الظاهراتية في الرسم الحديث

أطروحة تقدم بها

جواد عبد الكاظم فرحان الزيدي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة

في الفنون التشكيلية – رسم

بإشراف

أ.م.د.
حامد عباس مخيف

أ.د.
علي شناوة وادي

1426هـ
2005م

الإهداء

غداً سيموت الملوك مخلفين وراءهم نظرات وداع
معبأة بالشتام ..
أما نحن فسنترك القصائد والفراشات الملونة
إلى وطني.. إنتماءاً
أولاً.. ثانياً.. ثالثاً
أهلي وأصدقائي..
محبةً وعرفاناً بالجميل
وإلى / روح أستاذي الدكتور عبدالسادة الخزاعي

شكر وتقدير

بعد أن أتممت بعون من الله تعالى، هذه الأطروحة، لابد لي أن أسجل شكري وتقديري إلى عمادة كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور عباس جاسم حمود ومعاونيه لمساهمتهم بإكمال تحصيلي لهذه الدرجة. كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذيّ المشرفين على الأطروحة، الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي، والأستاذ المساعد الدكتور حامد عباس مخيف، لما أبدياه من تعاون مثمر ومتابعة دقيقة لتفاصيل البحث.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري لأساتذتي، الدكتور عاصم عبدالأمير، والدكتور جبار حنون، والدكتور مكي عمران، والدكتور عبدالحميد فاضل، والدكتور فاخر محمد، والدكتور محمد أبو خضير، والدكتور عارف وحيد، والدكتور كاظم نوير، لما قدموه من جهد وخبرات ونقاشات أفادت الباحث خلال السنة التحضيرية وفي أثناء كتابة البحث. ولابد لي أن أتذكر باحترام أستاذي المرحوم الدكتور عبدالسادة الخزاعي، الذي شجعني للخوض في غمار هذا البحث.

وأتوجه بشكري إلى الأستاذ أمير دوشي والسيدة رقية المفضل، لترجمتهما عدداً من المصادر الإنكليزية. كما أشكر الصديق الفنان كريم الوالي، لما وفره لي من مصادر، وتسهيل مهمتي في إعداد مجتمع البحث من مصورات. وأشكر الصديق الشاعر الدكتور نصير غدير، والدكتور صباح عطيوي والاستاذ علوان السلمان لما بذلوه من جهد في تصحيح الأطروحة لغوياً.

ختاماً أشكر الآنسة يمامة مظهروالاستاذ كاظم جبر لمساعدتهما في إنجاز هذا البحث وكل من وقف بجانبي. تمنياتي للجميع بالخير والموفقية.

ومن الله التوفيق

ملخص البحث

سعى البحث الحالي (الظاهراتية في الرسم الحديث) لإيجاد مقاربات نظرية بين التفكير الظاهراتي وتيارات الرسم الحديث، إتضحت من خلال التحليل، الذي أفضى الى تلك المرتكزات والعوامل المشتركة، وصولاً إلى النتائج ضمن هذا التوجه.

ولهذا أحتوى البحث على أربعة فصول، عَنيَ الفصل الأول بالإطار المنهجي، الذي يتحدد بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فضلاً عن حدود البحث وأهدافه وتحديد المصطلحات الواردة.

فيما اشتمل الفصل الثاني على ثلاثة مباحث، تمثل الإطار النظري ومؤشراته إنتهاءً بالدراسات السابقة، تناول المبحث الأول، المرجعية الفلسفية للظاهراتية منذ تأسيسات أفلاطون فيما يخص الماهيات والعلم الكلي حتى الفلسفة الحديثة. فعلى الرغم من المرجعيات المتعددة للظاهراتية، إلا أنها أفادت بشكل مباشر من أفلاطون ولايبتز في نظرية المونادات، والكوجيتو الديكارتي، والمعرفة الجمالية الخالصة لدى كانت، ومفهوم القصدية لدى برنتانو.

وتناول المبحث الثاني النظرية الجمالية الظاهراتية، بدءاً من هوسرل والعلم الكلي، وطروحات هيدغر في التأويل الظاهراتي، وأنجاردن في الفعل القصدي، وآراء ميرلوبونتي في الاتصال الظاهراتي ومشروع الجسد بوصفه نظرية للإدراك، وما طرحه سارتر من نظرية للتخيل، ودوفرين والإدراك الجمالي.

وقد تضمن المبحث الثالث أوجه العلاقة بين الظاهراتية والرسم الحديث، في جدلية الشكل والمعنى، وتلمس المقاربات بين حركات الرسم وانشطاراته مقارنة بانشطارات المنهج الظاهراتي الداخلي، لينتهي المبحث بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث، فقد اشتمل على إجراءات البحث ، من خلال تحديد منهج البحث، والعينة الممثلة له، انتهاءاً بتحليل العينات البالغة (20) لوحة على وفق أداة بحث، اتخذت من مرتكزات الإطار النظري ومؤشراته أساساً منهجياً في التحليل الظاهراتي.

وتضمن الفصل الرابع عدداً من النتائج والاستنتاجات، فضلاً عن عدد من التوصيات والمقترحات، وقد توصل الباحث بعد تحليل العينات إلى بعض النتائج منها:

1- إنطوت عينات البحث على قصدية خالصة، كونها توحي بالتوجه نحو غاية أو غرض معين يهدف إليه الفنان، مثل قصدية تشييد الموضوع الجمالي المتمثل لدى مونيه، سورا، رينوار، وكوخ العينات (1، 3، 4، 5) أو قصدية الإنشاء المجرد والصورة المختزلة لدى بيكاسو وموندريان العينات (10، 14).

2- تجلت نظرية المونادات في العينات (1، 2، 3، 6، 13، 15، 16، 18، 20) لتحديد ماهية الأشياء الكلية، سواء تحقق ذلك من خلال المونادا الشكلي، الذي يجد علائقه مع المونادات الأخرى كما في صورة المرأة في لوحة مونيه (عينة 1)، أو من خلال اللون في تنقيطية سورا (عينة3) وتماثلها مع النظرية الذرية باعتمادها تجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتشابكة، ليصبح المتعدد هو الكلي. فالأشكال في تجزئة هيئتها الحجمية أحالت المكانية الحسية إلى زمان منفتح لا نهائي في محاولة للأقتراب من الكلي في التجريد النسبي للأشياء.

3- أسست عدد من العينات رداً ظاهراتياً ماهوياً من خلال اختزال الصورة وتجريدها (العينات 10، 12) لدى بيكاسو وليجيه، أو اعتماد الأشكال الهندسية التي تماثل الارتداد الظاهراتي، لدى موندريان ومالفيتش (العينات 14، 15)، أو إيجاد رد ظاهراتي صوري تدرك من خلاله الماهيات الحقيقية في الشعور الإنساني إدراكاً حسياً مباشراً، بما تحيله الصورة إلى المكانية المفترضة مثلما سعى إليه ماتيس، ميرو، إيرنست (العينات 6، 18،20).

4- ظهر مبدأ التعيين لدى رينوار ومونش (العينات 4، 7) بوصفه حالة مؤقتة تتحرك من خلال الموضوع المؤول، باعتباره الأداة التي توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية، وإنه تثبيت لسيرورة في واقعة للإنطلاق نحو سيرورة جديدة، أو خلخلة التعيين ذاته في بنية الصورة

التجريدية، لإيجاد علاقات غير مرئية تحفز نظام الإدراك في فهم اللوحة كما في لوحة كلي (عينة 16).

فيما انتهى البحث إلى قائمة المصادر وملاحق الأشكال والعينات، وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

1- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

بعد أن تحوّل الإنسان من تفكيره البدائي إلى التفكير الفلسفي، إستطاع أن يناقش مقولات الوجود والإنسان، بوصفها أهم ما يمس حياته، عبر مراحل زمنية متصلة تبلورت بشكل واضح في الفلسفة الإغريقية بما يعكس اهتمامها بهذه الموضوعات ضمن منهج يدين للمثال أو المادة في ثنائية جدلية تبادلية، فقد عدت محاولة إفلاطون التوفيقية بين المثال والواقع إنموذجاً مقترناً بالمثالي الماهوي، على العكس من أرسطو الذي أقترب من المادية .ولأن الفلسفة بشقيها (المثالي والمادي) هي الجذر التأسيسي الأول في الجهد الفلسفي الإنساني، فقد عادت إليهما جميع الفلسفات اللاحقة، منذ المثالية المحدثة على يد ديكارت، وحتى الوجودية لدى هيدجر وسارتر .إلا أن هذا الجهد وصل إلى طريق مسدود نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتراجعت إمكانية استنتاج تيار فكري يتصل بأي من شقي الفلسفة المذكورين .كل هذا دعا هوسرل العودة إلى الجذور والأشياء الأولى، ضمن منهج توفيقي يأخذ من إفلاطون وأرسطو وديكارت ولايبنتز وآخرين، ليعيد صياغة منهجه الظاهراتي في ضوء تطوير مقولات من سبقه.

عدت الظاهراتية، بوصفها فلسفة أو منهجاً نقدياً، المرجعية المنهجية لعدد من الفلسفات والتيارات النقدية والفكرية التي تلتها، لتؤسس مسارات خاصة بها من خلال طروحات أتباع هذا المنهج مع اختلاف توجهات كل منهم، مما جعلها تتشظى من الداخل، إذ نتج عنها" الظاهراتية الوجودية "لدى" هيدجر وسارتر "أو" الظاهراتية القرائية "لدى" باشلار ."أما تأسيساتها الأولى فكانت على يد" هوسرل "الذي أراد أن يقيم منها علماً كلياً يتخذ من (العودة إلى الأشياء) آلية لإقامة قصدية الشعور، والإفادة من الكوجيتو الديكارتي ليصبح (أنا أفكر بشيء ما، إذن أنا موجود).

لقد أكدت الظاهراتية على الفعل القصدي في إنتاج المضمون، بوصفه المعنى الموضوعي للشيء كما هو معطى في فعل التكوين، المعنى الذي تحققه ذات عارفة يتمخض عن وجود للشيء أو الموضوع مدار التأمل، وينتج بمقتضى التأويل، أي أن المعنى الموضوعي في العمل الفني هو المعنى الذي يقصده الفنان، كما أن الظاهراتية أقرت أن الإدراك الحسي ظاهرة، والتخيل ظاهرة، والانفعالات المختلفة ظاهرة، فيما شكل التأمل الباطني الانعكاسي أهمية في أسس تكوينها، وهو وصف لماهية تلك الخبرات القصدية للوعي، أو معناها وما تأكيدها للخبرات إلا تأكيد على التجربة العملية الإنسانية، ومن ثم التجربة الفنية .هذه الخبرات التي أصبحت أساساً ومنطلقاً للفلسفة البراجماتية فيما بعد.

والظاهراتية رأت أن الأشياء ذاتها لا تصورات عنها سوف تخبرنا بكل شيء، لذلك ينبغي أن ننصت إليها ونرهف السمع، إلى ما تقوله لنا .وأن كل وعي هو وعي بشيء ما، وأن فكرة القصدية هذه، هي محاولة لتحقيق اتصالنا بالعالم الخارجي ليست منفصلة عن الذات الواعية، وأن العالم لا يمكن أن يحيا مستقلاً عن الوعي، وهذا يعني أن الذات ليست منفصلة عن العالم.

من هنا نجد أن الظاهراتية تجاوزت ثنائية الذات والموضوع، وحاولت تحقيق وحدة اندماجية بين تلك المقولتين، كذلك هي منهج محايد بين المثالية والواقعية، وحاولت أن تجد مسوغات الربط بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين المثال والواقع من خلال أساسيات شكلت محور التفكير الظاهراتي وهي (قصدية الوعي) (والرد الظاهراتي/ الماهوي)، أي تعليق الحكم على الأشياء والأعمال والمعتقدات، فضلاً عن فكرة العالم المعيش، ووصف ما هو معطى، وإدراك العلاقات الماهوية، ومشاهدة أساليب ظهور الظواهر وملاحظة تأسيسها[1].

أما" هيدجر "فيقيم علاقة الوجود الإنساني بالعالم في مسعاه لتحويل الظاهرة من محيطها الابستمولوجي إلى المحيط الأنطولوجي، لتصبح عنده الكينونة تجديداً للوجود ذاته .فالوجود معلق، أي تعليق الحكم عليه، ولما

---

[1] ينظر: توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص53.

كان العمل الفني وجوداً فإن الحكم عليه معلق أو مؤجل .مشيراً إلى أن الوجود الإنساني لا يتحقق إلا من خلال تأويل النصوص بوصفها شاهداً على هذا الوجود، وبهذا يتحول التأويل من تحليل النصوص إلى تحليل الوجود.

وعندما جاء" أنغاردن "فإنه وضع عنايته الكبيرة في العمل الأدبي، بوصفه معطى مركباً متعالياً من الطبقات وهي : (التشكيلات الصوتية، وحدات المعنى، طبقة الموضوعات) ولكل من المعنى والموضوع وحدات متعددة ومختلفة، هذه التي تنتج القراءات المتعددة، إذ تلتقي مع نظرية القراءة واستجابة القارئ، تلك النظريات التي أفادت فيما بعد من طروحات الظاهراتية ولدى" أنغاردن "تحديداً[2]. حيث يقيم مثاله الجمالي من خلال التلازمية التي يراها بين فعل القصد والجانب الوجودي، ومن خلال هذا المشروع عالج مبحثه الجمالي باتجاهين :الأول، بنية العمل الفني وأسلوبه، والثاني، مبحث الخبرة ودراسته طبقاً للعمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك.

ويؤكد مشروع" باشلار "الجمالي في تحولاته المنهجية من فلسفة العلوم إلى علم الجمال الظاهراتي صلاحيته لدراسة موضوع الخيال وعلاقته بأحلام اليقظة، الذي يهدف إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، واصفاً بذلك الخيال بمبدأين رئيسين هما الخيال المادي وخيال الحركة، مفرقاً في النهاية بين التخيل والإدراك بوصفهما متناقضين.

وقد جعل" سارتر "من الحرية وسيطاً موضوعياً في فلسفته، التي ترتبط بفعل الذات كثيراً، إذ يرى أن الإنسان هو الحقيقة المطلقة للجمع بين الماهية والوجود، وإنما الكيانات وجدت من أجل الإنسان الذي يكمل الفجوات من خلال استثمار الظواهر الخارجية أو الحياة المادية، لأنه حر بمقدار ما يعيش خارج الآخرين .وهكذا فإنه يصنع حدوداً فاصلة بين الوقائع الخارجية والتخيل، ويفرق بين القصد الفعلي والقصد الخالص بوصفهما تابعين لموضوعهما .مستخلصاً من ذلك في دراسته لنظرية الإنفعالات رصد العلاقة بين الانفعال والشعور الداخلي الذي يعده معبراً بالضرورة عن الواقع الخارجي في عملية إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج.

أما" ميرلوبونتي "فقد صاغ منطلقات رؤيته الاتصالية من خلال التأكيد على قيمة النشاط العقلي وأهمية التفكير المصاحب للإحساس في تكوين السلوك، وربط الشعور الداخلي بالعالم الطبيعي الخارجي في علاقات حية متطورة لحل مشكلة تلك العلاقة من خلال الرد الظاهراتي، وفكرة القصدية، وإدراك الماهيات الحية في الشعور، معتقداً أن نظرية الجسد هي نظرية الإدراك في محاولة للربط بين إدراكنا للعالم ولأجسادنا، كي يميز بين عالم التخيل وعالم الوقائع الخارجية من خلال آلية لقراءة الأعمال الفنية ظاهراتياً في ضوء الجانب الحسي الحركي، والحسي المتزامن للشيء الموصوف.

في ضوء ما تقدم يمكن إقامة علاقة بين طروحات الظاهراتية والرسم الحديث، الذي حقق إنشطاراته وانقلاباته المتعددة على مستوى الإدراك والأفكار والرؤى والتخيل إزاء الصورة الفنية، لذا فإن فكرة ترجيح المتخيل على العقلي وجدت صدىً واسعاً فيه، وخصوصاً في الرومانسية متخذة من الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال والهواجس الغامضة منهجاً لبحثها عن المثال البصري لتستند إلى سلطة الحدس، كما أنها قلبت الكوجيتو الديكارتي (أنا أشعر) وبهذا تلتقي مع فكرة قصدية الشعور الذي يكون بشيء ما، وأصبحنا نصغي لصوت العواطف، ليصبح ما وراء الإدراك عالماً من الخيال الجامح .ويؤكد الرومانسيون على أن التجربة الذاتية هي التجربة الوحيدة، التي يمكن وصفها بالموضوعية لتوحد ما بين التشخيص الدقيق للحالات الذهنية وبين الواقعية.

وشيدت" الانطباعية "مفهومها الجمالي على العياني، الذي عولج بوصفه خلفية جمالية تسهم في تحقيق شكلانية الرسم، وأصبحت الخطوط والألوان هي التي تقرر نمط الصورة الفنية وليس الموضوعات، بناءً على التطور العلمي والنظريات التي رافقتها، مع ذلك وجد الانطباعيون في العودة إلى المنابع سواء في سياقها الجمالي أو الفني شيئاً يدعم رؤاهم، اهتماماً منهم بالجوهري والخالد .وبهذا أصبحت الأشياء كلها بما فيها الإنسان بمثابة موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها من العلاقات في تكوين رؤية شمولية كلية للوحة

[2] ينظر: الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص214.

الانطباعية، مما جعل" سيزان "يتجه نحو الروحي ويتخذ من الهندسة سبيلاً للتخاطب بالكليات .وقد كرست الذات مقابل الموضوع بتحويل عناصر الذات كالمتخيل والحدس والوعي إلى آليات إنتاج الجمال الفني.

وتعد دعوة" فان كوخ "من خلال إيمانه بالرسم والجانب الروحي فاتحة للعلاقة التوسطية بين الداخل والخارج في" المدرسة التعبيرية "التي بحثت عن الذات الكلية وترحيل الشكل المرئي إلى ما هو متجاوز، بالاعتماد على تفعيل طاقة اللون والخط، فضلاً عن دعوتهم لتأكيد مبدأ الحرية في الرسم، لتعوّل على المشاعر والنوازع النفسية الداخلية والعواطف المتأججة لدفع الصورة التعبيرية للافتراق عن الطبيعة، وأرادت أن تخاطب الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني.

واتجهت" التكعيبية "نحو الشكل الهندسي بوصفه حاملاً لقوة روحية، من أجل تحقيق رؤية متجانسة بين مقولات العلم والفن، لذا فإنها حطمت المعنى لأن الشكل هو الحامل له في دعوة للابتعاد عن الحسية، والتوق إلى الحقيقة الموضوعية والتمسك بالجوهر والفكرة النقية، تعتريهم رغبة اختزال الكون إلى تقاطع من الأجساد والأوجه المسطحة .وفي هذه التجربة يتجه قصد التكعيبيون إلى استحضار القيم الذهنية وقدرتها على توحيد الأشياء المتعددة على قماش اللوحة.

وأكدت التجريدية على أن العمل الفني يعد كينونة بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء خارجي، وأن المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى، ناتجة عن طريق سلطة الحدس، بما يهيئ القدرة على الإدراك الفني، وفتح الباب على المعاني العميقة والخفية للحياة، مما قادها إلى تمجيد الذات .وعدّ التجريديون أن الشكل هو منتج المعنى، بوصفه نصاً مفتوحاً على الحياة على الرغم من صفائه في ضوء خلاصه من شوائب الواقع وعوالقه، وبهذا جعلت الشكل يتماهى مع اللون من خلال العلاقات التي تثيرنا دون المعنى المباشر والموضوع المباشر الذين أهملتهما، حيث تنزع إلى طاقة التأويل المفتوح على القراءات المتعددة .لذلك كان عملهم ينصب على الاهتمام بما يسمى بالشعور الباطن .كما أنها استعاضت عن الصورة الوهم بحقيقة أكثر صدقاً تنبثق من فعل الروح، وهي الحقيقة الذاتية.

وتجاوز" السورياليون "مشكلة اللون والشكل، ليتجهوا إلى ترجمة هواجسهم وأحلامهم وتضمينات اللا وعي، بوصفها خلق يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب، وهذا الواقع هو البديل الشرعي للحقيقة من أجل الوصول إلى الحقيقة السامية التي تحاول الجمع بين المتناقضات (الحلم والحقيقة) والداخل والخارج لاستكشاف شكل أولي للفن ينقذ الإنسان من حالة الضياع عبر جسر لربط هذه المتعارضات يسمى المتخيل.

في ضوء ما تقدم تقتضي المقاربة بين الظاهراتية والرسم الحديث تقصي كيفيات رؤيتهما للأشياء والظواهر، من خلال إبستمولوجيا موضوعية متنوعة، إذ استفادت هذه الأبحاث من محاولة المقاربة هذه بهدف الكشف عن مستوى التداخل بينهما، لذا تم تفريق الرؤية الجمالية الميتافيزيقية والرؤية الجمالية الوضعية طبقاً لأختلاف المنحى الأبستمولوجي لكل منهما.

من خلال ما تقدم يمكن تلمس مشكلة البحث في ضوء الآتي:

بقدر ما تتجه الظاهراتية إلى الأشياء وتهبها المعنى، أو تؤسس معناها في الخبرة المباشرة، فإن الرسم يهب الأشياء معنى من خلال الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وكأننا نراها لأول مرة .والحقيقة أن استخلاص الماهيات من الوقائع في الظاهراتية تشبه إلى حد ما تلك العملية المبدعة التي يقوم بها الرسام حين يستجلب المعنى أو الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال .

وهنا تحديداً تبرز المشكلة من خلال استجلاء الكيفيات في إشكاليات جدل المقاربة بين الخطاب الظاهراتي بتراكماته الأبستمولوجية فلسفياً ومنهجياً مع اشتغالات الخطاب الفني والجمالي الحداثوي مؤسساً له عبر حركات الرسم الأوربي الحديث.

وبناءً على ما تقدم تتجلى أهمية البحث في عمل آلية مبادئ الظاهراتية فكراً وممارسةً فنية ضمن نطاق الرسم الحديث على وفق موقف فلسفي جمالي، والتي لم تتم دراستها بشكل أكاديمي حسب معرفة الباحث واطلاعه، وتأسيساً على ذلك تتحدد أهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

1. يكتسب البحث أهميته من أهمية موضوعه .فالظاهراتية كان لها تأثير كبير على المسارات النقدية والفلسفية التي جاءت بعده مثل نظرية الاستجابة والتلقي، فضلاً عن عملية التوسع بالأطر المعرفية والفنية بحدود المنهج الظاهراتي وأساسياته التي ينطلق منها على الصعيد الفلسفي وتطبيقاته الفنية.
2. محاولة استثمار الأطروحات المرحّلة من الفكر إلى الفن ممثلة بحركات الرسم الحديث التي تميزت بتباين طروحاتها حول مقولات (الذات والموضوع) المعنى والشكل، المعنى المؤجل.
3. يفيد هذا البحث المختصين والدارسين في مجال النقد الفني والدراسات الجمالية من أجل تكريس الأطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين الرسم الحديث.
4. سد حاجة المكتبة على المستوى المحلي والعربي في مثل هذه الموضوعات، إذ تعد الدراسة الأولى في إتجاهها والخوض في موضوعة كهذه.

هدفا البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

1. تعرف آليات الفكر الظاهراتي.
2. تقصي العلاقة المتداخلة بين الرسم الحديث والظاهراتية من خلال دراسة التجربة الفنية.

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على دراسة وتحليل نماذج مصورة للوحات عدد من الفنانين ممثلة بتيارات الرسم الحديث ضمن تطبيقات المنهج الظاهراتي وآلياته المشتركة مع هذه اللوحات وكالآتي:

1. الحدود الزمنية 1870م-1950.
2. الحدود الجغرافية :الرسم الأوربي الحديث.

3. الحدود الموضوعية :لوحات فناني تيارات الرسم الحديث من الانطباعية حتى السوريالية.

تحديد المصطلحات:

1- الظاهراتية Phenomenology :

1- في التعريف القاموسي :هناك اتجاهان لتعريف الظاهراتية

الاتجاه الأول :يشير إلى أنها المبدأ الفلسفي الذي ينكر معرفة الشيء، ولكن لا ينكر وجوده خارج حدود عالم الظاهرة، محدداً مدى المعرفة إلى الموضوعات الممكنة للإدراك الحسي والتي هي موضوعات للاستبطان.

الاتجاه الثاني :يشير إلى أنها (علم الظاهرة) التي يميز بين الأنطولوجيا (علم الوجود) في نظام الفيلسوف الألماني " أدموند هوسرل "الوصف العلمي للوعي وقصدية الشيء في الوجود الخالص .مؤجلاً التأكيد على وجودها قاصداً للوعي[3].

2- الظاهرة :هي كل واقعة يمكن إدراكها بالحواس والتجربة[4].

[3] New Webster's Dictionary, New York1975. P. 414.

[4] وهبة، مجدي :معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص400.

3- ويفسر قاموس الفلسفة (الظاهراتية) بأنها:
نظرية المعرفة التي تعتمد على المسلمة بأن (الأحاسيس هي الموضوع الوسيط للمعرفة). فالمفهوم الرئيس لها هو قصدية الوعي (وجوده موجه نحو موضوع) تهدف إلى تأكيد مبادئ المثالية الذاتية (لا يوجد موضوع بدون فاعل) وهي فلسفة تعارض معرفة الحقائق الواقعية[5].
4- ويعرفها باشلار :هي فكرة فلسفية أوجدها هوسرل، تقوم على قصدية الوعي المتجه إلى موضوع[6].

وفي تعريف هيدجر لها : بأنها كشف الوجود أو أسلوب وجود الوجود، ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً[7].
ويرى" لالاند " (أن الفينومينولوجيا هي دراسة الظواهر دراسة وصفية كما تتراءى لنا في الزمان والمكان، خلافاً لدراسة القوانين المجردة والثابتة التي تنظم الظواهر، وخلافاً لدراسة الحقائق العالمية التي تكون الظواهر تبديات لها، وخلافاً للنقد المعياري الذي يتطرق لشرعية هذه الظواهر)[8].
أما " ميرلوبونتي" فيرى الظاهراتية (أنها تمكن من دراسة الماهيات وتعود إليها كل المسائل في تحديد :ماهية الإدراك، ماهية الوعي)[9].
في حين يعرفها" هوسرل "على أنها:
منهج من مناهج التفكير وتعنى بدراسة الظواهر دراسة وصفية بدون إضافة أو تأويل عقلي إليها للوصول إلى الحقائق الأساسية، فهي التوجه نحو الأشياء ذاتها .لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منها من دون التأثير بحكم سابق[10].
أما التحليل اللغوي لاشتقاق" الظاهراتية" (الفينومينولوجيا) فهي تتألف من مقطعين (phenomena) وتعني الظاهرة، و (logie) المحرفة عن الكلمة اليونانية (logos) وتعني الحجة أو الخطاب، وهي هنا بمعنى العلم، وعلى هذا نستطيع أن نفهم كلمة (فينومينولوجيا) بأنها :علم الظواهر[11].

التعريف الإجرائي:

لما كان للظاهراتية تعريفات ومسارات متعددة، لم يستطع الباحث تبني أي منها، إلا أنه أفاد منها في بعض ما يتلاءم مع أهداف بحثه لصياغة تعريفه الإجرائي:
الظاهراتية منهج فلسفي متعال وقصدي، يؤكد مبادئ المثالية الذاتية التي تتجه لدراسة الشعور والكشف عنه بهدف دراسة ماهيات الظواهر، وكيفية كشف ظاهرة الرسم عن نفسها، من خلال العودة إلى الأشياء ذاتها وردها إلى حقيقتها الأولى انطلاقاً من الخبرة المباشرة.

2- القصدية Intentionality :

هي صلب الظاهراتية، وهي الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعيشة بكونها شعوراً

---

[5] See: Dictionary of Philosophy, Edited, I. Frolov Moscow, Progress Publishers1984, P.315.
[6] باشلار، غاستون :جماليات المكان، ت غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص11.
[7] توفيق، سعيد :الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص8.
[8] لالاند، أندريه :القاموس الفني والنقدي للفلسفة، ت تيسير شيخ الأرض، منشورات الجامعة الفرنسية، باريس، 1947، ص711.
[9] الفريوي، علي الحبيب :قراءة في المنهج الفيميائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1998، ص107.
[10] هوسرل، أدموند :تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا، ت تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1958، ص45.
[11] المصدر نفسه، ص 9.

بشيء ما.
والقصدية أيضاً هي تلك الخصوصية الفريدة للخبرة بوصفها وعياً بشيء ما[12].

3- تعليق الحكم Enthatem – Epoche, Sich:

هو المبدأ الذي يقوم على نبذ كل أمر لا يمكن التحقق منه بصورة برهانية، بمعنى هو كل ما لا يمكن التحقق منه بصورة تجعل نقيضه مستحيل التصور على وجه الإطلاق، وهذا يشمل كل ما في العالم[13].

4- الخبرة Experience :

إنها فعل الإنسان العملي في العالم الخارجي .وخلال عملية هذا الفعل تكتشف ارتباطات الظواهر وصفاتها وقوانينها ، وتستكشفها وتختبرها مناهج ووسائل عقلية للنشاط .وهكذا هي تفاعل بين الذات الاجتماعية والعالم الخارجي[14].

5- الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction :

هي عملية رد الشيء إلى حقيقته الأولى بعد أن تراكمت فوق بنيته الحقيقية، وعبر التاريخ، طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية – ثقافية -أيدلوجية) ليست من صلب ماهية الشيء[15].

I - الرد الظاهراتي المتعالي: Transcendental Phenomenological Reduction :

هو وضع العالم الطبيعي المادي بين قوسين وتعليق الحكم عليه مؤقتاً، للانفلات من الانبهار به والانغماس فيه، ومن ثم توجيه الانتباه إلى الشعور الداخلي وإلى فعل الإدراك نفسه[16].

II - الرد الصوري الماهوي: Eidetic- Essential Reduction

ويعني بإدراك الصور العقلية والماهيات الحقيقية كما تظهر حية في الشعور وحيث تتحقق المعرفة اليقينية الثابتة لكل الحقائق الممكنة .فهو ارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[17].

6- الماهية Essence :

هو معنى شيء ما، الذي هو في ذاته، في تميزه من كل الأشياء الأخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة .فالجوهر لا يوجد في خارج الأشياء، وإنما فيها ومن خلالها باعتباره صفتها الرئيسة المشتركة وقانونها[18].

---

[12] Husserl, Edmund, Logical investigations, Tran, J. N. Findiay, Volum1, London, Roatledge and Kegan Paul, 1970 . P: 612.

[13] هوسرل، أدموند :تأملات ديكارتية، المصدر السابق، ص46.

[14] روزنتال، يودين :الموسوعة الفلسفية، ت سمير كرم، مراجعة جلال صادق العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص582.

[15] Theodore, Deboer: The development of Husserl's Thought, Tran. Theodore, Planufinga, Martinus Nijhoff, Netherlands1978. P. 369.

[16] محمد، سماح رافع :الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص141.

[17] المصدر نفسه، ص 142.

[18] روزنتال، يودين: المصدر السابق، ص 171.

7- البين ذاتية (الذاتية البينية) Intersubjectivite :

تعني الذاتية بعد اتصالها بالذاتيات الأخرى وتفاعلها معها، بحيث لم تعد الذاتية التي كانت عليها قبل هذا الاتصال، عن هذه الفكرة تدور حول تحليل فكرة القصدية لتصل إلى إثبات آنية الآخر[19].

8- اليقيني Apodeictic :

ما يبرهن عليه برهاناً يتجاوز كل نقاش، وهو اصطلاح يستخدم ليعني الصدق المطلق الذي عنى به أرسطو، برهاناً جوهرياً بالمعنى الصارم[20].

9- الحدس: intuition

هو المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة من دون استدلال منطقي تمهيدي[21].

---

19 هوسرل، أدموند: تأملات ديكارتية، المصدر السابق، ص 185.

20 روزنتال، يودين: المصدر السابق، ص 591.

21 المصدر نفسه، ص 177.

المبحث الأول

المرجعية الفلسفية للظاهراتية:-

بعد الثورة العلمية التي اجتاحت أوربا خلال القرنين الأخيرين (التاسع عشر، والعشرين)، حلّت الآلة بدل الإنسان، وكاد أن يمر الفكر الإنساني بأزمة حادة، أدت إلى ظهور عدد من التيارات التي تطالب بذاتية الإنسان المستلبة، وهذا ما كرسته الظاهراتية في منطق بحثها عن بدايات أولى، بعدما رأت أن الفكر البشري قد وصل إلى طريق مسدود في مطلع القرن العشرين، إذ تجاهلت العلوم دور الذات المدركة وتأثيرها في معرفتنا بالعالم. وفي الوقت نفسه، فإن الانهماك في الدراسات النفسية قد يؤدي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها، وهو ما دعا "هوسرل" إلى إيجاد عملية توفيق بين الفكر والعالم عن طريق وصف البنى العليا للوعي الإنساني، منطلقاً من منطقة تجاهلها العلم واصفاً إياها بالوقائع الجاهزة والبديهيات الواضحة بذاتها، أي من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء، من معنى ماهية الأشياء كما تبدو في الخبرة الإنسانية، وليس بوصفها وقائع مستقلة عن الإنسان، إذ أرادت الظاهراتية أن تكون علماً كلياً يقينياً أو علماً للماهيات يمد العلوم بأساس تقوم عليه، بمعنى أنها محاولة لتحقيق اتصالنا بالعالم وإقامة جسر بيننا وبينه متجاوزة الثنائية التقليدية (الذات والموضوع) لتعتمد فكرة قصدية الشعور في العمل والأشياء والموجودات.

ولهذا كانت مرجعيات الظاهراتية متعددة منذ الفلسفة اليونانية، التي ساهمت في إثراء طروحاتها، إذ عدّ (هوسرل) الظاهراتية تطويراً للفلسفة اليونانية حين قال (إن الفينومنولوجيا انبثقت عن الفلسفة اليونانية، وإن تلك الأفكار القديمة لم تهمل تماماً، وأنها ظلت حية في أشكال متعددة ومذاهب متنوعة ما زالت قائمة حتى وقتنا الحاضر)[1]، إذ كان يعتقد بأن اليونانيين ومنهم **أفلاطون (427 – 347ق.م)** على وجه الخصوص نظروا إلى المعرفة نظرة كلية شاملة تضم فروع العلم والفلسفة، وقد أخذ "هوسرل" فكرة المثال أو الماهية المجردة عن المادة من " أفلاطون"، لكنه جعل المثل مطابقة للماهيات العينية للأشياء، وبهذا أختلف معه في تفسير طبيعة هذه الماهيات. فالمثال أو الصورة عند " أفلاطون" هي الماهية الحقيقية الثابتة للشيء والموجود في العالم العلوي المفارق الذي تحولت لدى "هوسرل" لتصبح موجودة في الشيء ذاته وليس خارجه وكامنة في العقل وليس مفارقة له، وبمعنى آخر أصبحت حقيقة الشيء عنده تلتمس الماهيات الموجودة داخلياً في أفعال الشعور القصدية، التي يدركها الأنا بالحدس المباشر.

وعندما اهتم "أفلاطون" بدراسة الماهيات الكلية الثابتة، أراد الارتقاء بالمعرفة الإنسانية وتأسيسها على مبادئ عامة مطلقة وحقائق يقينية شاملة، وهو الهدف ذاته الذي سعى إليه "هوسرل"، حيث انتقل من دراسة الكليات وحدس الماهيات الكامنة في الشعور إلى محاولة إقامة علم يقيني دقيق عليها، يؤدي إلى معرفة صحيحة وشاملة، كما أن (المفهوم الأفلاطوني الأساس يرى في العلم المعرفة بالكليات ، وبهذا يصبح الكلي بطبيعة الحال ليس المثال القائم بطبيعة المحسوسات، بل الماهية المتحققة في المحسوس نفسه)[2]. هذه النقطة التي فطن إليها "أفلاطون" مبكراً، ورأى أنه لما كان الكلي يغاير المحسوسات من حيث هي كذلك فيجب وضع الكليات فوق الجزئيات، فتحقق له موضوع العلم، وعلل صورية أو نماذج هذه المحسوسات، والتفريق بين الواقعي والمجرد.

وفي فكرة الأشياء موجودة بذاتها يرى (أن الماهيات جميعاً حاصلة في العقل عن موجودات مجردة ضرورية مثلها، لما هو واضح من أن المعرفة تشبه المعروف حتماً، فتؤمن النفس بعالم معقول هو مثال العالم المحسوس وأصله، يدرك بالعقل الصرف، إن الماهيات متحققة فيه بالذات على نحو تحققها بالعقل، مفارقة للمادة، بريئة عن الكون والفساد، الإنسان بالذات،

---

1 محمد، سماح رافع: المصدر السابق، ص49.

2 جيجن، أولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت عزت قرني، دار النهضة العربية، القاهرة، 1976، ص196.

والشجر بالذات، والجمال بالذات)[1]. وهنا يكرس مقولة الموجودات بذاتها في البحث عن ماهيات وجوهر الأشياء دون مظاهرها الشكلية الفانية، فهو بحث في المطلق والخالد، إذ أن الجوهر في أعم معانيه لدى " أفلاطون" هو (الوجود القائم بذاته) حتى نصل إلى عالم الجواهر الخالدة لديه (التي تمثل في المحل الأول الوجود بقدر ما تمثل الكلي الذي ليست الجزيئات إلا صوراً غير كاملة وغير دقيقة منه)[2]. وهذا يعود بنا إلى نظرية المثل التي ترى بأنه لا علم إلا بالكلي، والذي يظل في ذاته باقياً على ذاتيته، وإن الأشياء الواقعية ما هي إلا صورة مشوهة من صورة المثال العلوي، الذي لا تدركه الحواس، بل يدركه العقل. موضحاً تدرج المعرفة من أدنى مستوياتها في الخيال الحسي إلى المعرفة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية، حتى يصل إلى أسمى أنواعها، وهي معرفة الصورة الثابتة الخالدة، لأن البداية هي عدد من معطيات الإدراكات الحسية، التي تسمح بتحصيل واقعة من وقائع التجربة، وعندما تنضج التجربة فإنها تتجه نحو أن تكون علماً، ليصبح كلياً ويقينياً. ومن جهة أخرى يؤكد " أفلاطون" على التجربة وعلاقتها بالتصور الذهني، حيث يصفها بأنها فرصة ملائمة لعودة المعنى الكلي في الذهن، وهنا يضعها بمصاف الخبرة المعاشة التي ذهب إليها "هوسرل" أو البراجماتية فيما بعد.

وقد كانت محاولات " هوسرل" في الجمع بين المناهج والعلوم والمقولات الفلسفية تشبه إلى حد كبير ما فعله " أفلاطون" من قبل في التوفيق والتنسيق بين المثال والواقع (إذ لم ير أفلاطون في تعارض المذاهب سبباً للشك، وإنما وجد أنها حقائق جزئية، وأن الحقيقة الكاملة تقوم بالجمع بينها وتنسيقها في كل مؤتلف الأجزاء، وطريقة التوفيق حصر كل جهة في دائرة وإخضاع المحسوس للمعقول والحادث للضروري)[3]. إلا أن الكيفية التي يتم فيها الجمع بين المتعارضات وربطها بالعقل الذي يكون قادراً على استخلاص الكلي من الجزئي والبرهنة على الماهيات ووصفها، (فالعقل هو وحده الخالد وعمله معرفة الكليات، أما بطريقة البرهان، وأما بإدراك مباشر للحقائق الأولى الواضحة، والإدراك المباشر هو الحدسي)[4]. بمعنى أن الحقائق الخالدة لا يمكن أن تدرك بالحس أو بالعقل فقط، بل باتحادهما معاً عن طريق الحدس الذي يفوق معرفتهما، إذ يفرق هنا بين عالم المثل وعالم المحسوسات في صياغة نظرية المحاكاة لديه والتوسع فيها لتفسير حقائق الوجود ومظاهره، ويرى أن الحقيقة هي موضوع العلم وليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكنها في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود. وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا الأشكال الحسية بوصفها خيالات لعالم المثل، ولو كان الإحساس كل المعرفة، لاقتصرت على الظواهر المتغيرة ولم ندرك ماهيات الأشياء.

ولكن "**أرسطو" (384-322 ق.م)** لم يفرق مثلما فعل أفلاطون بين عالم محسوس هو عالم الجزيئات، وعالم عقلي للمثل الكلية الثابتة، وأعتبر (أن كل جوهر مركب من عنصر لا يمكن أن يكون آخر مثله، إذا لم يكن عنصر آخر مثل ذلك العنصر الذي ذلك منه، وكل ما كان صورة في عنصر كان ذلك الشيء كثير الأجزاء متشابهة لا نهاية لها)[5]. وخالف أستاذه في نظرية المثل، الذي هبط بها من العلوي المتعالي إلى عالم الواقع، ولكن بشرط اكتشاف ذلك المثال عن طريق الإدراك العقلي والمخيلة التي تلعب الدور الأساس في فض المجاهيل وصولاً إلى الحقيقة، إذ أنكر عالم المثل الذي جاء به "أفلاطون" ليؤكد (أن مثال الجمال ليس في ذلك العالم، وإنما هو في عالم الحواس، إذ منح الجمال صبغة موضوعية، فمثال الجمال لا يخرج عن نطاق الإنسان، بمعنى أن يكون إنتاجه باطناً في العقل البشري، ليس له موضوع نبحث عنه

1 كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ب.ت ، ص53.
2 جيجن، أولف: المصدر السابق، ص192.
3 كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص68.
4 جيجن، أولف: المصدر السابق، ص376.
5 بدوي، عبدالرحمن: أرسطوطاليس في السماء والآثار العلوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1961، ص189.

خارج انفسنا، حتى المثال ذاته فإنه يكون موجوداً في الإنسان)[1]. اي انه حاول التوفيق بين الإنسان والطبيعة والجمع بينهما في مبدأ المحاكاة التي سعى إليه، وأن مثاليته موجودة في العالم المادي الموضوعي المتصلة بمبدأ محاكاة الجوهر، معتقداً أن الإنسان في إنتاجه هذا يكمّل الطبيعة ويقومها، ليعطي مثاليته صبغة موضوعية مادية، بمعنى أنه ربط الجمال بالعالم الحسي منطلقاً من مقولته "أن الفن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه" لينقل الفكر المثالي إلى واقعي، معتبراً (أن المحاكاة أعظم من الواقع ومن الحقيقة، والفنون تحاكي الطبيعة من أجل فهمها، لأنه في المحاكاة يكشف عما ينقصها، ويجاريها، ويهدف إلى أغراض وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها نفسها)[2].

لذا فإن " أرسطو" يرى أن (المحاكاة ليس قصراً على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها)[3]. من هنا يتضح أن محاكاته ليست نقل الطبيعة واستنساخ أشكالها، بل العمل على إظهار الجوهر أو الماهيات المخفية خلف الشكل الظاهري وتستند إلى مقولات الزمان وتغيره بوصفه ناتجاً عن عدد الحركة، وأن الجمال يمكن أن نتحسسه من خلال المغايرة وإضفاء صورة جديدة على صورته المألوفة في ضوء القوانين أو القيم الجمالية المتحققة في الصورة الجديدة بسبب وعي الفنان وتدخله في تأسيس النظام الجمالي للأشكال (فالفن لديه ليس من نسخ الطبيعة، وليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي، بل هو محاكاة جوهرية منقحة تقوم على تبديل الواقع)[4].

وثبت "أرسطو" أن الماهية هي الوجود حقاً وأن مرجعه ليس مبدأ أعلى معتمداً منهج بحكم طبيعة الموضوع الذي يدور حول مبادئ لا تحتمل البرهان، هو منهج المماثلة والحدس والاستقراء، الذي لا قوة برهانية له، ويمكن الإيحاء فقط بمعنى المفاهيم بالمماثلة. ومن الممكن أن تصاغ هذه المحاجة على النحو التالي، أن تكن الماهية (الصورة أو الحقيقة الثابتة) مبدأ أول، لأنها فعل، ولأن الفعل سابق دوماً على القوة. وأن الفعل للقوة كالإنسان اليقظ بالنسبة إلى النائم، التمثال بالنسبة إلى البرونز، المكتمل بالنسبة إلى غير المكتمل. فالبرونز تمثال بالقوة والرائي والتمثال هما بحصر المعنى موجودان، لفعل وفعلاهما على التوالي الرؤية وصورة التمثال.[5]

والحال أن الماهية والصورة فعل، بل الفعل امتياز وفي أعلى درجاته، ذلك أن الماهية هي ما يعود إلى موجود بعينه منذ كونه إلى حين زواله بالتمام والكمال. وإن الاتحاد بين الصورة وبين موجود قابل لاستقبالها، وهذا الموجود بالقوة الذي صار موجوداً بالفعل بعد أن استقبل الصورة هو بالضبط ما يسميه "أرسطو" (الهيولى). وقد ميز بين الوجود الطبيعي (وما وراء الطبيعة)، إذ أن الموجودات الطبيعية يتحقق وجودها المادي في الحقيقة والذهن معاً، وتتركب الأجسام الطبيعية من مبدأين الهيولى بوصفه المادة الأولى، والصورة بوصفها تعين الهيولى وتعطيه خاصة، ويرى أن الوجود أما أن يكون وجوداً (بالفعل) وأما أن يكون وجوداً (بالقوة).

وإن اتحاد الصورة بالهيولى هو مرجع المفاهيم الأساسية للفيزيقيا. فالعلة الهيولية متحركة وبها يتكون الشيء، وأن الارتباط بين الصورة والهيولى يستتبع فكرة "أرسطو" عن الحركة ولا يجوز أن يغيب عنا أن كلمة الحركة عنده تشير إلى تغير في أوضاع موجودات بينها، أي انتقالها من حال إلى حال. فالحركة المكانية مثلاً ليست إجتيازاً لمكان معين، وهو تعريف يوجب أن تكون كل حركة على علاقة محددة بحركة أخرى، وإنما هي حركة الكائن الحي.[6]

---

1 عباس، راوية عبدالمنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص60.
2 هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص50.
3 المصدر نفسه، ص51.
4 هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص34.
5 ينظر: برهييه، أميل: الفلسفة اليونانية، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص258.
6 ينظر: المصدر السابق، ص264.

إن موقف "ارسطو" من الفنان يشبه موقف الطبيعة نفسها من الصورة. فالطبيعة عندما تبرر الصورة على طريقتها، فإنما تحدد لها مكاناً في سياق الواقع الطبيعي، وكذلك الفنان، فإنه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة، فيضع الصورة أيضاً في إطار واقعي، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقاً لعمل الطبيعة تماماً[1]. حيث يكون الجمال لديه (الإنسان + الطبيعة) وبتدخل الأول مع عناصر الطبيعة يمكن تشكيل الجمال في هيئات مختلفة وما الجمال لديه إلا جمال أرضي. وقد وضع معايير جمالية للفن تكمن في التناسق والوضوح والتغيير، واضعاً شروطه الثلاثة للإبداع الجمالي وهي الوحدة، والترتيب والنسبة، فعلى الأثر الجمالي أن يكون واحداً متكاملاً مكتفياً بذاته بدون عناصر غريبة، وأن يكون له الإطار والحدود التي تجعله كلاً غير مجزأ وغير غريب علينا ما كان لمبدأ الوحدة هذا. فالجمالية الأرسطية عقلية قياسية شديدة الدقة.

وأعتبر "أرسطو" العمل الفني الحقيقي هو العمل الذي يعمل على تصفية الروح من الشوائب والغرائز، وهو ما طرحه في مبدأ " التطهير" الذي يتضمن الابتعاد عن الحياة المادية والاقتراب من حياة النفس، وفي الفن الحقيقي تخليص الفكر من شوائب المادة، كون الفن يقدم مظاهر الوجود بقوانين العقل، والقوانين هي الثوابت، بمعنى آخر نحن كبشر سبب وجودنا نطمئن لما هو ثابت لأنه يديم هذا الوجود، وإيصال النفس إلى القانون وأبعاد ما هو مادي للوصول إلى البقاء، لأن الروح هي الباقية والمدركة والموجهة، واختلاطها بالمادة هو تشويه لها.

ولكن لأسلوب **"ديكارت" (1596-1650م)** في الفلسفة الحديثة الأثر الكبير على آراء "هوسرل" والذي بدا واضحاً في مؤلفه "تأملات ديكارتية" خاصة في فكرة الإصلاح الجذري للفلسفة، إذ يقول "هوسرل" (إن الفينومينولوجيا مدينة بالاندفاعات التي تلقتها من جديد "رينيه ديكارت". إن الفينومينولوجيا الناشئة قد تحولت عن طريق دراسة "التأملات" التي كتبها "ديكارت" إلى أنموذج جديد من نماذج الفلسفة المتعالية)[2]. إذ سعى "ديكارت" إلى منهج يتوصل إلى الحقائق اليقينية وهو (الكوجيتو)، لذلك بحث "هوسرل" عن منهج يستهدف أيضاً كشف تلك الحقائق والعمل على وصفها وتحليلها، بما أطلق عليه أسم "الديكارتية الجديدة" أو الظاهراتية.

وعلى الرغم من التشابه الظاهري بين الكوجيتو الديكارتي والرد الظاهراتي، لكن الخلاف بينهما عميق، فالأول يستهدف كل ما هو يقيني، ويرفض تماماً كل حقائق العالم الممكنة، إذ ينعزل عن العالم المادي تمهيداً لاكتشاف الحقائق اليقينية الأولى داخل الذات المفكرة، فتوصل "ديكارت" إلى إثبات يقيني بوجود الإنسان بوصفه كائناً مفكراً، ذلك التفكير المجرد والخالص الذي لا يطابق الحقيقة الواقعية، ليعطي العقل والذات المفكرة أهمية كبرى في حديثه عن الكوجيتو (لما جاز لي أن أعتقد إنني موجود فعرفت من ذلك أني جوهر كل ماهيته أن تفكر وأنه ليس في حاجة لكي يكون موجوداً إلى أي مكان ولا يعتمد على شيء مادي)[3]. بمعنى أن النفس التي يميزها عن البدن هي أيسر معرفة منه، وحتى لو لم يكن الجسم موجوداً، لكانت النفس موجودة بتمامها.

أن الكوجيتو يتنافى مع فكرة القصدية المميزة للشعور عند "هوسرل "، الذي يكون شعوراً أو تفكيراً مجرداً، لذا (يصبح الكوجيتو الديكارتي عند هوسرل "أنا أفكر بشيء ما إذن أنا موجود" وهذا التعديل يضفي على الأنا إمكانيات خصبة تجعله يتحول إلى أنا متعال يقوم بدور إيجابي في تأسيس المعرفة على مبادئ يقينية)[4]. أو الصيغة الاشتقاقية الممتدة للكوجيتو التي

1 أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص16.

2 هوسرل، ادموند: المصدر السابق، ص42.

3 الفلسفة الحديثة- نصوص مختارة. ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991، ص37.

4 محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص35.

قدمها "هوسرل" (انا افكر : إذن فانا مفكر فيه) وتعد من صيغ العلاقة بين ديكارت وهوسرل في مسارات متعددة فيما يخص ثنائية الذات والموضوع والانعكاس التأملي الديكارتي، أي (أن علم الظواهر يأمل أن يتحاشى الانقسام التقليدي بين الذات والموضوع، وما يرتبط من انفصال الأنا التجريبية عن الأنا المتعالية، وهذا يفسر حلقة الوصل مع نموذج ديكارت للانعكاس التأملي، وهو تأمل لا يتخلى فيه الفكر لحظة واحدة عن مستوى تجربة الفرد العينية)[1].

أما "هوسرل" فيستبعد كل ما هو ليس حائزاً على معنى، فالرد الظاهراتي بناء، لأنه إذا صدر عن الشعور أو الوعي فليس بوصفه ذاتاً أو وعياً مقابل موضوعات، بل بوصفه وعياً بموضوعات، فيبدأ الجهد المنهجي عند "هوسرل" الذي يعد تعديلاً جذرياً للموقف الطبيعي بما أسماه (الأبوخية)، الذي يعني أن تضع بين أقواس كل ما يتعلق بطبيعة الوجود، فهو الذي يمنعه من استخدام أي حكم يتصل بالوجود العيني المكاني والزماني، لأن الانقياد للموقف الطبيعي نحو هذا العالم رفضه "هوسرل" وعلقه بين قوسين مؤقتاً في عملية الرد الظاهراتي تمهيداً لإدراك ماهياته الحقيقية في المرحلة اللاحقة من منهجه، وتدعى هذه المرحلة الرد الماهوي.

وعدّت فلسفة **"غرتفريد فيلهم لايبنتز" (1646 – 1716م)** من المرجعيات المؤثرة التي أغنت بدورها مسيرة الظاهراتية، حيث تلقفها "هوسرل" وأحاطها بإطار منهجه، فقد حاول "لايبنتز" أن يفسر وجود الإنسان في العالم وعلاقة الفرد بغيره من المجموع واكتشافه الصلة التي تربط الإنسان والوجود عامة بالله من خلال نظريته عن (المونادات)* أو المونادولوجيا. بوصفها ذرات أو أجزاء تمثل الأشياء المادية التي نراها ظواهر حقيقية في الزمان والمكان، وهي ليست خداعاً للحواس. والحقيقة المطلقة التي تؤسس هذه الظواهر هي الطاقة أو القوة التي تسهل لنا التعرف على شعورنا (وأصبح الوجود لدى "لايبنتز" مجموعة من الأجسام الكثيرة والمتنوعة، يتكون كل منها من جواهر روحية مفردة هي "المونادات" التي يتم من خلال تجمعها أو تنافرها تحديد ماهية وحقيقة هذه الأجسام، وكل تغير يطرأ على المونادات هو تغير داخلي بقوة روحية يدفعها تلقائياً للتأثير في غيرها)[2].

وقد لاقت آراء "لايبنتز" استحساناً عند "هوسرل" وخاصة ما يتعلق بالذات المفردة وما تتضمنه من وعي داخلي وما تملكه من حقيقة كلية، فأخذها وعمل على تطويرها في إطار جديد، لكنه في الوقت نفسه رفض ما يتصل منها بميتافيزيقيا هذه الذرات المفردة، مثل القول بالهندسة الإلهية وقانون الانسجام مما لا يتناسب مع أهداف الفينومينولوجيا. وقد جعل المونـاد الواحد يشمل ضمنياً على موناد ثان يمثل الآخر، ليفسر بذلك عملية إدراك الغير، إذ يقول: إنني أستطيع أن أقوم في ذاتي أنا، ثمة أنا آخر. أو بطريقة أكثر جذرية في التعبير، أنا أستطيع أن أقوّم في (موناد) (مونادا) أخرى وأن أدركها بعد ذلك على نحو دقيق بصفتها الآخر[3]. ويترتب على

---

1 بوبنر، روديجر: الفلسفة الألمانية الحديثة، ت فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص37.

* يرى لايبنتز أن الحقائق الأساسية في الوجود ليست سوى مراكز للقوى ذات طبيعة روحية، وقد أطلق على هذه المراكز الروحية التي تمثل الحقائق النهائية في الوجود اسم (المونادات) ويقصد بها عناصر الأشياء أو الذرات، وهي جواهر بسيطة وغير ممتدة وغير مؤلفة من أجزاء مركبة، وأن الله يمثل الذرة الروحية العظمى وكل موناد ينزع إلى أن يدرك بوضوح وتميز، وحصوله على درجة أعلى من الإدراك يكون عن طريق اللذة. والمونادات على ثلاثة أنواع: الأولى أقلها مرتبة يسميها لايبنتز (الانتلجيا Entelchy-- -- وهي لا تشعر بالإدراكات ولا تتعقلها ، والثانية فيسميها (النفس Soul) وهي تشعر بإدراكاتها ولكنها لا تتعقلها، أما الثالثة فيطلق عليها (النفس العاقلة Rational Soul) أو الروح Spirit وهي تشعر بادراكاتها وتتعقلها في الوقت نفسه. ينظر: أبو ريان، محمد علي، الفلسفة ومباحثها، دار الجامعة المصرية، الإسكندرية، ط1، 1974، ص202.

2 محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص37.

3 هوسرل، ادموند: تأملات ديكارتية، المصدر السابق، ص257.

هذا التعديل ظهور اختلاف جديد يكمن في إضافة "هوسرل" فكرة الاتصال بين المونادات، والتأثير المتبادل بينها، واصفاً إياه من ضمن الأسس الجوهرية لأفعال الشعور القصدية.

وبرهن "لايبنتز" في طروحاته على حياة الأشياء في الطبيعة واستمرارها، لأنها لا تتقبل الأشياء الفاسدة أو التي لا تحتوي على أسباب الديمومة والحياة (والعالم أو الطبيعة لديه هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلي وحيوية خالصة، فهو يتصور أنه لا شيء في العالم يموت أو يفنى أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في تطور ونمو، ولا تنطوي الطبيعة إلا على كل ما هو حسي وحي)[1]، وهو بهذا يقرن صورة الشيء بالتصور المحسوس، بوصفه ظاهرة ثابتة تماماً، ومعطية يمكن أن يوصلها التحليل العقلي إلى الوضوح والتمييز، ليقدم في النهاية معرفةً عما هو الشيء في ذاته[2]في ضوء ذلك الربط بين الحس وصورة الشيء، عادّاً أن الحساسية تمثل قابلية التلقي. ومن هنا أقتبس "هوسرل" هذه الآراء التي تتضمن تطوير الذات المفردة وما تحتويه من وعي داخلي وحقيقة كاملة، وعمل على وضعها في إطار جديد حدد من خلاله معالم الظاهراتية.

وكان لطروحات **"إيمانوئيل كانت" (1724-1804م)** بعد ذلك الأثر الكبير في مسار الظاهراتية، عندما بحث في إمكانية المعرفة الإنسانية عامة ونقد العقل خاصة، محاولاً كشف دوره في عملية الإدراك، إذ اقترن معرفة الأشياء لديه على ظواهرها، وليس من سبيل إلى معرفة جوهرها أو حقيقة ماهيتها، واتجه نحو التحديد الخاص لعلم الجمال بوصفه مجالاً خاصاً للخبرة الإنسانية ليماثل في أهميته وتكامله المجالين المعرفي والأخلاقي. تلك الخبرة الإنسانية المباشرة التي بحثت عنها الظاهراتية في برنامجها التحديثي للطروحات الفلسفية، مؤكداً على المعرفة الحسية التي تشكل الخبرة، إذ يقول (ليست الخبرة بأي شكل من الأشكال هي الميدان الوحيد الذي يمكن لفهمنا أن يحصر داخله، فالخبرة تخبرنا بما هو كائن، وليس بأن ما هو كائن يجب بالضرورة أن يكون، كما هو كائن. فالخبرة لا تعطينا أبداً أية حقائق عامة واقعية، ولذا فإنها تنبه عقولنا إلى هذا الفصل من المعرفة، أكثر من أن ترضيه أو تقنعه)[3]. وأن المعرفة القبلية أو القدرة لا تبلغ إلا الظواهر وتدع جانباً الأشياء في ذاتها، وأن ما يدفعنا بالضرورة إلى الخروج عن حدود التجربة وعن حدود جميع الظواهر هو اللامشروط الذي يقتضيه العقل في الأشياء كما هي في ذاتها.

ويرى "كانت" أن الزمان والمكان صورتان للحدس الحسي، وبالتالي فإنهما شرطان لوجود الأشياء كظواهر، وهكذا تكون لدينا عناصر لمعرفة الأشياء بالحدس الحسي الموافق لهذه التصورات ولا نستطيع أن نعرف أي موضوع كشيء في ذاته، بل كموضوع حدسي، أي كظاهرة[4]. ويعد أثر العقل العلمي مجالاً في أن يخبرنا كيف يجب أن نحيا وما يجب أن نفعل، فأحكام العقل العلمي مظهرها التجربة والخبرة الناتجة عن تكرار المعاينة الحسية، إذ يبرهن في مؤلفه (نقد ملكة الحكم) على إنه ليس في الكائن العضوي عضو يشغل الموقع الأول ويضطلع بالوظيفة الرئيسة من دون سائر الأعضاء، بل إن جميع الأعضاء متحدة تساعد على إنجاز الوظيفة، وكما يسري على الكائن العضوي فإنه يسري على العمل الفني، فاللحن ليس مجرد متتالية أنغام، بل إنه يجد تحققه في هذه الخاتمة[5]. ومثلما نظر (كانت) إلى اللحن بوصفه خاتمة يجد تحققه فيها أقترح (أندريه بريتون) وجود اتصال موروث بين الصدفة أو ما نفضل تسميتها بالآلية، وهي العلاقة بين بناء عش الطير وبداية اللحن الذي يميل إلى خاتمة معينة وتكون

---

1 عباس، راوية عبدالمنعم: المصدر السابق، ص95.

2 شونيه، فرنسوا: مسألة أساس ظاهرية الظاهرة عند كانط، ت جورج أبي صالح، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع64-65، 1989، ص22.

3 كانت، ايمانوئيل: نقد العقل المجرد، ت أحمد الشيباني، دار الكتب، بيروت، 1965، ص213.

4 كانت ايمانوئيل: نقد العقل الخالص، ت موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ت، ص17.

5 ينظر: غادامير، هانز جورج:بداية الفلسفة، ت علي حاكم وجسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2002، ص27 .

المحافظة على الاوتومايزم (الذا حركية) في الرسم هي الشكل الوحيد من التعبير الذي يمنح العين رضا عن طريق إنجازه، وهو ما يمكن إدراكه في الرسم وكذلك في اللحن وفي عش الطير .[1]

وقد جهز (كانت) أداة الربط التي تمتد للمزاوجة بين عالمين يفرضهما الوجود، هذه الثنائية هي (عالم الظواهر) من جهة، و(عالم الأشياء بذاتها) أو عالم القدرات والملكات المتصلة بها من جهة أخرى، ليرى (أن كل ما يصدر عن عالم الظواهر من مؤثرات مثل الألحان المنسجمة أو سائر المنظومات المتناغمة من الأصوات، تمارس فعلها في حث العقل على أن يميز بصورة حدسية ومن خلال هذه الأشكال وجود "غائية من دون غاية" حيث تتجلى له وكأنها قد صممت بشكل خاص لتناسب احتياجاتنا وتلبي رغباتنا) [2]. وان المتعة الفريدة المتولدة في مثل هذا الكشف المتأتية من الانسجام المنسق لملكاتنا المدركة، تفصح عن نفسها في هيئة الأحكام، على الرغم من افتقارنا الواضح إلى برهان يدعمها .

