teleology and non-teleology and their applications in the modern painting

A Dissertation

Submitted to the Council of the College of Fine Arts, University

of Babylon as Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Ph. D. Philosophy in plastc Arts-paint

BY

Ali Shakir Niema

Supervised by:

Prof. Dr. Asem Abdul Ameer Al-Aasam

٢٠٠٧ A.D. **١٤٢٧ H.**

بسم الله الرحمن الرحيم

وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا
لَاعِبِينَ * مَا خَلَقْنَاهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَلَكِنَّ
أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ

صدق الله العظيم

سورة الدخان – الآية ٣٨ /٣٩

شكـر وتقديـر

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق محمد بن عبد الله الرسول الأمين صلّى الله عليه وآله وسلّم ، وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين ، ومن والاهم بإحسانٍ إلى يوم الدين ، والشكر لـه على عظيم فضله ، وكريم نعمتـه ، التـي مَنَّ بهـا علينـا ، وعزّنـا من لدنـه بصبر وعزيمـة وهمـة لإنجـاز متطلبات هذا البحث .

ولا يسعني في البداية واستجابة لداعي الوفاء إلاّ أن أتوجه بفائق الشكر والامتنان وجزيل المحبة والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عباس جاسم عميد الكلية ، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور عاصم عبد الأمير الأعسم ، الذي تحمل عناء الإشراف على هذه الأطروحة ، إذ كانت لتوجيهاته وإرشاداته ، ورحابة صدره ، أثر بليغ في نفسي ، أمكنني من التغلب على الصعوبات التي واجهت البحث . كذلك أسجل شكري وتقديري إلى الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم رئيس قسم التربية الفنية . والى الأستاذ الدكتور عبد الهادي محمد علي رئيس قسم الفنون التشكيلية . كما اشكر الاستاذ الدكتور علي شناوه والاستاذ الدكتور عباس نوري .

وكذلك اشكر الاخوة والزملاء محمود شاكر ومنذر فاضل وشاكر الحميري والعاملين في مكتب الوئام للحاسبات و محمد عباس خليل لترجمته للمصادر الانكليزية .

وكذلك أشكر موظفو مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، و مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد و المكتبة المركزية في محافظة بابل .

وأخيراً تمنياتي لجميع الذين فاتني أن اذكرهم بالشكر ، وهم سائرون في طريق العلم والحقيقة ، فجزاهم الله عنا خير الجزاء .

الباحث

ملخص البحث

يضمّ البحث أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول ، مشكلة البحث والحاجة إليه ، المتركزة في التساؤلين الآتيين :

- ما هو مفهوم الشعرية ؟
- ما الذي يجعل من رسالة لفظية صورية ، صورة بصرية مشعرنة ؟

بينما تجلت أهمية البحث ، بوصفه يبحث في أرضية ، عُدَّت حديثة في منحاها الجمالي والفلسفي ، ويسلط الضوء على مفهوم حديث في المسرح . وتمّ اشتقاق هدف أساس ، هو تعرّف الشعرية في العرض المسرحي العراقي .

أما حدود البحث ، فقد اقتصرت على العروض المسرحية العراقية التي قدّمت على مسارح بغداد ، للمدة من (١٩٩٢ – ٢٠٠٢) ، واختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية .

أما الفصل الثاني ، الإطار النظري والدراسات السابقة ، فتضمن ثلاثة مباحث ، عني الأول منها بدراسة مفهوم الشعرية في الأدب ، إذ شهدت الدراسات الحديثة ، تشعبات كثيرة في مناهجها ، وأدواتها ، ورؤاها ، ومفهوماتها ، وترتب على ذلك ، إنتاج كمّ غني من المصطلحات النقدية الجديدة ، والتعابير الخاصة الدقيقة ، التي وجدت حيزاً لها في نظريات نقدية منظمة وفعالة ، في هذا السياق ، للموقف الأدبي المعاصر ، وفي ضوء النظريات الحديثة ، أفضت إلى أمرين ، الأول إلى المستقبل ، دون عقد حضارية تشدنا إلى الغرب ، بل تدفعنا إلى الاستفادة منه ، والثاني تعميق الانتماء إلى الهوية الحضارية ، حتى لا تضيع الملامح العقائدية والثقافية ، في فهم التراث النقدي دون انغلاق . ومن هذين المحورين انطلقت الباحثة في دراستها لمفهوم الشعرية في الأدب عند نقّاد الأدب العرب والغرب .

فيما عني المبحث الثاني ، بدراسة الاسلوب والشعرية في العرض المسرحي ، والتطرّق إلى أهم التعريفات الخاصة بمصطلح الاسلوب عند الفلاسفة العرب والغرب ، وإسقاطه في العروض المسرحية ،

والمقدمة من قبل مخرجين محدثين ، وكيفية توليف الاسلوب في العرض المسرحي ، كل حسب منحاه الإخراجي ، والفلسفي ، والجمالي .

وتطرقت الباحثة في المبحث الثالث ، (الشعرية في التلقي) ، إلى أهم نظريات التلقي ، وإسقاطها على العروض المسرحية ، ومن خلالها تستنبط الشعرية ، إذ أن عملية التلقي تتحدد في قراءة العرض ، بوصفه عالماً مكثفاً من العلامات ، واشتغاله على علامات العرض ، هي التي تجعل قراءاته حسب أفق التوقع ، إذ يبقى بمنأى عما يراه أمامه , وبالتالي بعيداً عن أية قراءة اندماجية .

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث ، وعيناته ، وأدواته ، ومنهج البحث ، وتمّ اختيار عدد من النماذج المسرحية العراقية ، بقصد تعرّف فعالية مفهوم الشعرية في العرض المسرحي .

واحتوى الفصل الرابع على نتائج البحث ، التي توصلت إليها الباحثة وأهمها :

١. أعطى المخرج المسرحي شعرية العرض شكل النحت البارز والغائر ، من خلال تشكيلات فنية ، يهدف إلى إعطاء الفضاء المسرحي قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية ، تلك الصياغة تنشط خيال المتلقين ، وتحدث عملية جدلية بين المبدع (المصمم أو المخرج) ، والعنصر (البصري ، السمعي) ، أو من خلال توظيف أي (جنس فني) التي يشكل بها الفضاء المسرحي من خلال مفهوماتها وإمكاناتها ، هذا إلى جانب الجدلية مع المتلقي والمضمونات المطروحة ، كما في عرض مسرحية (لست أنا) ، و (انسوا هيروسترات) .
٢. حاول المخرج المسرحي تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية ، وكان له أثر بالغ الأهمية على المتلقي الذي يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية ، إذ تصبح الأفكار واللغة لها أهمية في الحدث المسرحي ، كما في عرض مسرحيتي (انسوا هيروسترات) ، و (رثاء أور) .
٣. استخدم المخرج أسلوباً تجريدياً ، لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ ، وذلك من أجل طرح معان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجي ، فالمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء ، ومن الممكن أن يشير الفم إلى المجتمع الإنساني ، كما في عرض

مسرحية (لست أنا) ، والحبال إلى قضبان السجن ، كما في عرض مسرحية (انسوا هيروسترات) .

٤. للشعرية إيقاع بصري يتوافق مع الإيقاع السمعي للحوار والمؤثرات والموسيقى ، وهذا التوافق يضفي على العرض المسرحي جواً خاصاً ، يساعد المتلقين على متابعة العرض ، لذلك أخذ المخرج في البحث عن نوعية المناخ الذي تعمل فيه الشعرية على خدمة العرض المسرحي ، الذي يعمد أساساً إلى وضع بصري ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، إذ تلجأ الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماض ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم المكان ، بل تحوّل كليهما إلى الآخر ، إذ تحاول الصورة الشعرية ، المساهمة في دعم المشهد ، وتوظيفه مع باقي العناصر المسرحية الأخرى ، كما في عرض مسرحيتي (ماكبث) و (قسوة) .

٥. إنّ الشعرية بمفهومها العام ، لا تسهب في التضييق ، ولا تسهب في الاتساع ، شعرية تبدأ من النصّ نفسه (العرض)، فالنصّ (العرض) ليس مجرد حامل ينقل المعنى ، وليس وعاءً يصب فيه الكاتب (المخرج) أفكاره ، التي لابد وان يستقبلها المتلقي استقبالاً ايجابيا بدلاً من أن يستقبلها سلبياً ، كما في عرض مسرحيتي (قسوة) و (رثاء أور) .

كما احتوى الفصل ، على الاستنتاجات ، ومجموعة من التوصيات والمقترحات ، وثبت المصادر والمراجع والملاحق والصور ، واختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

Abstract

The current research deals with teleology and non-teleology and their applications in the modern art. It studied the concept of teleology and non-teleology and their applications in main movements in the modern art depending on the intellectual, philosophical and aesthetical reference and its role in the direction of working techniques in the modern art schools.

The research contains four chapters. The first one includes problem of the research, its importance and the need for it. The research problem limited in the answering the two following questions:

١. What are the theoretical intellectual changes the teleology and non-teleology are passed in the philosophical and aesthetical thought? And what are their justifications?
٢. What are the manner that the teleology and non-teleology are reflected on the plastic art - painting - in the modern art schools/

The first chapter also contains the two aims of research to know the following:

١. Changes of the teleology and non-teleology in the philosophical and aesthetical thought.
٢. Applications of the teleology and non-teleology in the modern art.

While the limit of research are restricted on the study of the teleology and non-teleology and their applications in the modern art by analyzing samples of artistry paintings represent the movements of modern painting (impressionism, fauvism, expressionism, cubism, surrealism and abstracts) for the period (١٨٧٠ - ١٩٥٠) depending on the analytical method within aesthetical philosophical point of view.

The second chapter includes the theoretical frame, which contains three sections. The first one deals with the teleology in the philosophical and aesthetical thought by philosophers before Socrates to pragmatism philosophy. The second section deals with the teleology in the philosophical and aesthetical thought from intellectual enlightenment changes to preliminary aesthetical theories to postmodernism. While the second section studies the applications of the teleology and non-teleology in the modern art by study the major schools and artists. The theoretical frame ending with discussion and extract some pointers that could be helpful in analytical procedure of research sample.

The third chapter contains procedures of the research that includes society, sample and tool of the research, and then analyzing the sample of the research which are (٣٠) painting.

The fourth chapter includes the results and conclusions of the research, in addition to the recommendations suggestions. The most important results are:

١. The teleology couples with the moral value that stands on essential sections in the philosophical and aesthetical western thought, and the most important of these sections are (right, good and beauty).
٢. The teleology couples with the presence of objective necessity concept which include two parts:
    a. The formal teleology necessity.
    b. The contextual teleology necessity.
٣. The teleology deals with partial truths since it deals with the sense and mind and regards them as unique sources in treating with the objective environment and forming mental conception about it.
٤. The teleology conforms to the principle that the creation process is a process exhibit to the conscious, intention and organizing, since the aesthetical model achieved through techniques could be measured according to the proportionality, harmony and balancing of artistry formation elements.

٥. The teleology stipulates occurring materialistic utility through communication action between the artistry work and the recipient, as in the architecture. The hegemony of utilitarian functional side can be noted upon the aesthetical side, which exhibits to the necessities of material and function prepared for it.
٦. The non-teleology aims to different relationship with the values of good and right. It is seek about totally substantial hidden facts that the abstract sense and mind cannot communicate with them except by the intuition and meditation to the existence meaning.
٧. The teleology relies on the subjective talent that capable to exceed the usual experimental limits in dealing self / subject by activating the hidden powers for the self who enable her to built conceptions and formations exceed the perception and mental abilities that have the imitation data.

The researcher had found some conclusions, and the most important are:

١. The duality of the teleology and non-teleology put their wide shadows on the modern art movements by comprehending whole elements of the experimental and theoretical creative process starting by the philosophical dialectical dualism as subjective objective, form and content or fixed and changing dualisms ending with real and abstract formal elements.
٢. Styles of the modern art get benefit from the mental knowledge and the appearances of scientific development, which emphasized the teleology in painting. The condense taking with the scientific perception and mental data led to make the artistry production a field to proving the science facts which cast out the aesthetical side to the margin because of centering the perception and mind and overcome the direct communicative meaning on the indirect interpretation meaning, which imposed aesthetical perception and rationed mental environment.

٣. The tendency of non-teleology in the modern art played an effective role in continuing the stylistic and intellectual dialogue, which is the main reason behind emergence of important movements in the modern art because of its free soul that refused slavishness and commitment by the rules of painting especially or the laws of beautiful generally in a manner of speaking.

ملخص البحث

تنـاول البحـث الحـالي (الغائيـة و اللاغائيـة وتطبيقاتهمـا فـي الرسـم الحـديث) فـدرس طبيعة الغائية و اللاغائية وتطبيقاتهما في تيارات رئيسية فـي الفن الحديث ، مستنداً فـي ذلك إلى المرجعية الفكرية الفلسفية والجمالية ودورها في توجيه آليات الاشتغال فـي مدارس الفن الحديث .

وقد احتوى البحث أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول منها مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن السؤالين الآتيين :

١- ما هي التحولات الفكرية النظريـة التـي مرت بهـا الغائيـة و اللاغائيـة فـي الفكر الفلسفي والجمالي ؟ وما مسوغاتها ؟
٢- ما هي الكيفية التي انعكست بهـا كل من الغائيـة و اللاغائيـة علـى المنجز الفنـي التشكيلي – الرسم - لمدارس الفن الحديث ؟

كما تضمن الفصل الأول هدفي البحث لتعرف الآتي :

١- تحولات الغائية و اللاغائية في الفكر الفلسفي والجمالي .
٢- تطبيقات الغائية و اللاغائية في الرسم الحديث .

فيما اقتصرت حدود البحث علـى دراسـة الغائيـة و اللاغائيـة وتطبيقاتهمـا فـي الرسم الحديث ، من خلال تحليل نماذج للوحـات فنيـة ممثلـة لحركـات الرسـم الحـديث (الانطباعيـة ، الوحوشـية ، التعبيريـة ، التكعيبيـة ، السـوريالية والتجريديـة) وللفتـرة مـن (١٨٧٠-١٩٥٠) بالإعتماد على المنهج التحليلي ضمن رؤية فلسفية جمالية امـا الفصـل الثـاني فقـد تضـمن الاطـار النظـري الـذي احتـوى علـى ثلاثـة مباحـث، تنـاول المبحـث الأول الغائيـة فـي الفكـر الفلسـفي والجمـالي مـن فلاسـفة مـا قبـل سقراط وحتـى الفلسـفة البرجماتيـة . وتنـاول المبحـث الثـاني اللاغائيـة فـي الفكـر الفلسـفي والجمـالي مـن التحـولات الفكريـة التنويريـة وصـولاً إلـى النظريـات الجماليـة الممهدة لمـا بعد الحداثـة .أمـا المبحـث الثالـث فتنـاول تطبيقـات الغائيـة و اللاغائية في الرسم الحديث عبر اهم مدارسه وفنانيه خاتماً الإطار النظري بمناقشـة واستلال للمؤشرات الممكن الإفادة منها في اجراءات تحليل عينة البحث .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث المكون من مجموع لوحـات الرسم الأوربـي الحديث المنتجـة فـي الفتـرة من ١٨٧٠ - ١٩٥٠ ، حيث تم اختيارعينة البحث البالغة(٢٠) لوحة اختيرت بطريقة قصدية وموزعة بالتساوي على خمسـة تيـارات رئيسـية فـي الفن الحـديث كمـا اعتمـد الباحـث مـا تمخـض عـن الأطـار النظـري مـن

مؤشرات معرفية وجمالية كأداة للبحث تم اعتمادها في تحليل عينة البحث ، وفقاً لمنهج البحث الوصفي التحليلي .

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات . ومن ابرز النتائج التي توصل إليها البحث الآتي :

١- ان الغائية تقترن بالجانب القيمي القائم على مباحث اساسية في الفكر الفلسفي والجمالي الغربي ، ومن اهم تلك المباحث مبحث القيم (الحق ، الخير ، الجمال) .
٢- تقترن الغائية بحضور مفهوم الضرورة الموضوعية التي تشتمل على قسمين :
أ- ضرورات الغائية الشكلية .
ب-ضرورات الغائية المضمونية .
٣- تتعامل الغائية مع الحقائق الجزئية ، وذلك لاحتفائها بالحس والعقل واعتمادهما كمصدرين وحيدين في التعامل مع المحيط الموضوعي وتكوين التصورات الذهنية عنه .
٤- تلتزم الغائية بمبدأ ان العملية الإبداعية هي عملية خاضعة للوعي والقصد والتنظيم ، وذلك لكون الأنموذج الجمالي متحقق من خلال تقنينات يمكن قياسها حسب توافر كمية التناسب والانسجام والتوازن وما إلى ذلك من عناصر التكوين الفني .
٥- تشترط الغائية حدوث منفعة (توجيهية ، معرفية ، تزيينية) خلال فعل التواصل بين العمل الفني ومتلقيه ، كما في فن العمارة ، إذ يلاحظ هيمنة الجانب الوظيفي النفعي على الجانب الجمالي الخاضع إلى ضرورات المادة والوظيفة المعدة لإجلها .
٦- استهدفت اللاغائية علاقة مغايرة مع قيمة الحق والخير ، فقد استهدفت حقائق باطنية جوهرية كلية لا يمكن للحس والعقل المجردين الاتصال بهما سوى عن طريق الحدس والتأمل للمعنى الوجودي .
٧- استندت اللاغائية إلى الملكات الذاتية القادرة على تخطي حدود التجربة المعتادة في تعامل الذات / الموضوع بتفعيل القوى الباطنية للذات التي تمكنها من بناء تصورات وتمثلات تتجاوز القدرات الحسية والعقلية ذات المعطيات المحاكاتية التشبيهية .

كما توصل الباحث إلى جملة من الإستنتاجات ومن اهمها :

١. القت ثنائية الغائية واللاغائية بضلالها الواسعة على تيارات الفن الحديث ، من خلال استيعابها لمجمل عناصر العملية الإبداعية العملية والنظرية ابتداءاً بالثنائيات الجدلية الفلسفية كثنائية الذاتي والموضوعي أو ثنائية الشكل والمضمون أو ثنائية الجمالي والأخلاقي انتهاءاً بالعناصر الشكلية الواقعية أو التجريدية .
٢. افادت اساليب الرسم الحديث من معطيات المعرفة الحسية والعقلية ومظاهر التقدم العلمي ، مما عزز النزعة الغائية في الرسم اذ ادى التعاطي المكثف مع المعطى

العلمي الحسي والعقلي إلى أن يكون النتاج الفني مرادفاً للحقائق العلمية ، مما دفع بالجانب اللاغائي إلى الحاشية بفعل تمركز الحس والعقل الموضوعي وتغليب المعنى التواصلي على المعنى التأويلي ، فارضاً بذلك مناخاً جمالياً حسياً وعقلياً مقنناً .

٣. كان للنزعة اللاغائية في الرسم دوراً فاعلاً في استمرارية الحوار الفكري والإسلوبي الذي كان سبباً رئيساً وراء ولادة حركات مهمة في الرسم الحديث وذلك لروحها الحرة الرافضة للخنوع والإلتزام بقوانين الرسم بشكل خاص أو قوانين الجميل ان صح التعبير على وجه التعميم .

الفصل الأول

- **مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه**
- **أهداف البحث**
- **حدود البحث**
- **تحديد المصطلحات**

الفصل الثاني

- **المبحث الأول**
- **تقدمة**
- **الغائية في الفكر الفلسفي والجمالي**

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :

تتسم مقولة الغائية واللاغائية بعلاقتها التبادلية مع ثنائيات أساسية في العملية الإبداعية بمكوناتها البنائية وأرضيتها النظرية . إذ ان عزل الشيء عن غايته من حيث النوع والكيف ذات طابع نسبي, فهي مرتبطة بالشكل والمضمون والذات والموضوع ، الصورة والمادة ، المثال والواقع ، الحرية والإرادة ، لذا فهي معنية بشكل مباشر بصياغة الأنموذج الجمالي و ماهيته وتحديد الذائقة الجمالية تبعا للمرتكزات أو الوسائل المعتمدة في بلوغ الغايات .

ولو تتبعنا المنجز الفني والجمالي عبر التاريخ لوجدنا تنوعا كبيرا في الغايات التي طمح الفنان إلى تحقيقها بوسائل تترأوح بين مستويات عدة يمثل الحس ادناها مرتبة بينما يمثل الحدس الوسيلة الاكثر نجاعة في الاحاطة بماهية الشيء الجميل, اذ باستطاعته تخطي منطقتي الحس والعقل في تعقب استمرارية حركة الغائية الجمالية المتسارعة في تحولاتها إلى مرحلة اصبحت متجأوزة لحدود الموضوعية المرتكزة على الوثوقيات المعرفيه والاخلاقية المتقادمة في بنية المجتمعات . ومن هنا تنطلق اللاغنائية باتجاه معاكس للاتجاه الغائي . لتأخذ من الذات وملكاتها سبيلا لاستبطان جوهر القيم – الحق – الخير – الجمال – لامن المحيط الموضوعي المستلهم حسيا وعقليا ، بل من تصور كلي حدسي ياخذ من الأشياء فحواها وحقيقتها الجوهريه مهمشا للمثابات المعرفية والاخلاقية الطافية على السطح الظاهر من الأشياء ، طارحا للقصدية التوجيهية ومعطياتها على صعيد المنجز الفني والجمالي بما يؤسس للاغائية في الفن والتي القت بظلالها الواسعة على تيارات فن الرسم الحديث على وجه التخصيص .

وتقترب هذه الفكرة من النظرية الجمالية الرافعة لشعار (الفن للفن) أو (الفن للمجتمع) . اذ يمكن الكشف عن أواصر العلاقة بين الاخيرة وتلك الاراء الجمالية التي شهدها التنظير الجمالي والفلسفي اليوناني في محأولات المفكرين والجماعات الفلسفية على تشييد مثال جمالي يخطى بالتوافق مع المعتقد الديني والاجتماعي ، وتاسيس تقنينات ومعايير ثابتة للظاهرة الجمالية ، تنطوي على المعارف النظرية والتطبيقية على صعيد المعرفه والاخلاق أو الحق والخير – اذ اقترن فهم الجمال انذاك وتوافره في الشيء على مدى تحقيقه لقيمتي الحق والخير وهذا مانجده في الطروحات الفلسفية القديمة ، فآراء (سقراط) في طبيعة الفضيلة والفضائل الجزئية نجدها حاضرة في محأورة (هيبياس) حين يسال (سقراط) : اذن فنحن متفقون على ان الجمال والمنفعة شيء واحد .

فيجيب (هيبياس) : بالتاكيد .... وكذلك الاقتران بين الجميل والنافع والمفيد ، كما اقره (اكزونوفان) حين ارتئى بان كل جميل طيب ، وكل شيء ينظر اليه من حيث هو طيب وجميل على السواء ، أي من حيث الفائدة المبتغاة منه . [١]

وفي (نظرية المثل) انتهى (أفلاطون) إلى ترحيل المثال الجمالي إلى عالم يفوق الواقع . بينما توصل (أرسطو) في (نظرية المحاكاة) إلى طلب الغاية الجمالية من الطبيعة ، ليس كما هي موجودة ، بل بما ينبغي ان تكون عليه مقترحا لتلك الغاية قوانينا من قبيل الانسجام والنظام والتناغم . وحتى مجيء (أفلوطين) الذي مهد للنزعة الروحية للقرون الوسطى المسيحية ، حينما اتبع منهجا باحثا عن الجمال العقلي باعتباره مظهرا للحق وجزءا من علم الالهيات اذ أعلت طروحات فلاسفة كنسيون مثل (أوغسطين ٣٥٤-٤٣٠) و (توما الاكويني ١٢٢٥ – ١٢٧٤) من مكانة العقل والتفكير ، في تحقيق المعرفة والوصول إلى الكمال.[٢]

وهذا مايغلب المعيارية في الحكم الجمالي الذي اعتمده (ديكارت) كمبدأ أساسي في فلسفته التي الزمت الفن بنظام صارم يطبق الوضوح والتحليل الدقيق في المسائل الجمالية من اجل غاية تكمن في اقناع الاخرين بقوة المنطق الفكري ، على غرار الفهم لكلاسيكي للجمال . [٣] مما جعل الجمال غاية معرفية مقننه وفق قوانين الحس والعقل . الا ان مقولة العقل ومعياريته وقياساته الجمالية ، الجمت أو خففت وطأتها على الاقل مع طروحات (ايمانويل كانط) التي بشرت بشيوع التقدير في الحكم الجمالي بدلا من القياس . من خلال مقولته في أولوية الذوق على العقل والجمال في ذاته دون ايحائاته الموضوعية ، اذ ان الجميل لديه هو (مايمتع دون غاية ، ومن دون مقدمات) . [١]

ولقد ضمن (باومجارتن ١٧١٤ – ١٧٩٢) في تعريفه للاستطيقا ، انها (علم المعرفة الحسية) – وغاية الاستطيقا ، هي كمال هذه المعرفة الحسية ، وهذا هو الجمال ، فهو يفرق بين الجمال الظاهري الذي يحقق استمتاعا سطحيا يعبر عن رأينا الخاطىء بجمال الشيء . ويحيلنا هذا إلى رأي (كانط) في التمييز بين نوعين من الجمال ، جمال حر ، وجمال مقيد ، اذ يعبر الأول عن عدم افتراض أي صياغة تصورية مسبقة لما ينبغي ان يكون عليه الشيء بعكس الثاني الذي يشترط ذلك وهذا هو الشرط الغائي . الذي يمكن بواسطته تحقيق معنى

(ا) إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٨ .

[٢] أوفسيا نيكوف ، م ، وسميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥ ص ٧٩-٨٠ .

[٣] نفسه ، ص ١٠٩ – ١١٧ .

[١] هويسمان دني : علم الجمال ، ترجمة : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، ط ٤ ، بيروت – باريس : ١٩٨٣ ، ص ٦٠ .

الجمال الجالب للغبطة والسرور [٢] بينما يتمظهر الجلال من حيث تحديد المضمرات العقلية ، وليس على شيء في الطبيعة ، ومن ثم لايمكن ان يتحسس باي شكل محسوس . لهذا نستدل من طروحاته ، بان فهمه للجمال مناقض للشرط الغائي .

ان تصنيفات الاجناس الفنية لم توحد بين الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والرقص على انها من صنف واحد أي تعد فنون جميلة غايتها اشباع اللذه أو البهجة الا في القرن الثامن عشر عند علماء الانسكلوبيديا مثل (ديدرو) و (باتو) [٣] لاستيقنا الافتراض المسبق عن التنوع المتسارع في الغايات ، اذ ان الغاية من فن الموسيقى هي غيرها المستهدفة من فن العمارة . وهذه الحقيقة هي التي اكدها فيما بعد (شوبنهور) في تحديد القيمة الجمالية على مقدار تحرر الشيء من (الارادة) أو كما حدده (هيجل) في (فن الموسيقى)[٤] اذ يدعم رأي (كانط) عندما يرى بان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي ، لان الأول انتاج الروح ، ومبرأ من النفعية ، والقواعد ، والقوانين الجاهزة ، فإذا كان فعل الفن ، فعل محاكاة للطبيعة ، سيكون ذا جمال ادنى من الجمال الطبيعي ، لتقيده بالغائية المعرفية أو الاخلاقية لالغائه الطابع الروحي الخلاق [١]

ويدعم حالة التباين بين الغائية واللاغائية ، تعريف الموسوعة البريطانية للفنون الجميلة وغيرها من الفنون الاخرى ، اذ يفرق (سدني كولفن) بينهما فيقول : (ان الفنون الجميلة هي بين شتى فنون الإنسان تلك التي تنبع عن نزوعه نحو عمل اشياء أو انتاج موضوعات بطرق خاصة .

أولا من اجل اللذه الخالصة المستقلة عن أي منفعة مباشرة التي يستشعرها في ادائه لتلك الاعمال أو انتاجه لمثل هذه الموضوعات ، وثانيا من اجل اللذه المماثلة التي يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الاعمال حين يحققها غيره من الناس)[٢]

واستنادا لذلك عرف (معجم اكسفورد) ، الفنان بانه : ذلك الشخص الذي يمارس عملا لا غاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الإعجاب ، أو ذلك الرجل الذي يمارس احد الفنون الجميلة القائمة أولا وقبل كل شيء على إشباع الحس الجمالي عن طريق كمال الاداء ، إبداعياً كان أم تمثيلياً .

---

[٢] هويسمان دني ، علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ٦٠ .
[٣] مطر ، اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : ب ت ، ص ٩ .
[٤] ينظر ، هيجل : فن الموسيقى ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٨٠ ص١٤ .
[١] هيجل : مدخل إلى علم الجمال ، ت ، جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت : ب ت ص٦-٧ .
[٢]Encyclopedia Britannica , (١١ sedition) , ١٩١١ . Article, "Art " . www. Encyclopedia Britannica. com

ولعل هذا ما رمى اليه (دولاكروا)[*] حين قال : (إن الفن لا يبدأ إلا في اللحظة التي يتمكن فيها المرء من الانصراف عن الطابع النفعي للحياة العملية ، لكي يحرر نفسه من حصار المنفعة وإرادة الحياة . [٣]

وبإعادة النظر في مجمل الآراء حول الفن والمنفعة ، أي غائية الفن ولاغائيته في مراحل الفكر الفلسفي والجمالي القديم والحديث ، سنلاحظ حالة التحول في فهم الغاية من الفن ، والاتفاق على أهمية أداءه لوظيفة أو قصد معين توصله إلى غاية محددة سلفاً ، أم تنزهه عن المقصدية والتوجيهية أي لتجعله حالة من اللعب المنزه عن الغاية النوعية اللاغائية .

من هنا يمكن بناء فرضيات وأفكار مبدئية عن الأسباب الكامنة خلف تحولات التيارات الفنية الحداثية ، إذ يمكن فهم تلك التحولات من خلال طبيعة الوسائل أو الأدوات التي تستخدمها الذات في تكوين التصورات النظرية الفكرية عن العالم سواء أكانت تلك الوسائل حسية بصرية أو عقلية منطقية إدراكية أو خيالية حدسية أو وجدانية .. وما إلى ذلك . وكذلك من خلال فهم الطابع الفني لكل مرحلة تاريخية في مسيرة الفن ، والتي هي بالطبع امتداد للأرضية النظرية والفن أحدى معطياتها .

وبذا تتجلى أهمية البحث بتسليطه الضوء على طبيعة الغائية واللاغائية ومستوياتهما وآليات اشتغالهما في الرسم الحديث ودورهما في إحداث التباين البنائي شكلاً ومضموناً في صياغة التيارات الفنية من خلال الربط الفلسفي بين مباحث الفلسفة من خلال مفهومي الغائية واللاغائية المتداخلين مع معظم محاور البحث الفلسفي فهو يربط بين مبحث المعرفة ، والوجود ، والقيمة بما يؤسس لفكرة جديدة عن فهم العمل الفني الحديث بقدر اكبر من الموضوعية عبر الإحاطة بأكبر قدر ممكن من العوامل المكونة للعمل الفني التي تفرضها الضرورة للتطرق لها في ضوء موضوعة البحث الحالي، كما أن دراسة فن الرسم الأوربي الحديث من حيث التوجه الفكري والجمالي الغائي واللاغائي لا يهتم بدراسة الجانب ألقيمي للفن الخالص أو المقيد فحسب، بل يتناول حالة التفاوت بين أجناس الفنون المختلفة الأخرى كالعمارة والنحت والموسيقى والشعر إذ تشترك معظم الفنون بقاسم مشترك هو المرجعية النظرية الفاعلة في تحديد نوع المنتج وبشكل مباشر .

بناءاً على ما تقدم ، تبرز الحاجة الماسة لموضوع البحث ، كمحاولة بكر في ميدان الاختصاص [*] .

---

[*] هنري دولاكروا : علم نفسي فرنسي في القرن التاسع عشر

[٣]. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٤ .

وكخطوة عملية لتكريس الأطر المفاهيمية في تبادلها وانسجامها مع اتجاهات الرسم الحديث . لذا سيفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد على حد سواء ، كما سيفيد الباحثين في مجال الفن التشكيلي خصوصا من خلال مضامين البحث النظرية والإجرائية ، أملاً في أن يكون هذا البحث منطلقا لدراسات أكاديمية مستقبلاً .

(*) قام الباحث بجرد كامل للدراسات (الرسائل ، الاطاريح) في ميدان الاختصاص ، داخل القطر ، ومن خلال الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت) . ولم يجد دراسة مشاكلة للدراسة الحالية سوى بعض المقالات المتناثرة التي لا تنطبق عليها صفة البحث العلمي .

هدفا البحث :-

يهدف البحث الحالي الى تعرف الغائية واللاغائية من خلال :

١. تتبع تحولات الغائية واللاغائية في الفكر الفلسفي والجمالي .
٢. الكشف عن تطبيقات الغائية واللاغائية في الرسم الحديث .

حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة الغائية و اللاغائية وتطبيقاتهما في الرسم الحديث من خلال تحليل نماذج للوحات فنية ممثلة لحركات الرسم الحداثية واتجاهاتها ، الانطباعية ، الوحوشية والتعبيرية ، التكعيبية ، التجريدية والسريالية .

تحديد وتعريف المصطلحات :

أولا : لغويا :-

الغاية : عرفها (الفراهيدي) في (العين) على انها مشتقة من : غَيَّي : مدى كل شيء وقصاره ، وألفه ياء ، وهو من تأليف غين ويائين ، وتصغيرها : غيَّيَة .

وكذلك كل كلمة مما يظهر فيه الياء بعد الالف الاصلية ، فالفها ترجع في التصريف إلى الياء ، الا ترى انك تقول : غَيَّيتُ غَاية ، ويقال : اجتَمعوا وتغايوا عليه فقتلوه ، ولو اشتقت من الغأوي لقالوا : تغأووا . [١]

وعرفها (ابن منظور) في (لسان العرب) بانها غيا : الغاية : مدى الشيء ، والغاية اقصى الشيء ، الغاية مدى كل شيء . [٢]

وعرفها (النجفي) في (مجمع البحرين) انها : غيا :

والغاية انتهاء الشيء ونهايته ، ومنه سميت الظروف – كقبل وبعد – غايات لان غاية الكلام كانط مااضيفت هي اليه فلما حذفت صرن غايات ينتهي بهن الكلام ، والغاية : العلة التي يقع لاجلها الشيء ، والغاية : المسافة .

وفي الحديث : الموت غاية المخلوقين أي نهايتهم التي ينتهون اليها .

وفي وصفه تعإلى : (هو قبل القبل بلا غاية ولامنتهى غاية) يعني ليس غاية بمعنى مسافة تكون ظرفه ولاغاية بمعنى النهاية ، والمعنى ان ازليته وابديته يرجعان إلى معنى سلبي ، أي ليس له أول ولاآخر . [٣]

قوله : (انقطعت عنه الغايات) فهو غاية كل غاية : يعني ماينتهي اليه كل ممكن أو نهاية كل امتداد .

والغرض : هو الهدف الذي ينصب فيرمى فيه ، والجمع اغراض .

---

[١] الفراهيدي ، الخليل ابن احمد ، كتاب العين ، ج ٤ ، ص ٤٥٧ .
[٢] ابن منظور ، لسان العرب ، ج ١٥ ، ص ١٤٣ .
[٣] النجفي ، محمد بن فخر الدين الطريحي : مجمع البحرين ، ج ١ ، ص ٣٢٢ .

وفهمت غرضك أي قصدك .

غائيـــة :

مصطلح ابتكره (وولف) ، يقصد به :

أ- دراسة المآل : المآلية finality بأي معنى من معاني هذه الكلمة .
ب - مذهب فلسفي يعتبر العالم على غرار منظومة علاقات بين وسائل وغايات ، لمإذا لا يكون الهدف الحقيقي هو الفعل وهو الحياة عينها ؟ وتاليا لمإذا لايكون هو الرغبة ؟ .... على هذا النحو يمكن قلب اقتراح (سبينوزا) لصالح الغائية تماما .

ج- علم الغايات (الإنسانية) ، المتضمنة نظرية العدل ونظرية السعادة .

د- مآلية (من مآل) finality .

وتتعارض الغائية عموما مع الالية mechanism ، ذات المعنيين ، معنى العلاقة الالية ، أو حتى الشيء المُحَّرك اليا ، ومعنى علم أو فلسفة يؤولان الأشياء بالالية ناهيك بان كلمة غائية تنزع إلى الاطلاق على الأشياء ذاتها ، مثل السيكولوجيا ، التكنولوجيا ، ... الخ . لكن هذا استعمال مفرط .

وعرفها (لالاند) في موسوعته الفلسفية :

غـــائي : Teleologic

هو ما يختص بعلاقة مآليّة أو مايشكلها .

ولقد اكثر (كانط) من استعمال هذا المصطلح ، وكذلك المصطلح السابق ، لاسيما في كتابه (نقد الحكم) في جزئه الثاني الذي يحمل عنوان نقد الحكم الغائي (Critic der Ur the ilsknaft teleologischem) وهو ينقسم إلى تحليل الحكم الغائي . ومنهجية الحكم الغائي ، وتارة اخرى يكون للكلمة معنى انعكاسي ، افتكاري ، فتكون اللاحقة logic - متمتعة بكل قواها ، كما في العنأوين السابقة ، وتارة ترتدي الكلمة فيها معنى متعلقا بالشيء ذاته . [1]

---

[1] لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية : م٣ ، ترجمة : خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، ط٢ ، بيروت – باريس : ٢٠٠١ ، ص١٤٣ .

غاية ، نهاية ، مآل : Fin

Finis، معناها الحقيقي باللاتينية نطاق أو حدّ " الحدود Fines " وتدل على المعاني التالية :

الموقف ، الحدّ ، النقطة التي يتوقف عندها : الاكتمال ، وتاليا كمال مايراد تحقيقه ، الشيء ذاته الذي يراد تحقيقه ، الهدف ، فكرة الهدف ، القصد ، الاتجاه الذي تتجه نزعة نحوه – و (بتوجه جانبي انطلاقا من فكرة الهدف) ، مصيرُ كائن أو وجهته .

، يمكن التفريق في هذه المعاني بين مجموعتين أساسيتين ، تتطابق معهما ، من جانب آخر ، الفاظ مختلفة في عدة لغات :

أ- (مقابل بداية) ، توقف ظاهرة في الزمان ، حد شيء في المكان ، لكن فقط عندما يفترض ان هذا الشيء مُختَرق . بشكل يكون فيه الحد المعني هو آخر عنصر مُدرَك .

ب-(مقابل وسيلة) ، مايوجد من اجله الشيء أو يتكون : هدف ، مقصد ، اتجاه نزعةٍ ما .

والغاية بذاتها لدى (كانط) تتعارض في آن واحد مع غاية ذاتية وغاية نسبية : اذ ان الغاية بذاتها هي غاية موضوعية ، وجوبية ، في مقابل الغايات الذاتية أو الفردية التي يمكن لارادةٍ ان تقترحها على ذاتها دون ان تنسب اليها قيمة كلية ، انها غاية مطلقة ، لاشرطية ، في مقابل الغايات النسبية أو الوسطية التي تستعير سمتها الغائية من كونها وسائل لغاية اخرى . ارفع مثال لذلك ان الإنسان ككائن حي ، يمكنه ان يكون وسيلة لغايات شتى ، وان يتخذ لنفسه اهدافا متقلبة ، الا ان الطبيعة العاقلة ، المتحققة في الإنسان ، " توجد كغاية بذاتها أي تملك هذه القيمة المطلقة التي ينبغي وضعها في مكان ما ، لكي يكون هناك مبدأ عملي اسمى " .

و " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " لدى " كانط " يقصد به " الترابط النسقي للكائنات العاقلة بقوانين موضوعية مشتركة " . والحال ، فان الكائنات العاقلة هي بعقلها كائنات قادرة على ان تطرح غايات لنفسها ، وهي بالطابع اللاشرطي لهذا العقل بالذات ، كائنات غايات بذاتها . هكذا يمكن ان يقال " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " على النسق الذي يشتمل في تشريع واحد على غايات الكائنات العاقلة ، وهي ذاتها غايات بذاتها ، وكذلك حال الغايات الذي يمكن لهذه الكائنات ان تنشدها ، لكن شرط ان تحترم في هذه الكائنات ولدى اقرانها ، كرامة الكائنات – الغايات بذاتها . وبصفة الغاية بذاتها هذه ، على كل كائن عاقل ان يعتبر نفسه ايضا بمنزلة واضع التشريع الذي يحكم " ملكوت الغايات " ، أو

(مبدأ الاستقلالية الذاتية) .

و تنطبق هذه المعادلة ، إذا ، على ثلاثة امور :

١. الكائنات العاقلة بصفتها غايات بذاتها .
٢. الغايات الموضوعية التي يتعين على هذه الكائنات ان تنشدها ، واجباتها
٣. الغايات التي يمكن لكل كائن عاقل ان ينشدها ، شرط احترام القانون الاخلاقي .

ليس عالم الغايات أو النهايات سوى مثال ، لكنه مثال عملي ، أي يمكن تحقيقه بواسطة الحرية .

ومما تقدم يمكن الاستدلال على ان (النهائي ، الغائي) في مقابل (الأولي) initial مايتعلق بغاية أومايشكل نهاية بالمعنى (الختامي أو الاخير) أو هدف نهائي ، وهو ذلك الذي لايكون وسيلة بالنسبة إلى اية غاية لاحقة اخرى .

اما في مقابل فَّعال ،واحيانا في مقابل آلي : مايكون له مآل ، غاية .

وهذا التعبير موجود لدى (ابيلار) في مصطلح (علَّة أخيرة) (Cause final) هو مايفسر واقعه من خلال اظهارها وسيلة لغاية . مثلا ((العلة الاخيرة للضرائب هي ضرورة تأمين الخدمات العامة)) . غالبا ماتستعمل هذه الكلمة مرادفة لكلمة غاية fin .

كما يشير التعبير الجمعي (العلل الاخيرة) عادة على مخطط للعالم يشير إلى وجود شخصية عليا هي التي هندسته . " .... لابد من رصد المظاهر دون أي غرض يرمي إلى ادخالها في مخطط موضوع سلفا ، ويعزى شرف وضعه بلا سند إلى خاطر الطبيعة . لكن ، عندما ترمي الوقائع التي درسناها بدقة ، إلى هدف واحد ،وعندما نراها مرتبة في راتوب ، ترتيبا عقليا ، بعيدا في الحاجات وفي خير كل كائن ، كيف نأبى ان نؤمن بوجود علة عقلية وطيّبة ، صالحة على الاطلاق " [١]

غائيـــة :

مصطلح فلسفي معناه ، تعليل الشيء بالغاية التي يحققها ، وكان الفكر القديم والوسيط يفسر الكون بعلته الغائية ، فالخير أو الكمال مثلا كلا منهما غاية مقصودة ولذلك فهو علة الموجودات . اما المنهج العلمي الحديث فينظر إلى الظاهرة من حيث حقيقتها القائمة وعلاقتها بغيرها دون النظر إلى غايتها . [١]

---

[١] لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، مصدر سابق ج ١ ، ص ٤٤٦- ٤٤٩ .
[١] الموسوعة العربية اليسرة ، م ٣ س – ك ، ط٢ ، المحدثة ، دار الجيل والجمعية المصرية ، القاهرة : ٢٠٠٠ ص ١٦٨٨ .

وتعرف (الموسوعة الكاثوليكية) الغائية ، Telos بانها " لفظ يوناني " يستعمل في بعض الاحيان طبقا لمعناه الاشتقاقي للدلالة على احد فروع الفلسفة الذي يتعامل مع النهايات أو الاسباب النهائية .

ويرى المذهب الغائي ، بان هناك تصميم ، غرض ، أو نهائية في العالم ، استنادا إلى الغائية الالية للطبيعة المتجلية في المظاهر والاسباب الالهية المحكومة بقوانين عليا . و تقع مهمة البحث العلمي في اكتشاف تلك القوانين ووضع التفسير المنطقي لها .

وبخلاف الغائية الالية ، تدعي الغائية التصميمية أو الالهية ، بان هناك مبدأ توجيهي منذ البداية .

ولاتتقاطع الالية مع التصميمية ، فعلى سبيل المثال ، نقول : يرى الرجل لان عنده العيون ، أو عنده العيون لكي يرى . [٢]

كما ويرى هيجل في تعريفه للغائية ، الاتي :

غائيـــة Teleology :

هي كلمة مشتقة من Telos اليونانية بمعنى هدف أو غاية ولوجوس Logos بمعنى كلمة ، عقل ، نظرية ، فهي تعني حرفيا (نظرية الغرض) . غير ان هيجل يطبقها أساسا على الطابع الغائي لموضوع ما أو نسق من الموضوعات ، وهو يفرق مثل (كانط) – بين الغائية الخارجية والغائية الداخلية ففي الغائية الخارجية :-

١. الغرض لكي يتحقق لا يكون محايثا في الموضوعات التي يتحقق فيها . وإنما يدخل عليها من الخارج بواسطة فاعل غرضي سواء أكان فاعلا بشريا ام ألهيا .
٢. الموضوعات التي يفترض ان يتحقق فيها الغرض تفترض لذلك الفاعل سلفا ، وهو يعمل ، قبل وبعد تدخله – لاعلى أساس مبادئ غائية وإنما على أساس مبادئ آلية كيميائية .
٣. يحقق الفاعل غرضه في هذه الموضوعات بان يؤثر في سلوكها طبقا لهذه المبادئ .
٤. عندما يتحقق الغرض في هذه الموضوعات فان الغرض الذي تخدمه لا يكون غرضها الخاص بل غرض الفاعل ، وهو يكون عادة غرض كائن آخر . ونشاطه ، فالله خلق شجرة الفلين حتى نصنع منها سدادة القنينة أو اصنع منها زورقا ابحر فيه .

اما الغائية الداخلية ، بالمقابل فهي :

---

[٢] الموسوعة الكاثوليكية : شبكة الانترنيت ، www.catholicEncyclopedia.com Teleology

١. الغرض محايث في الموضوع ، أو مباطن له .
٢. الموضوع الذي تحقق فيه الغرض لا يفترضه مقدما فهو يعمل أساسا على مبادئ غائية يحكمها ما يكمن فيها من غرض (لكن حتى النسق الغائي داخليا يفترض مقدما بيئة منظمة تنظيما آليا ، وكيميائيا .
٣. لا يوجد تدخل أو تأثير خارجي .
٤. الغرض الذي يخدمه الموضوع هو الموضوع نفسه وهو نشاطه الخاص . و هكذا تتجسد الغائية الداخلية عند (كانط) و (هيجل) معا في الكائنات الحية . (١)

ويلاحظ من هذا الاتفاق الفكري بين كانط وهيجل في تصنيف الغائية إلى (خارجية وداخلية) ان الغائية الداخلية مجافية للقصدية والموضوعية والاعدادات القبلية وتصوراتها ، بعكس الغائية الخارجية المشترطة لها ، مما يجعل الغائية الداخلية اقرب من تعريف اللاغائية الذي يتبناه البحث والمشتمل على الصفات المذكورة في تصنيف فقرات الغائية الداخلية لكانط وهيجل . بينما تمثل الغائية حقيقة الآلية والكيميائية المفترضة مقدما بنية منظمة تنظيما آليا وكيميائيا .

(١) انوود ، ميخائيل : معجم مصطلحات هيجل ، ت : امام عبدالفتاح امام ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة : ٢٠٠٠ ، ص ٣٤٦-٣٤٧ .

غائيـــة : Finalism

كل مذهب يعزو دورا مهما إلى الغائية أو المآلية في تفسير العالم ، وبالأخص :

أ- مذهب العلل الأخيرة ، الربانية .
ب-أسبقية النزوع (حاجة ، رغبة ، إرادة) وتفوقه بالنسبة إلى الفعل الآلي . بهذا المعنى غالبا ما يقال إرادية Voluntarism .

و مآلية ، مآل : Finality

أ- عملية الميل إلى هدف : سمة ما ينزع إلى هدف : تكييف وسائل مع غايات .

ب- تكييف اجزاء مع كل ، أو تكييف اجزاء كلٍ بعضها مع البعض الاخر . ولها انواع هي :

- مآلية خارجية ، تلك التي يكون هدفها كائنا آخر غير الذي يكون (كليا أو جزئيا) وسيلة لتحقيق هذه الغاية . (مثلا الإنسان والثياب) .

- مآلية داخلية ، تلك التي يكون غايتها الكائن ذاته حتى وان اعتبرت أجزاؤه وسيلة (مثلا المتعضي الحيواني ، العمل الفني) .

- مآلية ملازمة : هي التي تنجم عن طبيعة وعن تطور الكائن ذاته ، الذي يظهر هذه المآلية (مثلا ، التكيف التلقائي للكائن الحي مع بيئته) .

- مآلية متعالية ، تلك التي تتحقق في كائن ، من جراء الفعل الذي يمارسه عليه كائن آخر ، في سبيل الغاية المعتبرة ، (مثلا ، نَخب ، صُنعي ، تربية) .

إن ما يطلق عليه اسم مآل ، مآلية ، هو في المقام الأول ، وبالمعنى الاكثر تداولاً وأهمية ، المسار الذي نجد مثله في الفعالية البشرية الواعية ، فعالية الإنسان الذي يتصور شيئا مقبلا فانه ممكن ومتوقف عليه ، والذي يميل اليه بالرغبة وبالإرادة ، ويبذل قصارى جهده لتحقيقه .

الغرض والغرضية Purpose and Purposive ness

كلمة الغرض الألمانية Zweek كانط تعني في الأصل حلقة صغيرة في مركز الدائرة التي يتعلم عليها المرء الرماية ومن ثم فهو شيء تستهدفه أو هي هدف Ziel و هي تناظر الغرض أو الغاية أو الهدف أو الكلمة اليونانية Telos والصفة منها Zweckmassing . لا تعني بالضرورة شيئا مخصصا لغرض ما ، بل تعني فقط " غرضا " أو شيئا " مفيدا " ، أو نافعا . وما إلى ذلك .

لكن عند (كانط) في كتابه (نقد ملكة الحكم) يكون الكائن (غرضيا) إذا – وإذا فقط – كان وجوده وطبيعته لايمكن تفسيرهما الا عن طريق " السببية طبقا للتصورات " . وهذه السمة للكائن هي (نفعه أو فائدته ، الغرض منه – غرضه – غايته) . ومن هنا فان الشيء يكون غرضياً . لأنه يخدم غاية ، لكن إذا كان من الممكن أن نراه فقط على انه نتاج لغرض ما ، مادام الغرض هو تصور الكائن من حيث انه يحتوي على أساس الواقع الفعلي للكائن .

فلو أني شكلت تصورا لفعل ما ، أو لموضوع ، أو لوضع من الأوضاع ، ثم حققته على أساس هذا التصور فان التصور في هذه الحالة يصبح " غرضا " كما يصبح الفعل أو الكائن الذي نتج عنه ، وطبقا له " غرضا " .

ويتفق هذا الرأي الأخير لهيجل مع فهم الغائية الذي يتبناه البحث ، كونها أي الغائية تصور قبلي أو مخطط مبني على أسس موضوعية ترتكز على مبدأ قيمي قوامه الحق والخير ، في إنتاج الأشياء لتكون نتائج محققه للاهداف أو التصورات القبلية .

ولكن في رأي آخر محايث يرى (كانط) أن الكائن يمكن أن يكون غرضياً حتى لو لم ينتجه غرض أو غاية أو تصور : فقد يكون الكائن شيئا لا نستطيع تفسيره إلا من منظور تصوره أو غايته أو غرضه ، ومع ذلك لا يكون نتاجا لغرض ما . ويذهب (كانط) إلى إن الكائنات الحية هي من هذا القبيل : فهي تعرض امامنا غرضية بلا غرض . وهذه الغرضية في هذه الحالة ذاتية ، وبدرجة أعلى من العلاقات السببية ، مثلا ، بين الأشياء ، والعلاقات السببية مطلوبة لأي تجربة موضوعية ، من حيث ان الغرضية مطلوبة من اجلنا فحسب ، لتفسير وجود وطبيعة موضوعات معينة داخل تجربتنا .

ويتفق (هيجل) مع (كانط) على أن الغرض أو الغاية هو تصور ما (أو فكرة شاملة) وان التصور مطمور في الأشياء ، فلا يشكله ذهن (متَناه) ، فقد رفض رأي (كانط) الذي يقول إن غرضية الكائنات الحية ظاهرة بغير غرض ، ومن ثم تنقصها الموضوعية الكاملة . ويذهب هيجل (مثل ارسطو وعلى خلاف افلاطون) إلى أن غرض أو غاية

Telos شيء لا محايثة فيه ، ولاتحتاج إلى ذهن أو عقل Nous خارجي عنها يشكل الغرض أو يكون هو الغرض (ولقد سلَّم كل من هيجل وارسطو بوجود روح كوني أو نوس Nous ، لكنه لا يفرض أغراضه على الأشياء من الخارج . [١]

وتلك هي الغائية أو الغرضية الداخلية (أو الباطنية) . غير إن القسم الخاص "بالغائية " في كتابه " علم المنطق " يعالج أساسا الغائية الخارجية ، اعني تحقيق الفاعل لإغراضه في العالم الموضوعي . ويذهب إلى ان ذلك ضرب من " القياس " توجد فيه غرضية ذاتية متحدة مع العالم الموضوعي بواسطة نشاط الفاعل والوسائل [٢] التي يستخدمها ، ويتطابق ذلك مع تصورات هيجل عن القياس (أو البرهان) ، طالما ان انجاز القياس يعني حدوده : فما ان يتحقق الغرض حتى لا يكون بعد ذلك ذاتيا . ولا يكون العالم الموضوعي بعد ذلك موضوعيا فحسب ، بل شكله الغرض ، والنشاط المتوسط (وكثيرا ما تكون الوسيلة المستخدمة) لا يبقى على تحقق الغرض .

اجرائيـــــــا :

الغائية :

هي (سلوك واعٍ ، منهج ، افتراض ، مذهب) يتحقق بفعل الارادة المتأتية عن طريق الحس والعقل ، والمتجلي بخروجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، أومن النية إلى التحقيق ، أو من الفكر إلى الوجود وفق تصور حسي أو عقلي مسبق لما ينبغي ان يكون عليه الشيء الجميل ، مبني على أسس موضوعية وذاتية تتحرك باتجاه تحقيق غاية أخلاقية أو معرفية ، مما يحدد الغائية في فلك الجانب الموضوعي المتموضع في محتوى العمل الفني أو مضمونه .

اللاغائية :

هي رفض للمنهجية أو الافتراضية ، يمكن تحقيقه من خلال الفعل المتحرر من الإرادة ، والمستند على ملكات الذات الباطنية (حدس ، خيال ، لاشعور ...) والمتجلي بخروجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل – النية إلى التحقيق وفق حرية مطلقة في تجاوز القوانين الموضوعية للشيء الجميل بذاتية متعالية تهدف إلى تحصيل اللذة الخالصة المبرئة من النفعية.

---

[١] انوود ، ميخائيل : معجم مصطلحات هيجل ، مصدر سلبق ، ص٤٤٣ .
[٢] الوسيلة : لاتعني الوسط ، والوسيط ، والمركزي .

الفصل الثاني

- مقدمة
- المبحث الأول : الغائية في الفكر الفلسفي والجمالي .

مقدمـــة :

يعود اصل المشكلات والمنازعات الكبرى التي واجهتها البشرية إلى الجهل للهدف الحقيقي من الحياة . فكان لجهل الإنسان بالغرض من وجوده على الارض دافعا لانفلات حيوانية الكامنة في السعي وراء منافعه الذاتية الزائلة ولو على حساب اخيه الإنسان ، متجاهلا بذلك حقيقة ازلية مفادها ان لكل انسان الحق في حياة آمنه مطمئنة ، لا ليتذوق حلاوتها في مجتمع متماسك مستقر ، وإنما لكي يحقق الهدف الأسمى وهو الغاية من خلقه ووجوده .

والتساؤل الملح الذي ارق الفكر البشري منذ القدم وإلى اليوم. هل لهذا الوجود هدف ؟ وهذا البناء الكوني اللامتناهي في عناصره وعلاقاته ذات النظام الذي يفوق الخيال ، لماذا خلق ؟ وما الغرض من وجوده ؟ وهل انبثق آليا ويتجه آليا إلى لاشيء ؟

هذه الحياة التي تسري في صنوف المخلوقات التي يتفاعل فيها البكتريا في أدنى المستويات والإنسان في أعلاها ، هل تندفع إلى لا غاية ؟

إن تساؤلات من هذا القبيل كانت سببا أساسيا لاستنفار الإنسان لكل ما أوتي به من ملكات ذاتية ، لفلك الاشتباك وكشف الغموض عن هذه الهموم الفكرية التي مابرح يتفاعل معها ويجترها كل ماسكن إلى نفسه وأصغى إلى نداء العقل والروح والحقيقة .

لذا فان مشكلة من هذا الوزن كانت من الأهمية بمكان لم يكن للقرآن الكريم إلا أن يؤكد حضورها ، فنجد أن الله سبحانه وتعالى قد أورد الكثير من آياته للإشارة لهذه الموضوعة وحث الإنسان على التفكير فيها لتبين حقيقة الإرادة الإلهية في هذا الخلق فيقول البارئ : (أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا ....) [١]

وفي موضع آخر يقول سبحانه وتعالى : (إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب * الذين يذكرون الله قياما وقعودا و على جنوبهم ويتفكرون في خلق السموات والأرض * ربنا ما خلقت هذا باطلا * سبحانك فقنا عذاب النار) [١]

وفي آية أخرى: (وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما باطلا ...) [٢]

---

[١] القرن الكريم ، سورة المؤمنون ، الآية (١١٥) .
[١] القران الكريم : سورة ال عمران ، الاية (١٩٠ ، ١٩١) .
[٢] القران الكريم : سورة ص ، الاية (٢٧) .

وفي سورة أخرى : (وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما لاعبين) [٣]

بضوء ذلك فالكون لا يسير آليا إلى لا هدف . وإنما يتحرك لهدف مرسوم ولغاية محددة . ولا مجال للاعتقاد بعامل الصدفة في وجود النظام الكوني وقوانينه فلابد من وجود عقل كبير مدبر لا يخفى عليه شيء في السموات والأرض ، يسع كل شيء علما .

ولقد كان هذا الاعتقاد مترسخا في الضمير الجمعي للبشرية ولكن بيتباين في وجهات النظر وبمسالك المعرفة ، فعلى صعيد البحث في مشكلة اصل الوجود نجد فلاسفة اليونان قد وضعوا فرضياتهم مستندين إلى الدين والفلسفة والعلم .

فـ(انكساجوراس) بُهرَ بما يشمل الكون من نظام وجمال وتناسق فأدرك انه يستحيل على قوة عمياء ، أن تخرج هذا العالم الدقيق المتناغم . فهو كما يظهر لا يخبط في سيرة خبط عشواء بل يقصد إلى غرض محدد ، وان الطبيعة لتضرب الأمثال كل يوم على إن لها فكرة تسعى إلى تحقيقها [٤]

وكيف للعقل أن يتقبل فكرة إن الكون بتناسقه وجماله ونظامه من فعل وقوة آلية لا تعرف التناسق والنظام ؟ لهذا لم يجد (انكساجوراس) سبيلا إلى الشك في إن عقلا ذكيا يدبر المادة ويحكمها ويسلك بها سبيلا سويا في هدى وبصيرة إلى غاية معلومة وهو الذي رسم لها خطة السير . [٥]

وقد كان للبحث في اصل الوجود حضوره في الفلسفة أو الحكمة اليونانية ، بغية التعرف على علل الوجود وبالتالي معرفة الغاية منه ، فكان أن توصل بعض الفلاسفة إلى فرضيات عن المادة التي تكون منها الوجود فـ(طاليس) اعتبر أن الماء هو قوام الموجودات بأسرها والفرق الحاصل بين الإنسان والحيوان والشجر والجماد إنما هو اختلاف نسبة الماء في كل واحد منهم .

بينما توصل (انكسمندر) إلى ان اصل الكون مادة لا شكل لها ولانهاية ولا حدود من حيث الكيف أو الكم . ورأى بان الهواء هو اصل المادة ففيه الشمول الذي ينقص الماء وفيه الصفات التي تعوزها مادة (انكسمندر) . أما(هرقليطس) فزعم ان النار اصل الكون . وهذا الكون نشأ منذ الأزل . وبهذا وضع خطوة أولى على طريق معرفة الغاية منه

---

[٣] القران الكريم : سورة الدخان ، الاية (٣٨) .
[٤] الكيك ، مصطفى : بين عالمين ، دار المعارف بمصر ، القاهرة : ١٩٦٥ ، ص ٨٨ .
[٥] الكيك ، مصطفى : المصدر السابق ، ص ٨٩ .

وفق منهج علمي يستند إلى ربط الظواهر الطبيعية ببعضها مما يمهد السبيل إلى توقع النتائج المؤسسة على التجربة والخبرة والسببية .

وفي خضم البحث والصراع المستمر من اجل اكتشاف الغاية من الوجود.

تكشف للفلسفة اليونانية طوال مراحلها عن تاثير عدد من الثنائيات شكلت إلى يوم موضوعات البحث الفلسفي واساس هذه الثنائيات جميعا التمييز بين الصواب والخطأ او الحقيقة والبطلان ويرتبط بها ارتباطا وثيقا في الفكر اليوناني ثنائيا الخير والشر والانسجام والتنافر او النزاع ثم تاتي بعد ذلك ثنائية المظهر والحقيقة التي ماتزال حية بعيد في يومنا هذا وإلى جانب هذا نجد مسالتي الفعل والمادة والحرية والضرورة فضلا عن ذلك هناك مسائل كونية تتعلق بوحدة الاشياء ام كثرتها بساطتها ام تعقيدها واخيرا ثنائية الفوضى والنظام والمحدود واللامحدود وما إلى ذلك.

ولقد نوقشت هذه الثنائيات بنسبية في الراي ادت إلى تفاوت الاراء وفق مفهوم جدلي انبثقت عنه هذا هب وجماعات فلسفية مختلفه ولكن كانت هناك اطر عامة تلتقي منها محاور النقاش حول ذلك تلك الثنائيات فثنائية الصواب والخطا نوقشت في المنطق اما ثنائية مسائل الخير والشر والانسجام التنافر فتنتمي إلى اخلاق واما مشكلات المظهر والحقيقة والفعل والمادة فيمكن النظر اليها على انها المشكلات التقليدية النظرية المعرفة او الابستمولوجيا . بينما كان مبحث الوجود (الانطولوجيا) محورا لنقاش باقي الثنائيات .[1] وكان للمباحث الناجمة عن النقاش وهي (مبحث المنطق. الاخلاق .المعرفة . الوجود) حضور واسع النشاط الفكري الانشائي تمخض عنه جمله من الافكار كان من بينها واهما فكرا ارسطو عن (العلل الاربع) التي تصدى بها للكشف عم كل ماهو موضع للاستفهام والجدل لاسيا المباحث الاربعه لكل فانتهى إلى كون هذه العلل هي ماتحقق الفهم الكلي لما نود السؤال عنه وهي :

(العله الفاعله-العله الفعلية – العله المادية – العله الصورية).*

[1] رسل . برتراند: حكمة الغرب ج١.ت:فؤاد زكريا سلسلة عالم المعرفة ٦٢.المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب . الكويت ١٩٨٣ص٣١-٣٢.

* محمد زكي نجيب نافذه على فلسفه العصر. كتاب العربي. تتسائل من الغاية من صناعته . والعله المادية تتسائل عن المادة المصنوع منها . والعله الصورية تتسائل عن الصيغه التي صنع بها للمزيد ينظر المصدر السابق نفسه ص١٧٧.

وللخوض في موضوعة الغائية واللاغائية في الرسم الحديث يجب اولا تحديد المنطلقات الفكرية الاساسية الواجب اعتمادها كنسق معرفي يظمن الموضوعية في البحث كما ان تعرف مجموع البنى المعرفية المتداخله في الهيكل العام للبحث والناجم اصلا عن تداخل مصطلح الغائية واللاغائية من حيث المضمون مع القيم المثالية الحاملة لسمة الغائية متمثلة بثالوث – الحق , الخير, الجمال – يمكن من لملمة اطواف البحث المتشعبه بفعل حالة التداخل تلك . لذا فان اعتماد السبيل الفلسفي والجمالي بصورة تفاعلية كيل بتحقيق الغاية المنشودة في تقصي الغائية واللاغائية المتبدلة في مفاصل النشاط الانساني من احاسيس وترتيب افكار وارتقاء افعال . أي ستنعصر المهمة هنا بدراسة غايات منشودة متمثله بمعطيات الثالوث وكالاتي :

الحق	**المنطق**	**ترتيب الافكار**	**معرفة.**
الخير	**الشر**	**ارتقاء الافعال**	**سلوك.**

فالفلسفه والجمال قديمين قدم التفكير الفلسفي كما ان مشكلة الجمال هي قل كل شئ مشكلة فلسفية . ولقد سادت في الفلسفه القديمة النظرية الافلاطونية التي اكدت ارتباط الجمال بالحقيقة . وان ادراك الحق ورادة الخير وحب الجمال كلها وسائل تهدف في النهاية إلى بلوغ حقيقه مثالية مقدسة وبمعنى اخر كان الخير والجمال قيمتان تنسبان للحقيقة المطلقه التي تسعى الفلسفه إلى بلوغها .[٢]

وانطلاقا من قوله تعإلى في القران الكريم ((وكان الانسان اكثر شيئا بدلا) .[٣] نؤمن بنزوع الانسان الفطري نحو تحليل كل الاستفهامات التي يرفده بها محيطة الموضوعي بما يوصله إلى غاباته القريبه او البعيدة المدى وكان سبيله في ذلك المسعى- مازوده الله سبحانه من نعم الحس والعقل والحدس وماتمكنه تلك القوى من قدره على تحليل وتركيب وتامل واستبصار

[٢] مطر,اميرة حلمي : فلسفة الجمال .المؤسسة المصرية العامه للكتاب . دار القلم . القاهرة : ١٩٩٢.ص١٤.
[٣] القران الكريم سورة الاية

وحكم يقسر محيطه الموضوعي . او يحقق استجابة داخلية نحو الذات وقلقها حيال ماتقدمه الطبيعه من الغاز يعجز عن فهم كنهما ومسبباتها.

لذلك وظف الانسان طاقاته التي حباه الله بها للتكفل بهذه المهمة مبتكرا الحلول والفرضيات لتناسب بصورة نسبية مع مقتضبات مراحل تاريخية بيتها وشكلت في فتراتها ذائقه جمالية – بحسب موضوعة البحث الحالي – ومناخا فكريا بعينه.بضوء ذلك يرى الباحث اهمية التعرف رعلى دور الحس والعقل في تكوين الاراء الفلسفية والجمالية والتي اثرت بشكل مباشر في صياغه النظرية الجمالية او بمعنى اخر تاسيس ذائقه جمالية محكومة بقواعد واسس موضوعية . بسبب اعتمادها في التشكيل على منهل معرفي واحد شكل الحس والعقل عنصرا السيادة في بنيته التكوينية و مهمشا في الوقت ذاته لطاقات كامنة في الذات كالحدس والخيال واللاشعور في اقتراح مثال جمالي ذاتي ان صح التعبير.

وسياتي الفصل الثاني انشاء الله إلى تعرف دور الحس والعقل في تكوين الذائقه الجمالية الموضوعية والتي ستؤدي إلى اقترانها بما هية الغائية – كما سياتي المبحث الاول إلى توضيحه – وسيتم تسليط الضوء على دور ملكات الذات الاكثر خصوصية وتنوع في تحديد ذائقه جمالية مغايرة موجهة إلى الداخل لتؤسس إلى جمال حر مبرئ من المنفعه باشكالها التي تم التعرف عليها باحثه عن اللذه الجمالية الخالصه المقنوته بالماهية اللاغائية كما سيتم بعونه تعإلى ايضاحه في المبحث الثاني من الفصل نفسه.

-الفصل الثاني-

المبحث الاول :- الغائية في الفلسفه وعلم الجمال.

في مطلبه الغائي للجمال والكمال يسعى الانسان التي تبنى وجهتين معرفتين . اولهما .معرفة حسية غامضة (استطيقيا. والثانية . معرفة عقلية واضحة (منطق)* وقد عبر القران الكريم عن حقيقه دور الحواس والعقل في ادراك الحقائق العليا للون و الوجود وتنظيم الافكار باطار المنطق ابتغاء تحقيق قيمة الحق او الخير.

فيعلي القران من دور الحواس في قوله تعإلى (فمن ابصر فلنفسه ومن عمي فعليها)* (قل ارايتم ان اخذ الله سمعكم وابصاركم)*(انما يستجيب الذين يسمعون)* وكذلك يجعل القران الكريم من المشاهد الحسية والايات الكونية المنظورة دليلا على وجود الله ووحدانيته . وهو بلا شك هدف الدين والفلسفه والعلم اذ يقول سبحانه وتعإلى (افلا ينظرون إلى الابل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الارض كيف سطحت).* وكذك قوله تعإلى :(ومن اياته منامكم بالليل والنهار وايتفاؤكم من فضله ان في ذلك لايات لقوم يسمعون)* وكذلك قوله تعإلى :(ان في خلق السموات والارض و اختلاف في الليل والنهار والفلك التي تجري في البحر ما ينفع الناس وما انزل الله من السماء من ماء فاحيا به الارض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والارض لايات لقوم يعقلون)* .

