

ولللات الجسر في الرسم الحديث

أطروحة تقدم بها

كامل عبد الحسين خضير النداوي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه فلسفة الفنون التشكيلية / الرسم

بإشراف
أ. د. عاصم عبد الأمير

-مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :-

يحتل الجسد موقعا مركزيا داخل نظم الرمزية العامة لكل ثقافة ، فالجسد كيان متعدد الدلالات تتراوح أبعاده الدلالية بين الواقعية والرمزية والخيالية يعيش ضمن قيم وافعال وظائفية وتعبيرية يكون هو محورها وتجسيدها وتعابير الجسد هي رسائل اتصالية تتجاوز حدودها الطبيعية المباشرة حيث ان كل اشارة وحركة يمكن ان تكون محملة بمضامين هي مجالات خصبة لاستنتاج الدلالات التي تستوعب معارف الانسان . وعلاقة الجسد بنظم الدلالة في ثقافة ما انما تحدد بشكل قوي الطريقة التي يتم بها تناول صورة الجسد بتبثيتها او نفيها فالجسد هو الذي يترجم الوعي الانساني ويحقق اثاره على العالم والعلاقة بينهما ليست خارجية طارئة بل هي علاقة تلازم تصب في الكينونة الانسانية تجبر الانسان على النظر الى الوجود من عمق جسده وتحفزه على خلق البنى المستقرة من حوله للحفاظ على جسده بوصفه مكانا للحياة و البقاء ،ذلك ان حياة الجسد هي عنصر الدلالة الجوهرى على الحياة ،وهو الرمز الاول في العالم وصورته ليست مجرد انعكاس لصور الوجود عليه بل والمنبثقة عنه ، لذا ذهب الفن الى استثمار دلالات الجسد وتوظيفها في صنع اولى رموزه الفنية والروحية ، فتمثال الالهة الالم التي عبدتها الشعوب البدائية كانت تمجيذا وتقديسا للجسد دليل الخصب وقوة النماء والتكاثر ، ولان الانسان صانع الرمزية كان وما يزال يضطلع بهذه المهمة ليودع العالم اسرار وعيه فمن داخل حدود جسده الى التأمل الحرفي الوجود ولدت الاسطورة فاستحال الجسد تفسيرا للامرئي وعבורا حيويا بالمادي الجسد الى عالم الشمولي غير المحدود ، تأويل للنور والخلق والفصول فاتسع نطاق استثمار الجسد ليحتوي عناصر ورموزا حيوانية ونباتية وخرافية من كل ما يجود به عالم الخيال والامكان .

لقد مثلت ثنائية الروح والجسد قطب الرحى من عالم الدلالات
فانتجت سلسلة من الثنائيات المتكاملة المتصارعة من قبيل النور والظلمة ، الشكل
والمعنى ، الذاتي والموضوعي ، تكفلت كل حضارة بتطويرها حتى بلغ حد
الاقتران بينهما صورة البنية الرمزية المحورية والاشكالية المميزة لكل دين وثقافة
يذهب كل مجتمع الى بناء قيمة ورموزه عند احد طرفي الاشتباك بين الروح
والجسد وكل حضارة تدين لاحدهما باطارها الدلالي العام الذي تتقمصه
وتنغمس فيه الى درجة يصبح من المتعذر فهم ثقافتها وفنونها وطقوسها دون
الرجوع الى هذه العلاقة في بنية المنشأ لهذه الحضارة ، فكان حقلا الجمال والفن
هما الابرزان اللذان تعلن فيهما هذه العلاقة عن نفسها منسوجة نسيجاً روحياً
مادياً يتيح التقاؤهما في جدلية تسمح باستقراء دلائل نشأتها ونتائجها.

وفي خضم الصراع بين المادة والروح قدم الجسد نفسه بوصفه مكاناً
لالتقاءهما وساحة للمواجهة بينهما ، الامر الذي جعل من الاهتمام بالجسد
وقيمته في الحياة او الزهد بحياة الجسد والنزوع نحو عالم الروح يسمح بوصف
حضارة الغرب بأنها حضارة الجسد وان حضارة الشرق هي حضارة الروح (١) .
ان دلالات الجسد في عالم الفن واسعة عصية على الحصر تمتد من
حدود بنيته المادية الى كل ابعاد علاقته بالعالم والناس والاشياء ، كما ان العلاقة
بين الجسد والثقافة بمجملها معقدة وجدلية تمتد في حدود كل الطروحات
الفكرية والاجتماعية الانسانية، فاذا كان الجسد محورياً في الحياة فهو محوري في
الفن بالضرورة كذلك، وتطوره الدلالي صاحب خط التطور العام للغة الفنية
فتمكن من التبلور من خلال التحولات الفنية الكبرى التي صاحبت التغيرات
الفكرية والاجتماعية للحضارات الانسانية حيث امكن للانسان الارتفاع بمستوى
فعالياته الجسدية الى مستوى الانظمة التواصلية التي يمكن ارساها واستلامها

بمستوى يؤهلها لان تصبح لغة مشتركة تطورت بموجبها مجموعة التعابير الجسدية الى لغة إيمائية عامة ظلت تحتفظ بقيمتها الدلالية داخل عالم الفن والتي اسهمت في إغناء وتوسيع لغته البصرية ولم يعد معها الجسد مجرد هيكل مادي بل تحول الى فضاء واسع من العلامات والدلالات هيمنت على عالم الفن تصاعدت عبرها انماط التعبير والتأثير البصري في سلسلة من التحولات المتتابعة وعمليات التاثر والتطوير بلغت معها لغة الجسد في فن الرسم الاوربي الحديث اقصى مراحل تشعبها وتعقيدها واتساع مداها الدلالي ، بحيث صارت ترتبط بكل ما يمكن للخيال الفني استحضاره من ارتباطات قريبة او بعيدة ، فقد ادى تحول الفن الحديث عن المحاكاة المباشرة للواقع ونبد هيمنة المضامين الخارجية الى اخضاع كل المراتب الى اشتراطات الرؤية الذاتية مما سمح للفنان الافادة من دلالات الجسد الواقعية او الذاتية التي يضيفها عليه فتحوّلت دلالاته الى نوع من الصيرورة بين الذاتي والموضوعي واخضعت لعمليات نمذجة دلالية تبعا لاهداف فكرية ومنطلقات فلسفية واجتهادات شخصية ادت الى تشكيل صورة الجسد الانطباعي بطرق تختلف جذريا عن صورته التكعيبية او السريالية الامر الذي يعني اختلاف دلالاتها ومدى عمقها .

ان اتجاه الفن الاوربي الحديث نحو الذاتية واعتبارها مصدر الالهام الاول في عملية الابداع جاء نتيجة لعدد من المتغيرات الاقتصادية والفلسفية والعلمية صاحبته جملة من التحولات الاجتماعية فرضت نفسها على منطق العملية الفنية فادت الى تراجع الاهتمام بالطبيعي الخارجي والتركيز على الذهني الداخلي . فرغم ان الفن قادر على تشكيل عالمه الخاص المستقل لكن تاريخه يرتبط الى حد كبير بتاريخ الحضارة العام(١) ورغم ان طرق بناء العمل الفني ونظم دلالاته تصبح بمثابة ابنية وتشكيلات تاريخية ترتبط بمعايير فلسفية داخلها ومفاهيم

اجتماعية خارجها بحيث يمكن اعتبارها انساقا خاصة تعود كل منها الى بناء فكري محدد وتشكيلة تاريخية بعينها الا انها لا تكشف مباشرة عما يقف وراءها من تحولات فكرية واجتماعية في هيكلية الحضارة نفسها ، فالتحولات الفنية تأتي عبر مخاضات وزحزحات دلالية تدريجية لا بالانقلابات الفجائية، لكن التركيز على التحولات هو الذي يقود الى افتراض انقطاعات نظرية تحجب امكانية الجمع بين اشكال البنى الفنية في مشهد متصل في حين ان النظرة الشاملة لمحمل تاريخ الفن تكشف ان كل هذه التشكيلات الفنية مجرد وجوه لنفس النظام الفكري المركزي عبر مراحل نشوئه ثم تفرده وارتقائه او هبوطه وخضوعه لمؤثرات غريبة وافده عليه. كل هذه العوامل هي التي تهيء لصورة الجسد في الفن الحديث سبل انتاج دلالاتها، الامر الذي يصلها بكل تراث الفكر وتراث الرسم الاوربي قبلها . ذلك ان أي محاولة لفهم العلاقات بين الجسد والحدث يفرض وجود شكل من علم انساب للجسد ونوع من تاريخ الحاضر وعودة لبناء مفهوم الجسد في معياره الغربي ، كما يفرض التفكير بمفهوم الشخصية الذي لا يمكن بدونه ادراك ابعاد هذه العلاقة الامر الذي سيكشف تدريجيا عن مفهوم خاص للجسد كمرتكز للفرد اولا وكحد لعلاقته بالعالم ثانيا ثم بروز مفهوم الجسد الشبيه بالآلة المنفصل عن الانسان واخيرا الصلات الوثيقة التي تربط بين الفردية والجسد الحديث(١). ومما يؤكد الحاجة الى هذا التتبع التاريخي عودة بعض تيارات الحدث الى استلهام فنون الشعوب البدائية والفنون الافريقية والشرقية والزخرفة العربية الاسلامية حتى بلغت هذه الاسترجاعات حد الاتصال بفن الكهوف . فيما عادت تيارات حدثية اخرى الى اساليب الرسم الكلاسيكية بتجسيमितها الدقيقة لكن برؤية ابداعية جديدة ، فيما زاد من تقوية هذه الاواصر

١. لوبرتولا «فيد»، انثروبولوجيا الجسد والحدث، ترجمة محمدة عرب صاصيلا، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر،

ذهب النقاد والمؤرخين الى ايجاد اسلاف طليعيين لبعض تيارات الحداثة من فنيي الماضي، وعلى الجانب الفكري صارت العودة للبداية والاسطورة والدين والحنين الى الماضي من اهم سمات الحداثة . كل هذه العوامل تجعل التعامل مع التاريخ شرطا لبحث دلالات الجسد في فن الرسم الاوربي الحديث(١) فالحداثة على اهميتها وتمايزها انما تنطلق من تصور للجسد صاغته اتجاهات وتعاقبات هذا التاريخ .مجمله .

تأسيسا على ما تقدم :-

تتلخص مشكلة البحث في الاجابة عن الاسئلة الاتية :-

-كيف يمكن رصد وتحليل دلالات الجسد في الرسم الاوربي الحديث ؟

-ما هي مراحل تطور دلالات الجسد في الفكر والفن الاوربيين ؟

-ما هي دلالات الجسد في تيارات الرسم الاوربي الحديث وما اصولها الجمالية والفلسفية ؟

-ما دور التحولات الاجتماعية والثقافية في تغير دلالات الجسد ؟

علاوة على تعقب الاليات التصويرية التي اضطلعت بها تيارات الرسم الحديث عند تعاملها مع تلك الدلالات والوقوف على الجماليات الراشحة جراء التداول الفني لبنية الجسد .

من خلال الاجابة عن هذه الاسئلة واستكشاف حلولها تتجلى اهمية

البحث بالقاء الضوء على دلالات الجسد وانواعها وطرق تفعيلها في كل من تيارات الرسم الحديث ومدى تاثيرها بالتحولات الجمالية والفنية كما تبرز اهمية البحث في استكشاف افاق العلاقة التبادلية بين دلالات الجسد في الحياة وفي الفن .مما يحيط بهما من ظروف ومتغيرات اجتماعية وثقافية على مختلف المستويات باسلوب يتقصى دلالات الجسد بجذورها التاريخية والحضارية وبتأسيساتها

العقائدية والفكرية المستبطنة او المعاشة وتطبيقها في فن الرسم الاوربي عبر تاريخه الطويل وصولا الى عصر تيارات الرسم الحديث .

بناء على ماتقدم ، تبرز الحاجة الماسة الى موضوع البحث كمحاولة بكر في ميدان الاختصاص تفيد الباحثين في مجال تاريخ الفن الاوربي القديم والحديث من خلال مضامين البحث النظرية والتطبيقية مع ما يمكن ان يشكله البحث من منطلقات لدراسات اكاديمية لاحقة .

هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى :-

- تعرف دلالات الجسد في الرسم الاوربي الحديث

حدود البحث:-

يقتصر البحث الحالي على دراسة دلالات الجسد في الرسم الاوربي الحديث من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية تمثل حركات الرسم الاوربي باتجاهاته المتمثلة في :- الانطباعية، الوحشية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية السريالية، وللفترة من ١٨٦٣-١٩٤٧م* .

تحديد المصطلحات:-

١-دلالات

-الدلالة لغويا :-

-دَلَّهُ عَلَى الشَّيْءِ يَدُلُّهُ دَلًّا وَدَلَالَةً . فَأُنْدَلَّ:سَدَّهْ أَلِيهِ وَدَلَّتْهُ فَأُنْدَلَّ، وَالْجَمْعُ أَدْلَةٌ وَأَدْلَاءُ وَالْإِسْمُ الدَّلَالَةُ أَوْ الدِّلَالَةُ(١).

*عام ١٨٦٣ عرضت فيه لوحة مانيه (غداء على العشب) حيث اثار ضجة لعرضها الجسد العاري في اجواء العصر الحديث.وعام ١٩٤٧ الذي شهد اخر معرض شامل لفناني السريالية.

-دل . دلالةً ودلولةً.دليلي الى الشيء وعليه: أرشدهُ وهداهُ ، أدل بالطريق :عَرفهُ(١).

اصطلاحيا :-

ان الامر الذي اجمعت عليه كل الدراسات في تعريف علم الدلالة لا يخرج عن اطار تعريفات ثلاثة .

١-ان علم الدلالة دراسة لمعنى الكلمات .

٢-علم الدلالة هو دراسة المعنى .

٣-ان علم الدلالة علم به تحدد الشروط التي تجعل الرمز متضمنا للمعنى(٢).

-((علم الدلالة هو اللفظة التقنية المستعملة للإشارة الى دراسة المعنى ...وليس هناك اتفاق عام حول طبيعة المعنى وجوانبه التي يمكن ان يشملها علم الدلالة او الطرق التي يوصف بها المعنى))(٣).

-ان الاتفاق في علم الدلالة خاصة على اهداف الموضوع وطبيعته بشكل دقيق وعلى الصيغ الواجب اتباعها في الوصف ضعيف الى الحد الذي يجعل المناقشة فلسفية اكثر منها علمية(٤).

-لذا فان الباحث سوف ياخذ الدلالة بتعريفها العام الذي يفيد المعنى ، وهو مالا يخرج بالكلمة عن معناها الاصلي المتداول في معاجم اللغة العربية .

٢-الجسد :-

لغويا :- جسم الانسان(٥).

١- البستاني فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط ٤ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت:- ١٩٥٦ ص ٢٣

٢- عياشي منذر ، اللسانيات والدلالة ، الكلمة ، ط ١ ، مركز الانماء الحضاري ، سورية ، حلب :- ١٩٩٦ ص ٢٥

٣- بالمر أف آر ، علم الدلالة ، ترجمة مجيد الماشطة ، وزارة التعليم العالي ، الجامعة المستنصرية ، بغداد :- ١٩٨٥ ص ٣

٤- نفسه :- ١٨ ص

٥- البستاني فؤاد افرام ، المصدر السابق :- ٨٣ ص

الجسد :-

هو فضاء التظاهر الحسي للروح الذي يسمح لنا بان نعاين ان الانسان كائن واحد يظهر للخارج كينونته في الحياة (١).

اصطلاحيا :-

((هو الجسد الشخصي الذي يشكل الوحدة الانطولوجية التي تسم وجود الكائن في العالم، ومن ثم فهو يشكل هدفة الوجود الذاتي للانسان . هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميسم ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة))(٢).

اجرائيا :-

الجسد :- هو البنية المادية الشخصية التي تشكل حضور الذات في العالم ، ومن ثم فهو يشكل فضاء التحقق الذاتي للفرد في الوجود .

٣. الجسم :-

لغويا :- البدن ، ماله طول وعرض وعمق (٣).

١. هيغل ، فردريك ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرايشي ، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٦٤ ص ٨٢.

٢. الزاهي ، فريد ، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام ، افريقيا الشرق ، بيروت : ١٩٩٩ ص ٣٢.

٣. البستاني ، فؤاد افرام ، المصدر السابق : ص ٨٥.

. البدن :-

اصطلاحيا :-

الجسد اليومي الذي تمت موضعيته بحيث اصبح جسدا مشتركا بين كل الناس فهو جسد وظيفي يخدم اهدافا خارجة عن مقوماته الشخصية (١).

البدن :- وهو البنية المادية للانسان من حيث بنائه الطبيعي الحيوي وصفاته الهيكلية الوظيفية واليات الفيزيائية العامة والخاصة (٢) .

دلالات الجسد في الرسم الحديث :-

اجرائيا :-

كل الافصاحات والفعاليات التي تتواصل بها الذات بمحمولاتها النفسية والروحية والثقافية مع الاخر عبر تشكيل الجسد ضمن منظومة فنية جمالية تؤشر مشهدية معرفية حدائية .

١. البستاني ، فؤاد افرام ، المصدر السابق : ص٣٢.

٢. عز الدين ، كامل ، العقل والجسد ، دار نهضة مصر ، القاهرة : ١٩٦٦ ص١١.

ان الجسد ضرورة اولى للوجود الانساني وهو شرط حضور الذات في العالم فهو امكانية وجود الذات وفناؤه يعني فناؤها كذلك ، والجسد ليس مجرد مظهر للروح وانما هو فضاء تحققها الفعلي وقناة لمرور الدلالات على وجودها ، فوعي الانسان بذاته وروحه لا ينفصل عن وعيه بجسده الذي لا يمكن عده كيانا مغلقا تضاف اليه قوة الدلالة من خارجه انما هو الذي ينتج الدلالات بفعل اندماجه في كل مستويات الحياة ، ذلك ان مظاهر الحياة في الانسان تؤثر حضور جسده وروحه معا وتؤكد تفاعلها ، لذا فان الجسد والروح والحياة لا تمثل ثلاثة انظمة للوجود مستقلة عن بعضها او عن الواقع المعاش ، انما هي ثلاثة مستويات من الدلالة لوحدة واحدة متكاملة لا تراتبية اصلية بينها . فالانسان يولد بهيتين الهييتين متلاحتين هما الروح والجسد غير ان تباير انماط الوعي والثقافة تشرع افضلية احدهما على الاخر فتؤسس بذلك لخصوصية المثال الجمالي ، بحيث ان استمرارية التحول في النظرة الجمالية الى الجسد يؤثر الى الاشتغال المستمر للثقافي على الطبيعة بما يخضعه لعمليات نمذجة دلالية متكررة تمثل ضغط المثال على الواقع . فمنذ القدم ضلت صورة الجسد عرضة للعديد من التحولات والتعديلات ادت الى تنوع دلالاتها او اشتقاق دلالات جديدة من بنية الجسد ذاتها حتى ان طريقة رسم الجسد لم تعد شيئا يمكن فصله عن معانيه واحالاته ، بل صارت بمثابة المدخل الاساسي لما تحتويه الانساق الفنية التي تصوره بحيث ان تعاقب البنى الحضارية والنظم الفلسفية والرؤى الفنية جعل من صورة الجسد ودلالاته في فن العراق القديم تختلف عنها في الفن الفرعوني او الاغريقي .

المبحث الاول :- الجسد في الفنون القديمة :-

الجسد ، هو منبع الحياة بالنسبة للانسان ، فيه تكمن كل منافذه على العالم ، فهو يحس ويتأثر ويؤثر في العالم بجسده والانسان لا ياتي الى عالمه بجسد فارغ ، بل بجسد معبأ بالغرائز والرغبات وبالارادة ، تأسست قبل ان يمتلك وعيه بوقت طويل (١). ورغم التطور الهائل الذي تنجزه البشرية على صعيد الفكر والحضارة يبقى للجسد الدور الالهم ، اذ ان العامل الحاسم في الحياة ، هو في اخر الامر انتاج الحياة واعادة انتاجها أي تكثير النوع (٢).

الجسد هو الكتلة المادية المشخصة التي تحدد وجود الكائن وتميزه عما يحيطه وهو مركز حواسه التي تربطه بالعالم الخارجي لذا سعى الانسان الى الحفاظ على جسده في مواجهة قوى الطبيعة الطاغية ، حيث كان لقدراته البدنية المقام الاعتباري الاول في صراعه من اجل البقاء وفي تامين غذائه لانها اولى التقنيات المتاحة له واكثرها طبيعية ، فهي الوسائط الاولى وقبل استخدام اية اداة كانت هناك مجموعة الفعاليات الجسدية لذا جاءت اولى محاولات الانسان لاستخدام الادوات نابعة من رغبته في تقوية اجزاء جسده واطالة مدى تأثيرها على الطبيعة (٣). صار على الانسان ان يجرب بلا كلل لكي يتعلم (٤) مدفوعا بقوة ارادته وكانت اليد عاملا هاما ساعدته في الامساك بالاشياء والتحكم بها بدقة عالية (٥). فيما ساعده انتصاب قامته على تخطي تبعيته لحاسة الشم فتميز عن باقي الكائنات بتفضيل النظرة (٦). لقد ذهب الانسان الى التقاط الاشياء وادخال بعض التعديلات عليها تمهيدا لاستخدامها في تحصيل القوت او صنع الملابس

١. يونغ كارل غوستاف، الانسان ورموزه، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٤ ص ٩٥

٢. انجلز فردريك، اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة، دار النداء، بيروت: -ب، ت ص ٨

٣. المبارك عدنان، في فلسفة التكنيك، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٩٢ ص ٢٧

٤. فيشر ارنست، الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حليم، دار الهلال، القاهرة: -ب ت ص ٥٥

٥. برونوفسكي ج، ارتقاء الانسان، ترجمة موفق شخاخيرو، عالم المعرفة، الكويت: -١٩٨١ ص ٣٢٠

٦. لوبرتون دافيد، المصدر السابق: -ص ١١٩

وادوات الصيد، فكانت تلك اولى دلائل تطور وعيه وبداية ارتقائه(١). كانت القدرة العفوية على التشبيه والمقارنة متوافرة لدى انسان الكهوف الذي لم يكن يشعر بكبير فرق بينه وبين بيئته فهو يعيش حالة المشاركة الوجدانية مع الطبيعة بكل مفرداتها فما يحدث داخله يحدث خارجه ايضا مادام هو كغيره جزء من الطبيعة التي تؤثر في قواه وافعاله(٢).

هكذا نشأ نوع من الترابط بين الانسان وبيئته بحيث يبدو احدهما معطى من خلال الاخر ، فالعالم ليس مجرد تراكم لوحداث متجاورة دون روابط فكل شئ مادي يرتبط بكل شئ اخر بعلاقات متعددة علاقات واقعية حقيقية(٣). لقد تنبه الانسان الى مفهوم الروح المنفصلة عن الجسد جراء مروره بحالات النوم والاحلام(٤) حيث ينتقل الى مكان وزمان مغاير فيما يظل جسده قابعا في مكانه وزمانه ، كما ان تحوله من مرحلة استخدام الاشياء الجاهزة في الطبيعة الى مرحلة صناعة الاشياء ولدت لديه الافكار المسبقة أي الصورة الذهنية الاولى عن الاشياء حيث صار يستعين بمواد البيئة لتحقيق صور داخلية عن الشئ صارت هي جوهر الشئ وهنا كانت الجذور الاولى لمسألة الروحي . الا ان الحدود بين الشئ وجوهره غير محددة مما يعني عدم الفصل نهائيا بين المادة والروح بل تداخلهما(٥) الامر الذي يعني امكانية تعدد المعاني ، أي التجسيد (٦).

١. معلا طلال، جسد، مقارنة بين الوهم والخيال والحلم بآليات فهم التعبير الجسدي ، ط١، دار سندباد، الاردن:-

١٩٩٩ ص ٦٦

٢. نفسه:- ص ٧٠.

٣. فيشر ارنست ، المصدر السابق:- ص ٥٣.

٤. الهاشمي طه ، تاريخ الاديان وفلسفتها ، مكتبة دار الحياة ، بيروت :- ١٩٦٣ ص ٦٢ .

٥. غاتشف غورغي ، الوعي و الفن ، ترجمة نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، الكويت :- ١٩٩٠ ص ٢٩ .

٦. ريد هريبرت، الفن والمجتمع ، ترجمة فارس ميري ظاهر ، دار القلم ، بيروت :- ١٩٧٥ ص ٤٨ .

فيما بعد صارت انماط فهم الاشياء والطبيعة بمثابة انعكاس لنمط العلاقات بين الفرد والمجموع داخل الكيان الاجتماعي الانساني(١). فيما كان إضفاء الروح على ظواهر الطبيعة بمثابة النقل المباشر للجوهر البشري الى الطبيعة، ذلك الجوهر الذي يتصف بامتلاكه الارادة قبل كل شيء (٢). لقد لعب الفن دورا هاما في صراع الارادات في الوجود ونشأ بذلك الارتباط الازلي بين الفن والسحر ، وحمل الفن على عاتقه مهمة تجسيد الارادة الانسانية(٣) فما صورة الشيء إلا استدعاء للرغبة في امتلاكه، وفي الفن يتحول كل ما هو لا ارادي الا ارادة و يخضع لها، لأن الفن تعويض عما لا يمكن بلوغه في الحياة (٤). دفع ذلك الانسان الى استشعار قوة سحرية غير محدودة لارادته تصل حد احداث اشياء لم تكن موجودة الا كفكرة في ذهنه ، أي انه يستطيع ضمان وقوع الحدث فعليا عن طريق تمثيله فنيا ، فقد احس الانسان بفاعلية قدرته على ابداع الصورة وحول كيان الصورة بذاتها ، كونها تشغل حيزا من المكان مستحضرة شيئا قد غاب (٥). صار الانسان عن طريق الصورة يمتلك الشيء الذي تمثله وصار قادرا على التحكم فيه ، حيث يصبح امتلاك الصورة امتلاكا للاصل الذي تمثله(٦). هكذا اصبح الانسان ينسب الى الارادة قوة شاملة لا تقف عند حد(٧). فيما اصبحت للاشياء كلها قوى يمكن تصنيفها حسب اثرها عليه فهذا النبع مفيد ، وهذه الشجرة ، وهذا الحجر نافع*.

١. غاتشف غورغي، المصدر السابق: -ص ٢٢-٢٤.

٢. نفسه: -ص ٣٠-٣١.

٣. فيشر ارنست، المصدر السابق: -ص ٦١.

٤. برتلمي جان، بحث في علم الجمال، ترجمة انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة: -١٩٧٠ ص ١٠٤.

٥. سوريو اتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت: -١٩٧٤ ص ٤٥.

٦. اسماعيل عز الدين ، الفن والانسان ، ط ١، دار القلم، بيروت: -١٩٧٤ ص ٢٣-٢٤.

٧. فيشر ارنست، المصدر السابق: -ص ٥٥.

*. لكل ديانة نبع مقدس وحجر مقدس وشجرة مقدسة.

كان للحجارة أثر كبير في حياة الانسان الاول ، فالحجر القاطع
 امكن ان يحل محل الاسنان والاذافر (١). والحجر الثقيل سلاح فعال فقد صنع
 الانسان اولى ادواته من الحجارة ، كما اثارت الحجارة مخيلته فشكل منها اولى
 اعماله النحتية ، حيث افاد من شكل الحجارة بما تثيره في ذهنه من صور لصنع
 الاشكال الفنية (٢). (شكل ١)



اعمال فنية من العصر الحجري تظهر الافادة من شكل الحجارة لصنع الاشكال الفنية.
 (بحدود ٢٠ - ١٠ الاف قبل الميلاد)

ان حاجة الانسان لفرض سلطته على الطبيعة والعالم مباشرة هي التي
 افعمت خياله بالخرافات والمعجزات . هذه الصلة السحرية بين الانا والعالم
 والرغبة بهيمنة الذات على الوجود ظلت حلما وهدفا عظيما للانسان (٣). هكذا
 ظل مفهوم الارادة المتجسدة في صور مادية ماثلا في عمق النفس الانسانية لا
 ييارحها بعد كل التطور الذي انجزه الانسان ، فهو الكامن الذي تنبعث اصداؤه
 في اشكال عدة اهمها الفن والموروث الشعبي العصي على الازاحة، وبين عدد من
 تعاليم الديانات الانسانية حيث تظهر شذرات الاعتقاد بوجود الروح

١. فيشر ارنست ، المصدر السابق:-ص٣٦-٣٧.

٢. برتلمي جان، المصدر السابق:-ص٢٦٢.

٣. غاتشف غورغي، المصدر السابق:-ص٢٥.

في كل شيء.* ان القبور والانصاب وكتل الحجارة ما هي إلا اشارات الى ارواح الموتى انتشرت في كل مكان عاش فيه الانسان القديم (١). فكان الانسان البدائي يؤمن بانه في حال تجسده للحيوان فانه يكتسب بتلك الطريقة قوة السيطرة عليه فاصطياده (٢). حيث يذهب الفنان البدائي الى صبغ الكتلة التشكيلية بكاملها بمبدأ حيوية المادة ، اما الشكل فهو ليس اعتباطيا ، بل يتم تحديده بواسطة نفس القوى التي تحدد وجود الانسان او الحيوان ، فالشكل يؤدي وظيفة الروح التي هي محتواه (٣). اصبحت المحاكاة ملكة سحرية تمكن الفنان من السيطرة على الاشياء وبذلك بدأ الانسان في اصفاء اهمية بالغة على كل اشكال التماثل والتشابه (٤). فصورة الحيوان حقيقة كالحیوان ذاته (٥). وبذا تبوأ السحر مكانة عظيمة لدى الانسان القديم كونه يعتمد جوهريا اسقاط الرغبات على الاشياء عبر ارتباطات داخلية ذهنية يسعى الى تجسيدها موضوعيا . ان الفنان بعمله هذا انما يغير الموجودات مثله مثل السحر وقطعة من الحجر او الخشب او العظم تشكل وفق نموذج ذي وظيفة عقائدية ما تصبح هي النموذج وهي الوظيفة ذاتها (٦). بهذا كانت تجري صناعة التماثل التي تجسد كل منها نوعا من رغبات الناس ، فالتجسيد مبدأ شامل وطبيعي ، هو سر كل الموجودات المكونة من ارادة وصورة . من هنا اعتبر ماركس ان عبادة التماثل هي جوهر عملية التجسيم (٧).

* مر المذهب الحيوي عند الانسان بمرحلتين الاولى عوملت فيها الاشياء كأنها حية (animatism) والثانية (animism) صارت فيها الاشياء مسكونة بارواح يمكنها الانفصال عن الاجسام وكلاهما مأخوذ عن (anima). بمعنى الحياة . للمزيد ، مهدي ثامر ، من الاسطورة الى العلم والفلسفة ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : - ١٩٩٠ ص ٧٧ .

١. هوينغ رينه ، المصدر السابق : - ص ٨٤ - ٨٥ .

٢. ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق : - ص ٢٢ .

٣. نفسه : - ص ٥٢ .

٤. اسماعيل ، عز الدين ، المصدر السابق : - ص ١٧ .

٥. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق : - ص ٧٣ .

٦. فيشر ارنست ، المصدر السابق : - ص ٥٤ .

٧. هاويز ارنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبدة جرجس ، مطبعة جامعة القاهرة : - ١٩٦٨ ص ٤١ .

وبهذا المنطق كان الفن افصاحا عن الارادة يمهّد لاسقاطها على المادة يمنحها شكلا لتبقى هنالك محفوظة في جسد (١).

ان الانسان القديم الذي عاش تحت ضغط حاجاته الجسدية المباشرة كان لديه حس جمالي بالتشكيل الملموس (٢) مكنه من تحويل تشوقه الى النساء الى تماثيل الالهة الام الاولى التي بالغ في اظهار مناطق الخصب في جسدها ،ففي مخيلة رجال ذلك العصر عاشت النساء التي صورت على هذا النحو وكأنها حقيقة من لحم ودم (٣). (شكل ٢).



فينوس (ولندورف)
جماليات العصر الحجري
(بحدود ٢٠-١٠ الاف قبل الميلاد)

كانت فينوس الكهوف تستمد جمالياتها من قوة سحرية تتعلق بقدرتها على الخلق ، والخصب، وهو ما يتوافق مع ادوار عبادة الانثى وخصائص الحمل والولادة (٤). الا ان ذلك لا ينفي اصالة الدافع الجنسي بالنسبة لمبدعي تماثيلها، او الشعور بالنشوة النابعة من تجسيدها وتأمل صورة جسدها، فلكي يكون هناك فن لا بد من شرط عضوي اولى هو النشوة ، ولكل انواع النشوة

١. غاتشف، غورغي، المصدر السابق: -ص ١٥.

٢. برتلمي جان، المصدر السابق: -ص ٤٣.

٣. فريشاور بول، الجنس في العالم القديم، ترجمة فائق دحدوح، ط١، مطابع جوهر الشام، نينوى: -١٩٩٩ ص ٤٦.

٤. كمال علي، الجنس والنفس في الحياة الانسانية ، دار الرشيد ، بغداد - ١٩٧٨ ص ٣٧.

قوة فنية ، اولها النشوة الجنسية وهي اقدمها واكثرها بدائية(١). ففي نقوش كهوف العصر الحجري في جبال اطلس بالمغرب، توجد مشاهد صورية جنسية تربط بين مواضيع الصيد ومواضيع الجنس (٢). (شكل ٣).



رسوم كهفية من شمال افريقيا
تجمع بين مشاهد الصيد والمشاهد الجنسية
(يحدود ١٥ الف قبل الميلاد)

كانت تماثيل الالهة الام اول عمل فني صاغه الانسان على شاكلة الجسد انتشرت تماثيلها من اقصى الشرق الى اقصى الغرب وعبدتها كل الشعوب البدائية(٣). فيما ابداع على جدران الكهوف صوراً للحيوانات كانت تجسد اشكالها وحركتها على قدر كبير من الدقة والواقعية ، ان مصدر واقعية الاشكال في تلك المرحلة هو ان خط الرسم كان يتتبع طائعا شيئا مرئيا في الذهن منسوخا عن الواقع اصلا ، حيث لم يكن قد اكتسب بعد النشاط الداخلي والقدرة على التدخل ، أي ان التصرف الذاتي كان معدوما (٤) لقد كان الموضوع بالنسبة لانسان الكهوف حقيقة واقعة ، ليس رمزا او معنى عاما (٥).

١ . برتلمي جان، المصدر السابق:-ص ١١٠.

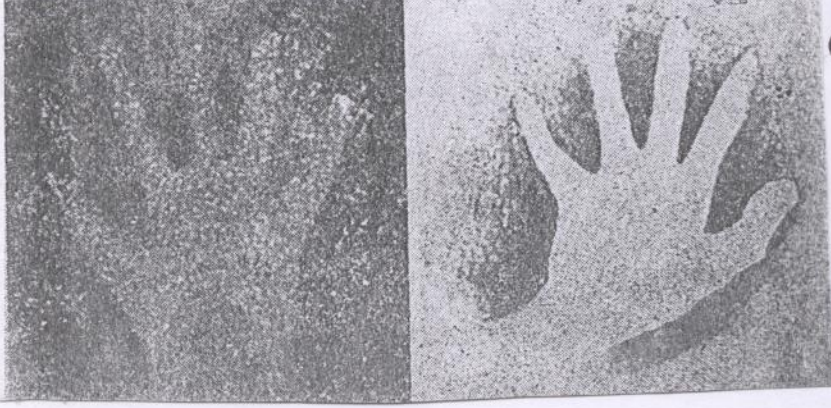
٢ . كمال علي، المصدر السابق:-ص ٤٠.

٣ . معلا طلال، المصدر السابق:-ص ٣٧.

٤ . غاتشف غورغي، المصدر السابق:-ص ٨٧.

٥ . ريد هربرت، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة، ط ٢، دار الشؤون الثقافية ، بغداد:- ١٩٨٦ ص ٨٦.

اما اليد التي تعمل وتلمس وتجسد فقد تحولت الى رمز للارادة والقدرة على الهيمنة . فالفن في جوهره فعل استيلائي لذا صار الانسان القديم يطبع يده على صور الحيوانات داخل الكهوف دلالة الهيمنة عليها وامتلاكها (١). ان الادراكات السمعية والبصرية لم تكن لها الاولوية فهي ظاهرة متأخرة نسبيا ، فقد ارتبطت الفنون الاولى بالخلق بالחס التجسيمي للمادة (اللمس) أي النحت والرقص والفخار والعمارة لذلك يصبح التجسيم واللمس فالبصر مقولات جمالية شاملة فيما بعد (٢). (شكل ٤)



بصمتان من كهوف اسبانيا ، لأول مرة يضع الانسان علامة حيازته على العالم (بحدود ٢٥ الف ق.م) رغم ان الجمال الحسي ليس اهم العناصر في التأثير الجمالي لكنه اكثرها بدائية وشمولية باعتباره مرتبط بالاساس الذي لا بد للبناء ان يقوم عليه (٣). لأن الحواس وسائل اساسية لا غنى عنها في أي نشاط انساني تطورها حاجات الحياة ،لذا كان تدريب الحواس امرا ضروريا عند الانسان البدائي (٤) فيما تمارس المادة تأثيرا محفزا على المخيلة الابداعية حيث كان لللمس الصخور وخشونة سطوحها وعدم انتظام اشكالها آثارا محفزة على مخيلة فنان الكهوف لانتاج الاشكال الطبيعية (٥). ان طبيعة الضوء الضعيف داخل الكهوف او الساقط

١. الصراف عباس ، افاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد:- ١٩٧٩ ص ٤٨

٢. غاتشف غورغي، المصدر السابق:- ص ٢٠.

٣. سانتيانا جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مؤسسة فرانكلين ، القاهرة:- ب.ت ص ١٠٢.

٤. نفسه:- ص ١٠٣.

٥. روجرز ر فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر ، ط ١، دار المأمون، بغداد :- ١٩٩٠ ص ٢٨.

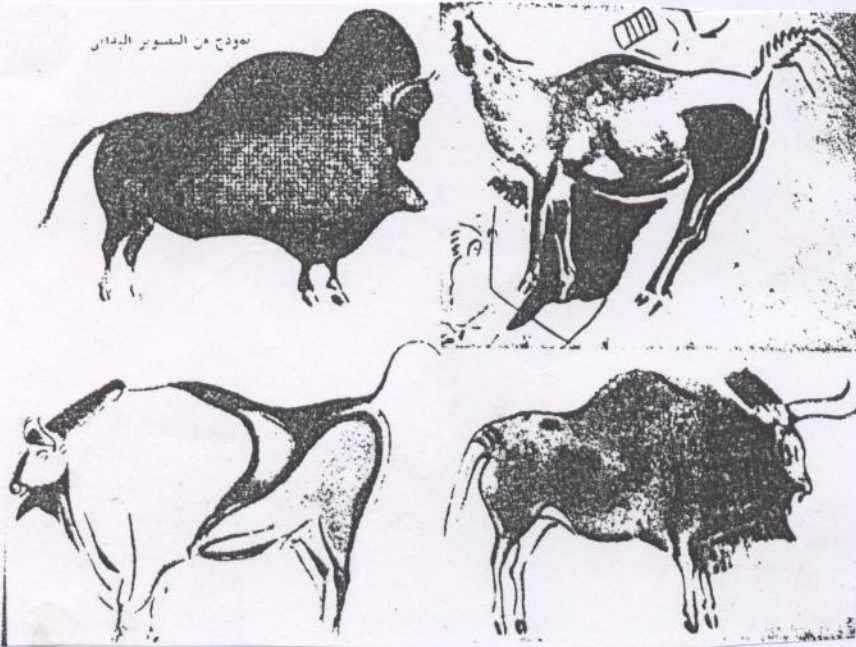
من شعلة نار على جدار المغارة يجعل من الصخور نابضة بالحياة (١). وهو شعور لا يمكن تجاهله ذلك ان مبدأ اصفاء الحياة على المادة والنظرة الغرائبية والسحرية تنشط لدى الانسان دائما حيث تستغلق عليه المعرفة او حين لا يجد تفسيراً

للاشياء (٢). (شكل ٥).

نماذج من رسوم الكهوف حيث تتبع واقعية الاشكال والحركة من صورة ذهنية منسوخة عن الواقع دون تدخل ذاتي.

بحدود ٢٥-١٠ الف ق.م.

كهوف اسبانيا



الرقص من جانبه كان نوعاً من التعبير عن الارادة ارتبط بالسحر والديانات وطقوس الصيد (٣). يوفر قدراً من قهينة الجسد لتوحيده مع الصور والرغبات الدفينة يخفف من التوتر الداخلي والقلق ، كما يساعد في تحقيق نوع من التنسيق النفسي والعضلي مع الارادة ، رافق الرقص فيما بعد اغلب المناسبات التي تحتفي بالجسد مثل الختان والزواج (٤). ان لغة الفن التي تبني صورة الجسد في الرقص او التشكيل ما هي الا شحنات نفسية وفكرية تتبع من حركته العضوية تتحول الى صور يكون هو محورها وغايتها يتعزز فضاؤها الجمالي بمتعة تأمل واندماج الاجساد، فالانسان يشعر بإمكانية جسده على توجيه الخطاب حتى في

١. روجرز ر فرانكلين، المصدر السابق: -ص ٣٠.

٢. سانتيانا جورج، الاحساس بالجمال، المصدر السابق: -ص ٧٢.

٣. معلا طلال، المصدر السابق: -ص ٦٥.

حال صمته ، فهو كنواة للعرض لا يعتمد اللغة الظاهرة على سطحه حسب بل وتلك المنبثقة عن داخله ، لغةً قوامها الغريزة ، يفهمها الجميع (١). فإذا كان لزاما على كل ما يتلقاه الفنان أو ينتجه أن يمر عبر منافذ الإحساس في الجسد فان واحدا من أهم عناصر الفن ينبع من داخل الجسد ، ألا وهو الإيقاع مصادره ، ضربات القلب ، نوبات التنفس (٢). ويمكن أن تكون خطوات الأقدام أو حركات الجسد التي تعمل وفق نظام داخلي مستقل يلعب ، الإيقاع دورا هاما في توجيهها كما يسهم في تنظيم الجهد و الحركة في الأعمال النمطية و الشاقة أو في الرقص (٣). فكل عمل عضلي يزداد سهوله وقوة عندما يكون إيقاعيا (٤) والإيقاع الشعري في القصيدة ضرورة داخلية لاخراجها كذلك إيقاع الخط واللون (٥). كما انه ما من غناء إلا وهو مرتبط أصلا بحركة من حركات الجسد، وما من لغة يمكن أن تشيد بذاتها ألا بإيقاع تستمده حقيقة من حركات الجسد (٦). فالإيقاع يحقق نوعا من التناغم بين الجسد والعمل الفني مع انه سابق لكل فكر أو وعي فني ، حيث تستخدم الأمهات إيقاع ضربات اليد لتنويم الأطفال ، بطريقة توحد بين إيقاع الجسد الداخلي والخارجي ، كذلك الأمر بالنسبة للإيقاع الموسيقي ((حيث تغلغل الموسيقى في أعماق النفس الباطنة وتندمج في ذاتيتها لان ليس لها موضوعيه في المكان ، بل أن ماهيتها الباطنة تتألف من الإيقاع ذاته)) (٧) أن التوفيق بين إيقاع الجسد وإيقاع العمل الفني يساعد على الإحساس

١. معلا طلال، المصدر السابق: -ص ٤٠.

٢. ديورانت ويل، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، ج ١، مجلد ١، القاهرة: -١٩٥٦ ص ١٤١.

٣. فشر ارنست ، المصدر السابق: -ص ٥٨.

٤. لالو شارل، الفن والحياة الاجتماعية ، ترجمة عادل العوى ، دار الانظار ، بيروت: -ب.ت ص ٢١

٥. غاتشف غور غي ، المصدر السابق: -ص ٦٢ .

٦. لالو شارل، المصدر السابق: -ص ٢٢ .

٧. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، الكويت: -

بالشكل مع تقمص داخلي للمعنى المتجسد في ، يتحقق بتركيز الاحاسيس باتجاهه ، لذا كان الايقاع وما يزال عنصرا جوهريا في ترتيب الكتب السماوية والادعية ، وكذلك في اعمال السحر . فبالايقاع يمكن للفن ان يرتبط بالمنابع العميقة للحياة داخل الجسد (١). وفي عالم الرسم يلعب الايقاع دورا حيويا في بناء العمل الفني داخليا وخارجيا ، فكلما زادت مقدرة الفنان على تفعيل ايقاعات عمله زاد الاثر الذي يمكن احداثه في المتلقي . لقد عرف الانسان الاول قيمة الايقاع وعمق اثره في النفس فوظفه في نتاجات الفن الاولى ، وقد تطور الايقاع بتطور اللغة الفنية وزيادة تعقيدها .

ان للجسد جغرافيته الخاصة التي يمكن رصدها بحسب وظائفها فهناك اعضاء للعمل ، واعضاء التواصل او اعضاء الرغبة والتكاثر،وقد ادى اقتران الرغبة الجسدية بمتعة الاتصال من جهة وعدم اقترانها بنشاط موسمي محدود لدى الانسان الى زيادة اقباله عليها مما تسبب في زيادة اعداد البشر،حيث صارت علاقات الجسد هي العامل الاساسي وراء كل اشكال التكوينات الاجتماعية التي انشاها الانسان على الارض(٢)لقد اعتقد الانسان في بادئ الامر ان عالمه بتنوع مظاهره يخضع لترابطات معينة وان معرفته بتلك الترابطات واسسها يساعده في اخضاع الطبيعة لحاجاته ورغباته مثل استنزال المطر وشفاء الامراض او دفع الكوارث ، عن طريق مجموعة مترابطة من القواعد تجمعت لديه عبر قرون تؤلف مجملها سفرا متكاملا للسحر(٣)فكانت المحاكاة مبدأ عاما في السحر مفاده ان الشبيه يحدث الشبيه ، وان ما يؤثر في الشيء يؤثر في صورته(٤).

١. عبد الحميد شاكر ، التفضيل الجمالي ، المصدر السابق :- ص ٢٩٠ .

٢. فريشاور بول ، المصدر السابق :- ص ٥٤ .

٣. السواح فراس ، مغامرة العقل الاولى ، دراسة في الاسطورة سوريا وبلاد الرافدين ، ط ٢ ، دار الكلمة ، بيروت

:- ١٩٨١ ص ٨

٤. لالو شارل ، المصدر السابق :- ص ٢٨٤ .

وبعد تاريخ من المرارة والفشل في السيطرة على الكون بالسحر . اتجه الانسان الى الاسطورة كاداة للمعرفة والفهم والتفسير (١) . صار يعتبر دورة الحياة والموت وحركة الفصول وكل مظاهر الوجود الاخرى خاضعة لقوى كائنات ذات قدرات خارقة ، تتوالد ، تعيش وتتنازع بينها على غرار البشر فكانت الالهة الاسطورية تمثلاً للجسد الانساني في غرائزها ، ونوازعها بل وحتى في آلامها او علاقات القربى بينها . فكان ذلك تباهاً بالجسد مع الماورائي ، فيما كانت نقطة التقاء الاثنين تتمثل في القربان (٢) . كانت تلك انطلاقة بالخيال نحو بناء عالم من الاوهام يتصاعد من الواقع الى الاسطورة ليضع الوجود في قوالب فنية معبرة (٣) .

ان التفات الانسان نحو قوى الكون لاحتوائها في اجساد كان يشي بتطلع مكبوت لديه للسيطرة على عالمه، ورغبة للتسامي بجسده الذي مكنه من صنع الاستقرار وبناء اولى المستوطنات البشرية ، الجسد المنتج في الزراعة وتدجين المواشي ، وهو الجهد الذي توج بظهور المدن الاولى في العراق القديم ، العصر الذي سيمتد حتى الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر (٤) .

تتجذر الاسطورة في جمعها بين الحقيقي والمتخيل بشكل جوهري على مفهوم التجسيد ، فهي ضرب من تصعيد الحسي الى مستوى المتعالي ، تأمل في الجسد يمد حدوده ليقحم فيه المتسامي واحداث ارجعت الى قوى وارادات عليا تلبية لحاجة داخلية ملحة تتلمس قوة يمكن لها ان تتحول الى ظاهرات وافكار تلون الطبيعي بفاعلية ما هو خارق للطبيعة (٥) .

٢. السواح فراس ، المصدر السابق :- ص ٩ .

٣. معلا طلال ، المصدر السابق :- ص ٣٧ .

٤. السواح فراس ، المصدر السابق :- ص ٢٦ .

٥. معلا طلال ، المصدر السابق :- ص ٣٧ .

٥. راتفين ك ك ، الاسطورة ترجمة جعفر صادق الخليلي ، ط ، منشورات عويدات ، بيروت :- ١٩٨١ ص ٩٦ .

تعرض الاساطير انماط اساسية من العلاقات تكون بمثابة ثيمات مركزية تدور حولها جملة من التفاصيل الثانوية تتردد من اسطورة لأخرى ومن حضارة لأخرى ، وقد اسست العقلية العراقية القديمة لمباديء واصول فكرية وعقائدية ظلت عاملة في كل ما تلاها من الحضارات والاديان (١). فقد استلهمت الاساطير الاغريقية عدة مباديء مركزية من اساطير العراق القديم عملت المتغيرات الاجتماعية والبيئة على تحويلها بما يتناسب وطبيعة المجتمع والانسان الاغريقي اهمها:

- ١- الجانب الالوهي في الانسان:- حيث تشير عملية الخلق في الاساطير الى وجود جزء الهي في الانسان* الذي ابدعت صورته اولا من الطين فسبقت روحه (٢) وهو ما يشير الى اهمية التشكيل والتجسيم المسبقة.
- ٢- حيوية الطبيعة:- وفيها تضيف الاساطير على ظواهر الطبيعة خصائص الحياة والارادة الذاتية وقسطا وافرا من القوة فهي اما تكون جسدا لاله او مسكنا له، وهي دلالات ما يعرف بحيوية الطبيعة التي يأبى فيها العقل ان يتصور شيئا خاليا من الروح (٣).
- ٣- فكرة الاله الابن :- الذي يتفوق على ابيه مثل (انليل) في مجمع الهة سومر وزيوس عند الاغريق** ، وفي المعتقد المسيحي نجد ان الاله الابن قد اصبح اكثر اهمية لخلاص الانسان من الاله الرب (٤).

١. السواح فراس، المصدر السابق:- ص ٧٥

* في اسطورة الخلق العراقية (ينوما ايليش) ان مردوخ كبير الهة بابل مزج الطين بدم اله شرير وفي اسطورة اغريقية ان بروميثيوس صنع الانسان من الطين وان اثينا نفخت فيه الروح . انظر ، السواح فراس، المصدر السابق:- ص ٣٨-٤٠

٢. مهدي ثامر، من الاسطورة الى العلم والفلسفة، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد:- ١٩٩٠ ص ٦٩

٣. نفسه :- ص ٦٨

** انليل اله العواصف وانو الاب اله السماء الا ان قيام انليل بتنظيم الكون اعطاه الاهمية الكبرى في مجمع الالهة العراقية وعند الاغريق فان زيوس ابن كرونوس عزل اباه وصار هو رب الارباب عند الاغريق، انظر السواح فراس، المصدر السابق :- ص ٣٤

٤. نفسه :- ص ١٣٨

٤- الجسد الضحية :- المخلص لغيره الذي يدفع حياته ثمنا لسعادة الناس بوصفه قربانا مقدسا يرتقي ليصبح رمزا للفتاة ومدعاة للتقدير العالي ثم الاحزان المتجددة مثل تموز العراقي واورفيوس الاغريقي.*

٥- علاقات جسدية بين الالهة وبني البشر تكون ثمرتها مخلوقات وسطى من انصاف الالهة الذين يعيشون مع الناس هم ابطال الملاحم مثل جلجامش العراقي تطور هؤلاء فيما بعد الى ملوك يحكمون الشعوب بحقوق الهية متوارثة، مثل لبت عشتار ويوليوس قيصر.**

بعد فترة من خلق العالم وظهور الحياة تكتشف الالهة ان الانسان قد عاث في الارض فسادا فتقرر افناء الحياة بطوفان شامل، ولد الناس بعده مرة اخرى من حجارة رماها ديكليون(نوح) وزوجته فكان مايرميه هو من الحجارة يتجسد ليصبح رجالا وما ترميه هي يتجسد متحولا الى نساء(١). وهذا الربط بين الحجارة والجسد البشري يرد كثيرا في الاساطير الاغريقية فعندما اراد كرونوس ابتلاع ابنه زيوس قدمت له زوجته ريا حجرا ملفوفا في قماط ابتلعه غير مدرك انه حجر(٢).

* تموز اله سومري نزل الى عالم الاموات بديلا عن زوجته انا سيدة السماء ثم ساعدته اخته فصار يبعث الى الحياة ستة اشهر من السنة، انظر كريم س ن ،هنا بدأ التاريخ حول الاصاله في حضارة وادي الرافدين،ترجمة ناجية المراني،الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة ، بغداد:- ١٩٨٠ ص ٨١-٩١

** أ-جلجامش حاكم اوروك وبطل الملحمة الشهيرة ثلثه من الالهة وثلث ارضي،خارق القوى غير انه فان،عرف ان الخلود محال.ب-لبت عشتار ملك ايسن(١٩٣٤-١٩٢٤ق.م) ادعى انه ابن انليل ، انظر نخبة من الباحثين،حضارة العراق،ج٢،بغداد:- ١٩٨٥ ص ١١

ج- يوليوس قيصر (١٠٠-٤٤ق.م) قائد روماني ادعى انه حفيد فينوس وابن حفيد جوبيتر(زيوس الرومان) انظر فريشاور بول، المصدر السابق :- ص ٤٦٥

١. السواح فراس ، المصدر السابق :- ص ١٢٣-١٢٤

٢.فريشاور بول ، المصدر السابق :- ص ٢٩٥

لقد امكن للاوثان ان تستعبد عقل الانسان قبل ظهور ديانات التوحيد وبعدها ذلك لانها اجساد اولاً ثم لانها تلي حاجته للبحث عن معنى للوجود فلا افضل من ان يأتي المعنى متلبساً في جسد، أي ان يشخص امامه المفهوم وتجسيده وقد تحققا ملء التحقيق، ويتفرد فن النحت بأمكانية الامساك بتفاصيل اجزائه وملامحه حتى ملمسها، حيث يظهر الموضوع الجمالي فيما هو عليه مفهومه الخاص كأنه متحقق فيبدو للمتلقي في تمام وحدته الذاتية مستقلاً عما حوله وقد تحول الى لامتناهي(١). ذلك ان الاشكال في فن النحت شديدة الالتصاق بمحتواها وجوهرها(٢) المحتوى الذي ينشده الانسان ويضيفه على الاوثان هو الذي يمنحها العمق والغموض وطاقة التأثير التي ترتد لتؤثر فيه بقوة بعد تجسيدها، وذلك لان اللامتناهي لا يمكن له ان يتفق مع المنطقي او الطبيعي المرتبط بالمتناهي(٣). و لان فن النحت فن يعمل في الفضاء فانه قادر على امتلاك فضاء المشاهدة بأكمله واخراجه من اطار مكانه وزمانه الراهن للامساك به في مكانه وزمانه الخاص. ففن النحت كما يرى عمانوئيل كانت(١٧٢٤-١٨٠٤م) وثيق الصلة بالارض(٤). أي ان رسوخ العمل النحتي في المكان وسقوط ظلاله على المكان الطبيعي مضافا الى تغاير الزمن تجعله شيئاً متموضعا بشكل يستعصي على خبرات الحس نفيه بسهولة، انه في هذه الحالة وجود مواز ذو علاقات متماسكة تتفاعل مع حركة الوجود ومتغيراته تحدد بشكل قوي الطريقة التي ينظر بها المتلقي الى النحت(٥). انه كينونة مغلقة على ذاتها، ومن خلال انغلاقها انما

١. هيغل فردريك فلهم ، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرايشي، دار العلم للملايين، بيروت:-ب.ت ص ٩

٢. سوريو اتيان، المصدر السابق :-ص ٥٤

٣. هيغل فردريك فلهم ، المصدر السابق :-ص ١١

٤. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي ، المصدر السابق :-ص ١٦٨

٥. نفسه :- ص ١٧٠

أما تحدد صورة وشكلا مميزا تكمن فيه بذرة المغايرة التي ينشدها عقل يبحث عن وجود غامض لكنه حقيقي جدا يحاكي الاجساد الواقعية لكنه مبهم التاريخ والمقاصد.* مثل هذا الجسد لابد ان يثير شعورا بالغموض والرغبة فالتماثيل التي تعرض الخصائص الاساسية للحياة بينما تفتقد هي لها توحى بأمكانية الحركة والنمو بينما هي حجارة صماء فذلك هو اشتباك الوجود بالعدم وتلك هي المنطقة الغامضة التي تلتقي فيها الحياة بالموت. اذ ان هدف النحت كما يرى ديلا كروا (١٧٩٨-١٨٦٣م) هو تصوير التماثيل وجعلها تسير(١). ففي الشكل المجسد شيء ابعد من مجرد الشكل والمعنى، هنالك قوة الارادة التي تفرض وجوب ادراكها بحقيقتها الخاصة على المتلقي وما تماثيل الشخصيات الانسانية التي ترتفع في الساحات العامة الانماذج لتأثير النحت على الوعي الانساني فيتجسد في ارادة خالدة. هذه التماثيل تتحدث للانسان الحي عن الانسان الميت في حوارية باطنة تداعب الرغبة في الخلود(٢). وهذه الهيمنة النفسية التي يمارسها النحت كان لها اثر كبير على الرغبة في التجسيم التي عمت الفن الاغريقي فحاولت تحقيق الوجود كامل الابعاد للاشكال كمحاولة لبلوغ مدى التجسيد التام لها.

* كثيرا ما يخترع الناس تاريخا للاوثان مثل قصة الوثنيين الشهيرين عند عرب الجاهلية(اساف ونائلة) اللذين يروى انهما كانا عشيقين فسقا داخل الكعبة فمسخا صنمين ورغم ذلك كان الناس يحجون اليهما ويقدمون لهما النذور والقرايين.

١. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٤٢١

٢. برونوفسكي ج ، المصدر السابق :- ص ٧٣

المبحث الثاني : - دلالات الجسد في الفن الاغريقي:-

امتلك الاغريق ضربا جديدا من الثقافة مشيدا على البحث العقلي والمنطقي فيما شكلت الاساطير الاغريقية احدى الروابط الهامة جمعت هذه القبائل اضافة الى ما كان يجمعهم من حب للحياة وايمان بالجسد وقدراته (١). ورغم ان المجتمع الاغريقي كان طبقيا الا ان ثقافته قضت على فكرة الوهية الملك مؤسسة بذلك اول غرس لحكم الشعب فهذه الحضارة لم تكن حضارة روحانية منذ نشأتها بل حضارة عقل ، فلسفة ، فن ، رياضة وبطولات (٢). فقد كانت الهة الاغريق تحب وتكره او تقيم علاقات غير سوية بينها لذا عاش الاغريق حياة جسدية على درجة عالية من التساهل فكل ما يفعله الفرد الاغريقي كان يفسر على انه قدر محتوم اختارته له الالهة وما تختاره الالهة لابد ان يكون صائبا (٣). كانت الاساطير هي دائرة معارف المثقف الاغريقي وانجيل حكمة العامة كما انها دستور حياتهم وعلاقتهم بالانسان والكون والمجتمع (٤). وفيما اعتادت الهة الاغريق ان تصدر في مناسباتها الخاصة عفوا عن جميع الخاطئين ذهب الاغريق الى تبرير حبهم للملذات بان خلعوا على الهتهم مسرات شهوانية تمنوها لانفسهم فجاءت حياة الهتهم انعكاسا لآلامهم (٥).

امتلك الاغريق حسا جماليا عاليا وموهبة خلق المتع فكانت حياتهم مصحوبة بالموسيقى في العمل والمثل والشارع (٦). كما تميزوا برغبة استعراض اجسادهم الى جانب استثمار كل فرصة من مناسبات الالهة للاحتفال حيث

١. حنا جورج ، قصة الانسان ، دار العلم للملايين ، بيروت : ١٩٥٩ ص ٣٩

٢. نفسه : ص ٣٢

٣. فريشاور بول ، المصدر السابق : ص ٣٢٢

٤. مهدي ثامر ، المصدر السابق : ص ٩٩

٥. فريشاور بول ، المصدر السابق : ص ٢٩٩

٦. سوريو اتيان ، المصدر السابق : ص ٩٢

كانت كل مدينة ترسل نخبة من شبابها للاشتراك في المسابقات الرياضية ، يتم اختيارهم لقوتهم وروعة اجسامهم فكان يحتفى بالفائز منهم ويخلد باقامة تماثيل تنسخ جمال جسده حيث يمكن للنساء ان يتاملن صور رجال رائعي الفتنه والقوة (١).

اعتقد الاغريق ان الارض جنة الالهة فلم يكونوا كغيرهم من الشعوب يعذبون انفسهم بغية استرضاء الالهة التي انبثقت جملة منها من مخيلة هذا الشعب يقف على رأسها (زيوس) الذي تغلب على ابيه (كرونوس) ومعناه (الزمن) الذي يأكل اولاده وبذلك منح زيوس الخلود للانسان بامكانية بعثه بنفسه وجسده بعد الموت * فاحتل بذلك مقام كبير الالهة يليه في مقدار شعبيته اله الخمر (ديونيزيوس) الذي اغوى (افروديت) الهة الحب والمتعة زوجة (هيفاستوس) الحداد الاعرج الذي كان يهتم بعمله اكثر منها فولدت من ديونيزيوس القزم (برياب) اله الغانيات كما ان (ايروس) اله الحب والرغبة هو ابنها من (اريس) اله الحرب (٢). كان الاغريق يفصلون اهلهم على مقاسات بشرية افرزت تداخلا عجيبا بين عالم البشر وعالم الالهة (٣). عبر علاقات بنوية تربط الجميع بالذات الالهية (٤). فشاعت عبادة ديونيزيوس في كل بلاد الاغريق في (القرن السابع ق.م) وتحت اسم باخوس توج ربا للنبيذ ، كان شعاره عضوا ذكريا وتضمنت طقوس عبادته رقصات وحشية مع موسيقى مثيرة فانتشرت عبادته مثل الاله عبر بلاد

١. فريشاور بول، المصدر السابق: ص ٣٤٥

* لان الاغريق اعتقدوا انهم ذرية زيوس على اختلاف امهاتهم فكانوا يفتخرون بالاصل السماوي وباشتقاق اسمائهم من اسماء انصاف الالهة على انهم اولاد مباشرين او غير مباشرين لزيوس.

٢. فريشاور بول، المصدر السابق: ص ٢٩٩

٣. سوريو اتيان، المصدر السابق: ص ١٠٧

٤. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق: ص ٥٥

الاغريق كلها خاصة بين النساء اللاتي كن يستشن أنفسهن حتى الجنون ثم ينطلقن الى التلال للممارسة كل انواع المحظورات (١) . كانت هذه الاحتفالات تجري ايام قطاف العنب حيث يلبس المحتفلون اقنعة تمثل التيوس (دلالة الغريزة الجامحة) لتخفي هوياتهم فتجنبهم الحياء (٢) .

يرد في الاساطير الاغريقية ان (كيوييد) اله الحب عاشر (بسيخة) النفس فانجبت منه (فولتباس) ومعناه اللذة ولم يكن الحكمة مثلاً (٣) . وعند هزيود (٨٤٦ - ٧٧٧ ق م) و بارمنيدس (المولود ٥٤٠ ق م) فان ايروس اله الرغبة هو الخالق الذي صدرت عنه الاشياء وان العلاقة بين الجنسين الذكر والانثى هي الحقيقة المركزية لكل عمل وسلوك ، فهي سبب الحرب وغاية السلام ، هي الحب والرصانة ، الجد والهزل هي مفتاح كل وهم وكل تلميح غامض ، فهي تبرز كسيدة للعالم تضحك على كل ما يفعله الانسان لكبحها وسجنها (٤) .

هنالك ايضاً اسطورة (اورفيوس) الموسيقي الذي يتزل الى مملكة العالم السفلي بحثاً عن زوجته (يوريدة) فينجح في مهمته اولاً ، لكنه يخفق في لحظة نجاحه ذاتها ، اذ يلقي نظرة الى الخلف فيحكم عليه بالبقاء هناك ليصبح رمزاً للفداء و التضحية ، كما ان للاسطورة بعداً اخر يرمز الى ان الموسيقي (الروح) تفتدي الجسد الادنى لانها لا تستطيع ان تجد الخلاص من دونه (٥) .

انتهى فيثاغورس (٥٧٢ - ٤٩٧ ق.م) الى ان ديونيزيوس هو قوة الحياة والحيوية الطبيعية ، لا شكل له لكنه غلاب مسيطر ، في حين ان (ابوللو) هو رب الفنون

١- ولسن ، كولن ، الانسان وقواه الخفية ، ترجمة سامي خشبة ، ط٣ ، دار الاداب ، بيروت :- ١٩٨٠ ص ٢٠١

٢- فريشاور ، بول ، المصدر السابق :- ص ٣١٠

٣- ماكوين ، جون ، الترميز ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد :- ١٩٩٠ ص ٢٣

٤- ديورانت ، ول ، قصة الفلسفة ، ترجمة فتح الله محمد المشعشع ، ط٣ ، مكتبة المعارف ، بيروت :- ١٩٧٥ ص ٤٠٩

٥- ماكوين ، جون ، المصدر السابق :- ص ١٦

والنظام والتناغم المنسجم الا ان ابوللو هو شكل من اشكال ديونيزيوس اكثر تعقيدا وانتظاما فهو محاولة تبديها الطاقة التي لا شكل لها لكي تعبر عن نفسها باعتبارها جمالا مرئيا في تناقض مع القبح والفوضى (١) . هكذا يتضح انه انتهى الى ان الدوافع البيولوجية الاصلية هي القوى المحركة للفنون والثقافة وهو ما سينتهي اليه بعد قرون معظم فلاسفة ومفكري الغرب .