وبهذا يكون إدراك الشيء الجميل لدى "كانت" هو إدراك ظاهراتي بوصفه معطى دون افتراض، وانه لا يكون مديناً في أسلوب وجوده وماهيته وهو حاضر لذاته، وإن الاهتمام بشيء يعني الرغبة باقتناء شيء ما لنفسه وبالتحديد التصرف به ككل ملكية [3]. وإن ما يصح على التجربة الجمالية الخالصة يصح على كل الإمكانات الإنسانية على أساس إن هذه التجربة هي تحليل ظاهراتي للتجارب التي عاشها البشر، والتي تحمل حكماً جمالياً خالصاً، فهذه الشمولية للجميل تمنحه صفة الضرورة انطلاقا من إنه كلي وشامل، هذه المقولة التي استعارتها مدارس الرسم الحديث وتحديداً لدى "التجريدية والتكعيبية" بناءً على مقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) وإن هذا الشكل هو بنية كلية مكتفية بذاتها، بوصفها نصاً مفتوحاً على الحياة وانه رؤية شمولية تعتمل داخل الفنان أمكن توظيفها على هيئة عمل فني، من خلال نظرة "كانت" الماورائية إلى الجمال أو الأشياء الكامنة في الطبيعة ووصفها بالسامي أو الجليل وهو مبدأه الجمالي في نظرة مثالية ترتبط بالمطلق والعلوي .

وقد رفضت الظاهراتية التغيرات الميتافيزيقية للفن التي جاء بها النقد الكانتي، بما جعل نظريته الجمالية تابعة لهذه التفسيرات، وإن مبررات الرفض هذه حاضرة، كونها رؤى وتفسيرات تلجأ إلى فروض أو وجهات نظر مسبقة، فهي تفرض المعنى على التجربة بدلاً من أن تشاهد المعنى في التجربة، لذلك فأنها مرفوضة من وجهة نظر الجمالية الظاهراتية من حيث لا منهجيتها لا من حيث مضمونها. فالظاهراتية تحاول أيضاً إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والتجربة المعاشة، ولكنها لا تستند في تفسيرها على أسس ميتافيزيقية، إذ أن دراسة العمليات الشعورية تميز ظاهرة المتعة الجمالية عن غيرها من الظواهر الشعورية التي ترتبط بمفهوم المتعة العام. وأن الحكم الجمالي لدى "كانت" ينتمي إلى مملكة الشعور والذات، وهو حكم ظاهراتي، كونه يقوم أساساً على شعور خاص، هو حكم غائي يسميه "هوسرل" (القصدية). لذلك تلتقي ظاهراتية "هوسرل" المتعالية مع الوضعية المنطقية على صعيد الغايات وكلاهما يستند إلى الوصف المحكم لهذه الظواهر التي تظهر نفسها بنفسها، والتي تعطي من خلال الحدس في البداهة والمباشرة[4]. فهما يشتركان في أن الضرورة في وحدة إجماع كلي على الحكم الجمالي توصف في وقت واحد بالذاتية والموضوعية، في محاولة لإيجاد وسيط يجمع المتعارضات كي تلتقي ضمن السياق الواحد.

وأن الفن الجميل في رأي "كانت" هو فن العبقرية بوصفها موهبة أو (هبة الطبيعة) أو هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلاله الطبيعة بمنح الفن القاعدة أو القانون، حيث يقول بهذا

---

1 للمزيد ينظر: ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 80 .

2 مهدي، ثامر: الجمالية، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص 102 .

3 أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال وتنشأة الفنون الجميلة، المصدر السابق، ص47 .

4 ينظر: هابرماس، يورغن: الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، ت نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص66-67.

الصدد (أن الجمال الطبيعي شيء جميل، في حين أن الجمال الفني تصوير جميل لشيء ما)[1]. لذلك يخلص إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية في العمل الفني ما دام من الضروري أن يتوافر الفن على كل من الحكم والمخيلة، إشارة لاتحاد المعرفة المفاهيمية والخيال الحر من أجل إنجاز أعمال تنتمي لهذه المقولات، وهو ما نلحظه بوضوح في الرؤية الفنية للرسم الحديث وتمثلاتها للمقولات الكانتية، كما في التفكير الحر لدى الرومانسيين والسورياليين.

وقد أفادت "سوزان لانجر" في العديد من الحدوس المتناثرة، التي طبقتها بدقة على الفن في ضوء فلسفة "كاسيرر" (1874-1945م) في الأشكال الرمزية، الذي تبنى فيها فلسفة "كانت" في الشكل وتطويرها إلى فينومينولوجيا للثقافة، مستثمراً لهذا الغرض العلم المتراكم من أبحاث قرن كامل في أصول اللغة والأسطورة. إن ما أنجزه الإنسان عبر مسلكه التاريخي هو (موضعة ذاته)، حدس ذاته عبر الشكل النظري والجمالي والأخلاقي الذي أعطاه لوجوده. إن هذا ظاهر حتى في أولى تلقينات الكلام البشري بالذات[2]. بمعنى الاشتغال على ثقافة الرمز وطبيعته واختلافاته طبقاً لطبيعة المجتمعات التي تدين له، وبهذا يتحول الرمز إلى نظام ثقافي ضمن اتجاهاته المتعددة كأن يكون واقعي أو مجرد وبما يتصل بعلم العلامات (السيمياء) وانفتاحه على المرجع والمتلقي معاً. كل هذا نظر إليه "كاسيرر" بوصفه طريقاً لموضعة الذات، أي اتحادها وتماهيها مع الموضوع لخلق وحدة متكاملة.

وفي عملية التوسط بين الخيال والحساسية التي يدعوها "كانت" (بالصورة التخطيطية) بوصفها عملية كلية للخيال توفر صورة عن مفهوم أسماه صورة المفهوم، وأن الملمح الوحيد لكل موضوع تجربة عنده هو وجوده في الزمان، ولذلك تكشف الصورة التخطيطية ما يعنيه المفهوم حين يطبق على العالم الظاهري، بوضعه تحت تصميم أو شكل للزمن، حيث تعد التخطيطية عملية خيالية لخلق أشكال زمنية للمقولات المختلفة.[3] ويعد المكان محمولاً أيضاً للأشياء كما تبدو لنا، من حيث هي موضوعات للحساسية، وأن نحدس الموضوعات بوصفها خارجة عن ذاتنا، وإذا أزلنا هذه الموضوعات فإن الحساسية تصبح حدساً خالصاً يحمل اسم المكان، ونستطيع القول أن المكان يحتوي على كل الأشياء التي يمكن أن تظهر لنا خارجياً[4]. إذ يميز بين الشيء والظاهرة، بين الموضوع في ذاته والموضوع بالنسبة للحساسية، لأن الإحساس يكشف وجود شيء محسوس، لكنه يخضع من حيث نوعيته لطبيعة الذات، باعتبارها ممكنة التغيير بواسطة هذا الموضوع[5]. وان الزمان والمكان والظاهرات في ذاتها غير موجودة إلا فينا، للإشارة إلى فعل الذات العارفة وأثرها على الموضوع الخارجي وتبدلاته.

وقد تأثر **"هيغل" (1770-1831م)** بما انتهى إليه "كانت" من نظريته في الجدل القائم بين المقولات العقلية، غير أنه تجاوز مثالية "كانت" النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه أتباع الحركة الرومانسية. (فمثالية "هيغل" تقر بأن الفكرة موجودة في ذاتها ولذاتها، وهي الحق في ذاته، وكل ما يدخل في إعداد الروح بصورة عامة وهي الروحي الكوني والروحي المطلق)[6]. وقد نظر "هيغل" في مؤلفه (فينومينولوجيا الروح) إلى خلق الإنسان لذاته كعملية تطور، وأنه بحث عن الكيفية التي يجعل فيها الإنسان ذاته موضوعاً في عالم الأشياء الخارجية، ثم يفحص الطريقة التي تتحرر بها من هذه الموضعة (بأن يعي ذاته). أن "هيغل"

1 إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1963، ص200.
2 ينظر: ريد، هربرت: حاضر الفن، ت سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، ص30.
3 وورد، ديفيد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999، ص63.
4 كانت، ايمانوئيل: نقد العقل الخالص، المصدر السابق، ص21.
5 ينظر :شونية، فرانسو: المصدر السابق، ص20.
6 هيغل: فكرة الجمال، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981، ص8.

يتبين في هذا المؤلف جوهر العمل من حيث هو فعالية مبدعة ويدرك بذلك الإنسان الموضوعي –الإنسان الحقيقي الواقعي- من حيث هو حصيلة لتلك القوة الخلاقة[1].

كما أنه عدّ الإنسان مركزاً حقيقياً للمثال، وأن الوجود الواقعي للإنسان يفترض عالماً محيطاً به، ذلك أنه يرى أن الإنسان يعيش في واقع منسوج من علاقات روحية لها وجود خارجي، ومن خلال اتصالهما ينشأ الواقع الذي يشكل مضمون الفن فيما بعد. أي أنه جعل الإنسان إنسان الوعي في علاقة تبادلية بين الوعي والإنسان.

ويبدو أن "ظاهراتية الروح" بوصفها محور لفلسفة "هيغل" كانت جزءاً من عمله العام الذي يريد أن يقول شيئاً جوهرياً، لأن الظاهر التاريخي والوعي القاصر بالتاريخية ينتسب أحدهما إلى الآخر، انتساباً وثيقاً، وكل شكل فردي من أشكال الحقيقة يريد أن يكون الحقيقة كلها, وإن إعادة تفسير الأشكال باعتبارها مظاهر، هو الفعل الذي تتأسس به حقيقة غير محصورة بوصفها نقطة الرجوع الكلية وترجمة الأشكال المعطاة للمعرفة إلى مجرد مظاهر مهمة قام بها بالتفصيل أنصار علم الظواهر[2].

ولاشك أن فلسفة الفن لدى "هيغل" حلقة من مذهبه الفلسفي المثالي العام، إذ أكد أن الفن ما هو إلا إبداع أو إخضاع الإنسان للمادة وانتصاره عليها. فالإبداع هو إنزال فكرة المضمون في مادة أو صورة، ومن ثم تشكيلها على مثالها وبقدر مرونة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية[3]. وبهذا يتفق مع "أرسطو" في اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية، فهو ينفي العواطف والانفعالات ويطهرها.

وأن الفن ما هو إلا اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق، ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال. أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً، حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية، ويرد الواقعي إلى المثالي ويرتفع به إلى الروحاني، لذلك يرى "هيغل" أن الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلي فأنها تتحول إلى مثال (فالجمال الذي يريده هو الجمال الفني وليس الطبيعي، لأن الجمال الفني أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح ونتاج الحرية، وما هو من نتاج الروح يكون أسمى من الطبيعة)[4].

فالجمال لدى "هيغل" هو التجلي المحسوس للفكرة، وأن المضمون ما هو إلا الفكرة. أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي. لأنه يهدف دائماً إلى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعي، وأن الفن لما كان يمثل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة، فإنه بدأ رمزياً ومن ثم كلاسيكياً، وعندما تصل العلاقة لهاتين المرحلتين إلى الحد الذي يجعل الفكرة اللانهائية لا تتحقق إلا في لا نهائية الحدس يكون الفن رومانسياً، ذلك الفن الذي يمثل الفكرة اللانهائية[5].

ويربط "هيغل" بين العقل والواقع بوصفهما كلاً موحداً من خلال مقولته (كل ما هو عقلي فهو واقع، وكل ما هو واقع فهو عقلي) وهو بهذا يؤكد جدل العلاقة بين الذات والخارجي عنها ويطبقها على صعيد الفن حين يقول (إن ما نميزه بفضل العقل هو المضمون الذي لا يقوم فقط في أفكارنا الخاصة أو تمثلاتنا التي ننتجها نحن أنفسنا، بل يتضمن ماهية الأشياء هي في ذاتها ولذاتها وله وجود موضوعي)[6]. وهكذا فإن معرفة العقل ليست مجرد يقين ذاتي، بل هي

---

1 ينظر: لوفيفر، هنري: المادية الجدلية، المنشورات الجامعية، باريس، 1962، ص42.
2 بوبنر، روديجر: المصدر السابق، ص226.
3 نظمي، محمد عزيز: الإبداع في علم الجمال، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1978، ص57.
4 مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1974، ص113.

5 ينظر: عباس، راوية عبدالمنعم، المصدر السابق، ص145.
6 الفلسفة الحديثة- نصوص مختارة: المصدر السابق، ص143.

أيضاً حقيقة، لأن الحقيقة في الموافقة أو في الوحدة بين اليقين الكائن، أي في الموضوع الخارجي.

إن موقف "هيغل" في البحث عن الجمال بالذات، وغض النظر عن الصور المحسوسة، والجزئيات الظاهرة في الأعمال الفنية يشبه موقف "أفلاطون" المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات أو الجمال في كليته، وأن النفس الإنسانية تتعرف على الجمال في كل ما هو جميل في العالم المحسوس[1]. وهنا يكون المثل الأعلى الناجم عن التكافؤ بين الظاهر، والباطن أو بين الطبيعة والروح، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية.

فيما رفض **"شوبنهاور"** (1788-1860م) التفريق الكانتي بين العقل والذهن في عملية الإدراك الجمالي، فيرى عندما يدرك المرء شيئاً بحواسه لا ينتقل له من الحواس سوى مواد بسيطة لا تكفي كي يعرف شيئاً بالمعنى الصحيح، بل تقوم ملكة الإدراك لديه وهي بنظره ملكة ذهنية لتكملة ما تحمله الحواس، وأن إدراكنا العقلي لا حسي، فيما يعد الذهن هو المكوّن الحقيقي لصور العالم الخارجي، الذي يشكل بالنسبة للعقل ظاهرة، أي لا نستطيع إدراكه كما هو (فالعالم الخارجي إذن كله ظاهرة، أو عالم ظواهر لا عالم أشياء في ذاتها، وأن كانت هذه الظاهرية أيضاً تتصف بالموضوعية، من حيث أن الظاهرة ليس بالنسبة إلى الحس المؤقت، بل بالنسبة إلى الحس والذهن معاً، وبالتالي هي كصور عامة ثابتة ومجبولة بالفطرة في طبيعة العقل الإنساني المشترك بين الأفراد)[2]؛ وهذا تأثر واضح بفكرة "كانت" حول العالم والوجود المادي، فكل ما هو موجود في هذا العالم من مواد وأشكال ومفاهيم هي في حقيقتها تصورات وأفكار يكوّنها الذهن البشري بحكم آلية الوعي وإراداته.

إن استخدام "شوبنهاور" كلمة (العالم) على أنها تشير إلى العالم الأرضي أو العالم المحدود، فإنه وضع كل الدوافع والغرائز والمنافع الحياتية والبيئية ضمن دائرة الإرادة. ومن هنا شكلت "الإرادة" عنده الأساس في الاتجاه العقلي لفلسفته بوصفها قوة (لا عاقلة) يكون العقل تابعاً لها وهي قوة مسيطرة على الذات[3]. أي أنه فرق بين العالم كتمثل (العالم كظاهر) والعالم كإرادة (العالم كحقيقة)، وبهذا فإن عالم التمثل في فلسفته يناظر عالم المحسوسات عند "أفلاطون" وعالم الظواهر لدى "كانت". أما الإرادة فإنها تناظر المثل لدى "أفلاطون" والشيء في ذاته لدى "كانت". فضلاً عن اشتراك "شوبنهاور" مع "كانت" في علاقة الزمان بالمكان، وأن الحركة بوصفها الفكرة المركبة أو التجريبية لكليهما هي (صورتان للمعرفة لا تقومان إلا بالذات العارفة أو مقولتان وشرطان للمعرفة والإدراك، فهما أوليان قبليان غير تجريبيين)[4].

لذلك فالإدراك الجمالي لدى "شوبنهاور" يتحدد بالتحرر من الإرادة حتى يصبح عقلاً خالصاً أو متعالياً خالياً من كل غرض ولا يبقى غير العالم المتمثل. وهذا التمثل هو الفكرة التي تدرك الصور من أجل المتعة الفنية الخالصة، فهو يشير إلى أن كل ما نفكر فيه أو ندركه ذهنياً ونشعر به هو إدراك حسي بوجه عام، فضلاً عن ربطه المقدرة العالية في استحصال المعرفة (بالعبقرية والابتكار) وهي عملية بناء صور جديدة تحدث في الدماغ يتولد عنها مدركات ومفهومات تستمد كل محتوياتها من التصور الحدسي (فالحدس هو معرفة الشيء في ذاته، لأنه معلول لما هو كائن خارج ذاتنا، ولأن ما هو خارج ذاتنا لا يؤثر إلا بما هو عليه كياننا من وجود، بحيث أن كيفية تأثيره هي بالذات كيفية وجوده)[5]. وهذا ما يصف به "شوبنهاور" العمل الفني، على أساس أن الفن يعيد أو ينتج ثانية المثل الخالدة التي سبق إدراكها خلال التأمل الخالص ويعيد

1 عباس، راوية عبدالمنعم: المصدر السابق، ص155.
2 بدوي، عبدالرحمن: شوبنهاور، المصدر السابق، ص54.
3 ينظر: توفيق، سعيد، المصدر السابق، ص26-27.
4 الصديقي، عبداللطيف: الزمان، ابعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص100.
5 كريبون، اندريه: شوبنهاور، ت أحمد كوني، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1988، ص103.

ما هو جوهري وثابت في كل ظواهر العالم، فيكون الفن سواء كان تصويراً او شعراً او موسيقى على أساس تأسيسها في أفعال الوعي القصدية[1].

فالعمل الفني في رأيه ليست معرفة علمية، بل معرفة ميتافيزيقية، تستمد فروضها ومبادئها من فلسفته العامة، إذ جعل من تجاوز الإرادة السلم الوحيد لبلوغ أعلى درجات الإدراك الجمالي، بمعنى إننا (عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة، وتصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا... وترتفع بعيداً عن ذلك)[2]. ويرى "شوبنهاور" أن عملية التكشف الظاهراتي تتجسد في الموسيقى كونها تكشف لنا أسرارها المختفية ودوافعها وأمانيها، تتسامى بها على العقل، ولكن يدركها الشعور، أي هي تعبير عن كوامن هذه المشاعر دون إضافات خارجية (فالموسيقى في رأيه ليست كالفنون الأخرى في كونها صور للمثل الأفلاطونية، وإنما هي صورة للإرادة نفسها، التي تعد المثل مظهراً موضوعياً لها. لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى، إذ أن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر، في حين أن الموسيقى تتحدث عن الشيء ذاته)[3]. وهو بهذا يمثل الاقتدار الأفلاطوني لمفاهيم الجمال وكذلك توسيع للنظرية الكانتية وهذا ما أكده "ديوي" حين عدّ (نظرية شوبنهاور في الفن على الرغم مما ينطوي عليها من الملاحظات الكثيرة، هي مجرد توسيع "ديالكتيكي" للحالة الخاصة للمشكلة الكانتية، ألا وهي مشكلة العلاقة بين المعرفة والواقع، أو بين الظواهر الحقيقية القصوى)[4].

إن حقيقة وضع العالم داخل إطار تلك التي سعى إليها "شوبنهاور" في الفن هي منحى ظاهراتي بتعليق الحكم على العالم من خلال المفاهيم أو التصورات العقلية، لأن الفن هو أكثر أعمال الوعي الإنساني تميزاً، ومن خلاله يدرك العقل أخيراً ذاته وصولاً إلى حقيقة الشعور بالجمال، وهي حالة تأمل خالص وسمو وتحرر من ارتباط إرادة المرء بأي علاقات وصولاً إلى المعرفة الخالصة.

وفي مفهوم المتعة الجمالية أكد **"فردريك نيتشة" (1844-1900م)** على خاصية الشعور بالجمال معتقداً أن الجمال بالذات هو ما يصل بنا إلى حالة النشوة، وأن جوهر الإبداع هو طريق إنتاج الجمال في الأثر الفني. فتقبل العمل الفني يعني تقبل حالة الإبداع، إذ يقول (يقوم الأثر الذي يتركه العمل الفني على إيقاظ حالة المبدع الجمالية / النشوة)[5]. وهذا التصور يكمن في ربط الحالة الجمالية بالمبدع/ الفنان، واستقبال العمل الفني لا يمثل إلا استجابة أو انعكاساً للخلق، إذ يرى "نيتشه" (أن هؤلاء الفنانين يجدون لذتهم في عملنا وفلسفتنا وهم لا يحبون الشكل فيما هو عليه بذاته، بل بما يعبر عنه)[6]. أي أن هذه التعيينات لا تكون نتاجاً لعمليات ذاتية، ومن ثم لا تكون متعددة بتعدد الذوات، أو بقدر ما تدرك هذه الذوات العمل وعلى النحو الذي يتراءى لها، أو يثير فيها من متع جمالية ومشاعر وانفعالات مختلفة، فيرى أن الموسيقى – مثلا- تنمو وتتطور إنطلاقاً من ذاتها، وأن المستوى النموذجي بالنظر إليها ليست مجرد ألحان، ولكن في مفهومها الشامل تعد لغة متعينة ومتميزة، بل تكشف عن طابعها الظاهراتي المتفاعل مع قضايا العالم المعاش، ويرى (أن لغة الموسيقى ليست عالمية، ولا هي منعزلة عن العصر والظروف المحيطة، بل هي لغة تستمد قوانينها الداخلية من ثقافة منطقتها ومن عصرها)[7].

---

1 ينظر: توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص101.
2 عباس، راوية عبدالمنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص109.
3 بورتنوي، حوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ت فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص84.
4 ديوي، جون: الفن خبرة، ت زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص496.
5 هيدغر، مارتن: الإبداع بين نيتشه وهيدغر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع7 ، 1989، ص39.
6 نيتشه، فردريك: إرادة القوة، ت فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970، ص22.
7 الخولي، سمية: القومية في موسيقى القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع16، 1992، ص23.

وترتكز نظرة "نيتشه" للفن على وفق محور فلسفته الرئيسي (إرادة القوة) بوصفها العنصر الذي ينبع منه الفرق في كمية القوى الموضوعة في علاقة مع بعضها البعض، ومن ثم تكشف طبيعتها. أي أنها مبدأ لتأليف القوى الذي يتعلق بالزمن، ومن خلاله تمر القوى ثانية بالفروق نفسها أو يعيد المتنوع إنتاج نفسه. والعودة الدائمة هي التأليف الذي تكون إرادة القوة مبدأه[1].

والعمل الفني لدى "نيتشه" يتم ظاهراتياً من خلال قصد مستقل يتفاعل مع قصد الفنان المبدع. فالقيم الجمالية لديه تنتمي إلى عالم الإنسان، وهي حاملة لقيم معينة كأن تكون فنية وأخلاقية، تختلف فيما بينها بفضل بعض المحددات أو الكيفيات القصدية، وداخل هذه الكيفيات ميّز بين القيم ومستوياتها، فهناك أنواع متباينة في الجمال والشرف والشجاعة، وهذه رؤية شمولية وكلية للقيم الجمالية، إذ أنه نقل (التعيين الظاهراتي) من مبنى المعنى إلى مستوى التعيين في إنتاج المعنى لدى المبدع نفسه. فالتعيين الظاهراتي حافز لإرادة نفي الواقع في هذا العالم، بل أن هذا الانتفاء، وهذا التصحيح، وهذا الإثبات، وهذه الحقيقة التي تعني إتمام القوة، هي الرفع إلى القوة العليا[2]. أي أنه يرى أن العمل الفني هو الكشف عن الحقيقة، وهذا الكشف هو لإزالة التحجب، فحقيقة الوجود تحدث في العمل الفني حينما يتم فيه تفتح الوجود من ماهية أو حالة متعالية (ترانستندالية).

أما **"برغسون" (1858-1941م)** فيرى أن العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية، وإن الفن يقوم على أساس الحدس، وهو تفهم مباشر للواقع الذي لا يستطيع العقل أن يتفهمه . فالحدس هو منهج البرغسونية، ويشكل الزمان والذاكرة والاندفاع الحيوي الأطوار الكبرى لفلسفته[3].فقد أكد تفوق الحدس والغريزة على الفكر وجعل الزمان والتغيير الفرعين الرئيسين في فلسفته، وحث على الاتصال المباشر بالحياة والظواهر المنبثقة من الخبرة كبديل لأساليب العلم، إذ بنيت نزعته الحدسية على إمكانية الفنان النفاذ إلى باطن الحياة وكشف أسرار الواقع والإفصاح عن حقيقته .

فالزمان لديه هو الديمومة الخالصة والاستمرارية، وهو سيال دائم متجدد ويحتوي على كل ما هو موجود ومعقول، وما المادة والزمان والحركة إلا شكل من أشكال الديمومة ودفعة الحياة والوجود، وعليه فالمعرفة الحقة هي التي تدرك بالحدس، وكذلك يمنع نفسه من وصف الماضي في مادة، ولكنه يصور الماضي والحاضر، بمعنى ألا يكون الآخر سوى ظاهرة الماضي، فجعل من الماضي جوهر الحاضر، وان الظواهر المتغيرة عن طريق الزمان لا يمكن للعقل أن يدركها، بل يتصور هذا التغيير على إنه فواصل زمنية (حالات سكونية) متعاقبة تمتد في سلسلة تراتبية من الأمكنة اللحظية (ولم يكن الزمان لديه مقولة معرفية كما كان الأمر لدى "شوبنهاور وكانت"، أي إنه لا وجود إلا بالزمان وعلى أساسه سواء كان الوجود هو وجود النفس أو الوجود العالمي بأسره ومن هنا يكون الزمان أو الديمومة مقولة وجودية صرفة) [4].

وقد أعطى "برغسون" الحدس الملكة النافذة إلى حقيقة الأشياء، فجعلت منه قيمة متعالية على العقل وآلياته، إذ يقول (أقول العقل ولا أقول التفكير، ولا أقول الفكر، لأنه إلى جانب العقل هناك الإدراك المباشر الذي يدرك به كل منا فعاليته الخاصة والظروف التي تتم فيها. أن الإدراك يلتقط اهتزازات متكررة إلى غير نهائية هي ضوء وحرارة، مثلاً فيكشفها في احساسات ثابتة بعض الثبات)[5].

---

1 ينظر: دولوز، جيل: نيتشه والفلسفة، ت أسامة الحاج، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص67.

2 ينظر: المصدر السابق، ص131-132.

3 ينظر:دولوز، جيل:البرغسونية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997، ص5 .

4 عبد المعطي، علي، قضايا الفلسفة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986، ص228 .

5 برغسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ت سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق، ب ت، ص 104 .

إن هذه الإحاطات هي إحاطات ظاهراتية، فوضع الحدس في مستوى (متعال) على العقل في عملية رد ظاهراتي متعالٍ وما يتضمنه من (تعليق الحكم) على العالم في مرحلة الإدراك الطبيعية، إذ يترتب على هذه العملية تغيير نظرتنا إلى حقائق العالم لتتصف باليقين والكلية والثبات، بمعنى إن تعليق الحكم بمثابة قلب النظرة من الخارج إلى الداخل، من العالم الطبيعي الجزئي المتغير في المكان الخارجي، إلى العالم الماهوي الكلي ذي الطبيعة اليقينية الثابتة والمرتبطة بالشعور الزماني والمكاني، إذ أفاد الفن الحديث كثيراً من مقولات الحدس لديه، وفعل "الذات المبدعة"، حيث أصبح النتاج الفني من فعل الداخل وارتداداته مع الخارج الذي أصبح مهمشاً، لذا حاول الرسم الحديث استثمار هذا المفهوم ليتجلى في خطابه البصري عبر تمرحلاته الأسلوبية، وأن التجريدية التي تولي المتلقي أهمية كبرى في إنتاج المعنى، ما هي إلا مقاربة مع تعليق الحكم على العمل الفني بوصفه بنية مفتوحة على العالم والموجودات. كذلك العودة إلى الأشياء الأقدم تعني دعوة برغسون إلى توجيه المسار الفلسفي البدء من الجذور، أي من الأشياء لا التصورات ومن المعطيات لا من النظريات، وهذه المفاهيم تتشابه مع مفاهيم المنهج الظاهراتي الذي أراد أن يجعل من الفلسفة بحثاً متحرراً من الفروض المسبقة.

أما فكرة الذاكرة عند "برغسون" فهي ملكة كلية قبلية ترتبط بين الأفعال في الشعور بطريقة متصلة لتصل الماضي بالحاضر، كما تصل الحاضر بالمستقبل وتجعله مستمراً، وهذا الاتصال لا يحمل معنى التكرارية، فالذاكرة تتعايش وفق هذا الفهم، (الذاكرة ليست فينا، أننا نحن الذي نتحرك داخل ذاكرة – وجود، داخل ذاكرة – علم، وأن الماضي يبدو كأنه الشكل الأكثر عمومية لـ (هناك – سابقاً) لوجود قبلي بوجه عام، حيث أن ذكرياتنا تفرض، وحتى ذكرانا الأولى بأن هناك وجود قبلي وإن إدراكاتنا الأولى قد استخدمته)[1] "فبرغسون" جعل الذاكرة هي الروح التي صورها على أنها زمان متصل مستمر، والزمان الذي يقصده هو تطور وحركة ونفوذ متبادل وسيرورة خالقة، والزمان في الديمومة هو اندفاع وتفتح بعكس الزمان في العلم الذي يوقف العلم حركته، ويطبق هذا على العالم بشكل عام[2] من حيث أن الذاكرة كوجود مشترك بالقوة، وما الزمان في جوهره إلا ذاكرة، وعي، حرية، وهو وعي وحرية لأنه ذاكرة قبل كل شيء. وإن هذا التماثل بين الزمان والذاكرة بالذات، إنما يقدمه "برغسون" بطريقتين، هما حفظ الماضي في الحاضر ومراكمته فيه[3]. إذ لا يمكن إدراك أي شيء دون مساعدة الذاكرة، أي نتذكر ما كنا نعرفه ذات يوم. ويبدو أن هناك علاقة قوية بين نظرية الذات وذاكرتها حسب تعبير "برغسون".

وبحسب تفسير "برغسون" فإن الحياة تحيا بواسطة الديمومة التي تتم بالحدس بوصفه القوة المناهضة لقوة العقل، فالحدس هو الأداة التي يمكن أن نتجاوز بها عالم المكان والمادة، وندخل بها إلى عالم الحياة والزمان العيني، والمعرفة الحدسية قوة تنفذ إلى صلب الواقع وتمتزج بباطن الحياة[4]. ومن خلال هذا حدد مفهومه عن الاندفاع الحيوي، إذ جعل من الحياة أصل المادة ومنشأها، وهو قوة دينامية متحركة خالصة وليست فكرة مجردة . فالحياة في الأشياء تفيض من داخلها بفعل قوة حيوية تتجلى ماهيتها في التغير المستمر والشعور الدائم، ولكنه لا يمكن لهذه الديمومة أن تستوعب في تمثيل تصوري. فالديمومة يمكن أن تعرض مباشرة في حدس، والحدس يمكن أن يوحي بالديمومة بشكل غير مباشر بواسطة صور.[5]

---

1 دولوز، جيل: الصورة – الزمن، ت حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص132.

2 ينظر: تروبي، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج3، ت عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1976، ص 186.

3 دولوز، جيل: البرغسونية، المصدر السابق، ص53.

4 ينظر: برغسون، هنري، التطور الخالق، ت محمود قاسم، وزارة الثقافة والارشاد، القاهرة، 1956، ص174.

5 ينظر: برغسون، هنري، المدخل إلى الميتافيزيقيا، ت محمد علي أبو ريان، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ط3، 1974، ص251.

إن كيفية إحداث صور كما في الإدراك الحسي بالحركة، أو أن الصورة تحدث حركة كما في الفعل الإرادي، أو كيف نحول دون أن لا تكون الحركة صورة افتراضية (صورة بالقوة)، وأن لا تكون الصورة حركة ممكنة (حركة بالفعل). إن هذا ما كان يبدو بالتعارض بين المادية والمثالية، فالمادية عمدت إلى تأليف نظام الشعور بواسطة حركات مادية صرفة، أما المثالية فقد نزعت إلى تأليف نظام الكون بواسطة صور معرفة داخل الشعور (لذلك كان لابد من تجاوز هذه الثنائية، ثنائية الصورة والحركة والشعور والشيء بفضل "برغسون" و"هوسرل" الذي أطلق كل منهما صيحة الحرب : كل شعور هو شعور بشيء ما "هوسرل" أو أكثر من ذلك، كل شعور هو شيء ما "برغسون")[1]. أي أن الحركة لديهما سواء كانت فعلاً دائماً، أو صورة متلقية ينبغي أن تفهم ليس بالتأكيد بمعنى شكل معقول أو فكرة ستتحول إلى العقل داخل المادة، ولكن لتفهم بمعنى شكل محسوس يهيء العقل الحاس تبعاً لشعور قصدي مناسب، وهذا ما تؤسسه الظاهراتية للذات المدركة داخل العالم المعاش، بما يماثل مشروع "باشلار" الذي نظر من خلاله إلى النظريات العلمية لا من حيث هي ثورة علمية، بل من حيث هي دعوة لإقامة موقف أبستمولوجي جديد يبرز القيم المعرفية التي جاءت بها هذه النظريات.

فالفنان في رأي "برغسون" هو إنسان منعزل عن عالمه الحسي المادي، ويعمل من أجل الفن لذاته، كونه يخلق مواقف خيالية من الصور المادية، ويمارس نشاطه في مخطط عام يمثل فكرة (المجموع أو الكل) ليصل إلى صورة متمايزة تنضح فيها عناصر هذا الكل، لأنه يرى زوال الحقائق المادية، كونها مزيفة ولا تصلح لقياس الحقيقة، لذلك التجأ إلى العالم الآخر الذي اعتبره أكثر حيوية، والذي يقدم الحقيقة المستقرة والدائمة، وأراد للصورة ألا تتوقف في حدود كونها أشياء أو ظواهر، وإنما أفعال وتحمل باطن حياتها لتحرك إحساس المتلقي الباطني، وبالتالي تتحقق ديمومة العقل الذاتي. ووفقاً للتحليل الظاهراتي، فإن الموضوع الجمالي يتأسس ويكتمل على نحو تدريجي تتابعي (والوجود القصدي الخالص) لهذا الموضوع هو ما يجعل العالم معتمداً على دلالات تكون بمثابة موضوعات مثالية تتجاوز الحاجات.

وقد التزم **"بندتو كروتشه" (1866-1952م)** مبدأ الحدس في رؤيته الفلسفية، بما لا يختلف عن سابقه "برغسون" أو ما يطلق عليه "كروتشة" (فلسفة الروح) وأنه معنى آخر للفن. والحدس عمل متكامل أصلاً ومركب ذاتياً دون أن يكون للعقل دخل فيه، فيرى (أن الفن رؤيا أو حدس.. والفنان يقدم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين الصورة في نفسه)[2]. إذ يشكل الحدس معنى آخر إلى جانب التعبير. فالفن هنا يبدو تركيباً مادياً، وعندما يوصف الفن كونه حدساً فإنه لا يتضمن جعل اللذة أو الألم خلاصة لعملية إدراك الفن أو الجمال، وهنا يجب أن لا تصدر أحكام أخلاقية على أي موضوع من موضوعات الفن المختلفة، فهو مجرد صورة يحيل الإدراك الجمالي إلى رؤيا، وأن الفنان هو ذلك الرائي الذي يكشف عن بصيرتنا أو هو المكتشف الذي يأخذنا إلى عالم جديد[3].

ويؤكد "كروتشه" عند تأملنا لأي عمل فني سوف نجده نتاجاً مباشراً لفعل العاطفة من الوجود الإنساني قبل أي شيء آخر، وهذا الفعل لم يكن مطلقاً فعلاً عشوائياً أو متسرعاً في مضمونه العاطفي وتلقائيته (فالفن ليس إنتاجاً حقيقياً لأخيلة، وليس انفجاراً صاخباً للهوى، وإنما هو سيطرة على هذه الاندفاعية بواسطة فعل آخر، وهذا الفعل من وجهة نظره غامض يأتي به الحدس عندما ينضج ويكتمل ذاتياً، ويتم بواسطة حب لمادة عاطفية في صورة فنية)[4].

---

1 دولوز، جيل: الصورة والحركة أو فلسفة الصورة، ت حسن عودة، منشورات الثقافة، دمشق، 1997، ص83.

2 الماجد، عبدالرزاق: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1978، ص35.

3 ينظر: إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1986، ص168.

4 كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي، المطبعة الأولية، دمشق، 1964، ص2، ص75.

إن النشاط الروحي يمثل لدى "كروتشه" المرتكز الفلسفي، محاولاً جعل العمل الفني (موجوداً متعالياً)، فهو يرفض أن يكون الفن واقعة طبيعية أو يكون الفن فعلاً نفعياً، كذلك يبعد ارتباط الفن بالأخلاق، وبذلك يبعده عن دائرة العمل والإرادة، الأمر الذي يعد الفن في النهاية يعتمد على (الحدس الخالص) وليس على الصيغ العقلية. وأن صورة الفنان عنده ترتبط بفرديته، وكل عمل فني أصيل هو تعبير صادق عن الحالة النفسية الداخلية، ومهمة الفنان هي توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى الناس، والفنان يتحرر من ذاته بواسطة عمله الفني ليقيم فن قائم لذاته وبذاته، وقد (ميز "كروتشه" بين المعرفة الحدسية أو العيانية والمعرفة التصورية أو العقلية، وفي هذه الأفكار يصنع الفن باعتباره حدساً أو عياناً مقابل العلم أو الفلسفة، فيرى في الأول حدس الحقيقة السامية وأن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذي يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة)[1].

وخلاصة القول أن الفن لديه هو حدس وتعبير للصورة العقلية، أو هو شعور ووجدان، بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية. فالظاهرة الجمالية التي تحدث في خبرتنا الجمالية لا تكون أبداً معطاة لإدراكنا الحسي الخالص أياً كان نمط العمل الفني، بالرغم من أن هذه الظواهر تكون معطاة لنا من خلال مادة أو وسيط مادي، ولكن هذه المادة ليست مادة خالصة تخاطب حواسنا فقط بشكل مباشر، وإنما مادة ندرك معناها أو دلالاتها حدسياً وتسقط موضوعها تخيلياً. ومن خلال ما تقدم فإن نظرية "كروتشه" تضمنت منحاً ظاهراتياً في رؤيتها للظواهر والأشياء في محاولة التقريب بين الفن أو الفلسفة أو بين الرؤية الجمالية والميتافيزيقية بوصفهما متميزتين عن منهج العلم في رؤية للأشياء.

وترتبط فكرة (العودة إلى الأشياء نفسها) بمفهوم القصدية الواعية، التي اقتبسها "هوسرل" من أستاذه **"فرانتز برنتانو" (1838-1917م)** الذي أكد بأن القصدية هي السمة المميزة لكل الظواهر معتقداً بملازمة طبيعية ولصيقة للشيء كموضوع للفعل الواعي، بمعنى أن الأشياء تكمن في الوعي نفسه (وقد حل المشكلة بطريقة مدرسية على أساس مبدأ الإحالة المتبادلة بين الشعور الداخلي والموضوعات الخارجية، التي تمثلت في فكرة "القصدية" فقرر أن لكل تجربة جانباً نفسياً "يتمثل في الفعل" وجانباً موضوعياً "يتمثل في الشيء" وكل منهما يتجه إلى الآخر ويتكامل معه)[2]. هذا التكامل الناشئ بين الفعل والشيء يعكس اتحاد الماهيات مع ظواهرها عن طريق الإحالات المتبادلة بين الذات والموضوع من حيث أنها ثنائية لا يمكن فك الارتباط بين أطرافها.

وأن عالم ما قبل الارتداد والتأمل النقدي، هو عالم ذو علاقة مباشرة بالإنسان، أو أنه عالم الإنسانية المعطى عن طريق الإنسان والمشكل للجمال القصدي لأفعاله، والذي يشارك فيه الآخرون من حوله، فهو العالم الجمعي والثقافي، فضلاً عن كونه عالم البيئة الطبيعية المنتقاة. وقد عرض "برنتانو" رأيه في أن الظواهر النفسية تشتمل ضمنياً على اتجاه قصدي قائم في الشعور، وأن البحث عن الحقيقة يكون في عملية إدراك الشعور لهذه الظواهر القصدية، لأن الحقيقة ليست قائمة في الأشياء الخارجية، وإنما هي موجودة داخلياً عندما تكون موضوعاً عقلياً كامناً في الذات وممتزجة بالشعور، وهي تصبح كذلك بفضل الطبيعة القصدية للشعور[3].

وإذا كانت القصدية فكرة تقليدية سادت في العصور الوسطى، فإن إعادة اكتشاف "برنتانو" لها في العصر الحديث تعد من وجهة نظر "هوسرل" كسباً كبيراً للفكر المعاصر، وللفينومينولوجيا خاصة، وهو يقول بهذا الشأن (أن البرهان على أن الأنا أفكر، أي الحالة القصدية للشعور، وهي الشعور بشيء ما لا يكون منتجاً إلا بتوضيح الطابع الأصيل لهذا التأليف، وهذا معناه أن هذا البرهان وحده يجعل من اكتشاف "برنتانو" المهم، وهو أن القصدية هي الطابع

1 عباس، راوية عبدالمنعم، المصدر السابق، ص272.
2 محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص47.
3 المصدر نفسه، ص49.

الوصفي الأساسي للظاهرات النفسية، اكتشافاً منتجاً، وهو يسمح لنا باستخلاص منهج العلم الوصفي للشعور، وهو منهج فلسفي ومتعال بقدر ما هو نفسي)[1]. وفي هذا إشارة إلى التوفيقية التي اتبعها "برنتانو" بين الذات المفكرة وشعورها القصدي الباطني مما يتيح له إعادة اكتشاف القصدية على وفق هذا التأليف، بوصفها وصفاً للظاهرات الموجودة في الشعور أو داخل الذات نفسها.

يضاف إلى ذلك أن "برنتانو" استعان بالأفعال العقلية ليميز بين الظواهر الفيزيائية والظواهر النفسية، حيث انتهى إلى أن الأخيرة فقط، هي التي تنطوي على الضرورة واليقين والحيوية، وأنها دائماً تقصد موضوعاتها وتتجه إليها لتدركها تلقائياً، ثم ركز جهوده على دراسة الأفعال القصدية في ارتباطها بموضوعات الإدراك في العالم الخارجي[2]. وبهذا فإنه يولي الذات أهمية واضحة كونها الوحيدة التي تدرك موضوعاتها وتقصدها لتصل إلى اليقين عن طريق حيويتها وفاعليتها مع الأسباب الموضوعية المرتبطة بالعالم الخارجي في ضوء إدراكها لتلك الموضوعات.

وفي ضوء ما تقدم من طروحات ورؤى امتدت من "أفلاطون" حتى "برنتانو" الذي تتلمذ على يديه "هوسرل" مؤسس الظاهراتية، نجد أن اتصال المفاهيم مع بعضها يشكل تراكم معرفي بهذا الإطار، مما جعل الظاهراتية تستند على هذا الميراث الفكري ضمن اشتغالاتها المنهجية من أجل تكوين علم كلي يقيني يحتكم إلى مقولات العلم. كما أن انشطارها حول نفسها جعل من هذه الرؤى تتصل مع المرجعيات الفكرية لدى كانت أو شوبنهاور، والإشارة هنا إلى طروحات ما بعد "هوسرل" أي آراء "هيدجر" و "باشلار" و "أنجاردن" واشتباكهم مع الآراء المثالية التي طبعت بها الظاهراتية. وعلى الرغم من هذا الإرث الفلسفي الذي استندت إليه، إلا أنها تأثرت في مسارها التأسيسي بعدد من هذه المقولات شكلت التوافق الذي ينشده "هوسرل" في منهجه هذا، وهي آراء "أفلاطون" في نظرته الكلية والشمولية للأشياء واندماج الجزئي بالكلي الذي يمثله الوجود حيث ينعته بوجود الماهيات أو الجواهر وهي الفكرة الأولى التي استند إليها "هوسرل" ولكن نظرية "المونادات" لدى "لايبنتز" أخذت مكانها في الفينومينولوجيا وعدتها الدفع الجديد لحركتها فيما يتعلق بالذات المفردة وما تحمله من وعي داخلي يشكل الحقيقة الكلية، التي تطورت على يد "هوسرل" والذي اقتبس بدوره "الكوجيتو الديكارتي" ليصبح تفكيراً بشيء ما، حتى يضاف إليها فكرة القصدية من "برنتانو" في عملية توفيق دقيق لتأسيس علمه الكلي الذي يستند إلى مقولات العلم في العودة إلى الأشياء نفسها والتحرك داخلها بما تفرضه التجربة المعاشة، التي تأسست عليها النظرية الجمالية الظاهراتية.

1 هوسرل، أدموند: تأملات ديكارتية، المصدر السابق، ص151.
2 محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص51.

المبحث الثاني

ظاهراتية النظرية الجمالية:

تمهيد:

تعددت الأصول المرجعية للفكر الظاهراتي وتداخلت ضمن منهج توفيقي، استخدم أطر وآليات عدة بدأت منذ الفلسفة الإغريقية وحتى المثالية المحدثة، إذ أسست هذه الرؤى آلية عمل "هوسرل" الظاهراتي وبناء نظام هيكلي متعدد الاتجاهات داخل المنهج نفسه، على الرغم من المحركات الجوهرية الأساسية بوصفها عوامل مشتركة بين منظري الظاهراتية الجماليون، وتختلف في التفاصيل طبقاً لفلسفة هؤلاء، إذ يعتمد "هيدجر" في قراءته الجمالية المنطق الأنطولوجي ويتدرج فيه إلى التأويلية ضمن المناخ الفينومينولوجي العام، ويذهب "إنجاردن" إلى اعتماد القصد الخالص وتماثله مع الموضوع الواقعي في تحليل العمل الفني، إذ أنه يوفق بين فعل القصد والجانب الوجودي. ويحاول "باشلار" دراسة الموضوع الظاهراتي من خلال موضوع الخيال عبر تحولاته من منهج العلم إلى علم الجمال الظاهراتي الذي سلكه، بوصفه طريقاً للكشف عن الخيال، وارتبطت أطروحة "سارتر" بمفهوم الحرية وعلاقتها بموضوع التخيل، إذ يصطف بجانب "هيدجر" في الفلسفة الوجودية في البحث عن ماهية الأشياء، وكينونة الوجود الإنساني، باعتماد مبدأ الحرية المطلقة كأساس لتحديد فعل الذات. وعمد "ميرلوبونتي" إلى الإدراك بوصفه عملية ذهنية تتلخص فيها عمليات الوجود، ليقيم علائقه بين الإدراك وفعل الجسد الإنساني، كونه اتصالا بصرياً، يمكن إدراك الذات من خلاله، وأن ثنائية التعبير والمعنى ما هي إلا المحور الأساس في اتصالنا مع ذواتنا أو مع الآخرين.

إن التطبيقات الظاهراتية جمالياً، يمكن أن تجد مداخلها في تيارات الرسم الحديث في ضوء المحركات والبحث عن الجوهري والذاتي في كليهما، فلقد قصد "هوسرل" أن يكتشف أولاً طريقة تجعل بإمكاننا اكتساب حقائق أساسية وإثباتها بالبرهان. وعلى هذا الأساس كانت قاعدته الجوهرية منذ البداية هو أن يقصد الأشياء ذاتها، لكي يتلقى منها ما يعرفنا بها، وبالتالي يستبعد كل حكم سابق وكل نظرية سبق تصورها عن الواقع بالرجوع إلى الحدس المباشر في إدراك الأشياء، من حيث أن الحدس وحده، هو الذي يمكن أن يكون المنبع الأول لكل يقين، التعليق Epoche، والحدسIntuition [1]. فالفن شأنه شأن الفلسفة، يمسك بالعالم ككل، إلا انه يختلف عنها بالنظر لأنه لا يعكس العالم في نظام من المفاهيم العامة، بل في صور من الظواهر المحددة[2]

ولكن هذه الطروحات الجمالية للظاهراتية، والتي مثلت مشروعها الفكري، لم تكن الوحيدة، بل أن هناك مدارس وأسماء[*] عدّت من أتباع ظاهراتية "هوسرل" واعتماد منهجه التحليلي لوصف الظاهرات الفنية والاجتماعية، وقد كان لمدرسة "فرانكفورت" الجمالية الرصيد الأكبر في تتبع هذه الخطى، إذ كتب "أدورنو" (1903-1969م) أطروحة الدكتوراه عن الظاهراتية، أو آراء "هربرت ماركوز" في الوجود وغيرها. وما عدا ذلك كان لآثار المنهج الفينومينولوجي بصمات واضحة على نظريتي التلقي واستجابة القارئ فيما بعد. ولأجل إيضاح آلية اشتغال المنهج وانشطاره ضمن أطر رئيسية نتتبع تحصيل منظريه الجماليين كل على حدة.

1- هوسرل والعلم الكلي:

أرتبط اسم "أدموند هوسرل" (1858-1938م) بالظاهراتية، كونه أول من وضع الخطوط الرئيسية لها، بوصفها مشروعاً معرفياً أو علماً كلياً يقينياً، معتمداً عدم الفصل بين

---

1 ينظر: جوليفيه، ريجيس: المذاهب الوجودية، ت فؤاد كامل، القاهرة، 1966، ص223.

2 فانسلوف، ت. ف: العمل الفني انعكاس للحياة، من كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، مقالات مترجمة، دار بن رشد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1986، ص98.

* لمعرفة المزيد من اتجاهات الفينومينولوجيا بعد هوسرل واتباعه من الظاهراتيين في ألمانيا وفرنسا وأمريكا. ينظر: محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص247.

نظرية المعرفة وفلسفة العقل، والاتجاه نحو دراسة الوعي البشري من خلال التعرف على البنية الضرورية اللازمة لأي تجربة ممكنة، فهي تريد تجديد مفاهيمنا بإعطائنا إدراكات وانفعالات من شأنها أن تجعلنا نولد في العالم ككائنات في ذاتها. ويصور "هوسرل" بهذا منهجه الظاهراتي بأنه ينحصر في العودة إلى الأشياء ذاتها. تلك الفكرة التي تلقفها من أستاذه "برنتانو" بعدما أخذ من قبله فكرة الماهيات الثابتة من "أفلاطون" وعرف قيمة الكوجيتو من "ديكارت" واستفاد من المونادولوجيا من "لايبنتز"، وتأثر ببعض آراء "كانت" في محاولته لتأسيس العقل على مبادئ يقينية ثابتة، كما جعل ظاهر الشيء هو موضوع الإدراك ومجال المعرفة دون أن يكون وراءه باطن خفي، ولكنه أقتبس من العلم طريقته المنهجية الوصفية ومن الرياضيات تحليلاتها العقلية الدقيقة، إذ أن الأشياء محل التساؤل ما هي إلا ظواهر أو حدوس وعدّها تجارب أو خبرات فقط لا ظواهر طبيعية.

ولهذا فإن (الظاهراتية تستهل بتحييد المفهوم الطبيعي اليومي للأشياء وتتوجه مباشرة إلى المفاهيم الطبيعية المتداولة بين البشر لعالم الأشياء إلى الذات المتعالية أو الذات الكونية)[1]. مؤكداً على أطروحة العودة إلى الأشياء نفسها المرتبطة بمفهوم القصدية الواعية، وأن القصدية هي الخاصية المميزة لكل الظواهر النفسية، إذ ترتبط كل ظاهرة بموضوعاتها ارتباطا تلازمياً، الأمر الذي يعدّه (اكتشافا عظيماً) بدونه ما كان للفينومينولوجيا أن تقوم على الإطلاق، ولكن الحقيقة أن فكرة القصدية قد اتخذت على يد "هوسرل" أبعاداً جديدة وتجاوزت إلى حد بعيد المعنى الضيق لنظرية أستاذه[2]. أي أن مفهوم القصدية الذي تبناه "هوسرل" يتمحور حول انقيادية الوعي تجاه عالم الأشياء، إذ يقتصر المنظور الظاهراتي على وصف التجربة بالدرجة الأولى، إضافة إلى إمكانية إخضاع أي تصورات أو فرضيات للمسائلة والتجريب الدائم في أي مرحلة من المراحل (وأن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena) ، لأن الوعي لا يكون مستقلاً وإنما هو دائماً وعي بشيء ما، غير أن من الضروري تجريد الوعي من أية تصورات قبلية سواء كانت حسية أو فلسفية)[3]. لذلك يرى بالإمكان تأسيس أية معرفة يقينية على أن نطرح وراء ظهورنا كل ما لا نستطيع أن نعيه بشكل مباشر وكل ما لا تنطوي عليه خبرتنا المتعينة الملموسة، وأن نختزل العالم الخارجي إلى ما يمكن أن يحتويه وعينا، وهذا ما يدعى باسم الاختزال الظاهراتي Phenomenological Reduction الذي يستبعد كل ما لا يحيط به الوعي مباشرة.

بمعنى آخر أنه حاول أن يلغي التاريخ القبلي ويعلن القطيعة مع المرجع وما التاريخ والمرجع إلا واحدة من تشكلات وأوجه الوعي الذي تقصده الظاهراتية، وقد ميّز "هوسرل" داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسين هما (الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه (النوئزيس Noesis) أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه (النوئيماNoema) أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي، فالنوئزيس والنوئيما يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية)[4]. تلك الثنائية التي حاولت الظاهراتية ردم الهوة والتوفيق بينهما، وقد ركز بشكل واضح على علاقة الذات بالموضوع وطبيعة هذه العلاقة التي تجعلها تتحرك في سيرورة من مفهوم التماثل إلى مفهوم عدم التماثل، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة والذات تقوم بعملية

1Herbert – Spiegelberg, The phenomenological movement, III, The Hague: Martinus Nijhaff: 1982. P.31.

2 ينظر: توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص30.

3 الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، المصدر السابق، ص214.

4 توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص32.

نفي مستمر لمفاهيمها عن العالم، ولهذا فإن فاعلية الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع ذاته، وقد أدى هذا إلى تخلص الفكر من وهم إدراك الواقع بكونه كلياً[1]. أي أن فعل التفكير وموضوعه متصلان ويعتمد كل منهما على الآخر، فالمعنى لديه موضوعي، ولكنه ليس موضوعياً بالصورة التي تتحدد بها دلالات المفردات، ولا موضوعية المحسوسات والأشياء، لأن موضوعيته تعتمد على مركزية الذات العارفة، باعتبارها الوعي التي تتم عبره المعرفة ويتبلور به المعنى، وبذلك تصبح الذات هي مصدر المعنى وأصله. هذا النفي المستمر المنطلق من فعل الذات نلحظه بوضوح في تيارات الرسم الحديث، التي عمدت إلى نفي مستمر لمفاهيم بصرية سبقتها والاعتماد على مقولات الذات العارفة في التأسيس الجديد.

فظاهراتية "هوسرل" تتعامل في الواقع مع ظواهر Phenomeno ، والظواهر هي ما يمكن وصفه من وجهة النظر الظاهراتية ومفهومها يمثل شيئاً واقعاً من التجربة وهدفاً في حد ذاته، وهي الهدف المجرب، كذلك العالم المعاش كما هو مجرب بواسطة الإنسان المتعايش وسط بيئة اجتماعية، وإنه عالم التجربة الآنية المعطاة للوعي غير المتأمل، إذ يقول "هوسرل" (هو عالم ما قبل العلمية منطقياً وتاريخياً، عالم ما قبل الارتداد والتأمل النقدي والتجريدي، ولفهم هذا العالم المعاش... من الضروري لنا أن نستبعد جميع التوجهات التنظيرية والفلسفية، وأن نتخلص من أي حدس أو تأمل فكري)[2]. أي أنه عالم ذو علاقة مباشرة بالإنسان، عالم الإنسانية المعطى والمشكل للمجال القصدي لأفعاله، ذلك العالم الذي يشارك فيه الآخرين، بوصفه العالم الجمعي والثقافي الخاص بالعالم المعاش لوصف وتحليل قصدية العالم الإنساني. أي الكيفية التي يتم بموجبها تشكل هذا العالم كبنية بديهية في الإنسان.

ويمثل الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction جوهراً أساسياً في ظاهراتية هوسرل، كونه ينطلق من رد الأشياء إلى حقيقتها الأولى لإدراك الماهيات بالحدس، والتي تختلف عن الماهية أو الصورة الأرسطية، إنما الماهية هي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، دون أن تكون هناك حقيقة أخرى تكمن خلفها. وعلى هذا تصبح الماهيات المجردة والصور العقلية التي تظهر في الشعور أثناء عملية الرد الصوري، هي الهدف الذي يعمل الأنا المتعالي على إدراكه باعتبارها ظواهر ماهوية خالصة تؤسس عليها كل معرفة يقينية ممكنة[3].

فالظاهراتية مثلها مثل العلوم الموضوعية تفترض مسبقاً تجربة العالم المعاش وتحاول بناء تركيبته على أساس هذه التجربة، لذا فإن "هوسرل" (يؤسس رأيه على ما أسماه بالحاضر الحي Lebendige Gegenwart وهو الأساس النهائي والعام للتجربة كلها)[4]، بمعنى أنها نتاج تفاعل الفرد مع بيئته، وتتم هذه الخبرة دورتها داخل كيان الفرد، وأن هذا التفاعل هو المصدر المباشر وغير المباشر لكل خبرة، كما أن البيئة هي الأصل الذي تنبعث منه تلك الصدمات والمساعدات التي تكوّن الصورة حينما تتلاقى مع طاقات الكائن الحي، وإن النتاج الفني هو حاصل الصراع بين الإنسان والبيئة الذي ينتهي بأن يحقق الإنسان ما يبتغي[5]. في ضوء إدراكه الحقائق والموضوعات الحاضرة.

وقد رأى "هوسرل" أن الإدراك هو فعل من أفعال الوعي يتميز بقصد موضوعات حاضرة بذاتها أمام الوعي بوصفه وعياً متعالياً (فالوعي المتعالي هو مظهر لا سبيل إلى رقي

---

1 محمد، رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1998، ص72.

2Husserl, Edmund, The Crisis of European Sciences . P.74.

3 ينظر سماح رافع، المصدر السابق، ص151.

4 حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص153.

5 ينظر: ديوي، جون، الفن خبرة، المصدر السابق، ص52.

الشك في مطلقيته المعطاة في الحدس)[1]. اي انه دافع عن مبدا ماهيات الحدس ضد اتهامات التركيب الميتافيزيقي، ويمثل جوهر الإدراك لدى "هوسرل"رفضه التفرقة بين ظواهر الأشياء وبواطنها، بل جعل ظاهر الشيء هو الشيء نفسه دون أن يكون خلفه خفي غير مدرك، لذلك (أنتقد نظرية الإدراك الحسية القديمة التي قلصت الإدراك إلى تدفق احساسات إضافية نحو احساسات حاضرة مسبقاً، إذ يجب أن يحدد الإدراك بصفته فعلاً وبوصفه تأويلاً متميزاً للمادة المحسوسة الجاهزة)[2]. أي أن الإدراك الحسي وحده يكون كافياً لاستقبال أي عمل فني، كذلك ركز على الجسد من خلال صلاته الدينامية التي تؤسس المعاني الأولية التي يدركها الذهن، لذلك فإن تعبير الجسد يكون أولياً في إشارات وإيماءات، فكل الأشياء التي تحدث في الوعي تتشكل في مجال ظاهراتي أو مرئي بالنسبة للجسد كمركز[3]. بمعنى أنه رأى أن الجسد له موضوع فريد، إذ يكون بمثابة أداته الكلية، ويكون الذات الفاعلة في هذا الجسد، وفي هذا الفعل يحدث إدراك حسي للأشياء، ينتهي إلى رؤيته التوفيقية بين إدراك الحدث الزماني والانطباع الحسي.

فإن الزمان لديه لا يوجد كظاهرة، وإنما يستطيع المرء أن يراه أو يتأمله، فهو يعبر عن نفسه، بوصفه صورة مضمون حي لما يقال ويسمع، وبهذا يرى أن باطن الزمان شيئاً ما داخلياً في الذات وهو ما يطلق عليه بالشعور الزماني، ويحاول أن يرده إلى الأفعال الباطنة والعالية الاتجاه[4]. وهذا الزمان المتمثل يظهر في العمل الفني على شكل شذرات منعزلة، ويختلف عن الزمان الواقعي الذي لا يمكنه استرجاع الماضي. في حين أن الزمان المتمثل يمكن أن يجعل اللحظة الماضية تبدو حية، كما لو كانت حاضرة من خلال تغير الأسلوب. في الوقت الذي ميز فيه "هوسرل" بين التذكر والحفظ في بحثه عن الوعي الداخلي للزمان (فالتذكر عبارة عن إعادة إظهار أشياء الماضي بكيفياتها من الحفظ، الذي هو وسيلة غير وضعية لحفظ الماضي كماضٍ لأجل الوعي، ويتعلق الأمر في حالة التذكر بعملية استحضار، وتتضمن هذه العملية إعادة جميع الأفعال الإدراكية الأصلية ولو في وعي معدل)[5]. كذلك وجد "هوسرل" أن في إدراك الحاضر الآن في الموسيقى مثالاً واضحاً على الوعي بالزمان المتمثل بالعمل الفني، ويعني به (الزمان الباطن)، إذ رأى أن كل إدراك لحدث زماني يتضمن إنطباعاً حسياً، واحتفاظاً في الوعي بهذا الانطباع، وامتداداً به في الزمان المستقبلي.

