصويرية صرفة كي (يتلبس) انطباعاته عن الصباح وبدون ان يرسم الديك[2] . سبق ان اشار الباحث الى صلة الرسم بالموسيقى في المبحث الثاني والذي حقق توافقية تامة في الرسم التجريدي باشتراكهما في التحرر من التشبيه والتركيز على الجمال المطلق النقي.

ففي الرسم التجريدي اصبحت اللانهائية محمولة على الشكل الخالص وذلك من خلال "حصيلة الانفعالات المثارة بوسائط التصوير الخالصة"[3] بعد ان يستبعد المعنى الادبي، ففي التكوينات التجريدية تنفتح سبل الاتصال بين ماهو ذاتي، روحي، وماهو كوني، فالحرية التي يتيحها التحرر من المرئي، تصبح الحساسية الفعالة لدى الفنان هي الغاية المطلقة، ففي تكوين اللوحة يقول كاندنسكي "يلعب العقل والوعي والقصد دوراً قاهراً، انما لايتبقى من الحسبان شيء الا الاحساس وحده"[4] . ففي (الشكل رقم 17) يخضع التكوين كلياً الى مطلق تصويري، فالحسية يضحي بها لحساب العلاقات الداخلية المحملة بانفعال تكشفها الحركة العامة للتكوين الخطي واللوني، هذا بالاضافة الى العفوية المقصودة التي اراد من خلالها الفنان منح الحياة الداخلية للعنصر وجودها الخاص. والمطلق من خلال هذه التراكيب يتمثل في لانهائية الصور والرؤى التي تنفتح على عوالم بصرية ورمزية فالفن الارفع لدى كاندنسكي، ليس مجرد صدى او مرآة لزمنه بل انه فوق ذلك يملك قوة النبوءة والتي تعود بعداً وعمقاً الى المستقبل"[5]

---

(1) عرابي، اسعد: الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، المصدر السابق نفسه، .

(2) فاسيلي كاندنسكي بقلمه ترجمة: عدنان المبارك، فنون عربية، العدد الثاني، 1981، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ص100.

(3) فاسيلي كاندنسكي بقلمه، المصدر السابق نفسه، ص102.

(4) ريد هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص112.

(5) كاندنسكي بقلمه: المصدر السابق نفسه، ص99.

فالاشكال التجريدية وبتخليها عن التشبيه ولدت طاقات تأويلية لاحدود لها فالزمان والمكان منفتح غير مغلق، وماهو جوهري يكمن خلف المظاهر العرضية.

يشتغل المطلق عند (موندريان Piet Moundrian 1872-1944) من خلال احلال التكوين الهندسي المستند على ارضية فلسفية وروحية، تشترك في جوهرها مع طروحات كاندنسكي الجمالية "كان يؤمن بفلسفة قائمة على الصوفية الدينية، أي ان كل شيء تراه العين المجردة سواء كان منظراً طبيعياً او شجرة او بيتاً يمتلك جوهراً عميقاً وان هذه الجواهر الخفية –رغم المظهر- تتناغم مع بعضها، هدف الفنان هو الكشف عن هذه البنية الخفية للواقع وعن هذا التناغم الكوني في لوحاته"[1] .

ولاعطاء صفة الكونية في الرسم، تخلى موندريان عن المرئي مختزلاً بذلك الاشكال الحسية، شجرة، بيت، وما الى ذلك محولاً هذه المرئيات الى تكوينات هندسية تحكمها انظمة مطلقة كالتوازن والايقاع والوحدة، متأثراً بنظريات الفيلسوف الهولندي (أم، هيتش، جي شونماكرس) الذي يقول "اننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلي للحقيقة"[2] . والحقيقة المطلقة، تلك التي جاء بها شونماكرس وعمل عليها موندريان، هي تلك العلاقات المحددة التي تعمل وفق نظام مضبوط، مدركة "كالرياضيات تماماً يستطيع فيها الفن ان يقدم الصفات الاساسية للكون"[3] . فالطبيعة والمرئيات كونها جزئية، ظاهرها متقلب، تتناقض مع مفهوم المطلق، لذا عمل موندريان على الحقائق الداخلية الجوهرية وعلاقاتها الكونية وهذا ما تؤكده كتاباته التي يقول فيها "ان ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها وان ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة، قوانينها العظمى الخبيئة وراء المظهر السطحي للاشياء"[4] كما يقول "لقد حاولت لزمن طويل ان اكتشف خصوصيات وملامح الشكل واللون الطبيعي الذي يسبب مشاعر ذاتية واحوال فكرية بينما تتلاشى رؤيا الواقع"[5] ، هذه الرؤية المثالية الافلاطونية اطلق عليها بالرياضيات التشكيلية مقترباً بذلك من آراء وافكار الثيوصوفيين او (التصوف الاشراقي) (Theosophy) [*] .

---

[1] Lambert, Rosemary: Op. Cit, p.31.

[2] ريد هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق نفسه، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص112.

[4] ريد، هربرت: الفن اليوم، المصدر السابق نفسه، ص80.

[5] Pohribny, Arsen: Op. Cit., p.62.

* التصوف الاشراقي، الثيوصوفية Theosophy: تعاليم صوفية تذهب الى ان الله (سبحانه وتعالى) يمكن ان يعرف عن طريق رابطة مباشرة مع العالم الاخر ويعتمد التصوف الاشراقي على البوذية البراهمانية

ان سعى موندريان في اعماله هو الاشتغال على "مبدأ النسق الاساس للاضداد، ايجاباً وسلباً فضاءاً وزمناً، ضوء وظلمة وهكذا في اختزالها للافقيات والعموديات هندسياً ولهذه صلتها بقوى كونية العمودية باشعة الشمس والافقية بحركة الارض الدائمة حول الشمس"[1] ، كما يلاحظ في عمله (شكل رقم 18). هناك تطلع الى المطلق الجمالي عند موندريان تكشف عنه استخداماته للالوان الاساسية غير المشتقة من الوان اخرى، كالاسود والابيض والاحمر ومنشئاً تراكيب تتخذ من التوازن قانوناً اساسياً، يقترب من الضبط الرياضي، او المعادلة الحسابية. فالرسم التجريدي الذي عمل عليه موندريان يملأ العمق بالقوى التي يحملها ويجعلنا نرى القوى غير المنظورة، وينصب الصور ذات المظهر الهندسي. ولكن من دون ان تكون سوى قوى أي قوة الانجذاب والثقل والدوران والتوسع، قوة الزمن، كما نستطيع القول عن الموسيقى، انها تسمعنا القوة الصوتية للزمن. وهذا ما اشار اليه الباحث في المبحث الثاني.

ان المؤثر الادراكي خاصة وهو جعل القوى غير المحسوسة التي تسكن العالم قوى المحسوسة وجعلها تؤثر فينا وتحولنا الى صيرورة وهو ما توصل اليه موندريان بواسطة الفوارق البسيطة بين جوانب المربع.[2]

ان التشكيلية الجديدة (New plasticism) التي دعا اليها موندريان، مطلقة في بناءاتها المجردة وكذلك في تخليها عن الاحوال المتناقضة واللامستقرة للذات، فالانا الشخصي والذات تفتقر الى التوازن . كما لاترقى الى الشمول، اذ يرى موندريان "في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الانسان الجديد احاسيس الغم والمسرة والنشوة والحزن والفزع. في غمرة عاطفة مستمدة من صنع الجمال. تستخلص هذه الاحاسيس نقية رائقة"[3] .

فموندريان يستبعد كل ما من شأنه اعاقة الهدف الاساس للوحة وهو المطلق، جمال اللوحة النقي، والمحكم بثوابت ذو نزعة مثالية. فالادراك الصافي لدى موندريان ماهو الا خطوة نحو توازن منظم وشمولي وباستبعاده عن الحسيات التشبيهية ابتغى صوراً عقلية شمولية، بحيث يصبح التعبير عن الشيء من خلال صور بقربه من المقدس والغامض.[4]

---

وغيرهما من الفلسفات الشرقية ويذهب الى ان النفس الانسانية تغيير حضورها وغيابها على الارض مرات عديدة الى ان تكفر عن الخطيئة وتتحد بالله. م. روزنتال و ي بودين" الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص120.

[1] باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص212.

[2] دولوز، جيل، وفيلكس غيتاري: المصدر السابق نفسه، ص190.

[3] باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص214.

[4] Lambert, Rosmeray: Op,. Cit., p.31.

يشترك في توجه كهذا الى الرسم المطلق الفنان الروسي (كازيمير مالفيتش Kazimir Malevich 1878-1935) الذي يضع خلاصاته التشكيلية في مجال الرسم من خلال المساحة المسطحة، انه يحيل كل مافي الوجود الى مربع يكتسب لوناً محدداً، جاعلاً رؤيته التقشفية هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقية الشكل الهندسي، اطلق مالفيتش اسم التفوقية، او المعرفة الصافية (Superematisme) على فنه هذا، اراد مالفيتش بهذا المفهوم تأكيد "ان الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وان المعرفة الصافية، بدون اشياء تبعد التواردات والتأثرات ولاتعترف بغير المطلق"[1] .

فالمطلق عند مالفيتش هو الاختزال الكلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع شكلاً نقياً مطلقاً وهو بهذا يشترك مع كل من كاندنكسي وموندريان في سعيهما الى شكل يتميز بالبساطة والهندسية ذات الايقاع الكوني، كما تجدر الاشارة الى علاقة مالفيتش بالتجمعات الدينية الصوفية التي اسهمت في بلورة افكار مالفيتش عن الانسان والوجود والاشياء وعلاقتها بالرسم والجمال المطلق، والمربع لدى مالفيتش هو الغاء الاشكال التي يمكن ان تحيل المشاهد الى العالم الحسي ومايتبعها من مشاعر، مانحاً اياه حرية التصّور ورؤية مايراه "فالانطباع الذي يولده تضاد بين المربعين الاسود والابيض، اساس لكل فن، اعتبر مالفيتش هذه اللوحة بمثابة نقطة الصفر في التصوير، وسماها الايقونة العارية بدون اطار زمني، كانما الغاية منها ايجاد مادة تفكير صافية ومادة للتأمل الخالص"[2] وهذا ماتميز به مالفيتش في استخداماته الهندسية للاشكال الهندسية مربع او مستطيل وتوظيفهما مع الفضاء المحيط توصلاً الى مفاهيمية مثالية عن الرسم. (شكل رقم 19).

يود الباحث ان يشير ان طروحات شبنغلر تشترك في جوهرها مع خطاب مالفيتش وغيره من الفنانين ذو التوجه التجريدي الهندسي والذي يشرع في امتداده من خلال اتساع مدى التصور اللامتناهي للمربع كشكل مكتمل لانهائية له، البداية والنهاية تشترك من خلال اكتمال صلة الاضلاع المتساوية والزوايا المتقابلة، ان يقترب من الدائرة في حالة انفتاح الاضلاع الداخلية، فالاكتمال المطلق للمربع يمنحه ثباتاً واستقرارية وتوازناً كاشفاً عن صلته بالقوانين الكونية. "فبالرغم من اختلاف مزاج المفكر عن الفنان، كما يقول شبنغلر الا ان مناهج التعبير للوعي اليقظ لكل منهما هي في الباطن مناهج واحدة، ان حس الفنانين بالشكل من رسامين او

---

[1] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص149.

[2] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص149.

موسيقيين هو في جوهره ذو طبيعة رياضية وان التنفيذ الملهم ذاته لعالم غير متناه يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية الصميمية"[1] .

حاول مالفيتش تقريب الرسم من الحقيقة الروحية بحثاً عن نوع من الشعور بالاستقرار، مؤسساً لمفاهيمية ثابتة، لذا يمكن جعله داعية لمثالية جديدة لها زمنها الخاص، يقول مالفيتش "في كفاحي البائس لتحرير الفن من نير المدركات التجأت الى شكل المربع" و (على المبدع ان يتجاهل محتوى الاعمال التصورية)[2]. ففي قوله هذا انما يتفق مع قول كاندنسكي في تحقيق (تجريدية عظمى)، فالمطلق ومن خلال هذين الرأيين هو تحقيق اقصى حالة من الافلات من عالم الحس، وصولاً الى مايشبه التكامل والثبات والاستقرار الشكلي لكون مثل هذه القوانين هي سمات لمطلقات كونية.

وازاء فنان مثل (بول كليه Poul Klee 1879-1940) والذي يصعب وضعه في تيار او اتجاه محدد، لما يمتلك هذا الفنان من الشمول والاتساع والانفتاح من خلال تشكيلاته التي تكتسب سمات المطلق واللانهائية، فمن خلال تجريده للشكل او تحويره اياه، كان يبحث عن الطاقة الجمالية الخفية الكامنة في الشيء نفسه، انه يذهب الى ما وراء المرئيات، بحثاً عن اللامرئي، ففي بحثه المعنون (العقيدة الخلاقة) يقول كليه "اعتدنا في الماضي ان نمثل الاشياء المرئية على الارض، اشياء اما يستهوينا النظر اليها او تلك التي نرغب في ان نراها، نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الاشياء المرئية ولهذا نبرهن على ان مايرى ان هو الا حالة منفصلة في علاقتها بالكون، وان هناك حقائق اخرى مجهولة كثيرة"[3].

هذه الحقائق المجهولة اطلق عليها كليه (بالواقعية النقية) (pure realism)، تلك التي تصبح فيها الاشياء من خلال الشكل المجرد اكثر حيوية.

ان كليه يؤلف نظاماً محكماً يستمد مقوماته من نداء الطبيعة الخفي فعندما يصنع مثلثاً على مربع ليؤلف بيتاً او يصنع شكلاً هندسياً على قمة مربع ينتج مسجداً، فتتحول بفعل لمسة سحرية الى كيان جمالي جديد. فالرسم التجريدي عند كليه يمتلك حياة متسامية ونقية انه يقيم حواراً مع الاشياء الحسية، لا من اجل استنساخها او تقليدها، بل من اجل التعبير عن الجوهر الداخلي للحسيات، بشر، حيوانات، نباتات، مخلوقات، حقيقية او وهمية"[4] .

---

[1] شبنغلر، ازوالد: المصدر السابق نفسه، ص137.

[2] Clay Jean: Op. Cit., p.216.

[3] مولر، جي أي وي الغز فرانك: المصدر السابق نفسه، ص126.

[4] Paul Klee: Catalogue, Modren of Art museum Dusseldorf, 1978, p.5.

يرى الباحث، ان طرقاً مشتركة تجمع كليه مع كل من كاندنسكي وموندريان، ومالفيتش في بحثهم عن الشكل النقي والخالص، لاسيما تلك الاشكال التي تقترب في بنائيتها من الهندسية. الا ان الذي يميز كليه عن غيره من الفنانين هو جمعه بين الضبط العقلي والحدس، واعماله تكشف عن الوعي الرياضي ذي التركيز العالي مع توفر فرصة لتحميل هذه الاشكال طاقة لامتناهية من الرمزية والتأويل والانفتاح على المطلق فالفن حسب رأي كليه "لم يوجد لينقل صوراً مماثلة للمرئيات بل ليوفر رؤية لما يقبع خارج حدود العالم المرئي"[1] (شكل رقم 20).

ان بحث كليه في الرسم عن اشكال لها صلات كونية، يتأتى من استيعابه وممارسته لفن الموسيقى والتي سبق واشار اليها الباحث في المبحث الثاني فاشتغاله على العناصر التصويرية انما اراد خلق (ايقاع كوني) وهذا ما يقرب كليه في تصوره العام عن الرسم من مفهوم الشرقي او المسلم لتجاوز المرئي والحسي والبحث عن شكل اخر مطلق، حقيقته تكمن في لانهائية. تلك الحقائق التي وجدها كليه من خلال زيارته الى تونس ومصر: هناك احس كليه بنوع من الوحدة المشتركة للكائنات، لذا فالرسم عنده هو نوع من الرؤية او التصور لهذه الوحدة الكلية والمطلق عند كليه هو في الكلي لا الجزئي "فهو يجمع بين الماضي والمستقبل، يصبح الانسان جزء من هذه العملية الخلاقة، فالممارسة الفنية عنده تحمل في جوهرها شيئاً من الالوهية"[2] يكتب كليه في احدى مقالاته :التفكير التصويري، عليه ان يبقى مفتوحاً، يبقى في حالة تطور، يبقى طفلاً، طفل الخلق والخالق. والرسم عند كليه ينفتح على المطلق من خلال اشتغاله على المملكة الداخلية لانني احسها وراء حواسي، ودون العالم الظاهر كما يقول، ومن هذه المملكة الداخلية نبعت كل رسوم كليه التي تتجاوز المادة على الرغم من ان المادة تحتجزها، انه عالم الشعور مصوراً[3] .

## السوريالية والمطلق

دفعت الانتكاسات الروحية التي عاشتها اوربا عقب الحرب العالمية الاولى الى تبني رؤية جديدة للتعامل مع الاجناس الابداعية ومنها الرسم، بحثاً عن حقائق جديدة بديلة لتلك التي سببت كل تلك الانهيارات، والسرياليون وباشتغالهم على منهج يعلي من شأن اللاشعور والصور الحلمية والمطلق الميتافيزيقي، انما كانوا يهدفون الى حقيقة جديدة مطلقة، فبريتون يقرّب ما

---

(1) نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد: 1987، ص222.

(2)Rohmann, Will: Paul Klee, Harry N. Abrams. Ing. New York. P.26.

(3) امقران، ياسمينة: انا واللون واحد، فكر وفن، العدد 49/48، المانيا، 1989، ص46.

فوق الواقعي (superrealism) من الحقيقة المطلقة، يقول "اعتقد ان الحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً اقصد الحلم والحقيقة، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة، في مافوق الواقع ان صح هذا التعبير"[1] . كما يقول "في الخارق جميل دائماً وكل خارق جميل، بل لاجميل الا الخارق مطلقاً"[2] .

والخارق لدى بريتون هي الحقيقة التي لايمكن ادراكها حسياً انما بالحدس، وبالاتصال المباشر، فالمعرفة العقلية والمنطقية قاصرة في اعطائها للاجابات الكلية "فالمعرفة البرهانية بنسبيتها تتطلب معرفة اخرى، معرفة المطلق، تلك المعرفة هي الحدس الذي يجب ان ننعته بالميتافيزيقي"[3] . وهم بهذا يمدون جسور العلاقة مع كل من شوبنهاور ونيتشة وبرجسون، والمطلق يشتغل مع السورياليين، وذلك من خلال تفعيل طاقة التحرر والافلات من كل ماهو مدرك كحقيقة حسية، واطلاق طاقات الحلم واللاشعور سواء تعلق الامر بالحياة ام الفن، انها بمثابة ردة فعل لعصر المكننة والاستلاب المادي للروح. وعلى الرغم من احتفاظها بالرمزية التي هيمنت على الفن الاوربي خلال القرن التاسع عشر الا ان السريالية "عادت الى الغموض بأمل ايجاد ابعاده الجديدة واعماق للالتباسات الشديدة، لذا فضلت حقل الميثولوجيا واعلت من شأن الحلم واللاوعي"[4] .

والسريالي ينشد نقطة قصية مطلقة يصبح من خلالها الوعي الانساني جامعاً لمتناقضات كثيرة، انه يحول الواقع الحسي الى واقع سريالي، وباشتغالهم على التحليل النفسي واراء فرويد في الانا الداخلية للانسان اصبحت السريالية جزءاً من عملية تثوير للطاقات المكبوحة في الانسان، انها فعل تحرر وغريزة عميقة في الانسان تنزع الى تحطيم مايشده الى العالم كقوانين العائلة والمجتمع والجنس[5] .

تعد السريالية بحثاً عن طريق للمعرفة والخلاص فهي اهتمام بكل مايسمو بالانسان فوق ذاته او على الاقل يبدو انه يحمله خارج نفسه، انها تريد التخلص "من القيود التي تثقل الفكر

---

(1) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، المصدر السابق نفسه، ص78.

(2) بريتون، اندريه: بيانات السوريالية، ترجمة: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 1978، ص27.

(3) مونييه، رينيه: البحث عن الحقيقة وجوهها واشكالها، علاقتها بالحرية، ترجمة: هاشم الحسيني، مكتبة الحياة، بيروت: 1966، ص84.

(4) Mollwo, Marianne Oseterceicher: Surrealism and Dadism, Plaidon press limited. London, 1979, p.6.

(5) فاولي، ولاس: عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت: 1981، ص186-187.

المراقب كما يقول بريتون ومن استبداد قوانين العالم الحسي والفكر النقاد ومحرمات الاخلاق اليومية وكل مايعرقل او يحجز، والعثور مرة اخرى على حرية الانسان كاملة[1] .

ففي الرسم الحديث تعمل القدرات الذهنية والعاطفية على خلخلة الجدل الطبيعي المتحكم في بنية المرئيات مما يجعلها تتخذ وجهة تخيلية لامنطقية وهذا يتيح المجال واسعاً للفنان لان يدير ظهره لمعايير الوجود الشيئي مقترحاً نمطاً من الاشكال والمرموزات هي الاخرى ذات طابع تخيلي مما تجلب معها جمالية لاسبيل لان نعثر على قرين لها في العالم المرئي. وبما ان العلاقة بين ما هو طبيعي وما هو تخيلي لابد من ان نجد تأثيرها المشترك، فالفن يصبح محض كيان قادر على حمل سمات المتخيل والماورائي تبعاً للمنهج التصويري والجمالي المتبع.

ففي الرسم السريالي تستبعد الحقائق الارضية لصالح صور ورؤى لايمكن ايجاد مقاربات لها في العالم الحسي والمطلق يكشف عن طاقته الكلية من خلال الذهنية اللامتناهية التي تبثها الاشكال السريالية، سواء تعلق الامر بالرسوم السريالية ذات التوجه الاكاديمي كرسوم (سلفادور دالي Salvador Dali 1904-1993) و(شيريكيو جورجيو Giorgio de Chirico) ام تلك التي ابدعها فنان مثل بول كليه او (ميرو Joan Miro 1893-1983).

فجورجيو شيريكو الذي اشتغل على فكرة (الفراغ الميتافيزيقي) تلك الفكرة التي تكلم عنها نيتشة، تكشف اعماله عن واقع لايمكن ان يرى الا في الاحلام او الكوابيس الخيالية، توحي بالمدى اللانهائي، فعلى الرغم من تصويره للاشكال الحسية كالبنايات او التماثيل، الا ان معالجته التقنية لهذه الاشكال يضعها في تكوينات غرائبية يلفها اللغز والغموض، فالاشكال المدركة حسياً تستبدل لصالح واقع جديد وحقائق جديدة هي حقيقة اشكال لها ورؤى لامتناهية مطلقة في خيالها ورمزيتها. شيريكو في رؤيته هذه انما يكشف عن اوجه العلاقة بين رسومه هذه وافكار فلاسفة مثل نيتشة وشوبنهاور بتبنيهم فكرة الاحساس بفراغ مطلق "فراغ الحياة الذي يمكن ان يتحول الى فن، "ان الفراغ المرعب الذي اكتشفاه هو بالذات جمال المادة عديم الروح والراكد" كما يقول "لكل شيء مظهران المظهر الشائع وهو المظهر الذي نراه عموماً والذي يراه كل شخص والمظهر الشبحي والميتافيزيقي الذي لايراه الا قلة نادرة من الافراد في لحظات استبصار وتأمل ميتافيزيقي، لابد لعمل الفن ان يوصل شيئاً لايظهر في شكله المرئي[2] .

كما يقول من اجل ان نحصل على عمل فني يكون خالداً وصادقاً يجب ان نذهب ابعد من حدود الانسان، عقل الانسان الصحي والتفكير المنطقي هما خارج المكان، بهذا الطريق يكون

---

(1) الكيه، فردناند: فلسفة السريالية، المصدر السابق نفسه، ص35-36.

(2) غوستاف يونغ، كارل، ومجموعة من العلماء: الانسان ورموزه، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1984،ص393.

الفن اقرب الى الحلم واشبه بالحالة الروحية للطفل، ان العمل المكثف جمالياً يجب ان يرتقي بواسطة الفنان من الاعماق الاكثر بعداً وانعزالاً لوجوده، من المهم ان نحرر الفن من كل شيء متعارف عليه كل الرموز المستهلكة يجب التخلص منها[1].

ففنان مثل شيريكو يمنح تكويناته بعداً يتجاوز المألوف والاعتيادي اسوةً بفناني الحداثة الذين اسسوا لتراكيب شكلانية غيرت من طريقة الرؤية الى الحياة والفن، فرسومه محفزة لصور وخيالات متجددة وذلك لضياع الترابط العقلاني او المنطقي لانشاءته، مما يمنح المخيلة مديات لامتناهية للرؤى والتصور انه يشتغل على مبدأ التركيب والذي اصبح السمة الغالبة للفن الحديث، الا ان تراكيبه مختلفة في بنائيتها عن تراكيب التكعيبية او التجريدية، لانها تمتلك سمات يذكرنا بالرسوم الواقعية "فاللوحة في ظل تركيب معين تنتقل العلامة فيه من حركتها الجزئية الى حركتها الكلية لكي تبني علاقتها الخاصة، وان دلالتها الرمزية تعبر عن وحدة عقلية للكون"[2]. ففي رسومه الميتافيزيقية، رحلَّ شيريكو مشاهده الحسية الى ماوراء المادي واحل تراكيب جديدة خادعة بصرياً "علبة كبريت، اشكال سمكية، بنايات فارغة، (شكل رقم 21)، شرائح خبز، تفرض ذاتها بصورة غير متوقعة على الفضاء التصويري مشوشة أي محاولة للتمييز بين الوهم والحقيقة"[3]. فالمطلق واللانهائية هي السمتان اللتان يمكن ان تصف مثل اعمال كهذه، فالخطاب الجمالي لفن الرسم، والذي يشتغل عليه فنان مثل شيريكو يوجد "خارج الزمن الذي يمكن قياسه"[4] .

لدى (خوان ميرو Joan Miro 1893-1983) تصبح الحرية والعاطفة هي التي تسير العناصر مانحة اياها اقصى طاقة من الحرية مما تكتسب بعداً جمالياً مطلقاً ولامتناهياً فاشكاله ذات السمات التجريدية او المختزلة لها وجود مستقل وذات بعد تأويلي، فمن خلال تخليه عن التقنية الكلاسيكية في بناء الاشكال تلك التي اشتغل عليها شيريكو، جرد ميرو الاشكال الحسية واحالها الى مجموعة من التراكيب المركزة على العناصر الاساسية في الرسم كالخط واللون المقتصد، مما يضع الرسم امام واقع مطلق في سحريته وخياله. فباعتماده على التلقائية واللاشعور وضع ميرو نفسه على الدرب الذي خطه السرياليون في بحثهم عن الحقيقة المجردة. فاشكاله التي يديرها (بمخيلة لايقوى شيء على كبحها خلق ميرو رجالاً صغاراً بدائيين يضعهم

---

[1] Clay , Jean: Op. Cit., P.121.

[2] للمزيد، يراجع، محمد، بلاسم: التحليل السيمائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون، جامعة بغداد: 2000، ص15.

[3] باونيس، الان: المصدر السابق نفسه، ص229.

[4] المصدر نفسه، ص229.

جنباً الى جنب مع طيور غريبة متعددة الاشكال كما يضعهم برفقة اشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم"[1] رسوم ميرو ذات تصور كوني ففضاء لوحته يؤالف فيه بين الشمس والانسان والحيوان والنبات (شكل رقم 22)، ومثل خيال مطلق كهذا لايمكن تحقيقه الا من خلال الفن، فمن خلال العفوية، والحدس تتحرر الروحية الخلاقة لتكسب العلاقات البنائية طاقة جمالية متجددة تتصف بديمومة لانهائية وجمال اعمال كهذه يعلن عن نفسه من خلال الشكل الخالص ففي غياب الرقابة العقلية واستبعاد المرجعيات المرئية في الرسم والتعويض عنها بتفجير الطاقات الداخلية للاشعور والباطن اللامرئي. يتخذ البعد الجمالي في رسوم ميرو موقعاً اقرب الى النشوة والانخطاف فمن خلال التجريد تنفتح الاشكال على علاقات واشكال متعددة مما تسمح للتأويل وللاحتمالات الجمالية اللامتناهية. وهذا مانجد له صلة مع رسوم كاندنسكي وكليه.

ان الاشكال المتسمة بالبكرية والغموض واللامألوف اكسبت رسوم ميرو تسامياً جمالياً، انه يستمد رؤاه من موجودات ارضية وسماوية تتحول بفعل مخيلة مولده ومشبعة بالعاطفة الى كيانات جمالية مطلقة، في انفتاحها على عوالم لامتنهاية كاشفاً عن الحرية الخلاقة التي تذكرنا برسوم الاطفال، وميرو يشترك مع شعراء السريالية في تأليف قصائدهم من خلال تجميع كلمات لارابط لها تظهر في النهاية قصيدة تستحدث عوالم مشبعة باللغز والغموض والخيال المطلق وهذا يذكرنا ايضاً بقصائد بودلير ورامبو في جميع المتناقضات اللغوية والتي سبق وان اشار اليها الباحث في المبحث الثاني.

ان الرؤية الابداعية في الرسم تنهض باللامرئي المطلق وتجعله مرئياً "فالتصعيد الجمالي يتحقق من خلال عملية تخليق الاشكال بعيداً عن اسلية القيم الحسية في المرئي، وفي التشكيل تنفتح عملية التأويل لتتعايش مع مطلق لانهائي، ولهذا تعلن اللوحة عن انتمائها للجمال المطلق"[2]. وهذا ما يتفق مع ماجاء من آراء مرلوبونتي والتي سبق ذكرهاً.

يعد الفنان سلفادور دالي واحداً من ممثلي المدرسة السريالية في الرسم. فالتأليف التي يبتكرها الفنان تولد عوالم لايمكن ادراكها حسياً، فمثل مشاهد كهذه لاترى الا في الاحلام، جامعاً بين الغرابة واللامألوف بتقنية تذكرنا بالكلاسيكيين الاوائل.

دالي يدير عمليته الابداعية جاعلاً من المدى اللامتناهي للافكار المطلقة هدفاً رئيساً، انه يرسم رؤى وخيالات لايحددها مكان او زمان، فهي تنقلت من كل محدد، ومن خلال تعبيره عن

---

[1] مولر، جي، وأي فرانك، الغز: المصدر السابق نفسه، ص129.

[2] مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1994، ص95.

المدى اللانهائي للزمن يستعير دالي على سبيل المثال رموز لساعات او مديات فضائية، تضاريس طبيعية، يضعها من ضمن تكوين انشائي متناقض كلياً، (شكل رقم 23) وباعتماده على التركيب المتخيل للاشكال يحرر كل القوى الحسية من ارتباطاتها مكاناً وزماناً، ليضع اللوحة قاب قوسين او ادنى من المطلق. يقول دالي "في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصور اللاعقلية، من خلال تكنيك يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للانسجام بين الفرد والكون"[1] .

ودالي شأنه شأن الفنانين الذين سبق ذكرهم في تطلعهم الى ربط الفعل الابداعي في الرسم مع قوانين كلية كونية، والفن يصبح في نهاية الامر ينتمي الى المطلق، فباعتماده على ما اسماه "بالنشاط الهندباني-النقدي، (Activate paranoiaqde, critique) الذي عده منهجاً تلقائياً للمعرفة اللاعقلانية القائمة على التوضيح ومنهجية الظواهر"[2] . "وفكرة التملك، الفكرة التي تتملك الانسان وتجعله يعتقد بأن الاشياء غير الحقيقية حقيقة واقعة"[3] .

منح الرسم قدرات لانهائية للتأويل واضعاً بديهيات الذهن ونفاذه الخارق مصادر اساسية لرؤاه ولغرائبية اشكاله تلك التي يمكن تحميلها باكثر من رمز او دلالة، فدالي كونه سوريالياً، صور واقعية متفوقة ذو سمة كلاسيكية تقنياً، وواقعية دالي هذه ذات خيال مطلق تتجاوب مع خيالات ماتحت الوعي كما يسميها هربرت ريد "ان الواقعية المتفوقة لم تكن قد تفهمت فحسب مسألة اهمية وضرورة هذا العنصر في الفن بل اعتبرته كذلك مصدراً لكامل قوى التصور وقاعدة لكامل فعالية الخلق"[4] .

يرى دالي ان هناك طاقة داخلية للافلات والتلقائية وفي الرسم تجتمع عوامل مشتركة، ذكريات الطفولة، واحلام متناقضة، هذه كلها اجري عليها اعادة تنظيم وباكثر ما استطيع من دقة، مقتفياً كمعيار وقاعدة لترتيبها اقرب المشاعر التلقائية الي. وبحكم ماتفرضه علي صلتها الانقى وملازمتها العاطفية. اني انقاد وراء لذتي ورغبتي البيولوجية التي لاتحدها سيطرة وهذا اكثر مابوسع السريالية ان تدعيه لنفسها من عمل جوهري واساسي.[5]

---

[1] Maddox Conroy: Dali, Hamlyn, publishing limited, 1979. First published. London, p.18.

