الحَدْس و تطبيقاته في الرسم الحديث

أطروحة تقدم بها

علي مهدي ماجد

الى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، و هي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة التربية التشكيلية / رسم

إشراف

الأستاذ المساعد	الأستاذ
د. مكي عمران راجي	د. علي شناوة وادي

١٤٢٤ هـ

٢٠٠٣ م

Intuition And Its Applications In Modern Painting

By

Ali Mahdi Majid

Thesis Submitted To The Council Of The College Of Art Education, University Of Babylon In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of (Ph. D) In Plastic Art Education/ Painting

Supervised by

Prof. Dr.
Ali Shnawa Wadi

A. Prof. Dr.
Mekki Umran Raji

٢٠٠٣

الاهداء

- الى زوجتي

اقدم بعضاُ من فيض وفائكِ وصبركِ

- الى ابنائي، نشوان وسنان وعبدالله، وابنتي روشان. أملاً في حب الحكمة.

- الى اخوتي واخواتي .. حباً واعتزازاً

- الى كل من رفع اكف الذراعة . ودعا لي دعوة خير.

علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

اقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس واعضاء لجنة المناقشة، بأطلاعنا على اطروحة الدكتوراه الموسومة (الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث) للطالب (علي مهدي ماجد) وناقشناه في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها، وقررنا قبولها بتقدير (امتياز) لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية التشكيلية/رسم، والتوصية بتعضيدها.

التوقيع
الاسم:أ.م.د.حسن مجيد العبيدي
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً

التوقيع
الاسم:أ.م.د.عاصم عبدالامير الاعسم
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً

التوقيع
الاسم:أ.م.د.عبدالسادة عبدالصاحب
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً

التوقيع
الاسم:أ.م.د.عارف وحيد ابراهيم
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً

التوقيع
الاسم:أ.م.د.مكي عمران ناجي
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً/المشرف

التوقيع
الاسم:أ. د.علي شناوه وادي
التاريخ: / /٢٠٠٣
عضواً/المشرف

التوقيع
الاسم:أ.سعد عبدالامير الطائي
التاريخ: / /٢٠٠٣
رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صدقت هذه الاطروحة من لدن كلية التربية الفنية/جامعة بابل.

التوقيع:
الاسم:أ.م.د.عباس جاسم الربيعي
التاريخ: / /٢٠٠٣
عميد كلية التربية الفنية

شكر وتقدير

بعد الحمد والشكر لله رب العالمين الذي لـه المنـة و الفضـل من قبل و من بعد . و الصـلاة و السلام على اشرف خلقه محمد صلى الله عليه وعلـى أله و صـحبه و سلم .لابد للباحث بعد اكمـال اطروحته , ان يتقدم بالشكر و العرفان الى المشرفين علـى الاطروحـة , أ.د. علـي شـناوة وادي و أ.م.د. مكـي عمـران راجـي , علـى حرصـهما و مـا بـذلاه مـن جهـد و متابعـة لمجريـات البحـث . تمنياتي لهما بالصحة و العافية و مزيد من النجاح و التوفيق .

كما يتقدم الباحث بالشكر الى الاساتذة رئيس و اعضـاء مجلس كليـة التربيـة الفنيـة, لموافقتهم على موضوع البحث و اقراره . مع الشكر الى أ.م.د. عبـاس نـوري خضـير , رئـيس قسم التربيـة التشكيلية . كذلك يتقدم بالشكر الجزيل الـى أ.م.د. عبد السـادة عبد الصـاحب , الذي لـم يتـوان عن تقديم أي عون او مساعدة يحتاجها الباحث . كما يشكر الباحث أ.م.د. عاصم عبد الامير, صـاحب الفضل في توجيه الباحث لعنوان بحثه . اضـافة الى ملاحظاته العلمية الدقيقـة. والشكر الجزيـل ال أ.م.د. حسـن مجيـد العبيـدي علـى مـا ابـداه مـن نصـح و توجيـه . ولا يفـوت الباحـث مـن ان يتقدم بالشكر الجزيل الى أ.م.د. صباح عطوي على اعانة الباحث لغويا وتقديمه للباحث بعض المصادر اللغوية .

ويقدم الباحث الشكر و العرفان الى التدريسي مجيد حميد حسون , الذي رافق الباحـث وابـدى له المساعدة طوال فترة الدراسة. كما يشكر الباحث أ.م.د. كاظم نوير أ.م.د. عبـاس جاسم, لاعـارة الباحث العديد من المصادر. كذلك يقوم الباحث شكره الـى التدريسـيين ريـاض هلال وباسم احمد العسماوي ومحمد علي جحالي وعلي العبيدي, لمساعدة الباحث واعارتهم له بعض المصادر.

كما يقدم الباحث شكره الى السادة , صـفاء عبد الالـه وحـازم الصـافي, لاعـارة الباحث بعض المصادر المهمة. كذلك يشكر الباحـث القـائمين علـى ادارة مكتبـة كليـة التربيـة الفنيـة. وخصوصـا الانسة رقية, لمعاونتهم في تقديم ما يفيد الباحث من المصادر.

كما لا يفوت الباحث ان يتقدم بجزيل الشكر والامتنان الى الاخ داخل حسين كسـوب علـى مـا اعانني به وعائلتي.

واخيرا يتقدم الباحث بالاعتذار لكل من عاونة وتمنى له الخير ولم يرد اسمه .. دعائي للجميع بالتوفيق. ومن الله العون .

الباحث

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الاول :	١-١٣
مشكلة البحث و اهميته و الحاجة اليه	٢
هدفا البحث	٩
حدود البحث	٩
تحديد المصطلحات	٩
الفصل الثاني : الاطار النظري	١٤-١١٨
المبحث الاول : الحدس معرفيا	١٥
المبحث الثاني : الحدس جماليا	٤٢
المبحث الثالث : الحدس في الرسم الحديث	٧٣
مناقشة الاطار النظري و مؤشراته	١٠٢
الفصل الثالث : اجراءات البحث	١١٩-١٨٤
مجتمع البحث	١٢٠
عينة البحث	١٢٠
اداة البحث	١٢١
منهج البحث	١٢١
تحليل العينات	١٢٢

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع	١٨٥-١٩٥
النتائج	١٨٦
الاستنتاجات	١٩٣
التوصيات	١٩٤
المقترحات	١٩٥
المصادر و المراجع	١٩٦
الملاحق	٢٠٦
ملخص البحث باللغة الانكليزية	١١٩

مشكلة البحث و اهميته و الحاجة اليه :

منذ وقت مبكر من تاريخ البشرية, و الانسان في صراع دائم مع الطبيعة, يسعى بما يمتلك من ملكات معرفية فتح قنوات للتأمل و التفكير للاجابة عن العديد من التساؤلات التي تكفل له تفسير ظواهرها و تسخيرها لارادته او التكيف مع حيثياتها. و لم تقتصر رؤيته للطبيعة على ماهو مرئي من الظواهر, بل تخطى ذلك بالبحث في جوهر و علة الاشياء و ما يقبع بها من روح محركة لها املاً في تحقيق نوع من التوازن بينه و بين عالمه . فكان من سبل معرفياته , معرفة حدسية هي الاجدر بكشف الحقائق حين تقصر المدركات الحسية و الاعراض الجزئية على بلوغ الحقائق العلمية و المطلقة او التي توحد بين ثنائية المادة و الروح , و الظاهر و الباطن . و تقريب ماهو غائب لما هو ظاهر, أي انه ارجى كل مدركاته بالحسي الى صور ذهنية شاملة ذات خطى ميتافيزيقية .

والفن بوصفه تجربة خلاقة , و ضرورة من ضرورات النفس الانسانية في حوارها المعرفي و الوجداني مع الوجود , قد استوعب كل صور الوجود أبعاده الروحية و المادية, وحظي بتفرد و حرية في الرؤية لاترتكز على منطقية العقل او القياس العلمي الاستدلالي .. (فالنظرة الجمالية للاشياء , لا تحتاج الى تحليل او تبرير , فلا القانون الطبيعي يفسرها و لا القانون الغائي يعللها .) (١٠١ ص ١٠)

يمكن تلمس تاثير الحدس – كنشاط معرفي – في مختلف مراحل الفن, فما نجده في الفن البدائي – مثلا – استحضر روحا و اسلوبا في الفن الحديث, (فهذا التاريخ يواكب و يعتمد على التطور الموازي لموقف الانسان الوجداني تجاه الكون.) (٥٩ص٩٢) او كما يقول (بيكاسو): (ليس للفن حاضر و لا مستقبل , و الفن الذي لا يقوى على تاكيد نفسه في الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته ابداً , و الفن المصري و الاغريقي لايمتان الى الماضي , انهما اكثر حياة اليوم مما كانا في الامس .) (٨٤ ص ٢٣٧) و (٥٩ ص ٢٣٧) وعلى الرغم مما في الفن من تحولات جوهرية تصل الى حد التعارض , فان تموجات الحدس و مستوياته تواكب ذلك التعارض او تجانسه , تبعا لما يكتنف الفن من صور ذهنية (حدس) يمكن ان تتفاوت في اصالتها و عمقها بأقترابها او تباعدها عن صور العالم المادي و تلقيات الحس المباشرة , و لان العملية الابداعية في النهاية لها شروطها الجمالية و الفنية المستقلة الخارجة عن المنطق العقلي الاستدلالي .

لقد ارتبطت الصور الذهنية الفنية في مراحل عدة , بالصورة الغيبية و الحقائق الروحية, فكان الدين الوضعي و الالهي شديد الصلة بالفن (فالشعور الفني في الانسان هو الشعور الديني الذي يجعل العواطف منسجمة متآلفة تلتقي في نزعة واحدة متواجدة في مطلق الغيب و الطقوس المتبعة لارضاءه .) (٤٩ ص ٩١) وتأتي فاعلية الحدس في سبرغور النفس الانسانية في تماهيها مع الغيب و تناعمها مع معطيات الفن الذي يحدس ذلك الغيب المقدس ويحيله الى رموز مجردة .

اعتقد الرجل البدائي ان ظواهر الطبيعة مباطنة لقوى روحية تحركها و تفوقها و كأن لها قدرة المطلق لفقدان التفسير السببي وسيادة التفسير الغيبي . (فجميع الاشياء بالنسبة اليه تعتبر مسكونه بالروح , اكانت هذه الاشياء حية او جامدة .) (٦١ ص ٤٤) لذا ارتكزت صيغ التعبير الفني على حدس فطري عبر من خلاله بتلقائية عن مخاوفه من الحياة و تحكماتها , ممازجا في صورة ذهنية بين المرئي واللامرئي . فالرجل البدائي حين يخلق عملا فنيا (باعتباره عملا من اعمال الاستعطاف السحري , فانه يهرب من التحكمية السائدة في وجوده و يخلق ماهو بالنسبة اليه تعبيرا مرئيا عن المطلق .) (٥٩ ص ٨٨) فهي اذن رؤية حدسية شمولية ايحائية تكشف عن مكانية خارج الزمان , مكانية مصوغة لتكون معادلا موضوعيا للذات الوجدانية . كما يتساوق الحدس مع الشكل المجرد ليخلق تجريدا هندسيا خالصا , ممتثلاً بذلك لرؤية كلية

افترضت اختزال الاشكال و تحميلها صفة رمزية تتوافق مع انفتاح الذات العارفة و انسجامها مع موضوعها الجمالي .

ان المنطلقات المعرفية و الجمالية و تطبيقاتها في الفن البدائي , تقارب في ملامحها العامة مما تداول في فن الرسم عبر القرون . وفي هذا الصدد يقول (هاوزر) : (الغريب في الرسوم البدائية انها تكشف في عهدها الغابر عن جميع المراحل المميزة للتطور التي مر بها الفن في العصور الحديثة .) (١١٢ ج١ ص ١٥) واتي حملت على الدوام على طاقة حدسية تلخص بجلاء المعنى و الجوهر المراد بكل ابعاده في صور فنية . ومثلما يقول (هربرت ريد) : (ان كل فترات الفن كانت حيوية محركها الحدس .) (٩٧ ص ٣٢) .

وبالامعان في فنون الشرق – الهندي و الصيني – و الفن المصري و الرافديني والاغريقي القديم , نطالع بوضوح سلطة الدين التي حملت الفن على تأكيد البعد الروحي المتمازج مع البعد المادي في وحدة حدسية كلية . فالفن في الشرق الاقصى وبتاثير الديانة البوذية , قد امن بوحدة الوجود* فجاءت نظرته قائمة على البصيرة لا البصر التي تستوحي (تلك الوحدة الصوفية التي تدمج الكون ككل واحد على اختلاف مافيه من كائنات .) (١٠١ ص٢٤) اما الفن الرافديني فلم يتخط تأملات الفكر المجرد و الرؤية الحدسية كرؤية باطنية للامساك بحقيقة الوجود المادي و الروحي , وهذا ما دعا الفنان الرافديني – السومري خاصة – الى تحريف و تحوير الظواهر و تحميل اشكاله بعداً غيبياً مجرداً ازاح من خلالها الابعاد الزمانية والمكانية للعالم المادي و التأكيد على المعنى الجوهري الكامن خلف الظواهر كأشكال سامية ذات طابع كوني شمولي ..(الشكل ١) ولم يبتعد الفن المصري القديم كثيرا عن ذلك المنحى الروحي , و عمل الحدوس على تأكيد الصور المجردة من خلال ربط العالم الواقعي بعالم الغيب . (فالفن المصري القديم هو قبل كل شيء صورة معبرة لشعب اقام حياته على مبادئ الخلود و اللانهائية .) (٥٢ ص ١٦) ... و الفن الاغريقي في مرحلته الاولى . استمد الروح الشرقية – المصرية و الرافدينية – وسعت الحدوس و بتأثر الايمان بالاله , الى تجريد الصور المرئية , فكان (هذا التجريد موجها الى العلم بالحقيقة و الجوهر و الماهية وراء المحسوس .) (١٠٥ ص ١٦٣)كما تتساوق الميثولوجيا (الاسطورة) و الرؤية الحدسية المجردة التي تفسر الواقع خارج حدود المنطق العقلي . و الاسطورة وان نشطت في مجال الادب , الا انها تقدم رؤية ابداعية و جدانية شاملة للوجودين الفيزيقي و الميتافيزيقي و تفسير الظواهر و حقائق الوجود طبقا لمخيلة منشطة للحدوس – وهذا ما حدا بـ (شيلنج) الى تمجيد الاسطورة كونها توائم حدسيا بين ثنائيات الروح و الطبيعة او الذات و الموضوع .

ان الفنون في الحضارات الاولى – الواردة الذكر – عملت على نحو مقارب وفق مستوى حدسي يفعل من الاشكال التشبيهيه ويجردها بما يجعلها توحد بين العالمين الخارجي و الداخلي او المادي و الروحي في نظرة كلية تبيح للحواس التدخل على نحو مباشر في بنية الحدس و الصورة .

وفي مستوى اخر من الحدس و في المراحل اللاحقة من الفن الاغريقي , حين تخلى الحدس عن التعبير بصورة فطرية عن ذاته , عندما خفضت العاطفة الدينية ولم تعد تشكل قوة ضاغطة على الوجدان , يقابل ذلك محاولة عقلنة الصورة , فكانت الاشكال تستبطن المضمون الروحي بوحي حسي و عقلي و اقلمته ليكون ممكنا ضمن تشكيلة الواقع , (فتمثل الاغريق الهتهم بصورتهم البشرية) (١٣ ص ٥٥) , وبرعوا في الاشكال التجسيمية وبالمقاييس الانسانية المصاغة وفق النسبة الذهبية (the goldn section) التي يعدها الفنان الاغريقي مثال الجمال .

* وحدة الوجود pantheism تعاليم فلسفية ترى ان الحقائق الالهية متجلية في الطبيعة و متوحدة معها . للمزيد انظر (١٢٦ ص ٢١٣) و (١٢٥ ص ٥٨٠) .

لقد امن الاغريق بالحدس ممثلا بالالهام (Inspination), حتى ارساها (افلاطون) كنظرية تقود الابداع عن طريق الاشراق الفجائي للالهام بوحي الهي , لذا فالالهام قدرة مطلقة لم يبحث في مكوناته او القوى المعرفية الكامنة خلفه .

في ذات المستوى من الحدس , نجده في فن النهضة الايطالية , بحكم استلهامه للمبادئ الاغريقية , و ظهور الحركة الانسانية (Humanism) التي احيت الفردية و اكدت على الهموم الدنيوية , ومنها (انعدم وجود الثنائية المطلقة للانسان و العالم) (٦١ ص ٨٧) امام مطلقية الانسان الذي يعد الحقيقة العيانية الفعالة و التي على اساسها ظهرت عقيدة العبقرية التي ميزت قدرات الانسان و منها معرفيته الابداعية الخارقة , فمنح الفنان حرية البحث في الجمال على اساس من حساسيته الخاصة تجاه الموضوع الذي تركز حول الانسان كمجال للتعبير المؤثر في النفس . و ربما كانت هذه الفترة هي الاولى في التاريخ التي وضعت الفن والحدس في مواجهة مباشرة مع العلم و العالم المادي , الا ان قانون الجمال المتحكم في الصورة (قد نظم بواسطة الفكر على شكل قوانين في عملية تجسيد الطبيعة ,) (١٢٨ ص ٥٩) الذي يبيح النظرة الايهامية بالعمق و الذي لم يتجرد عن الانفعال بجمال المرئي على نحو كلي كنوع من الاندماج الشعوري في عالم الموضوع الجمالي . و الفن كما يراه (دافنشي): (كشفا في الدرجة الاولى لخفايا المشاعر في النفس الانسانية.) (١٣ ص ٨٨) لذا لا يمكن وصف الحدس كعيان مباشر للمعطى الحسي , بل هو حدس الذهن للنموذج الجمالي الذاتي الذي يتلمس مداه كقيمة اوماهية مستلهمة من الظواهر . و هذا ما يجعل الخطاب الجمالي المؤسس على الحدس , متميزا عن الخطاب العلمي المرتكز في معرفيته على الجزئي و الاستدلال , و بمعزل عن اهتمامات الذات و ذائقيتها .

ان المدى الحقيقي للحدس في شكله الخالص , يتمثل بجلاء في الفن الاسلامي . حين تخلى الفنان المسلم عن تمثيل العالم الحسي و الاشكال التشبيهية ولجأ الى الصور المجردة التي تعجز القوى المعرفية الاخرى عن استحضارها . (ان هذا الفن كان يقوم على معنى الحدس , اذ عن طريقه يمكن ادراك الجوهر ... لانه يجتاز الحدود العرضية و المادية لكي يستقر دون اية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله سبحانه .) (٧٩ ص ٦٧) وقد دعمت العقيدة الاسلامية الرصينة هذا التوجه القائم على الايمان بوحدانية الله و سرمديته و فناء الكائنات. وعلى الرغم من توفيق هذه العقيدة بين الحياة المادية و الروحية, الا ان ترجيح الروح على المادة, جاء لافضلية الحياة الاخرة على الحياة الدنيا الزائلة ﴿ وللاخرة خير لك من الأولى ﴾ (الضحى الاية ٤) , هذا ماجسده الفنان عبر المنظور الروحي المجرد الذي يحاول من خلاله التواصل مع عالم غيبي مطلق , بواسطة الصور التي يتيحها الحدس. (الشكل ٢).

وتقترب هذه الرؤية مع ما سبق للفن المسيحي في مراحله الأولى تأكيده من خلال تدمير ماهو مادي لارتباطه بالحياة الدنيوية (الخطيئة) و الالتفاف حول الروح كسبيل للخلاص, (فالروح المسيحية كانت تنظر إلى الصلة بين الإنسان و الطبيعة , أو بين الروح و الجسم, نظرتها إلى شيئين متعارضين. وان الخلاص هو بالقضاء على احد الطرفين وهو هنا بالطبع الطرف الثاني .) (٢٥ ص ٥٣)

ان للمخيلة و الوجدان , اثرهما الفاعل في تشكل الحدوس الجمالية التي تنهض بها الذات لتسمو فوق الطبيعة و مظاهرها و تحقيق العمق الروحي و تقصير المسافة للوصول الى المطلق . ضمن هذا المسعى , استحضرت الرومانسية القوة الالهامية المدعمة بالخيال التي تنوء بها الذات المتحررة التي اسقطت كل حجج العقل في بلوغ الغايات الجمالية المطلقة , و المثول لتجربة حلمية خالصة قائمة على رؤية القلب خارج كل اعتبار يتصل بالصدق الموضوعي . (فالرومانسية , تضفي مظهرا غامضا على ما هو مألوف , ويخلع على المعلوم شرف المجهول ونسب إلى المتناهي دلالة لامتناهية .) (١٣ ص ١٢٣) فالحدس الرومانسي بالوقت الذي ينسل إلى منطقة الصور الغيبية المتخلية , إلا أن حيثيات هذه الصور يعتمد في تطبيقاتها على الأشكال المرئية كمسوغ للذات ينتخب منها ما يشاء و يركبها بكيفيات و علاقات جديدة (الشكل ٣).

إن الحدس الذي يستحث كل ما هو كامن في النفس الإنسانية من معارف و خبرات في تكشفه المفاجئ الذي يوجز كل شي في صورة .لا تستوقفه حواجز الزمان والمكان فينفذ بحرية ومرونة في كل اتجاهات المعرفة ومنها اللاوعي أو العقل الباطن .والفنان برؤيته الشمولية وتلاعبه الحر المتخيل وتركيبه النفسي الحساس , ما جعل صوره وأشكاله تبدو تجليات للاوعي. فالأعمال الفنية السومرية -مثلا - استباحت الأشكال التي تعد خرافية بمنطق الوعي. كذلك فأن إطلاق مخيلة الفنان يجعل الصور متاخمة لعالم الأحلام ومعارضة لحيثيات العقل الواعي. واللاوعي لا يستمد كل مؤونته من الأحلام, بل وكما يقول (يونك): (إن ثمة مظاهر لا واعية حتى في إدراكنا للواقع . ويضيف : لا يمكننا أن نكون على دراية بالواقع إلا في لحظة حدس .) (١١٦ ص ٢٠) ولا تنفصل صور الحدس عن ما يظهره الوعي واللاوعي من رموز كصيغ مجردة تختزل الصورة التي تمسك بالجوهر الباطن الذي يتعارض مع أي نوع من المطابقة أو المحاكاتية .

مما يتقدم , يتبين إن الفن يرتبط بوثاق من الحدس , لان معرفيته تتيح انفتاح الرؤية بما يتخطى حسيتها ويطلقها لتمثل روح المرئي وصورته الجوهرية , أو ترحيل المرئي لما هو كوني أو مطلق أو العكس , يعزز ذلك المنحى المجرد للحدس واقترانه بالنظرة الشمولية وتوحيد ما هو متعارض أو قصي في كل منسجم تتيح التعرف على كيفيات جديدة من الصور.

إن الرسم الحديث . يعد أشد الفترات إثارة وتنوعا , فلم يحدث مسبقا إن تغير الرسم بهذه السرعة أو استكشف الرسامون بحماسة هذا العدد من الاتجاهات المتنوعة والنزعات الذاتية. (فإذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان , إلا انه من العبث إن تجد في الفن الحديث مثل هذا التحديد .) (١٠٣ ص ١٩٠) وحين دخل الرسم الحديث معترك الحداثة , فقد ساهم على خلق معاييره الخاصة فلم يعد الفنان مطالبا بأن يصب عمله في قوالب مألوفة , فلا يستطيع أن يحقق ايهاما كاملا إلا بانعزاله عن الواقع وتحويله إلى عالم مثالي من الأشكال المجردة بحكم وتأثير الحدس في الأسس والعلاقات والبناءات والتكوينات ومنحها قيمة مطلقة .لقد دعمت طروحات الشاعر الفرنسي (بود لير) هذا التوجه في تحرير الخطاب البصري من محدودية الرؤية الجزئية إلى معرفية الحدس المدعمة بالخيال والوجدان وبما بلور مفهوما خاصا للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود , وهي عند (بود لير): (مزيج بين دكتاتورية المتخيل التي تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة وبين الانا الحرة .) (١٣٢ ص ١٧) وعلى الرغم من هذه التبادلية والخليط المتجانس بين الفن والحدس والحداثة واتفاقهما على البحث الرؤيوي الحر . إلا أن هذا الخليط وأطرافه يبقى غامضاً ًفي معطياته المفاهيمية والتطبيقية , اثر التبدل الجوهري في ذهنية العصر الحديث واهتماماته .

إن الفكر الجمالي والفني وانعكاساته على البنية التصويرية الأسلوبية وان بدا مستقلاً بذاته بعض الشيء لم ينفصل عمله عن فكرية ومفاهيمية معقدة . ففلسفة هذا العصر (لم تعد تجد للإنسان طبيعة محددة أو ماهية ثابتة كما كان الحال في الفلسفة التقليدية.) (١٠٣ ص ١٩١) فأحتل الحدس حيزاً مهماً من اهتمام الفلسفة فجاءت صوره وكيفياته وتجلياته المتنوعة في الفن متساوقة والتنوع الذي جاءت به الفلسفة . فالمثالية, أكدت على الحدس كنشاط ذهني مستقل ندرك به الجمال الامثل . فيذهب (كر وتشه): (إن الفن هو معرفة وصورة ,وثمة وحدة بين المعرفة الحدسية أو التعبيرية وبين الواقعة الجمالية و الفنية .) (٨٨ ص ١١) و يذهب الصوفيون الى ابعد عن ذلك , اذ يرجعون النتاجات الفنية الى ملكة جمالية عليا موازية للحدس الذهني, و هم يصعدون الفن الى دائرة الفكر المطلق مؤكدين خلوده (١١٥ ص ١٢). و في اتجاه مقابل وجه التجريبيون حدوسهم نحو العالم الحسي و الوقوف في حدود التجربة, وان اللذة الجمالية الباطنية الشخصية لا تتأتى الا عن الطريق المؤثرات الخارجية . اما الماديون فقط ربطوا بين الوعي الجمالي و الوعي الاجتماعي, (وان الجميل لا يكون جميلا الا اذا تحققت فيه وحدة الظاهر و الجوهر .) (٨٨ ص ١٣) .

في ضوء ما تقدم , فان موضوعة الحدس انما تتطلب الدراسة و التعرض لشتى النظريات و الطروحات الفلسفية والجمالية التي تفيد البحث في الوصول الى مؤشرات تحدد طبيعة الحدس

كنشاط معرفي وجمالي يقف بتجلياته في مواجهة كم من انماط ورؤى و اتجاهات مفاهيمية و فنية , خصوصا بعد ان شهد الفن الحديث تحولات جوهرية في الرؤية ترتب عليه الابتعاد عن التجربة الحسية المظهرية و النزوع لاستحصال ماهو خفي وروحي ومطلق , وبكيفيات متعددة .

من هنا تستوقف الباحث جملة من التساؤلات , تعد مشكلة البحث الحالي , وعلى الاتي :

- هل يقف الحدس وراء الاسباب الجوهرية في المتغيرات المنهجية و القيمية في اتجاهات الرسم الحديث ؟
- هل يمكن ايجاد مقاربات مفاهيمية , وفيما بعد اجرائية بغية الوقوف على طبيعة الحدس و انواعه في الرسم الحديث ؟
- الى أي مدى تحدث المعرفة الحدسية تغيرات في الصياغات التكوينية البنائية في العمل التصويري الحديث ؟

من خلال الاجابة عن هذه الاسئلة ووضع الحلول لها تتجلى اهمية البحث بألقاء الضوء على طبيعة الحدس و انواعه و أليات اشتغاله في العمل الفني ودوره في احداث التحولات البنائية و الاسلوبية , و ماتنهض به الذات المبدعة من قدرة على استثمار قواها الكامنة واحالتها الى صور راكزة تتشكل منها اللوحة على نحو فريد . كما تبرز اهمية البحث من خلال الربط الفلسفي بين مبحث المعرفة و مبحث القيمة و محاولة خلق ابستمولوجيا (Epistemology) * جمالية قوامها الحدس .

ان دراسة الحدس سيكشف عن انبعاث الروح الشرقية في الفن الاوربي , تلك الروح التي ارست معرفيتها قيما جمالية و فنية , ووجهت اليه انظار الغرب الذي اشغلته ماديته وانعماسة المعرفي بالعالم الحسي . فحرر الفنان الغربي عقله و مخيلته من اسر الواقع و ما فرضه من معالجات تصويرية ارستها فنون النهضة . فتحوله قاده الى استنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن القوى الروحية و الخفية . (فتأثير الفن الشرقي كان خليقا لاستحسان تجريدي في اعمال الفن عموما .) (٦٠ ص ١٣٦) ويقول (اودنيس) في هذا الصدد : (اذا كان الغرب يتقدم في معرفة الشيء , فأن، الشرق يتقدم في معرفة الذات, وكلاهما يسبحان حضاريا في ماء واحد .) (١٣٢ ص ٥١) ان اطلاق مديات الوعي المعرفي و الجمالي عند الفنان الغربي, اسهم في تفعيل الحدس فكرا و تطبيقا ليشمل حالة انسانية اكثر عمقا و شمولا. وعليه, فالبحث الحالي لا يعد بحثا و صفيا يحاكي الادبيات التي تعنى بموضوعة الحدس, انما هو بحث فاعل يتقصى الحدس و يؤسس له ويوجد تطبيقاته في الرسم الحديث .

بناءً على ما تقدم , تبرز الحاجة الماسة لموضوع البحث , كمحاولة بكر في ميدان الاختصاص , و كخطوة علمية لتكريس الاطر المفاهيمية في تبادلها و انسجامها الحتمي مع اتجاهات الرسم الحديث . لذا سيفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال و الفن والنقد على السواء , كما سيفيد الباحثين في مجال الفن التشكيلي خصوصا من خلال مضامين البحث النظرية و الاجرائية , املا في ان يكون هذا البحث منطلقا لدراسات اكاديمية مستقبلا .

هدفا البحث:

يهدف البحث الحالي تعرف:

١- المفاهيم المعرفية و الجمالية و الفنية للحدس .

٢- تطبيقات الحدس في الرسم الحديث .

---

* الابستمولوجيا , دراسة نقدية لمبادئ العلوم المختلفة و فروضها و نتائجها , و تهدف الى تحديد اصلها المنطقي و قيمتها الموضوعية ... و يربط قسم امثال (باشلار) بين الابستمولوجيا ونظرية المعرفة من حيث انهما يقومان اصلا على العلاقة بين اللذات المدركة و الموضوع المدرك . للمزيد انظر : (١٢٦ ص ١) و (٣٢ ص ٩٣) .

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على دراسة الحدس معرفيا وجماليا وفنيا وتطبيقاته من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لحركات الرسم الاوربي الحديث و اتجاهاته: الانطباعية, الوحوشية, التعبيرية, التكعيبية, التجريدية, السريالية. وللفترة من ١٨٧٠ – ١٩٥٠ .

تحديد المصطلحات :

١- الحدس Intuition :

وردت كلمة حَدس في اللغة العربية , بمعنى الظن و التخمين , فيقال يَحدس – بكسر الدال – أي يقول شيئا برأيه (١٢١ ص ١٢٦) . و جاء في لسان العرب) عن (الازهري): (الحدس التوهم في معاني الكلام و الامور . بلغني عن فلان امر وانا احدس فيه أي اقول الظن و التوهم . و تحسّس اخبار الناس , تخبرّ عنها واراغها ليعلمها من حيث لا يعرفون به ... واصل الحدس الرمي , ومنه حدس الظن انما هو رجم بالغيب .) (٩٧ ج٦ – ص ٤٦ – ٤٧) كماتأتي كلمة حدس في اللغة لتشير الى سرعة الفهم و الاستنتاج . و تشير ايضا الى اتمام الامر و انتهائه . فيقول (ابن منظور) : (حَدَسَ) الشاة يحدسها حدسا, أي اضجعها ليذبحها , و حَدَس الشاة ذبحها .. وعن " ابن كناسة" حَدَس بالرجل حدساً , أي صرعه . و حَدَست برجلي الشيء أي و طئته .) (١١٧ – ج ٦ - ص ٤٧) و جاء في معنى (الملهم), انه (هو الذي يلقى في نفسه الشيء فيخبر به حدسا و فراسة .) (١١٧ –ج٦ - ص ١٣٤) ومن اقرب المعاني للبحث الحالي لغويا ما ورد (بمعنى التوجه المباشر للامر و الموضوع.) (١٢٢ ص ٣٥٨).

اما الحدس بالمعنى الفلسفي , فيختلف بمقاصده و معناه عن اللغة , الا ان بعض الفلاسفة المسلمين قد قربوا اصطلاحهم للحدس من اللغة . فالقول بالحدس بأنه يشير الى السرعة في السير , قال (ابن سينا) : الحدس حركة الى اصابة الحد الاوسط اذا وضع المطلوب, او اصابة الحد الاكبر اصيب الاوسط , و بالجملة سرعة الانتقال من معلوم الى مجهول. ويقول (الجرجاني): الحدس هو سرعة انتقال الذهن من المبادئ الى المطالب (١١٧ – ج ١ - ص ٤٥٢). وفق هذا المضمون يقول (التهانوي) في الحدس بأنه (تمثل المبادئ المرتبة في النفس دفعة من غير قصد او اختيار سواء كان بعد طلب او لا فيحصل المطلوب.) (٩٧ – ج ٣ - ص ٤٢) وفي هذا تأكيد على سرعة انتقال الذهن دون و جود حركة في الحدس بسبب حصوله دفعة واحدة. اما قول اللغة في الحدس بالظن و التخمين, فهذا ما يتعارض قطعا مع الاصطلاح الفلسفي للحدس. فيذكر (التهانوي): (ان الحدسيات هي القضايا التي يحكم بها العقل بواسطة الحدس , فأن كان الحكم بواسطة حدس قوي مزيل للشك مفيد لليقين وتعد من القطيعات.) (١١٨ – ج٣ - ص ٤٣) على هذا ألاساس. فأن الحدس هو معرفة وهذه المعرفة مباشرة (فالحدس بمفهومه الواسع هو الادراك الآتي) (١٤٥– ج ٤ - ص ٢٠٤), وهو لا يقوم على برهان أو دليل مسبق و بالتالي لا يحتاج إلى الطرق والوسائل التي يمكن الاستعانة بها في إقامة البراهين , كالاستدلال مثلاً . إن الأهمية البالغة للحدس تكمن في قدرته في الوصول إلى حقائق غير متاحة لقوى معرفية أخرى بلوغها . ويقول (مد كور) بهذا الصدد: (بالحدس نكشف عن أمور لا سبيل إلى الكشف عنها عن طريق سواه .وهو بهذا أشبه بالرؤية المباشرة أو الإلهام.) (١٢٦ ص ٦٩ – ٧٠) أو كما جاء في (الانسكلوبيديا البريطانية):(إن الحدس هو الإدراك الآني لأي معرفة خالصة غير معرّفة سابقاً ولا تستند على الاستدلال المسبق.) (١٤٦ ص ٨٣٥) ويمكن أن نجد صدى هذه المعرفة عند الصوفيين والاشراقيين, حيث يكون الحدس لديهم هو ارتقاء النفس الإنسانية إلى المباديء العالية حتى تصبح مرآة مجلوة تحاذي شطر الحق, فتمتليء من النور الإلهي الذي يغشاها , من دون أن تنحل فيه انحلالاً تاماً . ويسمى هذا الامتلاء من النور الإلهي

كشفاً روحياً أو إلهاما(١٢٣-ج١- ص ٤٥٢). قبل هذا, اعتمدت الفلسفة على الحدس, عند (أفلاطون) والافلاطونية الجديدة خاصة, من اجل إن تماهي بين المعرفة وبين الفيض الإلهي وإمكانية الاتصال المباشر بعالم العقول المنفصل عن عالم الإنسان (١٢٢-ج١-ص ٣٥٨). إن ما يميز هذه الحدوس, هو عدم ارتباطها بطريقة المعرفة القائمة على تجريد الصور أو المفاهيم العقلية من الصور الحسية . إذ إن الحدس يتعدى الصور الحسية التي تحافظ على ارتباطها بشكل ما بالإحساس وبالإدراك الحسي (١٢٢-ج١-ص ٣٥٨). وفي الوقت الذي ارتبط الحدس بما هو كامن في النفس في استبصارها الفجائي لموقف أو معنى (١٣٩ ص ٢٦١) يرى العقلانيون إن الحدس عمل عقلي , فعرفوه على انه (قدرة العقل على الإدراك الآني لحقائق الأشياء بدون تحليل فكري.)(١٤١ ص ٥٠٧)أو كما يعرفه (ديكارت) على انه (إطلاع العقل المباشر على الحقائق البديهية .) (١٢٣-ج١-ص ٤٥٢).

وإذا كان الحدس قد وسم بالخالص بتخليه عن الصور الحسية والاحساسات الناتجة عنه . فقد عدّ(كانت) إن أول طريق لمعرفة العالم الطبيعي , عالم الظواهر هو الحدس الحسي المصوغ في صور الزمان والمكان بوصفها حدسين قبليين على التجربة أو بعدها متمثلا بالحدس التجريبي . اما (هوسرل) فيرى , ان الحدس هو القوة التي تدرك بها ما هيات الظواهر ((١٢٢ – ج ١ - ص ٣٥٩) و(١٢٣ – ج ١ - ص٤٥٣) . وبهذا يتخذ الحدس في الفلسفة معاني و انواعا عدة , يستحث خلالها الحدس كل القوى الباطنة و الظاهرة ليعرف الانسان ذاته و حالاته الشعورية او غيره من العقول او العالم الخارجي او الكليات و القيم و الحقائق العقلية . فهي معرفة شمولية نافذة في كل الاتجاهات , تضع العارف بمواجهة مباشرة مع موضوعة مهما كان هذا الموضوع .

لقد رصدت (الانسكلوبيديا الفلسفية) هذا التنوع في الحدس وقيامه بالادراك او الاحساس للتعبير على حالات مختلفة عن بعضها . وان آنية الحدس متعددة المعاني ,فيمكن ان تعني عدم وجود استدلال او سبب , او عدم القدرة على اعطاء تعريف او تفسير او رمز او اسلوب تفكير . لذا لا يمكن اطلاق تعريف خاص للحدس , ولكن يمكن استدلال أربعة معان اساسية له :

١- ان الحدس هو اعتقاد صحيح ولكنه غير مبرر ولا يسبقه الاستدلال .
٢- ان الحدس هو المعرفة الانية لصحة المقولة , والانية تعني انها غير مسبوقة باستدلال ذهني .
٣- الحدس هو المعرفة الانية لمفهوم ما , والمعرفة الانية تعني هنا , المعرفة التي لا تستلزم القدرة على اعطاء التعريف لهذا المفهوم .
٤- الحدس هو المعرفة بكيان معين دون ان تكون هذه المعرفة مستندة على مقولة ما .
(١٤٥-ج٤-ص ٢٠٤)

في ضوء ماتقدم من تعريفات للحدس , يعرف الباحث الحدس تعربفا اجرائيا بما يتلائم مع طبيعة بحثه , على ما يأتي :

الحدس , هو ادراك النفس المابشر للحقائق الباطنة والظاهرة , ممثلة على نحو كلي في فكرة او صورة جديدة وصادقة يمكن تشكلها في عمل فني تصويري , يتعذر على العقل الاستدلالي بلوغها.

٢- الحداثة Modernism

لغويا , ارتبطت كلمة الحداثة بالجديد , جاء في (مختار الصحاح) : (الحُدُوث كون الشيء بعد لم يكن ... و استحدث خبرا وجد خبرا جديدا ..) (١٢١ ص ١٢٥) وجاء في (لسان العرب) : (الحدوث نقيض القُدمة . حدث الشيء يحدث حدوثا و حداثة , و احدثه هو , فهو مُحَدثُ وحديث , استحدثه .. واحدثه الله فحدث . و محدثات الامور , ما ابتدعه اهل الاهواء . و في الحديث ((اياكم و محدثات الامور)) جمع محَدثةٍ, وهي مالم يكن معلرفا في كتاب و لاسنة ولا اجماع .) (١١٧ – ج ٢ – ص ١٣١) .

ارتبطت تسمية الحداثة في الفكر الحديث و المعاصر بكلمة (الطليعية Avant-gardism), المستعار من فكرة ارسال فصيل عسكري لاستطلاع الارض و التمهيد للهجوم . من هنا جاء معنى الهجوم على ما تواضع من فن و ادب في القرن التاسع عشر (١٢٤ ص ٥٥), والاعتقاد بأن الافكار الحديثة تتعارض في مضامينها مع الافكار القديمة (١٤٨ ص ٣١). وان هذا التعارض يقوم اصلا على رفض الواقعية او تحقيق أي نوع من التماثل بين عمل الفنان و ما يصوره , وعليه لا تقاس جودة العمل الفني بمحاكاته ام تمثيله للطبيعة او الواقع , بل يتفرد العمل وعالمه الخاص المؤسس على رؤية الفنان الذاتية (١٢٤ ص ٥٥) .

في ضوء هذا التوجه , عُرفّت الحداثة على انها (حركة ترمي الى التجديد و دراسة النفس الانسانية من الداخل معتمده في ذلك على وسائل فنية جديدة .) (٢٦ ص٢٦) ويعرفها (ادونيس) بكونها (رؤية جديدة , وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج تساؤل حول الممكن و احتجاج على السائد.) (١٣٢ ص ١٢) ضمن هذا المسعى في تعزيز الروح الاختراقية معرفياً وجماليا في تقصيها الشمولي والمطلق, و يعرف (بودلير) الحداثة على انها تقف بالضد من العابر والهارب والعرضي, انها نصف الفن الذي يكون نصفه الاخر هو الابدي (١٣٢ ص ١٢).

يستدل مما تقدم, إن الحداثة هي تحول أصيل في الفن لا يتفاعل معرفيا وجماليا مع معطيات الحس والحقائق المظهرية, بل تعشقت معرفيتها بالحدس لتحقيق أهدافها في التعبير عن الحقائق الباطنية. وتتساوق كلمة (الحديث) – على الرغم من إنها تشير إلى فترة زمنية محددة – مع الحداثة في التعبير عن مقتضيات التغيير في الفن .

وفق هذا التصور , يعرف الباحث الحداثة إجرائيا بما يتفق مع موضوع بحثه , وعلى الآتي :

الحداثة , حركة تحول في الفن التشكيلي الحديث , استهدفت تحرير الوعي وتفعيل الحدس كقوة معرفية شمولية قادرة على تخطي ماهو سائد وقيادة التغيير باستحداث بنى تصويرية جديدة غير خاضعة لمحددات الواقع أو الأطر الزمانية والمكانية .

مناقشة الاطار النظري ومؤشراته:

في ضوء ما استعرض من آراء في الاطار النظري لتقصي حقيقة الحدس معرفياً وجمالياً وفنياً، ظهر ما هو متفق عليه من ان الحدس معرفة توصل الى الحقيقة او الجوهر او الصورة النهائية مباشرةً من دون استدلال او برهان. وان للحدس خصائص وصفات ملازمة له. هي

١- المعرفة الكلية، فمن حيث ان الحدس لا يقوم على الجزئي والمعرفة المتسلسلة الاستدلالية فان نظرته للاشياء او الافكار شمولية تتسم بالكلية وفي كل مستوى من مستويات الحدس. أي كلية المحسوسات او التصورات سواء في حيز الزمان والمكان المقاس او خارجه. وهذا ما اتاح للفنان تمرير رؤيته الشمولية للوجود والكون في صور تحكمها علاقات فريدة كسبيل لبلوغ ماهية وجوهر الاشياء او المطلق.

٢- الذاتية. ان كينونة الحدس ذات منشأ ذاتي كونه حصيلة وعياً ولا وعينا دون توسط من ذوات اخرى غير ذاتنا العارفة بموضوعها في عملية توغل للحقيقة الخفية للروح والاشياء. ولكون الحدس ذاتياً فهو يعارض الموضوعية ولا يتفاعل معها كون المعطى خارجياً طارئاً على الذات. ولكن اذا كان هذا المعطى مؤثراً في الذات منطلقاً منها طبقاً لكيفيتها حينذاك يمثل حقيقة الذات في مشاعرها وحدوسها.

٣- الوحدة والتجانس. من حيث ان الحدس كلي فهو لا يتجزأ مضموناً اوشكلاً. بل ان مضموناً او شكلاً مختزلاً هو الذي يمثله الحدس لينوب عن مجمل المضامين والاشكال. وكثيراً مالجأ الفلاسفة الى الحدس للتوحيد بين ثنائيات غير متجانسة في وحدة متجانسة. كالجمع بين الذات والموضوع والروح والطبيعة والواقع والمطلق... كما عند (شيلنج) و (هيجل) و (كروتشه)، او من ادعى بوحدة الوجود. وما نزوع الفنان الحديث الى اختزال الاشكال والعلاقات في العمل الفني، الا ليجانس ويوحد رؤيته الميتافيزيقية للعالم ونزوعه نحو المطلق.

٤- الحرية. ان الحدس معرفة حرة كونه مباشر لا يقوم على اعداد سابق لانبثاقه بمعنى انه مغاير لمنطق العلم بميله للاستدلال والتقيد الموضوعي بالشيء وقياساته. والحدس حر بهذا المعنى لا يمثل ارادة عمياء بل هو اقتناص ما هو صميم في الذات وموضع اهتماماتها الفطرية والمكتسبة. وباتساع دور المخيلة في الحدس فتح الفنان حرية للتلاعب بالصور والافكار ابعدته عن المعايير المادية والحسية التي تكبح نزوع اشكاله نحو التجريد.

٥- الصدق والاصالة. عرف الحدس في الفلسفة على انه معرفة يقينية صادقة لا تحتاج الى برهان لكون الحدس هو خلاصة الذات في بحثها الحر حول حقيقة ما على نحو كلي وتكون تلك الحقيقة جديدة واصيلة وصادقة. لذا تعد الصورة الحدسية في الفن هي محتوى فريد وصادق لافكار ورؤى ووجدان الفنان.

آمن الفلاسفة بالحدس، على الرغم من اختلاف توجهاتهم ومذاهبهم. وكان تنوع ومرونة الحدس واشراقه في مستويات عدة، ما جعل هذا الحدس ملائماً لكل اتجاه او مذهب. ويمكن تلمس هذا من خلال مبحث الحدس معرفياً، حيث أظهر الفلاسفة مستويات واصناف للحدس، اتسمت في الغالب باعتماد ارتقائية معرفية تبدا بالحسي وتنتهي بالعقلي او ما فوق العقلي. وكما يأتي:-

١- الحدس التجريبي: يعد ادنى اشكال الحدوس لصلته بالشيء الجزئي، وهو ادراك بديهي مباشر لاحساساتنا تجاه الاشياء من دون ان يحدث تغيير صورة او ماهية ذلك الشيء، وعلى الرغم من انه لا يستدعي أي جهد، لكنه يقدم مادة مغذية للفكر. ويعد (ارسطو) و (كانت) ممن قالوا بهذا الحدس. . وهو (عيان) كرؤية مباشرة للمحسوس..

٢- الحدس الحسي: هو تنبه النفس للمحسوس. كما يرى (افلاطون) و (ارسطو). وعند (الفارابي) هو تنبه ينظم اتصالنا بالعالم الخارجي. او ادراك مباشر لما هو ظاهر عن طريق الحواس. والحدس الحسي لدى التجريبيين امثال (لوك) ادراك لكيفيات الاشياء. اما عند (كانت) فيكمن في تصوراتنا الخالصة في ادراك صورتي الزمان والمكان، وعند (برجسون) تعاطف مع الواقع في حركته وصيرورته. وفي كل الاحوال. فالحدس الحسي هو توجه ذواتنا نحو الواقع بما يقدم للادراك الحسي فرصة للتحرر من آليته ومحاولة النفاذ بتصوراتنا الى الكلي عبر الجزئي.

٣- حدس الحواس الباطنة. وهو حدس يقترب من الحدس الحسي، وفي نظر (ارسطو، الفارابي، ابن سينا) هو ادراك النفس المباشر للصور او المعنى الصادر عن المحسوسات، يتداخل قوى التذكر والتخيل والوهم التي تعين في تركيب الصور، وبالحدس تستخرج الصورة الملائمة موضع الاهتمام. ويذهب المتصوفة ومنهم (السهروردي) الى ان هذا الحدس اشراق العقول السامية، لان ما يرتبط بها من حواس باطنة وتذكر وخيال يرتبط بروح القدس الذي يستمد الاشراق من العقل الفعال الذي يعين على ادراك الزمان والحركة... التي تعجز الحواس الظاهرة ادراكه.

٤- الحدس العقلي. وهو شأن العقل في ادراك العلاقات والحقائق دفعة واحدة حيث يدرك مباشرة المعاني من دون حاجة لعملية برهانية مجزأة. للحدس العقلي صور متعددة منها:-

أ- الحدس المعين للاستدلال، وهو الحدس الذي يدرك الاوليات البديهية، ثم يقوم بتوحيد الاحكام الناتجة عن الاستدلال ومنحها صفة كلية. وممن قالوا بهذا الحدس (افلاطون) (سبيتوزا) (ليبنتز). وهذا الحدس مشابه لحدس العقل المنفعل عند (ارسطو) في توحيد المتراكم من الصور واحالتها من صورتها الجزئية الى صورة كلية. بحكم صلة هذا العقل بعالم الحس. وعند (ديكارت) هو حدس الروابط المنطقية التي تربط بين مختلف حدود الاستدلال.

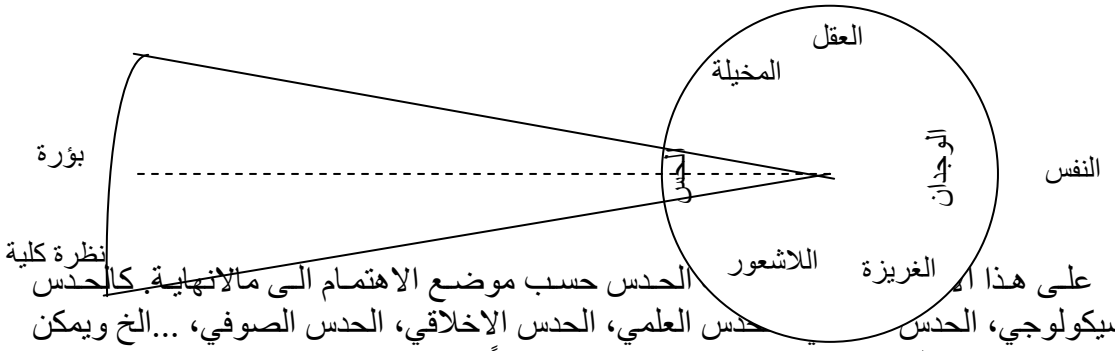
ب- حدس البديهة، وهو الجانب الفطري في العقل الذي يدرك ببداهة المباديء الاولية. وهو عند (الرواقيون) بداهة متجهه نحو المحسوسات وصلتها بالمعقولات. وهذا الحدس ليس ببعيد- عند الفلاسفة المسلمين وخاصة (الغزالي) – عن الفطرة السليمة التي يهتدي بها المؤمن الى الحق. كما شاع عند مفكري القرون الوسطى، اعتبار العقل ملكة فطرية ومبدأ اساسياً للانسان في ادراك حقيقة الاشياء بحدس فطري. اما (ديكارت) فيعول كثيراً على هذا الحدس في ادراك الحقائق الواضحة والمتمايزة من خلال غريزة عقلية او نور فطري كذلك قال بهذا الحدس (باسكال) و (ليبنتز) و (برجسون) ... وغيرهم.

هـ- الحدس الميتافيزيقي. هو الذي ندرك به المثل عند الافلاطونيين، وهو حدس صادر عن عقل متنبه ندرك به الوجود، الذي ادرك ذاته بالحدس كجوهر مفكر، كما يرى (ديكارت). او ادراك الماهيات الكلية اللازمانية كما عند (هوسرل). او هو ادراك الديمومة الباطنة والوثبة الحيوية او نوع من التعاطف او المشاركة الوجدانية لادراك الواقع من حيث هو ماهية ووجود كما عند (برجسون).

٥- الحدس فوق العقلي. في هذا النوع يكون الحدس فاعلاً ومتميزاً عن كل القوى المعرفية الاخرى. وينظر لهذا النوع من جانبين، الاول بوصفه حدساً عقلياً صادر عن عقول قدسية او الهية فاعلة- كما هو عند (ارسطو) والفلاسفة المسلمين. اذ يتمكن هذا الحدس من الاحالة المباشرة من القوة الى الفعل لمعرفة الكليات ومن جانب اخر، حين يعد هذا الحدس الهاماً يلقى في النفس القاءً مفاجئاً يظهر في منطقة الشعور (افلاطون) او هو معرفة تلقى في القلب. كما يرى المتصوفة و (ماليرانش) و (باسكال). كما يرى

(برجسون) في هذا الحدس، حدساً خالصاً، بعد ان رأى ان العقل محدود بالمكان وعاجز عن تزويدنا بكل المعارف. لذا عوّل على الحدس كضرب من الادراك المباشر لحياتنا الباطنية. في كل الاحوال فان هذا الحدس يفوق العقل وتوجهاته كونه قادر على ازاحة صور المادة والمكان للوصول الى الجوهر والمطلق...

يتبين لنا مما سبق، ان المعرفة الحدسية معرفة مرنة وشمولية قادرة على التعاطف مع القوى المعرفية الاخرى او اختراقها. لذا فأن أي نوع من الحدوس يكون نافذاً في النوع الاخر. أي لا يمكن اعتبار أي نوع من هذه الحدوس منغلقاً على ذاته وانما هناك تركيز معين لواحدة من القوى المعرفية على الاخرى بما يتلاءم مع وجهة معرفيتنا. فحين نكون ازاء ظواهر العالم الخارجي فان حدساً حسياً يغلب الحس على العقل، لكن العقل يتقدم ويتراجع الحس حين تكون بصدد حدس المعقولات مثلاً. تبعاً لهذا فليس ثمة حدس يستمد كل طاقته من معرفة محددة كأن تكون حسية فقط او عقلية. والحدس بالتالي هو انبثاق مرّكز للنفس ناتج عن تراكم معرفي سابق. وتتغير قوة الحدس طبقاً لهذا التراكم والاستعداد الذاتي له (الذات المبدعة) كما يتغير نوع الحدس تبعاً لتركيز نوع القوة المعرفية المستلهمة، التي تعد المادة المعرفية (بؤرة) للحدس. وكما متصورة في المخطط الاتي:



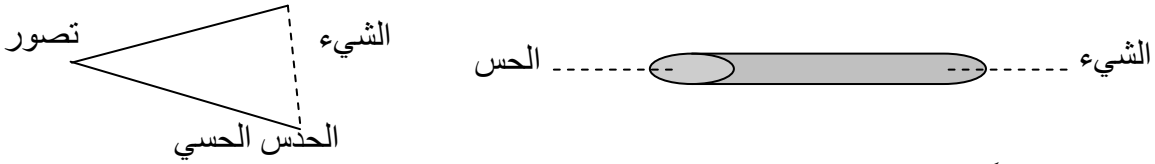
على هذا ا الحدس حسب موضع الاهتمام الى مالانهاية. كالحدس السيكولوجي، الحدس حدس العلمي، الحدس الاخلاقي، الحدس الصوفي، ...الخ ويمكن ان تتفرع من هذه الحدوس حدوس اخرى اكثر تخصيصاً.

تتميز الحدوس الجمالية والفنية بسعتها وحرية تناولها لمواطن الجمال الداخلي او الخارجي او الممازجة بينهما، وجعل هذه الحدوس فاعلة في التعبير عن عمق الذات وبعدها الانساني والروحي. ولتفحص مرجعيات الحدس الجمالي وبناه المعرفية التي يمكن ان تؤثر في اشتغالية الصورة الفنية شكلاً ومضموناً. يوجز الباحث دور كل واحدة من هذه البنى وانساقها المعرفية، مستلهماً الاراء الواردة في الاطار النظري.

الحس والحدس:

يشير الادراك الحسي الى قدرة الانسان باستخدام حواسه لغرض تفسير البيئة الخارجية المحيطة وفحصها. وهذا الادراك يكون حدسياً- كما يرى التجريبيون- حين ندرك به الواقع الخارجي ادراكاً مباشراً ما دامت حواسنا تمدنا بأحساسات مطابقة للمحسوسات وما دامت هذه الاحساسات تشكل نقطة انطلاق ضرورية لمعرفة العالم. لكن هذه الرؤية التجريبية تخترق بسبب حتمية ارتباط الادراك الحسي بتصورات العقل او انطباعات الذات التي تستكمل حقيقة المحسوس باعتبار ان الادراك الحسي يعد المرحلة الاولى في ممارسة العقل لفعاليته وصولاً الى تحقيق ذاته- كما يرى (هيجل)- وبمراجعة الفكر الفلسفي المثالي الجمالي منذ (افلاطون) يتلمس عدم ثبات المعرفة الحسية وتغيرها نتيجة خداع الحواس وهذا ما حدى بالنظريات الجمالية الى مفارقة العالم الحسي والتمييز بين الجمال الطبيعي والجمال الفني. ويمكن وصف الادراك الحسي-

بالنظر من خلال اسطوانة بينما الحدس الحسي يكون كلياً في نظرته للاشياء. وكما هو مشبه بالاشكال الاتية:-



فخلافاً لمنهج الادراك التحليلي مع المحسوسات بمعزل عن تصوراتنا الذاتية او مجرى الشعور الوجداني. نجد الرؤية الجمالية تقرب الحدس الحسي من الوجدان او الحدس السايكولوجي الذي يدرك ماتثيره المحسوسات فينا ادراكاً مباشراً، ولو تفحصنا معرفية الفن الواقعي، نجد ان الفنان من خلال اشكاله الموافقة لحقيقة المحسوس والمتواصلة مع العالم الخارجي، فانه يشيد العالم من الدلالة الفريدة للموضوع المدرك داخل مجال ادراكي متصل. خلافاً للادراك العلمي الذي يحلل الموضوع ويجزئه ومن ثم يسكنه ويقصيه عن المجال الادراكي الذي يوجد فيه.

ان عملية التمثيل في الرسم القائمة على الحدس الحسي لا تقوم على محاكاة محضة فالفنان يمكن ان يغير بعلاماته التصويرية لايجاد قدرة تمثيلية فائقة تعمل في علاقات خاصة بالعمل الفني بعد ان يلجأ الى الايهام بالمنظور والاحجام والحركة والملمس... الخ. وبالابتعاد عن السياقات الكيفية للشكل المادي يتخذ الشكل المرئي ابعاداً تعزله عن الحدس الحسي المباشر وفي تقصٍ حر لحقيقة المرئي، كما في الانطباعية والوحوشية حيث يتخذ الحدس انماطاً اخرى بفعل تداخل المخيلة والعقل والوجدان، فيكون الحس واسطة للمعرفة وليس المعرفة ذاتها، أي على الرغم من الاعتماد على الحس الا ان الاشكال وعلاقاتها تقوم على كيفيات ومعان جديدة ليس لها مثيل في العالم المرئي وعلاقاته المادية. اما في الرسم التجريدي الخالص، فتقصى المعرفة الحسية والصلة بالمحسوس الا من كونها خبرة ضامرة متبدية ضمن التراكم المتقدم للقوى المعرفية الاخرى وعليه، فان الحدس الحسي في الفن، قد يكون حدساً حسياً موضوعياً مقيداً بصورتي الزمان والمكان. او حدساً حسياً ذاتياً حراً غير مقيد تماماً بصورتي الزمان والمكان يمكن ان ينحو بأتجاه التجريد.

العقل والحدس:

اذا كان الحس ينزع نحو المادي والجزئي، فان العقل قادر بالحدس على ازاحة المادة والاشتغال على الصورة والكلي. فالعقل قوة ادراك شاملة يعدها العقلانيون المصدر الرئيس للمعرفة. اذ يمكن من خلاله ادراك ماهيات الاشياء والمعاني المختلفة كالعلة والجوهر والمباديء العامة وادراك الموجودات غير المادية. لذا يستقل العقل بمعرفيته عن الاصول التجريبية ويتعارض مع المعرفة المباشرة بواسطة الحواس ويتعالى بحدوسه لادراك المعاني بصورها الكلية. فالعقل يقترح نفسه لا كتقنية او فعل بل كقيمة يتعارض او يتطابق مع القيم الاخرى، لذا يشكل العقل حلقة مهمة من وعينا ومن الصعب لهذا الوعي ان ينشأ من حدوس لا يشكل العقل احدى مكوناته بنسب قدتكون واضحة او ضامرة.

حين يكون العقل بصدد قيم وموضوعات جمالية، فأنه يكف عن ميله الاستدلالي ويتخذ بعداً ميتافيزيقياً كلياً في نظرته للعالم او الوجود مقدماً قدرته التصورية في صياغة المفاهيم او المعاني الكلية او تكوين المفهوم او الفكرة العامة، فالتصورات تنبثق من عمليات الادراك وتتحرك الافكار الخاصة بها في اشكال عقلية تجريدية. لذا يعده (كروتشه) نشاطاً ديناميكياً يؤلف بين الحدس والفكرة ويكون قادر على استعياب الضمون الجمالي في الشكل الغنائي.

تكمن سمات الحدس العقلي الجمالي في معارضة أي نوع من المحاكاتية، لان مقومات الجمال لا تتحقق مادياً من خلال شكل مرئي في الواقع بل تمتثل لنظام مجرد يعبر عن جوهرية الفكرة وشموليتها ويمسك من جنوح المخيلة التي يمكن ان تسوق هذه الفكرة او تقصيها عن مضمونها او نقاوتها. فصورة الحدس العقلي الجمالي عند (افلاطون) تمثلت بجمال الشكل الهندسي الذي ينشد من خلاله غاية مطلقة لكونه يحمل جمالية في ذاته. هذا المثال الشكلي الذي وجد مداه التطبيقي عند (سيزان) والتكعبيين، بتكوينات اعطت اولوية للخطوط والاشكال المجردة على اللون.

اما (ارسطو) فوجد نموذجه الشكلي العقلي يكمن في التنسيق من خلال اتساق الاجزاء في مقدار محدد. في توجيه الجزئي نحو الكلي او كماهيات للصور المنفصلة عن الاشياء المشاركة فيها. وفي توجه جمالي نحو المثال الكامل، وجد (افلوطين) الطريق نحو اتباع الفكرة المعقولة للوصول الى الجمال الالهي معبراً عنه بالرمز بوصفه حقيقة محدسة ومختزلة لذلك الجمال.

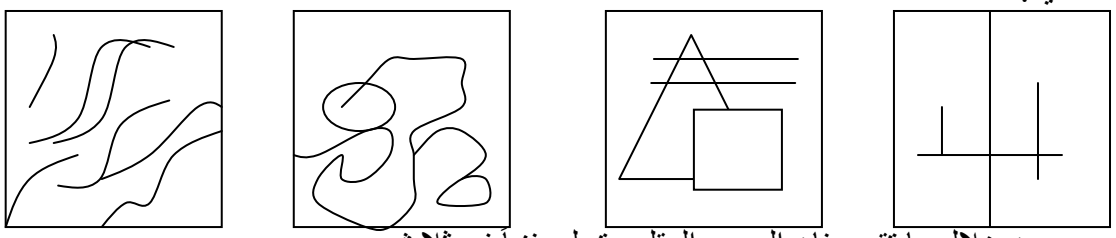
وربطت الجمالية الاسلامية بين الجمال وروح العقيدة فكان الحدس العقلي السبيل لتجسيد المضمون العقائدي في الشكل الجميل. والعقل المدرك للجمال لا ينفصل عن الايمان وتوجهات النفس نحو المطلق. فالجمال الاسمى عند (الغزالي) مدرك بالعقل والقلب المتمثل بالبصيرة. ولعنصر التناسق والتناسب في الفنون المسموعة والمرئية مرجع ادراكي حدسي عقلي يدع الاشكال تستنبطن مدلولها الروحي ونزوعها نحو المطلق، أي ان وراء التشكل معنى شمولياً يحيل مادة الصورة من وسطها الجزئي الى وسط كلي يتخطى حسية الشكل واحكام الحواس.

وفيما تنزع الجمالية العقلية في الفلسفة الحديثة نحو الطبيعة في تضامن عقلي حسي عند (بومجارتن) و (ديكارت). يتأزر العقل مع المخيلة عند (كانت) يتوخى من الجمال تخطيه لكل تصور يمكن ان تعيق الاشكال الخالصة، لكنه يرى في الجمال المقيد ضرباً من الاهتمام العقلي، وحدوسه على العموم لا تخلو من مشاركة قوى ذهنية وتخيلية ووجدانية. لكن (هيجل) يلزم الجمال بالفكرة وتمثيله لهذه الفكرة ياتي عبر تمازج الواقعي بالمطلق من خلال حدس عقلي تخيلي نابع من ذات واعية لموضوعها. و (برجسون) وان كان قد نظر الى العقل التصوري بوصفه الياً مكانياً. الا انه اباح لحدوسه التعاطف مع العقل والتلاقي ضمن التجربة التكاملية. وفي الفن تتضافر مع العقل قوى اخرى ترمي في النهاية الى ازاحة المكان الذي يعيق الفنان عن نموذجة. اما (كاسيرر) و (لانجر) فيعزوان تكشف الرمز وتشكيله ذهنياً وفنياً الى حدس عقلي يعبر عن الوجدان على نحو لم يتاح للطبيعة مسبقاً.

نخلص من هذا، ان الحدس العقلي الجمالي قوة فاعلة دعت الفنان الى نبذ المحاكاة الضيقة والسعي لتغيير بنية المكان الفيزيقي من خلال البحث فيما وراء الشكل الحسي، وتضمينه الحقائق المعقولة والابعاد الميتافيزيقية والغايات المطلقة التي تنوء بها ذات الفنان. وبالرغم من ان معرفية العقل في الفن لم تتفرد بذاتها، بل تظهر متآلفة مع قوى معرفية اخرى تتجلى في صورة حدسية واحدة. الا انه يمكن نلمس تأثير العقل كما تبين في الاراء الواردة الذكر. وكما تكشف عنه اراء الفنانين وتطبيقاتهم. فتصور (سيزان) للعلاقات التشكيلية الجديدة وفق منظور عين الطائر ومرجع الاشكال الهندسية قائمة على الاسطوانه والكرة والمخروط. هي مرجعية عقلية تتشكل وفقها الاشكال لتحقق رؤية مطلقة للوجود لا تعتمد المعطيات الحسية. عمقت التكعيبية هذه الرؤية فنزعت نحو التجريد كصورة ذهنية يسعى الفكر ببنائها وفقاً لمنطق الحدس. كذلك وجه العقل اشكال (كوكان) نحو التصميم وهندسة الصورة الى مساحات لونية، وتقديم الرمز ليختزل به الافكار والمضامين الميتافيزيقية. وتجلى الحدس العقلي في صور (موندريان) و (ماليفتش)

باعتمادهم الاشكال والخطوط الهندسية بشكل مبسط ومختزل وبهذا يضغطون الفكرة الى ابعد حد وكأنهم يمسكون بجوهر او علة الوجود.

وبأيجاز شديد، يمكن القول ان اثر العقل داخل الحدس، يفرض اشكالاً وعلاقات تميل نحو الهندسة والنظام والتناسق والتراكب والتحليل... خلافاً للاداء الاني التلقائي- كما عند (مونيه) و (كاندنسكي) خاصة*الذي فرضه التنظيم العقلي في بناء الاشكال. ويمكن توضيح ذلك بالاشكال الاتية:-



من خلال ما تقدم فان الحدس العقلي يتجلى فنياً في ثلاث

١- صور اشكال عقلية صور اشكال لا عقلية

٢-

٣- عبر الشكل الهندسي المجرد.

التخيل والحدس:-

لم يغفل الفكر الفلسفي دور الخيال في المعرفة، لكنهم اختلفوا في قيمته بالوصول الى الحقائق، فيوضع تارة في منطقة بين الحس والعقل وتارة يوسم بالندية للعقل. واخرى متآزر معه. ويلقي موضوع الجمال والفن اهمية خاصة للخيال كملكه خلافة، خلافاً لموضوعات كالمنطق والعلم.. التي تضعف دور الخيال للاتيان بالحقائق.

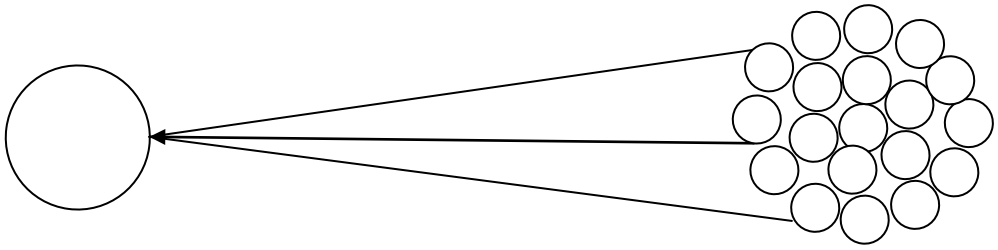
تجذرت المخيلة في الفكر الانساني فكانت اساساً في تكوين المعتقدات والفنون. وما الفكر الميثولوجي الرافديني واليوناني الا نتاج المخيلة. حيث كان يعتقد ان الفنانين والشعراء يوحى اليهم او يلقنون من ارواح تتبعهم. وكان (سقراط) قد وصفها بانها جنون علوي، وفق هذا التصور جاءت نظرية الالهام عند (افلاطون) كمصدر حدسي تخيلي للخلق والابداع مدعم بقوى علوية.