اذا كان هاجس الموت يقف وراء انغماس الانسان بملذات الحياة فان الفن كان منذ البدء غرسا للمزيد والمزيد من ارادة الحياة في قلب المادة ذلك ان موت الاحاسيس معناه ان الانسان في طريقه الى الموت كليا اما ترقيق الاحساس فمعناه الانفتاح على الوجود والحياة باسرها ، فالاغريق لم يروا في الهتهم سوى بشر تضخمت احجامهم و قدراتهم (٢) . فكانت هذه الالهة تزهر بجمال اجسادها وعنف غرائزها والحضارة الاغريقية لم تكن روحية بل قوة دنيوية والوهيتها بدائية لكنها في عنادها وعمائها كانت راسخة القاعدة تضرب جذورها عميقا في الطبيعة (٣) . وقد كانت فنونهم مثل ديانتهم تمجيدا للطبيعة وللانسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة فقد ارتفع السوفسطائيون بالانسان فجعلوه مقياس الطبيعة ، فصار القوام البشري عموما الموضوعة الرئيسية لابداعات النحت والاعريقي فيما استطاع (بروتاجوراس) ان يضع الاطار العام لفلسفة الفن والجمال التي اخذت بالانتشار مع سياسة الديموقراطية (٤) . كما اكد السوفسطائيون المصدر الانساني للفنون بمعنى انها ظاهرة انسانية غير ذات اصل

١. ولسون كولن ، الانسان وقواه الخفية ، المصدر السابق : ص ٢٠٥

٢. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق : ص ٣٩

٣. سانتيانا جورج ، مولد الفكر وبحوث فلسفية اخرى ، ترجمة لجنة من الاساتذة ، دار الافاق الجديدة

، بيروت : ١٩٦٨ ص ٣٠

٤. مطر اميرة حلمي ، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، دار الثقافة ، القاهرة : ١٩٧٤ ص ١٦

الهي وان الجمال قيمة متغيرة تنتج عن مواضع انسانية تتبدل بتبدل المكان والزمان(١).فيما ادخل الفيثاغوريون افكار الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة في التنوع الامر الذي اشاع مبادئ الجمال والاتزان ، كما كانت النسبة والتناسب مع قوة التفكير العقلاني هما المعيار الحقيقي للجمال فالفن ينبغي ان يكون عقلانيا نقيا دون خروج عن قيم التناسب الصحيح حيث كان فن النحت عند (فيدياس،بولكليت،ميرون،القرن الخامس ق م)لا يخرج عند تصوير الجسد الانساني عن هذه النسب تاكيدا لاهتمامهم الفائق بالمظاهر المحسوسة (٢).هذا الفن الذي اوشك ان يصبح غاية بحد ذاته كان يرى في الجسد حقيقة كلية ترتبط بشدة بالحياة كما ترتبط بوشائج اخرى مع الكون ، ففي الفن الاغريقي لم يعد الالهي يوجد كعالم ماورائي او كفكرة تتجاوز حدود القدرة البشرية بل اصبح متموضعا داخل الكون (٣).وتزعم اسطورة يونانية ان تصوير الاشخاص كان اول ما عالجته فن الرسم حيث وقعت ابنة الخزاف اليوناني(يوتاريس) في حب شاب غريب فلما اوشك على الرحيل سجلت هي ملامحه من ظله المنعكس عن ضوء مصباح على الحائط (٤).انما تعكس هذه الحكايات روح مجتمع جبل على ادراك الحقائق بالمشاهدة والحسية المباشرة ، يرى الوجود من خلال حواسه مع تيقنه ان هذه الحواس قد تكون خادعة . فالفن كما يرى (جورجياس القرن الخامس ق م)قوة خادعة الا انه يقرر (ان الذي يخدع اكثر عدالة ممن لا يخدع،وان من يخدع اشد حكمة ممن لا يخدع) (٥).لقد حاول الاغريق منذ اول

١.مطر اميرة حلمي،المصدر السابق:ص١٧.

٢.نفسه :ص٢٥.

٣. ريد هربرت،الفن والمجتمع،المصدر السابق:ص٨٧.

٤.فنتوري ليونللو، كيف نفهم التصوير ،ترجمة محمد عزت مصطفى، دار الكاتب العربي،القاهرة:١٩٦٧ص١٢٢

٥.مطر اميرة حلمي، المصدر السابق:ص٢٠

عهد نتاجهم الفلسفي ان يعثروا في الفن على قانون هندسي ذلك لانه اذا كان
التناغم الناتج عن العلاقات النسبية الصحيحة هو سر الجمال فلا بد ان تتمتع
تلك العلاقات بالثبات ، هكذا اصبح البحث عن النسب الهندسية المعروفة باسم
(القطاع الذهبي) مفتاحا لفك غوامض الجمال في الفن والطبيعة فجرى تطبيقها
في مختلف اعمال الفن وفي العمارة بوجه خاص (١). ان لكل بيئة ولكل مجتمع
وعصر جماله الخاص به ، جمال ذو مقاييس يستعصي عليه الانتقال الى غير موطنه
فقد نشأت فنون الاغريق في بيئة تقدر قيم الجمال الظاهرة التي تشبع الحواس ، لذا
تميز النحت اليوناني بصفات ذات خصوصية وتفرد مثل انفصاله عن المحيط
المعماري وتركيزه على استقلالية الشكل التي تسمح بتحريكه من مكان لآخر ثم
مشاهدته من عدة زوايا مع امتلاكه لاهم خواص الواقعية ، من تجسيم للمعالم
الانسانية واضفاء الفردية المميزة والتعبير عن الحيوية والنشاط (٢). فكان المعبد
الاغريقي من حيث تصميمه وبنائه لا يستهدف الا التركيز على الوثن الوحيد
لالله المعبد والذي هو في النهاية صورة بشرية دقيقة (٣). وقد ساهمت الفلسفة
الاغريقية في الارتفاع بمستوى النتاج الفني وادخال الحركة والحياة الى الفنون
بتشجيعها النقاش وتبادل الاراء حول طبيعة الحياة والفن (٤). فكان (ارسطو
٣٨٤-٣٢٢ ق م) يرى ان الانسان الذي زودته الطبيعة باليد ، اقوى الاسلحة
قادر على ان ينتج من الفنون ما يكمل به الطبيعة ويقومها ويشترط ارسطو في
العمل الفني وحدة عضوية بحيث تكون له بداية ، ووسط ، ونهاية في حجم محدد
اذ ان الجمال يكون في العظم والنظام ، فوحدة الموضوع عنده اشبه بوحدة

١. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق: ص ٤٣-٤٤

٢. مونرو توماس ، التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي ابو درة ، ج ١ ، الهيئة المصرية للنشر ، القاهرة: ١٩٧١ ص ٢٣٥

٣. لالو شارل ، المصدر السابق: ص ٣١٧.

٤. الصراف عباس ، المصدر السابق: ص ٥٥

الكائن الحي الذي يستحيل حذف جزء منه او اضافة جزء اليه دون الاخلال بجماله (١). لا يخفى هنا اثر صورة وفكرة الجسد في اراء ارسطو الجمالية ، ولعل في نظرية ارسطو عن التطهير الذي يحدثه العمل الفني بتحريك الانفعالات واطلاق الزائد او تحريك الساكن منها وصولا الى الشفاء والتطهير ما ينم عن اثر معارفه السابقة بالجسد واساليب علاجه حيث سبق له ان عمل طبيا في مقببل حياته (٢).

لعبت اداب الاغريق وفنوفهم دورا هاما في تقليل الفجوة بين رغباتهم وتحقيقها بل واسهم خيال الادباء والفنانين في اطلاقها وشيوعها على مستوى اعلى من واقعها في بعض الاحيان ، فالشاعر هزيود (٧٠٠ ق م) عظم شأنه وقورن هوميروس (٨٠٠ ق م) لمعرفته بان يقارن التجارب الانسانية على الارض بمغامرات الالهة وحياتها في السماء ، بينما كان هوميروس ينصح الناس بعدم الاقتداء بهذه الالهة المفرطة في ادميتها ورغباتها (٣). الا ان الفكر الاغريقي بصورة عامة رغم عرضه للالهي السامي في الجسد الانساني لم يحاول خنق فعاليته الارضية او حركته اليومية ولم يحاول اعلاؤه فوق شهواته ، ففي مجتمع نذر شبانه انفسهم للقتال ولايسلم فيه الناس الا لغرائزهم كان لجمال الجسد صفة الفن ولم يعرف الانحاء امام الفكر المجرد فقد جعل الاغريق من الحياة والتمتع بها فنا واشادوا بالصالح الجميل فجعله غاية وجودهم الاساسية (٤). ورغم ماقيض للفلسفة الاغريقية من عقول بحثت واسهمت في ارقى اشكال تراث الانسانية الفكري والروحي ظلت حياة عامة الناس تسير بمنأى عن افكار فلاسفتهم

١. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :ص ٩٠

٢. نفسه:ص ٩٢

٣. فريشاور بول ، المصدر السابق:ص ٣٧٤

٤. نفسه :ص ٣٨٥

لإيمانهم بان الالهة جعلت فضائل الحس مشاعة للجميع بينما خصت الحكماء بفضائل العقل دون سواهم (١). بل ان موضوعة الجسد على اختلاف ممارستها سوية او شاذة كانت موضع اهتمام هؤلاء الفلاسفة ، كتب عنها افلاطون (٢٧٤-٣٤٧ ق م) وارسطو بأعتراز واعلاء لقيمة العلاقات الجنسية المثلية (٢). على صعيد حياتي كان ارسطو الذي اكد بعلميته تفوق الرجل على المرأة يتردد على بيوت الغانيات فكانت له خلية غانية احبها الى وفاته ، واهمت علاقته بها فناني عصره فرسموا الجمال ينهال ضربا بالسوط على الحكمة (٣). اما الفرد الاغريقي العادي فلم يكن يطمح بالسمو الى مصاف الالهة ، فهو لا يحس نفسه صغيرا ، واهته كانوا بشرا ايضا لكنهم خالدون لم يرتقوا الى مستوى القدوة الاخلاقية ، بل العكس كانوا ادنى من البشر اخلاقيا (٤). كما ساهمت فنون الاغريق وادابهم في تهيئة الصورة المقبولة التي رغب المجتمع في رؤيتها عن نفسه وحياته ، قدمت بصور فنية ارتفعت بها الى عالم الثقافة والجمال ثم الفلسفة التي تمجد الجسد وملذاته ، اما ديانتهم فكانت ديانة حب تؤطرها رغبة عارمة في الحياة ، يسهل كهنتها العبادة على الناس ، حيث يكفي لكل خاطيء تقديم اضحية لاحد الالهة ليفوز بما يريد (٥). فكان الفن الاغريقي كما الديانة تجسيدا للطبيعة والانسان تمثلت ارقى نماذجه في (فينوس ميلو) و (ابولو بلفدير) على انهما مثالان لنماذج انسانية تشكلت بصورة كاملة سامية في اجساد فنية جسدت كل تصورات الاغريق عن وجودهم (٦).

١. ماكوين جون ، المصدر السابق ص ٢٧.

٢. ابراهيم محمود ، المتعة المخطورة ، الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب ، ط ١ ، دار رياض الريس للنشر ،

بيروت :- ٢٠٠٠ ص ٢٥-٢٦

٣. فريشاور بول ، المصدر السابق :- ص ٣٦٦

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٣٣

٥. فريشاور بول ، المصدر السابق :- ص ٣٨٤

٦. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٣٩



(شكل ٦).

→ أبوللو بلقدير

حوالي ٣٤٠ ق.م

مثال الجمال

الاغريقي السامي

← فينوس ميلو

١٠ ق.م



جاء افتتاح الاغريق بالتجسيم تعبيرا عن ايمانهم بمزايا الجسد وافصاحا عن نزوع قوي للفن والحياة ، لذا كان ارسطو اقرب الى نفوسهم واسلوب حياتهم من افلاطون حيث كان ارسطو يؤكد على اكتمال الشكل واهمية توافر شروط الانسجام والتآلف والوضوح والكلية في الفنون القائمة على المحاكاة ، فيرى ان حاجة العمل الفني الى الوحدة العضوية هي كحاجة أي كائن الى الصورة التي تخلع عليه الوحدة والكمال (١) . اما النفس فليست الا صورة الجسم او انها مجرد اداء الجسم لوظائفه أي مجموعة القابليات والاستعدادات الكامنة فيه (٢) . لذا كانت الصورة التجسيمية للفن هي قبل كل شئ الصورة النمطية بالنسبة للوعي الفني في اثينا ، وان التصور النحتي التجسمي كان يهيمن على فكر الاغريق وتصورهم العام لكل ابداع فني (٣) . هذا التصور التجسمي كان وما يزال يستبطن الرغبة الانسانية القديمة في اضافة الروح على المادة حيث كانت تماثيل الاغريق تغسل في الاعياد ثم تمسح بالزيت فكان ذلك بمثابة وسيلة

١. مطر اميرة حلمي المصدر السابق ص ٨٢

٢. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ١١٢

٣. غاتشيف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٢٢

ان الاعمال الفنية لاتنشا من فراغ فالتاج الفني عمل حيوي جدي مرتبط بالحياة من كل جوانبها يمد جذوره في تربة الخبرة العملية في المكان والزمان ، والمحاكاة بحسب ارسطو غريزة طبيعية تظهر في الانسان منذ طفولته يستمد منها لذة ، وقد عمم ارسطو فكرة المحاكاة على كل ضروب الخلق الفني دون اشتراط محاكاة الموضوعات الجميلة حسب لان محاكاة بعض الاشياء القبيحة قد يكون جميلا (٢). فيما اهمل الحديث عن العمارة لان المحاكاة فيها ليست محاكاة للطبيعة الانسانية (٣). ان للطابع المحاكي الاثباتي للفنون مصادره الحياتية الحيوية الملحة ، فالفن منحاز ابدًا الى صف (ايروس) لكونه يؤكد بقوة والحاح غرائز الحياة ، وخلود الفن عبر تاريخ من الحروب والدمار رافقت الانسان يشهد على هذا الانحياز (٤). كما ان اهم ماتضيفه فنون المحاكاة الى الطبيعة هو الثبات لان عدم الثبات هو اكبر عيوب الجمال الطبيعي ، وهكذا فان القوى المنبعثة من الاشياء الطبيعية تنزع الى الثبات الذي تحققه لها الفنون (٥).

مثل الاغريق الحياة في اقوى تجلياتها مثل ارادة الحب، ارادة القتال ، الانتصار، كما اولعوا بالقرب المحسوس وتصوير نوازع اللحظة الاخيرة في الافعال الجسدية (٦). حيث يحقق ايقاف الصورة وتجميدها عند النقطة التي تسبق انطلاقها صورة للجسد النابض بالحياة مشدود العضلات تصاعدت فيه ارادة الفعل الى اقصى مدياتها قبل نفاذها ، كما في (زيوس يرمي الصاعقة) او

١. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ٩٤.

٢. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ٨٢-٨٣.

٣. نفسه :- ص ٨٨.

٤. ماركوزه هربرت ، البعد الجمالي ، في نقد النظرية الجمالية الماركسية ، دار الطليعة ، بيروت :- ١٩٧٩ ص ٢٢.

٥. سانتيانا جورج ، الاحساس بالجمال ، المصدر السابق :- ص ١٨٣.

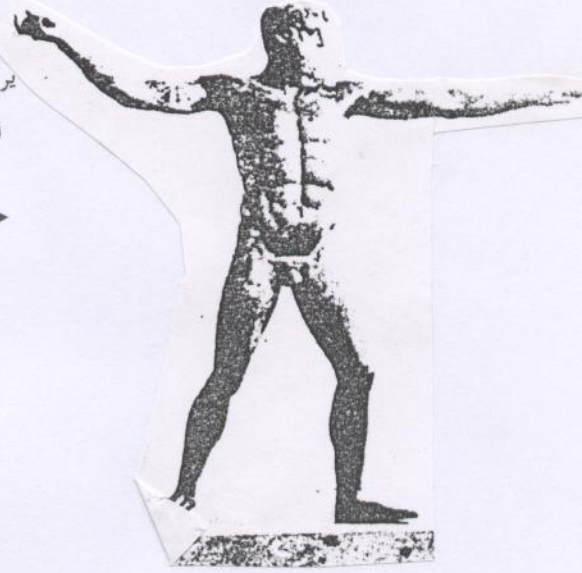
٦. شبنجلر اوزفالد ، المصدر السابق :- ص ٤٦٣.

(رامي القرص) (شكل ٧) ففي هذه الاعمال شعور يصل حد الذروة في تحقيق

الارادة حيث تصبح القوة الجسدية رمزا للارادة القوية (١).



زيوس
يرمي
الصاعقة
(بولكليت)
→
رامي
القرص
(مايرون)
←



- إيقاف الحركة وتجميدها عن النقطة التي تسبق انطلاقها يجعل القوة الجسدية رمزا للارادة القوية

ان مناخا فكريا كالذي عاشه الاغريق كان محكوما بالدوران في فلك

الجسد وصوره ورغباته ، من شأنه ان ينتج فنا يتمادى في الواقعية المفرطة المتجذرة على اساس مفهوم الجميل الظاهري فقد كانت النفس بالنسبة للفرد الاغريقي بعد كل تحقيق وتدقيق هي شكل جسده كما عرضها ارسطو (٢). بهذا المنطق يروي الخطيب الروماني شيشرون (القرن الاول ق م) عن الفنان (بازاريوس) من مصوري (القرن الخامس ق م) حين اراد تصوير عذابات بروميثيوس في الاسر انه اشترى عبدا اجرى عليه كل انواع التعذيب لينقلها في صورة صادقة (٣). وبغض النظر عن مدى صحة مثل هذه الروايات الا انها تفضح نزوعا عاما لدى الاغريق للاقتراب الحسي الشديد من الموضوع الى حد التطابق الظاهري المتكامل معه ، ولو على حساب الحقائق الداخلية الكامنة تحت

١. جويو جان مارين ، مسائل في فلسفة الفن المعاصرة ، دار اليقظة العربية ، دمشق - ١٩٦٥ ص ٦٠.

٢. شبنجلر اوزفالد ، المصدر السابق - ص ٤٥٨.

٣. الصراف عباس ، المصدر السابق - ص ٥٤.

سطح الصورة السامية للانسان التي دأبوا على تقديمها ، وقد بلغ بهم الامر انهم ساقوا الفنان (باوسن) الى المحاكمة متهما برسم مرثيات وضیعة بشعة كما وصف الفنان (بيريكوس) بانه رسام الحوانيت القذرة لانه كان يرسم الاماكن الشعبية الفقيرة ، فعاش كلا الفنانين فقيرين معدمين (١). لقد كانت الاحكام المنطقية من قبيل (العقل السليم في الجسم السليم) بمثابة انظمة تحكم الوعي القلسم تسير فيها الافكار على اساس مبدا التطابق والتشابه نفسه الذي يعيشه الفن (٢). فكان المثال الاعلى للجمال هو الذي يقدم صورة الجسد باسمى تناسق في اعضائه ، فالمصور الاغريقي (زيوسي) * كان يسير في تأليف المثال الجمالي في اعماله على دراسة اكبر عدد من الاجساد العارية ليختار أجمل خمسة منها ثم يعود فيختار أجمل اجزائها لتأليف صورة الجمال الكامل (٣). كذلك كان الامر في الحياة ففي اثنائها لم يكن الفرد يوصف الا بتلك الصفات التي تجعل منه مثل سواه قدوة ومثالا لما يجب ان يكون عليه (٤). ولان الفرد الاغريقي كان يعيش حياته مستقلا يتمتع بكامل امتيازاته الشخصية فقد اخذ الفن الاغريقي يتلمس استقلالته ابتداء من (القرن السابع ق م) فلم يعد منقادا لمباشرة لأية وظيفية دينية ثم تحرر لاحقا من التبعية التقليدية للمشاهد حتى بلغ مع (براكستيلس و ليزيب) مرحلة السعي وراء التجسيد الكامل الذي يفرض روعته من جميع جهاته (٥). تحققت مثل هذه النزعات في عمل مثل المصارع الذي اصبح يشيخ بوجهه عن المشاهد الذي صار مجبرا على الدوران حوله لمتابعة تفاصيله الامر الذي بدا يمنح العمل الفني وجوده

١. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٥٨

٢. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٦٢

* باوسون ، بيريكوس ، زيوسي ، براكستيلس و ليزيب من فناني الاغريق في القرن الخامس ق م

٣. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٥٩

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١١٧

٥. هنسي عفيف ، علم الجمال عند ابي حيان التوحيد ومسائل في الفن، وزارة الاعلام ، بغداد:-

المستقل ومنذ (القرن السادس ق م) (شكل ٨). كما بدأ فنانو الاغريق بكتابة اسمائهم على قاعدة التمثال الذي ينحتونه الى جانب اسم ممول العمل واسم الاله الذي يمثله فكان ذلك مؤشرا لبداية ظهور الفردية المميزة (١).



المصارع (٥٠ ق.م)
التمثال يشيح بوجهه
عن المشاهد

يرى اسطو ان غاية الفن توجد بالضرورة في شئ يوجد خارج الفنان وليس على الفنان سوى ان يحقق ارادته فيه (٢). وهذا مايعود بالامر الى الرغبة القديمة لدى الانسان في تحقيق ارادته وتجسيدها في الاشياء ، تلك الرغبة التي ترجع اصولها الى منابع الفن الاولى في الكهوف ، فقد فهم الاغريق الفن بوصفه نتاجا وتشكيلا للمادة وليس للتفكير والمعرفة (٣). حتى بلغت الرغبة بالتجسيم عندهم ان المادة كعنصر اساسي في البناء اخضعت بكل اشكالها ومواصفاتها لضرورات الصورة الفنية بغض النظر عن مواصفاتها الطبيعية (٤). فقد وجد الفنانون في محاولات قهر المادة واخضاعها لتحديات اكبر باتجاه اثبات فكرة تغلب

١. مهدي ثامر ، المصدر السابق :- ص ٢٠١

٢. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٥٧

٣. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٢٣

٤. نوبلر ناتان، حوار الرؤية ، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ،

الارادة على المادة وهيمنة الصورة على الخامة ، رغم ان ذلك كان يستدعي جهدا اكبر وتقنيات اكثر دقة وتعقيدا حيث بالغ فنانو الاغريق في اظهار الحركة والانفعالات بادق تفاصيلها الحيوية مثل طيات الملابس وتقاطيع الجسد وملامح الوجوه في الحزن والالم او الخوف حتى بلغوا بها درجة اوصلوا فيها المادة الى اقصى حدود احتمالها في اعمال مثل تمثال (اللاوكون) (شكل ٩). وقد ذهب نحاتوا الاغريق الى ترك سطوح الاجساد غير مستوية تماما لكي يسمحوا للضوء ان يلعب دوره فوق اخف التموجات فيها فتبدو اكثر حيوية واقناعا (١). أي انهم سمحوا للمادة بالتعبير بكل طاقاتها.



تمثال اللاوكون

— المادة عند اقصى
حدود احتمالها

على ان تعلق الاغريق بالحجارة كمادة للعمل راجع الى الديانات البدائية التي تجعل للحجارة قوة تدعى المؤثرة او الفاعلة (٢). فيما يظل الفن التجسيمي في جذوره جزء من كل كبير هو الوثنية والتعلق بالعالم المادي والاشكال المحسوسة (٣). هكذا قيض للفكر الكلاسيكي ان يضع الاسس الاولى

١. باونس الن ، الفن الاوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المامون ، بغداد : - ١٩٩٠ ص ٢٦٣

٢. سوريو اتيان ، المصدر السابق: - ص ٩٤

٣. نفسه: - ص ١٧٦-١٧٧

لبنية العقلية الغربية على امتداد رقعة ارتقائها وتطورها. بمختلف مساراتها ، حيث يعترف هربرت ريد (ان الجمال بالنسبة لنا مرتبط بشكل حي بتجسيد نموذج للانسانية انتجه شعب قديم في ارض بعيدة) (١). فيما يرى مفكرون غربيون معاصرون ان حياة الجسد وممارساته بكل انواعها المتعة والشاذة كانت سببا في تفتح الثقافة اليونانية وفلسفتها (٢). ويعتقد اخرون ان ديمومة الحوار مع الفكر الاغريقي هي اهم مرتكزات التأسيس للحدثة (٣).

١. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٣٩

٢. ابراهيم محمود ، المصدر السابق :- ص ٤٢

٣. لو فيفر هنري ، ما الحدثة ، ترجمة كاظم جهاد ، ط ١ ، دار ابن رشد ، بيروت :- ١٩٨٣ ص ١٠١

المبحث الثالث : - دلالات الجسد في فن القرون الوسطى :-

يصطلح العلماء على تسمية المدى التاريخي الذي اعقب انهيار الامبراطورية الرومانية وسبق عصر النهضة أي من (القرن السادس م الى القرن الثالث عشر م) بالقرون الوسطى او الفترة المظلمة ، ذلك ان الرجعية الدينية التي سيطرت على تلك الفترة كانت تقف سدا في وجه كل تقدم فكري وعلمي فكان كل همها نشر العقائد الدينية واتهام كل من ينتقدها او يقاوم توجهاتها بالكفر والزندقة ، فالكنيسة كانت تجد في التقدم العلمي او الثقافي خطرا على معتقدها التي كانت تضعها موضع قدسية لا تقبل النقاش فكانت تحصر في رجالها وخدمهم صلاحية تفسير او تطبيق هذه المعتقدات (١). حتى انها كانت تمنع نشر الكتاب المقدس خشية ان يفهم العالم من تعاليمه مالا يتفق وسلوك رجال الكنيسة (٢).

عاشت في روما الامبراطورية نزعتان حسية وثنية مبتذلة وروحانية مسيحية متسامية وعلى مدى مئات من السنين جرت عملية داخلية من التنافذ بين الفولكلور الوثني والمسيحية الوافدة من الشرق ، ومع بدء انهيار روما وانتشار الفقر عقب البذخ ضلت المسيحية الثروة الوحيدة بوصفها الممارسات الحسية القديمة في صورة نقية (٣). وقد وجد المسيحيون ضرورة ترجمة افكارهم بعبارات يسهل قبولها عند اصحاب الثقافة والارث الاغريقي الروماني (٤). ففي القرون الوسطى اجتمع التراث اليوناني الوثني بتراث الشرق الادنى الروحي ، التياران الجوهريان المتنافسان على مدى تاريخ الفكر والفن، فكان مفكرو القرون

١. فرحان محمد جلوب ، بيئة الفكر الفلسفي الحديث ، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة ، مكتبة بسام ،

مطابع جامعة الموصل :- ١٩٨٧ ص ١٩

٢. حنا جورج ، المصدر السابق :- ص ١٠١

٣. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٣٧

٤. ماكوين جون ، المصدر السابق :- ص ٥٧

الوسطى يرون ان الحقائق لاتبنى على التجارب بل تكشف بالنصوص المقدسة ، فلم يكن سعيهم ينصب على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتيا (١). من الناحية الفنية تبع ذلك ميل متنام نحو التجريد والهندسية التي تعيد للعالم نظامه الداخلي الاساسي فكانت العصور الوسطى تعيش طابعا مزدوجا ، فهي حقبة تبدأ من البداية في كل شئ عن الحقب القديمة لكنها بذات الوقت امتدادها المباشر (٢). والتقاليد الاغريقية لم تمت فموسيقى العصور الوسطى يصعب تمييزها ان كانت تعبر عن مشاعر دنيوية ، وفي سنة (٨٠٠م) ارتفعت شكاوى تقول ان صور العذراء يصعب تمييزها عن لوحات فينوس ، بينما رات الكنيسة في الفن ضرورة لابد منها لتثقيف الجهلة (٣). فقد ادى ارتباط المسيحية اول نشأتها بالفقراء والمساكين الى جعلها تتسم بالسذاجة والطابع الشعبي الا انها تجاوزتهم فيما بعد لتبلغ الطبقات المثقفة في المجتمع (٤).

في القرون الوسطى حوشر الجسد باعتباره سبب الخطيئة الاولى التي اطاحت بالانسان خارج الفردوس وان على الانسان ان يسلم قياده الى الكنيسة ليصل الى هدفه النهائي في ان يصبح كاملا مثل الله فالكنيسة هي المسيح (٥). وفي الفن اخضع الجسد لحركة ميتافيزيقية طبعت افعاله الحيوية وتحلياته الفنية ، فاخذت التماثيل العارية تغطي والحركة تتجمد والعيون تتسع لتعبر عن الرؤية الروحية (٦). وبضغط الفكر الديني تحول الرسم الى مجرد منمنمات ايضاحية للنصوص الدينية على صفحات المخطوطات او لتصوير قصص الانجيل على

١. فرحان محمد جلوب ، المصدر السابق :- ص ١٤

٢. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٤

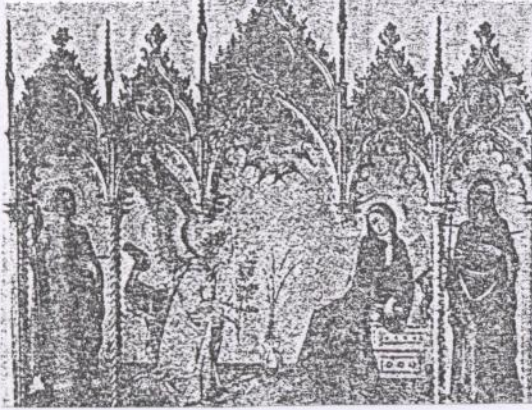
٣. هاووز ارنولد ، المصدر السابق :- ص ١٣٧

٤. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ١١٢

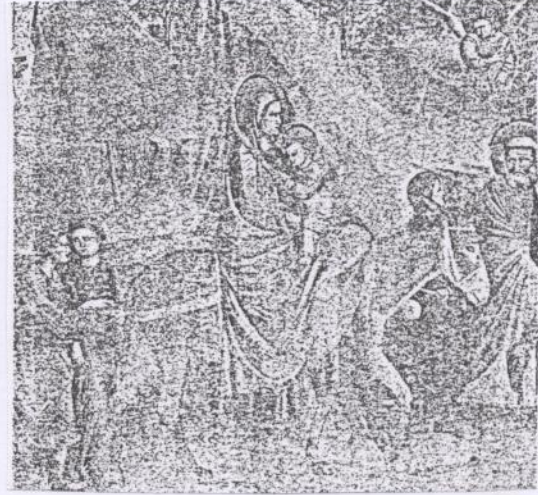
٥. ولسن كولن، سقوط الحضارة ، ترجمة انيس زكي حسن، ط ٢ ، دار الاداب ، بيروت :- ١٩٧١ ص ١٨٠-١٨٣

٦. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٦٧

حشوات الزجاج الملون او اعمال النحت الناتئ في كهوف مظلمة (كاتا كومب) كان يتعبد فيها المسيحيون الاوائل صارت نواة الكنائس الاولى فيما بعد (١). كان فن القرون الوسطى ذو واقعية محدودة فلم يكن فيه حجم او منظور او حيوية لانه كان مكرسا لتمكين العين من استيعاب موضوعات الكتب المقدسة او تعاليم الالباء (٢) والحمية الدينية كانت هي مصدر الهام الفنانين المجهولين والحرفيين الصغار الذين كانوا يستمدون قواهم من الاندفاعات الدينية ليحققوا ما هو مطلوب اجتماعيا (٣) فلم يشتهر من فناني تلك الفترة سوى الرسام (ديشيو) (في القرن الثالث عشر م) عن طريق لوحته (العظمة) التي تمثل العذراء وطفلها ، وكذلك الفنان سيمون مارتيني (في القرن الثالث عشر م) في لوحته (البشارة) (٤). (شكل ١٠).



لوحة (البشارة) للرسام سيمون مارتيني (ق ١٣م)



لوحة (العظمة) للرسام ديشيو (ق ١٣م)

ان معظم فنون هذه الفترة انتجها فنانون شعبيون تميزت اعمالهم بمسحات زخرفية وتصورات تعبدية ذات اسلوب ارشادي مباشر ، فيما كان البعض منهم من صغار الرهبان التزموا تعاليم الكنيسة التي تحرم نشر اسمائهم

١. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٦٦

٢. هنسي عفيف ، علم الجمال عند ابي حيان ، المصدر السابق :- ص ١١٩

٣. بليخانوف جورج ، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ترجمة جورج طرايشي ، ط ١ ، دار الطليعة ،

بيروت :- ١٩٧٧ ص ٥٠

٤. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٦٧

تواضعا (١). واذا كان الفن الاغريقي قد بالغ في محاولات صنع المثال النموذجي المتكامل حيث لم تكن الوجوه ببيضاوية بذلك القدر ولم تكن خطوط الحاجبين او الانوف بمثل تلك الاستقامة في الواقع (٢). وذلك لاعتقادهم بان الفن قادر على ان يصحح اخطاء الطبيعة وان يضيف عليها كما قرر ارسطو (٣). فان الرغبة في ترميز المثال قد حرقت الاشكال في الفن المسيحي الى درجة جعلت من المسيح في حجر العذراء لا يبدو طفلا بل مثالا مصغرا عن مجد المسيح وعظمته ووقاره (٤). (شكل ١١)



العذراء والطفل

خشب (القرن ١٣م)

- المسيح لا يبدو
طفلا بل رجلا
ناضجا في وقار
وهيبة

مادونا والطفل

(النصف الثاني من

القرن ١٣م)



اتبعت المسيحية في بدايتها خطأ افلاطونيا في تعميق الشعور بالريية ازاء الفنون من جهة تاثيرها على العقل (٥). وتاكيد افلوطين (٢٠٥-٢٧٠م) على التبرؤ من كل مايمت الى المحسوسات كخطوة لا بد للعقل منها للارتقاء

١. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٦٦

٢. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٤٦

٣. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ٧٩

٤. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٤٧

٥. بنتون وليم ، الجمالية ، دائرة المعارف البريطانية ، ترجمة ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون

صوب الجميل (١) فيما جرت العادة في القرون الوسطى على تنظيم المجتمع في البلاد المسيحية وفق طبقات العمال والجنود ثم رجال الدين ، احتكرت الاخيرة منها مناصب الدولة ومراكزها بفضل دراستها الدينية والادارية وميلها الى حياة الفكر والتامل ، فكان ذلك نظاما اشبه بجمهورية افلاطون المثالية ثم طورت طبقة رجال الدين نظاما حررت نفسها بموجبه من مسؤوليات العائلة كما اراد افلاطون ثم تصاعد ذلك الى حد امتناع هؤلاء عن العلاقات الجنسية والعزوف عن الزواج كجزء من البنية النفسية اللازمة لسلطة رجال الدين فكانت سيطرتهم على نداءات الجسد تزيد من وقارهم وتثير الرهبة في نفوس الأثمين فتدفعهم للاعتراف لهم بكل خطاياهم وذنوبهم (٢). لقد ادى وضع المؤسسة الدينية للطابع الروحي العقائدي في مرتبة اسمى من ضرورات الجسد والحياة بالفرد الى قمع ذاته مقنعا نفسه بان هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه في واقع الامر بقبول الوضع الراهن ليؤمن بان الفساد ليس في الوضع الاجتماعي الذي تسيطر عليه الكنيسة والاقطاع انما في جسده الفاسد فيصارع نفسه واهواءه وحريته (٣). حيث يرى هيغل ان خضوع الانسان لسلطة الكنيسة ولد انفصاما داخليا في نفس الفرد الغربي الذي استبدلت ارادته بارادة الكنيسة فبات مغلوبا على امره (٤). في حين يرى فردريك نيتشه ان اللاهوت هو الذي اسقط ضلال الخطيئة على براءة الارض (٥). اما فيورباخ (١٨٠٤-١٨٧٢م) فيرى ان الانسان خلق الاله على صورته ومثاله لكنه انتزع من نفسه خير ما فيها ليخلعه على هذه

١. بتون وليم ، المصدر السابق :- ص ٥٦

٢. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ٥٦-٥٧

٣. بسطويسى رمضان ، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو نموذجاً ١٩٠٣-١٩٦٩ ، ط ١ ، المؤسسة

الجامعية ، بيروت :- ١٩٩٨ ص ١٠٢

٤. خالد عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن ، دراسة في الفكر الجمالي المعاصر ، ط ١ ، منشورات جامعة

تونس :- ١٩٩٨ ص ١٤٣

٥. ابراهيم زكريا ، مشكلات فلسفية ، مشكلة الانسان ، مكتبة مصر ، القاهرة :- ب ت ص ١٩٥

الصورة المثالية التي ابتدعها فلم يبق منه غير الجسد الذي عومل على انه ممكن الخطيئة والشر (١). واذا صار الفن مسخرا لنقل افكار دينية واخلاقية عن طريق الاشكال البصرية ، فان صورة الجسد الواقعية لم تعد كافية لتقديم الايضاحات اللازمة ، فكان لابد من وضع عدد من الرموز الى جانب الجسد بحيث تعطي في مجموعها تأثيرا . بمعنى محدد مثل الهالات والصلبان والملائكة في الرسم القرواوسطي الذي سادته نزعة من التجريد منبعها اعتبار الفنانين والمتلقين للرموز والاشكال التي عاجلها ضربا من المقدسات مرتبط بالهام علوي جاء عن انغماسهم في مشاعر الورع والتعبد وليس عن احساس انسانية عادية، الامر الذي دفع بنتائجهم نحو منطق الرمزية المعبرة عن الايمان والمعاناة والرحمة (٢).

ركز فنانو القرون الوسطى على ابراز شخوص القديسين بجلال ظاهر، ضخمة بالنسبة للمحيط والاشياء تحتل مركز اللوحة فيما يتم توزيع باقي الاشكال من حولها او بتقسيم باقي مساحة الفراغ في اللوحة الى عدد من المشاهد تعمل بمثابة التعليق على الموضوع الاساسية للوحة (٣). فيما يشبه هوامش او حواشي الكتب والمخطوطات (شكل ١٢). ان مثل هذا الاضطراب في حجوم

عبادة الحمل

الاخوين

هيوبرت وجان

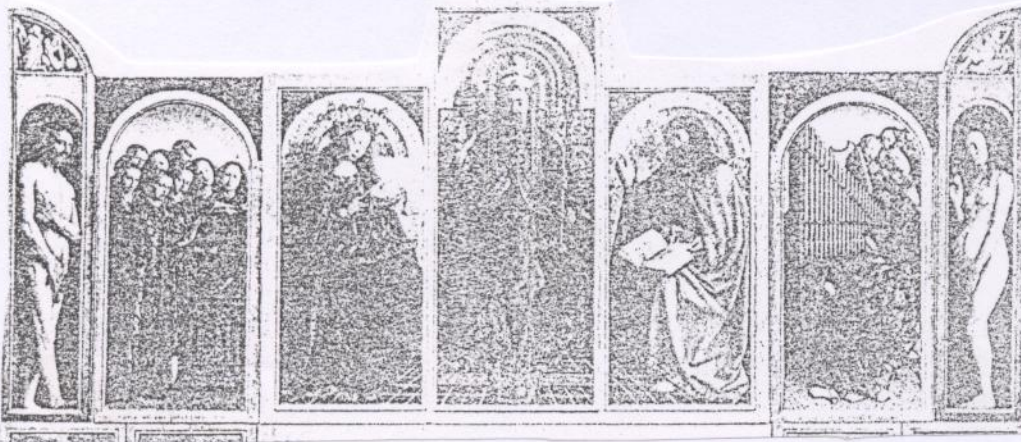
فان ايك (١٣٩٠م)

- التركيز على

شخوص القديسين

وتقسيم باقي اللوحة

إلى عدد من المشاهد



١. ابراهيم زكريا ، مشكلة الانسان ، المصدر السابق :- ص ١٩١

٢. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٤٤

٣. نفسه :- ص ٣٠

الاشكال بالقياس الى الشكل المركزي في اللوحة انما يؤكد وجود الشخصية الجوهريّة في اللوحة وهو بالتأكيد تناسب لا يقتضي الطبيعة بل يخرج عنها خروجا هادفا تملّيه رغبة الفنان في صنع شيء روحي متعال عن الواقع (١). فالقديس كان بطل القرون الوسطى الذي يتعبد ويصلي ويضحى فيصير وجوده اتصالا حيا بالله والمسيح وصوره تأكيد للرابطة بين البشري والالهى على ان الذي يصنع القدسية المسيحية هو التجسد عن طريق الفيض الالهى (٢). فصور القديسين تمثل بفخامة مخيفة تجذب وترعب المتلقي بفخامتها فيندفع نحوها برغبة امتلاكها والتوحد بها باي شكل من الاشكال والى جانب رهبتها يظهر فيها ما يغري ويسكر وينتج الثمل والذهول (٣). تتجاوز بها مبدعوها حدود العالم الظاهري بان خلعوا عليها رداء من الالوان النقية غير الواقعية مثل الفضي والذهبي في الثياب والهالات والملائكة والصلبان (٤). كل ذلك يتم في حدود توزيع الاشكال على السطح اكثر منها في العمق (٥). بحيث ان هذه المعالجات الفنية عملت على تقييد حركة الجسد الظاهرية وحدثت من امكاناته في التعبير عن طاقاته الحيوية مستعيضة عنها بالطاقة الروحية المنبعثة من وجوده في كامل التكوين الفني هكذا حولت القرون الوسطى الجسد المسيحي الى جسد ايقوني يظهر في مشاهد الخيلاء الكنسي بوصفه حقيقة لا تنفذ فيما قدم جسد العذراء بأخراج طقوسي فني خصص لتمجيد البتولية الازلية (٦). وبينما عدت كل العذارى من النساء عرائس المسيح فان العلاقة الزوجية تعد اثما اذا حدثت من اجل المتعة وعد الحالم في نومه اثما

ومع ان الكثير من الخروقات حدثت لهذه القواعد الا انها تسببت في توطن الشعور بالاثم في النفس المسيحية (١).

حين يبدل الانسان معتقداته فانه لا يضيع الصور التي كانت تجسدها بل يلحقها بافكار جديدة (٢). فالمسيحية التي ظهرت بالدرجة الاولى كنفي للتجسيد الوثني القديم مالبثت بامتزاجها في القرون الوسطى بخليط من التقاليد الشعبية وتراث الوثنية الاغريقي ان تحولت الى ديانة ارضية تعيش افكارها على مستوى الواقع بلغ بها حد تصور الرب طفلا صغيرا وامه الامراة البسيطة يمكن ان يكونا موضع عبادة (٣). فالتجسد صار امرا رئيسيا في المسيحية وقدم على انه امر حقيقي حدث في الزمان (٤). ورغم ان لكل الانبياء معجزات جسدية ظاهرة الا ان الفكر الغربي صب جل اهتمامه على معجزات المسيح الجسدية مثل علاجاته الاعجازية للمرضى وإعادة الموتى وتشكيل المادة بتجسيد يصل حدود الاشياء الحية او تكثير الأشياء إلى كم هائل من مثيالاتها (٥). حتى جعل اللاهوت المسيحي من هذه المعجزات المرتكزة على الجسد والتجسيد موضوعته الرئيسية ومقولته الكبرى التي يتوجه بها الى عقول مشبعة بعبادة الجسد وفكره وأسراره في خطاب تجسيدي عالي التصعيد يحاور مسألة بعث الحياة في المادة والتي تعيش كرجبة قوية يستنبطها الفكر القديم مهدت لاندماج المسيحية بالإرث النفسي المتاصل (٦). وقد كرس الكثير من نتاجات فن هذه العصور للتأكيد على هذه الاعجازات الدينية.

١. كمال علي ، المصدر السابق : ص ٣٤٦

٢. هويغ رينه ، المصدر السابق : ص ٨٦

٣. برونوفسكي . ج ، المصدر السابق : ص ١٣٣

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق : ص ١٤٣

٥. الانجيل المقدس ، انجيل يوحنا ، الاصحاح التاسع والعاشر والحادي عشر ، دار الكتاب المقدس ، بيروت :

ب.ت : ص ١٦٤ - ١٦٨

٦. هاووزر آرنولد ، المصدر السابق : ص ١٦٧

كان بابوات المسيحية انفسهم مولعين بجمع اثار الفن اليوناني والروماني انفقوا الكثير على الحفريات منهم البابا يوليوس الثاني (١٤٤٣-١٥١٣م) الذي اكتشف في عهده تمثال ابوللو المنصوب الان في بهو الفاتيكان بروما (١). كما وقف البابا ليو العاشر (١٤٧٥ - ١٥٢١ م) ضد حركة هدم الاثار الرومانية مما هيا لعودة الفن الكلاسيكي لروما وشعور اهلها بعودة عظمة عاصمتهم روما الا ان ذلك لم يمنع رجال دين اخرين من المخلصين لمباديء المسيحية الروحية ان يعلنوا ثورتهم على حركات نشر فنون الاغريق وثقافتهم ففي ما بين (القرنين الثامن والتاسع م) تصاعد الخلاف حول السماح بتجسيد الاله في صور يتعبد لها الناس ويقدمون لها النذور والاضحيات باعتبارها الحضور الحي للاله في صورته حتى كاد يؤدي لانشقاق الكنيسة ويجر الغرب الى حرب شاملة (ازمة مناهضي الايقونات) مما يعني ان مشكلة التصوير الفني وفكرة التجسيد قد تحولت الى مشكلة عقائدية (٢). وقد بلغت هذه الازمة ذروتها عام (٧٨٧م) باصدار قرار كنسي ساندته الملوك بالتحريم المطلق لكل الصور الشخصية وضرورة خضوع رسم المواضيع الدينية لرقابة صارمة (٣). الا ان الجميع مالوا في النهاية الى قبول الامر الواقع الذي يفرضه مسار الحياة .

فنياً أدت سيادة المنحى الروحي على فنون القرون الوسطى الى تراجع النحت ذي الاستدارة فكان ذلك علامة على النهج الذهني الذي حل محل الحس اللمسي الذي ميز الفن الكلاسيكي (٤). وفي الرسم شاعت التكوينات الدائرية والدائرة رمز الخلود وهي رمز النفس كما قال افلاطون (٥). (الشكل ١٣)

١. الصراف عباس ، المصدر السابق : ص ٩٠

٢. غاتشف غورغي ، المصدر السابق : ص ١٤٧ - ١٤٨

٣. الصراف عباس ، المصدر السابق : ص ٦٨

٤. هاوزر آرنولد ، المصدر السابق : ص ٢٩٧

٥. يونغ ، كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ٣٨٢



المسيح في

جلاله

باريس-المكتبة الوطنية

حوالي (١١٥٠م)

سيادة التكوينات

الدائرية الروحية

يعرض الخيال الغربي تاصلا جذريا لثقافة الجسد دأب على تغذية كل مناحي العقيدة المسيحية وطرق معالجتها الصورية لمفاهيمها المجردة فالكنيسة والامبراطورية وكلاهما مؤسستان ارضيتان امكن لهما ان تنوبا عن جسد المسيح في الحياة، بهذا المفهوم كان البناء المعماري للكنائس العظيمة يقوم على شكل الصليب الذي هو في حقيقته تجريد هندسي لشكل الجسد الانساني تتشكل تبعا له كافة المساحات في البناء الكنسي، وفي حين كان الانسان قبل القرون الوسطى متفردا بشكل كبير لا تتحقق طبيعته الاجتماعية الا في الحرب والسوق او التصويت فقد صار الانسان المسيحي بلحمه ودمه مبدا العلاقات الاجتماعية وبؤرتها (١). أي انه صار يشترك مع الناس بروابط نفسية وفكرية اضافة الى الاخوة الدينية، هذه التركيبة الجديدة مهدت لتقييد المرغوب به فرديا واطلاق المرغوب به اجتماعيا فالبنى الاجتماعية الدينية تؤسس لاقصاء الفردي وسيادة الاجتماعي على نبض الحياة العامة (٢). وبذا

١. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ٥٤

٢. نفسه :- ص ١٥٤

لا يذهب الفن الى تعزيز الرؤية الخاصة او الاحساس بالموقف الذاتي من العمل الفني حيث كان كل الناس ملحقين بشكل او باخر ببنية اجتماعية تعامل على انها قاصرة غير ناضجة تلعب المؤسسة الدينية دور الوصي عليها تحميها حتى من نفسها باعتبارها غير مؤهلة للاستقلال فكريا في عالم ملئ بالشياطين التي تتفنن في اغوائهم لاجراجهم عن الطريق القويم الذي يؤدي بهم الى الجحيم لاحالة، كانت هذه البدعة الكنسية البعيدة ^{عن} عن روح المسيحية الحققة تقضي بتكريس كل ما في الحياة من اجل الآخرة (١). هكذا اصبحت عقلية القرون الوسطى تجهل الانسان تقريبا وحصرت مهمتها في ابعاد الانسان عن انسانيته لا يصاله الى عالم مقدس (٢). فكانت قرون القسوة على الجسد وقد ذهب بعض اباء الكنيسة الى حد الرغبة في تعذيب الجسد بل وقتله (٣). حتى ان هؤلاء حرموا النزهات والخروج الى الحياة العامة من اجل الانقطاع للتعبد في الاديرة وحرمان الجسد من كل مظاهر الراحة والتنعم بلغت حد الامتناع عن الاستحمام (٤).

تقدم المسيحية فكرة الفداء الذي قام به يسوع نيابة عن بني البشر حيث قدم جسده ودمه مقابل خلاص تابعيه (٥). الذين يضمنون شمولهم بهذا العفو بحال اعترفوا بخطاياهم بين الحين والآخر للكهنة ممثلي الاب المخولين بمنح الغفران باسمه تطور ذلك فيما بعد الى صكوك ذات اثمان متفاوتة تبيعها الكنيسة والتي فيما بعد سببا من اسباب الثورة اللوثرية (٦).

١. احمد كمال مظهر ، النهضة ، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والفنون بغداد :- ١٩٧٩ ص ٤٢

٢. برتلمي جان ، المصدر السابق : ص ٥٧٩

٣. عبد الدائم عبد الله ، التربية عبر التاريخ من العصور القديمة حتى اوائل القرن العشرين ط ٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت :- ١٩٧٨ ص ١٠٩

٤. نفسه : ص ١٠٨

٥. السواح فراس ، المصدر السابق : ص ٢٩٣

٦. حنا جورج ، المصدر السابق : ص ١١٨

حوالي (١٠٠٠م) لعب الحيمانيون دورا كبيرا من داخل المسيحية لرفع الايمان بالمادة وأسرارها فجعلوها باهية اسرار الروح السماوية في بحوثهم عن حجر الفلاسفة الذي يحيل المعادن الرخيصة ذهباً واكسير الحياة الذي يديم الجسد وقرر بعضهم ان حجر الفلاسفة موجود داخل النفس (١).

وجدت الكنيسة في اورفيوس الاسطورة طرازا اوليا للمسيح اذ ان اورفيوس هو التوازن بين الديونيسية والمسيحية يتقمصان ادوار متعاقبة (٢).

وكاس القربان المسيحية هي نفس تقاليد كاس ديونيزيوس حيث يقول المسيح صراحة أنا الكرمة الحقيقية وأبي الكرام وانتم الاغصان فازدهرت من جديد غصون وعناقيد العنب التي اقتبست من الشرق الادنى فروجت مع طقوس ديونيزيوس اله الخمر ثم اقتبستها المسيحية بصورتها الرمزية (٣). وبتأثير التراث الوثني كان المسيحيون يستشعرون الحاجة لاكمال طقوس الخصب القديمة مع الحاجة الى الوعد المتكرر بالولادة ثانية وهو ما ترمز اليه بيضة الفصح وارنب الفصح (٤). اما فكرة الفداء الذي يمثله اورفيوس في الاساطير الاغريقية فقد تناوله اللاهوت على انه ترميز لفداء المسيح الذي يضمن خلاص البشر (٥). فيما تردد في العهدين القديم والجديد اثار الفكر التجسيدي مثل الحية التي صنعها النبي موسى فكانت ذا قدرات خارقة تشفي الناس بمجرد النظر اليها * فموسى نفسه كان ذا موهبة فنية رسم على خيمته صورا لمخلوق خرافي (٦). كل هذه الافكار

١. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ٣٧١

٢. نفسه : ص ١٩٠

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق : ص ٢٧٥

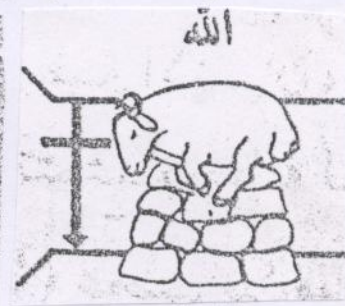
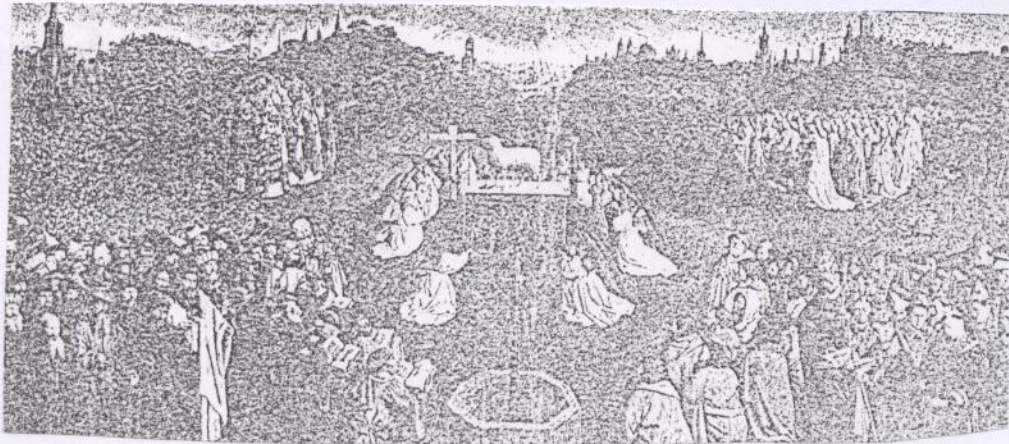
٤. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ١٤١

٥. ماكوين جون ، المصدر السابق : ص ١٦

* سلط الله الافاعي على بني اسرائيل فصنع موسى حية من نحاس رفعها على عمود فكان من تعضه افعى ينظر اليها فيشفى ، انظر ماكوين جون ، المصدر السابق : ص ٣٥

٦. الصراف عباس ، المصدر السابق : ص ٥١

تشير الى ان الانيمية والتجسيد وتقديس الحجارة لم تفارق النفس الغربية ففي العهد القديم يرد ان الاله او الروح القدس تجسد في حجر اما المسيح فهو الحجر الذي رفضه البنائون الا انه صار فيما بعد حجر الزاوية وكذلك يرد " كلهم كانوا ياكلون ويشربون من الصخرة الروحية والصخرة كانت المسيح " (١). ان اعتماد ميلاد المسيح نقطة بدء للتاريخ الغربي هو الاخر ذو دلالة تجسدية رغم ان عيد الميلاد كان عيداً شمسياً يحتفل به وقت الانقلاب الشتوي حوالي ٢٥ ديسمبر حيث بداية طول النهار وانتصار الشمس، اصبح فيما بعد عيداً لمترا اله الشمس * كما ان مترا هذا ولد من ام عذراء يوم الاحد وله معمودية خاصة (٢). الى ذلك طُبلت الرمزية الحيوانية قادرة على لعب دور عظيم داخل المسيحية فتلاثة من الرسل كانوا يملكون شعارات حيوانية حيث الرسول لوقا " الثور " والرسول مرقس " الاسد " ثم الرسول يوحنا " النسر " فيما ان المسيح نفسه حمل الله (٣). الذي جسّد في لوحات كثيرة عنونت بعبادة الحمل (شكل ١٤).



تفصيل من لوحة (عبادة الحمل) هيوبرت وجان فان ايك

(١٣٩٠)

مخطط يمثل العلاقة بين
الله والانسان والتي عر
عبر تضحية المسيح (الحمل)
مأخوذة عن نشرة تبشيرية
ملحقة بالانجيل

١. ماكوين جون ، المصدر السابق : ص ٣٢

* في حدود القرن الثالث الميلادي شاعت عبادة مترا من ايران الى بريطانيا

٢. الدمولوجي فاروق ، فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية، مطبعة الحدياء ، نينوى : ١٩٦٧ ص ٢٨

٣. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ٣٥٧

كذلك فان المسيح هو السمكة او الثعبان المرفوع على الصليب او حتى الاسد هذه الصفات الحيوانية تحيل الى الطقوس الحيوانية الوثنية اكثر منها الى الطبيعة الروحانية للمسيح وتبلغ ذروتها بالاشارة الى ولادة المسيح في اسطبل حيوانات (١).

السيد المسيح باعتباره الكلمة ولانه الارتقاء السامي وذروة سلسلة لا نهائية من الرموز أدى الفداء امام اعين البشر بجسده الارضي ويؤديها نيابة عن الانسان بجسده الروحاني عن طريق الكنيسة والامبراطورية ثم يؤديها مجازاً في جسده المقدس الذي يمنح النعمة لكل نفس وكل هذه التجليات يشملها جسد المسيح المقدس الذي أعمى بصر دانتي فترة من الوقت عندما رآه، بهذه الصورة قدم الشاعر الايطالي دانتي اليكيري (١٢٦٥-١٣٢١م) صورة المسيح عبارة عن جسد بعدة مستويات في رحلته الملحمية التي اخترق فيها عوالم الجحيم والفردوس (٢). حملت الكثير من التصورات والرموز الوثنية القديمة ويكفي ان دليل دانتي في رحلته هذه الى عالم الملكوت الالهي كان الشاعر الفيلسوف الروماني فرجيل (٧٠-١٧ ق م) (٣). فقد ساهمت ملحمة دانتي الشعرية في تشكيل اسس الخيال الديني المسيحي الى حد تسميتها (الكوميديا الالهية) ومقارنة دانتي بهزيود وهوميروس اللذين اعطيا اليونانيين المتهم (٤). فمنذ القرن (١٣م) تضائل اهتمام الايطاليين باللاهوت وصاروا يتطلعون الى اخوة انسانية تبعث في محيطهم الاجتماعي محبة الاشياء الدنيوية كما ترى في مسيرة المسيح عاطفة مشبعة بالحب في الحياة اليومية موجهة نحو الانسان (٥).

١. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق :- ص ٣٥٧

٢. مونرو توماس ، المصدر السابق :- ص ٢٢٨-٢٢٩

٣. مظهر كمال احمد ، المصدر السابق :- ص ٧٢

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٤٠

٥. فنتوري ليونيلو ، المصدر السابق :- ص ٥٥

وفي القرن (١٤م) برزت حركة فكرية انسانية سميت بالانسانية تزعمها الشاعر فرانشسكو بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) والروائي جيوفاني بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٤) والشاعر دانتي ومع الحركة الانسانية بدأت تظهر بوادر المزج بين الحب الجسدي والحب الالهي في حب دانتي لبياتريس وحب بترارك للورا (١). وفي اواخر القرون الوسطى ترك كبار الكهان والملوك رسوما لانفسهم فيما يعبر عن رغبتهم في تخليد انفسهم بطرق مادية واحقيتهم بهكذا تخليد فكان صورهم تحاط بالرقى والصلبان والملائكة كما أمكن للاثرياء ادراج صورهم في الاعمال الدينية التي يمولونها لتأمين حضورهم مع الشخصيات المقدسة (٢).

في بداية المسيحية كان الصليب متساوي الاضلاع او الاغريقي المعتاد هو السائد لكن بمرور الوقت تحرك مركز تقاطع الوتد مع العارضة الى اعلى في تطور هام يكشف عن التحول الداخلي للمسيحية في ذروة القرون الوسطى بما يمثل نقل مركز الانسان من الارض الى عالم الروحي المنسجم مع ارتفاع الكاتدرائيات القوطية التي بالغت في تحدي قوانين الجاذبية لكن مع النهضة بدأت حركة الهبوط والالتفاف نحو الارض باعادة تحسس جمال الطبيعة والجسد الا ان المسيح بقي معلقا رغم هذه المتغيرات في مستوى اعلى من الانسان العادي مما يكشف عن الصدع الداخلي بين المسيحية والانسان الحديث فلم يعد الجانبان

١. هوينغ رينه ، المصدر السابق :-ص ٤٥

٢. لوبروتون دافيد ، المصدر السابق :-ص ٤٠

للتقارب حيث أصبح هذا الفاصل يشطر نفس الغرب المسيحي في القرن العشرين (١). شكل (١٥).

بيتر بول روبنيز

(١٦٤٠-١٥٧٧)



انزال المسيح عن الصليب عاج منحوت من اسبانيا (ق ١٠ م)

-مركز تقاطع وتد الصليب مع العارضة يتحرك الى اعلى حيث يبقى المسيح معلقا في مستوى اعلى من الانسان العادي.

المبحث الرابع :- دلالات الجسد في فن عصر النهضة وما بعدها :-

في عصر النهضة اعيد تشكيل العلاقة بين الانسان والخالق بتحويلها من ايمان اعمى الى ايمان يستند الى قوة العقل والمنطق الامر الذي مهد لبناء حضارة متميزة قوامها الانسان السامي المرتبط بالفكر والثقافة والفنون بروابط عميقة(١) فرغم ان عصر النهضة كان مرحلة خمول فلسفي بين فلسفة العصور الوسطى والتجديد الديكارتي(٢) الا ان الرغبة في استعادة افضل ما في الحضارات القديمة واعادة بناء روما كعاصمة للعالم المسيحي دفعت بالفكر الى امام(٣) فكان تجديد عصر النهضة يمثل اقضاء متزايدا لمفاهيم القرون الوسطى واسترجاعا متناميا للتراث اليوناني القديم وقد واصل الفن الديني حركته التي عمت القرون الوسطى وأمكن دمجها مع الفن الدنيوي بسبب ظهور البروتستانتية التي سارعت لبث الدفء في شرايين الحياة اليومية بشكل واسع بازدهار المعاني الادبية والجمالية(٤) فمند نشوء الحركة الانسانية وطوال عصر النهضة دأب الايطاليون على فهم الحياة الثقافية للاغريق القدامى وابدوا اعجابهم بتراث الاغريق الفني بما يحمله من قيم التوازن والتحفظ الكلاسيكي ازاء الموضوع(٥) صار التاريخ يبحث بوصفه عرضا لثقافة ونمط من الحياة وليس تسجيلا لاحداث وافعال(٦) بدأ ذلك منذ اخذت تنمو بين طبقتي الاقطاع والفلاحين فئة المثقفين وهم الانسانيون الذين أسهموا في تقدم الحضارة ومع بقاء الحماس الديني صارت سمات الواقعية تأتي رويدا لتدخل في مجموع بقي محكوما بالله(٧) كانت بوادر التحرر في الفن قد

١. السيسي يوسف ، دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت :- ١٩٨١ ص ٧٧

٢. بنتون وليم ، المصدر السابق :- ص ٧٠

٣. احمد كمال مظهر ، المصدر السابق :- ص ٢٦

٤. السيسي يوسف ، المصدر السابق :- ص ٢١٠

٥. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٧٩

٦. هوبغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٢١

٧. نفسه :- ص ٤١

ظهرت قبل ذلك حيث بدأ الجسد الغربي محاولاته لكسر قيود العصر الوسيط
 فاخذ الجسد ينبض بالحياة من جديد في لوحات شيما بويه (١٢٤٠-١٣٠٢م)
 بالخروج على التقاليد البيزنطية حيث دبت الحياة في خطوطه الرقيقة التي بثها في
 صورهِ وكسى الروح لحما ووهب اللحم دفأ وحنانا ارضيا رفع من شان الحياة
 ليؤلف بين روح الدين والجمال الطبيعي (١). كان ذلك تعبيرا عن بزوغ تصور
 جديد للجمال يرى فيه معنى حسيا وفوق حسي في آن الفكرة التي ستظل ماثلة
 للاذهان طوال عصر النهضة (٢). الا ان رسوم شيما بويه ظلت تحتوي على
 مساحات مسطحة واسعة وقسمات الوجوه عنده صارمة كما نطل يجاري
 اسلوب المخطوطات في تعظيم الشخصية الاولى من حيث النسب والوضوح (٣).
 (شكل ١٦).



