الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي

رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في التربية الفنية / رسم

تقدمت بها الطالبة

تسواهن تكليف مجيد

بإشراف

أ.م . د. علي مهدي ماجد

٧ هـ

٢٠٠٦ م

Valuable Indication of European Revival Age's Painting

To the board of the college of fine Arts College – Babil /Babylon University And it is part of requirements of getting(M.D). In Painting .

Presented by the student

Tiswahen Takleif Majeed

Supervision by

A.Prof.Dr.

Ali Mahdi Majid

١٤٢٧ ٢٠٠٦

Abstract :

The research deals with valuable indications of European Revival Age's Paintings in attempt to recognize the ability of artistry and aesthetics values by containing and showing indications referre to the total content of values whether they are absolute or relativity .

The research includes ٤ chapters :-

١st . Chapter includes the research's problem , it's importance and needing , the inquiry which was considered as the

research's problem is that :Is the art of European Revival Age loaded with raluable indications ?

The chapter also includes the research's aim which is associated with recognizing valuable indications of European Revival Age's Paintings , as well as , the research's limits and limit the terms .

The ٢nd . chapter deals with ٣ researches .

١st . research contains a study for volubility and it's kinds and fields .

٢nd . research contains values indications across ages according to the views and theorizations of philosophers at the Greek Age , Midde Age , European Revival Age.

٣rd research explains essence of the indication which the values and their kinds have included . It also interested in studying the valuable indications in art through history : ancient , Greek , Middle , Islamic and European Revival Age .

The ٣rd . Chapter includes the performances of the research and because of the width of the research's society so the researcher is unable to gather it because of the period of time and spreading the works at many countries , therefore the researcher selects her sample intentional according to a group of reasons so she limits to ١٤ sample .

The research's style is descriptive analysis depending on content analysis tool and ending with analyzing the research's sample .

The ٤th . chapter comes out with the results and conclusions and they are :-

١. The aestheticism and dramatic values at European Revival Age are considered as values included many absolute and relativity values .
٢. The Islamic values took various indications , through the iconic figure , he referre or sign to Islamic content associated to sin and resurrection and veneration the prophets and monks .
٣. The absolute which the good values have are considered as a present values always but what differ is the artist's vision to these values .
٤. The morality values weren't differ from the previous from changing or fixing but theory's the Italic philosophy had left imprint it on the figures , colors and plastically treatment .

Important conclusions the research finds out :

١. Most of European Revival Age's paintings to go to visual embodiment to figures but the content these figures carry mentality mere and imagined images .
٢. The European Revival Age's Paintings had been related to purpose intention from these effective dramatic entertainment and pleasure.

إقرار لجنة المناقشة

نشـــهد إننـــا أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة اطلعنـــا علـــى الرســـالة الموســـومة (الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي) وقد ناقشنا الطالبة (**تسواهن تكليف مجيد**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية .

الأستاذ الدكتور

عارف وحيد إبراهيم

(رئيساً)

/ / ٢٠٠٦

الأستاذ الدكتور

نعمة محمد

(عضواً)

/ / ٢٠٠٦

أستاذ مساعد

د. عباس نوري خضير

(عضواً)

أستاذ مساعد

د.علي مهدي ماجد

(مشرفاً)

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل/ ٢٠٠٦

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

إقرار المشرف

الأستاذ الدكتور

عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

/ / ٢٠٠٦

أشهد أن أعداد هذه الرسالة الموسومة (**الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي**) لطالبة الماجستير (**تسواهن تكليف مجيد**) قد جرى تحت أشرافي في كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل .

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في التربية الفنية .

الأستاذ المساعد

د. علي مهدي ماجد

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوفرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

الأستاذ

د. عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(وَمَا أُمِرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ حُنَفَاء وَيُقِيمُوا الصَّلَاةَ وَيُؤْتُوا الزَّكَاةَ وَذَلِكَ دِينُ الْقَيِّمَةِ)

صدق الله العظيم

سورة البينة الآية ٥

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أن أعداد هذه الرسالة الموسومة (**الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي**) لطالبة الماجستير (**تسواهن تكليف مجيد**) قد جرى تحت أشرافي في كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل .

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في التربية الفنية .

الأستاذ المساعد

د. علي مهدي ماجد

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوفرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

الأستاذ

د. عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

الإهداء

إلى الرسول (ص)

الذي بعث في روحي سمو الأخلاق والذي علمني أن الإنسان بالجمال سيبقى أنقى وجداناً وأرقى عقلاً وأكثر إنسانية .

(أقدم بعض من فيض كرمه)

إلى أمي وأبي.....**وفاءً**

إلى أخوتي وأخواتي.....**حباً واعتزازاً**

إلى كل من رفع يديه ودعا لي دعوة خير

تسواهن

شكر وتقدير

اللهم افتتح القول بحمدك ، وانطق بالثناء عليك ، وأمجدك ولا غاية لمدحك ، واثني عليك ومن يبلغ غاية ثنائك ، وامجد مجدك واني لخليقتك كنه معرفة مجدك، وأي زمن لم تكن ممدوحا بفضلك ، موصوفا بمجدك عوادا على المذنبين بحلمك ، تخلف سكان أرضك عن طاعتك فكنت عليهم عطوفا بجودك ، جواد بفضلك عوادا بكرمك يا لا اله إلا أنت المنان ذو الجلال والإكرام. والصلاة والسلام على سيد المرسلين واشرف الخلق أجمعين محمد (صلى الله عليه واله وسلم).

تتقدم الباحثة بعد إكمال الرسالة ، بالشكر والتقدير إلى المشرف الأستاذ أ.م.د علي مهدي ماجد ، على حرصه و بذله المزيد من الجهد ومتابعتة لمجريات البحث ، وصاحب الفضل في توجيه الباحثة لاختيار عنوان البحث . تمنياتي له بالتوفيق الدائم والصحة والعافية.

وأتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجملية والمتمثلة بعميدها أ.د عباس جاسم ، أ.د علي شناوة ، أ.د عباس نوري لمساعدهم في تسهيل مهمة انجاز هذا البحث .

وأقدم شكري وتقديري إلى م. دلال حمزة محمد ، التي رافقتني وأبدت المساعدة طوال فترة الدارسة ، وأتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من م.م. عادل عبد المنعم ، م.م سلوى محسن ، د. صفاء السعدون ،م.د باسم العسماوي ، لإعارة الباحثة العديد من المصادر .

كما وتتقدم الباحثة بالشكر إلى م.م مواهب عبد الحميد و م.د كامل عبد الحسين، لمساعدة الباحثة وإعارتهم بعض المصادر.

كذلك تشكر الباحثة القائمين على إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة لرفدهم إياها بالمصادر التي أفادت البحث .

وكذلك تشكر الباحثة السيد علي عبد الهادي بهية للتعاون الذي أبداه طيلة فترة الطباعة.

واعتذاري لكل من ساعدني وساهم ولو بكلمة طيبة ولم يرد ذكر اسمه .

تمنياتي للجميع بالتوفيق

الباحثة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي في محاولة للتعرف على إمكانية القيم الجمالية والفنية في احتواء وإظهار دلالات تشير إلى المضمون الشامل للقيم ، سواء كانت مطلقة أو نسبية .

تضمن البحث أربعة فصول ، ضم الأول منها ، مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وكان التساؤل الذي يعد مشكلة للبحث هل ان فن عصر النهضة الأوربي محمّل بدلالات قيمية ؟ .

كما تناول الفصل هدف البحث الذي يتجلى بتعرف على الدلالات القيمية لرسوم عصر النهضة الأوربي فضلا عن حدود البحث وتحديد المصطلحات .

وتناول الفصل الثاني ثلاث مباحث ضم المبحث الأول دراسة ماهية القيمة وأنواعها ومجالاتها، بينما ضم المبحث الثاني دلالات القيم عبر العصور وفق تنظيرات وآراء الفلاسفة في العصر اليوناني، الوسيط ،الإسلامي ، وعصر النهضة الأوربي، وجاء المبحث الثالث ليوضح ماهية الدلالة التي تضمنتها القيم وأنواعها .

بينما انفرد المبحث الثالث بدراسة الدلالات القيمية في الفن عبر التاريخ، القديم ،اليوناني ،الوسيط ، الإسلامي وعصر النهضة الأوربي .

أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث ونظراً لاتساع مجتمع البحث لم تتمكن الباحثة من حصره بسبب المدة الزمنية وانتشار الأعمال في كثير من بلدان العالم لذلك انتخبت الباحثة عينتها بصورة قصدية طبقا لمجموعة من المبررات فتحددت بـ(١٤) عينة .

اعتمد البحث المنهج الوصفي ، كما اعتمد الأسلوب التحليلي عند تحليل العينات.

وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات، فضلا عن التوصيات والمقترحات ، ومن ابرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة:

١- تعد القيم الجمالية والفنية في عصر النهضة الأوربية ، قيما حاوية للعديد من القيم المطلقة أو النسبية .
٢- اتخذت القيم الدينية دلالات متنوعة ، فاستطاع عبر الشكل الأيقوني أن يشير أو يرمز إلى مضامين دينية تتعلق بالبعث والخطيئة وتبجيل الأنبياء والقديسين.
٣- إن الاطلاقية التي تتمتع بها قيم الخير تعد قيما حاضرة على الدوام لكن الذي يختلف هو رؤية الفنان لتلك القيم .
٤- لم تختلف القيم الأخلاقية عن القيم السابقة الذكر من تغيرها وثباتها إلا أن طروحات الفلسفة الإنسانية في ايطاليا قد تركت بصماتها على الأشكال والألوان والمعالجة التشكيلية .

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها البحث فهي :-

١- إن غالبية رسوم عصر النهضة الأوربية تميل نحو التجسيد المرئي للأشكال ، إلا أن مضمون هذه الأشكال يحمل صورا ذهنية مجردة ومتخيّلة .
٢- ارتبطت رسوم عصر النهضة الأوربية بغائية قُصدَ منها إثارة اللذة والمتعة الجمالية .ولا تخلو حتى الموضوعات الدينية من تأكيد هذه الغائية عبر ليونة الأجساد ومتعة المشهد و دراميته والإشارة إلى بهجة الطبيعة .

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	**١-٨**
مشكلة البحث	٢
هدف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٤
الفصل الثاني	**٩-١٩٠**
المبحث الأول: ماهية القيمة.	١٠
المبحث الثاني : الدلالات القيمية عبر العصور	٢٩
المبحث الثالث: مفهوم الدلالة	١٠٧
المبحث الرابع : الدلالات القيمية في الفن	١٢٤
الفصل الثالث: إجراءات البحث	**١٩١ -٢٥٠**
أولا: مجتمع البحث .	١٩٢
ثانيا: عينة البحث	١٩٢
ثالثا: أداة البحث	١٩٣
رابعا : منهج البحث	١٩٤
خامسا: تحليل العينات	١٩٤
الفصل الرابع	**٢٥١-٢٥٦**
النتائج	٢٥٢
الاستنتاجات	٢٥٤
التوصيات	٢٥٦
المقترحات	٢٥٦
المصادر والمراجع	**٢٥٧**
الملاحق	**٢٧٤**
الملخص باللغة الانكليزية	**B-C**

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	**١-٨**
مشكلة البحث	٢
هدف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٤
الفصل الثاني	**٩-١٩٠**

المبحث الأول: ماهية القيمة.	١٠
المبحث الثاني : الدلالات القيمية عبر العصور	٢٩
المبحث الثالث: مفهوم الدلالة	١٠٧
المبحث الرابع : الدلالات القيمية في الفن	١٢٤
الفصل الثالث: إجراءات البحث	**١٩١ـ ٢٥٠**
أولا: مجتمع البحث .	١٩٢
ثانيا: عينة البحث	١٩٢
ثالثا: أداة البحث	١٩٣
رابعا : منهج البحث	١٩٤
خامسا: تحليل العينات	١٩٤
الفصل الرابع	**٢٥١ـ٢٥٦**
النتائج	٢٥٢
الاستنتاجات	٢٥٤
التوصيات	٢٥٦
المقترحات	٢٥٦
المصادر والمراجع	٢٥٧
الملاحق	٢٧٤
الواجهة و الملخص باللغة الانكليزية	A-C

❖ مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

منذ أن نشطت حيوية الإنسان القديم في مواجهة الطبيعة، حتى كانت له سياقات عمل وسياقات تفكير بلور رؤية قيمية هي حصيلة كل نشاط . فبعد أن كانت نتاجاته الفنية نفعية القيمة تجلت بصنع أدوات بسيطة الاستخدام تعينه في حياته ، سرعان ما نمت القيمة في نتاجات فنية لتتخذ قيما اعتبارية ، فرسم الحيوانات وتولد الإحساس بالسيطرة عليها بقتلها أو أسرها ثم تنامى الإحساس بالجمال حين شهدت الأشكال تنوعا في الخطوط والألوان ، ما يؤسس لقيم جمالية مميزة تم التعبير عنها بفطرية وعفوية .

إن تنامي الوعي واتساع حاجات الإنسان الذاتية والموضوعية جدير بتلازم القيم بوصفها هاجسا ملحا رافق الإنسان عبر التاريخ في صراعه الطويل مع قوى كونية وجودية ، وقوى غيبية سحرية ودينية ماورائية ومحاولة تحقيق نوع من التوازن بين ذاته والعالم .

ففي حضارة وادي الرافدين ، كانت القيم الغيبية وما ينتج عنها من قيم أخلاقية تعد في الغالب عالما مقدسا اخذ هيئته من خلال النماذج والأشكال الفنية ، فالسمات الجمالية ذات المنحى التجريدي التي أبدعها الفنان الرافديني باختزال الكائنات من حيوان وإنسان ونبات ، أعطت صفة متسامية ترتقي عن الواقع المادي . وحتى في الحضارات ذات المنحى الفني الواقعي مثل حضارة الأكديين ، بقى المضمون الديني وتفريعاته حاضرا وان تجسد في الأشكال التشبيهية أن قيم الحضارات القديمة التي جعلت الرمزية تسير في فلك ما ورائي ، فالفنان المصري القديم ، دمج الشكل الإنساني مع الهيئة الحيوانية واعتمد تعددية الرمز ، كما في تمثال (أبي الهول) حيث اكتسب بعدا قيميا منحازا إلى الملك بوصفه رمزا إلهياً وتأكيداً على مبدأ الخلود واللاتناهي .

أما القيم الدينية السماوية فقد تجلت بكل أبعادها الفكرية والجمالية من خلال الديانتين المسيحية والإسلامية . فنحت القيم منحى أخلاقياً وروحيا صارما . (فالفن المسيحي في مراحله الأولى قد أكد على تدمير ما هو مادي لارتباطه بالحياة الدنيوية (الخطيئة) وللالتفاف حول الروح كسبيل للخلاص. فالروح المسيحية كانت تنظر للصلة بين الإنسان والطبيعة ، أو بين الروح والجسد ، نظراتها إلى شيئين متعارضين . وان الخلاص هو بالقضاء على احد الطرفين وهو هنا بالطبع الطرف الثاني). (٢٦- ص٥٣) .

لكن هذه القيم قد تم استمالتها خلال الدولة البيزنطية حين تداخلت مع السلطة الدينية والحياة الاجتماعية ، فأصبح المحتوى الفني مرتبطا بالكنسية فمالت نحو التشبيه وان كان الرمز ساريا لاسيما الإيقونات التي فرضتها الكنيسة .

أما الفن الإسلامي وتأسيساً على القيم الإسلامية المستمدة من القران الكريم والسنة الشريفة فقد نحى منحاً تجريدياً للأشكال ، كانت القيم الدينية هي المحفز الأول لهذا المنحى .

إن الفلسفة المثالية لدى (أفلاطون) والأفلاطونيين ، قد تسامت بالقيم ، فكان الخير والجمال بذاتهما هما غاية عالم المثل، تمثلت برفض المحاكاة المطابقة للطبيعة والدعوة إلى المحاكاة المستنيرة، محاكاة المثل . (فهناك ما دعاه اليونانيون بالرجل الخيّر ، أو كما قالوا ، الرجل الجميل الخيّر ، انه الفرد القائم بخلق القيم، أو بالأحرى الذي يحيا تبعا لهذه القيم، وتوجد فيه هذه القيم ، ولو انه يعلم

باللاوجود لأي نسق من القيم يسيره من الخارج أو من أعلى . فهو يواجه بشجاعة هذا الموقف الذي ترتب عليه مصدر القيم.) (١٠٠- ص٤٢٧).

إن المثال كقيمة فكرية يستدعي محاكاتها، قد شهد تحولا بدءاً من (أرسطو). وان رفض تأكيد (سقراط) و(أفلاطون) بوجود قيم أبدية خارج المكان والزمان ، قد وصل إلى حد غريب ، فمن جهة عدّت آراء (أفلاطون) محببة ومغرية ، ومن جهة أخرى لم يكن المثال أفلاطونيا محضا - فعصر النهضة الايطالية الذي تمسك بالإرث الفكري الأفلاطوني ، كان له مثالا وقيمة تمازج الحياة بكل نعومتها وحسيتها ، حتى كان (لفلورنسا) مثاليتها (الأفلاطونية الفلورنسية) ، معتمدين على ما يوحد هذا الاختلاف وهو كون الإنسان خالق القيمة وخالق مظاهر القدسية .

لقد جاءت الفلسفة الإنسانية بتوصيف لقيم جديدة ألقت بضلالها على فن النهضة ومنحت حرية البحث الفني والجمالي بوصفه قيمة في ذاته، الأمر الذي يحدث خلخلة في الموروث الفكري والجمالي للقيم ، من هنا تستوقف الباحثة السؤال التالي: هل أن فن عصر النهضة الأوربية محمل بدلالات قيمية ؟ طبقا لهذه التساؤل تتجلى مشكلة البحث .

وفي الإجابة عن هذا التساؤل تتجلى أهمية البحث .ومما يزيد من أهمية البحث عدم وجود دراسات سابقة في هذا الموضوع – حسب علم الباحثة - .

فالبحث خوض في فترة تاريخية ثرية فكرياً وفنياً ، وما رافقتها من قيم تعد ركيزة ومحرك لفنونها ، ومحاولة استنباط الدلائل القيمية في عصر النهضة الأوربي . سيلبي بالضرورة حاجة المثقفين والدارسين لها ، فضلاً عن الحاجة المباشرة لطلبة الدراسات الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة على تغطية هذه الفترة تاريخياً وفلسفياً وفنياً .

❖ هدف البحث :

يهدف البحث الحالي تعرف: **الدلالات القيمية في رسوم عص١ذر النهضة الأوربي .**

❖ حدود البحث• :

يتحدد البحث الحالي بدراسة الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي للفترة من (١٤٢٠ – ١٨٥٠) والمتمثلة بالرسوم الزيتية والجداريات المنفذة بطريقة الفريسكو والجداريات المنفذة بمادة الزيت الموجودة في الكتب والمجلات .

❖ تحديد المصطلحات:

أولا : الدلالة . Significant .

- **الدلالة لغةً :**
- دَلَهُ على الشيء يَدُلهُ دلاً ودلالةً . فأندلَّ : سدده إليه ودللتهُ فاندَلَ ، والجمع أدله وإدلاء والاسم الدّلاله أو الدِلالة .(١٥٦- ص١٠٠٦) .
- دلِ . دلالةً ودلولةً . دليلي إلى الشيء وعليه : أرشَدهُ وهداهُ ، أدل بالطريق : عَرفهُ (١٥٧- ص٢٣) .
- الدليل أي ما يستدل به ، والدليل : الدال ، وقد دلهُ على الطريق أي يَدُله. (١٥٨- ص٢٠٩) .
- واصطلاحاً تعرف الدلالة :

١. إنها علم لدراسة معنى الكلمات .
٢. علم لدارسة المعنى .
٣. علم يتم به تحديد الشروط التي تجعل الرمز متضمنا للمعنى.

- " علم الدلالة هو اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى .. وليس هناك اتفاقا عاما حول طبيعة المعنى وجوانبه التي يمكن أن يشملها علم الدلالة أو الطرق التي يوصف بها المعنى " . (٢٣- ص٣) .
- والدلالة: هي شيء أو معنى يفيد لفظا أو رمزا ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة.

• لتحديد الحدود الزمنية للبحث ، اعتمدت الباحثة جملة مصادر منها (٩٢) (١٣٥. ج١ ،ج٢) (١٥٤) والتي تتفق مع زمن فن عصر النهضة الأوربي المدرج أعلاه .

- وجاء في تعريف (الجرجاني) :
" هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدال ، والشيء الثاني هو المدلول " (١٦٥- ص٨٤) .

- أما تعريف (الدوري)
فـ " هي العلم الذي يبحث عن (المدلول) في الرسم وخصائصه و أصنافه ونظمه ، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام " (١٧١- ص١٦)

وللوصول إلى تعريف يتلاءم وموضوع البحث . تعرف الباحثة الدلالة تعريفاً إجرائياً .

" هي المعنى (المدلول) القيمي الكامن في الشكل (الدال) المرسوم في عصر النهضة الأوربية .

ثانيا: القيم Values .

- **القيم لغةً .**

جاء في اللغة . قوَّمَ ، ثَمَّنَ ، قدَّر ، ويقيَّم يثمِّن ، وجاء قدرْ ، بمعنى أهمية ويقدِّر يُعظم وقيمة الكلمة ، أي المدلول الدقيق للكلمة . (٣٤- ص١٠٢٢).

وجاء في القران الكريم (فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ) (البينة الآية ٣). قال ابن جرير: أي في الصحف المطهرة كتب من الله قيّمة عادلة مستقيمة ليس فيها خطا لأنها من عند الله عز وجل.وجاء في السورة نفسها (وَذَلِكَ دِينُ الْقَيِّمَةِ) (البينة الاية٥) "أي الملة القائمة العادلة أو الأمة المستقيمة المعتدلة" . (١٠٨-ص٦٦٥) .

وقيمة الشيء في اللغة قدره. والقيمة مرادفة للثمن بمعنى أن قيمة المتاع تعني ثمنه وتطلق القيمة أيضا على ما هو جدير باهتمام المرء، وعنايته. (٨٤-ص٣٦).

وكلمة القيمة (Valeue) مشتقة من الفعل اللاتيني "Valeo" ومعناها في الأصل "أنا قوي" أو" بصحة جيدة " أي انه يشتمل على معنى المقاومة والصلابة وعدم الخضوع للتأثيرات ، وعلى معنى التأثير في الأشياء والقدرة على ترك بصمات قوية عليها . (٨٤- ص٣٣١) .

والقيمة مشتقة من الفعل (يُقوّم) وهو يعني تقدير شيء ما،أو إدراك انه (ثمين) وانه (أثير) وسالبه يعني عدم التقدير ونحن لا نستطيع أن نستعمل الفعل استعمالا صحيحا إذا لم يكن هناك الموقفان التقويمان الذاتي والموضوعي.(٨٢-ص٧٦) .

ويطلق لفظ القيمة على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيرا أو قليلا . فان كان مستحقا للتقدير بذاته كالحق والخير والجمال كانت قيمة مطلقة ، وان كان مستحقا للتقدير من اجل غرض معين ، كالوثائق التاريخية والوسائل التعليمية ، كانت قيمة إضافية . (١٥٩-ص٣٧) .

واصطلاحا تعرّف القيمة وكما ورد عن (مدكور) بصفات ثلاث:

أ. صفة عينية كامنة في طبيعية الأقوال (في المعرفة) ، والأفعال (في الأخلاق) ، والأشياء (في الفنون) . وما دامت كامنة في طبيعتها ، يرى المثاليون العقلانيون أنها ثابتة لا تتغير ، وبهذا المعنى فهي تُطلب لذاتها .

ب. صفة يخلقها العقل على الأقوال والأفعال والأشياء ، طبقا للظروف والملابسات وبالتالي تختلف باختلاف من يصدر الحكم ، وبهذا قال الطبيعيون والبرجماتيون والوضعيون . والقيمة لديهم ذات طابع شخصي ذاتي خالٍ من الموضوعية وتكون وسيلة لتحقيق غاية.

ج. والقيم ضربان ، ذاتية تخص الشيء لذاته وتكون صفات كامنة فيه . وغير ذاتية خارجة عن طبيعة الشيء ولا تدخل في ماهيته . (١٧٢-ص١٥١) .

ويذهب (مراد وهبة وآخرون) ذات الوجهة حيث يرون أن القيمة ذات .

أ. مدلول مادي ، كخاصية في الأشياء تجعلها مرغوبة .

ب. مدلول معنوي ذات صيغة دينية ثابتة .

ج. أحكام تقديرية. ذاتية أو موضوعية. (١٦٦-ص١٧٩).

وفي توجه مادي تعرف القيمة وكما جاء في الموسوعة الفلسفية : هي صفات الموضوعات والظواهر المادية ولطبقة ما ولإنسان ما . والأشياء المادية تمثل أنواعاً من القيم لأنها موضوعات لمصالح بشرية مختلفة (مادية و اقتصادية وروحية) . (١٦٣-ص٣٨١).

إلا أن (صليبا) يتناول القيمة من جهات متعددة . فالقيم تكون مطلقة حين تتعلق بالحق والخير. وان كانت القيم متعلقة بغرض معين ، كتقدير وثائق تاريخية مثلا. عدت قيما إضافية . أما في علم الأخلاق فيطلق على ما يدل عليه لفظ الخير. بحيث تكون قيمة الفعل تابعة لما فيه من خيرية . فكلما كانت المطابقة بين الفعل والصورة الغائية للخير أكمل كانت قيمة الفعل اكبر ، وتسمى الصورة الغائية المرتسمة على صفحات الذهن بالقيم المثالية . وإذا فُسرت بأسباب طبيعية أو نفسية أو اجتماعية كان تفسيرها وجودياً . (١٥٩-ص٢١٣) .

وتعرف الباحثة (القيمة) تعريفا إجرائيا بما يتلاءم وموضوع البحث بالاتي:

" هي كل ما يدخره الفنان من مبادئ وأفكار عقائدية واجتماعية وجمالية يستهدفها عند بناء عمله الفني ".

ثالثا : الأخلاق. Morals .

الأخلاق لغةً .

" الأخلاق في اللغة ، هي العادة ، والسجية ،والطبع ، والمروءة ، وعند القدماء تصدر بها الأفعال عن النفس من غير تقديم الرؤية ، والفكر، والتكلف. فغير الراسخ من صفات النفس لا يكون خلقا ، كغضب الحكيم وكذلك الراسخ الذي تصدر عنه الأفعال بعسر وتأمل كالبخيل إذا حاول الكرم . وقد يطلق لفظ الأخلاق على جميع الأفعال الصادرة عن النفس محمودة كانت أو مذمومة . فتقول : فلان كريم الأخلاق أو سيء الأخلاق . وإذا أطلق على الأفعال المحمودة فقد دل على الأدب لان الأدب لا يطلق إلا على المحمود من الخصال . (٨٤-ص٣٦) .

واصطلاحا فقد أجمل (لالاند) و (ليفي بريل) تعاريف عدة منها :

١. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك المقبولة لدى جماعة من الناس في عصر معين وفي حضارة معينة .
٢. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك التي تعد صالحة صلاحا لا شرطيا .
٣. إن الأخلاق هي نظرية عقلية عن الخير والشر ، وهذه هي الأخلاق الفلسفية .
٤. إن الأخلاق هي جملة ما يتحقق في العلاقات الاجتماعية من أهداف حياة ذات صبغة إنسانية أعظم. (١٦٢-ص٨٣٧-ص٨٣٨) .

ومن ذلك نستنتج أن الأخلاق هي علم قواعد السلوك ، وتُعرّف فلسفة الأخلاق بأنها " هي ذلك الفرع الفلسفي الذي يهتم بشخصية الإنسان وسلوكه "

إذن فلسفة الأخلاق تعنى بتنظير سلوك الإنسان كونه فرداً وعضواً في جماعة، بمعنى آخر هي فلسفة الصلاح والاستقامة في السلوك الإنساني.(٨٤-ص٣٨)

وتعرفها الباحثة تعريفاً إجرائياً كما يأتي :

" هي كل ما مرغوب من سلوك إنساني يعد خيرا ، يمكن أن تتمثل كقيمة في الأعمال الفنية "

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الأعمال الفنية (الرسم) ، فضلا عن الأعمال التي نُفذت بطرق مختلفة مثل (الفريسكو) والتي قام بتنفيذها فنانو عصر النهضة الأوربي للمدة من (١٤٢٠- ١٨٥٠م) والمحددة بدارسة موضوع البحث الحالي والموجودة في قاعات العرض العالمية، وعلى الرغم من اطلاع الباحثة على العديد من مصورات الأعمال الفنية المتعلقة بالبحث إلا أنها لم تتمكن من حصر مجتمع البحث إحصائيا لكثرة عدده .

وعليه فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة بالقدر الذي يغطي هدف البحث.

ثانيا: **عينة البحث** :

لتحقيق هدف البحث وتمثيلا لمجتمع البحث تم اختيار العينات وفق المسوغات الآتية :

١. تصنيف العينة حسب التحولات الفنية التي حدثت في عصر النهضة الأوربي .
٢. تباين الأعمال الفنية من حيث الأسلوب والية اشتغالها .
٣. تميز الأعمال الفنية عن سواها من حيث شهرة الفنان وتأثيرها التاريخي والجمالي في فن النهضة الأوربي .
٤. عرض الأعمال الفنية على متخصصين في مجال الفنون لاختيار العينة(•) .

وفقا لهذه المسوغات فقد تم اختيار العينة قصدياً وبلغ عددها (١٤ عينة) . (الملحق رقم ٢)

ثالثا: **أداة البحث** :

١. لغرض بناء الأداة قامت الباحثة بإعداد استمارة تحليل محتوى تتكون من محور واحد، يحوي هذا المحور عددا من الفقرات تم وضعها وفق ما جاء في الإطار النظري للدراسة، وكذلك في ضوء الهدف، وقد تم بناء الاستمارة بصيغتها الأولية والنهائية وفق الآتي :

أ. مؤشرات الإطار النظري .

ب. المقابلات الشخصية(•) .

ج. عرضها على الخبراء .

٢. صدق الأداة :

بعد بناء فقرات الأداة تم وضعها في استمارة (أ)(••) عرضت على مجموعة من الخبراء (•••)لبيان مدى صلاحيتها للقياس ، وبعد التعديل والحذف والإضافة من قبل الخبراء قامت الباحثة بصياغة الفقرات النهائية لاستمارة التحليل(••••) ، وتم استخراج نسبة

(•) ١. أ.م.د كاظم مرشد ذرب ، كلية الفنون الجملية ، جامعة بابل .
٢. أ.م.د علي مهدي ماجد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٣. م.د مجيد حميد حسون ، كلية الفنون الجملية ، جامعة بابل .
٤. م.د . كامل عبد الحسين ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٥. م.دلال حمزة محمد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

(•) المقابلات الشخصية :

١.	د.علي شناوة	استاذ	٢٠٠٦/٢/٢٣	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
٢.	د. كاظم مرشد	استاذ مساعد	٢٠٠٦/٢/٢٥	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
٣.	د. حامد عباس	استاذ مساعد	٢٠٠٦/٣/١٥	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
٤.	د. كامل عبد الحسين	مدرس	٢٠٠٦/٣/٢٢	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

(••) ملحق (٣)

(•••) السادة الخبراء

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	الاختصاص	مكان العمل
١.	د. علي شناوة وادي	استاذ	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

الاتفاق للخبراء فبلغت (٨٥.٩٩) ، وذلك باستخدام (معادلة كوبر) وهي تعد نسبة اتفاق جيدة أكدت صدق فقرات الأداة وبذلك أصبحت استمارة التحليل بصيغتها النهائية جاهزة لتحليل عينات البحث .

رابعا : **ثبات الأداة** :

إن ما يميز أسلوب تحليل المحتوى هو تحقيقه لموضوعة التحليل ، والتي لا تتم إلا إذا كانت مجالات التصنيف معروفة ومحددة بشكل دقيق ، ليصبح بإمكان المحللين استخدامها بشكل صحيح ومن ثم التوصل إلى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الأداة .

ويمكن الحصول على الثبات عن طريق :

- الاتساق بين المحللين[•] ، والذي يعني توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد إلى النتائج ذاتها عند تحليل المحتوى نفسه ، وباستخدام التصنيف نفسه وفقا لخطوات وقواعد التحليل نفسها . (٢٠٣ – ص١٣٥)
- الاتساق عبر الزمن ، والذي يعني توصل الباحث إلى النتائج نفسها بعد أن يحللها مرة أخرى وبعد مرور فترة زمنية معينة ، وباستخدام التصنيف نفسه في تحليل المحتوى نفسه وباستخدام الإجراءات نفسها عند قيامه بالتحليل .

وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت Scoot) كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٨٢%) وبين المحلل الأول والباحثة (٨٠%) وبين المحلل الثاني والباحثة (٨٠%) . كما حللت الباحثة العينة نفسها مرتين متتاليتين بفاصل زمني مدته (٣٠) يوم بين التحليل الأول والثاني ، وذلك لأجل إيجاد اتساق الباحثة مع نفسها عبر الزمن . وللباحثة عبر الزمن (٨٥.٩٩) .

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
١.	بين المحللين.	%٨٢
٢.	بين المحلل الأول والباحثة	%٨٠
٣.	بين المحلل الثاني والباحثة	%٧٩
٤.	بين الباحثة عبر الزمن .	%٨٥.٩٩

جدول معامل الإنفاق بين الباحثة والمحللين.

خامساً : **منهج البحث** :

اعتمدت الباحثة منهج المنهج الوصفي ، وأسلوب التحليل للاستعانة به في تحليل عينات البحث ، تماشيا مع هدف البحث في الوقوف على الدلالة القيمية في عصر النهضة الأوربي .

الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة :

استخدمت الباحثة المعادلة الآتية :

٢.	د. عباس جاسم حمود	استاذ	تربية تصميم	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٣.	د. عباس نوري	استاذ مساعد	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٤.	د. كاظم مرشد درب	استاذ مساعد	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٥.	د. كاظم نوير	مدرس	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٦.	د. تائر سامي	مدرس	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
٧.	د. كامل عبد الحسين	مدرس	تربية فنية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

[••••] ملحق (٤)

[•] أ.م.د كاظم مرشد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

م.د مجيد حميد حسون ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

معادلة كوبلر :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ أن :

Pa = نسبة الاتفاق

Ag= عدد المتفقين

Dg = عدد غير المتفقين (١) (١٩٤-ص٩٩) .

استخدمت الباحثة معادلة (سكوت Scoot) في حساب الثبات لأداة تحليل العينات.

$$Ti = \frac{po - pe}{1 - pe}$$

إذ أن :

Po = نسبة الاتفاق بين المحللين .

Pe = نسبة الاتفاق المتوقع الناجم عن الصدفة .

سادساً: **تحليل العينات**[•] .

• اعتمدت الباحثة

عينة : (١)

اسم العمل : الربيع .

اسم الفنان : اليساندرو بوتشيلي

المادة والخامة : زيت على الكانفاس.

القياس : ١٩.٥ ×٢٥.٥انج

تاريخ الإنتاج : ١٤٨٢

العائدية : متحف الاوفيتسي ، ايطاليا .

الوصف العام :

يصف هذا العمل(ربات الفضائل الثلاث) وهن يرقصن أمام الإله الشاب (ميركوري) إلي اليسار و(لوكريتس) الذي تحدث عن وصول الربيع تتقدمه (فلورا) ربه الزهر ، وهي تنشر براعم الأزهار أمام ربة الربيع وبين شفتيها زهرة والتي يدفعها إلى الأمام روح الرياح إلى اليمين . وتقف ربة الحب وسط اللوحة ورأسها مائل إلى اليسار . وحولها تدور معظم الحركة بدون وعي فعال منها ..... وهي تبدو في حالة منحرفة الذهن . مثل (ميركوري) الشاب الذي يصوب (كيوبيد) نحوه من فوق الرؤوس سهما من سهام الحب والذي من أمامه ترقص الربات .

وعمل (بوتشيلي)مشتق في أول الأمر من الإشارة إلى الشاعر الروماني(هوراس).

تحليل العمل :

تمثل (فينوس) هنا(سيمونيا) الشابة الجميلة وهي متزوجة بأحد أفراد أسرة (فبوتشي) ، في حين يكون (ميركوري) في الحقيقية هو (جوليا نودي مديتشي) السيئ الحظ، الذي كان مغرما بهذه السيدة وقد وقع ضحية طعنة خنجر في مؤامرة (باتسي) الشهيرة بعد موتها المبكر .

وتعد لوحة (الربيع) نموذجا لإعمال (بوتشيلي) التي تجمع بين أسلوبي العصر القوطي والنهضة أو بين المسيحية و الوثنية وتعكس هذه اللوحة صفة معاصرة ، بل شخصية قد عبر عنها بمساعدة مراجع أدبية . ولقد عبر هنا فصل الربيع وهو المرحلة التي تمتلئ فيها الأرض بالأزهار ومرحلة بهجة النمو والميلاد والحب لا بلوحة ذات حزن شاعري الذي هو مزاجها الرئيسي .

وهكذا يتحول رمز الربيع الذي كنا نتوقعه مليئا بالبهجة ، إلى رمز للكآبة . وهذا المزاج هو نتيجة لشخصية الفنان ولاحتياجاته الخاصة .

لقد خلق (بوتشيلي) بطريقته الخاصة الشاعرية التي تتميز بالحس ، رمزا لعقم حب (جوليانو) و (سيمونيا) ، وقد صورت في حنين وعلى صفات دنيوية كانت هي الطابع المميز لكل من فنه ونهاية عصر النهضة المبكر .

لا يمكن للتعبير عن الصلة الرمزية بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه أن يكون في شكل أحسن عما هو في مجال فن المناظر الطبيعية ، مادامت الطبيعة نفسها رمزا بالغ الوضوح لذلك العالم ، وبذا قد عبر (بوتشيلي) عن جماليات الفنون الوثنية ممتزجة بالأحاسيس الطبيعية والدنيوية معا ويقدم دلائل رمزية هامة على سلوك الإنسان نحو الحياة .

لقد سعى (بوتشيلي) إلى استيعاب القيم الدينية وضخها في قيم جمالية فنية شكلت بمجموعها قيم ثقافة العصر . فمن خلال إيقاعية الخطوط المنسابة بنعومة بالغة والمكونة لانسيابية الأشكال . يمكن وصف حركة الأشكال بأنها أنثوية سحرية (الاهية) ونرى الخطوط المنحنية هي خطوط الحركة حيث يحمل الخط المنحني العين برقة من احد جوانب الصورة إلى الجانب الآخر .

كما ونرى الخط المنحني هو الطابع المتغلب على كل مساحة وكل عضلة وحركة . وعندما تتحول هذه الخطوط تحولا سريعا نجد أن النتيجة هي مبالغة التأثير الأساسي للخط المنحني . وبصرف النظر عن التأثير العام للخط المنحني الطويل الذي هو على شكل حرف (S) الموجود بأعلى الصورة ، نجد أن الخط المرسوم له صلابة وتماسك يمكن وصفها باللاواقيعة في الإحساس .

وقد يكون الترديد أو الإيقاع منغما أيضا بالحركة المائلة الرقيقة المتدلية فوق رؤوس الأشخاص في صورة (الربيع) .

ويعد فن (بوتشيلي) فنا نمطيا لروح القرن الخامس عشر الجديدة بعذوبة الإنسان الساحرة ، ذلك الإنسان الذي يشيع شباباً وحباً للحياة ، فقد مجد الجسد البشري بإضفاء الطابع النبيل على هذا الجسد من خلال تركيزه على أعضاء الإنسان في كل موضع وحركة ومنظور .

وإعادة الإبداع بشكل يقنع العين الناظرة بالمكان ذي الثلاثة أبعاد قدرته على التلاعب البارع بالضوء.

ولوحة (الربيع) تعبر جليا عن أعماق فكر عصر النهضة الذي كان مشغولا بكل ما هو حسي ، للحد الذي أصبحت هذه اللوحة الخالدة رمزا بخطوطها الرهيفة ووضعيات شخصياتها الواضحة التحوير بحركات أذرعهن وسيقانهن التي على قيم لحنية موسيقية وفق أخيّلة ثلاثة أساليب متشابكة تعتمد ما بين القوطية إلى العصور الوسطى مرورا بالكلاسيكية . وعلى الرغم من الناتج الحسي الظاهر المنير للذة والبهجة إلا انه يمثل قيمة معرفية ناتجة عن تراكم ذهني ومتخيل للموضوع .

لقد حجب (بوتشيلي) الخلفيات أو خفف منها بقصد عدم جذبها عين المتلقي التي يجب أن تتسلط على الموضوع الذي يمثل عمق الصورة ، فكانت خطوطه في أشكالها تتسم بإيقاعات غنائية متفردة عن جميع من عاصره ، بل عد على رأس الفنانين الذين أنجبهم عصر النهضة قدرة على التصميم الخطي ، فقد استنطقت خطوطه النغمات الموسيقية بعمق ، منطوية على أحاسيس جسدتها همسات اللمس والحركة.

لقد كانت صورته رامزة لامتزاج الفن المسيحي بعبقرية الفنون الوثنية الكلاسيكية بإيماءاتها الجلية التي استقاها من الأساطير اليونانية القديمة . وكان لهذه الأسبقية في إظهار دلالات المعنى الديني والأسطوري . فقد قلل من قيمة الفضاء حتى شغلت الأشكال مجمل فضاء اللوحة .

إضافة إلى ذلك فقد كانت لوحة (بوتشيلي) تحمل العديد من الأسرار الغامضة والدلالات ذات التأثير التعبيري الغير مألوف في زمنه مازجا القيم اللمسية الحسية والقيم الحركية في نفس الموضوع. وتعتبر لوحة (الربيع – بريمافيرا) وهي على هيئة أساطير بسيطة تؤلف مكانا للتعبير عن التأويلات الأفلاطونية المحدثة • ، بمفهوم (فينوس) كنوع من (سيدة) وثنية (كاملة مع الهالة) التي ينبغي أن تعصف بعقل الإنسان وهو يتأمل ذلك الجمال ، المقدس أصلا .

في ضوء ما تقدم ، تشكل هذه اللوحة منظومة قيمية كاملة حيث استطاع الفنان عبر القيم الفنية للوحة أن يبرز دلالات قيمية دينية وأخلاقية وثقافية ومعرفية، لا بصفة مطلقة يمكن تعميمها ، ولكن هي رؤية الفنان لتلك القيم .

• الأفلاطونية المحدثة (Neoplatonism) : مذهب نشأ في القرن الثالث للميلاد وادخل تعديلات على الفلسفة الأفلاطونية لتنسجم مع المفاهيم الأرسطية والشرقية .

عينة (٢)

اسم العمل : العشاء الأخير .

اسم الفنان : ليوناردو دافنشي .

الخامة أو المادة : زيت على الجدار .

القياس :٨٨٠ × ٤٦٠ سم

تاريخ الإنتاج : ١٤٩٥ – ١٤٩٨ .

العائدية : قاعة الطعام لدير القديسة ماريا ديل غريزي / مدينة ميلانو الايطالية .

الوصف العام :

يصور هذا المشهد السيد (المسيح) وهو يتوسط اللوحة وعلى يمينه ويساره أثنا عشر من الحواريين ومن بينهم (يهوذا) الذي وضع منفرداً بصورة جلية بحكم جلوسه في الجانب الآخر الأيسر المعاكس من الطاولة بخلاف سائر الحاضرين ، وموضوع هذه اللوحة يتجلى من المؤامرة التي حيكت ضد السيد المسيح وذلك في أن احدهم سوف يشي به عند بزوغ الفجر .

تحليل العمل:

نرى أن (دافنشي) قد وضع للحواريين تعابير تقية ورعة ، فيما عد (يهوذا) الذي كان له تعبير مختلف تماماً . كونه هو الخائن الذي بينهم وقد وضع في الظل لكي يداري نفسه من جراء ارتكابه لهذا الذنب .

و (دافنشي) يجمع الشخوص بشكل مجموعات صغيرة بأنماط ثلاثة متباينة يوازن احدهما الآخر وهم يلتفتون متسائلين الواحد منهم نحو الآخر، ومع ذلك فهم مترابطون معا من خلال التكوين كله وقد تنامى إليهم مغزى كلمات المسيح وما إثارته من لواعج في نفس كل منهم . لقد افرد (دافنشي) شخصية (يهوذا).لا يجعله يبدو وغدا بل بالطريقة التي ينكفئ بها لتصوره الخاص بالذنب ، وقد وضع رأسه، من دون الآخرين ، بحيث يكون وجهه في الظل مما يعزز قيماً أخلاقية تتقبل الخير وترفض الشر .

أولى الفنان اهتماما بدراسة خاصة في معالجة نفسية تلاميذ المسيح ، واستطاع الفنان رسم التعبيرات المختلفة على قسمات الوجوه وحركات الرؤوس والأيدي مستنكرة بقوة الإيمان مثل هذا الإثم الكبير، في حين يبدو على احدهم ما ينم عن الغدر الذي كان يبيته لسيده.

فنجد الفنان يغوص في أعماق النفس الإنسانية ويستخرج منها معاني شتى يطبعها على قسمات الوجوه .

وعلى الرغم من براعة التنوع في الأشخاص ، إلا أن ثمة وحدة شاملة تربط التنوعات ضمن ما يسمى بـ (الوحدة في التنوع) . ومن خلال التوازن الذي توزعت على أساسه الأشكال حيث سيادة المركز لشخص السيد المسيح وتوزعت الأشخاص على اليمين وعلى اليسار ، وكان اللوحة أشبه بكفتي ميزان . هذا الأمر أعطى دلالة لتأكيد قيم الحق عبر منطقية التوزيع ومركزية الخير .

اتبع (دافنشي) في هذا التكوين أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه الهرمي المتبع في اللوحات الأخرى (كعذراء الصخور) وغيرها ، وقد رتب الأشخاص في المكان وقام بتوزيع الضياء عليهم بحيث يحتل كل منهم موقعه حسب الأهمية فنرى (المسيح) وهو الأهم في الوسط ، جميلا وجذابا في مركز اللوحة أو مقدمتها بحيث يكون مغريا ، بل يمكن أن يحمل دلالات الاحتواء والدعوة لتأمل وتقييم جماليته .

يصطحب الأشكال الممتدة ذات البعدين – والتي يجاور احدهما الآخر- مساحات ممتدة أي أنها تندفع من الخارج إلى الداخل . ويعني هذا بالتقريب أن هناك تضاربا بين سطح الصورة المستوي (واصطحابه لحركة المجاورة) وبين الخطوط المندفعة إلى الداخل والأشكال والظلال وعوامل أخرى يقصد بها تكسير هذا التسطيح . ويمكن مشاهدة هذا التضارب هنا في لوحة (ليوناردو) (العشاء الأخير) حيث تكون الحركة العنيفة المتقاربة من المائدة مضادة للتقارب العنيف للخطوط الأخرى نحو المركز .

وهكذا نرى قدرة الفنان على التركيز وجعل مظاهر الحقيقة شيئاً دراميا غالباً ما يسمى (حقائق الطبيعة كتحريف اللون والمساحة والنسبة والملمس أو كالعادة تنظيم علاقة كل منهما بالآخر كما يتطلبه الصدق الفني الجديد .

وتعد هذه اللوحة من أشهر الأمثلة تأثيراً لما يعمله المنظور الخطي حيث يسبب تقارب خطوط المائدة والسقف والجدران اندفاعاً كبيراً إلى الوراء نحو رأس المسيح والغرضان الأساسيان للمنظور هما إعطاء إحساس بالحركة في فراغ الصورة وان الأشخاص البعيدين الأكثر صعوبة في الرؤية الحقيقية يصدقها البصر. وهذه الظاهرة التي مارسناها جميعاً ، هي مسالة تصغير الحجم والتقليل من وضوح الشكل فيصغر الأول من خلال المنظور الخطي الذي يعيد على السطح مستوى تصوير ما يحدث عندما تصل أشعة الضوء إلى العين من شيء بعيد . وتتغير القيمة في المنظور المائل في ألوان الصورة ، وذلك بأنتقالها من القيم الفاتحة الموجودة في المساحة الأمامية إلى قيم افتح في المساحة الوسطى من الصورة ، ثم فاتحة جداً في المساحة الخلفية للصورة وهذه القيم تسمى القيم الوسطية ، وفي بعض الحالات يعيد المصور الظاهرة مرة أخرى عن طريق الخبرة الحقيقية التي تظهر فيها الأشياء البعيدة افتح في درجة اللون لدرجة انه يصبح من الصعب رؤيتها وتصبح غير محددة .

ولنأخذ بنظر الاعتبار (الواقعية) الموجودة في هذه الصورة فقد وضع الفنان أشخاصه حول المائدة ليحصل على ما يحس ويشعر بأنه سيعطي للعمل تأثيرا دراميا بالغاً . ولهذا فان الأشخاص يتجهون نحونا بدلا من توزيعهم حول المائدة في الوضع الطبيعي الذي يمكن أن يكونوا عليه. وقد وضعت المنضدة نفسها في الاتجاه العرضي تقابل المشاهد وموازية تماما لسطح الصورة – وهو الخط الذي بأسفل الصورة – ثم نجدها مرة أخرى تتخذ الشكل المحكوم بدلاً من الوضع الطبيعي . وقد نُسقَ أبطال اللوحة في ثلاث مجموعات حول شخصية المسيح الذي يتوسطهم ، حيث يقتربون منه ويبتعدون عنه كالأمواج . ولتقوية الأثر السيادي الذي يسعى إليه الفنان، نجد أن (دافنشي) قد استخدم نوعاً من المنظور الخطي الدقيق وذلك ليجمع الخطوط جميعا الموزعة أعلى الجدارن وعلى السقف مباشرة خلف رأس المسيح المنقذ ، حيث أحيط بنافذة عمودية بالخلف وهناك في المساحة الوهمية الواقعية بين المنضدة والجدار الخلفي، لا نشعر بوجود أية مسافة حقيقية ، ومع ذلك فالخطوط المتلاقية على الجدار والسقف دقيقة وتخدعنا بالحركة القوية تجاه الخلف . ونجد أن الفنان قد حرك في حرص وعناية أشخاصه إلى الخلف تجاه المشاهد وتجاه مسطح الصورة .وقد وضع هذا الوسيط الوصفي من المنظور الهندسي في أسلوب عنيف غير طبيعي ذي تأثير فعال .

لقد اعتمد دافنشي على نقطة زوال واحدة عند الخط الأفقي (عند رأس المسيح).

إن أسلوب (دافنشي) غير مقيد مثل الأساليب الأخرى ومثل الإنتاج الخاص بالوسائل العملية للعصر الذي وجدت فيه وأخيراً فأن الغرض من المنظور الخطي ليس بحاجة إلى أن يكون منظوراً وصفياً دائماً بالمعنى الصحيح . وقد يكون – كما هو موجود بهذه اللوحة – عبارة عن مجموعة من المنظور الوصفي والرمزي أو الانفعالي وعندما نفحص الدلالات الخطية .نلاحظ وجود مساحات متكاملة ،وقد كان هناك عامل إضافي لإيجاد التكامل ولتأكيد الوضع ووضوحه نهائياً، حيث لم يترك مجالا للخيال بعدم التكامل في البناء العام للوحة ، ولإيجاد هذا التكوين المترابط استخدم المصور أو النحات شكلاً هندسياً مميزاً كنوع من الابتكار المحدود وكان الشكل للوحة (العشاء الأخير) عبارة عن صندوق مستطيل الشكل .

ونلاحظ أن (دافنشي) قد تأثر (بأفلاطون) وتأكيده على الأشكال الهندسية، فلاحظ تأثره هذا واضحاً من خلال رسمه للمنضدة المستطيلة الشكل والمستطيلات، وأنصاف الدوائر الموزعة هنا وهناك.

مما تقدم ، فان الدلالات الفنية قد عبرت عن هندسية المشهد تأكيداً على قيم الحق والمنطق الذي يكتنف الصورة وصلة هذه القيمة بالقيم الدينية وقيم الخير المتمثلة بالسيد المسيح (ع) وما يقابلها من شرور ، الأمر الذي يثير العاطفة والمحبة والرحمة لشخص السيد المسيح والتمسك بتعاليمه .

عينة (٣)

اسم العمل : العذراء والطفل والقديسة آن .

اسم الفنان : ليوناردو دافنشي .

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٩٢×٩٣ سم

التاريخ : ١٥١٠ م .

العائدية : متحف ، برلين ، لندن .

الوصف العام :

تتوسط اللوحة السيدة العذراء والتي تستلقي في حجر القديسة أن . ونظرهن متجه نحو الطفل (السيد المسيح) الذي يمسك بحمل صغير ونظره متجه إليهن . وعموم المشهد يبدو في وسط طبيعة خضراء تظهر فيها الأشجار والجبال .

تجلس العذراء مريم على حجر أمها مائلة إلى الأمام وهي تمد ذراعيها الاثنتين إلى الولد الذي يلعب بحمل صغير، وكان على الأغلب يسيء قليلا للحمل. ووضعت الجدة إحدى ذراعيها الظاهرة على حجرها ونظرت إلى الابنة والحفيد بابتسامة حلوة ، ولا يظهر أي تكلف في هذا الحشد، ولكن الابتسامة التي تتلألأ على شفتي المرأتين ، مع أنها بالتأكيد هي نفسها التي نراها في (الموناليزا) . إلا أنها أي – (الابتسامة) – تعبر قيم الشجاعة والصبر على البلاء.

وللصورة سمة أخرى ظاهرة دلالتها اكبر ، فلقد رسم (دافنشي) القديسة (آن) أم العذراء ، ولابد أنها كانت كهلة لكنه منحها حيوية ونضجا حتى تبدو في عمر الشباب من القديسة مريم ، ولكنها مع ذلك امرأة شابة لم يذبل جمالها والواقع أن (دافنشي) جعل للصبي والدتين ، احدهما تمد له ذراعيها والأخرى تجلس خلفها ، وكلتاهما تبتسم ابتسامة وكأنهما تخبرانه انهما معه ولن تتخليا عنه في أثناء مواجهة قدرة وهنا تتسم قيمة الشجاعة .

تحليل العمل :

لقد كون الفنان الايطالي وضعا أساسيا على شكل الهرم الذي عن طريقه رسمت اللوحات ، وقد عمل بهذا الأسلوب كل من (دافنشي – مايكل انجلو – روفائيل) .

حيث تم استبدال التكوينات الدائرية للبناء الفني التي سادت في فن القرون الوسطى بالتكوينات المثلثة أو البناءات الهرمية والتي تنسب إلى (دافنشي) الذي ابتدعها ، أي بتكتيل الأشكال في مساحة هرمية داخل اللوحة فالمثلث رمز للسمو والارتفاع كما انه رمز جسدي لجنس الإنسان بمعنى أن الدائرة (رمز الروح) استبدلت بالمثلث وهو رمز للسمو وللجسد مما يشير إلى هيمنة فكرة الإنسان السامي التي سادت عصر النهضة ، لكن تبقى ثمة علاقة هامة بين الدائرة الأوسطية والمثلث النهضوي،فالمثلث يمكن استخراجه من الدائرة بعدة طرق وهذه رابطة جوهرية تؤكد تداخل الاتجاهان الروحي والحسي،ولقد أشار(كاندنسكي) إلى هذه العلاقة بين المثلث والدائرة في معرض تحليله لرسوم (أنجلو).

عندما يصور دافنشي شكلا بشريا فانه يميل إلى تحديد عدد وشكل وحجم الأشياء الداخلة في اللوحة على أساس حجم الجسد الإنساني ومكانته ثم طريقة ظهوره وقيمته كما يتحكم وجود الجسد في شكل الفضاء حوله ، وقد وضع (دافنشي) تقليدا يفضي تمثيل الكون إلى جانب الإنسان في اللوحة حيث صار بالإمكان رؤية متسع فضائي فسيح قد يمتد إلى قمم جبال بعيدة وسماوات ملبدة بالغيوم ووديان ، مثل هذا التحول إنما حدث لسبب جوهري هو بدء ارتقاء الإنسان مكانة اكبر بوصفه مركزا كونيا تدور باقي الظواهر حوله باعتباره كونا مصغرا .

يظهر في هذا العمل صفة بارزة هي انه سلب شخصياته الدينية آخر ما تبقى لها من مسوح دينية وصاغها في أشكال إنسانية ليجعلها تنضج بمشاعر إنسانية نبيلة وجميلة .

يتضح في هذه اللوحة أن تكوين الأشكال اتخذ شكل الهرم الذي قمته رأس العذراء . كما أن علاقة الشخوص بالوضع الغامض الذي هم فيه ، ونلاحظ ظهور خاصية (فنتازية حلمية) ، مع معان إضافية هما لسعي فكري بحث عن حل للمشكلة الناجمة عن إقحام أربعة أشكال – ضمن فضاء داخلي مقنع – في وحدة وثيقة وذات معنى نفسي بليغ .

إن اهتمام (دافنشي) بعلم النبات وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا) يمكن رؤيته في هذه اللوحة مما يؤكد عن سريان قيم ثقافية جديدة،كما وان هناك رابطة جسدية ونفسية في هذه اللوحة وجاء تنفيذ هذه اللوحة بتقنية الزيت غاية في الروعة والنعومة،كان نغمات الموسيقى قد نفخت فيها نفخا وليس رسما من صنع ريشة

إن هذه اللوحة صورت بطريقة لا تمت بصلة إلى موضوعها الديني وأجوائها الروحية بل من زاوية العلاقة بين الفرد و الوجود ومواجهة الجسد مع المصير ، حيث فسر وجود المرأتين بأنهما أمّين (لدافنشي) ، تمثلان غريزتي الحياة (ايروس) والموت (ثاناتوس) ، الأمر الذي دفع (دافنشي) لمضاعفة معنى الابتسامة فالأولى هي الرغبة والحنان والرقة اللانهائية ، أما الثانية فهي التهديد القائم في اللاوعي ، تكشف هذه اللوحة عن تجربته مع الخلفية المعتمة البسيطة التي استخدمها (دافنشي) لتامين تأثيرا أقوى للريليف بقدر ما تحقق البساطة .

لقد عبر (دافنشي) من خلال هذه اللوحة عن العديد من القيم ، ومنها القيمة الأخلاقية المتمثلة عند القديستين (آن والعذراء) فعلى الرغم من علم القديستين بالمصير المحتوم الذي سيصلون إليه إلا أن ذلك لم يؤثر على قوة الإيمان التي يتحلون بها،فبدلا من أن يظهر الحزن على وجهيهما تظهر الابتسامة المؤمنة بالقدر والذي يكون طريق الوصول إلى المراتب السامية التي وعدهم بها الله تعالى.

ومن القيم الأخرى هي قيم ثقافية متمثلة بالمنظور الجوي والذي أوجده (دافنشي) لأول مرة ، إضافة إلى رسم الطبيعة حيث انه أول فنان يرسم الطبيعة ، في عصر النهضة .

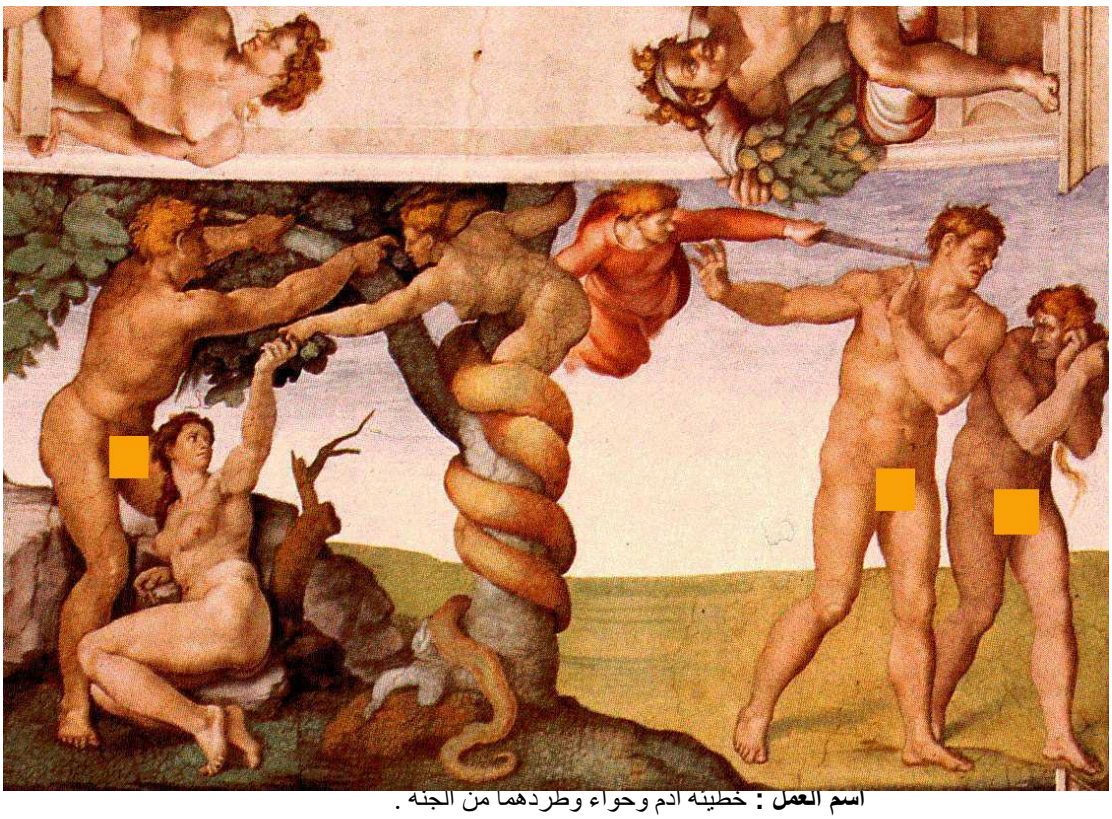
وفي هذه اللوحة نلاحظ انتقال تدريجي أو فجائي من الأضواء إلى الظل في لوحة مصورة أو مرسومة وعن التغير الذي يحدث افتراضاً في الطبيعة والذي لا نراه مع ذلك دائماً بهذا التفصيل ، نلاحظ الأضواء القوية على جانب واحد من الأشخاص ، بتغير تدريجي إلى ضوء متوسط القوة ومنه إلى الظل على الجانب الآخر منها . ولقد اتبع هذه الطريقة معظم المصورين الذين ينتمون إلى عصر النهضة الأوربي وما بعد عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما بدأت وسائل إيضاحية أكثر تجريدية في أن تأخذ مكانها في التصوير ، بينما يتضمن تحقيق الشكل والفضاء في النحت حواس التوازن والملمس وكذلك الحركة الفعلية للأجسام ، نجد في هذه اللوحة أن التأثير المفاجئ يأتي إلى العين التي هي المصدر الوحيد للترغيب في العمل الفني .

ولقد ظهرت قيمة الملمس لتعطي كل شكل صفته الحسية المرئية كالإيحاء بملمس الجسد مثلا، فنجد أن الأشخاص في هذه اللوحة تتخذ طابع النحت، وبرقة الأقمشة والطريقة التي ترسم بها الأشخاص المتحدة معا في تكامل يتخذ شكل الهرم ، عن طريق لمحاتهم العابرة وحركات أيديهم وغيرها . عكس المساحة الرومانتيكية الخلفية للصورة .

ونلاحظ أيضاً في هذه اللوحة وجود علاقة عاطفية بين الأم والطفل ونشعر بالأصالة الموروثة لشخصيات (دافنشي) التي نشاهدها في رقة العذراء التي لا مثيل لها والسحر الارستقراطي للملاك أو الطفل . فهذا الأسلوب عادة مطلوب في الفن البرجوازي ، وقد مجد ذلك في معرفة نبل وظيفة الفن عند الايطاليين ربما بالنسبة للإحساس الكلاسيكي ومحاولاتهم للحصول على النفوذ عن طريق الفن ، وهذه الرغبة التي توجد في مجتمع كان ناجحاً متفوقاً تجارياً لمدة طويلة . كافية للحصول على شيء أكثر . وهذا ما يعكس أن تناول القيم الدينية جاء وفق ثقافة وأخلاقية العصر والتي لا تخلو من ضغط واضح لسلطة الطبقات العليا في ايطاليا.

أما تشكيلية الضوء في الصورة تعطي إيهاما بلحن حقيقي يكسو الوجوه ، تتلألأ العيون أجفان ثقيلة ويتوهج الشعر متجعدا كان الفرشاة قد مسته تواً .

نخلص مما تقدم، أن (دافنشي) قد استطاع عبر الدلالات القيمية الفنية أن يعبر بجلاء عن اهتمامات العصر و قيمه وكان من التنوع بحيث استطاع إصابة الموروث اليوناني والموروث الديني والأخلاقي دون إغفال معطيات الفلسفة الإنسانية و تمجيد الجمال الأرضي محررا بمعرفية حسية عقلية تخيلية .



اسم العمل : خطيئه ادم وحواء وطردهما من الجنه .

اسم الفنان : مايكل انجلو .

الخامة والمادة : فريسكو .

القياس: ٢٥٥/٨ × ٣١ انج ٧/٨

تاريخ الإنتاج : ١٥٣٤ ـ ١٥٤١

العائدية : كنيسة ستين ، روما .

الوصف العام:

يصور هذا المشهد مقطعين متساوين ، يمثل المقطع الأيمن ادم وحواء ، فيبدو ادم واقفا وممسكا بشجرة يتأهب لالتقاط ثمرها. فيما يصور حواء في حالة استرخاء وهي جالسة على الأرض تأخذ الثمار من يد الشيطان ومن خلفها شجيرات صغيرة . والشيطان يتوسط المقطعين ، فيصور جسده أفعى ملتفة حول جذع شجرة وهو يغوي ادم وحواء بالأكل من ثمر الشجرة .... فيما يمثل المقطع الأيسر من الصورة ، طرد ادم وحواء من الجنة وهما في حالة من الفزع يذودان عن أنفسهما من غضب الملاك وهو يمد سيفه مشيراً إليهما بالخروج .

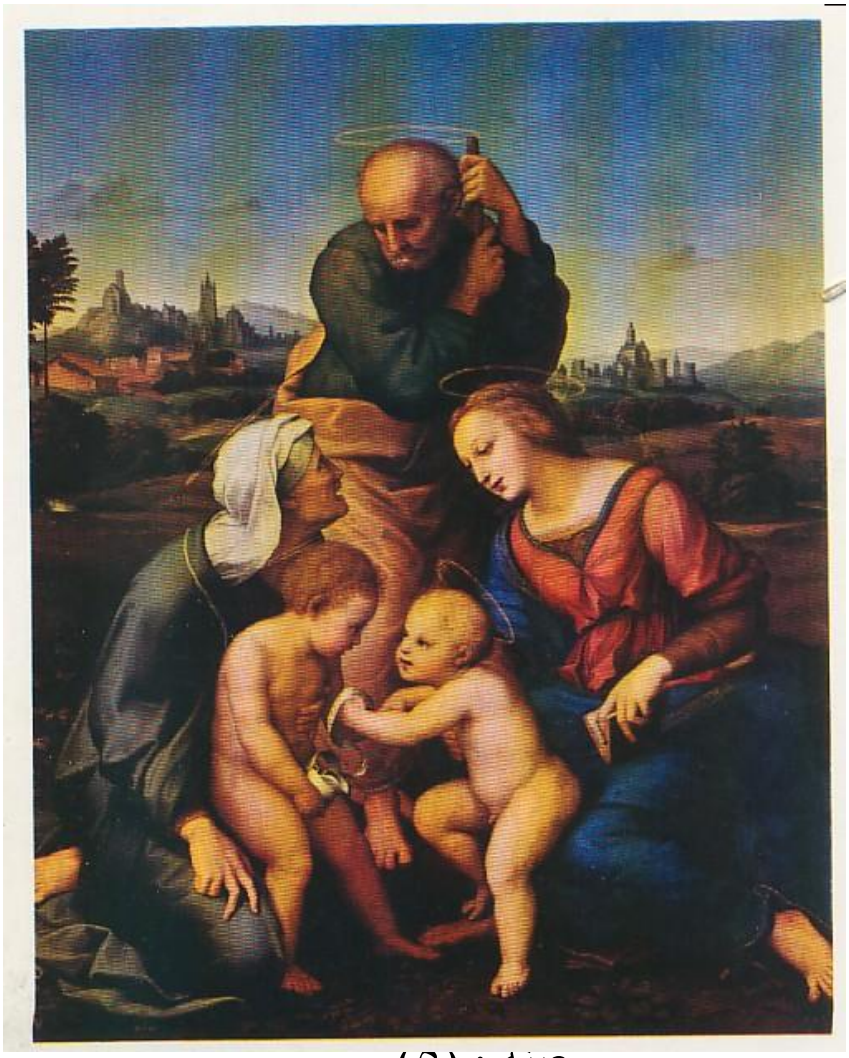
تحليل العمل :

يعرض (مايكل أنجلو) مشهداً درامياً مستمداً من سفّر التكوين الذي يتناول القصص الدينية حيث يفضي إلى الموضوع الروحي كأولوية ضاغطة وهو ذات النهج الأفلاطوني المثالي الذي شحذ اهتمام (أنجلو) . فتصوير قصة ادم وحواء يمثل سمو الموضوع بين الخير والشر أو الإغواء والطرد ، بين الانحدار نحو الهاوية والندم من الخطيئة ، بين الشيطان الممعن بالشر والملاك المرشد للخير . ومن هذا الصراع تتقوم قيمنا الأخلاقية المستمدة من القيم الدينية المعبر عنها جمالياً من خلال الرسم كقيم حاوية .

حين صور (أنجلو) هذا المشهد لم يكن ليتبع آلية قصصية فرضها سفر التكوين ، بل كان للفنان سفره الخاص الذي خاضه بمخيلة رومانسية . ومثال عقلي أفلاطوني . واليات تعبيرية منفردة لم تعهد من قبل . فلم يكن مسجلا لقصة مكتوبة، إنما هو فعل محفز نفسي ذاتي يحيل الموضوع إلى عالم الصورة التي بدورها تحتكم لمخيلة الفنان فتعزلها عن واقعيتها التسجيلية ، وفي هذا المشهد عالج (أنجلو) الصورة في وسطية بين روحية الموضوع الديني وروحية نهضوية فجمع بين قدسية المشهد والاحتدام بين الملاك والشيطان وبين حسية تجلت بإظهار مفاتن الجسد والجمال الأنثوي لحواء . هذا التحول على الصعيد المثالي الموعود إنما جاء وفقا لمثالية أطلق عليها (الأفلاطونية الفلورنسية) التي تعد وسطية مع تطلعات الفلسفة الإنسانية المؤثرة حينها .

حرص (أنجلو) في التعبير عن الموضوع عبر دلالات تشكيلية ، فقد ركز على محور الموضوع واصله المتمثل بآدم وحواء حيث تكررت شخصيتها في المقطعين . كما شغلت الشخصيات مجمل الفضاء المعد لها من أسفل اللوحة حتى أعلاها فيما قل التعبير عن المحيط المادي للمكان المتمثل بالجنة ، فاكتفى برموز بسيطة كالشجرة وعشبة وصخور ، وسعى إلى تفعيل الحركة من خلال تطويع الجسد لأفعال متنوعة مما يخلق إيقاعاً حركياً تمثل بوضعيات الأجساد المختلفة وحركة الأذرع التي تتوازى بين ذراع الشيطان وادم والملاك وادم، أو حركة متضادة كما تبدو في اذرع وسيقان ادم وحواء لحظة الطرد، إن أهمية الجسد بوصفه مفردة رئيسية في الصورة ، تتأتي من القدرة على إظهار العنصر التعبيري ، وان إظهار الأجساد عارية ، إنما يعود إلى أصل الخلق ونبعه النقي كجمال ابدي موروث من الفن الإغريقي ، إلا أن هذا التوجه القيمي الجمالي والفكري نحو الإغريق لا يلغي أن يكون للعمل بصمات النهضة الايطالية وفلسفتها الإنسانية ومنظورها الجمالي . فالإتقان التشريحي للأجساد وتصوير الطبيعة والإيحاء بالترف والحركة وعمق الفراغ بواسطة خطوط الأرض ، تعد من توجهات العصر . يشابه ذلك إظهار الأجساد ولاسيما جسد حواء بهذه الليونة والخدر الأنثوي الذي يوقظ توجها حسيا دنيويا . أما الألوان فتعطي إحساسا بالقرب من الطبيعة فالسطوع والتباينات اللونية على الأجساد تشد الناظر إليها . في حين تتقارب القيم اللونية في خلفية الصورة. إن هذا المزج بين الإيقاع والإيماء بالعمق ، قد يسر للفنان رواية القصص وإظهار المعنى القيمي للصورة عبر هذه الدلالات التشكيلية .

في ضوء ما تقدم ، يتضح بجلاء سعة القيم الفنية والجمالية على احتواء المعاني . وهذه بدورها قد أظهرت سطوة القيم الدينية على ثقافة عصر النهضة على الرغم من تحررها ، وان الأداء الفني قد مازج بين القيم الموروثة الإغريقية والقيم الجمالية لعصر النهضة . وهذا أدى إلى تمازج مماثل بين القيم الروحية والمادية ، عبر أشكال ايقونية حملت بعداً رمزياً إشارياً زخرت به الصورة .



عينه : (٥)

اسم العمل : لطف العذراء .

اسم الفنان : روفائيل .

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس.

القياس : ٤٢ × ٥١ ١/٢ سم.

تاريخ الإنتاج : ١٥٠٤ ـ ١٥٠٦ .

العائدية : متحف تيمبي – لندن .

الوصف العام :

اللوحة تمثل العذراء وطفلها المسيح مع أمها القديسة آن والصغير يوحنا المعمدان وأخيرا القديس الشيخ جوزيف، مع بعض البيوت البعيدة وبعض الأشجار والغيوم في السماء .

تحليل العمل:

نلاحظ في هذا العمل الشكل الهرمي التصاعدي الذي يرمز إلى سمو القيم الإنسانية التي تنشد الارتفاع بالوجود البشري إلى مكانة أعلى . حيث أن رأس القديس (جوزيف) يمثل قمة الهرم والقاعدة متمثلة بالمسافة الممتدة من قدم العذراء إلى قدم القديسة آن .

اخضع الفنان (روفائيل) عمله إلى سلسلة من التوازنات الفنية والتي تتمثل في شبكة من التناظرات الشكلية والحركية على جانبي اللوحة تبدآن بقدمي المرأتين وحركة أيديهما ورأسيهما حتى جسدي الطفلين وحركة ذراعيهما ورجليهما وهو ما يعبر عن حرفية فنية عالية قادرة على إخضاع الفكرة لضرورات البناء الفني الناجح المتميز ، الأمر الذي عرف به (روفائيل) دائما . وهي ضرورة يمكن تفسيرها على مستوى قيمي أخلاقي بالرغبة الإنسانية الدفينة التي تدفع إلى الرغبة في تطابق وتضامن المتناظرات في وحدة خارجية هي بمثابة الصدى الظاهري للوحدة الداخلية بين المتشابهات المتماثلة التي تخدم فكرة سامية واحدة وتصعّدها إلى أقصى تجلياتها .

تكمن قيمة فن (روفائيل) في كونه عمّق منجزات أسلافه، ولقد ظل ملتزما بنظرته الجمالية وبالتقنية الكمالية. وبذلك أنجز روائع عدة، تمثل نماذج فائقة التعبير والجمال، وأسلوبه يفيض بالخصوبة الإيقاعية للخطوط، وبالحساسية البالغة في معالجة المناظر الطبيعية، وسرعان ما اظهر تحولا بنظرته الجمالية عن التعبير الحسي إلى الرقة والسمو ونلاحظ رسوماته أكثر حساسية للقيم الفراغية .

ولوحة (روفائيل) هي تعبير عاطفي أساساً مهما يكن فيها من صفات أخرى. ورغم أن من المفروض أن تكون هذه الصورة عملا دينيا , فان أمومة العذراء وميل الطفل البسيط هما لتوهما تعبيران يبعثان على الأهمية .

وفي العهود السابقة كان الدين عاملا مسيطرا في الفن. قد يرمز اللون الأزرق إلى السماء، كما ويرتبط اللون الأحمر بالآم العذراء. فهي تظهر عادة في عباءة زرقاء ورداء تحتي احمر اللون . للجمع بين عناصر السماء وعناصر الألم في شخصها ، كما وقد استخدام (روفائيل) الهالة وهو الرمز الذي ساد استعماله في عصر النهضة مأخوذا من سمة مسيحية عامة .

لقد وضع الفنان (روفائيل) السيدة العذراء وولدها المسيح الصغير في دائرة الضوء الغامرة رغم أن الموضوع برمته مغمور بقدر محدود من الظلال التي تضفي على الموضوع نوعاً من الحزن المخيم والذي يعبر عن هيمنة القدر المحتوم للعائلة المقدسة ومسيرة الأحزان التي عاشها السيد المسيح (عليه السلام) وفي هذا الأسلوب الذي استخدمه (روفائيل) في رسم العذراء فقد بدت عليها إيماءات البراءة الطفولية نوعاً من التصعيد السامي للحزن إلى مصاف القدسية النابعة من الإيمان الراسخ بالمصير المكلل بالعمل الحتمي على محاربة الشر وفكرة التضحية بوليد العذراء من اجل خلاص البشرية ، فالنفس البشرية قادرة على استخلاص القيم الأخلاقية حتى من أحزانها بل وقادرة أيضاً على استشفاف البعد الجمالي للشخصية السامية ذات المؤهلات الأخلاقية القادرة على تحويل البعد المأساوي للتضحية إلى بعد جمالي يرى في الفداء غاية أخلاقية جمالية لا يمكن بلوغها إلا بتكبد الأحزان وخوض غمار المأساة .

وقد امتازت الوجوه والأجساد بنعومة وليونة رائعة ، وتتمتع بتأثيرات درامية، صنعتها التدريجات اللونية الشفافة. ونلاحظ عناصر الرقة ومعاني الحب الصافي والألوان الصريحة، مصاحبة للصياغة الشكلية، وقد استحوذ على عنصر الحركة ، حيث اخضع هذه الحركة مقتضيات الجمال. لقد قدم (روفائيل) من خلال هذه اللوحة صورة الإنسان المكتمل .

ويتضح في هذا المشهد المقدرة الفائقة في تحقيق التكوين المحكم والدقة في التناسب . واللوحة تتضمن عنصر التكامل الهندسي بين العناصر المختلفة ، بالاعتماد على التنظيم المترابط من خلال الدرجات الظلية وتحديد الفراغات . وقد استخدم الفنان هنا حيلة بتحقيق محاكاة البعد الثالث أو المسافة، وتعرف هذه الطريقة (بالمنظور الضوئي) .

وذلك بوضع الألوان من أمامية الصورة ووسطها وخلفيتها تباعاً ، وكلما بعدت عنا يخفف من شدتها .

وفي فن (روفائيل) بوجه عام ومنها هذه اللوحة يسود مبدأ المعيارية سيادة مطلقة، بل وتختفي عناصر التلقائية والتي كانت قد ظلت ماثلة في فن (دافنشي) .

وفي الحقيقة إننا نجد موهبة (روفائيل) واضحة في رؤيته المثالية لصور الأشياء والموضوعات، التي تنطوي عليها مخيلته، وليست تلك التي نشاهدها في الواقع.

ووجد في فن (روفائيل) انه تطلع نحو عالم مشرق، فنقل ذلك التطلع إلى وجوه القديسين، حيث استطاع أن يمزج بين عناصر مختلفة، مستمدة من القصص الدينية، ومن الاتجاه الإنساني للكلاسيكية اليونانية، حينما استطاع أن يجسد في أعماله، قيم جمالية خالدة، أضفاها على الشخصيات التي بدت تجمع بين عنصري الحسية والمثالية في الوقت نفسه فإذا كان (انجلوا) يصعد إلى قمة التفوق في السيطرة على مجال رسم الجسد البشري، نجد أن (روفائيل) يتوصل إلى ما كان يصبو إليه الجيل السابق عليه وهو التكوين المتكامل المتناسق للأشكال التي يمكن أن تتحرك فيه بحرية .

أما الرجل (القديس جوزيف) المتكئ على عصاه أعلى اللوحة هو اقرب إلى التعبير عن قيم أخلاقية أخرى فحواها الصبر على المصاعب وتكبد المشاق وتحمل الوقوف في وجه المشاق والمعاناة عبر السنين بوصفها قيمة طاغية في عصر النهضة عصر التحدي وصمود الإنسان ونجاحه في تحطيم العوائق .

و (روفائيل) كعادته يبدع في الجانب الحسي كإبداعه في الجانب القيمي في عمله وهو يصور حركات الجسد البشري في انسيابية بالغة تميز فنّهم .

أما الملابس فيصورها بنعومة تجعلها تحتضن الجسد البشري أكثر منها تغطية، فضلا عن تخطيه العري الكامل ليكسب شخوصه قدسية بل اللذة الحسية والخلفية الواضحة للمشاهد فهي عبارة عن منظر طبيعي تظهر فيه بعض الأبنية على الجانبين الأيمن والأيسر وبعض الأشجار التي تكتسي برمتها بلمحة أوربية أكثر منها شرقية (حيث عاش المسيح-عليه السلام-) مما يجعل من اللوحة بمثابة مزاوجة قيمية ودلالات تعبر عن روح عصر النهضة التي زاوجت بين المسيحية المثالية الوافدة من الشرق وتراث أوربا الوثني الحسي في وحدة واحدة حملت في داخلها وحدة وصراع المتناقضين الذين كلّما تاريخ الإنسانية في ظل صراع قيم الروح والجسد. ويعبر هذا العمل عن مثل أعلى دنيوي بل مثل يتصف بالرقة والأناقة تصل هنا إلى ترجمة جديدة، للمذهب المثالي الذي شوهد في الفن الإغريقي . وقد عمل (روفائيل) مثل معظم معاصريه ، على أن يطور بأسلوبه الفني الخاص أشخاصا تعرف بذات الطابع النموذجي ولم يقترن هذا الطابع باسمه ، ولكنه يتفق في إنتاج شكل رفيع للإنسانية يكاد يكون مقدساً مثلما كان أبطال الإغريق العظام. لذا ينبغي أن نلاحظ الارتداد أو التحوير على الرغم مما كتب كثيراً عن (روفائيل) واستخدامه للعناصر الريفية كنماذج له ومن العدل أن نقول بان العذراء التي صورها (روفائيل) تعرض كلها ارفع وأكمل تكويناً للإنسان يستطيع الفنان أن يبدعه وقد استفاد الفنان الايطالي بالنسب الحقيقية حيث عرض نفس المذهب الطبيعي المثالي كما كان في العالم الكلاسيكي .

توضح عبر هذه القيم الجمالية قيما دينية وأخلاقية دعت إلى الفضيلة والعفة والنقاء، التي تستميل العاطفة والوجدان .

اسم العمل : دفن المسيح .

اسم الفنان : تيتسيانو

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٣٣ ٧/٨ × ٤٢ ١/٨ انج

تاريخ الإنتاج : ١٥٥٩

العائدية : مدريد - اسبانيا

الوصف العام:

تصف لنا هذه اللوحة عملية دفن المسيح (عليه السلام) ، حيث نرى القديسة مريم العذراء وهي تسند ابنها إضافة إلى الحواريين، احدهما يمسك به من أرجله والآخر يمسك به من تحت يديه لوضعه في مكان دفنه كما ونلاحظ وجود ملاك وشخص من العامة يقف في الخلف. ونلاحظ أن السماء قد قسمت نصفين الأيمن ابيض اللون ملبداً بالغيوم أما الجانب الأيسر فمظلم .

تحليل العمل :

تمثل هذه اللوحة عملية دفن المسيح (عليه السلام) ، وهي عبارة عن رؤية فنية لموضوعة دينية مطروقة ، نهج فيها الفنان نهجاً نهضوياً واضحاً، حيث أن العمل الفني هو مناسبة واضحة لتجميع الأجساد البشرية في أوضاع وحركات تبدو أن الغاية الرئيسية منها تمجيد الجسد البشري بوصفه قيمة عالية في مظاهر الحياة الجديدة ، وهذا الحس التجسيمي المتصاعد الذي نشاهده في اللوحة يحاول الاقتراب بفن الرسم من فن النحت. يرجع الأمر إلا أن صورة الجمال الفني وجماليات الجسد صارت تنبع من مثالية إنسانية

تؤمن بأصالة الإنسان وقيمته السامية بوصفه مركزاً للكون في اقتفاء لأثر المثالية الكلاسيكية التي تمظهرت بشكل أساسي في رسم الأجساد العارية بلغت بها حد الكمال أو بلغت بها حداً منقطع النظير وهي نزعة وثنية في مُثلها إضافة إلى تنامي الإحساس بتفرد الفنان وتميزه عن طريق تفوقه الفني .

وقد لجأ الفنان في بناء عمله إلى التكوين الهرمي الذي عهدناه في رسومات (أنجلو- دافنشي – روفائيل) ، باعتباره الوصفة السحرية للإنشاء الناجح في عصر النهضة وما بعدها ، هذا التجميع البنائي الظاهري يصاحبه تجميع داخلي لتعابير إنسانية متباينة في موضوعة واحدة تتراوح بين هدوء المسيح (عليه السلام) وركونه إلى السلام وبين لوعة أمه ذات الرداء الأزرق وصمت الرجال وفزع الملاك (المرأة) ذات الرداء الأبيض وهو ما يرتفع إلى مستوى تجميع القيم الإنسانية المتباينة التي تتراوح بين الإيمان بالأمر الإلهي وبين لوعة قلب الأم وحسرتها وصمت الشيوخ الممزوج بالحكمة، وقد لجأ الفنان إلى خلق نوع من الحركة اللولبية داخل البناء الهرمي تتمثل في الحركة الممتدة من رأس المسيح (عليه السلام) إلى رأس الشخص عند قدميه ثم إلى رأس العذراء والشيخ صعودا نحو رأس الملاك (المرأة) والشخص في خلفية اللوحة وهي حركة تصعيدية ترمز إلى سمو قيّمي يتصاعد من الأرض نحو السماء يعمل على تدعيم نفس المبدأ الذي يرسخه البناء الهرمي الذي يوصف عادة بأنه بناء تصعيدي مرتبط بالتسامي الأخلاقي والروحي.

وإذا نظرنا إلى اللوحة سوف نجد مجموعة من القيم ، فإذا لاحظنا الخلفية سوف نجدها قد قسمت إلى نصفين، قسم ذو لون اسود والآخر ذو لون ابيض وكان اللون الأسود هو قيمة الشر، واللون الأبيض هو قيمة الخير كما نلاحظ وجود رياح قوية دلالة على غضب الله ، وقد استطاع الفنان التعبير عن دلالة هذه القيم من خلال الألوان ومن خلال حركات الجسد ، وان الملاك الأبيض قد رفعت يدها إلى السماء وكأنها تطالب الله بان يرحمهم، أو هو نوع من الخوف نتيجة للشر القادم بعد وفاة المسيح (عليه السلام) ، أما الشخص القابع في الظلام بسبب خوفه من المجهول فقد أطبق على يديه بقوة بحيث يتضح انه خائف من شيء ما ، أما العذراء فنلاحظ قد بدا عليها نوع من الراحة أو الهدوء حيث أن الشيء الذي باتت تخشاه قد حصل كما وان هدوئها جاء بسبب إيمانها بقضاء الله ، وقد حاولت العذراء إبعاد الناس عن جسد المسيح لتأخذ مساحة اكبر إلى جواره ، لأنه يمكن للمسافة بين الأجساد أن تكون ذات قيمة دلالية هامة حيث يختلق مدى التماس بين الأجساد باختلاف العلاقات التي تربطها فمواضيع الجسد التي يمسها الأصدقاء والأقارب والأهل تكون محظورة على الغرباء . والإنسان يحرص على احتلال مساحة من الفضاء حوله تمثل مجاله الحيوي يشعر في حال اختراقها بأنه مهدد، لذا فانه يتمسك عادة بمساحة ما من الفضاء حوله يدافع عنها ضد الدخلاء . وذلك لأنه يتصرف بالفضاء المحيط به كأنه امتداد لذاته . في حين تميل الأجساد الصديقة المتوافقة إلى امتلاك الفضاء وفقا للترتيب في القيمة بدءاً من التمّاس الحقيقي للأجساد وهي مسافة الالتحام المباشر في روابط الأمومة أو الأخوة .