ويمكن قراءة دور المخيلة وصلتها بالحدس عبر تجارب واراء عدة. فالتجربة الصوفية بأمتثالها للقوى الباطنة التي تشرق من العقل الفعال يستكمل الخيال معرفيتها الحدسية، فيعينها على الاتصال بالمطلق عبر واقع فوق طبيعي. وفي اتجاه مقارب تعظم الرومانسية الحب والخيال والحدس مقابل العقل واحكامه في محاولة لسبر اغوار النفس الانسانية. وهذا ما يجعل الصورة الحدسية وثيقة الصلة بالنفس لان تركيبتها مستندة الى العاطفة والخيال كقوة مقدسة كما يطلق عليها (بليك). وعارض (كانت) العقليين، اذ رأى ان التفكير المنطقي لا يتجاوز التجربة الجزئية ولا يمكنه ادراك ما وراء المحسوسات- وهذا ما يتفق وراي (برجسون) حين يوجه العقل لمعرفة الاشياء الجامدة- وبالمقابل يصعد من ملكة الخيال في جميع عمليات المعرفة، وبالخيال يمكن تجاوز عالم الظواهر والتعرف على المعاني الكلية. لذا يجعل الحكم الجمالي مناقضاً للحكم العقلي. كما لم يغفل (كانت) حقيقة الحدس المدرك للجميل كونه حصيلة الذهن والمخيلة. ويذهب

* يؤكد (اهنز فايج)- وهو فرويدي من اصحاب نظرية التحليل الفسي- على الشكل في العمل الفني. ويرى ان خطوط الفنان التلقائية المليئة بالعشوائية والفوضى، اكثر تمييزاً للشخصية من الاشكال المتعمدة المقصودة، وانها ترتبط باخيلة الاحلام والحدس اللاشعوري واكد وجهة نظرة هذه من خلال اعمال (كاندنسكي) و (بول كلي) وغيرهم. للمزيد انظر (٧٦ ص ص ٤١-٤٣).

(شيلنج) بالخيال ابعد من (كانت) كقوة قادرة على التوفيق بين المتناقضات ضمن وحدة مدركة بالحدس، وان هذه الوحدة لا يمكن ادراكها بالعقل بل بالحدس المباشر وبمعونة الخيال.

ازاء هذا الاهتمام بالخيال، يمكن تبيان وصفه ووظيفته باعتباره نشاطاً ذهنياً يمتلك القدرة على خلق صور متنوعة تبعاً لانطلاقته من الحس او العقل او الوجدان، ويندر ان تكون صور المخيلة مطابقة لاصلها. وهذا ما يجعلها ترتد الى اعمق خصائص الخلق والابداع. وعن علاقة المخيلة بالحدس، فان المخيلة ملكة مسرفة لا تتوقف عند صورة محددة ويمكن ان تتابع صورها على نحو استدلالي مشابه للعقل، وانها تمتلك من الحرية ما يفقدها ضوابطها الداخلية او تماسكها المنطقي. وهذا ما اثار نقمة العقليين من كلاسيكين وديكارتيين عليها ووصفها بالخلط والفوضى والعشوائية التي يمكن ان تغير المسار الحقيقي للعقل. لقد تنبه (كروتشه) لهذا الامر وميز بين صور المخيلة وصور الحدس، من خلال تميزه بين الحدس المنتج للصور الخالصة التي تدور حول مركز واحد، وبين نزوات الخيال المنتج لصور جزئية او غير خالصة. أي ان الحدس يقوم بأختيار او الجمع بين الصور المتخيلة في صورة واحدة تحيل جزئية الصورة الى كليتها الخالصة. وكما يشبهها الباحث بالشكل الاتي:-



صورة حدسية خالصة صور متخيلة

ان العلاقة بين الفن والخيال، علاقة وثيقة متضامنة. وفي الفن الحديث عدت المخيلة سيدة الملكات- كما يقول (بودلير) – لانها اكثر الملكات خصباً ومعيناً للحدس في الحصول على الصور الخالصة، لذا تحرر الفنان من الامتثال لمعطيات الحس ومنح مرونة مباشرة في تشكيل وتركيب الصور المرئية بصيغ جديدة او تجريدها تجريداً كاملاً.

وفق هذه الاعتبارات. فقد منحت المخيلة للفنان الانطباعي فرصة التحرر التدريجي من المعطى الحسي معرفياً وجمالياً، كما نلحظه عند (مونيه) او (لوترك) و (كوخ) وغيرهم، حيث لم يعد الحس سوى واسطة نحو الانسجام مع الموضوع المتخيل يتعاظم هذا التحول مع (سيزان) و (كوكان) حيث يفقد الشكل المرئي هويته وتوصيفة الواقعي ويقترب من الذهني الذي يستهدف المطلق. ويستمر تضائل الاشكال الحسية حتى تتخذ الاشكال نمطاً فريداً من العلاقات المتخيلة، كما عند الوحوشيين والتعبيريين حيث تثرى الحدوس بصور المخيلة والوجدان فتنعكس منطلقاتهم لتتجه من الداخل الى الخارج.

واذا كانت كل هذه التجارب لم تتخل عن الشكل الحسي. فان الحدوس الخالصة المرتكزة الى المخيلة الحرة، قد اباحت للتجريديين توليد اشكال حرة مستبصرة من ذات محضة تقاطعت مع كل المعطيات الحسية والمادية وتواصلت مع المطلق عبر اشكال كلية تحمل مضموناً كامناً وراء مظهريتها ذا ابعاد روحية عميقة تماثل التكشف الصوفي وهذه الاشكال لا تتخذ نمطاً محدداً، تبيح للحدوس مشاركة العقل او الوجدان، فتمثل باشكال هندسية- كما عند (موندريان) او (ماليفتش). او اشكال مرنة آنية غير هندسية – كما (كاندنسكي) او (بولوك).

وعليه، فالحدس التخيلي اما ان يعتمد الاشكال الحسية كمنطلق لرؤية مثالية اشمل. او يكون حدساً تخيلياً محضاً يرتقي بالاشكال الى مستوى التجريد الخالص.

الوجدان والحدس:-

الوجدان هو الجانب الشعوري الذاتي او الاستبطاني لحياتنا الانفعالية. وهو بذلك مرادف للانفعال، اما العاطفة فهي انتظام ميول انفعالية وتجميعها حول موضوع معين وهي مكتسبة بالخبرة- وان كان لها اساس فطري-وتختلف العاطفة عن الوجدان في كون الوجدانات مشاعر تتغير تبعاً لتغير المدركات بخلاف العاطفة التي تتسم بالثبات. لكن منبعها يبقى واحداً يشير الى التفاعل المعرفي والجمالي للنفس مع الموضوع والافكار. بغية تحقيق استقرار النفس وتوازنها.

وللوجدان قوة ضاغطة لا تخضع للمعرفة الواعية، بل يرتبط بشكل وثيق بالشعور الامر الذي يصبغ الوعي بصبغته الخاصة ويمنحه بعداً انسانياً. وهذا الوجدان يوجه لنوع من التآمل يحملنا الى باطن الاشياء وما وراءها بحثاً في القيمة التي تحيل المعرفة من المحسوس النسبي الى الكلي المطلق. فالشعور الوجداني يكشف عن مكامن خاصة بالموضوع الجمالي، كموقف جديد في الرؤية، ولان هذا الشعور يمثل قمة الادراك الجمالي للذات العاطفية المتأملة والذي يتخطى تمثيل المظهر المحسوس. فالفنان المحمل بطاقة وجدانية يتجه لتأسيس واقع تصويري جديد يكشف عن تعبيرية العمل الفني من خلال اشكال وعلاقات وتكوينات مغايرة للواقع المرئي كحصيلة استبصارية مباشرة توحد بين المكون الوجداني للفنان وموضوعه.

يتبلور الوجدان بصيغة حدس سايكولوجي ندرك به الحال الشعورية الداخلية والافكار الخاصة ادراكاً مباشراً، او ندرك ذاتنا التي تدوم في هذا التتابع المتصل لحالات الشعور، كما يرى (برجسون). وهو ذات الحدس الذي يبيح التعاطف مع الواقع بفعل المشاركة الوجدانية. وتمتلأ الحدوس الصوفية بطاقة وجدانية ذوقية تقود المعرفة للوصول الى المطلق.

يتعشق الوجدان مع المخيلة اكثر من تعشقه، مع العقل. من حيث ان الفن ليس تركيباً عقلياً او منطقياً وانما هو تركيب حدسي من الوجدان والمخيلة، كون المخيلة تمثل نوعاً من التأمل الباطني والنفسي، وان الصورة الخيالية لا تتكامل في العمل الفني الا بما تتضمنه من حالة نفسية. ولا يذهب (كروتشه) في توصيفه للحدس الا من خلال تركيبة العاطفة والمخيلة، حيث لا تخلو صورة متخيلة من العاطفة، ومن العاطفة يمكن ان ينبثق الحدس لانها تمنح الحدس وحدته وتماسكه. اما (كاسيرر) فيوثق الصلة بين الوجدان والصور الذهنية، فيقربه من الحدس العقلي الكامن في معنى الرمز. تؤيده بذلك (لانجر)، التي ترى ان معرفة الوجدانات وعملها يتم بالحدس الذي ندرك به الصورة والمعنى. الا انهما- كاسيرر ولانجر- لم يغفلا دور المخيلة التي تخفض منطقية العقل وتزيد من وجدانيته في موضوع الفن. فالتعبير المحمول على طاقة وجدانية صفة ملازمة للفن لم يغفلها اغلب الفلاسفة والمفكرين، في كشفه عن الحقائق الداخلية بعيداً عن احكام العقل او الواقع كما يرى (سانتيانا).

وفق المبدأ الشمولي التعبيري في الفن، يمتزج الوجدان مع الموقف المعرفي الشامل المتوحد بالحدس. وعلى اساس هذا التداخل بين الوجدان والمخيلة او بينهما والعقل. تندرج مجمل اتجاهات وتيارات الرسم القديم والمعاصر على الرغم من التحولات الجوهرية في الرؤية الجمالية والفنية. فالرومانسية انطلقت وانتهت في الوجدان والفيض التلقائي للعواطف المودع في الاشكال التي صيغت تبعاً لاسلوب الفنان الحر وما تمليه عليه احاسيسه وانفعالاته. لكن الواقعية تعاملت مع الحد الادنى من الوجدان. فنظرت الى الوجدان بكونه تعاطفاً مع الواقع الموضوعي والحقائق الاجتماعية والتاريخية، وهو ما حدد رؤية الفنان بالاشكال الحسية وعلاقاتها الموضوعية. اما في الرسم الحديث فتجلى فاعلية الوجدان وعدّسمة من سماته البارزة، اذ احدث تحولات جوهرية في

الشكل والمضمون. فالفنان الانطباعي سعى لتسجيل انفعالاته تجاه الموضوع في لحظة آنية فسحت المجال لذات الفنان للتسلق على الموضوع وتمويه الاشكال في نظرة كلية هي نظرة الفنان الحرة وعفويتها تجاه الشكل المرئي. في الوحوشية والتعبيرية اتخذ من الوجدان والعاطفة منطلقاً حتى شكلت الحقيقة الداخلية مضموناً للاشكال المعبرة. فالمكون للاشكال والالوان والخطوط، هو انفعال محمل بطاقة روحية تومىء بها الاشكال التشبيهية. وفي الرسم التجريدي يترفع وجدان الفنان وانفعالاته عن أي نوع من التشبيه او تمثيل الحقائق المظهرية بسعيه لتوطيد صلته بالمطلق عبر الاشكال المجردة الخالصة سواء كانت عقلية هندسية اؤ متخيلة تلقائية. فيقترن تسامي الوجدان مع تسامي الاشكال عبر الصورة الذهنية الحدسية المجردة.

في ضوء ما تقدم، فالحدس الوجداني في الرسم اما ان يكون انفعالاً مباشراً بالمحسوس او انفعالاً حراً يعد الفنان فيه الشكل المرئي قناة لتمرير انفعاله ومضمونه الداخلي. واما انفعالاً حراً غير مقيد بالشكل المرئي يترفع به الفنان الى مستوى الروح متخطياً نوازع الجسد وانفعالاته الانية.

اللاوعي والحدس:

تكمن في اللاوعي قوى معرفية خلاقة لا تعتمد سياقات العقل الظاهر في التفكير. فالانسان يعرف به كثير من الحقائق ويبثها في منطقة الوعي دون الاستعانة بوسائط حسية مباشرة او اعتماد طرائق الاستدلال و المقايسة. وهذه القوى الباطنة مهماز يستحث البعض للقيام باعمال غير عادية لا يستطيعون هم انفسهم تفهمها او تعليلها، وهي التي توحي في فترات وحيها والهامها الى اتخاذ الخطوات الجريئة التي تعد كشفاً فريداً.

وتأتي نظرية الالهام والعبقرية الافلاطونية، حصيلة قوى لا عقلية تكون احياناً متآخمة للجنون او الغيبوبة، كما خص (ارسطو) الشعراء بمزاج خاص يميل الى السوداوية، وتستثمر التجربة الصوفية القوى اللاواعية او القوى الفوق عقلية للوصول الى حالة غير مألوفة يتماهى فيها الصوفي مع الغيب في خفائية لا تعمل بمنطق العقل او الحواس.

يقسم (فرويد) الكيفيات العقلية الى الشعور وما قبل الشعور واللاشعور. فالشعور يحوي نوعاً خاصاً من الاحساسات والافكار والوجدانات والذكريات ذات الصلة بالواقع. وما قبل الشعور يطلق على كل شيء غير شعوري يحوي على عمليات ذهنية وفيه رصيد لغوي وذكريات كامنة التي تصبح شعورية عند الحالجة اليها- وهذا المستوى عند (برجسون) يجري في مستوى الشعور وليس ما قبله- اما اللاشعور فيبقى عصياً على العقل، فمحتوياته تظل نابعة في اعماق النفس وتنزع دائماً الى الخروج الى دائرة الشعور في صورة رموز او افعال عرضية او بالاحلام... واللاشعور وفق هذه الكيفية يكون مطلقاً غير خاضع للزمان او اعتبارات الواقع والحقائق الخارجية.

ان حقائق اللاوعي لا تتجلى في الوعي الا عن طريق الحدس. بل ان الحدس يعد اللاوعي مجاله الارحب حين تتعطل آليات الحس والعقل عند الادراك أوالفهم. والحدس هنا قد لا يكتفي بتقديم الصورة التي حسمت ابعادها في اللاوعي. بل يمكنه ان يساوق بين الاحلام ونقيظها المنطق في صورة تطلبها الذات تتشكل آنياً. وكما يذهب لذلك (شيلنج) حين يوحد بالحدس بين الوعي واللاوعي كوحدة باطنية تختفي وراءها جميع المتناقضات. فاللاوعي كقوة خلاقة كامنة لا يخشى نفاذها، لكن تحولها كقوة مبدعة يتطلب الوعي بالشكل المناسب لتنظيمها، وهذا هو شأن الحدس.

ان شخصية الفنان تنطوي على خزين من الصور والانطباعات والذكريات والرؤى مضافاً اليها قدرته على الابداع لتحويل ذلك الخزين الى عمل فني يمثل حصيلة الانا اللاشعورية. فمعرفية الفنان مغايرة لمعرفة العالم، كونها معرفة صور ورؤى وخيال وعاطفة تؤكد اهمية الرؤية قبل الشعورية واللاشعورية التي تسحب الفنان من عالم الواقع واصوله المادية، فالطبيعة يمكن ان تتمثل في اللاشعور بكل ماضيها واستمراريتها بشكل انفرادي بعيداً عن الادراك الحسي. كما نلحظه عند (كوخ) و (كوكان) و (هنري روسو) وانطباعات (كاندنسكي) وغيرهم. حيث الفنان في لحظة الابداع في حوار مشترك بين ذاته والطبيعة بما يقربه من حالة فناء الصوفي وانغماره مع المطلق، او كنوع من الخلاص كما يرى (شوبنهاور).

اما السريالية فقد مثلت اللاوعي في مستواه الاعمق حين دعت الفنان للامتثال لقوى العقل الباطن واكتشاف كوامنه والتركيز على الايحاءات النفسية الصادرة عنه. مطلقاً العنان لخياله الحر. بما يشبه الانجذاب الصوفي نحو عالم خفي. معتمداً اعتماداً مطلقاً على حدسه الذي يسحب الصورة اللاواعية الى منطقة الوعي. وتمثل هذه الصورة في اشكال وعلاقات ورموز حلمية مجردة متحررة من البؤرة الحسية، وترتيب مادة الحلم باشكال تختلف عن الاشكال المنظمة التي يفرضها العقل وقوانين الرؤية البصرية المعتادة.

ان الفنان قد تناول اشكاله المحدسه المستحصلة من اللاوعي بكيفيات عدة. منها استعانته بالاشكال الحسية لتمرير صوره اللاواعية وصولاً الى المثال. او اعتماد الايماءات والاشارات العفوية التي توحي بالشكل الحسي المجرد وعلى هذا الاساس، فحدس اللاوعي اما أن يتمثل في صورة حرة مجردة. او صورة حرة تستعين بالشكل الحسي المجرد.

في ضوء ما تقدم, تتضح البنى الرئيسة التي يتشكل منها الحدس الجمالي المتمثلة بقوى الحس, العقل , المخيلة , الوجدان , اللاوعي. وهو ما يؤكد حدسية الفن، اذ لا يمكن للفن ان يتفرد بواحدة من هذه القوى المعرفية من دون معونة الحدس في تمازج وتوحيد اكثر من قوة وبثها في صورة واحدة.

وفضلاً عما تقدم من توصيف متنوع للحدوس قائم على تركيز قوة معينة على القوى الاخرى. فان الباحث يعتمد ايضاً على تسمية (الحدس الخالص) كنموذج لكل الحدوس، كونه يتضمن معرفيات كل القوى وهو قائم بذاته لانه قادر على ازاحة المادة او صور العقل او المخيلة الجزئية فيتمثل بصورة كلية خالصة قادرة على ادراك الحقائق القصوى. وهذا يتفق مع ما اطلق عليه (ديبلي) الحدس الراقي، ويعارض الباحث توصيف (ديبلي) ايضاً للحدس الخالص اذ جعله يماثل الحدس الفطري البديهي. وفي فن الرسم يتجلى الحدس الخالص بالشكل الخالص المجرد، لانه يحمل معاني وابعاد روحية عميقة غير مستحصلة من الاشكال المادية الحسية.

ويتفق الباحث مع (بولدوين) في تسمية (الحدس الحركي) على الافعال الادائية المتلاحقة الانية، ويرى الباحث ان هذا الحدس له فاعليته المؤثرة في آلية الاشتغال في العمل الفني والذي يستكمل الصورة الحدسية الاولية عند بعض الفنانين.

اما (العيان) من حيث انه حدس، فانه يرتبط بالرؤية البصرية كعيان مباشر للمرئي فيتخذ بذلك منحى تجريبي، سواء كان يقابل الحدس الحسي كرؤية مباشرة للعالم المادي، او حدس صوفي يتجلى بالرؤية المباشرة للمطلق بعيداً عن العالم المادي. وكلا العيانين يتجليان في الفن من

خلال رؤية الفنان للعالم الخارجي او رؤيته الميتافيزيقية الماورائية التي تتجلى بالشكل المجرد كعيان مختزل للمطلق الكوني الذي ينشده.

ان العمل الفني هو مجال الفنان لتطبيق حدوسه وتوظيفها، والفنان يسعى لتشكيل عمله مستغلاً بذلك الوسيط او المادة بحيث يخرج العمل الفني في النهاية محققاً للصورة الاولية التي كانت موضوع حدس الفنان. وهذه الصورة اتخذت في الرسم الحديث اشكال ومديات متنوعة- يشير لذلك التنوع الهائل في اساليب واتجاهات الرسم الحديث- حرصت على تعديل او مغايرة الواقع المرئي او تجريده، وهذا ما دعا الى استكمال الصور المحدسة بابتكار علاقات تشكيلية وبنائية جديدة وتوظيف العناصر الفنية من خط ولون وشكل وملمس...الخ بكيفيات مختلفة. فصورة الحدس لا تستكمل الا من خلال الكشف عن اسلوب وآلية التطبيق لتلك الصورة. وهذا ما سيتضح عن قرب عن تحليل عينات البحث.

تقدمة:*

ان الاحاطة بموضوعة الحدس، يستوجب تقصي حقيقته واثره في كل فلسفة، من خلال بحث كل مذهب وما افترضه من سبل معرفية يعدها اكثر موضوعية محتوى ومنهجاً بما يدعم ذلك المنهج ويؤكد صحة طروحاته. ومع تمحور المذاهب الفلسفية الى مثالية ومادية. تتنوع الطروحات المعرفية لماهية الحدس التي ترى بعضها ان موضوعة الحدس هي الاجدى للوصول الى الحقائق. فما بين الادراك بالمحسوس او المعقول او المتخيل .. او بين معرفة آتية من الذات او من الموضوع او بتفاعلهما، تولدت جملة مثاليات ذاتية وعقلية وروحية وتجريبية ومطلقة ونقدية ... بعضها من كان في معرفته شكاكاً والاخر يقينياً (دجماطيقي). وهذا الامر وذاك حتم سبق مبحث نظرية المعرفة على مبحثي الوجود والقيمة، لاهميته وخطورته كونه مرتكزاً للتأمل الفلسفي في المباحث الاخرى. ولما كان بعض هذا التأمل لا يقتصر على حدود المحسوس والعرضي والجزئي، تبعاً لشمولية الفكر وقوى النفس الانسانية، ما حتم توجيه المعرفة في حيثيات الوجود الفيزيقي وعوامله ومقوماته خارج حدود الزمان والمكان والكم.. والتقصي في الميتافيزيقي كسبيل للاحاطة بمعرفة أشمل للوجود والوصول الى المطلق. وهذا ما يستدعي بالضرورة تحفيز قوى المعرفة الحدسية كمنهج يقيني للنفاذ الى المثل او العلل او الجوهر او الماهية او المطلق والحقائق الروحية الباطنة... (فلا بد للميتافيزيقا كي تكون ذات جدوى من ان تكون ميتافيزيقا حدسية) (٢٨ ص ١٤١) معارضة لكل معرفة برهانية او استدلالية.

للوقوف على مرجعية الحدس وطبيعته واشكاله ومدياته وصلته بالقوى المعرفية الاخرى، لا بد من الخوض في الفكر الفلسفي واستقراء اراء الفلاسفة بهذا الشأن. فضلاً عن تطور موضوعة الحدس ودلالاته الفكرية، لتكوين ارضية نظرية اثرائية لدى الباحث حول هذه الموضوعة.

اولاً– في الفلسفة اليونانية:–

صعدت الفلسفة اليونانية من قيمة مبحث الوجود، فنمت معرفيتها عبر تأمل الذهن في جهات ثلاث، هي: الوجهة الطبيعية والوجهة الرياضية والوجهة الميتافيزيقية*. اشارت في مجملها صراعاً معرفياً تركز حول مدى مصداقية المعرفة الحسية وتراجعها امام شمولية الفكر في تفسير العلاقة وملابساتها التي لا تخلو من مداخلات بين الروح او محاولة تفسير العلاقة بين المحسوس واللامحسوس عبر الشيء نفسه.

نجد (فيثاغورس ٥٧٢-٤٩٧ ق.م) قد امتثل الى الحدس في ادراك الواقع بعد ان صرف ذهنه الى مافي العالم من نظام وتناسب، (فرأى ان هذا العالم أشبه بعالم الاعداد منه الى الماء او النار او التراب. ورأى ان مباديء الاعداد هي عناصر الموجودات، او ان الموجودات اعداد وان

---

* لم يحصل الباحث على دراسات سابقة في موضوع بحثه سواء بأختصاص الفنون او بأختصاصات اخرى كالفلسفة او الادب او الدين. محلياً وعربياً وعالمياً. لا سيما ان الباحث قد استعان بشبكة الاتصالات الدولية (الانترنيت).

* تقسم الفلسفة اليونانية الى ثلاثة ادوار، دور النشوء، دور النضوج، دور الذبول. فالدور الاول (ما قبل سقراط) امتاز بمحاولة تفسير العالم بشيء من البداهة النظرية، تبعه السوفسطائيون وسقراط فاتجه نحو الفكر ومناهج الجدل والاخلاق. الدور الثاني فقد مثله افلاطون وارسطو الذي يعد تفكيرهم الفلسفي المرجع الحقيقي للفلسفة بشكلها المنظم. اما الدور الثالث فهو خليط معدل من الفلسفات السابقة والذي لا يخلو من تأثير واضح للشرق عليها لا سيما في التفكير الاخلاقي والديني. للمزيد انظر: (٩١-ص٨-٩).

العالم عبارة عن عدد ونغم .. وان هذه الاعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لصورها الا في الذهن) (٩١ ص ٢٢) وعلى الرغم من تعامله مع الاعداد على انها اشياء، الا انه فند المعطيات الحسية ولجأ الى الحدس لتحقيق الانسجام بين الكون و الافكار، بما يظهر معجزه النظام الكوني والتناغم الذي يشبه الموسيقى في ايقاعه ذي الصلة بأيقاعات النفس**. القائم على توافق الاضداد وتناسبها. ان معرفية الحدس عند الفيثاغوريين لا تخلو من مزيج تصوري وتخيلي وجد صداه في الفكر الرياضي والموسيقى عبر كيفيات ذات سمات كلية.

كما نجد عند (بارمنيدس ٥٤٠- ؟ ق.م) نوعين من المعرفة، عقلية تبحث في الحقيقة المجردة الثابتة، وظنية تبحث في ظواهر الوجود. فكان الحدس العقلي الطريق المعرفي لبلوغ الوجود الحقيقي – المثل عند افلاطون – وبذلك يقول: (ان هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفة التجربة العادية، وان هذا الوجود لا يدركه الا العقل، اما ما تدركه الحواس وما تظهرنا عليه اللغة فهو شيء مختلف عن ذلك الوجود، فهو اللاوجود) (٤٤ ص ٣٦٥)، فأوكل للعقل قدرات كلية نافذة وجعل من العالم (مجرد ظواهر للوجود الاعلى يخفي وراءه الحقيقة) (١٠٧ ص ٥٧).

جاء (سقراط ٤٦٩ – ٣٩٩ ق م) فوجه الانتباه نحو المعرفة، حين ميز بين النفس والجسد وجعل للنفس خاصتين يسترشد بها الانسان للوصول الى الحقائق، وهما الحواس والعقل . فخص الحواس بمعرفة افراد الاشياء. وعول على العقل في ادراك المعاني الكلية التي تعد معرفة حدسية بأنطلاقها من النفس وشموليتها وقدرتها على الكشف في الماهيات* من خلال العقل التصوري لا الاستدلالي.

اخذ (افلاطون ٤٢٧ – ٣٤٧ ق م) عن (سقراط) القول من أن المعرفة او العلم الصحيح يجب ان يقوم على الماهيات. فلا بد للبحث في الوجود من ان يرتقي الانسان من الوجود المحسوس الى وجود اخر غير محسوس او من المتغير الى الثابت. وبهذا يقول: (ان الصور ماهيات منعزلة مستقلة قائمة في ذاتها في عالم علوي وليس للاشياء او للكائنات بها صلة غير المشاركة، ولا يستطيع الانسان ان يصل الى ادراك هذه الصور الا عن طريق العقل، اما الحس فلا يستطيع ان يصل الى شيء. فهناك صورة الجمال في ذاته والخير في ذاته) (٢٣ ص ١٥٤). لذا فرق (افلاطون) بين عالم الحس او الاشياء وعالم المعقولات او المثل، فذهب الا ان ما نعرفه في انفسنا هو جوهر لا مادي متميز عن الجسد ويسمى الروح، وان هذا الجسد يشكل عائقاً للمعرفة**.

تبعاً لهذا المبدأ، اقام (افلاطون) معرفيته على جدل صاعد يشكل في حقيقته مستويات حدسية مبتدأ بالحس ومنهياً بالعقلي ماراً بالظن والاستدلال. ففي المستوى الاول، حيث يعد الاحساس اول مراحل المعرفة، الذي ندرك به عوارض الاجسام، نلمس حدساً حسياً كونه قوة تنبه في النفس لا يتم الفهم دونها لذا فهو حكم النفس المباشر للمحسوس. الا ان (افلاطون) يرى عدم الارتكان الى الاحساس لتغيره وقصوره في ادراك المجردات، (وبذلك لم يرض عن الحدس الحسي ورأى عدم الاعتماد على الاراء الصادقة الممتزجة في النفس بالاراء الباطلة وعدم امكان

** تنسب الموسيقى الفيثاغورية وعمقها الروحي، بقربها من الاورفية. وهذه تنسب الى (اورفيس) الذي زعم انه كان يحرك الجماد بقوة اشعاره وسحر غنائه. والاورفية تستمد معرفيتها من الحدس فأمتازت بالايمان الراسخ بالعدالة الالهية والعلم الروحاني والطهارة الباطنية. للمزيد انظر (١٠٧ ص ٥٤) و (٩١- ص٧).

* الماهية (Quiddity) المقول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود. حيث يقول الجرجاني: (ماهية الشيء مابه هو هو، وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام) والاظهر انها نسبة الى ما هو، جعلت الكلمات ككلمة واحدة. (١٢٦ ص ١٦٥).

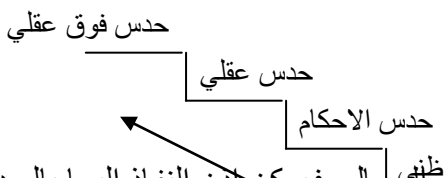
** جاء في محاورة (فيدون): ان النفس تستخدم الجسم احياناً لبحث مسألة ما بواسطة البصر او السمع او أي حاسة اخرى، لان الجسم هو الالة حينما يكون البحث بواسطة حاسة من الحواس... حينئذ ليست النفس يجرها الجسد نحو ما لا يحتفظ بذاتيتة ابدا فتكون هي نفسها هائمة مضطربة ذلك لانها تكون على اتصال بأشياء من هذا النوع ... وعندما تكون النفس في ذاتها ولذاتها في هذا الامتحان فانها تتوجه الى هناك نحو ما هو نقي وما هو خالد. (١٤ ص ٥٩).

التمييز بينها وبالتالي بّين خطورة الاعتماد على حدس قد لا يكون صادقاً) (٦٧ ص ٢٤٩). وبما ان موضوعات الحس تتسم بالتغير، فأن الحكم يكون ظنياً. وعلى الرغم من ارتباط هذا المستوى بالتصور الا ان المعرفة تبقى نسبية لتعلقها بالمادة. (والظن بالاجمال قلق في النفس يدفعها تلقائياً لطلب العلم) (٩ ص ٧١) من خلال تراكم المستويين الحسي والتصوري، لذا يقول في الجمهورية: (نستنتج ان التصور يتناول الوجود الظاهري، فالذين يدرسون الوجود الحقيقي يدعون محبي الحكمة "فلاسفة" والذين يدرسون الوجود الظاهري يدعون محبي التصور ((لافلاسفة)) (١٥ ص ١٤٧) اشارة لهذا المستوى من المعرفة، وهو حدس ظني توضع النفس فيه امام مشكلة تتمكن بالحدس تقليل الظن ومن ثم بلوغ الحل الصحيح.

اما المعرفة الاستدلالية فهي معرفة يكملها الحدس للتوحيد بين كل الاحكام العلمية المسبقة ومنحها صفة كلية كعلم في الماهيات المتحققة في المحسوسات. (فيستخدم الفكر الصور المحسوسة لا كموضوع بل كواسطة لتشبيه المعاني الكلية المقابلة لها والتي هي موضوعة ثم يستغني عن كل صورة حسية ويتأمل في المعاني الخالصة) (٩١ – ص٧١)، فبعد فض العلاقات المادية يتجه الى مستوى حدسي ارقى ندرك من خلاله الماهيات المجردة والادراك المباشر للمثل لذا فهو معرفة يقينية، (لان الافكار او المعاني وهي مباديء الوجود والمعرفة ليست معاني عامة مستخلصة من المظاهر المتعددة في العالم المحسوس وانما نستكشفها بالحدس المباشر وهذا الحدس لا يأتينا من التجربة بل هو المرحلة الاخيرة من منهج جدلي نقوم به) (٧١ ص ٧٢) فملكة الجدل لدى (افلاطون) هي محاولة لمعرفة الاراء والمعاني معرفة مباشرة في ضوء مثال الخير حيث تعرف المثل بواسطة المثل دون صور او فروض، وما التعقل الاحدس يقوم على حدس.

كما يؤمن (افلاطون) بحدس لا يقع في حيز التعقل. حدس الهي فوق عقلي ندرك به المباديء البعيدة والحقائق الثابتة التي يعجز العقل الانساني على ادراكها، (وهذا الحدس فوق العقلي او الالهي يصبح أنسانياً على صورة الهام لبعض الصفوة من البشر) (٦٧ ص ٢٥١).

خلاصة ذلك، ان (افلاطون) قد أقر مستويات معرفية حدسية بدأت ١- بالحدس الحسي ٢- حدس ظني لارتباطه بالمحسوسات ٣- حدس كلي يعقب الاستدلال ويوحد الاحكام ٤- حدس عقلي يقيني ٥- حدس فوق عقلي (الهامي). يمكن وصفها في المخطط الاتي:



اما المثل كأساس للخير والحق والجمال، فيمكن اذن النفاذ اليها بالحدس لتصبح هذه القيم ممكنة، ولكون هذه المثل مرتبة في انواع واجناس ومترابطة مع بعضها بمثل اعلى واعلى وصولاً الى مثال اول يفوقها وهو الخير بالذات. أمكن (افلاطون) من خلال الجدل النازل، ان يهبط من ارفع المثل الى ادناها وبذات الحدوس المعهودة في جدلة الصاعد. واجمالاً فأن (المثل كما يقررها "افلاطون" وعلى الرغم من استقلالها عن المحسوسات، فهي تعد من وحيها. فطابع المعرفة الانسانية يتمثل في قدرة المحسوسات على استحضار اشياء في العقل مستقلة عن الاحساس) (٨٢ ص ٢٤٢).

تعارضاً مع (افلاطون) اكتسبت فلسفة (ارسطو ٣٨٤ – ٣٢٢ ق م) صفة تجريبية، بتفسيره للصور بوصفها الوجود الحقيقي، والاقرار بوجود ثنائية بين المادة والصورة وجعله الموضوع في مقابل الذات المدركة. لكنه ولادراك الواقع سعى الى الحدس* كمنفذ معرفي لادراك وحدة

* استخدم (ارسطو) الكلمة اليونانية (yous) التي ترجمها الاوربيون. ومن بينهم (روس) الى الكلمة (Intuition) . انظر (٦٧ ص ٢٥١).

المقدمات الضرورية ووحدة البرهان دون انقسام او تجزئة الواقع. وعلى نحو مقارب لافلاطون، يصعد من قيمة المعرفة المرتقية من الحدس الحسي الى الحدس العقلي عبر ارتقائية النفس** من النفس الحاسة الى النفس الناطقة. لذا فانه يرى في الحس (ان العضو ليس هو الحاس بالذات بل بالقوة المتحدة به وان القوة الحاسة ليست بالفعل بل بالقوة فقط وتخرج الى الفعل بتأثير المحسوس) (٩١ ص ١٥٨) وهذا يعني ان قوة الادراك في الات الحواس الظاهرة هي قوة في النفس تدرك صورة ما هو مادي. لذا يضع الحسي في مرتبة ادنى من المعرفة لانه يتعلق بالجزئيات ولا علم الا بالكليات. ولكن يمكن ان تحوز على الكلي من فعل الرؤية (فالكلي نراه في كل حالة وفي كل شاهد ثم تحدس انه كذلك في جميع الاحوال، فالادراك الحسي يكون للجزئي الا ان مضمونه كلي وعلى ذلك فنحن ندرك النوع في الافراد بمجرد رؤيتها ادراكاً حدسياً مباشراً بنوع من الحدس الحسي) (٦٧ ص ٢٥٢).

فضلاً عن حدس الحواس الظاهرة، هناك حدس للحواس الباطنة* التي من شأنها حدس الزمان والحركة والعرض بشكل مباشر من خلال الحس المشترك او حدس الصور المتراكمة في الذاكرة والمخيلة. (فالمخيلة صفة الفعل بانتاجها الصور المتخيلة بان تركبها بعضها مع بعض وتغير فيها كما تشاء كسبيل للابداع) (٢٤ ص ٢٤٥)، (والتذكر متوقف على تداعي او ترابط الصور والحركات وعلاقة اللاحق بالسابق، اما ضرورية كالعلاقة بين العلة والمعلول واما ناشئة عن العادة) (٩١ ص ١٦٣).

اما الحدس العقلي فيكمن في القدرة على التأليف والادراك المباشر للماهيات والكليات واستخلاص المعقولات من الماديات.. (فالحدس في نظر "ارسطو"، تنوع في الفكر اكثر دقة من المعرفة العلمية ولذلك تكون المقدمات الاولى قابلة لنوع من المعرفة بدرجة اكبر من البرهان. لان المقدمات الاولى موضع حدس والبراهين موضع استدلال... وما دام يستحيل على الانسان ان يطلب علة لكل شيء دون توقف فلا بد من ان يقف عند علة اولى يدركها حدسياً دون ان يقيم البرهان على اوليتها) (٦٧ ص ٢٥٢ – ٢٥٣). ان ما يدرك حدسياً بالعقل، يختلف في موضوعه ومداه طبقاً لنوع العقل المدرك ان كان عقلاً منفعلاً او فعالا** . فحدس العقل المنفعل بحكم صلته بصور العالم المرئي يستطيع توحيد ما تراكم من صور واحالتها من الجزئي الى الكلي. وهذا ما

** يعرف (ارسطو) النفس (كمال اول لجسم طبيعي آلي) ويقصد بكمال اول ان النفس صورة الجسم الجوهرية وفعله الاول. وبقوله آلي انه مؤلف من اعضاء ... ومن النفوس ثلاث، النامية والحاسة والناطقة. انظر (١٢٠ ص ٦٨١).

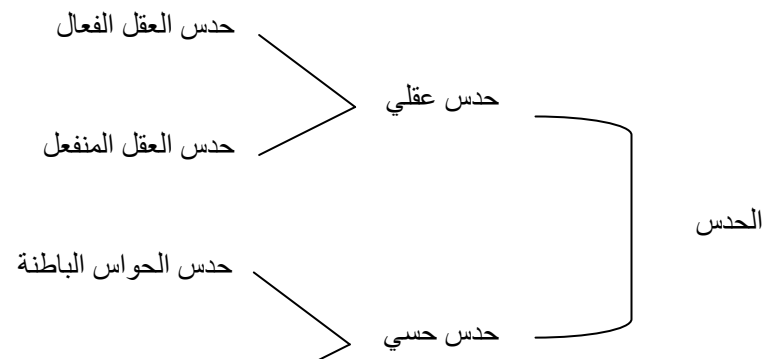
* الحواس الباطنة- كما يراها ارسطو- تتكون اولاً: من الحس المشترك الذي يقوم بوظائف هي: ١- انه يدرك موضوعات لا تستيطع الحواس الاخرى ادراكها. ٢- انه يجعل الانسان يشعر بما يحس به لانه يبحث في فكرة الوعي والشعور. ثانياً: المخيلة والذاكرة (ما بعد الحس) وظيفتهما الاحتفاظ بالصور . فهي عبارة عن الاثار التي يتركها الحس. والمخيلة لا تتعلق بزمان معين وصورها المتخيلة هي الاساس في الملكات الاعلى منها كالظن والحكمة والعلم. اما الذاكرة فتحدد وتركز الشيء في مكان ما وانها تدرك الماضي. للمزيد انظر (٢٤ ص ص ٢٤٣-٢٤٦) و (٩١ ص ١٦١)

** يميز (ارسطو) بين العقل الفاعل والعقل المنفعل. فالاول ليس واحداً في جميع الافراد ولا يولد معنا لكنه يجيء من عالم علوي، وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة ويتيح للعقل المنفعل ان يتحد بها. وان ماهيته فعل، وهذا العقل الفاعل اشرف دائماً من المنفعل، ومنه العقل القدسي وهو شديد الاتصال به الا انه ارفع منه ولا يشترك فيه جميع الناس وينتمي الى نوع اخر من الوجود لا يمكن ان يتصل بالجسم لان صورته خالصة وهو – أي القدسي- خالد وغير قابل للفساد.. اما االعقل المنفعل، فهو الذي يتعقل ويتأثر بكل انواع المؤثرات الاتية من العالم الخارجي. فهو اساساً نوع من الهيولي او القوة التي تحمل صور الاشياء. لذا فأن اتصاله بالاشياء والجسم يظلم طبيعته. ويذهب بعض الشراح، ان هذا العقل المقصود به المخيلة. وارسطو يقول عن التخيل انه نوع من التعقل... ان العقلان الفاعل والمنفصل مفارقان وروحيان. للمزيد انظر: (٢٤ ص ص ٢٤٨-٢٥٠) و (٩١ ص ص ١٦٥-١٦٧) و (٨٢ ص ٢٤٤) و (١٢٠ ص ص ٤٥٥-٤٥٦).

يقره الخطاب البصري التشيكيلي الحديث بسعيه لاستخلاص صور معقولة ومجردة من العالم المرئي.

اما حدس العقل الفعال فهو سمو النفس في قدرتها على ازاحة كل ما هو مادي او جزئي من الصور الكلية: وهو (صورة خالصة او ماهية تامة بعد الانصراف التام عن منطقة الحس) (٢٤ ص ٢٥٠).

خلاصة القول. ان (ارسطو) قد قال بالحدس الحسي والحدس العقلي وكما موضح في المخطط الاتي:



بعد (ارسطو) نزعت (الايبوقرية) و (الرواقية) لاتخاذ منهج مادي يسلم بيقين المعرفة الحسية. وهذا ما احال الحدس للتموضع في العالم الخارجي والتلقي الحسي. فالمعرفة عند (ابيقورس ٣٤١-٢٧٠ ق م) اربع انواع وهي. الانفعال والاحساس والمعنى الكلي والحدس الفكري. فيرى في الانفعال شعور باللذة او الالم. والاحساس هو الادراك الظاهري المطابق للاشياء. والمعنى الكلي عبارة عن حدس ذهني ناتج عن تكرار الاحساسات. اما الحدس الفكري فهو ما يدعم الاستدلال باستخراج تفاصيل العالم بنظرة اجمالية.

اما الرواقيون، فيؤمنون بنوع من الحدس الغريزي. فالشيء يطبع صورته في الحس يفعل مباشر (فالعلم لا يخرج من دائرة المحسوس وليست معانيه الكلية الا اثارة الاحساسات تحدث عفواً في كل انسان دون قصد او تفكير، فهي غريزية فطرية) (٩١ ص ٢٢٤).

بعد ذلك بعهود* شهدت المعرفة الحدسية اهتماماً وتنامياً في مديات خالصة بعيداً عن الوسط المادي. وتوجيه البحث في ما ورائيات الطبيعة والوجود، مما جذب الفلسفة بأتجاه الدين والتصوف. فالحدس عند (الغنوصية)** غاية، فهو تيقض النفس للوصول الى عرفان الله، من خلال عيان صوفي محض. مما يوطد صلتهم بالعالم المعقول وتقاطع مع العالم الحسي الذي يعد

* تلاقحت الفلسفة اليونانية بثقافات الشرق اثر حملة الاسكندر واتساعها شرقاً وغرباً، فأطلعت على ثقافات لم تعهدها من قبل الا قليلاً على الرغم من ذلك بقيت اليونان مركز الفلسفة والفكر روحاً ولغة على الرغم من رومانية الدولة. فظهرت فلسفات نهظت بالفيثاغورية والافلاطونية ممتزجة بالديانات الشرقية.

** الغنوصية: جاءت عن اللفظ اليوناني (غنوسيس) بمعنى (معرفة). وهي مذهب تلفيقي صوفي، تزعم انها المثل الاعلى للمعرفة . وتقوم بالاساس على مبدأ الصدور. وتعاليمها مزيج من الاراء والاساطير التي كانت شائعة حينذاك. فمزجت المعارف الانسانية ببعضها، والتقت بالافكار الافلاطونية الحديثة وبعض التعاليم الشرقية كالمزدكية والمانوية. نشأت في القرن الاول الميلادي وكان لها تأثير في التفكير الفلسفي المسيحي والاسلامي. (١٢٦ ص ١٣٣) و (٩١ ص ٢٤٤).

مصدر للخطيئة والنقص. فنزهت الله عن الدنس المرتبط بالمادة، ووضعوه في مكان قصي لا يناله الفكر وانما تبلغ اليه النفس بالجذب والاشراق الفجائي.

ان (الافلاطونية الحديثة) هي امتداد لهذا التوجه الديني المفلسف وبذات المزيج الفكري والمذهبي مع الاحتفاظ بالروح اليوناني. والتي وجدت في الحدس ما يبدد الشك ويفرز اليقين لا سيما بعد الاخذ بالمصدر الابدي للحقيقة، المتمثلة بالله ذاته، كقوة اسمى من الفكر.

سعى (افلوطين ٢٠٥-٢٧٠) الى خلق نوع من الوحدة والتآلف بين الذات الانسانية والذات الالهية، ووجد ان علة النظام في الكون هي نفس كلية مهيمنة. (فعلة الوحدة في الموجود الادنى هي تأمله المبدأ الاعلى. فأن كل موجود انما يحصل على صورته بتأمله مثاله المعقول. والطبيعة كلها تتأمل النموذج الذي تحاول ان تحاكيه، وهو العقل الكلي) (٩١ ص ٢٨٨) وبذلك تنشأ المعرفة الحدسية لتكشف بالاعلى ما هو ادنى او العكس فتحقق بالحدس معرفة شمولية بالوجود الذي يعد العقل بصفته الكلية مرجعاً لها، (فالنفس بجزئها الاسمى تعيش دائماً في العقل ولها في حدسها حدس بالمعقول، بعالم الافكار. وفوق هذا الحدس العقلي الذي يتيح الشعور والتمييز، هنالك حدس الواحد أي الجذب الذي يرفعنا الى مرتبة اسمى من كل تفكير معين ويمزج كياننا بالوجود الالهي) (٧١ ص ٨١-٨٢) ازاء الحدس الصوفي هذا تزاح الصور المادية والحسية وتلحق بالمعقولات وهو ما يحيلنا الى منطقة نقية نوطد خلالها صلتنا بالمطلق.

ثانياً – في الفلسفة الاسلامية:-

بدءاً لا بد من الاشارة الى دور (القرآن الكريم) المؤثر، في العقلية العربية الاسلامية، ولا سيما هو المحفوظ من التحريف ﴿لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه﴾ (فصلت الاية ٤٢) و (ذلك الكتاب لا ريب فيه..) (البقرة الاية ٢) و (الحمد لله الذي انزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً) (الكهف الايه ١) وعلى الرغم من حرية البحث الفلسفي . الا ان القرآن الكريم عد مصدر لحقائق يقينية لا يعارضها احد.. ومن فضل الله سبحانه ان كرم الانسان بقوى الحس والعقل والقلب والنفس والروح، التي تعين على المعرفة بأتجاه الوجود والحياة الدنيا والايمان كحدس معرفي لا برهاني بالغيب والحياة الاخرة والملائكة... ومايز الله سبحانه بين قوى واخرى. فالحواس محدودة بقوله تعالى ﴿... ينقلب اليك البصر خاسئا وهو حسير﴾ (الملك الايه ٤) و ﴿فلا اقسم بما تبصرون . وما لا تبصرون﴾ (الحاقة ٣٨-٣٩) فيما تكون قوى القلب والنفس والروح غير محدودة بصفها الانسانية. ﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي﴾ (الاسراء ٨٥). كما يدعو الله تعالى الى تطهير هذه القوى من مهاوي الخطيئة والكفر بتحصين الحواس والنفس بتوطيد الصلة بالله وتقواه بما يقيه الزلل ويفتح له منافذ الرحمة والايمان فيلقي في قلبه الطمأنينة والرضا، كما في قوله تعالى: ﴿ومن يؤمن بالله يهد قلبه﴾ (التغابن الاية ١١) وقوله ﴿...ولكن الله حبب اليكم الايمان وزينه في قلوبكم...﴾ (الحجرات الاية ٧) وكما جاء في حديث الرسول الكريم (ﷺ) (البر ما اطمأنت اليه النفس واطمأن اليه القلب) (٧٢ ص ١٩٣) وهذه المعارف هي فعل داخلي وفطرة سليمة يعززها الله سبحانه فتعين المؤمن على التمييز بين الحق والباطل. ﴿يا أيها الذين آمنوا ان تتقوا الله يجعل لكم فرقاناً...﴾ (الانفال الاية ٢٩). و ﴿الذين جاهدوا فينا لنهديهم سبلنا...﴾ (العنكبوت الاية ٦٩) هذه المعونة الالهية لم تأت من دون عمل ومثابرة وجهاد يربط الحياتين معاً في فعل واحد، فالصلات والمعارف بين الانسان وذاته والانسان وبيئته بكل ماديتها والادراك والتأمل يندرج في وحدة شاملة كلية لا تبحث في الجزئي منفصلاً عن الكلي. ولم تعد للجسد او العقل او الروح لحظات منفصلة، فالانسان كما فطره الله وحدة مترابطة محددة الاتجاه، من دون أي تطرف روحي او

مادي ، فما نستشعره من جمال روحي ناتج عن فعل الحياة اليومي قائم على وسطية معرفية متوزعة الاطراف ﴿وابتغ فيما اتاك الله الدار الاخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا...﴾ (القصص ٧٧).

ان المعرفة لدى الفلاسفة المسلمين في فضلها مراتب، اكملها ما يوصل الى عرفان الله، بأستدعاء كل القوى المعرفية وفي مقدمتها الحدس كمعرفة يقينية. واذا كان تأثير (ارسطو) واضحاً على اغلب الفلاسفة المسلمين، الا ان معرفية العقول ومنها العقل الفعال قد خرق التجريبية الارسطية وفتحت افاق التأمل في المطلق. فيرى (الكندي- ٨٧٣م) ان الادراك الحسي مصدر رئيس للمعرفة، وان المحسوسات لها صورة في المخيلة وحقيقتها اقرب للانسان منها الى حقائق الاشياء. ويصنف (الكندي) علم ما يقع عليه الحس بوصفه ادنى العلوم كونه يتصل بذوات الهيولي. ثم يجد في حدس العقول ومنها ما يدعوه (العقل الاول) الذي يعده علة جميع المعقولات. و(الفارابي ٨٧٠-٩٥٠م) ايضاً، يؤكد اهمية المعرفة الحسية كونها تزود العقل بالتجارب وتعينه على ان يكون كلياً. ويمكن تلمس الحدس الحسي عند (الفارابي) كون المعرفة الحسية لا تحصل بمجرد مباشرة المحسوسات دون تفاعل النفس في هذه المعرفة

فالنفس بأرتباطها بالجسم فأنها تدبر امره بأدراك العالم الخارجي عن طريقه مستعيناً بالادراك الحسي، بعده التجريد والتعقل. (ولما كان اتصال النفس بالجسم مؤقتاً، لذلك كان الطريق الطبيعي للمعرفة طريقاً مؤقتاً تسلكه النفس في اولى رحلتها الى العالم الاعلى) (٩ ص ٣٠١) فالمعرفة ارتقائية وتتم بالحدس لانها من شأن النفس بسعيها بحرية نحو الكلي والمطلق. فالحدس الحسي يقوم على الاتصال المباشر بين الحس والمحسوس وتداخل النفس لتنظيم هذا الاتصال وايجاد صلة بينه وبين الكيان النفسي (النفس الناطقة). اما الحدس العقلي فهو استنباط النفس لافكار مجردة من المحسوس لا يحدها زمان او مكان. ثم يتخذ الحدس منحى خالصاً حين يرتقي العقل النظري من الهيولي مستفيداً من العقل بالفعل (بالملكة) وصولاً الى العقل المكتسب (وهو العقل بالفعل بعد ان انتهى من ادراك الصور المجردة وتهيأ لادراك الصور الخالصة التي لم تتصل بمادة اصلاً) (٩ ص ٣٢٢).

يؤمن (ابن سينا ٩٨٠-١٠٣٧م) ايضاً بأرتقائية المعرفة والحدس، مبتدأ بالعقل الهيولي المتصل بالمادة حتى العقل القدسي. لذا نجد (ابن سينا) يقسم المعرفة الى ثلاثة انواع: معرفة بالفطرة ومعرفة بالفكرة ومعرفة بالحدس. فالمعرفة الفطرية ذات سمات حدسية كونها مباشرة وبعيدة عن الاستدلال، لكنها تختص بالمباديء الاولية البديهية وهي من شأن العقل الممكن الذي يعد عقلاً بالفعل نسبة الى العقل الهيولي. اما المعرفة بالفكرة، فتختص بأدراك المجردات المعقدة والكليات العامة وهو من شأن العقل المستفاد الفعال الذي تخدمه كل العقول (فهو بمثابة رئيس لها جميعاً وانه الغاية القصوى لها جميعاً) (٧٣ ص ١٢٤) وهو ايضاً خلاصة النفس وجوهر روحاني ومحل الصور العقلية، (فالعقل الانساني يبلغ الذروة في المعرفة اذا استطاع الاتصال مباشرة بالعقل الفعال) (٩ ص ٣٢٢) اما العقل القدسي فهو فوق ما يبلغه العقل المستفاد من ذروة لذا تندرج معرفيته ضمن الحدس الخالص. وما افرادة لها كمعرفة ثالثة الا لانه يمثل الحدس الخالص الذي يزيح كل مادة وصورة ويشرف على الكليات المجردة الخالية من محددات الزمان والمكان. والعارف فيها (تراه يعرف كل شيء بنفسه حدساً بلا قياس ولا معلم، لان فيه روحاً قدسية لا يشغلها شأن من شأن ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن) (٢١ ص ١٥٧).

وا- (ابن سينا) تعريفات وتوصفيات للحدس: فيعرفه، (الحدس الهام العقل الفعال، ويعرفه ايضاً: الحدس جودة حركة لقوة الفهم الى اقتناص الحد الاوسط من تلقاء نفسها) (٧٠ ص ١٩١) ويرى ان البشر يتفاوتون في الاستعداد للحصول على الحد الاوسط وان في ذلك درجتين- كما ورد في النجاة- هما التعليم والحدس. والتعليم هو ما يشترك به جميع الناس، وان التعلم نفسه قائم على اساس من الحدس. ولهذا (فأن المتعلمين بحاجة ان يتعلموا من اصحاب الحدوس، لان جميع الامور العقلية تنتهي لا محالة الى الحدس) (٨ ص ٢٧٢)، اما الحدس فهو ارفع منزلة في تحصيل العلم لذا يقتصر على فئة من الناس ويتفاوت بينهم. من حيث الكم والكيف. فبعضهم يكون

حدسه اسرع لانه (مؤيد النفس بشدة الصفاء وشدة الاتصال بالمباديء العقلية حتى لتراه يشتعل حدساً. ان مثل هذا الشخص يتقبل الالهام من العقل الفعال في كل شيء فترتسم فيه الصور التي في هذا العقل) (٨ ص ٢٧٣).

اما المعرفة الحسية، فيعتمد (ابن سينا) التقسيم الارسطي للحواس الظاهرة والباطنة كمنافذ تنتقل عن طريقها انطباعات الواقع المحسوس الى الدماغ لتكوين الصور في ضوء التراكمات الذاتية للشخص وهذا ما يشكل خامة لازمة مودعة في خزانه صور الحس المشترك (الخيال) وعند استخدام العقل للوهم او المخيلة عن طريق الذاكرة فانه يستنبط حدسياً الصورة الملائمة لاستخداماته، خاصة فيما يتعلق بالمعنى الذي يعد موضوع مايدركه الحس الباطن. (فالمعنى هو الشيء الذي تدركه النفس من المحسوس من غير ان يدركه الحس الظاهر) (٨ ص ٢٦٥).

اما (ابو حامد الغزالي ٤٥٠-٥٠٥هـ) فقد بدأ شكاكاً* في الوسائل المعرفية خاصة في قاعدة الادراك. الحس والعقل. فيقول: (لم تسمح نفسي بتسليم الامان في المحسوسات... فالمحسوسات يحكم فيها حاكم الحس، ويكذبه حاكم العقل تجربة تكذيباً لا سبيل الى مدافعته) (٨٠ ص ١٣). وشك في العقل لعدم قدرته ادراك الالهيات. فرأى: (ان وراء العقل حاكم اخر، اذا تجلى كذب العقل في حكمه) (٨٠ ص ١٤). الا ان شكه تبدد، فآمن بالعقل وبقيمته وفضله وحدوده* ويرتفع هذا العقل فوق المحسوس والعرضي يتجلى بالحدس. لذا يرى في الحدس بأنه: (معرفة مباشرة تقع لصفاء الذهن وتوليه الشهادة لامور، فتذعن النفس لقبوله والتصديق به بحيث لا يقدر على التشكيك فيه) (٧٢ ص ١٧٧) فالتعبير المباشر عن الفطرة السليمة جاءت بما للعقل من (غريزة مستعدة لقبول العلوم النظرية وكأنها نور يقذف في القلب) (٢١ ص ٤٤)** بما في ذلك تقبل الحس والوهم والمخيلة التي تثري العقل بالصور والمعلومات.

ومن صنف الحدس. الالهام. اذ يرى (الغزالي) فيهما انهما من قبيل الادراك العقلي والوجداني المباشر. ويعمم اكثر ويضيف: (ان الحدس والالهام يكون عن طريق الاتصال بالعقل الفعال، وهذا امر عام لكل معرفة تخرج من القوة الى الفعل) (٧٢ ص ١٧٨). الا انه يوثق صلة الحدس بالعلوم التي ترتقي فيها درجات التجريد العقلي عن طريق الحواس. بينما الالهام يتصل بالشؤون العقلية المجردة ذات الصلة بالحقائق العليا. لكن (الغزالي) – في الاحياء والمشكاة – يمنح الحدس فاعلية ويكسبه صبغة فوق عقلية تفرضها وجدانية الايمان والذوق الصوفي، بعد التخلص من الشواغل الحسية والركون الى الشواغل الباطنية. وهذا ما يداخل الحدس بالكشف بعد ان يزيح الله تعالى الحجب عن قلب الانسان وعقله واعانته للاطلاع على بعض الحقائق الالهية.

---

* انتشر الشك في عصر الغزالي نتيجة طغيان النزعة العقلية وكثرة الفرق الدينية واختلافها. والاعتقاد بأن قوى الحس والعقل غير قادرة على ادراك العلوم الالهية وحقائق الدين وظهر من الشكاك ايضاً (الهمزاني) و (ابو العلاء المعري) الذي قال في اللزوميات:

امـــا اليقـــين فـــلا يقـــين وانمـــا اقصـــى اجتهـــادي ان اظـــن واحدســـا

وقوله

امـــا الالـــه فـــأمر لســـت مدركـــه فأحـــذر لجيلـــك فـــوق الارض اســـخاطا

للمزيد ، انظر (٢١ ص ص ١١-١٥).

* يستشهد (الغزالي) في (احياء علوم الدين)، بالحديث القدسي قول الرسول (ص): (الم يكن العقل اول ما خلق الله؟ الم يقل للعقل "وعزتي وجلالي ما خلقت خلقاً اكرم عليّ منك، بك آخذ وبك اعطي وبك اثيب وبك اعاقب) (٨١ –ج١-ص ٨٩). لذا يقر (الغزالي) بأن العقل ليس عرضاً بل جوهر غير متميز وهو اشرف الجواهر.

** يورد (الغزالي) في (احياء علوم الدين). ان النفس والقلب والعقل والروح. الفاظ مختلفة لمعنى واحد ومظاهر متباينة لحقيقة واحدة. هذه الحقيقة هي تلك اللطيفة الربانية التي تسمى النفس (٨١ –ج٣-ص٣) ويذهب ايضاً الى ان المعرفة يرسلها الله تعالى الى القلوب بواسطة الملائكة. فالقلب بيت الملائكة ومحل استقرارهم. وهذا ما دعاه ايضاً الى تسمية العقل ملاكاً. للمزيد انظر (٧٢ ص ص ١٠٦-١٠٨).

اما المعرفة بالوحي فهي كالالهام، نفث في الروح بواسطة الملائكة، الا ان شرف الوحي اكبر حيث يتولد من افاضة العقل الكلي فيما الالهام اشراق من النفس الكلية.

لقد ذهب (المتصوفة) هذا المذهب، ووجدوا في المعرفة الحدسية المباشرة ملاذاً وطريقاً للخلاص التعبدي. فاذا كانت قاعدة المعرفة تبدأ بالمعرفة الحسية، فأن نهايات هذه المعرفة مفتوحة عبر درجات او مراتب الصوفية في المكاشفة والتجلي والمشاهدة. فالمعرفة بالحواس الظاهرة تتم بحدس حسي يكتنفه النور الذي يشرف مباشرة على اتصال الجسم وحواسه بالعالم الخارجي. فيرى (شهاب الدين السهروردي ٥٥٠- ٥٨٦هـ): (ان روح القدس يشرق على النفس، أي يفيض عليها شعاع العرفان فيدرك البصر وجود الشيء الظاهر امامه) (٩ ص ٣٠٩). اما الحواس الباطنة، فأنها تستند الى اشراق العقول السامية، لان ما يتصل بالحواس الباطنة من تذكر او خيال يرتبط بروح القدس. لذا (فليس الجزء المنطقي من النفس هو وحده الذي يستمد الاشراق من العقل الفعال. بل ايضاً قوى الحس الباطنة والابصار. وهذا ما يجعل الادراك الحسي اقرب الى ادراك المعقول منه الى المحسوس) (٩ ص ٣١٥). والخيال ايضاً يستمد صوره من الافلاك النورية الفياضة، فيعده (محي الدين ابن عربي) عالماً برزخياً واسعاً بين عالم الغيب والشهادة، تتجلى به الصور بما يراه العقل محالاً، وهو ظل للمطلق وما الموجودات الا ظلالاً لهذا الظل. ويرى: (ان الله تعالى نفسه الذي لا يقبل الصور، يتجلى بالصورة في حضرة الخيال، فما يعد ظهوره محالاً، يقبل الظهور في حضرة الخيال.. وعلى هذا كان الخيال معيار المعرفة فمن لا يعرف الخيال ومرتبته لا تكون له من المعرفة رائحة) (١٧ ص ٧٨)، وهذه المعرفة لا تتم الا عبر تكشف مباشر لا يخطيء. لانه لا يدرك بعين الحس او بعين العقل الذي لا يحكم الا بمعونة قوى خارجة عنه.

ان المعرفة الصوفية بأعتمادها على الاشراق فانها لا تسلم بالعقل كسبيل للوصول الى عوالمهم الخفية. وبالرغم من ان (السهروردي) يعد العقل الفعال عنصراً اشراقياً سامياً. الا انه يرى فيه ايضاً كمعين للذهن في ادراك الموضوعات فحسب. ويرى (ابن عربي) ان العقل فقير، و (ليس للعقل مدخل بعلم الاسرار، لانه ليس من دركه وان علم الاسرار هو العلم الذي يفوق طور العقل، وهو علم نفث روح القدس في الروع) (١٧ ص ٦٧). فاذا كانت المعرفة بالعقل قادرة على ازاحة المادة والصورة العرضية وتعمل على الكليات المجردة. فالمعرفة المباشرة عند الصوفية تفوق ذلك كونها تنطوي على قوى داخلية خارقة لا تحجبها قيود العقل.. والمخطط الاتي يوضح مسار المعرفة عند الصوفية:

عالم الشهادة ← الحس ← التخيل ← عقلية دنيا ← عقلية عليا ← فوق عقلية ← عالم الغيب

ثالثاً – في الفلسفة الحديثة:

حرص العقلانيون على وضع حلول للعديد من المشكلات التي عصفت بالفلسفة في العصور الوسيطة وبالنزاع القائم بين الدين والفلسفة او بين الحقيقة الدينية والوضعية، مما احدث خلخلة واختلافاً في مناحي التفكير الفلسفي، وبالاخص في بحثي الوجود والمعرفة، وتنظيم القوى المعرفية التي تحدد الصلة بين الانسان والوجود والانسان والخالق.

جاء (رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠) فمنح الفلسفة استقلالها عن الدين ووجهها للبحث في ميتافيزيقا المعرفة، منطلقاً من الشك في المباديء والحقائق كسبيل للبحث والتفكير ... فما دام الشك قائماً فالتفكير قائماً ايضاً وهذا التفكير يعني وجودياً. وبهذا توصل (ديكارت) الى مقولته (انا افكر اذن انا موجود) كيقين اول مستمد من الحدس يصلح لكل يقين اخر. (ولم يرد (ديكارت) بذلك ان يقدم تدليلاً منطقياً. بل اراد ان يضع نموذجاً للحدس الفلسفي وان يكسب الفكر صفته الذاتية) (٣ ص ٤٠) فمن خلال رد كل شيء الى الطبائع البسيطة المدركة بالحدس يمكن ادراك الوجود والامتداد والشكل والزمان والمكان ادراكاً مباشراً. وهذه الطبائع اصبحت واضحة

ومتميزة مما للذهن من قدرة على تقسيمها الى غيرها اكثر تميزاً منها، فكل شيء واضح ومتميز وبديهي هو كائن جبراً. فيذكر في (التأملات): (كيف ان فكرة كائن اعلى نجدها فينا تشمل على مثل هذا القدر من الحقيقة الواقعية. أي كيف تملك بالذهن ذلك القدر الكبير من الوجود والكمال بحيث يقتضي ان تكون صادرة عن سبب اعلى مطلق الكمال) (٥٣ ص ٣٦) هذه الحقائق تدرك آنياً في لحظات تتفق مع فردية الحقائق البسيطة، وبذلك يتخذ الحدس شكلاً فطرياً لا يخرج عن مضمار العقل وبذلك يمكن تحديد الحدس عند (ديكارت) بوصفه (رؤية عقلية مباشرة، نور فطري، او غريزة عقلية، يدرك بها الذهن حقائق يتضح يقينها اتضاحاً يتبدد معه كل شك) (٧١ ص ٩٩). وللحدس الواضح المتمايز صفات ومعان، منها الاحاطة الكلية بالواقع او الحقيقة دون تجزئة، وهو لذلك مباشر ولحظي وصادق. وان الافكار الفطرية سابقة على التجربة الحسية باعتبار ان الحدس عملية ادراك عقلي كما هو واضح ومتمايز وموجود مسبقاً في العقل. وبذلك يقول: (اني لا اقصد بالحدس الاعتقاد بالشهادة المتغيرة للحواس او الاحكام الخادعة للمخيلة. ولكن ادراك عقل سليم متنبه ادراكاً سهلاً للغاية) (٦٧ ص ٢٥٥).

اما (الاستنباط Deduction) فهو الطريق الثاني للمعرفة بعد الحدس. واسبقية الحدس عليه كونه اكثر بساطة. والاستنباط فعل ذهني يحقق علاقة وثيقة بين حقائق يقينية تكشفت بالحدس. وعلى هذا الاساس (فالمعرفة بالاستنباط تتم بواسطة الحدس او النور الفطري... ولا ينتظم الا بسلسلة من الحدوس) (٧١ ص ١٠٠).

ملخص ذلك، ان الحدس عند (ديكارت) هو من نوع الحس العقلي التام الذي ندرك به وضوح الافكار وتمايزها والافكار الفطرية. وهذا الحدس على الرغم من بساطة ما يدرك من افكار، الا انه يوصل لحقائق سامية وجوهرية، كمعرفة الله تعالى بالنور الفطري وتحقيق الايمان كحصيله معرفية داخلية محضة*.

بعد (ديكارت) حرص الفلاسفة ومنهم الديكارتيون على الحدس وفاعليته التي لا مناص منها، متخذاً اشكالاً ومستويات عدة. فأتخذ (بليز باسكال ١٦٢٣-١٦٦٢) من القلب مصدراً للمعرفة الحدسية المباشرة واليقينية. وهو بهذا يقر بحدس فطري مصدره القلب لا العقل (فالعقل قوة استدلالية تستنبط النتائج من المقدمات الاتية من القلب والادارة، لذا كان العقل قابلاً للميل الى كل جانب) (٩٢ ص ٩٢). فحدسه اذن ذات سمات لا عقلية به نعرف المباديء الاولى فيعين على الايمان وعشق الوجود والشعور بالله تعالى، (فالحدس غير العقلي هو غاية اليقين وهو الهام الهي يجعل الانسان يتصرف وفق مشيئته) (٦٧ ص ٢٥٩). وفي عودة للحدس العقلي يؤمن (باروخ سبينوزا ١٦٣٢-١٦٧٧) بضرب ثالث من المعرفة، هي الحدس كنوع ارقى من المعرفتين الحسية والعقلية الاستدلالية المحضة. ويقترب حدسه من (ديكارت) من حيث (انه معرفة كاملة لان لموضوعاتها معان واضحة ومتميزة يكونها العقل بذاته.) (١١ ص ٢١٨) كما يتشابه حدسه مع (افلاطون) في التقليل من قيمة التجربة ومخالطة الحدس للاستدلال (واعتبار العقل الحدسي المستدل قادراً وحده على ادراك المعرفة الحقة) (٦٧ ص ٢٦٠). كما اتاح له حدسه العقلي الكلي المحض، ادراك قمة العالم المعقول المتمثل بالله سبحانه. اما (جون لوك ١٦٣٢-١٧٠٤) فاليرغم من تجريبيته فقد اعترف بوجود افكار يسمح بها العقل في ذاتها تكون مستقلة الى حد ما عن العالم الخارجي ومعرفة حالاتنا الداخلية التي بواسطتها نصل الى معرفة باقي الاشياء. ولم يتوانى في توكيل هذه المهمة للمعرفة الحدسية. ويمكن تمييز نوعين من الحدس عند (لوك). الاول حدساً حسياً يتم بأدراك مباشر للاشياء الخارجية وكيفياتها. وحدس عقلي متضامن مع الاستدلال (ندرك به اتفاق او عدم اتفاق الافكار بالمقارنة البسيطة وبدون تدخل اية افكار متوسطة ادراكاً مباشراً وواضحاً متمايزاً) (٦٧ ص ٢٦٣)، كما يمكن ان يتيح هذا الحدس معرفة حقائق بعيداً عن

* لا يفرق (ديبلي) بين الحدس البسيط عند (ديكارت) والحدس الراقي. فيرى ان حلم (ديكارت) في ليلة ١٠ نوفنبر ١٦١٩ كان حدساً راقياً، وكان لهذا الحدس اثر عظيم في حياته الفكرية، اذ امده بمعين فلسفته، فما عاد يعمل في وحدات مفككة يتخبط بينهما باحثاً عن اليقين، بل اصبح يعمل بين اجزاء متكاملة يعمل على تكاملها ذلك الكشف الباطني (٧٠ ص ١٩٢-١٩٣).