- شيما بويه (١٢٤٠-٣٠٢)
 " العذراء وابنها"
 - التأليف بين روح
 الدين والجمال الطبيعي
 الا ان قسمات الوجوه
 ماتزال صارمة. كما
 ظل اسلوب تعظيم
 الشخصية الاولى
 في النسب والوضوح

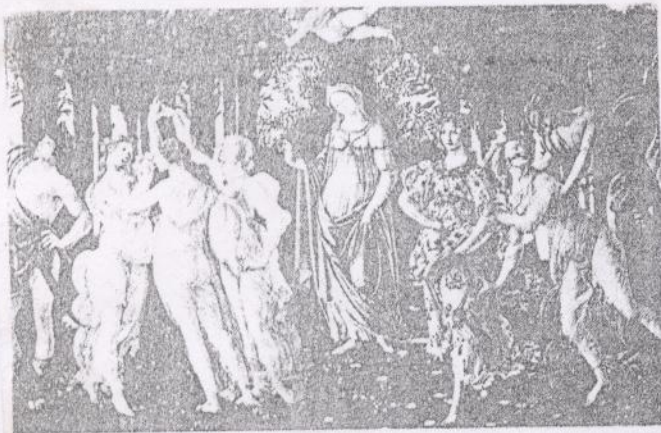
مازاتشيو (١٤٠١-١٤٢٨م) عاش هو الآخر مرحلة الخروج
 بالتصوير من التقاليد الدينية الى دراسة مظاهر الطبيعة والتطلع الى دراسة الانسان
 جسدا وروحا (٤). فكان ذلك بمثابة رد فعل رافض لعملية إخضاع الفن والجمال

١. الصراف عباس ، المصدر السابق :ص ٨٦

٢. ريد هيربرت :حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الشؤون الثقافية بغداد:- ١٩٨٣ص ٣٧

٣. مصطفى محمد عزت ، قصة الفن التشكيلي ، عصر النهضة دار المعارف ، مصر ، القاهرة : ب ت ص ٣٢

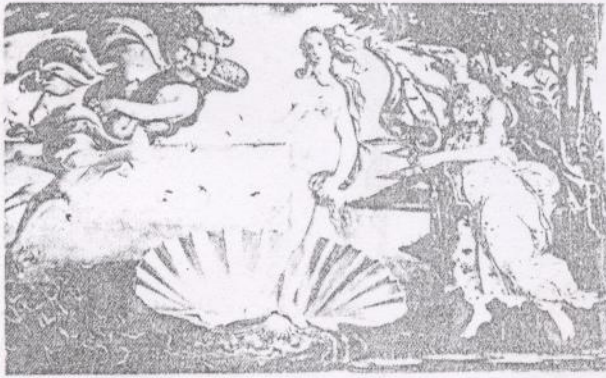
للاهداف اللاهوتية الابخذة بالتهايوي امام موبة الكشوف العلمفة والوبرفافة الفف زاءف من فصففء قفم الفرءفة والحرفة بءافة مسفرة الانسان عبف العالم او العالم منظورا الفف من منظار الانسان الطامح للاباطة بكل شفء(١). كان مازافشفو (١٤٠١-١٤٨٣) اول من رسم بسا عارفا فف لوفة افرها بروف الفن الكلاسلكى ففما رسم بوئوشلفلف (١٤٤٤-١٥١٠م) لوفاف الربف ومولء ففئوس معبرا عن بمالفا الفنون الوئفة ممزبة بالاحاسفس الطبلفة والءفنة معا (٢) (شكل ١٧)



السانءرو بوئوشلفلف (١٤٤٥-١٥١٠)

← الربف

- الموابف مسفاة من الاساطفر
الابرففة عبفر عن بمالفا الفنون الوئفة
ممزبة بالاحاسفس الطبلفة والءفنة



← مولءفئوس

وهكذا لم ففء البمال نوعا من الاءس بل مظهراف من مظاهف الففءم الفكرى والرقف فافبب الفناب موبرا على ففسفر عقله وئفاففه لاقامة قوافء فابفة فف الفالف والئناسق فكون ءعامة عمله لكن هذا الابابب ظل فبمل شكلا ءفنىاف لاهوئفا رافق

١. بافشف بروفف ، المصءر السابق :-ص١٧١

٢. مصطفى محمد عزف ، المصءر السابق :-ص٤٠

اتصاله بالاسلوب الكلاسي (١). بدأ فنانون هذه الفترة يجدون في التصوير وسيلة مثلى لتحقيق الافكار التي يعجز فن النحت عن تحقيقها ففي حين كان فن القرون الوسطى يميل الى استغلال امكانيات السطح وحده شرع فنانون النهضة باستغلال امكانيات كل من السطح والعمق فالاشكال في الاول كانت تتحرك على واجهة اللوحة اما في الثاني فانها صارت تتحرك صوب عمق اللوحة فتولد الاحساس بتحرك كل شيء من مقدمها الى الداخل (٢). بينما ضحى فنان النهضة بنقاء الالوان القرواوسطية من اجل ابراز الصفة التجسيمية للاشكال ذلك لان الاول تجريدي ينطلق من عقيدته في حين اصبح الثاني موضوعيا يعتمد خبراته الحسية (٣). كانت النزعة الرمزية المهيمنة على الاجساد في فن القرون الوسطى تنبع من اعتبارات خارجة عن طبيعتها المادية فيما ارتقت الى اجساد فن النهضة واقعية و حيوية تؤكد تقدم الاحاسيس نحو مركز الصدارة وقد ذهب مازاتشيو ولاحقوه الى ابعد من ذلك بربط رؤيتهم بقوانين فيزيائية تؤسس لمفاهيم تصويرية علمية كما تسير ناموس الطبيعة بذات الوقت في ادراك تام لكلتا الطبيعتين (٤) فكان لنظريات ابن الهيثم (٩٦٥-١٠٣٩م) في البصريات دور هام في اثارة اهتمام الاوربيون بعلم المنظور (٥) وبذا بدأت مع جيوتو (١٢٦٦-١٣٣٧م) الرغبة في نسخ ماتراه العين بطريقة ما (٦) حيث يعزى اليه ادخال الاحساس بالعمق وادخال المشاهد الخلفية في اللوحة الا ان اوتشللو (١٣٩٧-١٤٧٥م) يذكر على انه

١ . مهنسي ، عفيف ، الفن في اوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، مج ١ ، ط ١ ، دار الرائد اللبناني ، الحازمية ، لبنان - : ١٩٨٢ ص ١٢ .

٢ . فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٣٤

٣ . نفسه :- ص ٣٨

٤ . نفسه :- ص ٥٣

٥ . برونوفسكي ، ج ، المصدر السابق :- ص ١٣٥

٦ . ريد هربرت ، حاضر الفن ، المصدر السابق :- ص ٣٨

اول من وضع قواعد المنظور والفضاء المستقل في اللوحة (١) حيث جاءت محاولات تحقيق المنظور نتيجة لرغبة الفنان في تحقيق صورة الوجود الانساني المجسمة في مكان حقيقي في حين تساعد الحركة على التفاعل بين الانسان والمحيط الذي يفرز فيما يعد الاحساس بالزمن، ان رسم الاشخاص تبعا لقواعد المنظور يصعد الاحساس بحيويتها ويوثق علاقتها بالمكان فالمنظور يمكن من تحقيق العلاقة بين الطبيعة والانسان وهو ما يدعى بالحركة، بمعنى آخر انه الصفة الشاملة التي تجمع بين الانسان والطبيعة ذلك ان تحقيق الوحدة بين الانسان والطبيعة يأتي بربطهما بالحركة على نحو ما (٢). الذي يفرز الاحساس بالزمن كذلك، على عكس فن القرون الوسطى الذي كانت فيه الاجساد تبدو جامده لاحياة فيها ولا احساس بالمكان او الزمان الواقعيين، لذا كانت محاولات جيوتو لادخال الحجم الى فن الرسم والابتعاد به عن السطح بمثابة الحد الفاصل الذي يربط مصير فنون الغرب بالحجم فيما يظل مصير الفنون الشرقية مرتبطا بالسطح (٣). (شكل ١٨)



جيوتو

(١٢٦٦-١٣٣٧)

صعود القديس

يوحنا الى السماء

إدخال الحجم والمنظور

والابتعاد عن السطح

١. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :-ص ٤١

٢. فتوري ليونللو ، المصدر السابق :-ص ٦١

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق :-ص ٩٩

في الوقت الذي جاهد فيه مازاتشيو وديلافرانشسكا (١٤٠١-١٤٩٢م) وآخرون للنهوض بوسائل تحقيق الصورة الانسانية في اللوحة طراً على فن بولايولا (١٤٣٢-١٤٩٨م) تأثر بوسائل جديدة في معالجة صورة الجسد تقوم على الخبرة بعلم التشريح ووظائف الأعضاء بحيث يتمكن من تجسيد الافعال من خلال التحليلات التشريحية^(١). هكذا بدا فن النهضة طريقه للجمع بين الانسانية التي تنشذ فكرة الجمال الجسدي الطبيعي والروحانية الطامحة الى الجميل المتعالي واذا كان جيوتو مهتما بتحقيق صفة بروز الاجساد فان هذا الاهتمام تصاعد عند لاحقيه الى حد الرغبة في اظهار الاستدارة كما لو كانت الاشكال في الرسم تماثيل منحوتة فبلغ مانتينا (١٤٣١-١٥٠٦م) بالتقليد التصويري لفن النحت حد المبالغة^(٢) حيث تبدو الاجساد في اعماله التصويرية اشبه بالتماثيل توحى حتى بروحية الحجر^(٣) وهو مايشي بتاثير النحت الكلاسيكي (شكل ١٩).



(استير وماردوخا)

(١٤٩٥)

مانتينا يصل

بالتقليد التصويري لفن

النحت حد المبالغة

زاد اوتشللو من عملية الرسم تعقيدا برسم تجمعات بشرية تتخذ

١. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٥٩

٢. نفسه :- ص ٥١

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١١٥

اوضاعا حركية مختلفة مع التنوع في توزيع الضياء ومراعاة الاحكام في المنظور واطالة بعده (١) ولكن مازاتشيو تفرد بانه اول من أعطى الأجساد البشرية صفة الاستقرار في حال ظهورها على الأرض كما يشير قدامى النقاد الذين اشادوا ايضا بتفوقه على جيوتو في تحقيق متانة الكتل الجسدية والإحساس بثقلها (٢) فأكد بذلك نزول المثال الى الواقع بشكل نهائي ورسخ اقدمه في الارض بوصفه جسدا حقيقيا تماما. (شكل ٢٠).



مازاتشيو
(١٤٠١-١٤٣٨)
"البشارة"
تحقيق متانة الكتل
الجسدية والإحساس
بثقلها

هذه التطورات التي بدأت تطرأ على فن الرسم كان مشارها الاحساس المتزايد بوجود الجسد وقيمه في مظاهر الحياة الجديدة وهذا الحس التجسيمي المتصاعد الذي يحاول الاقتراب بفن الرسم من فن النحت يرجع في حقيقة الامر الى ان صورة الجمال الفني وجماليات الجسد صارت تنبع من مثالية انسانية تؤمن باصالة الانسان وقيمه السامية بوصفه مركزا للكون (٣) في

١. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ٤١

٢. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٥٢

٣. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ٤٤

اقتفاء لأثر المثالية الكلاسيكية التي تظهرت بشكل اساسي في رسم الاجساد العارية بلغت بها حد الكمال منقطع النظير وهي نرعة وثنية في مثلها (١) بالاضافة الى تنامي الاحساس بتفرد الفنان وتميزه عن طريق تفوقه الفني الذي صار يتمثل في حجم الصعوبات الفنية التي يتم التغلب عليها في كل عمل جديد (٢) " واصبحت القدرة على بث الحياة الى اعلى درجة ممكنة في تظاهرات المثال الخارجي هي السمة المميزة للفن الكبير " (٣).

ان الفكر المسيحي الغربي الذي تهيمن عليه فكرة ان الوجود كله مقدس بما حل فيه من روح الله دفع الناس للنظر الى الاشياء لا في وجودها العام وعلاقتها ببعضها فحسب بل لذاكها ايضا (٤). والاله ذاته بحدود التصور المسيحي نجده يتدخل تدخلا مباشرا بصفته انسانا واقعيا في الحياة الارضية وان الاله يتظاهره المادي وواقعه حاضر في كل ما يفعله الانسان ويحسه، هكذا فان كل بشر يتحرك بروح الله (اتقياء الناس عامة) يمكن ان يصبح مثالا فنيا مضافا الى ذلك خصوصية الواقع البشري فالنفس البشرية بجملتها ، بقواها وعواطفها وكل اهتماماتها كحياة عينية تشكل مادة الفن الحية يكون المثال هو تمثيلها وتعبيرها (٥). لقد اكد انسانيو عصر النهضة على قيمة الفرد الكامنة في ذاته وصفاته لا في انتمائه (٦) وصارت تلك سمة بارزة في عصر النهضة الذي صار فيه الانسان مقياسا لكل ما يخلقه بابداعه فهو الذي يعرف ما يفعل وكيف يستغل امكاناته

١. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٩٤

٢. بنتون وليم ، المصدر السابق :- ص ٧٢

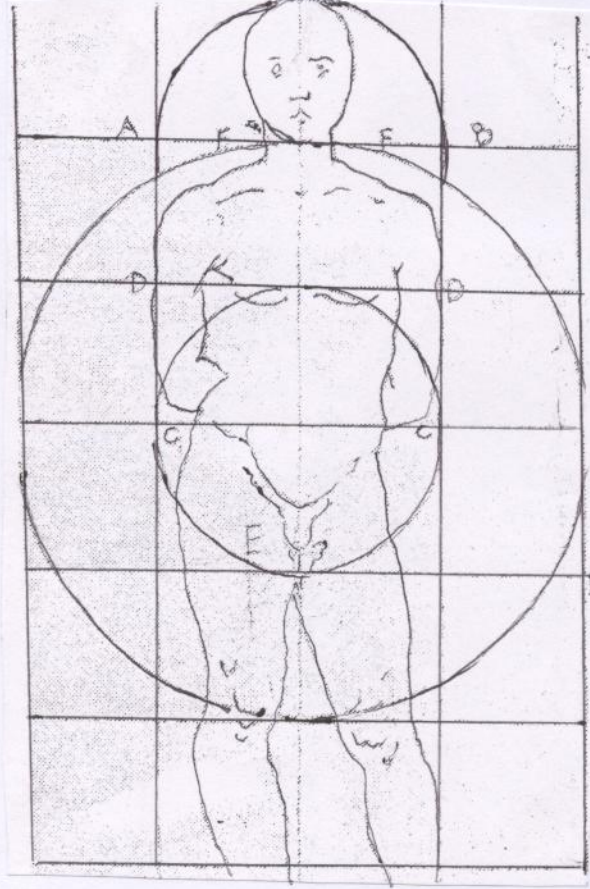
٣. هيغل فردريك فلهلم ، المصدر السابق :- ص ١٢٣

٤. فنتوري ليو نللو ، المصدر السابق :- ص ٤٣

٥. هيغل فردريك فلهلم ، المصدر السابق :- ص ١٣٧

٦. احمد كمال مظهر ، المصدر السابق :- ص ٤٠

ومواهبه الكامنة ليحني احسن الفوائد مما يتاح له من فرص يشق بها طريقه في هذا العالم، لذا تحول الفرد الى اهم عنصر من عناصر الطبيعة (١) وهكذا عادت النهضة للتوجه نحو الارض والجسد الذي اعتبر غاية الجمال والتناسق في النسب بين اعضائه حتى ان المعمار الايطالي فرانشسكو دي جورجيا (القرن ١٥م). وضع مخططا لكنيسة مؤسساً على نسب الجسد الانساني (٢). (شكل ٢١).



فرانشسكو
دي جورجيا
القرن ١٥
مخطط لكنيسة
مؤسس على نسب
الجسد الانساني

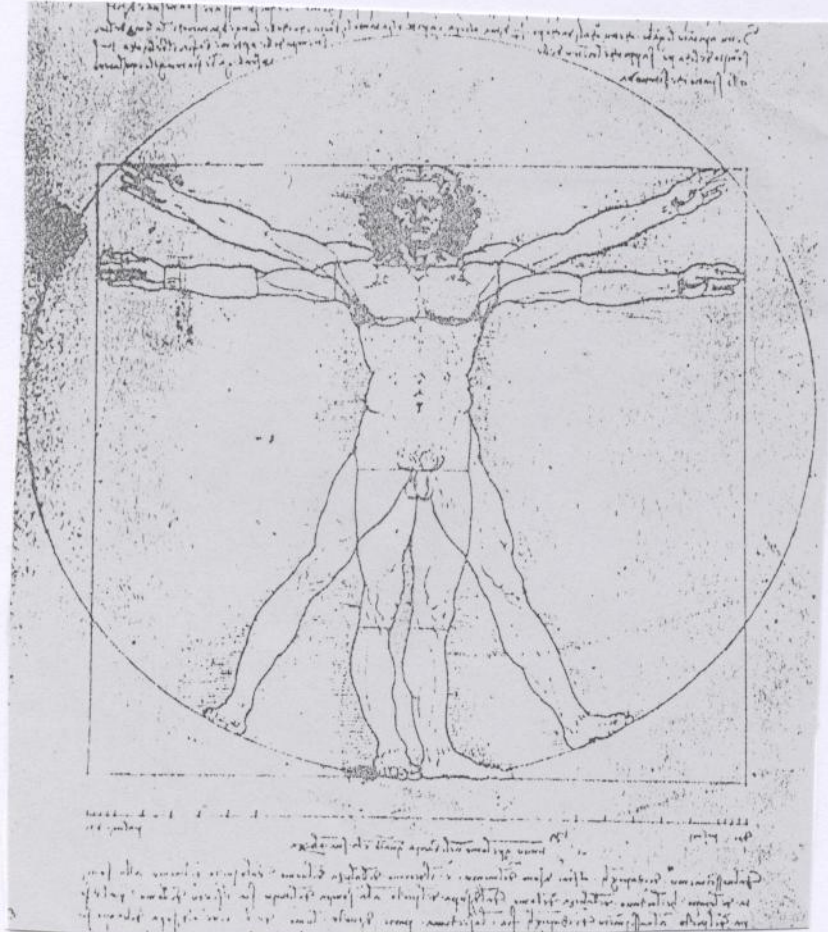
اصبح انسان عصر النهضة كيانا يتجلى فيه جوهر البشرية اللاهائي وعاد مبدأ الانسان مقياس كل شيء ليملأ فكر وفن عصر النهضة لكن بروح اجتماعية لافردية كما في اثينا (٣). فيما اعاد فنانون النهضة من القرن الخامس عشر اكتشاف الانسان فحللوا تركيبه الجسدي ، درسوا انفعالاته واتجاهاته الذهنية

١. احمد كمال مظهر ، المصدر السابق :- ص ٤٠

٢. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق :- ص ٣٧٢

٣. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٦٩

والاخلاقية ثم عمدوا الى تحديد مكانه في الطبيعة فقاموا نسب اعضاءه ونظامها الهندسي فآليات حركته وافعاله(١)، كما حاول الفنان الالماني البرشت دورر (١٤٧١-١٥٢٨م) ايجاد قانون للتناسب قائم على دراسات تشريحية دقيقة(٢). اما ليوناردو دافنشي(١٤٣٥-١٤٨٨م)الذي ترك مرسوم استاذة فيروكيو(١٤٣٥-١٤٨٨م)ليلتحق بجامعة القديس لوقا في مستشفى مريم ليدرس التشريح فكان يدرس جسد المرأة الحامل ووضع الجنين فيه(٣). ثم كتب رسالة في النسب الصحيحة لجسم الانسان، كما كتب دراسة عن التشريح تحت عنوان " الصور البشرية تبدأ بالبحث في تركيب الاعضاء ووظائفها"(٤). (شكل ٢٢).



ليوناردو دافنشي
العلاقات الرياضية
في جسم الانسان

١. فتوري ليونيلو ، المصدر السابق :- ص ٩٠

٢. هنسي عفيف ، علم الجمال عند ابي حيان ، المصدر السابق :- ص ١٥١

٣. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ٤٩

٤. هنسي عفيف ، علم الجمال عند ابي حيان ، المصدر السابق :- ص ١٤٧

في النصف الثاني من القرن الخامس عشر بدأت بوادر الفردية تعلن عن نفسها في شكل بطاقات صغيرة يعلن فيها الفنانون عن شخصياتهم خلاف تقاليد القرون الوسطى فكانت تلك بداية اعلان الفنان عن اسمه في بطاقة صغيرة في الزاوية السفلى اليمنى للعمل كما ظهر تقليد رسم الفنان لوجهه في زاوية العمل(١). فكانت تلك بوادر حرية الفنان في التعبير عن ذاته أي بروز الشخصية(٢).

صاغت مخيلة الاغريق اسطورة تتحدث عن سحر العمل الفني وقدرته على التجسيد الذي يرتقي الى حد بث الحياة في المادة فكانت اسطورة (بجماليون) النحات الذي وقع في عشق تمثال افروديت الذي صنعه بيديه (٣). كما يروي المؤرخ فازاري (١٥١١-١٥٧٤م) عن مايكل انجلو (١٤٧٥-١٥٤٦م) انه ضرب بأزميله على تمثال نحته لموسى صارخا (انطق)(٤). مثل هذه الرواية رغم عدم امكانية القطع بصحتها انما تعبر عن عقلية عامة تشبعت بفكرة التجسيد تعد كل مثال مكتمل التجسيد مشروع لحياة ممكنة فالنهضة التي مدت جذورها في تراث الكلاسيكية الوثنية هي النزعة الدنيوية لفن اصبح حيويًا الى درجة بالغة (٥) ومايكل انجلو الذي كان يستوعب الاشكال على اساس خبراته بعلم التشريح انتهت اعماله الى درجة عالية من التجسيم تضعها في موقع اقرب الى النحت منها الى التصوير حتى في رسومه، كما تميل الاجساد عنده الى القيام بحركات تهدف الى ايضاح تركيبها التشريحي فتعكسه على سطوحها نحو الخارج ليعبر عن الحركة والفعل، والتجسيم البالغ عنده كان يتخذ من فن النحت رائدا

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٤٢

٢. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ٩٨

٣. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ١٩

٤. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ٦٤

٥. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ٦٩

لفنه التصويري أي ان مثاليته الجمالية كانت في التناسب مع المتانة والحيوية حتى وصل بالشكل الى ذروته (١) واعماله لا تخلو من الرغبة بالخروج بالروح من الحجر او ما يدعى عادة الحجر يتكلم عن نفسه (٢). حيث كان يعتقد جازما ان الصورة الكاملة موجودة داخل الحجر وما على الفنان سوى ان يكشف عنها (٣). وهو ماعبر عنه في تماثيل العبيد التي تجسدت رؤوسها وصدورها فيما ظلت باقي اجزائها حجرا (شكل ٢٣).



مايكل انجلو
(١٥٤٦-١٤٧٥)
احد تماثيل العبيد
التي ظلت بعض
اجزائها حجرا
-الحجر يتكلم
عن نفسه

البرشت دورر (١٤٧١-١٥٢٨)
-بداية ظهور الفردية في بطاقة
اسفل اللوحة عليها الاحرف الاولى
من اسم الفنان.



هذه الصلابة التي تتصف بها اجساد انجلو تقابلها في لغة عصرها الرقة في اعمال روفائيل (١٤٨٣-١٥٢٠م) الذي تتخذ عنده الاشكال مظهرا كتليا يؤكد حجومها فقد كان يعمد الى اظهار الاجساد في استدارة يحققها عن طريق التاكيد على التظليل فالجسد عنده يجمع كلا من المتانة والخفة (٤). ان رقة وعذوبة

١. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٩٦

٢. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق :- ص ٣٥٠

٣. برونوفسكي ، ج ، المصدر السابق :- ص ٦٨

٤. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٧٧

الاجساد عنده تنطق بصدق عن قدرته على مزج المثالية بالواقع المجسد، فالجمال كما صورته فنانو النهضة كان مملكة وسطى تجمع بين دلالات الروحي وواقعية المحسوس وبين العقلي واللاعقلي ، الالهي والانساني لقد حاولوا تاليف المتناقضات في وحدة تجمع بين الواقع والحلم بين مايسكر وما يبعث على الحكمة(١). فقد كان مايكل انجلو يقول " ان الفن صنم وملاك " تعبيراً عن عالين حسي وروحي يتواءمان في لذة روحية وذائقة حسية(٢).

ان تبجيل الذات الانسانية والاعلاء من شأنها لم يسمح له بتجاوز الحد المسموح به في العصور الوسطى اما في عصر النهضة فان الاحساس المستجد بقدرات الانسان وعلو مكانته كان ينطوي في الوقت ذاته على نزوع التحرر من اغلال الموروث الوسيط ففي عصر النهضة تم استبدال التكوينات الدائرية للبناء الفني التي سادت فن القرون الوسطى بالتكوينات المثلثة او البناءات الهرمية التي ينسب الى دافنشي ابتداعها، أي بتكتيل الاشكال في مساحة هرمية داخل اللوحة (٣) فالمثلث رمز للسمو والارتفاع كما انه رمز جسدي لجنس الانسان(٤). بمعنى اخر ان الدائرة (رمز الروح) استبدلت بالمثلث وهو رمز للسمو وللجسد مما يشير الى هيمنة فكرة الانسان السامي التي سادت عصر النهضة*. لكن تبقى ثمة علاقة هامة بين الدائرة الاوسطية والمثلث النهضوي ، فالمثلث يمكن استخراجه من الدائرة بعدة طرق وهذه رابطة جوهرية تؤكد تداخل الاتجاهين الروحي والحسي في عصر النهضة وقد عبر روفائيل بصدق عن هذه الروح النهضوية التي تواءم فيها افلاطون وارسطو حيث صورهما واقفين معا في مركز اللوحة يشير الاول الى

١. هاوزر ارنولد ، المصدر السابق :-ص ٤٢٧

٢. برتلمي جان ، المصدر السابق :-ص ٦٢١-٦٢٢

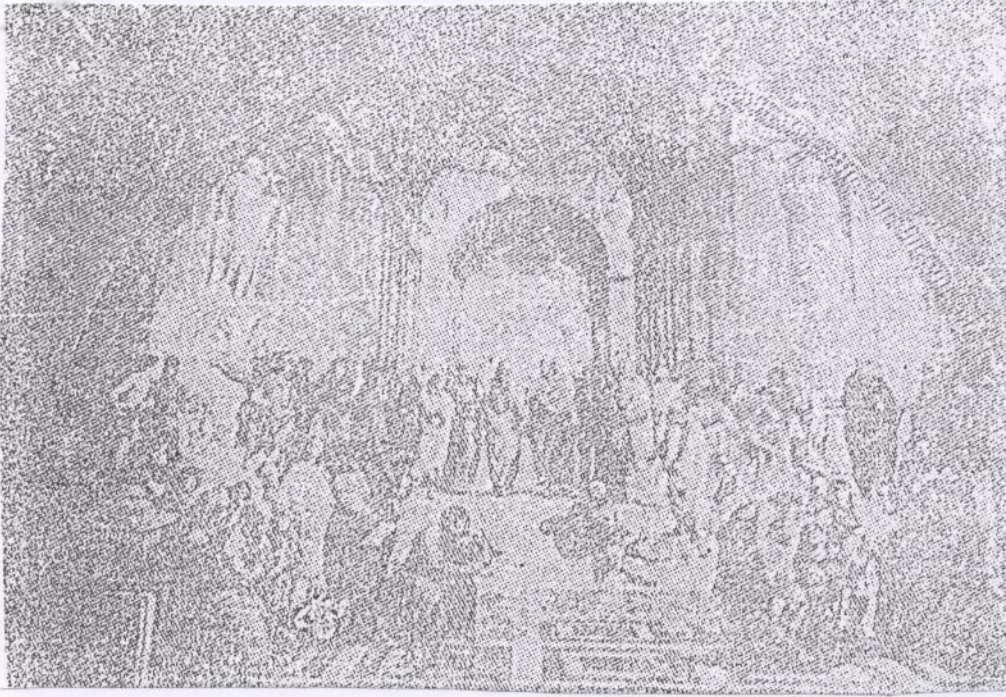
٣. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :-ص ٤٣

٤. ال سعيد شاكر حسن، الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد :- ١٩٨٨ ص ٦٩

* يشير كاندنسكي الى هذه العلاقة بين المثلث والدائرة في معرض تحليله لرسوم مايكل انجلو في سقف سان سستين

، انظر باونس الن ، المصدر السابق :-ص ٢٠٤

المثال المتعالي الذي ينشده بينما يشير الثاني الى الارض حيث المثال الذي ينشده،
فيما توزعت باقي الفلسفات والاراء من حولهما (١). (شكل ٢٤).



روفايل ←

(١٤٨٣-١٥٢٠)

مدرسة الفلسفة

اليونانية

عند تصوير لوحة تتضمن شكلا بشريا فان الفنان يميل الى تحديد
عدد وشكل وحجم الاشياء الداخلة في اللوحة على اساس حجم الجسد الانساني
ومكانه ثم طريقة ظهوره وقيمه كما يتحكم وجود الجسد في شكل الفضاء
حوله ، وقد وضع دافنشي تقليدا يقضي بتمثيل الكون الى جانب الانسان في
اللوحة (٢). حيث صار بالامكان رؤية متسع فضائي فسيح قد يمتد الى قمم جبال
بعيدة وسموات ملبدة بالغيوم ووديان اهله بالناس ، مثل هذا التحول انما حدث
لسبب جوهري هو بدء ارتقاء الانسان مكانة اكبر بوصفه مركزا كونيا تدور
باقي الظواهر حوله باعتباره كونا مصغرا (مايكرو كوزمو) (٣). وفي حين كانت
الاجساد الشابة هي المفضلة في مراسم معظم الفنانين كان دافنشي وانجلو

١. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٧٩

٢. نفسه :- ص ٩١

٣. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٤٤

وروفائيل يفضلون النماذج الرجالية الناضجة ذات الهياكل الضخمة بارزة العضلات والتي كانت اقدر على التعبير عن مفاهيم الجمال الجديدة لعصر النهضة في الانسان النموذجي المتكامل البناء (١). فكان مايكل انجلو يستعين بالاجساد الرجالية حتى في حال رسم اجساد النساء (٢). وهو نوع من الرغبة في الامساك بدلالات العموم والشمولية في تمثيل الجسد تاخذ بالكيليات السامية المشتركة باسلوب تمثل المطلق في تصوير النوع الانساني عامة. * (شكل ٢٥).



١. عارف محمد ، فن الرسم اليدوي ، ط ٣ ، دار الثقافة ، بغداد :- ١٩٨٨ ص ١٠٦

٣. نفسه :- ص ١٠٨

* في لغة الدين والعلم والفلسفة يستعمل المذكر للإشارة الى النوع الانساني عامة

الناس واختلاف الحضارات والعصور حيث يتم التواضع على تصنيف حركات الجسد وإيماءاته الى عدة انواع توجه مجرى الاتصال بين الافراد (١). والحركة واحدة من اهم وسائل التعبير بالجسد الانساني في الفن عامة ، اسـتـثمرها فنـانـو النهـضة للتدليل على حيوية وطاقات الانسان الخلاقة عقب الجمود الذي طبع الاجساد في الفن الوسيط ومواقع الاشكال يمكن ان تكون ذات قيمة دلالية بالغة ، حيث يثق الملتقي غريزيا ان العنصر الـاهـم في اللوحة سوف يحتل وسط التكوين او في موقع متميز غالبا حيث يعطي وجود الاجساد في وسط او مقدم اللوحة او قممتها احياء بالاهمية او البطولة بينما يوحي وجود الاجساد في مؤخر اللوحة او جوانبها بقلـة الـاهـمية او التـصـاغـر (٢) . انتشرت اشكال هذا الترتاب في فن النهضة وما بعدها باعتبارها تصنيفات دلالية ومبادئ بناء اساسية تظهر على اوضح صورها في لوحات مثل (مدرسة الفلسفة اليونانية) لروفايل ونسخ عديدة من لوحات تناولت موضوع (العشاء الاخير) التي لا تخرج بمجملها عن حدود ترتيب ثابت للاشخاص في المكان وتوزيع الضياء عليهم (٣). يحتل كل منهم موقعه في اللوحة بحسب اهميته حيث يتمركز السيد المسيح في وسط اللوحة ويقع يهوذا بالجهة اليسرى منها ، اما اذا كان الجسد جميلا وجذابا فان وجوده في مركز اللوحة او

١. نخبـة من المؤلفين ، بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، المجموعة الثانية ، الشركة العامة للنشر والتوزيع

والاعلان ، طرابلس ليبيا :- ٢٠٠٠ ص ٥٦

٢. مونرو توماس ، المصدر السابق :- ص ٢٩٣

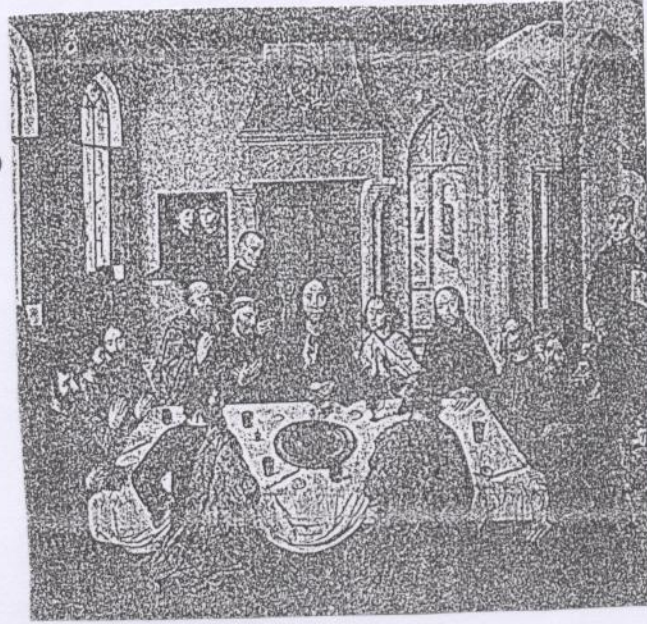
٣. نفسه :- ص ٢٣٤

مقدمتها يكون مغريا ، بل يمكن ان يحمل دلالات الاغواء والدعوة لتأمل وتقييم

جماليته . (شكل ٢٦) .



كوينتن
متسيس
(١٤٦٦-١٥٣٠)
العشاء الاخير



روبنز
اثينا
وافروديت
مقطع

كما يمكن للمسافة بين الاجساد ان تكون ذات قيمة دلالية هامة حيث يختلف مدى التماس بين الاجساد باختلاف العلاقات التي تربطها فمواضع الجسد التي يمسها الاصدقاء والاقارب او الازواج والعشاق تكون محظورة على الغرباء (١). والانسان يحرص على احتلال مساحة من الفضاء حوله تمثل مجاله الحيوي يشعر في حال اختراقها بانه مهدد لذا فانه يتمسك عادة بمساحة ما من الفضاء حوله يدافع عنها ضد الدخلاء (٢). ذلك لان الانسان يتصرف بالفضاء المحيط به كامتداد لذاته يمكن للتدخل فيه ان يثير سلوكه العدائي (٣). وقد يقاتل للدفاع عنه * . في حين تميل الاجساد الصديقة المتوافقة الى امتلاك الفضاء وفقا لترتيب تدرجها في القيمة بدءا من التماس الحقيقي للاجساد

١. نخبة من المؤلفين ، بحجة المعرفة ، المصدر السابق :- ص ٥٧

٢. دي جانيني لوي ، فهم السينما ترجمة علي جعفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد ، بغداد : ١٩٨١ ص ١١٥

٣. نفسه :- ص ١١٤

* هذه الغريزة موجودة عند الحيوان الذي يحدد منطقة تكون بمثابة مجاله الحيوي يحارب للدفاع عنها انظر : فريشاور

بول ، المصدر السابق :- ص ٤٧ .

وهي مسافة الالتحام المباشر في روابط الحب والامومة او الاخوة(١). بينما يكون فقدان المجال الحيوي مثالا للشعور بالانسحاق مثله هيروثيموس بوش(١٤٥٠-١٥١٦م) ابلغ تمثيل في لوحته (الطريق الى الجلجلة) (شكل ٢٧)



هيروثيموس بوش
الطريق الى الجلجلة
- فقدان المجال الحيوي
للانسان يثير الشعور
بالانسحاق

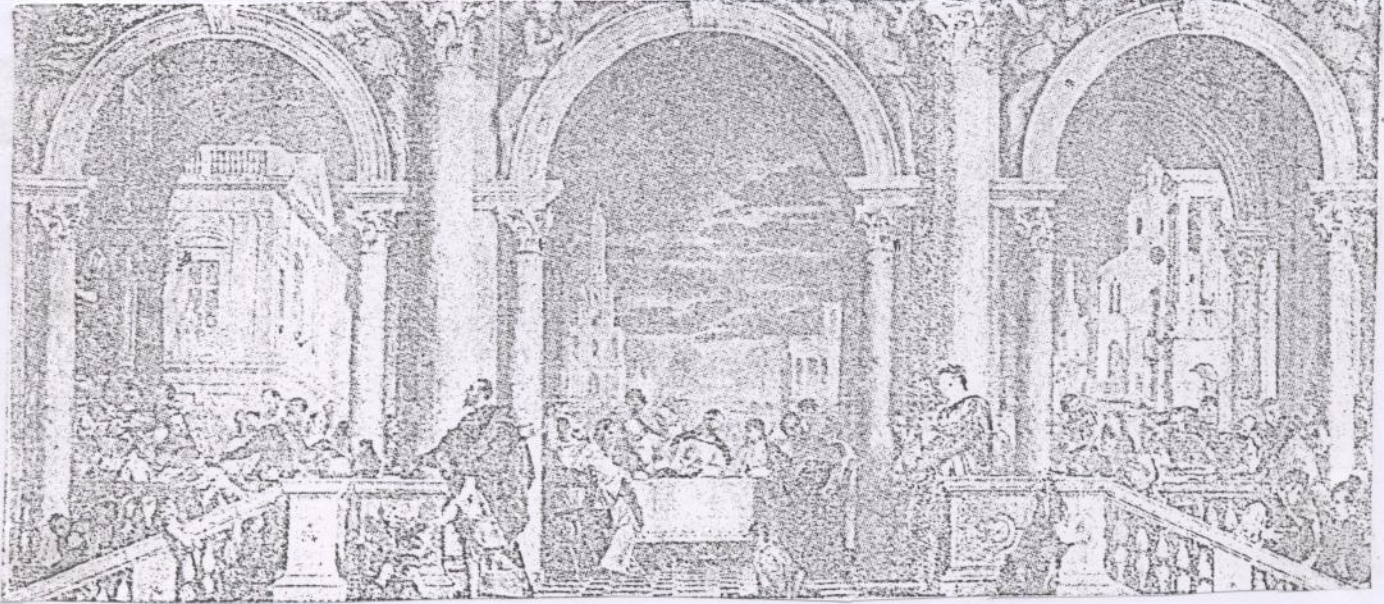
برع فنانو النهضة في تسخير مثل هذه المشاعر المنبعثة من طبيعة الانسان الفطرية ومن اكثر الاحاسيس التصاقا بجسده لتحميل خطاهم عليها حيث صارت دلالات الجسد ومواصفات الجميل تميل الى التجسد داخل حدود الصورة ذاتها وكلما كان الجسد مالوفا لدى المتلقين كلما ذهب الى اصطحاب قدر من معالم الشخصية معه بطريقة اليه تلك المعالم والصفات التي نقرها عادة بمثل هذا الجسد في نوع من الارتباط يستبطن الموازنة بين الجسد والشخصية حيث يصور موسى فارح القامة بارز العضلات وداود متناسق الهيكل بينما يصور المسيح نحिला وديعا منقادا (٢). وقد سار العرف الجمالي منذ روفائيل على تحديد طابع الجمال المثالي بمحاكاة طبقة النبلاء من الذين يوصفون عادة بالاناقة والوسامة(٣). اما عامة الناس فلم يكونوا يظهرون الا على هامش

١. دي جانيني لوي ، المصدر السابق :- ص ١١٥

٢. جويو جان ماري ، مسائل في فلسفة الفن المعاصرة ، دار اليقظة العربية ، دمشق :- ١٩٦٥ ص ٩٠

٣. فتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٠٣

الحياة المضاد البائس (١). على النقيض من ذلك اشتهر الرسم الفلمنكي بروح اكثر واقعية وشعبية حيث ذاع مذهب من المسيحية يدعو الى اتباع سبيل المسيح في تمجيد الفقر وحب المساكين (٢). لذا تميزت نماذجهم منذ فان ايك (١٣٨٥-١٤٤١) وصولا الى روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) بالبساطة بل وبالقبح، مثل هذا الاتجاه كان يقابل في جنوب اوربا بالرفض حيث مثل الفنان فيرونيزي (١٥٢٨-١٥٨٨) امام محكمة لاضافته اقزاما ومهرجا الى لوحة (العشاء في بيت ليفي) الى جانب شخوص الكتاب المقدس (٣). هذه الزحزحة التي مارسها فيرونيزي لم يفت انتباه الكنيسة لها ذلك لانها كانت بداية لتحقيق التحول من الاحتفاء بما هو ديني الى ما هو دنيوي (٤). أي التحول بالجسد المثالي الى ما هو غير قياسي بعيد عن المثالية (شكل ٢٨).



فيرونيزي - العشاء في بيت ليفي (بداية الاحتفاء بالدنيوي بدل الديني)

١. هيغل فلهلم فردريك ، المصدر السابق :- ص ١٤٩-١٥٠

٢. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٢١

٣. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ٩١

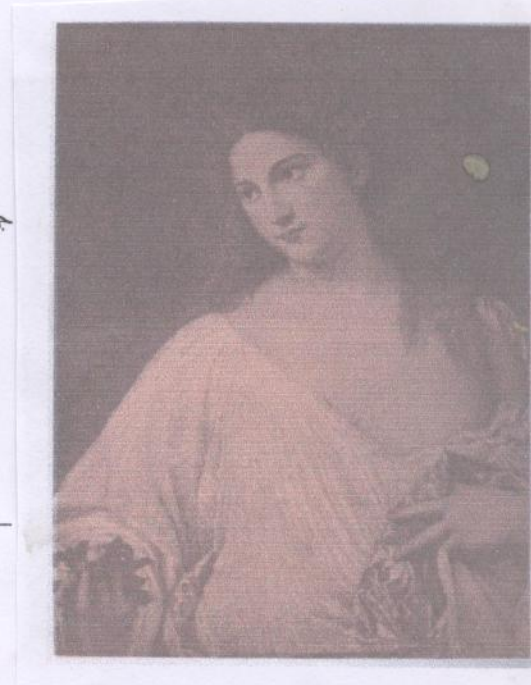
٤. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق :- ص ٩٠

الجسد الانثوي كان ينظر اليه باعتباره جسدا قليل الفاعلية متموضع
مخصص للرؤية والتخيل في اوضاع مرتبة بعناية فالطبيعة الانثوية احتوائية موجهه
نحو الاخر اصلا وهي تجد في ذلك تحقيقا لهويتها الانسانية ، فالجسد الانثوي
يفترض وجود عين تراقبه لتقييم جمالياته الظاهرة والمستبطنة يستمد الكثير من
قيمته من هذه النظرة وذلك هو النموذج الذي قدمه روفائيل على اساس الجمع
بين الجمال الظاهري والسمو الروحي حيث دأب على تقديم السيدة العذراء
بصورة الشابة الفاتنة هادئة الملامح لكن بجسد غض متناسق القياسات بدأ هذا
النموذج بالتحول عند جيورجوني (١٤٧٨-١٥١٠) وتيسانو (١٤٨٨-١٥٧٦)
وتنتورتو (١٥١٨-١٥٩٤) الى جسد غني ، ممتع شهواني ذو جمال ارضي (١). حيث
صار تصوير أي امرأة في دور العذراء اشد تحريكا للعواطف (٢). كما اصبحت
الرغبة في رؤية اجزاء مكشوفة من الجسد تثير لدى الناس شعورا باللذة والنشوة

(٣). (شكل ٢٩)



←
جيورجوني
(فينوس)
جمال ارضي شهواني



→
تيسانو
امرأة
- رؤية اجزاء من الجسد
تثير اللذة

١. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ٧١

٢. جويو جان ماري ، المصدر السابق :- ص ٩٧

٣. برغملي جان ، المصدر السابق :- ص ٥٨٠

للجسد بعد آخر يظهر في اجواء المرح والاحتفال حيث تتمرد الحياة الشعبية على الاعراف والمحظورات، وتنصب معظم مفرداتها على الجسد . كما تعمل النكات والسخرية على كسر عرى القيود المضروبة على الرغبة (١). هذه الاحتفالات تسمح بنزهة مؤقتة للجسد تشبع حاجته للقفز فوق حدود الخجل والحياء باطلاق التلميحات والملامسات الشهوية المغطاة باللاقصدية . عاشت هذه الاحتفالات في قلب القرون الوسطى ثم تصاعد الاحتفاء بها منذ القرن الخامس عشر (٢). فقد وفرت الاعياد والولائم طوال عصر النهضة مناسبات للشراهة والخلاعة حيث رسخ الجسد بوصفه المكان السعيد للوجود (٣). هذه الاعياد اثرت بقوة على تطور الفن وتبسيط معطيات الثقافة للعامة بالاضافة الى اسلبة الحياة باسلوب مرح للجسد (٤). وقد تكفل الفن الفلمنكي بالتعبير عن هذا المرح في حفلات السكر والعريضة والحركات الخليعة في اعمال فنانين مثل بيتر بروغل (١٥٢٥-١٥٦٩م) (٥). (شكل ٣٠).



بيتر بروغل
الاحتفالات
الشعبية
تصبغ الحياة
باسلوب مرح
للجسد

١. صالح، سعد، الانا والآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، الكويت : ٢٠٠١ ص ٩٣.

٢. لوبرتون دافيد، المصدر السابق :- ص ٢٨-٣٠.

٣. نفسه: ص ١٢٢.

٤. سوريو اتيان، المصدر السابق :- ص ١٥٦.

٥. هيغل فردريك فلهليم، المصدر السابق :- ص ١١٧.

- الصورة الشخصية فن فردي بلا مضمون :-

في القرن الخامس عشر انفصل رسم الوجه الفردي فاصبح لوحة قائمة بذاتها ورغبة شخصية في التخليد نابعة من اهتمام خاص بالهوية الفردية، فالوجه هو الجزء الاكثر فردية والاكثر خصوصية في الجسد ، كما انه العنصر المركزي في دلالات الجسد وهو مجاز الجسد وبلاغته ثم انه مركز تجمع الحواس (١). لقد ادى الاهتمام الجديد بالفرد الى نمو فن يرتكز مباشرة على الشخصية ، يرصد سماتها الخاصة التي تكرر الاختلاف عن الاخرين ، كما ان اقتصار الصورة على الفرد يزيد من هيمنته على المحيط ويسخر كل عناصر العمل الفني لانشاء الاحساس باهميتها (٢). بذلك اشر انفصال الرسوم الشخصية بداية تمايز الجسد في الفضاء وتفرد في عالم خاص به بعيد عن المثالية الجمالية السائدة انذاك ففي فن الصور الشخصية امكن التهيئة للالتقاء بين الفردي والكوني فالوجه هو انسب الاجزاء للتعبير عن الروحي كما يرى هيغل (٣). وان احد اسباب السحر الكامن في الصور الشخصية ينبع من كونها تنظر باتجاه المتلقي في نوع من ارباك العلاقة التقليدية في الرسم حيث يوحى اقتراب الصورة من المتلقي بامكانية الكشف عن شيء يتعلق بالشخصية لا بالمضمون ويفتح الباب لحوار يختص بالداخلي بدل الخارجي أي انه يسمح بتجاهل الموضوعي العام للتركيز على النفسي الذاتي (٤)، فالصورة الشخصية كانت فنا بلا مضمون في عصر كان فيه المضمون يهيمن على الفن، معها بدا الفنانون بالابتعاد عن المثالية الجمالية أي الاهتمام بالسمات والملامح الاكثر تفردا للجمال (٥) وفي القرن

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٥٦

٢. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٢٢

٣. هيغل فردريك فلهلم ، المصدر السابق :- ص ١١١

٤. عبد الحميد شاكر ، التفضيل الجمالي ، المصدر السابق :- ص ١٦١

٥. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٢٢

السادس عشر صار الانسان يرسم بحكم حقه الشخصي في صورة منفصلة مميزة وعلى مدى هذه الفترة كان يبدو أن هدف الفن الغربي الرئيسي هو تطوير التعبيرية للتمثيل الشخصي (١). (شكل ٣١).



رمبرانت

بورترية

شخصي

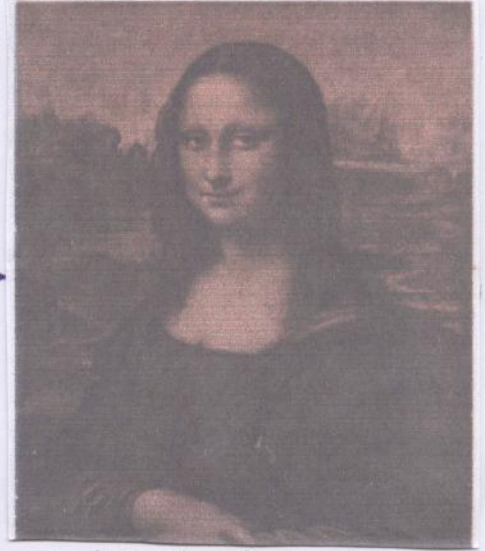
الموناليزا

دافنشي

- بدء ارتقاء

الفردية والشخصية

المميزة



مع مطلع القرن السادس عشر بلغت النهضة اهدافها فكانت النهجية بمثابة محاولات لاستخلاص امكانيات جديدة باحثه عن ثغرات المثل والعمل على سدها ، وبدا مايكل انجلو في تماثيل العبيد غير المكتملة وكأنه قد استنفذ الشكل (٢). كان جيورجيو (١٤٧٨-١٥١٠م) قد بدا محاولات الافلات من الشكل بادخال مواضيع مغيبة المعالم وبالايجاء باستخدام بقع ملونة في وسط من النور والعممة (٣) باكتمال اكبر وسع تيسيانو (١٤٨٨-١٥٧٦م) فن صديقه جورجيو وبوساطة تيسيانو تنبته ميول اساتذة القرن السابع عشر من ال جريكو (١٥٤١-١٦١٤م) الى فلاسكويز (١٥٩٩-١٦٦٠م) ورمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩م) ومع النهجية بدا الجانب الروحي في النهضة بالتغلب على جانبها الحسي والعقلي (٤) فكانت الظلال الساكنة عند رامبرانت والنقاء العذري عند فيرمير

١. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ١٠١-١٠٢

٢. هنسي عفيف ، علم الجمال عند ابي حيان ، المصدر السابق :- ص ١٠٣

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٥١

٤. نفسه :- ص ١٦٣

والوجوه المتصوفة مع الاجساد المتسامية عند آل جريكو اعلانا لانتصار الروح على الجسد(١). فكانت النهجية مقابل النهضة تتمثل في انها احلت التحوير محل الانسجام والذاتي مكان القياسي والقلق محل الاستقرار(٢). اشرت النهجية اولى بوادر انحسار النهضة اتصلت بالباروك وانتهت بالروكوكو(٣) لكن برغم كل هذه الانحرافات ظلت النهجية على خط سير النهضة ممثلة للانسانية أي إن الهئية البشرية ظلت قاعدتها الجوهرية سواء في الصور الشخصية او في رسم الابدان الذي تركز على اجساد النساء لكي يطاوع رشاقة الانعطاف، فكان الانسان ما يزال على القمة التي نصب فيها ذاته(٤). لقد ترافق ظهور الباروك مع عودة كاثوليكية واسعة سمحت للروح الإنسانية بالتحرر من القيود العقلانية للكلاسيكية فالانطلاق في أجواء خيالية ساحرة(٥). والفنان بيتر بروغل الفلمنكي الذي كانت نماذجه بعيدة عن القياسية فهم بدناء او ضعفاء هزيلون ، عميان او معاقون يأتي بهم من الطبقات السفلى للمجتمع(٦) عبر عن سقوط المثال الكلاسيكي في لوحة(سقوط ايكاروس) حيث يبدو سقوط الاسطورة امرا لا يثير اهتمام الفلاحين الذين ظلوا منهمكين في اعمالهم (٧).

١. برنجلي جان ، المصدر السابق :- ص ١١٥

٢. بهنسي عفيف ، الفن اوربا ، المصدر السابق :- ص ٨٢

٣. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ١٤

٤. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٦١

٥. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ١٦٨

٦. نفسه :- ص ١٥٥

٧. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٦٢



ال جريكو هدية سانت موديس .



فيرميو (امرأة)



↑ بيتر بروغل (سقوط ايكاروس) سقوط المثال الكلاسيكي

منذ القرن السادس عشر اخذ يتجهز لدى الفئات المتقدمة في المجتمع جسد خاص هو مصدر التصورات الحالية عن الجسد الذي ييني حدودا بين جسد و آخر ، جسد معنوي معزول منغلق على ذاته فبدأت مواضيع الفكاهة والاحتفال الشعبي تصبح مواضيع حياة ، فيما اصبحت الاعياد واللقاءات الاجتماعية تنظم على اساس الانفصال لا الاختلاط (١). وبين القرنين السادس عشر والسابع عشر اصبحت عشيقات الامراء نماذج فنية او كشخصيات مؤطرة باطار فني كمالي مميز ، محاطة بهالة من اشعاع شعري جعلهن يلعبن دورا هاما في تشكيل صورة الجسد الجميل (٢). وفي القرن السابع عشر كان مثال الجمال عند الفلاحين ، ريفية حسناء تعمل بجذ ذات بناء قوي ، اما البدانة فهي دلالة بناء رخو وضرب من المرض ، اما في المجتمعات الراقية فالحسناء التي عاش اسلافها دون عمل جسدي فان يديها وقدميها صغيرتان وعظامها ادق وانحف مما يدل على انتمائها لطبقة راقية كما ان الارتخاء والذبول كانت عناصر جمال لدى الطبقات المترفة لانها نتيجة نوع من البذخ والسهر حيث يوحى شحوب النسوة بانها عاشت حياة صاخبة (٣). في القرن الثامن عشر تدفق الباروك إلى ايطاليا (٤). فكانت تلك بمثابة الانتقال الحاسمة نحو الحرية التجسيمية أي من الحس للمسي في النهضة إلى البصري وتحرير التصوير من الروح النحتي ، وبذلك فتح مجال اللامتناهي الذي سيسلكه الفن الحديث (٥) لكن مالبث ارتباط الباروك بتدين القرون الوسطى ان تحول إلى ميل خاص للتأثير على الجمهور قومه النتائج اكثر من الجوهر

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٣٠

٢. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ١٥٩

٣. بليخانوف جورج ، المصدر السابق :- ص ١٢٨-١٢٩

٤. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢١٠

٥. نفسه :- ص ٣٨

الروحي فانتقل إلى فرنسا وهو اقل تعصبا (١). بعد الباروك ظهر الروكوكو فكان فنا من اجل الفن لا اكثر (٢). ولان فرنسا كانت مجتمعا تسيطر فيه المرأة وميولها فان الروكوكو صارت المرأة محوره ، يدور حولها كل نتاجه الفني ، فكان يتوخى اما عرض مفاتن المرأة او خدمة ذوقها (٣). حتى وصف بوشيه (١٧٠٤-١٧٧٠) بانه الفنان الذي جعل من رسم مؤخرات النساء فنا قوميا (٤). (شكل ٣٣).



بوشيه
(المستحاثات)

كانت الطبقات الملكية التي تعيش للمذاقها تمجد الجسد والمتع وحلاوة النساء ، تعبر عن رغبة شاملة في رؤية الاجساد العارية ، الا انهم تميزوا ايضا بذوق مرهف وحساسية فنية جعلت من فرنسا مشرعة الدنيا فتمثلت كذلك في التصورات الجمالية لذلك العصر (٥). إن سلم الفن الذي تقلص إلى حدود الفرد في القرن الثامن عشر عاد ليتقلص الى حدود احساسه وحدها (٦).

١. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٧٦

٢. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ١٧١

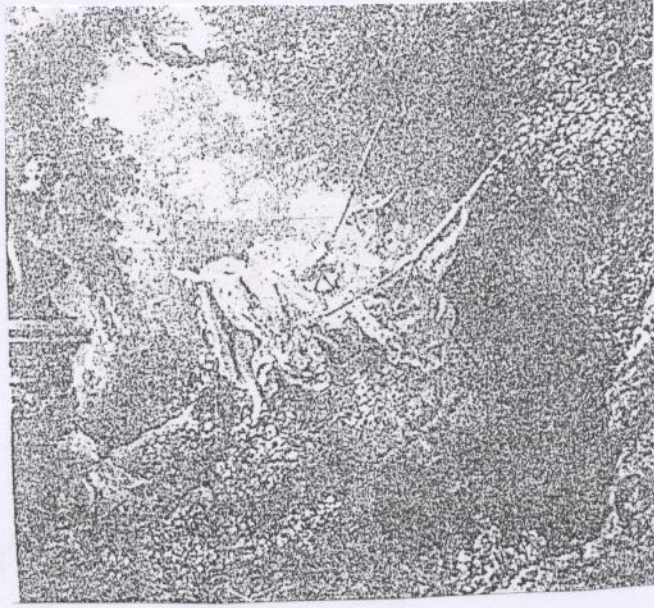
٣. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق :- ص ٩٠

٤. الصراف عباس ، المصدر السابق :- ص ١٠٤

٥. بليخانوف جورج ، المصدر السابق :- ص ٩٨

٦. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٢٢

حيث رسم فراغونارد (١٧٣٢-١٨٠٦) لوحة تصور فتاة تلهو على ارجوحة وقد طار ثوبها فيما جلس تحتها رجل ينظر إلى ما خفي من مفاتها (شكل ٣٤).



فراغونارد
(الارجوحة)
شاب ينظر الى
ماخفي من مفاتن
فتاة تلهو على
الارجوحة

في الروكوكو صارت لغة الجسد تفرض نفسها بقوة على لغة الفن ، فتحول إلى فن جسدي بالدرجة الاولى يبحث عن المزيد من المتعة ، فكان طبيعيا إن يجلب ردة فعل مضادة في الكلاسية الجديدة (١). دعم هذا الاتجاه ما طرأ من اكتشافات اثرية في هيركولانيوم (١٧٣٨م) وبومبي (١٧٤٨م) التي اعادت إلى الذاكرة اجماد الاغريق والرومان الفنية والحضارية وفي نهاية القرن الثامن عشر ادين الباروك واغراءاته الوهمية وتقدمت الكلاسية فيما قدمت فرنسا نموذجا مقبولا لسلطة موحدة تشبعت به فنونها وادابها انشأت به الكلاسية الجديدة التي صارت مثالا لاوروبا كلها (٢). فعاد نبيل الموضوع الذي يتناول الاساطير والابطال او الملوك او القصص الدينية إلى موقع السيادة ، اما واقع الحياة الفرنسية او نماذج الناس العاديين كانت غير مقبولة فيما انحسر الجانب العاطفي وحلت الرصانة والوقار

١. عز الدين اسماعيل ، المصدر السابق :- ص ١٠٥

٢. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٨٣

حتى في مواضيع الحب او الحرب ، وعادت مثالية الشكل لتحكم مظهر الجسد الذي استعاد استدارته وكتلته فاخضعت صورته الطبيعية إلى التحوير والتحسين الذي يطمح للوصول بها إلى حدود المثال (١).

كانت سلطة التشريع انذاك ماتزال بيد الكنيسة التي تحكم بقاعدة الحق الالهي لكن مونتسكيو (١٧٥٥-١٨٦٩م) جاء ببحوث حقوقية تحدد صلاحيات الحاكم وواجبات المحكوم ، مما جعل مؤلفه (اصول النواميس والشرائع) مصدرا لشرائع كثير من البلدان حتى وقتنا الحاضر (٢). كما كتب جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨م) كتاب (العقد الاجتماعي) مبينا فيه علاقة الدولة مع الشعب معتبرا انه يجب ان تقوم على اساس التعاقد الموضوعي فلا تترك لشهوات الحكام ، وكان روسو من عشاق الطبيعة يؤمن بفضيلة كل ما تجود به الطبيعة التي هي من صنع المهندس الاعظم (٣). لكن فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨م) كان اكثر واقعية منه وصلته بواقع الحياة اعظم فهاجم الكنيسة وحارب التعصب الديني ففضح شعوذة الكهان وتمكهم على الملوك والحكام (٤). هؤلاء الاعلام بذروا بذور التحرر بعد منتصف القرن الثامن عشر (٥). فقامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وكان حقد الشعب الجائع على ترف الملوك والنبلاء وبذخهم واحدا من اهم اسلحة الثورة الفرنسية (٦). غير ان عام ١٧٩٩ حمل انقلابا جاء بعسكري طموح إلى السلطة هو نابليون مالبث ان حول فرنسا إلى امبراطورية وراثية عام ١٨٠٢ فمجدت الكلاسيكية الجديدة بطولات نابليون وصور دافيد (١٧٤٨-١٨٢٥م) وغرو (١٧٧١-١٨٣٥م) في شخصه الجسد الفردي البطولي النموذجي

١. الشاروني صبحي ، الفن التأثري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت :- ب ت ص ١٢-١٦

٢. حنا جورج ، المصدر السابق :- ص ١٥٥

٣. نفسه :- ص ١٥٥-١٥٦

٤. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ٢٩٥-٢٩٧

٥. نفسه :- ص ١٥٨

٦. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٤١

في لوحات مثل (نابليون في معركة سان برنار الكبرى) التي تعد نموذجا لفن الكلاسيكية الجديدة حيث التحليل الدقيق للأشكال وجمود الحركة والألوان لقامة (١). (شكل ٣٥).



← غرو
(نابليون في
معركة
ابو قير
(تفصيل)
- البطل الفردي
في جسد الامبراطور

جاك لويس دافيد

(نابليون في معركة

سان برنار)



وهذه اللوحة تعد مثالا

لفن الكلاسيكية الجديدة

بقواعده الصارمة



تكمّن جذور الرومانسية في القرن الثامن عشر حيث قاد ضعف واضمحلال الكلاسيكية الجديدة إلى تساؤلات عصر التنوير التي أدت بدورها إلى بزوغ الافكار الجديدة (١). على إن الرومانسية ظهرت بوضوح عام ١٨٢٠ عندما تشكل اتحاد للرومانسيين برئاسة فكتور هيجو (١٨٠٢-١٨٨٥م) وأنغر (١٧٨٠-١٨٦٧م) وديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣م) اعلنوا فيه إن الكلاسيكية قد استنفذت ونادوا بالحرية الهامة للعبقرية (٢). الحرية بمفهومها الفردي الذي يبحث عن الحقيقة في نفس الفنان ويحرر الخيال الذاتي ، بدأ بدأت حياة الغرب تتخذ طابعا تطوريا فاصبحت مقولة الحركة هي الاساس (٣) ومن هذا المنطق قادت الرومانسية حركة تحرير الجسد وبرزت كردة فعل لآراء العقلانية التي اعتبرت الانسان وحاجاته يمكن إن يكونا موضوعا علمية فاستبدلت هذه العلمية بالعاطفة والخيال ، والعقلانية بالحب والوجد الجسدي فلم تكن الرومانسية اسلوبا فنيا وشعريا حسب بل اسلوب حياة ونمط عيش فكان لكل فنان علاقة مع سيدة من سيدات المجتمع تركز على اسس فكرية فنية ، يلعب الحب المحرم من خلالها دورا هاما في الرومانسية حيث تعرض علاقات الابطال بعشيقاتهم فكرة الحب المحرم المنغمس بالاثم فيكون بذات الوقت مطهرا من الآثام والذنوب (٤) في حين نشأت في القرن الثامن عشر تقنيات اجتماعية جديدة لممارسة الجنس دون التحرر من الشعور بالخطيئة ابدعت بدورها تقنيات التحايل على الانجاب (٥). لقد قدمت الرومانسية الجنس بوصفه علاقة مشروعة لمن يرتبط بروابط

١. فرست ليليان ، الرومانسية ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد :- ١٩٧٨ ص ٢٣

٢. هينسي عفيف ، الفن في اوربا ، المصدر السابق :- ص ١٥١

٣. عز الدين اسماعيل ، المصدر السابق :- ص ١١٣

٤. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٤٤-٢٤٦

٥. فوكو ميشيل، تاريخ الجنسانية، ارادة المعرفة ، ترجمة مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت :- ١٩٩٠ ص ١٢٢

عاطفية فكرية اضافة للجسدية في حب يدمج شخصين دمجاً كاملاً في الجسد والروح (١). هذا الحب الرومانسي الذي يلهم العبقرية ويكمل شخصية البطل يكون مصحوباً غالباً بالالم وتلعب فيه المرأة دور الكائن الموسمي لالام البطل وجسدها وسادته التي تريخه من الامة (٢). على إن الصلة بين الالم والشعور بالذات صلة وثيقة لان الالم تجربة باطنية داخلية لا يمكن مشاركتها مع الآخرين (٣). هكذا وجد الرومانسي نفسه موزعاً بين نوازعه الروحية المتصارعة والاستغراق في الخيال ، وبين وجده الجسدي فكان الجسد الرومانسي وجوداً يتذبذب بين نقطتين ذروتها الشاخنة هي قمة الحماسة والبطولة في شخوص جيريكو (١٧٩١-١٨٢٣م) التي تروض الحيوانات القوية او معارك ديلاكروا الضارية، ونقطة ادناها الوهن والاعياء في ضحايا (طوف الميـدوزا) ، وجسد البطل الرومانسي ينطوي دائماً على سر رهيب فهو يعيش بين الاطلال يناجي الاشباح اما المرأة فشاحبة صفراء ناحلة مهددة هي وبطلها بالموت في اية لحظة (٤). لقد اضفت الرومانسية العاطفة والحماس على كل الوان النشاط الروحي والاجتماعي فكانت حداً فاصلاً بين العالم الكلاسي القديم والعالم الحديث ، وقد ادرك الرومانسيون انهم يصنعون هذا الفاصل (٥). فصارت حركتهم معلماً على نهاية عهد حضاري كان فيه الفنان يمجّد المجتمع ويتجانس مع الجماعة ويعترف بسلطة الجمهور تحول إلى نشاط فردي قوامه التعبير الذاتي (٦). وبذا كانت الرومانسية واحدة من اهم نقاط التحول في العقل الغربي

١. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٧٨

٢. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٤٥

٣. زكريا ابراهيم ، مشكلة الانسان ، المصدر السابق :- ص ٤٣

٤. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٤٤

٥. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق :- ص ١١٢

٦. نفسه :- ص ١١٧

اصبح معها النزوع الفردي والموقف للذاتي المتمركز حول الانا قضية مسلم
بها وامرا لا مفر منه(١) ولان تمرکز الشخص حول ذاته يجعل جسده ياخذ مزيدا
من الاهتمام إلى حد اكتساح ميدان اهتماماته حيث يصل الاعجاب بالجسد
نقطة التوهج تجعل من الجسد قرينا او انا اخر(٢) فان النرجسية الحديثة هي
بالضرورة ايدولوجية الجسد والسعي لبلوغ اوج الاحساس والاغراء ، هذه
النرجسية هي نتيجة عمل على الذات وسعي لاضفاء طابع شخصي على العلاقة
مع العالم(٣) هكذا اصبحت صورة الفنان نفسه وصورة البطل هي المثال لذلك
النوع من الانسان المنسجم المتكامل الذي قدمته الرومانسية (٤) حيث يقرر
ديلاكروا(إن موضوع اللوحة هو انت ، انطباعاتك ، عواطفك ازاء الطبيعة) (٥)
(شكل ٣٦)



ديلاكروا
(فرسان مغاربة)

١. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق :- ص ١١٦

٢. لوپرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٥٦

٣. نفسه :- ص ١٦٦

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ٢١٦

٥. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٢٢٩

← جيريكو
(ضابط خيالة
مهاجما)



الذات الطامحة
للتعبير عن الحماسة
والانفعال القوي
الذي يعتمل داخل
الجسد الرومانسي

الواقعية :- صعود الجسد المهزوم

في القرن التاسع عشر برزت قوى الطبيعة التي ستتولى تشغيل الآلة وفي عام ١٨٣٠ كانت الفلسفة الوضعية قد ارسيت دعائمها من قبل اوغست كونت* (١٧٩٨-١٨٥٧م)، وصار كل تقدم للعلم والصناعة يعني تهديدا متزايدا للعمال والحرفيين الذين زالت اسباب كسبهم (١) فلم يعد ممكنا التفكير بالماضي الكلاسيكي ولا اللجوء إلى الذاتية والاحلام الرومانسية بل صار يجب النزول إلى ارض الواقع والمباشرة برصدها (٢) هنا قدم المنظر الطبيعي فرصة لمرحلة انتقالية بين خيالية الرومانسية وموضوعية الواقعية (٣) ولئن كانت اجساد الالهة او النبلاء او الانسان النموذجي او البطل الرومانسي هي حدود المثال في فن الماضي فان جسد المجتمع أي سطحه المادي من العلاقات والحياة اليومية هو الذي صار يقدم الهيئة الحسية للمثال (٤). فالفنان جان فرانسوا مييه (١٨١٣-١٨٧٥م) اهتم بتصوير الحياة الريفية التي عاش بساطتها وبراءتها فأثار مشاكل الواقع المتخلف في الريف بينما راح كامي كورو (١٧٦٩-١٨٧٥م) الذي نشأ ثريا وعاش في الريف يصور الطبيعة بأسلوب عاطفي وبناء متين (٥) اما غوستاف كورييه (١٨١٩-١٨٧٧م) فهو زعيم الواقعية التي وقفت في وجه الاكاديمية والرومانسية، كافح في سبيل الانسان والفنان ودعا لاثهار الواقع على حقيقته (٦) هكذا صار جسد الفلاح والعامل المهزول وكذلك سمنة نساء الطبقة الوسطى بمثابة احتجاج

* اوغست كونت يرى إن الفكر الانساني لا يدرك سوى الظواهر الواقعية والمحسوسة وما بينها من علاقات وقوانين ، والعلوم التجريبية مثله الأعلى لليقين لذلك لا محل للبحث عن طبائع الاشياء وعللها الغائية.