2- هيدجر والتأويل الظاهراتي:

يتحول المرتكز الظاهراتي من الوعي في علاقته بالعالم إلى الوجود الإنساني في علاقته بالعالم لدى "مارتن هيدجر" (1889 – 1976م) أي التحويل الظاهراتي من المحيط الأبستمولوجي إلى المحيط الأنطولوجي، فهو صاحب منحى جديد في الظاهراتية، هي "الظاهراتية الوجودية" ، ومؤسس فلسفة التأويل أو الهيرمينوطيقا Hermeneutics منطلقاً من كلية التجربة الإنسانية كمعطى لا يمكن اختزاله. من هنا كرس عمله الرئيس (الوجود والزمن) لدراسة قضية الوجود ذاتها، إذ يرى أن الوجود هو أساس وجود العالم، لأن إنسانية الإنسان عنده تنبثق من وجوده في العالم المادي مع آخرين.

وفي سياق هذا الوجود المادي ذاته، فالعالم ليس شيئاً خارجياً عنا، يمكن لنا أن نعقله ونحلله بمعزل عن الذات العارفة التي لا تستطيع أن تصنع نفسها خارجه كي تحلله بهذا الحياد

1James. R. Mensch, The Question of being in Husserl's logical investigation, Martinus Nighooff Publishers , Netherlands, 1981. P.28.

2 الماهور، لنشتاين: رومان ياكوبسن أو البنيوية الظاهراتية، ت عبدالجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص45.

3 ينظر: حنفي، حسن: فينومينولوجيا الدين عند هوسرل، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار التنوير، بيروت، ع2، 1982، ص297.

4 ينظر: بدوي، عبدالرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص207.

5 سارتر، جان بول: التخيل، ت نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص110.

الموضوعي الذي ابتغاه "هوسرل" لأننا كذوات فردية تنبثق من هذا العالم، الذي يستحيل علينا تصور أنفسنا خارجه، لأن حركية التصور ذاتها تتخلق من هذا الوجود في العالم، وبالتالي يستحيل علينا أن نتعامل مع العالم الخارجي بموضوعية كاملة محايدة ولا ذاتية فيها كما يريد "هوسرل" (حيث تنتمي الديمومة الزمنية إلى السمات الجوهرية للوجود، ولهذا ينبغي أن تعامل الآنية الموجودة زمانياً على أنها تاريخية، وقد تمهدت أرضية هذه التحليلات للتركيب الأساسي للوجود بالاهتمامات المذهبية الأساسية لفلسفة "هيدجر" التي كانت تهدف إلى الجمع بين المبحث الأنطولوجي القديم للكينونة ونظريته في الزمان)[1].

استخدم "هيدجر" المنهج الفينومينولوجي في وصف أحوال الشعوب، كالزمان والكينونة والقلق والإبداع، ولكن (رغم اتجاهه في نفس طريق "هوسرل" نحو الأشياء ذاتها لإدراكها حيةً في الشعور، إلا أنه طرح جانباً الردود التي تمثل الجوهر الأساسي في فينومينولوجيا هوسرل، كما أنه استخدم هذا المنهج المعدّل ليقيم مذهباً شاملاً في الوجود)[2]. ويستدل "هيدجر" على أن ماهية الإنسان تشكل وجوده، لذلك فإن الكينونة عنده تصبح تحديداً للوجود ذاته، ورفع هذه الكينونة إلى التصور ومساءلة ما وراء الكينونة ذاتها (فإن هوية الكائن ذاتها ليست ممكنة إلا على أساس العلو. فما تعلوه، هو الكائن في كليته نحو العالم، الذي هو عال، لأنه ينتمي إلى بنية الوجود – في – الـ - عالم ، وليس لأنه يصبح مكوناً من مجموع المواضيع العالية التقليدية)[3]. فالكائن البشري لا يمكن تعريفه إلا ابتداءاً من وجوده، من إمكانية في أن يكون أو لا يكون ما هو عليه ، ليحدد ثلاث خصائص جوهرية للوجود الإنساني لم تنفصل عن بعضها، وإنما تشكل بناءاً موحداً وهي (الوقائعية: الوجود – دائماً – من قبل- في العالم ، الأنوجادية: الوجود دائماً قدام النفس في علاقة جوهرية مع إمكانياتها الخاصة، الخسران: التفكك بسبب المطالب الملحة للأحوال والمصالح اليومية)[4].

ويقدم "هيدجر" مصطلحه المعروف عن الوجود الإنساني Dasein (الدآزاين) أي التواجد – هناك، وهو ما يعني له حالات محددة للوجود الإنساني، فهو من ناحية مرتبط بالعالم مهتم به ثم أن كل وجود فردي هو عملية إلقاء Throwness، يتم فيها إلقاء الفرد وسط عالم تم تثبيت بنيته منذ زمن طويل، مما يعني إننا مضطرون للتعايش مع معطيات التقاليد التي أصبحنا جزءاً منها [5]. وقد تحول "هيدجر" من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة فكر الوجود، وهي المرحلة التي تجلى فيها اهتمامه بالفن والشعر من خلال معالجة ظواهر الفن واللغة وتحليل النصوص، فيحاول البحث في الوجود الإنساني مباشرةً (أي أن الوجود الإنساني لا يتحقق إلا بسلوك انعطاف من خلال تأويل النصوص التي تشهد على هذا الوجود، فيحول التأويلية من تحليل النصوص إلى تحليل الوجود، حيث تحل أنطولوجيا الفهم محل أبستمولوجيا التأويل)[6]. بمعنى أن ظاهراتية "هيدجر" تحاول أن تعطي وصفاً لبنى الآنية التي ترتبط (بالتاريخي) وليس التاريخي هو المراد في العالم الخارجي كما هي في ذاتها، بل هي عوالم الآنية وطرائق الوجود في العالم. وقد تمارس انطولوجيا "هيدجر" الفهم، ثم التأويل بالتوازي حسب تعبير "جادامير" مع بحثها عن حقائق الأشياء، إذ لا ينبغي لجهد الدآزاين (الكائن – هنا) أن يذهب بعيداً عن تأملاته، بل ينبغي لجهدنا أن يركز حول ما يسميه " القراءة الفينومينولوجية" لوضع الكائن، وهي قراءة لا يمكن أن تكون حقيقية لا لشيء إلا لأنها تهدف إلى الوصول إلى ماهيات الأشياء وعدم

---

1 الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، المصدر السابق، ص50.
2 محمد، سماح رافع، المصدر السابق، ص255.
3 داستور، فرانسواز: هيدغر والسؤال عن الزمان، ت سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1993، ص115.
4 جرين، ماجوري: هيدجر، ت مجاهد عبدالمنعم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973، ص25.
5 حمودة، عبدالعزيز، المصدر السابق، ص152.
6 وورد، ديفيد، الوجود والزمان والسرد، المصدر السابق، ص72.

الاكتراث بالظواهر المنفردة المادية وغير الواضحة، إذ يرى فشل محاولة إدراك الصفة الشيئية للعمل الفني بمساعدة المفاهيم الشيئية المعتادة، ليس لأن هذه المفاهيم لا تمس الشيء، وإنما لأننا نرغم العمل الفني على أمر مسبق من خلال التساؤل عن بنية الشيئي التحتية، ولا يمكن الجزم بالشيئي في العمل الفني ما لم يظهر قيامه في ذاته بصورة واضحة[1].

هذه الصياغة الهيدجرية للظاهراتية وجهت مسار فلسفة الجمال في رؤيته للموجودات بوصفها أشياء، وليس من حيث أن كل موجود يكون له أسلوبه في الوجود الذي من خلاله يتنبأ الشيء، لذلك نظرت إليه من جهة السطح المحسوس الذي (يتعلق الحكم) إليه، كونه مثيراً لاحساسات جمالية معينة أو صور متخيلة على وفق منهج (التقويض الظاهراتي)[*] لتفسيرات الشيء الذي يكشف لنا، أن الأشياء ذاتها تكون أقرب إلينا من إحساسنا بها. (ويرفض اعتبار العالم مجموعة من الصور الذهنية المجردة كما يتبدى داخل وعينا من وجهة نظر "هوسرل" لكنه بدلاً من ذلك يصنع كلاً من الذات والموضوع داخل الوجود الإنساني)[2]. بمعنى أن ننطلق خارج العالم والشعور كي ينفجر وعياً في العالم، فإذا حاول الوعي العودة إلى ذاته ليتحد معها وينغلق على نفسه أنعدم، وإن الضرورة التي تقضي بأن يوجد الشعور كشعور بشيء غيره، هو ما يسميه "هوسرل" قصدية أو تلتقي مع ما طرحه "كاندنسكي" في مبدأه "الضرورة الداخلية" أو معادلة (الباتوس)[*]، بما يحقق وحدة اندماجية بين الشعور الداخلي والعالم الخارجي، ويتحول اللامرئي إلى مرئي في الفن.

وحفل النظام التأويلي لدى "هيدجر" بشرح الوجود الإنساني نفسه من منطلقات الظاهراتية، ولم يحفل بقواعد شرح النصوص أو الدراسات الإنسانية، وهكذا لا يمكن النظر إلى التأويل بمعزل عن فلسفة اللغة ونظرية المعرفة. لهذا يجب تجاوز القواعد العلمية النظامية، وتجاوز الواقعية للحقائق التاريخية. فوظيفة التأويل في الفن هو أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى، وهنا يصبح المتلقي أو الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل. فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي التي ابتعدت بأدوات خاصة، الغرض منها إدراكها بأكبر قدر ممكن اليقين على أنها أشياء فنية[3]. أي أن مبدأ الظاهراتية ينطلق من عدم وجود ذات أو فهم دون موقف، ويجب أن تنكشف فكرة الموقف وأن نتعرف بها ونسأل عما تعنيه. ويرى "جادامير" (أن الانفصال يعد شرطاً أساسياً لعملية التلقي والإدراك، وأن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي تخلق توتراً تخف حدته، إذ يتدرج عبر تسلسل التفاعلات التي تصب في إنتاج الموضوع الجمالي)[4]. ويقصد بالمستويين الظاهر العياني والباطن الخفي، الذي ينفتح على عملية التأويل طبقاً لمعطيات الظاهرة المتوفرة في العمل الفني، وهذا ما يتيح للمتلقي تأويل العلامات والرموز وطاقة اللون الدلالية في اللوحة التشكيلية، حسب ثنائية المرجع / والدلالة، أو الظاهر / الباطن التي (تنشأ منها مواضع من اللاتحدد والفجوات ولا تملأ إلا بالنشاط الإدراكي للمتلقي)[5].

---

1 هيدجر، مارتن: أصل العمل الفني، ت أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003، ص94.

*التقويض الظاهراتي Phenomenological destruction منهج يبدأ به مشروع هيدجر الظاهراتي، وهو يعني به العمل على (تحييد) الفروض المسبقة الميتافيزيقية التي تفسد صياغة المشكلات الفلسفية، بل تفسد عملية وصف الظواهر التي تعالجها. ينظر: توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص93.

2 حمودة، عبدالعزيز، المصدر السابق، ص152.

* الباتوس: ويعني تضخيم الصوت في الخطابة حيث تصبح المعادلة البعد الخاص للفن هو (الروحية) = الحياة اللامرئية، الواقع الحقيقي = الداخلية الموضوعية المطلقة = الحياة = اللامرئي= الباتوس. مهاوي، جبار حنون، محاضرات لطلبة الدكتوراه، جامعة بابل، 2003.

3 ينظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي – مقدمة نظرية، ت عزالدين المانع، منشورات كتاب النادي الثقافي بجدة، 1994.

4 جادامير، هانز جورج: تجلي الجميل ومقالات أخرى، ت سعيد توفيق، المجلس الأعلى للفنون، مسقط، 1987، ص154.

5 عودة، ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص147.

وإذا كان الوصف الظاهراتي وصفاً لمعنى شيء ما، يكون التأويل الظاهراتي فعلاً لإنتاج المعنى أو لتأسيسه، وينتمي إليه أحد جوانب المعنى الذي يسمى (المرجع) أي التوجه القصدي نحو عالم معين، والتوجه الانعكاسي نحو ذات معينة. وأن فعل التأويل الظاهراتي لا يتجه إلى المعنى أو المرجع ولا يرتد منهما، فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى، غير أن المعنى نفسه ليس بؤرة، ولا هوية ولا وحدة مفردة. أن المعنى هنا ممارسة وفعالية وتفصيل لحقل ما. وأن التأويل ليس تقريراً، بل تساؤل حواري، القارئ يسأل النص بالوقت الذي يسمح للنص الرد عليه بسؤال أيضاً، وهو ليس فرض الذات، بل مجال التخلي عن كثير من الذات[1]. وتعترف الظاهراتية بأفق المفسر وتساؤله، وأن هذا الأفق جزء من دائرة الحوار التأويلي، (والتأويل يظهر الاعتبارات التي يقوم الحدث بمقتضاها، أو الفكرة أو التجربة أو القصيدة بتمخيض معنى، وقول كلام، وكشف حدود. فإنجاز التأويل هو ملائمة فضاء لا يخص المؤوَل والمؤول، وإنما فضاء يعري ما يجب أن يقال عما يؤول)[2]. بمعنى أن الشيء عندما يؤول يكشف عالماً، وهذا العالم الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهب الشيء استقلاله، يفتح (فضاء الاختلاف) نفسه، ذلك الفضاء الذي يحدث في التأويل بوصفه عملية ملائمة، وأن العالم ليس الذات، بل هو مختلف عن الشيء ولكنه لا يكونه.

إن ما يسميه "هيدجر" (المفاضلة الجمالية) أو المنتوج الجمالي ما هو إلا تجريد قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، ومن جهة ثانية نجد أن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل، ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية، التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمان، بهذا المعنى المزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثم يصبح مجالاً لإنتاج الحقيقة[3]. ومع أن الفن ليس موضوعاً بسيطاً للشعور إلا أن فهمه يختزن بمعنى من المعاني نوعاً من الوساطة التاريخية.

3- إنجاردن ومبحث الخبرة:

يعد " رومان إنجاردن" (1893-1970م) من أهم منظري الجماليات الظاهراتية، إذ يرى أن الموضوع القصدي الخالص، هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي، لأن الحالة الوجودية للعمل الفني لا تنفصل عن العملية القصدية المماثلة ومحددة تماماً بها. فالعمل الفني لموضوع قصدي خالص هو نتاج قصدي وفهم أسلوب وجوده لدى المتلقي يتم على هذا الأساس.

لذا كان يقيم مثاله الجمالي من خلال التلازمية التي يراها بين فعل القصد والجانب الوجودي، ولهذا فإن (إنجاردن يباشر مشروعه الفينومينولوجي على مستويين متلازمين: الجانب الأنطولوجي – الموضوعي لبنى الأشياء والموجودات، والجانب القصدي - الذاتي للأنشطة الواعية للإنسان. هذه العلاقة التلازمية ذاتية بين الموضوع القصدي وفعل القصد)[4]. ومن خلال هذا المشروع عالج مبحثه الجمالي باتجاهين: الأول، بنية العمل الفني وأسلوبه، والثاني مبحث الخبرة، أي دراسته من خلال العمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل الفني في ضوء أفعال قصدية تهدف إلى إنشائه.

لقد قام "إنجاردن" – بتحليل ظواهري للعمل الفني من خلال مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي الذي يرينا (إن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات تعكس لنا

---

1 ينظر: ناصف، مصطفى: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 2000، ص166.
2 سلفرمان، ج، هيو: نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية، ت حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص63.
3 مهيبل، عمر: هانز جورج جادامير، خطاب التأويل، خطاب الحقيقة، شبكة الانترنيت، ص4.
4 توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص326.

بدورها عالماً من الأشياء لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)[1]. وتنطبق هذه المستويات على الأعمال الأدبية التي عني بها، ولكن هذا لا يعني اقتصارها على المشروع الأدبي، بل يتجاوزه إلى اللوحة الفنية، وإن الرسم الحديث ينزع إلى خلق عوالم جديدة بعيداً عن الواقع الفعلي أو الطبيعة، كما حققت ذلك السوريالية في بحثها عن واقع آخر، أو تجريد خالص له كما فعلت التجريدية، وبهذا تمت مخالفة الطبيعة وأشياء العالم الحقيقي من خلال تغريب الأشكال في الأولى وتجريدها في الثانية.

ويرى أن العمل الأدبي أو الفني يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ، أو تعني المعايشة هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ، ذلك النص الذي لا يأتي كاملاً من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات [2]. هذه الآراء التي أثرت بشكل واضح فيما بعد من نشوء نظريات الاستقبال والقراءة ومستوياتها التي تنتج معنى النص. ولأن اللوحة نص مفتوح على الحياة بوصفها ظاهرة لا يمكن أن يحدد معناها الفنان، بل بمشاركة المتلقي الذي أصبح جزءاً من اللوحة ضمن سياقات القراءات النقدية الحديثة، وهذا ينطبق على التجريدية والتكعيبية في الرسم الحديث، وإن المعرفة المنتظمة التي تتركها تجربة القارئ السابقة، فضلاً عن أساس العلاقات المجسمة في الطبقة اللغوية للنص التي تبنى عليها موضوعات العمل الفني (ويشير تأكيد "انجاردن" للإدراك السابق إلى أن ميدان المعاني المكتسبة الذي يدخل ضمن عملية القصد للعالم الروائي يفوق كثيراً مدى المعنى الإدراكي وتشتمل المعاني المكتسبة التراكم الكامل للأوامر والصور الذهنية والأحاسيس السابقة التي اختبرها المرء وهي جزء من كل وعي)[3]. ويعتمد فصل العمل عن خلق الوجود الملموس، ويسمح له ذلك بوضع القوة الوضعية في مخططات العمل ويحصر وظيفة الإشارة المرجعية بالوجود الملموس، وإن نتاج قراءة التجربة، يركب مواضيع جديدة عن أوجه سابقة للتجربة، ومن معاني النص المعرفية الخالصة تقضي عليه القراءة التأملية التي تعيد صياغة التركيب الخاص في بنية إدراكية شفافية مشتركة.

إن الترابط التلازمي في المبحث الوجودي للعمل الفني ومبحث الخبرة به، يعد إسهاماً في تطوير المنهج الظاهراتي، فإذا كانت الحالة الوجودية التي يكون عليها العمل الفني هي بنية أو بناءه القصدي التي وصفها "إنجاردن" بأنها صورة قصدية، فإنه يجد أن العمل يتألف من أربع طبقات يمكن أن نفرق بينها عن طريق المادة التي تميزها والدور الذي تقوم به إزاء الطبقات الأخرى والنتاج الإجمالي، وهذه الطبقات هي (1-طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية، 2- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال، 3- طبقة الأوجه المخططة، 4- طبقات الشيئيات الممثلة)[4]. ومع وجود دور أساسي لكل من هذه الطبقات واحتفاظها بقيم جمالية خاصة، فإنها تشكل النظام الهرمي للعمل الفني.

إن اتجاه "إنجاردن" إزاء الفن والأدب يشبه اتجاه "هيدجر" إزاء الوجود، أي (أن المرء يمكن أن ينظر إلى سؤال " انجاردن" عن ماهية العمل الفني، باعتباره مماثلاً لسؤال الوجود لدى "هيدجر" فموقفهما إزاء القضية المطروحة في الحالتين يتسم باتجاه مشابه)[5]. بمعنى أن سؤال هيدجر سؤال عن ماهية العمل الفني، عن الأسلوب الذي به (يوجد ويبقى) ، لذلك فهو يستبعد من

---

1 ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ت محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص436.

2 الرويلي، ميجان وسعد اليازعي، المصدر السابق، ص214.

3 راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت نوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص39.

4 المصدر نفسه، ص37.

5Jeff, Mitscherling, Roman Ingarden's (The literary work of Art) , Exposition and Analysis, in Philosophy and Phenomenological, Research No. , 1995, P.352.

بحثه الأنطولوجي الماهوي كل اتجاه لا يقودنا إلى معرفة ماهية العمل الفني او اسلوب وجوده. فمحاولة "انجاردن" الفينومينولوجية ما هي إلا وصف الأشياء والظواهر والوعي، بوصفها جهداً موجهاً لوصف الظاهرة كما تتبدى لنا من خلال خبرتنا ووعينا بها، وبذلك يصبح الوعي وسيلة وهدفاً [1]. إذ إن الخبرة هنا هي التي تشكل الظاهرة وأساسها، سواء ما ارتبط منها بالسياق الإبداعي أو الإدراكي العام، وفي هذا تتضح خبرة الفنان أو المتلقي من أجل تشييد البعد البصري للأول والمعنى فيما يخص الثاني (المتلقي) في اللوحة التجريدية مثلاً، والتي تتصف بالتخلص من عوالق الواقع وتتوافر على مساحات لونية أو علامات يمكن تأويلها ضمن حدود الخبرة. وقد أراد "انجاردن" (أن يتأسس البحث في الخبرة الجمالية، إدراكية كانت أم إبداعية، على البحث في العمل ذاته)[2]. بوصفه بنية مكتفية بذاتها دون البحث عن مرجع خارجي.

وبما أن اللوحة التشكيلية بنية كلية شاملة للمحدودات الصورية والمادية، فإنها تكون نتيجة مقصودة، وليس لها وجود مستقل عن الفعل القصدي، وهذا يعني خاصية (التبعية في الوجود) وهو ما ينطبق على الرسم الحديث، بوصفه عملاً قصدياً خالصاً لما له علاقة بطروحات الفكر المتعالية تكشف عنها الأصول المرجعية والنظرية لتياراته، بما يجعله ينضوي تحت الفن المفاهيمي. أما الموضوع الواقعي أو الطبيعي فليست له خاصية (التبعية في الوجود) كونه لا يعتمد في وجوده على نشاط قصدي يحدد بنيته المادية أو الصورية، فهو يشتمل على محددات خاصة به ، لذلك فإن بنية هذا النشاط تحيا خارج الوعي ، لأنها تتصل بشكل مباشر بالواقع الخارجي ونقله أو استنساخه.

4- باشلار وجدلية الزمن:

يمثل مشروع "غاستون باشلار" (1884-1962م) الجمالي أحد مرتكزات الجمالية الظاهراتية في تحولاته الجمالية من فلسفة العلوم إلى علم الجمال الظاهراتي، الذي أكد صلاحيته لدراسة موضوع الخيال، معتقداً أن النظريات العلمية من حيث كونها تمثل دعوة إلى إقامة موقف إبستمولوجي جديد، يبرز القيم المعرفية التي جاءت بها تلك النظريات، أراد بها أن يذهب إلى عمق الأشياء والبحث عن الأصول والرجوع إلى البدايات من خلال وعي جديد يحاكم معرفته ويتعالى على الخطيئة الأصلية للنزعة التجريبية. وفي أحيان أخرى كرس تحليله للصورة الشعرية وحدها مشيراً إلى أن هذا التحليل يندرج تحت ما أسماه (ظاهراتية المخيلة) بوصف الظاهراتية المنهج الأنسب للتحليل العبر-ذاتي، أي بين ذاتين، ذات الكاتب وذات القارئ، فضلاً عن اجتراحه مبدأ توفيقي بين الكوجيتو والحلم أسماه "كوجيتو الحالم" بوصفه كوجيتو التأملات والذي يتعلق مباشرة بموضوعه، بصورته. وأن المسافة بين الذات التي تتخيل والصورة المتخيلة هي الأقصى بين كل المسافات[3]، إذ يرى أن الحالمين الكبار هم معلمو الحدس المتلألئ وبهذا يعد أول من أظهر كيف يتملك الخيال المبدع مقولتي الزمان والمكان حسب نموذج (الوجود – في – العالم) خاص بالفنان.

إنطلاقاً من هذه التأسيسات سعى إلى إيجاد العلاقة بين العلم المعاصر والظواهر، إذ يرى أن (العلم المعاصر يريد معرفة الظواهر وليس معرفة الأشياء، إنه ليس شيئياً على الإطلاق، فالشيء ليس سوى ظاهرة موقوفة ... فلابد أن نتصور المواضيع جوهرياً، وهي حالة من الحراك، وأن نبحث في الشروط التي يمكن اعتبارها وكأنها في حالة ركود، كأنها جامدة في

---

1 ينظر: الحسيني، السيد: الإتجاهات الفينومينولوجية الحديثة في علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، م25، ع2، 1996، ص78.

2 توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص248.

3 ينظر: باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، ت جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص133.

المكان الحدسي)[1]. وبهذا أراد البحث في ذلك الأثر الذي أحدثته المعرفة العلمية في البنية العارفة (الخبرة) الكلية، بمعنى أنه أراد إبراز المبادئ الإبستمولوجية التي يقوم عليها التناول الظاهراتي، ويسترشد إلى هذه الحقائق على وفق المنهج الظاهراتي الذي يبدأ من الأصول الأولى والتي لا تنطوي على فروض مسبقة.

وإن الهدف من دراسة الخيال هو إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، أي إحلال المكانية المفترضة في السياق التوسطي بينهما، بعد انحسار المسافة الفعلية، المكان الذي يلغي موضوعية الظاهرة المكانية، كونها ظاهرة هندسية ويحل محلها ديناميته الخاصة المفارقة، وعند تحول الخيال إلى شعر فإنه يلغي السببية ليحل محلها (التسامي الخالص)، ولكن "باشلار" يعتقد أن هناك علاقة للخيال بأحلام اليقظة في الواقع المعاش، كونه يتحرر كلياً من تأثيرات الواقع، وبهذا تلغى حدود الزمان والمكان بوصفهما ظاهرة حية، لذا فإنه يجد (أن الخيال حينما يرتبط بحلم اليقظة ويبتعد عن أغوار اللاشعور المعتمة، يصبح بلا مراء ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح وتتألق أمام الأبصار جلية واضحة، وإذا كانت في الوقت نفسه لا تخلو من عمق ولا تنقصها أبعاد الزمان والمكان)[2]. واصفاً بذلك الخيال بمبدأين رئيسيين : هما الخيال المادي، أي خيال العناصر، وخيال الحركة، مفرقاً بين التخيل والإدراك، فهما في رأيه متناقضان، حيث (إن الإدراك والتخيل يتناقضان تماماً كما يتناقض المثول مع الغياب، فالتخيل هو الغياب، وهو الانطلاق إلى حياة جديدة)[3]. ويقصد بالغياب هو تجرد خيال الحركة من عالم المادة وابتعاده عن المحسوسات، إذ لا يستطيع الخيال أن يستمد وجوده من الأسس الحسية للصورة ويصير إدراكاً مباشراً لحركة مجردة. في حين يشير "ديكارت" إلى خطأ الاعتماد على الخيال كمصدر من مصادر المعرفة، لأن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال. بيد أن ملكة الخيال تؤدي دورها في العقل فتصغر الأشياء وتضخمها حتى تتفق مع الفكر[4].

وإن التأكيد على دور المخيلة في المعرفة العلمية يبرز خاصة من خلال تحديد "باشلار" للمعرفة العلمية على أنها معرفة للعلاقات. فالمخيلة ليست بالضرورة ملكة خلق الصورة، بل القدرة على إدراك علاقات جديدة[5]. ولهذا السبب وجد أن عقلانية العلم ليست فلسفة مبادئ، بل تقتضي التبدل المستمر لمبادئ العلم، بوصفها حركة جدلية تخص المعرفة من حيث هي بناء نظري بما يعني ارتباط الشيء بالآخر. وهو ما سعى إليه الرسم الحديث في صياغاته الشكلية، التي تعتمد علاقات جديدة بين الأنظمة البنائية واللونية لإنتاج خطابها الجمالي الذي يعتمد هدم الأطر التقليدية السابقة عليه وتشييد نظم أخرى كما في حركات الانطباعية، والتجريدية أو التكعيبية على سبيل المثال.

في ضوء هذا الفهم حدد "باشلار" موقفه الظاهراتي من خلال دراسته موضوع الخيال باختياره الأعشاش والحديث عنها من هذا المنطلق، فيرى أن (ليست وظيفة الظاهراتية وصف الأعشاش كما هي في الطبيعة، فتلك مهمة عالم الطيور. إن بداية الظاهراتية الفلسفية للأعشاش تكون في قدرتنا على توضيح الاهتمام الذي نطالع به ألبوماً يحتوي صور أعشاش، أو بشكل آخر أكثر وضوحاً قدرتنا على استعادة الدهشة الساذجة التي كنا نشعر بها حين نعثر على عش)[6]. معتقداً أن الموضوع يتحدد من خلال وعينا ومعايشتنا له، خلافاً للظاهراتية التقليدية، أي أن هناك

---

1 باشلار، غاستون: فلسفة الرفض، اللا ، ت خليل أحمد خليل، مطبعة دار الحداثة، عمان، ط1، 1985، ص122.

2 الكردي، محمد علي: نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، م11، ع2،1980، ص203.

3 المصدر نفسه، ص218.

4 ينظر: ديكارت، رينيه: التأملات في الفلسفة الأولى، ت عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1969، ص87.

5 ينظر: باشلار، غاستون: حدس اللحظة ، تعريب رضا عزوز وعبدالعزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص98.

6 باشلار، غاستون: المصدر السابق، ص126.

واقعاً موضوعياً له شروطه الموضوعية أيضاً، ولكن هذا الموضوع لا تتم دراسته من خلال ظاهراتية الخيال بل من خلال قوانين العلم.

وقد يرى أن الموضوع المعطى يتحدد من خلال خبرتنا به، فيعد (الصور) دليلاً على المعنى المعاش للمكان. فالصور المكانية هي مشابهة للتكوين العقلي، وحين نتذكر الأمكنة والبيوت والأدراج والصناديق فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا، وهذه الأشياء تحمل في داخلها نوعاً من جماليات الأشياء المخفية، فإننا لا يمكن تخيل مكان فارغ، فالمكان يمدنا بصورة متفرقة في الوقت الذي يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور[1]. أي أن هذه الصور بوصفها نتاجات حقيقية تحتفظ بذكريات خالصة ليس بذاتها فقط وإنما في اجتماعها، وبهذا يصبح المكان الخاصية الأولى التي تتوقف عليها معرفتنا بالأشياء، وهو ما تريده الظاهراتية في إثبات الحضور في المكان، والذي يسمى ظاهراتياً (بالتعيين).

ويرتبط مفهوم المكان لدى "باشلار" بالزمان، الذي يفصل فيه بين الزمان المتصل والزمان المنفصل، ويعد الزمان في اتصاله هو حقيقة الزمان المطلقة (فالزمن من حيث هو حياة يعتبر تضامناً وتنظيماً لمهام متتابعة، فالحياة حلم في استيعابها المتواصل، والحلم ذاته أنشودة روحية، وهذه الأنشودة تشبه كائناً حياً)[2]. ويضع المكان والزمان المفتكر كما يسميه في المقدمة لتعيين الظواهر للرد على الحاجات الجديدة للإدراك في إصلاحه وإعادة تكوينه في مواجهة الظواهر الجديدة، فيتوجب أن نرّقي شكليّ الحدس الحسي إلى الإدراك عينه تاركين للحساسية دورها الوجداني الخالص، كدور مساعد على العمل المشترك، وعلى هذا النحو سنتوصل إلى تعيين للظواهر في المكان المفتكر والزمان المفتكر وفي الأشكال المكتفية مع الشروط التي تتمثل الظواهر فيها ومن خلالها[3].

ويرى أن المراكز الحاسمة في الزمان هي إنقطاعاته وفواصله بوصفه معقداً ميتافيزيقياً، ولكي يحطم نظرنا ورصدنا لا يكفي القول أن الانقطاعات للظاهرة تحمل في طياتها تواصلاً قائماً بذاته، إذ تكون المسالك الزمنية المتواصلة هي الأشد سطحية[4]. بمعنى أن فعل الزمن المتواصل هو الذي يؤطر منجزه الإبداعي بسمة الاكتمال، لأنه ناتج عن الخبرة المتراكمة المعتمد، وهذا بالضبط ما جعل "بيكاسو وبراك" توشيح خطابهم البصري بمرجعيات متعددة اعتمدت الجذور في فن سيزان والأقنعة الأفريقية، فضلاً عن الإرث التراكمي لتاريخ الرسم وتواصلية الحقبات بوصفها سلسلة منجزات بصرية، هذه اللحظة الإبداعية تجد سيرورتها في اللحظة وليست في واقعة الزمن الممتد، وهذا يتفق مع فلسفة "برجسون" التي تقوم على الديمومة بما يعكس مقولته (إن الواقع الحقيقي للزمن هو الديمومة، وليست اللحظة سوى تجريد لا واقع له.. وإننا نمتلك تجربة باطنية ومباشرة للديمومة، بل هي معطى مباشر للشعور، فلنحرر فكرنا من روابط الجسد وسجون المادة)[5]. أي التمرد على مادة اللوحة أو خامتها الأولية والعمل على إيجاد عوامل شراكة مع خامات أخرى لإنتاجها، فضلاً عن التحرر من الإرث التراكمي للتقنية والتحليق ضمن الخيال الحر لاكتشاف عوالم أخرى ومناطق مجهولة تصلح لتشييد المنظومة البصرية. وفي هذا الصدد حاول التكعيبيون مزاوجة الخامات والمواد المختلفة في اللوحة ذاتها في صيغ تلصيقية (كولاجية) واعتماد مبدأ العودة إلى الأشياء الأولى في تلقف قصاصات الصحف القديمة أو ذرات الرمل وتوظيفها على السطح التصويري.

---

1 المصدر نفسه، ص38.

2 باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ت خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1988، ص133.

3 ينظر: باشلار، غاستون: فلسفة الرفض، اللا، المصدر السابق، ص123.

4 باشلار، غاستون، جدلية الزمن، المصدر السابق، ص53.

5 باشلار، غاستون، حدس اللحظة، المصدر السابق، ص22.

5- سارتر وظاهراتيه التخيل:

يعد سارتر (1905-1980) أول من أسهم بانتشار الفلسفة الظاهراتية في فرنسا، إذ أنعكست آثارها في مجمل نتاجه الفكري أبتداءاً من دراسة التخيل على وفق منهج نفسي فينومينولوجي. ثم تلتها المرحلة الثانية التي صورها في (الوجود والعدم) ليقرر أن المرء حالما يختار إختياراً أصيلاً على نحو مبكر، فإن ذلك الاختيار يؤسس فيما بعد مشروعاً أساسياً يختاره المرء بحرية مطلقة، كما أنغمس في المثالية الكانتية وانغلاقه على التحليلات الداخلية لفعل الإدراك، حتى يصل إلى وصف الخبرة الجمالية بالموضوع التخيلي وعلاقته بالإدراك الحسي.

لذا فإن فلسفته ذاتية ترتبط بفلسفة الذات مستخدماً من الحرية وسيطاً موضوعياً، وأن حدود التحديد هو المكان، بيد أن المخيلة تحل محل الأمكنة ولا تخضع إلى حدود، إذ يرى أن الإنسان هو الحقيقة المطلقة للجمع بين الماهية والوجود، وإنما الكيانات وجدت من اجل الإنسان، الذي يكمل الفجوات من خلال استثمار الظواهر الخارجية أو الحياة المادية لأن (الإنسان حر بمقدار ما يعيش خارج الآخرين، لأنه يتوصل إلى الأشياء من خلال حريته)[1]. لذا يرتبط مفهوم الحرية لديه من خلال الآخر، وعلى وفق هذا المفهوم أسس محور فلسفته بما يرتبط بالوجود الإنساني المدرك للوجود، حيث أن كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور، بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة كاشفة وبها يتحقق الوجود وتتبدى فيها الأشياء. وأن الأشياء ظاهرات مدركة، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك، وهو أساس عملية الإدراك ويسميه "سارتر" الوجود المتعدي حدود الظاهرة، أو الوجود المتعالي[2].

وقد حصر نفسه في ظاهرة جزئية، هي الصورة المتخيلة، وفعل التخيل، بتساؤله عن ماهية الظاهرة وما يميزها عن الإدراك الحسي، من حيث اختلافه عن الوعي بموضوعه في كل من ظاهرتي الخيال والإدراك الحسي، ليقوم بوصف البنى الماهوية للصورة المتخيلة وتصنيفها وفق منهج التأمل الانعكاسي الذي يقوم على عيان الماهيات، فيرى أن (المعرفة بالصور الذهنية شكل متوسط من المعرفة يجمع بين أوجه الإدراك والذاكرة والخيال، والمعرفة عند سارتر ليست فعل قصد بذاتها، بل نظام من القواعد تستند إليه أفعال القصد وهي فضلة لتجربة سابقة يستفيد منها المرء حين يكوّن أفكاراً وصوراً ذهنية جديدة)[3]. بما لا شك فيه أن سعي المرء قد ينتهي بسهولة على نحو ذهني، فإذا توقفنا عن القراءة وأخذنا نحلم أحلام اليقظة وصل وعينا إلى حالة من الحدس الكامل ولكنها حالة حدس للخيال، ونحصل على الحدس على حساب سمة الموضوع الخارجية والجوهرية، وإذا لم يتوفر مثل هذا التدهور إلى الخيال ظلت القراءة قصداً مؤجلاً يحاول دائماً التحول إلى التحديد الحدسي ولكنه لا يبلغ تلك الحالة أبداً[4].

وهكذا فإن "سارتر" يصنع حدوداً فاصلة بين الوقائع الخارجية والتخيل ويفرق بين القصد الفعلي والقصد الخالص بوصفهما تابعين لموضوعهما، فيجد أن (الموضوع الواقعي هو ذلك الموضوع الذي يقصده الإدراك الحسي على النحو الذي يكون عليه، باعتباره وجوداً فعلياً يتجاوز الوعي، ولذلك يسمي القصد في هذه الحالة القصد الفعلي، أما الموضوع المتخيل فليس له وجود واقعي متعال على الوعي، لأن القصد في فعل التخيل يسلب الموضوع وجوده الواقعي وبهذا يكون موضوعاً قصدياً خالصاً)[5]. وفي رؤيته للإدراك وعلاقته بالوجود الواقعي والمتخيل يحدد أربعة مستويات متناقضة بين الإثبات والنفي، والحضور والغياب بوصفها مفاهيم ظاهراتية فيرى: أن الإدراك يطرح الشيء كوجود، والصورة تحتوي على عملية يقينية أو فعل إثبات، هذا

---

1 حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر، دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، ب ت ، ص50.

2 ينظر: سارتر، جان بول، ما الأدب، ت محمد غنيمي هلال، مطابع نهضة مصر، القاهرة، 1990، ص41.

3 راي، وليم، المعنى الأدبي، المصدر السابق، ص31.

4 المصدر نفسه، ص33.

5 ينظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص163.

الفعل الذي يتخذ اربعة اشكال فقط يمكنه ان يطرح الشيء ، اي موجود في مكان اخر وان يحيد نفسه أي لا يطرح موضوعه كموجود. اثنان من هذه الأفعال عمليات نفي والثالث فعل إيجابي والرابع نوع من تعليق الإثبات أو تحييده.[1]

وأن توجه الوعي نحو موضوعه يعني أنه فعل، فالأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه أو يتجه إليه هي أفعال، وهذه الأفعال تتميز بأنها نسيج الوعي ذاته، فهي الفعل والوعي في الوقت نفسه، وهذا هو معنى تعبير "سارتر" أن الوعي قد تطهر ولم يعد في باطنه شيء. من هنا يتضح أن العمل على جزء من الظواهر أو تمثلاتها في الوعي والإدراك والتخيل، إنما تمثل ظواهر تتم دراستها ضمن النتاج الكلي من أجل استخلاص الرؤية الكلية للعالم والأشياء.

وفي جانب آخر من دراسته لنظرية الانفعالات التي شكلت جانباً مهما في فلسفته يرصد بوضوح العلاقة بين الانفعال والشعور الداخلي الذي يعده معبراً بالضرورة عن الواقع الخارجي في عملية إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج وإيجاد روابط الألفة بينهما من أجل إنتاج الموضوع الجمالي كما يصفه "جادامير" (أن انفصال كل عنصر منتفى من عمقه الأصلي ليطفوا على سطح المستوى الأمامي، وهذا الانفصال يعد شرطاً أساسياً لعملية التلقي والإدراك، وأن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي تخلق توتراً تخف حدته، إذ يندرج عبر تسلسل التفاعلات التي تصب في إنتاج الموضوع الجمالي)[2].

هذا التوتر الناتج عبر سلسلة التفاعلات الداخلية وبين الانفعال الخارجي هو الذي يصفه سارتر بأنه السبب في تعديل كلي للوجود في العالم المعاش أي (أن واقعة شعورية ما هي إلا دلالة على الواقع بجملته، من حيث أنه يجعل من نفسه واقعاً منفعلاً أو منتبهاً أو مدركاً أو مريداً. فالانفعال يحيل إلى ما يدل عليه، وما يدل عليه إنما هو مجموع علاقات الواقع الإنساني بالعالم والانتقال إلى الانفعال تعديل شامل "للوجود في العالم")[3].

أي أن سارتر يؤسس أولاً ماهية الوعي التخيلي وفقاً لمنهج الفينومينولوجيا في محاولته لفهم طبيعة النشاط الخيالي ودوره في الخبرة بالعمل الفني، ثم كيف يحدث هذا الوعي التخيلي عندما يكون موضوعه العمل الفني على وجه التحديد. من هنا كان "سارتر" يلتزم بمنهج الوصف والملاحظة عن طريق التأمل الانعكاسي، قبل أن يصدر أحكاماً على العمل الفني والخبرة به. تنتج هذه الخبرة من خلال العلاقة التبادلية بين العمل الفني والفنان من جهة وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، إذ يشير بهذا الصدد إلى (أن الفنان يقصد المشاهد، والمشاهد بدوره يقصد الفنان، فكلا القصدين يلتقيان عند الموضوع الجمالي الذي يتأسس على أرضية الموضوع الفيزيقي)[4] وهي إشارة واضحة إلى تحول اللامرئي إلى مرئي عياني باعتماد الفكرة المتخيلة وإنشاءها على السطح التصويري وهو بهذا يستبعد فكرة المحاكاة أو نقل الواقع، بما يعكس لنا تطبيقات هذه الفكرة في الرسم الحديث، الذي أولى المتخيل أهمية قصوى كما في المدرسة الرومانسية أو السوريالية التي تفترض واقعاً حلمياً بدل الواقع الحقيقي.

6- ميرلوبونتي والاتصال الظاهراتي:

لقد صاغ "موريس ميرلوبونتي" (1908-1961) المنطلقات الأساسية لرؤيته الاتصالية من القدر الكبير من الفهم لبنية الاتصال بوصفه نشاطاً واعياً يرتبط بنظرية الوعي الظاهراتية، إذ أراد أن يؤكد على قيمة النشاط العقلي وأهمية التفكير المصاحب للإحساس في تكوين السلوك وربط الشعور الداخلي بالعالم الطبيعي الخارجي في علاقات حية متطورة لحل

1 ينظر: الكردي، محمد علي، نظرية الخيال عند باشلار، المصدر السابق، ص201.
2 جادامير، هانز جورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، المصدر السابق، ص154.
3 سارتر، جون بول، نظرية في الانفعالات، ت سامي محمود وعبدالسلام النقاس، دار المعارف، القاهرة، 1990، ص69.
4 توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص187.

مشكلة تلك العلاقة من خلال الرد الفينومينولوجي وفكرة القصدية وإدراك الماهيات الحية في الشعور على طريقة ومنهج "هوسرل".

هذه الفرضية التي ترى في الاتصال أنه (التبادلية الانعكاسية بين الإدراك والتعبير، فأي عملية اتصالية سواء على مستوى شخصي أو جماعة صغيرة أو اتصال جماهيري لا تكاد تخرج عن هذه التبادلية الانعكاسية)[1]. ومن خلال توظيف هذا المنهج في دراسته مفاهيم الاتصال نستطيع أن نلحظ أن عناصر البنية الاتصالية الأساسية في التفاعل البشري تتحقق في ضوء مفاهيم الإدراك والجسد، التعبير والمعنى، والتفاعل.

أن الإدراك عملية ذهنية تامة أو فكرية، على الرغم من أنها تحوي عناصر عقلية ولكنها مجسدة، فنحن ندرك بأجسادنا التي من خلالها يتهيأ لنا التحرك والسكون ومن ثم الرؤية وتحديد ما هو منظور، أو بعبارة أخرى أن الجسد يضمن لنا حرية الوصول إلى جزئيات العالم وموجوداته، فنظرية الجسد هي نظرية للإدراك (أي أن محاولة إدراكنا للعالم خارجياً ما هو إلا مرادف لإدراكنا لأجسادنا نحن بالدرجة الأولى)[2].

فالعالم كشيء مستهدف ذو كينونة موضوعية كما هي ذاتية، يعد موضوعاً خاصاً بشخص أو بذات ما، كما هو الحال في ذلك الشخص مجسد كائن أيضاً لنفسه وللعالم. إذ أن الإدراك ما هو إلا انفتاح أولي على العالم، فهو يتتبع أحاسيس معينة تجاه الأشكال والألوان والخطوط العامة للعالم الخارجي، والتي لا يمكن أن تصل إلى مرحلة التأمل. فالوصف الظاهراتي يقدم لنا نمطاً من الالتحام بين الجسد والعالم، وإن الأحاسيس أو المشاعر تعد علامة أو معنى كملامح العالم ومظاهره، وأن الجسم والعالم متوالفان بوصفهما جسداً للشيء وشيئاً للجسد، وأن (الأشياء الحقيقية والأجساد المدركة لم توجد في العلاقة الغامضة والقائمة بين "أشيائي" وبين "جسدي"، فكلها – قريبة كانت أو بعيدة- متقاربة في كل الأحوال في العالم، كما أن الإدراك الذي يحتمل ألا يكون "داخل رأسي" لا يوجد في أي مكان آخر إلا في جسدي كونه شيئاً من العالم)[3]. بمعنى أن الجسد والعالم كلاهما مفتوح على الآخر، بل هما بمثابة بنية وجودية لازمت الآخر في إطار العلاقة القصدية للجسد المعاش كونياً.

من هنا فإن الإدراك يمثل المحور الرئيس في جميع أنواع الاتصال اللفظي أو غير اللفظي، أو أي تعبير بشري آخر يوظف فيه الإنسان رموزاً معينة كالرسم والنقوش والموسيقى، وما الخبرة إلا عملية اتصال ونتاج لمفهوم البدن الحي واتصاله بالعالم، وعدّ أيضاً الإيماءة اللغوية تعبيراً للبدن. وأن العلاقة بين الجسد والعقل تفهم ظاهراتياً بوساطة مفهومي التكامل والجشتالت (بنية ظاهراتية). والجسد الظاهراتي هو المعبر عن المقاصد والأهداف والرغبات، والفرق بينهما ينحسر في فرق دلالي ليس إلا، على الرغم من اندماجهما وظائفياً. وقد أوضح "ميرلوبوني" في دراسته لظاهرة الإدراك (ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أي معنى. ولكن ما يفهم منهما معنى ضئيل غامض – كطرب خفيف أو حزن عميق- يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت)[4]. وهذا يفسر إشارته إلى فعل اللون في اللوحة التشكيلية (الرسم) الذي عدته التعبيرية أساساً من خلال دلالته أو في التجريدات اللونية الخالصة التي يشكل اللون مرجعها البصري الوحيد القابل للإدراك. وإن الإدراك يظهر على شكل صورة، والصورة هي مجموعة ما يظهر أمامنا، وما تقيمه الظاهراتية كأساس، هو الإدراك الحسي الطبيعي وظروفه المحيطة به، وأن هذه الظروف

1Merleau – Ponty, Mourice, Phenomenology Of Perception, Trans. C. Smith, London; Rotleedge and Kegan panl: 1962, P.33.

2Ibid, P.33.

3 ميرلوبونتي، موريس: المرئي واللامرئي، ت سعاد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص22.

4 سارتر، جان بول: ما الأدب، المصدر السابق، ص10.

تحدد إرساء الذات المدركة وتثبيتها داخل العالم المعاش، كذلك الصور الخارجية تؤثر في صورة الجسد وتحيل الحركة ويؤثر الجسد في الصورة الخارجية ويعيد إليها الحركة.[1]

أما بخصوص (التعبير والمعنى) فإن المحور الرئيس في اتصالنا مع ذواتنا أو مع الآخرين من حولنا دائماً ما نحاول أن نعبر عن شيء محدداً لمعظم تعبيراتنا الاتصالية، ويأخذ التعبير أشكالاً عدة منها، ما هو لفظي أو جسدي أو التعبير بالصورة أو بالرسوم والنقوش التي تخلو من الملفوظ، ولكنها تملك لغتها الخطابية الخاصة التي توصل المعنى إلى المتلقي. وقد فسر "ميرلوبونتي" كيفية تحول العملية الإدراكية الواعية إلى تعبيرية وتجسيد المعنى من خلال المدرك من الرموز، على أساس أن الوعي في علاقته البنائية مع العالم يستهدف المعنى بالدرجة الأولى الذي أوضحه "هوسرل" في نظريته القصدية ذات العلاقة بما يسميه الشيء المستهدف أو الموضوع (النوئيما) كمحتوى للفعل الذهني، (فالموضوع المفسر ترانسندنتالياً Transcendental هو النوئيما – موضوع الفكر- أو المعنى الذي لا يفقد عندما يعلق أو يصاب الوجود بتقطع)[2]. أي أن " هوسرل" يتصور هذه الأشياء المستهدفة من قبل الوعي بأنها معان.

ولغرض فهم ظاهراتية (الفعل الاتصالي) فإنه من الضروري أن نصف ديناميكياً الاتصال بوصفه حالة تطبيقية يتضح من خلالها ما يحدث في عالم الواقع المعاش بين الذوات المتفاعلة، وتؤكد فلسفة "ميرلوبونتي" الاتصالية التركيز على المنظور العلائقي الذي يربط الكائنات البشرية في العالم أو ما يسميه (ما بين الذوات) ليقدم علاقة الإنسان بالآخر والعالم، ويرصد ظاهراتياً علاقة الإنسان بالعالم من خلال تحليل السلوك ويتوصل إلى نتيجة مفادها: يمكن عن طريق الجسد أن يتجلى الإنسان في العالم لذاته وللآخرين، فالجسد قوة توليفية / تجميعية، فهو يوحد ويقوم بدور الربط بين أجزائه المتعددة وموقفه المكاني، والإثارات الحسية، وكذلك الإدراك الزماني كما يتكشف للعيان.

ويميز "ميرلوبونتي" بين عالم التخيل وعالم الوقائع الخارجية، فيرى (أن الحقيقي ليس هو الشيء الذي أراه، وإنما هو "الموضوعي" الذي نجحت في تحديده على سبيل القياس أو بوساطة "العمليات" التي تسمح بها المتغيرات أو الحقائق التي حددتها بصدد عدد من الأحداث)[3]. ولهذا فإنه يمنح الإدراك والتأمل قدر من الأهمية، فهما في رأيه رؤية نابعة من قدرة الفكر على التكامل، ولا يخرجان من هذه الدائرة ويبحثان في الخبرة والتجربة أكثر مما يفعل التخيل (لأن التخيل هو كذلك فكر الرؤية، ولكنه فكر لا يبحث عن التجربة ولا عن البرهان ولا عن الامتلاء. فأفتراضه نابع من نفسه، وهو تفكير ناقص)[4]. لأنه لا يقيم حدوده على أساس الواقع الحقيقي، بل يقيمها على الواقع المفترض، وبهذا تتحقق البين – ذاتية التي بحث عنها الرسم الحديث لتقيم علائقاً بين الذات العارفة التي يمثلها الفنان والذات الأخرى التي تمثل الخيال أو الرمز أو الواقع المجرد في أقصى اقترابه مع الواقع الفعلي.

إن البين – ذاتية ما هي إلا موضوعية كما يدركها " ميرلوبونتي" فيقول (مثلما هو جسدي كنظام لجميع مدركاتي في العالم، يتوصل لوحدة الأشياء التي أدركها، كذلك هو جسد الآخر كحامل لسلوك رمزي يجتث ذاته بعيداً عن كونه ظاهرة من الظواهر الخاصة بيّ، يقدم لي إتصالاً حقيقياً، ويضفي على أشيائي المدركة بعداً جديداً لكينونة البين – ذاتية، أو بعبارة أخرى، الموضوعية)[5]. فالمعنى المقصود للموضوعية والبين - ذاتية هو الشيوع والخبرة المشتركة بين

---

1 ينظر: دولوز، جيل: الصورة – الحركة أوفلسفة الصورة، المصدر السابق، ص87.

2Merleau –Ponte, Mourice, Phenomenology Of Preciption. P.175.

3 ميرلوبونتي، موريس: المرئي واللامرئي، المصدر السابق، ص27.

4 المصدر نفسه، ص39.

5Merleau –Ponte, Mourice, Primary of Perciption, J. Erde, ed, (Evanston): north western University Press, 1964, P.14.

الذوات تجاه الشيء المدرك. فالإنسان يتعرف على عالمه من خلال مشاهدته للسلوكيات وافعال الآخرين، وفهمنا لهم، أو للعالم عن طريقهم الذي يقودنا حتماً لفهم ذواتنا وعوالمنا بالضرورة.

فالاتصالية ما هي إلا إمكانية الإدراك والتعبير وإمكانية المشاركة في معايشة المعنى بين كل من الفنان والمتلقي عن طريق التفاعل، فيشكل العمل الفني مساحة واسعة للفعل الاتصالي والبين – ذاتية ما بين مكونات العمل الفني من ألوان ورموز وتقنية وبين المتلقي بالاتجاه الآخر، تحددها الخبرات السابقة لدى كليهما (الفنان والمتلقي) لتتشكل في اللحظة التي ينصب فيها فعل القصد على الموضع نفسه، وهذه الخبرات العقلية تتم عن طريق (الاستنباط)، إذ يستنبط المتلقي الحالات الشعورية، وتستشعر فاعلية العقل الموجه لفعل القصد ويعايش عملياته الخاصة، على أن الإحساس بالعمليات العقلية القصدية وخبرتنا بأفعال القصد ليس كل ما نحس به ونخبره، بل أن احساساتنا الخارجية التي تؤثر في الجهاز العصبي في مراحله المتطورة تتم على مستوى الجسد. فالقصدية التي تربط مراحل اللاتحجب (الاكتشاف) هي ليست أنشطة الذات الروحية ولا ارتباطات الشيء المحصنة، بل هي الانتقال الذي يقوم به الإنسان كذات جسدية في طور الحركة إلى الآخر[1]. أي أن هذه القصدية الفاعلة به إعطاء أسبقية مطلقة للحركة وليس لما يتحرك في الموقع وإنما الإثبات الذي يخلقه الجسد نفسه.

1 ينظر: ميرلوبونتي، موريس، تقريظ الفلسفة، ت قزحيا خوري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1983، ص193.

الإدراك الجمالي:

إن النشاط الفني سواء كان إبداعاً أو تذوقاً، لابد أن يكون للإدراك الحسي أثر فيه. فالعملية الإبداعية عملية عقلية في الأساس وأهم مقوماتها هو الإحساس أو الإدراك الحسي بوصفه فهماً أو تعقلاً بواسطة الحواس. والإنسان يدرك ما يقع ضمن نطاق انتباهه واهتماماته، وهو بطبيعة وجوده يتعرض لأنواع المنبهات سواء ما يتلقاه من العالم الخارجي أو من داخله بفعل ما يزخر به جسده من إشارات. وفي ضوء هذا يشير "هربرت ريد" إلى أنه لابد لأي نظرة عامة في الفن من أن تبدأ بهذا الغرض، أي أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كما ينتج تناسق معين متعلق بهذا السطح والكتلة بصورة إحساس بالمتعة، بما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح، وقد اعتمدت نظرية الأشكال في مجال الإدراك على التجربة المباشرة. إذ يرى الشكلانيون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات المتأملة[1].

إن الإدراك الحسي عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل (الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي). فالإدراك الجمالي يكون موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو بمعنى أدق حتى يبلغ الإدراك ذروته عندما يبلغ الموضوع الجمالي. وأن كل إدراك تام ينطوي على فهم معنى والإحاطة به. فالإدراك الحسي كما يقول "مايكل دوفرين"[*](1910- 1984) (ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى وإنما هو معرفة، فإن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنىً داخل المظاهر التي تبدو لنا)[2]. وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاثة تترتب بكلية واحدة، لأن الموضوع هو موضوع مدرك، وأن هذه اللحظات تتمثل بالآتي:-

أ- الحضور والغياب: يعد المحسوس العياني الأكثر خصوصية بوصفه موضوعاً مدركاً، وأن البداهة والشمولية تحملها صلات الماهية، فإنهما بإثبات من الحضور الملموس الذي يرى "هوسرل" فيه أن (المحسوس ليس الأشياء، فقط، أنه كل ما يرتسم فيها، كل ما يترك أثره فيها، حتى بصفة الحياد وكنوع من الغياب، وما يمكن إدراكه بالتجربة بمعنى الكلمة الأصلي، الكائن الممكن عطاءه بحضور أصلي ليس كل الكائن حتى ولا كل الكائن موضوع التجربة)[3].أي أن "هوسرل" يميز أن اللا حضور (الغياب) وحتى الآخرية موجودان في صلب الحضور.

وأن المفهومين (الحضور والغياب) يتداخلان وبتوافر أحدهما يكون الآخر، فإن الغياب يوجد في الحضور، والحاضر يعتمد على الذاكرة والتوقع (أي ما لم يعد قائماً وما لم يقع بعد) لفهم العالم ويترتب على ذلك وجوب أن تكون عناصر الغياب جزءاً من الحضور بالنسبة له لكي يكون ذا معنى، ويشير "ريد" بهذا الصدد إلى (أن الإنشاءات المخفية مؤلفة مما يبدو أشكالاً تصادفية دون رابطة جلية، لكن الغياب الخارجي لمثل هذه الرابطة هو برهان على حضورها الداخلي)[4]. أي ما يبدو نقص التماسك في الخارج قد يمثل تناغماً داخلياً. مثلما كان لتيارات الفن الحديث من تبادلية الحضور والغياب سواء كان ذلك في المفاهيم أو المادة المحسوسة (فقد تتيح لنا السوريالية في جميع الحالات أن نقرأ، في ضوء آخر غياباً –حضورياً : غياب الإنسان وحضور

---

1 الماكري، محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص18.

* مايكل دوفرين (1910- 1984) أحد أتباع "ميرلوبونتي" في المنهجي الظاهراتي، حيث طور نظريته في الإدراك الجمالي، ويعد كتابه (فينومينولوجياالخبرة الجمالية) الذي ظهر عام 1953م خطوة متطورة في مجال البحث الفينومينولوجي.(الباحث).

2 توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص278.

3 ميرلوبونتي، موريس: تقريظ الفلسفة، المصدر السابق، ص200.

4 ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص113.

الآلة، غياب القلب وحضور العقل، غياب الطبيعة وحضور الصناعة)[1] وفي هذه التبادلية يصبح الحضور غياباً والعكس صحيح أيضاً، حيث تصبح الموضوعات أو الأشكال الماثلة (الحاضرة) أمام الإدراك شديدة الوضوح كونها مراجع إدراكنا الحسي الاعتيادي، فإن جميع الأشكال تتخذ موقفاً على أساس خلفية معينة حاضرة أيضاً.

ب- التمثل والخيال: أن الموضوع الجمالي يستمد معناه من الأشياء التي تمثله، والموضوع المتمثل يوجد فقط من خلال –وفي- مظهر الموضوع الجمالي ولا يشير إلى شيء خارجه، أي إن الموضوع المتمثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، الذي يقول بمفرده كل شيء ، وإن المظهر في النهاية مظهر ذاتي، ومعناه يوجد في المظهر ذاته. أما الخيال فإنه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي. فالخيال وصورته ليست شيئاً يوجد بين مجموعة من الأشياء الأخرى، إنها تمثلاً وهي فعل يهدف إليه الوعي ويخلع عليه المعنى، والتخيل شأنه في ذلك شأن الإدراك لا يقوم على استكشاف منظور داخلي أو خارجي، بل أن معناه يتجه نحو موضوع قصدي له وجود متعال (ترانستند نتالي) حاضراً أمامي، وحضوره دائم في مجال الإدراك. لكنه يكون غائباً في حالة التخيل، وفعل الخيال (التخيل) يلغي وجوده الواقع، إذ يكشف التخيل عن قدرة الوعي في الانفصال عن الواقع، فلكي يستطيع الوعي أن يتخيل لابد أن (يعلق الحكم) على العالم، أي أن يبتعد عن العالم[2]. وفي هذا يعد الخيال جزءاً من المعرفة المتوارثة وشريكاً للإدراك الحسي في أداء مهمته، لا بوصفه نظيراً ملازماً لوعي بصورة متخيلة يتطلب توقف الإدراك الحسي، ومن ثم التخلي عن الموضوع الجمالي. لذلك فإن خيال المتلقي للوحة تشكيلية لا يقوم بإقحام صورة متخيلة بعيدة عن المرجع، فدور الخيال لا يزيد عن الدور الذي تقوم به الذاكرة التي تبقى على الماضي دون أن تفرضه عليه وتمكنه من الشعور بالمستقبل دون أن يتوقعه.

وبهذا فإن المتعة الجمالية الإبداعية النهائية تنبثق عندما تتأسس الفكرة، وبالتالي فإن الموضوع الجمالي الذي يتمثل في صورة عملية ذهنية حدسية أو تخيلية ينتقل فيها المتلقي مباشرة من المحسوس إلى الموضوع الذي يشير إليه، وهكذا فإنه يتحول إلى موضوع مدرك حدسياً أو متخيلاً. وقد فصل "دوفرين" بين البدن والذهن، بإيضاحه الفرق بين المعرفة السابقة عن طريق التأمل، والتي تتم على مستوى الحضور، وبين المعرفة التأملية التي تخص الذهن، إذ يرى (أن الصورة المتخيلة هي مزيج أوحد أوسط بين الحضور الذي يكون فيه الموضوع موضوعاً للخبرة، وبين الفكر الذي يصبح فيه الموضوع فكرة تتيح للموضوع أن يظهر، أي يكون حاضراً بوصفه متمثلاً. فالخيال يخلق بشكل ما الاتصال بين الذهن والبدن)[3]. أي أن التمثل يكون وريثاً لخبرة الجسد، فضلاً عن ذلك فإن البدن نفسه يمهد للتمثل، وتبقى الإشكالية في الكيفية التي ينقلنا الخيال بها من مستوى الحضور إلى التمثيل في الإدراك الحسي (فعندما يصور سيزان زجاجة مشوهة فليس مطلوباً منا أن نصحح موقفه، وعندما يجعل رينوار شعر امرأة يتوارى بشكل غير ملحوظ في خلفية لوحته، فليست مهمتنا أن نمشطه)[4].