ولم يحصر القران الكريم الغاية المعرفية والاخلاقية بدور الحواس فانها وان كانت مهمة بحيث يؤدي تعطيلها إلى تعطيل العقل فقال تعإلى :(ولقد ذرانا لجهنم كثيرا من الجن والانس لهم لايفقهون بها ولهم اعين لايبصرون بها ولهم اذان لايسمعون بها اولئك كالانعام بل هم اضل اولئك هم الغافلون) .الا انه لم يجعلها مصدرا مستقلا بل ان الايات الكثيرة في القران الكريم لستشير إلى الدور الاهم والاساسي الذي يلعبه العقل مع كون الحواس طريقا

---

* تختلف الحقيقه المنطقية عن الاسطيقيا في ان الحقيقه الميتافيزيقيه او الموضعية تتمثل خيا في العقل عندما تكون حقيقه منطقية بالمعنى الضيق . وحينا في مايشبه العقل وملكات الادراك البسيطة عندما تكون استطيقيا.
للمزيد ينظر : اسماعيل . عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي . دار الشؤون الثقافية العامه بغداد :١٩٨٦ ص١٥-١٦

* سورة الاية( )
* سورة الاية( )
* سورة الاية( )
* سورة الاية( )
* سورة الاية ( )
* سورة الاية( )

او بابل من ابواب المعرفه العقليه بل ان العقل يخول المعرفه الحسية إلى معرفة عقلية مما يدلل على ذلك قوله تعإلى(ولاتقف ماليس لك به علم ان السمع والبصر والفؤاد كل اولئك كان عنه مسؤلا). فالحواس بمهمة تقديم المادة المعرفية للعقل . الذي يقف وراءها ليجعل من هذه الاحسات . ادراكات . ومعارف حقيقية .

ومن وجهة نظر فلسفية جمالية تطالعنا الفلسفه اليونانية بجملة من الاراء المتابينة في تقييمها لمهمة الحواس والعقل في تشييد احكم الجمالي ويمكن تصنيف هذه الاراء حسب التوجه الفلسقي وكالاتي:

١. الاتجاه الطبيعي:- يمثله (الايونيين)* ويعنى بمظاهر الطبيعه بما فيها من تغيير . وتحول . ويدرك اخر الامر ان الاجسام جميعا ناجمة عن مادة اولى تتكون منها . ثم ترتد اليها .
٢. الاتجاه الرياضي:- يمثله (الفيثاغوريين) ويبحث في نظام تركيب الاجسام و افعالها . ويدرك ان انظام في الاعداد . ويرتب افكاره عن الوجود والكون حسب تنظيم رياضي متكامل.
٣. الاتجاه الميتافيزيقي:- يمثله (الا يليون). ويدرك ان التغيير طارئ وان الثبات هو حقيقة الوجود.[٤]

ولاتختلف هذه الاتجاهات الفلسفية في دور الحس او العقل في عملية المعرفة وبالتالي التاسيس للحقائق والقوانين الموضوعية ومنها الجمالية . ولكن التباين في الاراء يظهر في تحليل طبيعتها لحواس او العقل من جهة وماهية الدور المناط بهما من جهة اخرى.

فعند (الابيقوريين- القرن ٤. ق.م) نجد ان الاحساس اصل المعرفه وسبيلها الوحيد والخطا الوارد في تحصيل المعرفه انما يتسبب به العقل من خلال دوره الا دراهكي في صواب التقييم ويؤيدهم في هذا الراي (الرواقيون- القرن ٤ ق.م) حين اتبروا الحواس السبيل الوحيد للوصول إلى غاية المعرفية . فميدان ان عمل الحواس هو الماديات وبما ان الوجود كله مادي فان القعل ايضا مادة اذ ان النفس مادية وان الانسان يولد مفرغا من التصورات التي تنبثق مع نموه من خلال الحواس واداها العقل الذي يضطلع بمهمة التجريد والاضافه و التاليف والنقل والمقارنة دون ان يتعدى نطاق المادة الخام التي زودته بها الحواس من المحيط الموضوعي .[٥]

ومن تقيم دور الحواس في صواب العقل وصحته . يمكن استكشاف النظرية الاخلاقية لأيبتور الذي يهتم بالتعريف بين اللذات اكثر من التقويم الاخلاقي فيقول في خطابه إلى

---

* نسبة إلى مدينة (ايونية) في اليونان.

[٤] الجندي .انعام: دراسات في الفلسفه اليونانية والعربيه .مؤسسة الشرق الاوسط للطباعه والنشر . بيروت :ب .ت,ص١٦-١٧

[٥] الكردي . راجع : دور الحواس في عملية للمعرفه . شبكة الانترنيت الموقع :

((مينوكوس)):(حينما نرى.....ان اللذه غاية فلسنا نفي لذائذ المتضكين ولا اللذات التي قوامها الشهوة الحسية ... انما نفي التحرر من الم البدن ومما يعكر صفو العقل ... الذي يدعونا لكل فعل من افعال الاختيار والرفض).[٦] ومعنى الاختيار والرفض هنا اطلاق الحكم على مدى توافر قيمة الخير في هذا الشئ او الفعل او ذاك وهذا مصداق لما اقره (سقراط) فيما بعد حين قال : (كل ما نسعى اليه ابا ما كان انما نسعى اليه لما يبدو عليه من صفة الخير.)[٧]كما يرى الايقوريون بان غاية الانسان وهدفه تحقيق السعاده والسعاده هي الحصول على اللذه وخير سبيل للحصول على اللذه هو المعرفه . أي معرفة الاشياء المحيطة بنا وبذلك نستطيع الحذر من مضارها والالم الذي قد ينالنا من جراء الجهل بها لذلك اعتبروا بان (اللذه هي الغاية والفضائل * وسيلة لها)[٨]

واللذائذ التي دعا اليها ابيقور هي لذائذ عقليه لاحسية لان الاخيرة وقتيه تزول بزوال المؤثر الخارجي انما اللذائذ العقليه فهي تدوم وتحقق الخير والطماننينة للنفس .

في النهج الا بيقوري تضافر عدة عوامل لتحقيق الغاية ابتداءا من الحس ثم تحصيل المعرفه العقلية القائمة اساسا على الحواس اذ تستثمرها في بناء تصورات عقليه بالاظافه إلى التحلي بقيم اخلاقيه تسمى بالفضائل بما يحقق اللذه وصولا إلى الغاية الاسمى وهي السعاده : اذن فالعقل والاخلاق هما طريق إلى الغاية من وجهة نظر الابيقوريين . وربما استندت الاراء الاخلاقية إلى بيقور على اسس منها منقبل السفسطائيين حينما شرعو على لسان (بروتاجوراس) ان :(الانسان مقياس الاشياء جميعا).[٩]وهذا يغير ان الدين والعقائد ليست مصدر الالزام الخلقي وليس المجتمع ايضا هو مصدر الالزام فالانسان هو صانع القوانين في الحياة بكافة مجالاتها .ومن هنا ناتي نسبة النظرية السفسطائية المتعالية على الاعراف والوثوقيات إلى درجة يصعب معها الاجابة عن السؤال : ماهو الخير وما هو الشر؟ وكانت الاجابة السوفسطائية التي ارتئاها بروتوجوراس وجوحياس . بان (الخير هو منفعه الاقوى) ممايبرهن على مدى الذاتية التي يتصف بها الراسو الفلسفي السفسطائي الذي يتجه نحو غاية او منفعة طبقية لاقليات تقيم داخل المجتمع . الا ان ذلك الطرح المتسم بالذاتيه كان له الفضل الاكبر في تشييد وتاسيس مبدا الاختلاف في الراي الفلسفي المبني على اساس الحجة العقلية .(فما العدالة والحق والخير والجمال . الا مفاهيم نسبيه لاترجع إلى مصدر الهي دائما وانما

---

[٦] العشري جلال(و)اخرون: الموسوعه الفلسفيه المختصره . مصدر سابق .ص٢١.

[٧] نفسه ص٣٤.

* امن ابيقور بفضائل عقليه دعا اليها افلاطون من قبل وارسطو كذلك وهي الشجاعه. الرفاء . العدل . الصدق الا انه تناقض معهما بانها ليست غاية وانما وسيلة انظر (خوجه . احمد . في الاخلاق النظرية والتطبيقيه دار الغصون بيروت ١٩٨٥ص٢٤-٢٥

[٨] خواجه . حمد : في الاخلاق النظرية والتطبيقيه دار الغصون بيروت ١٩٨٥ص٢٤

[٩] خواجه .احمد: في الاخلاق النظرية والتطبيقيه مصدر سابق ص١٨.

مرجعها اتفاق الناس [١٠] مما يجعل الانسان غاية بذاته ومحورا تدور حوله كل الموجودات فهو من يملك الارادة على تقدير ماهية الجمال استنادا إلى العقل .

وهناك يبدو وواضحا ان هناك ثمة اختلاف بين الغائية الابيقورية والسفسطائية اذ ان الايبقوريين يعولون على الحس في تشيد الحكم المعرفي بينما يشكك السفسطائيون بذلك بحجة قصور الحواس عن ادراك الحاقائق الكلية وبالتالي الاعتماد على العقل هو السبيل في تشييد الحكم المبنى على اساس المتفقه للاقوى بينما كانت اللذه الخبرة ان صح التعبير هي غاية الابيقوريين . ويرى الطبيعيون* ومنهم (طاليس thales ٦٢٤-٥٤٧ق.م) ان الوجود متعدد المظاهر . وهذه المظاهر رغم ماتبدو عليها من تحول وتغير تتناسق في نظام طبيعي وترتد إلى جوهر واحد اطلق عليه (طاليس) تسمية (صفات الجمال والقدرة) فهي الغاية التي كانو يطمحون لبلوغها عن طريق التامل والتحليل والتفسير للملل والاسباب الكامنة وراء مظاهر الطبيعه وفق ماتراه الحواس ويرتأ به العقل[١١] اما(هيز قليطس ٥٧٢-٤٩٧ق.م) فيشير إلى ظاهرة الحركة الدائمة للوجود في صيدورة مستمرة واقترح مفهوم (السنة الكبرى) التي تكرر إلى مالانهاية حسب قانون ذاتي ضروري على قاعدة :(انك لاتنزل النهر الواحد مرتين) وعلى افتراض ان الحقيقه تغير اثوابها دائما فهي دعوة إلى ادراك التحول الدائم للوجود وهي غائية المستخلصه من نظرة للوجود في اصله واستحالة وتوالد الاشياء [١٢]بينما اتخذ (الفيثاغوربيون) من الاعداد . حقيقة عليا ثابته ومن التحليل الرياضي المبني على العقل سبيلا لادراك الحقيقه العددية للوجود (اذ ان معرفة العالم تحتم معرفة الارقام المسيرة له)[١٣] فبامكان العدد ان يكشف لنا عن صلة الكون بالموسيقى والروح و يفسر جمالية المنتج الفني المتضمن لتالفات ووحدة اضرار من جانب وصلة الاضرار بالتوافق او الانسجام من جانب اخر متى تظهر كوحدة كلية شاملة . ويفهم من هذا النظام العارم للمنهج الفيثاغوري ان تعميم لغة الرياضه على المحيط الموضوعي سيلغي بضلاله الواسعة على الجانب السلوكي الاخلاقي الذي سيرتقي إلى درجة من الانظباط بشكل مماكي لثبات الاعداد وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى تشييد حكم على الاشياء يحظى بالاتفاق الموضوعي وذلك لمشاعية الاساس النظري أي التفسير العددي للوجودة وهذا مايقود إلى تعميم ذلك على المثال الجمالي الخاضع لنظام العدد والرياضيات تحقيقا للفهم المثالي الذي يفسر الجمال على انه الثابت وهذا مايبلور الغائية المستندة إلى الفكر الرياضي المبني على الاعداد الفلفسفه الفيثاغورية.

---

[١٠] مطر: ب ت ص١٥

* الطبيعيون هم كل من : انكسيمندريس. انكسيمنس . هيدقليطس . واتباعهم : انكساغوراس.

[١١] الجندي . انعام : دراسات في الفلسفه اليونانية والعربيه . مصدر سابق ص١٨

[١٢] نفسه ص٢٣-٢٤

[١٣] اوفسيا نيكوف .م.(و) سمير.نوفا : مويز تاريخ النظريات الجمالية . ت: باسم السقا دار النارابي .بيروت :١٩٧٩.ص١٢

ومـع (سـقراط ٤٧٠-٣٩٩ق.م) توطـدت الصـلة بـين الجمـال والنفـع الاخلاقـي او المنفعـه الاخلاقـي اذ ارتئـى سقراط ان:(الجمـال هو جمـال هـادف . والجميـل هو مـا يحقق النفـع او الغائية او الغاية الاخلاقية العليا) * فهو يربط بذلك بين الجمال والاخلاق باتجاه تحقيق الهدف الغائي و يقرر ان تكون علاقه الجمال بالقيم العليا (الحق – الخير – الجمـال) علاقـه مباشـرة فما هو جميل يفترض ان يكون حقا وخيرا والحقيقة هي غاية عليا متخفه عن طريق المعرفه العقلية اذ يعترض سقراط علـى السفسطائيين فـي تنكرهم للحقـائق الموضـوعية حيث يقبرها ذات طبيعـه اعتباريـة ذاتيـة ويعتبـر ان تلك الحقـائق – الموضـوعية – قائمـة لايدركها الحس وانما العقل فهو الذي قائمة لاتتحقق في المجتمع مالم يتوجه الانسان إلـى نفسـه فيصـلحها اولا على قاعدة ((ارف نفسك)) ومعرفـة النفس لاتغـي الظـاهر فهو حتـى فـي تعاملـه مـع المحيط الموضـوعي كـان باحثـا عـن الاشـياء فـي ذاتهـا لا فـي ظواهرهـا ومظاهرهـا مبتـدا فـي ذلـك المسمى من البسيط إلى المركب ومن السهل إلى المعقد.

ولقد امن سقراط بثنائية الحس والعقل وميز كمـا فعل الفيثـاغوريين من قبـل بين موضـوعات الفكر وموضوعات الحس فالاولى هي التي تمتاز بالوجود الحقيقي واداة الوصول اليها القول بما فيه تقدير وبراهين والالهام الصوتي . واما موضوعات الحس فلا تمتاز بالوجود الحقيقي لانها متغيرة متقبله غير يقينه لان اداة الوصول اليها الحس .

* ولـد سقراط عـام ٤٧٠ق.م فـي الـوبيس Alopece بضـواحي اثينـا المثـال متواضـع اسمه سـوفرو- نيسـئل وقابلـة تسـمى قينـاريـت . اخـرق ضـاعه التماثيـل وعـرض لـه منهـا بعـض التماثيـل فـي الاكـروبليس التقرافـي بـوافير انصـرافه للـدرس ببارمينيدوزينون والسوفسطائيين بروتوغوراس وجورجياس وهيباس وبروكس وتثقف من زينون طريقيتـه فـي الحـوار والجدل واستيلا والافكار والحقائق عبر توبيه الاسئله لمحاوريه . حتى وصف بانه الرجل الذي جروء على السؤال. للمزيد ينظر : المبارك محمد : سقراط . مجلة الاقلام . السنة ٣٩ العدد ٦ دار الشؤون الثقافية العامه بغداد ٢٠٠٤ ص٤-٨.

ولكن سقراط يصرح باستقلالية العالم العقلي عن العالم الحس كما الفيثاغوريين الذين فعلوا بينهما عندما جعلوا العقل اعلى مرتبه . وقد سقراط من هذه الثنائية في موضوعات الاخلاق فسال مثلا : مالذي يجعل الشئ جميلا . او فعلا جزيئا ما فاضلا ؟ وكان يجيب عن هذا التساؤل فيقول :(بان هذا شئ جميل والاخر فاضل بمقدار ما يقلد او يشارك صورة الجمال او الفضيله القائمة في عالم الفكر).[١٤] اذن عالم الفكر يحوي صورا كاملة عن القيم الاخلاقية والجمالية وغيرها كما يحوي عند الفيثاغوريين صورا كاملة للمساواة و الاستقامة والاستدارة . وحين فاوى سقراط بعالم الفكر انما كان يرفض ارى السفسطائيين باقامته معيارا اثابتا للقيم في عالم الفكر الذي هو العالم الحقيقي والمعيار الموضوعي الذي تقاس عليه الاشياء الجزيئة والافعال الجزيئة .

ويتمز الموقف السقراطي عموما بانه اتخذ من النفس محورا للذات ومعرفتها . فهي القوة التي بواستطتها نكتشف اصول الخير وضروب الفضائل الانسانية . باحثا في النفس عن حقائق العدالة والخير والجمال تائيا بفكره عن الجانب الحسي للاشياء معتبرا ان العقل هو مصدر الفضائل كلها . فهو لايعتريه الخطا والضلال ويعرف بذلك الانسان فيقول :(هو رق وعقل يسيطر على الحس ويديره وان القوانين العادلة صادرة عن العقل ومطابقة للطبيعه اتحقق وهي صورة من القوانين المكتوبه رسمتها الالهة في قلوب البشر .. وان الدين الحق هو تكريم الضمير النقي للعدالة الالهيه . لاتقديم الترابين وتلاوة الصلوات مع تلطخ النفس بالاثم).[١٥] ومن هنا نستنتج بان المعرفه والاخلاق شكلا الاساس النظري في التنظير السقرلفي الذي سعى اليه في كل نواحي الحياة الخيرة بما تتضمنها من افعال ونشاطات انسانيه . والمعرفة هنا ليست العلم الطبيعي والرياضي او التعليمي وانما هي المعرفه المركبة من العلم والفضيله ويصدر عنها.

(الفعل الحق) المنزه عن الباطل لانه اختيار العقل الحر . وما يختاره يمثل القانون الأسمى لهذا الكون الذي صغه الالهه على شاكلة نظاما ومجالا ودهبة [١٦]

ولايعني ذلك ان سقراط قد امن بالحرية حين نتصور انه مزج بين دلالة العلم ومفهوم الفضيله . لان العقل لا يحمل سوى الفعل الفاضل الحر وهذا مايكتسبه الفعل بعد بذل الجهد في اكتساب وسائل العلم التي تقودنا إلى اظهار فعل الضمير الخلفي ومايترتب عليه من

---

[١٤] خواجه . احمد : في الاخلاق النظرية والتطبيقيه بيروت ١٩٨٥ ص٤٨.

[١٥] ال ياسين . جعفر : فلاسفه يونانيون من طاليس إلى سقراط ط٣ مكتبه الفكر العربي للنشر والتوزيع بغداد :١٩٨٥ ص١٣١.

[١٦] ال ياسين جعفر فلافسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط المصدر نفسه ص١٣١

امور الحياة فما كان خطا منها فهو ليس من اعمال العقل بل هو انحراف عن نهج الفضيلة او بالاحرى هو خروج على قواعد الضمير الخلفي وارادة الحرة التي تمثل الانسان السقراطي الفاضل فالسبيل إلى تعرف فعل الخير الصادق من خطئه هو الفعل الاختياري (اذ ان كل اختيار يوصف بانه فعل عقلي في فلسفة سقراط وفي كل فلسفه غائية) [١٧] كما يؤكد ذلك(ابوحيات التوحيدي)في (المقابسات) قول سقراط :(ان كل مضطر ليس محمودا بل المحصود ما امكن فيه الاختيار)[١٨] واجمالا لراي سقراط نقول بان الغائية التي سطر اليها هي مبينة على اساس عقلي عملي أي قائمة على الحق والخير ومعطياتهما أي المعرفه العقليه والاخلاقيه وما ينجم عنهما علم و سلوك فالجميل لايمكن ان يكون خلو من امر هذين العنصريين فهما غاية يمكن بلوغها ابتداء من الذات الحرة في تقرير اختياراتها وفق اساس عقلي وبالتالي سيكون للنتاج جمالا محكوما بذائقه تتوخى المنطقيه المعرفيه والاخلاقية وهذا مايتعارض تماما مع راي تلميذه (افلاطون اذ يقول :(ان الاشياء الجملية حقا هي التي تستقل بجمالها من أي هدف خيرا* ونفعي او يوافقنا بصورة من الصور).[١٩] والمقصود بالهدف الخير والنصفي في فهم فلاطون مايعود على المتلقي بفائدة مباشرة تربوية او من فيه

يرى في مقولته عن الشئ الجميل انه المبرء عن المنفعه او المتوافق معنا بصورة من الصور اذ لا يخفى على الدارسين للفلسفه اليونانية ان افلاطون حين شرع قوانين الانظمام إلى جمهوريته الفاضله فتوضع من اهم الشروط لذلك الهدف هو التحلي بقيم الحقيقه والخير اللتان لابد من ان تتوافر في الشئ ليكون متسما بالجمال ولهذا نجده قد طرد الفنون التي لاترقى لهذا المستوى والذي كان سائدا في عصره جراء تفشي تيارات فلسفية متطرفه واهتزاز القيم الناجم عن الاعتداد بالحس واللذائذ الحسية ولهذا كان لابد لافلاطون من ان يحاول اعادة الاتزان لحالة التقلقل الاجتماعي والتصورات السياسية العنيفه . فكان من الطبيعي ان يثور افلاطون شان كل مصلح اخلاقي على الاراء السائدة ليؤكد على الجانب الاخلاقي والنزعه الروحية التي افتقده الفن في عصره.

ضمن ناحية البحث عن الحقيقه نجد افلاطون يبعد عن الجمال ويربطه بالقيم الرياضيه المستاية من مستوى معرفيه رياضي * فيقول :(ان الذي اقصه بالجمال لايعني مايفه عامه

---

[١٧] نفسه ص١٣٢

[١٨] التوحيدي ابوحيات : المقابسات تحقيق محمد توفيق حسين. ؟

* لايقصد بالخير هنا كون الشئ محمل بالقصدية لتوفيل معنى معين للمتلقي . بل هي قيم تحدد جودة العمل من خلال توافر عناصر الحق والفضيله مجتفعه.

[١٩] اماعيل عز الدين . الاسس الجمالية في النقد العربي المصدر سابق نفسه ص٣٦.

* تقيم افلاطون العلوم او المعارف إلى ثلاثة اقسام هي :

١. معارف سفلى . وهي الطبيعه.
٢. معارف وسطى – وهي الرياضية .
٣. معارف عليا – وهي معرفة المبدأ الاول والمثل .

للمزيد ينظر الحعفري . ماهر اسماعيل (و) اخرون: فلسفة التربية . مديرية دار الكتب للطباعه والنشر بغداد : ١٩٩٣ ص٤٧.

الناس من هذه الكلمة بل اقصد الخطوط المستقيمة او الدائرية والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا . ان مثل هذه الاشكال ليست جميله جمالا نسبيا مثل باقي الاشكال ولكنها جميله دائما جمالا مطلقا وجمالها في ذاتها كما ان اللذه المستمده منها لاتتوقف على الرغبات او الحاجات الانسانية).[٢٠] وهذا يدل على تمسك افلاطون بمبدأ توافر الحقيقه كشرط للغائية الجمالية . وكذلك انتهى افلاطون في نظريته الجمالية إلى القول بان رؤية الفنان للحقيقه وحبه لها هي شرط اساسي ليتوفر الجمال في عمله الفني . وانها اساس الهدف في تعبيره بالمحاكات [٢١]

لقد ازدرى افلاطون عمليات الاحساس بالجمال التي يحققها الفرد والجماعه من الموجودات الحسية في عالمنا المادي متبقيا الجمال في عالم المثل . عالم الحقيقه الابد . ثم انه ربط بعد هذا بين الحق والخير *وهذا ما اراده افلاطون في محاورتيه (ايون) ومحاورة (هيبايس. الاكبر) التي يسال فيها بلسان سقراط ماهو الجمال ياهيبياس ؟ فيتطرق با جابته إلى الحسب الالهي الذي هو الجمال بالذات اذ ان الحب يتجه إلى هذا الجمال بالذات وينطبق على الخير [٢٢]

ولهذا تجد ان الغائية الجمالية لدى افلاطون تضع تصورا للجمال يتجاوز المحاكاة الحسية المباشرة للاشياء وهذا ما تستشفه من محاورته ((فيليبوس)) التي تظهر فيها طبيعة الفنون و اشكالها التي تحقق الجمال المثالي الافلاطوني اذ يجيب على السؤال عن المتع الحقيقه فيقول :(المتع الحقيقه هي تلك التي تبعث من الالوان التي نسميها جميله ومن الاشكال كذلك معظم متع الشم والسمع – المتع الحقيقية تشأ من كل هذه الاشياء التي لا يحدث الافتقار اليها أي شعور بالالم . ولكن الرضا المستمد منها يحدث الشعور بالسرور غير المرهون بألم).[٢٣] ويقصد بهذه الاشياء الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات او الاشكال الناجحة عنها بمساطر وزوايا ومخاريط .

---

[٢٠] مطر. اميرة حلمي: فلسفة الجمال . مصدر سابق . ص٥٠-٥١

[٢١] نفسه ص٨٩

* يرى د فؤاد زكريا في ترجمة لكتاب (رسل حكمة القرب) (ان المكانه الاساسية التي يحتلها ((مثال الخير)) عند افلاطون . وهذا على وغايتها جميعا . وبالتالي اعلى الموجودات وسبب وجودها – تؤكد ان الغائية كانت متغلغله في نسيج الفكر الافلاطوني حتى لولم تكن قد ظهرت كمصطلح صريح فالمنشب الذي يتخذ من فكرة اخلاقية كالخير عامة للكون باسره هو اقوى تعبير عن كون الغائية في العالم بل ان الذه الغائي لم يظهر في معظم الحالات الا من اجمل تاكيد وجود صبغه اخلاقية لمسار الكون وزيادة تقريب هذا المسار من القيم والاهداف لانه والتي صفه الضرور عنه : رسل برتراند حكمة العرب ج١ت: فؤاد زكريا : مصدر سابق ص١٧١-١٧٢ الهامش .

[٢٢] زيادة : معن : الموسوعه الفلسفية العربيه . دار الاتحاد العربي بيروت ١٩٨٦ ص ٣٣٢ .

[٢٣] ريد, هربت : الفن اليوم . ت : محمد فتحي .(و) جرجيس عبده . دار المعارف . مصدر : ١٩٨١ ص٦٧-٦٨.

اما من الجانب الاخلاقي فان الجميل الافلاطوني هو ما ابتعد عن محاكاة المظهر الخارجي للاشياء اذ ان الفن بهذا الوصف سيكون محاكاة للمحاكاة . وتقليد للتقليد . وليست هذه بالمنزلة (المشرفه) فلا جرم ان ينزل الفنانون برايه في مقام متدني في جمهوريته .[٢٤] ولكنه كان يدعوا إلى الفن المستمر ببث روح الفضيله والحجاس بما يدفع نحو رفع القيم الروحية في مجتمع .

وافلاطون في توجيهه هذا لايختلف عن رأي سابيقه في الجمع بين الجمال والخير والحق ففي الجمال المجرد المثالي ترقى النفس الانسانية إلى مستوى الجليل من خلال تامل الجمال في المعقولات بتجربته ورؤيا باطنه ويصبح الهدف من الجمال اخلاقيا وكما اشار اليه سقراط قبله في محاربة غلوكون .[٢٥]

قد سعى ايضا نحو المعرفه والاخلاق وضرورة احتواء العمل الفني الجميل عليهما ولكن أي معرفه تلك التي يشير اليها واي اخلاق وكيف السبيل إلى نيلها . وهذا ما يختلف به رائد المثالية عن سابقيه من الجماعات الفلسفيه . لانه يرى بان الحقيقه غاية بتدرل بالحواس ولكن بالعقل والحدس لتكون المعرفه بذلك معرفه مجردة كليه تحيط بجوهر فهم الفضائل كالصدقه والشجاعه والحرية وغيرها من المفاهيم التي لايمكن الوصول إلى كنهها بالحس والعقل الرياضي . ليتجلى الخير بصورته المثلى ويتحقق الجمال الاسمى المبرء من المنقصه الحسية او التوجيهيه الاخلاقيه .

وفي مؤلفه (علمالاخلاق إلى نيقوما فوس) يقول (ارسطو) بان:(كل الفنون . وكل الابحاث العقليه المرتبه , وجميع افعالنا , وجميع مقاصدنا الاخلاقية يظهر ان غرضها شئ من الخير نرغب في بلوغه . وهذا هو مايجعل تعريفهم للخير تاما اذ قالو : (انه موضوع جميع الامال)[٢٦]

وتستمد النظرة الغائية لدى ارسطو قوتها من نظام الطبيعه الذي تكشف عنه مظاهرها . ذلك لان الضرورة السببيه التي ترتبط بالسببيه الفاعله تبدو قوة عياء لايقدم الينا مسارها تفسيرا

---

[٢٤] العقاد عباس محمد :دراسات في المذاهب الادبيه والاجتماعيه . منشورات المكتبه العصرية بيروت ب ت ص٥٧.
[٢٥] اخبار حنا : جمهورية افلاطون مكتبه النهضه بيروت :١٩٨٣ ص٢٠٤.
[٢٦] طاليس . ارسطو : علم الاخلاق إلى نيقوما فوس ج١.ت : احمد لطفي السيد . مديرية دار الكتب المصرية . القاهرة : ١٩٢٤ ص١٦٥-١٦٦

لهذا النظام . اما الغائية فتبدو وكانها قد اكتسبت قدرة على التنبؤ ويرى ارسطو ان المنهج الغائي او العله الغائية كما يقول (رسل) تجد نجاحا ملموسا في الدراسات البايلوجية او الاجتماعيه ولكنها تكون غير ذات فائدة في الفيزياء والرياضه اذ لايقيم الا في العله الفعليه بمعنى الفاعل او المحرك الحدث للظاهرة دون اعتبارا الغاية والهدف . فالبشر هم من توجد لديهم اهداف رسيون إلى تحقيق غايات . وعلى ذلك ففي الميدان البشري يكون للغائية معنى بالفعل .[٢٧]

كما ان ارسطو قد تاثر بمثالية استاذه افلاطون فاصطفيت طروحاته الفلسفيه بشئ من المثالية الا ان المثال الارسطي لم يجافي المادة * فمثالية متارجحه بين المثالية والمادية . وموضوع العلم عنده العام أي الكليات الذي يمكن التوصل إلى حقائقه عبر العقل . ومع ذلك فان العام لايمكن ان يوجد الا بالجزئي وشرط المعرفه بالعام هو التعميم الاستقرائي الذي يكون مستحيلا بدون الاوراك الحسي . الا ان ارسطو لم يرى في المادة الا مبدأ الانفعال ونسب كل فعل إلى الصورة التي ارجع اليها بداية الحركة وغايتها والمصدر الاول لكل حركة هو الله سبحانه وتعإلى (المحرك الاول الذي لايتحرك).[٢٨]

اذ يرى ارسطو بحتميه وجود محرك اول هو عله الحركة في العالم . فالانسان لايتحرك بنفسه وانما بفعل متعدده وكذلك الشمس والافلاك وسلسلة المتحركات هذه لايمكن ان تستمر إلى غير نهاية لولا وجود العلة الاولى تلك .[٢٩]

والحقيقه التي يبحث ارسطو عنها هي الحقيقه الباطنية فهي الحقيقه الواقعيه و انما هدف الانسان في تقليد الطبيعه ليس تسجيل عوارضها الزائله بل التوصل إلى ماهو جوهري . او المغزى الباطني . اذ ان تفاصيل الشكل الخارجي لاتحقق الكلي . العام وتحيط بجوهر الحقيقه . فلمفدى الباطني هو اتلمعنى الاخر للحقيقه الواقعيه .[٣٠]

---

[٢٧] رسل .برتراند : حكمة الغرب ج١-ت: سابق .ص١٧٢ .

* المادة Matter : مابه يكون الشئ كما الرخام الذي يضع منه التماثل وتقابل الصورة وهي الشكل الذي يحدد الشئ كشكل التماثل . المادة الاولى : الصيولي عند ارسطو والمدرسيين هي كل ما يقابل الصورة . وهي قوة محضه ولاتنتقل إلى الفعل الا بقيام الصورة بها .

للمزيدينظر : مدكرر . ابراهيم : المعجم الفلسفي . الهيئة العامه لشؤون المطبع الاميرية القاهرة :١٩٧٩ ص١٦٣.

[٢٨] روزنتال .م.ي.بودين : الموسوعه الفلسفي .ت: سمير كرم . دار الطليعه للطباعه والنشر بيروت :١٩٨١ص١٩.

[٢٩] الجندي . انعام : دراسات في الفلسفة العربيه واليونانية . مصدر سابق .ص٦٤.

[٣٠] ديورانت .ول: قصة الفلسفية .ت: احمد الشيباني . منشورات المكتبه الملكية الاهلية بيروت ب ت ص ١٦٥

ويقترن الفعل الاخلاقي لارسطو بمبدأ الاختيار الذي يتفرد به الانسان عن غيره من الموجودات فالنفس تتضمنها ثلاثة عوامل سائدة تحدد بالفعل أي الفعل الاخلاقي او السلوك العلمي – والحقيقه وهي : الحس . والعقل . والشهودة ومن بين هذه العوامل ليس الحس مبدءا لاي فعل كما يتبين ذلك من مثال الدواب : فهي تملك الحس لكن لاتشارك في فعل اخلاقي . وما يقوم به السلب والايجاب في الفكر . يقوم به الطلب والنفور في مجال الشهوة وتبعا لذلك فانه لما كانت الفضيله الاخلاقيه استعداد ا قادرا على الاختيار وما دام الاختيار شهوة متورية فينبغي بهذا نفسه ان تكون ثم هوية بين ماتقرره القاعده وماتظليه الشهوة . وهذا الفكر وهذه الحقيقه اللتان نتحدث عنهما هنا ينتسبان إلى المجال العملي .[٣١]

وهكذا فان مبدا الفعل الاخلاقي هو الاختيار الحر (والمقصود بالمبدا هنا نقطه ابتدا الحركة . لا الغاية التي اليها تنمو) ومبدا الاختيار هو الشهوة و القاعده الموجهة نحو غاية ما . ولهذا فان الاختيار ولايمكن ان يوجد بدون العقل والفكر ولبدون الاستعداد الخلقي مع كون السلوك الحسن وضدة في ميدان الفعل ولايوجدان بدون فكر وبدون خلق . ومع ذلك فان الفكر بذاته لايطبع اية حركة بل فقط الفكر الموجه نحو غاية ويكون ذا طابع عملي وهذا النوع الاخير من الفكر يهيمن ايضا على العقل المبدع لانه في الابداع يفعل الفنان دائما من لجمل غاية والابداع ليس غاية بالمعنى المطلق . بل هو امر نسبي وابداع الئ محدد . وعلى العكس في الفعل مايفعله المرد هو غاية بالمعنى المطلق لان الحياة الفاضله غاية والشهوة تستهدف هذه الغاية ومن ثم يمكن القول بالسواء ان الاختيار التفضيلي هو عقل شته او شهوة عاقله والمبدأ الذي هو على الشكل هو انسان .[٣٢]

فالغائية المتحققه ستكون انما متانيه من الفعل والشهوة اذ بواسطتها يمكن للانسان ان يتحرك ليزوال الحياة الناطقه لا الحياة الحاسة او الحيوانية وهكذا يستطيع نيل السعاده التي هي الغاية القصوى متمثله بالخير وهو حسن العيش وحسن السيرة أي ان (يقوم الانسان بممارسة فكره والنهوض بعقله على اكمل وجه فالسعاده تقوم باستخدام عقله)[٣٣] ويفرق ارسطو بين السعاده واللذه فاللذه لديه هي حالة عرضية ثانوية مصاحبة للفعل . وهي على مراتب ودرجات اللذه – تسمو وتضعف تبعا لموضوع الفعل ذاته . فلذة الاستماع إلى المسيقى افضل من لذة تناول الطعام . وكلاهما ضروريان . الا ان قيمة اللذه كما هو واضح مرتبه بقيمة موضوعها وهكذا فان السعادة عنده ليست في تحصيل اللذه لان اللذه ليست غاية .بل السعاه في الفضيله والفضيله هي التي تشعرنا باللذه ونحن نقوم بها عندما احقق فعلا يتفق وطبيعتي الفاضله فهذا ولاشك يشعرني بالمتعه والشرور . فاللذه بالنسبه للفعل الفاضل

---

[٣١] طاليس : ارسطو: الاخلاق النيقوما خيه . ت. اسحق بن حنين .ط.وكالة المطبعات الكويت .١٩٧٩ ص٢١٠.
[٣٢] خوجه .احمد : في الاخلاق النظرية والتطبيقيه مصدر سابق ص٧٠
[٣٣] طاليس . ارسطو : الاخلاق النيقوماخية . المصدر السابق ص٦٧.

كالنضارة تضاف إلى الشباب أي انها شئ ضروري يصاحب الفعل ونرغب فيه لكن ليس باعتباره غاية اذن فمكمن السعاده وجوهرها هو الفضيله . فما هي الفضيله بنظرا ارسطو؟ تقسم ارسطو الفضائل إلى يتسمين تبعا لملكات النفس وهي الفضائل العقيله والفضائل الاخلاقية . او فضائل فكرية فعقلية واهتمام ارسطو مال إلى كفه الفضيلة الاخلاقية اذ يقول في الاخلاق ؟؟؟؟؟؟؟ مافيه) :(ان الفضائل منها ماهي فكرية ومنها ماهي خلقية : فالحكمة والفهم والعقل –التعقل –فكرية . والحرية والعفه : خلقية . فاذا وصفنا خلق الانسان لم نقل انه حكيم او فهم لكنا نقول انه حليم وعفيف . وقد يمدح الحكيم بالهيئة التي له وما كان من الصفات ممدوحا سميتاه الفضائل) [٣٤] والفضيله بوجه عام عندما ارسطو استعداد طبيعي كامن في الانسان بالقوة وتنقل إلى الفعل باستخدام الادارة وممارسة الافعال الطيبة .

ومن هنا يمكن وفيه تقييم للمثال الجملي الارسطي بانه مايشمل على قيمتي الحق والخير و بهذا يمكن بلوغ الغاية الجمالية وفق مايتفق عليه من قبل الناس من مدى توافر تلك القيمتين فيه اذ يقول (ارسطو): ان (الجمال الجيد هو الموضوعي الذي بنا غم البيئة الحسية ويشاكلها و يحاول ان يكشف للناس المكامن الخفية من التكوينات البيئة ان كانت هذه التكوينات اشكال ام مواقيع و((المطلق)) الذي يحاول ان يرتفع من الماديات إلى الماهيات او من الممسوسات إلى المثل او الصور الازلية المطلقه اذ ان الجمال الجيد والرائع الحقيقي عند له (ارسطو) هو الموضوعي والمطلق في ان واحد.[٣٥]

ان الغائية المستنده إلى معيار قيمتي في وضع الجمال تعني التناسب مع محتوى المعرفه للانسان ليعي ويدرك الجمال ولهذا يكون الجمال متصفا بصفه الفعل والفكر والارادة وهو أي الاساس بالجمال – درجات بحسب مستوى الوعي فقيمة الجمال الغرائزي الحسي الذي يلبي الحاجات الحسية والفسلجية تتحكم بالقيمة التي تحققها اليات البناء البناء الفسيولوجي للانسان وهنا يحتاج إلى عقل ونفس نستطيع هضمه فالجمال مستويات يحتاج إلى مستويات من المثقفين لتذوقه وهو درجات متسلسلة من ادناه إلى اعلاه بفعل تطور المعارف وبنائها من الحسي منتهيا إلى الحدس العقلي بفعل الحسي المشترك ويفعل الاستمتاع واللذه يكشف العلل المستقره في الاشياء كما ان كشف الجواهر الخفية اما لمتخفيه في العالم الحسي تحتاج إلى نوع من المعرفه والقدرة و الخبرة التي اسسها ذاكرة وتالق ومخيله.[٣٦]

---

[٣٤] خواجه احمد : في الاخلاق النظرية والتطبيقيه . مصدر سابق ص٦١.

[٣٥] العبيدي .جبار محمود حسين. اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النمت المعاصر . اطروحه دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة . جامعةبغداد ١٩٩٩ص٨.

[٣٦] حيدر نجم عبد . التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصره اطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميله .جامعه بغداد :١٩٩٦ ص٢٤.

ومما تقدم نستطيع وضع تبريد مناسب لما انعكس من طروحات الفكر الغائي الارسطي على الفن والذي تترجم في ان غاية الفن كفاية الطبيعه في خلق موجودات كاملة الصورة مكتمله البناء والطبيعه هنا تعني ايضا حقيقه الشئ وجوهرة المدرك بالعقل . وهي ترادف الصورة الثابته والمثال الكامل الذي يوجه حركة الكائن ونموه نحو غاية مرسومة وهدف مقصوده فيهية الحياة ويحقق له اكتمال الوجود (فالجمال عند ارسطو اسمى من الحقيقة الواقعية)[٣٧] وعلى هذا يمكن فهم الجمال الارسطي بانه مابني على الحقيقه العقلية واتسم بالفضيلة الاخلاقية . ولهذا حدد الارسطو ثلاثة مستويات وطرق للمحاكاة مستندا إلى ماتقدم من الاراء و كالاتي:

١. تمثيل الاشياء كما هي في الواقع . وهنا يهدف إلى ادراك جواهر الحقيقة العقلية.
٢. تمثيل الاشياء كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه . وهذا ما يحقق الفضيله يحسب الاتفاق والاجماع العام على طبيعة الفضيله المتحققه بالفعل أي بالسلوك او بالحركة بفعل المتحرك الاول .
٣. تمثيل الاشياء كما ينبغي ان تكون وفقا لطبيعة العلاقات الداخلية للعمل الفني .[٣٨]وهذا هو السبيل إلى تحقيق جمالية ذاتيه نابعه من الشكطل نفسه .

من مهدت الطروحات الفلسفية ولاسيما الاهم منها (سقراط افلاطون ارسطو) تطورات الفلسفه الاخلاقية الحديثه على يد افلوطين – التي يمكن وصفها بانها حلقه الوصل بين الفلسفه اليونانية وفلسفه العصر الوسيط – فلقد تبنى افلوطين لطروحات الافلاطونية عن العالم الصور والمثل التي يدركها العقل . وبذلك حدد غايته ومنهجه الذي شرعته في المطلب الاسمى له وهو التوجه الروحي إلى الذات الالهيه . فامتزجت اراءه ابصفه لاهويته مستنده إلى مبدا افلسفي يفترض

(ان كل شئ ينبع من العقل الالهي وهو منهمل دائما- في عملية فيض الروح .يصبها في عالم الظواهر ويتلقى الروح ثانية وقد حققت رسالتهخا الدنيوية).[٣٩]

كما وقد تاثت افلوطين بالقيم الافلاطونية في نحت المثال الجمالي فاذا كان افلاطون قد وحد بين الجمال والخير فقد تاثر افلوطين بهذه الفكرة اذ يقول في ((التاسوعات)) (ان الجميل هو الخير والخير في هذا الراي كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه كما هو مصدر كل شيئ ومبدؤه)[٤٠] فالخير هو مبدا الجمال الاول والشئ جميل لانه خير ووسيلة ادراك الخير هي الروح لا الحواس التي لاتدرك سوى ظلال الجمال وايجاءات الحقيقية ولهذا يجب صقلها بالتفكير الراقي وحياة الالم ....فالنفس لن ترى الجمال او الجميل دون ان تكون جميله

---

[٣٧] هويسمان . وتي : علم الجمال .ت: ظافر الحسن ط٤منشورات عويدات .بيروت –باريس :١٩٨٣ص٤٤.
[٣٨] هلال.محمد غنيمي مبادئ النقد ادبي الحديث. دار العودة ط١ .بيروت :١٩٨٢ ص٥٧-٥٨.
[٣٩] الشنيطي – محمد فتحي : المعرفه .دار الثقافه للطباعه والنشر – القاهرة :١٩٨١ ص٩٥.
[٤٠] اسماعيل . عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة ط٣بغداد :١٩٨٦ ص٣٩.

[٤١] وهنا يمكن استشفاف المنهج التصوفي الذي وضعه افلوطين كوسيلة للعناية القصوى المتمثله بالاتحاد مع الذات الالهية ..او ما اصطلح على تسمية بـ (النفس الكلية).*

فرق افلوطين بين الجمال الفني وجمال الطبيعيه .اذ يرى افلوطين ان الجمال يتحقق في الحجر قبل ان يتدخل في صياغة شكله الفنان بتحويل إلى تمثال والعله في رايه تعود إلى اعتقاده بان خاصية الجمال كانت موجودة في النفس على شكل تخيل وهي اعظم من الحجر نفسه . ومن ثم فالعمل الفني ليس تقليد للعالم المرئي ولكنه يصور بنا إلى المبادئ الاولى التي قامت عليها الطبيعه . ووظيفه الفنان ستكون استلهام المنبع الاول للجمال ثم بثه في المادةاذا فافلوطين قد أكد على ضرورة توافر قيميتي الحق والخير لكمي يوصف شئ ما بالجميل ولكن اختلافه عن سابقيه من الجماعات الفلسفية باستثناء افلاطون – انه قد جعل الحق مدركا بملكه.

حدسية قوامها العقل لاالحس كما ان الخير والفضيله هي مجموعه فضائل الاهية .

يحدد افلوطين الغاية التي ينشدها الانسان بالوصول إلى الكمال كما ارتاه (فيلون) في النصف الاول) في القرن الاول للميلاد حيث قال :(ان غاية الانسان هي البلوغ إلى الله بالذات والاتحاد به) [٤٢] وهذه الذات الالهية ضمنها افلوطين في نظريته التي اسماها (نظرية الواحد الاول الكامل). الذي يعتبره مبدا الوجود وتفيض عنه مظاهر الحياة الكونية في فيوضات متعاقبة الواحد عن الاخر فهو يرى ان غاية الانسان هي الفناء في الله . على مايقترب من الحكمة الهندية المحاثية لهذا الطرح والمعروفة بـ(الفرقانا) وخلاصتها بلوغ الغاية الاسمى وانتي تتحقق من خلال محو الشخصية الفردية وتماهيها اوتلاشيها في الحقيقة الكلية أي رغباته المادية . وقد اسماها (بوذا) بـ (السكينة العليا) . واخذتها(الصوفية) على الارجح وقالت (بفناء *العبد في الله).[٤٣]

---

[٤١] نفيه ص٤٠.

* النفس الكلية . مبدأ وحدة العالم وحركته تديره كما تدير النفس والجسم .
للمزيد ينظر : مذكور ابراهيم المعجم الفلسفي .مصدر سابق ص٢٠٤.

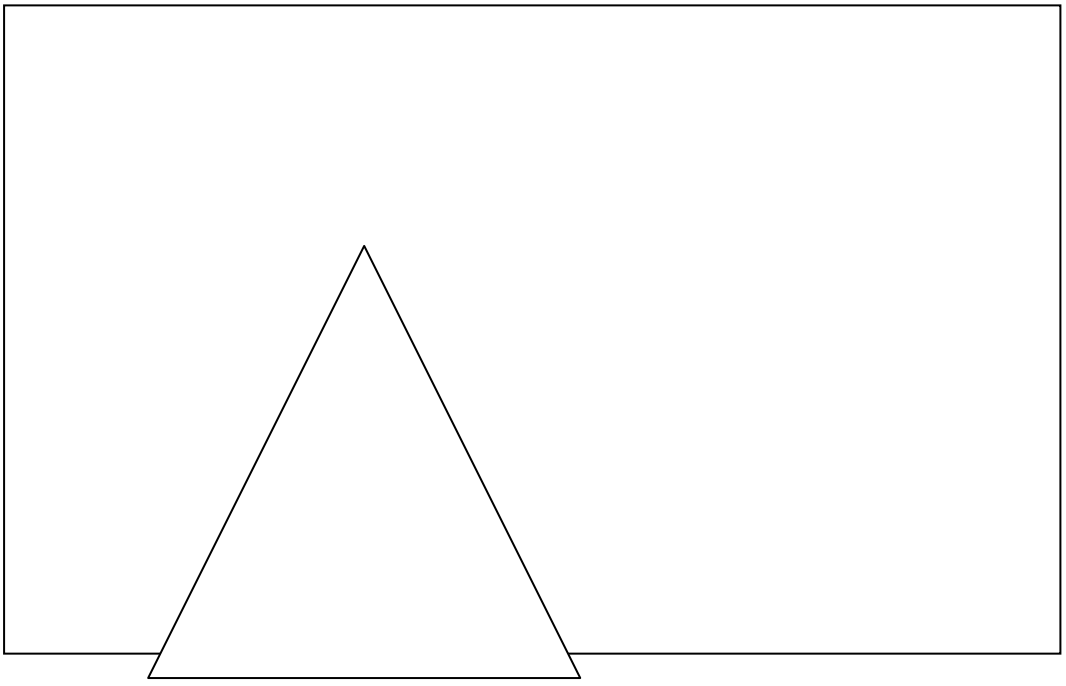
[٤٢] الكيك- مصطفى : بين عالمين . مصدر سابق .ص٩٢.

* الفناء الصوفي (كما بقربه ابن عري) : هو الدرجة الاخيرة في المعراج العقلي للنفس التي ترفع – باسبعاد (كل ماسوى الله) أي شااهدة الوجود الذي هو الوحده المحض –وبذلك فاله الصوفية عند ابن عربي هو (الوجود المطلق) الخالي من كل علاقة وحالة واسم وصفة . وهو الذي لايمكن ادراكه الا بالاستبعاد التدريجي لكل معرفة متميزة مسية وخيالية ومنطقيه موضوعها وحتواها هو المخلوقات . وهو موهبة من الله يصحب او يسبق المعرفة الصوفية .
للمزيد ينظر : الخزاعي .عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية و الرؤية المعاصرة . اطروحة دكتواراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعه بغداد : ١٩٩٧ ص٧١.

[٤٣] نفسه ص٩٣

مما تقدم يتضح بان القيم العليا في الفكر الاغريقي (الحق – الخير – الجمال) شكلت غاية عليا لدى الجماعات الفلسفية باتجاهاتها المختلفه . والملاحظ ان هناك علاقة تبادليه تبين هنه القيم وكالاتي :

١. عندما يشكل احد عناصر القيم قمة المثلث – الثالوث – فان باقي العناصر تسهم في دعمه وتعزيزه – فلو كان الجمال في قمة الهرم او المثلث فانما احتلاله للقمة ما كان ليكون لولا توافر قيمتي الحق والخير فيه ويصح القول في حالة استبدال المواقع .
٢. كما ان العنصر المتربع على الهرم يفيض على العنصرين في القاعده ويؤكد توافر ماهية القيمة او المضمون الذي تحتويه – ويعززها في المقاييس الاجتماعية الموضوعية وهنا يمكن القول بان فكرة الجدل لم تكن وليدة الصدفه على يد افلاطون او هيجل فيما بعدد بل هي وليدة الصراع والتفاعل الخلاق بين القيم العليا نفسها .



٣. يمكن تطبيق هذا الافتراض في حالة التشيد العقلي والحسي للمعرفه الانسانية اذ لاتؤخذ هذه الفرضية بنظر الاعتبار فيما لو تحصلت المعرفه من ملكات ذاتيه اكثر مجافات للوجود العياني الموضوعي . اذ ان الجمال سيكون محض اشراقه ومبرء من القواعد والقوانيين الملزم الشئ الجميل بتوافرها فيه ليتحصل على سمة الجمال .

العصر الوسيط :

تتطلب دراسة الفن الحديث بشكل موضوعي تعرف مرجعيات هذا الفن ليتسنى تفسير حالة التنوع المستمر الذي شهده . ولاشك في ان الفلسفه الوسيطية والفكر الجمالي المتواشج معها قد مثلث مرجلا لصهر كل عناصر ومونات بنية الفن الحديث اذ مثلت فترة ماتتسمى بالقرون الوسطى .* نسبة لايستهان بها من الناحية الزمانية في مسيرة افن والجمال وكذلك من الناحية المكانية اذ شملت معظم القارة الاوربية.

كانت الغاية التي رمت اليها الفلسفة الوسيطية على يد (باء الكنيسة) ومنهم الاب (او غسطين(٣٥٤-٤٣٠) ارساء صفه نهائية (الحاضرة روحية) وهذه الحاضرة الروحية تستلزم نوعين من المعارف معارف دننيوية خالصه وعلم الالهيات *أي ان تؤسس على العقل والايمان اللذان يستلهمان منابع الفلسفه الوسيطية المتاتية من منهلين اساسين هما الكتاب المقدس وكتاب الطبيعه ؟؟؟؟؟؟ يعلمنا بوجود مخلوقات كثيرة وكتابات ممتازة تعطينا الحقيقه دونما كذب ولهذا اجاب (ارسطو) عندما ماسال اين تعلم الحكمة وذلك العلم الواسع فاجاب قائلا(من الاشياء فهي لاتعرف الكذب).

---

* ان الحدود التي يحصر التاريخ العام العصر الوسيطي ضمنها (٣٩٥/٤٧٦/١٤٥٣/١٤٩٢) ليست هي الحدود التي ياخذ بها عادة مؤرخو الفلسفه الوسيطية . فهؤلاء يرون كما كتب السيد (اريتان جبلسون) :((ان اصول الحركة الفلسفية الوسيطية مرتبطة بجهد شارلمان من اجل تحسين لحالة الفكرية والادبية للشعوب التي كان يحكمها)). ويحدد (ادوارد جونو) العصر الوسيط من بداية القرن التاسع لينتهي مع فجر القرن الخامس عشر.
للمزيد ينظر : جونو . ادوار الفلسفه الوسيطية ت: علي زيعور . دار الاندلس .ط٢ بيروت ١٩٧٩ ص٢٤.

* تؤلف المعارف الدنيوية جملة تلك الفنون الحرة جعلها (فيلون وسنكا) تمهيدا للفلسفه و تنقسم إلى مجموعتين واحدة ثلاثية واخرى رباعيه فالاولى تشمل (النحو والصرف والخطابه والجدل أي جميع فنون القول والخطاب والثانية تضم العلوم الاربعه التي جعلها افلاطون مقدمة للفلسفه :(الحساب – الهندسة – الفلك- المسيقى – وجميع هذه المعارف لاتمكن غايتها في ذاتها بل يوضعها مقدمات في العلوم اعى مرتبه منها .
للمزيد ينظر برهييه اميل : تاريخ الفلسفه العصر الوسيط والنهضه ج٣/ت: جورح طربيشي ط١دار الطليعه للطباعه والنشر /بيروت ١٩٨٨ ص١٩-٢٠.

لقد تبنى اوغسطين الماثور الافلاطوني المحدث[٤٤] فالله هو العقل بالمعنى السامي منع المعقول ؟ ومعرفة الله او رؤيته هي بثابته الحد الاعلى لكل معرفة عقيلة وغايتها القصوى وعلى منوال افلوطين يعتقد او غسطينيوس انه (متى فرغت النفس إلى نفسها وانتظمنت وتناعنت وجملت فستجبترى عندئذ عى ان ترى الله المنبع الذي منه تصور كل حقيقة بل والد كل حقيقة)[٤٥]

لقد ورث العصر الوسيط من اوغسطين عقيدة مهمة هي (عقيدة المعلم الداخلي) – الذي هو الله – الذي يجيب من الباطن على مطلب النفس . وتوحيد عالم الافكار مع الكلمة الربانيه والتفاؤل الميتافيزيقي.[٤٦] ولذلك فقد الهم ذلك العصر بمعنى روحيشكل وثبة دعمت إلى حد كبير الفكر الوسيطي باجمعه وتتخذ تلك الوثبة من ادى ايات (سفر اشعيا ٩:٧) مرتكزا لها مفادها :(اذا لم تكن تعتقد فانك لن تفهم) ويعلق او غسطين فيقول (افهم كي تعتقد

[٤٤] مونو ادوار الفلسفه الوسيطية مصد سابق ص٢٩.
[٤٥] بصيبة اميل تاريخ الفلسفه الوسيطية المصدر السابق ص٢١.
[٤٦] جونو ادوار : الفلسفه الوسيطية ت: علي زيعور . مصدر سابق ص٣٣.

واعتقد كي تفهم)[٤٧] وهنا يتضح ان الايمان المسيحي لميلغي دور العقل في صياغه الاحكام وفقا لهذه الفكرة الاوغسطينه) التي التي وضعت المفكر المسيحي في حركة ذات ثلاثة ازمنة فهناك عند الانطلاق يظهر ايمان يعتقد بلون ان يرى شيئا . وعند نقطه الوصول يكون تامل الانسان السعيد المفتيط الذي يرى ولايعود يعتقد وبين هذين الحالين هناك ايمان يبحث عن الفهم ايمان يسعى وراء العقل . وذلك السعي هو الفلسفه.[٤٨]

ومن الافكار المهمة في عصر النهضة الكارلونجية . ماانترا به القديس (يرحنا سكوت) الملقب لا (اريجينا) وهي فكرة الجدل المستمدة من الجدل الافلاطون في تحديد الغاية بحركة ذات اتجاهين الحركة الاولى (ريالكيتكيه) اتجه من الواحد إلى المتعدد وتربنا هذه كيف تنبثق كل الاجناس عن الوحدة العليا زكيف تنقسم الاجناس إلى انواع ثم إلى انراه اما الحركة الاخرى فهي (انا الوطيقيه) تذهب من المتعدد إلى الواحد: وهي معاكسة للحركة الاولى تبدأ بالافراد ثم الانواع ثم الاجناس وصولا إلى الوحدة . فهي اذا نزول وانحلال من جهة ثم صعود وتجميع من جهة اخرى وهي فكرة تقترن إلى حد كبير بفكرة (التحليل والتركيب) المعاصره وقد نظر (سكوت) تصنيف المدا الاعلى او الطبيعه إلى عدة اقسام هي :-

١. الطبيعه التي تخلق وليست خلوقه (الله كعلة اولى لكل الاشياء).
٢. الطبيعه المخلوقه والتي تخلق (الافكار الاولى والعلل او الاسباب الاولية لكل الاشياء).
٣. االطبيعه المخلوقه والتي لاتختلف ٠الكائنات الخاضعه للتوالد في المكان والزمان).
٤. الطبيعه التي تخلق وليست مخلوقه (الله من حيث هو غاية قصوى لكل الاشياء).[٤٩]

---

[٤٧] الانجيل .سفر اشعياء ٩:٧
[٤٨] جونو ادوار – الفلسفه الوسيطية .مصدر سابق ص٣٤.
[٤٩] نفسه ص٥٨-٥٩.

ويدل هذا التقسيم لـ (ارجينا) ان الله هو العلة الاولى لكل الاشياء . وهو غايتها جميعا وهذا مايدعم هيمنة سلطة الايمان المهشة للحس والعقل في الحقبة الوسيطية .

ولقد حاول بعض اباء الكنيسة وضع تفسير عقلي لظواهر الايمانية أي عقلنه الايمان فلقد كان (انسيلم)صاحب فكرة (الاسباب الضرورية) يرى بان الانسان قد خلق لغاية هي السعادة (الفيظة) وان السعاده لاتتاح في هذه الدنيا وانما تكون بالخلاص اناجم عن غفران النتوب والتخلص من الخطايا . وهذه اشارة إلى الاخلاقية الخاضعه لمقتضيات الاستقامه التي تتبنى اساسية في فكر انسليم فهي – الاستقامه – ملايستطيع سوى الفكر من ادراكها وعلى اساسها تتحد العدالة فهي (استقامة الارادة وهي استقامة تراعى من اجل ذاتها) وبها تتحد الحرية ايضا فهي (الخيار الحر والقدرة على الالتزام استقامه الارادة بسبب تلك الاستقامة بالذات)[٥٠]وتبين من هذه الطرح الذي هو مزيج بين الايمان والعقل استقلالية اراء (انسليم) عن الصراطية او الارثوذكسية .* باعتبارها مذهبا دينيا ايمانيا . اذ اجترح لنفسه ملكا او غائية تعيينه ان ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟ بين العقل والايمان .

وتقييس القيس (توما الاكويني) افكاره الاساسية للاخلاق الطبيعيه عن ارسطو فياخذعن (الاخلاق النيقومافيه) الفكرة القائله ان اردتنا تنزع نزوعا طبيعيا وعفويا نحو الخير الذي هو غايتنا والفكرة القائله ان حريتنا في الاختيار ليس قوامها ان نختار غاياتنا وماهي بحرة بل ان نختار بالتروي واعمال العقل الوسائل التي تتاذى بنا إلى هذه الغاية [٥١] ينبغي اذ ان يكونهناك نورا طبيعيا يهبنا مقدمات استدلالاتنا العملية وهو مايسميه (الاكويني) بـ(القانون –

---

[٥٠] جونو ادوارد- الفلسفه الوسيطة مصدر سابق ص ٧٥-٧٦

* يرى الباحث بان الفترة المسيحية استمت بالايمان المبني على مذاهب وبنيه (ارثوذكسية . بروتستنائية.....وهذه المذاهب قد مثلت بذاتها غائيات أي مناهج مستقله بعضها ولكن القاسم المشترك بين تلك المذاهب هي انها ؟؟؟؟؟؟؟؟ حول فكرة (الله) الواحد الاعلى الذي هو مصدر وعاية المخلوقات .

[٥١] برهبية –امل : تاريخ الفلسفه العصر الوسيط والنهضه . مصدر سابق ص١٩٤

الازلي) ومنه استقامة الارادة وما الفضائل الاعادات مستفادة مصدرها قدرتنا بفضل حريتنا في الاختيار على تخير احسن الوسائل وتفترض . وهذه النظرة ان شرائع الاخلاق و

القانون مبنية على اساس عقل الله الذي له تخضع ارادته بالذات فالقانون الازلي ماهو الا عقل الحكمة الالهية وبما ان الارادة الالهية عاملة فانها خاضعه لهذا العقل وبالتالي للقانون الازلي .[٥٢]

ويلاحظ ان الاويني لالايتناقض مع راي (اريجينيا) وانما يحاول البرهنه عليه عقليا اذ يجعل الايمان بالله هو ايمان بعقل الله الذي يوجه كل ارادة بضمنها ارادته وفق مايرتايه العقل الالهي الازلي يبدأ ان هذا العقل النور اطبيعي لايقوم او أي وسيلة للترقي أي الفضائل العليا كالمحبة والسعادة التي لاقوام لها سوى معرفة الله وهذه السعادة مستحيلة في الحياة الدنيا وهي وحدها القادرة على اشباع الرغائب البشرية كاف لقد غطى المعتقد الديني والفكر اللاهوتي مجمل طروحات رجالات العصر الوسيط واشارات بمجملها سلطة الموضوعي على الذاتي كما تبين من خلال الاعتقاء بنظرية المتلا الافلاطونية ومعطيات الفيض الافلوطني مما حدد الغائية الجمالية في منطقه الغيبات والماورائيات والتي وجدت ضالتها في الفهم التفسير في الدين الذي شكل طبيعة الاعتقاد الفكري وبالتالي وضع السنن والشرائع والبديهيات التي من شانها تحديد الاسس والتوازين في تقييم المعارف والسلوئيات وتسيد قيم الحق والخير ومن ثم صياغه المثال المجالي المبني على ارادة الفعل الالهي الذي ؟؟؟؟؟؟؟ كنور طبيعي او استنادا معرفي فطري يهيمن على مشكلة الجميل من خلال قواعده الصارمة ومعطياتها الملموسة في المنتج الجمالي الوسيطي ومع تزمت عقائدي من هذا القبيل كان من الطبيعي ان تكون الغائية ذات وجود متجذر في مجمل اوجه الحياة ومنها الفن حيث الاعتداد بالمضمون الديني والاخلاقي والمعرفي والغاء كيان الفنان الامن حرفيته المقننه بالجامات الضرورة والارادة .

---

[٥٢] المصدر السابق نفسه ص١٩٤

وفي القرن السادس عشر تعود فكرة المنفعه او الخير للقوى السفسطائية للفهور على يد اشهر اشياع الوثنيه في عصره واحد المبشرين بالمنفعيه وهو (نتولا ماكيافللي ١٤٦٩-١٥٢٧) الذي يقارن الاخلاق القيمة والاخلاق المسيحية فيرى ان القدماء كانو يحبون الجاه والصحة و القوة البدنية وكانت دياناتهم تخلع هيبة الهية على القادة والابطال والمشرعين . اما المسيحية فانها على العكس ترجئ غاية الانسان إلى الاخرة والاعراض عن الدنيوي وتمجيد التواضع والنزاهه وتضع الحياة النظرية الباطنة فوق الحياة العملية الظاهرة . فاوهنت عزيمة الانسان واسلمت الدنيا لاهل الجراة والعنف فهي نافعه وضرورية للجهود فقط المطلوب منه الطاعه ويجب على الحاكم ان يحميها ويؤيدها ولو اعتقد طلائها .[٥٣] وهذا يدل على تهميش الذات في بناء ذائقه جمالية بفعل هيمنة صارمة للجانب الموضوعي متمثل بالكنيسة ورجالاتها فلا وجود لاي بادرة او نزعه تطورته باتجاه تحريك الشكل الراسخ في ثبوتيته في القرون الوسيطيه الابعض المعادلات المتفرقه او المهدة لنزاعات ؟؟؟؟؟ كمحاولات (جويتو) واستلهامه للفن الشرفي وعهلى الصعيد الفلسفي محاولات المناهج التجريبيه والاستقرائية التي حاولت اعادة التوازن الطرفي المعادلة باعلاء الجانب الحسي والعقلي الذين قد غيبا بفعل سلطة الايمان المسيحي ولهذا يمكن اعتبار المسيحيه اقرب في مسارها الفكري إلى الافلاطونيه منها إلى الارسطية وهذا مايؤكده (نبتشه) او يرى ان الافلاطونيه اكدت غائية الكون عن طريق اعطاء مكانه عليا لمثال الخير وانكرت وجود مسار طبيعي للاحداث بل جعلت هذا المسار يخدم غايات عليا فضلا عن عنصر الزهد

[٥٣] كرم يوسف : تاريخ الفلسفه الحديثه –دار القلم – بيروت :ب-ت ص٢٥.

وازدواجيه عالم الواقع وعالم المثل وكلها عناصر تكررت في المسيحيه مع شيئ التمويز اما ارسطو فكان في نزعته التجريبيه والواقعيه التي تعلي من قدر الجزئي والمسوس بعيدا – في جوهر تفكيره – عن المسيحيه .[٥٤]

ومع بداية النهضة الفكرية في اقرن السابع عشر طفت على سطح الحوار الفلسفي بوادر العلمية المستندة إلى التجريب ؟؟؟؟؟ من استخفاف الايمان المطلق بالكنيسة والنفيس عن الذات فلقد افترض التجريبيون اهمية لدوارحواس اذ يرى (لوك) ان هناك سبيلين للوصول إلى الغائية الموتيه هما :

١. تجربة حسية اوادراك يعتمد على الاحساس المباشر ويقوم على تلقي الانطباعات الحسية .
٢. تجربة باطنية او تامل يعتمد على التفكير ويقوم على ربط الاحساسات الخارجية واستنباط الافكار منها .

ويؤكد هذا الراي (هيوم) اذ يرى :(ان الافكار ليست الاصوار باهته للانطباعات الحسية القادمة من الحواس)[٥٥]ومن ثم فهو يجد العقل من كل فاعلية وان ماينشا في العقل من انفعالات وادراكات قوية بارزة فهي من الحواس الخارجية . بحيث تحدد صورا لهذه الانفعالات وتنشا علاقات فيما بينها وبين المعاني بفضل قوانين تداعي المعاني او تشابه والتقاون في الزمان و المكان والعلية وهذه القوانين ليست اولية او عزيزية في العقل وانما هي تكرار للتجربة كانها ليست قائمة في الخارج ومن ثم فان للتجريبين موقفا صلبا من القياس لانه مبني على المعنى المجرد الكلي ولانه يشهد بوجود العقل وفصاليته في المعرفه

---

[٥٤] رسل . برتراند : حكمة الغرب ط١ مصدر سابق ص٣٢١.
[٥٥] الكردي راجح : دور الحواس في عملية المعرفه ومجالاتها وفضائلها وتقسيمها مصدر سابق .

وهم يتكرون هذا الدور للعقل ويعدون الحواس صاحبة القام الاوحد في المعرفة . ويتولد الاستدلال ليس بالانتقال من معنى عقلي وانما هو يتولد بالانتقال من محسوس إلى محسوس محكوما بقانون التداعي ومن ثم فانهم يفضلون الاستقراء الذي هو انتقال من محسوس إلى محسوس او من جزئي إلى جزئي والاستقرار قائم لديهم على التوقع الاولي او مجرد عادة يولدها التكرار ذلك ان المستقبل شبيه بالماضي . ولهذا فان التجريبيون اسيري العالم الحسي مما يؤدي إلى نتائج محسوسة بالضرورة وهذا شان المناهج العلمية التطبيقيه فالاحكام التجريبية تتبنى على اساس مادي ملموس تحقق بالتجربه الحسية مما سيكون اليه او منهج حسي في بلوغ الغاية الموفية او الاخلاقية وحتى الجمالية المتمظهرة بطابع علمي تجريبي .

ولم تمنع دعوات التجريبين المتجهه نحو الحسيات (ديكارت) في التنبيه إلى ضرورة العودة إلى العقل في كتابه (مبادئ الفلسفه ١٦٤٤) او كتاب (التاملات في الفلسفه الاولى ١٦٤١-١٦٤٧) اذ ناقش فيه البراهين على وجود الله وخلود النفس عن طريق التفكير الذي يعتبره المعيار الاول للوجود . فيثبت عن طريقه اثبات وجوده ككائن من خلال (الكوجيتو) ومن ثم يثبت وجود الله من خلال ملكة التنكير والاستنباط (انا افكر اذا انا موجود) خبرش ديكاريت ان الله :(اساس كل وجود واساس كل يقين . والله العله التامة لكل ما هو موجود لان الله وحده كاملة الحكمة أي ان له وحده معرفه تامة بحقائق الاشياء).[٥٦]

وبخطى موازية سارت متحولة الاخلاق على مدى المشوار الذي قطعه العقل والحس في تكوين ارادة الشئ السحيقي المتاتيه من حقيقة المتعاليات وفي اعلى قمتها حقيقة الله كله اولى لكل الموجودات . وحتمى الاخلاق كانت معطى وجودي مافتى ينظم سبل اختيارات الناس فارخا ارادة مجاورة للعقل والحس .

[٥٦] رسول : الحضور والتمركز . ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٠ص٢٩.