أما الجانب التقني المحض فان العمل هنا خاضع لحرفية فنية عالية لدراسة حرفية بناء الجسد العاري ومظهره التشريحي المتقن ثم هناك عُرْف في عصر النهضة هو التركيز على دراسة ملامح الوجوه البشرية المعبرة عن حالات النفس الإنسانية المختلفة منها الفرح والحزن أو الهدوء والفزع وصولا إلى الدراسة الدقيقة للملابس بألوانها وملمسها وطياتها ، كل ذلك في تنوع فني يصب في وحدة جمالية تجمع من جانب آخر بين مبدأين رئيسيين يحكمان فكر وفن عصر النهضة ألا وهما الفكرة السامية والمثال الحسي يجتمعان لتحقيق مبدأ حيوي ينشد تحقيق القيم الدينية في الواقع المعاش والاستمتاع بلذة روحية ممزوجة بوجود فعلي مليء بهاجس الجمال ومثاله الحي المتحقق على الأرض.

العمل مشبع بفكرة الشخصية المثالية التي يعبر عنها السيد المسيح (عليه السلام) في حياته وسيرته وعذاباته من حيث أن الشخص السامي هو الذي يبدو اكبر من كل الآلام والعذابات التي يتعرض لها وكأنه غير مهتم، غير متألم بل يبدو هادئا وديعا منقادا رغم عِظَم وجود شخصه الأمر الذي يجعل منه مثالاً حسياً لقيم التّرفع والتسامي على الآلام .

لقد عبر (أنجلو) من خلال نموذج الرجل عن روح عصره ، وعبر (تيتسيانو) عنه من خلال نموذج المرأة. وعبر (مايكل) عن روح نماذجه من الداخل ، وعبر (تيتسيانو) عن روحها الخارجية في جوها المحيط بها من خلال نماذج لا تمثل جمالاً منعزلاً أو مجرداً ، وإنما كائنات تتنفس وتعيش في جوها المحيط بها .... لقد صور العرايا في نماذج من الجمال النابض المتلألئ بالنور ، وهو مصور الأشخاص ، طرق بنظرته الموضوعية مجالا جديدا من مجالاتها ، وكذلك طرق (تيتسيانو) التصوير الديني ، فقد كانت حرفية فنه تغذيها قوة إيمانه بالله وعقيدته في العذراء والمسيح والقديسين ، ومن هنا عالج الفنان (تيتسيانو) هذه الموضوعات علاجا يضيئه نور الإيمان الديني .

لقد كانت (لتيتسيانو) همهماته اللونية ونبضاته حين يطرق الموضوع الديني وكانت خطوطه رقيقة متناغمة ، تردد نغماتها متنقلة من قسمات الوجه إلى تفصيلات الأطراف . وكم كانت هذه الخطوط معبرة ، وبخاصة في رسم الأيدي والأصابع . كما وان الضوء الذي يلعب دوره الهام ، إذ يتتبع مساره في استطاعة المشاهد أن يدرك ما أراد الفنان التأكيد عليه .

وفي تصميمه لهذه اللوحة اتبع تصميم خط محوري ، ساعد على إشاعة الإحساس بعمق المكان. ولقد تضمنت اللوحة قدراً كبيراً من الرمزية والإحساس بالعزلة، وقد استخدم الضوء في التركيز على الشخصيات الرئيسية في الموضوع على الخلفية المظلمة، ولقد نهج (تيتسيانو) منهجاً خاصاً للون ، يتضمن اعتبارات الشدو والكثافة من التأثيرات الملمسية للفرشاة ، مما أنجز في أعماله طريقة شبه (انطباعية) .

لقد كان (تيتسيانو) بحق خير ممثل لحركة الأحياء الديني . أما لوحته ، فلقد تقيّد فيها بالأوصاف التي تضمنها الكتاب المقدس فكانت بمثابة مظاهر استطاع أن يعبر من خلالها عن أسرار الإيمان وقد اكتسبت طابعاً رؤيوياً .

في ضوء ما تقدم ، يمكن القول أن الفنان كان قيمياً من الطراز الأول واستطاع عبر القيم الجمالية والفنية أن يوصل قيمه الدينية والأخلاقية وان يمازج بين المثال والواقع عبر رؤية شمولية متاحة للجميع .

عينه : (٧)

اسم العمل : تعرية المسيح .

اسم الفنان : الجريكو

الخامة أو المادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٣٩ × ٦٥ سم

تاريخ الإنتاج : ١٥٩٠-١٦٠٠ .

العائدية: دورندرولنز، باريس.

الوصف العام:

نلاحظ السيد المسيح يتوسط اللوحة وهو يرتدي ثوب الألم ذا اللون الأحمر يمسك به احد الجنود بحبل من ذراعه اليمنى ويقف إلى جانبه جندي آخر، وخلفه مجموعة من أتباعه العراة، وخلفهم مجموعة من العامة يشيرون بأيديهم إلى المسيح، أما في خلفية اللوحة فنلاحظ وجود الأعلام والرماح، وفي مقدمة اللوحة نلاحظ وجود الشخص الذي يهيئ الصليب في الجهة اليمنى من اللوحة ، وفي الجهة اليسرى نلاحظ وجود السيدة العذراء واثنين من مرافقاتها .

تحليل العمل :

تظهر هذه اللوحة عملية تعرية المسيح وتهيئته لوضعه على صليبه حيث نلاحظ أن احد الجنود يحاول أن يسحب ثيابه لتعريته وهو ينظر أي (المسيح) إلى أعلى، مؤمنا بالقدر المحتوم الذي كتب عليه غير مبال بالآلام التي سوف تحصل له نتيجة دق جسده على لوح الخشب والذي صمم بطريقة الصليب (+) ونلاحظ العذراء قد أمسكت بها النسوة لتواسيها على مصاب ابنها، وقد بدت تظهر شيء من الخوف الذي اعترى وجهها، على ابنها الذي يتعرض لمثل هذا الحادث ولكنها لم تبد أي تصرف تحاول فيه انتزاع ابنها أو الهرب به وذلك لعلمها بأن الله أراد أن يراه على هذه الحال .

إن القيم الأخلاقية تمثلت هنا بالصبر على الألم والاحتمال فكانت دلالة هذه القيمة من خلال الشجاعة التي أظهرها كل من السيد المسيح (عليه السلام) والسيدة العذراء(عليه السلام) .

لقد تجلت أعمال الفنان (الجريكو) الحساسية الباروكية ، المتمكنة من رسم الحركات بتنوعها، وكأنها تبزغ إلى أعلى، وكذلك ظهرت براعته في صياغة الأشكال الطبيعية بجرأة، وبأسلوب يبالغ فيه في استطالة الأجساد، وكان يحرّف في نسب الأجساد، رغم معرفته بعلم التشريح وأصوله، مكسباً إياها إحساساً خاصاً، وكأنها كائنات آتية من " العالم الآخر" وقد ساعد على اختفاء ذلك الإحساس أيضا، الاستخدام المتميز في تجسيد الموضوعات باللمسات اللونية، والتكرار في إيقاعات الخطوط المنحنية ، واهتزازات الضوء والظلال .

ولقد كان (الجريكو) يستخدم لتوزيع الضوء في أعماله طريقة صناعية تعرف بـ " الضوء المحلي " مما كان يمّكنه من إظهار الانفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات "اللاارضية" في أعماله، وقد كان الضوء في هذا العمل ينتقل بطريقة مثيرة لتشكيل أطراف الإنسان، وبطريقة متوحدة تتسم بالاضطراب والدرامية وبقوة الرسم الانفعالية، وذلك للدلالة على مشاعر الصوفية، غير أن تعبيراته كانت تتخذ شكلاً رمزياً وتجسيداً واقعياً.

والشيء الذي يثير الإعجاب في هذه اللوحة هو تحقيق ذروة الوجد الصوفي في إطار مذهب " المانرزية Manarisam " (الافتعالية) قد يبدو هذا العمل حدثاً عابراً ومن الممكن أن يتكرر في أي وقت وأي مكان في العالم إلا أن (الجريكو) قام بالتقاط هذه اللحظة المفزعة المليئة بالخوف والرعب على الناس ، ليعطينا بعداً لا زمانياً ، من الممكن أن نجد مثيلا لها في المجتمع ككل في أي عصر، ويؤكد بشاعة المجتمع وقهره وصراع السيد المسيح للوصول إلى بر الأمان .

لقد أراد الفنان (الجريكو) أن ينزع في أعماله الطابع المادي عن الواقع ، حتى أصبحت مجرد ظلال شاحبة ، بل ومتجردة من قوامها ، فكانت تبدو منزلقة في المكان الغير محدد والغير حقيقي .

لقد كان يسعى (الجريكو) على الحفاظ على المضمون الأخلاقي من خلال إظهاره بالدلالات التشكيلية التي استُخدِمَت في اللوحة .

وهكذا نلاحظ أن (المانرزية) تبنّت مبدأ تمجيد الحواس ، وظهرت المذاهب الروحية . بحيث ظهر اختلال في مفهوم الإحساس بالانسجام المكاني، والجمال الحسي الذي كان يسيطر على أعمال فناني عصر النهضة الكلاسيكيين.

لقد اعتمد الفنان في تعبيره عن القيم على صيغة المبالغة في مبادئ التنظيم التي سادت عصر النهضة، وبذلك استغنى (الجريكو) عن الجمالية الشكلية، أو التناسقية في سبيل التأكيد على القيمة التعبيرية .

حيث انه تم الاستغناء عن الأجساد العارية ، وأصبح الفن يعبر عن نزعة روحانية متشددة .

ولقد كانت التأثيرات التعبيرية دلالة على الإحساس بقيمة العمق المكاني ، بفضل المرونة التي تظهر في التشكيل ، وبفضل تمثيل الحركة بطريقة خيالية .

لقد حاول الفنان (الجريكو) هنا إطالة المسيح دلالة للتعبير عن التطلع إلى الأعلى، ودلالة على جهاد النفس الباطن في سبيل الانعتاق من كثافة الجسد، أما الألوان في هذه اللوحة فلم تكن صافية نقية - كما كان (روفائيل) يستخدمها – بل أن اللون المستعمل يُتبّل بلون آخر، يفقده حلاوته، ويكسبه حرافة وحموضة وذلك دليل على الروحانية المتمثلة في هذه اللوحة التي اقتضت من الفنان أن يجردها من كل حلاوة زخرفية، وان يعتمد الألوان الشاحبة والقاتمة في إبراز الأضواء والظلال التي تتفق مع التعبير الدرامي المبتغى من هذه اللوحة. وطوع اللون كدلالة للتعبير عن المضمون النفسي الدفين، أما الأشخاص فقد كانوا رموزاً لمعانٍ وعقائد وأحاسيس في عالم يسود فيه الشهداء والقديسون وتسكنه أرواح غريبة توحي بها نبضات اللون وأعماقه .

ومن خلال نظرة المسيح إلى السماء نرى انه يتطلع إلى ما وراء الأشياء لا يفكر بوجوده بقدر ما تحلم به نفسه بما ستصل إليه بعد الموت ، لقد كانت ملامحه وجسده وثيابه -المسيح- من عالمنا ولكنها مع ذلك لا تشبهه، حيث أن المسيح (عليه السلام) اعتبر الدنيا مَعبراً وجودياً وهمياً للوصول إلى المثال، للوصول إلى القيمة أو المكان العالي الذي وعده به الرب .

أما هيئة الأشخاص الموجودون إلى جوار السيد المسيح فقد كانت مكتملة البناء متفردة ، مغلقة على قدرها وفيها نوع من الغرابة وشيء من الضياع كأنها كائنات معلقة بين الحياة والموت , والنظرات الغارقة في الحيرة .

وقد كانت الأجساد أشبه ما تكون مسطحة حيث هجر (الجريكو) خداع البصر، ولم يعن بأساليب التجسيد ، وإنما اتجه نحو التعبير عن العمق النفسي من خلال المسطح عن طريق التحوير الذي يدخله على الأشياء .

وتعد تجربة (الجريكو) من علامات الطريق بين تجارب التشكيل ، بل أنها تمثل في هذا العصر عملاً منفرداً جمع بين روح العصر الوسيط وروح النهضة .

وعليه ، فأن (الجريكو) قد نفذ عبر الخيال والتعبير إلى إسقاط سلطة العقل وتأكيد قيم معرفية جديدة رومانسية البعد أخرجت الأشكال من حيزها المادي إلى حيز مثالي روحاني استلهم فيه القيم الدينية والأخلاقية وقيم الخير على اطلاقيتها .

شكل (٨٦)

اسم العمل : موت العذراء .

اسم الفنان : كارافاجيو

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٣٨٠ × ٢٤١ سم

تاريخ الإنتاج : ١٥٠٢ ــ ١٥٩٩ .

العائدية : كنيسة دي يوكي – فرنسيس ، روما .

الوصف العام :

تظهر هذه اللوحة العذراء وهي مستلقية وقد فارقت الحياة كما وتظهر وجود القديسة ماري إلى جوارها بهذا الحزن العميق فضلا عن مجموعة من القساوسة وبعض العامة منتشرون حول القديسة فزعون لما أصابها ولما سوف يصيبهم في مستقبلهم المجهول. وكل هذه الشخصيات موجودة في غرفة سقفها مصنوع من الخشب وأسدلت عليه ستارة حمراء دلالة على الألم الرهيب الذي أصابهم بفقد السيدة (مريم) .

تحليل العمل :

تعرض هذه اللوحة موضوعاً دينياً قد عالجه الفنانون طوال أربعمائة سنة متفرقة في البلاد المختلفة، وهو الموضوع العام الخاص بموت وتتويج العذراء.

تبين هذه اللوحة اختلافات حقيقية مذهلة بما يتصف به من هدوء كبير وتحكم يدل على الوقار، حيث يتجه الأشخاص جميعاً ناحية العذراء المتوفاة وتتوازى مساحات الضوء مع هذا الاتجاه حيث تتزاحم الأشخاص عند اليسار في اتجاه نحو خارج اللوحة وتبدو الحجرة إلى اليمين وكأنها تمتد إلى ابعد من مساحة اللوحة وليس التوازن - وهو نقطة أخرى من نقط التباين – نتيجة لتكوين مبسط تتابع فيه كتل الأشكال تتابعاً محسوباً في وضع أفقي بالنسبة إلى الخط الرئيسي للوحة. وهو يأتي عن وجود منحرفين مترابطين احد الانحرافين هو علامات الضوء التي على الأشكال والتي تقفز نحو وجه العذراء والانحراف الثاني الذي يأتي من الركن المقابل والذي يتكون أساساً بواسطة جسد العذراء .

وليست الأشكال الفردية واضحة ، إذ هي هيئات شكلية غير مؤكدة نسبياً ، ولا يوجد الأشخاص كأشكال ناتجة عن علامات الضوء، وتختلف هذه الأشكال حسب التغيرات التي تحدث من مساحات الظل إلى مساحات النور، كما تحدث في الطبيعة تقريباً، وهذه هي طريقة إيجاد الظل والنور في التصوير والرسم التي سبق أن سميت (Chiaroscuro) ولم يتناول الفنان الأشخاص كأشكال هندسية كثيرة إذ جاء التأكيد على الناحية الطبيعية من خلال العمل كله .

تتميز أعمال (كارافاجيو) بالمحاكاة المباشرة للنماذج الطبيعية ، إلا انه قد أضفى عليها روحاً مسرحية ، من حيث التركيز على مناطق معينة بالاستعانة بالضوء ، لقد مهد فن (كارافاجيو) لظهور الرسم الباروكي ، عندما عَنى بتأكيد الإحساس بالتوتر العاطفي الحاد، باستخدام النور والظل من اجل تحقيق قوة تعبيرية ، وبالجرأة في تشكيل التكوينات الدينامية ، والايهامات اللافتة للنظر ، وفي اللوحة يقف الحواريون في غرفة في حالة من الحزن العميق ، حول جسد العذراء الراقد ، ولا يكاد يلامس شيئا ، إلا في مناطق قليلة من الجسد ، والخاصية المميزة في هذه اللوحة تتضح في إحجام الفنان وبقصد عن الأداء التقليدي للموضوع مما استدعى عتاب الكنيسة، ولوحته تكشف عن الروح التجريبية والنضارة التي تميز فن(كارافاجيو) ، وقد اكتسبت صور شخصيات أعماله عمقاً دراماتياً باستخدام الظل والضوء ، بتسليط الضوء الحاد والساطع ، مضيئاً بعض الأجزاء في التكوين، وتاركا بقية الأجزاء في ظل داكن، مما يخلق توتراً انفعالياً حاداً .

وقد ادخل (كارافاجيو) على الفن الايطالي أسلوب (الفلمنكين) في التصوير المباشر من النموذج ، ولقد سجل الموضوعات الدينية في غلالات الأنوار التي نراها تغمر لوحاته ، وصور شخوصه في ذروة لحظاتهم العاطفية المعبرة عن دخائلهم .

من الملاحظ ، أن هذا العمل وان اختلف في بنائه عن الأعمال السابقة من حيث دلالاته اللونية والفضاء والتكوين العام ، إلا أن المنحى القيمي كان واضحا في تأكيده على إنسانية هذه القيم ذات البعد الديني والأخلاقي .

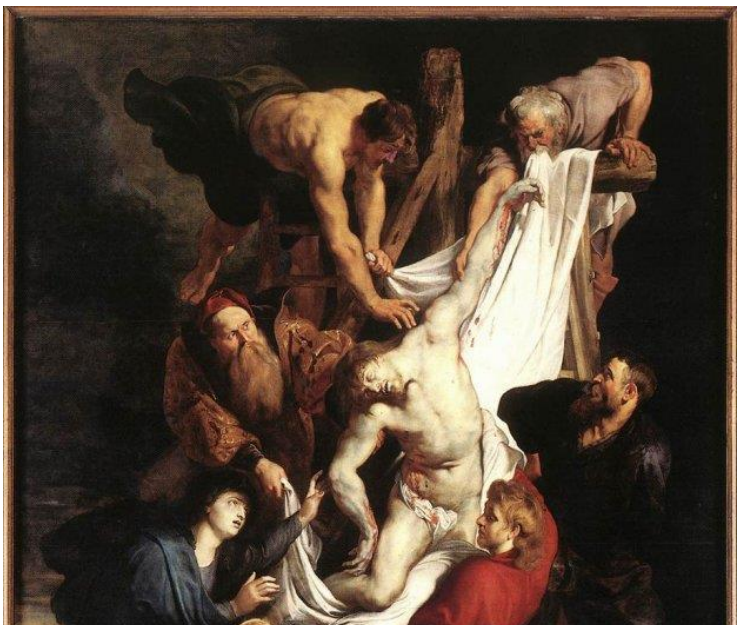
جعلتنا هذه اللوحة ننتقل ببصرنا من طرف إلى الطرف الآخر حتى نصل إلى وجه القديسة الميتة ، التي عانت الأمرّين بسبب وفاة السيد المسيح (عليه السلام) رغم علمها إن روحه قد رفعت إلى السماء وقد بدت ملامح الحزن والقهر على وجهها وعلى كلتا يديها ، كما وان الفنان قد البسها اللون الأحمر دلالة على الألم الذي عانته إضافة إلى الستارة والمرأة التي تجلس إلى جوارها ليوضح المعنى الحقيقي لهذه المعاناة ومدى الإحساس بالألم من جراء تلك الكارثة التي قام بها أنصار الشر للقضاء على مصدر الخير – السيد المسيح – الذي حاول الارتقاء بالناس إلى الخير والى صلاح البشرية ، ولكن في المجتمعات التي يملؤها الشر لا يمكن لرموز الخير البقاء فيه ولهذا قاموا بالقضاء عليه بتلك الطريقة البشعة التي أخذت البشرية تتحاكى عنها إلى وقتنا الحالي .

لقد اشترك كل من في هذه اللوحة بالألم لفراق (السيدة العذراء ومن قبلها المسيح (عليه السلام) فمنهم من لم يستطع كتمان الألم فبكى ومنهم من انحنى من شدة الألم ولكنه لم يستطع البكاء أما الأشخاص القابعون في الخلف فيتحاورون فيما بينهم مندهشين ولا يريدون التسليم لهذا الأمر .

لقد رسم الفنان الهالة الموجودة على رأس العذراء بعد أن اختفت عند بعض الفنانين مثل (الجريكو) وغيره . كما انه أبدل الرداء الأزرق برداء لونه شاحب دلالة على الموت وفراق الحياة .

لقد برع الفنان في استخدام العناصر التشكيلية للدلالة على مغزى موضوعه وإظهار قيم الحزن والألم من خلال وضع الأجساد وحركاتها وملامح الوجوه اليائسة وانحناءات الأجساد فكانت رموز منها ايقونية ونفسية للوصول إلى الهدف الذي سعى الفنان الوصول إليه من جراء رسم اللوحة أما شاغل (كارافاجيو) فكان البحث عن النور وعن البناء التشكيلي من خلال الظلال والأضواء ، وكان شعاره تصوير الأشياء كما يراها .

من الملاحظ ، أن هذا العمل وان اختلف في بنائه عن الأعمال السابقة من حيث دلالاته اللونية والفضاء والتكوين العام ، إلا أن المنحى القيمي واضحاً في تأكيده على إنسانية هذه القيم ذات البعد الديني والأخلاقي.



عينة (٩)

اسم العمل : النزول من الصليب .

اسم الفنان : روبنز

الخامة أو المادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٣٨٠ × ٢٤١ سم

تاريخ الإنتاج : ١٦١٢ .

العائدية : هولندا .

الوصف العام :

تصف هذه اللوحة عملية إنزال المسيح (عليه السلام) من الصليب حيث قام بإنزاله مجموعة من أتباعه المؤمنين بالله تعالى ، ونلاحظ وقوف القديس جوزيف على جهة اليسار وبعض العامة على اليمين وعلى الصليب،نلاحظ وجود القديسة ماري المجدلية تسمك بقدم المسيح ، ونلاحظ أن وجود العذراء مرتدية اللون الأزرق ، كما ونلاحظ وجود الغيوم السوداء في السماء .

تحليل العمل :

تحكي هذه اللوحة قصة بسيطة ، إذ يصبح الشعور الحزين للصورة (الصليب) وإضاءتها القوية ، وحركتها العنيفة – إذ يكون طابعها – أكثر قابلية للفهم عندما نتفرس في الصورة بحثاً عن قصة .

يعطينا الفنان (روبنز) عملا يمتلئ بحنان فياض ، ومأساة عنيفة ، كما ويعطينا تصويراً رمزياً لهذه اللحظة الرهيبة ، فليس ما هو مبين هنا حزنا مألوفا لام ثكلى وابن ميت . ولا تبدو على هيئات المشتركين على اختلافهم شيئا غير مواقف رسمية أو شعائرية . وبملاحظة وجوههم ، ترى مباشرة أن قليلا من الشخصيات مهتمة أحداهما بالأخرى من الناحية النفسية ، ويبدو كل منهم مهتماً بنفسه فقط ، ناظراً في داخله أكثر مما ينظر إلى رفاقه . ويحتمل تماما أن الفنان قد قصد أن يوقف الأشخاص منفردين كرموز معروفة عامة، جوزيف الذي على يسار اللوحة وماري المجدلية التي تمسك بجسد المسيح، وجون الذي يحمل المسيح وغيرهم. ومع ذلك فان ما يهم المصوّر فعلا هو أن يحقق وجود المسيح ووجود شخص العذراء، وآلامها تحقيقاً رمزياً صرفاً ، ولقد تم بواسطة توازي الأشكال المتضمنة اذرع كليهما اليمنى واليسرى إلى أسفل، واذرعهما المستندة والانحناء في كل من الجسدين، وكل منهما جزء من مجموعة بها حركة ومرتبة كما لو كانت كل من المأساتين جزءا من طقس ديني فيه تتحرك تجمعات متوازنة في إيقاع موسيقي متوازٍ ولكنه متفرق ، وترتبط كل مجموعة بالأخرى ارتباطا بيننا رغم كونها متفرقة. حتى الأم لا تنظر إلى المسيح المتألم لان ألمها يردد ألمه .

قدم لنا (روبنز) تعبيراً رفيعاً نموذجياً من طراز الباروك عن المعاناة التي تتفق وميولنا . ويهبط جسد المسيح ذو العضلات القوية في انحراف من على الصليب ويتباين عجزه بشكل درامي مع قوته العظيمة التي كان يتصف بها جسده من وقت قريب ، تماما كما تتباين رقة الرجال الذين ينزلونه مع قوتهم الجسدية الظاهرة، وتستعرض هذه اللوحة ، مثل كثير من أعمال ذلك العصر رسالتها من خلال تكوين قوى من النور والظل .

ويسير التكوين هنا في انحراف من اليمين العلوي إلى اليسار السفلي ، مركزاً الضوء على الشخصية الرئيسية وتجعله ينفرد باعتباره خاص بالطريقة المسرحية التي يتصف بها هذا الفن. ويبدو التكوين في شكل حرف(X) حيث تبرز الأركان إلى الفضاء من خلال النساء الراكعات في الجهة اليسرى السفلى ومن خلال السلم الذي في يسار اللوحة والذي يرمز هنا إلى الارتقاء الروحي ، وهكذا .

ويسعى (روبنز) مثل غيره من الفنانين الباروكيين إلى الهرب من مساحة لوحته بدلا من أن يحصر نفسه في نطاقها .

ويختلف فن الباروك عن فن عصر النهضة من خلال الحركة العنيفة المنطلقة للشكل المنفرد ولتكوين الأشكال مجتمعة بطريقة صريحة جديدة ، ثم من خلال المبالغة في قوة الجسد كل من الأشخاص المصورة في استخدام نظام الإضاءة فيه والذي يكون ذا طابع درامي .

لقد سيطر الضوء بواسطة طبيعة الزيت نفسها كخامة في هذه اللوحة فان الفنان (روبنز) يدعه يسقط على لون سطح معتم ثم ينعكس لتوه .

أو أن يسمح له بأن ينفذ من خلال لون سطح شفاف فيصبح متشرباً باللون التحضيري الداكن . فمن ناحية ترى سطحاً لامعاً ومن ناحية أخرى ترى سطحاً قاتماً نسبياً .

وتتكون هذه اللوحة من الآلاف من الدرجات (الفاتحة) و (المتوسطة) و (القاتمة) وهي عبارة عن قيم وسيطة . وتعتبر هذه القيم بالنسبة للفنان ذات أهمية جمالية وعاطفية ونفسانية .

أما دلالة كل درجة فمختلفة عن الأخرى فنلاحظ أن الدرجة الفاتحة تعطينا طابع الهدوء والدرجات المتباينة تعطي تأثيراً انفعالياً وهناك وسائل عديدة أخرى للحصول على التعبير الانفعالي أكثر من هذه الدلالات القيمية، وعلينا أن نعتبر هذا العامل بصفة عامة كتوزيع للتأثير الانفعالي للوحة.

أما اللون فله أهمية أكثر من أي شيء آخر . فقد نتأثر بنوعه الانفعالي وقد يكون له قيمة رمزية ، أما الخط فقد استخدم المنحني المرن في تركيب أشكاله بإيقاعات ديناميكية .

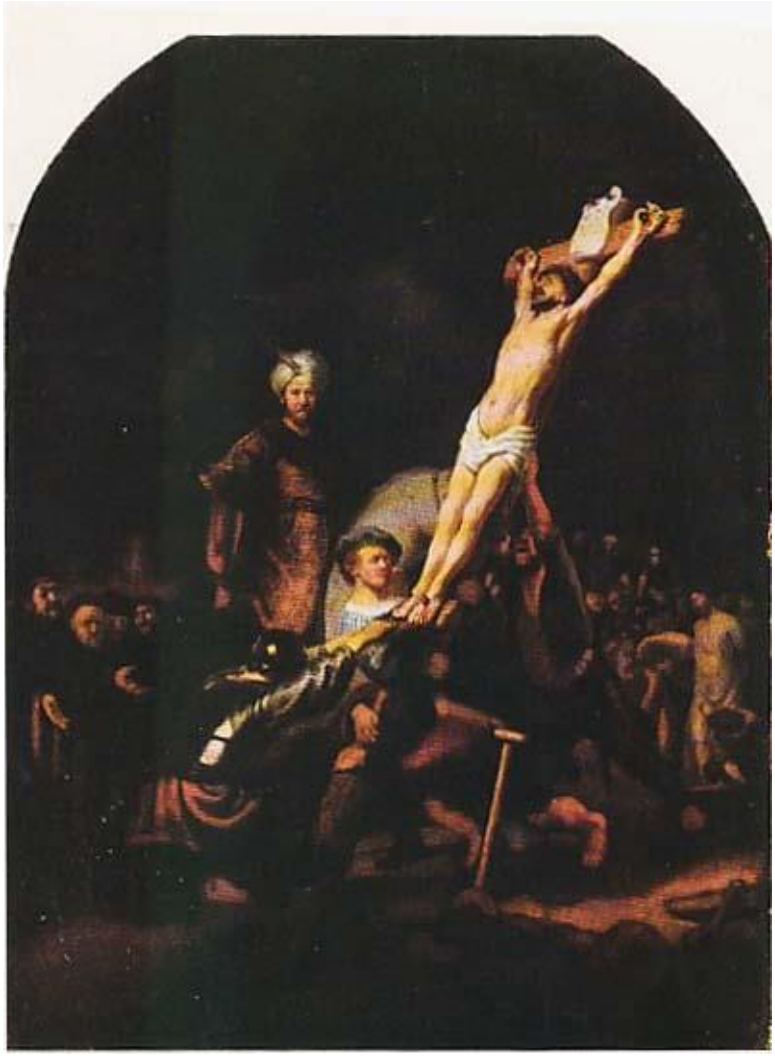
لقد افتتح (روبنز) التيار الباروكي عبر مفهوم جديد للجميل يقوم على الخطوط والحركة المنحنية . في الجسد الإنساني ، والجسد معرفة صامتة مسبقة بالوجود يتشكل هنا عبر مسارات معينة في فضاء اللوحة بحيث يرتبط بنشاط تلك المسارات والذي يترجمه اللون والخطوط.

لقد رُسِمَ جسد المسيح (عليه السلام) في هذه اللوحة بحيث تخلصَ من خواصه المادية الفانية فيظل جسداً خالداً في عالم غير محدود فهو كيان شمولي يتمتع بحيوية أزلية يمكن تحسسها عند اعم مستويات الإدراك الجمالي المتمثل بجمال الخليقة الأصلي بوصفها حقيقة دائمة لا تنفد . كما أن محاولة إعادة الارتباط بالحدس الداخلي هو الذي يمنح جسد المسيح (عليه السلام) بعده الدلالي الذي يشير إلى نوع من القوة المتصلة بمستويات كونية حيث يستمد ذلك الجسد المقدس عمق تأثيره ودلالاته من زخم هذا الاتصال الروحي المتعالي .

وجسد المسيح (عليه السلام) ما يزال يشكل القيمة الأساسية للمواضيع واهم تشكيلاتها في اللوحات وهذه اللوحة لها قدرة تعبيرية تنبع من النظام وجمالية العلاقات التي كلما ازدادت غنى تعاظمت متعتها البصرية .

لقد اخرج (روبنز) عمله بحيث انه صور الأجساد وهي تلتف وتحني بحيوية في كل اتجاه ، تعكس مقدرة أدائية مكتملة بزغت عن الرؤية العميقة للإنسان في الحياة . لقد جمع (روبنز) أسلوب أدائه المتميز بين صفات من قوة المعالجات الفنية عند (أنجلو) . وبين الرقة الشاعرية في أعمال (روفائيل) بجانب الاستخدامات الضوئية لـ (تيتسيانو) ، كما تميّزت أعمال (روبنز) بالسمات الأساسية مثل : سيادة الإحساس والمشاعر على المنطق والعقل ، وديناميةالقوالب الشكلية ، بجانب الأساس ألتزييني الباهر ، وأبطال لوحته تمتلئ قوةً وبأساً من طاقةٍ روحيةٍ ذاتيةٍ، وبناء أعماله هُنَّ مخلوقات تتجسد في صحة معنوية وبدنية في الوقت نفسه.

نلاحظ مما تقدم أن (روبنز) قدم شخوص لوحته بدلالات قيمية رمزية معبرة عن القيم الإنسانية السامية الأخلاقية والدينية بطريقة درامية مؤثرة على المشاهد .



اسم العمل : صعود الصليب .

اسم الفنان : رامبرانت

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس .

القياس : ٢٨.٢٥ × ٣٩.٧٥ سم.

تاريخ الإنتاج : ١٦٣٣ .

العائدية : ايطاليا.

الوصف العام :

تظهر لنا هذه اللوحة عملية تثبيت المسيح (عليه السلام) على صليبه حيث دار الجنود من حوله وكذلك الأشخاص ذوو المكانة الاجتماعية الراقية ببرودة وجوههم وخلوها من المشاعر ، أما أصحابه الذين في الخلف فنلاحظ مدى قوة صبرهم واحتمالهم لأجل إيمانهم بالله ، كما ونلاحظ بعض العامة في الخلف ، ووجود بعض المعاول في مقدمة اللوحة .

تحليل العمل:

توضح هذه اللوحة المعاناة التي حدثت للسيد المسيح(عليه السلام) حيث تم تثبيت أطرافه على ألواح الخشب بواسطة مسامير وتم تثبيته على الأرض فنلاحظ هؤلاء الرجال الذين يحاولون تثبيت الصليب في الأرض وقد قَست ملامح وجوههم والتي يبدو أنها تخرج من خلال قوى شر غريبة ، وكذلك نرى برودة ملامح وجه الشخص الارستقراطي الذي يقف إلى يسار السيد المسيح (عليه السلام) وكأنه يستمتع بهذه اللحظة، أما إذا تحول نظرنا إلى الخلف فسوف نرى معاناة أتباع المسيح وهم يدفعونهم بقوة ويضربونهم من اجل أن يجعلوهم يرتدّون عن أتباع المسيح ولكننا نراهم محافظين على رباطة جأشهم على الرغم من العذاب لأنهم لا يؤمنون في الحياة الدنيا ولكنهم يؤمنون بربهم وبالآخرة .

يرتاد (رامبرانت) عالم الجسد بروح المكتشف المزود بتوجيه معرفي يتجاوز تشريحه العضوي الحسي إلى مستوى تشريحه الروحي التأملي حيث يصبح جسد المسيح (عليه السلام) رمزاً صوفياً يتطابق مع الحياة الداخلية للإنسان يهيئ لتكوين جغرافية حلمّية مفسرة ودليل تاريخي للمعاناة، جسد المسيح (عليه السلام) الذي يجري استنطاقه عبر مراحل مختلفة من التاريخ ، وإذا لاحظنا التكوين بالنسبة لهذه اللوحة نجد أنها متكاملة من خلال التأكيد على العلاقات التتابعية والتي تؤرخ تكوين مفهوم الإنسان في الفكر الهولندي ومراحل تطورها ، فهذا العمل يستبطن بطريقة خفية مراحل معاناة الجسد المسيحي بالنسبة للفنانين في الغرب عامة ونلاحظ في هذه الصورة عملية التحويل لجسد المسيح المادي المحاكي إلى ذلك الجسد المتطابق مع الروحي المتسامي في استحضار لروح الجدل الذي يتعمق في الذاكرة الجماعية والتاريخ الجمالي للفن الغربي .

فنلاحظ أن المسيح ووجهه مرتفع إلى السماء وليس عليه أيه علامة للألم وكأنه ينتظر هذه اللحظة ليحصل على اللحظة الخالدة وهي الارتقاء إلى السماء إلى جوار الله عز وجل .

لقد حقق الفنان (رامبرانت) تداخلا عبر الشكل واللون حيث يظهر لنا (رامبرانت) مظهراً تعبيرياً يطمح إلى إذكاء صورة المسيح بشحنات من العاطفة تتجسد بأشكال وألوان متوهجة تمثل رموز الفنان وخصوصيته في رؤيته للمسيح (عليه السلام) حيث يجري استنطاق دلالاته عبر ثلاث مراحل تبدأ بالمحاكاة لمظهره الخارجي المحسوس وتنتهي إلى إحاطته بما هو روحاني أخلاقي ينشد البناء الخلفي للحقيقة في هذه المعاناة لذلك الجسد الطاهر، وهذا ما يحوّل اللوحة إلى حقل للاستمتاع وفضاء معرفي يقدم صورة للارتقاء الثقافي لدلالات جسد المسيح (عليه السلام) عبر العلاقة بين دلالات النقيض ونقيضه والتي تتداخل وتجتمع من اجل تأليف الدلالة النهائية الشاملة التي تخرج القيم في صورة المسيح عن عالم الواقع لتسكنها عالم المتخيل فتؤكد جسديته المسكونة بالقيم اللامنظورة والقوى الغير مألوفة في عالم انتشر فيه الشر .

لقد برع الفنان في التعامل مع السطح التصويري على نحو دقيق فيوزع الأشكال بطريقة تهيئ الفضاء بان يحيط بالمسيح (عليه السلام) وبالأشخاص الآخرين والأشياء الأخرى تمهيدا لابتلاعها وإحالتها إلى العدم اللانهائي.

فالفضاء في هذه اللوحة يحتل حيزاً اكبر من كل الموجودات فيسخره الفنان لتحقيق هدفين، الأول فني يسمح ببناء الأشكال مكانياً وزمانياً ، والثاني نفسي يثير مشاعر الخوف من المجهول المحتوم .

لقد انفرد (رامبرانت) بأسلوب متميز وأصيل. وكانت أعماله تتمتع بقدر كبير من البساطة والواقعية ، ويبحث في الصور عن النواحي النفسية والفردية ، ويكشف في وجوههم عن الخطوط التي حفرتها الحياة القلقة . ولقد طور استخدام اللون ، حيث استخدم القيم اللونية بأسلوب ذاتي . كما انه استخدم الدرجات اللانهائية لنغمة اللون الواحد ، لكي يصور المعاني الدفينة والحالات المزاجية لشخصياته بطريقة درامية ، ساد اللون الأصفر الذهبي المُخضر والانطباع بالحياة في معالجة الجسد ، وفي تعبير الوجه ، وفي حركة اليد في لوحاته .

ويركز (رامبرانت) في عمله هذا على تحقيق ما يشبه الجو الضبابي حيث استخدم الظلال الشفافة . غير أن ذلك لم يفسد على الأشياء قدرتها لكي تظهر في كامل تفصيلاتها . وقد سادت الظلال على إشاعة الإحساس بالحركة .

تمثل لوحته ثورة في البساطة، ما من شيء اقل تكلفاً أو اقتصاداً في التركيز على الضروريات، بحيث ينبثق الشكل من العتمة، يشتت الضوء الظلام لينير الوجه واليدين .

نلاحظ في هذه اللوحة أن (رامبرانت) استخدم الضوء بطريقة مختلفة وذلك لإظهار القيم الأخلاقية ، والدينية المتمثلة بجسد المسيح ، وكأنه يريد أن يقول أن الضوء هو رمز الخير المتمثل بالمسيح ، وان الظلام هو رمز الشر المتمثل بالأشخاص الذين يحاولون قتل المسيح ، وهذا يعطينا تصوراً قيمياً لمعاني ورموز شخوص هذه اللوحة .

اسم الفنان : ميندرت – هوبيا .

الخامة أو المادة : زيت على الكانفاس.

القياس : ٢٥.٥ × ٢٠.٥ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٧٩٢

العائدية : دي فيجيتوكس ، هولندا

الوصف العام:

يتقدم المنظر مساحة خضراء ، بحدود واضحة ترتفع من الجهة اليسرى ثم تنساب في الانخفاض كلما اتجهت إلى يمين اللوحة ، كما وتتكون مجموعة من الأشجار ذات الألوان المختلفة ، مع وجود كوخ أسفل الشجرة الكبيرة على يسار اللوحة ، كما وتضم اللوحة شخصان واقفان على اليمين مع وجود بعض الغيوم البيضاء .

تحليل العمل :

عولجت اللوحة بطريقة الجزء اللوني بلمسات قصيرة بالفرشاة من اللون الأخضر الداكن ، والبرتقالي ، والأزرق ، واخضع هذا التجاور للألوان غير الممزوجة المساحة إلى تقنية المزج البصري ، مما اكسبها تألقاً وإحساساً بالضوء المتلألئ وذلك تأكيداً للجوانب الحيوية في الطبيعة . وفي الجانب الأيسر شجرتان عولجتا بطريقة اللمسات المتجاورة وبألوان صفراء مع الأخضر والبرتقالي .

أما المنطقة الأفقية والموازنة لسطح اللوحة ، فهي بألوان الأزرق المخضر والأصفر. وهناك مساحة ممتدة خلفها بلون اخضر بقيمة ضوئية قاتمة ومشربة بالزرقة لتكون فاصلة بين السماء والأرض. وإذا كان ثمة إحساس باندفاع العينة باتجاه العمق الفراغي فهو من جراء استخدام المنظور الجوي بوضوح ، كذلك اختلاف اللون وإذا كانت هذه الحركة بطيئة ذلك لأنها مصحوبة بتجزء في عملية الانتقال من الأمام إلى الخلف بسبب الأسطح الموازية لسطح اللوح وتهدئتها بالحركة السريعة فان العين ستقف تماماً عند السماء ودون حراك للداخل أكثر لأنها وان بدت متحركة ذاتياً بفعل لمسات القيم اللونية الفاتحة إلا أنها جاءت مسطحة خصوصا المنطقة باللون الأزرق تماما وخالية من الإيحاء للمنظر بشكل عام .

الفنان لم يجعلنا نغفل سطح اللوحة تماما ولم يجعلنا نحس بوجود سطح تصويري ، وإنما اتبع الحالة الوسطى . كما قام بموازنة بصرية لكتلة الأشجار على جهة اليسار بواسطة لون الممر الترابي ، وبواسطة الشجرات القريبة والأشجار البعيدة .

أما الجزء العلوي فقد أحيل إلى تنظيم السطح . كما تظهر أغصان الشجرة لليسار بشكل ملتوي ومتداخل بغير نظام ، وغلب عليها التوتر ثم تنتظم في حركة موحدة كلما ابتعدت باتجاه الأطراف السائبة لتندمج في مساحة السماء ، كما وان هناك ضوء نافذ من خلال تلك الأغصان. ويتضح لنا تكرار لهذا الضوء النافذ في الشجرة الثانية لليسار والتي بدت فروعها بشكل خطوط مستقيمة على محور الشجرة المنحني لليمين وبدت في صورة متشنجة . وجاء تكرار شكل مساحات الضوء النافذ من خلال الأشجار على الأرض لإضفاء الوحدة مع تنويع في الحجم والاتجاه .

وعموم المنظر يشيع نوعاً من الدفء في نفوسنا من خلال اللون أما الضوء فظهر ممتصاً وبدت لنا القيم بتباينات مختلفة عملت على التقليل من نضارة الألوان وبريقها وحيويتها .

أما رسم الأشخاص باللوحة فهو دليل على أهمية العنصر الإنساني الذي ساد تفكير عصر النهضة . حيث قام الفنان بموازنة اللوحى فوازن الكتل الكبيرة للأشجار بكتلة الجسدين الصغيرين ، وهذا دليل على سيادة الإنسان واعتباره مركزا للكون .

نلخص مما تقدم أن (هوبيا) قد استطاع عبر الدلالات القيمية الفنية أن يعبر بجلاء عن اهتمامات العصر وقيمه وكان من التنوع بحيث استطاع أن يمجد الجمال الأرضي دون إغفال معطيات الفلسفة الإنسانية .

عينة (١٢)

اسم العمل : قَسم الإخوة هوراس

اسم الفنان : لويس دافييد .

الخامة أو المادة : زيت على الكانفاس

القياس: ١٠.١٠ × ١٣.١١ انج

تاريخ الإنتاج : ١٧٨٤ م

العائدية : اللوفر – باريس .

الوصف العام :

تتضمن هذه اللوحة عائلة هوراتي المتكونة من الأبناء الثلاثة على يسار اللوحة ويتوسطهم والدهم أما في الجهة اليمنى من اللوحة يجلسن أخوات الأخوة هوراتي وهُنَّ حزينات بسبب الحرب التي سوف تشن بين أزواجهن وأخوتهن وهُنَّ حيارى إلى أي منهم سوف يقفنَّ ، بالإضافة إلى وجود بعض الصغار . أما خلفية اللوحة فقد تميزت بوجود الأعمدة الفخمة والأقواس .

تحليل العمل:

توضح هذه اللوحة طريقة التعليق السياسي الملتوي الذي عم ليلة الثورة الفرنسية، اقتبس الفنان (دافييد) موضوعه من أحدى مسرحيات القرن السابع عشر ثلاثة من شباب الرومان المحاربين ، وهم من أسرة هوراتي الذين وهبوا أنفسهم للقتال حتى الموت ضد مدينة مجاورة كانت في حرب مع روما ، وقد فسر الأخوان الثلاثة الذين اقسموا على الدفاع عن ارض والدهم ، كهجوم على الطبقات العليا التي يبدو أنها تعد الكارثة التي تهدد فرنسا ، حيث يضع (دافييد) في هذه اللوحة الأشخاص والخلفية الكلاسيكية في موضع موازٍ لسطح اللوحة ويرتب كل شيء بعناية فائقة تسهم في خلق الشعور بالقانون والنظام الذي يقترن بالأسلوب الكلاسيكي، حيث الهندسة الأساسية القائمة على تقسيم اللوحة إلى ثلاثة أقسام متساوية .

ويرجع هذا النموذج إلى بناء محكم وسكونية عكس الحركية والتفكك التصويري ، يقول (دافييد) : " إن الخط الرصين والمحاكاة الأمينة لأشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها (فيدياس) و (بلولكليت) ... وخليق بنا أن نتبع خطاها فيما تنتجه من إعمال والانتفاع من أساليبها فالتزام (دافييد) في أعماله بالموضوع والتعبير عن الواقع بترفّع عن عرض المشاهد الدرامية واستخدام أسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الإنسان في حركات الأوضاع النبيلة .

إذن فعلى الفنان أن يختار أفضل الأشكال ليصوغ منها جمالاً مثالياً، وفي ذلك يقول (وينكلمان) المدافع عن الكلاسيكية والمنظّر لها (أن الجمال مرادف للكمال ، وليس باستطاعة من لم يبلغ الكمال تحديده ، فالجمال يُحس ويُتذوق بواسطة العين، لكننا لا نتعرف عليه أو ندركه إلا بالعقل).(١٩-ص٢٠) ، فالجمال لدى الكلاسيكية الحديثة يتجسد فيه الرسم (التخطيط) والشكل الذي هو مدرك ومتفوق على اللون المحسوس، بعودتها إلى العقلانية.

وقد أضاف (دافييد) وضوح الشكل والشعور بالطبيعة التي اختارها منها نواحي الجميل بعد مقارنة الأشكال الحية مع أكثر الأمثلة جودة وجمالاً في الفن الإغريقي ورسومات العصر الاليزابيثي .

ونلاحظ من خلال هذه اللوحة أن الأخوة قد أصروا على الدفاع عن أرضهم رغم قلة عددهم ونلاحظ إصرارهم على ذلك من خلال تثبيت أرجلهم على الأرض وحركة أيديهم ، كما قد ربطتهم علاقة الأخوّة وهي قيمة عالية ومثالية ولم يهمهم الموت في سبيل الحفاظ على كرامتهم رغم أن أخواتهم الثلاث اللائي نراهنَّ إلى يمين الصورة باكيات وهن متزوجات من الرجال الذين ينتمون إلى المدينة المعادية على الرغم من أن أزواجهن يحاربون أخوتهن وبالرغم من وجود الأولاد إلا أن الدافع الأخلاقي والروابط الأسرية قد دفعت البنات إلى الوقوف بجانب الأهل رغم حبهنَّ لأزواجهنَّ ومحاولتهنَّ وقف هذه الحرب اللعينة التي سوف يقتل فيها الأحباب ، ولم يصدف في القرن نفسه أن هناك من يفضّل الوطن على الأسرة، والآن في نطاق أدب السياسة الجديد قد أصبحت الوطنية أو حب الوطن تقوم بدل تقديس الملوك، لقد كانت اللوحة نداء للوطنية الصارمة والتوحيد العائلي والإيمان الشديد بقدسية العاطفة وضرورة التحليق في عالم الخيال والأحلام ، كما تخاطبنا الدلالات المتفرقة فمنها اللونية ومنها الهندسية التي تتكامل وترتبط مع بعضها البعض لتشير إلى فحوى الرسالة المراد قراءتها، حيث نجد أن اللون الأحمر علامة رمزية حيث انه اللون الوحيد الذي يشترك فيه جميع البشر ، فجميع البشر تصطبغ دماؤهم في هذا اللون فهو المعبر الحقيقي عن الوحدة البشرية، أما اللون الأزرق فيرمز للانهائية.

إن تبدل انساق البناء التشكيلي للوحة لا يجري بمعزل عن التبدلات التي يعيشها العصر فشخوص (دافيد) لا يمكن عَدَّها رموزاً بل تعبيراً مباشراً ودقيقاً على الشعور بالعالم ، وهي إذ لا تنحَّ إلى التعبير النفسي بشكل أساسي إلا أنها تجسد رغبتها بالاستسلام نحو الدفاع عن الوطن، وذلك الإصرار يتولد عن طريق النور واللون والحركة والتي تشكل البنية الأساسية لأجساد الشخصيات، ونرى تلك الأجساد قد انتمت إلى عالم الزمن أكثر منه إلى عالم المادة، شخصيات تعيش الماضي والحاضر فالماضي وحده الذي لا يمكن وصفه بأنه تشكل وانتهى أما الحاضر فهو مكان الصيرورة، مكان ملامسة الواقع ملامسة حسية مباشرة, أما الفنان فهو قادر على إبداع الجميل بالألوان والأشكال يلخص كل ما يراه وكل عواطفه في تلك الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نغمات وأصباغ وخطوط حيث يُعد الضوء تركيب الأشياء والأجساد .

ورغم اليأس الذي أصاب الأخوات اللواتي وجِدنَّ على يمين الصورة وقد ظهرت ملامح اليأس من خلال حركة الأيدي والأرجل وانحناء الرؤوس إلا أن كل ذلك لن يثني من عزيمة الأولاد، ووالدهم الذي يرفع يده اليسرى إلى السماء وكأنه يدعو لهم وبالأخرى يجمع السيوف لحكمة أرادهم أن يكونوا مثل تلك السيوف إذا تجمعت فلن تنحني.

وتعد الكلاسيكية المُحدِثة بمثابة رد فعل ضد الانحراف ومظاهر التخنث وزيف العواطف لدى الركوكو ، مطالبة بالعودة إلى الروح العلمية والعقلانية والى المنابع القديمة السليمة كحركة تستوحي الأشكال الصافية وتجمع بين العودة إلى الأصول وبناء عالم مثالي بالعودة إلى الفنون الإغريقية .

واستخدمت الكلاسيكية جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الأساليب السامية لعرض صور واقع مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفاظها بالقيم التشكيلية الرزينة الوقرة .

وهذه اللوحة مثل واضح على عودة النيوكلاسيكية إلى جذور الفن اليوناني والروماني، بتجسيدها مشهد تاريخي وأسطوري يعود إلى روما وأثينا فالأشكال والمعبد اقرب إلى التراث الكلاسيكي منه إلى الواقع في فرنسا ، وأرجل المتحاربين العارية من طراز التماثيل اليونانية ، ونلاحظ دقة في رسم التفاصيل بكل أصوله الكلاسيكية ، التي تضع المشابهة والنموذج فوق كل اعتبار .

نلاحظ في هذه اللوحة إن الفنان (دافييد) قد استخدم الأشخاص كرموز ايقونية للدلالة على قيم سامية منها الشجاعة والبطولة ومواجهة التحديات من اجل المحافظة على الإنسان الذي يعد هو مركز الكون .

عينة (١٣)

اسم العمل : حرية على المتاريس. (الحرية تقود الشعوب)

اسم الفنان : ديلاكروا .

الخامة أو المادة: زيت على الكانفاس .

القياس : ٣٢٥ × ٢٦٠ سم

تاريخ الإنتاج : ١٨٣٠ م

العائدية : متحف اللوفر / باريس

الوصف العام:

تتألف هذه اللوحة من مجموعة من الثوار الفرنسيين و تتوسطهم امرأة رمز العطاء والشجاعة وهي تحمل العلم الفرنسي دليلا على انتصار الحق على الباطل. ودليلا على عدم استمرار الظلم ضد الناس المضطهدين الذين ثاروا من بعد ما أحسوا بألم الظلم وعدم الحرية والطغيان والاستبداد . وتنتشر الجثث في مقدمة اللوحة ، أما في الخلف فقد وجدت بعض الأبنية ، بالإضافة إلى تصاعد دخان نتيجة للاحتراق الذي حصل بسبب الحرب .

تحليل العمل :

تصور هذه اللوحة الثورة الشعبية الفرنسية ضد القوى الطاغية حيث عانى الشعب الويلات فتعرضوا للاضطهاد وكل ما يوصل الإنسان إلى الضياع وانهدار الكرامة ، وما كان للشعب أن يسكت عن الضيم الذي لحق به فأسسوا الثورة ، انتفضوا بها على الوضع الذي عاشوه ولسنين طويلة ولكنهم رغم ذلك أصروا على الثورة إلى أن حصلوا على حريتهم ، فنرى في هذه اللوحة العديد من القيم الإنسانية كالتآخي وحب الخير للجميع والشجاعة ... الخ من القيم الإنسانية النبيلة التي كانت عرضة للضياع بسبب السلطات الجائرة على الشعب ، كما وتمثل هذه اللوحة أروع لوحة رومانتيكية معبرة عن المعاناة الإنسانية .

استخدمت المرأة ووضعت في منتصف اللوحة بطريقة جعلتها أشبه بنصب هائل يشمخ في فضاء واسع وسماء حافلة بالغيوم ، ولقد أصبحت رمزاً للحرية وكأن الفنان قد تأثر بفن (الركوكو) الذي مجد المرأة، فوقفت في المنتصف فيما تناثرت على الأرض أجزاء بشرية مختلفة ، وقد رفعت إحدى ذراعيها عالياً لترفع العلم ولتخبرهم عن الانتصار .

هذا العمل من انعكاسات الحرب التي شُنَت من قبل قوات (نابليون) ضد الثوار، نزع الفنان إلى معالجة اللوحة بالأسلوب التجسيمي باعتباره اقدر على تجسيد المضمون فهما يتفاعلان من خلال الموقف الرافض الذي يتخذه الفنان بوعيه أو لاوعيه . والمرأة هنا هي المنفذ الدلالي إلى عالم اللامحدود الذي يؤكد النوازع الداخلية ويشير إلى خفايا النفس البشرية، وهيمنة الفضاء الواسع على المشهد يسمح بان تكون هناك دلالات باطنة تزيح الدلالات المباشرة للعالم الموضوعي فتحل محلها. المستويات الدلالية لهذا العمل تبدأ من مرارة الواقع الذي جسده الفنان، أما البناء لجسد المرأة المشحون بالطاقة والمحرض نحو التقدم إلى الإمام تسانده أجساد الأشخاص الموجودين على يمين أو يسار اللوحة .

واليد عنصر الإبداع والخلق في الإنسان، وهي عنصر الإبداع التي مجدها (أرسطو) وعدها دعامة الخلق والإبداع ، هذه اليد تُشفي وتبارك لدى المسيح وبوذا ، وعند (ماركس) هي أداة الإنتاج وسبب تطور الإنسان ووعيه ، هذه اليد تحولت هنا إلى رمز للنصر، فالحرب تقتل الإبداع وتهدم ما يبنيه الإنسان أما يد الشخص الأخرى - وكلتا اليدين على يمين اللوحة - ترتفع لتقبض على سلاح بسيط، أما رأس الفتاة فهو يرتد إلى الوراء في تعبير على الحث على نسيان الألم والتمتع بنشوة النصر والحرية .

أما الجثث الملقاة في مقدمة اللوحة في رمز آخر لهمجية الحرب التي تقتل كل من تلقاه أمامها وهذه بمجملها لا تخرج من نطاق الصورة البشعة لموضوعة الحرب وبشاعتها وهشاشة الجسد الإنساني أمام قسوتها التي تمزقه وتهدد وجوده. إن كل ما هو إنساني حالم مسالم يجد قيمته ودلالته في هذا الجسد وكل ما هو همجي لا إنساني يجد دلالته في تمزيقه وقتله. وتعبر الحركة الرومانتيكية عن ذات الفنان، حيث أن الجمال يتكون في خلال الأسلوب الذاتي والتقنية الملائمة وأول ما ينبغي مزجه مع الصورة هو تضاد الخطوط الرئيسية ويختلف الانفعال الرومانتيكي من ثورة الانفعال الباروكي الذي كان هدفه إثارة عاطفة شاملة نحو شهيد ما أو اجتذاب إنسان إلى الرب . والعاطفة الرومانتيكية هي شيء شخصي للغاية . وهي رد فعل لإنسان متنافر مع بيئته . ويرمز إلى ثورته ونلاحظ أن اللوحة ذات معنى مزدوج بالنسبة للشخص الرومانتيكي فهي أولاً ترمز إلى ظلم يشير حنقة على الاستبداد الواقع على الفرد. وهي ثانياً : تحدث في مكان واحد وبين شعب واحد في (فرنسا) .

ونجد عنف ادراماتيكي في استعمال الخطوط والألوان، وفي قيم الظل والضوء بما يحقق للمشهد ذلك البعد التراجيدي المأساوي، وقد اشتملت رسومات (ديلاكروا) على تناقضات لونية بين الأصفر والأحمر والأزرق، وغالبا ما تعامل (ديلاكروا) مع مواضيع درامية .

ويرى (ديلاكروا) أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع .. ففي الطبيعة لا توجد حدود للأشكال قدر ما توجد فيها لمسات لونية ، فالقيم الجمالية للخط واللون توحي بتأثيرات غامضة .. كالحفل الموسيقي .

ولقد وجد الرومانتيكي انه يعيش في زمن يتجاوز خلق في نفسه مأزقاً سيكولوجياً يبرر له الهروب من الواقع ومد الجسور نحو التاريخ كتعويض ذاتي لقبح واقعه، فيصبح الحاضر مفهوما ومقبولا فيما انه بني على أساس التطور والنمو الطبيعي للتاريخ .

استطاع الرومانتيكي أن يقيم رؤية جمالية متصالحة مع الحاضر، وتشكل مقتربا من ذاته وطريقة فهمة للأصالة وانسجامه مع الكون .

أما الخامة السميكة للملابس فقد عبر من خلالها عن قوة العضلات التي تخفيها الملابس، في حين تعطينا الحركة القوية في يد المرأة الإحساس بحيوية الجسد. ولعمل الظل في اللوحة، يضع المصور لمسات متقاربة ومتوازية، أو يجعل خطوط الظل أكثر كثافة من الخطوط الأخرى .

أما الخط فوظيفته نقل الحركة مباشرة كما نتبعها فقد يكون اتجاه الخط مستقيماً أو منحنياً أو ممتداً .

والخط في هذه اللوحة يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطي الشعور بالبهجة والعظمة ، كما ونلاحظ وجود ترابط يساهم في عنصر السيطرة والسيطرة منبع جميع روابط الأجزاء المتعددة التي لها أهمية ، وينبع منه الإحساس بعلاقة الأجزاء التي تم تخطيطها ببعضها أو بإرتباطها بالأجزاء الأخرى .

ونلاحظ من خلال هذا العمل بأن الفنان (ديلاكروا) قد استخدم الأجساد كرموز ، فالمرأة رمز الحرية وغيرها كما وقد استخدم الدلالات التشكيلية بصورة ساهمت بإظهار العديد من القيم الإنسانية في هذه اللوحة .

عينة (١٤)

اسم العمل : إعدام الثوار .

اسم الفنان : جويا .

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس

القياس : ١٥٨ × ١٢٨سم

تاريخ الإنتاج : ١٨٠٨ م

العائدية : قصر برادو – مدريد .

الوصف العام :

تصور هذه اللوحة إعدام الثوار حيث يتضح مجموعة منهم وقد دفعهم الغزاة إلى يمين اللوحة إلى جانب التل وقد رفعوا أسلحتهم لقتل الثوار ويوجد أيضاً في هذه اللوحة بعض البنايات في الخلف.

تحليل العمل :

تصور هذه اللوحة ثورة مدريد في ٢ مايو (١٨٠٨) التي غزا فيها الفرنسيون اسبانيا وقام فيها الانكليز بمساعدة الأسبان وثار سكان مدريد ضد الاحتلال الوحشي لمدينتهم من الفرنسيين وجيوش المرتزقة الذين ينتمون إلى شمال أفريقيا.

وكأنتقام لهذا الهجوم المدني على الكتائب جمع الغزاة اكبر عدد من الناس تمكنوا من الحصول عليهم، وأوقفوهم صفاً، ثم أعدموهم دفعة واحدة كما هو ظاهر في هذا العمل. وقد اشتعل (جويا) من الغيض لما حدث لوطنه فكان الجنود والفرنسيون في نظره وحوشاً وكان قومه شجعاناً يستحقون العطف – ولقد قيل كل هذا في بيان سياسي عنيف.

وما جعل وجود مثل هذه اللوحة ممكننا هو الواقع من أنها (بعكس صورة دافيد) لم تعرض إلا بعد مضي وقت طويل.

تعطينا هذه اللوحة تأثيراً مختلفاً تماماً فيما يختص بالإمبراطور وجيوشه . وقد وقعت هذه الحادثة في أثناء حرب شبه الجزيرة العربية .

في هذا العمل الدرامي يجتذبنا ما بها من شجن ومأساة وعطف نشعر به نحو الضحايا وخوفنا العجيب من الغزاة المهددين المجهولين في يمين الصورة . لقد اصطبغت هذه اللوحة بعوامل (الانفعالية ، العاطفية ،المادية) . (كالإحساس بالاتزان في لوحة جويا) هذه عناصر رمزية معينة تمثل مستوى رفيعاً من الفهم والتقدير.

ويمكن القيام بالمسرحة، أو بتركيز الاهتمام بواسطة إلقاء الضوء على شيء معين ، يسعى (جويا) إلى ابتكار شكل فني ملائم يعبر عن مضمونه برفضه لمبدأ التنميق والتشذيب، واستغل نظرية النور والظل ليظهر درامية المشهد والتأثير التراجيدي للفاجعة، فالفكرة الفنية تقوم لديه على تحديد الأشكال بخطوط دقيقة والتركيز على التفاصيل التي قد تذهب التأثير المنشود، لذا وجه (جويا) اهتمامه إلى إبراز التأثير الدرامي دون الاعتراف بالمثاليات الجمالية التي وجدها عائقاً في سبيل إبراز نشاطها التعبيري، فخياله كان يتحرك بشكل لا يحفل معه بالتمييز بين الجميل والقبيح (فجويا) كان يبرز خصيصة التباين العنيف في أشكال الطبيعة المشوهة والعواطف الإنسانية الضارية ، ورفض (جويا) فكرة التسامي بشكل واقع ومؤثر لتبديل القيم الجمالية لدى الفنان الرومانسي ، فكان لعدم اهتمام (جويا) بالنسب والجمال المثالي بأن ظهرت بعض شخصياته كالدمى لضآلة شان حجمها ، إلا ان المعاني المختفية خلف تلك الهياكل هي أكثر مثالية وقيمة منها .

ونلاحظ في هذه اللوحة مدى بشاعة بعض البشر وظلمهم لبشر مثلهم فعلى الرغم من كل التعابير الموجودة على وجوه الثوار إلا أن الغزاة لم تؤثر فيهم ولم يكن لديهم لا شفقة ولا رحمة، أما الأيادي التي ارتفعت فهي على خلاف الأيدي التي في لوحة (ديلاكروا) فهنا وكأنها تستنجد بالله أو بأية قوى أخرى لتخلصهم وترد إليهم حقهم. افهكذا يعامل الناس البسطاء الذين سلب حقهم؟ ، وقد لاذت الأجساد بعضها البعض الآخر لكي تحاول الخلاص لكن دون فائدة ، ومنهم من يضع يديه على وجهه لكي لا يرى المأساة ومنهم من رفع رأسه إلى السماء معاتبا ونلاحظ تطاير الدماء على الأرض وسيلانها نحو الغزاة لكن كل هذا لم يؤثر لأنه ليس لديهم قيمة الضمير.

أما الألوان المستخدمة فقد كانت شاحبة ورمادية للتعبير عن المأساة حتى الفضاء أو الجو العام كأنه حزين على أولئك الأشخاص ، باستثناء الشخص ذو الرداء الأبيض فقد وجد بلون مختلف ابيض وكأنه رمز للأمل وعدم اليأس والاستمرار على طريق النضال من اجل التحرر، ووقف الرجل رغم الأعداء الذين واجههم إلا انه بدا شامخا آملا في شيء يحدث لرد الأعداء ومتأكداً من انه رمز لقيمة عالية إلا وهي حب الوطن والدفاع عنه .

نلاحظ من خلال هذه اللوحة أن (جويا) استخدم الرموز البشرية كدليل على المعاناة الإنسانية وإظهار قيم كالشجاعة والصبر والعفة وتحمل كل شيء من اجل إرساء تلك القيم في أذهان الناس .

المبحث الأول : ماهية القيمة

❖ مجالات القيمة.

- خصائص القيمة.
- أنواع القيمة.
- شروط القيمة
- النظريات التي فسرت القيمة.

ماهية القيمة

تشير كلمة القيمة إلى ماله قيمة أو ما يمكن أن يكون ذا قيمة أي أن القول بان شيئا ما " قيّم " يعني بان هذا الشيء حاصل على القيمة ، كما يشير إلى شيء خير أو صائب أو ملزم ، أو جميل أو حقيقي .

وقد اعتقد بعض الفلاسفة أن القيمة محمول عام مثل " اللون" الذي تندرج تحته "محمولات قيّمة" أكثر تعينا ، مماثلة بـ" الأحمر " و " الأصفر " وقد سميت محمولات القيمة هذه الأكثر تعينا قيّما فاللون لا يعني الشيء الذي له لون . بل لونا خاصا كالأحمر مثلا .

وبناءاً على هذا فالقيمة لا تعني شيئا حاصلا على القيمة، بل نوعا خاصا من القيمة، مثل قيمة اللذة، أو قيمة الشجاعة. وقد سمى الفلاسفة ، الشيء الخيّر،خيراً أو حاملاً للقيمة. إذن فان الصفة"ذا قيمة " تعني حاصلا على القيمة.(٨٤-ص٣٧).

والقيمة في معناها الفلسفي لا تتوقف على ما نستطيع أن نضعه بدلا منها كما هو الحال في الحقل الاقتصادي ، بل وجودها مرتبط بمجموعة من الاعتبارات المعنوية الأخرى . التي تكسبها نوعا من الموضوعية والاستقلال عن عالم الأشياء المتبادلة .

وقد كان وجودها مرتبطا بالتجربة الإنسانية البشرية ولم يُعد لها وجود أزلي منفصل عن عالمنا ، إلا أن هذا لا يعني مطلقاً أنها أصبحت رهن مشيئة الإنسان أو أنها أصبحت من خلق الفرد ، إذ أنها مستقلة في وجودها عن الفرد على الرغم من أنها تقويمات بشرية . (١٤٢ – ص٣٣٢-٣٣٣) .

ومعنى ذلك أننا نميل إلى القول بان القيم بالمنظور الفلسفي وان كانت تقويمات بشرية إلا أن وجودها يجعلها مستقلة عن عالم الأشياء من ناحية وعن الأفراد وعيشهم من ناحية أخرى .

لقد تباينت الآراء حول القيمة وماهيتها من قبل الفلاسفة فيرى أصحاب النظرية العقلية للقيم ومنهم (أفلاطون) بان أصل القيمة يخضع لمبدأ سماه الخير ، وسماه (ديكارت) بالكامل أو الله . وهذا المبدأ يمثل قمة الوجود وقمة الكمال على السواء . فثمة تطابق بين القيمة والماهية والوجود . (١٠٠ – ص٤١٩) .

أما (كانت) فقد اتجه إلى القول بوجود قيمة داخل العالم الواقعي تعتمد على التنظيم والغائية الكامنة .

وقد ازدادت عناية الفلاسفة فيما بعد بالثنائية التي أثبتها(مالبرانش ١٦٣٨-١٧١٥) في تفرقته بين الحقائق المتصلة بالقيم،وباقي أنواع الحقيقة.(١٠٠– ٤٢٠).
وتظهر القيم عادة في صور أزواج متقابلة (كالجميل والقبيح،و الخير والشر). وفضلا عن ذلك ، فان كل زوج من هذه الأزواج المتقابلة يبدو وكأنه حدا أعلى. فالعقل يصور لنفسه مثلا مطلقا للخير أو ربما مثلا مطلقا للشر.(١٠٠-ص٤٢٣).

أما القيمة عند (جون ديوي ١٨٥٩-١٩٥٢) وأتباعه ، تكون متصلة بحاجات الكائن الحي ، ومصالحة . واعتقد (مور ١٨٧٣-١٩٥٨) في وجود عالم من القيم منفصل تمام الانفصال عن عالم الوقائع ، كما رأى بالإضافة إلى ذلك عدم تقبل القيم لأي تحليل. فنحن لا نستطيع تحليل الخير أو الحمرة على حد سواء. أما (برجسون ١٨٦٦-١٩٥٢) فقد جاءت نظريته متعارضة مع النظرية البيولوجية التي نادى بها (ديوي) ، والنظرية المنطقية (لمور)، حيث ارجع (برجسون) القيمة إلى الانفعال. والانفعالات التي نبعت منها القيم فوق المستوى البيولوجي .

واعتماداً على الانفعالات نستطيع أن نتحد بمبدأ الحياة ذاتها.وهذا الأساس بوصفه فوق الحياة يُعد منبع الأخلاق والدين الدائم الاتساع والاتجاه ناحية الحرية.(١٠٠–ص٤٢٧).

وأول تصنيف يمكن القيام به قائم على أساس التفرقة بين قيم الذوق (المتضمنة في أحكام مثل القول " باني أعجب بهذا النوع من الطعام" ، وقيم النفع – أي التي تعد وسيلة لأدارك غايات أخرى)، وقيم الغايات، التي يصح اعتبارها غايات قصوى •.

وحتى في هذه الغايات القصوى أو النهائية ، يمكننا إحداث تفرقة بين ما يدعى بقيم الشجاعة ، وقيم الخير (أي جميع القيم الأخلاقية ما عدى الشجاعة) ، وقيم الصدق (الحقيقية) (١٠٠ – ص٤٢٣) .

وهناك أيضا التصنيف الذي جاء به (ماكس شيلر) وفيه تفرقة بين القيم المستحبة (والتي تطابق على نحو ما ،ما دعوناه بقيم الذوق) . وبين قيم الحياة ، والقيم الجمالية ، والقيم الأخلاقية .

وتختلف القيم الأخلاقية عن القيم الجمالية من حيث أنها أي -القيم الأخلاقية- عدم إشارتها إلى أشياء أو أشخاص قد نظروا إليها على أنها أشياء . إذ أنها تشير إلى الأشخاص في حالة النظر إليهم في ذاتهم . وآخر نوع ذكره (ماكس شيلر) هو القيم الدينية .

وكل هذه الآراء وصفت جانبا حقيقيا من جوانب القيمة ،والعقل الإنساني عندما يبحث القيمة عليه أن يراعي دائما الجانب البايلوجي ، والجانب السيكولوجي .

وعلى الإنسان أن يعتقد بان القيم أشياء يوحى بها إليه ، وان مصدر هذا الوحي شيء كامن فيه أعمق من نفسه . فالقيم موجودة ، لان الفرد يتصور وجود نظام مختلف عن ذاته ولأنه هو ذاته المصدر الذي ينبع منه هذا النظام بفضل ما فيه من القدرة على شهوده له. فالقيمة لم تأتنا من أي شيء خارج عن أنفسنا إلا بمعنى أننا نحن أنفسنا خارج أنفسنا. وفي الحق يمكن أن يقال أن الإنسان هو خالق القيمة وخالق مظاهر قدسيتها وربما أمكننا أن نضيف إلى ذلك أن خلق القيمة ليس مستقلا عن التضحية بالمعنى الشائع للكلمة . لان الإنسان يخلق مظاهر القدسية عندما يرتضي التضحية بذاته من اجل القيم . (١٠٠-ص٤٣٠) .

والقيمة تكمن في الفعل الإنساني ، لأنه – أي الإنسان – يريد أن ينشئ شيئا غير موجود من قبل . فهو إذن ينطوي على قرار وكل قرار هو تفضيل أمر على آخر . فالفعل هو تغير في الوجود أو تحقيق شيء لم يكن من قبل فهو إذن تعبير عن إمكانيات الإنسان ، أو تخيلاته التي تميل إلى التحقق . وكل إمكانية تفترض وجود فعل تفضيل . (٨٠ –ص ١٧٦) .

• لتمييز الخير النهائي ، لجا أفلاطون أحيانا إلى كلمات تدل على معنى النفع . وهذا يرجع إلى أن الخير النهائي في نظره هو الأساس الذي تعتمد عليه المنفعة . والمنفعة الحقّة تكتسب معناها من الخير الكامل . للمزيد ينظر(١٠٠ – ص٤٢٣)

وفعل التفضيل أي هو السلوك المفضل الذي ينشا من موقف قيمي .وهذا السلوك يوجه إلى أي موضوع أو مجموعة من الموضوعات . أو إلى خواص الموضوع أو مجموعة من الموضوعات . أو إلى خواص الموضوع أو مجموعة من الخواص ، ومن ثم إلى الآلام ، والمتع ، والأشخاص ، والأفعال ، والى موضوعات فيزيقية أو أبنية معقدة من أنواع متباينة . فالموقف القيمي ، يكون متضمنا على علاقة ، وفعل ايجابي أو سلبي ، سلوك مفضل بواسطة عامل ما بالنسبة لشيء ما – وهكذا فان المتعة مثلا تعتبر قيمة ايجابية إذا تمت الاستجابة لها بواسطة سلوك ايجابي مفضل.(١٩٦ – ص١٦) .

وقد أكد المعنى أيضا (ديوي) عندما رأى أن الغرض التفضيلي يؤكد معيارا محددا،وهذا المعيار يستخدم في حكم القيمة للتعبير عن أنماط السلوك.(٨٤–ص١٦).

والموقف القيمي إذن هو موقف تكون فيه في وضع مفاضلة . أو مقارنة وليس في وضع نقوم به بالتحليل أو الوصف . فحكم القيمة يُنسب إلى الأشياء قيمة معينة. وهذه القيمة قد تكون أصلية أو مشتقة من علاقتها بشيء آخر ذي قيمة. فلكي نقول بان شيئا ما " خير Good " يعني انه مرغوب . فإذا كان خيراً أساسياً، فهذا يعني أن الرغبة فيه تعتبر غاية.(١٩٢-ص٥١-٥٢) .

فحكم القيمة يعبر عن موقف معين للشخص الذي يقوم به ، وان من تعبيرات القيمة هو أن تعبر عن الانفعال قد جاء مع وجهة النظر التي ترى انه لا وجود لتعبير قيمي يمكن برهنته أو تبريره . لأننا نأمل في التأثير في مواقف الناس عن طريق العمل اللاعقلي. والتعامل مع عواطفهم ومشاعرهم . (٨٤ – ص١٧).

وقد رأى ذلك (اير) (Ayer) حين قال : " أن التعبيرات الأخلاقية , ورأيه في الأخلاق تنسحب على غيرها من القيم كما يقول هو نفسه – تعبيرات عن انفعالات ولا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة (١٩١– ص١٠٣) . كما أن المفاهيم الأخلاقية المعيارية لا يمكن تحويلها إلى مفاهيم غير معيارية ".(٨٤– ص١٧) .

وحكم القيمة هو حكم على شيء وليس حكماً عن شيء . وهو ليس مجرد حالة لموضوع بل هو مقارنة الموضوع بمعيار.(١٩٧– ص١٠٣).

والناس عادة لا يتفقون حول ما يعتقدون انه "خير" أو صواب من الناحية الأخلاقية. بينما يكون اتفاقهم حول ما هو صادق، أو صحيح علميا يكاد يكون واضحا. " فالنازّيون السوفيت مثلا يختلفون كثيرا فيما يعتقدون انه ذو قيمة " أو خير" " أخلاقي " وذلك لارتباط أحكامهم بمفاهيم اجتماعية وسياسية متباينة، بينما هم متفقون على ما هو علمي أو ما يشكل حقائق علمية.(١٩٣– ص١١٤-١١٥).

وفقا لذلك فان التعبيرات المتعلقة بالقيمة يمكن أن تشتق من التعبيرات المتعلقة بالحقيقة . (١٩٠ – ص٢٢) .

وقد رأى (شيلر) انه إذا كان المنطق علما من علوم القيم ، استنادا إلى أن القيم هي " الخير ، الحق ، والجمال " فان هذا يستلزم مراجعة جذرية للتعارض بين الحقيقة والقيمة وأيضا التعارض بين الحقيقة والوجود . (٨٤-ص٢٥).

وهكذا ترى الباحثة أن مجالات القيم وثيقة الصلة بالذات الإنسانية خاصة فيما يتعلق بالأخلاق والجمال – وهو موضوع بحثنا – لذا لا يمكن أن نتجاهل الذات الإنسانية في هذه المجالات .

مجالات القيمة :

لقد اتسعت مجالات القيمة، ولم تعد تقتصر على التصور الذي وضعه (أفلاطون) لثالوث(الحق – الخير– الجمال)،فقد شملت إلى جانب مجالات الأخلاق والجمال والمنطق، أيضا، الاقتصاد والاجتماع، والسياسة، والتاريخ، والدين .... .

ويميز (لافل) (١٨٨٢ – ١٩٥١) بين ثلاثة أصناف من القيم وهي :

أ. **قيم الإنسان في العالم** : وهي القيم الاقتصادية ، وهي شروط لقيم من نوع أعلى ، والقيم العاطفية ترتبط بقيم من أنواع مختلفة .

ب. **قيم الإنسان تجاه العالم** : وهنا يميز بين نوعين : قيم عقلية وهي المتعلقة بمعرفة الأشياء وتغير الظواهر ومعناها بالنسبة إلينا ، وقيم جمالية (تقوم في اللذة النزيهة) التي يزودنا بها المنظر المحض للأشياء .

ج. **قيم الإنسان فوق العالم وتشمل** : القيم الأخلاقية التي تتضمن الفعل في الواقع الموضوعي وتحويل العالم المادي ، ثم القيم الروحية أو الدينية ، " هكذا يقول (لافل) أنها لا غاية لها سوى التقدم الخالص للشعور في علاقته بالله" (٢٧ – ص٤٤٨) .

وترى الباحثة أن مرونة القيم واشتمالها على مجمل الحياة الإنسانية ونشاطاتها، سوف يُظهر على الدوام تسميات وعناوين لقيم قد يجد المفكرون لها أسبقية على غيرها .ومن هذه القيم :

أ. القيمة الاجتماعية :

القيمة كمصطلح عام في العلوم الاجتماعية قد تعني أي موضوع أو حاجة ، أو اتجاه أو رغبة . كما تعني في علم الاجتماع والانثربولوجيا ، المستويات الثقافية المشتركة التي نحتكم إليها في تقدير الموضوعات و الاتجاهات الأخلاقية أو الجمالية أو المعرفية . (١٦٠- ص٥٠)

وقد رأى (دوركايم) بان المجتمع هو أصل كل قيمة . حتى القيم الدينية في نظره – بل كل أنواع القيم – لا يمكن أن تفسر بغير مراعاة لأثر المجتمع وفاعليته . (١٠٠– ص٤٢٦)

وقد رأى أن القيمة قد لا ترتبط بموضوع أو نشاط ولكن يمكن أن يكون الموضوع أو النشاط ذا قيمة إذا ما أصبح ضروريا، ومؤكدا في سياق الحياة الإنسانية. (١٩٦– ص١٣٢-١٣١)

وأكد (دوركايم). أن الأخلاق وغيرها من القيم تنبع من المجتمع ، وبذلك أن الفرد هو بالضرورة عضو في جماعة كبيرة أو صغيرة والأخلاق تنهض على أساس اجتماعي لأنها تتغير عندما تتغير المجتمعات .

فالمجتمع هو الكائن المطلق ، هو القوة المتعالية التي تحقق الغايات الإنسانية والمثل العليا.

ويرى (دوركايم) بان ما هو اجتماعي له الأسبقية على ما هو فردي ، لان الإنسان نسق تقليدي من المعتقدات والممارسات معدا بشكل مسبق يجب أن يكيف ذاته معه. (٨٤- ص٥١) .

و (دوركايم) . حين رد القيم إلى المجتمع قد لفت الأنظار إلى الأسس الاجتماعية للقيم جاعلا القيمة نتاجا اجتماعيا محضا .

وفي توجه مقارب يرى (بارسونز) أن القيمة تمثل عنصرا في نسق رمزي مشترك يعد معيارا أو مستوى للاختيار بين بدائل التوجيه التي توجد في الموقف. فكأن القيم هنا تمثل معايير عامة و أساسية يشارك فيها أعضاء المجتمع وتسهم في تحقيق التكامل وتنظيم أنشطة الأعضاء . (١٦٠– ص٥٠٥) .

وتعبر القيم الاجتماعية عن مضامين منها(السلطة–الولاء–التنافس والصراع). وذلك في إطار العلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع، لان القيم تعكس بشكل جدلي درجة نمو ونضج هذه العلاقات في تفاعلها مع الأفراد .

ذلك أن القيم ترتبط بالأدوار التي يقوم بها الأفراد داخل البناء الاجتماعي. بل أن الإنسان يتعلم القيم من خلال الدور الذي يلعبه في المجتمع.(١٥٩-ص٢١٢) .

وترى الباحثة أن دراسة القيمة من الناحية الاجتماعية ذات أهمية بالغة ، وان وجب اعترافنا بتضمن فكرة القيمة إشارة مضمرة إلى الدور الذي يقوم به المجتمع. على أن هذا لا يدل أيضا، أو لا يعبر عن أكثر من مشاعرنا تجاه القيمة.

فهو لا يعد تغيرا لكيف نشأت القيمة ذاتها .

ب. القيمة الاقتصادية .

تتعلق القيمة في الاستعمال الأكثر شيوعا بالمفهوم الاقتصادي. وقد اخذ مصطلح القيمة صورته على يد (ريكاردو) الذي ربط بين القيمة وكمية العمل المبذول، ولان قيمة السلعة تحدد بما يتجسد فيها من العمل الإنساني العام الضروري اجتماعيا، وهذا العمل يقاس هو الآخر بديمومته. وان العمل هو مقياس سائر القيم ، ولكن العمل بحد ذاته لا يملك قيمة .(٢٠-ص٢٢٩) .

وقد رأى (دوهرنج) أيضا أن العمل هو مقياس القيمة ، ولكنه ربط ذلك بقيمة زمن العمل ، وقيمة زمن العمل بوسائط المعيشة

اللازمة من اجل البقاء، وانه في النهاية رأى أن قيمة البضاعة تحدد بما تحتوي عليه من أجور ، أي أنها تحدد بتكاليف الإنتاج . (٢٠-ص٢٣١) .

أما (ماركس ١٨١٨-١٨٨٣) فيقول أن العمل هو الذي يحدد قيمة البضاعة فبقدر ما يتطلب إنتاج هذه البضاعة أو تلك من العمل ، بقدر ما تكتسب هذه البضاعة قيمة اكبر ويكون سعرها أغلى ، فالذهب مثلا أغلى من الفحم الحجري لان البحث عن الذهب وعملية فصله من المواد الغريبة يقتضيان من العمل كمية اكبر بكثير مما يقتضيه استخراج نفس القدر من الفحم الحجري. (١٣٣-ص٢٩).

وقد قدم علم الاقتصاد القيمة تعبيرات ومصطلحات أكثر تشعبا مثل (القيمة الاسمية Mominal – ralue) التي تعبر عن القيمة المدونة على أي صك أو وثيقة ، (وقيمة التعادل) (Par – value) المعبرة عن قيمة العملة بالذهب . وهذا المصطلح يتعلق بصندوق النقد الدولي . (١٦٠-ص٥٠٥) .

ج. القيمة والثقافة :

تشكل العلوم الثقافية فروعا من المعرفة . ولذا فان العلوم الثقافية يمكن أن تساعد على تمييز مجالات القيمة وأهميتها . (١٩٩-ص٢٣٢) .

وقد رأى البعض أن القيمة جزءا من الثقافة ، سواء في المضمون أم الشكل . (٨٤-ص٢١٤) . وإذا كانت القيمة الاجتماعية نتاجاً للحياة الاجتماعية ، للتفاعلات الديناميكية بين طبقات وفئات المجتمع ، فإنها تصبح جزءا من الثقافة . ويتم تداولها وانتقالها عبر الثقافة، وفي إطار التفاعل الثقافي.(٨٢-ص٥٨).
وقد رأى (رالف بارتون بيري) أن الثقافة هي الفعل الإنساني المقابل لفعل الطبيعة والثقافة ليست مجرد ما يصطنعه الإنسان، بل هي ما يصنعه من اجل مصالحه المكتسبة وتطوير قدراته. (٨٢-ص٥٨) .

وتمثل القيم العلاقات المنظمة للثقافة .وعلى أساسها يتم تقدير ثقافة ما أو التفضيل بين ثقافتين .

وتدل الثقافة على التنوع والكلية لما يصنعه الإنسان بنفسه وبيئته ، وتتجسد الثقافة في مواقف وأفكار وميول ونزعات الناس ، وفي الأشكال المادية التي تعبر عنها وتضعها موضع التنفيذ . (٨٢-ص٥٩) .

أما اللغة والأدب والفن فأنها تقوم بدور فريد في تسجيل الثقافة . فالكلمات ، وتركيبات الجمل والمصطلحات ، وأسلوب اللغة ، والأشكال والخطوط ، واللمسات الرقيقة لفرشاة الرسام ، أو لمسات أزميل النحات ، كلها تسمح باختلافات متنوعة لا حد لها في انتقال وحفظ الثقافة.(٨٤-ص٦٠-٦١) .

ومع انتقال الثقافة تنتقل القيم التي تعبر عنها هذه الثقافة ، وهذا الانتقال من مستوى حضاري أرقى إلى مستوى حضاري أدنى ، يؤدي إلى تغير في القيم مما يؤثر على أحكام الناس وسلوكهم .

وتعد الثقافة تعبيرا عن الواقع الاجتماعي الذي ترتبط به القيم . ويمكننا القول بان الثقافة هي (حاملة للقيم) ، ومعبرة عنها في آن واحد .

فالثقافة تتضمن جملة اعتبارات يقع ضمنها الفن ، والأدب والعادات والتقاليد والأعراف ... الخ .