إن هذا يضعنا أمام تمييز ما بين الصورة / التخيل والصورة / الذكرى. فالحالة الأولى هي صورة عقلية (متعالية) ترتبط بمقولة السامي وتكون هذه الصورة المتخيلة تلقائية قصدية محددة على وفق بنية إدراكية. أما الحالة الثانية فهي صورة مدركة حسياً لا يمكن أن تكون آتية من القصدية وحدها، وهي صورة من مادة انطباعية تستحضر من خلال إنتاج عمليات الإدراك

1 أدونيس: الصوفية والسوريالية، منشورات دار الساقي، بيروت، باريس، ط2، 1995، ص32.
2 ينظر: غارودي، روجيه: نظرات حول الإنسان، ت يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1983، ص98.
3 توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص282.
4 المصدر نفسه، ص287.

الحسي. ولا يمكن ان توجد صورة في الوعي، بل ان الصورة نمط معين من الوعي. فالصورة هي فعل وليست شيئاً، وهي وعي بشيء ما.

جـ - التأمل والشعور: يعد الشعور معرفة خاصة أو تأمل عاطفي، وقدرة على قراءة خاصة وجدانية معينة تنتمي إلى الموضوع الجمالي أو إلى (العالم المعبر عنه) وهو يختلف عن الانفعال الذي يخص الذات وحدها. لذلك فالشعور (يتعالى) في الإدراك الجمالي على الانفعال الخالص، إذ إنه دائماً في حالة ترقب لإدراك أي موضوع يتمثل أمامه في نطاق الإدراك الممكن. وهذا الإدراك هو (الإدراك القصدي) يتجه تلقائياً قاصداً الأشياء ذاتها، مثلما تتجه الأشياء قصدياً نحو الشعور بمجرد أن تتمثل في مجاله الخاص لتصبح موضوعات لأفعاله الإدراكية، لذلك فإن هذه الخاصية القصدية المتبادلة بين الفعل والموضوع تعني أن أفعال الشعور القصدي هي دائماً في حالة ترقب مستمر لكي تمارس وظيفتها الطبيعية في الإدراك، الذي يؤدي إلى امتلاك الشعور بالمدركات المستمرة والموضوعات المتغيرة .

لذلك فإن تمييز الموضوع عن شعوري الذي أدركه لا يعني إن هناك شعوراً خالصاً من شئ أشعر به، بل إن كل شعور هو شعور لشيء من الأشياء، بل وشعور به كظاهرة مقصودة، فأنا عندما أدرك الكتاب على المنضدة لا أحظى بصورة عنه تقوم في ذهني، وإنما أخلع عليه قصدي بما هو موضوع، وبمعنى آخر إنه ما من وضع تلقائي لوجود الأشياء، بل إن وجودها بما هي مدركة وجود مقصود[1]. أي إن إدراكنا للكتاب يتم بوساطة الفعل القصدي، والأشياء في جوهرها واقعة حقيقية وأساسية تقوم بإنشاء الموضوع القصدي في شعورنا وهو (الكتاب المدرك) . ومادام الشعور القصدي يتكون من فعل وموضوع، لذلك انقسم الوصف الظاهراتي إلى قسمين الأول : وصف لفعل الإدراك الذي يمثل الجانب الذاتي للخبرة المعاشة، ووصف آخر لموضوع الإدراك الذي يمثل الجانب الموضوعي لنفس الخبرة المعاشة.

ومما تقدم يتضح أن العلاقة بين التأمل والشعور علاقة معقدة، وليست تذبذباً بسيطاً . فالتأمل الذي يتلو الشعور يختلف عن التأمل الذي يسبقه، والشعور يخصب التأمل ويحاول أن يرده ويسحبه نحو الموضوع، ولكن التأمل يحاول أن يخصب الشعور نفسه ويكشف عن عمقه. وهكذا فإن الخبرة الجمالية التي تبلغ ذروتها في الشعور لا تتخلص أبداً من التأمل، وإنما تظل في علاقة تبادلية بين التأمل والشعور[2].وقد تنتج هذه التبادلية من خلال ثنائية الذاتي والموضوعي التي حاولت مدارس الرسم الحديث التوفيق بينها وإلغاء المسافات الفاصلة مثلما فعلت التعبيرية أو الانطباعية إلى حد ما .

1 ينظر:هوسرل، آدموند: تأملات ديكارتية، المصدر السابق، ص60 .
2 ينظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص 295 .

المبحث الثالث

الظاهراتية والرسم الحديث.. جدل الشكل.. جدل المعنى:

تمهيد:

كانت رحى الفن الكلاسيكي تدور حول المعنى، إذ إن فنانين مثل "ليوناردو دافنشي" (1452-1519) ومايكل أنجلو (1475-1564) وروفائيل (1483-1520) ساروا على هدى هذه النظم التي تدين بتعاليم النظرية الكلاسيكية، بينما أدار الفن الحديث ظهره لتلك التبعية وجاء بمقولة الشكل الذي يعده حاملاً جمالياً ومحمولاً بذات الوقت، وأن القيم التعبيرية إنما هي تتعلق بالطريقة الفنية والشكل أكثر منها بالمضمون، وخلافاً للاستعمال السابق أصبح الشكل الآن كل ما يجعل العمل فردياً والمضمون كل ما يجعله مشتركاً مع الأشياء الأخرى. فقد حقق الرسام الحديث تصعيداً جمالياً كان من نتائج اهتمامه بالذاتي، وأصبحت اللوحة محلاً لتفاعل الظواهر بوصفها بنية قائمة بذاتها لا يمكن الكشف عن ماهيتها إلاّ من خلال الرؤية الجمالية. وباعتبار العمل الفني (اللوحة) متعيناً كموضوع جمالي فإنها تكون تابعة لأفعال الفنان القصدية وللعمليات القصدية وأصبحت نتاجاً مشتركاً. وقد عوّلت الظاهراتية على العلاقات التي تجمع الذات بحياة المادة، وأن هذه القوى هي المحفز لتفسير الوقائع الخارجية (الحياة المادية) كصورة وكخامة، وبالتالي مسؤولة عن خلق المعاني والتصورات لدى الذات، لأنها تتعامل مع صورة كلية وأشكال.

لذا فإن مسارات الفن الحديث أصبحت مختلفة عما سبق، لأن جميع الروابط التي كانت تعمل في ضوءها الفنون الكلاسيكية وعصر النهضة قد تحطمت بظهور حركات الرسم الحديث، وإن الحب للعيني أصبح غير قابل للانفصال عن المفهوم بالذات، إذ حوّل الفنان بدلاً عن ذلك جميع قواه الإدراكية إلى الداخل، إلى عالم تصوراته الذاتية، أحلام تعطيه تخيلاته المبكرة النضج وأحلّ الحدس بدل الملاحظة، والتركيب محل التحليل، وفوق الواقعية بدل الواقعية[1]. وهو بهذا الوصف (سمح للقارئ لأن ينتقل من الحواشي إلى المركز ليصبح سلطة بمقدورها السفر في مجريات النص الإبداعي، ولم تعد الحاجة لأن يجلب شيئاً ما معه من الواقع، لأن النظير الخارجي في الرسم لم يعد له وجود بالمعنى المتداول في الرسم التماثلي)[2]. لذا فإن فكرة ترجيح المتخيّل على العقلي وجدت صدىً واسعاً في تيارات الرسم الحديث، إذ إن الرومانسية كان لها الحضور الأول عبر مقولتها بعدم الاكتفاء بالدفاع عن ضرورة الفن للحياة، بعد أن وقع المجتمع والعقل بيد "هيغل" حكم الموت على الفن، بل قامت باستخلاص شكله ومضمونه المخصوصين الذين سيتابع وجوده فيهما منذ الآن[3]. إذ عدّ الفن الرومانسي الصورة الإبداعية للعمل، إنما تتمثل بالمتعة من خلال ما يرتبط بالخبرة المعاشة لدى الظاهراتيين التي تجلب المتعة الداخلية للمبدع الذي يمارس فعل الخبرة.

ومثلما كانت علاقة الفلسفة بتيارات الرسم الحديث، فقد اقتحم الفن الرومانسي الفلسفة في ضوء طروحاته النظرية، إذ كان "شلنغ" (*) يحلم بتحويل الفلسفة إلى فن كي تكون إبداعاً حراً، فلا تقيم حقائقها على البراهين، بل على الحدس والاقتناع الداخلي والشعور، وإن الطبيعة وحدها التي تخلق جسماً تنطوي جميع أجزائه على مصدرها الخاص، الذي تصدر عنه حركة ذاتية حرة[4]. لأن الرومانسية أرادت أن تعير الاهتمام إلى الذات التي كانت محطة تهميش في المثالية المبكرة، ولهذا غالباً ما يجري الاتفاق على أنها تعنى بسلسلة القيم التي كانت متداولة في الفن الحديث، فقد رأى الرومانسيون وخصوصاً "شلنغ" (إن الصورة باعتبارها التعبير المحدود عن

---

1 ينظر: ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص87.

2 عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص18.

3 ينظر: غاتشف، غيورغي: الوعي والفن. ت نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص215.

* شلنغ: عالم جمال رافق وتبنى طروحات الرومانسية التنظيرية.

4 المصدر نفسه، ص234.

اللامحدود، لأنها تمتلك عدداً لا محدوداً من المعاني والإشارات، وبهذا تحول هذا الجانب من الصورة إلى جانب مطلق لديهم)[1]. إن الفن الرومانسي كان يمثل في النهاية مثالية جديدة، والجمال بالذات المتولد من خلالها ناتج عن الفردية وليس عن الجمال بالذات الذي ينشده "أفلاطون". والرومانسية من زاوية أخرى تقترح مثالاً لا متناهياً، إذ كانت تعوّل كثيراً على الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال والهواجس الغامضة، ولذلك استندت بقوة إلى سلطة الحدس وتفجير الجمالية المتوخاة منه، وثارت على ثنائية الشكل والمحتوى، وأصبحت هذه الثنائية رهن تقلبات المزاج الفردي. وقد وضع الرومانسيون (التفكير على طريقة مساءلة دواخل الفرد، إن الحقيقة توجد داخل الفرد وليس خارجه، وحتى يتأتى لنا القبض على هذه الحقيقة يجب أن تصلنا صافية نقية من كل شوائب الثقافة "والأفكار المسبقة" التي كانت مركز التفكير الفينومينولوجي)[2].

وقد أصبح الوجود الذاتي شعاراً جديداً يضاف إلى شعارات الفنان الرومانسي، بفعل الوجودية التي فرضت نفسها على التطور الفني، كتيار لم يحل محله بديلاً إلى الآن، فيها يجد الامتداد الطبيعي لفردية الفنان الرومانسي بعواطفه الجامحة الرافض للقيود والالتزام المنظم. كما أنها قلبت الكوجيتو الديكارتي ليصبح (أنا أشعر إذن أنا موجود) وأصبحنا نصغي لصوت الداخل ممثلاً بالعواطف والهواجس الغامضة والحلول التي تأتي بها، إذ غلبت الخيال على الواقع، بما يتناسب مع فعالياتها الجمالية والتحري عن العوالم الغريبة وهذا يبرر الصراع بينها وبين الواقعية، في حين إن الواقعيون يعتقدون إن مثال الجمال أن يُرى وأن يُحس وأن يُمثل، ذهب الرومانسيون مذهباً مضاداً ليصبح مثال الجمال معها في أي حال من الأحوال أن يُستدل عليه في عالم الخيال، (إذ بشرت بالمتخيل كسلطة بديلة عن العقل، أو النظرة الحسية مرادفاً للحقيقة ضمن إطارها الموضوعي كما في الواقعية)[3]. وعدّت عنصري الحس والخيال من أهم منطلقاتها، مثلما أكد عليهما (كانت).

وبهذا الصدد يؤكد "باشلار" على أن الخيال منفتح مراوغ بصورة جوهرية كونه يضم جميع الوظائف النفسية إبداعياً وإجرائياً، وجعل منه ملكة، حتى أنه يعد امتداداً لفكرة (كانت) وهو من أكد على الميزة التجاوزية Transcendental للخيال، الذي يحكم مسبقاً تجربتنا بدلاً من أن يكون نتاجاً لها[4]. وبهذا عدّ وريث الفكر الرومانسي في بحثه عن الذات وحلم اليقظة، إذ يرى أن (الخيال ينظم العالم الخاص للفنان، لأنه ظاهرة وجود، وأن الصورة بسيطة إن كانت جديدة لقادرة على الكشف عن عالم بأكمله. فالعالم متغير إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها وهو بالتالي يجدد المسألة الظاهراتية)[5].

وأسهمت الرومانسية في توحيد صوت المجموع مع الأنا المفردة الممثلة لهم، وقد كان (ارتقاء الروح نحو الذات يشكل المبدأ الأساس للفن الرومانسي، لأن الروح في المرحلة الرومانسية لا تتمثل في الغوص في الجسماني، بل على العكس فهو لا يعي حقيقته إلا بانسجامه من الخارج ليرتد إلى ذاته)[6]. لأن الذات أو الأنا هي صوت المجموع، وأن الفنان يتكلم باسم الجماعة، وعلى وفق هذا التصور فإنها (تعيد للفن الإحساس بوحدة العالم والإنسان وتشق الطريق إلى تلك اللوحات التركيبية التي تفضي فيما بعد إلى الواقعية، إلا أن هذه الوحدة ما برحت

1 خرابشنكو، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، ت رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، ط1، 1984، ص17.
2 العروسي، موليم: زمن الصورة، مجلة علامات، ع9، 1998، ص16.
3 عبد الأمير، عاصم: المصدر السابق، ص16.
4 ينظر: مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص142.
5 المصدر نفسه، ص129.
6 هيغل: الفن الرومانسي، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص7.

تظهر لا بصفتها وحدة موضوعية، بل كوحدة داخلية)[1]. وبهذا فانها سعت إلى التوفيق بين الوعي واللاوعي، وبين الإنسان والطبيعة، وانتصرت للذات في ثنائية الذات والموضوع، وأصبح (العلاج الرومانسي الصرف للمأزق الإنساني هو محاولة استخراج الدواء الشافي للوعي الذاتي من الوعي نفسه، وفكرة العودة إلى الطبيعة أو السذاجة عبر المعرفة واستكشاف مرحلة العبور من الوعي الذاتي إلى الخيال)[2].

ولم يتعجل الرومانسيون حصر ظواهر الحياة في مفاهيم محددة المعالم، تلك اللاعقلانية التي ضعفت فيها الثقة بالعقل وبمنطق الحياة ذاتها، وليس بما لدي (أنا) من تصورات ذاتية عنها، لقد تجلى فيها على وجه التحديد عنفوان الموضوعية. ولتكن موضوعية غير معروفة، إلا أنها موجودة، ثمة ظاهرة أمامي.. أنني لا أستطيع بعد أن أقول ما هي، ولكنني أحس بحركتها وإيقاعها، وهذا ما أعبر عنه، ذلكم هو جذر نظرية الحدس الرومانسية التي تثق بالشعور المباشر والمعايشة أكثر مما تثق بالتصميمات المبنية بناءاً منطقياً، فقد تكثفت في هذه الأخيرة خبرة التاريخ البشري بأسره، وعبء الماضي، والخبرة التي ما أن أبدأ بالتفكير الصحيح حتى تقرر أحكامي في الحال وتوحي لي بدلاً من الجديد بما هو قديم، معروف للجميع، لقد تكونت الأشكال المنطقية مثل إدراك هذه الظاهرة الجديدة، وهي بعد لم تستطع أخذها بالحسبان، لأنها وهي تعمل على هضمها، كانت تعرضها لريح تذهب بنكهتها الفريدة في الحال[3].

ويشير "بودلير" بهذا الصدد إلى ضرورة هضم مكونات الواقع المرئي بوصفه مخزناً من الصور والإشارات، حيث يقدم الخيال مكاناً وقيمة نسبية، وأنه نوع من الغذاء بحيث يتوجب على الخيال هضمه وتحويله، وأن تكون النفس البشرية تابعة للخيال، الذي يضعها جميعاً موضع المحاكمة دفعة واحدة[4]. وهذا يعكس تصور الرومانسية التي تناشد شيئاً ما وراء نطاق المصالح المباشرة، ليصبح ما وراء نطاق الإدراك عالماً من الخيال الجامع. وتبقى التجربة الذاتية هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية، فتوحد ما بين الانطباعية وهي التسجيل الدقيق للحالات الذهنية، وبين الواقعية، التي تنادي بها على أنها الواقعية الصحيحة الوحيدة.

ويستثمر "يوجين ديلاكروا" (1798-1863) هذا الموضوع ليؤكد على أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة، حيث لا توجد حدود في الطبيعة تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة. وأن موضوع اللوحة هو أنت، انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة.. وان هناك من المصورين لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية في نقل الطبيعة. فهم يقتربون من الواقع أما لميلهم لهذا، وأما لاقتناعهم بهذه الضرورة..، بيد أن فنهم هذا ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آلياً، أحياناً عن طريق نقلها تماماً كما هي، وأحياناً أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان.[5]

ويؤكد "غارودي" أن الفن هو الإنسان مضافاً إليه الطبيعة، وهي الفكرة الأرسطية ذاتها التي تنادي بأن الفن ليس محاكاة الواقع، بل خلق إنساني خالص، أصبح امتداداً راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية، وهي تعيد النظر في الواقع وفي الطبيعة المتخيلة والخارجية، باعتبارها الأنموذج المطلوب من الفنان تصويره أو التعبير عن آمال الإنسان الذي يحاول الهروب من العالم، ويتوقف ذلك على الذات فهي أما (أنا) فردية ساخطة عاجزة، وأما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة[6]. وهذا ينطبق على الفن الواقعي أيضاً، بوصفه إعادة إنتاج الواقع

1 غاتشف، غيورغي: المصدر السابق، ص221.
2 ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، المصدر السابق، ص173.
3 غاتشف، غيورغي: المصدر السابق، ص225.
4 ينظر: ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، 1975، ص119.
5 برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1970، ص239.
6 للمزيد ينظر: غارودي: واقعية بلا ضفاف، ت حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص50-51.

مرة اخرى وليس استنساخه، بل التعبير بفعل ذاتي يقيم علائقه مع الواقع الخارجي، ومعرفة الإنسان لذاته وعن العالم الخارجي، لذا فإن الاعتقاد (بأن الظواهر ليست في النهاية قابلة التحول، اعتقاداً متأصلاً في الإيمان بالقوة العاقلة في العالم وبقدرة الإنسان على النفاذ إلى أسرارها، وعن طريق تحطيم التماسك في العالم يهبطان بالتفصيل إلى مستوى الخاصية المجردة)[1]

وعلى الرغم من أن واقعية "غوستاف كوربيه" (1819-1877) ذات أوجه متعددة، إلا أنه ينادي بأن يكون الرسم مقتصراً على تقديم موضوعات مشاهدة ومحسوسة ذا نزعة خلقية حقيقية ومحتوى اجتماعي، بوصفها واقعية تجسد التفكير العميق عن الحياة، وهو ما فعله في لوحته (الدفن في أورنانز) التي جمع فيها أناس قريته ومنحهم قوة وكرامة وهم يسيرون في موكب حزين.

ويقول "كارل رادك" فيما يخص اعتراضه على اتجاهات الواقعية وهو يتوقع بالحدس (لا يوجد شيء يعرف بالواقعية السكونية أو الواقعية التي ترسم فقط ما هو كائن حي، وإذا كان جميع الواقعيين الذين يخصون الماضي، حتى هؤلاء الأشخاص غير الواعين للواقع، كانوا ديالكتيكيين، إنما كانوا يصورون يدوياً التطور من خلال نزاع التناقضات)[2]. وهو بهذا يؤكد صراع المتناقضات من داخل وخارج، ولكن التصوير يتم من خلال مبدأ انتقاء الظاهرة الحسية المرئية في ضوء رؤية الفنان إلى ما هو أساسي وما هو موصوف بالمبدأ الهادئ، وتعد هذه التجربة الحسية مكثفة، بوصفها صورة عامة لمجموعة ظاهراتية لا صلة لها بالجوهر، ولكن بالظاهرة الحسية المرئية.

وقد تجنبت الظاهراتية فصل الموضوع الواقعي الكائن في الطبيعة عن الموضوع القصدي، فعندما يدرك الشخص حسياً شجرة، فإنه لا يكون هنا بصدد شجرة قصدية جردت من واقعيتها وتوجد في الإدراك الحسي لذلك الشخص، وإنما هناك شجرة واقعية سوف يستعيد الشخص صلته بها من خلال الشجرة القصدية، وبذلك سيكون الرسم مجرد وسيلة اصطناعية لتمثيل الامتداد. فالنقش الخشبي المشهور للفنان (دورر) شكل (1) الذي يمثل الرسام وهو ينظر من خلال شبكة من أجل أن يرسم ما يراه في كل واحدة من الخانات الصغيرة يقدم مثلاً على الكيفية التي يمكن فيها توظيف تقنية من أجل إعادة إنتاج الشيء من حيث تعددية المكانية. وفي كلا الإجراءين عند (ديكارت) في الامتداد وإجراء (دورر) الذي يبرزه النقش الخشبي ينشئ الرسام علماً للرسم[3].

كل هذا أسس لمزاوجة الفن بالعلم في التيارات اللاحقة كالانطباعية، إذ أن الفن الرومانسي فتح الباب لسلطة الخيال والذات، وإمكانية الإطاحة بالثوابت والنظم التي كان يدين بها الفن الكلاسيكي وعصر النهضة، مما جعل حركات الرسم الحديث تقتفي هذا الأثر في إيجاد نظامها البصري طبقاً لآليات تحركها رؤىً ومرجعيات فكرية خاصة بأي من هذه الحركات.

1 لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، ت أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1971، ص53.
2 ريد، هربرت: الفن والمجتمع، المصدر السابق، ص184.
3 سلفرمان، ج، هيو: المصدر السابق، ص239.

الانطباعية والشكلانية في الرسم:

ثمة تحول كبير حدث في تاريخ فن الرسم، عدّ تجلي حركات الرسم الحديث خط الشروع في هذا التحول، بعد أن سادت الواقعية باتجاهاتها المتفاوتة كان آخرها التي اعتمدت إثارة العواطف من خلال الأعمال ذات التعبير الانفعالي الذي عبر عن شاعرية الفنان في الفترة الرومانسية. من هنا انطلقت الانطباعية تجاه الطبيعة والفضاء الحر وهجرة الاستوديوهات والانشغال باللون في جمع المتعارضات منه، إذ (تم مزج الألوان بصرياً وتفكيكها على سطح اللوحة، وهو المعنى الحقيقي لعلاقة الطبيعة بالفن الانطباعي)[1]. كما يرى "بول سيزان" (1838-1906). بمعنى أنها انعكاس داخلي للواقع الخارجي، وهكذا كانت لدعوات "بودلير" الأثر الإيجابي في فتح عيون الفنانين على المشهد المعاصر، وأن يرسموا الحياة من حولهم ومواكبة تطور مظاهرها ومرافقة التطور العلمي والحضاري التي واكبته.

وتعد لحظوية الانطباع والتأثر المباشر والتركيز على اللون والقيم الضوئية من أهم الإشتغالات المنهجية التي عوّلت عليها الحركة الانطباعية، إذ قصدت الاهتمام بظواهر الأشياء وتسجيل اللحظة العابرة والحاضر العابر وتبرير الإحساس الذي يدركه الفنان للطبيعة بعين تكاد تكون أشبه بآلة تصوير، لما رافقها من نظريات علمية مثل تحليل الضوء بوساطة الموشور، لذلك أصبحت الخطوط والألوان هي التي تقرر نمط الصورة وليس الموضوعات . فالعياني عولج بوصفه خلفية جمالية تسهم في تحقيق شكلانية الرسم، وعليه شيدت الانطباعية مفاهيمها الجمالية على وفق مبدأ زعيم الجدل البدائي "هيراقليطس" (انك لا تستطيع النزول إلى النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب فيه باستمرار)[2]. مما جعل من الرسم في الانطباعية مأخوذاً بظاهر الأشياء التي تتبدل بلا هوادة بفعل المتغيرات المتلاحقة على الأشكال بسبب تبدل مساقط الضوء عليها، لذا جاءت رسومات الانطباعيين صغيرة الحجم وأصبح معظمهم يواجه الطبيعة بغية إمساك لحظة واحدة في أثناء التحول الذي يعتري الوجود المادي، مما جعل للفلسفة الذرية صدىً واسعاً لديهم وخصوصاً التنقيطية (Pointillisme) منها، كما في أعمال "جورج سورا" (1859-1891) و"سينياك" (1863-1935) (شكل 2) هذه النظرية التي تتحول بمقتضاها البنية إلى مجموعة من الذرات بما يماثل نظرية "المونادات" لدى لايبنتز أو هوسرل.

إن فلسفة الانطباعية كان لها وشائج عديدة مع بعض الآراء المعروفة كفلسفة "أفلاطون" المثالية، التي تنظر إلى الجمال على إنه مثال علوي سمته الثبات وعدم التحول، وهو تأكيد على أن للجمال صورة واحدة ثابتة لا يعتريها الذبول، كما يذكرنا بمنهج الانطباعيين الداعي إلى اقتناص الصورة الأكثر التصاقا بالجمال الموجود في الطبيعة، وترتبط بالقدر نفسه مع واقعية "ارسطو" في تقصي الجمال ضمن مظاهر الطبيعة، ولكن ليس بتماثلية محاكاتية تقليدية، وإنما بإضفاء ذاتية الفنان وانطباعه عن الواقع، إذ ما عرفنا إن الانطباعية انعكاس داخلي لواقع خارجي . غير إنها تأثرت بشكل مباشر بطروحات "كانت" لرجوعها إلى الذات وتحليل قدراتها على المعرفة بدلاً من البحث في الوجود الخارجي على نحو ما ذهبت إليه فلسفة العصور السابقة، فضلاً عن ذلك فإن الشكلانية والجمال الخالص فتحت باباً للفن الحديث ومنه الانطباعي .

مع ذلك فإن الانطباعيين (وجدوا في العودة إلى المنابع سواء في سياقها الجمالي أم الفني شيء يدعم حداثتهم، ومما يبرر ذلك الذهاب إلى الفكر الفيثاغوري المعروف بمبدأ "تجانس المتناقضات" دعماً للوجهة الشكلية التي طبعت فنهم، بذات الوقت أظهر "سيزان" اهتماما مضاداً مندفعاً نحو الجوهري لا المظهري، الخالد لا الزائل، الذي لا يمكن تصوره مطلقاً إلاّ حينما نزيل القشرة المخادعة التي تمارسها الأشياء على حواسنا)[3]. وأصبحت الأشياء كلها بما فيها الإنسان

---

1 حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، مصر، ب ت، ص129.

2 أبو ريان، محمد علي:تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985، ص81 .

3 عبد الأمير، عاصم: المصدر السابق، ص 16 .

بمثابة موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها من العلاقات في تكوين رؤية كلية و شمولية للوحة الانطباعية (وهذا ما قاد سيزان إلى أن يهرع إلى الروحي مقابل الحسي مستعيضاً عن معايير الواقع بما تتحدث به الهندسة التي تتخاطب بالكليات لا الجزيئات)[1].

وعلى الرغم من أن (الانطباعيين نظروا إلى العالم ذاتياً، أي كما قدم العالم نفسه إلى مداركهم في مختلف الأضواء أو مختلف وجهات النظر) [2]. إلاّ إنهم أبقوا شيئاً قليلاً من معايير الواقع، وكان الاشتغال بالتعامل مع فن الرسم من الداخل، هذه المعايير التي يرحب بها الفن الواقعي وهنا تكمن حسيتها، لذا فإنها كرست الذات مقابل الموضوع بتحويل عناصر الذات كالمتخيل والشعور والحدس والوعي، بوصفها آليات إنتاج الجمال في اللحظة التي تتشكل فيها اللوحة .أما الواقع فيصبح خلفية ساندة للذات، وهذا يعد من أفضال النزعة التجريبية عبر الاشتغال على العمل الفني من الداخل، ولم يصغوا إلى ما يقوله الخارج، لأن الواقع ذريعة لذلك. ومن أهم صفات حداثة الرسم هو النزعة التجريبية القائمة بين مقولات العلم والفن. وبهذا نستطيع القول أن الانطباعية علمنة الفن، أي أن الفنان يخضع لمقولات العلم بالإفادة من طروحات الفيزياء وكيمياء اللون[3].

وقد أضاف "كلود مونيه" (1840-1926) بُعداً آخر إلى الانطباعية، ربما كان جديداً في الرسم هو بعد الزمن وتأثيره على موضوع اللوحة، وكان أكثر رساميها انفعالاً تجاه الطبيعة وأكثرهم معاناة في التعبير عن تحولاتها، وتحريض جماعته على الاندماج المباشر مع الطبيعة والخروج علناً على تقاليد فن الرسم المترسخة عبر القرون. وإحداث نوع من تأجيل العلاقة مع الأستوديو، إن لم يكن نوعاً من القطيعة، يتضح ذلك جلياً في أعماله التي اتخذت أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائيات روان، بحر المانش، نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن على الموضوع يومياً أو مختلف ساعات النهار، فيما يتعلق باختلاف الحرارة والضوء والضباب. مثلما فعل "سيزان" في تصوير "جبل سانت" ضمن هذا المفهوم أو رسم صورته الشخصية أمام المرآة بأوضاع شتى، (شكل 3) .

لقد نظم "مونيه" أعماله على وفق جدولين أساسيين يتعلقان بالمكان والزمان من خلال سلسلة لوحات منظمة ومدروسة لأماكن محددة، وتعد كشوفه هذه ومحاولاته بمثابة الدخول لمنطقة غريبة يتداخل فيها الزمان والمكان معاً سواء في الواقع أو على سطح اللوحة، وهو ما يحمل في طياته دلالات رمزية شيدها قبل الاتجاه الرمزي الذي ظهر لاحقاً وكان "بول غوغان" (1848-1903) أحد أهم أعمدته، الذي تمرد على الانطباعية ومبدأ محاكاة الطبيعة وفكرة التوازن مثلما تمرد على حياته البرجوازية [4].

كان "مونيه" يردد دائماً عبارة أثيرة لديه "نحن نرسم كما يغني الطير، الرسوم لا تصنعها الشرائع" هذه العبارة كانت تدل على أمرين لمونيه نفسه الأول: هو أن فن الرسم لديه أمر فطري يسكن كيانه ويحرك حياته ويعنون وجوده في العالم . والثاني: الخروج على القواعد والثوابت والتعاليم في فن الرسم. بمعنى امتلاك الحرية في اختيار الكيفية التي ينجز بها الفنان أعماله، ولكن في كلتا الحالتين لا يعني أن حياته ووجوده الفني تقودهما فطرة عمياء. ففطرته الفنية حقيقة قائمة في وجوده الشخصي ككيان إنساني متفرد في مساحة الوجود الكلي للعالم وخروجه على القواعد هو ضرب من الحرية التي تدعم وجوده كفنان .

لم يكن "مونيه" مأخوذاً باللوفر، بل كان يكتفي منه بما تولده لديه مقتنياته من دفء وهو يرى المنجز البشري في الفن عبر التاريخ، ولكنه بواسطة هذا الدفء ما كان يبحث عما يحافظ

1 اعبد الأمير، عاصم:المصدر نفسه والصفحة .
2 ريد، هربرت: المصدر السابق، ص12 .
3 عبد الأمير، عاصم: محاضرات لطلبة الدكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003 .
4 ياسين، هادي: مونيه عمود الضوء الانطباعي، موقع النقد التشكيلي، شبكة الانترنيت، ص2 .

على ذاكرته، بل عما يخلق ذاكرة جديدة لدى الأجيال القادمة من دون أن يقدم مقترحاً بترشيح نفسه لهذه الذاكرة [1].

لقد تعلم "سيزان" من الانطباعية وخاصة من "كاميل بيسارو" (1830-1903) أن التصوير ليس تجسيداً لمشاهد متخيلة وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج، وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر. (إن سيزان مثل مونيه تقدم من الظاهرة إلى الماهية، فبعد سنوات من تسجيل ظواهر الأشياء اقترب هذان الفنانان من إدراك كنه الشيء ذاته غير المعروف أساساً وتتعذر أخيراً معرفته، وفي سياق هذا التصور تغير مفهومها للفضاء، فقد أدركا كما أورد "برغسون" أن باستطاعتنا أن نعرف الفضاء من خلال الزمن)[2]. وأن الانطباعات لدى سيزان اكتسبت من الاتصال اللامباشر مع الطبيعة، فأما إفسادها أو تزييفها من قبل العناصر الدخيلة، فالالتصاق أو التزاوج لا ينحل مع شعور الروح لإدراك صحبة العالم[3].

ويميز "ميرلوبونتي" فاعلية الرسم عن النشاط العملي ويحتكم بذلك إلى نمط معين من الرسم الحديث تعبّر فيه العين رمزياً أكثر مما يفعل العقل، ويعد "سيزان" أنموذجا بهذا الخصوص، إذ يقول (ترى العين العالم وترى ما ينقصه لكي تكون لوحة، والعين ترى ما ينقص اللوحة لكي تحقق ذاتها، وحالما يتحقق ذلك ترى العين اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص وترى أن لوحات الآخرين كاستجابات أخرى لنواقص أخرى)[4]. فالعين ترى النواقص وتجري على اللوحة تعديلاتها، لأن الرسام يلج نسيج العالم من حيث تعددية حسه الذي ينتج البعد الجمالي للوحة بعد اكتمال عملية التلقي، الذي كان الحكم عليها مؤجلاً أو موضوعاً بين قوسين على حد قول "هيدجر". فالحكم عليها لم يكتمل إلا بالمتلقي الذي يعد جزءاً من اللوحة ضمن هذا السياق.

إن الانطباعية فن يهدف إلى تصوير إحساسنا بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها ويقدم الصورة واللون بدلاً عن الواقع، بحيث يصبح السطح ثنائي الأبعاد واقعاً جمالياً في مقابل الواقع كنص بحدود الإمكان. هذه الصورة التي نعي ذلك الواقع بواسطتها ويقدم الوسيط بدلاً عن الأشياء ذاتها، التي نعقد الصلة معها في النهاية. لذا فإن ما ذهب إليه الباحث تلخصه مقولة سيزان حينما يقول "ما حاولت أن أنسخ الطبيعة، إنما أنا مثلتها" حيث التفكير بمظاهر الأشياء المرئية للعين بوجودها الموضوعي، وكانت رغبته في أن يمثل الأشياء بذاتها كما تتجلى في إحساسه وأن يبتعد عن الانعكاس المرآتي للواقع. ومن الجدير بالذكر أن هناك (نزعتان متناقضتان تعتملان "سيزان" كانت سبب الرسم وئيد الخطى عبر مساره الفني كله، فهو من ناحية أراد تسجيل انفعالاته الحادة بالطبيعة دون أن تفقد شيئاً من طراوتها وشدتها، ومن الناحية الأخرى كان مولعاً باستكشاف ما وراء المخل والعابر ليجلوهما وينظمهما على قماش اللوحة بنباهة واستبصار، وكان أن تغلبت النزعة الثانية في نهاية المطاف)[5].

تتشكل بنية العمل الفني من أفعال الوعي، كي تحقق تواصلاً بين وعي المتلقي والموضوع المتمثل. فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً، أو معنىً واحداً، أو قصداً واحداً، ليحقق إجماع قصدي مبني على موضوعية العمل، أو يكشف عدداً من القصديات التي تعمل على تراكم المعرفة وتفجير القدرة على التأويل والتفسير، بهدف الوصول إلى الغاية نفسها، أو الوصول إلى قراءة جديدة للعمل من خلال رموز المتلقي وبواعث العمل الفني عندما يحمل معنىً يقضي عند حدود القصدية المباشرة (وأن العلاقة بين الموضوع والانفعال " المعبر عنه" ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل

---

1 المصدر نفسه، ص3.

2 باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص58 .

3 Micheli, Mario, Cezanne, Publishers, New York .1978, P.28 .

4 سلفرمان، ج، هيو: المصدر السابق، ص240.

5 مولر، جي، أي وفرانك أيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص39.

عمل مترابط)[1]. ويؤكد "ميرلوبونتي" على العلاقة السرية بين العمل ومنتجه (الفنان) بقوله (ان الرسام يعير جسده العالم كي يحول العالم إلى لوحة، ومن خلال تأسيس القابلية على الرؤيا التي تحدد فضاء جسده، ومن خلال إعارة تلك القابلية عالم الأشياء يكون الرسام قادراً على ترجمة قابليته الخاصة على الرؤية، وهي القابلية على الرؤية في اللوحة. وعبر توجيه جسده المتحول إلى العالم المرئي، ينقل الرسام تلك الرؤية إلى لوحته)[2]. وما إعارة الجسد هذه إلا الرؤية الفكرية التي تتضمنها اللوحة، والتي نلتمسها من خلال المعنى، سواء كان مباشراً كما في الواقعية أو معنىً باطنياً حدسياً مثلما هو عليه في الانطباعية أو التكعيبية والتجريدية. وكلما استفز العمل الفني متلقيه من خلال خطابه الجمالي ازدادت إمكانية التأويل، كون الأشكال الكامنة في ذهن المتلقي يستحضرها مرة ثانية بهدف الإدراك والمقارنة والحوار، أي الخروج من دائرة التحجب إلى دائرة اللاتحجب بإظهار المعنى والقيمة، وإن غاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل ذاته.

نستنتج مما تقدم أن الانطباعية حينما عدت حركة شكلية فإنها فتحت الباب أمام المقولات الباطنية كالمتخيل والشعور والحدس لتقف بجانب الفكر الظاهراتي ضمن انشطاراته كونه يدين لهذه التعاليم، وبهذا تقترب في بحثها من كنه الأشياء وماهيتها كما فعل "مونيه وسيزان" في تجاربهم على السطح التصويري أو ما عكسته تجارب "سيزان" على الأشكال الهندسية كالمخروط والدائرة الذي يقترب بها من الروحي والجوهري بعد مغادرة تسجيل الظواهر الخارجية في تجاربه الأولى.

وإن الانطباعية فن يصور الإحساس بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها، ليقدم الصورة بديلاً عن الواقع، بوصفها وسيطاً للاتصال بيننا وبين العالم الخارجي، مثلما منح الرسام جسده كوسيط على شكل لوحة تنضوي تحتها الأشكال والألوان، وما عملية انبهار العين بالعالم الخارجي إلا استكمال لما ينقصه لتكوين اللوحة، وترى ما ينقص هذه اللوحة لتحقيق ذاتية الفنان من خلال لوحات الآخرين التي تعد ناقصة أيضاً، فيضع الفنان اللوحة بين قوسين ويؤجل الحكم عليها لحين إجراء عملية التلقي لإنتاج المعنى. وهذا التأجيل هو أحد مرتكزات الفكر الظاهراتي في منحاه الهيدجري واصطفاء مبدأ التأويل الظاهراتي الذي أنتهجه كطريق للفكر الظاهراتي.

التعبيرية .. التواشج بين الذاتي والموضوعي:-

كانت فكرة التعبير الحسي الملموس عن الموضوع فكرة قديمة وسائدة قبل الانطباعية بقرون، جرى التأكيد عليها مرة أخرى من قبل التعبيرية، على الرغم من خروجها على التقاليد الأكاديمية للشكل وتحريفها المتعمد للأشكال، إذ عوّلت على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر اللاهبة والنوازع النفسية الداخلية، والعاطفة المتأججة، مما دفع بالصورة التعبيرية أن تتسم بالخشونة والأنزياح عن الطبيعة بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفوس[3].

وأصبحت صرخة ذاتية أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، بوصفها نزعة معادية للتعقل الموضوعي العلمي[4]. لتنضوي تحت غطاء العواطف من دون أن تسمح للمشاهد الخارجية أن تقف حائلاً دون تدفقها، إذ جاءت الدلالات التعبيرية للوحة بوصفها بنية مكتملة وليس أجزاء منفصلة يمكن الاستدلال عليها من خلال الملامح والحركات في التعبير الفردي / العاطفي، وحركة الوجوه المعبرة في التصوير، إذ أن التعبير يمثل ثالوثاً مع عنصري الموضوع وبنيتي الشكل (الزمان، والمكان).

1Aiken, Henry, Art as Expression and Surface, vol: 3, 1945, P.87.

2 سلفرمان، ج، هيو: المصدر السابق، ص240.

3 ينظر: إسماعيل، عزالدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص171.

4 أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص19.

بمعنى أن الفنان حينما يرى امراة، فإنه يعرف بأن هذه المراة هي ليست صورة مجردة ينقلها، وإنما هي مجموعة الملامح والحركات، وأن يكون الفنان بمثابة المنافس والخصم للعالم وليس ناقلاً له، أي أن الفنان عليه التعبير عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله وليس بنسخ الواقع كما هو عليه (وأن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير، إنما هي علاقة باطنية ذاتية، ذلك أنه لابد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً مادة طبيعية)[1]. بيد أن تأثيره وجداني ودلالته تدرك بطريقة حدسية مباشرة، بوصفه الرابطة التي تجمع الفنان وعمله الفني بصورة مباشرة وحيوية، لأنه ليس مجرد علامة أو أمارة يتركها الفنان فوق عمله، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي، الذي يكون في صميم هذا العمل، إذ أن جوهر الأعمال الفنية ونبضها الإنساني الباطني هو ما يعبر عنه من خلال الشكل الفني على وفق الدلالات والعلاقات التي تحمل مضامينها والتعبير عنها بشكل واضح (وأن التعبير، كالبناء، إنما يعني الفعل ونتيجته، وأن الانفعال ضروري لفعل التعبير الذي يولد العمل الفني)[2].

لقد كانت فكرة التعبيرية الأساس هي أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية مثلها "فرانز مارك" (1887-1914) في مقولته (نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة)[3]. إذ كان هدفهم أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، ولذلك فإنهم عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعّدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم، إضافة إلى ذلك كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية، عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة[4].

من هذه النقطة التي تنعت بالقوة القلقة انطلق التعبيريون، ليصوروا الطيف العميق من الواقع المشوه في محاولة للدمج بين الإحساس الداخلي والواقع الخارجي مهما يكن، وهذا ما عبر عنه "هنري ماتيس" (1869-1954) بقوله (التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء، ذلك لأنني قادر على التفرقة بين الشعور الذي أملكه للحياة وطريقة التعبير عنه)[5]. أي التعبير على وفق طراز تفكيري قصدي، لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان، أو تلك التي تفضحها حركة عنيفة، حيث يكمل أن ترتيب صورتي بأجمعه تعبيري، المكان الذي تشغله الأشياء أو الأشكال، المساحات الفارغة حولها، النسب، كل يلعب دوره، التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة. إن خطوط التكوين وموضع الأشكال الرئيسة محسوبة، وبذا اقتضى مسلكاً تجريبياً عندما أنتقل من "باريس" إلى "نيس" وفي الجو الهادئ شرع يرسم صوراً هيدونية(*).[6]

وحاول "ماتيس" أن يتمثل بصرياً ما صرح به بخصوص اندماج عالمه الداخلي بالخارج، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه، أي يمتلكه بداخله ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص، وأن اختياره للألوان لا يستند إلى نظرية علمية، بل أنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها. فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها[7]. هذا التمرحل في التكثيف هو النتيجة النهائية

---

1 ديوي، جون: الفن خبرة، المصدر السابق، ص111.
2 المصدر نفسه، ص118.
3 باونيس، آلان: المصدر السابق، ص135.
4 مولر، جي، أي وفرانك أيلغر: المصدر السابق، ص101.
5 ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص31.
* الهيدونية: كلمة من أصل يوناني وهي مبدأ أخلاقي يعتبر اللذة والمتعة الجمالية هي الفضيلة الكبرى والهدف الحقيقي من الفعل.
6 باونيس، آلان: المصدر السابق، ص53.
7 عبدالحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص109.

لصياغة الشكل ودلالته في بحثه عن حدوده حين قال يوماً (سأقوم بتكثيف الجسد بالبحث عن خطوطه الأساسية)[1].

وقد يفصل أحياناً بين الواقع الحقيقي وبين الرسم، موضحاً أن لكل منهما واقعه الخاص عن الآخر وعلينا فهم ذلك. فاللوحة الزيتية لا تستعير واقعيتها، لها واقعها الخاص، وتظهر الحقيقة في تعنيف "ماتيس" لأحد زوار مشغله وهي امرأة، وقفت أمام إحدى لوحاته ثم احتجت قائلة "من المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة إلى حد كبير جداً فرد عليها قائلاً : سيدتي أنت على خطأ، هذه ليست امرأة، إنها صورة "[2] (شكل 4).

يهدف "ماتيس" في أعماله إلى حقيقة أخرى تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، فهناك حقيقة متأصلة يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة إلا في القليل النادر ويظهر في كل منها كيف أن الضوء يغسلها جميعاً كما عبرت عنه حقيقة الصورة، إذ سعى "ماتيس" إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية، ففي الرسم كان يقول (كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة)[3].

إن التعبيرية أرادت أن تخاطب الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني، وهذه المنطقة بمقدورها أن تحل بديلاً عن الخطاب العقلي، وأن الفن في النهاية ما هو إلا إحساس شعوري وإسقاط الذات وحلولها إزاء ما نشعر به ونحس ونتأمل، هذا يعني أنها استبدلت التفكير بالشعور، وأصبحت الحاجة مع الفن التعبيري حاجة جديدة تعبر بعمق عن المشاعر التراجيدية التي تكتسح الذات الإنسانية وهي تعيش وسط الأماني الضائعة. أي أنها تمثل لحظة إنتباهة حقيقية للعواطف والوجدان التي تقف بوجه كل المعايير والأطر التي تحكمت في رؤية الفن من قبل، وأصبحت تعوّل على الهياج الذي يسبق الشكل. وقد نجد علاقة خفية بما تقدم مع المنهج الديكارتي الذي ركز على السيادة المطلقة للفردية، فأصبح الفرد هو المنتج والقارئ في اللحظة ذاتها. فالذات المبدعة تعمل بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيه الخيال الحر، وتجاوزت في تلقائيتها وعفويتها سلطة العقل، لينتشر هذا الإحساس داخل عناصر الذات وعناصر الشكل[4].

ولعل "فان كوخ" (1853- 1890) أهم من لخص مقولات هذه النزعة، حينما كرس خطاباته اللاهوتية مع الفن الذي أوصلته إلى طروحة رسالية دمجت الجوانب الروحية بالمادية، وإن إيمانه بالرسم يقابله الإيمان بالروحي لإنتاج "مثالية درامية"، لأن الذات فيها كانت خالصة وثورية بوصفها ذات فعالة وخالقة من خلال العودة إلى الفكرة الأرسطية والرغبة في "أن يضيف الإنسان إلى الطبيعة" كنتيجة حتمية لإنتاج الجمال بالتوفيق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية التي تتحكم في مسارها الذات العارفة.

لم يتخذ "كوخ" من الطبيعة مشروعاً لبحثه الجمالي، بل كانت محض فضاء يستدرج المتلقي كي ينفتح على تراجيديا إنسانية، وقد قال ذات مرة "أنا لست رسام طبيعة" (ونحن لم نرسم شكلاً ما أو نرسم أشجاراً كما لو كانت أشخاصاً، فإننا أناس بلا عمود فقري، أو لنا عمود فقري ضعيف)[5] وفيما يتعلق بألوان الجسد فإنني أعرف جيداً تلك الألوان التي تعد على نحو ظاهري سطحي ألوان الجسد، في البداية حاولت رسم الشخوص في الصورة، وأن اللون الذي رسمت به الآن يشبه لون بطاطة متربة جداً مع قشرتها، فقد كان البشر في اللوحة بشراً أكثر مما

1 روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، ت مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص37.
2 المصدر نفسه، ص126.
3 هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص33.
4 الزبيدي، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية، بابل، 2001، ص136.
5 روجرز، فرانكلين: المصدر السابق، ص174.

ينبغي[1]. وهو يحيل بهذا إلى إيجاد مقاربات بين لون البشر وقشرة البطاطة من حيث دلالة اللون والإحالة في استعارة اللون ذاتها في ضوء المكان الذي يوجد فيه الإنسان والبطاطة.

هذه التبادلية تتضح في كثير من أعمال "كوخ" التي عمل عليها فترة معينة لإنتاج عدد من اللوحات المتقاربة في موضوعاتها، كما هو لديه في موضوع الأحذية القديمة، أو زوج أحذية. ولعل لوحته (أحذية قديمة بأربطة Old shoes with laces) شكل(5) توضح ما ذهب الباحث إليه في مبدأ المصاحبة الذي أقره "هيدجر" في قراءته للوحة "كوخ" المذكورة، بمعنى أن التصاحب صيغة يستخدمها "هيدجر" لاسيما في ما يتعلق بازدواج الكينونة والكائنات. إن لوحة "كوخ" مثال على ما هو قائم هناك، على كائن، على ما هو موجود، على ذلك "الشيء" الحاضر، أعني الحاضر هنا أو هناك، فالكائنات في علاقاتها بالكينونة هي علاقة تصاحب تؤسس الاختلاف الأونطك – أونطولوجي، إنما هي علاقة تتكرر في الدائرة الهرمينوطيقية الجمالية، وأعني بها علاقة العمل بالفنان، والفنان بالعمل[2].

إن "كوخ" لم يكن يرسم أحذية فلاحة، إنما يرسم أحذيته هو، وإن الفنان يصاحب عمله لأحذيته الخاصة، وضمّ الفنان والعمل الفني المكان الذي ينكشف فيه الفن ويظهر المحتجب ويقيم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف، بمعنى أن التبادلية تصبح ممكنة في استعارة الفنان أحذية الفلاحة لتكون أحذيته في ضوء مبدأ التصاحب الذي ورد مسبقاً.

وقد أشار "كلي" إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور في أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور(*)، إذ يقول أنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ وهي التي تكلمني، وكنت هناك أستمع[3].. وفي المعنى نفسه جاءت عبارة "سيزان" "أن الطبيعة في الداخل". بمعنى أن التعبير هو الصورة العليا للموضوع المتمثل (المعنى)، والتعبير بمثابة الائتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة، الذي يخلق تعبيراً كلياً للعمل الفني، فالصورة العليا للمعنى يمكن تسميتها بفكرة العمل عندما تقع في دائرة الحس، بوصفها فكرة عيانية، وهذه الفكرة تعطي مع المحسوس وتتجلى من خلاله وتتسق معه، فهي تتشكل من خلال علامات وإشارات يحاول الوعي أن يحياها.

نستنتج مما تقدم أن التعبيرية بحثت وراء قناع المظاهر، ولم تتقيد بتسجيل الانطباعات، وصعّدت من قوة التعبير عن الأحاسيس والعواطف المتأججة لتكون بديلاً عن التعقل الموضوعي في محاولة لدمج الداخل بالواقع الخارجي، حتى تصبح اللوحة جزءاً من كيان الفنان مثلما عبر عنه "ماتيس" يقصد من ذلك التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء وهو هدف ظاهراتي لدى "هوسرل". فضلاً عن ذلك أرادت التعبيرية مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني ليصبح الشعور بديلاً عن التفكير.

وقد لخص "فان كوخ" مقولات هذه الحركة في الدمج بين الجانب الروحي والمادي لإنتاج خطاب بصري جمالي "ظهر من خلال لوحاته، وما سلسلة لوحات أحذية قديمة إلا أنموذجاً يمثل هذا التصور، إذ تم بحث العلاقة بين الكينونة والكائنات من خلال أحذية الفلاحة، وأن اللوحة مثال على ما هو قائم هنا أو هناك في الشيء الحاضر، كون اللوحة هي المكان الذي يظهر فيه المحتجب أو غير المرئي في ضوء التبادلية الاستعارية بين الفنان والأحذية. هذه المقولات الظاهراتية أقام "هيدجر" عليها منهجه الظاهراتي الوجودي، فضلاً عن ذلك فإن

---

1 المصدر نفسه والصفحة.

2 ينظر: هيدجر، مارتن: أصل العمل الفني، المصدر السابق، ص88.

* أشار "هربرت ريد" إلى أن "بول كلي" كان متفقاً مع السورياليين في تأكيد أهمية اللاشعور، ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة أن العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن عملية إسقاط تلقائي من اللاشعور. فالعملية الفنية تشتمل على الملاحظة والتأمل. عبدالحميد، شاكر: المصدر السابق، ص108.

3 سلفرمان، ج، هيو، المصدر السابق، ص243.

الشعور والحدس مقولات فعلت فعلها في التفكير الظاهراتي، وهذا ما يبرر اوجه العلاقة بين التعبيرية والظاهراتية.

التكعيبية .. وجهة نظر جديدة في الرسم:

نزعت التكعيبية نحو الشكل الهندسي كونه حاملاً لقوة روحية من أجل تحقيق رؤية متجانسة وقريبة من مقولات العلم والتحولات التي حصلت في النهضة الصناعية، لذا حطمت المعنى من أجل الشكل الحامل له، بما يعكس الابتعاد عن الحسي. كما أنها ممارسة جديدة للمعمارية التي ترى فيها الأشياء. فالتكعيبيون يتوقون للحقيقة المثالية نابذين من عالمهم الأشكال المستعارة من الخرافة والميثولوجيا أو التأريخ، من أجل الإمساك بالجوهر والتمسك به، فضلاً عن الفكرة النقية، تعتريهم رغبة اختزال الكون إلى تقاطع من الأجساد الصلدة أو الأوجه المسطحة، ويعاد تكوين الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والإدراك.

وعند النظر إلى الأشياء على وفق هذا التصور تصبح كل صورة في العالم نقطة التقاء لعدة قوى متعارضة، فموضوع الصورة التي تمثل الشيء الخارجي هي مجرد حجة للإنشاء والتركيب، واعتبار الكون المرئي ما هو إلا تجريد لكون مكثف، وإن الرسام التكعيبي يؤمن بأن اللوحة يجب أن لا تكون مجرد للتفسير السطحي الذي تمنحه العين عن العالم، بل صورة عن الواقع كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفة (فاللوحة التكعيبية يراد لها أن تقدم إدراكاً أعمق لطبيعة الأشياء من اللوحات التي تكتفي بإظهار الشكل الذي تبدو عليه الأشياء نفسها، والفنان التكعيبي كان لديه شكل داخلي في معرفة الواقع، فالذي تراه بالعين المجردة من قنانٍ ومناضد وقيثارات هو ليس كل شيء)[1].

إن التكعيبية باستخدامها عناصر صريحة وواضحة، مستمدة من الطبيعة، وموضوعة في إطار هندسي، إنما أرادت أن تجعل منها نعوتاً وإشارات تولد لدى المتلقي صوراً تحيله إلى بعض الأشياء الواضحة من دون أن تمثلها فعلاً، كأجزاء الخشب التي تذكر بشكل الطاولة والأوراق الموسيقية التي تذكرنا بالموسيقيين، بمعنى أن التقنية الجديدة ساهمت في التوصل إلى الصورة – الفكرة، وتمثيل الحقيقة عن طريق الإشارة إليها بواسطة عناصر أجتزئت منها. وبهذه الطريقة أصبح الفن التكعيبي معادلة تجمع بين المنطقي والحدسي، وعندما نؤمن بهذه المقولة نتأكد من صحة التوجه المثالي والتأكد من الكليات قبل الجزئيات، والخالد قبل الفاني، والجمال المثالي والخالص قبل الجمال المادي، وبالتالي فإنها لا تقيم وزناً للمعرفة الحسية لخصته مقولة "جورج براك" (1882-1963) "الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه"، فهو نزوع نحو العقلي ليصبح الفن التكعيبي سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية، وهذه الطبيعة المولدة لا تشبه الواقع الحقيقي أو الطبيعة، والتكعيبيون لخصوا الوجود إلى طبيعة صامتة مثل الآلات الموسيقية والبيوت وصحون الفاكهة، وفي موضع آخر أشار "براك" (لابد أن أخلق نوعاً جديداً من الجمال لا يظهر لي على هيئة حجم أو خط وكتلة ووزن، وأن أعبر من خلاله عن انطباعاتي الذاتية. الطبيعة هي مجرد حجة لإنشاء موضوع تزيني مضافاً إليه الشعور، إنها توحي بالعاطفة وأنا أترجم تلك العاطفة إلى عمل فني، أريد أن أعرض المطلق وليس مجرد امرأة مصنوعة)[2] وغالباً ما يكون المخطط التمهيدي أو الموجز حاداً مثل السلك، وناعماً مثل السحابة، ليعكس حساسيته للوحات المزخرفة، التي تصطفي الجوهر[3].

وعندما ارتبط الفن التكعيبي بالهاجس الهندسي، أي العودة إلى الأشياء، إنما ليمنح الشكل أو الأشياء نوعاً من الثبات، وهذا ما سعى إليه "بيكاسو وبراك" ومخاطبة الذائقة بما هو كلي،

1Lambert, Rosemary, History of art, The twentieth century, Cambridge University Press-Cambridge, 1987, p.28.

2 فراي، أدوارد: التكعيبية، ت هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص81.

3Edwin, Mullins: Braque, Thames and Hudson, London, 1969, P. 88.

والتمهيد إلى إدراك الحقائق المطلقة. من هنا تكمن اوجه العلاقة بينهما وبين افلاطون الذي يصعّد من القيمة الاستطيقية للأشكال الهندسية ضمن توجهاته الفلسفية، إذ يشير بقوله (لست أعني بجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس، بل أعني به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح أو الأشكال المجسمة المقدمة عن هذه الأشياء بواسطة المخارط والمساطر والزوايا، وإن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الأخرى، بل إنها لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها، بل هي جميلة دائماً وطبيعياً ومطلقاً)[1].

لقد تحول الرسم لدى "التكعيبية" إلى الإحساس بالأشياء وليس إلى ما تراه العين، من أجل قصد المعاني المطلقة في فنهم وما مقولة "براك وبيكاسو" "يحسن بنا أن نرسم ما نحس، وليس ضرورياً أن نرسم ما نراه" إلا مفتاحاً لهذا التوجه الذي يعد آلية الفن التكعيبي، حيث تتعضد بمقولة "بابلو بيكاسو" (1881-1973) "إنني لا أعمل وراء الطبيعة، بل أمامها ومعها" الذي يشير فيها إلى أن (أمام الطبيعة) تعني بديهية الشكل الرمزي، (ومع الطبيعة) لغرض التفريق عما وراءها ليمنح الحيوية الطبيعية لهذه الأشكال الرمزية، إذ أنه استوعب العالم الواقعي، وصار قادراً على بلوغ ما وراءه، ونفيه وخلق رؤىً جديدة في غيابه لم يرها الإنسان أبداً، بل (صار كيان بيكاسو بخلاف معظم الناس، ومعظم الفنانين شيئاً لا ينفصل عن كيان العالم، إذ أن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين الذات والموضوع)[2].

هذه الوحدة الاندماجية بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي، هي التي جعلت من "التكعيبية" تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في عودتها للأشياء الأولى ولموادها الخام وتوظيفها على السطح التصويري مثل ذرات الحصى والأوراق المتساقطة من الأشجار وقطع الجرائد المهملة، حددته مرحلة التلصيق (الكولاج) التي مارسها "بيكاسو وبراك" على وجه التحديد، حيث قاما بمحاولة إعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين فابتكرا (قطعاً من الجرائد وورقاً مطلياً وورق تغليف) شكل (6،7) وتم لصقها مباشرةً على القماشة، وأحياناً وضعا لمسات من اللون عليها، أي توضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الأشياء الواقعية)، فتتحول الأخيرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما. فحينما ترسم اللوحة وتلصق أجزاء مصورة أو مرسومة عليها، فذلك لكي يمثل هذا (الفعل الدخيل التام) فترة أو فترات من غيبوبة تتخلل وعي الفنان فتمنحه بذلك معنى حلم، وكذلك التلصيق فهو إنجاز تصويري أو فني أو مجرد صفة طبيعية، فهذا التلصيق كإضافة نسبية يأخذ معناه الزماني حينما يستحيل إلى (ترقيع) ويكتسب بهذا الوضع المقلوب على إنه خارج التكوين ومجال الخلق، ويستعيد هذا التلصيق بالعمل الفني تجربة حلم[3]. وعندما اتجه بيكاسو إلى الترقيع أو الكولاج التكعيبي، فإنه توجه بهذا نحو الماهيات المدركة للأشياء الحقيقية، لذلك (جعل فنه التصويري تلصيقياً، تشترك فيه عدد من المواد جمعت بجرأة واضحة لا تنتمي إلى هيأة الأشكال الخارجية، بل من خلال ماهيتها، وجعل ممثل الصورة بطريقة ملئت بعلامات الرسام التكعيبي، للإشارة إلى عناصر الصورة في طبيعتها الصامتة في ضوء العودة للجذور الأولى[4].

يقول "رامبو" في رسالته إلى "بيكاسو" (سنحرر التصوير من عادته القديمة في النسخ ونمده بالسمو، وسيصبح العالم المادي مجرد وسيلة لاستحضار التعبيرات الجمالية، لن تعاد صياغة الأشياء بل سيعبر عن المشاعر من خلال الخطوط والألوان والتصميمات المستمدة من العالم الخارجي ولكن بعد تبسيطها والسيطرة عليها)[5]. وهو ما ينطبق على مبادئ "الكولاج" في

1 ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص70.
2 والاس، فاولي: عصر السوريالية، ت خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981، ص168.
3 آل سعيد، شاكر حسن: دراسات تأملية، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، 1969، ص120.
4Hilton, Timothy: Picaso, The world of art library, London, 1975, P. 114.
5 مرسي، أحمد: بيكاسو، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1972، ص72.

النحت الذي تآلف مع إدخال قطع من الأشياء الحقيقية في بناء اللوحة، حاول أن يبني، أنه ما من شيء إلا وفي الوسع التسامي به إلى مرتبة الفن إذ فقد التكوين حدته، وأختزل في النهاية إلى درجة أقرب ما يكون إلى أحادي اللون.

