

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وكان الإنسان أكثر شئ

جدلا

العظيم

سورة الكهف - آية (٥٤)

إشكالية الجميل في الرسم الحديث

رسالة مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير / تربية تشكيلية

من قبل

غسق حسن مسلم الكعبي

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

الأستاذ المساعد الدكتور

جبار حنون مهاوي

عاصم عبد الأمير الاعسم

٢٠٠٢ م

١٤٢٣ هـ

أقرار المشرفين على الرسالة

اشهد إن أعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في قسم الفيزياء بكلية العلوم جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في علوم الفيزياء .

التوقيع :	الاسم : د. عبد عون كاظم السعدي
الأسم : حمد رحيم حمود العزاوي	المرتبة العلمية : أستاذ مساعد
المرتبة العلمية : باحث علمي اقدم	العنوان : جامعة كربلاء- كلية العلوم
العنوان : شركة الرازي العامة	قسم الفيزياء
التاريخ : ٢٠٠٢ / /	التاريخ : ٢٠٠٢ / /

توصية رئيس قسم الفيزياء

إشارة الى التوصية في أعلاه التي قدمها الأستاذ المشرف ، أحيل هذه الرسالة الى لجنة المناقشة لدراستها وبيان الرأي فيها .

التوقيع :

الاسم : د. طالب هادي قدوري

المرتبة العلمية : أستاذ مساعد

العنوان : كلية العلوم – جامعة بابل

التاريخ :

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة التقويم والمناقشة ، أننا اطلعنا على هذه الرسالة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، و رأينا أنها جديرة بالقبول لنيل درجة ماجستير علوم في الفيزياء ، وعليه نوصي بقبول الرسالة وبتقدير () .

رئيس اللجنة

عضو اللجنة

التوقيع :	الاسم :
الاسم :	المرتبة العلمية :
المرتبة العلمية :	العنوان :
العنوان :	التاريخ :
التاريخ : ٢٠٠٢ / /	التاريخ : ٢٠٠٢ / /

عضو اللجنة (المشرف)

عضو اللجنة (المشرف)

التوقيع :

التوقيع :

الاسم : حمد رحيم حمود العزاوي
المرتبة العلمية : باحث علمي اقدم
العنوان : شركة الرازي العامة

الاسم : د. عبد عون كاظم السعدي
المرتبة العلمية : أستاذ مساعد
العنوان : جامعة كربلاء- كلية العلوم

قسم الفيزياء

التاريخ : / / ٢٠٠٢

التاريخ : / / ٢٠٠٢

مصادقة عمادة كلية العلوم

أصادق على ما جاء في قرار اللجنة أعلاه

التوقيع :

الاسم : د. فلاح حسن حسين

المرتبة العلمية : أستاذ

التاريخ : / / ٢٠٠٢

شكر و تقدير

الحمد لله مستحق الحمد حتى الانقطاع و موجب الشكر بأقصى ما يستطيع و صلى الله على محمد خير من افتتحت بذكره الدعوات و استتجحت به الطلبات و على اله الذين هم زينة الحياة و سفينة النجاة و شجرة الرضوان و على صحبه الغر الميامين .

اما بعد فأن الشكر قيد النعمة و مفتاح المزيد و ثمن الجنة و قد وجب علي في نهاية بحثي ان اتقدم بوافر الشكر و التقدير الى الاستاذ الدكتور فلاح حسن حسين / عميد كلية العلوم لتوجيهاته القيمة و متابعته المستمرة لطبة الدراسات العليا . و اتوجه بالشكر الى المشرفين على البحث الدكتور عبد عون كاظم السعدي للجهد المتميز الذي بذله في الاشراف على مراحل انجاز البحث و الدكتور حمد رحيم العزاوي لأقتراحه موضوع البحث و توجيهاته السديدة و متابعته العلمية و العملية طيلة فترة البحث و جزاهم الله عني كل خير . و كذلك اقدم شكري و تقديري الى الدكتور لؤي كاظم - قسم الحاسبات - جامعة بغداد ، لما ابداه من مساعدة علمية في انجاز البحث .

و يسرني ان اتوجه بالشكر الى الدكتور طالب هادي قدوري - رئيس قسم الفيزياء و جميع طلبة الدراسات العليا في قسم الفيزياء للمساعدة العلمية و توفير المواد اللازمة لأنجاز البحث.

كما يلزمني الواجب ان اتقدم بالشكر و الاحترام لعائلتي الكريمة التي احاطتني برعايتها اثناء فترة البحث .

و اخيرا اتوجه بالشكر و العرفان الى كل من مد يد العون و بأي كل من الاشكال .

و الله ولي التوفيق

ج

مح

البحث وأهميته والحاجة إليه

أن الفن في تقدمه يتبع تطور الحس الجمالي للإنسان ، والجميل قائم أساساً على العلاقة التطورية المستحدثة بين الشكل والحاجة الجمالية ، لذلك لا يكمن إرجاع مفردة الجميل إلى مفاهيم مجردة - فيما يخص العمل الفني - على الأقل ، ذلك إن الجميل ارتبط اشد الارتباط بالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع والتي تشكل الأساس الراسخ لكل تقدير جمالي ، ذلك أن الذات تضفي على موضوع الجميل معنى مستند من رغباتها واتجاهاتها وغموضها معاً ، وانتماء الجميل الى مجموعة التصورات الشخصية عن الشكل جعله تحصيلاً لوفاء الذات لمتطلباتها .

ان الصعوبة التي تواجه أي باحث في موضوع الجميل هي ارتباطه المشروع بمجالات واسعة من حياة الانسان تختلف عن المجالات الفنية والجمالية ، ذلك ان الاحساس بالجميل احساس فطري لدى الانسان ارتبط بالحب والميل والاعجاب ، فمشاغل الحياة الضرورية للانسان لم تصرفه عن مراقبة مظاهر الجمال المختلفة وتتبع مباحثها بل ان كل الرغبات والنزعات الانسانية يكمن ان تصل الى درجة من التشبع عدا نزعة وحب وتقدير الجمال ، فانها لا تقف عند حد .

فالعمل الذي كان يهدف الى التأثير او المنفعة للانسان البدائي كان مصحوباً بالزخرفة هي زخرفة قائمة على التماثل ، فكان التنسيق الجمالي يتسلل الى الاعمال الفنية بما يجعلها تحقق نوعاً من الانفصال عن الغاية النفعية الاولى - وان هي لم تفصل عن - وهنا نلاحظ ان السعي الى تجميل الحياة عنصر اصيل لدى الانسان حتي في تلك الحصور السحيقة ، لذلك كان ادراك الانسان البدائي لقدرته على التشكيل والتزيين يمثل مصدراً للشعوري بالجمال ، وكان هذا الشعور مصدراً لنشوء الحاسة الجمالية ^(١) . ولذلك كان الجميل في اكثر أشكاله بساطة وبدائية هو الشعور السار وهو ما يتحلى بصفات حسية ممتعة للعين .

فحب الجميل ليس عرضاً دخيلاً على الذات الانسانية ، بل هو واحد من تلك المقومات الاساسية التي تكون جوهر النفس البشرية ^(٢) . والجميل في معناه الأعم هو طراز من الصفات موجودة في الشيء تسبب شعوراً بالسرور والبهجة والانتلاف مع روح الإنسانية ، إلى إن التطور الحاسة الجمالية للانسان جعلت الجميل لا يتضمن بالضرورة الشعور السار ، ذلك إن الفن بصفته تعبيراً عن طموح ومعرفة بشرية يرتبط بالنموذج العام لثقافة السائدة ، والعمل الفني بعد أن توقف عن ان يحمل صفات حسية ومادية مطابقة للواقع ، عاد ينظر الى الجميل لقيمته الفكرية والمثالية . فلزهد المسيحي الذي وجد ان العالم الارضي عالم مشوه وقبيح حذر من اهمية إسعاد الناس بالمتعة بوصفه وظيفة للفن ، وصغر من شأن أي شيء يهدف الى جعل الخبرة عن طريق الحواس اكثر ابهاجاً ومسرة ^(٣) .

وفي مجال الفن فان الشعور بالجميل لا يرتبط فقط بالسرور ، فهناك مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية مثل الشعور بالاكشاف والتأمل والفهم والدهشة والاهتمام والشعور بالغموض والتخيل وحب الاستطلاع .

وتاريخ الفن حافل بالتناقضات في المواقف الجمالية التي يتخذها الفنان ازاء الفن ، فبعض فناني عصر النهضة اضطر الى تملق متعت الملوك والامراء رغبناً في الفوز برضاهم او الفوز بجائزة ماله ، ومنهم من بلغ من الاستقلال ما مكنه من خلق الصورة التي يراها ويرضى بها هو نفسه .. وأوسكار وايلد (١٤٤٤-١٤٧٧) يقول في ذلك : انه ما ان يلقي الفنان بالاً الى ما يريد غيرة من الناس ويحاول ان يزودهم بما يطلبون ، حتى يكف عن ان يكون فنان ^(٤) .

لهذا نجد ان الفن الحديث تخلص عن الجميل في معناه الاعم ، ذلك ان الجميل اذا اصبح متاعاً عاماً فقد قيمته وخصوصيته ^(٥) . فالذوق الجمالي في حالة تغير وتبدل مستمر ومقاييس الجمال تابعه -

١ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمعتمد : دراسات في علم الجمال (بيروت : عالم الكتب ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص ١٧-١٨)

٢ - انظر : ابراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار مصر للطباعة ، دت ، ص ١٣٧ .

٣ - انظر : مونرو ، توماس : التطور بالفنون ، ت : عبدالعزيز توفيق وآخرون ، مراجعة : احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج٣ ، ١٩٧٢ ، ص ٦٦ .

٤ - انظر : مونرو ، توماس : المصدر السابق نفسه ، ص ٦٥ و ٧٠ .

٥ - انظر : البيرت ، الكسندر : افاق الفن ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٥٩)

ولو نسبياً - للاحتمالات النفسية والفكرية ومتغيرات البيئة والزمان والمكان والنوازع الانسانية المتقلبة والاحتياجات الشعورية واللا شعورية له ، والتطور العلمي والتكنولوجي ، قد عززة من صعوبة تحديد الجميل وحصره ، وهذا ما جعل جان برتليمي يرى " ان الاحكام الجمالية لا تعتمد على قاعدة وضعت للجميل مقدماً بل تستنبط من الاعمال التي تم تنفيذها فعلاً .. فرغم ان فكرة الجميل لا تستطيع الدخول في أي اطار محدد ، الا ان فكرة الجميل مع ذلك ليس غامضة ، فالشيء الجميل بصفته موضوع معرفة هو حقيقة قائمة وموجودة وحقيقته في كيانه باعتباره مبعث لذه في ذاته ، وفكرة الجميل هبة شكل ما من اشكال الرغبة الملحة في صميم الارادة البشرية يتخذ معها صفة الجميل الهدف المحوري وصفة القيمة التي يدعيها ويعترف بها الفنان وصفة المطلب الروحي " (١).

فاذا اردنا تعريف الجميل من جملة السجل الفني الضخم عبر التاريخ علينا اولا تحديد الطابع العام او جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في ادراك كل الاشياء التي تثير الانفعال الجمالي والتي ينطبق عليها توصيف الجميل (٢) او عينا ان نجد قاعدة اذا طبقت على كل فن أنتجت فناً جميلاً . او اذا اردنا ادراك الجودة في الفن الجميل فعلينا ان نقرر سمة معاكسة نضطلع بمقارنته بها (٣).

وحيث لا يمكن وضع قاموس يوضح الاشياء الجميلة والاشياء القبيحة حصراً ، ذلك كون الفن قادر على احتواء كل متناقضات النفس البشرية ، والفن بطبيعته اختيار واصطفاء ، وطموح الإنسان لتحقيق المثل الأعلى هو الفارق الأساسي بينه وبين بقية الكائنات ، فالإحساس بالجميل حاجة ذاتية للإنسان والتعبير عن او تذوقه يخضع لعوامل عدة ، فشخصية السيد المسيح التي كانت المثل الأعلى والشخصية الرئيسية في الأعمال الفنية للعصور الوسطى ، تم استبدالها مع مونييه (-) بمقولته " إن أهم شخصية في اللوحة هي الضوء " (٤).

فالجميل هنا يستمد قيمته وتوصيفه من مرجعيات متعددة منها ما هو خارج الذات كالمظاهر المرئية ومنها ما هو داخلها كالمشاعر والفكر " فالفن ليس مجرد ظاهرات منقولة بل هو مجموعة من وسائل الإيحاء .. فما يقوله الفن يستمد قيمته مما لا يقوله مما يوحي به " (٥).

لذلك لا يكون الجميل بالضرورة في الشكل الظاهري بال في الشكل الدال وهو لذلك يتطلب فهم وثقافة جمالية واطلاعاً وتهذيباً ، والا فسيكون قبيحاً بالنسبة لأولئك الذين لا يجذبهم الا الظاهر ، أي الجميل قد يكون صفة كامنة في العمل الفني ، مما يشكل صعوبة في إدراكه واكتشافه .

لقد ظل الجميل ولفترة طويلة مرتبطاً بالفائدة والأخلاق ، بل انه ظل ولفترة طويلة محصوراً في مجال الرؤية البصرية ، وله مواصفات موضوعية لا يجوز تخطيها والا فان الفنان سوف ينتج فناً منحطاً وزائفاً ، فكانت المطابقة مع الشكل الخارجي واختيار الموضوع المناسب المرغوب هو الحكم الحقيقي للعمل الفني الجميل ، مثلاً ما يكل انجلو (-) لم يرى في العمل الفني الذي يغفل التفاصيل التشريحية فيه شيء من الجمال ، في حين نرى ان الفنان المصري يختزل الشكل ويقدم الاجزاء المهمة التي تعزز من هيبة الفرعون ومكانته وحجمه بين الناس .

وكان كانت (١٧٤٢ - ١٨٠٤) أول من جعله فكرة الجميل متعارضة مع فكرة الفائدة ونزه الحكم من الغرض ، وارجع الفن الى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال والعقل ، وكان التعزيز من اهمية الخيال كقدرة على التشكيل وادراك العلاقات وابرار الافكار الجديدة ويجاد تناغم جديد بين العناصر الفنية وتميز الفن به باعتبار ان عنصر الابتكار من العناصر الاساسية في الفن الحديث وبما يميزه عن الواقع ، لقدرة الخيال على حل كثير من المشكلات التي تؤرق الفنان ووسيلة ليجاد حل فني عند وقوف الفنان ضد المحاكاة ورغبته في تجاوز الواقع الخارجي .

وها هو روجرز فراي (-) يرى ان الفن الجميل هو في تلك العناصر الفنية المنظمة في نموذج شكلي ذو قيمة جمالية ، وهي العناصر التي ترتبط فيما بينها بعلاقات شكلية تثير في

١ - انظر : برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة : انور عبدالعزيز (القاهرة - نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ١١٠) .

٢ - انظر : موسوعة لالاند الفلسفية (بيروت - باريس : منشورات عويدات ، د ت ، ص ١٣١) .

٣ - انظر : بيل ، كونيتين : الفن الرديء ، ترجمة : رعد محمد مهدي ، مجلة افاق عربية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ١٠ ، ١٩٩٢ ، ص ٩٨ .

٤ - حسن ، محمد ، حسن : مذاهب الفن المحاصر (القاهرة : دار الفكر العربي ، د ت ، ص ٢٤) .

٥ - جويو ، جان ، ماري : مسائل في فلسفة الفن المحاصر ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، د ت ، ص ٩ .

المتلقي انفعالاً جمالياً منزهاً من الغرض يختلف عن الانفعالات الحياتية الأخرى ، بل هو الإحساس بجمال الشكل واللون بذاته ، فاللوحة دراما تشكيلية ، يخلقها التعامل والتوتر بين الخطي واللون .^(١) والعمل الفني في ذلك يكون قد اقترب من مقولة الجميل في ذاته ، وهو الجميل الذي لا يكون جميلاً بمقارنته بغيره فهو يحمل في ذاته مكونات جماله ، واذا وجدت الطروحات الجمالية الحديثة ان الجميل ينحصر في مجال الشكل الخارجي ، وجد الفنان المسلم ان الجميل في ذاته هو الله (سبحانه وتعالى) والذي لا يدرك بالحواس او العقل - ان الله لا تدركه العقول والابصار - ومشاهدة جماله مشاهدته روحانية ، وجمال الله جمال مطلق ثابت لا يتغير ولا يتبدل أو يبيد " فالجميل الحقيقي هو الله ، وكل جميل في الكون مظهر لجماله .. وكل ما خلق ليس قبيحاً بل مليح بالاصاله ، لانه صورة حسنة وجماله .. والقبيح في الاشياء انما هو بالاعتبار - باعتبار تنوع الجمال وباعتبار كونه مجالاً من مجالي الجمال الالهي " لا بنفس ذلك الشيء ، فانه من الحسن ايضاً ابراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته من الوجود .^(٢)

وهذا ما نجد صداه ايضاً في الفن الحديث " فبعد ان كان الجميل يفهم على انه مرادف او صفة معاكسة للقبح اصبح القبح درجة من درجات الجمال " .^(٣) وهذا مما ادى الى الفصل بين الجميل في معناه المعتاد والفن ، ولهذا لا يكون للجميل وجه واحد بل اوجه مختلفة ، وكما يقول جان بركليني " اصبح كل عمل فني يكشف عن وجه من اوجه الجمال " .^(٤) مما تطلب للذواق ان تكون لها مرونة تسع التنوع الهائل في الاشكال .

فبعد ان كان العمل الفني تابعاً لمقاييس معينة أصبحت المقاييس تابعة للطروحات الشكلية التي يضعها الفنان بكل حرية ، ذلك ان الاحاسيس الجمالية أصبحت ترتبط عند الانسان المتمدن بافكار متعددة ومعقدة ، مما شهد تحول الجميل من بهجة للنفوس الى قيمة تتطلب مجهوداً فكرياً وعقلياً لتذوقه ، وهذا ما نجده في الفن الحديث ، ذلك ان الفنان الحديث وضع الواقع الخارجي موضع اتهام ، فقوالبه الخارجية لا تستطيع كشف حقيقة جوهره ، كما ان العين لا تبصره ، فاصبح بذلك الجميل تحصيل حاصل للمتخيل الجمالي ، ذلك ان سعت الخيال لا تستطيع معه حصر الجميل في توصيف محدد ، فلا يعد الجميل كنموذج سلفاً ذلك ان العمل الفني عرضاً للتصحيح والتغيير والحذف والاضافة في اثناء الخلق .

ذلك ان سير الفكر لا يخلو من الغريزة واللا شعور حيث يكون موضوعه غير محدد مقدماً .. فلو ان الجمال تحقق في موضوع ما كمثل اعلى ثابت الى الابد لكان في الوسع تحديد قواعد دقيقة نصل بتطبيقها الى تكرار هذا النموذج الابدي للجمال ، ويكون الفنان مجرد صانع حاذق لهذا النموذج .^(٥) لكن الفنانين لا سيما أولئك الذين سجل فنهم نقطة تحول خارج مجال التبعية الدينية او الاجتماعية او السياسية والذين استطاعوا فرض ادواقهم ورؤيتهم الجمالية الخاصة ، لم يرضهم ان يكون فنهم الا ابتكاراً ذاتياً .

فان بوصفه ظاهرة نوعيه وكيفية لا يمكن للجميل ان يقاس فيه بالكم بالبال كيف ، ومعايير الجميل فيه تخضع لعوامل ذاتية وموضوعية معاً .

فالمعايير الجمالية بطبيعتها تحمل عناصر الاستمرار والتجاوز ، ذلك ان الثورات التي حدثت في الذواق لم تطرح على الساحة الفنية فجأة ، فالتغيرات في الرؤيا الجمالية تحدث في الفكر قبل ان تحدث في الشكل والفنان الذي ياتي باشكال تحرق معايير الذوق السائد هي في بعض جوانبها متداخلة ولو بشكل غير ملحوظ مع الاشكال السابقة ، والفنان لا يستطيع ان ينكر التراث الجمالي والمعرفي السابق في تحفيذه الى التجاوز والتجديد كطبيعة ملازمة للحرية ، والعمل الفني بحكم تعامله مع امادة والشكل يقتضي من الفنان الانتقاء والتركيب بين العناصر الفنية لصناعة اشكال جمالية لها صلة مباشرة او غير مباشرة مع الطبيعة ، والجميل بالنتيجة له ارتباطات شكلية مع العمل الفني .

١ - انظر : ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

٢ - انظر : التهانوي ، الفاروقي ، محمد علي : كشاف مصطلحات الفنون ، تحقيق : لطفي عبدالبديع ، مراجعة : امين الخولي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ١ ص ١٩٧٢ ، ص ٣٤٩ .

٣ - انظر : ستولنيتز ، جيروم : المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠٤ .

٤ - برتليمي ، جان : المصدر السابق نفسه ، ص ٤ .

٥ - جويو ، جان ، ماري : المصدر السابق نفسه ، ص ١١١ .

لذا ارتبط الجميل في الفن بالاكتمال الشكلي ، ذلك ان الجميل " ليس قائماً كله في النفس والا لقطع صلته بكل الموجودات فلا تعود للمادة اهمية في خلق الجميل ، فالجميل هو انبثاق من النفس واتجاه يبدأ من الباطن ويختم في الظاهر ، والحقيقة ان الجمال الفني صناعة أي أسلوب وتعبير .^(١) فلا يمكن للجميل ان يحصر في مجال المضمون دون الشكل وبالعكس ، فحتى في اكثر الاشكال ابتعاداً عن الواقع كاشكال (كاندنسكي) التجريدية تحمل مضامين موسعة غير مباشرة ، فالجميل هو الصورة للتفاعلات العديدة المتبادلة بين الذات والموضوع ، فليس للجميل صفة معينة " فالجمال الاشياء وقبحها يرجع الى الطريقة التي نتصورها بها في فكرنا ، فهي ليست جميلة او قبيحة في ذاتها " .^(٢)

لذلك فان الخلافات التي قامت حول التعبير عن الجميل تدور اساساً في مجالات ابرازه ، أي في كيفية أظهاره وفيما اذا كان معنى ام مبنى .^(٣) والفنان الحديث يؤمن ان الجمال هو ثمرة العلاقات التي يتم التحكم فيها بين الاجزاء المنفردة في العمل الفني ، ولا كن هذا التوصيف لا يقول للفنان كيف يخلق الجمال .. كما ان خلق الجمال بمفهومه الشائع ليس هو الاعتبار الوحيد في ذهن الفنان ، فان يكون العمل الفني اكثر تعبيراً هو هدف اسما من ان يوصف فقط بالجميل .^(٤)

ان مقولة الجميل متحركة على هذا الاساس اضافة الى ان عملية انتاج الآثار الفنية محمولة على قيم جمالية من خلال اعادة صياغة المعطى الحسي ، وهذه الصياغة تعتمد بالدرجة الاساس على خبرة الفنان الذاتية في النظر الى معطياته ، لذا فان هذه الاعمال الابداعية لا تتخذ نسقاً واحداً ، فقد يكون الجميل مبنياً على التناسب والترتيب او على التنوع بالوحدة او بالتعقيد او البساطة او التشويه او التحريف ، فتارة يرتبط الجميل بالطبيعة ويعبرها النموذج المثالي وتارة يتعالى في برج عاجي لا يصل اليه الا الحكماء كما يقول (أفلاطون) وتارة يكون في السرعة والإله كما عند المستقبلين .

والحقيقة ان الفن وسيلة طيبة للارتواء الجمالي والفكري ، ومهما كان الموضوع الذي يتناوله فانه لابد ان يقدم الفكرة بطريقة جميلة ، واحساس الفنان بالجميل هو الذي يؤثر في فهمه للاشكال وكيفية ظهورها ، والفن هو التثمين الجمالي للظواهر والاحداث والصور الخيالية .

ان الفن يتجاوز الشينية لان الفنان لا يعنيه الموضوع او الشيء الخارجي فحسب بقدر ما يحاول ان يرى الاشياء من خلال معطيات الحس ونقاوة الرؤيا الجمالية المتميزة عن الشيء ذاته .^(٥)

وطبيعة الفنان الفطرية تجعله يفضل ان يرى تجلياته الفنية جميله سوى صاحبها اثنا العمل شعور بالسعادة واللذة او شعور بالاجهاد والالم ، ولقد كان الجمال قيمة من القيم المطلعة العليا التي ينشدها الانسان كما كان الهدف الذي يسعا اليه الفنان ضمن محاولة الفنان للامساك بالجميل من خلال العمل الفني ، بل ان الجميل كان محور الصراع المتمثل بالخروج على القاعدة الفنية الموروثة .

فالجمال هو المحرك الرئيسي لتظهر الاشكال بطريقة معينة ، ويبدو ان لمفردة الجميل من العمومية والمطاطية ما تستطيع ان تتكيف وتتجسد وبدرجات متفاوتة ضمن أي فكرة فنية في العمل الفني ، فالجميل له ابعاد شكلية متنوعة ، وله قابلية للتلون والتنوع مما يغير في بنية العمل الفني مطاوعاً للأفكار والتصورات المسيطرة على مجتمع معين في مكان وزمان معين ، فبالنسبة للفنان وعلاقته بمظاهر الطبيعة والعالم الخارجي فان اكثر الاشكال قبلاً بالمعنى المألوف تستطيع الدخول في العمل الفني كفكرة جميله ، وحتى الفنان الذي يكون هدفه الاول والاخير محاكاة الطبيعة فان استقلالية عمله المكانية تجعله يكتف مظاهرها بطريقة معينة ويختار اجزاء معينة ويحذف ويضيف بما يجعل العمل الفني مكتملاً (جميلاً) .

١ - انظر : الحاج ، يوسف ، كمال : فلسفيات ، بيروت : دار ربحاني للطباعة والنشر ، ج ١ ، ١٩٥٦ ، ص ٢٤٠ .

٢ - قلج ، عبد الرحمن ، سعد : جماليات اللون في السينما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١٦ .

٣ - الحاج ، يوسف ، كمال : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٤١ .

٤ - انظر : نوبلر ، نافان : حوار الرؤيا مدخل الى تنوع الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ص ٤٢ - ٤٣ .

٥ - انظر : سالم نظمي ، عزيز ، محمد : الابداع في علم الجمال ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١ .

فليس في الطبيعة ما يمكن ان يوصف بانه اما ان يكون جميلاً او قبيحاً ، ذلك انه لا الجمال او القبح من الخصائص اللاصقة بالمادة او الطبيعة ولكن الفنان هو الذي يخلع عليها هذا الخصائص خلال احساسه نحو المثيرات الخارجية ، والعمل الفني وسيط لجعل احساسه الجمالية مرئية .^(١) والفنان بالسليقة مدرك ان العمل الابداعي لكي يكتسب حضوره الفني والجمالي يجب ان يرتبط احساسه الجمالي بالذات قبل الموضوع وان الموضوع كما يقول (هيغل) هو الواسطه التي ما ان يتم تمريرها بالذات والروح حتى يكون له حضوراً جميلاً . فالجمال الفني يختلف عن الجمال الطبيعي " لان الاحساس بالجميل يرتبط بلذات المعرفة والتي تعتمد على القدرة على التجريد " ^(٢) ذلك ان الفنان او المتلقي ما ان يتجرد من احكامه السابقة ونظرتها المعتادة ومما هو معروف يستطيع ان يشعر بشراء الجميل وقدرته على الحضور في أي شكل .

فهل يمكن لطبيعة الجميل ان يؤشر طبيعة الفن علماً ان وجود الجمال الطبيعي داخل العمل الفني لا يعني انه غير جميل ، كما ان الجميل دخل في مجال الفنون التطبيقية وهو فنون نفعية ودخول النفعية في الفن لا يلغي كونه جميلاً ، فهل نستطيع التوصل الى جمال معين نستطيع عن طريقة ان نقيس جمال الاعمال الفنية ؟ هل الجميل هو المدهش الجذاب ام الغريب المجهول ام المعقد الفوضوي او المتناسق المنسجم ؟ هل هو صفة ظاهرة في العمل الفني ام صفة كامنه ؟ هل يكون جمال العمل وقبحه تابعاً للغرض الذي ينشده الفنان فتكون الاعمال النفعية قبيحة والغير نفعية جميلة ؟ ذلك التشتت والتنوع في فهم الجميل يوفر للباحثة ارضيه خصبة للدراسة ، وبما ان الجميل لدى الفنان هو هدف واع او غير واع ، ذلك ان الفنان يحمل مقومات الجمال نفسياً في ذاته مما يجعل علاقة الجميل بالفنان والعمل الفني علاقة حتمية .

ان حساسية الانسان الجمالية ليست حكرأ على الفنان ولكن ما ينفرد به الفنان هو درجة احساسه بالجميل ، وهذا يتوقف على الفهم الذي يضعه للجميل عن طريق تجريده لانطباعه الحسية والعقلية وعن طريقة لغة التعبير المميزة للفن ، كما اننا نستطيع ان نقول ان كل الفنانين يشتركون في انجذابهم وانشداهم النفسي او الفكري لمقولة الجميل لكن ما يتفوقون عليه هو الية اشتغالهم في كيفية ظهوره بالشكل وفقاً لطبيعة الفكرة الجمالية علماً ان الفنان لا سيما الفنان الحديث مدرك ان الجمال الواقعي ذو طبيعة واهنة لا تستطيع ان تحمل الفكرة المعبرة او الرمز المطلوب ، ذلك ان الفنان الحديث استعبد الجمال ولم يجعل الجمال يستعبد ، حيث اصبحت علاقة الفنان بالجميل غير مقيدة بمفاهيم جمالية ثابتة .

فمفهوم الجميل على هذا الاساس مفهوم اشكالي في ضوء علاقة الفنان المتحولة بالواقع والتي تعتمد على الغيال والوعي واللاوعي والعقل والقلب والروح والدين ... الخ ، ولذلك لا يمكن تثبيت صورة معينة للجميل لا سيما في مجال الفن والذي يعمل على انظمة اشتغال مختلفة ومجالات مختلفة فلا يمكن مثلاً مقارنة تمثال بقطعة موسيقية او لوحة واقعية باخرى تجريدية واستخلاص درجة جمال كل منهما بالمقارنة مع بعضهما ، اضافة الى ان الفنان لا تتدخل غاياته الجمالية فقط في صياغة الجميل ، فاستحسان الاشياء قد يكون لقيمتها الخلقية او لحقيقتها في الوجود او للتعظيم من شأنها ، والاحساس بالجميل تتداخل معه احساسات مختلفة وهي احساس متداخله ومعقدة لا يمكن فصلها عن بعضها ، كما ان طبيعة الانسان المتقلبة تجعله يثور حتى على افكاره الجمالية السابقة ، اضافة انه على الفنان ان يكون مسائراً للغة عصره ومجدداً في الوقت نفسه ، وطبيعة الانسان المتقلبة تلك تشكل صعوبه اخرى في بحث الجميل .

وهذا البحث يحاول استشراف ماهية الجميل واشكاليته في الرسم الحديث عبر تتبع سير اشتغالات الجميل في الفن عبر المراحل الفنية ، في محاولة لكشف الاسباب الشرعية والمرتبطة بعدة اسباب لحدوث تلك التغيرات في ماهيته ، فيما يخص طبيعة الفنان خصوصاً وطبيعة العصر عموماً . من ذلك تسعها هذه الدراسة الى وضع توصيفات مفاهيمية واجرائية لاشكالية الجميل في الرسم الحديث ، علاوة على تبيان اليات اشتغال الرسم الحديث بحدود هذه الاشكالية تبعاً لمستويات النظر

^١ - انظر : رياض ، عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١ ، د ت ، ص ٢٤ .

^٢ - غزوان ، عناد : التحليل النقدي والجمالي للادب

مفاهيمية كانت ام بنائية ، وهذا من الاهمية بمكان في فهمنا لطبيعة الجميل وكيفية تشكله عبر المراحل الجمالية والاسلوبية للرسم الحديث .

ومحاولة تثبيت بعض المفاهيم الجمالية فيما يخص طبيعة الجميل ومحاولة استيعاب بعض المؤثرات الفكرية والاجتماعية والدينية والسياسية والعلمية التي اسهمت في توجه المعايير الجمالية في صيغه معينة للفن عموماً والفن الحديث خصوصاً ، مع محاولة تأشير بعض الطروحات الفلسفية والنفسية والجمالية التي تفيد الباحث في التوصل الى بعض المفاهيم في تحديد طبيعة الجميل ، والتي لا يمكن اغفال دورها ضمن البحث عن ماهية الجميل ، ومحاولة التوصل الى معرفته بشكل مباشر او غير مباشر والتي حاولت تقصي طبيعة الجميل حيث اظهرت طروحاتها حوله تناقضات كبيرة فيما بينها ايضاً ، مما يدل على ان اشكالية الجميل كانت مدار انشغال البحث الفلسفي ايضاً " فقد فهم افلاطون الفن على انه هبة مقدسة جاءت الى الانسان من العالم الالهي ، وفهم مهمة الفنان على انها اخطر واعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة " (1) وحمله الفنان مسؤولية اخلاقية وتربوية .