وهذه جميعا تعبر في كل مرحلة تاريخية عن تأثيرات البناء الاجتماعي في الأفراد وعلاقاتهم به ، كما أنها تجسد ، سواء بشكل مباشر أم غير مباشر ، نمط الأخلاق ، وقيم العدالة والفضيلة ، والقيم الجمالية ، وغيرها ، من القيم التي تسود هذه المرحلة كما يعبر مستوى الثقافة عن مدى نضج محتوياتها القيمية ، وتأثيرها في الواقع .

أما العلوم الثقافية فتقابل كل علم منها على حدا نظاما أخلاقيا وتختلف فيما بينها في أن كلا منها له وضيفة خاصة، أو ذريعة خاصة يخدم بها هدفه الأخلاقي المشترك .

وتعبر القيم الثقافية عن تغيرها وتطورها من خلال تغيير وتطور العادات والتقاليد والأعراف ، والسلوك الإنساني .

وهذا التغيير يعكس تغييرا في البنية الاجتماعية والعلاقات الكائنة بين الأبنية والنظم المختلفة .

وإذا كانت الثقافة – في مجالها – تعبر عن طور نمو مجتمع معين ، وتتخذ طابعها الأساسي من تطور ونمو العناصر المادية فيه في علاقتها بالإنسان المالك والمبدع للأفكار فأنها – أي الثقافة – تؤثر بدورها في تطور ، أو إعاقة تطوير العناصر المادية والأفكار ، والنظم الاجتماعية ، وغيرها ، وذلك نتيجة لديناميكية أو استاتيكية القيم التي تحملها .

خصائص القيم :

يرى (لوسن) أن ثمة خصائص أساسية للقيم ، وهي :

١. أنها ذات بالمطلق ، Labsolu .
٢. إن القيمة ذات وحدة ولانهائية تتجلى – في تجربتنا – بكثرة من القيم ذات الطابع الإنساني .
٣. كل قيمة هي علاقة بين ينبوع عال ، هو المطلق في ذاته ، الذي لا يدرك في كمال فيضه .
٤. يجب ألا نفهم من وحدة القيم أنها سلسلة تدريجية ذات اتجاه واحد من القيم المحددة المتميزة بعضها عن بعض والتي يخضع بعضها لبعض ، بل ينبغي أن نفهم هذه الوحدة على أنها لون من وحدة الإشعاع . فالقيمة المطلقة هي في مركز القيم، وعنها تصدر القيم الأخرى كالأشعة الصادرة عن بؤرة مولدة للنور والحرارة . (٢٧-ص٣١) .

يعد اتساع المجال الذي يغطيه مصطلح القيمة من الأسباب التي جعلت المفكرين والفلاسفة يسرفون في التقسيمات الثنائية للقيمة ، بين قيمة موجبة وقيمة سالبة ، أو قيمة أصلية وقيمة سلبية ، أو قيمة فعلية وقيمة كامنة ، أو قيمة مباشرة وقيمة غير مباشرة .

أنواع القيم :

١. القيمة الموجبة – والقيمة السالبة .

إن من مميزات مصطلح "القيمة" في استعماله كاسم بوسعه أن يشمل المجال الكلي لما هو مرغوب ، وما هو غير مرغوب – دون تمييز – فعندما تكون القيمة في الجانب الموجب كالجميل مثلا ، فيمكننا أن نسميها قيمة موجبة وعندما تكون في الجانب السالب ، كالقبيح (Ugly) مثلا ، فان بوسعنا أن نسميها قيمة سالبة أما إذا كان الشيء محايدا تماما ولا يثير أدنى اهتمام أيا كان ، فإننا يمكن أن نقول انه بلا قيمة (٨٢-ص٦٢) .

إن ما ليس له قيمة أو ذا قيمة سالبة يمكن أن يكون من القيمة الايجابية – علي سبيل المثال – (فان الكرغل Gargayle)• قد يكون بغيضا كمنظر وحيد ، لكنه ممتع كجزء خاص من الإطار الشامل (٨٢-ص٦٣) .

ومن هذا المنطلق يمكن أن ننظر إلى أشعار (بودلير) في (أزهار الشر) ، "فرغم الصور غير المألوفة ، والتي تمثل خروجا عما كان سائدا في الشعر آنذاك، إلا أن الصور في الإطار الشامل تشكل نوعا من القيمة الجمالية ، هي ما أطلق عليها " استاطيقا القبح "

وترى الباحثة أن القيم التي تقع على الجانب الموجب أو السالب جميعها ذات أهمية وذلك لان (القيمة) تشمل المجالين معا دون تحيز، وان القيمة الموجبة في عصر ما يمكن أن تكون سلبية في عصر آخر ، فمثلا أن الجمال اليوم في قوام المرأة يتمثل في رشاقتها ، فيما يمثل جمال قوام المرأة في العصور العراقية القديمة ببدانتها .

٢. القيمة الأصلية والقيمة الوسيلية .

تعتبر القيمة الأصلية " Intrinsic – value" هي " القيمة في ذاتها ، أو ما يمكن أن يعد كغاية أو هي تحقق أو اكتمال القيمة " (٢٠٠-ص١٧) .

فمثلا لو أخذنا الإرادة كقيمة فان (كانت) يقول أن الإرادة تمتلك قيمة أصلية ، بناء على هذا الرأي فقد أكد (ماكنزي) أن السعادة يمكن أن تكون قيمة جوهرية فحسب عندما تكون مصحوبة بالإرادة الخيرة . فهذه الإرادة تمثل عنصراً جوهرياً أو أصلياً . (١٢-ص٤٩) .

ويعد(كانت) اللذة أو السعادة قيمة عرضية وليست قيمة أصلية.(٨٥-ص٦٤). لان ارتباط السعادة بالإرادة الخيرة يعد خيرا.

• (فان الكرغل) وهو تمثال بشع الوجه ، أو نتوء على صورة إنسان أو حيوان موجود على كنيسة من العصر الوسيط. للمزيد ينظر(٨٢-ص٦٣)

أما (سدجويك ١٨٢٨-١٩٠٠) فقد رأى أن اللذة يمكن أن تكون قيمة أصلية، ويمكن أن تكون هي فحسب الشيء الذي يقوم تقويماً فعلياً .(١٩٧-ص٢١٠) .

أما (سانتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢) فيرى أن القيمة الأصلية تعرف في إطار الحوافز والاهتمامات الإنسانية ، وكلمة حافز هنا لا تعني فقط ما تفيده بصورة عادية ، أي التعبير البيولوجي عن بعض التوترات الجسدية والعضوية ، بل أيضا كل ما يقع ضمن مستوى الحياة أنها لا تتضمن فقط تلك الأشياء التي تعد حافزا للجوع ، بل مختلف الحوافز الاقتصادية والأبوية والسياسية في الحياة الاجتماعية فضلا عن حوافز التخيل والتأمل .

وهكذا فان القيمة الأصلية عند (سانتيانا) في ارتباطها بهذه الحوافز جميعا قد لفها الغموض ، وافتقدت إلى تجديد المعيار الأصيل الذي يسبغ عليها فعاليتها وأصالتها . (٧٠-ص٢٣) .

ويعود (ماكنزي) ليقول " أن اعتبار اللذة أو السعادة معيارا لتصنيف القيمة إلى أصلية ووسيلية ينطوي على مخالطة ، ذلك أننا عندما نقول أن شيئا ما ذو قيمة أصلية ، فأننا لا نعني ببساطة ، أن وجودا ما ، يعد ساراً به ، أي أن معيارنا يكون هو اللذة أو السعادة ، بل أن ماله قيمة أصلية يمكن تعريفه على انه الموضوع المباشر لاختبار عقلي" . (١٩٧-ص٢١١)

ولكن (ماكنزي) لم يحدد موضوع الاختبار العقلي هذا ، وبذلك ترك الباب مفتوحا أمام الاختيارات المتباينة . فقد رأى البعض أن الجمال قيمة أصلية ، بينما جعلها آخرون الحكمة أو الحق ، أو الحرية والنظام ... الخ .

وإذا كانت القيمة الأصلية هي القيمة التي تعد أصلا وجوهرا للقيمة الوسيلية فان القيمة الوسيلية تعد وسيلة لغاية أخرى. فمثلا الخبز وسيلة لاستمرار الحياة وإزالة الشعور بالجوع. ويعد الشيء قيمة وسيلة إذا كان وسيلة غير مباشرة أو مباشرة للقيمة الأصلية . (٨٥-ص٦٥).

ويطلق مصطلح قيمة مباشرة (Immediate – Value) ليعني بذلك القيمة التي تكون غاية في ذاتها ، أو أن الهدف الذي تخدمه هو ما يعرف بأنه هدف نهائي للوجود . وهذا الهدف هو ما نسميه بالهدف الأصلي أو الأولي للذات ، ويعد الجمال احد هذه القيم المباشرة . أما النوع الآخر من القيم فهي القيم غير المباشرة (Mediate – Value) ويمكن أن نطلق عليها مصطلح القيم الوسيطة أو القيم الوسيلية وهذا يعني أن هذه القيم تقدم بعض الأهداف اقل من الهدف الأصلي في ذاته ، وان كانت تشتمل على إمكان وجود بعض العناصر التي تسهم في خبرة ما تتعلق بالقيم المباشرة.(٨٢-ص٦٦) .

وقد ربط (سانتيانا) " بين القيمة المباشرة ، والخبرة المباشرة ، وجعل الخبرة الجمالية خبرة مباشرة وجميع الخبرات الجمالية يمكن اعتبارها تأملا وكل تأمل هو خبرة مباشرة،وان كان بعض التأمل ليس بالضرورة خبرة جمالية".(٨٢-ص٦٧).

وقد رد (سانتيانا) جميع القيم إلى الإدراك مباشرة أو إلى النشاط الحسي أو الحيوي ودعا إلى تخليص الخير الجمالي من الارتباطات العملية وجعل القيمة الايجابية الخالصة في الحياة تأملا وبالتالي قيما مباشرة . (٨٤-ص٦٧) .

شروط القيمة .

ثمة شروط يجب أن تتوافر في القيمة ومن هذه الشروط:

١. **الذات :** إن الشروط القائمة في الذات قد تكون فكرية أو شعورية أو إرادية . وهذه العناصر الثلاثة لا يمكن في الواقع فصلها بعضها عن بعض . ففي أصل كل تجربة من تجارب القيمة ، يوجد انفعال وحكم في الوقت نفسه . وهذا يدل على تضمن هذه التجربة العقل و الإرادة على حد سواء .
ورغم ما قلناه عن تقبلنا القيمة وعدم خلقنا لها ، فان هذا لن يحول دون إدراكنا مشاركة الإرادة في صنع القيمة . (١٠٠– ص٤٢٤) .

لقد أنكر (ديفد هيوم١٧١١-١٧٧٦) أن للجمال خاصية موضوعية ووصفه بأنه رد فعل عقلي . (Mental – Reaction)

لقد كتب (هيوم) في احد أبحاثه أن (إقليدس) قد شرح جميع خواص الدائرة، ولكنه لم يقدم ولا حتى كلمة واحدة عن جمالها والسبب واضح ، فالجمال ليس خاصية من خواص الدائرة ، لأنه فحسب التأثير الذي يحدثه الشكل في الذهن. (٨٥ – ص٧٢)

.

إن(هيوم) يوضح هنا – أن الدائرة في ذاتها هي ذلك الشكل بأبعاده وخواصه المعينة والتي وصفها (إقليدس) وصفا محايدا. وهي بوصفها هذا لا يمكن أن تنبئ عن قيمة سواء أكانت جمالية أم غير جمالية ، ولكن ما أن يراها حتى يطلق عليها هذه القيمة ، فيرى أنها أتم الأشكال جميعا وأكملها ، وبالتالي أجملها ، كما ذهب إلى ذلك (اليونانيون) وغيرهم .

ويريد (هيوم) أن يقول أن القيمة الجمالية قيمة ذاتية بنيت على الشعور أو الرغبة ، وليست موجودة في الموضوع . (٨٥ – ص٧٣) .

وقد تابع موقف (هيوم) العديد من الفلاسفة والمفكرين ، فمنهم من رأى أن القيمة قد استنفذت بالكامل في الشعور باللذة وأنها تنطلق من شعور ذاتي محض.

(٨٥ – ٧٣) .

أما (الوضعيون الجدد New – Positivists) فقد أنكروا الوجود الحقيقي للقيم في الموضوعات ، وأكدوا على أن " الخير" و "الجميل" ليسا سوى التعبير عن موقفنا تجاه موضوع ما . (٨٢ – ص٧٣).

كما أشار (د.هـ. باركر) إلى أن القيم تتعلق كلية بالعالم الداخلي (Inner – world) بعالم العقل (٨٢ – ص٧٥) .

وانطلاقاً من هذا الموقف الذاتي ، أكد أصحاب هذا الاتجاه على أن القيمة تتخذ اسمها كقيمة "من تقويم الإنسان لها " والموضوع يعد جميلا عندما تكون خبرته مشروطة بهذا التقويم الخاص ، والأشياء تكون عديمة القيمة لأنه لا يميل إليها أو يرغب فيها . (٨٣ – ص٧٣) . ولعل هذا الموقف يعيدنا من الناحية التاريخية ، إلى موقف (السفوسطائيين) ونقدهم لمعايير التقويم المسلّم بها والشائعة بين الناس فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية والنشاط الفردي . (١٦-ص١٤٣)، حينما جعلوا الإنسان مقياس الأشياء جميعا .

ويعد التأكد على الجانب الذاتي أمرا شائعا بين (المثاليين الذاتيين) . وإذا اعتبرنا أن القيمة ترادف الخير الأقصى " أو الشر الأقصى" فان هذا التغيير يكون صحيحا. على حد تعبير (رادر) و(جزيوب) . (٨٢ – ص٧٤) فربما لم يكن يوجد شيء يعد خيرا أقصى عدا المتعة أو الإشباع العقلي (Mentel – satis faction). وان الموضوع قد يكون خيرا فحسب مثيرا أو وسيلة لهذه الخواص الباطنية للخبرة .

وهكذا يجب عدم التأكيد على الجانب الذاتي فقط أي أن كلا من (الذاتي والموضوع) يجب أن يتوافر في استعمالنا .

إذا في كل قيمة يوجد جانبان الذات التي تقوم بعملية التقويم ، وموضوع القيمة والقيمة الكامنة في العلاقة بينها . والموضوع يحصل على القيمة كامتلاك بواسطة الذات.والذات تحصل على القيمة امتلاكا بواسطة الموضوع.والارتباط بين الذات والشيء الذي يقوّم يعد واقعيا حسيا بتضمنه انتساب القيمة إلى العناصر الأخرى.

وفي موقف القيمة توجد العناصر ، الذاتية والموضوعية في علاقة متشابكة ذلك أن القيمة الذاتية تعد تعبيرا عن الذات ، وخاصية لها، والقيمة الموضوعية خاصية للموضوعات. ولكن لا تعد أحداهما قيمة بمعزل عن الأخرى، ذلك أن العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع هي الممثل الحقيقي للقيمة الكاملة المكونة من (ذات – موضوع – علاقة) . فكلا الاتجاهين الموضوعي والذاتي يمثل حقائق جزئية، أما الحقيقة الكاملة فهي تكمن فيهما معا، مع ارتباطهما بعلاقة. والجدير بالذكر أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة تفاعلية يعتمد احدهما على الآخر، والتغيير في احدهما يسبب تغيراً في الآخر . (٨٤ – ص٧٦) .

وترى الباحثة بان الرأي الذي يجعل القيمة تكمن في هذا المركب (الذات – الموضوع – العلاقة بينهما) هو الموقف الذي نراه اقرب إلى الدقة .

النظريات التي فسرت القيمة :

تباينت النظريات التي فسرت القيمة بناءا على تباين المعايير التي اتخذت غاية في ذاتها أو خيرا في ذاته .

وقد رأت بعض النظريات أن معيار القيمة يكمن في " اللذة – Pleasurec" أو " المتعة Enjoyment" فلكي نقول وفقا لهذه النظريات – أن شيئا ما يعد "ذا قيمة " أو "خيرا " ، هو أن نقول انه موضوع لذة أو متعة بمعنى أن الخبرة التي لا تكون سارة ، فلا تمثل خيرا أساسيا ، ولا تعتبر ذات قيمة ، بل سلبا للقيمة وللمعيار . (٨٤ – ص٧٩) ، وبمعنى آخر ، فان الخبرات التي تعتبر خيرا أصليا أو خيرا في ذاتها ، تعتبر على العكس من ذلك. فلا بد أنها تعتبر معيارا ، بل هي سلب للمعيار .

وقد صاغ نظريات اللذة مفكرون مثل (ابيقور) و(ارستيبي) في الفكر اليوناني . وقد ذهبا إلى أن اللذة هي صوت الطبيعة ، كما أن الناس ينشدون اللذة بدافع غريزي ، وان اللذة هي الغاية القصوى أو الخير الأعظم بالنسبة للأفعال الإنسانية كافة (٨٤– ص٨٠) . وقد وافق (أرسطو) فلاسفة اللذة على أن البشر قاطبة يطلبون اللذة، ويتجنبون الألم.فثمة تكافؤ بين" اللذة:والحياة "(٦٨– ص١٢٤). وهناك أيضا ما يشبه نظريات اللذة حيث تكون الغاية أو الخير ليس فيما يقال عنه باللذة، ولكن شيئا آخر كثير الشبه بها ، ألا وهو السعادة، أو الإشباع أو الشعور بالرضا أو الإشباع كما يرى ذلك (لويس ١٨٨٣) . (٨٤ – ص٨٠) . ويمثل اتجاه السعادة كثيرون منهم (أرسطو), و (الرواقيون) . فقد كان رأي (الرواقيين) أن الفضيلة وثيقة الصلة بالسعادة ، بينما ترتبط الرذيلة بالشقاء ، ورأوا أن الخير الأقصى هو السعادة ، والتي تتمثل في التحكم في رغبات النفس ، وفي الحكمة . (٨٢ – ص٨٠) .

وقد تباينت الآراء في تعريف السعادة (منهم من جعل اللذة شرطا أساسيا للسعادة كما هو الأمر لدى (أرسطو) أو أنها في إتباع الفضيلة ، أو بأنها في الاستمتاع بالشهوات واللذات الحسية . (١٥٩ – ص٦٥٦-٦٥٧) .

أما (اللاطبيعيون) فيرون أن القيمة خاصية لوجود غير واقعي وأنها تتعلق بموضوعات لا تعتمد على ما نرغب فيه، أو نستمتع به، أو نقومه، ومستقلة عن ذواتنا. وقد أكد هذا الاتجاه (هارتمان١٨٨٢-١٩٥٠) و(سدجويك)(٨٣–ص٨٤) أما (الفرد – ج – ايلر) فقد رأى أن أحكام القيمة ، وشتى الأحكام الأخرى التي تنص على واجبات ، لا يمكن أن تعد أحكاما صادقة أو كاذبة بل هي مجرد أقوال تعبر عن مشاعر المتكلم ، بمعنى أن أحكام القيمة تمثل تجسيدا ، أو تعبيرا كليا أو أوليا عن موقف أو انفعال أو رغبة ، أو وسائل لتكريس ردود أفعال أخرى.(٨٣ – ص٨٥) .

وقد استنتجت الباحثة من ماهية القيمة ما يلي :

١. تنوع التصنيف القيم لدى المفكرين . فمنها القيم الموجبة والقيم السالبة والقيم الأصلية والقيم الوسيلة والقيم المباشرة وغير المباشرة . وقد كان لتوجه كل مفكر وثقافة العصر أثرها في تحديد كل صنف من هذه القيم .
٢. على الرغم من إقرار مبحث القيمة في الفكر الفلسفي وتمثله حصرياً في (الحق، الخير، الجمال) إلا أن الفلسفة الحديثة والمعاصرة قد أضافت قيم جديدة مثل القيم الاقتصادية والقيم الاجتماعية والقيم الثقافية .
٣. تجلت مجالات القيم في ثلاثة مواضع :

أ. قيم الإنسان في العالم ، كالقيم الاقتصادية والعاطفية .
ب. قيم الإنسان تجاه العالم ، متمثلة بالقيم العقلية والقيم الجمالية .
ج. قيم الإنسان فوق العالم، وتكمن في تعالي الإنسان باكتسابه قيما أخلاقية وروحية .

٤. تعد الذات شرطاً أساسياً في الاستشعار بالقيم تبعا لعناصرها الفكرية والشعورية والإرادية التي تنفعل بالقيم وتصدر الأحكام عليها بوصفها قيمة فعلية .
٥. يرى بعض الفلاسفة أن قيم الخير قائمة في الفطرة أو النفس . فالنفس خيرة بطبعها ، كما ذهب إلى ذلك (سقراط) و (أفلاطون) مثلا ، فيما يرى البعض أن القيم الخيرة مرتبطة بالوعي وقدرات العقل التي بدونها لا يمكن تمييز الحق من الباطل .
٦. على الرغم من إدانة بعض الفلاسفة للوجود الحسي ، إلا أن تأمل هذا الوجود فيه من الخير ما يوطد الصلة بالله تعالى ، ويكون مصدرا للإيمان ، كما فيهم من يؤكد على وحدة الوجود .

المبحث الثاني:

الدلالات القيمية عبر العصور.

أولا: القيم الجمالية عبر العصور

- ❖ في الفكر اليوناني .
- ❖ في فكر العصور الوسطى .
- ❖ في الفكر الإسلامي.
- ❖ في فكر عصر النهضة .

ثانيا : القيم الأخلاقية عبر العصور .

- ❖ في الفكر اليوناني .
- ❖ في فكر العصور الوسطى .
- ❖ في الفكر الإسلامي .
- ❖ في فكر عصر النهضة .

أولا : القيم الجمالية عبر العصور :

تقدمة :

منذ القدم ، شكلت الاهتمامات الجمالية أولوية حتى ارتبط تطور الإنسان بتنامي تلك الاهتمامات، وقد كان اهتمام الحضارات القديمة بالفن تعبيرا عن أهمية القيمة الجمالية. كما لدى (الرافديين) و (المصريين القدماء) ، وفي (الهند) و(الصين)، ثم عند اليونانيين حيث كان الجمال قيمة بارزة من القيم الثلاث- الخير والحق والجمال.

وقد تمايز الإحساس الجمالي للإنسان من خلال عملية مركبة تداخلت فيها الحياة الاجتماعية مع الممارسات العملية إلى جانب العلاقة بالطبيعة . وكان نتيجة لذلك أن ظهر الاهتمام بالجمال متداخلا مع غيره من الأنشطة والاهتمامات الإنسانية .

ومع (أفلاطون) كان كما أسلفنا قد درس الجمال في ارتباطه بالخير والحق إلا أن إفراد مبحث مستقل للجمال قد جاء متأخرا .

وان التفكير والطروحات الجمالية بقيت يقظة شغلت جميع الفلاسفة على مر العصور . وإذا كان قد حدد (بومجارتن) تأسيسا لعلم مستقل (الاستاطيقا) بحث فيه شروط الجمال ومقاييسه، إلا إن هذا العلم تميز بمرونة الطرح حتى لم نعد نجد مقياسا محددا للجمال .

- ❖ **القيم الجمالية في الفكر اليوناني** :-

مثل (السفسطائيون) الاتجاه الحسي الواقعي الذي أباح للفنان حرية التعبير عن إحساساته وانفعالاته تجاه الواقع ، الأمر الذي يثير وجدان المتلقي بعيدا عن أي رقيب ديني أو أخلاقي .

مستبدلين النظرة إلى الآلهة والقيم،بنظرة مطلقة في الإنسان كونه النموذج والمقياس لكل شيء،(فمفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر الهي دائما وإنما مرجعها اتفاق الناس)(١٧٥-ص٤٣).

فـ (جورجياس) (٤٨٠ - ٣٧٥ ق .م) ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية ووجد أن النفس تنفعل برؤية الجمال ، وأنكر بذلك إمكانية معرفة الحقيقة عن طريق الفن ، حيث الفنون التشكيلية تؤثر في النفس بما تقدمه للحواس من لذات جمالية ، وعُد الفن الذي يستند إلى الوهم والخداع أكثر حكمة من الفن الذي يستند إلى فكرة الحقيقية . (١٢٧- ص١٦-١٧).

وبذلك دعا (السفسطائيون) إلى حرية التعبير والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجريده من إطاره العقلي على يد (بروتوجوراس وجورجياس) .

ويرى (جورجياس) أن الجمال لا يستند إلى حقيقة محددة بل هو ما يقرره الخيال والوهم الأمر الذي يجعل القيم الجمالية مستقلة عن كل القيم الأخرى . وبذلك تتوطد صلتها باللذة والنشوة والخداع . (١٧٥ – ص٤٣) .

أما الاتجاه المثالي فانه يريد من خلال الجمال الوصول على الجمال الروحي والحقائق المقدسة. وأشهر من نظر هذا الاتجاه(الفيثاغوريون،سقراط ، وأفلاطون).

لقد يسّر العقل المجرد (للفيثاغوريين، إحالة الظواهر الجمالية إلى جوهر رياضي يكمن في الأعداد ، فكان الجمال تكشف لما هو كامن وغير مرئي يسهم الجمال الروحي في مقياسه والكشف عن حقيقته . (١٧٥- ص٤٤) .

أما (سقراط) فقد ترفّع عن الجمال المادي والحسي ، عاداً (ما تشهد به الحواس يفتقر إلى القيمة المعرفية) وسعى نحو الجمال الباطني، فوضع الجمال في مصاف القيم السامية التي تعبر عن الخير المطلق.(فالجمال هو جمال هادف، والجميل هو ما يحقق النفع والفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا)، فكان مبتغاه الجمال فوق الطبيعي الذي يظهر جمال النفس الفاضلة والانفعالات النبيلة،وهذا ما وجه به (سقراط) الفنانين بضرورة الإيحاء والتعبير في الوجوه لتحقيق ذلك.(١٧٥– ص٤٥)

ويقول (سقراط) في محاورة (فيدروس) :(لابد من وجود جمال أول في أصل كل جمال،وحضوره هو الذي يجعل الأشياء المسماة بالجميلة جميلة)(١٧٥- ص٤٤).

لقد ربط (سقراط) فلسفته الجمالية بالنفع والخير والأخلاق. ووجد أن الفن الجميل هو فن هادف يحقق النفع الخلقي للإنسان فكل فن يحقق الغاية الخلقية العليا هو فن جميل، والنفع الخير هو الصفة المشتركة بين كل الأشياء التي نصفها بالجميلة ، فالجميل والخير ذو طبيعة واحدة، كما وجعل المعيار الأخلاقي معيار الحكم على الفن ومعيار اللذة الجمالية الحسية التي فصلت الجمال عن الحق والخير لا تكفي لخلق فن أصيل حيث تفتقد العنصر الجمالي الخلقي للإنسان.(١٢٧-ص٢١-٢٥) .

ويرى (سقراط) أيضا، أن وراء الجمال غاية معينة يحققها ، ويؤكد أن الفن يجب أن يكون لخدمة الأخلاق والجمال ويجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة والحسية الزائلة، وانه بموقفه هذا فانه رفض موقف (السوفساطئيون) الذين وجهوا الفن نحو اللذة وقد عُد هذا الرأي نوع من التدهور والتخريب .

وعند مجيء (أفلاطون) اتخذ التنظير الجمالي مسارا منظما . فلقد اخضع الجمال إلى النظرية الميتافيزيقية التي لا تلجا إلى المحسوس المحض ، فقد اقتصر (أفلاطون) على التأمل العقلي الذي لا شان له بمظاهر الأشياء المحسوسة ذلك أن المحسوس وهمي ، جزئي ، زائل ، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء عالم المادة . (٢١-ص٢٧) .

وقد تحدث (أفلاطون) عن الجمال في محاورتين الأولى (ايون) والثانية (هيباس الأكبر) وتكلم أيضا في محاورة (المأدبة) فأقام مثالا للجمال وهو الجمال بالذات، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات والى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة في هذا الجمال بالذات. وكان (أفلاطون) يرى أن الفن مصدر الإلهام وكان اليونانيون يرون أن القابع على جبل الاولمب تسع بنات هن ربات الفنون وكل ربة من هذه الربات تقوم برعاية فن من الفنون . (١٨٩-ص١٦) .

لقد جعل (أفلاطون) مثال الخير هو المبدأ الأسمى الموحد لعالم المثل، ووضعه على قمته كمنسقاً ومنظماً لسائر الصور والنماذج. ويمثل الثالوث (الخير والحق والجمال) وحدة واحدة فالخير هو رئيس عالم المثل، والشمس التي تضيئه . والخير الأخلاقي هو أساس الخير الجمالي والقيمة تسمو على المنطق أو الحق ، وعليه كان ارتباط الخير بالجمال أساس فكرة الربط بين الفن والأخلاق والدين .(٨٢ – ص٤٨) .

وبناءاً على ما تقدم فقد ربط (أفلاطون) بين الأخلاق والجمال على أساس أن الجمال يجب أن يعبر عما هو أخلاقي ، وان الحكم عليه – الجمال – يجب أن ينطلق من منطلقات أخلاقية .

ولقد أقام (أفلاطون) رأيه في العلاقة بين الجمال والأخلاق على أساس أن النظام والتناسب والانسجام هي الأسباب الأولى لجمال الأشياء ، وفي الوقت نفسه هي مبعث الخير في الأفعال الخيرة .

وعلى هذا قد أسس الالتقاء بين الجمال الأقصى والخير الأقصى عن طريق الاتحاد في النهاية لأنه رأى استحالة ألا نبلغ الخير عندما نبصر الجمال.(٨٤– ص٦٨) .

والجمال بنظر (أفلاطون) درجات ، فهناك جمال الجسد وهو أسفل درجات الجمال، وأسمى منه جمال النفس والأخلاق ويعلوه درجة جمال العقل في القمة يقع الجمال المطلق . (٣-ص١٢) .

وربط (أفلاطون) بين الخير والجمال قد أتاح (لأفلاطون) أن يوضح واحدة من ابرز خصائص الجمال لديه وهي الوحدة ، كما أتاح له أن يدرج فلسفته الجمالية في صميم فلسفته في التربية فالجميل يكون في تمام كماله في حالة اتصاله بمثال الخير ، فلا كائنا غير عقلي يمكن أن يكون الأجمل ككائن عقلي يؤخذ ككل. (١٩٨-ص١٧) .

وفي الوقت نفسه كان لهذا الربط بين الأخلاق والجمال ، واكتساب الفن الحقيقي طابعا أخلاقيا اثرّ في صياغته لنظريته عن المحاكاة (أو بمعنى أدق محاكاة المحاكاة) ، والتي قامت في اتساق تام مع نظامه الفلسفي في إطاره العام (٦٨-ص٥٢) .

وقد عُنِيَ (أفلاطون) في أفكاره الجمالية بتأكيد حقيقة هامة ظل يكررها في محاوراته المبكرة بوجه خاص ، وهي " أن الفنان لا يملك حقيقة يعبر عنها سواء بالقول أم التصوير ، ذلك انه أما محاك لا يعرف حقيقة ما يحاكيه أو مدفوع بقوة لا عقلانية لا يعي معها ما يفعل أو يقول " (١٧-ص٦) .

يقول (أفلاطون) : " فالمحاكاة بعيدة عن الحقيقة ، ويظهر أنها لا تتمكن من صنع الأشياء لأنها تلمس جانبا صغيرا منها فقط ، وليس هذا الجانب إلا شبحا منها . (٨-ص١٦٦)

ومن المنطلق نفسه يضع (أفلاطون) الرسام في مستوى اقل من الشاعر أو الفيلسوف لان الرسام مقلد ومحاكي المظاهر إذ ينقلها بدقة .(٨– ص١٦٩) .

و (أفلاطون) لذلك يرى أن الفلسفة والرياضيات أرقى من الفن بكثير لأنها تتأمل صورا مباشرة ولا تقلد الصور الحسية ، ولهذا يجب أن يقترب الفن من ماهية الفلسفة .. وهو يقوّم الفنون على هذا الأساس . فالتصوير يمثل الأشياء عن طريق الإيهام بالألوان والأضواء فينتج أوهاما تؤثر في النفس.(٢٨-٢٣٨). لذا يجب أن لا نتبع رأي الجمهور في موضوعات الجميل والطبيعي ، بل نتبع رأي الرجل الواحد الذي يفهمها.(١٢٣-ص١٣٠) .

ويقول (أفلاطون) في محاورة (فيليبوس) : المستوى الذي يتوسط بين الجمال المادي والمطلق هو جمال الأشكال ، وهو الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنها من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا ، ولا أقول أن هذه الأشكال الجميلة نسبيا كالأشكال الأخرى بل أنها دوما جميلة في ذاتها وإنما تنطوي على ملذات داخلية خاصة . (١٩٨-ص٣٨٧-٣٨٨) .

وعلى الرسام ألا يبالغ في تجميل الرسوم بالوهم وخداع البصر بل عليه تقليد الثبات لا التغير والمحافظة على النماذج التي فيها نوع من التجريد والهندسة . (٨٩-ص٥٠) . لذلك أعجب (أفلاطون) بالفن المصري .. لأنه يصور الشخصيات بشكل بسيط مثالي يمجد الحكام . (١١٩-ص١٩) .

وجد (أفلاطون) أن الشكل البسيط الذي يعبر عن الوحدة و الانسجام والذي يوجد في الأشكال الهندسية هو شكل جميل ذلك لان " العلم الرياضي والأشكال الهندسية كامنة في الروح قبل حلولها في الجسد .. ونحن نرى القطع المتساوية في الشكل فيستدعي ذلك في النفس فكرة سامية هي فكرة المساواة المطلقة ، وجدير بنا أن نلاحظ أن الأشياء المادية المتساوية لا يبلغ تساويها فكرة المساواة المطلقة التي نقارن بها تلك الأشياء كقياس لها ، ولما كان المقياس لابد أن يكون سابقا للشيء المُقيس وجب أن تكون فكرة المساواة اسبق من المتساويات المادية ، وإذا كانت كذلك فهي اسبق من الحواس التي أدركتها" . (١٢٣-ص١٥١-١٥٢) .

ففكرة (أفلاطون) عن ماهية الجميل هي تأكيده على قيمة الجميل من منظور فهم أخلاقي فالجميل هو الخير " وإذ لم نستطع أن نقتنص الخير بفكرة أو مثال واحد ، فالقبض عليه بمثل ثلاث مجتمعة هي الجمال والاعتدال والحقيقة ".(١٩٨-عن ١٧٣-ص٤٠٠) .

أما نظريته في الإلهام ، تعد الصورة الأكثر تمثيلا لهذا النوع من الحدس اللاعقلي الذي من شانه بلوغ المثال والجمال المطلق ، بهبة إلهامية من ربات الفنون فامن (أفلاطون) (بأفضلية الإلهام والهوس والحب على كل معرفة تعقلية ذلك لأنه في هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي الذي توجد به هذه الحقيقة) (١٧٥-ص٤٥) إلا أن الإلهام يعد طريقا معرفيا وليس

غاية في حد ذاته ، فما ربات الفنون إلا إشارات ورموز أسطورية تشير إلى نوع من المعرفة ، وان مصدر الإلهام هو الجمال بالذات المطلق إلا أن الغاية النهائية تبقى كامنة في المثال المعقول ، وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهير لكي تصل إلى المثل ، ويسهم الفن في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن . (٦٤-ص١٢-١٣)

أما (أرسطو) فقد اهتم بكتابة "فن الشعر" إلى جانب دور الفن وعلاقته بالأخلاق والمفاهيم الجمالية . وكان يرى أن " الموضوع الجمالي ، سواء كان كائنا حيا ، أم أي شيء آخر يتكون من أجزاء . ولكي يكون جميلا ، فانه يجب أن ينطوي على نظام لأجزائه ، بل ويجب أن يكون له شكل معين ، لان الجمال يعتمد على الشكل والنظام" . (٨٤-ص١٠٦) .

ويختلف (أرسطو) عن موقف أستاذه (أفلاطون) فالجمال لديه ليس في عالم ما فوق الحس (أي العالم المثالي) ، إنما تستدل عليه فيما حولنا ، وهكذا منح الجمال صيغة موضوعية . (٨٨-ص٦٠) .

لقد وضع (لأرسطو) كمعظم الفلاسفة مسالة (الرائع) أو (الجميل) في مركز أبحاثه . ولكنه بخلاف (أفلاطون) يبحث في الشروط الموضوعية لهذا الرائع لا فيما وراء الإدراك الحسي بل في الواقع المحيط به . وهو يعد الرائع صفة موجودة واقعيا ، أنها صفة الموضوعات نفسها وصفة الأشياء .

ثم يحاول (أرسطو) دراسة المعايير الأساسية المميزة للجميل وأهمها (الترتيب والتناسب والوضوح) ، وهو يُعد أن علوم الرياضيات تظهر لنا بشكل واضح هذه المميزات . ثم يتطرق إلى القول بان أسمى تعبير عن الرائع يتمثل في الإنسان ، فالإنسان بانسجام شكله وتناسب أجزائه هو بحد ذاته تعبير عن الرائع ونموذج رئيس له . (٢١-ص٢٣)

وهناك ميزة خاصة ومهمة لمفاهيم (أرسطو) للرائع وهي توضيحه لنوعية الرائع وتحديد العلاقة بين الرائع والخير ، فالفلاسفة الذين سبقوه اعتبروا الرائع والخير المفيد شيئا واحدا . ولكن (أرسطو) يقول ليس الخير والرائع شيئا واحدا . فالخير يعبر عنه دائما في الأفعال ولكن الرائع يوجد أحيانا في الأشياء غير المتحركة .

إذن فالصفات التي تدل على الرائع هي صفات عامة تظهر في الطبيعة الحية كما تظهر في الطبيعة غير الحية ، في المجتمع كما في الفن .

والفن في نظر (أرسطو) هو محاكاة وتقليد وهذا التقليد يعبر عنه بالألوان والأشكال وبالنغم والتناسق ، فصفة التقليد هذه غير مقتصرة على الرسم والنحت فحسب بل وعلى الشعر والموسيقى أي أنها صفة عامة لجميع أنواع الفنون.(٢١-ص٢٤-٢٥) .

وقد رأى (أرسطو) أن الفنان يعرف جوهر الأشياء فهو يكتشف كنوز هذا العالم المحسوس ويعبر عنها فنيا . والفن بالنسبة (لأرسطو) هو شيء متأصل في ميل الإنسان إلى التقليد . والإنسان قادر على التقليد وهو بهذا التقليد يحصل على المعرفة . ولقد اكتشف الإنسان أن التقليد الفني للأشياء يدخل المتعة على المشاهد. (١٠-ص٢٥) .

فالمتعة هذه في رأيه نابعة من أمرين ، السرور بالفهم ، والسرور بالمعرفة .

وقد يحصل أحيانا أن نشاهد بكل رضا صورة شيء قد لا يسر بمشاهدته في الحياة مثلا تصوير وحوش قبيحة أو جثث ... ويفسر (أرسطو) هذه الظاهرة بقوله:" أن سبب هذا يتلخص في أن الحصول على المعرفة والفهم لا يبهج فقط الفلاسفة بل ويبهج أيضا عامة الشعب مع وجود فرق وهو أن عامة الشعب سرعان ما تنسى هذه المعرفة" . (١٠-ص٢٦) .

مما تقدم نستنتج أن (أرسطو) كان يعد رغبة الإنسان في المعرفة هي منبع الرضا الجمالي وليس عالم الأفكار والمثل وغيرها من القيم الروحية .

ثم يحلل (أرسطو) معنى الفنان فهو يطلب من الفنان أن يكون ذا مهارة فنية وملما بوسائل التعبير الفني وأساليبه وهو يرى أن من الضروري للإنسان ان يوجه منذ حداثته إلى هذا الفن أو ذاك . (٢١-ص٢٨) .

وتحتل قضية الفن التربوي ودوره مكانه بارزة في أعمال (أرسطو) فهو يعتقد أن الفن لا يحتوي على قيمة ذاتية وإنما هو مرتبط بحياة الناس الفكرية والأخلاقية ويهدف إلى الكمال في عمل الخير والفضيلة .

لقد رأى (أرسطو) أن الطبيعة والفنان متشابهان لأنهما يقومان بصناعة شيء ما وان كانت الطبيعة تتجه مما لديها من مادة فان الإنسان يصنعه من مادة تخرج عن ذاته.(٨٤-ص٢٨٩) .

وانطلاقا من هذا التصور جعل (أرسطو) الفن محاكاة أو إكمالا لما لم تنتجه الطبيعة ، فالمحاكاة هي السبب الأول في وجود الشعر . (٦٨-ص٢٥٩-٢٦٠) .

وقد اعتبر (أرسطو) أن موضوع المحاكاة هو أفعال البشر ، وهؤلاء البشر هم بالضرورة ، أما أن يكون ذوي أخلاق سامية أو أخلاق وضعية (بالنسبة للصفة الخلقية فان التقسيم الرئيسي ينحصر بين الفضيلة والرذيلة من حيث التمييز الأخلاقي) ويتبع ذلك أننا نجد أناسا (في المحاكاة) أفضل ، أو أسوأ ، أو مثل ما في الحياة الأخلاقية .

وقد كان يرى "أن المحاكاة ، هي محاكاة لفعل ، وهذا الفعل يفترض أناساً يقومون به وهؤلاء الناس لهم أخلاق وأفكار معينة ونحن نميز الأفعال نفسها بواسطة الأفكار والأخلاق " (٨٤-ص٢٨٩) .

إن الإنتاج الفني يسمو بالإنسان لأنه يطهر الروح ويحرر الإنسان من الغرائز المضرة . إن الربط بين الفن ونشاط الناس الأخلاقي مأثرة عظيمة من مآثر (أرسطو) (٢١-ص٢٨) .

فقد اهتم (أرسطو) بكيفية إخراج العمل الفني ، وقال أن الفرق بين الموجودات كأشياء طبيعية والموجودات الفنية كمبتكرات تعتمد على مبدأ الصورة والمادة ، فالأصل في الفن هو تحقيق الصورة في المادة ، والفنان يقوم باستخراج الصورة الباطنة أو الكامنة في الطبيعة ليهبها منتجات الفن ، فالفن تحقيق الصور في المادة والفعل هو وسيلة له . (٧١-ص٥٠-٥١) .

فصور الفن يمكن أن تحسن صورة الطبيعة بتطويرها واختزالها . فليس على الفن أن ينقل المظهر الحسي للأشياء بل يجب تدخل شخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة توحي بالكمال العقلي ، فالفنان يضيف ويعدل وفق مدركاته وخلجاته على النموذج الفني معتدا العقل في كشف الواقع وطرح الحلول المناسبة لسلبياته ومشاكله ليقدم البديل الأكثر تطوراً .(٢-ص١٨-٢٠) .

إذن العمل الفني الجميل هو العمل الذي يمكن إدراكه بسهولة وهو العمل الذي يحقق وحدة بين أجزائه بحيث لو حذف أي جزء اختل توازن الكل ، فلا شيئاً يكون زائداً ولا شيئاً يكون مفتقداً . (٤٥-ص٢٠٢) .

والمتعة في الفن متعة عقلية ذلك لان الفن لا يقلد الأفعال والأحداث أو الأشياء لجمالها بل لما تحدثه في النفس من اثر تطهيري بفعل متعة التعرف على ما يكون ممثلا في فعل التمثيل والذي يجب أن يكون صادقا ومقنعا إلى الحد الذي لا يفطن إلى أن هذا التمثيل غير حقيقي والتعرف هنا لا يعني باسترجاع شيء من الذاكرة سبق أن رأيناه بل التعرف على ماهية الشيء وجوهره وكليته متحررا من إطاره الزماني والعرضي ، فالمحاكاة ليست مجرد تمثيل ظاهري للأشياء بل تمثيل الفكرة الكلية . (٤٥-ص٢١٤-٢١٥) .

فالمسرحية تُعين المتفرج على التخفيف من المشاعر الزائدة الحبيسة والرغبات المكبوتة ، وهذا التنفيس يحدث في المتفرج المتعة ويشعره بالسعادة.(١٣-ص٣٨) .

ولذلك تكون المأساة أعظم الفنون لان التطابق (المحاكاة) في المأساة تامة مع الفكرة .(١٤٨-ص١٠).

وقد عزت نظرية التطهير (لأرسطو) قيمة أخلاقية للفن ، على الرغم من أنها كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى النظرية المسرحية فحسب .

ووفقا لهذه النظرية ، فان الفن يؤثر كمطهر من الانفعالات ، ذلك انه خلال الحياة اليومية تتولد فينا انفعالات معينة وبواسطة الفن يمكننا التخلص من هذه الانفعالات بدلا من أن نتركها تتقيح بداخلنا أو تصيب هؤلاء ممن لهم صلة بنا.(٨٤-ص٢٩٠) .

ويتفق (أرسطو) مع (أفلاطون) في دور الفنون في التربية وتنشئة الأجيال ، وقد وصف (أرسطو) العمل الفني الجيد كونه العمل الذي يقوم بتصفية الروح الإنسانية والحد من غريزتها وما يشوبها من الصفات غير الحميدة وهذا يندرج وفق التطهير الذي يترسخ من السمات الأخلاقية الحسنة وتنمي الجوانب الأخلاقية والذوقية تربويا عبر منافذ العملية الفنية فالموسيقى والمسرح مثلا لهما دور حساس في نظرية التطهير .

وأخيرا فان الجمال عند (أرسطو) يجمع بين الموضوعي والمطلق في آن واحد فالجمال الموضوعي يتجلى مع التكوينات الحسية باستكشافاته بمكامن الحقيقة في تلكم التكوينات ... والمطلق يتأكد بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثال. (١٨٩-ص١١) .

(للرواقيين) رأي مختلف فقد ربطوا بين الفن والجمال والمنفعة إلا أن اهتمامهم كان منصبا بالدرجة الأولى على الخير الأخلاقي ، عندما كانوا يتكلمون عن الجميل ، وقد فهموا الخير على انه لا شيء سوى ما هو مفيد . فقد عرف "بانيتيوس" الجمال الأخلاقي بأنه الذوق ، مستعيرا اللفظ من بلاغة (أرسطو).

تواصلا مع الفكر الجمالي اليوناني ، تبنت الأفلاطونية الجديدة – التي يمكن وصفها بأنها حلقة الوصل بين الفلسفة اليونانية وفلسفة (العصر الوسيط) – وبالأخص (أفلوطين٢٠٤-٢٧٠م) ، الطروحات الأفلاطونية عن عالم الصور والمثل التي يدركها العقل . التي جاءت متلائمة والتوجه الروحي إلى الذات الإلهية، فامتزجت بصفة صوفية ولاهوتية ، انطلقت من المبدأ الفلسفي الذي يرى (أن كل شيء ينبع من العقل الإلهي المنهمك دائما في عملية فيض الروح، فالجمال فيض ينتقل من المثال إلى الوجود ، ومن العلة إلى المعلول)(١٧٥-ص٤٦) .

فقد رأى (أفلوطين) أن الجمال هو الخير متابعا في ذلك موقف (أفلاطون) وان طبيعة الخير تشع الجمال ، وانه وجود حقيقي لان النفس الكلية هي قبس من الجمال الأول وكل ما تمسه يكون جميلا في حدود قدرة الشيء على تلقي الجمال. كما رأى أيضا أن الأشياء تكون جميلة بقدر مشاركتها في الطبيعة الإلهية ، وانعكاس الفكرة الإلهية عليها . وهذه الصفة أوضح ما تكون في الأشياء اللامادية. فللفضائل جمالها ، وللنفوس جمالها وجميع مظاهر الجمال فيها ترجع إلى شعورنا بحضور الله فيها . (٦٨-ص٢٦٤-٢٦٥) .

واستبعد (أفلوطين) أن يعتمد الجمال على التناسق أو يكون معادلا له ، بل رأى أن الخواص الحسية البسيطة مثل الإيقاعات والألوان والسجايا الأخلاقية أيضا يمكن أن تكون جميلة على الرغم من أنها قد لا تكون متناسقة ، علاوة على ذلك فان أي موضوع يمكن أن يفقد جماله أو بعضا منه (كان يموت شخص ما) دون أن يفقد شيئا من تناسقه ، ولذا فان التناسق ليس ضروريا ولا كافيا للجمال ، عند (أفلوطين) (٨٤-ص١٠٧).

ولقد كانت فلسفة (أفلوطين) الجمالية هي قوام التجربة الجمالية لتذوق الجمال المطلق ، والاستجابة الجمالية للفن تستمد قيمتها من غايتها الخيرة في التطلع إلى جمال العالم الروحاني ، واستجابة الفنان الجمالية للكون و الطبيعة باعتبارها آثارا للتجلي الإلهي المقدس التي تشتاق إليه في تطلعها الدائم إلى معاينة الجمال المطلق.(١٢٦-ص٨٢) .

فالتبرؤ من كل ما يمت إلى المحسوسات بصلة هو بمثابة حركة يخطوها العقل في ارتقائه صوب رؤية الجميل ، وحدة صوفية يصبح فيها المرئي مع الغيبي شيئا واحدا . (١٥٧-ص٥٦) .

ولن يقدر الناظر إذا كان جسيما أن ينظر إلى تلك الصورة نظرة كلية باطنها وظاهرها معا إلا انه ينظر إليها وهو خارج عنها .. فإذا أردت أن تنظر إلي تلك الصور فارجع إلى نفسك وكن كأنك نفس بلا جسد ثم انظر إلى تلك الصورة كشيء واحد لا اختلاف فيها فانك متى فعلت ذلك رأيت الصورة بأسرها رؤية عقلية وامتلأتَ من حسنها وبهائها .(٢٩-ص١١٥-١١٦) .

والجميل عند (أفلوطين) يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ، فالجمال هو الخير وهو مصدر الجميل ومبدأه ، ووسيلة إدراكه الروح، أما الحواس فلا تدرك سوى انعكاسات ظلال الجمال وإيحاءات للحقيقة فقط. (١٤-ص٢٩) .

كما أن الروح في نظر (أفلوطين) ليست خالصة وإنما هي مرتبطة بالجسد مما يجعل إدراكها للجمال ليس إدراكا كافيا .فالجمال عند (أفلوطين) حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله . (١٤-ص٢٩) .

وذهب (أفلوطين) يقول في الجمال أن الفنان عليه الرجوع إلى عالم المعقولات ليتصور مثال الجمال ويتخذ (أفلوطين) لتوضيح هذه النظريات بـ(فيدياس)(•) عندما شكل تمثال (زيوس) لم ينقله عن نموذج محسوس أمامه . بل تصور ما يجب أن تتكون عليه صورة الإله إن أراد أن يتجلى لأعين البشر.(١٢٦-ص٩٠).

وأفلوطين ذو نزعة صوفية في إدراك الجمال الحسي ليس هو جوهراً جميلا بل جوهر المدرك بالروح ... لذا فمراتب الجمال تعتمد على قرب الشيء من مصدر الفيض أو بعده عنه .. وهو بذلك يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي فرأى أن المادة التي يتناولها الفنان بيده جميلة بجانب التي لم تمسها يد الفنان ، فالجمال ليس في المادة بل في الناحية التي أضفاها الفنان من نفسه عليها .. فجمال الأشياء يجب أن يكون في نفس الفنان أولا قبل الأشياء (١٤-ص٣٧) .

❖ **القيم الجمالية في فكر العصور الوسطى** .

(•) فيدياس : نحات يوناني شهير ينتمي إلى المرحلة الكلاسيكية أي العصر الذي ختم فيه الفن الإغريقي . للمزيد ينظر (١٢٦-ص٩٠)

لقد ردت العصور الوسطى فكرة الجمال إلى فكرة الكمال والتناسب والفخامة فقد رأى (توما الاكويني ١٢٢٥-١٢٧٤) " أن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء " أولها السلامة أو الكمال وذلك لان كل ما ليس بكامل يعد قبيحا ، ثم يتلو ذلك التناسب أو التناغم ، وأخيرا يجيء اللمعان أو الصقال ،لأننا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع صقيل . (١٥٣-ص٢٦١) .

وقد اعتبر الانسجام سمة جوهرية للجمال الفني وللحياة الفاضلة.(٨٢-ص١٠٩).

أما (كونفوشيوس٥٥١- ٤٧٩ ق .م) فقد رأى أن الفن قدم للإنسان الفرح والمتعة . وأكد على أهميته كوسيلة جيدة للتربية الأخلاقية ، كما لفت النظر إلى دور الفن في المعرفة . وهو يوسع إدراك الإنسان للحياة ويغنيه بمعارف جديدة ، وقال أن الشعر والغناء يلهمان الإنسان ويحميانه من تكرار أخطاء الغير ويعلمانه كيف يجب مقاومة السياسية الخاطئة كما يستنير بهما في سلوكه في البيت ومع أقربائه وفي تصرفاته في القصر مع الحاكم . فضلا عن ذلك فان دراسة الشعر والغناء يمكن أن تعلم الإنسان الكثير عن الأعشاب والأشجار والطيور والحيوانات.

ونتيجة لظروف الانهيار السياسي والاقتصادي الذي كان سائدا في ذلك الوقت (أي القرن الخامس حتى القرن العاشر) تمتعت الكنيسة الكاثوليكية بحكم كهنوتي قوي وبتعاليم ذات تأثير عظيم استطاعت أن تسيطر على الحياة الروحية في العصور الوسطى سيطرة قوية. فليس من العجب إذن أن تؤثر الكنيسة نفسها على تطور الفنون بشكل قوي . (٢١-ص٧٤) .

لقد نبع الفن الكنسي من الفكرة الدينية القائلة بان الحياة الدنيوية ما هي إلا صدى ضعيف للسماوات . ومن هنا ينبع الاستخفاف بالعالم المحسوس ولهذا ترى الفن وقد اصطبغ بصيغة الاستعارة والرمزية كصفة مميزة للفن الرسمي في العصور الوسطى . غير انه وفي الحقبة الأولى من العصور الوسطى ظهر الفن الشعبي إلى جانب الفن الكنائسي إلا انه لم يحصل على كيانه الخاص ونظريته المميزة.

لقد عرف أساقفة الكنيسة القوة المؤثرة للفن ولهذا عمدوا على استعمال هذه القوة في خدمة الكنيسة والدعاية الدينية .

كانت علاقاتهم بالفن متناقضة فهم من ناحية يدينون الفن ومن ناحية أخرى يحاولون ترويضه لخدمتهم . وهذا التناقض يلاحظ في أفكار القديس (أوغسطين٣٥٤-٤٣٠) الذي يُعد من ابرز الداعين للكنيسة الكاثوليكية ، ولقد مر تفكيره في طريق صعب فهو من خلال الوثنية والإلحاد إلى الأفلاطونية الجديدة ثم إلى المسيحية ، فمن سعيه الروحي هذا يتحدث (أوغسطين) في كتابه "الاعتراف" ويقول : "أن الله هو الفنان العظيم الذي يعطي الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة ، أن الله حقيقة كل جمال بل هو أعظمه " . وفي مكان آخر من مؤلّفه هذا يشير إلى انه معجب جدا بالغناء الكنائسي ، ولو قدر له أن يعجب بالغناء نفسه أكثر من موضوع الغناء لعد نفسه آثما وتمنى أن لا يسمع المغني.(٢١-ص٧٦) .

وفي مؤلفه هذا أيضا نلاحظ نفس مفهوم الرائع والمفيد فهو يتحقق في الشكل المقتبس من عالم الحواس، ثم يحاول (أوغسطين) أن يبتعد عن عالم المحسوس محولا مفهومة الجمالي إلى الحقيقة الإلهية .

لقد وقع (أوغسطين) تحت تأثير الأفلاطونية الجديدة فهو يتقبل أفكار (أفلوطين) عن جمال العالم ككل على الرغم من وجود بعض الظواهر القبيحة فيه.

إن العالم الرائع لأنه من صنع الله ، فالله هو الجمال المطلق الأبدي غير المحسوس . إن الجمال المحسوس برأي (أوغسطين) هو رمز لوحدة ما وراء الطبيعة والتقسيم الإيقاعي للأشياء ومعناها . وهو في جوهره العميق تعبير عن الخير والحقيقة ، ولكن الخير و الحقيقة يمكن أن نستوعبها بالمشاعر متجسدين بالجمال المحسوس . غير أن الجمال لا يحمل معنى في ذاته وإنما يحمل ذلك المعنى المتجسد فيه .

ورغم كل ذلك فان وجه نظر (أوغسطين) الجمالية تختلف عن وجهة نظر (أفلوطين) . ففي رأي (أفلوطين) يتجسد جمال ما فوق الشعور في الأشياء بقوة عملية التطور الداخلي للطبيعة الضرورية .

أما (أوغسطين) فيرى أن تسرب الإيقاع المتناسب في عالم الأشياء المحسوسة يتحقق بقوة الإرادة الإلهية . وهكذا يرى (أوغسطين) أن الله هو رائع بذاته هو الجمال المطلق كالإيقاع الحي . كالشكل الروحي الطاهر ، وهو وحدة العالم الفسيح المخلوق . (٢١-ص٧٦) .

وبما أن الجمال المحسوس بحد ذاته ليس هو الذي يستوجب الانتباه بل الفكرة الموضوعة فيه فمن هنا ينبع الإهمال المعروف لشكل الإنتاج الفني . وفي هذا يدافع عن الرمزية السائدة في الفن الرسمي في العصور الوسطى دفاعا نظريا.

ونستنتج من هذا انه كان في حالة انقسام داخلي دائم . فهو من ناحية يهدف إلى جمال العالم (المنظور) المسموع ومن ناحية أخرى فهو يحاول أن يقضي على هذا الجمال معتبرا إياه خاطئاً . وقد انتهى هذا النزاع بين الأفكار الوثنية والأفكار المسيحية الرهبانية بتغلب الفكر الجمالي الرهباني على غيره. (٢١-ص٧٧) .

كما وقد حدثت تغيرات جديدة في الفن . مثل تطور الشعر الشعبي والأدب الديني (نسبة إلى المدينة) والفن الكنائسي ، وقد وقع نظريو الإقطاع في العصور الوسطى ضمن نطاق الفلسفة المسيحية كسابقيهم، حيث يصير حل المسائل الفلسفية الجمالية على أسس دينية مثالية. ومع ذلك ومن خلال الضباب الديني الكثيف ظهرت نزعات تتجه إلى البحث في تفسير جمال العالم المحسوس.(٢١-ص٧٨) .

وانعكست هذه الملامح الجديدة للمفاهيم الجمالية في العصور الوسطى على آراء الراهب (توما الاكويني ١٢٢٥- ١٢٧٤ م) الذي كان هدفه الرئيسي تكييف تعاليم (أرسطو) مع فلسفة الدين المسيحي . وفي الجدل بين الواقعيين والاسميين اتخذ (توما) جانب الواقعيين ، وعندما نبحث في آراء (توما الاكويني) الجمالية يجب أن نلاحظ انه خطا خطوة إلى الأمام بالنسبة (لأوغسطين) وغيره من ممثلي الأفكار الجمالية في الحقبة الأولى من الإقطاعية .

فهو يحاول أن يفصل الجميل من الطيب الأمر الذي يكشف عن وجود محاولة لشرح نظرية جمالية ذات مفهوم معين . وقد عاش (توما) في تلك الحقبة التي عانت فيها رمزية العصور الوسطى من الانهيار التدريجي ، فمثلا (دانتي) اتجه نحو الرمزية (الجميلة) ولهذا يحاول(توما الاكويني) ، أن يبرر جمال العالم المحسوس وان يجد الأساس الموضوعي للرائع بشكل واضح . (هناك ثلاثة أشياء يجب أن تتوفر في الجمال : أولا: الكمال (integritas) فإذا كان ناقصا فهو قبيح (Turpe) . ثانيا: التناسق والضروري والانسجام وفي النهاية الوضوح ولهذا السبب فان كل شيء لونه براق يدعى رائعا).(٢١-ص٧٩). ويحاول (توما) أن يعرف صفة الشعور الجمالي النزيه .

ويفرق (توما) بين الرائع والطيب " أن الجميع يتمنون الخيرات ولكن ميزة الرائع هي أيضا في انه يهدا الرغبات" (٢١-ص٨٠) .

إن الجمال يمكن فهمه عن طريق النظر والسمع ولذلك فإننا لا نتحدث عن روائح رائعة جميلة ، إن النظر والسمع مرتبطان ارتبطا وثيقا بالتفكير ولذلك فهما مهيئان لمعرفة وفهم الرائع .

إن الفن برأي (توما الاكويني) هو المحاكاة وبذلك يسير على خطى (أرسطو)، وهو يرى (كأرسطو) أن معنى الفن يكمن في المعرفة . وان الشيء الرائع برأيه هو ذلك الشكل الذي يعكس الأصل بدقة ولو أن هذا الأصل كان بحد ذاته مشوها . (٢١-ص٨١) .

❖ القيم الجمالية في الفكر الإسلامي:

لم تبارح الفلسفة الإسلامية اثر العقل بصفته الكلية ، وان توطيد الصلة بين مثل الجمال والعالم الخارجي من خلال المدرك الحسي ، يعد الأدنى دائما مقيسا بالتطلع الحدسي الباطني الشمولي الذي يتخطى الحسيات وماديتها .

لقد أكد (الفارابي٢٥٩-٣٣٩هـ) . على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصورة الكلية ، وذلك أن المعرفة الحسية هي انتقال من القوة إلى الفعل ، على الرغم من أن الانتقال بفعل الإنسان مرهون بفضل العقل الفعال والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني " فان الحسن يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً ، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ، ومن حال الموجود الجميل جميلاً، وكذلك سائرها"(١٠١-ص٢٨٩) . والقوة المتخيلة مركزها القلب ومهمتها حفظ المحسوسات بعد مفارقتها عالم الحس .

وربط بين الجميل والخير وطبق نظريته الجمالية على الفن بشكل عام والموسيقى بشكل خاص. وجمال العمل الفني يعتمد على مدى تحقيق الموجود في وجوده الأفضل ، وكماله الأخير . (٢١-ص٥٥) .

ويرى (الفارابي) أن الفن متفوق على الطبيعة ، ذلك أن الفنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقي بالجزئيات إلى الكليات ويقول: المحاكاة تركب في الأشياء شانها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة أو التصور، حالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً .(١٢٢-ص٧٨) .

فالجميل عند (الفارابي) هو تجل الجمال الإلهي وهو تحقيق الخير في الأشياء الجميلة ، وكل ما جاء بفعل فيض من العقل الفعال . واسطة الوصول للعقل المحض جاء الناتج جميلا بالضرورة ، فبقدر اتصال الفنان بالله تكون الأعمال الفنية أكثر جمالا، فالرؤية الجمالية عند (الفارابي) ترتبط بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي، فأرتبط الفنان بالعالم الحسي ارتباطا رافضا للجزئيات ومدركاً للكليات بالمعرفة الاشراقية.

فيرى (الغزالي ٤٥٠-٥٠٥هـ) في الجمال ثلاثة مظاهر تبعا لطبيعة المدرك وهي (الجمال الحسي والجمال العقلي والجمال الوجداني) . فيدرك الجمال الحسي بالحواس الظاهرة أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب) . (١٧٥-ص٤٨) .

لكن (الغزالي)يرى أن جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد إدراكا من العين. (٩٩-ص٢٩٧). لذا فان (الغزالي) يتخذ من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني أساسا لأدراك الجميل، فالقلب هو اشد إدراكا للجمال، فمن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشا مصورا على الحائط لجمال شكله الخارجي وبين من يحب نبياً بجمال صورته الباطنة.(١٦١-ص٢٨٧)

ويقترن الجمال لدى الإمام (الغزالي) بالنسبية من خلال إصدار الأحكام الجمالية عليه من قبل الآخرين والجمال لا ينفصل عن الصبغة العقلية وهو يتصل باليقين .. والإنسان اقدر على تذوق الجمال لامتلاكه قدرات عقلية يُستشف من خلالها الجميل .. مع وجود تفاوت بين ممن يتذوقون الجميل فالادراكات والمعارف لديهم متفاوتة والجمال هنا يقترن بالجمال الظاهري . والذي يقوم على تكاملية ووحدة أجزائه البنائية فأي خلل ما إزاء تركيبته تسبب تشويها في قيمته الجمالية .

والجمال الحسي لدى (الغزالي) لا يمنحه أهمية مثل الذي يهتم بالمعنى .. وهو جمال يتصل بالحدسي لا يدركه عامة الناس بل يدركه أصحاب العقول البصيرة .

و(الغزالي) يشك بقدرة الحواس في إدراك الجميل الحقيقي ويرى أن الأداة الصالحة لديه هي التذوق الباطني ويقول في ذلك " أن الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية ، فالذي يحب الله ليؤثر لذة حبه على كل لذة أخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس " (٩٦-ص١٥١) .

و(الغزالي) بعد ذلك لا يرى السعادة الحقيقية في اللذات الحسية حتى ما كان منها في الخيال .. فاللذة الحقيقية عنده في وصول المرء إلى كماله الخاص به بادراك الأمور على ما هي عليه أي إدراك الحقائق الإلهية . (٩٦-ص١٧٠). بالكشف الصوفي ، فكل الجمالات المحسوسة والمعقولة مصدرها الجمال الإلهي المطلق وأثرها من آثاره . والجمال عند (أبو حيان التوحيدي) (٤١٤-٣١١هـ)، يسير في مجموعة قنوات ، منها الدين ، فالأخلاق والتي تؤدي به إلى الإيمان بالخالق ، ولما كان الجمال الطبيعي يقودنا إلى الخالق المبدع ، فيفترض (التوحيدي) أن يقودنا جمال العمل الفني إلى النتيجة نفسها ، فيقرر أن لا خير في عمل أو صناعة لا تؤدي إلى توحيد الخالق، " ويقسم (التوحيدي) المراحل الإبداعية ، إلى مرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان ، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير " (٣٧-ص٧٩)

وإذا كانت الطبيعة تقتضي النفس ، فان على الفنان أن يقتضي الطبيعة ، لأنه في هذا الحال فقط ، يستطيع أن يحقق رغبه النفس ، ويحقق الفرح ، وهو غاية العمل الفني . (٣٨-ص١٣٧) .

فإذا ما أعد الفنان صورة ، فعليه انتزاعها من مادتها الحسية ، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس ، بل أن النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتستثبتها في ذاتها وتتكامل معها. عندها ترتقي الصورة بالنفس إلى الرتبة العليا و السعادة العظمى ، على أن عملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة ، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور ، وليس مع المادة الخامية المحسوسة ، تماما كما تتحد النفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة ، بعد أن تنزع عنها مادتها ، من حيث أن الطبيعة مقتنية أفعال النفس وآثارها ، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولية صورا بحسب قبولها ، وعلى قدر استعدادها ، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها . (٤٨-ص١٣٩) .

ويؤكد (أبو حيان التوحيدي) مفارقة الجمال في الفن عن الجمال في الطبيعة ، لان الأول مدرك بالعقل والنفس مما يمكنه من أن يملي على الطبيعة ما يريد لان كمال النفس هو أعلى شانا من الطبيعة ، لذا نمتثل لأمرها ونكتمل بكمالها . ويرى(أن الموسيقى إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة مواتية وآلة منقادة ، افرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوساً مونقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة) (١٣-ص١٣٩-١٤٠) .

ومن ذلك نستنتج أن (التوحيدي) وجد أن الخلق الإلهي أجمل من الخلق الإنساني ، وان جمال الخلق الإنساني يستمد كماله بفعل محاكاته للخلق الإلهي ، ولكن العمل الفني لا يخلو من صنع يعتمد على التجربة الجمالية للفنان وخبرته الفنية في إبراز جمال الطبيعة الكامن والذي ينكشف بفعل النفس والعقل ، لذلك تحتاج الطبيعة إلى إبداع الفنان على مستويين ، المستوى الأول تصوراته الحدسية ومهارته في التصوير ، والمستوى الآخر مستوى التجلي حيث يرى الجمال بذاته فيصبح عمله الفني تجليا للجمال المطلق .

❖ **القيم الجمالية في فكر عصر النهضة** :-

اتخذ فنان عصر النهضة من الواقع نقطة انطلاق لرؤية الجمال الذي تحرر تدريجيا من الدين ، ذلك أن الرؤية الجمالية للفنان أصبحت رؤية انتقادية للقوالب المتحجرة والتسلط الروحي التوجيهي للعصور الوسطى .(١٠٩-ص١٣١-١٣٣).

ولقد طالب الإنسانيون بالخلاص من سيطرة الكنيسة ، والحرية الفكرية التي تمكن الإنسان ، أن وجدت ، من تطوير مواهبه وقواه الخلاقة دونما عراقيل . وكان الإنسان المتحرر من القيود الإقطاعية الكنائسية هو مركز اهتمامهم . وإذا كانت الإيديولوجية الكنائسية تنقص من قيمة الإنسان بمختلف الوسائل وتؤكد وتدخل في روعة انه ضعيف وذليل فان الدعوة الإنسانية تمجد شخصية الإنسان وتعبر عن الإيمان بلا محدودية طاقاته الخلاقة .(٢١-ص٨٢) .

ولقد امن (الإنسانيون) في طبيعة الإنسان الخيرة وهم يؤكدون على أن الإنسان لا ينتهز الحرية المعطاة للقيام بأعمال شريرة .

ويعتقد (الإنسانيون) أن الإنسان لا يحتاج إلى تقييد من الخارج فهم يقفون موقفاً سلبياً من القوانين لأنهم يعتقدون أن الإنسان يتمتع بتناسب وتوازن داخلي.(٢١-ص٨٣) .

وفي عصر النهضة تقدمت الفنون الجميلة تقدماً كبيراً يبدو ذلك واضحاً في أعمال (روفائيل) ، (ليوناردو) ، (تيتيان) ،(مزاتشيو) .. الخ . وهذا الحشد العظيم من الفنانين لم يعرفه أي عصر من عصور البشرية .

وقد أبدى الفنانون اهتماماً فائقاً بالهارمونية ورشاقة وجمال أشكال الواقع المحسوس .

إن أهم صفة من صفات المفهوم الجمالي لعصر النهضة هي ارتباطه المباشر بالإنتاج الفني ، فهذا المفهوم لم يكن أبدا مجرد مفهوم فلسفي رمزي بل مفهوم جمالي واقعي هدفه حل المسائل المحددة في الفن . (٢١-ص٨٥) .

وليس من قبيل الصدفة أن تقع مسالة الرائع في مركز اهتمام الإنسانيين . أن الجمال والهارمونية والتناسب والرشاقة جميعها أشياء ينصب عليها بحثهم ، لان في الإنسان حسب رأيهم سعيا فطريا لا يقاوم لفهم الجمال .(٢١-ص٨٥) .

وقد رأى (البرتي١٤٠٤-١٤٧٢) أن معرفة فطرية مغروسة في الروح هي التي تمكننا من الحكم على الجمال لذا فانه يستصعب أن يقدم لنا تعريفاً للجمال مفترضاً أننا نستطيع "فهم الجمال بواسطة مشاعرنا" بوضوح أكثر مما لو عبرنا عن ذلك بالكلمات . وهو يبحث مقتفيا آثار الأقدمين عن الأسس الموضوعية للرائع . فليس الجمال أبدا من العالم الآخر وليس ظلا للإله ، وإنما هو صفة للأشياء تدرك شعورياً " شيء فطري ملتصق بالجسد ومصوب فيه بذلك القدر الذي يكون فيه الجسد رائعاً " (٢١-ص٨٦) .

وبذلك فان (البرتي) يعطي تعريفا للرائع أو (الجميل) بقوله " أن الجمال توافق وانسجام بين الأجزاء، بين تلك الأشياء التي تتفق على نسبة صارمة تحددها وتنسقها وفق متطلبات الهارمونية ، أي البداية الأولى المطلقة للطبيعة " (٢١-ص٨٦) . وان الجمال يكمن في طبيعة الأشياء ذاتها. ولذلك فان مهمة الفنان تنحصر في تقليد الطبيعة " امهر صانع للأشياء " إن العالم الرائع في جوهره العميق ، والجمال موجود في قوانينه وعلى الفن أن يكشف عن هذه القوانين الموضوعية للجمال ويتقيد بها .

وبذلك يحاول (البرتي) أن يؤكد على الصفات الموضوعية لقوانين الفن ، تلك القوانين التي أن عرفها الفنان فانه يستطيع أن يشكل أسس وصفات إنتاجه الفني . ويحل (الإنسانيون) إلى جانب تفسيرهم لمفهوم موضوعية الرائع وموضوعية قوانين الفن مسالة أخرى من مسائل علم الجمال ألا وهي العلاقة بين الفن والواقع، إن أهم مفهوم لدى (الإنسانيين) هو أن الفن إعادة تجسيد الواقع .

كما ويؤكد (الإنسانيون) بإلحاح على الدور المعرفي للفن ويلاحظ (ليوناردو دافنشي١٤٥٢-١٥١٩م) " أن الرسم مع التفكير الفلسفي الدقيق يعالج كل صفات الأشكال ، البحر والمكان ، .... الخ ، والرسم هو علم وابن الطبيعة لأنها هي التي ولدته " (٢١-ص٨٧) .

أما الفرق بين العلم والرسم هو كون الرسم يعكس العالم المرئي ، ألوان وأشكال جميع الأشياء، بينما العلم ينفذ إلى "جوهر الجسد " معرضا عن صفات الشكل ومركزاً لاهتمامه كما هو الحال مع الهندسة . (٢١-ص٨٧) .

إن علم جمال عصر النهضة هو علم جمال المثل الأعلى . غير أن المثل الأعلى بالنسبة (للإنسانيين) ليس شيئا يناقض الواقع . فهم لا يشكون في واقعية البداية البطولية في واقعية الرائع . لذلك فان سعيهم إلى المثل الأعلى لا يناقض أبدا مبدأ الصدق الفني) .

ويبحث (الإنسانيون) عن التوازن بين المثل الأعلى والواقع ، بين الحقيقة والخيال . بين الخاص والعام . (٢١-ص٨٩) .

إذاً النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي، على الرغم من تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها . وفي أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية ، بينما في أواخره ، وفي عصر الباروك بالذات كان التفكير العلمي يتشكل في كثير من الأحيان وفقا لمبادئ جمالية . (١٣٥-ج١-ص٣٦٢)

لذلك نرى فن عصر النهضة كان إنسانيا أكثر منه دينيا وعقليا فجمع عصر النهضة بين العلم والفن ، فلم يعد من تنافر بين الروحي والجسدي .

ولكن لابد لنا من وقفة عند الإصلاح الديني البروتستانتي وتأثيره على الفن حيث الطابع التقشفي في الدين يقف في وجه كاثوليكية عصر النهضة ، إلى جانب هيمنة الإصلاح في ألمانيا على يد (لوثر) مما اثر على الفن بأشكال مختلفة ، ذلك أن الإصلاح الديني هدفَ إلى القضاء على الترف ، والطقوس الدخيلة وإبعاد الدين عن الاستغلال السياسي ، فظهر فن بعيد عن المواضيع الرسمية التي سادت عصر النهضة حيث كانت تكرس الفن أما لأحداث الدين ، وأما لرجاله أو للأمراء. هذا الفن اعتنى بتصوير الحياة الشعبية ، وقد أطلق عليه (الباروك) ، والتسمية من مصدر اسباني أو برتغالي ، أو من مصدر عربي (البراق) والمهم أن الاسم استخدم للدلالة على فن له ذوق رفيع، وهو تعبير عن نظرة في الحياة أكثر نجاحاً ، ولكنه اخذ أشكالا متباينة في أوربا.

والطابع الذي تميز به الفن (الباروكي) ، هو اهتمامه في القصر والكنيسة ، إلا انه مر بادوار مختلفة ، فمرة سيطر عليه العقل ، ومرة أعطى الحرية الكاملة للفنان فعبر وفق إرادته تعبيرا جماليا مما أدى إلى العفوية في الأداء وظهور الأشكال النباتية والزخرفية ، فدخل كعامل تزييني في قباب الكنائس والقصور ، وأصبح الفن (الباروكي) في خدمة الطبقة البرجوازية المترفة .(١٣٠-ص٢٢) .

وقد ظهرت تغيرات جديدة في الوسائل والأساليب . فبدل الخطوط المستقيمة الواضحة والألوان البهيجة والأشكال الواضحة والهارمونية و التناسب والتي كانت كلها من مميزات فنون عصر النهضة ، فقد ظهرت في عصر الباروك الخطوط المتشابكة والمتعرجة والشكل الديناميكي للحجم والألوان القاتمة المُحزنة والظلال الخفية والكونتراست الشديد . (٢١-ص٩١) .

لم تبارح الفلسفة الحديثة في القرن السابع عشر اهتمامها بالعقل ، إلا أن هذا الاهتمام لم يصل إلى حد البحث في الغيبيات التي كانت العصور السابقة تحيلها إلى العقل . وهذا ما احدث تحولا في الرؤية الميتافيزيقية في هذه الفلسفة مما أزال الكثير من المشكلات التي كانت قائمة بين الدين والفلسفة .

وقد شهدت العصور الحديثة تغيرا في الرؤية إزاء مفهوم الجمال ، ذلك أن الفكر الفلسفي فكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة ، والتي كان يقاس فيها الجميل تبعا لدرجة مشاركته واقترابه من عالم المثل والحقائق المطلقة ، وكان السبب الرئيسي في هذا التغير هو التعزيز من أولوية الذات (الرؤية الذاتية للعالم) وكان لطروحات (ديكارت١٥٩٦- ١٦٥٠) اثر فاعل في حضور هذه الفكرة ... وبعد أن أصبح الإنسان مركز السيادة ....وضع سلما جديدا للقيم ليس من وضع الإله إذ أضحت تخضع لنظام قيمة ذاتية . (٤٠-ص١٢-١٣) . وإحساس الإنسان بقيمته كفرد مستقل يعود به إلى أحكام خاصة حول الجمال .

لقد واجه (ديكارت) انحسارا في نظرته الجمالية نتيجة إيمانه بنسبية الجمال لاختلاف طبيعة ووعي المتلقي. ويرى (ديكارت) : (انه لا يجب التسلم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية ، بل لابد من الأخذ بمبدأ النسبية الذي يستحوذ على إعجاب الغالبية من المشاهدين يمكن أن نطلق عليه جميلا ، أو نقول عنه انه الأجمل (والذات هنا لا تعمل بمعزل عن التاريخ الشخصي للذات ، ولذلك فان الحكم تنتفي عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبية المطلقة). (١-ص٢٨) .

إن تأكيد (ديكارت) لأهمية الإحساس يأتي لانفعال المدرك بالمحسوس وانعكاسه على الذات التي تلجا فطريا لاستقبال ما يناسبها واستشعار حالة من التوازن في المحسوس . لذا فان (ديكارت) ، قد تعامل مع الحواس ضمن وحدة معرفية . ذهنية لا تتجزأ وهي السبيل لبلوغ اللذة الجمالية. (فالشعور بالجمال أنما يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معا)(١-ص٢٤)

ولذلك فان (ديكارت) جمع بين الحواس والعقل كشرط لتحقيق الشعور بلذة الجمال قائمة على الانسجام الذي يتحقق بينهما .. فلا إفراط في إثارة الحسي ولا قصور عن إثارته ، بذلك حدد عوامل تذوق الجميل أو النفور منه بالاعتماد على الانسجام أو عدم الانسجام الحاصل بين الحس والعقل . (٨٩-ص٩٠-١٠١) .

ويعد (بومجارتن ١٧١٤- ١٧٩٢) نقطة تحول هامة في نسبة الجمال إلى الشعور والإحساس دون العقل ، وبذلك ميز التفكير الجمالي عن التفكير المنطقي ، والفن عنده تعبير يوقظ الشعور ، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني ، ومادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعثها . (١٢١-ص١٧-١٨) .

وقد رفض ربط الجمال بالقيم العلوية التي لا تدرك إلا بالعقل ، وبذلك عرف (الاستاطيقا) (علم الجمال) بأنها لا تبحث في جمال الأشياء وعلاقة الجمال بغيره من القيم كالحق والخير، حيث تقتصر على المعرفة التي تكتسب بالإدراك الحسي، فالجمال هو كمال المعرفة ونقصها هو القبح .. وأوضح (بومجارتن) انه يمكن التفكير في الأشياء القبيحة بصورة جميلة إذا استبعدنا معرفتنا العادية بجمال الأشياء . (١٤-ص١٨-١٩) .

لقد كانت الطروحات الجمالية لدى (ديكارت) و (بومجارتن) لتؤكد على المرئيات بوصفها الحاملة للمعنى الذي يستسيغه العقل . وكما يرى (ليبنتز١٦٤٦-١٧١٦) أن الجمال هو كمال المعرفة الحسية . وانه بالحدس يمكن إدراك الجمال المؤسس على الانسجام ، والذي هو من شان النفوس الناطقة والأرواح التي تستشعر ذلك الجمال ، وهذه القوة المدركة هي الأعلى شاناً من تلك القوى الحسية التي تحاكي الظواهر ، لذا تراه يقول : (وفي العالم لا شيء جاف أو عقيم أو ميت ولا فوضى إلا في الظاهر) (١٢٦-ص٩٦) .

وان اللاشعور أو ما وراء الشعور والفطرية هما المسئولان عن إدراك الجمال وكوامنه. (١٢٦-ص٩٧) .

ويعد (جون لوك١٦٣٢- ١٧٠٤) هو المؤسس الأول لحركة التنوير الانكليزية ، وقد كانت نظريته فلسفية مبنية على انه في مقدور الإنسان أن يفهم الواقع ، والبحث في مصادر وأشكال وطرق المعرفة ، وان الحقيقة وطرق الحصول عليها مبينة على أسس مادية بدائية ولقد نادى بأنه لا توجد أفكار فطرية أصلية بل أن عملية المعرفة تظهر أثناء التجربة وان مصدر جميع الأفكار هو التجربة . إن عقل الإنسان حين ولادته عبارة عن "لوحة نظيفة" لا شيء موجود عليها.(٢١-ص١٢٦) .

ولقد اهتم (لوك) بمسالة واحدة من مسائل علم الجمال اهتماما خاصا وهي مسالة التربية الفنية فقد نظر إلى هذه المسالة من وجهة نظر عامة تتعلق بالتربية وبالنظرية الأخلاقية خاصة وتعتبر نظريته هذه فردية ، ففي اعتقاده أن أهم دوافع السلوك الإنساني هو الفهم الصحيح للرغبات الذاتية . وان جميع المفاهيم الأخلاقية لم تورث بل يحصل عليها عن طريق التجربة والمراقبة وتثبت التجربة أن الإنسان يهدف دائما إلى السعادة ولكن السعادة الذاتية يمكن الحصول عليها فقط في تلك الحالة أو أن الإنسان يهتم بمصالح الآخرين ويحسب حسابها.(٢١-ص١٢٧) .

ولقد اعتمد (هنري هيوم ١٦٩٦- ١٧٨٢) على حسية (لوك) اعتمادا كبيرا فهو كخلفية يبرز التجربة . أننا لا نستطيع تكوين أي تصور عن الشيء دون الانطباعات الحسية ، ولذلك فليس هناك ثمة مجال للحديث عن الأفكار الفطرية . أما ما يتعلق باختلاف محتوى التجربة فهي نابعة من اختلاف المشاعر التي تنقسم إلى فئتين فئة عليا وفئة دنيا ، وينتسب إلى الفئة الأولى النظر والسمع ، والى الثانية – اللمس ، الذوق والشم . غير أن المركز الذي تعود إليه الإحساسات ليس أعضاء الحس وإنما الروح .وكبرهان تجريبي على هذه الفكرة يعتمد (هيوم) على مشوه حرب عجوز يحس ألما في أصابع يده اليمنى التي فقدها في المعركة . إن المشاعر العليا تكون ارتباطا بين نطاق الإحساسات وبين مجال التفكير العقلي وهذه المرحلة الرابطة هي التي تكون مجال الانطباعات الجمالية. ولكي تثار في نفس المرء هذه الانطباعات خلقت مختلف أجناس الفن. ولكي تفهم أهم مبادئ الفنون الجميلة فهما صحيحا لابد من دراسة المشاعر العليا وبالتحديد السمع والبصر ، والمشاعر العليا والدنيا نستطيع إدراك الصفات سارة كانت أم غير سارة . فإذا ما أثرت الأشياء تأثيرا حسنا على المشاعر العليا فان هذه الأشياء ندعوها بالرائعة . (٢١-ص١٢٣) .

والرائع في اعتقاده هو من الصفات الثانوية . والشعور بالرائع مسالة ذوق وهو يقول :" من المهم جدا لمتذوق الفن أن يعرف أي الأشياء وضيع وأيها سامٍ . أيها لائق وأيها غير لائق ."

ويربط (هيوم) المفاهيم الجمالية بالمفاهيم الأخلاقية ويرى أن هناك نوعين من الرائع : الرائع في ذاته ، والرائع في علاقاته . والنوع الأخير من الرائع هو الذي يستدعي تصور الفائدة ويمكن فهمه عن طريق العقل بينما يدرك النوع الأول من الرائع عن طريق المشاعر . إن الشروط الموضوعية للنوع الأول من الرائع يمكن معرفتها بالخصائص التالية : الدقة ، التشابه ، النظام و البساطة وليس هناك أي شيء غريب في هذه المتطلبات .

والشيء الجديد عند (هيوم) يتلخص في محاولته إعطاء تفسير نفسي لإدراك هذه الخصائص السالفة الذكر للرائع . ويؤكد على أن المشاعر الجمالية مرتبطة بالتجربة والتربية والانعكاسات .

وحاول (هيوم) أن يصنف الفن إلى أشكال وأنواع وان يحدد صفات كل شيء أو نوع من وجهة نظر وسائلها التعبيرية .

ومن واجب الفن عند(هيوم)تهذيب الشعور والتربية الأخلاقية.(٢١-ص١٣٣).

أما (ادموند بورك ١٧٢٩-١٧٩٧) الذي شرح آراءه حول مسائل علم الجمال في كتابه " بحث فلسفي حول منشأ تصوراتنا عن العظمة والرائع " (لندن – ١٧٥٦) وهو من دعاة التجريبية الحسية ، وقدر (بورك) أفكار (لوك) وحاول أن يطبق قوانينه في المعرفة على تحليل المشاعر الجمالية . وتوصل إلى أن جميع المشاعر تنشا من التجربة . وان جميع أعضاء الحواس ذات بناء واحد عند جميع الناس .وان الإحساسات عند جميع الناس متشابهة والفوارق بينها قليلة ليست ذات أهمية . وان ما يبدو لعيني شخص ما نور يبدو لعيني الشخص الآخر نورا أيضا. وبهذا يحاول (بورك) إيجاد قوانين الذوق في فيزيولوجيا وبسيكولوجيا أعضاء الجسد.(١٩٥-ص١٣٠) .

إن الابتعاد عن الشعور الموحد ناجم عن الاختلافات الجسدية والعادات والأفكار . والشعور ما هو إلا خاصية واحدة من خصائص الإنسان ، فإلى جانب الشعور توجد خاصيتان اخريتان هما مقدرة التصور ومقدرة التحكم العقلي فبفضل قوة التصور (التخيل) يستطيع الناس أن يصمموا اللوحة والأشكال والأجسام وتتابع توزيعها .إن اللذة التي يحصل عليها عن طريق الخيال تتميز بأنها واحدة عند جميع الناس . وتلك المشاعر مثل الحب والألم والخوف والغضب والفرح كلها مرتبطة بأخلاق وصفات وسلوك الناس وهي تشكل عن طريق القدرة على التحكم العقلي . أما الذوق فيتشكل عن طريق نشاط إمكانات أو خصائص الإنسان الثلاثة: الشعور ، قوة التخيل ، وقوة التحكم العقلي حيث يشكل الشعور الجزء الأساسي.(١٩٥-ص١٣١) .