التجربة او الحس. و (دافيد هيوم ١٧١١-١٧٧٦) تجريبي اخر ادرك عدم امكان الاكتفاء بالرجوع الى التجربة لفهم مبدأ العلية، ووجد الحدس العقلي هو السبيل كعادة ونزعة قائمة في العقل. وفي المقابل يقر (هيوم) بحدس حسي ناتج عن الانطباعات التي تدرك مباشرة الوقائع او العلاقة بينهما. اما (جورج بركلي ١٦٨٥-١٧٥٣) فقد خرق تجريبيته بتأكيده على فاعلية العقل والقول بحدسه او ما يسميه بالخاطر. فتعاظم حدسه الى مستوى الحدس العقلي للافلاطونية الحديثة بعد ان ادرك سطحية المعرفة الحسية واهمية المثل المتجسدة بالله تعالى. وهو نفسه المنحى الذي اتبعه من قبل (نيقولا مالبرانش ١٦٣٨-١٧١٥) حين تحدث عن اخطاء الحواس وعدها مجرد انفعالات واقترب من الموقف الصوفي حيث (يطالب توجيه النفس الى الذات الالهية وتطهيرها من شواغل الحس وتجميع كل عناصرها لاحداث لحظة الانتباه التي تهيء لتلقي العرفان) (٩ ص ٣٠٥).اما (جو تغريد فيلهم ليبنتز ١٦٤٦-١٧١٦) فأن فلسفته تفيض بالحدس في كل مستوياتها المعرفية. فيعد الحدس الضرب الاول من المعرفة ذات السمة الفطرية. وهذه الفطرية اما ان تكون اصيلة قائمة في الواقع او فطرية قائمة في العقل. (كما يجعل من الحدس اساس لليقين البرهاني حيث نستخلص النتائج بفعل بسيط من افعال الحدس الذي يربط بدفعة واحدة بين المقدمات والنتائج) (٧١ ص ١٠٣) اما المعرفة الحسية فهي التي تزودنا بالاحساسات الداخلية الضرورية لا يقاظ الافكار الفطرية عندنا.

ما بين التجريبية والعقلانية. وضع (عما نوئيل كانت ١٧٢٤-١٧٠٤) فلسفته التوفيقية النقدية، التي يطلق عليها (المثالية الترنستدنتالية)* معتمداً التفريق بين الظاهرة والشيء في ذاته** او تقابل بين جزء من الواقع حسي ونسبي وبين جزء اخر من الواقع هو العالم المعقول او المطلق. وعلى اساس هذا التقابل اقام نسقه المعرفي- الذي يعد فيه (كانت) اول من ارسى نظرية المعرفة- . فبالوقت الذي جعل العقلانيون الدليل العقلي معياراً للمعرفة، ووضع التجريبيون الدليل الحسي معياراً للمعرفة. لجأ (كانت) التي التجربة كمعيار اكيد للمعرفة يجمع بين الدليلين العقلي والحسي. وان من الحقائق ما هي قبلية سابقة على التجربة او بعدية عليها، (فالعالم الذي نعرفه هو عالم تجربتنا. أي العالم القائم في مكان وزمان والذي تترابط اجزاءه تبعاً لقانوي العلية والجوهر) (٨٢ ص ٢٦٢).

يعد (كانت) الحدس شرطاً ضرورياً وموضوعياً لقيام المعرفة. لا سيما في ادراك مقولتي الزمان والمكان السابقتان على التجربة. (ففكرة المكان هي "حدس خالص" أي غير حاصلة من التجربة، ثم الزمان هو مقولة لكل معرفة صادرة من الوجدان. فالزمان مقولة ندركها بواسطة حدس خالص. وبذلك لا يمكن ان نتصور شيئاً خارج الزمان والمكان في عالم الظواهر. ولكن يمكن ان ندرك العالم المعقول خارج الزمان والمكان دون وساطة الحواس) (١١٠ ص ٦٩-٧٠) فتتجه الحدوس لتقابل الشيء الذي تتصل به حواسنا والصور تنبعان من الذات لانها تفرض قبلياً على جميع التمثلات او الحدوس الحسية. (فالواقع من خلق العقل. واذا اردنا الحصول على بعض اليقين فعلينا ان نفسر الظواهر بالرجوع الى العقل لا ان نفسر العقل بالرجوع الى الظواهر.) (٨٢ ص ٢٦٧).

ان الحدس لدى (كانت) يحمل معنيين، الاول: (حدس ينتسب الى الشيء بواسطة الاحساس ويسمه حدساً تجريبياً) (٦٧ ص ٢٦٥) وهو معرفة مباشرة للاشياء عندما يعطى لنا الشيء ويكون مؤثراً في الفكر بطريقة معينة، أي (ان واقعية العالم الخارجي "بداهة مباشرة" ما دام

---

* المثالية الترنستدنتالية، هي ما ذهب اليه (كانت) التي تعد الظواهر مجرد تصورات لا اشياء في ذاتها. وتلك هي المثالية الا بستمولوجية. أي المتعلقة بالمعرفة. (١٢٦ ص ١٧٠).

** الشيء في ذاته (Noumenon) اصطلاح يشير على النقيض من الظاهرية . كان افلاطون اول من استخدمه ويعني به الواقع كما يوجد في ذاته كموضوع للمعرفة التأملية. وعند (كانت) فيتناوله كمفهوم سلبي مشكل في (نقد العقل الخالص) كموضوع للعقل والحدس العقلي، وفي (نقد العقل العملي) يشير لامكان وجود مفهوم ايجابي للشيء في ذاته كموضوع للحدس اللاحسي... والشيء في ذاته يعني الماهيات التي تعلو على نطاق الطبيعة وهي غير قابلة للمعرفة وليست في متناول التجربة. (١٢٥ ص ٢٧٠).

الحدس التجريبي للموجود لدينا شاهداً على قيام "مادة" هي بمثابة مضمون لا حساساتنا) (٢ ص ٧٠). المعنى الاخر للحدس يتمثل بأستبقاء صورة الظاهرة، وهو الحدس الخالص لصورتي الزمان والمكان. (فكل الاشياء تتقوم وتتحدد بالحدس الخالص الذي يصدر عنه جميع المباديء) (٦٧ ص ٢٦٦) لانه حدس ذاتي يمثل حالتنا الداخلية. اذن فالتفرقة قائمة بين صورة الحدوس الحسية ومادتها، (فالمادة هي موضوع الادراك الحسي، اذ هي ما يقابل الاحساس في صميم الظاهرة، في حين ان الصورة هي المبدأ الباطن في الذات العارفة) (٢ ص ٧٠). ولاجل مطابقة المقولات على الحدوس تبعاً اما تقدمه التجربة الحسية. يمكن القول بحدس من نمط اخر بأستحداث (كانت) لما اسماه الرسم الخيالي (Schemata) الذي يعتمد على فاعلية الخيال التلقائية الكامنة في النفس. (وهذا الرسم تقوم به المخيلة المبدعة وهي قوة لاشعورية تختلف عن المخيلة المستعيدة الخاضعة لقوانين تداعي الصور، فالمخيلة المبدعة هي الواسطة بين الحساسية والفهم.) (١١٠ ص ٧١) وما استخلصه (كانت) من كل ذلك هو انه (بغير حدس سوف تكون التصورات او المقولات خاوية. وبغير وجود التصورات سوف تكون الحدوس جدباء. فالمعرفة دائماً هي حصيلة مشاركة بين التصورات والحدس) (٨٢ ص ٢٧٠).

اما (فريدريك فيلهم شيلنج ١٧٧٥-١٨٥٤) فله فلسفته تجاه الواقع والطبيعة. فتناوله للطبيعة ليس مادياً محضاً او ككيان منفصل عن الفكر والروح ويرى ان الذات او الفكر والوجود او الروح او الطبيعة.. جميعها منساقة وصادرة عن مبدأ اعلى هو ليس أي واحد منهما. ورغم اعترافه بالوجود الخاص للطبيعة. لكنه قال: (انها تتطور حسب قوانين موازية للعملية الفكرية. وذلك لكي يجمع بين هاتين الناحيتين المختلفتين-الفكر والوجود- للتفكير المطلق، ففي المطلق يتهادن المتناقضان المثالي والواقعي) (١٨ ص ٢٧٧). وبهذا تتضافر قوى الروح لتكشف عن نفسها في المعرفة والعمل والفن، سواء كان تكشفها حسياً او عقلياً. فالحس يبدد الحواجز التي تحدد المادة في ذاتها، ثم يتسيد العقل لينظم ما جاء به الحس من معرفة. وبتمييز العقل بين نفسه وبين مفعوله يتحول الى ارادة، (فالعقل يحقق معانيه ومبادئه دون ان يشعر والارادة تشعر بأنها علة ما تحدث وهذا هو الشعور بالحرية فالحياة الروحية تنبعث من تفاعل العقل والارادة) (٩٢ ص ٢٧٢). وبالحدس الفني يمكن ان يتحقق المثال فيصبح وجوداً باعتبار ان الاحساس بالجمال والفن يمثل صورة راقية للحياة الروحية.

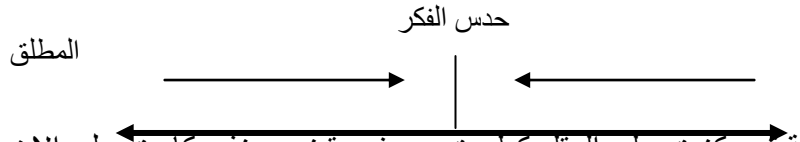
لم يميز (شيلنج) الحدس الحسي من دائرة معرفيته، كونه مندمجاً متضامناً مع الحدس العقلي الذي ندرك به الوجود او يماثل بين الفكر والطبيعة جاعلاً من الحدس العقلي الاداة المعرفية الفلسفية لانتاجها ابتداءً من الشعور بالطبيعة حتى الشعور بالمطلق. فيصف هذا الشعور الحدسي بانه ليس ككل شعور. فيقول: (انه فعل متعال لا يمكن تعريفه يستطيع الانسان بواسطته ان يمسك بالمطلق في ذاته، فوق كل تمييز وفوق كل اختلاف بحيث تتوحد فيه كل المتضادات مثل الفكر والمادة، المثال والواقع، الذات والموضوع... انه حدس ميتافيزيقي.) (٦٧ ص ٢٦٩).

يأخذ (جورج فيلهم هجيل ١٧٧٠-١٨٣١) عن (شيلنج) ان المطلق هو الاصل المشترك المتجانس للانا وللاأنا الذي تتحدد فيه الاضداد جميعاً. الا ان (هيجل) يرى ان المطلق ليس من اصل مجرد، بل هو الوجود الواقعي. بما فيه في روح او مثال او عقل كلي. ويرى ايضاً: (ان 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 والميتافيزيقا ومزج العقلي بالواقعي وجعل الفكر هو المطلق نفسه.) (٣ ص ٤٣) ولاجل فهم الوجود في مبدئه، اتبع منهجاً جدلياً من اصل واحد، هو القضية ونقيضها ثم الائتلاف مع هذا النقيض، ويتكرر هذا التطور ما شاءت مظاهر الوجود. ان هذا الطريق المعرفي يتم من خلال تلقائية تصورية في العقل، لذا (يجب ترك العقل يجري على سليقته هذه ابتداءً من اول وابسط المعاني) (٩٢ ص ٢٧٥) فيسير هذا الجدل في كنف وحدة عقلية شاملة ومتمازجة بين الذات والموضوع وبين الفكر والواقع، (فيقوم المنهج الجدلي بدور منطق الفلسفة بوصفه تعبيراً عن مذهب الباطن المتكامل) (٥٠ ص ١٠١) دون تسيد المعطى الحسي على الذات . (فاليقين الحسي ان هو الاخامة اولى تتشكل في ظواهر.. وما يكاد الوعي

يتقدم حتى يتهافت اليقين الحسي وتنطمس معالمه تاركاً المجال للتصور) (٧١ ص ١٥٠-١٥١) تأكيداً للمنطلق الحيوي الذي يتمثل بالتأمل الذي يتيح الفرصة للمعرفة الحسية كأمتداد للمعرفة المطلقة وبما يوائم بين المعرفة التجريبية والمطلقة، (فينفذ هيجل، بالمطلق بوصفه وسطاً اولاً فيزيل أي ثنائية ويمحو كل اثر للانفصال) (٥٠ ص ١٠٣).

ان (هيجل) يستمد معرفيته الحقيقية من الحدس الذي تتوافر شروطه من حيث انطلاقته الذاتية المستوعبة للموضوع (ففي مقولة المعرفة، ان العالم الخارجي او الموضوع يصبح داخلياً في الذات) (٦٥ ص ٢٩٠) كمعرفة اصلية متسقة مع العالم، كما ان (الصور الذاتية التي تتقبل فيها الموضوع الخارجي في هذه المعرفة المتناهية هي كلية او كليات) (٦٥ ص ٢٩١). وفي هذا الصدد يؤكد (هيجل): (ان التمثل في هذه الكلية الواقعية قد يكون للمواضيع وجود مستقل بينما يتوجه الفكر "الحدسه" عارضاً عليه ظواهر الموضوع لينعشها وليجعلها حية وحقيقية) (٥١ ص ٣٥). فيتاح للروح التأمل الشمولي المستمد من الحدس ليوحد كل متعارض بعيداً عن استدلال النسبي والجزئي كونه يتعارض مع الكلي والمطلق. وبأعتبار (ان المطلق توسط او تأمل باطن وهوية ذاتية بالنسبة الى ذاته في تناقضه) (٥٠ ص ١٠٤).

ان سمة الحدس الهيجلي قائمة على وسطية جامعة للثنائيات العليا والدنيا، لذا تراه ينكر كل من الحدس الحسي او النظرة الحدسية المباشرة للمطلق. والمخطط الاتي يبين ذلك.



اذ كانت الفلسفة قد ركزت على العقل كطريق معرفي يقيني- منذ ديكارت على الاخص- فأن (ارثر شوبنهاور) جاء ليقدم الارادة على العقل بوصفها قوة مهيمنة لا عاقلة مؤثرة في الانسان والحياة والوجود. ومن خلال كتابه (العالم ارادة وتصور) الذي ضمنه نظريته المعرفية والتي يعد الحدس بمختلف اشكاله من المنافذ الرئيسية لها، ومعارضاً السبيل الى العقل الاستدلالي والمنطقي. فيرى: (ان الادراك ليس الا مجرد سطح لعقولنا لا نعرف عنه الا بقدر ما نعرف عن سطح الكرة الارضية اذ لا نعرف ما تحت قشرتها) (١٠٦ ص ١٠١). لكنه يرى في التصور تمثل الشيء في الوعي ليصبح مدركاً من الذهن. والتصور لديه يسير في اتجاهين، الاول حين يكون التصور تابعاً لمبدأ العلة الكافية* وهو ما يتعلق بالمعرفة العلمية، والثاني حين يكون التصور متحرراً عن هذا المبدأ، وهو منهج الفن في رؤيته للاشياء. وبهذين الاتجاهين يكون العالم تصوراً. لذا فأن (شوبنهاور) يؤمن بالحدس الحسي الذي يتشابه في طبيعته من حدس (كانت) فيما يتعلق بمقولتي الزمان والمكان. الا ان (شوبنهاور) يصنف التصورات الى اربعة اصول** بحكم صلتها بمبدأ العلة الكافية.

اذا كانت حقيقة العالم (عالم الظواهر) كما تحدسها الذات. فأن الارادة تمثل الحقيقة الداخلية للعالم (ارادة الحياة) التي تعد (جوهر مسيطر على الانسان والحياة في جميع صورها، هي الشيء

* مبدأ العلة الكافية. هو القانون الذي يربط التصورات بعضها مع بعض، وان العلاقات التي تربط بين هذه التصورات او الموضوعات تسمى جذوراً وصور مبدأ العلة الكافية. وتقع في اربعة انواع: الصورة الفيزيقية، والمنطقية والرياضية والاخلاقية او النفسية. والمبدأ مستمد عن (كانت) الذي يرى ان عالم التجربة او الظواهر هو عالم التصورات، وان العالم هو موضوع الذات العارفة وليس مستقلاً بذاته. تناول (شوبنهاور) هذا المبدأ في اطروحة الدكتوراه الموسومة (الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية. للمزيد انظر: (٣٩ ص ص ٤٤-٤٥).

**انواع التصورات عند (شوبنهاور) تتمثل بـ ١- التمثلات الحدسية المدركة لصورتي الزمان والمكان (الموضوعات الفيزيقية) ٢-التصورات المجردة كنوع من التمثلات ذات الصلة بالعقل (المنطق) ٣- التصورات التي تنظر للزمان والمكان كحدسين خالصين خاضعة لقانون العلية وادراكها بالحدس بطريقة قبلية (موضوعات الرياضة)٤- التصورات الباطنة وهو مبدأ العلة الكافية الخاص بالفعل والتمثل بالافعال الواقعية وهو صورة اخلاقية. للمزيد انظر: (٣٩ ص ص ٤٤-٤٧).

في ذاته.. وهي الحقيقة النهائية الداخلية وكنه جميع الاشياء الخفي.) (٥٥ ص ٤٠٤). لذا فالحدس لا يكمن في الارادة، لانها تقف مقابل الذات فتسلبها قوتها. لكن الحدس يتجلى كطريق معرفي للخلاص من عبودية الارادة والانصراف الى تأمل الحقيقة الخالدة الشاملة. لذا وجد (شوبنهاور) في الفن والدين منافذ للخلاص من أسر الارادة. ففي الدين وجد نموذجه في الديانة البوذية (كونها تجعل من هدم الارادة غاية الدين واساسه ودعوتها الى اخماد الشهوات الجسدية وتبشير النفس بعالم الخلود حيث الراحة الابدية) (٥٥ ص ٤٣٧) وتستغرق الذات العارفة في وحدة صوفية. عندئذ يختفي العالم كأرادة ليعود العالم كتصور ولكن بعيداً عن مبدأ العلة الكافية وصورة الزمان والمكان. ويعود الحدس خالصاً يتأمل المثل (الافلاطونية) المتجسدة بالتأمل الجمالي الخالص او الرؤية الصوفية للعالم. (وهذه الرؤية الصوفية، والرؤية الجمالية لا تقوم على معرفة مجردة وتصورات عقلية وانما على معرفة عيانية خالصة) (٣٩ ص ٨٧) يعدها (شوبنهاور) اسمى انواع المعرفة.

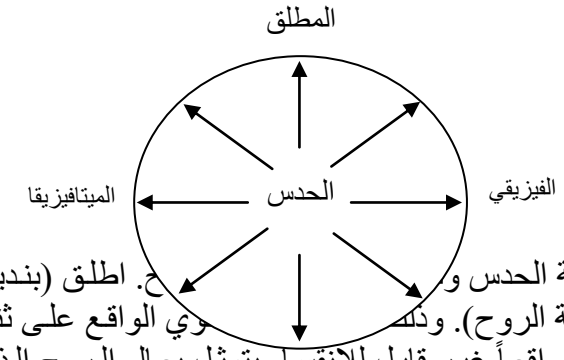
رابعاً – في الفلسفة المعاصرة:

ان اكثر من مثل الاتجاه الحدسي في الفلسفة عموماً هو (هنري برجسون ١٨٥٩-١٩٤١)، فتمكن بهذا الاتجاه ان يوحد التنوع الهائل في توجهات الفلسفة المعاصرة وصراعها بين العلم والفلسفة والواقع والميتافيزيقا، وان يجمع بين خصمين، فلسفة العلم وفلسفة الروح ليكون منها نسيجاً موحداً في تجربة متكاملة، كان للحدس الاثر البالغ في خلق تلك الوحدة.

لقد منح (برجسون) توصيفاً للحدس اختلف فيه عمن سبقوه، (فأفلاطون جعل الحدس الخطوة التالية لعملية الاستدلال العقلي، معتمداً عليه لادراك اسمى جوانب الواقع بوساطة فعل واحد من افعال العقل. والحدس الديكارتي اشبه بفعل واحد تركزت فيه جملة احداث تحدث في أنات مختلفة في آن واحد. كذلك الحدس لدى (كانت) الذي يعتمد عليه انشاء تجربتنا وتنظيمها في صورتي الزمان والمكان، وهما عالمان لا متناهيان يظهرآن للوعي في شمولها.) (٨٢ ص ٢٨٤) من هذا يتضح موقف (برجسون) من العقل ومعارضته للعقلانيين (الذين توهموا ان في استطاعة العقل ان يدرك الحياة وهو المجعول لادراك الجامد والسيطرة على المادة) (٤ ص ١٠). كذلك تمييزه بين الزمان والمكان، وهذا ما يوصل الى مكمن فلسفته الا وهو (حدس الديمومة) الذي يعده جوهر الوجود، وهو قائم اصلاً على التفريق بين الزمان والمكان. فمعظم الاخطاء في ميدان الفلسفة تنشأ من كوننا نطبق على عالم الزمان ما ليس لائقاً الاعلى عالم المكان. (فعالم المكان هو ميدان العلم، وعالم الزمان هو عالم الفلسفة... والعقل اداة العلم. والحدس اداة الفيلسوف) (٣٣ ص ١٩٠)، فالعقل موجه للمكان وادراك الجامد والكم والجزئي (المادة) اما الحدس فيرى الاشياء من خلال الديمومة ويدرك المتحرك والكيف والممكن والشمولي (الروح). (ان العقل عندما يتبع ميله الطبيعي انما يعمل بواسطة الادراكات الحسية الجامدة من ناحية، والتصورات الثابتة من ناحية اخرى فهو يبدأ بالثابت ولا يتصور الحركة ولا يعبر عنها الا بدلالة الثابت) (٢٩ ص ٢٧٤). كما ان ميل العقل الى التحليل ينصب في الثابت بينما الحدس يتواجد في الحركة. لذا لا يمكن الجمع بين الحدس والتحليل كما لا يمكن الجمع بين الثابت والمتحرك. ولكن (يمكن الانتقال من الحدس الى التحليل ولا يمكن الانتقال من التحليل الى الحدس) (٢٩ ص ٢٩٥). ومن جانب آخر، وجد (برجسون) طريقاً يمكنه من الاستقرار في الواقع المتحرك بعد ان يستحوذ عليه بالحدس (وهو بهذا سينتهي هكذا الى تصورات مرنة في امكانها ان تلاحق الواقع في جميع تعرجاته وان تتخذ نفس حركة الحياة الداخلية للاشياء) (٢٩ ص ٢٦٧). ويرى في التصور (انه ينقسم عموماً الى اتجاهين يختلفان من حيث الطبيعة، حضور الادراك الذي يضعنا دفعه واحدة في المادة، وحضور الذاكرة الذي يضعنا دفعة واحدة في الروح) (٥٧ ص ٢٢).

لذا نجد ان الحدس لدى (برجسون) تعريفات عدة تبعاً لتنوع الحدس وحركته بأتجاهات مختلفة. فالحدس من احد اطرافه تعاطف مع الواقع يصف الديمومة الواقعية، (لان رؤية يبدو فيها

الواقع متصلاً غير منقسم، لهي في الطريق المؤدية الى الحدس الفلسفي، ذلك انه من اجل المضي الى الحدس لا حاجة الى الخروج من ميدان الحواس والشعور) (٢٨ ص ١٤١). ومن الطرف الاخر نجد الحدس ممثلاً للديمومة الباطنة وتكون الروح هي ميدانه الرحب الذي يسمو فوق الحياة العملية التي تصرفنا عن النظر الى الروح والتأمل في حياتنا الباطنة (فالحدس هنا عيان مباشر للروح بالروح، حيث لا يكون ثمة وسيط) (٢٨ ص ٢٧) فالحدس هو ما تجود به النفس لمواجهة ذاتها، وهو ايضاً تمازج بين الغريزة والعقل، او انه الغريزة وقد اكتسبت وعيها (فالعقل ملكة خاصة بالتكيف يمكن وصفها بأنها صورة بدون مضمون، والغريزة، مضمون بغير صورة، ولن يتيسر لنا رؤية الواقع الا عندما نحاول الجمع بينهما بوساطة ملكة الحدس) (٨٢ ص ٢٨٥) التي تحقق ضرباً من التعاطف الوجداني المباشر يكون من شأنه ان يكشف عما هو غامض من اسرار الحياة من خلال وثبة حيوية مزدانة بالحدس تمنح حياتنا لحظات ثرية من الخلق والابداع. مما دعا (برجسون) الى (ان يحلق في سماء الميتافيزيقا على اجنحة ذلك الحدس الفائق للعقل الذي يسّر له ان ينفذ الى صميم الوثبة الحيوية) (٤ ص ١٨١)، هذه الوثبة هي تدفق الحياة ونفاذ الى صميم الصيرورة من اجل مشاركة الديمومة في حياتنا الباطنة وفعلها المستمر وخلقها المتجدد وهذا لا يتأتى الا من خلال الحدس كفعل معرفي مضن يستدعي الانتباه، والتوتر والتركيز (لا بأعتباره عاطفة ولا الهام او انجذاب مشوش، بل لتحديد الفلسفة كنظام دقيق بصورة مطلقة لا يقل دقة في حقله عن العلم) (٥٧ ص ٥-٦)، لذا فأن الديمومة ككيف مغاير للمكان، قد احدث خرقاً في التجريبية التقليدية بفضل الادراك الباطني لتلك الديمومة* التي تلتقي به كل اطراف التجربة والتي لم يجعلها (برجسون) مقتصرة على الخبرة الحسية بل ادخل في نطاقها الخبرة النفسية والخبرة الصوفية ايضاً، (وهذه التجربة تتخذ صورة عيان او ملامسة، او ادراك خارجي على العموم حينما تكون بصدد موضوع خارجي، اما حين تكون بصدد الروح او الذهن نفسه فأنها تتخذ صورة حدس) (٤ ص ١٢). لذا يكون الحدس البرجسوني من الشمول والحركة ما يستطيع من خلاله توحيد العلم بالميتافيزيقا والواقع والمطلق في منظومة معرفية واحدة. وكما يمكن وصفه بالمخطط الاتي:



بالتصعيد نفسه من قيمة الحدس و[illegible]ح. اطلق (بنديتو كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢) على فلسفته (فلسفة الروح). وذلك [illegible]وي الواقع على ثنائية من عالم مادي واخر روحي. بل ان ثمة واقعاً غير قابل للانقسام يتمثل بعالم الروح الذي يجده عالماً فعالاً وحيوياً، وما الطبيعة الا لحظة سلبية مندمجة تشكل مع لحظة الروح الايجابية وحدة باطنية تمثل صيرورة نشاط الروح* (فليس في الطبيعة مواضيع او وقائع خارجية بل كل ما فيها يمثل فعلاً من افعال الروح. فالروح هو الواقع الوحيد وان الطبيعة صورة دنيا من الروح.) (٣٨ ص ٢٠).

* يرى (فاستون بشلار)- معتمداً وجهة نظر (روبنال) – ان حقيقة الزمن تكمن في اللحظة وانه واقع معلق بين عدمين. فهذه الصفة الانقطاعية للزمن يؤكدها العلم الحديث مع نظرية الكمّات كما يؤكدها الايقاع الموسيقي او الخلق الادبي. فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في اللحظة والديمومة مجموعة من اللحظات لا ديمومة لها. (٣٢ ص ٦) ويرى الباحث ان (برجسون) لم يلغ (الآن) بل يؤكد فاعليته في خلق الصور. كما ان جعل الماضي عدماً يتعارض واثر الذاكرة والتراكم الذهني والحدس في تأثيرها بهذا الآن. وهذا ما تؤكد عليه العديد في الدراسات النفسية. لكن اللحظة تبقى فاعلة في حدود العلم التجريبي والمادة بعيداً عن التجربة الباطنة.

* اتخذ (كروتشه) جدل المتمايزات (اللحظات) الاربعة، المتمثلة بالفن والمنطق والاقتصاد والاخلاق. كبديل عن جدل (هيجل) في المتناقضات. فبعد ان كان العقل والطبيعة عند (هيجل) ثنائية بحاجة الى ثالث يوفق بينها،

ان مرجعية الحدس عند (كروتشه) تقع في مستويات تبعاً لطبيعة المتمايزات الدائرية الاربعة (الجمال والحق والمنفعة والخير). فالجمال اول اشكال الروح الذي ينطوي على حدس ذي قوة تخيلية، لذا فهو خالٍ من المفاهيم المنطقية التي يأتي بها العقل، فيصفه لذلك بأنه خالص ونقي. وبالتحول الى اللحظة الثانية من لحظات الروح المتمثل بالحق (المنطق) يقر بالحدس العقلي حين يختلط الحدس بالمفاهيم (لان الحدس الذي يمثل اللحظة الاولى هو مادة المفهوم الذي يمثل اللحظة الثانية، بمعنى ان المفاهيم تعتمد على الحدوس وليس العكس) (١٣١ ص ١٥). فمن اجل تحقيق وحدة الروح وتماسكها، يؤكد (كروتشه): (انه لا يمكن ان يوجد الروح الموحد دون ان يتبدى من خلال حيوية وفاعلية ذهن الانسان، لان العقل والادراك هما الحقيقة، والتميز الذي يحدث بين الادراك وموضوعه يحدث داخل العقل ذاته وليس خارجه) (٤٥ ص ٢٣٦). ومن الجدير بالذكر. ان (كروتشه) يتلمس هذه القوة في العقل بقدر تعلقها بالواقع العياني- وهو لا يبتعد عن برجسون في هذا الصدد- لا سيما انه لم يخلع على الحدس مهمة الكشف عن المطلق وان يجد فيه هذه القوة، لذا حين يقر بالفن بوصفه حدسا ويضعه في قمة الهرم من المعرفة فانه يجد مديات هذا الحدس منصباً في الحياة وليس في المطلق. فالمعرفة والحقيقة تمثل الفكر ذاته في ادراكه لذاته، (وبذلك يبدو الموضوع الخارجي ليس اكثر من تركيب عقلي او تجريد يقوم به العقل) (١٣١ ص ١٣) وان المفاهيم كامنة في كل حدس مما يضفي عليه صفة العينية ويصبح معقولاً حين ينقلب الى واقعه منطقية.*

كما يؤمن (كروتشه) بالحدس الفطري المستقل عن التصورات وهو ما يتعلق بالبديهيات والحقائق اليقينية. وهذا ما يشترك به غالبية البشر. (ولما كانت الحدوس عند كل الناس تمثل الحقائق الجزئية فأن هذا لا يعني ان الحدس يماثل الحس لان الحس استلام سلبي وآلي بينما الحدس ايجابي وفعال. وان ما يميز الادراك الحسي هو تمييزه بين ما هو واقع وغير واقع ومن ثم خضوعه لمقولتي الزمان والمكان وهذا ما لا يميز الحدس.) (١٣١ ص ١٠٢) وخلافاً لـ (كانت) يرى (كروتشه) ان الحدس لا يخضع لمقولتي الزمان والمكان، فجعل لهاتين المقولتين اهمية ثانوية لخضوعهما للحس وكونهما يمثلان الصورة الطبيعية الالية.

اما (ادمون هوسرل ١٨٥٩-١٩٣٨) فقد عبر من خلال منهجه الفلسفي (الفينومينولوجي) عن مكنون الحدس كقوة معرفية لا بديل عنها في تأسيس العلم الكلي اليقيني وتحويل الفلسفة الى علم ماهوي دقيق يسهم في تطوير المعرفة الانسانية. والتي عدت الاساس الجوهري للفلسفة الوجودية.

سعى (هوسرل) الى التمييز بين علوم الواقع وعلوم الماهية، ومع اقراره بأن الوجود الخارجي يحمل مكونات وقائع جزئية وحسية يمكن للمنهج التجريبي ادراكها لكنه يجد الى جانب هذه الوقائع ماهيات هي الاشد اهمية، (فالوقائع تتميز بأنها حسية مادية متغيرة وعرضية، بينما تتميز الماهيات بخصائص اخرى معاكسة. انها عقلية معنوية كلية ثابتة وجوهرية ندركها بالحدس) (١٠٠ ص ١٢١) فوراء كل واقعة مادية تشتمل على صورة ذهنية تكمل حقيقتها وترتد اليها كل علوم الواقع.

عمد (هوسرل) والوجوديون- بالاخص (هيدجر) و (سارتر)- لتحديد خصائص ودور الشعور في عملية الادراك، بوصفه نقطة الانطلاق لكل جهد معرفي، بأعتماد الشعور الكلي

فأنهما بدتا عند (كروتشه وحدة باطنية لا تحتاج الى ما هو مفارق ليوفق بينهما، بأعتبار ان الروح ممثلة لكل شيء، وهو بذلك سعى الى ربط الجدل بالتاريخ الحي مع حرصه في الوقت نفسه الى استبعاد كل مبدأ علوي، كون الروح والطبيعة تمثلان وحدة لذاتهما. وان ظواهر الكون تتطور في ديناميه جدلية عبر التاريخ. للمزيد انظر: (٥ ص ١٣٠-١٣١) و (١٣١ ص ١٠).

* يرى (كروتشه) ان الجمال والمنطق يمثلان نشاط الروح النظري. اما الاقتصاد والاخلاق فهما نشاط الروح العملي. وهذا النشاط اساسه الارادة. وهو نشاط الروح الذي يختلف عن التأمل النظري المجرد للاشياء وانه ليس نتاج المعرفة بل نتاج الافعال. الا ان المعرفة والحدس يبقيان لازمين لتوجيه الافعال ومعرفة طبيعة الاشياء. (١٤٤ ص ٤٧) (١٣١ ص ٢٠).

الخالص الذي يتميز بكونه (شعور شفاف يتجه تلقائياً نحو الاشياء بقصد ادراكها.. وانه يتصف دائماً وبالضرورة بصفة القصدية التي تجعله يتجه مباشرةً قاصداً ادراك الاشياء المواجهة له والتي تتحول داخله الى ظواهر ذات طبيعة ماهوية ثابتة) (١٠٠ ص ١٣٥). لذا فالماهيات هنا (هي ماهيات عيانية مستمدة من الحدس المباشر وليس هناك في ادراك ووصف وتحليل هذه الماهية أي عملية استدلالية) (٤٠ ص ٢٠)، لان ارتباط الوعي بموضوعه لا يعد تجريبياً ذات صلات بموضوع فيزيقي او بتأثير معطيات المدركات الحسية، وانما صلته قصدية تدرك حدسياً كماهية خالصة* وهذا لا يلغي بالطبع الانطلاق من معطيات الظواهر او الاشياء نفسها كسبيل للكشف عن الماهيات بفعل التأمل القصدي- خلافاً لكانت الذي ميز بين الظواهر والشيء في ذاته- (لذلك فأن نقطة الانطلاق في الظاهراتية لا بد ان تكون من عالم الوقائع الحسية المادية. ثم يلي ذلك وضع هذا العالم بين قوسين وتعليق الحكم على محتوياته لكي تتفرغ لفحص ماهياته الكلية و صوره العقلية كما تظهر حية في شعورنا الداخلي) (١٠٠ ص ١٤٩)، او كما يكشف (سارتر) في تحليله للتخيل بقوله: (ان الصورة المتخيلة لا تكون في الوعي او مباطنة فيه، وانما هي اسلوب من اساليب الوعي حينما يقصد موضوعه) (٤٠ ص ٣١).

لقد ميز الظاهراتيون بين نوعين من الحدس، هما الحدس الحسي والحدس العقلي. فالاول حدس جزئي تجريبي يمثل المعطيات الاولية الناتجة عن الخبرة الحسية والشعور المادي بالموضوع الجزئي، ويتصف هذا الحدس. بمحدوديته وتغيره كونه لا يمثل جوهر الشيء. اما الحدس العقلي فمن شأنه ادراك الاشياء ذاتها كونها ماهيات عقلية خالصة تنقيها من الاعراض المتغيرة. (فتتحول المدركات الحدسية التجريبية الى مدركات حدسية ماهوية بواسطة عملية التمثيل (ldeation) التي تعني جعل الشيء المدرك مجرد مثال عقلي او فكرة خالصة تكون هي ماهيته الاصلية) (١٠٠ ص ١٩٩). كما ان (هوسرل) يفارق بين الحدس والعيان والبداهة معتبراً العيان (lnsight) اوسع مدى، كونه يتضمن على حدس وحكم يقيني بديهي، (فالحدس يمكن ان يظل حدساً فقط ولا يكون عياناً في حالة ادراكنا لحقيقة حسية او عقلية واضحة ومتميزة، دون ان يتضمن أي حكم بمدى يقين وبرهانية هذه الحقيقة، لكن الامر يتحول الى عيان اذا اشتمل هذا الحدس على حكم ضمني يتعلق بيقين الحقيقة المدركة.) (١٠٠ ص ٢٠٠) لذا يمكن القول، ان العيان هو نتاج الفكر التأملي الشاق الذي لا يحيا دون الحدس البديهي الذي من شأنه احداث التطابق آنياً بين الشعور بالمعطى الحسي المقصود مع موضوعه. وكما يقول (هوسرل) في تأملاته: (ان البداهة تعني ان هذا القصد الذي ظل حتى الان بعيداً عن الشيء "وغير مطابق له" اصبح يطابقه بالضبط) (١٠٠ ص ٢٠٠) حتى يفضي الى عيان مكتمل ومؤازر لحكم ضمني يمثل الشعور الخالص في صورته الذاتية المتعالية ويكون من شأن الحدس جمع الفرقة والتقاطع بين المدركات الحسية والذكريات والاحكام لتترابط في وحدة حدسية داخلية بتأليف شعوري قصدي، يعد منطلقاً وغاية لكل معرفة.

* الماهية في الفينومينولوجيا تختلف في معناها عن الماهية او الصورة الارسطية او الماهيات التقليدية-الواردة الذكر- التي تقاطع الظواهر وتفرق بين الصفات الجوهرية للشيء من جهة ومظاهره العرضية المنبثقة عنه من جهة اخرى. انما الماهية هنا هي نفسها ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي دون ان تكون هناك حقيقة اخرى تكمن خلفها وتصبح تلك الظواهر الشعورية الخالصة، او هذه الماهيات العقلية المجردة هي موضوع الادراك الحدسي في الفينومينولوجيا. (١٠٠ ص ١٥٠-١٥١).

اولاً– الحدس في الفكر الجمالي اليوناني:

ظهرت بوادر التنظير الجمالي في الفلسفة اليونانية قبل (افلاطون)، متخذاً أتجاهين متضادين. يميل الاول نحو حسية الحياة وماديتها، فيما يتخذ الاخر اتجاهاً مثالياً عقلانياً. ومما عزز من حدة الصراع، توافق فنون ذلك العصر مع كلتا الاتجاهين وهو ما اوجد ارضية عملية وتطبيقية لذلك التنظير.

مثل (السفسطائيون) الاتجاه الحسي الواقعي الذي اباح للفنان حرية التعبير عن احساساته وانفعالاته تجاه الواقع، الامر الذي يثير وجدان المتلقي بعيداً عن أي رقيب ديني او اخلاقي مستبدلين النظرة الى الالهة والقيم، بنظرة مطلقة في الانسان كونه النموذج والمقياس لكل شيء، (فمفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع الى مصدر الهي دائماً وانما مرجعها اتفاق الناس.) (١٠٢ ص ١٥) من هذا التوجه نحو الواقع وبهذا التوصيف للجمال وفق هذه الكيفية، كان الحس والمخيلة والوجدان تشكل سمات حدوسهم التي اتاحت حرية الكشف الذاتي والتعبير الجمالي والنظرة الشمولية للواقع او الطبيعة (فالترابط العام بين ظواهر الطبيعة لم يبرهن عليه بالتفصيل، ولا يتعدى حديثهم عن هذا الترابط الا لانه النتاج المباشر للتفكير او التأمل). (١٨ ص ١٠) وبالامعان في آراء (جورجياس) الجمالية – كونه من اهم السفسطائين – حيث يرى ان الجمال لا يستند الى حقيقة محددة بل هو ما يقرره الخيال والوهم الامر الذي يجعل القيم الجمالية مستقلة عن كل القيم الاخرى فتتوطد صلتها باللذة والنشوة والخداع. أي بالرغم من انها متجهة تصب في الواقع، فان الخلق الجمالي والفني يبقى محض صور ذهنية وتخيلية تحاكي الوجدان وتثير الانفعال.

اما الاتجاه الثاني، فهو الاكثر شيوعاً وتمثيلاً للعصر اليوناني حيث يعد اتجاهاً مثالياً يبغي من خلال الجمال الوصول الى الجمال الروحي والحقائق المقدسة. واشهر من نظر في هذا الاتجاه الفيثاغوريون وسقراط وافلاطون.

لقد يسر العقل المجرد للفيثاغوريين، احالة الظواهر الجمالية الى جوهر رياضي يكمن في الاعداد (لذا فان معرفة العالم تحتم معرفة الارقام الميسرة له) (١٨ ص ١٢) فكان الجمال تكشف لما هو كامن وغير مرئي الذي يسهم الجمال الروحي في مقياسه والكشف عن حقيقته. وارتباط التأمل الجمالي في الموسيقى بالتأمل الفلسفي، ما يدعو الحدس للكشف عما في النظام من صلة بين الكون والموسيقى والروح. ويحقق الحدس ايضاً أئتلاف ووحدة الاضداد من جانب وصلة الاضداد بالتوافق او الانسجام من جانب اخر حتى تظهر كوحدة كلية شاملة، فتشعر النفس باطنياً بالموسيقى كنغم متصل يسهم في تطهيرها.

اما (سقراط) فقد ترفع عن الجمال المادي والحسي، عاداً (ما تستشهد به الحواس يفتقر الى القيمة المعرفية) (١٨ ص ١٦) وسعى حثيثاً نحو الجمال الباطني، فوضع الجمال في مطاف القيم السامية التي تعبر عن الخير المطلق. (فالجمال هو جمال هادف، والجميل هو ما يحقق النفع او الفائدة او الغاية الاخلاقية العليا) (١٠٢ ص ٢٢) فكان مبتغاه الجمال فوق الطبيعي الذي يظهر جمال النفس الفاضلة والانفعالات النبيلة، وهذا ما وجه به (سقراط) الفنانين بضرورة الايحاء والتعبير في الوجوه لتحقيق ذلك. فيقول في محاورة فايدروس: (لا بد من وجود جمال اول في اصل كل جمال، وحضوره هو الذي يجعل الاشياء المسماة بالجميلة جميلة) (٧٤ ص٢٣) موظفاً بذلك حدسه العقلي- كونه جوهراً روحياً- في الكشف عن مكامن الجمال والحق.

لقد كان معروفاً عند اليونانيين- ومنهم من مثل الاتجاه الاول – ان عملية الخلق الفني صادرة عن وحي والهام وان للفنان قدرة متميزة ليس لدى كل البشر. وبذلك يذكر (هوميروس) في الالياذة: (انني كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي والهام، وتردد اصواتهن على مر العصور) (٤٦ ص ٤٥).

عند مجيء (افلاطون) اتخذ التنظير الجمالي مساراً منظماً. وكان للحدس الحظوة فيه خلقاً واثراً وتلقياً. فمن خلال سعيه الى المعرفة المثالية الخالصة، اعطى قيمة كبيرة للجمال منقيا اياه

من الاعراض ومن كل معرفة حسية خادعة تتعلق بظواهر الاشياء لا حقيقتها الجوهرية، (فليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية وانما الجمال الحقيقي هو جمال الحق وجمال الخير) (٢٣ ص ٢٣٨). فحدس ما هو حسي هو الادنى ازاء حدس الصورة المثالية، لذا جعل من نظرية المحاكاة محاكاة للمثال الحقيقي، حيث تكون في ارض الفن الحقيقية. ولذا يقول في محاورة السفسطائي: (لا بد ان تكون هناك محاكاة حقة لا زائفة، وان اولئك الذين يبحثون عن افضل انواع الغناء والموسيقى يجب ان لا يبحثو عما هو سار بل عن ما هو حقيقي) (٩٨ ص ١٨). فحدس ما هو حقيقي هو ترفع النفس عن الجسد والانفعالات الفجة التي تثيرها الاحساسات تجاه الظواهر، (فحينما يجتمع النفس والجسد، فأن الطبيعة تفرض على هذا الاخير العبودية وعلى الاولى الامر والسيادة... ان النفس تشبه ما هو الهي والجسد يشبه ما هو فان) (١٤ ص ٦٠)، فلا بد للوصول الى الجمال في ذاته من الدعوة (الى موت النفس الحسي لكي تسمو وتطهر وترتفع الى ملكوتها القديم الذي كان لها) (٩٩ ص ١٤٨) لذا فما هو مرئي من الاشياء هو من نتاج المثل وليس حقيقتها التي تكمن في المثل الخالدة والتي فيها مثال الجمال. على الرغم من ايمان (افلاطون) بالحدس العقلي، الا انه يرى: (ان في مثال الجمال في ذاته مبدأ ارتقائياً بالنسبة للأنا والعالم، نموذجاً خالداً، صورة خالصة خارج العقل الذي يدركها) (١١٣ ص ٤٢). كما ان في عملية الخلق الفني من التأمل ما هو اقرب الى التأمل الصوفي ذات سمة لا عقلية، (وهذا الاتجاه الصوفي المرتبط بنزعة لا عقلية ، انتهت الى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تلجأ الى الحدس او الرؤية المباشرة التي لا يمكن ردها الى الاستدلال العقلي او الادراك الحسي. وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء، ذلك لانه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط اساسي وهو "معاينة الجمال") (١٠٣ ص ٣٥). ان نظريته في الالهام، تعد الصورة الاكثر تمثيلاً لهذا النوع من الحدس اللاعقلي الذي من شأنه بلوغ المثال والجمال المطلق، بهبة الهامية من ربات الفنون فآمن (افلاطون) (بأفضلية الالهام والهوس والحب على كل معرفة تعقلية ذلك لانه رأى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الالهي الذي توجد به هذه الحقيقة) (١٠٣ ص ٣٥) الا ان الالهام يعد طريقاً معرفياً وليس غاية في حد ذاته، فما ربات الفنون الا اشارات ورموز اسطورية تشير الى نوع من المعرفة، وان مصدر الالهام هو الجمال بالذات المطلق الا ان الغاية النهائية تبقى كامنة في المثال المعقول للجمال، (فالقيمة الجمالية انما ترجع في اصلها الى العالم المثالي المعقول، وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل الى المثل، ويسهم الفن في عملية الصعود الروحي من المحسوس الى المعقول ويكون اثره كاثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن) (٧ ص ١٢-١٣)، وبذلك يكون حدس العقل لذلك المثال اثره في التطبيق الفني بالسعي نحو التجريد، لان مواصفات المطلق لا يمكن ان تتخذ صورة الشكل المحسوس، فحدس المثال يكون مشروطاً بالوصول الى اشكال تجريدية خالصة نتلمس خلالها الوحدة الكلية على نحو مفارق للواقع. (وهكذا يستطيع الفنان ان يستلهم حقائقه في لحظة الكشف والحدس عندما يصل روحياً الى ادراك الجمال المطلق) (٧٤ ص ٤٠).

اما (ارسطو) فقد تعامل مع المثل الافلاطونية بوصفها موضوعاً للحياة الانسانية مستقراً في نفوسنا، فليس هناك مثل مفارقة عنا او فوق بشرية، لذا جاءت نظرته للفن في متناول القدرة البشرية بصفة عامة، وهذا الفن (ليس الا بعض ملكة انتاجية يوجهها العقل الحي. غير ان هذا النوع من الانتاج اقرب الى الحدس منه الى الاكتشاف.) (١١٣ ص ٤٣) وهذا يدلل مبدئياً، ان ليس ثمة تقاطع حاد بين (افلاطون) و (ارسطو) لا سيما ان المحاكاة الارسطية تهدي الفنان (بالرجوع الى النماذج الكاملة، والتصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع، وانما توجد في عالم المعقولات) (٧٤ ص ٥٦) ذلك لانه لا يستثني الذات العقلية في ادراك الجمال (وما الطبيعة الا اصطلاح فلسفي لم يقصد به (ارسطو) طبيعة الكون الظاهري، وانما قصد به القوة الخلاقة في الوجود) (١٣٠ ص ٥٥)، وليس ادل من تعريف (ارسطو) للمحاكاة، كما جاء في كتاب الطبيعة، بقوله: (المحاكاة ايجاد ما لم تستطيع الطبيعة ايجاده على النحو الذي يمكن ان

توجده الطبيعة عليه، لو انها انتجته) (٢٤ ص ٢٧٠) لذا فان الادراك الجمالي للطبيعة لم يكن محض ادراك حسي لما هو كائن فعلاً بل هو محض ادراك حدسي عقلي ومتضامن مع الحدس الحسي لتوجيه ما هو جزئي نحو الكليات. (فلما كان الفكر هو الموجه الاول للعمل الفني فان المعرفة والفهم يمتان الى الفن اكثر مما يمتان الى الخبرة، لان الفن يعرف العلة، والخبرة لا تعرفها... ولهذا يرى ارسطو ان الفنانين في مرتبة ارقى من الخبراء لان الفنانين يطرحون العلل والاسباب) (٩٨ ص ٣٠). كذلك يفرق (ارسطو) بين الصور والمحسوسات معتبراً الصور ماهيات منفصلة عن الاشياء المشاركة فيها- وهذا ما يذكر بحدس الماهية عند هوسرل- فالمحاكاة عند (افلاطون) و (ارسطو) تنشد الحدس المعقول، بسعي هذه المحاكاة نحو التحسين والتكميل. (وكلاهما ينشد نموذج الفن في الجمال الضروري المطلق المثالي) (٧٤ ص ٥٩). الا ان الباحث يرى ان (ارسطو) قد قلل من الفجوة الواسعة التي خلقها (افلاطون) بين الحدس المحسوس والحدس المعقول، لان الاخير كان يروم المثال بالذات الذي رآه مبدأً متعالياً يسمو على الذات والعالم. لكن هذا لا يبدد الرأي على احتواء النظرة الجمالية الارسطية على مثالية كونه يرى (ان الجمال اسمى من الحقيقة الواقعية) (١١٣ ص ٤٤) وان هذا الجمال لا يرتكز على الادراك الحسي، بل ان للعقل الفعال والعقل المنفعل رؤيتها في اخراج الاشكال من القوة الى الفعل لتكون اكثر تفاعلاً مع مضمون النفس، كما ان الانبعاث الروحي والوجداني الناتج عن التفاعل مع الفنون، لها فعلها المؤثر في تطهير النفس من الانفعالات ومنحها الاستقرار والتوازن، ما هو الا (حالات من الجنون الصوفي التي يعقبها تطهير وهدوء. فالموسيقى تثير نوعاً من الحماس الديني الذي نجده في الالحان المقدسة الدافعة الى الهوس الصوفي الذي يعقبه شفاء وتطهير) (١٠٢ ص ٦٨)، وما هذه المشاركة للنفس الا (الادراك العميق الحدسي المباشر الذي يجعل منه اول مراتب المعرفة) (٧٤ ص ٦١).

تواصلاً مع الفكر الجمالي اليوناني، تبنت الافلاطونية الجديدة- التي يمكن وصفها بأنها حلقة الوصل بين الفلسفة اليونانية وفلسفة العصر الوسيط- وبالاخص (افلوطين)، الطروحات الافلاطونية عن عالم الصور والمثل التي يدركها العقل. التي جاءت متلائمة والتوجه الروحي الى الذات الالهية، فأمتزجت بصفة صوفية ولا هوتية، فالطروحات الجمالية انطلقت من المبدأ الفلسفي الذي يرى (ان كل شيء ينبع من العقل الالهي وهو منهمك دائماً في عملية فيض الروح، يصبها في عالم الظواهر، ويتلقى الروح ثانية وقد حققت رسالتها الدنيوية.) (٩٥ ص ٧١) وفق هذا المبدأ. فالجمال فيض ينتقل من المثال الى الوجود، ومن العلة الى المعلول، لذا فأن علاقتنا بالجمال الطبيعي هي علاقة بالجزئي. فأوصى (افلوطين) بمفارقة الطبيعة والارتقاء الى عالم اكثر اقتراباً من المثال الكامل. ولذا رفض الحدس الحسي لتمثيل الجمال واسند الامر الى نوع من التأمل الصوفي وصور العالم العقلي، بمعزل عن الجمال المادي. ووجه الفنان الى مناشدة الكمال في عمله باللجوء الى عالم المعقولات يستمد منها الصورة التي تتشكل بها الطبيعة، (فالجمال ان وجد في الطبيعة او وجد في الفن فأنما مصدره دائماً الصورة التي تنتسب الى العالم العقلي... وعلى الانسان اذا اراد بلوغ الكمال في عمله ان يطهر نفسه حتى تتكشف هذه المثل العقلية الموجودة بباطنه والتي تصله بالعالم الالهي الخالد.) (١٠٢ ص ٨٠)* يتضح من هذا صوفية الفن بمعاينة الوجود المحسوس بعين البصيرة لا البصر، وهو في حقيقته حدس صوفي للمثال المعقول المعبر عنه ذاتياً تبعاً للحقيقة الباطنية التي تنزع نحو العقل الكامل الذي تنتهي عنده الحدوس. هذا المنفذ المعرفي، يسفر في النهاية الى نوع من الطهارة الروحية التي ترتقي بالنفس الى عالم نقي هو مبتغى التأمل الصوفي، (عالم الحقائق الروحية الذي يعلو على الحس والذي "يلهم" من يصل الى تأمله بالشوق الدائم اليه والعزوف عن العالم الحسي فيوحد بين

* يشير (افلوطين) مؤكداً، أن على الفنان الرجوع الى عالم المعقولات ليتصور مثال الجمال ويتخذ مثلاً لتوضيح هذه النظرية، المثال اليوناني (فيدياس) الذي صنع تمثالاً للالة زيوس. فيقول ان فيدياس عندما شكل تمثال زيوس لم ينقله عن نموذج محسوس امامه. بل تصور ما يجب ان تكون عليه صورة الاله ان اراد أن يتجلى لأعين البشر. (١٠٤ ص ٩١).

الجمال والخير الاقصى، لان الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها) (١٠٢ ص ٨٠).

من هذا يتضح مدى التقارب بين حدوس (افلاطون) و (افلوطين) لا سيما في نظرية الالهام، الا ان مصدر الالهام في الافلاطونية الحديثة بات واضحاً حيث يشير اليه (افلوطين) في التاسوعات مفصحاً (عن وجود اشراق الهي يصدر عن المبدأ الاوحد الى الانسان او الفنان مباشرة، دون وساطة او اقانيم، فتلهم من حلت في قلبه، وتدفعه الى التعبير عن فنه بأبداع) (٧٤ ص ٦٣). وفي الواقع ان نظرية الالهام والعبقرية كانت وما زالت مؤثرة وفعالة وتدّعم صحة وتوجهات الحدس جمالياً وفنياً. ان الحدس العقلي كسبيل معرفي للوصول الى المثال الكامل او النموذج الجمالي او الجمال الالهي، عند (افلاطون) و (ارسطو) و (افلوطين)، قد أرسى ارضية جمالية وفنية قائمة على صورة النظام والتناسق في التكوين والعلاقات التشكيلية، كسمة ملازمة للحدس العقلي. كذلك نجد اثر هذا النوع من الحدس كامناً في المضمون الفكري والجمالي لا سيما في اظهار القيم والدلالات الرمزية عند (افلوطين) كطريق لمفارقة الواقع الحسي والاتصال بمباديء العالم العقلي الكامل والجمال الخالد، وكصورة ذاتية مختزلة وكلية للمضمون الشامل. وهذا بالضرورة سيجد صداه المؤثر في تطبيقات الحدس في الرسم الحديث.

ثانياً – الحدس في الفكر الجمالي الاسلامي:

تترافق الطروحات الجمالية الاسلامية، والمبحث المعرفي الذي كشف بدوره عن اهمية الحدس وفاعليته في الوصول الى الحقائق المطلقة. التي تعد ذات شأن هام في الكشف وحدس مؤطن الجمال ونزوعها نحو المطلق. ولا سيما ان الجمال والفن قد لاقيا تقديراً* خاصة بعد ان انتشلها الاسلام والقرآن الكريم، من انشاغالاتهما الجزئية والشهوية نحو افاقهما الكلية والروحية.

لم يبارح التنظير الجمالي الاسلامي، اثر العقل بصفته الكلية وقدرة الحدس على تكشف مضامينه. فنجد (المعتزلة) قد (ربطو الاخلاق والجمال بالعقل والشرع معاً. فما حسن في نظر العقل حسناً في نظر الشرع ايضاً. بمعنى ان العقل هو اساس القيمة الاخلاقية والجمالية. فنكون هنا بصدد موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال.) (٧ ص ١٩).

ان توطيد الصلة بين مثل الجمال والعالم الخارجي من خلال المدرك الحسي، يعد الادنى دائماً مقيساً بالتطلع الحدسي الباطني الشمولي الذي يتخطى الحسيات وماديتها. فترى (ابن سينا) يقول: (لا يمكن ان يكون جمال او بهاء فوق ان تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة بريئة عن كل واحد من انحاء النقص... فلو انفردنا عن البدن لكنا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية والملذات الحقيقية متصلة بها اتصال معقول بمعقول نجد من اللذة والبهاء مالانهاية له) (٨ ص ص ٤٠٠-٤٠٢). يميز (ابن سينا) بين لذة حقيقية تمثل نشوة الروح وبين لذة حسية او تخيلية، والحدس هو السبيل لبلوغ هذه اللذائذ كونه يمثل حاجة النفس ومراميها. ويقول ايضاً: (اللذة حركة النفس وتهيؤ يكون بغته في الحس للامر الطبيعي الملائم. وليس كل اللذيذات عن الحس بل من التخيل لذات ايضاً.) (١٢ ص ١٤٠) فاللذيذ حالة ناتجة ومفروضة لا يشتمل على غاية خيرة او نفعية، وان الجميل غاية بحد ذاته- وهذا ما يذكر بحدس (كروتشه)-.

---

* لقي موضوعا الجمال والفن اهتماماً كبيراً في التنظير الفلسفي والتشريعي، وقد لقي فن النحت والتصوير جفوة تتعلق بقول وتفسير بعض رجالات الشرع بالتحريم. الا ان حقيقة الامر تتعلق بالواقع الاسلامي والدعوي الجديد القائم على هدم اركان الشرك واثار الوثنية، والمناداة بتوحيد الله عز وجل، كان وراء هذه الجفوة. ويرى الشيخ محمد عبده (ان التحريم كان نسبياً ولم يكن مطلقاً وان الصور والتماثيل مباحة حتى أمن جانب العبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما) (٧٩ ص ١٩٧). واللتنظير الجمالي الاسلامي لا يتوانى عن تقدير الفنون كنشاط روحي يعبر عن رقي الانسان المسلم وذاته المتطلعة الى المطلق.

ويرى (الغزالي) في الجمال ثلاثة مظاهر تبعاً لطبيعة المدرك. وهي (الجمال الحسي والجمال العقلي والجمالي الوجداني. فيدرك الجمال الحسي بالحواس الظاهرة اما الجمال الاسمى فيدرك بالعقل والقلب.) (٧٩ ص ٢٠٤) ويقول في (احياء علوم الدين) : (اعلم ان كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال. والجمال ان كان يتناسب الخلقة وصفاء اللون ادرك بحاسة البصر، وان كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وارادة الخير لكافة الخلق وافاضتها على الدوام الى غير ذلك من الصفات الباطنة، ادرك بحاسة القلب) (٨١ ج٢ ص ٢٧١). وتفرقته بين القلب والعقل، كون العقل يدرك المعقول فيكشف الوجدان بما ينطوي عليه من حدس، جمال المعقول ومعانيه الباطنة. ولا يقتصر (الغزالي) على التفريق بين المدركات بل يميزها في تقديرها، فيزداد هذا التقدير كلما ابتعدنا عن المدرك الحسي، حيث (جعل الجمال المدرك بالبصيرة احسن من ذلك المدرك بالحواس) (١٢ ص ١٣٧). ويضيف فيقول: (من حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل اليها... ومن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة اكثر من حبه للمعاني الظاهرة.) (٨١ ج٤ ص ٢٥٧).

وللفلاسفة المسلمين، اراءهم في الفنون لا سيما في الشعر والموسيقى، اللذين كانا لهما السيادة على بقية الفنون. والموسيقى هي اقرب الفنون للطابع الروحي واكثر اتصالاً بالزمان دون المكان، (والفن الزماني بطبيعته اقرب الى الطابع الذهني من الفن المكاني، لان الذهن وحده هو الذي يستطيع القيام بهذه الوظيفة.) (١٣٥ ص ١٢٠) وللرسم الحديث هذا الانفتاح الذهني و القدرة على مفارقة المكان الفيزيقي، نحو تصوير زماني قادر على الايحاء بالموسيقى والتعبير عن فسحة الروح و الضرورة الداخلية.

والموسيقى لدى الصوفية، تعد مجالاً لتوطيد الصلة الروحية بين الانسان والقوة الالهية (وتعطي للانسان امكانية معرفة الجمال الاصيل المتمثل بالجمال الالهي معرفة حقه. فالانسان اثناء عملية تقاربه الروحي من الله، يكتشف ان جمال العالم المادي ما هو الا انعكاس للجمال الالهي) (١٨ ص ٤٨). وهذا ما يؤشر طبيعة الصلة بين الفنان الحديث وميوله الصوفية وما اباحت له من علاقات شكلية مجردة في عمله الفني، اقصت كل صلة بالواقع المرئي. ولنا في رأي (الكندي) دليل اذ يرى (ان للالوان المختلفة مثل الالحان تستطيع ان تعبر عن هذا الشعور او ذاك وتثيره) (١٨ ص ٥١).

ان موضوع التناسب والتناغم في الموسيقى، يتداخل مع فن الزخرفة والخط العربي. فتظهر جمالية التناسب في وحدة الحدس التي تضم الاجزاء لبعضها بنظرة كلية خالقتاً جمالاً مثالياً للروح. وبهذا يشير (ابن خلدون –٨٠٨هـ) في رسائله: (اما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الاوضاع في اشكالها وكيفياتها فهو انسب عند النفس واشد ملائمة لها. فاذا كان المرئي متناسباً في اشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك كان ذلك حينئذ مناسب للنفس المدركة فتلتذ بأدراك ملائمها.) (١٣٥ ص ١٢٠).

ويذهب (اخوان الصفا)* الى ان الموسيقى حرفة تؤثر بالروح وتهذب الاخلاق، وما التناسب او التناسق فيها الا من تناسق الوجود الكوني. وجاء في رسائلهم: (ان كل صناعة تعمل باليدين، فان الهيولي الموضوعة فيها انما هي اجسام طبيعية، ومصنوعاتها كلها اشكال جسمانية الا الصناعة الموسيقية فان الهيولي الموضوعة فيها كلها جواهر روحانية. ونفوس المستمعين وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية ايضاً.) (١٨ ص ٥٢).

* اخوان الصفا جمعية سرية اجتمعت في البصرة، نحو منتصف القرن الرابع الهجري يرون ان الشريعة قد دنست بالجهالات والضلالات، فوجد في الفلسفة السبيل لتطهيرها لما تحمله من حكمة. ووجدوا في انتظام الفلسفة اليونانية والشريعة الاسلامية ما يحملها على التكامل. كما عرفوا بقربهم من الصوفية والباطنية.

نستشف من هذا، امكان عناصر العمل الفني واللون خاصة على بث النغمات من خلال التناسق المنسجم والمتضاد، مما يمكن العلاقات التشكيلية بان تحمل بذاتها طاقة تعبيرية وجواهر روحانية تأثر في النفوس دون معونة الشكل الواقعي.

ويؤكد (ابو حيان التوحيدي) مفارقة الجمال في الفن عن الجمال في الطبيعة، لان الاول مدرك بالعقل والنفس مما يمكنه من ان يملي على الطبيعة ما يريد لان كمال النفس هو اعلى شأناً من الطبيعة، لذا نمتثل لامرها ونكتمل بكمالها. ويرى: (ان الموسيقى اذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، افرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوساً مونقاً وتأليفاً معجباً واعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة.) (١٢ ص ١٣٩-١٤٠).

ولـ (عبدالقادر الجرجاني –١٠٧٩) اهتمام بجمالية الشكل، ومؤكداً الصلة بين بواطن الاشياء والنفس البشرية، فاستعان بالبصيرة لتحرير الشكل من جموده ولتحمل المعنى الكامن خلف الشكل. (فلم يشأ ان يحول مفهوم الفن الى مجرد صورة جامدة لا حياة فيها. ومحاولته بث الروح في الشكل الجميل الذي لا روح فيه. فالخطوط ليست مجرد خطوط والصور ليست مجرد صور. وهي ليست آلية، وانما هي صناعة تسندها الروح) (١٢ ص ١٦٩).

ان الجمالية والفنون الاسلامية، قدمت مسوغاً حيوياً للتجريد نظرياً وعملياً، والذهن المجرد بما ينطوي عليه من حدس يتيح للفنان حرية تشكيل الصور الخالصة الاكثر قرباً من الروح بمناشدتها للمطلق الواحد. وهذا ما جذب اليه الفنان الغربي تاركاً وراءه معرفيته الحسية. (فالفن العربي كان قائماً على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق واهمال كل ما هو عرضي.) (٣٤ ص ٦٨).

ثالثاً – الحدس في الفكر الجمالي الحديث:

افضت النزعة العقلية الديكارتية الصارمة الى تخلي الجمال عن مثله العليا وقيمة المطلقة، اثر التحول الى الفلسفة وفض العلاقة مع الدين واللاهوت التي اتسمت بها العصور الوسطى، مرتكزين على العقل وطروحاته في احداث هذا التحول. لذا لم يفارق (ديكارت) اثر العقل في احكامه الجمالية واشراكه بالحس لتكوين اللذة الجمالية.

ان فلسفة (ديكارت التي كان قوامها الحدس والاستنباط، وبالاخص الحدس الواضح المتمايز الذي يحيط احاطة كلية بالواقع والحقيقة، قد واجه في نظرته الجمالية انحساراً نتيجة ايمانه بنسبية الجمال لاختلاف طبيعة ووعي المتلقي. ويرى (ديكارت): (انه لا يجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية، بل لا بد من الاخذ بمبدأ النسبية الذي يستحوذ على اعجاب الغالبية عن المشاهدين يمكن ان نطلق عليه جميلاً، او نقول عنه انه الاجمل) (٧٤ ص ٨٠)، وهذه النسبية تكون خاضعة لمعيارية الذات ورغباتها في اصدار الحكم الجمالي، (والذات هنا لا تعمل بمعزل عن التاريخ الشخصي للذات ، ولذلك فأن الحكم تنتقي عنه صفة الموضوعية، ويؤكد نسبية المطلقة.) (١٠ ص ٢٨).

ان تأكيد (ديكارت) لأهمية الاحساس يأتي لانفعال المدرك بالمحسوس وانعكاسه على الذات التي تلجأ فطرياً لاستقبال ما يناسبها واستشعار حالة من التوازن في المحسوس. لذا فأن (ديكارت) لم يلجأ الى تلقي الحواس وفقاً لمنهج علمي او تجريبي او بمعزل عن التركيب النفسي للفنان او المتلقي. وانما تعامل مع الحواس ضمن وحدة معرفية. ذهنية لا تتجزأ هي السبيل لبلوغ اللذة الجمالية. (فالشعور بالجمال انما يرجع الى المجال الاوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً) (١٠ ص ٢٤). وهنا يمكن تلمس الحدس بوضوح في تحقيق الوحدة او الحد الاوسط من مبعثه الذاتي وعندما يكون بصدد موضوع جمالي هو من شأن النفس. (فأن خلو اللذة المتعلقة بالحواس من احساسات النفس، ومواجدها، انما ينقص من قدرتها، ويبطل فاعليتها وتأثيرها الفني

على الانسان) (٧٤ ص ٨٣) وما الانفعالات عند (ديكارت) الا ضرب من الاتحاد بين النفس والجسد. لذا لا يمكن تصور النظرة الجمالية الديكارتية بأنها مطابقة للواقع المرئي لانها ببساطة ليست محض ادراك حسي. وبهذا خضع (ديكارت) في اراءه الجمالية لاغراءات العقل وفنون عصره، لذا التقت ارائه مع مفهوم الجمال الكلاسيكي حيث اعتمد العقل حكماً للابداع.

ان واضع علم (الاستاطيقا) (بومجارتن ١٧١٤-١٧٦٢) قد وجد في الحدس الحسي غاية الاستاطيقا والتي تعد معرفيتها معرفة دنيا ازاء المعرفة العليا المتمثلة بالمنطق. ان معرفية الجمال هي الشعور وليس الادراك الحسي المحض. –علماً ان معنى استاطيقا هو علم المعرفة الشعورية – (وان هدف علم الجمال هو بلوغ الكمال عن طريق المعرفة الشعورية. والكمال الذي نتواصل اليه عن طريق هذه المعرفة هو الرائع.) (١٨ ص ١٦١) فكل ما هو رائع هو كامل يعتمد على الذوق والعاطفة لذا فهو غامض وغير واضح كما المنطق.