فيما وجد (كانت) و (شيلر) ان الجميل منزّه من الغرض ولا يمكن ان يكون وسيلة لتربية الناس اخلاقياً ، وكذلك فعل (كروتشة) فهناك من ربطه بالحق والخير فيما ربطه اخرون بالشكل ، ورغم ان الفن وطروحاته الجمالية ليس تابعاً تبعيه ملحوظه للطروحات الفلسفية ، الا ان هذه الطروحات يمكن ان تعبر عن روح العصر واثره في فكر الانسان ، فتكون دليلاً يعزز او يؤشر مسارات الفكر الجمالي ، ورغم محاولة بعض الفنانين بتمثيل فكر جمالي معين له اصول فلسفية ، الا ان الجميل كفكرة في الذهن لا تغني الباحث في محاولة تقصي حقيقته في العلاقات البنائية للعمل الفني .

ذلك ان الفنان ليس مطبق للنظريات الفلسفية وان هيه اثرت عليه بشكل غير مباشر ، مع عدم اغفال اثر الحركات الفنية بمفاهيمها الجمالية المختلفة على بعضها وما املتته كل واحدة على الاخرى من مشكلات وجدت لها حلولاً عبر الشكل الفني وبشكل متغاير عن بعضها البعض ، وعبر تسليط الضوء على التباين الحاصل في الطرحات الجمالية لكل مرحلة يتم تحديد مفهوم الجميل لكل حركة والاختلافات الحاصلة لتحديده ازاء الحركة الفنية الواحدة ، والتي تغايرة وجهات النظر بينها

إزاء فهم الجميل ، مما كانت سبباً لاثارت الاشكالات بين الذات الواضعة لشروط الجميل والموضوع كبنية تجاوز يسموا على الواقع خاصة مع الفنان الحديث .

وتبرز اهمية البحث في ان الجميل ارتبط بالعمل الفني ارتباطاً وثيقاً عبر تاريخ الفن الطويل ، بوصفه قيمة تحقق ضرباً من التواصل الروحي بين الانسان وذاته وبينه وبين غيره ، كما ان الجميل يعتبر مرتكزاً للذات لوضع مقترحاتها حول العمل الفنية ، ولم تبدأ فكرة الجميل بالتخفيف من وطأتها في ذهن الفنان الا في الفن الحديث ، الذي فهم الجميل فهماً ذاتياً اطاح بكل الطروحات الجمالية السابقة وبشكل تجاوز كل التوقعات .

علاوة على ذلك فان هذا البحث يفيد الباحثين في مجال الجماليات كونه يوطر وبشكل مكثف لاغلب المفاهيم المطروحة على الساحة الفنية حول الجميل ، مما يوفر وضوحاً نسبياً للدراسات التي تحاول تاسيس مبادئ فهم لموضوع الجميل كموضوع شائك وغامض ، ومن ثم توفر اساساً نظرياً للحكم والتقويم في محاولة هذا البحث تفهم وجهات النظر المتعددة لموضوع الجميل ، مما يثري المعرفة الجمالية والخبرة الجمالية ضمن الدراسات الأكاديمية للجميل .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :-

تعرف بنية الجميل من خلال :

أ . تعرف اشكالية الجميل في الرسم الحديث .

ب . التطبيقات البنائية ومحمولاتها المفاهيمية التي كانت وراء هذه الاشكالية .

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة اشكالية الجميل في الرسم الحديث ، واعتماد نماذج مصورة للوحات الفنية الممثلة لحركات الرسم الحديث بدءاً بالانطباعية وانتاعاً بالسريرية والمدة من (١٨٧٢ - ١٩٤٩) .

تحديد مصطلحات البحث

١ - إشكالية : PROBLEMATIQUE

سمة حكم او قضية قد تكون صحيحة (ربما تكون حقيقة) ولكن الذي يتحدث لا يؤكد صراحة .

والاشكالي بالمعنى الدارج : هو المشكوك في الذي يمكن اثباته مجاناً ، دون برهان كافٍ ، وتالياً ، ما يمكن اعتباره كانه بقية معلقاً .^(١)

جاء في كتاب الموت والعبقرية ان الأشكال هو :
صفة تطلق على كل شيء يحتوي في داخل ذاته على تناقض وتقابل في الاتجاهات والتعارض عملي .^(٢)

وجاء في المعجم الفلسفي ان الأشكال هو :
الالتباس ، ويطلق على ما هو مشتبّه ، ويقرر دون دليل كافٍ ، ومن ثم يبقى موضع نظر .
والاشكال عند الفلاسفة صفة لقضية لا يظهر فيها وجه الحق ويمكنها ان تكون صادقة ، الا انه لا يقطع بصدقها .^(٣)

كما ورد في كتاب عصر البنيوية ان اشكالية :
هو مصطلح اشاعه لوي التوسير يشير الى العناصر المبنية في المجال الايديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يتكشف عن اطار داخلي لبنية توحد كل العناصر .^(٤)

والإشكالية أيضا هي :
منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار عام يشملها جميعاً .^(٥)
إجرائيا :

صفة لمسألة اختلف في إدراكها وتعريفها ، ذلك ان التيقن من صحة حلولها محصورة في إطار الجدل وفي ضوء إمكانية كل فرد في الفهم وإبداء الرأي بحيث تصبح مقولة الجميل نهبا للصراع واختلاف وجهات النظر لا سيما في الرسم الحديث .

٢ - الجميل : BEAUTIFUL

وهذا المصطلح يعني ما يأتي :

- ١ - صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سرورا او رضاً .
- ٢ - تلك الصفة او مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة للحواس او خاصة حاسة الرويا او تسحر ملكة العقل او الخلق .

١ - موسوعة لالاند الفلسفية : المصدر السابق نفسه ص ١٠٥ .

٢ - بدوي ، عبد الرحمن : الموت والعبقرية (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٥ ، ص ٣) .

٣ - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ج ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٣٧٨) .

٤ - ادبث ، كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة : جابر عصفور ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار افاق عربية ، ص ٢٨٤ .

٥ - الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٢٧) .

وقد اختلفت الاراء في ماهية هذه الصفات بطرق مختلفة^(١).

وجاء في المعجم الفلسفي ان الجميل :

هو الكائن على وجه يميل اليه الطبع ، وتقبله النفس ، غير ان ما يميل اليه المرء طبعاً يكون جميلاً طبعاً وما يميل اليه عقلاً يكون جميل عقلاً ، والقبيح ما لو فعله العالم به اختياراً يستحق الذم عليه^(٢).

وجاء في الموسوعة الفلسفية السوفيتية ان الجميل هو :

مقولة جمالية تعكس وتقوم ظواهر الواقع والاعمال الفنية التي تمنح الانسان احساساً بالمتعة الجمالية ، والتي تجسد بشكل حسي وموضوعي حرية القوى الابداعية والمعرفية وتماها وقدرات الانسان في كل مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والروحية .. ومفهوم الجميل يحمل طابعاً تاريخياً وله مضمون يختلف باختلاف الطبقات . وينطلق علم الجمال الجدلي والمادي من حقيقة ان الجميل انتاج للممارسة الاجتماعية والتاريخية . انه يظهر الى حيز الوجود ويتطور عندما يحقق الانسان ككائن اجتماعي مواهبه وقدراته الابداعية ، وعندما يكون هو سيد موضوعات العالم الحسي أي عندما يستمتع بالعمل باعتباره تجلي لقواه البدنية والعقلية . يجد الجميل تعبيراً مركباً وتاماً عنه في الاعمال الفنية والصورة الفنية ويكتسب الجميل في الحياة وفي الفن حيث يمنح المتعة وللهذه الروحية دوراً معرفياً وتربوياً عظيماً في المجتمع ، فالعمل الفني الجميل ينسخ الواقع بصدق^(٣).

اجرائيا :

خاصية كامنة او ظاهرة في تكوين العمل توحد جميع اجزائه وتهبه نوعاً من الاكتمال في الشكل والمضمون ، ذلك في ضوء علاقة الذات الحسية والفكرية والخيالية بالموضوع .

١ - مجدي ، وهبه : معجم مصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ ، ص ٤٢ - ٤٣ .

٢ - صليبا ، جميل : المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠٨ .

٣ - لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٦٨ .

ماهية الجميل في الفلسفة اليونانية

كان لموضوع الجميل أهمية في العديد من النظريات الفلسفية منذ العصر اليوناني حتى أيامنا هذه ، وكانت للعديد من الفلاسفة اسهامات مميزة في توضيح ماهية الجميل ، حيث خضع لديهم الى متغيرات عدة املتتها المرجعية التكوينية والزمن الذي عاشوا فيه والتي حددت طبيعة منطلقاتهم الفكرية والفلسفية ، ممن عكس ذلك على تقديراتهم للجميل والذي فيه من التنوع ما يجعله متغير بتغير تقديراتهم التاميلية للجميل ، ولقد كانت تصورات الفلاسفة اليونان للجميل مرتبطة بتصوراتهم الميتافيزيقية والطبيعية للوجود* .

لقد تأثرت تصورات اليونانيين للجميل بنظرتهم الميتافيزيقية الكلية للعالم ، عندما حاولوا رد الكثرة المشاهدة للموجودات الى مبدا واحد يفترض فيه النظام والمعقولة الشاملة ، ومن ثم كان مدار بعثهم في الكون هو النظام والترتيب والوحدة المنسقة لكل التي تجمعها في تألف وانسجام^(١) . وجد فيثاغورس (٥٧٢ - ٤٦٤ ق . م) ان سر الجميل قائم على نظام عددي معين هو علة التناغم والانسجام في الكون والشكل . وقد وضع فيثاغورس معيار هندسياً للجميل بالاعتماد على تاملاته الفلسفية للموسيقى ، واحالة انغامها الى نسب عددية معينة مستخلصاً بذلك وسطاً رياضياً بين نوعين متضادين من النغم والذي فسر به التوافق الموسيقي او الهاروموني وهو نتيجة الوحدة والانتلاف بين الاضداد^(٢) .

يعد فيثاغورس ان هارمونية الارقام هي القانون الموضوعي الذي يحكم جميع مظاهر الوجود ، والاعداد بحد ذاتها اصلاً وجوهرأ وماهية ، والعدد شيء مقدس والذي منه تستخرج نسب معينه هي اصل الانسجام في الكون ، واصل الاشياء ، وبذلك اعطى للعدد قيمة وجودية لا حسابية فقط^(٣) . ذلك ان الاعداد هية عناصر الموجودات .. والاعداد هي نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لمصدرها الا في الذهن ، ذلك ان هناك تقابلاً بين الاعداد والاشكال والاصوات والحركات وما لها من قوانين ثابتة ، فالعدد هو مقدار وشكل وليس مجرد رقم^(٤) . فاصل العدد الذي هو النقطة ممكن ان تتفرع عنه جميع الاشكال الهندسية ، ويمكن شرح الكون انطلاقاً من الاشكال الهندسية^(٥) .

وفيثاغورس باتجاهه الصوفي الرياضي عد هذا الاتجاه سبيلاً للمعرفة الحدسية العليا التي تتجاوز المحسوس المتغير لتوصل الانسان الى معرفة يقينية ، والجمالية في الرياضيات تنهض على يقينية هذه المعرفة التي اعتمدت السبيل الهندسي في حل معضلاتها نحو الكون .. على اعتبار ان قواعد التجريد ارحب القواعد للمعرفة اليقينية في ذلك الوقت^(٦) .

فكل شيء جميل محكوم بتجانس عددي معين ، والعدد هو الاساس الذي صاغوا على اساسه معيارهم الجمالي ، وللعدد قيمة روحية واخلاقية ، فالانسجام والتوافق بين الايقاعات والالحن يعيد التوازن والانسجام الى الروح^(٧) .

اما هرقليطس (٥٤٠ - ٤٧٥ ق . م) فيرى ان الجميل هو التناسق والوحدة القائمة خلف صراع الأضداد ، وهو يرى ان التناسق الباطن المخفي افضل من التناسق الظاهر^(٨) . ذلك ان المتلقي او

* - ونذكر في هذا الصدد ان كلمة (النظرية) في اليونانية كانت تعني في البداية شيئاً اشبه بتامل منظر طبيعي " (رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ترجمة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، ج ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨) .

١ - انظر : عباس ، عبدالمعنى ، راويا : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ ، ص ٢٣ - ٢٤ .

٢ - انظر : مطر ، حلمي ، اميرة : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

٣ - انظر : اوفسيانيكوف . م ، نوبا ، سمير . ز : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ص ١٢ و ابراهيم ، عبدالله : المركزية الغربية اشكالية التكون والتمركز حول الذات ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٧ ، ص ١٦٨ .

٤ - انظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت : دار العلم ، د ت ، ص ٢٢ .

٥ - انظر : ابراهيم ، عبدالله : المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٨ .

٦ - انظر : ال ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط ، بغداد : مطبعة الاديب ، ط ١ ، د ت ، ص ٣٢ - ٣٥ .

٧ - انظر : اوفسيانيكوف . م ، نوبا ، سمير . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٢ .

او الفنان يجب ان يدرك القانون الخفي الثابت والرائع وهو اساس النظامي والانسجام الذي يؤطر الاشياء المتغيرة ، والذي يوفر امكانية لا نهائية للتغير المتصل .^(٢) لذا فان الاعين شهود مظللة للناس ، ذلك ان الوحدة التي هي جوهر الاشياء تدرك بالحدس الذي يدرك الصغية الكامنة المشتركة بين الاشياء^(٣).

وهرقليطس بوضعه حقيقة مطلقة فوق التغير المحسوس وجد ان مظاهر الواقع هي مظاهر جزئية متغيرة يتمتع تعين خصائص لها ثابتة لها .^(٤)

ولذلك فالجميل في العالم المادي نوعي ونسبي ناجم عن اختلاف الانواع فالانسان اجمل من اجمل فرد .. كما ان الناس بالنسبة الى الاله كالقروء في الجمال .. ولذلك كلما كان التناقض غير ظاهر أي ليس تناقض في الصفات كان التناسق اكثر روعه وجمال .^(٥)

اذن الجميل ينبثق من خلال صراع المتناقضات وكلما كانت المتناقضات متوازنة ومحتفظة بالنسب الصحيحة كان الجميل اقرب الى الحقيقة والجوهر ، وهذا ما نجد تطبيقاته في الفن الحديث من حيث ان الفنان لم يعد الصفات النوعية مقياساً للجميل .

اما ديمقريطس (٤٧٠ - ٣٦١ ق . م) فيرى ان الجميل هو المتوازن المعتدل من دون افراط او تفريط .^(٦)

والجميل يكمن في النظام الصارم والتناسق والتناسب بين الأجزاء وفي النسب الرياضية الصحيحة .^(٧)

ويرى ديمقريطس ان المعرفة الحسية نسبية والمعرفة الحق في العقل والمعرفة الحق في معرفة الجوهر ، والجوهر هو الجز الذي لا يتجزء وهو عدد غير متناهي من الوحدات المتجانسة غير المحسوسة وهي اصل الوجود وهي متشابهة مع بعضها ، والظواهر والاشكال هي كيفيات للجوهر .^(٨) لذا فادراكنا الحسي ومعرفتنا محدودة وغير كاملة .^(٩) لذلك وجد ديمقريطس ان الالهام الروحي شرط ضروري للابداع .^(١٠) فالفن الجميل هو الفن الذي يكشف عن الحقيقة وهي حقيقة موضوعية غير متناهية .

نلاحظ ان الموقف السابق للفلاسفة موقف يشكك بقدرة الحس وحده في رؤية الجمال الحقيقي والذي يمكن ان يدرك ادراكاً روحياً حدسياً للعالم المادي . ولقد كان الفكر اليوناني فكراً باحثاً عن المعرفة وعامل الفن من جهة صلتته بتحقيق هذه الغاية .. فالفنان هو رجل الحقيقة .^(١١) وكانت الرؤية السائدة عند قدماء اليونان اعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ويكون لنا ان نتصور ما هو جميل على غرار ما هو حق .^(١٢)

ولقد حاول الفلاسفة هنا ربط الحقيقة العقلية بالحقيقة الحسية في معرفة الجميل ووضع اسس موضوعية للجميل قائم على النظام والترتيب والانسجام ومعرفة الجوهر خلف المظهر المادي ، وكان هذا صدى لفرضهم تفسير الكون والموجودات على اسس ميثولوجية ، لذا كانت الملاحظة والتأمل

١ - انظر : فخري ، ماجد : تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩١ ، ص ٣٣ .

٢ - انظر : رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦ - ٥١ .

٣ - انظر : كرم ، يوسف : المصدر السابق نفسه ، ص ١٧ - ١٨ .

٤ - انظر : اوفسيانيكوف . م ، نوبا ، سمير . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥ .

٥ - انظر : اوفسيانيكوف . م ، نوبا ، سمير . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥ .

٦ - انظر : عبدالحميد ، شاكور

٧ - اوفسيانيكوف . م ، نوبا سمير . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥ .

٨ - انظر : كرم ، يوسف : المصدر السابق نفسه ، ص ٣٨ - ٣٩ .

٩ - انظر : ابو ريان ، علي ، محمد : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، ج ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٠٨ .

١٠ - انظر : اوفسيانيكوف . م ، نوبا سمير . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ .

١١ - انظر : تليمه ، عبدالمنعم : مقدمة لنظرية الادب ، بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٧١ .

١٢ - انظر : البقاعي ، شفيق : الثورة على الذات والتأثير الادبي لوجي (عقلنة النقد بين ديدرو وكانت) ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٧٦ .

يكشفان عن الحقيقة أكثر من نسج الاوهام والخيالات التي لا تمت الى الحقيقة بالصلة باعتبارهم ان الفكر الذي يفارق الواقع يقع في مثالية متعالية^(١).

ومن الضروري هنا الإشارة الى التحول الذي أحدثه السفسطانيون في مجال الاحساس بالجميل والذي غلبت عليه الحسية والفردية على العقل والموضوعية ، وكان هذا السبب الرئيس في ثورة سقراط وافلاطون على ذلك الفن الذي يتخذ من المظاهر والخيالات أساساً له وانكار أهمية الاخلاق كمحمول جمالي في الفن .

وكان الانتصار الديمقراطي في النصف الثاني من القرن (٥ ق . م) واشاعة الحرية الفكرية بين طبقات الشعب الدنيا (العبيد) .. ان اصبحت احساس الانسان اقرب الى ذاته ، فهي انتصار للذات ضد الافكار الموضوعية ما وراء الطبيعية ، والتي لا يستطيع الانسان معرفة مكوناتها^(٢) . والفن بكونه ظاهرة انسانية لا ترجع الى اصل مقدس بل مصره الذات الانسانية .. فلقيم الجمالية على هذا الاساس يمكن ان تتغير بتغير ظروف الحياة الانسانية .. لذا فالمعرفة لديهم معرفة حسية عملية ، والفرد له كل الحرية في التعبير عن رأيه وأحاسيسه وانفعالاته^(٣) .

والسفسطانيون هم الذين وضعوا الانسان مقياساً للطبيعة^(٣) وجدوا ايضاً ان الاحساس الذاتي للانسان هو معيار الجميل . ف بروتوجوراس (٤٨٠ - ٤١٠ ق . م) يرى ان احساسات الانسان تتنوع من شخص الى اخر وفي نفس الشخص من لحظة الى أخرى ، ومن هنا لا يمكن ان نقول ان احساساً هو اصوب من احساس ، فكل احساس هو صواب في إطاره ، وبالنسبة الى الإنسان الذي يحس به (فالانسان مقياس كل شيء) وعليه ان ينبذ كل معيار يطعن بصحة احساسه^(٤) . وكذلك جورجياس (٤٨٠ - ٣٧٥ ق . م) الذي ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية ، ووجده ان النفس تتفعل بروية الجميل ، وانكر بذلك إمكانية معرفة الحقيقة عن طريق الفن ، حيث الفنون التشكيلية تؤثر في النفس بما تقدمه للحواس من لذات جمالية ، وعده الفن الذي يستند الى الوهم والخداع أكثر حكمة من الفن الذي يستند الى فكرة الحقيقة^(٥) . فالجميل هو الذي عند ادراكه يسبب بهجة حسية وانجذاب عاطفياً .

وبذلك فصل السفسطانيون القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقية والاخلاق والدين ، ودعوا الى حرية التعبير والاعتماد على اراء الانسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجربته من اطاره العقلي على يد (بروتوجوراس وجورجياس) .

استتبعت هذا الموقف رد فعل من قبل سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق . م) ويمكن ان نعد سقراط حداً فاصلاً بين مرحلتين من التطور الفكري^(٦) .

اراد سقراط تأسيس المعرفة على العقل بعيداً عن الميول الفردية والاهواء .. فكل شيء بالنسبة له ماهية محددة ، وهي الحقيقة التي يقوم العقل باكتشافها ، وبذلك ميز بين موضوعات العقل والحس فالعقل يبحث في الماهيات ، فكان المبتدئ في لفكرة ان الوجود مجموعة اشياء معقولة^(٧) .

لقد ربط سقراط فلسفته الجمالية بالنفع والخير والاخلاق . ووجد ان الفن الجميل هو فن هادف يحقق النفع الخلقي للانسان فكل فن يحقق الغاية الخلقية العليا هو فن جميل ، والنفع الخير هو الصفة المشتركة بين كل الاشياء التي نصفها بالجميلة ، فالجميل والخير ذو طبيعة واحد ، ولذلك لم يأبه سقراط للجمال الحسي قد اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل ، فالجمال الباطن ارقى واجمل من الظاهر ، لانه جمال روحي ، لذلك جعل المعيار الاخلاقي معيار الحكم على الفن ومعيار اللذة الجمالية

١ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : فلسفة الجمال ، بغداد - القاهرة : مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٢ ، ص ٧٦ ، و ، تليمة ، عبد المنعم : المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٩ .

٢ - انظر : ال ياسين ، جعفر : المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

٣ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٤ .

٤ - انظر : جيجين ، أولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ترجمة : عزت قرني ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٦ ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

٥ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ - ١٧ .

٦ - انظر : ابو ريان محمد علي : الفلسفة اليونانية ، الاسكندرية : دار المعرفة ، ١٩٩٠ ، ص ١٠ .

٧ - انظر : ابراهيم ، عبدالله :

الحسية التي فصلت الجمال عن الحق والخير لا تكفي لخلق فن اصيل حيث تفتقد العنصر الجمالي الخلفي للانسان^(١).

فعالم اللذة الجسدية والحواس تشوش التفكير العقلي ، والحقيقة تستمد بضوء العقل وحده^(٢). لذا كان سقراط يرشد الرسامين والنحاتين بان اجمل طريقة في تمثيل النموذج هي ان ينقل الجمال الباطني جمال النفس الحقيقي ، فالمقصود بلوغ جمال الروح الجوهرية وراء اغشية الجسد^(٣). فالجميل فالجميل هو ليس صفة تبهر العيون او شيء ملموس بكونه الحقيقة التي تسمو على العالم المادي . ومن المنطلق نفسه تطورت مشكلة الجميل لذا افراطون حين يتسائل عن علة جمال الزهرة هل تكمن هذه العلة في لونها ام في شذاها العبق ام ان سر جمالها علة معقولة مثاليه^(٤). وقد وضع افراطون لماهية الجميل نموذجاً مثالياً مصدره الخير المطلق فالجميل لا ينفصل عن الخير^(٥).

فالجميل مثال المطلق كلي لا يشوبه القبح^(٦). وفي محاوره المادية يشرح افراطون طريقة الصعود الجدلي الى مثال الجميل بالتدرج من حب الكائنات الجميلة الى حب الافكار الجميلة ثم يسمو الى حب المبادئ العامة ثم الى معرفة الصور او المثل ثم الى الجمال المحض المطلق^(٧).

وعن طريق هذا الحب المنزه يتذكر الانسان الاشياء المقدسة التي كانت النفس البشرية قد تأملتھا اثناء وجودها السابق وجود ملؤه الغبطة والطوبى^(٨).

ويذكر افلاطون في محاوره (فيدون) : اذا قال قائل ان توهج اللون او الشكل هو مصدر الجمال فسوف ادير ظهري لذلك كله .. اذ لا شيء يجعل الجميل جميلاً سوى حضور ومشاركة الجمال المطلق .. ويقول ايضا في محاوره (فيليبوس) : المستوى الذي يتوسط بين الجمال المادي والمطلق هو جمال الأشكال ، وهو الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنها من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا ، ولا اقول ان هذه الاشكال الجميلة نسبياً كالأشكال الاخرى بل انها دوماً جميلة في ذاتها وانما تنطوي على ملذات داخلية خاصة^(٩).

فالشكل الذي يتكيف مع أي نموذج يعمل باي اتجاه هو غياب الشكل مهما كانت حقيقته ، بتوجيهه نحو الافضل نحو كل ما هو عامل توحيد^(١٠). فعلى الانسان ان يدرك المثال الذي يؤلف بين مجموعة من الادراكات الحسية في وحدة يؤلفها العقل .. فاي شيء قد يحقق المبدع فكرته وخواصه وهو ينظر الى وحده المثال .. فذلك كله يكون حتماً جميلاً^(١١).

فربط افلاطون بين الخير والجمال قد اتاح لافراطون ان يوضح واحدة من ابرز خصائص الجمال لديه وهي الوحدة ، كما اتاح له ان يدرج فلسفته الجمالية في صميم فلسفته في التربية ، فالجميل يكون في تمام كماله في حالة اتصاله بمثال الخير ، فلا كائن غير عقلي يمكن ان يكون الاجمل ككائن عقلي يؤخذ ككل^(١٢).

١ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : المصدر السابق نفسه ، ص ٢١-٢٥ .

٢ - انظر : محمود ، نجيب ، زكي : محاورات افراطون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ ، ص ١٤٩ .

٣ - انظر : البقاعي ، شفيق : الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٨٢ .

٤ - انظر : عباس ، عبدالمنعم ، راوية : القيم الجمالية ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٤ .

٥ - انظر : غلاب ، محمد : الخصوبة والخلود في إنتاج افراطون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ ، ص ١٠٩ .

٦ - انظر : خباز ، حنا : جمهورية افلاطون ، بيروت : دار التراث ، ١٩٦٩ ، ص ٢١٨ .

٧ - انظر : حاوي ، ايليا : افلاطون فيلسوف وناقد جمالي معاصر ، مجلة آفاق عربية ، مجلة تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٩ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٤ .

٨ - انظر : بليخانوف ، جورج :

٩ - PLATO , DIALOGUES OF PLATO , TRANS BY : JOWETT , NEW YORK , RANDOM HONSE , ١٩٣٧ . P٤٨٤ AND ٣٨٨ - ٣٨٧ .

١٠ - انظر : ديرميه ، ميشال : الفني والحس ، ترجمة : وجيه العيني ، دار الحداثة ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٥٦ .

١١ - PLATO : P١٢ AND ٢٥٣ .

١٢ - ibid . p١٧ .

ومن المنطوق نفسه يضع افلاطون الرسام في مستوى اقل من الشاعر او الفيلسوف لان الرسام مقلد ومحاكي المظاهر اذ ينقلها بدقة وهو يقول : فيما لو كنا نرسم التماثيل ووصله من ياخذ علينا اننا لم نستعمل اجمل الالوان لرسم اجمل اجزاء الجسم ، واننا نلون العيون باللون الاسود لا بالاحمر القاني* ، ظننا نفحم الرد على هذا المراقب وقلنا له : لا تظن ان علينا نرسم العيون بما هو اروع من العيون .. والاحرى بك ان تفحص فيما لو اعطينا كل جزء لوناً يناسبه اذا كنا نكون كلاً جميلاً.^(١)

وافلاطون لذلك يرى ان الفلسفة والرياضيات ارقى من الفن بكثير لانها تتأمل صور مباشرة ولا تقلد الصور الحسية ، ولهذا يجب ان يقترب الفن من ماهية الفلسفة .. وهو يقوم الفنون على هذا الاساس .. فالتصوير يمثل الاشياء عن طريق الاليهام بالالوان والاضواء فينتج اوهاماً تؤثر في النفس.^(٢) لذا يجب ان لا نتبع رأي الجمهور في موضوعات الجميل والطبيعي .. بل نتبع رأي الرجل الواحد الذي يفهمها.^(٣)

ويرى افلاطون ان تقليص معنى الموضوع لمجرد ابراز الواقع فيه هو سبب في تبخيس عمل الرسام.^(٤) فعلى الرسام الا يبالغ في تجميل الرسوم بالوهم وخداع البصر بل عليه تقليد الثبات لا التغيير والتغيير والمحافظة على النماذج التي فيها نوعاً من التجريد والهندسة.^(٥) لذلك اعجب افلاطون بالفن المصري .. لانه يصور الشخصيات بشكل بسيط مثالي يمجّد الحكام ، فلا مجال للواقعية في فنهم .. فللفن رسالة في تغيير افق المتلقي وتبديل عواطفه وانفعالاته الفجة الى عواطف متناغمة بالتطبيق الملائم للتناعمات.^(٦)

يرى افلاطون ان مقياس الجميل سابق للشيء المقيس وهو سابق ايضاً للحواس ، واذا وجد افلاطون ان الشكل البسيط الذي يعبر عن الوحدة والانسجام والذي يوجد في الاشكال الهندسية هو شكل جميل ذلك لان " العلم الرياضي والاشكال الهندسية كامنة في الروح قبل حلولها في الجسد .. ونحن نرى القطع المتساوية في الشكل فيستدعي ذلك في النفس فكرة سامية هي فكرة المساواة المطلقة ، وجدير بنا ان نلاحظ ان الاشياء المادية المتساوية لا يبلغ تساويها فكرة المساواة المطلقة التي نقارن بها تلك الاشياء كقياس لها ، ولما كان المقياس لا بد ان يكون سابقاً للشيء المقيس وجب ان تكون فكرة المساواة اسبق من المتساويات المادية ، واذا كانت كذلك فهي اسبق من الحواس التي ادركتها "^(٧).

فكرة افلاطون عن ناهية الجميل هي تاكيد على قيمة الجميل من منظور فهم اخلاقي ، فالجميل هو الخير " واذا لم نستطع ان نقتنص الخير بفكرة او مثال واحد ، فالنقبض عليه بمثل ثلاث مجتمعة هي الجمال والاعتدال والحقيقة " .^(٨)

ويمكن ان نلاحظ الانقلاب الذي احدثه ارسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) في رؤيته للجميل ، ذلك ان ارسطو لم يهتم بمشكلة الجميل بقدر اهتمامه بماهية العمل الفني والمعايير الشكلية والموضوعية التي يجب ان يقوم عليها .

فارسطو لم يضع لماهية الجميل مفاهيم مجردة كما فعل افلاطون .^(٩) فعنده ليس هناك فرق بين الجميل والجميل في ذاته المنفصل عن الانسان لان الوجود الحقيقي بجوهره وماهيته انما هو الانسان المشتمل في داخله على انسانيته ، وكلّي موجود في العقل الانساني وليس خارج الذهن.^(١٠)

*- كانت العيون القانية مظهراً مؤلوفاً في تماثيل القرن السادس وما بعده .

١ - انظر : ريشار ، اندريه : النقد الجمالي ، ترجمة : هنري زغيب ، بيروت : منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

٢ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن : افلاطون خلاصة الفكر الاوربي ، مكتبة النهضة العربية المصرية ، ١٩٤٣ ، ص ٢٣٨ .

٣ - انظر : محمود ، نجيب ، زكي : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٠ .

٤ - انظر : ديرميه ، ميشال : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥٢ .

٥ - انظر : عبدالمنعم ، راويا : الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسه في القيم الجمالية والفنية ، بيروت : دار النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٥٠ .

٦ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمنعم : الاختراب في فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، د ت ، ص ١٩ .

٧ - محمود ، نجيب ، زكي : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥١ - ١٥٢ .

٨ - PLATO : P ٤٠٠ .

٩ - انظر : تليمه ، عبدالمنعم : المصدر السابق نفسه ، ص ١١٥ .

١٠ - انظر : ابو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، الاسكندرية : رويال ، ط ١ ، ١٩٦٤ ، ص ١٨ - ٢٠ .