أما الشروط الموضوعية للرائع عند (بورك) : فقد عدد سبع علامات موضوعية للجمال : (١- الندرة النسبية للأشياء . ٢- صقالة سطح الأشياء . ٣-التنوع في وضعية الأجزاء . ٤- أن يتم التقاء هذه الأجزاء عن طريق غير طريق الزوايا . ٥- البنية اللطيفة . ٦- اللون النظيف المشرق على أن يكون فاقعاً أو براقاً . ٧- ضرورة تلاؤم اللون الفاقع مع الألوان الأخرى وينسجم معها، هذا إذا كان من الضروري استعمال مثل هذا اللون . (٢١-ص١٣٦) .

أما (هيبوليت تين١٨٢٨-١٨٩٣) . فقد وجد انه يمكن لاختلاف البيئة أن تفسر تنوع الإحساس بالجمال ، وبذلك جعل الفنان تابعا تبعية مطلقة لعصره ومجتمعه " فالذوق الشخصي بالنسبة له ليس له قيمة وانه يجب وضع مقياس عام للحكم بالجميل أو القبيح " . (١٤-ص٨٧) . وهذا المعيار يعتمد على دراسة العمل الفني في ضوء عوامل (العصر ، البيئة ، العرق) ، ولكي تفهم أثراً فنيا يجب أن تتمثل بكل دمك الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته .. فالفنون تظهر وتختفي في الوقت نفسه مع بعض حالات روح العصر والتقاليد التي تعود هذه الفنون إليها.(٦٣-ص١٠٠) .

فالفن ظاهرة طبيعية جمالية لا تفسر من جانب شخصي بل في ظروف بشرية متعددة وحضارة معينة وهي وليدة العوامل الخارجية ، فلكي نفهم الرؤية الجمالية التي تحكمت في إخراج العمل الفني لابد من دراسة العوامل المتحكمة في هذه الرؤية وتحليل الخصائص الموضوعية الثابتة للجمال . (١٤٨-ص٥٩) .

والفن بالنسبة إلى (تين) ليس مسالة تلاعب فردي بالخيال .. فالفنان يحركه أصله العرقي في اختيار نماذجه الفنية .. والبيئة تشكل المزاج النفسي والخلقي للفنان بما ينعكس على عمله الفني . (١٢٠-ص٢٦) .

أما (كانت) فيعد من أهم الفلاسفة الجماليين في الفلسفة الحديثة عبر كتابة (نقد ملّكة الحكم) حيث صعّد من قيمة الخيال والحدس ، فكان رائدا في فلسفة الفن الحديث .

و(كانت) يرى أن الذوق هو ملكة الحكم على الشيء أو طريقة تصوره للذة أو عدمها بشكل منزه عن الغرض تماما وهو يحاول أن يحدد ماهية اللذة الجمالية التي يوفرها الجميل بعيدا عن الميل إلى اللطف، والاحترام للخير. و (كانت) رأى أن الجمال هو ما يمكن تمثله خارج أي تصور، وخارج أي مقولة من مقولات ملكة النطق الصوري (الفهم) باعتباره موضوعا للذة عامة ، ويجب أن يكون الجميل ذا طبيعة غائية ، وذلك بقدر ما يتم إدراك الغائية في الموضوع نفسه خارج نطاق تصور غاية ما . (٨٤-ص١٠٩) .

ولقد صب (كانت) جل اهتمامه على الذات المدركة المتذوقة والتي سماها بملّكة الحكم ، حيث وضع (كانت) حداً وسطاً بين المعطى الحسي من جهة والعقل من جهة أخرى ، فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرك العقلي حيث قال : " المفاهيم بدون حدوس حسية – جوفاء ، كما أن الحدوس الحسية بدون مفاهيم عمياء " (٦٤-ص٢٢) .

أما مفهوم (كانت) عن الجليل بنوعيه الرياضي والديناميكي ، فحقيقته لا تكمن في الطبيعة أو في صورة حسية . بل يكمن في الذهن ، فيثير الشعور بالخير والعظمة وسمو الجانب الروحي . كما أن (انهزام الحواس يؤدي إلى انتصار الفكر . وان تفهم الجليل يثير فكرة المطلق ، اللامتناهي .) (٢١-ص٢٦٤)

وهكذا ، لم يحيد (كانت) بوصفه للجليل والجمال عن القيم الممتزجة بالخير والجمال ، فالجليل جمال وخير ، والجميل رمز للخير الأخلاقي .

ولقد ميز (كانت) بين نوعين من الجمال ، الجمال الحر والجمال المقيّد ، فالجمال المقيّد الذي يرتبط بالخير والنفع والكمال والمثل الأعلى ، أما الجمال الحر فلا يتقيّد بفكرة أو نموذج مسبق . (١٢٧-ص١٧٣) .

أما (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) فيرى أن الجمال فكرة . وهذه الفكرة هي (أعلى درجات الحقيقة المطلقة ، والجمال هو الحقيقة ذاتها أو مظهر من مظاهر الحقيقة). لذا ميز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ملحقاً الفكرة بالفن كونه لا يستمد حيثياته من الإدراك الحسي (٨٧-ص١٠٧) . والجمال الصادر عن تجلي الفكرة بطريقة حسية وهو في النتيجة الحتمية جمال في الحياة (لان الجمال الفني ارفع وأسمى من الطبيعة) ومن الواضح أن الجمال في الفن ليس شيئاً ناشئاً عن عكس الجمال في الواقع ، بل هو تجسيد المثل الأعلى في الجمال . (٩٥-ص١٨٣-١٨٤) .

والحيوية عنده هي الحد الفاصل في مشكلة الجمال والقبح ، وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات ، وكل الجمالات تكون مادة صالحة للعمل الفني ، والجمال عند (هيجل) ليس مستقلا بذاته ، فالإنسان إذا سعى إلى موضعه ذاته ، فانه لا يسعه الاكتفاء بالطابع المجرد للفكرة أو المضمون ، إذ يسعى إلى موضوعتها حسيا لإلغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي لتحقيق الموجود الكامل،والحرية هي التي تسمح للمضمون أن يختار الشكل المناسب لها.(١٤-ص٥٧).

كما يرى (هيجل) أن القبح يكون على علاقة وثيقة بدرجة ما بالمضمون . ولذا فانه لا يجد ما يحول دون القول بان القبيح يمكن أن يكون موضوعا للتمثيل أو التصوير . (٨٤-ص١١٧) .

فالفن مثلا لا ينقل المظهر الحسي كما هو في الواقع ، من حيث تركيبته وشكله الخارجي الصرف ، إذ لو كان كذلك لصار الرسم فن محاكاة لا أكثر ولا اقل ، إلا أن الرسم هو التعاطف القائم بين الحياة وبين ميول النفس البشرية ومنازعاتها.(١٥٧-ص٦٢) .

وبهذا أكد (هيجل) على المضمون ، فالأثر الفني يستلزم غاية الفنان وانفعالاته ومقاصده ، وهذه مستقاة من مجموع أكثر يحيا فيه الفنان المبدع ، فوعي الإنسان مستقلا عن مجتمعه . (١١٥-ص٢٣) .

يُمعن (هيجل) من خلال أنماط الفن التي تناولها ، في تبيان مدى تداخل ثنائيات الذات والموضوع ، الشكل والمضمون ، الروح والمادة . فخلال الفن الرمزي ، كان هناك بحث عن المثال وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي . وفي الفن الكلاسيكي تم بلوغ المثال وتم تكافؤ الفكرة مع الشكل الخارجي . أما الفن الرومانسي فتحرر الفكرة من الشكل الخارجي وتصل إلى (الحد الذي لا تتمكن عند لا نهائية الفكرة من أن توجد إلا في نهاية الحدس في هذا التحرك الخاص الذي في كل يغير ويذيب كل شكل ملموس) (١٧٥-ص٥٧) . أما أشكال الفن فتؤشر تقدم الفكرة على المادة عن طريق تجسيدها في العالم الخارجي من خلال تطويع المادة . ولما كان تطويع المادة متفاوتاً في تشكيل الفكرة ، كان مسوغا لتعدد الفنون وتدرجها من المادية إلى الروحية . (١٧٥-ص٥٧) .

وترى الباحثة أن تركيز (هيجل) على الفكرة فانه بالضرورة يدعو ملازمة المعنى للشكل ،وان هذا الشكل سيزخر بالقيم كونه نتاج الفكر .

وفي رؤية جمالية جديدة ، فقد ربط (ارثر شوبنهاور ١٧٨٨- ١٨٦٠) مفهومه عن الجمال بفلسفته للعالم كإرادة وتمثل ، فالإرادة هي القوة الكونية التي تبث الحياة والمعنى في الذات والموضوع ، أنها الشيء في ذاته والتي تتجلى الذات والإرادة من خلالها . (٨٧-ص١١١) .

والعنصر الأول يمثل الجانب الذاتي في الرؤية الجمالية ، ذلك انه يمثل الوعي الذاتي للشخص العارف ، لا باعتباره ذاتاً عارفة خالصة . في حين أن العنصر الثاني يمثل الجانب الموضوعي في الرؤية الجمالية ، ذلك أن يمثل إدراك الموضوع أو معرفته ، بوصفه مثالا ، لذا فان تأمل الجميل ناتج من هذين العنصرين المكونين للرؤيا والتكامل الجمالي .

إذن الذات المتحررة من اسر إرادتها ، هي ذات خالصة ، فهي تتجه نحو الموضوع الجمالي وتحاول إدراكه وهي متحررة من العلاقة بالإرادة . لذا كي يكون الإنسان مستمتعا بتجربته الجمالية، ينبغي عليه أن يتخلص من إرادته وفرديته . (٨٨-ص١٥٢) .

وان الإنسان لدى (شوبنهاور) يمثل أكمل درجة من درجات تجسيد الإرادة ، لذا فان الجمال فيه يتحقق حينما يبلغ الإنسان (المثال) . وهذا بطبيعة الحال يفترض أن هناك معنى آخر للجمال الإنساني . وهو ما يتعلق بالوحدة والانسجام بين أجزاء البدن ، والتي تعبر بمجموعها عن الجمال ، أي أن كل الأشياء مهما كانت مواصفاتها فهي أشياء جميلة طالما كان لها صور أو مثل فهي تعد تجسيدات للإرادة الحقيقية .

فحينما أشار (هيجل) إلى أن كل الفنون هي فنون جميلة ، ولكن درجة التفاوت في جمالها تعتمد على مدى تحقق الفكرة فيها ، أي انه اختار شرطا لبلوغ الجمال، كما هو الحال مع (شوبنهاور) .

ويرى (شوبنهاور) أن ماهية الجمال من الضروري أن تربط الذات مع الموضوع وذلك بالتأمل الجمالي الخالص . فالشيء الجميل هو الشيء الذي يكون موضوعاً لتأملنا الجمالي حيث لا ندرك في الموضوع ذلك الشيء الجزئي إنما ندرك فيه مثالا ، فالتأمل يقوم على الموضوع نفسه علاقته السببية بشيء خارجي، فإدراك الجميل يقتضي أن نجرد الموضوع من الزمان والمكان ومن فرديته إلى الكلية ، فالجميل هو موضوع للتأمل النزيه . (٤٣-ص١٥٨-١٥٩) .

و(شوبنهاور) بذلك يؤكد جوهر الأشياء لا مظهرها حيث يقول " إذا كان جمال الشيء يتحدد أو يقاس بقدر إظهار الشيء لمثاله فهذا يعني أن كل شيء يمكن أن يكون جميلاً " (١٨١-ص٧٠) .

فكل شيء في رأي (شوبنهاور) له جماله الخاص ، فالجمال لا يختصر على النظام الذي يظهر في وحدة موجودة بل انه قد يبدو في كل شيء غير منظم وبلا شكل ، لان هذه الأشياء التي تعبر عن الدرجات الدنيا لتجسيد الإرادة يمكن أن تكشف عن المثل الكامنة فيها بوضوح وبذلك تبرهن على أنها لا تخلو من الجمال.(٤٣-ص١٥٩) .

ويرى (شوبنهاور) أن مهمة الفن تحرير المعرفة من استعباد الإرادة ونسيان الذات الفردية ومصالحها المادية ، والسمو بالعقل إلى مرتبة تأمل الحقيقة الإرادية.(١٤٧-ص٤٠١) .

وهو أي (شوبنهاور) ينظر إلى الفن من ناحيتين الأولى من حيث علاقته بالأخلاق، على اعتبار أن كل منهما يعد طريقا للخلاص من عبودية الإرادة والثانية من حيث علاقته بالميتافيزيقيا على اعتبارها أن الفن رؤية حدسية للحياة والوجود بوجه عام .

كما يرى (شوبنهاور) أن موضوع الفن هو الجزئي الذي يشمل الكلي، ومن هنا كان على الصورة التي يرسمها الفنان أن تمثل المثل الأعلى للشخص ، وفي رسم الحيوانات فتكون أكثر الصور إظهاراً للطابع المميز للحيوان وبالتالي فهي أجملها ذلك أنها تكشف من النوع كشفا واضحا . وعلى وفق ذلك يقاس نجاح العمل الفني بسبب ما يقدمه من المثال الأفلاطوني للشيء أو الصفة العامة للنوع الذي ينتمي له ذلك الشيء الذي رسمت صورته . (٨٨-ص١٦٧) .

إن (شوبنهاور) يحذو حذو (أفلاطون) في إقراره بان نجاح العمل الفني يتوقف على مدى ما يظهر فيه من مثال ، وهو بذلك يظهر الصورة الكلية لأصل الشيء المصور .

والفن عند (شوبنهاور) وسيلة لمعرفة جوهر الأشياء إي مُثلها . وان المُثل هي التجسيد الموضوعي للإرادة . التي هي جوهر الوجود ، ومن هنا تتضح أهمية الفن بوصفه وسيلة معرفية للكشف عن حقيقة الوجود .

أما الفنان لدى (شوبنهاور) فهو عبقري ، شانه شان الفيلسوف ، بل انه يملك القدرة على التأمل الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية ، فضلا عن انه يحقق وظيفة الفن التطهيري ، والتي تتمثل بوصوله إلى نوع من الغبطة الشاملة التي تحقق بها إرادة الفنان ومقدار إبداعه الفني . (١-ص٥٥)

وفن الموسيقى لدى (شوبنهاور) " هي المعبر عن قيمة الوجود وهي (الموسيقى) القادرة على الوصول إلى المطلق ، حيث أنها تعبر عن الأشياء بطريقة مجردة " (٨٩-ص١١٢-١١٣) . فالموسيقى هي المعبر الأكبر وهي جوهر وقيمة الوجود وحقيقة العالم في وحدته المطلقة ، فالموسيقى تتجاوز الصور إلى الإرادة نفسها فهي فن مستقل بذاته لا نجد فيها تقليداً أو تكراراً لأي صورة بالعالم المادي حيث تعبر بوضوح عن الإرادة . (٣٠-ص١٦٩) .

فالموسيقى بذلك تخاطب فينا الجانب العميق من الذات وهو جانب أرقى من العقل ، ذلك أن العقل من شانه أن يقسم، أما البصيرة فمن شانها أن توحد ، فاستمتاعنا بها يكون أساسه التأمل دون أن تمتزج بها الإرادة الذاتية (وهي مصدر الشر) فحتى الأشياء القبيحة إذا تأملناها من غير تدخل بدت لنا أروع صور الجمال . (١٨ج٢-ص٤٤٣-٤٤٩) .

وربط (برجسون) نظريته حول الجمال بموقفه من الحياة والإنسان والحالة الفكرية والشعورية التي يجب أن يكون عليها الإنسان إزاء إدراك الواقع والحياة إدراكاً لا جزئياً . (١٨٤-ص٩٤) . فالإدراك الجزئي هو الإدراك الحسي الذي لا يرينا الأشياء على حقيقتها المطلقة ، ذلك أن الإدراك العادي يقدم لنا تصورات جاهزة عن الواقع ، ونحن متى ما أزحنا هذه التصورات أتحنا لأنفسنا رؤية الواقع مباشرة وإدراك طبيعتنا الصافية ونظرتنا النقية الخالية من الطمع ، ذلك أن رغبتنا الدنيوية تشوه مداركنا الحسية.(٣٢-ص١٢١-١٢٤) . فالجمال هنا ينبع من ذات الأشياء والتي نحس بالمتعة عند تأملها .

ويقول (برجسون) أن جمال الطبيعة سابق لجمال الفن وان عوامل الفن لا تصبح وسائط إلا حين تساعد الفنان على التعبير عن الجمال في حين أن جوهر الجمال يبقى سرا من الأسرار ، لذا فانه يهتم بتحديد السياق النفسي الذي ينشا فيه الجمال وهو الحدس

(١٨٤-ص٩٥-٩٦) ، فالحدس هو الذي يوصل إلى الجمال ، وهو الذي يسبق التصور الجميل والفنان لديه تصور واضح عن الجمال كونه يتشكل في أثناء صناعة العمل الفني . (١٨٤-ص٩٦) .

ويعد (برجسون) من أنصار الإلهام . ذلك انه يرى بان الإبداع الفني هو انفعال ، أو هو اندلاع نار الوجدان على حين غفلة في وقور الفكر بحيث يتدفق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر من خلاله الفنان عن أشياء لم يكن قابلا للتعبير، وهنا تنضمر الأفكار ويحدث اتحاد بين الفنان وموضوعه فينشأ (الحدس). ووفقا لذلك ، تقتصر مهمة الفنان على الإدراك والعيان والحدس، وكأنه ليس على الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والمشاهدة إلى دور الصنعة والأداء والتحقق . ويكون الفنان عظيما في رأيه حين يصدر عن عمله انفعال جديد أصيل يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة . وعواطف لم يسبق لنا أن شهدناها.(٣١-ص٦) .

ويرى (برجسون) أن الجمال هو مجموعة خواص ندركها في الشيء مثل الشكل أو اللون وعلاقتها مع بعضها ، لان فردية الأشياء التي ندركها بالحدس والوجدان هي ضرب من الانسجام في الأشكال والألوان والتي لا تفطن إليها في الإدراك الحسي العادي ، فلا ندرك من الأشياء إلا أصنافا ، أما الذين هم اقل التحاما بالحياة الحسية فينظرون إلى الشيء لنفسه لا لأنفسهم ويدركون لا لغاية إلا المتعة وحدها . (٦٤-ص١٩-٢١) .

ويرى (برجسون) أن الوقائع المباشرة للوجدان تشهد بان الحياة النفسية تيار غير منقطع من الظواهر المادية التي هي أكثر من الأحداث المتمايزة المتعاقبة ، فالحياة النفسية تلقائية فأنها انبعاث من الباطن وخلق مستمر وديمومة لا تحتمل عودة الماضي ورجوع ظروف بعينها . (١٠٣-ص٣٥) .

ولهذا لا يمكن للفنان أن يتنبأ بما سيكون عليه كل لحظة في الخلق الفني إلا عند المرور فعلياً بها فمن المستحيل على الشعور أن يمر بنفس الحالة مرتين ، فان في كل لحظة هي شيء جديد يضاف إلى ما قبله، فالديمومة لا تقبل التكرار ، أنها ابتكار مستمر متجدد وهي إبداع دائم . (٧٧-ص٢٨).

وللعمل الفني الجميل كيفيات تصويرية هي تجليات لنشاط النفس التي تبث حيويتها وذبذباتها لتترجمها ماديا باللون والخط ."فالموضوع الجميل ليس هو الموضوع الواقعي الماثل في الطبيعة كما انه ليس مجرد شيء يدركه الإحساس وإنما هو ذلك الموضوع الخاص الذي ينتزعه التجريد الكيفي من الواقع لكي يخلق منه عملا فنيا وواقعة كيفية ذات شحنات وجدانية خاصة " .(٦٤-ص٣٥) . فالإبداع يهب الوجود ما لم يكن موجوداً . (٣٢-ص٥٢) .

ويرى (بندتو كروتشيه ١٨٦٦-١٩٥٢) أن الحدس المحقق للصور الذهنية ، أو سلسلة من الصور تبدو فيها ظواهر الشيء المدرك . فالجمال منتمي للصور الباطنية أكثر من مظاهر الصور الخارجية التي هي في حقيقتها تجسيد للصور الباطنية ، ويذهب ليقول : أن أصل الفن يكمن في القدرة على تكوين الصور الذهنية والفن يحكمه الخيال وثروته الصور الذهنية فقط .

إن الفن لدى (كروتشيه) هو تأثيرات حسية يتبعها تعبير خارجي وتبعا لذلك يرفض التفرقة بين الشكل والمضمون ، وان النشاط التعبيري لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيري. وحقيقة الأمر أن (الروح) الفنية لا ترى الصورة على حدة ، ولا نستشعر العاطفة على حدة ، بل أنها تمزج الاثنين في وحدة منسقة هي (العمل الفني) وهنا يجب أن يقال أن الفن مضمون أو الفن صورة ، مادام أن العمل الفني يعني أن المضمون قد اتخذ صورة ، وان الصورة قد امتلأت بالمضمون ، ومعنى هذا انه لابد للعاطفة في العمل الفني من أن تتخذ طابع الصورة ، كما ولابد للصورة أن تتسم بصبغة العاطفة (٦٤-ص٥٠-٥١) .

وفي فلسفة (كروتشيه) لماهية الفن ، يحدد أو يورد اعتراضات أربعة نوجزها باختصار كالآتي :

١. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزياوية ، أو واقعة طبيعية ، وذلك يعني انه لا يمكن أن يكون الفن مساويا للظواهر الطبيعية (الضوء ، الصوت ...الخ) . كما انه لا يمكن أن يحدد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية. وفضلا عن ذلك ، فانه لا يرى في الظاهرة الفنية واقعة قابلة للقياس ، أو جسداً مادياً يقبل التجزئة ، بل هو حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها وتجزئتها . (٦٤-ص٥٢) .
٢. أن يكون الفن فعلاً نفعياً ، يقصد الإنسان من ورائه إلى تحصيل لذة أو اجتناب الم ، ولما كان الفن معرفة حدسية ، فانه يأبى أن يهبط به إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية ، وبذلك فانه يثور على كل النظريات التقليدية التي توحد بين الفن واللذة ، أو المنفعة ، وبالمقابل ، فانه لا ينكر اهتماماتنا العملية قد تختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالي ، ولكنه لا يوافق على القول بان (اللذة) ، هي جوهر الاهتمام الجمالي ، فأصحاب مذهب اللذة يرون أن الفن يشبع حاجات حسية وعقلية وأخلاقية ، لكن (كروتشيه) يلاحظ " أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من (التطابق) بين (الاهتمام الجمالي) و (الإحساس بالملائم)" ، في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي، ولان كان النشاط الفني مصحوبا باللذة ، إلا أن اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي ، وهذا هو السبب في أن (كروتشيه) يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم(اللذة)أو(المنفعة)أو"الإحساس بالملائم"(٨٩-ص٢٣٦).

٣. أن لا يكون فعلا أخلاقيا ، ولما كان الفن عند (كروتشيه) فعلا حدسياً أو معرفة حدسية فانه استبعده عن دائرة العمل أو الإرادة. وتبعا لذلك يقرر (كروتشيه)انه إذا كانت(الإرادة الخيرة) هي قوام الإنسان الفاضل. فإنها ليست قوام الإنسان الفنان، والسبب في ذلك أن مقولة الأخلاقي لا تنطبق أصلا على العمل الفني.ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقيا. فالفن تبعا لذلك خارج تماماً عن نطاق الأخلاق. ومع ذلك، فان الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجا عن سلطة الأخلاق . (٦٤-ص١٧) .

٤. أن يكون الفن مجرد معرفة تصويرية ، ويتضح ذلك من خلال تميزه بين المعرفة الحدسية وبين المعرفة التصويرية ، وتبعا لذلك ، يضع (كروتشيه) الفن في مقابل العلم أو الفلسفة على اعتبار أن الأول منهما حدس ، في حين أن الثاني تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا من الحقيقة المعقولة ، ويضيف (كروتشيه) في اعتراضه هذا ، انه ليس من حقنا أن نتساءل عن مدى مصداقية ما يقدمه الفنان ، من الناحية الميتافيزقية أو التاريخية ، ذلك انه لو ميزنا الصواب من الخطأ لكنا بإزاء واقع مادي ، في حين أن العمل الفني هو موضوع خالص لا يخضع للحكم.وطالما كان الخيال والفكر متمايزين،فسيضل الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات،دون أن يكون بالإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية.(١٢٦-ص٢٨) .

و(كروتشيه) يرى أن الصورة الجميلة المتكاملة هي الصورة التي لا يتميز فيها المضمون عن الشكل وبالعكس حيث يكون المضمون قد برز في الصورة وتكون الصورة ممتلئة بالمضمون . (١١٠-ص٥٦) .

فالعمل الفني الجميل في نظر (كروتشيه) هو العمل الذي يحقق وحدة بين الشكل والمضمون وبين الحدس والتعبير ، فلا تكون الصورة جميلة بمجرد محاكاتها للجمال الطبيعي ، (فكروتشيه) يرى أن الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي ذلك أن " الجمال الطبيعي ليس إلا تخميناً وحافزاً يتأثر الفنان به ويرده إلى حدس من حدوسه ويدركها بروحه ويضفي عليها قيمة ويكشف عن حقيقة لجمال فيها عن طريق الحدس والعاطفة والإحساس ، فيشكل بذلك صورة خالصة تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير . (٦٣-ص٦٣) .

أما الإبداع الفني فهو تفاعل باطني داخل الإنسان ، وهو مشابه للإحساس بالجمال ، إذ أن أنصار الإحساس بالجمال هو تعبير باطني ، فدرجة فهمنا وتقديرنا للعمل الفني ، تعتمد على قدرتنا في أن نرى الحقيقة المصورة ببصائرنا مباشرة . إذن فالجمال لدى (كروتشيه) هو الصورة الذهنية المعبرة سواء في الفنان الخالق أم المتفرج المتأمل لتلك الصور . (١٨٨-ص٩) .

والفنان قادر من خلال عمله الفني أن يوصل القيم إلى المتلقي ومن دون تحديد لنوعية تلك القيم .

شكلت فلسفة الجمال المعاصرة صورة من صور فلسفة الطبيعة التي تمثلت بآراء (جورج سانتيانا) (١٨٦٣-١٩٥٢) حيث رأى أن الجمال وسيلة من وسائل السعادة ، وأداة للتعبير الذاتي عن الإنسان (٨٢-ص١٥٢) . وهو نوع من اللذة ، وهذه اللذة تختلف عن اللذات الجسدية ، فإننا عندما نشعر باللذة الجمالية تسمو على ذواتنا على العكس من اللذات الأخرى التي تشبع حواسنا وغرائزنا ، فالمصور لا ينظر إلى الينبوع كانسان ظامئ ولا ينظر إلى المرأة الجميلة نظرة حيوانية ذلك لان اللذة الجمالية بعيدة عن الأهواء الشخصية .(٨٤-ص١٥٢).

وهكذا تكون اللذة أو السعادة أو المتعة معيارا لتقويم العمل الفني، فالعمل الذي يبعث اللذة في المتذوق هو العمل الجميل، والعمل الذي لا يقدم هذه اللذة لا يكون جميلاً .

وقد ربط (سانتيانا) مفهوم الجمال بمفهوم الخير من خلال ربطه بين الإحساس بالجمال ، والخير ، على أساس انه (أي الإحساس بالجمال) ، إحساس بوجود خير خالص ايجابي تماما ، وان المثل الأعلى لابد أن يحقق التوافق بين الفضيلة والجمال . (٨٤-ص١٢١) .

يرى (سانتيانا) أن العلاقة بين مجال الفن والجمال ، ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة–التي تعبر عن هذه العلاقة–التي ما هي في الحقيقة إلا ضروب من الإنتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطيقية.(٦٤-ص١٧).

فالفن عنده وظيفة حيوية تتميز بنشاط وفاعلية منطقية ويقوم تفسيره على أساس أن الإنسان يجد ذاته محاطة بسياج من الضغوط والضروريات العملية ، لينزع إلى استغلال الواقع لخلق بيئة يتكيف معها . لذا يرى (سانتيانا) ومن خلال فلسفته يقيم فارقاً بين المعنى العام لكلمة الفن من حيث دلالته على العمليات الشعورية الفاعلة التي يستطيع الإنسان بها أن يؤثر على بيئة ويبرز من خلالها قدرة الإنسان على التكيف والصياغة وبين المعنى الخاص لكلمة فن الذي يكون مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة واللذة . (١٣٢-ص٨٥) . أي انه يهبط بمثله الأعلى إلى الواقع ليحقق ضربا من الإشباع والملائمة بين أفكاره وأفعاله فيشعر من خلال نشاطه هذا الرضا والاستمتاع والغبطة .

والفن عند (سانتيانا) هو انتقال من مرحلة المادة إلى الصورة مروراً بالتعبيرات الإنسانية ، أي بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الإنسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله ، فالإنسان يكون في حالة رغبة مستمرة ، وشوق متواصل لتعديل الواقع المادي الصلب وجعله ملائماً لرغباته ومتوافقاً مع أحلامه وفي تلك الأثناء يحاول الإنسان جاهداً أن يتحرر من عبودية

الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح . تلك الحرية التي تصنع ما يلاءم الإنسان وما يرضي ميوله . ومن ناحية أخرى . فانه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الإنسان وميوله فحسب ، أي يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الإنسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكري والفني فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التي صنعتها يداه. وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال، يبلغ صاحبه حد الإشباع واللذة ، وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة .

وهكذا ينظر (سانتيانا) إلى النشاط الفني بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته لإنتاجه وأسمى إبداعاته . (١٣٢-ص٨٦) .

أما فيما يتعلق بالجمال والقيم الجمالية (فسانتيانا) يميز بين القيم الجمالية وما عداها من القيم الأخرى . حيث يرى أن القيم الجمالية قيم ايجابية تمدنا بلذات حقيقية حرة خالصة لذا كان الفن مقترناً باللعب كما أن القيم الجمالية تنطوي على قيمتها في ذاتها . في حين أن القيم الأخلاقية تقتصر على اجتناب الشر واستشعار الإنسان بالواجب والإلزام والصراع ضد الخطيئة .

إلا انه في النهاية يرد (سانتيانا) الفضائل الأخلاقية إلى قيم جمالية في النهاية فيربط بين الخير والجمال بقوله " أن المطلب الجمالي الذي يقتضي بالخير الأخلاقي هو أجمل ثمرة من ثمار الطبيعة البشرية . بمعنى أن الجمال يؤدي بنا في النهاية إلى فكرة الجمال أو التوافق بين الطبيعة البشرية والعالم الخارجي".(١٣٢-ص٨٧) .

ومقومات الجمال لدى (سانتيانا) هي :

١. المادة :
يشير هذا العنصر إلى اللذة الحسية التي تمدنا بها الحواس المختلفة ويرى أن اللذات الناجمة عن البصر هي أقوى اللذات وأشدها تأثيرا . بدليل أن فكرة الجمال نشأت عن المعطيات البصرية . كما ارتبطت بالخبرة الجمالية بالإدراك مما يجعل كلمة شكل أو صورة مرادفة لكلمة جمال .

٢. الصورة .
بالنسبة للعنصر الثاني فيقرر (سانتيانا) أن الجمال الشكلي يستند إلى الأجهزة الحسية التي تؤدي وظائفها فسيولوجيا على أكمل وجه . ويرى ما من شكل جميل إلا وكان مقترناً بحدود وصور . وليس المهم هو الأسلوب أو الطراز الفني إلا بقدر تعبيره عن العنصر الكلي في الجمال .

٣. التعبير :
وهي مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة . ويعد (سانتيانا) التعبير عنصراً مستقلاً بذاته يكتسب الصفة الجمالية لاقترانه بمضمون مادي وشكلي لأي موضوع جمالي . (١٣٢-ص٨٨) .

- **عناصر القيمة الجمالية** :

عند تحليل القيمة الجمالية نجد انه لكي تكون هناك خبرة جمالية يجب أن يوجد موضوع يجسد الجمال ، أي " موضوعاً جمالياً " ، وهذا أولاً ، ثم لابد أن توجد الذات التي تدرك هذا الجمال، وتضعه في بؤرة وعيها . أي لابد من وجود "الوعي الجمالي" ثانيا . وإذا كانت هناك ذات تدرك الجمال ، وينصب اهتمامها على الموضوع الجمالي فان ثمة علاقة تربط بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي ، هذه العلاقة تمثل العنصر الثالث من عناصر القيمة الجمالية .

أ. الموضوع الجمالي (The Aesthetic object) .
إن أي شيء طبيعي يمكن أن يكون موضوعاً جمالياً، إذ بعث في نفس المشاهد أو (المستمع) البهجة بواسطة الحقيقة المجردة لوجوده مدركا من قبل أي إنسان. فقد قال القديس (توما الاكويني) : "إن كل ما يسرنا عند إدراكه ندعوه جمالا".(٨٣-ص١٢٤) .

وان هذا التعريف يحتوي على فكريتين : الأولى: إن الأشياء الجميلة تمنحنا البهجة أو اللذة . والثانية : ليس كل ما يعطي اللذة يكون جميلا هو الذي يعطي اللذة عندما ندركه إدراكاً مباشراً.(٨٣-ص١٢٤) .

ويجب أن نضع في اعتبارنا أن اللذة الجمالية : هي اللذة الناتجة عن الإدراك الجمالي المباشر ، وهي التي تجعلنا نسمي الشيء جميلا . وليست تلك اللذة الناجمة عن المنفعة ، أو الفائدة ، أو كون الموضوع المدرك مهذبا . أو غير ذلك مما يقع تحت طائلة المنفعة العملية .

وقد رأى (كانت) أن " الموضوع الجمالي هو بمثابة صورة جميلة تروقنا بصفة عامة ضرورية، دون الحاجة إلى تصور عقلي من جهة، ودون اعتبار لأية فائدة أو منفعة عملية من جهة أخرى" . (٦٥-ص٢٥٠) .

ولكنه يعود ويقول هذا لا يمنع إلحاق منفعة غير مباشرة به هي منفعة خاصة بالمجتمع فحسب ناجمة عن كون الإنسان كائناً اجتماعياً. (٦٥-ص٢٥١) .

أي أن الموضوع الجمالي هو موضوع استمتاع مباشر .

أما (جون ديوي) فقد أكد على انه لا وجود لموضوع جمالي، أو غير جمالي من حيث المنشأ ، وليس هناك ما يقال بان هذا الموضوع أو ذاك مناسب أو غير مناسب بشكل أولي ليكون مادة للمعالجة الفنية .(٨٢-ص١٢٦) . وقد رأى أن لا وجود للتمييز بين موضوعات الفن الجميل وموضوعات الفن المفيد، وان الفارق الشائع بينهما – من وجه نظره – نجم عن رواج تقاليد وأعراف اجتماعية فاسدة ، لا نتيجة لفروق أصلية في المواد والتكتيك أو خواص موضوعات الفن.(٨٤-ص١٢٦) .

والموضوع الجمالي – يمثل أي شيء يمكن أن يستمتع به جماليا ، وهذا الاستمتاع هو الذي يضفي عليه قيمته الجمالية . وقد يؤدي هذا إلى اختلاط الموضوع الجمالي بالوعي الجمالي ، كما تمتزج العناصر الحسية بالعناصر الوجدانية الاستبطانية، ولكن إذا لم يكن التمييز ممكناً ، فمن الصعب تفادي الوقوع في دائرة القول بان(الموضوع الجمالي هو الذي يستمتع به جماليا).(٨٤-ص[١٢٧])

والموضوع الجمالي أشبه بكائن حي يعتمد على الترابط العضوي أو الوحدة العضوية ، التي تقوم على أساس الارتباط بين عناصر الموضوع الشاملة لكل خواصه ، سواء أكانت طبيعية أم صناعية أو استبطانية أو تتعلق بالمظهر الخارجي .. أنها جميع الخواص الآسرة للحس والخيال والتي تدرك لذاتها . والمبادئ الشكلية التي تشمل هذه الخواص تشتمل على تكرار و تباين واتزان وإيقاع وتطور.

وهكذا نجد أن الموضوع الجمالي يمثل عنصراً بارزاً بين عناصر القيمة الجمالية .

ب. الوعي الجمالي .

إن الوعي الجمالي بالموضوعات متميز تماما عن الاهتمامات العملية، واهتمامات الإنسان بمشكلات الحياة. ونظرا لان الوعي ينجم عن ذات تدرك موضوعاً جمالياً فان هذه الذات تعمل عبر تركيز الانتباه على الموضوع لإثرائه وإضفاء الحيوية عليه ، ويؤكد هذا الزعم أن الانتباه لموضوع ما يختلف من شخص إلى آخر .

فقد يكون الاهتمام كبيرا أو على نحو محدود فقد لا يكون أكثر من "مويجة صغيرة " على سطح الخبرة، وقد يكون موجة عظيمة . (٨٢-ص١٢٩) تحدث توتراً فيها وتعمقها .

ويعد "البعد الجمالي ، تعبيرا عن شعور الملاحظ بان خواص وصفات الموضوع الجمالي ليست هي تلك المتضمنة في الحياة العملية حيث يكون المرء في حضور الموضوع الجمالي أو الأثر الفني في حالة وعي " . (٨٢-ص١٢٩)

وللبعد الجمالي : جانبان (ايجابي – سلبي) (٨٢-ص١٢٩). الجانب السلبي يعني حذف السمات العملية للأشياء وحذف مواقفنا تجاهها ، والجانب الايجابي يعني توسيع مجال الخبرة على أسس جديدة أبدعت بواسطة الفعل المقيّد، للطور السلبي أي تأكيد أعلى درجة من الموضوع والموضوعية عندما يكون العقل قادرا على تركيز إدراكه وقواه التخيلية بمعنى التركيز على الإدراك الحدسي المباشر المتعلق بالشعور بكيفية وخواص الموضوع رغم ما يحاول أن يقوم به الاهتمام العملي، أو الاهتمام المعرفي من صرف لانتباهنا عن الجوانب الجمالية والقول بالبعد الجمالي هو استغراق في المظاهر الإدراكية للخبرة يعني عزل الخبرة الجمالية عن جوانب الحياة المتباينة . (٨٣-ص١٣٠) .

وهكذا نجد أن الوعي الجمالي ينفصل تماماً عن غيره من أنواع الوعي، أو الاهتمامات العملية والمعرفية. وهذا الوعي ينطلق من الذات المدركة للموضوع إلى الموضوع الجمالي. وبالتالي فهو يختلف من ذات إلى أخرى .

ويرتبط الموضوع الجمالي مع الوعي الجمالي بعلاقة، هي العلاقة الجمالية .

ج. العلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي.

إذا كان الموضوع في حالات القيم غير الجمالية مستقلا نسبيا عن الوعي به ، وانه يبقى غالباً سواء في حضور أم غياب الوعي به ، لان الاهتمام يبقى هو نفسه غالبا لا يتأثر إذا ما انفصل عن الموضوع وانتقل إلى موضوع آخر ، ولكن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة للموضوع الجمالي، لان خاصيته لا تنفصل عن الوعي به .

والاهتمام به يعني تقديراً له دون غيره. فالعلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي به علاقة أصلية لا مفر منها عكس العلاقة بين الموضوعات (الغير جمالية)، والاهتمام بها . (٨٣-ص١٣٠).

وهذه العلاقة المتبادلة بين الموضوع الجمالي والوعي به يمكن التعبير عنها وفقا لنظريتين رئيسيتين حاولتا تفسير هذه العلاقة ، هما : نظرية الاندماج ونظرية التشابه الشكلي :

أولا: نظرية الاندماج (•)

هذه النظرية تفسر ائتلاف المكونات الذاتية والموضوعية في الموضوع الجمالي ووفقا لهذه النظرية فان الحالة النفسية للملاحظ وخواص الموضوع وصفاته تكون في التحام أو اندماج . فالتوتر أو الاسترخاء اللذان نشعر بهما عند سماع لحن موسيقي أو مشاهدة لوحة يظهران كتوتر أو استرخاء للموضوع وافتتان بالموضوع وتصبح العناصر الشكلية والحسية للموضوع مندمجة مع رغبات ومشاعر المدرك، وتكون منفصلة فحسب عند تحليلها ودراستها وعملية الاندماج هذه يمكن تفسيرها على نحو ملائم إذا أدركنا أن الموضوع الجمالي يرتبط فيه العالم الخارجي بالخيال الإبداعي إذ تتم عملية مركبة يسهم فيها الموضوع مع الذات .

ثانيا: نظرية التشابه الشكلي .

وهذه النظرية تساعد على تفسير شعور الانجذاب عند الملاحظة بالنسبة للموضوع وجوهر هذه النظرية ينطوي على انه توجد بين الموضوع الجمالي والملاحظ علاقة تشاكل أي أن ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه أو تماثل الصفة البنائية للموضوع .

وقد وجدت هذه النظرية كجنين عند الفلاسفة القدامى . فقد اكتشف (الفيثاغوريون) النسب العددية لترددات الصوت الإنساني والآلات والتي تحدد فواصل الانسجام للسلم الموسيقي .

وقد رأوا أن ذلك الانسجام موجود في الكون ككل، كما رأوا أن النفس الإنسانية تقدم على اتزان لطيف، وتناغم وقد افترضوا أن الكون أشبه بصندوق موسيقي الهي وان النجوم تتحرك في سرعة ذات علاقة وثيقة بالنسب الرياضية للسلم الموسيقي. وعند النشاط المفعم بالحيوية فان الأثير يصدر موسيقى سماوية مقدسة، والتي لا تستطيع الأذان الإنسانية – لسوء الحظ – سماعها . ورأوا أن كل شيء في الطبيعة يسير وفقا لهذا الانسجام الرياضي ، كما أن الجمال في كل مكان يعبر عن النظام الوثيق الصلة بالنفس والكون. ولان " الشبيه يعرف الشبيه بان هناك شعورا بالتناظر بين الحركة الهارمونية (المنسجمة) لملكاتنا العقلية وبين الترددات الهارمونية للأنغام الموسيقية التي تُرجع صدى موسيقى الدوران الكوني".

ووفقا لتفسير (سوزان لانجر) فان الانفعالات الأصلية التي يشعر بها الفنان لا تنتقل إلى المشاهد أو المستمع بل أن النموذج الشكلي ، المشابه للانفعال يبدع كرمز الحالة الداخلية ففي رقصة (البوليرو) (لرافيل) على سبيل المثال نجد أن الإشارة العاطفية تعزف موسيقى بواسطة الآلات كنغمات موسيقية متقطعة، ونبرات قوية ونغمات موسيقية متهدرجة وتردد سريع قوي مصحوب بارتعاشة صوت (٨٣-ص١٣٤). عند الغناء وقفزات سريعة للمسافات بين نغمة وأخرى .

ونستنتج مما تقدم أن الصفات البنائية للصورة الفنية وثيقة الصلة بصفات بنائية للشعور والسلوك الإنساني. فالتعبير عن الحزن له في كل فن نموذج وصور معينة تختلف عن التعبير عن الفرح أو البهجة في الفن نفسه.

ومثلما هناك وعي جمالي يعي ماهية العمل الفني إذاً هناك موقف جمالي وهو الطريقة الجمالية للنظر إلى اللوحة تكمن في قيمتها المادية .

وللموقف الجمالي مجموعة من الصفات .

أ. أن يكون منزهاً عن الغرض .

(•) لقد بدأت هذه النظرية عند (أفلوطين) وعبر عنها كبار الرومانتيكين مثل (كولردج ووردورث) وقد أحكمت صياغتها بواسطة (ديوي وبير) . للمزيد ينظر (٨٣- ص١٣٤)

ب. أن يكون موقفاً مستقلاً .
ج. الموقف الجمالي . تركيز الانتباه .
د. الموقف الجمالي . اهتمام بالعلاقات الداخلية للموضوع .
ه. الموقف الجمالي إدراك لصفات وخواص الموضوع .
و. الموقف الجمالي تعاطف وليس تقمصاً عاطفياً .

ثانيا : القيم الأخلاقية عبر العصور .

❖ القيمة الأخلاقية في الفكر اليوناني:-

تمثل القيمة الأخلاقية ركنا أساسيا في مبحث القيم ، بل وقد وضعها (أفلاطون٤٢٧-٣٤٧ق.م) في مرتبة أسمى من الحق والجمال ، بجعله مثال (الخير) رئيساً لعالم المثل ، وبمثابة الشمس التي تضيء العالم المعقول . كما أنها – أي القيمة الأخلاقية – ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان وذلك لارتباطها الوثيق بالحياة العملية والمشكلات اليومية .

ونظرا لان الأخلاق تشكل مفهوماً من أكثر المفاهيم تداولاً وشيوعاً ، مما أدى في أحيان كثيرة إلى إثارة اللبس ، والغموض حول ما نعنيه بكلمة (الأخلاق) بالمعنى الدقيق للمصطلح . ومما يؤثر على اتجاهات الدراسة للقيمة الأخلاقية .

لم تكن الأخلاق قبل (أفلاطون) وأستاذه (سقراط٤٦٩-٣٩٩-ق.م) بالمعنى المفهوم ، وإنما كانت أنماطا من الحكم على أفواه الفلاسفة والمفكرين والشعراء ، كالحث على عمل الخير ونبذ الشر والتحقير من شان الجسد . وقد يتخلل ذلك الكثير من الأساطير والأفكار الغريبة كأشعار (هوميروس) في قصيدتي الإلياذة والأوديسة ، وان لم تخل من أفكار أخلاقية ، كالإحساس بعاطفتي الخير والشر والإشادة بالفضائل كالشجاعة والصبر والرحمة .

وكذلك الحكماء السبعة ، الذين كان هدفهم إصلاح الأخلاق وان اختلف في عددهم وأسمائهم ، بالإضافة إلى الأفكار الأخلاقية التي نجدها عند الفلاسفة (الطبيعيين) الذين سبقوا (سقراط) حيث نجد تفكيرهم مطبوعاً بالطابع الأخلاقي إلى ابعد الحدود، فنجد أن (طاليس٦٢٤-٥٤٦ ق.م) يقول : أن كل شيء خاضع للضرورة ، (انكسمندريس٦١٠-٥٤٧ ق.م) فان أصل الوجود عنده هو العامل الأخلاقي و (انباذو فلبيس) ، فيجعل مبدأين رئيسين من المبادئ الأخلاقية هما المحبة والكراهية ، المبدآن اللذان يكونان الوجود ، فعن طريق المحبة نتحد بالأشياء وعن طريق الكراهية ننفصل عن الأشياء.

أما أصل الإنسان وتكوين طبيعته، فمرجعه تأويل أسطوري أن الإله (ديونيوس) سلط على التيتان ، وهم مردة جبابرة ، سلط عليهم البرق والبرد فاحرقهم وجمع رمادهم وخلق منه الإنسان فأصبح بذلك يحمل طبيعيتين مختلفتين طبيعة الشر وهي طبيعة التيتان وتتمثل في جسد الإنسان وطبيعة الخير هي طبيعة (ديونيوس) . وهي طبيعة إلهية سامية وتتمثل في نفس الإنسان . (٤١-ص١٢) .

وهكذا تظل النفوس سجينة في البدن عقاباً لها على خطا اقترفته أثناء وجودها إلى جوار الآلهة ولكي تتطهر من خطاياها يجب أن تمر خلال ولادات متعددة على مدى آلاف السنين.وهي في طريقها للخلاص تحتاج إلى مرشد روحي .

أما أهم مبادئهم الأخلاقية فهي احترام الحياة ، والانتحار لديهم كفر وعدم الثقة في الآلهة .(٤١-ص١٢)

أتخذ التفكير الأخلاقي في صورته العلمية الدقيقة أول الأمر في فلسفة اليونان، وان كان فلاسفة اليونان الذين سبقوا (سقراط) قد ركزوا اهتمامهم في موضوعات البحث الطبيعي والميتافيزيقي ، من هنا رأى مؤرخوا الفلسفة اليونانية أن البحث الفلسفي قبل (سقراط) كان معنيا بتغير الوجود الخارجي ، وأما الاهتمام بالإنسان وسلوكه فكان يشغل فيها مكاناً ثانوياً عارضاً ، فإذا اقبل النصف الثاني من القرن الخامس قبل ميلاد المسيح أثارت (السوفسطائية) اهتمام الناس بالجدل في مذاهب الفلسفة المعروفة وزعزعة المبادئ الأخلاقية والاجتماعية وتصدى لمغالطتهم (سقراط) ، ومن اجل هذا يعد (سقراط) نقطة البدء الرئيسية التي صدرت عنها اتجاهات الفلسفة الخلقية اليونانية التي جاءت بعده .

لم تكن عند (السوفسطائيين) الأوائل نظرية خلقية بالمعنى المعروف ولم يهتموا بهذا الجانب بل كانوا مهتمين بموضوعات أخرى أبرزها وضع نظرية في المعرفة يعبر عنها خير تعبير عبارة (بروتاغوراس٤٨٠-٤١٠ ق.م) المشهورة: " إن الإنسان مقياس الأشياء جمعيا" أما الموضوع الثاني الذي كان يشغل (السوفسطائيين) فهو السياسة .(٥٦-ص١٧-١٨) .

وتقوم النظرية (السوفسطائية) في الأخلاق على نظرية المعرفة النسبية التي أرسى أسسها (بروتاغوراس) و (جورغياس٤٨٠-٣٧٥ ق.م) (الإنسان هو مقياس الأشياء جميعاً ، والقوانين الخلقية والمدنية هي اصطلاحات وتواضعات صنعها الإنسان بفكره وحضارته، لذلك لم يكن من الغريب أن تأتي النظرية الخلقية لهم ثمرة لهذه التعاليم . وليس للقوانين الخلقية مصدر آخر غير الإنسان .

وهذا يعني أن الدين أو العقائد ليس مصدر الإلزام الخلقي وليس المجتمع أيضاً هو مصدر هذا الإلزام ، الإنسان هو صانع الدساتير وهو صانع قواعد السلوك الخلقي .(٥٦-ص١٧-١٨) .

لقد أقام (السفسطائيون) فلسفتهم على أساس الوجدان. وهو يتغير بتغير الأفراد، أما الخير عندهم فهو منفعة الأقوى: الخير هو خير الفئة القوية في المجتمع والتي تمتلك أسباب القوة وبالتالي فرص النظام والعدل هو ما يتفق ومصلحة هذه الفئة القوية وان الخير هو امتلاك القوة والحصول على المنفعة الشخصية حتى لو كان ذلك على حساب الآخرين .

فالإنسان القوي صاحب الحق، وكل ما يفعله القوي هو خير وعدل لأنه يرعى في نهاية الأمر مصالحه وغايته الشخصية .

إن هذه النظرية تتسم بطابعي الذاتية والعنف لذلك فان جمال الأخلاق نسبي يتغير بتغير الزمان والمكان وتختلف باختلاف الظروف والأحوال .

وفي فجر الحضارة الإنسانية ارتد الحكم الخلقي على السلوك الإنساني إلى المعتقد الديني والعرف الاجتماعي ، أي إلى سلطة تقوم خارج الذات ، أما رد الأحكام الخلقية على الأفعال الإنسانية إلى مبادئ عامة تصدق في كل زمان ومكان فقد جاء أخيراً على يد (سقراط) . (٨٦-ص٢٢-٢٤) .

وكان على (سقراط) ، لكي يقيم الأخلاق التي تداعت على يد (السوفساطئيين) لابد أن يهدم نظريتهم في المعرفة أولاً .

ففصل بين موضوع العقل وموضوع الحس ، وتصور نظره جسداً وعقلاً يسيطر على دوافع الحسي ونزواته ، وليست مجرد حشد من الشهوات كما تصوّرتها (السوفسطائية) ، وهذه القوانين الأخلاقية تتعارض مع الجانب الحيواني في طبيعتها ، فإنها تتماشى مع طبيعتها الإنسانية العاقلة ، وهي شريعة العقل ومن هنا كانت عادلة . (٨٦-ص٢٥) .

وفلسفة الأخلاق عند (سقراط) تجعل الخير صنو المعرفة . وباستطاعتنا أن نتخذ قوله المشهور " الفضيلة علم والرذيلة جهل " أن الإنسان في طبيعته خير ، فهو أن عرف الخير فهو لابد فاعله ، وان عرف الشر لابد أن يتجنبه . وإذا فعل الخير فهو بذلك يوافق طبيعته .

ويتحقق ذلك من خلال وجود قيم موضوعية لا قيم نسبية متغيرة مرتبطة بحاجات الإنسان البيولوجية . (٥٦-ص٤٩) .

ويُعرّف (سقراط) الفضيلة بأنها المعرفة (١١١-ص٥٣) ، فان العلم هو الذي يحدد قيمة الأشياء ويبين أن يكون الخير وكيف يتم تحقيقه ، فالصحة والجمال والشجاعة والعفة ، كل هذه لا تكون فضائل ما لم يصحبها تعقل للخير وتوجيه إليه. لذلك كان أساس الفضائل معرفة الخير في وجودها ، ولذلك فانه يرجع الفضيلة إلى المعرفة ، فالفضيلة هي العلم ، والتربية هي أساس للفضيلة ، وقد أكد (سقراط) على العقل حيث انه آمن بوجود عقل الهي يوجه الكون إلى غاية مرسومة تحقق الخير والكمال . ويرى (سقراط) أن الإنسان مجبر على فعل الخير متى عرفه ، وبذلك فانه استبعد حرية الإرادة من مجال الأخلاق . (٨٦-ص٨) .

وبما أن (سقراط) قال بان الفضيلة هي علم فانه بذلك لم يرجع الفضيلة للعلم بل وكذلك العدالة قال بأنها علم أيضا وبأنها هي العلم بما يجب على الإنسان نحو الآخرين . والقناعة أو ضبط النفس هي العلم بما يجب على الإنسان نحو نفسه.

(وأفلاطون) يقول أن مقياس الأعمال عند (سقراط) هي السمو الروحي ويجب أن تقاس الأعمال بمقياس الغاية التي تحقق السمو الروحي بصرف النظر عن جلب أيه لذة أو دفع أي الم . (٢٨-ص٤٤-٤٨) .

كما وان قوة الخير هي القوة اللازمة لإدراك الحقيقة ، ولقد اهتم أيضاً بأمر النفس حيث قال أن معرفة النفس تؤدي إلى معرفة طرق سلوكها وفقا لطبيعتها الخاصة وهذا هو موضوع علم الأخلاق . (٤١-ص٢٣) .

ولذا نراه يهتم بأمر النفس واثبات خلودها : فيقول " أن الجسد هو الذي يتعرض للموت أما الروح فإنها خالدة". (٢٨-ص٥٥)

والخير : هو السعادة ، لان الخير يحقق النفع للإنسان ، والغاية من كل عمل أخلاقي هو تحقيق السعادة . ومن هنا فالغاية والباعث عند (سقراط) واحد ، والعلم واحد ، والفضيلة واحدة .

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن فلسفة (سقراط) تؤكد على أجزاء ثلاثة في فلسفته الأخلاقية حيث انه اهتم بالفرد أولا: فقال بان الفرد كغاية له في الحياة أن يكون مكتفيا بذاته، واكتفاءه بذاته معناه القناعة، فالقناعة يجب أن تكون إذن الفضيلة والقناعة هي الزهد والابتعاد عن اللذات ولذلك يجب أن يكون الإنسان ضابطاً لنفسه .

أما الجزء الثاني فهو أن على الإنسان أن يفكر في نفع الآخرين .

والجزء الثالث يقول بان كل إنسان يجب أن يؤدي واجبه نحو الدولة وعليه إطاعة القوانين وانه ينظر إلى أن طاعة القوانين على أنها مقياس الفضيلة ، وليس ذلك فقط بل انه يرى على كل إنسان أن يؤدي واجبه نحو الدولة ايجابياً فيشترك في كل ما تطلبه منه . (٢٨-ص٥٥) .

هذا وقد جاء موقف (أفلاطون) مسايراً لموقف أستاذه (سقراط) . تجاه فلسفة (السوفسطائية) حيث أنهم -(السوفسطائيون)- ردوا المعرفة إلى الحس فأطاحوا بالحقائق الثابتة وأبطلوا القول بالمبادئ ، الأخلاقية في مجال الأخلاق.

وتنصب فلسفة (أفلاطون) وعبر تأمله الفلسفي في الوجود ، في (الخير) بوصفه أساس الوجود والمعرفة على السواء حيث تتوحد ماهية الوجود وغايته . فالوجود الطبيعي ليس غاية في نفسه وإنما مجموعة وسائل تهدف إلى غاية ، وهذه الغاية لا تكون خيراً حقيقياً إلا بمقدار اتصالها بغاية المجموع أو الخير الأسمى ، فالإنسان كصورة مصغرة للكون لا يسعه أن يصيب خيراً أو يكون له وجود إلا إذا كان مستمداً من خير العالم ووجوده .(٨٦-ص٤٤-٤٦).
لقد جعل (أفلاطون) الطبيعة مكملة للأخلاق لأنه اثبت وجود الآلهة وصلته بالعالم وعنايته به.(٨-ص٢١٢) .

ولهذا يلزم باحترام الدين في مدينته الفاضلة ويرى أن الإلحاد نشا عن مصدرين هما مادية (الطبيعيين) ونسبية (السوفسطائيين) . فالعالم برائيهم بجميع ما فيه حتى النفوس عبارة عن حركات غير عاقلة للعناصر المادية ، وقد رد (سقراط) و (أفلاطون) عليهم بان مرجع كل حركة إلى النفس التي تعمل التدبير وتسعى إلى غاية والعالم مملوء بالأنفس والنفس خيرة بالطبع وتستمد النفوس ما فيها من خير من النفس الكاملة الخيّرة .

إن الفلاسفة قبل (أفلاطون) بثوا القدرة الإلهية في جميع الأشياء ، فمن أقوال (طاليس) أن كل شيء مملوء بالآلهة .وفي نصوص(هرقليطس ٥٤٠-٤٧٥ ق.م). أن الآلهة أب كل شيء، ولكن موقف (أفلاطون) يختلف عنهم إذ جعل الآلهة أسمى من العالم وجعل العالم على صورة الإله،فالعالم الهي ولكنه ليس إلهاً(٨-ص٣٤-٣٥).
ويرى (أفلاطون) أن السعادة والباعث شيء واحد ، لم يفرق بينهما .

والنفس لكي تحقق الخير عليها التشبه بالإلهة، وبما أن النفس هي سجينة في الجسد والجسد يسيء إليها كل الإساءة، والخير هو في التخلص منه ، أي في إماتة الشهوات والانصراف انصرافاً تاماً عن كل ما يتصل بالجسد. فالصورة التي يعرضها (أفلاطون) هو الخير الأعلى هو صورة الزهد في الحياة، والإقبال على الموت، بمعنى إماتة كل العلائق المتصلة بالوجود الحسي من اجل خلوص النفس، وقد نبذت الشهوات كما ذكر أن العالم الحسي لا يخلو من الخير وان الخير هو صورة الوجود، فليس على الإنسان أن ينصرف عنه انصرافا كلياً، بل يجب عليه أن يتأمل هذا الوجود الحسي. وهذا الجانب الايجابي في الفلسفة الأخلاقية .

يدعوا (أفلاطون) في (المأدبة) ، إلى الأخذ باللذات والإقبال على الحياة ثم نراه من بعد في (فيلابوس) يبحث طويلا في اللذة وفي صلة اللذة بالوجود ثم صلتها بالخير ، فيقول : "ولان اللذة شيء يتصل بالوجود اللامحدود ، فانه يجب مع ذلك أن لا تعد شراً" . (٨٦-ص٤٨) .

ويضيف أيضا إن لم تكن اللذة خيرا كلها، فإنها أيضا ليست شرا كلها، وإنما هي عندما تخلوا من الألم نوع من الخير، يجب على الإنسان أن يأخذ بحظه منه.

فترى الباحثة أننا بإزاء صورتين: إحداهما تدعو إلى العزوف عن الحياة ، والتوجه إلى الموت ، لتحرير النفس الإنسانية من الجسد ، والأخرى تدعو إلى الأخذ بشيء من الحياة، والواجب أن نجمع بين الصورتين، وان لا نأخذ بأحدهما بوصفها الممثلة الحقيقية لفكر (أفلاطون).

والفضيلة عنده – أفلاطون- وهي من جنس العقل والنفس ، والحياة الفاضلة تستمد قيمتها من لذتها ومنفعتها ، بل ويستحيل على من ينكر النفس والعقل أن يبلغ إلى معنى الفضيلة (١١١-ص٩٦) . قال بان ليس من اليسير على عامة الناس الوصول إلى مثل هذه الفضيلة ، إنها من نصيب الفلاسفة وحدهم .

ويقسم (أفلاطون) الفضائل على أساس تقسيمه للنفس . فإذا كانت النفس تنقسم إلى قوى ثلاث : القوة الشهوية والقوة الغضبية والقوة العاقلة ، فكذلك الفضائل تنقسم هذه الأقسام ، لان معنى الفضيلة تحقيق الطبيعة ، وتحقيق الطبيعة معناها تعين الحدود لكل فضيلة من فضائل النفس مرتبة كالآتي : الفضيلة الأولى تقابل القوة الشهوية (١١١-ص٩٥) . لان مهمة القوة الشهوية أن تكون في خدمة القوة العاقلة ، وإلا تندفع تبعا لهذا ، وان نستعين بالقوة الغضبية من اجل أن تحكم نفسها فكان وضيفتها الأساسية – ما دامت جموحا تخرج عن الحدود – أن تضبط نفسها وألا تتجاوز الحدود، وان تخضع لما تقوم به القوة العاقلة، أي أن فضيلتها هي العفة أو ضبط النفس. وتليها القوة الثانية. ومهمتها أن تلبي الأوامر التي تصدر من القوة العليا وهذه هي فضيلة الشجاعة. ثم تأتي القوة العليا، وأن مهمتها هي التمييز بين أنواع الخير وتحقيق الخير الأسمى، وتحديد النفع على أساس الطبيعة، أي أن مهمتها إذن أن تحكم وان تميز. ولذا تسمى الحكمة. ولكي يتحقق الانسجام بين الفضائل لابد من وجود فضيلة رابعة: فهي فضيلة موازنة بين مقتضيات وواجبات كل قوة من هذه القوى. ومن اجل هذا سميت بالعدالة.(٢٧-ص٢١٥) .

وإذا كانت الأخلاق عند (أفلاطون) تتميز بسمو فكرتها وروحانية نزعتها واصطباغها بصبغة مثالية غيبية ، وان يعلو على عالم الحس فان (أرسطو) (٣٨٤-٣٢٢ق.م) كان على خلافه يميل إلى الواقع وينفر عن عالم الغيب ويتوخى التمسك بدنيا التجربة الإنسانية . (٨٦-ص٥٣) .لكنه رأى أن اللذة ليست غاية قصوى لأفعالنا الإنسانية، واعتنق السعادة واستوفى بحثها حتى بدت على يده لأول مرة مذهباً فلسفياً دقيقاً منظماً ، و صرح في مستهل كتابه(الأخلاق النيقوماخية)(•). بان الخير ما يقصد إليه الكل ، وبهذا اقر " الغائية" في حياة الإنسان ، وجاهر بان الأخلاق علم عملي يهدف إلى تحقيق غاية بغيرها يتعذر على الإنسان أن يقوم بفعل أو تصرف، فتوخى الكشف عن الغاية القصوى التي هي أداة لغاية ابعد منها، وتكون قيمتها في ذاتها وليست خارجها، فتوصل إلى الخير الأقصى (Summumbonum) وآيته أن يختار لذاته لا لغاية ابعد منه، وان يكفي وحده لإسعاد الإنسان، وهو يقوم في السعادة، والسعادة بهذه الدلالة تحمل معنى يباعد بينه وبين القائلين بها ممن وحدوا بينها وبين اللذة قدماء ومحدثين، فالفعل الخلقي عنده يقترن في العادة بوجدان من المتعة الذاتية، ولكنه يجاهر بان الفعل الخلقي لا يكون خيراً لأنه يحقق متعة ، بل يقول انه يحقق متعة لأنه خير . (٨٦-ص٥١).

إن السعادة واللذة عند (أرسطو) حالة نفسية تصاحب الفعل ويذكر عندما أستمع إلى الموسيقى أو أنظر إلى مناظر خلابة اشعر بلذة ، عندما أمارس الفضيلة يصاحبني شعور باللذة . فاللذة ليست شيئا أساسياً ، إنها ثانوية مصاحبة للفعل ، وهي على مراتب ودرجات ، تسمو وتضعف تبعاً لموضوع الفعل ذاته ، ولكن قيمة اللذة مرتبطة بقيمة موضوعها .

وهكذا فان السعادة في الفضيلة ، والفضيلة هي التي تشعرنا باللذة ونحن نقوم بها ، عندما نحقق فعلاً يتفق وطبيعتنا الفاضلة فهذا لا شك يشعرنا بالمتعة والسرور فاللذة بالنسبة للفعل الفاضل كالنضّارة تضاف إلى الشباب.(٥٦-ص٦١).

إن الفضيلة تكون حيث تؤدي قوى الإنسان وظيفتها ، والإنسان شهوة وعقل ، ومن هنا قسم (أرسطو) الفضائل إلى نوعين. أولا :- الفضائل الخلقية وثانيا:- الفضائل العقلية ، وتجيء أولاهما بالتربية والتعوّد وتنشأ الثانية عن طريق التعلم ، لان الفضائل لا تكتسب إلا بالمران ، بل أن الفضيلة لا تكون فضيلة ، إلا متى أصبحت عادة تصدر عن صاحبها في يسر وسهولة حتى يجد في مزاولتها لذة .

والفضيلة بوجه عام عند (أرسطو) هي استعداد طبيعي كامن في الإنسان أو موجودة بالقوة ، وتنتقل إلى الفعل باستخدام الإرادة وممارسة الأفعال الطيبة . حتى تصبح هذه الأفعال عادة ثابتة . (١١-ص٨٣) .

ولأرسطو مذهب معروف يقتضي الأخذ بالوسط الذهبي (golden means) مفاده أن كل فضيلة وسط بين طرفين كلاهما رذيلة، فالشجاعة مثلا وسط بين التهور والجبن ، والكرم وسط بين الإسراف والتقصير .

ويعتقد (أرسطو) بان الوسط الذهبي ليس كل السعادة ، بحيث يجب أن يتوفر لدينا جانب من متاع الدنيا وحاجتها ، والفقر يجعل من الإنسان بخيلاً شحيحاً ، بينما المال يحرر الإنسان من الحرص والشدة . إن أنبل الأمور التي تساعد في الوصول إلى السعادة هي الصداقة ، وهي أكثر أهمية من العدالة ، إذ لا حاجة إلى العدالة عندما يكون الناس أصدقاء . ولكن عندما يكون الناس عادلين مقسطين ، تبقى الصداقة نعمة وفضل. (١٤٧-ص٨٩) .

(•) الأخلاق النيقوماخية : هو كتاب ينسب إلى ابن (أرسطو) (نيقوماخوس) ناسخ الكتاب أو ناشره ، ويقع في عشرة أبواب ، للمزيد ينظر (١١ ج١-ص٣٤-٣٨)

ويرى (أرسطو) أن العدل لا يتحقق بسهولة، وان للعدل عنده معنى آخر المعنى الأخلاقي، وهذا المعنى هام لأنه يحقق الأخلاق على مستوى الدولة وهذا العدل نوعان: توزيعي وتعويضي. أما التوزيعي فيتعلق بتوزيع الأموال على الناس أما التعويضي فيتعلق باستخلاص حق المظلوم من الظالم وهذا دور القضاء.(٥٦-ص٦٤) .

ومن خلال ما تقدم تستنتج الباحثة أن العقل عند (أرسطو) ذو طبيعية روحية بينما عند (الرواقيين) ذو طبيعة مادية، أما المعايير الأخلاقية فهي عقلية، من حيث أن للعقل قدرة على صياغة المعايير وإخراجها للفعل .

لقد كان لنظريته – أرسطو- في السعادة صداها في مدرسة المثاليين المحدثين من أتباع (هيجل) ودعاة العودة إلى مذهب (كانت) بل أن رايه رد السعادة القصوى إلى مزاولة التأمل العقلي قد انتقل فيما بعد إلى فلاسفة الإسلام .

كما انه رفض رأي (سقراط) في التوحيد بين الفضيلة والمعرفة ، وربط الأخلاق بالدين والسياسة .

أما (الابيقوريين) فقد أقاموا نظريتهم الأخلاقية على أساس نظريتهم في الميتافيزيقا والمعرفة مستهدفين طريق المنفعة أو اللذة ، والقيمة الأخلاقية عند (ابيقور-٣٤١-٢٧٠ ق.م) . تفهم انطلاقا مما هو موافق للطبيعة : أي ما ترغب فيه حقاً يصبح أخلاقيا أي الناس تبحث عن اللذة ، واللذة واقعة فطرية ، واللذة الحقيقية عنده هي الابتعاد عن الألم ، والأخلاق مبنية على تفادي الألم بأي شكل من الإشكال وانطلاقاً من هذا أدان(ابيقور)اللذائذ المصطنعة(كالترف والبذخ..الخ). ودعا إلى الابتعاد عن اللذائذ الطبيعية والتي ليست ضرورية للحياة.(٥٦-ص٩٧).

أما السعادة فهي الحصول على اللذة والابتعاد عن الألم وان هدف الإنسان هو السعادة ، والسعادة هي الحصول على اللذة ، لكنه فضل كما رأينا بين اللذائذ العقلية واللذائذ الحسية ، وقال بان الحكمة أن تتبع اللذائذ العقلية التي تؤدي إلى تحقيق الطمأنينة (والسعادة القصوى والخير الأسمى) ، كما وان خير سبيل للحصول على اللذة هو المعرفة ، والمعرفة هي معرفة الأشياء التي تحيط بنا لان ذلك يجنب الألم، والفضائل العقلية التي امن بها (ابيقور) فهي نفس الفضائل التي دعا إليها (أفلاطون) و(أرسطو) : (الشجاعة والوفاء والعدل والصدق ، ونقطة الاختلاف بينهم في أن (ابيقور) يرى أن هذه الفضائل ليست مرغوبة في حد ذاتها بل هي السبيل لشعورنا باللذة الأكثر دواما ووسيلة لهدوء النفس. واللذة :- هي الغاية والفضائل وسيلة لها .

من الواضح أن هناك تناقض في موقف (ابيقور) الخلقي الداعي إلى المحافظة على الأخلاق وبين مذهبة المادي ، فبينما يدعو (ابيقور) إلى سعادة الإنسان العظمى والتي تتطلب نزوعاً روحياً سامياً فقد ظل الإنسان عنده ذا طبيعة مادية بحتة لا تستلزم حياة التعقل والحكمة والفضيلة . (٢٧-ص٢٤٥) .

أما المدرسة (الرواقية) فقد نافست (الابيقورية) فقد قامت الأولى فلسفتها على مبدأين يقرر أولهما أن العالم يخضع لقانون مطلق لا يبيح استثناء ، ويرى ثانيا أن طبيعة الإنسان التي تميزه من سائر الكائنات تتمثل في جانبه العاقل، وقد لخص هذين المبدأين شعارهم الذي يقول :(عش على وفاق الطبيعة -أي العقل-) لان لهذا الشعار وجهين ، فالناس مطالبون من ناحية بان يتشبهوا بالطبيعة بمعناها الواسع بمعنى أن يتصرفوا بمقتضى قوانين الوجود ، ثم هم من ناحية أخرى مطالبون بان يخضعوا سلوكهم للطبيعة بمعناها الضيق وهو العقل ، والإنسان الذي يتبع طبيعته العاقلة يتشبه بالعالم الأكبر والإنسان لا يملك عصيان قوانين الوجود ، ولكنه - ككائن عاقل – هو الوحيد الذي يطيع هذه القوانين عن وعي وتعمد وإدراك ، ابتغاء تحقيق سعادته . (٨٦-ص٧٤) .

وهكذا تصبح الفضيلة هي العيش وفقاً للعقل ، وترتد الأخلاقية إلى حكم العقل، ويستبعد الهوى كما تستبعد إرادة الفرد باعثا على الأفعال الإنسانية ، والحكيم هو الذي يخضع حياته واعيا لسنن الوجود كله .(٢٧-ص٢٥٧)

إن الذي يميز المذهب الرواقي عن سابقيه يقوم على التفسير الجانبي الضيق لهذا المبدأ ،(فأرسطو) كان يرى أن طبيعة الإنسان الجوهرية تتمثل في عقله ، ولهذا اوجب على الإنسان أن يخضع سلوكه لحكم العقل الذي يميز الإنسان عن سائر الكائنات، (وأرسطو) يرى أن الأهواء والشهوات لها مكانها في طبيعة الإنسان، أما الرواقية فقد احتقروا هذه الأهواء واعتبروها مخالفة في جوهرها لمنطق العقل، ومن ثم طالبوا باستئصالها وإبادتها ما أمكن ذلك . وهذا ما أسموه (بالاباثياApathy) وهو (إماتة الشهوات والأهواء وانعدام الشعور).وهكذا فمن الطبيعي أن الأخلاق (الرواقية) فيها من الزهد الموغل الذي ينقصه التوازن ، تحقيقا لنوع من السعادة السلبية عدّوه غاية الحياة القصوى . وقد أكدوا أن الفضيلة هي وحدها الخير، والرذيلة هي وحدها الشر، والإنسان لا يتوخى أن يكون فاضلا ابتغاء اللذة، بل انه يتمسك بالفضيلة من اجل الواجب، والفضيلة تقوم في الإرادة التي تنصاع لحكم العقل ، فكل خير أو شر في حياة الإنسان مرهون بإرادته.(٨٦-ص٧٦).

والسعادة في رأيهم لا تتأثر بالظروف الخارجية ، وإنما ترجع إلى موقف الإنسان الباطني بإزائها ، ومن اجل هذا حرصوا على مطالبة الإنسان بضبط انفعالاته ، ورأوا أن إنكار القدر يفضي بصاحبه إلى أحكام تحول دون السعادة.(٨٦-ص٨٤).

وسرى تأثير (الرواقية) إلى العالم الإسلامي ، فتأثر بهم (أخوان الصفا) من ناحية ، وصوفية الإسلام من ناحية أخرى ، وإذا كان الإسلام قد أباح للمؤمنين في الدنيا طيبات الرزق ، فجمع بين الدنيا والآخرة فان جمهرة الصوفية قد غلوا في الفروق عن متع الدنيا وأفرطوا في مجابهة شهواتهم وهذا هو تأثير الأخلاق (الرواقية) حيث أن الرجل الحكيم عندهم يكون متصوفا وزاهدا إلى ابعد الحدود.(٢٧-ص٢٥٨) .

تواصلا مع الفكر الأخلاقي اليوناني ، أتت الأفلاطونية الجديدة – التي يمكن وصفها بأنها حلقة الوصل بين الفلسفة اليونانية وفلسفة العصر الوسيط فاخذ (أفلوطين٢٠٥-٢٧٠) عن (أفلاطون) طروحاته عن عالم المثل والمثال العقلي التي جاءت متلائمة والتوجيه الروحي إلى الذات الالهية ، فامتزجت فلسفته بصفة صوفية ولاهوتية .

انطلقت آراءه الأخلاقية من المبدأ الفلسفي الذي يرى أن كل شيء ينبع من العقل الإلهي المنهمك دائماً في عملية فيض الروح، يصبها في عالم الظواهر، ويتلقى الروح ثانية وقد حققت رسالتها الدنيوية.(١١٤-ص٧١) .

إن مذهبه الصوفي يقوم في الأساس على رسم طريق النفس إلى العالم الأعلى ويفترض أن الشر ليس له وجود مطلق . فالشر رغم انه مطابق للمادة إلا انه في الحقيقة لا وجود له . أي سلب ، وتساءل هل نموذج الخير هو ما يجب أن نجد فيه النشوة ؟ ، وقال أيضا أن بوسعنا أن نصل إلى الله عن طريق حبنا للخير .

وقد كتب (أفلوطين) في التاسوعات عن الخير وقال (انه يصدر مباشر من العقل الأول ، ومن العقل الأول تستمد النفس الخير فالصعود إلى الخير هو بلوغ أقصى الجمال والجمال والخير مرتبطان معاً،ومع الدين والطقوس الدينية ، وبلوغ التطهر الديني هو بلوغ الخير ، والواحد هو الخير الذي يقع وراءه ، والخير الأول يحتل مكانة كبيرة ، ولقد جعل الخير هو الأساس للأخلاق الحميدة والفضائل . ونحن نطرب عندما تسمو نفوسنا على العالم المادي ، ونحس بالبهجة والفرح ، كما أن محاولتنا السمو بأرواحنا وتجاوز حدود أجسادنا المادية ليست إلا مظاهر تحاول أن تحقق فيها الخير . (٦٤-ص١٥٥-١٦٢) .

وهكذا نجد أن (أفلوطين) من خلال هذا التصور الصوفي الذي يجعل الواحد مصدرا للخير والخير هو مصدر السعادة .

وبذلك يكون (أفلوطين) قد أعطى النظرية الأخلاقية التي وضع أسسها (أفلاطون) دماً جديداً عن طريق نظريته في الصدور وهذا ما سوف يتردد صداه كثيراً لدى فلاسفة العصور الوسطى .

❖ القيمة الأخلاقية في فكر العصور الوسطى .

بقي التأثير الأفلاطوني والأرسطي سائدا في العصور الوسطى وتعشق هذا التأثير بالرسالات السماوية على الأخص المسيحية و الإسلام . حتى باتت قيم الخير والأخلاق من الثوابت التي لا حياد عنها .ولازال العقل بمستوياته المختلفة هو الباعث الذي يحفز على الأفعال الإرادية بوصفه هبة الله إلى الإنسان ومع إيمان البعض بالعقل إلا انه لا يلغي فعل الوجدان والعاطفة كقوى لها الأثر البالغ في ترسيخ الإيمان بالله والآخرة .

لقد جاهرت المسيحية بالقول أن الذي يحدد الفضيلة ويميز بين الخير والشر هو الله . وبهذا يقول القديس (أوغسطين ٣٥٤-٤٣٠م) :" إن الفضائل إذا انقطعت صلتها بالله كانت رذائل"، فمن الخطأ أن يزعم بعض الأخلاقيين أن الفضائل تطلب لذاتها وليس من اجل غاية تقوم ورائها ، فان مثل هذه الفضائل لا تعدو أن تكون رذائل ، وبهذا أصبحت الفضيلة لا تطلب لذاتها – كما يقول (الحدسيون) – ولا من اجل نتائجها النافعة – كما يقول (التجريبيون) – لأنها تتماشى مع إرادة الله. (٨٦-ص١١٣) .

وقامت الفلسفة الخلقية عند قدماء الإغريق على أساس أن في وسع الإنسان أن يحقق المُثل العليا في حياته الدنيا ، ومن ثم يبلغ مرتبة الكمال في حياته ، أما المسيحية فقد صرحت بان الشهوة تستعبد الناس ،وأنهم لن يستطيعوا – مهما بلغت جهودهم – أن يتحرروا من قيودها ويتخلصوا من شرها ، ويعيشوا حياة طاهرة إلا بوجود قوة تعينهم على الخلاص ، فالمثل الأعلى لا يتحقق إلا في حياة أخرى.

وإذا كانت الفلسفة القديمة لم تغفل الحديث عن محبة الإنسان لأخيه الإنسان ، إلا أن الدعوة إلى المحبة البشرية لم تكن واجباً مفروضاً على الإنسان ، ولكن هذه المحبة قد تحولت بفضل المسيحية إلى واجبٍ واضحٍ يلزم به كل إنسان ، إذ نصت المسيحية على أن الناس جميعا أبناء الله ، ومن ثم كانوا أخوة ، بل قيل في الإنجيل : " أحبوا أعدائكم ، وباركوا لاعنيكم وأحسنوا إلى مبغضيكم وصلّوا لأجل الذين يسيئون إليكم لكي تكونوا أبناء أبيكم الذي في السماوات " .(٨٦-ص١٤٤)

وإذا كان بعض أتباع الفلسفة الخلقية القديمة قد أدركوا فكرة السعادة والتعاسة بعد الموت ، فان المسيحية هي التي أدخلت فكرة جديدة حين قرنت عقيدة الثواب والعقاب في الآخرة بالحياة الخلقية التي يحياها الإنسان في دنياه ، بمعنى أننا نجني في آخرتنا ثمرة ما نزرع في حياتنا الخلقية الدنيوية ، وان علينا أن نثق بالله وان نطمئن إلى رحمته ، وفي وسعه تعالى أن يغفر للمذنب معاصيه إذا ندم وتاب ، وهذا هو جوهر العقيدة المسيحية ، وان كانت المسيحية تهتم أصلاً بنعيم الآخرة ومن اجل هذا جاءت دعوتها إلى الزهد في اللذات وتعذر مع هذا أن نتحدث في المسيحية عن مذهب السعادة .

هذا إلى أن المسيحية قد أدخلت في الأخلاق مشكلة الجبر والاختيار لان فكرة الثواب والعقاب التي بشرت بها تصبح غير ذات موضوع ما لم يكن الإنسان حراً في اختيار ما يأتي أو يتجنب من أفعال ، أما الفلاسفة اليونان فقد كانوا – مع اهتمامهم بخيرية الأفعال وشريتها – يغفلون مسالة الجزاء والاستحقاق ، وجعلوا – في الأغلب والاهم – مُثلهم العليا في مقدور الناس ، ولكن التباين بين عمل الإنسان ومقاصده قد ظهر في المسيحية ، وبظهوره نشا النزاع بين الجبر والاختيار.(٨٦-ص١١٤) .

وخير من مَثَّلَ اتجاه المسيحية في الناحية الفلسفية الأخلاقية هو (القديس أوغسطين) ، أن الحياة السعيدة هي النعم في الله ، ومن اجل الله ، ولاشيء غير هذه الحياة يمكن أن يسمى سعيداً . السعادة والحقيقة شيئان مترادفان . والذي يطلب الواحد يطلب الآخر . وذلك لان مصدرهما واحد ، هو الله .

المعرفة إذن وحب الله هما الغاية الأخلاقية ، فما هو موضوع الحب؟ وما هو موضوع المعرفة؟ موضوعهما هو القانون الأبدي . والطبيعة عند (أوغسطين)هي الله . وهذا القانون الأبدي هو قانون الطبيعة ثابت لا يتغير بتغير الزمان أو المكان، لأنه مودع في نفوس الأفراد منذ البدء، ومصدره الله .وهذا القانون الأخلاقي يمكن أن يسمى القانون الإلهي ، ما دام المصدر هو الله.(٣١-ص٣٥) .

والمسائل الأخلاقية ترجع كلها في النهاية إلى مشكلة الخير والشر . فالخير هو اليسر على مقتضى القانون الإلهي، أو الطبيعي. أما الشر فهو مخالفة هذا القانون. ومن هنا نستخلص الحقيقة الوجودية للخير والشر، فالخير شيء بالفعل. أما الشر فلا يمكن أن يعد وجوداً حقيقياً، بل هو سلب محض. أي أن الشر هو سلب للخير، أي سلب للنظام. ولهذا فان علّة الخير هي علة فاعلية، بينما علّة الشر علّة نقص بمعنى أن الخير شيء ايجابي وجودي ، أما الشر فهو نقصان أو عدم . ولهذا يمكن تسمية الخير باسم الفعل ، بينما الشر لا يمكن أن يوصف من ناحية العلّية إلا يأتيه النقص .

والفضائل في نظر (اوغسطين) ترجع كلها إلى فضيلة عليا واحدة ، هي فضيلة الحسي، أي حب الله. وكل الفضائل بنظره هي حب الله عز وجل.(٣١-ص٣٧) .

وتتوافق الطروحات الأخلاقية الإسلامية ، والبحث المعرفي الذي يكشف بدوره عن أهمية الأخلاق في الوصول إلى الحقائق المطلقة ولاسيما أن الجمال والأخلاق والفن قد لاقيا تقديرا خاصة بعد أن انتشلها الإسلام والقران الكريم ، من انشغالاتها الجزئية والشهوية نحو آفاقها الكلية والروحية . (١٧٥-ص٤٨) .

لم يبارح التفكير الإسلامي ، اثر العقل بصفته الكلية وقدرته على تكشف الحقائق . فنجد أن (المعتزلة) قد ربطوا الأخلاق بالعقل والشرع معاً . فما حسن في نظر العقل حسن في نظر الشرع أيضا . بمعنى أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية معاً . (١٣٩-ص٤٨) .

لقد نظر (الفارابي ٢٥٩-٣٣٩هـ) إلى القيمة الأخلاقية نظرة صوفية على أساس عقلي مبني على الاطلاع والمعرفة والتأمل بالدرجة الأولى ، وتطهير الجسد بالتقشف والزهد بالدرجة الثانية .

فالسعادة العظمى التي تطلب لذاتها عند(الفارابي)هي أن تحرر النفس من قيود المادة وأغلالها فتصير عقلاً كاملاً، أي تصير نفس الإنسان من الكمال والتخلص من المادة وغواشيها بحيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة، ويقول: أن النفس تبلغ ذلك بأفعال إرادية بعضها أفعال فكرية ترمي إلى معرفة علوم الفلاسفة.

فالسعادة لا تأتي إلا عن طريق العقل والحكمة والتأمل أولاً ، ثم الابتعاد عن الأعمال القبيحة والشهوات ثانيا . فالفارابي هنا يفكر مثل (أرسطو) من أن السعادة تأتي عن طريق التأمل العقلي ، وان السعادة هي الغاية القصوى التي يشتاقها الإنسان ، والسعادة هي أسمى الخيرات جميعاً فبقدر سعي الإنسان إلى بلوغ الخير لذاته تكتمل سعادته. وتُنال السعادة بممارسة الأعمال المحدودة عن إرادة وفهم متصلين .

ولا يتسنى بلوغ السعادة إلا بالفضائل فان الفضائل الفكرية أسمى من الفضائل الخلقية والعملية ، لان الفضائل الفكرية شرط لها بل أن القوى الناطقة العملية لم تجعل إلا لتخدم النظرية ، ولم تجعل النظرية لتخدم شيئاً آخر دائما لكي نصل بها إلى السعادة .والنفوس الطاهرة المقدسة هي التي تصل إلى السعادة الكاملة.

والأخلاق عند (الفارابي) ممارسة فان الأشياء التي إذا اعتدناها اكتسبنا الخلق الجميل هي الأفعال التي شانها أن تكون في أصحاب الأخلاق الجميلة ، والتي تكسبنا الخلق القبيح هي الأفعال التي تكون من أصحاب الأخلاق القبيحة .

والفارابي امن بوجود عالمين (عالم الخلق وعالم الأمر) . وفي تعريفه للنفس فانه يقول :- أن النفس العاقلة هي جوهر الإنسان عند التحقيق وإنها لا تغنى بفناء البدن وان المعرفة الحقة هي سبيل الصعود إلى العالم العلوي . (٤١-ص٣٠٦) .
ويرى (الفارابي) أن طريق الوصول إلى السعادة إنما يتم من خلال امتلاك الإنسان العقل المدرك الذي يستطيع من خلاله الوصول إلى اكتشاف الحقيقة ويتحد عقل الإنسان مع العقل الفعال إلى العقل الأول الذي شع منه ، فيشعر بالسعادة وينظر بعين العقل إلى الجسد الفاني حيث أن (الفارابي) كان من الفلاسفة الذين يعتقدون بنظرية الفيض .