ان الحدس الحسي عند (بومجارتن) يقترن من حدس الحواس الظاهرة والباطنة عن (ارسطو) والفلاسفة المسلمين من حيث ضم الاجزاء بالنظرة الكلية. (فيحدد مفهوم الجمال فيشير الى الهارمونية بين الاجزاء والكل كدلالة مهمة للرائع.) (١٨ ص ١٦٢) فمن خلال النظرة الكلية للكون تتجسد صورة الكمال والنموذج الرائع، لذا يرى ان الفن حين يغاير هذا الكمال فانه يضعفه ويقلل من روعته.

لقد تأثر (بومجارتن) بـ (ليبنتز) الذي يرى في الكون نظاماً وانسجاماً، وان (نظرتنا الى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام ازلي بين المونادات*الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغاياتها) (٧ ص ٢٥) لكن (ليبنتز) كان اكثر روحانية اذ رأى العلاقات في عالم المونادات تجري على نحو مثالي، وان حيوية الكون تتمثل من خلال انوار اشراقية يمكن ان تزداد وضوحاً بكشفنا عنها بالحدس.

ان الادراك بالحدس عند (ليبنتز) هو الذي يمكن من خلاله ادراك الجمال المؤسس على الانسجام، والذي هو من شأن النفوس الناطقة والارواح التي تستشعر ذلك الجمال، وهذه القوة المدركة هي الاعلى شأناً من تلك القوى الحسية التي تحاكي الظواهر، لذا تراه يقول: (وفي العالم لا شيء جاف او عقيم او ميت ولا فوضى الا في الظاهر.) (٧٤ ص ٩٦). والحدس عند (ليبنتز) ذو سمات فطرية يمكنه بفعل بسيط ادراك المقدمات والنتائج. وهذا ما جعله يوافق بين فطرية الحدس واللاشعور او ما وراء الشعور في ادراك الجمال وكوامنه. فيرى في الموسيقى مظهر للايقاع الكوني الذي تعيه النفس وتتفاعل لا شعورياً مدركة وبشكل مباشر ما في الموسيقى من انسجام وجمال.

حرص (كانت) على تحقيق الوصل بين العقلين النظري والعملي من خلال (نقد ملكة الحكم). فيذكر: (انه استطاع ان يتحقق من ان للنفس قوى وملكات ثلاث، الا وهي ملكة المعرفة وملكة الشعور باللذة او الالم، ثم ملكة النزوع.) (٢ ص ٢٣٠) وهذا ما جعله يتخطى ثنائية العقل والاراده الخاصة بالنقدين الخالص والعملي، مؤكداً دور وفاعلية ملكة الوجدان التي نستشعر بها اللذة او الالم، الخاصة بنقد ملكة الحكم الذي اشتمل بدوره على فكرتي الجمال والغائية، وباحثاً في الكيفية التي (يمكنه عن طريق الفكر اخضاع العلية للغائية او كيفية العثور على حد متوسط بين الطبيعة والحرية.) (٢ ص ٢٣١).

كان الحدس في النقدين السابقين يربط الحدس اللامتناهي بالمعطى الحسي في الادراك، وشكل الحدس في نقد العقل الخالص النظير النقدي المقابل لمفهوم التصور مما اضفى الشرعية على الحدس العقلي. كون (الحدس هو السمة المميزة للعقل اللانهائي. فالعقل اللامتناهي في نظر "كانت" يستبصر في الوجود الافكار التي تصورها) (٤١ ص ٣٠٥). وفي نقد ملكة الحكم، اتخذ

* المونـاد (Monade) لفظ اغريقي الاصل يدل على الوحدة اطلقه (افلاطون) على (المثال) واستعمله بعض المفكرين المسيحيين للدلالة على الجواهر الروحية التي يتكون منها الكون. واطلقه (ليبنتز) على كل واحد من الجواهر البسيطة التي يتكون منها العالم، وهي جواهر روحية كلها ادراك ونزوع، تتحرك بنفسها، وكل تغيراتها من باطنها. (١٢٦ ص ١٩٧).

الحدس طبيعة مختلفة. فعندما نكون بصدد الجمال، يكون الخيال قد تحرر من حدوده المحصورة داخل المعرفة النظرية- كما هو الحال عند (ديكارت) والديكارتيين- ليكون قدرة عامة وصميمية لا يستمد حيثياته من المعطى الحسي، وليكون منهلاً لضروب من الحدوس الجديدة التي تجعل من العقل متخلفاً ازاءها. (ان فكرة القوة العقلية الحدسية، هي ليست في الاساس غير فكرة المخيلة الاستعلائية ذاتها لانها فاعلية حدسية... والقوة العقلية تصبح مقبولة بقدر ما تنفصل عن الامتداد) (٥١ ص ١١٤). ان (كانت) لا يرى في المتعة الجمالية خلوها من التصورات تماماً. لكنه بالمقابل وجد في الخيال القدرة على التلاعب بالملكات المعرفية التي تؤسس المتعة الجمالية. والحدس لا يكون الا تمثلاً للخيال. وبصدد الجميل، فان للخيال دورة في اصدار الاحكام الذوقية بشأنه على نحو اعمق، (فعندما نكون ازاء الشيء الجميل، نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجري بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التأليف والتوفيق او اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن. وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية او الرضا المصاحب له) (١٠٢ ص ٩٨). ان هذا الانتعاش لشعورنا بالحياة الذي تحدثه رؤيتنا للجميل، لا يتضمن أي ادراك تصوري لمحتوى موضوع معين، لذا يعرف (كانت) الجميل بانه: (ذلك الذي يسرنا على نحو كلي بمنأى عن أي تصور.) (٤١ ص ٢١١).

يميز (كانت) بين الجمال الحر والجمال المقيد. فالاول لا يتحدد بتصور مسبق لما ينبغي ان يكون عليه الجمال الخالص الذي يؤدي الى الشكل الخالص، فحين (تمتثل المتعة الجمالية للتلاعب الحر والذهن لا يكون الحدس مرتبطاً بموضوع معطى) (٤١ ص ٣٠٧)، بل ينغمر في جمال شكلي، لذا وجد (كانت) في (الزخارف والنقوش والرقش العربي والموسيقى الخيالية، تجسيداً اصيلاً للرائع "الجمال الحر" الذي لا يفترض فيه أي مفهوم او غاية او نفع.) (١٨ ص ٢٥٧).

لقد اوكل (كانت) ملكة الابتكار الفني الاصيل الى العبقرية، وما تتميز به من موهبة مبتكرة دائماً دون ان تخضع لقواعد ومعايير ثابتة، وهو ما ينأى بها بعيداً عن التقليد لانها مصدر خصب للحدوس، وان انطوت على تصورات في النهاية، فهي تصورات مبتكرة غير معطاة يمكن ان تكون للمتلقي نموذجاً او (قاعدة جديدة لانفسنا دون ان نتحدر بذلك الى مجرد التقليد. وهذا التصور في النهاية هو وحدة الحدس ذاته، فهو اسلوب اصيل من الحدس يكشف عنه العمل الفني.) (٤١ ص ٣١٨).

اما الجمال المقيد، فلا يقصد به استثارة الاهتمام الحسي او التجريبي المحض. بل هو (جمال الاشكال او الصور الطبيعية التي تستثير لدينا ضرباً من الاهتمام العقلي او الاخلاقي الصرف) (٢ ص ٢٥٢)، وهو اهتمام حدسي مباشر بالطبيعة الذي لا يخلو من الخيال وموقف الذات لاستشعار الجمال دون أي غاية عملية. ويؤكد (كانت): (ان للجمال الطبيعي ميزة لا نلقاها في أي جمال مهما كان من عظمته، الا وهي انه جمال يرفق الشعور ويرهف الاحساس وينمي فينا الشعور الاخلاقي.) (٢ ص ٢٥٢).

اما مفهوم (كانت) عن الجليل بنوعيه الرياضي والديناميكي، فحقيقته لا تكمن في الطبيعة او في صورة حسية. بل يكمن في الذهن، فيثير الشعور بالخير والعظمة وسمو الجانب الروحي. كما (ان انهزام الحواس يؤدي الى انتصار الفكر. وان تفهم الجليل يثير فكرة المطلق، اللامتناهي.) (١٨ ص ٢٦٤).

على الرغم من سعي (كانت) نحو الجمال الحر الخالص الخالي من كل غاية او غرض، والذي عد مدخلاً هاماً لنظرية في فن التصوير اللاتمثيلي، المؤسس على تمثل الحدس. فان حكم الذوق على نموذج الجميل يمكن- في رأي الباحث- ان ينسحب على الجمال المقيد او جمال الجليل لمشاركة الجميل كنتاج فني يشكل حصيلة وجدانية للرؤية الجمالية للوجود. وكون الجميل من المرونة والكيفية التي لا يمكن تموضعها في قواعد او قوالب ثابتة، وهذا يتفق بالنتيجة مع مرونة الحدوس وشموليتها التي يمكن ان تسري في الوجود او ما وراءه. كما لا يمكن فهم الجميل او الحدس باعتبارهما متعارضين على الاطلاق مع المعرفة التصورية ومعطياتها، وهذا لا يعني في أي حال بحثاً جمالياً في المحسوس او الفن الواقعي كنموذج للجميل. وبالمقابل لا يعني المساس

بمكانة الجمال الحر ورفعته كنموذج راقي للجميل. و (كانت) في نظرته للجمال والجلال، بقدر ما يحّيِ الحس، يجد في الوجدان والمخيلة والذهن ما ينعش الحدس لادراكهما. ويرى (جادامر)*: (ان ما يصفه "كانت" من جهة الذات كأنجاز للحكم الجمالي للعبقرية والروح، يمكن صياغته في الجهة الاخرى بأعتباره تلك الرؤية الحدسية للعالم التي يقدمها كل عمل فني. وفعل الحدس هذا ليس محصوراً في اطار أي موضوع محدد معطى في الحدس. فالصورة المتخيلة المؤسسة في الفعل الباطني للحدس، تجعلنا نمد نظرنا وراء كل شيء يكون معطى في الخبرة.) (٤١ ص ٣١٩) وهذا ما يتفق مع طبيعة الرؤية الحدسية للعالم التي شكلت الانطلاقة الاولى للرسم الحديث وصولاً الى التجريد الخالص.

كان اثر الجمالية الكانتية بالغاً على من تبعه من الفلاسفة، الذين وثقوا بدورهم الصلة بين الحدس بما ينطوي عليه من ملكات معرفية وبين الرؤية للفن كنتاج حر لا يستمد وجوده من المعطيات الحسية، وهذا ما اشاع ضرورة الاهتمام بالشكل المجرد. فقد انطلق (شيلر ١٧٥٩-١٨٠٥) من مبدأ ان الفن لعب حر، لذا (ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً ان يكون الشكل كل شيء والمضمون لا شيء. اذ لا نؤثر في الانسان ككل الا بواسطة الشكل، بينما لا نطال بالمضمون الا القوى المنفصلة عنه. وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان. فهو يمحو الطبيعة ويوشيها بالصورة) (١١٣ ص ٦٦)، وان معاينة الجمال كفيل باحالة الفنان من المادي المحدود الى الروحي اللامحدود.

يجد (شيلنج) في الفن قدرة للنزوع نحو المطلق، بأعتبار ان المطلق حصيلة نزيل من خلاله الاختلاف بين الروح والطبيعة. من خلال ارتقاء الانسان اليه بالحدس الفني، بأعتبار ان الفن يشهد ما تعجز الفلسفة على التعبير عنه، (وهذا هو السبب في كون الفن المثل الاعلى عند الفيلسوف، فانه يظهره على ايجاد ما يبدو منفصلاً في الفكر وفي الطبيعة. أي ان الفن هو الطريقة الوحيدة لتصور وحدة الفكر والطبيعة وحدة العارف والمعروف، وعنده تمحى متناقضات الوجود.) (٩٢ ص ٢٧٢) لذا يرى (شيلنج) ان الاعمال الفنية هي نتاج العبقرية، وهي من خلق الذات الحرة القادرة على الحدس الذي يتيح بأستمرار القدرة على الابداع والابتكار لما هو فريد. والحدس ينبثق في الفن من منطقة كامنة تتوسط الشعور واللاشعور. فالفنانون (يبدعون بدون وعي، فهم يرضون فقط الحاجة الملحة التي تمليها طبيعتهم... لذا يتخذ الابداع الفني طابع المعجزة التي مع انها حصلت مرة واحدة فأنها يجب ان تجعلنا نؤمن بالواقعية المطلقة للوجود العلوي) (١٨ ص ٢٧٨). وبذلك يعين الحدس الفنان على الجمع بين المنطلق اللاواعي والمثال المعقول بمواصفاته الافلاطونية. فوجد في الاساطير اليونانية نتاجاً فنياً مميزاً يعبر عن الفن الشعبي اللاواعي، وكنماذج صالحة للتعبير عن اللانهائي. فسمو الفن يفترض تخطي الطبيعة وان تقليدها لا يقدم سوى صورة زائفة للحقيقة. والفن الحقيقي يتجسد في تصوير الوجود فوق المحسوس الذي ينزع نحو تجريد الصورة الواقعية وحدس النماذج الفريدة التي لا تخلو من تأمل صوفي يعبر عن الروحانية وبمعزل عن أي غاية نفعية او اخلاقية. كما يعارض أي مداخلة بين الفن والعلم (فالفن اعلى من العلم. وان العلم يركض وراء ما سبق وان توصل اليه الفن.) (١٨ ص ٢٧٩).

اما (هيجل) فيرى ان الجمال فكرة. وهذه الفكرة هي (اعلى درجات الحقيقة المطلقة، والجمال هو الحقيقة ذاتها او مظهر من مظاهر الحقيقة.) (١٤٧ ص ١٠٣٨) لذا ميز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ملحقاً الفكرة بالفن كونه لا يستمد حيثياته من الادراك الحسي، (فالحسي في الطبيعة يخضع للرغبة بينما الحسي في الفن يتخطى الواقع المباشر- الذي تخضع للرغبة- الى الكلية المطلقة، أي ما وراء الحسي المباشر، بمعنى ان الحسي في الفن لا يصبح موضوعاً للرغبة بل للتأمل الجمالي) (٧٥ ص ١٠٧)، وهذا ما يفعل دور الحدس اللاحسي في الفن بوصفه مجالاً

* جادامر. مفكر جمالي الماني معاصر. مؤلف كتاب (تجلي الجميل). والذي تناول موضوع الحدس بشيء من الاسهاب والاعجاب. خاصة في فصل (الحدس والعيانية).

رحباً لتخطي الحسي واشراك الروح في نزوعها نحو المطلق وتمثيل ما هو جوهري بنظرة كلية حرة. وبهذا يقول (هيجل): (على الفنان ان يقوم باحداث التناغم والانسجام بين الشكل والمضمون ويصل من خلالها الى كلية مركبة تتسم بالحرية.) (٧٥ ص ١٠٧) ويؤكد هذا الدور للحدس بقوله: (ان الذات بأستخدامها للحدس يمكنها الوصول للمطلق.) (١١٤ ص ٤٥) وفي موضع اخر يقول: (ان الحس يفقد ذاته في الحدس.) (٤١ ص ٣٠٨).

تتكون بنية الحدس عند (هيجل)، مما للذات الحرة من قدرة على التخيل. فالمخيلة اهم ملكة فنية تستطيع ان تقدم الصورة الحقيقية للقدرة العامة على الخلق الفني. والمخيلة هنا غير منفصلة عن قوى حسية وعقلية متفاعلة تجعل من الحدس- كما يرى (هيجل) حدساً خالصاً. فالفنان يتخيل ويبدع بفضل حواسه وعقله بما يمكنه من التعبير عن الفكرة وتجسيدها. من حيث ان (الروح المطلق او الفكرة المطلقة تكون مدركة فقط من خلال تاريخها الخاص، أي من خلال تحول المجرد الى مجسد، او الشامل الى عياني محسوس... فالفن هو احد الاشكال الكلية للعقل) (٧٥ ص ١٠٥). لهذا يرى (هيجل) ان سمة الحدس هو وعي الذات لذاتها بفعل تركيز النفس تجاه موضوع معين. كما لا يخرج من بنية الحدس – من حيث هو تركيز النفس- الطاقة الوجدانية كونها ملاصقة للروح ومبعث الفعالية الجمالية المعبرة عن الذات ونوازعها.

ان (هيجل) يتحدث عن الالهام بمعنى مغاير للالهام الافلاطوني الذي يظهر فجأة من دون وعي. فيرى ان الالهام الحقيقي هو ما يتولد عن مضمون معين يعقله ويتخيله ويقدم عنه تعبيراً فنياً. فيقول: (ان قوام الالهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه وحضوره الدائم فيه بحيث لا يعود يعرف من راحته حتى يغوص بكليته في الموضوع مكوناً عملاً فنياً ناجزاً.) (١١٤ ص ٣٠٢) ويحيل هذه القدرة الى العبقري والموهوب. فالعبقري (لديه القدرة على خلق العمل الفني ويمتلك طاقة تتقن وتكمل هذه القدرة. والقدرة والطاقة هذه ذاتيتان لان الانتاج الروحي هو من صنع ذات واعية لما تريده.) (١٤٧ ص ٢٦٣).

ان الشكل الخالص المعبر عن الروح المطلق، لا يستغني مطلقاً عن تكييف المادة الحسية. ففي الفن توضح الروح ذاتها كمثل اعلى، بمعنى ان الفكرة توجد بصورة حسية بسبب واقعية المطلق، والجمال من حيث هو مثل اعلى، فهو حقيقة ضمنية بقوله: (حينما يعزف الفن عن اعطاء ابداعاته اشكال عينية كي لا يظهر سوى عناصر الداخلية. فان الموضوعية التي يرى نفسه مكرهاً على الرجوع اليها لا يمكن ان تكون موضوعية فكروية خارجية تخاطب الحدس الباطن والخيال والاحساس.) (١١٥ ص ٩).

يمعن (هيجل) من خلال انماط الفن التي تناولها، في تبيان مدى تداخل ثنائيات الذات والموضوع، الشكل والمضمون، الروح والمادة. فخلال الفن الرمزي، كان هناك بحث عن المثال وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي. وفي الكلاسيكي تم بلوغ المثال وتم تكافؤ الفكرة مع الشكل الخارجي. اما الفن الرومانسي فتحرر الفكرة من الشكل الخارجي وتصل الى (الحد الذي لا تتمكن عنده لانهائية الفكرة من ان توجد الا في نهائية الحدس في هذا التحرك الخاص الذي في كل يغير ويذيب كل شكل ملموس.) (١١٣ ص ٧٢) اما اشكال الفن* فتؤشر تقدم الفكرة على المادة عن طريق تجسيدها في العالم الخارجي من خلال تطويع المادة. ولما كان تطويع المادة متفاوتاً في تشكيل الفكرة، كان مسوغاً لتعدد الفنون وتدرجها من المادية الى الروحية. وهي مستويات تتباين فيها قوة الحدس وما يظمر من تفاوت بين المتخيل والمحسوس.

في رؤية جمالية جديدة، لا تخلو من تأثير افلاطوني وكانتي، تطلع (شوبنهاور) الى المثل وعالم الشيء في ذاته بفعل الفنان والزاهد لقهر الاراده اللاعاقلة وتخطى عالم الظواهر والولوج الى باطن العالم حيث الاراده الجوهرية العاقلة. بفعل حدسي للذات العارفة. والتأمل الجمالي والفني من سبل الخلاص من عالم الارادة غير العاقلة. (فالمتامل يصبح بتأثير نوع من "التصفي

* تبدأ اشكال الفن عند (هيجل) بالعمارة والنحت اللذين تكون فيهما المادة مسيطرة وخالية من الروحية. ثم الرسم والموسيقى والشعر حيث ترتقي الروحية تتابعاً على المادة. والشعر عنده يمثل الفن الحقيقي والمطلق للروح.. للمزيد انظر (١٨ ص ص ٢٨٦-٢٨٨) و (١٠٣ ص ص ١٦٨-١٧١) و (١٣١ ص ص ٦٩-٧١).

الجمالي" ذاتاً عارفة محضة متحررة من الارادة والالم والزمن. فيبتديء كأنكشاف حدسي، اعجوبي، غامض، للمثل.) (١١٣ ص ٧٩) فلم تعد الاشياء الخالصة تتبدى كحالات جزئية بل كأشكال ازلية كلية لا تتأتى بمحض ادراك حسي او عقلي، فأدراك المثل وتأملها والتعبير عنها انما يكون بالنفاذ من عالم الظواهر والتمثلات التي تحكمه. وعلى هذا يعرف (شوبنهاور) الفن بأنه: (اسلوب النظر الى الاشياء بمنأى عن مبدأ السبب الكافيء.) (١٣١ ص ٧٧) الامر الذي يحّيد أي مجال للتصورات العقلية التي يمكن ان تكون حقائق نهائية. بل يكرس العقل كقوة ادراك ضمن الوعي الشمولي المنفتح على التأمل والحدس.

ان الذات بأستغراقها في تأمل المثل، تتوحد مع موضوعها حتى لم يعد بالامكان عزل الذات عن الموضوع، فاذا كانت ثمة موضوعية عند فنان (شوبنهاور) فهي ليست موضوعية واقعية، بل موضوعية المثل وما يكمن فيها من حقائق، ففي المثل (نستطيع معرفة الحقيقة الباطنية للوجود المؤسسة على الحدس. أي ان الموضوع اذا ظهر كمثال افلاطوني فأننا بذلك سننفذ الى صميم طابعه الابدي المميز له متجاهلين علاقة هذا الموضوع بالماضي او المستقبل وكل علاقاته بغيره من الموضوعات الخاضعة لمقولات الزمان والمكان والعلية.) (١٣١ ص ٧٧) فالذات العارفة تستبصر عمق الاشياء وجوهرها. فافضل ما في الفنون (تلك الجوانب فائقة الروحانية التي تمنح نفسها للحواس على نحو مباشر) (٧٥ ص ١١٥) بما يزيل النقص عن الطبيعة ويمنحها ما هو كامن قبلياً من جمال في ذهن الفنان وخياله. وهذا ما يؤشر استقلال الفن. فالفنان هو الذي تتغلب عنده المعرفة على الارادة فيحقق بذلك الشرط الضروري لرؤية جمالية مثالية.

يرى (شوبنهاور)، ان الفن- خلافاً للعلم- يتسم بالثبات والديمومة، فالاعمال الفنية عيانات حدسية خيالية و (الفن في صفته الحدسية يجهل علاقة الموضوع بتأريخه الماضي ونتائجه المستقبلية المحتملة، فأنه ينفذ الى صميم الطابع الابدي المميز له، وبالتالي فأن له بالضرورة صبغة رومانتيكية غير عملية.) (٦ ص ١٩٤).

لقد خص (شوبنهاور)- كسابقيه وبالاخص (كانت)- العبقري والموهوب بالقدرة على الابداع والحدس. لكنه يرى: (ان الموهوب لا يستطيع البقاء طويلاً في المعرفة الحدسية فتفوقه يتداخل مع المعرفة الاستدلالية والمجردة اكثر من المعرفة الحدسية المحضة وفي الفن يكون مسايراً لروح العصر.) (٣٩ ص ١٢٤) وهذا ما يؤشر تلازم الحدس للفنان كسمة ذاتية تجد مداها في التطبيق وآليات الاشتغال في الفن.

تشهد رؤية (شوبنهاور) للفنون وتقسيماتها- التي تبدأ بالعمارة وتنتهي بالموسيقى مروراً بالتصوير والنحت والشعر- مستويات حدسية متصاعدة، تبدأ من الحدس الحسي حتى الحدس الصوفي الخالص. في صراع بين المادة والمثل او بين ضغط الارادة وقهرها... ان رؤية (هيجل) و (شوبنهاور) في تقسيم الفنون، قد جعلت من فن التصوير متخلفاً ازاء الشعر والموسيقى في التعبير عن الروح المطلق او المثل. لكن، من خلال نظرة سريعة للرسم الحديث نلمس خرقاً لهذا التقسيم حيث نزعت الحداثة في الرسم الى احتواء الروح الشعرية والموسيقى، وسعت عبر العلاقات التشكيلية الجديدة الى مفارقة الواقع المادي وتخطي البنية المكانية والزمانية التقليدية والسمو بالتعبير عن المطلق والمثل والنماذج الازلية. وهو مايكشف ايضاً عن ذات حدسية عارفة قادرة على ازالة الحجب عن موضوعها.

رابعاً – الحدس في الفكر الجمالي المعاصر:

يعد (برجسون) ومنهجه الحدسي، الاشد تأثيراً في الفكر الجمالي المعاصر، فشرع على اساس هذا المنهج بتنزيه الفن ومعارضة ان يكون هذا الفن ممثلاً للواقع، مشبهاً الخلق الفني بحالات الوعي التي تكتفي بذاتها دون ان تمثل علة خارجية. لذا يجرد الفن عن أي نوع من المحاكاتية كونه يمتلك وسائل معرفية ورؤيوية قادرة على الايحاء بما هو افضل من الطبيعة. (فالفنان يتمتع بضرب من الانفصال والتجرد الطبيعي وهو تجرد مفطور في طبيعة الحواس او

الشعور، من شأنه ان يتجلى في الحال على شكل اسلوب بكر عذري في النظر والاستماع والتفكير.) (٧ ص ٢٢).

ان انفتاح الحدس يمكن الفنان من ان يوسم عمله ديمومة خاصة. لان فهمة للواقع متصل غير منقسم ومرهون بزمنه الخاص. وهو ايضاً يمثل الكيف وليس الكم كقيمة منفردة. كما انه حر غير مقيد بوصفه تعبيراً عن الذات وموضوعها. فتبعاً للديمومة والكيف والحرية يمتلك الفن خصوصيته وتفرده كعالم لا يمكن تكراره او التكهن به مسبقاً. ويتلمس (برجسون) في اعمال (كوروه) و (ترنر) تطبيقات للحدس حيث يكشف الفن كديمومة وكيف وحرية، عما هو جوهري وحقيقي مظهراً علاقات جديدة لم نألفها سابقاً.

يتسم الحدس عند (برجسون) ابتداءً من الاحساس والشعور، ثم تضفي المخيلة والحقيقة الوجدانية الباطنة واقعاً مضافاً حتى لم يعد الفن يمثل هوية المعطى الحسي او الشعور المحض، (لان العالم الذي تدخلنا فيه حواسنا ويدخلنا فيه شعورنا عادة، ليس الا ظل نفسه.) (٢٨ ص ١٤٢) فالفنان يأمل عن طريق (ضرب من التعاطف ان يتمكن عن طريق جهده الحدسي من ازاحة الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذجه... لذا يضع "برجسون" الى جوار الادراك الحسي الخارجي حدساً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ الى الفردي.) (٧ ص ٢٤) والحدس الباطني يضمر من الخيال ما يعين على تحجيم العقل والزامات المكان وصلاته المادية، (فعلى الواقع ان يخضع للخيال وان لا يكون جسماً له... فالواقعية تتوفر في الاثر الفني حين تتوفر المثالية في النفس، واننا لا نحتك بالواقع الا عن طريق المثالية) (٣٠ ص ص ١٢٩-١٥٠) أي حين تصبح عين الفنان عيناً ميتا فيزيقية متفحصة فينفذ بالحدس لكل ما هو فريد، فتكون وظيفة الفن الولوج بالبصيرة الى الباطن لكي نبصر ما تعجز الحواس عن رؤيته.

يرى (برجسون) ان الانفعال جوهر الابداع، لذا يكون وثيق الصلة بالحدس. ويصف الانفعال بقوله: (انه هزة عاطفية في النفس ينشأ لاتحاد مباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله. فاذا وقع هذا الاتحاد فأنه يتبلور في حدس.) (٧٠ ص ٢٠٩) وهو بهذا يشابه بين الاخلاقي والفنان كونهما ينطلقان من الانفعال والحدس ويتصلان بالمبدأ الاصلي للحياة او الوثبة الحيوية كأصل للخلق والابداع. (والانفعال مزيج من الحساسية واليقظة الفكرية والالهام الروحي والحدس الصوفي ... ومن هنا جاء الربط بين الانفعال وبين الحدس او الوجدان.) (٤ ص ١٩٤).

على الرغم من الايمان المطلق في قوة الحدس واستقلاليته وتأثيره عند (برجسون) لا سيما في الفن الذي يقترن بديمومته الخاصة ويعبر عن الحقيقة الداخلية للفنان. الا ان صورة الفنان النهائية لديه لم تصل الى مستوى التلاعب الحر في الاشكال كما يرى ذلك (كانت) او (شيلر) حيث تنفصل تماماً عن الاحساسات والشعور بالواقع المرئي. بل نظر للفن بكونه تعاطفاً ينتج (موضوعاً خاصاً ينتزعه التجريد الكيفي من "الواقع" لكي يخلق منه عملاً فنياً) (٧ ص ٣٥) دون ان ينزع هذا العمل الفني الى التجريد الخالص كتواصل عميق مع الديمومة. لكن هذا لا يلغي بالطبع من ان (برجسون) قد اسس لرؤية حداثية قائمة على نشاط حدسي مرن يمكنه التعبير عن المطلق.

في تسليم تام بملكة الحدس، وضع (كروتشه) الفن في منزلة رفيعة، اذ جعله اللحظة الاولى من لحظات الروح الاربع- ممثلة بالفن والمنطق والاقتصاد والاخلاق- معرفاً له بوصفه حدساً خالصاً. وسمة الخالص من الحدس في الفن تأتي من كونه معرفة نقية في ذاتها سابقة على كل المعارف. وكما يقول: (الفن حدس محض او تعبير محض، ليس حدساً عقلياً كما زعم "شيلنج" ولا هو حدس منطقي كما يرى "هيجل" ولا هو حكم كما يذهب الى ذلك التفكير التاريخي) (٩٣ ص ١٦٢) بل هو حدس مجرد من كل مفهوم وهو صورة المعرفة في فجرها.

وعلى اساس نزاهة الحدس. اقام (كروتشه) انكاراته الاربعة، مدللاً على مدى نقاوة الفن واستقلاله.. فأنكر اولاً ان يكون الفن ظاهرة او واقعة مادية. وبهذا يقول: (اذا سألتنا لم لا يمكن ان يكون الفن ظاهرة مادية. قلنا قبل كل شيء ان الظاهرات المادية ليست واقعية. في حين ان الفن الذي يقف عليه كثير من الناس ويملؤها فرحاً إلهياً، واقعي الى ابعد حد.) (٩٣ ص ٢٦)

والواقعية المقصودة لا تعني المحاكاة في الفن. بل واقعية حقيقية اثره فينا. فالفن لا يخضع لمنهج او قوانين محددة، (ولا يمكن ان يكون نوعاً من الصنعة) (٩٤ ص ٣٧) بل فعلاً ذاتياً باطنياً. لذا انكر ثانياً ان يكون الفن نفعياً، كونه حدساً خالصاً وخاصاً بالنظر والتأمل يتضح في ذهن الفنان على شكل صور ذهنية لا تستهدف أي لذة، (فاللذة كثيراً ما تكون خادعة في تقدير قيمة الفن لانها مرتبطة بالتأثرية المصاحبة للاحساس بالمؤلفات الفنية وبالموقف النفسي الذي يكون عليه المتلقي، وقد تخرجنا اللذة او السعادة في حضرة العمل الفني من حقيقة الفن الذي فيه تقودنا الى احكام خاطئة.) (٧٨ ص ٢٠).. وينكر ثالثاً ان ينظر للفن على انه فعل اخلاقي، فندخله تحت مقولة الخير او نجعل منه نوعاً من المعرفة التصورية او العقلية. فالفن يحمل قدسيته في ذاته.. اما الانكار الرابع. فبما ان الفن حدس خالص فهو ليس معرفة مفهومية، فالحدس معرفة اولية اشبه بالحلم فيما تكون الفلسفة اشبه باليقظة، (وان ما يميز الصورة في المعرفة الحدسية هو قيمتها كصورة مثالية خالصة. من هنا ينعدم السؤال في هذه المعرفة عما يعبر عنه الفنان في الاثر ان كان صادقاً او كاذباً من الناحية الميتافيزيقية او التاريخية.) (١٣١ ص ١١٢).

تشكل قوى الحس والخيال والوجدان البنى الرئيسة للحدس عند (كروتشه) وان كان لا يماثل بين الحس والحدس، الا ان الحدس كنشاط معرفي شمولي لا تخلو صوره من اثر الحواس. فالفنان ينطلق من رؤية الطبيعة ثم يضفي عليها طابعاً روحياً مثالياً، محولاً تلك الرؤية الى حدس يمثل حقيقة الجمال. (فالطبيعة بليدة اذا قيست بالفن وانها خرساء مالم ينطقها الانسان.) (٩٣ ص ٦٤) هذا التحول في الرؤية ينتعش بما في الحدس من خيال، والحدس يوحد الكثرة من الصور المتخيلة حتى تتمثل بصورة عمل فني. وفي هذا الصدد. يفرق (كروتشه) بين الخيال والتخيل (فالتخيل يحقق الوحدة للصور المتتالية المنسجمة. اما الخيال فيحاول ان يجمع الصور غير المنسجمة جمعاً تعسفياً.) (١٣١ ص ١٠٨) فالتخيل بالنتيجة يكون بفعل الحدس الذي يحقق الوحدة والانسجام بين الصور الجزئية. ويصف الخيال كطفيلي يعيش على حساب غيره.. اما الواجدان فيوحد بالحدس ويلقي عليه مهمة التعبير. وبهذا يقول (كروتشه) : (ان كل حدس او تمثل حقيقي هو تعبير والذي لا يستطيع التعبير عن نفسه هو ليس حدساً او تمثلاً بل مجرد حقيقة طبيعية وحسية) (١٤٤ ص ٨) حتى ينتهي الى ان الحدس والتعبير شيء واحد، من حيث ان الحدس ينبثق من اعماق الوجدان ويمثل العاطفة التي تضفي على الفن صورته. والفن بوصفه حدساً يلزم بالتعبير عن الانفعالات والمشاعر التي تكمن في ذات الفنان، وليس المقصود هنا الانفعالات الهشة او المشوشة بل (الانفعالات والمشاعر التي تتوحد وتنسجم في فكرة معينة والتي بأكتمالها ونضوجها يتم التعبير عنها داخل ذهن الفنان.) (١٣١ ص ١١٩) فالتعبير يكون اكثر اكتمالاً حين يمثل عمق الروح وليس حاجات الجسد ونوازعه، وهو ما يعد مضموناً يتحول الى شكل حامل للمضمون ، وهذا التعبير هو ما يخلع على الحدس تماسكه ووحدته ويكسب الفن صفته الغنائية، (فالحدس لا يكون الا حدساً غنائياً. وليس الغنائية صفة او نعتاً للحدس وانما هي مرادف له.) (٩٣ ص ٤٩).. وهكذا فأن للحدس ما يرادفه ويدل عليه، لذا يقول : (لا فرق بين الحدس والرؤية والتأمل والتخيل والتمثل والتصور وما الى ذلك.) (٩٣ ص ٢٤) تبعاً لذلك يرى (كروتشه) انه قد توصل الى الحدس بوصفه الكلمة الاكثر نقاءاً ودقة واستقلالاً والاكثر صدقاً وتمثيلاً للفن.

بعد هذا التأسيس المعرفي للفن. لا يجنح (كروتشه) الى تقسيم او تصنيف الفنون. فجميع الفنون تنصهر في وحدة عضوية. فالحدوس الجزئية التي يمثل كل واحد منها عملاً او صورة فردية، تندمج ضمن الوحدة الشاملة للفنون التي لا يمكن تصنيفها. فيمكن ان يعبر الرسم عن الموسيقى، والموسيقى عن الشعر... فليس هناك ما هو منفصل عن الكلي او يمكن ان يتطور لذاته، لانه يحمل في نفسه الوجود ويعكس بذاته العالم كفن كوني ومطلق.

يرى (كروتشه) ان الفن رمز. لكنه رمز اذا نظر للفن كوحدة شمولية دون تمييز بين كلاسيكية او رومانسية. حيث ان الاعمال العظيمة هي كلاسيكية ورومانسية معاً كونها عاطفة وتصور تندمج في فعل وجداني واحد، (فالعاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز

من خفة هوائية.) (٩٣ ص ٤٧) فالرمز ليس فكرة خارجية مقحمة في الصورة بل هو الفكرة والصورة معاً بما يعبر عن واقعة روحية واحدة.

تعالت الاصوات في فلسفة الفن المعاصرة ، التي تشير الى الصفة الرمزية في الفن . فيرى (كاسيرر ١٨٧٤-١٩٤٥) ان الثقافة الانسانية وفنونها هي اشكال رمزية (وان عالم الانسان يتحدد بطريقة جوهرية من خلال الاشكال الرمزية التي يقوم هذا الانسان بعملية تمثيلها لنفسة.) (٧٥ ص ١١٩) رابطا بين ابداع الاشكال الرمزية في الفن وبين الوجدان البشري، فالرمز له معنى يدل على ما تختلج في باطن الفنان. وهو ما يدلل على قيمة الحدس في توثيق الصلة بين الوجدان والصور الذهنية التي لا تخلو من اثر عقلي يساعد على التعريف بالمعنى الكامن في الرمز وتشكيله. وللخيال اثره الفاعل في تفجير الصورة، (فالفنان يحطم مادة الاشياء الصلبة في بوتقة خيالة وتكون نتيجة ذلك استكشاف عالم جديد من الصور. والفنان الحقيقي لا يدرس العالم المرئي بغرض الخضوع له وانما يدرسه بغرض تصنيفه وتقطيره.) (٩٨ ص ٥٩) فالفن عند (كاسيرر) ذهني متخيل وليس معطى حسياً. فيقول: (ليس هناك مرئي موضوعي. وان الشكل واللون يدركان حسب المزاج الشخصي للفنان حتى عند اشد الانصار للطبيعة.) (٩٠ ص ٢٥٣) فالحدس في الفن يجعلنا في عالم من الصور الخالصة وليس في عالم تحليل الاشياء الحسية وفحصها. وبهذا يقول: (ان الفن يزودنا بنوع جديد من الحقيقة الا وهي حقيقة الاشكال الخالصة، لا الاشكال التجريبية وهو لا يهرب من الحياة بل يحقق طاقة من الطاقات العليا للحياة نفسها على اساس ان الظاهرة الجمالية ظاهرة باطنية في صميم الكون،) (٩٠ ص ٢٧٥) مؤكداً المنحى الذاتي والوجداني للفنان في توظيف شكل وطبيعة الرموز والصور بما يعبر عن عالمه الخاص على نحو مثالي كلي مجرد.

سارت (سوزان لانجر) على خطى (كاسيرر) اذ رأت ان الفن احد الانشطة الرمزية التي ابدعها الانسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان الانساني ويصيغ افكارنا الصادرة عن خبرة باطنية على نحو كلي ومباشر. وهي بذلك تؤكد نزعة شكلية في الفن ذات معطى خيالي لا حسي، وان عناصر الشكل وصفاته البنائية عامل مساعد يرتبط ارتباطاً عضوياً بالوجدان واسقاطاته، بما يجعل العمل الفني حيوياً وله حياته الخاصة. (وهكذا تكون الاشكال في الفن تجريدية ومحتوها هو الشكل الخالص "pure form" بهذا المعنى ايضاً تكون جميع الفنون تجريدية، وذلك لان نوعياتها هي اشكال مجردة من وجودها المادي وبدون أي معنى عملي.) (٤٨ ص ١٧).

يمتثل الفنان للحدس في ايجاد اشكاله الملائمة والقادرة على احتواء مضمونة الوجداني. وهو ما ينعكس بدوره على التلقي الحدسي للمشاهد. وتؤكد (لانجر) بانه يمكن معرفة هذه الوجدانات وعملها عن طريق الحدس. (ذلك لان معرفة الصورة او المعنى انما يدرك بواسطة الحدس ذلك لان الحدس هو الفعل العقلي الاساسي الذي تعتمد عليه كل انواع المعرفة.) (٤٨ ص ١٩) وعلى الرغم من تمييزها بين الحدس المنطقي والحدس الفني الذي تعده خبرة قبلية على المنطق وخبرة متخيلة لعاطفة حقيقة. الا انها تنحو منحى (كاسيرر) في ان الحدس الفني لا يحيد عن العقل وان هذا الحدس (عرض لحالة الفنان العقلية.) (٤٨ ص ٤٦) فتداخل العقل في الحدس والفن ليس كقوة استدلالية توجه الفنان نحو المكان او الواقع. بل كقوة متضامنه (تعاطف) مع المخيلة والوجدان، بما لا يمنع الفنان من التعبير التلقائي عن نفسه.

كما تستخدم (لانجر) مفردة (البصيرة Lnsight) بوصفها غرض الفن لفهم جوهر الحياة الخاصة بالوجدان، وتمييزاً عن المحاكاتية في الفن التي ترفضها بشدة. فالبصيرة حدس توجه الرؤية (لاحضار شيء جديد للوجود يختلف اختلافاً جوهرياً عما هو موجود.) (١٣٣ ص ٩٧).

شملت فلسفة الفن المعاصرة صورة من صور فلسفة الطبيعة التي تمثلت بأراء (جورج سانتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢) الجمالية، التي تبدو مزيجاً متجانساً بين مذهب الطبيعة ورومانسية مفرطة في الحساسية. الا ان (سانتيانا) وبعدما احيط بالفن والجمال من حالة مقدسة وتفرد سام – حسب ما يراه اغلب الفلاسفة كما مر ذكره- هبط بالمثل العليا الى عالم الواقع جاعلاً من الخبرة

الجمالية، خبرة حيوية شائعة ليست مستقلة عن الخبرات الحيوية الاخرى. ولا يفتأ من ان يوصل الجمال بغاية، هي اللذة والمتعة وان يرى في الفنون الجميلة ضرباً من الانتاج.

ان الفن عند (سانتيانا) هو انتقال من مرحلة المادة الجامدة الى الصورة. من خلال تكييف الفنان للمادة وجعلها مرنة وفقاً لرغباته وميوله (فيحاول جاهداً ان يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل الى حرية الروح*.) (٧ ص ٧٠) والفن على هذا، يحمل معنيين: معنى عام، بوصفه حصيلة العمليات الشعورية الفعالة التي تجعل الانسان يؤثر ويصوغ ويكّيف بيئته الطبيعية على نحو جديد. ومعنى خاص، يكون الفن هو السبيل لبلوغ اللذة او المتعة المستمدة من الحس والخيال دون صلة بأي نوع من الحقائق الاخرى. من حيث ان الفن وظيفة حيوية تتميز بالنشاط الحر.

ان مايكسب الجمال والفن قيمتة وحيويته عند (سانتيانا)، يكمن في الخيال الحر والوجدان وبالتالي استبعاد الاحكام العقلية. فيقول: (ان اول خطوة في سبيل تعريف الجمال هو استبعاد الاحكام العقلية وجميع احكام الواقع.) (٦٤ ص ٤٧) فأدراك الجمال يتأتى من اللعب الحر الذي ينبثق انبثاقاً تلقائياً لا افتعال فيه، (وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال يبلغ به صاحبه حد الاشباع واللذة،) (٧٤ ص ٢٧٨). ومن دون اغفال الادراك الحسي، لان اختفاء هذا الادراك يذهب بروعة الجمال وتأثيره. والحالة الوجدانية لا تتكشف الا بتجانس الذات وانفعالها مع قوى الحس والخيال ازاء الطبيعة، مما يسفر عن قدرة على التعبير قائمة في ذاتها تحمل التأثيرات الانفعالية للفنان وهو ما يلقي على المضمون الجمالي حيويته وروحيته الخاصة.

ان هذا التآلف للقوى الحسية والتخيلية والوجدانية، في الفن ينبثق عن طريق حدس يتيح الفعل التلقائي المتوافق مع النفس.. ويستعير (سانتيانا) كلمة (الفطنة Wit)**التي تشير الى سرعة البديهية والربط السريع بين الافكار في تناسب غير متوقع، كرديف للحدس في المعنى والطبيعة والتأثير، حيث ينبثق كألهام صادر عن ذهن متيقض قادر على التوغل لما هو خفي. فيقول (سانتيانا): (حينما تكون العاطفة الكريمة هي التي تستبدل الافكار عندئذ تسمى الفطنة الهاماً. ففي الالهام نجد نفس القدرة على اكتشاف علاقات شبه جديدة واوجه شبه بين الاشياء المختلفة،) (٦٤ ص ٢٦٨) من خلال النظرة الكلية التي تشعرنا بوحدة العالم وتجانسه. ويضيف ايضاً وبرومانسيه: (ان العقل حينما لا ينتشر فيه دفء المشاركة الوجدانية او يمسه شيء من التصوف يعطينا صورة جافة قاسية عن العالم.) (٦٤ ص ٢٦٧-٢٦٨) وهذا ما يؤشر حتمية المثول للحدس في حضرة الفن حتى من قبل منظري المذهب الطبيعي والمادي، من حيث ان (كرامة الروح لا تتفق وتفسيرها عن طريق التمثيل المادي.) (٦٤ ص ٢٦٦) كما يقول سانتيانا.

على الرغم من تحييد الحدس في الفلسفة الماركسية واتخاذه كمعرفة ثانوية. الا ان هذه المعرفة في الجمال تنسل حين يبغي الجمال ما هو جوهري في الواقع ويستبدل الجزئي بالكلي. فيرى (جورج لوكاش ١٨٨٥-١٩٧١)- وهو الناطق الجمالي بأسم الماركسية- لا يتوانى عن الميل لاراء (هيجل) الجمالية. فنجده (يؤمن بأنه في مجال الفن "ترجع روح الانسان الى ذاتها" بأستعادة البعد الميتافيزيقي لروح العالم.) (٩٩ ص ١٢٨) وان كان الفن يمثل شريحة من الحياة، فالتعبير الابداعي عن هذه الشريحة مدعم خيالاً ووجداناً حتى يمنح التعبير شمولية اكبر تبعده عن

---

* يرى (سانتيانا) ان الروح والعقل ليس شيئاً قائماً في ذاته، بل ظاهرة من ظاهرات الجسم الحي نفسه يتصف بها حين يتصل بمحيطه وبظروفه على نمط سلوكي معين... وما يسميه بعالم الروح هو عالم الممكنات التي لم تظهر في الطبيعة الواقعة ظهوراً فعلياً. والخير والجمال كلاهما تصوران يتصورهما الانسان بخياله ليرسم بهما مثلاً اعلى يستريح له في احلامه ماداما لا يتحققان في الواقع.. فأدراكنا لجمال الفن هو ادراك القيمة التي اضفتاها الى الاشياء من نماذجنا الروحية المثلى، التي استعرناها من عالم الامكان لما رأينا عالم الواقع قد قصر دون اخراجها الى عالم الوجود الفعلي.. عن مقدمة كتاب (الاحساس بالجمال) لسانتيانا. بقلم د.زكي نجيب محمود (٦٤ ص ص ١٤-٢٥).

** في العصور الوسطى، كان العقل يعني ملكة الاستدلال. بينما كانت (الفطنة) تعني ملكة ادراك الحدود المختلفة على الفور. ومعناها قريب للغاية من معنى كلمة (حدس) (٨٢ ص ٢٣٧).

تسجيل وقائع محددة. وهذا ما يطلق عليه (لوكاش) (التموضع اللامتعين). حيث (ينفي ان يكون الفن تسجيلاً للواقع وجزئياته، فالفن نفاذ لما وراء الواقع، انه تنفذ من السطحي الى الجوهري ومن المظهر الى الحقيقة، ومن الجزئي الى الكلي الشمولي ولهذا فأن الفن هو خلق للحياة الشاملة.) (٩٨ ص ٧٥) فالواقعية في الفن من منظور الذات المبدعة تبغي نموذجاً شأنه شأن من يبغي نموذجاً مجرداً – مع تباعد النموذجين معرفياً وروحياً وفنياً- لكن بتبدي الذات في الموضوع والخاص في العام موضوعاً وشكلاً، على منوال مخالف لكل الايدلوجيات. فالفن كما يقول (فيشر): (ضد الايدلوجية لانه ارتفاع عن الحاجات المباشرة للحقب التاريخية.) (٨٦ ص ٩٠).

وفي (الفنيومينولوجيا) نجد تحولاً في الموضوع القصدي، حيث ان الادراك الجمالي لم يعد يستند للادراك الحسي، ولم يعد يتجه نحو الموضوع الواقعي، ومن ثم (لا يصبح الموضوع القصدي هو مظهر الموضوع الواقعي الذي يكون مناظراً لفعل الادراك الحسي. فالموضوع القصدي يكون محايداً من جهة الواقع واللاواقع.) (٤٠ ص ٥٩) ومن خلال استبصار الفنان للماهية في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق المخيلة والحدس فأن افعالاً تعديلية يقوم بها الفنان تطرأ على الواقع حتى لم تعد الماهيات تمثل مادة الفهم الموضوعي.

اما (الوجودية) فقد وسعت الفجوة بين الذات والظواهر الخارجية، وقربت الذات من موضوعها الجمالي بما تمتلك من حرية تمكنها من صنع ماهيتها بنفسها. فنجد (هيدجر ١٨٨٩-١٩٧٦) ينطلق من موقفه الانطلوجي معلناً ان الوجود ليس شيئاً متخفياً وراء الظواهر. (فالعالم لا ينتمي الى مجال الاشياء او موجودات هذا العالم الفيزيقي او المرئي بل هو عالم الانسان.) (٤٠ ص ١٠٠) وعلى هذا وضع الفن في علاقة مع الحقيقة والوجود. فالفن يحمل ما هيته بنفسه كتكشف عياني للوجود والحقيقة التي تقع خلف حجب الاشياء. والفن ايضاً (احدى الوسائل التي يلجأ اليها الانسان لكي يتحرر من رق الاشياء.. واذا عبر الفن عن الجزئي والحسي والسطحي، غرق في التشيؤ وعشنا حالة الاغتراب... ان الفن يعمل شمولياً وكلياً وبهذه الشمولية والكلية نقضي على الاغتراب.) (٩٨ ص ٧٨-٨٨).

و (سارتر ١٩٠٥-١٩٨٠) حين يجعل من الحرية اساساً للفن. انما يتيح له حمل غايته الخاصة في اعادة تنظيم العالم لا بعرضه كما هو بل لاعادة تجديده على نحو شامل. (فالموضوع الجمالي مركب ومستوعب عن طريق وعي تخيلي يصفه كشيء غير حقيقي... والفعل التخيلي هو فعل يقوم في آن واحد بعملية بناء وعزل وتعديم.) (٩٩ ص ٤٢) فالتخيل بالضرورة يعارض كل ما هو واقعي وينزع نحو التغيير. وان الاستبدال الضروري للرؤية الحسية للواقع برؤية حدسية تفترض هذا التغاير، يجعل من التخيل هو قوام هذا الحدس.

ان الوجوديين (ينطلقون اساساً من البحث الباطني لمكونات العمل الفني،) (٩٩ ص ٤٠) وهم لا يعتمدون الدلالات والمضامين السابقة بل يهتمون في الشكل وعلاقاته داخل السطح التصويري، (فاللوحة هي عالم انسان متوحد ومنكمش داخل احاسيسه ونابعة من ذات حرة سايكولوجية ومتوجهة نحو متلقين احرار.) (١٣٠ ص ٦٦).

خامساً – الحدس في علم النفس ونظريات الابداع:

تقدمة:

ان اغلب الدراسات والبحوث النفسية قد تعاملت مع الحدس بحذر شديد لا سيما في علم النفس العملي والبحوث التجريبية والمختبرية. وان كانت بعض الدراسات التجريبية في مجال الابداع، قد رسمت ملامح الشخصية المبدعة وسماتها وما تمتلك من قدرات وقابليات على الحدس والتأمل والتخيل*.

* من امثال هذه الدراسات، دراسة (ماك كينين Mackennen) من جامعة بركلي في كاليفورنيا. التي درست الصفات المميزة لمجموعة كبيرة من المبدعين، ضمت كتاباً وشعراء وفنانين. عاش معهم ومساعديه، استخدموا خلالها فحوص

يستمد علم النفس من الفلسفة مرجعياته النظرية في مجال الابداع – كما تم ذكره في جانب الفلسفة الجمالية- الا ان النقاط الجوهرية التي يمكن تناولها نفسياً من ناحية الصلة بالفن والحدس. هي تميز الذات المبدعة ودوافعها الشعورية واللاشعورية ذات الاثر الوجداني، من حيث ان المادة التي يعالجها علم النفس هي عينها التي يتناولها الفن، كالتعبير عن المشاعر والانفعالات كمرجعية سيكولوجية للذات. ومعاينة ما في العقل الواعي واللاواعي من صور قابلة للتحقيق فنياً.

يشير د. زكريا ابراهيم الى: (ان عملية الابداع الفني تنطوي على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية والتي تتداخل وتتشابك فيما بينها حتى ليكاد يعسر على الفنان نفسه ان يحدد بدقة دور كل من الشعور واللاشعور في صميم تلك العملية.) (٦ ص ١٦١) فالاراء تتمايز بالنظر للعملية الابداعية من كونها تلقائية الهامية لا واعية او ارادية شعورية قائمة على الخبرة السابقة للفنان. وهذا ما يظهر صورة الحدس على نحو مضطرب. ولا سيما ان الشعور والخبرة السابقة توحي بعدم المثول لفجائية الحدس.. ولتفسير هذه الفجائية، وضعت عدة تصنيفات للحدس. ففرق (بولدوين)* بين حدس حسي وحدس حركي. (فالحدس الحسي عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية وعناصر مكانية، ويتجلى في الفهم المباشر للاشياء العينية. وحدس حركي Intuition motor يتجلى في الامر المفاجيء بفعل مركب او بمجموعة من الافعال المتلاحقة دون المرور بخطوات من الاعداد والتروي.) (٧٠ ص ١٩٢) ويميز (ديبلي)** بين نوعين من الحدس ايضاً على اساس مغاير فيقول: (بحدس خالص يطلعنا على الحق الذي لا جدال فيه بطريق مباشر لا يقوم على أي نوع من التأهب والاعداد لمواجهة المشكلة. وفي مقابل ذلك الحدس الراقي advanced Intuition يتبين فيه آثار التفكير الشعوري لانه حدس مشيد على التجربة.) (٧٠ ص ١٩٢) فالحدس الخالص هنا يقترب من حدس البديهة عند (ديكارت) اما الحدس الراقي فيأتي نتيجة بذل جهد هائل ومضني تشترك فيه كل القوى المعرفية وربما يكون هذا الجهد جهداً تجريبياً دون الوصول الى حل. ثم نفاجأ بالحل يبزغ في الذهن على نحو كلي. وهذا يطابق توصيف الحدس لدى (كانت) و (هيجل) و (برجسون)... وغيرهم ممن وصفوا الحدس بكونه جهد شاق تتبين فيه اثار الذاكرة ويستدعي تراكماً معرفياً وخبرياً لانبثاقه. وهذا بدوره يزيح التعارض في الاراء التي ترى ان الابداع قائم على العقل او الخبرة او الحدس او التعبير... الخ خاصة اذ اركنا التطرف واعتدلنا في الرأي بأعتبار ان كلاً من القوى متساوقة مع الاخرى في شمولية هي الاقرب للذات المبدعة.

تبعاً لهذا التشاكل. يتناول الباحث المستويين الشعوري واللاشعوري متمثلين بنظريات (فرويد) و (يونك) و (الجشطالت) في مجال الابداع.

الحدس والقوى اللاشعورية:

منذ ان قال (افلاطون) بوجود قوى او اجزاء متعددة في النفس. لم يغفل الفلاسفة وعلماء النفس البحث في حقيقة وجود القوى الخفية في النفس. ويعد (ليبنتز) ممن يرجع اليه الفضل في تأكيد فاعلية العقل الباطن , فقال: (بوجود انواع من النشاط الفعلي في عمل دائم وتعاقب مستمر

الذكاء والقابليات. واهم ما توصلت اليه الدراسة. وجود صفات مشتركة ومتميزة منها المرونة الفكرية. القدرة على الحدس. الرغبة في تعرف الدوافع غير المنطقية. عدم الاكتراث بالنشاطات الاجتماعية.. الخ. للمزيد انظر (٧٧ ص ص ٢٦٣-٢٦٥)... والدراسة الاخرى. دراسة (باتريشاكار نغتون) بعنوان التأمل. تضمنت مجموعة من البرامج طبقت على مجموعة افراد استهدفت ايجاد سبل للتأمل كطريق للعلاج والابداع وفق برنامج دقيق وطويل الامد يتعرض المفحوص خلاله للعديد من المشكلات. وكانت نتائج التأمل، تفجير واستثمار الطاقات الكامنة غير المعروفة عند الاشخاص. ادراك الحلول عن طريق الحدس. التخلي عن القواعد المنطقية والعقلانية... الخ للمزيد انظر الكتاب (٨٩).

* (بولدوين Boldwing. J.M) مفكر معاصر كتب في الفلسفة وعلم النفس من ابرز كتبه (قاموس الفلسفة وعلم النفس).

** (ديبلي Dibblee. G) مفكر انكليزي معاصر كتب في الفلسفة وعلم النفس واهتم بموضوع المعرفة والحدس خاصة من كتبه (الفطرة والحدس).

ومع ذلك لا يشعر بها الانسان ودحض الرأي القديم الذي يذهب الى ان العقل هو الشعور, وبين ان الشعور ليس إلا ناحية من مناحي العقل وان اللاشعور هو المنطقة العظمى التي تلعب الدور الاكبر في الحياة البشرية.)(٦٦ ص ٣٦-٣٧)*.

يعد (سيجموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) أشهر من تناول العقل اللاواعي والباطن,مشيرا الى وجود مجريات عقلية لها تأثير عظيم لكنها لا تقوم في العقل الواعي الظاهر ولا يستطيع عمل الارادة والذاكرة ان يجلبها الى منطقة الوعي, ويرى ان النشاط النفسي موزع بين قوى ثلاث هي الانا والانا الاعلى والهو*. وان (الصراع قائم بين هذه القوى, ومحصلة الصراع تتجلى في سلوك في أي موقف. ولهذا الصراع آليات منها القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والتقهقر....الخ.)(٧٠ ص ١٩٨) ويميز (فرويد) بين التسامي والقلب. فالقلب مكمن الصراع ومنفذ الطاقة المكبوتة فيتجه القلب نحو انهاء التوتر الحاصل. اما التساميSublimation فهو القدرة على اخراج مجتويات اللاشعور الكامنة (المكبوتة) في اعماق النفس الى دائرة الشعور, بعد ان يقوم التسامي(بتهذيب الانفعالات والدوافع البدائية والغريزية المحرمة وتحويلها الى اشكال مقبولة اجتماعيا ومن بينها الابداع الفني,) (٧٥ ص ٤٥١) فالتسامي كفيل بأظهار العبقريات في الفن والادب.. والتي تعد مادتها الاساسية هي مفردات اللاشعور. ويتساوق فعل الحدس مع التسامي في خلق عالم من الصور المنقاة من هدفه الجنسي الى اهداف ارفع واكثر رمزية. والفنان (حين يلجأ الى الرموز والاساليب المثالية من اجل التعبير عن هذا التسامي فأنه ينأى بالطاقة الجنسية "الليبيدو" عن مظاهر الاشباع الحقيقي. لكي يحولها الى مجالات خيالية وميادين وهمية تصبح فيها عديمة الضرر تبعاً لذلك فأن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم او الخيال الى الواقع اوالحقيقة.) (٦ ص ١٧٥) وان للفنان (قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه. بحيث تجيء معبرة عن احلام يقظته وافكاره الخيالية تعبيراً امينا صادقاً) (٦ ص ١٧٦).

---

* يقول البروفيسور النفسي (جميس) اثبتت تجارب العلماء واختباراتهم ان الجزء الاعظم من النشاط العقلي قائم في منطقة العقل الباطن وان للعمليات الباطنة صلة بالعمليات العقلية الظاهرة. فكثيراً ما تكون احوالنا العقلية الظاهرة نتيجة حتمية لاحوال نفسية قائمة في عقولنا الباطنة... ويقول العالم النفسي الامريكي (المرجيتس) قد نجلس لحل مشكلة من المشكلات، ونحاول ذلك جهد طاقتنا فنبؤ بالفشل. ولكن قد تشرق علينا بغتة فكرة تؤدي الى حل المشكلة. ويقول: (انها جاءت نتيجة عمليات عقلية كانت سائر في مجراها داخل منطقة اللاشعور فنحن اذاً لا نخلق تفكيرنا بأرادتنا بل التفكير يحدث فينا... على المنوال نفسه يقول العالم الانكليزي (جون بولكنجهوم) من الواضح تماماً وجود بعد اعمق للعقل البشري من الانا الواعية المنطقية. فمن المعايشات الشائعة في دنيا العلم ان فترة من الحيرة والبلبلة في حل معضلة ما ، يتلوها فترة من الانصراف الفكري عنها، كفيلة بأن يتبعها الهام فجائي بالحل. وليست قصة (هنري بنوانكريه) وقد هبط عليه حل معادلة اضناه البحث فيها وهو بسبيله لركوب حافلة. الا مثالاً لحالة عايشناها جميعاً بطرق مختلفة.... ويرى عالم النفس (مايرس) من خلال نظريته (العقل الواقع تحت مستوى الشعور). ان العقل وحده ذو ملكات وقوى لم يمارسها الشعور ولم يستطيع ممارستها اذ هو منصرف لشؤون الحياة اليومية. وهكذا اراء (هدسن) و (والش) و (تتنس)... وغيرهم ممن يرجع هذه القوى الى العقل او خارجه. للمزيد انظر (٦٦ ص ص ١٨-٨٤) و (٣٧ ص ص ٧٥-٧٩).

* الهو (Id) او الذات الدنيا، وهو الجانب الغريزي الموروث. من خصائصها انها غير شعورية يتحكم فيها مبدأ اللذة لذا فهي ليست اخلاقية او منطقية، وتعد مستودع الطاقة الحيوية (الليبيدو)تلك الطاقة الدينامية الغريزية التي تدفع الى السلوك. وهي الجانب النفس الحقيقي لحياة الجسد وتعبير عن الغرض البايولوجي للبدن واشباع حاجاته ودوافعه الفطرية. والانا (Ego) اسسها قائمة في النفس لكنها تمثل الواقع، وتعمل كوسيط بين الداخل والخارج أي بين الهو وغرائزه البدائية الملحة وبين العالم الخارجي. بما فيه من قيم ومقتضيات . لذا تدخل دائماً في صراع وقلق وتستطيع التمييز بين الذكريات والادراكات الحسية أي بين الصور الذهنية والافكار والتخيل وبن الواقع الخارجي المحسوس في اللحظة الراهنة لقدرته على اختيار الواقع. اما الانا الاعلى (Super- Ego) او الضمير وهي الجزء المتمايز عن الذات وهي الرقيب عليها. فهي في الغالب بعيدة عن متناول الذات الحقيقية الواقعية وتحاول دائماً ان تجلب الانتباه لاخطاء الذات الدنيا لتجعل الذات معرضاً للشعور بالذنب والاحساس بالاثم. للمزيد انظر (١١٩ ص ص ٢٥٧-٢٦٠) و (٤٣ ص ص ٢٤٢-٢٤٤).

اما (كارل يونك ١٨٧٥-١٩٦١) فيرى ان نشاط الحياة اوسع في مداه من الغريزة الجنسية. مستبدلاً التسامي الفرويدي بعملية الاسقاط Projection التي يعدها عملية نفسية وسبباً للابداع حيث يسقط الفنان التراكم من الصور الكامنة في اللاشعور ويحيلها الى عمل فني. واللاشعور عند (يونك) نوعان، لا شعور فردي، ولا شعور جمعي. الاول يكون ضئيلاً ازاء الثاني، اذ ان اللاشعور الجمعي هو مجموع تجارب الانسانية، والنماذج الاولية او الانماط البدائية هي المكونات الرئيسة للشعور الجمعي وهي- في رأيه- الصور والافكار اللاشعورية الموروثة عن تراث الاسلاف عبر الاجيال والتي تتمثل في افكار مشتركة بين البشر مثل الافكار والصور حول الله سبحانه والشيطان والخير والشر والحياة والموت... (وتتجسد هذه الافكار في الاعمال الفنية التي يطلق عليها "يونك" اسم الفنون الكشفية التي يكشف الفنان من خلالها- بالحدس والاحلام- عن تلك المناطق المجهولة من الطبيعة البشرية.) (٧٥ ص ٤٥٠) وهذه الفنون الكشفية يميزها (يونك) عن الفنون السيكولوجية التي تستمد مادتها من اللاشعور الفردي التي تتعلق بالخبرات اليومية في العالم الخارجي وموضوعاتها كالحب والاسرة....

يجد (يونك) ان الحدس معرفة لازمة واساسية، وهو سمة مرافقة للاسقاط في تكشف مضمون اللاشعور. والتي تعد ميزة من ميزات العبقري. (فاذا عرفنا ان "يونك" يستخدم كلمة الحدس للدلالة على ادراك مضمون اللاشعور في اليقظة، قلنا بأختصار ان الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس. ويميل "يونك" الى اعتبار هذه القدرة فطرية.) (٧٠ ص ٢٠٥) (وان الفن انما هو نوع من الحافز الفطري الذي يمتلك الموجود البشري فيجعل منه اداة او وسيلة في خدمته.) (٦ ص ١٨٢) لذا فالفنان يمتاز بالسمو والرفعة لانه يمثل انساناً جمعياً يحمل في لاشعوره مكنون البشرية، الامر الذي اقتاده الى تعشيق الفن بالوجود الانساني في نوع من المشاركة الوجدانية الصوفية.

يرى (يونك) ان التعبير في الفن عن اللاشعور الجمعي لا يتم الا من خلال الرموز التي يسقطها الفنان في عمله الفني كصيغة مثلى للتعبير عن حقيقة معينة نسبياً. وللحدس دوره في صياغة مضمون الرموز وتشكيلها واختزالها. (فالرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية والاسقاط من ناحية اخرى، بالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضحاً اياه في شيء خارجي هو هذا الرمز.) (٧٠ ص ٢٠٧).

يميز (يونج) بين الاسقاط السلبي والاسقاط الايجابي. يتمثل الاول في اسقاط البدائيون لرؤياهم واحاسيسهم على مشاهد الطبيعة بصورة تلقائية، دون تفرقة واضحة بين الذات والموضوع. اما الاسقاط الايجابي فتتسع فيه الفجوة بين الذات الاصلية للفنان والعالم الخارجي، فيعول على الرمز كرؤية شاملة وكلية للوجود الانساني.

ازاء هذه الاراء. لم تعد العملية الابداعية ناتجة عن انفعال متواضع ازاء ظاهرة طبيعية، بل هي عمق نفسي تراكمي يسري من اللاشعور الى الشعور يشكل محتوى ذا سايكولوجية حدسية. فالاسقاط اليونجي يعتمد على الحدس. وان صورة الفنان عنده شبيهة بصورته عند الفرويديين والقائلين بالالهام. فالفنان يشرق عليه كل مكنونه اللاشعوري في ومضة.

الحدس والقوى الشعورية:

اهتمت نظرية (الجشطالت)* في مجال الادراك الشعوري للاشكال. منطلقتاً من ان الانسان يدرك الموقف ككل وان للكل مميزات وخواص ليست للاجزاء. فلا ينظر للمربع – مثلاً- على

* الجشطالت Gestalt كلمة المانية ليس لها مقابل دقيق في الانجليزية. لقد اقترحت ترجمات عدة لها مثل، الشكل، التشكيل، الهيئة، البنية، الجوهر... وغيرها. وتعد (الصيغة الكلية) هي انسب ترجمة لها بالعربية. والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي ان الكل مختلف عن مجموع الاجزاء. والجشطالت واحدي ينبذ الثنائية ولا يضع العقل في مقابل المادة ومع ذلك فهو ليس بالمذهب المادي وليس بالمذهب العقلي. كما انها لم تكن مجرد نظرية سيكولوجية بل تمثل اتجاهاً او منحى كلياً حول الانساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية او

كونه مجرد اضلاع اربعة، بل ينظر الى الصيغة الكلية التي تنظم هذه الاضلاع كصفة كلية خاصة بالمربع، حيث يكون الجزء في هذا الكل مختلفاً عن هذا الجزء منعزلاً او في عمل آخر. وفق هذه الكيفية يكون العمل الفني. شكلاً كلياً متميزاً وفريداً.

يعبر عن الحدس في منهج الجشطالت، من خلال مفهوم (الاستبصار Insight) بوصفه (تغير مفاجيء في ادراك الكائن لمشكلة ما.) (٧٦ ص ٤٦) وهو ايضاً. (ادراك مباشر نتيجة اعادة بناء الموقف في الذهن وادراك العلاقات.) (١١٩ ص ٢٦١) والاستبصار عملية تكشف واع يجري في الذهن، فالموقف يفرض النشاط فيتم من خلال عمليات التنظيم واعادة التنظيم. فالاستبصار – لديهم- ليس قوة الهامية غيبية. (فالعمليات الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها فقط على انها متحكم فيها من خلال تصور اساسي وبدون هذا التصور فأن الابداع يكون اشبه بلعب الاطفال اثناء بناء المكعبات.) (٧٦ ص ٥٠).

تقترب نظرية الجشطالت من الظاهراتية بتأكيدها الحس وانطلاقها من الواقع المرئي ثم تمازج هذا الواقع مع القوانين الذاتية والداخلية التي يعزى اليها البناءات النفسية. فالعالم يتضمن الحقائق والقوى الجوهرية للوجود التي يسعى الفنان للكشف عنها. (فبدلاً من ان تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية، اصبحت من خلال نظرية الجشطالت عملية ابداعية للتمكن من الواقع وفهم اسراره، أي عملية جمالية خيالية ابتكارية تتسم بالفطنة.) (٧٦ ص ٤٧).