[2] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص191.

[3] فلانجان، جورج: المصدر السابق نفسه، ص335.

[4] المبارك، عدنان: المصدر السابق نفسه، ص79.

[5] نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، المصدر السابق نفسه، ص219.

ان الجمال المطلق هو المعنى الاخر للفكرة المطلقة لدى دالي وهو الشكل المولّد لتأويل لانهائي، وهو بهذا التوجه لانستبعد اشتغاله على الحدس والعيان الباطن "لقد حسم دالي حالات الحلم الحقيقة من خلال النفاذ الى العالم بحدس نقي محاولاً ايجاد حقيقة اخرى متفتحة تتفق ورؤاه الكونية"[1] .

من خلال ماتقدم يستنتج الباحث، ان فكرة المطلق في الرسوم السريالية تشتغل على افكار كليه لامتناهية، مستخدمين تكوينات واشكالاً لها مدى منفتح، خارج الحدود الزمانية والمكانية من خلال استخدام قدرات اللاشعور واللاوعي وتداعيات الاحلام وما توفره مثل هذه الحالات من عوالم خيالية مطلقة، تصبح فيه سيطرة العقل والمنطق والمدركات الحسية غير موثوق بها امام مطلق البداهة والعفوية توصلاً الى اللامرئي والفائق الوصف.

## المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري

1- تباين مفهوم المطلق لدى الفلاسفة الطبيعيين فـ (طاليس) اشتغل على المطلق من خلال الوحدة التي تجمع الانسان مع الطبيعة وصلتهما بالوجود الكلي، بمعنى آخر هناك كلية تجمع الاجزاء المتفرقة في الوجود، ولدى (انكسمندرس) ان المطلق هو اللامحدود واللامتناهي، او الكائن المتعالي. اما عند (هيراقليطس) فيقرب المطلق من التجدد والتغيير، فهو نقيض السكونية، والانغلاق، او هو الوجود المتغير باستمرار.

2- توصل الفيثاغوريون الى مفهوم المطلق من خلال الاعداد او القانون الرياضي الذي يتحكم بالجمال تبعاً للوسط الرياضي ارتفاعاً ام انخفاضاً وحسب طول الاوتار المهتزة، فالانسجام والتكامل والعدد قوانين كونية لها صفات مطلقة ولانهائية ومثالية، بينما العالم المحسوس يتصف بالفساد والجزئية وعدم التكامل.

3- لدى بارميندس يرتبط مفهوم المطلق مع الجوهر أي المادة التي لاتتغير ولاتفنى، وجوداً ازلياً، والفكر بهذه الحالة يحمل صفات المطلق اكثر مما تحمله التجربة الممكنة او الحسية.

4- ويكمن الجمال السامِ عند سقراط في المطلق الذي يحمل غائية اخلاقية، كما دعا الى الجمال في ذاته، لانه يحتوي على الكلية لا على الجزئية وعنده ان هناك مرتبتين للوجود الاولى ممثلة بعالم الصور والثانية بعالم الحس.

---

[1] Maddox, Conroy, Dali, Op. Cit. p.21.

5- مفهوم المطلق لدى افلاطون هو المثال المتعالي المفارق للمادة، ذلك الذي يكتمل بذاته، والجمال العقلي المؤسس على المفهوم لايعتريه زوال لانه ذو جمال كلي وتام وغير منقوص، بينما الجمال الحسي، جزئي، متغير، مسكون بعلة جوهرية.

6- المطلق عند (ارسطو) هو في تفعيل جوهر المحسوس، وهو بهذا يرى الجمال غير مفارقاً للمادة بل حالاً بها، وهذا خلاف ماجاء به افلاطون، ومهمة الفن هو تصعيد الحسيات بما فيها الطبيعة والانسان ليصل بها الى مستوى المعقولات والصورة، لدى ارسطو حاملة للجوهر لانها تتصف بالثبات والدوام.

7- يقترب المطلق عند (افلوطين) بما يطلق عليه بالمبدأ الاوحد الشامل والحاضر في كل مكان واعظم من الوجود فالحسيات لدى افلوطين محكومة بمثال متعالٍ وقوة كلية، او علة العلل، والفيض عنده محض علاقة متبادلة بين الحسي والمطلق.

8- لاتبتعد مثالية (كانت) في الجمال عن معقولات الفكر، فهو يرى المطلق من خلال تصور المعاني الكلية او تجردها من صفتي الزمان والمكان، كما يقرب المطلق من الجمال الحر او غير المرتبط بالمنفعة فالجمال الحر ينفتح على اللانهائية والامتداد فهو يرى ان جمال الفكرة مطلقاً بينما الحسيات او الصور العيانية محدودة، ومتغيرة وجمالها مقيد.

9- في حين ان المثالية الهيغيلة ترى ان جوهر العلاقة بين الذات الانسانية (والروح المطلق) الالهي مبعثها الايمان، او الانسجام مع الذات الكلية، وفي الجمال تتحقق المثالية المطلقة من خلال السعي من المتناهي الى اللامتناهي، فاشكالية المطلق لدى هيغل هو في سعي الانسان الى تصعيد رؤاه وافكاره الى المستوى الذي يحقق اسمى منزلة ممثلة في الروح الالهي.

10- لدى (شوبنهاور) تتجسد اشكالية المطلق في تحرير الارادة من متعلقاتها الارضية لتسمو الى ماهو متجلٍ ولانهائي، فقد وجد في الموسيقى فناً مطلقاً في جماله لانه يتصف بالجمال في ذاته، والفنون التي تقترب في المطلق هي الفنون التي تتمثل التسامي الموسيقي في تجريديته وتعاليه عن عالم الحس علاوة على صفتها الزمانية لا المكانية.

11- المطلق لدى (برجسون) وهو الحدس او (العيان المباشر) الذي من خلاله يتم الانسجام مع الحقيقة مباشرة والحدس يجسد المطلق في شموليته فالتأمل الذي تعيشه الذات الخلاقة ومن خلال الحدس تتخذ شمولية كلية من اتصالها مع الذات الكلية او الحقائق الكلية خارج اطار الزمان والمكان المتعينين.

12- اللامرئي عند (ميرلوبونتي) هو المطلق الذي تستكمل فيه جزئية المرئي، ومحدوديته، فمن خلال الفكر التأملي يحصل تعالٍ وتصعيد للحسيات مكونة وحدة كلية بين الحسي والمطلق، بين الفنان والعالم او بين الحواس والمفهوم المطلق.

13- ويمثل المطلق عند (سارتر) المماثل الميتافيزيقي، فعن طريق الخيال تتحرر القوى الفيزيقية من محدوديتها لتنسجم مع المطلق الكلي، وفي الرسم لايستبعد (سارتر) استنهاض الجمال المطلق من خلال جسد المادة نفسها بالموهبة والخيال قادرة على ترحيل اثقال الصورة الحسية الى ماهو مطلق.

14- في الحضارات القديمة والعراقية على وجه الخصوص ولأن الفن كان محمولاً على الدين، شكل التباين الحاصل بين الحسي والمطلق ظاهرة عامة في مجمل الابداع التشكيلي الرافديني، والذي اتخذ من الرمز والتبسيط وسائط في ترحيل الشكل المرئي الى مديات لانهائية لتتفق مع الشكل المتخيّل او المتصوّر.

15- وكذلك الحال في الفنون المصرية القديمة اتخذ المطلق بعداً ميتافيزيقياً للتعبير عن القوى الدينية التي اتخذت اوجهاً متعددة، فتأليه الشكل الحسي انسان، حيوان، كان من شأنه ان يتخذ صفة مختلفة تتفق والمكانة المقدسة التي يمتلكها.

16- في الفن الاسلامي يشتغل المطلق من خلال تجريد الشكل الحسي وتحويله الى اشكال او مجموعة من العلاقات البنائية المحدودة التي توحي الى اللامتناهي (الله) (سبحانه وتعالى)، المطلق في القصيدة الاسلامية، وهو الخالق (المصور) (واليه ترجع الامور)، ولهذا فالحسيات لا تكتسب صفة الاطلاق لانها نسبية متغيرة، ناقصة، ولاتكتسب مثاليتها بذاتها، لان مرجعها ومصدرها الله سبحانه، وخير مثال على جمالية الفن الاسلامي واطلاقه هو فن الزخرفة النابع من جوهر العقيدة الاسلامية في رؤيتها للحسي والمطلق فمن خلال تجريديتها واشتغالها على العناصر الجوهرية كالخط والنقطة والهندسة وتميزت بالتجدد والتوالد الشكلاني والاستمرارية وانفتاحها زمنياً، وهذا ما منح الفن الاسلامي تأثيراً مهماً على المدارس والتيارات الفنية في الرسم والتي جاءت لاحقاً.

17- في عصر النهضة، اتخذ المطلق طابعاً مثالياً في اعتماده على القانون الهندسي والرياضي، وعلى الرغم من السمة الظاهرية للشكل الحسي في رسوم عصر النهضة، الا ان جوهر التراكيب والبنى الانشائية لاغلب هذه الرسوم كانت تستند على هيكلية هندسية مثالية.

18- لقد اشتغل الفن الرومانسي على مفهوم المطلق من خلال اضفاء مغزى سام على المألوف من الاشياء وتمجيد المجهول اللامتناهي ويتحقق ذلك من خلال استبدال مقولات وحجج العقل بما يجلبه الخيال من صور، أي ان هناك سمة روحية لايشترك بها التفكير المنطقي بحيث تصبح الحقائق الوجدانية بمثابة اضافة خيالية تحل محل الايمان بالحقائق المفترضة.

19- يتكشف مفهوم المطلق لدى الانطباعية من خلال تفتيت صلابة الشكل الحسي واحالته الى مجموعة من اللمسات اللونية المجزءة، كما اشتغلت على مفهوم الفضاء المفتوح وليس

الفضاء المغلق، علاوة على منح العناصر طاقة مستقلة، او انفتاحاً داخلياً للعناصر، (استقلالية للون). وكذلك في تعدد النقاط المركزية في اللوحة مما مهدت باستحداث نزعة بنائية اقرب الى التركيب منها الى الوصف او الايحائية. ومن خلال تقريب الرسم من الشعر والموسيقى اكتسبت الانطباعية طابعاً رؤيوياً فبانشغالهم على الاحساسات اكتسبت الطبيعة جمالية متسامية والانطباعية كانت على النقيض من المفهوم الديكارتي العقلاني ففي الانطباعية اصبحت اللوحة تجسد موسيقى الاشياء. لقد ضحى سيزان بالتحديدات الزمنية مشتغلاً على المفهوم المثالي والثابت والازلي، عبر تكريس ماهو جوهري وغير مرئي مستجيباً الى ما تقوله الهندسة على اساس انها تتحدث بالكليات دون الجزئيات وهنا تكمن مرجعيته المثالية العقلية التي عرفت بها مثالية افلاطون عبر الاشتغال على الاشكال الهندسية بما يحيل الشيء الى ماهو سامِ.

20- كان التعبيريون قد قلبوا الثنائية بين ماهو ذاتي وموضوعي وكان ان مثّل الذاتي في هذا الفن مركزاً قابلاً على توليد الصور والاشكال مختلطاً بما هو سايكولوجي ومحيلاً الى الطاقة العاطفية الغامضة وهذا ماقاد بالتتابع الى تماهي الذات لصالح علة متعالية وهذا ما حصل بالضبط مع الرسم التجريدي والمطلق لدى التعبيريين يبدأ من الذات والانعزال الذي نادوا به جزء من حاله التجرد الروحي لضمان الطاقة الخلاقة للفردية، فلدى الفنان الشمالي نزعة الى جعل الرسم حاضناً او ناقلاً للعواطف التي تعتمل بحده، والفن التعبيري بجمع بين الرؤيا الفكرية والعاطفة، فالرؤيا الفكرية مبتغاها الجمال المطلق، مثل هكذا رؤية جمالية شكل الحدس والمخيلة وهيمنة الطاقة الروحية قواعد اساسية في بنية الرسم التعبيري، وانفتاحه على المطلق فمن خلال تخلي التعبيرية عن التشبيه واستخدامهم للون المركز او المشدد وميولهم نحو التبسيط، كانوا يبتغون ماهو كوني وشمولي اكثر من اهتمامهم بالخاص والطارئ.

21- عملت التكعيبية على تكريس مقولتي التحليل والتركيب في مقابل الايحائية والوصف وهو انقلاب غالباً مايتفق الدارسون على انه تاريخي وكان مايهم التكعيبية من خلال هذا التحول الاشتغال على ماهو جوهري عبر الوثوق بما تقوله الهندسة نظراً لأن هذا النوع من العلم تتحدث بمنطق الكليات مما جعل من التكعيبية تكتسب سمة مثالية عقلية بمجمل مراحلها الثلاث، هذا الى جانب ان التكعيبية لم تعول على المدرك الحسي بوصفه قاعدة لتكريس مقولة الجمال وقد استبدلت ذلك بما هو متخيل من خلال ايجاد معرفة جديدة تقوم على اساس احداث نوع من التبادلية بين مقولات بدت في عهدهم نوعاً من الضرورة التاريخية وتحدد في العلاقة بين الوزن والكتلة والفضاء ولاشك ان طروحات آينشتاين في نظريته

النسبية قد عملت على اسقاط مقولتي الزمان والمكان توصفهما مطلقين وكان ان عدتا نسبتين وهذا قاد فيما بعد الى ابتداع البعد الرابع أي الزمن.

22- في الرسم التجريدي اصبح المطلق محمولاً على الشكل الخالص وذلك من خلال حصيلة الانفعالات المثارة بوسائط التصوير الخالصة عبر نبذ المعنى ما نتج عنه لاحقاً تيار التجريدية الهندسية، وكانت لطروحات كاندنسكي سبباً وجيهاً في تقليص الفاصلة بين الرسم ومفهوم المطلق وهذا واضح بشكل جلي في كتابه الشهير الروحي في الفن، محاولاً ايجاد علاقة بين الموسيقى الخالصة وفن الرسم، اذ ليس هناك من حاجة للمقارنة بين الجمال المفترض في الرسم التجريدي وبين ماهو شيئي وهذا مايذّكر بمرجعية كانتية من حيث المبدأ عبر المقولة الذائعة التي تقول (ان الجمال الخالص في الشكل الخالص) وهذا بالضرورة ماقاد في النهاية الى جعل التجريدية فناً محمولاً على نزعة شكلانية ليست مغلقة او لاتميل الى ماهو مرئي، بل تتفتح على ماهو مطلق وقد تكرست تلك الروحية بعمق مع طروحات مالفيتش وموندريان فيما يعرف بالتجريدية الهندسية عبر مخاطبة الذائقة بما هو كوني، اشكالاً هندسية وبنى لونية.

23- في السريالية يتخذ المطلق موقفاً متخيلاً، يقع خارج حدود الزمان والمكان من خلال استنهاض قدرات اللاشعور واللاوعي وتداعيات الاحلام وماتوفره مثل هذه الحالات من انفتاح لانهائي للصورة والاشكال. من جانب آخر نبذت السريالية مبدأ المطابقة الحسية للادراكات واحلت محلها سمة المغايرة والصور المتناقضة، فالخيال الفردي اصبح عاملاً اساسياً في تفعيل الصور والخيالات بطريقة لاتخلو من الخيال والغرائبية وغير المألوف بعين الوقت، واذا كانت السريالية تنشد واقعية عليا، فمثل واقعية كهذه تبدو منفصلة ومتعالية على ماهو مؤسس له ادراكياً، ليصبح الجمال السريالي في النهاية لصالح الظاهرة الكلية فتحريرها للقواعد ولقوى اللاشعور والمجهول في الانسان. تسهم السريالية في خلق انظمة جديدة متوالدة ومركبة الى مالانهاية، فالصورة السريالية تتماهى مع المطلق اكثر من تماهيها مع الصور الحسية، فمن خلال فكرة التماثل والمشاركة وجد السرياليون ان كل

شيء في الكون يمكن ان يحل في الاخر واوجدوا عدم التناقض والغيت قوانين السببية وهذا ما ادى الى معرفة العالم معرفة مباشرة.

# اجراءات البحث

## أ - مجتمع البحث

اطلع الباحث على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق باشكالية المطلق في الرسم الحديث ونظراً لكثرة اعداد المجتمع وعدم امكانية حصرهما، احصائياً فقد افاد الباحث من المصورات المتوفرة بما يغطي هدفي البحث الحالي.

## ب - عينة البحث

لاجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيفها حسب الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة وبما يتناسب مع حدود البحث، وحسب المراحل الزمنية للمدارس الفنية. وبناءً على هذا التصنيف، تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث وبلغت (20) لوحة، وقد تم اختيارها قصدياً والافادة من المؤشرات التي توصل اليها الباحث من خلال الاطار النظري للبحث وصولاً الى النتائج والاستنتاجات فيما بعد، وقد اختيرت الاعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الاتية:

1- منحت النماذج للباحث فرصة الاحاطة باشكالية المطلق في الرسم الحديث.
2- لما تتمتع به هذه الاعمال من شهرة وتأثيراً تاريخياً وجمالياً في الرسم الاوربي والعالمي، ولانها شكلت اتجاهات مهمة في سياق نزعة الحداثة.
3- النماذج المختارة متباينة في اساليبها الفنية مما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال المطلق في الرسم الحديث متجانساً مع ما انتهى اليه الاطار النظري ومن توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث.
4- تم اختيار النماذج لاغراض التحقق من هدفي البحث الحالي استناداً الى اراء مجموعة من الخبراء(*) بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها هدفي البحث.

* الاستاذ الدكتور علي شناوة وادي.
الاستاذ المساعد الدكتور عاصم عبد الامير
الاستاذ المساعد الدكتور مكي عمران

## جـ- اداة البحث

من اجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن اشكالية المطلق في الرسم الحديث اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى اليها ضمن سياق الاطار النظري بوصفها اداة للبحث الحالي وبآلية تعتمد المنهج التحليلي.

الاستاذ المساعد الدكتور عبد السادة عبد الصاحب

الاستاذ المساعد الدكتور عارف وحيد

## د. تحليل العينات

### نموذج عينة (1)

**اسم العينة: زنابق الماء- تفصيل Water Lilies- Detail.**

**اسم الفنان : كلود مونيه (Claude Monet).**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس الكلي: 847×197سم**

**تاريخ الانتاج: 1916-1926**

**العائدية: متحف اللوفر-باريس (The Louver Museum)**

يصور (مونيه) في لوحته هذه مقطعاً مجتزءاً من حديقته المائية والتي تمثل خلاصة لرؤية مونيه لمظاهر الطبيعة المتغيرة من خلال التركيز على حدس اللحظة في اثناء عملية الرسم، فالمشهد برمته غاية في البساطة والشفافية وعلى الرغم من ظهور سمات دالة على وجود زهور طافية على بركة الماء، الا ان التجرد الحاصل في البناءات الشكلية احالت التكوين برمته الى مجموعة لامتناهية من اللمسات اللونية المتشظية.

تتكشف اشكالية المطلق الجمالي في عمل مونيه هذا من خلال العمل على التضحية بمادة الاشياء الحسية، صلابتها ووزنها وتحويلها الى ذبذبات لونية. اذ يتداخل ماهو امامي وخلفي من الاشكال خالقاً ايهاماً مكانياً بفعل التلاعب بالمنظور الجوي وابداله بالتداخل الحاصل بين الاشكال والفضاء، ومن خلال اذابة الجزئي في الكلي والعمل على تجزأ اللون وتفكيكه اجرى الفنان تحولاً وتغييراً في الصفات المكانية والزمانية للمدركات المحسوسة كالزهور والنباتات وبركة المياه. وفي تخليها هذا حقق مونيه هدفاً اساسياً في جعل هذه الحسيات ومن خلال تكويناتها الجديدة فيها شيء من التجريد، متعالية على حقيقتها الارضية. فهو لايقلد ماهو معطى بل يبتغي حقيقة جمالية مطلقة، والفنان بطريقته هذه يقترب مع المفاهيم المثالية والتي اشار اليها الباحث.

والفنان في تجميده لحركة الزمن في الاشياء، والنفاذ الى ماهو جوهري عن طريق الحدس والعيان المباشر استطاع مونيه ان يجعل من ازهاره ونباتاته ممتدة في الزمان لها ديمومتها الكامنة في الشكل نفسه.

عالج الفنان ثنائية الكلي والجزئي بالطريقة التي تضمن لمثل هذه الثنائية استمرارها فالكلي (المطلق) لدى مونيه هو في ايجاد نوع من العلاقة مع القوانين الكونية المتحكمة في الاشياء كالتغيير والزوال، والتحرك الدائم فللصورة الانطباعية قوة جذب اعمق من غيرها لانها تعكس مظهراً كونياً، مستخلصاً من مفهوم الشكل غير المقيد والضوء النابض بحرية فضوء النهار يعري النغمات اللونية ولكي ينعكس عن الاشياء فأن ضوء الشمس الساطع يميل الى اختزالها في وحدة مضيئة.

في لوحته هذه يشتغل الفنان على تقنية اتبعها الانطباعيون في تحليلهم للون توصلاً الى الضوء، لقد اعاد مونيه ضوء الشمس الى عناصره المركبة بواسطة عين نافذة وبذلك اعاد الى الشكل وحدته الكلية المطلقة من خلال التناغم الموحد للدرجات اللونية.

ان صفة الاطلاق في الجمالية الجديدة التي ابدعها مونيه في هذا العمال، انما هو نوع من الرؤية التي مهدت لها تحولات مهمة في حقول العلم والثقافة، اذ لم يعد الرسم ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي، بل يتطلب الامر ملاحقة المتغيرات الجوهرية في الحياة، وانعكاسها في الرؤية. فالتسارع المتلاحق والحركة الجديدة للحياة ولدت ايقاعاً متسارعاً في الزمان، طبعت السمة العامة للرسم الانطباعي بهذا الايقاع اللانهائي لزمن الشكل ومكانه معاً، وعلى الرغم من احتفاظ لوحة مونيه هذه بصفاتها الفيزيائية، الا ان سرعة الفرشاة في وضع اللمسة اللونية او تسجيل الانطباع العابر والعمل على تداخل مستويات الاشكال مع الفضاء ابدع الفنان ثنائية الحسي والمطلق بين الاشكال الارضية، والمثال الجمالي (المطلق) من خلال صفة التجريد البينة في اللوحة.

لوحة مونيه هذه محفزة بمجهول يعتمد على التجربة غير المكتشفة فالانطباعية ممثلة بهذا العمل. مهدت للفن الحديث بعد ان اوجدت متغايرات مهمة في بنية الشكل الكلاسيكي بكل تراثه الثقيل، كما ان هذه اللوحة تشترك في صفاتها المختبرية مع روح التطلع الى اللانهائي مع كل من الشعر والعلم والموسيقى والتي تستمد قواها الداخلية من روح الايهام للحركة الديناميكية للحياة بكل قواها الخفية.

هذه اللوحة تقود الاحساس الداخلي –الذات، ذات الفنان اولاً، وذات المشاهد الى فضاء لامتناهٍ من خلال التخلي عن المركزية تلك التي جاء بها (عصر النهضة) ففي هذه اللوحة يصبح المركز في الذهن والاحساسات من خلال صيغة الامتداد خارج الحدود المفترضة للاشكال

المركزية تذاب في الاتجاهات الهاربة الى المدى المتخيل والمولد للذبذبات اللونية، وبهذا تعلن لوحة مونيه هذه عن انحيازها للجمال المطلق. اكثر من انحيازها للجمال الحسي الموضوعي. ان التقليد الجديد الذي اتبعه الانطباعيون ومنهم مونيه في منح لحظة التشكل الجمالي قيمة استثنائية كان من شأنها تسجيل لحظة الانطباع العابر من خلال تيار الزمان، والمحفزة بذات حرة، ومونيه في عمله هذا وبتجرده الواضح منح زهوره وبركة الماء والحشائش ديمومة متصلة لامنفصلة مكاناً وزمان والغاية لم تكن في رسم مايسقط على العين بل الكشف عن روح الطبيعة من خلال الرسم.

في هذه اللوحة تتسامى المدركات الحسية الممثلة ببركة الماء وزهورها لتصل الى مستوى المفهوم المطلق او مثال الجمال مقتربةً بذلك من الروح الموسيقي وبناءاتها في الايقاع والهرموني وتداخل مستويات وصولاً الى ماهو مطلق.

## نموذج عينة (2)

**اسم العينة: طريق بالقرب من جبل سانت فيكتوار**

**The Road Near The Mont Sainte-Victore.**

**اسم الفنان : بول سيزان (Paul Cezanne) .**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: 39.6 × 31.2 أنج**

**تاريخ الانتاج: 1898-1900**

**العائدية: متحف الارميتاج Hermitage Museum.**

ينفرد بول سيزان بوصفه من الفنانين الذين اشتغلوا ضمن المدرسة الانطباعية، الا ان نتاجاته المتأخرة احدثت تغيرات جوهرية في كيفية الرؤية، مما مهد الباب للتيارات اللاحقة في التكعيبية خصوصاً، لما قدم هذا الفنان من تراكيب وتكوينات جمعت بين الرؤية الانطباعية والمنهج العقلي محاولاً ايجاد فن ذو جمال مطلق في ثباته وديمومته.

يصور سيزان في لوحته هذه مشهداً مقتطعاً لجبل سانت فكتوار الذي رسمه الفنان في اكثر من لوحة والذي يبدو في الجزء العلوي من اللوحة، بينما رسم في وسط اللوحة واسفلها مسطحات ملونة لاشجار فيها شيء من الاختزال والتبسيط يبدو ان ثمة بيتاً وضعه الفنان في اسفل الجبل وطريقاً في بداية اللوحة متجهاً الى منحدر.

تتخذ سطوح سيزان هذه منحىً عقلياً، فبتخليه عن الصفات التفصيلية للشكل المرسوم، اشجار، جبل، انما اراد الفنان التوصل الى ماهو جوهري في الطبيعية، علاقاتها الداخلية وقواها الخبيئة. وهو في بحثه عن المثال الجمالي، يصبح الجميل في لوحة سيزان حاملاً لصفات اللامتناهي، ومسطحات سيزان تلك التي شملت التكوين بمجمله، الاشجار، والجبل، والفضاء تقترب في تقنيتها من المجرد الجمالي، فباشتغاله على تنقية الاحساسات ونزع المادية والتركيز على معمارية التكوين انما اوجد طريقاً منفتحاً على المطلق، وفي لوحة سيزان هذه تتسامى الاحساسات وصولاً الى المفاهيم.

هناك حركة انطلاق داخلية للسطوح الملونة، فثمة خطوط هاربة تولدها المساحات المتجاورة والمتعاكسة اتجاهاً وحركة، وسيزان في تجاوراته وتداخلات الالوان مع بعضها منحها قوة انفتاح خارج حدودها المرئية مستنداً على تحليل اللون ورسم الايقاع الداخلي للطبيعة، وسيزان اضاف للانطباعية بعداً جديداً من خلال الصياغات الجديدة في التكوين وتداخل الفضاء مع الاشكال بالطريقة التي توحي وكأن هناك قوة تنطلق خارج حدود الابعاد المتاحة للوحة، فالحسي والمطلق في لوحة سيزان هذه محفزة بقوى، الداخل، والخارج، فاللوحة تجتازها ايضاً قوة من نوع التأطير التي تفتحها على سطح تركيب او حقل من القوى لامتناهٍ "هذه الاساليب قد تكون متنوعة جداً فهناك اشكال غير منتظمة وجوانب لاتتواصل واطارات مرسومة، أي كل مايعطي اللوحة القدرة على الخروج من الخامة. ان حركة الرسام لاتستمر ابداً ضمن الاطار فهي تخرج من الاطار ولاتبدأ معه"[1] .

رسم سيزان في هذا المشهد التداخل الزماني-المكاني، وهو من خلال تماهيه في الطبيعة احال الحسيات الى اشكال ممتدة واذا كانت هناك ثمة ارادة للطبيعة فسيزان يحررها وهو بهذا يذكرنا بافكار شوبنهاور. واشتغاله على القوانين المطلقة في ثباتها. احال الحسي المتغير الى الجوهر الثابت الذي يمتلك ديمومته في الزمن، فسيزان يوجد صلات بين ماهو جزئي وكلي والطبيعة بوصفها جزءاً من كل الا انها حاملة لصفات الكلي والهدف الجمالي في رسوم سيزان هو تصوير الكلي لا الجزئي. انه يتماهى مع روح الطبيعة، وفي تكويناته تكتسب الاشكال (تصوراً) وتأويلاً مغايراً لحقيقتها الحسية، من خلال اسقاط ماهو تمثيلي والتركيز على ماهو ابدي.

ان رؤية سيزان للشكل المرئي والممثلة في هذه اللوحة لم تكن مجرد علاقة (فيزيقية) بالعالم، لان العالم لم يعد المتمثل امامه بالجيل او الطبيعة، بل هن نوع من التكثيف ودور الفنان هنا هو اشبه مايكون بجهاز تنقية او تصفية للمرئيات، شق قشرة الاشياء والنفاذ عميقاً في الطبيعة، فسعي سيزان كان في ابداع نوع من الرسم يمتلك واقعية جديدة، كلية في بعدها الجمالي المطلق، وهذا مايتفق ايضاً مع ماجاء من آراء، ومفاهيم فلسفية حول اشكالية المطلق وعلاقته بالحسيات.

رسم سيزان لوحته هذه بطريقة عين الطائر، وتداخل المستويات، فالاشجار والطريق والبيت تبدو تحت مستوى النظر، بينما الجبل يتخذ موقعاً امام مستوى النظر ومثل هذه الطريقة

---

[1] دولوز، جيل: المصدر السابق نفسه، ص196.

سبق ان استخدمتها فنون قديمة مثل الرافيدينة والمصرية والاسلامية، مما تنتج تراكباً زمانياً ومكانياً للشكل نفسه.

يوّحد سيزان الخط واللون مما يكسب اشكاله وحدة مطلقة متداخلة، وفي ادماجه للسطوح ومجاوراتها يجمع بين الشكل والفضاء المجاور. يوحدها مع الفضاء، مما قرب اعماله من المقدس واللامتناهي. فالحركات التوليدية للسطوح مسكونة باستمرارية يصعب موضعتها وكأنه ينتزع اللامتناهي من المتناهي. واذا كان الصدق في الفن قانوناً مطلقاً فسيزان اقترب في لوحته هذه من خلال توصله الى ماهو حقيقي في العقل وليس في العين. وهذا مايذكرنا بافكار افلاطون والفلاسفة المثاليين الذين وجدوا الجمال المطلق في عالم الصور العقلية، وبمعنى آخر استخلاص الجمال العقلي المطلق من الشكل الحسي، ان ايمان سيزان بعدم كفاية المدركات الحسية، الطبيعية في التوصل الى جمال مطلق معناه البحث عما يقع خارج حدود المرئيات توصلاً الى التكامل حتى لو كانت الوسيلة التضحية بالمرئيات ولو جزئياً توصلاً الى القيمة الكبرى او الجمال الحقيقي، لوحة سيزان هذه مستمدة من افكاره عن المطلق الجمالي والذي يؤكد قوله، "انه المنظر الذي يعرضه الله (سبحانه وتعالى) ذو القوة التي لاحدود لها امام ابصارنا"[1].

[1] برتلمي، جان: المصدر السابق نفسه، ص631.

## نموذج عينة (3)

**اسم العينة: كنيسة في آفرس (The Church at Auvers).**

**اسم الفنان : فنسنت فان كوخ (Vincent Van Cough) .**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $29\frac{1}{4}$ × 37 أنج**

**تاريخ الانتاج: 1890**

**العائدية: متحف اللوفر-باريس (The Louver Museum)**

يصور فان كوخ في هذه اللوحة، مشهداً لكنيسة وسط مرج من الزهور والحشائش، شغلت الحيز الاساس في التكوين وسط اللوحة، بينما اقتطع الفنان جزءاً من طريق ذي فرعين احاطا بالكنيسة، ثمة بيوت خلف الكنيسة وسماء مظلمة تبدو كخلفية (Background) للكتلة الاساسية والعناصر المحيطة بها.

يكشف عمل فان كوخ هذا عن علائقية بين الحسي والمطلق من خلال ذاتية تعمل على تفجير قوى النفس والروح وادماجها بما هو مرئي، فالذاتية التي ينتج من خلالها فان كوخ عمله هذا تقترب من الصوفية في تساميها لرؤيتها لعالم الحس، جمالية المكان في هذه اللوحة محفزة بالروح الديني الذي يشتغل في لاشعور الفنان اصلاً، مما جعل فان كوخ يرى الموجودات من خلال تفتح الوجود او تفتح الحقيقة وتكشف الحقيقة (المطلق) في الشيء، هو من خلال تجاوزية الذات لوضعتها ومحدوديتها، لتجعل من تماهيها في ذات الاشياء وكأنها وحدة واحدة، او اتحاد مطلق بين ماهو جزئي ذات الفنان، وكلي الذات الدينية الممثلة بالكنيسة بوصفها مكاناً يرمز الى الالهي، المطلق الديني، والرسم من خلال عناصره البنائية يصبح حاملاً لصفات جديدة في علاقته بالزمان والمكان، فالمكان الكنيسة ومايحيط بها تصبحان مجرد سبب للرؤية فالهدف يصبح في بلوغ جمال في مكان آخر، وفان كوخ في رؤيته هذه انما يقترب من مقولة هيغل باعتباره الفن هو التجلي المحسوس للفكرة ومن افلاطون في بلوغ مثال متعال لما هو متعين.