فقد اهتم ارسطو بكيفية اخراج العمل الفني ، وقال ان الفرق بين الموجودات كاشياء طبيعية والموجودات الفنية كمبتكرات تعتمد على مبدأ الصورة والمادة ، فالاصل في الفن هو تحقيق الصورة في المادة ، والفنان يقوم باستخراج الصورة الباطنة او الكامنة في الطبيعة ليهبها منتجات الفن ، فالفن تحقيق الصور في المادة والفعل هو وسيلة له .^(١)

فصورة الفن يمكن ان تحسن صورة الطبيعة بتطويرها واختزالها .. فليس على الفن ان ينقل المظهر الحسي للاشياء بل يجب تدخل شخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة توحى بالكمال العقلي ، فالفنان يضيف ويعدل وفق مدركاته وخلجاته على النموذج الفني معتداً بالعقل في كشف الواقع وطرح الحلول المناسبة لسلبياته ومشاكله ليقدم البديل الأكثر تطوراً .^(٢)

فالفن يقدم لنا نماذج وصوراً مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة ، فانزل بذلك المثال الافلاطوني المعلق الى مثال واقعي وموضوعي ويقول في ذلك " لا يمكن لكانن او شيء مؤلف من اجزاء عدة ان يكون جميلاً الا بقدر ما تكون اجزائه منسقة وفقاً لنظام ما ، ومتمتع بحجم لا اعتباطي لان الجمال لا يستقيم الا بالنسق والمقدار .. فالجمال اذن في رأيه يكمن في التنسيق البنائي لعالم مواجه في مظهره الاكمل " .^(٣)

فنموذج الجميل من توليد العقل الانساني وليس نموذجاً خالداً خارج العقل ، والشكل الجميل لديه هو شكل لا بد ان يسبقه فكره وتخطيط وهو في ذلك يهاجم الفن التلقائي الذي يعتمد على الشعور المباشر من دون معرفة بالعلل وبما هو ملائم ، لذا فالفن لديه لا يصدر عن الهام دون وعي من الفنان فالفن يسبقه تفكير عميق ، مثلاً في الرسم " لو ان رساماً افاض في التلوين باجمال الالوان ولكن بغير خطة مرسومة لجاء عمله ادنا منزله وجمال من رسام يرسم صورة تخطيطية " .^(٤)

ويقول ايضاً " ان الجميل سواء كان حياً ام شيء مكون من اجزاء ، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين اجزائه ، وله عظم يخضع لشروط معلومة ، فالجمال على العظم والنظام ولهذا فان الكائن الحي اذا كان صغيراً جداً لا يمكن ان يكون جميلاً لان ادراكنا يصبح غامضاً .. واذا لا نستطيع في برهة ان نميز الاجزاء او نفهم التناسب ولا ندرك الانسجام في التكوين ، وكذلك اذا كان عظيماً جداً بحيث لا يستطيع النظر ان يحط به بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر " .^(٥)

اذن العمل الفني الجميل هو العمل الذي يمكن ادراكه بسهولة وهو العمل الذي يحقق وحدة بين اجزائه بحيث لو حذف أي جزء اختل توازن الكل ، فلا شيء يكون زائداً ولا شيء يكون مفقداً .^(٦) والمتعة في الفن متعة عقلية ذلك لان الفن لا يقلد الافعال والاحداث او الاشياء لجمالها بل لما تحدثه في النفس من اثر تطهيري بفعل متعة التعرف " على ما يكون ممثلاً في فعل التمثيل والذي يجب ان يكون صادقاً ومقتعاً الى الحد الذي لا يفتن الى ان هذا التمثيل غير حقيقي والتعرف هنا لا يعني باسترجاع شيء من الذاكرة سبق ان رأيناه بل التعرف على ماهية الشيء وجوهره وكنيته متحرراً من اطاره الزماني والعرضي ، فالمحاكاة ليست مجرد تمثيل ظاهري للاشياء بل تمثيل الفكرة الكلية " .^(٧) فالمسرحية تعين المتفرج على التخفيف من المشاعر الزائدة الحبيسة والرغبات المكبوتة، وهذا التنفيس يحدث في المتفرج المتعة ويشعره بالسعادة.^٨

ولذلك يكون المأساة اعظم الفنون لان التناطبق (المحاكاة) في المأساة تامه مع الفكرة .^(٩) والفن الجميل بالنسبة لارسطو يحقق توازن بين الشكل والمضمون فالعمل الفني الجميل " يحقق كمال الطبيعة الانسانية ويجسد عن طريق الهارمونية البديعة التي تربط بين اجزائه الداخلية وبين شكله

١ - انظر : سالم ، نظمي ، محمد عزيز : الابداع في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٠ - ٥١ .

٢ - انظر : ابو ريان ، محمد علي : المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ - ٢٠ .

٣ - انظر : هويسمان ، دني : علم الجمال ، ترجمة : ظافر الحسن ، بيروت - باريس : منشورات عويدات ، ط ٤ ، ١٩٨٣ ، ص ٤١ .

٤ - ارسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة : عبدالرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ص ٢١ .

٥ - ارسطو طاليس : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣ .

٦ - جادامر ، هانز : تجلي الجميل ومقالات اخرى ، ترجمة : سعيد توفيق ، المشروع القومي للترجمة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٢ .

٧ - انظر : جادامر ، هانز : المصدر السابق نفسه ، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

٨ - اسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للدب ، بيروت : دار العودة والثقافة ، دت ، ص ٣٨ .

٩ - انظر : وهبه ، مراد : قصة علم الجمال ، دار الثقافة الجديدة ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٠ .

الخارجي ، فيصبح لدينا معادل موضوعي يجسد الطبيعة الانسانية الاكثر اكتمالاً من الطبيعة ..
والهأرمونية ليست مجرد المهارة او الصنعة الفنية التي لا تخرج عن حدود الشكل ذلك ان الطبيعة
الانسانية شكل ومضمون وهذا ينطبق على الصراع الدرامي والحبكة المنطقية وهذه كلها عناصر تناغم
تجعل الفن وحدة متناسقة عضوية زاخرة بالحياة المثالية التي يجب ان تحذو حذوها الحياة ، لذا فان
ارسطو يضع الفن في درجة اسمى من الواقع .^(١)

اذن فالطبيعة بالنسبة لارسطو هي نقطة بداية في عملية الخلق للوصول الى الاكتمال الجمالي ،
والعقل قادر على الوصول الى النموذج الجميل الذي لا يشوبه نقص .. ذلك ان الكلي موجود في العقل ..
وما موجود في العقل لا يطابق ما موجود في الواقع .^(٢) ذلك لان الفنان لا يصور الاشياء كما هي بل كما
كما يجب أن تكون .. فالفن إبداع بعد تفكير لشيء ملائم .^(٣)

والفن بعد ذلك يجب ان يحقق جمال الشكل والمضمون معاً ، فالشكل لا يستقيم بدون المضمون
وبالعكس " فالفن ليس مجرد زخرف خارجي لجوهر الطبيعة الإنسانية ولكنه تحسين وتهذيب وتنقية
من الزوائد التي تعتور الجمال وتفسد المظهر وتؤثر على الجوهر ، فالعمل الفني مزيج من العاطفة
والعقل في تناغم وانسجام " .^(٤)

فغاية الفن بالنسبة لارسطو ليس تجلياً للجميل بذاته كما عند افلاطون بل انه جعل الجميل مبدأً
منظماً للفن ، والقوانين الموضوعية للفن مستنبط لا من بحث في الجميل وانما من ملاحظه للفن من
حيث هو واثاره في النفس .^(٥)

وعند ارسطو اننا لا نستطيع ان نكتشف الشكل الحقيقي للجمال بالرغبة لان الرغبة متغيرة
ومتناقضة فالفنان يجب ان لا يضع فنه بحدود رغبات المشاهدين الحسية والديوية .. فاذا ركز الرسام
منظوراً ما على موضوع محسوس فالموضوع هنا لا يبرز منه سوى الصورة الجانبية فيقوم بتكريس
مظهر ما ويقتنعنا باستمرارية ما لا يمكنه ان يستمر وسيعكر نظام الواقع لانه يدعونا الى المزج بين
الجزئي والشامل .^(٦)

في حسن ان علة كل شيء جميل هو تمام صورته التي هي وجود بالفعل الانساني والصورة
تعتمد على قدرات وامكانيات الفنان في اعطاء الشكل المناسب للمادة ، فالشكل الجميل شكل يبدأ
بالجزئي لينتهي به الى الكلي عن طريق مثال عقلي يدركه الفنان ذاتياً بالحدس .

الجميل في الفكر الصوفي والاسلامي

واذا ما انتقلنا الى اصحاب النظرة الصوفية رأيناهم ينكرون قدرة العقل في ادراك الجميل
ويستبدعون محاولة العقل لوضع منهج معين للجميل ، لان الجمال يتجاوز العقل ليدرك بالوجد
والكشف .^(٧)

ونلاحظ ان تيار الصوفية ذلك مضاد للروح الفلسفية اليونانية القائمة على البحث العقلي ، اما
هدف الصوفية فهو توجيه اخلاق الباحث نفسه .^(٨) لمحبة الجميل بذاته عن طريق الاتصال المباشر
بالحقيقة المطلقة ، فبالمعرفة الصوفية يتم التوحد بالذات الالهية وتجاوز العالم الحسي المتعدد والمتغير
، وهذا لا يتم الا برغبة الذات لرؤية الجمال الحقيقي وادراكه بالنفس المحبة له .

١ - انظر : راغب ، نبيل : المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبتية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ٨٦ .

٢ - انظر : الاندلسي ، الطاهري ، ابن حزم : الفصل في الممل والاهواء والنحل الممل والنحل للشهرستاني ، القاهرة :
مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ، ج ٤ ، د ت ، ص ٨٧ .

٣ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبد المنعم : دراسات في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦١ .

٤ - راغب ، نبيل : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٧ .

٥ - انظر : اسماعيل ، عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنه) ، دار الشؤون الثقافية العامة
، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧ .

٦ - انظر : ديرميه ، ميشال : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .

٧ - انظر : سالم ، نظمي ، محمد عزيز : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢ .

٨ - انظر : رسل ، برتراند : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣١ .

والمتصوفة لم ينكروا قدرة العقل في الارتقاء لرؤية الجميل بذاته ، لكن العقل لا يدرك ما لا يحس فهو يعتمد على الحس في تجريده للمعقولات .^(١) والجميل المطلق لا يدرك بالعقل وحده لان العقل في فهمه بالاشياء يحاول دائماً تحديدها وحصرها ، اما الروح فإن طبيعتها المنتشرة تستطيع الامتداد لرؤية الجميل بذاته اذا تجردت من حب الجمال الطبيعي .

ومن المنطلق نفسه اقام افلوطين (٢٠٤ - ٢٧٠ م) فلسفته الجمالية القائمة على تجربة التامل الصوفي التي هي قوام التجربة الجمالية لتذوق الجمال المطلق ، والاستجابة الجمالية للفن تستمد قيمتها من غاياتها الخيرة في التطلع على جمال العالم الروحاني ، واستجابة الفنان الجمالية للكون والطبيعة باعتبارها اثاراً للتجلي الالهي المقدس التي تشتاق اليه النفس في تطلعها الدائم الى معاينة الجميل المطلق .^(٢)

فالتبرؤ من كل ما يمت الى المحسوسات بصله هو بمثابة حركة يخطوها العقل في ارتقائه صوب رؤية الجميل ، وحده صوفيه يصبح فيها المرئي مع الغيبي شيئاً واحداً .^(٣) ولن يقدر الناظر اذا كان جسمى ان ينظر الى تلك الصورة نظره كليه باطنها وظاهرها معاً لانه ينظر اليها وهو خارج عنها .. فاذا اردت ان تنظر الى تلك الصورة فارجع الى نفسك وكن كالك في نفس بلا جسم ثم انظر الى تلك الصورة كشيء واحد لا اختلاف فيها فانك متى فعلت ذلك رأيت الصورة باسرها رؤية عقلية وامتلات من حسناتها وبهائنها .^(٤)

فالرؤية التي تتجاوز العيون تصهرنا بشكل ما مع موضوعنا .. فانتقالات النفس الفردية تمكنه من الارتقاء حتى المبدأ الاول (الواحد وهو الجميل بذاته) فالنفس يمكنها ان تجد كل شيء في ذاتها .. فاذا كان الجمال هو موضوع الرغبة فمن الطبيعي ان تتحد الذات مع موضوع الرغبة وهو الواحد (الجميل) وبذلك لا يكون الجميل متميزاً عن ذاتي ، وعندما تأمل تألقي الخاص لا اكون شيئاً سوى نرسييس المنعكس* .. فعندما يعجبنا شيء مصنوع حسب نموذج ما فالنموذج هو الذي يعجبنا في الحقيقة ، فالصورة تدعونا للارتقاء نحو النموذج .^(٥)

فالجميل عن افلوطين يشير الى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ، فالجميل هو الخير وهو مصدر الجميل ومبدأه ، ووسيلة ادراكه الروح اما الحواس فلا تدرك سوى انعكاسات الجميل .. وافلوطين ذو نزعه صوفية في ادراك الجميل كحقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدت بذات الاله وهذه الحقيقة تمتد الى الاشياء ، فالجمال الحسي ليس هو جوهر الجميل بل جوهر المدرك بالروح .. لذا فمراتب الجمال تعتمد على قرب الشيء من مصدر الفيض او بعده عن .. وهو بذلك يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي .. فالمادة التي يتناولها يد الفنان تبدو جميلة بجانب التي لم تمسها يد الفنان ، فالجمال ليس في المادة بل في الناحية التي اضفاها الفنان من نفسه عليها .. فجمال الاشياء يجب ان يكون في نفس الفنان اولاً قبل الاشياء .^(٦) فنفس الانسان يجب ان تكون جميلة بمشابهتها للشيء المرئي في حين ان النفس تكون قبيحة بجهلها به .^(٧)

على الرغم من تأثر افلوطين بفلسفة الجمال الافلاطونية الا ان افلاطين تجاوزه بمسألة الالهام الفني الشعري والمحاكاة ذلك ان الفنان في انتاجه الفني لا يلهم الا بالتامل الصوفي ، فالفنان لا يحاكي المحسوسات فقط ولكنه يتخيل الافكار التي تعكسها الاشياء .^(٨)

١ - انظر : ابن عربي ، محي الدين : الفتوحات المكية ، تحقيق وتقديم : عثمان يحيى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٩٤ .

٢ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٢ .

٣ - انظر : الجمالية المفاهيم والافاق والخصائص الاساس التاريخ ومراحل التطور ، ترجمة : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٦ .

٤ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن : فلوطين عند العرب ، الكويت : وكالة المطبوعات ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ١١٥ - ١١٦ .

* نرسييس اراد الامساك بصورته الجميلة البارزة على صفحة الماء واختفى عندما خطس في قاع المجرى .

٥ - انظر : ديرميه ، ميشال : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٧ - ١٣٨ .

٦ - انظر : اسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق نفسه ، ص ٣٩ - ٤٢ .

٧ - انظر : ديرميه ، ميشال : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٥ .

٨ - انظر : عباس ، عبدالمنعم ، راويا : المصدر السابق نفسه ، ص ٦٨ .

وافلوطين في تاسوعته الرابعة يقول ان العقل الذي يفيض من الواحد لا يمارس فعله الا بتوسط النفس ، وبذلك يبعث بتأثيره على العالم الدنيوي ، فلما كانت النفس مجاورة له فانها تتشكل تبعاً للصورة التي تتلقاها من ، وتنتقل الصورة الى الاشياء الادنى .^(١) فالجميل بذاته لا يظهر الا بفعل انطلاقة النفس اليه وانبهارها بجماله ، فالنفس تستمد جمالها من العقل والعقل يستمد جماله من الخير (الله) اما الاشياء الاخرى فتستمد جمالها من النفس فالنفس الجميلة تجعل كل ما تمسه جميلاً .^(٢) واذا انتقلنا الى الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥ هـ) وجدناه يفرق بين نوعين من الجمال ، جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس ، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة .^(٣)

لكن الغزالي يرى ان جمال المعاني المدركة بالعقل اعظم من جمال الصورة الظاهرة للابصار ، فالبصيرة الباطنة اقوى من البصر الظاهر ، والقلب اشد ادراكاً من العين .^(٤) لذا فان الغزالي يتخذ من الحدس الصوفي الذي يستند الى المد الالهي النوراني اساساً لادراك الجميل ، فالقلب هو اشد ادراكاً للجمال ، فمن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة اكثر من حبه للمعاني الظاهرة ، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال شكله الخارجي وبين من يحب نبياً بجمال صورته الباطنة .^(٥)

فالغزالي يشكك بقدرة الحواس في ادراك الجميل الحقيقي ويرى ان الاداة الصالحة لديه هي التدوق الباطني ويقول في ذلك " ان الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية ، فالذي يحب الله ليؤثر لذة حبه على كل لذة اخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس " .^(٦)

وعلى الرغم من ان الغزالي لم ينكر جمال المحسوسات وحصول اللذة بادراك حسننها .. الا انه يرى ان الحسن ليس مقصوداً على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة بل ان هناك جمال موجوداً في غير المحسوسات كالخلق الحسن والعلم الحسن والسيرة الحسنة .^(٧)

وجمال هذه الصفات لا يمكن ان يرفقها قبح في حين انم الغزالي يرى " انه ما من شيء من المدركات الا ومنقسم الى حسن وقبيح .. بحضور الكمال فيه ، فاذا كان جميع كمالات الشيء حاضرة فيه فهو في غاية الجمال ، واذا كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر ، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو ، فحسن كل شيء بحضور جماله اللائق به " .^(٨)

فميل الانسان الى الجميل يعتمد على " ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه .. فكل ما في ادراكه لذه وراحة فهو محبوب وكل ما في ادراكه ألم فهو مبعوض " .^(٩) اذن فجمال المدركات نسبي يعتمد على ادواق المدركين وحبهم لكتمال الصفات الشكلية ، ولهذا يرى الغزالي انه " كلما كان المعلومة اشرف واكثر جمالاً كان العلم به اشرف واجمل .. فاجمل المعلومات هو الله تعالى .. ذلك ان لذة القلب اتم وابلى وميل الطبع السليم والعقل الصحيح اليه اقوى " .^(١٠)

والغزالي بعد ذلك لا يرى السعادة الحقيقية في اللذات الحسية حتى ما كان منها في الخيال .. فاللذة الحقيقية عنده في وصول المرء الى كماله الخاص به بادراك الامور على ما هي عليه أي اطرا

١ - انظر : ابراهيم ، عبدالله : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٧ .

٢ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٩ .

٣ - دبوزورث ، شافت : تراث الاسلام ، ترجمة : محمد زهير السهموري واخرين ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ج ١ ، ط ٢ ، ١٩٨٨ ، ص ٤٢٨ .

٤ - انظر : الغزالي ، ابو حامد : احياء علوم الدين ، القاهرة : دار الشعب ، د ت ، ص ٢٩٧ .

٥ - انظر : كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : اوفيس الميناء ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨٧ .

٦ - غالب ، مصطفى : فلاسفة من الشرق والغرب ، بيروت : منشورات حمد ، ط ١ ، ١٩٦٨ ، ص ١٥١ .

٧ - انظر : الغزالي ، ابو حامد : مشكاة الانوار ، تحقيق : ابو علاء عفيفي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الجمهورية العربية المتحدة ، ١٩٦٤ ، ص ٤٥ .

٨ - اسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٧ .

٩ - المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٥ .

١٠ - انظر : الغزالي ، ابو محمد بن محمد ، احياء علوم الدين ، مصر : شركة مكتبة ومطبعة المصطفى الحلبي واولاده ، ج ٤ ، ص ٢٠٣ - ٢٩٥ .

الحقائق الالهيه ^(١) . بالكشف الصوفي ، فكل الجمالات المحسوسة والمعقولة مصدرها الجمال الالهي الطلق واثر من اثاره .

من ذلك نستنتج ان الحياة الروحية في الفلسفة الجمالية الاسلامية هي وحدها القادرة على كشف اسرار الكون ورؤية الجميل المطلق .

فنظرية الفارابي (٢٥٩ - ٣٣٩ هـ) الجمالية اعتمدت على نظريته الصوفية في التأمل العقلي والاعمال الفكرية وبالذات المعرفة الميتافيزيقية والتي هي اسم الغايات التي ينشدها الانسان ولا تبلغها الا النفوس الطاهرة المقدسة التي تستطيع ان تخترق الحجب لتتجاوز الواقع الى العالم الحقيقي والبهجه الدائمة ^(٢) .

لذلك فالفارابي يشيد مفهوم الجميل بالجمال الذي يستحسنه العقلاء كون العقل اساس القيمه الاخلاقية والجمالية ^(٣) .

فالعقل له اهمية في تكوين صورة عقلية كلية للاشياء " والكليات هي التجارب على الحقيقة " ^(٤) . وذلك ضمن عملية الارتقاء المعرفي بدأ بالادراك الحسي الى الادراك العقلي الى العقل الاول المرتبط بالله " لذلك يرى الفارابي ان الفن متفوق على الطبيعة ، ذلك ان الفنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقي بالجزئيات الى الكليات ويقول : المحاكات تركب في الاشياء شأنها ان تخيل في الامر الذي فيه المخاطبة او التصور ، حالاً ما او شيئاً افضل او احسن وذلك اما جمالاً او قبحاً او جلالاً او هواناً " ^(٥) .

والقوة المتخيلة عند الفارابي مركزها القلب ومهمتها حفظ المحسوسات بعد مفارقتها عالم الحس ^(٦) . والقوة الناطقة تجرد التصورات لتستخلص منها الافكار ، والفكر يقدم للارادة المشوقات فتميل للخير وتنفر الشر ، اما بواسطة الحس او التخيل ^(٧) . فالقوة المتخيلة تزود الفنان بالخيال اللازم في التعبير عن انواع الفنون الجميلة ، والذي له دور كبير في عملية الابداع الفني وادراك الجميل ^(٨) . وبما ان الوجود الاكمل هو الله والذي تفيض عنه الموجودات الاقل كمالاً ، وهو الوحدة التي تفيض منه الكثرة ، فالله اذن موجد العالم ومبدعه ، فوجود الله وجدت سائر الموجودات ^(٩) .

فالجميل في العمل الفني يعتمد على مدى تحقيق الموجود في وجوده الافضل وكماله الاخير ، لذا ربط الفارابي بين الجميل والخير وطبق نظريته الجمالية على الفن بشكل عام والموسيقى بشكل خاص ، فالجميل عند الفارابي هو تجل للجمال الالهي وهو تحقيق الخير في الاشياء الجميلة ، وكل ما جاء بفعل فيض من العقل الفعال واسطة الوصول للعقل المحض* جاء الناتج جميلاً بالضرورة ، فبقدر اتصال الفنان بالله تكون الأعمال الفنية أكثر جمالاً ، فالرؤية الجمالية عند الفارابي ترتبط بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي ، فارتباط الفنان بالعالم الحسي ارتباط رافض للجزئيات ومدر ك الكليات بالمعرفة الإشرافية .

١ - انظر : التكريت ، ناجي : الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٤٥٩ .

٢ - انظر : الطويل ، توفيق : في تراثنا العربي الاسلامي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٨٥ ، ص ١٧٣ .

٣ - انظر : ابو ريان ، محمد علي : المصدر السابق نفسه ، ص ١٩ .

٤ - الفارابي ، ابو نصر : كتاب الجمع بين رأيي الحكمين ، قدمه وحققه : البير نصري نادر ، بيروت : المطبعة الكاثولوكية ، ١٩٦٠ ، ص ٩٦ .

٥ - محمد جمال ، عبدالعزيز : نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٧٨ .

٦ - الفارابي ، ابو نصر محمد : كتاب السياسة المدنية ، تحقيق : متري النجار ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٤ ، ص ١٧٠ .

٧ - انظر : غالب ، مصطفى : المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٠ .

٨ - انظر : الفارابي ، ابو نصر محمد : فصوص الحكم ، تحقيق : محمد حسن ال ياسين ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٦ ، ص ٨٥ .

٩ - انظر : ال ياسين ، جعفر : فيلسوفان راندان الكندي والفارابي ، بغداد : دار الاندلس للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٢ .

*- يرتب الفارابي فيض الموجودات كالآتي : ١ - الله سبحانه وتعالى . ٢ - العقل المحض . ٣ - العقل الفعال . ٤ - النفس (العقل بالقوة) . ٥ - الصورة . ٦ - المادة .

ومن المنطلق نفسه يؤكد الفارابي أهمية الموسيقى من حيث أنها " ترجع التوازن الفكري لذلك الذي فقده ويجعل الذين لم يبلغوا الكمال أكثر كمالاً " (١). فالفنان المسيطر على قوته العقلية والفكرية قادر على تذوق الجمال الاسمي والتعبير عنه .

ويعالج ابو حيان التوحيدي (٣١١ - ٤١٤ هـ) مشكلة الجميل والقبيح من منطلق نسبتهما ، ذلك ان مناشئ القبح والجمال كثيرة .. فالجميل قد يكون جميلاً بفعل تكوينه الطبيعي فيرى بالحس جميلاً وقد يكون جميلاً لان الناس اعتادوا ان يروا فيه جمالاً فهو جميل بالعادة وقد يكون جميلاً لان الدين دعا اليه ولفت الانظار نحوه ، وهنا يتدخل الشرع في الحكم ، وقد يكون جميلاً لان البصيرة والعقل ادركا فيه هذا الوصف ، وقد يكون جميلاً لانه يثير رغبة شهوانية لدى الانسان (٢).

ويرى التوحيدي ان كل شيء هو من صنع الله (سبحانه وتعالى) هو اكمل واجمل من الاشياء التي يصنعها الانسان " ولكن العمل الفني بحكم كونه صناعة انسانية وبحكم ان الطبيعة مرتبتها دون النفس فان الفنان يجب ان يحاكي الطبيعة باملاء النفس والعقل ، فيكون كمال العمل الفني مأخوذ من الطبيعة بمواصلة النفس الناطقة " (٣).

فلا خير في عمل فني لا يقود الى توحيد الخالق ، ويقسم التوحيدي المرحلة الإبداعية إلى مرحلة التصوير الالهي والتي يصل اليها الفنان في حدود التجلي الالهي ، ومرحلة التصوير التعليمي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير (٤).

من ذلك نستنتج ان التوحيدي وجد ان الخلق الالهي اجمل من الخلق الإنساني ، وان جمال الخلق الانساني يستمد كماله بفعل محاكاته للخلق الالهي ، ولكن العمل الفني لا يخلو من صنع يعتمد على التجربة الجمالية للفنان وخبرته الفنية في ابراز جمال الطبيعة الكامن والذي يتكشف بفعل النفس والعقل ، لذلك تحتاج الطبيعة الى ابداع الفنان على مستويين ، المستوى الاول تصورات الحدسية ومهارته في التصوير ، والمستوى الاخر مستوى التجلي حيث يرى الجميل بذاته فيصبح عمله الفني تجلياً للجميل المطلق .

أما ابن سينا (٣٧٠ - ٤٢٨ هـ) فقد وضع للجميل عدة مراتب ، يقاس حسب درجة القرب من العقل الفعال ، فالجمال الاسمي هو الجمال الالهي الذي يدرك بالحدس بتجاوزه المعرفة الحسية والخيالية الواهمة (٥).

ياكد ابن سينا ان السعادة التي تنالها النفس هي معادها الى الانصهار في بوتقة الكل الذي انبثقت من .. فكمال النفس ان تصير عالماً عقلياً مرتسم فليها صورة النظام المعقول والخير في الكل .. سالكه بذلك من مبدأ الكل الى الجواهر الشريفة فالروحانية المطلقة ثم الروحانية المتعلقة نوعاً بالابدان ثم الاجسام العلوية .. الى ان تستوفي في نفسها هيئة الوجود كله فتقلب الى عالم معقول موازن للعالم الكلي وشاهدتاً بذلك الجميل المطلق والخير المطلق والجمال الحق ومتحدة به (٦). فالجميل في الفن يتحقق بفعل الحدس الذي هو الاساس في البناء الابداعي والفني (٧).

والعمل الفني يجب ان لا يصدر عن التاثر بلذات الحس او لذات الخيال ، لان هذه اللذات تحقق سعادة وهمية لا مطلقة ، فالنفوس الجميلة المهذبة بالعقل تتشوق الى السعادة المطلقة اما النفوس الغير مهذبة عقلياً فتسعى الى سعادة متخيلة وهمية " ذلك ان قوة اللذة وصنفها يتبعان قوة الادراك وضعفه " (٨).

١ - اوفيسيانيكوف . م ، سمير نوبا . ز : المصدر السابق نفسه ، ص ٥٥ .

٢ - انظر : إسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .

٣ - التوحيدي ، ابو حيان : المقابسات ، تحقيق : حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية بمصر ، ١٩٢٩ ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

٤ - انظر : بهنسي ، عفيف : جماليات الفن العربي ، الكويت : سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والاداب ، ١٩٧٩ ، ص ٧٩ .

٥ - انظر : حيدر ، نجم : علم الجمال : كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، د ت ، ص ٤٥ .

٦ - انظر : غالب ، مصطفى : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٤ .

٧ - انظر : مرحبا ، محمد عبدالرحمن : من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٧٠ ، ص ٥٨٦ .

٨ - ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، تحقيق : سليمان دنيا ونصير الدين الطوسي ، مصر ، ط ٢ ، ج ٢ ، د ت ، ص ٧٥ .

فكلما كان الإدراك اشد تحقيقاً والمدرک اکمل واشرف ذاتاً كان التذاذ النفس بالهيئة الحاصلة اشد واكثر .^(١) وابن سينا يؤكد من سياق فلسفته في الحب والخير والجمال من وجود دافع قوي هو العشق الذي يدفع بالكائنات للظهور وتحقيق كماله الوجودي الخاص بها ، ويؤكد ان الموجودات تعشق الوجود .. والموجودات وحدها قاصرة على تحقيق ذلك الكمال ومفتقره الى من يحققه ، وانما تصدر من الله بفعل مبدأ الفيض للوجود .

لذا ينبغي النظر الى العمل الفني ليس باعتباره اداة او مدرکاً حسيّاً ، بل شيء موجود في ذات الفنان مخلوق من عمل خيالة .^(٢)

الجميل في الفكر الفلسفي الحديث

مدخل :

شهدت العصور الحديثة تغيراً في الرؤية ازاء مفهوم الجميل ، ذلك ان الفكر الفلسفي فكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة ، والتي كان يقاس فيها الجميل تبعاً لدرجة مشاركته واقترابه من عالم المثل والحقائق المطلقة ، وكان السبب الرئيس في هذا التغير هو التعزيز من اولوية الذات (الرؤية الذاتية للعالم) " وكان لطروحات ديكارت * (١٥٩٦ - ١٦٥٠) اثر فاعل في حضور هذه الفكرة .. وبعد ان اصبح للانسان مركز السيادة .. وضع سلم جديد للقيم ليس من وضع الاله اذ اضحت تخضع لنظام قيمة ذاتية " .^(٣) واحساس الانسان بقيمته كفرد مستقل يعود به الى احكام خاصة حول الجميل . فمع ديكارت تحول الجميل من مطلقة الموضوعي الى جانبية النسبي الذاتي ، مقدماً الذوق في تحديد الجميل على رؤية الجميل بذاته .. وبذلك اعطى للذات اهمية في التقدير الجمالي ، وهكذا اصبح الجميل نسبياً حسب نسبية المشاهدين ، فالجميل في نظر قسم من الناس قد يبدو قبيحاً في نظر الاخرين ^(٤) .

ويرى ديكارت ان اختلاف ارائنا لا ينشأ من ان البعض اعقل من البعض الاخر وانما ينشأ من اننا نوجه افكارنا في طرق مختلفة ولا ينظر كل منا في نفس ما ينظر فيه الاخر .. وبذلك اعطى للانسان حرية التعرف واظهار الحقيقة .. ورفض كل سلطة تفرض نفسها على التفكير .^(٥)

والثنائية التي وضعها ديكارت والتي تجمع بين الحواس والعقل كشرط لتحقيق الشعور بلذة الجميل قائمة على الانسجام الذي يتحقق بينهما .. فلا افراط في اشارة الحس ولا قصور عن اثارته ، بذلك حدد عوامل تذوق الجميل او النفور منه بالاعتماد على الانسجام او عدم الانسجام الحاصل بين الحس والعقل .. وقد طبق ارائه تلك على الموسيقى وقال ان الصوت الموسيقي يمكن ان يكون قبيحاً بسامعه اذا سمع بايقاع عالٍ او شديد فيقصر عن المتعة الفنية .. لذا اعرب ديكارت عن حبه للايقاعات الموسيقية التي لا توهيج المشاعر او تثيرها بعنف ، كالايقاعات الهادئة المعتدلة .. وبذلك اخضع

١ - انظر : ابن سينا : الالهيات ، راجعه وقدمه : ابراهيم مذكور ، القاهرة ، ج ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ٣٩٦ .

٢ - انظر : سالم نظمي ، محمد عزيز : المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ .

* - ان صيغت ديكارت الاساسية (انا افكر اذن انا موجود) وجد فيها ان الذات هي بداية المعرفة الواضحة ، حيث قرر بعد ذلك رفض كل شيء سبق ان تعلمه وهكذا وجد ان المنطق والهندسة هي وحدها المعارف التي تظل صامدة وسط هذا الرفض الشامل ، والافكار هي نقاط البداية التي لا يرقى اليها الشك ، ووجد ان الافكار الاولوية المستقلة عن الحواس هي افكار فطرية وهي التي تولد المعرفة ، اما الادراك الحسي فينصب على الصفات الثانوية كاللون والطعم والملمس ، حيث هذه الصفات لا توجد حقيقتاً في الاشياء . (رسل ، برتراند : حكمة الغرب ، المصدر السابق نفسه ، ج ٢ ، ص ٧٠-٧٢) .

٣ - تعريب وتقريب : الشيخ ، محمد و الطائري ، ياسر : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الالماني المعاصر ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٢-١٣ .

٤ - انظر : عباس ، عبدالمعزم ، راويا : القيم الجمالية ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧٨-٧٩ .

٥ - انظر : أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط ٢ ، ١٩٧٥ ، ص ٤٧ .

المشاعر للعقل حتى لا تؤدي حاسة السمع الى تضليل النفس او افساد العقل بجموح الخيال .. وبذلك يتعاون الحس مع العقل لاصدار حكم مشترك بالاستحسان او الاستهجان^(١).