والخير عنده متمثل في الله تعالى لان الله هو مصدر الخير وعلته والفضائل عنده هو في الخير للنفس وللآخرين وبذلك تتحقق لدى الإنسان السعادة . لان الإنسان بتصرفاته الأخلاقية فانه ينشد محبة الله ورضاه عنه.

أما (ابن سينا ٣٧٠-٤٢٨ هـ) ، فيؤمن بان العالم كله خير وان هذا الخير يفيض عليه من المبدع الأول الذي يغمر كل الموجودات ، ومع انه يدرك أن الشر موجود إلى جانب الخير وذلك لان عالمنا عالم تضاد .

والخير الذي يصيب الإنسان فيعبر عنه (ابن سينا) بالسعادة التي هي عنده التفكير والتطلع إلى المبدع الأول .

وبالعقل يتمكن الإنسان أن يدرك السعادة ، وذلك لأنه بالعقل يميز بين الخير والشر فيعمل الفضيلة ويبتعد عن الرذيلة .

ولما رأى (ابن سينا) أن كل كائن إنما يسعى إلى اللذة ، رأى أن اللذة العقلية هي التي يجب أن يسعى إليها الإنسان ، لأنها أكمل اللذات وأفضلها ، على خلاف اللذات المادية الزائلة التي تشبه لذة البهائم .

أما السعادة عنده فليست ما يحققه الإنسان في هذه الدنيا من رغبات وإنما يحصل عليها أولئك الذين تنزهوا عن شواغل البدن واتجهوا إلى الكمال الأعلى عالم النور والسعادة وهم الذين أطلق عليهم (العارفين) .

يؤكد (ابن سينا) أن السعادة التي تنالها النفس هي معادها إلى الانصهار في بوتقة الكل الذي انبثقت منه ... فكمال النفس أن تصير عالما عقليا مرتسماً بصورة النظام المعقول والخير في الكل .. سالكة بذلك من مبدأ الكل إلى الجواهر الشريفة فالروحانية المطلقة ثم الروحانية المتعلقة نوعا ما بالأبدان ثم الأجساد العلوية .. إلى أن تستوفي في نفسها هيئة الوجود كله فتنقلب إلى عالم معقول موازن للعالم الكلي وشاهدنا الخير المطلق والجمال الحق والجميل المطلق ومتحدة به .(٩٦-ص٨٤).

ويميز (ابن سينا) بين لذة حقيقية تمثل نشوة الروح وبين لذة حسية أو تخيلية ، ويقول أيضا : (اللذة حركة النفس وتهيؤ يكون بغتة في الحس للأمر الطبيعي الملائم ، وليس كل اللذائذ عن الحس بل من التخيل لذات أيضا) . فاللذيذ حالة ناتجة ومفروضة لا يشمل على غاية خيّرة أو نفعية، وان الأخلاق غاية بحد ذاتها.(١٧٥-ص٤٨-٤٩).

أما المراحل التي توصل الإنسان إلى السعادة الكاملة : فهي الإعراض عن متاع الدنيا وطيباتها يخص باسم الزهد ، والمواظب على نفس العبادات من القيام والصيام .. الخ (٤١-ص٣٢٢-٣٧١) .

أما (الغزالي٤٥٠-٥٠٥هـ) فقد تأثر بالروح الصوفية فكان اقرب منه إلى الدين منه إلى الفلسفة ، ووجد أن الصوفية تؤدي إلى العلم ولا يمكن الوصول إلى العلم بالتعلم المجرد بل بالذوق وهو (نور عرفاني) يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه فيفرقون به بين الحق والباطل بغير حاجة إلى الاعتماد على كتاب أو نحوه.(١٨٠-ص٢٥) .

و(الغزالي) يرى أن الأداة الصالحة لأدراك الجمال الحقيقي هو التذوق الباطني ويقول في ذلك " إن الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية ، فالذي يحب الله ليؤثِر لذة حبه على كل لذة أخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس"(٩٦-ص٢٦).

و(الغزالي) يضيف : بأننا ندرك بواسطة القلب ، وقد جعل المدرك بالبصيرة. ويضيف فيقول (من حَرُمَ البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها .. ومن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة).(٩٩-ص٤٩).

و (الغزالي) بعد ذلك لا يرى السعادة الحقيقية في اللذات الحسية حتى ما كان منها في الخيال .. فاللذة الحقيقية عنده في وصول المرء إلى كماله الخاص به بادراك الأمور على ما هي عليه أي ادارك الحقائق الإلهية . (٤١-ص٤٥٩) بالكشف الصوفي ، فكل الجمالات المحسوسة و المعقولة مصدرها الجمال الإلهي المطلق واثر من آثاره.(٤١-ص٤٦٠).

كما ويرى أن الدين هو في جوهره امتحان روحي داخلي للإنسان كما انه يختلف مع الفلاسفة في انه لا يرى في القياسات العقلية أداة صالحة لمعرفة الحق بل يرى الذوق الباطني أداة مناسبة في هذا المجال ويؤمن (الغزالي) بالتوجه الحدسي الصوفي .

يجمع التصوف بين الزهد والتصوف في آن واحد وهذان حتما يتطلبان تصفية للنفس التي تهيؤها للاتحاد مع الحقيقة الإلهية . والسعي إلى الكمال ، وهو مجاهدة النفس ، حيث يقوم به الإنسان بإشراف لا غنى عنه من قبل مرشد روحي، والمرشد أو الحكيم كما أسموه الإغريق هو الذي يدل العبد على طريق المستقيم .(٣٣-ص٣٦).

إن الفكر الفلسفي الإسلامي ، لم يغادر القيم ، بل أنها تشكل ركيزة أساسية من حيث كونها منطلقا ونتيجة تأصلت في الفكر الفلسفي و الشريعة الإسلامية . ونتيجة لذلك فان الحياة الروحية في فلسفة القيم الإسلامية هي وحدها القادرة على كشف أسرار الكون ورؤية الأخلاق المطلقة والجمال المطلق .

❖ **القيم الأخلاقية في فكر عصر النهضة** :-

اقبل عصر النهضة الأوربي – الذي فصل بين العصور الوسطى والعصور الحديثة – مقروناً بإحياء التراث القديم ، والنفور من تصوف العصور الوسطى ، فإذا كانت هذه العصور قد تميّزت بالزهد في الدنيا والإعراض عن مباهجها ، فقد نزع رواد الفكر الجديد في عصر النهضة إلى النفور عن حياة التقشف والحرمان، والاعتقاد بان العمل في الدنيا هو وحده الذي يحقق مطالب الحياة الأخلاقية ، وان التمتع بلذات وطيبات الرزق مباح للناس حلال لهم في هذه الدنيا ، طالما كانت الدنيا وما تضم من متع ومباهج نِعَم أفاضها الله عليهم . (٨٦-ص١٢٠) .

والى جانب هذه المعتقدات انبعثت الفردية واخذ العقل يسترد سلطانه بعد أن استبعدته السلطات الدينية، ومع هذا عمقت العاطفة الدينية ومدت جذورها في نفوس الناس، وأصبحت سعادة الآخرة ومرضاة الله لا تتحققان بمجرد إتيان الشعائر الظاهرة، بل بالإيمان الباطني الكامن في نفوس البشر، فإذا أعوزهم هذا الإيمان لم تنفعهم أعمالهم الظاهرة في نيل الحرية والتحرر من الخطيئة، ومن أراد أن يخضع سلوكه لمبادئ الأخلاق كان عليه أن يلجا إلى نفسه، لان إصلاح نفسه لا يصدر إلا عن ذاته، فان مجاهدة النفس ومحاربة أهوائها صراع باطني لا تفيد فيه سلطة خارجية ، وكذلك الإيمان بالله .

ومن ابرز مفكري هذا العصر (ميكافيلي١٤٦٩-١٥٢٧) الذي تابع (السوفسطائية) ، في رد الطبيعة إلى الشهوة والهوى ، فالناس عنده مفطورون على الأنانية، وقواعد الأخلاق قد وضعت من اجل الأفراد وليس للسياسة والحكام، فان السياسة ، تقوم على الحذر مقروناً بالقوة ، وللحاكم - دون أفراد شعبه – أن يتخلى عن مبادئ الأخلاق إذا عاقته عن تحقيق أهدافه، وان يلجا إلى الجريمة والخداع والمكر والدهاء والالتواء متى أعانته هذه الصفات على تقوية نفوذه ونفع بلاده ، وللحاكم الذي يريد أن يخفف من أنانية شعبه، وان يرده إلى العدل والإنصاف أن يستعين بالقوة والإرهاب ونحوه، وان يمكن للدين في نفوس رعاياه وان لم يؤمن بصحته ! .

وعلى الرغم من ذلك فان فضل عصر النهضة، في توجيه التفكير الأخلاقي الحديث يبدو في إحياء النزعة العقلية . والشغف بإحياء التراث اليوناني، والانصراف المتعمّد عن لاهوت العصور الوسطى .. كل هذا وجه الأذهان إلى البحث عن أسس فلسفية للأخلاق وإقامة قوانين مستقلة عن اللاهوت ، وساعدت على هذا – عن طريق غير مباشر – مثل حركة الإصلاح الديني التي هزت سلطة الكنيسة الكاثوليكية، وفي غمرة هذه التيارات نمت فلسفة اخلاقية جديدة إبان القرن الخامس عشر . (٨٦-ص١٢١) .

حيث يرى (بونبوناتزي ١٤٦٢-١٥٢٥) [•] . إن الفضيلة التي تصنع بغية ثواب مغاير لها، ليست فضيلة ، يشهد بذلك أننا جميعا نعتبر الفعل النزيه أجمل من الفعل النفعي. والثواب الحق هو الفضيلة نفسها وما يلحقها من اغتباط، أما الأجر المغاير للفضيلة ، فثواب عرضي لا يمت إلى الفضيلة بسبب. وكذلك الحال في الرذيلة ، فإنها تنطوي على عقابها، حتى ولو لم يلحقها الم خارجي . إن الغاية الطبيعية للإنسان هي طبيعته الإنسانية، وان في كرامة الفضيلة وعار الرذيلة لسبباً كافياً لمحبة الأولى والترفع عن الثانية. فليس يسوغ الإنسان، سواء أكان فانياً أم خالداً، أن يحيد عن طريق الخير. أما أن الشعب يصنع الخير ابتغاء ثواب أخروي، ويتجنب الشر خشية جهنم ، فهذا يدل على أن أفكاره الأخلاقية ما تزال في الطفولة، وانه بحاجة إلى الوعد والوعيد حيث يصدر الفيلسوف عن المبادئ ليس غير. المشرعون هم الذين ابتكروا الاعتقاد بالخلود ، لا لغاية منهم بالحقيقة ، بل حرصاً على الخير العام . (وبونبوناتزي) من المتأثرين (بأبن رشد) حيث يرى أن الطبيعة الإنسانية مقياس الخير والشر، وانه يجب إتيان الفضيلة لذات الفضيلة ، واجتناب الرذيلة لذات الرذيلة .

والمسيحية تُعلّم أن السعادة تتحقق بمعاينة الله، وان عقاب الرذيلة الحرمان من الله فان الثواب الأخروي ذاته للإنسان الفاضل الذي يتوجه إلى الفضيلة لكونه إنساناً ويتخذ وسيلة لتغليب الإنسانية على البهيمية ، والعقاب الأخروي ذاتي للإنسان الذي يتحول عن

[•] (بونبوناتزي) : هو من أشهر أساتذة الجامعة الارسطو طالية الرشدية ، والتي تشبثت بتأويل ابن رشد الأرسطي . وللمزيد ينظر (١١٢-ص١٥)

إنسانيته. (وبونبوناتزي) بعد لا يستطيع أن يُعيّن أساسا للواجب وتحديد مبدأ يلزم به. فيدعه لمحض مشيئة الشخص. وتعد محاولته هذه نموذجاً للأخلاق الطبيعية المستقلة عن الفلسفة والدين.(١١٢-ص١٥) .

بينما يرى (تومازو وكمبانيلا١٥٦٨-١٦٣٩)[•] إننا نستطيع الوصول إلى القيمة الأخلاقية والدين عن طريق محبة الذات التي تبدو في حقيقتها أنها محبة الله فاعلة في كل موجود . (١١٢-ص٣٩) .

أما (مالبرانش ١٦٣٨-١٧١٥) فيضع مذهبا للقيم الأخلاقية ، حيث يرى: أن قانون الإرادة العقل. وبالعقل تتصل بالله. وفي الله نوعان من النسب بين الأشياء: نسب مقدار ونسب كمال: الأولى تتعلق بالعلم النظري، والثانية تتعلق بالنظام : " فكما أننا نلاحظ فوراً نسبة عدم التساوي بين مقدارين ، نلاحظ أيضاً أن الحيوان أعظم قيمة من الحجر، واقل قيمة من الإنسان" لتفاوت نسبة الكمال . و " نسب الكمال هي النظام الدائم الذي يرجع الله إليه حين يفعل ، وهذا النظام يجب أن يكون قانون العقول في تقديرها للأشياء ومحبتها لها " ومن ثمة يكون الإرادات ودستور الأخلاق، فتتجه المحبة إلى الله أولا وفوق كل شيء لأنه الكمال المطلق ، ثم إلى المخلوقات كل بحسب نسبته لله أي درجته من الكمال المطلق. فالفضيلة الوحيدة محبة النظام محبة متصلة ، وكل ما نصنعه لغاية أخرى فليس فضيلة ولو كان مطابقا للنظام، مثل الإحسان الصادر عن طلب المجد الدنيوي أو عن مجرد الشفقة . فالعقل صوت الله فينا ، ومن لا يصغي إليه يقع في الخطأ والخطيئة ، ويحكم على الأشياء بعقله الخاص لا بالعقل الكلي الموجود فينا كجزء لا شخصي الهي يستطيع استكشاف النظام بالرغم من اختلاف تكوين العقول بالتربية والعادة وظروف المكان والزمان. هذا الاختلاف هو السبب في اختلاف الأخلاق، أما إذا عاد الناس إلى العقل الخالص ، فأنهم يهتدون إلى نفس القواعد الأخلاقية. وفي كل هذا يقترب (مالبرانش) من فلسفة القديس (أوغسطين) . (٨٦-ص١٠٤) .

أما (لبينتز) فيرى أن القيمة الأخلاقية ناتجة عن الإدراك فإذا كان الإدراك ناقصاً نتجت الخطيئة . وواجبنا هنا أن نروض النفس على العمل بناء على إدراك متميز. بل أن واجبنا العمل على اكتساب الادراكات المتميزة أي القواعد الكلية ، فإننا بذلك نحقق كمال عقلنا الذي هو ماهيتنا ونحصل على سعادتنا الحقّة التي هي الغبطة العقلية . والإدراك المتميز يبعث على العمل ، وكلما تعمقناه وجلوناه زاد تعلقنا بالخير ، في حين أن الجهل سبب انحرافنا عن الطريق القويم وبذلك نبتعد عن القيم الأخلاقية، وان مجرد ترديد القواعد الكلية عقيم لا يثير فينا ميلا إليها . وكلما اتسع مجال إدراكنا المتميز قوى شعورنا بعلاقتنا بإخواننا في الإنسانية وبالله. ومن ثمة ازددنا كمالاً اغتبطنا بخير الآخرين وكمالهم وأحببناهم، إذ أن المحبة هي الاغتباط بسعادة الغير. وتجد المحبة موضوعها الأقصى في الله الموجود الفائق الكمال، فهو خيرنا وكمالنا وبأغتباطنا بكماله نكمل نفوسنا. وهذه ماهية الدين الطبيعي.(١٦١-ص١٤٠٠) .

أما (لورد شفتري ١٦٧١-١٧١٣)[•] . فيرجع القيم الأخلاقية إلى أنها مأخوذة من المجتمع ، حيث قال : ليس يمكن الادعاء أن معنى القيم كقيمة المحبة والعدالة مستمدان من التجربة وحدها أو من الدين وحده . إن هناك غريزة تربط الفرد بالنوع ، فلم يعش الإنسان قط ولا يستطيع أن يعيش متوحداً . ومن الخطأ المعارضة بين حال الطبيعة وحال المجتمع وإذا ما عدنا إلى أنفسنا وجدنا فيها عواطف لا إرادية، هي الإعجاب بالنبل والخير، واحتقار الخبث وغيره من الصفات السيئة. وذلك هو الحس الخلقي: لدينا حس باطن قوامه محبة النظام والجمال، وهذا الحس يدرك الخير والشر في الأفعال إدراكاً بديهياً مما يدرك البصر الألوان في الأشياء. فإذا طاوعناه وجدنا الإيثار يحدث في النفس اغتباطاً لطيفاً بما نهيئه للغير من سعادة ، فيتفق الإيثار والأثرة ولكنها أثرة يفوق الاغتباط بها الاغتباط باللذات الحسية العنيفة، ويكفل الأخذ بها النظام والتناسق في الحياة الفردية والحياة الاجتماعية في الوقت نفسه . (١٦١-ص١٥٨) .

أما (فرنسيس هاتشيون)[•] (١٦٩٤-١٧٤٧) . فقد اقتصر علمه على ترتيب آراء (شفتيري) والتوسع في شرحها. وهو يذهب إلى أن لنا حسا للخير الخلقي، وانه مع ذلك لا يغني عن العقل وعن التجربة ، فالعقل يستنبط الوسائل لتحقيق غايات ذلك الحس ، والتجربة تظهرنا على معلومات الأفعال وتعلمنا أن خير الأفعال ما عاد بأكبر سعادة على اكبر عدد من الناس. والحس الخلقي منحة من الله ودليل على حكمته السامية من حيث أن هذا الحس لا يقر إلا الأفعال النافعة للغير أو العائدة علينا بخير شخصي يتفق مع خير الغير وهو حس أصيل لا يرجع إلى الدين ولا إلى النفع الاجتماعي، فالأخلاق قائمة بذاتها مستقلة عن الدين والتجربة.(١٦١-ص١٥٩)

[•] (تومازو وكمبانيلا) هو راهب من الدومينكان ، أثيرت الريبة ضده لانتفاضه على أرسطو بحجة استحالة التوفيق بين فلسفته وبين المسيحية . للمزيد ينظر (١١٢-ص٣٩)

[•] (لورد شفتري) : هو احد رواد الفلسفة الخلقية والاجتماعية .للمزيد ينظر (١٦١-ص١٥٨)

[•] (فرنسيس هاتشيون): هو أستاذ في جامعة جلاسكو ، نشر عدة كتب في الأخلاق ، أهمها كتاب (البحث عن أصل معنى الجمال والفضيلة) سنة ١٧٢٥. للمزيد ينظر (١٦١-ص١٥٩)

فيما يرى (ديفيد هيوم ١٧١١-١٧٧٦) فيؤكد أن مذهب اللذة هو الأساس في الأخلاق . فلا شيء يؤثر في الفعل الإرادي غير اللذة والألم. وقد يكون التأثير مباشراً، كان اسقط من يدي طبقاً ساخناً لأنه يؤلم يدي، وبذلك فان الخوف سوف يمنعنا من لمس أي طبق نعتقد بأنه ساخن ولذلك فان الخوف شعور كريه (مؤلم) ، وبذلك فان الاعتقاد اثر على تصرفاتي . والعقل لا يستطيع في حد ذاته أن يؤثر على السلوك، وهو لا يؤثر إلا تأثيراً " غير مباشر" أما باكتشافه للوسائل التي تشيع فينا عاطفة ما (وتلك هي الانطباعات الثانوية السارة أو غير السارة)، أو باكتشاف وجود شيء ما يثير مثل هذه العاطفة .

وهكذا نرى (هيوم) مزوداً بدليلين ضد الرأي السائد الذي يقول أن العقل وحده هو الذي يميز بين الخير والشر الأخلاقيين. الدليل الأول أن العقل وحدة لا يستطيع أن يؤثر في السلوك وان استطاعت الأحكام الأخلاقية أن تؤثر في السلوك أحياناً، وهذه الحجة قائمة على أساس نظريته النفسية. والدليل الثاني هو أن العقل اكتشاف للحق والباطل، وهذان لا يكونان إلا بالنسبة للعبارات التي تقولها عن أمور الواقع أو عن العلاقات الكائنة بين الأفكار. وما دامت الأحكام الأخلاقية مختلفة عن أمور الواقع وعن علاقات الأفكار معاً بحيث لا يمكن أن نستنتج مفهوماً، لم يكن في مستطاع العقل أن يحسم المسائل الأخلاقية . وهذه الحجة الثانية مستقلة عن نظريات (هيوم) النفسية ، وتقوم على ما يعد – في رأي عدد كبير من المفكرين – الإضافة الأساسية التي أضافها (هيوم) إلى علم الأخلاق. (١٦١-ص٥٣١-٥٣٢)

أما (هلفسيوس ١٧١٥-١٧٧١) وهو من دعاة المادية ، والذي عرف بمحاولة للانتقال من الأنانية إلى الغيرية في الأخلاق. انه يسلم بان الأصل طلب المنفعة الخاصة، ولكنه يقول أن الإنسان الحقيق بهذا الاسم يجد لذته أي منفعته في سعادة الآخرين، فلا يطلق رؤية الشقاء، فيعمل جهده على تخفيفه أو محوه تفاديا من مشهده المؤلم. بيد أن هذا الصنف من الناس قليل، فواجب المصلحين أن يحملوا كل شخص على أن يرى منفعته الذاتية في منفعة الغير. وذلك يترتب مكافآت وعقوبات قانونية تجعل المنفعة في رعاية الغيرية أعظم منها في رعاية الأنانية. (١١٢-ص١٩٢) .

أما (عمانؤيل كانت) فقد أنكر ربط الأخلاق بنتائج الأفعال من لذات وآلام أو منافع ومضار، وجعل قيمة الأفعال قائمة في باطنها وليس في الغايات التي تقوم خارجها ، وقد توصل إلى فكرته بالقول بان الخيرية صفة الإرادة وحدها ، فلا شيء غير الإرادة يمكن أن يكون خيرا بالذات. والإرادة الخيرة لا تحركها رغبات أو غايات، ولا عواطف ولا شهوات، لان الأفعال التي تصدر عن هذه البواعث تكون قيمتها مشروطة مرهونة بتحقيق هذه الغايات وإشباع تلك الشهوات .

ومن ثم أراد (كانت) أن يحرر السلوك الأخلاقي من القيود وهذه الميول والأهواء حتى تكون قيمته باطنية مطلقة . (٨٦-ص٢٢٠)

إن اللذة والمنفعة والسعادة مستبعدة أن تكون غاية قصوى لأفعال الإنسان الإرادية ، فالباعث على فعل الواجب لا يقوم قط في الرغبة في تحقيق غاية ، وهكذا ارتدت الأخلاقية عند (كانت) إلى مبدأ الواجب . (٨٦-ص٢٢١)

إن الأخلاقية لا تستقيم بغير إلزام موجب على عكس ما ذهب أتباع الحاسة الخلقية الذين أرادوا إقامة أخلاق بغير إلزام – وفي مقدمتهم (جويو) ونظريات (النفعيون) الذين يردون الإلزام إلى الجزاءات وتحتل المنافع الشخصية عند أصحابها مركز الصدارة ، حتى الذين سخروا الأخلاق لتحقيق المصلحة العامة ، اشترطوا أن تتضمن هذه المصلحة منفعة الفرد ! من اجل هذا أتجه (كانت) إلى التماس الحياة الكاملة في العقل ، وفي العقل وجد مفتاح التوفيق بين سلطة الإلزام وحرية الفرد ! وأكد هذا المعنى حين اعتبر الإنسان غاية في ذاته ، وليس أداة لغيره من الناس .

إن السلطة التي تهيأت للقانون الأخلاقي مرجعها إلى العقل ، والإنسان عقلا داركاً يسن القانون للإنسان بأعتباره موضوعاً للرغبة .

بهذا رفض (كانت) رد الواجب أو الإلزام الخلقي إلى سلطات خارجية ، فأنكر رأي (التجريبيين) حين قالوا : أن عنصر القصر أو الضرورة – وهو ماهية الإلزام – نشا عن ضغط خارجي .

ورفض (كانت) رأي رجال اللاهوت الذين يرجعون أداء الواجب إلى تعاليم الدين ، فان أوامر الله ونواهيه لا تبرر قيام الإلزام الخلقي وبذلك يكون الخضوع لسلطة الدين مرجعه إلى قانون أخلاقي ، ومعنى هذا أن الأخلاق تصدر عن العقل ولا تنشا عن الدين ، بل أن الدين نفسه يقوم على الأخلاق.

وفكرة الخير عند (كانت) تلحق القانون الأخلاقي ولا تسبقه ، وإذا كان (النفعيون) يجهلون الرغبة في تحقيق المنافع أو تفادي المضار قاعدة لسلوك الإنسان، فان (كانت) يحرص على إحلال القانون الخلقي مكان هذه الرغبة .

وقد استبعد (كانت) الرغبات في كل صورها باعثاً على أداء الواجب وقضى أن يسير السلوك الخير بموجب القانون الأخلاقي .(٨٦-ص٢٢٣) .

ومن فكرة الواجب يستنبط (كانت) ما يسميه مصادرات العقل العلمي وهي ثلاث مصادرات :-

أ. **الحرية** : وتنبع من ضرورة إطاعة الواجب . وذلك أن الالتزام يفترض أن يكون المرء حراً ، ولا معنى الالتزام بدون افتراض الحرية في الإنسان .
ب. **خلود النفس** : وخلود النفس أمر يقتضيه العقل العملي، وان لم يستطع العقل النظري إثباته .
ج. **وجود الله** : والاعتقاد بوجود الله يصدر من إيقاننا بأن السعادة يجب أن تصحب الفضيلة ، وبان السعادة مصاحبة للأخلاقية، وان النعيم يتوج التزام الواجب . (٢٧-ص٢٦٦-٢٦٧) .

إن الرابطة بين السعادة وبين الفضيلة رابطة تركيبية ، ولهذا فان الربط الضروري بين القداسة الأخلاقية وبين السعادة يقتضي علة عالية . أي : الله .

إذن الحرية، وخلود النفس، ووجود الله هي فروض ضرورية للعقل العملي ، إنها ليست موضوعات للعلم ، بل الاعتقاد أو الإيمان .

والأخلاق إذن صورية محضة ، أي أنها تتوقف على صورة الأفعال ، لا على مضمونها ، أي على كون هذه الأفعال قد تمت وفقاً للواجب والقانون .

وهذه الصورة هي المميزة للإرادة الخيرة ، وهي الإرادة الخاضعة لقانونها الخاص ، احتراماً لهذا القانون . ولهذا فأن الإرادة الخيرة هي وحدها الخير بغير قيود , وهي غاية بحد ذاتها ، دون قيد أو شرط .

إن الخير ليس في الأفعال ، بل في الإرادة التي تؤديها . يقول (كانت) " إن ما يجعل الإرادة الخيّرة خيّرة ، ليس أعمالها وألوان نجاحها ، ولا استعدادها لبلوغ هذا الغرض المقترح أو ذاك ، بل الإرادة وحدها ، يعني أنها في ذاتها خيرة، مهما تكن الغاية التي نسعى إليها" . (٢٧-ص٢٦٨) .

والإرادة الخيرة في نظر (كانت) هي الشيء الوحيد في هذا العالم الذي نصفه بأنه خير في ذاته ، مستقل عن أي اعتبار آخر ، خير مطلق دون قيد أو شرط ، وهذه الإرادة خيرة في مختلف الظروف والأحوال ، وهي خيرة دائماً ، وهي ليست خيرة بمعزل عن أي شرط أو ظرف أو رغبة أو غاية . والمقصود من كل هذه التأكيدات انه توجد لدى الإنسان أشياء كثيرة ، ونسميها خيرات كالذكاء والشجاعة والثروة وهذه كلها أمور خيّرة ومرغوب فيها إلا أن هذه المواهب والخيرات يمكن أن تستعمل للخير ويمكن أن تستعمل للشر . (٥٦-ص٨٩) .

والإرادة الخيرة تستمد قيمتها من المبدأ الأسمى الذي يوجهها وليس من نتائج الفعل ، أو ما حققه من نجاح، وهي ليست خيرة لأنها تجلب السعادة وتحقق المنفعة لعدد اكبر من الناس، إنها طاعة القانون الخلقي أو الواجب، وتكون الإرادة غير صالحة إذا أغفلت الواجب ولم تقم به .

إن إرادة الإنسان ليست كاملة كإرادة الله، لأنها تُفعل في ظروف تحد من فعاليتها ، لهذا كان لابد للإرادة الخيرة أن تعمل أداء لواجب – القانون الأخلاقي ينبع من الإنسان ذاته بصفته كائناً عاقلاً خلقياً، ولا يستمد من أي مصدر خارجي، الإنسان هو المشرّع للقوانين وهي خاصة به .

وهو الذي ينفذها ويخضع لها وهذا ما يميزه عن غيره من الكائنات ، بل أن الإنسان هو الذي يعرف ماذا يفعل ويعرف كيف يصوغ قوانين صورية لا مادية ، قبلية امتثالا للواجب الخلقي . ويتميز القانون الخلقي بما يأتي .

١. القانون الخلقي مطلق بمعنى انه غير مشروط ، وقد ميز (كانت) بين الأوامر المشروطة والأوامر المطلقة . فالأوامر المشروطة هي التي لا تعد الفعل ضروريا إلا لوسيلة من اجل غاية ، والغاية تصبح شرطاً له . وغالبا ما نأخذ الأوامر المشروطة صيغة النصائح الحكيمة ، والقانون الخلقي قانون قبلي والأحكام القبلية ناشئة عن العقل الخالص. والقانون الخلقي ، ينشا عن العقل الخالص وهو بهذا المعنى مستقل عن أية تجربة حسية .
٢. والقانون الخلقي صوري أخيراً بمعنى انه لا يتناول ما ينبغي أن يفعله الإنسان في كل موقف جزئي . وهو يتسم بالموضوعية . (٥٦-ص٩١) .

وكل الأخلاق مبنية على أساس نزيه مقدس هو الواجب ، إن الخوف أو الرجاء اللذان تنظمهما الأخلاق اللاهوتية لا يمكن أن يؤخذا كمبدأين لأنهما إذا صارا المبدأين، دمرا كل القيمة الأخلاقية للأفعال. إن القانون الأخلاقي يأمر بفعل الخير الأسمى .

وترى الباحثة أن الأخلاق عند (كانت) ليست هي المذهب الذي يعلمنا كيف يجب أن نجعل أنفسنا سعداء. بل هي التي تجعل أنفسنا جديرة بالسعادة. وحين يضاف إليهما الدين، يدخل الأمل ، كما وان نظرية (كانت) شكلية صورية، ليست كافية ونستطيع القول في مجال الأخلاق أن الإرادة الصالحة ضرورية للفعل الأخلاقي .

أما (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) فيرى أن الوسيلة التي نستطيع بها أن نكشف عن وحدة المتناقضات ومن ثم الكشف عن أسس التطوير والتحول بفعل وحدة المتناقضات وقد يصل العقل إلى درجة أن يكون عنصراً من عناصر الديالكتيك.

وان السعادة واللذة حسب وجهة نظر (هيجل) أساسها إدراك الحقائق الموضوعية التي هي حقائق آنية ، بفعل التغير الحتمي بمسبباتها ، (فالحقيقة) عنده هي الوحدة العضوية للأجزاء المتضادة فإدراكنا لهذه الوحدة العضوية للأجزاء المتضادة في الأشياء والأشكال والمعاني و المفاهيم هي بواعث اللذة ومن ثم بواعث الرضا .

إن مراتب الروح ودرجات الوجود لدى (هيجل) يسلكها طريقاً تصاعدياً حيث أن الروح التي تكون في أسفل التسلسل هي الروح الذاتية وتشمل (ظاهرية الروح – علم النفس – علم الإنسان) ، والثانية هي الروح الموضوعية وتشمل (القانون – قواعد السلوك – الحياة الأخلاقية ، الأسرة ، المجتمع المدني) والثالثة هي الروح المطلقة وتشمل (الفن – دين الوحي – الفلسفة) .

وكذلك أنماط الفن لديه ثلاثة ، وهي : (النمط الرمزي – النمط الكلاسيكي – والنمط الرومانتيكي) . وما يهمنا هنا هو الروح الموضوعي – والروح المطلقة والتي تتمثل فيها القيمة الأخلاقية بالإضافة إلى فن النمط الرومانتيكي . يتكون المضمون الحقيقي للفن الرومانتيكي من الداخلية المطلقة ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وحريتها . وهذا اللامتناهي وهذا الكلي الموجودان في ذاتهما ولذاتهما ينطويان على موقف سلبي مطلق إزاء كل خصوصية ، على توافق بسيط مع الذات لجهل كل الفضل وكل صيرورات الطبيعة مع تعاقب الولادة والاضمحلال والانبعاث ، وكل تحديد للحياة الروحية ، وهذا الموقف يترتب عليه إرجاع جميع الآلهة الخصوصية إلى تجاه محض وصميم مع الذاتية الروحية. وبدلاً من الشرك التشكيلي بات الفن لا يعرف من الآن فيما عدا سوى اله واحد ، روح واحد ، يتمتع بسيادة مطلقة .(٩٦-ص٢٧)

وفي اعتقاد (هيجل) أن وجود الله ليس واقعة طبيعية وحسية ، وإنما واقعة تتجاوز الحسي ،انه الحسي وقد صار ذاتية روحية ، وهذه بدلا من أن تفقد في تظاهرها الخارجي طابعها المطلق، يتأتي لها بعقل هذا التظاهر ونتيجة له اليقين والوثوق بواقعيتها من حيث هي مطلق. وهنا تتحقق السعادة .

ويعتمد (هيجل) إلى مقارنة طابع الفن الرومانسي بطابع الفن الكلاسيكي ، الذي وجد أكمل تعبير له في النحت الإغريقي ، فيقول " نلاحظ الهيئة التشكيلية للآلهة لا تعبر عن حركات ونشاط الروح الذي يبارح دائرة تمثيلية الخارجي لينكفئ على ذاته ويرجع إلى كينونة لـ - ذاتها الداخلية .. بيد أن ما نفتقر إليه هو الذاتية الموجودة لذاتها العارفة ذاتها .. وتتجلى هذه الثغرة خارجيا بافتقار التماثيل إلى نور البصر ، هذا البصر الذي به تفصح النفس عن ذاتها بمليء بساطتها . وما استطاعت حتى انجح آثار النحت الجميل أن تنجوا من هذا العيب ، بمعنى أن ما في داخلها لا يكشف عن ذاتها ..ونور النفس هذا بدلاً من أن ينبثق من التماثيل ، إنما يحض المشاهد الذي لا تكون نفسه بحضرة نفس ولا عينه بحضرة عين " . (٣٠-ص٨٦)

ترى الباحثة أن القيمة الأخلاقية أو الفضيلة عند (هيجل) تتحقق في وجود الله ووجود نور البصيرة الذي يسمو بالروح إلى المطلق ويجعلها متشابهة مع صفاته، فمشاهدة الفن هي تربية للروح حيث يدخل المشاهد إلى سبر أغوار نفسه ليتأملها ويرى مواقع الخير فيها .

أما (شوبنهاور ١٨٧٧-١٨٦٠) فقد كانت فلسفته مبنية على الإرادة وقال أن الإرادة تؤكد نفسها في الفرد من خلال البدن ، لان البدن هو التحقق الموضوعي للإرادة ، والإبقاء عليه . ولذلك يرى " أننا بدلا من أن نقول توكيد الإرادة ، يمكن أن نقول توكيد البدن " . (٣٠-ص٨٧)

وان ما يسميه (خيراً) ليس سوى صورة من صور توكيد الإرادة (فشوبنهاور) يعرف مصطلح (الخير) لا بأعتباره تصوراً مجرداً ، وإنما باعتباره تعبيراً عن إرادة الحياة ، ومظهر من مظاهر توكيدها .

(فنحن نسمي كل شيء خيراً عندما يأتي هذا الشيء كما نرغبه، ولذلك فان ما يكون خيراً في نظر شخص ، قد يكون عكس ذلك تماماً في نظر شخص آخر ولهذا فان مفهوم الخير عنده نسبياً) .

والإنسان عليه أن ينكر ذاته لكي يصل إلى الحياة الأخلاقية والتطبيق الأخلاقي للرؤية الحدسية ليس شيئاً سوى إنكار إرادة الحياة ، فهذه هي الحكمة الأسمى والحياة الأخلاقية الصحيحة.وإنكار الإرادة يكون على مستويين:(الفضيلة والزهد).

وتقوم الفضيلة عند (شوبنهاور) على مبدأ الشفقة أو التعاطف ، لان هذا المبدأ هو بمثابة إنكار لمبدأ الفردية ، وبالتالي فهو إنكار للأنانية ، ومن ثم فأنه يمثل مرحلة أو صورة لإنكار الإرادة ذاتها ، فالإنسان يصل إلى الفضيلة أو التعاطف.

عندما يستطيع برؤية حدسية أن يخترق حجاب المايا(الوهم) ، عندئذ سيرى أن الفردية وهم، وان الإرادة كما توجد فيه فإنها توجد في غيره من الأفراد .

ويعد الفضيلة رد فعل عقلي و لا يعني ذلك أنها فعل مضاد للعقل ، بل يعني أنها لا تسير في ضوء العقل ، وإنما تعتمد على المعرفة الحدسية لا المعرفة العقلية المجردة أو التصورات .

وترى الباحثة أن فلسفة (شوبنهاور) هنا تتعارض مع فلسفة (سقراط) حيث رأى الأخير أن الفضيلة معرفة بالخير ...

والمعرفة الحدسية يجب أن يصل إليها الإنسان بنفسه ، فالفضيلة لا يمكن أن تُعلّم ، اللهم إلا إذا كانت العبقرية تُعلّم .

ورأى (شوبنهاور) أن الخيرية والفضيلة ينبثقان من التأمل المجرد أي من التصور العقلي للواجب .

وخلاصة القول ترى الباحثة أن القضية تنبثق من معرفة حدسية مباشرة بالوحدة الميتافيزيقية لكل الموجودات ، أي بوحدة الإرادة فيها .

ومع كل هذا فان الفضيلة ليست قمة الأخلاقية عند (شوبنهاور) ، فهي طريق يؤدي إلى قمة الخلاص، وهو الزهد . فالزهد هو الفضيلة العليا أو (القداسة) على حد تعبير (شوبنهاور) .

وحياة الزهد . ظاهرة في كل الأديان لأنها قائمة على معرفة حدسية واحدة بما في الحياة من شرور وقبح .

وحياة القديس تكفل له السعادة الدائمة . (٣٠-ص٨٦-٩١) .

أما (كروتشيه) كان من إنكاراته الأربعة ، والتي أولها بأنه رفض أن يكون الفن (واقعة مادية) والثانية بأنه رفض أن يرتبط الفن بالأفعال الأخلاقية - وهذا ما يهمنا – حيث قال بان الأفعال الإنسانية والأخلاقية صفات الإنسان الفاضل ولكنها ليست بالضرورة من مهمات الفن حسب نظره (الأخلاقي) لا ينطبق على العمل الفني من حيث هو عمل فني ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة من حيث هي مجرد صورة بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقياً إلا إذا كان في استطاعتنا أن نحكم على المربع بأخلاقيته والمثلث بعدم أخلاقيته .

ويقول (كروتشيه) ويرد على الذين يقولون أن واجب الفنانين هو توجيه الناس للخير والفضيلة وتقويم الأخلاق والإصلاح والتربية ورفض الشر والكراهية . فيرد عليهم بتجربة (هذه الأمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها مثلما لا تستطيع الهندسة ذلك) .

إن هذا لا يعني أن(كروتشيه) يرفض الشكل الأخلاقي للفنان من حيث هو إنسان ولكنه رفض أن تكون القيم الأخلاقية والتربوية أساساً ومفهوما للعمل الفني وبنية له . (٦٤-ص٥٠) .

والرفض الثالث :رفض أن يكون الفن (معرفة مفهومية وتصويرية منطقية) .

وعلى الرغم من هذه الانكارات . إلا أن إيمانه بالتعبير وصلة هذا التعبير بالمعرفة الحدسية. فان الفنان له الحرية في تأكيد القيم وتضمينها عمله الفني كونها فاعلة في ذاته دون أي تحديد لنوع تلك القيم .

وقد استنتجت الباحثة من القيم الأخلاقية والجمالية ما يأتي :

١. تعد القيمة الأخلاقية ، قيمة أولية تنطوي ورائها قيماً عديدة كالشجاعة والعدل والتواضع ، والمودة .. الخ . وتعد من الثوابت التي لا يحيد عنها على الرغم من الاختلاف في ماهية هذه القيمة .
٢. إن تأكيد القيم الجمالية والأخلاقية في العمل الفني لا يحيد عن تاكيد المضمون المرافق للشكل .
٣. إن البحث الجمالي في تأكيد القيم على مختلف أنواعها ومضامينها إنما يستدعي قوة عقلية وذهنية تختلف إزائها المعرفة الحسية المحضة .

المبحث الثالث : مفهوم الدلالة

تقدمة :

إن القيم بأنواعها بحاجة إلى حامل لها يمكنه من كشفها والعمل فيها . وطالما أن القيم هي انتظام قائم في السلوك الإنساني ذات سمة استنباطية نستشعرها بقوى ذهنية أو حدسية. فغالبا ما تتمظهر بشكل دلالي أو رمزي معبر عنها، وربما تكون اللغة هي الأقدر في التعبير والكشف المباشر عن مضمون تلك القيم. إلا أن التعبير الجمالي والفني . والتشكيلي خاصة – سيكون بالضرورة أكثر تفعيلا للبعد الدلالي حتى وان كان في حيز الأشكال المرئية أما حين نكون بصدد الأشكال المجردة فان كشف تلك الأشكال لابد أن يكون رمزياً ودلالياً محضاً منفتحاً على التأويل ، وشراكة المتلقي في سبر غورها .

إن البحث في الدلالة سوف لن يكون بحثاً في نمط ثابت بل لابد أن ثمة مرونة ومتغيرات وأشكال تكون قادرة على الاستيعاب الكلي أو الجزئي للمعنى . وفق هذه الضرورة لابد للباحثة من دراسة ماهية الدلالة وأنواعها والطروحات الفكرية في هذا المجال .

مفهوم الدلالة .

لقد لجأ الإنسان الأول إلى الرمز ، كأداة تعبير عن صراعه مع ذاته ، وعن علاقته ببقية الموجودات، واتخذ الرمز في فترات زمنية، مفهوماً متميزاً عن الواقع، فكنا حيال ثنائية، كثنائية الروح والمادة ، النفس والجسد ، الفكر والحواس، والدين والدنيا، غير أن التطور الفكري للإنسان ، يقود إلى القضاء على كل ثنائية وازدواجية، ويؤكد على الوحدة في الإنسان والكون ، وكان ذلك من أصالة الفكر العراقي القديم الذي عُبِّرَ عنه من خلال الرموز والنصوص الأدبية.(١٥١-ص٨٧). ولكن في حدود رمزية الشكل في السطح التصويري ، لكن هناك رموزاً ذات دلالات روحية دينية ، أفادت من الشكل في فن العمارة ، وهي ظهور عدد من المعابد المقامة على مصاطب أو دكات اصطناعية وهي ما يسمى بالزقورات .

والفن الآشوري ببنيته الرمزية والتي توضحها أشكال المخلوقات الخرافية التي امتازت بصفة الدمج والتركيب لعناصر مختلفة إذ تبدو " التماثيل الهجينية المجنحة والثيران ذات أوجه البشر أو الأسّود ، وان هذه الأشكال وضعت في مداخل البوابات لإبراز مظاهر القوة وبعث الرهبة في نفس الرائي ، ولطرد الأرواح الشريرة . هذا فضلا عن أشكال هي بمثابة رموز دينية وذات صلة مباشرة بالإلهة العراقية القديمة فهي رموز لها " .

والدين له شان كبير في توجيه مناحي الحياة المختلفة وتنظيم المجتمع العراقي القديم ، وان ما امتاز به الدين في تلك الحقبة هو تعدد الآلهة ، وكان لكل اله رمز أو عدد من الرموز، فمثلا الهلال رمز الإله (سن) اله القمر والعدل والسلطة.(٦-ص١٣٤).

ومن ذلك يظهر لنا أن الإنسان ، يلجأ إلى الرموز بوصفها وسيلة للتعبير عن فكرة معينة أو يعبر به أي (الرمز) عن مشاعره ، ويأخذ ذلك التعبير مظاهر عدة منها الرسم ، الشعر ، النحت ، المسرح ، الموسيقى ، الرقص ، ... الخ .

ويقول (فرانكفورت) بأن الإنسان عندما يضع رمزاً لشيء ما فهو لا يدرك معنى ذلك الرمز أي أنه وصفه لمجرد إعتقاد بأن هذا الرمز بنية الشيء المرموز إليه.(١٠٣-ص٢٤).

إن الإنسان القديم عندما يفعل ذلك ليس في ذلك عدم تصور أو معرفة لما يفعله ، فربما أراد بذلك أن يحقق قوة إضافية سحرية أو دينية أو وظيفية ، في ذلك الرمز، وبالنتيجة سوف يحقق ذلك الرمز رغباته وأمنياته والحصول على رضا الآلهة والقوى الغيبية من خلال أشكالها الرمزية . وبالنتيجة فالرموز هي تعبير عن قيمة .

ومن ذلك ترى الباحثة بأن الرمز يتصف بالقصر والإيجاز ليعبر عن شيء معين ويختلف الرمز وتعبيره من شخص إلى آخر .

وقد أكد (أفلاطون) بأن الرمز يعبر عنه بالفكرة وبأن هذه الفكرة أو مجموعة الأفكار دافئة وسريعة . (٩-ص٥٨).

ومثالية (أفلاطون) تحمل في ثناياها الرمز " إلا أن هناك فارقاً هاما بين الأفلاطونية والنزعة المثالية الرمزية ، إذ الأفلاطونية تنظر الواقع كلهُ لترتفع فوقهُ بينما ينكر (الرمزيون) ظواهر الواقع فقط فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستنبطونه".(٤-ص٤٧).

أما (أرسطو) فقد تناول الرمز على أساس اللغة، فاللغة بجميع ميادينها هي رموز لأفكار وهي رموز مجردة فالكلام هو العمليات العقلية المتتابعة والكلمات رموز للأشياء الحسية ورموز لحالات النفس.(١٣٨-ص٤١) .

ويعد الرمز وسيلة اتصال وتفاهم في اللغة أو التعبير عن الانفعال، كما في الفن فأن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلا، العلم، فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني، والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن الرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه .

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز اتفاقية مصطنعة .. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة (Sign) وليس رمزا (Symbol) وتتفق عليها فإنها في العلم تقوم بمهمة الدلالة .. وهي ليست كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان ، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات ، فان تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة .

فاللحن الموسيقي مثلاً ، أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، إذا حاولنا أن نجرده من مضمونه أو نسلبه معانيه لنفرض عليه معناً جديداً لا يتعلق به، عندئذ تتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من احد عناصره الرئيسية، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له. (١٢٦-ص٤٥-٤٦) .

وهناك من يفرق بين الإشارة و الرمز ،حيث أن الإشارة جزء من عالم الوجود المادي، وهي مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت وتشير إلى شيء واحد معين وتنحصر في إطار محدد لا يتغير وهي آلية، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني حيث يوحي بأكثر من شيء واحد. وهو غير محدد في إيحائه أو ثابت كما انه شامل ومتنوع. (٤٩-ص٢٥-٢٦) .

ونرى أن تأويل الرمز يختلف بين الناس بحسب ما يوحي إليه من مشاعر إنسانية وتأثيره على المتلقي . حيث أن الإنسان يحيا في وسط عالم من الرمز "إنما يحيا الإنسان في الرموز ويعمل بالرموز ، وكيانه نفسه قائم على الرموز سواء أكان ذلك عن وعي أم من غير وعي" . (١٢٨-ص٣٣) .

إن تفعيل الرمز في الفن على شكل واسع يتجلى حين يبتعد الفنان عن محاكاة الواقع والتشبيه بالظواهر . فالفن الإسلامي مثلا ، يعد من الفنون التي فعّلت من الرمز – على الأخص في الفن التشكيلي – حين لجأت إلى الأشكال الزخرفية المجردة الخالصة .

وتقوم الزخارف على خلفية روحية ، ففي الصور الهندسية الإشعاعية صوّر الكون في نسيج متشابك يعطي معنى وحدة الوجود فالأشكال النجمية ذات دلالات روحية كما ذكرنا وكذلك دلالات فلسفية قائمة على فكرة سرمدية ، وهي أن الله هو سيد الكون ومصدر هذه السرمدية . (١٨٠-ص٨٦-٩٨) .

أما الصور النباتية فهي مرتبة بشكل غير مسبق ومجردة كل التجريد فلا يبقى من الشكل الطبيعي للنبات إلا خطوطاً منحنية ومتتابعة لا بداية لها ولا نهاية ، ويسمى هذا النوع من الزخارف بـ (ارابسك)• وتتميز الرموز الفنية ، فضلا عما تقدم . عن سائر الرموز الأخرى ، بل أن لها القدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء كانت لحناً أم لوناً أو لفظاً .

وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز، ولنا أن نتصور تلك المتعة الروحية العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن الإسلامي عن جميع القيم المطلقة التي أتى بها الإسلام .

وهكذا نجد أن الرسم العربي - الذي ينمو نحو التجريد ، ويتضمن كثيرا من الدلالات القيمية - كان ينقل بروية واعتدال ما كان يحويه من المعاني في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن "لانهائية" الملاذ الآجل . (١٥-ص٧١) .

أما في عصر النهضة فقد كان كل فنان يختلف عن الآخر في معنى الرموز التي تتضمنها لوحاته فمثلاً (جان فان ايك) كان يرسم الكوب البلوري والجرّة التي يخترقها شعاع من ضوء دون أن يصيبها خدش رمز لطهارة العذراء ، والشمعة المضيئة رمز للمسيح ، والفاكهة الموضوعة على حافة النافذة رمز للنعيم المقبل ، والضوء الهابط من النافذة رمز لنعمة الإله .. الخ . (١٥٤-ص٢٦٩) .

ومن الأصوات التي علت في الفلسفة الحديثة (كانت) حيث قال: أن الجمال الصرف لا يتمثل إلا في الشكل الصرف. ويتجلى الجمال الصرف عنده في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون كالنقوش والزخارف والزينة في الأشكال الورقية وهي أشكال لا معنى لها في نفسها . كما انه في مثاليته أراد إخضاع الفن للعقل حيث يفكر بالطبيعة كما أراد إخضاعه للمبدأ الخلقي في ذاته فالجمال يتطلب أسمى آداب المعرفة ويكون بذلك رمزاً للخلق.. كما انه يجعل الجمال متفقاً مع الخير لكي يصل إلى الكمال . (١٧٨-ص٨٠) .

أما (هيجل١٧٧٠-١٨٣١) فكان من أكثر المشتغلين على الرمز إذ أن جزءاً كبيراً من دراسته تُعنى بالرمز ولاسيما في مجال الفن الذي يقسمه إلى ثلاث مراحل : الرمزية – الكلاسيكية – الرومانسية .

والفن عنده علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فانه يسمى رمزياً في مرحلته الأولى . (١٤٠-ص٤٦) .

وقال: لا نستطيع أن نسمي شيئا ما بأنه رمزاً إلا إذا اتصف بأنه قبل كل شيء دلالة، والفن بصفة عامة يستلزم علاقة قرابة بين المدلول والشكل ، وقد قسم (هيجل) المرحلة الرمزية إلى ثلاثة أقسام هي الرمزية اللاواعية ورمزية الجليل والرمزية الواعية .

• الارابسك:لفظ أجنبي أطلقه مؤرخو الفن الأوربيين على نوع من الزخارف الإسلامية ذات الفروع النباتية والتوريقات الزهرية والكتابات والتحويرات الهندسية وكلمة توريق بمعنى امتداد وهي مقتبسة عن كلمة اسبانية.(توريكوس)–الزخارف الإسلامية.للمزيد ينظر(١٥-ص٧١)

فالرمزية اللاواعية تكون خارج ذات الفنان فالشكل يكون تعبيراً مطابقاً لمضمون معين ويتجسد هذا في الفن المصري القديم. ومروراً بالمرحلة الثانية حيث الارتباط بالحقائق والقوى العليا المتصلة بالخلق ومن حيث هو جوهر ومجرد من كل شيء ولا وجود حسي له ولقد "وجد أول تصور ايجابي للجليل تعبيره في الفن الحلولي• "(١٤٤-ص٩٥) .

وعندما ينتقل الجدل ضمن وعي الفنان فحينئذ يسميه (هيجل) الرمزية الواعية فهي لا تعني المضمون فقط بل تأكد على وجود تمايز بين الرمز وتمثيله الخارجي فالعلاقة بين الشكل والمضمون غير مسوغة ويكمن مصدرها في ذاتية الفنان ويبرز العمل الفني الانفصال والتقارب معاً بين المدلولات وأشكالها.(١٤٤-ص٩٥) .وتظهر أشكال الرمزية الواعية في الحكاية الرمزية والمُثل .

ومن الأصوات التي تعالت أيضا في الفلسفة المعاصرة (كروتشيه) إذ يرى أن الفن رمز . لكنه رمز إذا نظر للفن كوحدة شمولية دون تمييز بين كلاسيكية أو رومانسية . حيث أن الأعمال العظيمة هي كلاسيكية ورومانسية معاً كونها عاطفة وتصور تندمج في فعل وجداني واحد ، (فالعاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز في خفة هوائية). فالرمز ليس فكرة خارجية مقحمة في الصورة بل هو الفكرة والصورة معاً بما يعبر عن واقعة روحية واحدة . (١٧٥-ص٦٢) .

أما (كاسيرر١٨٧٤-١٩٤٥) فيرى أن الثقافة الإنسانية وفنونها هي أشكال رمزية (وان عالم الإنسان يتحدد بطريقة جوهرية من خلال الأشكال الرمزية التي يقوم هذا الإنسان بعملية تمثيلها لنفسهِ). رابطاً بين إبداع الأشكال الرمزية في الفن وبين الوجدان البشري ، فالرمز له معنى يدل على ما تختلج في باطن الفنان . وهو ما يدلل على قيمة الحدس في توثيق الصلة بين الوجدان والصور الذهنية التي لا تخلو من اثر عقلي يساعد على التعريف بالمعنى الكامن في الرمز وتشكليه.(١٧٥-ص٦٢) .

سارت (سوزان لانجر) على خطى (كاسيرر) إذ رأت أن الفن احد الأنشطة الرمزية التي أبدعها الإنسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان الإنساني ويصيغ أفكارنا الصادرة عن خبرة باطنية على نحو كلي ومباشر. وهي بذلك تؤكد نزعة شكلية في الفن ذات معطى خيالي لا حسي، وان عناصر الشكل وصفاته البنائية عامل مساعد يرتبط ارتباطاً عضوياً بالوجدان وإسقاطاته، بما يجعل العمل الفني حيويا وله حياته الخاصة. (وهكذا تكون الأشكال في الفن تجريدية ومحتواها هو الشكل الخالص "Pure form". بهذا المعنى أيضا تكون جميع الفنون تجريدية ، وذلك لان نوعياتها هي أشكال مجردة من وجودها المادي وبدون أي معنى عملي).(٥٢-ص١٧) . وقد أكد هذا الاتجاه من قبل (كانت) .

أما علماء النفس ومنهم (فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) فيرى أن منبع الرموز هو اللاوعي، إذ تكشف عنه الرغبات والانفعالات المكبوتة والتي تظهر في الأحلام ، فالحلم ذو طبيعة رمزية .

والفنان يسعى لإشباع الرغبات اللاشعورية المكبوتة من خلال إسقاط المكبوتات في العمل الفني، فتتحول هذه الرغبات والمفردات الذاتية إلى جوانب إبداعية في يد الفنان يتقبلها الآخرون على الرغم من ذاتيتها عندما يعرفها من خلال العمل الفني فجزء من المكبوت يتحول ليصبح عملا إبداعياً، وهذه القدرة التي تقوم على إخراج محتويات اللاشعور الكامنة (المكبوتة) في أعماق النفس إلى دائرة الشعور تسمى (التسامي) (Sublimation) .

وبعد أن يقوم التسامي(بتهذيب الانفعالات والدوافع البدائية والغريزية المحرمة وتحويلها إلى أشكال مقبولة اجتماعياً ومن بينها الإبداع الفني).(٨٧-ص٤٥١) .

فالتسامي كفيل بإظهار العبقريات في الفن والأدب ... والتي تعد مادتها الأساسية في مفردات اللاشعور . ويتساوق فعل الحدس مع التسامي في خلق عالم من الصور المنقاة من هدفه الجنسي إلى أهداف ارفع وأكثر رمزية .. والفنان حين يلجأ إلى الرموز والأساليب المثالية من اجل التعبير عن هذا التسامي فانه ينأى بالطاقة الجنسية "اللبيدو" عن مظاهر الإشباع الحقيقي . لكي يحولها إلى مجالات خيالية وميادين وهمية تصبح فيها عديمة الضرر . تبعا لذلك فان الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة .

وان للفنان (قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه . بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً).(٦٦-ص١٧٦) .

أما (يونك ١٨٧٥-١٩٦١) فانه يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة، و بأختصار أن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس. ويميل (يونك) إلى (اعتبار هذه القدرة فطرية) . (وان الفن إنما هو نوع من الحافز الفطري الذي يملك

• الفن الحلولي مذهب للقائلين بوحدة الوجود والله والطبيعة وبان الكون المادي والإنسان ما هما إلا مظهران للذات الإلهية . للمزيد ينظر (١٤٤-ص٩٥).

الموجود البشري فيجعل منه أداة أو وسيلة في خدمته . لذا فالفنان يمتاز بالسمو والرفعة لأنه يمثل إنساناً جمعياً يحمل في لا شعوره مكنون البشرية ، الأمر الذي اقتاده إلى تعشيق الفن بالوجود الإنساني في نوع من المشاركة الوجدانية الصوفية) .(٦٦-ص١٧٦) .

يرى (يونك) أن التعبير في الفن على اللاشعور الجمعي لا يتم إلا من خلال الرموز التي يسقطها الفنان في عمله الفني كصيغة مثلى للتعبير عن حقيقة معينة نسبياً . وللحدس دوره في صياغة مضمون الرمز وتشكيلها واختزالها . (فالرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى ، والحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز) . (٧٢-ص٢٠٧) .

وحول طبيعة الرموز يقول (يونك) :أنها تتكون أو تتشكل بحسب محتويات الشعور، حتى إذا كان هناك ثمة متناقضات في حالة وقوع الرمز، فقد تدل الرموز على معنى أو شيء معين أو تدل على نقيضه. (١٥٢-ص٦٤-٦٥) .

وفرق (يونك) فيما بين الإشارة (Sing) وبين الرمز (Symbol) ، فقال:" إن الإشارة لا تفعل غير أن تدل على الأشياء الموصلة بها فقط وهي دائما اقل من المفهوم الذي تمثله ، أما الرمز فيمثل أكثر من معناه المباشر فضلاً عن أن الرموز نواتج طبيعية وعفوية" . (١٥٢ – ص١٧)

ويعرف (يونك) الرمز " على انه مصطلح أو اسم أو صورة .. قد تكون مألوفة في الحياة اليومية ، ولها معانٍ إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح وقد يكون مبهماً أو مجهولاً أو مخفياً عنا " (١٥٢-ص١٧).

والصورة في الفن تكون ذات دلالة رمزية لأنها تعبر عن شيء واضح ومباشر والإنسان بشكل عام والفنان على وجه الخصوص يستخدم تعبيرات رمزية لتمثيل مفاهيم هو غير قادر على التعبير عنها، فهو محاط بعدد من الأشياء التي يصعب إحصاؤها والتي تقع خارج ثقافته .

فنرى النصوص المسرحية الإغريقية مثلا لم يخرج الرمز بشكل عام عن شكله القدري نتيجة ارتباطه بالمعتقدات الدينية والفلسفية السائدة في ذلك العصر فمعاناة شخص يتمرد على الإلهة تمثل معاناة كل إنسان يمر بالموقف نفسه.(١٧٧-ص٢٠) .

وعلى أساس ذلك نؤسس بأن الرمز في المسرح يبرز من خلال النص فضلا عن المؤثرات الموسيقية ، وكذلك الماكياج والأزياء والديكور فكل هذه العناصر تساعد في خلق الجو الرمزي بدلالته الإيحائية، وتستعين المسرحيات الرمزية في مجال إخراجها بالموسيقى والرقص التي تسير جنباً إلى جنب مع النص الروائي بهدف الإيحاء والتعبير .

أما الشعر الرمزي فهو يسعى إلى إبراز الفكرة الواضحة في ذاتها فلذلك يسعى هذا الشعر إلى أن يُلبس الفكرة المطلقة شكلاً محسوساً .

وهذا الشكل ليس غاية في ذاته ولكن يهدف التعبير عن الفكرة وبالوقت نفسه يظل خاضعا لها .(٥٣-ص١٩) . فالإيحاء والغموض تهيئ الجو النفسي لدى المتلقي لاستيعاب الفكرة والتشوق لمعرفتها ، فـ (غوتة) يرى أن الرمز " امتزاج للذات بالموضوع و الفنان بالطبيعة "(١٧٧-ص٢٠) .

ونلاحظ من ذلك أن الإنسان رامز في شتى عصوره و مختلف نواحي نشاطه الفكري ، وازدادت هذه الحقيقة وضوحاً في عصرنا الحاضر. فالأساطير رموز ، والتعبير عن القيم الأخلاقية والجمالية لا يكون إلا بالرموز، والأدب قوامه الرمز بالتشبيه والتصوير، والفن كله رموز، رموز صوتية في الموسيقى ورموز لونية في التصوير والأشكال ، ولعلم الطبيعة رموز ، والفلسفة تحليل للرموز ، والتفاهم في الحياة اليومية قائم على الرمز ، وتقاليد المجتمع وعقائده ، إشارات رمزية ، وهذا ما دفع الفلاسفة والمفكرين إلى التساؤل: أفيكون عجيبا بعد هذا كله أن نصف الإنسان بأنه الحيوان الرامز ؟! (٥٣-ص١٩).

أما (الدلالة) فهي العلم الذي يدرس المعنى، وموضوعه يكون أي شيء وكل شيء يقوم بدور العلامة والرمز.(١٦٠-ص١١).

وكذلك هو الوسيلة التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم الحدث بعلامة قابلة لان توحي بها. (٩٨-ص١٥)

وان كلمة دلالة (Semantique) قد اشتقت من الكلمة اليونانية (Semaino) . (دل – على) وهي نفسها مشتقة من (Sema) دال وقد كانت في الأصل تدل على كلمة معنى.(٩٨-ص١٦) .

والدلالة من الموضوعات التي تعرض لها (أفلاطون) في محاوراته، كذلك (أرسطو)، عندما تكلم عن الفرق بين الصوت والمعنى وذكر أن المعنى متطابق مع التصور في العقل المفكر وميز بين ثلاثة أمور هي:

أ. الأشياء في العالم الخارجي .
ب. التصورات = المعاني .
ج. الأصوات الرموز في الكلمات (١٢٤-ص١٧) .

وقد استطاع الفكر العربي في مرحلة المتأخرة أن يتوصل إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة والتي سبقت الأبحاث المعاصرة .

حيث تنحصر الدلالة عند الفلاسفة المتقدمين (كالفارابي، ابن سينا والغزالي) على الدلالة اللفظية، فالدلالة بنظرهم تتناول اللفظة و الأثر النفسي، أي ما يسمى بالصور الذهنية والأمر الخارجي . (١٠٢-ص٧) .

فالصور الذهنية تؤدي إلى الأمر الخارجي ، والدلالة هي فهم أمر من أمر آخر إذ أن فهم الأمر الأول أي الدال يستدعي الأمر الأخر وهو المدلول ، وهي علاقة ذهنية بين صورتين الدال والمدلول .

وثمة اتفاق عند العرب على تصنيف الدلالة إلى ثلاث أصناف ، أ. عقلية . ب. طبيعية . ج. وضعية .

فالدلالة العقلية : تقتصر على دلالة الأثر على المؤثر حيث يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول ، كضوء الصباح اثر لطلوع قرص الشمس .

والدلالة الطبيعية : هي دلالة على الملازمة بين شيئين ملازمة طبيعية . لا يتدخل فيها الإنسان ولكنها موجودة عنده ، كالتثاؤب عند النعاس ، وظهور حمرة الخدين عن الخجل .

أما الدلالة الوضعية : فهي الدلالة على الملازمة بين شيئين تنشأ من التواضع والاصطلاح على أن وجود احدهما يكون دليلا على وجود الثاني ، كالخطوط التي اصطلح على أن تكون دليلا على الألفاظ وكإشارات الصّم ، والرموز الحسابية والهندسية ، والمسجد دلالة دينية عند المسلمين .

وتقسم الدلالة الوضعية إلى :

أ. **الدلالة اللفظية** : إذا كان الدال على الموضوع لفظا .
ب. **الدلالة غير اللفظية** : إذا كان الدال على الموضوع غير لفظ، كالإشارات والخطوط واللوحات المنصوبة في الطريق لتعيين اتجاه الطريق إلى بلدة ما.(٦٩-ص٥٦-٥٧) .

ويرتبط المفهوم المعاصر للدلالة بعلم العلامات وما يسمى السيمياء أو (السيميولوجيا)• ، حيث تقابل الدلالة العلامة .

والسيمولوجيا يمكن أن تحدد بأنها علم الدلائل التي استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، تمت بصلة للعلم ولكنها ليست دراسة من الدراسات . فالعلامة بين السيمولوجيا والعلم هي علامة خدمة فبإمكانها أن تقدم خدمة لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها نموذجاً إجرائياً يحدد انطلاقاً منه ، كل علم نوعية ما ينصب عليه .(٢٤-ص٢٥) .

والسيمياء : هي دراسة الشفرات ، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى . وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية ، برغم كونها عرضة للتغيرات. والشفرات تتغير بوجود الأنظمة المختلفة ، حيث يشترك بها منتج ومتلقي.(٧٤-ص١٢-١٥). وهذا يعني أن هناك فهماً مشتركاً بين المرسل والمتلقي .

كذلك فان الفنان في تشكليه لعناصر العمل الفني أو الصور وربطها مع بعضها البعض فهو يتعامل معها من خلال شفرات تجريدية أو واقعية رمزية أما بفعل تراكمي سياقي . أو بفعل قصدي . وتقدم الإشارات على العلاقة بين الدال والمدلول حيث تكون هذه العلاقة تواضعية في الإشارات غير الجمالية . ويكون هذا التواضع قوياً .

ويقول (بيرس) أن كل ما في الكون هو علامات ، فالعلامة هي أساس كل شيء والسيمولوجيا وفقاً له هي علم الإشارة الذي يحوي باقي العلوم الإنسانية – فيقول- " ليس باستطاعتي أن أدرك أي شيء في هذا الكون – كالرياضيات والأخلاق وعلم النفس .... الخ إلا على انه نظام سيميولوجي" (٩٨-ص١١) .

• السيمولوجيا او السيموطيقا كلاهما مصطلحان مترادفان حيث يؤديان إلى المعنى نفسه وموضوعاتهما دراسة الدلالة والمعنى .(وسوسير) مؤسس المنهج السيموطيقي ويستخدم هذا المصطلح كل من يتبعه من الأوربيين ، أما (بيرس) فهو صاحب المنهج السيمولوجي ويستخدم هذا المصطلح كل الناطقين بالانكليزية . للمزيد ينظر(٢٤-ص٢٥).

واستنادا إلى ما تقدم نجد أن (بيرس) يحدد عالماً مغلقاً على نفسه من العلامات، إذ أن كل فكرة هي علامة وحياة الإنسان سلسلة من العلامات المتصلة والمتراكبة وكل عنصر يدرك بعلاقته مع العناصر الأخرى ، ولا يهم عدم تطابقه مع شيء واقعي، فكل علامة تؤدي إلى علامة أخرى فالعالم سلسلة من العلامات.

وهناك نوعان من الدلالات هي الدلالات الاصطلاحية أو المطابقة (Denotation) والدلالة الإيحائية أو المصاحبة (Connotation) .

فالدلالة الاصطلاحية :- هي معنى حرفي أو خاص ، وأحياناً تتضمن فكرة تعيين المرجع، وهي عنصر ثابت لوحدة من الوحدات المعجمية الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب . فيمكن أن تعرف دلالة لفظ (اصفر) على أنها لون معين يمكن قياسه من خلال تحديد موجاته الضوئية .

أما الدلالة الإيحائية: فهي تتعلق بالعناصر الذاتية طبقاً للسياقات التي تظهر فيها الوحدة ، إذ أن المعاني التي تقترن اقتراناً حراً بكلمة معينة ، فاللفظ (اصفر) هو لون ذو موجات ضوئية محددة ، تصاحبها دلالات إيحائية أخرى . وهي الخط في بعض السياقات ، ويؤكد تعريف الدلالة المصاحبة على الجانب الانفعالي لهذه الدلالة ، والذي يكمن في الشحنة الانفعالية التي تودعها ثقافة ما في الدلالة . وان كل كلمة تحمل في طياتها دلالات مصاحبة .(١٢٥-ص١٧٢) .

ومن جانب آخر تصنف الدلالة بحسب اختلاف العلاقة بين مكوناتها. واستناداً لرأي (سوسير) فأن العلامة وحدة ثنائية المبنى وتتكون من الدال (Signifier) والمدلول (Signified) وتنشأ بالعلامة ومن عملية الربط بينهما ، فالعلامة هي نتاج عملية نفسية .

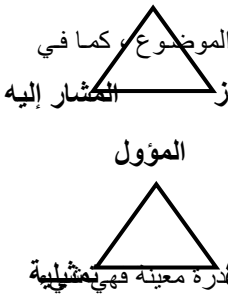
فالدال هو حقيقة نفسية أو الصور السمعية التي تولدها في الذهن التي يسمعها المتلقي .

والمدلول: هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع . (٢٣-ص٣٠-٣١) ، وبصرياً، يعد الصورة المتشيئة في الشكل هي الدال , أما المدلول فهو المعنى المستنبط من الشكل ، الذي يكون في الغالب حاويا للقيم بكل أنواعها .

أما لدى (اوجدين ورتشاردز) فأن العلامة وحدة ثلاثية المبنى، تتكون من الرمز أو الكلمة (الجملة) والمشار إليه هو في عالم الخبرة أي الشيء الخارجي في حين أن الفكرة أو الإشارة هي المفهوم . (٢٣-ص٣١-٣٢) .

وفق هذا التصور، نستدل على أن الشكل ليس ثابت التوصيف بل يتسم بالمرونة في التشكل طبقاً لتحولات الرؤية لدى الفنان وتنامي خياله .

ويعد (بيرس) العلامة وحدة ثلاثية المبنى أيضاً وتتكون من ترابط التمثيلية أو المصورة والمؤول والموضوع ، كما في المخطط الآتي .



فالعلامة التي تسمى (بالتمثيلية أو المصورة) هي شيء يمثل شخصاً ما أو (رمزاً) لشيء معين بخصوصية قدرة معينة فهي محدد يصف (المفسر) ليشير إلى موضوع العلامة (الموضوع) هذا وقد أخضع (بيرس) لكل عنصر من هذه العناصر إلى تجزئته لثلاثة أجزاء .

فالثلاثية الأولى كانت على أساس العلامة في ذاتها وتضم:

١. علامة نوعية (Aualisign) وهي تؤدي دور العلامة عندما تكون مجسدة .
٢. علامة مفردة (Sinsign) وهي شيء حقيقي يؤدي بشكل مفرد دور العلامة.
٣. علامة قانونية (legisign) وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة أما الثلاثية الثانية فهي قائمة على أساس علاقة العلامة بالمفسرة فهي :-

أ. علاقة على أمور احتمالية .
ب. علاقة على أمور واقعية .
ج. علاقة على أمور عقلية . (١٤١-ص١١٥-١١٨) .

أما الثلاثية الثالثة فتقوم على أساس العلاقة بين العلامة والموضوع وتتألف من:

١. **أيقون (Icon):** أن الأساس في هذه العلاقة هو التشابه بين الدال والمدلول وان أي تشابه بين العلامة وما تشير إليه يكفي لإقامة علاقة أيقونية. وهي علاقة معللة وواضحة وليست اعتباطية كما في الصور الفوتوغرافية والرسم البياني .(٤٧-ص٣٤-٣٥) .
٢. **المؤشر (Index) :** تكون العلامة هنا مرتبطة بمسببها ومن النوع التعاقبي إذ يرى (بيرس) أن المؤشر هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع فعل هذا الشيء في الواقع ، كإشارة السحب على المطر .
٣. **الرمز (Symbol):** وهو على العكس من الإيقونة فان العلاقة هنا بين الدال والمدلول هي اعتباطية وغير معللة حيث لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه . (١٠٧-ص١٧٢) .

وتقوم الإشارة على العلاقة بين الدال والمدلول حيث تكون هذه العلاقة تواضعية في الإشارات غير الجمالية ويكون هذا التواضع قوياً، كما في إشارات المرور.

أما الإشارات الجمالية فهي تصويرية وقياسية وهي بسبب طبيعتها الايقونية اقل اصطلاحاً . حيث تتحرر إلى حد ما من الاصطلاح وهذا التحرر يمنح الإشارة قدرتها على الخلق .

والفنون عبارة عن أنماط تصور الواقع والدوال الجمالية عبارة عن أشياء محسوسة . غير أن الدال التصويري يعد صورة وايقونية لهذا الواقع ولهذا فأن وظيفة الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط بل في القيمة التي تحملها في ذاتها .

والإشارات الجمالية تقوم بوظيفة مضاعفة فبعضها عبارة تمثيل للمجهول وتقع خارج الشفرات المنطقية وهي أدوات للامساك بالتجربة النفسية المجردة عبر التجربة العملية للحواس . وهكذا فهي فنون للمعرفة وان كانت هذه المعرفة هي المجهول . أما بعضها الآخر فيذهب إلى تحديد رغباتها بإعادة خلق عالم ومجتمع متخيل يعوض عن الخسارات والحرمان في المجتمع المعاش، وهي تبدو فنوناً للترفيه بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة .(٩٨-ص١١٤-١١٦) .

والفنان يخلق سيميولوجيا خاصة به ويؤسس تكويناته من خلال الاختبار والتنسيق للخطوط والألوان التي يضفي عليها الدلالة ، فالفن ليس سوى عمل معين يبث فيه الفنان بمحض حديثه تعارضات يتحكم فيها تحكماً مطلقاً من دون أن ينتظر إجابة أو يحاول إن يلغي التناقضات . فالشكل يخضع لمعايير واعية أو غير واعية يجسدها العمل وتصبح شاهداً عليه . بل أن الألوان تشكل سلماً يمكن تشخيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها، فهي تعين ويشار إليها ولكنها لا تشير إلى شيء خارجها ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد.(١٠٧-ص٣٠).

نستنتج من ذلك أن دلالة العمل الفني تفهم من خلال فهم العلاقات والعناصر المكونة للعمل وطريقة تنظيمها التي تؤسس عالما منفتح الرؤيا ، وهي ليست ثابتة في كل الأعمال الفنية ، فكل عمل يتطلب الكشف عن الدلالة فيه على حدة ، فإنها لا تشير إلى أشياء معروفة ومحددة مسبقا كما لا يتلقاها الجميع بصورة متماثلة الفهم .

فالعناصر هي التي تؤدي إلى تكوين المفاهيم باختلاف تنظيمها وتغيرها بتغير المفهوم . (٤٤-ص١٠٦) .

وان العمل الفني هو وصف لرؤية شاملة فهو رمز معبر وذو معنى ، فضلا على انه علاقة بين موضوع ومشار إليه ، حيث نحيل هذه العلاقة إلى الوجود الكلي للظواهر .

تستنتج الباحثة مما تقدم :

١. تعد الدلالة بكل صيغها في التعبير - كرمز أو علامة ، أشارة أو أيقونة - مادة فكرية ثرية قادرة على أن تعكس القيم و تستوعبها .
٢. إذا كانت الطروحات الفكرية حول الدلالة تؤكد على الخطاب اللغوي فان الخطاب البصري التشكيلي يعد حاوياً كاشفاً للدلالة .
٣. تتفاوت الصلة بين الدال والمدلول في الفن التشكيلي مرناً ما بين تطابق الدال مع المدلول في حيز الصورة الواقعية (الايقونية) أو تكون الصلة متباعدة في حيز الصورة المجردة (الرمزية) .

المبحث الرابع :الدلالات القيمية في الفن.

- الدلالات القيمية في الفن القديم .
- الدلالات القيمية في الفن اليوناني.
- الدلالات القيمية في الفن المسيحي .
- الدلالات القيمية في الفن الإسلامي .
- الدلالات القيمية في فن عصر النهضة الأوربي .

❖ الدلالات القيمية في الفن القديم .

كان الفن وما زال أداة تعبيرية عن النشاط الإنساني الإبداعي وقد اختلفت أسباب وجوده وتطوره، ولذلك يقوم الإنسان بخلق نوع من التوازن في حياته بطريقة ما ، فالفن يسعى لإقامة علاقة بين الإنسان وواقعه .

إن الإنسان البدائي لم يخلق صورة بقصد إمتاع العين أو ميل للتعبير عن انفعال جمال ، مع ذلك كان يجد في عمله رضاءً جمالياً معيناً على الرغم من انه كان ينظر إلى الصفة الجمالية على أنها وسيلة لغاية نفعية .(٣٦-ص٦٦) .

كان الفن القديم في الغالب، يعد ضرباً من السحر. (١٦٠-ص١٥). فكان الفن سلاحاً سحرياً للجماعة يمدها بالبقاء. وسرعان– وبتأثير ديني– ما تبدلت موضوعات الفن ووظيفته، فأخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة تحل محل السحر ، فبعد أن كان الإنسان القديم يلجأ إلى السحر بفعل الخوف من الموت والجوع ، ومحاولة إيجاد قوة روحية مسيطرة على مادية الحياة. فكان الدين قد برمج إلى حد ما هذا الدافع، وكانت الطقوس الدينية هي الفعل اليومي الذي يمده بالحماية والأمن .

وإذا ما أصبح تصور القوى الإلهية الخارقة حياً في نفس الإنسان، أصبح للظواهر الطبيعية، والأحلام والموت والحياة مغزاً دينياً، واكتسبت مخاوفه ورغباته صفة روحانية، والوسيلة الوحيدة لاتصاله بالقوى العليا، أما بطريقة مباشرة تسمى بطريقة الأحوال التعبيرية أو بطريقة غير مباشرة تدعى بطريقة الأحوال السحرية.(٤٨-ص٣) وبما أن العمليات السحرية جملة من الطقوس التي تهدف إلى رفد الإنسان بقوة تأثير لظواهر الطبيعة بواسطة قوى غامضة فقد ارتبط بالدين (٧٣-ص٢٨٣) .

أي أن الإنسان لجاء إلى الدين لا خوفاً من الطبيعة بل رغبّة منه في السيطرة عليها، وان السحر سبق الدين في ظهوره ، والدين سبق العلم.(٧٥-ص٦٨-٦٩). وأصبحت " الصلة بين الدين والفن ، صلة قوية . وان ما يلاقيه الإنسان من الفراغ وصعوبات حياته والنقص في تحقيق ما يريد ، يدعوه في إطار من التخيل إلى أن يرتفع بالخبرة إلى مستوى المثل العليا. وهذا العنصر التخيلي هو واحد من الطرق التي سلكها البشر منذ أطوارهم البدائية الأولى حتى الآن، في الفنون والأديان والأساطير، سواء في وادي الرافدين أم اليونان" .

وقد ارتبطت كل من الفنون والممارسات السحرية والعقائد الدينية في حياة الشعوب البدائية وتداخلت بعمق مع البناء الاجتماعي والنظام السياسي والكيان الاقتصادي، وأصبح الدين نظاماً سلوكياً يقوم على معتقدات تمثل العلاقات الخلقية بين الناس وبين ما يعبدون. ويساعد على تفسير الأحداث المعقدة ، والتي تبدو صورة ظاهرية غير قابلة للتفسير ويجسد أيضا فكرة القوة فيما وراء الطبيعة.(٧٥-ص٦٨) .

ومن ثم تظهر لنا الغاية النفعية التي حققها الإنسان الذي صنع أول تمثال، فعن طريق هذا التمثال كان يستطيع أن يدفع عن نفسه الشر ويجلب لها الخير . أما بالنسبة للرقص والغناء والطقوس الجماعية فان غايتها النفعية لدى الإنسان البدائي واضحة . فقد كانت هذه الطقوس تحقق له شعور الانتماء إلى الجماعة والتجانس معها، وهو شعور يشيع في نفسه السكينة والطمأنينة . وقد يقال من الوجهة النفسية أن مشاركته في هذه الطقوس – وهي في بعض الأحيان تشمل أعمالاً عنيفة تنتهك البدن – إنما تحقق له نوعاً من التخلص من طاقته الزائدة ، ومن أعبائه الروحية على السواء . (١٥-ص٢٤) .

وفي هذه الرقصات يجد البدائي لذّة مبعثها حريته في التعبير عن الحركات التمثيلية التي تخضع فيها الظروف له بدلاً أن يكون هو عبد الظروف في عملية الصيد الحقيقية، ففي هذه الحركات يخلق الظروف المطاوعة ويتصرف بحرية داخلية ويحس بكمال قدرته الإنسانية ويبتدئ أسلوبه الفردي في التعبير.(٥٠-ص١٣) .

والإنسان عندما انتقل من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج فان ثمة تحول قيمي، حيث لم يعد في حاجة إلى إشكاله الحيوية والعضوية التي كان يحتاجها لمطاردة الفريسة ولتمثيل الحيوان المتقوقع على نفسه المغلوب ، وبدأت اشكاله تقترب من التجريد والبساطة. حيث أصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي للإنسان، وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلية وبدا اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر ، وهو الشكل الرمزي.(٩٧-ص٢٩) .

هذه الرغبة في التبسيط والتجريد ناتجة من أن نماذجه النفعية السحرية بعيدة عن الواقع ، فهي ترمز إلى تمثيل شيء غيبي . (٤٦ ج١-ص١٢٣) .

فالشكل البسيط هنا هو الأكثر قبولاً وتجاوباً عند الإنسان البدائي لان هذه الوحدات البسيطة تحقق الراحة الفكرية وتقلل من الجهد الذي يبذله في إدراك الأشياء.(٥٩-ص١٣) .

وهنا تتضح حقيقة من عمر التاريخ ما زالت سارية لحد الآن وهي أن التحول في القيم سيتبعه بالضرورة تحول في الشكل الفني ولمختلف الفنون .

والأشكال التجريدية أشكال اقرب إلى الروحانية منه إلى الطبيعية ، هذه النماذج الروحية النابعة من الذات على الرغم من مرجعها الطبيعي كانت بالتأكيد من خلق الفنان البدائي الذي بدا يفرض ذوقه الشخصي بحدود الشكل العام ويتحكم في بعض التفاصيل الثانوية.

فالنماذج المتنوعة للآلهة (الحامية) على الرغم من المحافظة على الخطوط العريضة للتصميم، فقد جرت تنويعات خفيفة لتمييز الآلهة الجديد من القديم، وعادة ما يفقد أي نموذج سماته الأصلية من التكرار الذي يتوقف ويميل إلى التبسيط ويصبح أكثر تجريدا، ويمكن ملاحظة هذا في الرموز الكتابية التصويرية لدى الصينيين التي بدأت على شكل صور مصغرة ثم فقدت كل علاقة لها لمصدرها التصويري لتتحول إلى مجرد رموز . (٤٦ج١-ص٢٣) .

ولذلك يمكن أن نكشف في أعمال البدائيين الفنية بعض القيم الجمالية والتي جاءت نتيجة خبرة اكتسبها الإنسان من خلال الممارسة الطويلة ، وقد جاءت نتيجة للقيمة النفعية ، وربما كانت البراءة والبساطة والتلقائية هي تلك القيم المماثلة فيها، التي صارت تشد إليها بعض الفنانين المحدثين. ولكن الفنان البدائي نفسه كان على وعي فطري بالقيم . إن كان كل ما يدركه من عمله هو انه يصنع آلة حادة قاطعة أو وعاء أو صورة كحيوان أو تمثال لشخص ما. وقد كان الإنسان البدائي غير آبه بالتفصيلات أو حارصاً عليها ، لأنه لم يكن ينقل عن نموذج ماثل أمامه ، بل كان يستلهم الأشكال من ذاكرته فيسجلها بعد أن يلعب فيها خياله الساذج دورا يجنبها فيه صفة المطابقة لما هو في الواقع . (١٥-ص٢٦) .

لقد كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة في حياة الإنسان وحياة الفن على السواء. فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الأساطير، وهي أقدم شكل قصصي عرفه الإنسان، ثم جاء الفن التشكيلي لكي يجسد في الصور والتماثيل هذه الأساطير. ومنذئذ اخذ الفن يصبح ذا مضمون، ولم يعد مجرد صنع أدوات للصيد أو أواني للطعام .

وقد تمكن الإنسان في الرغبة من التعبير الفني عن معتقداته الدينية . لان الفن في الشرق الأدنى القديم عامة لم يكن منفصلا عن الدين وما كان من دونه، ليحظى إلا بقليل من الأفكار الموحية. (١١٦-ص١٨) . وهذا ما يؤكده (اندرية بارو) بقوله : يجد الفن في الدين الملهم الرئيس له بل المصدر الوحيد لإلهامه . وعلى هذا فان من النادر أن نجد في العراق القديم عملا فنياً لا يكون مادة دينية تقريباً (٢٥-ص٩٤) . فالفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية المحيطة به ، فيجعلها صالحة له ، محققة لأمانيه موطدة لأقدامه ، في الطبيعة التي يعيش فيها (٥٦-ص٢-٣) . مثال ذلك ما عثر عليه من تماثيل المتعبدين وما تمثله تلك التماثيل من أهمية الصلة بين الشعائر الدينية ورموز المعبودات التي ما هي إلا استمرار المعاشرة مع الأرض الأم. (٤٢-ص٢٩) . فقد ارتبطت هذه التماثيل وهي في حالة التعبد المستمر بالغائية [•] التي اتسمت بها طروحات (سقراط) الفلسفية والجمالية والتي جعلت قيمة الأشياء بما تحققه من منفعة للإنسان ، وبأن يكون لهذه الأشياء هدف نافع ، وأسمى هذه الأهداف عنده هي التي تحقق الفضيلة والخير المطلق ، فالفنون على كافة أنواعها ينبغي في رأيه أن تحقق للإنسان نفعاً أو خيراً معيناً . (١٢٦-ص١٩) .