ان هذا التحول الاستبصاري للظواهر، منح الفن القدرة على التعبير والترميز. وقد استخدم (ارنهايم) مصطلح التعبير معتقداً (ان التعبيرات البصرية تكمن في أي موضوع او أي واقعة ادراكية وتظهر بأعتبارها قوى دينامية نشطة... والتعبيرات تدركها العين على نحو مباشر، لانها تتجلى من خلال خصائص اولية كالشكل واللون والحركة.) (٧٥ ص ١٦٠) مؤكداً العلاقة بين الجانب الفيزيقي والحالة السايكولوجية في التعبير. وتوحيدها بفعل الحدس الواعي لموضوعه في المستوى الشعوري الذي لا يفارق التفاعل الوجداني للذات.

فيزياوية والتي وجدت تطبيقاتها في علم النفس. اشهر من مثلها. كوهلر. كوفكا. فرتهيمر. ارنهايم... للمزيد انظر (٧٥ ص ١٥٩) و (٧٦ ص ٤٥) و (١١٩ ص ص ٢١٧-٢٢٤).

الحدس في الرسم الحديث:

تقدمة:

يقول (هربرت ريد): (ان الفن يتحدد بشكل كامل حينما يعرف بكونه "حدساً" او مشاهدة عقلية، قد اثبتت أنها اكثر من النظريات السابقة وضوحاً. وان النقطة التي نلاحظها على الفور، هي ان هذه النظرية المحكمة الشاملة عن الفنون تنطلق على نحو مقبول جداً دون حاجة الى كلمة جمال.) (٥٩ ص ٣٥).

لا شك ان اقتران الحدس بالفن وتطبيقاته له ما يسوغه، وان نزوع كل منهما الى الاخر قد اعد للتلاقي ومن ثم الاندماج في وحدة تعد لكل منهما ركيزة الى الاخر. فمنذ ان وعي الانسان البدائي، النشاط الفني، تولد له الدافع الى اقامة عالم خاص، عالم من القيم المطلقة يكون بديلاً عن عالم المظاهر المتغير الخاضع لتحكميه الحياة وقهرها، لذا جاءت صياغاته الفنية البصرية هي المتحكمة في الاشياء مستثمراً كل طاقاته في اخضاعها لارادته مستعيناً برؤية حدسية في تحوير الاشكال وترميزها. ويقول (اندريه مالرو) – بصدد حديثه عن فن سومر -: (عن طريق الفن اتخذ هذا العالم الوهمي شكله- غير ان مثل هذا الفن لم يكن ليعي ذاته كفن، وان تأثيره ينبع من قوة سماوية تخص الفنان وحده تعينه على رسم ما لا تراه عينا الفرد المرتبط بالارض.) (٢٠ ص ٨).

عن طريق الفن، اكد الانسان عبر العصور، ان لديه طاقة معرفية داخلية خارقة، لا تعبر عن مداها بأدراكية طارئة محددة بمعطيات الحس. بل تجد هذه الطاقة مداها من خلال ادراكية كلية شاملة قادرة على خلق فضائها المعرفي النافذ الى الجانب الخفي في النفس والوجود. وهذا شأن الحدس بوصفه معرفة كامنة قابلة للاشراق والتكشف من دون رادع زماني او مكاني، او أي محددات مادية، ولا شك في ان الفنان سيتقصى حدوث هذه المعرفة، لانها ستكون بالضرورة معرفة اغرائية تلائم تطلعه الذاتي في النزوع لخلق عالم تصويري مثالي يحمل صفه الديمومة والمطلق. عبر تحرير عناصره التشكيلية وآلياته من الزامات الزمان والمكان، واطلاق اسلوبه الفني ليتلاقح مع كل الثقافات على مر العصور على اساس معرفي واحد، يمكنه من الالتقاء بفن الانسان البدائي وفنون الاطفال والفنون الفطرية.. طبقاً لـ (حدس جمعي) يوحد اطراف الزمان في لحظة اشراقية ثرية.

ان الملامح العامة للرسم الحديث، تؤشر تمسكه في هذا الاتجاه المعرفي الجمالي، ولا سيما ان ثمة مسوغات فكرية وفنية واجتماعية قد عمقت من هذا التوجه، وهيأت الفنان لتقصي ماهية الاشياء والحقائق الروحية والكونية... مما احدث تحولاً في الرؤية التصويرية التقليدية، بالقدر الذي اضحى فيه الفن التشبيهي مدعاة للاستهجان والتذمر.

بعد تقصي الحدس معرفياً وجمالياً. يشرع الباحث في التنقيب فنياً لتعرف مدى الصلة والتفاعل بين الحدس والفن وتحديد نقاط التلاقي بين تنوعات الحدس وعلاقته بالتحولات الفنية والاسلوبية في اتجاهات الرسم الحديث، وامكانية السطح التصويري في استيعاب تلك التحولات في تلبية النداء الخفي للنفس الانسانية وحاجاتها.

الانطباعية: الحدس والطبيعة:

تعد الانطباعية منطلقاً لتحولات جوهرية متنامية في الرسم الحديث، وسبباً في احداث تغيرات متسارعة افضت الى خلق فن صوري يمتاز بخصوصية مفرداته رؤية وتعبير واداء... فكان للانطباعية الحضوة في التحرر من التقاليد التصويرية الكلاسيكية والنهضوية التي كانت سائدة حينذاك. معتمدة على فلسفة جديدة في الرؤية الى الطبيعة وظواهرها قائمة على الرصد الاني المباشر للصورة المتغيرة بفعل الضوء وظلاله بوصفه وسيطاً فذاً للالهام الذي يخرج الشيء عن مادته، ويحيله الى اقصى درجات الكمال شكلاً ولوناً. (لقد ادركوا بحدسهم الفني معنى الخصائص الفيزيائية والمناخية التي يتمتع بها المنظر ومزجها مع نظرتهم الآنية.) (١٣٠ ص ١٢٢) واذا كانوا قد عمدوا الى تحليل الضوء وانعكاساته على الماء والسماء والاشياء. فأن هذا التحليل قد عمق من الاستجابة الآنية المباشرة في الاداء، مع الحفاظ على الرؤية الذاتية التي تغلب الاحساس بالشكل المتجدد وتعبر عن الشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر ابداً، (فالحقيقة ليس لها وجود وانما هي صيرورة، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود. وبفضل الفن الانطباعي تم التعبير عن الرؤية الذاتية بدلاً من الرؤية الموضوعية مع سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة.) (١٣٤ ص ٥١) فالفنان الانطباعي يكون حراً ازاء المشهد الطبيعي فيكون المشهد المرسوم هو النموذج وليس ما يظهر في الموضوع الخارجي. الامر الذي دعا الى مفارقة واضحة مع الاتجاه الواقعي في الرسم و (الايمان باستقلالية الصورة المطلقة وبالحاجات الخاصة التي يتطلبها سطح الصورة.) (٩٦ ص ١٨٣)*.

لقد كان للاكتشافات العلمية والتطور التكنولوجي ومنها التصوير الفوتوغرافي، أثر بالغ من توجيه الفن الانطباعي الى رصد المتغيرات والاحساس بالايقاع السريع للزمن والتأكيد على اللحظة، وهذا ما جعل الفنان الانطباعي يرسم مجموعة من اللوحات للمشهد الواحد لكي (يصل الى الاحساس الذاتي المختلف بفعل التحولات التي تفرضها المتغيرات الآنية للاضواء الساقطة على المرئيات. وبهذا فقد اقتربت الانطباعية من خصيصة مهمة هي العفوية.) (٦٨ ص ٧) وهذه العفوية هي في حقيقة الامر آلية حدسية مباشرة معارضة لتداخل العقل او أي صورة ذهنية مسبقة. فبهذا الحدس يستحضر الفنان كل خبراته ووعيه العلمي والفني ويبثها على الفور في اللوحة. مما يجعل عمله الفني متفرداً بفعل الضربات السريعة للفرشاة، ومبتعداً عن المحاكاتية التي يمكن للكاميرا رصدها. (فالفنان وهو يواجه موضوعه يكون تحت ضغط قواه الحدسية التي تحدد ملامح الانطباع.) (١٢٩ ص ١٢٩).

طبقاً لتوجه الانطباعية هذا، فأن جل اهتمامها هو الشكل والعلاقات البنائية، دون الاهتمام بأي نوع من المضامين الاجتماعية والتاريخية والدينية التي سادت الاتجاهات السابقة، وكما عارض (رينوار ١٨٤١ – ١٩١٩) النظريات بقوله: (ان النظريات لا تخلق اللوحات الجميلة، انها في الغالب وسيلة لاخفاء عدم كفاءة طرائق التعبير، وان العمل الفني الجميل لا يحتاج الى تفسير.) (٨٧ ص ١٧٤) لذا لم يسمح لاي من المراجعات العقلية التي يمكن ان تحد من حرية الفنان وبحثه البصري الذي اصبح فيما بعد مجالاً لانجاز اعمال تجريدية وعلاقات شكلية جديدة. ويعد

---

* في هذا الرأي. يرى (هربرت ريد): ان الانطباعيين دائبون على تقديم الطبيعة كما هي... وان المنظور لا يستطيع تجاوز التمثيل المصبوط لما تراه العين (حدس حسي) فهو كالخريطة التي تقوم بتوجيه الفكر. للمزيد انظر: (٦٠ ص ١٣) و (٦٧ ص ٢٩).

كما يرى (فلاناجان): ان الانطباعية ذات وجهة نظر علمية. ويرى في فن (مونيه) كونه مطابقاً للاصل. وان الانطباعي ليس الهامياً ولا تحليلياً ولا عاطفياً ولا رمزياً، وان قصده واقعي لا يتعدى حدود ما يراه. للمزيد انظر: (٨٥ ص ص ٤٦-٤٨) وسيوضح الباحث رأيه من خلال هذا المبحث وتحليل العينات.

اللون بدرجاته واشراقاته، العنصر الفاعل الذي يعتمده الفنان الانطباعي في تحريك المشهد وبمعالجة اسلوبية أستبعدت حدود الشكل وابعاد الحجوم، الامر الذي زحزح شيئاً فشيئاً المنظور الهندسي النهضوي، بالاعتماد على درجات اللون وتضاداته في تحقيق العمق، فأرتبط ثراء اللون بتكامل الشكل وحيويته. واذا كان الانطباعيون قد تأثروا بالنظريات الفيزياوية (التي وضعها "شيفرول" و "هلمولتزل" و "هود" والخاصة بتفكيك الضوء والالوان بوساطة الموشور والدائرة اللونية.) (٦٨ ص ١٠) فأن الحرية التلقائية التي مارسها الفنان في وضع الالوان وتفعيلها على السطح التصويري، هي محض حدس يوحد بين الحقيقة العلمية ونزوع الفنان العاطفي تجاه اللون. ويرى الناقد الانطباعي (ليماري) ان الوحدة في الاسلوب الانطباعي (ينبع من التجربة المتماثلة للملكات الحدسية، من الاستجابة العاطفية للحواس البصرية مجردة من أي قاعدة نظرية. فالعالم الخارجي يفقد قدرته على التحكم ويتحول الى مجموعة من الاهتزازات الضوئية والالوان النقية "غير الواقعية" فهو يثير المخيلة ويعد الفنان بذخيرة لا تنفذ من "الثيمات" التي يطبع عليها مكنون قلبه بحرية وتلقائية.) (٩٦ ص ١٣٤) ومما زاد من ذخائر الانطباعية، ذلك الغنى الرؤيوي والاسلوبي المتمثل بالفن الياباني، الذي غذى مخيلة الفنان بالواقع الجديد للوحة. (والذي يتفق مع هذا الحس يالصيرورة الكونية الذي يصور العالم المتبدل.) (١٦ ص ٤٠).

ان الانجاز الكبير للانطباعية على صعيد التحولات البنائية التكوينية في العمل الفني، قد اكده المنحى الذاتي للفنان الذي يضفي على الظواهر بعداً ذاتياً ومزاجياً خاصاً. وهذا ما جعل الانطباعية لا تتبع في مسيرتها العامة منهجاً فكرياً وفنياً محدداً، نشأ عنه بعض التباينات في الرؤية المعرفية والاسلوبية بين الفنانين. فأتسم (ادوار مانيه ١٨٣٢-١٨٨٣) بتلقائية حدسية هيأت له معالجة آنية في تصوير المشهد تميز بالمصادفة والتكوين العشوائي للاشكال. وكان لغياب الخط والتباينات الحادة في الالوان، اثره في عدم تحديد الاشكال مما جعلها تتداخل مع الفضاء الذي يبدو مسطحاً بطريقة اعتباطية. كما في لوحة (على ساحل بولونيا ١٨٦٩) التي تبتعد عن المعالجة الواقعية. ففي اعمال (مانيه) (شيء اخرق، غير منطقي، موارب في بناء الصورة كأن عنصر المصادفة اتيح له ان يتحدى سطوة الفنان.) (٢٢ ص ٣١) تنامى هذا الخرق للصورة التمثيلية، بعد تأثره بـ (بودلير) و (مالارميه) اللذين اسهما في احداث تغير معرفي وجمالي جذري، اثر بشكل مباشر في الخطاب البصري الذي تمخض عنه الرسم الحديث.

اما (كلودمونيه ١٨٤٠-١٩٢٦) فقد كان فاعلاً في الانطباعية، فوهبها استقلاليتها ونضجها وحريتها دون تحديدها بقوالب مدرسية، ويقول الناقد (باونس): (لقد تقاسم سيزان ومونيه تأسيس لغة الفن الحديث، واقاما الصرح الذي وضع مونيه لبناته الاساسية.) (٢٢ ص ٣٦) فقد شهد (مونيه) تحولاً معرفياً وفنياً، خلال مشواره الفني، معارضاً الاساليب التقليدية معززاً قيمة الذات ازاء الموضوع، (فيكون الحدس منصفاً في انه لم يكن بقدر احياء القيم التصويرية التقليدية... فكان همه بعامة العثور على معادل صوري لانفعالاته ازاء الطبيعة.) (٢٢ ص ٣٧) الامر الذي صعد من قيمة المخيلة والوجدان وخفض التركيز على المدرك الحسي للمرئيات وتخطي الواقع الموضوعي. (فصار ينظر ولا يرى، وصار اعتباطياً يجهد عينيه على اكتشاف ما ليس موجوداً بالفعل.) (٦٨ ص ٨٤) لذا يصفه (سيزان) بأنه عين ولكن ياله من عين. فعين البصيرة التي ترى جوهر المرئي في علاقاته الجمالية الجديدة، قد منح اعماله زهواً لونياً، كما في (الاعلام في شارع مونتوغوري ١٨٧٨) حيث يفكك النور صلابة الاشياء فيتبدد اثره الشكل الواقعي ولم يعد الا افتراضياً. اما رسومه لمجموعة الزهور في بركة الماء، التي اطلق عليها (النمفيات)، فتعد قمة تطوره الفني (اذ اهمل الموضوع تماماً وتركز الاهتمام الكلي على الشكل.) (٨٧ ص ٦٣) فأصبحت الاشياء مسوغاً لاعمال تجريدية قائمة على اساس من العلاقات البنائية بين العناصر المكونة للوحة. وهو ما يشير الى حدوس اكثر عمقاً بعد ان قل الاهتمام بالحسيات وعممت الرؤية لتكون كلية وذاتية خالصة. ويصف (مونيه) آلية معرفيته بقوله: (كان الامر قد بلغ بي ذلك الحد.

فبدون أرادتي، هناك فعل آلي عضوي في داخلي يتحرك عند ملامسة اللون يخلق لدي فعلاً انعكاسياً يعود بي لا شعورياً الى الاستغراق بعملي.) (٩٦ ص ١٣٩) كما تكشف حدوسه عن تداخل وجداني وغياب سلطة العقل ذهنياً وآلياً. فيوصف (مونبه) عند رسمه لمشاهد الزهور: (مثل رجل جلس يتأمل طبيعة الوجود ثم بدأ كأنه استطاع اخيراً ان يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، وبذا تحولت طبيعة مونيه الى نوع من الرمزية الكونية مست الفن التجريدي مساً وشيكاً.) (٢٢ ص ٤٧).

مارس (اوجست رينوار ١٨٤١-١٩١٩) فنه بحرية دون ان يخضع لقيود خارجية او داخلية سواء كموضوع او معالجة. وكان لا بد لهذه الحرية من ان تناهض الطابقة الدقيقة للاشكال المرئية. وبهذا يصرح (رينوار) بقوله: (التصوير اولاً نتاج مخيلة وليس ابداً نسخة من الواقع.) (١٦ ص ٥٣) لقد حرص على ان يكسب اشكاله عاطفة تشعر بالفرح والنشوة والسعادة، عبر عنها بالالوان الزاهية ونقل شعوره بجمال الاجساد الانثوية وتحريكها بأستدارات لطيفة (الشكل ٤).

ان معرفية حدسية وآلية مشتركة بين فناني الانطباعية منذ انطلاقتها عام (١٨٧٠) اتسمت بتغليب واضح للقوى الحسية بحكم ارتباطها بالموضوع الخارجي، تمتزج مع الحس قوة وجدانية دعت الاشكال الى مفارقة طفيفة- كما عند (مانيه) و (رينوار)- للعالم المرئي، ومفارقة اشد- كما عند (مونيه) – فضلاً على التحول الذي يحدثه الوجدان في اللوحة اثر الانفعال باللون والضوء، حتى تنفرد اللوحة بكيان خاص قائم على الحدس بالعلاقات الشكلية الجديدة ومن خلال آلية حدسية لا عقلية قادرة على الاحتواء الاني لاحساسات الفنان وانفعالاته بعفوية بالغة.

بعد تخلي الانطباعيون عن الاداء السريع لرصد اللحظة الهاربة. نزع بعضهم لاتخاذ آلية اكثر تروي وتعقل، دون ان يفقدو اهتمامهم بقيمة اللون التعبيرية والتشكيلية. الامر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والادراك الذهني للخواص الكلية والجوهرية للظواهر الكونية والانسانية.

عمدت (التنقيطية Pointillisme) الى اعتماد البحوث العلمية الخاصة بالضوء وخاصة قانون (التضاد والمتزامن) وهذا من الاسباب التي دعت (جورج سورا ١٨٥٩-١٨٩١) و (بول سينياك ١٨٦٣-١٩٣٥) الى معالجة اللوحة بطريقة خاصة تعتمد الربت المتقطع بالفرشاة وبأستخدام الالوان النقية ابتغاء تحقيق الانسجام وتماثل المتضادات، التي تمزج بصرياً لدى المشاهد.

وليس هذا فحسب، فثمة رؤية داخلية للعالم اضحت اكثر تحرراً دعت الى تشكله من جديد. وعلى هذا، (فأن ما اضفى اهمية خاصة على الحركة لم يكن الطريقة العلمية الدقيقة، بل الجزء الذي يلعب دوراً في تحرير اللون.) (١٠٨ ص ٥٣) فهذا الفن لم يقتصر على آلية رؤية دون فعل وجداني وروحي مؤثر اضفى على المشهد الانطباعي قدراً كبيراً من الرهافة والجلال، فكان وقع الالوان وتنظيمها كوقع الموسيقى في النفس. وبهذا يضيف الشاعر (بول فاليري): (ان المسألة كانت ستصبح اكثر سهولة لو كان يهدف لخلق الايهام في المشهد المريء او لا متاع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقي للالوان والاشكال. ولكن العملية من الناحية الفعلية اكثر تعقيداً. انك ستكشف في أي صورة عظيمة بناءً كاملاً من القيم بعضها علمي وبعضها شكلي وبعضها روحي.) (٥٩ ص ٢٠٦) ان عملية اظهار قيمة محددة في قيم قد تتناقص احياناً لهو من شأن الحدس وقدرته على التوحيد. وهو ما يميز معرفية العالم عن معرفية الفنان الذي ينفذ برؤيته من الواقع الفيزيقي الى عالم الميتافيزيقا. وكما يقول (برجسون): (ان المعرفة العلمية بالوقائع لهي الشرط الضروري الذي لا بد ان يسبق كل حدس ميتافيزيقي يكون من شأنه ان ينفذ الى مبدأ تلك الوقائع.) (٤ ص ٣٧) وفي (التنقيطية) لم تقف حقائق العلم حائلاً امام شمولية الرؤية

خصوصاً وانها قد نزعت نحو التجريد (والحد من واقعية الاشكال وعزلها عن القوالب الطبيعية المعهودة في الفن التقليدي.) (٤٧ ص ٤٢).

وبتأمل عمل (سورا) (عصر يوم احد في غرانرجات ١٨٨٥) (الشكل ٥) نلمس اطلاقية الرؤية التي احالت المشهد الواقعي الى نموذج فريد من تناغمات لونية زخرفية، فما عاد وجود الاشياء والشخوص، الاحتمية يفرضها التشكيل ومسوغاً لونياً متفاعلاً مع جو اللوحة العام...

تبعاً لذلك فأن (سورا) يغاير الانطباعيون الاوائل بأمتثاله لحدوس يتداخل العقل في تكوينها بما يتيح لخبراته العلمية ان تشتغل لتنشيء علاقات شكلية ذات طبيعة تقترب من الهندسية، كما لا تخلو هذه الحدوس من القوى الحسية والوجدانية التي تقدم دلالات تعبيرية وعاطفية تجاه اللون خاصة، واظهار ذلك من خلال الاشكال الحسية.

في مسار رؤيوي جديد. اعتمد (بول سيزان ١٨٣٩-١٩٠٦) لغة تشكيلية تؤكد على الشكل والخط والتأليف. وتهدف الى (اعادة بناء الطبيعة بعيداً عن عبادة الحس المادي.) (١٦ ص ٥٦) حيث ارجى الاشكال الطبيعية الى اصول هندسية فوجد في الاسطوانة والكرة والمخروط، بنى رئيسية تتشكل منها مظاهر الطبيعة. (وكثيراً ما عمد الى التنقل عبر نقاط نظر مختلفة للشيء الواحد، لكي يخلق الايهام بالاحاطة الكلية للشيء من جميع جهاته.) (١٤٤ ص ١٨) فتجربته البصرية لا يقصد منها (رسم الاشياء كما تبدو لاعيننا. وانما رسم الاثر الناتج عن وقوع اشكال هذه الاشياء على احساسنا... وبذلك يلعب الاحساس البديهي دوره في ادراك الصورة المعبرة عن جوهر المرئيات.) (٤٧ ص ٤٤) فالصورة تحيا بالحدس الذي يفعّل من تنظيم الاشياء بتصور ذاتي يحدد ملامح الحقيقة المجردة للوجود الكوني. فلدى (سيزان) (حمى تدفعه الى التحطيم ثم البناء من جديد على اساس من الاسلوب الفطري المنبعث من طبيعته الشاعرة وثقافته الفنية... فخرج بنظرية جمالية صيغت مبادئها من احتياجاته للوصول الى الكمال الذي ينشده باحثاً عن المطلق.) (٤٧ ص ٤٨) وهذا ما يجعل (سيزان) محايثاً للفكر الجمالي الافلاطوني في الكشف عن مثال الجمال عبر الاشكال الهندسية ومواءمة الحدس في ادراك الحقائق المجردة مفهوماً وتطبيقاً. ان استكشاف (سيزان) للمطلق من الاشكال، ليس محض ادراك لعالم خارجي منفصل عن ذات عميقة قادرة على التوحيد بين المادي والروحي وتوسيع افق الرؤية لاستحصال ما هو خالص. ويصف الناقد (فنتوري) (سيزان) بقوله: (كان يزدري من كل شيء في الفن ليس له حدس شخصي وجوهري.. فعالمه الروحي لم يكن عالماً رمزياً ولا وحشياً او تكعيبياً.. فلا يوجد لديه سوى رغبة فطرية لا تقهر لخلق الفن.) (٦٠ ص ١٧).

وعليه، فأن (سيزان) يرتكز على معرفية حدسية عقلية تخيلية، تهيء الشكل الحسي للمثول الى توصيفات مثالية تتحكم به علاقات بنائية جديدة ومحاولة خلق فضاء مرن يتيح الرؤية من مستويات نظر مختلفة. وتتصف عقلانية (سيزان) بالفطرية والبداهة- كما يرى (هوسرل) ذلك ايضاً- التي لا تخلو من الاثر الوجداني والروحي، مما جعل تحويراته العقلية للاشياء تجري في مستوى ما هو مرئي منها، وليس بهندستها هندسة صارمة تنأى تماماً عن العالم الحسي.

بعيداً عن العقلانية والهندسة. يوطد (فنسنت فان كوخ ١٨٥٣-١٨٩٠) بين فنه وحالته النفسية، فأعماله الفنية تعد صورة صادقة لانفعالاته وحياته المضطربة، ويعد اللون العنصر الاشد تعبيراً عن نفسه، (والوانه لم تقتصر على اللحظة العابرة او الحس المادي، بل هي تجسيد لقيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الانسانية التي تصل الى حد المأساة.) (١٦ ص ٦٠) لذا فهو لم يعتمد آلية الرصد الاني للطبيعة، بل غير اتجاه الرؤية لتنطلق من الداخل (ذاته) الى الخارج

(الموضوع) مع الحفاظ على العفوية في تحويل الانفعال ليحل في الاشياء ويغير من طبيعتها. وبهذا يقول: (بدلاً من محاولة تصوير ما هو ماثل امامي، فأنا استعمل المزيد من اللون وعلى نحو كيفي لكي اعبر عن نفسي بقوة.) (١٤٩ ص ١٣).

ان حدس (فان كوخ) يلخص التدفق الوجداني في صورة تكتسب معاني التعبير الاني لذاته، وتعينه على اختيار الالوان والمعالجة الفورية للاشكال لتظهر في تشكيل جديد. فأن لدى (فان كوخ) (حساً مدهشاً ومزايا رائعة في الرؤية، يحدس بالشكل الحي والمتحرك، امام المفهوم الجامد للاشياء، وتألقاً وفيضاً من الخيال.) (٦٨ ص ١٣٥) وتتساوق ضربات الفرشاة النابضة بالحركة والمحملة بالصيغة الكثيفة، مع عمق الانفعال وما يسفر عنه من قوة التعبير، مما يؤدي الى تمويه الشكل المرئي، وهذا التمويه في النتيجة نابع من فعل الحدس ونظرته الكلية والتي يعبر عنها (فان كوخ) بقوله: (اني ارسم ما يرمز للانهائية،) (٨٥ ص ١١٤) وعبر رؤية مزدوجة بين الحياة المادية والروحية المتوحدة بالحدس. (فهو ينتمي الى قطبي الطبيعة الانسانية، المادة والروح، فضلاً عن طبيعته العفوية الغريزية، وقليلاً البربرية التي تحادي البحث عن المطلق.) (٦٨ ص ١٤٢) فالمشهد الذي يصوره غير منغلق على ذاته، بل ينفتح ليتخذ معاني تعبيرية ورمزية، وعلى هذا الاساس عد (فان كوخ) وحوشياً وتعبيرياً ورمزياً. (الشكل ٦) فيقول: (ان الواقع حقيقي ورمزي في آن واحد.) (٢٢ ص ٩٦) وتعبيراً، بوصفه- كما يقول (برجسون) – عيناً ميتافيزيقية، تحقق ضرباً من التوازن والاندماج بين ذات الفنان المنفعلة والموضوع، فتحول آلية الواقع الى ايقاعات تعبيرية. (والحدس لا يتأتى للذهن الا حين يعمل، ويشكل، ويعبر.) (٧ ص ٥١).

ان حدوس (فان كوخ) تشتمل على قدر كبير من الطاقة الانفعالية التي من شأنها تقليل الجهد على العقل والحواس، وهذا ما يدفع الفنان الى آلية اشتغال تلقائية مستخدماً الضربات السريعة المنفعلة محملاً اللون والخط والشكل والملمس والفضاء... طاقة تعبيرية تستوعب كل مكبوتاته فتكشف الصورة عن دلالات وجدانه ان كان فرحاً او حزناً.

استنفر (بول كوكان ١٨٤٨-١٩٠٧) ايضاً قوى المخيلة والوجدان لتحتل مكان الصدارة في حدوسه، خصوصاً انه قد عارض الحسية للانطباعيين الاوائل. فكان هذا التشكل المعرفي مدعاة للتوصل الى نتائج تصويرية واسلوبية حرة رسخت كثيراً من مفهوم الحداثة. وبهذا يقول (هربرت ريد) (ان الفن الحديث لم يستقم على ساقيه الا بفضل "كوكان" و "سيزان".) (٩٧ ص ٢٨).

وخلافاً لـ (فان كوخ) فقد شملت حدوسه ايضاً على بعض العقلانية البديهية التي اخضعت اللون والخط وسائر التكوين الى ظاهرة فكرية متداخلة مع الشعور البدائي، فاللون لم يعد خاضعاً لقوانينه البصرية واصوله الواقعية، فأبتكر ما يدعى باللون الاصطلاحي المبتكر، مستجيباً لدعوة (بودلير) الذي يقول: (اريد حقولاً ملونة بالاحمر واشجاراً ملونة بالازرق. فليس للطبيعة من مخيلة.) (١٦ ص ٥٣) فأتخذت الالوان صفة تجريدية خصوصاً وان (كوكان) لم يعمد الى تظليل المساحة اللونية، مما احال الصورة الى سطح ذي بعدين، وهذا ما يوضح تأثيرات الفن الاسلامي والكمبودي والياباني، لما تجلى فيهما من زخرفية وتبسيط وتسطيح للاشكال، التي تلاءمت مع ميله للتصميم ورؤيته في اختزال العالم المرئي.

لقد وضع (كوكان) منذ العام (١٨٨٨) وبمؤازرة (اميل برنار) قاعدة لارائه التشكيلية، متمثلة في (التكوين الموحد او التأليفية Synthetism)* حيث تتسم الاعمال بمساحاتها اللونية المسطحة المحددة بالخطوط، والمتحررة من تبعية الطبيعة بفعل توسمها التضحية بالتفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لان تمنح الاشكال صفة مطلقة.. ان هذا التحول الفكري والاسلوبي، لم يكن ليحدث دون ممارسة الذات وتجريبها لقدراتها الابداعية عبر رؤية تتسم بالحرية والحدس ودورها في آلية الخلق الصوري، ويظهر ذلك جلياً في بلورة (كوكان) لرؤياه الداخلية، كما يوضح ذلك بقوله: (اني اعكف على البحث في دخيلة نفسي لا فيما حولي، لكي اتعلم قليلاً، لكي ارسم، لا يوجد شيء يعادل الرسم.) (٦٣ ص ٦٥) تعمق هذا الكشف الداخلي، خلال تجربته في (تاهيتي) ومثلما يصفها، (هنا الشعر يفوح وحده، ويكفي الاستسلام للاحلام حين الرسم، ليكون الوحي حاضراً.) (٦٨ ص ١٥٨) فكانت رسومه تطبيقات حية لتجليات الحدس الداخلي وتقصيه الميتافيزيقي. (فكان البحث عن الجوهر.. عن القوة الباطنة هو ما سعى اليه "كوكان" وكابده.) (٢٢ ص ٩٢) لقد صعّد في هذه الفترة خصوصاً من قيمة الرمز، كونه يمثل جوهر الشيء وصورته الملخصة للمضمون الفكري الداخلي، او كما يقول (هربرت ريد): (الرمز تلقف حدسي للواقع لا يمكن ان يطاله الفكر التحليلي.) (٩٧ ص ٢٨) وقد مزج (كوكان) ببراعة بين التعبير والرمز (الشكل ٧) حتى عد رائداً روحياً للتعبيرية والرمزية* والنابية (Nabis)**.

أن حدوس (كوكان) ترتكز على قوة وجدانية وتخيلية وعقلية، تتضائل ازاءها قوى الحس، فتتحول معالم الاشكال والالوان الحسية الى دلالات ومعان ما ورائية بحكم فاعلية المخيلة وصورها المركزة في الحدس والتي تتساوق مع العقل لتكون آلية اشتغال تفعل من مثالية الاشكال ورمزيتها وبما يجعل التكوين العام يحمل روح التصميم.

الوحوشية والتعبيرية. الحدس والوجدان:

شهد بداية القرن العشرين، تنامي المعارضة الدائبة للتوجهات الفكرية والفنية الواقعية والاكاديمية، ومناهضة المادية وسطوة العلم، في مقابل ذلك، تنامت التوجهات الروحية التي القت الضوء على الانسان كمنطلق معرفي وجمالي في رؤيته لذاته والعالم. فكان الاحياء الديني مظهراً للتحول من المادية الى القيم الروحية (٢٢ ص ١٢٠) فضلاً عن ظهور مذاهب وتيارات في الفن

---

* التكوين الموحد: وهو قاعدة تستند على قوى المخيلة والحدس التي تحتفظ عادة بالشكل الجوهري للشيء. وان هذا الشكل هو عبارة عن تبسيط للصورة التي حصل عليها تصورنا من الشيء. وان الذاكرة تلتقط بالحدس ما قد يكون ذا مغزى او على وجه التحديد ما هو رمزي... ويشير (اوربيه) الى ان التكوين الموحد يقوم على الانتقال بالاشكال الى مستوى الادراك العام.. للمزيد، انظر (٤٧ ص ص ٨٥-٨٧).

* ارتبط الاتجاه الرمزي بالحركة الادبية وبتأثير (بودلير، مالارمييه، رامبو) ووضع (البيراوربيه) مبادئها والتي يرى فيها ان على العمل الفني ان يكون ١-فكرياً ٢-رمزياً ٣- تأليفياً ٤- ذاتياً ٥- تزيينياً. مؤكداً بذات الوقت دور الحدس لتحقيق الشروط السابقة. خصوصاً ان الرمزية جاءت لتناهض المادية والنظريات الجمالية المحددة للواقع. اعتمد رسامو الرمزية لغة تشكيلية تميزت بأستخدام اللون الصافي بمساحات مسطحة مع اظهار القيمة التعبيرية للخط لتوضيح الفكرة. كما اتسمت اشكالهم بالرومانسية والاسطورية وابراز القيمة المثالية والصوفية .. من ابرز الرسامين الرمزيين (برن جونز، دوشافان، غوستاف مورو) للمزيد انظر: (٦٨ ص ١٤٨-١٤٩) و (١٦ ص ص ٦٢-٦٤).

** النابية او الانبياء، جماعة من طلبة الفن الباريسيين، نشطت وذاع صيتها في الفترة ١٨٩١-١٨٩٩ تحت لواء (كوكان). قصدوا من تسميتهم الانبياء، كون نظرتهم للحياة هي نظرة المبشرين الزاهدين.. في مقدمتهم (سيروزية) و (موريس ديني) الذي يعد منظر الجماعة... دعوا الى التبسيط والتجريد وان الصورة محكومة بالايقاع الذي يأخذ مكانه عن طريق ١-التضحية بالتفاصيل ٢- اخضاع الشكل للفكرة الموحاة ٣- التعميم، أي الانتقال الى الكليات او المرئي المطلق. للمزيد انظر: (٤٧ ص ٨٦-٨٧) و (١٦ ص ٦٨-٦٩).

والادب والفلسفة. ومنها شيوع فلسفة (برجسون) و (كروتشه) ونظرية (فرويد)... هذه العوامل وغيرها، بيئية واجتماعية مجتمعة، ادت الى استقلال الفنان التشكيلي عن الزامات الواقع او تبني طروحات العلم- كما عند الانطباعيين- ودعتهم الى البحث التشكيلي والاسلوبي الحر، فاتحين بذلك افاق جديدة اتجهت بمجملها نحو التجريد نتيجة لتفعيل دور الحدس وفك الارتباط بالواقع المرئي.

على الرغم من افتتان الوحوشية بالنتائج التصويرية لـ(فان كوخ) و (سيزان) و(كوكان). الا انها وجهت الفن لبداية جديدة استندت الى البحث المعرفي والجمالي الحر من اجل كسب حرية اكبر للتعبير وبما يوطد الصلة بين الذات وحدوسها. ولتعميق ذلك مارس الوحشيون الرسم بتلقائية تقترب من رسوم الاطفال والبدائيين. فأعمال الرجل البدائي كانت بالفعل ذات صفات فنية حقيقية. (٨٥ ص ١٧٦) وقد كان تأثير (كوكان) اشد بسعيه للتبسيط واعتماد التكوينات الزخرفية، فضلاً عن التأثيرات الشرقية الاسلامية. فقد توصل (هنري ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) من خلال الفن الشرقي، الى نتيجة مفادها: (ان في اهمال التمثيل للحركة يصبح بالامكان الوصول الى مثال في الجمال.) (٦٠ ص ٣١) ويضيف (ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي.) (١٢٤ ص ١٠) وفق هذا المبدأ، حرص الوحشيون على تكشفات الحدس لاقترانه بالذات والنظرة الكلية التي تستوحي ما هو مطلق ومنفصل عن الموضوع والحسيات، وبأسلوب عفوي مباشر (بهدف الوصول الى تعبير مباشر اكثر عنفاً لجأوا الى الرسم المبسط،) (١٦ ص ٧٦) مضحين بكل التفاصيل الزائدة التي يمكن ان تطغي على ما هو جوهري في العمل الفني. (الشكل ٨).

لقد أولى الوحوشيون اهتمامهم بالشكل دون المضمون، مستنفرين بذلك ما يستبطن الخط واللون من قيمة تعبيرية واثر عاطفي. فقد استخدموا اللون الصافي للوصول الى نماذج شكلية خالصة. لان اللون عندهم يعد قيمة بذاته. كما انهم كانوا يسعون الى تحويل نشوتهم وجذلهم واحتفائهم بالحياة الى اشكال لونية خالصة تتمتع بالحيوية والنقاء والعفوية. ثم توصلوا عبر مجاهداتهم اللونية الى اكتشاف الخط الايقاعي من خلال تدرجات الالوان وشدتها، والزينة الاسرة التي يمنحها للنظر بتناغم الالوان، (١٣٠ ص ١٣٣) دون أي اعتبار للمنظور الخطي او اللوني او أي تحكم عقلي مسبق يمكنه ان يخل بعفوية التعبير. فبنوا اشكالهم مستعينين بالخط واللون الذي يحفزهما فيه الانفعال الذاتي لاعلاء شأن ارادة الرسم التي يقررها مصير الانفعالات خارج ضغوط العقلانية الموضوعية، لقد حولوا الالوان من طبيعتها الفيزياوية الى الوان باثه لطاقة التعبير (١٢٧ ص ٧٧) على هذا الاساس، لم يستمد الوحوشيون طاقة التعبير مما يظهر في الشكل المرئي من ايحاءات هشه قد تبدو في الوجوه. بهذا يقول (ماتيس): (ما اسعى اليه قبل كل شيء هو التعبير، فالتعبير ليس العاطفة التي هي على وشك ان تتلاشى في الوجه او تنبيء بها حركة عنيفة. انها في طريقة ترتيب صورتي كلها في وضع الاشخاص في الفضاء الذي حولهم في النسب، كل هذه لها وظائفها. التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزينية لتعبر بها عن احاسيسه.) (١٠٨ ص ٦٦).

ان للوحوشية اقتراناتها بعالم الحدس، والتي تعد من صلب أهدافها التي تقصي من خلالها تمثيل الواقع الحسي الموضوعي، واحالة الامر للتجاوب المطلق مع الايحاء الانفعالي والاعداد الداخلي للتكوين المتناغم مع عفوية الاداء بما يسهل مهمة تطبيق الصورة الذهنية للشكل. ويشير (ماتيس) الى طبيعة ادائه بقوله: (عندما اعمل لا اريد ان افكر قط بل أشعر فحسب.) (٢٢ ص ١٤٤).

لقد جاءت تطبيقات (ماتيس) التشكيلية، استلهاماً للمنهج الحدسي الذي نادى به (برجسون) و (كروتشه). وان (هناك قدراً من التشابه بين افكار "ماتيس" وافكار كل من "برجسون" و"كروتشه"، خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير، والتعبير من خلال الحدس، واهمية توسيع مجال الوعي وادخال انفسنا في مجال الحياة والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة،) (٧٦ ص ١٠٢) والذي ينتج عنه ابداع مستمر بفعل التنافذ الحدسي بين الانسان والحياة لاقتناص لحظة خلاقة منتزعة من زمن الديمومة، بعيداً عن الزامات الواقع الفيزيقي.

ان الوحوشية تنطلق من حدس تخيلي وجداني يسمح بقيام علاقات شكلية مجردة لا ترتكز على الخبرة الشكلية الحسية. وتحميل الاشكال طاقة تعبيرية من خلال استخدام خاص للالوان والخطوط والملمس... والملاحظ ان هذا الحدس يقترب بآليته من (كوكان) من حيث تركيز المخيلة والوجدان، الا ان الاختلاف يكمن بخلو الاعمال الوحوشية من المضامين الرمزية التي تزخر بها اعمال (كوكان)، وهذا يعني ضعف تداخل العقل في الحدوس عند الوحوشين. وفي مقارنة اخرى بين (فلامنك ١٨٧٦-١٩٥٨) و (ماتيس)، نجد ان الاول قد اعتمد آلية مستمدة من حدس فطري ووجداني يقود آنياً عملية التشكيل دون واعز عقلي او ارادي. اما (ماتيس) فهو اكثر وعياً في استحضار الصورة الذهنية للتشكيل وادراك تنظيم العناصر داخل اللوحة. وهذا بالطبع لا يعني الخضوع التام لسلطة العقل، وذلك بسبب عفوية الاداء وتلقائية التشكيل التي تعد سمة بارزة للرسم الوحوشي.

اما التعبيرية ومن خلال جماعاتها الفنية*، فقد جنحت بتطرف نحو العاطفة والوجدان، معارضة بهذا عقلانية العصر وماديته، (فقد كانت التعبيرية صرخة ذعر امام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، فالتعبيرية نزعة معادية للتعقل،) (١٩ ص ١٩) لذا دعت الى العودة الى الانسان وتحرير طاقاته الباطنة والتمرد على الواقع المادي الذي اغرق الانسان في غربة روحية. فأستبعد في الفن أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو الحقائق الباطنية وبما يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية دون التركيز على الاشكال المحضة او الاساليب المحددة، مما يجعل التعبيرية فناً ذاتياً حراً يصاهر بين الشكل والمضمون الداخلي.

ضمن هذا الوصف، شكل الحدس منطلقاً معرفياً ورؤيوياً في استشراق مكامن الذات الانسانية وانفتاح رؤيتها (ابتغاء الكوني والشمولي اكثر من الاهتمام بالخاص والطاريء، والسعي الى المناهضة المقصودة للطبيعة.) (١٩ ص ٩) وبفعل امتثال الرؤية التعبيرية للوجدان ومناهضة العقل، فقد عارضت هذه الرؤية، البنائية الهندسية التي دعا اليها (سيزان)، واللجوء بالمقابل الى الاداء الانفعالي الحر ولتكون اعمالهم معادلاً صورياً لحياة الانسان وقلقة ازاء الحضارة الجديدة. (وقد عبر الفنانون عن ذلك بأعتمادهم هيمنة الحدس والمخيلة واسقاط الحالة الفردية على الطبيعة،) (١٦ ص ٨٠) والايحاء بالانطباع اللاشعوري والتلقائي الذي يحاكي الطبيعة الروحية.

لقد تفرد كل فنان تعبيري عن الاخر، في رؤاه واسلوبه وادائه، تبعاً لحدسه وحريته في التعبير عن ذاته. فالفنان النرويجي (ادوار مونش ١٨٦٣-١٩٤٤) وهو (الاكثر ميلاً الى التأمل

* ظهرت في المانيا جماعات فنية ابرزها (جماعة الجسر) التي نشأت في مدينة (دريسدن) منذ عام ١٩٠٥ وانحلت عام ١٩١٣. ضمت هذه المجموعة عدداً من الفنانين، منهم. كريشز، بكشتاين، هيكل، نولدة، بليل... وكلمة الجسر يحمل معنى اعتباري يشير الى التطلع الى فن جديد يبيح حرية التعبير عن الانسان والعالم... كذلك جماعة (الفارس الازرق) التي تأسست في مدينة (ميونخ) عام ١٩١١، كان من ابرز من مثلها كاندنسكي، جالينسكي، فرانز مارك... اتفقوا مع الجسر في الميل نحو العالم الداخلي والتفسير الذاتي للعالم المرئي. لكنهم امتلكوا انفتاحاً فكرياً وفلسفياً اوسع. فكان مدار البحث لديهم، ليس الفرد كعضو في المجتمع بل علاقاته بأدق اسرار الوجود.. وكلا الجماعتين اعتمد على الحدس كسبيل لتوسيع افق الرؤية التصويرية وتضييق مجال الخبرة الحسية والواقع المادي. (١٩ ص ١١-١٢) و (٥٨ ص ١٣-١٤).

الباطني) (١٦ ص ٨١) قد عبر عن رؤية ذاتية عميقة، احالت اعماله الى دلالات للحياة والانسان، ومعالجة العلاقات التكوينية وفق رؤية رمزية نفسية بعيداً عن العلاقات الحسية، متقصياً بحدسه غاية مطلقة وفكرة كلية تنأى عن كل ما هو نسبي ومادي. وقد كان تأثره بالفيلسوف الوجودي (كير كجارد) مسوغاً لتطلعات وجودية ولاهوتية، ارتبطت بالصفات الجوهرية للتعبيرية. كما كان (مونش) اول من وجه الانتباه الى الصفة المتسامية للتعبير الغوطي عن القيم المطلقة، الذي سيكون له الاثر البالغ في التعبيرية الالمانية... وفي تجربة مماثلة، وبضغط حدسي، عبر الفنان البلجيكي (آنسور ١٨٦٠-١٩٤٩) عن عالمه الخاص وخبايا النفس الانسانية، بأعمال اتسمت بعوالم خيالية، عبر عنها بأشكال صدفية وهياكل عظيمة واقنعة.. تنم عن رؤية غرائبية في الشكل والمضمون..

لقد اتاح الحدس للفنان التعبيري استنفار الطاقة التعبيرية الكامنة لديه وتحريرها من خلال آليات تطبيق سريعة الاداء تتوالد اثره الاشكال بتلقائية، مقرنه هذا الاداء بالعاطفة. كما في اشكال (نولدة ١٨٦٧-١٩٢٨) حيث كانت لمسات فرشاته العريضة تنجز الاشكال على عجل وتكشف عن القيمة التعبيرية لها والتي اتسمت بالغموض والخشونة والتوحش، بما يذكر بعزله الانسان عن العالم المادي والرعب الذي يناله منه. كذلك الحال عند (فاسيلي كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤) حيث يتعمق دور الحدس في لحظة التشكل الاني المفارق للخبرة الحسية، والذي يمزج فيه بين التجريد والتعبير من خلال تفعيل القيمة التعبيرية للالوان والخطوط... وفي آلية اخرى حيث يتداخل العقل قليلاً بالقدر الذي لا يعلو على الوجدان والمخيلة، حيث نلحظ العناية بالتكوين والاداء المتباطيء. كما في اعمال (كوكوشكا ١٨٨٦-؟) و (فرانز مارك ١٨٨٠-١٩١٥) كسبيل لاظهار القيمة المزدوجة للتعبير والرمز من دون الاهتمام بالعلاقات الحسية المادية الموضوعية، كالتشريح والنسب والعلاقات الفضائية.

ان التعبيرية ترتكز على نشاط حدسي قائم على الوجدان والمخيلة من دون اعتبار للعلاقات الحسية والموضوعية، مما جعلها تخطو خطوات متقدمة نحو التجريد الخالص. معتمدة على آليات حدس تستدعي في الغالب قوى اللاوعي التي تستحضر آنياً مهارة الفنان ووجدانه وكوامنه النفسية، ومن خلال الخط المنفعل واللون المنفعل تتوالد الاشكال. اما الآلية الاخرى فتستبدله الطاقة اللاواعية باداء متعقل يصعد من قيمة التعبير والرمز، يحمل نفس المضامين الفكرية والوجدانية المتخيلة، التي تبغيها الآلية السابقة.

التكعيبية . الحدس والنموذج العقلي:

احدثت التكعيبية ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للواقع. في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والثقافة، كشيوع التصوير الفوتوغرافي والاثر الهام الذي احدثته السينما وتحقيقها للواقعية البصرية، الامر الذي لم تعد فيه زائفة العصر تستسيغ الرسوم الممثلة للواقع المرئي، حتى فقدت اغرائها الشعبي. وفي هذا الصدد يقول (فرناند ليجيه ١٨٨١-١٩٥١): (كان لا بد للحياة في يومنا الراهن بما يتميز به من تجزئة وسرعة في الحركة، من ان تقبل فناً ذا تجزيئية مفعمة بالحيوية بوصفها وسيلة تعبير، وقد وصل الجانب العاطفي- أي في التعبير عن الموضوع- لحظة حاسمة لا بد ان نحددها بوضوح.) (٨٤ ص ١٩٦) ازاء ديناميكية العصر هذه. تحركت التكعيبية بأتجاه الشكلانية رافضة كل مفاهيم الواقعية البصرية، بأعتبار ان الصورة التي يتلقاها الفنان عن العالم معقدة، وان نقل هذا التعقيد الى قماشة اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب على السطح المستوي نفسه، بحيث يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن ان يوحدها من جديد (١٠٨ ص ٧٩).

من هذا المنطلق، فأن التكعيبية قد عولت كثيراً على الرؤية الحدسية لتصوير الحقائق الجوهرية لا المظهرية، فالرسام، كما يقول (جورج براك ١٨٨٢-١٩٦٣): (لا يحاول تمثيل وضع ما، انما يحاول ان يبني حقيقة صورية،) (١٠٨ ص ٧٩) وهذه الحقيقة الصورية هي حقيقة ايحائية بالشيء تتجلى من الذهن تبعاً لحدسه وتخيله في اقامة نسق جديد من العلاقات المجردة غير المرئية. ان امتثال التكعبيين للحدس الذهني وما يستبطن من فاعلية للعقل في قيادة بنائية اللوحة قد اضعف بالمقابل الحدس الوجداني، الذي على اساسه تميزت الاعمال التعبيرية عن التكعيبية. لان التكعيبية، حسب رأي (ابولينير) تريد التعبير عن عظمة الاشكال الماورائية. وان الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الاشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي (٨٤ ص ٣٤). وهذا ما جعل تطبيقات التكعيبية تلتقي مع مثالية (افلاطون) في تأكيد الحقائق الجوهرية عبر الاشكال الهندسية، والتي سبق لـ (سيزان) ان طبقها بفطرية على اشكال الطبيعة، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية، واوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الحدسية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة.

ركز التكعيبيون على قوة الشكل، وزهدوا في اللون، من اجل توجيه الانتباه الى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل من رؤية عصر النهضة بأختيار زاوية نظر مفردة، فتعددت لديهم نقاط النظر للتعبير عن الاشياء عبر نوع من الرسم الكتابي بقصد تقسيمها الى مشاهد اساسية مرسومة ببعدين... فالواجهات تؤخذ من المقدمة او الخلفية مع مقاطع من اليمين واليسار ثم تجاور هذه المنظورات في لوحة تعبر عن حركة الاشياء في الفضاء. ومثل هذه اللوحات تسمح بمشاهدة اشياء عن كل شكل لا يمكن مشاهدتها في الاحوال الاعتيادية (١٤٣ ص ١٩) (الشكل ١٠). وفي احوال اخرى عمد (بيكاسو) و (براك) الى تجزئه الاشياء الى حد انتهى بتناثرها وابادتها بالقدر الذي جعلها على مشارف الفن التجريدي (١٠٨ ص ٧٩). وفي تحول من المرحلة التحليلية الى المرحلة التركيبية تعمق الاحساس بالسطح التصويري والحد من امتداد العمق القضائي للصورة. فكان الاستخدام الملصقات والاشياء الحقيقية، مدعاة لخلق ايهامات فضائية وملمسية، ازيحت خلالها الحقيقة المادية للصورة التشكيلية وابتعادها عن الملاحظة التحليلية للنموذج المرسوم (الشكل ١١). فالحدس يتيح فرصة تشكل السطح التصويري بكيفيات غير محددة التوصيف، (فلم يعمل "بيكاسو" و "براك" وفق قاعدة محددة، بل من خلال الحدس.) (٨٤ ص ٦٥) لذا حرص التكعيبيون على ان يكون فنهم خالصاً لذاته وان تمتلك اعمالهم حياتها بعيداً عن كل غرض او غاية اخرى، (فأستنتجوا انه ربما كان هناك مجال لنوع من الرسم ليس وصفياً او مكانياً او اخلاقياً او نفسياً او تزينياً.) (٦٩ ص ١٠).

ان المنطلق العقلي التكعيبي في رؤية الاشياء، سواء كانت تحليلية التكوين ام تركيبية. فأن هذا المنطلق يقوم بالاساس على الحدس الذي يستثمر قوى العقل لصالحه ويمنحه شمولية الرؤية، مقصياً في الوقت نفسه استدلاليته التي تستمد من المرئي مضمونه في التفكير، الذي يمكن ان تؤدي معرفيته في الفن الى نوع من النسخ للمظاهر المرئية. فالتكعيبية تعزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وارجاء مصدريته الى الفكر كسبيل لاستلهام الاشكال الخالصة. بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع الرؤية المثالية الافلاطونية التي ترى (ان الحواس لا تستوعب الا ما هو عابر، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم.) (٦٩ ص ١١) وهذا ما يتفق ايضاً ومفهوم الديمومة عند (برجسون) الذي يكشف عن الحياة الداخلية للاشياء دون الاهتمام بأعراضها الجزئية او معطيات الادراك الحسي. (فالحواس تمنحنا مسألة المعرفة فقط، بينما على العكس يعطينا الفهم شكلها،) (٨٤ ص ٢٣٦) كما يقول (كانت). فحصيلة الاشكال التكعيبية يتمثل في المعنى الجمالي الكامن فيها والمتشكل في الفكر لا عن طريق الادراك الحسي. وهذا ما يؤكده (براك) بقوله: (ان الحواس تشوه، فيما الفكر يبني.) (٦٩ ص ٩) ولا بد لاستكمال بنية الرؤية الحدسية التكعيبية، من الوقوف على الاثر الهام للمخيلة في التفعيل الحر

للاشكال والتخلص من الالزامات التي تفرضها الحواس او اوضاع الزمان والمكان. وعند توحد صور المخيلة وصور العقل في صورة حدسية، فأن معرفية العقل تفقد منطقها الواقعي او استدلالها العلمي الذي يمكن ان يعيق فجائية الحدس واشراقه. تقول (سوزان لانجز): (الفن هو في الواقع اكتشاف واقامة عالم جديد من اشكال، وهذه الاشكال هي عقلانية. ولكن الفن هو تحويل مستمر للشكل بفعل قوى حيوية وغير عقلانية.) (٦٢ ص ٤١) فالتكعيبيون عندما لا ينقلون الشيء المرئي بل الذهني، سيقلبونه في جميع وجوهه حتى المخفي منه مستخدمين شفافية الحدس بعناصر جديدة من خلال مساحات تبدو موضعياً غير شفافة (٦٩ ص ١٠)، فخلق الاشكال بكيفياتها الجديدة قد يبدو غير تصويري من الناحية المنطقية ووهمياً. فمعالم العقلانية في الفن تتساوق معها الارادة والرؤية الحرة التي تمتثل لاشراقة الحدس كمحصلة نهائية لاهتمامات الذات وخبراتها. ويلخص (بيكاسو) هذه الاشراقة وآليتها بقوله: (عندما اضع على القماش ما يصل الى فكري فجأة ويفرض نفسه عليّ، هو شيء لا اعرفه مسبقاً. وهذا ينطبق على الالوان التي استخدمها ولست اعرف ماهيتها مسبقاً. واثناء عملي، لا اقوم بتقييم ما ارسمه واضعه على القماش. وفي كل مرة ابدأ فيها برسم صوره اشعر وكأني قد قمت بقذف نفسي في الفراغ ولست اعرف ابداهل اني سأقف على قدمي من جديد ام لا.) (٦٢ ص ١٠٧) وفي موضع آخر، يؤكد الفعل المباشر للحدس بقوله: (اني اطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليّ.) (٧٦ ص ١١٣) وهكذا يتضح ان العقلانية في الفن بتوحدها مع قوى اخرى في الحدس تظهر نمطية خاصة في التعامل مع السطح التصويري مخالفة للعقلانية في العلم والمنطق. وهذا ما يتفق مع قول (بيكاسو) : (ان الفن ليس تطبيق قانون للجمال، لكنه ما تستطيع الغريزة والعقل ان يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون.) (٧٦ ص ١١٤).

فالعملية الابداعية تنفرد بخصوصيتها المعرفية مهما كانت قرائنها علمية او عقلية او حسية، وان الايمان بهذه القرائن لا يعد خرقاً او عزلاً للحدس بوصفه معرفة لصيقة بالفن. ويوضح (فييغنز) ذلك مقارناً بين العلم والفن بقوله: (الهندسة علم، اما الرسم فن، الهندسي يقيس، بينما الفنان يتذوق. ما هو مطلق لدى احدهما، هو بالضرورة نسبي لدى الاخر.) (٦٩ ص ١١٢).

امتد تأثير التكعيبية- بالاخص اراء اعمال (بيكاسو) و (براك) التي شكلت مصدر اثاره ونقاشات طويلة- فظهرت عدد من الاتجاهات التصويرية، تحدوها الرغبة في خلق صياغات تشكيلية جديدة تدعو الى مفارقة الواقع المرئي والسعي نحو الرؤية الذهنية المجردة المستقاة من ذات الفنان.

عرفت (الاورفيه)* كاتجاه مرافق للتكعيبية، حتى لقبت بالتكعيبية الاورفية، كونها تشكل مرحلة من مراحل تطورها الفني، وتحمل المنطلقات المعرفية نفسها التي ترتكز على الحدس كمنهج جوهري في قيادة الخلق الفني ومعالجة السطح التصويري. الا ان نقطة التحول الجوهرية تكمن بالعودة الى اللون وقيمه بوصفه عنصراً بنائياً مهماً في صياغة الشكل والفضاء. وفي هذا الصدد يقول ((روبير ديلوني ١٨٨٥-١٩٤١): (تكونت لدي فكرة تصوير لا يرتبط تقنياً سوى باللون وتضادات اللون، لكنه ينتشر بالزمن ويدرك في آن واحد، دفعة واحدة،) (١٦ ص ١٠٩) مما يوحي بالحركة والدينامية المفعلة للسطح التصويري، الامر الذي ادى الى اشراك المتلقي في العمل الفني مستعيناً بالحدس المباشر لادراك الشكل او الحركة او المزج اللوني. هذا الادراك يصفه (ابو للينير) بقوله: (ان تضادات الالوان تعود العين على ان تقرأ العمل دفعة واحدة، كما يقرأ قائد الاوركسترا في لمحة واحدة مجموع النوطات المتلاحقة امامه.) (٦٩ ص ١٣٥).

* الاورفيه. تسمية اطلقها الشاعر (ابو للينير) على هذا الاتجاه، مستقاة من عنوان كتابة (موكب اورفيه) للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي. عرفت الاورفيه منذ عام (١٩١٣) ابرز ممثليها (ديلوني) و (كوبكا) و (بيكابيا).

ان عودة التكعيبية الى اللون وتناغماته، قد اضفى على حدوسها طابعاً وجدانياً ووطد من صلتها بالمفاهيم التشكيلية للاتجاه التعبيري. فعد (ديلوني) اللون هو الشكل وهو الذات التي تطفي على الشكل قيمته. وجلب انتباهه النور الذي يجتاح نافذته المطلة على المدينة، فالنور الذي يصور يتخيله اكثر مما يراه، فهو يخلقه ويجعله يتدفق، فالموضوع لديه يكمن في تخيل حركة اللون وتحولاته. لذا فهو يعمل وفق حدس وجداني مدعم بالخيال الحر ليتوصل الى هذه الموسيقى الكونية (١٠٩ ص ٥٥-٥٦) مما جعله يقطع مرحلة متقدمة في طريق التجريد الخالص.

ان التكعيبية قد ارتكزت في صورها الذهنية وآلية اشتغالها على الحدس العقلي التخيلي، مما جعلها تقدم فناً لا موضوعياً يمر على الحسيات مروراً طفيفاً واقصاء العلاقات الزمانية والمكانية والفضائية والابقاء على العلاقات الشكلية مع اهمال واضح للون بحكم سلطة العقل على الوجدان. وان كانت التكعيبية تبحث في الجزء فأنها تؤكد صفاته الجوهرية الدائمة لا اعراضه المتغيرة، وتحاول نقل الانتباه من الشيء الى حقيقته الكلية الغارقة في زمن الديمومة. كما في اعمال التكعيبية التحليلية والتركيبية. اما التكعيبية الاورفية فترتكز على حدس تخيلي وجداني بفعل الاهتمام باللون. وهذا ما يؤشر حقيقة، ان تأكيد الشكل دون اللون ناتج عن حدس عقلي، اما التركيز على اللون فهو ناتج عن حدس وجداني. والاورفيه لم تقلل بالمقابل من قيمة الشكل، لذا فأن حدوسها لا تخلو من اثر عقلي يتداخل في تصميم البناء الشكلي للصورة. وفق هذا الخليط من القوى العقلية والتخيلية والوجدانية المتجانسة بالحدس، تصبح الصورة محض علاقات تجريدية مثالية في سعيها لتخطي الحسيات وابتغاء الجمال الخالص للوصول الى المطلق. كما في اعمال (ديلوني).

التجريدية. والحدس الخالص:

عند وصف الحدوس بأنها خالصة، انما يتجلى بنقاوتها من الاحساسات المرتبطة بالصور الحسية او الصور العقلية الناشئة عن الحس. وفق هذا المنحى المعرفي الخالص، اقام التجريديون فلسفتهم التصويرية بقطع الصلة مع العالم الموضوعي والحقائق المظهرية للواقع (فكل فن تجريدي هو في صميمه يتجرد عن الواقع المرئي ليعطينا عنه مثالاً او نموذجاً لا ينتمي الى قوانين الواقع المادي.) (١٦ ص ١٣٧).

لقد تخطت التجريدية كل صيغ التجريد السابقة لها، فالتكعيبية مثلاً، وان انتهت الى تجريد لا يعود الى الشيء الخارجي منه بشبه او اثر كانت تبدأ من العالم الخارجي، وعلى حد قول (بيكاسو) : (ليس هناك فن تجريدي، اذ لا بد ان ينطلق الانسان من شيء، ثم يكون في وسعه فيما بعد ان يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة.) (١٣ ص ١٩٦) فالتجريدية لم تكتف بهذا المستوي من التجريد، وسعت الى توطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية- لا الشيئية- وتعميق الصلة بما هو روحي (والتشديد على المعرفة الداخلية من اجل بدء عهد جديد يعمل فيه الانسان على روحنة علومه وفنونه ومعتقداته.) (٤٢ ص ٦٩) (وحين نتتبع اصل هذه المرحلة في الفن الحديث، ينبغي التمييز بين النضوج البطيء للشروط العامة والحاجات الروحية للعصر، وبين انقلاب مفاجيء هدفه التعبير عن تلك الحاجات في وعي فرد خالص،) (٩٧ ص ٦٣) عد ذروة ما توصل اليه عقل الفنان الغربي ومخيلته.

ان الغاية من التجريد لم تقتصر على مناهضة العالم المادي على اساس من الصلة المطلقة بين الفنان وعمله لايجاد اشكال ممتعة. بل حرص الفنان التجريدي على تأكيد العمق المعرفي

والفكري والجمالي لاعماله عبر رؤية شمولية ذات سمات روحية قادرة على مواجهة النزعات المادية، الامر الذي عزز العلاقة بين الفن التجريدي والفكر الجمالي المثالي، لا سيما فكر (كانت) الجمالي، الذي نزه الجمال الفني من كل غرض او غاية، وتأكيده (الشكل المترفع عن اية مصاحبة نفعية او منطقية او اخلاقية، معياراً وحيداً للجمال الفني.) (٤٢ ص ٦٧) على هذا الاساس الرصين، عدت التجريدية عنق الزجاجة في الفن بتميزها وتفردها واستلهامها للحدس بمستوياته المتقدمة.

لقد حرص (فاسيلي كاندنسكي)* على تأكيد المنحى الروحي فكرياً وفنياً مشدداً على المعرفة الداخلية لتعميق هذا المنحى وتكثيف الجمال الحدسي بغية الوصول الى جمالية خالصة قائمة بذاتها، تتعارض قطعاً مع الجمال الطبيعي و معطيات المعرفة الحسية. وبهذا يقول (كاندنسكي): (ان الشيئية- أي رسم الاشياء الطبيعية- ليس لها موضع في لوحاتي، بل كانت ذات تأثير ضار عليها.) (٧٦ ص ١١٠) سعياً منه للتخلص من علائق المادة، والوصول عبر الطاقة الكامنة في الاشكال الى الحقيقة الروحية. (الشكل ٩).

بعد قطيعة (كاندنسكي) للاشكال التشبيهية، ابتغاء الشكل المجرد الخالص. فعّل من قيمة العناصر التي يتكون منها التأليف وما يحدثه فيها الاداء التلقائي المباشر في نقل الانفعال والقيمة التعبيرية لهذه العناصر وخاصة اللون الذي يعده العنصر الذي يتكامل به الشكل ويتجانس معه، عبر حركتيه الداخلية بتناغمات وايقاعات موسيقية قادر على الايحاء والتعبير عن (الضرورة الداخلية Inner necessity) على اساس من الحدس الخالص في تحريه الخفي في ماوراء الشكل. وكما يقول (ريد): (هناك ضرورة داخلية غير واضحة او موصوفه، يحاول الفنان البحث عليها حدسياً لاجل تنظيم الالوان التي تعبر عن هذا الشعور) (٦٠ ص ١٠٩) وهو بذلك يشيع الحدس ليكون الضرورة اللازمة للفنان والمتلقي على السواء. فيقول: ان رؤية اللون شأنها شأن الاستماع الى الموسيقى يمكن ان تكون تجربة مؤثرة عميقة تخلق رنيناً روحياً لدى الناظر.) (١٩ ص ٦٦) فما عادت اللوحة وليمة للعين، بل صارت تطمح الى ان تكون لغة النفس، ولغة الكيان البشري بأجمعه (٤٢ ص ٧١).

ان فعل الحدس عند (كاندنسكي) يتجانس آنياً والفعل الادائي المباشر للصورة، فسعيه لتحقيق اكبر قدر من التعبير، تطلب منه فعلاً لاواعياً او فعلاً لا يسمح بسلطة العقل في التحكم بالاشكال. فالفن الحقيقي، كما يقول (كاندنسكي): (مثلما يحتاج الى العقل، يحتاج الى القلب ايضاً عبر توازن دقيق بينهما.) (١٣٦ ص ٩٩) وعلى الرغم من تنوع المراحل التي مر بها (كاندنسكي)*، الا ان

* فقدت جماعة (الفارس الازرق) بسبب ظروف الحرب العالمية الاولى، ضرورتها الملحة السابقة، فشرع روادها بالانهماك في معالجة مشكلات البناء الصوري. اسس (كاندنسكي) جماعة (الاربعة الزرق) ١٩٢٤ مع (بول كلي، فينغز، جاولينسكي) ثم تصدر كاندنسكي الاتجاه التعبيري التجريدي. واعتبر الاب الروحي لحركة التجريد في الغرب.

* لقد مرّ (كاندنسكي) بثلاث مراحل تنوعت على اساس من تحولات الرؤية الحدسية وآليات تطبيقها. وهذه المراحل وان كانت تمثل تجربة الفنان وسيرته الابداعية، الا انها يمكن ان تعد وصفاً شمولياً للرؤى التصويرية وتنوعها في الرسم الحديث. المرحلة الاولى اطلق عليها (الانطباع Impression) وهي تشير الى الانطباع المباشر من الطبيعة الذي ينجم من خلال وقع العالم الخارجي المباشر وتأثيره على الفنان... المرحلة الثانية (الارتجال Inprovisation)، يتمثل بأشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني او الروحاني وهو لا شعوري في معظمه. وعمل (كاندنسكي) بهذا المبدأ التعبيري الحدسي منذ ارتباطه بجماعة الفارس الازرق، عندما ربط المادة البصرية في الفن بالحياة الباطنية للانسان بشكل مباشر وسعى الى تنغيم الوسائل التصويرية للحاجة العاطفية والروحية عند الفنان... المرحلة الثالثة (التكوين Composition) ويتم بالتعبير عن الشعور الداخلي بمشاركة العقل، بما يفضي على التكوين نوعاً من الحذلقة- كما يسميها كاندنسكي- مع الحرص على عدم

اداءه لم يخضع لصورة ذهنية مسبقة تحدد الملامح النهائية للاشكال. وانما خضع لضغط الحدس المتكشف بتلقائية الاداء، وما يضمر هذا الحدس من هيمنة واضحة للمخيلة والوجدان، يتجلى عبر اشكال دينامية خالصة عالية التجريد. وهذا ما يميزها عن الاشكال في التعبيرية.

يقترب (بول كلي ١٨٧٩-١٩٤٠) من (كاندنسكي) في حدوسه واهدافه التصويرية بالسعي نحو التجريد الخالص وفق رؤية داخلية للاشياء وجعل اللامرئي مرئياً، الامر الذي دعاه الى اطلاق حرية الالوان والخطوط من عبودية التشبيه وتبعاتها المادية. وبهذه الحرية (حول الجمالية الى تصوف او التصوف الى جمالية تتسق فيها الاشياء والاشكال وفقاً لعلاقاتها الابدية،) (٤٢ ص ١٠٠) و تعبيراً وعملاً بما هو روحي، (الروح التي تريد ان تعرض بوضوح ما يعتمل وراء المظهر، ان ترى غير المرئي عياناً.) (٤٢ ص ٩٥) تبعاً لهذا التكشف الحدسي العرفاني، لم تخضع آليته في التطبيق لضغوط عقلية، فقد كان (يعي ان عملية الخلق الاساسية، تقع تحت مستوى الوعي.) (١٦ ص ١٥٤) وعمل بتلقائية دون ادراك مسبق لشيء او مضمون- وهذا ما قربه من السريالية فيما بعد- (فالواقع الخلاق لديه ينطلق بصورة مفاجئة من الحياة وكأنه شعلة ويمر من خلال اليد الى قماشة الصورة،) (٦٠ ص ١٠٢) وفق هذه الآلية الحدسية تتكشف الاشكال وعلاقاتها لتحمل رمزها ومضمونها الخفي الذي يعبر عن الضرورة الداخلية، كما هو شأن (كاندنسكي).