فلدى (سبينوزا) تنفيد الاخلاق في الفن التجريبي لانماط الوجود فانها مجرد مشكل اختيار شخصي النمط من انماط الحياة تهدف إلى جمالية الوجود علىاعتبار ان الانسان هو من ياتي بالاخلاق إلى العالم لا العكس . وبخلاف (الايطيقيا) فالاخلاق بما هي كذلك غزيرة قطيعية تعم الكل وتقبل بالاستثناء مادامت تعرض نفسها في صيغة قانون قبلي على الدوام . وهنا يجب توضيح للكائن الانساني الحر الذي يمارس حريته تجاه نفسه او تجاه المحيط الموضوعي الذي يعيشه .

اما الاخلاق تشكل اوامر تقتضي الطاعة أي ما ينبغي ان يكون الكائن لاوفق حريته الانسانية وانما وفق مبادئ وغايات تستند إلى معيار يتولومي متعالي .[٥٧]من خلال التمييز المبسط بين الايطقيا والاخلاق هذا يمكن توضح فكرة نهاية الاعتداء وبالمقاييس الاخلاقية التي اتت بها فلسفات مناهضته للقيود المونية والاخلاقية التي يفرضها المحيط الموضوعي على الذات الانسانيه

فـ (كانط) كان يقسم الغايات إلى صنفين:

١. الغاية الذاتيه او الفردية والتي من اجلها تقدم الإرادة على الفعل فهي نسبية ومتغيرة لاتنطوي على اية قيمة كلية ثابتة.
٢. الغاية الموضوعيه وهي ماتكون ثابتة وضرورية ومطلقة .

البرجماتية ونفعية العمل لدى بيرس وجيمس .

لقد بقيت طروحات الفكر الفلسفي والجمالي الموجه نحو غائية العمل الفني سارية المفعول حتى نهايات القرن التاسع عشر وبزوغ القرن العشرين ، حيث ظهرت الافكار(البرجماتية) (*) التي تبناها كل من (بيرس ، ميرلوبونتي ، ووليم جيمس) على قاعدة ان معيار الحقيقة ليس الحكم العقلي ، وانما السلوك العملي النافع المترتب عليها)[٥٨] .

---

[٥٧] اوزال . حسن : نهاي الاخلاق امر حلول المبدا الايتبقي المحاريث مجلة البيان الالكترونيه ع٩٤ www.albayan.com

(*) ذريعي (ذرائعي ، عملي ، براغماتيغي) , Pragmatique

(براغما : فعل وخصوصا شيء) و براغماتيكا : ذريعي : لفظ اقرحه موريس بلوندال للدلالة على علم الفعل بحيث يشكل هذا العلم نظام حقيقة فريدة من نوعها .

ولقد طرحه شارل بيرس في مقالته (كيف نجعل افكارنا واضحة) على النحو التالي .

لم يكن لهذه القاعدة في فكر ش . س . بيرس ، هدف سوى تخليص الفلسفة من اللغو والسفسطة وذلك بالتفريق . وبمعيار دقيق بين الصيغ الفارغة والصيغ الدالة حقا . فالنتائج العملية التي ينشدها هي وجود اختبار ممكن سيكون او لن يكون متطابقا مع الانفتاق الفكري . ويمكن ان نقرب من ةهذه القاعدة ، المقطع الذي يعلن فيه ديكارت انه يتطلع الى " تحصيل – قدر من الحقيقة عبر الادلة العقلية اكبر بكثير مما يحصل كل واحد حين يلامس القضايا التي تهمه والتي سيعاقبه حدوثها عما قريب ، اذا كان قد اساء الحكم ، واكثر مما يحصله المتعلم من خلال الاستدلالات التي يجريها في مكتبه ، حول

وجيمس هنا يميز بين نوعين من الصدق في القضايا :

١- صدق قائم على مدى التطابق بين القضية والواقع الخارجي ، فتكون في حالة التطابق صحيحة ، وغير ذالك كاذبة .

٢- صدق قائم على السعي لامتلاك الحقيقة نفسها والاستفادة منها عمليا ، حيث تكون القضية صادقة والفكرة صحيحة اذا ادت الى نتائج عملية نافعة .[٥٩]

وعلى هذا الاساس ستصبح الحقيقة كامنة فيما سوف تؤدي اليه من اعمال وليس في طبيعتها المجردة . ولهذا انتقد وليام جميس اتباع المذهب المثالي الذين يقرون وجود صور عقلية للاشياء في اذهاننا ، فيقول : (ان وجود هذه الصور او عدم وجودها لا يقدم ولا يؤخر في الحقيقة الواقعة – فوجود صورة عقلية للنار في اذهاننا لا يمكنها ان تحرق الخشب او الورق) .[٦٠]

ان البرجماتية مذهب ليس توافق بل منهجا استوعب وطروحاتها اخذا بل الى طراز وظائفي يخدم حركة الحياة المعاصرة ونزاع المصالح والتحولات البنى المسارية . واخضعت الغائية الى خطاب ذو طابع جمالي وجدلي بعين الوقت فالبراجماتية اذن منهج مادي جدلي يميل الفكر من عليائه ويجعله سائرا بموازاة الحاجات وضروراتها . مع الغائية من حيث علائقية الشيء بالعمل والمنفعة وموازي للنشاط الفائي ، بينما يتقاطع تماما مع اللغائية وكما يلاحظ في المخطط التوضيحي الاتي :-

البرجماتية ← شيء ← عمل ← منفعة ← موضوعي فيزيقي

← مادة ← علم او سلوك ← معرفة او اخلاق ← موضوعي فيزيقي اللاغائية ← مادة ← فكر ، خيال ، حدس ← لذة خالصة ← ذاتي ميتافيزيقي

تنظيرات لا تحدث أي نتيجة ... " كما ان هذا الشكل من الذريعية يمثله (فيلاتي) و (ماريو كاردوني) الذي يضعها صراحة في مواجهة ذريعية . و؟؟؟؟ . وهذا ما كتبه (إو . لورا) من جانبه ." الكلمة ذريعية في طريقة استعمالي لها ، معنى مختلف جدا عن المعنى العام الذي روجه الانجلو – امريكيون . فليس الامر عندي ، اطلاقا ، حصر الحقيقة او التضحية بها لصالح المنفعة او الاستتدخال اية عبارات غريبة عن هاجس الحقيقة ، في البحث عن حقائق خاصة جزئية . – بل اعتقد ان احدى علامات الفكرة الصحيحة هي خصوبتها ، او قابليتها لـ " الاداء " لـ " العمل " بفعالية ؛ واعتقد ان هذه الفعالية لا تتجلى الا بالترجبة ، أي باختبار العقل ووضعه على المحك ، أي ان يتحول هذا الاختبار الى ممارسة أي عمل . للمزيد ينظر : لالاند : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ص١٠١٢ – ١٠١٦ .

[٥٨]) محمد سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتب مدبولي ، ط١ ، القاهرة : ١٩٧٣ ، ص٥٧ .

[٥٩]) نفسه ، ص٥٨ .

[٦٠]) نفسه ، ص٥٨ .

ان هذا الافتراض اللاغائي متاتي من جملة اسباب اهمها ، ان اللاغائية تتنكر لوجود قيم فكرية نافعة وحقائق او قيم عليا موضوعية تشكل صورا جاهزة مفيدة مستقاة من ظلال الموجودات ، بينما تقر الغائية والبرجماتية بذلك حين ترى ان : (الفكر الصحيح هو المكتشف الاول لطرق النجاح العملية ، ووسيلة تشكيل الحياة واداة السيطرة عليها وتوصيلها الى كل ما هو نافع ومفيد للانسان) . [٦١]

ويرى (لالاند) ان البرجماتية (مذهب يرى ان الحقيقة علاقة ملازمة كليا للاختيار البشري ؛ وان المعرفة أداة في خدمة الفعالية ، وان للفكر طابعاً غائياً في الأساس ، فحقيقة قضية تكمن أيضاً في كونها مفيدة ، ناجحة ..، مرُضية) .[٦٢]

ويمكن ان يكون ثمة هامش للذاتية مع المذهب البرجماتي يجدر الإشارة إليه وهو ما يتكون بفعل حق ألذات في اختيار مصلحتها الفردية بان (كذبة نافعة هي حقيقة

فيما يكون خطأ بالنسبة الى هذا ، يكون مع الاساس عينه، حقيقة بالنسبة الى ذاك)[٦٣] ولكن هذا الطرح الذي يملي من جانب الذات والذي اقره على نحو مقارب (ديمقريطس) من قبل لا يحمل معنى مجافي للغائية / من زاوية تقيده بشروط المنفعة المستحصلة من صدق او بطلان

---

[٦١]) نفسه ، ص٥٩ : كما ينظر : بوخينسكي : تاريخ الفلسفة المعاصرة في اوربا ، تر : محمد عبد الكريم العراقي ، مكتبة الفرجاني ، طرابلس : ١٣٨٩هـ ، ص١٨٦ – ١٩٢ .

[٦٢] لا لاند . الموسوعة الفلسفية / مصدر سابق ص١٠١٦.

[٦٣] نفسه ص١٠١٦

الحقيقة الموضوعية ، وهنا شروط تستعيده فلتشترط عدم توافره من الفعل كل توجيها الفكر الفلسفي والجمالي الاغائية ..

جون ديوي

تتكرس ففي فلسفة (ديوي ١٨٥٩ – ١٩٥٢) علاقي وثيقة تربط الفن بالصيغة النفعية من فلال استنادة على مفهوم ((الخبرة الجمالية)) . بعد ان كان اصحاب النزعات التعبيرية ، واسكلوجية ، والشكلية ينسبون الى الفن وظائف جزئية محدودة ويفسرون الحياة الجمالية باعتبارها مضهراً نوعياً خاصاً من مضاهر نشاط الوجود البشري ، نجد ان ديوي يريد ان يوسع مفهوم الخبرة الجمالية ليجعل منه ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية ، (فليس هناك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية ، او يناى بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية – وان كل خبرة تنطوي على ضرب من الايقاع ، وتفضي الى خفض التوتر نتيجة الاشباع ، ان لم نقل قد تؤدي في خاتمة المطاف الى امدادنا بضرب من الرضا او اللذة او الامتاع)[٦٤] وهذه دعوة الى النزوع نحو الغاية لتحقيق المنفعة من المنتج الفني ، وثورة على كل نزعة أرستقراطية تعزل الفن ضمن دائرة النخبة من أصحاب الأمزجة او الأذواق الرقيقة ، فديوي هنا وجهنا باتجاه نظرية (الفن للمجتمع) موكلا اليه مسؤولية كان قد تنصل عنها في فلسفات كانط واتباع المثالية . في توجيه وفائدة المجتمع .

كما يؤكد ديوي على اهمية الجانب الحضاري في تكوين الطابع الجمالي ، أي ان الفن هو نتاج بيئة يتاثر بكل حيثياتها فيجيء انتاج الفن لسانا معبرا عن الحضارة التي هي البوتقة التي نصهر داخلها صناعات الجماعة وفنونها . لذا اعتقد ديوي باستحالة الفصل بين الفن والصناعة او الخبرة الجمالية عن الحياة العملية . لان الفن لديه لا يمكن ان نجلو من القيمة التربوية (فلا بد للفنان من ان ينطوي على عملية انتاج او داء او صناعة ... لان الانسان قد ينحت ، او يقطع ، او يقد او يغني ، او يرقص ، او يرسم ...

والعمل او الانتاج انما يكون فنيا فيما تجيء اتلنتيجة المدركة حسيا ذات طبيعة ناصة تشهد بان كيفياتها باعتبارها مدرسة هي التي تحكمت في عملية انتاجها [٦٥]

(فالفن هو الحياة نفسها مركزة)[٦٦] .

واذا كان ديوي من الفلاسفة الافلاقيين فهو كما يعمل على الربط ما بين الفن والافلاق . يعمل كذلك على ربطه بالمنفعة وبالحياة حيث يقول وعندما تتضرر القدرة الانسانية من ذلك

---

[٦٤]) ابراهيم زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة : ب . ت ، ص٢٠٧ .
[٦٥]) نفسه ، ص٢١٠ .
[٦٦]) نفسه . ص٢١١ .

الميراث الثقيل المتعلق بعدم القابلية للتغير الذي يرزح عبئه على المخيلة عندئذ تكون بمثابة قوة ابداعية اجتماعية ، حيث يكون الفن من اجل الرفاهية وغريبا عن مشاغل الحياة اليومية)[٦٧] .

كما حبذ (سانتيانا ١٨٦٣ – ١٩٥٢) فكرة نفعية الفن ، حيث جعل الغريزة مصدرا للفن من جانب ، وربطه بالنفع والفائدة من جانب اخر اذ يقول : (ان جميع الفنون انما تستمد من ينبوع غريزي وتجسيم مادي ، فاذا كانت الطيور وهي تبني اعشاشها تشعر بفائدة ما تصنع ، فان ما يقومن بعمله يعتبر فنا)[٦٨] .

كما اكد الناقد الفني (روجر مزاي) على الجانب النفعي الحيوي الذي يجب ان يتملكه الفن ليكون في خدمة الحياة اذ ان الفن اذا نظرنا اليه من الوجهة الحيوية انما يعتبر جحودا وانكارا لتلك الحيوية ذلك ان ابتكار الاشياء التي لا تخدم غرضا ماديا والتي يتوقف تقديرها على الناحية الجمالية المجردة ، انما هي اشياء غير حيوية او بعبارة اخرى انها تقف موقفا سلبيا من الحياة . وان الطابع الحيوي الوحيد الممكن تلمسه في الفن هو الجانب الاقتصادي المتحقق في تحويل الابداع الفني البى سلعة خاضعة لقوانين العرض والطلب ومتماشية مع ذائقة طبقية ، اثرت بشكل واضح في الطابع الاجتماعي في تاريخ الفن وعلاقته بالمجتمع ، كما اثرت بشكل انعكاسي سلبي على تقوقع الفن لردح من الزمن ، جاعلة من امتياز لطبقة الاغنياء غير المثقفين المحتفين بالجانب ألوصفي ألتشبيهي لفن الصورة الشخصية (Portrait) .[٦٩]

المبحث الثاني

اللاغائية في الفكر الفلسفي والجمالي

تقدمة

بعد الهيمنة التي فرضتها قيمتا الحق والخير في مجالي المعرفة والأخلاق حتى تحول الجمال إلى تابع تلك القيمتين يقترن توافره في الشيء على مدى حضور تلك القيمتين وبعد إن تقوقع الفكر الإنساني الأوربي لقرون عدة في مدار الفكر اللاهوتي مهشما دور الإنسان ومحولا إياه إلى تابعا مسلما بالقيم الميتافيزيقية التي شكلت عبئا ثقيلا على كاهل الفكر الإنساني بصورة (أفكار مسبقة) [*] عدت مصدرا إتفاقيا على تحديد الحكم الجمالي ، لتتحول بدورها إلى جزء مهم في تشكل الوعي الذاتي اخذ مساحته العريضة

---

[٦٧]) حسن ، حسن محمد : الاصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، دار الجبل للطباعة ، القاهرة : ب ت ، ص٣٢-٣٣

[٦٨]) نفسه ، ص٣٣ .

[٦٩]) نفسه ، ص٣٥ .

[*] مجموع الافكار والمعتقدات التي شكلت مجتمعة الوعي الانساني الاوربي اذاك ، وهي بمعضمها كما يرى الباحث افكار ميتافيزيقية لازمت الانسان حتى بواكير النهضة الفكرية للقرن السابع عشر حيث شاع وعي جديد بمعتقدات فيزيقية قابلة للقياس وخاضعة للعقلية العلمية (الامبريقية) الاختبارية ، ثم عاد الى تبني الفكر الميتافيزيقي ولكن بحلة جديدة قوامها الهواجس الداخلية التي سلها الانسان وليس المحيط الموضوعي الايماني .

من الجانب النظري والعملي في مجمل أوجه الحياة ، حتى بدأت معطيات الفكر الإنساني تأخذ مجرى تراتبي يتجه إلى منطقة الخواء واللاجدوى التي شعر بها النهضويون ، إذ ظهرت الحركة الإنسانية (Humanism) منادية بإحياء الفردية والتقدمية ومناهضتها للأفكار الرجعية التي كرسها المعتقد الديني الميثولوجي المهيمن و المحكم في إطباقه على الهموم الدنيوية .

لقد هيئ الاعتقاد الديني الإيماني مناخا خصبا لتجذير الغائية في الفكر والتطبيق وهذا ما تعكسه النتاجات الفكرية والفنية لتلك الفترات التاريخية لما قبل النهضة ، وكان السبب المباشر لذلك وجود تلك المسلمات الخارجية التي ألجمت حركة ملكات الذات ومواهبها . لذا فقد كان رد فعل (الإنسانيون) أن هبطوا بفكرة الإله إلى الأرض ، لتحل محلها فكرة الإنسان ليصبح الأخير مركز الكون ومحور الحياة " فالمعرفة البشرية ترتبط مباشرة بالإنسان لأنه هو الذي يمارس عملية التفكير " [**]

إنّ هذه النظرة الجديدة لدور الإنسان لم يكن لها أن تتحقق أو تتبلور دون وجود معنى جديد ودلالة أكثر إيحاءً وتعبيرا عن ذاتية الإنسان وإبداعيته ، فالتحول الذي عرفه عصر التنوير هو في العمق تحول اتخذ أبعاداً علمية وعقلية كانت تهدف بشكل أساس إلى تمجيد الروح الإنسانية بعيدا عن التقليد والعتاقة ومنفصلا عن كل أنواع الوسائط الذهنية والميتافيزيقية .

لقد وقف وراء هذا التحول عوامل اجتماعية وفكرية وسياسية ، فمن غير الممكن استبعاد تأثيرات كل من (كوندياك ، وجان جاك روسو) [*] التي حملت بعداً ابستمولوجياً [**] في غاية الأهمية أو التنظيرات الجمالية التي حاولت تحديد مفهوم الجمال بعلم مبني على أسس موضوعية في الدراسات الاستطيقية لـ(باومجارتن) [***] أو الثورة العقلية لـ(ديكارت) أو الفتوحات (الكوبرينيكية) [****] لـ(كانط) ، كما أن " عقلانية الفكر الجمالي والفلسفي الحديث كانت تقترب إلى حدٍّ بعيد من الجمال المعرفي للفيزياء النيوتنية ، وتبتعد عن العقلانية الديكارتية " [٧٠] ، وبالتالي فان العالم لم يعد يتبلور انطلاقا من نزعة انطولوجية [*] لاهوتية بل أصبح بمثابة نشاط يمارس من طرف العقل الإنساني المتميز بفعاليته الذهنية التي تتمفصل من خلال التجربة وانطلاقا منها ليصل – بالاستناد على ذلك – إلى البرهنة على القدرة الحية للإنسان في عقلنة العالم وإشاعة الإيمان الجديد المتشكل من ثقة متنامية في قدرة الإنسان على التحرر من أوهامه وأوثانه المترسبة والمتخندقة داخل أشكال وعيه التاريخي .

كان لبزوغ الذات الواضح ، دوره في تفعيل حركة الآراء الجمالية المتولدة عن فلسفات مثالية متعالية أخذت مدياتها الزمنية التراتبية حتى بدأت تفقد بريقها مع تعالي صيحات الفكر الفلسفي الجديد الميال لاستنفار طاقات الإنسان المعطلة ، وبدا التوجه نحو فصل الجمال عن ثالوث القيم وإدخاله ضمن قائمة العلوم التجريبية رغم صعوبة المهمة ، إذ ساد اعتقاد تشاؤمي مفاده "

[**] لقد ادرك بعض الافراد تهافت جزء من الافكار والممارسات الموروثة لكنهم جوبهوا بقوة بالقوة والتهديد لغرض التراجع ، ومثال هؤلاء الأنبياء ، فـ(ابرهيم) عليه السلام اعترض على عبادة الاصنام فحكم عليه بالحرق ، و(غاليلو) مثل امام المحكمة وفرض عليه بالقوة التراجع عن القول بكروية الارض .للمزيد ينظر : الفريجي ، عبد الله : الافكار المسبقة وأسس بناء الوعي ، مجلة النبأ ، ع ٦٤ ، السنة ٧ ، المستقبل للثقافة والاعلام ، الكويت ، بيروت : ٢٠٠١ ، ص٨١ .

[*] **كوندياك (١٧١٥-١٧٨٠)** : من رواد الفلسفة الفرنسية ، كان قسيسا لم يزاول الكهنوت قط ، وإنما قرأ للفلاسفة المحدثين ، اعتنق مذهب (لوك) وكان رائد الحسية في وطنه ، وعرض هذه الحسية في كتابه(محاولة في أصل المعارف الإنسانية ١٧٤٦) واتبعه بآخر (كتاب المذاهب ١٧٤٩) الذي تعرض فيه للنقد لمذهب (ديكارت ، ومالبرانش ، وسبينوزا وليبنتز ، وغيرهم) من المعتمدين على العقل وحده ، اشتهر بإذاعة مذهبه الحسي في وقت اشتدت فيه الحملة على الدين والفلسفة السلفية .

جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨) : فرنسي الأصل ، بروتستانتي المذهب ، اشتهر من خلال فوزه بجائزة صحيفة أكاديمية (دي جون) حول مسألة (هل عاونت الفنون والعلوم على تصفية الأخلاق ؟) فكتب عن ذلك (مقال في العلوم والفنون) ، واتبعه بمقال آخر بنفس الصحيفة (في أصل التفاوت بين الناس) مؤشرا بذلك المقال الذي طبع كتابا توجهاته الاجتماعية الرافضة والتي أسهمت بشكل فاعل في تأجيج روح الحماسة لدى الثوار الفرنسيين المنادين بشعاراتهم المطالبة بالحرية والمساواة .

[**] **الابستمولوجيا** (Epistemology) : دراسة نقدية لمبادئ العلوم المختلفة وفروضها ونتائجها ، تهدف إلى تحديد أصلها المنطقي وقيمتها الموضوعية .

[***] **باومجارتن** : فيلسوف ألماني ولد في برلين وتتلمذ على يد (كرستيان وولف) في جامعة (Hall) تأثر بفلسفة (ليبتنز) ، وأصدر عدة مؤلفات فلسفية و لاهوتية ، أهمها كتاب (الميتافيزيقيا) ومن ثم كتاب (الاستطيقيا) الذي عرض فيه نظريته الجمالية التي اقر فيها بأن كمال العمل الفني يكمن في تلبية شروط ما يسمى بـ(الوحدة في التنوع) . للمزيد ينظر : أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص ٢٩ – ٣٠ .

[****] نسبة لـ(كوبرنيكوس Copernicus) الذي احدث ثورة على الاعتقاد السائد بمركزية الأرض في الكون وثباتها ، وانها تتحرك حول الشمس . وقد نادى (كانط) بمركزية الذات الإنسانية وجعل الموجودات أو الأشياء الموضوعية تدور حولها . للمزيد ينظر : زيدان ، محمود : كانط وفلسفته النظرية ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر ، ص ١٩٧ .

[٧٠] الزاوي ، الحسين : الحداثة والتصور التنويري للغة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد١٢٢-١٢٣ ، مركز الإنماء القومي ، لبنان – باريس ، ٢٠٠٢ ، ص ٦٢ .

[*] **انطولوجي (Ontology)** أو **(أيسية)** : (الكون من حيث هو كون) أو معرفة ما هي عليه الأشياء بذاتها من حيث هي جواهر فريدة ، بالمعنى الديكارتي و الليبنتزي لهذه الكلمة مقابل درس مظاهرها ومحمولاتها وهي فكرة مجردة . للمزيد ينظر : لالاند ، اندريه : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص٩١٢ .

إن استقلال الجمال عن ثالوث القيم يعني إهداره كقيمة والعبث بتأريخه الذي نشأ مع وجدان الإنسان ووعيه " [٧١] . وهذا الاعتقاد السلبي شجع أنصار نظرية (الفن للحياة) التزمّت بآرائهم في ربط الجميل بالمفيد والمفهوم فـ(شارل لالو) أكد على تواشج العلاقة بين الجمال والمظاهر الاجتماعية ، كما اقر (تولستوي) : بـ " إن انتشار العمل الفني هو مقياس لأصالته وجودته ... فالعمل الفني الأصيل لا يحتاج إلى تربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات ، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفني الجيد وقد لا يفهمه المنحرف عن الدين .. والعمل الفني يلغي الفواصل بين الفنان والمتذوق ، ففي التقارب والاتصال تكمن قوة الفن " [٧٢] . ولكن مريدي نظرية (الفن للحياة) لم يكونوا الوحيدين في ساحة التصارع الفكري ، إذ إن المدافعين عن النصر الأول للذات النهضوية تمسكوا بنصرهم وحاولوا تعزيزه ، ففي مقابل هذا الموقف المؤدلج للفن كانت آراء المعارضين ومنهم – على سبيل المثال لا الحصر – (نيتشه) المعروف بفكره المناهض لكل التمركزات والمتعاليات الوجودية واللاوجودية ، يطرح فكرة الاكتفاء الذاتي المتجسدة في الطبيعة " كونوا مثلي ! أنني الأم الأولية الخالقة إلى الأبد ، وراء السيلان المستمر للظواهر ، افرض الوجود ، واكتفي بذاتي دائما وسط الظواهر " [٧٣] ، والاكتفاء المقصود هنا هو ما دارت حوله نظريات البنائية والسيميائية والقراءة الحديثة .

وهكذا استمرت حالة الجدل والصراع [*] بين المواقف المؤيدة والمعارضة لمسألة علاقة الفن بالجمال والجمال بالمنفعة والأخلاق ، وأسفر عن هذا الجدل والاختلاف - الذي هو بفحواه ، حسب موضوعة البحث صراع الغائية مع اللاغائية ، توالد تيارات الفن الحديث التي تدين بالولاء لأحد الطرفين - الغائية أو اللاغائية - كما سنوضحه بالتفصيل في الفصل الثالث من البحث .

يمكن تحديد أبعاد التطور الفكري الحاصل في مكونات الفلسفة الجمالية الحديثة باستبدال المباحث التي اشتغلت عليها الفلسفة القديمة (الوجود ، المعرفة ، القيم) بنظائر موضوعية أكثر صلاحية لمجاراة النهضة الشاملة لأوجه الحياة الأوربية ، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط المبسط التالي :

١. الوجود الموضوعي ← الذات (مركز الوجود)

٢. المعرفة (الأفكار المسبقة) ← العقلانية [*]

٣. القيم (الحق والخير والجمال المطلق) ← العدمية (ضرب التمركزات) [٧٤].

فكما تمظهرت الغائية في المباحث القديمة ، فان تغير تلك المباحث جراء العوامل المتعددة آنفة الذكر ، قد اوجب تغيير فحوى تلك المباحث التي اشتغلت فيها اللاغائية ، كما سنوضحه ونفسره في المبحث الحالي . فنقطة البدء يمكن نسبها إلى (ديكارت) ومبدأ (الكوجيتو) [**] كأساس للحقيقة واليقين ، والنقطة الأخرى تحسب لصالح (ايمانويل كانط) بتثويره للعقل وحدوده وتفعيل ملكة (الاستحسان) والنقطة لـ(فريدريك نيتشه) الثائر على القيم العقلية والنفسية والجمالية [٧٥] .

---

[٧١] عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ ، ص ٢٠ .

[٧٢] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٥٩ – ١٦٠ .

[٧٣] F. Nietzsche, "La Naissancede La Tragedie ", Tran. Par Genevieve Bainquis, Gallimard, Clifton, ١٩٥٩, P.١٧-٢١.

[*] للمزيد حول الصراع الايطيقي قديما وحديثا ، راجع : شينويد ، ج. ب وآخرون : قرن من الفلسفة ، من نظرية علم الأخلاق ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٥ – ١٣٦ .

[*] **العقلانية (Rationalism)** : طرح مفهوم العقلانية بعدة معان ومنها تعريف ابستمولوجي يخص المفاهيم او بعض المفاهيم بالعقلانية او اللاعقلانية فتستعمل العلوم الانسانية مفهوم العقلانية بعدة معان فعندما يكون الفعل موضوعا متكيفاً مع الاهداف التي يسعى الى تحقيقها ، وصف بالعقلانية . فتعرف العقلانية كتكيف الوسائل مع الغايات ونقول عن فاعل انه غير عقلاني إذا سعى وراء غايات متناقضة أو إذا كانت افضلياته متناثرة .

[٧٤] محمد الشيخ ، ياسر الطائري : متقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١٢ .

[**] **الكوجيتو** (أنا أفكر ، إذن فأنا موجود) : منهج للشك استخدمه ديكارت في تحصيل المعارف جمعيها حسية كانت أو عقلية ، لوجود احتمالية احتواءها على الخدع ، ولكنه وجد ان ثمة شيئا لا يقبل الشك وهو- - حقيقة كونه يشك ولم يكن يستطيع الشك لو لم يكن موجوداً ، اذن فهو موجود لانه يشك ، ولما كان الشك تفكيراً فهو موجود ولانه يفكر بهذا ديكارت الى تلك المقولة المأثورة اعلاه .

[٧٥] محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، المصدر السابق ، ص ١٣ .

من الغائية إلى اللاغائية

يمكن وصف العصور المسماة بـ(العصور المظلمة) والتي استمرت لقرون عدة بأنها الهدوء الذي يسبق العاصفة التي لاتزال تداعياتها مستمرة ليومنا هذا ، فهي المرجل الذي اقتدحت في رحمه الشرارة الأولى وهي البوتقة التي صهرت فيها مكونات الفسيفساء الفكري والجمالي المعاصر .

ولكي نفهم حقيقة ومنهجية توالد تيارات الفكر والفن الحديث المتجهة تدريجيا نحو اللاغائية ، فلا بد من الاستعانة بالتتابع الزمني للفكر الفلسفي والجمالي المتنافذ مع مراحل تاريخية لها ملابساتها وظروفها الخاصة .

فبعد أن لاحظنا ترسخ الغائية في الفلسفة اليونانية القديمة المرتكزة على القيم المثالية ذات المغزى النفعي التربوي ، ثم استباحة الذات الإنسانية في خضم التيار الديني الجارف في العصور الوسطى ، بشكل يقوي شوكة الغائية في الفكر ، برزت تدريجيا أفكار مجددة تحاول النهوض و

الوقوف بوجه المد اللاهوتي المتبني والمكرس للفكر الغائي ، لتحاول تلك الأفكار النهضوية قلب الطاولة على كل المتعاليات والمقدسات المترسبة في ذاكرة الوعي الديني وسلطة الإيمان في محاولة استدراج ذكية مخادعة في البداية – لتجنب رد الفعل- لإيجاد بعد حسي وعقلي لذلك الإيمان لغرض تأكيده تارة.. وأخرى لهدمه من الداخل وتبيان خواءه ، وكان لهذا السعي ثماره ، إذ إن الاعتداد بالسلطات الموضوعية ، (القيم ، الدين ، العرف ، الكنيسة ، المثل.. وما إلى ذلك) تضائل واخذ بالأفول مع ضربات الفكر الحديث المتتالية والتي ابتدأت بالصدع الذي أحدثه (رينيه ديكارت ١٥٩٦- ١٦٥٠)* في جدار المثالية اللاهوتية في القرن السادس عشر . عندما تنكر لضرورة الاعتراف بالحقائق الخارجة دون نظر وتحقق حسي عقلي ملموس ، شاكاً بما تنقله معطيات العالم الموضوعي ، من شك في أصل التعامل مع ذلك العالم أي الحواس .

إذ اوجب (ديكارت) في فلسفته الجمالية إن يكون الفن خاضعاً لنظام صارم يفرضه العقل ، ويطبق الوضوح والتحليل الدقيق في المسائل الجمالية ليكون الجمال حاضراً من خلال الاقتناع برصانة المنطق الفكري ، وبالتالي (استبعاد تدخل الكنيسة في شؤون الابداع الفني والعلم) [١]

وبتبنيه للروح العلمية العقلية في فحص الحقائق العلمية والجمالية ، حقق ديكارت قفزه مهمة في تحديد نوع الحكم الجمالي نقلته من حالة الاطلاق (الجمال المطلق) إلى (نسبية الجمال) فلا توجد قوة خارجية تجبلنا على رؤية محددة للاشياء ، ولقد اوضح ديكارت هذه النسبية في مؤلفه (ملخص في الموسيقى) الذي نبه فيه إلى (الجمال الموسيقي) والربط بين العمل والاحساس ، فلا وجود لـ(الجمال المطلق) لان ما يحوز اعجاب البعض قد لا يحوز اعجاب البعض الاخر ، لهذه النظرية مرجعياتها التي تعود إلى فلاسفة الاغريق (جورجياس) و (بروتاغوراس) حين اكد نسبية القيم الجمالية والنظرة الفردانية (الذاتية) إلى الموضوع الجمالي وقد عملت هذه النظرة بقوة في تثبيت دعائم اللاغائية في الفكر والتطبيق الحديثين .

وبناءاً على ذلك فأن الجميل عند ديكارت وفقاً لهذه النسبية هو ما يحوز على اعجاب أكثر عدد من الشاهدين لنقول عنه انه الاجمل[٢] وهذه الفكرة ذات البعد التجريبي ظهرت فيما بعد عند (كانط) .

لقد استبدلت فكرة ديكارت النسبية عن الجمال ،الغائية المعرفيةوالاخلاقية بغائية مؤسسه على التوافق الحسي والعقلي مع موضوعة الجمال أو مادته ، بما يحدث لذة (عقلية ، وحسية) ولتحقيق هذه اللذة فلا بد من امرين :

١- اهمية الاحساس ، وبالتالي اهمية عضوا الحس الذي يستلم المؤثرات الصوتية والمرئية .
٢- التأكيد على وجود ضرب من الاتزان في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن بحيث لاتتحقق اللذة ، مالم يتحقق الاتزان ، وهذا ما عبر عنه في مثال صوتي الموسيقي*.

---

* يعد (ديكارت) : ابو الفلسفة الحديثة ويطلق عليه سيد الفكر ، أطلق مقولة (الكومبيتو) (انا افكر اذن انا موجود) أي بفضل قدرة الذات على التفكير ، ترى الذات وجودها . للمزيد ينظر : هاشير ستيورات ، عصر العقل ، القرن السابع عشر ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق : ١٩٧٥ ، ص٥٠ .

[١] افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، دار افريقيا الشرق ، ط٢ ، ١٩٩٨ ، ص١٣٢ .

[٢] عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص٨٠ .

* ان الموسيقى تعتمد على حسن الاستماع ، ولا يعني ذلك انها لاتكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطة و المعمول بها في علم الموسيقى ، بل ان حسن الاستماع والاستمتاع به يوازي في اهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية . لان الصوت المنخفض لايحقق استماعا جيداً وبالتالي لايحدث لذة وكذا الحال مع الصوت الشديد الارتفاع . للمزيد ينظر : ابو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٢٢ .

وأن نسبية الشعور بهذه اللذة قد يتفاوت من شخص لأخر أو لدى الشخص نفسه بحسب حالته السايكولوجية .

كما فصل ديكارت بين الجمال والحقيقة ،مع " أن الحقيقة مطلقة وعليا وقيمة تعينية لارجعة فيها ولاحياد عنها ولانسبية فيها ، وهي تتعلق بالعقل وحده وتنبثق منه ، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعلق بها من وهم وزيف . فالحقيقة هنا لاتتطابق مع الجمال "[١] وعلة عدم التطابق هذه ناشئة من ان الحقائق ذهنية خالصة ، وبذلك تتطابق مع عنصري العقل والحس [٢] والجمال نسبي لدى المتذوقين رغم اعتماده على الحس والعقل كقاسم مشترك في تكوين الحقائق المطلقة وفي صياغة الحكم الجمالي ، الا ان اضافة العامل النفسي بثقل واضح للصياغة المناطة بالحكم هي التي تحقق تلك المرونة في الحقيقة الجمالية اللامطلقة .

اذ " لايمكن تصور النظرة الجمالية الديكارتية بأنها مطابقة للواقع المرئي لانها ببساطة ليست محض ادراك حسي " [٣] فالإحساس من قبل الفنان أو المتلقي يكون فطرياً لاستقبال ما يناسبها واستثمار حالة التوازن في المحسوس فالحواس لاتعمل بالية منفصلة عن الوحدة المعرفية المتكاملة لتكون مجرد آلات ذات وظيفة علمية تجريبية غير متوافقة أو متأثرة بالحالة النفسية وتركيباتها ، لذا فان " الشعور بالجمال يرجع إلى المجال الأوسط الذي يتشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً " .[٤]

وعلى هذا النحو يمكن مقاربة الجمال من المفهوم الكلاسيكي المعتمد على العقل حكماً للإبداع ، ولما كان ذلك ممكناً – أي دور العقل في تقييم الظاهرة الجمالية – فهذا يعني حضور مهم للذات بكل تراثها الشخصي ، ولذلك فان الحكم تنتفي عنه صفة الموضوعية ، وبالتالي تقدير الجمال عقلياً ونفسياً دون ضرورة معيارية ، فاللذة لاتنتمي إلى صنف الحقائق المطلقة ،وبهذا يقترب ديكارت وفقاً لهذا النضور الجمالي من (كانط ، في نسبية الجمال ، ومن (نيتشة) في اللغة الجمالية والاستمتاع بالجمال مجاله من (الديونيزية) [*] ويبتعد ذات الوقت عن تلازم الحقيقة الجمالية مع نتاجاتها النافعة والمخطط التوضيحي يشير إلى مدى اقتراب التوجه الجمالي الديكارتي العام مع مفهوم الجميل دون غاية أو اللاغائي : ولاحظ عدم توفر امكانية التجربة الملموسة في ابداع الجمال :

المحسوس + المدرك (الذات) ← توافق عقلي + (نفسي وجداني) ← توحد الجسد + النفس [١] ← انفعال لذة خاصة .

بينما تبقى الغائية متموضعة في مهمة البحث العلمي المناط بالعقل والأحكام الموضوعية المتعلقة بالحقائق الذهنية .

إحساس واضح ← إدراك تجريبي ← حكم عقلي ← حقائق مطلقة.

ويلاحظ الدور المهم للتجربة في اثبات الحقائق الذهنية المطلقة واختبارها وانتفاء الحقيقة من اللاغائية ، من هنا تتبلور نسبية القيم الجمالي عند ديكارت المتأتية من عناصر وعوامل وضع الحكم الجمالي أو العلمي وفصله بين قيمتي الحق والجمال ، فالجميل لايشترط ان يكون حقيقي والعكس صحيح ايضا .

لقد حققت اراء ديكارت الفلسفية والجمالية انجازاً مهماً في تمهيد الطريق امام (لاغائية الجمال) من خلال مجموع الظواهر النسبية التي كشف عنها في آلية التعامل مع موضوعة الجمال وازاحة الجميل من منطقة العلاقة الصميمية بالقيم الموضوعية وجعله نشاطاً حسياً عقلياً لاعلاقة له بالحقائق المطلقة ، فالحقيقة نسبية بحد ذاتها ، والاحساس بالجمال نسبي ايضاً لتباينه من فرد لآخر أو من جماعة أو جنس لآخر، وعلى مستوى الفرد الواحد ايضاً بحسب حالته النفسية .

---

[١] عباس ، راوية عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص٨٦ .
[٢] راجع : ديكارت ، رينيه : مبادئ الفلسفة ، ترجمة عثمان امين ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٦٦-١٦٧ . كما ينظر : ديكارت ، رينيه ، التأملات في الفلسفة الاولى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٣٥ – ١٣٦ .
[٣] ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، ٢٠٠٣ ، ص٥١ .
[٤] ابو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .
[*] نسبة إلى **ديونيزس** **Deunaizes** اله العبث والخمر واللذة لدى اليونان .
(١) محمد ، عبد المعطي علي ، تيارات فلسفية حديثة ، دار المعرفة الجامعية ، كلية الاداب ، جامعة الاسكندرية : ١٩٨٢ ، ص٥٨-٥٩.

وهذا الموقف النفسي من الجمال تنافذ مع آراء اغلب مفكري القرن السابع عشر امثال (مونتيني [*] ، وباسكال [**] ، ومالبرانش [***] ، وليبنتز[****]) وغيرهم ممن اشاروا إلى نسبية الجمال وطبيعته واصلة .

لقد نتج عن تهجين الحكم الجمالي ، بأدخال عناصر وعوامل غير معهودة كالـ"النفس ، الاحساس أو الشعور ، الانسجام ، التفاعل بين الجسد والنفس ... وما إلى ذلك " من العوامل التي جادت بها النظريات النفسية والعلمية ، والاجتماعية .. ، ان حدث شرخ بين الجمال (اللذة) ، والحقيقة وهذا بحد ذاته يعد تحول غاية في الاهمية بالنسبة لموضوعة البحث اللاغائية على الاقل ، فبعد ان كان الجمال ملحقا بمحمولات الحق وضرورات التطابق مع مظاهره المعرفية أو اليقينة ، حظي الجمال بأستقلالية نسبية ترحله من منطقة الغرضية والنفعية المادية ، إلى منطقة اللذة الخالصة والمتعة الجمالية و " أنتقاد فكرة المماثلة " [١] .

من هذا المنفذ المهم ولج (ايمانويل كانط Immanuel Kant ١٧٢٤- ١٨٠٤) إلى صلب المشكلة الجمالية . إذا رأى ان كلا المذهبين : (التجريبي)[*] و (العقلي)[**] قد قدما تفسيرا منقوصا ومن جانب واحد لبناء المعرفة الانسانية ومضمونها . ليفتح ابوابا جديدة ومناطق عذرية في الحكم الجمالي المستند إلى حقيقة راسخة امن بها (كانط) هي ان للانسان غاية بذاته ، وان الذات لا تنظر للاشياء على اساس معياري ، انما تقدري وبهذا قلب اليات اشتغال علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس اكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق لما جعله يمضي قدما في وضع اسس منطقية لعملية التذوق هذه ، التي تستبعد من ادائياتها القيم النظرية والعملية أي المعرفية (الحق) والاخلاقية (الخير) وفق الفهم الكلاسيكي _ لتأخذ مديات اكثر رحابة بتفعيل ملكات الذات الكامنة والمغيبة خلف استار العقل .

فالعقل النظري لديه يعمل على توحيد التجربة ، حينما يعمل مع الحساسية والفاهمة ، ويعمل في الفراغ حينما يقتصر في ذاته ، وهذا يعني ان هناك نوعين من المعرفة :

١ – معرفة تنتج عن التقاء العقل بالموضوع في التجربة (العملية) .

٢ – معرفة تحصل في الفراغ ، فلا يلتقي العقل منها بأي موضوع في التجربة . [١]

وهذه المنطقة العذرية هي منطقة الجمال الخالص المحض – لذا فقد اقر كانط بأن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي ، واوى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو انه حكم صادر عن الذوق [***]. وان

---

[*] **مونتيني ، ميشيل ايكم Montainine** (١٥٣٣- ١٥٩٢) اديب وفيلسوف فرنسي ، رأى ان تارخ العلوم والمعارف الانسانية يشهد على الصراع الدائم الذي يخوضه العقل مع الطبيعة والذي غالباًً ما ينتهي إلى عجز العقل عن التحديد الدقيق لاسباب الظواهر ومبادئها . ويرجع هذا العجز في نظرة إلى تعدد وتنوع مظاهر الطبيعة من جهة وتبدل وتغير افكار وابحاث من جهة اخرى ، لذلك كانت الحقيقة الكونية للاشياء ، (التنوع والتعدد) لا (التشابه والتماثل) .

[**] **باسكال بليز Pascal (١٦٢٣- ١٦٦٢)** عالم فرنسي وفيلسوف لاهوتي ، وضع في العلم اساس النظرية الحديثة في قياس درجات الاحتمال ، وابتكر المثاث الرياضي " مثلث باسكال " وصاغ قانون تعادل السوائل المعروف باسمه ، وقد مهدعقول معاصريه لدراسة النفس البشرية والعقل الانساني بكل ما يمتاز به من (كمال أو نقص) ، ومن (خير أو شر) .

[***] **مالبرانش Malebranche (١٦٣٨ – ١٧١٥)** فيلسوف فرنسي ديكارتي ، تطرف في الثنائية التي تفرق بين العقل والجسم وانشأ فيها مذهب (التوافقية) خلاصته ان التفاعل بين العقل والجسم محال بحيث تتوازى افكار العقل مع الحوادث المادية ، دون اتصال بين الجانبين .

[****] **ليبنتز ، جو تغريت فلهلم ، Lebintz** (١٦٤٦ – ١٧١٦) فيلسوف وعالم رياضيات الماني ، تختلف فلسفته عن فلسفة ديكارت فبي انه راى ان الامتداد يستحيل ان يكون صفة الجوهر ، اذ الامتداد يتظمن التعدد ، اذن فصفة الجوهر هي الفكر أو هي القوة : وقد ذهب إلى وجود عدد لانهاية له من الوحدات الروحية اسماها (مونادات) .

[١] اسماعيل ، عز الدين :الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص٤٩ .

[*] **المذهب التجريبي Empiricism** مذهب يقوم على ان الحس باب المعرفة الوحيدة ، فليس في العقل شيء لم يمر بالحس اولاً . وهكذا يدل هذا المذهب على الخبرة المتراكمة من التجربة ويرفض مبدأ وجود افكار نظرية موروثة كما يدعي العقليون . ومهمة العقل هي تأليف افكار لا علاقة لها بالعالم الخارجي من خلال الافكار المستمدة من الحواس . للمزيد ينظر : روزنتال ،م (و) ، ي، يودين : الوسوعة الفلسفية ، ترجمة ، سمير كرم ، دار الطليعة ، ط٥ ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٤٧٢ .

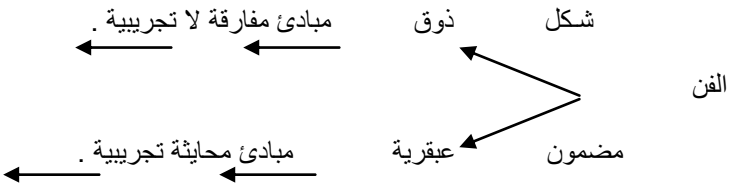
[**] **المذهب العقلي Rationalism** مذهب يفسر المعرفة في ضوء مبادئ اولوية وضرورية ، ويرى أن لاسبب إلى معرفة بدونها ، لان الحواس لاتزودنا الا بمعلومات غامضة ومؤقتة ، (**Intellectualism**) - -نظرية ترد الحكم إلى الذهن لا إلى الارادة ، فلا تفسح المجال للظواهر الوجدانية واللاارادية في الاعمال الذهنية ، ويقابل الارادية . للمزيد ينظر : مدكور ، ابراهيم (و) آخرون : المعجم الفلسفي ، معجم اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص١٧٤ – ١٧٨ .

[١] كانط ، ايمانويل : نقد العقل المحض ، ترجمة ، موسى وهبة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص٦٣ .

[***] يتفق **بوملر A. Baeumler** مع كانط وفولف وليبنتز بأن المفهوم الاساسي لعلم الجمال في القرن الثامن عشر هو مفهوم الذوق ، وهذا المفهوم يتلاشى في النظرية المجردة للفن اذ يرجع في أهمه إلى فاعلية- - مشرعة . تقود هذه الاشكالية عند كانط اصلا إلى فكرة (ذات جمالية)

الذوق يصدر عن رضا لا تدفع اليه منفعة ، أي ان المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعة .[١]

والذوق كمعيار جديد للجمال تأسس على ثورة العقل ضد سلطة الايمان ، وتنامي الذاتية على اثر الحركة الانسانية وتمجيد الفردانية وبالتالي نسبية الحكم الجمالي المتأتية من نسبية (الحقائق المطلقة) وقد تمظهر حكم الذوق الذي اتى به كانط من خلال مقولات مهمة منها وفي مقدمتها (الغائية دون غاية) ومخرجات تلك المقولة متجسدة بمقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) في الفن والادب . والواقع ان المقولة الاولى - الغائية دون غاية - تتشاكل إلى حد بعيد مع مفهوم اللاغائية الذي يتبناه البحث . اذ ان الغائية عند كانط تقاطعت مع الفهم الكلاسيكي المعهود المتضمن لعناصر موضوعية اداتية منهجية منظمة تعد كوسائل لبلوغ غايات مقصودة محددة سلفاً هدفها التواسط المعرفي مع المتلقين . فـ(كانط) وحد مابين (الوسيلة والغاية) حسب ما رآه (هيجل) فجعل الغاية وجود متحقق في أية صلة داخلية جوهرية بالمادة التي تتجسد هذه الغاية فيها [٢] . وهذه إشارة إلى الغائية الداخلية ، التي يحيلها كانط إلى مفهوم (الكمال) وبذلك أسس إلى النظريات نقدية حديثة اعتمدت على إلغاء كل ما هو خارج النص كالبنيوية ، واعتمدت على جملة الرموز والعلامات ذات الصلة المباشرة بالداخل لدى المتلقي وتحفزه لتحقيق قراءة جديدة (نظرية القراءة) في كل مرة للانفتاح بالنص على عدة قراءات وهذا يعد ، دليل على عدم وجود الغائية الكلاسيكية التي تمثلت في طروحات (تولستوي) على سبيل المثال كون العمل الفني رسالة ذات معنى لايعمل سوى قراءة واحدة تكون خاضعة لفكرة حقيقة العمل الفني . وذلك ماحرصت عليه النظريات التي مهد لها كانط في استبدال مهم لدور المتلقي في العملية الفنية الجمالية[*] ، فالبحث عن الحقيقة المتجسدة بقيم حرفية وعملية في ميدان الحق والاختلاف هي ما دارت حوله النظريات الجمالية الكلاسيكية ، فالمتلقي حين ينظر إلى لوحة ما يتوسم وينشد فيها تطابق مع واقع موضوعي متفق عليه قبلياً بصورة(اشكال قبلية)[*] وهو ما يتصف بالكمال وعلاقة ذلك بمفهوم _ الجليل _ الذي يقرب الفكرة إلى احداث انسجام وتوافق عقلي بين اللوحة والمتلقي مصدره عدم وجود ماهو قبيح أو نفور في عناصرها ، واشتمالها على صفات التكامل والتناسق ولانسجام ، وما إلى ذلك . ولكن هذه المهمة ترحلت في فنون الحداثة إلى وظيفة مغايرة تماما . لايشترط ذلك التوافق العقلي المبني على أسس موضوعية والمشبعة بذائقة جمالية تمارس سلطة خارجية ، فليس هناك من داع للهاث وراء الحقيقة مستترة ، بل يكفي الاسترسال العفوي في متعة الاستجابة العاطفية التخيلية لما تنقله الحواس من اشارات فيزيائية منبعثة من سطح لوحة أو ذبذبات صوتية لحن موسيقي ، وهذا تحديداً ما اقره كانط في نقد ملكة الحكم إذ امال العملية النقدية إلى ملكتين اسمى امدهما بـ(الذوق) وهي تتعلق بالاحكام الذاتية التقديرية وما ترتأيه الذات وتعترف به كحقائق خاصة. والاخرى اسماها بـ(العبقرية) وهي تتعلق بالمضامين والاحكام الموضوعية التي يسميها كانط بالمبادئ المحايثة التي ينحصر تطبيقها كلياً ضمن حدود التجربة الممكنة[١].



بشكل خاص . ويذهب بوملر إلى ابعد من ذلك ، فهو يرى أن ميلاد الاشكالية الجمالية هو في الحقيقة يرجع إلى الوعي الفلسفي لمسألة الفردية وتعذر ارجاعها إلى تحديدات تصورية ، ذلك لان تجربة الذوق هي بأمتياز تجربة احساس . وهكذا فان الجمال الفني سيكون مجال الذاتية المشخصة والمستقلة ، فالابداع الفني والحكم الجمالي (التذوق) يعملان بحرية ، ولايخضعان لاية سلطة خارجية ، اكانت سلطة لاهوتية ، تصورية ، أو اخلاقية . للمزيد ينظر : شيفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، ترجمة ، د. فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص٢٤ .

[١] هلال ، محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة ، ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٣٠٠ .

[٢] بالاشوف ، أ . أ : الجمال في تفسيرها الماركسي ، ترجمة : يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٩٨ ، ص٢٦ .

[*] للمزيد حول الموضوع راجع : رسول ، رسول محمد : الحضور والتمركز ، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ . بيروت : ٢٠٠٠ ، ص ٨١ . أو ينظر :- -حيدر ، محمود ، جدل الاخلاق العقلاني في فلسفة الحداثة وما بعدها ، مجلة الموقف الادبي ع٤١١ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ٢٠٠٥ ، ص٦٩ .

[*] الاشكال القبلية للحدس والمقولات من جانب ، والقانون الاخلاقي من جانب آخر ، احدى الاسئلة التي يسعى كتاب (نقد ملكة الحكم) للاجابة عنها ، ومعرفة ما أذا كان الشعور باللذة او عدمها يمتلك مبدأه القبلي الخاص ، وهكذا ، ومنذ البداية تدمج الاشكالية الجمالية في استراتيجية فلسفية شاملة .

[١] سرو ، رينيه : هيجل والهيجلية ، ترجمة د. نهاد رضا ، دار الانوار ، ط١ ، د.ت ، ص٤٢ .

اما المبادئ التي يتأسس عليها الذوق فهي منفصلة عن الاوهام التي وهي مبادئ يخرج تطبيقاتها عن حدود التجربة الممكنة ، وتتجاهل هذه الحدود ، بل تأمر بخطيها . [٢]وهي مبادئ حدسية لم تصاغ وفق التجربة .

يقول كانط ان سلطة الحكم تمتلك موقفها ازاء الجمال في الطبيعة والذي لايمكن ان نعثر فيه على الغاية . ذلك ان الاسس الموضوعية في الطبيعة لاتعدو كونها حاجة نفسية لدى الانسان في حين ان سلطة الحكم الجمالية تخص الاشياء التي خلقها الانسان . ففي فن الشعر يحلل كانط الحكم الجمالي على انه ليس بحكم تعرفي بلهو اكثر من كونه متعة حسية وأقل من ان يكون حكماً معتمداً على المعرفة التي تخص خلق الفكرة أو المعنى . [١]ذلك ان الانفعال أو المعاناة الجمالية ليس هدفها الوصول إلى غاية ما أي انها تختلف عن احوال المعاناة الاخرى كالاحساس بالعطش أو الارادة . فمهمتها ليس كسب المعرفة عن العالم الموضوعي ولاتقييم السلوك البشري على ضوء مفهوم الخير والشر . وبهذا يصل كانط إلى تعريف مفاده : " ان الجمال هو شي يعجب المرء ليس من خلال الانطباع أو الفكرة بل بأسلوب لا نفعي ووفق الضرورة الذاتية وبأسلوب عام " [٣] . ويستنتج من هذا التعريف إن مسألة الوجود الموضوعي للشيء لا تفيدنا في تكوين الحكم الجمالي بل ما يعنينا هو التصور المرتبط بالمتعة أو الكدر وما يمكن أن يحدثه الشيء من إثارة للأحاسيس ، وهنا ينتفي الموقف التعرفي كما ينتفي الموقف الأخلاقي أيضاً ، فنحن لا نسعى من خلال هذا الإدراك إلى تحقيق هدف عملي ولا نتساءل هل أن هذا الشيء حسن أو نافع ، ناهيك عن اننا لا نربط بفعل الارادة التي هي نفعية فليس لوجود الرغبة في امتلاك الشيئ علاقة بالموقف الجمالي بل التأمل الصرف والسبب هو المشاعر المتعلقة بهذا التأمل . اذ يقول كانط " ان الحكم الجمالي هو حكم تأملي بحت ، وخاصيته ترتبط بشعور المتعة أو الكدر فحسب " [٣] لذا فان الشيئ يمكن أن يكون جميلاً لأنه يثير المتعة أو الكدر اللانفعي والخالي من القيود الأخلاقية أو المعرفية ، ومثل هذا الشيئ يسرنا لأننا نحس بأنسجامه الداخلي وليس بأحالاته ، والحقيقة الكامنة فيه لا تثيرنا ، كذلك فأننا لا نكترث لكماله الأخلاقي .

أن هذه النتيجة الأخيرة تقود إلى استنتاج مهم على المستوى اللاغائي على الأقل ، مفاده ، ان الغائية التي يمكن تلمسها حسب هذه النتيجة هي غائية شكلية . ذاك أنها تشتغل على منظومة العلاقات الداخلية ، لا على علاقة التماثل أو التناص أو التقابل وما إلى ذلك من العلاقات المرتبطة بالخرج على المستوى الدلالي ، أي لا وجود لهدف آخر خارج حدود العمل الفني ، بل يكون الهدف محض انسجام داخلي للذات يقنن بمقتضاه أنسجام الشيئ ، وهنا تتجسد المقولة التي طرحها كانط والتي تصب في صالح اللاغائية من خلال نفي الغاية أو الهدف من الغائية (الغائية دون غاية) ولهذا السبب فان الشكل لدى كانط اهم من المحتوى ولو أن كانط لم يعني بالشكل وسائل التعبير الفنية ، بل طريقة الأدراك ذاتها وبمعزل عن مضمون هذا الأدراك . ولكن الحال أن النتيجة الطبيعية لهذه الشكلية الجمالية اسفرت عن النزعة الشكلية في الخلق الفني وبالتالي فسرت مقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) وهنا تقوض القوانين والمعايير الجمالية ذات الطابع الكلاسيكي لأن " قواعد الأعجاب لايمكن تحديدها .. فالأفكار – والمقصود هنا الأحالات الخارجية ذات الطابع المعرفي – مستثناة تماماً من المعاناة الجمالية . والحكم الجمالي لا يعتمد على احوال المتعة أو الأنفعال الأختياري – والمقصود هنا الأحالات الخارجية ذات الطابع الأخلاقي – بل تلك المرتبطة بالشيئ موضوع التأمل " [١]

أ، اللانفعية وبالتالي اللاغائية المقترنة بالجميل عند كانط – بسبب انفصالها عن الموضوع – لها ما يوازيها في الأهمية ، ولكن دون انقطاع مع المحيط الموضوعي بجانبيه المعرفي و الأخلاقي ، وهو (الجليل) الذي يلتقي مع الجميل بقاسم مشترك هو اللانفعية ، فالاعجاب بالجميل والجليل لايشترط النفعية أو الفكرة ثم الضرورة الذاتية والشمولية ولكن مايفرق الاثنين هو تغلغل الغائية إلى مفهوم الجليل حسب كانط . فالجميل عند كانط مرتبط بالنوع ، بينما الجليل مرتبط بالكم ، والجميل نابع من تأمل الشي ، اما الجليل فمتأتي من تحسس المرء .[*]

والجليل عند كانط نوعين :

١- الجليل الرياضي (الفيزيائي) : يتجلى في سمو الجبال والمحيطات والسماوات ، وهي موجودات لاعلاقة لها بكينونة الاشياء الموضوعية ، فهي عظمة لاتقاس بل نشعر بها وتذكرنا بفكرة اللامحدودية .

---

[٢] سينله ، جان ادوار : الفكر الالماني من لوثر إلى نيتشة ، ترجمة : تيسير شيخ الارض ، مطبعة دار الثقافة والسياسة والارشاد القومي ، ط١ ، دمشق : ١٩٦٨ ، ص٥٨ . كما ينظر : شيخ الارض تيسير : الفحص على اساس التفكير الفلسفي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط١ دمشق : ١٩٩٣ ، ص٣٥٢ .

[١] كانط ، ايمانويل : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، فقرة٥٦ .

[٣] المصدر نفسه ، فقرة ٥٦ .

[٣] نفسه . فقرة ٥٦ . كما ينظر : العرقي ، هادية : استتيقيا كانط وبراديغم الوعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٢٢ – ١٢٣ ، مركز الأنماء القومي ، لبنان – باريس ، ٢٠٠٢ ، ص١٣٢ – ١٣٣ .

[١] المبارك ، عدنان : نظرات في علم الجمال الألماني ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٨ ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٦٠ .

[*] للمزيد حول الموضوع راجع : بيردزلي ، مونرو ، سي : ايمانويل كانط وعلم الجمال ، ترجمة احمد خالص الشعلان ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد٣ و ٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٤ ، ص١٣-١٤ .

٢- الجليل الدينامي (الاخلاقي) : يتجلى في ادراكنا لجبروت الطبيعة التي يفهم المرء بلا خوف امامها بضئالة حجمه ازآء الكون وصغره ونقصه بما يدفعه إلى تعويض في الوعي بكرامته الاخلاقية .

وفي هذا عود على ذي بدء إلى الايات الكريمة التي وردت في المبحث الاول ، مؤكدة حقيقة خلق الله تعالى للكون والانسان والغاية منها المبنية على قصد مؤكد للهدف من الحياة الانسانية.

إذا فكانط لم يتنكر للغائية ولكنه الحقها بالجليل ، نائيا بالجمال إلى الحرية التي تتحقق في الفنون الجميلة المتحررة من القيود الموضوعية . دون تجاهل الفنون المتسمة للجمال ولكنها مقيدة بأرتباطها بفكرة ما أو بتقديم الحياة البشرية عن طريق الفن الهادف النافع .

بناءاً على ذلك قسم كانط الجمال إلى نوعين :

١- جمال تابع : تتمثل فيه الغائية كونه يلحق الجميل بالنافع والخير . ويكون الابداع فيه منهجي وهادف .
٢- جمال حر : تتمثل فيه اللاغائية كونه يفرق بين الجميل والمنفعة . وفيه يبتعد الفنان عن المنهج والقصدية ، فالجمال يتعارض مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال والعملية الابداعية كنشاط ذاتي تتحول إلى نوع من (اللعب الحر) .[*] يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل والاحاسيس التي هي واسطة العقل .[١]

بضوء ما تقدم يتبين ان كانط قد صنف الغائية إلى صنفين :

١- الغائية الذاتية أو الفردية ، والتي من شأنها تقديم الارادة على الفعل ، فهي نسبية ومتغيرة ، لاتنطوي على اية قيمة كلية مطلقة ثابتة .
٢- الغائية الموضوعية ، وتكون خاضعة لمبادئ قبلية وشروط مسبقة تراعى مسألة حضورها لتكوين حقائق ثابتة وضرورية ومطلقة .[١]

وفي المقابل قسم نقد الحكم إلى قسمين :

١- نقد الحكم الجمالي (الاستطيقي – Aesthetical) .
٢- نقد الحكم الغائي (Teleogical) .

والملاحظ ان كلا الحكمين مصحوبين بالشعور بلذة ، مصدرها ان كلا الحكمين يتصف بالقصد والغائية . ولكن هذه الغائية انما المقصود منها وعي العقل وقدرته على التنسيق والتأليف ، كما في فن الموسيقى حيث يتميز المؤلف الموسيقي السمفوني على اية سبيل المثال من وعي تام بكل عناصر التأليف ومن نسيج عالي الاتقان وتكثيف للخبرة ، ولكن هذه العناصر التأليفية لا تتدخل في النهاية أو الهدف أو الغاية من هذا المؤلف وما يحدثه من اثر جمالي خالص . ومصدر اللذة في الحكم الغائي يرجع إلى انه ينعكس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة . غير ان اللذة المصاحبة للحكم الجمالي تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائي " اذ يذهب كانط إلى ان الانعكاس في الحكم الجمالي يقع على اللعب بالتمثلات Representations [*] ، في حين ان الانعكاس في الحكم الغائي يقع على

---

[*] اشار فلاسفة معاصرون من امثال (شيلر ، سبنسر ، رنوفيه .. وغيرهم) ان جوهر الفن لعب ، فالفنان لايتعلق بالحقائق المادية ، بل يبحث عن حقائق جوهرية تجد ما يعبرعنها في القيمة الشكلية الظاهرة . واسمى مراتب الفن هي ما بلغ اللعب فيها اقصى حدوده . كما ان سبنسر صاغ هذه الفكرة في صورة علمية ربطها بفكرة (التطور) اذ استقى سبنسر فكرته عن اللعب والتطور من مؤلف الماني مجهول ، اقر بأن للانسان رغبة غريزية في اللعب ، وتتمكن الكائنات العليا من اللعب لاكتفائها قياساً بالكائنات الدنيا التي تتقوقع نشاطاتها في حدود الاستجابة للمتطلبات المادية واشباع الحاجات وغريزة البقاء . ولد الانسان غريزة جبارة في قوتها وهي كفاحه من اجل ذاته فهو ينفس عن هذه الطاقة باللعب التشاركي . ويأخذ هذا اللعب منحى اكثر رقياً وحضارية حين يحاول الفنان طرح ذاته مجسدة بأعماله الفنية ، والتشارك مع التلقين عبر قراءاتهم المتباينة عن موضوع بالغ الخصوصية هو ذات الفنان . فلا الفائدة ولا الحقيقة يجب ان تكون موضوعة – الجمال والخيال – الخاص المباشر ، وانما العاطفة والجمال الخالص المتحقق عن طريق حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل لان بأمنكانهما التوافق . وليس المقصود باللعب – كما يشير كانط وشيلر – اللعب الفارغ ، وانما اللعب الحر لملكات المعرفة ، وبذلك يتكون الشكل الذي هو اساس الجمال لدى كانط حسب ما يقره في فهمه للجمال الحر .
للمزيد ينظر : جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة د. سامي الدروبي ، ط٢ ، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٦٥ ، ص٢٦-٢٧ .

[١] نفسه ، ص٢٥ . كما ينظر : هلال ، محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، مصدر سابق ، ص٣٠٢ .

[١] اوزال ، حسن : نهاية الاخلاق ام حلول المبدأ الايتيقي المحايث ، مجلة فكر ونقد ، الشبكة الدولية للمعلومات
www.fikrwanakd.com

[*] يضع لها لالاند ما يرادفها : **تمثل Assimilation** ، ويعني به بنحو خاص معاودة انتاج ادراك سابق ، اذ ثمة فارق بين هذا التمثل والتمثلات الحسية القديمة ، اذ هو صداها الحالي ، وهي ملكة التفكر بمادة عينية وذلك من خلال نظمها في مقولات .

اللعب بالتصورات Concepts [**] ، ففي الحالة الاولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير ادخال ما يجب ان يكون عليه الشئ حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل . [٢]

ان قراءة المبادئ العامة الأربعة [*] التي انتهى اليها كانط في تحديد شروط الظاهرة الجمالية ، تحدد الحكم الجمالي ، و كفيلة بتوضيح وبلورة اللاغائية المتبدية في فلسفته الجمالية ، وهذه المبادئ الأربعة هي :

١- **مقولة الكيف :** هي أن ما يسر الأنسان أو يتوافق مع ذوقه ليس له علاقة بأي منفعة ، وأن الحكم الذوقي لا يتعلق بالمعرفة وأنما يعتمد على العاطفة والوجدان . ذلك ان الجمال الفني كظاهرة تثير الاعجاب دون مفهوم يجب ان ينظر اليها المتذوق بترفع وتجرد دون منفعة خاصة . فالجمال الفني يتميز بالاستلالية عن الاهداف التعليمية والدينية والسياسية وما إلى ذلك و" لكي نميز فيما إذا كان شيئ ما جميلاً ام لا فاننا نشير إلى تصوره بواسطة خيال وشعور الذات باللذة أو الألم " [١] وهناتتبدى اللاغائية من مفارقة الغرض والنفعية بشكل لا يحتاج الى التعليق .

٢- **مقولة الكم :** وتقترن بالشمولية في فهم الجمال ، أي ان ما يحوز رضانا هو ما يسر اذواقنا بصورة كلية عامة دون حاجة إلى التصورات Concepts . أو القرائن الواقعية الحسية والتجريبية التي قد تشوش المتعة الجمالية الخالصة . ونظرا لكون الجميل يمتع بدون استناد إلى مفهوم ، فحكم الذوق يتميز ايضا عن حكم المعرفة ، وبالفعل ، لو كان بالامكان تحديد ما هو الجميل بالاستنادالى مفهوم ، فانه يتوقف عن التعبير عن شعور مباشر لذات ، ليخضع لقواعد ملكة الفهم – الفاهمة – وفي الوقت ذاته يعين موضوعه . الا ان حكم الذوق عند كانط ليس حكما يعين موضوعا : انه يعبر عن العلاقة ذات – موضوع . أي انه لا يقدم اية قضية بالاستناد إلى خصائص لموضوع محدد مفهوميا بل يخص علاقة الذات بتصور الموضوع ، أي عندما نسند صفة الجمالي إلى بنية الموضوع ، فاننا نجري اضفاءا ينتمي إلى مجال و إذا " سيتكلم عن الجمال وكانه كان بنية الشيئ وكان الحكم كان منطقيا – وكان يشكل معرفة بالشيئ بمفاهيم عن الشيئ – في حين ان الحكم لا يكون الا حكما استيطيقيا ولا يتضمن الا علاقة تمثل الذات للشيئ " [١]

٣- **مقولة العلاقة :** وفقا للفقرة (١١) من كتاب نقد ملكة الحكم ، يجد حكم الذوق اساسه في " صورة غائية موضوع أو اسلوب مثوله " [٢] . اذ ان الموضوع الجميل ليس موضوعاً يقربه حكم محدد بوصفه مطابقاً لغاية خاصة ، بل هو موضوع يعرض صورة الغائية بوصفها غير محددة بالنظر إلى حكم التفكر – الحكم الجمالي – بشكل محسوس ، فمثلا : حين ابتهج جماليا بزهرة ، لا لانني اقر ان ترتيب اعظائها مطابق لغايتها المعدة للانتاج – غاية خاصة - ، بل لان هذا الترتيب بشكله يولد في نفسي فكرة عدم امكان كونه ترتيبا طارئا بل لابد وان يكون مطابقاً لقصد غائي (غير معين) . بقول اخر ، لاتميل الغائية إلى اية غائية موضوعية للموضوع ، فهذه الغائية هي دائما نوعية في الحقيقة ، أي انها تفترض مبادئ ربط غائي محدد مفهومياً .