ومعظم الفن السومري لا يمكن فهمه دون فهم واسع لطبيعة الأفكار والمعتقدات التي كانت تسود المجتمعات في ذلك الحين أو فهم الأساطير والملاحم الدينية والبطولية لذلك العصر، وهذا ما أكده (اندريه بارو) بقوله: إن عمل الفن هو أن ينقل رسالة لا زمن لها ، غير انه لا يمكن تفسيره إلا عن طريق المعرفة الخالصة تماما بالأحوال التي أدت إلى ظهوره فهو حلقة في سلسة لا نهاية لها، حلقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بما سبقه، وبما سيعقبه (٢٥-ص١٤٥) . ويمكننا القول أن الفن الرافديني - والفن السومري بالتحديد- فناً دينياً ولد في المعابد وكان وريثا للسحر والدين في عصور ما قبل الحضارة السومرية ، فكان الفن منذ نشأته متعلقا بعقائد وطقوس دينية. (١٣٩-ص٢٢٥) . وكان الفن في البدء ضرورة نفعية حقيقية وبعد أن أرسيت قواعد الفن الواقعي (أي صلة الشبة) استعاض الإنسان بصلة روحية غير مرئية، وأوضحها بالرمز، وبفضل مجانسة تضفي على الصورة تغدو هذه معادلة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الإنسان في الطبيعة وكان لها أهمية في نظره.(١٣٩-ص٦١). وكان سعي الإنسان دائما منصبا على تكوين أشكال ذات معان عميقة ، فالفن لا يستقي من الطبيعة العفوية للأشياء، ولكنه يسعى إلى نوع من التحرير والاختزال وصولا إلى الأسلوب الرمزي في التمثيل ، تبعا لأفكار ومضامين لها علاقة بالفكر الديني وهو من الضرورات الملحة في حياة الجماعة ، إن مثل هذه الرموز ما نسميه نحن اليوم بالأشكال التجريدية.(١٧٢-ص١٠) . ولكن الرمز يظل غامضاً ومبهما إذ يمكن أن نرمز للقوة برمز الأسد أو الثور، أو نرمز بالأسد لشيء آخر غير القوة كالعظمة أو الموت فالثور عند سكان وادي الرافدين يرمز إلى (ثور السماء) ، والذي تحرق أنفاسه الحبوب ، وكذلك شكل النسر برأس الأسد (أمد وجود) الذي ينشر جناحيه عبر السماء في السحب الداكنة، وهي صورة تمثل عاصفة المطر التي تحمل معها الخير وتنهي الجفاف الذي استمر طويلا . (١١٦-ص٩١) .

[•] الغائية : مصطلح فلسفي معناه تعليل الشيء بالغاية التي يحققها وكان الفكر القديم والوسيط يفسر الكون بعلته الغائية فالخير أو الكمال مثلا كل منهما غاية مقصودة ولذلك فهو علة الموجودات أما المنهج الحديث فينظر إلى الظاهرة من حيث حقيقتها القائمة وعلاقتها بغيرها ، دون النظر إلى غايتها . ينظر (١٦٤-ص١٢٥١)

وإذا كان الفن في البدء قد استخدم لضرورة نفعية حقيقية ، فإذا به يغدو شيئا فشيئا لا مبرر له معقول سوى لمجرد لذة التزيين ، فيتحول إلى تنسيق زخرفي.(١٣٩-ص٢٢٦) . وقد استطاع الإنسان ومن خلال هذه التقنيات الزخرفية والتي تميل في أقصى حالها إلى الأشكال الهندسية ، أن يسجل طابع الخاص وعلامة تملكه وحضوره اللامرئي كما في فخاريات حسونة ، وسامراء التي تميزت بأقدم أنواع الزخارف الهندسية ذات الطابع الخاص والمعبرة عن شخصية وهوية الإنسان الرافديني ، إضافة لكونها أشكالا تجريدية تعمل على تزيين الفخارية فتستهدف في العمل الفني أكثر من قيمة ودلالة .كما في الوشم الفارق الذي يكوي به مالك القطيع ، قطعانه .

وبما أن الفن في وادي الرافدين كان وريثاً لفنون السحر والدين لعصور ما قبل التاريخ فقد تحول من رغبته السحرية إلى رغبة دينية ذات طبيعة إعلامية لقيادة المجتمع ممتزجة برغبة ثانية ألا وهي (خلود الذكر) التي تمخضت عن الرغبة الأصلية في الخلود . (١٧٦-ص٦٩) . فبعد أن بنيت المدن كان للفن مهمة أن يكون المرافق والأداة للحياة الدينية في تجسيداتها المتتابعة ، وان يخلّد الأحداث البارزة في حياة الجماعة. (١٣٩-ص١١٧) . وهذا ما جاءت لتؤكده التماثيل النذرية التي كانت تعد أعمالاً (موجهه أكثر مما هي ممثلة) (٢٥-ص١٣١) .

وقد استطاع الفنان الرافديني السومري عبر تماثيله (الموجهة) أظهار مشاعر الخوف والرهبة اللذين وصفهما مؤرخو الأديان في (تحليل المشاعر) ، هي التي تنتاب الإنسان البدائي في حضرة المقدسين، حيث أن الفنان قد بالغ في سعة العيون المحدقة وهي تبدو مركزة على مشهد بعيد في غيبوبة منومة حتى يكاد أن يكون الوجه كله مكوناً من العيون الكبيرة المحدقة والأنف المدبب . (٢٥-ص٤٦) . ويتجسد في هذه الأعمال الفن التمثيلي الواقعي (المحاكي للطبيعة) مشحونا بقوة دينية فعالة فهو ذو صفة أكثر قدسية ، وهذه المحاكاة تختلف عن المحاكاة التي كان يراها (أفلاطون) فهي محاكاة تعبيرية تهدف إلى تصوير الشيء كما يمكن أن يحدث ، أي تصوير الشيء المحتمل حدوثه أو الشيء الذي كان يجب أن يحدث ، وهي بذلك محاكاة (أرسطية) تهدف لتطوير الواقع وليس تقليدا له فقد جعل (أرسطو) من الفن وسيلة لتحقيق أهداف تربوية، فهو يرى أن (الإنتاج الفني يسمو بالإنسان لأنه يطهر الروح ويحرر الإنسان من الغرائز المضرة)(٢١-ص٢٨) .

فالفنان الرافديني لم يتقيد بالمظهر والسبب في ذلك هو انه كان يبتغي أن يعرب عما كان في نظره صدقا من المظهر فتكون القيمة شاملة للظاهر والباطن . وقد تجسدت التعبيرية في تماثيل المتعبدين من الرجال والنساء معاً والتي تعود إلى منطقة ديالى وقد ارتسمت على وجوهها ابتسامة هادئة وبهذا فقد استطاع الفنان الرافديني أن يظهر أعماله الفنية، وهي تجمع ما بين التجريد والتعبيرية في آن واحد.(٢٥-ص١٦٠-١٦١) .

ونرى أن الفن الرافديني قد غلبت عليه المواضيع الدينية والسياسية ، ولذلك كان فناً مشاعاً ذو أهداف تربوية وطقوسية ، وهذا ما استطاع أن يتوصل إليه (هربت ريد) (حين صنف الفن من حيث علاقته بالمجتمع واعتبره فناً مشاعاً لأنه يقدم تعبيراً للأفكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم ، أو الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانياً مع مثل هذه الأفكار) . ومثل هذا الفن يكون (هادفاً ، تربوياً ، طقوسياً ، اختبارياً) وبالأصل ذات طبيعة رمزية (٦٠-ص٦٦) . وانه يستخدم الرموز الجزئية كدلالات دينية . كان يرسم وجه اله بعين واحدة تعبيرا عن الشر، والحقيقة أن الفن البابلي بما أعطاه للأعضاء من إمكانية كبيرة على الحركة ، فأن شخوصه وأشكاله الفنية كانت على هذا النحو تأخذ أحجامها ليس من وجودها الفعلي ، بقدر ما كانت تأخذ أحجامها من دلالاتها المعنوية والرمزية ،فقد تكون الأفعى طويلة أكثر بكثير من طولها الحقيقي . (٩٥-ص٢٨) .

❖ الدلالات القيمية في الفن اليوناني :

لقد كانت الفنون – خاصة الشعر والموسيقى – تلعب دوراً هاماً في حياة اليونانيين فلم يكن الشعر مجرد متعة، أو يقدر على أساس ما يبعثه في نفوسهم من لذة ، بل كان الشعر ، وخاصة ملاحم (هوميروس) بالنسبة للعصر اليوناني أشبه بالإنجيل بالنسبة للعصر المسيحي فيما بعد ، وكانت الأساطير التي هي المادة الخام لهذه الملاحم تقوم بمهمة تعليم الذهن الشعبي، وتشكيله في آن واحد. ولم يكن اليوناني العادي ينظر إلى هذه الملاحم على أنها مجرد قصص مثيرة تروى بطريقة إيقاعية، ويكون عالماً خيالياً مصطنعاً، وإنما كان يعدها حجة في الشؤون المتعلقة بالحرب والسياسة، والعلاقات الاجتماعية، والدين والحياة الأخرى.(٦٨-ص٢٥٠-٢٥١) .

فلقد كان للبيئة اليونانية نصيبها الأوفى في طرائق التفكير والإحساس بالجمال. فالطبيعة في البلاد اليونانية طبيعة مسماح ، تبعث في النفس أسمى سجاياها ، وبالتفكير الذي يقوم على الخيال والعاطفة ، فكان للجو نصيبه في ترقيق الأمزجة ، فأولعوا بالحرية ومقتوا الاستعباد ، فصفت أخيلتهم وسمت عقولهم . (٥٥-ص١٨) .

فكان تبسيط الإغريقي مع الإلهة جعل حياته أوسع وأرحب للتمتع بها وتنعيمها، فولد فن يكاد ينسى وظيفته السحرية، فن معتد في مهمته الدينية التي ارتبطت معه بعلاقة خارجية،فكرس لمتعة البصر والفكر ولتحلية الأيام.(١٣٩ج٢-ص١٩٧) .

فقد كان اليونانيون ينظرون إلى الموسيقى نظرة شبه أسطورية ، على أنها فن أوحت بـه ربّـة الفنون . وقد وصِفَ " ارستوفان موزياوس" تلميذ " ارفيوس" بأنـه طبيب للنفوس نستطيع أن نفترض انـه توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التي تنسبها الأساطير إليه. (٣٩-ص٢٤) .

وكان اليونان يعدون أن الشعراء المغنين اقرب البشر إلى قلوب الآلهة . كما جاء في " اوديسية هوميروس " .

وقد كان الشعر الإغريقي في مرحلته البدائية يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ وأناشيد للحرب والعمل (١٣٥ج١-ص٧٤) .

ولقد ارتفع شان الشاعر في بداية العصر البطولي لان الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر إلى الحياة بطريقة دنيوية فردية ، مما جعل الشاعر يتخلى عن نسبه المجهول ، وعن انعزاله الكهنوتي . (١٣٦-ص٧٥) .وقد أدى هذا إلى اختفاء الوظيفة الشعائرية للشعر، وفقد طابعه الغنائي وأصبح شعراً ملحمياً بسبب التحول القيمي الذي حصل.

وقد كان ظهور شعراء مثل "سولون " و "تورتايوس" و " ثيوجنيس" و "سيمونيدس" و " بندار" ليقدموا تعاليم أخلاقية ونصائح وتحذيرات بدلا من أقاصيص المغامرات المسلية . وكان شعرهم دعاية سياسية وفلسفة أخلاقية . فلم يقم الشعر بالترفيه ، بل كان دور الشعراء هو دور القادة الروحيين لطبقة النبلاء والأمة معاً . (١٣٥ج١-ص٨٩) .

ومع ظهور الفلسفة بين اليونانيين طالبت لنفسها بوظيفة تقويم وتفسير للعالم وتوجيه الإنسان أخلاقياً وسلوكياً، فقد كان من الطبيعي أن يحدث الصدام بين الفلاسفة وبين الشعراء ونظراً لان الشعر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى ولاسيما عند اليونانيين التي كانت أشعارهم تلقى بطريقة غنائية إيقاعية، كما يرتبط أيضاً بفنون أخرى كالفن المسرحي . (٦٨-ص٢٥١) .

وقد عزا اليونانيون أهمية بالغة للفنون في أطار التربية الأخلاقية، مما حدا بالسياسي "سولون" (٦٣٨-٥٥٨ ق.م) إلى تأليف مقطوعات شعرية على الموسيقى الأثينية بدورها. فرأى من الممكن تقوية الروح الأخلاقية والوطنية عن طريق الموسيقى، التي تؤدي بدورها إلى تقوية الدولة (٣٩-ص٢٦). وهكذا وضع " الفيثاغوريون" نظريتهم على أسس ميتافيزيقية جاعلين الأعداد في أساس كل شيء في الطبيعة، ثم نسبوا القيمة الأخلاقية للأعداد، وبالتالي فان القيمة الأخلاقية تتغلغل في كل شيء . بما في ذلك الموسيقى ، وسائر الفنون . وكان (سقراط) يعزو إلى الموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار، وإعدادهم للحياة وكان في ربطه النافع بالجميل، إنما يؤكد على القيمة الأخلاقية والسياسية التعليمية للفنون عامة ، وللموسيقى بصفة خاصة . فقد كان يعتقد أن الموسيقى تستطيع ضبط أوتار النفس بحيث تنسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل في سلوك الإجرام السماوية وفاعليتها . (٣٩-ص٣٣-٣٥) .

ومع ظهور (السفسطائيون) بدا التسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به ، وقد كان تأثير ذلك على الفن قوياً واتسم ذلك بظهور النزعة الإنسانية، ولعل أوضح مظاهر التأثير هي ذلك النوع من الجسد الرياضي الذي أحله (براكيتليس) ، (ولوسيبوس) محل المثل الأعلى الرجولي عند (بولوكليتوس) . ذلك أن تمثال هرمز ، و (ابو كيومينوس) عندهما لا يتصفان بشيء من تلك الصرامة وذلك الترفع البطولي الارستقراطي وإنما يشعرنا بأنهما اقرب إلى الراقصين منهما إلى الرياضيين ، وبدأت تظهر مظاهر الأسلوب الشخصي بنبذ التسطيح والاهتمام بالتجسيم والتفاصيل التشريحية والعمق الفضائي والتي بدا فن الأواني يضيق بها ، حيث كانوا في البداية يرسمون على الأواني بحيث أنهم نبذوا الأغراض السحرية والنفعية لأغراض التزيين والزخرفة، وبدأت تدخل زخارف أكثر حيوية ومشاهد درامية وتصاميم مطاوعة لأغراض تعبيرية،(كما في الشكل ١) والتي بدا فيها الأسلوب الهندسي يضيق بمتطلباتها، وبدأت تشغل الملاحم في تصوير المشاهد الدرامية وبدا الاهتمام بتصوير الجسد الإنساني ومظاهر الحياة اليومية ، مما فسح المجال لفن النحت أن يتصدر المرتبة الأولى في الاهتمام.(٤٦ج١-ص٨١). فالشكل المثالي كفكرة ورثها الإغريق من مصر ، على الرغم من أنها كانت تعبر عن مثالية روحية مقدسة ، تحولت عند الفنان الإغريقي إلى مثالية جسدية من حيث القوة العضلية والجسد المتناسق . (٥١-ص٧٥) .

هذا التعامل المباشر مع الشكل كان عاملاً لجعل العالم مفهوماً متوافقاً مع عقله وقوانينه الذاتية واهتمامه بحقائق الأشياء المرئية. (١٣٩ج٢-ص٤١٢) . وكان في إخضاع الشكل الفني لسطوة المضمون ناجمة عن سيطرة الأخلاق على الجمال. فليس هناك ما لا يقاس أو لا يشعر به فاستطاع تحويل ما هو لا مرئي إلى صور مرئية.(٩٧-ص١٠٨) . لذلك لم يستطع الفنان الإغريقي أن يتقبل ما هو الهي إلا بكونه مماثلا لصورته الإنسانية . (١٠-ص٥٨) .

فحياته غير المستقرة جعلته يهفو إلى مركز يقين يتشبث به والذي وجده في نفسه ليحقق ذلك الانسجام بين المحدود واللامحدود بين الشكل والمضمون . ففكرة الانسجام هذه هي أساس فكرة الوحدة التي اعتمدها الفلاسفة الإغريق والذين أرادوا تفسير الكون أو النظام الداخلي للشيء من زاوية مادته البنائية بإرجاعه إلى وحدة هي سبب النظام ,الترتيب ,والاتساق والتي اتخذها الفنان الإغريقي أساساً لكل ما هو جميل. (١٠٣-ص١٠٥-١٠٨). ولقد رأى (أفلاطون)، أن الجمال هو المعبر عن قيم النظام والتناسب التي يضيفها الخير على كل مخلوقاته كما يقول في محاورة (فيليوس) . (١٩٨-ص٨٩) .

كما رأى (أفلاطون) "أن جمال الأسلوب والانسجام والرشاقة والإيقاع الجيد، كل ذلك يتوقف على بساطة النفس التي تتصف بها روح تجمع بين الخير والجمال، لا تلك البساطة التي تعبر عن الحمق والبلاهة " (١٧-ص١٦) .

كما يؤكد على إخضاع الإيقاعات لنفس المبادئ التي تخضع إلى الألحان ثم يتجه بعد ذلك لجعل هذه الألحان والإيقاعات مجرد قوالب تكيفت للكلمات التي تعبر عن الاعتدال والشجاعة في الحياة، وليست الكلمات هي التي تكون ملائمة لنوع الأوزان والأنغام(٨٢-ص٧٢) . وبذلك فهو يؤكد على أسبقية وسيطرة المضمون الذي يحمل القيمة على الشكل .

كذلك أكد (أرسطو) على أن الموسيقى ضرورية لتهذيب الأخلاق ، والارتقاء بالنفس ، معتمداً على أن البساطة هي الأساس ، وان الأنغام المركبة تثير في الأنفس الشهوات . (٨٢-ص٧٣) .

وبالنسبة للمغزى الأخلاقي للموسيقى، نجد (أرسطو) يكتب في السياسة : " أن الألحان الخالصة بدورها محاكاة للخلق، ذلك لان المقامات الموسيقية تختلف تماما الواحد عن الآخر، كما أن تأثيرها في سامعيها يختلف، فبعضها يجعل الناس في حزن وهم كالمقام المسمى (بالمليدي) المختلط ، وبعضها الآخر يضعف الذهن كالمقامات الرقيقة الناعمة، وغيرها يحدث مزاجاً معتدلاً مستقراً ، وهو التأثير الذي يبدو أن المقام الدوري يتميز به ، أما " الفريجي" فيوحي بالحماسة .

إن الغاية القصوى للموسيقى لدى (أرسطو) ينبغي أن تكون خير الإنسان والمجتمع ، شأنه في ذلك شان (أفلاطون) ولكنه اختلف عنه في انه رأى أن المحاكاة ليست تقليداً أميناً للطبيعة ، بل أعاد خلق عالم الأصوات الطبيعية في أنغام موسيقية ذات طابع مثالي فطالما اهتم الفنان الإغريقي ببراعة الأداء وعد التقليد والاقتراب من الأصل هو الجمال بعينه ، لذا عنى بعض المصورين بالإيهام والخداع ليبدو فنّهم مطابقا للحقيقة الواقعية،ويرى أن(زوكسيس)(٤٦٤-٣٨٩ ق.م) رسم ولدا ممسكا بعنقود عنب ، وكان شديد الشبه بالحقيقة ولذا حرص النحاتون الإغريق على جعل تماثيلهم أكثر حياة و حيوية لتبدو بذلك أكثر جمالا.(٦٣-ص١٤-١٥).

وقد كان فن النحت والتصوير خاضعين كل الخضوع للنظرة الأخلاقية لطبقة النبلاء ، وللمثل الارستقراطي الأعلى في الجمال الجسدي والروحي ، وان لم يكن ذلك قد ظهر بنفس الوضوح الّذي ظهر به فن الشعر . فتماثيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات في الألعاب الاولمبية (والتي تصنف عادة تحت اسم " تماثيل ابولو"، أو الهيئات البشرية كتلك المنحوتة فوق بوابات معبد ايجينا (Aegina) بأجسادها القوية الفخورة ،ووقفتها المترفة ، هي النظير الكامل للأسلوب الارستقراطي البطولي) (١٣٥-ج١-ص٩١) . كانت حافزاً لتطوير الأفكار والتناسق بين الدول الإغريقية للمزيد من البراعة في الأداء وتجميل الشكل ، فالمواصفات الارستقراطية هي سلامة البدن ومفهوم الجمال والخير (أي توازن بين الصفات الجسدية والروحية) ومفهوم الاعتدال أي ضبط النفس والتحكم فيها(١٣٥ –ج١- ص٧٦-٨٨) .

ولم تكن التماثيل شخصية بقدر ما كانت نوعية تعبر عن فكرة البشرية والنموذج الذي يقتدي به ، وحيث لم يستطع اليوناني التخلص كلياً من فكرة الدين ، فقد سخر الجمال لتنمية الشعور الديني والمدني في الوقت نفسه ، فلم يكن من اللائق بالآلهة أن تظهر منفعلة أو تقوم بحركات عنيفة ، لذا نرى مسحة الجمود والهدوء على منظرها الخارجي على الرغم من قوتها أو ضخامتها البدنية، توافقاً مع مثالية الطبقة الارستقراطية وتماشياً مع رغباتهم بعد أن شعر هؤلاء بخطر الاستخفاف بالدين على مركزهم الاجتماعي، لهذا تبدو التماثيل متحفظة في هدوء وتفرد ونفوس معتدلة لا تظهر الشعور بالألم أو تعبأ بالقدر.(١١٨-ص٣٠٣-٣٠٤).

فتخلص النحاتون من الجمود مركزين بذلك على التعبير عن الحيوية والتلقائية، فكان هدف النحات تصوير الحركة والجهد المفاجئ والوضع المليء بالنشاط. وهو يحاول أن يثبت العنصر المتحول في الحركة، والانطباع الذي يتكون في لحظة عابرة . ففي تمثاله " رامي القرص" (كما في الشكل ٢) يختار تصوير - أسرع لحظات الفعل وأشدها توتراً وتركيزاً – اعني اللحظة التي تسبق انطلاق القرص مباشرة - وهنا نجد لأول مرة منذ العصر الحجري القديم ، تقديراً كاملاً لقيمة " اللحظة الحافلة " (١٣٥-ج١ – ص١٠٩) .

وقد كان هذا التمثال النموذجي المثالي للجمال البشري حيث جعله النحات يرتكز على قدم – فيما تبدو القدم الأخرى حرة - ليظهر الحركة والحيوية ونرى ميلان الرأس والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة فاوجد بذلك منظراً أكثر حياة وأكثر جمالاً ، وبما جعله نموذجاً يحتذى كشكل مثالي جميل . (١٣٦-ص١٠٧) .

وبذا اخذ جسد الإنسان يُصَوَّر بدقة متناهية ويعبر عن إبعاد ومفاهيم جمالية ودينية تتناسب مع قيم ومفاهيم الحضارة اليونانية . فكان جسد الإنسان هو الهيكل المعماري الذي يضاهي الهياكل المعمارية المبنية للعبادة ، فالسيقان أعمدة قوية راسخة تسند الجذع المسطح القوي الذي يعبر عن جسد المبنى(شكل٣)(١٨٧-ص٣)

والفنان الإغريقي كان أداة فعالة في نقل الصورة المطلوبة، وهي أن الجسد والروح واحد وكلاهما يجب أن يبلغا الكمال والسمو التام.

ساهم الفنان التشكيلي في تعزيز هذا الفكر، وبالغ إلى أقصى مدى في إظهار أهمية أن يكون جسد الإنسان كاملا، ولأجل إيصال هذه الفكرة بشكل فعال مؤثر ، كان لابد من تصوير الجسد البشري عارياً تماماً ليبدو على حقيقته، واخذ الإغريق يبالغون في تصوير العري واقرنوه بالمتعة والسامي المقدس. وبما أنهم كانوا يؤمنون بان الجسد والروح وحدة متكاملة لذا استخدموا أكثر الوحدات الحسية وهي الجسد العاري للتعبير عن الكمال والسمو ببعديه الروحي والمادي، وبتوظيف الجسد وتنفيذه بشكل لا يمكن أن يدرك أو ينال أو يشتهي، وتنفيذه بحساب رياضي دقيق جداً ، يصل إلى حد المعادلة الموزونة المتقنة الصحيحة وكذلك تجريده من الخوف ومن المجهول وإسباغ صفات الحلاوة و الطراوة عليه ، ليكون هذا الجسد بالنهاية صورة حية حقيقية و مثلى للآلهة التي هي مبعث الحياة والجمال ولأبعاد فكرة القبح ،الفناء والموت عنها . (١٨٧-ص٤) .

وخير مثال على أعمال هذه الحقبة هو تمثال(ابولو)، بما أن (ابولو) كان رمزاً للضياء والعدالة لذا صور هذه الآلهة بشكل يوحي بالهدوء والوضوح.(١٨٧-ص٥).

وقد ظهر الطابع السيكولوجي الذي يطبع التماثيل في هذه الحقبة وظهور الآثار النفسية على الوجوه (٥٠-ص١٥٧) . وبدا يظهر الاهتمام بالتفاصيل ، حيث الأوضاع تقترب من الأوضاع الحقيقية والملابس تبدو شفافة وطياتها متنوعة ومرنة وكأن الأردية تبدو مبللة .ففي (الشكل٤) الذي نحته (فيدياس) ، نجد الامتلاء الطري للإلهات الثلاثة الملتفات بأردية رقيقة تشبه في قوامها خصائص

المادة السائلة في انسيابها ، حيث نجد الرشاقة في الإيقاع والتصميم ، وقام (فيدياس) أيضا بصنع تمثال من الذهب للإله (اثينا وزيوس) ، أحاطها الناس بهالة دينية لما نالته من إعجاب بجمالها وقمتها المادية . (٤٦ج١-ص١١٣) .

وأصبح جسد المرأة واحد من أشكال التعبير الفني وسيطروا سيطرة تامة على حدود خطوط الشكل ويقول (كينث كلارك) في كتابه (العري) (أن الإغريق حولوا جسد المرأة العاري من حالة أرضية سوقية إلى موضوع سام بعيد جداً عن المنال) .

وعُد تمثال (افروديت كنيدوس) الجمال المطلق بوصفه أول تمثال معبدي عارم للآلهة وهو من نحت فنان الرشاقة والأنوثة (براكتسيل) حيث تميز فنه بالإيماءات الحسية للجسد البشري. (٤٦ ج١-ص١١٣) .كما في (الشكل ٥) .

وفي استعراض النتاجات التشكيلة على مر العصور ، ومن مختلف الحضارات ، وتدقيق النظر فيها لغرض معرفة المادة الأساسية التي استند عليها الفنان في استلهاماته الفنية ، والتي كانت المحور والركن الأساسي في تعبيره الفني طوال مراحل إنتاج الأعمال التشكيلية، نجد أن جسد الإنسان كان الهاجس والمهم كمادة – وموضوع . (١٨٧-ص٥) ومن ثم كانت المقاييس الجمالية التي حددت مثال الجمال كما يمكن أن يتحقق في الجسد البشري ، وكان تمثال (فينوس) المشهور (كما في شكل ٦) تجسيما لهذه المقاييس ، وهكذا نستطيع أن نقول " أن الفنان الإغريقي كان يسعى لتحقيق الجمال في صورته المثلى " . فإذا كان المصريون القدماء قد عبروا بفنهم أساساً عن فكرة الخلود ، وكانت عناية الفن البابلي بالتعبير عن القوة وكان الفن الهندي تعبيراً عن وحدة الوجود . فأن هدف الفن الإغريقي ممكن أن نجمله في كلمة واحدة هي : الجمال (١٥-ص٥٧) .

ويقول (شيلنج ١٧٧٢-١٨٢٨) أن اليونان أنموذجنا الأبدي في كل فن ومهارة.)(١٨٦-ص٧٣)

❖ الدلالات القيمية في الفن المسيحي .

تسمى الحقبة الممتدة من (القرن السادس إلى القرن الثالث عشر الميلاديين) بالقرون الوسطى أو الفترة المظلمة ، ذلك أن الرجعيّة الدينية التي سيطرت على تلك الحقبة كانت تقف سداً في وجه كل تقدم فكري وعلمي فكان همها نشر العقائد الدينية واتهام كل من ينتقدها أو يقاوم توجهاتها بالكفر والزندقة ، ولقد كان مفكروا القرون الوسطى يرون أن الحقائق لا تبنى على التجارب بل تكشف بالنصوص المقدسة فلم يكن سعيهم ينصب على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً . (١٠٤-ص١٤) . من الناحية الفنية تبع ذلك (ميل متنام). نحو التجريد والهندسة التي تعيد للعالم نظامه الداخلي الأساسي فكانت العصور الوسطى تعيش طابعاً مزدوجاً ، فهي حقبة تبدأ من البداية في كل شيء من الحقب القديمة لكنها في الوقت ذاته امتدادها المباشر (٩٧-ص٤) . والتقاليد الإغريقية لم تمت فموسيقى العصور الوسطى يصعب تمييزها إن كانت تعبر عن مشاعر دنيوية ، وفي سنة (٨٠٠م) ارتفعت شكاوى تقول أن صور العذراء يصعب تمييزها عن لوحات فينوس ، بينما رأت الكنيسة في الفن ضرورة لابد منها لتثقيف الجهلة (١٣٥ج١-ص١٣٧) . فقد أدى ارتباط المسيحية أول نشأتها بالفقراء والمساكين إلى جعلها تتسم بالسذاجة والطابع الشعبي إلا أنها تجاوزتهم فيما بعد لتبلغ الطبقات المثقفة في المجتمع . (٧٣-ص٤٣) .

ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ، ويكفي شاهداً على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين ، وما خلفه من آثار في زخرفة الكنائس وفي فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على (الاورغن) ، وكانت من ابرز أنواع الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين. (٨٨-ص٧١) .

ولقد اهتم (أفلوطين) بالقيمة الأخلاقية للموسيقى استمراراً للتيار الأخلاقي اليوناني الذي تأسس على يد (أفلاطون) و(أرسطو)، وان كان (أفلوطين) قد أقامه على أساس ديني خلافاً (لأفلاطون) الذي نهض اتجاهه على قاعدة سياسية فكرية .

وقد رأى (أفلاطون) انه بواسطة الجمال " يظهر الإنسان روحه ، فينتقل بذلك في مدارج الخير واحداً بعد آخر" . فإذا كان الإيقاع في الموسيقى مظهراً ارضياً للإيقاع في العالم المثالي ، كانت الموسيقى اقدر الفنون على الارتقاء بالإنسان إلى مستوى أنقى وأصفى. ولكنه كان بدوره يخشى – مثل (أفلاطون) – من أن يؤدي هذا النبض الإيقاعي ذاته إلى بث الشر في النفوس. ولقد بدا (أفلوطين) حيث انتهى (أفلاطون) ونسب الخلق الفني إلى قدرة الإنسان على محاكاة المثل الأعلى. فالوحي يأتي من أعلى،ولابد أن يكون التكوين المزاجي للموسيقى معيناً له على أداء هذه الرسالة في الحياة . (٣٩-ص٦٩) .

والفن عند (أفلوطين) يتصل بالمحاكاة، غير أن فكرة المحاكاة عنده ليست إلا محاكاة للروح اللامادية من خلال وسيط مادي أو شبه مادي . كما انه يرى الموسيقى (أشبه بالصلاة) إذ أنها تتيح للسامع أن يتحد باللحن ، فالصلاة تستجاب لمجرد أن الطرفين يتوافقان مع نغمة واحدة كوتر موسيقي يُغمز من احد طرفيه فيتذبذب في الطرف الآخر بدوره ، وكثيراً ما يؤدي عزف وتر إلى إشارة ما يمكن أن يعد إدراكاً في وتر آخر نتيجة لانسجامها وتناغمها في سلم موسيقي واحد. (٣٩-ص٧٠) .

أما القديس (أوغسطين) يؤكد على وجود جانب صوفي في تقديره للموسيقى، ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيثاغورية التي كانت ترد ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة. وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات.(٨٤-ص٢٥٦) .

وتقترب هذه الرؤية مع ما سبق للفن المسيحي في مراحله الأولى تأكيده من خلال تدمير ما هو مادي لارتباطه بالحياة الدنيوية (الخطيئة) والالتفاف حول الروح كسبيل للخلاص ، (فالروح المسيحية كانت تنظر إلى الصلة بين الإنسان والطبيعة، أو بين الروح والجسد نظرتها إلى شيئين متعارضين. وان الخلاص هو بالقضاء على احد الطرفين وهو هنا بالطبع الطرف الثاني) . (٨٤-ص٣٠٦) .

وقد اهتم (لوثر) بالدور الأخلاقي للموسيقى ، وكذلك كانت نظرته لشتى الفنون والعلوم ، وكان يعد أن الموسيقى تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله .

ولقد اصطبغت فكرة الجمال في العصور الوسطى بصبغة لاهوتية ، حيث أن اللامرئي وهو الجمال العلوي المثالي أكثر حقيقة من المرئي وهو الجمال الدنيوي، وحيث اللاهوت لغة الحياة التي احتضنت طموحات الإنسان العلمية والعاطفية والفكرية ، فقدم الفنان المسيحي صورة للجميل في شكل تتقدم فيه الفكرة والمعنى على الصورة الموضوعية . (١٤٧-ص٣١) .

والفن المسيحي حين دعا للمضمون فان لم يهمل الشكل ، حيث أجيز للفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة، من خطوط وألوان وزخرفة وتزيين لهدف أسمى هو اعتبار الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي ، فما هو مريح للبصر هو مريح للروح التي تهفو إلى الخلاص فالرؤية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتنطلق الروح حرة لتأمل الجمال المطلق.(١٨٣-ص٩١) .

إن العمل الفني يعد عملاً فنياً دينياً عندما يخضع لقواعد الطقوس ويمكن القول بأنه مسيحي عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية . وان الأعمال الفنية لم يطرأ عليها أي تغير جوهري يجعلها تتخذ الصبغة الدينية – على حد تعبير (ارنولد هاوزر) – إلا في القرن الخامس الميلادي ، (٨٤-ص٢٩٤) .حيث تغيرت الأساليب الفنية في العصور الوسطى بتبدل النظرية الجمالية ، ففي العصور المسيحية الأولى نرى استمرار للقوالب الشكلية القديمة المحملة بمضمون اجتماعي وديني جديد يتلاءم مع فكرة الدين المسيحي ، فشخص المسيح والقديسين يبدون بشكل واقعي قصيري القامة وكبيري الرؤوس ، وحيث الطابع القصصي على الموضوعات. (٤٦-ص١٩٢-١٩٧) ، والواقع أن معظم هذه السمات كانت موجودة في العصور الوسطى المتقدمة ،ولم تعد سارية بمجرد أن ساد الاقتصاد النقدي الحضري وطريقة الحياة البورجوازية . والعنصر الوحيد الهام الذي يسود العصور الوسطى قبل هذا التحول الحاسم وبعده هو تلك النظرة إلى العالم ، المبنية على أساس ميتافيزيقي. فعند الانتقال من العصور الوسطى المتقدمة إلى المتوسطة، تحرر الفن من معظم القيود المفروضة عليه، ولكنه ظل محتفظاً بطابع ديني وروحي عميق، نظراً لكونه تعبيراً عن عصر ظل يتمسك بعمق المسيحية في مشاعره ، وظل كهنوتياً في تنظيمه . فطوال ذلك العصر بأكمله ظل رجال الدين مسيطرين دون منافس ، على الرغم من حالات الهرقطة والانفصالية الطائفية ، وظل النفوذ المستمد من احتكارهم لوسائل الخلاص والكنسية على ما هو عليه ، دون أن ينقص شيء . (١٣٥-ج٢-ص١٤٦).

لم يكن الفن المسيحي مخصصا ليرضي ذوقاً خاصاً وطبقة خاصة بل هو فن موجه لكافة الناس ويخاطب عامة المتلقين . وقد عرف أساقفة الكنسية قوة الفن المؤثرة فوظفوه لخدمة اللاهوت. وهم لم يبتعدوا عن العناصر الطبيعية في الشكل الفني لان الطبيعة هي من صنع الله وكل شيء من الله جميل والفنانون إذا تقبلوا توجيهات رجال الدين فلأنهم الدعاة المخولون الذين يقدم لهم الله النموذج المحتذى والذي هو في غاية الجمال ، فالجزئي يمكن أن يعبر عن الكلي والبسيط يمكن أن يدل على الكامل . (١٨٣-ص٩٥) .

والسمات الأساسية للفن المسيحي المتقدم هو نزوعه إلى الروحانية والتجريد، وإيثاره للأشكال المسطحة التي هي أشبه بظلال لا جسد لها، وتفضيله لمنظور الواجهة والتعبيرات الجادة، والتسلسل في مراتب الناس، وعدم اكتراثه بالحياة بما فيها من لحم ودم، وعدم اهتمامه بما هو شخصي مميز للفرد والنوع، ويعملون على تصوير الجانب الروحي لا الجانب الحسي، وهي الرغبة التي تتجلى في صور القبور، وفي أعمال الفسيفساء بالكنائس الرومانية ، وقد اتجه الفن المسيحي اتجاهين فاحد اتجاهي التطور قد أدى إلى ظهور الرمزية التي لا تعبأ بتصوير الحضور الروحي للشخصيات المقدسة بقدر ما تهتم بأشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر، عن طريق ترجمة كل تفاصيل المنظر إلى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص. والواقع أن القيمة الروحية التي يعتقد أن العمل الفني يكتسبها عن طريق هذه الترجمة هي التي تفسر تلك الخصائص التي تبدو ن بدون هذا التفسير، غير معقولة في الفن المسيحي المتقدم – أي أن هناك تشويها للحجم الطبيعي - وتعديله للأبعاد تبعاً للأهمية الروحية للموضوعات المصورة. وما يسمى بصفة " المنظور المقلوب" وهي تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس اكبر من ذلك الذي تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد،والمظهر الأمامي الواضح الذي يعطيه للشخصيات الهامة،والمعالجة المختصرة للتفاصيل العارضة(١٣٥-ج١- ص١٤٧)

رغم محافظة الفن المسيحي في بعض صوره على الشكل الواقعي ، فقد أراد أن يسموا بها إلى مستوى فوق بشري بتجريد الشكل من بعض مظاهره الحسية الدنيوية مثل العمق وتدرجات اللون والصفات الفردية لغرض تقديم صورة أكثر شمولية ، فالشكل البسيط هو الأكثر جمالاً لان البساطة هي رمز الوحدة المتجسدة في الله .

فخرق الفنان المسيحي لقواعد المنظور والعلاقات الغير طبيعية بين الأحجام كان مستساغا موثوقا بحقيقة فكرته التي ضمت في هذا الشكل المثالي.(١٣٦-ص٤٢٥) .

وقد كانت أكثر الفنون التي ازدهرت في ذلك الوقت هي القادرة على تأكيد القيم في العمارة وبناء الكنائس لان الكنيسة هي الفضاء القدسي الذي يضم المجتمع في وحدة روحية عقائدية وهي غاية رجال الدين المتنفذين في ذلك الوقت(٩-ص٦٥). هذه الوحدة الفكرية خلفت مجتمعا متجانسا أسهم في تحقيق وحدة في الشعور والقيم الجمالية .

فقد بولغ في ارتفاع الجدران في الخطوط الشاقولية للتأكيد على الاتجاه العمودي المقدس الذي يرمز إلى الوحي والإلهام الإلهي للكنيسة وكانت هناك رغبة في جعل الضوء يتغلغل عبر الجدار لينير العناصر البنائية ، فشخصية فضاء الكنسية الغوطية يحددها طبيعة التفاعل بين الضوء كعنصر روحي والكتلة ، إذ توحي للمتلقي بتأثير الجدار المشع وبتغير روحية الفضاء يتغير النور. (٨٤-ص٩٢) .

رأت المسيحية الجمال من خلال نظام أخلاقي إرشادي ، فكل مشاعر الإنسان يجب أن توجه إلى حب الله المصور الأول الذي اوجد النظام والجمال في الوجود، فالجمال هنا يعرف بالروح لا بالحس لان الروح وحدها تستطيع أن ترتقي لترى الحقائق الأزلية ، فالإنسان الذي تغلب عليه روحه يستطيع أن يشهد الجمال الخالص . ولهذا عُد السيد المسيح القيمة العليا للإنسانية . (٣١-ص١٦-٢٧) .

فكانت أجمل الصور التي يقدم فيها السيد المسيح هو الإنسان اللامحدود المضحي من اجل إعلاء كلمة الله والإنسان البسيط الذي يعاني من اجل خير الكل، الحاضر في ملكوت الله ليبشر المخلصين بنهاية سعيدة . (٢٢-ص٥٠-٥٦) .

ولإضفاء الطابع الميتافيزيقي السماوي على الفكرة ولخلق إحساس بلذة روحية فقد اتجه الأسلوب الفني نحو التجريد والزخرفة واستغلال الإشعاعات اللونية للفسيفساء لجعل المشاهد يتأمل الطبيعة النورانية للأعمال الفنية ، فمحبة النور هي محبة المسيح لان النور هي الكلمة المتجسدة في صورة المسيح. (٣١-ص٢) .

فأصبح التصوير كتاباً ممتعاً سهل الفهم لأولئك الذين لا يملكون الكتب والتي كانت حصراً للرهبان ورجال الدين. وبدا الاهتمام شيئا فشيئا بالمظهر التعبيري الخارجي للشكل وخاصة شكل الكنيسة الذي أصبح يوحي بالسمو والرفعة والدنو إلى السماء وخاصة في الكاتدرائيات القوطية . (٤٦ج١-ص١٧٨-١٧٩) وكان نبوغ القوطيين في بناء الكنائس والأديرة بالغاً منتهى الروعة والإتقان والجمال تشهد بذلك بقايا كنسية القديس (مينا) من أعمدة وتيجان رخامية وتوجد جنوب غرب الإسكندرية ، وتعتبر هذه الكنسية من أقدم الكنائس ، يرجع تاريخها إلى القرن الرابع الميلادي ، وكانت على شكل مستطيل يُكوّن صحن الكنيسة ، ويفصل جناحيها صفوف من الأعمدة الرخامية ، كانت تجعل لها أثراً فعالا بسبب طول دهليز الأعمدة،الذي يحدده نظر الزائر،ويحوله إلى اتجاه الهيكل.(١٥٤-ص١٥٣).

فضلا عن اتساع الجدران وبسبب ذلك ولدت حاجة ماسة لتغطيتها بالتصوير كمكمل مثالي لجمالية العمارة الجديدة ، والفن القوطي فن يعبر عن الإحساس بالجمال والبساطة والروحانية ، ويتجنب إظهار النواحي المادية بما فيها من فخامة، فصور القديسين تبدو عليها البساطة مقرونة بالسمو الروحي ، فمن الآثار القوطية مثلا قبلة " شرقية " من الطمى مطلية بالجير وملونة نقلت إلى المتحف القوطي من كنيسة (باويط) ، وصور عليها السيد المسيح جالساً ويحمل بيسراه الكتاب المقدس ويأتي بإشارة البركة بيمناه ، وتحيط به الحيوانات الأربعة التي ترمز إلى القديسين الذين كتبوا الإنجيل، فالأول رأس الأسد ويرمز إلى القديس (مرقس) ، والثاني رأس العجل ويرمز إلى القديس (لوقا) ، ثم الثالث رأس النسر ويرمز إلى القديس (يوحنا) ، والرابع وجه إنسان ويرمز إلى القديس (متّي)، وعلى اليمين واليسار رئيسا الملائكة (ميخائيل وجبرائيل) ينحنيان إجلالا وخشوعاً للسيد المسيح وهو على مركبته في رحلته السماوية ، التي تشبه إلى حد كبير رحلة الإله (رع) في مركب الشمس وتحت هذا المنظر صورة تمثل السيدة العذراء تحمل السيد المسيح طفلا وحولها الاثنا عشر رسولا ، وفي كل من طرفي الصف نرى قديسا مصريا أي أن المصري المسيحي قد تغلبت عليه قوميته المصرية ، وأبا إلا أن يمصر المسيحية والحواريين ، فأضاف أليهما اثنين من المصريين ويرجع تاريخ هذه القبلة إلى أواخر القرن الخامس الميلادي . (١٦٣-ص١٥١-١٥٢) . وقد أصبحت قصة الإنجيل كمواضيع مفضلة للتصوير في المخطوطات أو جدران الكنائس عفى عليها الزمن، حيث خيالات (دانتي) أروع منها . (٩٧-ص١٤٠) .

وقد أصبح الفن يخاطب الجوانب الفطرية من المشاهد بالاعتماد على مظهره الحسي بالطبيعة الغنائية وجوه الموحي الذي تصاحبه بهجة فورية وإحساس بالانبهار بالزخارف ولألأة الألوان الخالصة والسطوع الناجم من استعمال الخلفية المذهبة حيث شهد

الفن المسيحي أروع صورة(٦١-ص١٣٦-١٣٧) . وكل هذا بدأ يتخلل في أفكار ونفوس المجتمع الجديد ، وحين يتحد الفن والدين يتدفق من رافديهما أجمل تيار للحياة .

وقد أصبح الفن البيزنطي اللغة الجمالية الجديدة وكان التعبير النموذجي عن هذه القيم الروحية هي أعمال الفسيفساء المهداة إلى كنسية القديس (فيتالي)، وهي أعمال لم تشهد العصور التالية لها نظيراً في هذه الناحية . وتلك الاعمال لم يشهد لها مثيلا من حيث التعبير عن الشكل والإيقاع بمثل هذه الطريقة المباشرة الخالصة. فهنا يستبعد كل ما هو معقد وكل ما ينحل إلى خطوط أو ألوان متوسطة أو غامقة ، إذ أن كل شيء بسيط ، واضح ، ظاهر ، وكل شيء منحصر داخل حدود قاطعة لا لبس فيها ولا غموض ، ويعبر عنه دون ظلال أو ألوان وسطى. (١٣٥-ج١-ص١٥٨) .

وفي مجال النحت، ولاسيما في الجدران الداخلية للكنائس، تظهر نفس الروح المتسلطة المتعالية التي وجدناها في أعمال الفسيفساء الحائطية. فقد كانت الكنسية المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد، وفي رسم المنمنمات، الذي عُرفَ في هذه الحقبة، نجد على وجه العموم خصائص الأسلوب، الوقور نفسه التجريدي الذي نجده في أعمال الفسيفساء.

ولكن هذا التصوير كان من جهة أخرى أكثر حيوية وتلقائية في التعبير وأكثر تحرراً وتنوعاً في موضوعاته من الرسوم الزخرفية الأثرية الحائطية (١٣٥-ج١-ص١٥٨) . حيث تغير الأسلوب الفني بعد ذلك نتيجة لظهور حركة تحطيم الصور الدينية ، وهي لم توجه ضد الفن في ذاته كما أنها لم توقفه وتجمده . (١٣٥-ج١-ص١٥٩)

ومما تقدم يمكن القول أن الفن المسيحي بكل أنواعه قد خضع لضغط القيم والتي تجلت دلالاتها عبر الأشكال الفنية بشكل مباشر اتسم بالتشخيص والترميز في آن واحد أو بشكل غير مباشر اتسم بالترميز المجرد .

❖ الدلالات القيمية في الفن الإسلامي :

يقترن الفن الإسلامي بشكل أو بآخر بمرجعيات أولها القران الكريم والسنة النبوية ثم طروحات المفكرين المسلمين. وتأثر بعض هؤلاء المفكرين بالإرث الفلسفي الإغريقي فضلاً عن مرجعيات تتمثل بالفكر الرافديني القديم ، وان جميع الفنون الإسلامية بالبلدان العربية وغير العربية إنما تمتاز بخصوصيتها ووحدة ما هو جوهري منها لوحدة الأساسيات فيها. ويتشعب الفن الإسلامي بفنون ومسميات شتى، مثل الفن الجداري، والعمارة، والزخارف بأنواعها، وفن التكفيت، والتصميم والتزيين، وفن التصوير. (١٧٤-ص٢١) .

ولم يعنَ الفنان المسلم بفني الرسم والنحت مثل عنايته بالفنون الأخرى لاقتران ذلك بالتحريم تارة وخشية مضاهاته لله في خلقه والابتعاد عن التجسيم والتجسيد مما دفع الفنان المسلم إلى الاهتمام بفنون الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية فضلا عن عنايته بفنون المعنى مثل فنون الشعر والأمثال والمقامات وعنايتهم بفنون الموسيقى والأدب عموماً.

وتمتاز فنون الزخارف بكونها فنون تأملية .. فالوحدات الزخرفية تعد سلسلة مترابطة محكمة تدعم حلقاتها بعضها الآخر وتقويها لتحقيق فكرة جوهرية للحقيقة، غير المرئية إلا لعين العقل وان تصويرها يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة إلى معانيها العقلية، ذلك أن الفنون الإسلامية تظل فنوناً تأملية بشكل عام ووفق توجيهات العقيدة الإسلامية .

ابتعد الفنان المسلم عن المعالجات الحسية الأكاديمية معتمداً رؤية جمالية تستند إلى المرجعيات التي تم التنويه عنها .

وبهذا المعنى فان الفن الإسلامي " ينحدر من الدين ويرتبط بالدين ويستلهم الدين إلا انه ليس فنا تبشيرياً أو دعائياً لخدمة الدين الإسلامي ، انه يفسر دون أن يترجم المواقف، إلى لغة فنية تتجسدها تلك الهندسة المحكمة المستوحاة من نظام الطبيعة " (١٦٩ – ص٦٤) . وبذلك تمكن الفن الإسلامي من تحقيق مبدأين أساسيين فإضافة إلى كونه فناً روحياً يهدف إلى الارتقاء بالنفس عالياً والى دفع الإنسان للتفكير الدائم بعظمة الخالق المبدع وقدرته، و(الفن الإسلامي) أيضاً فن مادي قادر على تأدية وظيفته الحياتية في المجتمع حيث كان شديد الصلة بحياة الناس اليومية حتى شكل جزءاً أساسياً منها .

إن الفن الإسلامي لم يكن يبحث في البعد الثالث (تجسيد العمق) ولكنه بحث في عمق آخر هو العمق الوجداني أو الروحي . والتعبير عن العالم المرئي وتفسيره بأشكال رمزية مجردة ، من خلال محاولة الفنان إيجاد عالم جديد يختلف ويتناقض مع الظواهر الحسية والابتعاد عن المحاكاة التي يجد أنها لا تؤسس قيمة العمل الفني لذا لجأ الفنان المسلم إلى التعبير عن رؤيته للعالم والإنسان إلى استخدام صيغ هندسية تجريدية اكتسبها من الفكر الإسلامي كونها مؤثرات أعطته سمته المميزة وجماليته التي تعتمد على وسائل تنظيمية أساسية في ترتيب عناصره وهي التناسق والتكرار والتوازن والتناغم والتي تجمع أجزاء العمل الفني من اجل الوصول إلى

بناء زخرفي يحقق المعنى الباطن الذي يريد الفنان تحقيقه. وتتسم هذه الرؤية بما هو شمولي وإنساني، بل تنشد المطلق ممثلا بالحقيقة الإلهية، مما دفع الفنان إلى عدم معالجة نتاجاته الفنية معالجة تعتمد المحاكاة الطبيعية مبتعداً عن التجسيد والمنظور. والفنان المسلم عندما ينتج أشكالا تحمل صور كائنات حية يرسمها بطريقة تجريدية تجعلها متقاربة في الحجم والأهمية وبنفس العناية والدقة في التنفيذ لإيمانه بأن لها نفس في الوجود، وهي على كثرتها وتنوعها تجسد قدرة خالقها الواحد ، فالاهتمام بالكثرة والتنوع ضمن الوحدة ، انعكاس لفكرة الوجود في الفكر الإسلامي، فالموجودات كثيرة وهي تحصل على وجودها من فيض جوهر الله فيحصل كل موجود على قسطه الذي له من الوجود فمعالجاته في تركيب الكائنات انعكاس لقدرة إلهية تتمثل في شواهد اعجازية متعددة ، وان رؤية الفنان المسلم رؤية روحية حدسية ذات صبغة صوفية.

لقد عزز الفكر الإسلامي مبدأ الهيكلية المنظمة البعيدة عن العشوائية وأكد خضوع الكون بأسره لنظامٍ سامٍ تحكمه قوة مطلقة، فالإحساس بالجمال في الفن الإسلامي يفترض أساساً حصوله على تحولات عدة في مجرى التفكير الإنساني تنتهي بالوصول إلى إدراك الجليل كمعطى عقلي يقع عبر حدود الجميل فالإحساس بالجمال المطلق يبدأ بالتخلص من المتعلقات المظهرية للعالم المحسوس وصولاً للجليل .(١٧٤-ص٢٢) .

إن صلة الفن بالدين تتضمنها ثلاث مراحل على حد تعبير (هربرت ريد) . (مرحلة الشعيرة ، والانفعال الشعوري ، والإيمان ثم العقلانية). (١٧٤-ص٧٨)، فالشعيرة تحتاج إلى الفن لخلق أغراضها الطقوسية الحسية، كذلك الانفعال الشعوري الديني، فهو يتجه نحول تحويل ذاته حسيا إلى تكوين تشكيلي، ويعزز هذا التصور ما جاء به (لالاند) من أن الإنسان البدائي الأول يعتقد بحضور الأرواح في جميع الموجودات الطبيعية . (١٦٧-ص١٩٣) ، وعليه فالحزوز شبه المرتبة التي جاء بها إنسان العصر الحجري القديم ، لم يكن يبغي منها تزيين أو تحسين أدواته بقدر ما كان يرغب في تسجيل حضوره اللامرئي وتأكيد حيازته ، بمعنى آخر، انه يحاول نقل الحقيقة الكامنة في كيانه ليبثها في الأشياء، كوسيلة سحرية للسيطرة على الطبيعة ، شأنها شأن طقوس الصيد والخصب والمطر ، وعليه فان تلك النتاجات تؤدي وظيفة مقدسة .

والحياة الدينية في مرحلة الإيمان التي لازمت حضارات الإنسان في العصر الحجري الحديث وأمتدت للحضارات الزراعية الأولى في وادي الرافدين ومصر واليمن والتي غالباً ما كانت تستند إلى عالم الأساطير ، كانت تستحث صورا للمطلق تستر وراء المظاهر المادية والحاجات الحياتية والأحداث، وبذلك يكون الدين " مُعبراً عن المطلق في أطلاقه وعن المحدود في محدوديته وعن العلاقة بينهما" . (١٦٧-ص٢٤٧) . ويجسد الفن في هذه المرحلة مواضيع تخص أفعال الآلهة ومظاهر الصيرورة والخلود والخوف والبطولة، والتي أحالها الفنان إلى رموز وعلامات لفن التصوير في عصر النهضة . (١٦٧-ص٢٤٨) .

فالفنان بارتقائه إلى الروحي ، إنما يرتقي بقدراته الإنسانية حيث الصورة المجردة والتي طالما تقترن بكتابات لا صورية ، ومواضيع ذات طبيعة مقدسة أو تشكل جزءاً من الفتوى الدينية .

ويترك طريق التصور العقلي وعيا روحيا اكبر عن الأديان السماوية (السامية)، حيث تتحقق الهوية الفردية للإله الواحد الأحد، والذي يصبح "مبدأ العالم وغايته ومصدر وجود الكون ونظامه" .(١٦٧-ص٢٤٩) .

و" في مرحلة العقلنة تتوضح مفاهيم محددة للدين تترسخ فيها القيمة المطلقة التي لا تعد لها أية قيمة ورائها،ويرتبط الفرد بقوة روحية عليا" (١٦٧-ص٢٤٧)، وتتبلور ممارسته بطقوس وشعائر معينة. وفي إطار التفكير المنطقي المنظم والتأمل الفردي يضيف الدين هدفا آخر للإنسان، يستطيع من خلاله تفسير العالم المحيط به، وفهم وجوده وتأكيده، كمحاولة لتبديد شكوكه ومخاوفه ، لذلك أصبحت هذه المرحلة محفزاً للفنان، تدفع إلى حالة من التأمل الجمالي التي قد تستثار في جميع المواقف الروحية المتشابهة وذلك لغرض خلق عالم آخر من القيم الحسية المطلقة والباقية، يعلو على عالم المظاهر المبتذلة، ويتحرر من جميع تعسفات الحياة، لذلك أعاد الفنان تشكيل ما كان يراه في انطباعاته البصرية الحائرة، فأفرغه في شكل رموز ثابتة من نوع تجريدي ملهم . (٦٢-ص٧٣) .

ومن هنا ، فان ثمة خصائص أساسية تجمع ما بين النموذج الروحي الشرقي وبين ديانة الإغريق في العهد الكلاسيكي من حيث أن كليهما اعتمد على طريق العقلنة التي تشكل الإدراك الحسي بشكل أو بآخر ، وبذلك فهما لا يرتقيان السبيل الذي يتجاوز القدرة البشرية لمعرفة التكوين الكلي للوجود ، وكنتيجة لذلك جاء فن التصوير كأداة نقل مثالية للاتصال بمعاني الإلوهية وعليه اتخذ اليوناني من التصوير المطابق لأشكال الطبيعة المادية سبيلاً ليبث فيها الروح الهندسية من خلال (الصورة المثال) ، بغية تفسير ما هو غامض وخاص بالكون. في حين كان سبيل الفنان البوذي والهندي هو تصوير أشكال الطبيعة الحسية للتعبير عن القوة الجوهرية المنشطة، لوحدة وجود الكون. وبذلك فقد كان الفن لكلتا الديانتين ينشد التقوى الحسية الشاملة في مواجهة عالم يبدأ وينتهي وجوده في الدنيوي .

ورغم أن الإسلام كان دعوة ربانية تشمل جميع بني البشر على اختلاف أجناسهم وثقافتهم ، إلا انه من حيث المبدأ لم يتعارض مع طبيعة التفكير العقلي والقيم الروحية والأخلاقية عند العرب، بمعنى آخر انه كان منسجما مع طبيعة وجوهر الثقافة العربية في

معظم أبعادها،ومثلما كان العربي يجود بالنفس في سبيل نشر الإسلام وتعزيز أركانه، كان عقله يعمل جاهداً في البحث في أصول العقيدة، والفقه والسنة النبوية، التي تبني مواضيعها ومناهجها كل من المتكلمين والمعتزلة و المتصوفة وأهل الشريعة.(٧٩-ص٥٦)
.

وقد شهدت الأشكال المجردة ذات الأصول النباتية متغيرات جذرية أبعدتها عن أصولها لتنتهي إلى نمط من الفن المجرد أطلق عليه فن التوريق أو (الارابسك) . كما ادخل الخط العربي وفي مقدمته الخط الكوفي ليشكل ركنا أساسيا من فن التصوير الإسلامي المجرد.(١٥-ص٥٩)

بدا الخط العربي كوسيلة للمعرفة ونقل العلم بشتى جوانبه واستخدم في كتابة القران الكريم ومنه اكتسب صفة القدسية التي جعلت الخطاط ينطلق لتجريد حروفه وتحسينها من اجل الوصول إلى الكمال كمرادفين للجمال أو كشاهد عليه .

إن العديد من الكتابات تحولت إلى نقوش تتضمن رسائل رمزية كانت معروفة من كل المسلمين حتى ولو كانت تكتب بحروف معقدة صعبة القراءة ، وذلك لان هذه النقوش التي تكونت منها الحروف العربية اكتسبت صفة التبجيل لكونها أداة التعبير عن القرآن ، فهي تثير في النفس اصدق مشاعر التوقير والإجلال وتجعل الناظر إليها يشعر بأنه عضو ينتمي إلى الأمة الإسلامية ، ومن هنا يمكن أن يكون للكتابة معنى رمزي .

والخط يقترب كثيراً من الموسيقى والرياضيات من خلال صفته الهندسية التي تعتمد على التكرار والتوازن في خلق المسافات بين حرف وآخر وكلمة وأخرى وفق قواعد حسابية مدروسة فحركة الخط أو الحرف في الفضاء يتولد عنها إيقاع، وبمعنى آخر أن الموسيقى تعتمد التوافق والانسجام والتكرار وتحددها نسب رياضية مضبوطة ، كما الحرف تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية التي تعد الجوهر الأساس للإيقاعات الموسيقية، وهذا ما أكد عليه (الكندي) (١٨٥هـ). الذي اعتمد في بنائه الفلسفي على الرياضيات ثم وضع الموسيقى من ضمن العلوم الرياضية ، بينما نجد (الفارابي ٢٥٧-٣٣٩ هـ) " الذي ربط بين فكرة الجمال والحيز الذي يحدث نتيجة لمبدأ التجانس والترتيب وإزاء هذا الربط إنما يدخل الجمال ضمن نطاق الغائية المتصلة بالقيم الراقية التي تزيد الحق وضوحا " (١٦٨-ص١٩) .

وهذا يعني أن سمة التكرار والتناسق العام والتوازن القائم بين حروف الخط العربي عبرت عن قيم جمالية تزيد على جمال الطبيعة كما في أن تحقيقها استكمالاً لإيحاءات المعنى وتأكيد المنطلق الفكري الجديد في الوصول إلى الجمال المطلق الذي ظهر في الزخارف الإسلامية ومنها النقوش الكتابية الموظفة على أكتاف العقود والقباب والمحاريب وواجهات المساجد ... .

أما (الغزالي) فيصف القيم التي ميزت الفن الإسلامي وهي التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء من اجل الوصول إلى الكمال وفي ذلك يقول " أن كل شيء . ينقل البداية وهو مأخوذ من المصدر" (٨٥-ص٢٣٣) . فكانت غاية الفنان المسلم الوصول إلى الجمال الإلهي ومحاكاته، ولهذا السبب اتسمت الفنون العربية الإسلامية بصورة عامة باللاتمثيل أو اللامحاكاة وسلكت التعبير عن ذاتها عن طريق التجريد، فالحرف العربي كغيره من الفنون الإسلامية اعتمد على المبادئ المتمثلة بالتجريد ، بكل ما تحتويه من رموز متمثلاً بمعاني الإيمان والاحترام والمنفعة بشقيها المادي والمعنوي ويؤكد ذلك (الغزالي) " الصور ظاهرة وباطنة والحس والجمال يشملها وندرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة ... وهل الجمال الظاهر من شان الحواس والجمال الباطن من شان البصيرة ولكنه تحول إلى الجانب الأخلاقي حين يظل الجمال المدرك بالبصيرة أفضل من ذلك المدرك بالحواس " (١٤-ص١٣٧) .

إن مدى قدرة الفنان الإسلامي على رسم الحروف والكلمات إنما يفسر مثل الذهنية العربية التحرر الدائم من مقاييس الأشكال المرئية والكشف عن الصورة اللامرئية المعنى الحسي والروحي والجمالي وبفضل ذلك بلغت الأشكال إلى أعلى مراتب التجريد . (١١٧-ص٧٨) .

والفنان المسلم لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها باقية في نطاق القيم المادية الفانية بل اهتم دائما بالجوهر واندفع وراء المطلق، أي أن الفنان المسلم لم يقف مقيداً وملتزماً بقواعد الخط كما وضعها (ابن مقلة) وابن (البواب) وغيرهما لأنه لو كان كذلك لبقي خطاطاً ولم يعرف الإبداع في هذا الفن طريقا بذكر(١٧٠-ص٢١).

لقد ساعدت صفات الخط الكوفي وعناصره التشكيلية التي تميز بها المتمثلة بالخط اليابس كثيراً على التعبير الجمالي المستقل وأضافت قيماً فنية على جميع المنتجات الفنية الإسلامية ، فقد اكسبها الخط الكوفي إحساسا بالحركة . والانطلاق والحيوية التي توحي بالسعي الدءوب للخط الذي يتميز بالاستقرار والثبات كما انه يوحي بالسكون والاتزان وقبل ذلك نجد العديد من الأمثلة في العمارة والمعادن والزجاج والخشب والنسيج وفي الكتب المحفوظة . (٧-ص١١٩) .

وقد شهدت الأشكال المجردة ذات الأصول النباتية متغيرات جذرية أبعدتها عن أصولها لتنتهي إلى نمط من الفن المجرد أطلق عليه فن التوريق أو (الارابسك) .

وقد تجسدت التجريدات في أول الأمر في قبة الصخرة وجامع دمشق وجامع ابن طولون وبعض شواخص المعمار في سامراء ، وشملت بعض أعمال الاربيسك وفن الكتابة . إلا أن ظهور التجريدات الهندسية الخاصة وتوجيه الخط نحو هذا العالم المجرد ، إضافة إلى فن الارابيسك شكلت بمجملها الشخصية المتكاملة للفن الإسلامي في كل عصوره، وأصبح تزيين العمارة الإسلامية من أهم دلالاتها. (٢-ص٤٩) .

وفن الارابسك ينبني على قوانين عدم التطور والتكرار والتماثل وقوة الدفع أو الزخم ، وأول هذه المبادئ هو المبدأ الخاص بنفي أو إنكار الطبيعة التي قانونها هو بالتأكيد قانون التطور أو الحركة ، مروراً بمراحل متتالية متعاقبة من النمو تفضي إلى النضج أو التمام، ولما كان الإسلام إنما يبدأ بإنكار وجود شيء سوى الله ، فكذلك نجد أن النمط العام للفن الإسلامي والأسلوب واللغة والفكر إنما تبدأ جميعاً بسلب أو نفي الطبيعة بوصفها محكاً أو معياراً وثاني المبادئ جميعاً التي بني عليها في الارابسك هو مبدأ التكرار . وثالث المبادئ هو التماثل، والطبيعة لاهي بالتكرارية ولاهي بالتماثلية ، فان أوراق الشجرة نفسها ربما كانت في الظاهر تشبه بعضها البعض إلا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وتغايرها ، وهذا هو الحال بالنسبة للتماثل ، ومن خلال هذه العناصر السابقة ينبثق المبدأ الرابع لفن الزخرفة الإسلامي . ذلكم هو المبدأ الخاص بالزخم أو قوة الدفع والحركة القائمة بين نمط شكلي متكرر والآخر إلى ما لا نهاية. وبذلك فان الفن الإسلامي ينكر من خلال العناصر الثلاثة الأولى المذهب الطبيعي ، ويؤكد على وحدانية الله ولا نهائية من خلال العنصر الرابع . وبكل العناصر يصل إلى الجمال الحق والتام وهو الله تعالى . (والله سبحانه وتعالى) لا يمثل عند المسلمين الوحدة الخالقة فحسب . بل هو أيضا الوحدة الاكسيولوجية أو القيمية ، حيث انه ملتقى القيم كلها من حق وخير وجمال، ومن ثم طرحت هذه النظرة القيمية وجها آخر لله ، يتمثل في إبراز الطبيعة القيمية أو المعيارية لله الواحد ، فكما هو خالق الوجود ، فهو مبدع كل جمال. (١٧٤-ص٣٦-٣٧).

وأدرك الكثير من مفكري الإسلام ، التشابه الكبير بين التفكير الفلسفي والدين في موضوعاته وغاياته ، ويقول (ابن رشد): " ينبغي أن نعلم أن مقصود الشرع إنما هو تعليم العلم الحق والعمل الحق ، والعلم الحق هو معرفة الله تعالى وسائر الموجودات على ما هي عليه ، ومعرفة السعادة الأخروية والشفاء الأخروي ، والعمل الحق هو امتثال الأفعال التي تفيد السعادة وتجنب الأفعال التي تفيد الشقاء. (١٧٤-ص١٠١) .
وفي ضوء ذلك ، فقد كان العمل الفني محاولة التوفيق بين مكونات الوجود المرئي المحسوس وبين الوجود الغيبي المتأمل، فلم يتناول الفنان المسلم ما هو مشخص أو محدود أو زائل من الأشياء والمخلوقات بقدر ما استلهم خطوط وألوان ونسب وقوانين رياضية، وهي بمجملها جملة من العناصر المادية المنظورة والعلاقات المدركة المرتبطة بالوجود العيني، وتشكل ثوابت وشروط لا يمكن بدونها تشكيل المكونات الحسية للعمل التجريدي أو تحقيق قيمته المطلقة.(١٧٤-ص٣٣) .

أما (أبو حيان التوحيدي) فيرى أن الفن يحاكي الطبيعة الإلهية المنشأ وينسخها، ويذكر أن الطبيعة فوق الفن وان الفن دون الطبيعة، وان دور الفن التشبه بالطبيعة. وليس بمقدور الفنان أن يتجاوز ذلك مدعياً إكمالها . وتكمن قوة الطبيعية في أنها إلاهية ، أما الفن فهو بشري مستخرج من الطبيعة ، وليس بمقدرة أية قوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية، إلا عن طريق التشبه والتقريب، إلا أن (أبو حيان) يعود فيرى أن أفضلية الطبيعة عن الفن ليست ثابتة، فان للحس دوره في تعديل وتحوير الطبيعة والطبيعة تحتاج الفن أيضا ، أي الصنعة.(١٧٤-ص٤٠) .

إن السعادة التي تحققها هذه التجريدات عند العربي المسلم ، هي بسبب ارتباطها بمعاني الغيب المتأصلة لديه والمهتدي إليها عن طريق الوحي . والغيب في أساس الحكم الديني هو سبب القداسة والخلود والإطلاق والحاجة الملحة في نفس الإنسان إليه أي (الغيب) والى الاطمئنان والاستقرار في كافة شؤونه الحياتية. (٧٩-ص١٤٤) .

وصفة التجريد كانت تنزع إلى تأكيد الوحدة في شخصية هذا الفن، والذي أوجبت وجوده جملة مصادر معرفية متنوعة كانت تشكل أساسا لأنماطه وأساليبه، فكان الحس وراء فن الرقش ذو الخطوط اللينة (الارابسك)، وكان العقل مصدرا للأشكال الهندسية المجردة ذات الخطوط الحادة. (١٧٤-ص٣٦) .

إن الصورة المجردة لفن (الارابسك) والتجريد الهندسي الخالص، وكذلك صور الخط العربي ، إنما هي نوع من الصور الفنية اليدوية ، واليد التي من شانها تحويل قوة النفس إلى فعل ، تقوم بتحريك المادة الخامية لأشياء الصورة المجردة ، أي خطوطها وأشكالها وألوانها ، على السطح التصويري . أما العقل فمن شأنه تنسيق الأجزاء والهيئات التصويرية بالمقادير والألوان وسائر الأحوال ، ويتم ذلك بعد تخليص الأشكال من آثار الطبيعة المادية (المكانية والزمانية) ، سواء أكانت هذه الأشكال ذات أصول طبيعية أي فن التوريق أو الارابسك ، أم من معطيات العقل كالتجريدات الهندسية الخالصة وصور الخط العربي بمعنى آخر فعل اليد والعقل كتطبيق لإرادة النفس وتدبيرها .

وبهذا الخصوص فان خير ما يعبر عن فعل النفس في عملية إبداع الصور المجردة هذه،هو الإلهام،أو ما يطلق عليه حسب المفهوم الإسلامي بـ(عفو البديهة)(•)

وبذلك فالفنان التجريدي المسلم ، حينما يشكل صورة من خلال المادة الخام للأشياء المجردة، بواسطة يده وعقله، إنما يجعل هذه الصورة تتناسب ورغبة النفس بحسب استعدادها لقبول الصور .

وحيث أن النفوس إذ كانت ظاهرة فإنها تدرك صور الأشياء الروحانية التي في عالمها، وتشاهد الأمور الغائبة عن حواسها بعقلها وصفاء جوهرها، وبذلك تكون قادرة للوصول إلى الله تعالى.(٧٨-ص٩١)،وحيث أن الطهارة ضمناً تعني إضعاف الجانب المادي الدنيوي الزائل، كما هو الحال عندما تفعل النفس مع المعقولات، فان الفنان المسلم إذا ما اعد الصورة، بعد انتزاع مادتها الحسية، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس، بل أن النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتثبتها في ذاتها وتتكامل معها .

وعملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور، وليس مع المادة الخامية المحسوسة، تماما كما تتحد النفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة، بعد أن تنزع عنها مادتها، من حيث أن الطبيعة مقتفية أفعال النفس وآثارها، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولية صوراً بحسب ميولها وعلى قدر استعدادها، وتحكي ذلك فعل النفس فيها.(٣٧-ص٩٩).

وعلى هذا الأساس تبقى النفس فوق الطبيعة الحسية، بمعنى أن ملاحظتها للأمور تقترن بزمان ومكان مجردين . وبذلك فهي علامة بالذات الإنسانية في حالة تجردها من عوائق المحسوسات وحركاتها وأزمانها والمعبر عنه بالفعل الفني، وفي هذه الأحوال تصبح الصورة المجردة في الفن الإسلامي مظهراً توفيقياً بين الذات والنفس أو صورة مركبة من عفوية البديهية والرؤية العقلية ، حيث أن صورة الفعل في عفوية البديهية تكون اقل، وصورة الحس في الرؤية العقلية اقل، أي أن صورة العقل وصورة الحس تتناقض في التأليف المركب منهما. (٣٧-ص١٨).

ويتضح مما تقدم ، أن مفاهيم الذات والصفات والأفعال، رغم كونها دلالات إلهية تضمنتها الشريعة الإسلامية لتعزيز الإيمان بوجود الخالق ،إلا أنها من جانب آخر كانت تشكل بالنسبة للفكر الإسلامي، جملة من المعايير الاستدلالية المطلقة، للكشف عن مفهوم الخلق الإلهي والخلق الإنساني، وما يتمخض عنهما من قيم الجمال. والفنان المسلم بوصفه مبدعا للصورة المجردة لم يكن بعيداً عن حدود تلك المعايير، بل انه كان يساهم في عملية الكشف عن مفاهيم الخلق أيضا، وهو رغم اعتماده على وسائل أدائية مادية، إلا انه كيفها مثلما كيف إحساساته البصرية، في مسعى إلى محاكات الله في محدثاته ،لكن لا في مظاهرها المادية المحدودة بل في حيثياتها الدائمة المطلقة . (١٧٤-ص٤٥) .

إذا كان الإسلام قد جاء بشيء فانه جاء بمنهج فكري وروحي خالص، لذلك فان الصفة الخالصة للقيم التي تخص الإنسان فيه هي ذات صفة سماوية مقدسة، بما في ذلك القيم الأخلاقية والجمالية، وان صفة التعامد بين الخطوط الطولية والخطوط الأفقية تعكس الحقيقة الرمزية لصفة السلطان والإلهية لأسلوب الخلق الإلهي. في فلسفة للعالم الأعلى بالنسبة إلى العالم الأسفل، وهو العالم الدنيوية الذي يظهره، أي أظهار العلاقة بين الخالق والمخلوق، وأسلوب الخلق بهذا التصور يتطابق مع علاقة الفنان المبدع بآثاره الإبداعية.(١٧٤-ص٥٤). فتكتب القيم صوراً مبتكرة تغذيها وتعززها .

لذلك فالجمال الإلهي الذي يغمر الحياة الدنيوية ومظاهرها المادية ما هو إلا فيض أو آثار للجمال الإلهي ، استطاع النفاذ من خلال تلك الحجب ، وهو في حقيقته يشكل أغراضاً لصفة الجمال الإلهية . (١٧٤-ص٦٣) .

فالمفهوم الصوفي لوحدة الوجود قد تتجلى في الفن ، فمنح الفنان الحرية بتوظيف الشكل المرئي وإكسابه صفة تجريدية .

والفن الإسلامي (الارابسك) الذي حملته وقبلته روح الفنان المسلم ، استطاع كتجريدات ، أن يمتص كل الأشكال الزخرفية ذات الطبيعة الحسية الموروثة عن أصول محلية وكلاسيكية، وان ثمة تناسباً وثيقاً بين هذه التجريدات وبين المفاهيم الجمالية والروحية للشخصية العربية. فهي متجردة عن أي معالم طبيعية ولا تحمل معاني رمزية دنيوية ، أي بمعنى أنها لا تخضع لشروط زمانية أو مكانية ، ثم أنها تنبع من أصل واحد يتمثل في نموذج ورقة نباتية، وكذلك ما يتفرع عنها من أغصان متموجة لا يوجد لها مثيل في الطبيعة، فهي إذن غريبة عن العالم النباتي أصلا، في حين أنها أثبتت قدرتها على التنوع والتكاثر في عالم التصوير المجرد، لذلك فان طبيعتها المجردة ووحدانية أصلها، يؤكدان ارتباطها بحقيقة الوجود الروحي العربي. شانها شان التجريدات الهندسية والخط

(•) الإلهام عند أبي حيان التوحيدي ينعكس بالبديهية،والبديهية(تحكي الجزء الإلهي بالانبجاس، وتزيد على ما يعوض بالقياس،ويسبق الطالب والمتوقع).وفي كذلك(قدرة روحانية في جبلة بشرية).للمزيد ينظر (٧٨-ص٩١).

العربـــي.(١٧٤-ص٩٠) .

والفنان المسلم كان مدرباً ومتذوقاً، والاهم من ذلك انه كان واعياً لحقيقة انـه يتعامل مـع ظـاهرة جماليـة، أو ظـلاً مباشـراً لحقيقـة الجمال الإلهي المجرد، تلك الظاهرة الأعظم والأعم، وهذا المستوى من الوعي اليقيني والجمالي جعله يمتلك قابلية النفاذ فـي المجـال الجمالي. (١٧٤-ص٩٠). لإبداعاته. بمعنى أن هذه التجريدات ، كانت توحد بين إيمانه وتطلعه الجمالي. ولكونها تكشـف عـن صـميم تعبيره الباطني، فقد فصل بينها، وبين الظواهر الحياتية أو الجمالية التي تتكئ على الوقائع الماديـة أو التـي تتميـز عـن كونهـا ظـواهر جمالية مستقلة، كالموسيقى وعمليات التفكير المجرد.

وفي جانب معالجات الفنان المسلم الفنية ، ورغم اعتماده على ملكاته العفوية في إنتاجه لهذا النمط مـن التجريـدات ، إلا أن الفنـان لم يغفل قدراته الحسية والذهنية، وتوظيفه لأسس نحتية هندسية ، التي تعينه فـي ضـبط وتنظيم مواضيعه التكوينيـة ، ولاسيما حينمـا دخلت تجريداته مرحلة التعقيد . فأفاد من الخط المستقيم في تحديد مسار المنحنيات ضمن حدود تأسيس الوحدة التكوينية أو فـي حالـة الربط بين هذه الوحدات. كذلك استخدم تكرار المربع والدائرة في تقسيمات شريطية أو إشـعاعية وحسـب طبيعـة الموضـوع. حيـث شكل الأضـلاع والأقطـار بالنسـبة للمربـع ، والأقـواس والأقطـار بالنسـبة للـدائرة، مسـارات أو مسـاند أو نقـاط دلالـة لتوزيـع وربـط العناصر الشكلية واللونيـة للوحـدة الزخرفيـة، أو لتوصـيل وتعاشـق هـذه الوحـدات فيمـا بينهـا ضـمن حـدود هـذه التقسيمات. وفـي هـذا الجانب تلتقي هذه التجريدات النباتية مع التجريدات الهندسية والخطيـة مـن جهـة البنـاء والتـأليف(١٧٤-ص٩٩).(انظـر شكل ٧ و٨). هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإنها تبين الطريقة الصحيحة برسم هذه التجريدات لمختلـف الأغـراض ، فـي حـين أن الفنـان المسـلم وحد في كثير من أعماله على الجمع بين التجريدات النباتية والهندسية والكتابية والتـي اتخـذت سـطوح امتـداد شـريطي ، كمـا أن هـذه الخاصية الموحدة لأنماط التجريدات الإسلامية التي تغطـي معظـم الشـواهد المعماريـة والأعمـال الفنيـة الأخـرى تـدلل علـى أن الفنـان المسلم كان يمتلك وعياً وبراعة في إتقان مجمل أنماط التصوير الإسلامي المجرد المحض . (١٧٤-ص٩٩) .

مما تقدم ، يتبين اشتغال القيم الدينية والروحية التي تعد سمة مـؤثرة فـي أخلاقيـة وسـلوك العصـر الإسـلامي وفنونـه ، فكـان مـن الطبيعي أن يأخذ الفن صفة التجريد الخالص ، مما يؤكد الصلة الوطيدة بين القيم والفن .

وترى الباحثة بعد أن كانت القيم في الفن الإغريقي والفنون التي تبعته تتمثل بالحق والجمال. وجد الفنان المسلم ومن خلال توجهه الروحي الذي عززه الدين الإسلامي أن الحق يتجسد بـالله تعـالى ومـا الجمـال المرئـي إلا امتـداد لجمـال الحـق سـبحانه وعليـه تغيـرت صورة المرئيات لتكون اشد صلة باللامرئي .

❖ **الدلالات القيمية في فن عصر النهضة الأوربي** :

لقد كانت هناك جملة عوامل ساعدت على قيام ونمو حضارة عصـر النهضـة ، كـان فـي مقدمتها الانفتـاح الاقتصـادي والتجـاري والثقافي على الحضارات السابقة لها، وعلى الأخص التراث الإغريقي واللاتيني .

إن الموروث القيمي للحضارات الأخرى لم يُفقد عصـر النهضـة خصوصـيته فـي اختيـار أو تبنـي القيم التـي تلائمـه ، ولا شـك أن الفلسفة الإنسانية قد رسخت قيم ذلك العصر والتـي ضـيقت بشكل مـا التوجهـات الروحيـة وتصـعيد قيم الإنسـان الفرد بوصـفه مركـز الكون والجدير بالاهتمام، والتي بصمت العالم الغربي بميل واقعي دنيوي أكثر مما هو روحي أخروي .

لقد كان فن عصر النهضة دنيوياً تماماً في اتجاهه العام . وحتى في تصويره للموضوعات الدينية ، لم يصـل إلـى أسـلوبه المثـالي عن طريق وضع العالم الطبيعي وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم فوق الطبيعي ذاته وهي مسـافة تـؤدي فـي عـالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق في القيمة مشابهة لتلك التي توجد بين الصفوة والجماهير العريقة في المجتمع البشـري والانسـجام فيه هو المثل الأعلى الخيالي لعالم يخلـو مـن كـل صـراع ، وهكذا خلقت الصـفوة فـي ذلـك العصـر وهـم الفـن الـذي ينطبـق علـى كـل الأزمان، والذي هو فن بشري أزلي ، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بان نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول. وحقيقة الأمر أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصـة في القيمة والجمال، كان مقيداً بالزمان، ومحدداً وعرضـياً، شـأنه شـأن فـن أي عصر آخر .

ذلك لان فكرة اللازمانية هي ذاتها نتاج لزمان معين ، وصحة النزعة المطلقة لا تختلف في نسبيتها عن صحة النزعـة النسـبية . (١٣٥– ج١– ص١٣٥) .

ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقييداً بالزمان وبالعوامل الاجتماعية ، هو مثله الأعلى في الجمال الخير فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيراً عن أعتماد فكرته عن الجمـال علـى المثـل الارسـتقراطي الأعلـى فـي الشخصـية . ولـم تكـن الظـاهرة الجديدة ، التي تمثل مظهراً خاصاً من مظاهر نظرته الارستقراطية ، هي أن الجمال الجسدي قد استرد مكانتـه فـي القـرن السـادس عشـر

– إذ أن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في العصور الوسطى – بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسدية أصبحا التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية . فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضاً لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي ، وكان هذا التعارض يزداد تأكيداً في مراحل معينة عنه في مراحل أخرى ولكنه كان على الدوام ماثلا في موضع ما من أفكار الناس. التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد أهميته في القرن الخامس عشر. فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطا غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين. وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائماً بين الصفات الروحية والجسدية اختفاءً تاماً في فن عصر النهضة المتوسط.(١٣٥-ج١-ص٣٩٢-٣٩٣).

وباستمرار التقدم الفكري والمادي بكل أبعاد الإنسان والمجتمع ، اخذ الشكل البشري يصور بكثير من الدقة ويعطي أهمية خاصة في أشكال التعبير التشكيلي ، وقد استند عصر النهضة على التراث الإغريقي والروماني فعادت الحياة لصور العري إلا أن شروطاً ألحقت بها وسننت الضوابط الخلقية لها، إلا أن العربي كان مادة رئيسية في التعبير التشكيلي وخاصة فيما يتعلق بالأساطير والقصص الدينية (١٨٧-ص٥) . وهذه العودة التي حصلت في الشكل الإغريقي والروماني لم تكن محاكاة بقدر ما كانت عودة للروح اليونانية في نظرتها للإنسان، أما التباينات التي حصلت في الرؤية الجمالية بين الفنانين فكانت بدافع الحركة الدينامية الباطنية لروح الفنان الثائر على التزمت وسوء استخدام الدين وتهميش الإنسان، فالدين والطبيعة ليستا من الغير، أي أنهما تحت تصرف فهم الإنسان وخياله.(١٠٩-ص١٣١-١٣٣) .

وان نزعة مطابقة الطبيعة ليست هي عنصر الجدّة في عصر النهضة، بل أن الجديد ينحصر في الطابع العلمي ، المنهجي ، الشمولي ، لنزعة مطابقة الطبيعة . كما غاب عنه أن الشيء الذي حدث فيه تقدم بالنسبة إلى مفاهيم العصور الوسطى ليس ملاحظة الواقع وتحليله ، بل هو مجرد التعمد الواعي والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل أي ما يدعو للإعجاب في أن عصر النهضة ليس كون الفنان قد أصبح ملاحظاً للطبيعة ، بل هو كون العمل الفني قد أصبح "دراسة للطبيعة " . فنزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي قد بدأت حين لم تعد الصور وأعمال النحت رموزاً بحتة، وبدت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترديد للأشياء الموجودة في هذا العالم، بغض النظر عن ارتباطها بالحقيقة العلوية. حيث ابتعد فنان عصر النهضة عن الأشكال الحرفية والنقل الساذج عندما تمحور الجميل لديه في الشكل الجوهري للإنسان والطبيعة، كموضوعات مفضلة قدم من خلالها الفنان صورة محسنة للواقع مليئة بالسمو والجلال والجمال.(١٠٩-ص١٣١-١٣٣) .

وذلك أن الرؤية الجمالية للفنان أصبحت رؤية انتقادية للقوالب المتحجرة والتسلط الروحي التوجيهي للعصور الوسطى ، انه الحس الذي كشف أمامه بهاء الطبيعة وجمالها والفكر الذي بدا ينتقي المفردات في صياغة مثالية حسية للجميل أعرب عن تحرر ذهني وحساسية تشكيلية لم تبتعد عن الذوق الشخصي لرؤية الفنان الخاصة الذي بدا قانعاً وواثقاً بقدراته في خلق الشكل الجميل والمتناسق والمتألق المليء بالحيوية والحركة والمحمل بالطاقة البشرية التعبيرية والذي بدت أمامه الموضوعات الدينية المناسبة مقبولة لعرض تقنية الفنان اللونية التي تنم عن دراسة ومعرفة بقوانين الطبيعة والعلم . (١٣٥-ج١-ص١٠١-١٠٨) .

ويتميز فن القرن الخامس عشر في مقابل فن العصور الوسطى وأوربا الشمالية ، هو تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير ، وتلك الرشاقة والأناقة والثقل المتناسق، والخطوط المائلة المندفعة لقوالبه. فكل شيء فيه لامعٍ صافٍ، إيقاعي لحني. وفيه يختفي ذلك الوقار المتحجر المحسوب في فن العصور الوسطى، وتحل محله طريقة في التعبير الشكلي تتسم بأنها حية واضحة، محددة المعالم، فالقرن الخامس عشر، بما فيه من إحساس حي بالعلاقات الهامة والبسيطة، وبالتحديد والنظام وبالقوالب الشاهقة والتراكيب المتينة، يستبق المبادئ الأسلوبية التي يتسم بها عصر النهضة في قمة تطوره، وذلك على الرغم مما قد نجده فيه من آن لآخر من خشونة وإغراق في الاستخفاف. والواقع أن اندماج العنصر (الكلاسيكي) في هذا الفن السابق عن العصر الكلاسيكي هو بعينه الذي يميز أسلوب عصر النهضة الايطالي المتقدم تمييزاً حاسماً من فن العصر الوسيط المتأخر والفن المعاصر له في أوربا الشمالية. والعنصر المهم للفن هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلي، أو على الأقل الاتجاه إلى التجانس والسعي إلى أعطاء انطباع عام، على الرغم من امتلاء كل التفاصيل والألوان.(١٣٥-ج١-ص٣٠٨).