اما التجريدية الهندسية*، فقد مثلت القطب المقابل للاتجاه التجريدي التعبيري، وتمثلت بزعامة مميزة للفنان (بيت موندريان ١٨٧٢-١٩٤٤) الذي عمد الى استقلال الاشكال الكلي، فتخلي عن أي اشارة الى الطبيعة ونزعها من فنه كلياً، فوراء اشكال الطبيعة المتغيرة، تتمثل حقيقتها النقية الثابتة الكامنة، وعن طريق العلاقات التشكيلية الخالصة تمتلك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة، التعبير (١٠٨ ص ١٤٢). فما كان يرضي رؤية (موندريان) الا التعبير عن الاشكال الكونية المجردة وان يودع بالخطوط الافقية والعمودية قوى غير منظورة مفسرة للكون نحدس من خلالها زمن الديمومة غير المقروء. (انها هندسية حية كاملة ترفع القوى الالية الى مقام الحدس وتشكل حياة قوية لاعضوية.) (٥٤ ص ١٩٠) منقاة من كل ما هو طاريء او دخيل يمكن ان يعترض العلاقات. الصرفة للخطوط والالوان والعناصر البنائية الخالصة الكفيلة ببلوغ الجمال الخالص. (الشكل ١٢).

اظهار الدور الذي يلعبه العقل والوعي في العمل الفني، مع الابقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان. للمزيد انظر: (٧٦ ص ١١٠-١١١) و (١٤٩ ص ٦٤).

* تنظمت عدة مجاميع من الفنانين، اعتمدت التجريد الهندسي البنائي في رسومها. تمثلت في :

١. جماعة الاسلوب (Destigl) بزعامة (موندريان) و (ديسبورج). استهدفت تطهير النماذج من المظاهر الطبيعية وصولاً الى اشكال ذات ابعاد رياضية مجردة.
٢. مذهب التجريدية الاولية (Elementarism) لفان ديسبورج ومونديريان ايضاً. وظف فيه الاشكال الهندسية في مجال العمارة، اتسمت الاشكال بالحركة مع الزهد في استخدام اللون.
٣. مذهب الرايونزم (Rayonism) ويسمى بالحركة الاشعاعية. استلهمه الفنان الروسي (لارنوف) عن المستقبلية. ويقوم على الربط بين الزمان لايجاد البعد الرابع.
٤. مذهب السوبرماتية (Supermatism) او التفوقية، تزعمها (مالفتش)، ركز فيه على اثر الحساسية الصافية للاشكال الهندسية المسطحة وتشديد الاتزان التام في توزيعها مع مراعاة الحرية في التكوين. للمزيد، انظر (١٦ ص ١٤٧-١٤٨) و (١٢٩ ص ١٤٣) و (١٣٧ ص ٤).

ان الغاية في الوصول الى الاشكال الثابتة المطلقة وما رافقها من معارضة للحسي والمادي. قد جاء نتيجة حتمية لمدى الصلة بين تلك الاشكال وبعدها الروحي، (حتى اصبح الاسلوب التجريدي هو انسب الاساليب للتعبير عن القيم الروحية،) (١٣ ص ١٩٩) بفضل فاعلية الحدس في توحيد الرؤية واظهار التجانس بين الشكل والروح، وقدرته على التغلغل لما هو خفي، واستثمار الطاقة الروحية الكامنة التي تتكشف بجلاء في اشكال خالصة على نحو صوفي. فالروحية الثيوصوفية* كانت وراء التجريدات الهندسية عند (موندريان) فمن خلال مباديء الثيوصوفية اقر نظاماً جديداً اطلق عليه (التصوف الايجابي) او الرياضيات التشكيلية كوسيلة تأملية للنفاذ الى البناء الخفي للحقيقة الكونية (١٢٩ ص ١٥٨).

لقد اكتنفت رؤية (موندريان) الحدسية، قوة عقلية تخيلية فعلت من بنائية التكوين وآلية التشكيل الهندسي التي تتطلب الاتقان وتأكيد العلاقات المستوحاة من الحقائق العلمية الرياضية وصولاً الى الجمال المطلق المحض، على النحو الذي يوافق الموسيقى بأنطلاقتها من العقلي الرياضي واستقرارها بالروحي والمطلق. بفعل تنافذ الحدس، وتغييبه لنسق المعرفة العلمية البرهانية الاستدلالية او المعايير التجريبية التي يمكن ان تتحكم بالعلاقات الرياضية، كما تتصاعد حيوية الحدس ومرونته بفعل التخييل وصوره الحرة من قيد الحواس، بما يمنح الصورة العقلية شفافية ترتقي الى مستوى الجمال الخالص.

ان الحدس كطريق معرفي للنفاذ الى اللامتناهي الكوني**، يجعل هذا الحدس خالصاً نقياً من التبعات المادية، وهو ما يتمثل بجلاء في اشكال وتكونيات مجردة ذات مضمون خفي كلي المعنى. وان هذا الخلوص في الحدس، لا يتبدد بالكيفيات الالية التي يتجلى فيها، او يقف حائلاً امام التطلع الروحي، انما تنوعت الآليات بوحي الانسان التي تغذي الحدس والتي تشكل القوى العقلية بحضورها وغيابها، دور الفيصل في الكشف عن طبيعة تلك الآلية، دون ان يفقد الحدس روحه الخالصة. فالتجريديون التعبيريون امثال (كاندنسكي، جاكسن بولوك، نيومان، وليم دي كونك...)، وجدوا ان الاشكال الغريزية تتناسب مع الحقيقة الروحية (١٢٩ ص ١٦٥) من دون اعتماد الاشكال الهندسية العقلية بسبب هيمنة التخييل والوجدان في سعيها التلقائي الحر الذي يقترب من اللاوعي وصولاً الى المطلق (الشكل ١٤) فيما سلك التجريديون الهندسيون الطريق الادائي ذا الخصائص العقلية والمتخيلة. كما نجده عند (موندريان) و (كازمير ماليفتش ١٨٧٨-١٩٣٥) الذي استعان بآلية حدسية عقلية دعته الى اعتماد البناء الهندسي للاشكال، مؤكداً الشكل الخالص للمربع او استخدام اللون النقي كطريق للوصول الى عالم مثالي لامتناه (الشكل ١٣). وعليه فالحدس الخالص في الفن هو عصارة منقاة من قوى الوعي واللاوعي في تقصيها المباشر للمطلق. وفي هذا الصدد يقول (كاندنسكي): (الفن لا يخرج من الرأس فقط، ونحن لا نعرف تصويراً عظيماً خرج من القلب وحده، عموماً فالتوازن بين الرأس "لحظة الوعي" والقلب "لحظة اللاوعي" هو قانون جميع اشكال الخلق وهو قديم قدم الانسان.) (١٣٦ ص ١٠٢).

---

* الثيوصوفي (Theosopy) هي معرفة الخالق عن طريق الكشف الصوفي او التأمل الفلسفي او كليهما، وهي صورة عقائدية محفزة للتأمل الحدسي. نشأت كحركة في امريكا عام ١٨٧٥-بتأثير (شونميكر) و (برودولف سيتز)، استوحت الديانة الشرقية (البوذية و البراهمية) واعتقدوا ان هذا المنبع وحده الكفيل بتجديد الانبعاث الروحي في الغرب.. انظر : (٢٢ ص ٢٠٩) و (١٢٩ ص ١٥٧).

** من الجدير بالذكر، ان العقيدة الروحية التي تنامت في الفكر والفن الغربي، لم تقم على اساس العقيدة الدينية، انما جاءت كرد فعل للتقدم المادي للعالم والانسان، مما سمح بتوغل فكرة القوى الخفية خلق مظاهر الوعي، فكونت لدى الانسان عقيدة روحية كونية. او كما يسميه (ريد) خوفاً ميتافيزيقياً، وهب الفنان الرغبة في الكشف عن الجمال واسراره من خلال ايمان عقلاني تفرضه حاجة نفسية، عززتها المعتقدات الصوفية، وهذه كانت على الدوام من اشد الدوافع لخلق الموضوعات التصويرية التجريدية على مر العصور. للمزيد انظر: (١٣ ص ٢٠٢) و (١٢٩ ص ١٥٤).

السريالية. الحدس واللاوعي:

قد تبين في اغلب المدارس والاتجاهات الفنية السابقة على السريالية، ان اللاوعي قد استأثر بأهتمامها البالغ، وقد كشف الفنانون عن هذه القوة من خلال التعبير والترميز والاداء التلقائي. فالعمل الفني يعبر قبل كل شيء (عن الانا العميقة، الانا اللاشعورية التي تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التي تفلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون ان تعلم.) (٢٧ ص ٧٣) الا ان السريالية اتخذت من اللاوعي منهجاً وغاية، واندفعوا الى تمجيده بوصفه العالم الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه، وعلى الفنان ان يكشف عن الينابيع الخفية في العقل الباطن بأطلاق الخيال والسماح للافكار ان تكون تلقائية (٦٢ ص ١١٧). لذا جاء في بيانات السريالية: (ان نفسية الانسان وحقيقته الشخصية مقيدة بالسلاسل ومخبأة في اللاوعي. وان عمل الفنان هو ان يعتقها ويحررها، وهذا التحرير يتم من دون ادنى تدخل منطقي.) (٤٢ ص ٨٣) وعليه فالسريالية تحتكم الى آلية نفسية خالصة في غياب أي رقابة عقلية وخارج أي اهتمام جمالي او اخلاقي. وهذا ما جعلها لا تعترف ولا تقترن بالواقع ومعطياته، وتؤمن بواقع فائق وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المجرد من الغاية (٣١ ص ٤١). من هنا لجأ السرياليون الى طروحات (فرويد) النفسية، وحاولت ان تكتشف العقل الباطن بمنهجية، مما جعلها تعيد الاهتمام بالمضمون القائم على الايحاءات النفسية واستحضار صور الاحلام، اكثر من اهتمامها بخلق اعمال فنية. وعليه رفع (بريتون) شعار، العمل النفسي اللارادي البحت. ويدخل اليها النظرية الرئيسة التي يقول فيها: (اعتقد ان الحل المستقبل لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً- اقصد الحلم والحقيقة- يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة.. في "ما فوق الواقع".) (٢٧ ص ٧٨) وهذا ما دعا الفنانين الى نبذ مماثلة الواقع والنزوع لتمثيل عوالم اللاوعي بوصفه الواقع الحقيقي لديهم. وعلى الرغم من السمة
اللامنهجية للحركة الدادائية*، الا انها قد توافقت مع السريالية في الاخذ بفضائل اللاعقلانية وما رافقها من آلية نفسية تلقائية مباشرة اسهمت في تفعيل الرؤية التصويرية المناهضة للواقع.

لقد اعطت السريالية اولوية للمعرفة والرغبة في توسيع مجال الادراك والرؤية لبلوغ خفايا النفس القصية، فكان الحدس السبيل الذي لا بديل عنه بعد ان ضعفت قوى الحس والعقل من ان تطال تلك الخفايا. وهذا (التأثر السريالي بالخفائية او الباطنية، النظرة القائمة على المعرفة الحدسية، فيما وراء العقلانية، المعرفة المتعالية، سيؤسس بها الفرد ميتافيزيقاً كونية.) (١٧ ص ٢٩) ويضيف (برجسون) – الذي استفادت منه السريالية حول اسبقية الحدس- بقوله: (ان هؤلاء الذين يحاولون بلوغ الخفايا يشعرون بهذا النداء، وهو ليس سوى وعي انطلاق الحياتي الذي يحمل النفس الكبيرة للخروج من حدودها واطرها. وان الفنانين والابطال يحاولون التوغل في ذواتهم لتلمس هذه الحياة التي يحسونها.) (٥٦ ص ٩٣) ان انشغال الوعي باللاوعي يحفز الحدس للاقتران النهائي بدخائل اللاوعي في نوع من الانجذاب الصوفي او الالهام الافلاطوني، وان أي

* الدادائية (Dadaism) حركة ثقافية وفنية، اسسها (تريستان تزارا) في السنوات (١٩١٥-١٩٢٢). مثلت الدادائية حالة الفوضى النفسية التي لحقت بالانسان الغربي جراء الحرب العالمية الاولى. فشكلت في الاساس انتفاضه ضد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي... احدثت الدادائية خرقاً في الرؤية البصرية ورسخت مباديء الفن اللاموضوعي من دون ان تتقصى منهجاً مفاهيمياً وفنياً محدداً. الا انها انطلقت معرفياً من الحدس بأعتمادها التلقائية المباشرة في الاداء بغياب أي رقابة عقلية او اعتبارات علمية. فقد كانت ممارساتهم الفنية اشبه بلعب شكلي تخيلي، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه تلقائياً، لعبياً، لا عقلانياً، حراً، ومن دون تحديد اسبقية او اهمية لعنصر من العناصر الفنية على غيره. وركزت على الدلالات الايجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية. للمزيد . ينظر : (٦٠ ص ص ٦٥-٧٠) و (١٦ ص ١٦٥-١٦٦).

اقتران بالعقل والارادة سيغير من صفة ذلك الحدس وصوره ويبدد (القدرة الثمينة) – كما يسميها (فرويد)- المودعة بالحدس، او كما يشير لذلك (بريتون) في بياناته بقوله: (الكل يعرف جيداً ما هو الالهام ولا سبيل الى اخطائه. فهو الذي زود حاجات التعبير السامية في كل زمان ومكان.) (٣١ ص ١٢٨) ويرى انه لا سبيل للاعتراض على الالهام الا حين نتذرع بالحيل المنطقية والحلول المعقولة، فالمعرفة العقلية تلقي الضرر على تلقائية الالهام وصدقه. وهذا ما يتطابق مع رؤية (افلاطون) للالهام الذي قال فيه: (الشاعر ضوء، شيء مجنح مقدس، وهو لا يبدع ما لم يلهم ويفقد وعيه، ويبطل فيه عمل العقل.) (٥٦ ص ١٤) ان فاعلية الحدس تتجلى بعمق في تحقيق التبادلية بين الوعي واللاوعي، في الوقت الذي يرضخ الوعي لمتطلبات وصور اللاوعي او الاحلام، تعود هذه الصور لتطفو على سطح الوعي او دونه، بفعل حركة الحدس وتجليه كحقيقة عيانية متجسدة بعمل فني او ادبي. وهي ايضاً نوع من التسامي- حسب رأي (فرويد) – لدى الفنان الذي يحول خواطر الرغبة الى حقائق، وان يحول احلامه الى ابداعات فنية لكي يتفادى مصير الاصابة العصيبة ويجد بهذا المتعرج، صلة مع الواقع (٣١ ص ١٢٩). ان الحدس لكي يقدم صورة حقيقية ناتجة عن توغله في اللاشعور يفترض العفوية والتلقائية التي تصل بالصورة الفنية الى مديات لم يألفها العقل من قبل. حيث ان العقلانية لا تتيح للفنان ان يتأمل الا وقائع وقضايا لا تفصح عن تجاربه الا جزئياً (١٧ ص ٤٦).

طبقاً لمباديء السريالية هذه، فقد بات البعد السايكولوجي هو العنصر السائد في الفن، ولم يتخل الفنان عن ميله في التوحيد بين عالم الاحلام الذي يمثل عالمه الداخلي اللاواعي وبين الفكر الذي يمثل عمقه الواعي وبث ذلك في الكيان المتفرد للعمل التشكيلي من دون التخلي عن الحرية واللاوعي الذي يرافق انشاءه. فيرى (فرويد) ان العمل الفني يمكن ان يناقض الحلم الذي يرتبط بذات الحالم وصراعاته واغراضه وخبراته السابقة، كون العمل الفني له دلالاته الخاصة فهو ينمو وفق هدى الفنان. بل قد يخلق صورة او شكلاً جديداً غير ما كان صورة ذهنية مسبقة (١١١ ص ٨٣). وهذا شأن الحدس في توكيد الوحدة بين أي واقعيتين قد تصل حد التعارض، كما في الحلم والواقع وما يسفر عنهما من وعي جديد قادر على توظيف الوقائع الملموسة ودمجها في اللاشعور من دون اعتبارات منطقية ممنهجة او اسقاطات لواقع عملي. فالفكر هنا ينعم بالحرية المدعمة بالخيال الحر. وقد لاحظ (برجسون): (ان الفكر يتعارض مع عالم الواقع العملي الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة، فلا نجتزأ سوى الوقائع التي تفيدنا. واذا انفصلنا عنه واغمضنا عيوننا ننتقل الى كون من الصور والذكريات يحملنا خارج كل منطق وكل تعقل.) (٨٣ ص ١١٩) ويمكن ان نلحظ هذا الاجتزاء عند فنانين امثال (شاجال) او (شيركو) حيث يترك الفكر حراً يتحرك في عوالم تتخذ الكائنات فيه طابعاً غير مألوف تتشح بالوان من الحلم، تأكيداً لمبدأ (فوق الواقع) حيث تتبدد الثنائيات والمتناقضات بأنعتاقها في عالم الصور اللاموضوعية التي تحدد لديهم شكل المطلق.

ان الخضوع لآلية الذات النفسية لدى الفنان، والحرية كعنصر ملازم، قد منح الحدس فرصاً اكثر للاشراق ومنح العمل الفني فرصاً لتحقيق الدهشة والمفاجأة وخرق الواقع الى ما فوقه، (فالخارق جميل وكل خارق جميل، بل لا جميل الا الخارق مطلقاً.) (٣١ ص ٢١) كما اعلن (بريتون) ذلك. وابتغاء تحقيق هذا المستوى وبالحرية نفسها، فقد تباينت سبل التعبير وآلياته بين الفنانين تبعاً للمعايير الذاتية والمعرفية، فالسريالية لم تكن اسلوباً او معياراً جمالياً، بل هي نزعة الى الحياة استهوت رسامين من ذوي الامزجة الرومانسية الذين يرجحون سجايا العاطفة

والعفوية على العقل والنظام والانسجام (٢٢ ص ٢٢٥)، مما جعل تأثير السريالية سارياً بعدها- كما في مدرسة فينا*- بل وفي كل الازمان.

اسفرت تطبيقات الحدس عن آليات اشتغال متنوعة، طغى عليها الاداء الآني والولادة العفوية للاشكال وعلاقاتها من خلال عدم الاذعان للعقل والارادة الواعية التي تقرب الاشكال والتكوين من الهندسة والنظام، ويمكن ان نجد هذا التحول في الاشكال عند (بيكاسو) فأنبهاره بالتحولات الشكلية السريالية، قائم في الاساس على تحول معرفي في الرؤية الحدسية، التي جاءت نتيجة لفقدان ميوله التكعيبية وتراجع الحدوس العقلية امام الحدوس السيكولوجية اللاعقلية المقترنة باللاوعي والوجدان. اسفر ذلك عن تطويع جديد للعناصر التشكيلية اتسم بالحرية والعفوية (الشكل ١٥). كذلك الحال مع (بول كلي) الذي اعتمد معرفية حدسية يستحضر من خلالها الاشكال آنياً فينمو العمل الفني بين يديه بأنسيابية حرة من دون ان يدخر صورة ذهنية مسبقة عنه، وهو بهذا يقترب من معرفية واداء (ميرو) حيث التحقيق التشكيلي للعفوية الحدسية واستلهام كوامن الحلم والفكر على السواء (الشكل ١٦).

اما (سلفا دور دالي) فقد اعانه الحدس على اقتناص صورة من صور الاحلام والعالم الباطني، وحرص على تجسيد هذه الصورة واشكالها بواقعية، من دون ان يشترك العالم الحسي بأي دور واضح في معرفيتها وجماليتها. ومع ذلك فالاشكال تتشكل بوحي من الاشكال الحسية الا ان حصيلتها النهائية تتسم بالهلامية واللامنطقية التي تجسد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الاحلام.

* ضمت مدرسة فينا مجموعة من الفنانين، ابرزهم (ارنست فوخ) و (رودولف هادسفر) عكست اعمالهم صور اللاوعي والرؤى الداخلية وحملت مضامين رمزية وتاريخية انتقائية ذات طابع سحري وعلى الرغم من تأثرها بأفكار (فرويد)، الا انها نمت في مناخ فكري وفني يوائم بين الوعي اللاوعي وتسعى الى تطهير النفس بواسطة الفن... للمزيد. ينظر (٥٦ ص ٣٧) و (١٣ ص ١٨٨).

إجراءات البحث :

أ-مجتمع البحث :

على الرغم من اطلاع الباحث على العديد من مصورات للوحات المتعلقة بتطبيقات الحدس في الرسم الحديث . الا انه لم يتمكن من حصر مجتمع البحث احصائيا لكثرة اعدادة. و عليه فقد افاد الباحث من المصورات المتوفرة بما يغطي هدفي البحث الحالي .

ب- عينة البحث :

بعد افادة الباحث من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث ، الحالي في اختيار عينة البحث و تصنيفها حسب اتجاهات و مدارس الرسم الحديث الموصوفة في حدود البحث ، و حسب تسلسلها الزمني ، و بناء على هذا التصنيف ، اختيرت عينة البحث ، و بلغت اعدادها (٢١) لوحة ، -ينظر الملحق (٢) – تم اختيارها قصديا ، وفق المسوغات الاتية :

١. تعطى العينات المختارة فرصة للباحث للاحاطة بمنطلقات الحدس المعرفية في الرسم الحديث .
٢. تباين العينات المختارة من حيث اساليبها و الية اشتغالها ، وهذا يتيح الفرصة لمعرفة دور الحدس و تطبيقاته في الرسم الحديث ، وبما يتجانس مع ما انتهى اليه الاطار النظري من مفاهيم حول موضوع البحث .
٣. تميز العينات عن سواها من حيث شهرتها و شهرة فنانيها ، و تأثيرهما تاريخيا و جماليا في حركة الفن التشكيلي العالمي ، وفي نزعة الحداثة خاصة .
٤. تم اختيار العينات ، استنادا الى اراء مجموعة من الخبراء* بغية التأكد من صلاحيتها و بما يحقق هدفي البحث .

ج- اداة البحث :

من اجل تحقيق اهداف البحث و الكشف عن الحدس و تطبيقاته في الرسم الحديث . اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية و الجمالية و الفنية التي انتهى اليها الاطار النظري ، بوصفها اداة للبحث ، تسهم في إغناء التحليل و توجيهi الوجهة العلمية .

د- منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج التحليلي (التأويلي) ، في تحليل عينات البحث ، تماشيا مع هدفي البحث في الوقوف على تطبيقات الحدس في الرسم الحديث ، و فق الخطوات الاتية : -

١. وصف عام للعمل الفني (عينة البحث) .
٢. تحديد المنطلقات المعرفية و الجمالية العامة للعينة .
٣. تعقب الية تطبيق الحدس في العينة ، و فق العناصر التشكيلية . ووسائل تنظيمها في العمل الفني .

---

*

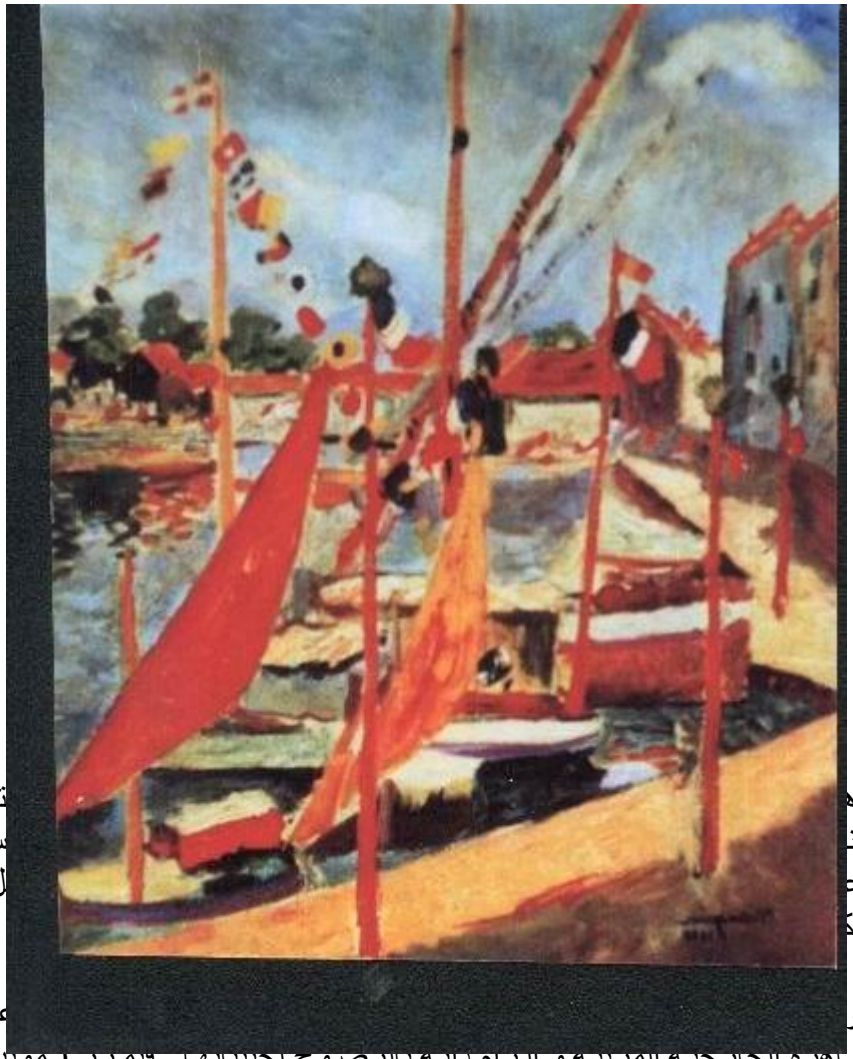
١. أ . د . علي شناوة وادي , كلية التربية الفنية , جامعة بابل .
٢. أ . م. د . عاصم عبد الامير , كلية التربية الفنية , جامعة بابل .
٣. أ . م. فاخر محمد حسن , كلية التربية الفنية , جامعة بابل .
٤. أ . م. د . مكي عمران راجي , كلية التربية الفنية , جامعة بابل .
٥. أ . م. د . كاظم نوير كاظم , كلية التربية الفنية , جامعة بابل .
٦. المدرس . مجيد حميد حسون, كلية التربية الفنية , جامعة بابل .

٤. الوقوف على نوع و مستوى الحدس الفاعل في العينة ، و مدى محايثته للمفاهيم المعرفية و الجمالية و الفنية .

هـ- تحليل العينات :

عينة : (١)

اسم العمل : الهافر (The haver)
اسم الفنان : كلود مونيه
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس : ١٩.٥ × ٢٥.٥ انج
تاريخ الانتاج: ١٨٧٢
العائدية : متحف مارمتان , باريس
(١٣٨ ص ٤١٢)



تصور ه تزجة بلون
الدخان و ان سية و التي
تقطع اشرع ل من زخم
اللون و انعك

ان (مو على التلقيات
الحسية للظاهرة الخارجية المرئية و الرام دائة بالرصوح لخيلياتها . فيمرر (موليه) الشكل المرئي عبر ذات حسية حرة , فالمنظر يعد مسوغا لتضمين تدفقه الذاتي و تداعيه الحر باللون عبر ضربات الفرشاة السريعة و محاولة تلقف اللحظة العابرة و ملاحقة انطباعه البصري كما يستشعره حدسه عبر تمازج بين الداخل و الخارج . حتى يكتسب (الهافر) كمضمون جمالي طبيعة خاصة كصورة خاضعة لصيرورة باطنة و ظاهرة انتحلت زمنها الخالص المتقطع من الديمومة .

ان فعل حدسي ضاغط متكونا من استغراق الذات في الحسي بما يهيء العين للتلقي الحدسي المباشر و الكشف عن الجوهر الجمالي الكامن في الظاهرة من خلال تتبعه الاني لطبيعة التحولات الضوئية و انعكاساتها على النهر و الاشكال الشيئية من زوارق و ارصفة و بيوت و اعلام .. بما يبدد واقعية الاشكال و يلقي عليها طبيعة جديدة صيغت تبعا لنموذج جمالي كامن يستحضر الشكل الحسي و يحيله بأتجاه ذلك النموذج .

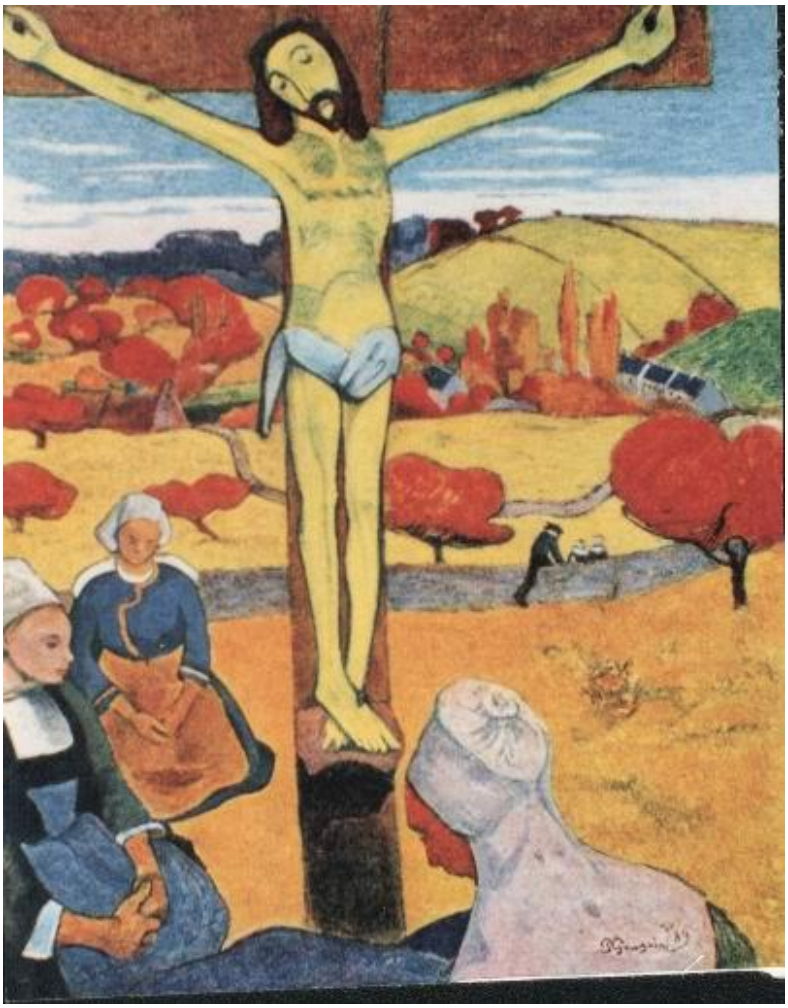
ان ضغط الحدس قاد الفنان الى الية تطبيق اقام من خلالها بناءه الشكلي باداء تلقائي مباشر واحساس بأنية الشعور تم بمعالجة خاصة للسطح التصويري تمثلت بالضربات الحرة السريعة لفرشاة عريضة نسبيا محملة بكثافة زيتية مما جعل عناصر الصورة تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية الجديدة. ولاجل تحرير الصورة الكامنة للفنان عن واقعها الموضوعي سعى لتمويه الاشكال والاحجام و المرور على الشواخص دون تدقيق او عناية او ايغال في التفاصيل, الامر الذي حتم على الفنان استبعاد الخطوط المحددة للاشكال و تهشيم المنظور التقليدي الهندسي امام الاحساسات اللونية الذاتية بالعمق. و لو تم رفع بعض الاشكال التشبيهية , لاضحى العمل ضربا من العلاقات اللونية المجردة. و هذا يعطي مؤشرا الى ان ثمة انفعال وجداني مندمجا والفعل الحدسي, احدث تأويلا في رؤية المشهد و تظمين العمل ضربا من الشاعرية والعاطفة. التي احالت الاداء الى رقشات لونية مجردة و تمويه الشكل المرئي الذي جاء نتيجة عدم الاذعان التام للمعرفة الحسية, وتحكم الحدس بحيثيات هذا العمل.

ان الانطباعية التي اعتمدت منهجا علميا في تحليل اللون دعت الى خلق اشكال محسوسة بصريا و الكشف عن علاقات شكلية من خلال تفعيل دور اللون بتضاداته و تفككه و تراصه للايهام بحركة الاضواء و الاحساس بتغير الزمان و المكان . هذا الامر يوحي بتحكم حدس عقلي محض يبلور المفهوم التشكيلي للصورة الانطباعية . اما (مونيه) ومن خلال هذا العمل, فقد استلهم ذلك ممتثلاً لـ حدس وحّدتراكمات الحس و العقل و الحقائق العلمية . فأحيلت هذه الحقائق بفعل انية الاداء و المعالجات الشكلية الفورية الى فعل حدسي غريزي و جداني وحدس حركي تابع استبعد التأني العقلي في معالجة الاشكال مستعيضا بمخيلة اوصلت معرفيته بالاشكال و التلوين الى مستوى التقصي الذاتي لماهية الشيء لا ظاهره.

طبقا لما تقدم , فهذه اللوحة من الاعمال التي لخصت فلسفة الانطباعية , اذ اخضعت الادراك الحسي لتأويلات الذات اثر حدوس مزجت الحس و المخيلة و الوجدان , اقتضت تطبيقات تلقائية لا واعية اذعنت له عناصر التكوين . و هو ما يشير الى تموضع الحدس في منطقة ذاتية تكشف الواقع المرئي و تسهم في خلق معادل تصويري لانفعال الفنان ازاء الطبيعة .

عينة : (٢)

اسم العمل : المسيح الاصفر (The Yellow Christ)
اسم الفنان : بول كوكان
المادة و الخامة : زيت على كانفاس
القياس : ٩٢ × ٧٣ سم
تاريخ الانتاج : ١٨٨٩
العائدية : كاليري البرت للفن , بافلو , امريكا
(١٣٩ ص ١٠٤)



تصور هذه اللوحة مشهدا قرويا يتوسطه صليب وضع عليه جسد السيد المسيح الذي يمتد من اسفل اللوحة حتى نهايتها . صور السيد المسيح نحيفا عاريا الا قماشة بيضاء وضعت على وسطه , و يبدو ملتحياً طويل الشعر مائل الرأس و قد سمرت اطرافه على الصليب . تجلس حول الصليب ثلاث نساء بسكون وهن يرتدين زي الراهبات . كما تنتشر في ارجاء المشهد شجيرات حمراء على ارضية صفراء .

ينطلق (كوكان) من رؤية جديدة للمرئيات لا تقتصر على المادي بل يتخطاه لمعطيات الشعور و التأمل الداخلي بالقدر الذي يحرر الصورة من عوائقها المادية و تحقيق اهدافه التعبيرية

و الرمزية و الروحية المتركزة خلف الظواهر او محاولة التسامي بالمادي من خلال توارد الحدس بتراكميته العقلية و التخيلية لاستخلاص الشكل الجوهري عبر تبسيط الصوره المرئية و اختزالها و تشذيبها للابقاء على خلاصتها النقية من خلال ذات المنفذ الحدسي و بأطلالة خاصة تستحضر الروح البدائية و بخيال فطري و على نحو صوفي للاقتران بما هو نقي من الصور المطلقة و احالتها الى علاقات شكلية ذات سياقات رمزية .

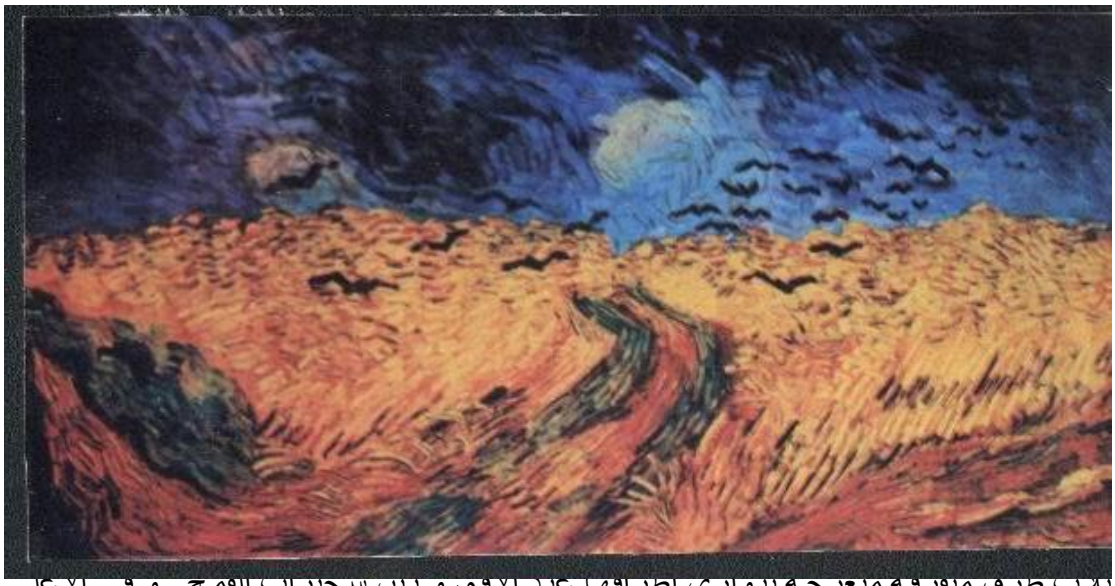
ان الرمز لدى (كوكان) انما يحمل بطاقة و جدانية ثرية الدلالة و المعنى من خلال تجليه الحدسي , فكم صور السيد المسيح (ع) من قبل الفنانين بمختلف العصور , لكن الذي يميز هذا العمل ان (كوكان) لم يصوره عبر التمظهر الخارجي للمسيح ذاته – كما هو الشأن لدى الكلاسكيين و الواقعيين – حيث توسم (كوكان) هنا تحديدا الاستبطان و الترميز و الفعل الرؤيوي وصولا الى مضمون فكر حر وداخلي محض , فقد امسى المسيح رمزا للذاتي و لالام الانسانية و ما يرافقها من شعور بالخطيئة و تجسد لانا الفنان المعبرة عن القلق الصوفي للانسان الحديث . لقد أسبغ على العمل الفني صيغة سايكلوجية من خلال دلالة شكل السيد المسيح المتوهج بالاصفر وفق معالجة تختزل الشكل و اللون و التكوين .. مانحة اياها اكبر قدر من التعبير , فالحدس هنا يطفح بالذاتي و الرمزي و النفسي مخففا الى حد كبير مما هو اكاديمي او تسجيلي , فكمال جسد المسيح قد اضفى عليه الفنان بعدا رؤيويا داخليا ليتحول من جسد من اللحم الى نسيج شكلي من القيم الاستطيقية الجديدة بفعل انعكاس الذاتي و اسقاطاقة على ما هو و صفي و طبيعي و مرئي محدد بكفافية العالم الخارجي . و هذا يعيدنا الى طروحات كروتشه حيث يعد الحدس ادراكا مباشرا للحقيقة , و قيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بحكم الخيال و تصوير الاشياء وفق حقيقتها الباطنية .

ان طبيعة التكوين يظهر السمة المثالية الغالبة في مواجهة الاسئلة الوجودية بحقيقة الصلة بين العالمين الفيزيقي و الميتاميزيقي و ما تمثيل ما هو مادي الا وسيلة لاحاطة و تأكيد القيم الماورائية التي يضطلع بها الفنان . فالتكوين يظهر سيادة وسطوة الصليب و السيد المسيح كقيمة علوية و روحية .. في وسط ارضي متناثر و محاولة التسامي بالمادي لتحقيق نوع من الانسجام و التناغم بين الظاهر و الباطن او الحسي و المطلق و معالجة الاشكال برمزية حدسية , فـ (كوكان) لا يتورع عن ان يحول اشجار العالم الخارجي الخضراء اللون الى اشجار حمراء و يسبغ الحقل بلون اصفر يمتد من الاصفرار المهيب للسيد المسيح ليصدم بزرقة السماء الشاحبة , و الايحاء للمرئي للوصول الى اللامرئي و البحث عما هو خفي و كامن فيما وراء الشكل الحسي و احالة عناصر الصورة من لون و فضاء و خط ... الى عناصر حدسية مهيمنة تفرض بنية تشكل فريدة في الماورائي .

يتضح من ذلك , ان الصورة تمثيل لالية حدس مكون من هجين عقلي و تخيلي , فالسمة العقلية تخدم التكوين و تحيل الظواهر لعقلانية تصميمية قادرة على بث فكرة مرمزة . تمتزج تلك السمة بغلبة قوى تخيلية قادت الى عفوية الاداء الذي يلتقي و طريقة الاطفال في الرسم و تخفيظ عقلانيته بعدم الضغط الاكاديمي على الاشكال بما يجعلها تقترب من الفنون البدائية و استخلاص الشكل الكامن بالتبسيط و الاختزال . و تلك السمات قد حملت بطاقة وجدانية متسامية تدعو لارتعاشة النفس ازاء المأساة و بتعبيرية تمتاز بنبرات عاطفة حزن انساني مستديم , وقد شذب الفنان هذه العاطفة من خلال اعادة تركيبه لبنى العالم الخارجي حيث تمسي ذات الفنان هي الاكثر صدقا في استبطان حقائق العالم و التعبير عنه متوسما بذلك اسلوبيتة و خصوصيته برؤية تعبيرية حدسية هي خلاصة قوى متعددة .

عينة (٣) :

اسم العمل : الغربان فوق الحقل (Crows over the field)
اسم الفنان : فان كوخ
المادة و الخامة : زيت على كانفاس
القياس : ١/٢ ٣٩ × ٧/٨ ١٩ انج
تاريخ الانتاج : ١٨٩٠
العائدية :Collection V. W. Van Gogh,Laren
(١٥٢ ص ١٣٠)



تلاث طرق متفرقة متعرجة تتوارى اطرافها عند الافق و بين سنبلات القمح , و في الاعلى تلوح السماء المدلهمة بالغيوم مكونة فضاء بدرجات متفاوتة من الازرق الفاتح و الداكن يتوسطها قرص الشمس و قد تهشم بفعل الغيوم فلا يرسل الا بصيصا من الضوء الاصفر الذي يمتزج بالازرق ليكون درجات من اللون الاخضر . كما تحوم فوق الحقل عدد من الغربان السود التي تخترق مسار الرؤية لدى المشاهد .

ينطلق (فان كوخ) من رؤية داخلية لاشياء دعته لخلق مدى تشكيلي جديد يختلف عن المنظور التقليدي , فالوحة هذه تمتاز بانشاء مفتوح و استطالة مبالغ فيها يصعب على الناظر الاحاطة بها من دون تغير وجهة نظره من منطقة الى اخرى لتشتت نقطة النظر الرئيسية فيها .

كما تفلت من تقليدية المنظور حقول القمح التي تشكل مثلثا مقلوبا , وفي تعارض اخر تتمثل في استطالة السماء التي تجتاز اللوحة كلها فيما تعد ابعد مكان فيها .

ان تحول في الرؤية البصرية , يدلل على تفعيل المنحى الذاتي الذي لايخضع لاي نوع من القهر المعرفي و الخبرات الموضوعية المادية او الاكادمية الفنية بأستثناء حدسه الحر للصورة و التي تعد الطبيعة مجرد مبررا لها الامر الذي اعطى لغة خصوصية اختلفت في معطياتها الادراكية عن الاقتصار على رصد اللحظة العابرة او تلقي الحس المادي المحض او الطريقة العقلانية البنائية . ان سطوة احساسه و حمى عاطفته جعلته يطوع الظواهر الحسية و يعمق من تعبيريته تجاه الحياة . وهذا ماتجلى بأحتدامية الاجواء من خلال التضاد اللوني وحدة الاداء .

ان الانفعال هو السمة الغالبة في اعمال (فان كوخ) و هو الطاقة التي تعد المحرك الاول الذي يحدد مسار الادراك الصوري بأعتباره امتدادا داخليا وثيق الصلة بحالته النفسية , و بما يجعل من الرسم مصدرا لحلول مشاكله الذاتية . و الانفعال لدى فان كوخ ليس كأي تأثر وجداني سطحي . بل هو ضرب من الانقلاب النفسي – كما يراه برجسون – الذي يدعو الفنان ليقدم عمله بصيغة انفعال جديد و اصيل , و هذا ما يجعل (كوخ) يشعر بالسكينة و الامن بعد الرسم بأعتباره تطهيرا حقيقيا للنفس و الروح و بحكم الصلة الوثيقة بين الانفعال و الوجدان و الحدس , كون الحدس لا ينبثق الا من صميم الوجدان – برأي كروتشة – تتجلى الية الحدس المنكشفة عبر العلاقات الشكلية و اللونية و التقنية ..

فالالوان لدى (فان كوخ) لم تتمثل لسيادة التلقي الحسي او كوسيط فيزياوي يعبر عنه بأحساس لحظي , بل هي تعبير وجداني قد مرر بالذات فاضحت الوان حدسية اصطلاحية غير مقيدة بالعالم المرئي . يتوخى من خلالها التعبير عن نفسه بقوة . و بتحريك اللون في ضربات الفرشات البارزة تبين طريقة في الاداء التي اتسمت بالسرعة و التلقائية وصعدت من تعبيرية الاداء و التصريح بالحالات النفسية مع المبالغة بالتحريف و التحوير في العلاقات البصرية – كما مبين في اشكال القمح و الشمس و السماء – و هو ما يؤشر تقدم الانفعال على الاحساس بالعلاقات الموضوعية للاشياء .

يتوضح من حيوية الاداء . في الحدس يتكشف من خزين انفعالي استدعى آلية تجمع الشعوري بالاشعوري حجمت دور العقل و اتسمت بالتلقائية و الضربات المنفعلة للالوان و الخطوط التي تشيع في الصورة قوة روحانية صوفية طغت على المادة و اضعفت عقلانية التشكيل . و مما زاد من ثراء الحدس و سعته , اشاعة الرمز الذي صعد من قيمة التعبير . كالترميز للموت بالغربان , و الامل المتجسد بالشمس , و اللانهائي المتمثل بسعة السماء وامتدادها و التي تتبدد في مداها الانا .

ان الحدس يجد مداه في تحرير الطاقة الانفعالية و صبها في بنية التشكيل مما يتيح للشكل و اللون و الخط و المادة .. بوصفها معبرة عن ازاحة الحاجزبينها وبين حسية المكان . فيحال الادراك الحسي الخارجي الى حدس جمالي باطني يمكنه النفاذ الى النفسي و الروحي . لذلك فأن هذه اللوحة نموذجا لما هو حدسي , اذ تستبطن حدسا داخليا هو مزيج من الحس و الوجدان و المخيلة و تعمل في مستوى من الوعي يجمع بين الاداء الاني اللاواعي الذي يعد مسؤولاً عن تسريب الانفعال بشكل مباشر و بين الوعي الذي يمسك بالتعبير و يشيع الرمز كحصيلة معرفية و جمالية لذلك الانفعال .

عينة : (٤)

اسم العمل : جبل سانت فكتور (Mount Sainte – Victore)
اسم الفنان : بول سيزان
المادة و الخامة : زيت على كا نفاس
القياس : ٥/٨ ٢٥ × ٧/٨ ٣١ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٠٤-١٩٠٦
العائيدية : السيد و السيدة لويس, س , مادريا , كلادواين , بنسلفانيا
(١٣٨ ص ٤١٢)

تصور هذه اللوحة جبل سانت فكتور في مواجهة مجموعة من الاشجار و البيوت على ارض متعرجة , كأنها رسمت من فوق تل . ان الاشياء مموهة المعالم ذات مسحة ايهامية نتيجة عدم التقيد بطبيعة المشهد .

تعد هذه اللوحة ثمرة ناضجة لتجارب (سيزان) التي يحقق خلالها رؤيته التصويرية المنطلقة من رؤية حدسية اسفرت الى نمط من العلاقات التشكيلية المتحققة بعيدا عن صلاتها المادية المرئية او الرؤية النمطية التقليدية في التصوير . لذا عد رائدا لتحولات جوهرية على مستوى ادراك الصورة و خلق علاقات بنائية من خلال تفعيل الرؤيوي الذاتي لجعل الاشكال تنتظم في بنية شكلية مثالية , تذكر بجماليات (افلاطون) للاحاطة بالمثل .

تزاوج الرؤية الحدسية لدى (سيزان) بين عقلية كلية و مخيلة حرة . فتمرر الاشكال الحسية المرئية لتحيلها الى انساق مجردة تبعا لشمولية الرؤية الحدسية و محصلتها الجمالية. لذا جاءت صوره محاولة جريئة في اختراق الظواهر لبلوغ حقائق تتصل بالمطلق. او استلهام المرئي للتعبير عن جوهر اللامرئي . لذا جاءت آلية تطبيق الحدس عبر البحث عن المعاني كلية للاشكال فأعتمد منظور عين الطائر و المستويات المتراكبة لايجاد نوع من الاشكال العقلية المتخيلة ففي هذه اللوحة . وبغية رصد مشاهد تتوسم المثالية الحدسية , احيل العمل الى كتل من الانساق التجريدية يغلب فيها الذاتي على الموضوعي ليطفح ماهو حدسي فوق واقعية و موضوعية جبل سانت فكتور , عبر التلاعب بالمنظور و الفضاء و الحجوم و الالوان و العلاقات الشكلية البنائية توضع طبقات متعاقبة و متوازية من الفضاء ذات درجات لونية تتسم بالخفة و الشفافية ليخفف من صلادة الاشياء و ماديتها مانحا ايها مثالية فضاء هذا العمل و بألوان قد تجانست و تباينت بتناغم كانت لها السيادة في رسم الملامح العمق , فالاشكال هنا لاتتضاءل حجما تجاه نقطة تلاشيها بل تتكرر خلال الصورة و بذلك تحال الاشكال الواجهة للجبل الى ايهامات مجردة . اما الجبل نفسه فيبقى شاخصا واضح المعالم لا يتأثر بالعمق و يقطع كل خطوط الممرات في السهل الممتد .

يمتثل حدس (سيزان) الى مخيلة خصبة فضلا للعقلية التصويرية و هذا ما مكن حدسه في التحكم في البناء الداخلي للاشكال فيحتل الشيء او الشكل موقعه طبقا لضرورة التكوين التي تمت بأختيار داخلي حر . و هذا ما دعاه لرؤية الاشياء من مستويات نظر مختلفة و سعيه لاستمالة مقدمة اللوحة لرؤية تفاصيل الاشياء , و بهذا يصبح للوحة نظام بنائي خاص تتفاعل فيه الاشكال و السطوح و الالوان بمعزل عن شكل تفاعلها في الطبيعة . ففي مقدمة اللوحة يستخدم تناسقا لونيا و بأسلوب اداء يعتمد ضربات الفرشاة الواضحة تكون مساحات لونية ذات طابع هندسي بما يظفي على السطح غنى و ديناميكية و بعث الحركة و التغاير عبر تناغم الانطباعات البصرية و الانفعالية للمشهد .

سعى سيزان لاضعاف القيمة المكانية التقليدية للاشكال و محاولة بثها في فضاءات الزمان غير المعلن فتأتي تغيرات هذه الاشكال تبعا و حدسه الذي يستفز المكان (الادراك الحسي) لخلق صور حدسية على نحو مستقل عن الطبيعة . فتحول اشكاله الى شظايا من سطوح والوان متناغمة غنائية قد افضت شيئا فشيئا الى مفهوم الزمن الحدسي ذي البعدين او الابعاد الاربعة الذي قلب موازين الرسم الاوربي و عد منطلقا بنائيا و مفاهيمها للتكعبيين فيما بعد .
فحدوس (سيزان) بأستفادتها من طروحات العقل و منطلقاته الحسية قد اكسبت اشكاله سمات كلية و جدت تطبيقاتها عبر اقتراحة معمارية جديدة للمرئيات تعد مرتكزا لمثالية قادرةعلى احالة خطابها العلمي الانطباعي للبحث عن قيم تجريدية ما ورائية خلخلت الرؤية الى الطبيعة و

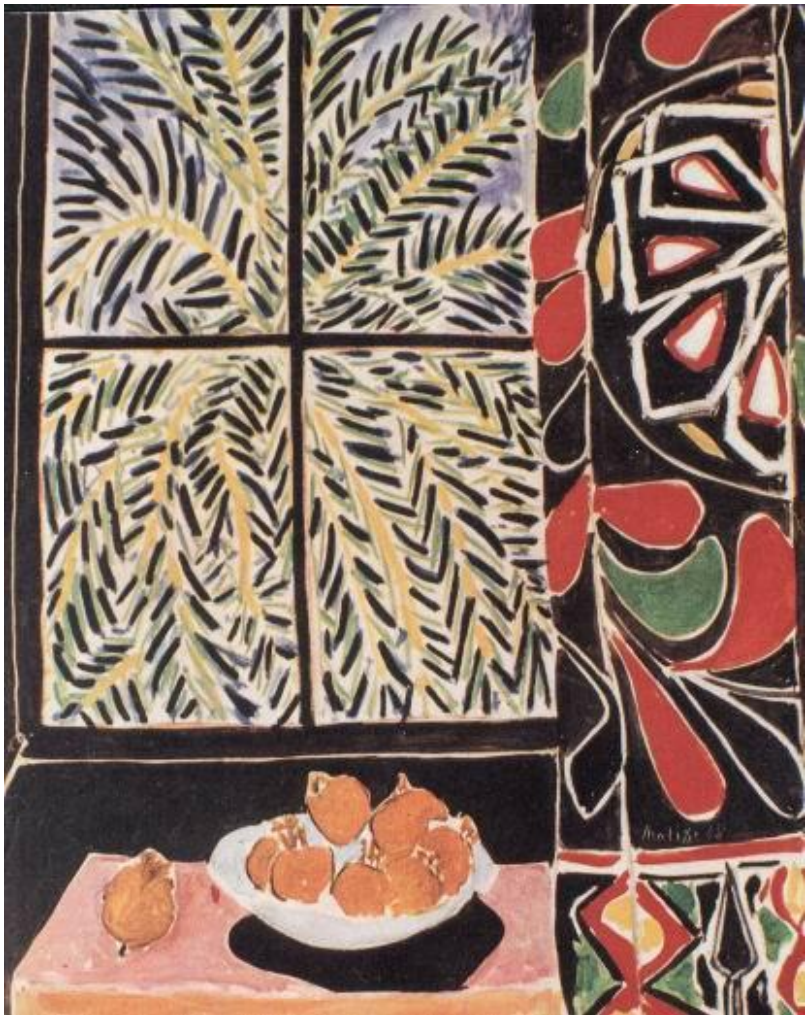
جعلتها محض مثير خارجي تقدم انساق بنائية مضادة لانساق بنائية مستبصرة و تشيد معرفة بصرية تحجم من اثر الظاهرة المادية و تنفذ الى باطنها تبعا للبحث في ما هو كلي و جوهري .

وعليه, فأن الخطاب البصري لدى (سيزان) انما يقوم على حدس ذهني متخيل استبصر من خلاله علاقاته الشكلية والبنائية, بما يعد مشروعاً لمطلقية الاشكال وكفايتها دون اعتماد مرجعيتها الحسية. والتسامي بوجدانية الحدس فوق كل انفعال طارئ, تأكيدا للمثال العقلي للاشكال. وهذا ما جعل من اعمال (سيزان) منطلقاً للخطاب البصري التكعيبي.

عينة : (٥)

اسم العمل : الحجاب المصري (The Egeption Curtain)
اسم الفنان : هنري ماتيس
المادة و الخامة : زيت على كا نقاس
القياس: ١٢١ × ٨٩ سم
تاريخ الانتاج : ١٩٤٨
العائيدية : مجموعة فيلبس , واشنطن

(١٤٠ ص ٣٩)



تصور هذه اللوحة , حياة جامدة لاناء من الفاكهة موضوع على منضدة امام نافذة ذات اربعة مستطيلات تطل خلفها تفرعات شجرة . و على جانب الصورة تتدلى ستارة من القماش نفذت عليها زخارف نباتية وهندسية .

يشيد (ماتيس) عالمة التصويري مرتكزا على رؤية حدسية تعيد صياغة الواقع بالاستغناء عن الخبرات و المعالجات التصويرية التي تتكأ على الحدوس الحسية المباشرة , والامتثال لحدوس اشد قوة تتوسم تراكمات الذات الذهنية و التخيلية التي تحيل الزامات الزمان والمكان والصياغات الجمالية المحاكاتية الى فضاءات و تكوينات حرة تتيح له امتدادات غير محددة للتلاعب بالاشكال تحقيقا لما هو جوهري و خفي ذات دلالات مطلقة .

واذا كان (ماتيس) قد اعتمد ثنائيات بين المتخيل و المرئي او الذاتي و الموضوعي .. فهو بالقدر الذي يكيف هذه الثنائيات للتوافق و التعبير عن الجوهر في ادراك علاقات الاشياء وبما يبدد الاحساس بشيئة الموجودات و علاقاتها الفيزيقية فهو يصعد من سطوة المتخيل الذاتي على الحسي الموضوعي و احالة السطح التصويري لقوى الحدس الداخلي لتقديم نموذج بصري مثالي تتوالدفيه موجودات محققة بأرادة حرة تعيق القراءة الواقعية للصورة و تحفر لقراءتها حدسيا .

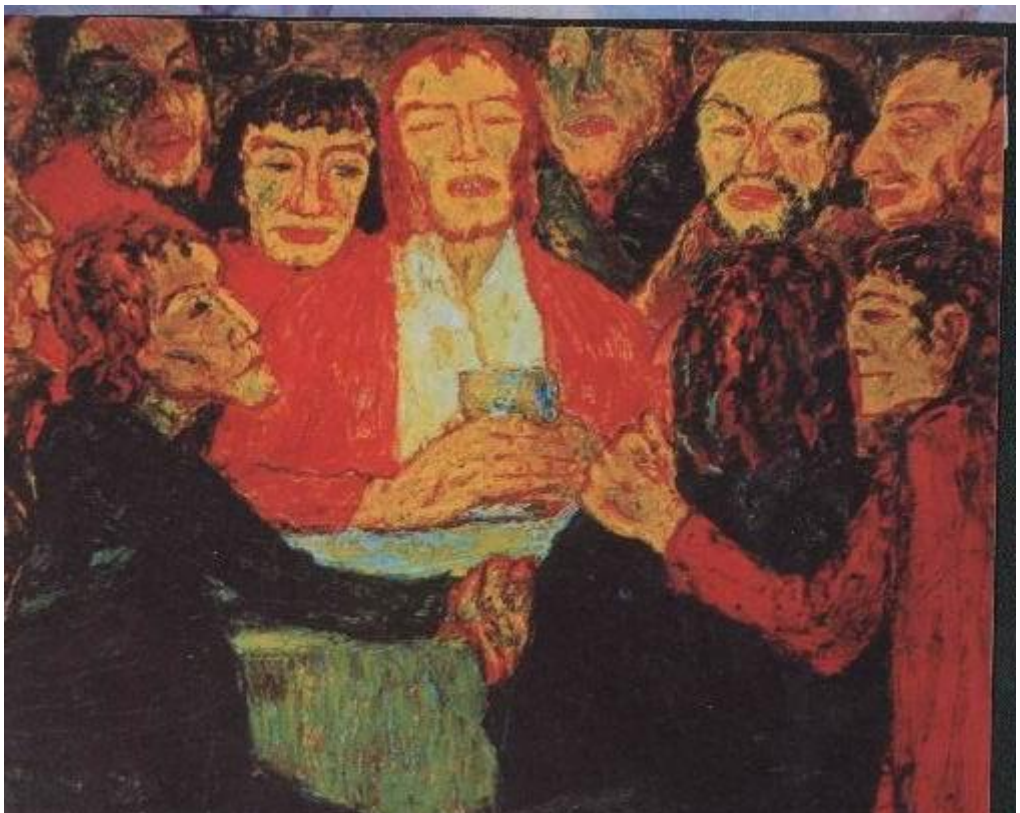
لقد حشدت هذه اللوحة عناصرها لتتحرك بفعل قوى التخيل و اللعب الحر دونما غائبة العملية الفنية وفي خلال استبطان انطلوجيا الاشياء و تقصي حقائقها الداخلية , حيث لم تعد الاشياء تستند الى منطق تصويري ما .. سوى منطقها الجمالي الحداثي متوسما دهشة الخيالي و حدسية الاني عبر شكلانية العمل و دلالاته و ليفصح عن بنية عميقة تخفي ارتجالات ذاتية تعدم تمظهرات الخارج فتتجلى شروط ماهو حداثي بمقدار مؤازرة هذه الشروط للعالم الحدسي, و هذا مايخرج اللوحة من مألوفيتها, وهو مقصد (ماتيس) الحقيقي , فرغم وجود نقطة ارتكاز لحياة جامدة, الا ان هذا العمل (يمثل الذروة في توطيد الصلاة بين الابعاد الخارجية والباطنية للمشهد الفني .. حتى ينأى بجمال الرؤية من وسطه الموضوعي الى افاقه الخالصة) (١٤٠ ص ٣٩) ويتأكد من تقصي الصورة و عنوانها السعي لتمويه العلاقات الزمكانية .. فاللوحة ذات ثلاثه مقاطع – اناء الفاكهة و النافذة و الستارة – وحدت كأقتراح تجريدي لانتفاء مضمونها الخارجي , فوعاء الفاكهة يشكل الجزء اليسير من اللوحة الذي يوحي بوجود موضوع خارجي , فيما يحتل الجزء الاكبر الذي يمثل مركز السيادة في الرؤية, اشكال تجريدية خالصة تتوسم التسطيح و المرونة و الطلاقة و العفوية . فالخطوط تتحرك بقوة حدسية اذ لا تستجيب الى المنطق بل لعفوية بالغة في التشكل فتعد ذات شأن في تنظيم المرتكزات البنائية للتكوين . بذات القوة , تلعب الالوان في تضاداتها و تناغماتها دورا حيويا في التصعيد من تعبيرية و رمزية الصورة و قد عولجت ببساطة بالغة و اضفى التلصيق فسحة اكبر لخلق تعارضات لونية تشد من قوة الانشاء و تطفي على السطوح نضارة من خلال الضوء الدافق الذي يخرجها عن مألوفيتها . على الرغم مما تبديه الصورة من عاطفة تصعد من قيمة التعبير , تلتقي بوشائج مع الروح الشرقية وتتناص مع الاشكال الزخرفية الاسلامية بتأمليتها الحدسية التي تحمل في بنيتها حفر لارتقائية الاشكال اللامحدود الذي لا تستنفذ صوره .

ان سطوة الحدس قادت الفنان لممارسة حريته وتجاهل البناءات التصويرية التي تنزع لتوثيق الجمال الواقعي مازجا تفجره الوجداني وغنائيته الناصحة بمراقبة عقلية قادته لبنية التصميم من

دون ان يحقق الجمال العقلي الافق الضيقة للحدود المادية للحسي وهو ما يدعم تجريديته و يحفز الاشكال لاختراقية زمكانيتها وتأسيس قيم تصورية ذات حساسية استاطيقية عالية و هذا ما لايدع حدودا فاصلة بين العقلي و المتخيل التي تضطلع به بنية حدوسه .

عينة رقم (٦)

اسم العمل : العشاء الاخير (The last Supper)
اسم الفنان : اميل نولده
المادة و الخامة : زيت على كانقاس
القياس: ٧/٨ ٣٣ × ١/٨ ٤٢ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٠٩
العائيدية : المتحف الوطني - كوبنهاكن
(١٣٨ ص ١٨٤)



تصور هذه اللوحة , لحظة العشاء الاخير للسيد المسيح (ع) الذي يظهر في وسط اللوحة و هو يحمل كأسا و يرتدي رداءا ابيض و عباءة حمراء و امامه طاولة , ويحتف حوله اتباعه من الحواريون الذين يبدون بأشكال و تعبيرات و حركات مختلفة و قد شغلو فضاء اللوحة كله .

يمثل (نولده) الاتجاه التعبيري في اشد عنفوانه , فينطلق بقوة لتحقيق اقصى مدى من التعبير عن الحقيقة الداخلية مستفيدا بذلك من تعبيرية فان كوخ ووحشية ماتيس , و بتفرد اسلوبي و معالجة ادائية تمت بفرشاة قاسية و منفعلة للون و الشكل معمقا تأثيره العاطفي الذي ينم عن روح شفافة و حس شاعري عبر عن امتعاضه من مظاهر المادية الآخذه بخناق العصر بجمالية خرقاء متوسما بدائية الاداء و التكوين .

يستمد (نولده) صوره من حدس داخلي تتبدد ازاءه حدوسه الحسية او تموضعات الواقع, فلم تعد الطبيعة موضوعا لاهتمامات الذات , فالادراك الحسي لديه لايرينا جوهر الاشياء و مكانها بل يرينا الجانب العملي الذي يمكن ان نمرر خلاله طاقاتنا و رؤيانا الداخلية. وفي اعمال (نولده) ومنها هذا العمل و كما يبدو , فأن موضوعه يحمل هدفا ساميا هو اشد التحام بالحياة من كونه انعكاسا لواقع و معطي خارجي , فالعمل يستمد عناصر تكوينه من واقع لا مرئي مبعثه طاقة الفنان الحدسية التي تكسبها حضورا واقعيا جديدا . فاللون يحيا بمحض قوة انفعالية تفعل و تحرك عناصر التكوين , اذكاءً للطاقة التخيلية التي تكسب اللون و الشكل طاقتهما التعبيرية , ويمكن القول ان اللون هنا حسي مفعم بالخيال و الانفعال بقدر اعتبار المعرفة الحسية وسيطا يحقق للصورة التي تعد موضوع حدس الفنان . و الصورة تتشكل من حصيلة امتزاج صميم للاشكال مع الذات و تطلعها الجمالي بما يعينها للارتقاء بالخطاب البصري الى مستوى التحفيز الرمزي , فالاشكال هنا موجودة بقوة و مؤسسة جماليا و معرفيا و بتمريرها بالاسلوب و الضرورات التقنينة ما يرتقي بالمشهد التصويري لينشد الفكرة المطلقة وهذه مهمة حدسية محضة . فالتحويرات المختزلة للاشكال و هيمنة الخطوط و نزعتها الحادة و استخدام فصائل من الالوان غير الممزوجة لتأكيد نوع من البدائية .. تعد مؤشرات لكيفية اسلوبية افترضت تبعا لحدس الفنان الذي اتاح له ترحيل الفكرة والرمز وطاقته النفسية الكامنة .

ومما لا يخفى ان موضوع الصورة تحركه عاطفية دينية , لذا كان لابد من استحضار مضمون مغيب استدركته مخيلة الفنان و حدسه مما جعله يقترح رؤية جديدة للاشكال . كشكل السيد المسيح (ع) و حواريه التي تقترب من القرويين الالمان وبطريقة بدائية وبسمات نظرية دون امعان في معالجة الاشكال و اصبح التكوين المغلق و الشكل العام للسطح التصويري هدفا اسمى ينطوي على غائية تتصل بالمؤله وبمهام منقية ومطهرة بعيدا عن الدنيوي المدنس . فمن خلال تعبيرية اللون وطرق معالجته , اسس بنائية تصويرية بارزة ذات طابع مثالي . ومن خلال احالة الطاقة الانفعالية للموضوع الى لون متوقد و ملمس خشن يقطع الاشكال بتضاداته , اوصله الى خلخلة التشكيل المألوف وخلق تناغم داخلي خاص للبنى التشكلية , بما القى على اللون فضلا

لقيمته التعبيرية قدرته على بث ايقاع روحي خفي تردد في ثنايا المشهد , وهذه خصيصة حدسية تقود تحولات الاشكال من النسبي المحدود الى المطلق الشمولي .

ان الصورة لدى (نولده) انما تستمد كينونتها من حدس ذهني يقود الى مضامين فكرية ذات ابعاد روحية ودينية ممتزجة بحدس وجداني يتفاعل مع ذلك المضمون ويفتح منافذ بمعونة المخيلة للتعبير و الترميز و محاولة اسقاط مكنونة الانفعالي الذاتي. وهذا المضمون الحدسي لم ينفصل عن الية تطبيق حدسية ذات سمات وجدانية تخيلية حسية عبر عن مضمون دون معونة عقلية. من خلال المعالجة السريعة والمنفعلة للاشكال دون الاستعانة بأي كوابح عقلية يمكنها ان تعيق المدى المرجو للتعبير, وهو ما يوصل الفنان لتجاوز الاداء الواعي ويحفز الاشكال لاكتساب قيمة تجريدية تبدد حسيتها وارتباطاتها الموضوعية. لذا فأن تموضع الحدس يكمن في ذات الفنان اكثر من تموضعه في موضوع الواقعي. بما تعد الحسية الكامنة في الحدس لدى (نولده) منفذا صوريا لتأكيد الذات وشموليتها وتوسم مطلقية الاشكال وانفتاحها.

عينة رقم (٧)

اسم العمل : تكوين رقم (٢) (Composition No.٢)
الفنان : فاسيلي كاندنسكي
المادة و الخامة : زيت على كانفاس
القياس: ٣/٨ ٣٨× ٣/٤ ٥١ انج
تاريخ الانتاج : ١٩١٠
العائيدية : متحف سولومون ر . كوكنهايم , نيويورك
(١٣٨ ص١٨٦)

يلمح (كاندسكي) بتصويره هذه اللوحة لقرية تضم عددا من الفرسان في حالة عدو, وينتشر في ارجاء اللوحة عدد من الاشخاص في اوضاع حركية مختلفة فضلا عن جبال واشجار وبيوت صغيرة تعطي ملامح القرية و الوصف العام للوحة يبين تشابك الاشكال والخطوط والالوان في علاقات شكلية مجردة .