فان كوخ في عمله هذا الف بين التقنية الانطباعية والتعبير جاعلاً من الذات المحفزة بانفعال نفسي منطلقاً لرسم جمال متعالٍ يحمل صفات جمالية مغايرة لما هو كائن اصلاً في الاشياء الحسية، فالتجزؤ الذي تحدثه اللمسة اللونية المنفعلة تستخلص المجرد الروحي من جسد

الحسيات الثقيلة، ويذيب الايقاع الساكن والرتيب لمعمارية الكنيسة بحقيقتها الموضوعية ويبدلها بحقيقة جمالية بديلة من خلال الحركة وديناميكية الخطوط والاتجاهات اذ يصعب تحديد نقطة مركزية مرئية تتجه اليها الحركة، فمن خلال التكوينات الارضية الممثلة بالحشائش والزهور والتي احالها الفنان الى جزئيات متصارعة والكنيسة بمسطحاتها المثلثية ذات الايحاء بما هو سماوي، اوجد الفنان ايقاعاً حيوياً خاطفاً للشكل المرسوم فالالوان تتحول الى مسارات خطية وكان هناك قوة متعالية لامرئية تسهم في الانقاص والاضعاف صعوداً الى نقطة لامتناهية يصبح وجودها في الروح، ونزعة اللون المنفعل لدى فان كوخ تجعل المشهدية الحسية امراً عرضياً لاحداث ايقاع روحي في العمل. والشكل عنده يصبح منتمياً الى الروح اكثر من انتمائه الى موضوعه الحسي. مما يثير في المشاهد فكرة الجدل الصاعد فالمرئيات تصبح خاضعة لمنطق التسامي والارتفاع بها الى ماهو خارج كياناتها الحسية، مما يجعل الرؤية ذات طابع جدلي صاعد بالمعنى الذي جاءت به المثالية. المنظور والمسافة الذي اشتغل عليه فان كوخ في هذه اللوحة منظور روحي فالمدى اللامتناهي والتشتت الذي احدثه الفنان في اتجاهات الطريق، خلق اكثر من نقطة للاتجاهات المختلفة مما يجعل التركيز غير متعين هندسياً او ارضياً، والمنظور في النهاية يصبح منتمياً الى اللانهائي.

ان اشكالية المطلق في لوحة فان كوخ هذه تشتغل من خلال تنشيط المؤثرات الادراكية او المؤثر الانفعالي للمادة-اللون، صبغة الزيت، فاللون في لوحة كوخ حامل للاحساس والاحساس عنده يشكل من خلال المادة يمتلك ديمومة فاللون يصبح ذاتاً وليس مادة او وسيطاً لتنفيذ التكوين، واللون في هذه اللوحة يحتفظ بذاته كونه مؤثراً ادراكياً، وانفعالياً، وفان كوخ في استخدامه لمادة الزيت انما يمنح اللون ان يحتفظ بذاته الى الابد، بمنحه شيئاً من الابدية، فالمواد والالوان لديه مشبعة بالاحساسات وبنفس الوقت تصبح الاحساسات الوجدانية متحققة كلياً من خلال المواد، فالالوان في النهاية تصبح حاملة لصفات المطلق. لأن التعبير يمنحها تسامياً وتصعيداً ويقربها من المطلق.

اعطى فان كوخ للازرق السماوي مايشبه الاستقلالية اللونية عن باقي التكوين، وعلى الرغم من العتمة اللونية التي رسم بها صفحة السماء الا انها توحي (بعمق) رمزي مطلق من خلال وجوده المستقل، جامعاً بين الغموض الذي يحتوي (قدسية المطلق) والذاتية التي عكست هذه الرمزية مما يؤكد قوله (بدلاً من ان انقل ما هو امام ناظري فأنني استخدم اللون اصطلاحاً للتعبير بقوة عن نفسي"[1] .

[1] امهز، محمود: المصدر السابق نفسه، ص60.

كنيسة فان كوخ هذه مرسومة بحساسية (كونية) وكذلك دينية تقترب في المفهوم الصوفي فالمكان وعلى الرغم من انغلاقه وسكونيته الظاهرة، الا انها منفتحة على مجهول لانهائي من خلال الايحاء، وكان هناك نقطة جذب علوية لكل ماهو ارضي. فالتكوينات المعمارية التي ابدعها الفنان من خلال تراتبية المسطحات ذات النسق الهندسي المبسط، مثلثات، مستطيلات، واقواس وما الى ذلك. وعن طريق الخط واللون ونزعة التعبير احال الفنان عالمه الموضوعي المرئي الى مايقترب من التجريدات الروحية فالعاطفة والوجدان يتفاعلان بطاقة اللامرئي وبعقلية لاتخلو من حدس وهذا ما جعل الفنان يستغني عن كل مايعيق تفتح تيار العاطفة في تلبسها بالاشكال، والتي تكتسب شرعيتها الجمالية المطلقة من خلال التعبير.

نموذج عينة (4)

**اسم العينة: جسر كور بيفوا (Courpveiou Bridge).**

**اسم الفنان : جورج سورا (Gorges Seurat)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: 97×117 سم**

**تاريخ الانتاج: 1886-1887**

**العائدية: متحف اللوفر-باريس (The Louver Museum)**

يصور سورا في لوحته هذه مشهداً طبيعياً، ثمة نهر وزوارق مع هيآت انسانية واقفة على ضفة النهر، وتكوينات عمودية متمثلة بشجرة في اقصى يمين اللوحة، اشرعة مراكب، ومداخن مصانع بعيدة جاعلاً من الخط الافقي للجسر والخط المائل لضفة النهر يشتركان في الانشاء العام اللوحة على قاعدة التضاد والايقاع خطاً ولوناً.

تعد اعمال سورا عموماً خطوة متقدمة باتجاه الحداثة نسبة الى باقي الفنانين الانطباعيين، والتي يراد منها تقبل ازاحات قائمة على قدم وساق من النوع الذي اجراها الفن الانطباعي. مما يسمح للانطباعية بوصف عام ان تتحول الى بوابة حقيقية باتجاه الفن المنفتح على الحقائق الجمالية بمعناها الكلي، سواء كانت المضمرة بالذات الانسانية وانشغالاتها، او تلك التي تزاوج بينها وبين مظاهرة، وبما هو معروف في التيارات التي تلت الانطباعية سواء منها التي اعتمدت المنطق الهندسي في مثال الجمال المتعالي والسامي كما عند التكعيبيين، او من خلال تفجير مكامن العاطفة وتشغيل ارادة الفرد وحريته لتحقيق نوع من الفناء مع وجود مفترض ووجود اكثر ثباتاً وديمومة كما عند السرياليين، بهذا المعنى تمثل هذه اللوحة هاجس المبادئة بل انها من الاعمال التي لاينبغي تجاهلها بهذا المورد، فالانطباعية الجديدة وجدت نفسها بين تاريخين لتلقي الحقاق الوجودية، الاول شيد على اساس ضغط المقولات العلمية مع تكريس للمشهدية الحسية كما هو حاصل في الرسم الانطباعي لما قبل سورا، في حين ان الانطباعية الحديثة الممثلة بهذا النموذج سعت الى فك لغز بنية الوجود على اساس ذري مما قاد فيما بعد الى سعة الافق في النظر الى الجمالية المحيطة بالانسان، لقد ارادت هذه المدرسة كما يبدو جعل الذرة، اساس الاشياء وتجزئة الشكل الى مجموعة من الذرات المتشابكة وكما هو مبين في هذه اللوحة.

وضع سورا بناءاً على ذلك الكلي في المتعدد، باعتبار ان الكون عبارة عن جزئيات وذرات، فهناك توالد وتدمير وفعل التجزئة الظاهر في العمل انما هو فعل كوني في التعدد والانقسام "فالمتعدد هو اثبات الواحد، والانبعاث المتعدد هو الطريقة التي يثبت بها الواحد (والمطلق) نفسه، الواحد هو المتعدد"[1].

[1] دولوز، جيل: نيتشة والفلسفة، المصدر السابق، ص34.

عمل سورا ومن خلال تفتيت وحدة اللون الى جزيئات متجاورة الى ايجاد نوع من العلاقة بين الفضاء المحيط والشكل نفسه، فالاشكال ومن خلال تجزئة هيئتها الحجمية احال المكانية الحسية الصلبة الى زمان منفتح لانهائي. فالحجمية في عمل سورا هذا لاتحده الخطوط المموضعة. بل التجزئة الفعالة في اللون بتضاداته وتناغماته فاللاتحدد تلك الفكرة التي جاءت بها الفلسفة الاغريقية وعند انكيمندرس تحديداً تجد في الكائن المطلق استحالة تحديده بصفات ثابتة لانه سيكون محتوماً بالموت، والجمال في ظل حالة كهذه بتفاعل مع اللامحدود، لانه يكون خالداً في الزمان مستمراً وابدياً، كما يمكن ايجاد علاقة بين عمل سورا هذا والفلسفة السفسطائية والتي ترى في الفن ظاهرة انسانية لايرجع تصوره الى اصل الهي بل اصبح الجمال يفهم بانه قيمة متغيرة هي ثمرة المواصفات الانسانية بتغيير الزمان والمكان والانطباعية المتمثل بعمل سورا هذا خير مثال لمثل فلسفة كهذه.

نستنتج من هذا ان اشكالية المطلق في لوحة سورا هذه تتكشف في التجريد الذي احدثه الفنان وذلك في طبيعة المغايرة والاختلاف التي صاغ من خلالها الفنان اشكاله واحلال عناصر بديلة وكما تبدو ذات ايقاع موسيقي، اصله في الذات سعياً وراء مثال، فالروحية المتصلة بذات حرة في هذا العمل يتحقق فعل التسامي من خلال الاحساسات ازاء الظواهر المتوالية عبر الزمان فمعيار الحقيقة المطلقة في لوحة سورا هذه هو الجمع بين اللحظة الزمانية للمشهد والذاتية العقلية في حاضرها الموجود، فالهدف الذي ابتغاه الفنان في هذه اللوحة هو البحث عن قيم جمالية متقدمة لما هو معطى حسياً، ومثل هكذا قيم استندت في اغلبها على الموازنة والايقاع الهندسي انشائياً وتذويب الشكل مع الفضاء المحيط فالنظام الذي ينتزعه سورا محكم بقوانين مطلقة، فالتضادات الافقية والعمودية شكلت العمود الفقري لمجل الانشاء العام واذا كانت هناك ثمة ثنائية بين الحسي والمطلق في لوحة سورا هذه ما تفصح عنه هذه البناءات التشيكلية ذات الجوهر المجرد، الافقي ممثلة بخط الارض والعمودي باتجاهات الاعمدة والاشرعة والشجرة بايحاءاتها اللامتناهية.

## نموذج عينة (5)

**اسم العينة: شباك فرنسي في كوليور (The French Window at Collioure)**

**اسم الفنان : هنري ماتيس (Henri Matisse) .**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $34\frac{5}{8}$ × $45\frac{5}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1914.**

**العائدية: مجموعة خاصة .**

ينشئ ماتيس في لوحته هذه تكويناً لنافذة تطل على شرفة ومن خلال اللون المعتم لليل يبدو السياج المعدني للشرفة باضاءته الباهتة وتكويناته الزخرفية، التكوين بمجمله مرسوم بتجريدية مكثفة من خلال اعتماد الفنان على اللون والخط المبسط.

ان اشكالية المطلق في هذه اللوحة تكمن في التبادلية والثنائية بين الحسي –الغرفة، الشباك- والمطلق ، الفضاء اللامتناهِ الذي يوحي به السطح الملون بالرمادي المسود، فهناك تنافذية بين الداخل والخارج، ضوء وظلمة، من خلال التركيز على التضادات اللونية التي احدثها الفنان تماشياً مع الرؤية الوحوشية التي ترى في نقل الاحاسيس والتعبير عنها خلال البساطة واللون المشبع بذاتية حرة ومنفتحة. فالغرفة، داخلها خارجها هي بمعنىً اخر ذات الفنان نفسه ومحاولة الانطلاق الى ماهو خارج حدود الجسد –المادة ، الحسية، فالثنائية بين الحسي والمطلق موجودة اصلاً في الذات الخلاقة للفنان.. لتتحول بفعل الرسم الى علاقات وبناءات لونية كما تبدو عليه اللوحة.

ان التزامنية التي احدثها الفنان خلقت ما يمكن ان نطلق عليه موسيقى الاجواء، والتزامنية هذه اوجدها الفنان من خلال التباينات الخطية واللونية، العمودية والافقية، مما اوجد علاقة بين المكان الحسي، والنفاذ من خلال المدى اللامتناهي للفضاء المفتوح والممتد، وعلى الرغم من البساطة الظاهرة في الالوان الا ان استخدامه للدرجات اللونية. المتضادة احدث من خلالها ماتيس تبدلات وايقاعاً بصرياً، فالسكونية الظاهرة في ترتيب السطوح العمودية توحي بتبدلات مستمرة بصرياً وروحياً واستخدامه لمثل هذه السطوح والتي تعتمد اللون الواحد، اوجد الفنان حيوية مستقلة للون من خلالها، وكأنه اوجد ما يمكن تسميته بالفضاء الملون

اللامتناهي، احادي اللون والنافذة في هذه الحالة تصبح مايشبه حالة عبور من المتناهي الى اللامتناهي من الحسي الى المطلق، وفي عمل ماتيس هذا يصبح الرسم نافذة على العالم، فالشباك عنده لاينفتح الا على لون موحد اسود، الليل، (عمق) والصورة لم تعد تسكن المكان في البيت ولكنها تتحول الى ساكن كون يدعم البيت الصيرورة وبهذه الحالة يصبح الرسم معبراً من المتناهي الى اللامتناهي وهو معبر ايضاً من الارضي الى الاثير فماتيس في هذا العمل ينتشل جغرافيا المكان من المحددات ويضعها في اللامتناهي دفعة واحدة فالمستطيل الاسود يوحي بلامتناهيات متنوعة الى مالانهاية، فهو عالم لامرئي يمتلك قوة جذب خفية للحسيات المحاطة

به، انه يجذب الاشرطة العمودية الملونة الى عالم غيبي مما يمنح سكونية الاشكال المكانية زمناً متفتحاً على المطلق، وعلى الرغم من التراتيبية المكررة للخطوط العمودية التي اوجدتها التجاورات اللونية الا ان السطح الاسود منح هذه التراتيبية حيوية وايقاعاً بصراً وبصيرة.

ان الطاقة غير المنظورة التي منحها ماتيس للاسود فتح للمشاهد اسباب الرؤية والتخيل، فالعمق الفضائي اللامحدود قابل للتأويل الى مالانهاية لانه غير مشكل بحسيات، حتى لو بدت اشكال ضبابية تلك التي مثلت سياج الشرفة المطلة على الفضاء، فالفنان احالها الى مجرد ومضات خافتة من الضوء، والعمق الفضائي للاسود اقصى الكثافة الحسية ليحيلها الى محض خطوط باهتة وسط عتمة الليل.

عمل ماتيس هذا يوحي بالجلال والجلال يشتغل مع المطلق اكثر من اشتغاله في الحسي فالعمق الذي احدثه اللون الاسود احدث وجوداً من نوع آخر. وجوداً منفتحاً غير مغلق والذاتية الحرة التي تميز فنان مثل ماتيس من شأنها شحن الاشكال الحسية على بساطتها باكبر طاقة من التعبير الخلاق وماتيس في شباكه هذا، استطاع ان يتوصل الى الشكل الخالص ذاك المفهوم الذي جاء به كانت والذي وجد فيه الجمال الخالص.

الرسم الحديث عموماً عمل على قوانين كونية، سبق ان اشتغلت عليه الفنون السابقة الا ان الرسم الحديث اوجد طرائق جديدة في الجمع بين هذه القوانين كالتضاد والاستقرارية والموازنة وهدف الفن في بلوغ المطلق، فالمساحة الملونة بالاسود تنتهي الى تكريس مبدأ وحدة الاضداد، والتي مثلت سلطة مطلقة على المساحات المحايثة الاخرى للسطح التصويري مما مكن الفنان من تكثيف المشهدية لصالح مقولة ليس لها من وجود في عالم الوجود مما وسم اللوحة برمتها بالديمومة. واذا كانت ثمة تحديدات في اسفل اللوحة ترك الفنان المساحة العلوية متفتحة على المطلق مما اغنى العمق الفضائي للاسود بالامتدادات اللانهائية للاشرطة الملونة العمودية.

نستنتج مما تقدم ان المطلق في لوحة ماتيس هو في المجرد والجوهري المكثف، مثل هذه التنقية تتحول الذات الى تراكيب، خط ولون وتكوين، والذاتية تتبلور الى سطوح تمتلك حساسية لها ابعاد جمالية لامتناهية. لقد ابدل ماتيس المدركات الفيزيائية بالتراكيب الشكلانياً لوناً ومساحة مما منحها بعداً وازلية في الزمان والمكان.

نموذج عينة (6)

**اسم العينة: الصرخة (The Cry).**

**اسم الفنان : ادوارد مونخ (Edvard Munch)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $28\frac{3}{4}$ × $35\frac{7}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1893**

**العائدية: المتحف الوطني-آوسلو.**

تتسم اعمال (مونخ) بشكل عام بتصعيد الجانب النفسي المضطرب المحفز بروحية تكشف عن حالات اكتئاب او حزن وضيق وهذا بلا شك نابع من صلة مونخ بالافكار والفلسفات

الوجودية تلك التي وجد من خلالها الفنان حقائق مطلقة. للاغتراب الذي يعانيه الانسان في حياة قلقة، والبحث عن عالم مثالي يصعب تحقيقه، والرسم بهذه الحالة يصبح مايشبه حالة العلاج، للتعبير عما لايمكن التعبير عنه قولاً او فعلاً من افعال الحياة.

يصور مونخ في هذه اللوحة شخصاً في حالة فزع وضعه الفنان في مقدمة العمل، وهو في حالة صراخ كما يبدو ان ثمة شخصين اخرين في نهاية الطريق او الجسر اللذان يقطعانه مشياً، اللوحة بمجملها رسمت بتكوين يوحي بحركة وكأن الاشكال الحسية سواء كانت انسانية ام طبيعية متجهة الى فضاء مطلق في انفتاحه اللانهائي، فالحركة اللولبية التي استخدمها الفنان من خلال حركة الفرشاة احالت سكونية المشهد الارضي الى حركة لامتناهية من خلال اتحاد الارض والسماء بتكوين موحد فالذاتية الذي اشتغل عليها مونخ مشبعة بانفعال نفسي، اطلقها الفنان للتعبير عن هواجس ومخاوف مطلقة، او مجهولة، وهذا ما يتفق مع آراء فرويد الذي يرى ان الخلاص من العصاب من خلال الاعلاء بالغريزة، فالانفعال يسبق الشكل والمطلق الجمالي لدى هذا التيار في الرسم يتحقق من خلال الايغال في الكشف عن الحقيقة الوجودية للانسان وذلك من خلال احلال الخط العنيف، واللون المشدد ذي التضادات الحادة، لانها متسامية على ماهو مباشر وسطحي.

اختزل مونخ في هذا العمل كل ما من شأنه اعاقة ماهو جوهري ومكثف في الاعلان عن الانفعال اللامحدود فالصوت الذي تطلقه صرخة الشخص، والذي هو ذات الفنان نفسه

تتحد مع الحركة الكلية للتكوين لتؤلف بمجموعها وحدة الصوت والشكل. وضعها الفنان في مدار لانهائي من الحركات المتموجة مقرباً العمل من روح الموسيقى في تساميها من ضرورات الزمان والمكان.

ان التغاير والاضطراب الذي احدثه الفنان في البيئة الانشائية للوحة، يتفق مع رؤية (مونخ) في الرسم فالرمزية هنا لاتعتمد الفكرة المسبقة فقط، بل وحد رؤيته مع البنائية القلقة للتكوين محدثاً تأثيراً تأويلياً مطلقاً للعناصر المختلفة في اللوحة،فالخطوط التي تشكل منظوراً مضطرباً لاتحده نقطة لانه ينتمي الى اللامتناهي مكانياً، يشترك مع مجموعة الالوان اللولبية التي تحيل الفضاء الى زمان متحرك ممتد وكأن العمل مرسوم بدافعية تخليقية مطلقة، والجانب الحلمي للوحة يحطم ايقونة الاشكال الارضية او الانسانية وتحيلها الى حلم مفزع والغاية المطلقة التي يبتغيها مونخ في هذا العمل، هو في الكشف عن الجانب الخفي والمضطرب في كل ماهو حسي، فالتشويه الذي احدثه الفنان للشخص الصارخ، في الرأس والاعضاء ماهو الا محاولة لبلوغ الحقيقة بعيداً عن التشبيه، ومونخ جسد في لوحته هذه حقائق انسانية مطلقة

فالولادة والموت والحب والمعاناة او الصراع والفزع قوانين يشترك فيها الانسان بوجوده الفيزيقي والطبيعة والكون باسرارها الميتافيزيقية.

ان الحس الشمالي الذي تنتمي اليه روحية مونخ الجمالية من شأنها تحويل المشاهد الطبيعية الى وسائط لنقل الاحساسات الدفينة والمشاعر القلقة، بحيث تتحول بفعل الرسم الى ما هو خارج وجودها الطبيعي، فالبحيرة البعيدة، والسماء المتموجة، باشرطة حمراء دموية تحول المشهد الطبيعي المتعين خارج حدود الزمان والمكان. ففي التراكيب البصرية ابدع الفنان متغايرات بحيث استغنى عن المنظور التقليدي وابدله بتموجات لانهاية لها. ففي مثل رسوم كهذه يتعالى الذاتي بكل انفتاحه اللامتناهي على الموضوعية الشيئية والجمال في مثل هذه الحالة يصبح منتمياً الى ماهو متجاوز للذات وللمدركات ايضاً.

## نموذج عينة (7)

**اسم العينة: منظر طبيعي سويسري ( Switzerland Landscape) .**

**اسم الفنان : ارنست لودفيك كيرشنر .**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $37\frac{4}{8}$ × $30\frac{2}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج:1926**

**العائدية: Coll. Mr. and Mrs. Bruce B. Dayton. Minneapolis**

ينتمي كيرشنر الى تيار التعبيرية الالمانية التي وجدت في المحيط المرئي، حيز وسيط لترحيل مكنونات الذات والعاطفة الانسانية من خلال الرسم ولايجاد نوع من النزوع اللامتناهي والانفتاح على نمط من الاشكال التصويرية تقيم الاعتبار لما هو متخيل حتى لو قاد ذلك الاستعانة بذاكرة الطفولة والتي تعمل على نسف المعيارية الموضوعية واحلال الخيال بديلاً

عنها ولايخضع لمنطق او معيار الواقع الشيئي، مما يسمح للوحة بأن تتعايش مع مثال جمالي غير متعين.

يُصّور كيرشنر في هذه اللوحة مشهداً لمدينة سويسرية بابراجها وبناياتها المطلة على نهر، ثمة جسر يقطع التركيبة العمودية للبنايات في وسط اللوحة، بينما اشغل الفنان الجزء الاسفل بمرسى زوارق، وبهيآت انسانية ذات اوضاع مختلفة.

على الرغم من السمات الحسية الظاهرة في اللوحة تلك التي ذكرنا بالواقع المدرك بصرياً، الا ان الفنان يبدو وقد اتخذها ذريعة او حجة لتصعيد احساس داخلي اذ يبدو ان الفنان سعى الى رسم حقيقة اخرى غائية من خلال ابدال ماهو ساكن ومتعين مكانياً وزمانياً باشكال لها ديمومتها الجمالية المحفزة بذاتية منفتحة، فالتطلع الى مثال تسعى اليه ذات الفنان، يصبح استحداث اشكال مغايرة امراً لابد منه، فباستخدام الفنان للون المشدد، القائم على التضادات اضفى على الفضاء الروحي جمالاً محفزاً بقوى خفية كونية، فالتضادات اللونية المستخدمة، كالازرق المجاور للاصفر، او الاحمر المجاور للازرق الفاتح، والتركيز على حيوية اللون. والاستغناء عن الدقة والتشبيه، انما هو تأكيد لما اعلنه التعبريريون في احلال حقيقة جمالية مطلقة اساسها الانفعال والتعبير عن القوى الخفية للنفس، والتي سبق ان اشتغل عليها الوحوشيون في استخدامهم الالوان التي لاتشكل للوصف والتشبيه. بل للتعبير والمغايرة والبحث عن جمال ابقى اكثر سرمدية.

ان اشكالية المطلق في هذه اللوحة، هي ان المساحة التصويرية لم تعد تسكن الاشياء بحقيقتها الايقونية فالاشكال قد تم ترحيلها من المتناهي المكاني الى اللامتناهي الزمني (المطلق). التعبيريون ومنهم كيرشنر، وجدوا في الطبيعة والظواهر الكونية، قوانين مطلقة، وفكرة الصراع والاحتدام والتضاد شأنها شأن الذات الانسانية يمكن ان تحمل صفات المطلق في التعبير عن اللامتناهي. فمن خلال الحدس، والعيان المباشر، ادرك كيرشنر الجوهر الكامن في الاشياء، والمشاهد التي رسمها سواء كانت طبيعية ام انسانية، انما هي جزء من كون شامل والتكوين برمته انما هو محاولة ايجاد وحدة مطلقة بين ماهو جزئي وكلي، وبالاعتماد على امكانية تذويب ماهو صلب وساكن وتحويله الى جمال ممتد في الزمان، بحيث تبدو اللوحة حاملة لطاقة الديمومة الباطنية التي تفعل فعلها في العلاقة بين ماهو مرئي وماهو غير مرئي (فالزمكانية) هنا ممتدة بالطريقة التي تجعل الجمال يتكشف بطاقته المطلقة، من خلال فعل التخليق المستحدث للاشكال، فمن خلال اللون حرر كيرشنر قوة الجذب الارضية للاشياء واحالها الى فعل متسامٍ اذ يبدو ان ثمة حركة تتصاعد ابتداء من الاسفل. النهر والقوارب، متجه نحو الفضاء اللامتناهي المتمثل بالاشرطة ذات الامتدادات العمودية.

اذا كانت الهندسة حاملة لصفات المطلق والمثال كما يقول افلاطون، فأن كيرشنر في لوحته هذه اعتمد التراكيب الهرمية والاشتغال على البناءات الافقية والعمودية، فمن خلال الاضعاف المتدرج للسطوح الافقية، يتسامى كيرشنر في لوحته مانحاً اتجاهات تشكيلاته المعمارية نقطة لانهائية من خلال اتجاهات الخطوط المائلة للابراج، ان مثل رؤية كهذه للشكل المعماري المتسامي سبق ان اشار اليه الباحث في الحضارات القديمة، لايجاد حلول روحية وعقائدية بين ماهو ارضي زائل وماهو مطلق في ديمومته وبقائه.

على الرغم من تميز اللوحة بالانشاء والتكوين المحكم الا ان طريقة الاداء تكشف عن عدم قصدية معدة سلفاً فالتكوينات تتجانس مع روح الطلاقة المتفاعلة مع الحدس وخيال الطفولة، مما منحت الاداء الجمالي للشكل روحاً متفتحة على اللانهائي، فالخيال الحر اوجد متغايرات كلية في الشكل الحسي ليحيلها الى فعل ابداعي وليصبح الرسم في هذه اللوحة تسامياً للحسي ومحاولة لبلوغ الانفتاح على المطلق وتأكيداً لنزوع الذاتية الحرة والتأمل الباطني. تلك التي تمنح الاشكال قيماً مطلقة . ان التراكيب اللونية التي اشتغل عليها كريشنر في لوحته هذه قربته من الروح الموسيقية ارتفاعاً وانخفاضاً، لقد منح العناصر طاقة الترددات الموسيقية من خلال التباين في اللون درجة ومساحة بحيث اعطت للشكل امكانية التأويل بصرياً وروحياً، فمثل هذه الاشكال تشتغل خارج اطار الحسيات، ومصادر التوليد الجمالية نابعة من جوهر تشكيلاتها المثالية.

نموذج عينة (8)

**اسم العينة: طيور (Birds) .**

**اسم الفنان : فرانس مارك (Franz Marc)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $34\frac{2}{8}$ × $29\frac{4}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1914**

**العائدية: متحف بون للفنون.**

يلاحظ في لوحة مارك هذه تكويناً لحركات من الطيور جردت من صفاتها التماثلية لتتعايش مع مسطحات لونية متصارعة من الاحمر وتدرجاتهما وكذلك اشرك الفنان مجاميع لونية اخرى كالاخضر والبنفسجي والوردي شكلت مكملات للالوان الاساسية التي ملأ بها الفنان سطح لوحته هذه .

شكلت فكرة الصراع بين الذات الانسانية والوجود الخارجي بكل ابعاده المختلفة جوهر تطلعات الفنانين التعبيريين في البحث عن سعادة مفترضة، او غائبة. تشكل بديلاً عن الواقع الحسي الذي وجده التعبيريون مليئاً بالالم والتوتر والمخاوف، والفنان في لوحته هذه يبتغي جمالاً مطلقاً، من خلال منح اشكاله الحسية، طيور او عناصر طبيعة طاقة التحرر والافلات من وجودها الطبيعي الى وجود آخر لامتناه فتجريده للمرئيات الممثلة بالواقع منح اشكاله سمواً وتعالياً، وكذلك من خلال التداخل والاشتباك بين شكل الطير والسطوح المجاورة مما جعل الرؤية البصرية للشكل تتصاعد من المحدد الى المطلق لان هذه الاشكال ومن خلال التراكيب الانشائية التي رسمها الفنان والمحفزة بالعاطفة، رحل الشكل من الموضعة الحسية الجزئية الى الرؤية الكلية المنفتحة بفعل المتخيل والتصّور هناك صلة بين عمل مارك هذا مع مفهوم الديمومة والتزامني بالمسطحات اللونية المتنافرة والمتضادة لوناً ودرجة تتولى وتتدرج مكونة متوالية لونية لامتناهية، والعمل لايوحي بالسكون قدر ايحائه بالحركة والتفجر والامتداد عميقاً في زمن ممتد، فمفرداته التشكيلية توحي بالامتداد واللامتناهي، توصلاً الى المطلق من خلال سمة التكرار وصراع الاضداد في بنية اللون والخط، والمطلق المؤسس على ذات حرة يستبعد الوصفي والتشبيه مستعيضاً عنها بمركب احاسيس محمولة على طرائق جديدة في حركة العناصر نفسها، فالتعبيرية التي ينتمي اليها هذا الفنان لاترسم صوراً حسية بل رؤى وتداعيات الرسم بهذه الحالة ينتمي الى الابدي اكثر من انتمائه الى المؤقت والزائل، وهذا يتفق مع المفاهيم الفلسفية التي وردت في الاطار النظري فيما يتعلق بآراء برجسون، وشوبنهاور، وغيرهما. ان الاختزالات والتجريدات التي احدثها الفنان تشكل سمة غالبة في الفن الحديث. والتعبيرية شأنها شأن التكعيبية والمستقبلية حاولت تقديم تفسيرات جديدة عن صلة الانسان بالعالم . ومن خلال اعتمادها على الذاتية الحرة، والمتحررة من كوابح المؤسسات الثقافية والاجتماعية والسياسية وجدت في الاخطاء الفيزيائية والعضوية منطلقاً لها في وضع العفوية والروح البدائية بديلاً للقوالب الجاهزة والمحددة تلك التي شاعت في الرسم الاوربي زمناً طويلاً. ففي هذه اللوحة يرسم الفنان رؤية ابداعية والمتغايرات التي احدثها في جسد الاشكال منحها طاقة جمالية توحي بالتسامي والتعالي مادام الشكل في الرسم يتقوم بذاته. ومارك في تجريده لاشكال الطيور او او ادماجها بالحركة الكلية للعمل، حرر الفنان الشكل الحسي التشبيهي الى مجردات تأخذ من محيط الذات طاقتها الداخلية الكامنة، بحث يصبح المشهد خارج حدود فيزيائيته منزاحاً الى بيئة يتحكم فيها اللامنطق. كما اشرك العاطفة والوجدان في تراكيب المؤسسة على الانفعال والثراء اللوني الذي اعتمد على التضادات والالوان الصريحة كاللون الاحمر والازرق والاخضر والبنفسجي، فالتعبيريون ومنهم مارك كانوا رسامي احاسيس متعالية وبما ان الاحساس بهذه الكيفية

التصويرية يصعب وضعه في نقطة محددة او زاوية معينة، فهو بهذا يتمتع بصفة الاطلاق والامتداد، فالهدف كان في رسم ايقاع روحي مطلق، والاحساس هنا يتوغل في جزئيات الوجود تلك التي تشمل حركة الكائنات المختلفة، والفنان يرى بأن هناك احساساً كونياً يشترك فيه الانسان الغائب في اللوحة (كفعل) والحاضر كاحساس وروح مع الطير والطبيعة والفضاء من خلال حركة تفجر تتوحد فيها الكائنات المختلفة، لتصبح (وحدة وجود) يجد فيها الفنان سعادة مفترضة وتحرراً للذات التي انهكتها حالة الاستلاب والتداعي والروحي تلك التي تنبأ بها مارك هناك حركة اندفاع رسمها الفنان، من الارض اسفل اللوحة توحي مايشبه انفجار، اتخذت حركة انفتاح، او تشظ شعاعي للعناصر الى اعلى اللوحة، وكأن هناك قوة خفية تحول كل ماهو حسي الى سطح ملون مغاير تماماً لحقيقة الاصلية. ان حالة صراع كهذه مؤسس لها اصلاً في الذات النزاعة الى حقيقة بديلة الى ماوراء الشيء. والتي من شأنها توحيد ذات الفنان مع قوى الطبيعة والوجود. فلوحة فرانس مارك هذه توحي بما يشبه التماهي بين الذات الجزئية –الفنان والذات الكلية، الطبيعة والعالم، والمسطحات المحددة بالالوان الحارة والباردة والمتضادة تكتسب سمة كلية يجمعها وحدة التكوين.