فقد أكد عصر النهضة الطابع العقلاني ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركيز التأليف في قالب واحد ، فالأشياء التي أصبح يعتقد أنها جميلة هي التلاؤم المنطقي للأجزاء الفردية وانسجام العلاقات حسابياً والإيقاع المحسوب واستبعاد عناصر التنافر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال ، فقد استلهم الفنانون من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لإكساب الصور الإحساس بالحركة في الفضاء ومنح الأشخاص هيئة الثلاث أبعاد في شكل منطقي بصري، وهكذا أصبحت جميع المعايير خاضعة لاختبار عقلي حيث يحاول الفنانون فهم العالم تجريبيا واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم فيها. (١٣٥-ج١-ص٦٨-٨٥) .

لهذا نرى أن فناني عصر النهضة في ايطاليا استبعدوا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لأنها تضعف الإحساس بعظمة الإنسان ، كما أن خلفية اللوحة من جبال وأشجار وسماء لم تُصور لذاتها وصفاتها الجمالية – كما حدث فيما بعد – بل لإبراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة أكثر تعبيراً وتأثيراً وبروزاً . (٩٤ص٦١-٦٧) . فايطاليا سعت إلى الجمال في الشكل الإنساني حسب عرفها القديم حيث اتخذ الإنسان مكانة في مركز الخليقة . (١٢٥-ص٣٨) . وهذا الاهتمام بالشكل الإنساني لم يكن بمعزل عن تمثيل البيئة الطبيعية التي يتحرك فيها ، لان ذلك يعد جزءا من تحديد موقعه منها بدقة أولا كمفهوم رمزي بوصفه مركزا للكون . (١٣٩ج١-ص٥٠)، وان التركيز على الإنسان ضمن حدود بيئته الطبيعية نجده قبل عصر النهضة وعند الفنان (جيوتو) (١٢٦٦-١٣٣٧) ، حيث اهتم بالتعبير الإنساني واستخدم مناظر الطبيعة كخلفيات للأشكال الآدمية . (٩٤-ص٣٨) .ففي (الشكل ٩) يتجه (جيوتو) إلى تمثيل الحياة الإنسانية والى استغلال كُلاً من السطح والعمق من ثم كان البعد الثالث بهذا الوضوح في لوحاته(١٠٦-ص٦٢) ويظهر اهتمام الفنان بالإنسان لا في الطبيعة الحاوية له .

وتأكدت هذه الميول أكثر في عصر النهضة على يد الفنان (مازاتشيو) (١٤٠١-١٤٢٨م)، حيث عبر عن مفهوم الواقع بمفهوم الكتل المرسومة في فراغ ذي أبعاد ثلاثة (١٣٩ج١-ص٥٦) .ففي لوحته (الخروج من الجنة) نرى أن المشهد الخلفي لم يكن مرسوماً لذاته بل هو خلفية لهيئة الأشخاص للإيحاء بالفضاء الذي تشغله تلك الشخصيات. (١٠٦-ص٥١) يظهر تعظيم وتفخيم الجسد البشري ومعالجة واضحة للضوء والظل تنتصر فيها الكتلة والثقل والمتانة. (١٠٦-ص٥٢) فـ (مازاتشيو) في لوحته هذه صور ادم النبي وهو يشعر بالخجل والعار من خطيئته. (٩٤-ص١٨١) ومثل هذا يؤشر أن القيم الجديدة للعصر لم تلغ القيم الروحية تماماً حيث بقي الموضوع الديني متواصلاً مع الفنان وانتماءاته العقيدية مع المسيحية . كما في (شكل ١٠) .

إن منظري عصر النهضة اهتموا بموضوع التقليد الخارجي الأمين للواقع لأنه يستحق التجسيد المطابق الدقيق وناقشوا فيما يتعلق في ذلك من مسائل المجسم الخطي والفراغي والظل والنور والألوان والتناسب. (٢١-ص٣٩) . أي أن نقل الطبيعة ومحاكاتها اخضع إلى قوانين مفسرة وهذه القوانين نظمت لا عن طريق النظر الآني للأشياء وبالتالي تكون ناتجاً عرضياً للملاحظة وإنما نظمت بوساطة الفكر على شكل قوانين تتحكم في عملية تجسيد الطبيعة فالجمال هنا اعتمد على عملية التقدير بتلك القوانين أي تغلب إدراك الذهن وتحكمه على تسجيل العين.

فهم يعتقدون بان الحقائق لا تتأكد بوساطة الرياضيات وقد كانوا يُعرفون الواقع "بأنه ذلك الشيء الذي يمكن أن يبرهن على إشغاله حيزاً في الفضاء" وكان نتيجة هذا التعطش للحقيقة والتوصل إلى المنظور العلمي . (Scientific–Perspective) للأشياء والتي اخترعها (البرتي ١٤٠٤-١٤٧٢) (٩٦-ص٣٩) . فبحوثه في المنظور كانت تهدف إلى مطابقة الواقع بأكبر أمانة ممكنة . (١٩١-ص١٨) .

وفن عصر النهضة لا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أي من التفاصيل أو فصل أي عنصر منفرد من التأليف الكامل ، بل يدفعه إلى إدراك الأجزاء كلها في وقت واحد . ويتيح المنظر المركز مكانياً وزمانياً في الدراما ، شأنه شأن المنظور المركزي في التصوير ، أن نحقق هذا التزامن في الرؤية . وربما كان اظهر تعبيراً عن التغير الذي حدث في مفهوم المكان ، وبالتالي في مفهوم الفن بأسره . وبذا ظهر فن مستقل ، مكتفٍ بذاته ، وبالتالي تحقيقه مزيداً من الصدق بالقياس إلى فن العصور الوسطى . (١٣٥-ج١-ص٣٠٩-٣١٠) .

ويرى (البرتي) أن الجمال له صفات موضوعية هي البساطة والتوافق والانسجام بين الأجزاء – فالقيمة الجمالية موجودة في جوهر الطبيعة وقوانينها ،والجمال يكمن في طبيعة الاشياء ذاتها ، ولذا فان على الفن ان يكشف عن هذه القوانين الموضوعية للجمال ويتقيد بها . (١٤-ص١٠١-١٠٣) . فالفن الذي يخرج من وظيفته الدينية ويهتم بذاته يهيأ الفرصة للفنان الذي يضع قوانينه الخاصة بالجمال، ومع انتشار الأفكار الجمالية الأفلاطونية أصبح الجمال يقيم بصفته المثالية والروحية لنموذج يحتاج إلى ذهن ارستقراطي لتذوقه حيث لاقى ترحيباً من النبلاء ،خاصة مشاهد التتويج التي شاعت في فرنسا.(١٣٩-ص١٢٢-١٢٩) .

ولقد عملت نزعة مطابقة الطبيعة، التي كانت هي الاتجاه الفني الأساسي لذلك القرن كله، على تغيير اتجاهها، حسب التطورات الاجتماعية. فنزعة مطابقة الطبيعة عند (مازاتشو) ، كما ذكرنا ، تتسم بالأسلوب الشاهق والبساطة ، المضادة للأسلوب القوطي ، والاهتمام بإيضاح العلاقات والنسب المكانية ، والشراء الذي تتصف به سمات وقيم الحياة اليومية، والحساسية والنفسانية عند (بوتشيلي ١٤٤٤-١٥١٠) . (١٣٥-ج١-ص٣٣٢) .

وشهد العصر الذهبي في القرن الخامس عشر تطبيقا كاملا للمفاهيم الجمالية الكلاسيكية ، حيث تجلى الجميل في التناسب والتناظر والتوازن والأشكال المترفعة ذات المظهر البارز والفخم وتأكيد الصفات الجمالية للمادة حيث السطوح اللامعة المصقولة الصافية في النحت ، مع استغلال إمكانيات اللون في تمثيل الصفات الملمسية كنوع القماش وشكل الفراء والشعر ولمعان المعادن خاصة لدى فناني الشمال . (١٨٦-ص٣٥-٣٧) .

ويعد (جان فان ايك ١٣٧٩-١٤٤١) احد أشهر فناني شمال أوربا والرائد الحقيقي للأسلوب الواقعي الذي كان يقلد الطبيعة عن طريق تصوير الجزئيات الطبيعية وإيضاحه الشديد لها لدرجة انه في أحدى لوحاته أوجز ما رأته عينه لا ما أدركه علقه.(١٥٥-ص٤١). وهذا شأن تحسسه للفضاء الذي يأتي ناتجاً عرضياً نتيجة لرؤيته الضوء وملاحظته بدقة، فرسومه تشير إلى أنها مستندة إلى رسومات أولية عملت في مواقف أصلية وهذا شان فناني الشمال الذين بقي فنهم مبنياً على أساس الملاحظة والرسم التجريبي للفضاء. (١٤٦-ص٤٢) ، أي أن الفنانين هنا رسموا الطبيعة وعناصرها اعتماداً على الحواس دون إخضاعها إلى قوانين هندسية ، وكانت أعماله تدل على دراية بعلم اللاهوت والفلك والمنظور والتشريح . ولا يكاد يوجد شيء في لوحاته يخلو من المعنى : فالكوب البلوري والجرة التي يخترقها شعاع من ضوء دون أن يصيبها خدش رمز لطهارة العذراء، والشمعة المضيئة رمز للمسيح ، والفاكهة الموضوعة على حافة النافذة رمز للنعيم المقبل ، والضوء الهابط من النافذة رمز لنعمة الإله ، والمرأة المستديرة الصافية رمز للبراءة ، والكلب الرابض عند قدمي الزوجين رمز للوفاء ، والعمارة الرومانية رمز للعهد القديم أي التوراة ، والعمارة القوطية رمز العهد الجديد أي الإنجيل .. (١٥٤-ص٢٨٩) .

ومع كل ما ينطوي عليه فن(جان فان ايك) من معارف ورموز وكتابات ، تبدو لنا لوحاته تامة مكتملة ، لفرط اندماج شتى هذه العناصر في بنائها المحكم .

وقد صور (فان أيك) العذراء في العديد من لوحاته ، فتراها دائما متدثرة بمعطف ارجواني فضفاض يضفي عليها جلالاً ووقاراً ، ولم يعد وجهها شكلاً إصلاحياً كما كان الحال في العصر الوسيط ، وإنما اتخذ صورة امرأة معينة نحس بشخصيتها ، وهي جالسة في مكان معين ، وتتميز ألوان (فان ايك) بالتوقد والشفافية . وكان بوسعه أن يصور بها ما يشاء : نعومة الشعر ، أو بريق المعادن النفيسة أو الأحجار الكريمة . وكان للفنان لوحات كثيرة دنيوية الموضوع ، نعرف منها بعض مشاهد الصيد و (حمام النسوة) ولكن معظم هذه اللوحات فُقِد.(١٥٤-ص٢٦٩) . وقد جعلت لوحاته الفنانين المتأثرين بأسلوبه يرون الجمال في الشكل الذي يتحرى التفصيل والتحليل. (١٨٦-ص٣٥-٣٧). على العكس من فخامة الفن الايطالي كفن ضارب في الأرض وشامخ إلى السماء ، هذه المثالية الأفلاطونية للجمال انعكست في مظاهر العالم الأرضي ، فالقدسي والسامي ينكشف في جمال العالم عن طريق ذات الفنان التي توازن الجميل مع موضوعها، فمظاهر الكون هي من جوهر واحد ، وممكن أن يعبر المخلوق عن اللامتناهي ، ولهذا كانت تقام صلاة الغفران بعد كل اكتشاف صنم عار، كما أن التكريم والتبجيل يُقدم للسيدة الجميلة لا النبيلة.كما يقول (برونو)• .(٣٧-ص٤٤١-٤٤٥).

إن اعتبار الإنسان جزءاً من نظام كوني يقع ضمن حركة الطبيعة الأثر في تركيز الفنان هنا على البيئة التي يتحرك عليها الإنسان وهكذا فان الإنسان ظهر مدمجا في بيئته الطبيعية التي تساهم في مصير أفعاله وحركاته اليومية – وللمقارنة بين الفنان الايطالي والفنان في بلاد الشمال وحول جميع ما تقدم – انظر (الشكل ١١) – فيهما جزء تفصيلي من لوحة (عبادة الحمل المقدس) للأخوة (فان ايك) وفي (الشكل ١٢) جزء تفصيلي من لوحة الفنان (فرانشكا) ، وكلا اللوحتين تعودان للقرن الخامس عشر الميلادي .

وظلت مناظر الطبيعة تظهر بوصفها عنصراً مسانداً للموضوع الرئيسي خلال القرن الخامس عشر إلا أنها صارت الموضوع الرئيسي عند المصورين في القرن السادس عشر ويتضح ذلك عند الفنان(بيتر بروجيل الأب ١٥٢٥-١٥٦٩) أشهر مصوري شمال ايطاليا.(٩٤-ص٤٥) .

ومنذ أن أصبحت كلمات المطلق ، اللامتناهي ، العالم الآخر ، الإنسان ، مجرد كلمات ليس لها وجود خارج الذهن الإنساني تحولت مقولة الجمال المطلق إلى جمال نسبي ، فالذات هي التي تختار الشكل المناسب لموضوعها ، الذي دخل بقوالب جديدة حيث أعطيت للفنان حرية التصرف، فطبيعة الإنسان ليس لها حدود، كما أن عقله مفتوح على آفاق العالم، وبذلك حلت القيم الإنسانية والطبيعية محل القيم المتعالية، فالأخلاق التي كانت تعني الخوف من الله أصبحت الآن هي حب الحياة المصطبغ بطابع التهذيب والنبل والشرف، حيث الفارس الجسور تحول إلى البطل الوسيم المنعّم المزهو بنفسه لا المستعرض عضلاته. وقد أتاح ذلك فرصة للفنان للرؤية والإحساس بالجمال من منطلق خبرته وتجربته في الحياة ونظرته العميقة التي تتخير وتنتقي الموضوع المثالي الذي يجمع بين أجزائه وحدة وتوازن وتوافق هارموني،فالجمال في عصر النهضة يُدرَك مباشرةً(١٠٩-ص١٣١-١٣٣)

أما أصحاب النزعة الإنسانية فقد أبدوا ثقة بصحة التفكير الجمالي لعصر النهضة وهي كشف الصيغ الرياضية في التماثل والتناسق بالمنظور فاحترام القالب والتصميم الشكلي في التصوير والنحت والذي حُمِلَ بمضامين تتناسب مع روح عصر النهضة .

• جيورانو برونو (١٥٤٨-١٦٠٠) فيلسوف ايطالي له نظرة كلية للوجود . للمزيد ينظر(٣٥-ص٤٤١-٤٤٥).

(٣٩-ص١٤١-١٤٦) . وهذا ما يؤشر الصلة الوطيدة بين القيم والفن ضمن جدلية اجتماعية ثقافية توسم ذلك العصر بخصوصية مميزة.

ونجد ذلك واضحاً في الأشكال التي نُحِتَتْ على واجهة كنسية (الرايمز) ، والذي يوضح موضوع الزيارة والبشارة في فرنسا ، حيث الأسلوب يتجه إلى الواقعي ، فنلاحظ في التماثيل حركة التفات كما يظهر تعبير بأسم في وجه الملاك الذي يبشر العذراء، وتبرز الشخوص من على الجدار وكأنها منفصلة عنه ، كما في (الشكل ١٣). (٩٤-ص٨٧) فالجميل لم يعد رمزاً لنظام علوي بل رمزاً لنظام واقعي يمكن الشعور به .

وقد كان لحركة الإصلاح البروتستانتية في النصف الأول من القرن السادس عشر شان كبير في التقليل من شان القديسين والسلطة الروحية للكنيسة وقد وجدت حركة الإصلاح هذه أن الفن من اشد الظواهر الإنسانية قابلية لإثارة الأحاسيس فأبصار المصلين أصبحت منبهرة بالتصوير وحديثهم لم يعد يدور إلا حول هذا التمثال أو ذلك التصوير ، (٩٠-ص١٠٩-١١٣) . حتى أن الأديب الفرنسي (فرانسوا – رابلية١٤٩٤-١٥٥٣) جعل الكاهن يوحنا في روايته (بنتاغرويل) يتمنى إقامة كنسية اسمها (افعل ما شئت) لا يدخلها إلا الرجال والنساء جميلو الطلعة.(٩٠-ص١١٣) .

نشاهد ذلك في لوحة الراهب (فيليب ليبي١٤٠٤-١٤٦٩) (العذراء وطفلها ١٤٣٦)، كما في (الشكل ١٤) فرسم صورة العذراء لم يتعمد هنا على الخيال فقط بل استوحى صورة العذراء من راهبة جميلة في الدير . (٩٤-ص٧٠) . وهم بذلك يشابهون الإغريق حيث اتسم جسد الإنسان في تلك المرحلة بالكمال وفق الاستيطقا أو علم الجمال المتعارف عليه، والذي يصور الكمال التام ولم يكن الإغريق يقلدون أو يتشبهون بالواقع بل كانوا يحسنونه ويشذبونه ويهذبونه ويضيفون عليه صفات من النادر أن تجتمع في إنسان واحد ، ويقال أن تمثال (فينوس) ربة الجمال استند على خمسة موديلات نسائية إذ لا يمكن لامرأة واحدة أن تجمع كل هذه الصفات والمقاييس البدنية المثالية.(١٨٧-ص٧) .

وكذلك مريم العذراء كانت تلعب في البداية دوراً ثانوياً إلى جانب القديسين ثم أخذت تبرز تدريجياً في صورة الأم التابعة والولهى والمقدسة ونراها في لوحات (روفائيل ١٤٨٣-١٥٢٠) . الأم الشابة الجميلة الطاهرة النفس المشرقة الوجه ، في حين أخذت تزاحمها في خيال بعض الفنانين صور ربات الأساطير الإغريقية القديمة كما في لوحات (بوتشيلي ١٤٤٤-١٥١٠) ويتميز فن (بوتشيلي) بسمات النزعة التزيينة المتأنقة ، وتتجلى براعة الفنان في دينامية الرسم ورهافته ، انه يبدو وكأنه قد اكتسبت أعماله مسحات من العالم القديم ، فأجسامه فيها استطالة ، وتتحرك وكأنها تنزلق على الأرض ، وتكاد تلمسها بصعوبة ،ذلك بالإضافة إلى تخليه عن تصوير العمق الفراغي بشكل كافي . وغالباً ما يبالغ في تكثيف الفراغ بعناصر التشكيل على خلفية مسطحة ، فيحوله إلى نسيج منقوش بالزخارف . وتتضح معالم الأسلوب الناضج لـ(بتوشيلي) في أعماله الثلاثة والتي أنجزها في الأعوام من (١٤٨١) وحتى (١٤٨٦) ، في قبة (سستين) في روما ، وموضوعاتها من أنجيلي العهد القديم والجديد ، ومشاهدها مليئة بتعبيرات الوجوه المضطربة والعيون المتوقدة،والحركات القلقة،مما يشعرها بعالم أسطوري قلق.(٧٥-ص٧٨).

أما (فرانشسكا) (١٤٢٠-١٤٩٢) ويُعد الفيلسوف الأكبر بين فناني القرن الخامس عشر . ويبدو انه أراد التوفيق بين القيم الإنسانية كما تجلت في فن (مازاتشيو) وفكر (البرتي) ، وبين القيم الروحانية التي عبر عنها (فرا انجيلكو) (١٣٨٧-١٤٥٥) ، ولكن لا بتحويل الإنسانيات إلى روحانيات ، ولا الروحانيات إلى إنسانيات ، وإنما بالكشف عن (حقيقة) عليا، هي الاثنتان معاً في الوقت نفسه .

وهذه الحقيقة العليا يرمز إليها في فنه بكمال القالب المحكم الرصين الذي صب فيه لوحاته، فالأشخاص هنا أشبه بعمد منصوبة قدت من صخر، وكأنها تعيش خارج حدود الزمن فلا تمسها الأحداث ولا تقلبات التاريخ . ويخيم على الجو صفاء وصمت غريبان، وكأننا في عالم الوعي المطلق. واللون والضوء من مادة واحدة. والفضاء المحيط جزء من نسيج اللوحة ، وليس إطاراً ولا ديكور مسرح . (١٥٤-ص٢٩٣-٢٩٤) .

لقد اختلفت رسوم (مريم العذراء) في عصر النهضة عن العصور الوسطى ، حيث كانت في العصور الوسطى تُرسم كجسد مقدس ، ثم أصبحت بعد ذلك في عصر النهضة تجسد المثل الأعلى للجمال الأنثوي والأمومة. وكان موضوع العذراء والطفل مستمراً بشكل خاص في هذا العصر، كما في لوحة (مريم العذراء) (لامبرتشيو لونزيتي) (الشكل ١٥) (١٩٦-ص٨٥) .

هذا الانفصال الذي حدث بين الدين والدنيا انعكس على الفن حيث تخلص إلى فكرة اللاهوت ذات الإنسان والعقل، وبذلك تحرر الفنان من المشاعر الدينية كلها إلى الطبيعة والحياة التي أصبحت مصدر أفكاره وابتكاراته، وتحولت الرغبة في تقديم عجائب وجدانية إلى الرغبة في تقديم عجائب علمية ومعرفية.(١٥٣-ص٣٤١-٣٤٣) .

أعاد التصوير في عصر النهضة القيم الطبقية ، فالشخصية المقدسة أو النبيلة توضع في المقدمة بحجم مميز ، أما الطبقة البرجوازية فان قيمتها الإنسانية لا ترجع إلى الانتماء العائلي بل قيمتها في ذاتها وصفاتها ومجهودها الفردي في صناعة الثروة وحيازة الذهب والفضة لذا فقد أحبوا الشكل الشخصي الفني المتملك الأكثر اهتماما بالقيم الموضوعية العملية للقيم المعنوية البالية فتوجههم كان دنيويا.(٥-ص٣٩-٤١) .

أما مظاهر التفخيم والمهابة الخارجية ، والتي كانوا يزينون أدوات الترف وخطوط أنيقة تزينيه كانت كلها تخدم قيماً تشكيلة غير مبالية بالكتلة والحجم .

وبدأت التماثيل النحتية في ايطاليا تحاكي تماثيل الإغريق والرومان فتمثال (دوناتيلو) (١٤٥٥-١٥٢١) (داوود) (١٤١٥) كما في (الشكل ١٦) ، نحته على هيئة قائد روماني بثياب الفرسان حاملاً الدرع والصليب ، ونلاحظ فيما سبق طرحه أن الفنانين أمثال (بوتشيلي) , (جيوتو) قد تأثروا بالقيم الدينية المعبرة عن أهداف أخلاقية يراد إيصالها إلى الجمهور من اجل الاقتداء بتعاليم بابوات الكنائس.

وتغنى (دوناتيلو) في تماثيله بجمال الجسد الإنساني في زهرة الشباب . فكان من ذلك التمثال (الحب) و (داوود) و (يوحنا المعمدان) .. ولكن نزعته الدرامية لم تلبث أن تجلت بعد ذلك في نحته البارز بكنيسة (السانتو) في (بادوقا). وفي هذه المدينة أبدع كذلك تمثال (الكونت تيوري جاتما لانا على صهوة جواد) الذي ينطلق بعزة الإنسان وكبريائه ، كما يعبر عن انتصار العقل على القوة الغاشمة .

وهذه العزة والكبرياء تتجلى كذلك في تمثال (القديس جورج) ، على أننا من وراء كل هذا الزهو والاعتداد بالنفس، وكل هذه الطاقة العارمة التي تسمو أثاره بحيوية بالغة، نحس بنوع من التوتر والقلق الدفين . وأحيانا يتبدى هذا القلق سافراً كما في تمثاله (لوزوكوني) الذي هو أشبه بشبح هائل رهيب .

كما يستخدم (دوناتلو) معرفته في علم التشريح في التعبير عن القوة و الحيوية بإبراز العضلات وتجسيمها ، كذلك يستخدم معرفته في علم المنظور في حبكة التصميم في نحته البارز عن طريق إدخال العناصر المعمارية في الخلفية ، فيخلق بذلك عالماً ثلاثي الأبعاد اقرب إلى عالم فن التصوير . (١٥٤-ص٢٩٠) .

أما (مايكل أنجلو١٤٧٥-١٥٦٤) فكان يفرض على زبائنه ويُعدل متطلباتهم وفقاً لطريقته في التفكير ، وكان يرى في العري أجمل الهيئات في التمثيل النحتي، ولأنه يتيح للمشاهد رؤية اكبر قدر من التعبير عن الانفعالات التي تظهر بارزة على الجسد مما لو غطتها الملابس، ولذا كان لا يتحرج من تحري النسب لكي يعطي التعبير التشريحي والانفعال الكامل ، فالسيد المسيح لا ندركه بفخامة أرديته بل بقوته وجماله الإغريقي،فقد صور ما يكل في لوحته(يوم الدينونة)(الشكل ١٧)، يشبه(ابولو) كشاب ذي شعر متموج وبلا لحية وبجسد مثالي.(١٤٩-ص٨٦-٩١).

قام (أنجلو) بدراساته الخاصة في تشريح جسد الإنسان وأعضائه . واعتاد أن يرسم عن النماذج الحية حتى بدا له الجسد الإنساني بلا سر خافٍ عليه . فقد كان (أنجلو) لا يرى رأي (دافنشي) في أن الإنسان واحد من ألغاز الطبيعة الفاتنة بل يعده مجرد معضلة قابلة للسبر ، يحاول أن يسيطر عليه سيطرة تامة بعزيمة فريدة من العسير تصديقها .

لقد تأثر (أنجلو) (بأفلاطون) وقد ارتكز هذا التأثير في نقاط عدة في فكرة ستكون نبراساً نستهدي به في أعمال (أنجلو) الفنية : كانت محاورة (أفلاطون) (تيماوس) عن الخلق والتكوين ، وكذلك محاورة (سميوزيوم) أو المأدبة عن الحب والجمال أكثر ما شد (أنجلو) إلى (أفلاطون) ولم يلبث أن صار السلف الفلسفي لجميع أعمال (أنجلو) الفنية . شده إلى (أفلاطون) نظرته الفلسفية إلى المثلث والدائرة والمربع بوصفها الأشكال الخالدة التي تهيئ مفتاحاً لطبيعة الكون الحقة ، حين تحدث عنها في محاورة (فيليبوس) قائلاً: (ليس ما اعنيه بجمال الأشكال ما يراه الناس عادة جميلاً أو يحسبونه كذلك وراء ما يرونه من كائنات أو صور لهذه الكائنات , وإنما الجميل عندي قد يكون حزمة من الخطوط المستقيمة وما ينتج عنها من مسطحات وكتل .

وأغراه التثليث (الأفلاطوني) الذي قسم الوجود إلى مستويات ثلاثة : هي عالم الوهم والخيالات ، وعالم الصيرورة المادي المتغير ، والعالم العقلي ، كما تصور أفلاطون صعود الإنسان من أدنى مراتب حتى بلوغ أصله الإلهي . وفي هذه العودة إلى العالم الإلهي ، تدرك النفس الإلهة وهي ما زالت في أسار سجنها البدني تصارع من اجل ذلك ، وتبذل الجهد والمعاناة ، فتنتقل من المحدود المتناهي إلى اللامحدود اللامتناهي . حتى تنقلت من الأسر المادي إلى الحرية الروحية والخلود. ولذلك كان أفلاطون يكنّ للحياة الدنيوية احتقاراً عميقاً . ويعدها عبئاً ثقيلاً وعقوبةً للإنسان على نسيانه لأصله الإلهي وانجذابه إلى عالم الحس مخلفا ورائه عالم التأمل العقلي الذي نشأ في الأصل .

وقد رأى (أنجلو) في (المُثل) الأفلاطونية روحانية مطلقة . وعشق الجمال بوصفه مثالا مطلقا أزلياً أبدياً تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة لمعايشته في ماضٍ بعيد سابق على الحياة فوق الأرض .

وإذا كان (بوتشيلي) قد نفض يديه عن الوثنية بعد ما وقع تحت تأثير الراهب (سافونا رولا) (٩٣-ص٩٠) واتجه بفنه كله نحو الموضوعات الدينية دون أن يحاول مزج وثنيته بمسيحيته فأن (أنجلو) فصل بينهما تماما وقد تجلى هذا في تماثيل العذراء حين عبر عن اتحاد الجمال الجسدي بالجمال الأبدي . وفي تمثال (موسى) حين ربط بين قوى الإنسان المادية والمعنوية وبين الخير الأبدي، وفي وقوعه تحت سيطرة الأشكال الأفلاطونية الخالدة التي تهيئ مفتاحاً لطبيعة الكون والتي نلمسها في سقف (مصلى سستينا) وقد اتسم أسلوب (انجلو) في النحت بالتركيز والدقة والأحكام والإبهام . كانت سيطرته على الشكل ووضوح رؤياه الدفينة لا مثيل لهما ، ولما كان التصوير يعتمد على خلق انطباعاً ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء البعد الثالث على اللوحة المصورة في بعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين ، لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة حس اللمس للمشاهد ، فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأصابعه ، وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا (بالقيم اللمسية) بإمداد الصورة بنفس القوى التي يتمتع بها الموضوع المصور حتى تثير خيالنا اللمسي.(٩٣-ص٤٩) .

ابتعد (أنجلو) عن النماذج المترفعة والأشكال المتكلفة التي لم تكن وظيفتها إلا أمتاع العين ، وحَمّل أشكاله بمضامين رمزية وبطاقات روحية ، فلم يعد الجميل عنده ذلك الشكل الهادئ الوديع بل ذلك الشكل الذي يريد أن ينطلق من اسر المادة المحملة بقوة ديناميكية . (١١٣-ص٢٢) .

وشخصياته تفكر ،ومتعايشة مع واقعها الاجتماعي ذات دوافع لا عقلانية ، كل جزء فيها يتحرك على العكس من شخصيات (روفائيل ١٤٨٣-١٥٢٠) المستقلة المنعّمة التي لا تفكر إلا في عالمها الخاص ، حيث تشعر أن خلق الشكل الناعم الجميل كان هدفاً مهماً بالنسبة (لروفائيل) جميل ليس له وجود على الأرض ، من خلق خيال الفنان الانتقائي.(١٠٦-ص٧٧) .

لقد تطورت روح (روفائيل) وتحول بنظرتيه الجمالية من التعبير الحسي إلى الدقة والسمو مبتعداً عن تقاليد القرن السابق ومن هذه الخصائص ولد فنان عظيم فرض على أوربا نظريته الجمالية زهاء ثلاثة قرون .

كما نرى لوحته (تتويج العذراء) فيها رقة ومحبة صافية والوانها صريحة تصاحب الشكل ، وهو ما تخلو منه أعمال أستاذه (بيرو جينو) التي تتميز بالصلابة والتناسق وتوزيع النور والظلال.(١٦٧-ص٣١٣) .

وفي لوحته (الجميلات الثلاث) نرى (روفائيل) يستحوذ على عنصر الحركة ويخضعه لمقتضيات الجمال. وما لبث الفنان أن وصل إلى قمة إبداعه في الموضوعات الدينية وقد اتضح ذلك في لوحته (زواج العذراء) (شكل ١٨) وبعدها تحول (روفائيل) من الموضوعات الدينية إلى الموضوعات التاريخية . وبخاصة بعد موت يوليوس الثاني، وتولّى (ليو العاشر) الذي كان معنياً بتصوير جلائل الأشياء والأحداث، فوجد عند (روفائيل) بغيته في التعبير عن مثاليات الجمال والسمو والعظمة.

وقد استحوذت عبقريته على إعجاب (ليو العاشر) . فأراد أن يقرن أعماله بأعمال (أنجلو) التي كان يُعِدُها لقُبَّة مُصلّى (السستين) ، فعَهِدَ إليه بتصميم سجادة لمصلى الكنسية . حيث تعتبر من روائع فنه.(١٥٤-ص٩٤).

ومن خلال ما تقدم نجد أن عصر النهضة وجد قاعدة خيالية وراء كل قاعدة حسابية فيحيل كل صورة إلى الجمال والسحر ، فقد جعل الفنان أهمية كبيرة للشكل في ذاته ، ودلل الفنانون على خصوبة مخيلتهم وقدرتهم على الابتكار والتفنن في أدق التفاصيل والتلميح في النسب الصحيحة لإضفاء الجمال عليها ،وأسلوبهم في تصوير الأجساد لم يكن جافاً صلباً بل رشيق ورقيق وهي دلالة على إحساسهم الدائم بالجمال.(١٣٦-ص٤٢٧) .

فلم يعد الواقع التسطيحي المنمق المتكلف جميلا ، فابتعد التصوير عن فكرة التلقائية والارتجال في التفكير الجمالي بخطوطه الحالكة والشاعرية المصطبغة بالدين والقيم الأخلاقية والجمالية ، إلى التحري التشريعي للشكل كقاعدة للارتقاء إلى النموذج المثالي / الجميل ، كما تخلى الفنان عن بساطة الأداء إلى تقنية في التصوير تكشف عن ملاحظة وتجريد ودراسة علمية للشكل، فتحول المكان من كونه مناسبة لعرض الموضوع كمنظور تراكبي عند (جيوتو ١٢٦-١٣٣٧) إلى عنصر مهم لعرض عمق الفضاء يعبر عن قيمة تصويرية جمالية بحد ذاتها خاصة عند (ليوناردو – دافنشي١٤٥٢-١٥١٩) .

ارتبط الجمال لدى (دافنشي) بالواقع بشكل مباشر ، فالمصور الذي يحاكي أساليب غيره يكون فنه اقل كمالاً من الذي يستوحي الطبيعة مباشرة ، فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والإيقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية ، فالأشكال على الرغم من تنوعها في الحركة والانفعالات الداخلية إلا أنها تظهر منسجمة مع بعضها . (٢١-ص٨٧) .

فالأشكال المتصلبة الحِرَفية لديه والتي لا تعتمد على تدخل العقل في صياغتها هي أشكال بعيدة عن الجمال ، فيجب أن تكون مفردات الطبيعة مجرد علّة يستعرض فيها الفنان إمكاناته العلمية في تصوير البعد المنظوري والتناسب بين الأشياء ، فعندما يريد الفنان أن يرسم الوجوه الجميلة يجب أن لا يعتمد على ذوقه المتطرف فقط . (٧٦-ص٢٢٩-٢٣١) .

ففي لوحته (عذراء الصخور) (شكل رقم ١٩) . تتمثل فيها أستاذية الأداء ونضارة التعبير والتوازن بين الجمال الطبيعي والجمال المثالي . ويبدو في هذه اللوحة وتحضيراتها تأثر (دافنشي) بمثاليات الذوق القوطي . وأروع ما فيها هو القدرة التعبيرية التي أودعها (دافنشي) هذا العمل من خلال الأثر الذي تحدثه حركة الأشخاص . (١٥٤-ص٣٠٥) .

وكان (دافنشي) يبدو في الكثير من الأحيان منصتاً إلى همس نفسه الصادقة وكأنه في مناجاة لا يسمعها غيره . وبدا يعلم نفسه فن التفكير ، ويتعقب مصادر التعبير في الطبيعة ليكشف عن أسرارها ، ولم تكن هذه النزعة العلمية لِتَصرِفهُ عن فن الرسم ، بل جعلته يستغرق في تأملاته ليضفي على لوحاته البريق والصفاء الذي نراه مشعاً ككاس من البلور . وأدى إسرافه في رغبة التغلب على الصعاب – التي كان يبحث عنها – إلى معرفة مفاتيح أسرار الإبداع الفني.(٩٣-ص١٠١) .

على أن أروع أعمال هذه الحقبة من حياة (دافنشي) هي لوحته (الموناليزا) التي كانت مزيجاً من الحس الغامض والتعبير النفسي الذي يستحوذ على الرائي وكانت (الموناليزا) أكثر من لوحة ، هي عالم واكتشاف لرؤى الفنان . ابتسامة غامضة ساخرة تذكرنا بوجوه الملكات والقديسات القوطيات في كنائس رانس ولكنها أكثر نضارة ، واشد وقعاً في تعبيرها الحسي . (١٥٤-ص٣٦٠) .

وتتمتع صورة هذه المرأة بدرجة مدهشة من الحيوية ، فهي تبدوا دائما تنظر إلى المشاهد ، وينظر أحياناً إلى صورة (الموناليزا) على أنها تمثل معنى "الأم الأصل" ، ذلك المعنى الذي كان يفهمه رجل العصور القديمة . فهي لم تكن مجرد أماً للجنس البشري ، وإنما كانت ابعد من ذلك ، أنها كانت تُفهم على إنها أماً للنظام الكوني بأكمله ، والتي هي في الحقيقة تنتمي إلى قوى الطبيعة . إن ذلك الوجه المبهم للـ(الموناليزا) يخفي وراء شفتيه المطبقتين والعينين الشاخصتين لغزاً مجهولاً . وهذه اللوحة بكل المقاييس ليست مجرد صورة شخصية ، وإنما هي اقرب ما تكون إلى نزعة روحية ، استلهم معناها الميتافيزيقي من الطبيعة ، باعتبارها قوة إلهية يدين لها الكون بوجوده . ولذا صورها (ليوناردو) محاطة بعناصر الطبيعة ، بالهواء والماء والأرض . هكذا بدا التجسيد الرائع للورع الممزوج بنوع فريد من السمو . (٩٢-ص١١٦)

وكان لتقنية (دافنشي) في استخدام الظل والضوء بحيث تبدو الأشكال عائمة في الضبابية ، كان لها تأثير كبير في أساليب الفنانين فيما بعد . (١٠٦-ص٦٧) فعلى الرغم من تأكيد (دافنشي) على مشابهة الواقع نرى أن موضوعاته التصويرية تعرض لنا عالماً خاصاً تبدو فيه الأشكال المتألقة من على خلفية اللوحة الداكنة أكثر سحراً وجمالاً ، كما أن طريقة عرض الشخصيات تستطيع أن تستشف منها طاقاتها النفسية والعقلية من خلال ملامح وحركات الأطراف .

فالرؤية الجمالية التي تستغني عن الذات هي رؤية ناقصة حيث ينتقد (دافنشي) الفنانين الذين يعرضون وجهات نظر مختلفة في لوحاتهم لتقسيم سطح اللوحة أفقياً، حيث يجب تقسيمها بالعمق بجعل أول مساحة تستقبلها عين المشاهد باهتمام ثم تبدأ الأجزاء التفصيلية التابعة تصغر بانتظام وبترتيب موضوعي خلف الشكل الأساس.(١٢٩-ص٩٣) .

على أن أسلوب عصر النهضة ، الذي جعل من الإنسان محور كل شيء ، قد تطرق إليه على فترة من الزمن طراز أجوف من التعبير هو ما أطلق عليه اسم فن (الباروك)[•] وقد اخذ أسلوب الباروك في الانتشار منذ ظهور جماعة اليسوعيين الدينية ، التي راحت تبني الكنائس للدعوة إلى مذهبها . ولقد كانت كنائس اليوسعيون التي شيدت متأثرة بهذا الاتجاه تتميز بالضخامة ، وتكشف عن الولوع بالزخارف المثيرة والمحسنات الجذابة ، ولكن حظ الإبداع فيها ضئيل ، وتكوينها المعماري هزيل (١٤-ص٩٠) ، والعالم في نظر الفنان الباروكي ، لا يكون في الواقع على ذلك النظام والأنساق المثالي ، فجمال الشكل لا يمنع الخط من الانطلاق ليعبر عن ذلك الامتزاج بين الحسي والروحي والعقلي واللاعقلي . (١٣٦-ص٤٢٧) . كما أن الأسلوب الكلاسيكي في ايطاليا بعقلانية لم يرق لتوجهات الفنانين - في ألمانيا وهولندا- الحسية الخيالية ، وهذا الأسلوب الذي طغى بتأثير ايطاليا على البلاد الأوربية جرى تحريفه بما يتلاءم مع الأساليب المحلية لبلاد الشمال . (١٨٦-ص٣٧) والتي أكدت أولوية النظر على الفكر فكان الجمال اللاتيني بالنسبة لها جمالاً نسبياً حين رفضت وضع قواعد وقوانين للجميل كعنصر فردي وتلقائي وخيالي ، فالأشكال المُقولَبة لا تعطي التعبير الكامل عما يشعر به الفرد ، والقيم الجمالية المهيأة سلفاً لا تتلاءم مع روحية الشمال وفنه الأقرب إلى عواطف الشعب وميلهم الفكري للمبالغة والبهرجة والتزويق ، بدأت القيمة اللونية بكل ثرائها تطغى على اللوحة واستعيض عن المنظر الهندسي بمنظور جوي يشغل اللون للإيماء بالعمق وجميع التأثيرات الجوية.(١٣٩ ج١-ص٦٩-٨٣) .

[•] كلمة الباروك لغةً ، هي اللؤلؤة غير المنتظمة . ومعنى الباروك لغةً يعكس الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني ، وهو الخروج عن التناسق والنظام والرزانة التي تميز بها الفن الكلاسيكي القديم . (للمزيد ينظر : ١٤-ص٩٠) .

تتمثل أعمال (جيور جيوني ١٤٧٦-١٥١٠) بغنائية اللون ووضوح الرؤية، وتمثل أعماله وجها من أسلوب المعالجة الحديثة للتصوير تشير إليه طريقته في إلغاء الخطوط المحددة للأشكال واندماجها مع المشاهد المحيطة ، وفي تناول المباشر للموضوع دون الإعدادات السابقة التي كان سابقوه والمعاصرون له يُعنَون بها (١٥٤-ص٣١٧) . وكذلك في اتجاهه إلى المنظر الطبيعي وهو يحتضن الأجساد الأنثوية الجميلة بألوانها المتناغمة المضاءة بنور منبعث من الألوان نفسها كما في لوحاته: (العاصفة) (شكل ٢١) و (الفلاسفة الثلاثة) و (العذراء) . يضاف إلى هذه الخصائص في فنه حسيتة التعبيرية ، وهذا العالم الحالم الذي تسبح فيه صورة في غلالات من النور كفجر يشرق أو غسق يغيب .

وهكذا جعل (جيو رجيوني) الموضوع ذريعة لمعالجة مشكلات اللون والنور والشكل . والتعبير عن نظراته الجمالية . (١٥٤-ص٣١٧) .

أما (تيستيان ١٤٧٧-١٥٤٦). فقد كانت لوحاته تغذيها قوة إيمانه بالله وعقيدته في العذراء والمسيح والقديسين ، ومن هنا عالج (تيستيان) هذه الموضوعات علاجاً يضيئه نور الإيمان الديني . فهذا الفنان الذي صور متع الحس ، وأثرى لغة اللون وحلق في الأساطير، كان له أيضاً همهماته اللونية ونبضاته حين يطرق الموضوع الديني .

وأصبح (تيستيان) احد مصادر الهام التأثريين الفرنسيين في تعاليمه ، التي تشير إلى تحويل كل المرئيات إلى ألوان تسبح في النور . (١٥٤-ص٣١٩) .

حتى الموضوعات الدينية أصبحت مرحة تنقل زهو الحياة علي يد بعض المصورين مثل (تنتوريتو ١٥١٨-١٥٩٤) في لوحته (العشاء الأخير)(شكل٢٢) . كما نجد الطابع غير الديني في تصاميم العمارة وتزيناتها الجذابة.(٣٧-ص١١٤-١١٩) .

وان أخصب مراحل حياته هي تلك المرحلة التي قضاها بين سنتي (١٥٦٤-١٥٨٨) في زخرفة جدران مدرسة (سان روكو) بـ (فينسيا) ، وحقق فيها أروع أعماله، وفي مقدمتها لوحته الدرامية (صلب المسيح) بتكويناتها العارمة وحركتها المتفجرة وتلك الديناميكية النفسية التي يساهم النور واللون في إحداثها، ويتميز أسلوبه أيضاً بالمزاوجة بين النور والظلمة،الفضاء والحركة.(١٥٤-ص٣١٩-٣٢٠) .

هذا في حين لجأ بعض الفنانين إلى الأحجام المضاعفة الخارجة عن الحدود لإحداث تأثير مزاجي ودرامي معين عن طريق الخط واللون الذي أصبح من أهم القيم الجمالية في اللوحة ، وإعادة القيم السمو والجلال مع تلك الأشكال الشامخة المتضخمة المغالية في مشاعرها وشوقها إلى اللامتناهي في دراما داخلية وخارجية، فالدوافع النفسية من قلق وتوتر ورغبة في التحرر والانطلاق انعكس على الشكل التصويري . (١٤-ص٩٩-١٠١) .

ولا يفوتنا أن نذكر بعض الفنانين البارزين بالقرن السابع عشر خارج ايطاليا ففي هولندا نجد أمير الظلام (رامبرانت) (١٦٠٦-١٦٦٩) ، حيث كانت له أساليب متعددة في الرسم ، ففي رسمه للأغنياء كان عليه أن يبرز الفردية في شكل الملامح غير انه في صوره الأكثر صميمية يقدم إنسانا متحققا وحياً ويبرز الخصائص التي تربطه مع المجتمع مما يجعله قريباً من الناس ، فيسبك الضوء والضل بطريقة عميقة ويبرز الضوء من الظل ويعلي من شان التفاصيل ويعتم الأخرى ، كما انه استطاع تحقيق التصوير النفسي والفني للشخصية لكشفه الغطاء عن الخطوط التي حفرتها الحياة في الوجوه ، وكشفه عن ارق المشاعر وأدقها فوجه بذلك نقداً اجتماعياً عميقاً لعصره . (٣٦-ص٩٩) .

أما (روبنز ١٥٧٧-١٦٤٠) فقد استغل الخط المنحني المرن في تركيب أشكاله بإيقاعات ديناميكية تعبر عن نظرة أحادية للحياة هي نظرة الأمراء والحكام. وقد افتتح (روبنز) التيار الباروكي عبر مفهوم جديد للجميل يقوم على الخطوط والحركة المنحنية . (٩١-ص٦٩) .

أما المرحلة الأخيرة من مرحلة التطور في عصر النهضة فهي فن (الركوكو) من حيث انه أدى إلى انتصار المبدأ الدينامي الطليق المتحرر ، الذي بدأ به هذا التطور نفسه ، والذي كان عليه أن يؤكد نفسه مراراً وتكراراً ضد المبدأ السكوني التقليدي النمطي . ومن ثم يمكن القول أن الغايات الفنية التي استهدفها عصر النهضة لم تنجح في تأكيد ذاتها آخر الأمر إلا في عصر الروكوكو ، فحينذاك بلغ التصوير الموضوعي للأشياء تلك الدقة والسهولة التي كان بلوغها هو هدف هذه النزعة الطبيعية الحديثة .

كان مبدأ الجمال ما يزال فيها مسيطراً على نحو مطلق . وهو الأسلوب الأخير الذي كانت كلمتا (الجميل) و (الفني) فيه مترادفتين. (١٤-ص٩٩-١٠١) .

وأصبح المثل الأعلى للجمال في عصر (الركوكو) هو المتعة بعد أن كان الجلال ، وعادت صور (فينوس) العارية لتدغدغ حواس النبلاء ، واستطاع فن (الركوكو) القضاء على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك بأسلوبه التصويري وحساسيته للتفصيلات البراقة والتكنيك الانطباعي ، كأداة اقدر على التعبير عن المضامين الانفعالية من تلك اللغة الشكلية للباروك وعصر النهضة ، ففي فن (الركوكو) نجد كل شيء جميلاً ومنغماً . (١٤-ص١٠١-١٠٣) .

وانه لمن المحال أن يفهم المرء دلالة (الركوكو) بدون هذه الحركة الجدلية المتبادلة بين وسائله التي كانت تتطور بطريقة آلية – مع تفاوت في درجة هذه الآلية – وبين مقاصدها وأهدافها الأصلية. والحق أن (الركوكو) كان يستقطب نفس التضاد القائم في مجتمع الحقبة أو المرحلة نفسها، وقد تمثل هذا التضاد في ذلك المجتمع في الجمع في وقت واحد بين قيم قديمة متوارثة ، تغلب عليها المثالية، وأخرى مستحدثة ، تنشد المتعة واللذة . (١٤-ص١٠٤) .

وقد لقيت المناظر الطبيعية تقديراً ومكانة بعد أن كانت جزءاً ثانوياً وتابعاً لخلفية اللوحة حيث أصبح يصور لذاته مما يدل على أن فكرة الجمال أصبحت متجسدة في الصورة ذاتها، كما أن طبقات اللون رققت لتعطي إحساساً بالشفافية والسطوح المتداخلة الدقيقة التي تعطي إحساساً بالطراوة والخفة.

ومثال على فن (الركوكو) (فرانسوا بوشية ١٧٠٣-١٧٧٠) رسام البلاط المفضل (٣٦-ص٩٩) ففي لوحته (جوبيتر في هيئة ديانا يغوي كالستوا) (١٧٥٩) نجد الشخصيات متجردة إلا من بعض الأقمشة المخملية التي تغطي بعض أجزاء الجسد وتبرز مفاتن الجسد وسط الطبيعة الساحرة الأسطورية .

أما الطابع الذي ساد فن هذا العصر فيشير إلى انه فن دنيوي غاب عنه إدراك المقدس والتحليق فيما وراء الطبيعة ، حتى الأساطير القديمة ، وان بدت في آثار التصوير والنحت اتخذت ثوباً دنيوياً مسرحياً . (١٥٤-ص٣٦٥) .

لقد كان فن البلاط في (الركوكو) بعيداً عن مواقف الحياة وتجاربها ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء على نحو يرضي غرورهم ، وتصوير الرعاة والراعيات أشبه بالدمى الجميلة أو ربات من المثيولوجيا الإغريقية والرومانية.(١٣٤-ص١٠) .

فقد كانت طبقة النبلاء ما زالت تمجد الكمال البطولي والعقلاني ، وكان من الطبيعي أن تحدث ردة فعل ضد فن (الركوكو) ، الذي وجد للاستمتاع ورؤية العرايا ، فعززت الكلاسيكية المحدثة بذلك من جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الأساليب السامية لعرض صور الواقع مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفالها بالقيم التشكيلية الرزنة الوقرة . (١٤-ص١٠٥-١٠٧) .

من بين الفنانين الأوائل الذين استخدموا الأسلوب الكلاسيكي الجديد لتفسير الحياة الحالية هو (لويس دافيد ١٧٤٨-١٨٢٥) وقد تم اعتباره أكثر الخلاقين في الحركة الكلاسيكية الجديدة . (١٤-ص١٠٨) .

ففي لوحته (السابينات) (١٧٩٩) ، كما في (شكل ٢٣) ، مثل واضح على عودة النيوكلاسيكية إلى جذور الفن اليوناني والروماني، بتجسيدها مشهداً تاريخياً وأسطورياً يعود إلى روما وأثينا فالأشكال والمعبد اقرب إلى التراث الكلاسيكي منه إلى واقع فرنسا ، والرجلان المتحاربان العاريين من طراز التماثيل اليونانية ، ونلاحظ الرقة في رسم التفاصيل بكل أصول الكلاسيكية ، التي تضع المشابهة والنموذج فوق كل اعتبار . (٩١-ص٩٣) .

والتعريف الكلي للحركة الكلاسيكية الجديدة تم انجازها من قبل(ج-أ-د- انجر) (١٧٨٠-١٨١٧) حيث أضاف إلى وضوح (دافيد) للشكل، الشعور بالطبيعة التي اختار منها نواحي الجميل بعد مقارنة الأشكال الحية مع أكثر الأمثلة جودة وجمالا في الفن الإغريقي ورسومات العصر الايزابيثي.(٣٣-ص٢٤-٤١).

فالأشكال الجميلة في نظره هي الأشكال التي تتصف بالثبات والامتلاء وهي التي تقضي فيها التشكيلات الكبرى على التفاصيل، و(انجر) هنا يأخذ في اعتباره الشكل الجميل ، ومن هنا كانت مبادئه ، كلما قسمت الأشكال أضعفتها ، لابد أن تعطي الصحة للأشكال فكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال والقوة، ولقد كان الأقدمون والكلاسيكيون هم الذين علّموا عينه كيف تبصر، أما الأشياء الجميلة فقد كان يجدها في الحقيقة ، فكان إدراكه الحسي يقوى بفعل خياله فكان يعيد الأشكال طبقاً للطبيعة لا طبقاً لقوانين مجردة، وكان يقول: "لا ينبغي تعلم الشكل الجميل بل إيجاده في نموذجه، فالجميل ليس شيء آخر غير ما في الطبيعة".(٣٣-ص٢٤-٤١) .

ففي لوحته (نابليون على العرش الإمبراطوري) ١٨٠٦، كما في (الشكل ٢٤)، نجد انه لقرون عدة كانت ستارة المذبح والأشكال الممجدة والمتوجة رمزاً لكلاً من اللاهوت والحكومة و (انجر) استخدم هذا التقليد لجعل نابليون كمعبود حي.(٦٣-ص١٣٩) .

ويرى (انجر) : أن ذوقاً مرهفاً يستطيع أن يكشف ليس فقط الجمال المثالي بل جميع جمالات الطبيعة كما فعل اليونان وأنمته فنون النهضة ، فليس من جوهر جديد للفن بعد (فيدياس) و (روفائيل) إلا استمرار العمل بعدهما على ديمومة أتباع الصحيح والجميل، فاهم ما في فن الرسم أن نعرف أجمل وانسب ما أنتجته الطبيعة، ليصار إلى الاختيار وفق الذوق الشخصي وطريقة الإحساس بالقدامى.(٦٣-ص١٣٩)

وبعد الكلاسيكية ظهرت الرومانسية كحركة احتجاج على كلاسيكية النبلاء والقواعد والأنماط والمضمون الذي استبعدت منه جميع قضايا الناس العامة ، بحيث وجد الرومانسي أن ليس هناك موضوعات ممتازة فكل شيء يمكن أن يكون موضوعاً للفن . (٦٣-ص٦٤-٦٥) .

تقوم الرومانسية على الإيمان الشديد بقدسية العاطفة وعلى ضرورة التحليق في عالم الخيال والأحلام هرباً من الواقع ، لذلك نرى استجابة الرومانسي الفطرية لنزواته العاطفية واستسلامه لتقلبات المزاج، لإدراكه عدم تنامي الواقع والخيال فنراه يسعى دائماً إلى جعل عالم المثال الخيالي عالمه الوحيد، واعتماد طبيعة الإنسان الفرد بما فيها من شذوذ وإبداع وانطلاق، وضرورة إقصاء القوى الإنسانية من النفس، لذا تعلق الرومانسي بالجدة والدهشة واللحظات الجميلة العابرة لما فيها من مفاجئات غريبة تحرك الخيال وتلهب العاطفة.(٤٩-ص١٨-٢٢) .

وجد الفنان الرومانسي أن الذات هي الواقع وهي مظهر آخر من الحقيقة أعمق وابعد مدى من أي إدراك حسي معروف فلم يعد الفنان يخاطب ما وراء الواقع بل ما وراء نطاق الإدراك ، عالماً من الخيال الجامح ، فالفنان قادر على أعطاء أشكال مرئية لصوره

الذهنية الخيالية غير المرئية ، ولهذا اهتم الرومانسي بما هو ابعد من نطاق المظاهر الخارجية للجمال ، وهي الطاقة المحركة لحيوية القوى التي تتدفق من العقل اللاواعي . (٦٠-ص١١٦-١٢٦) .

والرومانسية مرتبطة بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي تشوبه مسحة الحزن لإدراك الإنسان أن القدر يتربص لكل شيء جميل حتى يفنيه ، لذا فالرومانسية تطورت من مجرد البحث عن أشكال جديدة في حدود تقاليده واطر قديمة – كما في الكلاسيكية الحديثة – إلى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر من حيث الشكل والمضمون، فالمضمون الرومانسي يحتوي على الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية والعودة إلى عصر الفروسية و التغني بالماضي وتقدير الفرد كانسان له كيان وتأييده لثورته ضد المجتمع ودراسة الفنون المحلية والشعبية وإطلاق قوى العقل الباطن مهما بدت غير معقولة وارتياد الأماكن الغريبة والاندماج مع عناصر الطبيعة الوحشية ، فالرومانسي يفضل العاطفة على المنطق والخيالي على الواقعي والأمل على التلاؤم مع الواقع والغموض على الوضوح ، مع التركيز على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض . (٥٨-ص٢٤-٢٧) .

وكان الفنان الرومانسي بإلقائه الضوء على تلك الجوانب المنسية أو غير المرئية ، أن جعل لها بعداً نفسياً وفكرياً وجمالياً تحرك المشاعر والأفكار بشكل متواتر، عن طريق شكل ينكشف فيه المضمون وتبدو فيه الأشياء نشطة وحيوية.(١٣٧ج٢-ص١٠٤) .

كان المحك الوحيد للقيم الجمالية لدى الرومانسي هي معاناة الفرد الجمالية وانطباعاتها وتكييف صفات العالم الموضوعي والخارجي لها ، فالأشكال التي طرحها الرومانسي لا توحي باهتمامه بالبحث عن الجمال ومقولاته الكلاسيكية ، بإسقاطهم مقولة أن الفن لم يوجد إلا لخلق الجمال والتمتع به، وذلك رغبة منه لإضفاء أهمية فكرية وشعورية على العمل الفني، وليكف القبح أن يكون نقيض الجمال كمعيار مستقل ، وليخرج الجمال من نطاق الشروط إلى مواصفات الحرية والخيال التي جعلت للجميل قيمة روحية ذاتية ميتافيزيقية . (١٨٥-ص٤٦) .

لقد وجد الرومانسي في الخيال تلك القوة الغريزية والدافع الطبيعي الذي يوسع التجربة وينميها كما وجد فيه متعة حقيقية تهيئ له عبوراً آلياً لا متناهياً والإفلات من قيود الزمان والمكان وتجعل قدراته ممكنة التحقيق في عالم جعلت فيه قدرات الإنسان مستقلة عنه، فبات الخيال أحب إليه من الحقيقة الواقعية ، كون الخيال حراً في تشكيل المحسوس وتركيبه على نحو مخالف للواقع، أو كما يقول (وليم بليك١٤١٥-١٤٧٩) قوة تشكيل تلقائية استمدت مقوماتها من اشد الأشياء بساطة ، وجعل المتلقي يجد متعة في كشف ما هو دائم في العابر وما هو معجز وعجيب في المألوف . (١٣١-ص٢٣٨-٢٦٠) .

فما يراه الخيال جميلاً هو حقيقية ذاتية سواء وجدت أم لم توجد في الواقع، لذا وجد الرومانسي في تلك الأشياء الغريبة والقبيحة قيمة جمالية معينة ، كما وجد في ذلك التفخيم للطاقات التعبيرية والجمع بين المتناقضات كشفاً للحقيقة بما يجعل الفنان راضياً عن نفسه ومؤتلفاً مع واقعه ومجتمعه ، إضافة إلى استعداده لتقبل واحترام أي ثقافة أجنبية بعيده في الزمان والمكان .

وهذه العودة إلى القيم الجمالية التاريخية ورؤية الجميل ضمن النطاق العام للجمال هو رغبة الفنان في رؤية الجزئي ضمن الحدود الكلية، وإدراكه أن الطبيعة والتاريخ في صيرورة وتغير ، لذا فهو يريد أن يثبت قيمة معينة ينتزعها من التاريخ ، لان قيمة فكرته أصبحت في أصلها وتاريخيها لا في معقوليتها، إن شغفه في الماضي راجع إلى شعور الفنان بجذوره التاريخية، وان شخصيته وعمله الفني هو نتاج تطور تدريجي لوعي الفنان بواقعه ، لذا فان كل مرحلة فنية تاريخية لها قيمتها و لا يجوز الحكم عليها إلا في ضوء معرفة كاملة لماضيها ، فخبرة الفنان تأتي باطلاعه على خبرات البشرية لغرض المعرفة . (٥٧-ص٥٤-٥٥) .

لقد تشعبت مسالك الفنانين في رؤيتهم وإحساسهم بالجمال ، فبعضهم اتجه صوب الرسم المخلق وكان (جان غروز١٧٢٥-١٨٠٥) أهم ممثليه ، حيث رأى في شخصية (نابليون) تلك الذات الكونية التي جاءت لتطهر وتقتلع كل العوائق في طريقها ، أنها تجسد لإرادة الإنسان وفعاليته وثورته على الواقع ، حيث العظمة التي وجدها الفرنسي في الذات الفعالة، لذا اهتم الفنان الفرنسي بإظهار عظمة الإنسان وطبيعته المعنوية . (١٣٩ج٢-ص٢٥٠) .

في الوقت الذي كان فيه الألمان غارقين في ذاتهم – فان الاتجاه الفلسفي والفكري لهم كان يؤمن بالتطور التلقائي الطبيعي – لم يكن لديهم فكراً ثورياً يؤمن بالتغيرات السريعة الشاملة كالفرنسيين الذين رفضوا الفلسفات التي لا تنتهي بنتائج عملية وكانوا يؤمنون بتأثير أرادة الفن في المجتمع ، ومن هذا المنطق ارتد الألمان إلى تراثهم القديم و النظريات الميتافيزيقية ، لكي يعوا الواقع في ذاته بشكل أوسع وأعمق من الداخل . (١٣٩ج٢-ص٢٦-٢٨) . ولهذا ظهرت لوحات الألمان في تصوير الطبيعة كعوالم موحشة بعيدة مليئة بالوحدة والأجواء النفسية والفردية التي توحي باللامتناهي والمناظر الغريبة التي لا توجد بالحقيقة إنما توجد باللوحة لتطاوع خيال الفنان كمعادل تعبيري للذات السابحة في الأحلام الكئيبة المزاج . (٥٧-ص٥٤-٥٥) . كما في لوحة (كاسبر دافيد فيردريش) (كنيسة تحت أشجار البلوط) (١٨٠٩) ، كما في (الشكل ٢٥), كان (كاسبر) قلقاً تنتابه الحواجز بمواضيع الموت، فطور هذه الصور الموحشة والتي من خلال صمتها وحزنها ورمزيتها تزود تأملاته بتعبير تراجيدي عن الموت الجماعي.

فقوى الروح المكبوتة وجدت منفذها في التاريخ وفي جذوره المحلية وفي عوالم اللاوعي والرؤى الغريبة البعيدة ، حيث مفردات الطبيعة هي رمز عضوية ينظمها الفنان في خياله الخلاب .

والفنان يضع قوانينه الخاصة إزاء الطبيعة ، ولكن في ضوء توقه إلى اللامتناهي والى توحيد الجزئي بالكلي وللجمع بين الواقع والتاريخ ، ومن نفس المنطلق يستغرب (دولاكروا ١٧٩٨-١٨٥٢) من الأشياء التي لا يمكن أن تعجبنا في الواقع مع أنها تعجبنا عند تمثيلها على اللوحة ، معللاً أن هذه الأشياء لا تعجبنا لان صيرورة التاريخ تدفنها ولا تجعلنا نراها وهنا يأتي دور الرسام لينتشلها ويعطيها بعداً جمالياً وحدثاً ذا معنىً مستمر .(١٤٧-ص٢١٨) . ففي لوحة (طوف الميدوزا) (١٨١٩) ، للفنان (الجريكو ١٥٤٨-

١٦١٦) ، شكل (٢٦)، يمثل الفنان حدثاً يبدو عابراً ومن الممكن أن يتكرر في أي وقت وأي مكان في العالم إلا أن (الجريكو) قام بالتقاط هذه اللحظة المفزعة المليئة بالخوف والرعب من الموت ، ليعطيها بعداً لا زمنياً ، ممكن أن نجد مثيلاً لها في المجتمع ككل في أي عصر، ويؤكد بشاعة المجتمع وقهره وصراع الإنسان للوصول إلى بر الأمان، ولم يكن الفنان يفكر في الكلاسيكية أو الرومانتيكية عندما رسم اللوحة. وإنما صور فاجعة غرق السفينة (الميدوزا) التي كانت قد غرقت في عرض المحيط ، ففر منها ضباطها على قوارب النجاة، تاركين ورائهم نحو مائة بحار يصارعون الأمواج العاتية على ظهر طوف اصطنعوه لأنفسهم من بعض أخشاب السفينة ، فلقي معظمهم حتفهم قبل أن تلمح أحدى السفن العابرة هذا الطوف فتجره إلى الشاطئ ، ولم يبق عليه من الأحياء غير خمسة عشر بحاراً . فألهبت الكارثة مشاعر (الجريكو) ، فصمم على تصويرها بكل ما انطوت عليه من هول وبشاعة. ولجأ إلى البحارة الناجين ليصفوا الأحداث على حقيقتها ، واقترض بعض الجثث من مستشفى ليصورها في الأوضاع التي وصفت له ، وانتهى من كل ذلك بإبداع لوحة هائلة مثيرة. (١٥٤-ص٣٩٠) إن هذا الإعداد لتصوير المشهد من قبل (الجريكو) ، إنما يحفزه في ذلك استحضار القيم الإنسانية وتبويبه جمالياً لمشهد تراجيدي يتناغم والخيال الرومانسي للصورة .

ونجد ذلك المعنى في انهيار المجتمع من بعد مجده في لوحة (دولاكروا) (مذبحة شيو) (١٨٢٤) ، كما في (شكل ٢٧) ، التي تصور انهزام الإغريق أمام الأتراك . والمجازر التي حصلت إنما هي قسوة الحياة ويجب اخذ العبرة من الماضي والحفاظ على القيم النبيلة .

ويرى (دولاكروا) أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع. ففي الطبيعة لا توجد حدود للأشكال قدر ما توجد فيها لمسات لونية ، فالقيم الجمالية للخط واللون يوحي بتأثيرات غامضة ، كالحفل الموسيقي .

نستنتج من ذلك أن الفنان الرومانسي قد بحث في مشكلات المصير وقدرة الإنسان على تجاوز المعضلات وما سيئول إليه الحاضر في المستقبل وفقاً لرؤية حدسية وتصويرية، فكما يقول (كانت) : أنها ميتافيزيقيا ضمن إمكانيات العقل الإنساني، حيث أن الإنسان يملك خبرات الجمال البعيدة عن التصورات العقلية ، فالإنسان حر في اختياره ولا يمكن البرهنة على أخطاء اختياره لأنه لم يستند إلى العلم، وبهذا دفع الرومانسيون إلى أيجاد الصدق في الغرائز والمشاعر التي تعطينا مفهوماً حقيقياً عن العالم والحياة الحقيقية التي هي مزيج من الخيال والفهم، لان العقل وحده لا يتوصل إلا للظواهر . (٥٧-ص٣٧-٤٢) .

ولقد رأى الفنانون أمثال (دولاكروا) أن الذي يقلد الواقع يقلد البشاعة لا الجمال ، فالضغط والإرغام يفسد مصادر الوحي ، فالفن جهد شخصي وليس فناً مدرسياً ، والجميل لا يكون في مجموعة الاجتهادات و التحصيلات بل في الأسلوب الذاتي والتقنية والملائمة ، فتنكر (دولاكروا) للموازنة والانضباط لأجل الحياة والحركة ، فأول ما ينبغي مزجه مع الصورة هو تضاد الخطوط الرئيسية فاحتقر بذلك القواعد وأساليب العصور السابقة كالبرودة في استعمال الدوائر واعتماد التفاصيل الصغيرة ، فما يكوّن جمال اللوحة هو توزيع بقع الضوء بما يجعل اللوحة تبلغ حد الروعة ، فالصورة لكي تكون جميلة وحيّة يجب أن يكون فيها تضاد ، وان يتم التنفيذ فوراً في حمأة الإحساس ، كما يجب استيعاب الكل وإهمال الجزئيات وبالجمع بين اليسير والمظلم بات الرسم وسيلة رائعة في إخفاء كل ما هو غير مفيد أو معبر في إبراز كل ما هو أساسي ، فالتناقض في الفوارق اللونية وضبطها له اثر في نجاح اللوحة . (٦٣-ص١٤٧-١٥٢) .

استطاع الرومانسي أن يقيم رؤية جمالية متصالحة مع الحاضر، وتشكل مقترباً من ذاته وطريقة فهمه للأصالة وانسجامه مع الكون " فالكون ليس آله منظمة كما انه ليس فرضاً بل هو كائن حي مشرب بفكرة حدسية تعطيه وحدته وتوافقه"(١٧٩-ص٧٣) .

فالفنان الرومانسي حاول أن يؤنس الكون ويطبعه بطبيعته بحيث تصبح كل مفردات الحياة حية ومعبرة ونشطة ، فهنالك امتداد للنفس في الطبيعة ووعي بحيويتها وعفويتها . (١٣١-ص٢٤٠) .

أما في اسبانيا فنجد (فرانسيسكو غويا١٧٤٦-١٨٢٨). قد بعث في هذه الأرض – اسبانيا- شرارة من الإبداع الفني، واخذ يترجم رؤاه في حماس وعصبية واندفاع كأنه شحنة تفجرت تحت وهج الشمس الاسبانية. ومن أعماله الهامة في هذه الفترة لوحة (أعياد سان ايزدور) سنة (١٧٨٨) ، حيث قدم تكويناً جمع معالم مدريد وروح الكرنفال والأعياد عند شعبه ، وهذا التكوين جمع البساطة والرحابة والتناسق في أصالة من الأداء ومقدرة رائعة في وضع لمسات اللون على نحو يرفع من الطاقة التعبيرية في العمل الفني ويربط الوحدة العضوية للتكوين بوحدة جمعت التدرج والتناسق في الألوان .

وفي ختام هذه الفترة قدم لوحته الشهيرة (الماخا العارية) التي هزت الرؤية التشكيلية الاسبانية التي لم تالف صور العاريات . وتتمثل جرأة (جويا) في انه أراد أن يصور لوحة عارية دون ذريعة مثيولوجية أو تصوير أخر ، وان يسجلها في واقعية صارخة . (١٥٤-ص٣٣٨) .

أما في انكلترا فمفردات الطبيعة لدى الرومانسيين لا تمتلك حدود يمكن حصرها بخط وهذا ما نلاحظه مع (تيرنر١٧٧٥-١٨٦١) حيث بدت مفردات الطبيعة لديه ممتزجة مع بعضها امتزاجاً ، بشمولية مؤثرة وتركيب عضوي يستغل الحركة والانفعال والصخب والهيجان بما يجعلنا ننظر إلى الطبيعة في وجهها الأخر بعيداً عن الصفاء و التجميل . ففي لوحاته يعرض لنا صورة نادرة من الطبيعة بأجوائها الضبابية وألوانها الشفافة المخففة جامعة عناصر الطبيعة من ماء وسماء ورياح فما يميز الرومانسي يكمن في المناخ العاطفي والشعوري وقوة الأحاسيس بالتعبير.(١٩-ص٢٢) .

في ضوء ما تقدم، وعلى الرغم من تنوع أساليب التعبير عن القيم الجمالية المهيمنة، فان الفنان يجد في انفتاح المعنى عبر أشكاله مدخلاً واسعاً لقيم مدخرة لا يكاد ينفك عنها مهما تنوعت الفلسفات أو اكتسبت صفة موضوعية. إن فنان النهضة الأوربية قد شهد ثقافة وقيماً هي سمة عصر بكامله. وهذا ما لم تشهده العصور اللاحقة التي اتسمت باتجاهات ومدارس وحركات متنوعة في عصر واحد .

مؤشرات الإطار النظري

في ضوء ما تقدم في الإطار النظري ، تخرج الباحثة بجملة مؤشرات . وهي:

تنطوي جميع الفنون في مجمل العصور على قيم تعد محركاً لها ، ويمكن حصر هذه القيم في أنواع ، كالآتي :

١. **القيم الدينية :** وهي من القيم السائدة سواء كانت سماوية أم وضعية ، وتتخذ هذه القيم صفة شمولية مطلقة إذ تنطوي وراءها قيم عديدة كالخير والأخلاق والحق والجمال وأخرى كالحياء والمروءة والشرف والشجاعة .....الخ . وتعد القيم الدينية من القيم الضاغطة والمؤثرة في الفن حتى في اشد العصور انفتاحاً.
٢. **قيم الخير :** وهي من القيم المطلقة التي تعد هدفاً فكرياً وجمالياً وتدعو للفضيلة والصلاح كواعز ذاتي يدعو الفنان لتأكيده عبر المعنى الدلالي للأشكال .
٣. **القيم الأخلاقية :** وهي من القيم المطلقة أيضاً، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالخير ، وهذا ما سعت مجمل الفنون لتأكيده بشكل مباشر أو غير مباشر . وان لكل عصر أخلاقيته ووسائل التعبير الجمالي عنها .
٤. **قيم الحق:** وهي قيم مطلقة تضع كل أمر في نصابه الصحيح برؤية عقلية منطقية. وتعد دراسات المنظور والتشريح منطقية في تحديد النسب الحقيقية المطابقة للأشياء .
٥. **القيم الجمالية:** وهي من القيم المطلقة والمقبولة دوماً لما لها من صلة بالذائقة والفنون على أنواعها وعلاقتها بالنفس الإنسانية والوجدان والعاطفة . وعلى الرغم من ثبات هذه القيم إلا أن ذائقتيها تتغير من عصر لآخر طبقاً للمعطيات القيمية لذلك العصر . وان العمل الفني ولاسيما التشكيلي قادر على إظهار هذه القيم ومتغيراتها بجلاء .
٦. **القيم الاجتماعية :** وهي القيم التي تعكس العرف والتقاليد لمجتمع ما ولفترة قد تكون محددة أو طويلة ، لذا فهي من القيم المتغيرة .
٧. **القيم الثقافية :** وهي القيم التي تعكس ثقافة مجتمع أو عصر ما وتقوى هذه القيم حين يمتلك المجتمع مقومات الحضارة ويتجاوز العرف الاجتماعي . وتعد الفنون أولى المعبرات عن هذه القيم .
٨. **القيم المعرفية :** وهي قيم تتعلق بإدراك مجمل القيم الأخرى وينمو العمل الفني في ضوء معطيات القيمة المعرفية كأن تكون حسية أو عقلية أو تخيلية أو حدسية .
٩. قيم أخرى ترتبط بالقيم المذكورة كالقيم الإنسانية وما تنطوي وراءها من حياء ومروءة وشجاعة ومحبة وتراحم وضمير، أو قيم مثالية أو مادية أو تاريخية.....الخ .
١٠. اختلفت أساليب التعبير الفني الجمالي عن القيم ، وإن استحضار القيم الروحية والغيبية سيفرض ميلاً تجريدياً في تصوير ما هو كلي وأزلي وفقاً لرؤية حدسية . وهذا ما تبدى في الفن الإسلامي، أما الميل إلى التشبيه وتصوير الظواهر ، فينشأ تحت ضغط القيم الدنيوية والثقافية والاجتماعية ، ووفق رؤية حسية عقلية. كما في فن عصر النهضة الايطالية، وان تضمن موضوعاً دينياً .
١١. إن ضغط القيم قد دعت الفنان إلى إدخال دلالات وتحريفات على الأشكال لإظهار تلك القيم . كأستخدام هالة من الضوء حول الرأس ، أو إظهار الأشكال عارية .
١٢. تعد علوم المنظور والتشريح التي نشطت في عصر النهضة الايطالية ، مدعاة لتأكيد توجه الفلسفة الإنسانية نحو الإنسان وقيم الحياة الدنيوية واعتماد التشبيه إلى حد كبير وبالنسب الطبيعية .
١٣. إن الإرث الفكري المثالي الذي دعى إلى محاكاة المثل ، قد شهد تحولاً نحو مثالية حسية للجمال انعكست في تصوير مظاهر العالم الأرضي . وان المقدس والسامي يشارك الظواهر في وحدة جمالية ايقونية الدلالة .
١٤. تعد الذات شرطاً أساسياً في الاستشعار بالقيم تبعاً لعناصرها الفكرية والشعورية والإرادية التي تنفصل بالقيم وتصدر الأحكام عليها بوصفها قيم فعلية .
١٥. إن العلاقة بين الذات والموضوع ، علاقة تفاعلية ، وان أي تحول أو تغير في احدهما سيؤثر على الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر.
١٦. للفنان القدرة عبر العصور على خلق سيمولوجيا خاصة يحيلها إلى واقع حسي تصوري عبر الأشكال والخطوط والألوان ووسائل التنظيم للعلاقات الجمالية التي تجسد رؤيته الحسية والذهنية للعالم وقيمه.

الفصل الرابع

النتائج و الاستنتاجات و التوصيات والمقترحات

نتائج البحث :

تحقيقا لهدف البحث , وبعد تحليل العينات . فقد أسفر البحث عن جملة نتائج، وهي كالآتي :

١. تعد القيم الجمالية والفنية وعبر دلالات عناصر التكوين ووسائل التنظيم الجمالي والبناء الفني التشكيلي. قيماً حاوية للعديد من القيم المطلقة أو النسبية. وهذا ما تبين في جميع العينات. فكان اللون وقيمه والظلال والأضواء . كذلك الخط وتكويناته والتكوين العام للصورة . وإظهار قيم الملمس والفضاء والحركة والتوازن مُعين فني لاحتواء القيم وإظهارها.
٢. اتخذت القيم الدينية دلالات متنوعة، فاستطاع عبر الشكل الأيقوني أن يشير أو يرمز إلى مضامين دينية تتعلق بالبعث والخطيئة وتبجيل الأنبياء والقديسين .. الخ. وبذلك يكون قد عبر عن المضمون الروحي والمطلق من خلال رؤية عصره . واستطاع من خلال اللون وتباياناته وتوظيف خاص للأشكال في الفضاء أن يخلق سيادة للأشكال حاملة المضمون وهذا ما تبين في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧) .
ومن جانب آخر تراجعت القيم الدينية ودلالاتها في العينات (١١، ١٢ ، ١٣) حيث كان للقيم الأخرى سطوتها على الفنان .

٣. إن الأطلاقية التي تتمتع بها قيم الخير ، تعد قيماً حاضرة على الدوام ، لكن الذي يختلف هو رؤية الفنان لتلك القيم تبعا لاهتماماته والفكر السائد. ففي العينات (٣ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ٩) كان الاستمتاع الجمالي عبر الأشكال الظاهرية والأسلوب التقليدي في تناول الظواهر الذي لا يشير إلا لمضمونه المعلن . ومن الأيمان بالقيم المتغيرة. لم يتخل البعض الآخر من الفنانين من عد القيم ثابتة خاصة فيما يتعلق بالغيب والروح المسيحية فزخرفت أشكاله بالمواضيع الدينية كما في العينات . (٩ ، ١٠ ، ٨ ، ٧) .
٤. لم تختلف القيم الأخلاقية عن القيم السابقة الذكر من تغيرها وثباتها . إلا أن أخلاقية العصر ولاسيما طروحات الفلسفة الإنسانية في ايطاليا قد تركت بصماتها على الأشكال والألوان والمعالجة التشكيلية، حيث السعي للاستمتاع بالحياة والمظاهر الحسية والعودة بالجمال إلى الإنسان كمحور للاهتمام. وفق هذه الرؤية تم التخلي عن تجريد الأشكال مع الاستخدام التقليدي للعناصر ووسائل التنظيم الجمالي. وهذا ما يتضح في جميع العينات .
٥. لقد عبرت الفلسفة عن قيم الحق من خلال علم المنطق من حيث إخضاع الأشياء والأفكار إلى قوانين يمكن البرهنة عليها، وفي الفن التشكيلي وبالأخص فن النهضة الأوربية حيث رسّخت هذه القيم عبر دلالات النسب الذهبية والمنظور والتشريح. وهذا ما اتضح في مجمل العينات. كما أن نقل المثال الجمالي الأفلاطوني إلى فن النهضة بالرجوع إلى الأشكال الهندسية كما هو الحال لدى (مايكل أنجلو) في سقف الستين ما هو إلا عودة لحقائق الأشكال.
٦. القيم الاجتماعية ، من حيث هي قيم متغيرة تبعاً لطبيعة كل مجتمع ، فان فنان النهضة الأوربية لم يغفل تفاعله مع مجتمعه أو خلق موازنة بين ذاته وموضوعه الاجتماعي. ويلحظ في العينات (١١ ، ١٢ ، ١٣) أنها قد حملت دلالات الذائقة الاجتماعية .
٧. أتت حضارة النهضة الأوربية محملة بأنماط ثقافية وسمت تلك الحضارة بقيمتها. ولم تكن تلك الثقافة هي السائدة بكل بلدان أوربا. بل كانت هناك ثقافة لكل بلد أو مقاطعة. كما كانت تلك الثقافة تنشط أو تتدنى حسب المكان والزمان. إلا أن الطابع العام لهذه الثقافة قد أرست قيماً دنيوية متماسة مع الواقع والإنسان وتلبية حاجاته الحياتية – وهذا ما اتضحت في الأشكال الايقونية – كما في العينات (٣،١١،٧،٥) أو أشارية ورمزية كما في العينات (١٠،٩،٦،٤) .
٨. تعد القيم المعرفية ، المنافذ الإدراكية للعالم الموضوعي . وتوطيد الصلة بين الذات والموضوع لتحديد الحقائق والصور . انشغل فنان النهضة الأوربية بالمدرك الحسي فكانت دلالاته ايقونية ، وامتزج الحس بالعقل لضبط الشكل وتمكين الصورة من حيازة دلالات أشارية ورمزية ، لكن هذه الإشارية أو الرمزية لم تتخل عن التشبه والإدراك الحسي للظواهر . وهذا واضح في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٧ , ١١) .
٩. لعبت القيم الثورية والبطولية هاجساً ملحاً خاصة لدى (ديلاكروا) (كويا) كردة فعل لاستبداد الطبقات الارستقراطية والبرجوازية . وتنامي الروح الثورية والميل المعرفي نحو الخيال والإلهام . وهذا ما جسده الفنان عبر اللون ، الفضاء ، الحركة ، الابتعاد عن تصور الواقع ، الملمس ، الخط و التكوين العام.

الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث تورد الباحثة الاستنتاجات الآتية:

١. لعبت الطبقات الارستقراطية والبرجوازية دوراً مهماً في تنشيط الفنون التشكيلية ، حيث كانت روح التنافس بين العوائل المالكة متجهة لامتلاك اكبر قدر من المقتنيات الفنية وإرضاء الفنانين للعمل معهم وتوثيق آثارهم وثقافتهم.
٢. إن غالبية رسوم عصر النهضة الأوربية تميل نحو التجسيد المرئي للأشكال، إلا أن مضمون هذه الأشكال يحمل صوراً ذهنية مجردة ومتخيلة .
٣. ارتبطت رسوم عصر النهضة الأوربية بغائية قُصِدَ منها آثاره اللذة والمتعة الجمالية . ولا تخلو حتى الموضوعات الدينية من تأكيد هذه الغائية عبر ليونة الأجساد ومتعة المشهد ودراميته والإشارة إلى بهجة الطبيعة .

٤. شغلت مضامين الديانة المسيحية تفكير الفنان الأوربي النهضوي وتحريرها عبر رؤيته التشكيلة إلا انه تناولها بحرية تامة ، حيث لم يتعرض الفنان إلى الضغوط التي كان عليها الحال في العصر الوسيط .
٥. لم تتزحزح قيم عصر النهضة الأوربية عن ثوابتها إذا ما قورنت بالعصور الحديثة والمعاصرة. فسواء مُرِرَت هذه القيم برؤية دنيوية حسية أم لم تمرر فإنها في النتيجة هي قيم تشيع وتحث على الإنسانية والعدل والفضيلة .... وغيرها .
٦. يعد الجسد البشري المادة الأساسية في تشكيل الصورة. حيث وصل إلى حد التمجيد وإظهار البراعة في تجسيده وتشريحه وتنوعه حتى عد طابعاً مميزاً لصورة الجمال الفني النابعة من مثالية إنسانية بوصفه قيمة عليا ومركزاً للكون.
٧. اقترب الرسم من فن النحت في تشكيل الأجساد البشرية وهذا الأمر لا يخلو من تأثيرات إغريقية فلسفية وجمالية وفنية اتخذت نزعة وثنية في تصوير الآلهة أو نزعة دنيوية في تصوير الإنسان .
٨. اتخذ التكوين العام للإعمال الفنية، الشكل الهرمي الذي تكرر وأصبح سمة سائدة، بوصفه مدخلاً سحرياً للإنشاء الناجح وتأكيد السيادة كوسيلة جمالية للتنظيم.
٩. سعى فنان النهضة الأوربية إلى تجميع الشخوص في مركز اللوحة وتتداخل مع الميل إلى التنويع بالحركة خطاً ولوناً وحجماً حتى يبدد الرتابة التي يمكن أن تنجم عن هذا التراكم. وهذا ما ألقى على الفنان مهمة تقليص الفضاء لإشغال الفضاء بالشخوص .
١٠. لم يبتعد فنان عصر النهضة الأوربية من تأكيد مثال الجمال الأفلاطوني في تحقيق المثال السامي والمثال الحسي والجمع بينهما لتحقيق مبدأ حيوي ينشد تحقيق القيم الدينية في واقع المعاني والاستمتاع بلذة روحية ممزوجة بوجود فعلي مليء بهاجس الجمال ومثاله الحي المتحقق على الأرض .
١١. إن القيم الجمالية والفنية قادرة على استيعاب القيم الأخرى وهو ما يدل على أن فنان عصر النهضة الأوربية قد ارتبطت أعماله بغائية قيمية لم ينفك عنها وان اتخذت أشكالا متعددة .

التوصيات :

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات. توصي الباحثة بما يأتي:

١. بالنظر للأهمية التاريخية والفنية لفن عصر النهضة الأوربية توصي الباحثة بدراسة هذا الفن بخصوصيته الأكاديمية والتقنية والقيمية والابتعاد عن العموميات التي يُطرح بها الفن في المواد الدراسية .
٢. عند تناول فن عصر النهضة الأوربية في المواد الدراسية ، توصي الباحثة بعدم فصل هذا الفن عن دلالاته القيمية التي تعد المحرك الأساس لهذا الفن.
٣. توصي الباحثة بإيجاد مقارنات قيمية بين فن النهضة والفن الحديث أو فن ما بعد الحداثة يقدم صورة واضحة عن المتغيرات الحاصلة في تلك القيم وانعكاساتها الشكلية .

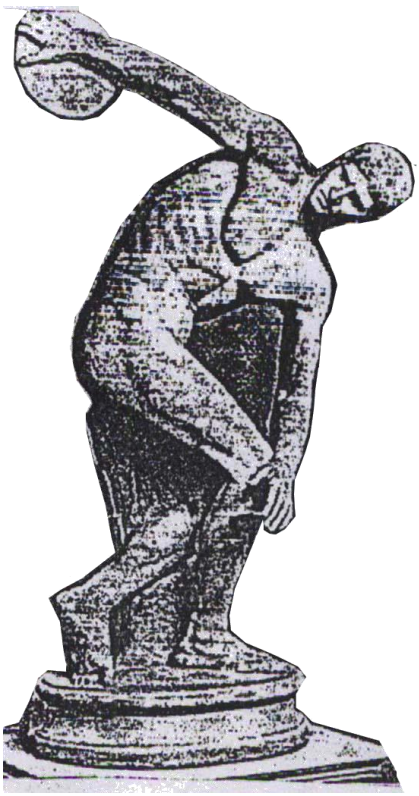
المقترحات :

بعد إتمام البحث وتحقيقا للفائدة ، تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

١. الدلالات القيمية بين عصر النهضة الأوربية والفن الحديث .
٢. دور القيم الدينية في فن وادي الرافدين .