١. هوبنر رينه ، المصدر السابق :- ص ٢١٧

٢. نفسه :- ص ٢٦٥

٣. نفسه :- ص ٢٧٠

٤. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ٢٥٣

٥. هينسي عفيف ، الفن في اوربا ، المصدر السابق :- ص ١٧١

٦. نفسه :- ص ١٧٢-١٧٣

على المجتمع القائم والجسد المثالي المحتفى به (١) هذه النزعة الواقعية التي استمدت كل معايير الصدق الفني الخاصة بها من التزعة التجريبية في العلوم الطبيعية (٢) ظل الجسد الانساني يتربع على عرش اهتمامها ويلخص كل فلسفتها وجمالياتها.

(شكل ٣٧).



مبيه (لاقطات الحب)

- المرأة الريفية البدينة بجسدها غير القياسي هي مثال الواقعية



كوريه (الحجارون)

- جسد العامل البائس الملتقط من واقع الطبقات الفقيرة

١. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق :- ص ١٣٧

٢. نفسه :- ص ١٣٣

يرى ميرلو بونتي إن اللامتناهي في الفكر الكلاسيكي كان تصورا ساذجا ذلك لانه كان جميعا لمجمل القوى الانسانية في مثال، وقد سبب هذا الاعتقاد بهذا التصور نوعا من الارتداد للفكرة بحيث صارت معبرا عكسيا أدت إلى التحول إلى فكرة الانسان اللامتناهي القوى، ذلك إن تجميع الصفات الانسانية في اله كان فكرة يتعذر ادراكها بينما بدا الانسان في المقابل وكأنه مركب نوعي قادر على بلوغ منتهى حدود القوى مع امتلاكه صفة الحياة والوجود الفعلي(١). فقد تعمقت الحسية والعقلانية النهضوية في النفس الغربية إلى درجة انها حكمت عملية تطور الفن البصري لخمسة قرون بعدها(٢) كما يرى هربرت ريد إن الغرب مازال يعيش تقاليد عصر النهضة والمثال الذي ورثته عن الاغريق(٣) تلك التقاليد الرئيسية في الرسم الاوربي التي بدأت في القرن الرابع عشر والتي جعلت من فن النهضة والانسانية إلى ما بعد الانطباعية تقليد واحد(٤) إن الحقيقة التي افرزها عصر النهضة بالاهتمام بالانسان ظلت سائدة لكل الحقب الجديدة التي تعد امتدادا لها او تطورا عنها(٥) فقد اخرجت النهضة إلى الوجود عقيدة الانسان التي استمرت تشكل نشاطات الثقافة على نحو او اخر على مدى خمسة قرون حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث تبدأ مرحلة جديدة من حياة الانسان تركزت عقيدتها على الفرد(٦) فبعد ان احلت الطبيعة محل الله كهدف ومصدر للفن احل الانسان بدل الطبيعة كهدف ومصدر للفن، فيما ادى انفصال الانسان عن الوجود والمجتمع واحلال ثقافة الجسد والفردية إلى ترك الانسان معلقا بجسده وفرديته وحدهما.

١. دولوز جيل، المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٧٠ ص ٩٥.
٢. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٥١
٣. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٣٩
٤. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ٣٦
٥. نفسه :- ص ٩٦
٦. اسماعيل عز الدين ، المصدر السابق :- ص ٨٣

المبحث الخامس :- الجسد الغربي بين الفلسفة والعلم والحياة والفن :-

منذ بواكيرها الاولى وجهت الفلسفة الاغريقية نظرها صوب الجسد فحاولت استنطاقه على عدد من مستويات علاقته بالذات والعالم باعتبار ان المادي الظاهري منه قادر على الافصاح عن الداخلي المضمّر ، فهو المنفذ لكل الانفتاحات الممكنة للذات على الوجود ، في محاولات لتحديد اطر العلاقة بين المرئي واللامرئي في حياة الانسان ، فمنذ القرن الخامس ق.م قال امباذقليس (٤٥٠ ق.م) ببقاء الاصلح من الاعضاء والاجسام ، وراى اناكسغوراس (٤٥٠ ق.م) ان عقل الانسان وذكائه تطور باستخدامه يديه في الاعمال اكثر من الحركة (١). فيما يرى بروتاغوراس (٤٤٠ ق.م) ان كل ما في الوجود نسبي يقاس الى مدى اعتقادنا او احساسنا به لذا فالانسان مقياس الاشياء جميعها الموجود منها وغير الموجود (٢). كما اشترط افلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) لجمهوريته المثالية نظاما تعليميا صارما يبيّن افرادا ذوي اجساد صحيحة قوية ، يكون التعليم في العشر سنوات الاولى من حياتهم معنيا باجسادهم اولا ، دون حاجة لأي علاج للأمراض التي قد تصيبهم ، ذلك انهم اما ان يتماثلوا للشفاء فيواصلوا حياتهم او يموتوا فينتهي امرهم ، اذ لا مكان في هذه الجمهورية للمرضى والضعاف ، غير انه يرى ان مجرد الرياضة والتدريب الجسماني قد تدفع الشبان الى التطرف في الخشونة والتوحش ، الامر الذي تتكفل الموسيقى بموازنته فهي تجعل الروح رشيقة لطيفة ، الا ان الاقتصار عليها قد يضعف الانسان ويلينه (٣). قيض لأرسطو (٣٨٤-٣٢١ ق.م) الذي لم يكن يونانيا لانه تكون

١. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ١٠٩

٢. الزيايدي ، صدام ، المدخل الى الفلسفة ، دراسة موجزة ومبسطة لتاريخ وتطور الفلسفة ، ج ١ ، بغداد

٣. عبد الدائم عبد الله ، المصدر السابق :- ص ٦٧

ورسخ قبل ان يأتي لاثينا ، ان يكون صاحب اكبر اثر في تشكيل العقل الغربي بعده (١). فقد كان يفكر بطريقة تتعلق بمظاهر الاشياء اكثر من دواخلها ، فكان يرى ان الصورة هي مبدأ الوحدة في الكائن وان شكل الجسم هو الذي يقرر ان كان الجسم يغطس في الماء ام لا (٢). وذلك لاعتقاده بان المادة بمعناها الاوسع هي امكانية الصورة التي هي الحقيقة التامة للمادة ، فالصورة عند ارسطو ليست الشكل فقط ، انما هي القوة المشكلة (٣).

كانت اوربا على اتصال دائم بالشرق ، سواء بالتجارة والاسفار او بالحروب والفتوحات ، غير ان عمق الحضارات الشرقية منع من تغلب الحضارات الاوربية الفتية على حضارات اكثر اتساعا واشد تأصلا ، فكان ان تغلبت عقائد الشرق وامكن لها ملء الجسد الغربي بروح شرقية فوجدت المسيحية موطنها لها في نفوس الفقراء والمعدمين ، غير ان القديم ظل ماثلا في الازهان ولا بد لكل دين جديد من بقايا العقائد القديمة (٤). هكذا قامت القرون الوسطى على مزيج من وثنية الاغريق والمسيحية الشرقية فنتج عن ذلك خليط هائل لكن مشوش للفكر والحياة ، تعمل فيه قوى متنافرة ففي المركز منها بقي الهيكل العقلي العملي الاغريقي الروماني قائما على تجربة للوجود وقيمة للحياة ، مع طموح عال فوق انساني اتخذت منه المسيحية منفذا لآله سماوي ، صار الكهنة يلتمسونه بالطرق التي هيأها افلوطين (٢٠٥-٢٧٠م) فظلت الحسية تعمل في الفن بينما ترعرعت المثالية في اللاهوت ، هذه المشاركة الحذرة هي التي اجازت الفن الديني مع ميل لا همال الحقيقة المادية (٥). ولقد احرز فنانون القرون الوسطى

١. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ١٢٢

٢. مطلب محمد عبد اللطيف ، تاريخ علوم الطبيعة ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد :- ١٩٧٨ ص ١٧٤

٣. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ١١٤

٤. وايت مورتون ، عصر التحليل فلاسفة القرن العشرين ، ترجمة اديب يوسف حشيش ، وزارة الثقافة والارشاد

القومي ، دمشق :- ١٩٧٥ ص ٦٠

٥. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ١٧

نجاحهم بحرفيتهم العالية في انجاز اعمالهم رغم ضيق مجالها الابداعي.

يمكن رسم الصورة العامة لفكر القرون الوسطى في ضوء مرحلتين أساسيتين مر بهما الفكر المسيحي الوافد الى الغرب تمثلت الاولى في تبني الفكر الافلاطوني الجديد بافترضه ان ما فوق المحسوس اكثر حقيقة من المحسوس وعلى رأس هذا التيار يقف القديس اوغسطين (٣٥٤-٤٤٠م) الذي كان يوصف بانه تابع للمسيح وتلميذ للاغريق^(١). والذي نظر الى العالم المادي بتوقير لم تعهده الافلاطونية ، فكان يؤمن ببعث البدن وليس تحرير النفس من سجن البدن ، لذا كان ممن حافظوا على الموروث الجمالي الاغريقي ليسلموه الى العالم المسيحي بعد اسقاطه ما تأباه الكنيسة فأشاد اوغسطين الذي كان يؤلف بين المسيحية والافلوطينية بجمال العالم وبهائه كما قرر جازما إن العقل البليد وحده الذي يتغافل عن رؤية جمال العالم حيث يمكن للعقل إن يتخذ من الاشياء الجميلة مراتب يرتقي من خلالها في معراجة الروحي ، فيقرر في كتابه "في التثليث" إن الجمال يكمن في الوحدة والنظام والتناسق والانسجام التي فاضت جميعها فاوجدت لها تجسيدا في الاب (**Father**)^(٢). ويتضح في هذا مدى الزخرفة التي يمارسها اوغسطين على الافلاطونية والافلوطينية ، حيث تنسب اليه عادة شبهة مايدعى بـ (تعميد ارسطو مسيحيا) ، لبث تقويمات اوغسطين للفن والجمال المفتوحة بكل سعة على مجد العالم المادي وبهائه تبسط نفوذها على معظم فكر القرون الوسطى ، حتى شهد مطلع القرن الثاني عشر الترجمة الواسعة لنصوص ارسطو التي نقلها العرب، ففي نهاية الثلث الاول من القرن ذاته بدأت تنمو بوادر التحول في النظرة إلى الانسان والعالم ومع منتصف القرن بدأ سلطان ارسطو يتزايد على المفكرين^(٣).

١. بنتون وليم ، المصدر السابق :- ص ٦٨

٢. نفسه :- ص ٦٤

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٢

افتتح القديس فرنسيس الاسيزي (١١٨٢-١٢٢٦م) القرن الثالث عشر بدعوة صوفية تجيز الحقائق الملموسة ، ترى إن تجلي القدرة الالهية في الخليقة جميعها من كواكب وطيور واشجار ، يعلمنا حب الاله عبر صنائعه فكان ذلك ايدانا ببدء نهاية الافلاطونية الجديدة والاوغسطينية وصعود الواقعية^(١). فكان القديس فرنسيس يقول "اخي الجسد"^(٢). غير إن حركة تعميم ارسطو تبدو بصورة اوضح في فكر البرت الكبير (١٢٠٦-١٢٨٠م) وافكار تلميذه توما الاكويني (١٢٢٤-١٢٧٤م) اللذين تزعما حركة ادخال الارسطية إلى المسيحية بصورة مخالفة لتقاليد آباء الكنيسة حيث يقرر الاكويني إن الروح متجسدة بطبيعتها^(٣). فلم يكن يؤمن بمثل اعلى معزول عن الواقع بل يؤمن بالمثل المجسمة في المكان والزمان حولنا فكان فكره كفكر ارسطو مطبوعا بواقع الطبيعة الراهن ولم يكن منصرفا إلى العالم الاخر بل رأى إن الروح والجسد تؤلفان جوهرًا واحدًا ولم يقبل الافكار المجردة لأن الدليل على وجودها معدوم^(٤). لقد تعهد الاكويني بتطوير مبدأ الجمال الاوغسطيني حتى بلغ به الصيغة الذائعة المتمثلة في ثالوث الصفات التي لا بد لكل جميل من التمتع بها وهي الكمال ، الانسجام ، الوضوح ، بما يبقى الجمال صفة دائمة الوجود في الله من جهة ومحسوسة في الالوان والاصوات بوساطة السمع والبصر من جهة اخرى^(٥). فيما رأى القديس بوناftتورا (١٢٢١-١٢٧٤م) الذي كان يهيمن على الكنيسة إن الحواس وان لم تكشف لنا عن الله وعن ذواتنا فهي مفتاح علم الاشياء ، ويضيف "إن ارسطو من هذه الناحية على صواب ضد افلاطون"^(٦). أدت هذه التحولات الفكرية

١. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢١

٢. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٢٦٨

٣. كامل فؤاد واخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت :- ١٩٨٣ ص ٧١

٤. نفسه :- ص ٧٣-٧٤

٥. بنتون وليم ، المصدر السابق :- ص ٦٥

٦. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٥

العميقة إلى تراخي النسيج المسيحي فعادت إلى الظهور تحت عين الكنيسة اثار العبادات التجسدية القديمة مثل الاحتفال بليلة عيد الساحرات ، وتقديس الشيطان واداء القداس الممسوخ إلى جانب الخرافات المحلية عن ظهور الجنيات والحوريات(١) فما لبثت طقوس الوثنية إن تلبست الجسد المسيحي فصار بامكان قطعة من جسد قديس ميت إن تحوي قدرات خارقة كالشفاء من الامراض ودفع الاوبئة او استنزال المطر وزيادة المحاصيل(٢). لقد سادت الكنيسة طويلا حياة مجتمعات زراعية تؤمن بالخوارق لاعتمادها على اهواء ظروف الطبيعة المتقلبة التي تدفع الانسان للتوسل بهذه المعتقدات(٣) فيما سببت سلطة الكنيسة تراكم الثروات لديها * لكن تطور الصناعة والتجارة افرز عقولا اكثر واقعية ، اقل انقيادا صارت تصرح باعتراضها على هذه المؤسسات الدينية ففي ماين عامي ١٢٣٢ و ١٣٧٠ سجل صنع ٣٩ ساعة ميكانيكية(٤) مما صعد احساس الانسان بامكانية السيطرة على الزمن وعمق الاعتقاد بان الكون بأجمعه خاضع لقوانين الية لا تتغير ومالبث إن ظهرت جملة من التجديدات والمخترعات ساعدت على زيادة مستوى الانتاج وحررت الجسد من العمل البدائي المرهق** كما أدت إلى اتساع التجارة ونمو الحرف ونشوء المدن ثم تراكم الثروات الذي انشأ بدوره طبقة التجار والصيارفة ، فسادت نظرة جديدة ترى جوانب الاتفاق بين العقل والايمان واخذت حمية الايمان الاعمى تفتر وتلاشى، منذ عام(١٦٢٠م) بدأ تدريس ارسطو في كل مدرسة مسيحية "ونزلت اعمال ارسطو من الفلسفة الاوربية منزلة الانجيل من الدين واعتبرت نصوصها مترهة عن الخطأ والزلل ولم

١. مونرو توماس ، المصدر السابق :- ص ٢٢٥

٢. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٣٤

٣. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ٦٥

* بين عامي(١١٧٠-١٢٧٠) بنيت في فرنسا وحدها ٨٠ كاتدرائية

٤. مطلب عبد اللطيف محمد ، المصدر السابق :- ص ١٤٣

** المحراث ذو العجلات ، الطواحين الهوائية ، دولاب الغزل ، طاقة الماء وصناعة الورق

يتحكم عقل اخر في عقول الناس هذه المدة الطويلة مثل ارسطو^(١). بحلول القرن الثالث عشر انطلقت رحلات الاستكشاف الاسبانية والبرتغالية ثم لحقت بها فرنسا وانجلترا، ولم تحارب الكنيسة هذه الانطلاقة العلمية لانها وعدت بفتح باب جديد لجني الاموال والهيمنة على الاراضي، ثم نشر المسيحية كما انتشرت تجارة الرقيق فصار ينظر اليها كاجساد توفر قوة عمل تدر ارباحا^(٢). من هنا بدأت البرجوازية الصاعدة تؤسس مصير الواقعية المقبل على تكريس المادة ولتمهد عودة ايطاليا إلى منابعها القديمة التي لم تكن دفنت بعد^(٣) فسرعان ما ستسترجع ايمانها بالواقع المرئي الذي ينظمه العقل، والبرجوازية هي التي شجعت فنا صالحا للتأنيث والتملك الشخصي ، كما شجعت الرسم بالزيت واللوحة الشخصية المعلقة^(٤). هكذا تعددت عوامل تكامل النهضة الاوربية واعطت بعضها دفعا كبيرا ، تصاعد بعد سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣م حيث هرب يونانيو بيزنطة الذين كان بعضهم اساتذة بارعين في شتى المجالات حملوا معهم النصوص اليونانية مما انعش الثقافة الكلاسيكية من جديد في المدن التجارية^(٥) هذه المدن التي كانت تعيش ازدهارا ماليا ادى إلى تطابق ميولها الحياتية للترف والبذخ والحسية مع الميول الكلاسيكية ، فأستعيدت تقاليد المسرح الكلاسيكي برداء مسيحي ، منها مسرحيات (اسرار) التي تمثل في الاعياد فتجذب النظارة بأستعمال حيل والاث تجسد المعارك والحرائق بصور حقيقية ، بلغت ذروتها في اخراج مسرحية (سر التجسد)^(٦). وفي عام ١٤٩٠م تاسست مطبعة الدين في فلورنسا فطبعت اعمال

١. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق:- ص ١٢٢

٢. حنا جورج ، المصدر السابق:- ص ١١٢

٣. هويغ رينه ، المصدر السابق:- ص ٧٧

٤. نفسه :- ص ٦٧

٥. مطلب عبد اللطيف محمد ، المصدر السابق:- ص ١٥٩

٦. هويغ رينه ، المصدر السابق:- ص ٧١-٧٢

افلاطون وارسطو ، وبعد إن كانت الكنيسة توصف بانها كتاب المساكين قضى الكتاب المطبوع على هيمنتها (١). غير إن الفكر الديني ينبري للدفاع عن مواقعه في شكل ثورة اشعلها راهب يدعى سافونا رولا عام ١٤٩٤م احرق خلالها الكتب والمكتبات منددا بفساد العصر، الا إن هذه الثورة انتهت بأحرقه أي بتراجع الفكر الديني عام ١٤٩٨م (٢). لقد ادرك سافونا رولا قدوم عهد وفن جديد، وقد صورته مايكل انجلو في صورة المسيح المضطجع في حضن العذراء في تمثال (المنتحبة) (٣). (شكل ٣٨).



← مايكل انجلو
(المنتحبة).

— سافونادولا
الراهب الثائر
في صورة المسيح

تمكن مفكر يدعى بونبو ناتزي (١٤٦٢-١٥٢٥) من زعزعة الثقة بفكر العصر الوسيط من حيث اعتماده مقولة ارسطو (إن الروح صورة الجسم) حيث وجد انها تنتهي إلى مقولات خطيرة تعني إن الروح غير منفصلة عن الجسد مما ينتج عنه القول بعدم وجود ثواب او عقاب، وان كل عمل يكون قائما بذاته لاخوفا من عقاب ولا املا بثواب (٤). فيما شهد عام (١٥١٧م) بزوغ حركة

١. سوريو اتيان ، المصدر السابق: - ص ١٣٥

٢. مصطفى محمد عزت ، المصدر السابق: - ص ٣٦

٣. بهنسي عفيف ، الفن في اوربا ، المصدر السابق: - ص ٤٤

٤. فرحان محمد جلوب ، المصدر السابق: - ص ٢٦-٢٧

الاصلاح الديني البروتستانتي بقيادة مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦م) في المانيا وكالفن (١٥٠٩-١٥٦٤م) في فرنسا حيث انبرى لوثر لكشف زيف الكنيسة وفساد الكهنة الذين اثروا من بيع صكوك الغفران ثم قام بترجمة الانجيل إلى اللغات الحية (وكانت محظورة)، بهذا بدأت سلطة الكنيسة بالتدهور في كل اوربا واخذت مواردها المالية بالنضوب فسارت سلطتها إلى الضعف (١). وفي عام (١٥٤٣م) تم نشر ثلاثة كتب زعزعت بنية الفكر الاوربي بمجملها هذه الكتب هي ١. (بناء الجسد البشري) لاندريا فيسالوس ٢. (أول ترجمة للرياضيات الاغريقية وفيزياء ارخميدس) ٣. كتاب كوبرنيكوس (دورة الافلاك السماوية) (٢). مع كتاب فيسالوس عن تشريح الجسد البشري ولد التمييز المعرفي بين الانسان والجسد فبدأت بذلك النظرة المعاصرة للجسد منفصلا حيث اصبح الجسد مقرونا بالملكية وليس بالكينونة (٣). فيما حفزت ترجمة الرياضيات الاغريقية وفيزياء ارخميدس في العتلات والبكرات والمرايا المقعرة رغبة البحث في كافة مجالات الحياة والطبيعة (٤). ثم مع كتاب كوبرنيكوس ادى انتقال مركز الكون من الارض إلى الشمس إلى اسقاط فكرة الغاية من الخطيئة الاولى بإنزال الانسان إلى مملكة الله في الارض لتعميرها وللتكفير عن خطيئته، فالارض لم تعد سوى واحد من اصغر الكواكب اما اللاهائي القديم الذي كان محصورا في ما يحيط هذا الكوكب فقد تخطى مع كوبرنيكوس إلى عوالم اخرى غير محدودة، وصار لانهائي اللاهوت قزما ضئيلا امام سعة الكون (٥) هذه الهزات الفكرية افسحت المجال واسعا للتشكيك بكامل نتاج القرون الوسطى الفكري وبالعقائد الروحية التي جلبتها

١. حنا جورج ، المصدر السابق:- ص ١١٩-١٢٠

٢. برونوفسكي ، ج ، المصدر السابق:- ص ٩٨

٣. لوپروتون دافيد ، المصدر السابق:- ص ٤٥

٤. مطلب عبد اللطيف محمد ، المصدر السابق:- ص ٦٥

٥. لاسكي هارولد ، نشأة التحررية الاوربية ، ترجمة عبد الرحمن صدقي ، مكتبة مصر :- ب ت ص ٥٣

المسيحية بديلا عن الوثنية لاكثر من الف عام اتضح انها لم تكن كافية لطمس تراث موغل القدم من ذاكرة الشعوب، فكان ذلك ايدانا بالعودة من العقيدة إلى العقل ومن الايمان إلى الحس والتجريب(١). ترافقت بالعودة من الروح والغيبات إلى المادة والجسد، ففي عام(١٥٤٥م) ميز كالفن الاصلاحى بين قوانين السماء والارض معتبرا أن النص الانجيلي الذي يحرم الربا ليس نهائيا، أي إن اقراض المال بشروط عادلة يمكن قبوله(٢). وفي عام (١٥٧١م) اقرت لجنة في مجلس العموم البريطاني إن السماح بتشغيل الاطفال يمكن إن يحقق ارباحا اكثر لأن الجسد صار يعني قوة عمل وانتاج فثروة، ثم ظهرت دعوة ايراستس(١٥٢٤-١٥٨٣م) رجل الدين السويسري إلى اخضاع الكنيسة للدولة(٣).

تسلط هذه الاحداث بمجملها الضوء على سبل ارتقاء المادية والفردية في الفكر الغربي وبدء تسلل الجسد ومفاهيمه كفكرة قديمة تعاد صياغتها على عدة مستويات اقتصادية ، اخلاقية وثقافية. لقد ادى تدهور الكنيسة إلى تصدع صورة المجتمع المسيحي ككيان شبه ابوي مبني على التعاضد بين افراده يقف على رأسه البابا الذي هو الاب الروحي للجميع(٤) ومباشرة صعود الروح الفردية الطموحة المؤمنة بان وجود الانسان مؤقت لابد له من الافادة من حياته قدر الامكان على عكس انسان القرون الوسطى الذي كان جزءا من الجماعة والكون غير متمايز نهائيا بشكل فردي(٥). إن مفاهيم الغرب المعاصرة حول الجسد ترتبط بشدة بصعود الفردية كبنية اجتماعية وانبثاق فكر عقلاني ووضعي علماني حول الطبيعة(٦).

١. فرحان محمد جلوب ، المصدر السابق:- ص٢٩

٢. لاسكي هارولد ، المصدر السابق:- ص ٢٠

٣. نفسه : - ص ١٢٧

٤. احمد كمال مظهر ، المصدر السابق:- ص ٥

٥. غاتشف غورغي ، المصدر السابق:- ص ١٥٤

٦. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق:- ص ٦

سجلت بداية القرن الخامس عشر احدى اللحظات الرئيسية في اكتشاف الجسد، قبل ذلك كانت التشريجات ممنوعة فالجسد ثمرة الخلق الالهي المنيعة والتشريجات الاولى عند بدايات القرن الرابع عشر كانت تتم سرا على جثث المحكومين بالاعدام لكنها تصاعدت لتصبح عند مطلع القرن الخامس عشر تحت اشراف الكنيسة التي راحت تحرر تصريحات رسمية بها مما يؤشر تراجع النظرة الدينية للوجود لصالح نظرة ترى في العالم وجودا خاما غير مملوك فارغا من المعنى تملك يد الانسان وحدها سلطة صياغته، اما الانسان فقد انسحب من وسط المجتمع إلى عالم الانقطاع حيث يصبح الجسد حدا فاصلا بين فرد واخر (١) فبعد انسحاب الانسان من الدين والكون والمجتمع لم يتبق له سوى جسده ليلتجأ اليه وقد مورست التشريجات الاولى كنوع من التسلل إلى عالم غامض ملغز بدافع فهم الانسان وفك اسرار حيويته، حركته، الحياة والموت والرغبة، حتى اصبح فهم الانسان وما يعتمل داخله وما يحيط به من اهم مقاصد النهضة الاوربية وهو ما تحول بالتالي إلى عنصر محرك لكل علم ومعرفة جديدة (٢) كان الانسان آخر المعامل التي صمد فيها اللاهوت، اذ إن اكتمال الجسد وتمام هيئته كان يعد شرطا من شروط الخلاص والبعث كما قرر البابا بونيفاس الثامن عام (١٣٠٠م) (٣) لقد ولد الانسان الحديث في ظل هذا الشرخ الوجودي الحاصل بين الانسان و الجماعة (٤) إن ضغط اللاهوت وعدم التسامح مع الجسد كان يدفع الناس إلى استشعار الحاجة إلى التحديد، ففي حين كانت الكنيسة تتحدث عن اجماد في دنيا اخرى صار الناس يتطلعون إلى تقدم العلم والتجارة بما تغدقه من مكاسب دنيوية تحررهم من عبودية الحاجة والاقطاع والماضي، وحين يواجه الانسان خيارا بين

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٤٤-٤٩

٢. احمد كمال مظهر ، المصدر السابق :- ص ٤٢

٣. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٤٧

٤. نفسه :- ص ٥٦

فلسفة الاكراه وفلسفة الحرية فلا اسهل من الاختيار(١)

بين عامي(١٥٠٠-١٦٠٠م) انتشر السحر في كل اوربا بالاضافة إلى خرافات مثل مصاصي الدماء التي نشأت اصلا عن خرافات خلود الجسد، او تحول الناس إلى ذئاب عند اكتمال القمر وهي خرافة تنحدر عن فكرة وحدة الوجود وعبادة ظواهر الطبيعة(٢).

كانت العرافة والسحر من الامور الشائعة عند الاغريق بينما تداخل السحر مع المسيحية في القرون الوسطى فاصبح قوة مستمدة من الشيطان بدلا عن ارادة انسانية شريرة، وفي عصر النهضة صارت العرافة وصنع الخوارق ممكنة لأناس مقدسين، فقد كان بإمكان احد الرهبان الطيران حتى لقب بالراهب الطائر، كان مولعا بتجويع نفسه وجلد جسده بالسياط فتسبب طيرانه بأيمان الكثيرين ودخولهم الكنيسة، فيما عرف الاب(فاشير)اواخر القرن الخامس عشر بانه يجعل تماثيل وصور السيد المسيح تنزف دما من يديها وقدميها كما تدمع عيونها، فصدر امر بحرمانه من الخدمة لاثامه بانه يحدث هذه الظاهرة بنقل تصوراتهِ وتجسيدها في الاشياء(٣)إن ثمة علاقة بين عودة هذه المعتقدات التي تتجذر على مبدأ التجسيد وبين ظهور النزعة الواقعية في فن النهضة ذلك لان النزعة الواقعية تنبثق عن عبادة الطوطم(٤)وفي الفن مثلما في الحياة هناك نوع من التداعي اكثر تعقيدا هو تداعي الاشارة ومدلولاتها وهو الذي ينبج التجسيد(٥)فعلى مدى مئة عام اجتاحت جنون السحر كل ارجاء اوربا في موجات

١. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص١٢٣-١٢٥

٢. ولسن كولن ، الانسان وقواه الخفية ، المصدر السابق :- ص٢٣٠

٣. نفسه :- ص٢٢٣-٢٢٩

٤. لالوشارل ، الفن والحياة الاجتماعية ، ترجمة عادل العوا دار الانظار ، بيروت :- ب.ت ص٢٩٣

٥. نفسه :- ص٢٨٥

متعاقبة امعنت الكنيسة في محاربتها باحراق السحرة وعوائلهم وصادرت ممتلكاتهم، حتى بلغ الامر حد احراق قاض في المانيا بأمر من بابا روما لاثامه بالتواطؤ مع السحرة، ثم عينت الكنيسة راهبا بمنصب المكتشف العام للسحرة (١). هكذا بدأ الانسان يفقد حماسه الذي استمدته من ايمان القون الوسطى واستبد به شعور بالعزلة جعله يرى نفسه وحيدا امام قوى الشر التي تحيط به فصار يتلمس المعجزات في القدرات المستمدة من الانسان لامن الآله (٢) من جانب اخر اتسعت التشريحات مع بداية القرن السادس عشر وتحولت فجأة إلى المسارح بحضور جمهور متباين المستويات (٣) وقد حمل التشريح مزيدا من خيبات الامل للانسان عن مغزى كيانه، فالقلب مركز العواطف والايمان بل وحتى الحدس سابقا انتهى به التشريح إلى مجرد مضخة للدم فيما تكشف مناطق الرغبات والغرائز عن انسجة وعضلات لاغير، لقد وجه التشريح صفة للمتعالى في الانسان فتأزمت المواجهة بين المعطيات العلمية الملموسة واصداء العقيدة المسيحية، فقد سبق لجالينوس (بحدود ٢٠٠ ق.م) أن شرح ذراع قرد معتبرا اياها مماثلة لذراع الانسان (٤) وفي اوربا قبل القرن الخامس عشر كان التشريح يمارس على الخنازير التي كانت تعد قريية من الانسان بنيويا (٥). لكن بحلول القرن الخامس عشر مارس فنانون النهضة التشريح على جثث الموتى ابتداء من دافنشي ثم مايكل انجلو الذي كان يهتم بالحركات المتلوية المعقدة للعضلات حيث يبرز جمالها وقوتها (٦). كانت هذه العملية تتم في كثير من الخشوع والهيبة والتخوف الممزوج بالحفاظ على قدسية الانسان، ففي وصف لدرس التشريح في احدى الجامعات

١. ولسن كولن ، الانسان وقواه الخفية ، المصدر السابق :- ص ٢٦٢-٢٦٣

٢. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٨٨

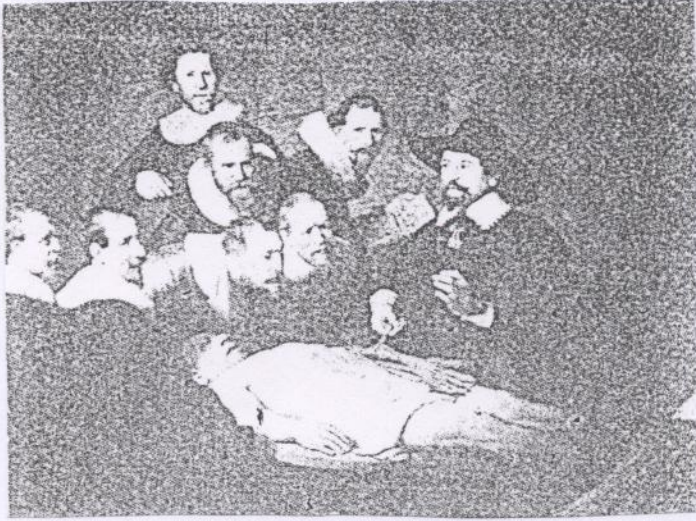
٣. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٤٩-٥٠

٤. برونوفسكي ، المصدر السابق :- ص ٣١٦

٥. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٤٦

٦. عارف محمد ، المصدر السابق :- ص ١٠٨

كان هنالك معلم يقف على مسافة ممسكا بكتاب علم التشريح فيما يقف الطلاب حول الجثة وكان لابد من حضور كاهن وراهبة يداهما ملتصقتان بوضع الصلاة للسهر على خلاص ذلك الانسان ، فيما يلاحظ الوقار على الوجوه والاحترام في وقفة الشخص (١). في القرن السادس عشر ومع ابتداء ممارسات التشريح اختفى الوقار من الوجود وحلت محله الرغبة في الظهور فغاب الكاهن والراهبة وطلاب العلم وحل محلهم الاثرياء من ممالي اللوحات الطامحين إلى تخليد حضورهم في اعمال الفن واجواء العلم، فقد صار الجسد المقطوع عن الانسان علامة مجردة من القيم (٢). (شكل ٣٩)



الجسد
المعزول عن
معناه الانساني
مادة للدرس
والعرض
المسرحي

رامبرانت فان رين (محاضرة التشريح للدكتور تولب)

كان التشريح بمثابة قهينة لولادة مفهوم جديد عن الانسان يكسر قشرة الدين فيؤسس لعزلة علمية اخلاقية تركت الانسان وحيدا متعلقا بجسده وفرديته فحسب (٣) وبذا تيقن العقل الغربي إن لاشئ يمكن رؤيته خلف ستارة الجسد ومادام لاشيء وراء الستارة بات من المهم وصف الستارة ذاتها والاهتمام بتفاصيلها وزخرفتها اكثر فأكثر (٤).

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٥٠

٢. نفسه :- ص ٥٧

٣. نفسه :- ص ٤٤

٤. دولوز جيل ، المصدر السابق :- ص ٦١-٦٢

ولدت الثروة الفكرية في القرن السادس عشر الشعور بسيادة الفرد على العالم فجعلته منازعا للاله وعلمته إن القوة والعمل طريقه للحرية فصار ينظر إلى المحددات الخلقية كمظاهر للضعف، وان الضعف هو الخطيئة الاصلية في الانسان(١). هذا القرن حمل نجاحات اكبر للعلم والمعارف وخسارات اكبر للعقائد الروحية والاديان ، ومع بدء انجازات الفلك والفيزياء اخذت بقايا الافلاطونية بالانحسار(٢). في خضم هذه الثورة العقلية حاول رينيه ديكارت(١٥٩٦-١٦٥٠م) تفسير العالم تفسيراً ميكانيكياً محضاً بالاستناد إلى مبادئ عامة منطلقاً من تأملاته الخاصة، حيث كان يرى إن الانسان مؤلف من نفس وجسم يؤلفان بتضامهما وجوداً واحداً فيقول "إن طبيعتي تضمني ، أي إني لست حالاً في جسدي حلول السائق في العربة لكني متحد به اتحاداً جوهرياً يكون كلا واحداً " ومشكلة الاتصال بين النفس والجسد هي مشكلة رئيسية في ميتافيزيقيا ديكارت، حيث يضطر إلى استعارة اقوال ارسطو الذي يخالف افلاطون في إن تكون النفس كالسائق في العربة ويعارضه مؤكداً على اتحادهما جوهرياً ويعين ديكارت مكاناً للنفس في الجسد هو الغدة الصنوبرية(٣). هذه الثنائية الديكارتية رغم ضعفها لم تقم على اساس ديني، ففي تأملاته يعتبر ديكارت جسد الانسان كما الساعة مؤلف من دواليب وثقالات، كما كتب مؤلفاً هو "بحث في الانسان" شبه فيه الاعصاب بالانابيب والعضلات والاورتار بالنوابض، فيما شبه الارواح الحيوانية بقوة دفع الماء التي يعد القلب منبعاً لها(٤). كان اهم مافعله ديكارت عبر مبدأ(الكوجيتو) انه اقام الفردية على أساس فلسفي بعد إن كانت مجرد تمرد، الفردية التي تجعل الفرد اهلاً للحكم على الاشياء بنفسه.

١. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص ٢٦-٢٨

٢. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢١

٣. نخبة اساتذة ، محاضرات في تاريخ الفلسفة الحديثة ، قسم الفلسفة ، كلية الاداب ، جامعة بغداد :- ب ت ص ٨٢

٤. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٧٥

في عصر كان يلهج بمشاعر الفردية والآلية التي ترمي للسيطرة على الطبيعة فتسخرها لصالح الانسان، لقد رفع ديكارت الفردية من مستوى الارادة إلى مستوى الحق والقانون في الفكر الحديث(١). كما كان ديكارت بموجب منهجه العلمي ذو نزعة اصلية نحو الشخص(٢).

بين القرنين السادس والسابع عشر اصبح العلم وحده صاحب الشرعية الحقيقية، كما أدت هيمنة فلسفة الميكانيكا في القرن السابع عشر إلى اختزال عالم الماورائيات في حيز صغيرا امكن تحويله إلى نسيي ، فلم يعد من قادر على صنع المعجزات سوى الانسان وامكن تغييب شاعرية العلاقة مع الطبيعة والناس فتحصنت الذات في حصن الجسد، هنا ظهرت دعوة مولير(١٦٢٢-١٦٧٣م) إلى قانون اخلاقي نابع من الانسان لا من الدين(٣).

باروخ سبينوزا(١٦٣٢-١٦٧٧م) الذي عاصر ديكارت كان يرى إن الانسان مؤلف من جسد هو آلة مؤلفة من عدة آلات، ونفس هي فكرة الجسم ، أي هي فكرة موضوعها الجسد الموجود بالفعل ، وان العقل والجسد لايتبادلان التأثير لانهما شئ واحد، لذا ليس هناك من خير ولاشر بل نحن ندعو الاشياء خيرا وشرا بحسب رغبتنا فيها او كرهنا لها، يترتب على ذلك إن لاتكون للانسان حرية الارادة ، لان حفظ النوع يقرر الغرائز ، وهذه تقرر الرغبات التي بدورها تقرر الفكر والعمل(٤). كما وضع سبينوزا اسس المنهج العلمي لتفسير الكتاب المقدس فتراجعت فكرة الوحي(٥).

إن الانتقالات الفكرية الواسعة من القرن الخامس عشر إلى القرن

١. نخبة من الاساتذة ، المصدر السابق :- ص٨٣

٢. صفدي مطاع ، الحرية والوجود ،مدخل إلى الفلسفة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت :- ١٩٧١ص١٥٢

٣. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص٦٣

٤. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص٢٢٣

٥. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص٩٠

السادس عشر ثم القرن السابع عشر توحى بأفاق انشائية واسعة حولت علاقة الانسان بجسده من علاقة الهية إلى علاقة خاضعة للبحث العلمي. لكن مع القرن السابع عشر لم يعد للخصم اللاهوتي التقليدي اثر على الساحة الفكرية(١). في هذه الاثناء كان جيوردانو برونو(١٥٤٨-١٦٠٠م) وجاكوب بوهمه(١٥٧٥-١٦٢٤م) يقولون بإمكان تغير الشيء إلى الذات وتغير الذات الشيء(٢). فكان بوهمه يقول إن الارادة هي دافع الجوهر، هي ام الجوهريات ولا جوهر هناك بلا ارادة(٣). غير بعيد عن ذلك كان فرنسيس بيكون(١٥٦١-١٦٢٦م) أسهم باسهامة مشوبة بروح الانيمية القديمة ذاتها حيث يرى "إن ظاهرة سخونة الاجسام او برودتها ترجع إلى انتقال صورة السخونة من جسم لآخر"(٤).

عام(١٦٧٢م) نشر نيوتن(١٦٤٣-١٧٢٧م) رسالة حول انكسار الضوء وحلل الطيف الشمسي إلى الوان، فبدأ الشعور باللون يحتاج الحياة كما لو إن الوان الطيف قد انتشرت على كل شيء(٥). ومع نهاية القرن السابع عشر انهار نظام المساعدات العامة فانقطعت معونات الفقراء الذين صاروا يوصفون بانهم ضحايا الكسل وسوء التصرف، بينما يمثل الانسان الصالح رجلا يستطيع الحصول على الثروة(٦).

ديفيد هيوم(١٧١١-١٧٧٦م) كان يرى إن العقل ليس الا ادراكات حسية هي على نوعين، انفعالات وافكار، الاولى قوية بارزة مثل انفعالات الحواس الظاهرة كاللذة والالم، اما الثانية فما هي الا نسخ باهتة عن الاولى وهي

١. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص ٩٠-٩١

٢. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٦٨

٣. ولسن كولن ، سقوط الحضارة ، المصدر السابق :- ص ٢٠٨

٤. جلوب محمد فرحان ، المصدر السابق :- ص ٦٧

٥. برونوفسكي ، ج ، المصدر السابق :- ص ١٧٨-١٧٩

٦. لاسكي هارولد ، المصدر السابق :- ص ١٧٣

المعاني او الافكار التي تحدث تبعا للالم او اللذة كالكرهية او المحبة(١). ثم إن كل مخلوق يمر بحالات من القوة والضعف، لكن حالات قوة الحواس هي التي بإمكانها إن تمدنا بمقياس حقيقي للذوق والعاطفة، فلو توفر لكل الناس حالة كلية من وحدة العاطفة لأمكن الوصول إلى فكرة الجمال الكامل(٢). أما في مجال الفن فإننا نستمتع بالعمل الذي تتماثل شخصياته مع شخصياتنا أو نجدها في عصرنا وزماننا أكثر من غيره(٣).

هيجل (١٧٧٠-١٨٣١م) الذي اتخذ من مفهوم الروح مرتكزا لكل آرائه عن الوجود والانسان يقرر إن الروح يجد في صورته الجسمانية الخاصة تحقيقا كاملا لمفهوم الكينونة في الحياة الطبيعية، حيث ينبغي إن نفهم وحدة الجسم والروح ليس كالتقاء كيانين متباينين بل يشكل كلاهما كلية واحدة، اذ لايمكن تأمل الحياة ومعرفتها الا بوصفها وحدة الجسم والروح، هذه الوحدة الجوهرية تتجلى فقط في شكل الاحساس(٤). كما يقرر هيجل إن الروح المطلق تكون مدركة فقط من خلال تاريخها الخاص، أي من خلال تحول المجرد إلى مجسد أو الشامل إلى عياني محسوس، من هنا اعتبر هيجل الفترة الكلاسيكية من تاريخ الفن ذروته، لأنها الفترة التي يتجسد فيها المطلق على نحو كامل حسي(٥).

قامت الثورة الفرنسية عام(١٧٨٩م) فأمكن ارسال جسد الملك إلى المقصلة بعد إن كان مقدسا ولأول مرة بعد عصر الاغريق تجرأ الفرد الاوربي على تفسير العالم كله عبر نفسه، الفرد المثقف المتنور الواثق بنفسه الذي يحس بوحدته وشموليته صار يرى نفسه عقلا خالصا تنصهر فيه كل اشكال الوعي

١. نخبه من الاساتذة، المصدر السابق :- ص١٧٣

٢. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، المصدر السابق :- ص٨٢

٣. نفسه :- ص٨٨

٤. هيجل فردريك فلهلم، المصدر السابق :- ص٧

٥. نفسه :- ص٨٢

الخاصة بما فيها الفن والعلم والبصيرة (١).

آرثر شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠م) كان يرى إن عمل الارادة وحركة الجسم ليسا شيئين مختلفين يرتبطان بالسببية او العلة والمعلول بل هما شيء واحد فكل مايفعله الجسد ليس الا تجسيدا للارادة (٢). يتضح ذلك في كل حركة من حركاته ، فليس الجسد سوى ارادة متجسدة، وكما إن الجسد يوافق ارادته توافق بنية الفرد ارادته الخاصة أي شخصيته المتفردة (٣). وان اعضاء التناسل هي مركز الارادة فهي اساس حفظ النوع كما يرفض شوبنهاور فكرة الخلود. بمعرفة الله فمثل هذه المعرفة وهم ما إن نخترقه حتى نجد انفسنا بمواجهة الشيطان لا الله أي الارادة الشريرة التي تعني عند شوبنهاور فيض الحياة الدافق او القوة الهائلة التي تجعل الانسان ينبض بالحياة (٤).

المادية المتصاعدة في الفكر الغربي انتجت الفكر الماركسي في القرن التاسع عشر ، كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣م) اخذ عن هيغل فكرة الديالكتيك أي التطور الجدلي ، غير إنه استبعد مفهوم الروح كقوة محركة للتطور واحل محلها فكرة إن المادة هي الاساس الذي ينشئ انماط النشوء الحي والتاريخ البشري التي تخضع كلها لقانون الجدلية العام حيث تظهر على كوكب ما من المجموعة الشمسية احوال ملائمة لنشوء الحياة العضوية تتطور لتصبح كائنات ذات عقول مفكرة (٥). فالنفس هي نتيجة لنشاط المخ المادي وان معطيات الحس هي اساس كل معارفنا (٦). ربط ماركس ابداعات الاغريق بشكل محدد من اشكال

١. غاتشف غورغي ، المصدر السابق :- ص ١٩٧-١٩٨

٢. ديورانت ول ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق :- ص ٢٠٧

٣. نفسه :- ص ٤٠٨

٤. عوض رمسيس ، ملحدون محدثون ومعاصرون ، ط١ ، الانتشار العربي ، بيروت :- ١٩٩٨ ص ١٧

٥. هوتون هكتور، متعة الفلسفة، ترجمة يعقوب يوسف ابونا ، ط١ ، بيت الحكمة ، بيروت :- ٢٠٠٢ ص ١٨٣-١٨٥

٦. كوستانتينوف، ف واخرون ، المادية الديالكتيكية ، ترجمة فؤاد مرعي واخرون ، دار التقدم موسكو :-

التطور الاجتماعي، لكن ما الذي جعل من الفن الاغريقي معيارا للفن الغربي ؟
يفسر ماركس إن عهد الاغريق كان بمثابة الطفولة الانسانية بسحرها الخالد
كعهد مضي ولن يعود (١).

عام (١٨٥٩م) نشر جارلس دارون (١٨٠٩-١٨٨٢م) كتابه "اصل
الانواع" الذي قال فيه بنشوء الحياة على الارض من تفاعل حيوي تطورت بعده
من الكائنات المائية وحيدة الخلية إلى انواع استمرت بالارتقاء، والصراع من اجل
البقاء، فالبقاء للاصلح (٢) مقوضا بفرضيته الاسس التي تقوم عليها فكرة الخلق
والمصير. فما لبثت المسيحية إن تقبلت فكرة التطور بصمت لكن على انها عرضة
لاي تفسير لاهوتي اعمق ، الامر الذي افرز نوعا من المهادنة الفكرية بين
الاتجاهين انتهت إلى مذهبية غامضة تفسر الحياة على الارض على انها راجعة إلى
نوع من الارادة والكفاح شبه الواعي (٣). بهذا الهبوط الانساني إلى الارض وغياب
المشاغل الروحية فتحت المادية باب الانانية والتفكير العلمي النفعي الذي يبرر
كل شيء بمقدار فوائده.

فردريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠م) بدأ تكوينه العلمي بدراسة اعمال
الاغريق الفلسفية، وكتب في مستهل حياته الفلسفية (نشأة الترجيديا) الذي كان
له اثر كبير على الدراسات الفلسفية حتى اليوم (٤). وقد عبر نيتشه عن اعجابه
بقوة الانسان الساعية إلى المجد والقوة في فلسفة الانسان المتفوق (السوبرمان)
الذي لا يكل عن تحقيق طموحاته والسعي لاكتساب السلطة والقوة، كما رفض
المسيحية لانها تدعو إلى السلبية والخضوع (٥). فكان يحث الشعب الالماني (المتفوق)

١. فيشر ارنست ، المصدر السابق :- ص ٢٢

٢. دارون تشارلز ، اصل الانواع ، ترجمة اسماعيل مظهر، ج ١، مكتبة النهضة ، بغداد :- ١٩٧١ ص ٢٦

٣. مونرو توماس ، المصدر السابق :- ص ٢٠٢

٤. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ١٨٣

٥. ولسن كولن ، الانسان وقواه الخفية ، المصدر السابق :- ص ٢٢١

على الوثوق بأصالة غرائزه وحبه للبطولة والمجد ، واشاد بانتاج الاغريق للشعر والاسطورة قبل إن تتدهور افكارهم نحو الفلسفة والمنطق(١). فقد آمن بالغريزة واعلن انه عبد وتابع للرب ديونيزيوس الذي عده مبدأ ساميا للوجود ، وان نشوة عبادته هي ممارسة اليقين الكلي المؤكد لكل شيء ومن كل شيء(٢).

وجد نيتشه إن منابع الابداع الانساني انما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الانسانية في مظهري الحلم والاغنية(٣). ففي الحضارة يعمل عنصران، العنصر الابوللوني الذي يتحقق من الحلم ، اما العنصر الديونيسي فممن السكر والعريضة ، لان ابوللون هو آله الحلم والنبوة الذي يفضي إلى المعرفة وتحقيق الموازنة والنسب بينما يقود المجنون الديونيسي بعنفوانه الجسدي الذات إلى إن تعي نفسها حيث إن اعظم عمل في يمكن للانسان ابداعه إن يكون هو ذاته ، فهو اذ يحاكي الالهة في ممارساتها التي يراها في احلامه فانه لايعود فنانا بل يتحول هو إلى عمل في(٤) ونيتشه هو صاحب المقولة الشهيرة موت الاله(٥). كما انه صاحب مقولة "إن الاله ايروس الوثني اعطته النصرانية سما ليشربه فلم يقتله ، بل حط من اخلاقه وقاده إلى الرذيلة"(٦) فكان لآراء نيتشه اكبر الاثر في حياة الغرب المعاصر(٧).

جون ديوي(١٨٥٩-١٩٥٢م) يرى إن الحقيقة شيء زمني وعملية تطويرية لاخلود لها ولا سرمدية وان القوى الماورائية لم تقدم شيئا او تؤخر في التقدم الذي انجزه الانسان في سيطرته على الطبيعة، بل إن كل ماحققه كان

١. عوض رمسيس ، المصدر السابق :- ص ١٩-٢٠

٢. ولسن كولن ، الانسان وقواه الخفية ، المصدر السابق :- ص ٢٠١

٣. نفسه :- ص ٢٠١-٢٠٢

٤. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ١٨٨

٥. عوض رمسيس ، المصدر السابق :- ص ٢٠

٦. مولر جي أي وايلغر فرانك، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد:- ١٩٨٨ ص ٣٣

٧. مطر اميرة حلمي ، المصدر السابق :- ص ١٨٧

بقواه الجسدية وعقله ، كما إنه لن يكتب له التطور ما لم ينبد افكار اللاهوت ويتجه تماما إلى التفكير البايولوجي ، ذلك إن الفكر الانساني عضو مثل سائر الاعضاء يعين الانسان في التأقلم لمحيطه(١). وان وظيفة الوعي الاولى هي الحفاظ على الجسد(٢).

عام(١٨٧٥م) صاغ هلمهوتز(١٨٢١-١٨٩٤م) قانون حفظ الطاقة كما قدر الجيولوجيون عمر الارض بين(٢٠٠٠-٧٠٠٠) مليون عام(٣). جورج سانتيانا(١٨٦٣-١٩٥٢م) يذهب إلى إن اساس العالم آلي وان افضل طريقة لبحث النفس الانسانية هي التسليم بهذا المذهب الآلي. فلا يمكن لعلم النفس إن يصل إلى مرتبة العلوم دون البحث عن اساس آلي مادي لكل ما يحدث في العقل، فمهما بحث العلم في الانسان لن يرى فيه الا حقائق فيزيائية(٤). كما إن معتقدات الانسان الروحية والاديان ليست اكثر من اساطير تساعده على تحمل مشاق الحياة واعبائها(٥).

برتراندرسل(١٨٧٢-١٩٥٢م) يرى إن تركيز المسيحية على روح الفرد ادى إلى تعميق احساسهم بفرديتهم وانغلاقهم على ذواتهم بعكس ما ارادته الطبيعة للانسان عن طريق غريزة الانجاب وحفظ البقاء، أي انها جاءت لتقويض الاساس البيولوجي للوجود الانساني، فيما ادى الاعتقاد بخلود الروح إلى ممارسة القسوة والقتل، مثلما ادى الفصل بين الروح والجسد إلى عواقب وخيمة في مجال الاخلاق والفلسفة(٦).

يعرض تصفح تاريخ الفلسفة الغربية إن العقل الغربي شديد التعلق

١. عوض رمسيس ، المصدر السابق :- ص٧٣

٢. ابراهيم زكريا ، مشكلة الانسان ، المصدر السابق :- ص٢٣

٣. مطلب محمد عبد اللطيف ، المصدر السابق :- ص٣١٥

٤. عوض رمسيس ، المصدر السابق :- ص٣٦

٥. سانتيانا جورج ، الاحساس بالجمال ، المصدر السابق :- ص٢٠٨-٢٠٩

٦. عوض رمسيس ، المصدر السابق :- ص١٥٧

بالحقائق الحسية ظل يتعد تدريجيا عن التعاطف مع المذاهب الروحية التي تقدم تصورا عن آله واحد مكون من عدد كبير من الصفات العسية على التفسير، ومنذ إن جاءت الداروينية بتفسيرها المادي لعملية الخلق والمصير، فإن الآله الذي صار ملائما اكثر للخيال الغربي المعاصر هو نوع من آله دائمي عامل داخل الاشياء لا خارجها، فمن يبحث عن مذهب ما فانه يلتفت نحو مذهب حلوي(١). هكذا تبدو واضحة عودة الانيمية وروح التماهي والتجسيد وكل هذه المعتقدات التي تتجذر اساسا على الايمان بالجسد كحقيقة وحيدة وكبرى للوجود لانها لم تكن قد فارقت العقل الغربي نهائيا، وهكذا يكشف تاريخ الانسان في اقصى مراحل تقدمه عن مدى هشاشة قشرة التطور العقلاني الذي يضم راث البدائية ساحق القدم في النفس البشرية تحت رداء حاضر براق.

منذ مطلع القرن العشرين احتل علم النفس مقعد الفلسفة لأمد غير قصير، غير انه زاد من تعميق المشكلة، فلم يخرج بها عن اطار الوجود المادي للانسان، بتركيزه على اثر عالم اللاشعور وخبرات الطفولة ، اضافة إلى مجموع العقد والكوابح التي تواجه الرغبات غير المصرح بها، حيث اعتبر فرويد الفن نتاجا لدوافع طبيعة يتم توجيهها نحو مسالك مقبولة(٢). فعلى سبيل المثال فسر فرويد(١٨٥٦-١٩٣٩م) لوحة دافنشي(العدراء ويسوع والقديسة آن) بطريقة لامت بصلة إلى موضوعها الديني واجوائها الروحية بل من زاوية العلاقة بين الفرد والوجود ومواجهة الجسد مع المصير، حيث فسر وجود المرأتين بانهما امين لدافنشي، تمثلا غريزي الحياة (ايروس) والموت (ثاناتوس) ، الامر الذي دفع دافنشي لمضاعفة معنى الابتسامة فالاولى هي الرغبة والحنان والرقة اللاهائية

١. وايت مورتون ، المصدر السابق :- ص ٧٥

٢. عبد الحميد شاكر ، العلمية الابداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، الكويت :- ١٩٨٧ ص ٣٢

اما الثانية فهي التهديد القائم في اللاوعي (١). (شكل ٤٠).



دافنشي ←

(العذراء

ويسوع

والقديسة آن)

غريزي الحياة

الحياة والموت

تلاحقان الانسان

ذهب يونغ (١٨٧٥-١٩٦٦م) إلى التمييز بين اللاشعور الفردي الذي يضم كل خبرات الفرد الحياتية من افكار ومشاعر وتجارب وبين اللاشعور الجمعي الذي يبدأ قبل حياة الفرد بفترات طويلة، حيث تتم وراثته كل محتوياته التي تضم الاساطير والدوافع والافكار الدينية والصور الخيالية التي يمكن ان يتجدد ظهورها عبر الاجيال فتترك آثارها على شكل ومحتوى ذهن الانسان، وقد اعتبر يونغ اللاشعور الجمعي هو القاعدة الاساسية لنفس الانسان وشخصيته (٢).

عام (١٩١٠م) قدم آنشتين (١٨٧٩-١٩٥٥م) نظرية النسبية الخاصة قال فيها بتمدد الزمن حسب حركة الجسم (٣). وفي عام (١٩١١م) اكتشف رذرفورد (١٨٧١-١٩٣٧م) ان الذرة مكونة من اجزاء اصغر منها (٤).

اثر الحربان العالميتان الاولى والثانية على قناعات الانسان بواقعه

١. عبد الحميد شاكر ، التفضيل الجمالي ، المصدر السابق :-ص ١٣٥

٢. عبد الحميد شاكر ، العملية الابداعية في فن التصوير ، المصدر السابق :-ص ٣٨

٣. مطلب محمد عبد اللطيف ، المصدر السابق :-ص ٣٠٢

٤. نفسه :- ص ٣١٦

وزادت شعوره بأنه طارئ على الأرض مهدد، كما صعدت الثقة بالقوة والتقدم العلمي(١).

في عام(١٩٥٣م) نشر واطسن وكريك بحثا في علم الاحياء مفاده إن الحامض النووي(DNA) المؤلف من سكريات وفوسفات هو الذي يحمل رسائل الوراثة داخل الجسد البشري ونموذجه هو سلم لولبي مزدوج ملتف مقسم إلى درجات تقابل الصغيرة منها الكبيرة، حيث يمكن لكل اثنين متقابلتين منهما إن تتعشق معا، هذه الدرجات هي شفرات توجه الخلية خطوة فخطوة في صنع البروتينات الضرورية للحياة على ذلك فان كل خلية في الجسم هي صورة طبق الاصل في تركيبها الوراثي للبيضة الملقحة التي نشأ عنها الفرد، ماعدا البويضة والحimen فهما نصفا خليتين مخصصتين للاندماج ببعضهما وبما إن كل خلية من الجسد لاتندمج بغيرها فلا يحدث اندماج لسلالمها اللولبية مع غيرها، فهي تظل بكامل صفاتها الاصلية، لذا يمكن بعزل نواة أي بويضة انثوية وزرع أي خلية من جسد انسان ما فيها، فانها تتحول إلى فرد مماثل مطابق لوالده تماما، ذلك هو ما يدعى الاستنساخ البشري، به يمكن الحصول على مجتمع افراده نسخة طبق الاصل عن بعضهم(٢). وبه حصل الجسد على امتياز الانتاج الذاتي، لكن هذه الايديولوجية الجسدية تناست إن الانسان انما يصنع من خلال اتصاله بالوجود والاخرين(٣).

لقد ارتبط تطور الحياة في العصر الحديث بتصاعد اهمية المناهج التحليلية التجريبية ونمو الافكار المجردة، حيث يتم بحث العمليات الطبيعية في ظروف مختبرية معزولة عن وسطها الحقيقي بوسائل تقنية رياضية. في ظل كل هذه المتغيرات وجد انسان الغرب نفسه واقعا بين عالم آلي وقوى مادية من جهة وحاجات طبيعية من جهة اخرى، لا يستطيع الاعتماد الا على نفسه وهذا ما هيا

١. حنا جورج، المصدر السابق :-ص٢٧٤

٢. برونوفسكي، ج، المصدر السابق :-ص٣٠٢

٣. لوبرتون دافيد، المصدر السابق :-ص٢٤٤

الامكانية الداخلية لهذا الفهم المتبادل بين العصر الحديث والمرحلة الكلاسيكية^(١). حيث تنشأ ثنائية حدثية لا تفسخ بين النفس و الجسد وحيث تصبح الحياة الخاصة هي القيمة الاساسية في الحداثة^(٢).

في ظل هذه المتغيرات الاجتماعية والفكرية وجد الفن نفسه محشورا اكثر من غيره في زاوية الحوار المباشر بين الواقع والمثال فكان عليه ان يتفحص قبل غيره الفواصل والمسافات بين الاثنين في دوامة التحديث الدائرة بقوة^(٣). فقد اخذ على عاتقه مسؤولية تحويل المعارف الجديدة حول الذات والجسد إلى صورة شاملة لعالم التجارب الانسانية تخترق بها جدار العلمية الصلب نحو ايمانات جديدة تكون بديلا عن فوضى المعتقدات السائدة.

يبدو من تتبع مسار الفكر الغربي إن الحضارة المسيحية صارت ترى في الكون حقيقة شاملة مكثفية بذاتها لا تقترض وجود آله منفصل فتحولت من حضارة مقدسات إلى حضارة علمية تضيف صفات الخلود على المادة تحاول تفسير الكون دون اللجوء إلى معان خارجه وتعتبر الانسان مسؤولا عن مصير العالم، بل انها تعتبره خالقا^(٤) فيما تشهد حياة المجتمعات الغربية تقهقرا في الإشكال التقليدية لقدسية الجسد الدينية او الاجتماعية، تاركة محلها لتقاليد الجسد الفني او الرياضي او الشهواني الذي تروج له ثقافة الصورة بالاحتفاء والتخليد. حيث يصرح الرسام الامريكي اندي وارهول (١٩١٠-١٩٨٢م) "إن الظهور في قناة تلفزيونية امريكية ولو لفترة وجيزة معناه الخلود بعينه"^(٥) ذلك إن

١. غاتشف غورغي، المصدر السابق :-ص ١٥٤

٢. لوربرتون دافيد، المصدر السابق :-ص ١٥١-١٥٣

٣. لوفيفر هنري، المصدر السابق :-ص ٥٥

٤. عوض رمسيس، المصدر السابق :-ص ٢٩

٥. غير، بيير، سيميائيات التواصل الاجتماعي ترجمة محمد العماري، مجلة علامات، عدد ١٢، المغرب: ١٩٩٨ ص ٨٨

كينونة الانسان في الحداثة صارت تحلل وفق اسلوب ملكية الجسد التي تستبعد كل ابعاده ودلالاتها الرمزية نتيجة تركيبها غير القابل للفهم والتحليل(١). وكما يعترف هربرت ريد "فان الغرب قد تسرع في اصدار حكمه على الوجود، وعليه فان ثقافته المتصلة بالعقل والحواس وجسده الذي يعتبره السر الاعظم للوجود ليست الا نصف الدورة ،اما الدورة المتكاملة للتطور فتتمثل في الثنائية الشرقية التي تبدى فيها دورة التطور المتكاملة" (٢).