ان التشييد الذي استخدمه الفنان في علاقة الكتلة بالفضاء او المسطحات الملونة والفضاء المجاور كان فعلاً خلاقاً لانه ابدل النمط التقليدي للشيء باشكال فيها سمات التجريد والاختزال مما وضع المدركات الحسية خارج اطار نسقها المادي ومن هنا تكمن جدلية العلاقة بين الحسي والمطلق. في هذه اللوحة.

## نموذج عينة (9)

**اسم العينة: موديل- هنري كانواليز (Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler).**

**اسم الفنان : ببالو بيكاسو (Pablo Picasso)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $28\frac{3}{4}$ × $39\frac{3}{4}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1910**

**العائدية: معهد شيكاغو للفن.**

تمثل لوحة بيكاسو هذه احدى نماذج التكعيبية التحليلية التي اتخذت من النتائج التي توصل اليها سيزان في رؤيته للعالم الموضوعي وكيفية تحويله من خلال الرسم الى فن يتميز بالثبات والديمومة، من خلال استخدام المسطحات الهندسية.

صور بيكاسو في لوحته هذه تاجر الاعمال الفنية هنري كانوايلر، اذ تبدو ثمة ملامح مجردة في الوجه واليدين المتشابكتين في اسفل اللوحة، اعتمد الفنان في تكوينه للعمل على ثلاث الوان هي الاسود والرمادي والبني.

حاول الفنان في لوحته هذه الاقتراب من المطلق الجمالي في الرسم من خلال التخلي عن الصفات التشبيهية الحسية للانسان (الموديل) وتأكيد السطوح الهندسية التي تؤلف الجوهر الداخلي للشكل بوصفه القيمة الاساسية التي تتوجب تحقيقها، والتجريد الذي اعتمده الفنان للشكل المرئي لم يكن كلياً وهذه سمة تميزت بها الاعمال التكعيبية في هذه الفترة، فقد وجد التكعيبيون ومنهم بيكاسو في الاشكال الحسية وسائط تصويرية لتقصي الجمال في الاشكال نفسها، مما يؤكد اعتمادهم على المنهج العقلي الهندسي في احالة الحسي المرئي الى مسطحات ومساحات هندسية في اشتباكها مع الفضاء المحيط. وبهذا التوجه يمكن عد لوحة بيكاسو هذه حاملة لمفاهيم مثالية عن الجمال.

ان الهيئة الانسانية في لوحة بيكاسو هذه تتخلى عن كثافتها وثقلها الواقعي لتتحول بفعل التجزئية والتفكك الذي احدثه الفنان بجسد الشكل الى محض مسطحات تتخذ من المراكز المتعددة للشكل، وسيلة للنفاذ والهروب من السطح المحدد بالابعاد الى ماهو خارج حدود الابعاد، فالفنان ومن خلال اتجاهات الخطوط المتقابلة والمتكسرة وكذلك من خلال المساحات اللونية المتضادة من خلال الاضاءة حرر نقطة النظر المركزية في اللوحة، فالنظر اصبح من خلال الفضاء المنفتح وليس من خلال الشكل المغلق (للموديل)، وهذه واحدة من انجازات التكعيبية التحليلة في ايجاد اسلوب جديد في رسم الفضاء، والمطلق واللامحدود يكتسب قيمته من هذا العمل من خلال قدرة الفنان على تشكيل الفضاء المحيط للشكل، و (الموديل) هنا يكتسب قيمته الجمالية ليس في حدوده التقليدية كما كان متبعاً فيما قبل التكعيبية، بل اصبح الفضاء الذي يخترق الجسد الصلب للشكل، قابلية تحويل المحدد الى اللامحدد، والحسي الى مسطحات هاربة من مركز مغلق الى ماهو مطلق عقلي، ومن خلال هذا الفهم الجديد للاشكال وعلاقتها بالفضاء، يصبح (موديل) بيكاسو هذا يمثل واقعاً جديداً مطلقاً، واقعاً متصوراً ذهنياً، لامرئياً، والثنائية التي يمكن تأشيرها في هذه اللوحة بين الحسي والمطلق هو ان الشكل المتصور الذي ابدعه الفنان، غير منقطع عما هو مرئي، حسي، أي انه يحتفظ بصلاته الجوهرية، الا ان الغاية هو ابداع فن يعتمد على التراكيب الشكلانية او العناصر، بعيداً عن المعنى الادبي الذي درج عليه الرسم الاوربي زمناً طويلاً.. فمن خلال لغة العناصر، اللون المجرد والمقتصر على لونين او ثلاثة، والخط المتكسر ذي الاتجاهات المختلفة، احال (الموديل)، (الجزئي) الى الكلي، ومن خلال التفكيك والتحليل، ينفي الفنان الوجود المستقل (للموديل)، ليضعه في عالم اكبر هو جزء منه واللوحة هنا تعلن عن وحدة مطلقة بين الحسي والمطلق، وهذا ماوجد له مقاربات من المفاهيم الفلسفية والتي سبق التطرق اليها في المبحثين الاول والثاني.

ان بيكاسو في توجهه التكعيبي التحليلي الممثل بلوحته هذه يرسم مفاهيم والمفاهيم تعلن عن صلتها بالمطلق، لانها لاتتوجه الى الشيء بل تصبو الى جوهر الشيء حقيقة المثالية المطلقة، وبما ان الشكل الرياضي او الهندسي يمتلك جمالاً جوهرياً كهذا فقد وجد بيكاسو في بناءاته هذه تحقيقاً لبلوغ جمالية متفتحة تتفق مع عقلية الانسان الحديث في الانتقال من الافاق الضيقة للرؤية الى الشمول والاتساع، وبيكاسو من خلال عمله هذا انما يعكس الرؤية التحولية التي اصابت الذهنية الاوربية انذاك، فالمتغيرات والانهيارات شملت كل شيء والانتقالة المهمة التي حدثت في الحياة والافكار لدى الانسان الاوربي بشكل عام اسهمت بشكل مباشر في الاسراع في تحويل مجال الرؤية والتصور الجمالي من الثابت والمحدد والمغلق الى المنفتح والمتعدد واللانهائي، الا ان المطلق واللانهائي في عمل بيكاسو هذا هو المطلق التكعيبي الذي يحفظ الشكل من خلال ديمومته في الزمن، فالسطوح هذه تمتلك من الصلابة والثبات مايؤهلها لكي تحفظ ذاتها باتجاه الاستمرارية، وهذا ماجاء تتويجاً لجهود سيزان الذي وجد في الانطباعية عدم قابليتها على الوقوف بشكل صلب اما فعل المتغيرات العام والسريع للحياة والاشياء والافكار.

ان تحطيم بيكاسو لموديله (كانوايلر) المرجع، يبتغي تصوير حقيقة اخرى اكثر صدقاً، فالحقيقة الحسية المتعينة، ماهو تشبيهي، بحاجة الى فعل جمالي جديد يعيد الى الشكل الحسي حقيقته المطلقة. ان التفاعل بين السطح المركب والتكرارات المتضادة والمتعاكسة احال التكوين الى مجموعة من الايهامات اللامتناهية، وتصوير العمق في هذه الرؤية لايعتمد على المدى المنظوري ذي النقاط المتلاشية، ولكنه يشتغل على المنظور الفضائي الذي اتخذ من زوايا الرؤية العلوية (زاوية عين الطائر)، الطريقة المثلى للاحاطة بالشكل من جوانبه المختلفة.

ان صفة الاطلاق التي اتسم بها عمل بيكاسو هذا انه يجمع بين الرؤية البصرية والذهنية في الاحاطة بالشكل من خلال بناء تكوين ذي مسطحات يجمع بين العين والعقل تحقيقاً للشمولية التي ارادها الفنان، وكان بيكاسو في عمله هذا يحقق ما اراده (هوسيرل) في منهجه المسمى (بالاختزال التصويري الذي يوصف بالكلية، وقائماً على الحدس، ويمكن استخدامه للوصول الى جوهر الشيء، الى تلك العناصر الجوهرية التي تميزه اذا كانت هناك تحديدات ثانوية تميزه ايضاً، وستشمل هذه العناصر الجوهرية الماهيات المورفولوجية للشيء مقارنة بالمفاهيم المثالية والتجريدية والهندسية)[1] .

[1] فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص65.

## نموذج عينة (10)

**اسم العينة:حياة جامدة مع قماش منضدة احمر (Still Life with Red Table-Cloth)**

**اسم الفنان : جورج براك (Gorge Braque).**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $48\frac{1}{4}$ × 57 أنج**

**تاريخ الانتاج: 1925**

**العائدية: نورتون كاليري –اميركا (Norton Callery West Palm Beach U.S.A)**

يصور براك في لوحته هذه تكويناً يجمع بين الرؤية التكعيبية والتجريد اذ اشغل فضاء لوحته بمسافات لونية مضاءة وخطوط متباينة هندسية الطابع، فمن خلال نزع الصفة التشبيهية للمنضدة ومحتوياتها احال الفنان الاشكال الحسية المرئية الى وحدات زخرفية، الا اننا يمكن تلمس بقايا صفات الاشياء الفيزيائية وسط اللوحة.

يشكل عمل براك هذا واحدة من الخلاصات التي مهدت لها التجربة المتراكمة للتكعيبية التي تناولت تقصي ما هو جوهري في الاشكال، ففي سعيه الى استنباط جمالية لها حضور دائم يستخلص الفنان من التجربة المتعلقة بتاريخ تحول الاشكال اكثر من اعتماده على التجربة

المرتبطة بالحياة اليومية للانسان. على الرغم من وجود صلة وثقى بين هذه وتلك التي نكشف عنها ما انجزه الفنان على هذا الصعيد.

ان التكوين الذي رسمه الفنان في هذه اللوحة محكم بقوانين كلية، فالتضاد والتوازن واعتماده على التسطيح اكتسبت مثاليتها من خلال بعدها اللانهائي الذي يسكن جوهر هذه العناصر لانها ذات اساس عقلي اكثر منها صفات لاشياء مرئية. وزع الفنان مساحات لونية مسطحة ومتضادة وشملت الاسود وسط اللوحة وجوانبها، والاحمر وسط اللوحة، والاصفر وسط اللوحة واسفلها، بينما جعل من الالوان الباردة الاخرى اقرب ماتكون الى الخلفية الفضائية، ومن خلال كسر صلابة المسطحات اللونية الحادة رسم الفنان، اشكالاً زخرفية مثلثات ودوائر مما اضفى على التكوين صفة التغاير والنغمات المتباينة تلك التي تذكرنا بالموسيقى في تتابعيتها واستمراريتها للدرجات صعوداً ونزولاً.

ان الطلاقة التي اكتسبتها مسطحات براك هذه، هي ان اللون ذا سمة الاحادية يمتلك من الثبات والديمومة اكثر ما يمتلكه اللون ذو النزعة الاكاديمية ذات البناء الذي يعتمد على التدرجات الظلية، والدرجات اللونية الصافية تتمتع بقابلية الاحتفاظ بقوتها وتأثيرها اكثر مما لو كانت مجزأة او متلاشية مع لون آخر، بمعنى اخر قدرتها على الامتداد الى اللامتناهي والمطلق اكثر من طرق التلوين الاخرى الكلاسيكية، وهذه واحدة من المآخذ التي وجدتها التكعيبية في الانطباعية المتأخرة من ضعف ووهن تقني. هذا بالاضافة الى ان المسطح اللوني الصافي يتعايش مع قانون التكرار من خلال التضاد الى مالانهاية وهذا مايذكرنا بالزخارف التي ابدعتها الحضارات القديمة ومنها حضارة وادي الرافدين، والفن الاسلامي.

ان المطلق في لوحة براك هذه يتجلى من خلال مجموعة التكرارات المتغايرة والتضادات وتباين النغمة اللونية، فالمثلثات تتكرر وتتقاطع مع الدائرة، المحيط المفترض للمنضدة، والذي اختزله الى مجموعة من الخطوط المقوسة، اعلى اللوحة، والخط ذو اللون الفاتح اسفل اللوحة، وكذلك السطوح الملونة تتضاد مع اللون المجاور من خلال الدرجة والمساحة، والفاتح مع الغامق، والخط المستقيم مع الخط المنكسر او المنحني. وتراكيب كهذه تتفاعل فيما بينها مولدة احساساً بصرياً وروحياً منفتحاً على قيم جمالية مطلقة، والشكل الخالص الذي ينبثق من هذه التراكيب لايذكرنا بالمحسوسات قدر نشدانها جمالاً ذا زمان ممتد شأنه شأن الموسيقى ومثل اشكال كهذه يمكن ان تكون موسيقى بصرية. وفكرة التزامن ابدعها التكعيبيون ومنهم براك فالتحرر من الآنية، وتكوين قوانين جمالية جديدة تعتمد على العقل، او بمعنى آخر ضبط العاطفة من خلال العقل، من شأنه ان يبدع جمالية تحتفظ بديمومتها وثباتها الى مالانهاية. وبراك في لوحته هذه يرسم المطلق، وليست مائدة او منضدة عليها صحون واطباق، فقد صور الفنان ما

بذهنه لا مايراه بعينه فان الحواس غير جديرة بالثقة بالنسبة لبراك، ولانه يبتغي الكمال والمطلق، نراه يستعيد التشبيه، فالحسي عنده مسكون ونقص جوهري وغير موثوق فيه والجميل هنا يتجلى في ترحيل ما هو حسي الى المتعال.

ان الرؤية العقلية التي اتخذها الفنان في معالجته للشكل ولد ما يشبه التنافذ بين الحجمية والفضاء والمحيط، المحدد الحسي اطلقه الفنان من خلال ترحيله، فالمنضدة التي ترى من زاوية علوية وهو تقليد دأب عليه التكعيبيون وقبلهم سيزان جعل من الاشكال ترى من زوايا مختلفة وللاستغناء عن الكثافة الفيزيائية للاشكال الحسية، رسم الفنان الاشكال المتخيلة التي لاترى بالعين، بل بالعقل والحدس، هذا بالاضافة الى انه وحد القريب والبعيد، بمعنى اخر يستبدل الفنان المنظور التقليدي بمنظور فضائي لامحدد، محطماً بذلك مفهوم العمق التقليدي لصالح عمق جديد يتفق مع المفاهيم الكلية لا الجزئية فمن خلال هذه التحويرات والمعالجات للشكل الحسي يبتغي الفنان حقيقة جمالية مطلقة يستنتجها الفنان من خلال الاشكال الخالصة. جامعاً بين الرسم والرغبة في الفهم، وعمل براك هذا نموذج للفعل الخلاق في تحويل المرئي الحسي للشيء الجزئي والمحدد الى اسلوب للفهم الفعلي المنفتح الى مالانهاية، لان الشكل ومن خلال هذه المتغيرات سيمتلك صفاته الجمالية الذاتية المطلقة والمتجددة دوماً.

ان تكعيبية براك في هذه اللوحة عمدت على تحرير الرسم من مستوياته الفرضية والزائلة اي ان المطلق ينسجم مع ماهو جوهري مما اكتسب الاشكال طابعاً متعالياً، من خلال الوسائل الاجرائية التي منها اعتماده مبدأ التسطيح ونبذ العمق والاكتفاء بالبعد الاحادي علاوة على التنظيم العقلي للمساحات والعلاقات التصويرية التي تكتسب بفعل الازاحة لقوانينها الفيزيائية بنية جمالية تتصل بالمطلق اكثر من اتصالها بما هو متشيء.

## نموذج عينة (11)

**اسم العينة: حياة ساكنة مع كمان وفواكه (Still Life with Violin and Fruit).**

**اسم الفنان : ببالو بيكاسو (Pablo Picasso)**

**المادة والخامة: ورق لاصق وفحم على ورق (Papier colle and Charcoal on Paper)**

**القياس: $19\frac{5}{8}$ × $25\frac{5}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1913**

**العائدية: متحف فيلادلفيا للفنون .**

يمثل عمل بيكاسو هذا واحدة من النتائج التي افرزتها المرحلة التكعيبية التركيبية، تلك التي جعلت من الخامات وسيطاً جديداً في تكوين تخيل جديد للاحساسات والمدركات البصرية بالطريقة التي تقدم متغايرات كلية في طبيعة الرسم. اذ انشأ الفنان تكويناً لمساحات من الورق والجرائد (الكولاج) وزعها الفنان على المساحات الفضائية التي شملت اطراف اللوحة بلون بني، متخذاً من الكتابة المقروء سواء كانت اسم الجريدة (الجورنال) او المادة الاخبارية صفة بصرية اكثر منها صفة اخبارية (منطوقة) جامعاً بين كولاج الجرائد والورق الملصق الذي رسم عليه الفنان رسوماً توحي بجزئ من آلة موسيقة وكأس وفواكه مما يضفي على التكوين صفة التركيب اكثر منها وصفاً او مماثلة.

اذا كان ثمة مطلق في عمل بيكاسو هذا، فهو ليس مفهوماً بل احساسات مركبة من خلال مواد، مثل تراكيب تعلن عن وجودها الجمالي الذاتي والمطلق من خلال فعل المجاورة في

الدرجة اللونية والنغمية في بنية العناصر مجتمعة والتي تؤلف وحدة العمل الكلي واعتماداً على الايقاع والتكرار ينشأ الفنان جملة موسيقية بصرية تتفاعل مع عنصر الزمان اكثر من تفاعلها مع المكان واذا كانت النقلات في الموسيقى تتحقق من خلال الدرجة، العالي والواطئ، او ما يسمى بتفاوت الشدة، فيمكن ملاحظة مثل هكذا فوارق في هذا العمل، والفنان يستعيض بالتكوينات التشكيلية كالخط واللون والورق الملصق، بدلاً من النغمة الصوتية في تكوين نقلات متضادة ومتجانسة معاً مانحة التراكيب هذه مايمكن ان نعتبرها كيانات جوهرية مطلقة. ففي هذه الحالة يصبح الرسم يتعايش مع حضرة الموسيقى ومن الجدير بالذكر ان التكعيبية اشتغلت بالطريقة التي تماثلها الموسيقى فبعد التاريخ الطويل للهامرموني الكلاسيكي الموسيقي يستبدل بالمقاطع ذات الوحدة المستقلة والتي نجد لها مقاربات في سطوح التكعيبية والذي يشكل عمل بيكاسو هذا واحدة من المتغايرات في بنية العناصر البنائية للوحة.

واذا كان الفضاء الموسيقي زمنياً يعتمد على اللامحدود واللانهائي كذلك يمكن ملاحظة مثل هذا الاستنتاج في عمل بيكاسو هذا، فالسطوح تتعايش من خلال فضاء مكونة جمالاً ينتمي الى اللامحدود ومن خلال اشتغاله على قدرات العقل في تكوين هذه المسطحات، ابدع الفنان تراكيب اتخذت من التماهي مع الخارج (خارج الابعاد الحسية للوحة) هدفاً جمالياً، فقد كانت واحدة من اهداف التكعيبية وهي ايجاد وحدة مطلقة بين العناصر والعالم ففي هذا العمل يمكن ملاحظة حركة العناصر وكأنها تتخذ مساراً خارج حدود البعد الفيزيائي للوحة، والايحاء وكأن هناك امتدادات لامرئية مطلقة وكذلك توليد احساسات ذاتية بالامتداد من المركز (اللوحة) الى اللامركز او مجموعة المراكز اللامتناهية تلك التي تولدها الفكرة اللامرئية او المتصورة، والمطلق في الرسم يصبح في بناء تصورات مرئية وليس وصفاً لموضوعات ادبية.

ان التهشيم الذي يحدثه الفنان في جسد الحسيات، لايلغي الطاقة الداخلية للشيء، انما يحدث تحويلاً يخدم الجوهر، فالجريدة او الآلة الموسيقية او صحن الفاكهة عملت التركيبة على تحطيم الصلابة الايقونية للشيء، يقيم ما يشبه الصلة بين الحسي المحدد الى المطلق الجمالي اللامحدود، وهذه بلا شك احدى فضائل التكعيبية في الرسم الحديث، وكذلك في استبدال المنظور ونقطة التلاشيء، وابدالها بقوانين تكسب الشكل المرئي طابعاً مثالياً بدل المعرفة التي تعتمد على الحواس، والعقل بهذه الحالة يتحد مع المطلق، او ينسجم معه.

سبق ان اشار الباحث الى ان التكعيبية لم تستبعد الحسي او الاشياء المرئية تماماً من السطح التصويري، الا انها اعادت الى الحسيات جوهرها الجمالي من خلال تحويلها الى لغة جديدة تمتلك العناصر قابليتها على الانفتاح وبيكاسو في عمله هذا اعاد صياغة المألوف والمعتاد او الاشياء ذات الاستعمالات الاستهلاكية، بوصفها عناصر مجاورة او متداخلة مع حياة

الانسان، فمن خلال قصاصات الجرائد والورق المطبوع لتغليف الجدران، نرى ان الانسان غير موجود كصورة الا انه موجود كأثر، مما اعاد الفنان قراءة جديدة للواقع، وكأنه بهذا احدث مايمكن عده انتشالاً للروح الخفية التي تحيط بالاشياء من خلال تحويلها الى فن خطاب جديد للعناصر، فاللغة المكتوبة لعنوان الجريدة ضمنها الفنان بعداً بصرياً، او بمعنى آخر ابدع وحده في اللغة البصرية والمنطوقة، محدثاً انعتاقاً للاطر المحددة واضعاً اياها داخل تركيب جمالي يكتسب بعده المطلق واللامحدود بوصفه فناً ينتمي الى العالم اكثر من انتمائه الى حدوده الفيزيائية وبهذا يكتسب صفة التعالي على الحسيات. ان حساسيات خلاقة كهذه انتجت اسطورة جديدة تستمد مقوماتها من روح الحداثة وما صاحبها من افرازات. اذ لم تعد الموضوعات التاريخية او الدينية تملأ الفجوة الهائلة التي احدثتها المتغيرات الهائلة في الذات الانسانية والوهم الذي رسمه بيكاسو يمكن عده رؤية لاخلاقيات جديدة اخلاقيات جمالية مضادة للروح التداولية للسوق والانتاج، والرسم كنتيجة لذلك له قدرة النبوءة والكشف، يتخذ بدائل جديدة لخلق رؤية جمالية ذات بعد مغاير لما هو مستهلك من خلال فتح آفاق جديدة للحرية، سواء تعلق الامر بالفنان ام المشاهد، والخامات التي استخدمها الفنان في لوحته هذه اكتسبت صفة الكلية من خلال تحرير وتفعيل وجودها الحسي، ومثل هكذا تكوينات تكشف عن علاقة وثيقة مع المفاهيم حتى لو كانت لاتتمثلها قسراً بل تصبح الافكار والمفاهيم المطلقة تسكن حركة العناصر ضمناً مما تمنحها صفة الاطلاق واللامحدد.

## نموذج عينة (12)

**اسم العينة: اقداح الشاي (The Cups of Tea).**

**اسم الفنان : جوان كرس (Juan Gris).**

**المادة والخامة: زيت ، فحم، ورق ملصق على كانفاس**

**(Oil-Charcoal and Papier Colle on Canvas)**

**القياس: $36\frac{1}{4}$ × $25\frac{5}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1914**

**العائدية: كونست سالمونك ويستفالين-دوسلدروف.**

يمثل عمل كرس هذا واحدة من التوصلات التي ابدعها التكعيبيون في رؤيتهم للشيء الحسي، من خلال استخدامهم للوسائط المستهلكة كورق الجرائد او قطع الخشب والورق اللاصق...الخ، وتحويلها الى فن يمتلك حقيقة واقعية جديدة تستمد جماليتها من خلال فعل الابداع.

يصور الفنان في لوحته تكويناً اشتمل على قصاصات جرائد وورق ذي لون بني ثبتها الفنان في وسط اللوحة واعلاها رسم عليها اشكالا توحي بصحون واقداح شاي وغليون، بينما اشغل الفضاء المحيط بمساحات من الاشكال الهندسية المكورة احاطها الفنان بمساحة من اللون الاسود ذي الاشرطة العمودية. كما يلاحظ ان الفضاء الخلفي للوحة قطعها الفنان بمساحتي الغامق والفاتح مشكلاً خطاً ايهامياً مائلاً. الا انه وحدهما بالتلوين جاعلاً من اللوحة تتعايش ضمنياً من خلال وحدة مطلقة.

يكشف غرس عن بعد جديد للواقع الحسي من خلال الرسم، والتوغل عميقاً في المرئيات ولَّد ضرورات للكشف عما هو جوهري في الشيء، بعيداً عن ظاهرة المتغير بل بحثاً عن

الكمون الذي يشكل الطاقة المتجددة للشكل بوصفه شكلاً خالصاً جماله يكمن في ذاته. ففي استخدامه للخامات التي يمكن عدها (مستهلكة)، يتوصل غرس الى واقعية يمكن تسميتها (بواقعية مطلقة) فبدل تمثيل الشيء ووصفه كما كان متبعاً سابقاً، وضع الفنان الشيء نفسه في اللوحة ولكن من خلال تراكيب جديدة، بمعنى اخر حول الفنان الشيء (الجريدة مثلاً) من الاستهلاك والمنفعة الى جمال متجدد، اكسبها روح الديمومة، وهذا ما يذكرنا بآراء ومفاهيم

كانت، وشوبنهاور وبرجسون في التوصيل الى شيء في ذاته، والسمو بالارادة الى مكانتها المثلى، وتصوير ما هو جوهري من خلال قدرة الحدس على منح التركيب الشكلي للدقة طاقة الافلات من المحدد الى اللامحدد. ومن الموضعة الى زمن يمتلك بعداً لانهائياً.

خلق كرس حالة تعايش (وحدة مطلقة)، في الجمع بين الاشكال المرسومة على الكانفاس، وقصاصات الجرائد والورق الملصق، فهو يوحد صفاتها من خلال قابلية الخط واللون على تذويب الفوارق الفيزيائية بين القماش والورق مثلاً. مانحاً الفضاء التصويري مايشبه الكيانات التشكيلية والحقيقة تصبح هنا ليس في الادراك البصري للشيء، بل من خلال قدرة العقل على تخليق هذه الاشكال، مما يمنحها طاقة التسامي تلك التي تذكرنا بالرياضيات والقوانين الهندسية من ثبات مطلق. وكرس اتخذ هذه المفاهيم مايشبه القواعد في ادارته لسطوحه المرسومة، والتي هي غير منفصلة اصلاً عن المفاهيم الفلسفية المثالية التي اسس لها العقل الانساني منذ الاغريق مروراً بالفلسفات اللاحقة.

رسم الفنان لوحته على اسس وقوانين كونية مطلقة، ممثلة بالتضاد او التكرار والوحدة والانسجام، والايقاع، فالخط المائل الذي يقسم مستطيل اللوحة الى مايقترب من المثلثين، ناتج من تضاد اللونين الاسود والابيض، الا ان تضاداته هذه يوحدها المساحات اللونية والخطية، البني في اعلى اللوحة، والاشكال المكررة ذات السطوح الحادة التي تذكرنا بالمدرجات اسفل اللوحة، والموازنة هنا ينشئها الفنان شكلاً، مساحة، والتكرار يكتسب جمالية مماثلة للموسيقى، تكرارات كريس هذه للاسطح الملونة، او خطوطه ودوائره التي توحي للمشاهد باقداح الشاي، تولد ايقاعاً بصرياً يكتسب انسجاماً مطلقاً مما يمنح الاشكال ترددات نغمية شكلاً وروحاً لامحدودة، والتباينات المختلفة في العناصر التركيبية يمنح التشكيل الكلي للعمل جمالية لايمكن تلمسها من خلال مشاهدة اقداح الشاي او جريدة على منضدة كافعال يومية، بل استخدم الفنان العقل لتحويل ماهو رتيب، ومستهلك الى فن وجمال مطلق، وهو بهذا انقذ الروح الجمالية للاشياء من خلال تحطيم الرؤية التقليدية، وعلى الرغم من تحويل كرس الدائرة الى قدح شاي او صحن، الا ان الشكل في النهاية يبقى منتمياً الى الجمال المطلق واللانهائي اكثر من انتمائه

الى حقيقته الحسية. والفنان لم يذهب الى الهندسة. بل جاء بالهندسة والعقل الى الحسيات وهو بهذا يكشف عن اختلافه مع سيزان في احالة الاشكال الطبيعية الى سطوح هندسية.

يشارك الفنان منهج التكعيبيين في رؤيتهم للفضاء التصويري وكذلك في تذويب الحجمية الصلبة للشيء، والملاحظ في لوحة غرس هذه ان الفنان رسم اكثر من زاوية نظر، اذ يلاحظ ان اقداح الشاي والسطوح رسمت بزاوية نظر علوية، وهذا ما دأب عليه التكعيبيون منذ سيزان (زاوية عين الطائر)، جامعاً بين الرؤية العلوية للشيء والسطوح العمودية اسفل اللوحة والتي توحي بالزاوية امام مستوى النظر، وكذلك للسطوح الهندسية الشبيهة بالمدرجات التي يمكن ان ترى بزاوية مائلة. ان تراكيب للاشكال كهذه تنتج فضاءاً مغايراً تماماً للفضاء التقليدي، الذي يعتمد على المنظور التقليدي، المنظور هنا اصبح عقلياً وليس عيانياً، مما يكتسب طاقة اللامحدد والمطلق، فالارضي يكتسب صفة فضائية والفضائي يكتسب صفة ارضية واللامرئي بصرياً يصبح مرئياً بفعل الرسم، فمن خلال العقل يمكن رؤية الشكل من جوانبه المختلفة، وكذلك في امكانية اختراق الحجب والمخفي، والفنان من خلال هذا التوجه انما يرسم رؤيته للعالم ورؤية كهذه لايمكن ان توصف بغير الاطلاق.

## نموذج عينة (13)

**اسم العينة: ارتجال (Impression) .**

**اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي (Vasily Kandinsky)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس (Canvas)**

**القياس: $61\frac{3}{4}$ × $41\frac{3}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1911**

**العائدية: مجموعة خاصة.**

تنتمي لوحة كاندنسكي هذه الى المرحلة التي اكتسبت فيها اشكالية طابعاً روحياً ذا سمة تعبيرية، هذه الاشكال رسمت بطريقة اقرب الى الارتجال منها الى الرقابة العقلية، مثل هذه التجريدات ذات المرجعية العضوية يراها كاندنسكي مرتبطة بالضرورات الداخلية الروحية.

يصور كاندنسكي تكويناً غلبت عليه المساحات اللونية المتضادة فاللون الاحمر شغل الجزء الوسطي بينما وزع فضاء اللوحة بالوان الازرق والاخضر والاوكر بدرجاته بالطريقة التي توحي وكأن كاندنسكي وعلى الرغم من روح الارتجال السائدة في التناغمات اللونية. الا ان الفنان يشتغل من خلال قانون التعارضات اللونية والخطية، وهذا مايذكرنا به الفيثاغوريون في تعارض المتجانسات عبر وسيط رياضي بتحكم في بنية الجمال وعلاقاته، علاوة على تجنب الفنان لمحمولات المعنى ودلالاته مما جعل الجمال المنبعث من هذه العلاقات متصفاً بقوة وكينونة روحية عالية، ومما يجعل هذه الاشكال خارج القياسات والمدركات العقلية التشبيهية للشيء، بالرغم مما يلاحظ في اللوحة وكأن هناك حركة متعاقبة لفرسان يمتطون جياداً.