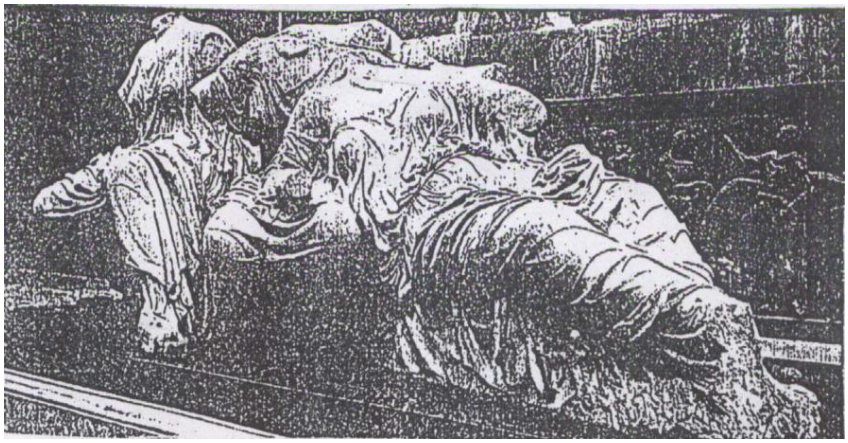
٣. اثر الفن الأوربي النهضوي في دراسة الفن الأكاديمي في كليات الفنون الجميلة.
٤. دلالات الجسد في الفن الاغريقي وفن النهضة الايطالية .
٥. الدلالات [illegible] الأوربية .

شكل (١)

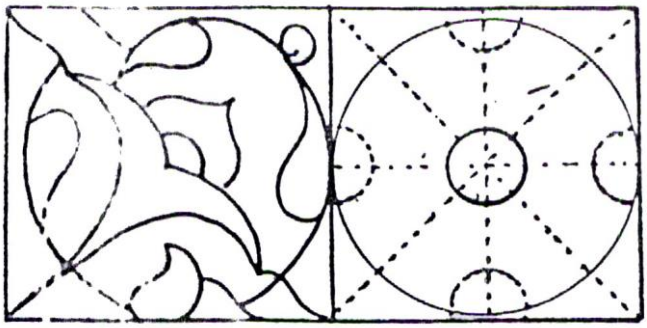


شكل (٢)

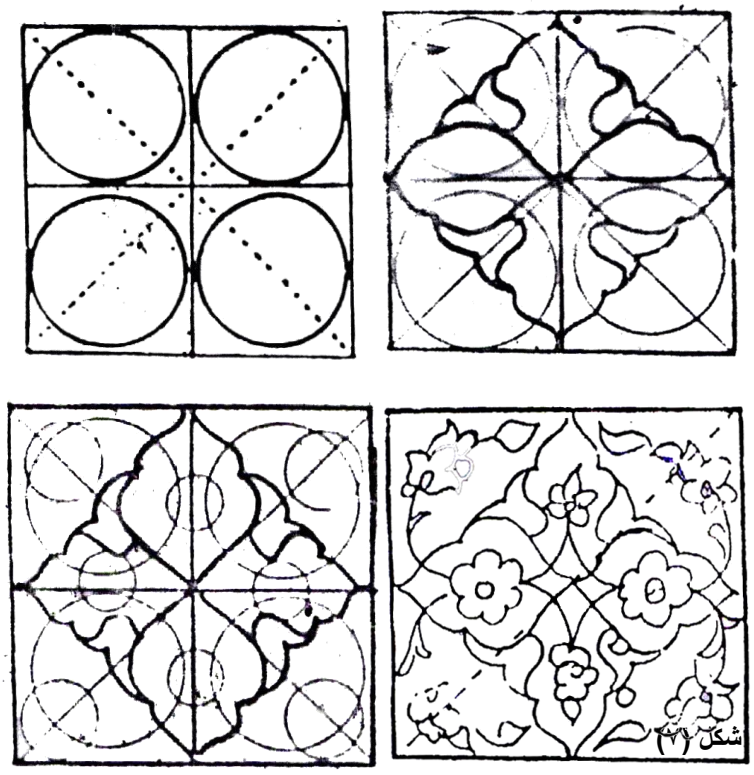
شكل (٣)



شكل (٤)



شكل (٦)



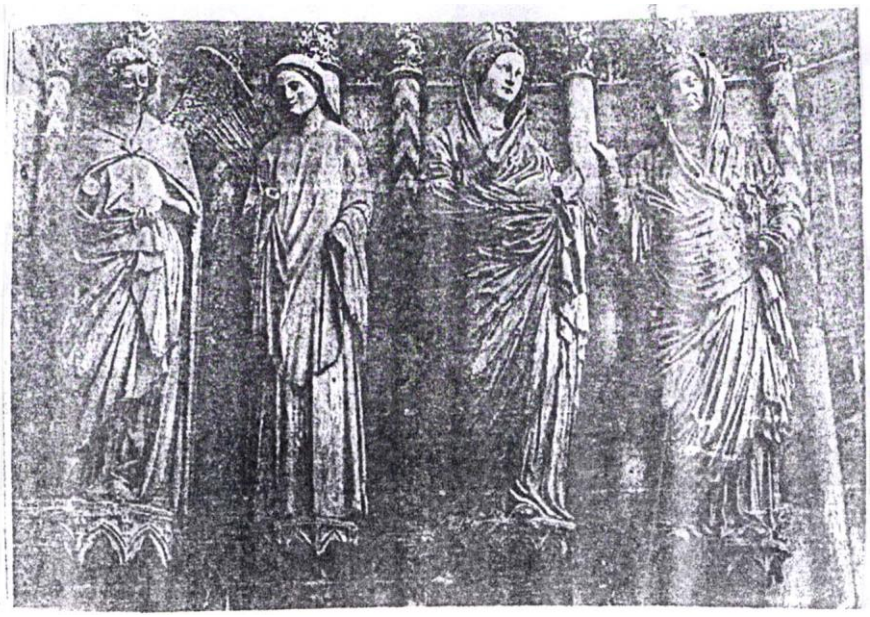
شكل (٧)

شكل (٩)

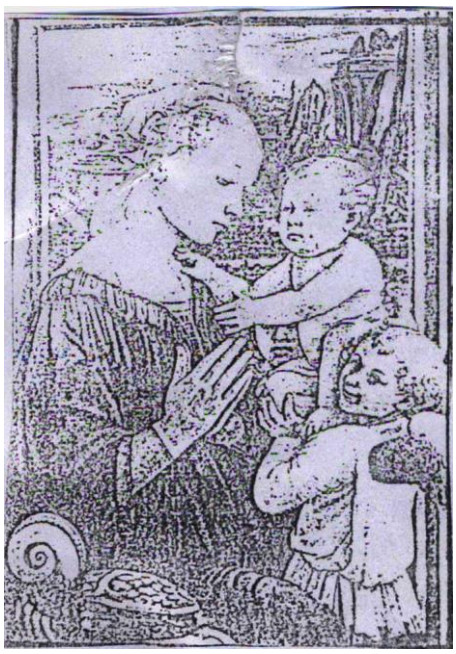
شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)



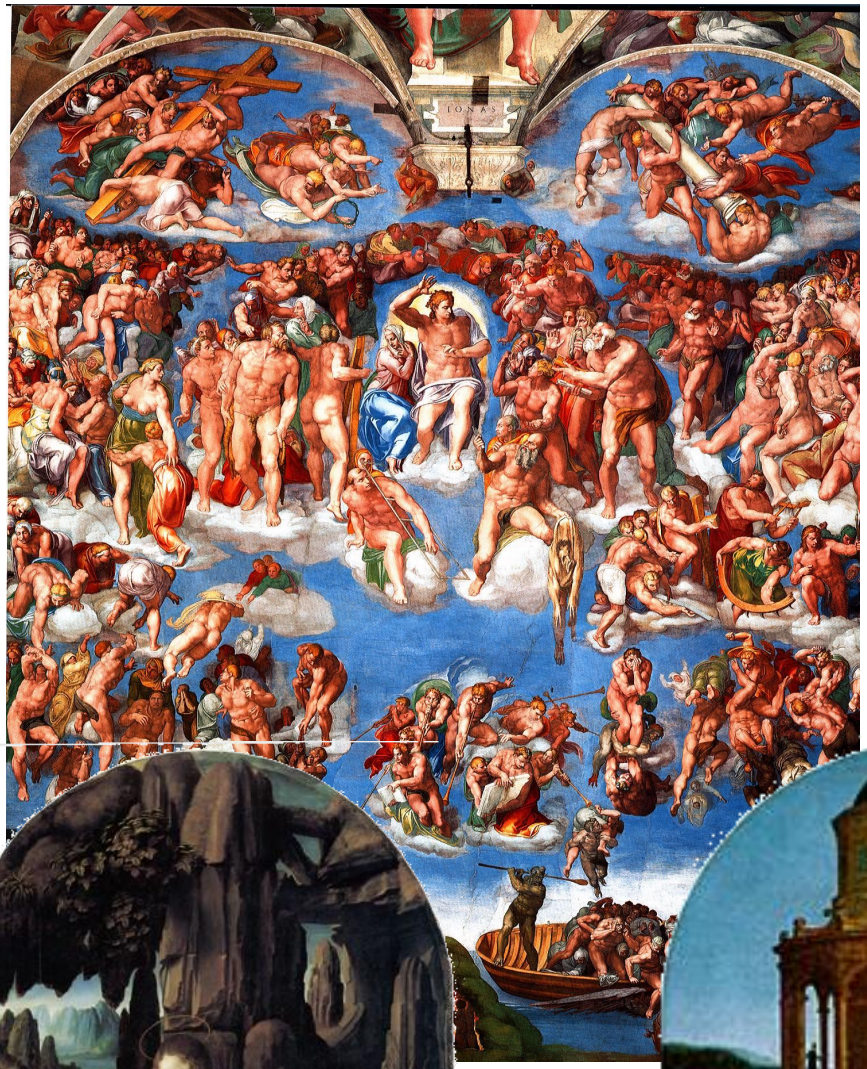
شكل (١٣)



شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)



شكل (١٧)

شکل (۱۸)

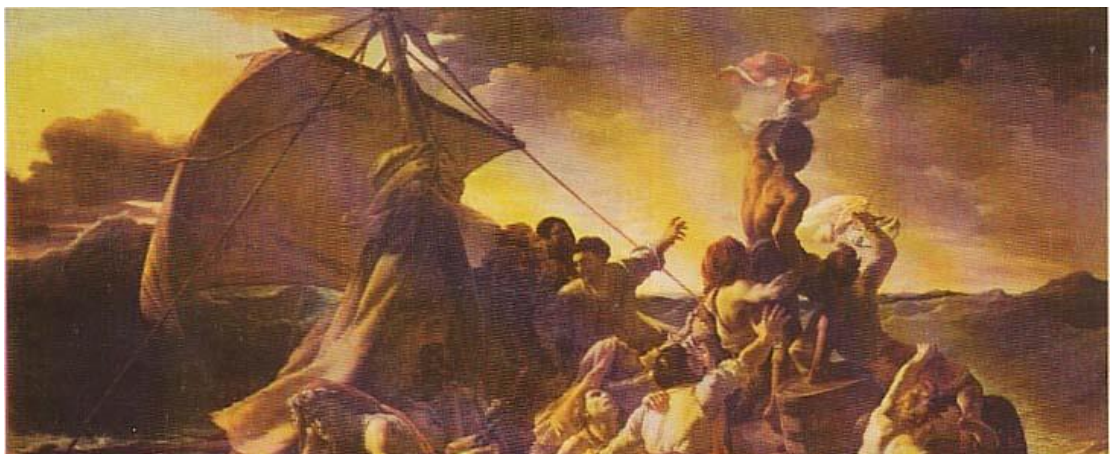
شکل (۱۹)

شکل (۲۰)

شکل (۲۲)

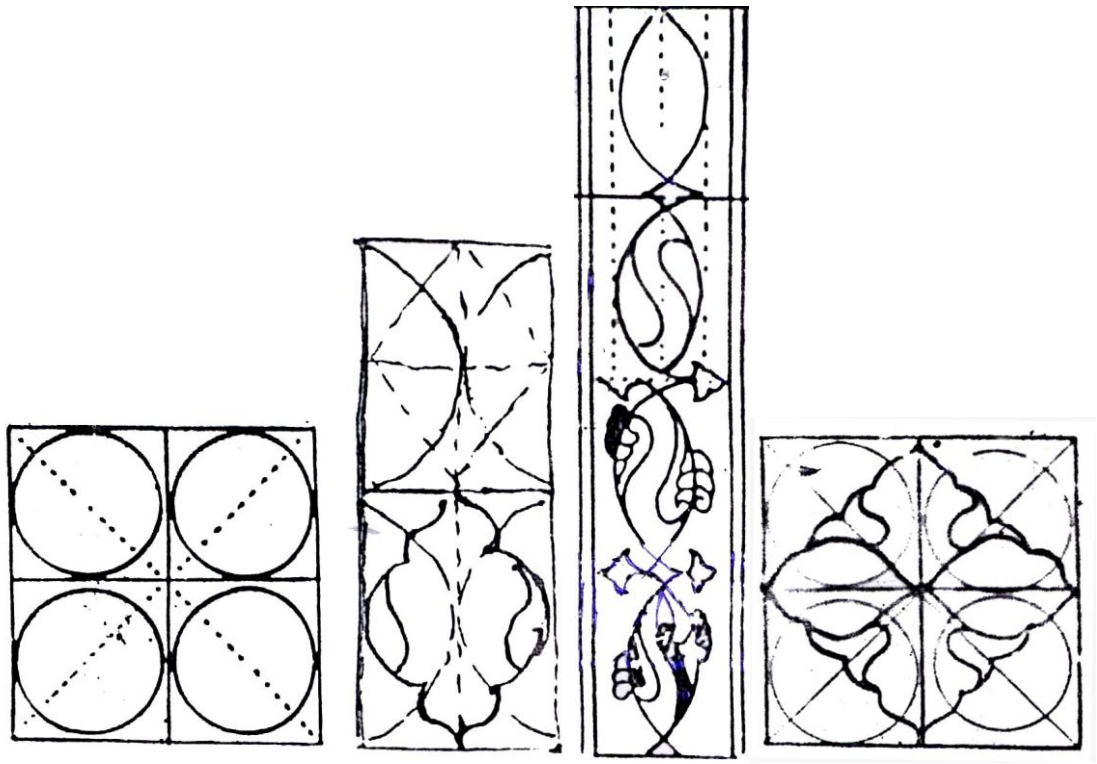
شكل (٢٣)

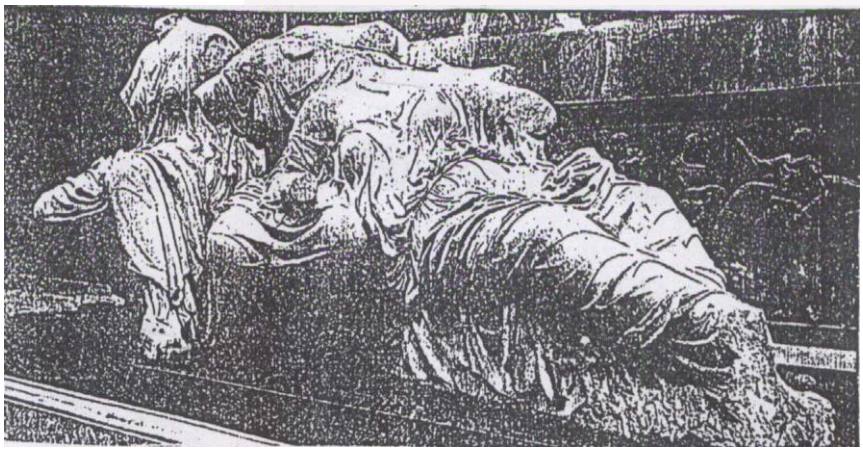
شكل (٢٤)

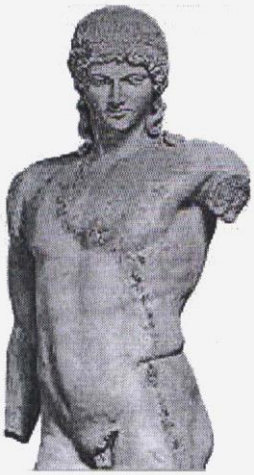


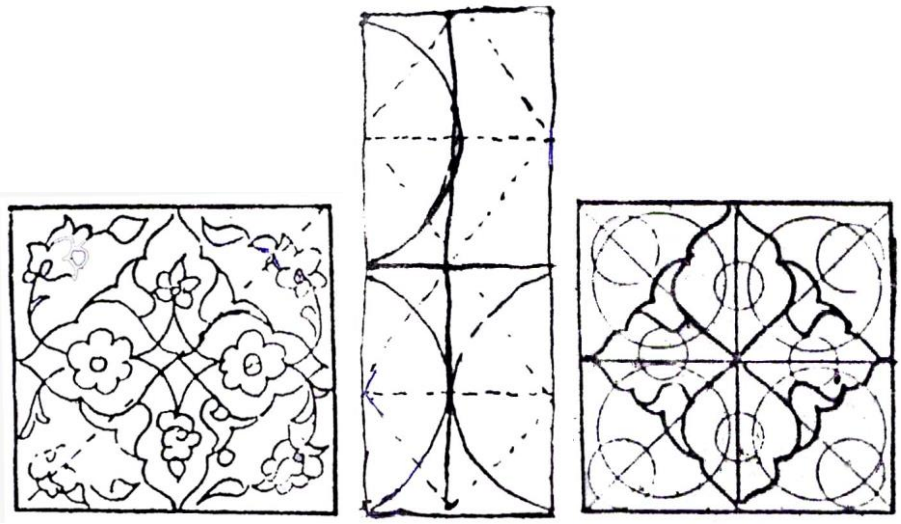
شكل(٢٦)

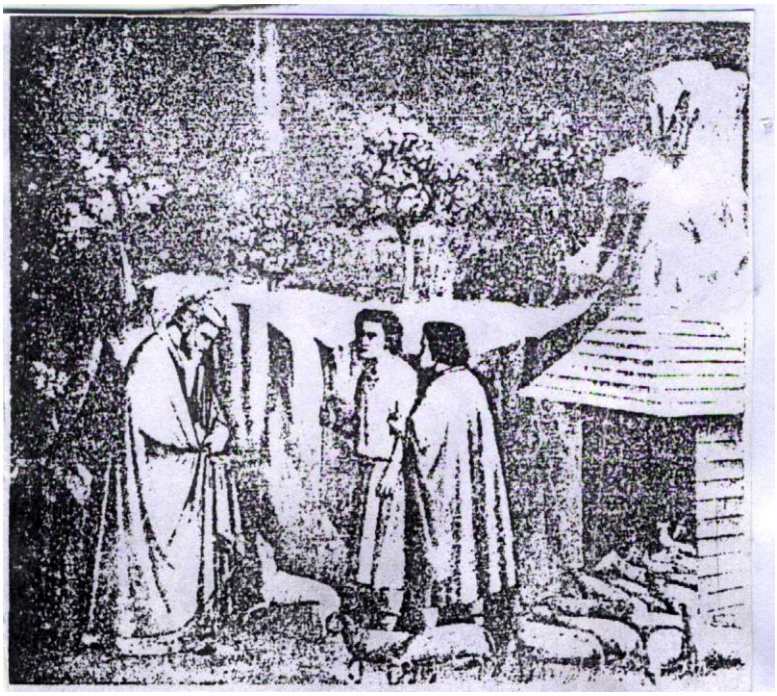
شكل(٢٦)

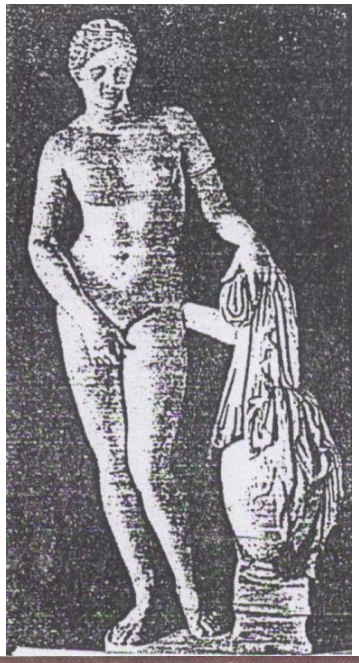


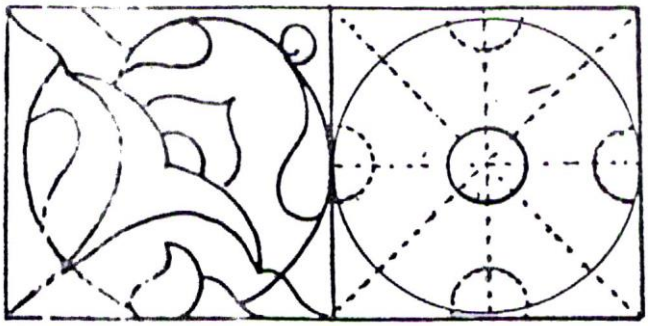


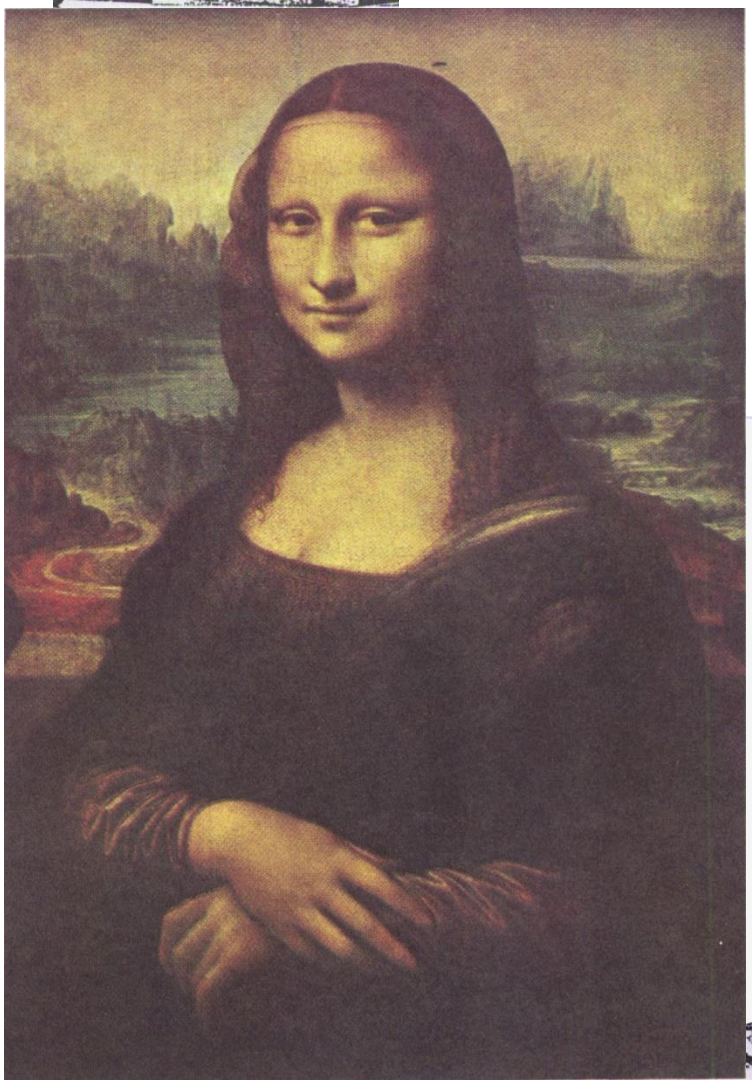


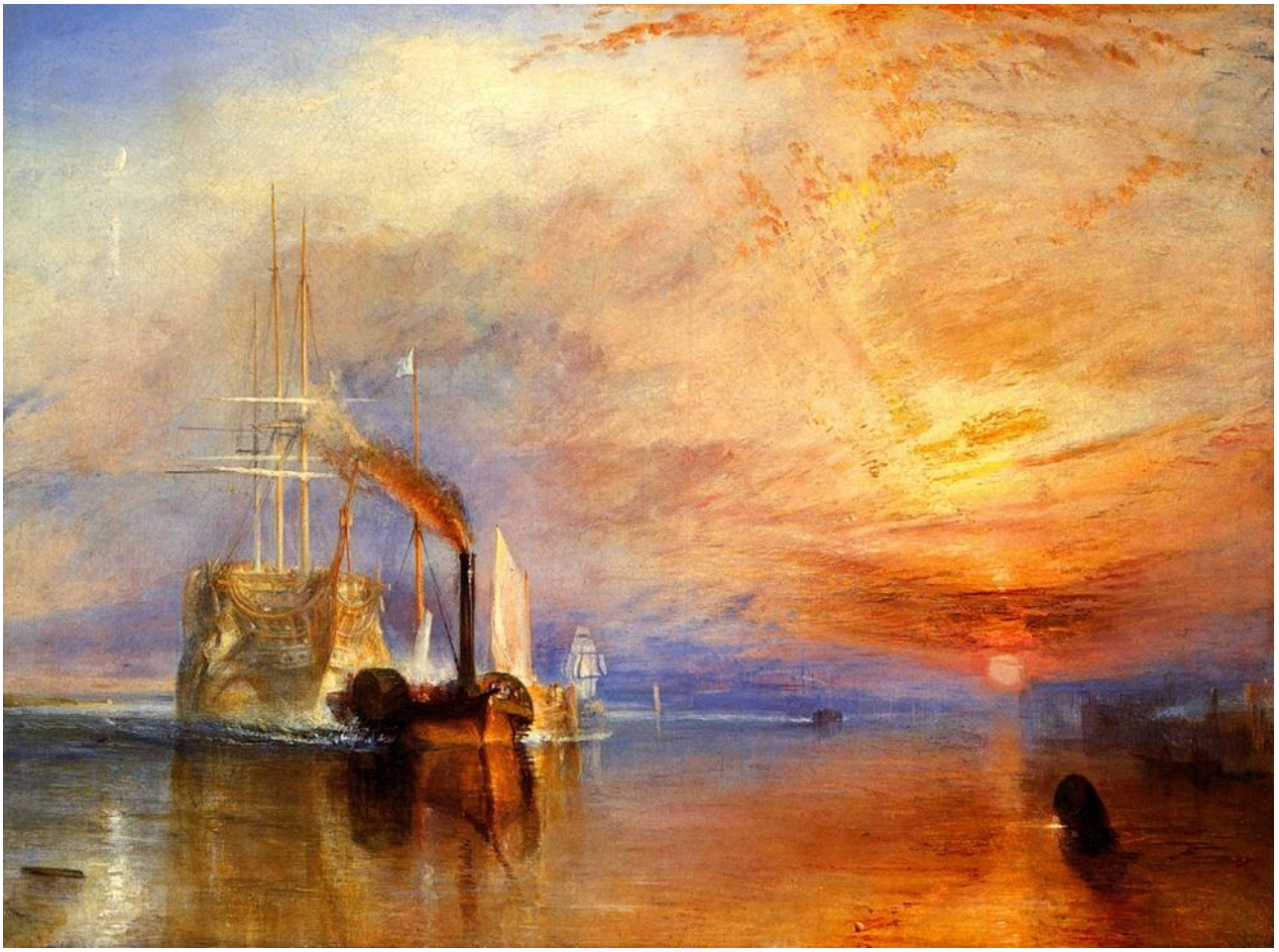


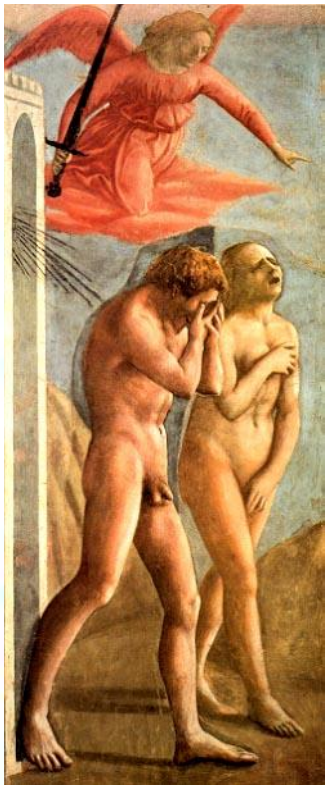






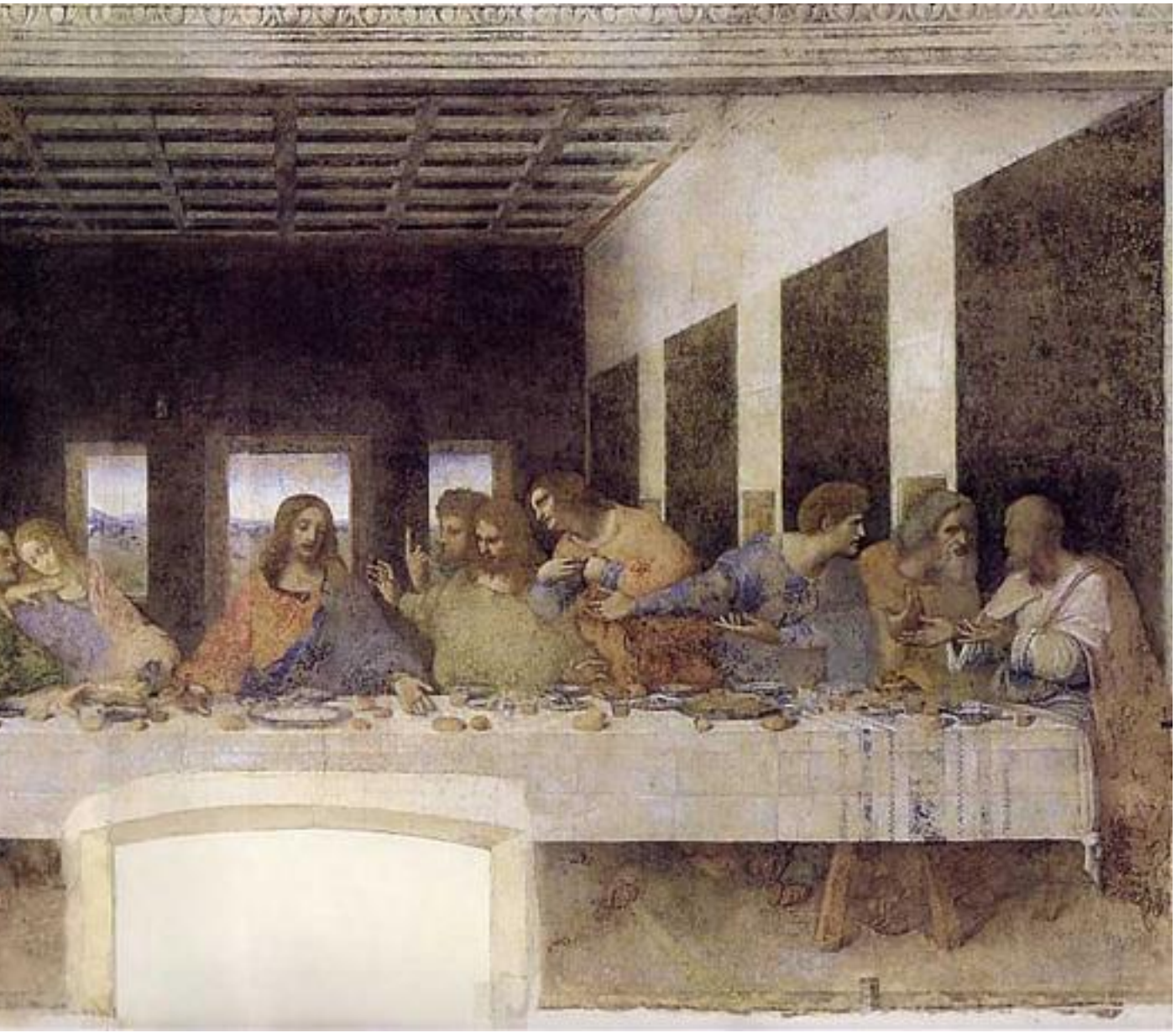


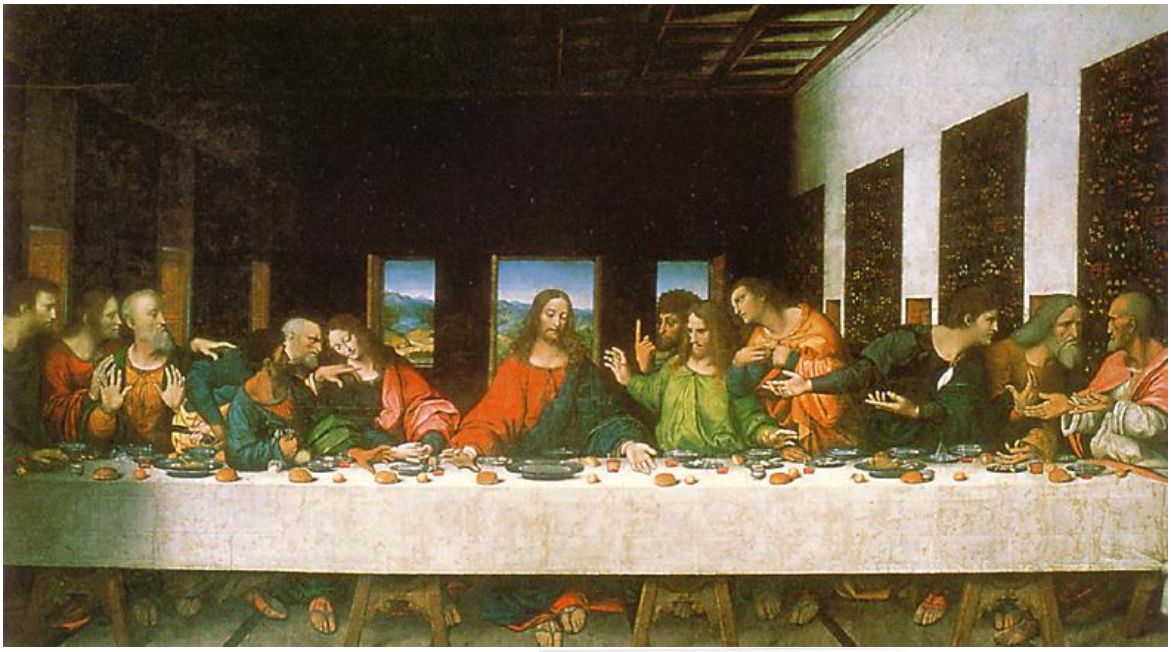


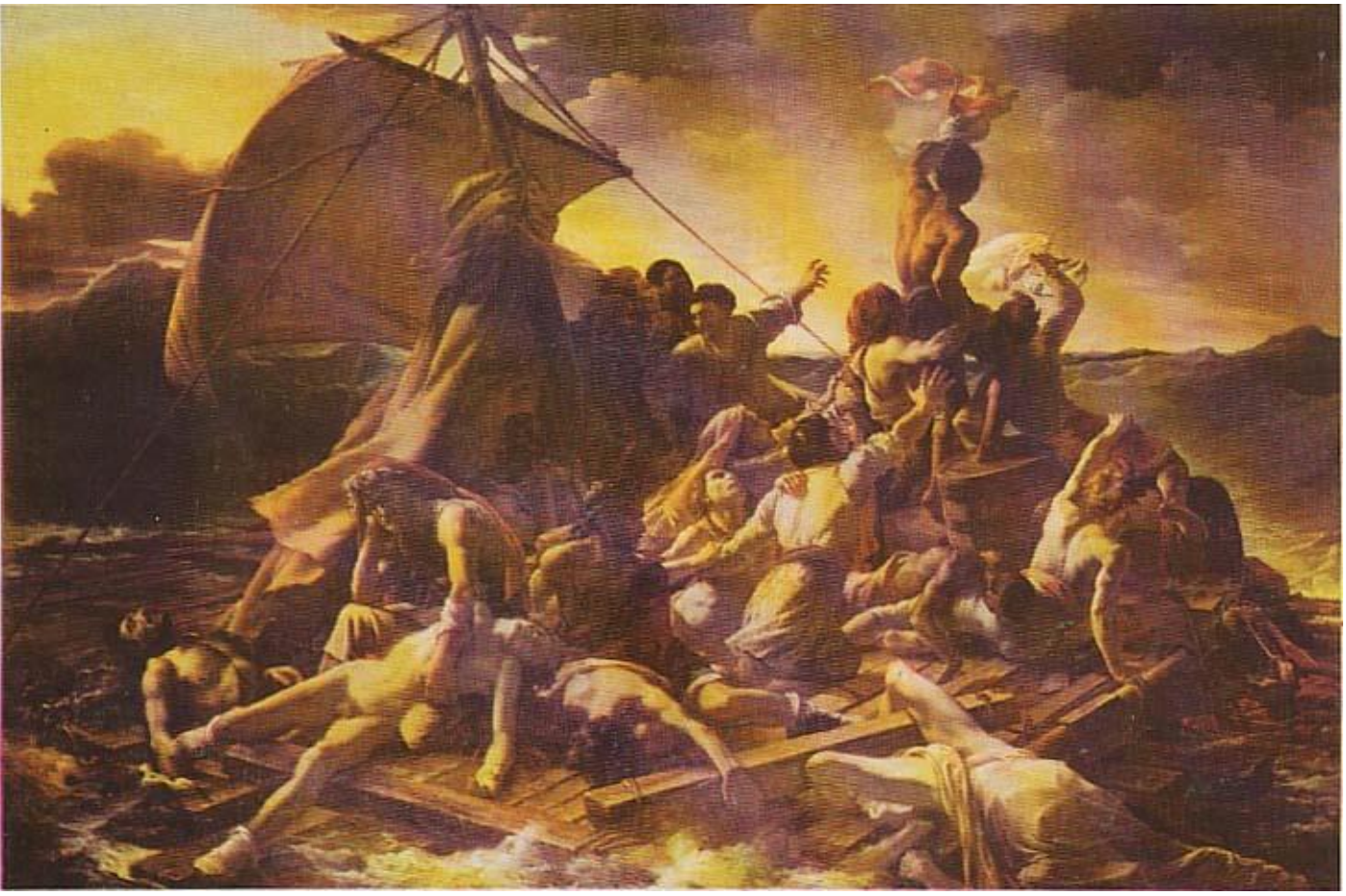


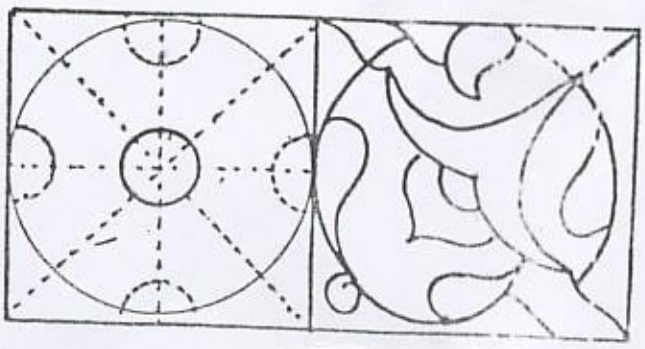
IONAS

INGRES. P.
ANNO 18









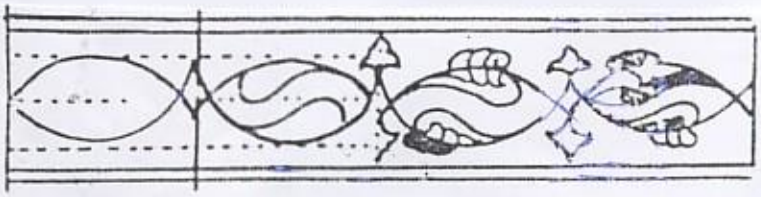
(٥)

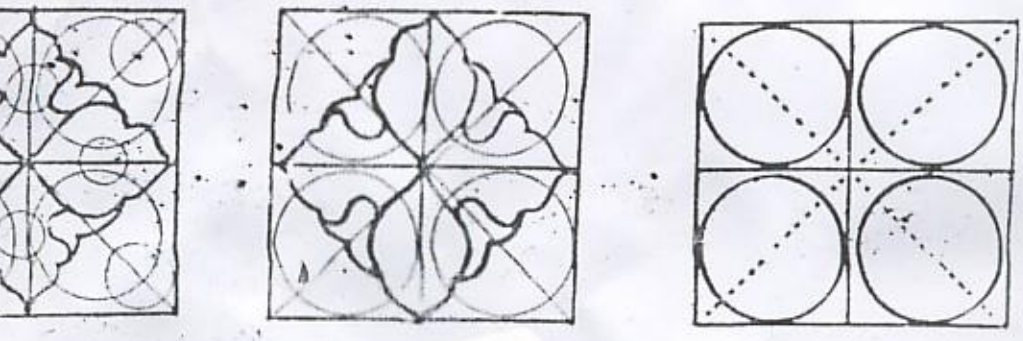
(٧)

(٦)

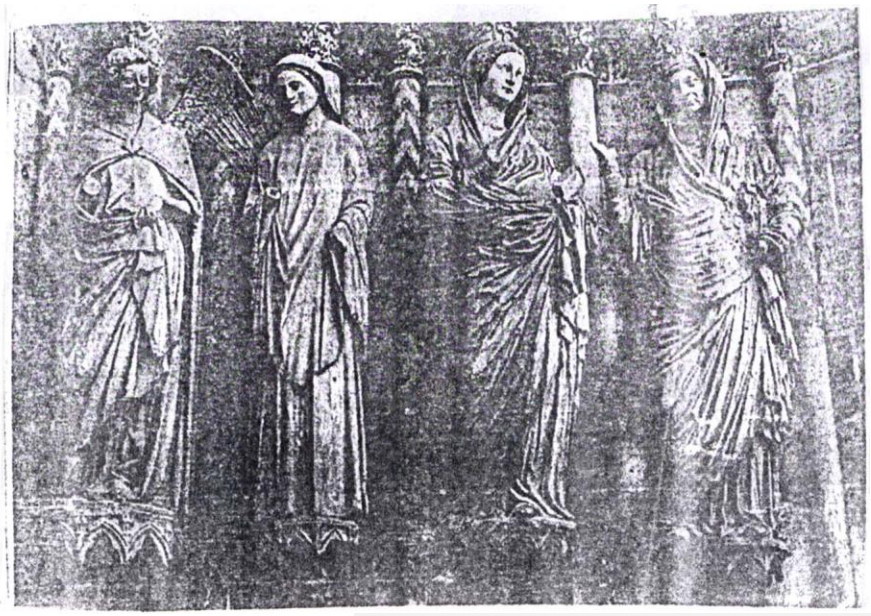
شكل (١)

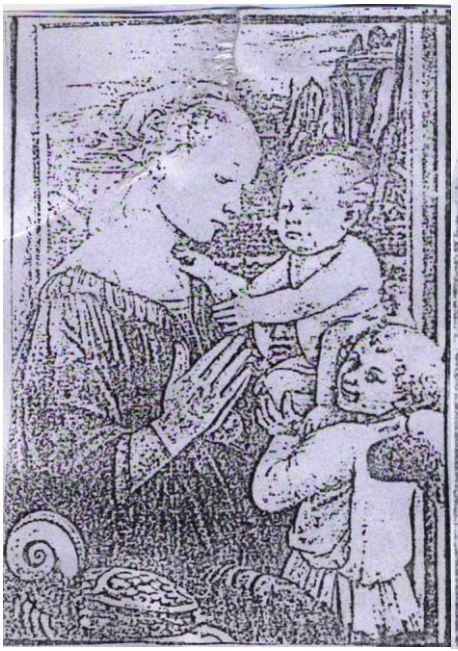
شكل (٥)





شكل (٢)





Thumbs.db

المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية:

*** القران الكريم .**

١.	أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال وتنشاة الفنون الجميلة، ط١،دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧.
٢.	أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٧٦.
٣.	أبو ملحم ،علي: في الجماليات ، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٠.
٤.	احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
٥.	احمد ، مظهر كمال : النهضة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩.
٦.	الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ط١، وزارة الثقافة والإعلام . ب.ت.
٧.	الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ١٩٧٣.

٨.	الاهواني،احمد فؤاد:أفلاطون ،ط١،دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.
٩.	ادمين ، ارون : الفنون والإنسان، ت: حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية للطباعة ، ١٩٦٥.
١٠.	أرسطو : حول فن الشعر ، دار النشر الحكومية ، ١٩٥٧م-١٤٤٨هـ.
١١.	أرسطو: علم الأخلاق إلى نيقوماخوس ،ج١ ، نقله من اليونانية إلى الفرنسية : بارتميلي ما تتعملير ، نقله من الفرنسية إلى العربية : احمد لطفي السيد ،دار الكتب المصرية، القاهرة ، ١٩٢٤.
١٢.	إسماعيل ، نازلي : الأخلاق والقيم ، القاهرة ، ١٩٨٤.
١٣.	إسماعيل،عز الدين: التفسير النفسي للأدب،دار العودة والثقافة، بيروت، ب ت .
١٤.	إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار العودة والثقافة، بيروت، ب ت .
١٥.	إسماعيل، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ .
١٦.	اشفتسير، البرت: فلسفة الحضارة،ت: عبد الرحمن بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ب ت .
١٧.	أفلاطون:فايدوس،ت:أميرة حلمي مطر،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٨٠.
١٨.	أمين ، احمد محمد ، ونجيب زكي : قصة الفلسفة الحديثة ، ج٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩.
١٩.	امهز ، محمود : فن التصوير التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
٢٠.	انجلز ، فردريك ، وانتي دوهرنج : ثورة آل دوهرنج في العلوم ، ط٥ ، ت: فؤاد أيوب ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، ١٩٨١.
٢١.	اوفيسانيكوف . م , (و) ز . سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت: باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.
٢٢.	اوزياس،ماري جان: الفلسفة والتقنيات ، ط٢، ت : عادل العوا ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٨٣.
٢٣.	بالمر ، ف : علم الدلالة ،ت: مجيد عبد الحليم الماشطة ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٥.
٢٤.	بارت، رولان دي : السيميولوجيا ، ط٢ ،ت : عبد السلام سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤.
٢٥.	بارو، اندرية : سومر فنونها وحضارتها ، تقديم : اندرية مالرو ، ت: د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، ١٩٧٧.
٢٦.	بدوي،عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٤٣.
٢٧.	بدوي،عبد الرحمن:الأخلاق النظرية،الناشر وكالة المطبوعات،الكويت، ١٩٧٦.
٢٨.	بدوي ، عبد الرحمن : أفلاطون خلاصة الفكر الأوربي ، مكتبة النهضة العربية المصرية ، ١٩٤٣.
٢٩.	بدوي، عبد الرحمن : أفلوطين عند العرب ، ط٣ ، وكالة المطبوعات ، الكويت، ١٩٧٧.
٣٠.	بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، دار القلم ، وكالة المطبوعات ، بيروت،١٩٤٢.
٣١.	بدوي ، عبد الرحمن : العصور الوسطى ، طباعة ونشر مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،١٩٩٣.
٣٢.	برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ،ت: سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب ت .
٣٣.	برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، مكتبة النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٣٤.	بعلبكي ، منير : المورد ، ط١ ، بيروت . ٢٠٠١ .
٣٥.	بلوخ ، ارنست : فلسفة عصر النهضة ، ط١، ت : الياس مرقص ، دار الحقيقة للنشر والطباعة ، بيروت ، ١٩٨٠.
٣٦.	بليخانوف ، جورج : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ط١، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٧.
٣٧.	بهنسي ، عفيف : جماليات الفن العربي ، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٩.
٣٨.	بهنسي ، عفيف : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائله في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢.
٣٩.	بورنتوري ، جيوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : فؤاد زكريا ، مراجعة : حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ١٩٧٤.
٤٠.	،المؤلف مجهول، تعريب وتغريب ، الشيخ ، محمد والطائري ، ياسر : مقاربات الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦.
٤١.	التكريتي ، ناجي : الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٩ .
٤٢.	التميمي ، حسين حسن : تطلعات الإنسان الأولي في الفن والحياة ، ط١، مطبعة الاقتصاد ، بغداد ، ١٩٨٥.
٤٣.	توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣.
٤٤.	ثودورف ، ت : الأدب والدلالة ، ط١ ، ت: محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٦ .
٤٥.	جادامر ، هانز : تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ت : سعيد توفيق ، المشروع القومي للترجمة ،١٩٩٧ .
٤٦.	جاستون ، هورست ، ولدمار وجاستون ، ديوراجين : تاريخ فن العالم القديم ،ج١، ت : عصام التل ، مراجعة : رندة فؤاد، الناشر شركة الكرمل للإعلان ، عمان ، ١٩٩٥ .
٤٧.	جلال ، زياد : مدخل إلى سيمياء المسرح ، ط١، منشورات وزارة الثقافة والأعلام الأردنية ، مطابع الدستور التجارية ، عمان ، ١٩٩٢.
٤٨.	حمدان، أمية: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، بيروت ، ١٩٨١ .
٤٩.	جيمس ، فريزر : الفلكلور في العهد القديم ، ت : نبيلة إبراهيم ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢.
٥٠.	حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب ت .
٥١.	حسن،حسن محمد:الأصول الجمالية للفن الحديث،دار الفكر العربي،ب ت.
٥٢.	حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥٣.	حمودي ، تسعديت ايت : اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ط١، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦.
٥٤.	الخادم ، سعد : الفن الشعبي والمعتقدات السحرية ، بإشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي ، مطبعة المعرفة ، النشر مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ب ت .
٥٥.	خشبة ، دريستي : أساطير الحب والجمال عند اليونان ، ج١ ،وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٦ .
٥٦.	خواجة ، احمد : في الأخلاق النظرية والتطبيقية ، دار الغصون ، بيروت، لبنان ، ١٩٨٥ .
٥٧.	راندال ، جون هربات : تكوين العقل الحديث ، ت: جورج عطية ، مراجعة ، برهان الدين الدجاني ، مؤسسة فرنكلين للطباعة

	والنشر ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٥٨ .
٥٨.	راغب ، نبيل : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ .
٥٩.	رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، الناشر دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٦٠.	ريد، هربت: الفن والمجتمع، ت: فارس متري، دار العلم، بيروت،١٩٧٥
٦١.	ريد ، هربت : معنى الفن ، ط٢ ، ت: سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٨٦.
٦٢.	ريد ، هربت : الفن اليوم ، ت : فتحي محمود وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١.
٦٣.	ريشار ، اندرية : النقد الجمالي ، ط١ ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧٤ .
٦٤.	زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت .
٦٥.	زكريا، إبراهيم: كانت والفلسفة النقدية، ط٢،مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٢.
٦٦.	زكريا ، إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
٦٧.	زكريا ، إبراهيم : المشكلة الخلقية ، ط٣،مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
٦٨.	زكريا ، فؤاد : آراء نقدية في مشكلات الفن والثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٦٩.	الزيادي،صدام: مدخل إلى الفلسفة،ج١،دار الحرية للطباعة،بغداد، ١٩٨٩.
٧٠.	سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ت : محمد مصطفى بدوي ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ، ب ت .
٧١.	سالم ، محمد عزيز نظمي : الإبداع في علم الجمال ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع ، ١٩٨٥ .
٧٢.	سويف ، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط٣، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٧٣.	شارل ، لالو : الفن والحياة الاجتماعية ، تعريب : عادل العوا ، دار الأنوار للطباعة ، بيروت ، ب ت .
٧٤.	شولز،روبرت:السيمياء والتأويل، ط١، ت: سعيد الغانمي، بيروت ١٩٩٤.
٧٥.	شاكر،مصطفى سليم: المدخل إلى الانتروبولوجيا،مطبعة العاني،بغداد،١٩٧٥ .
٧٦.	الشال، محمد النبوي: التذوق وتاريخ الفن، مكتبة الضحى، الكويت، ب ت.
٧٧.	الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر (أزمة الحرية) ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٣.
٧٨.	الشماع ، صالح : مشكلات الفلسفة ، ط٢، مطبعة بغداد، بغداد، بغداد،١٩٧٧.
٧٩.	الشيباني ، عمر التومي : مقدمة في الفلسفة الإسلامية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ١٩٩٠ .
٨٠.	صفدي،مطاوع:الحرية والوجود،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت،ب.ت.
٨١.	الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٧٩ .
٨٢.	الصباغ ، رمضان :جماليات الفن – الإطار الأخلاقي والاجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢.
٨٣.	الصباغ ، رمضان : في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٩٨.
٨٤.	الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والاخلاق ،ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٩٨.
٨٥.	الصائغ، سمير:الفن الإسلامي قراءة تأملية،دار المعرفة، بيروت،لبنان، ١٩٨٨.
٨٦.	الطويل،توفيق:الفلسفة الخلقية،دار النشر والثقافة بالإسكندرية،مصر، ١٩٤٩.
٨٧.	عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي (دارسة سيكولوجية التذوق) ، ط١ ، مطبعة جروس بريس ،طرابلس ، لبنان ١٩٩٤ .
٨٨.	عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ .
٨٩.	عباس ، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٨.
٩٠.	عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٩.
٩١.	عطية،عبود:جولة في عالم الفن،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٥.
٩٢.	عطية ، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، العالم للكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
٩٣.	عكاشة ، ثروت : مايكل أنجلو ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
٩٤.	علام ، إسماعيل نعمت : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، دار المعارف ، مصر، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٩٥.	عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤.
٩٦.	غالب ، مصطفى : فلاسفة من الشرق والغرب ، ط١، منشورات حمد ، بيروت ، ١٩٦٨.
٩٧.	غاتشق،غيورغي:الوعي والفن،ت: نوفل نيوف، عالم المعرفة،الكويت، ١٩٩٠ .
٩٨.	غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ط٢ ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات، بيروت ، ١٩٨٦.
٩٩.	الغزالي ، أبو حامد : إحياء علوم الدين ، ج٤ ، شركة مكتبة ومطبعة المصطفى الحلبي وأولاده ، مصر ، ١٩٣٩.
١٠٠.	فال ، جان : طريق الفيلسوف ، ت : احمد حمدي وأبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧ .
١٠١.	الفارابي : كتاب الجمع بين رأي حكيمين ، قدمه البير نصوي نادر ، المطبعة الكاثولوكية ، بيروت ، ب ت .
١٠٢.	فاخوري ، عادل : علم الدلالة عند العرب مقارنة مع السيمياء الحديثة ، ط١، دار الطليعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ .
١٠٣.	فرانكفورت وآخرون : ما قبل الفلسفة ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، مراجعة: محمود أمين ، دار مكتبة الحياة ، ب ت .
١٠٤.	فرحان ، محمد جلوب : بيئة الفكر الفلسفي الحديث ، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة ، مطابع جامعة الموصل ، ١٩٨٧ .
١٠٥.	فنكاشتين ، سدني : الواقعية في الفن ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة: يحيى هويدي،المطبعة الثقافية،الهيئة العامة للتاليف والنشر،١٩٧١
١٠٦.	فينتوري ، ليونيللو : كيف نفهم التصوير من جيوتو إلى شاغال ، ت : محمد عزت مصطفى ، مراجعة : عبد القادر رزق ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت .
١٠٧.	قاسم ، سيزا ، ونصر حامد ، ابو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
١٠٨.	القرشي ، عماد الدين بن تشير : تفسير القران العظيم ، ج٤ ، ط٢ ، دار الفيحاء ، دمشق ومكتبة دار السلام ، الرياض ، ١٩٩٨.
١٠٩.	قنصوة،صلاح: فلسفة العلم،دار الطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٨.
١١٠.	كروتشيه، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ط١ ، ت : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧.
١١١.	كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية ،دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ب ت .

١١٢.	كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ،دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ب ت .
١١٣.	لانج ، بول هنري : الموسيقى في الحضارة الغربية في عصر الباروك إلى الكلاسيكي ، ت : احمد حمدي محمود ، مراجعة: حسين فوزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠.
١١٤.	لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ط٢ ، ت: أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ .
١١٥.	لوفافر،هنري:في علم الجمال،ت:محمد عتيابي،دار الطليعة، بيروت ، ١٩٧٠ .
١١٦.	لويد ، سيتسين : فن الشرق الأدنى القديم ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١١٧.	آل سعيد ، حسن شاكر : البعد الواحد ، ج١ ، السلسلة الفنية (٨) مطابع ثنيات ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١١٨.	مايزر، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: سعد المنصوري ، ومعد القاضي ، مراجعة وتقديم: سعيد محمد حطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٦٦.
١١٩.	مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : الاغتراب في فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ب ت .
١٢٠.	مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : دراسات في علم الجمال ، القاهرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧.
١٢١.	مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : جدل النقد وعلم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
١٢٢.	محمد ، جمال عبد العزيز : نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤.
١٢٣.	محمود ، زكي نجيب : محاورات أفلاطون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .
١٢٤.	مختار،احمد: علم الدلالة ،مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢.
١٢٥.	مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ج٣، العالم الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ .
١٢٦.	مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية العامة ، للكتاب ، بغداد، القاهرة، ١٩٦٢.
١٢٧.	مطر ، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
١٢٨.	مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، ت : دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ب ت .
١٢٩.	ميثال ، ديرميه: الفن والحس ، ط١، ترجمة : فائزة وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٨
١٣٠.	المقدم ، غادة : فلسفة النظريات الجمالية .ط١، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٦.
١٣١.	نصر،عاطف جودة : الخيال مفاهيمه ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤.
١٣٢.	نظمي،محمد عزيز:الإبداع في علم الجمال،دار المعارف،الإسكندرية ،١٩٧٨ .
١٣٣.	نيكيتين ، بيوتر : أسس الاقتصاد السياسي، ت: الياس شاهين – دار التقدم موسكو ، ١٩٨٤ .
١٣٤.	نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ط٢، العالم الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ .
١٣٥.	هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ج٢ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٩ .
١٣٦.	هاوزر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبدة جرجس ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٨.
١٣٧.	هازار ، بول : الفكر الأوربي في القرن ١٨ (من مونتيكيو إلى لسنج)، ج٢ ، ت : محمد غلاب ، مراجعة ، إبراهيم بيومي مدكور ، لجنة النشر والتأليف والترجمة ، ب ت .
١٣٨.	هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة – دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣ .
١٣٩.	هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمو ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
١٤٠.	هويسمان – دني : علم الجمال والاستاطيقيا ، ط٤ ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٨٣ .
١٤١.	هوكز، ترسنر: البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة : ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
١٤٢.	هويدي ، يحيى : مقدمة في الفلسفة العامة ، ط٩ ، دار الثقافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١٤٣.	هوبز، نجا يومان : اضمحلال العصور الوسطى، دارسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة ، ت: عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨.
١٤٤.	هيجل:فن الرسم. ط١،ت:جورج طرابيش، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠.
١٤٥.	هيجل: فكرة الجمال،ج١، ت:جورج طرابيش،دار الطليعة،بيروت، ١٩٦٤.
١٤٦.	وستقال ، جيمس ، وآخرون : حضارة عصر النهضة ، ت: عبد الرحمن زكي ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٦١.
١٤٧.	ول ، ديورانت : قصة الفلسفة من (أفلاطون إلى جون ديوي)،ت: فتح الله احمد ، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٥.
١٤٨.	وهبة ، مراد : قصة علم الجمال، ط١، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٩٦.
١٤٩.	وهبة،غبريال:اثر الكوميديا الالهية لدانتي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧.
١٥٠.	ويوزرث،شاخت :تراث الإسلام ،ج١،ط٢،ت:محمد زهير المهوري ،وآخرون،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب،الكويت،ب ت.
١٥١.	يوسف،حسبي:الإنسان في أدب وادي الرافدين،منشورات دار الجاحظ،بغداد، ١٩٨٠ .
١٥٢.	يونك ، كوستاف كارل: الإنسان ورموزه ، ت: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤.
١٥٣.	يونان،رمسيس:دراسات في الفن،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،ب ت.
١٥٤.	____ ،المؤلف مجهول:محيط الفنون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠
١٥٥.	____ ،المؤلف مجهول: الجمالية المفاهيم والآفاق والخصائص الأساس التاريخ ومراحل التطور،ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠.
	المعاجم والقواميس
١٥٦.	ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب م٢-٦، دار تصنيف صادرة ، بيروت ، ب ت
١٥٧.	البستاني، فؤاد افرام: منجد الطالب، دار المشرق، بيروت – لبنان ١٩٨٦.

١٥٨.	الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ب ت .
١٥٩.	صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري ، ب ت .
١٦٠.	غيث ، عاطف : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩.
١٦١.	كامل ، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة الاوفسيت الميناء ، بغداد ، ١٩٨٣.
١٦٢.	لالاند ، اندرية: الموسوعة الفلسفية . منشورات عويدات ، بيروت، باريس،ب.ت.
١٦٣.	لجنة من العلماء الروس: الموسوعة الفلسفية، ط٢، إشراف: روز نتال (و) رودين،ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ١٩٨٠
١٦٤.	مجموعة من الباحثين : الموسوعة العربية الميسرة ، اشراف محمد شفيق غربال ، المجلد الأول ، ١٩٦٥ ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥.
١٦٥.	مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩.
١٦٦.	وهبة ، مراد: المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧١.
١٦٧.	يوسف،خياط:معجم المصطلحات العلمية والفنية، المطبعة العربية، ب ت .
	الأطاريح والرسائل
١٦٨.	الأعسم،عاصم عبد الأمير:جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجملية،رسم،١٩٩٧.
١٦٩.	جاسم، بلاسم: مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩.
١٧٠.	داود، عبد الرضا: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،تصميم١٩٩٧.
١٧١.	الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦.
١٧٢.	الشايع، صباح احمد حسين: التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث المعدني في العراق ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجملية –جامعة بغداد- ١٩٩٧.
١٧٣.	الكعبي، غسق حسن مسلم:إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث،رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل ، ٢٠٠٢.
١٧٤.	الخزاعي ، عبد السادة ، عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، دراسة مقارنة ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ١٩٩٧.
١٧٥.	ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣.
١٧٦.	هرمز ، سلام: دور التحليل والتركيب في الأعمال الفنية التشكيلية السومرية، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجملية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١.
١٧٧.	يوسف ،أحلام: الرمز وتطبيقاته في النص المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،كلية الفنون الجملية ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨.
	المجلات والدوريات
١٧٨.	ديور،كانت: مجلة الفكر العربي المعاصرة ، ع(١٦)ت، بيروت ،١٩٨١.
١٧٩.	الدباغ، عبد الله: الردة ضد الرومانسية في النقد الحديث ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، دار آفاق للنشر ، عدد (١٠) ، ١٩٨٨.
١٨٠.	فرزات، صخر: مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، ع(٥) ، ١٩٨٢.
١٨١.	فندي ،حسون: جماليات الخلاص مهمات الفن دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية،مجلة آفاق عربية،دار الشؤون العربية العامة،عدد(١-٤) ، ٢٠٠٠.
١٨٢.	كامل،عادل: "مجلة فنون عربية" .العدد الأول المجلد الثاني لسنة ١٩٨٢.
١٨٣.	كولد ، ستريم نيكولا: الفن والعمارة في العصور الوسطى، ت: خالد عبد الباقي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد(٤) ،١٩٧٨.
١٨٤.	مبارك،عدنان: مفهوم الجمال عند برجسون، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة العدد(٥) ، ١٩٨٩.
١٨٥.	مبارك ،عدنان: الجمال بين الأسطورة والواقع ، مجلة آفاق عربية ، مجلة ثقافية شهرية ، تصدر عن دار الشوؤن الثقافية العامة عدد(٦) ، ١٩٨٣.
١٨٦.	مبارك، عدنان: في علم الجمال الألماني ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد (٧) ، ١٩٨٩.
١٨٧.	موري، بيتر:الفن الأوربي في القرن الخامس عشر،ت:فخري خليل،مجلة الثقافة الأجنبية،مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة والفنون في العالم عدد(٣)،ب ت.
	من الانترنت .
١٨٨.	الخميسي، موسى: التعبير التشكيلي عند فيصل لعيبي ، وآداب المهنة ،مدار النقد،مجلة شهرية ، العدد(١٥) ، ٢٠٠٥. Musagitan @ Tin.it
	المحاضرات
١٨٩.	حيدر ، نجم عبد حيدر : مجموعة محاضرات ، علم الجمال افاقه وتطوره ، ملزمة مسحوبة على الرونيو لطلبة الفنون الجملية ، بغداد، ١٩٩٨.
١٩٠.	وادي ، علي شناوة: مجموعة محاضرات ،فلسفة الفن وعلم الجمال ، مقدمة على طلبة كلية الفنون الجملية ، بابل ، ٢٠٠٣.
	المصادر الأجنبية

١٩١.	Aximn,Sidney : Normative Explanation – Philasophy and phenomenolo gical Research . Volxxivno.٣ September mber -١٩٦٣- June ١٩٦٤ university of Pennsylvania .١٩٦٤.
١٩٢.	Ayer Alfrad Jales : Language ,Truth and Lagic Vover publications inc ٢ded –New York -١٩٦١.
١٩٣.	Baaylis .charles :The Confirmation of value Judgment –The philosophical review .vollxino .١ and whale –No-٣٥٧-Januarx ,١٩٥٢ Carnell University press, New York .١٩٥٢.
١٩٤.	Bricke ,John :Hamden's philosophy of mind. Prumston university press ,primston ,Newberys -١٩٨٠.
١٩٥.	Colins , peter ,changwoideais in modreno architecture ١٧٥٠-١٩٥٠ , Grawh : Lqueen university prese , montreel ,١٩٦٥.
١٩٦.	Coper_Jaund " Measurement and Analysis " , New York .٥th ed helt Rinhart and winstston .١٩٦٣.P.٢٧.
١٩٧.	Manheim , karl : syste matic saciology , an introduction to the study of sociology (ed.byj.seros) rout ledge and kegan paul London .١٩٦٧.
١٩٨.	Morris ,Charles : Signification and Significance –A study of the relation of signs and values –the M.J.T-press –Cambridge -١٩٦٤.
١٩٩.	Mackenzie Jahms :A manual of thics .university tiuiorial press LTd . Landon ,١٩٤٢.
٢٠٠.	Plato: The republic and other work ,Tr.B.Jowett-Anchor Books – Anchor-New York , ١٩٧٣.
٢٠١.	Perry, R.B: The General Theary of valur , Harvard University press .١٩٤٥.
٢٠٢.	Plato , dialojue sof plao , Trans by : Jowett .B, New York ,Random House , ١٩٣٧.
٢٠٣.	Holsti Ober . " Content Anglysis for the social science and Humanities " , New Yourk . Addison . wisely . ١٩٦٩ .

الملاحق

ملحق (١)

١. **أشكال البحث**

أ. **جدول بأشكال البحث.**

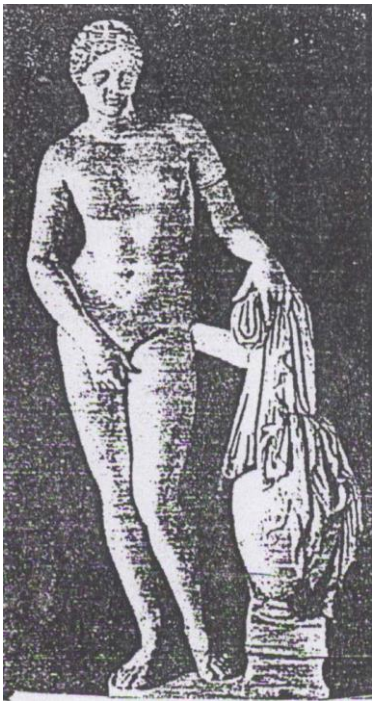
ت	اسم الفنان	عنوان اللوحة	تاريخ الإنتاج
١.		جرة	من العصر الاغريقي
٢.	ميرون	رامي القرص	٤٥٠ق.م
٣.		تمثال اغريقي	٣٠٠ ق . م
٤.	فيدياس	الالهة الثلاث	
٥.	براكستيل	تمثال امراة	
٦.		فينوس ميلو	٦قدم و ٦ بوصات
٧.		زخرفة اسلامية	
٨.		زخرفة اسلامية	
٩.	جيوتو	البشارة	
١٠.	مازادتشو	الطرد من الجنة	١٤٢٧
١١.	فان ايك	عبادة الحمل	
١٢.	فرانشسكا		القرن ١٥
١٣.	مارتيني	الزيارة او البشارة	١٢٢٥-١٢٤٥
١٤.	فيليولوبي	العذراء وطفلها	١٤٧٧
١٥.	لوتزيني	مريم العذراء	١٣٣٥-١٣٤٠
١٦.	روفائيل	تمثال داود	١٤٣٠
١٧.	مايكل انجلو	يوم الدينونة	١٥٠٨-١٥١٢
١٨.	روفائيل	خطبة العذراء	١٥٠٤
١٩.	ليوناردو دافنشي	عذراء الصخور	١٤٨٣-١٤٨٥
٢٠.	ليوناردو دافنشي	الموناليزا	١٥٠٣

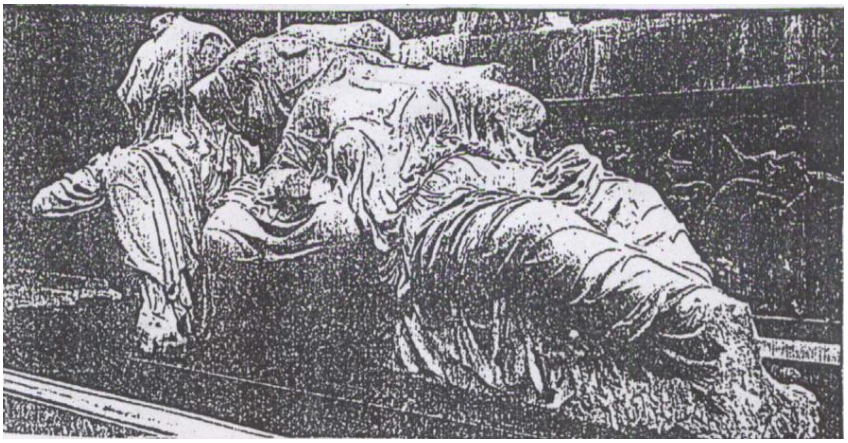
٢١.	**جورجيوني**	العاصفة	١٥٠٥
٢٢.	**تنتورتتو**	العشاء الاخير	١٥٩٤-١٥٩٢
٢٣.	**لويس دافييد**	الغانيات	١٧٩٩
٢٤.	**انجر**	نابليون على عرش الإمبراطور	١٨٠٦
٢٥.	**كاسبر دافييد**	كنسية تحت أشجار البلوط	١٨٠٩
٢٦.	**الجريكو**	طوف الميدوزا	١٨١٨-١٨١٩
٢٧.	**دولاكروا**	مذبحة شيو	١٨٢٤

ب. صور أشكال البحث

شكل (١)

شكل (٢)

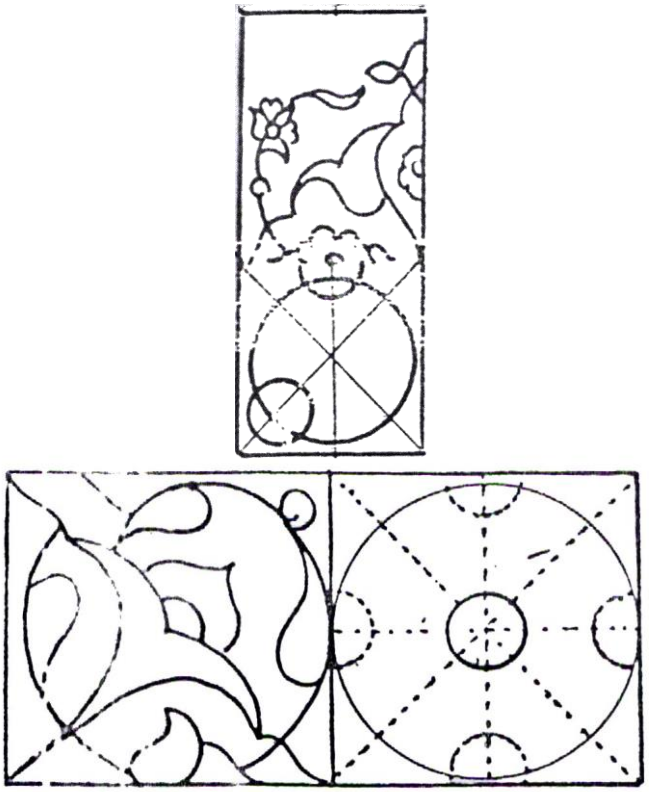


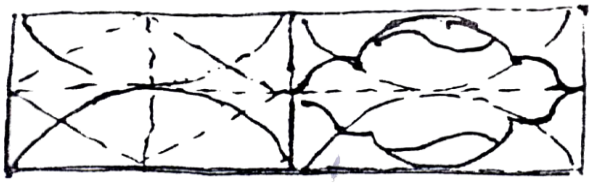


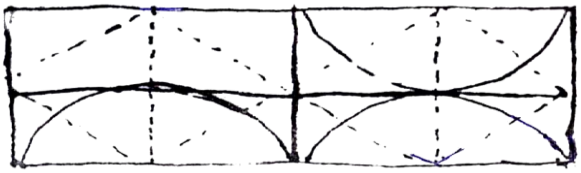
شكل (٤)

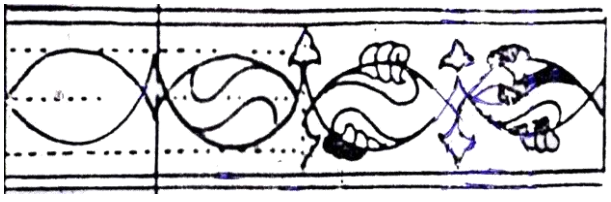
شكل

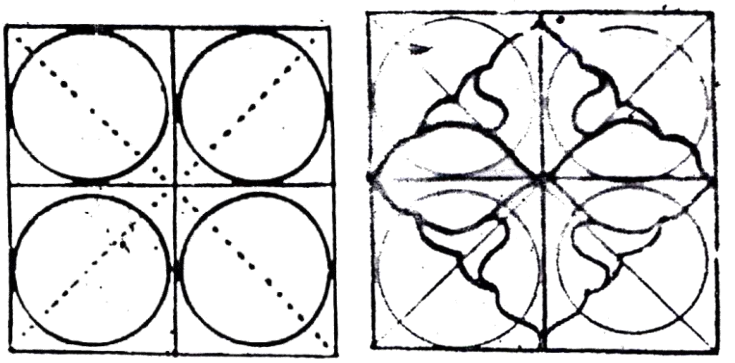
شكل (٥)

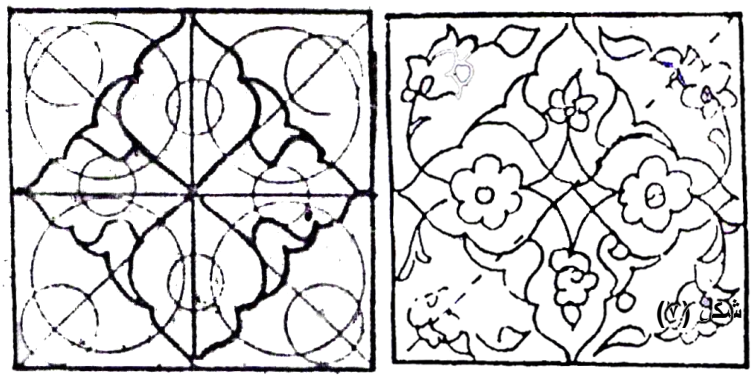




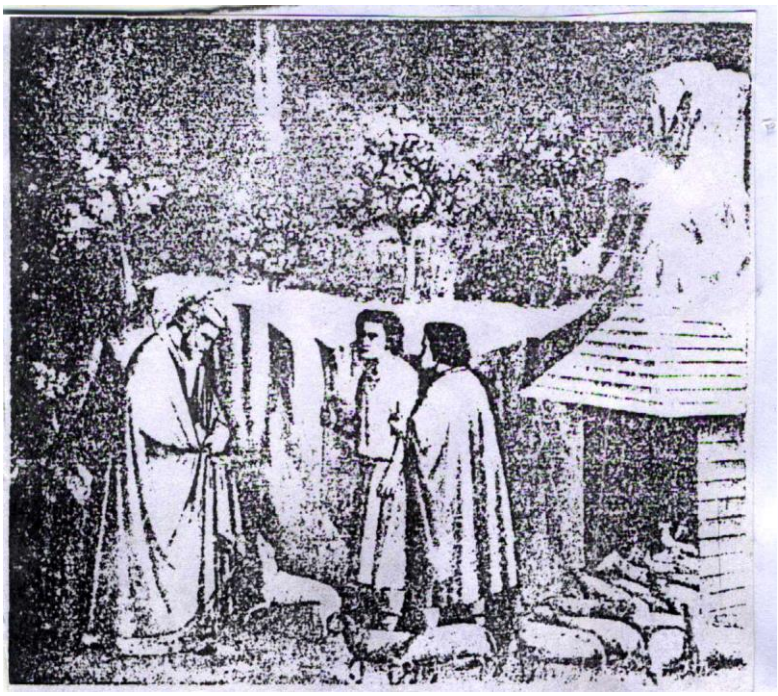




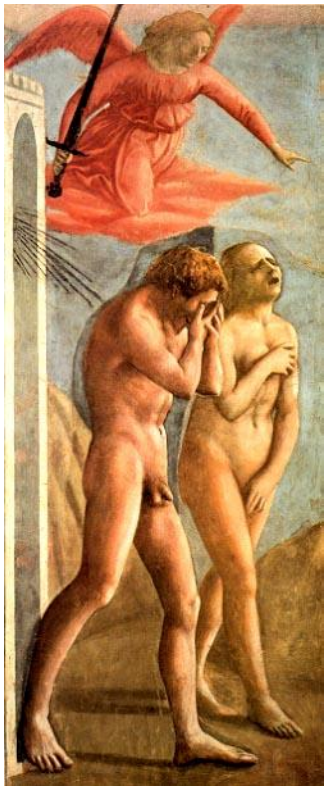




شكل (٦)



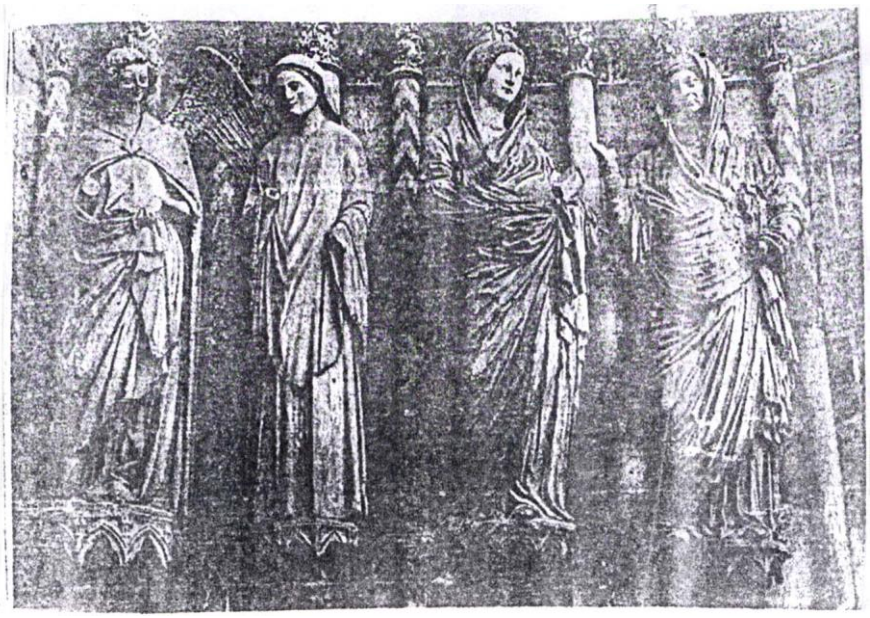
شكل (٩)



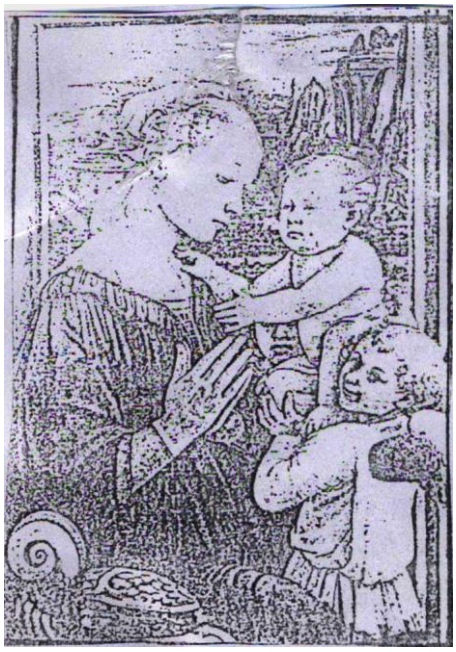
شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)



شكل (١٣)



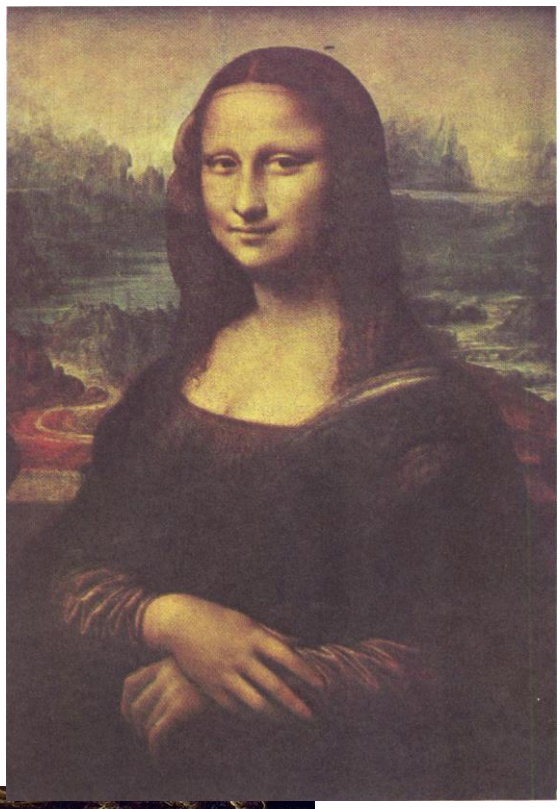
شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)

شكل (١٧)

شکل (۱۸)



شکل (۱۹)

شکل (۲۲)

NAPOLEON Ier SUR LE TRONE IMPERIAL Paris, Musée de l'Armée [n. 37]
Ensemble (163 cm.).

شكل (٢٣)

شكل(٢٦)

شكل (٢٧)

ملحق (٢)

جدول عينات البحث

ت	اسم الفنان	اسم العينة	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	اليساندرو – بوتشيلي	الربيع	زيت على الكانفاس	١٩.٥ × ٢٥.٥ انج	١٤٨٢	متحف الاوفينزي ، ايطاليا
٢.	ليوناردو – دافنشي	العشاء الاخير	زيت على الجدار	٨٨٠ × ٤٦٠ سم	١٤٩٥-١٤٩٨	قاعة الطعام لدير القدسية ماريا ديل غريزي في / ميلانو ايطاليا
٣.	ليوناردو – دافنشي	العذراء والطفل والقديسة آن	زيت على الكانفاس	٩٢ × ٩٣ سم	١٥١٠	متحف برلين ، لندن
٤.	مايكل انجلو	طرد ادم وحواء من الجنة	فريسكو	٢٥.٦٢× ٣١.٨٧ انج	١٥٣٤-١٥٤١	كنسية سيستين روما
٥.	روفائيل	لطف العذراء	زيت على الكانفاس	٤٢ × ٥١ سم	١٥٠٤-١٥٩٩	متحف تيميي ، لندن
٦.	تيتسيانو	دفن المسيح	زيت على الكانفاس	٣٣.٨٧× ٤٢.١٢انج	١٥٥٩	مدريد- اسبانيا

٧.	الجريكو	تعرية المسيح	زيت على الكانفاس	٣٩×٦٥سم	١٥٩٠-١٦٠٠	دورندرولتر ، باريس
٨.	كارافاجيو	موت العذراء	زيت على الكانفاس	٣٨٠×٢٤١سم	١٥٠٢-١٥٩٩	كنيسة دي يوكي فرنيس ، روما
٩.	روبنز	النزول من الصليب	زيت على الكانفاس	٣٨٠×٢٤١سم	١٦١٢	هولندا
١٠.	راميرانت	صعود الصليب	زيت على الكانفاس	٣٩.٧٥×٢٨.٢٥ سم	١٦٣٣	ايطاليا
١١.	ميندرت – هوبيا	منظر طبيعي	زيت على الكانفاس	٢٠.٥×٢٥.٥ سم	١٧٩٢	دي فيجيتوكس ، هولندا
١٢.	لويس دافييد	قسم الأخوة هوراتي	زيت على الكانفاس	١٠.١٠× ١٣.١١انج	١٧٨٤	لوفر،باريس
١٣.	دولاكروا	حرية على المتاريس	زيت على الكانفاس	٣٢٥×٢٦٠سم	١٨٣٠	متحف اللوفر - باريس
١٤.	جويا	إعدام العصاة	زيت على الكانفاس	١٥٨×١٢٨سم	١٨٠٨	قصر برادو مدريد

ملحق (٣)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل

كلية الفنون الجملية

قسم التربية الفنية

الدراسات العليا

م/ استطلاع آراء الخبراء

الأستاذ الفاضل **المحترم**

تقوم الباحثة بدراسة موضوع (الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الأوربي) . والمحاور المرفقة تمثل مجالات الدارسة أنفة الذكر بفقراتها المتعددة التي حصلت عليها الباحثة من خلال الاستبيان المفتوح لموضوع البحث فضلا عن الاطلاع على المصادر والمراجع ذات العلاقة ، ونظرا لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية علمية سديدة في هذا المجال ترجو أبداء آرائكم في محاورها لبيان مدى مناسبتها لقياس الظاهرة التي تخص البحث في إضافة أو حذف أو تعديل وبما ترونه مناسبا وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة .

تقبلوا فائق التقدير والاحترام .

الباحثة

طالبة الماجستير

تسواهن تكليف مجيد

اسم الخبير

اللقب العلمي

مكان العمل

التوقيع

التاريخ

استمارة تحليل العينة بصورتها الأولية

أداة تحليل المحتوى Content Analysis

الفقرات	عناصر التنظيم الجمالي	تظهر	تظهر إلى حد ما	لا تظهر	الملاحظات
القيم (دينية ، أخلاقية ،معرفية ، ثقافية ، أخرى)	اللون				
	الخط				
	الشكل				
	الفضاء				
	الملمس				
القيم (دينية ، أخلاقية ، معرفية ، ثقافية،أخرى)	وسائل التنظيم الجمالي	تظهر	تظهر إلى حد ما	لا تظهر	الملاحظات
	الوحدة				
	السيادة				
	التضاد				
	التوازن				
	التكرار				
	الإيقاع				
	الانسجام				
	التماثل				
	الحركة				
	الاتجاه				
الدلالات القيمية	نوع الدلالة القيمية	تظهر	تظهر إلى حد ما	لا تظهر	الملاحظات
	ايقونية				
	أشارية				
	رمزية				
	أخرى				

ملحق رقم (٤)

استمارة تحليل العينة بصورتها النهائية

أداة تحليل المحتوى Content Analysis

القيم	الدلالة
١. القيم الدينية	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٢.قيم الخير	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٣.القيم الاخلاقية	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٤. قيم الحق	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٥.القيم الثقافية (الحضارية)	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٦.القيم الاجتماعية	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٧.القيم المعرفية	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة
٨.القيم الثورية	**رمزية**
	أشارية
	ايقونية
	متنوعة