يعد (كاندسكي) منظرا و داعيا للاتجاهات التعبيرية و التجريدية في الرسم الحديث فكانت منطلقاته حدسية محضة عبر عنها بأشكال اراد ان يجعل منها مجرد صدى للواقع اكثر مما يهدف الى تمثيل الواقع الفعلي من خلال تأمل ميتافيزيقي استمد تأثيره من اصحاب الاتجاه الرمزي و ارائهم ذات المنحى الميتافيزيقي فكان مدعاة و منطلقا لصياغة قانون تصويري جديد يكشف عن الخالص في الاشكال و يحتوي فكرة المطلق الكوني بتكشف حدسي محض .

وبذلك فمنطلقه تأكيد الشكلية في الرسم , فهو لاينشد بذلك أي نوع من التماثلية بل اراد جعل اللوحة محض علاقات لونية و شكلية تعبر عن طبيعة لا مادية ولا تمتثل لارادة العالم المادي لما يدعو لتحرر الرؤية من متعلقات الواقع واخضاع الاشكال للمحايدة و التأويل بالقدر الذي يمسح لها امتلاك صفة الديمومة و تحفيزها للتأثير الجمالي و العاطفي لدى الفنان و المشاهد .

لقد افضى اسلوب (كاندنسكي) الى الاجهاض التام لكل الاساليب و الرؤى التقليدية التي سبقته , فأصبح للعمل الفني حياته المستقلة و القادرة على خلق جوها الروحي . فأتخذ اجراءاته لاستثمار سطح اللوحة كفضاء مرن يسمح بحركة الرؤية الى مستويات مختلفة من الصوره بعيدا عن تحكم قانون المنظور الخطي او اللوني ., فسعى الى ضغط خط الافق واطلاق اشكاله في فضاء صوري يستمد نظامه من الية حدسية شمولية .

من هنا بدأ الخط و اللون فاعليتهما و استقلالهما في اطلاق طاقتهما الكامنةفي الحركة و التعبير , فالخطوط تفترق او تتقاطع و بحركتها تطلق ايقاعاتها المتفاعلة مع السطح , و تتأزر الالوان لمضاعفة تلك الطاقة بتفعيل الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة بما يقصي أي نوع من المحاكاتية فمكن الخطوط و الالوان للقيام بمهام اخرى يدعها تحمل مضامين رمزية و تعبيرية . ان تصويره للقرية لم يتأت من منظار الحس المنبعث من المكان بل بمنظار حدسي بحت فظهرت الاشكال حلمية متخيلة او عبر استنطاق وجداني لهذه الاشكال و فعاليتها في احداث تحولات جوهرية على السطح فأحيلت تضاريس الارض الى منحنيات ذات ظلال مرقشة بالاخضر و الاصفر و الازرق مع التلميح للاشجار المتناثرة و الاشخاص بمزيد من الخطوط و المساحات اللونية المتشظية .

ان ضغط الفعل الحدسي قد اسفر عن هذا القدر من حرية الاشكال عن واقعها المرئي وتفعيل تحولاتها لخرق حدود كينونتها و خلق استجابة تلقي متفردة تعوم الحدث ليستخرج منه جوهره الشكلي . و انفتاح العلاقات المكانية الى مدى مغاير خارج نطاق بنيتها الموضوعية و مستبدلا الطبيعة بأفق تكويني متخيل .

اراد (كاندنسكي)من الوانه وخطوطه و اشكاله التجريدية التوغل للتعبير عن الضرورة الداخلية والقوى الروحية وهذا لا يتحقق الا بفعل نفاذية الحدس الذي يقود حركة و تموضعات

الخط واللون في الاتجاه المؤثر والفعال ويدعها تمتلك خصائص روحانية وتعبيرية يشكل حياة الصورة بعد ان تجردت من علاقاتها المرئية المادية مما يعطي فسحة للروح للكشف عن مدياتها خلال الصورة. فالتعبير يعد مرتكزا جماليا وفنيا وكدليل على ردود الافعال الوجدانية المباشرة لاستنباطات الذات و تأملها الباطني .

ان قوة و الية الحدس تتحرر عبر الاداء التلقائي المباشر في خلق بنى تصويرية مستقلة بذاتها دون الخضوع لاي سلطة او قيود عقلية . لتكشف بحدس خارق عن المزاوجة بين بساطة و اختزال و تلقائية الاشكال و بين قدرتها في التعبير عن المطلق , و عليه فأن هذه الصورة تخضع لالية حدسية حركية دعت لخلق اشكال خالصة , وان تضمنت ميلا للتشخيص فأنها تنضمر تحت وقع الضربات الحرة و التشكيل اللاواعي المتخيل الذي يتجاوز المادي الى ماهو روحي او تخطي النسبي للوصول الى الكلي المطلق .

عينة (٨)

اسم العمل : خيول زرق (BLUE HORSES)
اسم الفنان : فرانز مارك
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٣/٤ ٤٠ ×٧/٨ ٧٠ انج
تاريخ الانتاج : ١٩١١
العائدية : مركز ولكر للفنون , مينو بولس
(١٣٨ ص ١٨٧)

تظهر هذه اللوحة ثلاث خيول زرقاء في حركات و ايماءات مختلفة تحتل مساحة واسعة من اللوحة, يحيط بها فضاء يوحي بغابة متخيلة عولجت بلمسات لونية حمراء وخضراء وصفراء. تقطع الفضاء ساقان عاريان لشجرتين توازن الصورة من الاطراف. يغلب على الصورة المنحى التعبيري للاشكال الالوان قائم على المزاوجة بين الشكل الطبيعي والمتخيل . ومن نظرة عامة للوحة تبدو كأنها ذات منحى تجريدي خالص .

ان الجذر الذي يغذي منهج (مارك) التصويري , يكمن في المتخيل الحدسي لترحيل و توظيف الموضوع للتجاوب مع الحالة التعبيرية وضمن سياق التحاور بين حدس الذات و حس الموضوع, لكن استلهام الاشكال الطبيعة يعد مبررا متضائلا امام استبصار الذات و دفع الشكل لاحتواء العاطفة و الانفعال و التعبير و الرمز .

لقد شعر (مارك) بنوع من العدمية ازاء ضغط النزعة المادية التي غشيت الحياة الحديثة و حاول جاهدا البحث عن منفذ لمعضلاته الوجودية والحالات النفسية والاجتماعية التي اصابت الانسان المعاصر, فأحس بالحاجة لتقصي الحقيقة الروحية خلف المظاهر في محاولة ايجاد علاقة متجانسة وجمالية بين العالم و الانسان و الميل لقراءة العالم الداخلي قائم على تفسير ذاتي للعالم المرئي واخضاع الطبيعة طبقا للاستجابات الذاتية ابتغاءا لما هو كوني او شمولي مما عزز الاهتمام بالرؤية الفنية الاختراقية للظواهر واضعف الاهتمام بالتشبيه و التمثيل الواقعي .

ضمن هذا التوجه العام سعى(فرانز مارك) بأستنفار الطاقة التعبيرية و الرمزية المودعة في اللون و الشكل و اسقاط الحالة الذاتية الانفعالية عليها و تغيير مسار الرؤية لتبدأ من الداخل اللامرئي الى الخارج المرئي . و هذا ما عزز انطلاقته الحدسية التي تضمنت رؤياه وبواعثة النفسية و الروحية فأكتسبت الاشكال و الالوان و الصورة في النتيجة دلالات رامزة لتلك البواعث فاللون لديةفعال بقوته التعبيرية و دلالاته الرمزية , وكثيرا ما استخدمه للتعبير عن الصراع الازلي بين قوى الخير و الشر , فالازرق في مفهومه رمزا للامل و المستقبل فيما يتضاد الاحمر و الالوان الحارة الاخرى ليمثل قوى مغايرة . كما وجد في دنيا الحيوان اكثر جمالا و صدقا و نقاءا من البشر و اكثر تلاؤما مع الحالة المتناغمة للوجود في العالم البدائي الذي تشيع فيه البراءة و كمجال لتحقيق مطلبه الى الروحانية.

هذه الطروحات تتوافق و المنحى الحدسي في هذه اللوحة . اذ حاول (مارك) ان يعتمد جدلية الضد مع الجمال الطبيعي و ان يوغل الى ذاته محاولاً عبر رموزه و حيواناته تحقيق وحدة كونية مع القوى الطبيعية مولدا نوعا من الانسجام ضمن وحدة الوجود بوصف الموجودات مظهر من مظاهر الحياة الالهية . لذا يعد التعبير في خطابة البصري شموليا عبر المنهج الحدسي التي نفذ لما ورائية الشكل او اللون و تشكيل المضمون الجمالي في صورة تستبطن نموذجها المتخيل او مثالها المطلق .

تبعا لذلك , صاغ (مارك) صوره على نحو خاص و فريد , فلم يستمد قانونه التصويري تبعا للتشكيل الواقعي التقليدي, فعمل على سحب الاشكال الى مقدمة اللوحة مما خاخل الافق. كما خرق المنظور اللوني بجعل الفضاء حارا فيما لونت الخيول بلون بارد. ونلمس مداً تعبيريا تجلى بالحركة الرشيقة للخيول الزرقاء وايماءاتها من خلال أستدارتها حول نفسها بما يشعرنا بحميميه

تجاه هذه الكائنات وهي تمرح في و سط عجائبي من الفضاء والاشكال المكونة للارض و حركة سيقان الاشجار وبقدر كبير من التبسيط بفرش اللون على مساحات واسعة وشفافية عالية .

كما ان تكوين الاشكال بخطوط منحنية يتقارب و الحركة الكونية للارض و السماء و الكائنات الذي ينسجم و التطلع لوحدة الوجود . فالخط المنحني بسبب تواصليته وديناميكيته قادر على تمثيل الجليل دون الجميل . كما يرى (برجسون) .

ويمكن القول , ان الصورة تحيا بفعل عين اختراقية لعالم متخيل مصنوع بأرادة حدسية اكثر مما هو مصنوع بأرادة الواقع . على الرغم من ان مرجعية الحدس لدى (مارك) مستمدة من الواقع المرئي , الا ان الفاعلية الحقيقية لحدسه يكمن في الطاقة الوجدانية التي اكست الاشكال و الخطوط و الالوان قوة تعبيرية و غايات مثالية . كما يتسم الحدس هنا بتركيز تخيلي قد بدد القوى العقلانية التي يمكن ان تقتص من حرية التعبير و انسيابية الاشكال.

عينة (٩)

اسم العمل : عيد ميلاد (Birth day)
اسم الفنان : مارك شاكال
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :٧/٨ ٣١ × ٣/٨ ٣٩ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٢٣
العائدية : متحف كوكنهايم , نيويورك
(١٣٨ ص٢٨٠)

يصور هذا العمل مشهدا رومانسيا لعيد ميلاد لرجل و امرأة يحتلان مركز السيادة في اللوحة وهما يشرعان في التحليق داخل الغرفة بأتجاه النافذة و هما في حالة من التعانق الحميم, فرأس الرجل يلتف ملتويا حول رأس المرأة حتى يكاد ينفصل عن جسده وهو يهم في تقبيلها. والمرأة تحمل بيدها باقة من الزهور . وفي المكان بعض الاثاث والانسجة المطرزة وساعة وطاولة فوقها فاكهة الرقي مقطوعة الى نصفين .

يعمد (شاجال) الى استلهام صور الحلم و تعزيزها بمخيلة حرة تفعل الحدس و تستثيره لخلق صورته الفنية المختزلة , وهذا ما يجعل تشكيل الصورة لا ينتسب في علاقاته الى التشكيل الواقعي للطبيعة من ناحية مظهرها الخارجي و دون الخضوع لاي نوع من التنظيم العقلاني او المنطقي .

ان (شاجال)لايرى في التصوير وسيلة لتفسير العالم الخارجي و انما وسيلة للتعبير عن كوامن النفس , فيعطي اولوية للعالم الداخلي على العالم الواقعي فتراه يقترب من روح الرمانسية بترجيح سجايا العاطفة و البداهة على العقل و الانسجام و النظام , وان يصور بقلبه مباشرة بما يسمح بتدفق الرؤى و تجاوز اليومي المألوف , فأيتكاره بقوم اساسا على العلاقات بين الكائنات البشرية و الحيوانية و الاشياء , هذه العلاقات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية , حيث تنشأ صلات جديدة بين المخلوقات و عوالم الطبيعة ذات صلات زمانية و مكانية خاصة بالصورة فينعدم ماهو ممكن وتدخل في مغامرات خارقة تقترب من السرد القصصي الاسطوري او عالم الحكايات الطفولية الشعبية .

ان وجود استعارات واقعية في اشكال " شاجال " لايعني تقديره لتلك الاشكال , بل اخضاعها كليا لحالته الروحية و التي عليه ترجمتها بكل تعقيداتها و خفائيتها و افتقارها للعقلانية , مطلقا العنان لخياله الحر من خلال ارباك و توحيد العناصر المستعارة من اشكاله المتخيلة بالطريقة التي تخضع الى زمن وفضاء مغاير . ومن تقصي الصورة هذه , يتضح غرابة الاشكال التي خضعت للتحوير و تغيير احجامها فيبث بها الحياة و الحركة و تفاعل عائديه بعضها لبعض داخل الصورة تبعا لضغط الحدس الذي احيا علائقية فريدة استدعت تغيب العلاقات الحسية في بناء المنظور ووضع الاشياء دون الاهتمام بطريقة النظر اليها من الخارج وفق زوايا متعددة فتبدو الاجسام و الاشكال مشوهة . بمنظار العلاقات الحسية . اما الالوان فقد عمد الى اختيارها و نشرها بحرية مطلقة مع اختلاف في معالجة المساحات كبسط لون واحد – كما في ارضية الغرفة – و تميزها في المعاجة اللونية للانسجة المزخرفة . و لتقويض بنيته المكانية في اللون عمد (شاجال) لتحقيق غنائية خاصة متأتيه من تناغم الالوان و التشديد على فاعليتها في اثارة الوجدان

بطريقة سرية , وهي في كل الاحوال ليس لها من نظير في الواقع بل تمتثل الى عالم من الخيالات اللاعقلانية . فالمسألة لدى (شاجال) ليست ابداع شكل جديد بل اكتشاف الغنى الكامن في الكائن البشري و تصوير تجليات العاطفة المشوبة بأقصى طاقة تعبيراتها .

لقد افضت صور (شاجال) الى استشراق المواضيع الخفية فينا عن طريق الركون لحقل الخيال كوسيلة للدخول الى المعرفة الحرة المطلقة التي ننتقل من خلالها الى كون من الصور و الذكريات يحملنا خارج حقل اليقظة والتعقل الذي يقيضها . لذا جاء خطابه البصري خاليا من أي محددات للرؤية الخيالية ليوظف الدعابة الذي عد واحد من منطلقات السريالية يقف ازاء التنظيم العقلي المألوف و العلاقة الواقعية مع الاشياء و احالة مسار الرؤية الى الداخل. بما يغير توقع المتلقي ووضعه في لجة من الاغتراب و الدهشة التي تهدد عاداتنا الرتيبة بخلق مفاجأت او تقاربات غيرمنتظرة و منح الفكر تحرره و انطلاقه وعلية , فالصورة تمتثل لحدس داخلي مشبع بقوى تخيلية ووجدانية اخرجها من مألوفيتها و صعد من قيمة التعبير و الرمز . كما تؤشر اشتغالية الحدس في منطقة لاواعية , لكن الية التطبيق تستشرى قوى عقلية تعين في تنظيم الصورة المتخيلة وارادة التشكل . وهذا مايؤكد تموضع الحدس على عتبة تتوسط الوعي و اللاوعي . فضلا عن حمل الحدس لقوى حسية متجانسة مع القوى الاخرى رسمت بجلاء ملامح الرؤية الحدسية لدى (شاجال) بكل شموليتها .

عينة (١٠)

اسم العمل : مشهد معركة من الاوبرا الكوميته – الملاح المسافر
(Battle scene from the comic opera the sea farer)
اسم الفنان : بول كلي
الخامة و المادة : مائية وزيت للتخطيط
القياس :١٥ × ١/٤ و ٢٠ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٢٣
العائدية : مجموعة فروت , درست هاس , موتس , النمسا
(١٣٨ ص٢٧٣)

تصور هذه اللوحة مشهدا دراميا يصف الملاح يقف وسط زورقه و هو يطعن برمحة واحدة من السمكات الكبيرة فيصيبها بفمها و يدميها فيما تقف سمكتان صاغرتان من جراء الهجمة . تشيع الاشكال الزخرفية معظم اجزاء الصورة و منها السمكات الثلاث و الزورق و الملاح بزيه و خوذته القديمة , فيما يعم الفضاء مربعات متكررة وملونة بدرجات متقاربة .

ينفرد الخطاب البصري لدى (كلي) من خصوصية معرفية جمالية و ادائية يمكن قرائتها قراءة رمزية و تعبيرية و تجريدية و سريالية , فمن تفرده الذاتي و حدسه الشمولي يمكن استقراء ملامح ذلك الخطاب . فهو يرى : (ان الفن ليس تمثيل للاشياء المرئية بل وسيلة للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل اليها بالحدس) (١٠٨ ص ١٢٦) , كما يرى ان اجراءات التشكيل تقع في منطقة تحت مستوى الشعور , وهذا ما يتفق مع الاهداف السريالية لكنه اختلف عنها في ان يعرض العمل الفني اليا بطريقة لاشعورية , لذا فهو يثمن التفاعل بين المخيلة و العقل و اعتبار الابداع عملية مخاض تتطلب تضافر عدة قوى كي يكون خلاقا ومبتكرا ومن اجل ان يكون الاداء شموليا ومتنوعا, فأهتمامه بعناصر التصميم الاساسية قادة لفعل ادائي مزدوج تمثل باستلهام التعبير العفوي لرسوم الاطفال الذي كشف عن بناءات في مستوى معرفي غريزي وبتقييض لسلطة العقل فرضته طبيعة الرؤية الحدسية ومانتج عنها من صور واشكال متخيلة وغير منطقية. وفي ذات الوقت نلمس تداخلا عقليا قصديا في صميم الحدس تمثلت بالوعي في ادارة التشكيل وتصميمية .

في هذه اللوحة نلمس هذا التمازج المتوحد بالحدس , فنكشف عن عالم مستقل فيه من تأمل الذات و الاستغراق باللاوعي ما أعطى للاشكال صفة تجريدية متصلة بالحبل السري الذي يربطها بجوهرية الاشكال اللامرئية , كما تعد استمرار لنهجه التجريبي الذي يوقظ لديه الحدس بخلق معالجات شكلية جديدة تحمل قانونها التشكيلي الداخلي الذي ينمو بعيدا عن صياغات الواقع المادي . فأضحت الصورة تتسم بتلك العلاقة الفريدة التي تجمع بين الوعي و اللاوعي , العقل و الحلم , عفوية الاشكال و احكام هندسيتها , .. وهذا ماعطى للحدس خصوصية تجانس تلك القوى و اسفر عن الية مختلفة , فهذه اللوحة , انشئت وفق بنائية هندسية قائمة على مساحات لونية متناغمة امكنها التعبير عن الوسط المائي و الفضاء بشفافية هادئة ازاحت تلك الصلابة بين الخطوط التي يمكن ان تسفر عن هندسيتها , وعلى الرغم من التباينات اللونية يمكن استشعار الفضاء المتخيل و بأجمل تعبير عن الغنائية الوثيقة الصلة بين الذات والحدس.. كما يرى

(كروتشه) الذي تفترض فك العلاقة بالزمان والمكان الموضوعي والغوص في غمار زمن روحي كما في تكرار الواحدات الهندسية وتماثلها الذي يذكر بالزخرفة الاسلامية التي تعمل بالعلاقات التجريدية البنائية طبقا لمنظور روحي ذو صفة شمولية موصلة باللامتناهي عبر تسقيط المتعلقات الحسية بالمادي والدنيوي. بالمقابل كرس (كلي) عنايته للحفاظ على النقاوة الوجدانية الخالصة لوسائله وذلك بتعميق السمات الطفولية لاشكاله التي تبدو في شخصية وزي الملاح واشكال الاسماك وحركتها وتفعيل دورها في التعبير والترميز وعلى الرغم من بساطة الاشكال فأنها تظهر فعلا وجدانياً في تعبيرات الاسماك وردود فعلها تجاه هجمة البحار الذي بدوره يبدو حائرا ومستسلما للنهاية المحتومة. مما يعمق الاثر الدرامي للمشهد .

لم يبدأ كلي من فكرة محددة وانما انطلق من تجربته وحدسه في خلق تكوينه الصوري الخالص والانغماس في واقع اللوحة ذاتها التي انجزت بحرية في معالجة العناصر الشكلية وخلق لغة من الاشارات المستنبطة بمنأى عن الحقيقة المرئية فوجد في الرؤية الحدسية على حد قوله: (محاولة للكشف عن الحقيقة المستترة خلف الاشياء المرئية, وبذا نعبر عن اعتقادنا بأن المرئي ليس الا حالة مفردة فقط بالنسبة الى الكون وان هناك حقائق عديدة كامنة) (١٩ ص ٨٣). وفي هذا السعي لتخطي النسبي لادراك المطلق الكوني والامساك به, و كما يقول ايضا: (انا اسعى الى نقطة قصية في اصول الخلق , فهناك احس بوصفة للانسان والحيوان والنبات والارض والنار والماء والهواء و كل القوى المحيطة.) (٢٢ ص٢٤٠) .

ان سلطة الحدس المنكشف قد قاد تطبيقات (كلي) لتضمينات جوهرية و حقائق عليا عبر عنها بمنطلقات عقلية تخيلية , الا ان تموضع الحدس يؤثر تغليب المظهر الالهامي التخيلي على خلاف ما كان يتوقعه من اثر للعقلانية التي تضاءلت ازاء التقنية شبه التلقائية وتوصيف الحالة البدائية في الرسم, وهذا ماقربه من السرياليين .

بهذا يستمد (كلي) تطبيقاته الصورية من حدس لا بديل عنه في تحقيق التجانس بين المتضادات المعرفية والادائية والجمع بين التجريد العضوي والتجريد الهندسي وتآلف الاجناس الشكلية بما يكشف عن جمالية خالصة تخترق منطقية العقل والواقع .

عينة (١١)

اسم العمل : تكريم بليريو (Homage to Bieriot)
اسم الفنان : روبرت ديلوني
الخامة و المادة : بنت على كانفاس
القياس :٣/٨ ٩٨×٣/٨ ٩٨ انج
تاريخ الانتاج : ١٩١٤
العائدية : المتحف الوطني , بازل
(١٤٢ ص ٢٨٩)

تمثل هذه اللوحة موضوعا يوميء لتكريم بليريو بعبوره اول مرة لبحر المانش , لكن ظاهر الصورة يكشف عن تكوينات هندسية في الغالب من دوائر و اقواس ملونة كما ينظر اليها من السماء و في باريس خاصة لمثول برج ايفل فيها .

يمثل (ديلوني) (الاورفية) كواحد من الاتجاهات التكعيبية التي امتازت بأطلاق اللون كعنصر فاعل بعد ان زهدت الاتجاهات الاولى للتكعيبية فيه , فعد اللون العنصر البنائي الاساس كشكل و موضوع و الذي اعيد على اساسه هيكلية النمو الايقاعي للسطح التصويري تبعا للامكانية الهائلة لتكيف اللون و تنوعه و تناغمه .. فضلا عن التأثير الشاعري الذي زج الاورفية بالنهج التعبيري في تفعيل اللون و تأثيره الوجداني . نتيجة لهذه السلطة لعنصر اللون و مرونته للتلاعب الحر به ايقاعا و شكلا , كان لزاما مغادرة تصوير الواقع و خلق اشكال فريدة لا تمتثل للفن التشبيهي الذي يعمد الى سرقة الجمال الطبيعي و توجيه السلطة المعرفية من الحس الى الحدس بتراكماته التصويرية و التخيلية لادراك العلاقات الشكلية اللاموضوعية الجديدة التي تمثل الحياة الجوهرية للاشكال و جذوة فلسفة التشكيل الحديث . فالحدس جاء ملائما و الرؤية المتحررة من افقها المألوف المتخطي لهيمنة العالم المادي بما يحقق قيمها المستقلة ثم السعي لتجريد الوسائل التصويرية المادية تجريدا خالصا يتطابق و النظرة الحدسية الشاملة .

يكرس (ديلوني) مزيدا من التجريد , فمن تشكيل حركة التضاد اللوني و الشكلي الى اعادة سطح الصورة الى فكرة الامتلاء و التسطيح . فتصويره للدومات اللونية فعّل من حركية الاشكال التي بتجريدها تحفز الذهن للاحساس بالحركة و كشف مضمونها الخفي الذي يوميء لحركة الطائرة في حالات و اشكال طيران مختلفة بما يخرق احداثيات المكان و الزمان و الانابة عنها بزمكانية حدسية بفعل التنويعات اللونية التي تتباين علاقاتها و معالجتها من موقع لاخر داخل الصورة . مفتتا بذلك البعد المسافي بين الاشكال و توزيعها على المستوى المسطح للصورة . وهو ما يستدعي المعايشة الحدسية لدى الفنان و المتلقي .

ان القيمة الحدسية تكمن هنا , في مسعى (ديلوني) بتناول موضوعه لابحيثياته الواقعية كتعبير عن حدث يتسم بالتسجيلية و التوثيق . انما يعبر عن منظور داخلي اسقطه على المشهد, و بالمحصلة امسى العمل يمثل انطباعية غنائية مجردة تحاكي الروح الكامنه في المشهد كنوع من الاحاطة بالجوهري المطلق . بمكاشفات و تجليات فنان صوفي يستبطن بصريا الجمال الكوني . فالعمل يبدو اشبه بكرنفال من فرح غامر , او عاطفة من الانوار و الاطلاقات النارية و البالونات

الملونة التي تتصاعد من ساحل النهر حتى كبد السماء ... انه حدس لحظة مقتنصة من زمن الديمومة حيث تتموضع العاطفة بصريا بفعل اللون و تناغماته الذي بدد صلابة الاشكال .ان اللون منفذ الرؤية و البنية المسيطرة التي تتشكل من خلاله الاشكال و الفضاء و صلته بالتكوين العام و دعوة الاشكال لحمل المضامين الخفية و السمات التعبيرية التي تضطلع بها الذات , فالاشكال تبدد سكونيتها ديناميكية الحركة و ثراءها المتأتي من حيوية الضوء و نقاوته التي تثير الاحساس باللذة البصرية و الوجدانية , كما ان التلاعب المتخيل الحر في نفحات اللون لتحويل عناصر الصورة من صفتها المحددة الى صفتها اللا متعينة او من صيغتها الجزئية الى صيغتها الكلية – كما لدى الكشتالت – نتيجة التغير الشامل الذي يحيل الصورة الى مجموعة من العناصر تدرك دفعة واحدة مانحة فعل الرؤية ابعادا كلية. فاللون كعنصر حدسي بفعّل شكلا و تكوينا .. حتى يستوي كصورة حدسية محضة شكلا و مضمونا .

ان ثمة ثنائيات تضطلع بها رؤى (ديلوني) تتمحور بين الايحاء عن الموضوع وبين سعيه للتجريد الخالص مما يسفر عن خفائية الموضوع عن صيغه المعلنة . كما ان تعبيرية الذات عن الفكرة الجمالية , بالرغم من تموضعه في الشكلي المحض الذي اتاح للرؤية الامتداد تبعا لجدل متصاعد يشارك فيه مثال الجمال المطلق – حسب افلاطون – الا انه لا يخلو من غاية حسية لذّية – كما لدى (سانتيانا) نتيجة لتموضع ذلك المثال و ليس محاكاة الواقع المرئي . تبعا لذلك فأن تطبيقات (ديلوني) انما هي انعكاس لمعرفة ذاتية حدسية توسمت قوى عقلية " تصورية " حملت ارادة التصميم في تشكيل العلاقات اللونية و الشكلية و التعبير عن الفكرة الجمالية و مثاله الذهني و هذا ما لا يمكن فرزه عن القوى التخيلية التي يضطلع بها الحدس و التي اقصت الاشكال لما ورائية الواقع الموضوعي و اضفت على اللون تناغمه بالتلاعب الحر ذو الصلة بالتعبير الباطني الوجداني .

عينة (١٢)

اسم العمل : الموسيقيون الثلاثة (Three Musicans)
اسم الفنان : بابلو بيكاسو
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :٧٩ × ٣/٢ ٨٧ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٢١
العائدية : المتحف الفن الحديث , نيويورك , مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم
(١٣٨ ص ٣٣٧)

تصور هذه اللوحة تراكما شكليا هندسيا لخليط من الاثاث والاشخاص والآت وحيوانات.. في علاقات متداخلة, يلمح منها ثلاثة موسيقيين بأوضاع وازياء مختلفة, يتوسطهم عازف الكيتار و هو يرتدي زي المهرجين وعلى يمينه عازف الاله الهوائية و هو يرتدي ملابس بيضاء , و الموسيقي الاخر يظهر بملابس سوداء وبيده اوراق النوتة الموسيقية, وامامهم منضدة حمراء , فيما امتلأ فضاء اللوحة بدرجات غامقة من اللون القهوائي .

اذا كان (بيكاسو)يرى ضرورة الانطلاق من الشيء , الا ان هذا لا يعني التمثل الكامل لذلك الشيء في الصورة , وان هذه الشيئية تنعدم ازاء التحرك الفعال للذهن و المخيلة في ادراك العلاقات التجريدية بعيدا عن أي قيمة تتناسب مع رد الفعل الفيزيقي ازاء الشكل و الحاجة لخلق بدائل تصويرية نتيجة التحول في طريقة الرؤية للمرئيات مما يهيء الصورة لتعيش حياتها المستقلة عن الحياة التي تحاكيها وفق قراءة تكعبية للشكل .

يعد هذا العمل واحداً من الاعمال التي شهدت تحولا في العلاقات الشكلية و البنائية و بدت اكثر تحررا عن الفترات السابقة من تاريخ التكعيبية على صعيد عناصر التكوين . فأضحت اقل تحديدا للخطوط المتشابكة و التحليل المتقاطع او المتراكب للمسطحات , فأصبحت المسطحات ملونة و مبسطة و حقق (بيكاسو) – كما في هذه اللوحة - تأليفاً ذا منحى تكعيبي و في روح اكثر تعبيرية استعاد اللون خلاله ابعاده المؤثرة في الوجدان بعد ان كان قد زهد باللون من اجل التفرد بالتركيز على القيمة البنائية للشكل , وبذلك فأن تحرر اللون لم يمسخ ذلك التفرد بل حقق معها قيمة تعبيرية مضافة وجه الحدس علاقاتها الشكلية المتضافرة و بتصعيد تخيلي خصب اعان الحدس على توحيد اطراف القوى المعرفية و رسم خصوصية الخطاب البصري و تناصاته , ففضلا للون التعبيري , نلمس بعض المعالجات الكلاسيكية كما في الضوء و الظل و الوان الارضية و الخلفية كحيز للاشكال التي لم تعالج بتلقائية , فالمساحات اللونية تمتثل لاثر عقلاني قاد الميل التصميمي للتكوين .

وفي تناص (بيكاسو) مع الواقعية ما أشار اليه في تأكيد واقعية من نمط جديد تتوسم تصورات الذهن على تلقيات الحس , فأذا كان ثمة اصرار على الشخوصية و المرجعية الحسية للاشكال , فأن لدى (بيكاسو) ميلا اشد للتحرر منها وادراك التجريد . فرسالته قائمة على الشكل المجرد و علاقاته و التتابع الايقاعي للخطوط و توازن المساحات وجدل الشكل مع الفضاء .. وبمعزل عن العلاقات المادية ووفق منظور يشكل العلاقات البنائية المنسجمة و الرؤية الذهنية

التي تتيح له فرصة التلاعب بالاشكال و تكوينها و استخلاص ماهو جوهري في الاشياء ذات المرجعية المادية . ان صور (بيكاسو) تدّعم انطلاقة الذهن بكيفياته الشمولية من دون تمفصل الحدس في دونيات التلقي الحسي و الاستدلالات العقلية , وبتدعيم الحدس كقوة رابطة بين تصورات الذهن والمخيلة و القذف بها لادراك المعقولات المتاخمة للمطلق , بذلك كان للحدس مدياته المؤثرة في حفريات الصورة و تعريتها كنوع فريد من تبعاتها الواقعية .

سعى (بيكاسو) لتأكيد جمالية الشكل و تجريده و افراغه من مضمونه الظاهري , فأكد على المعالجات كالتشديد على الحجم و استبعاد التنامي الذاتي للاشياء كي لا تعيش حالة انفصال مع الفضاء او تناميها المادي المستقل , ومن خلال اقصاء العمق و تحجيم وظيفته في التمييز بين الاشياء او التلاعب بأحجامها , فصورت الاشكال بعلاقات بنائية مجردة و تأكيد طريقة التزامن الذي يزيد من فاعلية السطح و خضوعه لزمن ذهني لاقياسي يتم على اساسه تفسير القيم الفضائية و بمقترحات جديدة نابعة من تراكم الذاكرة المستشرق حدسياً و المستبطن لقوى تخيلية بما يخاق كما و نوعا من الصور و الاشكال التي تغترب عن علاقاتها المادية و مظاهرها الحسية . ولذا ولدت اشكاله مدعمة بنمطية ذاتية فأشكال الموسيقيين تنامت ضمن بيئة الصورة و علاقاتها , فأستطالت اشكالهم و صغرت ايديهم و كبرت الوجوه و تداخلت بطريقة متلاشية او متفرقة مع الفضاء , كذلك الحال مع الالات الموسيقية التي تداخلت مساحاتها في الفضاء المجاور لها بروابط هندسية مجردة وبذلك تمكن (بيكاسو) ان يؤسس فضاء و حركة في الفضاء من خلال تجزئة و تفكيك العلاقات الميكانيكة المادية بقصد خلق تكوين متماسك مبسط في مساحاته و معقد في علاقاته التركيبية .

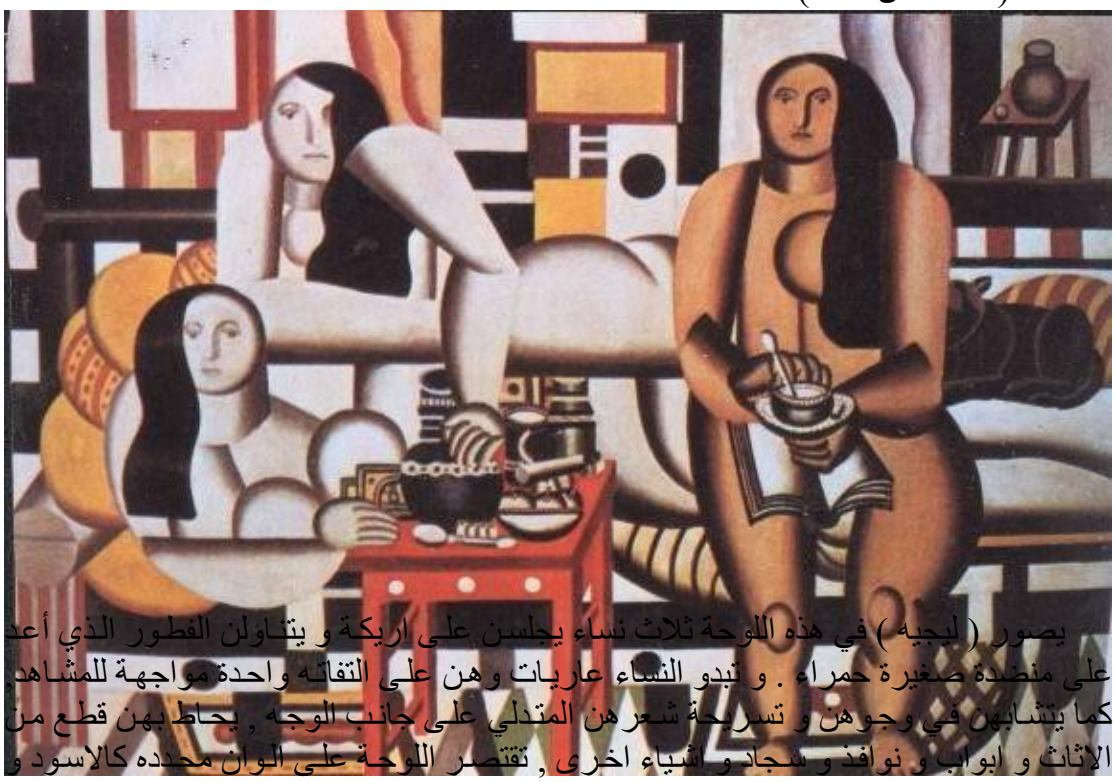
من ذلك يتضح بجلاء خضوع الصورة لالية حدسية تبعد الاشكال عن مظاهرها التسجيلية و توقض فيها قوى داخلية تتوسم الجمال المثالي بسمته الشمولية والمنفتح على النهائية عبر اشكال مرنة تتسم بالديمومة كونها مثالا عقليا تتجاوز المعطيات الطارئة حسيا فوق المنجز التصويري . ومن خلال اشكال ذات سمة هندسية , يلتقي و الجمال الافلاطوني الذي (يصعد من دور الاشكال و التكوينات الهندسية التي تعتمد اولوية الخط والشكل بوصفها نتاجا عقليا و الاستغناء عن الضوء و اللون بوصفهما من نتاج الحس) (٦٩ ص ١٨) , فالحدس العقلي بصفته الكلية قد اصطيغ بمخيلة حرة دعاه للتحليق بالاشكال و الارتقاء بالتكوين و ايجاد زمان و مكان و علاقات بنائية عقلية متخيلة تحكمها شروط محدسة لواقع غير مرئي .

عينة (١٣)

اسم العمل : ثلاث نساء (وجبة فطور كبيرة)
(Three Women le Grand Degeuner)

اسم الفنان : فرناند ليجيه
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :١/٤ ٧٢ × ٩٩ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٢١

العائدية : متحف الفن الحديث , نيويورك , مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم
(١٣٨ ص ٢٠٧)



يصور (ليجيه) في هذه اللوحة ثلاث نساء يجلسن على اريكة و يتناولن الفطور الذي أعد على منضدة صغيرة حمراء . و تبدو النساء عاريات وهن على التفاته واحدة مواجهة للمشاهد كما يتشابهن في وجوهن و تسريحة شعرهن المتدلي على جانب الوجه , يحاط بهن قطع من الاثاث و ابواب و نوافذ و سجاد و اشياء اخرى , تقتصر اللوحة على الوان محدده كالاسود و الاصفر و الابيض و الاحمر ..

يبدو (ليجيه) اشد الفنانين المعاصرين تمسكا بمادية الحياة و التحولات التي احدثتها الحضارة الجديدة من تطور صناعي و تمجيد الالة و تمسك بالاشياء و هذا ما جعل خطابة البصري مشبعا بخلق تآليف من اشكال مادية و ينحو بذلك منحى هندسيا بنائيا ارتأى من خلاله حتمية معالجة الطبيعة بواسطة الاسطوانة و الكرة و المخروط فكانت انطلاقيته سيزانية الاصل استقرت لتكون منطلقا جماليا و بنائياً للحركة التكعيبية .

يقول (ليجيه) : (على العمل الفني ان يكون معبرا كما كل تظاهرة فكرية .. يحمل القيمة اللحظوية أو الدائمة في ان مما يجعل له ديمومتة خارج زمن الخلق) (٦٩ ص ٩٨) و هذا مايؤشر منطلقة الحدسي في تحديد كيانات شكلانية تفتقر لقياساتها المكانية و الزمانية وتغوص في زمن مطلق حددت ابعاده تجليات الفكر الحر خارج تلقيات الحس المحضة . و اذا كان قد ارتكز الى استلهام الية الحياة المعاصرة و افرغ الاشكال من محتواها الانساني و عدها قيمة شيئية خالية من العواطف او أي تأويل شعري , فأنه يستند بذلك لواقع ذهني بحت لا محاكاتي لا يتعارض مع قيمة التعبير الحر عن الذات و رؤيتها المعاصرة للحياة على نحو مثالي .

من تقصي اللوحة , نجد ان اشكال (ليجيه) قد جردت وفق مساحات مسطحة منظور اليها تبعا لرؤى سيزانية من حيث الاصل بأستبصار المشهد من مستويات نظر مختلفة و ادراك سلطة السطح التصويري و ما يفترضه من علاقات و اتباع التباينات الحجمية و الشكلية . فالعمق هنا ايهامي متغير خاضع لدواعي التبسيط و التجريد او محاولات التجسيم لبعض الاشكال الاسطوانية و الكروية لغرض تحقيق علاقة مع اشكال النساء او توليد علاقات تراكيبية بمستويات توحي بالحركة المستمرة لا سيما في اشكال الاسطوانه التي يعدها (ليجيه) رمز الحركة الدائبة , فاللخط المنحني قيمة فاعلة و ديناميكية محركة للاشكال , فالشكل الدائري للوجوه يتضامن و الاشكال

الدائرية او المنحنية للاثاث و الاجساد . كما حاول ابراز القيمة البصرية لاشكال النساء الثلاث بأعتماد وحدة التألف بين مضادات الخطوط المنحنية و المستديرة مع الخطوط العمودية و الافقية و بالمثل سعى لتحقيق تلك الوحدة من خلال التنوع بين اشكال هندسية و اخرى غير نظامية او تفعيل اثر التفاوت في قيم اللون الذي عزز على الرغم من محدوديته و عائم الشكل و الحجم .

مما تقدم نرى ان خطاب (ليجيه) البصري لم يرتكز الى حدوس حسية مباشرة مستلة عن الشكل التقليدي . بل سعى لبلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري ينشد ما ورائية الشيء الحسي , فتجربته الحسية تخضع دوما لهيمنة الصورة الذهنية . فما يصوره ليس مايراه بل ما تمكن تعرفه في الصورة الحدسية التي هيأة له اوضاع و صياغات تشكيلية فريدة . وتشهد تطبيقات الصورة مرورها بقناة حدسية عقلية " تصورية " مكنت ليجيه من استيعاب العلاقات الشكلية الهندسية التي تفتقد للضغوط الحلمية او التخيلية الصرفة او الاداء العفوي التلقائي.

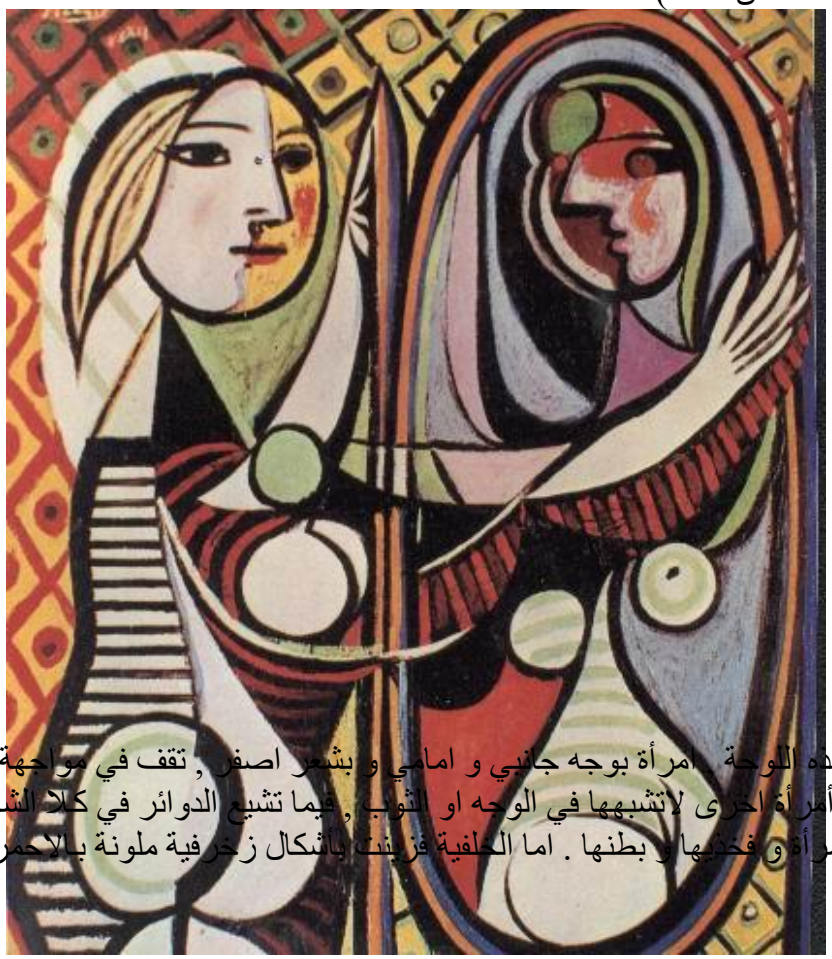
ان (ليجيه) يصبو بصوره لغاية جمالية متعالية عن الواقع المرئي نحو معقولات تستدعي جمال الخطوط و السطوح كما في مثل افلاطون او في التنسيق عبر اتساق الاجزاء لدى (ارسطو) . وبذلك تنصهر مفاهيمه المادية في رؤية بصرية مثالية تعطي للفكرة شموليتها وتجسدها بطريقة تصلنا بما ورائية الاشكال و تلبس الفكرة رداء متخيل .

بذلك نستنتج المرجعية الحدسية لصور (ليجيه) و التي تجد تطبيقاتها في بنية شكلية منقادة بفعل حدس قادر على احالة الحسي الى ملاقات ذهنية تعمل وفق هذه البنية و في الوقت نفسه يؤشر تموضعا للحدس قادر على استلهام النزعة المادية و العقلية للذات واحالتها الى واقع تصويري عبر جدلية داخلية خارجية معا من خلال استلهام جوهرية الشكل الخارجي و هضمه و تمثيله داخليا بفعل رؤيوي حدسي .

عينة (١٤)

اسم العمل :امرأة امام المرآة (Women aganst the merror)
اسم الفنان : بابلو بيكاسو
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :١٥٨ × ١٢٨ سم
تاريخ الانتاج :١٩٣٢

العائدية : متحف الفن الحديث , نيويورك
(١٤٠ ص ١٥٧)



تصور هذه اللوحة , امرأة بوجه جانبي و امامي و بشعر اصفر , تقف في مواجهة للمرأة التي تظهر شكل أمرأة اخرى لاتشبهها في الوجه او الثوب , فيما تشيع الدوائر في كلا الشكلين تعبيرا عن ثديي المرأة و فخذيها و بطنها . اما الخلفية فزينت بأشكال زخرفية ملونة بالاحمر و الاصفر .

لقد بلغ (بيكاسو) من الثراء الجمالي و الفني ما جعله يشهد و يقود اهم التحولات في الرسم الحديث عبر فلسفة ورؤية تصويرية شددت على توجيه الرسم خارج ما هو مألوف او تقليدي عندما تمكن من الوصول و بتجدد مستمر الى اشكال جديدة و مجردة و بتقصيات معرفية حرة تتخطى معرفة الحسي الزائل و المتغير و تناميه العقلي الاستدلالي , بحثا عن اصل الاشياء و جوهرها و بتحقيق لغة تشكليلة قائمة على نسق من العلاقات البنائية التي يتحكم الحدس في مساراتها و ايقاعاتها .

لذا فأن انطلاقة (بيكاسو) من رؤية حدسية هي مزيج ذهني و تخيلي اعانته على فتح قنوات لاعادة النظر في المرئيات و اقصاء علاقته بالمرئي و علاقاته المادية و بالقدر الذي يتيح له ولادات غير عسيرة و جديدة لاشكال لا ترتبط بمكان او زمان حسيين و التركيز على الشكل كقيمة بنائية و خلق فضاء تصويري بأستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل و بقدر من التبسيط و الاختزال دون الايغال بتفاصيله المادية او تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الاخرى . و هذا ما لا يستمد من المعرفة الحسية المحضة , بل هو ما مرهون بحدس الذهن الذي هيأ كما متراكما من الصور و علاقاتها البنائية المجردة .

بعد مراحل التكعيبية الثلاث – التمهيدية و التحليلية و التركيبية – التي اظهرت مزيدا من الصرامة العقلية في الشكل و السطح و زهدت في اللون لدرجة تراجعه امام الاهتمام بالخط و الشكل . توجه "بيكاسو "بحكم قدرته على الابتكار و التنوع لمنحى اكثر شاعرية و تعبيرية و فسح المجال لمخيلته لممارسة حريتها كقوة مناهضة للعقلانية , فعادت حيوية اللون و تلاشت حدة

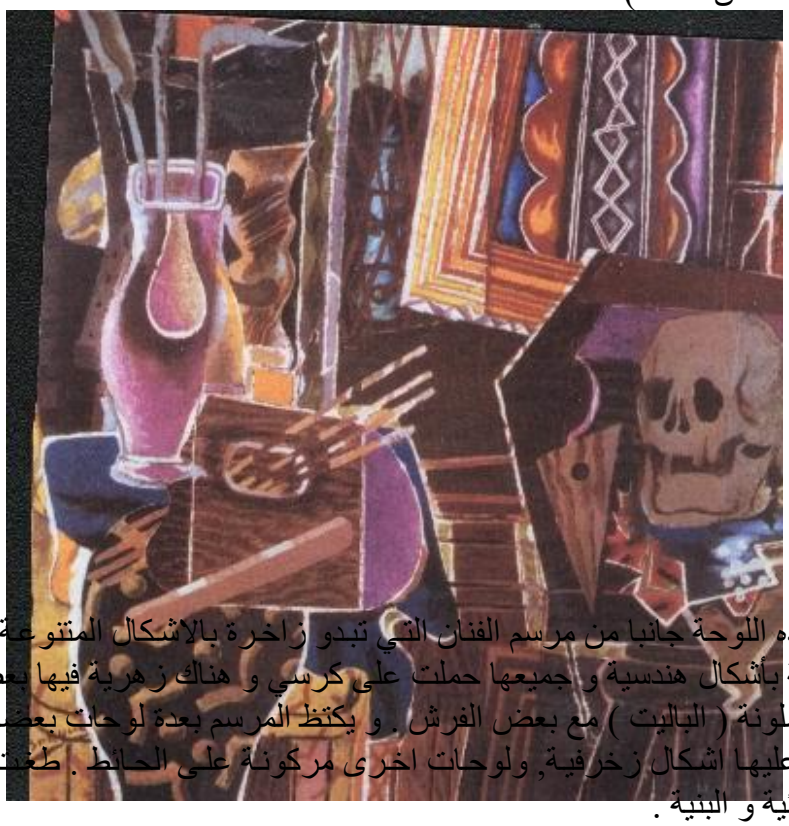
الزوايا التي لم يعد يرى فيها مسوغا جماليا كقوالب تكعيبية معقدة , و استعاض عنها بمسطحات مبسطة و ملونة و بخطوط منحية و كروية لاتخلو رشاقتها من دلالات عاطفية و من دون ان يفقد الشكل هيبته . و في هذه اللوحة , عبر " بيكاسو " عن رؤيته الجوهرية بليونة الخطوط التي تتناسب و طبيعة موضوع المرأة و انوثتها و نضج تطلعاته للاشكال , فالخطوط بترادفاتها المستقيمة و المنحنية تخلق ايقاعا متناغما بتنظيم مهيب , كما ان الشعور بالتضاد بين الخطوط و بتكيفاتها المتنوعة هو الاقرب لبث التأثير الذاتي الاستبطاني و تولد انطباع شامل عن الحالة الوجدانية بشكلها المنفتح لا المحدود التي تنم عن استطيقا في العلاقات البنائية المتأتية من دفء الاقواس و برودة المثلثات المنفذة مباشرة دون احكام , مع درامية التضاد الخطي و اللوني المستحصلة من تنوع المسطحات و عبر تعميق الاثر التجريدي للاشكال من خلال مفهوم التزامن التي حاولت التكعيبية اعادة صياغتها فيما سمي بالبعد الرابع , الذي يذكر بالوجوه في المنحوتات السومرية التي تتكرر ابعادها ابتغاء الاحاطة الروحية بالاشياء , فالمساحات اللونية تجاور بأشكال هي بعدها الرابع المتولد من حدس الذهن بالعلاقات البنائية المجردة .

أيقن (بيكاسو) بحتمية الرؤية الحدسية وبنيتها في تكوين العلاقات التشكيلية والتي عبر عنها بقوله:- (انا اطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليّ) (٧٦ ص ١١٣) هذه الرؤية بنفاذيتها وشموليتها وجدت ان الاشكال الواقعية تشكل ضرراً بالغا و قيدا لحياة الصورة و هو ما يذيبها بما هو زائل و متغير, مما دعا حدس بيكاسو يدحض المرجعية الحسية و خرق تشكيلات الصورة ببعدها الثالث والاحتكام لحدس العلاقات الشكلية و تنظيمها . لذا يمكن ان يصنف الحدس في هذه اللوحة . بالعقلي التخيلي اذا ماتناولنا العقلانية كتصورات حرة ملاصقة للقوى التخيلية و هو ماجعل اللوحة تتأرجح بين التجريد الموضوعي و اللاموضوعي في منطقة متاخمة للتجريد الخالص وهو ما يجعلنا ندرك الصورة كعمل تجريدي دفعة واحدة دون الايغال بالتفاصيل الموضوعية وهذا مايوصلها لينابيع الحدس الخالص و اليته بخلق الاشكال السامية .

عينة (١٥)

اسم العمل :زهرية و ملونة و جمجمة (Vase,palette , and Skull)
اسم الفنان : جورج براك
الخامة و المادة : زيت و رمل على كانفاس

القياس :٣٦ × ٣٦ أنج
تاريخ الانتاج :١٩٣٩
العائدية : مجموعة دافيد ليود كريكر , واشنطن
(١٣٨ ص ٣٤١)



تصور هذه اللوحة جانبا من مرسم الفنان التي تبدو زاخرة بالاشكال المتنوعة منها جمجمة بشرية محاطة بأشكال هندسية و جميعها حملت على كرسي و هناك زهرية فيها بعض الاغصان و بجوارها الملونة (الباليت) مع بعض الفرش . و يكتظ المرسم بعدة لوحات بعضها معلق على الجدار رسم عليها اشكال زخرفية, ولوحات اخرى مركونة على الحائط . طغت على اللوحة الالوان القهوائية و البنية .

يعد (براك) واقعي الاهتمام و لاوقعي الرؤية , بأعتماده على التصوير الذهني و ذلك بأستخلاص مجموعة اشكال جديدة من اشكال مرئية تبعا لاشراقة الصور الحدسية التي احالت بنائية اللوحة الى نمط جديد من العلاقات لا تقوم على صلتها المادية المرئية ووفق منوال مغاير للطبيعة . بذلك يقول (براك) : (لابد ان أخلق نوعا جديدا من الجمال , ذلك الجمال الذي يظهر لي على هيئة حجم و خط و كتلة .. اما الطبيعة فهي مجرد حجة لانشاء موضوع تزييتي مضافا اليه الشعور انها توحي بالعاطفة و انا اترجم تلك العاطفة الى عمل فني . اريد اعرض المطلق و ليس مجرد اشياء مصنوعة .) (٨٤ ص ٨١) وفق هذا المنطلق , فأن رؤية (براك) لا تخضع للتجربة المباشرة للحواس او أي نوع من المحاكاتية بل اراد ان يكون فنه مكافئا لتجربته البصرية و العاطفية عن الطبيعة في نوع من الرؤية المثالية الافلاطونية و الكانتية .. للواقع .

ان المنطلق الداخلي الذي يستمد منه (براك) عناصر موضوعاته , اسفر عن علاقات خاصة بين ادواته التعبيرية من خطوط و الوان و مساحات مجردة و تفعيل هذه الادوات لتحمل عبر دينامية تشكلها اقتراحها البصري البنائي و مدلولها الفكري . فالتحولات المرنة للخطوط و دورها الحيوي في التحرك لتوكيد الاشكال و معالجة المساحات التي ادت الى ايهام بالعمق او محاصرة تلك المساحات للاشادة الى تنوعها و اضفاء الزخرفية على الاشكال , كذلك احداث دينامية فضاء في اللوحة خلال العلاقات المنسجمة او المتضادة في حركة الخطوط و انفتاحها بما

يخلق ايهامية النظر من زوايا متعددة قائمة وفقا لمنظور ذهني متخيل يبدد حسية المكان و الزمان و يكشف عن مدى تأثير المبادئ السيزانية في رؤية براك للاشياء.

تسهم الالوان ايضا في رسم ملامح الخطاب البصري و تفعيل تأثير مجانباته من الاشكال و المساحات .. من خلال خلق التناغم و ازالة سكونية اللوحة عبر انتقالاته اللونية من مساحة الى اخرى في تواصلية بصرية تتبع كيفيات الصورة دون أي تماس حسي مع الواقع المرئي , يزيد من حدة الفجوة استخدام الرمل الذي حول اللون الى ملمس خشن اضاف للسطح تفرده و تجانسه و احداث خلخلة غير مألوفة في طبيعة التلقي التقليدي لخضوعه الى رؤية ذهنية .

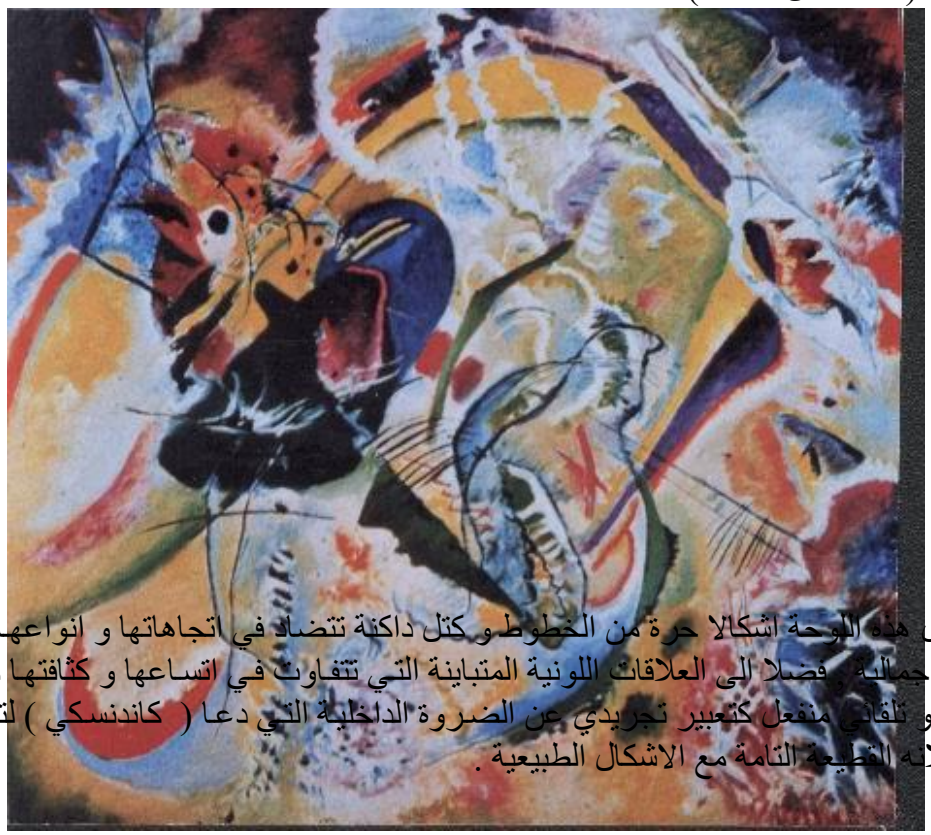
تركز اهتمام (براك) على الاثر الفني و بنائية السطح التصويري اكثر من اهتمامه بالمضامين الموضوعية . فالاشياء كمرجعية في الرؤية تعد مسوغا لخلق اشكال ذات معاني كلية وجعلها تنتظم في بنية شكلية مثالية تخضع اليتها لفكر حدسي . فالحدس بشموليته يتمكن من الانفتاح بالاشكال الحسية و احالتها لاشكال تجريدية ذات توصيفات لامتناهية تمتثل لمكان متخيل تتحرك الاشكال فيه بأواصر لا تتسم بالثبات الدائم و تحمل امكانية تحول الاشكال المستمر تبعا للصورة الحدسية التي تحد مدى حيوية التشكل المؤثر جماليا و فنيا و تفجير الطاقة الكامنة في الاشكال و علاقتها بالفضاء , وفي هذا يقيم (براك) تناقضا بين مظهر الواقع و جوهره و خلق توصيفات كلية خاضعة لارادة الفنان في التعبير عن ذاته على نحو مطلق .

مما تقدم فأن المعرفة الحسية لا يمكنها المثول امام شمولية الصورة و متغيراتها , فالتجسد اللامرئي للاشكال و الفضاء التصويري خاضع لحدس ذهني دون المغالات العقلانية و اطفاء نوع من الشاعرية في العلاقات الشكلية , التي بدت في مطواعية الخطوط و تكيفها لبث ايقاعية متناغمة في التأليف و تشاطرها الالوان في تحقيق علاقات بصرية منسجمة و متباينه بما يشيع جوا لونيا متناغما عاما . تبعا لذلك فأن السمات الجمالية العقلية لدى (براك) يندمج مع المخيلة لتندرج والمواصفات المعرفية لادراك الجميل لدى (كانت) طبقاً وهذا التوجه فأن (براك) قد اعتمد في تطبيقاته للعلاقات الشكلية على حدس عقلي تخيلي ينظر الى الحسي الموضوعي من خلال تطلع الذات للتعبير عن حقيقة مطلقة .

عينة (١٦)

اسم العمل :ارتجالات ٣٥ ((٣٥) Imporvisation)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :١/٤ ٤٧ × ١/٤ ٤٣ انج
تاريخ الانتاج :١٩١٤
العائدية : المتحف الوطني , بازل
(١٤٢ ص ٢٨٥)



تمثل هذه اللوحة اشكالا حرة من الخطوط و كتل داكنة تتضاد في اتجاهاتها و انواعها مكونة اواصر جماليه , فضلا الى العلاقات اللونية المتباينة التي تتفاوت في اتساعها و كثافتها موزعة على نحو تلقائي منفعل كتعبير تجريدي عن الضرورة الداخلية التي دعا (كاندنسكي) لتأصيلها بعد اعلانه القطيعة التامة مع الاشكال الطبيعية .

الحدس لديه تكمن في سعيه للوصول الى تعبير تجريدي تلقائي بصياغة اشكال متخيلة سريعة بتراكيب حرة لم تنشأ عن قصدية سابقة , مع محاولة تحفيز المخزونات السرية للمادة او خلق ادراكات حسية مفاجئة تعبر عن المعنى الكلي من خلال عاطفة تلقائية و انفعال فوري الامر الذي يضعف تلقي الافعال الارادية و العقلية التي يمكن ان تتحكم بالصورة و تقيد حريتها فتكون الصورة في النتيجة مفاجئة لا تتكرر تحمل سمة الحدث المستقل بذاته .

ان اشكال الصورة و الوانها تمتلك من القوى ما يجعلها حاملة لمضامين عدة معلنة و خفية . فهي تعلن عن مستوى جمالي رفيع من خلال العلاقات الشكلية و ايقاعاتها و احتدام الخطوط و كسائها اللوني التي تجعل منها اشبه باشكال مجهرية او اشكال ايهامية للاجرام السماوية.

من جانب اخر فللاشكال حياتها السرية بأستخدامها كوسائط كونية خفية تكون معادلا شكليا لحدس الفنان و جعل الصورة تمتثل لمعاني فنية ماورائية . و بأستثارة القوى الحدسية المنبعثة من ذات الفنان يجعله يتسامى فيجد على الفور بدائلة من الاشكال المطهرة و المجردة من أي مثيل لها في العالم الموضوعي , والتي سرعان ما تجد حريتها في التكاثر و الانتشار على سطح اللوحة و

بتماسها الدائم بالحدس تفلت الصورة من شروطها الموضوعية و قيود الطبيعة و الزامات الانسان و تجاهها .

ان ما بين الرؤية الحسية للاشكال و بين كوامنها اللامرئية , يجد الحدس طريقه في توحيد تلك الاشكال بمضامينها المحمولة عليها , عبر ذات حرة بتكشفها الجمالي المفاجئ لما هو شمولي و كلي لما وراء الاشكال المادية المعطاة , والالمام بمكونات الموضوع الجمالي الخالص . فتتمكن تلك الذات من ترحيل موضوعها لاقرار الجمال الروحي و تأكيد فكرة المطلق الكوني الذي يتوافق بشكل و اخر و الاحكام و القوانين الكونية الشمولية للموسيقى الخالصة بما تودعه من انسجام و ايقاع و توازن .. وبما يطلق الاشكال في فسحة مرنة من العلاقات المتكافئة , وهو مايلبي حدس الفنان و ذاته الحرة لضرورات البناء الداخلي للصورة فتتوحد هذه الضرورات مع الضرورة الداخلية و الروحية للفنان و تكون الاشكال حاملة لمعانيها الجمالية المطلقة و منسجمة مع الانفعالية التلقائية للفنان . أي ان استقلال الصورة و تكاملها يتم عبر اندماج العناصر التصويرية بالحياة الداخلية للفنان . و هذا لايتم الاعبر الية حدسية رابطة لكل الاطراف .

ان هذه الصورة بأشكالها المجردة الخالصة , تعمل على مستوى من الحدس الراقي الذي يستمد تأثيرة من احساس داخلي حر دون تدخل العالم المادي او الاحساسات الذاتية المرتبطة بهذا العالم . كما ان التنظيم التلقائي للصورة لايتدخل في مصيرها أي تحكم عقلي استدلالي يمكنه تحجيم انطلاقها الحر و تأثيرها العاطفي .

يمزج (كاندنسكي) عبر مدياته التصويرية , بين الجوانب المفاهيمية و التطبيقية . و تتجلى في هذا العمل طروحاته المفاهيمية عبر معالجات تصويرية , وعد التطبيق انعكاسا لحركة الفكر , وهو مايجعل موقفه الفلسفي الجمالي منسجما و اراء العديد من الفلاسفة , مثل (كانت) في تحديده للجمال الخالص عبر الاشكال الخالصة . هذه الاشكال التي اخضعها (كاندنسكي) لارادة متسامية . واحالته للفكرة المطلقة الى مادة و تعبير و صورة . وهذا ما يتوافق مع طروحات (برجسون) و (شوبنهاور) بأستحالة تقصي المطلق دون الحدس و ان الذات المتأصلة بهذا الحدس ترتقي من خلال الشكل الى الذات الصوفية . و (كاندنسكي) كثيو صوفي يحاول عبر الحدس تأكيد المنحى الروحي من خلال تطهير اشكاله من صور العالم الخارجي و الغاء قيودها الزمكانية و نقلها للتجليات الخالصة و التعبير عن الجوهر اللامرئي , وان (كاندنسكي) يوجز في هذه الصورة قانونه البصري الذي يستمد اصوله من رؤية تصويرية حدسية خالصة مكنته من الانفتاح و النفاذ الى الجمال المطلق الكوني المجرد و بحركة متسامية من الداخل الى الخارج يعد نموذجا للحدس التخيلي الوجداني المحض .

عينة (١٧)
اسم العمل :الرسم السوبرماتي (Suprematist Painting)
اسم الفنان : كازمير ماليفتش
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس :٣/٨ ٢٧ × ٣/٤ ٤١ انج
تاريخ الانتاج :١٩١٦
العائدية : متحف ستديدلك (١٤٢ ص ٢١٤)

تصور هذه اللوحة مربعا اصفر اختلفت اضلاعه نتيجة تحركه في الفضاء , فيما فتحت احد اضلاعه لتتداخل مع فضاء اللوحة الابيض اللون .

اتسم الخطاب البصري لدى (ماليفتش) بميل متصاعد للاشكال الهندسية , فأستلهم طروحات (سيزان) و التكعبيين و تشغل بنائية الاشكال و توسم جمالها الجوهري . وكان اشد ايغالا حين حطم أي مقتربات لاشكال العالم المرئي و علاقاته الحسية , فأستطاع عبر فلسفته التصويرية السوبرماتية ان يسمو بالاحساس الجمالي الى مواضعه النقية الخالصة بعد تحرره من سطوة العالم المادي و تحقيق اقصى مدى من التجريدات بتناوله شكل المربع الذي عدّحجر الزاوية في رؤيته الجمالية التصويرية كشكل ماورائي يمكن من خلاله النفاذ للفكرة المطلقة .

من خلال خرق (ماليفتش) للقوانيين التصويرية المرئية , فقد فند مقولة الحس و عزز منطلقات المعرفة الحدسية التي تستجمع لديه امكانات الذهن و المخيلة و تركيزه لبنائية الاشكال الماورائية و بما يعين على تأمل الجمال الروحي بعد تقصير المسافة مع الذات و توسيعها مع ما هو موضوعي , حتى تتاخم الذات قرينتها الذات الصوفية العارفة حيث يسخر السطح الحسي التصويري لتدارك المطلق وتفجير المضامين للاشكال واكسابها لغة اشارية مرمزة و اختزالها لا

قصى مدى وبمزيد من الزهد خطأ ولونا و فضاءا .. فلم تعد مجرد عناصر جزئية تستهدف غاية جمالية بذاتها بل بوصفها عناصر كلية قادرة على استكشاف مواطن الجمال السري في عمقه الكوني , وهذا ما يحققه الاستكشاف الحدسي الذي يحدث بدوره تطابقا بين طبيعة الرؤية الذهنية في عمقها الروحي و بين امكانية تشكل هذه الرؤية على السطح التصويري .