وفي هذه التجربة يتجه قصد التكعيبيون إلى استحضار القيم الذهنية وقدرتها على توحيد الأشياء المتعددة على قماش اللوحة والتي يصعب على العين رؤيتها، وهي إجابة عن الصورة المعقدة التي يتلقاها الإنسان المعاصر عن العالم، هذا التعقيد الذي سعى التكعيبيون إلى نقله على اللوحة بوصفها ظاهرة تجمع الأشياء أو (وضع ظواهر الشيء المتعدد جنباً إلى جنب على السطح التصويري ذاته، بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن أن يوحدها من جديد)[1]. لأن الرسم القائم على الإدراك الخارجي لم يعد مناسباً من وجهة نظر هؤلاء الفنانين، إذا أريد للفن أن يكون ليس مجرد وسيلة لمداعبة العقل والحواس، وإنما وسيلة لاستزادة المعرفة، فإنه يمكن تأدية هذه الوظيفة من خلال رسم الأشكال كما يدركها العقل.

لهذا كان الهم الشاغل للتكعيبيين هو الدخول إلى الحقيقة الجوهرية للشيء الذي يريدون تمثيله دون الاقتصار على الوجه الخارجي العابر لهذه الحقيقة، التي يجب أن تحمل أعمالهم كلها وشعارهم كذلك تيمناً بالعبارة التي قالها "ريمي دي غورمون"[*] (كل شيء أفكر فيه هو حقيقي. الفكر هو الحقيقة الوحيدة، الخارج هو شيء نسبي، كل شيء مؤقت ما عدا الفكر)[2]. وبهذا يؤكد على الحقيقة الأبدية الخالدة أو المطلقة وهي الفكر، وهذا التصور يتماثل مع الصيغة الاشتقاقية للكوجيتو الهوسرلي وقصديته، لأنه ينعت الشيء بالحقيقي طالما خضع لآلية الفكر بوصفه الحقيقة الوحيدة مقارنة بالموجودات والأشياء الأخرى التي تحتفظ بنسبيتها وزوالها. وفي هذا الصدد يشير "براك" إلى (الاختلاف بين الطبيعة والرسم، وأشار إلى ضرورة وجود فن لا يحاكي الطبيعة، وإنما يكون مكافئاً شكلياً لتجربة الفنان البصرية والعاطفية عن الطبيعة)[3]. لإنتاج طبيعة محرفة، بعد إدراكها، ناتجة من الصراع بين حياة الفنان الداخلية وعالمه الخارجي، للتعبير عن الطبيعة الداخلية، التي تتكشف للمتلقي بشكل لوحة تقليدية[4].

في ضوء هذا الفهم يحتاج الفنان إلى تحصينات تنبع من الإرادة والمعرفة التفصيلية بالأشياء فكرياً وتقنياً، حيث التوفيق بين الإرادة والرؤيا، وهو ما سعى إليه "بيكاسو" الذي لم يصنع إرادته بالتضاد مع رؤياه، لأن الرؤيا ذات ضرب يختلف جداً عن الإرادة. فالأخيرة تمثل جهداً متواصلاً لا يستطيع الإنسان أو الفنان أن يبلغ جوهر الأشياء إلا بأقصى توتر للذاتية بمعاونة الحدس بوصفه وثبة مهيبة إلى المجهول. فبيكاسو قد يكون الفنان الوحيد في عصرنا الذي يفعل بالضبط ما يشاء ومتى يشاء، وعشقه للحرية قاده إلى خوض التجربة في الشكل ليرى المدى الذي لا يستطيع أن يبلغه دون الانزلاق في هوة الإسراف غير المبرر. وأن فعل القصد الذي يهدف إليه هو الذي يتحكم في التكنيك، ومن الصعب أن يفصل بين القصد والتقنية في تذوق العمل الفني[5]. وهنا تكمن قصدية الفعل المتحد والمتوحد مع الإرادة والرؤيا لإنتاج خطاب جمالي ابتكاري ناتج من المعرفة والشعور الذاتي مع الإيمان بالمنهج المتبع والمستند إلى الخبرة اليومية بالعالم الخارجي وموجوداته.

إن هذه الخبرة (تتكون من مفهوم العالم ومن الحرفية، وحدة واحدة، حتى أن محاولات تعريف أسلوب بيكاسو في إثبات وجوده في العالم لابد أن تتناول في آن واحد مفهومه للعالم،

---

1 مولر، ج، أي وفرانك إيلغر: المصدر السابق، ص79.

* مخرج سينمائي فرنسي رافق التكعيبيين حيث استلهم آلات موسيقية صناعية ضخمة في صناعة الفلم. دولوز، جيل: الصورة والحركة أو فلسفة الصورة، المصدر السابق، ص64.

2 فراي، أدوارد: المصدر السابق، ص116.

3 المصدر نفسه، ص81.

4 جيلو، فرانسوز، حياتي مع بيكاسو، ج2، ت مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993، ص73.

5 نوبلر، ناثان : حوار الرؤية، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص38.

وحرفيته بلا أي فاصل بينهما)[1]. وهكذا نشأ فنه من خلال انصهار العنصر المدرك أو العقلاني مع مبدأ إدراك الدوافع، ومهما يكن ذلك، إلا أن الفن التكعيبي هو توفيق بين الخارج والداخل مضافاً إليها قصدية العودة إلى الأشياء واستعارة دلالة الواقع منها، وهذا يؤكد (استخدام بيكاسو للكلمات هو دلالة على الواقع، هذا ما يمكن قوله بشأن انطلاق الموضوع من الواقع، حيث لا توجد صورة آنية يمكن تقديمها كتعبير عن الإدراك الحسي أو بالأحرى عن مجموعة العناصر التي ترتبط بخيال الذاكرة, وقد يكون مبعث هذه العناصر هو مشاركتها دائماً على الخبرة المرئية)[2]، إذ أنه يرسم باللون بما يماثل كتابة السيرة الشخصية لدى الآخرين، فيصف اللوحات المرسومة بأنها صفحات دفتره، وبذلك فهي تستند إلى الحقيقة التي تكوّن صورته مستقبلاً[3].

وعندما درس "بيكاسو" الفن الزنجي، فإنه أعجب بالحرية المطلقة التي يتمتع بها الفنان، وأعلن أن الملاحظة الدقيقة هي توأم المخيلة الساطعة، وتتعاونان مع فلسفته المثالية في مجال البحث عن مظهر جديد يضيفه إلى الفنون الزنجية، ومقولة بيكاسو "يجب ألا نبحث، بل يجب أن نكتشف" هي المعنى الحقيقي الذي قصده، وهو وضوح ما نعنيه ونريد إبرازه في يسر لأنه جزء من الحياة موجود في أيدينا وتحت أقدامنا[4]. فالفنان التكعيبي أراد تحويل الرؤية الحسية الجزئية إلى رؤية بصرية شمولية من خلال سحب كل أجزاء الشيء (الموضوع) من الامتدادات الفيزيائية وتقديمها على سطح واحد بصيغة التراكب أو التراصف، مما جعل أجزاء الشيء متكافئة في القيمة وتنشيط علاقاتها البصرية والجمالية كافة في حدود شكل كلي جديد. فمثل هذه التشكيلات الجديدة تكفل للأشياء التعبير عن كوامنها الجوهرية[5].

أما "فيرناند ليجيه" (1881-1955) فيقول أني أرى أن أصح وضع للواقعية المثيرة لعواطفي وأحاسيسي، هي التي تتضمنها هذه الخصائص التشكيلية في الفن الذي يسمونه تكعيبي، وخصائص هذا الفن هي الخطوط والألوان والتشكيل، ويعبر "خوان كرس" (1887-1927) عن رأيه عندما يقول (أنصرف سيزان إلى البناء المعماري وانصرفت أنا عنه، لأني أميل إلى التجديد، ودفعني هذا الميل إلى العناية بالأجزاء والمفردات بدلاً من مجرد الإحاطة بالشكل العام)[6].

وهذا يذكرنا بمقولة "ماتيس" عندما أشار إلى أن "بيكاسو يحطم الأشكال بينما أنا أخدمها" ويجيب "بيكاسو" "أنه أمر أقوى مني، أضيف وأختزل وأغير المكان، بينما "ماتيس" يدع الخط يأتي وحده يتكون ويعيد تكون النموذج، وعندي الرسم وأبحث عن اللون، وماتيس لديه اللون ويبحث عن الرسم"[7]. أي أن الرسم لديه أفكار وليس تداعيات خطية ولونية مثلما لدى التعبيريين، ويقصد الفكرة الجوهرية الكامنة خلف الشكل الظاهري.

إن تظافر جهود " بيكاسو وبراك" على مستوى التنظير والتطبيق جعلت من الفن التكعيبي مؤثراً بتيارات الفن اللاحقة، مثلما أثرت بهما تجارب ورؤى سابقة مثل "سيزان" ومما ينوه إليه الباحث أن "براك" يكوّن نظرة كانتية عن الواقع توصل إليها عن طريق سيزان ورسومه واصفاً إياها بالناتج النوعي الجديد من الجمال والمختلف عن جمال الطبيعة الذي سيكون أقرب إلى حقيقة الطبيعة من التجربة المباشرة للحواس. لقد حاول "سيزان" بطروحاته العملية وتجريبه على اللوحة أن يترك تأثيره فيما بعد على التكعيبية وتحديداً على "بيكاسو وبراك" واتساق تلك الطروحات في الرؤى التي تنظر للعالم نظرة ميتافيزيقية من خلال تراكم

1 غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، المصدر السابق، ص91.
2 ريد، هربرت: الموجز في تأريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص54.
3 ينظر: جيلو، فرانسوز: المصدر السابق، ج1، ص153.
4 سليمان، حسن: حرية الفنان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص103.
5 الربيعي، فاخر محمد حسن: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، إطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، بابل، 2002، ص85.
6 الجباخنجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، 1961، ص69.
7 الكاتب مجهول: ماتيس وبيكاسو جنباً إلى جنب، شبكة الانترنيت.

الزمن الممتد. وان التغيير في النظرة إلى العالم المرئي بين "سيزان" وتكعيبية الفترة 1913-1914 له ما يوازيه في تاريخ الفلسفة، ويتمثل في الاختلافات بين أفكار برغسون وهوسرل. فقد أكد "برغسون" في بعض أعماله على دور الامتداد الزمني في التجربة، ومع مرور الزمن يتراكم في ذاكرة المتلقي خزين من المعلومات الإدراكية حول شيء معين في العالم الخارجي المرئي، وتصبح هذه الخبرة التراكمية أساساً للمعرفة الحسية عن ذلك الشيء عند الشخص الملاحظ وتشبه هذه العملية مناهج سيزان والتكعيبيين في الفترة 1908-1910[1].

إن التحليل الظاهراتي للعمل الفني ينتهي إلى رؤية للموضوع الجمالي، كموضوع قصدي خالص على أساس من تحليل العمل الفني يفصل بين الإشارة ودلالتها (القصد)، ولما كان الموضوع الجمالي يتأسس على هذه القصديات فإنه يكون منفصلاً عن الواقعي، أي عن المحسوس، عن الإشارات والرموز نفسها، وبالتالي لا يكون له وجود مستقل وإنما وجود تابع للذات الذي تؤسسه، وهذا ما نجد صداه في "التكعيبية". وقد توازي العلاقة بين التكعيبية عند "بيكاسو وبراك" والعالم التجريبي المنهج المسمى (الأختزال التصويري Idetre Reduction)[*] في عالم الظاهرات لدى "هوسرل"، ويصفه بكونه ملموساً ووصفياً كلياً وقائماً على الحدس، ويمكن استخدامه للوصول إلى جوهر الشيء، وتشمل هذه العناصر الجوهرية الماهيات مقارنة بالمفاهيم المثالية والتجريدية الهندسية كما يسميها "هوسرل" الذي أوضح نظرته من خلال أمثلة ملموسة من إدراك الصفات الجوهرية لمكعبات الزار[2].

نستنتج مما تقدم أن التكعيبية نزعت نحو الشكل الهندسي بوصفه حاملاً قوة روحية سعياً للحقيقة المثالية في محاولتها للجمع بين المنطقي والحدسي من حيث العودة للأشياء التي دعت إليها "ظاهراتية هوسرل" لمنح الأشياء والشكل نوعاً من الثبات في وحدة إندماجية بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي، وهذا ما جعل التكعيبية تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في هذه العودة. كما أنها بحثت عن الحقيقة الجوهرية للشيء الذي يراد تمثيله دون الاقتصار على الوجه الخارجي العابر لهذه الحقيقة، وما هذا البحث إلا تأكيد على قصدية الشعور التكعيبي التي تماثل الصيغة الاشتقاقية للكوجيتو الهوسرلي في دعواه الظاهراتية, وأن فعل القصد الذي يهدف إليه بيكاسو يتحكم في التقنية المستخدمة في الأعمال الفنية ومن الصعب الفصل بين القصد والتقنية. وأن التحليل الظاهراتي للعمل الفني ينتهي إلى رؤية الموضوع الجمالي بوصفه موضوعاً قصدياً، فضلاً عن توازي العلاقة بين الاختزال التصويري في عالم الظاهرات لدى هوسرل وبين التكعيبية، إذ يقوم كلاهما على الحدس للوصول إلى جوهر الشيء.

التجريدية واللاغائية:

يعد التجريد من اكثر التأكيدات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون، بوصف الأخير ضرورة طارئة، سعت التجريدية للتخلص منها لإدراك المغزى الدائم. وإن الإدعاء القائل أن الفنون التشكيلية يمكن أن تحاكي الرياضيات والموسيقى إدعاء قديم وجد صداه في القرن العشرين. والمدخل إليه في الرسم الحديث يتمثل بأعمال "سيزان" وملاحظته أن جميع الأشياء يمكن تجزئتها إلى هيئات تجريدية كالمخروطات والكرات والاسطوانات، كما أن لوحة "آنسات أفينون" لبيكاسو توضح حلول التجريد وإظهاره بصورة مرئية.

لذا فإن التجريدية سعت للتخلص من شوائب الواقع وعوالقه جرياً وراء المقولة الكانتية "الجمال الخالص في الشكل الخالص" بوصفها آخر المحطات في التجريب على الشكل، وأن

---

1 ينظر: فراي، أدوارد: المصدر السابق، ص64.

* الأختزال التصويري: يعني ان نطرح ما وراء ظهورنا كل ما لا نستطيع أن نعيه بشكل مباشر وكل ما لا تنطوي عليه خبرتنا المتعينة الملموسة وأن نختزل العالم الخارجي إلى ما يمكن أن يحتويه وعينا، الذي يستبعد كل ما لا يحيط به الوعي مباشرة.

2 المصدر نفسه، ص65.

العمل الفني يعد كينونة بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء خارجي، كما أن المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس بما يهيئ قدرة على الإدراك الفني، الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة، مما قاد إلى تمجيد الذات وجعل الشكل يتماهى مع المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر، مما قاد التجريديين فيما بعد إلى إقصاء كل العالم الخارجي وتكريس الأشكال الكونية على هيئة ألوان وأشكال.

إذ تعد التجريدية من المدارس الشكلية التي أهملت المعنى، حيث تنزع إلى طاقة التأويل المفتوح على القراءات المتعددة وطرح أجوبة لأسئلة مستقبلية مفتوحة، لتحل التقنيات والاستغلال البارع للأدوات وخامات الفن محل المضامين والشكل الموضوعي من خلال الصورة المناسبة للحركة، (لأن الإنسان يمكن أن يتحسس أشياء غير مادية تتم عن طريق العقل أو الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل إلى ما هو خفي)[1].

وقد يمكن فهم التجريدات من خلال تجربة تضفي على فهمنا شرعية التواصل من خلال الترابط السببي بين المنظومة الجمالية والتجربة أو الخبرة المعاشة، (وأن المعرفة المجردة قد تلتقط من أي مكان، أما الفهم فلا يأتي إلا بالتجربة، ويفترض باللوحة أن تكون تجربة، وما لم يجربها المرء فإنه لم يفهمها)[2]. وقد يؤجل الحكم على العمل الفني (اللوحة) ووضعه بين قوسين لحين تأتي هذه الخبرة المعاشة أو التجربة الجمالية التي يمثلها المتلقي بوصفه جزءاً من العمل الفني وهو بالتحديد ما سعى إليه "هيدجر" في منهجه التأويلي والذي ينطبق على التجريدية أكثر من أي من الحركات الفنية الأخرى في الرسم الحديث. وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، نجده يستبدل المعالم المميزة لحقائق الأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان، ولاشيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية. وهو بهذه القصدية أو التلقائية الذاتية، فإنه يعمد إلى تحرير عقله من قيود الواقع المحدود بالاعتماد على الخبرة الشخصية.

وتجد نظرية الإمباثي Empathy [*] تفسيراً للمتعة الجمالية في طبيعة العلاقة التعاطفية القائمة بين المتلقي والعمل الفني، هذه العلاقة لم تنكشف بكونها مجرد شعور مرافق (شعور مع)، بل تقريباً كشكل من التماثل الخيالي للذات مع الشعور (شعور في). أنها علاقة إدراك فوري، مباشر، حدسي، لشكل، لشيء[3]. وهنا تأكيد على التلقي الأولي والشعور الأول إزاء اللوحة التي يمكن إدراكها من خلال الرموز أو اللون أو الشكل البنائي، وهو ما يعيدنا إلى الشعور القصدي الظاهراتي، كونه شعوراً بشيء ما، ومن جانب آخر أن الشكل الخالص والمعبر يمكن أن يحدث تفاعلاً بين المتلقي ومرجعياته الفنية والمعرفية وبين رمزية العمل بوصفه منتجاً قائماً بذاته، لأن التجريدية تعتمد البحث في جوهر الأشياء وتسمى (صوفية الفن) وبإمكانها أن تنشأ واقعاً آخر، فهي بحث عن مكان آخر للحقيقة لإيمانها بزيف الواقع الحقيقي، وتجد أن (المعنى يرتبط مباشرة بالجانب الخارجي للوجود، ومن ناحية أخرى بجوهره الداخلي)[4].

لذلك عمل التجريديون على الاهتمام بما يمكن تسميته بالشعور الباطني، الذي يمارس عملية خداع الحقيقة وتشويهها، وقد سعوا إلى منطق النفاذ إلى ما وراء الأشياء في محاولة لاستخراج معرفة بصرية تتوصل إلى المطلق بوصفه فكرة سامية مستفيدين من فكرة الوجودية في مبدأ (التخييل) كونه سلطة تنفتح على المادة وهو مبدأ (سارتري) على وجه التحديد. وتكمن

1Pohribny, Arsen: Abstract Painting, Phaidon Limited, New York, 1979. P. 8.

2 أليوت، الكسندر: آفاق الفن، ت جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص39.

* Empathy: هي الاسقاط التخيلي لحالة وهمية على شخص بشكل يجعله يبدو مأخوذاً بها أو هي القدرة على مشاركة مشاعر وأفكار الآخرين. ريد، هربرت، حاضر الفن، المصدر السابق، ص125.

3 المصدر نفسه، ص24.

4 ديرميه، ميشال: الفن والحس، ت وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص14.

رغبة الانفصال عن الخارج لدى الرسام التجريدي بحثاً عن الجمال المتعالي، بمعنى (ان إحساس الانفصال من الطبيعة هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته)[1]. وهذا ما يلتقي مع نظرة "أفلاطون" في مثاله الجمالي.

لذا اتجهت التجريدية إلى المجرد والقصي والغيبي بدلاً من الواقع الفعلي، بما ينعكس من خلال التطور الكلي للفعالية الذهنية، التي تبدأ من الإدراك إلى إعادة التمثيل، وما الذاكرة والعمليات العالية للتعليل والتفكير الشكلي، إلا وظيفة التبادل المتسارع لما هو بعيد. ذلك يعني الموازنة بين تحويل ما هو بعيد وبعيد من الحقائق إلى أفعال ثابتة وإعادة تشكيلها كحقائق في الذهن[2]. في إشارة إلى أن هذا الواقع المجرد الوهمي يمكن أن يتحول إلى شيء من الحقيقة عندما يمارس الذهن فعاليته التحليلية عليه وإيجاد موازنات من خلال المعادلات الشكلية المطروحة بوصفها مرجعيات فكرية، إذ (يستحضر التفكير صوراً، والصور تحتوي على فكر، لذلك فإن الفنون المرئية هي الأرضية للتفكير المرئي)[3]. لذا فإن التجريدية تعتمد فعل الذات الخالص في تشييد المنجز البصري العياني مع اقتراب أو ابتعاد بدرجة معينة عن المألوف وشبه الواقعي، فيتحد الفنان مع ذاته في هذا التتابع.

وقد عبر "بول كلي" (1879-1940) عن ذلك عندما قال " أذهلني الذي أكن بحاجة إلى متابعته" بعد أن علمت أنه قد تمسك بيّ وإلى الأبد، وهذه هي اللحظة المباركة "أنا واللون واحد.. أنا رسام"، إذ أن ثمة إنسان يكرس نفسه للألوان والأشكال، ومادام يحب اللون لأجل اللون، والشكل كذلك، مادام يدركها لأجلها هي وليس لأجله. فإن ما يراه هو الحقيقة الداخلية للأشياء ظاهرة عبر أشكالها وألوانها[4]. بمعنى أن الإدراك الجمالي هنا، إدراك الجمال بذاته، وهو بحث عن ضرورة داخلية في أعماق الفنان، فضلاً عن بحثها في الأشياء ذاتها.

فإن الفن لدى "كلي" يصبح جسراً بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية، وبين التكعيبية وما فوق الواقعية، ليعبر عن فكرته هذه حين قال يوماً بأن (الطبيعة فن من نوع آخر، ينبغي أن ننظر إليها كمثل قادر على أن يساعدنا على خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدنا بها الفن التشكيلي)[5]. بمعنى أنه درس الطبيعة لا لفهم قوانينها، بل للإطاحة بها وتطوير ظواهرها من جديد، وأن معرفته التي أمتلكها للخلق الطبيعي أتاحت له أن يستحضرها في أعماله التجريدية، وتنتمي الإمكانية المجردة في هذه الحالة إلى عالم الذات، بينما تتعلق على الضد منها الإمكانية المحددة بالجدلية بين ذاتية الفنان والواقع الموضوعي.

ويعتقد "كلي" أن الفن يلعب ببراءة في الأشياء العلوية وقد ينتهي به الأمر، إلى بلوغها أحياناً، وما الأشياء المرئية إلاّ أمثلة جزئية في الوجود الكلي، وأن ثمة حقائق أخرى، وأن الحواس لا تدرك إلاّ بعض الحقيقة والعقل أيضاً قاصر في هذا المقام، وعلى الفنان أن ينمي القدرة على استخدام وسائل أخرى للمعرفة انطلاقاً من فعل الروح التي تتخذ شكلان فتصير مادةً مرئية، الفضاء روح، والشكل المعتم روح[6].

وضمن هذا التوصيف يتحول الفن التجريدي في اغلب الأحيان إلى علاقات شكلية من خلال العلاقات المكونة للبنية الشكلية، مثل اللون والأشكال الجزئية، لتتسق مع طروحات الشكلانيين الروس والنظرية الجشتالتية، أو ما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية في الفلسفة، التي عدّت الشكل هو النسق المهيمن في بنية المعرفة أو اللغة أو الرسم.

---

1 هيث، أدرين: الفن التجريدي، أصله ومعناه، ت محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة، بغداد، 1988، ص7.

2Arnheim, Rodolf: Visual Thinking, University of California, Press Berkeley, Los Angeles, London, 1971, P.67.

3Ibid: p. 254.

4 ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص101.

5 مولر، جي، أي وفرانك إيلغر، المصدر السابق، ص125.

6 عطية، نعيم: خمسة فنانين كبار، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1968، ص256.

لذا فإن "بييت موندريان" (1872-1944) يحدد (التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية إلى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة، فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً، يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون)[1]. بمعنى أن النظام البصري يمكن إدراكه في ضوء العلاقات الناشئة من توافق الأنساق البنائية المكونة له مثل اللون والرمز، وهو ما عمل عليه في أواخر حياته. شكل (8) . بحثاً عن جوهر نقي يمكن استحصاله من خلال بنائية الشكل وعودته إلى الأشياء الأولى التي عدّت من مرتكزات الفكر الظاهراتي.

وقال "موندريان" (لقد استغرقت من الوقت طويلاً لأكتشف نشوة الحقيقة النقية، وأن مظهر الأشكال الطبيعية يتغير، إلا أن الحقيقة تبقى ثابتة، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكيلياً، لابد من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة للشكل واللون الطبيعي إلى اللون الأساسي أو الأولي)[2]. وهذا ما يبرر مرافقته "الثيوصوفيين" للبحث عن جوهر آخر من خلال الأديان الشرقية، بمصاحبة (كاندنسكي، وماتيس، وبرانكوزي).

ويرى "كاسيمير ماليفتش" (1878-1935) أن الموضوع لا معنى له، كما أن الأفكار القادمة من الفكر المدرك لا قيمة لها، والشعور هو العامل الحاسم، لذلك فإن الفن يصل كتصوير تجريدي في السوبرماتزم[*]Supermatism أو التفوقية. وهو أعلى قيمة في التجريد ومغادرة الواقع وعوالقه بحثاً عن جمال خالص يبلغ من الصفاء درجة قصوى، ذلك الذي عمل عليه مع " موندريان" في مراحل التجريدية اللاحقة، ويرى أن لاشيء له واقعية سوى الحساسية، لا الحساسية بالنسبة للإنسان، بل بالنسبة للأشياء مثل لوحته مربع أبيض فوق مربع أسود، حيث يصفها بصورة الليل البهيم الذي شعر به في أعماق نفسه، مشيراً إلى أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وأن المعرفة النقية بدون أشياء تبعد التواردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق[3]. وهو سعي لاختزال كلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع شكلاً نقياً يصفه "ماليفتش" بقوله (المربع طفل ملكي وحي) إشارة إلى تكاملية المربع وقدرته التوليدية لأشكال جديدة إثر انقساماته الداخلية.

وهذا يحيلنا إلى إيجاد العلاقة بين المساقط المستوية في الأشكال الهندسية التجريدية وبين الارتداد الظاهراتي، حيث (يمكننا أن نعطي لنتيجة خصصية الشيء الحقيقي للخصيصة الظاهراتية تسمية "الارتداد الظاهراتي" إلى الشيء الحقيقي. وأن التجارب على هذا الارتداد لا تعارض هذه المسألة، بل وأنها لا تشكل في فائدة الطرائق المذكورة آنفاً لتقرير خصائص المسقط المستوي)[4]. إن هذا التمثيل الحقيقي لشي يعدّ تركيباً فكرياً، وأن الشكل الظاهراتي هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين، إنما تعكس التجربة الذاتية واعتبار الشيء مجرد نقطة انطلاق أو حافزاً لخلق العديد من التنويعات، كما يستخدم الموسيقي عدد من الضربات لإنتاج معزوفات متعددة.

إن العقل التجريدي يستطيع فهم الأشياء ومقولات الزمان والمكان بشكل نسبي، إذ لا يمكن فهمها متصلة، بل بتقطيعها، بمعنى أن الفنان التجريدي (يستطيع خلق عوالم صغيرة Microcosms تعكس العالم الكبير Macrocosm ، وأن يحتفظ بالكون إن لم يكن ضمن حبة من الرمل سيكون ضمن كتلة من الحجارة أو ضمن نموذج من الألوان، إنه لا يحتاج إلى مظاهر طبيعية)[5]. وهذا ما يجد صداه في نظرية المونودلوجيا أو "المونادات" التي تأسست عليها نظرية "لايبنتز" أو مفصل من مفاصل الظاهراتية الرئيسة باعتبارها الأساس في التكوين،

---

1 ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص12.

2 كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص202.

* السوبرماتزم Supermatism: وتعني أولوية الإحساس الصرف، وقد بدأ برسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء.

3 أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص49.

4 ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص66.

5 ريد، هربرت: الفن والمجتمع، المصدر السابق، ص177.

إذ يتشكل البناء الكلي من هذه الجزئيات او الذرات وما تحمله من خصائص. لذا سعى التجريديون إلى استخدام رموز لونية أو سطوح أو أشكال هندسية لها دلالتها الثقافية والاجتماعية لإنتاج خطابهم البصري جمالياً. وحتى عندما نرى بنية تجريدية راسخة، لكنها من حيث الواقع الحسي تعدّ الشكل بوصفه رزمة من نشاطات متساوية من حيث الأهمية، هو كل ما موجود في حالة من الحركة.

وتكتسب الأشياء حياة روحية لا شعورية خاصة لدى "فاسيلي كاندنسكي" (1866-1944)، إذ يعد ذلك من محمولات الفن التجريدي وأن الفنان تتحكم فيه قوة عظمى هي "الضرورة الداخلية" Inner necessity بعدما كانت الأشكال الطبيعية موضع اهتمام الفن الكلاسيكي التي تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الضرورة حيث يجد لها الفنان تكوينات إنشائية على السطح التصويري تتساوق مع ذلك الدفع الداخلي الذي نستطيع أن نطلق عليه "المعادل الموضوعي". فإن المهم في الفن هو الشكل الذي يخفي مضمونه النصي وراءه، وإن هذا المخفي أقل جاذبية للعين ولكنه يتجه نحو الروح، بما يعكس حضور هذه المعاني المخفية بالرغم من غيابها الخارجي حيث تتضح لعبة الحضور والغياب وارتباط كل منها بالآخر ضمن ثنائية جدلية بوصفها إحدى مرتكزات الإدراك الجمالي الظاهراتي.

في ضوء هذا نجد أن الفن تجاوز الشعور الإنفعالي الناتج من علاقة تماسية مع الواقع الخارجي، وأن سلطة الذات بدأت تتشكل بقصدية واضحة من أجل الإنتاج والإدراك معاً. وهو ما يلحظه الباحث في محاور الإلهام لدى "كاندنسكي" المتمثلة (بالانطباع والارتجال والتكوين) وتحديداً في المحور الثالث الذي يدعوه تعبيراً عن إحساس داخلي تشكل ببطء، أختير وعدّل مراراً وبحذلقة. وفي هذا التكوين يلعب الوعي والقصد دوراً كبيراً، إنما لا يتبقى من الحسبان شيء إلا الإحساس وحده. وما التشكل ببطء الذي يدعوه إلا خبرة متراكمة لديه عدّلت مراراً من خلال محركاته النظرية، بما يشكل حلقة مهمة في تجربته حينما أنصرف فن التصوير عن محاكات الواقع المرئي، ليصبح أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنية، أي (أن لكل رائعة من روائع الفن مغزىً روحياً، فهي جميعاً دونما استثناء صادرة عن ذرى التجربة، وهي مع ذلك تخاطب كل إنسان مباشرةً)[1].

ويرى "كاندنسكي" أن (المصور يتغذى بالانطباعات الخارجية "الحياة الخارجية" صائغاً إياها بروحه "الحياة الداخلية .. الواقع والحلم. وبدون أن يدرك ذلك والنتيجة هي العمل الفني)[2]. هذا الناتج الظاهر للعيان، هو حصيلة الأندماج الذاتي بالموضوعي مع تغليب سلطة الذات في تشكيله، ليصبح الواقع المرئي حلماً على هيئة إيقاعات لونية متناغمة وأشكال، لأن هذه الثنائية هي الحياة الروحية للفنان بوصفها مصدراً وحيداً للتجربة وتحديد هدف الفنان في سعيه، بمعنى أن الفنان حينما يبدأ بعمل أشياءه بغير هدف فإنه يدمر نفسه (على الأقل داخلياً) أو عمل أشياء غير جديرة بالحياة، إذ يرى أن (الفن لا يخرج من الرأس فقط، ونحن لا نعرف تصويراً عظيماً خرج من القلب وحده، وعموماً فالتوازن بين الرأس " لحظة الإدراك والوعي" والقلب "لحظة اللاوعي والحدس" هو قانون جميع أشكال الخلق)[3] .

ولتأكيد هدفه الروحي وعلاقته مع الواقع الخارجي يشير "كاندنسكي" إلى علاقة الكون وموسيقى الأجرام في مغزى التعبير عن الروح السرية والعواطف الإنسانية، وعندما تخلى عن رسم الأشخاص لم يكن يحلم بأن يدير ظهره للطبيعة، بل سعى للتوحد معها، إذ أن الفنان التجريدي لا يمارس أسلوبه بمنأى عن العالم المعيش، وأنه لا يعبر عن شيء سوى نفي أو رفض العالم، وفي رفضه هذا لا يكون منفصلاً عنه، وأن اللوحة تحمل دائماً شيئاً ما للوصول إلى معنى أو التعبير عن حقيقة، لا أن يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء ، ولكنه يقدم نظاماً جديداً من المعادلات

1 أليوت، ألكسندر: المصدر السابق، ص18.
2 كاندنسكي بقلمه، ت عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، ع3، لندن، 1981، ص100.
3 المصدر نفسه، ص102.

يحطم العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، ولذلك فإن الحقيقة في التصوير صدق باطني في اللوحة يمكن اتساقها مع ذاتها.[1]

نستنتج مما تقدم أن التجريدية سعت للتخلص من شوائب الواقع وعوالقه في سعيها لتأكيد أحقية الشكل على المضمون، وما الشكل إلا حاملاً ومحمولاً جمالياً في ذات الوقت وينفتح على القراءات المتعددة، بما يحيل إلى تعليق الحكم على اللوحة ووضعه بين قوسين لحين حضور الخبرة المعاشة أو التجربة التي يمثلها المتلقي مثلما قصده "هيدجر". وقد سعى التجريديون ضمن هذا التوجه للاهتمام بما يمكن تسميته بالشعور الباطني في محاولة لاستخراج معرفة بصرية تتوصل إلى المطلق بوصفه فكرة سامية مستفيدين من مبدأ "التخييل" الذي جاءت به الوجودية، كونه سلطة تنفتح على المادة.

وقد عبر عدد من الفنانين التجريديين عن منهجهم هذا، حيث ذهب "كلي" إلى الإطاحة بقوانين الطبيعة من أجل تطوير ظواهرها من جديد معتقداً أن الفنان يمارس اللعب في الأشياء المتعالية، وما الأشياء المرئية إلا أمثلة جزئية في الوجود الكلي الذي يعني الحقيقة. وبحث "موندريان" عن جوهر نقي يمكن استحصاله من خلال بنائية الشكل وعودته إلى الأشياء الأولى مما يشكل تماساً مع مرتكزات الفكر الظاهراتي في عودته للأشياء. وسعى "ماليفتش" للوصول إلى الصفاء والنقاء في الرسم من خلال منهج "السوبرماتزم" أو الفوقية كما في لوحته مربع أبيض على مربع أسود لاختزال كلي للعالم التمثيلي، مما يجدد العلاقة التجريدية في أشكالها الهندسية المجردة مع الارتداد الظاهراتي بوصفه خصيصة الشيء الحقيقي، ويرى "كاندنسكي" أن هناك ضرورة داخلية تعد بمثابة قوة تعبيرية عظمى تحرك الفنان في إنتاج خطابه البصري في حضور المعاني الخفية وراء الشكل الظاهري، بما يعكس ثنائية الحضور والغياب إحدى مرتكزات الإدراك الجمالي الظاهراتي لدى "ميرلوبونتي ودوفرين" باحثاً عن حقيقة روحية للفن تشكلت ببطء لديه.

من هنا نجد أن الحقيقة الوحيدة التي امتلكت شرعيتها وسطوة تأثيرها في التجريدية، هي الاستعاضة عن الصورة الوهم بحقيقة أكثر صدقاً تنبثق من فعل الروح المستقل، وهي الحقيقة الذاتية، ولم تعد مهمة الرسام منح المتلقي صورة وهمية مقنعة تبتعد أو تقترب من الحقيقة المدركة، بل حاولت في نماذجها المصورة إعلان القطيعة مع الواقع الخارجي واتحاد الداخل بالخارج في حالة واحدة هي فعل الذات المدركة لما تريد وتقصد بوعي فعل هذا المنتج.

1 توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص230.

السوريالية والتخيل الحر:

إتخذ الفن الحديث سمة جديدة عام 1924م وأصبحت له أهمية كبرى في توجيه الحركة الفنية الأوربية، إذ ظهرت السوريالية أو (ما فوق الواقعية) لتوفق في نظرتها للعالم والأشياء ما بين طروحات "ماركس وفرويد". وقصد الناقد "جيروم أبو لينير" استخدام هذه الكلمة من أجل تفسير عملية التنقيب التي زاولها بعض الفنانين من أجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني، بوصفها (تركيب لتجربة تضع في حسابها بينة كل مظهر من مظاهر الحياة العقلية، وقد يمكن بسهولة إظهار مقدار ما يدين به فن الماضي إلى مناطق العلم غير المسلم بها)[1]. وهي منطقة بحثها عن الحقيقة التي تكمن في مكان آخر آخذة من الخيال الحر منطلقاً لها لا لأبتكار جديد عن طريق التأمل فيما يراه الفنان السوريالي من حقائق يصل بها إلى مراتب أعلى، بل لينقل إلى عالم المرئيات صوراً من عقله بوصفها صور ما فوق الواقع، من أجل إبراز إنسان كلي ومكتمل كونها نظرة شمولية للحياة، وليس قواعد تضبط الأنتاج الفني. وبهذا فأنها فعلت مثلما فعل الأقدمون والمحدثون من الفلاسفة مثل (أفلاطون وهوسرل) في نظرتهم الكلية للأشياء وتأسيس علم كلي يقيني في التقصي، والنظر إلى الأشياء مجتمعة وبكلية، على الرغم من انحدارها نحو المثالية، لكن السوريالية مثالية أيضاً في ضوء فعلها من داخل الذات، لذا فأنها متأثرة تأثيراً عميقاً بديالكتيكية ماركس المادية على حد قول "أندريه بريتون "وأنها أقتبست على وجه الخصوص من ماركس منطق "المجموعية"[*] الذي أقتبسه بدوره من "هيغل".

لذا أعلن السورياليون قطيعتهم مع المجتمع القديم وأسسه كلها وأخلاقه وجماليته (والهدف هو تحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة، بين الوعي واللاوعي، والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف المنظم والعلمي للاوعي عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون والخيال وحالات الهلوسة والوهم)[2]. أي أنها ترتكز على الايمان بالواقع الأعلى لبعض أشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها، وعلى قوة الحلم الخارقة ونسبة الفكر المجردة. من هنا فإن الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز، والرغبات المكبوتة، وهو ميدان يتخطى أرض الواقع. فالفن كان وما يزال أحد وسائل التعبير عن الحالات النفسية العميقة، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية للآثار الموضوعية، التي هي ليست سوى لمحة عن ذاتنا الحميمية[3].

ويؤكد "بريتون" دائماً على ان الفنان بعدما يترك ذاته مستسلماً لخياله الحر عليه أن يعود إلى واقعه ليغني ذاته بالاكتشافات الحاصلة خلال شططه، من هنا لجأ السورياليون إلى إكتشاف "فرويد"[*] الذي عقلن اللاشعور، فقضى على المعتقدات الروحية وأكد أسطورة الهرب إلى كون مفترض بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور. هذا المنهج الذي يجد مقارباته مع تيارات الفكر الحديث، إذ يصل مع الفينومينولوجيا إلى إنكار الصورة كصورة واستبدالها بالحرية والفعالية ذات المعنى بشعور متصور، والسوريالية تشارك لأعلى درجة ممكنة بهذا الفكر الجديد، والخيال لديها أكثر من قوة محققة، بل هو قوة رفض، وإزالة صفة الواقعية وانتخاب واختيار ومعنى وفهم، حيث يرفض الخيال السوريالي المعطى ويزيل واقعيته وتنتخب الرغبة في

---

1 ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص101.

* منطق المجموعية: هو عدم النظر إلى الأشياء منفصلة مثل الدين والاقتصاد والنظام الاجتماعي، بل يجب اعتباره الجامع لمظاهر وجودنا. ريد، هربرت: الفن والمجتمع، المصدر السابق، ص171.

2 أدونيس: المصدر السابق، ص30.

3 دوبليسيس، إيفون: السوريالية، ت هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1987، ص5.

* يرجع الفضل في إبراز أسطورة السوريالية إلى ثلاثة كتاب مجدّهم السورياليون أولهم الفيلسوف (هنري برغسون) الذي أظهر بدراساته عن الحدس الحاجة إلى توسيع حدود الذكاء المنطقي، ثم جاء (أندريه جيد) يذيع تعاليمه حول توكيد الذات. أما الثالث فهو (فرويد) الذي تكون نظريته المضيئة من اللاوعي المبدأ الرئيسي في المنصب السوريالي. ينظر: والاس،فاولي: المصدر السابق، ص15.

الحياة اليومية ما يرضيها وعندما تتحطم الأطر المنطقية للإدراك تصبح التقريبات مسموحة وهي منابع للنور[1]. وهنا تبرز قصدية الشعور، لأن صفة الانتخاب هي جوهر القصدية باختيار شيء ما أو تكوين يفرضه الخيال، الذي آمنت به السوريالية وكانت نشوتها الكبرى به ممثلة بحرية الذات وحرية الشعور، بل يصل أحياناً إلى حرية الهذر والجنون، إذ كانت الحرية كلمتهم السحرية، وكذلك الحب، وهذا الحب هو الحرية إزاء عالم يتداعى وهب السورياليون قوة على مقاومة مناوئيهم[2].

وقد شيد "بريتون" رؤى السوريالية على مبدأ الحرية حين قال "لا يزال كل ما يثير حماستي هو كلمة حرية لوحدها" حرية الذات الحقة، الذات البكر التي تستمد وجودها من الينبوع الصافي للوجود الحقيقي، هي الذات الحرة أقصى درجات الحرية، الحاملة لمسؤوليتها بكل ما تضمنه من خطر أو قلق أو تضحية، والحرية إذن رمز الألوهية في الإنسان[3].

ويؤكد "ريد" شكه أن السوريالية لم تكن ظاهرة للوجود لولا إكتشافها "لسيغموند فرويد" فبمجرد أن وجد "فرويد" مفتاحاً لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام، وجد "السوريالي" أفضل إلهام له في الحقل نفسه، والمسألة ليست في إنه يقدم تمثيلاً صورياً لصور الحلم، فهدفه على الأغلب أن يستخدم وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة، وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعياً، بل حتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادية، إذ (تتحول الأفكار اللاواعية إلى صور، لأن الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحلم كمشهد حالي. فالأفكار الأكثر تجريدية تمر ببدائل مصورة، وعندما يحلل "فرويد" إجراءات التصور في الحلم فهو يستعين دوماً بتقنيات الرسم)[4]. وقد توصل "باشلار" إلى مفهومه عن الصور Images وحلم اليقظة كونه مزيجاً بين الذات والموضوع حين قال (أنا أحلم. فالعالم إذن موجود كما أحلمه)[5].

فالسوريالية ليست على وجه التحديد فن اللاوعي، أنها فن بلا أي نوع من الحدود، تكمن فكرتها الأساسية باستخدام الوسيلة التي دعاها "بريتون" هبوطاً دورياً إلى أعماق ذواتنا "بوصفها نزعة تهدف إلى تجميع مظاهر المرئيات المتعددة في لحظة خاطفة" انها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان للمخيلة عندما يكون الفكر تلقائياً وعند ذاك يتآزر الإدراك مع الذاكرة، وتختلط صور الواقع بصور الأحلام، وتنضم العاطفة إلى العقل وتسند ذلك كله إرادة فنية نصبت غاية لها تحقيق أثر فني. وأن للصورة المتخيلة جذوراً في الذاكرة وعندما نقرن الخيال بصورة مخترعة كلياً نعني بها التأليفات المركبة من عدة عناصر، كأن نتصور إنساناً له جناحان فالإنسان ذو الجناحين ليس له وجود بما هو كذلك، لكنه موجود بعنصرية الإنسان والجناحين ولكنهما لا يجتمعان إلا في الخيال[6].

ولكي يدلل السورياليون على أن اهتمامهم يتجاوز مشكلات الشكل واللون، لم يترددوا في استخدام الأشكال الأكاديمية القريبة من الواقعية، فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم في تكوين واقعي أبداً، بل هم كما في الأحلام يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي، بوصفها خلقاً يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحتجب. فالواقع الذي وراء الواقع هو اللاوعي، هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي عليها كل حلم بواسطة تكثيف الصورة التي يقول فيها "سلفادور دالي (1904-1993) (في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصور

1 الكيه، فردينان: فلسفة السوريالية، ت وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، 1978، ص163.
2 جبرا، إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص181.
3 ينظر: بدوي عبدالرحمن: الزمان الوجودي، المصدر السابق، ص34-35.
4 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المصدر السابق، ص68.
5 باشلار، غاستون، شاعرية أحلام اليقظة، المصدر السابق، ص132.
6 شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس الفنون، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991، ص183.

اللاعقلية، من خلال تكنيك يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للانسجام بين الفرد والكون)[1]. شكل (9)

وكان طبيعياً أن لا يندفع "دي كيريكو" (1888-1971) في موكب التكعيبيين وهو يملك هذه الذخيرة الفنية، وانشغل بالتعبير عن جوهر الأشياء، وربط أجزائها ليكمل بعضها بالبعض الآخر، فلم يكن يرغب في إنشاء مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن العلاقات التي تبدو غريبة أو غير متوقعة بين مجموعة أشياء يكفي أن تثير تأمله فينطلق بها في حرية لا حدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية[2]. ومن أقواله نستنتج أن الإحساس الجيد بالشيء المألوف لا يتأتى عنه عمل فني خالد، ولابد للفنان أن يتعدى حدود طاقته الحسية الواعية. وبهذا يكون قد سلك طريق الفن الذي يستلهم مادته الأولية من عالم الرؤى وما يكتنزه العقل الباطن من صور. بينما وجد في دراسة مناظر الطبيعة والأشياء والأشخاص عن طريق التأمل الروحي في سكون الوحدة ما ساعده على كشف الأسرار على هيئة أحلام، ولم يكن الرسم أداة لتحديد صور الخيالات السريعة الزوال وإثباتها، بل كان وسيلة لتكبير اشتباكه الروحي مع ما يبدو له من صور في غفوته وأثناء طوافه في عالم الأسرار الغامضة وتوضيحها[3].

وهكذا فإن "خوان ميرو" (1893-1983) عندما يرسم رموز الأحلام ليحرر نفسه من الرقابة، ويضع اللاشعور واللاعقلانية فوق الوعي والعقلانية، فإنه يقوم بتحرير الأصطلاحات التشكيلية التقليدية لممارسة حريته الكاملة وصياغة لوحته التي حشد فيها الرموز المجردة، إذ يقول أن الأشياء التي أراها هي أشياء حية (السيكارة وعلبة الكبريت، المنضدة، الكرسي) فهي تمتلك حياة سرية. شكل (10) (فالسوريالية ثورة النفس على سلطان العقل ولا تنطق إلا بالرموز المغلقة في لغة نفس الأعماق)[4]. ويذهب "بريتون" إلى ان السوريالية قائمة على الإيمان بالحقيقة السامية لأشكال معينة من الاقتران كانت مهملة حتى الآن بسطوة الأحلام، بتلاعب الفكر الحر. وأنا أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر (الحلم والحقيقة) هو نوع من الحقيقة المطلقة أو الحقيقة العليا.[5]

وهنا نصل إلى جوهر السوريالية الكامن في التوحيد بين التناقضات الموجودة مثل الوعي واللاوعي، والحلم والحقيقة، الداخل والخارج، ولعل "هانس آرب" (1887-1966) أول من صرح بهذه النزعة وسعى للبحث عن شكل أولي للفن، وخلق نظام جديد باستطاعته أن يعيد التوازن بين الإنسان وواقعه، وهي المحاولة التي تصف الحقيقة الداخلية والخارجية، بوصفهما عنصرين في طريقهما إلى الاندماج ليصبحا حقيقة واحدة، يصبح الإنسان فيها متصالحاً مع نفسه ومع العالم، ويصبح العالم الأصغر الداخلي ملخص للكون الشمولي، وهكذا تصل "السوريالية" إلى هدفها الأساس وحدة التناقضات والتوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية التي يمثلها الحلم على أن يستمد جميع عناصره من الواقع.

إن احتضان الواقع المتعدد للعناصر جميعاً في مبدأ أعلى يسميه "بريتون" (النقطة العليا) يحددها بقوله (كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل)[6]. ويصف هذه النقطة بمثابة مكان يتلاقى فيه الكون الداخلي – الذاتي، والكون الخارجي – الموضوعي. في هذه النقطة تتجاوز المثالية التي تنكر الأدنى بأسم الأعلى، وتتجاوز

1Maddox, Conroy: Dali, Hamlyn, Publishing Limited, First Published, London, 1979. P.18.
2 الجباخنجي، محمد صدقي: المصدر السابق، ص114.
3 المصدر نفسه، ص119.
4 جبرا، إبراهيم جبرا، المصدر السابق، ص180.
5 باونيس، آلان: المصدر السابق، ص237.
6 أدونيس: المصدر السابق، ص49.

المادية التي تنكر الأعلى باسم الأدنى، والأعلى والأدنى هما في هذه النقطة متساويان. انهما تجليان لمعنى واحد، إنها نقطة تؤلف بين الأشياء، وتوصف هذه "النقطة العليا" بأنها واقع أعلى، ليس الواقع الذاتي والموضوعي إلا تجلياً له[1]. وبهذا لا يمكن رد السوريالية إلى النزعة الذاتية أو إلى النزعة الموضوعية ولكنها "نوع من الواقع المطلق " كما يراها "بريتون"، الذي يفسر إلتقاء الموضوعية بالذاتية في جو رائع، ويجري تركيب الحاضر والمستقبل في المتخيل، إذ من السهل التعرف في هذه الظاهرة عن تجلي هذه الضرورة وهي الانعطاف نحو الماهية كما يعانيه الفرد كل مرة يكون فيها وجوده في وضع خط وحتى كل مرة يغامر بخطه الفردي في إطار هذا الوجود[2].

نستنتج مما تقدم أن السوريالية نزعة مثالية تجاوزت الواقع إلى ما فوقه لتصبح نوع من الواقع المطلق وتجاوزت حدود العقل إلى اللاعقلانية، كونها نظرت للحياة نظرة كلية شمولية من أجل إبراز إنسان كلي مكتمل لتلتقي مع ما ذهب إليه "أفلاطون" والظاهراتية فيما بعد، ولم تكن يوماً فقط قواعد تضبط العمل الفني، على الرغم من تطبيقاتها الفنية المختلفة والتي اعتمدت مبدأ الخيال الحر واللاوعي ومادة الأحلام، وبهذا أصبحت منهجاً توفيقياً عندما مزجت الخيال بالحرية وبمادة الأحلام لإيجاد منهج مشترك يحكم آلياتها الفكرية وتطبيقاتها العملية، وهي تقترب مع رؤى "باشلار" في نظرته للخيال وكوجيتوه الحلمي، فضلاً عن أن الحرية مفهوم استندت إليه فلسفة "سارتر" الذاتية. كما أن السوريالية بحثت عن الحقيقة التي تكمن في مكان آخر خارج حدود الواقع الفعلي حسب تعبير "بريتون" فكانت منطقة بحثها في الخيال والأحلام واللاوعي لتأسيس عالم خيالي مفترض تدين له، ولكنه يحتفظ بقدر من المساحة مع الواقع الفعلي يظهر من خلال الرموز المتحققة في أعمال "دالي" و"ميرو" وآخرين. الأشكال (9، 10).

1 المصدر نفسه، ص50.
2 الكيه، فردينان: المصدر السابق، ص206.

مؤشرات الإطار النظري

من خلال ما تقدم عرضه في الإطار النظري تمكن الباحث من تحديد بعض المؤشرات التي انتهى إليها الفصل وهي:

1- اهتم "أفلاطون" بدراسة الماهيات الكلية الثابتة، موضحاً أن الصورة هي الماهية الحقيقية الثابتة للشيء والموجودة في العالم العلوي المفارق. لذا تحولت لدى "هوسرل" لتصبح موجودة في الشيء ذاته وليس خارجه وكامنة في العقل وليس مفارقة له، بمعنى أن حقيقة الشيء عنده تلتمس الماهيات الموجودة داخلياً في أفعال الشعور القصدية والتي يدركها الأنا بالحدس المباشر.

2- حاول "أرسطو" التوفيق بين الإنسان والطبيعة من خلال مبدأ المحاكاة، وإن مثاليته موجودة في العالم المادي الموضوعي المتصلة بمبدأ محاكاة الجوهر، وأن الفن يصنع ما عجزت عنه الطبيعة.

3- توصل "ديكارت" إلى إثبات يقيني بوجود الإنسان بوصفه كائناً مفكراً، ذلك التفكير المجرد والخالص الذي لا يطابق الحقيقة الواقعية، ليعطي العقل والذات المفكرة أهمية كبرى من خلال الكوجيتو.

4- فسر "لايبنتز" وجود الإنسان في العالم وعلاقة الفرد بغيره من المجموع واكتشافه الصلة التي تربط الإنسان والوجود عامة بالله من خلال نظرية المونادات بوصفها ذرات أو أجزاء تكون هذه الأجسام التي نراها كظواهر حقيقية في الزمان والمكان.

5- أراد "كانت" كشف دور العقل بشكل خاص والمعرفة الإنسانية عامة من خلال عملية الإدراك، حيث أقترنت معرفة الأشياء على ظواهرها، وليس من سبيل إلى معرفة جوهرها أو حقيقة ماهيتها، مبيناً أن علم الجمال مجالاً خاصاً للخبرة الإنسانية التي يتشكل عن طريق المعرفة الحسية.

6- تعد ظاهراتية الروح جزءاً من عمل "هيغل" العام الذي يريد أن يقول شيئاً جوهرياً، وكل شكل فردي من أشكال الحقيقة يريد أن يقول الحقيقة كلها. وما الفن إلا اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، وأن النظر إلى المظهر الحسي يكون الجمال، بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة، وما المضمون إلا الفكرة ذاتها، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي، لأنه يهدف دائماً إلى التعقل الباطني في كل موضوع واقعي.

7- يعتقد "برنانتو" أن القصدية هي الخاصية المميزة لكل الظواهر النفسية، حيث ترتبط كل ظاهرة إرتباطاً تلازمياً طبيعياً ولصقياً للشيء بوصفه موضوعاً للفعل القصدي، وأن الأشياء في الوعي نفسه.

8- إن الفلسفة الظاهراتية يتم تحقيقها بشكل تلقائي في الفن من خلال التأمل المتصل بتجارب الوعي الحقيقية كالذي حدده (كانت) عن طريق معايير أولية قبلية، أو الحدس التأملي لدى كل من شوبنهاور وبرغسون وكروتشه، أو باشلار حول الصورة الشعرية وتأثيرها حدسياً في بنية الإدراك الظاهراتي.

9- استأثر "هوسرل" بالعودة إلى الأشياء ذاتها، من خلال الرد الظاهراتي، بوصفه الجوهر الأساس في منهجه، واصفاً الإدراك فعلاً من أفعال الوعي، الذي يتميز بقصد موضوعات حاضرة بذاتها أمام الوعي، وأن الأشياء المستهدفة من قبل الوعي توصف على أنها معانٍ، ويرى أن هناك جانبين ذاتي وموضوعي للفعل القصدي يتجهان نحو موضوعه، لتقوم الذات بنفي مستمر لمفاهيمها عن العالم والأشياء، فضلاً عن إفتراضه مسبقاً تجربة العالم المعاش ومحاولة بناء تركيبته على أساس هذه التجربة من خلال الإختزال الظاهراتي الذي يستبعد كل ما لا يحيط به الوعي مباشرة. وقد رأى بأن ظاهر الشيء هو الشيء نفسه بوصفه موضوعاً للإدراك.

10- أعاد "هوسرل" بناء المنطق الصوري وتحويله إلى ظاهراتية في المنطق المتعالي، وأنزل المنطق الصوري إلى عالم الشعور، وحوّل الصورة العقلية الخالصة إلى قوالب الشعور.
11- أنطلق "هيدجر" من كلية التجربة الإنسانية بوصفها معطى لا يمكن إختزاله، معتبراً ماهوية الإنسان تشكل وجوده، وأن الكينونة لديه تصبح تحديداً للوجود ذاته، وقد وضع الذات والموضوع داخل الوجود الإنساني، بادئاً مشروعه الظاهراتي من خلال مبدأ التقويض الظاهراتي الذي يعني تحييد الفروض الميتافيزيقية المسبقة التي تفسد عملية وصف الظواهر التي يعالجها، بالاستناد إلى تعليق الحكم على العالم والأشياء. أما نظامه التأويلي فإنه يحفل بشرح الوجود الإنساني نفسه والعمل الفني من منطلقات الظاهراتية.
12- رأى "أنجاردن" أن الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب الوجود وينطبق على العمل الفني، لأن الحالة الوجودية لا تنفصل عن العملية القصدية المماثلة ومحددة تماماً بها، محاولاً وصف الأشياء والظواهر والوعي بوصفها جهداً موجهاً لوصف الظاهرة كما تتبدى لنا من خلال خبرتنا ووعينا بها، وبذلك يصبح الوعي وسيلة وهدفاً.
13- تهدف دراسة "باشلار" لموضوع الخيال إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، والبحث عن الأثر الفني الذي أحدثته المعرفة العلمية في البنية العارفة (الخبرة) الكلية، لإبراز المبادئ الأبستمولوجية التي يقوم عليها التناول الظاهراتي، يسترشد إلى هذه الحقائق على وفق المنهج الظاهراتي الذي يبدأ من الأصول الأولى التي لا تنطوي على فروض مسبقة.
14- ارتبطت آراء "سارتر" بفلسفة الذات مستخدماً من الحرية وسيطاً موضوعياً، وأن العمل على جزء من الظواهر أو تمثلاتها في الوعي والإدراك والتخيل، إنما تمثل ظواهر تتم دراستها من أجل استخلاص الرؤية الكلية للعالم والأشياء. وقد يرصد بوضوح العلاقة بين الانفعال والشعور الداخلي الذي يعده معبراً بالضرورة عن الواقع الخارجي في عملية إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج، ليكون هذا التفاعل سبباً في تعديل كلي للوجود في العالم المعاش.
15- حدد "ميرلوبونتي" ثلاثة مفاهيم تحقق البنية الاتصالية في التفاعل البشري وهي الإدراك والجسد، التعبير والمعنى، والتفاعل، معتبراً أن نظرية الجسد هي نظرية للإدراك، وأن محاولتنا لإدراك العالم الخارجي ما هو إلا مرادف لإدراكنا لأجسادنا نحن بالدرجة الأولى، لذا فأنه يمنح الإدراك والتأمل قدر من الأهمية، فهما رؤية نابعة من قدرة الفكر على التكامل، ولا يخرجان من هذه الدائرة ويبحثان في الخبرة والتجربة أكثر مما يفعل التخيل، معتقداً أن العالم ذو كينونة ذاتية وموضوعية، يتم الاتصال بينهما من خلال الخبرة حتى تصبح البين – ذاتية أو ما بين الذوات موضوعية بوصفها وسيلة ارتباط بين الذات المتفاعلة والواقع المعاش.
16- يتجلى الإدراك الجمالي في لحظات ثلاث، هي الحضور والغياب، التمثل والخيال، التأمل والشعور، ولكي يستطيع الوعي أن يتخيل لابد أن يعلق الحكم على العالم، وفي هذه الحالة يعد الخيال جزءاً من المعرفة المتوارثة، التي تخلق اتصالاً بين الذهن والبدن، لتصبح الصورة فعلاً وليست شيئاً، وهي وعي بشيء ما.
17- أقترحت الرومانسية مثالاً لا متناهياً، وعولت كثيراً على الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال والهواجس الغامضة مستندة إلى سلطة الحدس وتفجير الجمالية المتوخاة منه. وأعادت النظر بثنائية الشكل والمحتوى وأصبحت هذه الثنائية رهن المزاج الفردي، إذ بشرت بالمتخيل كسلطة بديلة عن العقل أو النظرة الحسية مرادفاً للحقيقة.
18- وجد الأنطباعيون في العودة إلى المنابع سواء في سياقها الجمالي أو الفني شيء يدعم حداثتهم، وتجانس المتناقضات دعماً للوجهة الشكلية التي طبعت فنهم، وعلى الرغم من أن الأنطباعيين نظروا إلى العالم ذاتياً، أي كما قدم نفسه إلى مداركهم في مختلف وجهات النظر، إلا أن الانطباعية أبقت شيئاً قليلاً من معايير الواقع وتعاملت مع فن الرسم من الداخل

بوصفها فناً يهدف إلى تصوير إحساسنا بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها ويقدم الصورة واللون بديلاً عن الواقع، بوصفها وسيطاً للاتصال بيننا وبين العالم الخارجي، مثلما منح الرسام جسده كوسيط على شكل لوحة، فيضع الفنان اللوحة بين قوسين ويؤجل الحكم عليها، وما الإعارة والتعليق والمقولات الباطنية كالمتخيل والشعور والحدس إلا مقولات ظاهراتية.

19- حاولت التعبيرية البحث ما وراء قناع المظاهر، والتصعيد من قوة التعبير عن الأحاسيس والعواطف، لتكون بديلاً عن التعقل الموضوعي في محاولة لمزاوجة الداخل بالواقع الخارجي، وأصبحت اللوحة جزءاً من كيان الفنان في تعبيره عن الجوهر الكامن في الشيء، اتصالاً مع الهدف الظاهراتي لدى "هوسرل"، فضلاً عن مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس.

20- أصبحت اللوحة التكعيبية ظاهرة تجتمع فيها الأشياء من خلال عودتها للأشياء الأولى بحثاً عن الحقيقة الجوهرية للشيء المراد تمثيله دون الاقتصار على الوجه الخارجي العابر لهذه الحقيقة. وما هذا البحث إلا تأكيد قصدية الشعور التكعيبي، الذي يماثل صيغة الكوجيتو الهوسرلي، فضلاً عن توازي العلاقة بين الاختزال التصويري في عالم الظاهرات وبين التكعيبية، حيث يقوم كلاهما على الحدس للوصول إلى جوهر الشيء.