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :-ص٢٤٤

٢. ريد هربرت ، تربية الذوق الفني ، ترجمة يوسف ميخائيل اسعد ، دار النهضة العربية، القاهرة:-١٩٧٥ص١٥٨

المبحث السادس :- الجنس والفن :-

يشترك الجنس والفن في اكثر من رابطة اهمها انهما يسهمان في المعاونة على الحياة والبقاء، فالجنس يجعل بقاء النوع الانساني ممكنا فيما يجعل الفن الحياة مقبولة وكلاهما يستغل خصائص الجانب الثاني لبلوغ غاياته فالدافع الجنسي لم يكن منذ البدء محض واقع عضوي مجرد عن الاحاسيس والمشاعر وهو على طاقته الغريزية يحتاج إلى ماثيره ويحفزه للتعبير عن امكانياته وهذه الاثار تأتى غالبا من مصادر حسية وذهنية اخرى قد تبدو في ظاهرها غير جنسية الا انها وثيقة الاتصال به، وقد تواصل الارتباط بين الفن والجنس في حياة الانسان بمرور الزمن وتنوع الحضارات فحمل الجنس بمعان ومفاهيم طقوسية دينية او جمالية حضارية أدت به إلى إن يكون اكثر حاجة للاستعانة بادوات الفن للتعبير عن مفاهيمه وتعزيزها اما بدلالات مباشرة او بصور رمزية (١).

استطاع الفن الغربي منذ الاغريق تحقيق فتوحات معرفية جسدية هامة على صعيد خفايا الجسد واسراره لاستثمارها على صعيد متعي انتاجا ونموا فتجذرا في الواقع المعاش وفي مجال الابداع الفني (٢). حتى توصل الغرب بما اعتاده منذ عصر الاغريق على هذه الفتوحات إلى اخضاع جسده، روحه، فرديته وتاريخه لمنطق الشهوة والرغبة (٣) غير إن عاطفة الحب بوصفها اقوى العواطف الانسانية واكثرها وضوحا ودواما مرت بتحولات هامة من عصر لآخر ففي حين كان الحب عند الاغريق شهوانيا قبل كل شيء صار في القرون الوسطى صوفيا مزيجا من الشغف الروحي والتصوف الديني (٤). اما متع الجسد التي كانت مقبولة عند

١. كمال علي ، المصدر السابق : ص ٣٩٨

٢. ابراهيم محمود ، المصدر السابق : ص ١٦٧

٣. فوكو ميشيل ، المصدر السابق : ص ٨٩

٤. جويو جان ماري ، المصدر السابق : ص ١٤٥

الاغريق فتحولت إلى مفهوم الشهوة المحرمة المرادفة للخطيئة او التي تقود اليها المسيحية وبذا اصبح الجنس مجرد واجب قسري للانجذاب والحفاظ على البشرية دون التورط في عشق اللحم ذاته(١). عند الاغريق كانت الحقيقة والجنس يترابطان في شكل تربية تنقل معرفة قيمة من جسد لآخر فكان الجنس بمثابة ركيزة لتلقين المعارف(٢). ومع المسيحية جعلت الكنيسة من الاعتراف احدى التقنيات الاكثر كفاءة لانتاج الحقيقة ترافقت في القرون الوسطى بالتعذيب والقسوة فكان الجنس مادة الاعتراف المتميزة ، في حين اضحى انسان الغرب مستعبدا بالاعتراف(٣). ظل الجنس في ثقافة القرون الوسطى حبيس النص الديني ولم يجد له متنفسا الا في حدود الافصاحات التخيلية حيث كانت رسوم الشيطان ومفاسده في الكنائس توفر متنفسا للرغبات الدفينة لرساميها ومتأمليها على حد سواء(٤). على مستوى حياتي قامت بين النبلاء الشباب علاقات قوية نمت في ظل ظروف تدريبيهم على الفروسية في جماعات صغيرة ساعدت على ممارسة الجنسية المثلية وتنامي مشاعر العداء للمرأة(٥). على إن الكنيسة كانت مضطرة إلى مهادنة الجنس في عقر دارها، ففي حين كانت كل انواع الشذوذ الجنسي بين الرجال والنساء لاتستجلب اكثر من عقوبة السجن لسنة كاملة فان الكاهن الذي يشترك في رحلات الصيد كان يسجن لمدة ثلاث سنوات(٦). في ايطاليا القرن الخامس عشر اصبح الحب الافلاطوني موضوعا ادبيا وفنيا بسبب ترجمات افلاطون وعد هذا ظاهرة فكرية غير جنسية(٧). وخلال عصر النهضة

١. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٩

٢. نفسه :- ص ٧٥

٣. نفسه :- ص ٧٣-٧٤

٤. هويغ رينه ، المصدر السابق :- ص ٢٦

٥. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٧٦

٦. ابراهيم محمود ، المصدر السابق :- ص ٣٧

٧. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٧٥

ذاته ظهرت كتيبات وادلة تؤكد على المتع الجسدية في الزواج وتشجع على العبث الجسدي السابق للزواج تسترت بقول ارسطو إن الجنس جزء ضروري من الحياة فهو عطاء آلهي نقبله او نمتنع عنه فكان لهذا القول اثر عظيم على الحضارة الغربية ومواقفها من الجنس فقد كان مبررا للتسامح الجنسي في الحياة كما سهل على الفن تناول المواضيع الجنسية في رداء اخلاقي(١). وفي هذا ما يؤكد الطابع الحسي الروحي المزدوج لعصر النهضة.

منذ القرن الثامن عشر ابتكرت المجتمعات الغربية الحديثة جهازا جديدا إلى جانب العلاقات الزوجية يركز على الشركاء في الحياة الجنسية(٢). ففي فرنسا حدثت تطورات هامة في النظرة إلى الجنس بدفع من الافكار التي حركت الثورة الفرنسية فألغيت عقوبة الاعدام للمخالفات الجنسية وافر القانون الجنائي النابوليوني إن السلوك الجنسي مهما كان نوعه لا يعاقب مرتكبوه اذا تم بين اطراف راشدة متراضية دون علانية، فحذت بعض مقاطعات المانيا حذو فرنسا كما في اسبانيا والبرتغال وروسيا فامريكا اللاتينية(٣). على الجانب الفلسفي اهتم شوبنهاور ونيتشه بموضوعة الجنس فقررا إن المدنية والاخلاق واسمى الفنون نشأت في الشعور بالجنس، كما رأى نيتشه إن المدينة بنيت على اساس التخلي عن الغريزة وان تطور المدنية جاء على حساب التعبير الحر عن الجنس(٤). في القرن التاسع عشر اصبحت الجنس رهانا على الحقيقة(٥). فكان هذا القرن معلما اساسيا في التاريخ العلمي للجنس، جاء ذلك نتيجة تضافر تيارات فكرية مختلفة

١. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٩٩

٢. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١١٤

٣. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٤١١-٤١٢

٤. نفسه :- ٤١٠

٥. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧١

كان حصيلتها اخراج الجنس من مجال السرية او المسكوت عنه إلى مجال الافضاء والبحث والتقصي، فكان لآراء دارون اثر كبير في توجيه التفكير العلمي والانساني نحو الجنس حيث اعطى لغريزة التكاثر الغلبة على كل دوافع الانسان فشدد على اهميتها في عملية التطور مؤكداً إن محك نجاح التطور العضوي هو التكاثر لا البقاء للأصلح ذلك إن الأصلح اذا لم يتكاثر فلا اهمية له في تطوير الحياة(١). كما قرر إن اختيار الشريك الجنسي هو الاساس لتطور الجسم والعقل فهو القوة الدافعة وراء السلوك الانساني في مختلف النواحي بما فيها تلك التي تؤدي إلى الخصام والحروب او التي تؤدي إلى قيام وتطوير الفنون الجمالية بانواعها(٢). وان الاختيار الجنسي يمكن له إن يتصرف بصورة مستقلة عن مبدأ الاختيار الطبيعي فينصرف إلى خيارات جمالية ذاتية محضة(٣). هكذا صار ينظر إلى الرغبة الجنسية الفردية باعتبارها نوع من المساهمة الفعالة في تحقيق معنى الحياة البشرية(٤). هذه المتغيرات مهدت لدخول الجنس في اطار الحقائق العلمية والادبية فمكنت الاوربيون من التخلص من ضغط المحظورات ليعيشوا تفتحاً فكرياً مكنهم من فحص ماضيهم جيداً وبالتالي امتلاك القدرة على التغير مع صفحاته القائمة(٥). منذ القرن التاسع عشر فقد الاعتراف مركزه الطبقي والحصري لينفتح على مجالات اخرى فلم يعد المقصود إن يقول المرء ما فعل بل إن يسترجع في ذاته الافكار والهواجس التي صاحبته والصور والرغبات والوان ونوعية اللذة التي تسكن فيه، لقد عكف المجتمع على المطالبة بالبوح بالملذات من رؤية فردية والاصغاء اليها(٦). نشر الاعتراف الفردي اثاره بعيداً في القضاء والتربية والطب

١. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٤٨١

٢. نفسه :- ص ٤١١

٣. نفسه :- ص ٢٥

٤. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٩٧

٥. محمود ابراهيم ، المصدر السابق :- ص ١١٣

٦. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧٧

والعاطفة ، في النظام اليومي والطقوس الاحتفالية من هنا حدث تحول جوهري في مهمة الفن من متعة المضمون الادبي المركز حول السرد البطولي الرائع لمبادئ الشجاعة والقدسية إلى فن مكلف بمهمة لا متناهية هي اخراج الحقيقة من اعماق الذات من خلال الاشكال وهي حقيقة يظهرها شكل الاعتراف الفني عينه. بمظهر الشيء المتعذر مناله، صار نهج البحث عن الصلة الجوهرية بالحقيقة المعاشة لا في الذات فحسب بل في فحص الذات الذي يعطينا يقينات الشعور الاساسية من خلال الكثير من الانطباعات العابرة(١). هكذا جاءت الانطباعية تجسيدا لكل الافكار القائلة بان العالم هو محض تجربة ذاتية واحاسيس شخصية، أي إنه ليس مستقلا عن حواس الفرد(٢). في الحداثة صار الجنس والحقيقة مترابطين في الاعتراف بالافصاح عن سر فردي افصاحا جبريا وكاملا(٣). صار الاعتراف محالا إلى الشخص نفسه وقد غدا مندجما فيه بعمق(٤). هكذا استهلّت الانطباعية عمليات استنطاق الجسد باخراجه من دنيويته المسيحية في المجتمع والتراث فهيات لدخوله مجال المتع الحسية فيما تضيف عليه العناصر الفنية سحرا جماليا تمهيدا لتخلي الجسد عن عصاميته فيفتح على الحياة.

كانت صورة الجسد العاري التي عرضها مانيه (١٨٣٢-١٨٨٣م) في لوحة (غداء على العشب ١٨٦٣) سببا في توليد الشعور بحركة استقلال متنامية عن نمط التفكير الذي كان يهيمن على الفنون انذاك ففي حين كان فن الماضي مكرسا لتمجيد الخالق او لتحقيق فكرة الانسان السامي كان فن مانيه تحولا نحو

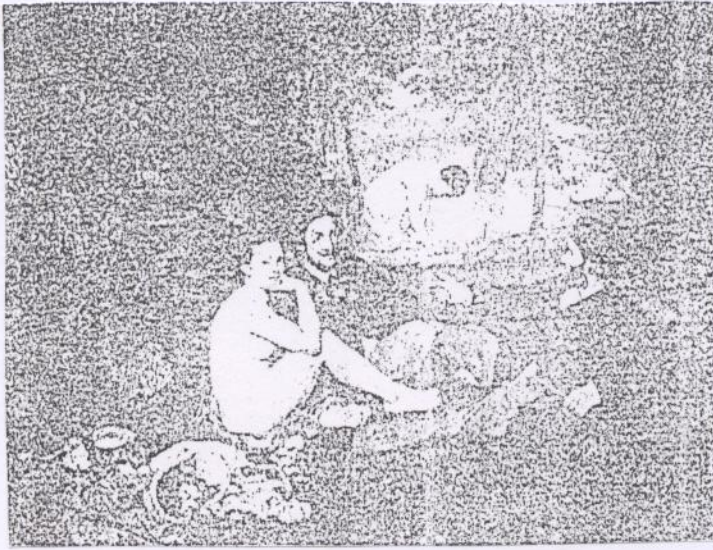
١. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧٤

٢. فيشر ارنست ، المصدر السابق :- ص ١١٥

٣. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧٥

٤. نفسه :- ص ٧٤

الداخل(١)طرحت لوحة غداء على العشب ملامح وعي في مغاير للجسد البشري المصور دون اكتراث بالتقاليد الفنية والاعراف الاجتماعية فعرضت واحدا من تلك الاجساد التي تعيش في الحياة اليومية في وقت كانت فيها صور الاجساد العارية تبرر باقحامها في مواضيع ادبية او اسطورية دائما ،حيث إن مجاورة العاريات لرجال بملابسهم اثارت نأمة غير محتشمة ،كما إن احدى العاريتين تحديق إلى خارج الصورة باثارة قد تكون بمثابة دعوة مقصودة(٢). (شكل ٤١).



مانيه

(غداء على العشب)

- المرأة العارية

بجوار رجلين بملابس

العصر الحديث

شرعت الانطباعية لمفاهيم حديثة تجد في الاستعمال الجسدي للذات ما يمنح الانسان الابتهاج ويقوده إلى الشعور باندماجه في الوجود ، فالحق في الحياة وفي الجسد واشباع الحاجات ،والحق في إن يكتشف المرء ذاته لم يكن كل هذا مفهوما ابدا من قبل النظام الكلاسيكي(٣). الجسد الحديث صار يقود الذات

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٨

٢. نفسه :- ص ١٩

٣. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٤٦

إلى الحركة فيما صارت احاسيس الرفاهية الجسدية واكتشاف الذات طريقا لصياغة الحياة الخاصة(١). من الحقول إلى الشوارع إلى شاطئ البحر وصلات الرقص واماكن النوم لاحق الانطباعيون الاجساد بشغف جمالي واخراج فني يجعل منها مراكز للاشعاع اللوني والحسي المرفه. لقد اصبح تحميل الحياة الاجتماعية يرتكز على اخراج منقى للجسد وعلى اناقة العلاقات الجسدية التي يقيمها والاشارات التي يبثها في محيطه الجسدي الجذاب. في عصر الحداثة اصبح الحديث عن الجنس يتم في شيء من الزهو والتكلف يحمل في باطنه شعورا بتحدي النظام القائم(٢). لقد بدأ فنانو الانطباعية عملية اعادة بناء لصورة الانسان من خلال عملهم المباشر على الجسد بهدف اعادة بناء احاسيسه بصورة تولى الفن تهذيبها وبذلك استطاع الفن الحديث ان يتكلم ببلاغة عن المحظور اجتماعيا، حيث إنه استطاع ان يمحو ببراعته الجمالية ما يمت مباشرة إلى الافعال العضوية ليتمكن من تحرير الجسد تحت رعاية الجميل عبر استبعاد سمات الوظيفة الجسدية، من مستحزمات رنوار إلى راقصات ديغا إلى غانيات لوترك ادخلت الانطباعية الجسد بتحليلاته الايروسية في فضاء الثقافة العام وربطته بموقف فكري يعبر عنه بطرق لا تسمح باختزاله في حيز محدود، حيث اطلقت عبر نمذجة جنسية حدائية تم تقديمها في مواقف وصياغات فنية متنوعة فتحت آفاقا واسعة للتحول بالمشاعر الجنسية من مصاف المتعة الجسدية المحضة إلى مصاف المتعة المدونة القابلة للخلود في تواصل جمالي يؤرخ للمتعة الزائلة فيتجاوز بها حدودها المكانية والزمانية بقصد ادامتها، مع الانطباعية صارت المتعة تعني تحقق الذات خارجيا اذ إن ارتداد المتعة إلى مجرد الرغبة والشهوة يجعلها حبيسة مكان مجرد من الذات وبذلك تزول العلاقة بين الداخل والخارج(٣). اما نقلها إلى الخارج فيسمح لها بان تتدفق في كل

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٥٤

٢. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٣١

٣. نفسه :- ص ٢٠-٢١

مظاهر الحياة الحية لدرجة تجعل الحقائق المباشرة شيئاً جميلاً، فالجمال ليس شيئاً يتعلق على ظاهر الجسد، إنما هو تفتح الجسد وزهرة الوجود والحياة فيه (١). فالجنس كان وما يزال أحد الجذور الخفية التي تمد الفن بحياته، وفكرة الجميل تغرس جذورها عميقاً في الإثارة الجنسية (٢).

مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين صارت باريس محطاً لرحال أكثر فناني العصر (٣). حيث كان أهل المدن الحديثة يقبلون على أنواع الملذات ويتفننون في ابتداع أساليب الاستمتاع بحياتهم (٤). فكان هذا هو عصر الإكثار وانتشار ألوان الجنس وتقوية أشكالها المختلفة فكان عصراً باعثاً لتباينات وتنوعات كثيرة (٥). في القرن العشرين حدثت تحولات هامة في الموقف إزاء الجنس سببتها عوامل كثيرة أهمها حركة التحليل النفسي والحربان العالميتان إضافة إلى انتشار وسائل الإعلام والنقل ثم تطور العلوم في مجال الجنس، فقد بدأ القرن العشرين بثورة في علم النفس كان محورها الحياة الجنسية ساهمت بقوة في إخراج الجنس من حيز الكتمان والسرية إلى حيز البحث الصريح، توسع مداها إلى مجمل النواحي الثقافية والاجتماعية إلى حد أصبح متعذراً معه إيجاد مجال حياتي لا يرتبط بالجنس بصورة أو أخرى، وقد وجد فنانون الحداثة في هذا المجال حقلاً خصباً للتعبير عن خيالاتهم التي عدت بدورها من ثمار الارتباط بين الجنس والإبداع، فيما كان للحربين العالميتين أثر قوي في تحرير الفرد من القيود المفروضة على حياته الجنسية بما عرف عن الحروب وما يصاحبها من شعور باليأس وخيبة الأمل في القيم ومصير الإنسان والانهماك بالجنس (٦).

١. جويو جان ماري، المصدر السابق :- ص ٨٧

٢. برتلمي جان، المصدر السابق :- ص ١٠٩

٣. بهنسي عفيف، الفن في أوروبا، المصدر السابق :- ص ١٥٤

٤. ابراهيم زكريا، مشكلة الحياة، المصدر السابق :- ص ٣٢١

٥. فوكو ميشيل، المصدر السابق :- ص ٥٤-٥٥

٦. كمال علي، المصدر السابق :- ص ٣٤٨-٣٤٩

كان الطب النفسي هو اللحظة التي استدعيت فيها الملذات الأكثر تفردا لان تصوغ نفسها حول خطاب حقيقة كان عليه إن يتمفصل لا حول الشخص الذي يتحدث عن الخطيئة والخلوص، عن الموت والخلود بل عن شخص يتحدث عن الحقيقة والحياة(١). دمج علماء التحليل النفسي تقاليد الاعتراف المسيحي بالفحص العيادي وما يقدمه المرء عن نفسه بعلامات وأعراض ذات رموز ممكنة الحل وإدراج الذكريات والتداعيات الحرة ضمن إجراء اعترافي مقبول علميا وحياتيا(٢). وراح الطب النفسي يرسخ إجراءات الاعتراف ويوسع مجالها وهكذا تكون شيئا فشيئا ارشيف كبير للملذات الجنسية(٣).

أدرك الفنانون الحداثيون أهمية الجنس كعامل اجتماعي ونفسي يكشف مشاعر الناس وأفكارهم إلى جانب تناقضات الحياة مما لا يخضع رؤاهم الفنية لدوافع جنسية بطرق اغرائية رخيصة بل بأساليب تدخل نطاق تشريح العلاقات الإنسانية لتصبح بمثابة كشف واستقصاء عميق يسهم في تحطيم هيمنة المفاهيم القديمة العالقة بحركية الجنس في النفس الغربية تمهيدا لإطلاق رؤى فنية تستوعب حالات التطور المואكة لمتغيرات الثقافة وصراع القيم في عالم الحداثة. فإذا كان إنسان الماضي يتمتع بملذات الجسد الفطرية فان إنسان الحداثة جاهد لان تكون لذته مصحوبة بحالة نفسية تستمتع فيها الحساسية بنشاطها الذاتي الواعي(٤) حيث يكتشف الإنسان في حياته سلسلة من المتع تتدرج في سلم قيمي يبدأ بالمتع الجسدية حتى أرقى ضروب الإشباع الروحي لكل منها مكانتها ودورها الهام في تزويد حياته بالمعنى أو الدلالة العميقة وتراتبية هذه القيم هو القادر

١. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧٨

٢. نفسه :- ص ٧٧

٣. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٥١

٤. نفسه :- ص ٢٩١

على اشاعة المعنى في حياته بأسرها(١). فقد شبه أفلاطون الحب الجسدي والحب الروحي بعربة يجرها جوادان مجنحان احدهما أصيل لطيف يريد جر العربة إلى أعلى نحو المثال أما الآخر فهو شرس عنود يجري وراء شهوات الجسد فإذا كان السائق ناجحاً فإن الجوادين معا سيحملان الحب وحببيه إلى عالم المطلق(٢). فالنشوة الجنسية هي الرد على الفصل التقليدي بين الروح والجسد وهي مكان وزمان تعديل مضمون الثنائية، حيث عملية إضفاء الطابع الروحي على الجسد الآلة والقيمة الكبرى للنشوة الجنسية إنما تنتزع الجسد من حدود عزلته البيولوجية لتقذف به إلى فضاء المشاعر حيث يتحول الإدراك الحسي إلى إدراك جمالي(٣). لذا ذهبت تيارات الفن الحديث إلى تناول عواطف الإنسان بمزيج متفاوت النسب من دوافع الجسد ودوافع الروح حتى يصعب في كثير من الأحيان تمييز عناصر هذا المزيج أو الفصل بين دلالات كل منهما فقد تبرز دلالات الوجد الروحي تارة او تتغلب دلالات الوجد الجنسي تارة اخرى، وكأن الفنان الحديث قد قدر له إن يعيش هذا الصراع فرغبات الفنان لا يمكن إن تقف عند حدود الرغبة الجسدية وافلاطون يرى إن رغبة تملك الجسد الجميل ترفع العشق إلى مستوى الجمال الروحي وهنا تكون وظيفة الجسد ايقاظ الحب، الطاقة حيث يمكن للرغبة الجنسية إن تبعث في الروح قوة محركة ترفعها لالاعالي فالجسد ضرورة لترجمة المطلق حسياً والفنان لا يستطيع التخلي عن المظاهر الجسدية التي تعينه على الارتفاع من المرئي إلى اللامرئي باعتبار إن الجميل لا يوجد الا لكي يتجسد في جسد ما (٤). وهذا يعني إن لا تكون الغايات جنسية

١. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٢٩١

٢. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٧٤

٣. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٣٣

٤. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٦١٣-٦١٩

محضة، فالجسد هنا نقطة ارتكاز تجعل من العاطفة والخيال امرا واقعيا فهو الذي يجسد المشاعر ويملأ الفراغ الحسي بكيان محسوس، وبحسب الاغريق فليس هناك اجمل من جسد لتجسيد هذه العاطفة في المحسوسات(١). إن هذا الوجد الايروسي المصعد جماليا قد يتجاوز الجسد فعلا لكنه لن يتخلى عنه كهدف له، لقد ابتكر الغرب لذة اكبر في معرفة اللذة وعرضها وكشفها والافتتان برؤيتها، بقولها وسحر الاخرين بها بنقلها اليهم في السر واظهارها مبطنة مرمزة (٢). لذا لم تتخل الوحوشية عن وجود الجسد فقد ارتحل غوغان إلى جزر الماركيز وتاهيتي بحثا عن الحياة البدائية حيث الاجساد العارية فوجد انها قد اختفت تحت اريدة المبشرين(٣). الوحوشية حولت الدافع الجنسي إلى علاقة حسية تداولية تتبادل فيها الاجساد المتعة بينها ومع المحيط حيث تستحيل المتعة إلى منافذ للتعلق بين الاشياء فالاحاسيس الغريزية النابعة من مخيلة جمالية يتم تفريغها في الإشكال فتتغلب على الوقائع العضوية وتحولها إلى خصوبة لونية وعلاقات فنية تمد حدود الرغبة وامدها إلى داخل البنى المبسطة الطافحة بدلالات الفطرة والغرائز البدائية الكامنة في عمق النفس البشرية والذاكرة الجمعية لانسان العصر.

بول غوغان(١٨٤٨-١٩٠٣م) الذي كان ينشد الابتعاد عن حياة المدينة الصاخبة كتب على باب مرسمه في جزر تاهيتي لافتة تقول "هنا يمارس الحب" ولم يستخدمه للرسم بل للمجون واللهو(٤) وفي لوحة (فقدان العذرية) صور غوغان عارية محاطة باوراق العشب التي تشبه السنة اللهب وهي تمسك بيدها وردة رمز البرائة وتحتضن بالاخري ثعلبا يضع يده على قلبها دلالة

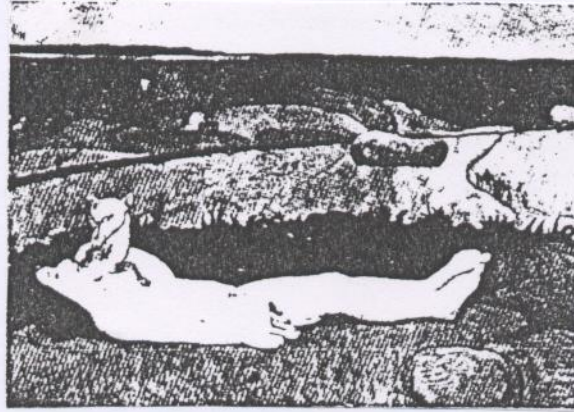
١. كمال علي، المصدر السابق :- ص ٣٧٢

٢. فوكو ميشيل، المصدر السابق :- ص ٨٣

٣. باونس الن، المصدر السابق :- ص ٩٣

٤. نيوماير سارة، المصدر السابق :- ص ١١٣

على الانحرافات الخاطئة بينما نحت الإشكال والألوان في هذه اللوحة منحى تجريديا بالغا(١). إن الشكل الفني والعناصر الجمالية هي نوع من المحفز التمهيدي يفسح المجال امام الفنان لتحرير نوع ثانوي متفوق من المتعة الدافقة من مستويات اشد عمقا(٢). الموضوع الجنسي هو فضاء الرسم هنا اما البعد الحداثي فيأتي عبر سياقات جديدة تنشر الجنس على سطح الاشياء والاجساد فتثيره وتكشف عنه فتحمله ينغرس في الواقع(٣). وبحسب غوغان فان فكرة الشيء هي التي تجعل الشكل ملائما للرسم ، والذاكرة لا تحفظ كل شيء بل ما يثير الروح فقط(٤). (شكل ٤٢).



غوغان
" فقدان العذرية "

- الثعلب رمز
للانحرافات الخاطئة

إن ارتحال الفنان بمشاعره وعواطفه إلى البدائية والبساطة هو بعد آخر تناول فيه فنانون الحداثة موضوعه الانسان والحياة وهو بعد خيالي يعلو فيه الانسان على نفسه وغرائزه حتى لا ينحدر بها إلى المباشرة الفجة إلى ما هو دون الانساني في محاولة للانتقال من الانساني إلى الآلهي(٥). لقد اصبح الفن الحديث يستمد دفعه الاصيلي من مسعى افلاطوني جديد(٦). لكن اصبح الجنس بمثابة الجوهر

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٩٠

٢. ريد هيربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ١٢٨

٣. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٨٥

٤. روجرز رفاكلين ، المصدر السابق :- ص ٤٣

٥. ابراهيم زكريا ، مشكلة الانسان ، المصدر السابق :- ص ٧٢

٦. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٢٠٨

الميتافيزيقي الذي تسند اليه كل خصائص وقدرات الجوهر المنتج والفاعل لكل شيء وعوامل الجنس باعتباره القوة السحرية التي تفك كل العقد وتحلل كل مركب وتوضح كل ماهو غامض(١). ماتيس(١٨٦٩-١٩٥٤م) عندما يريد إن يرسم جسد امرأة فانه يستعيد شكلها اولاً داخل نفسه ويمنحه السحر والبركة قبل إن يرسمه، بهذا يحصل الجسد على دلالة انسانية اوسع واكثر امتلاء(٢). وهو يرى إن مخيلة الفنان عندما تكون تحت سيطرة الغريزة فانها تتوصل إلى افضل فكرة مبتدعة(٣). الوحوشية كانت نافذة الحداثة على البدائية حيث تتفتح الغرائز بنهم على الحياة فالجسد الحديث صار شفافا لصور اللاشعور واوردة ايروس تسقي اعضاء جهازه العضوي(٤). فيما صار ديونيزيوس من ضرورات الحياة الحديثة فهو يمثل الحنين إلى البدائية وحلم المشاركة والتعاطف الانساني المفقود(٥). إن ترميز الجنس وسيلة هامة لحفظ الدوافع الجنسية ووقايتها من الابتذال، أي باذكائها بالتمويه والاختفاء، والفن واحد من هذه الاساليب يسلك به الفنان سلوكا تصعيديا جماليا من خلال ترميز الجنس ينأى به عن طرق التعبير المباشر والصراحة التي تستنفذ قيمه الروحية والنفسية(٦). صارت مسيرة الحياة الحديثة تتجه إلى مزيد من التعقيد والانفصال عن الناس والمجتمع. والفنان الحديث اذ لم يعد يشعر باتصال حيوي مع الاخرين فانه يتقهقر إلى ذاته ليعبر عن حالاته النفسية(٧) فاصبح الجنس بمثابة خطاب يخص العصر، حيث يترابط مع كشف الحقيقة فيغدو ركيزة التبشير والوعظ القادرة على كشف النفاق في الواقع

١. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٥

٢. روجرز فرانكلين ، المصدر السابق :- ص ٣٧

٣. نفسه :- ص ١٠٠

٤. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٨٤

٥. صالح سعد ، المصدر السابق :- ص ٥٣

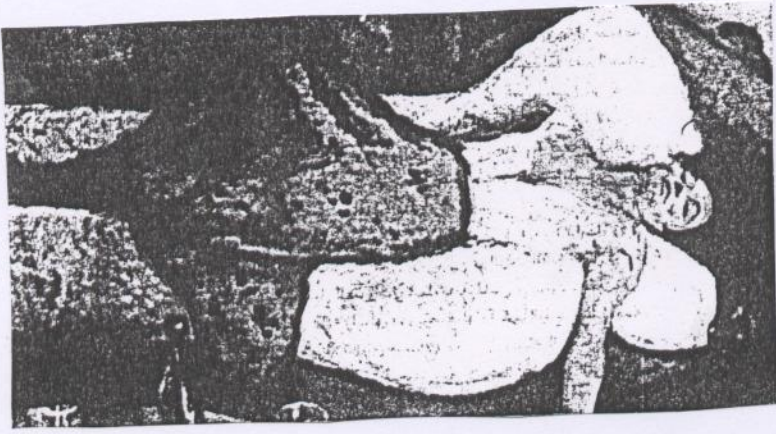
٦. كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٢٧

٧. ريد هيربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٨١

الاجتماعي(١). اما التعبيرية فقد تناولت الجسد لا كاستثارة جنسية بل بصفته مفتاحا لولوج الحياة الداخلية للتجربة الإنسانية المجسدة في قوام الرجل أو المرأة المعبر عن سلسلة من مشاعر الحزن والوحدة والفرع(٢). استغل التعبيريون العلاقة بين الرجل والمرأة للتعبير عن فراغ الحياة وضغوط العصر الحديث، فالعلاقة تصير مهربا وخلاصا آنيا من صراعات داخلية اعنف وأنماط العلاقة هي ازدواجية للسري والمعلن بحيث يتحول الجنس من الايجابية إلى السلبية حتى الرفض المتبادل، الجنس المثقل برموز النقد ودلالات القهر والتأنيب الذاتي هو فعل إسقاطي لما يريد الفنان قوله، في شخوص التعبيرية انفصام داخلي يجعل الذكورة في حال أشبه بالعجز الجنسي يعترئها نقص بين في الرجولة وانطواء اجتماعي يفرز إحباطا نفسيا وجسديا وانسحاقا للذات أما المرأة فهي الحلقة الأضعف في سلسلة القهر الاجتماعي والقربان الدائم مغمورة بمشاعر الانسحاق الداخلي والتمرد المقموع والانفصام ينتهي بالتضحية بجماليات الجسد في خضم صراع الخط واللون، صراع دائم بين حيوية الجسد وكآبة وقسوة المحيط، إن ضالة القدرات الذاتية جعلت بنية الإنسان عرضة للتعديل تبعا لدواخله وتطوره الفني أصبح محكوما بمزيج من الاختزال والتحطيم يعكس ضياعه النفسي والروحي، الذي يجد اصدق نماذجها في جسد الغانية المنهار بعد ليل مرير ينتهي إلى وحدة مهملة كما صورها مونش في لوحة بعنوان اليوم التالي.

١. فوكو ميشيل، المصدر السابق :- ص ٣١

٢. اوهر هورست ، روائع التعبيرية الألمانية ، ترجمة فخري خليل ط ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٩ ص ٢٧



مونش - اليوم التالي

- جسد الغانية المنهار بعد ليلة صاحبة

في الوقت الذي بدأت في الحادثة بوصفها موقفا كينونيا فلسفيا ارتياد الجسد للإفصاح عن اكبر قدراته وعلاقته بالعالم ،أوجدت متغيرات الحادثة الحاجة إلى كسر إطار الثنائية القديمة بالتأسيس للثنائية التي تعرضها الحادثة والتي تفترض إن الجسد يخفي عقدا وأسرارا يمكن مسح دهاليزها وانفاقها لتحويلها إلى إيماءات تزود بموجهات للإعلان عنها مثل الذهب المدفون في طيات اللحم(١). وصار الجنس سلطة حيوية في هذا الفتح الذي يريد إعادة استكشاف تقنيات الأذات قادرا على إن يعطيها ما يشبه التجسيد الحسي والمادي المباشر(٢) صارت شهوة الجسد تخترق الحادثة(٣). ففي خضم رفضها للواقع الاجتماعي والثقافي والفني حملت الدادائية فعاليات الجسد الايروسية صريحة إلى الفن كجزء من حملتها لتحرير الجسد من عصمة الأخلاق والثقافة الوصائية التي أطرت

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٧٠

٢. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٥

٣. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٧٢



ماكس ارنست

"عن هذا لن يعرف
الرجال شيئا"

الجنس الصريح
أداة للنقد

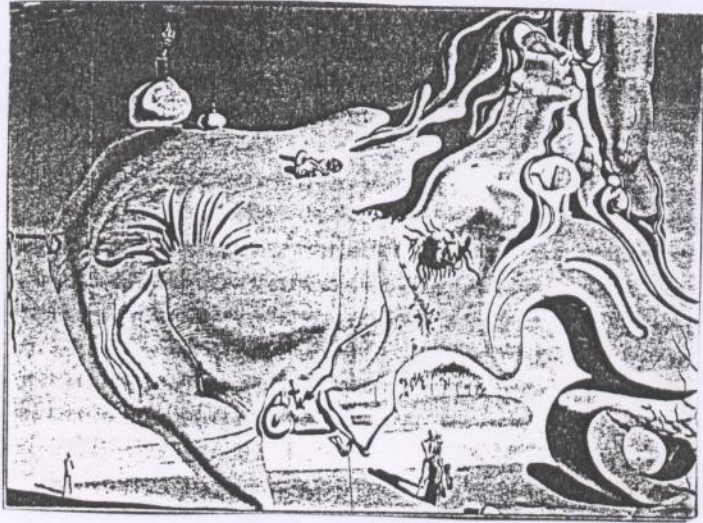
صارت عملية خلع الأقنعة والمجاهرة بمكبوتات الجسد بيئة خصبة لحركة الوريث السريالي الذي أبدى اهتماما أكبر بالجنس معتبرا إياه نقطة التقاء الحقيقة بالحلم والتجسيد الواعي لنشاطات اللاوعي فامتألت أعمال السرياليين بصور الأجساد ذات الاقترانات الإيحائية وفي مجال المسرح ظهرت أعمال تنادي بالرجوع إلى التلقائية فظهر ممثلون عراة يمارسون الجنس بدعوى التجسيد التلقائي للحياة كتحد ورفض لما تفرضه المدنية الحديثة^(١) وجد السرياليون في آراء فرويد واعتباره الأحلام أفعالا نفسية يمكن لها إن تفضح رغبات الفرد المكبوتة فهي مصادر الهام جديدة لفن يسمو فوق الواقع فقدم لويس بونويل وسلفادور دالي فيلمين سينمائيين هما (كلب اندلسي ١٩٢٨م) وفلم (عصر الذهب ١٩٣٠م) الذي كان مزيجا من ماركس وفرويد ،هاجم المجتمع المنظم ، صورت فيه حفلة جنسية ماجنة من وحي كتاب المركيز دوساد* (١٢٠ يوما في سادوم) ظهر فيها هو بهيئة السيد الذي يلتذ بمنظر المجون العام يتزعم هو مركز الغوابة والتحريض فيه ثم يظهر أخيرا إنه هو المسيح نفسه^(٢). كان دالي منقبا جسديا متميزا

١. القريشي علي، بين الحضارة والمدنية وأزمة العالم اليوم ، دار التعارف ، بيروت : ١٩٧٧ ص ٤٤

* الماركيز دوساد (١٧٩٦-١٨١٤) شخصية عصابية اشتهر بالمجون وكتب سيرته الذاتية، اشتق من اسمه مصطلح

السادية أي التلذذ بتعذيب الآخرين

مارس أنواعاً من الكشف للناطق عبر الجسد وفيه ، رافعا الأستار عما يجري في أعماق النفس، فيما كان الجنس موضوعاً وهدفاً معاً عند السرياليين لا يمكن تجاهل دلالات وجوده المكثفة ، فهو قادر على أن يعكس موقفاً متكاملًا عن الحياة أو يعرض مشاعر إنسانية ذات شمولية حياتية عميقة ولعلهم كانوا الاجراً في مخالفة السائد على وعي منهم بأنهم يقدمون تجربة فريدة ليست جنسية بقدر ماهي حداثة طموحة. فالفنان الحديث يعرف كيفية توسيع دلالات الغريزة بما يفقدها سمات الفردية ويعمم أحلامه الجنسية فيتسامى بها لتصبح لذائذ ممتعة للآخرين ، ويعد لها بطرق لا تكشف مصادرها داخل مناهلها المحرمة ليتمكن من ربط تيار اللذة بانعكاسات أحلام اليقظة فيوفر للآخرين امكانية الرؤية بمصادرهم الذاتية اللاواعية^(١). فكان اندريه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦م) يرى أن النواهي الجنسية المسيحية لا تطاق^(٢). وأن على السريالية أن تجاهد لازالة كل المحرمات أملاً بتبديل العالم بعد تحرير الرغبة^(٣). (شكل ٤٥).



سلفادور دالي
رغبات سرية
- ازالة المحرمات
من اجل تبديل
العالم بتحرير
الرغبة

١. ريد هيربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق :- ص ١٢٥

٢. الكيه فردناند ، فلسفة السريالية ، ترجمة وجيه العمر ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق :- ١٩٧٨ ص ٦٧

٣. نفسه :- ص ٥٤

بيكاسو من جانبه لم يعبأ بالحضارة ولم يظهر استيائه منها بل ابدى اعجابه بالانسان، الوحش او الطفل معا، فوجد في كل منهما معجزة من معجزات الخلق، الانثى تتراوح عنده بين الدورين وبين الشهوانية المتطرفة، عاش بيكاسو حياته وسط واحة من الرفاهية الجنسية فصور عشيقاته العديداً في نومهن او في نظراتهن إلى أنفسهن في المرأة، كما استلهم الميثولوجيا في ابعادها التي تستبطن الجسد واسرار المتعة في صور وافعال كبار الالهة الذين يفيضون قوة وحيوية ويتمتعون بمعرفة كل اسرار الملذات الجسدية وجربوها. (شكل ٤٦).



بيكاسو
مصارعة الثيران
-الخصان والثور
والفتاة استلهم
الميثولوجيا الجنسية

إن اصالة واساسية الدافع الجنسي في الحياة لا يمكن الجدل فيها بما يناهضها، فالتكوين الطبيعي للانسان مهياً كلياً لتحقيق هذا الدافع (١). وبعد إن كان الجنس حبيس الخطاب السري، المعيب، المغيب فان حركة الحداثة افادت من مجالات الحرية التي سمحت بجعل الجنس موضوعاً فلسفياً يهدف إلى فهم الانسان والحياة (٢). ورغم إن نتائج هذه العملية التحررية بطيئة الظهور لان الحديث عن

١. كمال علي، المصدر السابق :- ص ٢٤

٢. محمود ابراهيم، المصدر السابق :- ص ١٦٨

الجنس بجرية وقبوله في واقعه هو مشروع يتعارض مع مسارات تاريخ طويل^(١). فان الفن استطاع انتاج الكثير مما يمكن للانسان تخيله على صعيد المحظورات وتحويلها إلى اطياف جمالية جعلت ما هو متجاهل حاضراً فالمتع المجتابة من المخيلة والفن قادرة على قلب الوقائع الجنسية إلى احلام وتخيالات لا تفتقر إلى اصالة الواقع ، حيث يبدأ المحسوس بالتحول إلى مجرد لكنه مجرد روحي ممتع ، لا يخلو من اصالة الواقع ، فالجنس في جوهره عملية دلالية معقدة يلعب فيها الجسد دور الدال الذي تكون العواطف والخصب مدلولاته ، غير إن عزل الجنس عن الخصب بمساعدة العلوم الحديثة افقده قيمته الدلالية الوجودية الكبرى ، مما جعل الفن الملاذ الاخير الذي يكون فيه للجنس قيمة ذات عمق روحي حقيقي ، بانتقال الافعال من معانيها المباشرة إلى دلالات اسمى في تحول تلتف فيه الارادة الفنية حول المحرمات وقواعد اللياقة حيث إن تنوع الدلالات وتصعيدها يأتي عن طريق الاشتقاق والنحت البلاغي للصورة الفنية ينقلها من حدود المباشر إلى المتخيل لتحقيق ابداعات جمالية يتم انتاجها عبر تصعيد الاحاسيس الجنسية إلى مستويات فنية وروحية اسمى ، حيث إن الاثرات الجنسية يمكن لها إن تضيف على الفرد قدرات ونشاطات روحية تصبح مصدرا من مصادر الانتاج الفني^(٢) والدوافع الجنسية لا تلعب دورا تكميليا للفن فحسب بل تمارس احلالا لاهداف غير جنسية محل الاهداف الجنسية بحيث تبقى القوة المستخدمة في كلتا الحالتين هي بعينها^(٣) فالجنس هو نسغ الرمزية الذي يمد فروعه واغصانه في مناحي الحياة حيث يفوق مجموع الرموز الجنسية على مجمل الرموز التي اوجدها الانسان لباقي اوجه حياته الباقية ، فالرمزية ضرورة لتطويع الغرائز

١. فوكو ميشيل ، المصدر السابق : ص ٧٣

٢. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ١٠٨

٣. نفسه :- ص ١٠٩

إلى دلالات انسانية حضارية (١) فيما يتميز ذوو الطاقات الابداعية بامتلاكهم طاقات جنسية وحساسة اعظم تخولهم امكانية اكبر للتحول في سلوكهم الجنسي إلى مسالك اخرى (٢) . فالفن هو الصيغة الاجتماعية الالهة التي تتيح للغريزة الجنسية العمل بحرية وحرية تتمثل في التخيل الجمالي للجنس (٣) . والجنس جزء حيوي من نظرة الفنان الحديث للحياة والى الفعل الانساني فيها ، يتباين التعبير عنه بين صورته الواضحة ودلالاته العاطفية الشفافة ، فهو العنصر الجوهرى في تركيبة الحياة والمحرك الاساسى للنفس الانسانية تتحرك دلالاته على مستوى العمل والحركة والصمت ، كما تمارس الغريزة الجنسية تأثيرا رئيسيا في الانتاج الفنى (٤) . كما إن المقارنة بين الابداع الجمالي والجنس شكل من اشكال الخصب الروحي ، لا يمثل الخصب الجسدي الا صورة ضئيلة بالمقارنة بها تجد في العبقرية الفنية اعظم تجلياتها (٥) .

في المجتمع الحديث الذي صار يستثمر الجسد كاداة استهلاكية يمثل الفن والجنس الامكانيات الاخيرة لممارسة التحرر والانعقاد من الاوضاع الراهنة للمجتمعات المعاصرة (٦) . والفن من خلال تركيزه على القيم المختلفة للجسد والجنس كان بمثابة رد اعتبار للانسان من اجل اثبات هويته الكونية (٧) . الجنس اصبح بمثابة السلطة الحيوية في مجال اعادة استكشاف الذات يعطيها تجسدها الحيوي المادي المباشر ، والادراك الجمالي للجنس في الفن يجعل الانسان

١. كمال علي ، المصدر السابق : ص ٣٢٦

٢. نفسه :- ص ٤١٨ - ٤١٩

٣. لالو شارل ، المصدر السابق :- ص ٢٠٧

٤. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ١٠٩

٥. نفسه :- ص ١١٣

٦. بسطويسي رمضان ، المصدر السابق : ص ٨٨

٧. نفسه :- ص ١٧١

يشعر بسعادة حقيقية متعالية خالية من الشعور بالاثم ، حيث يمكن للفن أن يوفر قدرا من التطهير للاهواء والشهوات (١) . الحداثة رفضت أن يكون للانسان دور لابكم اللاواعي موضع العناية المتفق عليها بين راشدين اوصياء يملون عليه خطابا عقلانيا شرعيا حول الجنس ، بل سعت إلى أن يكون الجنس في الفن تاويلا خياليا ، حسيا او روحيا بحسب الافصاحات التي تملئها المخيلة المبدعة . فالعمل الفني يتضمن قيما نوعية خاصة تمنعه أن يكون راجعا إلى الجنس الخالص فحسب (٢) . واستمرارية هذا التصعيد الدلالي للجنس إلى مستويات اسمى هي حاجة قائمة في النفس الانسانية لا سبيل لالغائها حتى في المجتمعات الحديثة التي اقترت اقصى درجات التسامح ازاء العلاقات الجنسية ، حيث يبقى هذا التسامي يحرك النفس البشرية التي تنشد الجميل والمثالي والنبيل وهي العناصر اللازمة للخلق والخلود (٣) . في الغرب اخذ مشروع الذات التي كرسته الحداثة يدور حول الجنس في دوائر تضيق اكثر فاكثرا (٤) دفعت الانسان أن يطرح على الجنس مسألة ماهيته ليس على الجنس الطبيعي بل على الجنس التاريخ ، الجنس المعنى ، الجنس الخطاب وضعته تحت تأثير منطق للجنس وليس فيزياء له (٥) في عالم المادية والعلمية الخالي من اية تصورات غيبية واية عوالم ما ورائية يواجه الانسان فكرة مصيره المادي وهو الفناء ، فيما يمثل الجنس تجربة تقف مقابل فكرة الموت ، اذ إن الشعور بمصير الجسد هو ثغرة في صميم الكون ينفذ من خلالها العدم فيما الجنس هو نوع من

١ . برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ١٠١

٢ . نفسه :- ص ١١٣

٣ . كمال علي ، المصدر السابق :- ص ٣٧٣

٤ . فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٨٣

٥ . نفسه :- ص ٨٩

الشعور بالمعنى يحاصر تفشي العدم في الحياة (١). الجنس هو الرغبة في محاربة
الفناء ، فالموت هو حضور الغياب ، او وجود العدم ، وانعدام الصورة وبين
الاثنين يقف الفن الذي يحارب هيمنة الموت على الذات ، فعندما اكتشف الغرب
الحب اعطاه من القيمة ما يكفي لجعل الموت مقبولا (٢). فيما الرغبة واشباعها
تذبذب بين منطقتي الحياة والموت ، رقصة ميتافيزيقية يؤديها المخلوق النسبي بما فيه
من مطلق (٣) . ولحظات المتعة يشعر انها لا بد ان تكون سريعة خاطفة تستحق
المجازفة بكل شيء من اجل الظفر بها ، لذا اطلق الاغريق على الحب اسم الجنون
الالهي (٤) . فالنشوة شعور يتعدى الحدود الطبيعية ، نظرة ملقاة على عالم
الروحي . مواجهة للاتصال المطلقة ، ما من شيء فيها يشترك مع الاحاسيس
العادية ، التي تحل محلها حواس سامية متقدمة تصل اقصى حدود توهجها (٥).
اصبح الجنس بمثابة الجوهر الميتافيزيقي الذي تسند اليه كل خواص وقدرات
الجوهر الميتافيزيقي المنتج والفاعل لكل شيء (٦). واذا كانت المخدرات والجنس
عند اهل الغرب ملاجئ للهروب ونسيان الواقع المرير فان الفن والجمال ملجأ
اخر للهاربين بل انه الانتصار الوحيد (٧) .

١ . ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ٢٠١ - ٢٠٢

٢ . فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٥٦

٣ . ابراهيم زكريا مشكلة الحياة ، المصدر السابق :- ص ١٥٧

٤ . نفسه :- ص ١٤٩

٥ . برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٩٤

٦ . فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ١٥

٧ . برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٥٧٦

المبحث السابع :- دلالات الجسد في الفن الاوربي الحديث :-

الانطباعية : الجسد والنور

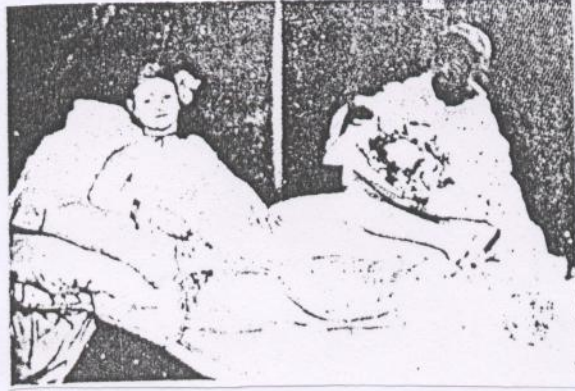
كانت الانطباعية حركة ساخطة ، هجوما شنه فنانون موهوبون على التقاليد الاكاديمية الصارمة ، فتحت الباب امام الاعتقاد بان الفنان لا يختار تقنياته واشكاله على اساس وضوح تقديم الفعل فنياً او واقعياً لكن على اساس الرؤية الشخصية ، فالانطباعية لم تكن روحانية او نفسانية بل كانت مظهرية اعتمدت الحساسية الذاتية(١) وكانت صورة الجسد التي عرضها مانيه(١٨٣٢- ١٨٨٣) في لوحة غداء على العشب سببا في اشعال حركة استقلال متناميه عن نمط التفكير الصوري الذي كان يهيمن على الفنون آنذاك، ففي حين كان فن الماضي مكرسا لتمجيد الخالق او لتحقيق فكرة الانسان السامي ، كان فن مانيه تحولاً نحو الداخل(٢) فقد طرحت لوحة غداء على العشب ملامح وعي فني مغاير للجسد البشري دون اكتراث للتقاليد الصورية او الاعراف الاجتماعية فالرجلان الظاهران في اللوحة ، يرتديان ازياء العصر حتى يخيل للناظر انه قد يلتقيهما مصادفة في احد شوارع باريس اما قوام المرأة الجالسة فيخلو من اية مثالية ويجسد قوام امرأة مالوفة بوجه امرأة مالوفة فعلا(٣) الشيء ذاته ينطبق على لوحة مانيه(اولمبيا) التي صورت غانية عارية في اجواء العصر الحديث بعيدا عن التقاليد المتوارثة حتى اتهم مانيه بانه يرسم العذارى الملوثات(٤).

١. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٦٤

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٨

٣. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ٢٢

٤. نفسه :- ص ٢٢-٢٣



ادوارد مانيه (اولمبيا)

ان الوقوف على احساس الفنان الشخصية كان يبدو في البدء طموحا فنيا جريئا، فقد حاول مانيه ان يوجد فنا يتيح له ان يحرك نفوس مشاهديه من هنا جاءت التحديقة المتأنية لأنموذجه فكتورين مورين حين رسمها في صورتي (الغداء) و(اولمبيا)(٢) ورغم هذه النزعة الحداثية فان مانيه رفض ان يضحى بالعناصر الواقعية الملموسة واستمر بتمثيل حضور الاشكال الانسانية وثباتها واتزانها فقد ظل مانيه مخلصا في التعبير عن الصورة الانسانية(٣).

١. فنتوري ليوتللو المصدر السابق :- ص ١٦٤

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٦

٣. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ٢٤

في العصر الحديث صارت الحواس اهم مصدر للمعلومات وصارت الحياة في المدن الكبيرة مثل باريس تحت على النمو المتزايد للنظرة فاصبح النظر من اهم مميزات الوجود الانساني (١) لذا كان فن الانطباعية تجسيدا لكل الافكار القائلة بان العالم مجرد تجربة خاصة واحاسيس شخصية أي انه ليس مجرد واقع موضوعي مستقل عن حواس الفرد (٢) فالعالم هو رؤية العالم ولا يمكن إن يكون غير ذلك (٣) وكل ما لا يمكن رؤيته يتحول إلى مجهول لذا فان الانطباعية كانت تجسيدا للرؤية وبجثا شاملا في ماهية العالم والحقيقة من خلال المشاركة بين الانسان وحواسه ، والمشاهد الذي يعيش داخل الانطباعي يرفع كل ظاهرة مرئية إلى مستوى جوهرها ، في وحدة تلقائية بين الرؤية والتقنية ، فيما كان الضوء هو العنصر الذي اختاروه لتكثيف الاحساس بالواقع في سلاسل متدفقة من الرؤى لاشكال آنية عذرية مطبوعة على الحواس قبل إن يتسنى للعقل اعتراضها وفرض هيمنته عليها ، اما المثال الانطباعي فهو ما يقع ضمن حدود حاسة البصر (٤). حيث يستطيع المجال البصري إن يخلق قوانينه والياته الخاصة وهو مجال يحكم شروط التقويم الجمالي . كان الانطباعيون مدفوعين برغبة تقديم فن يعتمد على تأثيره البصري بصفة اساسية بعد نقض قواعد البناء الكلاسي الصارمة ، فاتجهوا إلى التاكيد على الجوانب الشكلية للوحة مؤكدين على الثراء اللوني الذي يبرز الامتلاء الكامل والحيوية والجوانب المفرحة من الحياة (٥) . من هنا اكتسبت موضوعات الحياة الحديثة مشروعية الدخول لعالم الأشكال التصويرية في فن الرسم (٦). لما يسهمها من تغير سريع وایقاعات حادة

١. لوبروتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٠٠

٢. ميرلو بونتي موريس، المرئي واللامرئي ترجمة سعاد محمدخضر، ط١، دار الشؤون الثقافية ببغداد:- ١٩٨٧ ص ٧٦

٣. فيشر ارنست ، المصدر السابق :- ص ١١٥

٤. ليماري جان ، الانطباعية، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، ببغداد :- ١٩٨٧ ص ٦٥

٥. بجنسي عفيف ، الفن في اوربا ، المصدر السابق :- ص ١٧٨

٦. سوريو اتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٦٩

وانطباعات مفاجئة سرعان ما تزول عبرت عن ادرك حسي واسع مع قدرة على الالتقاط وحساسية مرهفة تجاه الطبيعي البسيط لذا تعد الانطباعية نقطة تحول هامة في تاريخ الفن الغربي باعتبارها المنعطف الاساس نحو الاعتراف بالروح الدينامية في الفن التي قضت نهائيا على النظرة السكونية إلى العالم . فالانطباعية ولدت في باريس ولن تفهم جيدا اذا عزلت عن هضبة مونمارتر وشوارع المدينة (١) كرسست نفسها لاقامة فن جديد قادر على تلبية حاجات جمالية مباشرة وكثيفة للعصر (٢) فصورت العالم متبدلا عائما ، عالم النساء والمسرح بيوت اللذة حيث كل شيء هو شاعرية وظرافة وتودد حميم (٣) اصبح الجسد يشير من خلالها في كل لحظة عبر ايمائاته وحركاته إلى طبيعة وجوده في العالم حتى صار وجوده في اللوحة ~~مدخلا~~ مدخلا صادقا لما تحتويه الانظمة الحياتية التي توجه حركاته (٤) فكان لوترك (١٨٦٤ - ١٩٠١م) وديجا (١٨٣٤ - ١٩١٧م) يلاحقان اجساد النساء في عدة اوضاع وعدة مناسبات ، في النوم والرقص او الحمام مبهورين بفاعلية الجسد ونظارته ومدفوعين برغبة الاتصال الاني بحركته وحيويته غير انهم عمدوا إلى اذابة البنى الشكلية في مؤثرات الضوء واللون واللمسة الحركية فبدت الالوان ازهى من الواقع والحركات اجمل وارق (٥) . الاجساد عند ديغا تنحل داخل كتلتها فتتقلب إلى الوان لا تعيش في غلاف سميك يفصلها عن العالم بل تعيش في انسجام تام وتوافق بين داخلها والخارج شفافيتها هذه تنبع كونها تعيش بصراحة وعلانية كل دوافعها للحياة والمرح ، فهي اجساد

١. ليماري جان ، المصدر السابق :- ص ١٦٦

٢. سوريو ايتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٦٦

٣. امهز محمود ، المصدر السابق :- ص ٤٠

٤. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ١٦٤

٥. سوريو ايتيان ، المصدر السابق :- ص ٢٦٥

تنتهي إلى عالم الزمن أكثر من عالم المادة ، شباح رقيقة او مجرد ذكريات هائلة سمحت بتفريغها من الهموم والمتاعب النفسية او من أي مضمون خارجها فتحولت إلى قيمه ذاتيه بل اطياف كتب لها البقاء تؤكد إن الجسد في حد ذاته ذكاء واحساس والهام. (شكل ٤٨)



لوترك (فتاة تعقد شعرها)



ديغا (راقصة باليه)

اوغست رنوار (١٨٤١ - ١٩١٩م) يقف عنده الجسد في المقدمة دائما متقدما كل اهتماماته الفنية يتعامل معه برهافة وشوق فيما يمثل اللون والضوء عنده قوتا الدفع الذاتي للجسد تغمرانه وتبعدان وجوده ازاء المحيط . سن رنوار نمطا خاصا للجمال في الجسد الانثوي الناظر الطلق المرتوي مثل الثمار اليانعة قال عنه سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦م) انه رسم امرأة باريس وقال بروس٩* (١٨٧١ - ١٩٢٢م) عن نساء رنوار كنا في غفلة عن رؤية النساء الحقيقيات (١) كان يرسم الاجساد باحساس الالفه بين الناس والاشياء بتلقائية

* . روائي فرنسي يعبر احد ابرز مبدعي الروايات النفسية.

ساحرة تنساب بنعومة دون إن تثير صخب الجو الطبيعي حولها وباللون تتقاسم وجودها مع المحيط، تتميز الاجساد الانثوية عنده بالضخامة التي تبرز كتلتها لفخمة، فهي قادرة عن التعبير عن ذاتها بصدق عبر بناءها الفني، وشخصه بشكل عام تتميز بالثقة بنفسها تقف ازاء الفنان والمتلقي هادئة مهيبة تنتزع لاجباب والتقدير معاً (١) رنوار الذي امتلك موهبة فذة في رسم الاجساد مصدرها العاطفة القوية التي يكنها للناس والعالم ، كان يرسم بتفاؤل وحرارة يسجل كل ظل يتركه الجسد وكل انعطافة للضوء عليه داخل الابواب وخارجها عماله دونت صفحات من التاريخ الفرنسي ووثائق للحياة الباريسية سجلت مظاهر وعادات العصر ومباهج الحياة فيها فكانت لوحاته مثل (غداء على القارب) بمثابة الامتداد الفني والرؤية المعاصرة لمآدب فيرونيزي (٢).

(شكل ٤٩).



اوغست رنوار (غداء على القارب) استعادة حدائية لمآدب فيرونيزي

١. ليماري جان ، المصدر السابق :- ص ١٣٦

٢. نفسه:- ص ١٧٢ - ١٧٣

من الناحية الفلسفية فان الانطباعية اعطت اللحظة قدرا من الديمومة باعتبار إن كل رؤية هي ظاهرة لن تتكرر، موجة سيجرفها تيار الزمن ، إن الحقائق ليست بحالات ثابتة انما هي في صيرورة ودينامية دائبة (١) . كانت الانطباعية ايذانا بانحلال العنصر الإنساني القديم في الرسم (٢) حيث بدأت الاجساد بفقدان صلابتها الكلاسيكية واخذت وحدتها العضوية بالتفكك ومع التنقيطية ومحاولات سورا (١٨٥٩-١٨٩١م) وسنيك (١٨٦٣-١٩٣٥م) تحول الجسد من كيان ذي وحدة وتماسك ظاهري إلى جسد هائم في عالم المادة تشي مقارنته بانه اقل صلابة من الأشياء حوله ، فيما تحولت اللوحة بمجملها إلى شبكة من العلاقات اللونية بين عدة نقاط مستقلة بامكانها مجتمعة إن تؤلف شكلا ما . كانت معرفة العالم تتجه إلى مزيد من التحليل والتحليل العميق اما التركيب فكان يتم في اذهان المتلقين فقط، لذا وضع سورا ثقته بالبديل العلمي فبعد إن اخرجت الانطباعية الجسد من اطر التاريخ الميثولوجيا والدين ، ثم قامت بتسطيحه باعتماد المنظور اللوني المستند إلى درجات الالوان الاولية والمكملة لذا قسم الالوان مع الابقاء عليها متجاوزة على إن يتكفل البصر بادماجها (٣) . لم يكتف سورا بمتابعة تفاصيل النظام المرئي ، انما ذهب إلى تحليل فكرة التنظيم البصري للانساق المادية القائمة في العالم المرئي فانتهى إلى تحويل كل المرئيات إلى ارتجاجات من بقع لونية هائمة (٤) . وقد بلغ من ولع سورا بدقة التحليل والقياس أن وضع قواعد هندسية لوقع الالوان واتجاهات النقاط في تحريك الانفعالات بحيث وصف النقاد اسلوبه بالمنهج الديكارتي الذي يقضي على العاطفة (٥) .

١. الشاروني صبحي ، المصدر السابق :- ص ٦١

٢. فيشر ارنست ، المصدر السابق :- ص ١١٥

٣. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٧٧

٤. امهز محمود ، المصدر السابق :- ص ٤٦

٥. نيوماير ساره ، المصدر السابق :- ص ٥٢

فمنذ الانقطاع الروحي المولود مع التشريح اصبحت المعرفة الغربية تمر عبر النظرة
المجهزة بآلة وبالتحليلية التي يرشدها الفكر العقلاني (١). فيما صارت معالجة
الصورة المنقولة عن الجسد منذ فيسالوس تتبع طريق تصفية المخيال داخل نفس
الصورة (٢).

صارت الكليات كما يرى برتراند رسل رموزاً ناقصةً غير ذات
معنى كامل حتى تجد الجزئيات التي تجعل لها معنى فهي بذاتها ليست ذات معنى (٣).
هكذا صار مجرى الاحداث الفكرية والاجتماعية في اوربا يستدعي استقراءً
داخلياً لجوهر الاشياء فضلاً عن فحص عوارضها ، حيث تحولت الحداثة إلى
سلسلة من الانقلابات تبدي قدراً جزئياً من الانتظام إلى جانب قدر كبير من
التنوع لا يسمح بتحديددها وفق قاعدة ثابتة ، فبدأ الفنانون بمواجهة حب العيني
الذي ميز فن اوربا منذ عصر النهضة بتحويل قوى الفنان الادراكية إلى الداخل
إلى عالم تصوراتهِ الذاتية وبدأت الحداثة بهدم روابطها مع العالم الموضوعي (٤). اذ
كان الاقتصار على التحليل وحده مظهرًا من مظاهر العلمية الجافة افرزته الحياة
الحديثة لذا سرعان ما اندثرت التنقيطية وتحولت الطريقة التي يصور بها الجسد إلى
مشكلة داخلية سخر الفن الحديث جل امكاناته لاستنطاقها داخلياً وخارجياً ،
لذا اتخذ التعبيريون من مشاعر الفنان الذاتية مادة لعملهم حيث صار الفنان يسقط
ذاته على الاشكال التي يصورها ، أي انه يضع فرديته في اشكاله ليجعلها تعبر
عما يعتمل في داخله من مشاعر العزلة والاغتراب فكانوا يرون في
الاضلاع الاجتماعية البائسة والجهل والاستغلال العدو الحقيقي للانسان (٥).

١. لوبروتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٩٨

٢. نفسه :- ص ٢٠٢

٣. سعد صالح ، المصدر السابق :- ص ٩١

٤. ريد هيربرت ، حاضر الفن ، المصدر السابق :- ص ٨٧

٥. مونرو توماس ، المصدر السابق :- ص ٣٧٢

هكذا أصبح واضحاً إن الفن يحتوي بحكم بعده الجمالي على نزوع كبير نحو الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية وبحكم استقلاله هذا كان لابد إن يقف موقف المعارض لهذه العلاقات (١) حيث يرى التعبيريون إن هناك عالماً آخر داخلها ليس باقل واقعية ولا حقيقية من العالم الموضوعي، فكان فنههم اقرب ما يكون إلى اسلوب موحد من أن يكون اتجاهها فردياً ، فهم فنانون عانوا النزعة المادية للحياة الحديثة ونشدوا التعبير عن حالات روحية تجعل العالم المادي نسخة لاستجاباتهم الذاتية (٢) وهي النزعة التي اقترنت بالفن الالماني منذ القرن العاشر الميلادي صعوداً (٣) فكان اللون عند التعبيريين هو الذي ينتج الدلالات الحقيقية لصور اتخذت طابع الاشارة حيث يصبح استعمال اللون خارج حدود وصفات الشكل الطبيعي هو الجوهر والدلالة التي تعارض الشكل الواقعي (٤) إن فناناً مثل ادوارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤م) لم يكن مولعاً بالمظهر الخارجي للجسد ينأى عن النظر اليه كاستثارة جنسية بل يرى فيه مدخلاً لولوج الحياة الداخلية والتجربة الانسانية المجسدة في قوام الرجل او المرأة تفصح عن حلقة واسعة من مشاعر الوحدة والحزن والفرع ، ونماذجه امثلة روحانية لمخلوقات بائسة مطاوعة لقدرها (٥) وهو الاسلوب نفسه الذي كان فان كوخ قد اتبعه حين لم يعبأ بالتفريق بين الرمز والحقيقة حيث كان يرى إن الرسم ينبع من الذاكرة لا من الطبيعة

١. ماركوز هيربرت ، المصدر السابق :- ص ٨

٢. اوهر هورست ، المصدر السابق :- ص ٩

٣. نفسه :- ص ١١

٤. امهز محمود ، ، المصدر السابق :- ص ٨٧

٥. اوهر هورست ، المصدر السابق :- ص ١٦

حيث وجد في الجسد الانثوي تعبيراً عن الحزن والانكسار . (شكل ٥٠)



فان كوخ (الحزن)



جورج سورا (اوضاع)

جورج روو (١٨٧١ - ١٩٥٨ م) كان مهووساً بالشر الذي يلاحقه دائماً يشيع الفساد والانحلال في نسيج الحياة من حوله، قلب في رسومه كل القيم التقليدية لصورة الجسد فمسخ القضاة قروداً وجعل العاهرات قديسات فيما تدرج المهرج عنده من المخبول إلى المقدس حتى انقلب نبياً، قلص رؤاه الفنية باستمرار حتى امست اعماله تأملات في حياة المسيح واستحال المشهد الطبيعي عنده إلى مجرد خلفية لاحداث الانجيل. تقبع الاجساد الواجمة الثقيلة عنده في اضواء خابية والوان زجاجية متوهجة تردد اجواء دواخل الكنائس فيما كان يعتبره ديمومة رسالة المسيحية (١). اما اميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦ م) فكان انغزاليا بطبعه ، عشق الطبيعة بافراط والتجأ طوال حياته إلى احلام اليقظة التي اشاعت حوله عالماً من الاشباح والكائنات الغريبة (٢). اکتسى المنظر الطبيعي

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٥١ - ١٥٢

٢. اوهر هورست ، المصدر السابق :- ص ١٢٢

عاطفة دينية حيث كان يرى إن للعمل الفني مهمات منقية مطهرة (١) قدم في عمله (حياة ماري المصرية) عرضاً جنسياً فريداً في صراحة واسلوب نقدي، فالعمل طافح بالاندفاع الشهواني المتمثل في الجسد الانثوي الملون بالاحمر والبرتقالي اللذان ينعكسان على وجوه وتعابير الرجال المتطلعين إلى المرأة ويمدون ايديهم تلهفاً للإمساك بجسدها وتلمس عريها الفاضح (٢). (شكل ٥١)



حياة ماري المصرية
اميل نولده

التعبيرية كانت بمثابة محاولات النفاذ إلى جوهر الاحياء عبر اجسادها للتعبير عما يعترى دواخلها مع تصوير الوسط الذي تعيش فيه ليس من وجهة نظر فنان يراها من الخارج بل على نحو ما يشعر به الكائن الحي بوصفه جزءاً من وحدة الكون، فكانت تتوخى تصوير وقع النفس في الجسد وليس مجرد مادته المرئية (٣) بهذه العاطفة الموروثة عن فنانين مثل (فان كوخ ومونش) ينجح أميدو مودينياني (١٨٨٤ - ١٩٢٠م) في اقتناص الصفات المؤثرة في الجسد تتضح عنده في فخامة الاعناق المتسامية والاطراف التي تصبح لديه بمثابة صلة الوصل

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٥٢

٢. كالوي جون، اصول الفن الحديث ١٩٠٥ - ١٩١٤ ترجمة لمعان البكري، مطابع ثيان، بغداد :- ١٩٧١ ص ٣٧ .

٣. نيو ماير ساره ، المصدر السابق : ص ١٧٥ - ١٧٦

بين الواقعية والمثالية في الجسد الذي ينبض بطاقة تعبيرية تتخلل البناء كله مشوبة بطابع المزاج الحزين (١). يرسم موديلياني الوجوه في اشكال بيضاوية مستطيلة كما تبدو الاعناق كاعمدة مستدقة منتصبة ذات دلالات جنسية واضحة ، فيما كان يطلي وجوه واجساد العاريات بلون واحد اقرب إلى السمرة يثير فتنة حسية ساحرة (٢) الجسد عند موديلياني فخم ، حساس ، متوتر يزهو باناقة ووجد ايروسي محاط بالقلق والتوتر والنشوة(٣). (شكل ٥٢)



موديلياني
امرأة (١٩١٧م)
فخامة الاعناق المتسامية
هي الصلة بين الواقعية
والمثالية في الجسد

١. اوهر هورست ، المصدر السابق :- ص ١٠٥

٢. نيومير ساره ، المصدر السابق :- ص ١٧١

٣. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ١٠٦

شرح غوغان (١٨٤٨-١٩٠٣م) يدير ظهره للعالم الخارجي متجهها نحو الداخل عن قناعة بان في وسع التناغمات الصورية ان تحدث تأثيرا في النفس البشرية كما الموسيقى متيقنا بقدرة اللون والخط النفسية على موازنة الإشكال مع العواطف (١) كان مسكونا بحب كل ماهو بدائي ذو نهم شديد إلى الالوان والخصوبة والبهجة الفطرية، هرب إلى الجزر الجنوبية لاسباب حسية فكان يترجم بان الفن هو لاجل الحياة والمتعة (٢) حيث كان على يقين بانه لكي يتحرر من الواقع ويوجد فنا اكثر حيوية عليه إن يعيش وسط بيئة بدائية، البدائية التي تثير الاحساس بعالم روحي يسري في الاشياء حية او غير حية حيث يمكن للفنان إن يصغي لحركة الوجود وهمس الطبيعة ثم جعل الوجود يتكلم عبر احساسه وذاكرته الفنية، ذلك إن فكرة الشئ هي التي تجعله مناسبا للرسم والذاكرة لا تحفظ كل شئ بل ما يثير الروح فقط (٣) من هنا فان صور الملائكة التي ابعدها كوربيه باصرار اعادها غوغان مؤكدا انه وان لم يكن قد رأى ملاكا فان قوة ايمانه الديني على بساطته تدفعه إلى ذلك دفعا (٤) ثم ذهب غوغان إلى توحيد جسده بجسد المسيح معللا ذلك بان الفنان هو المبدع الاوحد لكون له معناه معتبرا نفسه شكلا من اشكال المسيح، نبي يبشر باخلاقية جديدة ورسولا لفن جديد (٥). فكانت اعماله بمثابة مخططات جمالية للحياة سابقة للوعي والفلسفة والحضارة باتجاه الدلالة الكبرى للحياة حيث يعيش الجسد حالات اعادة استكشافه جسدا شفافا يعطي علامات حضور الذات الخالصة

١. اوهر هورست ، المصدر السابق :- ص ١٥

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٨٩

٣. روجرز ر فرانكلين ، المصدر السابق :- ص ٤٣

٤. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٨٨

٥. نفسه :- ص ٨٩ - ٩٠



غوغان
المسيح في الجسمانية
(١٨٨٩م)

ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤ م) الذي كان يؤمن بالصفة المقدسة لكل شيء حي^(١) كان يعتقد انه مجبر على الرسم بهذه الطريقة فالله يمسك بيده وما هو بمسؤول عما يفعل^(٢) رغم إن فنه لم يكن على صلة بأي مبدأ ديني او اجتماعي بل بتيار الحياة البسيطة^(٣) كان يرى إن مخيلة الفنان هي التي تمنع الاشياء دلالاتها الكونية الواسعة ، المخيلة وحدها دون تدخل من وعيه فهو لا يريد إن يفكر اثناء عمله قط، بل يشعر فحسب مصمما على الغاء جوانب الوجود المظلمة، لان هذا وحده من شأنه إن يخلق فناً مجرداً من أي موضوع مزعج^(٤). ففي

١. برتلي جان ، المصدر السابق :- ص ٥٧٤

٢. نفسه :- ص ٦١١

٣. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٢٣٢

٤. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٤٤

حين ادى التأليف بين الطبيعي والفكرة لدى غوغان إلى ايجاز الطبيعي بل وتحريفه مع هيمنة اللون او حتى تغييره من اجل تجسيد الفكرة (١). فان ماتيس كان مستعدا للتضحية بكل شيء من اجل التناغم واللحن والايقاع (٢). لذا فان موضوعات ماتيس من اجساد النساء إلى الازهار انما تعبر بفضل تنويع اللون والشكل وتناغمهما عن هاجس وحيد هو حب الحياة المفعمه بالتناغمات الحسية المترفة الخالية من القلق والتوتر (٣). والجسد عند ماتيس يستعير خصائصه من مملكة الوجود حوله بكل موجوداتها فهو جزء حيوي غير منفصل عن العالم مثلما إن العالم هو امتداد طبيعي له ، تتحقق صورته عبر انطباعات بدائية تسمح باعطائه معنى لعمق مادته وحقيقة وجوده فترسخ ارتباطه بالطبيعة والاشياء عبر نظام حسي بسيط يستوعب الحياة مباشرة . لذا كانت صورة الجسد لدى الوحوشيين بمثابة ولادة خالصة له ، فيما مثلت عاريات الوحوشيين جواهرهم الفطري عن الدافع الجنسي الكامن لدى الانسان (٤). (شكل ٥٤)



ماتيس
(جارية رافعة ذراعيها)
-الاجساد عند ماتيس
غير ذات صلة بأي مبدأ
ديني او اجتماعي بل
بتيار الحياة المباشر

١. نيوماير ساره ، المصدر السابق :- ص ١٠٩

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٤٢

٣. مولر جي اي ، المصدر السابق :- ص ٧٠

٤. امهز محمود ، المصدر السابق :- ص ٨٨

سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦ م) اشغل نفسه بالعملية المعقدة للادراك

البصري على نحو اعمق مما فعله الانطباعيون حيث اراد ان يجعل من الانطباعية شيئاً متيناً باقياً كالأعمال الخالدة في المتاحف (١). فكان اقرب إلى افكار برغسون الذي يرى انه بمرور الزمن يتراكم في ذاكرة المتلقي خزين من المعلومات الادراكية حول الشيء ، ما تلبث هذه الخبرة المتراكمة ان تصبح اساساً للمعرفة الحسية عن الشيء (٢). حاول سيزان الجمع بين عدة وجهات نظر متفرقة للشيء في اعماله التي تبدو بسيطة وخالية من اية معان نفسية مركبة وصورة الجسد عنده من الراس إلى الاطراف او الرداء انما توفر تعاقباً من الإشكال الهندسية (٣). الجسد عند سيزان اصبح شيئاً صلباً مقيماً عبر الزمن وحركات الاجساد تماثل منحوتات قديمة بسيطة وجليلة ذات فخامة وهيبة (٤). (شكل ٥٥)



سيزان
المستحاثات
(١٩٠٣ م)

١. نيومير ساره ، المصدر السابق :- ص ٨٨

٢. فراي ادوارد ، التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد :- ١٩٩٠ ص ٨١

٣. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٥٦

٤. ليماري جان ، المصدر السابق :- ص ١٦٣

كانت غايات التكعيبيين واقعية اصلا وكانت واقعتهم مجردة من العواطف (١). فقد حطم التكعيبيون الجسد ليتخذوا من اجزائه مادة للبناء (٢). فالوجوه خالية من العاطفة والاجساد ليست بشرية او الهية او رمزية بل مجرد بناءات عارية (٣). حيث يقرر جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣م) انه لم يتمكن من تصوير جسد المرأة وما يتمتع به من جمال طبيعي فهو لا يمتلك المهارة اللازمة لذلك ولا احد يمتلكها ، لذا لابد من خلق نوع جديد من الجمال يظهر على هيئة حجم وخط وكتلة ودوران يعبر من خلالها عن انطباعاته الذاتية ، الطبيعة مجرد حجة لانشاء موضوع مفعم بالشعور ، يوحى بالعاطفة التي يترجمها هو إلى عمل فني ، فهو يريد عرض المطلق وليس مجرد امرأة ، لذا يعتقد براك إن من الضروري رسم ثلاثة اشكال لتصوير كل السمات الجمالية لجسد المرأة مثلما يجب رسم البيت بتصميمه وواجهته واجزائه (٤).

كان سيزان قد بدأ يتحرك حول الشكل ————— وقد ذهب بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣م) بهذه الممارسة بعيدا وانفصل عما يستطيع إن يراه ليرسم بدلا منه ما يعرف عنه او ما ينبغي إن يكون . وبذا انبثقت الرؤية التكعيبية المعبر عنها بدرامية قصوى في الراس الذي يجمع الوجه الامامي والجانبى معا ، السمة التي شاعت في اعمال بيكاسو اللاحقة (٥). بيكاسو لم يكن فنه معنيا بالروح ابدا بل بالجسد (٦). وبراك كان يبحث عن نوع جديد من الفضاء اطلق عليه الملموس او اليدوي (٧). وهكذا فقد باشر التكعيبيون عمليات انتاج الهيئة

١. فراي ادوارد ، المصدر السابق :- ص ٦١

٢. نيوماير سارة ، المصدر السابق :- ص ١٤٧

٣. فراي ادوارد ، المصدر السابق :- ص ١٢٧

٤. نفسه :- ص ٨١ - ٨٢

٥. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٦٨

٦. فنتوري ليونللو ، المصدر السابق :- ص ٢٢٣

٧. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٦٩

البشرية دون الخضوع لشروط الرؤية المباشرة (١). أي محاولة تجميع كل الاجساد في جسد يكون بمثابة المطلق والتاريخ لها في ولادة عضوية بنائية للجسد في حجمه الحقيقي عبر سلسلة من الاستقرارات التطورية تأتي عبر تنظيم بنيوي للسطوح ينشط فاعلية دلالات الماهية والجوهر (٢). اما فرديناند ليجه (١٨٨١ - ١٩٩٥م) فكانت له رؤية مغايرة للجسد تتقصد البقاء قريبا من الشكل الحي وادماجه ضمن سلسلة مظاهر العصر الالية (٣). وتتحاشى أي تاويل شعري لصورته فكانت الطريقة التي اختزل بها الاجساد البشرية إلى اشكال انبوية تشبه المكنن (٤). . تعكس اعجابه بالحياة العصرية وعظمة الاله (٥). مع التكيفية اثبت منطق الشكل انه من القوة بحيث لا يستطيع العقل الغربي مغادرتـــــــــــــــــه (٦).

(شكل ٥٦)



فرديناند ليجه
(عاريات في الغابة)
١٩١٠م
ضل ليجه على علاقة
بالطبيعة بلحوئه الى
الاسطوانة بدل المكعب

١. فراي ادورد ، المصدر السابق :- ص ١٦٣
٢. امهر محمود ، المصدر السابق :- ص ١٠٣
٣. نفسه :- ص ١٥٦
٤. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٧٨
٥. نفسه :- ص ١٨١
٦. نيوماير ساره ، المصدر السابق :- ص ١٣٤

برزت الدادائية كرد فعل مباشر للحرب التي اشاعت الشعور بهشاشة الانسان ولا جدوى العقل والفن فذهبت إلى تقديم فن رافض بالدرجة الاولى . فكانت بمثابة عملية نقد شاملة للفن بكل مسيرته تقليدية كانت ام حداثة عملت على زعزعة مفهوم الجميل وصنمية العمل الفني (١). وسرعان ما ادرك ماكس ارنست (١٨٩١ - ١٩٨٤ م) إن تركيزه على ذاته وحوافزه الخاصة قاده إلى التركيز على بقعة كانت حتى ذلك الحين محرمة في الفن هي الجنس الصريح ، حيث كان استعماله المبكر لاشكال الالات كنظائر للأعضاء الجنسية يعكس تأثير دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨ م) الذي ذاع في حلقات الدادائية بعد الحرب فورا (٢). ما لبثت فوضوية الدادائية إن خضعت للجنوح نحو النظام ومن صميم العدمية المعادية للفن انبثقت السريالية فنا جديدا . السريالية لم تكن اسلوبا فنيا او سنة جمالية فحسب بل كانت نزوعا قويا إلى الحياة ونوع من المذهبية تنشد التحرر الروحي ، قامت على الايمان بالحقيقة السامية لاشكال معينة من الاقتران بين الحلم والواقع وتلقائية نفسية خالصة تحاول امادة اللثام عن الفكر بعيدا عن سلطة العقل او القيم الاخلاقية والجمالية التقليدية . دي كيريكو (١٨٨٨ - ١٩٧٩ م) نقل الصور والاجساد إلى ما وراء العالم المادي المحسوس ، إلى عالم تحل فيه الدمى محل الكائنات البشرية في خلط واسع بين الوهم والحقيقة ، اما المنطق فهو منطق الحلم (٣). اما شاغال (١٨٨٧ - ١٩٧٨ م) فكان يرسم وسط احساسه بان الماضي البعيد يضج بفرح غامر ، يصور بيوت الحقل وحيوانات

١. لوفيفر هنري ، المصدر السابق :- ص ١١٠

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٣٥

٣. نفسه :- ص ٢٢٩

المزرعة حيث الحنين الانساني إلى عالم الطفولة ، الاجساد البشرية طائرة دائماً او مقلوبة في تبيانات هائلة بين حجوم الاشياء والفضاء ، ذكريات تتداعى في نظام لا عقلائي غير خاضع للمنطق يعطي لكل شيء حريته المطلقة (١) .

(الشكل ٥٧)



دي كيريكو

-الاجساد تتحول

الى دمي غير

ذات ملامح

هذا النزوع إلى التضحية بالاعراف والتقاليد ساعد السريالية على تحري حقائق عليا ومجهول مهيب (٢). فقد مثلت المرأة لدى السرياليين رسول حواء الموجودة دائماً وراء الشهوات فكانت بجسدها وذاتها الرباط الحقيقي والجسر الذي يمتد بين عالمي اليقظة والحلم (٣) . المرأة بوصفها قيمة كونية تحوي نوعاً من الابدية فهي الانثى مصدر الالهام المتسامي واحد الاسرار الكبرى للطبيعة (٤). فيما ارتبطت رؤاهم الجمالية بحس شبقي عنيف نحو الجميل (٥). يظهر جلياً في استعارات دالي (١٩٠٤ - ١٩٨٥ م) وتشبيهاته حيث تفقد الاشياء صورها وتتحول إلى اعضاء بشرية جنسية او إلى اشكال رخوة

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٢٦

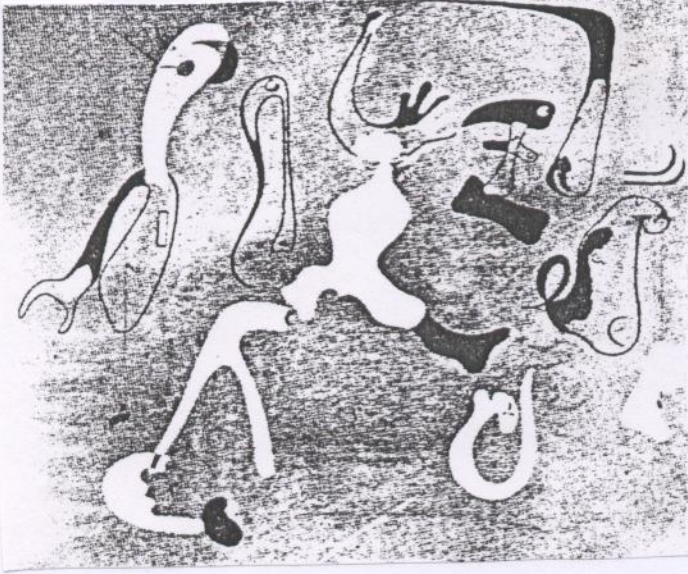
٢. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٧٤

٣. الكيه فردناند ، المصدر السابق :- ص ١٥

٤. نفسه :- ص ٣٧

٥. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٢٩

ناعمة تفضح ولعه بالتركيز على الايروسية (١). بينما سعى جوان ميرو (١٨٩٦ - ١٩٨٠م) إلى العبور للجنس الصريح بأشكال إنسانية وحيوانية مخططة ببساطة وغرابة ومبالغة (٢). (الشكل ٥٨)



جوان ميرو
(لعبة جنسية)
١٩٣٣
- الجنس يعرض
بأشكال انسانية
وحيوانية غريبة
وبسيطة

اولع السرياليون كذلك بتصوير رعب الموت (٣). بينما ظل الاضطراب الشهواني أمام الجميل يحتفظ بمكانة سامية عنده فهو ما يميز جذريا بين الحب السامي والحب الفاسق (٤). هكذا صار ارتباط الخطيئة بالخلاص ، والموت بالخلود مقتربات السريالية إلى التصوف ، قذفت بمعانها الوجودية التي تمزج بين انفعال الجسد والتجربة الحياتية والتصوف، اقترب حبهم للمرأة وتمجيد الجسد الأنثوي من حدود التصوف المسيحي فكان بديله الصحيح وانعكاسه الفني الحديث (٥).

١. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ١٢٣

٢. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ٢٤٤

٣. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ١٢٣

٤. الكيه فردناند ، المصدر السابق :- ص ١٣١

من التشريح إلى الصور الشعاعية إلى الصور الصوتية ازدادت شفافية الجسد الانساني وانفتحت فيه مجالات واسعة للرؤية (١). بينما زادت مكتشفات العلم الحديث من شعور الانسان بالغربة ، فالمعارف الحديثة عن تركيبية الذرة والنظرية النسبية سلبت العالم صورته الراسخة الواضحة ، فالمحسوس صار غير محسوساً والمرئي اصبح غير مرئياً ، كما انفتحت تحت ارض الواقع المحسوس هوة واقع اخر رحيب يتجاوز الخيال لا يمكن فهمه الا بالمعادلات الرياضية، صارت الحياة تجريدا هائلاً وتنامي لدى الانسان شعور بهشاشة وتفكك الوجود . فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤ م) الذي كان يؤمن بالمادة كحقيقة كاملة، صعق امام مكتشفات الفيزياء الحديثة حيث يقول " بالنسبة لي كان انفلاق الذرة بمثابة انخيار للعالم كله، فجأة انهارت الجدران الارسخ، كل شيء صار متقلقاً وهشاً، ما كنت لاندesh لو تبخر حجر امام عيني، لقد بدا العالم وكأنه انمحق " (٢). كان كاندسكي يعتقد انه مثلما امكن للشكل الموسيقي ان يتطور داخليا فان بامكان فن الرسم ان يتطور كشكل محض يعبر عن موسيقى كونية (٣). وهو يعتقد ان التجريدية العظمى والواقعية العظمى اللتين افرقتا مطلع القرن العشرين قد التقتا ثانية حيث يقرر " القطبان يفتحان مسلكين كليهما يقودان إلى الهدف الاوحد في النهاية". وبالمقارنة بين نتاج التجريدية مثل اعمال جاكسون بوللوك (١٩١٢-١٩٥٦م) وكاندنسكي وبين الصور المجهرية لدواخل الجسد الانساني يظهر ان التجريد المحض قد اصبح موضوعه عناصر المادة (٤).

١. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ٢٠١

٢. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق :- ص ٤١٤

٣. مولر جي أي ، المصدر السابق :- ص ١٣٩

٤. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق :- ص ٤١٥

(الشكل ٥٩)

جاكسون بوللوك (رقم ١)



دوائر عصبية في المخيخ Cerebellum تتشابه في إعجاز محكم ..



كاندنسكي (تكوين ٧)



داخل إحدى الخلايا البشرية ويظهر في الصورة ذلك العمود
الحلزوني وهو الذي يتحكم في صفاتنا الوراثية .. إنه ANA .



-الفن التجريدي صار موضوعه عناصر المادة الداخلية-

كان تفتيت الذرة هو التعبير الأقصى عن قوتين متعارضتين قوة انكماش المحيط وقوة امتداد المادة إلى أقصى حدودها(١). حيث يقرر سانتيانا إن المادة هي الجوهر الوحيد الكامن في عمق الأشياء وهي ما يمكن اكتشافه في صميمها ، المادة بتحديداتها الذاتي هي أعمق شيء، وابتعد شكل لكل شيء يمكن اكتشافه ، إنها العالم ، إنها ما يتبدى أمامنا في الفن ويستبد بمصائرنا (٢) لقد شعر الشعراء القدامى بنبض المادة الذي تنتمي إليه الحياة جذريا(٣) لذا فإن الروح الذي ينشده كاندنسكي هو الروح المادي القابع داخل العالم وليس الروح كمفهوم مفارق . نوع من ارتباط داخلي يشد الروح إلى عمق المادي في صميم العالم مثلما في الظواهر الكونية برمتها هو ما يعني ردم الهوة بين الروحي و المظهري هكذا بدأ الفن يأخذ صورا من التمزق والتفكك وكذلك صورة الجسد(٤). في محاولات لتجاوز القشرة الخارجية للجسد التي وقف عليها الفن التقليدي للغور في أعماقه من أجل رؤية لا تستنفذ بقراءة واحدة بل تظل حاضرة متوالدة . حيث يصبح المرئي هو رسوخ البنية للامرئي (٥) . هذا الفهم الحديث للصورة لم يعد يشجع المسافة وأحل محلها مسافة رمزية ، فالحدثات تتطابق مع عالم مفرط الواقعية (مجهرية) يشجع الشعور بالقرب الجسدي في شفافية ورؤية لا تقف عند حد (٦). إن الرؤية الفنية المجردة في الخطوط والمنحنيات والكتل والألوان والنسب بل وحتى ابتعد الفنون عن الطبيعة تظل تحتفظ ببعض

١. نيوماير سارة ، المصدر السابق :- ص ١١٨

٢. سانتيانا جورج ، مولد الفكر ، المصدر السابق :- ص ١٢٧-١٢٨

٣. نفسه :- ص ١٣٢

٤. بسطويسى رمضان ، المصدر السابق :- ص ١٣١

٥. ميرلو بونتي مورييس ، المصدر السابق :- ص ١٥٩

٦. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٩٧

الانعكاسات التي تصور جسم الإنسان (١). ذلك إن جسم الإنسان هو العمل الفني الأكبر للطبيعة موجود في كل عمل فني كبير (٢). وان الروح الإنسانية هي روح الجسد ليس إلا (٣). وما الذوات الإنسانية إلا هذه الأجساد التي تتحرك وتعيش (٤).

إن المجتمعات الغربية التي تربت على المعرفة الموضوعية والتي ترى إن السحر والخرافات والأساطير يمكن إن تشرح كلها بأسباب علمية ، تواجه عدم ترميز علاقاتها بالوجود حيث تتغلب القيم الشكلية فتعطي ميزة للجسد الذي يتلبس الاشارة العابرة ، لان الرمز هو المادة الاولية للتحالف الاجتماعي على حد تعبير ليفي شتراوس (١٩٠٨-١٩٧٣م) فالثقافة هي مجموعة من النظم الرمزية، اما الاشارة فهي ليست الا شيئا وقتيا فهي الصيغة القاصرة للرمز ، الاشارة تحيل إلى افتتاح مؤقت اما الرمز فيمثل الهوية الشخصية والاجتماعية (٥). ومنذ الانقطاع الروحي الاول المولود مع علم التشريح تشهد الحياة في الغرب انزلاقا تدريجيا بطيئا من الصورة الرمز إلى الصورة الاشارة ، اصبحت الصورة تصفى تدريجيا من عناصر الحياة وتصبح اكثر تأويلية فالرمز يبلغ الموضوع دون اختزال تجسده بل يتأسس على اضافات حسية ففي الواقع المعاش صار ايقاع الحياة يزداد سرعة فتصاعدت اهمية الاشارة والاعلان وتضاعفت العلامات إلى حد الابهام (٦). وفي الفن بلغت الحداثة بالتجريد حدا اصبح مضادا تاما للطبيعة في اعمال موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤م) فارتفعت اصوات الحنين والبكاء على الطبيعة والبراءة

١. برتلمي جان ، المصدر السابق :- ص ٤٢٩

٢. نفسه :- ص ٤٣٠

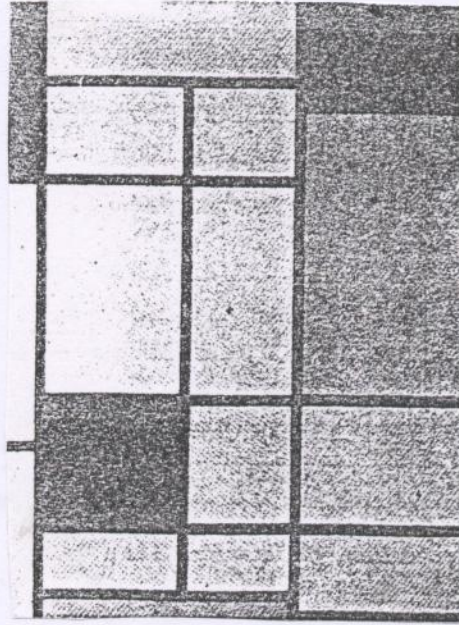
٣. سانتيانا جورج ، مولد الفكر ، المصدر السابق :- ص ٤٤

٤. فوكو ميشيل ، المصدر السابق :- ص ٧

٥. لوبرتون دافيد ، المصدر السابق :- ص ١٥٣

٦. نفسه :- ص ٢٠١

بيت موندريان
تكوين بالاحمر
والازرق والاصفر



في اوقات المحن والازمات النفسية كانت العودة للشخصية واسترجاع صور الجسد الطبيعية تشكل متنفسا للفنانين والمجتمع لاعادة الحس بالارتباط مع الطبيعة ، فييكاسو الذي اندمج بعد التكعيبية برسم تكوينات شخصية بل رسم سلسلة من الصور الشخصية الصريحة بدت كأنها انكار لمرحلته التجريبية باكملها وكانت بمثابة استعدادات لرسوم اساتذة الماضي الكبار ففي لوحة الام والطفل منح بيكاسو الإشكال سعة وضخامة بحيث لم تعد صورة شخصية لزوجته وابنه بل نجح الفنان في تصعيد عواطفه الشخصية إلى مستوى



بعد الحرب العالمية الثانية نالت الفلسفة الوجودية شعبية واسعة وفي محاضرة القاها جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٩ م) نادى بالمبدأ القائل إن الوجود يسبق الماهية أي ما معناه إن نبدأ من الذاتي ، الا إن جل ما فعلته هذه الفلسفة انما عززت شعور الانسان بانه وحيد في هذا العالم ، وانه منقطع عن نظم الايمان ، لذا على المبدع ان يجد خلاصه في الفن (٢) . كما اشتهر الفيلسوف الفرنسي غابرييل مارسيل (١٩٠١ - ١٩٧٢ م) الذي اقام فلسفته على ظاهرة التجسد ، مقررًا إن الانسان عين جسده (٣) . وان احدا لم يعد يؤمن اليوم بالقطيعة التي اقامها افلاطون بينه النفس والجسم فالوقائع النفسية ليست روحية فقط او جسدية بل هي ظواهر تحدث للانسان ككل (٤) . في هذه الاوقات حاول

١. باونس الن ، المصدر السابق :- ص ١٨٨

٢. سميث ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية : ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ،

بغداد :- ١٩٩٥ ص ٧

٣. ابراهيم زكريا ، مشكلة الحياة ، المصدر السابق : ص ١٥

٤. نفسه : ص ١٥ - ١٦

الكثير من الفنانين تقدم اعمال تتصف بالتشبيهية فيما ترى انها رسوم واصباغ (١) . بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٠ ظهرت الشخصية في اعمال جماعة كوبرا رغم اهتماماتهم التجريدية (٢) . كما ظل الجسد ملهما مركزيا لاعمال البرتو جياكوميتي (١٩٠١ - ١٩٦٦ م) النحتية وفي اعماله التصويرية وفي اعمال فرنسيس بيكون (١٩٠٩ - ١٩٨٨ م) عادت الشخصية الممزوجة بطابع الفردية والغرابة الامر الذي سمح لها ان تدرج ضمن حركة الحداثة (٣) .

(الشكل ٦٢)

البرتو جياكوميتي

(صورة جان جينه)

فرنسيس بيكون

(صورة البابا)



هكذا انتعشت تقاليد الرسم القديمة وعاد الجسد لاحتلال مكانته الجوهرية في الرسم ، فكان هؤلاء الفنانون المدفوعون بما حبس التحديث ورغبة الحفاظ على تراث الرسم مضطرين لتقديم اعمال تحتوي هذه النقائص مجتمعة .

١. سميث ادوارد لوسي ، المصدر السابق : ص ٥٠

٢. نفسه : ص ٧٥

٣. نفسه : ص ٥١

يرى الفيلسوف نيقولا بر دائف* (١٨٧٤ - ١٩٤٨م) إن سقوط
الانسانية هو عاقبة مباشرة للابتعاد عن منطق الروح فيقول " إن علينا إن نضع
المركز الحقيقي للبشرية في عالم آخر اذا اردنا خلق الجمال في عالمنا، فاجمل الافعال
البشرية لا تحددها الاهداف الارضية بل الهدف القائم خارج العالم الطبيعي " (١).
كما يرى هربرت ريد " إن الوعي الذاتي المتميز بالفردانية دمر الروحانية الجمالية
في العالم الحديث لذا وجب على الفن البحث عن بديل غالبا ما يكون شكلا من
المثالية الفنية ، إن تاريخ الفن منذ عصر النهضة عصر شخصنة الافكار ما هو الا
تاريخ الذاتية مقرونا باشكال المثالية الفنية المتنوعة " (٢). فيما يرى برتملي
جان " إن تاريخ الفن الغربي لم يصل حد الانتصار النهائي على المادة .. حيث لم
يجرد الجسد بكامل تفاصيله ابدا " (٣).

*. فيلسوف روسي عاش في المانيا يغلب على افكاره الطابع الاجتماعي، دعواه الأساسية هي التفرقة بين عالم
المادة وعالم الحرية الذي يعد الانسان جزءا منه، انظر كامل فؤاد وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار

القلم، بيروت - ١٩٨٣ ص ١١٩

١. المبارك عدنان ، المصدر السابق :- ص ٧١

٢. ريد هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق : ص ١٠٨

٣. برتملي جان ، المصدر السابق : ص ٥٧٧

إن مثل هذه الارتجاعات في مسيرة الفن الحديث إنما تقود إلى مشكلة أكثر تعقيدا بعودتها إلى تصوير الجسد الانساني مترافقا مع بعض الرموز والاشارات مفادها تعذر افلات الفنان بصورة نهائية من سجن الذائقة والذاكرة الجمعية والتراث المتاصل . منذ عام ١٩٥٠ عاد فردناند ليجيه إلى الشخصية في اعمال تحاول التوفيق بين كلاسيكية بوسان والموضوع الحديث (١). إن تسلل الجسد إلى فن الحداثة إنما يؤكد كونه الرمز الاعم والاشمل للانسانية والعنصر الدلالي الاكثر قابلية للتوليد والتنويع في احياءاته الحسية او الروحية ، الذاتية او الشمولية . إن هذه العودة إلى تصوير الجسد شكلت متنفسا لفنانين يرون إن الحقيقة يمكن اقتناصها في اعلى اشكالها حيوية وليس في تجريدتها البالغ حيث تختلط بغيرها من الاشياء (٢) بينما ذهب فنانو (البوب آرت) إلى استخدام الصور المستعارة وهي في غالبها صور للجساد من نتاج التصوير الملون الشائع في مجلات الازياء ثم ادخال الاشياء الجاهزة على مختلف انواعها مستغلين ميزة السماح للفنان باستخدام عدد غير محدود من الاشياء المألوفة، بشكل عام اهتم فنانو هذه التيارات باستكشاف العلاقة بين فن الرسم وثقافة الحياة اليومية (٣) . فكان ذلك فنا شخوصيا تجسيدا بكل معنى الكلمة ادخلت فيه دمي تمثل اجسادا بشرية انثوية وذكورية بشكل واسع وفي اعلى مستويات الرغبة في التجسيد في الفن الغربي الحديث عرض فنانان انكليزيان قطعة سميت (منحوتات مغنية) * وقف فيها الفنانان وقد طليت وجوههما بلون ذهبي على قاعدة وراحا يرددان اغنية شائعة (٤).

١. سميث ادوارد لوسي ، المصدر السابق : ص ٤٧

٢. نفسه : ص ٥٤

٣. نفسه : ص ١٣١ - ١٣٢

* الفكرة الرئيسية من هذا العرض هي اتحاد المبدع بما يبدعه.

٤. نفسه : ص ١٤٨



يرى شبنجلر إن الاختصار على التحليل والتعليق هو مظهر من مظاهر الخواء الروحي وان ابتعاد الجسد عن حركة الحياة الفعلية ادى إلى ظهور نتائج حياتية مصطنعة يتم فيها اختبار الجسد وتفعيله على مستوى بديل كالسينما ونزالات الملاكمة وسباقات الخيل (١). إن تزايد اهتمام الخطاب الحياتي بالصورة صار يؤدي مع الزمن إلى الابتعاد عن المجرد واعلان شأن الجسد، كون الاول مفاهيمي والآخر صوري حيث يصبح الجسد هو الشكل الامثل للتوفيق بين المرئي واللامرئي (٢). هذا الجمع بين الخيالي والواقعي يجد في صورة الاجساد النموذجية لابطال الرياضة ونجوم السينما اساطير العصر الحديث انصاف الهمة معاصرة (٣). هكذا تحول الجسد الغربي إلى جسد وهمي ، استعراضي تحاك حوله الحكايات وهو جسد اعلاني معزز بخطاب صوري وصوتي ، قادر على تسويق الاغواء وبيع المتعة بالنظر ، وهو علامة من علامات السلطة لان الاستعراضية هي

١. المبارك عدنان ، المصدر السابق :- ص ٥٨

٢. سعد صالح ، المصدر السابق :- ص ١٠٨

٣. نفسه :- ص ٩١

فضاء القوة (١). إن مجتمع الغرب الذي طالما امن بخلود المادة وعدم فنائها مازال افراده رجالا ونساءً واقعين تحت سطوة التقاليد القديمة التي جاهدت داخلهم للمسمو تلك هي تعارض المعتقدات الوثنية مع الفكر المسيحي او هي الرغبة في معاودة الولادة والبعث (٢). فكما يرى شبنجلر إن جوهر التكنيك لا يمكن اقتلاعه من الروح وان استعباد الانسان وغربته في مجتمع الحداثة هي انتقام خفي للطبيعة من الانسان الذي سرقها حقها في اولوية الخلق لذا فهو انسان صغير بلا طموح ، ذلك هو انسان التقدم والحداثة (٣). بينما يصف النحات مارينو ماريني (١٩٠١ - ١٩٨٧م) اعماله للانسان العاري على ظهر حصان ، بان الحصان متجمد بالرعب في تعبير عن خوف وخيبة متعمقة ، محاولة للرمز إلى المرحلة الاخيرة من اسطورة تحتضر ، اسطورة الفرد رجل الانسانيين الفاضل (٤).

(شكل ٦٤)

مارينو ماريني



١. معلا طلال ، المصدر السابق : ص ٤٧

٢. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ١٩٩

٣. المبارك عدنان ، المصدر السابق : ص ٥٣ - ٥٥

٤. يونغ كارل غوستاف ، المصدر السابق : ص ٤١٥

- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري :-

- يشكل الجسد ضرورة أصيلة للوجود فهو المادة الأساسية للبقاء والاستمرار فالجسد هو مركز الوظائف الرئيسية للإنسان والعالم لا يوجد إلا بالطريقة التي يقدمها قيام الجسد بوظائفه، بل إن الإحساس بالجمال يرجع إلى سلامة عمليات الجسد وانتظامها وهو من أول الموضوعات التي تناولها فن الإنسان القديم في صورة الآلهة ألام.

- لم يكن الإنسان البدائي المندمج بالطبيعة يرى في العالم مجرد تراكم لأشياء منفصلة عن بعضها ، فكل شيء مادي متشابك مع كل شيء آخر بعلاقات واقعية كواقعية الأشياء نفسها وحاجة الإنسان لفرض سلطته على الطبيعة هي التي افعمت ذهنه بالخيالات والأوهام حيث برز الفن كجهد استيلائي هياً له إمكانية تحقيق أرائته في المادة مما أدى إلى ارتباط الفن بالسحر بعلاقات قوية حيث يتحول الشيء الطبيعي بالفن إلى واسطة بين الإنسان والطبيعة، ففي عملية الخلق الفني وتثبيت الإرادة في المادة حس خفي يداعب رغبة الإنسان بخلود جسده.

- في الوقت الذي يمارس فيه شكل المادة ومقدار ممانعتها تأثيراً محفزاً على مخيلة الفنان يبرز الإيقاع كواحد من عناصر الخلق الفني الهامة وهو على ارتباط بالجسد الإنساني وتيار الحياة الداخلي فيه، فيما برز النحت بوصفه أكثر استجابة للشعور بالتجسيد يمارس تأثيراً واقعياً كبيراً على حواس الإنسان لذا ارتبط لديه بالعبادات والتقديس على مدى تاريخه.

- تتجذر الأسطورة في جمعها بين الحقيقي والمتخيل على مبدأ التجسيد الذي يهبط بالمتعالي إلى مستوى التحقق الكامل، وقد ظلت النماذج الأسطورية التي أبدعها العقل العراقي القديم آلهة أم بطولية متداولة في كل الأساطير والأديان بعده فكان لها اثر كبير على الفكر الإغريقي والأوربي على حد سواء.

- دأبت الفلسفة الإغريقية منذ بداياتها على محاولات إرجاع جميع الأشياء في الكون إلى مواد واحدة يمكن بواسطتها تفسير جميع الظواهر وهو في حقيقته اتجاه يعبر عن الإيمان بوحدة الوجود الذي ينبج مبدأ الحلول والتجسيد والأيمان بالمادة لذا كان الإغريقي فردا ولم يكن متعبدا او زاهدا بل انغمس في حب الحياة والإسراف في المتع الحسية بكل أنواعها فجاء الفن الإغريقي تمثلا لحقائق ملموسة بنظام يهدف إلى إعادة تكوين التجربة الحسية المستقاة من محاكاة العالم المادي وقد قدم الفن الإغريقي اسمى اشكال يمكن للشعب تصورهما لآلهته فاضحى شعراء الإغريق وفنانوهم صانعي آلهتهم أي انهم اعطوها اشكالا محددة كما اعطوا ديانتهم مضمونا محددا.

- كانت الملاحم والاساطير دائرة معارف الإغريق وتاريخهم، وآلهتهم كانت نماذج بشرية تمجد الجسد وملذاته، ووجد فيها الشعب تحقيقا لأهوائه فارتقت قيمة الجسد كموضوعة حياتية وفنية بلغت حد التأليه، ففي حين بشرت مثالية افلاطون التي تنكر المحسوس بفن لايتوخى المحاكاة والتجسيم بل بفن يتوخى التعبير الروحي كان ارسطو يرى إن الكون هو احساسات الانسان عنه وان الحقيقة النهائية عن أي شيء انما تأتي عن طريق الاحساس فكان ارسطو اقرب إلى نمط حياة الإغريق وتوجهاتهم الفنية واضحت النفس بالنسبة للفرد الإغريقي هي صورة الجسد كما قرر ارسطو، وهكذا أدى تأليه الجسد إلى إعلائه وتحريره من حدوده الأرضية فنصب موضوعا أوحدا للفن والعبادة وجد فيه الفن الإغريقي كل ما يدل على قيم الجمال والتناسق واستعراض البناء المادي عبر الامكانيات الهائلة للمحاكاة الدقيقة، وهي الفكرة التي ظلت تهيمن على العقل الغربي والمثال الذي يطمح اليه عبر تاريخه.

- أدخلت المسيحية مبدأ الازدواجية الذي يقسم الإنسان إلى جسد وروح وتبنى فلاسفة ومفكروا القرون الوسطى مثالية أفلاطون وأفلوطين لبناء الهيكل الفكري

للمسيحية وصارت الروحانية هي عماد القرون الوسطى إلا أن مقولات أرسطو التي ظلت تعمل وسط هذا الجو الروحي مع ضغط التراث والمعتقدات المتأصلة حولت المسيحية إلى مزيج من المثالية الشرقية والوثنية القديمة ، فالمسيحية لم تستطع القضاء على الإرث الوثني بل اندمجت فيه.

- في القرون الوسطى تراجعت الفردية وأصبح الجسد مكانا للاندماج بالمجموع وانحصر دوره في تمثل القدرة الآلهية العاملة فيه ، وكرست نظريات القرون الوسطى الفن والجمال باعتبارهما شعاع الحق الذي يشع من الرمز الجمالي الفني او الطبيعي فيعكس عظمة الخالق ، لذا جاء فن القرون الوسطى بما يتحرى التعبير الروحي ويزدري الظواهر الحسية المباشرة فطغى الجمود على الصورة وتسلمت إليها ملامح التجريد والرموز الدينية مثل الهالات والصلبان كما اختلت نسب تمثيل الجسد في اللوحة من اجل إطلاق دلالاته الروحية العميقة النابعة من الفكر اللاهوتي فذابت شخصيات الفنانين الفردية في قدسية واجباتهم ولم يعلنوا عن أنفسهم. من جانب آخر ظلت الانيمية تعيش داخل النفس الغربية فكان خيميائيو القرون الوسطى يعتقدون إن المواد اللاعضوية كائنات تتألف من جسد وروح.

- في عصر النهضة أعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والخالق فتحولت من إيمان اعمى إلى إيمان يستند إلى قوة العقل والدليل ، هذه الانتقال الفكرية صاحبته انتقال فنية من عالم التجريد إلى عالم الواقعي الطبيعي ومع بقاء الحماس الديني صارت قوة الواقع تملئ على الفنان لغتها فعادت الحواس إلى السيطرة مع بقاء دوافع الروح المسيحية مما جعل فكرة الجمال النهضوي ترى فيه معنى حسيا وفوق حسى في إن واحد لذا أعيد بعث قيم الجمال الكلاسيكية في التوازن والتجسيم الدقيق للجميل الواقعي.

- بعد إن احلت الطبيعة محل الخالق كهدف للفن احل العقل الملهم بدل الالهام الالهي واستعيدت المقولة الكلاسيكية التي تجعل من الانسان مقياسا لكل شيء

تتملاً جو عصر النهضة لكن بروح اجتماعية تمجد الانسان الذي يتطلع لأن يصبح سيد الطبيعة ومالكها ، فكان المضمون الادبي لفن النهضة يستلهم الاساطير الوثنية وموضوعات الكتاب المقدس على حد سواء يعمل وفق معيار جامع للدين والحياة فكانت صورة الجسد تشع بدلالات التوافق الديني والديوي.

- تميز فن النهضة باضفاء الطابع الانساني على الشخصوس والموضوعات الدينية وبدأ الاهتمام بتصوير الاشخاص من ذوي المكانة الاجتماعية والعلمية، حيث صار الجسد الجوهر المشع والوحدة الاساسية في التعبير الفني فبدأ الفنانون دراسة الجسد وحركاته وانفعالاته دراسة علمية تطبيقية. وبدأ الاهتمام بتحقيق الوجود المكاني والزماني للجسد عبر دراسات المنظور والظل والضياء.

- النظرة العلمية فرضت على الفن الاقتترانات التشريحية فالجسد الذي لم يعد محاطاً بالقدسية الدينية امكن فتحه والبحث في اسراره بنفس الذهنية الساعية لاكتشاف الطبيعة والتي صارت تأخذ الجسد بماديته وتقطع اتصاله بالوجود حيث ولد انسان الحداثة المتعلق بنفسه مما هياً لتبدل مواضع الاهتمام في مرتكزات التعبير الفني مما ادى إلى ارتقاء الوجه باعتباره بؤرة استقطاب الفردية وعلامة التمايز عن الآخرين حيث ادى صعود الفردية إلى ظهور فن رسم الصور الشخصية الذي يمكن اعتباره وصفا لنشوء فكرة الشخصية المستقلة في الفكر الغربي عامة.

- في هذه الاثناء واطب فن الشمال الاوربي على ايجاد نماذجه بين طبقات الشعب السفلى فساهم بذلك في انزال المثل من عليائه وتحول من الاحتفاء بما هو ديني الى الاحتفاء بالديوي البسيط، والى جانب العلمية ظلت الخيمياء والانيمية تعمل في الاوساط الشعبية فاجتاحت اوربا موجات من جنون السحر والخرافات امعنت الكنيسة في قمعها بقسوة .

- الباروك مثل الحرية التجسدية والتحول من الحس اللمسي إلى البصري ومن الإشكال المغلقة إلى الإشكال المفتوحة فيما كان الروكوكو فن البدع المبتكرة والمبالغات الادائية برز فيه ميل اشد نحو دلالات الحسية والشهوانية في الجسد، ثم عادت مبادئ الكلاسيكية في الكلاسيكية الجديدة فقدمت صورة الجسد البطولي بهالته الاسطورية السامية اما الرومانسية فقدمت الجسد الفردي البطولي وسمحت للخيالي غير المحدود الدخول لعالم الفن ففتحت بذلك السبيل امام إبداعات الفن الحديث.

- الديكارتيّة التي اعتبرت جسد الانسان كما الآلة المكونة من عتلات ودواليب هي التي اقامت الفردية على اساس فلسفي بعد إن كانت مجرد تمرد.

- هيغل فيلسوف الروح كان يرى إن الروح المطلق تكون مدركة فقط من خلال تحول المجرد إلى مجسد او الشامل إلى عياني محسوس.

- آمن نيتشه بالغريزة واعلن انه تابع للرب ديونيزيوس بعنفوانه الجسدي، فيما رأى شوبنهاور إن كل ما يفعله الانسان ليس الا تجسيدا للارادة فالجسد ما هو الا ارادة متجسدة .

- سانتيانا كان يرى إن اساس العالم آلي ،ولابد من التسليم بهذا المبدأ لاجل تطور العلم والانسانية.

- العقل الغربي شديد التعلق بالحقائق الحسية ظل بعيدا عن التعاطف مع المذاهب الروحية.

- الحضارة المسيحية تحولت من حضارة مقدسات إلى حضارة علمية تضيف صفات الخلود على الجسد والمادة وتعتبر التجسد حقيقة شاملة.

- جاءت الانطباعية لتتحول بالفن نحو الداخل معتمدة الحساسية الذاتية للفنان ورؤيته الشخصية ، لاحقت الجسد الطبيعي الذي يعيش في خضم الحياة اليومية

عبر الصورة المطبوعة على الحواس مباشرة المحملة بدلالات الحيوية والشاء البصري في الجوانب المفرحة للوجود فقضت بذلك على النظرة السكونية القديمة للعالم وبذا تحولت حركة الحداثة إلى سلسلة من الانقلابات السريعة التي لا يمكن تحديدها وفق قواعد ثابتة فبدأ الفنانون مواجهة حب العيني الذي ميز فن اوربا منذ اوربا منذ عصر النهضة بالتحول نحو قوى الفنان الادراكية وهدم روابطها مع العالم الموضوعي ، فقد اتخذ التعبيريون من مشاعر الفنان الذاتية مادة لعلمهم وجعلوا من الجسد مدخلا لولوج التجربة الانسانية وتصوير وقع الحياة الداخلية على الجسد المشوه المحمل بدلالات القلق والاغتراب وافرازات العصر.

- حب الوحوشيون للبداية وتوقعهم الشديد إلى اللون والخصوبة دفعهم لايجاز الجسد وتحريفه باخضاعه لهيمنة اللون فجعلوه يعيش في عالم من البساطة والبداية والغنى اللوني. بينما كانت غايات التكعيبيية الواقعية اصلا مفرغة من العواطف حطمت بنية الجسد لتتخذ من اجزائه مادة لبناء العمل الفني من اجل صنع نوع جديد من الجمال يحمل دلالات هيمنة المنطق الشكلي وديمومته.

- كانت الدادائية من افرازات الحرب وقد قادت عملية نقد شاملة للفن والجمال جاهرت بدوافع الانسان الهدامة والجنسية الصريحة مالبثت ان خضعت للنظام مع السريالية التي قامت على اعلاء قيمة الحلم وفعاليات اللاوعي ، معتبرين الجسد نقطة اشتباك دلالات الوهم بالحقيقة والحب بالجنس والموت بالخلود.

- حاول كاندنسكي تجاوز القشرة الخارجية للعالم المرئي التي وقفت عليها محاولات الفن التقليدي ليغور في اعماقه الروحية من اجل تحرير دلالاتها الواسعة التي لا تستنفذ بقراءة واحدة.

- شهدت حركة الحداثة عودة واسعة نحو صورة الجسد التقليدية والشخصية في اطار فني حدائي لدى كل من بيكاسو وليجيه وروجر باكون وجياكومبيتي وجماعة كوبرا واعمال مارينو ماريني كانت متنفسا لاعادة الحس بالارتباط

بالطبيعة والانسان كما تؤكد من جانب اخر إن الجسد هو الرمز الاعم والاشمل
للانسانية والحياة ، فيما جاءت فنون البوب آرت بنزعة تجسدية محضة.
- اربطت الجنس بالفن في اكثر من رابطة دفعت الفن إلى دخول عالم الجسد
الخفي منذ عصر الكهوف ، فيما ساعدت ادوات الفن على تحميل الجنس وتحمله
بمعان ودلالات طقوسية وسحرية جمالية وفي حين كان الجنس عند الاغريق
شهوانيا قبل كل شيء متعيا متنوعا تحول في القرون الوسطى إلى مزيج صوفي من
الشغف الروحي والالتزام الاجتماعي يحصره في وظيفته الانجابية وتحولت الشهوة
إلى مفهوم الخطيئة المسيحية الملاحقة بكرسي الاعتراف الكنسي.
- اما في عصر النهضة فقد ظهر نوع من التسامح الجنسي سهل على الفن تناول
المواضيع الايروسية في اطار اسطوري او اخلاقي.

- في القرن الثامن عشر ابتكرت المجتمعات الغربية اسلوب الشركاء في الحياة
الجنسية ، بينما قرر نيتشه وشوبنهاور إن المدينة والاخلاق نشأت عن الشعور
بالجنس فيما كان القرن التاسع عشر معلما اساسيا في التاريخ العلمي للجنس
اخرجه من مجال المحظور والمسكوت عنه إلى مجال البحث والتقصي ومنذ القرن
التاسع عشر فقد الاعتراف مركزه الطقسي فتحول إلى رغبة في الافصاح عن
الهواجس والافكار الجنسية في شتى المجالات من الطب والاجتماع إلى الادب
والفن.

- في الحداثة صار الجنس والحقيقة مترابطين في الاعتراف الذي استهله الانطباعية
بعملية اخراج الجسد من دينوته المسيحية لتدخله في مجال المتع الحسية تمهيدا
لتخليه عن عصاميته والمجاهرة بما كان يعرفه الجميع ولا يجرؤ احد على البوح به.
ففي عصر الحداثة اصبح الحديث عن الجنس يتم في شيء من الزهو وتحدي النظام
القائم.

- القرن العشرين كان قرن الاكثار وانتشار الوان الجنس ،بدأ بثورة في علم النفس اخرجت الجنس إلى حيز العلنية وجد فيها فنانون الحداثة حقلا خصبا للتعبير عن خيالاتهم التي عدت بدورها ثمرة الارتباط بين الجنس والابداع .فيما ساهمت الحربان العالميتان في هز النظم التقليدية للحياة.

- ادرك الحداثيون اهمية الجنس كعامل اجتماعي يكشف مشاعر الانسان الداخلية فذهبت تيارات الحداثة إلى تناوله بمزيج متفاوت من دوافع الجسد او الروح يصعب الفصل بين دلالات كل منها غالبا ، فالوحوشية حولت الدافع الجنسي إلى علاقة حسية تداولية تتبادل فيها الاجساد اللذة مع المحيط وتشارك في الحنين إلى البدائية والتعاطف الفطري. اما التعبيريون فقد قدموا الجنس مثقلا برموز النقد ودلالات القهر والتأنيب الداخلي انتهت إلى التضحية بجمالياته وعرض قسوته وارتباطه بالخطيئة ، بينما حملت الدادائية الجنس الصريح إلى الفن كجزء من حملتها لرفض الوصائية والتسلط ، الامر الذي بالغت فيه السريالية باعتبارها الجنس المحرك الرئيس للاشعور وللحياة برمتها.

- مارست حركة الحداثة عمليات توسيع دلالات الجنس ،فهو في جوهره عملية دلالية اصبحت تجدد في الفن ميدانها الاخير الذي يهيء لها عمقها الروحي والرمزي ويجسدها بشكلها السامي .

الدراسات السابقة :-

بعد الجهد المبذول من قبل الباحث في زيارة المكتبات وبنك المعلومات في المكتبة الوطنية بالإضافة إلى شبكة الاتصالات العالمية (الانترنت) تبين للباحث عدم وجود دراسة سابقة في حدود موضوع الدراسة الحالية أو أهدافها أو نتائجها.

إجراءات البحث :-

أ- مجتمع البحث :-

على الرغم من إطلاع الباحث على العديد من مصورات اللوحات المتعلقة بموضوع البحث والتي تتناول الجسد في الرسم الأوربي الحديث ، ألا انه لم يتمكن من حصر مجتمع البحث إحصائيا لكثرة أعداده ، وعليه فقد أفاد الباحث من المصورات المتوفرة بما يغطي حدود البحث وهدفه .

ب- عينة البحث :-

بالإفادة من المؤشرات التي انتهت إليها الإطار النظري ولأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيفها حسب اتجاهات ومدارس الرسم الحديث بما يدخل منها ضمن حدود البحث وتسلسلها الزمني وبناء على هذا التصنيف اختيرت عينة البحث وبلغت إعدادها (٢٠) لوحة تتناول موضوع الدراسة كل على وفق خلفيتها المعرفية والجمالية (ينظر ملحق ١) تم اختيارها قصديا وفق المبررات الآتية :-

١- تتخذ الاعمال المختارة من الجسد موضوعا أساسية لها وتمثل بذات الوقت الميل الواسع للجسد عند مبدعيها .

٢- تعطي النماذج المختارة فرصا للاحاطة بدلالات الجسد في الرسم الحديث .

٣- شهرة هذه الاعمال ومبدعيها وتأثيرها التاريخي والجمالي في حركة الفن التشكيلي عالميا .

٤- مثلت هذه الاعمال اتجاهات هامة في سياق حركة الحداثة.

٥- تمثل النماذج المختارة ضروبا متباينة الاهتمامات بالجسد بشق بواعثه المستترة والخارجية .

٦- تباين النماذج المختارة من حيث تنوع أساليبها الفنية مما يتيح سعة المجال للاحاطة

بمختلف دلالات الجسد في الرسم الحديث وبما ينعكس ايجابيا على تنوع النتائج المتوخاة .

ج- اداة البحث :-

من اجل تحقيق هدف البحث للتعرف على دلالات الجسد في الرسم الاوربي الحديث اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهت اليها الاطار النظري بوصفها اداة للبحث والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية .

د- منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث تماشيا مع هدف البحث في تعرف دلالات الجسد في الرسم الحديث وفق الخطوات التالية:-

١- وصف عام للعمل الفني (عينة البحث).

٢- تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية العامة للعينة.

٣- الوقوف على نوع ومستوى الدلالة الفاعلة للجسد في العينة موضوع الدراسة، ومدى محايتها للمفاهيم المعرفية والجمالية والفنية.

اللوحة : نساء في الحديقة

الفنان : كلود مونيه

الابعاد: ٨٠×٦٤ سم

العائدية: متحف اللوفر _ باريس

هذه اللوحة كانت اول لوحة رسمت كليا في الهواء الطلق خارج
المتحرف^(١) وهي تصور اربعة نساء في حديقة، احدهن جالسة فيما الاخرى واقفات
تخلى مونيه عن مركز العمل لتحتله شجرة واستاثر يسارها بكتلة ثقيلة من ثلاثة
اجساد، اما يمين اللوحة فتبدو فيه فتاة واحدة لذا اضطر مونيه الى اغلاق مقدم اللوحة
من اليمين بجزء من شجرة يظهر من حافة الصورة. العمل ينقل مشهدا من الحياة
اليومية في باريس التي زحفت عليها مظاهر العصر الحديث واعيد تنسيقها لتبدو في
حلة قشبية كعاصمة متألفة للحياة المرفهة حيث شرع الناس بارتياح مواقع النزهة
والمرح وقد فتن الرسامون بهذه النزهات واستجابت لها ارواحهم التواقية
للتحرر، فكان مونيه معجبا بالاشكال الملونة لسكان المدينة المتأنقين بازياء العصر في
ايام الآحاد والاعياد من النساء المتجولات مع مظلاتهن وجموع الناس حيث الاجساد
المتحركة في كل اتجاه. هذه الحديقة الصغيرة ينجح مونيه في تحويلها الى رمز مكثف
للطبيعة ليصبح بمثابة فردوس مصغر تمرح فيه الاجساد بطفولية غامرة وخفة ملائكية
فمونيه الذي يتميز بقدرته على تصوير المجاميع البشرية في اوضاعها الطبيعية التي
تتخذها في الهواء الطلق يمثل الجسد عنده مركز الوحدة والحيوية في البناء والتوزيع
كما انه الهدف المميز للضوء وهو جسد بسيط لكنه نادر المثال يبرع مونيه في اقتناص

ابعاد العلاقة بين مفهومي الجسد والروح ، والفرد والمجتمع في حياة المجتمعات الاوربية قديما وحديثا.

- المبحث السادس :- يتناول علاقة الجنس بالفن والحياة في الحضارة الاوربية وضغط النموذج الجسدي اليوناني على العقلية الاوربية. ثم دور تقاليد الاعتراف المسيحية وعلم النفس والحضارة المادية في اخراج الجنس من مجال الحظر والسرية الى مجال الافضاء والتقصي وجدت فيه حركات الحداثة المسكوت عنه لتعميق دلالات الجسد والارتقاء بالاحاسيس الجسدية الى مصاف المتع الفنية السامية.

- المبحث السابع :- يتضمن دراسة دلالات الجسد في كل من تيارات الرسم الحديث وعلاقتها بمظاهر الحياة في عصر الآلة والاغتراب وبروز مفهوم الذات الفردية على انقاض مفهوم الانسان السامي لعصر النهضة ، ثم عودة فناني الحداثة لاستلهام الفنون الشرقية والبدائية كمعادل روحي لصورة الجسد الانساني المفرغ من دلالاته الروحية في الغرب المعاصر. خاتما الاطار النظري باستلال المؤشرات للاستفادة منها كأساس معرفي وفني في تحليل العينات .

وقد احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث التي تضمنت مجتمع وعينة واداة البحث ومنهج البحث ، ثم تحليل عينة البحث التي بلغت (٢٠) نموذجا.

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته فضلا عن التوصيات والمقترحات ، ومن ابرز النتائج التي توصل اليها البحث :-

١. بدأت الانطباعية عمليات اذابة بنية الجسد ضمن رحاب المدينة فمهدت

بذلك لاندماجها بالطبيعة والفضاء والناس والاشياء في استشعار فني لمبدأ

وحدة الوجود.

لحظات اللهو والحيوية التي يعبر فيها الجسد عن المحتوى الكامل للحياة فيه، حيث تتحول الحركات العابثة والايماءات او الوقفة والجلسة على العشب الى حواريات جسدية جديدة بالرصد والتصوير تضفي على الموضوع طابعا عفويا يتجه نحو اشاعة الشعور بالسعادة، كما يؤرخ لتفاصيل الحياة بصورة اكثر مصداقية برصده للطبيعي التلقائي لا المتكلف المعدل بعيدا عن واقع الحياة. ان تبدل انساق البناء التشكيلي للوحة لايجري بمعزل عن التبدلات التي يعيشها العصر فشخص مونييه لا يمكن عدها رموزا بل تعبيرا مباشرا ودقيقا عن الشعور بالعالم، وهي اذ لا تنحو الى التعبير النفسي بشكل اساسي الا انها تجسد رغبتها بالاستسلام لجمال الحياة الطافحة بالحيوية التي تمثل الوجود الحقيقي الممتليء. بمعاني الوفرة والخصب والتبدل فالجسد الانطباعي شفاف متولد عن طريق النور واللون اللذان يشكلان البنية الاساسية للجسد الانطباعي، فهو ينتمي الى عالم الزمن اكثر منه الى عالم المادة، جسد يعيش في الحاضر فالماضي وحده الذي يمكن وصفه بانه تشكل وانتهى اما الحاضر فهو مكان الصيرورة، مكان ملامسة الواقع ملامسة حسية مباشرة فيبدو مأخوذاً بمظهره العابر والحلاوة التي يمنحها للنظر، أما الفنان فهو قادر على إبداع الجميل بالألوان والأشكال لا موضوع له غير تناسق الألوان والإشكال يلخص كل ما يراه وكل عواطفه في بقع الالوان التي تتخذ شكل علاقات بين نغمات واصباغ وخطوط حيث يعيد الضوء تركيب الطبيعة والاشياء والاجساد امام عين المتلقي في تطور يتزامن مع تحرير الجمال والمتعة ينطلق من الحاضر دائماً في جدل دائم التجدد يتصاعد من اللون الى البنية الى العالم الى الوجود باتجاه الدلالة الحياة التي تستطيع وحدها ان تعيد الى العالم قدرا من الانسجام والتآلف عبر الاستسلام لضوء الشمس والتسليم بوحدة الوجود التي تحرك مظاهر الحياة بلا نهاية .

اتخذ مونييه من اجساد فتياته الاربعة محورا لعمله فجعلها تندس في عمق المنظر الطبيعي ، تحيط بها الاشجار والاعشاب احاطة كاملة ، فيما سمح للضوء بالتدفق الى

عالمها من فسحة صغيرة في اعلى يمين اللوحة ، ورغم ان حركة الاجساد في اللوحة تميل الى الاقتصاد وتقرب من السكون الا انه يستعيز عنها بحركة النور والظلال الباهتة الملونة التي تصعد الاحساس بحيويتها و فاعليتها الداخلية ، حيث تبدو النساء مسترخيات حالمات أسلمن اجسادهن لفاعلية اللون وجماليات البناء وسمحن لنبض ارواحهن بالتناغم مع نبض الوجود من حولهن ضمن بنية دلالية فنية تندمج فيها افعال التواصل الجسدي بالرؤية الجمالية للطبيعة ، فقد كان مونييه يشعر ان شيئاً ما عضواً آلياً يتحرك داخله عندما يرى اللون يلامس الاجساد الحية ويداعبها ، مما يخلق لديه فعلاً انعكاسياً يعود به لا شعورياً الى الرسم (١) .