وبذلك لا يسلم ديكارت بمعيار مطلق لقياس الجميل لان الاطلاق لا يروق لجميع الناس فمن الافضل والاناسب ان نأخذ موقفاً نسبياً في تقدير الجمال .. ولذلك يقول ديكارت : اننا قلما نعرف الجمال فيما هيته^(٢).

ويعد الكسندر غوتيلب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٩٢) نقطة تحول هامة في نسبة الجميل الى الشعور والاحساس دون العقل ، وبذلك ميز التفكير الجميل عن التفكير المنطقي ، فمعرفة الجميل والحكم عليه خاص بالادراك الحسي او ما اسماه " بالافكار الغامضة في مقابل الافكار الواضحة التي دعى اليها ديكارت ، والفن عنده تعبير يوقض الشعور ، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني ، ومادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعثها " ^(٣).

وبهذا فصل الدراسات الجمالية عن البحث الميتافيزيقي والمنطقي اذ جعلها تختص بدراسة الاحساس بالجميل ، ورفض ربط الجميل بالقيم العلوية التي لا تدرك الا بالعقل ، وبذلك عرف الاستطيقا* بانها لا تبحث في جمال الاشياء وعلاقة الجميل بغيره من القيم كالحق والخير ، حيث تقتصر على المعرفة التي تكتسب بالادراك الحسي ، فالجميل هو كمال المعرفة الحسية ونقصها هو القبح .. ووضح بومجارتن انه يمكن التفكير في الاشياء القبيحة بصورة جميلة اذا استبعدنا معرفتنا العادية بجمال الاشياء^(٤).

وبذلك ميز بومجارتن بين الجمال الفني والجمال الطبيعي فهياً بذلك للاشكال التي لا تروق للذواق العادية ان تدخل كاشكال جميلة في الفن .

لاحظ بومجارتن ان الفيلسوف الجمالي لا يفكر وهو غريب عن نفسه ، فالمشاعر والوجدان (جوهر الفكر الغامض) هي اساس الاحساس بالجميل .. وهذه المشاعر لا توصف مثل الافكار بالصدق والكذب لان المشاعر محتملة وبذلك يكون عنصر القيمة ضمن دراسته التي ارادها وصفية لا معيارية^(٥). وبذلك جعل المشاعر والتخيل العنصر الاول والفاعل في معرفة الجميل ، في حين ان الاحساس والخيال لدى ديكارت لا تستقيم الا مع العقل .

وجد بومجارتن ان الحس يستطيع ان يتنبأ عن طريق الحدس بالكمال ، على الرغم من ان الحدس يظل مبهماً لكنه يستطيع ان يبلغ قدرة الفهم بصورة واضحة ، فالرؤية الحساسة تستطيع ان تصل الى فكرة الشيء ومبدأ جماله وبذلك استطاع ان يوجه الابحاث الفلسفية الجمالية حول الجميل والحكم عليه وتقويمه بالاعتماد على الاحساس .

الجميل في الفلسفة الحسية والتجريبية

يرى اصحاب هذا الاتجاه ان التجربة والحس هي اساس تعرف الجميل وتقديره ، وان القول بجمال العمل الفني او قبحه لا يعتمد على خصائص خاصة بالعمل الفني بذاته من دون ارتباطه بمتغيرات الفرد والمجتمع " فالفلاسفة التجريبيون في انكلترا هاجموا النزعة العقلية التي تقيم مذهباً ميتافيزيقياً

١ - انظر : عباس ، عبدالمعنى ، راويا : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص ٩٠-١٠١ .

٢ - انظر : البقاعي ، شفيق : المصدر السابق نفسه ، ص ٩٦-٩٧ .

٣ - مجاهد ، مجاهد ، عبدالمعنى : جدل النقد وعلم الجمال ، القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ ، ص ١٧-١٨ .

* - هي الكلمة التي اطلقها للدلالة على علم الجمال سنة ١٧٣٥ وبذلك يعتبر اول فيلسوف جمالي يكون لعلم الجمال مبحث خاص .

٤ - انظر : اسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق نفسه ، ص ١٨-١٩ .

٥ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمعنى : دراسات في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ .

للجميل على اساس مباديء قبلية يكتشفها العقل ، وقالوا ان المعرفة الحسية هي التي تزود العقل بالمباديء والافكار ، وافكار العقل مستخلصة من تجربة الحواس ^(١) . فلم يعد الجميل بذلك مجرد تفلسف نظري بل اضحا يقوم على علم تجريبي يتخذ مستنداته من التجربة الحسية المباشرة .

فدافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) يرى ان الجميل هو الاحساس بالملامح " والجميل يقوم فينا فقط لا في الاشياء ، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامي " ^(٢) وما يقصده هيوم بقوانين الترابط العامة هي " ان هناك مباديء عامة للاعجاب والانتقاد رغم اختلاف الاذواق والاهواء ، فبعض الاشكال والكيفيات للاعمال الفنية مناسبة كي تحت شعوراً بالمتعة واشكال اخرى تحدث شعوراً بالضيق .. فرغم الفروق الكبيرة في الاذواق يظل هناك معيار مشترك للذوق يصنع ما يشبه الاجماع على تفرد بعض الاعمال الفنية عبر التاريخ وعبر الثقافات .. هناك ميول مشتركة تجعلنا نفضل اشياء ونرفض غيرها ^(٣) .

يرى هيوم ضرورة فحص الظاهر الجمالية بشكل منهجي ووضع قواعد عامة والاعتراف بنماذج ممتازة والا فان كل شخص سيتثبت برأيه وانفعله الخاص ويرفض الانصياع للرأي الصحيح ، وهيوم يضع الخبرة الجمالية والممارسة المعايير الدقيقة للحكم الجمالي ذلك ان الذي لا يملك خبرة في الفن يقدم احكاماً عامة وغامضة ومتحفظة ، فبالممارسة والخبرة تصبح الحواس الداخلية اكثر قدرة على تذوق الكيفيات الجمالية ، حيث يتم ترسيخ العاطفة كمعيار للحكم على الجميل .

فالجميل هو المتعة التي نستمدّها من العمل الفني في ضوء انفعالاتنا وعواطفنا ، فاكتمال القوى الحسية والخيال المرهف يستطيع اعطاء المعايير العامة للحكم على الجميل ، لذا يرى هيوم ان ليس هناك سلطة تفوق سلطة الذوق لتقويم الاعمال الفنية ، ومعيار الذوق يعتمد ملاحظة ما يمتع وما لا يمتع وهذا يعتمد على نشاط العقل ^(٤) . والعقل ليس جوهراً بل مجرد سلسلة اراء من المشاعر والذكريات والاحساسات ^(٥) .

والتفكير هو تفكير بالصور والتخيل ، ولا يمكن للخيال ان يسبق التجربة ، كما ان الذات غير فاعلة بدون التجربة ^(٦) . فالادراك الجمالي هو سلسلة من الانطباعات والافكار التي يمكن تهذيبها لتجعلنا نكتشف جمال العمل الفني او قبحه ، وهو يقول " ان هناك بعض الاحداث والمواقف التي تمنع الادراك الملائم وتمنع الشيء من ان ينقل الينا العاطفة المناسبة .. كالاقتدار الى الخيال المرهف .. ويقول ان اختلاف الاذواق لا يمنع من وجود كيفيات معينة خاصه بالموضوعات ، وهي ملائمة لانتاج المشاعر المرتبطة بالجميل ، وهو يتسائل لماذا يحب الناس تلك الروائع الخالدة في الفن القديم والتي تزداد قيمته كلما مر عليها الزمن ؟ ويجيب ان الحكم بالجميل او القبيح يعتمد على قدرة بعض الاشكال في احداث الانفعال الجمالي او عدم قدرتها وهذه القدرة تعتمد على التجربة والخبرة الجمالية ^(٧) .

فالجميل يتعلق بالذات المنفعلة بالتجربة الجمالية لا بالموضوع في العمل الفني . اما ادموند بورك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) فقد وضع اراءه حول الجميل في كتابه (بحث فلسفي في اصل افكارنا حول الجليل والجميل) سنة ١٧٥٦ ، وهو من دعاة التجريبية الحسية ، وهو يرى ان معيار الجميل هو الذوق ، فالذوق هو حكم الجمال المعصوم ^(٨) .

١ - لويس ، جون : مدخل الى الفلسفة ، ترجمة : انور عبدالملك ، بيروت : دار الحقيقة ، ط ٣ ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٠ .

٢ - اسماعيل ، عز الدين : المصدر السابق نفسه ، ص ٥٠ .

٣ - انظر : عبدالحميد ، شاكور : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٢ و ٨٩ .

٤ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٨١ - ٨٥ .

٥ - انظر : ديورانت ، ويل : قصة الفلسفة من افلاطون الى جون دوي ، ترجمة : فتح الله محمد المشعشع ، بيروت : مكتبة المعارف ، د ت ، ص ٣٢٤ .

٦ - انظر : برتراند ، رسل : نفسه ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .

٧ - انظر : عبدالحميد ، شاكور : نفسه ، ص ٨٢ .

٨ - انظر : هويسمان ، ديني : نفسه ، ص ٥٢ .

والجميل لديه ذو طبيعة اجتماعية .^(١) فهو الذي نشعر معه بالارتياح واللذة ويتولد منه شعور بالحب الذي يرافق استرخاء العضلات والاعصاب ، وهو ليس بالضرورة يتسم بالتناسب بين مكوناته ذلك ان التناسب لا صلة له بالتأثير الحسي او الخيالي بل هو خاضع للعرف والتقاليد ، والاشياء تكون جميلة حتى في حالة عدم منفعتها ، لذا فاننا قد نعجب بأشياء نبغضها .^(٢)

يرى بورك بوجود قدرة فطرية على الحكم ، فاللذة الناشئة عن تذوق الاشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه عمل الفكر .. اما اذا اردنا تقدير الآثار الفنية ومسائل تنسيق والتناسب فلا بد من صقل الذوق واطارة النظر .^(٣)

بذلك يكون الموضوع او المظاهر الطبيعية اثر في ادراك الجميل " فالجميل هو الرقيق الذي فيه متعة وسرور وهذا ما نجده في الاجسام المصقولة الناعمة التي ليس فيها زوايا مع اختفاء مظاهر القوة ، اضافة الى وضوح اللون ولمعانه ، كما ان اجمل الاصوات الصوت الناعم الرقيق " .^(٤) فالاحساس بالجميل يعتمد على ذوق ذاتي فطري وذلك في ضوء وجود صفات حسية معينة في الموضوع .

اما غوستاف ثيودور فخنر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) مؤسس علم الجمال التجريبي (السفلي) كما اسماء ، خلافاً لعلم الجمال العلوي الذي كان يحدد الجوهر الموضوعي للجميل تحديداً فكرياً .^(٥) فالجميل لدى فخنر هو الذي يثير الشعور بالتناسق او السرور واللذة ، وقد توصل فخنر الى ذلك في ضوء دراسته للعوامل الحسية التي تثير في النفس الشعور الوجداني بالسار وغير السار .^(٦) فالجميل هو الذي يحوز على اكبر قدر من المعجبين ، واعتمد في ذلك على قياس شدة الاحساس الذاتي الكيفي عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع فهماً يقيس به لذة الشعور بالجميل التي عدها لذة داخلية شخصيه بحتة .^(٧)

وكانت احدى طرقه التي استعمل فيها مثلثات من الكارتون الابيض على طاولة سوداء وقد وضع لها نسباً مختلفة وكانت احداها هي النسبة الذهبية ، وحاول ان يسجل النسبة الأكثر تفضيلاً من الجمهور ، وقد وجد ان المثلث الذي تمثل ابعاده النسبة الذهبية (٢١ x ٣٤) حاز على اكبر قدر من المعجبين .^(٨)

إما هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فقد وجد انه يمكن الاختلاف البيئة ان تفسر تنوع الاحساس بالجميل ، وبذلك جعل الفنان تابعاً تبعيه مطلقة لعصره ومجتمعه " فالذوق الشخصي بالنسبة له ليس له قيمة وانه يجب وضع مقياس عام للحكم بالجميل او القبيح " .^(٩) وهذا المعيار يعتمد على دراسة العمل الفني في ضوء عوامل (العصر ، الزمان ، الجنس) فحالة المجتمع في ضوء هذه العوامل تفرض شعوراً عاماً ازاء صيغة التعبير الفني الجميل او القبيح ، ويقول تين في ذلك " لكي تفهم اثرأ فنياً يجب ان تتمثل بكل دمك الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته .. فالفنون تظهر وتختفي في الوقت نفسه مع بعض حالات روح العصر والتقاليد التي تعود هذه الفنون اليها " .^(١٠) فالفن بالنسبة اليه ليس مسألة تلاعب فردي بالخيال .. فالفنان يحركه اصله العرقي في اختيار نماذجه الفنية .. والبيئة تشكل المزاج النفسي والخلقي للفنان بما ينعكس على عمله الفني ، مثلاً شعوب البحر الابيض المتوسط تتميز بالبيئة المشرقة مما يجعل الالوان بهيجة مضيئة في اعمال فناني البندقية ، والزمن هو روح

١ - انظر : الجمالية المفاهيم والافاق ، نفسه ، ص ٩١ .

٢ - انظر : البقاعي ، شفيق : نفسه ، ص ١٠٩ .

٣ - انظر : غريب ، روز : النقد الجمالي

٤ - البقاعي ، شفيق : نفسه ، ص ١٠٩ - ١١٠ .

٥ - انظر : هويسمان ، دني : نفسه ، ص ٩٠ .

٦ - انظر : وهبه ، مراد : نفسه ، ص ٦١ .

٧ - انظر : ابو ريان ، محمد علي : نفسه ، ص ١٢٥ .

٨ - انظر : مطر ، حلمي ، أميرة : مقدمة في علم الجمال ، القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، دت ، ص ٨٣ .

٩ - اسماعيل ، عز الدين : نفسه ، ص ٨٧ .

١٠ - ريشار ، اندريه : نفسه ، ص ١٠٠ .

العصر والنظر الكلية السائد والطرز الشامل بما يطبع بصماته على الفن كسيادة روح الفروسية في العصور الوسطى^(١).

وهو في هذا المنهج حاول ان يضع القواعد والمبادئ التي يترسمها الفنان في انتاجه والناقد في نقده والمتذوق في تذوقه^(٢).

فالن ظاهرة طبيعية جمالية لا تفسر من جانب شخصي بل في ظروف بشرية متعددة وحضارة معين وهي وليدة العوامل الخارجية ، فلكي نفهم الرؤية الجمالية التي تحكمت في اخراج العمل الفني لا بد من دراسة العوامل المتحكمة في هذه الرؤية وتحليل الخصائص الموضوعية الثابتة للجميل^(٣). وتين يفضل شكل التعبير الكلاسيكي ، ففي نظره ان هذا التعبير رفع الذوق الخاص في تلك الحقبة الى المستوى القاعد العامة ، ذلك لانه لم ينسخ ظاهر الكائنات الحسي اذ نسخ جمالها المنطقي .. وهو يرى ان كل المدارس تنحل وتندثر لتغافلها التقليد الدقيق وترك النموذج الحي^(٤).

لذلك جاهر تين بعدائه للرومانسية وعدها حركة قائمة على التكلف الفارغ غير الواعي ، فالادب بالنسبة اليه لا يمكن ان يكون عامل اجتماعياً في صياغة قدر الانسان بل انه نتاج اجتماعي لا علاقة له بالموهبة او حتى الارادة الفردية ، فالكاتب العظيم نتاج مجموعة من العوامل الخارجية .. وكان يكرر كالمعتاد عندما يستهويه شيء جميل : انه جميل جمال القياس المنطقي^(٥).

فمعيار الجميل عند هيبوليت تين معيار بيئي يعتمد على عنصر الزمن والعصر والجنس ، وهو معيار موضوعي صرف يكون معه احساس الفنان بالجميل شكلته ومتطلباته ، فالمعايير الفنية مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة وبذلك يصبح الحكم الذي تصدره الجماعة بمثابة شهادة بجماله ، والفنان يعيش في بيئة جمالية اجتماعية يستجيب لمؤثراته ويخضع لشدة التيارات الجمالية السائدة فيها .

الجميل في الفلسفة المثالية

يعد علم الجمال الكنتي احد المنعطقات الكبرى في التطور العام للفكر الجمالي .. فقد كانت فلسفة كانت حول الجميل نقطة انطلاق من اجل فهم حقيقي لماهية الجميل في الفن^(٦). ذلك انه تجاوز طروحات طروحات الحسيين حول الجميل عندما رده الى الجانب الحسي الصرف ، كما انه تجاوز الفكريين عندما ربطوا الجميل بالفهم أي بالجانب الموضوعي^(٧).

لقد كان لطروحات كانت فيما يخص الجميل مقترح لتجاوز الاختلافات الذوقية للحكم على الجميل ، ذلك ان كانت بحث حول امكانية توحيد الذوق بين الجميع " حين تساءل عن الحالات التي تنطوي ضمناً على الظاهرة الجمالية والافتراضات المسبقة التي تمنح إحكامنا الجمالية الصدق والوثوقية ، فاستخدم كانت منهجه المتعالي (ألترانسندنتالي) * في تحليله الفلسفي وطبقه على اشكالية الجميل " .^(٨)

فعندما عرف كانت الجميل بانه (ذلك الذي يسرنا على نحو كلي بمنأى عن أي تصور) جعل الحكم متعة نزيهه لا تصورية ، باحالاته الحكم الجمالي للذات دون الموضوع ، فمجرد الاستمتاع بصورة الموضوع ليس هو ما يتيح لنا ان نجد العمل الفني جميلاً .. فعندما نجد تمثيلاً معيناً لموضوع ما جميل

١ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبد المنعم : دراسات في علم الجمال ، نفسه ، ص ٢٦ .

٢ - انظر : ابو ريان ، محمد علي : نفسه ، ص ١٢٥ .

٣ - انظر : وهبة ، مراد : نفسه ، ص ٥٩ .

٤ - انظر : ريشار ، اندريه : نفسه ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

٥ - انظر : ابراد بري ، مالك ، ماكفارلن ، جيمس : الحداثة (١٨٩٠ - ١٩٣٠) ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، بغداد :

دار المأمون ، ج ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٧٤ .

٦ - انظر : عدد من الفلاسفة السوفيت : الجمال في تفسيره الماركسي ، ترجمه : يوسف الحلاق ، أسماء صالح ، دمشق :

وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، ١٩٦٨ ، ص ٥٤ .

٧ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، نفسه ، ص ٥٤ .

* - ألترانسندنتالي : هي المبادئ الاولى والصور الجمالية الخالصة التي يقدمها العقل للتجربة حيث تصب فيها مادة التجربة ، فالعناصر ألترانسندنتالية لا تعتمد على التجربة بل العقل ، وهذه الصور الاولى يفرضها الذهن على الاشياء ليعقلها .

(انظر : أمين ، عثمان : المصدر السابق نفسه ، ص ٧٦) .

٨ - هويسمان ، دني : نفسه ، ص .

فإننا لا نصدر حكماً على نموذج لهذا الموضوع قياساً لتصور ما ، بل قياساً للانسجام الحاصل بين ملكتي الفهم والخيال ، وهذا الانسجام يجعل الموضوع المتمثل له طابع الكلية والعمومية .^(١)

فكانت يرى " ان الذهن البشري هو الذي يدخل النظام والاتساقية على جميع الظواهر التي تشكل الطبيعة " .^(٢) فالخيال يقوم بتطبيق مقولات الفهم على الكثرة الماثلة في العيانيات فتتحول الامتثالات الحسية الى التصورات الخالصة .. ذلك ان الخيال المتعالي (الترانسندنتالي) يتيح فرصة توثيق عرى الترابط بين الادراك الذاتي المتعالي والتنوع التجريبي (كثرة المعطى الخارجي) .^(٣)

فمن البديهي ان يدرك الافراد الظواهر الحسية ادراكاً مختلفاً فتتنوع الاراء لكن عندما تحال تلك الظواهر الحسية الى الملكة الصورية (الترانسندنتاليه) وهي واحدة لدى الجميع ، تزداد امكانية توحيد الاراء لان الحكم الجمالي في هذه الحالة حكم منزه من الافتتان الحسي .

فالشعور بالجميل يجب ان يفوق مجرد الشعور باللذة الحسية او البهجة والا لما اصبح عالمياً ، فهو رمز لحقيقة فوق حسية ، ذلك ان مثالية الجميل في كونه خلقياً .^(٤) فارتباط الجميل بالخير الخلقي يجعل النفس تشعر وكأنها اكتسبت شيء من النبل وارتفعت عن مجرد الاحساس بالسرور الناشيء من الانطباعات الحسية ، واقامة الذوق على قوانين العقل لا الحس يجعلنا نقدر ما لاحكام الاخرين من قيمه .. فننتقل من فتنه الحس الى المصلحه الاخلاقية المعتاده .. فتتوحد بذلك مطالب الذوق الخاصه والعامه .^(٥)

فالحكم الجمالي هو حكم تأملي وجداني لا يجعل السرور غايته بل السرور هان قائم بذاته غير تابع لتصور معين . ولذلك فان افضلية الفن الجميل تقوم في انه يستطيع ان يخلع الجمال على القبح ، لكن هناك نوع من القبح لا يمكن تمثيله من دون هدم اللذة الاستيقية ، هو تمثيل الاشياء التي تثير الاشمنزاز .^(٦)

اذن ليس هناك قائمة محسوسة تحدد بواسطة المقاييس او الصور ما هو الجميل .. ومن العبث ان نحاول ايجاد مبدأ ذوقي يعطينا بواسطة صور او تصاميم معينه مقياساً عاماً للجميل .^(٧)

فالحكم الجمالي يخضع لشروط مفروضة من الذات على الموضوع لا العكس وهذه الشروط تجعل الحكم اكثر موضوعي ومنطقياً ذلك لانه يجعل الحكم ينتقل من الخاص الى العام فهو حكم ذاتي ضمن اطار شمولي ، وهذه الشروط هي اللحظات الاربع والتي لا بد لكل حكم جمالي نزيه ان يخضع لها وهي : -

اللحظة الاولى : الحكم على الجميل وفقاً للكيف

الحكم الجمالي حكم تأملي منزه من المنفعة والمتعة الحسية ، فالشعور بالرضا والارتياح في الجميل يختلف عن الشعور بالرضا والارتياح للشيء الحسن والنافع الذي يستجلب لذة حسية ، فالجميل له قيمه في ذاته فهو ما يروقنا دون مصلحة يحققها ، فالحكم الجمالي ليس له علاقة بالرغبة الشخصية في الموضوع ، لذا فهو ليس حكماً معرفياً بل حكم تقديري ، فكيفية الحكم هنا لا تعتمد على الإحساس بل على التأمل وهو شعور كلي منزه من الغرض .^(٨) فالجميل هو نتيجة رضا مجرد من كل انحياز يسمو على رضا الحواس فهو ليس للاقتناء بل للتأمل فقط .^(٩)

١ - انظر : جادامر . هانز : نفسه ، ص ٢١٠ و ٣٢٢ .

٢ - كانت ، امانويل : نقد العقل المجرد ، ترجمة : احمد الشيباني ، بيروت : دار اليقظة العربية ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦ .

٣ - انظر : الديري ، عبدالفتاح : فلسفة هيغل ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٢ .

٤ - انظر : هلال ، محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٠٢ .

٥ - انظر : أمين ، عثمان : نفسه ، ص ٢٥١-٢٥٣ .

٦ - انظر : الغريب ، روز : نفسه ، ص ٧٠ .

٧ - نفسه ، ص ٧ .

٨ - انظر : عبدالحميد ، شاكور : نفسه ، ص ٩٤-٩٥ .

٩ - انظر : ريشار ، اندريه : نفسه ، ص ٦٢ .

اللحظة الثانية : الحكم على الجميل وفقاً للكم

فالجميل يجب ان يرضي الجميع ، والكلية هنا ليست منطقية بل وجدانية اذ ان الجميع يشتركون فيه لانه ليس هناك مصلحة لقول حكماً عكسياً^(١) والعموميه تلك هي عموميه ذاتيه لا تعتمد على الموضوعات الخارجية لانه لو كان متوقفاً على الموضوعات الخارجية فان لكل شخص يكون له ذوقه الخاص ، فالجميل هنا لا يكون جميلاً بالنسبة لي ، بل هو جميل فقط بدون تصور عقلي أي بدون ان يرتبط هذا الحكم بموضوع معين ومفهوم خاص .
فهو ليس خاصية معينة موجودة في الاشياء بل جميل نابع من شعور ذاتي يحمل مصداقية عامة (كمية ذاتية مشتركة) .^(٢) فالجميل من جهة الكم يتطلب موافقة الكل على جماله .

اللحظة الثالثة : الحكم على الجميل من ناحية العلاقة

أي بالنسبة للغاية المأخوذة بعين الاعتبار . ذلك ان علاقة الجميل بالعمل الفني او المتذوق علاقة داخلية لا خارجية ، ذلك ان غاية العمل الفني في ذاته وليس له غاية نفعية او حسية " فالجميل لا يوحي بعلّة وجوده بل يوحي بارتباط داخلي ضمن تكوين الاثر " .^(٣) ذلك اننا نتبين في العمل الفني وجود تنظيم ليس له غاية غير التنظيم نفسه .
فالاحكام الجمالية هنا يجب ان توجه صوب الشكل لا المضمون ، او طريقة التمثيل للموضوع لا الموضوع نفسه وبذلك يكون الحكم الجمالي منزهاً من غاية الموضوع فيكون الجميل في ذلك هو " صورة او شكل خاص بغائية موضوع ما ، يتم إدراكها دون تمثل لغايته " .^(٤)

اللحظة الرابعة : الحكم على الجميل من حيث الإمكان والضرورة

فالجميل هو الجميل بالضرورة ولا يحتاج الى برهان لاثباته ، فالجميل مصدر شعور ذاتي بالرضا دون حاجة الى افكار واقيسه يتطلبها الحكم الموضوعي ، فكل ما هو جميل يكون موضع استحسان بالضرورة .^(٥)
يؤكد كانت في هذه اللحظة ان لدينا وعياً جمالياً سابقاً على التجربة اشبه بالضمير الجمالي لدى كل البشر " وبذلك يكون الحس الجمالي المشترك بين الكل يحتم ضرورة الاتفاق والتسليم على نموذج يمثل قاعدة عامة او شاملة ، فالحكم الجمالي اولي وضروري " .^(٦)
هذه الشروط الاربعة للحكم في رأي كانت يمكن – اذا توافرت في حكم جمالي – ان تحقق لذة جمالية خالصة " وهذه اللذة هي لذة جافة ينقصها التعاطف الانفعالي ، لذا فان هذه اللذة لا تكاد توجد في الواقع " .^(٧)
ولكن كانت يرى ان الشكل الذي يستطيع ان يسهل توفر هذه الشروط في الإدراك الجمالي (هو الشكل الخالص) الذي لا يشبه الواقع ، والجمال المتولد عنه جمال خالص كما في (الزخرفة العربية ، السمفونية ، النقوش) .^(٨)
ويرى كانت انه يمكن لفن الصادر عن العبقرية ان يكون فناً جميلاً يعطي قانون للفن كنموذج يحتذى ، فالعبقرية هي الموهبة في انتاج نماذج لا يمكن ان تدرج ضمن نظام محدد او قاعدة ما ، واول خاصيتها هي الابتكار المثالي الذي تتكشف عنه كفاءات الذات الفطرية حين تمارس نشاطها الحر ..

١ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمعتم : دراسات في علم الجمال ، نفسه ، ص ٨٩ .

٢ - انظر : عبدالحميد ، شاكر : نفسه ، ص ٩٦ - ٩٧ .

٣ - ريشار ، اندريه : نفسه ، ص ٦٣ .

٤ - هويسمان ، دني : نفسه ، ص ٦٠ .

٥ - انظر : هلال ، محمد غنيمي : نفسه ، ص ٣٠١ .

٦ - عبدالحميد ، شاكر : نفسه ، ص ١٠٠ .

٧ - عدد من الفلاسفة السوفيت : المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ .

٨ - انظر : هلال ، محمد غنيمي : نفسه ، ص ٣٠٢ .

وخاصيتها الثانية هي الالهام فلا يعرف الفنان من اين تاتيهِ الخواطر والتخيلات انها تفرض نفسها عليه لا ارادياً^(١).

فالفن هو العمل الوحيد الذي لا نملك مهارة صنعه حتى وان كنا نعرفه على وجهه الاكمل .. فالفن هو نتاج الحرية لذا فهو متميز عن الطبيعة ذلك ان الفن اختياري يجعل العقل اساساً لعمله ، والفن يختلف عن الصنعة او المهنة كاداة للارتزاق^(٢). اذن التفكير المنطقي يقبل الخيال والحرية لذا على الفنان ان لا يفكر بالصانع فيها ضبط الشكل ازاء الفكرة ، فالتفكير المنطقي يقبل الخيال والحرية لذا على الفنان ان لا يفكر باخراج الشكل وفقاً نموذج معين محدد بل عليه ان يركز على حركة التلاعب بين الخيال والذهن .

فالفنان العبقري هو الذي يطرح افكاراً جديدة " فسواء رسم الفنان الطبيعة بريشة او بغيرها فهو ليس بعبقري مبدع لانه يحاكي فقط ان فنان الافكار وحده هو سيد الفن الجميل والحقيقي " .^(٣) ويفرق كانت بين نوعين من الجمال الجمال الحر والمقيد " فالمقيد يفترض ما ينبغي ان يكون عليه الشكل ويتطابق معه كجمال الجسد الانساني ، اما الحر فلا يفترض ما ينبغي ان يكون عليه الجميل كالزخرفة والموسيقى ، ذلك ان الجمال المقيد يرتبط بالخير والنفع والكمال والمثل الاعلى فنحن نستطيع ان نميز في شكل الانسان درجات مختلفة ن الجمال ونستطيع ان نتصور الجمال الامثل ، اما الجمال الحر فلا يتقيد بفكرة مسبقة ونموذج مسبق " .^(٤)

من هنا كان الجمال الطبيعي شيئاً جميلاً أما جمال الفن فهو تمثيل جميل لشيء ما .. والجمال الطبيعي مجرد مناسبة لخلق تعبير جميل .. فالفن الشعري اسمى الفنون ذلك انه يتيح للعقل ان يشعر بقدرته الحرة التلقائية وان يلاحظ الطبيعة كظاهرة ، فالشعر يطلق العنان للخيال داخل حدود التصور المعطى والتصور هنا يتم توسيعه واعلاؤه الى فكرة جمالية ، فالشعر يتلاعب بالظهر .. فالصورة المتخيلة في الفعل الباطني الحدسي تجعلنا نمد نظرنا وراء كل شيء يكون معطى في الخبرة فالتصور المعطى هنا لا يفرض نفسه في الشعر بشكل حتمي انما يتم تجاوزه^(٥).

يشدد كانت على ان لا يعتمد الفنان على ذوقه فيما يخص الابداع ذلك انه ليس كل ما يلانم الذوق هو عمل فني فالفنان يحتاج الى الخيال والفهم الى جانب الروح والذوق .. ذلك ان الموضوع لا يعرف حق المعرفة الا اذا اصبح متعلقاً ، فالمعطى الحسي يحتاج الى الفهم يصبح معقلاً ذلك ان المفاهيم بدون حدوس حسية جوفاء ، والحدوس الحسية بدون مفاهيم عمياء^(٦).

اذن الاحساس بالجميل هو احساس ذاتي وفق شوط موضوعية هي تحقيق اللحظات الاربع التي ذكرت سابقاً ، كما ان الجميل في الفن يختلف عن الجميل في الطبيعة كونه نتاج العبقرية وقدرتها على تجاوز المعطى الحسي وخلق نموذج مستقل غاية جماله في ذاته ، لذا فان العمل الفني الذي لا يتعلق بموضوع معين يكون اجمل من العمل الذي يتعلق بموضوع ، ذلك لان الاول تسهل عملية ادراكه ادراكاً جمالياً نزيهاً ، فالافراد تختلف حسياً في معرفة الجميل بينما تتفق عقلياً في معرفته بالاعتماد على ملكة صورية ميتافيزيقية تمتلك قنبلياً وبشكل سابق على التجربة وهي قوانين الجمال التي عن طريقها يستطيع الانتقال بالاحكام الجمالية من الذاتي الجزئي الى الموضوعي الكلي وكلتاهما تنبع من الذات .

تلك الطروحات اثرت بشكل كبير في المنهج الفلسفي والنقدي الذي يعالج موضوع الجميل ، ذلك ان كانت جعل الحكم على الجميل لا يعتمد على القياس والمقارنة ، كما ان قواعد الجمال تنبع من الذات وكل عمل فني له قاعدته الجمالية الخاصة به والحكم عليه احيل الى الجانب الشكلي للموضوع ببحث العلاقات الداخلية التي تربط بين اجزائه ، وهذا ما احدث انقلاب كبير في ادراك الجميل اولاً والحكم عليه ثانياً ، فالشروط التي وضعها كانت لادراك الجميل تجعل متذوق محايداً كما تجعل حكمه اخلاقياً لسعة استيعابه وفهمه التي تتجاوز التعصب والتمسك بحكم شخصي قد يكون خاطئاً ، وبقوله ان الجميل ليس له غاية غير الفكرة الجمالية يكون قد هينة الساحة الفنية والنقدية لمقولة الجميل في ذاته .