21- أفادت التجريدية من مبدأ (التخييل) الوجودي، بوصفه سلطة تنفتح على المادة للإستعاضة عن الصورة الوهم بحقيقة أكثر صدقاً، وتجديد العلاقة التجريدية في أشكالها الهندسية مع الارتداد الظاهراتي، بوصفه خصيصة الشيء الحقيقي. وما الأشياء التي نحصل عليها في اللوحة التجريدية إلا أمثلة جزئية في الوجود الكلي ضمن السياق الجوهري للأشياء، التي يمكن الاستدلال عليها من خلال فعل التأويل.

22- اعتمدت السوريالية مبادئ الخيال واللعب الحر واللاوعي والحلم في نظرتها الكلية للأشياء، لتأسيس عالم خيالي إفتراضي، بالإفادة من مبدأ الحرية لدى سارتر، أو الكوجيتو الحلمي لدى باشلار في صياغة خطابها البصري.

23- اقتراب التصور الفلسفي الظاهراتي من الفن، وأصبحت الصورة الفنية رهينة الداخل البشري على الرغم من مصادرها الخارجية.

24- ظهور تشابك علائقي وثيق بين الفن والظاهراتية فيما يتعلق بالماهيات، وأن استخلاص الماهيات من الوقائع في الظاهراتية يشبه إلى حد كبير العملية التي يقوم بها الفنان حينما يستبصر المعنى في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال. فالفن (يلمح) والظاهراتية (تصرح).

25- تكتسب الظاهرة الفنية في الرسم دلالة معينة تتجلى بماهية تخصها، بينما تختص الظاهراتية بصياغة صور الظاهرة من خلال إضفاء المعاني والدلالات عليها وإكسابها ماهيات تعبر عن خصوصيتها وتميزها، وأن مراحل الصياغة والدلالة هي مراتب الالتقاء بين الوعي والأشياء الكائنة خارجه.

26- قسمت الظاهراتية العالم إلى قسمين، عالم الوقائع وعالم الماهيات. فالوجود الخارجي هو الذي يتكون من وقائع جزئية حسية متعددة تحيط بالكون تدرك من خلال المنهج التجريبي، فيما توجد إلى جانبها ماهيات تدرك بالحدس العقلي. ويمكن وضع قائمة تضم صورة مقارنة خصائص كل من الواقعة والماهية*.

الواقعة	الماهية
محددة بزمان فردية	غير محددة بزمان كلية

* الجدول مأخوذ من محمد، سماح رافع: المصدر السابق، ص122.

خارجية متقطعة	ذاتية مستمرة
واقعية	مثالية
تتحول وتتبدل	ثابتة ودائمة
بعدية	قبلية
حادثة عرضية	جوهرية مطلقة
تقريرية احتمالية	ضرورية يقينية
تدرك تجريبياً	تدرك حسياً

الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة الحسيناوي 2002 (*)

قام الباحث بدراسة استطلاعية لغرض الحصول على دراسات سابقة، ولم يعثر إلا على دراسة الحسيناوي الموسومة (إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي) التي تضمنت أربعة فصول، شمل الأول منها الإطار المنهجي المتضمن مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فضلاً عن تحديد المصطلحات، فيما هدفت الدراسة إلى كشف العلاقة المتداخلة بين العرض المسرحي العراقي والمنهج الظاهراتي. أما الفصل الثاني فكان ممثلاً بالإطار النظري الذي أشتمل بدوره على أربعة مباحث، تناول الأول الأسس الظاهراتية والإدراك الجمالي، أما الثاني فقد بحث في الاتصال الظاهراتي، وكان موضوع التأويل الظاهراتي ما جاء في المبحث الثالث، وعني المبحث الرابع بالعرض المسرحي والموضوع الجمالي، وأحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث منهياً إلى تحليل عينة البحث التي تناولت ثلاثة عروض مسرحية لمخرجين عراقيين هم (سامي عبدالحميد، صلاح القصب، فاضل خليل) وكان الفصل الرابع مخصصاً للنتائج والاستنتاجات.

نقد الدراسة:

عنيت الدراسة منذ إطارها النظري في البحث بالأسس الظاهراتية، حيث المرجعيات الفكرية لتشكلها ممثلة بتأثيرات (إفلاطون، وكانت، ولايبنتز) ولكنها بشكل مكثف ومختصر خصص له مبحث واحد هو الأول من الفصل الثاني، في حين تجاوز الباحث عدد من الفلاسفة الذين كانت صلتهم بالظاهراتية وثيقة مثل (أرسطو وهيغل وديكارت)، كون المنهج الظاهراتي منهجاً توفيقياً يحتمل مختلف الطروحات وخلاصات الجهد الفلسفي منذ الأغارقة حتى الفلسفة المحدثة، فضلاً عن ان الدراسة لم تمنح الجمالية الظاهراتية قدراً أكبر من الذي قصدته، أو الإشارة إلى المناهج والمدارس التي تلتها مثل نظرية التلقي واستجابة القارئ ومدرسة فرانكفورت الجمالية، واستبعد أيضاً منظريها الجماليون مثل (سارتر، ودوفرين) ولم يتعمق بدراسة "هيدجر وباشلار" وقد أشار لهما بشكل بسيط، كما أنه قصد في المباحث الثلاثة الأخرى من الفصل الثاني ذاته إلى إيجاد مقاربات بين الظاهراتية والعرض المسرحي تحت عناوين مختلفة مثلما ذكرها الباحث في عرض الدراسة، منتهياً إلى تحليل ثلاثة عروض مسرحية مختارة. وقد اتصفت محاور البحث بالعرض السريع والانتقالات المفاجئة وغياب التسلسل المنطقي للفكرة ضمن إطارها التاريخي، فضلاً عن العمومية وعدم تقصي المفاهيم وعملها تطبيقياً على عينة البحث، مما جعل النتائج تأتي ضمن هذا الاتجاه. وهذا لا يلغي بعض المفاهيم والأسس الفكرية التي تقترب من البحث الحالي. الذي يتخذ من مقاربات الظاهراتية مع تيارات الرسم الحديث محوراً للدخول في البحث، فضلاً عن اختلافات التأسيسات الشكلية للبحث، مما جعل نقاط الاختلاف أكثر من نقاط الالتقاء بين دراسة الحسيناوي والبحث الحالي.

---

* الحسيناوي، فيصل عبد عودة: (إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي): أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.

إجراءات البحث

أ - منهج البحث:

اعتمد الباحث الطريقة الوصفية النقدية في ضوء آليات المنهج الظاهراتي لتعدد الرؤى الفكرية فيه فلسفةً وتنظيراً للوصول إلى نتائج البحث الحالي.

ب- مجتمع البحث الأصلي:

شمل مجتمع البحث كل ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات المتعلقة بالرسم الحديث، ونظراً لكثرة أعداد المجتمع وعدم إمكانية حصرها بجدول يبين ذلك المجتمع، استطاع الباحث الإفادة من المصورات المتوافرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

جـ - عينة البحث:

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في انتقاء العينات الممثلة للأصناف التي تغطي وتعكس خصائص المجتمع الأصلي، إذ قام الباحث بدراسة كل ما توافر لديه منها بعد تصنيفها حسب الحركات الفنية وحدودها الزمنية، بما يتناسب وحدود البحث، ومدى تطابق الطروحات الظاهراتية مع محمولات هذه العينات، مع الأخذ بنظر الاعتبار تنوع أساليبها واتجاهاتها.

ومن خلال ما تقدم تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينات البحث، إذ بلغت (20) لوحة(*) بواقع أربع عينات لكل حركة من حركات الرسم الحديث (الإنطباعية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، السوريالية) اختيرت وفقاً للمسوغات التالية:

1- توافر التباين الأسلوبي لهذه العينات، كونها تمثل اتجاهات متعددة في تيارات الرسم الحديث.
2- اقتراب هذه العينات في المنحى النظري من طروحات الظاهراتية وتطابق رؤاهما النظرية والجمالية، لذا فإن الاختلاف الحاصل بين الاتجاهات الفنية يأتي متساوقاً مع الاختلاف في الفكر الظاهراتي.
3- نظراً لما تتمتع به هذه العينات من شهرة عالمية في سياق الرسم الحديث على مستوى دراسات النقد الفني والجمالي.
4- تم اختيار النماذج لأغراض التحقق من هدف البحث الحالي استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء(*) بعد عرض عينات من المجتمع الأصلي عليهم بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها هدف البحث، تم الاتفاق على هذه العينات، بوصفها أكثر تمثيلاً.

د- أداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة المتداخلة بين الظاهراتية والرسم الأوربي الحديث، اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها مجسات أداتية لفحص عينات البحث الحالي، تمكن الباحث من استخلاصها ووضعها ضمن نسق منهجي كالآتي:

- العالم: مجرد / واقعي معاش / واقعي متخيل.

---

* ينظر الملحق – ب – عينات البحث.

* الخبراء هم:

1- أ. د. علي شناوة وادي.
2- أ. د. مكي عمران راجي.
3-أ.د. عاصم عبدالأمير.
4- أ. م. د. فاخر محمد.
5-أ. م. د. حامد عباس مخيف.

- الرد الظاهراتي: ماهوي / صوري.
- الخبرة: غير مباشرة / مباشرة ذاتية / مباشرة موضوعية / جمالية / فنية / إنسانية معاشة.
- الكينونة: ذاتية / موضوعية / موضوعية ذاتية / بين ذاتية.
- قصدية الشعور: شعور باطني / شعور زماني متصل / شعور زماني منفصل / شعور مكاني داخلي / شعور مكاني خارجي.
- الماهيات: موجودة في الشيء ذاته / كامنة في العقل / تدرك بالحدس / تدرك بالعقل.
- الاتصال الظاهراتي: جسد وإدراك / تعبير شكلي / تعبير رمزي / تعبير إشاري / محمولات معاني.
- التقويض الظاهراتي: تحييد الفروض المسبقة الميتافيزيقية / الفيزيقية.
- الاختزال الظاهراتي: إختزال صوري / شكل هندسي / شكل مجرد.
- الإدراك الجمالي: حضور وغياب / تمثل وخيال / تأمل وشعور / حدسي / حسي / زماني / مكاني.
- العودة إلى الأشياء: تنطوي على فروض مسبقة / لا تنطوي على فروض مسبقة.
- تعليق الحكم: على العالم / على اللوحة / دائم / مؤقت.
- الحرية: متعالية / ذاتية / وسيط موضوعي.
- القصد: فعلي / خالص.
- الوعي: بشيء ما / وعي خالص.
- المونادات: رئيسية / شكلية جزئية / لونية جزئية.
- الموضوع: متمثل / مجرد / مؤول / مختزل.
- التعيين: ثابت / مؤقت / ممثل / مجرد.
- التخيّل: إنفعالي / إفتراضي / تجريدي.

هـ ـ تحليل العينات:

عينة (1)

اسم العينة: حقل الشقائق Field of Anemone .
اسم الفنان: كلود مونيه Claude Monet.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 50 × 65سم.
تاريخ الإنتاج: 1973.
العائدية: متحف اللوفر The Louver museum.

يصور "مونيه" في لوحته هذه امرأةً وطفلاً في حديقة، حيث يتقاسم اللون الأحمر للأزهار والأخضر للأشجار المشهد دون خط الأفق الذي حاول فيه اجتزاء اللوحة إلى قسمين السماء / والأرض؛ كما يظهر في الفضاء الواضح خلف التكوين البصري، في رؤيته لمظاهر الطبيعة المتغيرة أثر التركيز على حدس اللحظة واستثمار الضوء الساقط على الأشجار والأجساد في مشهد انطباعي له دلالاته الخاصة، بخصوص اشتغال اللون والقيم المتعارضة في اللوحة بين الفضاء والتكوين، إلا أن لون السماء الأزرق الملبد بالغيوم البيضاء فعل فعله على الشكل، واحتفظ بدلالة أخرى ترتبط بقصدية الموضوع المؤسس على السطح التصويري، إذ كان الجانب الذاتي في الفعل القصدي يتجه نحو موضوعه القصدي (الحديقة).

قدم "مونيه" في هذا العمل أداءاً مباشراً لأحاسيسه الفورية بحضور أشياء طبيعية، فجمد اللحظة ذاتها، في محاولة لإقامة علاقة بين مستجدات العلم المعاصر والظواهر مثلما وصفها الانطباعيون بعده، ولم تكن مثل هذه الأحاسيس أمراً واقعياً، وإنما أداءاً مباشراً للحظوية المشهد، الذي أمسك به عندما غربت الشمس سريعاً على حد تعبيره. حيث اتخذ الرسم لديه ألقاً وقوة، من خلال قوة مزج اللون في اللوحة وتأثيرها على العين، موضحاً أن اللون وتأثير الزمن عليه هو الأساس في التصوير، وأصبح الشيء ذاته موضع عدم ثقة لديه وفي التطورات الحديثة للانطباعية، ليصبح الوعي قصداً لا غنى عنه في الصورة.

كرس "مونيه" نفسه كلياً لتسجيل الظاهرة المرئية على القماشة، لكي يسجل الانفعالات المدركة، بما يتوقف على حسية الفنان الذاتية، محاولاً إيجاد بديل عنها طريقة التعبير عن القوى المحركة وراء هذه المظاهر، فقد رسم الأزهار وظلال الأشجار تمتزج بانعكاسات الغيوم المنسابة فوقها، وبذا تحولت طبيعته إلى نوع من الرمزية الكونية التي مست الفن التجريدي مساً وشيكاً، وأصبحت عتبته الأولى عبر إيحاءاتها الشكلانية.

إن اللقطات المتحركة في بنية المشهد الانطباعي تكشف عن جدلية خفية للصراع المتحجب بين ذات الفنان من جهة وصورة الإنسان أو الشجرة أو الزهرة من جهة ثانية، فاستطاع عبر التكوين الصوري أن يعالج الموضوع المتمثل ماهوياً حين لجأ إلى رد الشخصيات والأشياء ظاهراتياً بأن تدرك عن طريق الصورة، دون أن تمتلك بعداً خاصاً بها، لذا نجد صورة المرأة التي تحمل المظلة أشبه بمونادات أو جواهر متعددة أثبتت الذات الكلية، التي سعى إليها الفنان من خلال تشظي الصورة وانتشارها على السطح التصويري، كي تبث هذه المونادات أفعالاً مختلفة، وكما يرى "لايبنتز" أن هذه المونادات تحدد ماهية وحقيقة الأجسام من خلال تنافرها، وأن التغيرات التي تطرأ عليها، هي تغييرات داخلية بقوة روحية يدفعها المونادا القصدي القائم في الوعي، الذي نشعر به من خلال المونادات الأخرى (الأزهار الحمراء والأشجار والفضاء).

وقد عدّت هذه الموجودات في اللوحة حاملاً للإدراك الحسي عبر تجلياتها، التي تتصل اتصالاً مباشراً بالعالم الخارجي في ضوء التماثلية الواقعية، بما يجعل الوعي الخالص المتعالي يدرك موضوعه مباشرةً، ولا يستغني هذا الوعي عما يفيده به الإدراك الحسي من احساسات وانطباعات، ولكنه يستقل بتعاليه وإدراكه الحدسي في فهم أشياء العالم عبر القصدية.

فالموضوع الجمالي يظهر للإدراك بوصفه منتظماً بقصديته الخالصة، بحسب ما ذهب إليه "انجاردن" في تحليله الظاهراتي الذي يعد تعيينات لهذه القصدية بوصفها دلالةً أو موضوعاً متمثلاً، فهي لا واقعية، ولكنها في الوقت نفسه تكون مرسلة عبر الواقعي ومن خلاله، لكي تتأسس بعد ذلك كموضوع جمالي من خلال عملية التعيين أو الإدراك الجمالي.

إن التجربة الإدراكية البصرية (تجربة مباشرة) وحدث ذهني واع، لا يقف عند حدود تمثيل الشيء، بل تتيح امكانية قصدية الاتصال به، في شكل خصائص استثنائية (ظاهراتية) مرتبطة بالأحداث الذهنية الواعية[1]. بمعنى أن التجربة البصرية الإدراكية للمتلقي تتشكل عبر مخزونات ذائقية تمثل قيمه الثقافية والفنية، وهي كغيرها من التجارب تمتلك شروط الإشباع الجمالي في التماثلات والاختلافات الموجودة في قصد الشيء (المشهد التصويري).

حاول "مونيه" إذابة الجزئي بالكلي في تصويره مشهد الحديقة موضحاً تأثيرات الزمن على الموضوع يومياً، وأن الامتداد الزمني الداخلي أو الشعور الزماني لدى الظاهراتيين، هو الذي يمثل الحقيقة الكلية لديهم، انطلاقاً من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء لتحقيق محاولة الاتصال بالعالم في مبدأ قصدية الشعور في تصوير اللوحة.

تتضح ملامح المنهج الظاهراتي في لوحة "مونيه" من خلال معالجته الموضوع المتمثل ماهوياً، عندما لجأ إلى رد الشخصيات والأشياء ظاهراتياً لتدرك من خلال الصورة المتحققة، والتي أظهرتها المونادا الرئيس (صورة المرأة) لإثبات الكلي من الجزئي، بما تعكسه القصدية الخالصة في التأسيس الجمالي المدرك بالتعيين، ليحقق امتداداً زمانياً بوصفه الحقيقة الكلية، التي تستمد طاقتها التأويلية في ضوء هذا الامتداد.

[1] الماكري، محمد: المصدر السابق، ص29.

عينة (2)

اسم العينة: سيزان في القبعة الناعمة : Cezanne in a soft hat

اسم الفنان: بول سيزان (Paul Cezanne)

المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas

القياس: 70×91سم

تاريخ الإنتاج: 1890

العائدية: مجموعة إشباشي، طوكيو Ishibashi Collection, Tokyo

حاول "سيزان" رسم المنظر من زوايا نظر متعددة بأوقات مختلفة، لتحسس تفاوت تغيرات الضوء الساقط على الأشياء طبقاً لتبدل الزمن المستمر، مما أدى إلى تصوير المشهد بمعالجات مختلفة انطلاقاً من مقولة تجميد اللحظة التي جاءت بها الانطباعية، بحثاً عن مثالية متصلة بما هو جوهري في الأشياء مخالفاً الحواس لتحقيق منجز بصري بمعونة العقل والحدس، مما جعل تكعيبية "بيكاسو وبراك" في مراحلها الأولى تقع تحت تأثيراته واتباع منهجه الشكلي في تشييد المنجز البصري.

صور "سيزان" نفسه في لوحته هذه، وهو ما ذهب إليه مرات عديدة في تصوير نفسه أمام المرآة، ليخلق صورة شبه الأصل تعكسها المرآة على أنها شيء واقعي، وبهذا يرى ما لا يراه عادة ويستحضر لا مرئياً آخر، ذلك الشيء الذي يرافق رؤيته كلها وينتج مرئياً آخر هو صورته الشخصية، في محاولة لرؤية الذات المنعكسة في المرآة التي يعاد إنتاجها في القابلية على الرؤية للذات البادية في الصورة الشخصية.

فهنا يمتلأ المرئي باللامرئي الذي جعله "سيزان" مرئياً في اللوحة، وهو يستخلص سمات لنفسه يجعلها مرئية بموجب ما يسميه "ميرلوبونتي" فروع الكينونة[1]، أي أدوات الرسم، أو الصورة الشخصية، تترك آثاراً على الصورة المرآوية، ومن ثم على الذات، ولكن هذه الآثار ليست هي الذات المرئية، إن هذه الآثار هي الذات بوصفها آخر، بوصفها صورة شخصية. وهنا أعار الرسام جسده للعالم، كي يحول العالم إلى لوحة للخروج من دائرة التحجب إلى اللاتحجب بإظهار المعنى والقيمة، ليصل إلى الماهية من خلال تسجيل ظواهر الأشياء، ومن ثم إلى ما هو حقيقي من خلال العقل وليس من خلال العين.

إن "سيزان" في هذه اللوحة يحاول أن يحقق المطلق من خلال امتداد الحسيات، بوصفها مرحلة متغيرة تصله إلى ما يريده من جوهري وثابت، ذلك الذي يمتلك ديمومته عبر الزمن، لذا فإنه أراد أن يقيم صلات بين ما هو جزئي وكلي، فيتلاشى ما هو تمثيلي وطبيعي أمام الأبدي، حتى تكتسب الأشكال تأويلاً مغايراً لحقيقتها الحسية.

وما استخدام سيزان هذه الطريقة لرسم ذاته المنعكسة على المرآة إلا محاولة لتشيء الذات، حيث جعل اللون الداكن المستخدم في التأسيس الجمالي وحركة الخطوط، في الشكل الناتج، هو صورة الذات الداخلية لسيزان نفسه لتتحول إلى ظاهرة واقعية على قماش اللوحة، فضلاً عن كونها محاولة لتأشير الاختلاف بين المرئي واللامرئي، بين حقيقة الشيء وانعكاساتها المرآوية، وبذلك حقق الامتداد الزمني الذي ذهب إليه "هيدغر، وميرلوبونتي" على السواء في آرائهما الظاهراتية.

إن هذه الصورة اتسمت بوصفها سيرة ذاتية للفنان نفسه، على الرغم من أنها لم تكن الوحيدة التي أراد منها عكس ذاتيته، بل هناك محاولات عديدة للإمساك "بمونادات" أو جزئيات من الذات في تلك السلسلة من الصور الشخصية، ولكن العمل الحالي يمثل سيرة ذاتية للحظة معينة تم الإمساك بها وجعلها ضمن تاريخ الفنان لتوثق رؤيته الفنية والجمالية. وليست هذه الآثار آثاراً مرئية فحسب، بل هي كتابة نص حياتي يتيح الفرصة للمتلقي قراءته في ضوء الرؤية

[1] ينظر: سلفرمان، ج، هيو: المصدر السابق، ص249.

المكتوبة، التي تعد نص إدراكي بصري، بعدما حققت مفادها في تسجيل دواخل الفنان الذي عبر عنها بالصورة العيانية للمعنى المحمول، بما يمكن تسميته بفكرة العمل عندما تقع في دائرة الحس.

تلتقي رؤية "سيزان" في تصوير صورته الشخصية مع ما ذهب إليه "ميرلوبونتي" في فهم الجسد، بوصفه شيئاً معيشاً. إذ أن الجسد لدى الأخير يعاش خلال توتر قصدي. وحيث يميز هوسرل بين الجسد المادي، والجسد الحي المتعالي المختزل ظاهراتياً، نجد ميرلوبونتي قد فهم الجسد الإنساني المادي كله بوصفه معيشاً سلفاً بشكل تام، ومتجسداً، ومعبراً، وإدراكياً، وحراً. وقد أشار إلى أن الجسد شيء مرئي يرى، وشيء قابل على الرؤية يُجسر فجوة، وهو فعل رؤية يجعل من اللامرئي مرئياً من خلال الإدراك الحسي[1].

في ضوء ما تقدم تتضح الملامح الظاهراتية في لوحة "سيزان" من خلال بحثه عن الكينونة داخل الشكل المرئي (الصورة) بما تعكسه الذات المرسومة لتأشير الإختلاف بين المرئي واللامرئي، واستخدامه الجسد بوصفه شيئاً معيشاً يمكن إختزاله ظاهراتياً للتعبير عن سيرته الذاتية، التي كان ينشدها.

[1] سلفرمان، ج، هيو: المصدر السابق، ص223.

عينة (3)

اسم العينة: الجسر على كوربيفوا The Bridge at Courbevioe

اسم الفنان: جورج سورا Georges Seurat

المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas

القياس:97 × 117سم.

تاريخ الانتاج:1887.

العائدية: معهد كورتالد للفنون – لندن Courtauld institute of Art – London.

يصور "سورا" في لوحته هذه مشهد طبيعي، ينتمي إلى الانطباعية الجديدة، أو ما يطلق عليها بالتنقيطية، إذ يصور نهراً وأوراقاً وأشرعةً ومداخن مصانع في الجهة القصية، وأشجاراً على جهتي اللوحة اليمنى واليسرى، ثمة شواخص إنسانية باهتة لم تتبين ملامحها تقف على الشاطئ. صور المنظر بتقنية لونية خاصة تعكس إيقاعات لونية متناغمة تتسم بمسحة مناخات اللون الواحد، تنطلق من اللون القهوائي الغامق لجذع الشجرة على اليمين، حتى يتدرج إلى الأصفر أو الأزرق الفاتح الذي يقترب من الرمادي أو الأبيض المعتم في لون السماء والماء.

جذع الشجرة وأوراق الشجر في أعلى اليسار تظهر عليها التدرجات اللونية الحمراء أو البرتقالية كجزء من معالجات الانطباعيين اللونية، فعندما يرسم لا يقوم بترجمة فعلية للأشكال في مجالها الواقعي، بل تعد مفتاحاً دلالياً يتحرك من داخل الذات أو الشعور الداخلي لتشكيل صورة مصغرة عن العالم كله، مما يحيلنا إلى علاقة هذه اللوحة بالنظرية الذرية، التي جعلت من الذرة أساس الأشياء في تجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتشابكة، وأن المتعدد هو الكلي، ومن خلال المتعدد يمكن إثبات الكلي، وهذا ما يماثل نظرية المونادات لدى "لايبنتز" و "هوسرل"، لذلك سعى "سورا" إلى تفتيت اللون إلى جزيئات متجاورة لإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل نفسه بالمحصلة النهائية. فالأشكال من خلال تجزئة هيئتها الحجمية أحالت المكانية الحسية إلى زمان منفتح لا نهائي، في محاولة للاقتراب من الكلي في التجريد النسبي للأشياء.

فكان الجمع بين اللحظة الزمانية التي يمثلها المشهد المصور والذاتية العقلية في حاضرها الموجود، لهدف أراده الفنان في بحثه عن قيم جمالية متعالية تتجاوز ما هو حسي، التي تتضح في عملية إعادة تركيب الواقع بدءاً من الصورة الذهنية، بما يمليه الخيال أكثر من إيجاد علاقات محاكاتية تسجيلية واقعية في المشهد ذاته. فحاول تذويب الشكل في الفضاء المحيط.

وبمحاولة إيجاد اتجاهين في اللون هما، لون الأرضية متمثل باللون الأصفر وتحليلاته، والآخر لون السماء والأرض المتمثل بالأزرق الفاتح أو الرمادي المعتم، إنما قصد الفصل بين عالمين، الأول عالم الماهيات أو الجواهر، والثاني هو العالم المعاش المدرك حسياً بوصفه الحقيقة الأولية، العالم الذي لا تعتريه إعتراضات وهو عالم الوقائع الخارجي المحدد بزمان.

بحثت اللوحة (كموضوع متمثل) في خبرة الذات نفسها، وأن بحث الفنان عن لغة مرئية لا تمثل ترجمة الواقع، وإنما شكلاً من أشكال التواصل المباشر من خلال استخدام الأفعال لتشكيل صورة تنبع من ذاتها، ولا نستخلص معناها من الموقف الفيزيقي إلا بعد صياغة أخرى لذات الموقف، بحيث يصبح (متعالياً) وهذا ينتج من خلال حضور متعال أيضاً للذات المتحولة.

تتعين خاصية هذا السبيل نحو الوجود من خلال نسق ظهور وجود ماهو موجود للفنان الذي يعلم. ومن السهل نلحظ ما هو موجود في اللوحة (الأشجار، الأشخاص، القوارب، الجسر) لأن هذه الأشياء تبقى أليفة ومباشرة في تناولنا. أما ما يجعل هذه الموجودات والأشياء التي تحضر من تلقاء ذاتها في مقام الحضور، فإنه لا يقابلنا كما تقابلنا الأشياء التي تحضر في كل

لحظة هنا وهناك[1]. إن "سورا" في لوحته هذه جعل تعيين موضوعته المشار إليها قصداً اوجده، في ضوء المعالجة الفنية بحسب النموذج الظاهر للعيان، وما وجود الأشياء الواقعية إلا بحثاً عن الكامن خلفها من معان ومحمولات دلالية.

نستنتج أن لوحة "سورا" تحتفظ بقصدية ظاهراتية في التشييد لاقترابها من عالم الماهيات بعد ان تحركت من عالم الوقائع الخارجي، وباندماجهما تصبح اللوحة ظاهرة توفق بين الاتجاهات المختلفة في نسق واحد ناتج من فعل الذات بالدرجة الأساس متخذاً من العالم الخارجي مرحلة انطلاق للتأسيس المكاني.

[1] هيدجر، مارتن: مبدأ العلة، ت نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 2001، ص71.

عينة (4)

اسم العينة: طاحونة غاليت Moulin of Gallette.
اسم الفنان: أوغست رينوار August Renoir.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 131 × 175سم.
تاريخ الإنتاج: 1876.
العائدية: متحف اللوفر The Louvre Museum.

يسقط الضوء متقطعاً حول المنضدة على شرفة المقهى الذي صورها "رينوار" في هذه اللوحة، ليقتطع جزءاً من هذا المشهد، مستعرضاً أصدقاءه الشباب الجالسين، بما يعكس حميمية العلاقة الفريدة، التي منحت الصورة دفئاً إنسانياً ووهجاً، وتلك ميزته البارعة، حيث يظهر إحساسه وتأثيرات اللون واضحة من خلال الأضواء البيضاء والصفراء المعلقة على الأعمدة، التي تحيط بها الأشجار من كل جانب، لتمسي هذه الأشجار متكئاً للجالسين.

لقد عكس "رينوار" في هذه اللوحة حسية فنه الصريحة من خلال لمساته اللونية، وتعلقه بالأشكال الأثيرة لديه، وأبصر ألوان الظلال والإنعكاسات مع ميله لإظهار تأثيرات الضوء المنكسر، مما أتاح له أن يشظي الألوان، وأن يجاور المتكاملة منها ويركز على النهاية الحارة والباردة للموشور الضوئي. ففي هذه اللوحة هناك لعب حر لنظريات العلم البصري مشوب باستطيقا فضاءات العقلي في نسيجية عالم الحس أبدى اهتمامه باللون الأخضر البارد أو الأزرق المشبوب بلؤلؤية يعكسها ألق اللونين الأبيض والأصفر في علاقاتهما مع القيمة السوداء، بوصفها لوناً لرداء غالبية الحضور، مما يحيل إلى زمن الواقعة، وهو زمن متعين في ضوء اللون والانطباع البصري، الذي تتركه اللوحة.

أتخذ الفنان الضوء عنصراً منهجياً فاعلاً في معالجاته البصرية موظفاً إياه في كل لوحة من لوحاته، وعلى الرغم من أنه أراد للضوء أن يخترق الأجساد، إلا أنه لم يشأ أن تتلاشى فيه، إذ يرمي بذلك إلى شيء أبعد من أن يكون تزيينياً فقط، ملمحاً إلى عشق الحياة ومجدها ببدائيتها ونشوتها، وأصبح الواقع خلفية ساندة لفعل الذات وعناصرها كالمتخيل والشعور والحدس والوعي، استحضرها "رينوار" من خلال لمسات لونية خفيفة وناعمة بإحساس خاص بمادية الأشياء (الأشجار، الحشائش، النساء، الرجال) طبقاً للضوء الساقط عليها، إذ كان لون الحشائش رصاصي أو أصفر أو أزرق قياساً بالضوء، وهو أصل الثورة الانطباعية، وإن شجرة حمراء أو صفراء في لوحة انطباعية لا يمكن عزلها عن مشهد اللوحة، باعتبارها عنصراً مستقلاً، ذلك أن الشجرة جزء من بنية كلية تمثلها الألوان، وأن الشمولية أو الوحدة الكلية تحقق الخاصية الأساسية، التي يمكن من خلالها فهم التراكيب والنظام البصري. ولا نرى في الأشياء أو الشجرة لونها فقط، بل الإحساس الداخلي بها أيضاً، وبهذا أضفى على اللذة الحسية خاصية متعالية تسمو على الحسي والنسبي والمحدد.

ينتج مفهوم اللوحة لدى "رينوار" من ملاءمة الأداة المستخدمة في التصوير المشهدي واللقطة التعبيرية المجتزئة من المشهد الكلي، بمعنى أن النسيج المادي في الأداة تشكل في صورة معينة من أجل غرض خارجي قصدي. فالألوان المتألقة الفاتحة والإضاءة البراقة تعكس طبيعة الوجود، وهنا أراد الفنان أن ينشد معان كلية تتكشف من خلال ماهية الأداة، بوصفها الأسلوب أو الكيفية التي تظهر عليها الأداة لتحقيق شكل بصري يختزن في جوهره عدد هائل من الوحدات والمفردات المتفاعلة مع ذات المتلقي بوشائج جدل نابعة من ماهية الصورة ذاتها والمتمثلة بالألوان والإضاءة وحركات الشخوص والأثاث داخل المشهد.

صور "رينوار" إحساسه بالأشياء من خلال الصورة واللون بديلاً عن الواقع الذي نعيه بوصفهما وسيطاً بدل الأشياء ذاتها، لذا أراد تمثيل نوع من الوحدة الرمزية بين الرغبة والحقيقة، بين الحياة الواقعية والمثالية، لفهم الغوامض المقنعة عادةً، بانتقاء اللون وسيطاً ينفذ من خلاله إلى

ما تحت الظواهر، ليعبر عن أعماق الذات في ضوء الإيقاع اللوني، بوصفه ومضة تتوهج من الداخل بما تعكسه الحركات والايماءات التعبيرية التي تنتج عن حركة الأشخاص داخل المشهد التصويري.

لقد رسمت الموضوعات بقصدية خالصة، بوصفها تعيينات لها دلالتها وموضوعها المتمثل، فهي لا واقعية محضة، ولكنها تمر من خلال الواقعي، لتؤسس موضوعها الجمالي في ضوء عمليتي التعيين والإدراك الجمالي، ولا تخضع هذه الموضوعات لزمن حقيقي، بل من خلال الزمن المتقطع بوصفه الحقيقة الكلية، التي يجب استثمارها إنطلاقاً من الخبرة المعاشة بالعالم والأشياء، لتحقيق إتصال الفنان والمتلقي على السواء بالعالم.

تتضح ملامح الظاهراتية في لوحة "رينوار" من خلال مقولات التعيين والموضوع القصدي والخبرة المعاشة والتخيل، بوصفها مرتكزات ظاهراتية ناتجة عن التشظي داخل المنهج ذاته، إذ تلتقي اللوحة الانطباعية لدى "رينوار" في صياغاتها الجمالية مع هذه المرتكزات.

عينة (5)

اسم العينة : قوارب على الساحل: (Boats on the beach)
اسم الفنان: فنسنت فان كوخ (Vincent Van Gogh)
المادة والخامة: ألوان مائية Water colours.
القياس: 64 × 81 سم.
تاريخ الانتاج: 1888م.
العائدية: مجموعة خاصة Private Collection

بدأت محاولات "فان كوخ" بتفسير أعمال الانطباعيين، كي يصل إلى رؤية اندماجية بين الواقع والرمز، أو اندماج الذات والموضوع داخل اللوحة، إذ يرى "أن الواقع كله حقيقي ورمزي في آن واحد". لقد أسس موضوعه من خلال قوارب على الساحل، محاولاً جعل الضدية في اللون هي النسق المهيمن في كلية إنشاؤه التصويري، مستفيداً من الأرضية الزرقاء، والألوان البرتقالية، كي يجد مقترباً تفسيرياً لإبراز اللون البرتقالي، الذي عمل عليه في أعمال عديدة، ولكن تلك الألوان تحتفظ بطاقتها الرمزية التي تعكس ذات الفنان المستلبة، وما هذه الأشكال إلا نظيراً لصورة الحزن بداخله.

أن اللون الأزرق السماوي يرمز إلى العمق، ليجمع بين الأثر الوجداني وفعله على الواقع الخارجي في حركة جدل بين الداخل والخارج، فيصبح اللون في النهاية حاملاً لصفات الجوهر في الذات أو الموجودات، ذلك الجوهر المختبئ خلف ظواهر الأشياء، والتعبير عنه بلغة باطنية حدسية. وفي محاولته هذه أمسى الرسم أكثر تعبيراً بمعنى الإنتماء لجوهر الرسم، وليس لشكله المحسوس، وبهذا قد أسس للمنهج المتعالي داخل ذات الفنان واللوحة، مما يتيح المجال واسعاً أمام المتلقي ليتصل مع الرموز المعبرة من خلال عقدية الرمز أو دلالاته، إذ يبدأ الرسم من الداخل إلى الخارج وليس العكس، فالرسام يرسم من الذاكرة لا من الطبيعة، وبهذا جعل مهمة الرسم تأخذ مساراً آخر من خلال نظرتها للعالم المعاش، بمعنى النظر إلى جوهر ذلك العالم، لا إلى المتحقق العياني الماثل أمام العين، وبهذا يتساوق مع ما رآه "ميرلوبونتي" في مهمة الرسم بأن يحول اللامرئي إلى مرئي، وهو ما نظر إليه "كوخ" مبكراً، إذ أن المثال يأخذ دلالته من مسميات حركة الاستبطانات لتسقط معانيها على حيثيات الوسط الخارجي لتمنحه دلالات الجوهر اللامرئي ليغدو مرئياً.

وعلى الرغم من واقعية الأشكال في لوحته (القوارب، أو صورة الساحل)، لكنها اختلفت تعبيرياً من حيث وجود تلك الأشكال في ذلك النسق الاتصالي، وهو اتصال ظاهراتي، يعبر عن المكنونات الداخلية للفنان من خلال الرموز والإشارات التي تبثها محمولات تلك الأشكال بوصفها ظاهرة تعبر عن الداخل لا عن الخارج المرئي، وبهذا عبر عن الداخل من خلال البريق اللوني الذي تتوافر عليه اللوحة الفنية وتعبيرية اللون فيها.

لذا عمد "كوخ" إلى أحادية اللون وهو يمتلك القصدية في التعبير عن تلك الأحادية، والابتعاد عن التقليد النغمي في الرسم من حيث تساوي التدرجات النغمية الرقيقة. للإيحاء التعبيري من خلال اللون الذي يشيع الحزن الداخلي لذات الفنان، بما يرمز له في الخارج من تلك العلائق الرابطة للون أو للأشكال، وبهذه الروابط تصبح الظاهرة مقبولة ومألوفة لدى الآخر، وليست غريبة، ولكنها جديدة من حيث التعبير غير المألوف عما سبق، وتصبح اللوحة مثال على ما هو قائم هناك في ضوء التصاحبية بين الفنان والعمل الفني، والعلاقة القائمة بين الكينونة (ذات الفنان) والموجودات الواقعية، إذ أنه يفرق بين الحقيقة الواقعية والحقيقة التصويرية، بوصف الأخيرة صورة عقلية تشكلت عبر محاولات تجريبية، وهذا ما يتفق مع إتحاد الصور غير المتوقع التي يتحدث عنها "باشلار" كما أنها تكشف الطبيعة المتناقضة للإتحاد، لأن كليهما

يجسد، وكليهما يقع تحت دافع ذلك الشعور بوصفه الصلة التي لا تقبل الذوبان بين الموضوعة الدالة والعاطفة التي تجسد الشعور الذي يمنح الرؤية شكلاً[1].

لقد أوضح "كوخ" العمق من خلال تحليل اللونين فقط، ليجعل منهما منظومة لونية متعددة الدرجات، وبهذا تتحول اللوحة إلى ظاهرة تتكثف فيها الصورة واللون للتعبير عن عالم معين في لحظة معينة تتعدد فيها مستويات الرمز والاتصال تنتهي إلى حالة التعبير النهائية من خلال المحسوسات، التي ابتدأت من التعالي إلى الواقعي المحسوس عبر طريق يمر من الحس إلى الشعور إلى العقل، وهي خطوات ظاهراتية تعتمد على الحدس والتعبير الباطن في فن الرسم.

لقد أصبحت لوحة "كوخ" ظاهرة تجتمع فيها الأشياء وتتكثف فيها الصورة واللون من أجل التعبير عن العلاقة التصاحبية القائمة بين الكينونة (ذات الفنان) والموجودات الواقعية، حيث تحول اللامرئي إلى مرئي ليتخذ الرسم مساراً مختلفاً في ضوء نظراته للعالم المعاش، وهي تكشفات ظاهراتية.

[1] روجرز، فرانكلين: المصدر السابق، ص43.

عينة (6)
اسم العينة: منظر طبيعي مغربي Moroccan Landscape
اسم الفنان: هنري ماتيس Henri Matisse
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 65 × 92سم.
تاريخ الانتاج: 1911.
العائدية: المتحف الوطني – ستوكهولم National Museum , Stockholm

يقتطع "ماتيس" في لوحته هذه جزءاً من منظر طبيعي تتداخل الأشكال فيه مع الإطار الخارجي للوحة، يتمثل بمجموعة أشجار منحها ألواناً تغاير طبيعتها الأصلية، ظهر جلياً من خلال جذع الشجرة البنفسجي والأوراق الصفراء، أو حافات الأوراق السوداء، وقد أشار إلى الفضاء باللون الأزرق الفاتح الذي يقترب من الرمادي ويتداخل معه، بوصفه خلفية تتحرك فيها الأشجار ضمن الجزء العلوي من اللوحة. وأن اختيار هذه الألوان لم يتم عبر الطريقة التقليدية التي تصور بها الأشياء كما هي في الطبيعة، بل على أساس الحساسية والخبرة والشعور بها، من خلال تكثيف الإحساسات إلى مدركات بصرية شكلية تحتفظ بدلالتها.

نقل الفنان إحساسه الداخلي ليضفيه على الطبيعة والأشكال، بما تعكسه إنفعالاته للتعبير عنها باطنياً، كما يراها أو كما تبدو لخبرته على وفق تفكير قصدي سعى إليه تعبيرياً، إذ يفصل بين صورة الواقع والصورة المرسومة المنطلقة من فعل الذات، محاولاً استجلاء أشكال الطبيعة، بوصفها خارجاً وإذابتها في الداخل، لتصبح صورة بصرية تعبيرية تمثل جزءاً من كيانه الداخلي.

لقد بدأ بتعريف الأحداث أو الظاهرة (موضوع القصد) من خلال وضعها بصورة تحيل إلى مكانية تدرك إدراكاً حسياً مباشراً (حديقة)، كي يجد تواصلاً مألوفاً يربط المتلقي مع الشكل المصوّر ارتباطاً قبلياً. فأراد من هذا إيجاد رد ظاهراتي صوري لإدراك الماهيات الحقيقية وإظهارها في الشعور الإنساني. فشكّل المكان القصدي للوحة أكثر إلتصاقاً بالحياة المعاشة من حيث إدراك المتلقي بمكان الصورة يختلف عن إدراكه وخبرته للزمان. (فبينما يدرك الزمان بشكل غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الإنسان بوجوده أو (بجسده) بوصفه مكمناً لقواه النفسية والعقلية والعاطفية)[1].

إن "ماتيس" يؤمن بأن هناك حقيقة تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، يجب عزلها عن الواقع الخارجي، بوصفها الحقيقة الوحيدة التي سعى إليها، لتأكيد الجوهر الكامن في الأشياء بعيداً عن الوصفية والمرئيات التفصيلية التي تؤكد التشريح واللون كما هو في الرسم التقليدي، بل أنه صعّد من الإحساسات والعواطف الباطنية على حساب الشكل الخارجي أو تسجيل الانطباعات المرئية، لأن التصوير في نظره، هو بحث عن ماهية الشكل برؤية جديدة.

وعندما صور "ماتيس" موضوعه الواقعي، بوصفه جزءاً من حديقة، لم يكتمل ضمن وجوده الحقيقي، بل سعى إلى اقتطاع أجزاء من الموجودات. وبهذا (لا يأخذ الموجود طابعه كموضوع للذات، إلا لأنه يقوم أمام الذات في فعل التصور، أي الموجود لا يكون موجوداً إلا بصفته موضوعاً للوعي، والوعي يظهر لنفسه كوعي لذاته، من خلال الفعل عينه الذي يعيد به الموضوع إليه، بوصفه موضوعاً قائماً أو ثابتاً)[2]. بما تعكسه الشروط القبلية لامكانية تصور الأشياء في التجربة المعاشة.

وهذا التصور يقدم للذات التي تقصده شيئاً يؤمن حضوره الداخلي من تلقاء ذاته، ويتحدد الحضور من خلال تعيين ماهية الموضوع "على أساس المبادئ الإدراكية بوصفها مبادئ العقل"

---

[1] لوتمان، يوري وآخرون: جماليات المكان، ت سيزا قاسم، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص59.
[2] هيدجر، مارتن: مبدأ العلة، المصدر السابق، ص84.

حسب عبارة "كانت"، لأن الموضوع في هذه الحالة لم يكن تصوراً تتصوره الذات، بل أن شيئاً ما في الموضوع واضحاً يقذف للذات أو يعطى لها، وهو ما تؤمنه طبيعة الموضوع الممثل (أشجار، أزهار، سماء) الذي صوره "ماتيس".

وقد نجد أن الفعل التعبيري للوحة لا يشكل سلسلة من الأحداث بقدر ما يشكل تسلسلاً في الإيقاعات اللونية المتجانسة التي أسهمت في تصعيد المفاهيم الدالة على القيمة الجمالية لبنية التكوين بوصفها موضوعاً للقصد الجمالي، والذي يفسر ظاهراتياً (بالنوئيما) إحدى خواص القصدية المتعلقة بجانب من ثنائية الذات والموضوع، التي حاولت الظاهراتية التوفيق بينهما.

اتضحت ملامح الظاهراتية في لوحة "ماتيس"، بما يحتفظ به الموضوع من قصدية في التأسيس الزمكاني، استناداً إلى رد ظاهراتي يؤمن إدراك الماهيات الحقيقية في الشعور الإنساني، من خلال خبرة فنية معاشة تحاول الدمج بين فعل القصد وموضوعه (الذاتي والموضوعي) في تجربة بصرية عيانية يدرك حضورها المتحقق من خلال الصيغة الجمالية التي تجلت بها.

عينة (7)

اسم العينة: على فراش الموت On the Death- bed
اسم الفنان: أدفارد مونش Edvard Munch
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on canvas
القياس: 73 × 91 سم.
تاريخ الإنتاج: 1895.
العائدية: مجموعة راسموس ماير / بيرغن Rasmus Meyer Collection . Bergen

مشهد للموت أمام نظرات الآخرين الحزينة يصوره "مونش" في هذه اللوحة التي تتكون من ثلاثة أجزاء، الخلفية القهوائية، وكتلة الشخوص السوداء بوجوه حزينة متداخلة مع بعضها بلون قهوائي أو أبيض مصفر، تتجه الوجوه نحو المفردة الرئيسية مشهد الموت الممثل بالبياض الملقى على الأرض، هذه الوجوه معبرة عن حدث مفزع وحزين، وكل منها ينظر نحو البؤرة المركزية، التي استخدمها الفنان موضوعاً لتكوينه.

يمثل هذا المشهد ثنائية الحضور والغياب أو الإثبات والنفي بوضوح، فالغياب يعني حضوراً والعكس صحيح أيضاً، شخص يموت وهو يغيب، ولكنه يسجل حضوره في ذات الآخرين، الذين يسجلون غياباً بالأتجاه الآخر نحو مستقبل مجهول ومماثل، وتكون هذه الثنائية هي الأساس في التعبير الشكلي الذي حدده بالأرضية بوصفه كونياً، إذ لم نر أي فضاء خارجي عدا العتمة المحيطة بالأشكال، وبهذا يصبح الأرضي النسبي كونياً مطلقاً من خلال دلالته التعبيرية الانفعالية، في محاولة للكشف عن الخفي والمضطرب في المشهد الحسي.

يبحث "مونش" عن الماهيات الكامنة في الأشياء وليس في حضورها فيزيقياً داخل المشهد المرسوم، بل ما تحمله هذه الأشكال من دلالات تعبيرية تفضح الخفي والمستتر الممتد إلى ما هو كوني، باستخدامه لغة باطنية في التعبير تقوم على أساس الحدس والشعور، واسقاط الذات على ما نشعر به ونحس ونتأمل، وما ذات الفنان إلا مجموع الذوات التي تشعر تجاه الموضوع الممثل ذاته، لتحقيق اندماجاً مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السايكولوجية، التي اتخذت من الرموز وسيلةً لإدراك معاني الحياة وبين الوجدان المعبأ بشحنة من الإنفعالات التصوفية المكبوتة. وإن ما ينظم التجربة الإنسانية هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة، فإذا كانت الدلالة لا تعبأ بمادة تجليها – حسب كريماس- فالمعاني لا تستأذن أي شيء لكي تولد وتمارس نشاطها، فهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع لكي تكشف عن نفسها، وعلى هذا الأساس إلتقط "بورس" مفهوم المؤول باعتباره الأداة التي توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية. فالتعيين ليس حالة نهائية، إنه تثبيت لسيرورة في واقعة، هي نفسها ستؤول باعتبارها نقطة بدئية لسيرورة جديدة[1]. وهو ما عكسته حالة الموت في ضوء الحركة واللون والحادثة النهائية، التي قصدها الفنان من خلال الموضوع المؤول.

لقد عمد "مونش" إلى التعبير من خلال اللون بوصفه منظومة دلالية تمثل عالمي الوقائع والماهيات، ظهرت واضحة في دلالة اللون الأسود، ممثلاً بعالم الوقائع، تعكسه الشخوص وحضورها المادي أمام العين، وعالم الماهيات الأبيض ضمن دلالة اللون، ودلالة الاختفاء التي تتم بالاتجاه الرمزي للشخصية المرحّلة من عالم الوقائع إلى عالم الماهيات اللامرئي، والتفاعل بين ما هو خارجي وداخلي ضمن المشهد البصري الواحد، بين الشعور والواقعة ضمن مفهوم "سارتري" يسميه تعديل كلي للوجود في العالم المعاش.

إن ظهور رموز الموت وإشارات المصير المحتوم شكلت ظاهرة اللوحة، إذ امتازت هذه الإشارات بسمات خاصة تتلخص بكشفها عن الخصائص العميقة لهذه الظواهر ووظيفتها

[1] بنكراد، سعيد: المؤول والعلامة والتأويل، مجلة علامات، العدد 9، 2001، ص106.

الاتصالية، بمعنى أن الاتصالية تعد بمثابة معايشة للمعنى ومن ثم إدراكه دون افتراض مسبق، كونه واقعاً في التجربة الإنسانية الحاضرة، لذلك فالمعنى الإشاري هو تشكيل الأشياء في الوعي حدسياً، وهذا وصف للعالم المعيش ظاهراتياً، بما يدفع للاعتقاد بأن ما يجعل الحقائق ضرورية الأهداف المميزة، التي تسمى الماهية أو الجوهر، وغير قابلة للكشف إلا من خلال المنهج الظاهراتي.

في ضوء ما تقدم نستنتج أن لوحة "مونش" على الرغم من تفاصيلها القليلة والمكثفة، إلا أنها عكست الدلالة التعبيرية الباطنية، في تعبيرية الوجوه والألوان والموضوع الممثل، لتعكس التوفيقية بين عالمين متناقضين، تم التعبير عنهما بالحركة والإيماءة بطريقة باطنية حدسية تتجاوز التلقي الحسي للأشياء والموضوعات.

عينة (8)

اسم العينة: مصير الحيوانات The Fate of Animals.
اسم الفنان: فرانز مارك Franz Marc.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 195 ×263سم.
تاريخ الإنتاج: 1913.
العائدية: متحف الفن – بازل Kunst Museum – Basle.

يصور "مارك" في لوحته هذه خيول وحيوانات جامحة تضيع في غمرة الألوان والحركات العنيفة،استخدم المكتشفات الجديدة للمستقبلية والتكعيبية، لكي يمنح رؤيته حدة إضافية، حيث يوجد أيل أزرق يرفع رأسه لشجرة هاوية، وهناك ثعالب حمر إلى اليمين وخيول خضر في أعلى اليسار، وألوان متعارضة في الاتجاه والدلالة والفصيلة لها أغراض رمزية. فاللون الأزرق في مفهوم "مارك " هو الأمل الذي سرعان ما يتوارى في هذه الإبادة العنيفة للحيوانات. وأشكال مجردة مثلثة وخطوط مستقيمة ذات لون أحمر تلتقي مع بعضها بنقاط تؤسس أشكالاً أخرى، وتختلف في اللون مع الحيوانات الزرقاء الفاتحة أو الرمادية القريبة من البياض، تتحرك بقوة وانفعال من كل اتجاه نحو بؤرة مركزية، وفي زوايا اللوحة المستطيلة دوائر تدور حول نفسها بحركة لولبية، إشارة إلى عنف الحركة وبألوان صفراء، أو خضراء مصفرة.

لقد جاء اختيار اللون طبقاً لمتطلبات الحساسية والخبرة الشعورية به، من أجل تكثيف الإحساسات إلى مدركات بصرية، عندما يتحول اللون إلى شكل، وهكذا تتم مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة الفعل الحدسي والشعور لتوصيل رسالتها البصرية والجمالية، إذ لم يعمد "مارك" إلى تسجيل انطباعاته المرئية عن العالم، بل سعى للتعبير عن عواطفه وتجاربه الداخلية من خلال حركة اللون واتجاهه أو نوعه، لتصبح ملامح وحركات وليس أشكالاً أو مشاهد مصورة. لكن التضمين في اللوحة لا يأخذ شكله البصري إلا حين يضع جميع مدلولاته في خانة مشتركة، ولاتستطيع الصورة التضمينية أن تمارس وظائفها إلا بحضور هذا النسيج، الذي تشكله مدلولات التضمين، بوصفه مجموعة من عناصر استبدالية يحيل عليها مستوى التعيين الايقوني الذي يشكل مركباً للعناصر التضمينية، التي تبرز للسطح عبر مركب التعيين[1]. وهو ما تعكسه الألوان وأشكال الأشخاص بحركاتهم المتجهة نحو هدف مشترك.

من أجل هذا كان الفنان منافساً وخصماً للعالم، وليس ناقلاً له أو محاكياً بأي شكل من الأشكال، فهو يعبر عن جوهر كامن في الشيء ذاته بوصفه هدفاً ظاهراتياً بحد ذاته، معتمداً الهياج الذي يسبق الشكل البنائي بالنتيجة النهائية، محاولاً بذلك إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج من خلال العلاقة بين انفعاله الداخلي وشعوره بوصفه معبراً عن الواقع الخارجي، وما هذا العالم، إلا ذو كينونة موضوعية وذاتية كما يراها "ميرلوبونتي".

استخدم الفنان الصور المخزونة بداخله لإنشاء شكله التصويري، بعيداً عن واقعية الأشكال أو الاقتراب من ذلك، ليقيم علاقة باطنية بين واسطة التعبير (الألوان، والأشكال، والخطوط، والعلاقات) وبين فعل التعبير وهو الشكل النهائي الذي يعبر عن الداخل أو عن الخارج في الحالة ذاتها بطريقة إدراكية حدسية مباشرة. غير أن الصورة الناشئة عن الإدراك ليست سوى انعكاس للعالم الخارجي في وعي الذات المدركة، فعبر الرؤية التي تطل على الأشياء المحسوسة ينتقل واقع هذه الأشياء إلى الوعي، لكي يضفي هذا الأخير على الواقع المرئي صورة نسجها بواسطة الرؤية، وبارتباط متبادل مع الواقع المرئي وبمعطيات الإدراك الحسي، تصبح اللوحة الموضوع نفسه كما هو مرئي في علاقة تبادلية بين المرئي واللامرئي.

---

[1] غرافي، محمد: قراءة في السميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 51، 2002، ص242.

تتضح ملامح الظاهراتية في لوحة "مارك" من خلال الهدف الظاهراتي، الذي يقصده في إزدواج كينونة العالم، فضلاً عن مبدأ التعيين في اختيار موضوعه وأشكاله المؤتلفة داخل الأنموذج البصري المتحقق من قيمة اجتماع تلك الأشكال والألوان.

عينة (9)

اسم العينة : إمرأة وماندولين Woman with a mandolin

اسم الفنان: جورج براك Gorge Braque

المادة والخامة : زيت على كانفاس Oil on canvas.

القياس: 64 × 92سم.

تاريخ الانتاج: 1917.

العائدية: مجموعة خاصة Private Collection

يصور "براك" في لوحته هذه امرأة مع آلة موسيقية "ماندولين" في محاولة لدمج السطح بالعمق وتماهي أحدهما مع الآخر، وهي تمثل مرحلة من المراحل الأسلوبية لتطور "براك" مفاهيمياً وتقنياً، أي تحول من النزعة التشبيهية إلى النزعة الزخرفية القائمة على التوازن والتضاد والقوانين المحكمة الأخرى. فحينما يواجه المرء لوحة مثل هذه، ينبغي ألا يحاول إيجاد مرادف لكل جزء من مكوناته معروف في العالم المرئي. فاللوحة تقدم امرأة و ماندولين، ولكنها لا تمثلها، إذ لم يُكوَّن جسد المرأة من الجمع بين وجهات نظر مختلفة، بل إنه نتاج عملية فكرية ركبت من خلالها تخطيطات سطحية منفصلة تبعتها عملية توحيد الأشكال الناتجة من أجل صنع بناء تصويري متماسك يقدم للمتلقي تجربة لها صلة بالعالم المرئي في النهاية .

يمثل هذا العمل واحدة من تجارب "براك" طبقاً لخبرته المتراكمة، التي بدأت بتأثيرات "سيزان" عليه وتحليل أعمال الإنطباعيين إلى أن بدأ يؤسس لنفسه مساراً مختلفاً مع الآخرين حتى التكعيبيين أنفسهم. هذه الخبرة المتراكمة تعد ظاهرة في اتجاهين؛ أولهما خبرة الفنان في إنجازه اللوحة وخبرة المتلقي الذي بدأ يتضامن مع هذه الطروحات العلمية التي بدأتها الانطباعية، إذ جعل الأشكال تتداخل مع بعضها ولا يمكن إدراكها بواسطة الحس، بل إنها أشياء تخيلية ترتقي بالذائقة بعيداً عن منطقة الحس إلى مناطق متعالية تمكننا من إدراك الأشكال بواسطة الحدس أو العقل الذي ينم عن تجربة إدراكية متعالية.

إن اللون المستخدم في هذه اللوحة ينتمي إلى منظومة دافئة من الألوان إذ إستطاع براك من تحليل اللون الواحد لإنجاز تلك التقابلات اللونية، والعمل على أحادية اللون، ولكن غياب الألوان الأخرى يعني حضورها أيضاً في المخيلة في الثنائية الظاهراتية (حضور/غياب) وبتوافر أحدهما يمكن للآخر الغائب الحضور، وبهذا يمكن أن تنطبق المقولة على ثنائية (الشكل والمعنى) أي بحضور الشكل يصبح حضور المعنى واقعاً على الرغم من غيابه، وقد يخلق هذا التصور نوعاً من الجمال مختلفاً عن جمال الطبيعة، بمعنى آخر تحقيق الجمال الفني الخالص في لقاء مع رؤى الفلسفة المثالية في تصور الجمال المتسامي والابتعاد به عن المنظومة الحسية ومعطياتها الجمالية فيزيقياً.

هذا التداخل بين (الحضور والغياب) والحسي والحدسي، والخالص والطبيعي، حين تكون المعرفة نقصاً من التصور، والتصور حضوراً، أي وضع شيء ما أمامنا، والمفترض أن يقف في التصور هو الموضوع بوصفه نسقاً وجودياً يكمن بنظر لايبنتز في موضوعية الأشياء.

وعندما صور براك المرأة والماندولين فإنه جعل من الصورة المتخيلة موضوعاً إدراكياً ظاهرياً. فضلاً عن التداخل في الخارطة الزخرفية للصورة والابتعاد عن السايكولوجي وتسطيح الأشكال والحرية الواسعة في الانتقاءات الشكلية وإثراء التفاصيل البصرية التجريبية واللعب الحر في الفضاءات، جعل من اللوحة ظاهرة تتداخل فيها الموضوعات الخارجية وإنعكاساتها الداخلية بما يمكن وصفه بـ(البين ذاتية) أي التداخل بين الذوات المتعددة للكشف عن المعنى الكامن خلف الشكل العياني .

فضلاً عما تقدم فإن "براك" شيد كولاجه الرؤيوي مثلما فعل "بيكاسو" وحاول الجمع بين الآلة الموسيقية الساكنة وبين المرأة المتحركة عبر تشيؤ الذات في عالم الأشياء لخلق مساحات من اللعب الحر لتشكيلات صورية تجريدية أقرب منها إلى عالم الجوهر العقلي المثالي.

ولكنه كولاج ينتمي إلى حركية الفكر وتلصيق رؤاه المتعالية وليس الكولاج المتضمن توليف الأشياء المحسوسة، كذلك عمد إلى إيضاح جسد المرأة من خلال الخطوط الخارجية فقط بمنأى عن التفاصيل، لأنه أراد من المرأة الجوهر أو الروح بعيداً عن الحسيات، وكذلك فيما يخص الماندولين، فنرى من خلال حركة أصابع المرأة تخرج النغمات الموسيقية في محاولة لتماهي الأشياء جميعها، بما يحقق (التقليص الظاهراتي) في الصورة من خلال تحليل بنية العمل على وفق خبرة الرسام التي تفضي إلى (تفسير ظاهراتي) مرتبط بتجربة وعي المتلقي، ورؤية الموضوع الجمالي كموضوع قصدي خالص يفصل بين الإشارة في بنية اللوحة ودلالتها (القصد)، بوصفها وجوداً تابعاً للذات، التي تؤسس الموضوع .

إتضحت ملامح الظاهراتية في لوحة "براك" في مقولات الحضور والغياب، التي تفسر حضور اللون وغياب الآخر، أو التبادلية بين الشكل والمعنى، أو فيما تعكسه البين ذاتية (بين الذوات) ذات الفنان، وذات المتلقي، وتحليل بنية العمل الفني على مفق خبرة الفنان من خلال التقليص الظاهراتي، الذي يفسر ظاهراتياً، ليصبح الموضوع الجمالي موضوعاً قصدياً خالصاً يتأسس طبقاً لتبعيته للذات الخلاقة.

عينة (10)

اسم العينة : حياة ساكنة وسمك Still life and fish

اسم الفنان: بابلو بيكاسو (Pablo Picasso)

المادة والخامة : زيت على كانفاس Oil on canvas.

القياس: 73× 100سم.

تاريخ الانتاج: 1922.

العائدية: مجموعة خاصة Private Collection.