وهنا يتضح بأن للغائية علاقة بالفكر والمعرفة حين يكون الحكم مرتبطاً بمبادئ وفرضيات مسبقة وموضوعية ، بينما تكون الغائية التي لاتتطلب وجود هذه المبادئ والفرضيات ويكتفي حكم الذوق معها بحصول الانسجام والتوافق ، هي نموذج اللاغائية التي توخاها البحث الحالي .

وتجدر الاشارة هنا إلى ان الترتيب والتنسيق العقلي والمنظم لايعني ان يكون النتاج عن ذلك الترتيب المحكم هو غائية معرفية ، والدليل على ذلك ان الموسيقى بدقة اوزانها وروعة انسجامها والنظام الدقيق المرتبط بالزمان الذي يسودها . فأن نتاجها مع كل ذلك النسيج المحكم لايكون ذو غاية معرفية ، بالمجرد الحان تحدث التوافق الروحي دون اللجوء إلى احالات موضوعية بالضرورة .

[**] أي المفاهيم التي تعتبر غير مستفادة من التجربة ، مثل مفاهيم الوحدة والكثرة ، الخ ، عند كانط . ويرى التجريبيون ان الاوجود لمفاهيم قبلية فهي على العكس المفاهيم الدقيقة لاغير ؛ اذ ان كل مفهوم بعدي قد لايقوم الا على التشابه ، وليس على الماهية . للمزيد ينظر : لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، مصدر سابق ، ص١٩٤-١٩٨ .

[٢] مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص٩٧ . أو ينظر : هيجل : المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص١٠٦ .

[*] تنقسم المبادئ الاربعة بدورها إلى اثنا عشرة مقولة موزعة في اربعة ثلاثيات : (الوحدة والكثرة والجملة ، الايجاب والسلب والحد ، الجوهر والعلة والتفاعل ، الامكان والوجود والضرورة) وهذه الثلاثيات تستخدمها الفاهمة من اجل تأليف المادة التي تأتي بها الحدوس الحسية التي تأتي على شكل صور مبعثرة . وتنضوي هذه الثلاثيات ضمن المبادئ الأربعة بحسب الكم والكيف والأضافة والجهة . للمزيد ينظر : شيخ الأرض تيسير : الفحص عن أساس التفكير الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣٥٢ – ٣٥٣

[١] Kant K I: Critque of Judgement ; tran . J . H . Berneivd ,seco printing , hafner publishing , CO. ING , New York , ١٩٦١ , P. ٣٧ .

[١] شيفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٩-٣٠ .

[٢] كانط ، ايمانويل : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص٦٤ .

اذن فأن المهم في الدراسة الحالية على الاقل هو مخرجات العملية الفنية وليس ادائياتها ، فكانط حدد الجميل بناءاً على رؤية نقدية يقوم بها التلقي في مواجهة مع الموضوع الجمالي ، لاعلى خطوات تنفيذ النتاج الفني ، وهذه النقطة هي فرق اخر واضح بين متطلبات الغائية ذات القصد المتبدية في جزئيات العمل الفني المرتبطة بالنفع والوظيفة ، كما في المنجز المعماري ، أذ تكون التفاصيل ذات اهمية في ابراز جمالية ووظائفية المعمار لوجود علاقة وثيقة بين الجمال والوظيفة في العمارة .

٤- **مقولة الجهة :** يسلم حكم الذوق ان الجميل هو موضوع رضا ضروري ، دون ان تكون هذه الضرورة من المجال المفهوم . أي من حيث الامكان والضرورة [*] . وهذه الضرورة نموذجية تتظمن وجوب تسليم الكل بالحكم الذوقي [١] . فـ(الجميل)هو ما نعتبره موضوعاً لرضا أو ارتياح ضروري دون الاستناد إلى مفهوم عقلي ، بمعنى ان الرضا في الحكم الجمالي انما يرضيي الذوق بطريقة ضرورية ملزمة يشترك فيها الجميع ، وهو مايفترض مسبقا وجود حس مشترك ناتج عن لعب حر لملكاتنا المعرفية عند تفاعلها مع موضوع خارجي ومن خلال هذا العب يمكن التواصل مع الاخرين ، ولولا ذلك لكانت الذاتية مفرطة متطرفة إلى درجة لا يمكن معها خلق حس ذوقي مشترك وبالتالي النهوض بالذائقة الجمالية .

فاللاغائية لاتعني بحال من الاحوال الانقطاع عن حالة التواصل الجمالي ، ولكن احداث تغير في طبيعة التواصل وأدائياته ، فبدل ان يكون التواصل معمولاً على شكل العمل الفني بصورة رسالة يحملها المضمون للمتلقي ، اصبح الشكل هو الرسالة التي يكون المضمون معها مناسبة للرسم لتصل تلك الرسالة الشكلية لا للعقل والفهم لدى المتلقي بل لتخاطب وجدانه وبواطن نفسه عن طريق متعة حسية لايشوبها وصاية دينية أو معرفية أو اخلاقية .

بضوء ما تقدم يمكن وضع تصور موضوعي لطبيعة الحكم الجمالي عند كانط وحسب ما أوضحه كتاب (نقد ملكة الحكم) والذي يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أنواع حسب المقولات الأربعة السابقة والطرح النظري الممهد لها وكالأتي :

أولاً : حكم جمالي خالص : وهو حكم قيمة يقوم على العاطفة ، وتتجسد فيه اللاغائية من كونه لا يستدعي حضور الموضوعي في عملية التذوق وبالتالي تحديد الحكم الجمالي الخالص .

ثانياً : حكم جمالي معياري : وهو حكم يقوم على افتراض بعض القواعد ، فهو يتظمن مكوناً معرفياً لأنه لا ينال صفة الشرعية الا بمقدار ما تم أولاً ، ثم تحليل ما إذا كان عمل ما مطابق ام لا للقواعد التي نقبلها بمثابة معيار للجميل ، ولكن وظيفة هذا الحكم ذات طابع تقييمي ، يرتبط مباشرةً بالغائية لوجود قواعد قياسية قبلية يخرج أو يؤلف على ضوءها الشيئ الجميل .

ثالثاً : حكم معرفي : وهو الحكم الذي يحلل الأعمال الفنية بصفتها موضوعات معرفة دون أن يضع هذا التحليل في خدمة حكم تقييمي ، وبذالك يبتعد عن الجمال الخالص واللاغاية بخطوتين ، ليأتي بعد الحكم المعياري ، فهو لا يفترض مسبقاً وجود الجميل ولا يتوقع وجوده كونه منكباً في البحث عن ما يبثه العمل الفني من معلومات معرفية .

أن ابعاد الحكم الجمالي الخالص عن فكرة علائقية الجمال بالغائية والتي طرحها كانط بثورته النقدية ، كان له اصداءه الواضحة عند المتأثرين به من فلاسفة ومفكرين وفنانين نأو بالفن إلى منطقة بعيدة عن التبعية للغايات والمضامين المعرفية والأخلاقية ، وهذا ما يتضح من بعض ارائهم ، فلقد كان (فيشته – Fichte ١٧٦٢ – ١٨١٤) وهو من الفلاسفة الرومانتيكين الألمان ، يرى بأن " الفن تحرير للذات من حيث هي ، وفي هذا التحرير تمهيد للحرية الحق ، كما اعتقد ذلك ، شوبنهور Schopenhauer ١٧٨٨ –

---

[*] الامكان والضرورة : تقابل فكرة الامكان الواقع أو الضرورة ، مفادها : " ان الاعتقاد بوجود مدلول واقعي ضروري للأشياء ، لايجب ان يثنينا عن الايمان بوجود مدلول احتمالي امكاني للواقع أو الاحداث " أي ان الحتمية والجبرية والسببية وغيرها من المفاهيم التي تدخل ضمن سياق الضرورة التاريخية الحتمية قضايا نسبية يمكن اعادة النظر بمصداقيتها وجدواها .فمن الممكن ان يحدث كذا وكذا ومن المحتمل ان لايحدث ، اذن فان للقول بالامكان أو بالضرورة حظوظ متساوية : للمزيد ينظر : الشيخ ، محمد ياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٠٦ .

[١] ابراهيم ، زكريا ، كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص٢٣٩ .

١٨٦٠ ، من أن التأمل في الجمال تأملاً روحياً خالصاً من الغاية – وتلك خاصية الادراك الجمالي – ذلك التأمل يهيئ للأهتداء للزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة) . [١]

كما امتدت ارآء كانط إلى فرنسا على يد (مدام دي ستال ، وفكتور كوزان) وامتد الفهم الجمالي إلى حالة من اللعب الحر يقوم بها الفنان بالأعتماد على ملكات الذات كما رآه (شيللر Shiller ١٧٥٩ – ١٨٠٥) إذ يقول : " ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً أن يكون الشكل كل شيئ والمضمون لا شيئ ، إذ لا نؤثر في الإنسان ككل إلا بواسطة الشكل ، بينما لا نطال بالمضمون إلا القوى المنفصلة عنه ، وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان ، فهو يمحو الطبيعة ويوشيها بالصورة . [٢]

من مجمل الآراء النظرية التي قدمتها الفلسفة الكانطية ، يمكن القول بأن ما أحدثه كانط في بنية الفكر الفلسفي والجمالي قد اسهم بشكل رئيس وفاعل في التأسيس لـ(لاغائية الجمال) بعزله عن قيمتي الحق والخير . سيما وأن مؤلفاته المهمة قد جاءت لتأكيد حقيقة نسبية قيم الثالوث ، فـ(نقد العقل النظري) كان نقداً لقيمة الحق ، (نقد العقل العملي) كان نقداً لقيمة الخير متمثلة بالسلوكيات والأخلاقيات والأفعال ، و (نقد ملكة الحكم) كان نقداً لقيمة الجمال ، [١] وإحلال النسبية في تلك القيم انما كان ثمرة جهود سابقة تم الإشارة اليه في موضع سابق .

ولكي تتوج الثورة العقلي والذاتية التي حدثت على ضوء نظريات وحركات فكرية من أبرزها (كوجيتو) ديكارت والنزعة العقلية والإنسانية وبالتالي الذاتية التي رسختها طروحات كانط مستندة إلى نسبية القيم ، كان لا بد من أن تستحكم اشراط هذه الانتقالة من الغائية إلى اللاغائية بنسف كامل للقيم . وهذا ما سيكون له قيمة بالغة الأهمية في تشريع قيم جديدة اكثر تطوراً وصلاحية في التداول بما يتناسب والعصر ، وهذه القيم موضوعة من قبل الإنسان ذاته لا من محيطه الذي استبعده لفترة شاسعة من تاريخ المسيرة الفكرية الإنسانية ، واضعاً أمامه أوثان الإيمان الميتافيزيقي و الميثولوجي ومعتقدات قيمية بالية لم تعد قادرة على مواكبة العصر ، أو التفاعل مع افرازات الثورة العلمية والاجتماعية والأقتصادية .

إن شعور مفكرين طليعيين من امثال (فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche ١٨٤٤ -١٩٠٠) [*] بهذه الفجوة ما بين واقع الحياة التي آلت إليها الإنسانية بمجمل أوجهها الحديثة ، وعتاقة الأفكار المترسبة بشكل حواجز للذات متمثلة بالقيم العليا والوثوقيات الميتافيزيائية ، ادى إلى تهيئة الذات للتخلي عن هذه القيم وتخطيها والانفتاح على مناطق لم يجرؤ العقل الغربي على اختراق وتدشين افاقها الجديدة من قبل ، لذى اتى نيتشه بأفكاره (العدمية) للإطاحة بالقيم والمتعاليات الموضوعية من ناحية سلبية (هدم) ومن ثم تشييد قيم ذاتية بحته يشرعها الإنسان وفق ما تقره الذات وملكاتها من ناحية ايجابية (بناء) ، وكان لهذه الأفكار أن تحدث هزة عنيفة في بنية الوعي الانساني بشكل عام ، ساهمت بحضور واضح في مفهوم الجمال والفن وكما يمكن تلمسه من فنون الحداثة وبشكل اكثر وضوحاً في رسوم ما بعد الحداثة ، واحداث تغييرات جوهرية في عناصر وخصائص وفي الطرائق الأدائية المكونة للعمل الفني .

لقد انطلق نيتشه في خطواته الاولى صوب قلب القيم من حالة النسبية التي اصبحت سمة للقيم العليا النتشويه . فليس هناك من معايير ازلية ثابتة والمعايير القديمة أو القيم ، قد فرضت قسرياً على الذات ، ولكن تلك المعايير كانت أصلاً من وضع الانسان لهدف معين ، وبإمكانه استبدالها ان شاء ان يضع لنفسه هدفاً آخر . [١] وهذا التغيير في الوجهة كان له تأثيرات على كل ما كان مقدساً وخيراً وحقاً . فلكي يصل الإنسان إلى مرتبة الرقي عليه ان يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه . وهنا يمكن تلمس اللاغائية بشكل واضح من خلال يغض كل ماهو خارج الذات وما يشكل وصاية على الفن أذ " على الفنان ألا يحابي الواقع " بمعنى ان الفن الجميل هو ما يتجاوز التقليدي والمتفق عليه . [٢] فذلك من شأنه ان يلجم الذات ويقودها إلى الانحطاط . ثم ان الفن لايهدف

---

[١] هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٠٤ .
[٢] هويسمان ، دني : علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ٦٦ .
[١] قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .
[*] **نيتشه** ، أديب حشر مع الفلاسفة لأنه فكر وكتب في الانسان ومصيره والأخلاق وقيمتها ، وفكر تفكير الأديب وألف كتابه (الأديب أو النبي الملهم) استند مذهبه على فلسفة شوبنهور و فاجنر ، وفكر تفكير الأديب فألف كتاب (الأديب أو النبي الملهم) ، أستند مذهبه على فلسفة شوبنهور وفاجنر ، فلم يبقى له سوى الأسلوب الذي عبر به عن مذهبه . أعتبر بأن شوبنهور بمثابة اباً روحياً له بعد اطلاعه على مؤلفه (العالم ارادة وتصور) فأعجب به وأعتنق مذهبه . ومن أهم مؤلفاته (نشأة التراجيديا ١٨٧١) ، وأهم كتبه المذهبية (هكذا قال زرادشت ١٨٨٣ – ١٨٩١) و (ما وراء الخير والشر ١٨٨٦) و (أصل الأخلاق ١٨٨٧) ، ورفض في معظم أفكاره التي جاءت بها مؤلفاته ، الثقافات واعتبرها (جدول قيم) تقيد حرية الانسان . للمزيد ينظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، مصدر سابق ، ص ٤٠٥ – ٤١٢ .
[١] زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٥٥ – ٥٦ . كما ينظر : الطويل ، توفيق : الفلسفة الخلقية ، نشأتها ، وتطورها ،منشأة المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٣١٤ .
[٢] مالكم ، برادبري (و) ماكفارلن ، جيمس : الحداثة ج١ ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٢٥ .

إلى بث القيم الموفية والاخلاقية في العمل الفني بل هو دعوة إلى لعب حر غير مكترث بالمعنى ، التي طرحها نيتشة في عدميته بشكل لم يسبق له مثيل . [٣] .

ولكن العدمية التي دعى اليها لم تكن من قبيل التشاؤومية التي اتشحت بها فلسفة (شوبنهور) أو العدمية التوفيقية أو الخنوعة التي تتكيف مع واقع الحال كما هو بحالة من العجز ، بل هي عدمية بناءة نشطة تفعل فعلها في توليد قيم جديدة ، فأن فقدان القيم لمدلولاتها لايجب ان يمنعنا من ان نواصل السير بأتجاه " تطوير اشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة "[٤] وان انفلات الذات بهذه الصورة من كل القيم وتعزيزها بالقوة في طرح قيمها الجديدة سيكون له انعكاسه الذي القى بضلاله على الفن الحديث والما بعد حداثي من مظاهر العبث والفوضوية والشيئية والتي سيفصلها المبحث الثالث . وبذلك يكون القصد مقصياً تماماً من التجربة الجمالية وهذه نتيجة حتمية لاضطراد سرعة حركة توالد القيم الفردية المنبعثة من ركام المتعاليات الميتافيزيقية . فلقد كانت طروحات نيتشه ثورة ضد الايمان الذي سبق وان ثار عليه ديكارت والعقلانيين والتجريبيين ، كما كانت طروحاتة ثورة على العقلانية التي حررت الانسان من القيود اللاهوتية ، لتكبله بقيود لاتقل وطأة ، وهي قيود العقل ومنهجه الصارم ومرجعياته التجريبية .

بينما حاول (فريدريك هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) كما حاول كانط من قبل ، ان يميز العلاقة الجمالية بالاشياء ليس فقط عن العلاقة النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم - فالجمال قد فصل عن الحقيقة وشق طريقه المستقل – وانما عن العلاقة العملية الاخلاقية ذات الغايات النفعية فهو يرى : " ان الفن يختلف عن الاهتمام العملي – الاستعمالي – في انه يترك الشيء يوجد في استقلاله الحر بينما يهدم الاستعمال الشيء حين يستخدم للحصول منه على النفع "[١] وفي محاولة للكشف عن الهدف الحقيقي أو الغاية من الفن يحدد بأن للفن غاية جوهرية تبحث عن حقيقة باطنية تمثل ما يجيش في النفس البشرية ، [٢] وهذا لايعني بحال من الاحوال وجود محايث خارجي يصاغ على اساسه تصور هذه الحقيقة ، فهي حقيقة من نوع اخر غير الذي عرفته المباحث المعرفية الكلاسيكية ، أي انها لاتعني ترسيخ قيم الخارج في وعاء الداخل بل ، الارتكاز على الداخل في بناء حقائق ذاتية عن الخارج . لذا فأن الرأي الذي يزعم بأن الفن وسيلة تفيد في تحسين العالم والارتقاء به اخلاقياً أو معرفياً بوجه عام ، هو رأي عار من الصحة لانه معني بالسمو الروحي للذات وصولاً إلى المطلق .

لهذا كان منطلق هيجل ، ان مهمة الفن ليست استنساخ الطبيعة فالفن شيء منفصل عن الواقع الموضوعي ، والجمال الفني هو جمال متولد عن الروح [*] ، وبما انه كذلك ، فهو ذو طبيعة إلهية (الله هو الروح) والفن المولود من الروح يستمد مادته من الموضوعي الا انه يقتطع المظهر الخارجي الذي يتراءى لنا كأنه واقع . ولكن ذلك لايعني الاتكاء على الحس ومرجعياته . كونها تسبب ضياعاً للذات ، لذا يرى هيجل في تجاوز محدودية العالم الحسي . وصولاً إلى الحقائق الكلية من خلال تجسيد الذاتية التي تستغرق بتأملها في صميم وجودها الذاتي ، والجمال المطلق عنده يحتوي على الحدس [*] بالذات لان له صلة بالحقيقة الإلهية أو وعياً بالذات من حيث هي مطلقة . [١] وبحكم كون الفن وجود روحي فهو اذن اسمى واكثر حقيقة من الوجود المادي . ولكن الوجود المادي الموضوعي ليس خلو من الروح بل العكس صحيح فالروح الإلهية مثلما تتجسد في الذات فهي تتبدى في جواهر الاشياء في الطبيعة والتي تعادل الحقيقة التي يجعلها هيجل غاية الفن . ولكن كيف يمكن ان تكون الحقيقة الروحية المطلقة التي هي غاية الفن كونها اقتطاع أو اجتزاء حيز واقعي رغم السطحية المقرونة بالحس عند محاولة تلمس الحقائق الروحية في الطبيعة ؟ ويجيب هيجل ان : " الجمال هو الاسلوب الوحيد والمحدد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها . وأن الفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلقة ، والفن شأنه شأن الدين والفلسفة يخدم مسألة واحدة وهي بحث الروح المطلقة عن ذاتها ومن ثم العثور عليها " [٢] ثم ان المطلق ليس من اصل مجرد ، بل هو الوجود الواقعي بما فيه من روح أو مثال أو عقل كلي ، ولكن هذا لا يعني تسيد المعطى الحسي على الذات . " فاليقين الحسي ان هو إلا خامة أولى تتشكل في الظواهر .. وما يكاد الوعي يتقدم حتى يتهافت اليقين الحسي وتنطمس معالمه تاركاً المجال للتصور " [٣] وهنا يتضح الجدل والمزج الذي يحدثه هيجل أذ " ليس ثمة ظاهرة من جهة وشيء في ذاته من جهة اخرى . انما ليس غير الفكر الذي يضع الكل في الحقيقة والواقع . وتبعاً لذلك فقد خلط بين المنطق والميتافيزيقيا ومزج العقلي

---

[٣] دولوز ، جيل : نيتشة والفلسفة ، ترجمة ، اسامة الحاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٩٣ ، ص٥ .
[٤] المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة / بابل ، ٢٠٠٣ ، ص٦٧ .
[١] م . ف . اوفيسيانيكوف : الجمال في تفسيره الماركسي ، مصدر سابق ، ص٤٩ .
[٢] هيجل : المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط٢ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٩٨ .
[*] **الروح Spirit** : هي مبدأ الحياة ، وفلسفياً تعني ، الحقيقة المفكرة ، والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد ويقابل الطبيعة . للمزيد ينظر : وهبه ، مجدي : معجم مصطلحات الادب ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص١٠٥ .
[*] **الحدس Intuition :** يرى (هوسرل) ان الحدس هو : القوة التي تدرك بها ماهيات الظواهر . للمزيد ينظر: زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الاول ، معهد الانماء العربي ، ١٩٨٦ ، ص٣٥٩. كما ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني و دار الكتاب المصري ، د . ت ، ص٤٥٣ . كما ينظر : ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق .
[١] ابراهيم ، زكريا : هيجل والمثالية المطلقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٣٩٥ .
[٢] المبارك ، عدنان : اراء هيجل الجمالية ، افاق عربية ، العدد ٩ ، السنة السادسة ، بغداد : ١٩٨١ ، ص١٠٥.
[٣] الشنيطي ، محمد فتحي : المعرفة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص١٥٠ -١٥١ .

بالواقعي وجعل الفكر هو المطلق نفسه "[٤] وهكذا فأن " العالم الخارجي أو الموضوع يصبح داخلياً في الذات " [٥]وتصور في ضوء ذلك مدى الحرية المناطة بالذات في تصورها للعالم الخارجي وتحويله إلى مرتبة العقلي الكلي والأفكار الروحية المطلقة التي يتكون منها الروح أو الذات الكلية . ومع توافر هذه المساحة من الحرية في تجسيد الواقع تتمكن اللاغائية من الانفلات من تقييدات الحس والعقل والمحيط الموضوعي.لذا نجد بأن هيجل قد صنف الفن إلى ثلاثة انماط على ضوء جدلية الفكر والمادة وكالاتي :

١ – النمط الرمزي : حيث تبقى الفكرة اسيرة للشكل الخارجي ، ويتجسد في الفن المصري القديم .

٢ – النمط الكلاسيكي : حيث تتكافئ الفكرة مع الشكل الخارجي ، ويتجسد في الفن اليوناني .

٣ – النمط الرومانسي : حيث تتحرر الفكرة من الشكل الخارجي إذ يذاب الشكل المحسوس في الفكرة ، كما في الفن الوسيط .

ومن هذا التصنيف لأنماط الفن يلاحظ سعي هيجل إلى تغليب النزعة اللاغائية في الفن بتفضيل الفكرة الروحية على الشكل الخارجي المحسوس ، أي أن يصبح الواقع مناسبة لتجسيد افكار الروح أو الذات . فـ(هيجل) يعرف الفن بأنه : (التجلي المحسوس للفكرة) فالفكرة هي الأول والأخير في العملية الفنية وما الواقع إلا ميدان للتأمل الروحي الذاتي تستطيع الذات بواسطته رصد الأشكال وتكوين الفكرة المختزلة للواقع والممثلة لحقائقه الجوهرية ، فينتج عن ذلك حرية الفكر ولا غائية الاستقبال عن الخارج أو المحيط الموضوعي بما يتيح فرصة مناسبة للذات في التمتع بالحرية في صياغة شكل مناسب للفكرة ، دون اعتبار لأملا آت الواقع وقوانينه .

ووفقاً للحرية المتاحة للذات في الفعل الإبداعي ودرجة تحقيق الفكرة المطلقة في المنجز الفني . فقد صنف هيجل منزلة كل من الفنون حسب تحررها ايضاً من الزامات المادة ، فأعتبر فن العمارة أبعد الفنون عن الجمال كونه عاجزاً عن التعبير الروحي تعبيراً مطابقاً بواسطة المادة الثقيلة التي تستخدمها كعنصر حسي ، مما يضطرها انطلاقاً من الروح ، أن تعد للروح في وجوده العقلي والحسي محيطاً خارجياً يؤدي وظيفة ما . [١] فـ" العمارة في جوهرها ، هي سد نقص طبيعي في جسم الإنسان لتأمين بقائه " [٢] ولأن الجمال الصادر عن العمارة لا يتصل بالروح الحرة قدر ما يتصل بالوظائفية التي تهبط بالجمال إلى مراتب دنيا ، وبذلك تخدم القصدية النفعية الغائية . لتغلب ثقالة المادة الحسية على الجمالية الناجمة عن الفكر والروح المطلق بحسب هيجل . وبالمقابل فأن فن النحت لا ينظر إلى الروحي ، وهو موضوعه بالذات ، في مظهر شخص فرد أو في مظهر الداخلية الذاتية . وأنما في مظهر الفردية الحرة ، غير القابلة للانفصال لا عن المضمون الجوهري للروحي ولا عن تظاهره الجسماني ، وبالفعل فأن الفرد لا يمكن أن يحتل مكانه من التمثل الا بقدر ما يقتضي ذلك الاحياء الفردي لمضمون جوهري في ذاته ، لذا فقد تعين على فن النحت أن يستخدم نظيراً للعمارة المادة الثقيلة ، وفي الوقت عينه وخلافاً للعمارة أن يصوغ هذه المادة الثقيلة لا ليجعل منها محيطاً لاعضوياً صرفاً يتماشى مع قوانين الثقالة فيكون حاملاً ومحمولاً معاً . بل بغية تحويلها إلى جمال كلاسيكي مطابق للروح ولتشكيلته المثالية .

بينما ينظر هيجل إلى فن الرسم على انه يتكون من شكل خارجي هو الحامل وهو الوسيلة التي بها يتظاهر الداخلي . أي الذاتية الخصوصية أو النفس التي تتخطى حدود الوجود الجسماني في أيابها إلى نفسها . فبدلاً من أن تذوب الذات في الشكل الخارجي وتتلاشى فيه ، تستخدم هذا الشكل لتعكس فيه كينونة الروح التي هي كينونة لذاتها والكيفية التي يتصرف بها الروح أزاء حالاته وغاياته وأفعاله ، وهنا لا يعود بأستطاعة الرسم بأعتبار داخلية مضمونه هذه ان يكتفي بالمادة المصوغة وفق قوانين الثقالة وحدها . ولا بالمادة الصممة فقط في شكلها اللامتعين ، بل يجد نفسه ملزماً بأن يتخذ الظاهر وسيلة تعبيرية له ، وعلى نحو أكثر خصوصية الظاهر الذي تصطنعه الألوان ، بيد أن اللون لا يستخدم الا ليجعل الأشكال والوجوه المكانية ظاهرة للعيان كما هي موجودة في الواقع الحسي ، ليغدو الفن بذلك سحر من الألوان Coloris يأخذ معه الموضوعي بالتلاشي بحيث لا يعود المفعول يتبدى من حيث هو انبثاق عن المادي . [١]

وعليه أن يكن فن الرسم قد أفضى ، في مجرى تطوره إلى حرية الظاهر الذي لا يعود مشدود الأسار إلى الأشكال بما هي كذلك ، بل تتوفر لها القدرة على التحرك ضمن سياقه الذاتي ، ضمن اطار التصارع بين الظاهر والحسي والظاهر والروحي

---

[٤] ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص٤٣ .
[٥] ستبس ، ولتر: فلسفة هيجل المنطق وفلسفة الطبيعة ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ، المجلد الاول ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٢٩٠ .
[١] دني ، هويسمان : علم الجمال ، مصدر سابق ، ص٧٢ .
[٢] الجادرجي ، رفعة : حوار في بنيوية الفن والعمارة ، مطبعة رياض الريس للكتب المحدودة ، لندن / بيروت / قبرص ، ١٩٩٥ ،ص ٣٠٦ .
[١] هيجل : فن الموسيقى ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٧٠٦ . كما ينظر : هيجل : فن الرسم ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٦٤ .

التصوري ، فتغدو الألوان أو اللوحة على كل حال ذات طبيعة مكانية أو ظاهراً معزولاً عن حامله الذي هو الشكل فيكون ظاهراً ثابتاً دائماً . وبذلك تزول القصدية والوظائفية ، فالأخيرة تنتفي لبعد المسافة بين الرسم والعمارة من ناحية العناصر المادية ، كما تبتعد بمسافة أكثر عنها بأبتعادها عن الغاية المعرفية أو الأخلاقية التي تقررها الروح المطلقة عن مواضيع الرسم .

أن تباين الشكل والمضمون يأخذ بالانحسار مع فن الوسيقى الذي يعلي هيجل من مكانته شأنه في ذلك شأن الكثيرين من الفلاسفة القدماء والمحدثين ، فينصهر الشكل والمضمون في بوتقة الداخلية الشكلية ، المكونة من صوتية ومضمون عميق وعام لا يتترجم بتظهير خارجي ، بل بالعودة إلى الحرية الداخلية بالأنكفاء على الذات ، و بالأيمان المطلق بالأستقلالية عن المضمون . وهذا بالتحديد هدف هيجل في معنى الجمال المتحقق في النشاط الابداعي الذي يعتق النفس و يحررها من كل قمع وتحديد ، على قاعدة أن الفن يملك القدرة على تلطيف الواقع المأساوي وتحويله بالتمثيل النظري إلى متعة ، وهذا ما يسري في المقام الأول على الموسيقى دون غيرها من الأجناس الفنية أو بعضاً من اجناس الأدب ، ذلك أن الموسيقى تخاطب المشاعر لا الأحاسيس والعقول كما هو الحال في العمارة والنحت وبعض اتجاهات الرسم . وذلك لتباين نوع المادة المكونة لبنية الخطاب الجمالي الموسيقي عن باقي الفنون . فمادة الموسيقى الخام هي (الصوت) وبذلك ينفصل الموضوعي عن الشكل الخارجي بصورة بدئية وعن منظوريته كخاصية طبيعية مناطة بالإحساس كي تكون قابلة للإدراك الحسي عبر حواس الإنسان البسيطة . (*)

أن مبررات الحاق الموسيقى والفنون التي تعلي الجانب الفكروي الروحي على المادي الحسي . ترجع إلى عوامل عدة لعل من اهمها الخامة أو المادة المشية للتكوين البنائي للعمل الفني ، ولا يقصد بهذه النقطة التنويه إلى الأدائية أو الأسلوبية المتبعة في اخراج العمل الفني ، فلا علاقة لذلك بالمعطى النهائي الذي سيكون أمام الحكم الذوقي الجمالي كما سبق وأشار لذلك كانط بمعزل عن الاحالات الخارجية وكما سيشير إلى ذلك كروتشة في موضع لاحق من المبحث الحالي ، فالصوت أو (الصوتية) أكثر فكروية من (الجسمانية) كون الأصوات تحيانا إلى التأمل الخالص دون تشويشات الموضوعي والتجرد عن الغرض ، بما لا يستدعي استهلاك المواضيع – المستقبلة سمعياً – وبالتالي إلغائها ، وبذلك يجعلها هذا النشاط الفكروي والتأملي قائمة مع بقاء اللحن الموسيقي وهذا ما تسنده بشكل مباشر حالة التجرد التام عن الآصرة التساهمية مع المكان الذي تستند اليه فنون العمارة والنحت وحتى الرسم في بعض اتجاهاته ، والاتكاء على عنصر الزمان فحسب مما يجعلنا عند سماعنا لها في حالة من الانتهاء الفعلي في اللحظة الزمانية والالتحاق باستمرارية وديمومة بعيدة عن النسق الزماني المألوف دونما استهلاك ناتج عن التمعن والاكتفاء والاشباع الناجم عن بقاء المثير الجمالي بحالة تواصل مع المتلقي وبالتالي تضاؤل المتعة الجمالية بشكل طردي مع الاشباع الذي يكتنف الحاسة الذوقية لدى المتلقي . ولذلك فأن اللاغائية تتجسد بصورة نموذجية مع الموسيقى لأبتعادها عن النفعية ، ولاعتمادها على الزمان دون المكان بما يجعلها متقدمة بخطوات عن العمارة اولاً ، والنحت ثم الرسم الأقرب مسافة عنها كما أقر هيجل بتصنيفاته لأجناس الفنون التي مكنتنا من تبين الغائية واللاغائية من خلال علاقة كل من تلك الفنون بالعناصر البنائية وبالتالي ما تحدثه من فائدة أو وظيفة أو متعة جمالية لدى المتلقي .

اذن فالجمال عند هيجل هو فكرة تمثل " أعلى درجات الحقيقة المطلقة ، كما أنه الحقيقة ذاتها أو مظهر من مظاهرها " (١)

ولهذا ميز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ملحقاً الفكرة بالفن كونه لا يستمد حيثياته من الادراك الحسي المباشر ، فـ" الحسي في الطبيعة يخضع للرغبة بينما الحسي في الفن يتخطى الواقع المباشر إلى الكلية المطلقة " (٢) مما يشير إلى توجه لا غائي في آلية الابداع الفني والجمالي التي ستبحث عن ملاذ آخر هو بالتأكيد ليس الحسي ولا العقلي الذي يشوبه الحسي بمعطياته المشوهة اللامتكاملة ، وانما سيكون ذلك الفعل الإبداعي تأملاً في ما وراء الظواهر واستبطان معمق يطارد الحقيقة العليا الجوهرية ويحاول وضع صورة ذهنية لها تكون بمثابة معادل نظري ناتج من عملية التفاعل بين الذات والطبيعة المنتهية بتكوين نتيجة مكثفة تتجسد في صورة الفكرة المطلقة ، التي ستكون ذات طبيعة لا واقعية قدر الإمكان فيما لو وضعت في سياقها الموضوعي ، كونها حصيلة لفعل ملكات الذات والمخيلة الخصبة للمبدع التي تستغل فضاء الحرية المتاح لخلق الجمال الفني .

أن سعي الذات للكشف عن الحقيقة هي نتاج تفاعل حر وصميمي مع ماهية الأشياء ومضامينها ، بمعنى ، أن هيجل لا يسلم بمفهوم (الإلهام) الأفلاطوني الذي يزعم كون الحقيقة متموضعة في عالم المثل أو الجواهر ، ينزل بواسطة الالهام إلى الفنان الذي لن يتعدى دوره في تلك الحالة دور الوسيط الذي يتولى تظهير الحقيقة الملقاة اليه من مصدر خارجي علوي . ولكن هيجل لم

(*) أن كل عمل موسيقي يؤدي إلى اشعاع فكري ولوني في صيغة قالب جمالي يتم تحديد قيمته الجمالية وفقاً لهذا القالب الجمالي الروحي المحسوس . للمزيد ينظر : السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨١ ، ص ٥٢ .

(١) Hegel . F: Acsthetic , tran , T. M Knox , Oxford , VO ٢ , UK , ١٩٧٥ ,P١٠٣٨ .

(٢) عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٤ ، ص ١٠٧ .

ينفي وجود الالهام ولكنه تنكر لكونه نتاج خارج عن نطاق الروح فقد رأى ان الالهام هو : " حصيلة وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه وحضوره الدائم فيه بحيث لايعرف الراحة حتى يغوص كلياً في الموضوع مكوناً عملاً فنياً ناجزاً " [١] هو عبارة عن تحويل المجرد إلى واقع عياني محسوس لايقع تحت وطئة الضرورة في التطابق مع ما تقرره مجموع الذوات المتفاعلة مع الحقيقة المتجسدة . أي ان الناتج المتمخض عن عملية التحول من المجرد بعد التأمل في المرحلة الاولى إلى المحسوس بصورة عمل فني في المرحلة النهائية سيكون ذا طبيعة اختلافية مع ما تقرره ذوات اخرى عند خوض نفس التجربة ، لسبب بسيط هو تباين البنية الذاتية للافراد ومدى عمق تأملهم للموضوعات الواقعية وبالتالي تكوين المعادل الداخلي في الروح لذلك الواقع كصورة ذهنية يمكن تجسيدها فيما بعد في صورة حسية ملموسة .

وكمثال لتوضيح الفكرة الاخيرة نجد ان المسألة الدينية المتجسدة في موضوعة (صلب المسيح) قد تناولها الكثير من الفنانين وهي تمثل موضوعة هي جزء من البناء الروحي والفكري المتلازم مع الوعي العقائدي للفكر الاوربي لاسيما الوسيط ، نجد ان التعبير عنه كموضوع جمالي تراجيدي قد اتخذ صياغات شكلية متعددة تبعاً لرؤية تأملية حدسية من قبل كل فنان ، فـ(كوكان) مثلاً رسم لوحته (المسيح الاصفر)[*] قد أتخذت طابعاً تعبيرياً كلياً ، بينما جسد (رافائيل) الموضوعة نفسها بأسلوب كلاسيكي اكاديمي بعيد عن النزعة التعبيرية للوحة كوكان .

أن وجود الحرية في التأمل ومحاولة اراءة اللامرئي ، أي تجلية الفكرة بشكل محسوس لابد وان يكون مصحوباً باللاغائية التي لا تشترط وجود رؤية تصورية موحدة عند كل الفنانين أو مجموع المتلقين ، لأن ذلك يتقاطع من حيث المبدأ مع روح الفن والهدف المنشود منه ، والذي ابعده هيجل تماماً عن منطقة النفعية التربوية أو المعرفية .

وفي رؤية فلسفية وجمالية جديدة ، لاتخلو من تأثير افلاطوني وكانطي ، تتطلع (آرثر شوبنهور ١٧٨٨-١٨٦٠) إلى المثل وعالم الشيء في ذاته قاصداً هدفين اساسيين هما :

١- قهر الارادة العاقلة .
٢- نبذ المظاهر الحسية وولوج باطن العالم حيث الجواهر والارادة [*] العاقلة .

وكان السبيل لبلوغ هذين الهدفين هو التأمل الجمالي في سبل الخلاص من الارادة غير العاقلة . فعلى الفنان أن يفني ذاته ويذوبها أولاً في الطبيعة لكي يحصل على المعرفة الخالصة من الارادة والمنزهة من العواطف الشخصية ، ولكن فعل الفناء والذوبان هذا لم يقصد به إلغاء تام للذات بل على العكس من ذلك فهي وسيلة لجعل الذات مصدراً لكل وجود . وبهذا الصدد يقول شوبنهور : " اننا إذا أردنا اغراق انفسنا بالغوص في تأمل الطبيعة إلى درجة من العمق حيث لا نصبح معها موجودين الا باعتبارنا

---

[١] هيجل : فكرة الجمال ، ترجمة جوروج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ت ، ص٣٠٢ .
[*] ينظر : الملاحق ، عينة البحث ٨ .
[*] **ارادة Volonte :** بالمعنى العام هي الاختيار الحر وهي ملكة ، ارادة القوة ، وتكمن الارادة فقط في كوننا نتصرف بحيث لا نشعر البته بأية قوة خارجية تكرهنا على تصرفنا . **والارادية Volonlarisme :** في الميتافيزيقيا تعني مذهب يذهب إلى أن جوهر الأشياء يجب نصوره لا بالمقارنة مع الأفكار العاقلة ، بل مع نزعات الارادة كما تعني اللاعقلانية . ويمكن اعتبار ارادة الحياة عند شوبنهور نموذجاً لهذا المذهب ، وفي معظم الأحوال تدل كلمة ارادة على واقعة مختلفة تماماً عن الفعل الواعي ، أي تعارض الشعور الواجب مع الهوى والرغبة . للمزيد ينظر : لالاند ، أندريه : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص١٥٦١ – ١٥٦٢ ، (و) ص ١٥٦٣ الهامش .

ذاتاً عارفة مجردة ، فأننا نشعر حينئذ مباشرةً وبسبب هذا ، اننا اصبحنا الشرط بل والحامل الذي يقوم عليه العالم وكل وجود موضوعي ، لأن الوجود الموضوعي لن يتمثل حينئذ الا بأعتباره من لوازم وجودنا نحن ، وهكذا نجذب الطبيعة كلها الينا ، حتى لا تبدو لنا حينئذ غيرعرض من اعراض جواهرنا " [1] ، وهنا يظهر احتفاء شوبنهور المغالي بالذات اذ يجعلها مركزاً وما المحيط الموضوعي الا انعكاسات لجوهر الذات مما يجيز للذات أن تقرر وبحرية طبيعة الصياغة الفنية واسلوب تصورها مما يولد تنوعاً شكلياً للمضمون الواحد ناجم عن تنوع الذوات ومن ثم توالد الانعكاسات المتباينة وفق مبدأ الفروق الفردية وعلى نحو مقارب من التناغم الروحي مع الطبيعة الذي أقره هيجل من قبل .

وتكريساً للاغائية التي يمكن تلمسها في فلسفته ، يطرح شوبنهور في مؤلفه (العالم ارادة و تصوراً)[*] أن (الجميل) متموضع في (الصورة) والاشياء الجميلة هي التي تعبر مع تفاوت في درجة التعبير،عن الصورة ، وبقدر جودة التعبير أو شدته تكون درجة الكمال في الجميل . ذلك أن الاشياء الخارجية التي يتجه اليها العقل بواسطة الارادة منها ما يدعو إلى التأمل الخالص المنزه عن كل ارادة ، ومنها ما يثير في النفس شعوراً بالتنافر يحول بيننا وبين الادراك المجرد والتأمل النزيه . فالجمال أذن يتفاوت تبعاً لنسبة تحقيق الارادة موضوعياً أو تبعا لدرجته في سلم التعبيرعن الصورة . والصورة بدورها هي " التحقق الموضوعي الموافق للأرادة بواسطة ظاهرة مكانية " [1] ومن هنا كان (الجمال الانساني) اعلى مراتب الجمال لتحقق اعلى درجات الحضور الموضوعي للإرادة القابلة للأبصار ، فهو صورة إنسان بوجه عام معبراً عنها في هيئة محسوسة مرئية . كما يعزز القيمة الجمالية للأنسان ، اشتماله على سمة (التعقيد والانسجام) أو (الكثرة و التنوع) فالجمال عنده مقترن بتعقيد الاشياء في الطبيعة فدرجة كمال الاشياء تتناسب طردياً مع تعقيدها والعلة في ذلك انه كلما زاد التعقيد ازدادت الحاجة إلى الانسجام والتوافق بين الاجزاء بشكل اظهر أي كانت درجة الجمال أبين ، فالجمال ناتج من الانسجام ، ويلاحظ هنا تداخل مفهوم الكمال والجمال اللانهائي مع المحدود بما يحدث تذبذباً بين الغائية المتعلقة بالكمال – كما سبق الإشارة إليه – وبين اللاغائية المتصلة بالجمال الخالص الذي أقره كانط وأيده بذلك شوبنهور . وما يحسم المسألة في هذه المرحلة ، هو أ، شوبنهور عندما يحاول وضع صورة مثالية تجسد الكلي من خلال احدى مفرداته النوعية ، أي عند رسم شيء ما يجب أن يكون بصورة نهائية معبرة عن الكلي ، وهنا تناغم مع المثالية الأفلاطونية التي ناشدت بوضع قيم قياسية كلية للجمال ، ولكن الفارق هنا يتضح من خلال اعتماد شوبنهور في وضع تصوراته عن المحيط الموضوعي من خلال تأمل خالص ، لا من خلال املاآت خارجية ميتافيزيقية كما هو الحال في المثالية الأفلاطونية . اذن فلاغائية شوبنهور تأخذ مرحلتين ، الاولى هي مرحلة التأمل ، وبواسطته يمكن تشييد صور عقلية نوعية عن العالم الموضوعي . والمرحلة الثانية هي تحديد الصورة الأكثر صلاحية في تحقيق (الكلي) أو التصور العام للشيء المراد رسمه ، وبذلك يتسع فضاء الحرية من خلال التأمل الناتج من ذوبان الذات في الموضوع دون الخضوع للموضوع ، ومن ثم حرية الاختيار للصورة الأكثر شمولية للتعبير عن النوع وبرؤية ذاتية ، حتى يكون من غير المستبعد وضع صور لا علاقة لها بالتصورات التي جنتها الذات بالتأمل وتكون مع ذلك جميلة ، والدليل على ذلك أن " الموسيقى وهي الفن الذي يستند إلى الأصوات والألحان المشجية المجردة والتي لا تمت بصلة للأصوات الطبيعية ومع ذلك فهي تمتع أذاننا بلحن طروب ، فلم لا يكون الأمر كذلك في الفنون المرئية من أعمال النحت والتصوير " [1] أي بالإمكان تصور الارادة الكلية بشكل مفارق للوجود الطبيعي ، وهذا ما شهد تناغماً ملحوظاً مع تجارب الرسامين التجريديين أمثال (كاندنسكي ، وكوبكا) .

ولكي نضع فهم موضوعي للفن والجماليات التي نادى بها شوبنهور يجب أن نضع الشرطين أو المصدرين الذي وضعهما في الحسبان ليكون جماليته ، تحت الضوء ، وهذين الشرطين هما :

أولاً : شرط ذاتي ، يكمن في التجرد عن المنفعة ويترتب عليه أن نتخلى عن رؤية الأشياء كدوافع من أجل ارادتنا وأن نتأملها بوصفها مثولات خاصة .

ثانياً : شرط موضوعي ، ينبغي أن يعبر الموضوع الذي نتأمله عن (معنى) ولما كان كل موضوع طبيعي يعبر عن معنى شريطة أن تكون نظرتنا إليه مجردة عن المنفعة وخالصة . وينظم الشرط الثاني للأول ، إذ يمكن القول إن بعض الأشياء تفسح المجال لتأمل المعنى أكثر من غيرها لأنها تعبر عنه بوضوح ، وأن بعض الأشياء تمثل معان أكثر تعقيداً من غيرها ، وفقاً لمستوى التحقق الموضوعي للإرادة الذي تجسده .

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهور خلاصة الفكر الاوربي ، ط٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٥ ، ص ١١٥ .

[*] يختلف المترجمون في تحديد عنوان ، وفي ترجمة كلمة (**تصور** ، **تمثل**) كما في كتاب شوبنهور (**العالم ارادة وتصور**) أو (**العالم ارادة وتمثل**) ويشير الباحث إلى وجود فارق بين المفهومين (**Assimilation – Representation**) ، بمعنى (**تمثل**) . و (**Notion – Conception**) بمعنى (**تصور**) . للمزيد راجع : لالاند ، اندريه : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص١٩٤-١٩٨ .

[1] بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهور ، مصدر سابق ، ص١١٧ .

[1] حسن ، حسن محمد : الاصول الجمالية للفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٢٧ .

فالعمل الفني بذلك يكون " اصله الوحيد معرفة المعاني ، وهدفه الوحيد نقل هذه المعرفة وبتعبير اكثر دقة ، فالعمل الفني هو ، تكرار (**Wiederholung**) أو نسخ (**Reproduction**) لمعرفة المعاني التي نبلغها بالحدس الجمالى " .[٢] والدور الاهم كما يتضح هنا للخطوة الاولى . أي التأمل في المحيط الموضوعي وبالتالي كشف النقاب عن المعاني المرئية من المصلحة والمنفعة . وبذلك فأن عملية الرسم ستكون نسخ لما يتبلور من المعاني التي اقترحتها الذات بحيث تكون معبرة عن الكثرة وفق ما ترتئيه الذات . ليكون العمل الفني بنية جمالية قوامها حدس المعاني ، وليكون الفن ذو طابع ميتافيزيقي دون ان يكون خاضع لقوانين الطبيعة بل تكون قوانينه نابعة من ارادة ذاتية .

ان الفن الأسمى منزلة بحسب شوبنهور هو ما ارتقى في سلم تجسيد الارادة ، وتجدر الإشارة إلى إن شوبنهور وعلى صعيد متصل مع هيجل قد اعلى من مكانة فن الموسيقى وأحط من قيمة فن العمارة التي شبهها بالصنعة لتعاملها مع معنى الثقالة والقوانين الفيزيائية الخاصة بالمادة ، اذن فمادة الموسيقى هي الأصوات الملحنة التي لا وجود لها في الطبيعة ، فكيف سيكون التأمل الذاتي وبالتالي تكوين المعاني ، والمشكلة هنا تنحصر في مكانية البحث ، فالفنون الاخرى تجد ميادين بحثها الذاتي وبالتالي تشكيل حدوسها وتوليد المعنى من خلال محيط موضوعي ملموس أو متفق عليه على الأقل . ولكن مع الموسيقى بالطبع سيختلف الحال . فما حل هذه المشكلة ؟

يجيب شوبنهور في نظريته الشهيرة (التكافؤ بين الوقائع الموسيقية وبنية الكون)[*] التي يتضح من خلالها ان الموسيقى انما تجسد صورة الارادة الكلية بكل أطرافها من خلال تمثيلها للعناصر الأساسية للوجود ، وبذلك تكون أرقى حتى من الفنون التي تعبر عن جماليات نوعية نفسها ، فالموسيقى تعبر عن جمالية الارادة الكلية دفعة واحدة وبحرية في انتاج المعاني التي يتم توليدها بالحدس الجمالي لكل الارادة وبكافة أوجهها .

ان أثيرية الجميل حسب وصف شوبنهور التي عبر عنها بجمال الموسيقى وتجسيدها لصورة الارادة تقابلها على صعيد محايث الطروحات الجمالية الميتافيزيائية التي أضافها (**بندتو كروتشه ١٨٦٦ – ١٩٥٢**) إلى تحديد الجميل وفق رؤية تختزل ما تقدم من آراء جمالية سيما تلك التي نادى بها المثاليون المحدثون أمثال (كانط ، هيجل ، وشوبنهور) ، فكروتشه ينفق مع شوبنهور وهيجل على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات المعرفية والأخلاقية ، وهو بهذا ينظم إلى طائفة الفلاسفة المنادين بنظرية (الفن للفن) لإيمانه باستقلال الفن عن كل من العلم والمنفعة والأخلاق [١] ، كما يرفض النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة لكون العمل الفني يتقاطع مع القصدية والآلية ويعتمد على الجانب الوصفي الشكلي الذاتي لا الجانب المعياري في تحديد الجمال ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فأن تواجد العنصر الطبيعي المادي المحسوس في العمل الفني سينفي عنه الطابع الروحي الذي يفترض حضوره فيه .

لقد طرح كروتشه تصوراته عن الفن والجمال في مؤلفه (**المجمل في علم الجمال** ١٩١١) وانتهى إلى أن الفن (**عيان Vision**) أو (**حدس Intuition**) يقدم لنا أشكال تخيلية وهمية تمثيلية ، ومع هذا الوصف للفن نفى عن العمل الفني بعض الصفات التي يجب ان تكون خارج اهتماماته ليكون العمل الفني جميلاً حسب رأيه الذي لخصه في ما سمي بـ(الانكارات) ، وهي كالأتي :

أولاً : أن لا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية (Faitphysique) . ومعنى هذا أنه لا يمكن وضع الفن على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية ، ذلك ان الفن ليس واقعة مادية قابلة للقياس كما اعتقدته النزعات التجريبية في علم الجمال ، ويعلل كروتشه ذلك بقوله : " إذا سألتنا لم لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية ، قلنا قبل كل شيء ، أن الظاهرات المادية ليست واقعية " (

---

[٢] شيفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٧٠ .

[*] يقابل شوبنهور بين مجموع الأصوات الموسيقية وموجودات الكون ، فالصوت الأساسي **Crunton** يقابل ملكوت المعدن وصوت **Tinuer** مع فاصله الثلاثي ، يقابل ملكوت النبات ، وصوت **Alteu** وفاصله الخماسي ، يقابل ملكوت الحيوان ، وأخيراً اللحن **Melody** الذي يولد من العلاقات بين الايقاع والهارموني فهو الصورة المتحركة للرغبة الانسانية .

[١] ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٥٩ .

[١] كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ٢٦ .

[1] أي أن ما تطالعنا به أشكال الطبيعة هي مظاهر زائفة ينبغي على الفن أن يتجاوزها في سبر أغوار الشكل الظاهري وتقصي الحقيقة الروحية التي من سماتها عدم الخضوع للقياس والتجزئة ، والدليل على ذلك أنه لا توجد في الطبيعة قوانين يمكن للفنان احتذائها لتكوين عمل فني اصيل . بمعنى أن الفن يكسر نطاق القاعدة الطبيعية .

ثانياً : انكر على الفن ان يكون فعلاً نفعياً ، يحصد من وراءه يقصد من وراءه تحصيل لذة أو اجتناب الم . وهذا يذكرنا باللحظة الاولى في طروحات كانط (مقولة الكيف) . وقد تأتى هذا الرفض لنفعية الفن من صياغته بإطار نظري عندما جعل كروتشه الفن (تأملاً Meditation) أو معرفة حدسية ، كونه اسمى من مستوى الافعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية .

ثالثاً : انكر النظرية القائلة بأن الفن (فعل اخلاقي Actemental) اذ لما كان الفن معرفة تأملية حدسية فأنه ليس بدعاً ان نراه يستبعده من دائرة العمل Action أو الارادة Volunte ، ولهذا يقرر كروتشه انه إذا كانت (الارادة الخيرة) هي قوام الانسان الفاضل ، فأنها ليست بالضرورة قوام الانسان الفنان ، والسبب في ذلك أن مقولة (الاخلاقي ، Mental) لاتنطبق اصلاً على العمل الفني - من حيث هو عمل فني – ما دام من المستحيل الحكم على اية صورة بانها مقبولة أو مرفوضة أخلاقياً . ولا يكتفي كروتشه بالتفريق بين النشاط الفني والنشاط العملي بل يضيف إلى ذلك ، ان الفن خارج تماماً عن نطاق الاخلاق . ويرد على من يعتقدون بوظيفة الفن الإرشادية والتوجيهية بقوله : " إن كل هذه امور – يعني الإرشاد والتوجيه والتربية – لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك " [1] فهو يرفض اصلاً فكرة (الفن الموجه) وبهذا يكون كروتشه قد اسقط شرطي الغائية الرئيسين ، الخير – الأخلاق و الحق – المعرفة ، ليجعل الفن متحرراً من القيود العملية والعلمية .

رابعاً : أنكر أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية Connaissance Conceptuelle ، ذلك أن سؤالنا عن مدى صدق ما أراد الفنان أن يوصله بالعمل الفني سيكون خلو من المعنى والسبب في ذلك هو اننا حين نحاول التمييز بين الصواب والخطأ ، فأننا نكون بأزاء (واقع) ، في حين ان العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم نظراً لكونها لا تملك أية كيفية أو أي (محمول) وما دام الخيال (Image) والفكر (Idea) متمايزين فسيظل (الموضوع الجمالي) صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية .[2]

بضوء ذلك نستنتج ، أن كروتشه قد رسخ اللاغائية في العمل الفني تماماً من خلال تشذيبه من كل مقيدات الغائية في الفن لجعله فعل حر مبني على الخيال ، والتصور المجرد الخالي من المقننات المعرفية والأخلاقية . وكروتشه حين أثار موضوعة الإنكارات هذه انما كان ينتقد الواقع العملي الذي وصل اليه الفن كونه وسيلة إصلاحية لا أكثر تصطبغ بالأيديولوجية بما يلغي دور الفنان ، وهذا ما ذهب اليه فلاسفة اخرون ، فهذا (**هنري برجسون ١٨٥٩ – ١٩٤١**) يصل مرحلة متقدمة في لا غائية الفن حينما يصفه بأنه (**تمثل محض – Representation Pure**) فيصرف الفنان عن الاهتمام بالجانب النفعي العملي من الحياة محولاً انتباهه نحو التأمل الخالص أو النظر الصرف ، وبعبارة اخرى انه يربط النشاط الفني بحالة التجرد أو الإنفصال ، فيقول : " إنه لو قدر لذلك الإنفصال أن يكون كاملاً أو لو تهيأ للنفس ألاّ تتعلق بالفعل في أي ادراك حسي من ادراكاتها ، لكنا بإزاء نفس فنانة ، تمثل الأشياء جميعاً في صفائها الأصلي فترك أشكال العالم المادي وألوانه وأصواته ، كما تدرك في الوقت نفسه أدق حركات الحياة الباطنية " [3] فالنفس تبحث عن حقائق خاصة بها في منأى عن الأشكال الواقعية إذ إن الجمال المطلق يتحقق من خلال التأمل الخالص المجرد من دوافع النفعية والحاجة والفنان هو الذي " يسعى جاهداً في سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطني على صورة أثر عيني " [1] وواضح هنا أن برجسون يشير إلى المعرفة الحدسية التي من شأنها تقديم حقائق أكثر مصداقية من الحقائق التي تطالعنا بها الظواهر . كما يعتقد برجسون وفق مبدأ (الديمومة – Duration) [*] بوجود حركة مستمرة تشمل حتى القيم التي تبقى في حالة (تضخم) وإزدياد وتطور ، أي إن الثبات الذي نسبه العديد من الفلاسفة إلى الجمال ، استبدله برجسون بجمال متحرك متجدد مما يجعل مهمة إدراكه غير تقليدية كما كان عليه الحال في الجمال المستند إلى قيم ثابتة بدورها ومتفق عليها ، إذ أن القيم نفسها في حالة تحرك وتجدد لذا كان حرياً بالفنان أن يبحث عن ما يقربه أكثر فأكثر من صورة الديمومة ليستطيع مجاراة الجمال في حركته من خلال التوحد مع تلك الديمومة التي تتعارض تماماً مع الغائية . من هنا نجد بأن برجسون قد تقاطع مع الغائية لأسباب عدة منها :

---

[1] كروتشه ، بندتو : المصدر سابق ، ص ٢٨ .
[2] ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٤٧ – ٤٨ .
[3] نفسه ، ص ٢٣ .
[1] الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، ٢٠٠٢ ، ص٣٤ .
[*] الديمومة – Duration : الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان على انه حاضر غير منقسم وهو جوهر التطور المبدع ، على خلاف الزمان الرياضي الثابت الذي يمكن تقسيمه وقياسه . وممن قال بالديمومة هنري برجسون . للمزيد ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٨٦ .

١- أنها تعين صورة المستقبل وفق قوانين السببية والحتمية ، ونحن نعلم بأن الديمومة خلق متجدد لا يمكن التنبؤ بنتاجاته ومعطياته .
٢- ان الغائية تشبه عمل الطبيعة بعمل الصانع الذي يركب قطعاً وأجزاء ليقق نموذجاً ، بينما الطبيعة تكون أو تعضون وتخرج الكائن الحي بأكمله من خلية تتكثر .
٣- إسقاط الدليل على وجود نظام للعالم ، إذ لا يمكن تصور وجود نظام أو قانون طبيعي من شأنه تقرير إمكانات الأشياء أو القيم .[٢]

وعلى هذا الأساس فأن الفن يتنزه عن تمثيل الواقع ، مما شبه الخلق الفني بحالات الوعي التي تكتفي بذاتها دون أن تمثل علة خارجية . لذا يتجرد الفنان عن أي نوع من المحاكاتية كونه يمتلك وسائل معرفية ورؤيوية قادرة على الإيحاء بما هو أفضل من الطبيعة .[٣] وهذه إشارة صريحة إلى نزعة لا غائية توجه النتاج الفني المتعارض مع الواقع بأشكال تتفوق على الطبيعة مما يصب في مصلحة الجانب الشكلي من الفن .

إن ملكة الحدس التي يعبر عنها بالتجرد الطبيعي والانفصال الذي يبدأ من الإحساس والشعور، ثم ينتقل إلى مرحلة إضافة المخيلة والحقيقة الوجدانية الباطنية التي تشكل واقعاً محايثاً بديلاً عن الواقع المعاش بحيث يتعدى الفن تمثيله المعطى الحسي أو الشعورالمحض ذلك إن " العالم الذي تدخلنا عليه حواسنا ويدخلنا فيه شعورنا هو عادةً ليس إلا ظل نفسه "[١]

أي أن برجسون يكون عالماً افتراضياً هو اكثر حقيقة من العالم الذي نعيشه بحواسنا . ومن هنا يمكننا أن نستوضح حقيقة اللاغائية المستندة إلى الحدس الذي من شأنه إنكار الواقع الحسي والشعوري والتعويل على العالم الافتراضي الميتافيزيقي الذي تشيده الذات بحيث يكون غير خاضع للتجريبية وقوانين المادة " وبهذا سيكون التعبير عن الواقعية وتجسيدها مقروناً بتوافر المثالية في النفس التي سبق وأن كونت عالمها الخاص الذي بواسطته سنتمكن من الإحتكاك بالواقع وبالتالي تمثيل الحقيقة "[٢]

ومن ثنائية الحسي والحدسي التي تمحورت حولها آراء برجسون والتي انتهت إلى وجود (طاقة التشكل العمياء) التي قوامها التمثل المحض للعالم الموضوعي . نجد تياراً موازياً يدور بحثه في حدود ثنائية الوجود والماهية، وجود الإنسان الذي سبق وجود مجموع الصفات التي سيتكون منها ، وهذا التيار الذي تبناه (جان بول سارتر ١٩٠٥ – ١٩٨٠) ضمن التيار الوجودي .[*] الذي يميز الانسان عن سائر الأشياء بانه قد سبق وجوده ماهيته ، فباقي الأشياء إنما قد صنعت بتصور قبلي لما ستكون عليه ، ومحكومة بقوانين الوسيلة والغاية . ولكن مع خلق الإنسان فأن الوضع يختلف ، فالإنسان خلق ببناء قبلي يؤدي غاية ما وهذا مفروغ منه ، ولكن تركيبته الروحية والنفسية والعقلية هي بحسب سارتر أنما تبنى بصورة إختيارية وفق مبدأ الحرية . وإن انعكس ذلك على الفن فإن ذلك سيعني حرية مطلقة للخيال في تشييد الأنموذج الذاتي الذي يتخذ شاكلة الإنسان في وضع الوجود قبل الماهية ليتكون العمل الفني بتلقائية تكون محوراً لتوافر الجمال الذي سيكون بفعل تلك الحرية والتلقائية التي يمارسها الخيال أبعد ما تكون عن الغائية وتبعاتها .

إن نظرية سارتر في موضوعة الجمال لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة في (الخيال Image) [*] باعتباره تلك الحرية التي تمتلك القدرة على رفع أو وضع العالم في آن واحد, فالوعي الذي كان مقترنا في مذاهب فلسفيه سابقة بالحس والعقل , اتخذ طابعاً تخيلياً بإمكانه تجاوز الواقع العياني ، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي وفق حرية مستمدة من الخيال .إذن فالوعي الحسي والعقلي تحول إلى خيال مجرد ,بمعنى إن الحقائق التي يظهرنا عليها وعينا ,استعاض عنه سارتر

---

[٢] كرم ، يوسف : تارخ الفلسفة الحديثة ، مصدر سابق ، ص ٤٤٥ .
[٣] ماجد ، علي ، مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٩ .
[١] برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، د . ت ، ص ١٤٢ .
[٢] برجسون ، هنري : الضحك ، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله الدائم ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٢٩ .
[*] وسمي هذا المذهب (**Existentilisme**) وهو المذهب الذي شاع في العصر الوسيط المسمى بـ(**الوجودية Realisme**) لقوله بوجود واقعي للماهيات المجردة ، بل إنه معارض ومنكر للمجردات .
[*] **خيال Image :**خيال ، خيلة ، صورة خيالية : هي نسخ حسي أو ذهني ، لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة . وبنحو خاص هي ، تمثيل غيبي يستفاد منه في تصوير فكرة مجردة . وخيال **Imagination** عند **إيسلر** هو : ملكة تكوين الخيالات ، أو ملكة تركيب الخيالات في لوحات أو متواليات تجافي وقائع الطبيعة وظواهرها ، لكنها لا تمثل شيئاً مما هو واقعي أو وجودي – أعمال فنية – للمزيد ينظر : لالاند ، اندريه : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص ٦١٧-٦٢٠ .

بحقائق متخيله أكثر اتصالا بجواهر الأشياء . وعلى هذا الأساس يتحول الموضوع الجمالي من موضوع فيزيائي مبني على اقتراحات الحس والعقل إلى موضوع خيالي تصوري قوامه التخيل الحر . [١]

وينبه سارتر هنا إلى منزلق فكري مهم ,هو إن هذا لا يعني أن كل ما هو لا واقعي جميل , وإلا استحالت أحلامنا كلها إلى عالم من الجمال يمكن الاكتفاء به كبديل عن الجمال المنشود من عملية المخاض التي تعتري مراحل إبداع العمل الفني . وهنا نستدل على أن سارتر لا يوافق على اعتبار أن كل أحلام اليقظة هي صورة إبداعية جمالية , ولهذا اشترط تجلي الموضوع الجمالي أي أن نكون في حضرته ونحتك به مباشرة كحيز موضوعي لكي يكون الجمال حاضرا .

ولتوضيح هذه الفكرة التي يمكن عدها نتيجة مهمة , نستعين بالمثال الذي يسوقه لنا سارتر والذي مفاده " أن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شي لا واقعي ولكن هذا اللاواقعي لا يمكن أن يتمثل أمامي إلا إذا كنت في حضرته أي في إحدى صالات الأوبرا وكنت على استعداد تام لتلقي الألحان , فقبل التخيل يجب أن يكون هناك إدراك الذي هو الواسطة للتخيل .ولكن إذا كانت السيمفونية السابعة هي ما أتخيله عندما استمع إلى أنغام موسيقية تتشاكل معها (أي أن أتخيل ما لا أدركه بالفعل) فما الذي يمنعني من أضع بديلا منها شتى أحلام اليقظة التي تثور في النفس بمناسبتها – أي مناسبة سماع الأنغام المتشاكلة - مهما كانت غرابتها أو انحرافها.[٢]

وهنا نستدل على تعامل عالي الحرية بطاقة التخيل التي تشتغل بحضور المكونات الموضوعية والبنائية للعمل الفني ولكنها لا تستلزم بالضرورة الانقياد ليس للمضمون فحسب بل للشكل المتكون من تضافر الأجزاء .

لقد مهدت الطروحات الفلسفية منذ عصور النهضة والتنوير مروراً بثورات الفكر الفلسفي والجمالي ومن أبرزها الثورة (الذاتية) إلى ثورة كانط (الكوبرنيكية) التي أدت إلى إحداث خلخلة ونسبية في القيم المتعلقة بالجمال وحكم الذوق عليه ، وثورة نيتشه (العدمية) التي عملت على قلب القيم المتقادمة رأساً على عقب بالتحول من الخارج إلى الداخل أو من الموضوع إلى الذات ، بالإضافة إلى مجمل الآراء الجمالية لأبرز الفلاسفة في القرنين التاسع عشر والقرن العشرين ، مهدت بمجملها إلى ظهور تيارات فلسفية و فكرية بشكل عام غيرت كثيراً من صورة النشاط الإبداعي الإنساني على الصعيد الجمالي والفني والأدبي ، وألقت بظلالها كذلك على دور المتلقي في عملية التواصل الجمالي مع العمل الفني ، ولقد تمثلت تلك التيارات الفنية بظهور (البنيوية Structurale) على يد (كلود ليفي شتراوس) حين أصدر كتابه (المدارات الحزينة Tristes Tropique ١٠٥٥) . والتي طرحت مفهوم (النص) بدلاً من العمل الفني ، فالنص (Text – Work) ينفي صفة الغائية الملتصقة بمفهوم العمل ودلالاته اللاهوتيه .[١] ومن ثم ظهور ما بعد البنيوية متمثلة باتجاهات (السيميائية أو السيميولوجيا – أو السيميوطيقيا – Semiology Semiotics) [٢] التي تعني علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة ، والتي أتى بها (تشارلس ساندرز بيرس) ، ومن ثم ظهور (التفكيكية أو التقويضية Deconstruction) التي أطلقها الفرنسي (جاك دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة ، والتي صبت بمجملها في الفترة التي سميت بـ(ما بعد الحداثة Post Modrenism) [٣] والتي أختلفت عن فترة الحداثة التي يتبناها البحث الحالي في نقطة جوهرية ألا وهي سقوط الجدل وإنقطاعه في مرحلة ما بعد الحداثة والذي كان سمة ملازمة لظهور التيارات الفنية الحداثية التي كانت في صميمها نتاج منطقي لهذا الجدل ، وإن كانت طروحات التيارات الفلسفية الما بعد حداثية هذه قد إشتغلت في نفس المسعى الذي يتناوله البحث الحالي وبشكل نموذجي في اللاغائية متجسدة بإلغاء القيم وتقويض المعنى والعبثية والفوضوية ، إلا أن ذلك لا يعني ضرورة إقحامها في البحث إذ إنها قد وضعت تداعياتها في مرحلة لاحقة لا تستوجبها الدراسة الحالية ، ثم أن تلك التيارات قد فعلت فعلها بصورة أكثر وضوحاً في ميدان الدراسات النقدية والأدبية .

المبحث الثالث

---

[١] كرم , يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة , مصدر سابق , ص ٤٥٦ .
[٢] ابراهيم , زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر, ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
[١] كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٩١ .
[٢] فونتاني ، جاك : سيمياء المرئي ، ترجمة علي أسعد ، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠٠٢ ، ص ٥ .
[٣] الرويلي ، ميجان ، (و) البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٠ ، ص٥٣ .