اللوحة : المستحاثات .

الفنان : اوغست رنوار

الابعاد : ١١٦ سم × ١٧٠ سم

العائدية : متحف فلادلفيا للفن

عرف رنوار بشغفه لرسم الاجساد كما اتخذ من الضوء مذهباً انشأ به روح اعماله ، الا انه بعد ملاحقة انعكاساته على الزهور والاشجار وصفحه المياه يجد لذة خاصة في اقتناصه على الاجساد البشرية ، ورغم ان الضوء عند رنوار يخترق الاجساد التي تبدو متألأة ، الا انها لا تذوب في انعكاساته ، فالحجم والكتلة كانا يعنيان الكثير بالنسبة له . بدأ رنوار حياته رساما على الخزف (البورسلين) ثم مارس نقش مراوح النساء فأثر الاول في كثرة استخدامه اللون الابيض وأثر الثاني في اهتمامه بتفاصيل الازياء النسائية خاصة (١) .

المستحاثات كانت قمة اعمال رنوار بعد رحلته الى ايطاليا وشمال افر يقيا ، فكانت ابتعاداً واضحاً عن فن عصره من اجل تقنية صلبة محددة ووضوح تكويني متقصد حيث تبدو الاجساد كأنها منحوتة نحتاً والفكرة برمتها تستعيد رسم حوريات يستحمن في بركة فهي تبدو عودة لموضوع لا يساير العصر بل هو كلاسيكي وغير حقيقي في وقت بدا فيه ان مثل هذا الرسم قد ذهب الى غير رجعة (٢) .

رنوار هو رسام الصبايا الفاتنات يتميز فنه بحسية واضحة تبدو في الوانه بقوة وفي لمساته واشكاله المفضلة كما في موضوعاته حيث يتمتع بحساسية غير عادية لسطح الاشياء وبشكل خاص سطح الجسد الرقيق وتكوينات اجساد النساء والاطفال ،

يكاد الا يكون قد رسم شيئاً غير هذا ، كما برع في تصوير البريق الثابت على جلد الموديل ، تتميز هذه اللوحة بايقاعاتها الهادئة والانتقالات المدروسة للضوء واللون تشيع في البناء روحاً شاعرية تؤكد لها لمسات فرشاة ناعمة خفيفة واشكال رقيقة بعيدة عن الخشونة ، اسلوب البناء عند رنوار متميز رغم بساطته ففي اغلب اعماله يختار لنفسه موقعا مميزا في النظر الى مواضيعه يوحي بوجوده دائما ولوحاته توحي بمشاركته بالحياة في اللوحة ، كما انه الفنان الابرز الذي تظهر سماته الشخصية على لوحاته لتعرف دون توقيعه .

الاجساد الانثوية عند رنوار تمت بصلة الى اجساد روبنز الا انه لم يكن يقرها بتلميحات الى الفاكهة المحرمة المعتادة عند روبنز ، فالجسد الانثوي عند رنوار يشيع دلالات اندماجه في الحياة اليومية والعري في لوحاته خال من ملامح التهتك والرذيلة فالاجساد الانثوية في هذه اللوحة تبدو بعيدة عن ثورة العواطف الداخلية بل تعيش في براءة مثلها مثل الفاكهة يطفو الضوء على بشرتها قبل ان ينساب فيها بعمق معرضاً سطوحها لدفع الشمس الذي يزيد من تالقها رغم تمتعها بقدر عال من الثبات والتماسك .

نساء رنوار شاببات نضرات في معظم الاحيان ذوات علاقة بالفردوس حتى وان ظهرن في اجواء المدنية الحديثة ، يعشن دائما في عالم حالم لا تبدو عليهن ملامح التعقيد او القلق النفسي .

كان رنوار رسام نساء بالدرجة الاولى يظهرن في اعماله مثالا للركة والحساسية يشعرن بالحاجة للاحتماء بظلال الطبيعة او الجسد الرجولي ، يهتم بتدعيم بنية اجسادهن ولهن ضخامة التماثيل وجسامتها فهن اشبه بالثمار العظيمة التي تنضج بتعرضها لاشعة الشمس .

الاجساد عند رنوار ذات حضور دلالي يتجه الى التركيز على جسميتها وخصوصيتها المادية تستمد قوتها ورسوخها من حركة النور التي تحفز حيوتها الداخلية

فتنعكس على ملاحظها عاطفة تهديها للناس والعالم ، تعيش باحساس الالفة بينها وبين الوجود تتحرك في تلقائية سحرية ونعومة دون ان تثير صخب الجو حولها ، باللون تتقاسم دلالات وجودها مع محيطها والاشياء ، مع احتفاظها بعلو قيمتها الدلالية فهي مصدر الاحساس والفعل والرغبة في عالم الجميل ، وجسد المرأة عنده يحمل كل دلالات الرقة والحساسية والاحتماء يقترن بالحب والعاطفة ويجمع بين الامومة والشهوانية معاً.

نموذج -٣-

اللوحة : رقصة في المولان روج

الفنان: هنري دو تولوز لوترك

الابعاد : ٥٠,٥ سم × ٦٣,٥ سم

العائدية : اللوفر . باريس

اقترن الفن عند لوترك بمصيره الشخصي وطريقة حياته فلقد تعرض في طفولته لحادث تسبب في كسر ساقيه فنشأ قزماً لا يقوى على السير الا بصعوبة ، الامر الذي ترك اثارا عميقة في نفسه وطريقة رؤيته للحياة ثم تصويرها ، فلم يستطع التوافق مع نمط عيش اسرته النبيلة وامضى حياته وسط الملاهي والمراقص ومواخير باريس (١) .

تعد هذه اللوحة انموذجاً لطريقة لوترك في النظر الى الحياة والفن تفضح اثار نظريته الخاصة للمشاهد الذي يبدو منظوراً بكامله من مستوى اوطأ من المعتاد حيث تظهر الاجساد مرتفعة فيما تقترب ارضية القاعة من وسط اللوحة ، والجسد الشخصي يفرض نفسه على رؤية الفنان الذاتية فتظهر انعكاساته على الطريقة التي يصور بها الناس والاشياء ، فلوترك الذي يعاني عقدة عوقه الجسدي مهووس بحركة الاجساد الممشوقة يتابع باهتمام بالغ طرق وقوف الناس ومشيههم ويجد في تصوير حركات الاجساد الراقصة نوعاً من التعويض النفسي لمعاناته الداخلية ، اذ يبالغ في اظهار الحرية والحيوية في حركات السيقان والاقدام التي ترتفع عالياً في الهواء لتنافس عند لوترك كل باقي الاشياء في قيمتها التعبيرية فيمنحها اقصى اهتمامه ويجعلها محور بنائه لعمله تتالف من حولها باقي الاشكال بمثابة مكملات لها ، ففي هذه اللوحة اغلق لوترك مشهد الراقصين بجسدين عازلاً اياهم عن باقي الصورة فاسحا المجال امام مشهد الرقص ليصبح بمثابة لوحة مستقلة.

اعمال لوترك التي عبرت بصدق عن نمط الحياة الفرنسية تتميز بتسجيلها الدقيق لتفاصيل هامة تتعلق بالجسد الانساني مثل الازياء وطرق تصفيف الشعر والزينة او الرقصات والاثاث او انماط التعامل الاجتماعي على مستوى الطبقات الاجتماعية المختلفة تتميز ايضا باشاعة البهجة والمرح وحب الحياة والمرأة بشكل خاص ، فقد احب لوترك حياة المدينة المضطربة القابعة خلف الابواب والواجهات واولع بالاضاءة الاصطناعية المستحدثة للغرف والمسارح المغلقة ، فكان منه خلاصة حياة اللهو والتسكع في الملاهي ، كان لا يفكر في رسم منظر يخلو من الناس يتحدث به حياة الليل وانوار المصابيح، صور الناس اللذين جردهم الفجور والمجون من اقنعتهم المرائية فظهر وجوههم على حقيقتها عارية دون حجاب لا بمنظار الواعظ الذي يندد بالفساد انما العاشق لمنظر الانسان كما هو المدفوع برغبة تسجيل ما يراه. الجسد عند لوترك مرتبط دائما بدلالات المكان الذي يوجد فيه . فالمكان هو الجسد اللاعضوي للانسان بحسب ماركس(١). قادر على ان يكتسب القوة الجسدية والاخلاقية للانسان ويعكسها (٢). لذا فان دلالات الاجساد ترتبط عنده غالبا بافعالها التي تفصح بدورها عن شخصياتها ، فهي تعيش داخل حركتها وتعيشها فتكشف من خلال مظهرية اجسادها عن وجودها افراحها وجمالها في اطار عام هو الحياة والحرية واللهو دون عقد نفسية او اكتراث بالمحظورات والنواهي.

١. لو برتون دافيد، المصدر السابق: -ص ١٠٧.

٢. همام عبد الرحمن، الاغتراب في الفن، دار الانوار، بيروت: -١٩٩٧ ص ٨٦.

اللوحة : الاستحمام في آسنير

الفنان : جورج سورا

الابعاد : ٢٠٠,٥ × ٣٠١ سم

العائدية : المعرض الوطني - لندن

هذه اللوحة واحدة من الاعمال كبيرة الحجم التي هيأت لسورا الفرصة لتطبيق افكاره العلمية الجديدة حول اللون ، كما ان طبيعة الموضوع التي تجمع الانسان بالماء والخضرة والفضاء وقرت له التنوع اللوني المنشود ، النظرة العلمية دفعت سورا الى دراسة عمله قبل الشروع في تنفيذه حيث اعتمد مبدأ القطاع الذهبي اكثر من مرة في بنائها ، موضوعها مستمد من الحياة اليومية يمثل عدداً من المستحمين بعضهم نزل الى النهر ، ثمة اشجار عند خط الافق وزورق يحمل اشخاصا ثم عدة اشعة تناثرت على صفحة المياه . يبدو العمل بسيطا للوهلة الاولى لكن دراسته تكشف انه عولج بعناية بالغة على مستوى التكوين والتلوين، فالبناء تقليدي محكم اعتمد شبكة متداخلة من التكوينات الهرمية. ثمة خصيصة اخرى هامة تتكرر عند سورا هي الارتفاع بمسوى خط الافق تساعد في الحفاظ على وحدة الموضوع واستقرار الاشكال كما ان لها بعدا نفسيا يتمثل في تأكيد الواقعي المادي على حساي الخيالي المتعالي فالاجساد تجمدت في اوضاع بدت فيها اقرب الى تماثيل منحوتة بلا حياة نصبت وسط المنظر الطبيعي يهيمن عليها سكون مطبق عكس ما يمثله الاستحمام في النهر عادة من فرصة للمرح والحياة والحركة العابثة للاجساد بعيدا عن أي رقابة كما يبدو الضوء ساكنا ذو ثقل واضح عند سقوطه على الاشكال اشبه بأضوية المتاحف والقاعات الداخلية اسفر عن ظلال متراخية باهتة حتى في اشد المناطق عتمةً لذا جاءت بنية الاجساد مفككة مفتوحة على انعكاسات المحيط المتنوعة ، مما اضطر الفنان الى احاطة الاشكال الداكنة بهالات ضوئية نغمية ساعدت

على دفع الاشكال الى امام معطية اياها بعض القوة ازاء المحيط . مع سورا اختفت التحديدات والكتل البارزة وصار شعاع الضوء يجتاح اللوحة بحركات متواصلة ومستويات لونية شفافة تتوحد كموجات لون معقدة تقترب من الموسيقى ، مما ادى في النهاية الى تحويل كل المراتب الى ارتجاجات من بقع لونية متجاورة . فقد اعتنق سورا التنقيط وسيلة ملهمة لبلورة رؤيته العلمية ، هذه الذبذبات تحولت الى تجريدات منتظمة بدل الايهام الجوي واطلقت الاشكال والالوان من اسر الوظيفة التشبيهية على سطح ذي بعدين ، كل هذه التحولات ادت بالجسد عند فناني الانطباعية الجديدة الى الانحلال فأذيت بنيته العضوية بمؤثرات الضوء واللون في خضم السعي الفيزيائي لاستخلاص مميزات ادق لجزيئات المادة متناهية الصغر فالجسد المنتج هو خلاصة الجمع بين خواص الجسد الفيزيائية المرئية وبنيته العضوية والداخلية ، جسد يحمل دلالات الوعي العلمي الذي يعترض مسار الرؤية فيحللها الى مهرجان من الایمائية اللونية المحملة بعلامات الحياة والطبيعة والاشياء بحيث اصبح اللون قادرا على ان يتخلل بناء الجسد فيصنع حركته وملاحمه فصارت الاجساد موسيقية تنتج دلالات وجودها بواسطة تنسيقها الخاص كما تمسك على سطوحها بمعان نشيطة خلاقة هي صورة مجردة للرمز الموسيقي فيما صار على الرؤية ان تتقدم لتكمل بنية الجسد .

نموذج - ٥ -

اللوحة : كآبة

الفنان : ادوارد مونش

الابعاد : ٨٠ × ٥٣,٥ سم

العائدية : معهد شيكاغو للفن

هذه اللوحة بسيطة التكوين غير ان البساطة الظاهرة عليها خادعة فالعمل معقد من ناحية المضمون ، يمثل شكل اللوحة وابعادها اول سماتها التعبيرية ، فالاجساد التي ترسم في لوحات قليلة العرض يكون مجالها الحيوي ضيقا جدا فهي محاصرة بالاطار بحيث تبدو مثل المنحطة قليلة الحيلة ، كما ان تفاصيل المكان الداخلي الذي ينتمي الى عالم المدن الحديثة مليء بالجدران والسقوف والارضيات الصلبة ، الشخص الوحيد في الصورة محاصر بين باب وسرير تقدم عن موضعه المنطقي ليسد الطريق امامه وهو سرير فردي من النوع المألوف في المستشفيات او المصحات العقلية نشر فوقه غطاء ابيض منقوش بخطوط حمراء وسوداء على شكل دوامة فيما يبدو الشخص متجمداً في وقفته لا ينوي التراجع او السير قدما كأنه بانتظار قوة خارجية هي التي ستقرر مصيره فالزمن متوقف تماما حيث اختفت عقارب الساعة على يمينه ولم يبق منها سوى جسد فارغ يحاكي جسد الرجل بينما يأتي الظل الكثيف للرجل على ارضية الغرفة دليلا على التصاقه بواقعه وامتداد ظله هو امتداده في هذا الواقع واللون الاصفر يستأثر بمعظم المساحة خلفه وهو لون يثير القلق والكابة والشعور بالمرض فهو يتظافر مع عنوان اللوحة لتصعيد مثل هذا الهاجس .

اللوحة تعبير عن الوحدة التي يعانيتها الانسان تجاه حياة العصر في المدن الحديثة تهيمن على بنائها الخطوط الحادة الخشنة والتضادات اللونية القاسية وهي تقنيات ذات مرجعيات ذاتية لا تعد نقلا للخارج ، فالانسان هو القضية الكبرى للتعبيرين ومشاعره وقضاياه المصيرية مادقم الفنية لذا فقد ارتبطت اعمالهم شكلا ومضمونا بذلك

الشرخ العميق بينه وبين العصر الذي افقده مكانته السامية منذ عصر النهضة وحطم نظم حياته وتفكيره لذا جاءت الاجساد التعبيرية بمثابة صور خارجية لهموم داخلية وتداعيات صارت تطفو على سطح الجسد هكذا فان طرق تشكيلهم لصورة الجسد اخضعت لاشتراطات تتوخى تصعيد دلالاته النفسية و افصاحاته الداخلية الى حدود هيكله البشري عبر بنيته وحركته وملاحه حتى لم يعد مقدار واقعيته او درجة تجسيمه هاما. مما يجعل التخلص من هيمنة المؤثرات الواقعية امرا يفسح المجال لظهور دلالات اعمق واكثر تعقيدا يتولى الجسد نفسه ترجمتها . لقد حاول مونش التعبير عن عمق الضغط الداخلي وحالة الاغتراب التي يعيشها الانسان الفرد المتوحد في عالم الحادثة معتمدا تفسيره الذاتي للعالم المرئي باعتبار ان دلالات الصورة تؤسس على ما تفرضه نفس الفنان وتفسيره الشخصي للواقع رغم كل علامات القهر والتدمير والتشويه فقد حافظ مونش في عمله هذا على مثالية الانسان وتمام جسده فالانسان رغم ضياعه وانهايار آماله الا انه يظل موضوعه المركزي يفرض هيمنته الجسدية والنفسية على باقي الاشياء في عالمه ، مثلما يفرض معاناته على البنية الفنية ، يبدو ذلك واضحا في قوة الخط الخارجي الذي يرسم حدود جسده فيحافظ على وحدته .

نموذج - ٦ -

اللوحة : متخلفون

الفنان : اميل نولده

الابعاد : ٦٠ × ٩٠ سم

العائدية : متحف ستاتينز - كوبنهاجن

كان نولده انزالياً بطبعه لذا سادت اعماله مسحة من الكآبة الواضحة ولوحته هذه لا تخرج عن هذا التوصيف فهي تصور امرأة ورجلاً يجلسان متلاصقين امام قنينة شراب واقداح ، صور نولده شخصه بملامح خشنة قاسية فالرجل تغلب عليه سمات الريفية غير المتأنق بشعر كثيف مسترسل غير منسق ، فيما ساهمت طريقة البناء المرتجلة ولمسة الفرشاة الخشنة على اظهار المرأة بمظهر سوقي مبتذل رغم اناعتها المتكلفة يخيم الصمت والوجوم على هذه اللوحة وشخصها على عكس ما يفترض ان تشيعه قنينة الشراب من جو للرغبة بوجود رجل وامرأة ، ان طريقة تفاعل الفنان مع موضوعه هي التي سببت اشاعة دلالات القهر والمعاناة في اجساد لا تحسن التكيف مع بيئتها بل تخضع لها خضوعاً قسرياً فالرجل يبدو ساهماً متأملاً اغمض عينيه كي لا تفضح عجزه الداخلي بينما طفت على وجهه دلالات قلق اعظم من الانغماس في جو المكان ، اما المرأة فقد فتحت احدى عينيها فيما ظلت الاخرى تتداني بنظرها الى حدود الذاتية وفي كلتا العينين تلوح معالم الخوف وعدم اليقين ، في هذه اللوحة مسالك عدة يمكن لها ان تحرك الرغبة في التاويل فالاجساد خائرة من فرط السأم والملل اشبه باجساد الدمى والشخص تنظر الى العالم المادي كانه هالة من الاوهام ، كما ان روح المكان هي الطاغية فالخلفية الخشنة القلقة بلونها المتأجج بين البنفسجي والاحمر تتقدم بقوة لتحاصر الاجساد وتضغط حدودها المضغوطة اصلاً بضيق الاطار والبناء المغلق ، ان ملامح الوجوه والاجساد تكتسب هنا صفات مكانية واضحة فرداء المرأة الملون بلون الخلفية يؤكد انتمائها للمكان ، حيث دلالات المكان هي القانون السائد هنا وهي التي تحكم مصير

الجسد واسلوب وجوده ، وهي الوجه الاخر لمعادلة الاختلاف بين الفنان وعصره حيث يتكرر غياب الحقيقي وحضور المتوهم وفقدان الاحساس بالقيمة والانحلال الجسد بوصفه حصناً للذات، الجسد الذي يتفكك عبر حركة الفرشاة ومادة اللون التي تخيله الى كتلة ثقيلة غير ذات تفاصيل ، قنينة الشراب و الكؤوس علامات روح المكان لا تنتمي الى الاشخاص الا بحدود تحقيق حاجة نفسية لا اكثر . لم يبذل نولده أي محاولة لتجميل احساسه بل ذهب الى اطلاق شعوره بتناقضات الحياة كما تمثلها داخل نفسه ، أي انه يقدم عالماً تمت معايته بشكل شخصي واعيدت صياغة دلالاته بهندسة ذاتية محضة ، فكان بمثابة النظير الشخصي للعالم الواقعي محملاً بالمعاني التي اختارها الفنان للاشخاص والاشياء والعلاقات الماثلة في العالم الفعلي ، حيث جرى تسريب مظاهر الانحلال الروحي التي يستشعرها الفنان الى داخل البنى المادية للجساد والاشياء من اجل تعطيل عمل دلالاتها المعتادة واطلاق دلالات تسجل الآثار النفسية والبدنية التي يخلفها الشعور بالوحدة والاغتراب عن العالم الحديث ليس بالنظر الى الجسد وقيمه الدلالية من خارجه بل بالدخول الى اعماقه والاندماج بحياته النفسية الخاصة من اجل الكشف عما يعتقد الفنان انه يؤلف الجوهر الحقيقي للانسان والتعبير عن احساس لا يمكن ادراكها بالوقوف على الظاهري فقط .

اللوحة - النداء

الفنان - بول غوغان

الابعاد - ١٣٠ × ٩٠,٥ سم

العائدية - متحف الفن . كليفلاند

هذه اللوحة تسجيل لمشهد من حياة الجزر التي هاجر اليها غوغان هرباً من عالم الحضارة باحثاً عن الهدوء والتلقائية وبساطة العيش ، تنحو فيها الاشكال منحى تجريدياً مبسطاً محددةً بخطوط قوية على ارضية مسطحة في محاولة لمغايرة منطق الطبيعة ، تتصاعد الى حد تلوين العشب بالاحمر والاخضر و خطوط عمودية تتمايل في علاقة موسيقية مع الخطوط الافقية الممتدة على ارضية اللوحة .

هذه السلسلة من اعمال غوغان في الجزر كانت بمثابة ترجمته البدائية للعصر الذهبي الذي عاشته الانسانية في احضان الطبيعة ، و غوغان الذي لا يرسم قريبا من الطبيعي يرى ان الفن تجريد يستخرج من الطبيعة في اختزال للنموذج مع استخدام اكثر الوان الطبيعة انتشاراً يوزعها في مستويات متباينة مع الافادة من السطوح واتجاهات الخطوط للايحاء بالعمق ، بهذه الروحية بلغ غوغان بفنه اقصى حدوده فصارت اشكاله بمرور الوقت اكثر اتساعا وخطوطه قوية وتلويته غنيا متناغما .

هذه اللوحة تعبير عن شعور رجل متحضر ينغمس في الحياة البدائية مدفوعاً بحنين وشعور عميق باستحالة العودة في الزمن مما طبع اعماله بشيء من الكآبة والحزن الدفين ، في اعماله تأمل للطبيعة في محاولة اكتشاف صلتها بالانسان من جهة وصلة الانسان بتيار الحياة من جهة اخرى حيث يهتم باطلاق دلالات الجسد في ابسط مظاهر وجوده الحر في الطبيعة عبر الاحساس باللون والمحيط .

لم يهتم غوغان بالمضمون النفسي لشخصه بل جعله جزءاً من اهتمامه الشكلي والبنائي فاعماله لا تتقصى دلالات القلق او التوتر او الجوانب النفسية المعقدة

بل تتحرى صور التعبير العفوي للحياة ، فهو يجد في السكونية مناخاً اصيلاً للتعبير عن الغربة فشخصه يتحركون غالباً بقوى شمولية من الخارج وكان الفنان يريد ان يقتنص في الجسد محتواه الكوني بشموليته وتنوعه وجماله الفطري القائم في الطبيعة وبقاء النوع الانساني ، الاجساد عند غوغان تعيش في استسلام كامل لبيئة الحياة البدائية حيث الصفاء والجمال في فردوس بدائي يحفز الشعور بشيء يسمو على الواقع اذ يلاحظ في اعمال غوغان انتفاء الجانب التوثيقي فهو لا يؤرخ للجسد في اسلوب حياته او ادواته وعلاقاته بل يجعل منه بحثاً فلسفياً في مشكلة الوجود او بمشكلة الفن في الوجود ، فالجانب الفطري فيه يتمتع بحيوية عالية تظهر في قدرته على الاحساس بالشكل وتبسيطه اما الجانب المتحضر فيه فيتمثل في الاحساس بالمصير الذي يحوم حول شخصه وموضوعاته وبهذا المزيج استطاع غوغان ان يتجاوز خطر الوقوع في الزخرفية المحضة . فالجسد هو الانسان عنده وهو غير صالح للوصف الادبي المضموني الذي يستنزف عقل المتلقي، بل للترجمة الفنية الصادرة عن وضوح دلالي يلامس الروح مباشرة .

هذه اللوحة واقعية خيالية بأن واحد تبرز غوغان مصوراً بكل انسانيته حيث اعتاد ان يمنح المتلقي الكثير مما يشبع نزوعه الى البساطة والهدوء ، و رغم ميلها الى التسطيح الا ان اللوحة توحى بعمق زماني ومكاني تنطوي عليه مفردات الطبيعة والاجساد الهائمة المغمورة بضياء بلا مصدر مع ظلال ناعمة خفيفة سقطت عن الاجساد فقط وكان الجسد هو الحقيقة الوحيدة في عالم من الخيال صدرت الوانه المتناغمة عن مشاعر ذاتية بعيدة عن الواقع . المرأتان تسيران بخطى وثيدة وايقاع يقترب من السكون اما العيون فتطفح بعلامات تساؤل تكرسه حركة الايدي والاصابع بلغة اشارية ملغزة . في اللوحة حركة نامية تتصاعد مع الاجساد وجذوع الاشجار المتطاولة خارج آفاقها . فالمساحة البصرية للوحة ليست بناء هندسياً دقيقاً بقدر ماهي حركة حية تنطق عن شيء يتعلق بالانسان وبقدره المرتبط بنداء خفي للطبيعة يحدو به للسير باتجاه مصيره الامر الذي يؤكد عنوان اللوحة .

الاجساد في اللوحة مشحونة بشعور ديني خفي تبدو فاقدة لشيء ما ، فهي رغم عريها لا ترمي الى البوح بأي فتنة او اغراء اكثر مما يثيره الجسد المغطى تؤكد نجاح الفنان في صناعة مثال بعيد عن المعيار الكلاسيكي اضفى عليه جمالية فنية ترتقي الى حد الكشف عن الفطرة البشرية بمعزل عن العالم الحديث بتناقضاته فالنظرة التي اتجهت بها احدى المرأتين الى خارج اللوحة هي تأكيد لعزلتها عن عالمنا وقناعتها واستمتاعها بالوجود في عالم اللوحة بخصوصيته الفنية وبدائيته الممتعة.

اللوحة : الفنان والموديل

الفنان : هنري ماتيس

الابعاد : ٨٠,٥ × ١١٠ سم

العائدية : مؤسسة بارنيز - ميريون

يتخذ ماتيس من موضوعه الفنان والموديل ذريعة متكررة للرسم فقد طرق هذا الموضوع اكثر من مرة بعدة اوضاع وهي في جوهرها علاقة بين جسدين ذكوري متأمل يمارس فعل الرؤية والتحسس وانثوي يمارس عرضا لجماليته الظاهرة والخفية فهي اصلا علاقة بين مرسل ومستلم، لكن يبقى ثمة بعد غير منظور ذو دلالات فنية في المقام الاول ففي جسد الموديل يكمن الحافز الجمالي الذي يحرك الرغبة في ابداع شيء مغاير يأتي عبر حيوية الجسد ومحمل العلاقات التي يحملها داخليا وخارجيا . كان ماتيس يجد في الجسد كيانا مركزياً يهيئ الفرصة لبناء عمل فني تتكامل فيه العلاقات بين الشكل واللون، فالفن لدى ماتيس هو تكثيف الاحاسيس الى مدركات ثم تكثيف المدركات الى اشكال وعلى الفنان ان يغذي مشاعره من خلال المادة المشتقة من العالم المحيط (١). في هذه اللوحة تجلس المرأة على كرسي بجوار نافذة تطل على حديقة، فيما يقف الفنان في الطرف الاخر من اللوحة، المنظر الطبيعي خارج النافذة مبسط والجدار الازرق هو كل ما يحيط بالشخص. عمد ماتيس الى تبسيط الاشكال بدرجة كبيرة مبعدا ايهاا عن أي مظهر تجسيمي فيما ذهب الى ابتداء انسجيمات لونية غير مالوفة حيث جر الاسود والازرق الى مقدمة اللوحة ودفع بالاخضر الى مؤخرتها دون ان يسلب الصورة قدرتها على الايحاء بالحجوم والمسافات والفضاء . ان التلوين عند ماتيس هو فن ترتيب العناصر التي في متناول الرسام بطريقة تزيينية تعبر عن احساسه بالعالم، لذا فان الجسد بحركته

وجاذبيته وتكوينه هام لتحقيق التفاعل الانساني فهو قوة جذب وادماج تغري المتلقي بالاتصال بالدلالة المباشرة للوجود البشري والتوحد معه ،يحرص ماتيس على جعله الوحدة الجوهرية في عمله هذا كما يسعى للتخلص من كل ما هو غير انساني وقبيح بكل اشكاله فالجسد هنا هو البنية المركزية ينمو الموضوع و البناء حوله مكرسا قيمته الجمالية رغم اختزال ملامحه ،وثمة رابطة مركزية تشد الجسد الانثوي المسترخي الى الذكوري المنتصب يخلقها ماتيس عبر حركة سياج مستوحى من الزخرفة العربية تنطلق من عمق الجسد الانثوي باتجاه الجسد الاخر المغاير في استشعار لنبض الحياة بدلالاته الغريزية الكبرى ،ينجح ماتيس في الاتكاء على سمات المكان فلم يحاول تصوير المحيط كما هو انما تعامل معه بوصفه معطى دلالياً محيطاً بالجسد يكمل خصائصه الجمالية داخل بنية اللوحة فالتكوين عنده يمتص الاشكال ليؤطرها بنوع من الاستقلالية النفسية والعضوية وكذلك الدلالية عن الوجود ،التكوين هو عامل النفي والادماج ، الربط والاستبعاد ، التقريب والاقصاء بذات القوة والفاعلية وهو عازل للجسد عن الواقع كما انه نقطة اتصاله مع باقي الاشكال في اللوحة مثل هذه الدلالات لا يمكن فصلها عن الارضية الثقافية للفنان وان كان فن ماتيس لا ينوي الغور الى هذه الابعاد .

يتجه فن ماتيس الى مخاطبة الحس الانساني المباشر ، لكنه لا يستغني عن عناصر الثراء التي يستجمعها الجسد عبر تاريخه الجمالي ويبدل جهده لتسخيرها في تحريك نبض الحياة في عمله لكي يصل بصورة الجسد الى حد من البساطة والاصالة تستطيع معه التعبير عن نفسها مباشرة عن طريق الاتصال بالطبيعة الحية للانسان بعيدا عن المشاعر المعقدة بل بما تحتويه من دلالات الحياة الطبيعية المنبعثة عبر صمته وسكونه في ابسط مستويات العلاقة بين الشكل ومحتواه واكثرها ترابطا .

نموذج - ٩ -

اللوحة : آنسات افنيون

الفنان : بابلو بيكاسو

الابعاد : ١٤٣,٥ × ١٦٢,٥ سم

العائدية : متحف الفن الحديث - نيويورك

كانت هذه اولى لوحات بابلو بيكاسو التكعيبية وفيها صور خمس عاريات خرجن عن النمط التقليدي لشكل الانسان والايهام الفضائي عامل بها الجسم البشري تعاملًا صوريًا أكثر مما يمكن تحقيقه ضمن تقاليد فن الرسم .

يبدو تأثير الاقنعة الزنجية واضحًا في هذه اللوحة وتبدو بعض تقاليد سيزان الكبرى لتصوير الحياة الجامدة في تصويره لطبق الفاكهة ، لكن عبقرية بيكاسو تمثلت في امكانية صهر هذه العناصر معا واخضاعها لشروط رؤيته الخاصة ، فالتكعيبية لم تشابه الوحشية باعتمادها علاقة اللون بالشكل في تأسيس بناها الفنية بل نتجت عن رؤية هندسية للطبيعة تبدأ بتحليل الاشكال ثم اعادة تركيبها بالسطوح والدوران حولها فكانت بدايات التكعيبية استكشافًا يقترب من سيزان ويطور عمله بذات الوقت (١). ملأ بيكاسو مساحة لوحته هذه بالاجساد وعمد الى تبسيط الفضاء مقارنة بهندسة وفخامة الاجساد القائمة فيه معتمدا درجات اللون الاحادية من اجل خلق وحدة فنية يهيمن فيها الشكل على اللون . ان مادة الجسد بخواصها الهندسية قد اصبحت موضوع العمل الفني فهي الشكل والمضمون فقد شرع بيكاسو في تحري بنية الجسد واثباتها عن طريق البناء المضاعف للشكل حيث يستعير خصائص بعض فنون الشرق القديمة في الجمع بين المنظور الجانبي للوجه مع المنظور الامامي للعين كما اقترب من الجمع بين المنظور الامامي للجسد والجانبي للقدمين كما استفاد من ميزة اسقاط الانارات بشكل

عشوائي على الاشكال في تجميع عناصر الاشياء على السطح التصويري كما لو كانت ترى وتلمس بذات الوقت .

حاول بيكاسو في عمله هذا انتاج الجسد التكعيبي الذي يتخطى النموذج الطبيعي للجسد بربطه بالتتابع البنائي لسطح اللوحة الكلي وتحقيق فكرة التزامن التي تشكل حالة ذهنية تجمع بين الرؤية والذاكرة فكان هدفه الارتقاء من مجرد التركيز على الشيء الى التركيز على الشكل المستقل له حيث تزول الفوارق بين العضوي واللاعضوي، وبين المادي وصورته الذهنية فكان ان هبط بالجسد المثالي الذي مجدته الكلاسيكية الى ادنى حدوده حيث بنائه المادي وحده بعيدا عن أي مسحة تصعيد او تسامي في بحث يستشعر الحاجة للتحرر من النموذج وصولا الى بنائه الخالص المعبر عن القوة الداخلية للشيء في ذاته عبر آلية التوحيد بين ما يدرك في اللحظة وما قبلها وما يليها ، في خضم سعيها الى الكشف عن الجوهر الدائم والعام الذي يخضع لقوانين فيزيائية تضع التجربة الحسية تحت سيطرة الذهن باستمرار نجحت التكعيبية في تحطيم ايقونية المثال باتجاه تشييد بناء شكلاي يتحرك فيه الزمن عبر السطوح المضاعفة للشكل في اللوحة الامر الذي جعل الجسد كبنية مادية تتسع في دلالاتها عبر حلقات بصرية متسلسلة تمنح الجسد ميزة الدلالة على نفسه . (١).

لقد تحولت صورة الجسد الى سيل من الايقونات في نظم مركبة تنافس عدم ثبات العالم وتسعى الى تحقيق صورة الجسد المنتزعة من العقل لا من الحس وحده .

اللوحة : العارية الكبيرة

الفنان : جورج براك

الابعاد : ١٤٠ × ٩٩ سم

العائدية : مجموعة خاصة - باريس

مثلما تدين (آنسات أفنيون) الى مستحبات سيزان فان هذه اللوحة تدين الى آنسات بيكاسو بالكثير الا انها تختلف في عدم احتوائها على مؤثرات الاقنعة الافريقية (١). حاول براك في هذه اللوحة حشد اكبر عدد من المفاهيم التي تشغل عقله في صراع حاد وجد وفاقه في الطرح التكميلي ورغم ان الجسد ما يزال يحتفظ بوقفة النموذج التقليدية الا انه صار يتجسد هنا من خلال حشد وتعارض السطوح والكتل بأسلوب يوحى بسطوح الحجارة في النحت . الجسد العاري صار ينبثق من خلال الفضاء وينغرس فيه فلا يكتفي بالوجود فيه فحسب .

في هذا الجسد ابرز براك تأكيده على معرفته المسبقة عن قيم الكتلة والحجم و ثقل الجسم الذي يظهر مصوراً وسط شبكة من الخطوط والمساحات المقسمة بطريقة تنجح في خلق نظام بصري حيوي يتجاوز محددات المنطق القياسي التقليدي باعتماد نظام ايقاعي يتجه بحركة القوى والخطوط والكتل الى عمق الجسد المركزي لدفعه الى مركز الاهتمام البصري . هذا الجسد الانثوي الذي يحتل مركز اللوحة مصور بفخامة ظاهرة اما الجمع بين المنظور الجانبي للجسد والامامي للوجه فما زال ينبع من حركة طبيعية لا علاقة لها بأسلوب بيكاسو في الجمع بين المنظورين وفي هذا الجسد التكميلي توق تجسيمي يتجاوز الشكل الى الرغبة في تجسيد قوة وجود المادة جعله يقترب من النحت في بعض أوجهه مثل الرغبة في اظهار قوة امتلاك الشيء للفضاء وكذلك عبر

تقوية وإدامة وجوده الزمني من خلال تعدد أوجهه بالدوران حوله ثم إهمال دور اللون باعتباره عارض على خواص المادية الأصلية فالصورة لم تعد هي كل حقيقة الشكل ، لذا كان من الطبيعي ان تتحول التكميلية بعد ذلك الى ادخال الاشياء الجاهزة او تقنيات التلصيق والتركيب التي برع فيها براك فإلهم هو الوجود المادي للاشياء .

لجأ براك كما بيكاسو الى اسقاط الاضواء على الجسد بطرق عشوائية تأتي هنا من مصادر متعددة متباينة دافعها الرئيسي ابراز اوجه الجسد المختلفة دفعة واحدة حيث لا تفي مصادر الضوء المنطقية الشائعة الا بمتطلبات تصوير جانب من الجسد كما ان اسلوب بناء الهيكل البشري يخرج هنا عن المعرفة التشريحية الدقيقة الى التركيز على مناطق بعينها وإهمال أخرى في محاولة لإظهار الامتلاء الداخلي للجسد بمادته الطبيعية ، اما السكونية الطاغية عليه فقد أسهمت في تحقيق حضوره الفعلي الذي يحقق حضور الابعاد والحجوم والكتل فهي نقيض الحركة التي تعوم الجسد وتغير أبعاده ، جسدت العارية الكبيرة لبراك رغبته في انشاء وجود متمكن محسوس ومتعقل بذات الوقت في ربط قوي للمعالجة والتجسيم بروح المادة ووقعها على الحواس الانسانية وانعكاساته على التذوق الجمالي المستمد من تعرف وتعقل العالم المادي التي تستخلص من الجسد دلالات الديمومة والثبات وديناميكية الرؤية التي تعيد تأسيس المعرفة بالعالم عبر محاولة الجمع بين الرؤية المباشرة وعمل الذاكرة .

اللوحة : البناء

الفنان : فرناند ليحيه

الابعاد : ١٢٠ × ٧٠ سم

العائدية : مجموعة خاصة-اوترلو

ليحيه كان يشابه بيكاسو وبراك في انتمائه للتكعيبية الا انه يختلف عنهما اختلافا بينا حيث يصور عالما مغائرا ، بلجؤه الى الاسطوانة اكثر من المكعب ابقى ليحيه على صلته بالطبيعة ولو من بعيد فللاسطوانة نظيرها في جذوع الاشجار واطراف الجسد البشري في حين تبقى مكعبات بيكاسو وبراك اكثر بعدا عن الطبيعة . يمثل العمل مجموعة من العمال منهمكين في بناء صرح معماري هائل يلتف حولهم في بناء هندسي ذو عمق واضح فيما يظهر عاملان اخران معلقان فوقهم يمارسون اعمالا اخرى .

فرناند ليحيه كان اكثر تمسكا بالعالم من حوله يحاول الحفاظ على وحدته اكثر من زميليه ، يبرز طابعه الانشائي الهندسي بصورة خاصة في اعماله الكبيرة ، استهوته حضارة القرن العشرين حضارة الالة والبناء فعبر عنها بحماسة بالغة في معظم اعماله ، كان ليحيه يكن لهذه الحضارة اعجابا كبيرا رغم احساس الآخرين بلا انسانيته حتى في الحرب التي خدم فيها من ١٩١٤ الى ١٩١٨ كان يرى ان البندقية علمته من الفن اكثر من كل متاحف العالم (١). هذه اللوحة مبنية بعدة مستويات واثقالها التشكيلية موزعة بمهارة فرغم وجود الكتل الشخوصية الكبيرة اسفل اللوحة الا ان الشبكة الهندسية محكمة البناء عبر ابعاد اللوحة ، ان السمة المشتركة لكل شخوص ليحيه على مدى تاريخه الفني هي تميز اجسادهم بانها اقصر قامة من غيرها التي تظهر في الفن او الحياة لكنها تتصف دائما بانها اكثر نشاطا وعافية من الجنس البشري ينبع ذلك من

إيمان ليحييه بروح العصر وحيوية الانسان المنتج ، يتخذ اللون عند ليحييه اتجاهها تصميميا لا يخضعه لشروط تشبيهية او تجسيمية تقربه من الطبيعة بل يأتي عبر نسق من المساحات اللونية تتكامل مع بعضها في تضادها او الانسجام فيما يلعب الخط دورا أشد حيوية في تقسيم المساحات او تحديد الاجسام يفضح حنينه الى الجسد الطبيعي يأتي عبر خطوط حرة غير هندسية توحى بالتدوير والامتلاء الذي تمنحه الطبيعة لموجوداتها يظهر هنا في الوجوه الدائرية والغيوم المكتنزة او السلاسل المتدلية وكل هذه السمات الطبيعية يعمد الفنان الى ادخالها وسط البنى الهندسية المعقدة كمعادلات بصرية ونفسية في عمل تقيمن عليه الزوايا الحادة والسطوح المتعاكسة وهنا بالذات تظهر خصوصية ليحييه وتمايزه عن غيره حيث يظل راغبا في ايجاد نظامه الخاص بين منطقتي الروحي والشكلي وهو نظام ذو مغزى كلي يبحث عن نقاط الارتباط بين الانسان والحادثة فما كان بيكاسو وبراك يحطمانه كان ليحييه يبنيه واذا كان ثمة علاقة للتكعييبية عامة بفنون الشرق فان ليحييه اقرب الى روح الشرق البناءة من زميله، اذ يتمتع الجسد عند ليحييه باهمية وحرية اوسع ازاء الفضاء، فهو واضح متمايز عن غيره من الاشياء الى حد كبير لا تعاني قسمات الوجوه من اختلال في تركيبها كما يخضع الجسد عند ليحييه الى نظام منطقي من التظليل يحوز بموجبه على هيكلية كاملة غير مجزأة وبناء عضلي بارز يحاول ليحييه ان يدمج دائما في خضم الحياة الحديثة والاتها ومظاهرها وحركتها الانشائية الامر الذي يجعله مركزا لاشعاع دلالات النزعة البنائية المضادة لاليات الهدم في الحياة المعاصرة .

اللوحة : رحيل صديق.

الفنان : جورجيو دي كيريكو.

الابعاد : ٧٣,٥ × ٩٢ سم.

العائدية : متحف الفن الحديث - نيويورك.

تصور اللوحة شخصين في ساحة تقف عند طرفها البعيد قاطرة تنفث الدخان ومقدم العمل تحتله بركة ماء مؤطرة بإطار غير ذي ارتفاع يمتد الى جانبه ظل كثيف يوحي بوجود بناية مفترضة لم تظهر في الصورة ، هذه الاجواء تتكرر عند دي كيريكو الذي كان يستقي روحية المكان في اعماله من ساحات ايطاليا العريقة ، اما منطق اعماله فهو منطق الحلم الذي يعطل أي محاولة للتفريق بين الحقيقي والوهمي .

هذا العمل واحد من سلسلة اعماله التي انجزها الفنان في بدايات القرن الماضي يطرح فيه رؤيته الخاصة لانسان العصر الذي يجد نفسه غريبا في عالم التكنولوجيا والحداثة متخذاً موقفاً تساؤلياً حاداً حول مصير هذا الانسان الذي يحيله دي كيريكو في كل اعماله الى كتلة عديمة الملامح تعيش وسط عزلة قاهرة تحاصر جسده من كل جانب في عالم غرائبي مختلف رغم واقعيته الظاهرية فالظلال تسقط بصورة منطقية والمنظور عقلاني تجسد عبر الخطوط والظلال الا ان كل ذلك يوظفه الفنان لصنع عالم غامض تنشأ فيه علاقات غريبة غير منظورة بين الجسد والاشياء والظواهر تحيل الى عالم ما وراء الواقعي . كان دي كيريكو يقول ان نيتشه وشوبنهاور هما اول من درس القيمة الحقيقية للفراغ في الحياة ، واطرها كيف يمكن لهذا الفراغ ان يتحول الى فن ، ان الفراغ المرعب الذي اكتشفاه هو بالذات جمال المادة عديم الروح والراكد (١) .

في اللوحة ساعة معلقة على جدار البناية ترمز الى قرب رحيل القطار فيما يستمر وداع الصديقين دون عجلة مما يوحي باحتمال عدم اللحاق بالرحلة التي ينهار القصد منها قبل البدء بها اصلا ، ففي معظم اعمال دي كيريكو احساس بفقدان الزمن الذي يفلت من بين الاصابع ينجح في تحقيقه من خلال الجمع بين حضور الجسد المعاصر وسط العمارة الكلاسيكية ثم في العلاقة بين الضياء الباهر والظلال القوية من جهة والفراغ الطاغى على الوجود مما يعني مرور الزمن دون حدوث شيء فالزمن يجري في فراغ يعززه جمود الحركة وموتها عند لحظات بذاتها يختارها الفنان للتعبير عن التيه والضياء ولا جدوى الاستمرار ، بهذا المنطق يبرع الفنان في التعامل مع السطح التصويري على نحو دقيق تصميميا فيوزع الاشكال بطريقة تهيء للفراغ بان يحيط بالجسد وبالاشياء تمهيداً لابتلاعها واحالتها الى العدم اللانهائي فالفراغ يحتل حيزا اكبر من كل الموجودات يسخره الفنان لتحقيق هدفين ، الاول فني يسمح ببناء الاشكال مكانياً وزمانياً ، والثاني نفسي يثير مشاعر الخوف من المجهول المحتوم ، اما الوان دي كيريكو الداكنة او الحارة على حد سواء فهي من وسائل التعبير المركزية هنا حيث تتراوح بين (الاسود ، الاخضر الازرق ، الاوكر والاصفر) عاجلها الفنان بمهارة وحساسية احال بموجبها كل الموجودات من اشخاص وبنيات الى كتل متأكسدة توحى بالقدم والازلية ، هذه الروح المشحونة بالاسى والتوتر تجعل الجسد اسير دلالات العلاقة الازلية بين الوهم والحقيقة الشك واليقين ، الوجود والعدم .

اللوحة : العيد السنوي

الفنان : مارك شاغال

الابعاد : ١٥٢,٥ × ١٩٣ سم

العائدية : متحف الفن الحديث - نيويورك

فن مارك شاغال يعتمد على الغرابة و الخيال الشفاف لكن القريب من الواقع ، لا ينكر تفاصيل الواقع لكنه لا يحترم حدوده ففي هذه اللوحة صور شاغال جسدين ، امرأة تندفع حاملة باقة زهور ورجلاً محلقاً يلتف حولها ليقبلها وقد اختفت ذراعه من جسده ، المكان يعرض المفردات المنزلية المعتادة مثل السرير المغطى على اليمين ومنضدة تستند الى جدار فيه نافذة تطل على الشارع ، بعض الانية وكرسي صغير ، ثم نافذة اصغر في الجدار المقابل للمتلقي، اللون الاحمر يكسو ارضية الغرفة اما الاجساد فقد استحالت الى الابيض في اشارة واضحة لعالم الحلم .

عالم شاغال يقوم اساساً على العلاقة الجوهرية بين الانسان والاشياء كما تعيش فيه الكائنات الاخرى بحرية ، ففي الوقت الذي رفضت فيه الحداثة أي محاولة للسرد القصصي يروي شاغال في كل لوحة من لوحاته قصة (١). وهو يهتم بالجسد اهتماماً متعدد الطرق لا عقلانية غالباً تفصح عن ذهنية ترفض القيود لتحلق في عالم يوحى بالسعادة والرغبة في الحياة ، الحب هو ما يميز شاغال فهو يصور بقلبه مباشرة بتدفق عاطفي وغنائية في الالوان تنحو باعماله نحو الشعرية اذ لا ينفي هو النزعة الادبية عن نفسه (٢). الحنين الجارف الى الماضي بكل صوره والحلم هما ما يحاول الفنان استجلابه دائماً الى حقل الواقع في كل اعماله ، لذا يبرع في وضع الزمان والمكان المغاير

١.. مولر جي إي ، المصدر السابق :- ص ١١٣

٢. ريد هربرت ، معنى الفن ، المصدر السابق :- ص ٢٤٠

معاً في نظام لا يخضع لاي منطق يعطي فيه للاجساد والاشياء حرية الحركة والوجود لان مزاجية الماضي بالحلم وجرهما الى ارض الحاضر هي طريقته في الابداع ، والاستمتاع الذاتي هو ما يمنح الحياة قيمتها، وسلوك الجسد في الحلم هو ما يوفر الاحساس بجماليته ففي هذه اللوحة يعمد الفنان الى التصرف بالمنظور كما يضحى بالظلال لتأكيد عالم الحلم ثم يصعد قيمة الجسد فيجعله هائلاً يهيمن على المكان والاشياء ، اما نزوع شاغال الدائم الى جعل الاجساد تطير فيقترن بنزوعه الى تثبيت لحظة ارتقاء الروح بالجسد الى اقصى حالاته حيويةً الامر الذي يمنح الرغبة امكانية تحقيقها واستمرارها الابدي . في هذه اللوحة يتخلى الفنان عن اذرع الرجل في لا مبالاة بصلات الترابط العضوي لجسده ليشكله بأسلوب يتفق مع اهدافه الذاتية فالانسان عنده ليس ذلك الجسد المحدد التقليدي بل الشكل النابع من الحلم المنسجم مع عالمه الخاص . ان الجسد هنا هو الجوهرى وهو محور العمل الفني فهو مكان تشكل الانسان وتجسده الفني ، فالجسد علامة المسافة التي يقطعها الانسان بين طفولته وكبره ودلالاته هي الرابط بين الحقيقة والحلم ، الخيال والواقع كما انه قادر على توسيع مدياته الدلالية الى حدود احتواء الحوار الازلي بين الذكر والانثى وبين الجميل وتذوقه . شاغال روسي الاصل وهذا ما يطبع فنه بسمات شرقية في اصوله وافصاحاته . الجسد في اعمال شاغال متطور دائماً ويتشكل بطرق جديدة مع كل بناء ، يعيش في عالم تتقاسمه الحقائق والاوهام لا يتأثر بما يقع خارجه بل بما يحدث داخله ، لهذا فهو العنصر الدلالي الذي يطبع كل الاحداث خارجه بسمات طابعه الخاص .

نموذج - ١٤ -

اللوحة : الفيلسوفة في المخدع

الفنان : رينيه ماغريت

الابعاد : ٦٤ × ٨١ سم

العائدية : معرض بيت - لندن

حملت اعمال ماغريت طابعا خيالياً حتى قبل احتكاكه بالسرياليين وبعد تعرفه عليهم زاد لديه سبيل التعبير فوق الواقعي ومضى فيه ، و ماغريت يميل الى التعبير بالجسد عن كل افكاره حيث يجد فيه الوسيط الامثل لأمتزاج الواقع بالخيال والرمزي بالطبيعي ، تتميز اعماله بصورة عامة بنوع من البلاغة بالتعبير مع وحدة الفكرة والتركيز على الهدف فهو لا ينحو الى حشد الكثير من الرموز والاشكال بحيث يشتت هدفه وتترايد الاحتمالات. في هذه اللوحة ثوب نسائي معلق على حمالة داخل خزانة ثم منضدة خشبية عليها حذاء نسائي بكعب مرتفع ، الثوب تحول عند منطقة الصدر الى نهدين انثويين بارزين فيما استحال مقدم الحذاء الى اصابع اقدام نسائية . العمل منفذ بأسلوب اكاديمي متقن ودراسة واقعية لاسلوب سقوط الضوء والظلال والوانه تحاكي الطبيعة تنحو الى التجسيم الدقيق في اقتفاء لتقاليد الرسم القديمة .

يحاول ماغريت هنا كما في كل اعماله ان يدمج الوجود بالفن وان يحنط الحياة عبر اشكاله التي تتعد عن العاطفة الانفعالية ويسيطر عليها الوجوم والصمت النابع من الرغبة في تفعيل بواطن الاشكال وتصعيدها الى السطوح بما يمنحها فاعلية الرمز والرموز المطروحة في هذا العمل جنسية واضحة لا يصعب تفسيرها فهي رموز فتشية متداولة من النوع الذي يصبح فيه الشيء بديلاً عما يحتويه فالثوب اشارة للجسد والحذاء اشارة للاقدام ، هذه العلاقة الدلالية ترتبط بالحس التجسدي العالي الذي يتم تصعيده خيالياً حتى يبلغ حد التماهي الكامل بين الجسد والاشياء بحيث تمتزج اعضاء الجسد الانثوي وتتكامل في صلب المواد الجامدة التي ترتبط معها بعلاقات دلالية داخلية يحاول

ماغريت الايهام بواقعية هذه الارتباطات والتحويلات من خلال تقنياته شديدة الواقعية ، هذا المسلك الدلالي لا يقف عند حدود التعبير عن الغرائز المكبوتة والاحلام بل يتعداه الى محاولة تقوية الروابط بين الذات والاشياء حيث يصبح التجسيد علاقة حلولية ذات امتداد وركنا اساسيا في فرض سيطرة الانسان على المادة حيث تطغى الفكرة والارادة على الاشياء المادية فترتفع بها الى مرتبة التجسيد الحلولي الذي يطمئن الرغبة في تحقيق الرغبات التي يتم استبطانها في اعماق اللاوعي تجدد في ابداعات الفن السريالي منفذا للمزح بين حدس العمق وامتلاء المادي فتخلق عددا من مسارات الرؤية الدلالية بين الاثنين ، هذه المسارات نفسها التي حققت للانسان الصلة بين السحر والواقع عبر تجارب الفن فقي فن ماغريت يتم توليد البديل الذي يمد حدود الجسد الى داخل المادة في المكان والزمان وهذه الاضافة للواقع توفر ملاذا للروح التي تستشعر ضغوط حتمية الفناء حيث يصبح المنجز الفني امتدادا للفنان والمتلقي .

سيريالية ماغريت تعبير عن عالم الاحلام وافرازات اللاشعور كما انها تصعيد شعوري واع للاشياء في ذاتها وتحميل الشيء معنى مغايرا بهدف خلق حقائق تتجدد باستمرار .

اللوحة : الحرب الاهلية.

الفنان : سلفادور دالي.

الابعاد : ٨٥ × ١١٠ سم.

العائدية : متحف البرادو - مدريد.

في هذه اللوحة جسد تم تفكيكه واعيد تشكيله بطريقة جعلته اشبه بنصب تذكاري هائل يشمخ في فضاء واسع وسماء حافلة بالغيوم ، الجسد اعيدت صياغته من راس وساق واسفل الجذع مع ذراعين ونهد انثوي تشكلت في هيكل معماري ينفث وسطه على الفضاء خلفه ، الهيكل يركز على جذع شجرة وخزانة خشبية فيما تناثرت على الارض اجزاء بشرية مختلفة ، احدى الذراعين ارتفعت عاليا لتعصر النهد الانثوي اما الاخرى فملقاة على الارض تحولت الى ما يشبه الهيكل الحيواني المتحجر تسلقه رجل بهيئة عالم احياء او آثاري يتفحصه بامعان . هذا العمل من انعكاسات الحرب التي شنها نظام الحكم في اسبانيا ضد ثوار اقليم الباسك بمعونة المانيا النازية لذا فهو عمل مضاميني بالدرجة الاولى الامر الذي يقرره عنوان اللوحة نزع الفنان الى معالجته بالاسلوب التجسيمي باعتباره اقدر على تجسيد المضمون فهما يتفاعلا من خلال الموقف الرفض الذي يتخذه الفنان بوعيه او لا وعيه . الجسد هنا هو المنفذ الدلالي الى عالم الداخل اللامحدود يؤكد النوازع الداخلية ويشير الى خفايا النفس البشرية ، هذا الانحياز الدلالي الى صف الخيالي اللاواقعي يؤكد اولاً انخفاض خط افق اللوحة الى ادنى المستويات وهيمنة الفضاء الواسع على المشهد مما يسمح للدلالات الباطنة ان تزيع الدلالات المباشرة للعالم الموضوعي فتحل محلها . المستويات الدلالية لهذا العمل تبدأ من مرارة الواقع الذي جسده الفنان في تضاريس الارض المجذبة التي تحاصر الجسد فتحيله الى التحجر والتآكل يقابلها حضور الرغبة بالانطلاق الحر في المساحات الفضائية ثم مستوى الصورة الداخلية المهشمة للجسد المحطم يقابلها الحاجة لاعادة بناءه والارتقاء به فوق

الزمن الذي يكرس حاضرا مريرا ، اما البناء الخيالي غير المفسر للجسد المشحون بطاقة الخيال فهو الرافد الاساسي لهذه التجليات الحرة لمكونات النفس التي تصبح بمثابة حقائق راسخة عبر الشكل الاكاديمي الذي يسهم في تصعيدها جماليا كتداعيات متناثرة وحدتها الصورة الفنية .

اليد عنصر الاداء والخلق في الانسان ، وهي عنصر الابداع التي مجدها ارسطو وعدها دعامة الخلق والابداع ، هذه اليد تشفي وتبارك عند المسيح وبوذا ، وعند ماركس هي اداة الانتاج وسبب تطور الانسان ووعيه ، هذه اليد تحولت هنا الى شيء أثري او جزء من كائن متحجر امكن لباحث ان ينكب عليها ليدرسها بوصفها شيئا من الماضي لا يصلح الا للمتاحف ، فالحرب تقتل الابداع وتهدم ما بينه الانسان بينما اليد الأخرى (وكلتا اليدين في اللوحة يمين) ترتفع لتقبض على النهدي الانثوي رمز الغذاء والنماء تعتصره محاولة سحقه ، الراس في اللوحة يرتد الى الوراء في تعبير عن الالم الطافح في الفم والعينين .

جذع الشجرة اليابس رمز آخر لهمجية الحرب التي تقتل كل ما يدل على الخصب والعطاء اما الخزانة الخشبية فهي من مفردات دالي الاثيرة تتكرر في اعماله كاشارة شائعة لعالم اللاوعي بمخزونات من الاسرار والرغبات التي لا يجرؤ الانسان على البوح بها في عالمه الواعي هذه الاسرار والذكريات التي توجد دائما بالقرب من الجسد في خبرات الطفولة وانزياحات الجسد خارج حدود الروادع اما السماء الحافلة بالغيوم فقد تكون نذيرا بعاصفة مقبلة او عاصفة تنحسر . ثمّة قطعة من الجسد البشري ظلت ملقاة على الارض أقرب ما تكون الى لسان بشري مقتلع وبضعة اصابع وهذه بمجملها لا تخرج من نطاق الصورة البشعة لموضوعة الحرب وبشاعتها وهشاشة الجسد الانساني امام قسوتها التي تمزقه وتهدد وجوده . ان كل ما هو انساني حالم مسالم يجد دلالاته في هذا الجسد وكل ما هو همجي لا انساني يجد دلالاته في تمزيقه وقتله .

نموذج - ١٦ -

اللوحة : تكوين

الفنان : فاسيلي كاندنسكي

الابعاد : ٩٧ × ١٣٠ سم

العائدية : متحف ستيد ليحيك - امستردام

في هذه اللوحة جسدان رجل الى يمين العمل ، وامرأة الى اليسار تميزت رؤوسهما واطرافهما على نحو واضح فيما احتلت باقي مساحة اللوحة اشكال اقرب الى منظر طبيعي من تلال متجاورة ، العمل يعود الى مرحلة التحرير التدريجي للون من مهامه التشبيهية فالاشكال الطبيعية التي كانت موضع اهتمام الفن التقليدي صارت تمثل عوائق امام حرية التعبير الفني ، فبدأ كاندنسكي عملية تعديلها او تحويلها وطرح تفاصيلها الدقيقة من اجل تطوير انشاءات تتساق مع دوافعه الداخلية الخلاقة ، والأجساد التي ما تزال واضحة هنا هي من ضرورات البناء الاساسية التي ما زال كاندنسكي غير قادر على التخلص منها نهائياً ، فالجسد ما يزال يشكل القيمة الاساسية للمادة واهم تشكيلاتها في الوجود وهذه اللوحة تمثل بدايات التحول الحاسم من صورة الجسد الى خلق اشكال لها نفس القدرة التعبيرية فالوعي ما زال يتدخل لكن المتعة صارت تنبع من النظام وجمالية العلاقات التي كلما ازدادت غنى تعاظمت متعتها البصرية ان الآثار المتبقية للشكل الواقعي هنا لا تزال احدى مصادر الطاقة العاطفية التي تستمد دفعها من شكل الجسد الانساني بالذات اما البناء اللوني فلم يعد بحاجة الى استدعاء الملامح الحقيقية للواقع فقد تنبه كاندنسكي الى ان اللون هو اول عنصر تم تحريره من مهمة المحاكاة عند غوغان وفان كوخ وانه يستطيع تحميل الخط واللون معان رمزية وفي الوقت الذي ما يزال للطبيعي مصدره الذي يمكن تبينه فقد ضغط كاندنسكي خط الافق المألوف الساكن بحيث لم يعد الناظر يعبأ بمغزاه النفسي واحل بدلا عنه فضاءً صوريا منظما على اساس شمولي اتخذ فيه الخط واللون حرية خلق الحركة والايقاع للتعبير عن

الاشكال التي لم تعد مضاءة من مصدر خارجي بل من اللون ذاته وهكذا بدأ اللون يصبح شكلا فصارت اللوحة تعتمد بصورة اساسية توزيعا للالوان على سطوح مستوية دون عمق ومساحة حرة لفضاء واسع مركزه الدائم عين المتلقي لا تملك فيه الاشكال عمقا غير الذي يثيره تأملها في النفس ، فضاء يلقي بالاشكال والرؤية في لجة واسعة يمكن للروح فقط ان تسير اغوارها ، اشكال تعيش دون مضمون خارجها وغياب هذا المضمون هو دليل حضورها بذاتها تجد مثالياتها الجمالية خارج نظم القواعد والثوابث الاسلوبية تسير فيها القوة والبساطة معاً حيث اصبح على الصورة ان تأتي من ادراك الفنان الداخلي للشيء الطبيعي لكنها تتمتع بخواص الصورة الحية التي تعيش وتنبض مثلما الرؤية المباشرة وتلك هي الرؤية المتكاملة لفنان مدفوع بقوة عظيمة هي الضرورة الداخلية ، لم يفكر كاندنسكي هنا ان يدير ظهره للطبيعة بل سعى الى التوحد معها فهو ما يزال يمنح مشاعره اشكالا تبدو بغيرها مبهمة غامضة لكن فنه لم يعد استعارات مطابقة للواقعي بل دلالات تسمح باعطاء خط توجيه للاشكال البصرية ، هذه الدلالات هي وليدة المخيلة المفتوحة على جمال العالم مما لا يسبب اختناق لغته الدلالية فامكن له تحميل هذه الاجساد المجردة بدلالات مشاعره الداخلية والفهم الروحاني للعالم فهي اجساد شفافة تعيش باللون ومن خلاله تعبر عن ارتباطها بالضرورة الداخلية وتناغمها معها .

نموذج - ١٧ -

اللوحة : مغامرة فتاة

الفنان : بول كلي

الابعاد : ١٧ × ١٢٥ سم

العائدية : تيت كاليري - لندن

الشكل المحوري في هذه اللوحة هو جسد فتاة استحال الى ما يشبه آنية الزهور ينتشر حوله حشد من العلامات تمثل ثموسا واقمارا ، نباتات وطيوراً وحيوانات شتى تداخلت مع جسد الفتاة فجعلته يبدو رقيقا شفافا يسمح برؤية داخله ويختلط بالاشياء والكائنات حوله وهذا هو عالم كلي الذي دأب على التواجد فيه ، عالم مستقل يشيده باشكال حرة تسجل اقترابا حذرا من الطبيعة لا يمثلها بدقة لكنه لا يجردها تماما بل يحاول عن طريقه ان يؤلف من البنى الحرة ما يتلائم مع قوانينه الذاتية (١). فهو يسمح للعمل بالنمو بين يديه انطلاقا من اقصى حالة بدائية ممكنة بانتظار تطوره واصراره على جعل الفن وسيلة للوصول الى حقائق عليا مما يجعل منه الارضية المشتركة بين السريالية والتجريد ، الاجساد عند كلي محورة دائما بحيث تبدو شخوصه أشبه بالدمى تغري الناظر بالبوح برغباته فجسد الفتاة هنا محمل بدلالات وجود قصي من أصول الخلق حيث الجبلية الاولى المشتركة التي تجمع بين الانسان والحيوان والنبات والارض والهواء وكل القوى المحيطة ، بهذا الفهم يعمد كلي الى تحليل الاشكال وحركتها ثم يتابع التحولات التي تتعرض لها الصورة المرئية عبر رحلة تحولها الى رمز ذي دلالة ، وعملية الخلق الاساسية للاشكال تقع عنده في مستوى تحت الوعي لكنها تتطور عبر الملاحظة الدقيقة لوعي الفنان فهو يرفض ان يكون العمل منبثقا عن اللاوعي آليا بل يعلق اهمية

على المصادر الذاتية وعلاقتها بالمصادر الموضوعية من خلال تأمل الطبيعة وادراك البنى الأساسية المتناغمة للفضاء والأشياء والحركة حيث يعيد كلي صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها داخل نفسه ، فالفنان يجد ذاته طبيعة وهو جزء من الطبيعة الكلية لكنه لا يسمح لأحاسيسه الذاتية بالهيمنة التامة على الموضوعي حيث يظل مهتماً بالتجربة الإنسانية يسعى لإيصال الدلالة بلغة الإشارات الصورية ، فالمرئي على رسوخه ما هو إلا حالة منفصلة من العلاقة بالكون تقف مقابلها حقائق أخرى كثيرة مجهولة لذا فإن فن كلي مزيج من الاهتمام العالي بالنظام التشكيلي والصور المرئية تنتج رموزاً ذات أشكال أشبه برسوم الأطفال ، رؤى غير أدبية لا تروي شيئاً يمكن أن يقال باللغة بل هي مجموعة رموز تتنامى وتدلل من خلال عملية الرسم ذاتها .