١ - انظر : شاهين ، سمير الحاج : روح الموسيقى ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ .

٢ - انظر : مجموعة من الاساتذة : كتاب الفلسفة ، المركز القومي للبرامج ، ج ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

٣ - عدد من الفلاسفة السوفيت : نفسه ، ص ٣٨ .

٤ - مطر ، اميرة ، حلمي : في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٣ .

٥ - انظر : هانز ، جادامر : نفسه ، ص ٣١٨ - ٣١٩ .

٦ - انظر : ابراهيم ، زكريا : عبقريات الفلسفة كانت والفلسفة النقدية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ص ٧٩ و ٢٠٢ .

اما هيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيرى ان الجميل هو " حضور وتوفيق المطلق في الحسي والظاهر " .^(١) والروح المطلق هو تركيب ناتج عن تناقض عنصرين هما الروح الذاتي والروح الموضوعي ، والروح المطلق لون من ألوان الوعي البشري وغاية الروح ادراك المطلق والتعبير عن تجلياته .^(٢) وادراك المطلق لا يتم الا بوحدة الروح الذاتي والموضوعي .

ومفهوم روح المطلق ليس جوهرًا ميتافيزيقياً له كيان مجرد وراء الموضوع بل هو في داخله جوهر كل الاشياء .. وروح المطلق يتجسد في الفن بشكل حسي ومباشر حيث يدرك بالحدس والاحساس .. وبذلك تكون وحدة الروح المطلق مع الظاهر الحسي للفن هو جوهر الجميل .^(٣)

وهيغل اذ يعد الفن شكلاً من اشكال الروح المطلق يرى ان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي لان الفن نتاج الروح .^(٤) فيما ان الروح اسمى من الطبيعة فان هذا السمو ينقل الى نتاج الفن

فالجميل هو الروح المتجسدة في المادة المتصالحة مع الواقع العيني الملموس ، والتوافق بين الروح ومظهرها الحسي يحتل مكاناً وسطاً بين الحس المحض والفكر المحض حيث لا تعود الامور الحسية تعكس ماديتها المباشرة بل تعكس المثال الحسي .. فالفن ليس مجرد لعب نافع وجميل ان مضمونه يشكل كل مضمون الروح حيث يحررها من محتوى وشكل النهائية ويكشف لها ما تنطوي عليه من جوهر عظيم .^(٥)

وأية ذلك ان الفن لا ينقل المظهر الحسي كما هو ، فالانسان يطيع الاشياء الخارجية بخاتم داخلية " وهذه الداخلية هي التي يتخذها الرسم موضوع له ، ولكن ليست المواضيع كما توجد في الواقع في تراكيبها وشكلها الخارجي الصرف هي التي تشكل المضمون الخاص بالرسم ، اذ لو كان كذلك هو واقع الحال لصار الرسم فن محاكاة لا اكثر ولا اقل ، الا اننا يفترض بالرسم ان يؤكد هو حياة الطبيعة بالذات .. وهو التعاطف القائم بين الحياة وبين ميول النفس البشرية ومنازعتها " .^(٦)

وهيغل هنا تجاوز شكليته كانت بتأكيد على المحتوى " فالأثر الفني يستلزم غاية الفنان وانفعالاته ومقاصده .. والاساليب الفنية والانفعالات والمقاصد مستفاه من مجموع اكثر اتساع يحيى فيه المبدع .. فوعي الانسان ليس مستقلاً عن مجتمعه " .^(٧)

فالإنسان بتغير العالم الخارجي يؤنس العالم ويحرره من غربته ويتلذذ في شكل الأشياء الخارجية بواقع ذاته الداخلي ، فمضمون الفن هو الفكرة وشكله تجسد حسي لها وهو لا يفهم الفكرة كشيء مجرد ، ففكرة الجميل ليست فكرة منطقية بل فكرة تتجسد في الواقع بعد أن تتوحد معه .^(٨)

فالجميل عند هيغل ليس جميلاً بذاته مستقلاً " فالجميل بذاته الذي هو الفكرة يتعارض ويتناقض مع عواطف الإنسان وغرائزه وميوله .. وذات الانسان لا تريد ان ترى فيما يحيط بها شيء غريب عنها ، والانسان اذ يسعى الى موضوعة ذاته فان لا يسعه الاكتفاء بالطابع المجرد للفكرة او المضمون اذ يسعى الى موضعتها حسياً لالغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي لتحقيق الوجود الكامل ، والحرية هي التي تسمح للمضمون ان يختار الشكل المناسب لها " .^(٩)

فالروح الحرة هي الروح المثالية التي تحقق الانسجام مع ذاتها ، فبل الحرية يتم التغلب على المتناقضات لرفع الروح الى وحدة اعلى للانسجام مع الروح المطلق .^(١٠) فالفن اذن يجب ان يشبع الاهتمامات الروحية فالعنصر الحسي المرئي للعمل الفني هو نوع من القصد المثالي ، فالخبرة الجمالية تجمع بين الطابع الحسي والتأمل العقلي ، فالفن يوجد من اجل ان تفهمه ملكة التأمل الخاصة بالعقل ،

١ - مرقص ، الياس : هيغل ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٥ .

٢ - انظر : ابراهيم ، عبدالله : نفسه ، ص ١١٣ .

٣ - انظر : مرقص ، الياس : نفسه ، ص ١٣٦ .

٤ - انظر : هيغل : المدخل الى علم الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص ٥٦ .

٥ - انظر : شاهين ، سمير الحاج : نفسه ، ص ١١٢ .

٦ - هيغل : فن الرسم ، ترجمة : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .

٧ - لوفانز ، هنري : في علم الجمال ، ترجمة : محمد عتياني ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣ .

٨ - انظر : عدد من الفلاسفة السوفيت : نفسه ، ص ٤٨ .

٩ - هيغل : فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ج ١ ، ١٩٦٤ ، ص ١٤-١٦ .

١٠ - انظر : حفني ، عبدالمنعم : المثالية والمادية وازمة العصر ، دار المأمون للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠-٥٦ .

فعللاقة الفنان بالعمل الفني غير قائمة على الرغبة او الانفعال لان العمل الفني لا يقصد منه مجرد استنارت الانفعال ، فالاحساس بالجميل يتطلب ذوقاً راقياً ينفذ الى العمق لا السطح ، فبالعقل يتم كشف الجميل .^(١)

فبالتمأل العقلي يتم ادراك ماهية الجميل . "فالجميل في المحسوس لا يدرك في الفهم" .^(٢) فملكك الفهم تعكر عينا متعة ادراك الجميل ، ذلك لان الفهم يضمن الحكم الجمالي اعتبارات ذات صلة بنجاحاتنا ورغباتنا ويجعلنا نقيم الموضوعات تبعاً لاهميتها لنا ، من منظور منفعتنا وراحتنا وتسليتنا ، مما يختزل الموضوع الى شيء ثانوي ليس له صلة بافكارنا فيجعلنا هذا الموقف ان نصوغ احكاماً مجردة كان نقول (مبهج ، جميل ، قبيح) .^(٣)

مما يؤكد ان هيغل قد اعطى للموضوع أهمية في معرفة الجميل بعيداً عن المنازع والميول الذاتية والاستمتاع الواقعي ، والفن اذ يطالب باستقلال المضمون يجذب انتباهنا الى موضوعات لا تقع تحت إدراكنا في الواقع اليومي .^(٤)

فاجابنا بهذا الفن لا يتحقق الا عندما نقطع بصفتنا روحاً العلاقات الاولى التي تربطنا مباشرة بالطبيعة وننتق من رغباتنا العملية كي لا نبحت في الاشياء الا من ناحيتها الكونية ووجودها في ذاته .^(٥)

فالمثل الاعلى للجميل في الفن يتحقق " عندما يعيد الفن ما هو ملطخ بدنس العرضي والخارجي الى وفاق متناغم مع مفهومه الحقيقي ويدع جانباً كل ما لا يتطابق مع المفهوم (الفكرة) بتنحية جميع الخصوصيات الخارجية للهينة والتعبير والشكل واللون وقسمات الوجه أي الجانب الطبيعي من الوجود المحدود من شعر ومسام وندوب ونمش .. فلا يصور سوى الطابع العام للشخص وخواصه الروحية الدائمة .. فما يقتضيه المثل هو ان يكون الشكل الخارجي هو التعبير عن النفس " .^(٦)

فجمال العقل أرقى من جمال الحس المتناهي ، فالجمال هو إشعاع المطلق أو الفكرة من خلال ستائر الإحساس ، لذلك فالإنسان أجمل منتجات الطبيعة ذلك لان إمارات العقل أكثر وضوحاً فيه ، وهو أكثر المخلوقات تعبيراً عقلياً فحيويته الباطنة طاقة روحية تشع من خلال جلده الرفيع الضارب للحمرة ، والفن الإغريقي جميل لأنه مزج فيه العقل بالحس مزج الكلية بالجزئية .^(٧)

والفن الاغريقي خاصة النحت فن سكوني لا تبدو فيه الشخصيات منفعله بقدر ا تبدو هادئة مترفعة في لا مبالاتها لا تبدو على هيئتها الم او انفعال ، ويقول هيغل في ذلك " ان عدم رباطة الجأش لدى الانسان شيء قبيح ومنفر ومضحك " .^(٨) وهو يستشهد بالفن الرومانسي الذي يصور الالام .. والرذيلة والخطيئة والشر والمشاهد المفزعة .. يتناقض مع صفو المثل ، ففي هذا الفن كثيراً ما يحل القبح او على الاقل اللا جمال محل الجمال الصافي الرائق .^(٩)

والمثل الاعلى للجميل لدى هيغل يتطور تبعاً لكيفية العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجي ، فهيجل يطرح مبدأ التناقض في شرح النشاط الجمالي والمعرفة الجمالية ويحاول لدى تفسيره للوعي الجمالي أن يتبع خط تطوره على اساس من تناقض التطور التاريخي .^(١٠)

فالحقيقة الروحية عنده متطورة في الكشف عن نفسها .^(١١) وقبل التطرق لمراحل التطور للفن عند هيغل وتقسيمه في ضوء التطور التاريخي يجب أن نذكر " ان مسألة الحيوية كانت الحد الفاصل

١ - انظر : عبدالحميد ، شاكور : نفسه ، ص ١٠٨ - ١١٠ .

* - يرى كانت ان الفهم واسطة لإدراك الجميل .

٢ - مرقص ، الياس : نفسه ، ص ١٣٨ .

٣ - انظر : هيغل : فن الرسم ، نفسه ، ص ٦٥ .

٤ - نفسه ، ص ٦٧ .

٥ - انظر : شاهين ، سمير الحاج : نفسه ، ص ١٢ .

٦ - هيغل : فكرة الجمال ، نفسه ، ج ١ ، ص ٩٦ - ٩٧ .

٧ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمنعم : دراسات في علم الجمال ، نفسه ، ص ١٠٧ - ١١٤ .

٨ - هيغل : فكرة الجمال : نفسه ، ج ١ ، ص ١٠١ .

٩ - نفسه ، ص ١٠٠ .

١٠ - انظر : عدد من الفلاسفة السوفيت : نفسه ، ص ٤٦ و ٥١ .

١١ - انظر : العمر ، عبدالله ، عمر : فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، الكويت : ١٩٧٨ ، ص ٤٧ .

لديه في مشكلة الجميل والقيبح ، فالجمادات يكون جمالها اقل نسبياً من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة اعظم والنباتات يقل جمالها نسبياً عن الحيوانات لانها أكثر حيوية أما الإنسان فهو أجمل المخلوقات لانه يتمتع باكبر قدر ممكن من الحيوية ، والقيبح عنده نسبي وهو مناقض للحيوية او الوجود الحي ^(١) .

والتفاوت في مطاوعة المادة للفن او للشكل هو الاصل في تعدد الفن الجميل حيث يتدرج من المادية الى الروحية :

١ - في العمارة تكون الفكرة وصورتها متميزة بسبب عصيان المادة ، ولهذا فالعمارة فن رمزي خالص يدل على الفكرة ولا يعبر عنها مباشرة ، والهرم والمعبود رموز جميلة لكن المسافة بينها وبين ما ترمز اليه بعيدة للغاية .

٢ - النحت وفيه تقترب الصورة من الفكرة الى حد ما وينفخ الروح في المادة الغليظة الا ان النحت يظل عاجزاً عن التعبير عن النفس ذاتها .

٣ - والتصوير يحقق تقدماً أكثر لانه يستعين بمادة أكثر لطافه لكنه يعبر عن فترة من فترات الحياة .

٤ - وفي الموسيقى نبلغ إلى الفن الذاتي حيث تستعين بالصوت وهي لطيف وزماني ، إلا إن الصوت فيها مبهم وغامض ولهذا تحتل عدة تأويلات .

٥ - الشعر يصل فيه الصوت إلى درجة الكمال وهو مجمع الفنون وهو الفن الكامل لانه يطاوع الفكرة في جميع ثنائيه فيبني وينحت ويصور ويغني ويروي وفيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان وأحداث التاريخ ^(٢) .

ويقسم هيغل الفنون حسب المرحلة التاريخية وبالاعتماد على درجة التناسب والتطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسي والموضوعي وكما يالي :-

أ . الفن الرمزي : لم يستطع هذا الفن الوصول إلى الجمال الحق لعدم تطابق الفكرة مع التعبير مما أسفر عن اختلاف بين المضمون والشكل وعم التوافق هذا يجعل الشكل لا يمثل التعبير الصافي عن الروحي ^(٣) . فالعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة خارجية محضة ^(٤) . فصيغة التعبير في الفن الرمزي غير كاملة بل ناقصة ، فالشكل يهيمن على المضمون ولا يسمح له بالتطابق معه لافتقاره إلى التعيين المناسب ^(٥) .

فالفكرة لافتقارها إلى التعيين المناسب تمارس عسفاً على المادة ، لأنها لم تصل بعد إلى مرحلة التآلف والانسجام مع المادة فتحول الأشكال الطبيعية إلى أشكال غير طبيعية فتدخل المغالاة على المادة وتتجاوز الحد ، ويرى هيغل أن هذا الفن لا يمت بصله إلى الجمال الا انه يمكن عده جليلاً ^(٦) . وهذه المرحلة يعبر عنها الفن البدائي .

ب . الفن الكلاسيكي : في هذا الفن تتطابق الفكرة مع الشكل ، فالشكل هنا يعبر عن المعنى والروح فيه تظهر محررة من خصوصية الداخلي والخارجي ^(٧) . وهنا وجدت الفكرة شكلها المناسب فالمضمون روحي والشكل إنساني ، وبقدر ما يوجد الروح وجود حسي فانه لا يستطيع أن يتظاهر بغير الشكل الإنساني ، وعلى هذا النحو يتحقق الجمال الأمثل في كل القه ^(٨) . وهذه المرحلة يعبر عنها الفن الإغريقي .

ج . الفن الرومانسي : فكرة الجميل هنا تفيض على ذاتها كروح مطلق وحر لنفسه ، ذلك إن محتواه بسبب الروحانية يتطلب أكثر مما يستطيع تقديمه شكل خارجي وجسمي ، فالفن

١ - إسماعيل ، عز الدين : نفسه ، ص ٥٧ .

٢ - انظر : وهبة ، مراد : نفسه ، ص ٤٦ - ٤٧ .

٣ - انظر : عبدالله ، ابراهيم : نفسه ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

٤ - انظر : هيغل : المدخل الى علم الجمال ، نفسه ، ص ١٤٤ .

٥ - انظر : غارودي ، روجيه : فكر هيغل ، ترجمة : الياس مرقص ، بيروت : دار الحقيقة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢٥ .

٦ - انظر : هيغل : المدخل الى علم الجمال ، نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٢ .

٧ - انظر : مرقص ، الياس : نفسه ، ص ١٤٢ .

٨ - انظر : هيغل : المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٦ .

الرومانسي يتجاوز الوحدة الكاملة بين المعنى والشكل بسبب روحانيته المسيطرة.^(١) وفي هذا الفن يتم استبدال الجمال الحسي بالجمال المعنوي.^(٢) وهذه المرحلة يعبر عنها الفن المسيحي ، حيث تصبح المادة مجرد إشارة للفكرة ولا يجسدها موضوعياً ، وهيغل يرى أن العنصر الجمالي يزدهر حيث تكون الحرية ، ولا جمالية العالم المسيحي تكمن في عدم إعطاء الحرية الذاتية للفرد.^(٣) ذلك أن الإله المسيحي لا يحمل صفات بشرية فهو مطلق لا يجوز تشبيهه بالبشر كما في الفن الاغريقي . لذا تكون الحياة الداخلية الروحية هي السيطرة على الشكل " فالصورة المادية هنا لا تطابق المثل الأعلى ومن ثم كان الفنان المسيحي غير قانع بآياته الفنية مهما يبلغ من انتقام " .^(٤)

وهيغل أذ يرى ان الفن الاغريقي اجمل الفنون ذلك ان الفن في نظره قد تجاوز اشكالات الذات والموضوع ، هذا التجاوز هو شرط الوصول الى الجميل المطلق . والفن الجميل هو الفن الذي يرفع مظاهر الطبيعة الى مستوى مثالي كلي ، فهو الانسجام والتناغم بين الشكل والمضمون حيث يتم تجاوز التناقض الى الوحدة التي هي الروح المطلق ، فالشكل الجميل هو الشكل الذي يستطيع ان يعبر عن وحدة الروح المطلق حيث الشكل يتطابق في توازن مع الفكرة .

اما شوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) فقد ربط مفهومه عن الجميل بفلسفته العامة للعالم كإرادة وتمثل " فالإرادة هي القوة الكونية التي تبث الحياة والمعنى في الذات والموضوع ، انها الشيء في ذاته والتي تتجلى الذات والإرادة من خلالها " .^(٥)

فالجميل هو التحقق الموضوعي الموافق للإرادة ، والجمال يتفاوت تبعاً لنسبة تحقق الإرادة موضوعياً .^(٦) لذا فالمثل الأعلى للجميل هو الذي يعبر عن الإرادة بذاتها .^(٧)

ويرى شوبنهاور ان الجميل مباطن في الاشياء جميعاً ولكن التفاوت بين الاشياء يكون فيه درجة الجمال .^(٨) ودرجة الجمال تعتمد على درجة تمثل الإرادة فيه " ولهذا كان الجمال الانساني اعلى مراتب مراتب الجمال لان فيه اعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة القابلة للابصار " .^(٩) أي التماثل ، والعلة في ذلك هو ان الجسم الانساني اكثر الاجسام الطبيعية تعقيداً وكلما ازداد التعقيد كانت الحاجة الى الانسجام بين الاجزاء اظهر وابين .^(١٠)

ويرى شوبنهاور إنه لا ادراك ماهية الجميل من الضروري ان تتماهى الذات مع الموضوع وذلك بالتأمل الجمالي الخالص . فالشيء الجميل هو الشيء الذي يكون موضوعاً لتأملنا الجمالي ، حيث لا ندرك في الموضوع ذلك الشيء الجزئي إنما ندرك فيه مثلاً ، فالتأمل يقوم على الموضوع نفسه دون علاقته السببية بشيء خارجية ، فادراك الجميل يقتضي ان نجرد الموضوع من الزمان والمكان ومن فريدته الى الكلية ، فالجميل هو موضوع للتأمل النزيه .^(١١)

وشوبنهاور بذلك يؤكد جوهر الاشياء لا مظهرها حيث يقول " إذا كان جمال الشيء يتحدد أو يقاس بقدر إظهار الشيء لمثاله فهذا يعني إن كل شيء يمكن أن يكون جميلاً " .^(١٢)

١ - انظر : مرقص ، الياس : نفسه ، ص ١٤٢ .

٢ - انظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨٤ .

٣ - انظر : عدد من الفلاسفة السوفيت : نفسه ، ص ٤٣ و ٥١ .

٤ - انظر : وهبه ، مراد : نفسه ، ص ٤٨ .

٥ - عبدالحميد ، شاكور : نفسه ، ص ١١١ .

٦ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن ، شوبنهاور ، بيروت : دار القلم ، وكالة المطبوعات ، ١٩٤٢ ، ص ١٥٠ .

٧ - انظر : عبدالحميد ، شاكور : نفسه ، ص ١١٤ .

٨ - انظر : توفيق ، محمد ، سعيد : ميثافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٥٩ .

٩ - بدوي ، عبدالرحمن : شوبنهاور ، نفسه ، ص ١٥٠ .

١٠ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٠ .

١١ - انظر : توفيق ، محمد ، سعيد : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .

١٢ - فندي ، حسون : جماليات الخلاص مهمات الفن دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون العربية العامة ، عدد ٣ - ٤ ، ٢٠٠٠ ، ص ٧٠ .

فكل شيء في رأي شوبنهاور له جماله الخاص ، فالجمال لا يختصر على النظام الذي يظهر في وحدة موجود فردي بل أنه قد يبدو في كل شيء غير منظم وبلا شكل ، لان هذه الاشياء التي تعبر عن الدرجات الدنيا لتجسد الإرادة يمكن أن تكشف عن المثل الكامنه فيها بوضوح وبذلك تبرهن على إنها لا تغلوا من الجمال .^(١)

فالجميل في تجسده الموضوعي هو نسبي أما في تجسده اللا موضوعي فهو كامل ومطلق كما في الإرادة ذاتها أو الموسيقى " ذلك ان كل الفنون تحاول ان تصف العالم وتصوره موضوعياً فتفشل بذلك في الوصول الى المطلق الا الموسيقى التي تترك العالم وراء ظهرها ، فهي تعبر عن الاشياء بطريقة مجردة " .^(٢) فالموسيقى هي المعبر الاكبر وهي جوهر الوجود وحقيقة العالم في وحدته المطلقة ، فالموسيقى تتجاوز الصور الى الارادة نفسها فهي فن مستقل بذاته لا نجد فيها تقليداً أو تكراراً لأي صورة بالعالم المادي حيث تعبر بوضوح عن الإرادة .^(٣)

فالموسيقى بذلك تخاطب فينا الجانب العميق من الذات وهو جانب أرقى من العقل ، ذلك أن العقل من شأنه أن يقسم أما البصيرة فمن شأنها أن توحد ، فأستمتعنا بها يكون أساسه التأمل دون أن تمتزج بها الارادة الذاتية (وهي مصدر الشرور والرغبات) فحتى الاشياء القبيحة اذا تأملناها غير تدخل الارادة بدت لنا في اروع صور الجمال .^(٤)

وفي رأي شوبنهاور ان مشكلة الجميل تتعلق بكيفية تحقيق الاشباع والمتعة لموضوع ما دون ان يكون للإرادة دخل في ذلك ، ذلك اننا لا نتصور وجود اشباع ومتعه دون استثارة الرغبة فحواسنا تكون في خدمة رغباتنا دائماً ، ويرى شوبنهاور انه يمكن تحقيق المتعة دون استثارة الارادة وذلك حينما ننظر الى الاشياء نظرة جمالية خالصة فلا نرى من الموضوع الا صورته الجوهرية او مثاله الافلاطوني .^(٥)

فالذات المتحررة من إرادتها هي اقدر على بلوغ ماهية الجميل وجوهره " فالحكم على الجميل حكم قبلي ولا يمكن ان يستخرج من التجربة البحتة ، وهذه القبلية لا تتعلق بالشكل بل بموضوع الظاهرة ، بماهية الظاهر لا بالكيفية التي يظهر عليها ، وشوبنهاور يضرب مثال على ذلك بكيفية تذوق منظر موحش مقفر على الرغم من انه من طبيعة الانسان حبه للمناظر المليئة بالحياة لا المناظر الجرداء المخيفة التي تبعث الحزن ، فبسحق الارادة نستطيع المسيطرة على الجزع الشخصي وبالتأمل الجمالي فإن الذات العارفة تجيل النظر في الطبيعة في صورة الإرادة المقهورة فلا يعينها وقد خلت من كل تأثير وسادها عدم الاكتراث الا ان تكشف عن (الصورة – الجمال) في هذه الموضوعات التي تهدد الارادة .^(٦)

فالقانون الجوهرى للمتعة في الفن هي المشاركة الوجدانية بين الذات والموضوع . فالجميل لدى شوبنهاور يختلف عن الجذاب ، كون الجذاب يكون تأمله غير نزيه ، كما ان الجذاب يستثير الارادة بواسطة الموضوعات التي تروقها وتلائمها ، فالجميل يجب ان لا يثير العواطف الغائية والشهوانية ، والقبح ايضا يجب ان لا يثير الاشمزاز ، والجميل كونه غير نافع يتفق مع الجميل في الطبيعة في بعض الخصائص لانه هناك أشياء في الطبيعة جميلة وليست نافعة ، فمثال الجميل قد يتواجد في الطبيعة الا انه مثال ناقص يكمله الفنان بخياله بتجريده من العارض والواقعي ليصبح إدراك هذا المثال اكثر سهولة فيحول الموضوع من جميل الى تعبير جميل ، فالجمال الفني هو ثمرة الخلق والابتكار .^(٧)

إن الجميل لدى شوبنهاور هو الذي يحقق المثل الاعلى للشيء في وحدته وكيته " لذا يقاس نجاح الفن بنسبة ما يقدمه من مثال إفلاطون للشيء أو الصفة العامة للنوع ، وعلى الفنان ان لا يقصر همه على ايجاد الصورة بالنقل الدقيق بل ينبغي عليه ان يعرض في الصورة كل ما يمكن عرضه من

١ - انظر : توفيق ، محمد ، سعيد : نفسه ، ص ١٥٩ .

٢ - عبدالحميد ، شاكر : نفسه ، ص ١١٢ - ١١٣ .

٣ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن : شوبنهاور ، نفسه ، ص ١٦٩ .

٤ - انظر : أمين ، أحمد ، محمد ، نجيب زكي ، قصة الفلسفة الحديثة ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ج ٢ ، ١٩٥٩ ، ص ٤٤٣ - ٤٤٩ .

٥ - انظر : توفيق ، محمد ، سعيد : نفسه ، ص ١٥٧ .

٦ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن : شوبنهاور ، نفسه ، ص ١٥٥ .

٧ - انظر : توفيق ، محمد ، سعيد : نفسه ، ص ١٧٢ - ١٧٨ .

صفات الشيء العامة الضرورية ، والبصيرة لا العقل تمكنا من التوصل مباشرة الى مثال الجميل .^(١)

الجميل في الفلسفة الحدسية

فلاسفة الحدس يؤكدون قصور العقل والادراك الحسي وحده في معرفة الجميل ، والاشادة بقيمة الحدس كطريق لتلك المعرفة في التوصل الى كشف الصورة الجميلة .
وكان ذلك رد فعل للميول العقلية للنظريات العلمية والتطورية التي ترى الجديد انبثاقاً للقديم او محكوماً به ، مما يهدد بضياح حرية الفعل الانساني بدل ان يكون تجديدأ اصيلاً وخلقاً .^(٢)

فـ برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) بمذهبه الروحي الحدسي رفض التفسير العلمي الرياضي للظواهر النفسية وعمله على تحض الاليه وتقدير الحرية الانسانية كواقعة مباشرة من وقائع الشعور الانساني ، فالحالات النفسية لا تقاس بالكم ذلك لانها شدة كيفية ، والانفعال الجمالي حاله نفسيه صرفه باطنية مكتفية بذاتها ، والاحساس بالجميل هو تغير كيفي في طبيعة الانفعال الاصلي ، ومن ثم لا يمكن اخضاعه للقياس ، وكذلك اللذة الجمالية هي لذة خالصة .^(٣)

يرى برجسون ان هناك نوع من الانفعال اسمى من العقل ، هو عبارة عن حالة وجدانية مليئة بالتصورات . وهذا النوع من الانفعال هو الذي يؤدي الى الافكار الجمالية والابداعية .^(٤)
ارتبطت نظرية برجسون حول الجميل بموقفه من الحياة والانسان والحالة الفكرية والشعورية التي يجب ان يكون عليها الانسان ازاء ادراك الواقع والحياة ادراكاً كلياً لا جزئياً ، لذا فقد وجه برجسون اهتمامه لنشوء الانفعال الجمالي .^(٥) اكثر من اهتمامه باقامة مواصفات للعمل الفني تسمح بالتعرف على ماهية الجميل بنائياً .

يرى برجسون ان كل فكر شمولي مدعو الى وصف موضوعه بالجميل ، فإذا كان نموذج الجميل هو النموذج الذي تهيئة لنا التجربة الحسية فان هذه الشمولية لا يمكن ان تتم ، فالتجربة الحسية لا يمكن ان تهيء لنا جمال يمكن ان يوصف بانه شمولي ، لذا فالجميل المحسوس هو السلم الذي ندفعه بعد استعماله والذي يسمح لنا بمحو كل فوضى العالم بالذات بفعل ذلك الالتفاف الفوطبيعي .^(٦)

وجد برجسون ان الجميل لا يدرك بالحس او العقل ذلك ان الادراك الحسي " ادراك جزئي لا كلي ان لا يرينا الاشياء على حقيقتها المطلقة ، ذلك ان الادراك العادي يقدم لنا تصورات جاهزة عن الواقع ، ونحن متى ما ازحنا هذه التصورات اتحنا لانفسنا رؤية الواقع مباشرة وادراك طبيعتنا الصافية ونظرتنا النقية الخالية من الطمع ، ذلك ان رغبتنا الدنيوية تشوه مداركنا الحسية .^(٧) فاللذة والمتعة في الفن يجب ان تنبع من تأمل الجمال الذاتي للاشياء والذي نصله بالانفصال عن الحواس البعيدة عن التعلق بالحاجة والمادة .

كذلك رفض برجسون ان يكون مصدر ادراك الجميل هو التقدير العقلي ذلك ان الانسان عندما يطلق الاحكام العقلية بان شيئاً ما جميل ، فانه يقوّم علانق الخصائص المدركة للشيء من جانبها النفعي

١ - انظر : ديورانت ، ويل : نفسه ، ص ٤٣٣ .

٢ - انظر : رسل ، برتراند : نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٧٥ .

٣ - انظر : الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر (ازمة الحرية) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ٢٣ - ١٥ .

٤ - التليلي ، عبد الرحمن ، الخيال والابداع ، مجلة دراسات فلسفية ، مجلة فصلية محكمة تصدر عن قسم الدراسات الفلسفية في بيت الحكمة ، العدد ٤ ، ١٩٩٩ .

٥ - انظر : المبارك ، عدنان : مفهوم الجمال عند برجسون ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٥ ، ١٩٨٩ ، ص ٩٤ .

٦ - انظر : ديرمييه ، ميشال : نفسه ، ص ١٣٨ .

٧ - انظر : برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، دمشق : مطبعة الانشاء ، د ت ، ص ١٢٢ - ١٢٤ .

، فيكون الجميل هنا نسبياً ، وطالما ان الاحكام العقلية قابلة للتغيير فلا غرابه ان الشيء نفسه لا يمكن تسميته دائماً بالجميل .^(١)

لذا وجد برجسون ان الحدس هو جوهر التجربة الجمالية ، كونه وسيلة باطنية لإدراك المباشر واكتناه الوجود الحيوي الزماني والتطلع الكلي والاتحام بالحقيقة وكشف جوهرها ، فالمعرفة الجمالية معرفة روحية ميتافيزيقية والروح هي الجوهر الحقيقي للانسان واصل الوجود المادي ، فالمادة مظهر روحي يعيش في ديمومه خلقة وصيرورة مستمرة .^(٢)

فالفن ليس غير رؤية للواقع اكثر مباشرة بالروح المثالية المتجردة من الانشغالات النفسية ، الروح البريئة التي تظهر المدركات الحسية جاعلتاً الرؤية الجمالية رؤية عذرية .^(٣) لذا فان روح الفنان الفنان لا تبدأ من عوالم جاهزة في الواقع يركبها ويوحدها كمجرد تنسيق جديد لشيء قديم ، بل ان الروح برويتها العذرية تنتقل مباشرة في خطوة واحدة الى الشيء الفريد والوحيد .^(٤)

فالفن لا يعيد لنا القديم بثوب جديد فهو ليس نقل ومحاكاة . لان المحاكاة هي التصلب والتكرار ذلك لان التكرار والتشابه الكامل يعني الالية لا الحيوية - التي هي شرط الجمال - ذلك ان الحيوية التغيير المستمر والمحاكاة هي الثبات ، لذا فان النفس الحيوية المرنة تبعث الرشاقة في المادة مفضلتاً الخطوط المنحنية على المتكسر ، فالخطوط المنحنية تغير اتجاهها في كل لحظة .^(٥)

لذا لا يكون العمل الفني جميلاً دون الرشاقة والحيوية في خطوطه وانواعه حيث تظهر الحركة قبل ان تختفي ، فهمة الفنان التعبير عن حركية الحياة الداخلية (الزمن) ، والفن الحق يهدف الى تصوير فردية النموذج بالبحث خلف الخطوط التي نراها عن الحركة التي لا نراها ، وخلف الحركة عن النية واماني الفنان الشخصية ، يزداد العمل الفني جمالاً كلما ادخلناه في الحياة الخاصة لهذا العمل الخلفي ، اذ ان الجمال ينتمي الى الشكل ولكن الشكل اصله حركة ترسمه ، وما الشكل الى حركة يتم تسجيلها .^(٦)

يرى برجسون ان الجميل ليس بنوعية مطلقة للشيء بل هو مجموعة خواص ندركها في الشيء مثل الشكل واللون وعلاقتها مع بعضها .^(٧) وبرجسون اذ يربط الجمال في العمل الفني بل العلاقة العلاقة المجردة بين الاشكال والألوان . ذلك انه يرى ان فردية الاشياء التي ندركها بالحدس والوجدان هي ضرب من الانسجام في الاشكال والالوان والتي لا نفطن اليها في الادراك الحسي العادي فلا ندرك من الاشياء الا اصنافها ، اما الذين هم اقل التحاماً بالحياة الحسية فينظرون الى الشيء لنفسه لا لانفسهم ويدركون لا لغاية الى المتعة وحدها .^(٨)

فالانفصال الطبيعي عن الحياة الحسية تجعل الفنان اكثر اتصالاً بالحياة الداخلية للاشياء والتي لا تتبدى الا من خلال اشكالها وألوانها انفصاله ذلك يجعل احساسه ورؤيته وتفكيره عذري فيعشق اللون لاجل اللون والشكل لاجل الشكل ويدركها لذاتها لا لذاته .^(٩)

فالاحساس بالجميل احساس يعتمد على الحدس والاحساس باستمرارية الوجود احساس ذو طابع جمالي ، فالجميل عند برجسون ابتعد عن الارتباط بشرط الكمال (الشيء الذي لا يحتمل الزيادة او النقصان) وابتعد عن ان يكون الغاية الاساسية للفن ، اذ دخل الفن في مجال الخلق والاصالة ، وبذلك

١ - انظر : مبارك ، عدنان : مفهوم الجمال عند برجسون ، نفسه ، ص ٩٥ .