تمهيد :

إن جدلية العلاقة بين الغائية والموضوع من جهة وبين اللاغائية والذات من جهة أخرى ، انعكست على الفن بوضوح ، فتنازع المحيط الموضوعي بكل ما يحمله من قيم وعقائد ومصالح وأحلام أفضت بالضرورة إلى جعل الفن سائرا في ركاب هذا الجدل ، دون الوصول إلى إحداث تواشج أو تعايش تأملي جمالي تطمح الذات في نشاطها الإبداعي الفردي الموجه إلى الداخل إلى بلوغه ولو بشكل محدود التداول ، وهذا ما عبر عنه (ريد) بقوله : " إن طاعة سلطة ما في ظل ظروف خارجية تفرض ضغطاً شديدا على الفن وقد يكون مصدر السلطة واقعاً في نطاق الفرد نفسه أو في نطاق المجموعة المذعنة " [١] ولقد استمدت مرجعية الفن الموضوعية الغائية مشروعيتها من طبيعة البنية الفكرية العقائدية المهيمنة على الوعي الإنساني في حقب الحضارة الأوربية منذ الإغريق وحتى بواكير النهضة . ولعل الاستعانة بالثقافة الإغريقية القديمة كدافع للديانة المسيحية في عصر النهضة ، وشيوع (المذهب الإنساني) أدى إلى تغيير الرؤية المفاهيمية للوجود والعالم – وهو محور فلسفي أساسي ضمن محاور الفلسفة اليونانية القديمة الوجود ، المعرفة ، القيم – حيث ترحل وفقاً لذلك التغيير الأنموذج المثالي ألقيمي من الإله – المطلق إلى الإنسان النسبي النهضوي . فالإله تجسد على يد (مايكل أنجلو Michele Angelo) بصورة شخص كبير الحجم في جدارية رسمها على سقف كنيسة (السيستين – Sestina) (شكل ١) وكذلك دفع (ليوناردو دافنشي Leonardo Devenish) النزعة التشخيصية الإنسانية إلى الأمام بتحويله للأنموذج الإنساني ألقيمي إلى فرضيات هندسية وأقيسة وقوانين للنسب [٢] (شكل ٢) . انتهت بدورها إلى وضع (النسبة الذهبية) كعرف منطقي رياضي يعد قاعدة ثابتة في تقاليد الرسم الكلاسيكي وأنموذجاً جمالياً لا يخلو من مرجعيات (فيثاغورسية) نادت من قبل باعتبار العدد أساساً للوجود ومظاهره .[٣] بما يرسخ المعيارية وبالتالي الجمالية الغائية .

إن المعايير الهندسية المبنية على أساس حسي عقلي حولت الإنسان والأشياء أيضاً من جانبها ألقيمي المثالي إلى حالة واقعية تزيد من خصوبة المحيط الموضوعي ذو العلاقة الحميمة بالعقبة الكئود التي تقف بوجه اللاغائية متمثلة بـ(نظرية المحاكاة) [*] الأكثر ولاءً لجهة الغائية في الفن لاعتمادها الحس والعقل في إراءة اللامرئيات ، أي تنحية المفردات والحقائق الميتافيزيقية لصالح النموذج الفيزيقي العياني القابل للقياس والمشيد وفق أسس عقلية وحسية تتوقف علاقتها بالذائقة الجمالية على مقدار تطابقها

---

[١] ريد ، هربرت : تربية الذوق الفني : تر : يوسف ميخائيل اسعد ، ص٤٨٣ .

[٢] عبد العزيز ، محمد : التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ، الشبكة الدولية للمعلومات ، www.Islamonline.net

[٣] رايسر ، أدولف : بين الفن والعلم ، ترجمة سلمان الواسطي ، دار المأمون للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦،ص ٢٤.

[*] **نظرية المحاكاة Imitation :** وهي من النظريات الجمالية التي جادت بها الفلسفة الجمالية اليونانية ، أحالها أفلاطون إلى جمال الجوهر أي محاكاة حقائق علوية تقع في عالم المثل ، بينما أشار أرسطو في (فن الشعر) على أنها لا تعني أن تصوير شيء جميل ينعزل عن الأخلاق والفضيلة . وإن محاكاة الشيء لا تعني نقله جامداً وبصورة حرفية من الطبيعة ، بل تعني خلق كائنات تامة الصورة بإضفاء الصورة والشكل على المادة . للمزيد ينظر : الصولي ، أحميده : المتلقي والعمل الفني ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، ٢٠٠١ ، ص ٤٠ – ٤١ .

مع أصولها الواقعية أو أنموذجها المثالي . فتماثيل (بوليجنوتوس) وصفت بأنها " صورت الناس على صورة أفضل من حقيقتهم " [١] أي بطريقة نموذجية تحاكي المثال الوضعي المتمثل بـ" الصفات المنطقية المنشودة التي تحقق التشابه بين الإنسان والآلهة إلى حد كبير "[٢] إذ أن الفنان كان يبحث عن حقيقة حسية مبنية على توافق الصورة المثالية مع طبيعة العرف السائد في الوعي المعرفي والجمالي اليوناني وبما يحقق قيمتي الحق والخير مقنعة بمضامين الفضيلة والمعرفة وهما غايتان ألتزمتهما بصرامة أشد تعاليم المسيحية إيغالاً في تهميش الإنسان كقيمة لصالح العقيدة الدينية ، فالفنان لم يتعدى دوره دور الصانع الذي يهدف من خلال نتاجه الفني خدمة القضية الدينية المكثفة للمواعظ والعبر كأدوات للوصاية على المجتمع .

فالمواضيع التصويرية التي نفذت بأسلوب شاعري يزأوج بين العمارة والتصوير النحتي كانت تلمس في ثناياها بصمات القيود الموضوعية حتى على صعيد الصياغة الشكلية ، ليأخذ الجانب الوظيفي ألتزييني لهيكل العمارة الكنسية الضخم طابعاً عاماً يهدف بشكل أساس إلى ترسيخ و توصيل فكرة روحية تؤكد أهمية دور الدين في حماية الإنسان من الضياع والانحراف ، لذا مثلت نتاجات الفن في تلك الفترة مشاهداً دينية بأسلوب كلاسيكي .

إن تدني القيم الروحية المثالية في أوربا خلال القرون الوسطى اثر بشكل مباشر على نوعية المنتج الفني وأساليب تنفيذه التي ظلت أسيرة لفكرة اجترار الواقع ، وذلك يعود إلى ارتباط (الفن والفكر) بشكل مباشر بالدين متمثلاً بالكنيسة ، ولاستيضاح مدى مصداقية هذا الافتراض وفهم كنهه نؤشر فارقاً ملموساً بين موقف الدين المسيحي والفكر الأوربي من الإله من جهة ، وموقف الدين الإسلامي من (الله عز وجل) غير المرتبط بإطار مرئي دنيوي محدد ، فالعمل الفني المجرد في الإسلام يصبح دالاً ذا مدلول غيبي ، حيث يرجع المتلقي إلى غير المجسد وغير المتخيل وهو (الله) تعالى وبذلك يتحقق تشكيل دال مجازي بصري مرادف لمدلول الصورة يسمى التجريد .[١] ولكن المهمة الإيمانية المناطة بالفن الإسلامي وإن اختلفت أشكاله التجريدية ، تختلف عن دور التجريد الحداثي الذي يفقد المرجعية والوصاية ويتخلى عنها لتكون الذات حرة في التقدير على عكس الذات المسلمة التي تتلاشى في الذات الإلهية المطلقة التي تحتوي كل الذوات الأخرى . كما إن الفنان المسلم يرجئ غايته من الحياة الدنيا إلى الآخرة حيث الحياة الأبدية وهذه الفكرة توازيها فكرة التجريد الحداثي إلا إن جذورها الإيمانية تختلف لدى التجريديين حيث تكون الذات هي البديل المعادل لفكرة الإله مما جعلها في حالة من الحركة ذات السمة الجدلية التي تبلورت في مدارس وتيارات الفن الحديث ، وهذا ما عبر عنه (مالرو) بقوله : " إن حضارتنا هي الحضارة الوحيدة في التاريخ التي تجيب على سؤال : ما معنى حياتنا ؟ بلا أعرف " [٢] وهذا يدل على ضبابية الرؤية الغائية من الحياة وكل الأنشطة التي تمثلها ومنها الفن . وهذا ما أدى إلى نمو تشعبات فكرية بلغت حد التشتت في الرؤية المعيارية وحدت بالإنسان إلى أن يعتمد على ذاته إلى أقصى الحدود للبحث عن المفاهيم العامة التي تحكم العلاقة بين الإنسان والكون وقد قاد ذلك إلى تفكك داخل إطار كل المؤسسات المتعددة بدورها . مؤكدة بذلك حقيقة ضياع الإنسان وقيمه وضياع الوجهة الإيمانية المتهالكة ، مما دفع بالضرورة إلى البحث عن ملاذات بديلة للوجهة المعيارية الدينية تتخذ طابعاً

---

[١] بورا ، س . م : التجربة اليونانية ، ترجمة أحمد السيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، االقاهرة ، د . ت ، ص ٢٢٣ .
[٢] .المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٣ .

[١] عبد العزيز ، محمد : التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ، مصدر سابق . أو ينظر : الخزاعي عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، مصدر سابق.
[٢] جارودي ، رجاء : حفارو القبور ، ترجمة رانيا الهاشم ، منشورات عويدات ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص ٧ .

ذاتياً فردياً مدعماً بأطروحات العلم والفكر الفلسفي والجمالي مع الإيمان بما يفرزه العصر من حاجات ، مما سيؤدي تدريجياً إلى ظهور وتبلور اللاغائية بفعل الإزاحة من المطلق إلى النسبي ومن الثبات إلى الحركة .

من جانب آخر يمكن فهم الغائية في الفن الكلاسيكي المنكب على تصوير البطل في صورة كلية واقعية ذات نزعة تمثيلية محاكاتية تستند جمالياً إلى مبدأ التطابق مع جزئيات الشيء لتحقيق الجمال . (شكل ٣) الذي تحول بدوره كقيمة إلى مفهوم القبح المتمظهر في الفن المعاصر المحتفي بصور التمزق والتفتت بدلاً من التناغم والانسجام (الأرسطي) وأصبح القبح مفهوماً إيجابياً بعلاقته مع الواقع إذ ينتشل الفرد من حالة الانغماس في الواقع وتشييد واقع ذاتي أكثر تصويباً للحقيقة من وجهة نظر الذات الفردية المجردة .[١] وكان لهذا التحول في مفهوم الجمال أن أدى إلى تحويل في علاقة الشكل بالمضمون ، فبعد أن تسيد المضمون في النمط الرومانسي - حسب هيجل - على العمل الفني ، تحول الاهتمام إلى الشكل الذي ترحل بفعل التجريدات المتراكمة إلى حالة من الاغتراب عن واقعه العياني حيث فقد المعنى في الفن التجريدي بفعل تنامي قدرة الفنان على (التحرر من سلطان الشيء) على حد تعبير كاندنسكي .[٢]

إذن فالجمال الكلاسيكي ذو الوجهة الغائية يقترن بما يحمله العمل الفني من قيم الحق والخير المدركة حسياً وعقلياً والمعبر عنها بأسلوب يحاكي المرئيات في الواقع ، بينما يتجأوز الجمال التجريدي أو اللاغائي بشكل عام ، القيم الموضوعية ويمارس حالة من اللعب الحر الذي يتنزه عن الغاية ، وهذا ما يميزه عن التجريدات الزخرفية والهندسية ذات الطابع الروحي المتجذر بسبب ولاء الذات إلى ذات جمعية تمثل الخارج الموضوعي .

ومن هذا المنطلق تحطم الشكل النهضوي ذو البعد الكلاسيكي كنقطة ارتكاز ، حيث جرت محأولات لبعثه في القرن الثامن عشر على يد (دافيد David) في ما يعرف بـ(الكلاسيكية الجديدة)ولكنها فشلت لاختلاف معايير العصر ، وبالتالي ظهرت تيارات فنية تتمرد على الشكل الكلاسيكي المستهلك ذي الخصائص المثالية و الرومانسية كانت أول من قطف ثمار هذا التمرد إذ كان من أهم ملامحها كحركة فنية جديدة (بروز البعد الذاتي) الأكثر نسبية . والذي وصف (مارسيا إلياد) دور الفنان فيه انه : " كان عليه أن يرمي في هأوية العدم تلك الأطلال والأنقاض التي راكمتها الثورات التشكيلية السابقة . لقد كان عليه أن يصل إلى وضع رشيمي محدد للمادة حتى يستطيع أن يبدأ ثانية تاريخ الفن انطلاقا من الصفر ." [٣]

لقد اقتدت الرومانسية برسومات (تيرنر Tirner ١٧٧٥ – ١٨٥١) التي تناغمت مع الحدس البرجسوني ومقولة (الديمومة) ، " فعلى الرغم من أن تيرنر رأى كل ما في الطبيعة من خلال عينيه الثاقبتين – أي بحسية مباشرة – إلا أن الأشكال التي رسمها محيرة عادةً ، وان العناصر المتصارعة تثيره

---

[١] محمد ، رمضان بسطأويسي : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت . ادورنو نموذجاً ، مطبوعات نصوص ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٠٢ .

[٢] كاندنسكي ، فاسيلي : كاندنسكي بقلمه ، ترجمة عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، العدد ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٩٩ .

[٣] إلياد ، مرسيا ك مظاهر الاسطورة ، ترجمة نهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، د . ت ، ص ٧١ .

علـى نحـو كـوني علـى غـرار موسـيقى فـاغنر) [١] أي إن تيرنـر يحـاول الانفـلات مـن آليـة الرسـم الإستنسـاخية ذات المرجعيـة الكلاسـيكية ، بخلـق ضـبابية وغمـوض جعلـت مـن رسـوماته عـوالم خياليـة سحرية تحاكي الوجدان والعاطفة وانفعالات الروح لا العقل والحواس ، مبنيـة علـى جانـب شكلي أثيـري يخفف من ثقل المادة ويجعل من الألوان نوراً ًخالصاً بعيداً عن فكرة أو مضـمون أو معنـى محـدد سيما تجنبـه للتشـخيص واهتمامـه بالمشـاهد الطبيعيـة اللاتشخيصـية (شـكل ٦) واللامباليـة بالتفاصـيل التـي أعتبرها (كونستابل Constable ١٧٧٦ – ١٨٣٧) شرطاً مهماً في تحقيق جمالية العمل الفني بفعل المحاكاة فهو يقول عن اللوحة " إن جميع أجزاءها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلاً ، ولدرجة أنه يشبهها بمعادلة رياضية ، إذا حذفت أو أضفت رقماً واحداً لها لأصبحت المعادلة خاطئة " [٢]

نستنتج مما تقدم ، أن الرومانسيين اهتدوا إلى حقيقة جمالية مفادها أن الحقيقة الجوهرية ليست بالضرورة ما يمكن الإحاطة به من تفصيلات المشهد العياني ، وإنما ما يمكن كشفها بالخيال والحدس والعاطفة والانفعال لتجسيد حقيقة الأشياء الأثيرية وهذا ما أيده (ديلاكروا ١٧٩٨ – ١٨٦٣) حين قال : " أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعية " [٣]وبهذا شكلت الرومانسية لحظة حداثة حقيقية بقطيعتها " لخمسة قرون من الجهد البحثي ، فلم يعد المظهر الحقيقي للعالم المرئي ذا أهمية رئيسية ، وصار الفنان ينشد شيئاً ما تحت المظاهر ، وينشد بعض رمز تشكيلي سيتضمن مغزى الواقعية بشكل يفوق ما يتضمنه أي نسخ مضبوط "[٤]من هنا كانت الرومانسية آخر حصون المثالية وبوابة واسعة للفن الحديث ، إذ أخذ مفهوم الفن طابعاً خصوصياً نسبياً في نظرته إلى حقائق الحياة المتباينة مع الحقائق العلمية المنطقية " فالعالم يفتش عن حقائق أكتسبت صحتها من كونها توازي أشياء في العالم خارج نطاق ذاته ، أما الفنان فيفتش عن حقائق لا داعي لكونها مضبوطة إلا بمقدار ما تبدو له كذلك وبمقدار ما تبدو صحيحة في نواميس الكون المصطنع الموضوع ضمن إطار العمل الفني الذي يخلقه الفنان " [٥]

إن البحث في أركيولوجيا الحداثة يكشف طبقات تأسيسية لها أسهمت بشكل فاعل ومباشر في جدلية الفكر والفن وأدت إلى إحداث إزاحات مهمة على أصعدة متعددة وهي كالآتي :

١- الطبقة العلمية : تتمثل بـ(جاليلو ، وكوبرنيكوس)
٢- الطبقة الفلسفية : تتمثل بـ(ديكارت وكانط)
٣- الطبقة السياسية: تتمثل بالثورة الفرنسية.
٤- الطبقة التكنولوجية: تتمثل بالثورة الصناعية .
٥- الطبقة الجمالية الفنية : وتتمثل بـ(رامبو أو مالارميه ، مانيه أو سيزان ، فاجنر أو ماهلر)
٦- الطبقة النقدية : وتتمثل بـ(نيتشه) [١]

---

[١] ليفاي ، مايكل : من دافنشي إلى سيزان – موجز تاريخ الرسم ، ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٨ .
[٢] برتيلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .
[٣] نفسه ، ص ٢٣٢ – ٢٣٥ .
[٤] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤١ .
[٥] وود كرتش ، جوزيف : الإنسان الحديث – دراسة في مزاجه وقضاياه - ، ترجمة بكر عباس ، دار الكتاب العربي ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت – نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ١٧٧ .
[١] صالح ، هاشم : مفهوم الحداثة بين الفكر والفن بين يدي البحث ، مجلة جسور الثقافية ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٧ .

إذ اعتبرت هذه الثورات أساساً لخلق رؤية جديدة للمفاهيم المتقادمة المستهلكة أدت وبشكل فاعل في صياغة (ذات) فنية جمالية تتفاوت في رؤاها للمحيط الموضوعي وتقترح فرضياتها التي حاولت من خلالها البحث أو اللابحث عن الحقيقة في الشكل وعناصره تارةً وفي المضمون ودلالاته تارةً أخرى أو في هجر هذين الجانبين والبحث عن جمالية جديدة متفردة لا مرجع لها سوى أصوات الذات وليس العالم بالنسبة لها إلا ميداناً للجدل وحلبة للتصارع الفكري .

لقد تلخص التوجه الفكري والجمالي بوجهة جديدة يمكن تحديدها بما قاله (تيوفيل جوتيه ١٨١١ – ١٨٧٢) ذات مرة " كل ما هو مفيد قبيح ، الجميل لا يفيد شيئاً ، فقط جماله هو الذي يبرره وكفى " [٢] وهكذا وجدت حركة اهتزازية في الفن تمثلت بتأرجحه بين الولاء للغائية المتمثلة بتسخير العلم ومعطيات الحضارة العلمية الجديدة في الفن وطرحها للمجتمع ، أو بالولاء للاغائية التي تحاول المحافظة على خصوصية الفن وجماليته الخالصة بعيدا عن الوظائفية والنفعية .

ومن خلال سياق القراءة العلمية في هذا الفصل يمكن التعرف على طبيعة التداخلات والتجاذبات بين كلا الوجهتين ومدى تضايف المحيط الموضوعي مع الذات وانعكاس ذلك على بنية المنجز الفني التشكيلي في مدارس وتيارات الفن الحديث .

ولتعميق هذه القراءة يرى الباحث أن الفن الحديث كان صنيعة تلاقح الفكر الإغريقي القديم مع الفكر الفلسفي والجمالي اليوناني مع الفكر اللاهوتي الوسيط وحتى النهضوي . لذا كان الفن الحديث يتغذى من روافد الأفكار والقيم الموضوعية وتراكمات القيم الفنية في الفن الأوربي ، مما جعله مديناً بشكل أو بآخر إلى موئله المرجعي الذي تدخل بشكل جلي مؤشراً دور الوصاية الذي مارسه المحيط الموضوعي على الفن والذي أخذ بالتقهقر أمام النضوج الفكري والجمالي المتسارع ، حيث تحول النور الأول الذي سطع في سماء الفن إلى انطباعات وتحول العالم في نظر الحداثة إلى ميدان للتأمل وتحولت الأشكال الموروثة من الوعي الموضوعي إلى ظلال أشكال فغدا الإنسان في اللوحة الانطباعية إلى مجرد ظل ملقى على جدار ، بعد أن كان في الكلاسيكية محل احتفاء وتمجيد . كما إن طريقة رؤية الإنسان للأشياء والتي بنى عليها إدراكاته ترحلت من المعرفة الفطرية والتلقينية ، إلى معرفة استكشافية ذاتية حافظت على علاقة التحايث بين المعطى الحضاري والمعطى الجمالي المرتهنين بفكرة القوة وروح الاكتشاف التي لطالما داعبت الذات الحداثية والتي أثمرت عنها توجهات فنية متنوعة ضمن حقبة المائة سنة منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى ستينيات القرن العشرين .

ولكن حالة الألفة بين الذات والموضوع تلك ما لبثت أن تحولت إلى حالة مرعبة من القطيعة والتمرد على كل ما ورثته الذات عن محيطها والذي أوصلها ببشاعة الحروب وما آل إليه مصير الإنسان في العالم إلى حالة من الغربة واليأس والإحباط احدث ردة فعل قوية باتجاه أعماق اللاشعور إذ أخذ

---

[٢] كروندن ، روبرت .م : موجز تاريخ الثقافة الامريكية ، تر: مازن حماد ، الاهلية للنشر والتوزيع ، الاردن ، ١٩٩٥، ص٣٧٥ ومايليها .

الفنان يحدد صياغاته الشكلية البنائية وأسلوبه الفني وفقاً لرؤيته الذاتية وليس لرؤية أخرى مجترة من وعي آخر لم يعد ملائماً أو متناسباً مع الوعي المعاصر التواق إلى تدشين مناطق عذرية في الفن يمكن بواسطتها خلق يوتوبيا يحأول الفنان بنائها لنفسه .

لذا فإن ما يمكن قوله عن التحول الكبير الذي حصل بين فترتي الحداثة وما قبلها هو ما يمكن استيضاحه على صعيد المنجز الفني ، وأهم المؤشرات الممكن إستخراجها هنا ، هو التحول من الغائية إلى اللاغائية ولكن بشكل تدريجي ، وما يؤكد ذلك تبدل القيم التي هيمنت على المدارس الفنية الماقبل حداثية من حالة القيم المضامينية إلى القيم ذات التداعيات الشكلية ، وهذا ما يستشف من تتبع تحولات السياق الجمالي للفن الحديث حيث التخلص التدريجي من الوصاية المضامينية إلى النبوغ الذاتي للشكل ، ولعل هذا الاستنتاج سيكون محوراً أساسياً تدور حوله مجريات المبحث الحالي لتكون هذه الفرضية بمثابة الفنار الذي يهتدي به الباحث في تيه البحر المحتدم بتيارات المد الفكري والجمالي التي جادت بها حقبة أساسية في مسيرة الفن الأوربي المعروفة بالفن الحديث .

غائية الانطباع ، وجمالية البناء اللوني

شهدت أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات هامة [*] في مختلف المجالات الاجتماعية ، والفكرية ، والعلمية . وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية .

ويرى (هابرماس) أن معظم التيارات الحداثية ومنها الانطباعية ، قد ارتكزت إلى مبدأ فلسفي معرفي ، مفاده : " أن الحقيقة ، باطنية في الطبيعة ، ولم تبق تأملية ومتعالية كما كانت عليه في العصور القديمة ، فبعد أن كان العقل عند أفلاطون يفيد الحكمة والفضيلة ، أصبح مع الحداثة وسيلة للسيطرة على الأشياء . ويقترن بالفعالية والذرائعية في الوصول إلى أهداف معينة " [١]

---

[*] في مقدمة تلك الأحداث ، الثورة الفرنسية ١٧٨٩ – ١٧٩٤ ، وحروب نابليون ، وما تبعها من ازاحات في البنية الاجتماعية كنتيجة لصعود الرأسمالية و التطور الاقتصادي ، وما رافق ذلك من أزمات حادة وحروب طاحنة وثورات داخاية دفعت اليها التناقضات الاجتماعية والنظريات الثورية المطالبة بالاشتراكية كما ان المفاهيم العامة والنظريات الجمالية كان لابد لها ان تتبدل بفعل التطور العلمي والتقدم الصناعي المبني على كشوفات العلم ومن اهمها (القطار الحديدي ١٨٢١ ، والات النسيج والتصوير الفوتوغرافي ١٨٢٣ واختراع الاسلكي ١٨٣٣ واكتشاف الكهرباء ، وتقدم العلوم الطبيعية على يد **لافوزييه وشيفرول وفاراداي**، وتحليل الضوء على يد **نيوتن** . كما حدثت ثورة مهمة في الهندسة المعمارية عبر استخدامها الحديد في البناء بشكل واسع لتتحول العمارة من فن إلى علم ، كما كان للاكتشافات الاثارية التي بدات في النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد (**شامبوليون** وابحاثه في الهيروغلوفية ، و**اميل بوتا** ١٨٤٤بدراساته بالحفريات في شمال العراق و**دوبرت** ودراساته في فنون ما قبل التاريخ وما نتج عن دراسة الحضارات القديمة والمجأورة من إنفتاح حضاري على فنون بابل ، وآشور ومصر ، ثم الصين واليابان والهند .

[١] Habermas , gurgen : Discours Philosophique de la modernite , Gollimard : ١٩٨٨ , p. ٢١١.

حاولت الانطباعية الاستفادة من معطيات الفتح الرومانسي والذي بني على طروحات فلسفية وجمالية ، أهمها ما قدمته أراء (ديكارت ، وكانط) والذي انعكس في الرومانسية من خلال شيوع الخيال والانفعال بديلاً عن الحس والعقلية الموضوعية ، مبشرة بثمار البزوغ الذاتي التي بدأت مرحلة ينعها و قطافها . فكانت الانطباعية مقرونة بالمراحل الأولى لدور الذات في تحديد صياغات مفاهيمية جمالية جديدة في المنجز الفني .

أن تفشي فكرة التنظيم والبحث عن استقلالية ما. التي سادت أوربا في فترة الانطباعية ألحت على الفنانين الانطباعيين إن يستندوا إلى العلم ، تماشياً مع روح العصر الثورية العلمية ومواكبة معطيات الحضارة الحداثية الجديدة والتي يمكن اعتبارها شكل من إشكال (الحداثة الكاسحة) التي تقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري الفكري . [١] وكان من تداعيات هذا الاكتساح على مستوى الانطباعية على الأقل ، أن حيدت ذائقة التأنق البرجوازية لصالح الأنموذج الجمالي المتمثل ببنية العلاقات اللونية المشيدة وفق تركيب حسي عقلي .[*] ، مما دعا إلى تسميتها بـ(المذهب ألتأثري) كإشارة إلى التواصل المباشر بين الذات والموضوع عن طريق الحواس والادراكات المبنية عليها . أو تسمية (الواقعية العلمية – Scientific Realism) لكونها تجمع بين كل من الواقعية ذات المعطيات الحسية في النتاج الفني ، والسبل والأساليب الأدائية المؤسسة – وفق أسس علمية تستند لنظريات التحليل اللوني [**] والبصريات وفيزيائية الضوء . [٢]

ولم تكن القطيعة التي أحدثتها الانطباعية مع الذائقة الجمالية الكلاسيكية ، من جانب الشكل فحسب ، بل على صعيد المضمون الذي تحول إلى مجرد محمول فيما يلعب الشكل دور الحامل ، فلوحة (مونيه Monet ١٨٤٠ – ١٩٢٦) (غذاء على العشب) عدت في وقتها فضيحة إبداعية دعت مقيمي صالون باريس ١٨٦٣ [*] إلى رفضها ، كونها تتنافى مع التقاليد الاجتماعية والفنية العامة . إلا أن ذلك المشهد الذي اختاره مونيه موضوعاً للوحته كان لضرورات جمالية شكلية استدعت حضور الإيقاع اللوني الذي يشكله لون فاتح مجأور للألوان الغامقة ، (شكل ٨) فالعملية الإبداعية بكليتها لم تكن سوى مناسبة للاستمتاع بتحويل المؤثر البصري إلى سطح تصويري ذو علاقات لونية غنائية ، وهذا ما أشار له مونيه بقوله " نصور كما العصفور يغرد .. والرسوم الجميلة لا تصنعها الشرائع "[١] في إشارة إلى الحرية

---

[١] برادبري ، مالكم (و) ماكفارلن ، جيمس : الحداثة ، ج ١ ، ترجمة ، مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٩ .

[*] يشير دنكلمان في كتابه الصادر سنة (١٧٦٤) إلى ان الجمال (يحس ويتذوق بواسطة العين ، لكننا لانتعرف اليه وندركه الا بالعقل) . للمزيد ينظر : امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر – التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠ . ، دار المثلث لتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٢٠ .

[**] حول النظريات البصرية راجع : ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعملها ، ترجمة ، محي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ . ص٢٧ .

[٢] حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مركز الفكر العربي ، القاهرة ، د . ت ، ص٢٣ .

[*] لم يكن من قبيل المصادفة أن يولد تيارين فنيين مهمين من حالة رفض متعالية ، كما ولدت الواقعية ، من رحم (جناح الواقعية) الذي اسسه (كوربيه) بعد أن رفضت لوحاته من قبل محكمي صالون باريس كونها تصور مظاهر البؤس والشقاء كما في لوحته (جنازة في قرية أورنان) . وكذلك الرفض الموجه للوحة (مونيه) (غذاء على العشب) والذي تمخض عنه ولادة صالون المرفوضات المؤسس للحركة الإنطباعية الناقدة للقيم الأكاديمية الكلاسيكية أيضاً .

[١] قطاية ، سلمان : المدرسة الإنطباعية ١٨٨٠ – ١٩٠٠ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ ، ص ١٧٤ . كما ينظر : مولر ، جي ، أي (و) إيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

والانعتاق الذوقي الذاتي عن (ذائقة التأنق البرجوازية السابقة)، فما حمله (جماعة الباربيزون) [**]في جعبتهم يوم خرجوا إلى الطبيعة والنور المشرق ، لم يكن أدوات حديثة الإكتشاف فحسب [***]، كمادة للرسم وإنما حملوا قيماً جديدة أحدثت هوة عميقة مابين الإرث الكلاسيكي العالق في الذوق الجمالي العام وما كان يصبو إليه هؤلاء الفنانون الطليعيون . فبعد أن كانت جمالية اللوحة تتحقق وفقاً لقوانين الانسجام والتناغم والتدرج اللوني ، ظهر اهتمام وميل حقيقي لما كانت تحمله لوحات كونستابل وتيرنر ، حيث أقر الأول بـ" إن الألوان في اللوحة يمكن أن تكون نظرة وحيوية كما هي ألوان الطبيعة " [٢]كما أثر الثاني بمقدار معادل ليس من الناحية الأدائية ، وإنما من حيث الشاعرية وأجواء اللوحة الضبابية .

ولكن هذا الانجراف الأدائي الذي حصل جراء تأثر الانطباعيين بمرجعيات موضوعية عامة - سبقت الإشارة إليها – وأخرى أدائية فنية ، كالـ(الفن الياباني ممثلاً بمدرسة أوكيوه في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ورسومات فنانيها هوكوساكي Hokusaki وأوتامورا Autamora ، وأعمال رافاييل ذات النزعة المثالية ، أو طريقة ديلاكروا في الضربات اللونية ونبذه للون الأسود والأبيض وحركة الفرشاة القاسية التي اتسمت بها لوحات الجريكو وفيلاسكيز بلوحته " الموسيقي العجوز " أو تأثيره على رينوار في لوحة " ماركريت) كل هذه المؤثرات لم تعني تزلف الانطباعية للاغائية ، إذ أنها بقيت في اعتقاد مريديها من الأدباء والنقاد وفيةً للتقاليد الذوقية المتجذرة ، وهذا ما عبر عنه (بودلير) أثناء زيارته لـ(صالون ١٨٤٥) حيث قال : " إن الرسام الحق المقبل سيكون ذاك الذي يستمد من المشهد المعاصر جانبه المميز فينا ، بواسطة الضوء والخط " [١]

إن تبني الانطباعية لموضوعات تشخيصية واقعية وإن اتسم بغائية تهدف إلى مثال جمالي مقنن ، إلا انه في حقيقته كان تحولاً يمكن قراءته من جهة طبيعة تناول تلك المواضيع التي روّجت لها الكلاسيكية أو الأكاديمية من قبل ، فبعد أن تمحورت مواضيع المنجز الفني حول شخصية إنسانية تلعب دور البطل يحاول الفنان جاهداً تعظيم أهميته القيمية والموضوعية والشكلية ، نجد أن الانطباعية وإن تناولت نفس الشخصية إلا أنها تعاملت معها كقيم لونية أو مجموعة بيانات فيزيائية . وهذا ما صرح به (مانيه) حين قال : " إن أهم شخصية في اللوحة إنما هي الضوء " [٢] مما يدل على استهداف الانطباعية لتمركزات الموضوع الكلاسيكي أو الرومانسي بل وحتى الواقعي ، إذ لم يعد الهدف طرح قضية أو مضمون يستخدم مفردات الشكل لصالحه ، وهنا تكمن الإزاحة الحداثية من تمركز الموضوع (المضمون) إلى تمركز الذات الحسية (الشكل) المحسوبة تاريخياً للانطباعية ، وبذلك تحولت قيم العالم الموضوعي إلى علاقات لونية غنائية ، فالإنسان (البطل) أسقطت عنه هالة التقديس الكلاسيكية ولم يتبقى له سوى المظهر الخارجي للأشياء التي نبصرها وإحداها الإنسان أو القيمة الضوئية التي يبثها أصبح معنى بحد ذاته إذ مثل بديلاً بصرياً عن هيمنة المعنى الموضوعي . وحين نعرف أن الضوء هنا

[**] جماعة الباربيزون : جماع فنية تكونت من مجموعة من الفنانين الطليعيين الشباب (مونيه ، كورو ، رينوار ، و آخرون) الذين قرروا هجر الإستوديوهات المظلمة والخروج إلى الضوء الطبيعي ، في احدى القرى الفرنسية والتي تدعى باربيزون ذات الطبيعة المخضرة في أطراف غابة فونتنبلو .

[***] إكتشاف أنبوب اللون لأول مرة في عام ١٩٠٣ فلم يعد الفنان بحاجة إلى حمل مستلزمات كثيرة تعوقه عن الحركة بحرية واختيار مواضيع الرسم .

[٢] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، تر: سمير علي ، دائرة الشؤو ن الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٣٩ .

[١] ليماري ، جان : الإنطباعية ، تر : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣٩ .

[٢] حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

يتعامل مع صورة هي ليست أكثر من وهم مشتق من الواقع ، فإن اللوحة ترتفع عن غائيتها وتنفتح على لاغائية قوامها مثال أسمى .

بضوء ذلك يمكن القول بأن الانطباعية مثلت لحظة انقلاب في نمط قراءة مثال الجمال الذي يصبح فيه الواقع محض عتبة لغرض القفز عليه ، وبذلك يصبح الخطاب الجمالي (اللوحة) بمثابة حقيقة أكثر ديمومة من الواقع ذاته ، وهكذا فإن قيمة العمل الفني أضحت متمثلة في التنظيم الشكلي للعناصر البنائية التصويرية ، إذ سعى (سيزان) إلى تحقيق هذه التنظيم الشكلي من خلال تحريف ملحوظ لما هو معطى في الطبيعة ، فالهيئة البشرية أو الشجرة أو المنظر الطبيعي حرفت لخدمة حاجات التصوير لا حاجات التطابق مع أجزاء الشكل الواقعي ، وبذا تحرر الرسم من قيود المحاكاة وقواعدها الأكاديمية الصارمة . وهذا ما أوضحه سيزان بقوله : " إن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف – الموضوع - نقلاً جامداً ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ورفعها إلى اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد ، أصيل ، فعمل لوحة ما ، معناه تشكيلها " [١] وبذا يكون سيزان قد أحدث خلخلة ملموسة في معمارية الجمال كما يبدو في الطبيعة ، واقترح معمارية هي الأكثر ثباتاً . عبر إرجاء متطلبات الموضوع لما يلي أهمية الشكل وبنائيته ، فعدد ليس باليسير من لوحاته يعالج موضوعات لها قيمة ضئيلة في الواقع فيما لو قورنت بمواضيع الملاحم والأحداث التاريخية والاجتماعية والدينية التي استلهمتها المدارس الفنية السابقة للانطباعية ، فكثيراً ما رسم سيزان مواضيع الطبيعة الصامتة ، أو نسخ مكررة لجبل سانت فكتور أو مشاهد حياتية عابرة .

وعلى المنوال ذاته أشتهر(ديغا Degas) بتصويره الساحر المؤثر لراقصات الباليه إذ كان يعد موضوع التصوير مجرد (حجة للرسم) أو كما قال المثّال رودان " إن امرأة أو جبلاً أو حصاناً تتساوى كلها في الأهمية بالنسبة إلى أغراض النحت " [٢]

بضوء ما تقدم يمكن تلمس رجحان كفة الشكل على المضمون تجسيداً لمقولة كانط (الجمال الخالص في الشكل الخالص) كما يتبين من هذه المقولة أن فكرة تغييب المعنى ذات التأثير الفاعل في (التجريدية) قد وظفت في طروحات الفن الانطباعي، ليصبح الشكل هو الجوهر ذو البنية الفيزياوية المبرئة من الدلالات الرمزية أو الإيحائية بما يعزز فكرة (النص)[*] المنغلق على ذاته في تحقيق جماليته الخاصة . وبهذه الطريقة تمكن الانطباعيون من الإقلال من تكتل الموضوعات التي يصورونها وصلابتها . بل إن موضوعاً يبلغ من الصلابة والضخامة ما تبلغه " كاتدرائية روان ، أو قصر الدوج

---

[١] برتيلمي ، جان : علم الجمال ، مصدر سابق ، ص٢٣١ .

[٢] ستولينتز ، جيروم : النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص١٩٨- ١٩٩ .

[*] نص Text ، عمل Work : موضوع الدراسة الذي يكشف المحلل عن طابعه البنائي الدال ، ولكن يمثل الانتقال من مفهوم (العمل) إلى مفهوم (النص) الحلقة التي تحولت بعض اسهامات (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية)حيث تبلور نوع من التقابل بين (العمل) و (النص) وصار العمل هو (الموضوع المنجز) الذي يتكون من كتابة مغلقة على نفسها ، على عكس (النص) الذي صار مجالاً منهجياً لانعرفه الا في نشاط القراءة ، أو في نشاط إنتاجنا له ، وأصبح الفارق بين الثنين أقرب إلى الفارقف بين (الشيء) و (العملية)،- -وبين (النتاج) ، (الإنتاج) ، وبين (المدلول) و(الدال) ، وإذا كان (العمل) ينطوي على معنى الغائية اللاهوتية التي يشير فيها المصنوع إلى صانعه الأول (المؤلف) فإن النص يغدو مجالاً من النشاط يستفز قارئه المنتج ويتعلق معه وبه . للمزيد ينظر : كيرزويل ، اديث : عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٩١ .

أصبح عند مونيه خافتاً مائعاً ، ولهذا كانت رسوماتهم بلا قوام تعتريها الهشاشة لافتقارها إلى التكتل الذي يتجلى بكل وضوح في العمارة والنحت ورسومات الفن الأسبق عهداً " .[١] وهذا يذكرنا بتقسيمات الفنون وعلاقة كل منها بالتوجه الغائي أو اللاغائي حسبما رآه كانط و هيجل و شوبنهور و كروتشه في تصنيف مراتب الفنون .

لقد كان من معطيات المواجهة المباشرة مع الطبيعة والضوء ، أن أحس الانطباعيون بعنصر الزمن الذي يسهم إلى حد كبير في الصياغة البنائية للعمل الفني وعلاقاته اللونية ، فاهتمامهم بلحظية الانطباع عن طريق اللون الصريح الذي يقود إلى بلورة الشكل دون إطالة النظر إلى مشاهد الطبيعة [٢] والإمساك باللحظة العابرة كان من أهم أهدافهم لتحقيق إمكانية تشبيه تحليل اللون من الضوء الطبيعي . مستندين بذلك إلى فكرة فلسفية سنها (هيرقليطس) من قبل مفادها : " أنك لن تنزل النهر الواحد مرتين ، فإن مياهاً جديدةً ستجري فيه " [٣] إذ أدرك الانطباعيون حالة الحركة والتحول التي تعتري مظاهر الأشياء ، لذا توجب على الفنان أن يكون ذا موهبة في تكثيف إحساساته البصرية في لحظة مواجهة الموضوع كما تفعل الكاميرا الفوتوغرافية ، التي اكتشفت في ذلك الوقت ولكن مع فارق في النتيجة ، هو أن العمل الفني الذي سيخرجه الفنان سيكون نقلاً محوراً للواقع وفق رؤية تزيينية جمالية تحيل الموضوع البصري إلى سطح تصويري ، يحكمه قانون جمالي وعلمي ، وهذا ما تبلور بوضوح أكثر في نتاجات الانطباعيون الجدد الذين اعتمدوا على (المبدأ الذري) الذي ينظر إلى العالم كمجموعة من الذرات مجموعها يساوي الكل ، وعلى هذا الأساس حول كل من (سوار وسيناك) لوحاتهما إلى بنية مكونة من نقاط لونية متجاورة تسهم بمجملها في تحديد شكل اللوحة (شكل رقم ٩) حيث يتحول الواقع إلى نموذج فريد من تناغمات لونية زخرفية ، لا يعود للأشياء والشخوص معها معنى سوى قيمة يفرضها التشكيل ومسوغاً لونياً متفاعلاً مع جو اللوحة العام .

لقد ارتكز المثال الجمالي الانطباعي على الشكل وبالتحديد على اللون الذي اعتبر العنصر الأساس في بنية العمل الفني ، فحرص (سيزان) على أن تكون ألوانه غنية ليحقق الجمال " أن الألوان عندما تكون غنية فأن الأشكال ستكون أكثر اكتمالاً "[١] ولعل مرجعيته اللونية تعود إلى (ديلاكروا) الذي وصفه سيزان بأنه " أجمل باليت في فرنسا " [٢] فالصور الشخصية التي رسمها سيزان " لا تنم عن الحياة الداخلية للموضوع . مع ذلك ، تحركنا بجاذبية ألوانها الهادئة وصلابة ملامحها المجردة " [٣] ذلك أن سيزان تخلى عن النزعة الانفعالية في الرسم في ميله نحو استكشاف ما وراء العابر ليجلوه وينظمه على القماشة بنباهة و استبصار .. ونحا بالأشكال نحو القياسية والتكامل الثابت للأشكال الهندسية وأعطى اللون قيمة صورية أساسية .[٤] أي إن سيزان بالرغم من تأمله للمشهد الواقعي إلا أنه عبر عنه بأسلوب لم يخرج عن سياقات الرؤية الحسية والتنظيم العقلي وهذا ما يتجلى في لوحاته التي تؤشر نزوعاً

---

[١] ستولينتز ، جيروم : النقد الفني ، مصدر سابق ، ص١٩٨ .
[٢] الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٧٤ .
[٣] الجندي ، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مصدر سابق ، ص١٦ – ١٧ .
[١] عبد الحميد ، بندر : سيزان تأصيل التجديد بألوان وتصميمات خاصة ، مجلة البيان ، العدد٨٥ ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ www.culture@albayan.co.ae
[٢] الإنطباعية ، طريقة جديدة لرؤية العالم www.arabfunart.com
[٣] مولر ، جي . أي ، (و) إيلغر ، فرانك : مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٤٠ .
[٤] نفسه ، ص٣٩ .

رياضياً نظرياً أسفر عن (مفاهيم جديدة) [*] في بنائية الشكل في اللوحة الانطباعية ومن ثم التكعيبية ، بما يعزز إمكانية وجود توجه قصدي يحتم صياغة شكلية معينة (شكل ١٠) .

وفي مقابل هذه الرؤية الرياضية للواقع ، نجد أن (مانيه ١٨٣٢ – ١٨٨٣) ينتج المشهد الطبيعي بتلقائية يمكن تبينها من ارتجالية التكوين الشكلي ، بسبب غياب الخط والتباينات الحادة في الألوان التي موهت الأشكال مما جعلتها تتداخل مع الفضاء الذي يبدو مسطحاً بطريقة اقرب إلى الحدس منها إلى العفوية . لذا كانت لوحاته ومنها (على ساحل بولون) تطالعنا بمشهد لا منطقي موارب في بناء الصورة يعتمد على المصادفة أكثر ما يعتمد على سطوة الفنان .[١]

إن هذا التباين الأسلوبي بين مانيه وسيزان المنتميان إلى المدرسة نفسها ، إنما يدل على مدى التنوع الأسلوبي الذي أتاحته الانطباعية وهو من حسنات الاعتماد على الذات في تخيرها لمواضيع الرسم وكيفياته الأدائية على نحو لا غائي ، ولكن ما ينقص التحرر الانطباعي وتطلعه نحو اللانفعية بمعناها المادي ، هو إنشدادها الدائم إلى الأشكال الواقعية بما يتعارض مع اللاغائية التي تحظى بحضور واسع فيما لو جردت الأشكال الواقعية لتحقيق جمالية شكلية خالصة من المعنى المقترن غالباً بالحس وجزئيته أو محدوديته في تقصي الحقيقة ، وهذا ما أدركه مونيه في سني حياته الأخيرة التي أفصحت عن استيعاب واضح لهذه الفكرة التي شكلت غاية تمثل منتهى اقترابه منها في نتاجاته الفنية التي اقتصرت مواضيعها على تصوير بركة الماء في الحديقة الخلفية لمنزله ، والتي رسم نسخاً متعددة منها محاولاً القول من خلالها أن ما يدعو اللوحة إلى السمو عن الغائية و النفعية المادية ، هو ابتعادها قدر الإمكان عن كل المفردات التشخيصية التي قد تتوفر في اللوحة ، والاعتماد على بساطة الشكل وحيويته في الوقت ذاته ، ففي هذه الأعمال التي سميت بـ(النمفيات) يلاحظ اهتمام مونيه بالشكل كلياً وإهمال الموضوع .[٢] ويعبر مونيه عن هذا التوجه نحو التجريد بقوله : " كان الأمر قد بلغ بي ذلك الحد ، فبدون إرادتي ، هناك فعل آلي عضوي يتحرك في داخلي عند ملامسة اللون إذ يخلق لدي فعلاً انعكاسيا يعود بي لا شعورياً إلى الاستغراق بعملي " [٣] وبهذا يحول مونيه اللوحة إلى موسيقى تصويرية ، فبالانتقال من التصويري إلى التجريدي ينمحي الموضوع ولا يبقى منه إلا انعكاساته الخادعة .[٤] بفعل التحرر من الإرادة الممثلة للقيم المعرفية والمنطقية ذات الطابع الموضوعي العقلي .

إن الانطباعية بتحويلها لمفهوم اللوحة حققت كما يشير (هوفستاتر) أول محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمفردات الواقع المادي الحسي ، والانتقال إلى اللاواقع والتوصل إلى استقلالية الوسائل الفنية إزاء الموضوع ، فباعتمادها الرؤية الضبابية وإهمالها للخطوط الخارجية (Outline) كلياً ،

---

[*] تمخضت دراسات سيزان الإسلوبية للسطح التصويري عن مفاهيم تشكيلية مهمة أسهمت في تكوين ارضية خصبة لنمو اساليب بنائية مبتكرة في معالجة المشاكل الجمالية والمفاهيمية في اللوحة ، وهي :
١-منظور عين الطائر ذو المرجعية الشكلية المستوحاة من الفن الياباني والإسلامي .
٢-تراكب المستويات .
٣-التداخل الزماني المكاني .
للمزيد ينظر : الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

[١] بأونيس ، ألآن : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار االمأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٣١ .

[٢] قطاية ، سلمان : المدرسة الإنطباعية ١٨٨٠ – ١٩٠٠ ، مصدر سابق ، ص٦٣ .

[٣] ليماري ، جان : الإنطباعية ، مصدر سابق ، ص١٣٩ .

[٤] سيرولا ، موريس : الإنطباعية ، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٢ ، ص٨٤ .

أفقدت الشكل (النموذج الطبيعي) موضوعه ، وتحولت الطبيعة إلى مجرد مبرر للرؤية . يكتفي بواسطة التلاعب بالضوء داخل اللوحة ، بالإيحاء إلى الأشياء وتسجيل الأثر الذي يتركه الواقع على الفنان .[١]

ومع بدايات الوعي الذوقي للنتاج الفني الانطباعي، تبلورت وبشكل مبدئي ماهية الأنموذج الجمالي الذي يصبو إليه الفن الانطباعي وما بعده (الانطباعية المحدثة). فالأنموذج الجمالي كان مبنياً أساساً على إهمال الموضوع والاهتمام بالشكل وعناصره البنائية ، بتفعيل طاقة اللون الكامنة في رسم الضوء والظل ، والاعتماد تدريجياً على الدرجات اللونية (Tones) في تحقيق المنظور أو العمق بدلاً من الخطوط ، وذلك ما تجسد بشكل أكثر وضوحاً في الرسومات التنقيطية التي أفضت إلى اقتراب اللوحة من حالة التسطيح لا التجسيم في الأبعاد (Dimensions) ، وذلك لأن الأهمية في الرسم كانت لتجسيد البراعة في تعقب الدرجات اللونية بصورة تجعلها مشرقة وتقترب من حالة النور الطبيعي ، أو (انطباع شروق الشمس) الذي اشتقت منه تسمية الانطباعية .

يتضح مما تقدم ، أن الوسيلة لبلوغ الغاية الجمالية تموضعت في قدرة الفنان الحسية (البصرية) على تحليل اللون ومن ثم فهم آلية تأثيره فينا ونقلها إلى اللوحة . وبإمعان الانطباعيين واحتفائهم بالوسيلة البصرية والغاية الجمالية، وصلوا إلى التنقيطية، التي انبرت في مسيرتها على تشييد مفهوم قياسي للجمال أساسه البراعة والحرفة في تحليل وتفتيت المساحات اللونية للأشكال في الطبيعة إلى مجموعة نقاط ملونة على اللوحة.

كما أن الانطباعية في بواكير نشوئها ، بدأت تتحول تدريجياً من (شاعرية الأداء) إلى (صرامة المنهج) ، فبعد أن رسم الرواد بحرية عالية ، وضع الانطباعيون المحدثون أسس وقواعد مقيدة لحرية الفنان في تشييد أنموذجه الجمالي المرتبط بشكل وثيق بقوانين علمية ومعادلات لا تقبل الخطأ .

وقد يكون سعي هؤلاء الفنانين صائباً قياساً بالتطور العلمي ومنهجية التفكير العقلية المادية ، في تدعيم ركائز أساليبهم الفنية بأسس علمية ، ولكن تلك الغاية التي حددوها كهدف وسخروا من أجلها وسائلهم الفنية والأدائية لبلوغه تحولت إلى بذرة الفناء التي زرعوها بأنفسهم وذلك لأثرها السلبي المحدد للفن في منطقة الحس والوصاية العلمية ، مما ولد الحاجة إلى التمرد والتحرر وابتكار وسائل جديدة تحقق ذواتهم وأفكارهم بطريقة تتوائم ووجهتهم الغائية الجديدة المزاحة من الحسي والسطحي إلى الشعوري الباطني ، مستجيبين في ذلك إلى دعوة (بودلير) إذ يقول : " أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً ملونة بالأزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة " [١] بمعنى الانتقال بالفن من تقنينات الحس وآلية الرؤية البصرية للواقع الحسي ، إلى إمكانية القفز على معطيات تلك الرؤية اللحظية المباشرة والسطحية والوصول إلى منطقة الشعور الذاتي إزاء تلك المعطيات ومعالجتها بطريقة وجدانية وشعورية . وهذا ما تناغم مع تطلعات (فنسنت فان كوخ ١٨٥٣ – ١٨٩٠) بابتعاده عن الحسية والعقلانية والآلية التي أفرزتها عملية التلاقح بين المعطى العلمي والمنتج الفني الانطباعي . كما راقت تلك الدعوة لـ(كوكان ١٨٤٨– ١٩٠٧) الذي زاوج بين المعطيات الفكرية للشكل بالخط واللون مع الشعور البدائي مبتكراً ما يدعى بـ(اللون الاصطلاحي) وبهذا مهد التوجه الغائي الجديد لظهور الوحوشية والتعبيرية ، وبشر بحظ أوفر للذات في التحرر من إلزامات الذائقة التشاركية مع الآخر ، وبث نوع من الخصوصية في نتاجاتهم الفنية ذات الطابع الرمزي المكثف لقيم وأفكار متصورة عن العالم بشكل فردي أحادي الجانب .

---

[١] أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٥٢ .

[١] أمهز ، محمود : المصدر السابق ، ص ٥٣ .

وبذا يمكن تحديد موقف الانطباعية بنتاجاتها الفنية من الغائية واللاغائية بالآتي :

١- اتخذت الانطباعية موقفاً حيادياً بتوسطها بين الغائية و اللاغائية ، باعتمادها على قاعدة التمثيل الموضوعي للواقع العياني ، بأشكال لا محاكاتية أو محرفة عن الواقع ، وهنا يكمن دور الأسلوبية في الشكل لا في المضمون كما في نمفيات مونيه .

٢- تبدى ميل الانطباعية إلى اللاغائية باعتمادها على مبدأ تمثيل الجانب الذاتي ، بأشكال واقعية اقتربت تدريجياً من مرحلة التعبيرية انطلاقاً من رسومات الطبيعة الصامتة لسيزان وصولاً إلى أقصى مراحل التعبيرية ممثلة بجماعاتها الفنية (الفارس الأزرق) و(الجسر) .

وعليه يمكن الوصول إلى حكم مفاده أن الحركة الانطباعية وما بعدها لم تهدف إلى تحقيق النفعية المادية أو الغائية في الفن على مستوى المضمون أو الفكرة المعبرة ، بل كانت غائيتها مستندة على القصد في إحداث اثر معرفي على مستوى الشكل ، فالانطباعية جاءت بقيم معرفية دمجت الفكر العلمي بالفن وغيرت مسار التداول الجمالي بعد الإطاحة بمقدسات الفن الكلاسيكي ، إذ استهدفت الانطباعية إحداث استمتاع جمالي خالص عن طريق الشكل وعناصره المتباينة الترتيب ، وهذا الأثر الذي يحدثه العمل الفني لدى المتلقي في ناحية امتاعية إنما متأتي من تصور الفنان للمشهد الطبيعي الواقعي ومن ثم تصويره بواسطة التذكر دون ضرورة الرسم المباشر أو النقل الحرفي من الطبيعة ، وهذا بالطبع ما قصد بلحظية الانطباع داخل الحركة الدائمة للوجود . لذا يعبر عن الانطباعية بأنها لحظة تاريخية خلخلت قيم قادت إلى تهميش قراءات الذات للوجود والجمال والأثر الذي يحدثه العمل الفني لدى المتلقي .

وبهذا يكون الإمتاع الذي يقدمه العمل الفني الانطباعي ذاتي الغاية فهو عملية تفاعل بين حواس الفنان ومحيطه الموضوعي مبرئة من النفعية التي كانت متصاهرة في وجودها مع فنون القرون الوسطى إذ " إن واعظ القرون الوسطى الذي كان يدخل حكاية في موعظته ، كان يضع الإمتاع في خدمة الوظيفة ، فلكي يكون الشيء نافعاً عليه أن يكون ممتعاً " [١] في حين إن غائية الانطباعية الموضوعية تتأتى من اعتماد قاعدة موضوعية مشتركة تعد كخط شروع لمعظم الفنانين الانطباعيين ، ولا يقصد بذلك الوسائل الأدائية فحسب فهي كما أشار الباحث في موضع سابق لا تتعلق بالحكم على غائية أو لاغائية الشيء ، بل على مستوى المنجز أو الإنتاج أو النص الذي وإن حقق متعة جمالية فإنما ستكون نتاجاً لتحقيق إشباع حسي بصري من خلال غنى الألوان وحيويتها في اللوحة الانطباعية ، أو من جمالية تجانس المتعارضات الذرية التي تتكون منها اللوحة التنقيطية Pointillism إذ لا تخرج بدورها عن إطار القوانين الفيزيائية أو قوانين الإدراك البصري . لذا فإن مسوغات الحضور الغائي في المنجز الفني الانطباعي تعود إلى سطحيتها في التعامل مع ظواهر الأشكال كأشياء لها ألوانها وحدودها ووفرتها في الفضاء ، وهي بمجملها معطيات حسية لا روحية .

ومن هنا بالتحديد تولد اتجاه معاكس للحسية الانطباعية تمثل بنفور وانسلاخ بعض الانطباعيين عن تقاليد الانطباعية وأساليبها المفرطة في العلمية والاحتفاء بالتزيين الشكلي ، لتغدو الأشكال والألوان مع نتاجات الوحوشيين والتعبيريين أكثر تماساً مع دواخل الفنان وليحمل الشكل واللون تحديداً دلالات تعبيرية تمس الحقيقة من زاوية أخرى " إذ إن تجاربنا مع العالم

---

[١] شيفر ، جان ماري : الفن في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ص٤٢٢ .

المادي الملموس يمكن جداً التعبير عنها بالمقارنة والاستعارة – المحاكاة – لكن جوهر الحياة لا يمكن التعبير عنه إلا بالرمز " [٢] ذلك أن الجمال كما أشار هيجل من قبل هو " التجلي المحسوس للفكرة " وليس تجلياً للأحاسيس بشكل محسوس .

إزاحة الحس وتمركز الوجدان

مثلث التعبيرية لحظة انجذاب شبه كلي نحو الذاتي ، إذ فقدت الذات ثقتها بمحيطها الموضوعي الذي أغرقها طويلا في الانقياد وراء أغراضه ، مما ولد رد فعل معادل عكسي قاد الذات إلى الرجوع إلى المكنونات الداخلية ورؤيتها حيال العالم ، لتتحول الذات من مجرد أداة أو وسيلة مطواعة بفعل الوصاية الموضوعية ، إلى مركزا أساسياً يمتلك سلطة واسعة في تقرير ما يحيط به من ظواهر الطبيعة وموجوداتها . ومن أهم معطيات هذا التحول على صعيد الفن على الأقل ، أن تحول الفن من حالة القصدية لخلق الشيء الجميل الذي بلغ ذروته في الانطباعية ، إلى حالة التعبير Expression عن العاطفة بشكل أو صياغة لا تشترط تحقيق الجمال الفكري المطلق الذي احتفت بها متاحف الفن الكلاسيكي .[٧٦] لذا " كانت التعبيرية صرخة ذعر أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية ، فالتعبيرية نزعة معادية للعقل "[٧٧] دعت إلى تحرير طاقات الإنسان الباطنة ، والتمرد على الواقع المادي الذي أغرقه في غربة روحية . فاستبعد التعبيريون من نتاجاتهم الفنية كل ما هو سطحي لا يحمل مصداقية العاطفة والانفعال، وهذا ما أكده ماتيس حين قال: (عندما اعمل لا أريد أن أفكر قط بل أريد أن اشعر فحسب)[٧٨] و (التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء . فانا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه)[٧٩] أي انه يحاول جاهدا أن يتحرر من قيود العقل أثناء الرسم ويفسح المجال لمشاعره الداخلية لتتوحد عند ذاك طريقته في تصور العالم وتجسيده في الفعل الإبداعي .

لقد رافق التحول من واقعية القرن التاسع عشر إلى تيارات الفن الحديث ومنها التعبيرية على وجه التحديد، تحولا في ميدان العلم وهو الانتقال من مفهوم الكتلة أو المادة Material إلى مفهوم الطاقة Energy. وقد انعكس ذلك على الفن في تحوله من حالة الوصف fix أو التشبيه simile للأشياء إلى التعبير عنها بواسطة الانطباعات النفسية أو الذهنية الباطنية.[٨٠] دون الاكتفاء بالانطباع الحسي المباشر . وهذا من الأسباب الرئيسية التي دعت فان كوخ وكوكان وماتيس إلى الانسلاخ عن تعاليم الانطباعية وسطحيتها في علاقتها بالوجود والحقيقة وتحولها إلى حالة ترف دون التزامها بالولاء للقيم الروحية

---

[٢] الغوثاني ، راتب مزيد : المعايشة الجمالية ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ص٨٠ .

[٧٦] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص١٦ .

[٧٧] أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الالمانية ، ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٩ .

[٧٨] باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤٤ .

[٧٩] محمد ، لقمان : المدارس الفنية التشكيلية ، WWW.Bianalthkifd.com

[٨٠] علي ، نها : التعبيرية ، الثورة على التجسيم ، WWW.islamonline.net

الذاتية أو الموضوعية . وهذا ما عبر عنه(فرانز مارك) حيث قال : " نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع الظاهر التي تتستر وراء الأشياء في الطبيعة . إذ تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعيين "[١] أي إن هناك حقائق جوهرية لم تستطيع الانطباعية بلوغها لاعتمادها على الحس والعقل.

وفي الوقت الذي ظهرت فيه الوحوشية Fauvism [*] في فرنسا ظهرت في ألمانيا الحركة التعبيرية Expressionism متأثرة أيضاً بـ(كوكان وفان كوخ) . وبالتراث القوطي بتهاويله وتخيلاته الموحشة الغريبة التعبيرية في دعوة إلى تدشين وسائل ذاتية جديدة فقد كان هدف التعبيرية أن تصل بالعاطفة الذاتية والمشاعر إلى نقطة يتحول فيها الموضوعي من أشياء ومواد فنية إلى مجرد حامل أو وعاء يحتوي المضمون الحقيقي للعمل الفني وما يؤكد هذا الافتراض أن الأشكال الواقعية بعناصرها التكوينية قد ترحلت من مضمونها ألتشبيهي إلى تصور باطني ذاتي، فاللون على سبيل المثال الذي عدته الواقعية عنصرا رئيسيا في خلق جو اللوحة ومطابقتها لموضوعها والذي وظفته الانطباعية لغرض تزييني بحت تحول مع التجريدية إلى شحنة عاطفية تتصل بالروح والعاطفة وما تقدره الذات حيال موضوعها أو فكرتها التي تحاول تجسيدها فقد يتحول اللون الأزرق المعروف اصطلاحياً كلون للسماء أو للبحر إلى اللون الأحمر وكذلك الأخضر كلون للشجر إلى لون احمر متوهج وكذلك قد يتواجد اللون الأسود والأبيض الذين نبذتهما الانطباعية من ملونتها تعبيراً على حالة نفسية معينة إذاً فالحقيقة لم تعد مرتهنة بالتماثل مع الموضوع و إنما متحققة بالتماثل مع العاطفة المتنامية في ذات الفنان جراء تأمله لموضوع ما.

إن عملية اللعب الكيفية في صياغة الشكل وعناصره في الأسلوب التعبيري مهدت لإزاحة فكرة العمل الفني الجميل بعلاقاته الداخلية في التضاد والانسجام Harmony contrast لصالح العمل الفني المعبر والذي يتوقف جماله على مدى تعبيره عن فكرة الموضوع . وبعد أن كان الجمال متوقفاً على صدق الإحساسات البصرية المهمة في فعل المحاكاة أصبح وقفاً على صدق المشاعر وهذا ما عبر عنه (اندريه جيد) حين قال : " لكي تبعث مني الدموع.عليك أنت أن تبكي " [٢] وهكذا أصبح الكفاح من اجل القيم الجمالية هو كفاح من اجل قيم روحية وليست وجودية أو مادية فاكتشاف اللاشيء وفكرة الأمل والمقدس هي من اختراع شعورنا وليست شيئاً ملموساً في المحيط الموضوعي.[١] وهذا ما أكده (كاندنسكي) فيما بعد حين اقر بـ" أن الفن التعبيري هو فن الضرورة الداخلية ". [٢]

---

[١] الزهري عبد الكريم : نقد المدرسة التعبيرية ، جريد الزمان ،العدد ٢٢٥٦لسنة ٢٠٠٥.

[*] في عام ١٩٠١ أقيم معرض كبير لأعمال فان كوخ أدرج في وقته تحت المدرسة الانطباعية وفي عام ١٩٠٣ أقيم معرض آخر لكوكان ، فأثار هذان المعرضان مجموعة من الفنانين الشباب الذين أقاموا معرضاً سنة ١٩٠٤ في صالون الخريف احتوى على أعمال فنية تميزت بالجرأة في استخدام الألوان والتعبير عنها مما دعا بعض النقاد أن يطلقوا على هذه القاعة اسم قفص الوحوش ومن ثم عرف هذا التيار بالحوشية و إن لهذا الوصف دلالة على خرق هؤلاء الشباب لتقاليد الرسم والذائقة الجمالية المعتادة .

[٢] برتيلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ٤٥١ .

(١) الغوثاتي ، راتب مزيد : المعايشة الجمالية . مصدر سابق ، ص ١٢٠ .

[٢] نفسه، ص١٢٥ .

لقد استلهمت التعبيرية طروحات فلسفية وجمالية ركزت على الجانب الغائي الذي يقوم بـه الفن ، بعكس ما قدمته أفكار جمالية تعتمد على القيم الشكلية لخلق الجميل كما كـان معهوداً فـي الاتجاهات الفنيـة السـابقة وبالتحديـد الانطباعيـة . إذ لـم يعد مـع التعبيريـة الجميـل شكلياً . أي أن الشكل تحـول إلـى حامـل للمعنى التعبيري الأساسي في اللوحة التعبيرية .

ويوضح (نوبلر) صفات العمل التعبيري بأنه تمثيل لصفة تتصل بالعاطفة أو بالأجواء التي في موضـوع العمل الفني المحتوي على مرادف رمزي لاستجابة الفنان حيال موضوع أو تجربـة مـا ، بمـا يشكل ردود أفعال عاطفية ونفسية لدى المتلقي [٣] كما أن إمكانية انتقاء الصورة المرئية المعبرة غالباً مـا يحدث دون سـابق تفكيـر منطقـي فـي أفضـل مـا يمكـن أن يعبـر عـن الشـعور أو الفكـرة التـي تعتمـل فيـه [٤] كمـا أن الضرورة هنا تأتي في مرتبة رفيعة في رحاب الفضاء التخيلي الحر، وليس غريباً أن يسحب كاندنسكي فن الرسم إلى الموسيقى ذلك أن الأخيرة جنس فني مبرأ الصلة عن الموضـوعي الـذي يمثـل عـاملاً سلبياً يحد من الجمال المنشود، فلا مجال لوجود منفعة معرفية أو أخلاقية متوخاة من لوحـة تعبيريـة ذلـك أن الفنان التعبيري لا يعتمد العقل كأساس في تشييد صورة بل يدع تلك المهمة للحدس في صياغة رؤيـة نموذجية ذاتية للموضوع إذ إن نسف العقلية يعد مرتكزاً أساسياً في إقصاء ما هو جزئي ونـاقص وهو مـا تعتد به الغائية غالباً، في حين أن الحدس الداخلي ، وحرية الإرادة تسمح لأن تقترب الذات نحو مـا هو كلـي وغيـر المشـروط بمنفعـة مـن نـوع مـا ، إلا إذا افترضـنا أن الجمـال بذاتـه وان جلـب مـن المحـيط الموضـوعي لـه الأرجحيـة علـى الجمـالات الأخـرى فـلا غائيـة التعبيريـة إذاً تكـون علـى مسـتويين أولهمـا مفارقة التقاليد الفنية الكلاسيكية ، والثاني تعبيرها عن ذات فردية بحسب الحالـة النفسية أو العاطفيـة دون أن يكـون هنـاك مبـرر لوجـود دلالـة محـددة للأشـياء أو الـدوال داخـل اللوحـة، فهـم – التعبيريـون - كـانوا يبتغون الكلي والشمولي والكوني أكثر من اهتمـامهم بالخـاص والطـارئ ويسـعون إلـى مناهضـة مقصـودة للطبيعة متجلية باستخدام اللون المشدد والشكل المبسط فقد اهتموا قليلا بالتشبيه قياسا باهتمـامهم بالرؤيـة الفنية وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انـه يؤلـف الجـوهر الأسـاس فـي الأشياء [١] لهذا تجـاوز التعبيريـون اهتمامـات الوحوشـية المنصـبة علـى النـواحي التشـكيلية وقـوة اللـون وأضافوا لها اهتمامات جديدة مثل اهتمـامهم بالجانـب الاجتمـاعي والإنسـاني والمسـائل الأخلاقيـة والدينيـة والجنسية وقد عبر الفنانون الألمـان عن ذلك كلـه باعتمـادهم هيمنـة الحـدس والمخيلـة هيمنـة الرؤيـة علـى المعرفـة الذهنيـة وإسـقاط الحالـة الفرديـة علـى الطبيعـة والإنسـان وكـذلك علـى الشـيء الممثـل [٢] أي أن التعبيرية بالرغم من علاقتها المباشرة مع المحيط الموضوعي إلا أنها باتت منفصـلة ومعزولـة عنـه بفعل حاجز الخصوصية الذاتية في التأمل والإحساس العاطفي بذلك المحيط الذي يصـر علـى الاحتفـاظ بذاتيتـه وخصوصيته حيال مواضيع تأمله لذا نجد بان أعمال فان كوخ على سبيل المثال علـى الـرغم مـن علاقتهـا بالموضوع بفعل تجسيداته الموضوعية للمحيط الخـارجي إلا أنهـا باتـت غامضـة عصـية الفهم حتـى علـى أبناء جيله الذين اتهموه بالجنون بسبب نزعته الانفعالية المتطرفة في الرسم.

---

[٣] نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٠٣ .

[٤] نفسه ، ص٢١٢ .

[١] اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، مصدر سابق ، ص٩ .

[٢] أمهز محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٨٠.