تمثل هذه اللوحة احدى مربعات (ماليفتش) التي استقرت لديه كمفردة تشكيلية و التي يعدها اساسا جذريا للاشكال الهندسية الاخرى , لذا فالمربع يمثل المنطلق الحسي المجرد الذي يحمل من الطاقة الكامنة ليتحول من القوةالى الفعل او بكونها هيولات خالصة تظهر الاحساس بالنقاء المجردة بما يتخطى كونها مرئيات هندسية تجريدية . و لطالما عد المربع رمزا كبعد رياضي معادل لشكل الصفر الذي تنطلق منه الاعداد الى ما لانهاية , او بكونه يمثل جدلية الحياة و الموت من خلال خطوطه الافقية و العمودية فيتحرر من مستواه المادي الى مستواه الروحي . ومن خلال التموضع الخالص لشكل المربع في هذه اللوحة و منحة ديناميكية متحركة فعّلت من الشكل و سلبته سكونيته و خلق اتصالية جدلية بين الشكل و الفضاء او بين الداخل و الخارج , وسيما ان الفنان عمد الى فتح الضلع الاعلى من المربع مما عمق الاحساس في ازاحة ماهو منطقي او مكاني بغية التماهي مع المطلق كحصيلة صوفية نهائية .

تبعا لذلك , فأن (ماليفتش) يستمد من الحدس ما يعينه على النفاذ الى البناء الخفي للحقيقة بعيدا عن الانفعالات العارضة و حاجات الجسد و انية الاحساس المادي بحثا عن حاجات الروح , فمن خلال تطلع الذات و خيالها الذهني الحر تتدارك حقيقة الكلي و الجوهري و هذه جميعا عناصر لازمة لاستشراق الحدس و حصيلة له و هذا ايضا ما يعين على خلق الية حدسية تسفر عن كشوف شكلية ذات علاقات تجريدية خالصة تؤسس لبنائية السطح التصويري و تجميع عناصره على نحو فريد . و هو مايذكر بالانجازات الهندسية التجريدية للذهنية التصويرية الرافيدنية و الاسلامية لا سيما بأستلهام المربع كمرتكز تشكيلي. و كمنحنى مثالي مرتبط بالرؤية المعرفية و الجمالية لافلاطون بعض العلاقات التصويرية الحسية ومنا شدة المثل وفق منظور ذاتي لاموضوعي , و امكانية تشكل الفكرة الجمالية للتعبير عن الروح المطلق – حسب رأي هيجل – و التمتع بالمخيلة الحرة لتمثيل الجمال الخالص بالشكل الخالص – كما يرى كانت – او نفاذ الذات بالحدس من خلال السطح التصويري الحسي لتتحول الى ذات صوفية عارفة – شوبنهاور - .. و سواهم وهو مايؤكد اشتغالية الحدس و تكييف العقل التصويري و المخيلة الحرة لاقامة علاقات بنائية منظمة لاشكال خالصة قادرة على الترميز و التعبير عن الجمال الكوني و الروحي .. وهذا هو المسعى الصميم لـ(ماليفتش) .

عينة (١٨)

اسم العمل :تكوين بالاحمر و الازرق و الاصفر
(Composition with Red and Blo and Yellow)
اسم الفنان : بيت موندريان
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٢٠×٢٠ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٣٠
العائدية : مجموعة السيد والسيدة ارماند , ب , بارتوس , نيويورك
(١٣٨ ص ٣٨٧)

تصور هذه اللوحة مجموعة من المربعات و المستطيلات , يشغل المربع الاحمر المساحة الاكبر من اللوحة يجاوره اربعة مستطيلات بيضاء مع مستطيل ازرق و اخر اصفر موزعين على طرفي اللوحة . يحيط الخط الاسود هذه المساحات بأتجاهات افقية و عمودية مكونا مجموعة من الزوايا القائمة .

تعد صور (موندريان) بمثابة اعلان للقطيعة النهائية مع الواقع المرئي و النزوع الى عالم مثالي يسعى الى تكثيف الجمال الكوني و ايداعه بعلاقات شكلية مجردة تعبر عن علاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن حقائق روحية خفية دون معونة من الاحساسات المادية , فمنذ البدء, استبدل المحاكاة الواقعية . بمحاكاتية مستوحاة من فيثاغورس تظهر معجزة النظام الكوني و التي تبدو من الرحابة ماتعين على ادراك ايقاع و نظام الموسيقى وصلته بنظام الروح , بأعتبار ان العدد و النغم يمثل مرتكزا لفهم نظام الكون و نظام الموسيقى المتوائم مع موسيقى الاجرام السماوية التي تتمازج و تتفاعل و ايقاعات الروح . (كما هو شأن الموسيقى في الطقوس التعبدية , حيث كانت على الدوام تساعد على تطهير الروح) (٤١ ص ٢١٩).

وفق هذه الرؤية الشمولية لتقديم الصفات الاساسية للكون , سعى (موندريان) بأستبطان الصور المنقية من الحسي الطارئ و التي تسمو عن كونها محاولات شكلية تجريبية بل لتتصف

بما هو خالص جماليا و فنيا بأعتبارها انجازات روحية . و بمشاركة (شونماكرس) لموندريان – كثيوصوفيين – تم خلق توصيف للجمال عبر تأصيل مفهوم (التصوف الايجابي) او (الرياضيات التشكيلية) اللذين حاولا من خلاله اختراق الطبيعة و النفاذ بالتأمل الى مايمكن كشفه بعين البصيرة لا بعين البصر لتحقيق اقصى مدى روحي شكلا و مضمونا , وهو ما يتطلب تصعيد حدسي بكونه معرفة تكشفية اختراقية تفعل من العلاقات التجريدية و توصلها الى روحانية الشكل الخالص .

لقد اعرض (موندريان) عن صلتة بالمرئي و عزز صلته باللامرئي بالنزوع نحو التجريد الهندسي الذي وجد فيه تساميا جماليا و روحيا يفوق التجريد التعبيري لانشغال الذات وفنائها في غمار المطلق, وبذلك يقول: (في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الانسان احاسيس الغم و المسرة و النشوة و الحزن .. في غمرة عاطفة مستديمة من صنع الجمال) (٢٢ ص ٢١٤) لذا مارس اقصى قدر من البساطة و الزهد في الخطوط و الالوان و القى عليها مزيداً من الصرامة و النظام و ابتعد عن توظيف الخطوط اللينة التي بمطواعيتها تقرب الاشكال من الحسي و تبعده عن النقاء الخالص و القوى المجردة المحركة للعالم الطبيعي , فتعامد الخطوط الافقية و العمودية و اختزالها هندسيا يحمل طاقة التعبير و الترميز عن حكم النسق الاساس للاضداد ايجابا وسلبا , فضاءا و زمنا , ضوءا وظلمة ... و للغرض نفسه تختزل الالوان لتقتصر على الالوان الاساسية مع الاسود و الابيض او الاشتغال على السطوح النقية بما يوحي بمزيد من الزهد للوصول الى تلك الدلالات الذهنية العميقة و العمل على السمو بالاشكال الخالصة بعيدا عن الزامات المكان و الزمان و الفضاء و الملمس الحسي الموضوعي .

يتبن من ذلك مدى الارتكاز الى قوة الحدس بمستواه الخالص و تحقيقه لتطبيقات الصورة و توالد علاقات شكلية فريدة ترتقي بذات الفنان لصياغة نموذجه المثالي عبر توليف هندسي خالص . و طبقا لسمات الحدس الخالص الذي يظطلع بجمله قوى منشطة فأن للعقل بنفاذية تصوراته الرحبة و المتشربة من علاقاته الحسية المحضة قد عزز النظام التجريدي الصارم , و ان اضفاء العمق الروحي و توطيد الصلة بالمطلق يتطلب قوى فوق عقلية تمتزج بمديات تخيلية تعين العقل على تجاوز صلاته الموضوعية و المادية وحمل الصورة لبث فكرتها الجوهرية بشمول و ابداعها في الشكل الخالص الذي يحقق اكتفاءه بذاته بأيهاماته و اسراره الخاصة المتسللة لما وراء الشكل و السماح للذات الصوفية العارفة لتقصي المطلق , و هذا ما نلمسه في اعتماد الرمز التجريدي المتمثل بالسطوح و الخطوط و التكوينات القابلة للامتداد اللامتناهي . بما يفقد الفضاء خاصيته الوهمية بتأزره مع الاشكال , كما تدخر الخطوط المتقاطعة رمزاً للخلاص و الفناء بالتقاطع الحاد بين الحياة و الموت و الالتقاء الروحي بالمطلق . وهذا ما يذكر بالبنائية الهندسية للزخرفة الاسلامية و توسمها بالحدس ابتغاء فناء الذات في المطلق .

ان (موندريان) يحقق بجلاء توصيفات الحدس الخالص و تموضعاته في اشكال مثالية افلاطونية وكانتية تتجاوز الحس المتغير والمادي الطاريء و كل ما في الوعي و اللاوعي من صلة بالغرائزي او الوجداني العابر , و بمنحى عقلي تخيلي يزدان بالوقار الشكلي الخالص.

عينة (١٩)
اسم العمل :المزارعة الجميلة (La Belle Jardinie're)
اسم الفنان : بول كلي
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٥/٨ ٢٧ × ٣/٨ ٣٧ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٣٧
العائدية : متحف كونست , مدينة بيرن (١٣٨ ص ١٠٩)

تصور هذه اللوحة مجموعة من الخطوط الحمراء و السوداء تربط بين عدة دوائر ذات تكوينات عشوائية مختلفة محاطة بخطوط سوداء , فمنها دائرة تضم خمسة دوائر صغيرة واخرى زرقاء تحتل مركز السيادة في اللوحة تمر بها اغلب الخطوط , و اخرى تبدو متوارية في الفضاء الرذاذي المتعدد الالوان.

تعد هذه اللوحة واحدة من الاعمال المتأخرة للفنان التي تكللت بمزيد من الحرية الادائية والاستقلالية عن توظيف الاشكال الطبيعية و التشخيصية اثر تبدل الرؤية للظواهر و خلق حالة تفاعل جديدة ليس مع ما هو ظاهر منه و انما مع الحقائق الخفية فيه . لذا أقام (كلي) انساق من العلاقات يتحكم الحدس في كيفياتها و يؤكد حريتها في الانتشار و التفاعل مع السطح التصويري بأشكال فريدة لاتمت الى الطبيعة بصلة , مستعينا بطلاقة لاواعية ليس فيها للتدبر العقلي تأثير واضح. فاللوحة لها نبضها الذي يمدها بالحياة مستمد من خضوعها لتأثير حدس داخلي فاعل . ويصف " كلي " حدسه بقوله : (ان الدافع الخلاق ينطلق بصورة مفاجئة من الحياة و كأنه شعلة و يمر من خلال اليد الى قماش الصورة حيث ينتشر الى ابعد من ذلك و كأنه الشرارة التي تغلق الدورة الكهربائية .) (٦٠ ص ١٠٢).

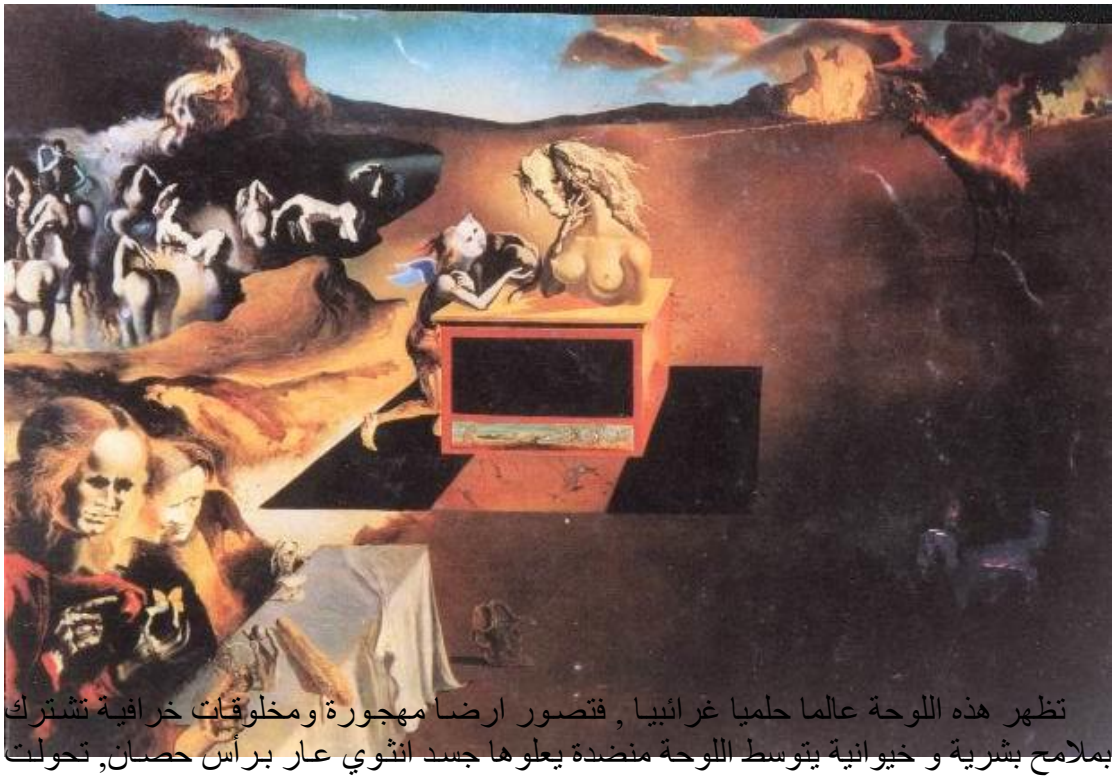
من هذا وجد (كلي) في الطاقة الحدسية المحررة مجالا لتطبيقاته من خلال عوامل الرسم من لون و خط و فضاء .. و تكييفها لان تنمو بصورة مباشرة بين يدي الفنان دون ادراك مسبق و دفعها تلقائيا لاقصى حالة من البدائية و الدافعية الغرائزية للتكوين لدى الاطفال . ومن متابعة الخطوط نلمس الكيفية اللاوعية في تكوينها العشوائي مستثمرا بذلك مطاوعية الخطوط , التي يدعها تذهب في نزهة – كما يصفها هربرت ريد – حيث تستقيم و تقدير و تلتف مكونه بذاتها دينامية فاعلة تذكر بالاشكال الرمزية لرسوم الكهوف للانسان البدائي , كما يقدم الاحساس بفضاء طيع يسمح بحركة الرؤية الى مستويات عدة في اللوحة بعيدا عن قواعد المنظور اللوني او الخطي . فالحرية التي تمتعت بها الوسائل التصويرية لهذه اللوحة و تنظيمها التلقائي لم يحقق من خلال ارادة العالم المادي لامن قرب او بعد فأضحت الصورة خاضعة لظروف تكونها الاني فأوحت الى هيولية الفكرة و تمثيل الحقيقة الخفية التي بتشكلها تحمل صفة الرمز المستتر . و يذكر (كلي) : (الان نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الاشياء المرئية و بذا نبرهن على ان ما يرى ان هو الاحالة منفصلة في علاقتها بالكون.) (١٠٨ ص ١٢٦) و خلافا للميل الذي ابداه " كلي " لخلق فضاءات تخطيطية هندسية متناغمة , شرع في هذه اللوحة لتقديم تقنية تلجأ الى وضع الالوان الرذاذية و اعتماد المصادفة و الحدث الطارئ الناتج عنها و الذي يحقق في الوقت نفسه رغبة الفنان في احداث التناغم اللوني و الغنائيه المتفاعلة مع عموم التكوين , وهذا ما قربه من السرياليين في خلق ايحاءات مفاجئة تكبح ارادة العقل على التحكم في مقتضيات السطح التصويري .

لقد ادرك (كلي) مدى الاعاقة التي تنم عن استلهام الاشكال الواقعية امام التطلع لما هو خالص جمالا و شكلا و النفاذ من خلال الحدوس الخالصة لتجسيد رؤى اكثر شمول وذات مطلب كوني مطلق , وحمل العمل الفني لامتلاك ديمومته و قد خرج من حدود البشري الطاريء بعيدا عن المعهود و المنطق . في هذا الاتجاه سار (كلي) و امتثل للخيال الحر واطلاق الرغبة و الغريزة الواعية و احدث نكبة للعقل و تلقياته الحسية مما اغلق المجال امام الافكار المعلنة و المعطيات المعروفة حتى اضحت صورة تغوص في علاقات مفتوحة و غير مألوفة تحمل منطقها الخاص طبقا لما استبطن من حدس رسم مسالك الرؤية التصويرية .

ان الحدس لدى (كلي) قد خلق توافقا بين العناصر التصورية وبين الحياة الداخلية والانعكاسات الذاتية للفنان لتحقيق شمولية الرؤية واختزالها وتبسيطها على السطح اللوحة, وكما يقول (كلي): (كل ما احتاجه هو لحضة ميمونة مبشرة كي يتم انجاز هذا الشيء الصغير المركز بسهولة) (٧٦ ص ١١٢) هذه اللحظة تعد حصيلة لمرجعية تخيلية حرة خفضت الى حد كبير من قدرات العقل و استنفرت قوى اللاوعي كسلطة حددت آلية الاشتغال في الصورة .

عينة (٢٠)

اسم العمل :اختراعات المتوحشين – (Inventions of the Monsters)
اسم الفنان : سلفادور دالي
الخامة و المادة : زيت على كانفاس
القياس : ٧/٨ ٣٠ × ١/٨ ٢٠ انج
تاريخ الانتاج : ١٩٣٧
العائدية : معهد الفن في شيكاغو , مجموعة جوزيف وينتر بوثان
(١٣٨ ص ٢٨٢)



تظهر هذه اللوحة عالما حلميا غرائبيا , فتصور ارضا مهجورة ومخلوقات خرافية تشترك بملامح بشرية و خيوانية يتوسط اللوحة منضدة يعلوها جسد انثوي عار برأس حصان, تحولت احدى اليدين الى عظام . يركع على جانب المنضدة جسد ادمي نخيف يتنكر بقناع قط وعلى ظهره جناحا ملاك . على اليسار يهبط من الجبل سيل مائي يصب في بحيرة تعوم فيها اجساد عارية . وفي موقع قريب توجد منضدة اخرى حواليها اشلاء من رؤوس و اياد يعلو المشهد سماء غائمة تحف بقمم الجبال ذات الملامح البشرية و في اسفل اليمين ارض منخفضة تسرح فيها بعض الخيول .

ينطلق (دالي) من حدس اختراقي يتماس مع منطقة الحلم الكابوسي او الهذياني الذي يتضاد مع تصورات العقل او تخيلات اليقظة الواعية و المتحرر تماما من تمثيل الاشكال الطابقة للعالم الخارجي , الامر الذي لا يستهدف ارضاء العين بل تحويل الرؤية لاستيعاب المعرفة المجردة و

تحقيقها فهذه اللوحة زخرت بكائنات سحرية تفوق استرسالات المخيلة المعتادة التي تبقى الاشكال في حيز بيئتها او اقلمتها الواقعية دون ان تزيل الحجب عنها , فالاشكال هنا تندس بقوة حدسية تحمل سماتها الحرة اللامرئية فتتجاوز العناصر المتنافرة غير المألوفة التي تحيا في علاقات لا مثيل لها بعلاقات و تلاقيات صادمة هذيانية .

ان (دالي) يحاول ان يوسع من ملكة الخيال عبر اطلاق المعرفة من محدداتها المنطقية, فيتجاوز دونية الحسي كمحاولة لتعالي الذات عن الواقع و الوصول في تكويناته الى معرفة كونية , بعد فقدان الثقة بمعطيات الواقع المادي او التمثلات العقلية الكابحة فأستلهم حالات الحلم لقلب جميع قوانيين الطبيعة و انتماءاتها المادية او أي منهجية للظواهر فوظف تقنية ايهامية في امعان كلاسيكي دقيق يصل لحد التفاصيل المجهرية بما يمنح الصورة واقعية حلمية تنتظم في عالم غيبي.

لقد ارسى التسامي الفرويدي لدى السرياليين قيما تصويرية شكلت نكبة للعقل و المعرفة الحسية , فعد الحدس القوة المعرفية التي دعمت الصورة و اعطت للخيال الحر تماسكه , على الرغم من استعارات الفنان للاشكال الحسية الا ان انطلاقته الجمالية قد اكتسبت من الحرية على التغريب و الترميز و التعبير عن مكامن النفس ما عوم تلك الاستعارات و ارجعها للمدرك الداخلي و استحصال صورة ماورائية كموقف سريالي اصر على موضوعة الجنس و شبقية الحب و غائيته المادية , ومهما اكتسب من حيوية و شهوية الا ان الاحساس بالشيء الحسي مدعاة لاثراء النفس التي تسعى الى تفعيل جوهريتها الجمالية و معطياتها الشمولية .

لقد اتاح الخيال الحر , القدرة على النفاذ من المحددات الموضوعية و العقلية و الانفتاح بحدس اشكال لتشهد تحولات خارج بنيتها المعهودة كخلق ملامح للوجه البشري متكونة في الجمادات كالجبال و القماش (الشرشف) و اللعب بالاشكال ليرى من الامام و الجوانب او تقاطع الفضاءات بخطوط مائلة و اخرى مستقيمة كما في السطوح المستطيلة السوداء في وسط اللوحة . على الرغم من موقف (دالي) ازاء الحسي , الا ان طبيعة الاداء يشير الى تزاوج الصورة للمدئ الحسي و المتخيل , فأداءه الكلاسيكي دعاه الى تصوير حجم و ملمس المادة واعتماد صيغ المنظور المتلائم مع الفضاء من حيث القرب و البعد . وبذلك يشيد المكان والفضاء و اللون .. وفق حدس قائم على ثنائية الحسي و المتخيل , كما ينفذ التخيل ليخضع الطبيعة السيالة للمادة الى ان تشكل كوحدة بصرية متداخلة تحمل من الفرادة ما يجعلها تنتظم ككينونات لها ثقلها في حياة الصورة .

ان رؤية (دالي) لا تحتكم لمدركات خارجية , انها تعميق و استبطان لهذه المدركات ومنظومة العلاقات التي تحكمها التي تتموضع في غمرة من الحلم و الخيال الحر المنبعث من كون من الصور الداخلية و النفسية كحدس للصورة قبل تشيئها و التي تحتضن الوقائع الملموسة و صهرها في العالم اللاواعي , ثم يأتي دور تطبيق الحدس بتشظيه المعرفي وجمعه بين متضادين، الحلم والواقع، ودمجهما في نوع من الواقع المطلق. وعلى اساس هذا الحدس حددت كيفيات الاشكال و متطلبات الصورة بخلق تموضعات او مطابقات جديدة للاشياء تندرج ضمن وحدة عضوية بين لذة الحس و تطلعات الروح .

ان الحدس هنا يعمل قي اقصى منطقة من اللاوعي و تسقيط سلطات العقل . ويأتي استدراج الوعي بالقدر الذي يستدرك فيه امر معالجة المادة وتقنية الاداء فقط لتحقيق الصورة الحدسية اللاواعية .

عينة (٢١)

اسم العمل :اشخاص مع كلب امام الشمس (Persons and dog before the sun)
اسم الفنان : جون ميرو
الخامة و المادة : تمبرا على كانفاس
القياس : ٥٤.٥ × ٨١ سم
تاريخ الانتاج : ١٩٤٩
العائدية : مؤسسة عمانوئيل هوفمان , بازل
(١٥٠ ص ٧٦)

تصور هذه اللوحة, تكوينات مختلفة من الخطوط و الالوان و الاشكال المجردة . تمثل مركز السيادة فيها ملامح مرمزة لشخصيتين نفذتا بعفوية بالغة . اذ يقتصر احد الرأسين على دائرة عشوائية التكوين داخلها خط ملتوي يرمز للعيون و الانف . و الرأس الاخر يمثل مثلثا . اما الاجساد فتقترب من شكل المثلث و المستطيل و تحوي على تكوينات هندسية ملونة بالاحمر و الازرق و الاخضر و الاسود . اما السيقان فهي عبارة عن خط ملتو او مثلث و في الاعلى

رسمت دائرة حمراء كبيرة . اما خلفية اللوحة فتزخر بخطوط سوداء ذات مسارات ملتوية و متقاطعة تنتهي في الغالب بدوائر سوداء . وجميع الاشكال رسمت على ارضية محززة باللون الجوزي و الابيض .

يستمد (ميرو) مخزونه الصوري و الرمزي من مخيلة حرة تزخر بالصور المتلاحقة التي اتاحت له الفرصة استشراق الحدوس التي رسمت سمات اسلوبه الفريد المنفتح على عالم بدائي يعيد الصلة برسوم انسان ما قبل التاريخ , ممتزجة بميل للرسم يتناص مع رسوم الاطفال فأتسم بالعفوية و المصادفة و الالية التلقائية و هذا مامنحه الحرية في الخطوط و تسطيح المساحات اللونية التي حشدت عليها العناصر و الرموز التجريدية و الايهام بالاشكال البشرية و الكونية التي خضعت للاختزال و جعلها في ابسط صورة مما يبدو اشارة ليس الا .

ان عالم (ميرو) التصويري و اسلوبه التلقائي انما يستمد حيثياته من خليط شعوري و لا شعوري مع محاولة تكثيف اللاشعور و استثماره الى اقصى مدى مما يضيق على العقل فرصة التغلغل لكبح قوى المخيلة الحرة او استلهام طاقة الاحلام , وهذاهيأ للاشكال اقرانات لا منطقية حطمت النظرة الايقونية و بددت فاعلية الزمان و المكان اثر الرؤية الداخلية للموضوع و التعامل الحر مع الاشياء تبعا لتوالد المعرفة بالاشكال و علاقاتها الحرة داخليا طبقا لايعازات الحدس .

ان الغاية المطلقة و المثال الجمالي الذي ينشده (ميرو) يتم تحقيقة لا ماديا و تجريديا عبر استبصار الجوهر اللامرئي . او الشكل ليلتقي بما هو خالص و جذري خلال النظرة الغريزية البدائية و العين البريئة للاطفال . و اذا كان ثمة تشخيص فهو تكوين حلمي مرمز و تعبير باطني تلوح في قسماته روح عميقة تتسم بالفكاهة او الدعابة او بمسحة من الشر , الا ان التعبير يبقى شكليا لا توكل له مهمة حمل أي مضامين فهي كينونات قائمة بذاتها صيغت بفعل الي تلقائي , زجت جنبا الى جنب مع كائنات غريبة متعدده الاشكال و الايحاءات كأن تكون طوطمية او حيوانية او كونية .. و ايغالا من (ميرو) في التجريد تنصرف قوة التشخيص مع قوة الخطوط التي نفذت بجرأة و عفوية و تأكيد اولوية الشكل و قدرته على حمل مضامينه بذاته .

ان الحدس قد هيأ فرصة لتطبيقات تصويرية جديدة , دعت (ميرو) للتلاعب الحر في اشغال السطح بهجين ثر من الخطوط و النقاط و الوجوه .. بأدائه التلقائي المعهود لتحقيق الصورة النموذج بعد افراغ طاقة اللاوعي . وهذا مادعى بريتون للقول : (ان ميرو هو الاكثر سريالية في استسلامه الكلي الى الالية , وهو مدهش في جمع مالا يجمع و الفصل ما لا يجسر احد سواه على الفصل فيه) (٥٦ ص٧٥) لقد استفاد من طاقة الخط المنحني و قدرته على التكيف المرن لخلق الاشكال . وبرصد الخطوط وسرعة تحولاتها نراها تنفرد لتخلق تكوينات بذاتها او تحاصر الوجوه او تتألف مع النقاط حسب اليته اللاواعية في التكوين. كما اخضع الالوان لذات القوى فأمكنه من وضع الوان نقية صافية و متضادة دس من خلالها البهجة التي تتفق و ميول الاطفال او عوالم الاحلام .

ان تغييب مثيرات التلقي الحسي و استبصار حقائق خفية , يقرب (ميرو) من الرؤية الصوفية للوجود بالانعتاق من عالم الظواهر و التمكن من رؤية الاشياء في علاقاتها الخفية و النفاذ لاعماق الحقيقة التي عجز العقل سبرغورها. و الركون الى لغة الحلم التي امدته بنوع من الانسجام السحري اللامألوف و اتاح له وضع كم لا ينفذ من الاشارات و الرموز من الاصطلاحات التشكيلية للتصوير التمثيلي . و قد عبر (ميرو) عن تلك اللغة بقوله : (اننا لا نقوى على التحرر من كوابحنا الا في الظلام حين يحل النوم و الحلم محل الحقيقة اليقظة.) (٢٢ ص ٢٤٤) وهذا مايجعل الصورة لدى (ميرو) تخضع لهيمنة الحدس , و تقود تطبيقات

الصورة و علاقات الاشكال و ما تحمل من مضامين تعبيرية و رمزية . في تموضع للحدس حول الخيال الحر وعوالم الحلم و ما يسفر عنه من طاقة لا واعية تحرره من الغقلانية والتي عبر عنها بالاداء التلقائي المباشر .

النتائج:

توصل الباحث الى جملة من النتائج استناداً الى لما تقدم من تحليل العينات. فضلا عما جاء به الإطار النظري, تحقيقا لهدفي البحث, وهي معروضة على الوجه الآتي:

أولا. النتائج المتعلقة بالهدف الاول للبحث :

١- يشكل الحدس البنية المعرفية الأساسية التي ينطلق منها الرسم الحديث, على مختلف توجهاته الفكرية والفنية والأسلوبية, والتي تلاءمت مع تطلع الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة, وتقصيه الجمالي والفني في الحقائق الجوهرية الكامنة في الإنسان والوجود, والتعالي ذهنيا وعمليا عن تمثيل الطبيعة وحقائقها المظهرية, وهذا ما دعا الفنان الى خرق الرؤية التقليدية وإعادة تشكيل اللوحة على أساس من العلاقات الكلية المجردة.

٢- تتساوى تنوعات الحدس ومستوياته مع مختلف اتجاهات الرسم الحديث وتحولاته. بل تعد معرفية الحدس عاملاً اثرائياً وفاعلاً في قيادة تلك التحولات وترسيخها وإيجاد مسوغات منهجية وعملية في تدعيم كل اتجاه. فما يتمتع به الحدس من حرية ومرونة ما جعله خارجاً عن كل قالب او نمط رؤيوي محدد او كيفية أسلوبية واحدة دون غيرها.

٣- لم يمتثل الفنان الحديث لمعطيات الحدس الحسي او التجريبي المتمثل بالإدراك المباشر للمحسوس والمحدد بالصيغ الزمانية والمكانية, بل استعاض عن الرؤية الحسية المباشرة برؤية حدسية تقوم على أساس ادراك مفاهيم وصور كلية ذات أبعاد روحية ووجدانية وهذا ما ترتب عليه ابتعاده عن الموضوعات الواقعية. باستثناء الفن الواقعي السوفياتي(الروسي) الذي حد من ارتقائية الحدس نتيجة تمسكه بالمعطيات الحسية للشكل الموضوعي والخضوع لسلطة الواقع والسياقات المدركة اجتماعيا.

٤- يعد الحدس معرفة مستحصلة مباشرة من قوى عدة. والمعرفة الحسية واحدة من هذه القوى. وفي الرسم الحديث لم تعرض المعرفة الحسية نفسها بصيغة إدراك حسي محض, بل تظهر بفعل الحدس متضامنة مع قوى عقلية وتخيلية ووجدانية. وعليه تتخذ الصلة بين الحدس والحس الكامن فيه, في الرسم الحديث مستويات ثلاثة, وعلى الوجه الآتي:

أ- تركيز حسي متقدم: حيث يكون الموضوع الخارجي ضاغطاً ومؤثراً على حدس الفنان, فيستمد الحدس معرفيته من خزين الصور المرئية التي تمد الفنان بانطباعات ذاتية كلية لا تتقصى جزئية الظواهر بل ماهيتها. وهذا ما ترتب عليه تحوير وتغيير الاشكال المرئية وعلاقاتها الموضوعية. كما في (العينة: ١ , ٣).

ب- تركيز حسي معتدل (حر) : لا تقتصر فيه معرفية الحدس على معطيات الحس بفعل ضغط الرؤية الداخلية الذاتية على الموضوع. لذا يستعان بالشكل المرئي بوصفه مسوغا للتعبير والترميز عن حقائق ومعان كامنة, فتتشكل اللوحة وفق أشكال وعلاقات غير مألوفة يتفرد بها كيان اللوحة الخاص. وهذا ما يبدو جلياً في العينات:(٢، ٤، ٥ ،٦، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ٢٠).

ج- تركيز حدسي خالص:يقصى فيه الموضوع الخارجي تماماً، وتتوالد الاشكال بمحض علاقات تجريدية لا تمتثل لمرجعيات الشكل الحسي, فتكون المعرفة الحسية ضامرة إزاء تقدم القوى المعرفية الاخرى الفاعلة في الحدس, وهذا ما تجلى في (العينة:٧، ١١، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١).

٥- تعد المخيلة القوة المعرفية السائدة على المعرفيات الاخرى التي تتشكل منها بنية الحدس في الرسم الحديث، والتي تتخلل مجمل الحدوس لتلقي بصورها على التشكيل الجديد للعمل الفني. وفق مستويات متعددة تفرضها حرية المخيلة ومرجعيتها. وعلى النحو الآتي:

أ- حدس تخيلي يستلهم الشكل المرئي كمنطلق لرؤية مثالية متخيلة. وفي هذا الحدس تتفاوت المخيلة في الكيفية التي تستلهم بها الشكل المرئي تبعا لصلتها بالحواس الظاهرة او الباطنة. كما في (العينة: ١، ٣) او بصلتها بالعقل والوجدان. كما في (العينة:٢ ، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ٩، ٢٠) .

ب- حدس تخيلي حر ترتقي به المخيلة الى مستوى السيادة على القوى المعرفية الاخرى, حتى يتخذ الشكل صورة مجردة ما ورائية تتقاطع كلياً مع العالم المادي او الموضوعي. يتجلى ذلك في (العينة: ٧ ،١٠ ،١١ ، ١٢، ١٧ ، ١٤ ، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١).

٦- شكلت القوى العقلية والتصورات الناتجة عنها, إحدى القوى الفاعلة في بنية الحدس في الرسم الحديث, وانعكاسها على بنية التشكيل وقيادة بنائية الاشكال وعلاقاتها المجردة وصولا الى صورة المثال العقلي المجرد. وتتجلى تصورات العقل عبر الشكل الحسي. كما في (العينة: ٢، ٤، ٥، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥).
او من خلال الشكل الهندسي المجرد. كما في (العينة ١٧، ١٨).

٧- ان للحدس في الرسم الحديث صلة وثيقة بوجدان الفنان وإكساب الحدس سمة وجدانية. لا تقل في تأثيرها عن القوى المعرفية الأخرى , بحكم الصلة الوثيقة بين الفنان وعمقه السيكولوجي الذي ينعكس بشكل مباشر على توالد الأشكال التلقائي ومنحها قيمة تعبيرية, وهذا ما يجعل الوجدان على علاقة عكسية مع الحدس العقلاني الذي يميل نحو التكوين المحكم والتنظيم الواعي للصورة. يتجلى الحدس السيكولوجي الوجداني في الرسم الحديث في ثلاث صور رئيسية, وعلى ما يأتي:

أ- حدس وجداني حسي: متصل بانفعالات الفنان تجاه الشكل المرئي .متمثل خصوصا بـ (العينة: ١).

ب- حدس وجداني حسي حر : يعد الفنان فيه الشكل المرئي قناة لتمرير انفعاله ومضمونه الداخلي والتصعيد من قيمة التعبير. كما في (العينة: ٢، ٣، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠).

ج – حدس وجداني حر: يتجلى بتسامي الفنان عن طريق الشكل المجرد من اعراض ولوازم المادة والحس. مترفعاً بطاقته الوجدانية الى مستوى الروح متخطيا بذلك حاجات الجسد وانفعالاته الآنية. كما يتضح ذلك من خلال (العينة: ٧، ١٠، ١٦، ١٩، ٢١).

٨- ليس بعيدا عن الحدس السايكولوجي. فقد استعان الفنان بالحدس اللاعقلي الغريزي والانشغال في منطقة اللاوعي والأحلام كمرجعية للصور من دون السماح للعقل لممارسة سلطته على الفنان وأثره الفني, ومن دون إلزام الوجدان بالكشف عن نفسه أم لا. ولكن تحتم على الفنان اللجوء الى الخيال الحر للوصول الى صور اللاوعي والعالم النفسي الخفي.

استعان الفنان الحديث بالحدس لاستحضار طاقة اللاوعي من خلال:

أ- الأداء اللاواعي التلقائي وتفعيل الحدس الحركي.(العينة: ١, ٦, ٧، ١٦، ١٩، ٢١).

ب- استدعاء صور الحلم وتغييب الأشكال الواعية وعلاقاتها الموضوعية من تفعيل الحدس الحركي.(العينة: ٢٠)

ثانياً: النتائج المتعلقة بالهدف الثاني للبحث:

ان انطلاقة الرسم الحديث بكل اتجاهاته. انطلاقة حدسية- كما سبق ذكره – وقد قادت هذه الانطلاقة الى آلية تطبيق عملية استدعت معالجات جديدة للسطح التصويري والعناصر التشكيلية. وكما مبينة آنفاً حسب الخصوصية الحدسية لكل عينة وكل اتجاه.

١- اشتملت الحدوس عند (الانطباعيين) على مرتكزات حسية وبمعرفة تتعلق بالأشكال المادية وتحوير هذه الأشكال تبعا لهيمنة ذاتية حدسية ذات سمات جمالية وجدانية أو ذهنية مختلفة تتباين فيها العلاقات الشكلية والأدائية وتتيح فرصة لقوى التخيل للتلاعب في المنظور وعناصر الصورة من ألوان وخطوط وفضاء... وعلى الرغم من المنطلقات العلمية للانطباعيين في تحليل الضوء ورصد اللحظة الهاربة, إلا ان هذه المنطلقات ساعدت على تصعيد الرؤية من حدودها الموضوعية الى فسحة ألذات لإدراك جوهر الظواهر وتجليات المطلق.

ان (مونية) (العينة:١) قد امتثل لحدس ذات تركيز حسي يحمل سمات تخيلية وجدانية دعا لاخضاع الظواهر لتحويرات ازدادت نتيجة الاداء الآني التلقائي المباشر تبعاً لحدس غريزي حركي، فيما تراجع تركيز الحس لدى (كوكان) (العينة:٢) ازاء حدس داخلي صعد من القيم التعبيرية والرمزية فأتخذت الاشكال سمة تجريدية ما ورائية بممارسة مزيد من الاختزال والتبسيط وتصعيد الروح البدائية للاشكال وامتثال العناصر التشكيلية من لون وخط وفضاء لحدس هو مزيج من قوى تخيلية وعقلية ووجدانية ترمي الى غاية مطلقة. على نحو مقارب لحدس (كوكان) الداخلي. كان (فان كوخ) (العينة:٣) اشد امتثالاً لحدس وجداني حفز اسلوبه لاستيعاب واتاحة الفرصة للاوعي لاطلاق مكنوناته النفسية الذي اسفر عن تلقائية في الاداء ومعالجة لونية كثيفة ذات ملمس خشن بما يصعد من القيمة التعبيرية والرمزية لاشكاله. اما (سيزان) (العينة:٤) فقد اخضع اشكاله لسلطة الحدس الذهني التخيلي الحر الذي يحكم العلاقات البنائية الجديدة في زمكانيتها وصلاتها الفيزيقية والبحث عن قيم تجريدية بخلق منظور وفضاء وحجوم ايهامية وتحفيزها مستثمراً شمولية الحدس في الوصول الى المثال العقلي المطلق.

تبعاً لذلك فالانطباعيون اتخذوا من الموضوع منطلقاً لحدوسهم الذاتية وتباينوا في منطلقاتهم المعرفية بأعتماد مستويات حدسية مختلفة تمثلت بالحسي الوجداني (العينة:١) والعقلي الوجداني (العينة:٢) والوجداني اللاواعي (العينة:٣) والعقلي التصوري (العينة:٤) مع تداخل الحس والمخيلة مع جميع المستويات بنسب متفاوتة.

٢-اعتمد الوحوشيون والتعبيريون الحدس منطلقاً مع محاولة تخطي الحسي منه وتصعيد ما هو داخلي ووجداني وتعميق القيم التعبيرية والرمزية الكامنة في الاشكال. لذا لم يعد الشكل المرئي ضاغطاً عليهم- على الرغم من احتفاظ الاشكال ببعض ملامحها التشخيصية- بل اخضعها لرؤية حدسية وجهت الاشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة توظف العناصر التصويرية للعمل ضمن بنية حدسية تباينت آلية التطبيق فيما بينهم وعلى النحو الاتي:-

اشتغل (ماتيس) (العينة: ٥) وفق آلية حدسية ذات سياقات معرفية تخيلية عقلية وجدانية، حاول من خلالها توجيه الرؤية من وسطها الموضوعي الى مدياتها الخالصة عبر تخييل الحسي والانفعال به وجدانياً مع ترسيخ القيم التجريدية بتحرير الاشكال من اعبائها المادية وتحريك عناصر الصورة حدسياً. يقترب (نولده) (العينة:٦) من المنطلقات المعرفية والجمالية للوحوشية، وذلك باستبصار اشكال موضوعية متخيلة تستهدف اظهار عاطفة ثرية وجهت آلية التطبيق لتفعيل التعبير في الاشكال والالوان التي عولجت بأنفعالية وسمت الاشكال بنوع من البداية وبتأثير ذاتي ضاغط كمعادل صوري لاحساسه المستبطن وجدانياً وتخيلياً وتخطي ضغوط العقل ادائياً. تتابعاً لتفعيل ارقى للحدس ونتائجه التصويرية. سعى (كاندنسكي) (العينة:٧) للتعبير دون معونة الاشكال التشبيهية والعمل في منطقة التجريد الخالص منطلقاً من حدس تخيلي ووجداني محض وتمكين الشكل من حمل تجليات الروح والانسجام مع المطلق ومن خلال آلية تطبيق تلقائية مباشرة ولا واعية قادرة على احالة الفعل الغريزي لبعث ما هو روحي وسامي. عاد (فرانز مارك) (العينة:٨)

لاستلهام الشكل الحسي ومن ثم تخطي معطياته امتثالاً لحدس داخلي وجداني متخيل فرض علاقات شكلية ولونية وفضائية جديدة قادرة على التضمين التعبيري والرمزي للاشكال وانفتاحها الشمولي. على سياق متقارب لجأ (شاجال) (العينة:٩) لاستحضار اشكال حسية متخيلة ثم يخرق حسيتها بشفافية وفضاءات المد الحدسي الوجداني الدافق واستبصار لمعانٍ تعبيرية ورمزية عبر تفعيل الالوان والخطوط والفضاء لتحقيق تلك المعاني. كذلك عمل (بول كلي) (العينة:١٠) يزعزعه منطقية الاشكال والاصرار على تكوينها العفوي واستبدال المعطيات الخارجية بمعطى داخلي حدسي وتخيل عوالم حلمية شكلية صعدت من قيمة العلاقات التجريدية بآلية تطبيق حدسية امتزجت فيها قوى ذهنية قادت للرمز والتصميم وتخيلية قدمت الصورة الايهامية ووجدانية صعدت من قيمة العاطفة والوجدان.

تبعاً لذلك، فان تموضعات الحدس وتطبيقاته قد تباينت لدى الوحوشيين والتعبيريين، في مدى الاستخدام الواعي واللاواعي للاشكال وعفويتها طبقاً لتباين توظيفات العقلي او التخيلي الحر والمرجعيات الحسية، مع الثبات على مرجعية الحدس الوجدانية المتكشف عبر الشكل الحسي او شكل الخالص.

٣-اعتمد التكعيبيون على معرفة حدسية ذات تركيز عقلي كلي وبمخيلة حرة دعت الى تجريد الاشكال وتقبل المعطى الحسي، وتعطيله نتيجة ضغط الحدس وتمظهره في علاقات شكلية ما ورائية جديدة توصل الى جوهرية الاشكال ومثاليتها الذهنية المجردة.

فقد سعى (ديلوني) (العينة:١١) الى معرفة حدسية محضة تنم عن مخيلة حرة وذهنية عقلية تصورية اسفرت عن تكوينات تجريدية من دون اشارات واضحة للواقع الموضوعي، محفزاً عناصر العمل الفني- الالوان والخطوط خاصة- لصياغة نموذجه الشكلي المثالي. ورغم اختلاف اشكال التعبير- تحليلاً او تركيباً- فان الرؤية الحدسية تبقى منفذاً للصور وتشكيلها، فأشكال (بيكاسو) (العينة:١٢) تتباين مع اشكال (ديلوني) في شيئيتها التي حرص (بيكاسو) على تثبيتها واعتماد سياقات منطلقة من الجزئي الى الكلي في تصور الشكل الذهني المجرد وتعويم الشيء بصفته المرئية كون الرؤية الحدسية تقترح زماناً ومكاناً ذهنياً متخيلاً وهو ما عزز المنحى التجريدي عبر تحليل اجزائها واذابتها في الفضاء ككل شمولي. في ذات النهج الجمالي والمعرفي، ادراك (ليجة) (العينة:١٣) مدى قصور الشكل المرئي في تجسيد الفكرة ولا سيما رموز التطور العلمي والتكنولوجي المولع بها، فمرر اشكاله المادية عبر المخيلة والذهن لحدس نموذجه العقلي وتبديد معرفيته الحسية وتحرير الاشكال وبنائيتها. وفي (العينة:١٤) عاد (بيكاسو) ليصعد من قيمة الوجدان على خلاف (براك) (العينة:١٥) الذي عد الوجدان قناة فرعية لتمرير الشكل، فزهد في اللون بالوقت الذي شهد (بيكاسو) تنامياً لعنصر اللون وجماليته بما يدعم الشكل. وكلاهما يستمدان مسوغات آليتهما من حدس ضاغط يوجه العلاقات الشكلية الهندسية المجردة، ذات سمات عقلية متخيلة، وان كان (بيكاسو) قد اضفى سمة وجدانية مضافة لا تلغي بأي حال توجه التكعيبيين في حمل حدوسهم على خلق معادل صوري يقربهم من مطلقية الاشكال.

٤-توسم التجريدون منطلقات حدسية راقية قادت آليات تطبيقاتهم بصرياً موظفين العلاقة المعرفية الحرة الى حدسهم بالاشكال والتكوينات المتخيلة الخالصة، وذلك بقطع الصلة نهائياً بالاشكال التشبيهية او سلطة المرئي، وتأكيد النموذج الشكلي المثالي وصولاً الى المطلق عبر تجليات الروح ونقاوتها التي تسمو بالوجدان فوق كل انفعال طاريء ذاتياً كان او موضوعياً.

عمل (كاندنسكي) (العينة:١٦) وفق معالجات منهجية حدسية ذات مزدوج يجمع بين تصعيد الاداء التلقائي وتوالد الاشكال البكرية الحرة والمرتجلة آنياً بفعل حدس كامن يقود عملية التشكل المباشر. وبين امكانية تفعيل هذه الاشكال للتعبير والترميز

عن الضرورة الداخلية والوجدان المتسامي للفنان ومطلبه الروحي بما يعزز صلته بالمطلق. أي ان ما يميز حدسه قدرته بالارتقاء بفعل الاداء الغريزي اللاواعي والحدس الحركي الناتج عن ذلك الى مثالية الاشكال ومطلقيتها، وهذا ما يسوغ افتقار ادائه للشكل الهندسي الصارم وعقلانية انشائه والتي اقتربت من الاشكال العضوية المجردة التي بتشكلها لوناً وخطاً تبعث احساساً بتناغمها الموسيقي وتحاورها الروحي. ضمن هذه الطقوسية الصوفية للشكل المجرد. عمل (مالفتش) (العينة:١٧) و (موندريان) (العينة:١٨) ولكن وفق حدس جمالي عقلي اعتمد نظاماً تصويرياً رياضياً وهندسياً صارماً، والارتقاء بالحدس لاستشغاف المكمن الفكري والجمال الجوهري للاشكال الهندسية واحالتها من مستواها المادي الى مستواها الروحي وصولاً الى المطلق. فأعتمد (ماليفتش) آلية تطبيق حدسية عقلية استلهم فيها شكل المربع كمرجع هندسي رامز ومعبر، فيما اتبع (موندريان) نظاماً تجريدياً قائماً على استخلاص الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال العلاقات الرياضية المعبرة عنه بالتكوين الصارم للخطوط المستقيمة والالوان الاساسية. فكلاهما ينطلقا من حدس ذهني حر وتخيلي محض ووجدان متسام، لاستدراك الشكل الخالص وتكشف مضمونه الخفي ذي البعد الروحي. وهو ما اتاح للحدس امكانية التمازج بين طبيعة الرؤية الذهنية وسبل تشكلها على السطح التصويري وتكشف الشكل المعلن للمضمون الخفي.

وبذلك فالتجريديون اعتمدوا تطبيقات الحدس الخالص والعيان الصوفي وذلك بتحميلهم الاشكال مضامين روحية تناشد المطلق بعيداً عن المنطلقات المعرفية الحسية، سواء اتسم هذا الحدس بقوى متخيلة لاواعية، كما لدى (كاندنسكي) او خضع لقوى عقلية، كما الحال لدى (ماليفتش) و (موندريان).

٥. اعتمد السرياليون، الحدس التخيلي اللاعقلي واستثمار القوى اللاشعورية الكامنة وراءه ةتغيب السلطة العقلية المعوقة لحركة تلك القوى. فكانت لهم آليات تطبيق متباينة على الرغم من الاتفاق على المنطق الحر في تكوين الاشكال المتخيلة وتحطيم صلاتها الموضوعية.

سعى (بول كلي) (العينة:١٩) الى اطلاق الاشكال من محدداتها الحسية وفق حدس يكفل لها صيرورتها وتشكلها بحرية وعفوية ومحاولة الفنان توجيه انفعاله وصدقه الاتي من دون ضغوط عقلية وتبني مصادفات التشكل الجديدة وصولاً الى لنموذج مثالي لا يخلو من التصعيد الروحي ومطلقيته. اما (سلفادور) (العينة:٢٠) فقد حرص على حدس الصورة الحلمية اللاواعية وتضمينها اشكالاً حسية مجردة. لذا حملت على آلية تطبيق حدسية. تحقق اجواء الحلم من فضاء وحجوم واشكال بمعالجة كلاسيكية، فهيمنة الحدس اتاح للفنان تقديم وعي يمكنه من بناء اشكال هلامية وعلاقات فريدة تتناول الحسي بخيال حر محض يتسم بمحمولاته الرمزية ومعالجتها بعقلانية واعية على مستوى الاداء التمثيلي لها الذي لا تلغي المضمون الحلمي او المثال النفسي للفنان. فيما نجد (جون ميرو) (العينة:٢١) قد امتثل لآلية تطبيق حدسية تتخطى المضمون الواعي شكلاً واداءاً مع اقصاء عقلانيته وحسيته بتفعيل حقيقي للمخيلة الحرة التي استطاع من خلالها تأويل الاشكال وخلق رموز نفسية والتعبير عنها بعفوية وسرعة تنفيذ مباشرة واستثمار المصادفات الناتجة من التشكل ثم حملها على التعبير والترميز عن مكنونه النفسي والوجداني بصورة مختزلة ومجردة تحمل سمة مثالية مطلقة.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث. يستنتج الباحث جملة استنتاجات،على كما يأتي:

١. على الرغم من افادة الرسام الحديث من الطروحات الفلسفية والجمالية، الى ان حدوسه بقيت مستقلة وحرة في التعبير عن ذات الفنان واعتبارها مرجعاً للحكم والذائقة الجمالية سواء اتفقت مع تلك الطروحات او اختلفت معها.وهذا ماذهب اليه (برجسون) و(كروشه) في القول بعذرية او فجرية حدس الفنان واسبقيتة على كل معرفة. وهذا يعني اصالة الحدس بوصفه تكشفاً ذاتياً صميمياً وفريداً غير قابل للتطابق او التكرار.
٢. تنوعت المرتكزات المفاهيمية التي غذت الرؤية التصويرية، والتي تلاءمت مع اهتمامات الفنان الحديث بتلك المرتكزات. كالتأثر بالكشوفات العلمية للضوء عند الانطباعيين، او الافادة من مظاهر التطور التكنولوجي لدى بعض التكعيبيين، او اتباع النزعة الروحية لدى التجريديين. او تبني طروحات التحليل النفسي لدى السرياليين... هذا التنوع لايتناقض مع التعبير عن تلك الرؤية حدسياً ومحاولة خلق معادل صوري لتلك الاهتمامات غير خاضع للمعايير الحسية والموضوعية.
٣. اتاحت معرفية الحدس لدى الفنان الحديث فرصة إطلاق معرفيتة بالاشياء وبخفايا الذات وتمكينه من السيطرة على اهتماماته الواعية واللاواعية والتعبير عن ذلك بصورة نقية وفريدة، وهذا ما ارتكز عليه الرسم الحديث في تأكيد نزعة الحداثة القائم على اطلاقية المعرفة وخلق سياقات ابداعية تقفز على بنية الزمان والمكان.
٤. وثقت معرفية الحدس الصلة بين الفن والدين بتأكيدهما على التسامي فوق العالم المادي والنفاذ الى عالم روحي غيبي يعد مصدر الحقائق وجوهرها. وتبعاً لهذه الصلة بين الفن والدين، جنح الرسام الحديث الى نبذ عالم الظواهر معبراً عن ذلك بالتخلي عن الاشكال التشبيهية والميل للتجريد والتسطيح والزهد في الاشكال، ومنحها بعداً روحياً بما يوطد صلتة بالمطلق. وهذا مادعا بعض الفنانين الى تبني النزعة الروحية واستلهام الفكر الصوفي. واتخاذ السطح التصويري المادي كوسيط لمناشدة المطلق عبر عيان صوفي.
٥. ان تداولية المطلق جمالياً وبنائياً في الرسم الحديث لم ينشأ عن بناء فكري عقائدي مرتبط بمباديء دينية سماوية. كما هو الحال في الفن الاسلامي، فما يميز نظرة الفنان الغربي للمطلق تكمن في استثماره شمولية الحدس وكليته في الوصول الى اشكال مطلقة تنتسب الى المطلق الكوني. وان النزوع الروحي لديه جاء كرد فعل تجاه النزعة المادية السائدة في عصره ومحاولة ايجاد معادل صوري تجاه هذه النزعة. فضلاً على ان الفنان الغربي قد وجد في الفن اللاموضوعي الشرقي مصدر اثرائي غذت رؤيته وعززت من ميله للتجريد.
٦. ان ضغط المعرفة الحدسية وملازمتها للفن الحديث، قد منحت الفنان فرصة للتشكيل الحر وتضمينه مدى تعبيري ورمزي، هو خلاصة ذات الفنان وفكره. وعليه توطدت الصلة بين الحدس والتعبير والرمز. ولم يعد ثمة تعارض من القول بأن الفن حدس اوتعبير أو رمز.
٧. ان انفتاح مساحة الوعي التي أتاحها الحدس للفنان الحديث قد فتحت أمامه أفق الزمان والمكان ولم يتحدد بالأطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض نمطاً فنياً وأسلوبيا محدداً. لذا لم يجد الفنان الحديث حرجاً من استلهام الفن البدائي وفنون الأطفال والفنون الشعبية... وغيرها. وعرضها بصيغ جديدة طبقاً لحدس الفنان.

التوصيات :

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات. واستكمالاً للفائدة المرجوة منه. يوصى الباحث بما يأتي:

١.توسيع دائرة البحث الجمالي والتشكيلي في المناهج الدراسية لكليات الفنون، ليشمل العمل التشكيلي الحر غير المقيد بالسياقات الاكاديمية بما يعين على خلق وتنشيط الرؤية الحدسية عند الطلبة وفتح افاق جديدة في تشكيل الاشياء والاشكال بما ينمي اساليبهم الخاصة.

٢.الافادة من البحث الحالي في اغناء الدروس النظرية في كليات الفنون – ولاسيما مادة علم الجمال – كطروحات جمالية قابلة للتطبيق. من خلال الربط بين الصور المحدسة وامكانية تجسيمها تصويرياً. وبما يطلق قدرات الطلبة الابتكارية.
٣. الإفادة من البحث الحالي من قبل طلبة الدراسات العليا المتخصصين بالجماليات والفنون. في توجيه مشاريعهم البحثية لدراسة المفاهيم الجمالية وايجاد مقاربات مع هذا البحث عند تقصي المعرفيات الجمالية والتصويرية عند دراسة أي اتجاه فني او فنان.
٤. الإفادة من البحث الحالي في المجالات المقاربة لمجال هذا البحث، كالموسيقى والآداب... بما يوسع دائرة البحث المعرفي والجمالي.

المقترحات:

استكمالاً للبحث الحالي. وتحقيقاً للفائدة، يقترح الباحث أجراء جملة من البحوث، وعلى النحو آلاتي:

١. الحدس وتطبيقاته في الفن العربي الإسلامي.
٢. الحدس بين الرسم البدائي والرسم الحديث.
٣. الحدس وزمان الفعل التصويري.
٤. الحدس في رسوم الأطفال.
٥. الحدس في فن ما بعد الحداثة.
٦. معرفية الحدس بين العلم والفن.
٧. الحدس بين الفن الإسلامي والرسم العراقي المعاصر. دراسة مقارنة.
٨. الحدس وتداولية المطلق في فن الرسم.

ملحق (١)

١- اشكال البحث

أ- جدول باشكال البحث

ت	اسم الفنان	عنوان اللوحة	تاريخ الانتاج
١-	فنان موسوي	الاله شمس	منتصف الالف الثاني ق.م
٢-	يحيى بن محمود الواسطي	الجزيرة الشرقية	١٢٣٧م
٣-	يوجين ديلاكروا	جحيم دانتي	١٨٢٢
٤-	اوجست رينوار	الطاحونة الحمراء	١٨٧٦
٥-	جورج سورا	عصر يوم احد في غراندجات	١٨٨٤-١٨٨٦
٦-	فان كوخ	مقهى في الليل	١٨٨٨
٧-	بول كوكان	اليوم المقدس	١٨٩٤
٨-	هنري ماتيس	الاستويو الاحمر	١٩١١
٩-	فاسلي كاندنسكي	تجريد اول بالالوان المائية	١٩١٠
١٠-	بابلو بيكاسو	امرأة مع كلب	١٩٢٢
١١-	جورج براك	الفطور	١٩١٤
١٢-	بيت موندريان	تكوين	١٩٢١
١٣-	كازمير ماليفتش	صباح في الريف بعد المطر	١٩١١
١٤-	جاكسن بولوك	انعكاس لسحابة سماوية	١٩٤٧
١٥-	بابلو بيكاسو	مرح الحياة	١٩٤٦
١٦-	جون ميرو	رسم بالزيت	١٩٥٣

ب- صور أشكال البحث

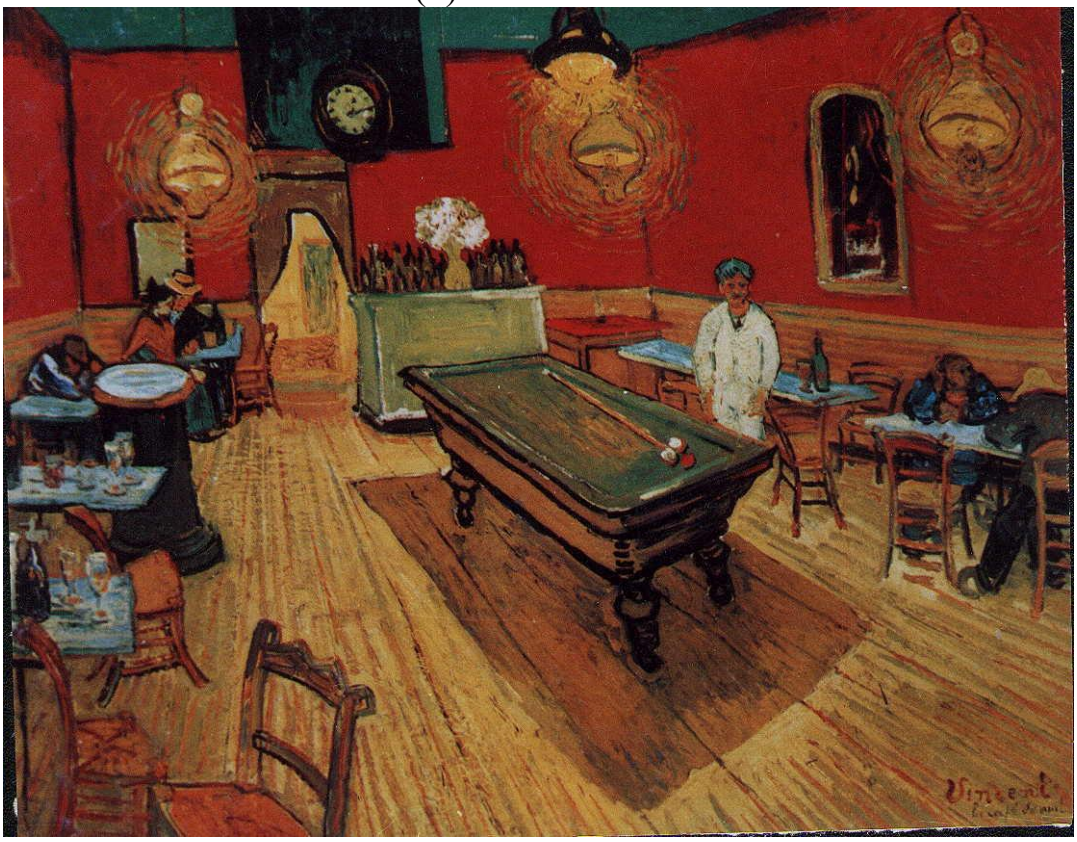
شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)



شكل (٦)

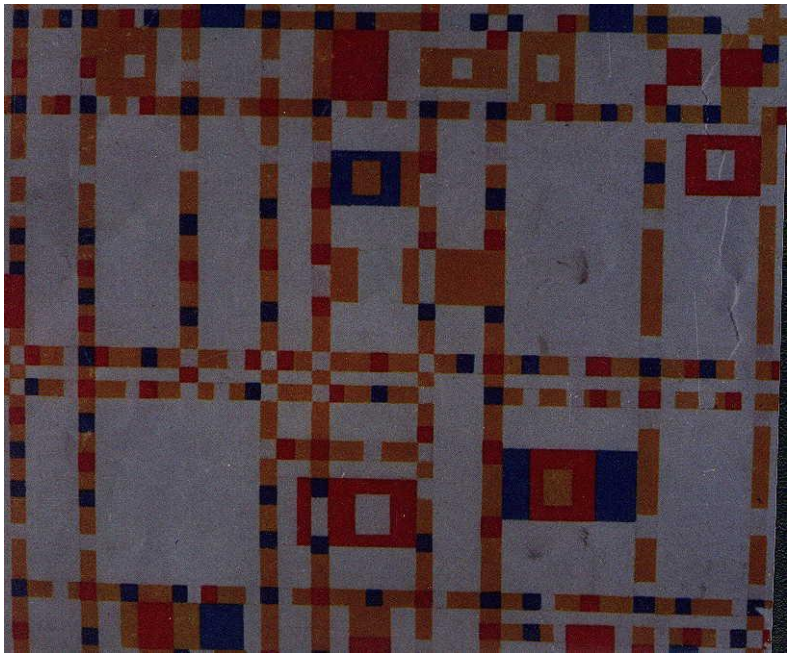
شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)

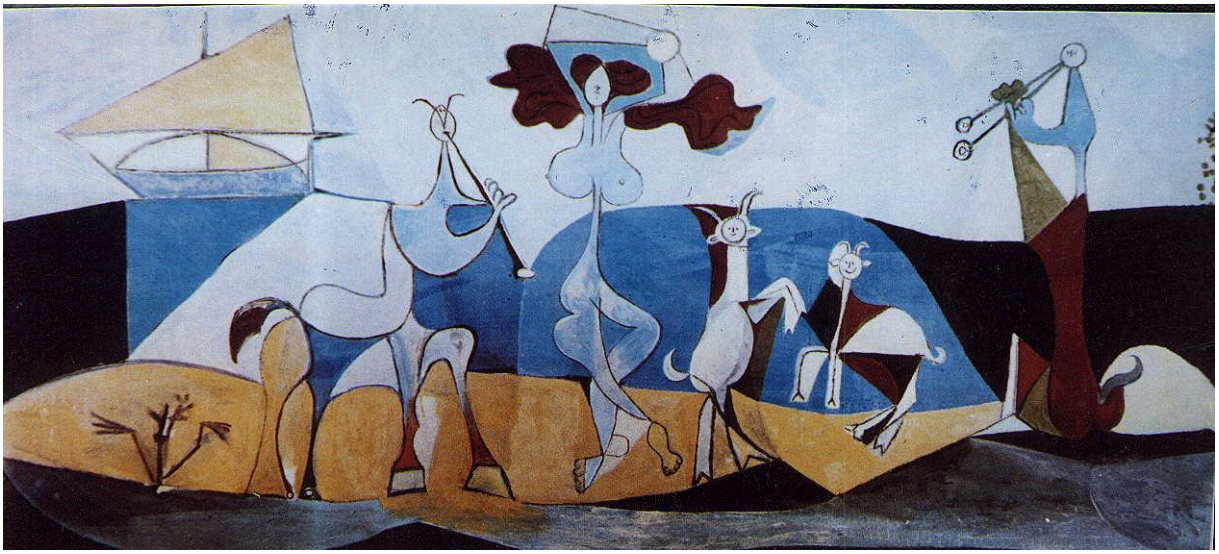
شكل (١١)



شكل (١٢)

شكل (١٣)

شكل (١٤)



شكل (١٥)

شكل (١٦)

ملحق (٢)
جدول عينات البحث

ت	اسم الفنان	اسم العينة	المادة و الخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائيدية
١	كلود مونية	الهافر	زيت على كانفاس	٢٥.٥×١٩.٥ انج	١٨٧٢	متحف مارماتان باريس
٢	بول كوكان	المسيح الاصغر	زيت على كانفاس	٩٢×٧٣ سم	١٨٨٩	كاليري البرت للفن,بامثلو,امريكا
٣	فان كوخ	الغربان فوق الحقل	زيت على كانفاس	١ ٢/٢ ٣٩ × ٧/٨ ١٦ انج	١٨٩٠	مجموعة فان كوخ
٤	بول سيزان	جبل سانت فكتور	زيت على كانفاس	٥/٨ ٢٥ × ٧/٨ ٣١ انج	١٩٠٤-١٩٠٦	مجموعه لويس , ماريا كلادواين . بنسلفانيا
٥	هنري ماتيس	الحجاب المصري	زيت على كانفاس	١٢١ × ٨٩ سم	١٩٤٨	مجموعة فليبس واشنطن
٦	اميل نولده	العشاء الاخير	زيت على كانفاس	٧/٨ ٣٣ × ١/٨ ٤٢ انج	١٩٠٩	المتحف الوطني كوبنهاكن
٧	فاسيلي كاندسكي	توكوين رقم (٢)	زيت على كانفاس	٣/٨ ٣٨× ٣/٤ ٥١ انج	١٩١٠	متحف كوكنهايم نيويورك
٨	فراز مارك	خيول زرق	زيت على كانفاس	٣/٤ ٤٠ ×٧/٨ ٧٠ انج	١٩١١	مركز و لكر للفنون مينو بولص
٩	مارك شاجال	عيد ميلاد	زيت على كانفاس	٧/٨ ٣١ × ٣/٨ ٣٩ انج	١٩٢٣	متحف كوكنهايم نيويورك
١٠	بول كلي	مشهد معركه في اوبرى كوميدية الملامح	مائية وزيت للتخطيط	١٥ × ١/٤ و ٢٠ انج	١٩٢٣	درست – هاس موتس . نمسا
١١	روبرت ديلوني	تكريم بلريو	بنت على كانفاس	٣/٨ ٩٨× ٣/٨ ٩٨ انج	١٩١٤	المتحف الوطني بازل
١٢	بابلو بيكاسو	المسيقيون الثلاثة	زيت على كانفاس	٧٩ × ٣/٢ و ٨٧ انج	١٩٢١	متحف الفن الحديث نيويورك
١٣	فرنارد ليجيه	ثلاث نساء وجبه فطور كبيرة	زيت على كانفاس	١/٤ ٧٢ × ٩٩ انج	١٩٢١	متحف الفن الحديث نيويورك
١٤	بابلو بيكاسو	امرأة امام المراة	زيت على كانفاس	١٥٨ × ١٢٨ سم	١٩٣٢	متحف الفن الحديث نيويورك
١٥	جورج براك	زهريه و ملونه وجمجمة	زيت ورمل على كانفاس	٣٦ × ٣٦	١٩٣٩	مجموعه دافيد ليود كريكر . واشطن
١٦	فاسيلي كاندسكي	ارتجالات ٣٥	زيت على كانفاس	١/٤ ٤٧ × ١/٤ ٤٣ انج	١٩١٤	المتحف الوطني بازل
١٧	كازمير ماليفتش	الرسم السوبرماتي	زيت على كانفاس	٣/٨ ٢٧ × ٣/٤ ٤١ انج	١٩١٦	متحف ستيدلك
١٨	بيت موندريان	تكوين بالاحمر و الازرق و الاصفر	زيت على كانفاس	٢٠ × ٢٠ انج	١٩٣٠	مجموعه ارماند . ب . بارتوس . نيويورك
١٩	بول كلي	المزارعة الجميلة	زيت على كانفاس	٥/٨ ٢٧ × ٣/٨ ٣٧ انج	١٩٣٧	متحف كونسبس بيرن
٢٠	سلفادور دالي	اختراعات المتوحشين	زيت على كانفاس	٧/٨ ٣٠ × ١/٨ ٢٠ انج	١٩٣٧	معهد الفن شيكاغو
٢١	جون ميرو	اشخاص و كلب قبل الشمس	تمبرا على كانفاس	٥٤.٥ × ٨١ سم	١٩٤٩	مؤسسه عمانوئيل هوفمان, بازل