٢ - انظر : محمد ، سماح ، رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ط ١ ، ١٩٧٣ ، ص ٧١ - ٧٣ .

٣ - انظر : برجسون ، هنري : الضك ، ترجمة : سامي الدروبي ، عبدالله عبدالمديم ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ١٢٨ و ١٥٨ .

٤ - انظر : العشماوي ، محمد زكي : دراسات في النقد الادبي المعاصر ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧٢ .

٥ - انظر : بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة : عبدالرحمن بدوي ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ج ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

٦ - انظر : برتليمي ، جان : نفسه ، ص ٥٣١ .

٧ - انظر : مبارك ، عدنان : نفسه ، ص ٩٥ .

٨ - ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر (دراسات جمالية) ، دار مصر للطباعة ، د ت ، ص ١٩ - ٢١ .

٩ - انظر : ريد ، هربرت : الفن الان (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين) ، ترجمة : فاضل كمال الدين ، الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ص ٣٨ .

كف الجمال عن ان يكون معياراً للقيم تقاس على اساسه الاعمال ، اذ تحول الجمال لديه الى خصائص داخل نسيج العمل الفني .^(١)

فالجميل عند برجسون هو الجميل الباطن في الاشكال والظواهر بعيداً عن المظاهر الحسية والعقلية . " ولذلك يؤكد برجسون عجز العقل عن ادراك الجميل والذي يدرك بالوجد والحدس اذ يكشف الجميل للذوق الصوفي حقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، والحدس هو النفاذ الى باطن الموضوع وادراك الديمومة الخلاقة ادراكاً مباشراً ، فبالحدس نحوي الجميل ونشعر بدبيبه في نفوسنا ، ومن ثم فان أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجميل تكون من نتيجتها تفتيت الجميل وموته " .^(٢)

فالجميل من خلق الذات الوجدانية وتذوقه يكون بالحدس والتجاوب العاطفي والوجداني بالنسبة للمتلقي .

والفنان يدرك الجميل في الموضوع او العالم الخارج عن طريق ضرب من التعاطف يمكنه من ان يضع نفسه داخل الموضوع فيصبح الفنان وعمله الفني شيء واحد في تشابه لا محدود ، فما يحاول الفنان ادراكه ونقله في الشيء لا اجزائه المتلاصقة المتجاورة بل التنظيم العضوي بين اجزائه ، تلك الحركة التي تجري عبر خطوطه التي تربط بين الاجزاء وتعطيها معنى ، فيستطيع بذلك الفنان النفاذ الى الفردي بالحدس الجمالي المباطن .^(٣)

يرى برجسون انه لا يمكن وضع نموذج للجميل سابق على العمل الفني " ذلك ان الفنان لا يمكن له ان يتنبأ بما سيكون عليه العمل الفني ولا يمكن تحديد معلمه لانه يفلت من كل حساب " .^(٤)

فالعمل الفني الحر لا يمكن ان يسبق وجوده تحقيقه ولادراكه لا بد ان نضع انفسنا في الديمومة المحضة من اجل تخيل كل جده .^(٥) ذلك ان الحرية التي هي واقعة ضمن معطيات الشعور هي ذمرت تغير الذات ونموها الداخلي التلقائي ، وهذا التغير الذي هو ناتج الحرية لا يصدر عنه بتاتاً انفصال بين الانسان وذاته ، فالانسان عندما يتطلع الى شعوره الداخلي يرى كثرة من الوقائع النفسية المتعاقبة والمتداخلة كأنها لحن موسيقي يحدث في الشعور ايقاعاً خاصاً ، وهذه الانتقالات في الحكالة النفسية تظهر تداخلاً وجده مستمراً لا تحتل في سيلانها وتدفقها رجعتاً الى الماضي وعودة للظروف بعينها .^(٦) ويرى برجسون ان الواقع الحقيقي للزمن هو الديمومة وليست اللحظة سوى تجريد ل واقع له فرضها العقل من الخارج لانه لا يتصور الديمومة الا بالاستناد الى حالات ثابتة.^(٧)

ويرى برجسون ان الوقائع المباشرة للوجدان تشهد بان الحياة النفسية تيار غير منقطع من الظواهر المتنوعة ، أي تقديم متصل من الكيفيات المتداخلة بخلاف الظواهر المادية التي هي اكثر من الاحداث المتميزة المعاقبة ، فالحياة النفسية تلقائية فانها انبعاث من الباطن وخلق مستمر وديمومة لا تحتل عودة الى الماضي ورجوع ظروف بعينها .^(٨)

ولهذا لا يمكن للفنان ان يتنبأ بما سيكون عليه كل لحظة في الخلق الفني الا عند المرور فعياً " فمن المستحيل على الشعور ان يمر بنفس الحالة مرتين ، فان في كل لحظة هي شيء جديد ينضاف الى ما قبله ، فالديمومة لا تقبل التكرار انها ابتكار مستمر متجدد هو ابداع دائم .^(٩) ويرجسون يرى أن مشاعر الفنان ليست ناتجاً حتمياً للبيئة أو المجتمع أو الجنس أو الطابع الفسيولوجي ، ذلك ان هذه العوامل مجرد مواد سيخلق منها الفنان شخصيته الفريدة ، وبذلك يكون لدى

١ - انظر : مبارك ، عدنان : نفسه ، ص ٩٥ - ٩٦ .

٢ - ابو ريان ، محمد علي : نفسه ، ص ١١٨ .

٣ - انظر : ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، نفسه ، ص ٢٣ - ٢٤ .

٤ - برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، نفسه ، ص ١١ .

٥ - انظر : برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، نفسه ، ص ١١ .

٦ - انظر : غالب ، مصطفى : هنري برجسون ، بيروت ، دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٣ ، ص ٩٤ - ١١٩ .

٧ - باشلار ، غاستون ، حدس اللحظة ، تعريب: رضا عزوز و عبد العزيز زمزم ، بغداد: الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ .

٨ - هـ.ف.ر.نكفور ، جون ، فرنكفور ، جاكوبسن ، ولسن كيلد ، كتاب ما قبل الفلسفة ، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا ، مراجعة:

محمود الامين ، دار مكتبة الحياة .

٩ - انظر : الشاروني ، حبيب : نفسه ، ص ٢٨ .

الإنسان شعور بأنه هو الذي يخلق نياته ومقاصده وأفعاله وعاداته وخلقه ، فالفنان هو الذي يشكل حياته كما يشاء وهو الذي يخلق مثاله الملائم لشخصيته .^(١)

لذلك يرى برجسون ان الفنان يخلق الجميل بوعي ولغاية محدد في حين ان الطبيعة تصنع أشياء نلتقاها كأشياء جميلة ، لكن الفنان لا يعيد خلق الطبيعة وهكذا تنشأ صعوبة تحديد الجمال ، ويقول في ذلك ان جمال الطبيعة سابق لجمال الفن وان عوامل الفن لا تصبح وسائط الا حين تساعد الفنان على التعبير عن الجميل في حين ان جوهر الجمال يبقى سراً من الاسرار ، لذا فان برجسون يهتم بتحديد السياق النفسي الذي ينشأ فيه الجميل .^(٢) وهو الحدس ، فالحدس هو الذي يوصل الى الجميل ، فالحدس يسبق التصور الجميل والفنان لديه تصور واضح عن الجميل كونه يتشكل في اثناء صناعة العمل الفني . " وبذلك لا يكون كل نتاج بشري يوصف بالجميل يعني اكتسابه صفة العمل الفني " .^(٣) فالمهم في العمل الفني هو ان يكون " تجلياً لعالم الديمومة بواسطة الحدس " .^(٤)

وللعمل الفني الجميل كصفات تصويرية هي تجليات لنشاط النفس التي تبث حيوياتها وذبذباتها لتترجمها مادياً باللون والخط . " فالموضوع الجميل ليس هو الموضوع الواقعي المائل في الطبيعة كما انه ليس مجرد شيء يدركه الاحساس وانما هو ذلك الموضوع الخاص الذي ينتزعه التجريد كافي من الواقع لكي يخلق منه عملاً فنياً وواقعة كيفية ذات شحنات وجدانية خاصة " .^(٥) فالابداع يهب الوجود ما لم يكن موجوداً .^(٦)

ويضرب لنا برجسون مثلاً بـ (تيرنر) * الذي جعلنا نشاهد ما لم تسبق لنا مشاهدته من مظاهر الطبيعة .^(٧) فالجميل هو ناتج الاندماج الوجداني الحدسي بين الفنان وموضوعه .

اما كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فيرى ان الجميل هو " تشكيل ذهني لصورة او لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر المدرك ، فالجميل يتعلق بالصورة الباطنة والتي ان استطعنا السيطرة عليها فان التعبير سيكون كاملاً " .^(٨)

وكروتشه يرى ان مهمة الفن تنهض في اخراج التجربة الجمالية المجردة في ثوب مجسد جميل بحيث يستطيع المتلقي تعرف جوانبه المتعددة وفي الوقت نفسه لا ينفر او يخجل منها لان الفن بطبيعته كفيل بتجسيد القبح الحياتي في بناء جميل متناسق ، وهذا البناء ينهض على قاعدة ان كل فن تعبير ولكن ليس كل تعبير فناً بالضرورة ، فاذا لم يكتمل هذا البناء فالتعبير عن المضمون يكون ناقصاً ومبتوراً .^(٩)

وكروتشه يرى ان الصورة الجميلة المتكاملة هي الصورة التي لا يتميز فيها المضمون عن الشكل وبالعكس حيث يكون المضمون قد برز في الصورة وتكون الصورة ممثلته بالمضمون .^(١٠) وكروتشه يعبر عن موقفه من الجميل والقيح في معالجة مسألة المحاكاة فهو يقول : ما جدوى الصورة التي تستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح في الظاهر فيفتتن العقل لمطابقته في حين انه يفقد الباعث الفني والعاطفة الملهمة ، فالعمل الفني ليس مجرد بناء الي بل هو حدس غنائي .^(١١) فالعمل الفني الجميل في نظر كروتشه هو العمل الذي يحقق وحدة بين الشكل والمضمون وبين

١ - انظر : ابراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧١ ، ص ١٣٣ .

٢ - انظر : مبارك ، عدنان : نفسه ، ص ٩٥ - ٩٦ .

٣ - نفسه ، ص ٩٥ .

٤ - عبدالحميد ، شاكراً : نفسه ، ص ١١٨ .

٥ - ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، نفسه ، ص ٣٥ .

٦ - انظر : برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، نفسه ، ص ٥٢ .

* - رسام انكليزي رومانسي اشتهر بتصوير المناظر الطبيعية بطريقة مبالغ بها ، فيها حركة وهياج بحيث تختلط فيها مظاهر الطبيعة ببعضها .

٧ - انظر : ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، د ت ، ص ١٩٨ .

٨ - امين ، احمد : قصة الفلسفة الحديثة ، نفسه ، ص ٥٨٥ .

٩ - انظر : راغب ، نبيل : نفسه ، ص ١٣٦ .

١٠ - انظر : كروتشه ، بندتو : المجلد في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، ط ١ ، ١٩٤٧ ، ص ٥٦ .

١١ - انظر : نفسه ، ص ٤٩ .

الحدس والتعبير ، فلا تكون الصورة جميلة بمجرد محاكاتها للجمال الطبيعي ، فكروتشه يرى ان الجمال الفني ارقى من الجمال الطبيعي ذلك ان " الجمال الطبيعي ليس الا تخميناً وحافزاً يتاثر الفنان به ويرد الى حدس من حدوسة ويدركها بروحة ويضفي عليها قيمة ويكشف عن حقيقة لجمال فيها عن طريق الحدس والعاطفة والاحساس ، فيشكل بذلك صورة خالصة تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير ^(١) .

فالجمال والقبح ليسا من الكيفيات المتعلقة بالعمل الفني نفسه بل بالروح التي يعبر عنها حدسياً . ^(٢) ويقول كروتشه في ذلك ان في الجمال من اراء بقدر ما في العالم من رؤوس ، وكل محب للجمال يعتبر نفسه حجه في هذا الموضوع لا مرد لرأيه . ^(٣) فالصور الجميلة متعددة بتعدد الحدوس اللامتناهية وبذلك تكون الصور الجميلة لا متناهية ، فالجميل لا يأخضع لقاعدة معينة فبقدر انطباق العاطفة والحدس او الشكل والتعبير تكون صورة جميلة . ^(٤)

كروتشه يرفض ان تكون اللذة مقياس الحكم على الجميل او القبيح . وهو يقول : هناك فارق بين اللذة والفن فقد يكون الموضوع حبيباً الى قلوبنا ويثير ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية وبالعكس ، فليس الاثر النفسي الذي يتركه العمل الفني مقياساً على الجودة او الرداءة ، فرغم ان التذوق الفني يكون مصاحب للمتعة الا انها متعة من نوع خاص فهي اقرب الى المتعة الجمالية الخالصة بالنظر الى قدرة العمل الفني في التعبير عن العلاقات والايماعات ، فاحكامنا الجمالية تستنبط من داخل الاثر لا من خارجه . ^(٥)

وكروتشه يضرب لنا مثلاً يوضح فيه الفرق بين اللذة الاستيطيقية واللذة العادية فيقول " ان أي انسان يصف منظرأ باناه جميل حين تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء وحيث يترك الجسم في نشاط وتعطي الشمس الدافئة الاطراف وتمسها مساً حنوناً ، فانه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا " . ^(٦) لذلك يرى كروتشه انه " ليس للجمال وجود فيزيائي تعيني فلا حساب لموضوع الجمال بل للذات التي تشعر به " . ^(٧)

لذا يستنكر كروتشه ما قام به فخر من ارجاعه الظاهرة الجمالية الى الشكل الفيزيائي ، فالموضوع الجمالي حقيقة روحية تنفعل بها النفس ، والنشاط الفني اذ لا يمكن قياسه ذلك ان التعبير الفني حالة خاصة بالذات ، فهو امتزاج بين الرؤية الجمالية والتمثل الوجداني . ^(٨) فجمال الاثر لا يعتمد يعتمد على صفاته الخارجية المادية وقياساته وأبعده ، والفن كونه تعبيراً حدسياً فردياً لا يخلق نماذج او صفات معينة للجميل ، كما ان جمال العمل الفني لا يعتمد على صدق الموضوع او كذبه فالمهم في الصورة هو قيمتها كصورة مثالية خالصة وجمالها لا يعتمد على ارتباطها بقيم أخلاقية او وعظية . ^(٩) فالجميل او القبيح لا يكون في الموضوع بل في نجاح التعبير ، وذلك النجاح لا يعتمد على الشعور والعاطفة إلا بعد أن يتخذ منها الفنان موضوعاً للتفكير لكي تفقد العاطفة حداثتها الذاتية واضطرابها ، ومن خصائص الفن الجميل تحقيق موضوعية الشعور الذاتي . ^(١٠)

وكروتشه هنا يؤكد مثالية الروح وترفعها عن الأهواء . " وهي الأهواء الإنسانية التي تنمرد على العمل الفني المحض وهذه الأهواء هي مصدر القبح ، ذلك ان الأهواء الشخصية والغرائز والإهمال وكون إحدى العينين منصبه على المتفرج هي أشياء تحول بين الفنان والتعبير الجميل ، فالفنان هو قاضي نفسه والفنان العظيم هو الذي يتجاوز حدود عصره ومجتمعه ، فعلى الفنان أن يسلم نفسه لموضوع لا أن يظل محلقاً فوق ، فلا تستولي عليه فرديته العملية على رؤيته الجمالية الخالصة .

١ - انظر: ريشار ، اندرية: نفسه ، ص ١٨٩ ، و ، كروتشه ، بنتدو : نفسه ، ص ٦٣ .

٢ - انظر : عبد الحميد ، شاكور : نفسه ، ص ١١٨ .

٣ - انظر : ديروند ، ويل : نفسه ، ص ٥٨٢ .

٤ - انظر : كروتشه ، بنتدو : نفسه ، ص ٩ .

٥ - انظر : العشماوي ، زكي ، محمد : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ١٢ .

٦ - ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، نفسه ، ص ١٤ .

٧ - حنفي ، طلعت : المذهب التعبيري عند كروتشه ، مجلة الاداب ، عدد ٣ ، ١٩٦٢ ، ص ١٢٥ .

٨ - انظر : سالم نظمي ، محمد عزيز : نفسه ، ص ٦٠٤ - ٦٠٣ .

٩ - انظر : كروتشه ، بنتدل : نفسه ، ص ٣٠ - ٣٥ .

١٠ - انظر : هلال ، محمد غنيمي : نفسه ، ص ٣١٤ - ٣١٥ .

فالجَمِيل بالنسبة لكروتشييه هو الصورة الذاتية التي يشكلها الحدس والعاطفة ويهذبها الفكر في صفته المثالية، فيوحد الصورة الحدسية في كتلة منسجمة ومتكاملة فيدركها المتلقي كوحدة متماسكة بالوجد لا بالوعي، فاللوحة التي تجتمع فيها عدة صور لاتحس بينها علاقة فانها غير جميلة لانها تولد حالات نفسية مختلفة.

الجَمِيل في الفلسفة الوجودية *

ان الوجوديين برفضهم كل فلسفة متعالية تقيم الجميل في عالم علوي مستقل عن الانسان والوجود، ولرفضهم كل نموذج للجميل سابق على الذات، وجدوا ان الجميل هو كشف الذات لحقيقة الوجود، فالفنان لا يتبع الا النموذج الذي يتراءى له في ذاته ضمن علاقته الفاعلة بوجوده. ومعرفة حقيقة الوجود بالنسبة للوجوديين ليست معرفة عقلية خالصة بعيدة عن علاقتها بوجود الانسان، فالتفكير لا يرتبط بالمنطق بل باختياره الشخصي، فحقيقة الجميل ترد الى نزوع شخصي يتجاوب مع تطلعاته وتحل له مشكلاته الذاتية، فالوجود موضوع معاناة ذاتية لا موضوع تحليل فكري، والحقيقة لا تعلق على الفرد بل هو مالكها ومبررها.^(١)

فالوجودي يجد تطلعاته في التجربة الداخلية، ومشكلة عثور الانسان على هوية لنفسه او حصوله على فهم لذاته هي مشكلة كامنة في صميم وجود الانسان نفسه، فالوجودية لا تعزل ملكة المعرفة عن الوجود، ولا تعزل فكر الانسان عن عواطفه ومشاعره ووجدانه في معرفة الوجود، فنظرتها للوجود ليست نظرة موضوعية، فالوجود من شأنه ان يحدث تغيير في الانسان اذا اتصل به، والوجوديون في ذلك ينكرون وجود اشياء في ذاتها وراء الظواهر، فالاندماج الكلي بالوجود يجعل الانسان يرى ويتعلم ما لا يستطيعه عن طريق الملاحظة الموضوعية، وهي لذلك ترى ان المشاعر والوجدان ليس عقبه في معرفة المثل الاعلى.^(٢) والفنان عند الوجوديين هو حر وهو صانع لقيمه الجمالية وفق رؤيته الذاتية.

فحرية الفرد هي اساس كل شيء، تلك الحرية كما يقول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) هي الاساس المتفرد للقيم.^(٣) فعلى الفرد ان يبدأ من الذاتي، وعلى الفنان ان يعيد اختراع البداية مجدداً، لذا كان تأكيد تأكيد الوجودي على فكرة الاتصال.^(٤)

فالوجودية تدع للفرد فرصة التفكير في نفسه والرجوع الى ذاته والاحتكام الى رأيه الخاص في كل مشكلة تعرض وفي كل حكم يريد اتخاذه، واذا اختلفت مصادر المعرفة بين الناس فان هذا من شأنه ان يفسد عليهم معنى كل شيء يستشعرونه الا فعل الوجود، فيمكن للانسان الحصول على المعرفة الصحيحة للوجود وقد تمثل في الذات، بالبحث في اعماق وجودهم الخاص بهم، فالوجود هو الحقيقة العليا والقيمة الاولى، فالوجود وثورة الحياة على الفكر وثورة الوجود على العقل وثورة الوجدان على المنطق العلمي الجاف، فالتطلع الى الوجود الذاتي وادراك معناه هو نقطة البداية وهو مصدر ثر للجمال.^(٥)

ولا يمكن فهم الفلسفة الوجودية للجميل الا في ضوء ارتباطها بالمنهج الظاهراتي* ذلك ان هوسرل (١٨٥٨-١٩٣٦) في منهجه الظاهراتي تجاوز النزعة المثالية والواقعية في المعرفة، فالمثالية اكتفت

* الوجودية : مذهب يقوم على ابراز الوجود وخصائصه وجعله سابق على الماهية، فهو ينظر الى الانسان على انه موجود لا ماهية ويؤمن بالحركة المطلقة التي تمكن الفرد من ان يمنع نفساً ويملا وجوده على النحو الذي يملاه، وصرف بهذا النظر عن البحث في الوجود الميتافيزيقي الذي قال به ارسطو، وركز بحثه على الانسان الواقعي المشخص. (انظر: روزنتال، و، بودين، الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص ٥٧٩).

١- صفدي، مطاوع: الحرية والوجود (مدخل الى الفلسفة)، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، دت، ص ٧٠-٧٠.

٢- انظر: ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، مراجعة: فواد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ١٧-٤٦.

٣- مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، علم الجال في الفلسفة المعاصرة، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ص ١٠٠.
٤- انظر: سمث، اوسي، ادوارد، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، مرجعة: جبرا ابراهيم جبرا، الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، دت، ص ٧.

٥- انظر: الديري، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٩٢-١٩٧.

* الظاهراتية (الفينومينولوجيا): منهج معرفي ابتدعه هوسرل، يقوم على استخلاص الماهيات من الاشياء، ابتداءً من الخبرة المباشرة بالعالم والاشياء باعتبارها اشياء غير مستقلة عن الوعي، فالوعي هو اتلذي يضيف الدلالة والمعنى على

بتأليه الذات والواقعية أهملت الذات امام غنى الموضوع، ووجد هوسرل ان الشعور تابع للذات والموضوع معاً، فالموضوع يصبح بدون ماهية ان لم يصبح موضوعاً للوعي او الشعور الذي يكشف عن معناه، فالذات او الموضوع لا يمكن لاحدهما ان يفهم بدون الآخر، وليس لاحدهما درجة من الوجود تفوق الآخر، فالظاهراتية لا تعطي وجوداً للعالم الامن خلال معرفة الذات عنها.^(١)

والحقيقة ان الوجودية والظاهراتية تشترك في ان الفن يقدم لنا الاشياء وظواهر الوجود في عيانيتها، ذلك ان الفنان يستبصر المعنى والماهية في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال او العيان المباشر، فالفن يؤسس موضوعاً من واقعة معطاة يضيف عليها المعنى والدلالة، فهو خلق وتكوين ايس من العدم بل من خلال مادة او وسائط مادية متاحة، فالوجودية الفينومينولوجية وجدت ان الفن وسيلة جيدة لفهم الوجود الانساني ذلك ان الظاهرة الفنية نستطيع ان نرى من خلالها اسلوب الوجود الانساني، ونستطيع ان نرى عن طريق اسلوب الوجود الفن الجميل.^(٢)

فالحقيقة ليس لها وجود مستقل في ذاته بعيد عن الذات الانسانية، وبذلك يتم التخلي عن القيم والحقائق القديمة المتحجرة المتعالية على الوجود.^(٣)

فالحقيقة المتعالية لدى الوجوديين غير متعلقة بشيء خارج الوجود او باحثه في امور تتعدى نطاق المحسوس* فالميتافيزيقيا الوجودية ليست بحثاً في المجهولات حيث تخضع للتجارب الحية داخل الوجود.^(٤)

وقد تنوعت نظرات الوجوديين حول الجميل تبعاً لموقفهم من الوجود والحياة، وقد مال كل الفلاسفة الوجوديين الى الفن، لانه يصف مظهر من مظاهر الوجود الانساني، لانه يقدم حالة وجودية لا فكر عقلي، فالوجود ليس فكرة عامة مجردة لكنه فعل يمكن على اساسه ان تكتسب الاشياء كل معانيها.^(٥)

مارتن هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦):

الجميل في نظر هايدجر مظهر من مظاهر تجلي الحقيقة حينما تتبدى بكل بهائها ونصاعتها، فالفن الجميل ليس محاكاة للواقع والحقيقة ليست التطابق مع الوجود الخارجي، فالعمل الفني من شأنه ان يزيح النقاب عن حقيقة وجود الموضوع، وتقاس عظمة الاعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، حيث تعتبر ذاته مجرد ممر للانكشاف الحقيقة.^(٦)

فالجميل بذلك لا يكون من وصف خارجي، بل يتولد الجمال من الصراع بين العالم الانساني وعالم الاشياء، ولا يبرز الجمال الا من خلال العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، فالجميل هو جعل المفقود موجوداً والموجود مفقوداً، ذلك اننا لا بد ان نفقد عالم الاشياء وهو العالم المعادي للانسان لكي يظهر العالم المخفي وراء عالم الاشياء الا وهو العالم الانساني عن طريق انسنة العالم وعبور الهوة بين الواقع والجوهر.^(٧)

الموضوع، ويتم ذلك بتقويس الظواهر المتعالية على الخبرة فلا يعود الواقع بمظهره الخارجي تأثير على محتوى الخبرة فيتاح لنا التركيز على ماهية الاشياء على نحو ما تكون معطاة لنا في الخبرة الذاتية، وذلك بتحويل رؤيتنا من التأمل في الاشياء الى التأمل في خبرتنا الذاتية بالاشياء كظواهر متخيلة. (انظر: توفيق، محمد سعيد، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٢، ص ١٦-٦٠).

١- انظر: صفدي، مطاوع، المصدر السابق، ص ١٤-٥٤.

٢- انظر: توفيق، محمد سعيد، المصدر السابق، ص ٦١-٦٢.

٣- انظر: روجيه، غارودي، نظرات حول الانسان، ترجمة: يحيى هويدي، القاهرة: مطابع المحلب الاعلى للثقافة، ١٩٨٣، ص ٤٩.

* هذا فيما يتعلق بالوجودية الملحدة لا المسيحية.

٤- انظر: الديري، عبد الفتاح، المصدر السابق، ص ٢٠٤-٢٠٥.

٥- مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال نشئتها وتطورها، المصدر السابق، ص ١٨٦.

٦- انظر: ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، نفسه، ص ٢٦٩-٢٧٠.

٧- مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، دت، ص ١٨٠.

ويرى هايدجر ان هناك في الاشياء اكثر مما تلتقي به العين، ولا بد لذلك من انتزاع الحقيقة من الظواهر، ويرى كذلك ان العمل الفني ينبغي ان لا يفهم بوصفه تعبيراً عن مشاعر الفنان، حيث الفنان يستقدم الوجود الى ضوء الحقيقة.^(١)

على الفنان لاجل ذلك التحرر من المفاهيم الميتافيزيقية السابقة التي تحول بيننا وبين الظواهر والاتلاق من الاشياء ذاتها، والحقيقة لا تتجلى بشكل مباشر في الظواهر انما هي محتجبة وتحتاج الى نشاط تفسيري يقع على عاتق الموجود البشري الذي يحاول فهم الوجود من خلال فهم وجوده السابق على وجود الاشياء، لذلك بحث هايدجر في العمل الفني باعتباره دلالة وجودية خالصة، ولم يفهم الجميل الا باعتباره الحقيقي، فخلط بذلك مبحث الجميل بالوجود، فماهية الجميل تكون مستغرقة في ماهية الحقيقة والوجود.^(٢)

فالفنان في ذلك عليه ان يتجاوز عالم الاشياء الجزئية المزيفة، ليصل الى الماهية العامة للشيء حيث الانسان يمتلك الاشياء لا الاشياء تمتلكه، فالفن هو احد الوسائل التي يلجأ اليها الانسان للتحرر من رق الاشياء، والفن ان عبر عن الجزئي والحسي والسطحي غرق في التشيؤ، وعشنا حالة الاغتراب وبعدنا عن رسالته وجوهره ونكون ازاء فن مزيف، فالن اذ يعمل على الكلي والشمولي يقضي على الاغتراب بالانفتاح على الحقيقة.^(٣)

فبتخطي المظاهر الجزئية يتم ادراك الوجود المطلق وهو الوجود الانساني الذي يحقق اهتمامات الانسان وتطلعاته، ويستطيع بذلك ان يدخل صيغاً وبنى جديدة تغير من شكل ذلك العالم المصوغ من الحضارة الصناعية والاجتماعية التي تفرض علينا عالماً مصاعاً بتلك الطريقة التي تلهي الانسان عن كشف معنى الوجود في ذاته ومعنى وجوده.^(٤)

فشكل العمل الفني لا يقولب المادة وفق غاية نفعية، ذلك ان الغاية النفعية تفرض على المادة شكلاً محدداً، وغاية العمل الفني غاية ذاتية مباطنة من حيث وكونه كياناً ذاتياً خالصاً مختفياً، لذلك لا يمكن فهم العمل الفني من جانبه الشئني، بل يجب النظر اليه باعتباره اسلوباً في الوجود لا من جهة سطحه المحسوس كمنبه لاثارة احساسات جمالية معينة، فالعمل الفني لا يكون لخدمة غرض خارجي، وهو لذلك يظهر مادته ولا يستهلكها او يخفيها، فارتباط صورة العمل الفني بمادته ارتباط تلقائي عفوي، ذلك ان الفن تلقائي واكتفاء ذاتي، لذا تجاوز هايدجر تلك الفلسفات الجمالية التي تضع معايير وقواعد وتصورات مسبقة لكا ينبغي ان يكون عليه العمل الفني لكي يصبح جميلاً، نقد هايدجر هذه الرؤية التقليدية للجميل، فالقيمة الجمالية للعمل الفني لا تضافى عليه من الخارج، فقيمته الجمالية في قدرته الباطنة على توصيل ذاته، والوعي الجمالي واعي بما يقوله لنا العمل الفني.^(٥)

يورد لنا هايدجر مثلاً عن لوحة فان كوخ (زوج الأحذية)، فكوخ لم يرد ان يضع بين ايدينا مجرد صورة لموضوع نفعي يستخدمه الفلاح في العمل بل اراد ان يعبر من خلال هذه الصورة عن نداء الأرض وقلق الفلاح في بحثه عن الطعام والانتصار على الحاجة، فلو امعنا النظر الى الجزء الداخلي من الحذاء نلمح عليه آثار الإعياء، اضافة الى ما يوحيه من ثقل وصلابة وآثار التربة الرطبة عليه التي تدل على تلك الخطى النشيطة في ذلك الطريق الموحش، فزوج الاحذية هذا كشف لنا حقيقة الحذاء، حيث جعلنا فان كوخ ننظر الى كيفية لا نفعية.^(٦)

فالجميل لا ينتج من تصوير الواقعي، بل من تصوير الحقيقي والحقيقي هو الذي ينكشف من عملية الصراع بين الأرض والعالم او الذات والموضوع، والفنان ينتزع الحقيقة من التخفي في العالم الأرضي الى الانكشاف في العالم الفني.^(٧)

١- انظر: ماكوري، جون، المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨٣.

٢- انظر: توفيق، محمد سعيد، المصدر السابق، ص ٨٠-١٤٣.

٣- انظر: مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، الاغتراب في فلسفة الفن الجميل، نفسه، ص ٨٧-٨٨.

٤- انظر: صفدي، مطاوع، المصدر السابق، ص ٧١-٧٤.