يعمل كاندنسكي وهو الفنان المتمرس بلغة الموسيقى على تصعيد وترحيل ماهو شيئي الى مقامات اقرب ما تكون الى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية المكان والتعايش مع زمن مفتوح. فكاندنسكي يعني ببناء علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة، تلك التي تكشف عن جمالها الخالص. فالتجريد في لوحة كاندنسكي هذه، تمتلك بنية خفاء والقدرات

التحليلية في اللوحة التجريدية تكتسب مدىً وبعداً لامتناهياً وعلى الضد من الرسم الشيئي او التشبيهي المنفتح على العالم الشيئي المحدود.

يلاحظ في لوحة كاندنسكي هذه تخليها عن المنظور الهندسي بحيث يصعب ايجاد نقطة تلاشٍ، والفنان رسم نقاط تلاشٍ لامتناهية مركزها في الروح والخيال وبهذا تكشف اللوحة عن مجموعة استعارات تمارس عملية نفي لمرجعيتها المادية مما تجعلها تقترب من عالم الحدس منه الى عالم العيان المحسوس. ان اتجاهات الخطوط والالوان بمواصفاتها المتخيلة تفترض عيناً ليس بالضرورة ان تجلب شيئاً ما معها من الواقع كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات داخل المساحة التصويرية كما تبدو لنا في هذه اللوحة.

ان الرسم التجريدي يمتلك قوة التفاعل والتحويل بين قوى الداخل والخارج والفنان بهذه الحالة يعلن عن انتمائه الى الكون الكبير والرسم يصبح نقطة عبور من العارض الى الجوهري اللامتناهي، وكاندنسكي في لوحته هذه لايتعارض مع الروح الديني تماهياً مع الفكر الصوفي. من خلال تجريد ماهو مادي محاولاً بلوغ مرحلة من التعالي والكشف والارتباط بين الذات الجزئية –الفنان- والعالم الذات الكلية ومثل نزوع كهذا لايتم الا من خلال التخلي واستبعاد الارادة وصولاً الى المطلق الروحي.

ان العلاقات البنائية التي شكلت النسيج الداخلي للوحة تتمتع بنوع من التواصل الزمني لانها مرسومة بطاقة الحدس. فالفنان يصور القوى الحيوية الباطنة، وفي الرسم التجريدي تصبح لحظة الخلق حاملة لقوى الطلاقة والحيوية تلك التي ينتجها اللاوعي والتي يعجز العقل في التوصل اليها.

في لوحة كاندنسكي هذه ثمة ولادات جمالية تنتجها التجاورات ذات التناغم الحر المنفتح وكذلك حركة الخطوط الانسيابية، فمن خلال الوهم يرسم الفنان حقيقة جديدة والمطلق في الرسم لايمكن اختياره من خلال المنطق المعطى كحقيقة موضوعية، بل من خلال المغايرة وتهميش المعتاد والايقوني، بمعنى آخر منح العناصر حياة جديدة بفعل تجريدها وتصفيتها من كل مايتعلق بها من ماديات.

وهذا ما يذكرنا بآراء شوبنهاور، التي سبق التطرق اليها، تلك التي تجعل من الاردة العمياء، او تحرير الارادة وسيلة من وسائل النفاذ الى الجوهري لانها ستكون بمأمن من قبح المرئي والحسي.

ان اضعاف الصلة بين المدرك العقلي، وماهو عياني، من شأنه ابداع اشكال يحفزها اللاوعي وما هو باطن مما يجعل من الاشكال محملة يبروح لانهائية، لانه سيكون هناك وحدة بين الوحدات البنائية، وماهو باطني في لاشعور الفنان، والاشكال من خلال هذه التبادلية تذيب

الذات بما هو لانهائي وهو بلا شك هدف رئيس في الفن الحديث لاسيما في التجريدية، وكاندنسكي في لوحته هذه لايبني تكويناً لشيء، بل يصور رؤية منفتحة على كون الروح، التي عناها وتكلم عليها هي روحية تنتمي الى العالم الكوني والمطلق. ولعله يمثل تكويناً لشيء، بل يصور ماهو مادي ومعياري، والرؤية الجمالية في اشكال كهذه تكتسب قابلية انفتاح شمولية تتسع لاستيعاب الحقائق الماورائية والرسم في هذه الحالة ينتمي الى الاحساسات اكثر من انتمائه الى المرئيات.

ان الوحدة التي يقيمها كاندنسكي بين اشكاله ، اللون واللون المضاد، الفاتح والغامق، العلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة، ذات الحركة الانسيابية يشيد حسية لاترى الا بعين الخيال، وحتى لو كانت هناك مرجعيات حسية لدى الفنان، الا انه يُرحلها عبر آلية تستند الى التحرر والتسامي ففي لوحته هذه لانرى قريباً او بعيداً، والعمق هنا منفتح على العالم، ونقطة التلاشي تصبح منتمية الى المطلق. فضاء الروح والاحساس.

ان المثالية تكشف عنها هذه اللوحة، مطلقة من خلال تفعيل الاحساسات والعناصر، والمطلق في هذا المجال غير مفارق للمادة. بل هو محايث لها. ويكتسب شرعيته في الاستمرارية زماناً ومكاناً.

المعمارية التي يقيمها كاندنسكي، هي معمارية العناصر نفسها فالخط واللون ليسا وسيطين وان الذي يوحي بالفكرة المجردة هي الاشكال المجردة نفسها، فالتعايش الذي يحدثه الفنان بفعل حركة الاهتزازات والتوترات، حركة الفرشاة، التحاورات اللاهندسية، يولّد حساسية جمالية يغلب عليها صفة التصميم والطلاقة الروحية والتي مبعثها ذاتية منفتحة وهذا مايذكر بآراء افلاطون وارسطو المثالية وعلاقة العمل الفني بعالم الوهم والتصورات بعيداً عن العالم الواقعي المادي، ان كاندنسكي هنا يقترح عالماً مثالياً ليس له وجود في عالم الموجودات، وهنا تكمن مثالية فنه الساعية للاتصال بكنه الحقائق بمعناه الكوني.

## نموذج عينة (14)

**اسم العينة: رسم تفوقي (Suprematist Painting) .**

**اسم الفنان : كازيمير ماليفتش (Kazimir Malevich)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس (Canvas)**

**القياس: $27\frac{5}{8}$ × $41\frac{3}{4}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1917-1918**

**العائدية: متحف ستيديليجك-امستردام.**

صور ماليفتش في لوحته هذه مربعاً اصفر اللون، متخذاً حركة الاستطالة وذلك من خلال الامتداد اللامتناهي موحياً بالتلاشي داخل حركة الفضاء الموحد اللون، وكذلك من خلال التباين الحاصل لشكل المربع حجماً ولوناً.

ماليفتش من الفنانين التجريديين الذين اشتغلوا ضمن تيار الفن اللاموضوعي، الذي يجد في التراكيب الهندسية والمختزلة الشكل المطلق في ثباته وتجانسه. وبهذه الحالة يصبح الحسي ومايتبعه من حضور للعاطفة والوجدان قوى سلبية في جعل الرسم واللوحة تمتلك صفاتها النقية تلك التي اطلق عليها ماليفتش (بالتفوقية) من خلال استيعاد كل ما من شأنه اختزال العناصر والوحدات الجزئية في الفن والاشياء واحالتها الى ما يقرب من (نقطة الصفر) في تجريدتها المطلقة ليصبح الرسم ينتمي الى ماهو كلي لا جزئي.

شكل ماليفتش الهندسي هذا ينفتح على اللامتناهي من خلال حركة الاضعاف المستمر للابعاد وفي تباينها الحجمي بين القريب والبعيد، وكذلك بين الحدية الظاهرة للضلع الحاد في مقدمة اللوحة، والاذابة التي احدثها الفنان للحجمية الهندسية في اختراقها لمسطح الاثير، والفنان بهذا التكوين لايفني علاقة رسومه بحركة الاجرام السماوية وعلاقتها بالكون الفسيح، وكذلك في كيفية تحويل علاقات الاجسام بالجاذبية الكونية الى فن، وبهذا التكوين اشغل ماليفتش فضاءه بحركة عبور من المتناهي المدرك بصرياً الى اللامتناهي الذي لايمكن ادراكه بسبب استمراره في الزمن، انه احال التكوين برمته الى زمن منفتح غير محدد، فالتكوين ذو اللون الاصفر يتلاشى او يخترق الاثير، أي بمعنى آخر احال الحدود القاطعة للشكل الهندسي المجرد الى مايقرب من نقطة الصفر. فالبعد المنظوري الذي توحي به حركة الشكل، تتخذ

مكاناً افتراضياً خارج ابعاد اللوحة وكذلك خارج حدود المنظور التقليدي وهذا مايشترك ماليفتش مع فناني الحداثة في استحداث مفهوم جديد للمنظور ونقطة التلاشي. المنظور هنا يصبح روحياً لا بصرياً، مطلقاً لاحسياً، وهذه العلاقة تجسدت بشكل واضح في الفن التجريدي ومنه رسومات ماليفتش.

ان مسعى الفنان في البحث عن حقيقة جمالية مطلقة، يمكن ان تكون بديلة للعالم المتعين، دفعته الى البحث عن (العلائق الجبرية)تلك القوانين التي تمتلك كمالها وانسجامها في الشكل الهندسي وهو بهذا يعلن عن صلاته بالفكر المثالي الافلاطوني في جعل الجمال المطلق او المثالي في الشكل الهندسي، وكذلك في ترفعه عن النسبي، فالشكل الهندسي يمتلك وجوده الخاص ومن خلال معالجاته مع الفضاء، تكتسب هذه الاشكال بعداً روحياً وبصرياً، فما هو مرئي ولامرئي يتوحدان في هذا التكوين، ليكونا وحدة مطلقة بين الشكل والفضاء.

ان الروحية الدينية التي اسهمت في بلورة افكار ماليفتش الجمالية هذه نجد صدى لها في هذا العمل. فهناك فعل تنقيته سعياً الى التوصل الى ما يقترب من الحقيقة العلوية والتجريد بوصفه مثالاً صورياً، يتخذ في افنائه لصفات الاشياء معبراً الى اللامرئي والمجهول، والمطلق بوصفه حقيقة علوية يصعب ادراكها بطرق الاثبات والواقع الموضوعي، يتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريداً لبلوغ حالة تقترب من الروحية الصوفية (في الاتحاد بما لا يشبّه، واذا كان لابد من ان يرتبط بحد. ذلك لكي يحسن الوصول الى ما لايحد)[1] والانسان لايحصل على الابدية الا بتدمير الزمن.

ماليفتش في لوحته هذه احال الكثرة الى الواحد والمركز مما اوجد صلة بين الشكل المرسوم وحالة الاشراق. مثل هذه الحالات عايشتها وعملت عليها الاديان السماوية بمختلف توجهاتها العقائدية، كما يذكرنا هذا العمل بالفنون التجريدية التي ابدعتها فنون بلاد الرافدين، والفن الاسلامي وقد سبق ان اشار اليها الباحث في المبحث الثاني. فالرسم بهذه الحالة يكشف عن المقدس، الالهي في كليته، ففي القيم الكلية تنتظم الغايات الجزئية المتعددة، لتحقق انسجامها في غاية كلية واحدة والثابت المطلق لاوجود له الا في الكل، لان كل جزء فيه متحرك في ذاته وفي الكل، وشكل ماليفتش هذا يمثل صفاته الكلية بوصفه جوهراً وموضوعاً نقياً للتأمل الخالص.

ان اشكالية المطلق في لوحة ماليفتش هذه تكشف عنها آراؤه في احتواء الموضوعات طاقات باطنية متسامية، وظيفة الفن هي الكشف عن هذه الطاقات بالطريقة التي تجعل هذه

---

[1] ادونيس: الصوفية والسريالية، المصدر السابق، ص153.

الصفات الجمالية تحمل من الاستمرارية والديمومة ما يتعذر حصرها، من خلال الشعور الصافي، يقول ماليفتش "ان الوسيلة الملائمة بالنسبة للسوبر ماتية هي بالتالي تلك التي تعبر بكلية تامة عن الشعور الصافي الذي يجهله الشيء كما هو متفق عليه عادة،، فلاشيء بحد ذاته لا دلالة له بالنسبة لذاته، وآراء الفكر النير لاقيمة لها، فالشعور هو العامل الحاسم، والفن يصل بهذه الطريقة الى تمثيل لاموضوعي، الى التفوقية"[1] .

ان التقشفية اللونية التي طبقها ماليفتش في هذه اللوحة، تشكل خلاصة لسلسلة من التجارب التي نزع من خلالها الفنان كل ما من شأنه اعاقة اتصال اعماله مع المطلق، واذا كان الرسم هو انعكاس لذات وعقل الفنان فماليفتش من خلال لوحته المجردة هذه آثر العقل في حمله لسمات الفكرة المطلقة وذلك من خلال التركيب المركز والمجرد هندسياً.

[1] امهز، محمود: مصدر سابق، ص149.

## نموذج عينة (15)

**اسم العينة: فلل فلورنتين (Florentine Villas).**

**اسم الفنان : بول كليه (Paul Klee)**

**المادة والخامة: زيت على خشب (Oil on Card Board)**

**القياس: $14\frac{1}{8}$ × $19\frac{1}{4}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1926**

**العائدية: متحف الفن الحديث - باريس.**

يصور كليه في لوحته هذه مسطحات لونية ذات منظور متراكب ممهداً السبيل لنبذ العمق التقليدي في توصيف المشهد المرسوم ذات الكثافة اللونية، بحيث اشغل سطوحه هذه بحفريات ناتئة لخطوط مجردة دالة على واجهات بيوت وشبابيك وابواب تشتبك مع تكوينات زخرفية هندسية ذات اصل نباتي في جانب فيها، شغلت المساحة التصويرية بالكامل.

ينشأ كليه على سطح لوحته هذه عالماً خيالياً فيه من الانسجام والتوافقية ما تتفق مع رؤية كليه الى العالم والموجودات الحسية وكبقية تحويلها الى فن متحرر من قيود العالم الموضوعي، فالبيوت والاشكال المعمارية التي رسمها كليه لاترى من الخارج فقط، بل هناك حالة تنافذ بين الداخل والخارج، انه يقيم وحدة بين المكان والعالم المحيط فالمكان منفتح على فضاء روحي، والفضاء في هذا العمل لايحيط بالكتلة او الحجم، بل يتحد مع الشكل ليحيل جغرافية المكان الصلبة الى احساسات لامتناهية ، ففي سعيه لتصوير اللامرئي، يخترق كليه ما هو ظاهر مرئي. واجهات البيوت شبابيكها وابوابها ليصور ما هو كلي، اذ يلاحظ ان الفنان صور الداخل والخارج بالروحية والتقنية نفسها، مما اوجد وحدة مطلقة للمكان يصعب تفريقها وفصلها، فالرؤية هنا تصبح كلية لاجزئية، لانها ليست عيانية، ترى بالعين بل روحية، مما اكسبها فعلاً متسامياً وتصعيداً للحسيات الى ماهو لامتناهي مجرد.

يرسم كليه في لوحته هذه امكنة مفترضة ومعمارياته هذه لاترى الا بعين الخيال والوحدات المصورة تبدو وكأنها رشحت من خلال احساسات خالصة لتصبح هذه الاحساسات تمتلك قابليتها في الاشعاع والتوصيل الى ما لانهاية.

سبق ان اشار الباحث الى قوانين التكرار والتناظر والايقاع بسماتها المجردة اشتغل عليها الفن الحديث بما فيهم بول كليه، فالتقسيمات المربعة والمستطيلة بخطوطها الناتئة الافقية والعمودية ومسطحات الالوان المتداخلة نغماً ودرجة اوجد كليه وحده جمالية في التنوع، فمن خلال التناظرات والتكرارات يبني الفنان من خلالها متلاشيات لامتناهية اذا يصعب قياسها ادراكياً وهذا ما يذكرنا بالزخرفة الاسلامية بايقاعها الكوني فالسطوح ذات الاشرطة الافقية تتعاقب وتتكرر لتصبح عامل توليد للاشكال نفسها ومن خلال غياب المركز البؤري في اللوحة تصبح الاطراف مركز جذب بصري وروحي مخلفة ايقاعاً روحياً اكثر منه حسياً، بمعنى آخر ان هذه الاطراف على وفق هذا التنظيم الشكلاني لاتحيلنا الى مرجع قدر انتمائها لذاتها فالسطوح الملونة والمتواترة بشكل تصاعدي حملت جمالها بذاتها وتكشف عن ترجيح واضح تمويهاً او تشخيصاً للاشكال والخطوط.

اسهمت الحزوز ذات النسق الزخرفي تلك التي شملت المساحة التصويرية في خلق حركة متخيلة وتأويلية فالخط الغائر في تباينات الرمزية والبنائية يوحي اكثر مما يصف والروحية السحرية لطبيعة الاشكال تفترض مدناً سحرية وعالماً خيالياً لايمكن رؤيته الا من خلال الفن .

ان بيوتات كليه هذه ومن خلال الرسم تتكشف الحجب المادية للاشكال ليخلق الفنان حالة تنافذ والفنان يصور ما هو داخل-خارج فالخيال لدى كليه يخترق المحرم وما هو منطقي. وهو بهذا يشترك كليه مع السوريالليين في توظيف الخيال لازالة الحاجز بين عالم الذات والعالم المطلق، والخيال في لوحة كليه هذه لايتعارض مع البنية الهندسية لتشكل معاً اذ يبدو ان الفنان استخلص الجوهري من المادي والاشكال المجردة منحها حيوية بفعل الحدس والاشكالية هنا تصبح لصالح المطلق اكثر منها للحسي.

المسطحات في هذه اللوحة تمتص الحجمية وتحيلها الى اشكال مطلقة في فضاء سرمدي فهي جامعة لعناصر الوجود المختلفة، فالانسان غير موجود كهيئة وشكل الا انه موجود كأثر، كليه يرسم رموز الانسان وآثاره.

لقد اذاب كل ما هو انساني، نباتي، رموز سحرية وكونية مع روح المكان، بحثاً عن وحدة للوجود. فذاتية الفنان هنا تتجلى في الاختزالات والحفريات التي احدثها الفنان في جغرافية الفن التصويري احالت التكوين برمته الى ذبذبات ايقاعية تقترب من السلم الموسيقي في تباياناته بين العالي والمنخفض.

ان جغرافية المكان في لوحة كليه هذه تعلن عن انتمائها للوجود المطلق، المتحرر من عالم الامكان، فاللامرئي واللامحدود ينهض من خلال مجموعة الاختزالات والتجريدات التي عمل عليها الفنان باشكاله المعمارية هذه، مانحاً المسطح التصويري بتراكيبه المعمارية تصعيداً

روحياً لطاقة الخامة فالكثافات والحفريات تكشف عن العمق، ومن خلال الحدس المضياء بالبداهة سير الفنان خطوطه واشكاله بالطريقة التي تجعل اللوحة تعلن عن حياتها الخاصة، والرسم في هذه الحالة يتماهى من النزعة الشكلية التي تفجرت باعقاب هذا الاتجاه، فمن خلال التخلي عن الحسي يتم تحويل المرئي الى اللامرئي. فبيوت كليه هذه منفتحة على اللامرئي، من خلال الرؤية المنظورية للشكل، المنظور ذو طبيعة متخيلة مفترضة، لانه ينشئ قانوناً من المتلاشيات، تلك التي تذكرنا برؤية عين الطائر، او النظرة العلوية للشيء، تلك التي اشتغلت عليها الحضارات القديمة العراقية والمصرية وكذلك اشتغل عليها سيزان والتكعيبيون. تحيلنا لوحة كليه هذه الى المفاهيم المثالية والحدسية في الجمع بين التصورات العقلية وطاقة الحدس تلك التي تمثلت في آراء افلاطون وبرجسون وشوبنهاور.

نموذج عينة (16)

**اسم العينة: تكوين بالاحمر (Composition with Red-Yellow and Blue) .**

**اسم الفنان : بييت موندريان (Piet Mondrian)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس (Canvas)**

**القياس: 51 × 51 سم**

**تاريخ الانتاج: 1927**

**العائدية: متحف كليفلاند للفنون-اميركا (Cleveland Museum of Art-U.S.A)**

يمثل عمل (موندريان) هذا احد الخلاصات الجمالية التي توصل اليها الفنان، من خلال اختزال المدركات الحسية وتجريدها، جاعلاً من الرسم حاملاً في جوهره قوانين كونية مطلقة، كالوحدة والتوازن والانسجام والتضاد والتي من شأنها توليد احساسات روحية نقية.

صور موندريان في لوحته هذه تكويناً اشتمل على ثلاثة الوان اساسية هي الاحمر والازرق والاصفر وزعت على المساحة التصويرية بالطريقة التي تضمن للسطح التصويري، اتزاناً وثباتاً مطلقاً، فالازاحات التي وضعها الفنان للمساحة اللونية المتباينة، يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الرياضيات، والفنان ومن خلال حساباته التفصيلية لذيذية اللون درجة ومساحة، وحّد التكوين بالخطوط المستقيمة الافقية والعمودية والتي شكلت فضاءات لونية وحدوداً مساحية للمسطحات ذات اللون الاحادي والذي يمكن عده العمق الفضائي للتكوين.

يبدو ان موندريان ومن خلال ايمانه بالجمالية المطلقة للشكل المجرد، اخضع الرسم لمنطلق الضبط العقلي، والحصيلة التي خرج منها موندريان في فهمه لحركة التطور الجمالي، خاصة التيارات التي سبقت التجريدية، هو استبعاده للذاتية ولو جزئياً، والتخلي عن المحسوس بوصفه مرجعاً، لانهما يتسمان باللااستقرار وعدم الثبات وهذا ما لايتفق مع رؤية موندريان للشكل المجرد، فالذي انفرد به موندريان ومن خلال تكويناته التجريدية، هو تركيزه على فكرة الانسجام المطلق، والتخلي عن العاطفة وما يرافقها من تبدلات ولا استقرار. ففي استخداماته اللونية، اشتغل موندريان على الالوان الاساسية تلك التي لايمكن اشتقاقها من الوان اخرى، بل تمتلك تكاملاً مطلقاً. وفي لوحته هذه جرد موندريان العناصر نفسها، فالخط واللون في هذه اللوحة لاتحيل المشاهد الى مرجعيات ذات اصول حسية او ذاتية، بل يشكلان عنصرين بنائيين يحويان السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها.

اشتغل موندريان على قوانين كليه وكونيه، لجعل اللوحة تحمل في جورها سمة العصر والعلم ، وقانون الموازنة يشكل احد القوانين الاساسية التي اسس عليه عمله هذا، فاللون الاحمر، المختلف المساحة، والذي وضعه الفنان في الزاوية العليا اليمنى من اللوحة، ومن خلال الحدود القاطعة للاسود. العمودي والافقي، الزائد والناقص يبني الفنان موازنة محكمة مع مجموعة الالوان الازرق في اسفل اللوحة ذو الامتداد الافقي، والاصفر ذو الامتداد العلوي، مع

التأكيد ما للخطوط المستقيمة السوداء في اتجاهاتها وتقاطعاتها من تأثير على الرؤية البصرية، فموندريان ابدع عمله من خلال التركيز على العين والعقل وتأثيرهما في توليد الاحساسات، والموازنة التي ابدعها الفنان كانت في العلاقات البنائية بين اللون، كصيغة ودرجة وبين اللون المحيط بينهما من جهة ثانية، وموندريان من الفنانين الذين اهتموا بفكرة الموازنة والثبات الكوني وكذلك عن فكرة الاجرام السماوية، واذا كانت هناك ثمة رمزية في الوانه هذه فهي تحمل في جوهرها شيئاً عن فلسفة اصل الوجود والعالم، تلك التي تذكرنا بالاغريق وآرائهم عن صلة العالم بالنار والهواء والماء والتراب، كونها قوى فاعلة ومطلقة، والرسم التجريدي يشتغل من خلال مفهوم القوى، فالرسم التجريدي ممثلاً بعمل موندريان هذا يستدعي القوى، قوى رياضية هندسية، وعمق هذه القوى في جوهرها المكتمل الغير منظورة حسياً، تلك التي تحمل طاقتها في الاثبات امام متغيرات الزمن، مثل هذه الاشكال غير المحسوسة تؤثر في الانسان كونها مؤثرات ادراكية انها تحولنا الى صيرورة وهذا ما عمل عليه موندريان لاستخداماته للشكل الهندسي الممثل بالمربع او المستطيل.

المطلق في اعمال كهذه يتكشف من خلال المجرد اللامتناهي، لانه بمعنى اخر (هندسة حية) كاملة، ترفع القوى الالية الى مقام الحدس. فاهتمامه بالكلي لا بالجزئي. وجد موندريان ان خلف المظاهر الحسية في الوجود هناك دائماً عناصر مطلقة، توحد وتعمل على توحيد كل الاشياء. من خلال العمل على ما هو ثابت، يمتلك صفة الديمومة والتركيز على ما هو مجرد. فالحسي والمطلق عند موندريان استعاض عنهما، بالخط الافقي والعمودي، الخط الافقي، للارض والعمودي كاشارة الى ماهو متعالي سماوي، الافقي جاذبية الشاقولي لذا يمكن عده عملية عروج من الارض لما هو سماوي.

وهو بهذا التوجه يمكن ايجاد علاقة بين عمل موندريان هذا واراء الفيلسوف شونماكرس الذي وجد في (اختراق الطبيعة كي يتجلى لنا التركيب الداخلي للحقيقة) [1] خير تمثيل لمفهوم التصوف الايجابي او الرياضيات التشكيلية التي اشتغل عليها موندريان في بناءاته التجريدية هذه.

[1] امهز ، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص147.

## نموذج عينة (17)

**اسم العينة:الحزن والغموض في الشارع (Melangholy and Mystery of a Street)**

**اسم الفنان : جورجيو دي شيريكو (Giorgio de Chirico)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس (Canvas)**

**القياس: $28\frac{3}{4} \times 39\frac{3}{4}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1914**

**العائدية*: Art of the Western World.**

تمثل لوحة دي شيريكو هذه واحدة من البدايات الاولى للمدرسة السريالية في الرسم الحديث، اذ صور الفنان تكوينيين معماريين مختلفتي الاتجاه من ناحية المنظور، احتوى على اقواس مكررة، استمدها الفنان من المعمار الايطالي، ثمة عربة فارغة مفتوحة الابواب وضعها الفنان بجوار البناية في مقدمة اللوحة. كما رسم حركة فتاة تلعب بعجلة وسط فضاء شارع الذي يقطعه ظل شخص شبحي، اعتمد الفنان في تكويناته هذه على المغايرة واللامألوف، من خلال كسر القوانين الاكاديمية في معالجته للظلال والمنظور، والتي اكسبت الجو العام للوحة طابعاً من الكآبة والحزن.

اشتغل دي شيريكو على مفهوم الفراغ الميتافيزيقي ومن اجل احالة الحسي الطبيعي او الواقعي الى عوالم لانهائية. احدث الفنان متغايرات في المدركات الحسية، فباعتماده على المنظور المتعدد الاتجاهات والزوايا، اطلق نطاق الرؤية التقليدية في اتجاه الاشياء، بمعنى أخر انه يخلق نقاط ايهام متعددة، وبهذه الحالة يصبح وجود الاشياء في الخيال لا الواقع، وبهذه الحالة يصبح الرسم منفتحاً على المطلق وذلك لاشتراك المطلق والخيال في اللامحدود ولانهائي.

ان شيريكو في لوحته هذه يرى في اللانهائي بعداً جمالياً مكتفياً بذاته، وهو اذ يراه بديلاً للعالم الموضوعي شأنه شأن فناني الرسم الحديث والغرائبية التي تشكل السمة العامة في عمله نابعة من ذاتية تواقة الى الكشف عن اللاشعور وماهو مخفي فلدى السرياليين الانا العميقة لدى الانسان من شأنها ان تبلغ المطلق والكلي، من خلال الانفتاح على عوالم لايمكن تصويرها الا من خلال الخيال والغرائبية.

* صورت من كتاب الفن في العالم الغربي، مصدر سبق ذكره، ص289.

اذا كان التناقض في المفهوم السريالي هو الحقيقة الجوهرية التي يضطلع بها الانسان في علاقته مع العالم، نجد بأن الفنان صور متناقضات في لوحته هذه، فمن الناحية التقنية اعتمد الفنان على التضادات اللونية الحادة للظلال في الشارع –مقدمة اللوحة- او من خلال تصوير العمق الداخلي للبنايات متخلياً بذلك عن الطريقة التقليدية في التدريج اللوني. وكذلك من خلال رسمه للفتاة وظل الشخص في شارع .

واذا كان التضاد قانوناً كونياً. يكتسب طابعاً كلياً فيمكن ايجاد تطبيقات له على عمل شيريكو هذا. وكذلك الحال في اشتغاله على المنظور المتعدد الزوايا والاتجاهات، واذا كانت فكرة المنظور، تعمل على الاسهام او التلاشي، فالفنان صور لانهائيات متعددة، اذ يبدو ان هناك اكثر من منظور هذا بالاضافة الى التضادات والمغايرة التي اوجدها الفنان في زوايا الاتجاهات فليست ثمة علاقة بين البناية في مقدمة اللوحة والبناية ذات اللون الابيض لافي اتجاه المنظور ولافي مساقط الاضاءة والظلال.

المطلق واللانهائي في عمل شيريكو هذا يتجلى من خلال رمزية منفتحة على المجهول والماورائي، فاللامألوف يشحن اشكاله هذه بطاقة توليدية تتجاوز حدود المكان الفيزيائي، فمن خلال الرسم تكتسب معماريته وفضاءاته هذه ديمومة مستمرة في الزمان، فتحطيمه للقواعد الحسية للواقع، احل حقائق جديدة تكتسب شرعيتها بانفتاحها على بعد اللامحدود، والشكل تخليه عن حقيقته الزمنية والمكانية الانية، يكتسب صيرورة جديدة.

ان تهميش زمن الموضوعات هذه جعل الفنان من الماضي والحاضر والمستقبل في خط شروع واحد في العملية الابداعية. وبهذه الحالة يصبح العمل الفني حاملاً لصفات المطلق في ديمومته المستمرة.

ان التوغل في الاعماق السحيقة للذات الانسانية، منح السرياليين ومنهم شيريكو في قابلية منح اشكالهم ازماناً مختلفة واماكن متعددة، بفعل الانفتاح المطلق للرؤيا الخلاقة، فالتداعيات النفسية والذاتية تدار من خلال اجواء ممسرحة، مشحونة بهواجس ومخاوف لاحصر لها، وشيريكو في لوحته هذه يكشف عن علاقة غير مباشرة، مع اسلافه الرومانسيون في جعل المجهول والغريب والفائق الوصف عناصر مهمة بالابداع، ففي هذه اللوحة هناك عزلة رومانسية اذ توحي الاشكال الشبحية للكائنات الانسانية عن جو من الكآبة والفراغ واللاجدوى، فاللاترابط الذي يجمعه الفنان، بطريقة لامنطقية للاشكال يمنح اللوحة قابلية للتأويل لامتناهية، لان الفنان حرر العمل اصلاً من الهدف المحدد كمعنى، وجعل من التكوين غير المترابط شكلاً ومعنىً، طاقة البث المتجدد والمستمر الى المالانهاية بوصفه خطاباً مفتوحاً لتأويل هذا بالاضافة الى استخدامه للشكل المعماري (الاعمدة والاقواس) المكررة، فهنا توحي مثل هذه التكرارات

ومن خلال الاضعاف المستمر الى اللامتناهي، بصرياً وروحياً، ففي اللوحة يتكشف عنصر التكرار بشكل جلي ومؤثر في التصميم الاساسي للوحة، وبما ان التكرار سمة من سمات المطلق، لذا عمل عليه شيريكو للايحاء باللامتناهي الذي جعله الفنان هدفاً مركزياً في توجهه السريالي.

ان الواقع المتخيل الذي يرسمه شيريكو واقع جمالي مستمد من آرائه عن الفراغ الميتافيزيقي الذي يرى فيه ان الانسان بشكل عام منجذب الى قوى لامرئية ليس الانسان وحده بل بكل مايحيط به من طبيعة، مدن بنايات او قوى ميكانيكية وكأن الافكار المطلقة او الميتافيزيقية هي القوى التي تجذب اليها كل شيء في الوجود ولوحة شيريكو هذه هي نزوع الى التعلق بالمطلق الميتافيزيقي.

## نموذج عينة (18)

**اسم العينة: مولد العالم (The Birth of the World) .**

**اسم الفنان : جون ميرو (Joan Miro)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $28\frac{4}{7}$ × $23\frac{5}{8}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1925**

**العائدية*: Art of the Western World.**

على الرغم من اشتغال جون ميرو ضمن التيار السريالي الا ان اعماله بشكل عام تكشف عن صلات وثيقة بالتجريدية والتعبيرية، فنزعة الغرابة والبساطة والتخلي عما هو حسي ومرئي. تجعل من اعماله تتخذ احتمالات للقراءة المختلفة.