من هنا يمكن الحكم على الوجهة التعبيرية أو غايتها التي تهدف إلى تحقيقها لم تكن حسبما يعتقد البعض فعلاً تواصلياً آلياً طمح إلى غرسه أتباع (الفن الجديد)* وفيما بعد أعضاء مدرسة الباوهاوس بل هو تعبير صادق بحسب املاءات الذات وقوانينها الداخلية ولعل السبب الكامن وراء تلك القطيعة التي أحدثتها التعبيرية مع الذائقة الفنية يعود إلى علاقة الذات التعبيرية مع الوجود الطبيعي لا البشري إذ تولدت علاقة شبه صوفية بين الفنان التعبيري وبين الطبيعة التي اعتبرها ميدانا للبرهنة على حقائق حدسية روحية تجد تطبيقاتها ومصدر إلهامها في الطبيعة. وهنا يكمن التحول الهام الذي أحدثته التعبيرية في مسيرتها الفنية فبعد أن

اتصلت المدارس الفنية السابقة بجسور من علاقة تخاطبية مع الذائقة العامة سواء على صعيد المضمون الكلاسيكي وموضوعاته التقليدية إلى المرحلة الشكلية المتجسدة في بنائية الشكل الانطباعي والتي كانت بمجملها موجهة نحو الآخر لتأتي التعبيرية بخطاب الذات مع أدق أسرار الوجود كحقائق مثلت هدف لتحقيق توافق بين الذات وتطلعاتها والموضوع وإملاءاته والتي باتت في تناقض واضح بفعل ما آلت إليه الحضارة الإنسانية من دمار وويلات أعقاب الحربين الكونيتين، لذا كانت التعبيرية تعكس المشاعر القلقة البعيدة عن الاستقرار والمشوشة التي تعبر عن حالة التناقض بين الإنسان ومحيطه [١] لذا اصطدمت الذات بخيبة أمل كان من تداعياتها إقصاء قيم الإنسان المشيدة وفق تجربة عقلية حسية تجريبية لذا حاول التعبيريون البحث عن ملاذ جيد ومنطقة عذرية في تعاملهم مع العالم ولقد أوضح هيجل طبيعة العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع ،والدال والمدلول في آراءه حول الفن الرمزي. وبغض النظر عن المسافة المتاحة بين (الرمز التعبيري symbolic expressive) فأن هيجل يرى بأن الانعكاس الطبيعي لمدلول الأشياء الخارجية يكون بمتناول الحدس والخيال ولذا تتولد الحاجة إلى الفن وعلى الأخص الفن التشكيلي الذي تتأتى ضرورته من قدرته على إعطاء الداخل شكلاً خارجياً مخترعاً من قبل الروح وهكذا يبدو الشكل نتاجاً للنشاط الروحي. [٢] ومن هنا لم يعد هناك مكانا للتطابق الحسي مع الخارج وبذلك تسقط التعبيرية كل التزاماتها المتوارثة عن الحس والعقل في تجربتها مع الموضوع على الرغم من " أن المدلول هو الذي يقيم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجد بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر أو بآخر وصالحة للتعبير عن تمثلات عامة ".[٣]

لقد وجدت مقولات هيجل في أن ما هو طبيعي وحسي محض لا يمثل سوى ذاته، على خلاف العمل الفني الرمزي سواء امثل ظاهرات طبيعية أم وجوها إنسانية فانه سيدل بصراحة على أن المقصود ليس هذه الظاهرات عينها بل شيء آخر ،وجدت صدىً واسعاً لها في تصريحات فان كوخ الذي أجاب عن سؤال الاتهام حول ما يرمي إليه في لوحاته بالقول إنني لست رسام مناظر طبيعية ولكن رسام بشر

---

* الفن الجديد Art Nouveu أوالاسلوب الجديد Modern style ويحدد تأريخه بالعقد الاخير من القرن التاسع عشر ١٨٩٠- ١٩٠٠ مثل التحولات الهامة في ميدان الاقتصاد والاجتماع وما رافقه من تطور في ميدان الصناعة والعلم وحركة المفاهيم الاجتماعية وقد يعبر عنه بعض االمفكرين امثال الاتاري لابورد والكاتب والمهندس المعماري فيوليه له دوك والكاتب والناقد الفرنسي بون روسكين من الذين ناضلوا من منذ أواسط القرن التاسع عشر ضد الاكاديمية وطرحوا للمرة الأولى مسألة الفن للجميع وطالبوا على غرار الباوهاوس في بداية القرن العشرين بجمع كل الفنون اذ لا مبرر في نظرهم للفصل بين الفنان والحرفي أو بين الجميل والنافع.
للمزيد ينظر امهز محمود : المصدر السابق نفسه ، ص٦٩-٧٠ .

[١] حسين كمال محمد الدين مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٧ ، ص١٧٤

[٢] هيجل : الفن الرمزي ،ط٢ ، ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٧٦ .

[٣] نفسه ، ص٧٩ .

بدون أعمدة فقرية لذا فان الإيمائية التعبيرية إنما تتأتى من لحظة الوعي الذي ترتكز عليه الذات في مواجهتها للموضوع دون وعي قوامه العاطفة والحدس والانصهار مع الخارج لغرض معرفة حقائقه المكبوتة لا مظاهرها التي تقف عندها مطالب الواقعية ووعيها الحسي والعقلي حيال الموضوعات نفسها .

لذا فأن إرهاصات المواجهة المتباينة في التعبيرية عما سواها والتي تتبلور أو تتجسد في اللوحة ستتباين علاقتها مع المتلقين أيضاً " فأن المدلول الجمالي الذي يعطيه الفنان للشكل

المرسوم أو للموضوع قد لا ينتمي إلى المواضيع نفسها بل إلى الحالات النفسية المتولدة فينا عنها " [١] وعلة الحرية التي توفرها تفسيرية اللوحة التعبيرية على هذا الأساس تعود إلى" أن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير إنما هي علاقة باطنية ذاتية "[٢] بمعنى أن الوسائل الأدائية التي يلجأ إليها الفنان التعبيري ليعبر عن إحساساته الداخلية حول موضوع ما هي وسائل ذاتية لا تشترط وجود روابط موضوعية متمثلة بالعناصر البنائية وآليات اشتغالها وكيفياتها التكوينية في العمل الفني المبني على تقاليد كلاسيكية . وهذا بدوره يعود إلى خصوصية فعل التعبير المختلف في ماهيته عن فعل المحاكاة إذ " إن التعبير هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة "،[٣] وهذا " الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويشكل ويعبر"[٤]

ولما كان الانفعال الذي يتسم به فان كوخ دليلاً ملموساً على تحفزه الذهني الدائم فان طاقته الانفعالية المفرطة تلك طغت بقصدية على فعل العقل والحواس ، مما دفعه إلى اعتماد آلية اشتغال تلقائية مستخدما الضربات السريعة محملاً اللون والخط والشكل طاقة تعبيرية تستوعب كل مكبوتاته فتكشف الصورة الناتجة عن دلالات وجدانه بعيداً عن التفكير في تقيم عمله من الناحية التواصلية مع الذائقة أو الفهم التقليدي.

وتجدر الإشارة هنا إلى رأي هربرت ريد الذي يفيد بان التعبير يتسامى عن المعنى الحرفي لتلك الكلمة فهذه ثغرة قد ينفذ منها من لا يقدر مقولة (كروتشة) في تعريفه للفن على انه تعبير فريد يفرق بين مقصدية الفنان في التعبير عن حالة موضوعية موجهة أي كما يحدث مع فن الكاريكاتير الذي يعده تطوير للتعبيرية فهو الكاريكاتير فن لا يجد الناس صعوبة في فهمه وتقديره ولو فهمنا التعبيرية ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟ على هذه الشاكلة فإننا سنغبن ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

---

[١] الغوثاني ، راتب مزيد : المعايشة الجمالية ،

[٢] ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة ابراهيم زكريا ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص١١ .

[٣] ابراهيم زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٤٧ .

[٤] ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت ،ص٥١ .

التكعيبية:-

يشير كانط إلى أن الجمالية يجب أن تكون حقيقة مطلقة بعيدة عن أية غاية ، ويعلق (موريس رينال) على هذه العبارة فيقول ذلك يعني " أن الجمال يتطلب تناسقاً داخلياً دون وجود أي هدف خارجه وعليه يجب أن يميز عن النفعية كونه مجرد التنظيم وذو غاية خفية ، ذلك انه لكي يمنح الشكل الجميل المتعة فليس من حاجة لوضع تعريف له "[١] أي أن كانط ورينال يتفقان على أن هدف الفنان هو الاقتراب من الحقيقة قدر الإمكان بواسطة الرسم ، و إذا أراد الفنان الوصول إلى الحقيقة فعليه أن يركز على مفاهيم الأشياء فقط لأنها وحدها التي وجدت دون تدخل موارد الخطأ الدائم أي الحواس .[٢] وهنا يمكن تلمس موقفاً مفارقاً للاتجاهات الفنية التي اعتمدت الحواس أساساً لها في خلق تصوراتها النهائية عن العالم ومنها الطروحات الشكلانية الحسية المتأصلة في المنجز الفني الانطباعي الذي أمعن في الاشتغال على بنائية الأشكال بقصد إحداث استجابة جمالية بصرية ، وهنا يكمن جوهر التفاوت المنهجي بين التكعيبية والانطباعية النابع من تفاوت القيم المستحصلة من المعطى الحسي والمعطى العقلي ،وهذا ما يؤكده (براك) حين يقول " الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه "[٣] وهكذا تحاول التكعيبية البدء من حيث انتهى الانطباعيون وبالتحديد من فترة النضج الفني التنظيري المتمثلة بسيزان وتطبيقاته التي حولت الشكل تدريجيا إلى سطوح لونية ومستويات متراكمة ألمحت للتكعيبيين بإمكانية تسخير معطيات الواقع الحسي وإعادة تشكيلها برؤى وأساليب مختلفة وكذلك من الطابع العلمي الذي تبلور بشكل واضح في رسومات ما بعد الانطباعية والتنقيطية .

إن حمى البحث عن الحقيقة التي وسمت بها التكعيبية قادتها إلى الارتداد إلى آراء فلسفية من شأنها أن تدعم الأرضية النظرية لمشروعهم الجديد ولعل أهم تلك الآراء التي تدعم وجهة نظرهم ما وصفه أفلاطون من وصف للمثال الجمالي المطلق الدائم إذ يقول : "لست اعني بالجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس مثل جمال المخلوقات الحية والصور بل اعني به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال المجسمة المقدمة عن هذه الأشياء بواسطة المخارط والمساطر والزوايا ، يعني التي لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها أو علاقة كل منها بالأخرى ، أو كما وصفه أرسطو إذ رأى أن الصفات الجوهرية التي تشكل الجمال هي النظام ، التناسق والوضوح "[١] ويمكن استشفاف سمتين من سمات الرسم التكعيبي تعود في مرجعيتها أيضاً أو لعلها كذلك إلى هاتين المقولتين اللتين لم تولي (اللون) أهمية أساسية واهتمت بـ(التحديد) لتوضيح الأشكال . كما لا يمكن عزل مقولات فلسفية معاصرة عن مقومات الفن التكعيبي كدعائم نظرية معبرة عن روح العصر ومناخه الفكري والجمالي فتعريف برجسون وكروتشه للفن على انه معرفة حدسية تصورية وباعثاً لتوحيد الرؤية البصرية والروحية للتصوير لما تحتويه تلك الأعمال الفنية التكعيبية من رؤية تصورية كلية للوجود والتي تفطن لها ماتيس حين قال أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل

---

[١] فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٤٧ .
[٢] نفسه ، ص١٤٦-١٤٧ .
[٣] روجرز ، فرانكلين :الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ص ؟ .
[١] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص٦٨-٦٩ .

المطابق للمعنى الكلي[٢] وهذا بالتحديد المسعى التكعيبي ومهمة الفنان فيه التي عبر عنها براك بقوله: " إن الرسام لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما أي التمثيل الواقعي الانطباعي المستند إلى حقائق حسية إنما يحاول أن يبني حقيقة تصورية "[٣]

لقد استلهمت التكعيبية مقولة هيجل عن الجمال بأنه (التجلي المحسوس للفكرة) فهي حينما تصوغ أشكالها انما تستند إلى صور عقلية لا حسية عن الواقع تقترب من الطرح (الظاهراتي Phenomenological) متمثلاً بافكار (ادموند هوسرل ١٨٥٩ – ١٩٣٨) التي طرحها في مؤلفه (أفكار Ideals) ١٩١٣ ، إذ أوصى الحسية النمباشرة مع العالم بل يقوم على تأمل وحدس الحقائق الباطنية وفق تصورات حدسية عقلية في تكوين البنية التصويرية وانتاج حقائق كلية مطلقة فان لاغاية المقأومات الفلسفية الجمالية عقلية في تكوين اتبنية التحتية بواسطة العقل لا الحس كما فعلت المدارس الفعلية لتكوين تصورات تستند اليها عناصر في الفن التكعيبي .اشكال محرفة عن واقعها ادى تجربتها البصرية وفق منهج غائي يبحث عن حقيقة جوهرية اكثر شموية ان تبلور حقائق خديدة عن الوجود بلا شك كان لها اتعكاسها المباشر في صياغات المنجز الجمالي وهناك تكمن ثورة التكعيبية على صعيد الحقائق الواقعية عن الواقع ولكن ملامح الثورة والانقلاب التحول لم تكن ملحوظة بنفس الدرجة التي فاجأت الانطباعيين التجريديين اذا مانظرنا لها من زأوية تطور شكلية في الرسم اذ ان رسومات مايتس واعماله الكولاج تتقابل من حيث التشكيل الفني مع لوحات التطبيق سيما التي وظف فيها الكولاج والتي افضت إلى مفهوم أو ماقابل التكعيبية ١٩٠٧-١٩٠٩ .

لكن التكعيبية حأولت تدعيم ثورتها الرؤيوية للوجود على صعيد الشكل في الرسم بالبحث عن قيم تشكيلية جديدة اهملت كل مفاهيم الواقعية البصرية واهملت كليا المفهوم التصويري والتاثيرات المحتملة الخفية لابسبب موقعها المغاير تجاه الاشياء بل لانها حأوت ان تقدم تمثيلا اكثر شمولا وذلك ما حرمت منه الرسومات عصر النهضة المعتمدة على زأوية نظرة واحدة ذلك اعمق للاشياء من خلال اخفاءها للعقل ونزوعه نحو تشييد حقائق منطقية توافقية .

ويذكر التحول التكعيبي من الحسي المادي إلى العقلي بما احدثته ميكارت في احداثه الثورة في ميدان الفكر الفلسفي كان من اهم تداعياتها ان شاعت الذاتية العقلية والنسبية ومن جانب الفن وكمحصلة لتلك الثورة تجنبا إلى منطق تهشيم الشكل ذو الدلالة التريفية أو الاخلاقية أو العاطفية يخل الشكل المتماسك في ابنا كبرج معماري يبدعه العقل كما ان الذائقة الجمالية تظهر من ارثها الميثلوجي والايدلوجي لتغدو بريئة يجها إلى الاسفل أو يحول دون ان تحلق باتجاه ابداع الشكل الخالص والمتسم بالجمالية في ذاته [٨٢] ولذا يشير ابولونير في مقالته الرسامون التكعيبيون وغيره من النقاد إلى ان كورية هو الاب الروحي للتكعيبية لمحأولته مع عدد من الرسامين السابقين له في تخليص الفن من كل الابعاد الرمزية والادبية والتاريخية التي اشغلت الفن الأوربي كما يزيد عن الف عام [٨٣] .

---

[٢] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ١٣٣.

[٣] مولر ،جي . أي ،(و) إيلغر فرانك : مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٧٩ .

[٨٢] تصنف التكعيبية من حيث التباين الاسلوبي والبنائي للعمل الفني إلى ثلاثة فترات رئيسية هي :-
١- ماقبل التكعيبية ١٩٠٧ – ١٩٠٩ التكعيبية التحليلية ١٩٠٩ – ١٩١٢ التكعيبية التركيبية ١٩١٢ – ١٩٢٥ .

[٨٣] اشارة إلى مقالة التكعيبية لكل من غيتلر ومتزنفر .

ويتفق الباحث مع ابو لونير هذا الذي يعبر تماما عن دور الغائية المهم في عملية التحول على مستوى المفاهيم والاعمال الفنية فطموح كورسيه الذي يلف التكعيبيون في بعد تخليص على مستوى النظري على الاقل في نبذ القيم التي فرضت وصاية مقيدة على الفن ولعل تاثير كوربيه هذا يفوق تاثير الانطباعيين الذين استهلو منه الفكرة في اساليبهم ومواضيعهم في الرسم فهذا التاثير الاخير للانطباعيين انما كان شكليا وذا تاثير نسبي فقد ريقه تدريجيا مع هدف التكعيبية في انشاء عقلي لاحسي مستند إلى مرجعيات فكرية تشير بجعلها إلى التخلص قدر الامكان من كل الاشكال المقيدات الموضوعية ولكن التكعيبية وقعت تحت سلطة العقل الاكثر صرامة من السلطة الحسية باعتمادها على قواعد نظرية عملية .

وباتت تنتج اعمالها وفق مباديء وقواعد بنائية محددة شكلت انموذجا جماليا يمكن ان يخضع لمعايير بصوتها العقل ايضا ان رزوح الذات تحت وطأة الوعي العقلي قد يكون من احد الاسباب الرئيسية الفاعلة في ظهور السرياليالية المتعلقة حول فكرة اللاأوعي تنفيسا عن الكبت الذي يمارسه العقل على الذات بما يفسر بوضوح دور الغائية واللاغائية في مستوى افنان إلى الوصول بفنه وذاته إلى منطقة عذرية لأوجود للسلطة القاهرة الخارجية أو الداخلية أي الموظوعية الذاتية بينها والتي بامكانها ان تشكل وفق تراتبية تاريخية اسلوبا يمكن ان يستفيد من قبل المتطفلين على الفن في محاكاة انتاج الفن الاصيل الصادق بنظائر هجينة خأوية من الصدق والامانة كشروط للفن الجميل وليس كمباديء للشكل الجميل والذي سيكون ذا قيم خاصة تمارس دورا معرفيا أو اخلاقيا معينا فيما اذا تواترت النماذج المصاغة وفق قواعد وقوانين ومباديء بكل شكل وتحت أي وطأة .

لذا نجد بان التكعيبية تبدو وكانها قد تنبهت لهذا الخطر والذي كان يهددها ويحجمها ضمن اطار محدد فبادر التكعيبيون إلى اخراج اساليبهم الخاصة ضمن الاطار العام لدحض الغائية التي يمكن ان تدفع مبدأهم عن خط الشروع الأول أي العقل باتجاه تكريسها ولكن حالت المباديء التي وضعتها التكعيبية دون ان يتجأوز الفنانون دائرة القصيدة العقلية في خلق نتاجاتهم شكلا ومضمونا .

فبيكاسو حين صنع نتاجاته الفنية كان يتحين بوعي كامل لما يقوم به وكانه يحأول ان بيظهر صورة فوتغرافية قد التقطها ووضعها في خياله من قبل فليس هناك ماكان يفاجئه شخصيا وانما المفاجأة أو الصدمة تحدث في الطرف الاخر أي المتلقي وكان سيلة في هذا المسعى هي ان يقضي الحس والعاطفة من فعله الابداعي وهذا ماعبر عنه بقوله اننا نعيش في عصر من العواطف المائعة يبعث على الاشمئزاز كل واحد يفكر بشروط السعادة ومفاهيم اخرى ليس لها وجود حقيقي لذا فان رسوماته غدت مفرغة من المشاعر التي من شأنها ان تقيم علاقة تواصل مع متذوقها من جانب المضمون الذي اعتمدته التعبيرية وها يبرز التناقض في المدرسة التكعيبية التي تتمتع بغائية الاء وقصيدته واللاغائية من جهة مفارقة الشكل المهشم للفن العاطفي والمتجأوزة لعلاقة الدلالة المالوفة بيكاسو وبراك إلى اكتشاف امكانية معالجة المدى التشكيلي والاحجام دون الاستعانة باية وسيلة ايهامية وذلك عن طريق استخدام الوان مختلفة للمساحات المتجأورة والمتقابلة بهدف تحديد مختلف الأوضاع التي تشغلها والتوصل إلى هذا المدى الفضائي لم يتم عن طريق التجربة الحسية مع الاشياء ب عن طريق التفسير الذهني للقيم الفضائية التشكيلية وهذا التوجه كان من ثمرات دراسة الطروحات التي قدمتها سيزان الموصية بمعالجة الكطبيعة انطلاقا من الاسطوانة والكرة المخروط [٨٤] وبتلك الطريقة حأول بيكاسو ان يضع اشكالا جديدة للحقيقة

---

[٨٤] جيلو فرنسواز (و) ليك كارلتون : حياتي مع بيكاسو ، تر : مي مظفر ، ج٢ دار المأمون للترجمة والنشر بغداد : ١٩٩٣ ص ١٨٨ .

٢- انهر محمود : الفنان التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ص ٩٥ .

بمعنى ان معرفة الناس للاشياء القادة من حولهم كانت خاطئة وجزئية فكان بيكاسو يحأول ان يصور للناس تلك الحقيقة المطلقة بحيث يمتلك اتفاقا كليا باعتبارها معرفة جديدة فغائية بيكاسو خلعت الذائقة الجمالية من اطارها المعرفي الضيق لتشرع اطارا معرفيا كليا يعبر لاغائيا من منظور لما قبله وغائيا تماما من ترسخه كنمط جديد للرؤية . واذا فالامر يتعلق بفترة زمنية يمكن تحديدها بلحظة التجديد الحداثية التي ثورتها التكعيبية أو غيرها من تيارات الفن الحديث وما بعد الحديث فلاختلاف على بديهيات الفن والجمال بكل ماسكنته من قيم وعناصر بعد لاغائية ولكن هي لاغائية مرحلية تفقد صفتها اللاغائية بمرور الزمن وبتشبع الطرح الجديد الذي تاتي به تيارات التحديث لتتحول إلى لاغائية بفعل تقليص منطقة التي تحدث من مغايرة الواقع الفعلي المعاشر ولكن بكل الاحوال فان تلك اللاغائيات المرحلية المنحصرة بفترات معينة تحتفظ بكياناتها ومكانتها الحداثية بتاريخ الفن . وهكذا فان المبدع كما تقول جيوترود ستاين ليس الاكاديمي الذي يدرس في مدرسة ويحفظ القواعد شعرا واذا ماعرفت القواعد لاتعود فقواعد فالمبدع اذن هو الذي يبدع صور جميلة [٨٥] وهذا مايصرح به رامبو في رسالته لبيكاسو فيقول سنحرر التصوزير من عاداته القديمة في النسخ ونمده بالسمو وسيصبح العالم المادي مجرد وسيلة لاستحضار التعبيرات الجمالية لن تعاد صياغة الاشياء بل يعبر عن المشاعر من خلال الخطط والالوان والتصميمات المستمدة من العالم الخارجي ولكن بعد تبسيطها والسيطرة عليها ٢ وبذلك اصبح الرسم وكما يقول هربت ريد مؤسسة مرة للتصورات وليس عرا لموضوع تسيطر عليه قوانين المنظور فأهمل مفهوم التركيز فلم يبق المركز متاحا يمكن فيه تثبيت شيء في الحيز المتل الذي يتراجع إلى نقطة الذروة على افقنا وانما اصبح تركيزا على مساحة الصورة نفسها تشارك فيه كافة العناصر المرئية من لون وشكل في تنظيم مساحتها دون ان يكون عرضا للادراك الحسي المباشر للصورة٣ وبذلك لايبقى الا مفهوم السطح التصوري إلى محيطه الواقعي وهو العنصر الطبيعي والذي يعد اساسا تنطلق منه عملية التحليل والتركيب التي يقوم بها الفنان التكعيبي ذهنيا فيهشم العنصر الطبيعي ويعيد تركيب اجزاءه برؤية مغايرة مناهظة للواقع ولكنها محابية لجوهر حقيقة الاشياء .

ومما يجدر الاشارة اليه ان بيكاسو لم يتوصل إلى هذه المرحلة التكعيبية الا بعد تحول تدريجي ومنهجي اتدأ موازيا للانطباعية في فترته الزرقاء ومن ثم تحولت صياغاته التشكيلية تدريجا عبر مراحله الاكثر نضجا الفترة الوردية لنشوء الوحدة الانسانية افينوكا ٢١٩٠ (شكل رقم ١١) ثورة على صعيد منجزه الخاص وعلى مستوى عام شمل كل معالم عصره ** وهذا يدل على موهبة في التخلص من القيود التي تفرضها الذائقة المعتادة باتجاه خلق رؤية جديدة للاشياء ترتكز وتقول على شكل دون المعنى الذي بدأ بالتفاؤل التدريجي الا في بعض الاستثناءات التي تمثل اهمية بلوحته لتصوير مأساة جورنيكا شكل رقم ١٢ والتي على الرغم من موضوعيتها الا ان للمعالجة الشكلية التطبيقية لبيكاسو رجحت كفة الشكل ايضا وجسدت الموضوع بصورة اكثر دراسية وحقيقة قد صورت باسلوب واقعي .

---

[٨٥] جيرتور ستاين ١٨٧٤ – ١٩٤٦ شاعرة وروائية وناقدة امريكية ظل بيتها في باريس لاكثر من جيل مركز المجموعة لامعة من الادباء والفنانين اقدمهم كان بايلو بيكاسو .
ستاين جيترود بيكاسو تر ياسين طه حافظ دار المامون للترجمة والنشر بغداد ١٩٩٢ ص٣٨ .
مرسي احمد : بيكاسو مديرية الثقافة العامة بغداد ١٩٧٢ ص٧٢ .
ريد ، هربرت الموجز في تاريخ الرسم الحديث مصدر سابق ص٥٤ .
من المعروف ان التكعيبية كانت من التيارات الجارفة التي تغلغلت إلى معظم أوجه النشاط الانساني ومنها الادب والفن فكلنت ثورة في الشعر والمسرح والرسم والسمنت والعمارة وإلى ذلك .

الدادائية والسريالية : Dadaism and surrealism

على غير المعتاد في سنن التحول الفني في تيارات الفن الحديث والذي تميز برفض التيار الفني الجديد عما سبقه من تقاليد متجذرة في عملية صياغة المنتج الفني سواء على مستوى الشكل والمضمون والذي عزي بدوره إلى تحول في طبيعة رؤية الفنان للمواضيع كحالة خارجية وطريقة التعبير عنها وتجسيدها كمحأولة للكشف عن حقتها كما حأولت ذلك التيارات السابقة وكل حسب منهجها تتبع تلك الحقيقة والمحكوم اصلا بماهية تلك الحقيقة المستخدمة وتكييف حالة الشذوذ في التحول الذي شهدته الدادائية ومن ثم السريالاية من ان الفنان قد الغى إلى غير رجعة علاقته بالعالم واستحالة العثور على الحقيقة فيه . ولذا الفا اتباع هتين الحركتين ارتباطاتها بالعالم الموضوعي للبحث عن عالم اخر لايحتوي على التقاليد البالية التي أوصلت العالم إلى حالة الدمار الذي شهدته العالم الغربي المندحر على اعقاب الحرب العالمية الأولى والثانية من هنا ولدت الثورة الجديدة في الفن والادب كرد فعل على واقع الحياة المأسأوية التي وصل اليها بني البشر وعودة مظاهر البرجوازية والخطب الرنانة والشعارات الفارغة ليتبلور وبشكل اكثر الحاحا سؤالا مؤرقا من المثقفين مفاده : لماذا حدث ماحدث ؟

فاين العقلانية التي احتفت بها مفاصل الحضارة الغربية واين الحرية التي نادى بها ثوار الحركة الثورية الفرنسية واين كل الجهود الرامية إلى تحقيق يوتوبيا ** الانسان المعاصر فكل الانسان هو خيبة والاحباط والضياع .

من هذه الخلفية المأسأوية ومن هذا الركام الحضاري انبعثت طروحات جديدة تحأول اعادة واسترجاع للانسان الثقة بنفسه أولا وبمعطيته التي هجرته إلى غير رجعة .

ولقد حأولت الدادائية الاستناد إلى قاعدة نظرية كان من اهم مرتكزاتها طروحات القطيع مع الارث الحسي والعقلاني المهيمن على الحركات والمدارس الفنية السابقة فلقد تحدث كريستيان تزار الذي يعد احد اقطاب الدادائية مستهينا بجملة ديكارت التي يقول فيها لا اريد معرفة ان هناك اناسا سبقوني في العيش وهذه اشارة القطعية الفكرية ويفيد ايضا :(اننا كنا نريد ان ننظر إلى العالم بعينين جديدتين وان نعيد النظر في منطلقاتنا ونتحقق من دقتها ومن المفهومات التي فرضها علينا اجدادنا[٨٦] وهكذا يصف كزار الدادائية بكونها تمردا عاما لدى الشبان الذين كانوا يصرون على ان يسهم الفرد اسهاما كاملا من الضروريات العميقة لطبيعة دون اعتبار للتاريخ والمنطق والاخلاق وكل القيم العليا كالشرف والوطن والخلق والعائلة وحتى الفن والدين والحرية والاخوة الا بقدر مباديء لم يبقى منها الا هياكل تقليدية مفرغة من محتواها الجوهري [٨٧] لذا فالدادائية كانت ثورة على العقل والقيم ليكون النموذج الجديد في الفن والادب قائم على التقاطع مع كل من ما شأنه ان يعطي فكرة عقلي منطقية في انتاج الفني والادبي بالقدر الذي يقصي فيه كل القيم المتعالية . وهكذا كانت من مظاهر الوجهة الجديدة ان يتجنب المعنى الواقعي وان حل العبث بنائية اللوحة والقصيدة على ماهي عليه وفي الوعي الابداعي والغناء فلا وجود للفن

---

[٨٦] تشير كلمة DaDa إلى حصان صغير يلعب به الاطفال اختيرت كاسم للحركة بصورة عبثية بعد ان دفع كريستيان تزارا) قطعة الورق من معجم لاروس ووجدها تؤشر مصادفة إلى كلمة دادا ويعلق هانز ارب على هذه الحادثة اننا رغم ذلك لانهتم بالتواريخ ان التواريخ لاتثير اهتمامنا اذ كنا جميعا دادائيين قبل ان تظهر الدادا إلى الوجود للمزيد انظر فلانجان ، جورج : حول الفناكيش تر : كمال الملاخ ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٢ ص٣١٣ .
بيرنار سوزان قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا تر زهير مجيد مغامس دار المأمون بغداد ١٩٩٣ ص ٢٢٨ .

[٨٧] كركوك جاكوب اللغة في الادب الحديث الحداثة والتجريب تر: ليون يوسف و عزيز عمانؤيل دار المأمون بغداد ١٩٨٩ ص١١٥ .

والادب وهكذا يتحول الوعي المنطقي إلى حالة من السذاجة أو البدائية والطفولية بفعل قصدي يهدف إلى الغاء الخبرة المعتادة في ذائقة الفنان وحتى المتلقي وهذه الحالة هي اكثر مايقرب الدادائية إلى اللاغائية من حيث التقاطع التام من القيم سوا الموضوعية بكل جوانبها أو القيم التشكيلية المترسخة الذائقة والوعي الجمالي المعتاد .

ولذا رفع الدادائيون شعار لانحب الفن ولا الفنانين فليسقط ابولينير . ومن السياق ذاته يرفع هولسنبك ان من واجبنا ان ننمح الحقيقة واقا وان مخالفة المألوف واعتماد صياغة جديدة للغة الشعر والخروج عن السياقات المعتادة تعد من اهم المنجزات ابقر يتزعم على عواميد التلغراف يلعب الشطرنج .

لقد اعتمد السرياليون على انه كان لهم دورا في التاسيس لها منها عنصر التخريب أي نقل مفردات الواقع من محيط المألوف كوسط طبيعي لها إلى وسط ريب عنها لكي يتاح النظر اليها على غير رؤيتها المالوفة إلى مايسمى بقصيدة التوليف المتكونة من قصاصات صحف مجتمعة عن غير قصد وقد ترتقب الذي يكون عشوائيا بلا شك وتوفير بعض الصور الممكنة كاحتمالات وليس الصور المتحققة في ذات الفنان كما كان الحال عليه في مدارس فنية سابقة . وهخذه نقطة اخرى لصالح اللاغائية التي تحتويها الممارسات السؤريالية . واستحوذت هذه العناصر على اعجاب ميرو الذي حأول ان يجمع في فضاء سحري عالم الطفولة والاحلام على نحو موحد وعوالم ايف تانغي ١٩٠٠-١٩٥٥ شبه التجريدية التي تصور انشاءات ترى من تحت ضوء باهت اشبه بالعظام تبنى على مشاهد طبيعية لامعقولة من الحنين والعبث فتظهر تكوينات تانفي واضحة في جو يذوب شيئا فشيئا في ابعاد لانهائية غير مرئية . كما يظهر بول دلفو عنصر التغريب السريالي على نحو مقارب يقدمه البلجيكي رينيه كريت الذي تظه لوحاته صورا اكثر حيوية تجمع عناصر الاندهاش المفاجيء وظهورها شيء عجيب والصدام العرضي بشكل مثير وذا واقع عميق على خيال المتلقي [٨٨] كما تظهره لوحاته الاحذية الحمراء الفيلسوفة في المخدع والذاكرة .

وفي سياق التقريب ذاته ابتكر سلفادور دالي ١٩٠٤- ١٩٨٩ اصلاحا جديدا اضافة إلى القاموس السريالي دعاه النقد المبني على الهلوسة اذا كان يحأول تجسيد ظواهر خفية تتاح له في فترة الهلوسة المؤقته يحدد بمقتضاها وحسب رغبته الفرد والكون ويسيطر على ذلك سلطان النقد الذاتي فراح في حضور غير متوقع ابدا وتجدر الاشارة هنا إلى ان فعل دالي ذاك لم يكن بقصد ان يحدث فلك التنافر وانما لكون رؤية الحقيقة العالم اخر هي ماجسده فهو كان يصور لنا صورة مقتطعة من هلوساته واحلامه لامحالة للجمع بين متناقضات لها الاعتيادج في وسطها الطبيعي وهذا شأن كل الممارسات السريالية كونها كانت تبحث في داخل الذات لاخارجها بل تتطرف إلى ابعد من ذلك لتصل إلى اقصاء الذات نفسها أي الذات بكل ماتحمله من خبرة عقلية وحسية متراكمة .

فنرى في لوحته (الحاح الذاكرة) ساعات معدنية قد تدلت كقرص شمعي سائل على جدار كما نقص في لوحته مدينة الخرافات الخشبية أو الخزانات الادميو في ركن في ركن قصي من الخيال اذا يلاحظ امرأة مستلقية يقطع جسدها إلى خزانات لتحمل على سبيل المجاز تعدد التجارب في اللاشعور والممثل لكل منها

---

[٨٨] من العناصر أو الوسائل التي استخدمها السياليون ايضا هي وسيلة الجثة الانميقة ومفادها ان يجتمع عدد من الفنانين والادباء حول مائدة ثم تدور عليهم قطعة من الورق يكتب كل منهم عليها كلمة دون ان يلاحظ مادونه الاخر لتكون بالنتيجة جملا سرية مثلا اعزى الدفان ذو الاجنحة الطائرة المحبوس ويلاحظ تهشيم قوامها اللغة في هذا النص .
فلانجان جورج : حول الفن الحديث مصدر سابق ص٣٣٦ .
يونغ كارل كوستاف : الانسان ورموزه مدر سابق ص ٣٩٤ .

بمجر من مجرات الخزانة بحيث تصدر كل واحدة منها بعدا ورائحة خاصة بها . وتقتصر سريالية والي على عطاءه الفني بل توضعت من خلال سلوكه وهذا مايعكس مصداقية كونه قد اعتقد بحقيقة مايرة للحقيقة التي عاشها مجأوريه مما جعله ذا تصرفات غريبة وجنونية كأن يغادر القاعة بعد ان كان يهم بالقاء محاضرة فيها معلنا على الحضور ان المحاضرة قد انتهت أو ان يحضر إلى المنتدى بلباس حديدي لفرسان القرون الوسطى [٨٩] وبضوء ما تقدم نجد ان السريالية كانت قد مثلت ركناً أساسيا من أركان اللاغائية في الفنون والاداب وذلك لتجسيدها المتطور ؟؟؟؟ (الحرية) الذي اتخذ أفاقا جديد بفعل ممارسة الفن السرياليين الذي فجورا هذا المفهوم إلى اقصى مدياته من خلال الثورة على الموضوعية التي ؟؟؟؟ الرادائية وما اقلته من حالته البشري والقديمية لتأين أسريالية بثورة مكمله تجهيز على الذات الفعلية المرتبطة مباشرة بعبور الوعي مع المحيط الموضوعي لذا كانت الحرية العمود الفقري والامر الذي لايمكن تجاهله في أي فعل سريالي وقد انعكس ذلك في مجلة ممارسات سريالية منها . العمل التلقائي الحر والكتابة الالية والسفر في عوالم التخيل والاحلام وسبراغو اللأوعي والبحث عن الطريق والدهش الذي ينجم عنه نتاجات غير منضوية إلى الواقع الذي كان واقعا غير مرغوبا فيه من قبل السرياليين الذين وصفوا بانهم قد ولدوا عالم لايرغبون فيه لذلك سعو إلى تحرير النفس وتحدي القيود اتي فرضتها عليهم تقاليد الحضارة الغربية المتهالكة بفعل الحرب وعليه فان السريالية كانت تتحكم إلى الية نفسية خالصة في غياب إلى رقابة عقلية وخارج أي اهتمام جمالي أو اخلاقي . وهذا ماجعل منها اتجاها لايعرف بالواقع ومعطياته ويؤمن بواقع اخر فائق للواقع المعاش وقدرة الحلم الفطيمة وبتصرف الذهن المجرد من الغاية ٢ وبفعل هذا التجرد عن الواقع تبلورت السريالية ومن قبلها الدادائية دعائم الفن اللاموضوعي ذو السمة اللاغائية والمترسخة في نتاجات الفن السريالي والدادائي والتي وان وصل الشكل إلى مرحلة من النضج الاكاديمي الا انها كانت اشكالا قد استلهمت منها قد تاسست كصورة واحدة مستمدة من لحظة لأوعي قد امتطتها الفنان واخرجها على السطح التصويري لتطوير لاشعوري لاتصور عقلي أو حسي .

التجريدية

كشكل من اشكال الحتمية التاريخية اكتسبت اللاغائية قيمتها مع تطور وتصاعد نسق التنظير الاجمالي اذ أوشك خطي الفن العالم الخارجي بكل حيثياتة ولاسيما الفكرية ان يبلتقيا في نقطة التقا ومن ثم تباعد تدريجي حتميا ايضا

ففي التجريدية ينطلق الفن من نظريات خاصة به ليحقق ذاته وليس من ايديولوجيات ؟؟؟ الفن ومن ثم الانقياء ونحو مصلحة موضوعية فالنظرية المجردة في الفن كانت المنطلق نحو غاية جديدة تحدد ماهية اخرى للنشاط الفني غيرت وجهة النظر القاصرة التي جعلت الفن معبرا عن الوهم عما كان لذا حدث ان انيطت مهمة جديدة به تتمثل في البحث عن الواقع الواقعي الجديد لتحقيق ان نصهار الفنان مع العالم وهو الامر الذي غدا ممكنا من صار التصوير ذاتي الهدف بفضل تنامي القاعدة النظرية للفن بخصوصية تميزة عن التطور الحاصل في مادونه اعلن كانط بداية امتناع كل نظرية للجميل بحجة ان الجميل ليس

---

[٨٩] Descharens,Robert : Salvador Dali, Translated by Eleanor , R Mores , Harry N . Abrams , Publishers , New york ١٩٧٩- p١٨.

بريتون اندجريه بيانات السريالية مصدر سابق ص ٤١ .

من مستوى التحديد المفهومي [٩٠] أي انه متجأوز للعلاقة المنطقية بين الخاص والعام . وهذا مانجدة بتعبير أوضح لدى هيجل اذ يرى هو مايبدو خارج علاقاته الحقيقية مع الباقي أو مايكون وحدة حصرية بين متباينات فالملموس هوما يكون محددا كليا علاقاته انه الوحدة التي تتضمن المتبينات بهذا المعنى ان مايكون اكثر تعينا هو العقل وبالعكس يعدة من المجردات الخاص المفرد من حيث انعزالة عن الكلي بالادراك الحسي والكلي من حيث انعزالة عن الخاص بالتامل [٩١] وبهذا يكون دور الفن اعلى شانا من التعامل الالي السطحي مع الواقع العياني وهذا المعنى يقترب إلى حد بعيد من وصف (نوفالس)نهائية للخلق الشعري أو الابداع الفني بأنه لايصف إلى اربط بين العالم المحسوس واساسة الروحي ،بل يخلق عالما الاهيا متعزدا قوانينه الخاصة بشكل حر مطلق ذاتي الغاية بشكل مطلق ولاعلاق له البته من أي نوع كانت [٩٢] رمزيا بصور واشارات بصرية وادراكية . وليس هناك من شك بأن الوسيلة التحصيلية ستختلف جذريا ايضا اذ لايمكن تصور كيف بالامكان الاحاطة (الرمز الحقيقي) الحاصل لخصائص الكلي لا الاشكلية بل حقيقية الباطينية ، وهنا سيتم تفعيل الذات لملكة الحدس والتفعيل

ولذا فا حضور أي معنى تواصلي مباشر في السطح التصويري بين الدال البصري والمدلول الفكري أو ما نسمية بالمعنى سيكون من شأنه افساد الطبيعية أو الخاصية الاخلاقية في العمل الفني حيث سيكون امكانه ان يمثل عدد من المعاني ؟؟؟؟ على الوصف الفردي وعند الاقرار بذلك سيتحتم بنائية الشكل التجريدي على قاعدة ان الحقيقية ليست في الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي [١] لقد استندت التجريبية إلى ارضية نظرية واسعة تظم معظم الافكار الدافعة بأتجاة ترحيل الفن بشكل عام من سياقة الاخباري التواصلي إلى سياق جمالي خالص تعتمد توصليته على لغة تشفيرية مرنه بل للتأويل وم دواعي هذه الشمولية ان التجريدية تتجأوز كيانها التأريخي لتتوضح في صميم كل التيارات الفنية التي شهدت نزوعا نحو التغير والاختلاف والتمرد . ولذا فقد اقترنت بالجانب الذاتي المولد لمشاهدة النزعات عبر استخدام ؟؟؟؟؟ الملكات الذاتية التي تمتلك القدرة على تخطي معطيات المألوف والمعتاد من تداعيات الانتاج الفني المطموع بالحس والعقل .

من هنا يمكن القول بأن اللاغائية التي تعم مفاصل ؟؟؟؟؟ التجريدي فكرا واداء اكتسبت مشروعيتها من مقدر ؟؟؟؟؟ الممكن ان تكون قابلة للزيادة بين المعنى والمبنى أو الشكل والمحتوى وبين الذاتي والموضوعي وبين الوجود والعدم والجدل القائم ... وبذا تكون اللاغائية معتمدة على تغذية الجدل بين هذة الثنيائيات وبالتالي ستكون متمثلة لروح الحداثة بمعناها التطويري الثوري . اذ كانت التطلعات التي جاد بها رواد المدارس الفنية نحو الانسلاخ ؟؟؟؟؟ عن القاعدة وتوخي مساحة ؟؟؟ ؟؟؟؟؟؟؟ ؟؟؟؟؟؟؟؟؟ حين اعتبلات المرئي عتبة إلى اللامرئي . عندها سيكون الشكل الناتج حصيلة لمعالجات تعريفية مشدودة نسبيا إلى نظائر واقعية مادية . ولكن من التجريد يختلف الحال تماما اذتكون العتبة الأولى هي دواخل الذات وليس تظاهرات الموضوعي فهدف التجريدية كان التشديد على المعرفة الداخلية من اجل البدء بعهد جديد يعمل الانسان فية على رد منه علومة وفنونه ومعتقداته[٩٣] تبد هنا على ان حكم الذوق جعل الغاية وجود متحقق في مجموع الصلات الداخلية والعلاقات الجوهرية بالمادة بما يبلور فكرة الغائية الداخلية التي سبق وان احاله كانط إلى

---

[٩٠] شيفر جان ماري ، الفن العصر الحديث ، مصدر سابق

[٩١] لالاند،الموسوعة الفلسفية، ص١١ .

[٩٢] شيفر ،جان ماري ، المصدر السابق ، ص١٢٠

١ الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب، الرسم التنجريدي بين ؟؟؟؟ والنظرة المعصرة ، مصدر سابق ، ص١٣٣.

[٩٣] ماجد، علي مهدي ؟؟؟؟؟ وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٩٢

مفهوم الكمال بمعنى تحقيق الكفاية الذاتية في العمل بذاته دون ما حولة وهذ ما انعكس بشككل واضح في انماط الفن التجريدي القائم اساسا على فكرة الضرورة الداخلية فتكون بذلك غاية العمل الفني أو النقل الفن بشكل عام هو احداث متعة جمالية خالصة تخاطب الروح وبذالنا يكون هناك دورا ؟؟؟؟؟ المادية أو الغئية في التجريدية ، اذ أوقف كانط اتلغائية على شروط حددها في مقالاته الاربع التي ؟؟؟؟ الفن بمجملها نحو وصف للجمال يمكن تقويسه (الجمال الخالص في الشكل الخالص) فأفكار كانط اذا كانت دعوة نحو تخليص الشكل وتطهيره وتشذيبة من علائق الوعي المعتاد في التجريدية الحسية أو الفعلية أو الوجودية بشكل عام . وبذ يتناغم إلى كبير مفهوم الغائية ؟؟؟؟ مع لاغائية التجريدية فالجميل لدى كانط يروقنا عن طريق حدس تأملي دون ان يرتبط بمصلحة ويعتمد اساس على مبدأ ذاتي ذا طبيعة شمولية كلية [٩٤] وبالمقابل فان التجريد لايحأول الابتعاد عن الصور الحسية فحسب بل يحأول ان يستخرج من المحسوس شيئا هومنه بمثابة الحقيقة الكلية [٩٥] وهذا الفعل يتطلب توفر ملكة حدسية تأملية تتخطى العرضي السطحي إلى الجوهر اللامرئي محققا بذلك انتقالة من الجزئي ذو العلاقة المباشرة مع احكامنا المنطقية سواء المعرفية والاخلاقية ، إلى الكلي ؟؟؟؟ على هذة العلاقة إلى منزلة اعلى واكثر حقيقة ولكنها لاتقود بالنفع المادي سوى تأثيرها الوجداني الروحي ان الفعل التجريدي اذا ماريد توضيحة على غرار المدارس ذات التوجة ؟؟؟؟؟ سيكون كالاتي :

شعور عند الفنان ماستم الشعورية العمل الفني ماتم الشعورية الشعور عند المتلقي[٩٦] .

ويرى الباحث ان الشعور الأول لدى الفنان يتسأوى أو يتعادل من حيث الكم والكيف وليس من حيث النوع فهذة منية المنتج الفني التجريدي القابل للقراءة والتأول بمسارات ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟ في تلقي العمل الفني وبهذا يتقاطع الباحث مع رأي ريد المذكور من ان هناك علاقة طردية بين شعور الفنان وشعور المتلقي يزيد أو يقل بحسبها نجاح العمل الفني .

كما ان تجريد الاشكال ومن ثم ترميزها لايعني بالضرورة ان يكون هناك اتفاق بين ماقد يحملة الشكل

من دالة لدى كل من الفنان والمتلقي أو داخل العمل الفني كمجموعة علاقات داخلية . فكما مرذكرة في المبحث الحالي من قابلية التحول بسبب هشاشة العلاقة بين الدال والمدلول في لغة التصوير ذات النزعة

---

[٩٤] للمزيد ينظر : الشكرجي ، جعفر الفن والاخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوران للطباعة والنشر سوريا :٢٠٠٢ ص٨٠-٨١

[٩٥] ؟؟؟؟ ، محمود، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٣٨

[٩٦] ريد،هربرت،الموجزفي

الذاتية والتجريدية من اهم اركانها فقد يتحول شكل كالطير من الحمامة سلام إلى نذير شؤوم أو تتحول زرقة السماء إلى حمرة الجحيم .

ولعل ما تتجة التجريدية من فضاء الحرية الواسع في خطابها اللاموضوعي بم يحفز تعددية القراءات للنص أو العمل الفنمي الواحد يعود إلى استنادها إلى نظرية شوبهنور الجمالية القائمة على فصل القالب العضوي أو الطبيعي عن اللاشكال الطبيعية بهجر مطابقة الأوضاع الطبيعية على اعتبار انها صارت من الاشياء التي لاتمت عناصره إلى العمل الفني الحديث بصلة بل تحث التصوير على ضرورة التحرر التام من عبودية الاشياء كما في الموسيقى [٩٧] التي تتعامل بحركة اهتزازية معاشكال لامادية بل بذاتية تمثل شكلها ومضمونها ومادتها معا ، ولذا فأن مهمتها تكمن لافي تصوير الاشياء الواقعية بل في نين الصميم وداخليته العميقة فهي نابعة من النفس وموجة إلى النفس ايضا [٩٨] عبر لغة باطنية لاموضوعية لا؟؟؟؟ سوى بقانون واحد لايتعدى اطار العمل الفني ؟؟؟؟ منلا العلاقات الداخلية وهذا ماصرح به (كاندنسكي) اذ يرى (ان الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العطفي وان الصوت المسيقي يعمل مباشرة مع الروح ، وكذلك هو حال الشكل واللون وتكمن الضرورة فقط في تكوين الشكل المعبر عن الشعور الداخلي وايصالة المناسب للمراقب ، وليس هناك ضرورة لمنح الشكل واللون مظهرا ماديا بالنسبة إلى الموضيع الطبيعية والشكل نفسة ماهو الاتعبير عن المعنى الداخلي وهو يركز على الدرجة التي يتم تقديمة بها بموجب علاقات لون متناسقة ويشكل الجمال فيها انجاز يتجأوب بين الضرورة الداخليه والاهمية التعبيرية)[٩٩] من هنا يتضح اصرار التجريد على الاجهاز على المعنى بمفهومة المعرفية والاخلاقية وابتكار معنى نوع جديد يعكس حقائق الداخل لا الخارج سواء اكانت الداخلية بنية الذات أو بنية النص التشكيلي وان جاز التعبير ستكون معنى مقابل لما تبنه نظريات فنية وجمالية من ابرزها الفن للمجتمع أو الوظيفة الاتصالية للفن والبرجماتية وانعكاسها المباشر في الفن المعياري متحرارا من اسار القيم المعيارية الموضوعية ومشرعا في الوقت ذاته قيمة اتلمستوحات من الحدس والخيال والتأمل متحققة بشاعرية في الاداء عبر التلاعب الحر بقوانين تشنها الروح المبدعة لا العقل والحر ؟؟؟؟ خلف استار المنطق الموضوعي وعلى صعيد يرى (ارنهايم) : (ان التجريد مشروع يرفض كل تشخيص أو تمثيل لان الواقع عامل محزن للفن الصافي لذا يجب تعطيل كل اثارة للعالم الخارجي فتكتفي اللوحة بذتها والمهم هو تحويل الشئ إلى هيكل عام خال من أي صفة ملموسة مباشرة للواقع)[١٠٠] وحتى وان احتوى العمل التجريدي على مفردات تشخيص فان ذلك يمكن تبرير على انه نوع من (التحفيز motivation) وحضور ذلك التشخيص لن يتعدى غايته كمسوغ لتقهير خلجات الروح الباطنية

بضوء ذلك نستدل على ان لاغائية التجريدية متأيته بشكل اساسي ومباشر من تغييب المعنى Sinng و الغاء المرجع اللاذاتي أو الموضوعي واقتراح مرجعية احادية ذات صلاحيات مطلقة في بناء تصورات متعددة مفتوحة عن الوجود مستوحاة من تمثلات متعمته مشيدة بفعل الحدس والتأمل منتجة تبعا لذلك غائية من نوع اخر تهمش النظام system وكل مرجعيات الموضوعية وتمركز (البنية structure التي تتمتع بقانون مرن يتعامل مع مفاهيم عامة لاجزائية من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام

---

[٩٧] حسن، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٥٩-١٦٠

[٩٨] هيجل ، فن الموسيقى ، مصدر سابق ص٢٩-٣٠

[٩٩] ريد،هربرت:الموجزفي تاريخ الرسم الحديث ، مصدرسابق ص٩٧

[١٠٠] العلمي ، ميساء : التجريد لايعتبر المحاكاة فنا والغاية هي الوصول إلى الفن الخالص ، مجلة بيان الثقافة العدد ٨٣، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ٢٠٠١ ، Culture@albayan.co.ae

الذاتي فالبنية تصور عقلي اقرب إلى التجريد منه إلى ؟؟؟؟) [١٠١] ومن المهم هنا فك الالتباس الوارد في قضية المعنى أو المضمون الواقعي والتجريدية اذ يتخذ المضمون الواقعي طبيعة مغايرة للمضمون التجريدي تقتصر على الوظيفة الاخبارية التي تكون بمثابة مركز ؟؟؟؟؟ عنة عناصر الشكل إلى الهامش ، مكونة بذلك غائية في علاقة الفنان بالمحيط الموضوعي وعلاقة العمل الفني نفسة بالابعاد الاكاديمية والتأريخية والاجتماعية وما تشتمل علية من محولات القيم المعرفية والاخلاقية بينما ينأى المضمون التجريدي عن تلك الابعاد ليتحد مع الشكل بشكل عضوي يكون ؟؟؟؟ المضمون سببا ونتيجة في ان واحد فهو المصدر أو الدافع للرسم وهما الشكل الذي خلفة أو ترشح عنه المضمون وهذا ما اراد توضيحة كاندنسكي حيث قال (ان الشكل بلا مضمون ليس يدا بل قفاز فارغا مملوء بالهواء . ان الفنان يعشقالشكل تماما مثلما يعشق ادواته أو رائحة ؟؟؟؟؟؟ فهي جميعا ادوات قوية في خدمة المضمون إلى ان الاكيد هو ان الحكاية الادبية والتي يمكن ان تكون عنصرا للعمل الفني أو ان لاتكون ليست بالمضمون فالمضمون هو حصيلة الانفعالات المثارة بوسائط التصوير الخالصة)[١٠٢]

ان هذا الرأي لكاندنسكي ينفي صفة الغائية عن المنتجة التي التجريدي اذ تقوم الغائية وكما مر توضيحة على المستوى النظري والعملي في مدارس الفن الحديث اساسا على علاقة كل من الفنان بالخارج وعلاقة العمل الفني شكلا ومضمونا بالمحيط الموضوعي مع مراعاة التدرج الحاصل في بعض التيارات بمقدار الذاتية والحرية وما إلى ذلك ان الانكارات التي ادلى بها ؟؟؟؟ عن طبيعة الموضوع الجمالي تنطبق إلى حد كبير مع طبيعة النتائج التجريدي ، اذ ينفي صفة الفعل الاخلاقي عنه بسبب كونه أي الفن حسب تعريفة على انه حدس وبالتالي فهو صورة فردية بمعنى تقدر مقارنته مع الظواهر الطبيعية وذلك ما ؟؟؟ التجريدية حيث تحأول اقصاء الماديات أو التشخيصية من نتاجاتها فهي كما يرى كروتش عن الفن الجميل بانه يصنع قواعدة الخاصة به ، كما ان الفن التجريدي لايقوم سوى متعة جمالية تأملية خالصة ولايقوم ايى نوع من ؟؟؟ المادية وهذا ؟؟؟؟؟ بان الفن تمثل محض قائم على الانفص عن العالم المادي في بناء التصورات وتمثيلها بشكل عيني وفقا لفكرة (طاقة الشكل العمياء) [١٠٣] اذتكون طاقة توليد الاشكال منطقة انتقالية مابين التصور الذاتي للموضوعي ومابين التمثيل البنائي لذلك التصور وبذا ستكون معرفة الحقيقة واحدة تقود الشكل نحو الاكتمال وفق قوانين ؟؟؟؟ في ؟؟؟؟ فالحقيقة الاستطبقية هي الشكل ولاشئ غير الشكل [١٠٤]كما يرى كروتش وهنا تؤثر علاقة جدلية بين حالتي التصور والتمثل اذ تكون الأولى على قدر عال من الحرية في تشيد التصورات التأملية الحدسية ومابين التمثل الذي لاتشوية المقيدات المقابلة في الخطاب التشكيلي الواقعي أو الكلاسيكي الموضوعي واحدة لاتقبل الانفصال هذا ما اكدة كاندنسكي في مؤلفة (الروحي في الفن) اذ ينبغي على الفنان ان يرتقي إلى مرحلة متقدمة من العلاقة مع الطبيعة تصل إلى حد التصوف والتوحد لتكون داخلية الفنان هي داخلية الاشياء وبهذا سيكون التعبير الفني تعبير لان ذات الفنان كحالة جزئية فردية بل تعبير عن داخلية الاشياء أو جوهرها أو ذاتها الكلية . لذا فليس هناك ضرورة لمنع الشكل واللونلا مظهرا ماديا بالنسبة إلى المواضيع الطبيعية . والشكل نفسة ماهو الاتعبير عن المعنى الداخلي وهو يركز على الدرجة التي يتم بها تقديمة بموجب علاقات لون متناسقة وبشكل الجمال فيها انجازا يتجأوب بين الضرورة الداخلية والاهمية التعبيرية [١٠٥]وفي ضوء ذلك أوضح كاندلسكي معرفة للفن الجميل في قولة (ان اعظم تزوير للحقيقة هو الاعتماد بان الفنون التشكيلية تقليدا

---

[١٠١] كيزويل ،اديث،عصر النبوية، مصدرسابق،ص٢٨٩

[١٠٢] كاندنسكي ؟؟؟؟؟ : ترجمة عدنان المبارك ، فنون عربية ، العدد الثاني ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ،١٩٨١، ص١٠٢

[١٠٣] راجع المبحث الثاني

[١٠٤] ويليك،رينه:مفاهيم نقدية ،ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الكويت : ١٩٨٧ص٤٧

[١٠٥] ؟؟؟؟؟؟ : الموجز في تأريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٩٧ .

دقيقا لما تحتوي الطبيعة)[١٠٦] ولقد لعبت حادثة عن طريق الصدفة إلى حد بعيد في اكتشاف كاندلسكي لحقيقة الفن فبعد ان دخل إلى مرسمة تفاجئ بصورة متوهجة بسحر لايوصف ولكنها بغير موضوع ؟؟؟؟؟ يمكن ادراكة ثم ادرك ان تللك الصورة كانت احدى لوحاتة وقد وضعت بشكل مقلوب إلى الجانب ، وعندها اقر كانسكي (ان مفهوم الشيئية أو تصور الاشياء لامكان له في رسومه .... انها ضارة في الواقع)[١٠٧]

كمات يقرر (ان ماهو ضروري هو شكل من الفن اقل جاذبية للعين واكثرها جاذبية للروح ، وهوليس انشاءات هندسية واضحة ، بل اشكال أو تشكيلات تنبجس غير ملاحظة من القماشة وقد تكون مثل هذة الانشاءات المخفية مؤلفة مايبدو اشكالا تصادقية دون رابطة جلية لكن الغياب الخارجي لمثل هذة الربطة هو برهان على حضورها الداخلي وان مايبدو خارجيا انه نقص في التماسك قد يمثل تناغما داخلي)[١٠٨] وهكذا اصبح (الموضوع نفسة لامعنى له بالنسبة لكاندنسكي كما ان الافكار القادمة من الفكر المدرك لاقيمة لها . والشعور هو العامل الحسم)[١٠٩]لذلك غيب المعنى ودثر الموضوع مع التجريدية واصبح الفن منصبا على الشكل الخالص ذا العلاقة المباشر بفكر كانط ؟؟؟؟؟؟؟ ومقولة الغائية دون الغائية اذ يرى العمل الفني من الغاية التقليدية التي تقع على عاتق الاشكال المكونه للمضمون أو الموضوع أو المعنى ويعتمد على غائية لا تقليدية فكرا وممارسة تتلخص في تأمل وحدس لما هو موضوعي وتفتيت جدار العلاقة المحددة بين الشئ ومعناه أي ان الفعل التجريدي يعمل كالاتي

الموضوعي ذات الفنان (تأمل حدس خيال) تصور تمثل عناصر البناء الخالصة ، شكل خالص

وهكذا تكون الغائية تعتمد على سياقات مفارق فبدلا من ان يكون الموضوعي هو المركز تتم ازاحتة لحساب الذات التي تقوم بمهمة تحويل الموضوعي من صورته الواقعية إلى تمثلات ذاتية بحته اما على صعيد المرجعية الاسلوبية فالتجريدية تدين بالفضل لمدارس فنية وشنت منطقة الشكل على حساب الموضوع فاستخفاف الانطباعية بموضوع الرسم وتأكيدها على جدلية العلاقة الداخلية ضمن اطار اللوحة بحثا عن جمالية شكلية إلى حد ما مفهوم العمل النص والذي استطاعت التجريدية الوصول إلى نهايتة ضمن ما وصفة كاندنسكي بمبدأ الضرورة الداخلية الذي ذكرة وتفصيلة اذ تصورت غاية الفنان وفقا لذلك في ان يحرر نفسة من الموضوع لانه يحول بينه وبين العبير عن النفس بالوسائل التصويريرية الخاصة ومدها [١١٠] وعليه فالتجريدية تدين الولاء بلا نطباعية التي زحزحت تمركز الموضوع وثقلة وحضورة الازلي في اتلعمل الفني لحساب التطوير الشكلي والادبيات التي سرعان ما نشطت باتجاه التحرر من قيود الموضوع ومن الغائية المناؤة لفعل الذات الخلاق .

وبالرغم من انطلاقة التجريدية الهندسية من تنظيرات سابقة ومن التكعيبية التركيبية فأن موندريان وجد بأن المسعى التكعيبي لم يكلل بالنجاح في الوصول إلى مرحلة التقاء من العناصر الطارئة على الطبيعة وجعلها فنا مطلقا اذ يقول موندريان لكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الاشكال الطبيعية إلى عناصر ثابته للشكل واللون الطبيعي إلى اللون الأولي [١١١] ومع كون مسعى موندريان ذو صبغة هندسية

---

[١٠٦] حرش،زاهد عزت:كاندسكي ،ثورة لم تغمد بعد ، عن الموقع : WWW.arabworldbooks.com
[١٠٧] بأوينس ؟؟؟ الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ١٩٩
[١٠٨] ريد، هربرت : حاضر الفن مصدر سابق ص١١٣
[١٠٩] ريد، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق ص١١٥
[١١٠] ؟؟؟؟ جروم ، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص١٩٩ .
[١١١] المبارك ،عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ص٦٥

عقلية كما في التطبيقية الا ان ريد ؟؟؟؟ بين منطقتية الواقع وطلبيعة الفن فيقول (ان البنيان المنطقي وتعاريف الحقيقة هي ميادين ملائمة لبحوث تعتمد على المنطق في حين ان لا عقلانية الفن تتطلب حميمة اكثر وذلك لان الفن بأعتقاد ريد هو نتاج اللامنطق والفجأة [١١٢] لقد ادرك موندريان ان الحقيقة التي يروم وصولها لايمكن ان تكون دون تأمل الموجدات الطبيعية وكانت قناعتة الشيوصوفية مستمدة من واقع تجربتة مع المحيط الموضوعي اذ يقول : (رحت انظر إلى البحر واسماء النجوم واقوم بتمثيلها من خلال مضاعفة التقاطعات كنت منذهلا بعظمة الطبيعة فحأولت ان اعبر عن الامتداد والسكينه والوحدة ... لكنني احسست بأني لا ازال في عملي انطباعيا فعبرت عن احساس خاص لا عن الحقيقة كما هي [١١٣]وبذلك تنتمي علاقة الترابط بين الشكل كما هو موجود في الطبيعة وبين ما يمكن ان يكون علية في اللوحة اذ سيكون الشكل في اللوحة مبسطا وملخصا إلى ابعد الحدود ولكنه في الوقت ذاته يختلف لا من الناحية الشكلية فقط بل من ناحية المعنى الذي يشير الية اذ يستوعب شكل اللوحة المختزل معاني لا تتوقف عند حد يمكن تعينة بالتفسير وانما يأخذ مدياته في كل قراءة لمجموع المتلقين ولكن مايمكن ان يلعب دور القاسم المشترك في مجموع القراءات والتأويلات بخصوص الشكل التجريدي الهندسي ؟؟؟؟؟ لمشاعر روحية تندفع باتجاه التأمل وتطهير النفس من ؟؟؟ النوعي المعتاد فنحن نرى بصورة غير صحيحه ونسمع بصورة غير صحيحة وعلية فأن تفكيرنا يكون غير صحيح لذا فأن لغة موندريان هي لغة الخطاب العالمي المعبر عن مشاعر كونية تتعلق بحالات كلية لافردية وهذة كانت فحوى ما جائت به جماعة دي ستيل وهكذا فأن لاغائية موندريان في تجريدية الهندسية ؟؟؟؟ من خلال منهجة التأملي الحدسي في علاقة كانت مع الطبيعة اذ اعتمد على المنطق الهندسي كقاعدة أو كخط شروع لااكثر في مسعاة نحو تأكيد العلاقات المستوحاة من الخقائق العلمية الرياضية وتسخيرها كأرضية موضوعية صلبة في الانطلاق نحو الجمال المطلق المحض وبأسلوب ؟؟؟؟ الموسيقى بأنطلاقتها من ارضية عقلية ذات طبيعة رياضية دقيقة إلى الروحي والمطلق بفعل ضرب منسقية المعرفة العلمية البرهانية أو المعيير التجريدية التي يمكن ان نتحكم بالعلاقات الرياضيى وبذ فان لاغائية تتأثر من تجأوز المعرفة العلمية وتخطيطها .

ويرى الباحث ان هندسية موندريان واسلوبة التنظيمي داخل السطح التصويري يهبط بعملة الفني في قياس اللاغائية عن مرتبة التجريدات الغنائية لكاندسكي ذلك ان انسلاخ الشكل الهندسي في لوحات موندريان من علاقاته المنطقية مع الواقع يدفع عنها إلى حد بعيد ماقد يطالها من الغائية المعرفية التي تتوفر الوصول إلى قيمة الحق كمفهوم اصطلاحي ولكن المشكلة تكمن في ان لوحات موندريان لاتسطيع ان تدفع عن نفسها جانبا غائيا على قدر كبير من الاهمية سبق وان تجأوزته ؟؟؟؟؟ بعد ابتكار المفهوم ولعلاقتها النسبية مع الموضوعي في اكثر من مفعل من مفاعل المنتج الفني ؟؟؟؟ وهذة القيمة التي نحن بصددها قيمة ؟؟؟ بالجانب الاخلاقي الذي تنظمة اكمال موندريان بشكل مغاير كما يمكن ان يفهم من الاعمال الفنية الكلاسيكية أو الواقعية ففي هذة الحالة سيكون الجانب الاخلاقي مصورة ؟؟؟؟ أو المضمون الاخباري ولكن في حالة موندريان تبث الاخلاقيات من خلال الطابع الصوفي التاملي ومن خلال النظام الصارم الذي يتبعة في تحديد الوان المساحات الهندسية ؟؟؟؟ السطح التصويري وكأنها عودة على ذي بدء لطروحات افلاطون اجمالية في نصيحة ؟؟؟ في الاشكال الهندسية ولكن افلاطون بطرحة المثالي هذا انما يضيف بعد اخرا لمفهوم الشكل الجميل فالشكل الجميل اقترب لدية بالثبات وهذا الثبات لايتحقق الابملامسة الحقائق المنطقية وهذا تجريدية موندريان في نفي سمة ؟؟؟ عن رسوماته اذ ان الشكل الهندسي لايعبر عن الواقع بشكل مباشر ولايعكس اخلاقيات بعينها وانما هو دعوة إلى بث اخلاقيات

---

[١١٢] نفسة،ص٦٧

[١١٣] الشيوحونية معرفة الخالق بطريقة الكشف الصوفي أو البتأمل الفلسفي أو كليهما

روحية معادلة بثقلها للحقائق الروحية الجوهرية التي لطالما الفن الحديث في العديد من تياراته الفنية وعلى نحو مقارب من هندسية موندريان شق ماليفتش اسلوبه التجريدي الذي اطل علية ؟؟؟؟ السوبرماتيزم التي لعلها تفي الرياضات العليا والتي تشير إلى توبة ؟؟؟؟ للبناء الشكلي التجريدي الهندسي وذلك هندية التكعيبية .