إن الجانب الأساسي في جماليات "بيكاسو" هو خلق واقع عميق لوجوده الإنساني بعناصر داخلية بحتة غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع وتعبيراته الزائلة، وينطبق هذا على الأشكال والأشياء والوجوه . لذا عمد في عمله هذا لإنشاء فني يحقق طقساً حياتياً مكوناً من حياة ساكنة مع حياة متحركة(سمك) على وفق كولاج رؤيوي في محاولة لكشف التحجب، الذي يعني إدراك الماهيات الحقيقية التي نستشعرها من خلال العودة الى الجذور الواقعية برؤية مغايرة، تلك التي عمدت "التكعيبية" إلى تلمسها في أعمالها الفنية في عملية كولاج لمواد محسوسة أو كولاج فكري كما هو عليه في هذا العمل، مما يعكس صعوبة التمييز بين الأطياف والعوالم الحقيقية، وهو ما نلحظه في صورة ماندولين أو أزهار أو وجه أنثوي التي تتضمنها أعماله.

وقد أهمل بيكاسو مفهوم التركيز الذي حاول سيزان تثبيته، فلم يبق المركز متحداً حيث يمكن تثبيت الشيء في الحيز المتصل، وإنما أصبح تركيزاً على مساحة اللوحة نفسها، تشارك فيه كافة العناصر المرئية من لون وشكل في تنظيم مساحتها دون أن يكون عرضاً للإدراك الحسي المباشر[1]. هذه التركيبة التي تجتمع فيها العناصر المختلفة، هي التي يصنعها " أبولينير" خصيصة من خصائص التكعيبية بما ترتبط بعلاقة جدلية بينها وبين الطريقة الاستحضارية للصورة في عالم الظاهرات عند "هوسرل".

نجد أن اللون الأزرق يشكل نسقاً مهيمناً في بنية الشكل حتى في صورة السمكة الملحقة بالأشياء الساكنة، فقد استعاض "بيكاسو" بالخطوط والألوان والأشكال وتجريداتها الهندسية المعروفة لدى "التكعيبية" عن المضامين المباشرة التي غابت في تلك الأعمال، فأراد أن يؤسس رداً ظاهراتياً صورياً من خلال الإختزال القصدي للصورة وتجريدها، والتضادات اللونية بين الظل والضوء في هذه اللوحة، وإخضاعها الى متطلبات البناء التصويري، وإيجاد علائقية جديدة تنشأ بين الفن والواقع.

وقد تحقق الاتصال الظاهراتي من خلال بنية الأشكال المتحدة والمؤتلفة فيما بينها. هذا الفعل الدرامي المحتدم في اللوحة صعّد من المفاهيم الدالة على القيم الجمالية للشكل بوصفه موضوعاً للقصد الجمالي، والذي يفسر ظاهراتياً بـ(النوئيما) إحدى خواص القصدية المتعلقة بموضوع الفكر، بيد أن تلك الأشكال تتحقق فيها معادلة الجمع بين المنطقي والحدسي وتؤكد صحة التوجه المثالي، و التأكيد على الكليات قبل الجزئيات، والثابت قبل المتغير، الذي ينتج جماله المثالي الخالص قبل الجمال المادي، وهذا ما يلتقي مع طروحات "كانت" في الجمال الخالص، ومع الطروحات الظاهراتية في نظرتها الشمولية الكلية دون الجزئيات، وهذه الجزئيات (الحاجز الحديدي، المنضدة، السمك) تؤكد حضورها من خلال عملها داخل الكلي أو الظاهرة (بنية اللوحة). وفي هذه اللوحة يتحد الجزء مع الكل لتكوين ظاهرة شمولية تلتقي فيها الأجسام الصلبة بالموجودات الأخرى وتذاب جميعها في فضاء اللوحة.

ويؤسس "بيكاسو" في عمله هذا محاولة أخرى لإنشاء جمالية لا تقيم وزناً كبيراً إلى المعرفة الحسية، بل تنطلق نحو الحدس المتعالي، بما يتصل بطروحات الفكر المتعالية، مع توافر

---

[1] ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص54.

القصدية في هذه الأعمال وسعيه إلى إيجاد فن ملتزم مرتبط بتلك المواقف الفكرية الكبرى عبر التحولات أو التشظيات الفنية والجمالية في مسيرة الرسم الحديث. وهو بهذا لا يستبعد الحسي والمرئي تماماً، بل يعيد للحسيات جوهرها الجمالي المتعالي ويحاول الارتقاء بها إلى مصاف الحدس في ضوء صياغة المألوف والمعتاد والأشياء الأخرى، بوصفها تشكل تجاوراً مع حياة الإنسان، بما يمكنه من قراءة جديدة للواقع المعاش .

يشكل الزمن في هذه اللوحة، أزمنة متعددة، زمن الآن وهو زمن اللوحة الخاصة بالعالم المعاش، والزمن المتتابع الملتصق بحركة الأشكال عن المكان والزمان الساكن من أجل زمكانية جديدة مطلقة الامتداد، مما يشكل ظاهرة جمالية جديدة تفتح آفاقاً جديدة للرؤية الفنية الحديثة. وأن فكرة التزامن في الرسم التكعيبي هي في الأساس إعادة صياغة لنظرية البعد الرابع، التي كانت منتشرة، وسواء طبق التزامن على تصوير شيء واحد يشاهد من كافة الجهات أو على الوصف المتزامن لأشياء منفصلة إنفصالاً كبيراً في الزمن والحيز، فإنه منبثق من فكرة الصفة التراكمية للذاكرة البشرية كما شرحها "برغسون"[1]. لذا فإن هذه الفكرة وجدت صداها في لوحة بيكاسو، كونها مثلت مكونات ينتمي كل منها إلى عالمه الخاص وزمنه الخاص أيضاً مثل الحياة الساكنة والسمك والإنسان.

عمل "بيكاسو" على إضفاء القصدية في لوحته من خلال الإرادة التي يمتلكها وتأكيده على الكلي دون الجزئيات التي تؤكد حضورها من خلال عملها داخل الكلي أو الظاهرة، معيداً للحسيات جوهرها الجمالي المتعالي في ضوء اشتغال مفهوم الزمن المتعدد داخل اللوحة ليشمل العالم المعاش والزمن المتتابع للأشياء والموجودات، التي إختزل صورتها قصدياً ومن ثم تجريدها من خلال الرد الظاهراتي، الذي إحتكم إليه في عمله.

[1] فراي، أدوراد: المصدر السابق، ص210.

عينة (11)

اسم العينة: قنينة، قدح، وطبق فاكهة Bottle, Glass, and Fruit Dish
اسم الفنان: جون كرس Juan Gris
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas
القياس: 73 × 92سم.
تاريخ الانتاج: 1921.
العائدية: مجموعة خاصة- نيويورك Private Collection – New York.

لقد فطن "كرس" إلى تأثيرات الضوء في لوحاته بشكل عام، لكنه لم يندفع بتحليله إلى نقطة تكف عندها الأشياء عن أن تكون ملحوظة وملموسة. وعندما صور لوحته قنينة وقدح وطبق فاكهة إلا لإظهار هذا التأثير فيما يخص التقنية، والذي يتماثل مع موضوعاته التي قصدها كثيراً، تآلفت بطريقة الكولاج الرؤيوي، أو كولاج الفكرة، التي تجمع فيها الأشياء بالتنظيم الإنشائي، وليس بطريقة كولاج التقنية التلصيقية، المعتمد بجمع الأشياء مع بعضها.

شيد لوحته هذه بفعل تكوينات على أرضية قهوائية غامقة لإظهار العلاقة الضدية عندما يصور أشكاله عليها، إذ بدأ بتحريك اللون ذاته وتخفيفه ومعالجته بالقيم البيضاء ضمن تكويناته على السطح التصويري، حتى يصل إلى القهوائي الفاتح أو الأصفر والأوكر في بعض أحواله، ثم يجد علاقات إنشائية أخرى ضمن اللون القهوائي مع الأزرق الفاتح، الذي يجعله لوناً لفاكهة العنب وما يحيط بها أو العصير داخل القدح، إشارة إلى دلالة الانتماء حين تتحول المادة إلى شيء آخر.

وعلى الرغم من أشيائه المنتظمة، إلا أنه لم يذهب إلى الهندسة، بل جاء بالهندسة والعقل إلى عالم الحسيات حينما صور مفردات تكوينية، إذ إنه عني كثيراً بالأجزاء والمفردات بدلاً من مجرد الإحاطة بالشكل العام والعناية به بعيداً عن النظام المعماري، الذي يعتمده التكعيبيون. وقد اختلف أيضاً من حيث المنظور المستخدم برسم الأشكال، التي نظر إليها بأكثر من زاوية نظر، ومنها زاوية نظر علوية، وبهذا يصبح منظوره عقلياً وليس عيانياً حسياً، من هذا يتضح نظرته الكلية للأشياء، وإذابة تلك العناية بالمفردات والأجزاء (قدح، منضدة، طبق فاكهة) في خدمة الكلي في النتيجة النهائية. أي أنه يرسم رؤيته للعالم المعاش، كما تتبدى له في خبرته وتجربته، فضلاً عن المشاهدة الخالصة للمتلقي لموضوعات متخيلة، وأن يستمتع بالكيفيات ذات القيمة الجمالية الكائنة في الأشياء ذاتها، وأن هذه الظاهرة تلتقي مع ما يسميه "أنجاردن" بالظاهرة الشعورية.

انطلق "كرس" من معرفة جوهر الأشياء وتركيزه على المعنى المتحجب، في ضوء تحليل ووصف فكرة عامة تظهر في لوحته التشخيصية (فالصورة التشخيصية عبارة عن وصف يمكن قراءته على درجتين: قراءة الظاهرة.. حسب نظام تكوين وتركيب الصورة، وهذا ما يسمى بالقراءة الأولى، أي نقوم بوصف ما نشاهده مباشرةً، وهذه القراءة الأولية تسمح لنا بالانطلاق نحو القراءة المعمقة لتحليل المعاني وقراءة ما خلف الألوان والخطوط والأشكال)[1]. وهذه المعرفة هي معرفة بشيء ما وشعور خالص بالأشياء ذاتها، والكشف عن ماهيات كلية ثابتة لهذا العالم. وهذا يتماثل مع الرد الظاهراتي، الذي يكشف لنا عن الظواهر الخالصة للعالم المعلق جانباً ويبرز حقيقة وأهمية الأنا المتعالية، كون هذا الرد يكشف عن الأشياء العقلية الجوهرية والماهيات الكلية، كما تظهر حيةً في الشعور الداخلي، والتي تكون موضوعاً للوصف والتحليل الظاهراتي.

حيث كان هدف الفنان السيطرة الكاملة على الشكل (الظاهرة) البصرية في عملية اتصال ظاهراتي لمفردات متجاورة مع بعضها تلتقي في الموضوع الأساس (موضوع اللوحة الممثل)

---

[1] شموط، عزالدين: لغة الفن التشكيلي، مطبعة ب ن ، دمشق، 1993، ص37.

الذي يحتفظ بدلالته عند جمع الموجودات المشار إليها، واللامرئي يصبح مرئياً، مع احتفاظ الأخير بما هو كامن، يمكن الوصول إليه في لحظة التجلي الجمالي أو الحدسي.

سعى "كرس" لتكريس النظرة الكلية للعالم والأشياء، وإذابة المفردات والأجزاء في الكلي، حينما صور رؤيته للعالم المعاش كما تبدت لخبرته وتجربته في الشعور الداخلي، والاستمتاع بالكيفيات الجمالية الكامنة في الأشياء ذاتها المحتجبة خلف الخطوط والأشكال والألوان، التي تكشف عن حقيقة العالم المؤجلة. هذا السعي الذي يمكن وصفه بملامح الظاهراتي في اللوحة.

عينة (12)
اسم العينة: تكوين Composition
اسم الفنان: فرناند ليجيه Fernand Leger
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas
القياس:120 × 170سم.
تاريخ الإنتاج: 1918.
العائدية: متحف فيلادلفيا للفن Philadelphia museum of art.

خطوط حادة وأشكال هندسية مختلفة تتصاعد بشكل سلّمي من الأسفل إلى الأعلى، تشكلت منها لوحة "ليجيه" التي عمد فيها إلى استخدام الأرضية المتعارضة بين قيمتين لونيتين السواد والبياض لترتب أشكاله الدائرية والمخروطية عليها بالمستوى الأقرب إلى الأرضية، ثم وضع علاماته التي يريد مثل القفل والكرات والأدوات الأخرى كمستوى ثالث متراكب، محاولاً تقطيع الأشكال إلى كتل لونية يحيطها بالبياض، فظهرت بشكل مجرد مستخدماً بذلك جميع الصيغ اللونية المتعارضة والمتكاملة في التأسيس المتداخل، ليضفي عليها ألق اللون أو أشعة الشمس التي تنعكس على السطوح، نتيجة إعجابه بسحر الضوء اللماع على المعادن.

هذه القوى المتصارعة داخل اللوحة تشبعت لتنجز توازناً ووحدة متآلفة تجمع المتناقضات الحادة للون والشكل والأشياء. فالألوان نقية زاهية، وعنيفة أحياناً، والأشكال هندسية بعضها مستمدة من الطبيعة، والآخر منتقى من منتجات صناعية لتجمع بين التجريد والتشخيص.

يرى "ليجيه" أن في أشكاله الهندسية المجردة الوضع الصحيح للواقعية المثيرة للعواطف والأحاسيس، من خلال الخطوط والألوان، التي تمر عبر البنية الشكلية النهائية، لخلق إتصالية بين الذهن والبدن عن طريق الخيال، بوصفه مسؤولاً عن جمع هذه المتناقضات. ويصبح المركز المحرك للوحة "ليجيه" يتمثل بإعادة تكوين الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والإدراك، استناداً إلى مقولة الشعور بأن اللون المرئي ما هو إلا تجريد مكثف أو غابة من العمليات المتشابكة، لإيمانه بأن اللوحة يجب ألا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمنحه العين عن العالم أو تسجيل اللمحة الخاطفة التي تقدمها الصورة التقليدية، بل صورة الواقع كما يراه العقل، الذي يتصور الواقع من خلال طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابك للعلاقات المركبة[1].

وبهذا ينطلق "ليجيه" في اختيار الموضوع من علاقة يقينية خالصة للواقع، كون اللوحة عنده تنقسم إلى اتجاهين الأول، هو (الحفظ الظاهراتي)، الذي يؤسس العودة إلى الطبيعة من خلال مونادا أولي تمثل أشياء عامة نهائية لموضوعات متمثلة مثل (الكرات والقفل والأشكال الهندسية)، والاتجاه الآخر هو (الإطلال الظاهراتي) بوصفه المنظور الزماني الذي يظهر الموضوع المتمثل من خلاله بتفاصيل جديدة ترتبط بصدى الاتجاه الأول، أي علاقة الأشكال بوجودها الجديد ضمن هذا النسيج التكويني الممثل ببنية اللوحة وعلاقاتها الداخلية.

بمعنى أن اللوحة أحتوت على أزمنة متعددة، هي الزمان الآن الخاص بالعالم المعاش، والزمن المتتابع لعلاقة الأشكال المختلفة في ترتيبها البنائي، وزمن جمع المتعارضات المستقل، لذلك لن يكون هناك زمن موضوعي في اللوحة، لأن كل وجود فيها يعود إلى لحظة من لحظات الزمن الذي يسميه "هوسرل" (الزمان الظاهراتي) المتمثل في العمل الفني، لذلك يرتبط وعي المتلقي بالمستويات الزمنية في علاقتها بالنظام الكلي عن طريق نشر نظم التكوين في كل من الزمان والمكان. وما قصد "ليجيه" لاستخدام القفل والدائرة والمخروط والكرات، إلا ترسيخاً

[1] جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000، ص89.

للمكان الذي تدرك فيه الماهيات الحقيقية، كما تظهر في الشعور، إذ انها بمثابة مكانية (تكشف) تشكل رد ظاهراتي صوري، وبهذا تختلف وظيفتها الجوهرية عن وظيفتها الاعتيادية.

إن الأشكال الهندسية التي قصدها "ليجيه" عبرت عن منحى ظاهراتياً، ينطلق من اقتسام اللوحة إلى قسمين، يؤسس الأول العودة إلى الطبيعة من خلال "حفظ ظاهراتي" يتمثل بأشياء عامة واقعية، ويقيم الآخر علاقة جدلية مع الأول في ضوء المنظور الزماني، الذي يفضح الموضوع المتمثل وهو "إطلال ظاهراتي" . وهذا يصف الأزمنة المتعددة التي تحتويها اللوحة وإنضوائها تحت زمن لحظوي يمثل زمن العمل الفني المحسوس وهو (الزمن الظاهراتي).

عينة (13)

اسم العينة : معركة Battle

اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي Vasily Kandinsky

المادة والخامة : زيت على كانفاس Oil on canvas

القياس :94.5 x130 سم

تاريخ الإنتاج:1910

العائدية : معرض تيت – لندن Tate Gallery - London

تنتمي هذه اللوحة إلى مجموعة "كاندنسكي" ذات الطابع الروحي بمحمولاتها التعبيرية العالية، بما يرتبط بالضرورة الداخلية لديه وتحول الضغوطات الخارجية إلى حالات متوازنة داخلياً (ذاتية)، من خلال إنزياحات العمل الفني ، الذي يعبر عن رغبات باطنية يستشعرها الفنان بالطريقة التي ترضيه سواء كانت تجريدية أو تكعيبية بمعنى عدم الاهتمام بنظام معين أو شكل معين.

لذلك لا يمكن إهمال تجارب "كاندنسكي" في الموسيقى التي ظهرت بوضوح من خلال معالجاته اللونية في المنجز التصويري، وهي تنتمي إلى مجموعة الطيف الشمسي وحركته الدائرية، بما يقترب من النظرة الروحانية لديه التي توصل إليها بعد تأثره بطروحات الثيوصوفيين، إذ عمد إلى جعل العلاقة واضحة بين الموسيقى والرسم من خلال اللون وإعتماد الموشور الضوئي الذي يلتقي مع نغمات السلم الموسيقي السبعة، بوصفها علاقات روحية يمكن إدراكها بالحدس، إذ يرى (أن اللون، هو لوحة المفاتيح، والعين هي المطارق، والروح هي البيانو بأوتاره، والفنان هو اليد التي تعرف كيف تضرب مفتاحاً هنا، وآخر هناك، لأحداث النبرات والاهتزازات الموسيقية في الروح والنفس) [1] وكاندنسكي يعرف جيداً على أي مفتاح ينقر، ومتى، وكيف، والجواب دون شك لتحقيق التوازن التام بين الرنين الخارجي والداخلي في آن معاً. لإنتاج أعمال تمتلك جماليتها الخاصة والخالصة وديمومتها المتصلة بعد أن تجردت من المعنى العياني المباشر.

وبهذا كان زمن العمل مفتوحاً تماماً إلى ما لانهاية، وبنية الخفاء التي تمتلكها اللوحة والابتعاد عن التشيء والتشبيهي ما هي إلا انطلاقة نحو اللامحدود أو العالم المتخيل، لذا ينفتح على الخيال في التصوير الذي يعمل بقوة في أعمال كهذه، واعتبار المتلقي جزءاً من العمل لا يكتمل بدونه من خلال قراءته الإدراكية لفك شفرات النص المرئي بمواصفاته الروحية الغنائية عبر جدل دؤوب بين استطيقا التجريدي الحر والمقيد. وهنا تلعب الذات دوراً واضحاً في اتجاهين، ذات الفنان، وذات المتلقي على السواء بعيداً عن ضغوطات الموضوع، وأن العمل يمكن انتاجه من حصيلة الذات المتمركزة فيه.

يمتلك الرسم التجريدي قوة التفاعل والتحويل بين قوى الداخل والخارج، ويحاول الفنان من خلالها أن ينتمي للعالم الكبير وليس للجزئيات أو (المونادات) في الوصف الظاهراتي، ولكنها هذه المونادات تشكل نظرة نهائية شمولية للكلي واللامحدود، إذ يعد الرسم في هذه الحالة جسراً للعبور من الواقعي والمرئي إلى الجوهري واللامتناهي، وهنا تكمن عملية التوفيق بين المثالية والمادية أو ما تسعى إليه الظاهراتية من إلغاء الفواصل بين ثنائية الذات والموضوع، تلك التي عبر عنها كاندنسكي "بالضرورة الداخلية". لذا مثلت النقاط الحمراء مونادات شكلت في حقيقتها جزءاً من بنية الكلي، وأصبحت الخطوط المتعرجة اللونية أو السوداء العمودية مونادات رئيسية في العمل الفني تقع بين درامية الصراع الجوهري والشكلي.

وقد كان الحدس حاضراً بقوة في هذه اللوحة في ضوء العلاقات البنائية واللونية الظاهرة للعيان ومحركات تكوينها الجوهري، بما يحقق منحاً توليدياً أستطيقياً على صعيد الشكل أو

---

[1] كاندنسكي، فاسيلي:الروحاني في الفن، الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب، تعريب فهمي بدوي، 1994، ص93 .

الجوهر، أي المعنى المستتر خلف الشكل الظاهري. وهذا ينم عن خبرة تراكمية في منطقة الرسم حققت هذه التوصلات على صعيد الأفكار المنتجة للأشكال. هذه الأشكال المجردة وحركة الخطوط اللولبية التي أسهمت في تأسيس عالم مثالي آخر يذكرنا بعلاقة العمل بعالم متخيل بعيداً عن العالم الواقعي. هذا التأسيس الجديد اكتسب شرعيته زمانياً ومكانياً من خلال الحركة والاستمرارية على صعيد المعطى الفعلي. ويستمد الرسم لدى "كاندنسكي" طاقته من مصادر روحية ولا شعورية لإيمانه بصعوبة محاكاة الظواهر الخارجية، والاقتصار في التعبير عن الحياة الداخلية. من خلال دلالة العمل ورمزيته، لأن الدلالة هي سيرورة الوجود الفني، ولايمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها وأنماطها في التدليل وفي معرفة العالم، بما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء. ولقد استطاع الفنان من خلال الرمز أن ينظم تجربته في انفصال عن العالم، وهذا ما جنبه الإنغماس في مباشرية ألـ "هنا" والآن داخل عالم بلا أفق. فكما أن الأداة هي إنفصال عن الموضوع، فإن الرمز هو إنفصال عن الواقع، وليست الدلالة وطرق إنتاجها وسبل تداولها سوى حصيلة حركة "ترميزية" قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء [1].

تمثل لوحة "كاندنسكي" إنطلاقة نحو المتخيل لتأسيس موضوعها الجمالي المجرد، ووصف العالم ظاهراتياً من خلال الجزئيات (المونادات) التي تشكل نظرة شمولية للكلي واللامحدود، والعبور في اللوحة المرسومة من المرئي إلى الجوهري في محاولة لتحقيق وحدة إندماجية يتماهى فيها الخارج بالداخل عن طريق خبرة إدراكية في هذا المجال.

[1] بنكراد، سعيد، المصدر السابق، ص98.

عينة (14)

اسم العينة: تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق
Composition with Red. Yellow and Blue
اسم الفنان: بييت موندريان Piet Mondrian
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas
القياس: 72.5 × 69سم.
تاريخ الانتاج : 1939.
العائدية: معرض تيت – لندن Tate Gallery – London.

سعى "موندريان" في عمله هذا إلى اختزال الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بالوعي مباشرة من مرجعية تتأسس عليها قراءة العمل الفني، باحثاً عن فن يحمل في جوهره قوانين كلية وثابتة، تتولد من خلالها إحساسات روحية، ايماناً منه بالجمالية المطلقة للشكل المجرد الخالص وطاقته التعبيرية والتأويلية العالية التي يحملها اللون أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية بما يعكس طاقتها الروحية وانتاج صوت درامي في ضوء هذا التقاطع.

كما أنه عمد إلى استخدام ثلاثة ألوان رئيسة هي (الأحمر، الأزرق، والأصفر) لتتوزع على السطح التصويري، بما يضمن له صفة الثبات والاتزان، فالإزاحات اللونية المتباينة يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي، وتقليل ملامح الطبيعة، حتى تصبح اللوحة وسائل مدركة كالرياضيات من أجل جوهر نقي خالٍ من أية شوائب. فقد عاد إلى الأشياء الأولى، كما هو في الألوان الأساسية أو الأشكال الهندسية الناتجة من التقاطع الحاد في تماثل ظاهراتي من خلال تلك العودة.

وموندريان في ضوء معالجاته هذه وحّد التكوين بالخطوط الأفقية والعمودية التي شكلت فضاءات لونية وحدوداً مكانية للمسطحات ذات القيمة الأحادية (الأسود) على الخلفية البيضاء بوصفها عمقاً فضائياً للتكوين. إلا أن الألوان والأشكال في اللوحة لا تحيل إلى مرجعيات ذات أصول حسية أو ذاتية، بل تشكل عناصر بنائية تحتكم على قدر من السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها، وقد تحمل الألوان دلالات رمزية في جوهرها عن أصل الوجود والعالم، لأن الصورة التجريدية هي الوسيلة التي يمكن تحويل الواقع بفضلها إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة، وهي اختراق لهذا الواقع والإمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته وإخضاعها لإشراف العقل، حتى نستطيع أن نعيد هذه البنيات نفسها في حقيقة مختلفة، هي حقيقة اختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الإدراكي المنطقي[1]. وهذا الاختراق يفسر بحث الفنان عن الهيكل الداخلي للحقيقة.

وقد سعى "موندريان" للاهتمام بالكلي دون الجزئي، مشيراً إلى ان خلف المظاهر الحسية هناك عناصر ثابتة تعمل على توحيد الأشياء، من أجل الوصول إلى ماهيات الأشياء، وعدم الاكتراث بالموجودات المادية، بما ينفتح على التأويل، وتعليق الحكم على العمل الفني حتى استكمال عملية التلقي وإنتاج المعنى بحسب "هيدجر"، تدرك هذه الماهيات بالحدس المباشر وليس بالمظاهر الحسية. الماهية كما تبدو في الخبرة الإنسانية التي تتكون على مبدأ (بين – ذاتي) ذات الفنان التشييدية، وذات المتلقي، ليصبح العالم ذا كينونة مزدوجة (موضوعية وذاتية) تنصهر في الشكل المجرد، بوصفه موضوعاً قصدياً ناتجاً عن الخبرة المشتركة بين الذوات تجاه الشيء المدرك.

تصبح الأشياء والظواهر والوعي جهداً موجهاً لوصف الظاهرة كما تبدو لنا في خبرتنا ووعينا بها. ويتركز الموضوع المتمثل في بنية اللوحة المتشكلة على (اللون والخط والشكل) وهو

[1] أمهز، محمود: المصدر السابق، ص147.

ذروة اتمام وجود اللوحة كبنية قصدية، وهي بمثابة النظر الموضوعي الملازم لعملية التعيين، التي فيها ومن خلالها يتحقق الإدراك الجمالي، يصعّد الخيال فيها إلى أقصاه في تحقيق الشكل المدرك جمالياً وفنياً. وقد أراد "موندريان" بهذا أن يؤسس رداً ظاهراتياً صورياً على صعيد اللوحة من خلال اختزاله القصدي لبنية الشكل الممكنة التحول، عبر الزمان المتصل، بوصفه حقيقة مطلقة، إذ تقوم ذات الفنان بنفي مستمر لمفاهيمها عن العالم ورصد مفاهيم جديدة تتأسس من خلال الطاقة الرمزية للشكل واللون وتحولاتهما.

أن تعدد الفضاءات الناتجة (المربعة والمستطيلة) وحركتها الأفقية والعمودية والصورة الكلية المتكونة من حرية الخيال هي حريات (متعالية) على وفق رؤية "باشلار" كونها تنشأ من مجال الخبرة الإنسانية، وهو إنشاء جمالي ظاهراتي، لأنه يعيد إنشاء الخبرات التخيلية والإدراكية. وباختلاف طريقة التعبير وتعدد الصور عبر الزمن الممتد يعاد إنتاج العمل ذهنياً، سواء كان ذلك في شكل تشكيلات صورية تحتضنها العين في لحظة واحدة، أو علامات منفردة مثل اللون والشكل الهندسي، ينبغي أن ينشأ المتلقي فيما بينها نوعاً من الصلة.

تتضح ملامح الظاهراتية في لوحة "موندريان" من خلال سعيه للاهتمام بالكلي دون الجزئي والتعبير عن الثابت خلف المظاهر الحسية للوصول إلى ماهيات الأشياء في سياقها التأجيلي المقترن بآلية تعليق الحكم لدى الظاهراتيين وخصوصاً "هوسرل" و"هيدجر" حتى يصبح العالم ذا كينونة مزدوجة تقع بين الموضوعية والذاتية تنصهر في الشكل المجرد، بوصفه موضوعاً قصدياً موجهاً لوصف الظاهرة. كما أنه ترك حرية الخيال المتعالية تكتشف أشكالها، التي بدت واضحة في الأشكال الهندسية والخطوط المتقاطعة وتشكيلها صورياً، بما ينتج عنه نتاجاً ذهنياً وجمالياً في الوقت ذاته.

عينة (15)

اسم العينة: ثمانية مستطيلات حمراء Eight Red Rectangle.
اسم الفنان: كازيمير ماليفيتش Kazimir Malevich.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 49 × 66سم.
تاريخ الانتاج: 1915.
العائدية: معرض ستدلجك- امستردام Stedelijk Museum , Amsterdam.

أرضية بيضاء مستطيلة يستخدمها "ماليفيتش" لترتيب مستطيلاته الثمانية متباينة الأحجام عليها، بلون واحد هو الأحمر شكلت سطحه التصويري بصيغة متعارضة بين الخلفية والأشكال. مسطحات بلا عمق، ولكن التباين في الشكل والحجم حقق حركتها داخل الفضاء المفتوح نحو اللامحدود، ضمن توصلاته اللاموضوعية في الرسم واستخدامه الأشكال الهندسية المختزلة، حتى يقترب من (نقطة الصفر) في تجريده المطلق، كما هو واضح في منهجه الفني الذي اعتمده في إيصال اللوحة إلى أكبر قدر من الصفاء والنقاء والتخلص من عدم التماثل، منهجه الذي أسماه "السوبرماتزم" لينتمي الرسم إلى الكلي والثابت واليقيني في ضوء اعتماد الأشكال المربعة والمستطيلة دائماً، فهو يصف المربع بأنه (طفل ملكي وحي) من خلال السعي لاختزال العالم التمثيلي كلياً، استثماراً لمقولة اكتمال المربع وتوالده أثر انقساماته الداخلية، بوصفه شكلاً يحتفظ بقدر من الجمالية عند وجوده على السطح التصويري، كي يصبح فنه لا موضوعياً خالصاً يتلاشى فيه كل شيء وتبقى كتلة ومادة ستبنى منها الأشكال الجديدة. فيصبح المستطيل شكلاً مصدره فوق الوعي، بل إنه من إبداع الفكر الحدسي، ويعكس تفكير الإنسان المزدوج المتوازن بين ما هو نفعي وحدسي.

بحث الفنان عن حقيقة جمالية مطلقة، يمكن أن تكون بديلاً عن العالم المتعين والواقعي، من خلال علاقات رياضية تربط الموجودات، حيث تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً في الوقت نفسه، ويتوحد المرئي واللامرئي في مستطيلاته نحو تحقيق وحدة مطلقة بين الشكل المشيد والفضاء. ففي الكلي تنتظم الأهداف الجزئية لتحقق انسجامها عبر التعددية في هدف كلي واحد، لا يمكن وجوده إلا في الكلي والثابت، لأن كل جزء من هذه الأجزاء فيه يكون متحرك في ذاته وفي الشكل النهائي.

وقد توحي المستطيلات الثمانية المتباينة في الحجم بالحركة الدائرية الدائمة، التي لا تستقر عند نقطة مركزية على السطح التصويري، فضلاً عن لونها الأحمر. وهو ما قصده الفنان لإيجاد إيقاع متسارع من خلال الحركة واللون المتعارض مع خلفية اللوحة، وإنتاج فعل جمالي في نهاية المطاف، كونه فعل اتصالي يرتكز على مفردة الصورة – الحركة بتأكيده اندماجاً كلياً للتقنيات، يختزل الشكل إلى أقصاه للكشف عن الخصائص العميقة للظواهر، إذ تعد الاتصالية في هذه الحالة معايشة للمعنى، ومن ثم إدراكه حسياً من خلال المعنى الإشاري الذي تحيله الأشكال الهندسية المستطيلة.

بمعنى أن الأشكال ما هي إلا خزين صوري، بوصفها وقائع وجودية يمكن تلمسها بالأتفاق مع الرابطة، إذ يظهر في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق أن شوهدت أو عرفت، حيث لا يستطيع التماثل أن يتدخل كنفوذ منظم، وعلى الفنان أن يجد مصادر نفوذ أخرى، لتصبح الصورة التجريدية بدونها سطحاً لا شكل له كما قال سارتر (إن العين يجب أن تجد حافزاً على التقبل لكي تقوم بدون البحث عن وجه شبه، بتوحيد هذه البعثرة التي هي صورة)[1].

[1] فرانسوا، مولنار: الوحدة والكل، ت نجدة فتحي، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، ع3، لندن، 1983، ص78.

إن مساقط المستطيلات الثمانية في اللوحة تجد علاقتها مع الارتداد الظاهراتي، باشتراكهما في العودة إلى الشيء الحقيقي، وأن الشكل الهندسي يعد التجربة المباشرة للعين، بوصفها تجربة ذاتية تعتبر الشيء نقطة انطلاق. فقد استطاع "ماليفيتش" أن يجعل كل جزء أو مستطيل يكون (مونادا) يعكس البناء الكلي، لأن العقل التجريدي يستطيع فهم الأشياء والموجودات من خلال الأجزاء أو تقطيعها، وأن مقولات الزمان والمكان تقع ضمن هذا الفهم، وما الزمان والمكان المجتزئين إلا تعبير عن الزمان والمكان الكلي.

نجد أن الملامح الظاهراتية في لوحة "ماليفيتش" تتحدد بالعلاقة بين الأشكال الهندسية، والارتداد الظاهراتي في عودتهما للأشياء الحقيقية الأولى، أو إجتزاء مقولات الزمان والمكان وما أجزاء الأشياء إلا تمثيل للكلي، تمت بقصدية واضحة وبوعي من قبل ذات مدركة يتحد الداخل والخارج فيها، ويتماهى الجزء بالكلّي والثابت مع انصهار الخارج بالداخل لتشكيل وحدة وجودية.

عينة (16)

اسم العمل: إنهم يسخرون They’re Biting

اسم الفنان: بول كلي Paul Klee

المادة: حبر وألوان مائية على ورق Pen and ink and water colour on paper

القياس: 23.5 × 31سم.

تاريخ الانتاج: 1920.

العائدية: معرض تيت – لندن Tate Gallery – London.

يصور "كلي" في لوحته أشكالاً هندسية دائرية ومربعة ومثلثة متراكبة بشكل مسطح، انطلاقاً من مغادرة العمق التقليدي أو المشهد الذي يحتوي على كثافة لونية، إذ عمد إلى جعل هذه السطوح موشحة بحفريات غائرة لخطوط مجردة تتعالق مع أشكال زخرفية رمزية مثل نباتات وأشجار، فضلاً عن أشكال آدمية تتصل مع بعضها بهذه الخطوط الغائرة على أرضية ذات لون أوكر يحيط بها من الجوانب شريط لوني أخضر فاتح بوصفها خلفية تترتب عليها الأشكال المرسومة.

أسهمت الخطوط الغائرة ذات النسق الزخرفي في خلق حركة متخيلة وتأويلية، كونها تحتكم على قيم رمزية وبنائية توحي أكثر مما تصرح أو تصف، مما يؤسس طبيعة افتراضية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته إلا من خلال اللوحة، وتطوير ظواهر الطبيعة بعد فهمها، حيث أن الفن يشظي اللعب في فضاءات البنى الذاتية والشيئية للوصول إلى عالم الذات بعيداً عن سلطة الموضوع الخارجي بشكل مباشر. وما الأشياء المرئية في لوحته إلا أمثلة جزئية من الوجود الكلي تؤدي إلى وحدة الوجود ذاته، يمكن استخلاص الجوهري من المادي فيها، وإذابة ما هو إنساني مع روح المكان التي تجتمع فيه الأشكال.

نزع "كلي" نحو الخيال، كون الحواس والعقل لا يدركان إلا بعض الحقيقة، ليصعّد من فعل الروح، التي تتخذ أشكالاً من خلال الفضاء والرموز والألوان والشكل المعتم، لتصبح مادة مرئية. وبهذا تتحول التجريدات إلى علاقات روحية باطنية. فاللامرئي يتضح من خلال مجموعة التجريدات هذه والصور الحيوانية والإنسانية المختزلة، التي تصعد من قيمة الروحي، في العودة إلى الأصول والجذور، وهذا ما يظهر جلياً في الأشكال الدائرية والمربعة أو الخطوط العضوية التي كونت الأشكال، وأن نمط الصورة التجريدية هذه يقوم على خلخلة "التعيين" في بنية الشيء الواقعي لإيجاد علاقات غير مرئية تحفز نظام الإدراك لدى المتلقي على تغيير مساره تجاه فهم اللوحة.

وقد يتماثل الاختزال التصويري لدى "كلي" مع الاختزال الظاهراتي الذي يستبعد كل منهما ما لا يحيط به الوعي مباشرةً، في ضوء إلغاء الفواصل بين الداخل والخارج من خلال العلاقة بين انفعاله والشعور الداخلي، الذي يعده معبراً عن الواقع الخارجي، بوصفه تعديلاً كلياً للوجود في العالم المعاش، ويصبح السؤال والبحث عن ماهية العمل الفني سؤالاً عن وجود في النتيجة النهائية، حسب تعبير "هيدجر".

إن لوحة "كلي" بوصفها نصاً مفتوحاً على الحياة تمثل شكلاً من أشكال الوعي الذي ترحّل من الخبرة المعاشة، مثلما نظر الظاهراتيون إلى النص لا بوصفه شيئاً مثالياً أو كياناً مادياً، بل لأنه شيئاً أو موضوعاً (قصدياً) يدرك بالوعي، وهكذا ينفتح الباب أمام تعدد القراءات وتأويلها، لاستجلاء معاني معينة بوصفها قصديات تأسست من خلال أفعال قصدية من خبرة ابداعية أصلية، أعيد تأسيسها من خلال أفعال قصدية في خبرة إدراكية لدى المتلقي. لذا فإن المعاني بتعبير "هوسرل" تضفي على الشكل في حالة الخبرة الادراكية قصداً يتماثل مع ما يسميه "أنجاردن" القصد المستمد Driveled Intention حين أعاد المتلقي تأسيس معنى

الشكل وفقاً للقصد، وبذلك تكون للمعاني حالة موضوعية، فعلى الرغم من ارتباطها بالأفعال القصدية (في حالة تبعية) فإنها تكون متعالية على هذه الأفعال ولا تقبل الرد أو الإختزال.

إن الربط التواصلي بين الحركة المحسوسة الخارجية وبين الذات الإنسانية، هو بحث عن جوهرها (الذات) وهو تواصل قبلي – آني لإخضاع المتلقي لتجربة تأويلية في جانبها البصري والحركي كتشكيل أولي أشبه ما يكون بإنشاءات صورية، مما دعى "كلي" في بحثه عن هذه الصورة إلى تعميم ظاهراتي يلامس الأعماق قبل السطح، في ضوء علاقة البيئة والمكان التي تجتمع فيها الموجودات ومضاعفة الصورة المميزة في العالم المعاش مثل (الأسماك، القوارب، الأشجار)، كي تتخذ شكلها الأكثر عمقاً وترسيخاً في الوجود الإنساني بكيفية أبلغ من الأشكال الأخرى. وهي بالتالي تحمل مضامين وجودية، عفوية تهتم بالعلاقة الجوهرية بين المكان والقيمة الجمالية.

لقد أختزلت الصورة في لوحة "كلي" على نحو يماثل الأختزال الظاهراتي للتصعيد من قيمة الروحي في التعبير عن العالم المعاش، وما الأشياء المرئية إلا أمثلة جزئية في الوجود الكلي تؤدي إلى وحدة الوجود ذاته، ومن خلالها يمكن استخلاص الجوهري من المادي الذي يتضح في العودة إلى الجذور الأولى لتأسيس هذا العالم والتعبير عنه.

عينة (17)

اسم العينة: رحيل صديق Death of Friend.
اسم الفنان: جورجيو دي كريكو Giorgio de Chirico.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 76 × 100سم.
تاريخ الإنتاج: 1913.
العائدية: مجموعة خاصةPrivate Collection.

شرائح خشبية وقبر محاط بإطار خشبي ورجلان على هيئة أشباح، ظلالهما تسقط على القبر، تنتظم هذه الأشياء في غرفة كبيرة خلفها جدار كأنه فضاء خارجي ممتد، يتكون هذا الجدار من لونين الأخضر المزرق في الأعلى والأصفر أسفله في رمزية لثنائية الحياة والموت، أو الخلود والفناء حسب ما تعكسه دالة هذين اللونين، وقد رسم ساعة جدارية أنتصبت في أعلى التكوين الخشبي ذات اللون الداكن بإشارة واضحة إلى الزمن.

إن لوحة "كريكو" هذه تنتمي إلى مجموعة أعماله التي تؤكد الفراغ الميتافيزيقي، وإظهار علاقة المنظور والميتافيزيقا، التي أعجب بها السوريواليون، حيث الأشكال مشحونة بطاقة توليدية تتجاوز حدود المكان الفيزيائي التي توضع فيه، وما اعتماده التضادات اللونية، إلا لإظهار صورة لا نهائية متعددة الجوانب تفصح عن علاقة الإنسان بالعالم.

لقد اعتقد "كريكو" كما هو اعتقاد السورياليين، بأن الأنا العميقة من شأنها أن تبلغ الكلي من خلال الأنفتاح على عوالم لا يمكن تصويرها إلا من خلال الخيال والغرائبية، والتوغل في الأعماق الخفية للذات الإنسانية، مما منحه قابلية التعدد الزماني، والتعدد المكاني بفعل هذا الانفتاح المطلق للرؤيا الخلاقة، حيث يرى أن الإنسان منجذب إلى قوى لا مرئية، لا تنطبق على الإنسان وحده، بل على كل ما يحيط به من أشياء وموجودات طبيعية.

وإن الوضوح الذي ظهر في اللوحة، إنما يعبر عن رؤية الفنان في قناعته بأن الوضوح ذا معنى غامض أيضاً معادلاً لما هو في عالم الأحلام، ولعل أن ثنائية الغموض والوضوح تعادل ثنائية النفي والإثبات أو الحضور والغياب بوصفها إحدى مرتكزات الإدراك الجمالي لدى الظاهراتيين وتحديداً لدى "ميرلوبونتي ودوفرين"، ظهرت واضحة في علاقات اللون أو الأشكال مثل علاقة الأشخاص في منتصف المكان بالقبر في مقدمة اللوحة، وهذا ما يفسر فعل الذات المدركة في إنجاز ما تقصده، لأن الخفاء يعد من خصائص الوجود الذاتي، إذ يمكن إظهار الوجود لماهيته وانتشاره كحضور وقرب حسب تعبير "هيدجر".

سعى "كريكو" إلى أن تكون العلاقات بين أشيائه غريبة أو غير متوقعة، في انشغالاته بالتعبير عن جواهر الأشياء، تلك الإنشغالات التي تتعدى حدود الطاقة الحسية، ليكون الرسم لديه استلهاماً من عالم الرؤى وما يكتنزه العقل الباطن من صور، أو عن طريق الأحلام التي تكشف أسرار الروح الخفية، وتعطينا هذه الإشارة معرفة لا تعتبر الوجود قائماً بفعل تصوري يقدم عليه الفنان. أي أن الوجود يظهر وهو يضيء الموجود وينظم له مساحة حرة هي مساحة الزمان التأويلي المنفتح، لينتشر الوجود بوصفه ظهوراً أو انكشافاً، ويدوم في الوقت ذاته كأنحجاب في علاقة تبادلية بين الحضور والغياب (حضور القبر وغياب الصديق).

تعد مخاضات "كريكو" في الرسم وسيلة لتكبير وتوضيح اشتباكه الروحي مع ما يبدو من صور غفوته وأثناء طوافه في عالم الأسرار الغامضة. وقد أراد أن تكون الأشكال تكوينات تشخيصية مثل الهياكل الخشبية والشخوص الإنسانية، لسبب تعييني يدرك من خلاله الموضوع المتمثل للوحة جمالياً من خلال وعي المتلقي. فإن محاولة تحليل اللوحة إلى أنساق متعددة هو ما نقصده بـ (التقليص الظاهراتي) بينما كشف القيمة الفكرية والجمالية التي تتشكل في التجربة والوعي هو (التفسير الظاهراتي) في ثنائية الفنان والمتلقي، بما يفسر المعنى المقصود لبين الذوات والموضوعية من خلال الخبرة المشتركة بين الذوات تجاه الشيء المدرك.

يبحث "كريكو" عن إقامة علاقة متبادلة او انعكاسية تنشئ شعوراً متجهاً نحو موضوع معين يقترب من نظرية "هوسرل" (الشعاع المزدوج) الذي يوحد فيها بين الذات والموضوع، الولادة والموت، البداية والنهاية. لذلك فإن حدثية اللوحة تقع في دائرة الوعي، بما تعكسه ديمومة الذاكرة المتحركة الفاعلة، بوصفها عنصراً رئيساً في عملية التشكيل الصوري، وعملها على دفع ذاكرة المتلقي إلى ما وراء نفسه في الأماكن العميقة من هذا العالم، الذي يصل إليها من خلال الكشف وتعليق الأحكام، وتوليد فعلين مزدوجين، الأول : تحريضي يدعو إلى إلغاء ما هو متفق عليه، والثاني تواصلي ينقل إلى قيم ناتجة عن تحطيم العلاقات الراسخة في الأشياء. لذلك فإن كل ما هو مرئي في فضاء اللوحة مثل (القبر، علامات الشخوص، الظلال، الهياكل الخشبية) مؤسس عبر وسائط تحمل في داخلها قيمةً وهدفاً قصدياً يتجه نحو جوهر الحياة المعاشة.

يتضح أن لوحة "كريكو" تفسر علائقها مع التحليل الظاهراتي، في ضوء مرتكزات الخيال والبين ذاتية والموضوع المتمثل والتفسير الظاهراتي الناتج عن قيمة جمالية مقصودة ومتعينة عبر موضوعها، الذي تجاوز الواقع الفعلي ليحلق في عالم الحلم والروح وما يحتفظ به العقل الباطن من صور، ليؤسس لوحته في المكان الميتافيزيقي الذي يقصده.

عينة (18)

اسم العمل : إمرأة، وطير بضوء القمر Woman, Bird by moonlight
اسم الفنان: خوان ميرو Joan Miro
المادة والخامة : زيت على كانفاس Oil on Canvas
القياس: 81.5 سم x 66 سم
تاريخ الانتاج: 1949
العائدية: معرض تيت – لندن Tate Gallery - London

يحاول "ميرو" في لوحته هذه أن ينفتح على الرموز التي صورها على خلفية لونية قريبة من الأوكر، ليؤسس عالمه الفوقي الخاص بعيداً عن عالم الوقائع، فقد حاول التوفيق بين رموز ينتمي كل منها إلى عالمه من خلال اللعب الحر للأفكار والتوفيق بين متناقضاتها، لأن هذا المنهج يعد الوسيلة الوحيدة التي تؤمن ببساطة الحلم المطلقة والتخلص من هيمنة العقل والإيمان المطلق بسلطة الحكم والتعبير اللا إرادي الذي يمليه عادة الوعي الإنساني.

تتسم رؤية "ميرو" بالقصدية الخالصة في إقصاء المفاهيم التقليدية للزمن والفضاء والروابط السببية التي ترتب الشكل، فهو يؤمن بقدرة مفهومي (النفي والتدمير) لإظهار المتحجب لخلق عوالم مبهرة تقوم على العلاقة التهكمية بين الواقع الخارجي والجوهر العميق، باتجاه ترسيخ الردود الصورية في شكلها الظاهراتي، التي تصبح لغته (لغة التشكيل الصوري)، لأن فضاء الصورة يعد المونادا الأول لأي لوحة تشكيلية، وبذلك تتكون اللوحة من مجموعة صور (متعينة) ومركبة بطريقة خلاقة (هلال، نجمة، هياكل إنسانية، دمى).

من خلال الرموز الكونية مثل النجمة البيضاء ومخططها بجانب الهلال في أعلى اللوحة، يحاول "ميرو" وضع الرموز الأرضية ممثلة بصور الأشكال الآدمية التي تشبه الدمى، إذ يقترح أن تكون رموزاً كونية تنصلت من واقعها المألوف، بتأسيس مكانية أخرى يصعّد بها عن طريق الخيال فالصورة لدى "ميرو" في هذه الحالة إبتكار فكري محض، لا يمكن أن تنشأ من التشبيه، بل من التقريب بين واقعين متباعدين، هما عالمي الواقع والخيال، وبقدر ما تكون العلاقة بينهما بعيدة وصحيحة تكون اللوحة مؤثرة وتتمتع بطاقة إنفعالية وواقعية شعرية وهذا ما جعله ينتقي الألوان الصريحة في أشكاله مثل اللون الأبيض والأسود والأحمر، التي تجتمع بشكل متناوب في الجسد الإنساني الممثل.

تتخذ أشكال "ميرو" مسميات من أحلام الطفولة وخيالاتها، لتنفصل عن كل قوانين الاتصال بالواقع، نزوعاً نحو التبسيط والاختزال في الأشكال، وتخلى عن آليات صناعة اللوحة حسب مقتضيات المفاهيم الفنية السابقة، مثل خط الأفق والمساحات البنائية، وتحولت اللوحة لديه إلى فضاء كوني مسطح، مما جعل عين المتلقي تنحرف عن النقطة المركزية لتصبح مشدودة إلى الفضاء الكلي، الذي ترتسم عليه التشكيلات الخيالية المبتعدة عن مناخات الواقع، وهي تشبه حيوانات خرافية صغيرة أو أشكالاً هجينة غريبة في هيأتها المعقدة والمبهمة التي لم ترى من قبل. وقد تفوق هذه الأشياء الصامتة في بعض الأحيان الكثير من الأشياء الحية نفسها في مملكتها الأنطولوجية الجديدة، إنها أشياء صامتة، لكنها تمتلك حركتها وبعدها داخل الفضاء، داخل الحياة والروح الإنسانية، وسواء كانت متحركة أو ساكنة، إلا أنها مليئة بالحياة لامتلاكها حياة سرية بداخلها تشكل ديمومتها الوجودية، إذ يكون الوجود بمثابة موضوعية الموضوعات، حين يتضمن فعل تصور الذات، وتعد العلاقة بين الذات والموضوع هي المجال الوحيد لهذه اللحظة التجميعية المبتكرة، حيث كان ذلك واضحاً منذ عنوان اللوحة امرأة وطير يلتقيان بمكان آخر هو ضوء القمر أو قريب منه .

إن ما أراده "ميرو" هو مفهوم ظاهراتي من خلال "تحييد" المفاهيم الحياتية اليومية المألوفة، وفعل مقولتي الزمان والمكان، فيما يخص الموجودات الأرضية (الدمى) والموجودات الفوقية (الهلال والنجوم)، وصولاً إلى الذات المتعالية، وتأسيس لوحة تمثل "ظاهرة" تحتكم على

عوالم تضج بكل ما هو غرائبي فيها من خلال التشكيل الصوري بطريقة تتجاوز الانساق الواقعية المألوفة، وإثارة اللاوعي لدى المتلقي ليحلم بعالم يسبق منطق الحدث المتداول، إذ كانت رؤيته هذه ليست من أجل المتعة الجمالية، بل إظهار الوجود كما يتبدى له، وجعل ظاهر الشيء موضوعة للإدراك والثراء المعرفي، لتكون هذه المعرفة معرفة بشيء ما، وشعور خالص بالأشياء ذاتها.

سعى "ميرو" في هذا العمل إلى اتحاد الجزئي بالكلي ليذوب أو ينصهر فيه، وتحقيق وحدة كلية تشير إلى حقائق كلية أو ماهيات عامة من خلال الرد الظاهراتي الماهوي، إذ ملأ الفضاء بمفردات تمنح كل منها دلالات مختلفة، تؤسس أبعادها الوجودية عبر فضاء يعد "ظاهرة مكانية" ووضع تعليقاً للحكم على المكان التقليدي الذي تحله هذه المفردات.

عينة (19)

اسم العينة: شبح وجه على الساحلApparition of Face on a Beach
اسم الفنان: سلفادور دالي Selvador Dali.
المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.
القياس: 116 × 146سم.
تاريخ الإنتاج: 1938.
العائدية: م، سي سومنر، هارتفورد – أمريكا Hartford Connecticut U.S.A.

مثلما سعى السورياليون إلى تأكيد الأيروسية في أعمالهم، جاء خطاب "دالي" هذا شأنه شأن خطاباته الأخرى لترسيخ مفهوم الرغبات الداخلية، طبقاً لطروحات "فرويد" وتحديداً لمعطى مدرسة التحليل النفسي بهذا الخصوص. فقد عمد "دالي" إلى تجميع أشياء وأشكال لا رابط بينها إلا ما يقصده هو، إذ صور شبح وجه على رمال الشاطئ وقطعة قماش وحبل متروكة على يسار الوجه، ذلك الوجه الذي يتكون على هيئة قدح وضع فيه عدد من الأشكال الأنثوية، وتعد العيون عبارة عن أجزاء من معادن وفي الخلفية صور متداخلة لأشكال إنسانية بوضعيات مختلفة وصحون وتلال على الشاطئ وفضاء يحيط بكل هذه النسيجية التكوينية من الحيثيات.

إن هذا التجميع اللامنطقي للأشكال جعل التكوين يفلت من سيطرة المعنى المحدد والرؤيا الجاهزة عقلية أو منطقية لتقريبها من الحلم أو ما هو فوق الواقع، جمعت من خلال خيال محض متحرر من موضوعات الزمان والمكان، إذ تسامى بالبنية الصورية إلى ما فوق المألوف والمحسوس، ومن خلال المدى اللامتناهي للخيال أوجد صلاته بين الشيء نفسه والعالم.

لقد كان طموح "دالي" على مستوى الصورة يقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة، التي تذهب إلى حد الهوس الذي يرد، وهي صورة لا يمكن شرحها مؤقتاً ولا يمكن تحويلها بطريقة الحدس المنطقي ولا بالآليات العقلية، بيد أن صور اللامعقولية هذه هي الصورة غير المعروفة أصلاً، لتتجاوز مجال الاستيهام والتصورات الضمنية القابلة للتحليل النفسي، حيث لا يوجد سبب منطقي لتجمع الأشياء إلا من خلال تحييد ما هو عقلي أو منطقي وإيجاد إفتراضات خيالية، وجعل الأشياء تتعايش بحياة جديدة ذات محمولات ما فوق واقعية، للكشف عن ذاته أمام التجربة غير المباشرة لعالم المجهولات، من أجل استعادة حضور تلك الذات الغائبة في العالم المباشر من خلال أثرها على التغيير والتحول.

إن آليات الجمع بين الأضداد، نجده علامة مميزة من الوجهة الفنية في اللوحة، التي كرست لمهمة مزدوجة تقوم على تقويض الواقع واكتشاف الواقع الحلمي، وهما تعبيران ظاهراتيان، من خلالهما نستطيع أن نؤول ماهية أو طبيعة الأشياء، أي في بحثها عن جوهر الأشياء، كذلك فإن جوهر التجميع الغرائبي يعد صورة من صور اللاوعي الجمعي بأبعاده التراكمية اللاشعورية، التي تتأسس على الوحدة الحسية والمادية والجسدية، بوصفها منطلقات لفهم وتفسير الحلم والهوس.

ترحلت الأشياء والموجودات (الكأس، الوجه، الحبل، المنضدة) في لوحة "دالي" من نظامها الواقعي إلى واقع خيالي دائم، بل أنقذها من جزئيتها ليضعها من خلال الخيال في مدار الكلي واللانهائي. وعن طريق الخيال تلغى المسافة بين الذات والموضوع الخارجي، في ضوء المكان المفترض في السياق التوسطي بينهما (مكان اللوحة) بعد إنحسار المسافة الفعلية، لإيجاد علاقة الأندماج بين الخيال وأحلام اليقظة في الواقع المعاش، كونه يتحرر كلياً من تأثيرات الواقع، ونستطيع أن نميز صورة "دالي" بأنها ليست فعلاً قصدياً بذاتها، بل نظام من القواعد تستند إليه أفعال القصد، وهي ناتج لتجربة سابقة على التكوين طبقاً لطروحات "سارتر". بمعنى إنه قصد ألفة الأشياء مع بعضها، فما الذي يجمع القدح بالوجه أو الحبل والمنضدة، والشاطئ والتلال، إنه الخيال فقط.

وهذه الأشياء والموجودات المجتمعة ما هي إلا حلماً أو ذوات تنتمي إلى عوالم مختلفة تشترك بتجربة حية معاشة واحدة، إذ يقترح "دالي" صياغة جديدة لرسم الصلات، التي تجتمع فيها الأشياء على وفق آلية منظمة قائمة على العلاقة التهكمية بين الشكل الخارجي وماهيته العميقة المستترة، وإعادة إنتاج أشياء حقيقية في الواقع المعاش، من أجل معايشة خالصة للمعنى المتخفي، الذي يعد سيرورة لإزالة مادية الشيء وإعادة إندماجه بالمحسوس. لذلك فإن دالي يريد أن يقدم عالماً موصولاً بعالمنا، فهو لم يستحضر عالماً لا وجود له، بل إن ذلك العالم تحقق من عالم التجربة المشتركة بيننا من أجل تحقيق الوجود.

يمكن وصف اللوحة التجميعية الغرائبية هذه بأنها تحتكم إلى الواقعية المطلقة أو ما فوق الواقع، ولا يمكن إدراكها حسياً، بل من خلال تشكيل الصورة في ضوء آليات المنهج الثيوصوفي، التي تتوسم الحدس والمثال المتعالي والقصدية الرمزية بمنحاها التأويلي اللاشعوري مفتوح الفضاءات، لأنها تعتمد مفهومات الخيال لتأسيس بنية كلية تظهر على السطح التصويري وتحتفظ بمعناها المستتر خلف الشكل الظاهراتي، وبهذا تقع في التفسير الظاهري لها من خلال هذه المفهومات المشتركة.

عينة (20)

اسم العينة: عن هذا لن يعرف الرجال شيئاً.

About this men does not know any thing.

اسم الفنان: ماكس أيرنست Max Ernst.

المادة والخامة: زيت على كانفاس Oil on Canvas.

القياس: 64 × 81سم.

تاريخ الإنتاج: 1923.

العائدية : معرض تيت – لندن Tate Gallery – London.

خطوط رفيعة مستقيمة ودوائر وأشكال هندسية ناتجة من التقاطعات التي تحدث للشكل، فضلاً عن دمى أنثوية ومفردة رئيسية تمثل رجلاً أبيض يحلق في فضاء اللوحة المعتم، هذا ما صوره "أرنست" في لوحته، فظهرت النسوة متلفعات بعباءات محاطات بدوائر صغيرة وكبيرة، إحداها دائرة بيضاء تتخللها كف مقطوعة تحمل إشارات وعلامات توضع على صدر المرأة. وقد كانت دلالة التناقض أو التعارضات اللونية واضحة، إذ جعل الفضاء داكناً أسود يتدرج إلى الرمادي في أسفل اللوحة، والتي تتحرك الأشكال في هذا الجزء منها إلى اللون المعتم، كي تتضح لعبة التعارضات لديه في الفضاء الذي ملأه بمفردات تمنح كل منها دلالتها مثل الدوائر والمثلثات والدمى وغيرها في استحضار واقع مطلق، يتجاوز الواقع الحقيقي لا يمكن إدراكه حسياً، بل يدرك من خلال تشكل الصورة في مناطق الوعي المتعالي.

إن "أيرنست" لم يغفل الثنائيات الأخرى، التي تشكل تكوينه البصري جمالياً. فبالإضافة إلى تعارض المنظومة اللونية، فإن ثنائيات الرجل والمرأة، الأعلى والأسفل، كانت واضحة في إنشائه، وبهذا أشار من خلال الأشكال المغربة إلى واقعين، أحدهما معاش، وآخر حلمي يمكن وصوله عن طريق الخيال، الذي يؤسس مكانية مفترضة لهذا الواقع، تتشكل فيه الأشياء حسب رؤية ذاتية مدركة بعيداً عن الحسابات العقلية والتقليدية، لذا فإن أعمال إيرنست تعتمد الإحتفالية والتمييز، إذ تتصف بغرابتها وأسرارها ورموزها المتعددة المعاني وصياغة المتعارضات في المكان والزمان الواحد، واستخدامه الصيغ البصرية ذات التأثير الرمزي، بما يلامس العقل الباطن.

وبهذا اتسمت رؤيته بالقصدية الخالصة في التشييد وإقصاء المفاهيم التقليدية، مثل الفضاء والزمن والروابط السببية التي يترتب عليها الشكل، فقد سعى الفنان لإظهار ما وراء الشكل العياني، ذلك الشكل الذي أسسه على وفق رؤية حلمية تقوم على العلاقة التبادلية بين واقعين، أحدهما خارجي موضوعي، والآخر داخلي ذاتي ليرسخ الردود الصورية الظاهراتية في مهمة مزدوجة، هي تقويض واقع ومغادرته واكتشاف آخر حلمي، نستطيع من خلاله فهم ماهية أو طبيعة الأشياء في ضوء تركيبها الجديد، وليس بما هي عليه في واقعها الحقيقي، وإن كانت هذه الرؤية اكتشاف حقيقي للخبرة الواقعية، وحين ترحلت من واقع إلى آخر فهذا يعني إنقاذها من محدوديتها المكانية والزمانية، كي توضع في مدار الكلي، بما يمنحه الخيال من مكان توسطي، وإلغاء المسافة بين ضغوطات خارجية موضوعية وفعل ذاتي داخلي، وإن ارتباط الخيال بلوحة "إيرنست" ينتمي إلى الخيال الحسي، بما يعكسه الشكل الغامض والألوان غير الصريحة، وقد يكون قادماً من الطبقة العميقة من اللاشعور، وليس له علاقة مباشرة مع العالم الخارجي.