يصور ميرو في لوحته هذه تكوينات فضائية ابتدئها بسطح لوني استخدمت كخلفية للاشكال اطلق الفنان من خلالها طاقة العفوية والتجريد بالالوان اقتصرت على الاسود والرمادي ودرجات الاوكر ذي الطبقات الشفافة، وضع بعدئذ مجموعة من التراكيب الهندسية والخطوط الانسيابية ممثلة بالمثلث الاسود والدائرتين الحمراء والبيضاء والتكوين ذا الخط الكثيف المتكسر. ثمة خطوط سابحة في فضاء اللوحة العلوي والاسفل الى اليسار.

الرسم في لوحة ميرو هذه، ينهض بفعل الدهشة، وافعال الولادة التي تنتجها القوى الفطرية الكامنة في اللاشعور واشكالية المطلق في انتاجاتٍ كهذه هي من خلال تقصي جمالية مغايرة للجمالية العقلية، فهو يذهب الى ماهو سري، غامض، لامرئي، ففي لوحته هذه ثمة طاقة خطية تبطنها العفوية للحدس، مما يجعل اشكاله محتفظة بسريتها وديمومتها المطلقة في الزمان اذا كان ثمة علاقة بين التسمية التي اطلقها الفنان على لوحته، والاشكال المرسومة، فهذا يعني انه يقترح رموزاً كونية، فالفنان انشأ فضاءً جامعاً بين الخلفية التي رسمت من خلال حركة الفرشاة السريعة والتي اكسبت اللوحة جواً من الشفافية من خلال التجريدات العفوية بالاسود والرمادي والفطرية التي احدثتها حركة اليد من خلال لحظة الرسم التي منحت اللوحة بعداً رمزياً، حيث تبدو وكأن هناك سُدماً او مجرات احدثت مسافة خيالية لامرئية للاشكال التي وضعها الفنان لاحقاً، الفضاء الذي رسمه ميرو لامكانياً بل زمانياً. فالبعد المسافي الذي اوجده الفنان بين

* صورت من كتاب الفن في العالم الغربي، مصدر سبق ذكره، ص291.

التكوينات الممثلة بالمثلث الاسود والدائرتين الحمراء والبيضاء والخط المتكسر اسفل اللوحة لايفهم لمنظور خطي، بل كبعد خيالي واللانهائية والمطلق يُلاحظ من خلال الحركة السابحة للاشكال في فضاء مفتوح مما منحتها طاقة التحرك والديمومة الدائمة عبر الزمن.

ان الاتجاهات الخطية والمساحات الملونة بالاسود والاحمر والابيض والتي شكلت تضاداً مع الخلفية من خلال سمة القطع والتحديد المقصود، يمكن عدّها الاشكال الوحيدة التي عالجها الفنان بنوع من القصدية خالقاً نوعاً من الايهامية والعلاقة بين ماهو قريب وبعيد، وبين ما هو حسي متخيل وما هو مطلق كامل في غيابه وخياله.

السرياليون ومنهم ميرو اشتغلوا على فكرة الفراغ الميتافيزيقي والذي يشترك معه فكراً وتقنية، الفنان شيريكو في عمله السابق الذكر وعمل ميرو هذا خير مثال على فكرة الفراغ الميتافيزيقي فالخط هنا مسكون بطلاقة سابحة في فضاء ممتد والظاهرة في الابعاد الايهامية التي ابتدعتها تقنية ميرو، وكذلك في استقلالية اللونين الاحمر والابيض والتي ربما قصد من خلالها الفنان باشكال رمزية للكواكب.

يشتغل المطلق في لوحة ميرو هذه من خلال اقترابه للقوانين الكونية في الايقاع والتوازن والوحدة، فالايقاع الكوني يبدو جلياً بالتكوين العام، وبالرغم من التضادات الخطية واللونية (درجات او تناغم) الا ان هناك وحدة احالت مجموع العناصر هذه الى جمالية كلية فالجزئي يتحد مع الكلي ليحققا وحدتهما معاً. الشعرية تشتبك مع الخيال في هذه اللوحة مما يمنح العناصر طاقة الكشف عن اللامحدود، لانها تمتلك حياة خاصة فالحرية والعفوية والطلاقة منحت بعض عناصره قابلية التوالد والتجديد الى مالانهاية، لانها تكونت بمعزل عن الرقابة العقلية للفنان. فالروح هنا مشكلة بالفطرة، حيث لا سوابق ولاقصدية، بل ولادات آنية والعالم الذي اراد ميرو تصويره لايمكن تصويره لايمكن ادراكه في عالم الحس والصيرورة، بل من خلال (الخيال المتصل وهو التجلي الالهي في الصور التي يدركها البصر.. وبما ان الله (سبحانه وتعالى) (المطلق) لايظهر الا في صوره. فأنه لايتجلى في الصورة نفسها مرتين ولايتجلى في صورة واحدة لشخصين، أي ان تجلياته لاتتكرر، والصورة جديدة دائماً، وحيث ان الخيال يصور ماينفي العقل. امكان تصوره وتصويره فهو الواقع كما يصفه أبن عربي[1] ففي هذه اللوحة واقعاً لايوجد الا بعين الخيال، واقعاً موغلاً في المجهول والعوالم اللانهائية.

[1] ادونيس، الصوفية والسريالية، المصدر السابق نفسه، ص80.

ان العالم الذي صوره ميرو في لوحته هذه مولود من قوة مطلقة خفية، والاشكال المجردة التي بثها على فضاء لوحته ماهي الا تمثلات لرموز كونية، وجمالية المطلق تكتشف عن جوهرها في التصعيد والتسامي والذي احدثه الفنان للاشكال.

ان الذات المتحررة لدى ميرو اكسبته قابلية تفجير كوامن اللاشعور والعمل وفق قوى الغريزة في جعل الجسد يشترك مع السطح التصويري في بناء اشكال ليست بالضرورة خاضعة لسيطرة العقل، فالجسد والعاطفة ساهمتا في ادارة التكوين العام، وهذا مايتفق وآراء ميرلوبونتي سابقة الذكر، فاليد الطليقة منحت حركة الاشكال والعناصر جيئةً وذهاباً في فعل ماتراه مناسباً على السطح التصويري مما منحها جمالية منفتحة على المطلق.

## نموذج عينة (19)

**اسم العينة: شبح وجه وصحن فاكهة على الساحل**

**(Apparition of Face and Fruit-Dish on a Beach)**

**اسم الفنان : سلفادور دالي (Salvador Dali)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $57\frac{1}{4}$ × 45 أنج**

**تاريخ الانتاج: 1938**

**العائدية: م، سي سومنر، هاردفورد –امريكا**

**(E.G. and M.C. Sumner Collection Wadsworth Atheneum-Hartford Connecticut–U.S.A)**

يشكل عمل سلفادور دالي هذا مثالاً للآتجاه السريالي الذي وجد في اللامألوف والفائق الوصف، ماهو مطلق في خياله وغرائبيته، اذ يصور تكويناً لمشاهد متناقضة ولايمكن ايجاد مقاربات لها في عالم الواقع، صور الفنان تكوينات اشتملت على منضدة شغلت الحيز الاسفل من اللوحة وضع عليها الفنان آنية او صحن فواكه جعل من قاعدته وجهاً انسانياً. بينما اوجد اشكالاً مشتركة بين قمة الصحن، الفاكهة، وجسد الكلب الذي جعله متلاشياً ومتداخلاً مع مجموعة الاشكال الارضية والانسانية التي بدت وكأن هناك ساحلاً، مشرعاً على بحر في امتداده اللامتناهي اذ يبدو ثة ساحل بعيد في اعلى اللوحة.

اشكالية المطلق في عمل دالي هذا تتجلى في استخداماته للاشكال الحسية بالطريقة التي تكتسب تساميها وانفتاحها على المطلق من خلال عنصر الخيال الذي يحوّل وجود هذه الاشكال من حقيقتها المكانية ، الوظيفية، الى حقيقة جمالية مطلقة فالتجميع اللامنطقي للاشكال منح التكوين قابلية الافلات المستمر من سيطرة المعنى المحدد. او الرؤيا الجاهزة العقلية او المنطقية، لتقريبها من الحلم او ما هو فوق الواقع.

ان دالي وباعتماده على التقنية الكلاسيكية في تسجيل تفصيلات الشيء، منح تكويناته صفة التوالد المستمرة لعوالم لامتناهية من الرؤى والمطلق هنا يقترب من اللامتوقع، فلدى دالي العقل مهدد دائماً بالاخطاء، ومن اجل منح الجمال صفة الحقيقة المطلقة، يصبح الخيال والبحث عن الشاذ والغريب هدفاً مركزياً، مما يؤلف وحدة مطلقة بين الخيال والمطلق، اذ ليس ثمة صلة وصل بينهما فهما متحدان اصلاً، كما ان عنصر الخيال والغرائبية التي شكلت العنصر الاساسي في تكوين دالي هذا، قربت بين المطلق والحدس في تحرير العمل من الوظيفية او مرجعياتها الحسية لتحيلها الى خيال محض متحررة من موضوعته الزمان والمكان، ومن خلال الرسم منح

دالي هذه الاشكال الارضية بعداً آخر، مفترضاً. فمن خلال المدى اللامتناهي للخيال، اوجد صلات بين الشيء نفسه والعالم. اذ لايوجد ما يحدد تأويل الرمزية التي جعلها الفنان منفتحة ومتجددة الى مالانهاية. فالاشياء العادية التي بعثرها الفنان، الحبل الممتد على المنضدة، وقطعة القماش، السلسلة الجبلية، والبحر، لايمكن ايجاد سبب منطقي لها الا من خلال تحييد ماهو عقلي او منطقي وايجاد افتراضات خيالية مطلقة، ففي هذه اللوحة يحقق دالي مايمكن عدّه مستحيلاً من خلال القياسات العقلية، الا انها تمثل وجهاً آخر من الحقيقة المطلقة، فبمخالفته للقوانين المنطقية الحسية قرب الرسم، من هدفه الجمالي الاساسي وهو النزوع خارج ابعاد المقايسة والتحديد، فالاتساع اللامتناهي للخيال، منح الاشكال تبدلات وتحولات للعين والبصيرة، وهذا مايتفق مع نزوع الذات الانسانية في تماهيها وتساميها من المحدود الحسي الى المطلق الخيالي، ان التناقضات الحسية التي جمعها الفنان في العمل اوجدت مديات لامتناهية من التأويل، واذا كان هناك معنى في رسم دالي هذا، فأن وجوده يصبح مطلق في رمزيته والفنان اسقط مسبقاً الحقائق الجاهزة المستهلكة واستبدلها بالمجهول واللامكتشف، وهو مايتفق ونزوع الروح الانسانية للاتصال بجوهرها الخفي والمجهول، فالذي يلاحظ في عمل دالي هذا ان الاشكال تتعايش من خلال حياة جديدة، اذ مالذي يوفق بين رأس الكلب والتلال، او بين الاناء وجسد الكلب، او بين مجموعة الاشكال التي مثلت البحر والتلال، والهيئات الانسانية والمنضدة، حتى التسمية التي ثبتت على اللوحة تصبح هي نفسها جزء من الفعل السريالي اذ ليست ثمة علاقة بين المعنى الادبي والاشكال، واذا كانت هناك دلالة لوجود اشياء حسية في اللوحة، الا ان الاشكال هذه نفسها ومن خلال التداخل والتراكيب المتجاورة المتناقضة والمتغايرة منطقياً وعقلياً تمنح هذه الاشكال جمالية وواقعية مختلفة اختلافاً تاماً، مستقلة ومنسجمة مع اجوائها السريالية، بعيداً عن العناوين والتسميات الادبية، وهذا ما اشتغل السرياليون سواء تعلق الامر بالقصيدة او المسرح او الرسم، وهو ما اشار اليه الباحث في المبحث الثالث.

ان اشكالية المطلق في لوحة دالي هذه تتجلى في عدم تخليه عن الاشكال الحسية، الا ان الاهمية التي تحسب لدالي في لوحته هذه هو ان الفنان انتشل اشياءه هذه من وجودها الواقعي المحض المحدود، الزائل، بمعنى آخر انه ينقذ موجوداته هذه من عللها وجزئيتها، ليضعها من خلال السريالية والخيال، في مدار ما هو مطلق ولانهائي.

ان البعد الجمالي المتحقق في هذا العمل، ينمو باستمرار لان التكوين بحركته منفتح على زمن آخر، هو غير الزمن التقليدي فالوجه الانساني ، والكلب، والسلاسل الجبلية، والبحر والمنضدة متحررة من وجودها الطبيعي، والمجهول لا المعلوم، هو الذي يهيء للاشكال مقومات التسامي والتصعيد، واذا كانت هناك مثالية في هذا العمل فأنها تتجلى في التعالي على

ما هو ممكن ومحاولة الاتصال من خلال الفن بتحقيقه عملياً... مثل هذه الحقيقة تضمن للانسان هدفاً منطقياً لحياته واحساساته وهواجسه عن الحياة والموت، فالسعي الى المطلق، يشكل هدفاً رئساً للفن الخلاق، لانه يعبر عن صفة الانسجام، والموازنة التي تتفاعل وتشتغل باستمرار في الذات الخلاقة.

هذه اللوحة نموذج مثالي لطروحات سارتر وبروتون والتي اشار اليها الباحث حول علاقة الرسم بالمطلق من خلال قدرات الخيال وتشغيل طاقة الحلم واللاشعور، واشكالية المطلق في هذه اللوحة تتجسد في محاولة دالي رسم واقعية مطلقة لايمكن ادراكها حسياً، فمثل هذه الاشكال تفقد صلتها بالقوانين الحسية الفيزيائية، أي قيود المكان والزمان التقليدية وبالتالي تصبح مثل هذه الاشكال تمتلك صفة الاطلاق من خلال توليداتها التخيلية في ازمنة وأمكنة وحركات لا تحدها حدود وتبعاً لذلك فالاحلام تمتلك العلل الكافية لذاتها لتشكيل واقع حسي جديد مثل هذا الواقع لاتحكمه قوانين التخيل التي تحتاج الى يقظة ذهنية ولا احكام الواقع الحسي، ان لوحة دالي هذه متحررة من القيود الارضية لتتعايش مع واقع جمالي مطلق تبعاً للمفاهيم السريالية التي ذكرها الباحث.

---

نموذج عينة (20)

**اسم العينة: الشافي (The Healer) .**

**اسم الفنان : رينيه ماغريت (Rene Magret)**

**المادة والخامة: زيت على كانفاس**

**القياس: $28\frac{3}{4}$ × $39\frac{3}{4}$ أنج**

**تاريخ الانتاج: 1937**

**العائدية: - (Coll. Urvater, Brussels)**

صور ماغريت في لوحته هذه شكلاً مثل تكويناً على هيئة انسانية من خلال شكل اليدين والساقين بينما جعل من باقي الجسد الوسطي والعلوي والرأس وقفص طيور، مغطى بعباءة حمراء وقد استعيض الرأس بقبعة بدون ملامح للوجه، بينما منح خلفية اللوحة، البحر والفضاء البعيد بعداً لامتناهياً للعين والاحساس.

سبق وان اشار الباحث ومن خلال الاطار النظري الى ان السريالية منحت القوى الماورائية والمطلق الخيالي سلطة حاسمة في تثوير جمالية مغايرة تماماً لجمالية العيان الحسي للشيء. والغرائبية والتأليف المستندة على اللامألوف، والمتناقض اصبح امراً اساسياً في تكوين اللوحة السريالية، وماغريت من الفنانين الذين اتخذوا من هذه الوسائط التشكيلية منهجاً في خلق رؤية تتفق مع تطلع الفنان الى رسم اشكال لها قابلية الامتداد خيالياً تنسجم مع اللامتناهي.

وبما ان المطلق في الرسم لايمكن تأشيره بمعزل عن العناصر البنائية لوناً ومساحة وفضاء، فأن المطلق في الرسم يتحول بفعل هذه العناصر من المفهوم الى (سطح-الشكل) بمعنى آخر يتفاعل مع الخامة لتصبح في النهاية حاملة للمفهوم المثالي (المطلق). واللوحة التي نحن بصددها. وعلى الرغم من الصفات الحسية التشبيهية التي جسدها شكل اليدين والرجلين والسروال والقفص والطيور، وطريقة الجلوس، وكذلك كيس الامتعة والعصا وهي اشياء حسية لصيقة بالانسان كضرورات يومية، الا ان الفنان ومن خلال المغايرات الرمزية التي اشغلها في شكل القفص المفتوح على الفضاء الخارجي. وكأن الفنان اراد تقديم موضوع جمالي عن الحرية نوعاً من الهروب او الاتحاد باللامتناهي، وماغريت في رؤيته هذه عن الرسم يقترب من المفاهيم الرومانتيكية عن الفن في سعيها نحو المجهول وتصوير الغرائبية. وكذلك نجد في طروحات شوبنهاور في تحرير الارادة والبحث عن جمال نقي مطلق من خلال السعي الي مايحرر الذات. الذات الخلاقة من حيود المنفعة ومبدأ العلة والسببية، وكذلك نجد في مثل اعمال كهذه تمثلات لطروحات برجسون في الفن من خلال ابداع واقع جديد، يطلق من تجاوزه للواقع المعطى او (الواقع المنفعة ان صحت التسمية). فماغريت شأنه شأن السرياليين حطم الرؤية التقليدية الى شيء وهذا ما اسهمت به تيارات الرسم الحديث على مختلف اتجاهاتها واساليبها والتي سبق ان اشار اليها الباحث.

ان الحدس بالتخلي والاشتغال على العاطفة المتعلقة بالمطلق واللامتناهي كان هدفاً اساسياً في لوحة ماغريت هذه، فالذات الانسانية، والجسد والتي استعاض عنهما بالقفص والطيرو ما هي الا رموز للتعليق بالمطلق الروحي من خلال منح الحاجة الى الحرية والافلات من قيد الحسيات اكبر طاقة ممكنة.

كذلك صور ماغريت اشكالية المطلق من خلال منح الاشكالية الحسية صفاتها الجزئية او بطلانها من خلال صفة اللااستقرار التي يوحي به المشهد كلياً ، وكأن الانسان المرتحل دوماً. هذا الذي صوره ماغريت، يحمل في دواخله شروعاً الى رحيل ابدي. او في شوق الى المطلق والابدي، ففي التكوين الذي ابدعه الفنان هناك عالمان، عالم حسي الانسان والارض من جهة والفضاء الازرق، خلفية اللوحة (Back ground). فالفضاء يوحي بالمطلق الذي اراد الفنان ان يجعله جزءً من الرمزية العامة فهناك امتدادات لانهائية للبحر البعيد. بحيث يبدو الافق مترامي الاطراف وماغريت في بحثه عن المطلق واللامتناهي من خلال ذات خلاقة وحرة، انما هو يبدع نوعاً من التعاطف بين ذاته والذوات الاخرى روحياً، فمثل هدف كهذا يشترك فيه اغلب الفنانين المبدعين بالاحساسات التي يضيئها الحدسي ومن خلال تأمل الذات، يصبح كلاً منا كما يقول برجسون (لذاته وبذاته شاهد على ما يمكن ان تكون جميع الاشياء الاخرى، لذاتها وبذاتها، اننا حينما نعي ذواتنا، انما نشارك بما في كل وجود من مطلق كل بحسب كونه)[1] .

ان الصورة المتخيلة (image) التي ابدعها ماغريت تحدث فارقاً كبيراً مع الحقيقة الحسية لرجل جالس، فهدف الفنان هو التماهي مع الكلي، والغاية ليست رسم رجل جالس بهيئة معينة، كحقيقة جزئية، بل التسامي الى حقيقة عليا وجمال كلي. ومثل هذا التوجه لدى السرياليين لم يقتصر على الرسم فقط كما هو مبين في لوحة ماغريت هذه. وقد سبق ان اشار الباحث الى الاستخدامات الخيالية والماورائية التي طبقت في الادب شعراً ورواية. والتي اشار اليها الباحث في المبحث الثاني من الاطار النظري.

ان تقنية ماغريت السريالية هذه في سعيها الجمالي نحو المطلق يقترب كثيراً من توجهات سلفادور دالي في استخدام التقنية الكلاسيكية في صياغة التكوين الانشائي العام.

بمعنى آخر انه لم يحدث اختزالاً او تجريداً بالطريقة التي اتبعها ميرو او ماسون، او كليه في اعمالهم السريالية، بل اراد تصوير الحسي وصولاً الى اللاحسي من خلال المغايرة والتداخل المقصود وصولاً الى الفكرة الكلية الخيالية.

---

[1] ماير، فرنسوا: برجسون، المصدر السابق نفيه، ص121.

# النتائج والاستنتاجات

بعد مناقشة موضوع البحث الحالي من خلال حركة المفاهيم ممثلة في تياراتها مثالية ام مادية تجريبية ام حدسية والامعان في تقصي اشكالية المطلق بحدود مدارس الرسم الاوربي الحديث تبين للباحث بضعة نتائج وهي على الوجه الاتي:

1- ان الانطباعية كانت نقطة عبور بين معمارية الشكل الحسي الكلاسيكي والمطلق من خلال اذابة الاحساسات الداخلية وتحويلها الى فضاء لامتناه من خلال التخلي عن المركزية تلك التي جاء بها عصر النهضة. ففي لوحة مونيه (عينة رقم 1) يصبح المركز في الذهن والاحساسات تتخذ صفة اللانهائية من خلال صفة الامتداد خارج الحدود المقترحة للاشكال، والمركزية تذاب في الاتجاهات الهاربة الى المدى المتخيل والمولِد للذبذبات اللونية اللانهائية.

2- ان اشكالية المطلق عند سيزان (عينة رقم 2) تشتغل في التراكيب الداخلية من خلال مفهوم الكلي لا الجزئي، فرؤية عين الطائر التي اعتمدها سيزان في رؤيته للشكل الحسي اوجد من خلالها تراكيب زمانية ومكانية، مما احال الحسي المتغير الى الجوهر الثابت، ومن خلال تداخل المستويات حوَّل سيزان الرؤية البصرية الفيزيقية للشيء الى بعد جديد منفتح على المفاهيم والتصور العقلي اكثر من اعتمادها على ما هو تمثيلي.

3- لدى فان كوخ (عينة رقم 3)، يقترب المطلق من خلال جعل المشهدية الحسية امراً عرضياً لاحداث ايقاع روحي في العمل، فالروحية الخلاقة لدى فان كوخ ابدعت شكلاً يثير في المشاهد فكرة الجدل الصاعد بحيث تصبح المرئيات خاضعة لمنطق التسامي والارتفاع بها الى ما هو خارج كياناتها الحسية.

4- وجد الباحث ان ثمة علاقة بين لوحة سورا (عينة رقم 4) والمطلق من خلال اشتغاله على تفكيك بنية الوجود الحسي على اساس ذري مما منح موضوعاته الحسية صفة التعدد واللامحدد، مما اكسبها بعداً زمنياً مستمراً وابدياً.

5- في لوحة ماتيس (عينة رقم 5) هناك إشكالية بين الحسي والمطلق فالمستطيل ذا اللون الغامق بلاحس الذي اوجده ماتيس وسط اللوحة يمثل عالماً لامرئياً، ويمتلك فكرة جذب خفية للمرئيات المحيطة به، انه يجذب الاشرطة العمودية الملونة الى عالم

الغيب والخفاء، مما يمنح سكونية الاشكال ومكانها زمناً ممتداً ليس له صلة بما هو متكثر.

6- وجد الباحث ان المطلق في عمل مونش (عينة رقم 6)، تشتغل مع الانفعال اللامحدد. فمن خلال الجمع بين الصوت واللون، احال التكوين الى ايقاع كوني واضعاً الاشكال في مدار لانهائي من الحركات المتموجة مقرباً العمل من روح الموسيقى في تساميها من ضرورة الزمان والمكان.

7- لدى التعبيريين وعند كريشنر (عينة رقم 7) تحديداً، يتحرر الشكل الحسي من ايقونته الكلاسيكية، ويصبح بمثابة انموذجاً تصويرياً لمعنى الصلة بين المكان والزمان حيث يكونا ممتدين لامنفصلين مما اتاح للنموذج المرسوم ان يحمل سمة الديمومة الباطنية جراء مغايرة المشهد لصالح ما هو غيري وغامض، فالجمال الذي ينشده ليس له من وجود في عالم الوجود.

8- وجد الباحث ان لوحة فرانس مارك (عينة رقم 8) تبتغي المطلق من خلال سعيها الى الذات الكلية لا الجزئية، لقد اذاب الفنان الذات الجزئية من خلال تماهيها في الوجود مما قرب الرسم من المفهوم العقلي والروحي. اضافة الى اشتراك الانسان والحيوان والطبيعة ومظاهر الوجود المختلفة في ما يشبه (احساس كوني) للموجودات، محفزة بالانفعال مما منحها سمة التسامي والتعالي على ما هو حسي.

9- لقد عملت التكعيبية ولدى بيكاسو (عينة رقم 9) على تحطيم الصلابة الايقونية للشيء واقامت مايشبه الصلة بين الحسي المحدد الى المطلق الجمالي اللامحدد، وهذه بلا شك احدى فضائل التكعيبية في الرسم الحديث وكذلك في استبدال المنظور ونقطة التلاشي وابدالها بقوانين تكسب الشكل المرئي طابعاً مثالياً عقلياً، بدل المعرفة التي تعتمد على الحواس والعقل بهذه الحالة يتحد مع المطلق او يتماهى معه.

10- عمدت التكعيبية على تحرير الرسم من مستوياته العرضية الزائلة، ومحاولة التماهي مع ماهو جوهري في محاولة لجعل الاشياء تزداد اقتراباً مع المتعالي، هذا ما بدا جلياً في لوحة براك (عينة رقم 10)، من خلال الوسائل الاجرائية التي منها اعتماده مبدأ التسطيح ونبذ العمق والاكتفاء بالبعد الاحادي علاوة على التنظيم العقلي للمساحات والعلاقات التصويرية التي تكتسب بفعل الازاحة لقوانينها الفيزيائية بنية جمالية تتصل بالمطلق اكثر من اتصالها بما هو متشيئ.

11- في لوحة خوان كرس (عينة رقم 12) ، واحدة من اهم المشاغل التي اعادت الرؤية للاشياء على وفق بنيتي الزمان والمكان بحيث يبدوان مطلقين علاوة على صلة

الزمان والمكان بالفضاء وهذا العمل ليس الا نموذجاً لتأكيد هذا المفهوم التزامني، من هنا يتجلى للباحث ان التكعيبية لم تعاين الحسي على اساس عياني بل على اساس عقلي ارادت ان تنتج معرفة جديدة تستند على الفضاء والوزن والكتلة.

12-سعت التجريدية الى تفعيل طاقة العناصر في الافلات من الحسية التشبيهية مما اكسابها تماهياً مع المطلق وكذلك من خلال اشتغالها على الارادة العمياء تلك التي جاء بها شوبنهاور، مما جعلت من تحرير الارادة وسيلة من وسائل النفاذ الى الجوهري لانها ستكون بمأمن من قيح المرئي الحسي. وجد الباحث علاقة بين لوحة كاندنسكي (عينة رقم 13) ومفهوم افلاطون عن الجمال المثالي، البعيد عن العالم الواقعي المادي. فكاندنسكي هنا يقترح عالماً مثالياً ليس له وجود في عالم الموجودات وهنا تكمن مثالية فنية الساعية للاتصال بكنه الحقائق بمعناها الكوني.

13-ان الرسم التجريدي الهندسي، ممثلاً بعمل ماليفتش (عينة رقم 14) كشف عن تنقية، بوصفه مثالاً صورياً، يتخذ في افنائه لصفات الاشياء معبراً الى اللامرئي والمجهول والمطلق بوصفه حقيقة علوية يصعب ادراكها بطرق الاثبات والواقع الموضوعي يتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريداً لبلوغ حالة تقترب من الروحية الصوفية في الاتحاد بما لايشبه.

14-اوجد كليه (عينة رقم 15) من خلال تجريده للشكل الحسي، انظمة تمتلك صفات المطلق من خلال التقسيمات الهندسية والتي هي بمثابة الجوهر والاصل للعيانات الحسية المادية فمثل هذه الاشكال انما تقوم بقوة الحدس كونها منبعاً واصلاً، والشكل التجريدي يحمل صفة الاطلاق بوصفه جوهراً، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والانسجام.

15-اشتغلت التجريدية لدى موندريان (عينة رقم 16) في سعيها نحو المطلق على القوى غير المنظورة من خلال تركيزها على الشكل الهندسي، بوصفه شكلاً منفتحاً زمنياً، لها تأثير كونها مؤثرات ادراكية تكتسب طابعاً كلياً لاجزئياً وهذا مايتفق مع المفاهيم الفلسفية التي سبق التطرق اليها حول مطلقية الشكل الهندسي.

16-وجد الباحث ان السريالية ومن خلال عمل شيريكو (عينة رقم 17) تبتغي المطلق من خلال اشتغالها على المجهول والغريب والفائق الوصف، والسرياليون بهذا يستمدون من اسلافهم الرومانسيين، ما لقوى الخيال من طاقة على توليد اشكال وصور منفتحة على عالم ماورائي، ففي لوحة شيريكو هذه عزلة رومانسية، وعوالم لاواقعية مما يجعلها تنفتح على تأويل متناه.

17-لدى السريالية يقترب المطلق من فكرة الفراغ الميتافيزيقي تلك الفكرة التي اشتغل عليها اغلب الفنانين السرياليين ومنهم شيريكو وميرو ودالي، ففي لوحة ميرو (عينة رقم 18) وجد الباحث ان العناصر ومن خلال الفضاء المجرد. تبدو سابحة في فضاء لامتناه، مما توحي بالامتدادات الكونية تلك التي تذكرنا بالسدم والمجرات، والرسم هنا يمثل رؤية كونية مطلقة.

18-اوجد السرياليون ومن خلال رسومهم صلات وطيدة مع الرؤية الاولى للانسان والحضارات القديمة من خلال منح الاشكال طاقة الافلات من واقعيتها الحسية التقليدية ومنحها صفة المطلق من خلال التجميع اللامنطقي للاشكال. وكما تبدو في لوحة دالي (عينة رقم 19)، مقرباً اياها من حالة الحلم، بحيث تكتسب صفة التوالد والرؤى ذات الابعاد اللامتناهية، مما يمنح الرسم السريالي عنصري الزمان والمكان ديمومتها المطلقة جمالياً.

## الاستنتاجات

استناداً الى ما توصل اليه البحث من نتائج يستنتج الباحث ما يأتي:

1- ان الانطباعية بوصفها تياراً شكلانياً عملت على تحييد المحمولات الموضوعية والانفراد بالشكل وعدهِ طاقة قابلة على توليد الاحساس بديمومة اللحظة. وهذا راجع مبدئياً الى التحولات التجريبية الضخمة التي هزت العقل الغربي في حقول المعرفة والفن وايقاع المدينة التي كانت تتجه نحو الحداثة باقصى ما يمكن من تعجيل، علاوة على التحولات العلمية والتقنية مما انعكس بشدة على نمط التفكير التصويري ومن ثم آليات الاشتغال عليه، مما سمح لهذه المدرسة لان تتبنى مقولات تتجانس عميقاً مع ما انتهى اليه كانت في ان الجمال الخالص في الشكل الخالص.

2- بناءاً على ما تقدم يتضح ان سيزان كان يعمل بدأب على امتصاص صدمة التحولات المذكورة آنفاً، وكان عاقداً العزم على تغير نمط التداولية في الرسم الحديث بابتداع وسائل تصويرية بدت في ظرفها تمثل ضرورة لامناص منها مما يجعل فن الرسم الحديث سائراً ومتفهماً ضرورات مرحلته. فهذا الرسام المحدث اظهر امتعاضاً خفياً ومعلناً في ان واحد من زحف التيارات ذات الوجوه الحسية بما في ذلك الرسم الواقعي والرسم الانطباعي مهيئاً الاجواء لابتكار نمط قراءة جديد للخطاب التصويري مما يسهل على الفنان التماهي مع مقولة الكلي دون الجزئي، والازلي دون الفاني والثابت دون المتحول، وهذا ما قاده الى تفهم لغة التخاطب اعتماداً على لغة اقرب ماتكون الى الهندسة منها الى المنطق التماثلي في الرسم الحديث وهو ما كان سائداً في التيارات السابقة، مما سهل عليه بالضرورة الاشتغال على مفهوم المطلق فاتحاً افاقاً واسعة باتجاه البحث عن حقائق اقرب منها الى عالم الروح منها الى عالم المادة. مما ترك اثاراً بليغة على مدارس الرسم الاوربي اللاحقة.