ان مليفش في مسعاة التجريدي كان ينشد غاية غير مسبوقة لدى اقرانه من الفنانين فعند ما كان الفن يبحث عن الحقيقة كان بفنة يبحث عن اللاشئ وبهذا الصدد يقول عن لونه المربع الاسود وداخل المربع الابيض (ان حسا مباركا من اللاموضوعية المحررة ؟؟؟ قدما إلى الصحراء حيث لاشئ حقيقي سوى الاحساس ... لم يكن هذا الذي عرفته مربعا فارغا وانما كان احساس اللاموضوعية [١١٤] وبهذا يختلف ماليفش عن موندريان فالاخير كان يضع تصوراته ؟؟؟؟ حيال العالم لصياغة لغة الكامل وماالذي ولكن ماليفش كان هدفة ان ؟؟؟؟ للشئ ولايكون في موقع العلاقة بين الداخل والخارج فأشكالة الهندسية كانت تعبيرا عن الذات لا عن الموضوع فالعالم قد اختفى بالنسبة لماليفتش اذ نواجة في لوحاته سطحا ملتبسا حيث التوهم ليس توهما للاشياء الموجودة ماديا في المكان والزمان وانما هو توهم ال(لاشئ) في فجوة (الفراغ واللازمن) غير منتظمة وتخفت امام هذ الصورة قدرتنا على رؤية للتنظيم الفراغي عبر التداخل السطوح العاكسة للضوء [١١٥] وبهذا المسعى فان ماليفش كان يحأول ايجاد مادة تفخيرها قيمكة وموضوع للتأمل الخالص ويبرر عملة هذا بقولة (ان تمثيل موضوع ذاته هو شئ لاعلاقة له البته بالفن بيد ان استخدام التمثيل لاينزع بالضرورة عن العمل الفني امكانية كونه من مستوى رفيع جدا ان الوسيلة الملائمة بالنسبة للسوبرماتية هي بالتالي تلك التي تعبر بكلية تامة عن الشعور الصافي الذي يجهل الشئ كما هو متفق علية عادة فالشئ بحد ذاته لادلالة له بالنسبة لذاته واراء الفكر ؟؟؟ لها . فالشعور هو العامل الحاسم .. والفن يسهل بهذة الطريقة إلى تمثيل لاموضوعي إلى التفوقية)[١١٦] وبهذا ينزة ماليتش بتجريد التفوقية الشكل عن اي علاقة بالمعنى فهواساس شكل للاشئ فمن باب أولى يكون الشكلا اللاشئ شكلا بلا مسعى حتى ولوكان ذلك الشكل مشتملا على ايماءات بصرية كما لدى موندريان الان ماليفتش حأول اقصاء ما قد يرمز الية الالوان من دلالات تقع خارج التأليف المشكلي وان اضطرة ذلك عن التخلي عن اللون تماما كما في لوحته المربع الاسود شكل رقم ان الصلة بين ماليفتش وموندريان وكاندنسكي لاتقتصر على كونها ترجع إلى افق فلسفي صوفي مشترك . يمكننا ان نثبيت بشكل ادق ان هؤلاء الفنانين الثلاثة المتباينون في اعمالهم التصويرية يسوغون اعمالهم بمبادئ مشتركة بينهم تشكل جزاء من مخزون النظرية المجردة للفن ويحدد شيفر مبادئ مشتركة عامة تنسجم مع أو تدعم مفهوم اللاغائية في لوحاتهم المتمثلة للمدرسة التجريدية بأركانها الاساسية (الغنائية،الهندسية،التفوقية) ومن هذه المبادئ الاتي :-

١. لاغائية متأيتة من غائية الفن فالفعالية الفنية تكمن لديهم في اكتشاف ماهية الفن وهذا مازعمة مايفتش من ان ماهية فن تصوير هي التي توجة الفنانين التجريديين ومايزعمة كاندنسكي ايضا بتعريفة للفن على انه ارادة تمثيل الاساسي الجواني دون غيرة ؟؟؟؟؟
٢. ان منطلقهم التصويري للأشياء كان (سببتصويري-ذاتي)بالاستغناء عن تصوير اشياء العالم الخارجي واعتماد عناصر شكلية لاتشخيصية قوامها اللونلا والضوء والاشكال الصرفة المستقلة عن كل وظيفة واقعية ولذا يعرف كاندسكي التصوير مثل لغة تمتلك مفرداتها أي عناصرها التصويرية الاساسية وتمتلك قواعدها أو قوانين أو كما صرح به ينبغي بناء اللوحة بكاملها من

---

[١١٤] ؟؟؟ ، ؟؟؟؟ : المعايشة الجمالية ، مصدر سابق ،ص١٥٢
[١١٥] نفسة،ص١٥٢
[١١٦] امهز

عناصر تشكيلية صرفة أي مساحات والوان فالعنصر التصويري لايدل الاعلى ذاته وبالتالي اللوحة لامعنى لها الاذاتها

٣. بالاعتماد على مرجعية ذلتية يمن للفنان تلمس ماهية الفن تحت اهاب اتلطبيعة ف(موندريان يؤكد ان تصويرة يجعل الكلي محسوس وبصورة ادق نظامة التعارضي على مستوى الاشكال والالوان يحقق توازن الثنائيات الاساسية لهذا الكلي كثنائية المادي واللامادي أو المذكر والمؤنث

٤. التقاطع مع فكرة التألف بين المجتمع والفن فعلى الفانين ان يخلقوا اشكال الحياة لا ان يصورون لوحات وهذا مايطرحة مندريان في كتاباته ١٩١١-١٩٢٠ (على الرؤية التشكيلية الخالصة ان تشيد مجتمعا جديدا بالاسلوب نفسة الذي شيدت فية تشكيلية جديدة) أي ان يتحرر الفن من نطاق ؟؟؟ الاجتماعية فيكون تابعا لها ليتحول إلى طليعية يكون هو وجة فيها لا المجتمع .[١١٧]ضوء ما تقدم ممين وضع تصدر موضوعي عن موقف التجربة لمستوياتها الثلاث الرئيسة (غنائية هندسية تفوقية) من الغاية واللاغائية فالتجربة به ؟؟؟؟؟ فها للمعنى عهد من ؟؟؟؟؟ ضربة كتمر كزو تفتيتية وبالتالي ازافته تماما من العمل الحي حققت أول انجاز يؤهلها إلى الارتقاء في سلم اللاغايئة والتي تجعل من الفن ذو غاية سامية ارفع مكانة من النفعية المادية أو الأفلافية التي قد؟؟؟؟؟ فنون من نس اخر أو تيارات فنية اخرى . كما ؟؟؟؟؟ لاغائية التجريدين باستدهافها اللامرئي كغاية وتهميش المرئي كوسيط بناء التصورات وتنتهي علاقته بالفعل الابداعي مع مرحلة الناعم الروسي الذاتي مع المحيط الموضوعي بوسائط تتعطى الحس والعقل فلا يبقى بذلك دورا للمرئي سوى كونه اداة مساعدة للفنان في تكوين ؟؟؟ معرفي قد يوظفة الفنان كشكل قابل للأختزال والتلخي وبالتالي الالغاء التام لصالح ضرورة داخلية تتجأوز كل التقنيات المعرفية والاخلاقية وحتى ؟؟؟؟؟

٥. كما ان معالجتها للقضية الجمالية تتجأوز الوصفي إلى الروحي الوجداني بمعنى الاعجاب بجمال اللوحة التجريدية سيكون نتيجة لمتعة خفية داخلية تكون اقرب إلى اللاشعور بما هية هذة المتعة الخالصة وحتى التبرير الذي يمكن ان نقدمة لتسويق اعجابنا بتلك اللوحة وان كان وصفيا فأنه سوف لن يمس قلب الحقيقة من حالة التواصل بين المتلقي واللوحة وهذا تماما ماينطبق للاغائية اذ سيكون المتلقي نفسة في حالة من عدم الوضوح في فهم حقيقة تأثرة بهذة اللوحة دون تلك أوهذا الشئ دون ذاك ولكن الحاللا سيكون مغايرا تماما في لوحة تحمل اشكالا خاضعة للوصف المكنطقي بشكل مباشر اذ ستكون الاشكال لاتفي ذاتها كقيم تكوينية أو كعناصر لتكوين الشكل العام بل ستكون محملة بدلالات مكونه لفكرة تشتت الانتباه عن مغزى الاعجاب الحقيقي بالشئ اذ ؟؟؟ المضمون الحصة الأوفر فية ؟؟؟؟ الشكل بذاته إلى الهامش وسيكون المعنى أو المضمون هو المهيمن على الخطاب أو فعل التواصل بين اللوحة ومتلقيها وبوجهة غائية في كل ؟؟؟؟ هذا الفعل ابتداء من الفنان الذي سيبتدأ اشكالة وفقا لخدمة الفكرة أو المضمون اللغوي أو الخطابي ومرورا باللوحة التي ستدين بالولاء إلى ماهو موضوعي أو مايقع خارجها وصولا إلى المتلقي الذي سيضع قراءه مقنعة لا تتمتع بالمرونهلا التي ؟؟؟ النص أو اللوحة الخالية من المعنى المباشر من امكاتنية وضع قراءات متعددة اللوحة الواحدة .

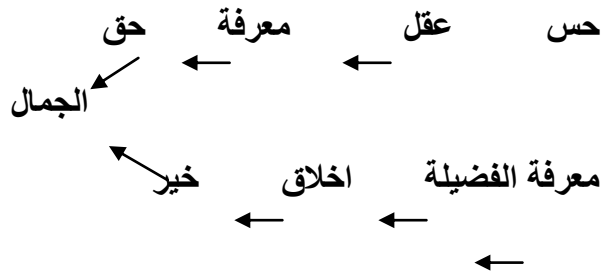
[١١٧] شيفر جان ماري الفن العصر الحديث مصدر سيابق ص٣٩٥-٣٩٦

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١. استندت الغائية في الفكر الفلسفي والجمالي اليوناني على مجموعه عوامل تتجه نحو تحقيق القيم العليا (الحق والحيز والجمال) بوسائل معرفية وسلوكيه . تتركز على الحس كوسيله ابتدائية ذات علاقه مباشرة بالمحيط الموضوعي ومن ثم معلجات العقل الذي يكون حقائق منطقية عن ذلك المحيط .وكذلك تشخيص الفضائل من الرذائل والتي يمكن بمساعدتها تحقيق الخبر كحقيقة مجأورة إلى قيمة الحق وبتلافي هاتين القيمتين يمكن بلوغ الغية الجمالية على قاعدة اساسية خلاصتها تحقيق اعلى نسبة من شمول المنتج الفني على هذه القيمة .مع الاخذ بنظر الاعتبار وجود تباينات سطحية في اراء منظري الفكما فلسفي اليوناني.

(فابيقور) اقربوبور نوعين من اللذائذ منها حسية تشيع الحواس واخرى عقليه تخاطب وتغذي الروح واكد سقرأوا على اهمية المنفعه كشرط لتحقيق الجمال وبالتالي تكريس الغائية توجه لتحقيق الجمال وما اكهذه الوجهه الغائية في بلوغ الجمال أو السعاده بصورة أوسع حسب ارسطو هو وجود شروط تكوينية (كالنظام ،الوحدة والتنوع ، الانسجامة ،السيتمرية ،التناسب،وما إلى ذلك) فكانت دراسة الوحدة والتنوع من اهم شكلات الجدل الفكري اليوناني ودراسة النظام الذي هو شكل الجانب المجالي من هذه المشكله فأ(فلا طون) يقول :(ان الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال) وكذا يقول (ارسطو) (ان الجمال يتركب من نظام الاشياء الكثيرة) وبوجود هذا اتيقن للجمال لايمكن عزل الجمال عن الغائية كونه خاضعا لاقنية وقوانين موضوعيه تنضوي تحت قيمة الحق التي تتمها بشكل مشروط قيمة الخبر ببعدها اعيتافيزي.

وعليه تتفق الغاية الجمالية كما يوضعه المخطط الاتي :



٢. تمظرت الغائية في الفلسفه الوسيطية ذات الطابع اللاهوتي من خلال الايمان بعقيدة الواحد الكامل كعلة أولى لوجود الاشياء . ويطع الانسان جاهدا في حركة تصاعدية لبلوغ غاية عليا قوامها التوحد بالذات الالهية التي بدورها تتجه إلى الموجودات بنورها (الفيض) فالانموذج بغي فائيا كما كان عليه عند اليونان . والسعاده تتحق بالخلاص من الذنوب تاكيد على قيمة الخير التي لامناحه عنها لتحقيق السعاده أو الجمال لذا تكرست الغائية بوضوح في المنتج الفني الوسيطي شكلا ومضونا.

٣.ساعد الفكر الميكافيلي في القرن السادس عشر المرتكز على قاعدة المنقعه للاقوى على ازادة وملحلة القيم اللاهوتية إلى قيم ناسوتية تتعلق بشكل مباشر تتعلق مباشر مع مفاهيم اجتماعية من متها الطبقية التي احنت في تكريس الغائية من خلال تدعيم وترحين هيمنة الموضوعي (الكنيسة ورجالاتها)على الذاتي (العبيد) مما جمد الحالة التطويرية المنفلقه من الزامات المناخ الجمالي العام سوى بعض المعادلات التحديثية التي تحسب ((جويتو) وعلى العميد الفلسفي محأولات المناهج التجريبية والاستقرائية التي حأولت اعادة التوازن لطرفية المعادلة بتفعيل الجانب الحسي والعقلي المتقهرين امام تيار المد الايماني الديني الجارف .. ولكن وكمحصلة نهائية اسس الفكر الميكانيكي لظهرو امكانية في التباين والتظرر والاختلاف عن انتقالية والقوانين العرفية السائدة.

٤. تتزايد فاعيلة الغائية مع انحسار الذاتية واستبداد الموضوعية وتمركزها بفعل ضرورات الموفه والاخلاق والدين والطبقية بما يؤدي إلى تضاؤ ارادة الفرد (الذات) امام ارادة المجتمع (الموضوع) ومن ثم تقليص فضاء الحرية المتاح لبناء تصورات الذات عن المحيط الخارجي وعلى الرغم من الانتصار الذي تحقق بفضل (كومبيتو) ديكارت التي طرحت متولة (الانا) بحضور غير مسبوق الا انها كمحصلة استبدلت سلطة باخرى فمن الحس إلى العقل الاكثر صراحة في تجذير حضوره في المتعامل مع الموضوعي وما ينتج عن ذلك ايضا من التطبيق على الذات وحريتها في (تقدير) ماتراه (لائقا) وليس (منطقيا) بالضرورة .فالغائية اذن لاتلتقي مع الحرية بل مع الضرورة .

٥.ارتكزت الغائية على افكار معاصرة كنظرية (الفن للحياة أو للمجتمع) أو الاعتماد على (مبدأ الخبرة) أو وظائفية الفن و(المعاكاة)٠وغيرها كوسيلة تثبت من خلالها صحة فروضها بشان ممثلية العلاقة بين الفن والغاية منه , ولو انعكس ذلك على حساب الجانب الروحي والعاطفي من الفن , ففلسفة (بيرس) و(وليم جيمس) البرجمانية أو رجت الفن تحت تعنيفات الصناعه مكرسة بذلك صورة (الفنان – الصانع) بحجة الفن للحياة . وبتاثير لايقل سلبية افقدت اراء (جون ديوى) حول (الفن خبرة) الفن طابعه الروحي الخلاق المتسم بالديمومة بانهاء كل ماهو خارج نطاق الحس والعقل ودورهما الرئيسي في تكوين علاقة الانسان بمحيطه العرفي والاخلاقي .

ولقد انعكس هذا التوجه الفائي بجميع مفاصله على الفن الذي تحول من كونه غاية قصوى كما كان عليه لدى اليونان على الاقل إلى مجرد وسيلة ذات وظيفة اجتماعية سطحية لاتتعدى مهما كان وتمثيل الواقع الفيزيائي بما يخدم المزاخه موضوعية دينية أو اجتماعية أو سياسية .. لذا كان الفن المعنوي تحت هذه التاثيرات أو المعايل عفامل تاريخية سادتها افكار من هذا التجييل فنا يدين بالولاء للفائية ممثلة شكلا ومضمونا في مجمل نتاجات الفن لتلك الفتراة سوى بعض الاستثناءات التي لاتغي من شكل الحقيقة الا اكثر وضوحا وهي انقياء الفن إلى الحيط الموضوعي وهي جوهر الغائية وصورتها النموذجية.

٦. التمول اللاغائي مستمد من التحول من الايجاءات الخارجية إلى الايجاءات الداخلية للعمل الفني فبعد ان كان الجميل مقترنا بمدى تطابقه مع فرضياته الواقعية في مرحلة التيارات الفلسفية ذات التوجه الفائي اصبح الجميل عبارة عن بنية علاقات داخلية مستقلة عن المحيط الموضوعي .

٧. ترحيل مسالة الذوق المجالي من الموضوعي إلى الذاتي الفردي . بالاستناد إلى تحول جذري في تقييم المنتج الفني الذي اتخذ طابعا قياسيا معياريا من الفلسفات الغائية ليستبدل بذائقة تقديرية ذاتية لاسلطان للمحيط الموضوعي فيها ولاتلتزم بالتوافق مع الموضوع ومقتضياته المعرفية والعلمية . اذ راى كانط ان الحكم المجالي يمتاز بخصائص تفصله عن الحكم الفعلي والخلقي ومن هنا كان الباب مفتوحا والفرصه مواتية للحضور الذاتي المؤجل والمغيب تحت وطاة الفكر الفائي .

٨. انتفى مفهوم الغاية والوسيلة في العمل الفني . فبعد ان كان العمل وسيلة للحوار والتثقيف و التوجية التهبوي والعقلي نحو غاية منشودة. اصبح ومع اللاغائية تداخل واتخاذ مابين الوسيلة و الغائية كما وضح ذلك هيجل من فهمه لطروحات كانت في نقلكة الحكم مما يجعل العمل مكتفيا بذاته دون استعانة بوسائل خارجية لتوضيحه .

٩. يمتاز النشاط الفني اللاغائي بانه ضرب من لعب حر منزه عن المنفعه المادية أو اللذة الحسية العابحه مما جعل انتاج الفني منصبا على الجانب الشكليا دون مضمون مندفعا نحو تحقيق جمالية خالصة محضة نجد انموذجها الاكمل في الموسيقى الخالصه وفي فن الرسم التجريدي الخالص .

١٠. تنقلت اللاغائية من قبضة التصنيف التقليدي للتوجهات الفلسفية بمعنى انها تتسامى على الجانب المادي من الفلسفه الطبيعية والتجريبية كونها تتنكر للحسيات والعقليات بقدر تساميها على الجانب المثالي بميتافيزبقياته ولاهرتياته المتطرفة ذات الطبيعة الاقصائية للفردية والذاتية ومن حيث انكفاءها على ضرورة وجود افكار مسبقة أو صور جاهزة وحولت الانتباه إلى منطقة المجال الخالص المتشكل حسب تعبير (برحسون) بـ(لخطة تجرد محض) أو (فكرة مطلقة مركزة نوعيا) كما لدى (هيجل) أو (تجلي ارادة مطلقة) كما وصفها (شوبنهور) في فن الموسيقى بانها تجلي للارادة والمثال في ان واحد.

١١. بانسلاخه عن التيارين الرئيسين (المادية , المثالية) يتمكن الفنان من الولوج أو النفاذ إلى جوهر الحقيقة الكامنة في مواطن الاشياء الظواهر التي تعتريها والتي تطالعنابها ذلك ان المظاهران هي الا وهم وزيف تنقله الينا حواسنا المشوبة بالنقص والقهور فالمثالية تحيلنا إلى نموذج خارجي . اما اعادية فتكفي.

١٢. تقترن اللاغائية بالحرية والعلاقة في هذه الحالة تكون طردية أي كلما اتسم بالتفاعل الحسي مع الاشياء فضاء الحرية تفرز حضور اللاغائية في العمل الفني اذن ما شان الحرية المطلقه ان تتجأوز حواجز الحس والعقل وتنفذ بالبصيرة إلى اشتراق كلي للحقائق الموضوعية ولذلك كان لانحسار الحرية وحضورها في الفلسفات الغائية بمراحلها التاريخية انعكاسه السلبي على طبيعة الانموذج المجالي المتضمن في نتاجات الفن الذي بقي رازحا تحت وطاة وضغط الجانب الموضوعي بكل مكوناته العقائدية والاجتماعية والوفية والعقلية وما إلى ذلك.

١٣. تتناسب اللاغائية عكسيا مع طبيعة المادة أو الخامة التي تشكل العنصر التكويني الاساسي فبانية العمل الفني واصبح هناك اتفاقمبدئي على تدني اللاغائية ونسبة حضورها في الفنون التي تتكون من مادة بنائية تمتاز بالشكالة وتخضع بالضرورة لقوانين الفيزياء الديناميكية والاستيكية كالعمارة اذا ماقورنت بالمادة الاثيرية التي تتالف منها الموسيقى والتي هي عبارة عن مجموعه من الفونيمات تشكل من اجتماعها وفق تسلسل منطقي محكم في لحق Milodie يحسب كمنتج لانهائي واشدد على هذه الكلة نموذجا لاتعتاق الجمال عن المادة والثقالة وقوانينها وتجسد الاشارة هنا إلى ان الغائية واللاغائية معا لاتعنى بمراحل البناء والاداتية التي يتغللها ازاح العمل الفني يلوبود بل يكون الاهتمام فقط بالتصورات Representations وماينعم عنهما من منتج جمالي فني له ابعاده وله كينونته المستقله عن الوجود الطبيعي .

١٤. تتقاطع اللاغائية مع فكرة (الالهام) التي يتحول الفنان بمقتضاها إلى مجرد وسيط لاتتعدى مهمته استلام الحقائق الكلية ((الجاهزة)) من مصدر خارجي اسماه (فلاطون) بعالم اربات الالهام وانكر ان يكون هذا الالهام نتاج لمخاطب داخلي في ملكات الذات التي تفعل فعلها المؤثر في اللاغائية

بواسطة ملكاتها في استبصار الحقائق بالحدس وعن طريق تفاعل صميمي مع ماهية الاشياء ومفاهيميتها الجوهرية عن طريق التامل فما اخره كل من هيجل شوبنهورو برجسون.

١٥. ان عملية تكوين التصورات بواسطة التامل والتفاعل مع الواقع المسي الذي يرحل الاشياء إلى افكار مجردة لايشترط حضور الضرورة والزاماتها في التطابق مع ما تقرره مجموع الذوات المتاملة والمتفاعله مع الحقائق المجسدة عينها ولذلك فان اللاغائية تدعم الاسلوبية والخصوصية في كيفية تحويل –Convert المحسوس إلى مجرد بصياغات متباينة ومن ثم تظهير المجرد (التصورأو لاتمثل) في عمل فني ملموس وفقا لمبدا التباين بين الذوات والفروق الفردية .

١٦. تتعايش اللاغائية مع مبدا ان (الفن تعبير Exprssion) ولكنها تملي شروطها على ذلك المبدا فالتعبير هنا لايعني به تعبير الذات عن المحيط الموضوعي وفقا لرؤية مقنة بحيثيات الموضوعي بل العكس أي ان تقف الذات ميال مواضيع التعبير موقف ايجابي ياخذ تصوراته من الموضوعي ولكن برؤية ذاتية صرفة . وبهذا يكون تنوع المواضع أو صيغ التعبير الشكلية عنها متباينة تباين الضروف التعايش الذاتي مع المحيط الموضوعي لدى كل فنان.

١٧. ان رؤية الفنان إلى الواقع ذات طابع روحي تاملي اقرب إلى التصوف في التوجه اللاغائي بينما تكتفي الرؤية الغائية بالصور الحسية الظاهرة للعيان دون الخوض في تفاصيل الموضوع بحثا عن حقيقة الاشياء أوايجاد توابع وتوافق روحي معها وهو بهذه الرؤية الاخيرة يكون كمن ينظر إلى جبل الجلية فلا يرى الا جزء الظاهر فوق سطح الماء بينما يغيب عن بصره الجزء الاعظم من ماهيمة تحت سطحه ولهذا لاينقل الحقيقة كما هي لاعتماده على الملكات البسيطة الحسية في تغدير الحقيقة بمايتناسب مع الاطار الايدولوجي العام والذي يقتصر هذه الحقائق السطحية في التوجيهات ذات النزعه اللاسلكية Plase .

١٨. مع اللاغائية ياخذ المكان بالتضاؤل التدريجي حسب مدارس الفن الحديث ليحل محله الزمان Fime بصيغ متعدده تداخل الازمنة ومنها (زمان الفعل الجمالي , زمان القص , زمان اللحظة الشعورية واللاشعورية .....وما إلى ذلك) وهذا ليس من جانب الاثبات التاريخي ولكن من فهم مؤكد الحقيقة مفادها ان علاقة الجميل بالزمان تمنحه ديمومة وثبات لايستطيع المكان منحها للعمل الفني اذ سيتحتم عليه حينها الانحدارات القيمة الجمالية والاقتراب اكثر وتدريجا من الوظائفية Functionalism والنفعانيةUtiltarianism كما في فن العمارة – التي يقابلها الفن الزماني الاكثر اتساما بالديمومة و اثبات والجمال أي فن الموسيقى .

١٩. تتحقق اللاغائية من خلال تزايد مقدار مفارقة الجميل لكل العناصر الحسية الموجودة في المحيط الموضوعي بما ينفع الفن للبلوغ الجمالي باتجاه البحث عن عناصر لها ميزي الانفصال عن الواقع العياني بما يحقق اللاموضوعي وبالتالي اللاغائي وهذا مايمكن تلمسه في الفنون التجريدية بنسب متباينة حسب اتجاهاتها واقباسها . وعلى العكس من ذلك غيرالغائية تكرس مبدا التوافق مع الطبيعه وتشترط توافر العناصر الطبيعية بحرفية ودون المساس بالتفاصيل للتجويد من فعل (المحاكاة) . Imitation

٢٠. ترفض اللاغائية فكرة الجمال الخالد المطلق Absolute وتؤمن بالجدل الدائم Dialectic المولد للجمال المتسم بصلاحية لكل الازمان وهذا من حسنات اختراقه للمولدات المكانية .

٢١. تتقاطع اللاغائية مع فكرة وجود النظام في العالم من قبيل المثالية أي ليس بالامكان أو من بابل الحتمية Fatalismاما بالنسبة Causelism بل تؤمن بوجود تفاعل حيوي خلاق متجدد يقضي إلى احتماليات متجددة لذا توجب على الفن ان يكون ملازما لهذا الوصف ليتسنى له المحافظة على روحه الابداعية المتطورة والمتجدده .

٢٢. تنسجم الغائية مع الجليل الذي يفترض وجود التناسب والكثرة مع الانسجام بينما لاتعتد اللاغائية بقوانين الانسجام والتناسب البصري والعقلي بل بالجمال الخالص الذي قد يحتوي الشيء ليكون جميلا ملزما أو قبيحا مثلا.

٢٣.تتكشف غئية الانطباعية من خلال مرجعيتها الموضوعية ذات الطابع العملي التجريبي معولة إلى حد كبير على الحس كوسيلة تعامل رئيسة مع المحيط الموضوعي وكاداة تذوق جمالي يحقق اشباع حسي سطحي ويمكن لهذا الحكم ان يتخذ حالة من النسبية تعود للتحولات الضمنية التي شهدها المنجز التشكيلي الانطباعي بين منطقتي الشاعرية في الاداء سيما في اعمال (مونية النمفيات) ومنطقة صراحة المنهج الذي اتبعه التنقيطيةكما لدى (سورا) وبذا تكون الانطباعية متعززة بحالة التوسط بين الغائية واللاغائية من حيث التنوع الاسلوبي الذي اقامته الرؤية الجديدة للواقع وادوات التعبير عنه من جهة ومن خلال الارتكاز على مرجعية علمية مواكبة لروح العصر ومعطياته من جهة اخرى وعليه يمكن وصف غائية الانطباعية بانها (غئية مسية) لاعتمادها الكلي كعتبة أولى في معالجتها الواقع العياني .

٢٤. تمكنت التعبيرية والحوشية من تسخير الواقع بصورة مغايرة تتنافر مع التجربة المعتادة بامكانها ان تحمل الاشكال الواقعية طاقة رمزية تنتئ عن مارب الغائية التقليدية وتثبت شحنتها الذاتية العاطفية وهي بذلك تتخلص من الغاية الشكلية الحسية في الانطباعية إلى غائية اقصى نسبيا في تحويل الواقع الحسي والعقلي إلى عاطفى وانفعال ذل علاقة واهية بمقتضيات المنطق اذا مافسر انتاج التعبيري من وجهة نظر شكلية فالااشكال رغم علاقتها بالواقع بفائية في المنهج الا انها تتمتع بضرب من الانفصال اللاغائي الانفصالي ولقد ساعد ترميز الاشكال هذا أي التلاعب الاشياء إلى القاء و تهميش التفاصيل العتد بها كقواعد اكاديمية للرسم من اسهم بشكل فاعل تحوير الاشياء الواقعية من حيث الشكل والمضمون باتجاه تغريب الشكل وعزله عن محيطه الموضوعي ليكون من حصة الذات المبدعه فحسب . ولذا كانت النتاجات القيمة التعبيرية تشتمل على نزوع لاغائي يمكن وبشكل اساس في الحرية والانفتاح المتاح للتأويل والمتعلق بالمفدا اللاحصري المالوف من علاقة الدال بالمدلول في الحالات الطبيعية فقد يتحول طائر السلام إلى نذير للخراب لمدى المتلقي الذي سيشيد قراءته الجمالية اعتمادا على ذاته لاعلى رسالة مضمنة داخل النص لكون لتلك الرساله قد شيدت بالاساس وفق رؤية حدسية يلفها الخوض فيما لوقورنت بلوحة كلاسيكية أو واقعية أو متى انطباعية حيث سيكون اذ ان اساس اتشييد حسيا أو عقليا وسيمتد حقيقة من وثوقيات ونقالية الذائقة الاجتماعية السائدة ولكن الحال هنا مختلف نسبيا رغم انشقاق التعبيرية من رغم الانطباعية فالتعبيرية الوحوشية تصف (كفائية مسية عاطفية انفعالية).

٢٥.استمدت التكعيبية لاغائيها مبدئيا من تجاهلها للمضمون اذ كانت نتاجات لايستهاب بعدها تقتصر على مجموعه اشياء جامدة تحولت فيما بعد إلى تلصيق وتشيؤ رست بوضوح اصرار التخصيبيون على تفعيل الشكل وتعطيل المضمون . ومما ساعدهم على ذلك هو بحثهم عن حقائق كلية جوهرية

عن الوجود لايعتد البته بظواهر الاشياء المحسوسة ووسيلتهم الادائية كانت البناء العقلي المستند إلى مفاهيم تشكيلية تصب في مصلحه الشكل الذي استهان بالهندسة كونها تتعامل مع تلك الحقائق بنفس الطريقه الكلية ولكن مع وجود فارق جوهري هو ان البناء العقلي في المنجز التخصيب كان خاضعا لقوانين عقليه ذاتيه لامنطقيه موضوعية وهذا مايساعد التكعيبية في التبرء من صفة الغائية التي تبررها نزعة البناء العقلي الواعي فالضرورة في الوهم الكعيبي ضرورة تشكيلية جمالية بينما الضرورة الهندسية ضرورة فيزيائية منطقية وبرغم ذلك فان غائية التكعيبية تتجلى في الطابع العقلي في التعبير عن حقائق موضوعية ولكن بشكل يتمتع بحرية ذاتية وعليه فهي غائية عقلية من حيث بنائية الشل والاغائية عقلية في كشف بالحدقية.

٢٦. تمادت الدأوائية في اثبات لاغائتها من نفس المنطلق التكعيبي الذي اهمل المضى. غير ان الدأوائية عمدت إلى ملاحقة المعنى ومن ثم ضربه كتمركز في العمل الفني من خلال تفكيك كل ما من شانه ان يكون علاقة منطقية بين الدال والمدلول . تحت مظلة العبث الذي استمدت الذي استمدت الدأوائية لاغائيتها منه حيث اسفر العبث عن التخلي عن وظيفة التعبير كهدف تقليدي للفن . كما ساعد مفهوم التمرد السرياليين على البحث عن ثغرة للانفلات من سلطات الحس والعقل وكل مايتعلق بهما صعيد التجربة المعتادة واتقى بهم الطاف إلى اللأوعي الذي مثل ظالتهم وملاذهم الخصب للتعبير عن مشاعر النفس اللأواعية الاعمق تماسا مع حقيقة الذات من الوعي المتاح للعاطفة المشوبة بالوعي التعبيري . وبذلك تكون غائية في نفس الواقع بصورة تعدية للوصول إلى (لاغائية عبثية) العلاقة بين الاثير ومالليها ان اصرار السريالية على التحد من تقاليد الرؤية التقليدية المؤسسة لعلاقة الذات بالموضوع والتي كان من معطياتها تكريس الغائية الناجمة عن اللهاث خلق فكرة تمثيل الموضوعي وليس تمثله لذا اتسمت الاشياء في اللوقه السريالية بالاغتراب ومايتعبه من طاقه تأويلية وحرية تعبث في الشهاية في نطاق اللاغائية . فالمكان على سبيل المثال المشيد في اللودة اصبح مع السريالية لامكان تتنازي لانه مشيد على اساس الخيال وشطحاته لا العقل وقوانينه وضروراته المنطقية لذا كان من تداعيات الحرية المتطرفه هذه ان استبدلت الوسائل الادائية من صراحة وتقنين عقلي ولو ذاتي في التكعيبية إلى تلقائية وعنوية فيالاداء الدوائي واسوريا إلى احد الاتمام بالصدفة واللامتوقع مبلور (لاغائية لاشعورية) تستندى إلى الفرابئية والفثازيا واللأوعي .

٢٧. باستنادها إلى النظرية المجردة في الفن وبمفاهيم من قبيل المطلق والروحي واللاموضوعي واللاشيئي تشاكلت التجريدية في الكثير من مفاصلها الادائية والنضرية مع عناصر الحضور اللاغائية فبحث التجريدية عن حقلئق جوهرية كامنة في بواطن الاشياء تطلب منها تجأوز المرئي إلى اللامرئي ومايستدعيه هذه المطلب من تفعيل لملكة الحدس والتمخيل والتامل لتعقب تلك الحقائق ومن ثم تحقيق حالة لتوحيد معهما بما يمكن الفنان من تكوين تصوراته المستمدة من تمثل العالم الموضوعي والقفز من منطقة الجزئي إلى الكلي ومن الطبيعة القيزيقية إلى الميتافيزيقية التي تشرع قوانين جديدة لعلاقة الاشياء مع بعضها وفق ما اطلق عليه كاندنسكي بـ(الضرورة الداخليه) حيث سيكون القانون الأوحد المتضرة عن معتيدات القانون الطبيعي المالوف كما ان فكرة تغييب المعنى اما طت اللتام عن حقيقة مهمة مفادها ان باستطاعة الشكل بعناصرة المختطفه ان يكون بحد ذاته وحده عضوية بين الشكل والمضمون وتوحيد تلك الثنائية التي بقيت اميرة للفهم الخاطئ للغاية من الفن حسب تغيرات النظريات المجالية المتجهه تحولاتها للمجتمع وما إلى ذلك...اما سيكون باستطاعة العلاقة الداخلية في العمل الفني ان تكون المعنى الشعوري الباطني لا المعنى الاخباري أي سيكون

باستطاعة الفنان ان ينقل إلى المنطقي كم من الشحنة الشعورية العاطفية دون ان تكون تلك الرسالة مصحوبة باي منفعة مادية من قبيل التوجيه أو التعزي من متطلبات الخطاب الجمالي المالوف والمنظوي على اشارات معرفية واخلاقية .

لذا كانت لغة الخطاب التجريدي لغة شكلية خالصة ترتقي علة علاقة الترابط بين الشكل والمضمون بل تهشم تلك العلاقة وتحول عناصر الشكل إلى أدوات لخلق مضمون مختلف ومجرد عن صفة الواقعية وما تحمله من علاقة بما يقع خارج حدود اللوحة متجاوزة بذلك حتى الخطاب الرمزي الذي يخطى بمقدرات الاتفاق الدلالي لدى مجموع المتلقين وبذ فان حرية التجريدية ستكون في اتفاقها من كل ما بامكانه احد من اسغلالية اللحوة عن العلاقة الترابطية مع الواقع وهي بذلك الجريدية – تكون مصداق لما اتره (كانها) في (الغائية دون غاية) وابتكارات (كروتشه) و (التمثل المحض لدى برجسون – وعليه يمكن تسمية أو تصنيف التجريدية بأنها (لاغائية روحية) لاستنادها على مفاهيم من قبيل المطلق , الخالص , الروحي , الكلي ... وما إلى ذلك).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- ❖ مجتمع البحث
- ❖ عينة البحث
- ❖ أداة البحث
- ❖ منهج البحث
- ❖ تحليل عينة البحث

أ. مجتمع البحث

اطلع الباحث على المنشور والمتيسر من المصورات الخاصة بفن الرسم الحديث والمتعلقة بتجمع البحث والمحددة في موضوعة الغائية واللاغائية في تطبيقاتهما في الرسم الحديث ، ونظراً لكثرة أعداد المجتمع وعدم إمكانية حصره احصائياً فقد أفاد الباحث من المصورات المتوفرة في المصادر (كتب ، أقراص ليزرية ، موسوعات) بما يغطي هدف البحث .

ب. لأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيف العينة حسب المدارس الفنية الحديثة وبما يتناسب مع حدود البحث ، وحسب المراحل الزمنية للمدارس الفنية ، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث وبلغت (٢٠) لوحة اختيرت بطريقة قصدية بناءاً على المؤشرات التي توصل اليها الباحث من خلال

الاطار النظري للبحث وصولاً الى النتائج والاستنتاجات فيما بعد ، وقد اختيرت العينة (اللوحات) وفقاً للمسوغات الآتية :

١. تمنح مفردات العينة الباحث من تقصي الغائية واللاغائية وتطبيقاتهما في الرسم الحديث من جوانب متعددة فكرياً وجمالياً وادائياً .
٢. تباين الاساليب الادائية التي نفذت اللوحات بموجبها مما يتيح مرونة في الحركة باتجاه تظهير كل ما يمكن الباحث من تحقيق نسبة من الموضوعية في نتائج البحث من عناصر شكلية ومعنوية .
٣. شهرة اللوحات عالمياً ودور منفيذيها في بلورة وارساء الاسس النظرية والعلمية في مدارس الفن الحديث واثرها على اتجاهات الفن الحديث .
٤. تم اختيار العينة بغية تحقيق هدفي البحث ، استناداً الى آراء مجموعة من الخبراء (*) لغرض التأكد من مدى صلاحيتها وملائمتها في تحقيق الهدفين بدقة وموضوعية .

ت. أداة البحث

من اجل تحقيق هدفا البحث والكشف عن الغائية واللاغائية وتطبيقاتهما في الرسم الحديث ، اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي توصل اليها في الاطار النظري للبحث بوصفها اداة للبحث .

ث. منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج التحليلي في تحليل عينة البحث تماشياً مع هدفي البحث في الوقوف على تطبيقات الغائية واللاغائية في الرسم الحديث وفق الخطوات الآتية :

١. وصف ملخص عام للعمل الفني (عينة البحث) .
٢. تحديد مكامن الغائية واللاغائية في العمل الفني من حيث الشكل والمضمون
٣. تعقب آلية تطبيق كل من الغائية واللاغائية وفق العناصر الشكلية ووسائل تنظيمها في العمل الفني .
٤. الوقوف على مستوى تحقق الغائية واللاغائية في العمل الفني من حيث الارضية النظرية الفاعلة فيه .

(*) - الاستاذ الدكتور علي شناوة وادي
- الاستاذ الدكتور مكي عمران راجي
- الاستاذ المساعد الدكتور فاخر محمد
- الاستاذ المساعد الدكتور علي مهدي ماجد
- الاستاذ المساعد الدكتور مجيد حميد حسون

عينة (١)

اسم العمل : الخشخاش البري

اسم الفنان : كلود مونيه

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٦٥ × ٥٠ سم

تاريخ الإنتاج : ١٨٧٣

العائدية : متحف اورسي

عينة (٢)

اسم العمل :زاوية في مقهى الكونشرت

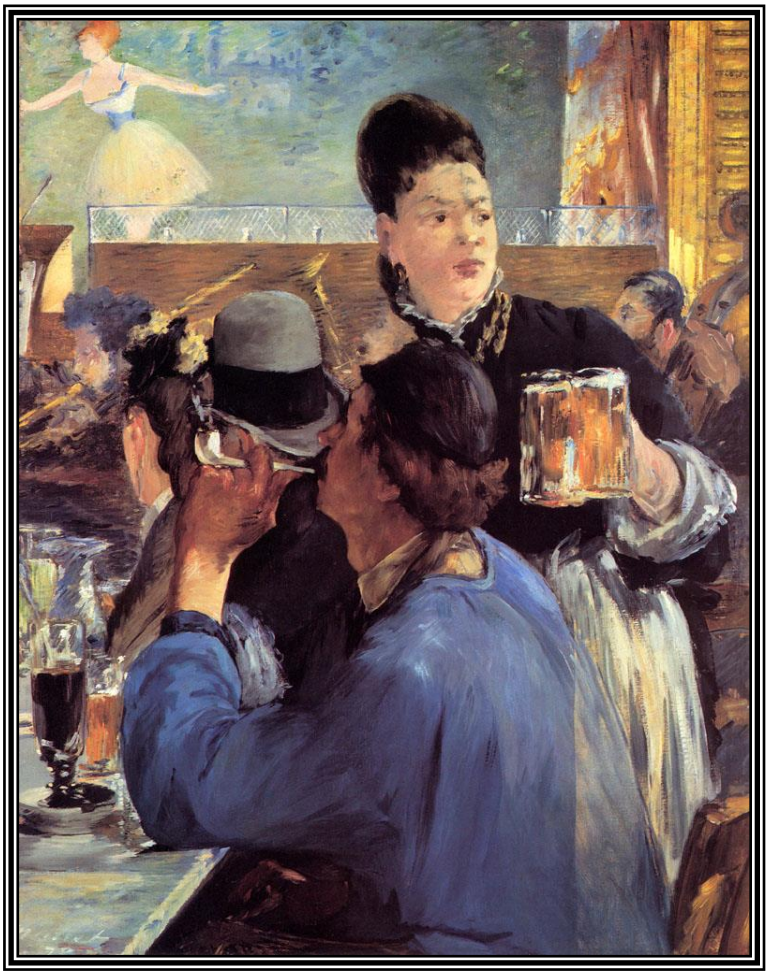
اسم الفنان :ادوارد مانيه

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٧٩×٩٨سم

تاريخ الإنتاج :١٨٧٨-١٨٨٠

العائدية :المتحف الوطني / لندن



عينة (٣)

اسم العمل :العائلة المجتمعة في البستان

اسم الفنان :ثيوفان رسلبيرغ

المادة :زيت على كنفاس

القياس :١٦٣.٥×١١٥

تاريخ الإنتاج :١٨٩٠

العائدية :متحف رايكس اوتيرلو

عينة (٤)

اسم العمل :الطريق المؤدي الى البحيرة

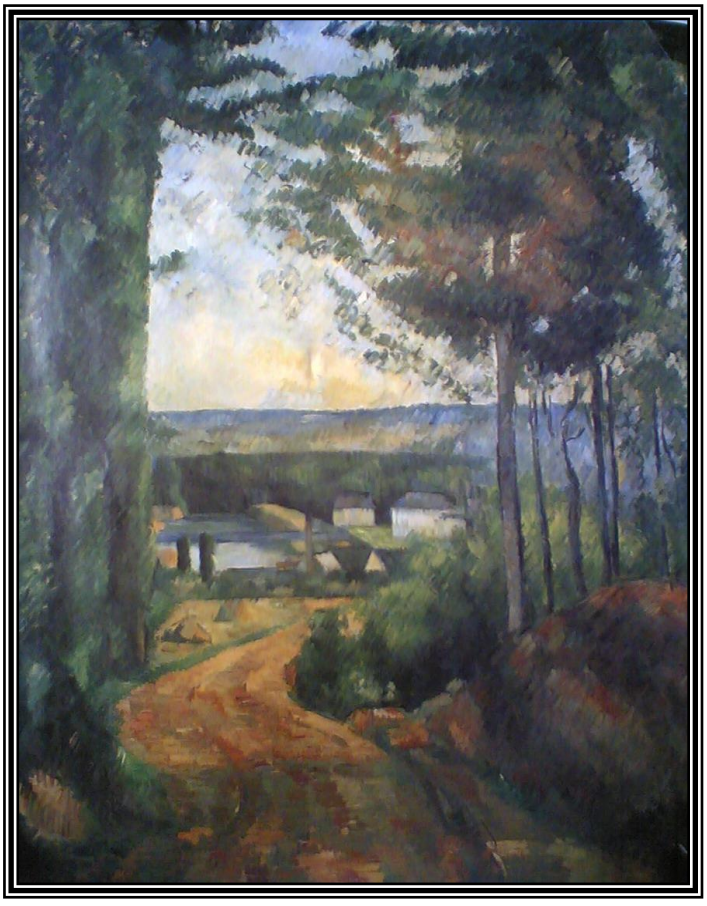
اسم الفنان :باول سيزان

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٧٥×٩٢سم

تاريخ الإنتاج :١٨٨٥-١٨٩٠

العائدية : متحف رايكس اوتيرلو



عينة (٥)

اسم العمل :ليلة نجومية

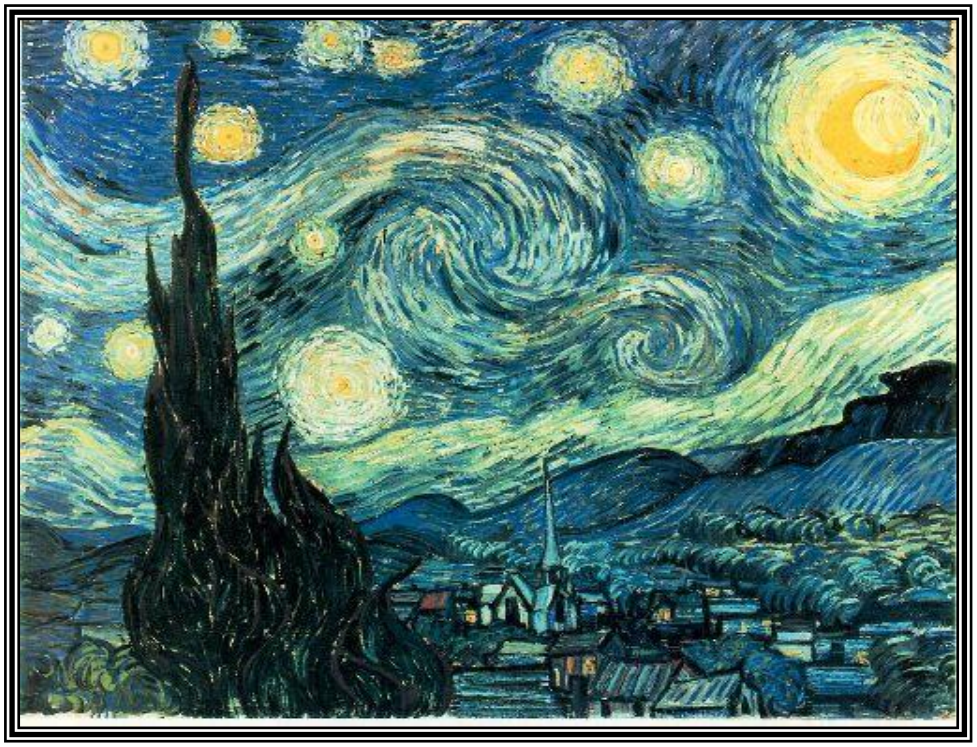
اسم الفنان :فنسنت فان كوخ

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٧٣,٧×٩٢،١سم

تاريخ الإنتاج :١٨٨٩

العائدية :متحف الفن الحديث/فلورنسا



عينة (٦)

اسم العمل :مدام ماتيس

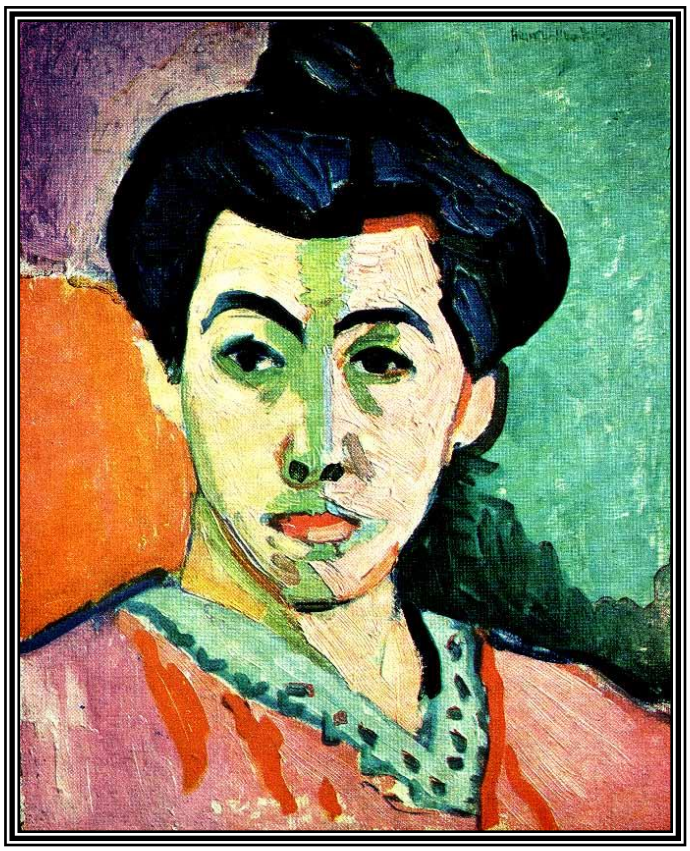
اسم الفنان :هنري ماتيس

المادة :زيت وتمبرا على كنفاس

القياس :١٥،٧×١٢،٧انج

تاريخ الإنتاج :١٩٠٥

العائدية :متحف ستاتينزللفن /كوبنهاغن



عينة (٧)

اسم العمل :الصرخة

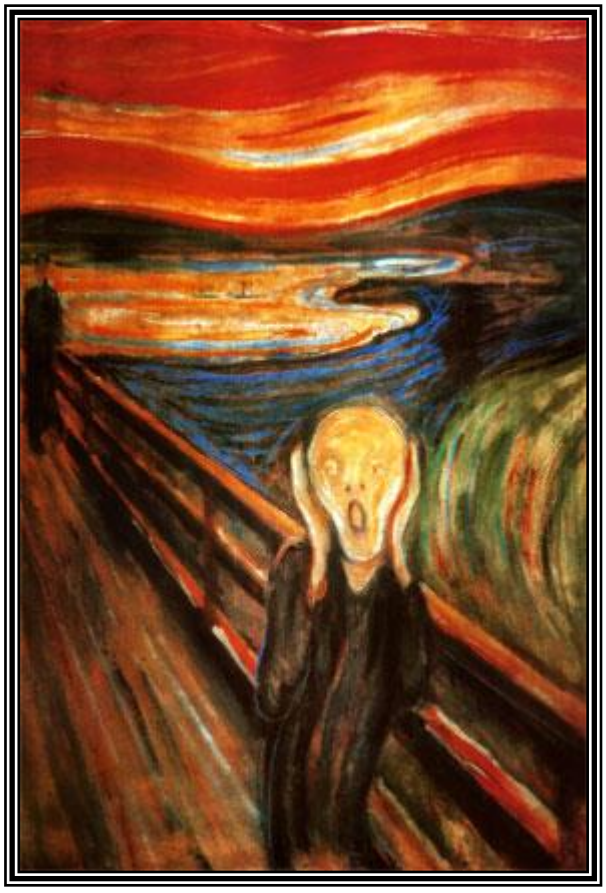
اسم الفنان : ادفارمونخ

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٢٨×٣٥انج

تاريخ الإنتاج :١٨٩٣

العائدية :المتحف الوطني اوسلو



عينة (٨)

اسم العمل :المسيح الاصفر

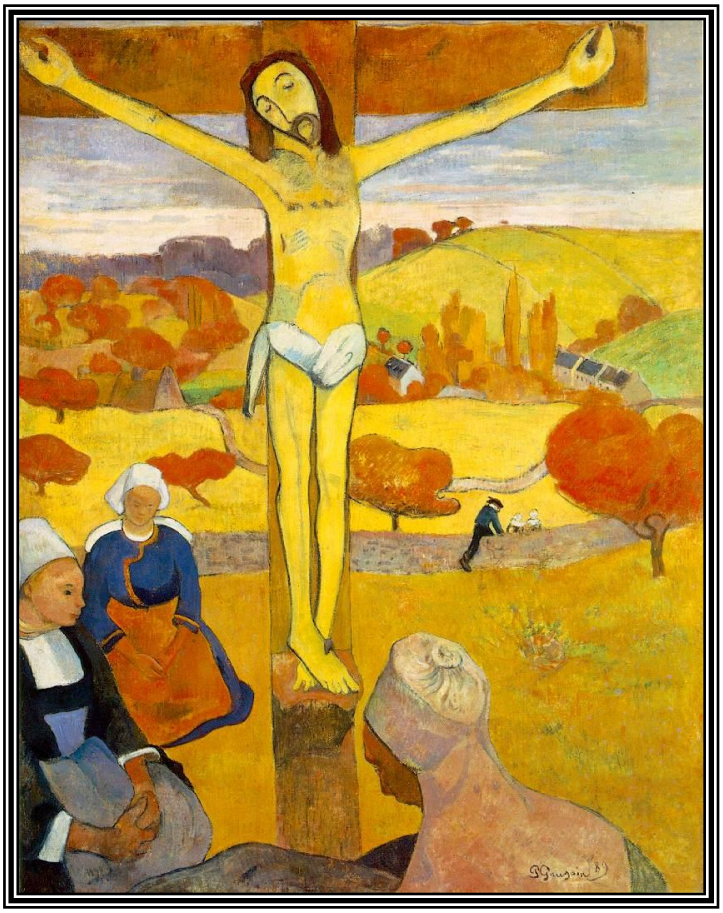
اسم الفنان :باول كوكان

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٩٢×٧٣سم

تاريخ الإنتاج :١٨٨٩

العائدية :كاليري البرت للفن-بافلو-اميركا



عينة (٩)

اسم العمل :العشاء الاخير

اسم الفنان :اميل نولده

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٣٣×٤٢انج

تاريخ الإنتاج :١٩٠٩

العائدية :المتحف الوطني -كوبنهاغن

عينة (١٠)

اسم العمل :حصان ازرق

اسم الفنان :فرانز مارك

المادة :زيت على كنفاس

القياس :٢٠×٣٤سم

تاريخ الإنتاج :١٩٣٩

العائدية :متحف الفن الحديث ـكوكنهايم

عينة (١١)

اسم العمل :ثلاثة فضاءات

اسم الفنان :خوان ميرو

المادة :زيت على كنفاس

القياس :١٣٨×١٧٧

تاريخ الإنتاج :١٩٣٧

العائدية :مجموعة مي ماريا كتولي-باريس

عينة (١٢)

اسم العمل : شبح وجه على الساحل

اسم الفنان : سلفادور دالي

المادة :زيت على كنفاس

القياس :

تاريخ الإنتاج :

العائدية :

عينة (١٣)

اسم العمل : الموسيقيون الثلاثة

اسم الفنان : بابلو بيكاسو

المادة :زيت على كنفاس

القياس : ٢٠٣ × ١٨٩ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٢١

العائدية : متحف الفن الحديث ـ نيويورك ـ مجموعة سيمون كوكنهايم

عينة (١٤)

اسم العمل : فواكه مجمدة

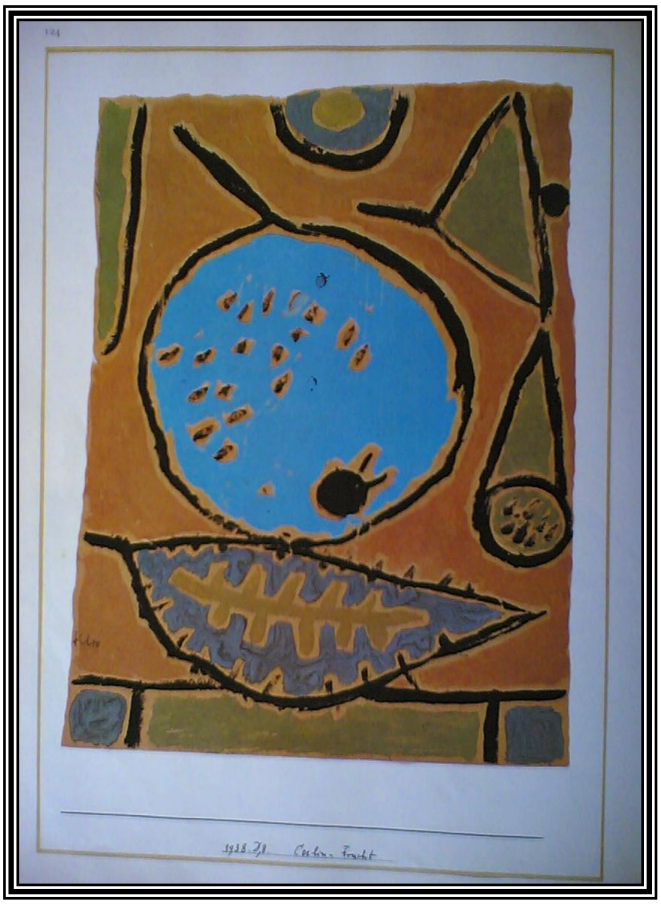
اسم الفنان : بول كلي

المادة : أكريلك على ورق

القياس : ٣٤ × ٦٢ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٨

العائدية : مجموعة



عينة (١٥)

اسم العمل : المهرجون

اسم الفنان : فرناند ليجيه

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٩٧ × ١١٧ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩١٨

العائدية : متحف كونت ـ بازل

عينة (١٦)

اسم العمل : هيئات دائرية

اسم الفنان : روبرت ديلوني

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٨٧ × ١٢٩ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩١٢

العائدية : متحف كوكنهايم – نيويورك

عينة (١٧)

اسم العمل : عيد ميلاد

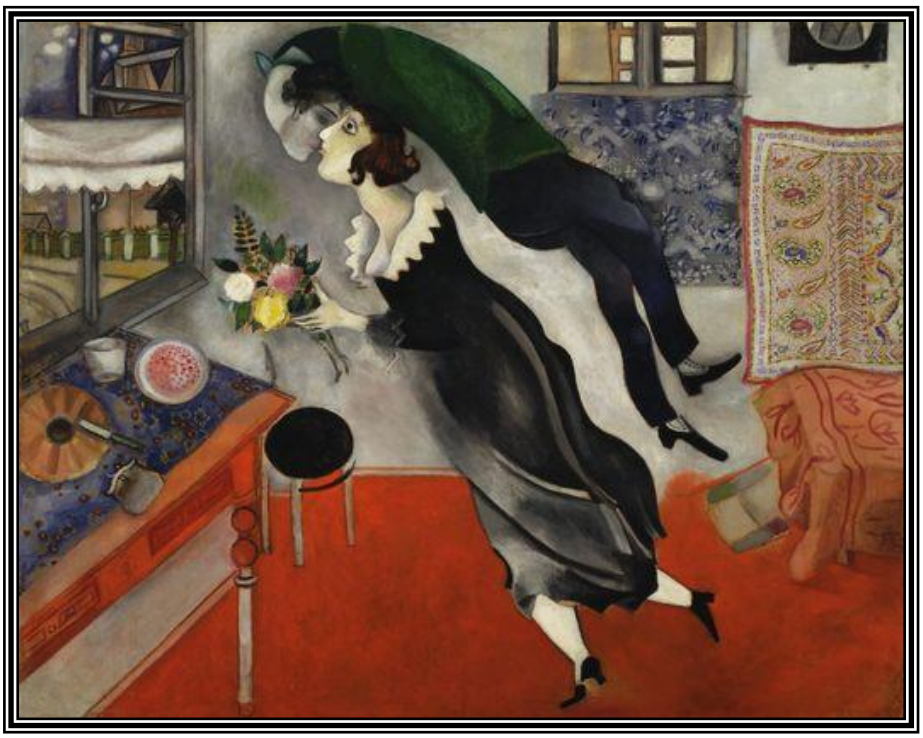
اسم الفنان : مارك شاغال

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٣١،٨ × ٣٩،٣ انج

تاريخ الإنتاج : ١٩٢٣

العائدية : متحف كوكنهايم نيويورك



عينة (١٨)

اسم العمل : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

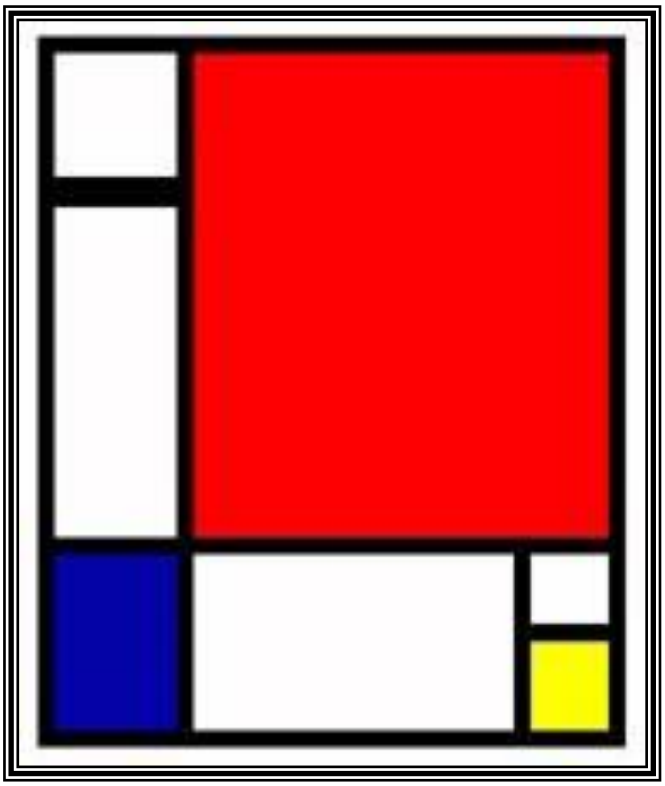
اسم الفنان : بيت موندريان

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٤٨ × ٤٨ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٠

العائدية : مجموعة الفريد روث – زيورخ



عينة (١٩)

اسم العمل : معين أسود ومربع أحمر

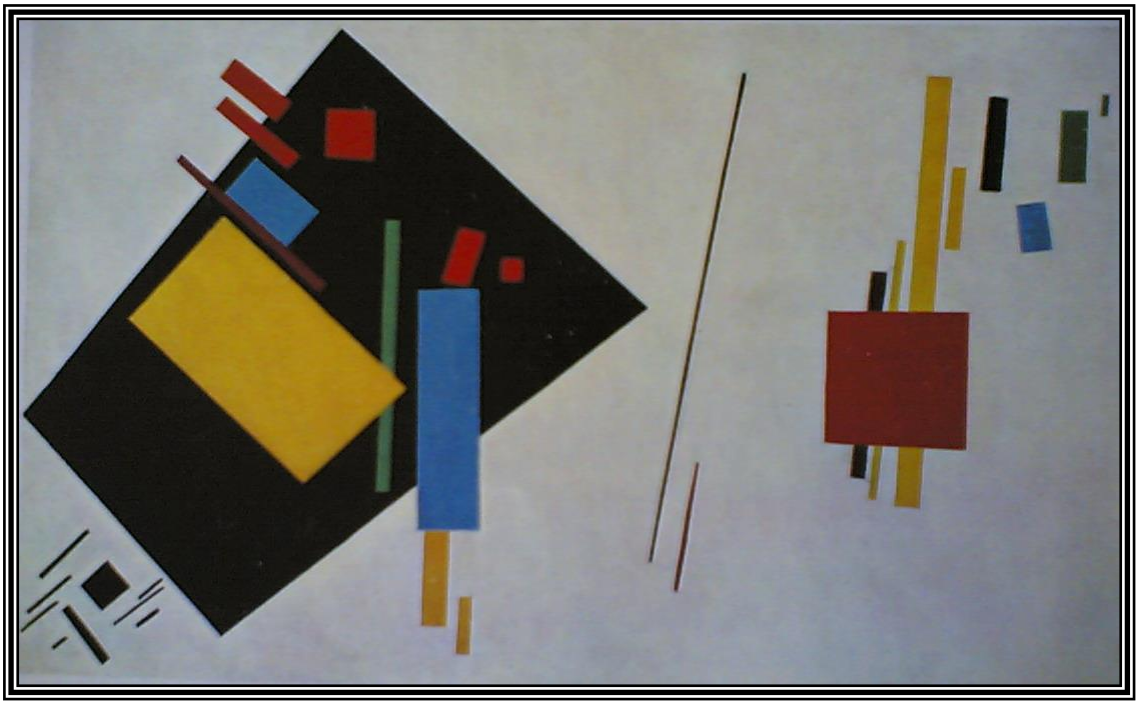
اسم الفنان : كازمير ماليفتش

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٦٢ × ١٠١،٥ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩١٥

العائدية : متحف ستدليك ـ أمستردام



عينة (٢٠)

اسم العمل : تمركز الأصفر

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

المادة : زيت على كنفاس

القياس : ٣٧،٥ × ٤٥،٥ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٢٦

العائدية : متحف بويمنز روتردام

الفصل الربع

نتائج البحث

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

النتائج :

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث فضلاً عما جاء به الاطار النظري ، تحقيقاً لهدف البث وهي معروضة على الوجه الآتي :

أولاً : النتائج المتعلقة بالهدف الأول للبحث

الفائية واللاغائية في الرسم الحديث فلسفياً ومجانياً .

١- استناداً إلى الارضية الفلسفية والجمالية لمفهوم الفائية في الرسم الحديث فان الفائية تقترب مباشرة بمبحث القيم مجسداً بـ(الحق والخير والجمال او قد كان لهذه القيم حضور واضح وفاعل في تشييد المنجز الفني والجمالي لاتجاهات الرسم الحديث) وكالآتي :

أ- تمثل قيمة (الحق) علاقة مباشرة مع الفائية من خلال الإملاء في الموضوعية التي توفرها أو تشترطها هذه القيمة والتي تقضي بضرورة وجود علاقات عقلية منطقية تعد من قبيل البديهيات والوثوقيات الثابتة ثبات القيم العددية مما سبقت الإشارة إليه في الفلسفات اليونانية القديمة كما في العينات (١ ،٢ ، ٣)

ب-تمثيل قيمة (الخير) علاقة مباشرة مع الفائية من خلال الضرورات التي تشترطها هذه القيمة من العمل الفني الساعي وراء الجمال إذ تظهر هذه القيمة بطريقتين :

أولاً : الخضوع إلى التطابق الموضوعي بين الموضوع وقيام اللوحة والتقييد بأخلاقيات معينة من خلال تجسيد مواضيع حياتية لا تتجاوز حواجز تلك الأخلاقيات الدافعة باتجاه العفة والسمو والابتعاد عن الرذائل ويتم ذلك عن طريق المحاكاة البسيطة أي المتعلقة بنسبة التطابق الشكلي مع الموضوع والذي غالبا ما يتناول جانباً دينياً أو اجتماعياً كما في العينات (٣ ، ٨)

ثانياً : عدم الخضوع إلى معطيات الموضوع الحسية المباشرة ومحاولة الإمساك بالفكرة الجوهرية للأشياء والمتأتية من نظرة مثالية تعلي من جمالية الشكل الهندسي لما يحويه من تناسب وانسجام وتناسق يمثل غاية الفن في نقل هذه المضامين كنظرة إلى المتلقي كما في البيانات (٤، ١٣، ١٦ ،١٨)

ت-تنقسم قيمة الجمال إلى

أولاً : جمال غائي مقيد بشروط وضرورات التطابق الحرفي مع الموضوع ، كما في العينة (١، ٢)

ثانياً : جمال غائي مقيد بشروط حسية فيزيائية بصرية تتقيد بقوانين الآلية الفسلجية لعملية الإبصار كما في التنقيطية ، عينة (٣) .

ثالثاً : جمال غائي مقيد بعامل الخبرة المكونة للرصيد الرئيوي الجمالي للفنان، والتي تهيمن بحضور قسري يشد الفنان دائماً إلى التقيد بأسلوبه الخاص بالمرتبة الأولى وبالسياقات العامة التي يصنف العمل الفني بحسبها إلى تيار أو اتجاه فني ما بحسب التقاليد الفنية المتبعة كما في العينات (٤ ، ٦، ٧ ، ١٥ ، ١٦)

٢- تقترن الغائية بحضور الضرورة (الموضوعية والداخلية) كعامل رئيسي في صياغة اللوحة وهذه الضرورة تشتمل على قسمين :

أ- ضرورات الغائية الشكلية ، إذ تفرض بعض الأشكال معالجة محددة لا تقبل الاجتهاد أو الحرية في التصرف كما في الألوان الاصطلاحية التي تقيدت بها الواقعية والانطباعية كعرف ذوقي معياري لا يقبل التحريف ، كما في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١٢) مع الأخذ بنظر الاعتبار ان هذه الضرورة تشمل ضرورات المحاكاة البسيطة للأشياء المادية الخاضعة للقياس لا للتقدير فهي اذاً ضرورة نابعة من داخل الشكل الذي ينشد غائية داخلية نحو الاتزان والكمال ، وضرورة أخرى خارجية تأتي من الخارج (الموضوع) إلى الداخل (الشكل) التي تنشد غائية التشابه والتطابق مع الصورة الحسية المادية .

ب-ضرورات الغائية المضمونية ، إذ يتدخل المضمون أو الفكرة المراد تجسيدها في اللوحة بشكل مباشر في تحديد مفاصل أساسية في بنائية الشكل فضرورات تجسيد المضمون التعبيري تختلف تماماً عن ضرورات المضمون الواقعي ، أو التجريدي ، أو السريالي وما إلى ذلك ، بمعنى آخر إن علاقة الشكل بالمضمون باتت علاقة مترابطة بفعل الضرورات التي يفرضها المضمون على الشكل في الاتجاه الغائي .

وهذه ظاهر في جميع عينات البحث ، سيما في العينات (١٩، ٢٠) ان كلية المضمون وشموليته وقفت باتجاه الاشتغال على منطقة الشكل الخالص بينما نأت الإشكال في العينات (٥ ، ٨) عن الإشكال المجردة إلى مفردات ذات جذر تشبيهي مباشر أو غير مباشر .

والجدير بالذكر أن هناك (ضرورة ذاتية) لا تتقيد بما يفرضه الشكل لغرض الكمال المتعلق إلى حد ما بجانب الخبرة لدى الفنان ، كما لا تتقيد بضرورات الموضوع المادية والفكرية ، وبالتالي فان هذه الضرورة تنتزع منها سمتها القسرية إلى نزوع نحو الحرية الكاملة للذات في تقرير وجهة آنية او متحركة لمجريات الفعل الموجه للوحة ككيان خاص مستقل . لذا فان هذه الضرورة الذاتية الحرة والتي وجدت تطبيقاتها في الرسم التجريدي يحتل واسع النطاق تنتمي إلى الجانب اللاغائي اذا ما كانت غاية الفنان الأساس التحرر من مقيدات الضرورات الاخرى الشكلية المقترنة بتقاليد الرسم الأكاديمي أو مقيدات الأفكار الموضوعية التي تتقيد بشروط التطابق الشكلي أولاً وبالتواصل الفكري مع الآخر ثانياً .