وبما أن اللوحة تحتوي على (مونادا) مركزي ممثلاً الإنسان الطائر الأبيض ومونادا أخرى تتمثل بالدمى الإنسانية، لذلك فإنها تتكون من مجموعة صور متعينة ومركبة بطريقة تحتفظ بجماليتها الخاصة، بالإضافة إلى عودة الفنان إلى الأشياء الأولى، كما هو في الدوائر والمثلثات والأشكال الهندسية الناتجة من تقاطع الخطوط وانقسام الأشكال ذاتها.

وقد وصل "إيرنست" إلى هدفه وهو وحدة المتناقضات أو وحدة الوجود كما فعل السورياليون، أي التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية (الحلم)،

حيث يستمد عناصره من الواقع، وما وحدة الوجود هذه إلا وحدة جدلية وتاليفية تنتهي إلى احتضان الواقع وعناصره المتعددة في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات، ذلك الذي يسميه "بريتون" (النقطة العليا).

ولا يستطيع المتلقي التكهن بحلم الفنان، الذي تحول إلى بصري عياني، إلا عندما يقف على الماهية الوجودية المحتجبة، لأن اللوحة تتبدى أمامنا بمثابة عصر يشهد خفاء الوجود، يختفي وماهيته تنحجب، وهذا يتضح من أي تجربة يومية عادية أو فنية جمالية، تؤجل حضور معناها لحين إشراك المتلقي، وكيفية اتصاله بالرموز والإشارات الواردة في اللوحة ذاتها، كي يؤسس نظاماً علائقياً بينها. فما الذي يربط الرجل الطائر بهياكل النسوة على الأرض أو ما يربط الخطوط المستقيمة بالدوائر، إن الذي يربطهما قوة الجمع بمنطق متخيل وحلمي.

نجد أن "إيرنست" حيّد مفاهيمه الحياتية اليومية جانباً على وفق مفهوم ظاهراتي، وصولاً إلى ذات متعالية في لوحة تجتمع فيها موجودات بشكل غرائبي تتجاوز المألوف، وتثير اللاوعي لدى كل من يشاهدها، كي يحلم بعالم استباقي لمنطق التداولية، وتصبح المعرفة بالصورة الذهنية الناتجة عن هذا الجمع شكل متوسط من المعرفة يجمع بين أوجه الإدراك والذاكرة والخيال كما يرى "سارتر".

أ- النتائج:

بعد مناقشة موضوع البحث وتحليل عيناته في ضوء عدد من المفاهيم الجمالية الظاهراتية، وتقصي العلاقة بين مساراتها وحركات الرسم الأوربي الحديث، وتتبع المنطلقات المشتركة بينهما. توصل الباحث إلى عدد من النتائج تتمثل بالآتي:

1- إنطوت عينات البحث على قصدية خالصة، كونها توحي بالتوجه نحو غاية أو غرض معين يهدف إليه الفنان، مثل قصدية تشييد الموضوع الجمالي المتمثل لدى مونيه، سورا، رينوار، وكوخ العينات (1، 3، 4، 5) أو قصدية الإنشاء المجرد والصورة المختزلة لدى بيكاسو وموندريان العينات (10، 14).

2- تجلت نظرية المونادات في العينات (1، 2، 3، 6، 13، 15، 16، 18، 20) لتحديد ماهية الأشياء الكلية، سواء تحقق ذلك من خلال المونادا الشكلي، الذي يجد علائقه مع المونادات الأخرى كما في صورة المرأة في لوحة مونيه (عينة 1)، أو من خلال اللون في تنقيطية سورا (عينة3) وتماثلها مع النظرية الذرية باعتمادها تجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتشابكة، ليصبح المتعدد هو الكلي. فالأشكال في تجزئة هيئتها الحجمية أحالت المكانية الحسية إلى زمان منفتح لا نهائي في محاولة للأقتراب من الكلي في التجريد النسبي للأشياء.

3- أصبح تسجيل الظواهر الخارجية سبيلاً للوصول إلى الماهيات وإدراك حقيقتها، تلك التي تظهر في الشعور الإنساني من خلال رد ظاهراتي ماهوي أو صوري، والفصل بين عالم الوقائع المعاش وعالم الماهيات بوصفه الحقيقة الأولية من خلال الشكل أو اللون، كما فعل مونيه وسورا العينات (1، 3).

4- أسست عدد من العينات رداً ظاهراتياً ماهوياً من خلال اختزال الصورة وتجريدها (العينات 10، 12) لدى بيكاسو وليجيه، أو اعتماد الأشكال الهندسية التي تماثل الارتداد الظاهراتي، لدى موندريان ومالفيتش (العينات 14، 15)، أو إيجاد رد ظاهراتي صوري تدرك من خلاله الماهيات الحقيقية في الشعور الإنساني إدراكاً حسياً مباشراً، بما تحيله الصورة إلى المكانية المفترضة مثلما سعى إليه ماتيس، ميرو، إيرنست (العينات 6، 18،20).

5- تحقق الاتصال الظاهراتي بمستويات عدة، فقد اعتمد سيزان (عينة2) نظرية الجسد بوصفها هدفاً اتصالياً بين الفنان والعالم الخارجي، عندما أعار جسده للعالم كي يحوله إلى لوحة للخروج من دائرة التحجب إلى اللاتحجب، أو ما تعبر عن الرموز والإشارات التي تبثها محمولات الأشكال الظاهرة للعيان لدى كوخ ومونش (العينات 5، 7)، أو ما تحققه بنية الأشكال المتحدة والمؤتلفة في فعل درامي محتدم يصعّد من المفاهيم الدالة بوصفها موضوعاً قصدياً يتم الاتصال به لدى بيكاسو (العينة 10).

6- سعت الانطباعية الى تجميد اللحظة ، مثلما استوعبت التجريدية المنظور المتعالي الكلي من خلال تجلي مقولة الزمان في العينات. فقد أصبح الإمتداد الزمني الداخلي أو الشعور الزماني لدى الظاهراتيين وتأثيراته على الموضوع يومياً هو الحقيقة الكلية إنطلاقاً من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء لتحقيق محاولة الاتصال بالعالم في مبدأ قصدية الشعور كما في لوحة مونيه (عينة 1)، أو الأزمنة المتعددة الخاصة بالعالم المعاش أو الزمان المتتابع لعلاقة الأشكال المختلفة، التي تمثل في النهاية الزمان الظاهراتي كما في لوحة ليجيه (عينة 12) طبقاً لنظرية التزامن، التي سعت إليها التكعيبية في تصوير منجزها البصري.

7- ظهر مبدأ التعيين لدى رينوار ومونش (العينات 4، 7) بوصفه حالة مؤقتة تتحرك من خلال الموضوع المؤول، باعتباره الأداة التي توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية، وإنه تثبيت لسيرورة في واقعة للإنطلاق نحو سيرورة جديدة، أو خلخلة التعيين ذاته في بنية الصورة التجريدية، لإيجاد علاقات غير مرئية تحفز نظام الإدراك في فهم اللوحة كما في لوحة كلي (عينة 16).

8- وجد الباحث ان ثنائية الحضور والغياب، بوصفها إحدى مرتكزات الإدراك الجمالي بدت واضحة في عدد من العينات. ففي لوحة مونش (عينة 7) أصبح الغياب حضوراً في تبادلية هذه الثنائية بين تعبيرات الأشكال والألوان والموضوع الممثل في بحثه عن الماهيات الكامنة في الأشياء العيانية. وعكست لوحة براك (عينة 9) التبادلية من خلال اللون أو الشكل والمعنى. وفي (عينة 17) لوحة كريكو يصبح الوضوح والغموض تمثلاً لهذه الثنائية في علائقية الشكل واللون، وكان لحضور الذات في اللوحة وغيابها عن العالم المباشر تجسيد لهذا المفهوم في لوحة دالي (عينة 19).

9- حاولت عينات البحث إلغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات (النوئيما) وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع (النوئزيس) وانصهارهما معاً في جدلية الداخل والخارج، حتى وإن كانت الأشكال تجريدية خالصة، فإنها تحاول التماهي مع الواقع الخارجي، كما فعل موندريان، ومالفيتش (العينات 14، 15). أو محاولة مارك (عينة 8)في النظر إلى العالم بأنه ذو كينونة مزدوجة موضوعية وذاتية كما يراها "ميرلوبونتي" ليصبح الشعور معبراً عن الواقع الخارجي.

10- كرست الإنطباعية أعمالها لتسجيل الظاهرة المرئية في ضوء الانفعالات المدركة، بما يتوقف على حسية الفنان الذاتية، وكشف الصراع المتحجب بين ذات الفنان وموجودات اللوحة، كي يتمكن من معالجة الموضوع المتمثل ماهوياً (العينات 1، 2، 3، 4) اذ ترصد الانطباعية لحظة كينونة الجوهري كما فعل سيزان عينة (2).

11- وجدت ظاهرة التخيّل صداها في عدد من العينات. فقد ابتعد كاندنسكي (عينة 13) عن التشيء والتشبيهي انطلاقاً نحو اللامحدود والمتخيل، أو ما صاغته السوريالية في خطابها الجمالي كما في لوحة ميرو (عينة 18) التي اتخذت فيها أشكاله شيئاً من أحلام الطفولة وخيالاتها منهجاً لتأسيس البصري والعياني، وسعى إيرنست (عينة 20) لتأسيس مكان خيالي مفترض، أو الجمع اللامنطقي الغرائبي بين الأشياء في لوحة دالي (عينة 19).

12- اتضح إن تعليق الحكم على العالم الواقعي والمصور في العمل الفني وجد صداه في العينات التكعيبية والتجريدية لانفتاحها بشكل أوسع من غيرها على آليات التلقي وتعددها من خلال الفعل التأويلي الذي يتطلب حضور ذات المتلقي المدركة لإنتاج المعنى الكامن خلف الأشياء الظاهرة للعيان، كما هو لدى كرس، موندريان، مالفيتش (العينات 11، 14، 15).

13- تجلت البين – ذاتية في لوحة براك (عينة9) من خلال تداخل الموضوعات الخارجية وانعكاساتها داخلياً، حتى يصبح الواقع بين ذاتين للكشف عن المعنى المستتر خلف الشكل الظاهري، واتجهت البين – ذاتية في لوحة موندريان (عينة14) إلى التوسطية بين ذات الفنان وذات المتلقي، وإدراك الماهيات بالحدس المباشر، إذ تعددت الفضاءات تماشياً مع مبدأ الكلية الصورية الناتجة عن حرية الخيال، التي توصف بالحريات المتعالية، كونها تنشأ من مجال الخبرة الإنسانية.

14- سعت حركات الرسم الحديث إلى إذابة الجزئي بالكلي، وما الأمثلة المحسوسة إلا أمثلة جزئية في الوجود الكلي، التي تؤدي إلى وحدة الوجود ذاته، ومن خلال الجزئيات يمكن استخلاص الجوهري من المادي. وما الزمان والمكان المجتزءان في بنية الشكل إلا تعبير عن الزمان والمكان الكلي، يتضح ذلك جلياً في اعمال مونيه ، بيكاسو ، كاندنسكي ، كلي، ميرو العينات(1، 10، 13، 16 ، 18).

15- إعتقد السورياليون بأن الأنا العميقة من شأنها أن تبلغ الكلي بالإنفتاح على عوالم لايمكن تصويرها إلا من خلال الخيال والغرائبية والتوغل في الأعماق الخفية للذات الإنسانية، مما منح أعمالهم قابلية التعدد الزماني والمكاني بفعل هذا الإنفتاح المطلق للرؤيا الخلاقة (العينات 17، 18، 19، 20).

16- اتسمت رؤية ميرو، دالي (العينات 18، 19) بتحييد المفاهيم اليومية وصولاً إلى الذات المتعالية من خلال مجموعة الصور المتعينة، التي تمثل عوالم تثير ما هو غرائبي في تشكلها الصوري، ليصبح ظاهر الشيء موضوعاً للإدراك ومجالاً للمعرفة بشيء وشعور خالص بالأشياء ذاتها، ومن خلال المدى المتناهي للخيال أوجدا صلاتهما بين الشيء نفسه والعالم .

17- كان لثنائية المرئي واللامرئي تجليها في العينات (2، 5، 11، 19) لإستحضار المرئي من اللامرئي كي يصبح عيانياً، لكنه يخفي خلفه لا مرئياً محتجباً يتصل بالماهوية، كما فعل سيزان (عينة 2) عندما صور نفسه أمام المرآة، فهو استحضر آخر، أي ذاته الكامنة لتصبح شكلاً بصرياً على السطح التصويري.

18- تجلت العينات بأساليب مختلفة طبقاً لآليات اشتغال الحركات الفنية، التي تنضوي تحتها هذه العينات، فقد عاد بعضها للجذور الأولى في ضوء التجربة الإنسانية المعاشة، مما أسفر عن وصف لظواهر تبدت لخبرتنا ووعينا المباشر بها، كما في لوحة موندريان، ماليفيتش، إيرنست (العينات 14، 15، 20)

ب- الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث الحالي، توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1- على الرغم من محاولة الظاهراتية التوفيق بين الذات والموضوع ،الا انها نزعت في النهاية الى الذاتية متخذة من ميراث المثالية صياغاتها الجمالية ، مما يبرر اوجه الالتقاء مع الرسم الحديث ، كونه فناً ذاتياً على الرغم من محاولته تحقيق الوحدة الاندماجية ذاتها بين مقولتي الذات والموضوع.

2- وجد الإنطباعيون في العودة إلى المنابع سواء في سياقها الجمالي أو الفني شيئاً يدعم وجهتهم الشكلية التي طبعت فنهم، وعلى الرغم من أن الأنطباعيين نظروا إلى العالم ذاتياً كما قدم نفسه لمداركهم، إلا أن الإنطباعية أبقت شيئاً قليلاً من معايير الواقع وتعاملت مع فن الرسم من الداخل، بوصفها فناً يهدف إلى تصوير الإحساس بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها.

3- عولت حركات الرسم الحديث على بنية الذاتي في اشتغالاتها وإذابة الموضوعي والخارجي فيه من خلال وحدة إندماجية بين هذه الثنائية، لتصبح سلطة الذات تتقدم الموضوعي، ولكن البنية التوسطية التي ظهرت في التعبيرية بين قيم الخارج والداخل يجعلها تقترب من المنهج الظاهراتي، وبهذا عمدت إلى تجزئة الحقيقة المرئية والتصعيد من قوة التعبير عن الاحاسيس بلغة باطنية قائمة على الحدس.

4- سعت التكعيبية إلى استلهام الشكل المثالي، انطلاقاً من الشكل الهندسي الخالص، كونه حاملاً لقوة روحية من أجل تحقيق رؤية متجانسة مع طروحات العلم. مما جعل عودتها للأشياء الأولى أساساً في نهجها البصري، وعلى الرغم من اهتمامها بالكولاج (فن التلصيق)، إلا أن كولاج الفكرة بدا واضحاً في أغلب أعمال (بيكاسو، براك، جون كرس) بما يماثل توفيقية هوسرل في منهجه الظاهراتي، الذي يعتمد التوفيق بين الأفكار للوصول إلى علم كلي يقيني.

5- استعاضت التجريدية في ضوء مشروعها المتضمن اختزال الصورة عن الصورة الوهم بحقيقة أكثر صدقاً تنبثق من فعل الروح المستقل، بوصفها الحقيقة الذاتية سعياً للنفاذ إلى ما وراء الأشياء لاستخراج معرفة بصرية مستفيدة من فكرة الوجودية في مبدأ (التخييل) كونه سلطة تنفتح على المادة والزمن الممتد واللامتناهي من خلال الشكل المجرد، ومغادرتها الحسي والعياني في بحثها عن جوهر مثالي للأشياء والابتعاد عن كل ما هو مادي.

6- جعلت السوريالية من توحيد المتناقضات الموجودة مثل الوعي واللاوعي، الحلم والحقيقة، الداخل والخارج هدفاً لتصالح الإنسان مع نفسه والعالم بوساطة الحلم، بما يجعل العالم الداخلي ملخصاً للكون الشمولي شريطة أن يستمد عناصره من الواقع. وهو الهدف ذاته الذي سعت إليه الظاهراتية.

7- على الرغم من أن حركات الرسم الحديث تستند إلى مقولات فكرية وفلسفية في تأسيس خطابها البصري، إلا أنها نزعت نحو الشكل بوصفه حاملاً ومحمولاً في الوقت ذاته، بما يتيح للمتلقي التوصل إلى المعنى الكامن خلف الشكل العياني من خلال التأويل، بوصفه منحى اتصالياً في منهج هيدجر الظاهراتي.

جـ - التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

1- تضمين المنهج الظاهراتي في المناهج والمقررات الدراسية لكليات الفنون الجميلة في العراق، وخصوصاً مواد فلسفة الفن وعلم الجمال والدراسات النقدية، وعدم الأكتفاء بالطروحات الجمالية المتعارف عليها.

2- تأكيد إخضاع الأعمال الفنية لتحليل ظاهراتي يستمد مقوماته من آليات المنهج ذاته، وبيان مدى تطابق رؤى هذا المنهج وانشطاراته الداخلية مع تيارات الرسم الحديث.

3- تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بمثل هذه المفاهيم، إلى طلبة الدراسات الأولية والعليا ضمن تخصص الفنون التشكيلية، لضرورة الإطلاع عليها، بما يخدم مخيلة الفنان في تأسيس مساره البصري.

د- المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث ما يأتي:

1- توسيع الدراسات الظاهراتية لتتعدى حدود الرسم الحديث إلى فنون ما بعد الحداثة، لما تلتقي به مع آليات هذا المنهج.

2- إجراء دراسات تختص بمقاربات بين مسار من مسارات المنهج الظاهراتي مع إحدى تيارات الرسم الحديث.

3- دراسة التأويل الظاهراتي في حركة من حركات الرسم الأوربي الحديث.

4- امكانية القيام بدراسات تعنى بالمنهج الظاهراتي إزاء ظواهر فنية فطرية أو بدائية أو وحوشية.

المصادر والمراجع

أ- المصادر العربية

- القرآن الكريم

1. إبراهيم، زكريا: **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، 1986.
2. ـــ، ـــ: **كانت أو الفلسفة النقدية**، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1963.
3. أبو ريان، محمد علي: **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989.
4. ـــ، ـــ: **تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985.
5. ـــ، ـــ: **الفلسفة ومباحثها**، دار الجامعة المصرية، الاسكندرية، ط1، 1974.
6. أدونيس: **الصوفية والسوريالية**، منشورات دار الساقي، بيروت، باريس، ط2، 1995.
7. إسماعيل، عزالدين: **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، 1974.
8. آل سعيد، شاكر حسن: **دراسات تأملية**، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، 1969.
9. ألكيه، فردينان: **فلسفة السوريالية**، ت وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، 1978.
10. أليوت، الكسندر: **آفاق الفن**، ت جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
11. أمهز، محمود: **الفن التشكيلي المعاصر**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
12. أوهر، هورست: **روائع التعبيرية الألمانية**، ت فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
13. باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ت خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1988.
14. ـــ، ـــ: **جماليات المكان**، ت غالب هلسا، دار الجاحظ ، بغداد، 1980.
15. ـــ، ـــ: **حدس اللحظة** ، تعريب رضا عزوز وعبدالعزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
16. ـــ، ـــ: **شاعرية أحلام اليقظة**، ت جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
17. ـــ، ـــ: **فلسفة الرفض**، اللا ، ت خليل أحمد خليل، مطبعة دار الحداثة، عمان، ط1، 1985.
18. باونيس، آلان: **الفن الأوربي الحديث**، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، 1990.
19. بدوي، عبدالرحمن: **أرسطوطاليس في السماء والآثار العلوية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1961.
20. ـــ، ـــ : **شوبنهاور**، وكالة المطبوعات في الكويت، دار العلم، الكويت، ب ت.
21. ـــ، ـــ : **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، 1973.
22. برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، ت أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1970.
23. برغسون، هنري: **الفكر والواقع المتحرك**، ت سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق، ب ت.
24. ـــ، ـــ: **التطور الخالق**، ت محمود قاسم، وزارة الثقافة والارشاد، القاهرة، 1956.

25. ـــ، ـــ: **المدخل إلى الميتافيزيقيا**، ت محمد علي أبو ريان، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ط3، 1974.
26. برهييه، أميل: **الفلسفة اليونانية**، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982.
27. بوبنر، روديجر: **الفلسفة الألمانية الحديثة**، ت فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
28. بورنتوري، حوليوس: **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ت فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
29. تروبي، ج : **مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا**، ج3، ت عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1976.
30. توفيق، سعيد : **الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، 1992.
31. ـــ، ـــ : **ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
32. جادامير، هانز جورج: **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، ت سعيد توفيق، المجلس الأعلى للفنون، مسقط، 1987.
33. ـــ، ـــ: **بداية الفلسفة**، ت علي حاكم وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2002.
34. الجباخنجي، محمد صدقي: **فنون التصوير المعاصرة**، دار القلم، القاهرة، 1961.
35. جبرا، إبراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
36. جرين، ماجوري: **هيدجر**، ت مجاهد عبدالمنعم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973.
37. جوليفيه، ريجيس: **المذاهب الوجودية**، ت فؤاد كامل، القاهرة، 1966.
38. جيجن، أولف: **المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية**، ت عزت قرني، دار النهضة العربية، القاهرة، 1976.
39. جيلو، فرانسوز: **حياتي مع بيكاسو**، ت مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993.
40. حرب، سعاد، **الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر**، دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، ب ت .
41. حسن، محمد حسن: **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، مصر، ب ت.
42. الحسيني، السيد: **الإتجاهات الفينومينولوجية الحديثة في علم الاجتماع**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996.
43. حمودة، عبدالعزيز، **المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
44. خرابشنكو، ميخائيل: **جماليات الصورة الفنية**، ت رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، ط1، 1984.
45. الخولي، سمية: **القومية في موسيقى القرن العشرين**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
46. داستور، فرانسواز: **هيدغر والسؤال عن الزمان**، ت سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.
47. دوبليسيس، إيفون: **السوريالية**، ت هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1987.

48. دولوز، جيل:**البرغسونية**، تعريب اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997.
49. ـــ، ـ : **الحركة أو فلسفة الصورة**، ت حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
50. ـــ، ـ : **الصورة – الزمن**، ت حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
51. ـــ، ـــ : **نيتشه والفلسفة**، ت أسامة الحاج، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
52. ديرميه، ميشال: **الفن والحس**، ت وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.
53. ديكارت، رينيه: **التأملات في الفلسفة الأولى**، ت عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1969.
54. ديوي، جون: **الفن خبرة**، ت زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
55. راي، وليم: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ت نوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
56. روجرز، فرانكلين: **الشعر والرسم**، ت مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
57. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
58. ريد، هربرت: **الموجز في تاريخ الرسم الحديث**، ت لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
59. ـــ، ـــ : **حاضر الفن**، ت سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.
60. ـــ، ـــ : **الفن والمجتمع**، ت فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، 1975.
61. سارتر، جان بول: **التخيل**، ت نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
62. ـــ، ـــ : **ما الأدب**، ت محمد غنيمي هلال، مطابع نهضة مصر، القاهرة، 1990.
63. ـــ، ـــ : **نظرية في الانفعالات**، ت سامي محمود وعبدالسلام النقاش، دار المعارف، القاهرة، 1990.
64. سلفرمان، ج، هيو: **نصيات، بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية**، ت حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
65. سليمان، حسن: **حرية الفنان**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983.
66. شموط، عزالدين: **لغة الفن التشكيلي**، مطبعة ب ن، دمشق، 1993.
67. شيخ الأرض، تيسير: **الفحص عن أساس الفنون**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.
68. الصديقي، عبداللطيف: **الزمان، ابعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995.
69. عباس، راوية عبدالمنعم: **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987.
70. عبد الأمير، عاصم: **الرسم العراقي حداثة تكييف**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
71. عبدالحميد، شاكر: **العملية الإبداعية في فن التصوير**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
72. عبد المعطي، علي: **قضايا الفلسفة ومباحثها**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986.

73. عطيـة، نعيم: **خمسـة فنـانين كبـار**، دار الكتـاب العربـي للطباعـة والنشـر، مصـر، 1968.
74. عودة، ناظم: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.
75. غاتشف، غيورغي: **الوعي والفن**. ت نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
76. غارودي، روجيه: **نظرات حول الإنسان**، ت يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1983.
77. ـــ، ـــ : **واقعية بلا ضفاف**، ت حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
78. فانسيكوف، ت، ف: **العمل الفني إنعكاس الحياة**، من كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، مقالات مترجمة، دار بن رشد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986.
79. فراي، أدوارد: **التكعيبية**، ت هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
80. **الفلسفة الحديثة- نصوص مختارة**. ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991.
81. الكاتب مجهول: **ماتيس وبيكاسو جنباً إلى جنب**، شبكة الأنترنيت، 2004.
82. كانت، ايمانوئيل: **نقد العقل المجرد**، ت أحمد الشيباني، دار الكتب، بيروت، 1965.
83. ـــ، ـــ: **نقد العقل الخالص**، ت موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ت.
84. كاندنسكي، فاسيلي:**الروحاني في الفن**، الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب، تعريب فهمي بدوي، 1994 .
85. كرم، يوسف**: تاريخ الفلسفة اليونانية**، دار القلم، بيروت، ب.ت .
86. كروتشه، بندتو : **المجمل في فلسفة الفن**، ت سامي الدروبي، المطبعة الأولية، دمشق، 1964.
87. كريبون، اندريه: **شوبنهاور**، ت أحمد كوني، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1988.
88. كورك، جاكوب: **اللغة في الأدب الحديث**، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
89. لوتمان، يوري وآخرون: **جماليات المكان**، ت سيزا قاسم، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988.
90. لوفيفر، هنري: **المادية الجدلية**، المنشورات الجامعية، باريس، 1962.
91. لوكاتش، جورج: **معنى الواقعية المعاصرة**، ت أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1971.
92. الماجد، عبدالرزاق: **مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1978.
93. الماكري، محمد: **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
94. الماهور، لنشتاين: **رومان ياكوبسن أو البنيوية الظاهراتية**، ت عبدالجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.
95. مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ت رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
96. مطر، أميرة حلمي: **فلسفة الجمال نشأتها وتطورها**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1974.

97. محمد، رمضان بسطاويسي، **علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1998.
98. محمد، سماح رافع: **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991.
99. مرسي، أحمد: **بيكاسو**، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1972.
100. مهدي، ثامر: **الجمالية**، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
101. مهيبل، عمر: **خطاب التأويل**، خطاب الحقيقة، شبكة الانترنيت، 2004.
102. مولر، جي، أي وفرانك أيلغر: **مئة عام من الرسم الحديث**، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.
103. ميرلوبونتي، موريس: **المرئي واللامرئي**، ت سعاد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
104. ـــــ، ـــ: **تقريظ الفلسفة**، ت قزحيا خوري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1983.
105. ناصف، مصطفى: **نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 2000.
106. نظمي، محمد عزيز: **الإبداع في علم الجمال**، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1978.
107. نوبلر، ناثان : **حوار الرؤية**، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
108. نيتشه، فردريك: **إرادة القوة**، ت فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970.
109. هابرماس، يورغر: **الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي**، ت نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
110. هاوزر، أرنولد: **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
111. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1973.
112. هوسرل، أدموند: **تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا**، ت تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1958.
113. هولب، روبرت: **نظرية التلقي – مقدمة نظرية**، ت عزالدين المانع، منشورات كتاب النادي الثقافي بجدة، 1994.
114. هيث، أدرين: **الفن التجريدي، أصله ومعناه**، ت محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة، بغداد، 1988.
115. هيجر، مارتن: **أصل العمل الفني**، ت أبو العيد دودو، منشورات الجمل، المانيا، ط1، 2003.
116. ـــــ، ـــــ: **مبدأ العلة**، ت نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 2001.
117. هيغل: **الفن الرومانسي**، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.
118. ـــ: **المدخل إلى علم الجمال**،ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978.
119. ـــ: **فكرة الجمال**، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981.
120. والاس، فاولي: **عصر السوريالية**، ت خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981.
121. وورد، ديفيد: **الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور**، ت سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999.

122. ويليك، رينيه: **مفاهيم نقدية**، ت محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
123. ياسين، هادي: **مونيه عمود الضوء الانطباعي**، موقع النقد التشكيلي، شبكة الانترنيت، 2004.

- **الأطاريح**

124. جسام، بلاسم محمد: **التحليل السيميائي لفن الرسم**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000.
125. الحسيناوي، فيصل عبد عودة: **إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.
126. الربيعي، فاخر محمد حسن: **إشكالية المطلق في الرسم الحديث**، إطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، بابل، 2002.
127. الزبيدي، كاظم نوير: **مفهوم الذاتي في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية، بابل، 2001.

- **الدوريات والمجلات**

128. حنفي، حسن: **فينومينولوجيا الدين عند هوسرل**، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار التنوير، بيروت، ع2، 1982.
129. شونيه، فرانسوا: **مسألة أساس ظاهراتية الظاهرة عند كانط**، ت جورج أبي صالح، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 64-65، 1989.
130. العروسي، موليم: **زمن الصورة**، مجلة علامات، ع9، 1998.
131. غرافي، محمد: **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة عالم الفكر، ع1، مج51، 2002.
132. فرانسوا، مولنار: **الوحدة والكل**، ت نجدة فتحي، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، ع3، لندن، 1983.
133. الفريوي، علي الحبيب: **قراءة في المنهج الفيميائي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1998.
134. **كاندنسكي بقلمه**، ت عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، ع3، لندن، 1981.
135. الكردي، محمد علي: **نظرية الخيال عند جاستون باشلار**، مجلة عالم الفكر، م11، ع2، 1980.
136. هيدجر، مارتن: **الإبداع بين نيتشه وهيدغر**، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع7 ، 1989.

- **المعاجم والقواميس**

137. روزنتال، يودين: **الموسوعة الفلسفية**، ت سمير كرم، مراجعة جلال صادق العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
138. لالاند، أندريه: **القاموس الفني والنقدي للفلسفة**، ت تيسير شيخ الأرض، منشورات الجامعة الفرنسية، باريس1947.
139. وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

ب- المصادر الأجنبية

140. Aiken, Henry, **Art as Expression and Surface**, Vol.3, 1945.
141. Arnheim, Rodolf: **Visual Thinking**, University of California, Press Berkeley, Los Angeles, London, 1971.
142. **Dictionary of Philosophy**, Edited, I. Frolov, Moscow, Progress Publishers1984.
143. Edwin, Mullins; **Braque**, Thames and Hudson. London, 1968.
144. Herbert – Spiegelberg, **The phenomenological movement**, III, The Hague: Martinus Nijhaff: 1982.
145. Hilton, Timothy; **Picasso**, The World of Art Library, London, 1975.
146. Husserl, Edmund, **Logical investigations**, Tran, J. N. Findiay, Volum1, London, Roatledge and Kegan Paul, 1970.
147. Husserl, Edmund, **The Crisis of European Sciences** .
148. James. R. Mensch, **The Question of being in Husserl's logical investigation**, Martinus Nighooff Publishers , Netherlands, 1981.
149. Jeff, Mitscherling**, Roman Ingarden's** (The literary work of Art) , Exposition and Analysis, in Philosophy and Phenomenological, Research No. , 1995.
150. Lambert, Rosemary, **History of art, the twentieth Century**, Cambridge University Press- Cambridge, 1987.
151. Maddox, Conroy: **Dali**, Hamlyn, Publishing Limited, First Published ,London, 1979.
152. Merleau – Ponty, Mourice, **Phenomenology Of Perception**, Trans. C. Smith, London; Rotleedge and Kegan panl: 1962.
153. ----------, ----------, **Primary of Perciption**, J. Erde , (Evanston): north western University Press, 1964.
154. Michell, Mario, **Cezanne**, Publishers, New York, 1978.
155. **New Webster's Dictionary**, New York1975.
156. Paul Hamlyn ,**Modern Art**, London, 1965.
157. Pohribny, Arsen: **Abstract Painting**, Phaidon Limited, New York, 1979.
158. Theodore, Deboer: **The development of Husserl's Thought**, Tran. Theodoer, Planufinga, Martinus Nijhoff, Netherlands11)978.
159. **The Tate Gallery**, London, Fifth impression, 1976.

ثبت الأشكال

ت	اسم العمل الفني	اسم الفنان	تاريخ الإنجاز	العائدية
1	الفنان يرسم صورة رجل	البريخت دورر	12525	-
2	نهر السين في ليزانديل	سينياك	1886=زيت على كانفاس	-
3	صورته الشخصية	بول سيزان	1877-زيت 46×55 سم	مجموعة خاصة- ميونخ
4	صورة مع شريط أخضر	هنري ماتيس	1905- زيت- 32×40سم	متحف ستاتينز للفن- كوبنهاغن
5	أحذية قديمة بأربطة	فان كوخ	1888- زيت على كانفاتس	مؤسسة شروت كرامارسكي- نيويورك
6	قدح، قنينة وجريدة	جورج براك	1913- كولاج- 29×62سم	مجموعة خاصة- بازل
7	كيتار	بابلو بيكاسو	1913- كولاج	مجموعة خاصة
8	تكوين مع الأزرق والأصفر	بييت موندريان	1932- زيت- 32×42سم	متحف فيلادلفيا للفن
9	ولادة الرغبات العائلة	سلفادور دالي	1933- زيت على كانفاس	متحف فيلادلفيا للفن
10	شخص يرمي حجراً على طائر	خوان ميرو	1926- زيت- 74×92سم	متحف الفن الحديث- نيويورك

ب- عينات البحث

- جدول بعينات البحث*

ت	اسم العمل الفني	أسم الفنان	تاريخ الإنجاز	القياس	العائدية
1	حقل الشقائق	كلود مونيه	1873	50×65سم	متحف اللوفر
2	سيزان في القبعة الناعمة	بول سيزان	1890	65×81سم	مجموعة أشباشي، طوكيو
3	جسر على كوربيغوا	جورج سورا	1887	97×117 سم	معهد كورتالد للفنون- لندن
4	طاحونة غاليت	أوغست رينوار	1876	131×175 سم	متحف اللوفر
5	قوارب على الساحل	فان كوخ	1888	64×81سم	مجموعة خاصة
6	منظر طبيعي مغربي	هنري ماتيس	1911	95×92سم	المتحف الوطني- ستوكهولم
7	على فراش الموت	أوفارد مونش	1895	73×91سم	مجموعة راسمس ماير-بيرغن
8	مصير الحيوانات	فرانز مارك	1913	195×263 سم	متحف الفن-بازل
9	إمرأة وماندولين	جورج براك	1917	64×92سم	مجموعة خاصة
10	حياة ساكنة وسمك	بابلو بيكاسو	1922	73×100 سم	مجموعة خاصة
11	قنينة وقدح وطبق فاكهة	جون كرس	1921	73×92سم	مجموعة خاصة- نيويورك
12	تكوين	فرناند ليجيه	1918	120×170 سم	متحف فيلادلفيا للفن
13	معركة	فاسيلي كاندنسكي	1910	94×130 سم	معرض تيت- لندن
14	تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر	بييت موندريان	1939	69×72سم	معرض تيت- لندن
15	ثمانية مستطيلات حمراء	كازيمير ماليفيتش	1915	49×66سم	معرض ستدلجك - أمستردام
16	إنهم يسخرون	بول كلي	1920	24×31سم	معرض تيت- لندن
17	رحيل صديق	جورجيو دي كريكو	1913	76×100 سم	مجموعة خاصة
18	إمرأة وطير وضوء القمر	خوان ميرو	1949	66×81سم	معرض تيت - لندن
19	شبح وجه على الساحل	سلفادور دالي	1938	116×146سم	م، سي سومنر، هارفورد-أمريكا

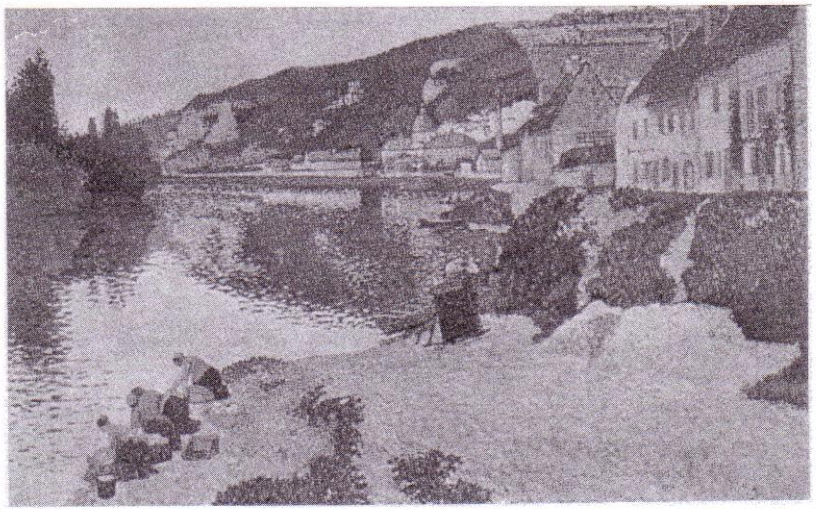
- صورت العينات والأشكال من كتابي:

1- modern art, Paul Hamlyn 1965.
2- The Tate Gallery, London, 1976.

20	عن هذا لن يعرف الرجال شيئاً	ماكس إيرنست	1923	64×81سم	معرض تيت- لندن

أ - الأشكـــــــــال

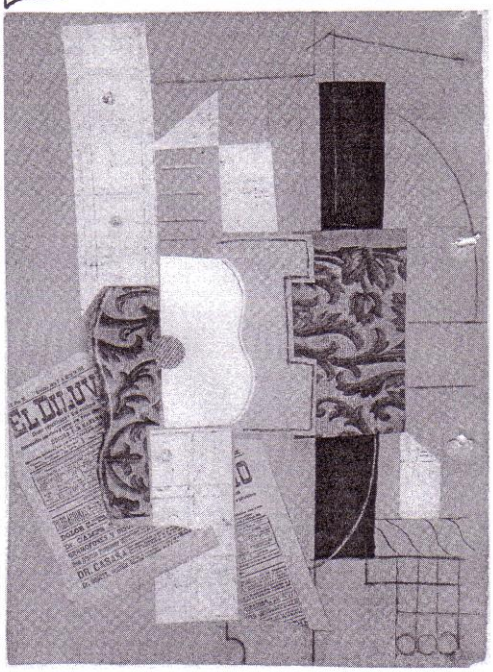
شكـــــــل (١)



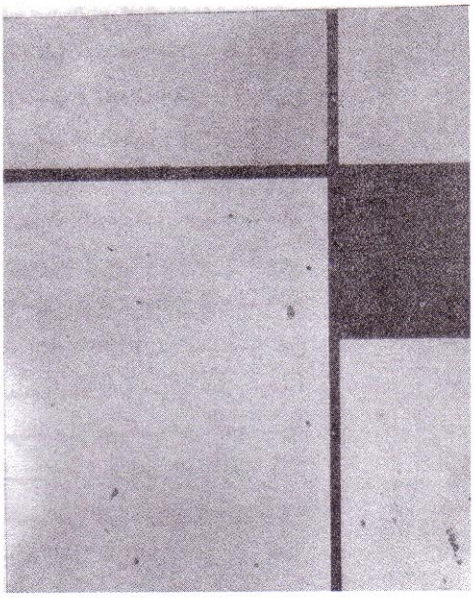
شكـــــــل (٢)

شكـــــــل (٣)

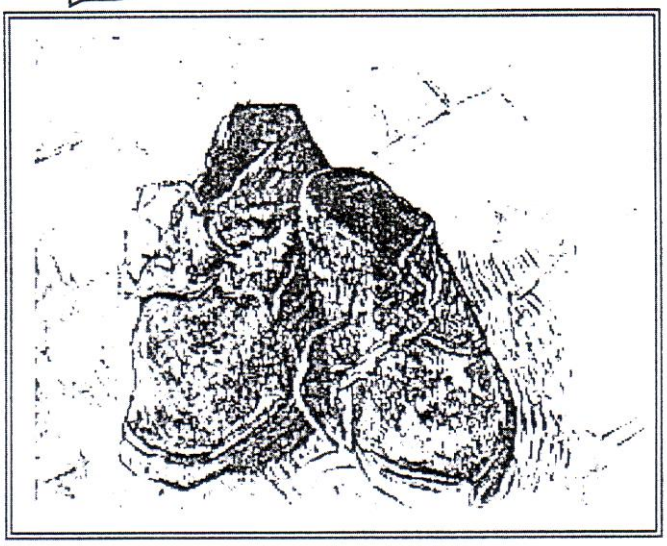
شكـــــــل (٤)



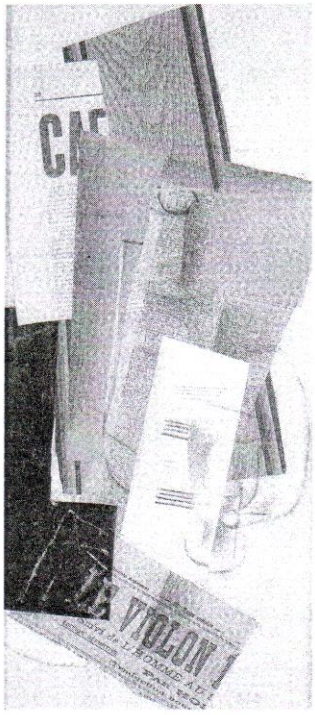
شكـــــــل (٧)



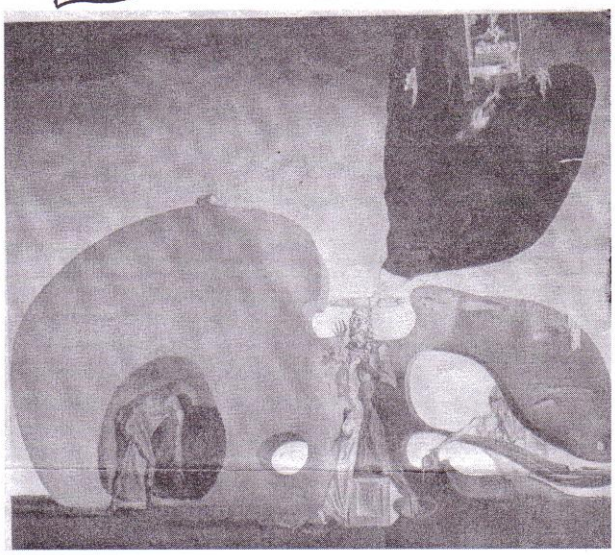
شكـــــــل (٨)



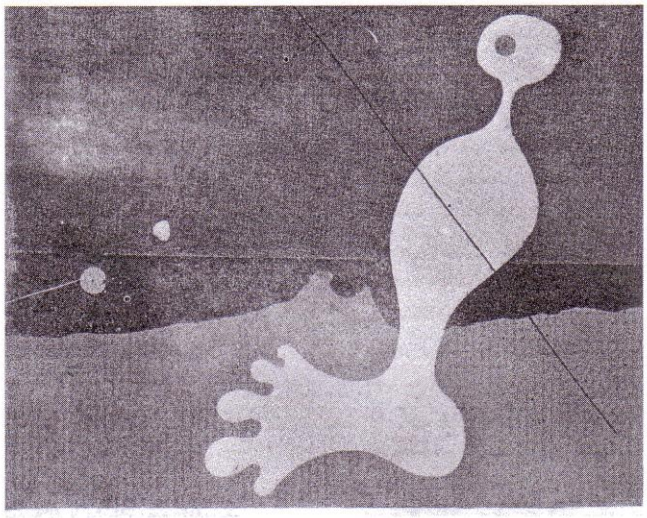
شكـــــــل (٥)



شكـــــــل (٦)

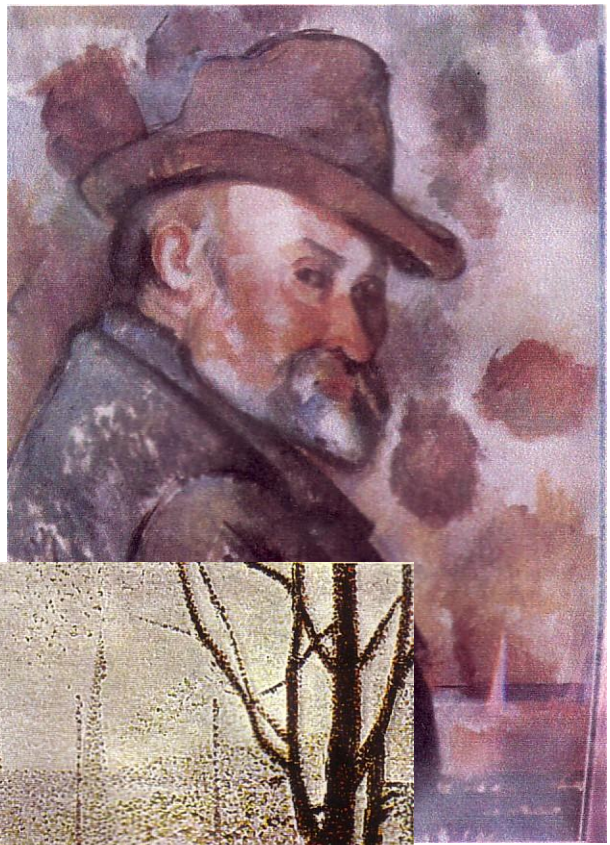


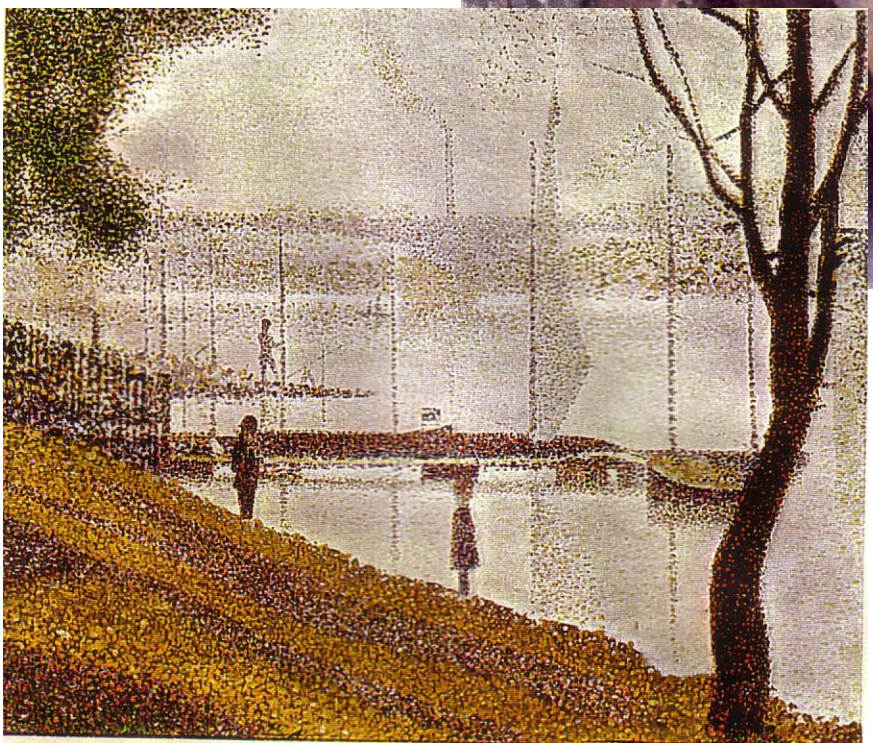
شكـــــــل (٩)



شكـــــــل (١٠)

عينة (1)

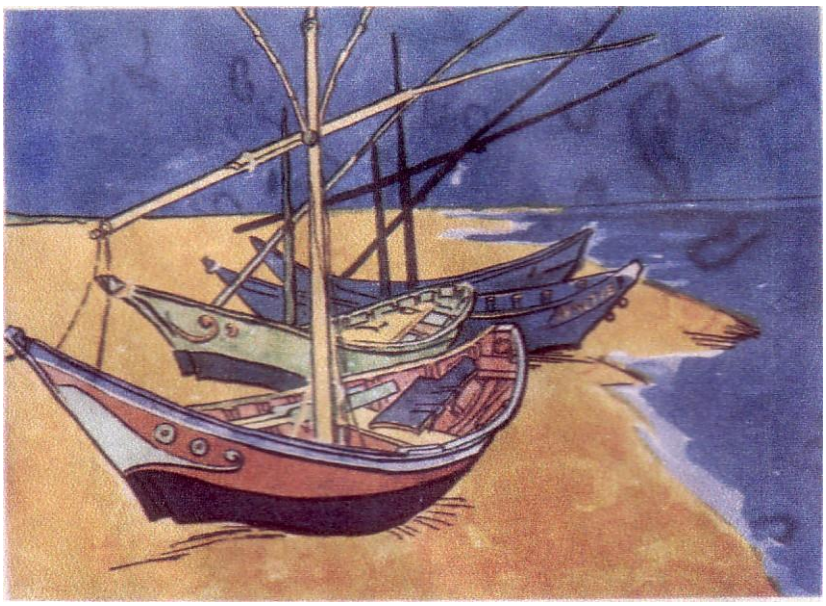




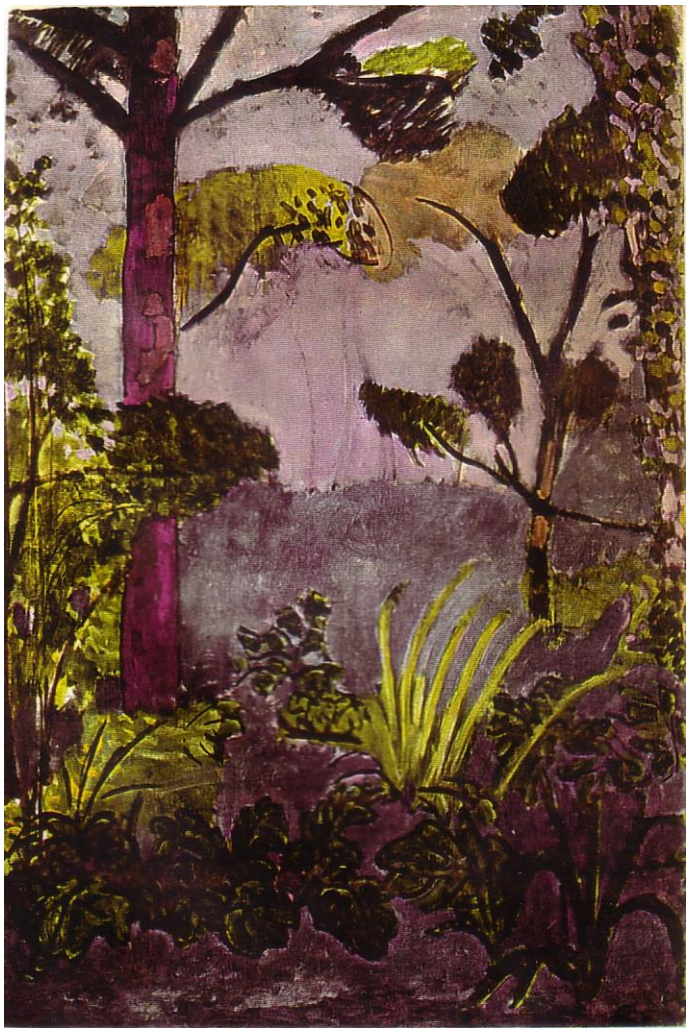
عينة (2)

عينة (3)

عينة (4)



عينة (5)



عينة (6)

عينة (7)

عينة (8)

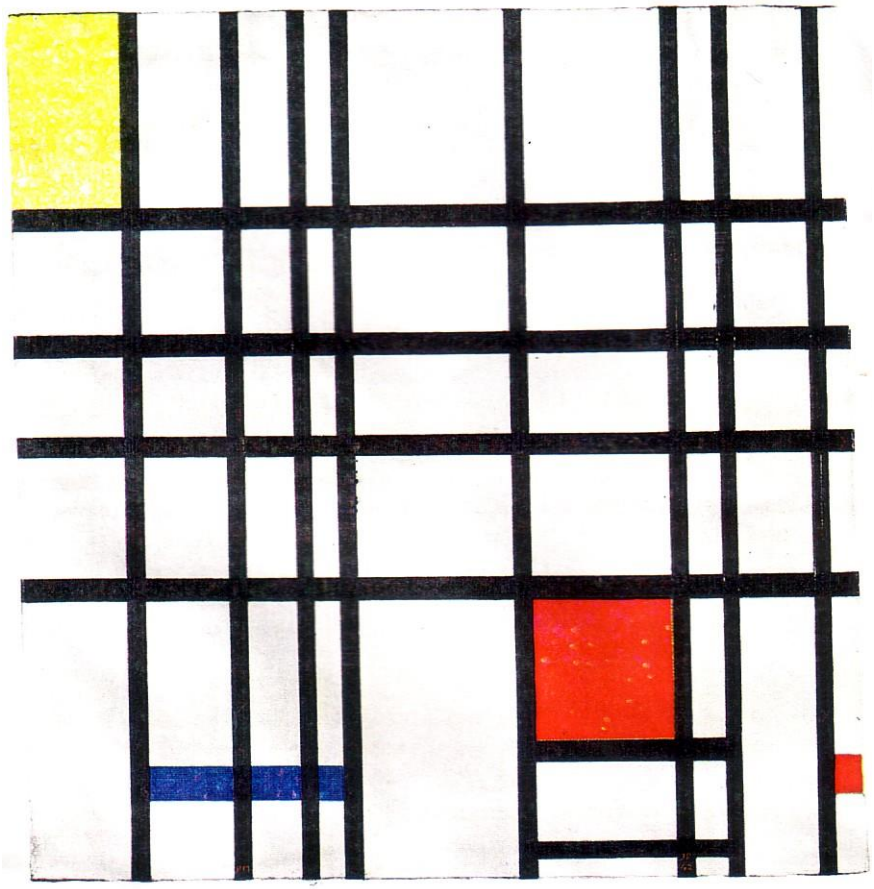
عينة (9)

عينة (10)

عينة (11)

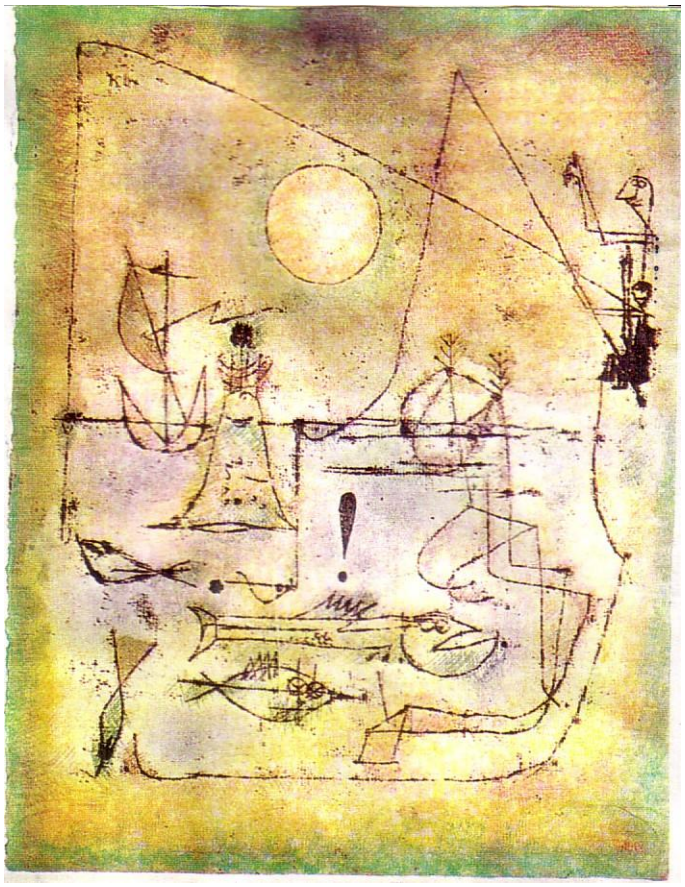
عينة (12)

عينة (13)

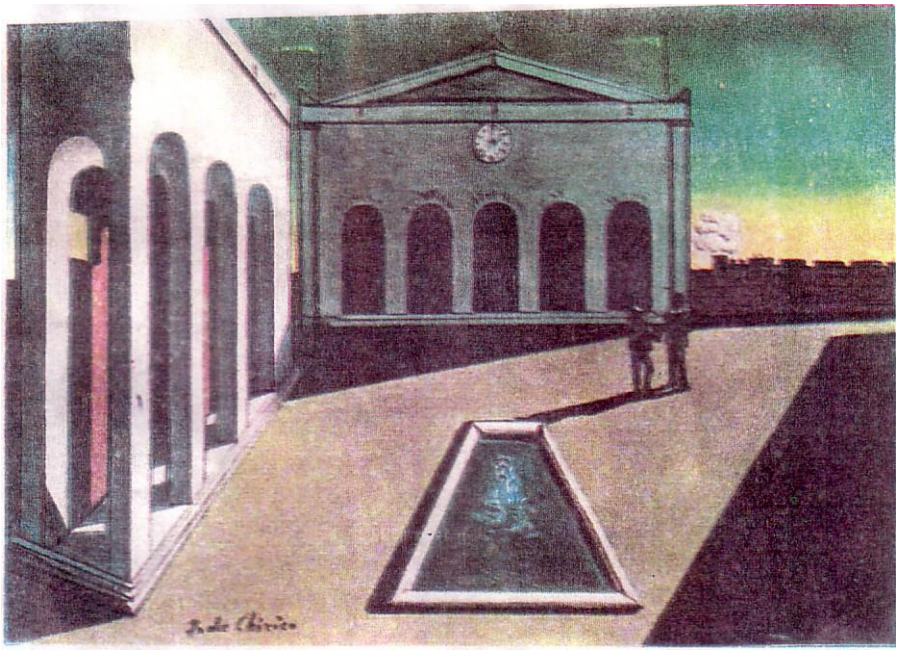


عينة (14)

عينة (15)

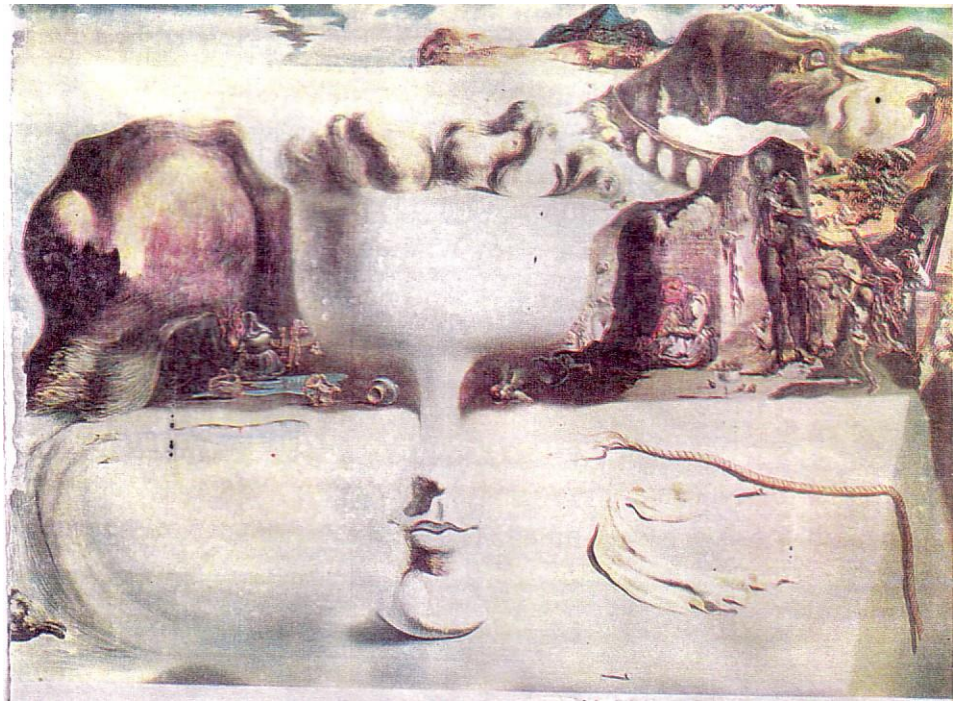


عينة (16)

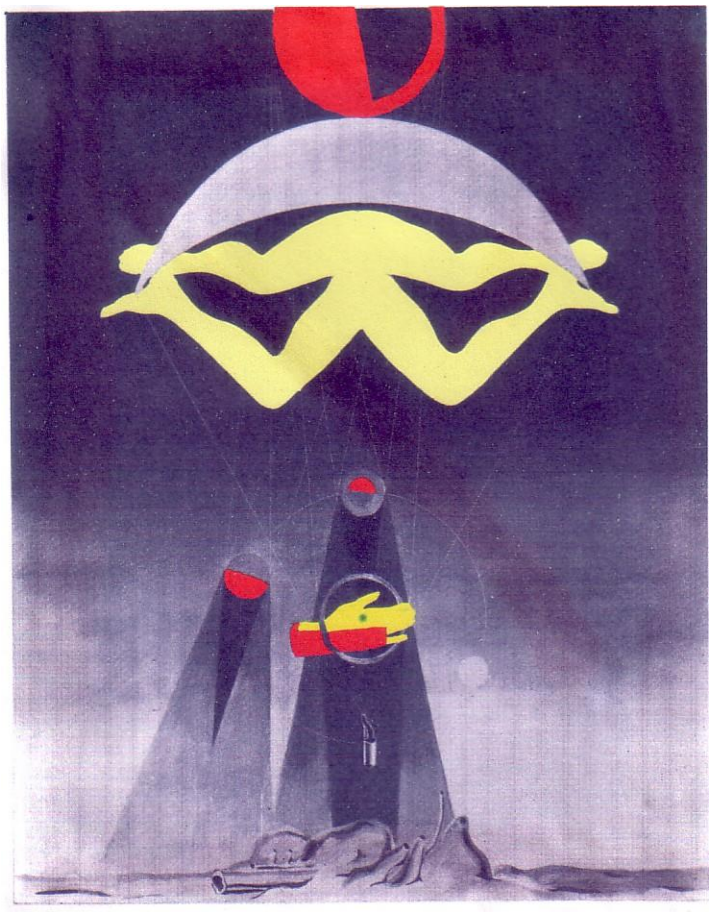


عينة (17)

عينة (18)



عينة (19)



عينة (20)