٥- انظر: توفيق، محمد سعيد، المصدر السابق، ص ٩١-١٣١.

٦- انظر: ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، نفسه، ص ٢٦٧-٢٦٨.

٧- مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، نفسه، ص ١٣٥-١٣٦.

جان بول سارتر: (١٩٠٥-١٩٨٠)

يرى سارتر ان ليس لدى الانسان قيم جمالية مسبقة يتبعها في الفن او صورة مسبقة التحديد للجميل ليعملها، ولذلك على الفنان ان يعيد النظر من جديد في القيم وان يبدأ في مناقشة واعية لكيانه وذاته وكل ما يحيط به من آداب وعقائد وتقاليد وفلسفات.^(١)

ويربط سارتر نظريته الجمالية في الفن بمفهومه عن الحرية، فالحرية هي مصدر القيم الجمالية وهي اساس الفن، فالعمل الفني يهدف الى تحديد شامل للعالم واعادة تنظيمه لا يتم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير على انه صادر عن الحرية.^(٢)

فالفنان بذلك متحرر من كل إلزام قبلي وتصور مسبق لأي نموذج وهو بذلك متحرر من جميع قيم الماضي.^(٣) فعلى الذات الا تتقبل ما هو جاهز ومعطى، وعلة ذلك هو استحالة تجاوز الفكر للمعطى له مباشرة في الوعي، فليس وراء الوعي شيء، فالفن لا يصدر من خطة مسبقة بل حسب توالي حالات الوعي، فالوعي هو الوجود في ذاته وهذا الوعي جدلي ليس فيه ثبات الواقع وجموده، فالوعي هو الوجود المتخيل.^(٤)

فالفن اذاً ليس نقلاً للواقع بل هو تخيل، والتخيل هو اللاواقع، فالوعي عند التخيل يتعامل مع واقع بديل عن الواقع، فالموضوع الجمالي هو شيء لا واقعي بفعل ارتباطه بالادراك الذي يجري في الوعي الخيالي، فالجميل هو الخيالي اللاواقعي اما الواقعي فهو المماثل المادي له، فالواقعي ليس جميلاً والجميل هو قيمة لا تنطبق الا على الخيالي.^(٥)

فالجميل يعد انسحاباً من الوجود وبهذا تتحقق الحرية.^(٦) ذلك ان الخيال يختلف عن الادراك الحسي، فالجميل ليس المعادل الحسي او المادة الواقعية المدركة بالحس، فالموضوع المتخيل/الجميل موضوع يقدمه الوعي لنفسه.^(٧) عن طريق القصد او المعنى الذي يقطن الوعي، ذلك المعنى (الوعي الحقيقي) ليس في حد ذاته واقعاً، وهنا يكون القصد عدماً ليس له الا وجود مثالي (ذهني)، فاعطاء محتوى حسي للصورة المتخيلة يجعل منها شيئاً خاضعاً لقوانين الاشياء لا لقوانين الوعي، وبذلك لا يكون التمييز بينها وبين اشياء العالم الاخرى، فالمباعدة بين الصورة/الخيال والوعي ينزع عن الوعي كل حريته.^(٨)

فالوعي بذلك لا يكون تابعاً للمدرك الحسي ولذلك فهو يرتبط بالخيال، فالصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الاشياء فهي ليست موجودة وجوداً واقعياً، من حيث هي غياب أي وجود لا واقعي في الخيال فحسب، والصورة المتخيلة هي فكرة الشيء (المعنى) الذي تولد بفعل تأمل الوعي لذاته المتخيلة تستمد معناها من القصد لا من خلال مادة الموضوع، فالقصد هو الاشارة او الدلالة، والدلالة لا تماثل الموضوع الحسي كالمادة.^(٩)

وسارتر يفرق بين الفنون على أساس الدلالات، ففصل النشر عن بقية الفنون، وجعل النشر فن الالتزام كونه مبنياً على الدلالات، فالفن الملتزم ليس وظيفته إبهاج الجمهور ومتعته، ذلك ان العالم فيه لا يعرض لكي يرى بل لكي يغير، فالنثر يتخذ فيه الفنان موقفاً اجتماعياً معيناً ازاء قضايا العصر.^(١٠) وهنا يفرق سارتر بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، ذلك اننا لا نجد في جمال الطبيعة غاية باطنة فيه

١- انظر: مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧،

ص ٢٧، و، العشماوي، زكي، محمد، دراسات في النقد الادبي المعاصر، المصدر السابق، ص ٧٠.

٢- انظر: مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، الاغتراب في فلسفة الفن الجميل، نفسه، ص ١٢٩.

٣- انظر: البيرس، ر، م، سارتر والوجودية، تلمجة: سهيل ادريس، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٤، ص ١٣٨-١٤٠.

٤- مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال نشئها وتطورها، المصدر السابق، ص ١٨٧-١٩٠.

٥- انظر: مطر، اميرة حلمي، المصدر السابق نفسه، ص ١٩٤-١٩٦.

٦- انظر: مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، الاغتراب في فلسفة الفن الجميل، نفسه، ص ١٣٠.

٧- انظر: ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، نفسه، ص ٢٣١ و ٢٣٦.

٨- انظر: سارتر، بول، جان، التخيل، ترجمة: نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١١٢-١١٣ و ٩٤.

٩- انظر: توفيق، محمد سعيد، المصدر السابق، ص ١٦٦-١٥٨.

١٠- انظر: سارتر، بول، جان، ما الادب، ترجمة: غونيمي جلال، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١، ص ٢٦٦.

، في حين ان الغاية الباطنة في صميم الجمال الفني.^(١) فالشعر مثلاً لا يتخذ الصورة وسيلة لابرار موقف موقف معين ، فالصورة الشعرية غاية في ذاتها ، فالكلمات ل تهدف الى استطلاع حقائق وعرضها ، فالعالم الخارجي بالنسبة له وقائع نفسية لا حقائق موضوعية.^(٢) وكذلك الرسام يهدف الى اللون لذاته والموسيقى يهدف الى النغم لذاته.^(٣)

فان الرسام لا يحيلنا الى شئ غير الالوان نفسها فقد نشعر بشحنة وجدانية عبر الالوان ، وان الرسام قد يختار الالوان لبواعث نفسية خفية ولكنه مع ذلك لا يعبر عن انفعالاته بصراحة ، فالرسم طريقة غير مباشرة للتعبير فالرسام لا يستطيع التعبير عن الغضب والقلق والسرور مثل ما يعبر الابد.^(٤)

وسارتر اذ يحرر الفن - عدا ادب النثر-من ضرورة الالتزام بقضية جدية فانه يحرر الفن من الالتزام بالمجتمع الى الاهتمام بالقضايا الجمالية ويعزز بذلك من مقولة الجميل بذاته "فليس المهم ان يكون الموضوع الجميل موجود في الواقع، فحرية الانسان وقدرته ليس في ادراك الاشياء على ما هي عليه بل قدرته على ادراكها على ما ليس هي عليه، القدرة على تخيل ما هو معطى على نحو مختلف لا في تقبل معطى".^(٥) وليسة القيمة شئ سوى هذا المعنى الذي نختاره.^(٦)

البيركامو:(١٩١٣-١٩٦٠)

يربط كامو فلسفته عن الجميل بالتمرد ، فالمطلوب من الفنان مواجهة العبث السائد في الكون بما لديه من حرية وتمرد وقدرة ابداعية يستطيع عن طريقها الفنان اعدة تشكيل العالم وصياغته، بالتمرد على اللامعنى واللاتظام والفوضى في الطبيعة ومحاولة فرض شكل فني منظم وصورة معقولة عن العالم، فالفنان يرفض العالم لعدم اتساقه ووقوعه في الفوضى واللاتظام ويسعى في الوقت نفسه لخلق عالم فني بديل على الوجه الذي يرده لنفسه.^(٧)

فلكي يخلق الفنان الجميل عليه في الوقت نفسه ان يرفض الواقع ويمجد بعض وجوده ، فالانكار لا يعني التهرب ذلك ان الفن لا يحيا على الرفض التام،فالتأمل من شأنه تعديل لفعل والجمال والجور ، ويجوز للفنان ان يفصح الجور التام في العالم ويطالب بعدالة ينفرد و بخلقها ولكن لا يجوز له ان يؤكد دمامة العالم التامة.^(٨)

وهو بذلك يضع فن النحت في قمة الفنون الجميلة لقدرته على رد فوضى الحركات الى وحدة الطراز ، وكذلك فن الموسيقى يستطيع ان يحقق نوعا من الانسجام والوحدة التي يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة.^(٩)

فالموسيقى يستطيع ان يستخرج من بلبلية الطبيعة وحدة يرضى عنها اللب والقلب ، وكذلك النحت لا يتوخى المحاكاة ولا ينبذها ،فما يتوخاه هو الحركة والسيما والنظرة التي تلخص كل الحركات والنظرات الانسانية، انه لا يستهدف التقليد بل الاسلوب الذي يحبس فيه فوران الاجسام العابرة والمواقف اللامتناهية في تعبير بدلالة ليقم بذلك النموذج،الجمال الساكن الذي يلطف لحظة حمى البشر الدائمة.^(١٠)

فالفنان لا يستطيع ان يستغني عن الواقع ولكنه عن طريق التمرد ينشد تلك الوحدة الحقيقية للواقع وعي الجمال، هذا التمرد هو نوع من التجاوز الحي حيث يحمل الجمال وعدا يمكنه ان يجعل هذا العالم

١ - انظر: ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، نفسه، ص٢٤٥.

٢ - العشموي، زكي، محمد، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، نفسه، ص٢٣٦.

٣ - مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، نفسه، ص٢٠.

٤ - انظر: ابراهيم، زكريا، نفسه، ص٢٤٢.

٥ - مطر، اميرة حلمي، نفسه، ص١٩٧.

٦ - سارتر، جام، بول، الوجودية فلسفة انسانية، ترجمة حنا دميان، بيروت: ١٩٥٩، ص٨٩.

٧ - العشموي، زكي، محمد، نفسه، ص٢٣٢.

٨ - كامو، البير، الانسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠، ص٢٣٠.

٩ - عباس، عبد المنعم، راويه، الحس الجمالي وتاريخ الفن، نفسه، ص٢٦٠.

١٠ - كامو البير، نفسه، ص٣١٧-٣١٨.

الفاني والمحدود مقبولاً، فالفن يحاول ان يعطي شكلاً لما له قيمة مفلاته^(١) فتثبيت تلك القيمة بفرض الحضر على ما هو في حالة صيرورة دائمة يستطيع ان يهب الجمال لا تعجبنا في الواقع، ويرى كامو ان هذه الاشياء لا يسعها ان تعجبنا لاننا لا نراها اذ الصيرورة الدائمة تدفنها وتكرها ، وهي في الفن تنتشل من هذه الصيرورة وبذلك يستطيع الفن يوفق بين ما هو كلي وجزئي وهذا هو سبب الذي نرى من اجله عصرنا الحالي يلتف نحو الفنون البدائية التي يكون فيها الاسلوب في منتهى الحدة والوحدة في منتهى الاثارة^(٢).

فعلى الفنان ان يقبل الواقع ويتلقاه بسلبية ولا ينصرف عنه وانما هو علاقة جدلية بالواقع، انه محاولة تحوير له وتضمينه اسلوب معين^(٣). فالخلق يتطلب توتر دائماً بين الشكل والمادة والفن الذي يتغلب فيه المحتوى على الشكل او العكس لا تحدث فيه الوحدة، والفن الذي ليس فيه وحدة اسلوب وتشويه واعظم اسلوب هو التعبير عن اسمى تمرد وان صدم هذا احكام العصر الاعتبارية ، فالاسلوب الجميل لا يكون في الفن الشكلي او الواقعي الصرف لان الواقعية المحضة تنكر الذات لصالح تأكيد الواقع والشكلية المحضة تشوه الخلق الاصيل لصالح رفض الواقع^(٤).

فالفن الواقعي والفن الشكلي يحاولان ان يجدا وحدة لا توجد في الواقع الفج وفي الفن الذي يطرد الواقع كلياً ، فالوحدة في الفن تبدو عند حق التبدل الذي يفرضه الفنان على الواقع^(٥).

فالفن يجب ان يصدر عن فكرة ونظرة خاصة الى الوجود يتجه فيه الفرد الى عالمة الخاص، وهو في ذلك يوجه اهتمامه للتضمينات الفلسفية في كتاباته اكثر من اهتمامه بسيكولوجية الشخصية ، وهو يطالب ابطاله بامتلاك الحرية وممارسة الاختيار الحر وهو يرى ان الفرق بين شخصيات الرواية والواقع هو ان الاولى تواصل مصيرها حتى النهاية ، فعلمها ليس اكثر جمالاً او اضاءة من عالمة ، لكنها على الاقل تتابع مصيرها الى النهاية ، فسر الشخصية في الفن في انغمارها باهوانها حتى الاعماق^(٦). والفنان في هذا يكون شأن (سيزيف)* وهو يحمل صخرته متحدياً الاله سعيداً لتأكيد عدم استسلامه للعبث وتأكيد ان جوهره هو التمرد^(٧).

فالفنان في تمرده على عبثية الواقع ونقصه ولا معناه يستطيع ان يصل الى حاله من الاكتمال في وجوده (عالمة الميتافيزيقي) ذلك العالم المكتمل الجميل لا يوجد في الواقع انما يتخيله الفنان في ضوء علاقته بالوجود بان يفرض عليه فلسفته الخاصة وفكره وذاته فيهبه الوحدة والجمال.

يلخص الباحث مما تقدم ان الفكر الجمالي قد تغاير في فهمه للجميل، وهذا التغاير بقدر ما يحقق شكلاً في تحديد ماهية الجميل، فانه يقدم لنا ارضية واسعة لفهم طبيعته ومدى سعة مفهومه ضمن افكار حرة او مقيدة، وهذا التقلب في فهم الجميل عبر الاطوار التاريخية يؤكد لنا ان مقولة الجميل لا يمكن ان تحصر في اطار محدد من المفاهيم والافكار، ذلك ان بعضهم وجدّه في الله والآخر وجدّه في العدد او الانسجام او في النسبة الذهبية او في الشكل الواقعي او الهندسي او في المثال المتعالي او الذاتي... الى غير ذلك.

وضمن هذا الخلط والتعدد يستطيع الباحث ان يتبين بعض خطوط الترابط في فهم الجميل، كالقول بالتناسق والفردية وتجاوز النموذج الواقعي وضرورة التفرد والتفكير بالمثل، سواء كن مثلاً ذاتياً او موضوعياً، فمن المعروف ان الجميل ظل ينظر إليه ولمدة قرون كمرادف للكمال أو المثال أو الوحدة،

١ - انظر: مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، الاغتراب في فلسفة الفن الجميل، نفسه ص ١٢٢-١٢١.

٢ - انظر كامو البير، نفسه، ص ٣١٩-٣٢٠.

٣ - مطر، اميرة حلمي، نفسه، ص ١٨٨.

٤ - انظر كامو البير، نفسه، ص ٣٣٧-٣٣٣.

٥ - مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، نفسه، ص ٣٩.

٦ - المصدر السابق، ص ٥٢.

* - هو شخصية مؤلفه (اسطورة سيزيف) ١٩٤٢ وفي هذه الاسطورة حكمت الاله على سيزيف ان يرفع صخرة دونما انقطاع الى قمة احد الجبال، ولكن امل سيزيف بالنجاح استحوذ عليه واستطاع التخفيف من عذابه، فسيزيف لم يستسلم امام عقم ذلك العمل وعبثيته ، فسيزيف لن تنقطع جهوده في صراعه للوصول الى القمة فهو سعيد بالامل على الرغم من عذابه. (انظر: مجاهد ، مجاهد عبد المنعم نفسه، ص ١١٩-١٢٠).

٧ - مجاهد ، مجاهد ، عبد المنعم، الاقتراء في فلسفة الفن الجميل، نفسه، ص ١٢٢.

مما يعطينا فرصة لتلمس بعض المفاهيم العامة الثابتة لمقولة الجميل والتي ظلت المتغيرات فيه تسير
ببطء لحين العصر الحديث.

الجميل في الفن البدائي:

كان على الانسان في عالم مفعم بالتقلبات والاضطرابات ان يتعلم كيف يعيش قبل ان يعرف سبل الحياة الجميلة، فكانت رؤيته الغامضة الى الوجود تسود اسبقية الحاجات الضرورية على الجمال، وكانت الامور الجوهرية- الدنيوية- سابقة على الزينة والتجميل.^(١)

كان الانسان البدائي يشعر ان الطبيعة اكبر منه والحيوان اقوى منه وكانت جُل سعادته في السيطرة على واقعه، ولذا كانت متعته الجمالية تتألف من عناصر سعادته نفسها، وهذا ما يفسر لنا اختياره نماذج برتابة عنيدة من عالم الحيوان، فالانسان البدائي لم يكن يملك تراثاً فنياً فكانت صورته التي خلقها كمعادل موضوعي حلول غيبية لواقعه الذي لم يضع له حداً فاصلاً مع تصورات الغامضة.

لذا^٢ فالانسان البدائي لم يخلق صورته بقصد امتاع العين او ميل للتعبير عن انفعال جمالي، ومع ذلك كان يجد في عمله رضاءً جمالياً معيناً على الرغم من انه كان ينظر الى الصفة الجمالية على انها وسيلة لغاية نفعية.^(٣)

فجلود الحيوانات التي كان يتحلى بها لم تكن اعجاباً منه بتركيب خطوطها والوانها، بل كان يرى في هذه الحلي آية مهارته الخاصة وقوته الذاتية في الاصطياد والقنص.^(٤)

كانت الوحدة الاقتصادية وعبادة السلف اكبر قوة موحدة في المجتمع البدائي الذي جعل هذا المجتمع متجانساً، ولهذا السبب كان فن الاناس البدائيين يتسم بالسكون ويتصف بطابع موحد، فالبدائي لا يستطيع رؤية اعماله جميلة بالمعنى الفني، والسبب عائد في جزء منه الى انه لا يتمتع بالقدرة على التمييز كما انه كان يهتم بكفائتها العملية كوسيلة للتأثير في مسار الطبيعة او استحضار الحظ السعيد.^(٥)

لذا كانت الصورة المثالية بالنسبة له هي الصورة التي يامل ان تتحقق في الواقع، ومصدر المتعة في هذا العمل يكمن في حرية التحكم في ظروف التمثيل التصويري للحيوان الذي يصوره مقتولاً مغلوباً، هذه هي البيئة النموذجية والتي يتلقى المتعة منها في نشاطه التشكيلي.^(٦)

فالصورة لم تكن لها وقع في نفسه اقوى من وقع الشيء الذي تمثله نفسه، لانها تحمل صفة الدوام نسبة الى العالم المتغير المضطرب، فترفع بذلك من روحه المعنوية وتهيء له النجاح في عملية الصيد الفعلية.^(٧) فانفعالات الانسان البدائي تستمر حتى بعد اكمال الرسم، لان تعرفه لا يقتصر على ما يريده ولكنه يستمر حتى يحققه ومن هنا تعرف قوة الفنان الحقيقية.^(٨)

فعالم الصور بالنسبة الى الانسان البدائي عالم سهل المران فسيح وطيح وغبي وقوته المدركة التي لا تستطيع ان تمارس طاقاتها على الطبيعة، كانت تمارس طاقاتها فيه ونشاطاته تجد امنها فيه.^(٩) ومدركاته هذه كانت حسية بالدرجة الاولى، ولهذا تفتح الانسان البدائي على الغنى الحسي للشكل الحيواني بالتحوير والتعديل في ضوء المشابه والمقارنه.^(١٠)

فسعادة الانسان البدائي في ان يصبح قوياً شديداً البأس يتحقق موضوعياً عندما يتشبه بالحيوان ويلبس جلده ويقتلع انبائه العليا، حيث يكتسب شكله الخارجي قيمة جمالية في ضوء ارتباطها بافكار نفعية.^(١١) ففي هذه الصورة المثالية يصبح العالم اوضح وأنس وادنى انها وسيلة تجاوب مع العالم

^١ - ادمين، ارون، الفنون والانسان، ترجمة: حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص ٢٠.

^٢ - هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص ٢٠.

^٣ - جورج، بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٧، ص ٦٥.

^٤ - بيل، كوينتين، الفن الرديء، ترجمة: رعد محمد مهدي، مجلة آفاق عربية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١، ١٩٩٢، ص ١٠٤.

^٥ - فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٥٧.

^٦ - ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط ٥، ١٩٧٧، ص ٢١٠.

^٧ - الشال، محمد النبوي، التذوق وتاريخ الفن، الكويت: مكتبة الضحى، دت، ص ٥٨.

^٨ - ادمين، ارون، نفسه، ص ٩.

^٩ - فنكلشتين، سدني، نفسه، ص ٢.

^{١٠} - سانتنيانا، جورج، الاحساس بالجمال، القاهرة-نيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، دت، ص ٨٧.

الخارجي ونوع من التنفيس الروحي هذه الصورة المفترضة مقدماً^(١) والتي كانت تخضع لقواعد شكلية، لم يكن الانسان البدائي يستشعرها عائناً امامه ، مادام هو نفسه يتماهى كلياً مع القبيلة او الجماعة بعلاقة متجانسة، ولهذا نجد ان اشكاله ثابتة لا تتغير الا بحدود بسيطة وضمن الشكل الاساسي الاول، فالتواطؤ من جيل الى جيل تمتلك السمة الجمالية ذاتها، على الرغم من التحوير والتعديل من قبل الفنانين الاكثر مهارة ورغبة في التغيير والابتكار، الا ان الصيغة العامة للشكل متكررة مستبعدة كل ما يمكن ان يدل على التعبير الذاتي.^(٢)

فالصور التي وضعها البدائي لم تكن لاشباع رغبة فنية بل روحية، لقيت قبولاً من قبل المجتمع ككل، فالفن الاذي يصور الجماعة المشتركة يحرك مشاهديه تحركاً عميقاً فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة المشتركة.^(٣)

لذلك لم يكن هناك حاجة لدى الانسان لاخذ رأي الجماعة او التصويت على جمال او قبح العمل الفني مادام الفنان محترماً تقاليد قبيلته.^(٤) ومشاركته الصورية في حياة الجماعة لا تجعله يرغب في التفوق الفني عليهم، بل انه يشعر انه كائن منتج اقتصادي وديني، وانسان ملتزم بشكل فعال، فالروادع لعدم تجاوز الشكل التقليدي هي روادع نفسية لا رسمية.^(٥) فأنفعالات البدائي تحددها بنية المجتمع، حيث هناك صلة بين التطور الاجتماعي وتطور انماط الشعور الجمالي.

فروية الانسان البدائي الى الطبيعة لم تكن رؤية جمالية، بل رؤية ملؤها الخوف والرجاء رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسه وغرائزه الوجودية التي تريد ان تعطي صفة وثبات للعالم الماورائي، ولما كانت فكرة الحيوان طاغية عليه جعلته يصور الشكل الانساني بهيئة حيوان ممشوق طويل متحرك مسيطر.^(٦) انه الانسان وهو يحاول ان يتسيد على الطبيعة وذلك بان يفرض ملامحه وجسمه على قواها التي لا يسبر غورها.^(٧)

ففي الرقصات البدائية كان البدائي يجد لذة مبعثها حريته في التعبير عن الحركات التمثيلية التي تخضع الظروف له بدل ان يكون هو عبد للظروف في عملية الصيد الحقيقية، ففي هذه الحركات يخلق الظروف المطاوعة ويتصرف بحرية داخلية ويحس بكمال قدرته الانسانية ويتبدى اسلوبه الفردي في التعبير.^(٨)

وتمثل هذه الدراما الشعائرية على مسرح يسع المجتمع ككل، باعتباره الشكل الاول للانسان البدائي المرتبط بنوع من الاحتفال الجماعي للتقليل من القلق الناشيء من المواقف الحرجة والتهيء النفسي، فالاحتفالات الراقصة تقوي احساس الفرد بالقوة الشخصية وبالقيمة بسبب الطبيعة الجماعية لتلك المناسبة.^(٩)

هذا المجتمع الاحتفالي ليس مجرد قوة عمل، بل ان ميوله عبرت عن نفسها بنمط متميز من اللعب، فبعض المجتمعات البدائية في الاسكيمو التي كانت تشجع التنافس في الالعاب والاحتفالات اتخذت شكلاً جمالياً داخل سياق اجتماعي نفسي للتخلص من الروح العدائية عن طريق الاغاني في عفويتها وروحها التهكمية.^(١٠)

ان التغير الذي حصل في الاشكال الفنية نتيجة الانتقال من عالم الصيد الى عالم الزراعة والانتاج هو تغير في المعطيات الروحية كما هو في المعطيات الموضوعية، وهو تغير نابع من التجربة الذاتية

^١ - هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبله، ترجمة: صلاح برمدا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ج ١، ١٩٧٨، ص ١١.

^٢ - بيل، كونتين، المصدر السابق، ص ١٠٣.

^٣ - روجرز، فرنكلين، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠، ص ٢٧.

^٤ - مونتايو، آشلي، البدائية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، دت، ص ١٨٩.

^٥ - فنكلشتاين، سدني، نفسه، ص ١٨١.

^٦ - حسن، حسن، محمد، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، ط ١، ج ١، ١٩٧٤، ص ١٣.

^٧ - فنكلشتاين، سدني، المصدر السابق، ص ٢٩.

^٨ - المصدر السابق، ص ٥٧.

^٩ - مونتايو، آشلي، المصدر السابق، ص ١٩٦.

^{١٠} - المصدر السابق، ص ١٧٣-١٧٧.

الباطنية.^(١) فالإنسان عندما انتقل الى مرحلة الزراعة لم يعد في حاجة الى اشكاله الحيوية والعضوية التي كان يحتاجها لمطاردة الفريسة ولتمثيل الحيوان المتفوق على نفسه المغلوب، وبدأت اشكاله تقترب من التجريد والبساطة.

هذا التغير لا يحدث الا بتغير الشيء الجوهرى وهو الدين بالانتقال من مرحلة عبادة الفتش الى عبادة الهة مجردة حيث بدأت تتكون مفاهيم مجردة للاشياء وبدأت تتكون تصورات خيالية للمعبود ارتبطت بظواهر الطبيعة (اله النار، اله المطر، اله السماء)، حيث اصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي للإنسان، وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلية وبدأ اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر، وهو الشكل الرمزي.^(٢)

واصبح الجانب الحسى من الصورة هو الثانوي بعد ان كان هو الرئيس في مرحلة الصيد، وبدأ الشكل يمثل الجوهر فشكل الفأس هو جوهر الفأس ووظيفته.^(٣) فعندما بدأ الانسان يربط بين الشكل والوظيفة ويهتم بالمبدأ التقنى البنائى، بدأ الشكل يحمل وظائف جمالية.^(٤) وبدأ يهتم بما تبديها الاشكال من قدرة على التزيين وروعة حسية.^(٥) فبعد ان خفت مخاوف البدائي من الطبيعة، جعل لفنه وظائف جمالية اضافية، فطرق الحربة الحجرية من اجل تصميمه ومنظره فوق ما تتطلبه فاعليته النفعية، وبدأ يزخرف الاسلحة والوانى بزخارف لها وظيفة مزدوجة هي النفعية والسحرية.^(٦)

هذه الرغبة في التبسيط والتجريد ناتجة من ان نماذج النفعية السحرية بعيدة عن الواقع، فهي ترمز الى تمثيل شئ غيبي.^(٧) اضافة الى ان هذه النماذج التجريدية هي رموز لاشكال جزئية تعبر عن الكلي والشمولي، ذلك ان الانسان يتطلع دائماً الى معرفة الحقيقة الكاملة في اقصر وقت دون ان يشغل ادراكه بموضوعات فرعية متعددة في آن واحد، فالشكل البسيط هنا هو الاكثر قبولاً وتجاوباً عند الانسان البدائي لان هذه الوحدات البسيطة تحقق الراحة الفكرية وتقلل من الجهد الذي يبذله في ادراك الاشياء.^(٨)

اضافة الى ان الرسوم لم تعد مختلفة داخل جدران الكهوف ذات المساحة الواسعة بل ظهرت الى العيان على جدران ادواته النفعية التي هي صغيرة الحجم نوعاً ما مما دعت الحاجة الى التبسيط لتشغل اصغر مساحة ولتعبر في الوقت نفسه عن رؤيته الجمالية احسن تعبير، فالاشكال التجريدية اشكال اقرب الى الروحانية منه الى الطبيعة، هذه النماذج الروحية النابعة من الذات بالرغم من مرجعها الطبيعي كانت بالتأكيد من خلق الفنان البدائي الذي بدأ يفرض ذوقه الشخصي بحدود الشكل العام ويتحكم في بعض التفاصيل الثانوية.

فالنماذج المتنوعة للآله الحماة على الرغم من المحافظة على الخطوط العريضة للتصميم، فقد جرت تنويعات خفيفة لتمييز الآله الجديد من القديم، وعادة مايفقد أي نموذج سماته الاصلية مع التكرار الذي لا يتوقف ويميل الى التبسيط ويصبح اكثر تجريداً، كما في الشكل ()، ويمكن ملاحظة هذا في الرموز الكتابية التصويرية لدى الصينيين التي بدأت على شكل صور مصغرة ثم فقدت كل علاقة لها بمصدرها التصويري لتتحول الى مجرد رموز.^(٩)

فالصورة النموذجية هي الصورة التي تجسد الشمولي والكلي وكل انفعال جمالي ناتج من توسيع

^١ - انظر: هاو زر، ارنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجيس، مرجعة: زكي نجيب محمود، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٦.

^٢ - غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: نوبل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، الكويت: تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠، ص ٢٩.

^٣ - المصدر السابق، ص ٢٨-٢٦.

^٤ - انظر: جانسون، هورست ولديمار، و، جانسون، دوراجين، تأريخ الفن القديم ترجمة: عصام التل، مراجعة: رندة فؤاد قاقيش، عمان: الناشر شركة الكرم للاعلان، ج ١، ١٩٩٥، ص ١٢.

^٥ - حسن، محمد حسن، الاسس التاريخية للفن التشكيلي، المصدر السابق، ص ٣٤.

^٦ - مونرو، توماس، التطور في الفنون، المصدر السابق، ج ١، ص ٢٨.

^٧ - انظر: جانسون، هورست ولديمار، و، جانسون، دوراجين، المصدر السابق، ج ١، ص ٢٣.

^٨ - رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة: الناشر دار النهضة العربية، ط ١، ١٩٧٤، ص ١٣.

^٩ - انظر: جانسون، هورست ولديمار، و، جانسون، دوراجين، المصدر السابق، ص ٢٣.

الحياة الفردية الى افق الحياة الكونية الشاملة.^(١) فتطور العاطفة الفنية مر بمراحل ثلاث تجلت هذه العاطفة اولاً في الزينة والتجميل، ثم ظهرت في زخرفة الاسلحة والاولاني المنزلية، ثم تجلت في بناء الاكواخ والبيوت وزخرفتها، واول ما زين من البيوت داخلها ثم زين من الداخل المكان الذي يمكن ان يدخله غريب، ثم ازدهرت الهندسة في بناء القصور للرؤساء والآلهة، فالبدانيون لا يقدرّون الجمال مباشرة بل ان المقياس الاول للتجميل هو ما يفيد الحياة والحاجة والرغبة، فالتجميل جميل لانه مرغوب فيه.^(٢)

وكان النحت يؤدي دوراً اولياً في فن العصر الحجري الجديد، اما الرسم فله دور ثانوي وظل استخدامه مقتصر على تلوين المنحوتات الخشبية او الجسم البشري بالتصاميم الزخرفية الدقيقة، اما بصفته فناً مستقلاً فقد استطاع الرسام ان يثبت وجوده عندما وفرت ظروفه استثنائية سطوحاً ملائمة لذلك، فهنود النوتكا الذين عاشوا في جزيرة فانكوف قرب الشاطئ الشمالي الغربي لأمريكا الشمالية، طوروا منازل خشبية كبيرة نسبياً بجدران من الألواح الخشبية الصقيلة التي كانوا ينمقونها بمشاهد من الاسطورة القبلية.^(٣)

وظهر تمييز بين فن التصوير الديني والدنيوي، فالفراغ الذي خلقتة الحياة الزراعية جعلت الانسان يكبت الظواهر والتجارب بالفكر والاستبصار، لذا ظهر فنه ذا نزعة شكلية تصميمية شديدة التركيز.^(٤) ان ارتباط الفن بالعمل جعل الانسان يحس بالبهجة في اداء عمله، فالخيال البدائي في غمرة انجاز الاعمال الواجبة امكنه ان يجعل من الفراغ جمالاً طوعياً وبداية ممتعة، أي مطاوع للغايات الجمالية والنفسية معاً، مما جعل الانسان يحتفل بالخطوط والالوان والتصاميم بعد ان اسرته روعتها.^(٥) فاذا كان الانسان البدائي يخضع الشكل لما تقتضيه مطالبه الروحية والنفسية، فان هذا الشكل عنده هو الشكل الجميل، فالانسان البدائي كان اول ما يتذوقه من الاشياء هو قيمتها الحسية والعاطفية، وترجع اللذة الجمالية في البداية الى غنى المادة ووفرة الزخرفة ومعنى الشكل لا الشكل نفسه، فكان مصدر التأثير على الناس في الاعمال القديمة هو جمال الزخرف واللون وكثرة التفاصيل ودقتها والتي طبقت على شكل لا يزال شكلاً نافعاً، فالمشاعر الجماعية الموحدة والرغبة في التجمع والاشتراك لها اهمية في شيوع الذوق ومدة بقاءه.^(٦)

هذه الرسوم والزخارف والمنحوتات على الرغم من ان وظيفتها لها قيمة جمالية تتمثل من ان انها نابعة من قوة وجدانية وروحية، فقيمتها ترتبط بطريقة التعبير الروحية عن الافكار.^(٧) فاذا كان النشاط العملي للبدائي مصدر ثقافته وخبرته، فان هذا النشاط هو في الوقت نفسه اساس لتطور حواسه من صورتها الغريزية الى صورتها الانسانية الراقية، فالعين اصبحت مصدر امتاع واشباع شعوري، وبدأ الانسان يشعر بقدرته على الخلق بعد هذا التطور الذي لحق بالحاسة الذوقية، وبعد ان صقلت حواسه وانتقلت من ضيق الحاجة الى ثراء الحاجات الشعورية والاحساس الانساني بالتجميل.