جسد الفتاة هنا تحول إلى شبح يتخذ صورة وهمية غير تشبيهية تسجل حضوراً عاطفياً يثير مشاعر بدائية مبهمه تستفز القدرة على التأويل فهو نقطة استعارة أصلية تسمح بمقارنة واقعين حسي وخيالي من أجل تصور ما هو فوق واقعي ، والجسد عند كلي يؤسس للتركيب بين نظامين للدلالة متموضعين على مستويين مختلفين فهو الجسد الوسيلة إلى المعرفة والكشف بالحدس عن حقائق كثيرة تتوارد من عالم يسحر سحراً فكرياً ، الجسد المغمور بالعلامات والرموز المحمل بدلالات الصفحات المفتوحة للمخيلة الفنية .

اللوحة : امرأة بدائية

الفنان : خوان ميرو

الابعاد : ٧٠,٥ × ٩٠,٥ سم

العائدية : متحف الفن ، برن

فن ميرو يعيد الصلة بفن انسان الكهوف كما يميل الى اختزال الاشكال وتحويلها الى رموز واشارات بسيطة ، ففي هذه اللوحة اختزل ميرو جسد المرأة الى اشارات محددة العينين والفم والشعر والنهدين بواسطة الخط وحده اما باقي الجسد فتركه ليتشكل عبر تضادات السطوح اللونية مع الارضية الزرقاء التي تقطعها مسارات لونية صاعدة حمراء وسوداء تتبادل الوانها اثناء مساراتها ، فيما ترك الفنان الجزء الاسفل من الجسد بلون ابيض مغاير في بعض الاماكن ، اعتمد ميرو العلاقات بين الالوان الصريحة على ارضية باردة لكي يدفع بصورة الجسد الى امام رغم خلوها من أي بعد تجسمي ينتهي به الى التعميم الذي يحافظ على الصلة بين الشكل الفني واصله الموضوعي دون السقوط في ضعف التعبير او التحول الى التجريد المحض وهذه هي المنطقة التي دأب ميرو على التواجد فيها فالافكار تتحول عنده غالبا الى رموز مكثفة قادرة على نقل التجارب الفكرية والحسية الى المتلقي دون قيود تكبل حرية وعيه او سلوكه الفني الذي يقترب من المعالجة الموسيقية للبناء الفني . الشكل الانثوي هنا يمت بصلة الى نموذج الآلهة ألام من حيث تركيزه على مناطق الانوثة والخصب واختزال باقي الاجزاء ، فهو جسد عبارة عن نغمة منفردة في الموسيقى الكونية يتحول من عالم المادة الكثيف الى عالم الهمسات والاضواء الاثري وحركة الجسد الهائمة في الفضاء تتناغم مع حركة العالم الكوني الكبير باقماره وشموسه ونجومه تظهر في اشارات عبر الالوان الاولى المبسطة تعبيرا عن عالم يكتنفه الصمت والغموض وتجتمع فيه كل درجات الاحساس من الحزن العميق الى البهجة الخفية ، فالجسد معرفة صامتة مسبقا

بالوجود (١). يتشكل هنا عبر مسارات عائمة في الفضاء يبدو معلقا بها مرتبطا بنشاطها الذي يترجمه اللون والخطوط . ان الفنان الحديث المحاصر بمشاكل الحضارة وتعقيداتها يشعر بالحاجة الى التفاعل العضوي البسيط مع الحياة ويبحث في اتساعات روحية بعيدة عن مظاهر العصر الالية .

ان تعويم صورة الجسد على ارضية مسطحة يحقق هنا اسقاط البعدين المكاني والزمني عنه مما يسمح له بالتخلص من خواصه المادية الفانية فيظل جسدا خالدا في عالم غير محدود فهو كيان شمولي يتمتع بحيوية ازلية يمكن تحسسها عند اعم مستويات الادراك الجمالي المتمثل بجمال الخليقة الاصلية بوصفها حقيقة دائمة لا تنفذ كما ان اعتماد ميرو لأسلوب حشد العلامات مع الجسد يمثل امتدادا للنص الذي يصوغه الجسد فيجعله على نحو اكثر ثراء مع منحه كامل الامتياز على باقي العلامات من حوله ، ان هروب الفنان من واقعه هو الذي يدفعه الى محاولات اعادة الارتباط بالحدس الداخلي وهو الذي يمنح الجسد الانثوي هنا بعده الدلالي الذي يشير الى نوع من القوة المتصلة بمستويات كونية حيث يستمد الجسد عمق تأثيره ودلالته من زخم هذا الاتصال الروحي المتعالي .

اللوحة : موسيقى الصباح

الفنان : بابلو بيكاسو

الابعاد : ١٩٥ × ١٣٠ سم

العائدية : قاعة هويل ، باريس

صور بيكاسو في هذه اللوحة جسدين ، الانثى المضطجعة وعازف البوق الواقف وقد اتخذ كل منهما وضعاً يكشف عن اعضائهما الجنسية كاملة ، فهذا العمل ثمرة رغبات بيكاسو العارمة للتعبير عن نفسه بحرية فهو يرى ان الفن يمنحه القدرة على فعل ما يشاء متى يشاء حيث يبدو هذا الموقف الجنسي استفزازياً قبل كل شيء يسعى الى الإفصاح المؤثر الذي يتعمده بيكاسو ليهز الاعماق من خلاله .

الموضوع المستدرج من مخيلة الفنان يدمج بين المسحة الاسطورية والحلم الفردوسي والصور الرعوية فهو بمثابة تعديل واعادة صياغة لمجموعة من الصور المثالية يبلغ بها حد صناعة رمز جنسي للمعارضة الاخلاقية والفنية الجريئة لعصر الالة والمدنية الحديثة والاستخفاف بالهيكل المكابر للحضارة بالرجوع الى ابسط صور الحلم الانساني برغباته البدائية واحلامه الغريزية الموغلة بالقدم ثم اعادة تشييد الواقع بصور اكثر فطرية واثارة والتسامي بالايروسية التي لا تتورع عن خرق نظم الواقع في سبيل ارضاء اقوى النوازع الانسانية واكثرها الحاحا والتي لا يمكن تطمينها في حدود السلوك الواعي لانسان الحداثة بل بالحلم الذي يمليه لا شعور الفنان والتأمل في شكل قديم من الحياة الجنسية للانسان يحرر غرائزه الذاتية التي يشجبها العصر يقدمها بيكاسو بطريقة تسعى للابتعاد بعمله الفني عن ميدان الملكات الواعية واحلال منطق الحلم فوق منطق الرغبة الجنسية المحضنة .

الايروسية تصبح هنا نقطة التعابر الدلالية المكثفة للعلاقات الانسانية بكل اشكالها حيث يتم الارتفاع بالاشارات الجنسية الى مستوى الرموز المعرفية الكبرى بالوجود البشري التي تستمد شرعيتها من شبكة داخلية عميقة في الحس الجسدي كما تركز على مفهوم

المشاركة الانسانية الواسعة في هذا الدافع حيث يحاول بيكاسو من خلال الطابع الحلمي لعمله توسيع مجال المشاركة الجماعية وتضييق نطاق الرقابة والمحظور فالمشاعر الجنسية يمكن لها ان تمثل التوافق والانسجام وحس التعاطف الممزوج بروح الرغبة في الاعتراف وفحص الضمير الذي يؤدي الى نوع من التطهير الروحي الشامل . اللوحة تنقل الجنس من بعده المتمركز حول اطلاق الشهوة الى ابعاد التوافق والمشاركة التي تطمح للوقوف في وجه البنى الاجتماعية والثقافية المؤسسة على النفي والاستبعاد والخصوصية باعتبار ان الجنس هو السر الذي تتم محاربته والتكتم عليه في كل المجالات ، الرموز الجنسية هنا لم تعد مقيدة بدلالاتها المعتادة بل تعدتها الى حد احتواء علامات ناقدة لجوهر النظام الاجتماعي الراهن واعادة تكوين الهوية الانسانية من علامات الفارقة الدالة على جوهرها العميق المتجذر في ذاكرة الجسد والنفس والانتقال بالجنس من جو الدلالات العضوية واللذة المحضة الى فضاء الدلالات الانسانية الكبرى حيث يظهر الجسد موجهاً لحركة العلاقات الانسانية ومسرّحاً للنشاط الذي ينتقل بالانسان من عالم الحس والواقع الى عالم الخيال والبداع.

اللوحة : ثلاثية التطور .

الفنان : بيت موندريان .

الابعاد : كل منها ١٧٨×٨٥ سم.

العائدية : متحف جيمينيت ، لاهاي.

مر موندريان بازمة دينية دفعته الى الاهتمام بالديانات الشرقية واعتقاده بانها منبع الوحيد الكفيل بتجديد الانبعاث الروحي في الغرب ، وقد استخدم موندريان في هذه اللوحة الرقم ((٣)) السحري ذو الدلالات الرمزية في اغلب الاديان حيث اشرت هذه اللوحة نقطة تحوله من الرمزية الى التجريدية أي الاقتراب من الروحانية في الفن الامر الذي يؤكده عنوان اللوحة (١). واللوحة عبارة عن ثلاث صور لجسد انساني حاول موندريان ان يجعله شيئا وسطا بين الذكوري والانوثي ليعبر به عن الصورة الانسانية بطريقة اكثر شمولية ، اللون الطاغي على الثلاثية هو الازرق السماوي في حين ييدي الجسد حركة توحى بتلفه لاستلهاام استنارة روحية هابطة ، يبدو الموضوع هنا كأنه ينمو من الوسط الى الجانبين حيث الانفتاح والاشعاع الروحي .

يرتاد موندريان عالم الجسد بروح المكتشف المزود بتوجه معرفي يتجاوز تشريحه العضوي الحسي الى مستوى تشريحه الروحي التأملي حيث يصبح الجسد رمزا صوفيا يتطابق مع الحياة الداخلية للإنسان يهيء لتكوين جغرافية حلمية مفسرة للجسد ودليل تاريخي لفلسفة الجسد الذي يجري استنطاقه عبر مراحل الثلاث وفي النهاية فان الأجزاء الثلاثة للوحة تجد تكاملها عبر بعضها من خلال تأكيد علاقتها التتابعية والتحامها بذات الوقت تؤرخ لتكوين مفهوم الانسان في الفكر والفن الغربي ومراحل تطورها فهذا العمل يستبطن بطريقة خفية مراحل تطور دلالات الجسد في حياة الغرب

عامة وفي الفن الغربي بصورة خاصة حيث التحول من الجسد المادي المحاكي الى الجسد المتطابق مع الروحي المتسامي في استحضار لروح الجدل الذي يتعمق في الذاكرة الجماعية والتاريخ الجمالي للفن الغربي ينتهي الى تكوين صورة جغرافية حلمية تفسر الجسد ولا تحاكيه فرغم الفواصل بين الاجساد الثلاثة الا ان هناك تداخلا يحققه الفنان عبر الشكل واللون يشير الى التواصل التاريخي لحياة الجسد فيحوله الى تاريخ مقروء بصريا يختصر ثقافة مجتمعت على امتدادها الزمني.

ان ما يقف موندريان بصدده هو التأمل في الجسد اولا ثم التمعن في مفهوم الجسد وكيف يمكن فلسفته فنيا وابداء موقف الفنان الذي يتخذ مظهرا تعبيرا يطمح الى اذكاء صورة الجسد بشحنات من العاطفة تتجسد بأشكال والوان متوهجة تمثل رموز الفنان وخصوصية رؤيته لجسد يجري استنطاق دلالاته عبر ثلاث مراحل تبدأ بمحاكاة مظهره الخارجي المحسوس وتنتهي الى احاطته بما هو روحاني اخلاقي ينشد البناء الخفي للحقيقة في الجسد وهذا ما يحول اللوحة الى حقل للاستمتاع وفضاء معرفي يقدم صورة للارتقاء الثقافي لدلالات الجسد عبر العلاقة بين دلالات النقيض ونقيضه والتي تتداخل وتجتمع من اجل تأليف الدلالة النهائية الشاملة التي تخرج بصورة الجسد عن عالم الواقع لتسكنها عالم المتخيل فتؤكد جسديته المسكونة بالقوى اللامنظورة .

نتائج البحث :-

- اعتمادا على ما تقدم من تحليل العينات علاوة على ما جاء به الإطار النظري ، توصل الباحث إلى جملة من النتائج وهي على الوجه التالي .
- ١- بدأت الانطباعية عمليات فتح بنية الجسد التي ظلت مغلقة قبلها فمهدت بذلك لإدماجها بالطبيعة والفضاء والناس والأشياء في استشعار فني لمبدأ وحدة الوجود (عينة ١، ٢، ٣) .
 - ٢- دأب مونييه على اقتناص لحظات اللهو والحرية التي يعبر فيها الجسد عن المحتوى الكامل للحياة فيه ، حيث تتحول الحركة العابثة والإيماءة أو الوقفة إلى حواريات جسدية جديرة بالرصد والتسجيل (عينة ١) .
 - ٣- النساء عند مونييه مسترخيات حالمات اسلمن أجسادهن لفاعلية اللون وجماليات البناء فسمحن لنبض أرواحهن بالتناغم مع نبض الوجود ضمن بنية فنية دلالية تدمج أفعال التواصل الجسدي بالرؤية الجمالية للطبيعة (عينة ١) .
 - ٤- أجساد النساء عند رنوار على علاقة بالفردوس وان عاشت في أجواء العصر الحديث ، يهتم بتدعيم بنية أجسادهن ، وجسامتهن توحى بالكثير من التشويق وتعد بالمتعة والتحدي مع شيء من الفخامة الأسطورية (عينة ٢) .
 - ٥- الأجساد عند رنوار ذات حضور متميز يؤكد امتلاؤها وخصوصيتها المادية ، تعيش بإحساس الألفة فيما بينها وباللون تتقاسم دلالات وجودها مع المحيط والأشياء مع احتفاظها بعلو قيمتها الدلالية فهي مصدر الإحساس والفعل والرغبة في عالم الجميل (عينة ٢) .
 - ٦- الجسد عند لوترك مرتبط بدلالات المكان الذي يتواجد فيه كما ترتبط دلالات الأجساد عنده بأفعالها التي تفصح عن شخصياتها (عينة ٣) .
 - ٧- الجسد الشخصي يؤثر على رؤية الفنان فتظهر انعكاساته على الطريقة التي يصور بها الأجساد وطريقة تحرير دلالاتها إذ إن لوترك الذي يعاني عقدة

عوقه الجسدي مهووس بحركة الأجساد المشوقة يتحسس طرق وقوفهم ومشيمهم
كما يجد في تصوير حركة الجسد قدرا من التعويض النفسي لمعاناته
الداخلية (عينة ٣) .

٨- الوجوه عند لوترك مهمة محملة بدلالات أفعالها وحياتها ، مجردة عن الأقنعة
لكنه لا يصورها بمنظار الواعظ أو الناقد بل بمنظار العاشق المحب لرؤية الإنسان
(عينة ٣) .

٩- النزوع العلمي لفناني التنقيطية أدى إلى انحلال الجسد فأذيت بنيته العضوية
في مؤثرات الضوء واللون فكان الجسد المنتج هو خلاصة الجمع بين خواص المادة
الداخلية والشكل المرئي فهو جسد يحمل دلالات الوعي العلمي الذي يعترض
مسار الرؤية فيحللها إلى أنساق لونية تجمع بين الحضور الداخلي والخارجي
للجسد (عينة ٤) .

١٠- مع التنقيطية بدأ الجسد بفقدان وحدته الأصلية فتحول إلى ذرات هائمة في
عالم المادة تفتقر لخصوصية الإيحاء والشخصية وتلاشت الروح من بين أجزائه
(عينة ٤) .

١١- في التعبيرية جرى تسريب مظاهر الاضطراب الروحي التي يستشعرها الفنان
إلى داخل الأجساد من اجل تعطيل دلالاتها المعتادة وإطلاق دلالات القلق النفسي
جاء الشعور بالوحدة والاغتراب في العالم الحديث (عينة ٥، ٦) .

١٢- التعبيرية لم تنظر إلى الجسد وقيمه الدلالية من خارجه بل بالولوج إلى
أعماقه والاندماج بحياته الداخلية للكشف عما يعتقد الفنان انه الجوهر الحقيقي
للإنسان الذي لا يمكن إدراكه بالوقوف على الظاهري منه (عينة ٥ ، ٦) .

١٣- رغم كل دلالات القهر والانسحاق والتشويه حافظت التعبيرية على مثالية
الإنسان فظل هو موضوعها المركزي يفرض هيمنته الجسدية والنفسية على باقي
الموجودات حوله (عينة ٥ ، ٦) .

١٤-روح المكان وأجواءه ذات أهمية بالغة في الرسم التعبيري تكمل دلالات الجسد وتدعمها ، سعى الفنانون إلى استحضارها وتأكيد خواصها باعتبارها الفضاء الدلالي للجسد وأحدى وجوه العلاقة بين الإنسان والعصر (٥،٦).

١٥-وجد التعبير يون السلوى في بث معاناتهم الخاصة في جسد المثال ، لذا ساهمت تقنيات البناء المرتجلة ولمسات الفرشاة الخشنة والألوان المعتمدة والخطوط الحادة والتضادات اللونية القاسية على التخلص من هيمنة المؤثرات الواقعية مما أفسح المجال لإنتاج دلالات الجسد بطرق أعمق وأكثر تنوعا (عينة ٦).

١٦-الوحوشية باعتمادها صفاء الألوان وقوة التضادات وبساطة التكوين حولت الجسد إلى محض حيز لوني لا ينحو إلى التعقيد بل إلى التذوق المباشر (عينة ٧).

١٧-في خضم خرقهم لقواعد المنظور والإنارة عمد الوحوشيون إلى تركيب إبعاد المكان من مساحات لونية براقية فيما صار الجسد شفافا محددا بخطوط تحافظ على وحدته واستقلاله ضمن النسق الشكلي العام ، فالجسد الوحوشي غير صالح للوصف الادبي المضموني بل للترجمة الجمالية الصادرة عن وضوح دلالي يلامس الروح مباشرة (عينة ٧،٨).

١٨-اعمال غوغان لا تتحرى مظاهر القلق او الجوانب النفسية المعقدة في الجسد بل تتحرى دلالات التعبير العفوي للحياة فالاجساد تعيش عنده في استسلام كامل لبيئة الحياة حيث النقاء والجمال في فردوس بدائي يحفز الشعور بشيء يسمو على الواقع (عينة ٧).

١٩-يصل ماتيس بصورة الجسد الى حد من البساطة والاصالة تستطيع معه ان تدلل عن نفسها مباشرة عن طريق اتصالها بالطبيعة الحية للانسان بعيدا عن أي تعقيد بل بما تحتويه من دلالات الحياة التي تبثها عبر صمتها وسكونها في ابسط مستويات العلاقة بين الشكل ومحتواه وأكثرها ارتباطا وإنتاجا للمعنى (عينة ٨).

٢٠-التكعيبية تناولت الجسد بوصفه بنية مادية قدمتها عبر سلسلة من الحلقات

البصرية المتزامنة فحولت صورته إلى مجموعة من الأيقونات في نظم مركبة تنافس عدم ثبات الواقع منحت الجسد ميزة الدلالة على نفسه ووجوده عبر المكان والزمان (عينة ٩).

٢١- هبط بيكاسو بالجسد المثالي الذي مجدته الكلاسية إلى ادنى حدوده حيث بناؤه المادي وحده بعيدا عن أي مسحة تصعيدية في بحث يتوخى التحرر من هيمنة النموذج وصولا إلى بنائه الخالص المشحون بدلالات القوة الداخلية للشيء في ذاته (عينة ٩).

٢٢- الجسد عند براك بؤرة لبناء هندسي يعم اللوحة تتجه مساراته وإشعاعاته نحو الجسد الذي يرتبط بالفضاء بقوة تشيع فيه دلالات الثبات والديمومة وحيوية الرؤية الناجمة عن الجمع بين الرؤية الحسية وعمل الذاكرة كما تؤكد امتلاء الجسد بمادته الحيوية (عينة ١٠).

٢٣- النضوب اللوني للرسم التكميبي هو بمثابة إزالة للعوارض واثبات للجوهري وفعل يبرز سمات الصورة المتعلقة عن الأشياء لا المحسوسة فحسب (عينة ٩، ١٠).

٢٤- بلجونه للاسطوانة حافظ فردناند ليجه على صلته بالطبيعة ورغم تصنيفه تكعيبيا فان اعماله تظهر خصوصيته وتمايزه حيث يظل راغبا في إيجاد دلالات الارتباط بين الشكلي والروحي وبين الإنسان وعصر الإلة (عينة ١١).

٢٥- يتمتع الجسد عند ليجه باهمية اكبر وحرية إزاء الفضاء فهو متمايز واضح يخضع لنظام منطقي في البناء يحصل بموجه على هيكل كامل وبناء عضلي متين فهو مركز تحرير دلالات النزعة البنائية الإنشائية المضادة لآليات الهدم في الحياة المعاصرة يطلق أقصى طاقاته الدلالية عند مناطق التقاء الإنسان بمظاهر الآلية في عالم الحداثة (عينة ١١).

٢٦- السريالية قدمت جسدا ذا دلالات مغايرة تمتد إلى عالم المجاز فوق الواقعي فكان بمثابة المزيج الحداثي الذي اختلطت فيه كل النقائص الكلاسيكية

فهو اجتماع الحب الروحي بالجسدي والخطيئة بالخلاص والموت بالخلود كما انه نقطة التقاء التجربة الدنيوية بالتصوف الروحي (عينة ١٢، ١٣، ١٤، ١٥) .

٢٧- الجسد عند دي كيريكو كتلة عديمة الملامح يعيش وسط عزلة قاهرة تحاصره في عالم غرائبي رغم واقعيته الظاهرية تنشأ فيه علاقات مبهمه غير منظورة بين الجسد والأشياء، كما واضب على دراسة دور الفراغ في حياة الإنسان حيث يظل الجسد عنده أسير علاقة دلالية بين الوهم والحقيقة ، الشك واليقين ، الوجود والعدم (عينة ١٢) .

٢٨- الإنسان هو محور العمل الفني عند شاغال والأجساد عنده رقيقة تطاوع رغباتها الداخلية للحركة فتخلق في الفضاء غالبا ، والجسد عنده هو علامة المسافة التي يقطعها الإنسان بين طفولته ونضجه ودلالاته هي الرابط بين الحلم والحقيقة (عينة ١٣) .

٢٩- يركز شاغال على الحلمية التي تقوده لجعل الجسد محلقا متخلصا من ثقل المادة يشير إلى رغبة في الهروب من الواقع الذي يحاصر المشاعر السامية للإنسان التي يتوجها إحساسه العميق بالحب ينجح من خلالها في توسيع المديات الدلالية للجسد إلى حدود احتواء الحوار الأزلي بين الذكر والأنثى وبين الجميل وتذوقه (عينة ١٣) .

٣٠- رينيه ماغريت يربط الجسد بعلاقة دلالية تبلغ الرغبة بالتماهي بين الجسد والأشياء يحاول الإيهام بواقعيته في مسلك دلالي يسعى إلى تقوية الروابط بين الذات والأشياء حيث يصبح التجسيد علاقة حلولية ذات امتدادات متنوعة روحية ، اوجنسية (عينة ١٤) .

٣١- يميل ماغريت إلى خلط الجسد بغيره من الأشياء وتقنياته الواقعية تقوي هذا التداخل بحيث تصبح الأشياء امتدادا للجسد وصورة لسيطرة الذات على المادة في محاولة للجمع بين حدس العمق وامتلاء المادة عبر رؤية فنية تهيئ البديل

الصوري المتحقق في المكان والزمان ، والجسد البديل هو الذي يحمل دلالات النفس التواقفة للخلود المحاصرة بفكرة الفناء (عينة ١٤).

٣٢- سلفادور دالي يلجأ دائما إلى تفكيك الجسد وتحطيمه من اجل الكشف عن خبايا النفس وهذا التفكيك ينتهي إلى التعبير بالأجزاء عن الكل ، فالحياة السرية للإنسان هي ما يهم دالي ، يسعى للمجاهرة بها كما انه يعيد بناء الجسد بطرق مغايرة كل مرة هي أسلوبه في إنتاج دلالات الجسد (عينة ١٥).

٣٣- الجسد عند سلفادور دالي هو المنفذ الدلالي إلى عالم فوق الواقعي مثلما انه الممر إلى اللاوعي بمخزونات من الأسرار والرغبات والغرائز ، فالجسد هو ذاكرة الإنسان التي تكونت مرة وإلى الأبد لذا فان كل ما هو إنساني حالم يجد دلالاته في الجسد وكل ما هو همجي شيطاني يجد دلالاته في قتله وتمزيقه (عينة ١٥).

٣٤- فن كاندنسكي لا يحمل سعيا إلى مطابقة الواقعي بل يحمل علامات تسمح باعطاء خطوط توجيهه للأشكال البصرية تشير إلى نوازع الفنان الذاتية والاحساس عنده شفافة تتولد باللون ومن خلاله تعطي دلالات الضرورة الداخلية والفهم الروحاني للعالم (عينة ١٦).

٣٥- الجسد عند بول كلي يحمل بدلالات وجود قصي من اصول الخلق حيث الجبل الأولى التي تجمع بين الانسان والحيوان والنبات والهواء وكل القوى المحيطة هذا الجسد يستفز القدرة على التأويل فهو نقطة استعارة أصلية تسمح باقتران واقعين حسي وخيالي من اجل بلوغ ما هو فوق الواقع (عينة ١٧).

٣٦- الجسد عند بول كلي يؤسس للتركيب بين نظامين للدلالة متموضعين على مستويين مختلفين ، فهو الوسيلة إلى المعرفة والكشف بالحدس عن حقائق تأتي من عالم يسحر سحرا فكريا وهو مغمور بالعلامات والرموز يحمل بدلالات المخيلة الفنية المشرعة على سعتها (عينة ١٧).

٣٧- جوان ميرو يرى في الجسد كيانا شموليا ذا حيوية ازلية يمكن تحسسها عند

اعم مستويات الادراك الجمالي المتمثل بجماليات الخليقة الاولى بوصفها حقيقة لا تنفذ ، والجسد عند ميرو يستمد بعده الدلالي من قوى تتصل بمستويات كونية فيجد عمق تأثيره ودلالته في زخم هذا الاتصال الروحي المتعالي (عينة ١٨).

٣٨- فن ميرو على علاقة بفنون الانسان الاول يعتمد اسلوب حشد العلامات مع الجسد فيجعلها بمثابة امتداد للنص الذي يصوغه الجسد مع امتيازه على باقي العلامات حوله في رؤية سحرية مستمدة من الوجود البدائي المرتبط بعلاقة مباشرة مع الكوني (عينة ١٨).

٣٩- الايروسية عند بيكاسو تصبح بمثابة نقطة التعابر الدلالية المكثفة للعلاقات الانسانية بكل اشكالها حيث يتم الارتفاع بالاشارات الجنسية الى مستوى الرموز المعرفية الكبرى الدالة على اقوى النوازع الانسانية التي لا يمكن تطمينها في حدود السلوك الواعي لانسان الحداثة بل بالحلم الذي يمليه لا شعور الفنان (عينة ١٩).

٤٠- بيت موندريان واع لمراحل تطور دلالات الجسد في حياة وفن الغرب المعاصر والتي بدأت بمحاكاة مظهره الخارجي المحسوس وانتهت الى احاطته بهالة نور روحانية تنشد انارة البناء الخفي للحقيقة في الجسد فتؤكد جسديته المسكونة بقوى خفية غير منظورة (عينة ٢٠).

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج يستنتج الباحث جملة

استنتاجات هي كالاتي :-

١- يمكن قراءة دلالات الجسد في الفن الاوربي باتجاهين رئيسيين ، مادي حسي وروحاني متسامي وهما يتكاملان ويتم احدهما الاخر في الفن الحديث .

٢- ورث الفن الحديث تقاليد الفنون الواقعية والمقدسة معا فقد اخذ عن الاغريق والنهضة اعلاء قيمة الفرد والاهتمام بالحرية وعظمة الانسان فيما اخذ عن فنون الشرق والعصر الوسيط ارادة الاسلوب واللامبالاة بالواقع فكان هذا هو التجمع الاعلى الذي يصوغ دلالات الجسد في الرسم الحديث من القدسية والحسية ، الانسانية والالوهية في قطب ثالث يتجاوز القطبين الاولين بحسب منطق الجدل .

٣- مارس الفن الحديث عمليات توسيع لمفهوم وصورة الجسد التي صارت بمثابة دعامة هذا التنوع الدلالي الذي اثبت ان الجسد هو الرمز الاعم والاشمل للانسانية .

٤- الجسد في الفن الحديث مرهف الحساسية عالي الاستقطاب للإشارة الامر الذي يؤهله لولوج عالم ما فوق الواقعي والمحسوس ، فهو رمز مفتوح للتواصل والتعبير بينما صارت بنية الجسد الحية في مجتمع الغرب بنية تفرد وانقطاع جردت عنه غموضه وخوارقته ففي ظل غياب التواصل الروحي صار الفرد يعول على لغة الجسد وتعابير الحسية الخارجية مفرغة من عمق المعنى ولم يعد من مجال لدلالات الجسد الرمزية الا في ميدان الفن او الامراض النفسية .

٥- الفن الحديث غير من شروط العلاقة بين المرئي واللامرئي في الجسد الضرورية لفهمه فظهر للنظر ما كان يقع خارج نطاقه فاصبحت دلالات الجسد اشبه بعملية تواصل بين الجسد كمصدر للدلالة وبين صورته الفنية مما افسح المجال لدخول المتلقي الى فضاءات الجسد الداخلية فهو لم يعد يقدم كمعطى جاهز محدد

بل استحال الى مركز مستديم لانتاج الدلالات .

٦- ارتقى الجسد الى مستوى الموضوع الفكري الشمولي مع ظهور فلسفات الذات العقلانية و الظاهرانية حيث صار التفكير بالجسد يرتبط الى حد كبير بالهوية والذات وبذا ارتبط بالضرورة بالحدثة التي باشرت الغاء التراتبية القديمة التي تضع الجسد اسفل سلم القيم فيما ذهب الفن الحديث الى منح الجسد حظوة تمثيل الروحي مباشرة دون فواصل كبرى بين المقدس والمادي فيه.

٧- الفن الغربي بعامته لم يبلغ مرحلة الانتصار النهائي على المادة والمقدس لم يصل الى اعلى درجات التعبير عنه فمن جيوتو الى ميرو وموندريان صارت صفات الاله السامية تخلع على الانسان وتميل نحو الاختزال في حدود جسده .

٨- تنوعت المرتكزات المفاهيمية التي تغذي دلالات الجسد والتي تتلائم مع اهتمامات الفنان الحديث بتلك المرتكزات ، كالتأثر بالكشف العلمية او التطور التكنولوجي او الانشغالات الروحية او تبني طروحات التحليل النفسي ، وهذا التنوع كان سببا في تنوع دلالات الجسد واثرائها وتعميقها .

٩- الدلالات الجنسية في الفن الحديث اصبحت تمر بعدة مستويات يتم تصعيدها من خلالها الى مراحل لم تعد تكشف بسهولة عن اصولها الغريزية .

١٠- كانت الروح الشرقية بدخولها الى الجسد الاوربي سببا في تغيير مسار دلالاته واثرائها وتوسيعها والارتفاع بها فوق حدودها المادية المباشرة ، مما احدث انقلابين رئيسيين في تاريخ الفن الاوربي الاول في العصور الوسطى والثاني مع حركة الفن الحديث .

التوصيات:-

١. يوصي الباحث بضرورة اعتماد الجسد الحي من خلال مادتي التخطيط والالوان في كليات ومعاهد الفنون كي يتفهم الطلبة جمالياته بعيدا عن التخيل الذي يضعف معمارية الاشخاص ونسبهم ونسب العلاقات المضمرة داخل الانشاء .

٢- يوصي الباحث بتضمين الدروس التطبيقية في اقسام الفنون التشكيلية واجبات خاصة يقوم الطلبة من خلالها بدراسات كلية او جزئية في تشريح الجسد الانساني على اعمال فناني الكلاسيكية تكون جزءا من جهد الطالب الدراسي وبتقنيات ومواد مختلفة .

٣- يوصي الباحث بتعديل منهج مادة التشريح الوظيفي بحيث يتم الدمج بينها وبين فن الرسم بشكل يجعل دراسة التشريح اوثق اتصالا بفن الرسم وتطبيقاته.

المقترحات :-

- ١- يقترح الباحث اجراء دراسة مقارنة بعنوان دلالات الجسد بين الفن العربي الاسلامي والفن الاوربي الحديث .
- ٢- يقترح الباحث دراسة بعنوان (الدلالات الرمزية للجسد في الفن العراقي القديم).

المصادر :-

١- القرآن الكريم

٢- الانجيل المقدس

٣- ابراهيم زكريا

مشكلة الانسان ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ،
القاهرة : ب ت

مشكلة الحرية ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ،
القاهرة : ب ت

مشكلة الحياة ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ،
القاهرة : ب ت

المتعة المحظورة ، الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب ،
ط ١ ، دار رياض الريس ، بيروت : ٢٠٠٠

الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ - ١٩٧٠ التصوير ،
دار المثلث ، بيروت : ١٩٨١

النهضة ، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والفنون
بغداد : ١٩٧٩

الفن والانسان ، ط ١ ، دار القلم ، بيروت : ١٩٧٤
اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، دار النداء ،
بيروت : ب ت

فلسفة السريالية ، ترجمة وجيه العمر ، وزارة الثقافة
والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨

الاصول الحضارية والجمالية للنخط العربي ، ط ١ ،
دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٨

٨- احمد كمال مظهر

٩- اسماعيل عز الدين

١٠- انجلز فردريك

١١- الكيه فرديناند

١٢- آل سعيد شاكر حسن

- ١٣- اوهر هورست روائع التعبيرية الالمانية ، ترجمة فخري خليل ، ط١ ،
دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٩
- ١٤- بالمر اف ار علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة ، وزارة التعليم العالي
الجامعة المستنصرية ، بغداد : ١٩٨٥
- ١٥- باونس الن الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل ، دار
المأمون ، بغداد: ١٩٩٠
- ١٦- برتلمي جان بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز ،
دار نهضة مصر ، القاهرة: ١٩٧٠
- ١٧- برونوفسكي ج ارتقاء الانسان ، ترجمة موفق شخاخيرو ، عالم
المعرفة ، الكويت: ١٩٨١
- ١٨- البستاني فؤاد افرام منجد الطلاب ، ط٤ ، المطبعة الكاثوليكية ،
بيروت: ١٩٥٦
- ١٩- بسطويسى رمضان علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، ادورنو
نموذجا ١٩٠٣-١٩٦٩ ، ط٤ ، المؤسسة الجامعية ،
بيروت : ١٩٩٨
- ٢٠- بليخانوف جورج الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج
طرايشي، ط١ ، دار الطليعة، بيروت: ١٩٧٧
- ٢١- بنتون وليم الجمالية ، دائرة المعارف البريطانية ، ترجمة ثامر
مهدي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية
بغداد: ٢٠٠٠
- ٢٢- بهنسي عفيف علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في
الفن ، وزارة الاعلام، بغداد: ١٩٧٢
- ٢٣- = = الفن في اوربا من عصر النهضة الى اليوم، مج١ ،

ط ١، دار الرائد اللبناني، الحازمية: ١٩٨٢

٢٤- جويو جان ماري مسائل في فلسفة الفن المعاصرة ، دار اليقظة العربية، دمشق: ١٩٦٥

٢٥- حنا جورج قصة الانسان ، دار العلم للملايين، بيروت: ١٩٥٩

٢٦- خالد عبد الكريم هلال الاغتراب في الفن ، دراسة في الفكر الجمالي

المعاصر، ط ١، منشورات جامعة تونس: ١٩٩٨

٢٧- دارون تشارلز اصل الانواع، ترجمة اسماعيل مظهر، مكتبة النهضة بغداد: ١٩٧١

٢٨- الدمولوجي فاروق فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية، مطبعة الحدياء، نينوى: ١٩٦٧

٢٩- دولوز جيل المعرفة والسلطة ، مدخل لقراءة فوكو ، ترجمة سالم

يفوت، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت: ١٩٨٧

٣٠- دي جانيتي لوي فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، وزارة الثقافة

والاعلام، دار الرشيد، بغداد: ١٩٨١

٣١- ديورانت ول قصة الحضارة ، ترجمة زكي نجيب محمود،

القاهرة: ١٩٥٦

٣٢- = = قصة الفلسفة ، ترجمة فتح الله محمد المشعشع، ط ٣،

مكتبة المعارف، بيروت: ١٩٧٥

٣٣- راتفين ك الاسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، ط ١،

منشورات عويدات، بيروت: ١٩٨١

٣٤- = = المجاز الذهني ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة

المصطلح النقدي ، وزارة الثقافة ، بغداد: ١٩٧٨

- ٣٥- روجرز ر فرانكلين الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر ، ط ١ ، دار
المأمون، بغداد: ١٩٩٠
- ٣٦- ريد هربرت حاضر الفن ، ترجمة سمير علي ، وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٣
- ٣٧- = = الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم،
بيروت: ١٩٧٥
- ٣٨- = = معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، ط ٢ ، دار الشؤون
الثقافية، بغداد : ١٩٨٦
- ٣٩- = = تربية الذوق الفني، ترجمة يوسف ميخائيل اسعد، دار
النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٧٥
- ٤٠- الزاهي فريد الجسد والصورة والمقدس في الاسلام، افريقيا الشرق،
بيروت: ١٩٩٩
- ٤١- الزيايدي صدام مدخل الى الفلسفة ، دراسة مبسطة وموجزة لتأريخ
وتطور الفلسفة، بغداد: ١٩٨٣
- ٤٢- سانتيانا جورج الاحساس بالجمال ، تخطيط لنظرية في علم الجمال ،
ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مؤسسة فرانكلين ،
القاهرة: ب ت
- ٤٣- = = مولد الفكر وبحوث فلسفية اخرى ، ترجمة لجنة من
الاساتذة ، دار الافاق الجديدة ، بيروت: ١٩٦٨
- ٤٤- ستاين جرتروود بيكاسو ، ترجمة ياسين طه الحافظ ، دار المأمون ،
بغداد: ١٩٩٢
- ٤٥- سميث ادوارد لوسي الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة
فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٩٥

- ٤٦- السواح فراس مغامرة العقل الاولى ، دراسة في الاسطورة سوريا
وبلاد الرافدين، ط٢، دار الكلمة، بيروت: ١٩٨١
- ٤٧- سوريو اتيان تقابل الفنون ، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة
الثقافة ، دمشق: ١٩٩٣
- ٤٨- = = الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصم، منشورات
عويادات، بيروت: ١٩٧٤
- ٤٩- السيسي يوسف دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٨١
- ٥٠- الشاروني صبحي الفن التأثري ، المركز العربي للثقافة، بيروت: ب ت
- ٥١- شبنجلر اوزفالد تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة احمد الشيباني ،
دار الحياة، بيروت: ١٩٦٤
- ٥٢- صالح سعد الانا والاخر ازدواجية الفن التمثيلي ، عالم المعرفة ،
الكويت: ٢٠٠١
- ٥٣- صالح قاسم حسين الابداع في الفن ، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد،
بغداد: ١٩٨١
- ٥٤- = = الانسان من هو، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ١٩٨٤
- ٥٥- صفدي مطاع الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة، منشورات دار
مكتبة الحياة ، بيروت: ١٩٧١
- ٥٦- الصراف عباس افاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار
الرشيد ، بغداد: ١٩٧٩
- ٥٧- عارف محمد فن الرسم اليدوي ، ط٣، دار الثقافة ، بغداد: ١٩٨٨
- ٥٨- عبد الحميد شاكر التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، الكويت: ٢٠٠١
- ٥٩- = = العملية الابداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ،
الكويت: ١٩٨٧

- ٧٢- القريشي علي بين الحضارة والمدنية وازمة العالم اليوم، دار التعارف، بيروت: ١٩٧٧
- ٧٣- كالوي جون اصول الفن الحديث ١٩٠٥ - ١٩١٤ ، ترجمة لمعان البكري، مطابع ثنيان ، بغداد : ١٩٧١
- ٧٤- كامل فؤاد واخرون الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت: ١٩٨٣
- ٧٥- كمال علي الجنس والنفس في الحياة الانسانية، دار الرشيد ، بغداد : ١٩٧٨
- ٧٦- كوبلر جورج نشأة الفنون الانسانية، دراسة في تأريخ الاشياء، ترجمة عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة، بيروت: ١٩٦٥
- ٧٧- كوستانتينوف ف المادية الديالكتيكية ، ترجمة فؤاد مرعي، دار التقدم ، موسكو: ١٩٧١
- ٧٨- لاسكي هارولد نشأة التحررية الاوربية، ترجمة عبد الرحمن صدقي، مكتبة مصر، القاهرة: ب ت
- ٧٩- لالو شارل الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوا، دار الانظار ، بيروت : ب ت
- ٨٠- لوبرتون دافيد انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، ط ١، المؤسسة الجامعية، بيروت: ١٩٩٣
- ٨١- لوفيفر هنري ما الحداثة، ترجمة فاطمة جهاد، ط ١، دار ابن رشد، بيروت: ١٩٨٣
- ٨٢- ماركوز هربرت البعد الجمالي، نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: ١٩٧٩
- ٨٣- ماكوين جون الترميز، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار المأمون، بغداد: ١٩٩٠

٨٤-المبارك عدنان

في فلسفة التكنولوجيا ، الموسوعة الصغيرة ،وزارة

الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية،بغداد:١٩٩٢

٨٥-مصطفى محمد عزت

قصة الفن التشكيلي، النهضة، دار المعارف، مصر: ب ت

٨٦-مطلب محمد عبد اللطيف تاريخ العلوم الطبيعية،وزارة الثقافة والفنون،

بغداد:١٩٧٨

٨٧-مطر اميرة حلمي

في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر،دار

الثقافة ،مصر:١٩٧٤

٨٨-معلا طلال

جسد، مقارنة بين الوهم والخيال والحلم باليات فهم

التعبير الجسدي، ط١، دار سندباد، عمان:١٩٩٩

٨٩-مهدي ثامر من الاسطورة الى العلم والفلسفة ، ط١، دار الشؤون

الثقافية،بغداد:١٩٩٠

٩٠-مولر جي أي

مئة عام من الرسم الحديث،ترجمة فخري خليل،

دار المأمون،بغداد:١٩٨٨

وايلغر فرانك

٩١-مونرو توماس

التطور في الفنون،ترجمة محمد علي ابو درة،الهيئة

المصرية للنشر،القاهرة:١٩٧١

٩٢-ميرلو بونتي موريس

المرئي واللامرئي،ترجمة سعاد محمد خضر ، ط١،

دار الشؤون الثقافية،بغداد:١٩٨٧

٩٣-نخبة من الباحثين

حضارة العراق،دار الحرية للطباعة،بغداد:١٩٨٥

٩٤-نخبة من الاساتذة

محاضرات في تاريخ الفلسفة الحديثة،قسم الفلسفة،

كلية الاداب،جامعة بغداد: ب ت

٩٥- نخبة من المؤلفين

بمجة المعرفة موسوعة علمية مصورة،الشركة العامة

للنشر والتوزيع،طرابلس،ليبيا:٢٠٠٠

٩٦-نوبلر ناٲان

ٲوار الرؤفة مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالفة

ترجمة فآرفى آلفل؁ دار المأمون؁ بغداد: ١٩٨٧

٩٧-نفو مافر سارة

قصة الفن الآفف؁ ترجمة رمسفس فونان؁ سلسلة

الفكر المعاصر؁ دار المأمون؁ بغداد: ١٩٨٧

٩٨-الهاشمل طه

تارفآ الالافان وفلسفتها؁ دار الآفة؁ بفروت: ١٩٦٣

٩٩-هاوزر ارنولد

فلسفة تارفآ الفن؁ ترجمة رمزف عبده آرفس؁ مطبعة

آامعة القاهرة: ١٩٦٨

١٠٠-هوفون هكتور

مفع الفلفة؁ ترجمة فعقوب فوسف ابونا؁ بفف

الآكمة؁ بغداد: ٢٠٠٠

١٠١-هوف رفنه

الفن تاوفله وسفبله؁ ترجمة صلاآ برمدا؁ وزارة

الثقافة والارشاد القومي؁ دمشق: ١٩٧٨

١٠٢-همام عبء الرحمن

الاعتراب فف الفن؁ دار الانوار؁ بفروت: ١٩٩٧

١٠٣-هفغل فردرفك

فكرة الآمال؁ ترجمة آورآ طراففشف؁ دار الطلفة؁

بفروت: ١٩٦٤

الءورفان:

١. عففروفففر

سفمفائفانف الفواصل الاجفماعف؁ ترجمة مآمء العمارف؁ مجلة

علاماف عءء ١٢؁ المغرب: ١٩٩٨

جدول العينات

ت	اللوحة	الفنان	الأبعاد	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	نساء في الحديقة	كلود مونيه	٨٠ × ٦٤ سم	١٨٦٧	اللوفر - باريس
٢.	المستحمات	اوغست رنوار	١٧٠ × ١١٦ سم	١٨٦٦	متحف فيلادلفيا للفن
٣.	رقصة في المولان روج	هنري دوتولوز لوترك	٦٣,٥ × ٥٠,٥ سم	١٨٩٠	اللوفر - باريس
٤.	الاستحمام في اسنير	جورج سورا	٣٠١ × ٢٠٠,٥ سم	١٨٨٤	المعرض الوطني - لندن
٥.	كآبة	ادوارد مونش	٥٣,٥ × ٨٠ سم	١٨٩٩	معهد شيكاغو للفن
٦.	متخلفون	اميل نولده	٩٠ × ٦٠ سم	١٩١١	متحف ستاتيتر - كوبنهاغن
٧.	النداء	بول غوغان	٩٠,٥ × ١٣٠ سم	١٩٠٢	متحف الفن في كليفلاند
٨.	الفنان والموديل	هنري ماتيس	١١٠ × ٨٠,٥ سم	١٩١٧	مؤسسة بارنيز - ميريون
٩.	انسان افينون	بابلو بيكاسو	١٦٢,٥ × ١٤٣,٥ سم	١٩٠٧	متحف الفن الحديث - نيويورك
١٠.	العارية الكبيرة	جورج براك	٩٩ × ١٤٠ سم	١٩٠٨	مجموعة خاصة - باريس
١١.	البناء	فردناند ليحيه	٧٠ × ١٢٠ سم	١٩٠٩	مجموعة خاصة - اوترلو
١٢.	رحيل صديق	جورجيو دي كيريتو	٩٢ × ٧٣,٥ سم	١٩١٣	متحف الفن الحديث - نيويورك
١٣.	العبد السنوي	مارك شاغال	١٩٣ × ١٥٢,٥ سم	١٩٢٣	متحف الفن الحديث - نيويورك
١٤.	الفيلسوف في المخدع	رينيه ماغريت	٨١ × ٦٤ سم	١٩٣٥	معرض بيت - لندن
١٥.	الحرب الاهلية	سلفادور دالي	١١٠ × ٨٥ سم	١٩٤٦	متحف البرادو - مدريد
١٦.	تكوين	فاسيلي كاندنسكي	١٣٠ × ٩٧	١٩١٥	متحف ستيدليجيك - امستردام
١٧.	مغامرة فتاة	بول كلي	١٢,٥ × ١٧ سم	١٩٢٢	تيت كاليري - لندن
١٨.	امرأة بدائية	خوان ميرو	٩٠,٥ × ٧٠,٥ سم	١٩٣٤	متحف الفن - برن
١٩.	موسيقى الصباح	بابلو بيكاسو	١٣٠ × ١٩٥ سم	١٩٤٥	قاعة هويل - باريس
٢٠.	ثلاثية التطور	بيت موندريان	كل منها ١٧٨ × ٨٥ سم	١٩١١	متحف جيمينيز - لاهاي

Abstraction

Human Body Denotation

In Modern Painting

The Human body representation in art works became a general formation for all actual elements and imagination with psychological accruals for both of artist and society so the polarity of denotation is a reflection of the body concept in ambience , society which intersect with consideration of religion , science , philosophy and aesthetics so with its effect by all life civilization depth updating which establishes its roots.

This search is installing with denotations studying of body in European painting art , and levels of movement success in examination of body's meaning & denotations or denotations suggestion . considering that the human body is a central device of expression in art , treated by many artists in deferent vision and destinations , which this search demands to study its dimensions and reflections on European modern art larboard .

This search contains four divisions , the first division includes the problem of the search & its importance , and the need of it . the problem of the

search is certain by answering the following questions :-

- How to observe & analyze the denotations of human body in European modern art ?
- What are the development stages of human body denotations in European intelligence and art .
- What are the driver references for human body in aesthetic & philosophic sequence of the European modern art ?
- What is the effects of sociological and cultural transformations in changing the denotations of human body ?

The limits of the search are confined on studding the denotations of human body in modern art & analyze pictures ensamples for paintings , which assimilate the modern movements in the European art , impressionism , fauvism , expressionism , cubism , abstractism and surrealism between (1863 - 1947) , with analyze system & philosophic and aesthetic converging in both theoretical operational dimensions .

The second section included the theoretical fram which contains seven parts : the first part studie the denotations of human body in ancient arts , and the intersecting feeling embodiment nodules .

The second part studies the denotations of huma body in Greece life and art , and mythologic imagination , there philosophic speech , its effect in raising mimesis , and its relationship wi

Greece adorations , and the ways of there goddess growth as establishing , affective stage in life and arts and inelegance of the western societies .

The third part studies denotations of human body in middle ages art & the effects of the Oriental Christian during its clash with heathendom heritage on philosophic , artistic level, widening life style in middle ages through abstraction bent in art .

The Fourth part studies principles of renaissance because it was substantive transition in all epistemic fields , followed by trying to rest orate classical legacy in philosophy , art , and life with the most important changes which Christian religion intelligence tracing permutations on artistic image by raising anthropomorphism sensation in producing denotations of human body up to romantic & realism stages which considered as the steps of modernism in European painting .

The fifth part shows most main thoughts in European philosophy which deals with human body object following the most important changing's in life , art and scientific detections in order to generalize the relationship between the Human Body concept and spirit concept, person and society concepts in European life , olden and newly .

The sixth part deals with the connections between sex & art , with effect of Greece Idea on European mind through Christian confession traditions ,

psychology , substantial civilization in exposing sex from darkness & mystery to publicity that modern art movements used to expand denotations of human body and physical sensations to wards artistic pleasure .

The Seventh part includes studying denotations of human body in each modern art movement during the machine age and prevalence of personality concept in stead of the high human concept of renaissance and restoring the eastern and ancient arts by the modern artists .

Ending the theorical frame by extracting general guides thoughts in order to use them as guides in analyzing the samples .

The third section contains search society , search tools , search method and samples analyzing which are(20) .

The fourth section contains results of the search , conclusions , precepts and suggestions .

The general results of this search are :

1. Impresionism started the dissolution of Human Body structure among city life in order to conflate it in nature, space, people and things , recalling the ontological unity .

2. with pointism Human Body begin to loose his original unit changed to fugitive atoms in substance world wasting its personality and its spirit spreaded away .

3. In expressionism happened by the angle of spiritual bouleversement which the artist feels it

into entrant bodies to recognize denotations subjectivity according to desire of donation the sentiments a chance to expression of subject by the concrescence angles unity and exile in the modern world .

4. Cubism included the body as materiality conformation which bestowed through sequence of the coincident optical cycles , changed its picture to a group of icons in a complex assortment so this affection gave the body a denotation advantage on its self and its availability through time & place with arrangement demanded analyzing & composition without describing and suggesting in the most important conclusions of this search are :-

1. The reading of the body denotation is possible in European art into two destinations , materiality , sensational and sublime spiritual , they consummate and completing each other in modern art .

2. Body in the modern painting works on denotations unclosing background for conception and form of the body , which became as a abutment for this denotations diversity , which assured that the body is the most general allover symbol for Humanity .

also this section includes some of recommendation with a symbols list and index of the search's efferents

الحمد لله

الے زوجہ سی و بنا فی نبع الحجة

الے اخو سی و اخو اسی فیض الحنا

إقرار لجنة المناقشة

نشهد إننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الأطروحة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وما له علاقة بها ، ونجد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في فن الرسم بتقدير () .

التوقيع :

الاسم : أ. د مكي عمران راجي
رئيس اللجنة

التوقيع :

الاسم : أ. د نعمة محمد إبراهيم
عضوا

التوقيع :

الاسم : أ. م. د عارف وحيد إبراهيم
عضوا

التوقيع :

الاسم : أ. م. د جميل خليل نعمة
عضوا

التوقيع :

الاسم : أ. م. د فاخر محمد
عضوا

التوقيع :

الاسم : أ. د عاصم عبد الأمير
مشرفا

التوقيع :

الاسم : أ. د عباس جاسم حمود
عميد كلية الفنون الجميلة
جامعة بابل

﴿شكر وتقدير﴾

لا بد لي في البدء أن اثنى جهود الراحل المرحوم (الدكتور عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي) الذي كان أسنذاً وأخاً وصديقاً في كل مراحل الدراسة الأولية ولما جسدته والدكتوراه ، سائلاً المولى عز وجل أن ينعمه واسع رحمته وأن يخزيه على جهوده خير جزاء المحسنين .

كما أجد نفسي بعد الانتهاء من ختني هذا مديناً الى أسناذي الفاضل الدكتور (عاصر عبد الأمير الاعسر) لتفضله بالاشراف على هذا البحث حيث كان لجهوده ووقته وتوجيهاته العلمية الاثر الكبير في الجازه .

كما اشكر جمع اساتذتي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، لجهودهم وثقتهم ودعمهم .

كما اتقدم بالشكر الجزيل الى الانسة (ييمان عزيز) لجهودها الرائعة في تنضيد البحث .

وكل من الاخ المهندس الباحث (يوسف اسماعيل رحيم) والاخ (نورس عدنان مرزوقي) للمساعدة التي قدماها للباحث .

كما اشكر الاخ (علي شمخي) الذي سخر مكتبته لخدمتي دائماً .

كما اتقدم بالشكر والامثان الخالصين الى كل من مديد العون والمساعدة والثقة .

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
آية قرآنية	أ
توصية المشرف	ب
شكر وتقدير	ج
ملخص البحث	د - ز
المحتويات	ح - ط
الفصل الاول :-	١ - ٨
مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه	١ - ٦
اهداف البحث	٦
حدود البحث	٦
تحديد المصطلحات	٦ - ٨
الفصل الثاني :- الاطار النظري	٩ - ١٨٣
مقدمة :-	٩ - ١٠
المبحث الاول :-	١١ - ٢١
المبحث الثاني :- دلالات الجسد في الفن الاغريقي	٢٧ - ٤١
المبحث الثالث :- دلالات الجسد في فن القرون الوسطى	٤٢ - ٥٧
المبحث الرابع :- دلالات الجسد في فن عصر النهضة وما بعدها	٥٨ - ٩٤
المبحث الخامس :- الجسد الغربي بين الفلسفة والعلم والحياة والفن	٩٥ - ١٢٠
المبحث السادس :- الجنس والفن	١٢١ - ١٤٢
المبحث السابع :- دلالات الجسد في الفن الاوربي الحديث	١٤٣ - ١٧٤

ملخص البحث :-

إن صورة الجسد في العمل الفني غالبا ما تتحول إلى بنية جامعة للعناصر الواقعية والتمثيلية والتراكبات النفسية للفنان والمجتمع وتعددية دلالاتها هي انعكاس لمختلف أبعاد مفهوم الجسد في البيئة والمجتمع تتقاطع فيها مباحث الدين والعلم والفلسفة والجمال إضافة إلى تأثيرها بكل مستجدات الحياة وبالعمق الحضاري الذي يؤسس جذورها.

ينصب البحث الحالي على دراسة دلالات الجسد في فن الرسم الأوربي الحديث ومدى نجاح تياراته على استنطاق معاني الجسد ودلالاته أو استحداث دلالات جديدة تعبر عن روح العصر الحديث في الحياة والفكر والفن باعتبار أن الجسد وسيلة تعبير مركزية في الفن عالجها العديد من الفنانين على تنوع رؤاهم واتجاهاتهم ، يتوخى البحث دراسة أبعادها وانعكاساتها على مسار حركة الرسم الأوربي الحديث ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه حيث تحدت مشكلة البحث بالاجابة على الاسئلة الآتية :-

١. كيف يمكن رصد تحليل دلالات الجسد في الرسم الأوربي الحديث ؟

٢. ماهي مراحل تطور دلالات الجسد في الفكر والفن الأوربي ؟

٣. ماهي الأصول المحركة للجسد ضمن السياق الجمالي والفلسفي للرسم

الأوربي الحديث ؟

٤. ما دور التحولات الاجتماعية والثقافية في تغير دلالات الجسد ؟

أما حدود البحث فقد اقتضت على دراسة دلالات الجسد في الرسم الحديث وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة للاتجاهات الحديثة في الرسم الأوربي وهي :- الانطباعية ، الوحشية ، التعبيرية ، التكعيبية ، التجريدية

٢. مع التنقيطية بدأ الجسد يفقد وحدته الاصلية فتحول الى ذرات هائمة في عالم المادة تفتقد خصوصية الايحاء والشخصية وتلاشت الروح من بين اجزائه.

٣. في التعبيرية جرى تمثل مظاهر الاضطراب الروحي التي يحسها الفنان الى دواخل الاجساد من اجل تعيين دلالاتها ذاتيا تماشيا مع الرغبة في منح الوجدانيات فرصة للافصاح عن الذات في ظل تنامي مظاهر الوحدة والاغتراب في العالم الحديث.

٤. التكعيبية تناولت الجسد بوصفه بنية مادية قدمتها عبر سلسلة من الحلقات البصرية المتزامنة حولت صورته الى مجموعة من الايقونات في انساق مركبة تنافس عدم تكامل الواقع منحت الجسد ميزة الدلالة على نفسه ووجوده عبر الزمان والمكان ضمن نسق اسلوبي يعتمد التحليل والتركيب دون الوصف والايحاء.

اما اهم الاستنتاجات التي توصل اليها البحث فهي :-

١. يمكن قراءة دلالات الجسد في الفن الاوربي باتجاهين رئيسين ،مادي حسي وروحي متسام وهما يتكاملان ويتمم احدهما الاخر في الفسّن الحديث.

٢. يشغل الجسد في الرسم الحديث على خلفية الانفتاح الدلالي لمفهوم وصورة الجسد ،صارت بمثابة دعامة هذا التنوع الدلالي الذي اثبت ان الجسد هو الرمز الاعم والاشمل للانسانية.

كما تضمن الفصل بعض التوصيات والمقترحات وفهرس مصادر

٢. مع التنقيطية بدأ الجسد يفقد وحدته الاصلية فتحول الى ذرات هائمة في عالم المادة تفتقد خصوصية الايحاء والشخصية وتلاشت الروح من بين اجزائه.

٣. في التعبيرية جرى تمثيل مظاهر الاضطراب الروحي التي يحسها الفنان الى دواخل الاجساد من اجل تعيين دلالاتها ذاتيا تماشيا مع الرغبة في منح الوجدانيات فرصة للافصاح عن الذات في ظل تنامي مظاهر الوحدة والاغتراب في العالم الحديث.

٤. التكعيبية تناولت الجسد بوصفه بنية مادية قدمتها عبر سلسلة من الحلقات البصرية المتزامنة حولت صورته الى مجموعة من الايقونات في انساق مركبة تنافس عدم تكامل الواقع منحت الجسد ميزة الدلالة على نفسه ووجوده عبر الزمان والمكان ضمن نسق اسلوبي يعتمد التحليل والتركيب دون الوصف والايحاء.

اما اهم الاستنتاجات التي توصل اليها البحث فهي :-

١. يمكن قراءة دلالات الجسد في الفن الاوربي باتجاهين رئيسين ،مادي حسي وروحي متسام وهما يتكاملان ويتمم احدهما الاخر في الفن الحديث.

٢. يشتغل الجسد في الرسم الحديث على خلفية الانفتاح الدلالي لمفهوم وصورة الجسد ،صارت بمثابة دعامة هذا التنوع الدلالي الذي اثبت ان الجسد هو الرمز الاعم والاشمل للانسانية.

كما تضمن الفصل بعض التوصيات والمقترحات وفهرس مصادر البحث.

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري.....	١٧٥ - ١٨٢
الدراسات السابقة.....	١٨٣
الفصل الثالث :- اجراءات البحث.....	١٨٤ - ٢٢٨
مجتمع البحث.....	١٨٤
عينة البحث.....	١٨٤
اداة البحث.....	١٨٥
منهج البحث.....	١٨٥
تحليل العينات.....	١٨٦ - ٢٢٨
الفصل الرابع :-.....	٢٢٩ - ٢٦٧
نتائج البحث.....	٢٢٩ - ٢٣٥
الاستنتاجات.....	٢٣٦ - ٢٣٧
التوصيات.....	٢٣٨
المقترحات.....	٢٣٨
المصادر.....	٢٣٩ - ٢٤٧
الملاحق - جدول ومصورات عينات البحث.....	٢٤٨ - ٢٦٧
ملخص البحث باللغة الانكليزية.....	



عينه رقم (2)



عينه رقم (1)



عينه رقم (4)



عينه رقم (3)



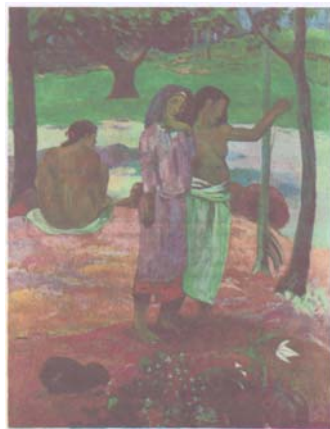
عينه رقم (6)



عينه رقم (5)



عينه رقم (8)



عينه رقم (7)



عينه رقم (10)



عينه رقم (9)



عينه رقم (12)



عينه رقم (11)



عينة رقم (14)



عينة رقم (13)



عينة رقم (15)



عينة رقم (16)



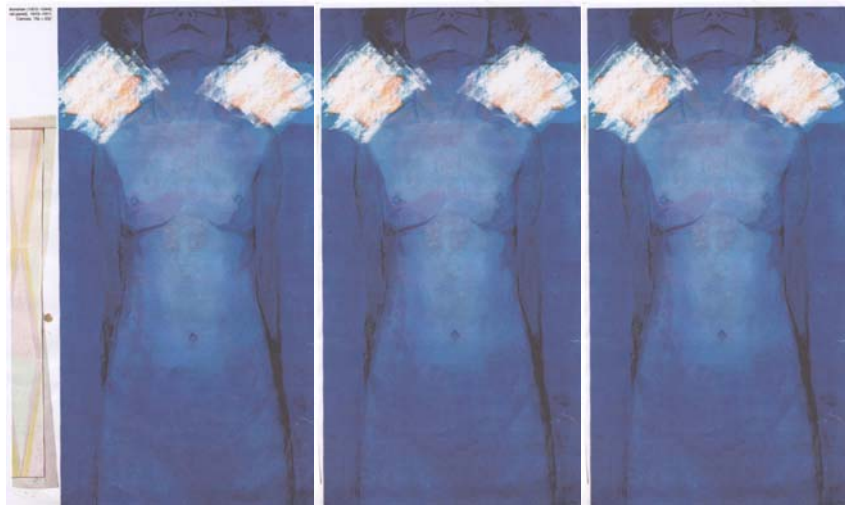
عينة رقم (18)



عينة رقم (17)



عينة رقم (19)



عينة رقم (20)

والسريرية وللفترة من (١٨٦٣-١٩٤٧م) وباعتماد المنهج التحليلي ضمن مقاربات فلسفية معرفية جمالية ببعديها النظري والاجرائى.

اما الفصل الثانى فقد تضمن الاطار النظرى الذى احتوى على سبعة مباحث تناول الاول منها دلالات الجسد فى فنون الانسان القديم ونشوء الشعور بالتماهى وعقائد التجسيد.

- المبحث الثانى :- وقد تناول دلالات الجسد فى حياة وفنون الاغريق وخوايلهم الاسطورى وخطابهم الفلسفى ودورها مجتمعة فى ارتقاء روح المحاكاة ، وعلاقتها بعبادات الاغريق وطرق نشوء آلهتهم ، بوصفها مرحلة مؤسسة مؤثرة فى فنون وحياة وفكر المجتمعات الغربية.

- المبحث الثالث :- وتناول دلالات الجسد فى فن القرون الوسطى واثـر المسيحية الشرقية ثم صدامها مع الارث الوثنى ومحصلة ذلك الصراع على المستوى الفلسفى والفنى مع عرض لأسلوب حياة الجسد فى مجتمع القرون الوسطى وهيمنة نزعة التجريد الشرقية على الفن.

- المبحث الرابع :- وقد تضمن عرضا لمبادئ النهضة بوصفها تحولا جوهريا فى كافة حقول المعرفة ترافق معه السعى لأحياء التراث الكلاسيكى على صعد الفلسفة والفن والحياة مع اهم التحولات التى شهدتها الفكر الدينى المسيحى . وفى هذا المبحث تتبع للتبدلات الحاصلة على الصورة الفنية من حيث ارتقاء الحس التجسيمى وعلاقته بأساليب انتاج دلالات الجسد فى الفن صعودا حتى مرحلتى الرومانسية والواقعية حيث عتبات الحداثة فى الرسم الاوروبى.

- المبحث الخامس :- وهو مبحث يقدم عرضا لأبرز نتاجات الفكر الفلسفى الغربى التى تناول موضوعة الجسد ضمن تتبع تاريخى يؤشر اهم المتغيرات على مستوى الحياة والفن والكشف العلمية بما يهىء لاستقراء