3- عولت التعبيرية كثيراً على بنية الذاتي دون الموضوعي. وكان لهذا بواعث ذات اهمية في تغيير مسار الرؤية التصويرية في الرسم الحديث ومنها، التغييب الطويل للذاتي الذي اسهم كثيراً في تركيز الخطاب ذي السمة الشخصية (التماثلية) بدءاً بالرسم الواقعي حتى عصر الانطباعية لكأن الذات مع هذا الفن استبدلت هامشيتها بالانتقال الى المركز على النحو الذي سمح لها بتفجير كوامن النفس الانسانية وتراكم الاحتياطات التي خلفت وراءها نزوعاً اقرب الى الروحي منه الى الحسي، وكان للازاحات المتصلة بالرؤيا التصويرية شأن كبير في تحييد الخطاب الوصفي واكسابه هاجساً شعورياً غامضاً تجانساً مع الغموض الذي تكشف عنه الذات الانسانية في مقابل الاسئلة المحيرة التي كانت تطرح نفسها بشدة على زعماء هذا الفن والمتصلة بالاغتراب والفراغ الروحي، والانقياد للطبيعة بوصفها مثالاً جمالياً.

4- سعى الرسم الحديث ممثلاً بالتكعيبية الى تقديم الشكل المثالي على المضمون، واستخلاص الجوهري الهندسي بديلاً للحسية التشبيهية مما يمنح المطلق الجمالي سمة بينة في مثل هذه الرسوم. ومما لاريب فيه ان التكعيبية راهنت على الطرازية ذات الطابع المثالي العقلي كرد فعل مجدي للاستلاب المادي الذي مثل مركز اهتمام العقل الغربي بأثر ذيوع طروحات الفكر التجريبي في الفلسفة وفلسفة العلم على السواء.

5- ان استمالة الرسم التجريدي نحو تحرير الشكل الفني من السمات الوصفية او الايحائية، كان بمثابة فاتحة نحو حداثة تتصل بالمطلق اكثر من اتصالها بما هو شيئي، على اساس من ان الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقائق الغائبة التي تنطوي بحملها الاشكال المجردة، بما يجعل في الرسم وسيلة للتخاطب الروحي وفضاءاً يتسع للتصورات الماورائية التي كانت تستمرئ هذا الطراز من الفن بما يسهم في توسيع الفجوة مع الكشوفات الجمالية التي انتهى اليها الرسم الاوربي لما قبل التجريد. ثمة هاجس متعال وحد الخطاب التجريدي بشتى مستويات الاسلوبية.. دون ان تنفرط الاهداف التي اندفع اليها زعماء هذا الفن كل على وفق رؤيته التي لاتحيد عن المثالية. وكان من المسوغات الجوهرية للارتفاع بالرسم نحو المطلق وتجلياته هو نبذ المعنى الذي يمثل ضرباً من الاتصال بالمرجعية الموضوعية التي وقف هذا الفن منها موقفاً حاسماً لارجعة فيه، مما هيأ الاجواء لتكريس سلطة الشكل الخالص بوصفه حاملاً لقيم تمس الحقائق الغائية والمفاهيم المرتبطة بالكلي دون الجزئي.

6- لقد كان مما يهم السوريالية بحثها عن سلطة تعبر عن حاجات الانسان وتربطه بالوجود وما وراءه، وليست هذه السلطة مرادفاً للحلول التي جاء بها العقل، او الحدس او الحسية.. انما سلطة تتمتع بارادة مستقلة بمقدارها تقريب الاحلام وجعلها على راحة اليد. وكان ان اهتدت الى اللاشعور. تجانساً مع ما انتهت اليه طروحات (فرويد) الذائعة. لقد ابدلت السوريالية العقلي باللاعقلي، المنطقي باللامنطقي، المألوف باللامألوف بحيث يصبح المتخيل الفردي قنطرة للوصول للحقائق التي يعجز الشعور على الاتيان بها منفرداً مما اتاح لهذا الفن التماهي مع المطلق، عبر قطع الجسور التي تذكر بمنطقية الحوادث او المشاهد مستبدلة ذلك بمشاهد تتصف بالغرائبية ذلك ان المتخيل لايستند بدئياً الى قياسات عقلية مما يتيح المجال واسعاً لتحرير الارادة وصولاً الى حقائق تمس ماهو متعال خارج اطار الحجب التي يعمل على تكريسها المدركات الحسية وهو مما كان ينفر منه السرياليون.

## التوصيات

1- يوصي الباحث جعل اشكالية المطلق ودراسته من ضمن المواد الاساسية لطلبة الدراسات الاولية والعليا، لما لها من علاقة بالخصوصية القومية والاسلامية. ولما تتضمن الفنون العربية والاسلامية من ثنائية بين الحسي والمطلق. مما يسهم في رفد الوعي الجمالي والابداعي لطلبة الفنون والفنانين على السواء.

2- يوصي الباحث باستحداث مشغل حر يصبح بمثابة مكان تطبيقي لمفاهيم المطلق. يمكن لطالب الفن من خلاله تطبيق مثل هذه المفاهيم على الاعمال الفنية مما تكسبه ذهنية خلاقة تجمع من الرؤية الحديثة والجذور الحضارية في العراق.

3- تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي مفاهيم مثالية وعلاقتها بالرسم من مفاهيم كانت ومازالت تشكل الوجه الاخر للذهنية الانسانية في بحثها عن المطلق.

4- التشجيع على اصدار مطبوعات تتناول علاقة المطلق بالمفاهيم المثالية في الرسم تساهم في نشر الوعي الجمالي وتدعيم الثقافة الجمالية وعلى المستويات كافة.

5- من الضروري اطلاع طلبة الفن عموماً على مثل هذه الدراسات ليتسنى لهم كيفية اشتغال المفاهيم الفلسفية ومنها مفهوم المطلق في الفن عموماً والرسم خاصة.

6- العمل على ترجمة الاصدارات والمطبوعات التي تتناول مفهوم المطلق وكيفية اشتغاله في الرسم في دور النشر والمجلات العراقية والعربية.

7- التشجيع على اقامة معارض فنية تتخصص في كيفية تتناول مثل هذه المفاهيم على الصعيد التقني والجمالي. كل حسب رؤيته لمفهوم المطلق. كما يمكن الجمع بين هذا التوجه والسمات الشخصية العربية والاسلامية.

## المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث اجراء البحوث الاتية:

1- مفهوم المطلق في الفن العراقي القديم.
2- اشكالية المطلق في الفن الاسلامي.
3- اشكالية الحسي والمطلق في الزخرفة العربية الاسلامية.
4- العلاقة بين الحداثة والمطلق في الرسم.
5- المطلق في فن ما بعد الحداثة.
6- علاقة المطلق بمفهوم الزمان وتطبيقاته في الرسم الحديث.
7- علاقة المطلق بمفهوم المكان وتطبيقاته في الرسم الحديث.
8- العلاقة بين المتخيل والمطلق في الرسم.
9- المطلق بين الذاتي والموضوعي.
10-الصوفية والمطلق واثرها في الرسم التجريدي الحديث.

## دراسة الدوري 1999(*)

احتوت الاطروحة على خمسة فصول، تناول الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث من مشكلة البحث والحاجة اليه، والتي تتضمن دراسة المطلق والنسبي في الرقش العربي الاسلامي، في حين تحددت اهداف البحث بالاتي:

1- بيان الحدود الفاصلة والمتداخلة بين ما هو مطلق وما هو نسبي في الرقش العربي الاسلامي.
2- الكشف عن جماليتها.

وشملت حدود البحث الفترة الزمنية المحصورة بين القرن الثالث الهجري-القرن السادس الهجري، في العراق حصراً والاشكال التي نفذت بمادة الجص والفخار والخشب والحجر.

اما الاطار النظري فقد اشتمل على فصلين عني المبحث الاول في دراسة مفهوم المطلق في الفلسفة اما الثاني فقد عني بدراسة مفهوم النسبي في الفكر العربي الاسلامي.

في احتوى الفصل الثالث على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول بدايات الرقش، اما المبحث الثاني فقد تعرض الى العناصر الزخرفية للرقش العربي الاسلامي. اما الثالث فقد درس الباحث فيه جماليات الرقش العربي الاسلامي، وضم الفصل الرابع اجراءات البحث، مختتماً الاطروحة بالفصل الخامس الذي كشف فيه عن النتائج والاستنتاجات.

## نقد الدراسة

كان من الاجدر تعديل عنوان الدراسة الى النسبي والمطلق في الرقش العربي الاسلامي وذلك لغرض فلسفي معروف هو ان العلة الغائبة تحتاج الى شاهد مادي، كما ان الباحث لم يتناول مشكلة البحث بشكل علمي واضح وكانت لغة السرد سبباً في تمويه المشكلة وضياعها.

وكان بمقدور الباحث اختصار محاور الاطار النظري لما يفيد اهداف البحث لاسيما وان الفلسفة العربية الاسلامية قد كرست الكثير من المقولات بحدود ثنائية الحسي والمطلق لهذا يرى الباحث لاضرورة للتشظي في المحاور والتي ذهبت الى دراسة مفهوم المطلق في الفلسفة الاغريقية. ذلك ان الرقش العربي الاسلامي هو وليد الفكر العقائدي الاسلامي محتكماً الى النص القرآني والاحاديث النبوية الشريفة وتيارات الفكر الفلسفي الاسلامي بشتى مشاربها، والباحث قد خاض غمار موضوع هو من اكثر المواضيع حساسية وعمقاً. لكنه لم يفي في دراسة ذلك عبر

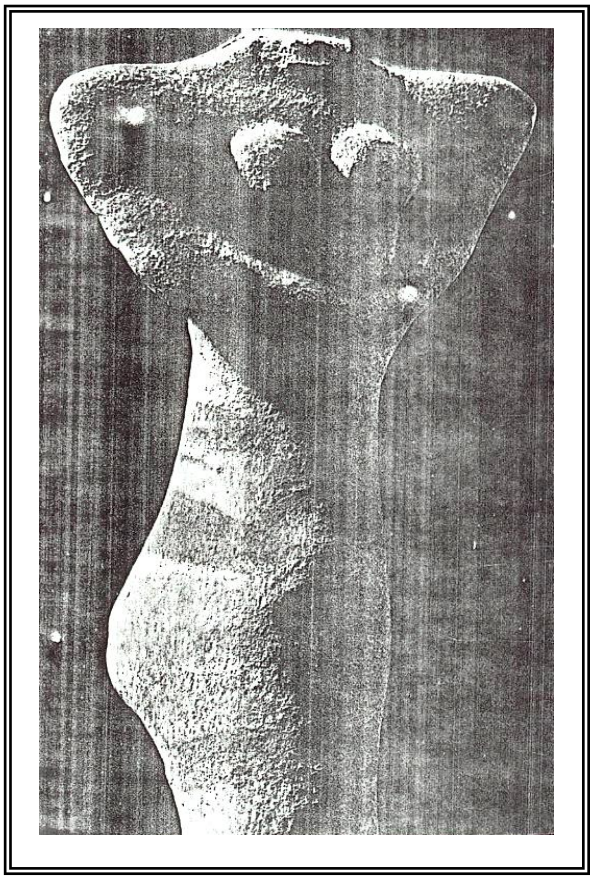
* الدوري، ضياء شكر علي: المطلق والنسبي في الرقش العربي الاسلامي للفترة من (3-6هـ) (9-12م)، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: بغداد: 1999م.

التناول الشكلي لهذه الثنائية والتي اثارت اهتمام الفلاسفة والدارسين ولم يعتمد في جانب واسع النطاق من خلال سير محاور الدراسة على مصادر اساسية كي ينتزع منها المقولات السليمة التي تشتغل على موضوع الدراسة.

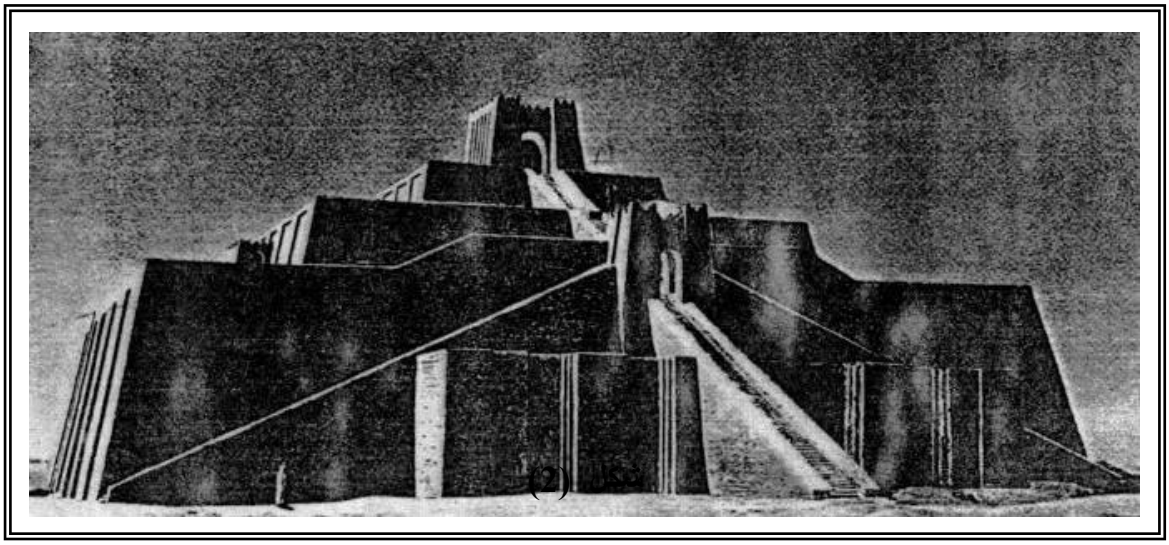
وقد اتصفت نتائج البحث بالعمومية والشمولية في وقت تحتاج دراسة من هذا النوع الى تشخيص الحدود الفاصلة والمتداخلة بين ماهو نسبي ومطلق كما ورد في الهدف الاول وكذلك الكشف عن جماليات الرقش العربي الاسلامي.

ولم يتفهم الباحث الاغراض المنهجية من الاستنتاجات فكتبت بطريقة انشائية لاتقيم الدليل العلمي بضوء ما أسفرت عنه الدراسة من مفاهيم ضمن سياق الاطار النظري ونتائج الدراسة.

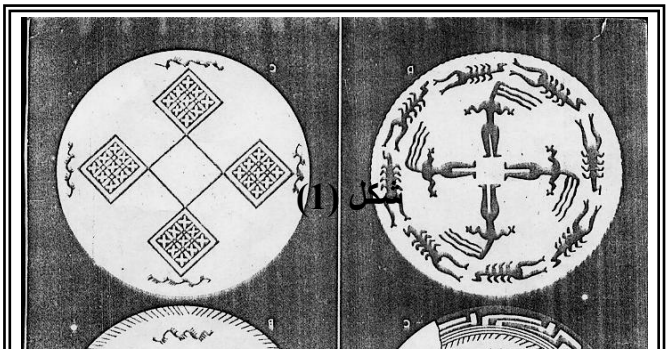
الا ان هناك مفاهيم فلسفية تناولها الباحث فيما يتعلق بالفلسفة الاغريقية وسعيها الى المثال المطلق. واوجه التقارب بينها وبين الرؤية الاسلامية في تصوراتها عن الجمال، فيها مايشترك مع بعض المفاهيم التي تناولتها دراستي في طرحها لموضوعة الجمال المطلق في الدين الاسلامي، واوجه العلاقة بينه والمفاهيم المثالية الاغريقية.



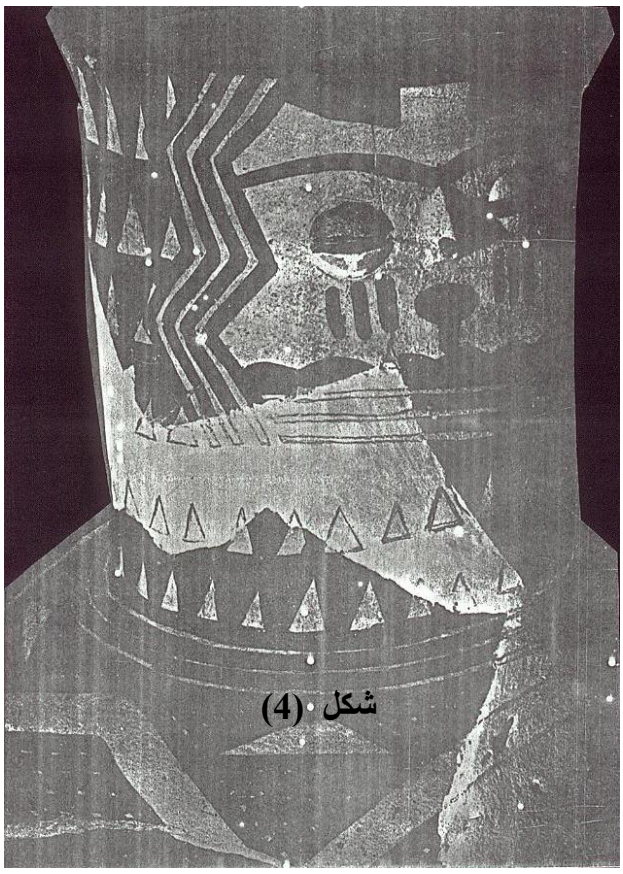
1- الاشكال



شكل (1)

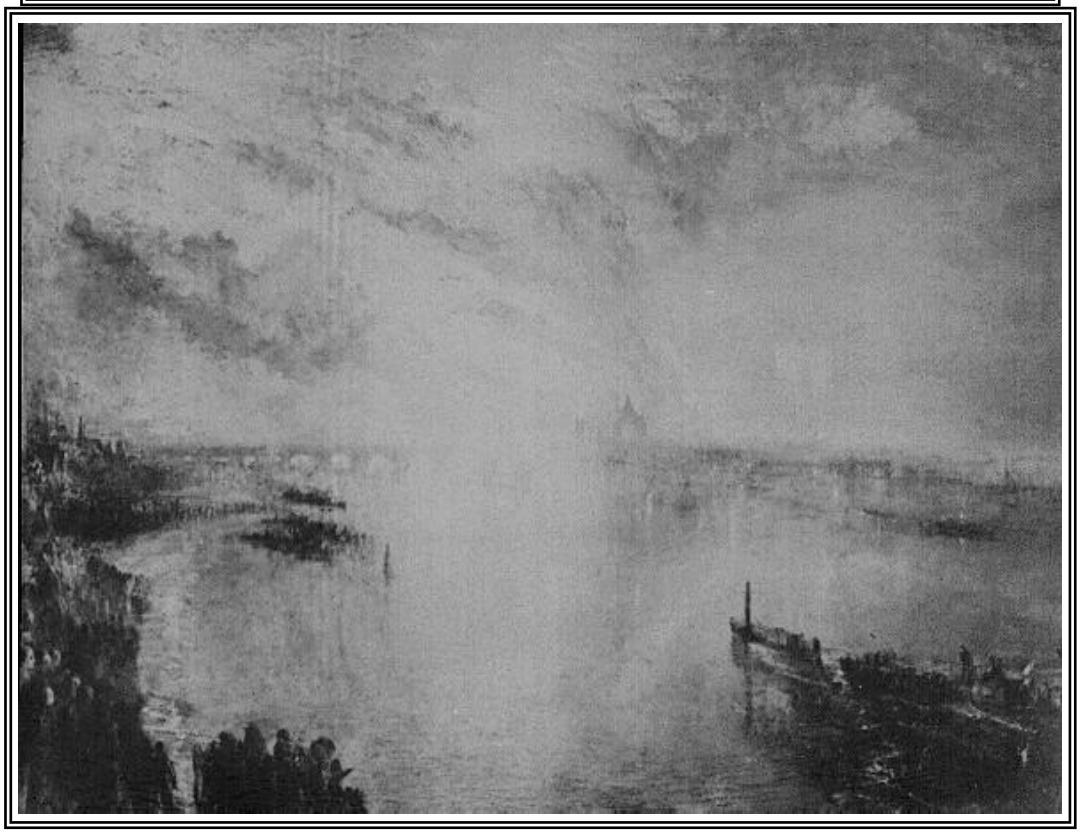


**شكل (3)**

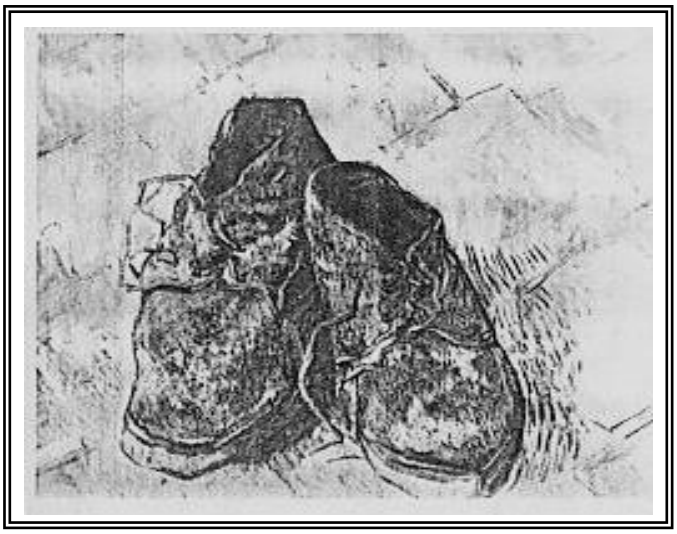


**شكل (4)**

شكل (9)

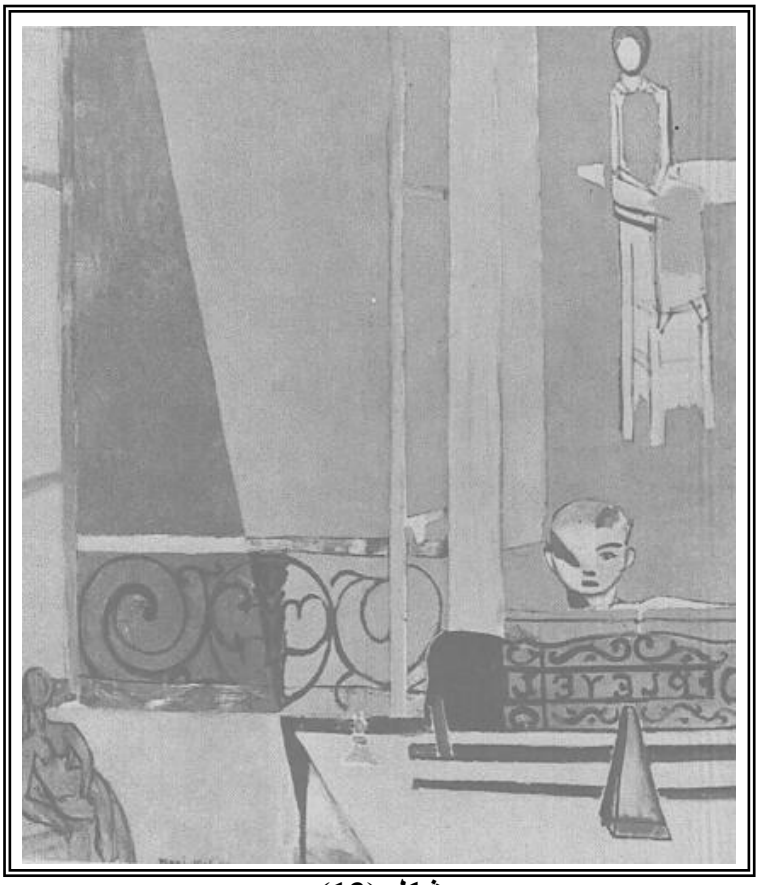


شكل (10)

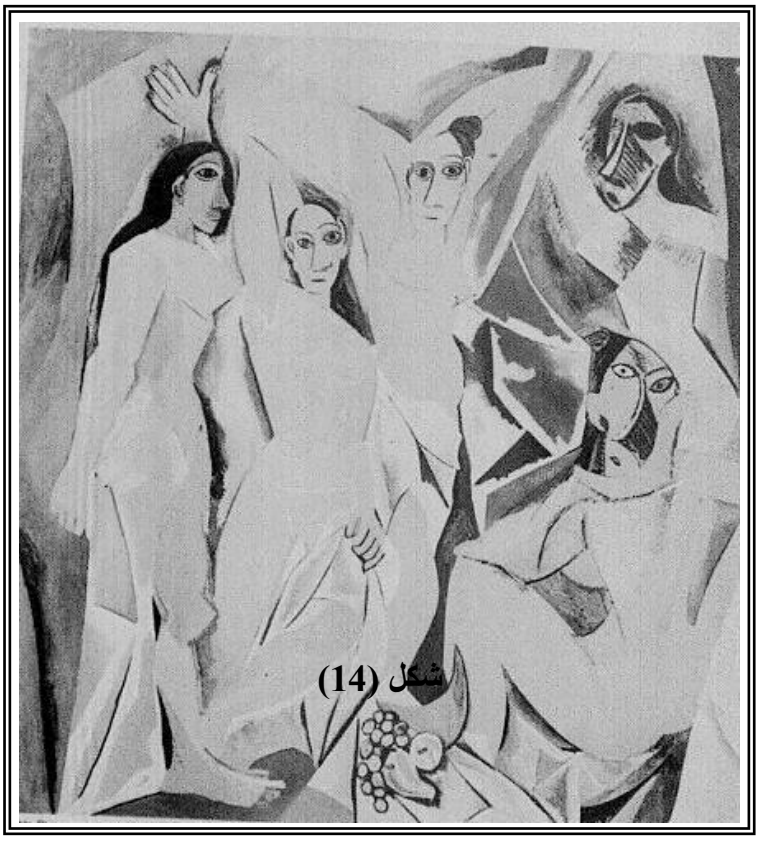


**شكل (11)**

**شكل (12)**

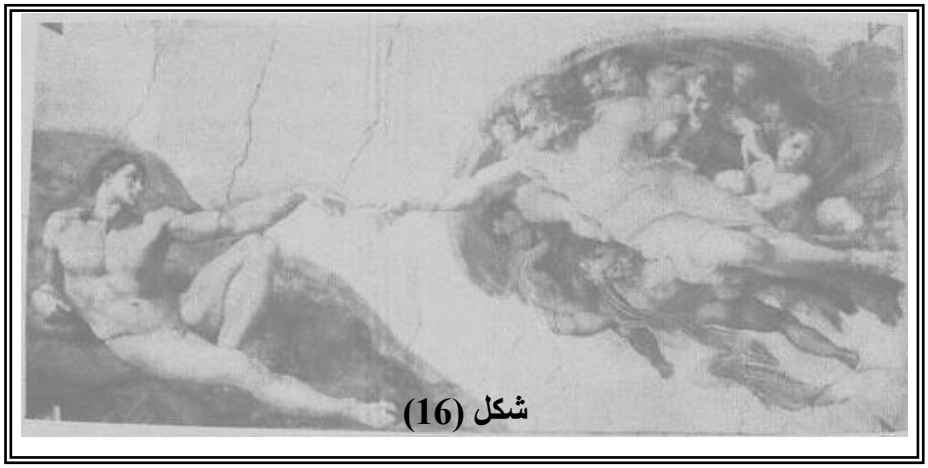


**شكل (13)**



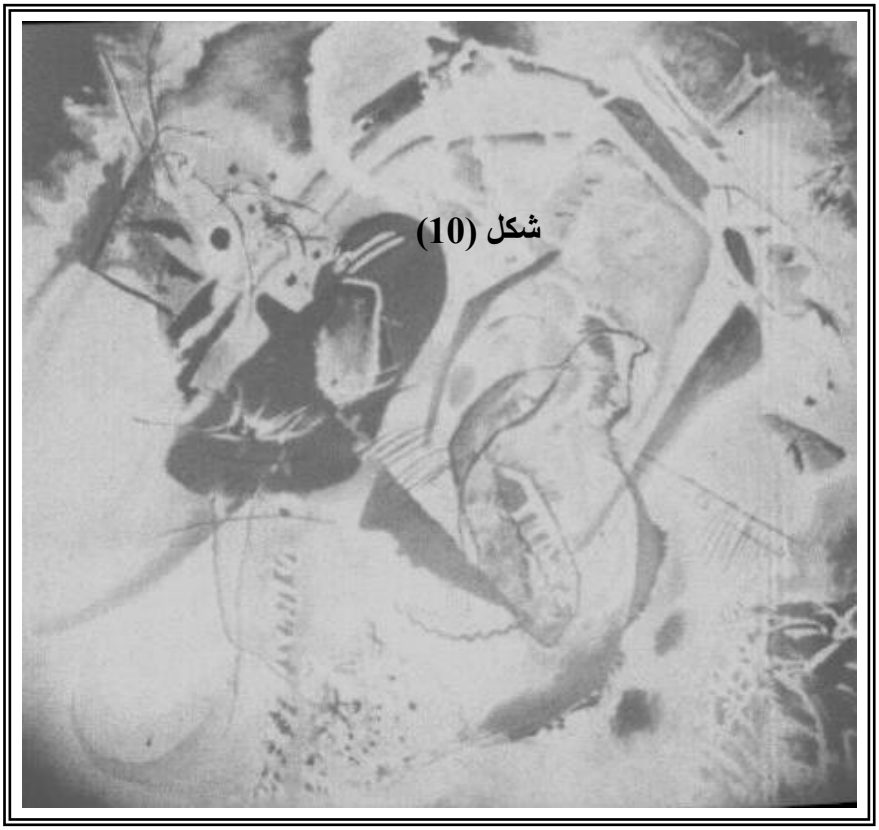
**شكل (14)**

**شكل (15)**



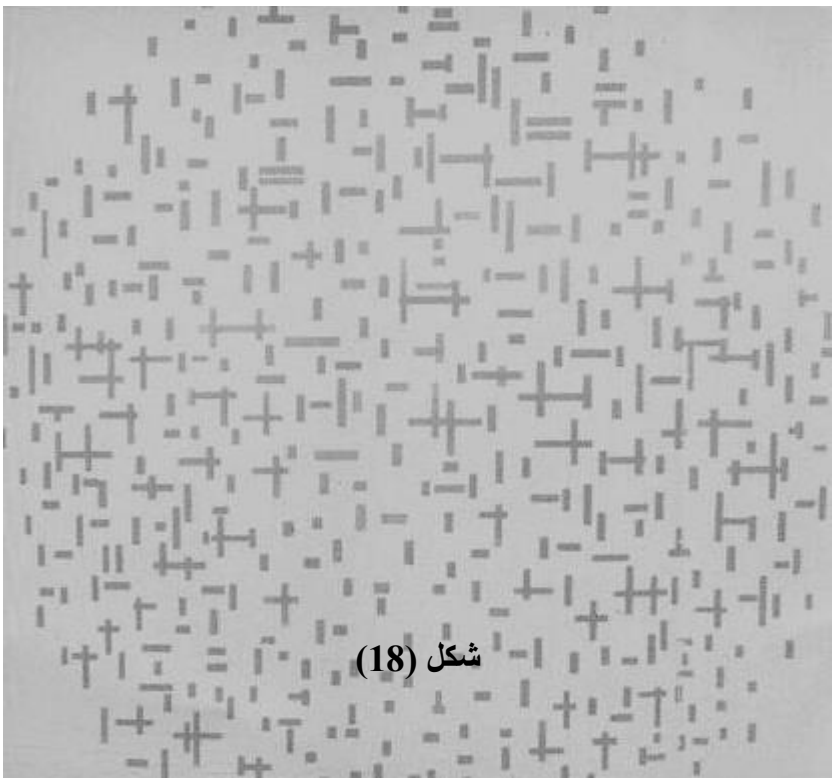
**شكل (16)**

**شكل (10)**

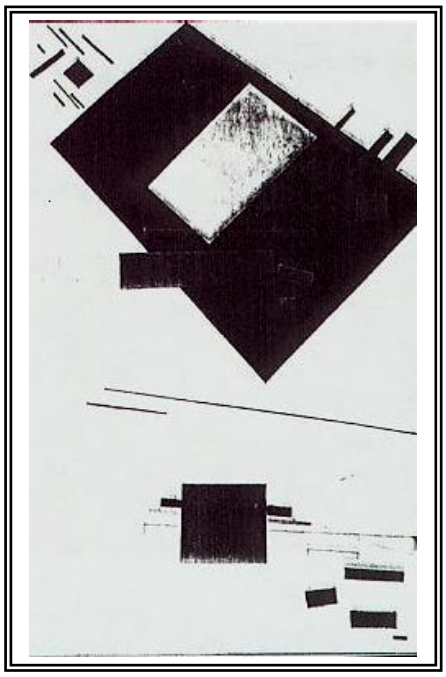


شكل (10)

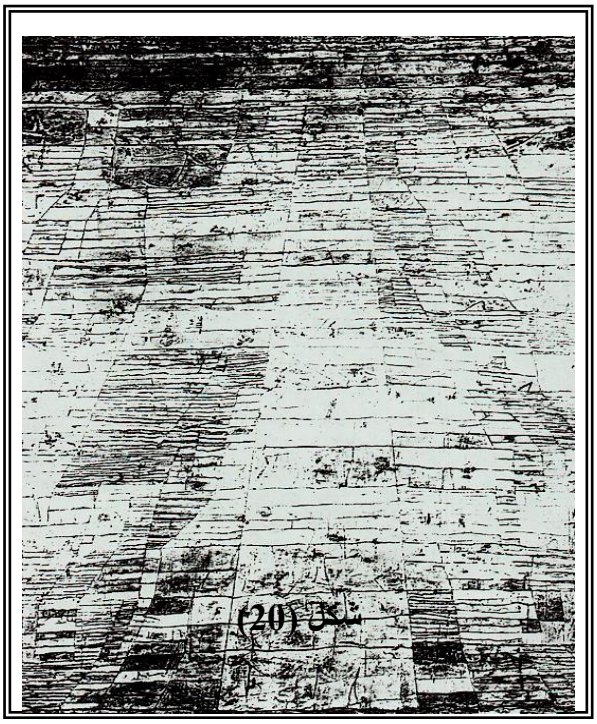
شكل (17)