٣- تنسجم الغائية مع الحقائق الجزئية ، وبما ان مسيرة الفن الحديث باتجاهات منها المختلفة لم تبتعد كثيراً عن هذه الخاصية أي البحث عن الحقيقة فان الغائية كان لها حضورها المميز من البيانات الفنية التي تتفاعل مع المحيط الموضوعي على انه مكمن رئيسي للبحث عن الحقائق المنشودة سواء أكانت هذه الحقائق موجودة كأشياء مادية في الطبيعة ام كنماذج تخيلية تمثل انعكاسات لما موجود في الطبيعة يحاول الفنان التوصل أيضاً بواسطة التوجه إلى الخارج – الموضوعي – وليس إلى الداخل

– الذاتي – وهذه ما يظهر بوضوح في النتاجات التي تتبناها الغائية وهي ما جعلت من الجميل قابلاً للقياس في المعايير الجمالية التي وجدت منذ افلاطون وتقنينات أرسطو الجمالية وصولاً إلى الاستطيقيات المعاصرة التي اتجهت بجمالها إلى ما هو خارج الذات المبدعة وخارج حدود اللوحة ، وهذا ما يظهر بوضوح في النتاجات الفنية ذات النزعة المحاكاتية التشبيهية بالواقع كما في العينات (١، ٢ ، ٣)

ومما تجدر الإشارة اليه ان هذه الحقائق الجزئية لا تقتصر على المرئيات او بمعنى آخر لاتتوقف على الاشارات الحسية للمشكلات من المحيط الواقعي ، فالادراك العقلي يتعامل ايضاً مع هذه الحقائق الجزئية المنقوصة لانغلاقه على المعلومات التي يوفرها الحس ، من جهة ولاعتماده على قوانين المنطق من جهة اخرى ، وبذا يطبق على الخيال الذي يوفر فرصت الاقتراب أكثر فأكثر من الحقائق الكلية ، كما فعلت التكعيبية بتفعياها للحدس العقلي الذي دفعها باتجاه افق لاغائي ، او غير تقليدي كما يظهر في العينات (١٣ ، ١٥ ، ١٦) .

كذلك تعد الحقائق المعنوية العقائدية السطحية حقائق جزئية تعاملت معها الغائية واصبحت احدى مكوناتها المهمة في تفعيل الوصاية والتعجبية بذريعة (الغت للحياة) التي تمثل روح الغائية وماهيتها ومسوغ رئيسي للاساليب التي ظهرت بها بعض تيارات الفن المعاصر والحديث والمقصود بتلك الحقائق على سبيل المثال ، القائق التي كرستها الكنيسة ابان فترة شيدها على مفاصل الحياة الفكرية والفنية والتي جعلت من الفن اداة وعائية تبقى قضايا ذات غاية محدودة لا تتعلق بالذات وتطلعاتها بقدر ما تستهدف تكريس ذائقة جمالية دينية ، تتعامل مع فكرة العقيدة الدينية بحالة من السطحية بالوقوف على محاكاة الاحداث الدرامية الدينية بمعالجة كلاسيكية تشترط توافر نظام صارم في التعامل مع عناصر التكوين والانشاء في العمل الفني ، متناسية بذلك تمثلات أكثر شجاعة في ترسيخ تلك الحقائق الروحية العقائدية كما في تمثلات موندريان ، وكاندنسكي أو تجريدات الزخرفة الاسلامية ان تنمو الفكرة الرومية بالقفز على معطيات الحس والمعنى الاخباري المباشر ، كما في العينات (١٨ ، ٢٠)

٤- الغائية تقيد والتزام بالمناخ الذوقي العام ، اذ انها تتقاطع مع فكرة الخرق والتجديد والانشقاق والعبث والتشظي وهي بعض سمات الفن الحديث المهمة ، ان تبقى العلاقة قائمة بين المعنى والفن او الدال والمدلول ، على اساس منطقي حسياً او عقلياً او عرفياً كما تبقى العملية الابداعية تدور في فلك الوسائل والمناهج والغايات المتجذرة في الذائقة العامة ، لذا فهي ضد الروح الثورية في الفن التي هي صلب الابداع والخلق الفني ان الاهتمام بعنصر الدهشة والصدمة والمفاجئة ذات الطبيعة الانتمائية المسرة ولذا فان الفن الغائي تحيد لمصلحة (الفن القضية) وهذا ما يظهر

في اللوحات ذات النزوع التعبيري عن الأفكار الموضوعية النابعة من الوعي واللاوعي الجمعي لا الفردي ، كما في العينات (٧ ، ٨ ، ٩)

٥- تستهدف الغائية في الفن تحقيق اكبر قدر من المنفعة للمتلقي ، وقد عُبِّر عن هذه المنفعة قديماً وحديثاً في الفكر الفلسفي والجمالي بمسميات عدة مثل (اللذة ، السعادة ، المنفعة ، البرجمانية ...وما إلى ذلك) وتصب كلها في مجرى واحد يتمحور حول غائية تقليب الجانب الوظيفي على الجانب الجمالي ، اذ ان التوصيفات المذكورة للمنفعة تأتي من مردود مادي يستحصله المتلقي جراء فعل المواجهة أو الاستنساخ المادي بالعمل الفني ، وهنا لا بد من الاشارة إلى ان المنفعة تتضمن بشكل عام إلى قسمين :-

أ- منفعة جمالية خالصة ، وتدخل في مجرى مغاير تماماً لمجريات الغائية اذ ان الغاية أو لنقل الهدف الذي يصل اليه المتلقي او الذي تطرحه اللوحة هو احداث اثر معنوي داخلي أي في مناطق عميقة من الذات كالشعور بالفرح او الحزن او النشوة ... الخ على ان هذا الشعور ذو علاقة وثيقة بالعامل السايكولوجي المعايش لعملية القراءة ويؤثر تماماً في مقدار او كم المنفعة الجمالية التي تحملها اللوحة ، لذا فان هذه المنفعة الخالصة تدخل في مجرى اللاغائية اذ لا يمكن حتى حصر الاستجابة الناتجة من الخطاب الذي تحمله اللوحة حيث يتميز بحالة من النسبية ، وهذا ما يمكن ملاحظته في العينات (١٨ ، ١٩ ، ٢٠) .

ب-منفعة مادية ، وتتجلى بصورة أكثر وضوحاً في الفن العماري اذ ينصب الاهتمام على الجوانب الفيزيائية وقوانين الهندسة والرياضة كعناصر لا يمكن القفز فوقها ، ومن ثم يكون الجانب الجلي جانب تكميلي لذا يكون المنجز الفني المعماري في اغلب الأحيان مشيد لغرض وظيفي ، ويأتي الجانبين الوظيفي والجمالي من الطريقة التي توظف بها العناصر البنائية للمعيار الفني واذا ما مكنا الحالة على فن الرسم فان الحال لا يختلف كثيراً اذ يمكن للوحة ان تكون ذات هدف تزييني للفضاء المجاور باعتبارها قطعة اثاث او سلعة لها ثمن او من منظور آخر اليه توزع عناصرها التي تتجه صوب تقديم فائدة معرفية او اخلاقية بأن للفن وظائف تتخطى ذلك فهو وسيلة للعب ووسيلة للتطهير ووسيلة للعلاج البدني والنفسي فضلاً عن اثر الاعمال الفنية في التعبئة الاعلامية والنقد والسياسة ...وما إلى ذلك

٦- تلتزم الغائية لكون العملة الفنية الابداعية هي عملية خافقة للوعي والقصد والتنظيم ابتدائاً من علاقة الفنان بالموضوع عبر المرئيات التي يعبرها ويحس بها فهي عملية ملاحظة واستقرار وتحليل للمعطيات الفضائية والزمانية والمكانية وما إلى ذلك من عناصر التشكيل التي تقع عبر تلك القراءة إلى مرحلة التصور العقلي اذ انه يعالج تلك المعطيات الحسية لتكون اثر ذلك صورة مشابهة تقريباً للواقع قد تتطابق شكلاً وعن وقائع الموضوع المحسوس وقد تتطابق بشكل جزئي لتدخل ضرورات الذات وارادت الفنان في احداث تفسير اسلوبي يتجاوز آلية الاستنساخ للمشهد المرئي وبذا تكون الصورة الفنية او اللوحة نتاجاً شكل ارادة الفنان المبنية على اساس الخبرة

وارادة الموضوع المهيمنة بسبب كونها ميدان او مصدر تجربة حسية مباشرة بالنسبة للفنان . وهذا ما يمكن ملاحظته في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) اذ يتم التعامل مع المعطيات المرئية المتحققة حسياً بجذور ودقة للحيلولة دون ان تفقد تلك المفردات الطبيعية التي تحمل معها إلى اللوحة وهذا يتطلب خبرة ووعي وفرقة عالية تحول دون تشويه الاشكال اثناء الرسم والتي وصفت بسبب تعثرها اعمال يزل بانها دون مستوى زملاءه الانطباعيين التي تتميز اعمالهم بشاعرية وحرفة في الاداء وبعين الوقت تظمن تحقيق عناصر الاكتمال في بنية العمل الفني .

ولكن الحال يختلف تماماً مع اللاغائية ، التي لا تكترث للوعي والقصد والتنظيم والخبرة اذ تزاح المنظومة المعرفية والمنضومة الاخلاقية إلى الهامش لتبقى ما أطلق عليها كانط بـ(ملكة الاستحسان) كحكم بدون قوانين يفعل فعله بشدة دون الخضوع للمعنى الحسي المرئي او الادراكي العقلي اذ ان عملية الابداع ومنذ اللحظة الاولى تنطلق من منطلق مغاير تماماً كما يحدث في التجربة الإبداعية ذات سمة الغائية فالمحيط الموضوعي الذي تنطلق منه الواقعية او الانطباعية على سبيل المثال ، قد يضرب باكمله عرض الحائط فيما يقول البحث عن الحقيقة او الجمال إلى منطقة تقع في اعماق اللاشعور او في الخيال والماورائيات والميتافيزيقيا حيث يكون المحيط الوضعي مصدر تشويش يفضل الفنان التحرر منه قدر المستطاع وهذا ما جعل العملية الابداعية اللاغائية أبعد ما تكون ايضاً عن النتيجة السببية او الحتمية او الجرعة وما إلى ذلك كما في العينات (٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢)

٧- ان علاقة الغائية بـ(الحداثة) جعلت من الحداثة حالة من الخنوع والحركة المحددة بجمال معين مكون من منظومة موضوعية متكاملة تظم (التقاليد، الذائقة ، القيم الاخلاقية ، الافكار والتقاليد) لذا كانت الحداثة في ظل الغائية حالة سكون وتقوقع ، مثلت وجهها الايجابي الحداثة المقدرة اللاغائية اذ يتضائل التأثر الخارجي وتتلاشى قوانينه امام قوانين الذات وسننها المفجرة للجدل مستفيدة من حالة النسبية التي تفشت في مجمل مفاصل القيمة التقليدية السابقة لنظرية (انشتاين) النسبية بزوغ النزعة الانسانية ، والفردية والذاتية ، لذا اقترنت اللاغائية بالتغيير واللاثبات الذي اشاعته الغائية اذ بفعل انصياعها المستمر للمتغيرات الموضوعية . والغائية بهذا تكون ذات موقف سلبي من الحداثة على العكس من اللاغائية التي تتماش مع الروح الحداثية والنزعة التحديثية في حالة الحركة المستمرة في الابتكار والتجديد في العملية الفنية على مختلف الأصعدة ، مستندة بذلك علة مبادئ أساسية منها ، الانقضاض على كل ما هو تقليدي وعلى كل محددات من شأنها شد الفن إلى حالة السكون وبالتالي الاندثار .

٨- تمظهرت اللاغائية في العينة من خلال التحول الواضح في بنائية اللوحة ومضمونها من دلالاتها إلى الخارج كفكرة ينشد الفنان غاية ايصالها أو بلوغها بالوعي والقصد والتنظيم ، إلى حالة أكثر نسبية وذاتية بتوجيه الدلالات التي تحملها اللوحة إلى الذات – الداخل – ليتحول الشكل من وسيلة للاشارة للعالم المادي ، إلى وسيلة

للتعبير عن الذات وأفكارها حيال الموضوع . وهذا يعني من جانب آخر لهذا التحول الهام ، ان عملية الرسم بحد ذاتها تحولت من كونها عملية انهماك في تتبع الاصول المرئية بكل جزئياتها لضمان الصور الواقعية السليمة على اللوحة ، إلى عملية لعب حر بعناصر الشكل التي ترتبها الذات بحرية لا يمكن للقصد والوعي ان يقيدها ويمكن تثبت هذا في مقارنة بسيطة للعينة (٣ ، ٢٠) اذ يمكن ملاحظة التفعيل الواقعي للوعي الحسي العقلي من العينة (٣) وازاحة الوعي وتفعيل الخيال واللاشعور والعاطفة بقدر عال من الحرية في العينة (٢٠) وهنا تجدر الاشارة إلى ان الغائية على هذا الاساس قد جعلت من الشكل في اللوحة وسيلة لا بد منها للوصول إلى مضمون ما ، وبقيت هذه الثنائية فاعلة في كل مفاصل الفن والنزعة الغائية ، ولكنها حيدت تماماً مع اللاغائيات اذ لم تعد هناك (غاية) بالمعنى المادي للكلمة لذلك توحدت الوسيلة والغاية فالشكل هو ليس وسيلة للوصول إلى شيء ما بل هو شكل خالص مكتف بذاته .

٩- استهدفت اللاغائية حقائق جوهرية تقبع خلق المظاهر السطحية للاشياء وكانت وسيلة الفنان في ذلك المطلب ، الاستعانة بملكات الذات الحدسية والتخيلية والشعورية وما إلى ذلك من ما يجافي الحس والعقل ، وكان من تداعيات ذلك ان حدث ترحيل للشكل الكلاسيكي إلى منطقة التعريف والمغايرة للواقعية لكن الشكل قد اخذ يشيد وفق قوانين لا يفهمها العقل بل يفهمها قوى ذاتية متحررة بامكانها ان تنتقل بالشكل من صفته الجزئية إلى حالة من الاطلاق ليتسنى بذلك مجاراة يوافقها الاشياء ويعلي مقامها الجوهرية كما في العينة (١٣ ، ١٥ ، ١٦) .

١٠- ان العملية الابداعية وفق اللاغائية تشتغل على عدة مستويات هي :

أ- المستوى الموضوعي الذي ينظر على انه ذا طابع لا غائي وبعيد عن التوجيه الآلي الخاضع لاية قوانين ، اذ ان الموضوعي يتحول من وجهة النظر اللاغائية على انه ميدان تأمل للذات يمكنها ان تشيد تصوراتها عن الافكار التي توحي بها المرئيات وبهذا يمكن تكوين تصورات لا موضوعية عن المضوع ، أي لا تحمل اشارات مباشرة حسية عن المضوع بل مجرد معاني رمزية او تعبيرية كما في العينة (٥) .

ب-مستوى الذات ، ان تيرمل فعل الذات من فعل آلي مباشر في طرح الصور والانطباعات عن الموضوعي ، إلى فعا تماهي وانصهار مع مفردات الموضوعي وصولاً إلى منطقة توق بين الذات المتأملة وموضوع تأملها ، وبذلك يصبح حوار الذات التشكيلي هو لسان حال الاشياء المرئية في الطبيعة أو الافكار والحقائق الموجودة فيها ويتأتى ذلك من تحمل الذات للموضوع وليس تصوره الذهني فحسب ولهذا تكون لغة الخطاب اللاغائي لغة مجازية رمزية تبتعد عن السطحية والمباشرة في بعض مفاصلها وتترحل إلى منطقة اللاخطاب بسبب حالة اللاموضوعية التي ترتبها الذات كما في العينة (١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٠)

ت-مستوى اللوحة (النص) ان تترحل وظيفة اللوحة اللاغائية ذات المعنى المحدد إلى وظيفة مغايرة تنفتح على قراءات متعددة بسبب مشاعبة المعنى ولا

محدوديته بل ولغياب المعنى تماماً في بعض اللوحات اذ تتحول اللوحة إلى حلبة تصارع لقوى الشكل فقط دون معنى معين كما يظهر في العينة (٢٠)
ان السياقات المغايرة في العملية الابداعية اللاغائية حملت في طياتها مقاربات من مفاهيم محايثة للفعل الابداعي او للمنتج الفني القائم ومن هذه المفاهيم (المطلق) .

كان لبحث اللاغائية عن الحقائق الكلية وترفعها عن مظاهر العالم المرئي ومحسوساته او معقولاته ان ازيح الجزئي ممثلاً بالاشكا المطابقة او المرتبطة حسياً وعقلياً بالواقع لمصالح الاشكال الخالصة المنفتحة على معان كلية والتي لا يمكن بوسائط نسبية مادية بلوغها . كما طرحت رؤية مغايرة للعلاقة مع المكان والزمان ، اذ ظهر ميل واضح للاغائية باتجاه اذابة المكان والزمان في اللوحة وجعلها حالة جيدة مفارقة للعرف الاصطلاحي لها ، ان تحول الزمان مع التطبيقية إلى حالة حركة مستمرة في ركام من الكتل والسطوح والفضاءات المتفاوتة شكلاً ولوناً ، مما افضى على اللامرونة لم توفرها الغائية بنفرتها التقليدية له . وكذلك تحول المكان إلى حالة علاقة للشكل مع الارضية والفضاء المجاور وليس للدلالة على موقع ما ، مما يدفع ايضاً باتجاه النزوع الكلي، ونجم عن هذا المعالجة المكانية ان أضفي على اللوحة طابعاً جمالياً ينفصل عن الزمان والمكان النسبي ليلتقي بزمان الديمومة كما في العينة (١٨ ، ١٩ ، ٢٠)

ثانياً : النتائج المتعلقة بالهدف الثاني للبحث

تطبيقات الغائية واللاغائية في الرسم الحديث .

١- تمظهرت الغائية في نماذج العينة (١، ٢ ، ٣ ، ٤) على عدة مستويات هي :
أ- غائية حسية موضوعية ، اذ اعتمد الفنان في العينة (٢) على آلية حسية بنقل معطيات الشكل في صورته الواقعية إلى اللوحة دون تدخل عوامل خارجية او داخلية من شأنها من شأنها ان تحرف من طبيعة تلك الصورة ، لذا كانت الغائية في عملية الرسم تحقيق جمالية حسية .
ب- غائية حسية ذاتية تظهر في العينة (١) حيث لم يكتف الفنان بمصطلحات الصورة البصرية الحسية في نسبة اللوحة ، بل افضية تلك الصورة إلى رؤى الذات في اختياره الموضوع للوحة او المشهد المصور من جهة ، وفي اسلوبه المتميز في التخفيف من ثقل الكتل المادية بتضبيبها من جهة اخرى ، وبذا فهو يمزج بين معطيات الصورة الحسية والاسلوب الخاصة به .
ت- غائية عقلية موضوعية يمكن ملاحظتها في العينة (٣) اذ تخضع الصورة إلى معالجة عقلية تعقد نظاماً صارماً في تحليل المعطى اللوني البصري إلى

اجزاء او ضربات لونية نقطية متجاورة مشتقة في ذلك إلى قوانين التحليل اللوني وبعض المرجعيات الفلسفية الذرية ، وبذا يكون دور الذات مغيباً في الفعل الابداعي بسبب الآلية في الاداء الذي يسعى إلى غاية جعل اللوحة مجموعة من العلاقات اللونية المتناغمة والخالية من الأخطاء اللونية الناتجة عن مزج الألوان في عين المتلقي .

ث- غائية عقلية ذاتية . تظهر في العينة (٤) حيث تتخطى ذات الفنان آلية الأداء المقترن بقوانين خارجية ، ليسن لنفسه قوانين عقلية تتزاوج بين معطيات الصورة الحسية ، واقتراحات الأسلوب والنزعة العقلية . الذي أسفر عن نتائج فاعلة أسهمت بشكل كبير في ولادة التكعيبية

ان المستويات الاربعة المذكورة للغائية في المنتج الفني الانطباعي بقواسم مشتركة فيما بينها فهي تظهر غائيتها من خلال اهتمامها بالشكل دون المضمون اذ يتحول المضمون إلى مجرد محمول على التجارب الشكلية المتنوعة ومجرد مناسبة للرسم وبالتالي يمش المعنى إلى حد بعيد كما في لوحات مونيه ، عينة (١) أو نمفياته التي يرى الباحث انها اقتربت من التجربة ولا غائيتها إلى مد كبير كونها تستهدف متعة جمالية خالصة ولكن ما ينقصها في حالة مانيه وجود الوظائف الحسية الحاضرة وان يكن كمناسبة للرسم . الا انها اشارة إلى الموضوع وبالتالي وضعت ذريعة للغائية الحسية في اعماله الفنية ، كما تشترك العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) بغائية موضوعية تتمثل بارادة الموضوعي المتغلبة على ارادة الفنان ويعود ذلك إلى الروح العلمية التي شهدتها مرحلة الانطباعية والبحث المادي الحسي العقلي الذي القى بضلاله على الفن .

٢- ظهرت تطبيقات الغائية واللاغائية معاً في نتاجات المدرسة الوموشية والتعبيرية في عدة محاور وكالآتي :

أ- توظيف الموضوعي ، بكل مفرداته المادية والفكرية للتعبير عن الذات الفردية .

ب-توظيف الذات ، بكل ملكاتها الحسية والحدسية والتخيلية والوجدانية للتعبير عن تطلعات الذات الجمعية .

ت-اذابة الذات والموضوع في سياق الفكرة الكلية التي تعبر عن معان كونية شاملة .

ان توظيف المفردات الشكلية والفكرية المستوحاة من المحيط الموضوعي حسياً وعقلياً ومعالجتها ذاتياً من قبل الفنان كما في العينة (٥) يدل على نزوع الاغاني لدى الفنان الذي يحاول الاشتغال على نسق العلامات (signes)[*] ذات الدلالة الاعتباطية التي تتقاطع مع الحقل الدلالي الذي يمكن للخطاب الجمالي ان يوصله إلى المتلقي وبالتالي يمكن الحكم على اللوحة من خلال نوع وكم المعطيات المتولدة لدى المتلقي في قراءته لمضمون اللوحة . وما

---

* العلامة (Sign) الاشارة التي تدل على شيء آخر غيرها لمن يستعملها او يتلقاها ، واذ كان الدال يمثل القرين الحسي فأن المدلول هو البعد التصوري او المفهوم الذي نعته لهذا الدال . الذي ينظر كيزويل او عصر النبوتية

يؤيد قصدية الفنان في الاختراق مع انهم ادراج للمعطى الحسية نزعت الانفعالية في استخدام اللون واسقاطه على اللوحة بضربات عنيفة تؤشر على ارتعاشات روحه وصدق العاطفة في التعبير عن اعماق ذاته . مما يضفي ان اللاغائية تقترب بالفردية التي تمتلك الحق في تقرير اشكالها الخاصة حيال مواضيع ليس بالضرورة ان تحضى بتشاركية من نوع ما مع الآخر لذا فان اللاغائية متأتية من الخصوصية التي تتمتع بها اللوحة في انفعالها النسبي عن المحيط الموضوعي الذي يفسر مضرباً عن واقعه الصوري لمصلحة واقع بديل تراه الذات . فالليل الذي صورته اللوحة (٥) قد لا يعطي دلالة زمانية اصطلاحية بقدر ما هو تعبير خالص عن جانب سايكولوجي ذاتي .

وهنا تجدر الاشارة مرة اخرى إلى ان غائية الفنان في منهجية افراح اللوحة لا تفي غائية اللوحة ، بدليل (الغائية دون غاية نوعية) التي اقر بها (كاظ) فالغاية في العينة (٥ ،٧) موجهة لخدمة غرض فن فردي ذاتي مما يخلع منها صفة اساسية او شرط غائي مهم هو الجدوى او ما يمكن استخلاصه من اللوحة على وجه حجمي بطريقة حسية او عقلية تشاركية . ولكن التوظيف الايقوني (Icon)[*] للاشكال المادية المحققة لحالة التعادل بين الدال الشكلي والمدلول الفكري ، اظف بهجة غائية على اللوحى التعبيرية والموشية . كما في العينات (٨ ، ٩) حيث استعان كوكان ونولدة من الاشكل الشخصية وبالتالي المضامين الاجتماعية الدينية المصورة لحوادث او وقائع ذات عمق في الشعور الحجمي ، وهذا ما جعل من اللوحتين ذات وجهة غائية وان كان عنصر اللون قد حل بشحنة عاطفية رمزية ، الا ان الخطاب الجمالي الخالص قد تغلغلت فيه غاية وقصور ازاح الشكل من هدفه التزيني الجمالي إلى هدفه التعبيري من مجموع النوات لا عن الذات الفردية للفنان ومن عاطفته الخاصة حيال الموضوع وهنا يظهر مؤشر آخر مفاده ان المضمون التعبيريالجمالي القائم على عناصر الشكل يحافظ على صورته الغائية وان صرفت عناصر الشكل الاخرى فاللوحة تبقى مشدودة الا سار إلى ذائقة ومشاعر الآخرين وليس لذائقة الذات ويبقى آخر انه سيكون هناك مقياس جمعي واعي للوحة وليس تميزي انفعالي ، ولكن الاشتغال على مجموع العناصر الشكلية دون الاهتمام بموضوعه التصوري الموروثة عن الانطباعية أي مارستها الوحوشية بعد استهجانها السطحية الرؤية الجمالية الانطباعية في تصوير الواقع لذا كانت الوموشية كما تظهره العينة (٦) بمثابة ارتقاء بعناصر الشكل من قيمتها التزيينية المحاكاتية إلى قيمة فكرية وجدانية تتصل بما نشعر به لا ما نحسه . وقد تمكن الفنان من تحقيق حالة التماهي بين الذات والموضوع والشكل مع المضمون، بترحيل الواقع الحسي إلى الشعور الذاتي بناءاً على حدس وتأمل للواقع مما يوفر القدرة على الدلالة على الفكرة بواسطة الرمز الذي يتمكن من اختزال وتكثيف الفكرة الكلية بمفردات شكلية مبسطة وبهذا

---

[*] ايقونة (Icon) . العلامة التي تقوم على علاقة تشابه بين الدال والمدلول كالصورة التي تماثل موضوعها ، او التماثل الذي يشبه موضوعه للمزيد انظر كيرزويل ، أديث المصدر السابق نفسه ، ص٢٧٥ .

فأن (ماتيس) في لوحة (عينة ٦) طرح فكرة كونية لا يمكن حصرها بذات الفنان التي تسعى بدورها الى صياغة عناصر شكل بصورة رمزية عن حقائق كلية تتعدى الجزيئات الشكلية والمادية والموضوعية والفكرية وبهذا تكون العينة (٦) ذات وجه لاغائية للضعف النسبي الذي توصف به علاقتها مع المحيط الموضوعي .

٣- اتخذت التكعيبية طابعاً لاغائياً في جميع مراحلها ، كما تظهره العينة (١٣ ، ١٥ ، ١٦) وهذه اللاغائية مستمدة بالدرجة الاساس من اشتغالها على قضايا الشكل ومعالجته دون الاهتمام بالخطاب او المضمون الذي تحمله اللوحة . ففي العينة (١٣) يصرح بيكاسو بهذا الاهتمام بالشكل من خلال كيفية معالجة السطح التصويري المهشم للشكل الواقعي ، بدافع البحث عن حقيقة باطنية داخل الاشياء .

ان الحقيقة التي تنشدها التطبيقية هي حقيقة كلية ذات مرجعة تقع خارج محدود المعارف الفعلية المعتادة او الخبرة الحسية والمنطق . ولكن تلك الحقيقة تبقى محدودة ، في حدود البحث عن حقيقة الشكل وماهيته ومحاولة رفع تلك الحقيقة ككل إلى اللوحة ، دون ان تكون هناك حاجة إلى فهم السياق الذي يريد هذا الشيء (المرسوم) ضمنه في الواقع وما يترتب عليه من معاني ودلالات ، لذا فان بحث التكعيبية عن الحقيقة تجاوز حدود المعارف البديهية بواسطة الحس العقلي . لذا فان المعرفة التي تطرحها اللوحة بناءاً على ذلك ستكون معرفة لا جدوى منها في ضل التواصل المعرفي بين اللوحة واسبابها وبذلك ستتبين صفة الغائية عنها .

كما ان الحرية التي تعامل بها بيكاسو مع اللوحة تدخل ضمن السياق اللاغائي نفسه الذي تقيم لوقفة على اساس اذ انه يختلف عن (ليجية) و (ديلوني) في عينة (١٥ ، ١٦) بابتعاده عن الانشداد إلى الجذر الموضوعي من ناحية الشكل كما لدى ليجة الذي استخدم صورة واقعية لا تخلو من التحريف أو ديلوني الذي اقترب باشكاله الدائرية من النظام الرياضي الهندسي الذي تدور فيه الافلاك السماوية وعليه فان العينة (١٣) تمتعت بلاغائية الخيال الحر ، في تشييد اللوحة وبالاستعانة برؤية حدسية عقلية تسعى إلى الكلي والمطلق وتظهر التصورات والمفاهيم التي تقرها المخيلة والحدس ودون الاستعانة بالجزيئيات .

٤- ويمكن تشخيص تطبيقات اللاغائية في انتاجات السريالية ، العينة (١١ ، ١٢ ، ١٤) من خلال تجليات اللاشعور والتداعي الحر لذات الفنان ، الذي القى بضلاله على جانب الشكل والمضمون السورياليين وكالآتي :

أ- تظهر العينة (١١) تداعياً لا غائياً مبنياً على فعل اللاشعور في صياغة الشكل الرمزي الطوطمي ، اذ تظهر في اللوحة مفردات شكلية مجردة من صفتها الواقعية بحالة من البدائية تتوازى مع المعنى اللاشعوري ، وتظهر هذه البدائية والفطرية في الرسم في العينة (١٤) لـ(كلي) لتأكيد هذه الغاية ، وهي

غاية اعلان القطيعة اللاغائية مع الواقع وانشاء واقع آخر في مكان وزمان آخرين .

ب-تظهر العينة (١٢) لاغائية من نوع آخر تتمحور حول تغريب الاشياء بضرب العلاقة بين الدال والمدلول ، وفتح باب العبثية في المعنى ، بمى يقضي تماماً على الرسالة التي يمكن للوحة ان تحملها إلى المشاهد ، ورغم الاشارات الصورية الحسية التي تحملها اللوحة الا ان تلك الاشكال لا يمكن ان تاتي بمنفعة معرفية واخلاقية ، بسبب السياق الغرائبي الذي تعيش فاتقان الشكل بواقعيته محاكاتية عالية لم يجدي في خلق مضمون صالح للتداول المنطقي بل على العكس من ذلك فالشكل يمعن في تعزيز اللاموضوعية التقليدية .

ت-تظهر العينة (١٢ ، ١١ ، ١٤) لاغائية عبثية ، تنسف الانساق والسياقات التقليدية في الرسم ، وتفتح المجال واسعاً امام الذات في الاقتياد بتجربة مطلقة وهي بذلك تتقاطع مع فكرة النظام ومتعلقاتها وسببية واقعية وتتناغم مع التلقائية والارتجال القائم على قدرة الذات على الاتصال باللاشعور الذاتي في تكوين الصورة الذهنية في المخيلة ومن ثم تظهرها على اللوحة في حالة من الميتافيزيقية واللاتوقع والتركيز على عنصر الصدمة للوعي المتلقي دون التأكيد على المجال الموضوعي .

ان الاداعائية والسوريالية ، مثلت مرحلة جديدة في الفن قائمة على التمرد والرفض للواقع بكل ما يحمله قيم واخلاقيات ورفض للنزعة العلمية الآلية التي قادت البشرية إلى مزيد من الدمار والخراب ، لذا كانت حالة الرفض للواقع دعوة صريحة إلى اللاواقع وبالتالي إلى اللاغائية ، وعلى الرغم من انها كانت ثورة ضد الذائقة الجمالية المتجذرة في الوعي الجمالي باعتباره جانباً قيماً ، الا انها اتت بجمال من نوع آخر هو جمال القبح الذي ينئى عن الجمال الحسي العقلي إلى جمال يحرك مشاعر عميقة خيالية قائمة على الغرابة والحلم .

٥- تميز المنجز الفني التجريدي بنوع لاغائي واضح من خلال الآتي :

أ- تغييب المعنى ، اذ عمدت التجريدية إلى اقصاء المعنى الذي كان يعد عنصراً اساس تحاول باقي عناصر التكوين البنائية إلى تعزيزه ، مما شكل ضغطاً على صياغات الشكل وفق آلية منهجية لتصهره ، لذا كان التخلص من المعنى بمثابة دعوى إلى تحويل اللوحة منفقة الشكل الخالص مجارياً بذلك الموسيقى في تأثيرها العميق في النفس دون ان تحمل مضمون فكري محدد ، وهذا تحديداً مسعى كاندنسكي في تجربته الفضائية في العينة (٢٠) اذ لا وجود لمعنى او دلالات مع اشياء او افكار خارج اللوحة وهذا تاتي من عدم وجود (الشيء) الذي وجد في مدارس الرسم الحديث سيما التكعيبية مما قاد إلى انتاج اللوحة بناءاً على ضرورات داخلية تقع ضمن إطار اللوحة لتضم العناصر البنائية مكونات اثرية شفافة لا تحمل على جنباتها اكراهاً للمتلقي على نمط ثابت من القراءة ، فاللون لدى كاندنسكي ، لم يسهم في توظيف الاشياء او الاشكال بل كان مجرد ذبذبة او كرد ضوئي يسهم في صيرورة

العمل الفني كونها شخصية قائمة بذاتها ، وكذا باقي العناصر الاخرى كالخط والكتل والفضاءات اذ تتظافر بشكلها لتكوين بنية الشكل اللاشكلية الخالصة مستهدفة بذلك احداث متعة جمالية خالية من الفرقية والقصدية الآلية علماً ان هذا الهدف التجريبي لم يكن مصب اهتمام الفنان ، وانما هو ناتج عرضي باشبه له ، اما بالنسبة للوحة فهو دعوة إلى الكمال والاكتفاء الذاتي . وهنا يمكن تشخيص لاغائية العينة (٢٠) في انسلاخها من كل المحررات الذاتية (الحسية والعقلية) والموضوعية ، بقصد من الفنان إلى الابتعاد عن التعامل الواقعي مع الموضوعي ورفض صورته الطبيعية ، واقصاء المعنى وترسيخ اللاشكلية وليس بالضرورة ان يكون ذلك بقصد ووعي ومنهجية محددة ، اذ يمكن للفنان اقصاء كل تلك العناصر دفعة واحدة بادلرة ظهره لكل ما هو قائم في المحيط الموضوعي والاصغاء إلى نداءات الضرورة الداخلية في اللوحة ، وبالتالي ستتحول عملية الرسم إلى لعب حر يخلو من التعقيدات وينفتح على أفق ذاتي حر يقترن فعله مع فعل الحدس الروحي ، المقترن بدوره مع علاقة توقد بين الذات والطبيعة .

ب-تعقب المطلق ، واثباته وازاحة المتغير والنسبي ، ففي العينة (١٨) يؤكد موندريان على صفة كونية مهمة في العمل الفني تكمن في محاولة التوصل إلى العناصر النقية الازلية في الوجود مما دفعه إلى اختيار عناصر بنائية في اللوحة تتسم بالزهد والبساطة الشكلية والتجرد من كل الإيحاءات الشيئية التي ينتابها الزوال او الافول ، فهو كان يبحث عن جمال لا يعريه النقص او الاندثار وهذه سمة الاشكال الهندسية المشتقة والخالية حتى من الانحناءات الموحية بالعمق والتجسم وارتباطاتها الواقعة المعززة بفكرة الثبات والديمومة. وكذلك اعتماد الالوان الاساسية (الاحمر ، الازرق ، الاصفر) كونها الوان أولية تدعم فكرة النقاء .

٦- تمثل الغائية واللاغائية حالة واحدة مترابطة بدليل استشهاد البحث بمقولة كانط (الغائية دون غاية نوعية) التي اعتبرها البحث مسوغاً لوجود اللاغائية في الرسم ، كونها تقصي الغاية النوعية التقليدية ، مما يحدث حالة من النسبية في الغائية يمكن ترحيلها إلى اللاغائية ، وبهذا يكون المقصد او الغاية التي تتكرس على اساسها الغائية الرامية إلى اللاغائية بتمظهراتها في اللامعنى واللاشكل واللاواقع ... وما إلى ذلك هي غائية بحد ذاتها ، ولكن كون البحث يشتغل على تحليل عينة مكونة من نماذج لوحات لفنانين ، فان المعطى الذي يمكن استخلاصه من اللوحة حسياً وتحليلياً ووجدانياً هو دليل على الغائية او اللاغائية ، بغض النظر عن الآلية الفكرية النظرية او العملية التي اعتمدها الرسام ، والتي ان تسربت إلى العمل الفني كما في عينة (٣) فانها ستميل إلى كفة الغائية اما اذا غيبت الآلية النظرية والعملية في ركام الاشكال التي تطابقها العينة (١٥) فان الحكم سيؤول إلى حالة من النسبية والعلة في ذلك ان العمل الفني هو تجلي للافكار وليس لخطوات العمل الفكرية والعملية ، وهذا ما حاولت التجربة الغنائية طرحه بقوة من خلال اقصاء المنهج الادائي تماماً من

اللوحة كما في العينة (٢٠) اذ تبقى تأملات الفنان حيال الواقع متفردة في الاستمرار على فضاء السطح التصوري .

لذا يشدد الباحث على العلاقة العضوية المشتركة بين الغائية واللاغائية اللتان تمثلان محكاً او مقياساً موحداً في قراءة او تقييم العمل الفني الذي قد يشكل على نسبة مقاربة من الاثنين معاً او يلاحظ ميلاً باتجاه طرفي المقياس لصارلح الغائية او اللاغائية . ولكن الملاحظ ان مسيرة الرسم بشكل عام ابتدأت بداية غائية في تبين النموذج الجمالي المثالي وانعكاساته على الكلاسيكية والاكاديمية على فن الرسم ، ثم بدءت بالتحرر من حالة الانقياد والتشبث بالطابع الجدلي مبين ثنائيات الفلسفة والجمال التي ادت إلى شيوع حالة من النسبية ومن ثم الذاتية لتصل إلى مراحل مجالية فلسفية اناطت بالفن سمات الحرية والتمرد مما ادى إلى تبلور وترسيخ اللاغائية كما يلاحظ في نهاية فترات الحداثة وتبتيرات ما بعدها .

الاستنتاجات :

استناداً إلى ما توصل اليه البحث من نتائج ، يستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات و كالآتي :

١- ان ثنائية الغائية واللاغائية القت بضلالها الواسعة على تيارات الفن الحديث ، من خلال اشتمالها على ثنائيات جزئية او تكميلية ومن اهم تلك الثنائيات ، ثنائية الذاتي والموضوعي وتداعياتها على طبيعة الانسان الجمالية المشيدة وفقاً لها ، الا ان ما يمكن استخلاصه من آلية الانعكاس التي أوضحها البحث ونتائجه ، ان الذات دفعت باللاغائية إلى الامام كمردود مادي في العمل الفني يمكن تلمسه شكلاً ومضموناً ، وبالضد من الموضوعية ، الذي ارتبط مباشرة بالغائية واحالتها الخارجية على الرغم من وجود حالة تداخل في هذه الثنائية خاصة في فني الرسم والموسيقى .
٢- ان الرسم الحديث بكل اتجاهاته الفنيةكان قائماً على فكرة الجدل بين الغائية واللاغائية . اذ لا يمكن فصل المنجز الفني الجمالي عن الجانب الغيبي والهدف من انجازه (الهدف الوظيفي ، الهدف الجمالي) مما قاد إلى ظهور نظريات جلية تقول بـ (الفن للفن) ذات الوجه اللاغائية ، و (الفن للمجتمع) ذات الوجه الغائية اذ تتمحور اللاغائية في قضايا داخل اللوحة بينما توجه الغائية ، باللوحة إلى المجتمع لانحداث اثر مادي معين .
٣- كانت للاختراعات اللاغائية في الفن دور فاعل في استمرارية حركة الابداع والتجديد وهذا يعود إلى ماهية اللاغائية الواضحة للثبات او الخنوع للتقاليد ، مما دفع باتجاه توليد حركات جديدة في الرسم وفي الفن بشكل عام .
٤- أفاد الفن الحديث في الكثير من مفاصله من معطيات المعرفة الحسية والعقلية ومظاهر التقدم العلمي مما رسغ الغائية في الرسم ، اذ ادى التعاطي الكشف مع المعطى العلمي الحسي والعقلي إلى ان يكون النتاج الفني ميداناً لتجديد او برهنة حقائق العلم مما دفع بالجانب الخالص إلى الحاشية بفعل تمركز الحس والعقل وتغليب المعنى التفصيلي التوجيهي للفن فالسمة الاتباعية للموضوعي بتقنيات العلمية القائمة على الحسية والسببية والآلية وما إلى ذلك ، ولعل تلك الحقيقة هي ماجعلت من الرسم الحديث ذا نزعة عقلية قائمة على الجدل ، لم تتوقف عن الروح العلمية والمنهج الموضوعي إلا بعد بزوغ الطابع اللاعقلي الذي اشاعته واتكلت عله اتجاهات ما بعد الحداثة في الفن .

التوصيات :

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات . واستكمالاً للفائدة المرجوة منه . يوصي الباحث بما يأتي :

١- تظمين المراحل الدراسية الأولية والعليا دراسات جمالية تطبيقية تشتغل على تطبيقات الغائية واللاغائية في مجالات الفن المفتوحة ، للتعرف على الجانب الوظيفي والجمالي في الفن
٢- اعادة قراءة مسيرة تاريخ الفن الحديث كمادة منهجية في الدراسات الأولية على ضوء ما اسفرت عنه الدراسة الحالية من توضيح لمفهوم الغائية واللاغائية وما حولها ، علماً ان هذين المفهومين المترابطين يشتملان على مكونات العملية الابداعية بثنائياتها الفلسفية والجمالية .
٣- الافادة من الدراسة الحالية من قبل الدراسات العليا المتخصصين بالفلسفة وعلم الجمال ، في توجيه مشاريعهم البحثية لدراسة المفاهيم الجمالية على ضوء العلاقة المتداخلة بين عناصر الحضور الغائي واللاغائي ، ليتسنى لهم تقصي الاتجاه العام للفنان او المدرسة التي ينتمي اليها وتداعيات ذلك على النتائج المتقاربة التي يروم الباحث تحقيقها وفق اهداف بحثه .
٤- الافادة من المعطيات النظرية التي يشير اليها البحث في الدراسات المقاربة والمحايثة في الاجناس الفنية المجاورة للرسم كالموسيقى والنحت والشعر .
٥- توسيع هامش الحرية المتاح في مفاهيم البحث التشكيلي والجمالي المتخصصة لكليات الفنون ليشمل العمل التشكيلي الحر غير العقيدة بالسياقات الاكاديمية ، بما يعين الطلبة على الانفتاح على روح الفن الحديث الرافضة للتقنين الاكاديمي المجرد .
٦- اعتماد آليات مغايرة في منهجية البحث العلمي المعني بدراسة ظواهر او مفاهيم فلسفية جمالية اذ لا يمكن للباحث بسبب صرامت المنهج وصلابته ان يعالج مسائل جمالية تشكيلية ابعد ما تكون عن القياس والتقنين ، لذا فان الهوة الحقيقية الفاصلة بين أثيرية المنهج التشكيلي او لاغائية تتنافر مع خشونة وجفاف المنهج العلمي الذي يمكن اعتماده كنموذج لدراسات علمية صرفة .

المقترحات :

استكمالاً لمتطلبات البحث ، ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث أجراء الدراسات والبحوث الآتية :

١- الغائية في الفن العربي الاسلامي .
٢- الغائية في الفن العراقي القديم .
٣- اللاغائية في رسوم ما بعد الحداثة .
٤- اللاغائية وتطبيقاتها بين الموسيقى والرسم . (دراسة مقارنة)
٥- اللاغائية وتطبيقاتها بين الشعر والرسم . (دراسة مقارنة)
٦- الغائية واللاغائية في الرسم العراقي المعاصر .

المصادر

*** القرآن الكريم**

١. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
٢. ـــــ : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب ت .
٣. ـــــ : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٤. ـــــ : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
٥. ـــــ : هيجل والمثالية المطلقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٠
٦. ـــــ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
٧. ابو ريان ، محمد علي : فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ب ت .
٨. إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٣ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٩. افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، مطبعة اوفسيت الشرق ، ط٢ ، طرابلس ، ١٩٨٠ .
١٠. آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونان من طاليس إلى سقراط ، ط٣ ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١١. ألياد ، مرسيا : مظاهر الأسطورة ، ترجمة نهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ب ت .
١٢. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر- التصوير ١٨٧٠- ١٩٧٠ ، دار المثلث للنشر والطباعة ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٣. اوزال ، حسن : نهاية الأخلاق ام حلول المبدأ الايتيقي المحايث ، www.aibayn.com
١٤. أوفسيانيكوف ، م. و ز. سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا ، دار الفارابي . بيروت ، ١٩٧٩ .
١٥. أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٦. بالاشوف ، أ. أ : الجمال في الفكر الماركسي ، ترجمة : يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٨ .

١٧. باونيس ، آلان : الفن الاوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٨. بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهور خلاصة الفكر الأدبي ، ط٢ ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
١٩. برجسون ، هنري : الضحك ترجمة سامي الدروبي وعبد الله الدائم ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٤ .
٢٠. ـــــ : الفكر والواقع المتحرك ترجمة ، سامي الدروبي ، مطبعة الانشاء ، دمشق ، د. ت .
٢١. برهية ، اميل : تاريخ الفلسفة العصر الوسيط والنهضة ، ج٣ ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨ .
٢٢. بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، ترجمة صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٢٣. بورا ، س.م : التجربة اليونانية ، ترجمة أحمد سلامة ومحمد السيد ، الهيئة العربية للكتاب ، القاهرة ، ب ت .
٢٤. بوفينسكي : تأريخ الفلسفة المعاصرة في أوربا ، ترجمة محمد عبد الكريم العراقي مكتبة الغرباني طرابلس ، ١٣٨٩هـ .
٢٥. بيرنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا ، ترجمة زهير مجيد ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٣ .
٢٦. التوحيدي ، ابو حيان : المقابسات ، تحقيق محمد توفيق حسين ، بغداد ، ١٩٧٠ .
٢٧. تومش ، ايان : بول كوكان ، ترجمة محمد عارف ، مطبعة اوفسيت المشرق ، مؤسسة المعاهد الفنية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٢٨. الجادرجي ، رفعة : حوار في بنيوية الفن والعمارة ، مطبعة رياض الريس للكتب المحدودة ، لندن – بيروت – قبرص ، ١٩٩٥ .
٢٩. جارودي ، روجيه : حفارو القبور ، ترجمة رانيا الهاشم ، منشورات عويدات ، بيروت ، ٢٠٠٣ .
٣٠. الجعفري ، ماهر اسماعيل ، و اخرون ، فلسفة التربية ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد ، ١٩٩٣ .
٣١. الجندي ، انعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت .
٣٢. جونو ، ادوارد : الفلسفة الوسيطية ، ترجمة علي زيعون ، دار الاندلس ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٩ .
٣٣. جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة سامي الدروبي ، ط٢ ، دار اليقضة السورية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٦٥ .
٣٤. جيلو ، فرانسواز ، و ليك كارلتون : حياتي مع بيكاسو ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٣ .
٣٥. حسن ، حسن محمد : الاصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي و دار الجيل للطباعة . القاهرة ، د.ت .
٣٦. ـــــ : مذاهب الفن المعاصر ، مركز الفكر العربي ، القاهرة ، ب ت .
٣٧. حسين ، كمال الدين : مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب والادباء العرب ، دمشق ، ١٩٩٧ .
٣٨. خباز ، حنا : جمهورية افلاطون ، مكتبة النهضة ، بيروت ، ١٩٨٣ .
٣٩. خواجة ، احمد : في الأخلاق النظرية والتطبيقية ، دار الغصون ، بيروت ، ١٩٨٥.

٤٠. دولوز ، جيل : نيتشة والفلسفة ، ترجمة أسامة الحاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٣ .
٤١. ديكارت ، رينيه : مبادئ الفلسفة ، ترجمة عثمان امين ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٤٢. ديكارت رينيه : التأملات في الفلسفة الاولى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٤٣. ديورانت ، ول : قصة الفلسفة ، ترجمة احمد الشيباني ، منشورات المكتبة الملكية الأهلية ، بيروت ، ب ت .
٤٤. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٤٥. الراوي ، نوري : الفن الالماني الحديث . المعهد الالماني ، بغداد ، ١٩٦٤.
٤٦. رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ج١ ، ترجمة فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ٦٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٣.
٤٧. رسول ، رسول محمد : الحضور والتمركز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
٤٨. روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ب ت .
٤٩. الرويلي ، ميجان ، (و) البازعي ، سعد : دليل الناقد الادبي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٠ .
٥٠. ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحي و جرجيس عبدة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١ .
٥١. ـــــ : تربية الذوق الفني ، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٨ .
٥٢. ـــــ : حاضر الفن ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥٣. ـــــ : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ترجمة لمعان بكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٥٤. زكريا ، فؤاد : نيتشة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
٥٥. الزهيري ، محمد عبد الكريم : نقد المدرسة التعبيرية – تسجيل الانطباعات المرئية بطريقة مبدعة ، جريدة الزمان ، العدد ٢٢٥٦ ، لسنة ٢٠٠٥ .
٥٦. زيدان محمود : الفلسفة النظرية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ .
٥٧. سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ، د.ت .
٥٨. ستاين ، جيرترور : بيكاسو ، ترجمة ياسين طه حافظ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٢ .
٥٩. ستبس ، وولتر : فلسفة هيجل - المنطق والفلسفة الطبيعية ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ، المجلد الاول ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .
٦٠. ستولينتز ، جيروم : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٦١. سرو ، رينية : هيجل والهيجلية ، ترجمة نهاد رضا ، دار الانوار ، سوريا ، ب . ت .
٦٢. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٢ .
٦٣. السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٨١ .
٦٤. سينليه ، جان أدوارد : الفكر الالماني من لوثر إلى نيتشة ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، مطبعة دار الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٨ .

٦٥. الشكرجي جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوران للطباعة والنشر ، سوريا ، ٢٠٠٢ .
٦٦. الشنيطي ، محمد فتحي : المعرفة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١.
٦٧. شيخ الارض ، تيسير : الفحص عن اساس التفكير الفلسفي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ١٩٩٣ .
٦٨. شيفر ، جان ماري ، الفن في العصر الحديث ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق , ١٩٩٦ .
٦٩. شينويد ، ج . ب ، و آخرون : قرن من الفلسفة ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ٢٠٠٢ .
٧٠. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ،١٩٨١ .
٧١. الصولي . أحميدة : المتلقي والعمل الفني ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، ٢٠٠١ .
٧٢. طاليس ، ارسطو : الاخلاق النيقوماخية ، ترجمة اسحاق بن حنين ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٩ .
٧٣. ـــــ : علم الاخلاق إلى نيقوماخوس ، ج١ ، ترجمة احمد لطفي السيد ، مديرية دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٤ .
٧٤. الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ١٢١ ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٧٥. الطويل ، توفيق : الفلسفة الخلقية نشأتها وتطورها ، منشأة المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
٧٦. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ .
٧٧. عبد الحميد ، شاكر: العملية الابداعية في الفن التصويري ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت : ١٩٨٧ .
٧٨. :ـــــ : التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، ١٩٩٤ .
٧٩. عبد العزيز، محمد : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب ، www.isalamonline.net . ٢٠٠٢
٨٠. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب.ت .
٨١. العقاد ، عباس محمود : دراسات في المذاهب الادبية والاجتماعية ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ب ت .
٨٢. علي ، نها : التعبيرية الثورة على التجسيم ،www.islamonlino.net .
٨٣. الغوثاني ، راتب مزيد : المعايشة الجمالية ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠٠٤ .
٨٤. فاولي ، والاس : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
٨٥. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٩٠ .
٨٦. فرويد ، سيغموند : الحلم وتأويله ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط٤ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٨٧. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
٨٨. فونتاني ، جاك : سيمياء المرئي ، ترجمة علي أسعد ، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠٠٢.
٨٩. القصاب ، سعد : مراجعات في الفن المعاصر ، www.Saadalgassab.com .
٩٠. قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية ١٨٨٠ – ١٩٠٠ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ .
٩١. قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٤ .

٩٢. كانط ، أيمانويل : نقد العقل الخالص ، ترجمة موسى وهبة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٨ .
٩٣. كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانؤيل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٩٤. الكـــردي ، راجـــح : دور الحـــواس فـــي عمليـــة المعرفـــة ، شـــبكة الانترنيـــت www.Biomalthkifa.com .
٩٥. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، د ت .
٩٦. كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .
٩٧. كرونـدن ، روبـرت : مـوجز تـاريخ الثقافـة الامريكيـة ، ترجمـة مـازن عمـاد ، الاهليـة للنشـر والتوزيع ، الاردن ، ١٩٩٥ .
٩٨. كيرزويل ، اديث : عصر البنيوية من شتراوس إلى فوكو ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٩٩. الكيك ، مصطفى : بين عالمين ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
١٠٠. ليفـاي ، مايكـل : مـن دافنشـي إلـى سيزان ، مـوجز تـاريخ الرسم ، ترجمـة فخـري خليـل ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ٢٠٠٠ .
١٠١. ليمـاري ، جـان : الانطباعيـة ، ترجمـة فخـري خليـل ، دار المـأمون للترجمـة والنشـر، بغـداد ، ١٩٨٧ .
١٠٢. مالكم ، برادبلي ، و ماكفارلن ، جيمس : الحداثة ج١ ، ج٢ ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٠٣. المبـارك ، عـدنان : آراء هيجـل الجماليـة ، آفـاق عربيـة ، العـدد ٩ ، السـنة السـابعة ، بغـداد ، ١٩٨١ .
١٠٤. محمد ، رمضـان بسطاويسـي : علـم الجمـال لـدى مدرسـة فرانكفـورت ، ادورنـو انموذجـاً ، مطبوعات نصوص ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
١٠٥. محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨.
١٠٦. محمد ، لقمان : المدارس الفنية التشكيلية ، www.Biomalthkifa.com .
١٠٧. محمد الشيخ ، ياسر الطـائري : مقاربـات فـي الحداثـة ومـا بعد الحداثـة ، دار الطليعـة ، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٠٨. محمد ، عبد المعطي علـي : تيـارات فلسفية حديثـة ، دار المعرفـة الجامعيـة ، كليـة الآداب جامعـة الاسكندرية ، مصر ، ١٩٨٢ .
١٠٩. مرسي ، احمد : بيكاسو ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٢ .
١١٠. مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ، المؤسسـة المصـرية العامـة للكتـاب ، دار القلم، القـاهرة ، ١٩٩٢.
١١١. ـــــ : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١١٢. ـــــ : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة
١١٣. ـــــ : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط١ ، القاهرة ، ب. ت .
١١٤. مطلب ، محمد عبد اللطيف : فلسفة الفيزياء ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .
١١٥. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤيـة ، ترجمـة فخري خليل ، دار المـأمون للترجمـة والنشـر، بغـداد ، ١٩٨٧ .
١١٦. نيومايـر ، سارة : قصـة الفن الحديث ، ترجمة رمسيس يونان ،سلسلة الفكر المعاصر بيروت ، ب.ت .

١١٧. هامشير ، ستيوارت : عصر العقل ، القرن السابع عشر ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٧٥ .
١١٨. هلال ، محمد غنيمي : مبادئ النقد الادبي الحديث ، دار العودة ، ط١ ، بيروت ،١٩٨٢ .
١١٩. هلال ، محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة ، ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
١٢٠. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٣ .
١٢١. هيث ، أدرين : الفن التجريدي اصله ومعناه ، ترجمة محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٢٢. هيجل : فن الرسم : ترجمة ، جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ .
١٢٣. ــ : فن الموسيقى ، ترجمة جورج طربيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠
١٢٤. ــ : مدخل إلى علم الجمال ، ترجمة ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، د. ت .
١٢٥. ــ ، الفن الرمزي ، ط٢ ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٢٦. هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، د. ت .
١٢٧. وودكروتش ، جوزيف : الانسان الحديث دراسة في مزاجه وقضاياه ، ترجمة بكر عباس ، دار الكتاب العربي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك ، ١٩٦٥ .
١٢٨. ويد ، نيكولاس : الاوهام البصرية فنها وعلمها ، ترجمة : مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٨٨ .
١٢٩. ويليك رينيه : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .
١٣٠. يونغ ، كارل كوستاف ، وآخرون : الإنسان ورموزه ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٤ .

المعاجم

١٣١. ابن منظور ، لسان العرب ، ج ١٥ .
١٣٢. انوود ، ميخائيل : معجم مصطلحات هيجل ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
١٣٣. روزنتال ، م. ي ، يودين : الموسوعة الفلسفية ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٣٤. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الأول ، معهد الإنماء العربي ، دمشق : ١٩٨٦ .
١٣٥. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، ودار الكتاب المصري ، ب ت .
١٣٦. العشري ، جلال ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
١٣٧. الفراهيدي ، الخليل بن احمد : كتاب العين ، ج ٤ .
١٣٨. لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية . مج ٣ ، ترجمة خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، ط٢ ، بيروت – باريس : ٢٠٠١ .
١٣٩. مدكور ، ابراهيم وآخرون : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١٤٠. الموسوعة الفلسفية الميسرة ، مج ٣ ، ط٢ المحدثة ، دار الجيل والجمعية المصرية القاهرة ، ٢٠٠٠ .

١٤١. الموسوعة الكاثوليكية : شبكة الانترنيت www.catholicencgclopedia.com .
١٤٢. النجفي ، فخر الدين بن محمد الرماحي ، مجمع البحرين ، ج ١ ، ب. ت .

الأطاريح والرسائل

١٤٣. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد : ١٩٩٧ .
١٤٤. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بابل ، ٢٠٠٠ .
١٤٥. حيدر ، نجم عبد : التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد : ١٩٩٦ .
١٤٦. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٧ .
١٤٧. الربيعي ، فاخر محمد : اشكالية المطلق في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بابل ، ٢٠٠٢ .
١٤٨. العبيدي ، جبار محمود حسين : اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
١٤٩. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بابل ، ٢٠٠٣ .
١٥٠. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في قانون ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بابل ، ٢٠٠٣ .

الدوريات

١٥١. امقران ، ياسمينة : بول كلي – انا واللون واحد ، مجلة فكر وفن ، العدد ٤٨ – ٤٩ ، المانيا ، ١٩٨٨ .
١٥٢. بغداد ، ١٩٨٠ .
١٥٣. بيردزلي ، مونرو . سي : ايمانويل كانط وعلم الجمال ، ترجمة احمد خالص الشعلان مجلة الثقافة الأجنبية ، العددين ٣- ٤ ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ٢٠٠٤ .
١٥٤. الحسين الزاوي : الحداثة والتصور التنويري للغة ، مجلة النقد العربي المعاصر ، العدد ١٢٣- ١٢٢ ، مركز الانماء القومي ، لبنان – باريس ، ٢٠٠٢ .
١٥٥. حيدر ، محمود : جدل الأخلاق العقلاني في فلسفة الحداثة وما بعدها ، مجلة الموقف الادبي ، العدد ٤١١ ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ٢٠٠٥ .
١٥٦. سانوليه ، ميشيل : الدادائية في الرسم ، ترجمة شاكر نوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد ٩ ، السنة الخامسة ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٥٧. صالح ، هاشم : مفهوم الحداثة بين الفكر والفن ، مجلة جسور الثقافية ، العدد ٥ ، السنة الاولى ، ٢٠٠٥ ، www.josor.net .
١٥٨. عبد الحميد ، بندر : سيزان - تأصيل التجديد بألوان وتصميمات ساحرة ، مجلة البيان ، العدد ٨٥ ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ ، www.albayan.com .
١٥٩. العرقي ، هادية : استيتيقيا كانط وبراديغم الوعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٢٣ ، ١٢٢ ، مركز الانماء القومي لبنان – باريس ٢٠٠٢
١٦٠. علي ، صلاح سليم : بيرانيسي الخيال الأسطوري ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١ ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٦١. العلي ، ميساء : التجريد والمحاكاة والفن الخالص ، مجلة بيان الثقافة ، العدد ٨٣ ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ .

١٦٢. الفريجي ، عبد الله : الافكار المسبقة وأسس بناء الوعي ، مجلة النبأ ، العدد ٦٤ ، السنة ٧ ، المستقبل للثقافة والاعلام ، الكويت - بيروت ، ٢٠٠١ .
١٦٣. كاندنسكي ، فاسيلي : كاندنسكي بقلمه ، ترجمة عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، العدد ٢ ، لندن ، ١٩٨١ .
١٦٤. المبارك ، محمد : سقراط ، مجلة الاقلام ، السنة ٣٩ ، العدد ٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
١٦٥. ـــــ : نظرات في علم الجمال الألماني ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٨ ،
١٦٦. محمود ، زكي نجيب : نافذة على فلسفة العصر ، كتاب العربي ، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي الكويت ، ١٩٩٠ .

- المصادر الأجنبية :

- Encyclopedia Britannica , (١١ thedition) , ١٩١١ . Article , " Art " . www . Encyclopedia Britrannica . com

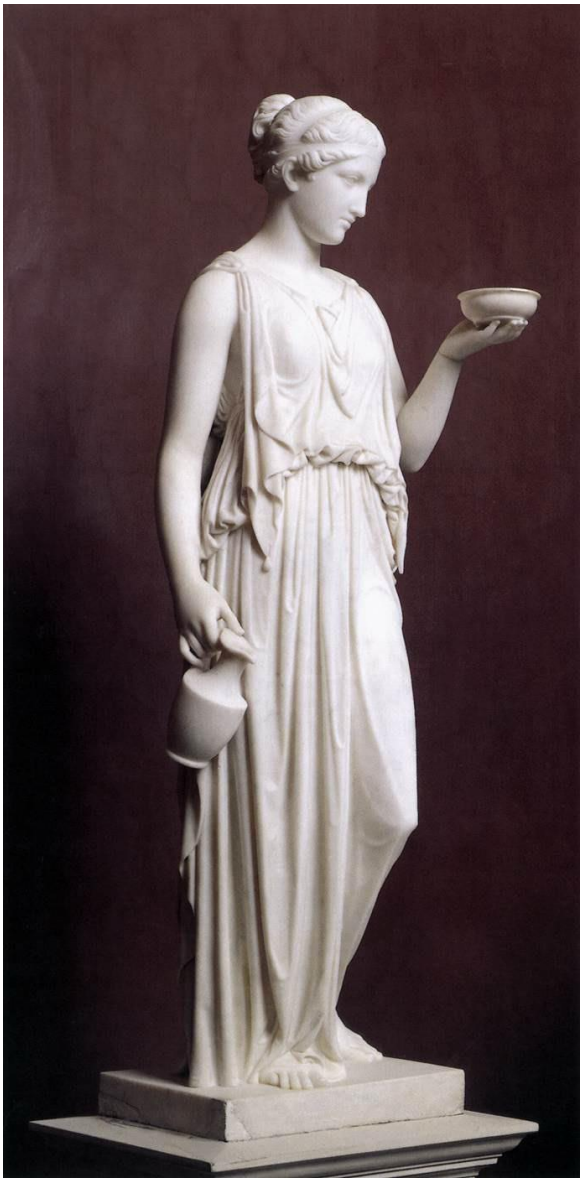
- F. Nietzsche, “La Naissancede La Tragedie “, Tran. Par (١) Genevieve Bainquis, Gallimard, Clifton, ١٩٥٩, P.١٧-٢١.
- Kant K I: Critque of Judgement ; tran . J . H . Berneivd (١) ,seco printing , hafner publishing , CO. ING , New York , ١٩٦١ , P. ٣٧ .

- Hegel . F: Acsthetic , tran , T. M Knox , Oxford , VO ٢ , UK , ١٩٧٥ ,P١٠٣٨
- Habermas , gurgen : Discours Philosophique de la modernite , Gollimard : ١٩٨٨ , p. ٢١١.
- Descharens,Robert : Salvador Dali, Translated by Eleanor , R Mores , Harry N . Abrams , Publishers , New york ١٩٧٩- p١٨.
- Meekeren , Erwin , Van : Starry Starry Night , Remeron Soltap , N.L. Amsterdam , ٢٠٠٣ , P. ١٠٤

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)



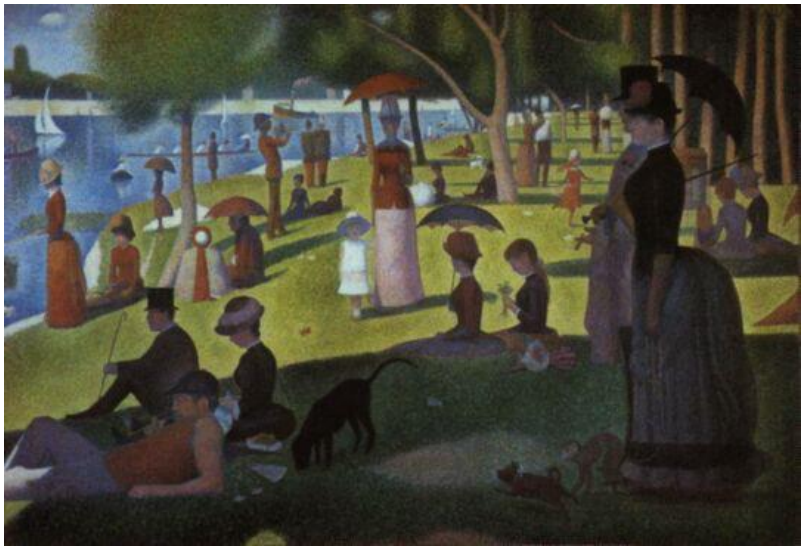
شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

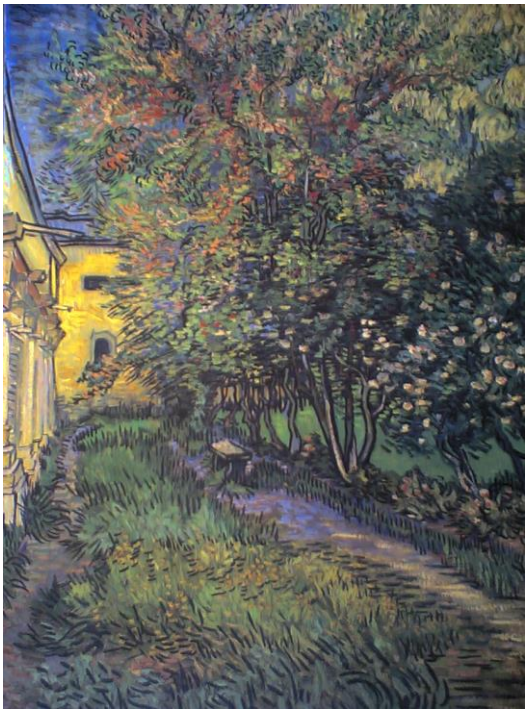
شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)

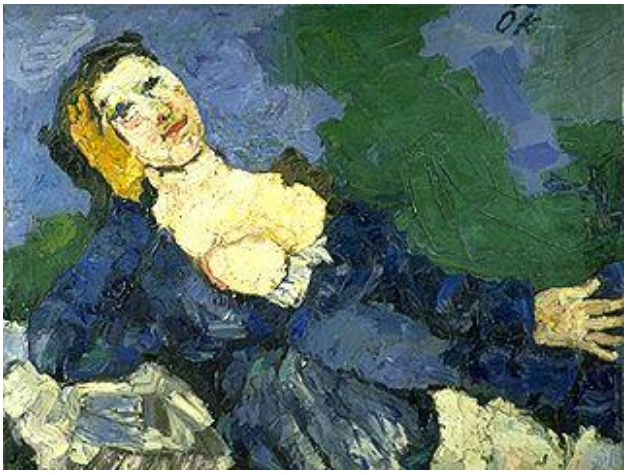
شكل رقم (١٠)



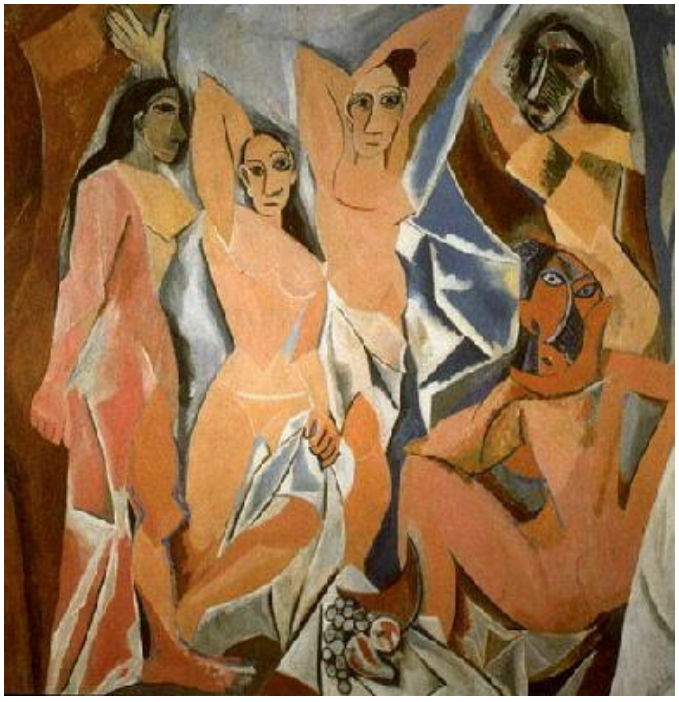
شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)

شكل رقم (١٨)

شكل رقم (١٩)

شكل رقم (٢٠)

Жираф в огне, 1936-1937. Дерево, масло.

شكل رقم (٢١)