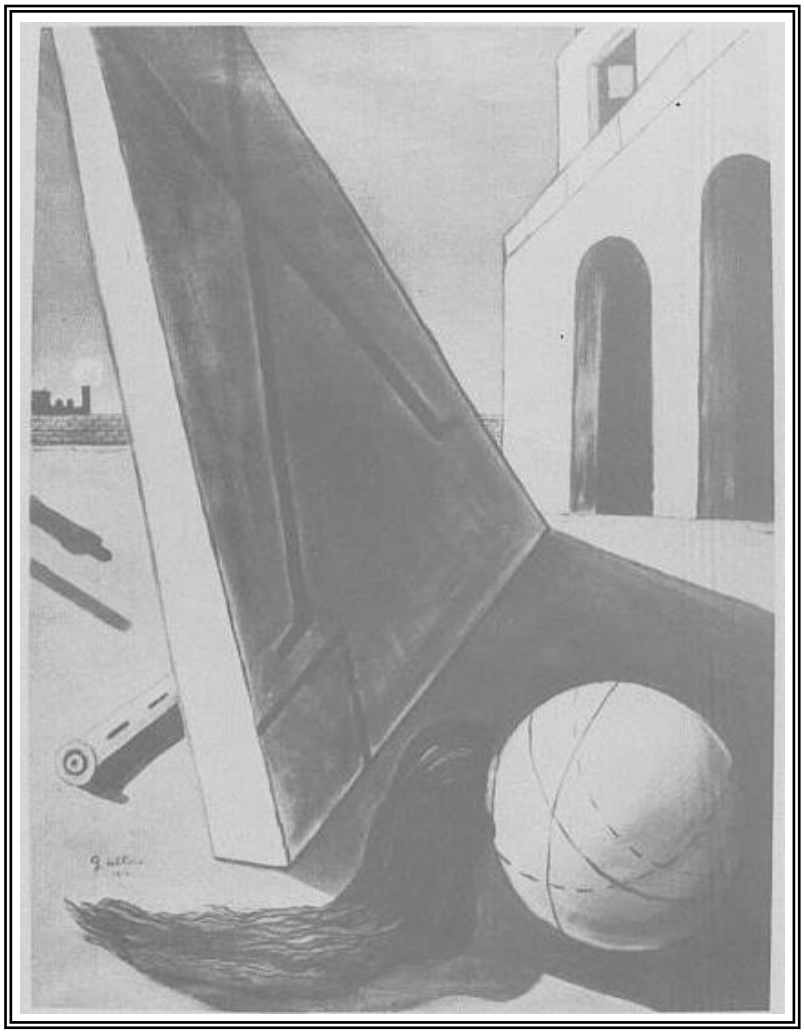
شكل (18)



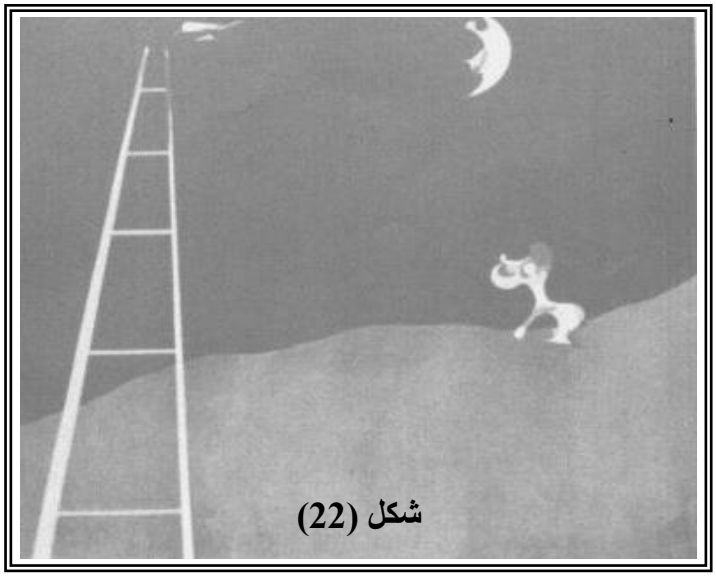
**شكل (19)**



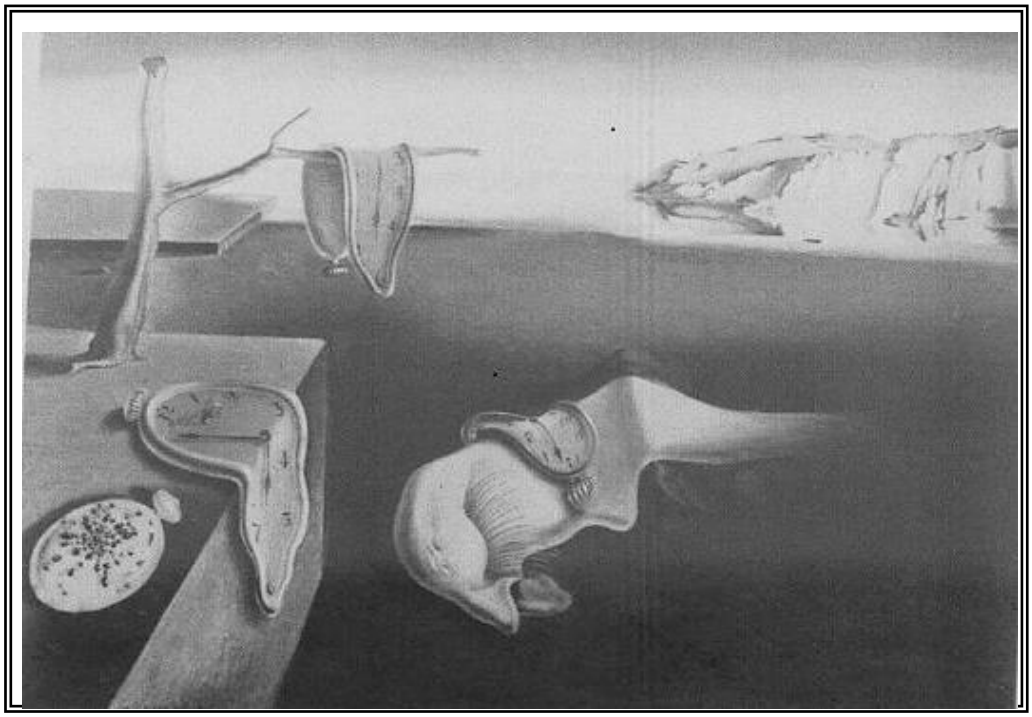
**شكل (20)**



**شكل (21)**



**شكل (22)**



**شكل (23)**

# 2- عينات البحث

## أ- جدول بعينات البحث

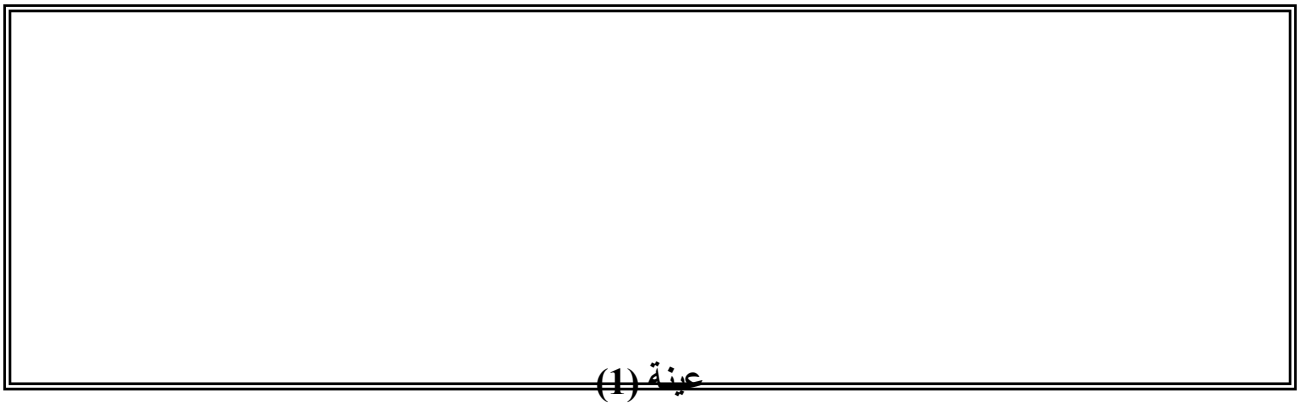
| رقم العينة | اسم العينة (اللوحة) | اسم الفنان | المادة والخامة | القياس | تاريخ الانتاج | العائدية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | زنابق الماء | كلود مونيه | زيت على كانفاس | 847× 897 سم | 1926-1916 | متحف اللوفر-باريس |
| 2 | طريق بالقرب من جل سانت فيكتوار | بول سيزان | زيت على كانفاس | $33\times27\frac{4}{8}$ انج | 1900-1898 | متحف الارميتاج - موسكو |
| 3 | كنيسة في آفرس | فنسنت فان كوخ | زيت على كانفاس | $37\times29\frac{1}{4}$ انج | 1890 | متحف اللوفر-باريس |
| 4 | جسر كور بيفوار | جورج سورا | زيت على كانفاس | 150.5×185.5 انج | 1886-1883 | متحف اللوفر-باريس |
| 5 | شباك فرنسي في كوليور | هنري ماتيس | زيت على كانفاس | $45\frac{5}{8}\times34\frac{5}{8}$ انج | 1914 | مجموعة خاصة |
| 6 | الصرخة | ادفارد مونخ | زيت على كانفاس | $35\frac{7}{8}\times28\frac{3}{4}$ انج | 1893 | المتحف الوطني-اوسلو |
| 7 | منظر طبيعي سويسري | ارنست لودفيك كريشنر | زيت على كانفاس | $39\frac{3}{4}\times29\frac{1}{2}$ انج | 1926 | مجموعة بروس ب. دايتون-مينوبولص |
| 8 | طيور | فرانس مارك | زيت على كانفاس | $29\frac{4}{8}\times34\frac{2}{8}$ انج | 1914 | متحف بون للفنون |
| 9 | موديل –هنري كانوايلر | بابلو بيكاسو | زيت على كانفاس | $39\frac{3}{4}\times28\frac{3}{4}$ انج | 1910 | معهد شيكاغو للفنون |
| 10 | حياة جامدة مع قماش منضدة احمر | جورج براك | زيت على كانفاس | $48\frac{7}{4}\times$ 57 انج | 1925 | نورتن كاليري – اميركا |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 11 | حياة ساكنة مع كمان وفواكه | بابلو بيكاسو | ورق لاصق وفحم على ورق | $19\frac{5}{8}\times25\frac{5}{8}$ انج | 1913 | متحف فيلادلفيا للفنون |
| 12 | اقداح الشاي | جوان كرس | زيت-فحم-ورق لاصق على كانفاس | $36\frac{1}{4}\times25\frac{5}{8}$ انج | 1914 | كونست ساملونك ويستفالين-دوسلدروف |
| 13 | ارتجال | فاسيلي كاندنسكي | زيت على كانفاس | $61\frac{1}{4}\times41\frac{3}{4}$ انج | 1911 | مجموعة خاصة |
| 14 | رسم تفوقي | كازمير ماليفتش | زيت على كانفاس | $25\frac{5}{8}\times41\frac{3}{4}$ انج | 1918-1917 | متحف ستيديليجك-امستردام |
| 15 | فلل فلورنتين | بول كليه | زيت على خشب | $14\frac{1}{8}\times19\frac{1}{4}$ انج | 1926 | متحف الفن الحديث-باريس |
| 16 | تكوين بالاحمر والاصفر والازرق | بييت موندريان | زيت على كانفاس | 51 ×51 سم | 1927 | متحف كليفلاند للفنون-امريكا |
| 17 | الحزن والغموض في الشارع | جورجيو دي شيريكو | زيت على كانفاس | $28\frac{3}{4}\times39\frac{3}{4}$ انج | 1914 | فن العالم الغربي* |
| 18 | مولد العالم | خوان ميرو | زيت على كانفاس | $28\frac{4}{7}\times23\frac{5}{8}$ انج | 1925 | فن العالم الغربي* |
| 19 | شبح وجه وصحن فاكهة على الساحل | سلفادور دالي | زيت على كانفاس | $57\frac{1}{2}\times45$ انج | 1938 | مجموعة سومنر-هاردفورد-اميركا |
| 20 | الشافي | رينيه ماغريت | زيت على كانفاس | $26\frac{1}{4}\times37\frac{3}{4}$ انج | 1937 | مجموعة اورفاتور-بروسل |

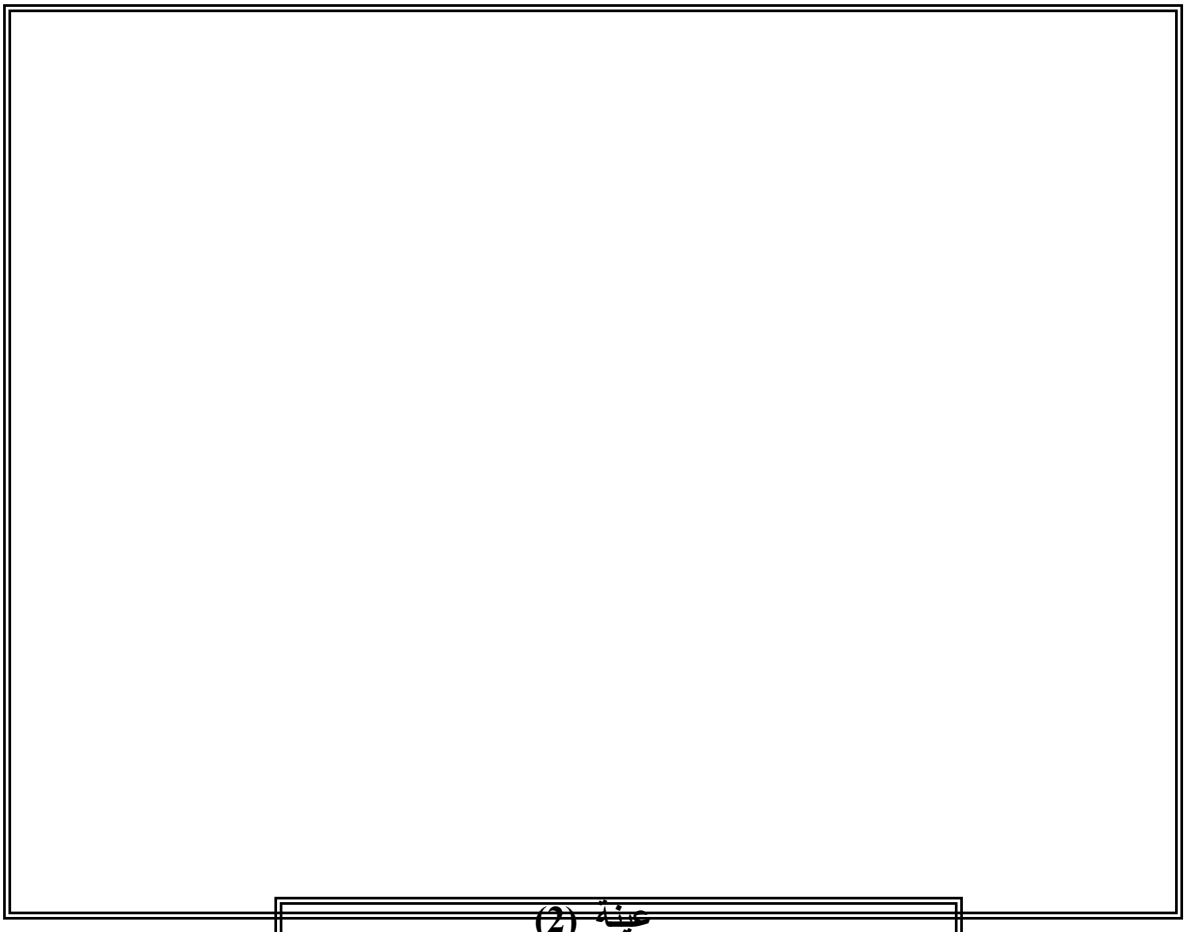
* تعذر على الباحث ايجاد عائدية لهذه اللوحات. اعتمد بتصوير نماذج العينة من كتاب فن العالم الغربي.

Wood, Michael, Art of Western World, Op. Cit.

## ب- صور عينات البحث

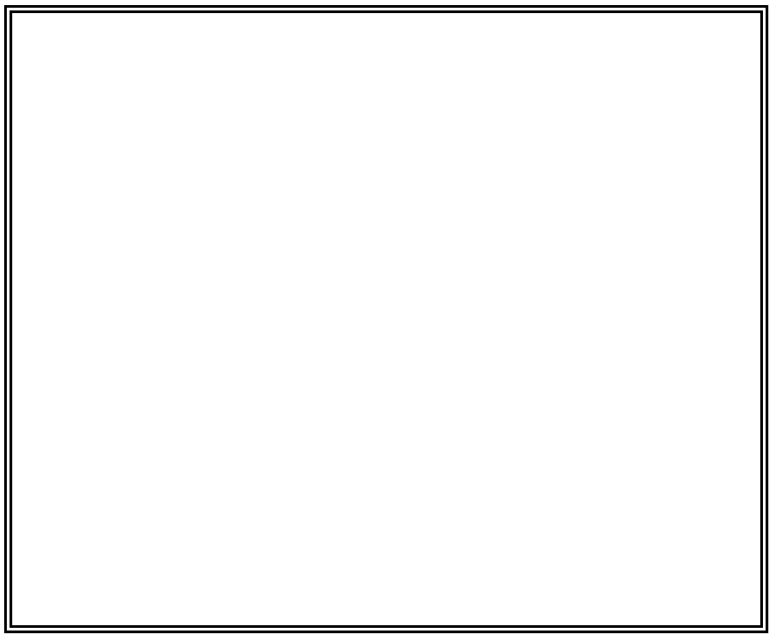


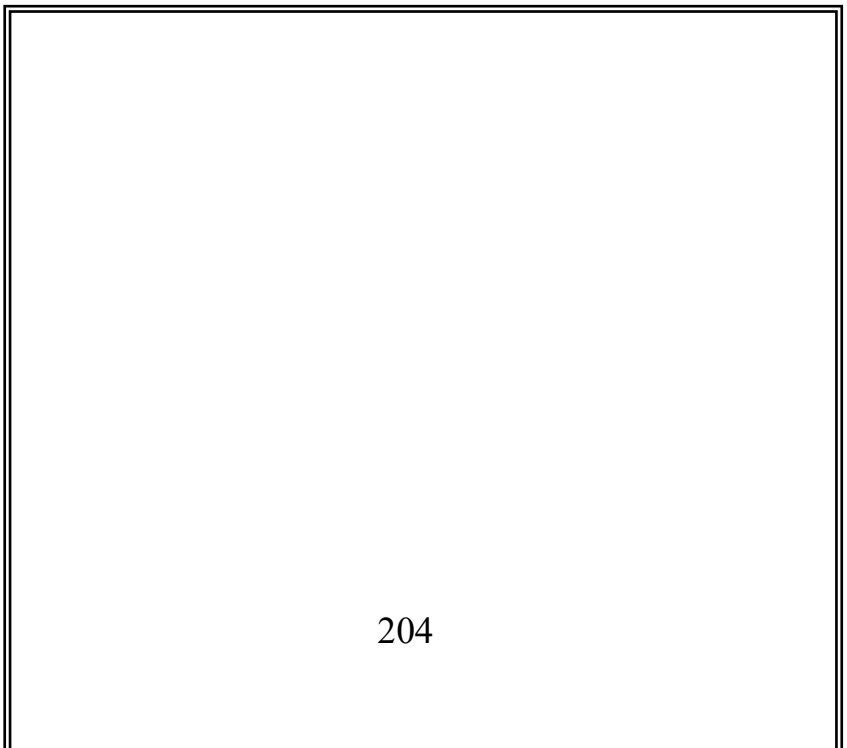
**عينة (1)**



**عينة (2)**

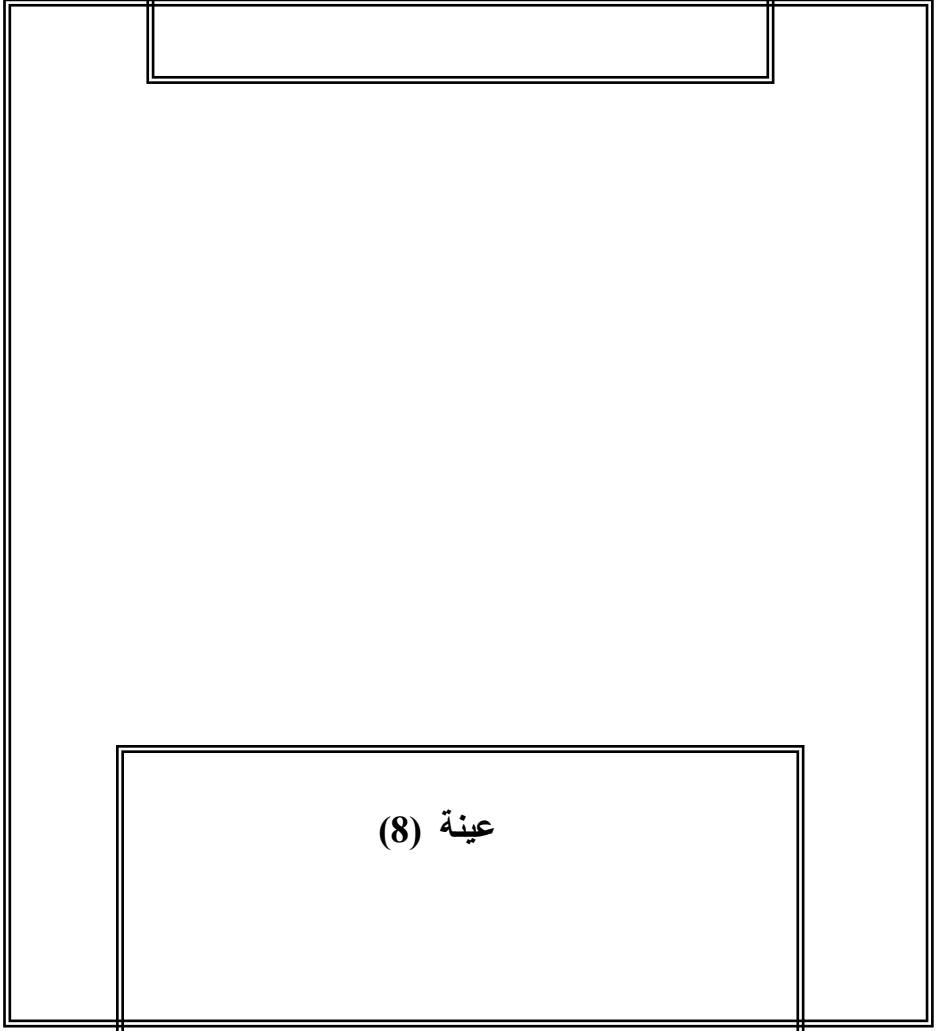
**عينة (3)**





## عينة (5)

عينة (7)



عينة (8)

**عينة (9)**

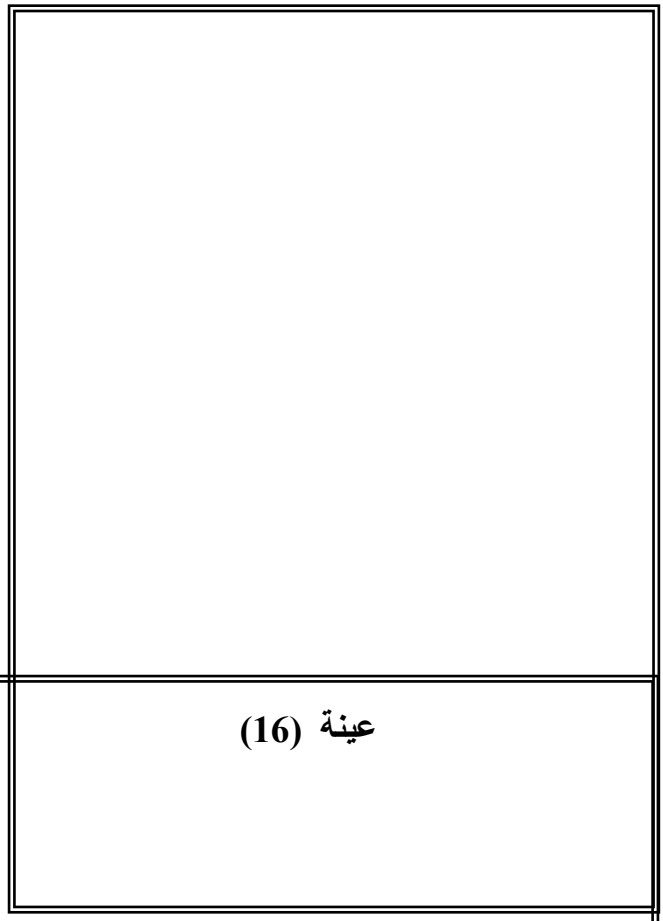
**عينة (11)**

**عينة (12)**

عينة (13)

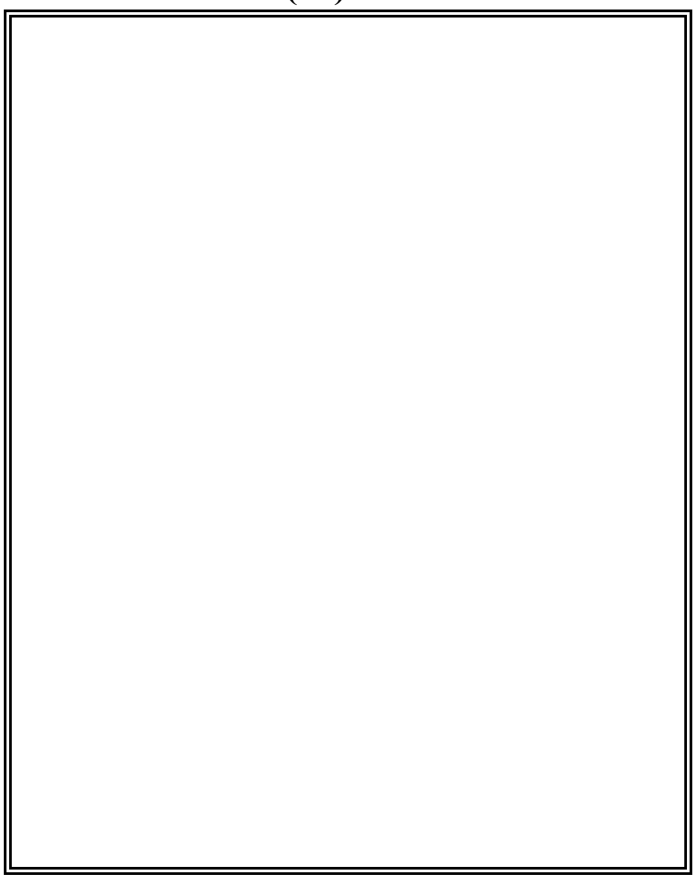
عينة (14)

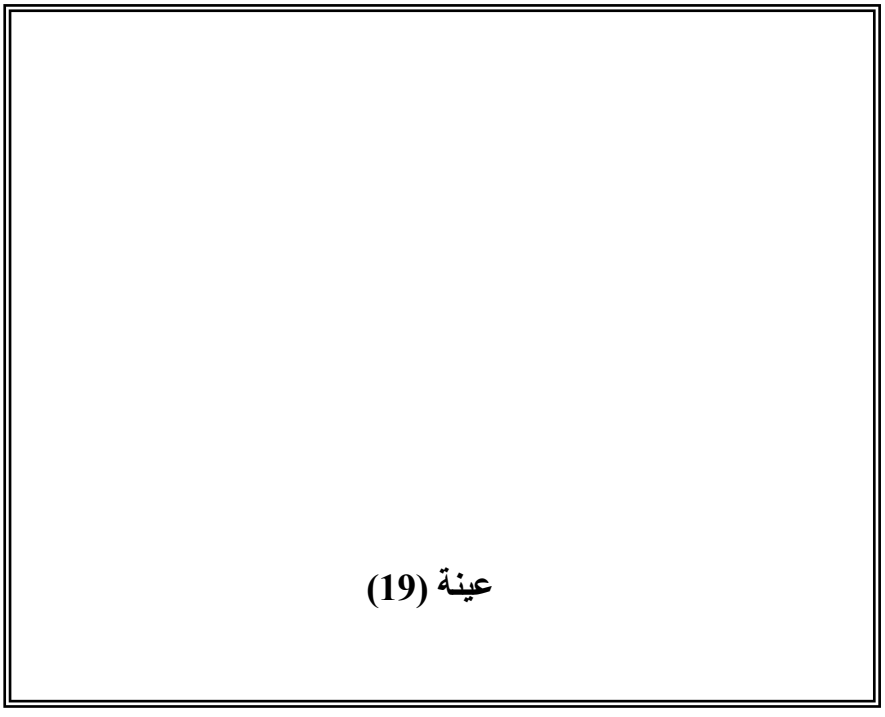
**عينة (15)**



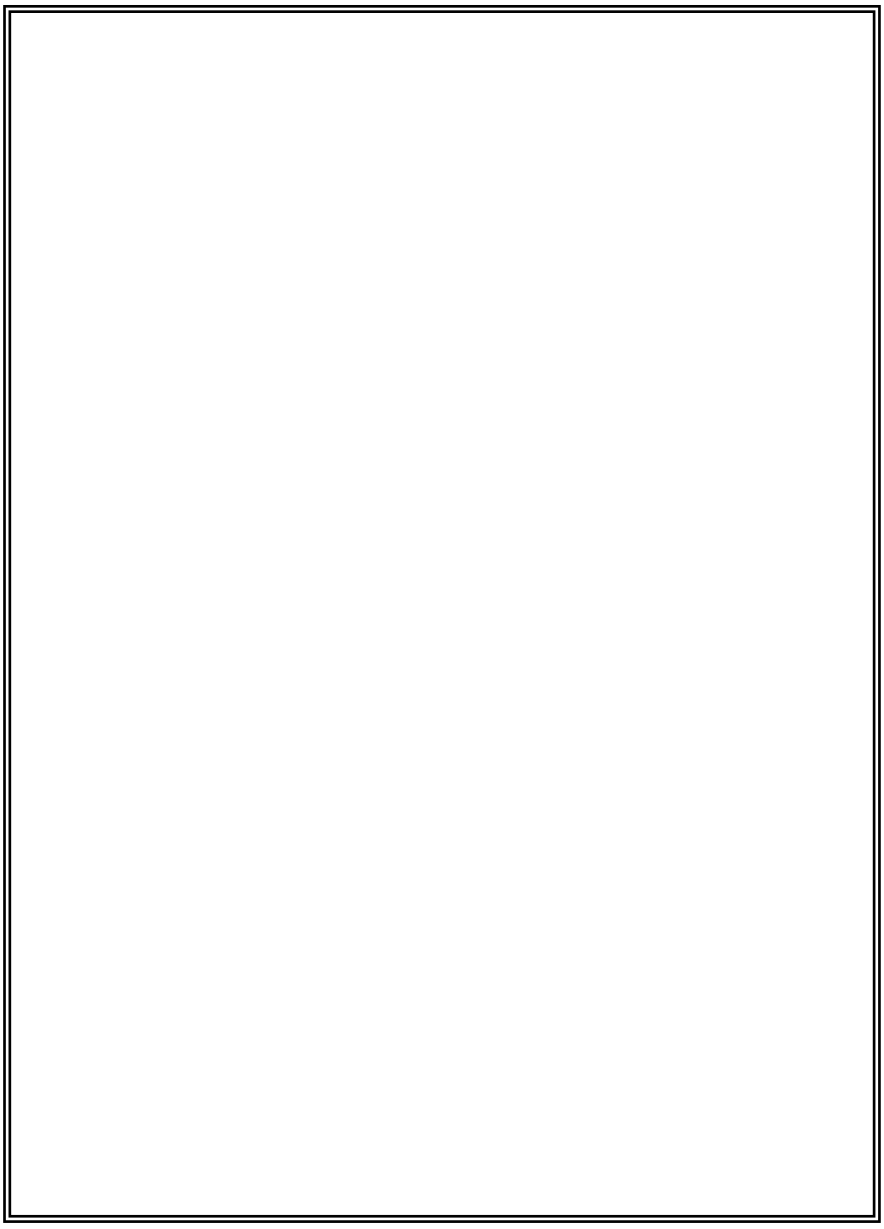
**عينة (16)**

**عينة (17)**





**عينة (19)**



**عينة (20)**