الجميل في الفن الاغريقي:

الفنون الاغريقية اولى الفنون التي ظهرت فيها بوادر الاستقلال عن الدين، فلم تعد للالهة الاغريقية لدى الفنان تلك القوى السحرية فيستعطفها فتحقق له الاماني والامال، فلم يعد يشعر بقديسيته الدينية بقدر ما يشعر امامها بالجلال والعظمة، وانها يجب ان تكون اجمل منه، فاصطبغ شكلها بذلك الطابع المثالي.

^١ - جويو، م، ج، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، مصر: دار الفكر العربي-مطبعة الاعتماد، دت، ص ٨.

^٢ - المصدر السابق، ص ٢٨-٣٣.

^٣ - انظر: جانسون، هورست ولديمار، و، جانسون، دوراجين، المصدر السابق، ص ٢٩.

^٤ - انظر: هاويز، ارنولد، المصدر السابق، ص ٢٣.

^٥ - انظر: ادمين، ارون، المصدر السابق، ص ٢٢.

^٦ - انظر: سانتنيانا، جورج، المصدر السابق، ص ١٨٤ و ٨٧.

^٧ - غاتشف، غيورغي، المصدر السابق، ص ٢٨.

لقد كان للبينة اليونانية نصيبها الاوفى في طرائق التفكير والاحساس بالجمال، فالطبيعة في البلاد اليونانية طبيعة يونانية مسماح، تبعث في النفس اسمى سجاياها، وبالتفكير الذي يقوم على الخيال والعاطفة، فكان للجو نصيبه في ترفيق الامزجة، فاولعوا بالحرية ومقتنوا الاستعباد، فصفت اخيلتهم وسمت عقولهم.^(١)

فكان تبسط الاغريقي مع اللالاهة جعل حياته اوسع وارحب للتمتع بها وتنعيمها، فولد فن يكاد ينسى وظيفته السحرية، فن معتدل في مهمته الدينية التي ارتبطت معه بعلاقة خارجية، فكوس لمتعة البصر والفكر ولتحلية الايام.^(٢) فن كوس للأرضاء اذواق ورغبات الطبقة الارستقراطية، قبل ان يصل الى اعلى مراحل نضوجه في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث اصبح الفن فناً جمالياً خالصاً واصبح الجمال يطلب لذاته، مما فسح المجال للفنان لان يطبع فيه بطابعه الشخصي ونزعة الفردية واسلوبه الخاص، ليكون هدفه الحقيقي العرض النموذجي الجميل.^(٣)

فحياة القرصنة التي عشتها الاقوام التي استوطنت اليونان ايقضت اذهانهم من عزلتها، وتفتحت على التراث الفني المتنوع للشعوب المغلوبة، والتي ما ان استهانوا بمقدساتها واحتقروا بمعتقداتها حتى اخذوا عنها اشكالها الفنية ونبذوا ما كانت تعنيه من تقديس وسحر، فخفت وطأة الدين في فكره وبدأ يقارن وينتقي ما يلانم ذوقه، فصهر القوالب والاشكال الشرقية في بوتقة الفكر اليوناني.^(٤)

فالعلاقات التجارية التي اقامتها الاغريق بعوالم البحر المتوسط اقتضت منهم الاهتمام بالاشكال المرغوبة للدول المستوردة، حيث بدأت تظهر على الاواني الفخارية الاسلوب المستشرق على حساب الاسلوب الهندسي الذي كان سائداً، الشكل ()، والذي نبذ الاغراض السحرية والنفعية لاغراض التزيين والزخرفة، وبدأت تدخل زخارف اكثر حيوية ومشاهد درامية وتصاميم مطاوعة لاغراض تعبيرية، الشكل ()، والتي بدى الاسلوب الهندسي يضيق بمتطلباتها، وبدأت تستغل الملاحم في تصوير المشاهد الدرامية القوية وبدا الاهتمام بتصوير الجسد الانساني ومظاهر الحياة اليومية، وبدأت تظهر مظاهر الاسلوب الشخصي بنبذ التسطيح والاهتمام بالتجسيم والتفاصيل التشريحية والعمق الفضائي والتي بدا فن الاواني يضيق بها، مما فسح المجال لفن النحت ان يتصدر المرتبة الاولى في الاهتمام.^(٥)

فالشكل المثالي كفكرة ورثها الاغريق من مصر، على الرغم من انها كانت تعبر عن مثالية روحية مقدسة، تحولت عند الفنان الاغريقي الى مثالية جسدية من حيث القوة العضلية والجسم المتناسق.^(٦)

هذا التعامل المباشر مع الشكل كان صداماً لجعل العالم مفهوماً متوافقاً مع عقله وقوانينه الذاتية واهتمامه بحقائق الأشياء المرئية.^(٧) وهذا يفسر لنا عدم تقبله للاشكال الهندسية، فعينه التي بدأت تفسر كل شيء لم ترضى لتبديل مظاهر الطبيعة بالحلول الهندسية والغيبية، لانه لم يكن لديه شعور باللامتناهي فطوافه في افاق البحر جعلته يثق بحواسه التي بدأت تشمل كل شيء بنظرة، فبدأ يقيس الاشياء نسبة الى نفسه وبدأ يحكم عليها من وجهة نظره، فليس هناك ما لا يقاس او لا يشعر به فاستطاع تحويل ما هو لا مرئي الى صورة مرئية.^(٨)

١- انظر: خشبة، دريني، اساطير الحب والجمال عند اليونان، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ج ١، ١٩٨٦ ص ١٨.

٢- هويغ، رينية، المصدر السابق، ص ١٩٧.

٣- انظر: هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ج ١، ١٩٦٩، ص ٩٥ و ٩٦.

٤- انظر: هويغ، رينية، المصدر السابق، ص ٧١، و، هاوزر، ارنولد، المصدر السابق، ص ٢٠٢.

٥- انظر: جانسون، هورست، ولدمار، جانسون، ديوراجين، المصدر السابق نفسه، ص ٨١.

٦- انظر: حسن، حسن، محمد، الاصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، د ت، ص ٧٥.

٧- انظر: هويغ، رنية، نفسه، ص ٤١٢.

٨- انظر: غاتشف، غيورغي، المصدر السابق نفسه، ص ١٠٨.

لذلك لم يستطع الفنان الاغريقي ان يتقبل ما هو الهي الا بكونه مماثلاً لصورته الانسانية^(١). فحياته غير المستقرة جعلته يهفو الى مركز يقين يتشبث به والذي وجده في نفسه ليحقق ذلك الانسجام بين المحدود والا محدود بين الشكل والمحتوى ، فكرة الانسجام هذه هي اساس فكرة الوحدة التي اعتمدها الفلاسفة الاغريق والذين ارادوا تفسير الكون او النظام الداخلي للشيء من زاوية مادته البنائية بارجاعة الى وحدة هي سبب النظام الترتيب والاتساق والتي اتخذها الفنان الاغريقي اساس لكل ما هو جميل ، ولهذا كانت العين وحدها لا تفسر له الجمال الحقيقي الا باعتماد فكرة تسنده^(٢).

فميل الفكر اليوناني الى الحقيقة الموضوعية بارجاعة كل معقد ومبهم الى وحدة مدركة بالفكر ، تلك الارادة التوحيدية التي توفق بين المادي والمعنوي وبين الجسم والذهن سعى الفنان ليوناني لتحقيقها عياناً بأعطائه الاهمية العظمى للشكل واخضاعه المظاهر الطبيعية للطف خواطر العقل^(٣). قبل ذلك نجد هوميروس بسخريته من الوعي الديني وتجريده الاله من هالتها السحرية بتصويرها غير مرعبه حتى ليشعر الفكر بوهم هذه القوى ، اكسبت اشعاره تلك المسحة الجمالية على الرغم من ان الناس قد اتخذوا موقف جاداً منها ولم يعدوها مسلية ، فتصغير شأن الاله جعلت اليوناني يفكر بظواهر الطبيعة بعيداً عن اللامعقول والحدس^(٤). وانتهى عصر تمجيد الاله ليبدأ عصر تمجيد الابطال ، فالشاعر بعد ان خرج عن عزلته الكهنوتية اصبح مائلاً للمجد والشهرة وكرس شعره لمدح الابطال والترويح عنهم ، واصبح منشداً الاشعار البطولية يرفهون عن الجماهير في الاسواق والاماكن العامة^(٥).

وكان لتأسيس الالعاب الاولمبية سنة (٧٧٦ ق . م) حافزاً لتطور الافكار والتنافس بين الدول الاغريقية للمزيد من البراعة في الاداء وتجميل الشكل ، فالمواصفات التي وضعتها الطبقات الارستقراطية لتنفرد بها عن غيرهم من العامة ولتعلل حصولهم على الامتيازات هي سلامة البدن ومفهوم الجمال والخير (أي توازن بين الصفات الجسمية والروحية) ومفهوم الاعتدال أي ضبط النفس والتحكم فيها ، فالنحت والتصوير كانا خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل الاعلى للارستقراطيين في الجمال الجسدي والروحي ، فبدا الجمال يطلب لذاته^(٦).

ففي هذه الالعاب كانت تجري الاستعراضات والتي كان لها قيمة شكلية يتمثل فيها انتصار العري والاجسام القوية ، وكان الاستعراض يتم امام الاله التي عدت كمال الاجسام من صفاتها المقدسة والتي بدت اكثر روعة واكتمال من اجساد الآخرين ، وكان الحكم بالجميل يبني على ما يبديها الجمهور من اعجاب بالجسم الرجولي الجميل والذي تتمثل فيه صفات الكمال والتناسق الرياضي^(٧).

وهذه الاستعراضات كان لها تأثير نفسي ايجابي للمقاتلين والتي صهرت رغباتهم العنيفة في بوتقة الحركات التي تمثل اوضاعاً جميلة راقصة ، ولتحول استعراض القوة الى استعراض الجسم الجميل فيما بعد ، وبدأت تصنع التماثيل العارية للفتانين ، وهذا العري الذي كان في البداية حكراً على الرجال لم يكن فاضحاً او مثيراً بقدر ما هو عرض للجسم المتناسق القوي ، ومن المنطلق نفسه نرى ان الذوق اليوناني اثر ان يحجب النصف الأسفل من جسم المرأة كما هو الحال في تماثيل (فينوس ميلو) الشكل رقم (٢) ، كما فضل ان يزيل الشعر من وجه الرجل وجسمه بهدف المحافظة على صفاء الجسم ونقائه وابرار العضلات بشكل اوضح ، هذا الاخفاء وهذا التاكيد قصد به الجمال المجرد او اللذة المطلقة^(٨).

لم تكن هذه التماثيل شخصية بقدر ما كانت نوعية تعبر عن فكرة البشرية والنموذج الذي يقتدى به ، وحيث لم يستطع اليوناني التخلص كلياً من فكرة الدين ، فقد سوخر الجمال لتنمية الشعور الديني والمدني في نفس الوقت ، فلم يكن من اللائق بالاله أن تظهر منفصلة او تقوم بحركات عنيفة ، لذا نرى

١ - انظر : فنكلشتين ، سدني ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٨ .

٢ - انظر : غاتشف ، غيورغي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٨ .

٣ - انظر : هويغ ، رنيه ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠٤ - ٢١٤ .

٤ - انظر : غاتشف ، غيورغي ، نفسه ، ص ١٠٤ .

٥ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ٧٦ - ٧٧ .

٦ - انظر : المصدر السابق ، نفسه ، ص ٨٨ .

٧ - انظر : حسن ، حسن ، محمد ، الاصول الجمالية للفن الحديث ، نفسه ، ص ٧٩ .

٨ - انظر : سانتنيانا ، جورج ، نفسه ، ص ١٨٦ .

مسحة الجمود والهدوء على نظهرها الخارجي على الرغم من قوتها او ضخامتها البدنية ، توافقاً مع مثالية الطبقة الارستقراطية وتمشياً مع رغباتهم بعد ان شعر هؤلاء بخطر الاستخفاف بالدين على مركزهم الاجتماعي ، لهذا تبدو التماثيل متحفظة في هدوء وتفرد ونفوس معتدلة لا تظهر الشعور بالالام او التعب بالقدر .^(١)

هذه المعانات التي كانت صداً للصراع الطبقي تنقل اليها بكبرياء وتجلو يشعرا بانفاعها من وراء قالبها الصافي النقي ، فتمثال (نيوبيد المحتضرة) كما في الشكل (٣) هو اقدم تمثال انثوي عاري تظهر محتفظة بمهابتها وتماسكها الشخصي على الرغم من معاناتها ، كما ان عريها على الرغم من وظيفته الدرامية في ابراز الحركة والانفعال الا ان الفنان وبدافع ابراز جسد انثوي جميل حاول ان يظهر براعته بالاداء .^(٢)

فلطالما اهتم الفنان الاغريقي ببراعة الاداء وعد التقليد والاقتراب من الاصل هو الجمال بعينه ، لذا فقد عنى بعض المصورين بالايهام والخداع ليبدو فنهم مطابق للحقيقة الواقعية ، ويروى ان زوكسيس (٤٦٤ - ٣٩٨ ق . م) رسم ولدأ ممسك بعنقود عنب ، وكان شديد الشبه بالحقيقة لدرجة ان العصفير ارادت ان تلتقط حبات العنب ، ولذا حرص النحاتون الاغريق على جعل تماثيلهم اكثر حياة وحيوية لتبدو بذلك اكثر جمالاً .^(٣)

حيث تخلص النحاتون تدريجياً من جعل تماثيلهم متصلبه غير مرنة واصبحت الاشكال تقدم في وضع استرخاء لتبدو اكثر حرية ولتظهر وضع حركة او ارتياح نابضة بالحياة ، ومن هذا المنطلق اعتبره تمثال بولكليت (حامل الرمح) كما في الشكل (٤) النموذج المثالي للجمال البشري حيث جعله النحات يتركز على قدم - كانت التماثيل سابقاً تقف على قدمين - في ما تبدو القدم الاخرى حرة ليظهر الحركة والحيوية ونرى ميلان الرأس والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، فأوجد بذلك منظرأ اكثر حياة واكثر جمال ، و بما جعله نموذجاً يحتذى كشكل مثالي جميل .^(٤) وكانت براعة التقليد من مظاهر الجمال والتي والتي حدث بالمقلدين الى تزويق رسومهم للاقتراب اكثر من الاصل وكان الاهتمام بالنسب ان اصبح للجمال طابع حسابي دقيق ، واعتبر الانسان بذلك مقياس المقاييس حتى ان النسب في اعمدة المعابد كانت تؤخذ من نسب الجسم الانساني .^(٥)

وكان الاهتمام بالتجسيم ان خلص التمثال من وضع المواجهة ومن النحت البارز فوق الجبهة المثلثة للمعابد الاغريقية واصبح التمثال يرى من كل الجوانب وبدأت الفنون الاخرى كصنع الاواني ادنا شئناً من النحت على الرغم من ان انتاجها لم يكن كمياً او نمطياً بقدر حرص الفنان من جعلها جذابة ، فتماثيل الصبايا التي كانت تقدم كنذور للاله قدمها النحات في صورة جميلة اروع واكثر جاذبية وكأنها تريد ان تسر الاله ، وللغرض نفسه جرى تصميم المعبد الاغريقي بحيث تتركز مظاهر الابهار فيه من الخارج وعلى الرغم من انه يمكن تعليل ذلك بان العبادة كانت تتم في الخارج الا ان هذا السبب الوظيفي لم يكن هو السبب الرئيس ، اذ ان الحافز الجمالي كان عاملاً محركاً ايضاً .^(٦)

لذا نرى اهتمام الاغريقي بصفة المبالغة سواء في صفات الجمال او الحجم ومظاهر الابهة وتجميع اجمل الاشياء التي يراها في الطبيعة في نموذجة المثالي ، فالإغريقي في تركيبة للصورة المثالية يقوم باختيار ما يثير اهتمامه في الأشياء الجزئية لقيمتها الجمالية ، فكان طلب الكمال هو أساس الملاحظة واختيار ما يسر العين ، كما ان كبر الحجم كصفة مثالية للجميل تجعل الأشياء تبدو بارزة واضحة .^(٧)

١ - انظر : مايرز ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف ننذوقها ، ترجمة : سعد المنصوري ، ومسعد القاضي ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك : ١٩٦٦ ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤ .

٢ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١١٢ .

٣ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر السابقة نفسه ، ص ١٤ - ١٥ .

٤ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١٠٧ .

٥ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٤ .

٦ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ٨١ - ٩٣ - ٩٦ .

٧ - انظر : سانتيانا ، جورج ، نفسه ، ص ١٤٧ .

وكان لمخالطة الفنانين للفلاسفة في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، كونهم بداو يستولون على فكرة الجميل ويؤثرون مباشرة على الفنان وافكاره الجمالية ، وكان للتعزيز من الطابع الفردي للفن ومخالطة الفنانين للفلاسفة - في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد - الذين بداو يستولون على فكرة الجمال ويؤثرون مباشرة على الفنانين .^(١) ولنذكر في هذا الصدد السفسطائيين الذين اخذوا ينادون بمثل أعلى مضاد للمثل الأعلى الارستقراطي في الخير والجمال ، وان جميع المقاييس والمعايير في الفن هي من خلق اذهان البشر وايديهم ، هذه النزعة الانسانية كانت قوية التأثير على الفن ، وكانت اولى مظاهر هذه الروح هي الجسم الرياضي الذي احله (براكستيل) محل المثل الاعلى الرجولي عند (بولكليت) ، كما في تمثال هرمز ، الشكل () الذي تجرد من تلك الصرامه والترفع البطولي الارستقراطي ليؤكد ذلك الطابع العرضي الزائل ، حيث شعر الفنان بأن الجزئيات تتحكم في كل حقيقة وكل معيار وان تغير وجهات النظر يؤدي الى تغيير الحقائق والمعايير ، وبذلك اصبح الفن متحرر من آخر قيود المواجهه والأسلوب الهندسي .^(٢)

فتقدير الفرد حسب قيمته الفردية وتشعب الرغبات والاساليب الشخصية ان اصبح من الضروري ان يكون التمثيل وفقاً لرؤية الفنان الصحيحة الصادقة وتجربته الحسية ، مما ساعد على ظهور فن دنيوي ، وظهر تقدير لقيمة (اللحظة الحافلة) حيث تكثف الحركة بما يوحي بأستمرارها ، كما في تمثال رامي القرص لـ (ميرون) .^(٣)

وكان اعادة بناء الاكروبولس بأمر بركلس بدايه جديده ناضجة للفن الكلاسيكي ، وكان من اعظم الآثار التي شيدت واجملها هو معبد البارثون والذي صنع من الرخام الابيض اللامع ، وفيه ابتعد المصمم والنحات عن الاسلوب الهندسي لاسباب جمالية ، حيث الاعمده في ممراته من الطراز الايوني (طراز شرقي) وهو اكثر مرونة واثاره للاعجاب من الطراز الدوري ، اذ يتركز على قاعده مزخرفة واسطوانة العمود اكثر رشاقه وتاجه تبرز منه زينه حلزونية مزدوجة .^(٤)

وقد سعى النحات (فيدياس) الى تجميل معبد البارثون بآيات من الجمال ، فقد كانت تجلله اللون الأحمر والأزرق والأعمدة مطلية بمعجون المرمر الأبيض ، والأفاريز مطلية بالأحمر والأزرق والأخضر ، وخطوطها المهيبة محلاة بأشكال زخرفيه ، ومرمر التماثيل وعيونها مطلية بالألوان ، وأثوابها الجميلة مزدانه بالورود ، ومحاجر التماثيل مرصعه بالمآقي الزجاجية والشفاه مطلية بالنحاس الأحمر والأسنان يقطع العاج والفضة ، وقد تم اعتبارها ككائنات حيه ، وكان تعبد الإغريق للجمال ولروعة التجلي الالهي لتماثيلهم ، ان أوجبوا ضرورة جمالها ، فالتماثيل يجب ان يكون جميلاً حتى يكون الهياً .^(٥)

ولذلك كان للتحرر الروحي ونزول الجميل من طابعه الميتافيزيقي الى طابعه الحياه ان فسخ المجال لطاقت الفنان الفكرية والجمالية للتحرر واللهو بمباهج الحياه .^(٦) كما ان ديانة الاغريق كانت على مستوى الانسان فأله الابطال وتأنستت الاله التي بدأت تظهر لديهم بصفات فردية وشهوات خاصة تذكر الناس بعبوبهم ونواقصهم وبالتالي تهدم مثلهم العليا .^(٧) لذا تزعزعت فكرت الاغريقي بالاله في وضعهم المتعالي غير العائى باوضاعهم الاجتماعيه ، فهم لا يضحون ولا يشاركون معنوياً ، لذا ترى ان الاغريقي تخلى عن رغبته للسمو الى مصاف الاله التي لم يكن يرى فيها قدوة اخلاقية ، او محاولة تصوير الاله في وضع مثالي ونموذجي .

ففي النحت بدأت تظهر الاشياء القبيحة الشائعه والتافه كموضوعات هامه ، ففوق بوابة معبد زيوس في اوليمبيا كما في الشكل () ، نجد رجلاً عجوزاً بطن مترهله ، ونجدج واحداً اخر يتميز

١ - انظر : هويغ ، رنية ، نفسه ، ص ١٩٧ .

٢ - النظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١١١ و ١١٣ .

٣ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١٠٨ و ١٠١ .

٤ - انظر : جانسون ، هورست ، ولدمار ، جانسون ، دوراجين ، نفسه ، ص ١٠٠ .

٥ - انظر : اينتيان ، سوريو ، الجمالية عبر العصور ، ص .

٦ - انظر : الشال ، محمد النبوي ، نفسه ، ص ٣١١ .

٧ - انظر : ريشار ، اندريه ، نفسه ، ص ٩٠ .

بقسمات زنجية قبيحة فكان اختيار الموضوعات غير ملتزم بدقة المثل الاعلى للجميل^(١). فلم تعد المفاهيم الجمالية مطلقة انما نسبية بحسب ما يبدو لرؤية الفنان .

لذا نلاحظ الطابع السيكولوجي الذي يطبع التماثيل في هذه الفترة وظهور الآثار النفسية على الوجوه^(٢). وبدأ يظهر الاهتمام بالتفاصيل ، حيث الاوضاع تقترب من الاوضاع الحقيقية والملابس تبدو شفافة وطياتها متنوعة ومرنة وكأن الاردية تبدو مبلله . ففي الشكل () الذي نحته فيدياس ، نجد الامتلاء الطري للالهات الثلاثة الملتفات باردية رقيقة تشبه في قوامها خصائص المادة السائلة في انسيابها ، حيث نجد الرشاقة في الايقاع والتصميم ، وقام فيدياس ايضا بصنع تمثال من الذهب للاله اثينا وزيوس ، احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقمتها المادية ، وظل الاسلوب الفيدي مسعى حتى مهاية القرن الخامس وما بعده ، حيث عد فيدياس اعظم نحاتي العصر الاكلاسيكي الاغريقي^(٣).

لذا فقد اخذت العناصر الفردية والانفاعلية تزداد وبدأت الشخصيات المعقدة اكثر جاذبية من الشخصيات البسيطة ، كما فضل الوضع (ثلاثة ارباع) في التماثيل ، وهو تصوير راس في وضع وسط بين المواجهة والجانب كما بدأت تصوير على الانية يهتم بموضوعات الحاملة البهجة والرشيقة^(٤). وقد حقق رسامي هذه الفترة فتح عظيم في مجال اتقان الرسم للفضاء القادر على الايهام ، وقد استطاع فيدياس نقل هذا الايهام الى مجال النحت حيث نلاحظ رقة الاشكال الاكثر بعداً عن الناظر حيث يندغم النقش مع الخلفية بشكل يكاد يكون غير ملحوظ بحيث ان الارض تتوقف عن الظهور بمظهر السطح الصلد وتكتسب شيئاً من شفافية الفضاء الخارجي^(٥).

وبدأ الاهتمام بتصوير جسم المرأة حيث عد تمثال (فروديت كنيديوس) الجمال المطلق بوصفه اول تمثال معبدي عارم للاله وهو من نحت الفنان الرشاقة والانوثة (براكستيل) حيث تميز فنه بالايماءات الحسية للسد البشري ، والذي نقل عنه في العصر الروماني لزيادة الطلب عليه^(٦). وادى تغير الذوق هذا الى رغبة الاغريقي في تطلقي مثيرات شديدة في شكل جديد وكان من نتائج ذلك تفضيل الموضوعات السوقية والشعبية للمسرح وتفضيل تماثيل الاله الاولمبية الاكثر شباباً واندفاعاً على حساب الاله الاكبر والاعظم وقاراً^(٧).

ولم يعد الفنانون يتلقون تعاليمهم الفنية على يد استاذ او معلم مما فسح المجال لظهور المواهض والاساليب الشخصية التي ميزت بين الفنانين وبدأ كل فنان فيما بعد يبدل من القوانين التي يضعها من سبقه من النحاتين ، ف (فليسييوس) الذي استبدل قوانين بولكيليت الجمالية في النحت بنسب جديدة تبدو اكثر رشاقة وبرئوس اصغر حجماً حيث بدأت تماثيله بحركاتها العفوية غير عابئة لتلك الرغبة الاستعراضية للجسم^(٨).

١ - انظر : هاويزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١٠٨ و ١١٤ .

٢ - انظر : حسن ، حسن ، محمد ، الاسس التاريخية لفن التشكيل ، نفسه ، ص ١٥٧ .

٣ - انظر : جانسون ، هورست ، ولدمار ، جانسون ، دوراجين ، نفسه ، ص ١١٣ .

٤ - انظر : هاويزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١١١ .

٥ - انظر : جانسون ، هورست ، ولدمار ، جانسون ، دوراجين ، نفسه ، ص ١١٥ .

٦ - انظر : نفسه ، ص ١٢٠ .

٧ - انظر : هاويزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١٢١ .

٨ - انظر : جانسون ، هورست ، ولدمار ، جانسون ، دوراجين ، نفسه ، ص ١٢٢ .

العصور الوسطى (الجميل واللاهوت) :

لقد وضع الفنان المسيحي نموذجاً الهياً للجميل مرعياً فيه الجوانب الروحية والجمالية ، فالفن المسيحي لم يكن هدفه ان يرضي الذوق بقدر ما يوقظ الروح ويؤثر في النفس ويخلق احساساً باطنياً بالسمو والعظمة والانبهار ، فالمشاهد يقف امام صورة لا يطلب منها ازاءها ابداء الرأي او الحكم بجمالها او قبحها او مخالفتها للقواعد ، بل هو المتأمل والمدرّك للجميل الذي لا ينافس ، الجميل بذاته وهو الله .

اصطبغت فكرة الجميل في العصور الوسطى بصبغه لاهوتية ، حيث ان اللامرئي وهو الجمال العلوي المثالي اكثر حقيقة من المرئي وهو الجمال الدنوي ، وحيث اللاهوت لغة الحياة التي احتضنت طموحات الانسان العملية والعاطفية والفكرية ، فقدم الفنان المسيحي صورة الجميل في شكل تتقدم فيه الفكرة والمعنى على الصورة الموضوعية .

وكان التمتع بالجميل في العصور الوسطى لا يخرج من نطاق الخطيئة ، وان هذا العالم ليس سوى مكان كئيب وموقت للمرور الى العالم الآخر ، وكل ما قد يبدو جميلاً على وجه الارض لا يتعدى جملة الظاهري فقط اما جوهره فهو القبح بعينه .^(١) وبذلك حلت العذراء والسيد المسيح محل فينوس كمثل اعلى للجميل ، فلم يعد الفنان في ذلك الوقت ترضيه الايات الفنية الكاملة في عرف الاغريقي ، بتطلعه الى مثال الابدي تدركه الافئدة ولا تراه العيون .^(٢)

والفن المسيحي حين دعى المضمون فانه لم يهمل الشكل ، حيث اجيز للفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقه ، من خطوط والوان وزخرفة وتزيين لهدف اسـمى هو اعتبار الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي ، فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تهفو الى الخلاص ، فالروية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتنتقل الروح حرة لتأمل الجمال المطلق .
وفنانوا العصور الوسطى لم يكونوا احراراً في العمل الفني طبقاً لما تمليه عليهم رغباتهم ، بل كانوا يتبعون توجيهات رجال الدين والراهبين الذين كانوا يظهرون بصورة رائعة وجميلة على جدران الكنائس الداخلية وعلى زجاج النوافذ .^(٣)

رغم محافظة الفن المسيحي في بعض صورته على الشكل الواقعي ، فقد اراد ان يسم بها الى مستوى فوق بشري بتجريد الشكل من بعض مظاهره الحسية الدنيوية مثل العمق وتدرجات الالوان والصفات الفردية لغرض تقديم صورة اكثر شمولية ، فالشكل البسيط هو الاكثر جمالاً لان البساطة هي رمز الوحدة المتجسدة في الله .

فخرق الفنان المسيحي لقواعد المنظور والعلاقات الغير طبيعية بين الاحجام كان مستساقاً موثقاً بحقيقة فكرته التي ضمنت في هذا الشكل المثالي .^(٤)

في القرون الوسطى لم يكن هناك تمييز بين الفن والحرفة ، فقد كان يوجه اطراء الى براعة العمل الحرفي ، وكانهم كانوا يرون الجمال من خلال الحرفة ، وقد كانت الصور المرسومة او المنحوتة تصمم طبقاً للاتجاه السائد في صنع الايقونات وقد تم ترتيبها بطريقة تقليدية لقرون عديدة.^(٥)

فمنذ القرن الرابع للميلاد وحتى عصر النهضة ، كانت صورة المسيح شبه جامدة ، فالرسم البيزنطي كان يقدم طوال هذه القرون صورة للمسيح تتميز بصفاء الخطوط وهدونها ، وخلوها من الخلفية ورائها ، كي تسمح باكبر قدر ممكن من الالتحام بين المتلقي والصورة ، فان كانت تكوين الوجه في الايقونة البيزنطية غير متناسق او غير جميل حسب المفهوم الكلاسيكي فذلك لان المسيح في هذا الفن كان اقرب الى الفكرة منه الى الانسان ، كما في الشكل () ، ففي هذه الصورة يمكن ان نلاحظ

١ - انظر : راغب ، نبيل ، المصدر السابق نفسه ، ص ٨١ .

٢ - انظر : ديورانت ، ويل ، مباحث الفلسفة ، ترجمة : احمد فؤاد الاهواني ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٣١ .

٣ - انظر ، كولد ، ستريم ، نيكولي ، الفن والعمارة في العصور الوسطى المتأخرة ، ترجمة : خالد عبد الباقي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد ٤ ، ١٩٧٨ ، ص ٩١ .

٤ - انظر : هاوزر ، ارنولد ، تاريخ فلسفة الفن ، نفسه ، ص ٤٢٥ .

٥ - كولد ، ستريم ، المصدر السابق ، ص ٩٤ .

انتصار الخط على الظلال والاحجام و غرابة شكل الاذنين والرقبة وطول النف ورفعه، كما ان لون الوجه البني غير واقعي.^(١)

وكان اكثر الفنون التي ازدهرت في ذلك الوقت هو العمارة وبناء الكنائس لان الكنيسة هي الفضاء القدسي الذي يضم المجتمع في وحدة روحية عقائدية وهي غاية رجال الدين المتنفذين في ذلك الوقت.^(٢) هذه الوحدة الفكرية خلفت مجتمعاً متجانس اسهم في تحقيق وحدة في الشعور الجمالي .

فقد ارتبط تطور شكل الكنيسة بتطور انتشار المسيحية في المجتمع وبتطور فكرة اللاهوتية، فقد اتخذت الكنيسة في المسيحية المبكرة شكل الباسيليكا الرومانية وهي ذات سمة انغلاقية، ومع تنامي اهمية دور الكنيسة، اصبحت هناك رغبة في التفاعل مع المحيط واضعاف سمتها الانغلاقية، خاصة في الكنيسة الغوطية، فقد بولغ في ارتفاع الجدران في الخطوط الشاقولية للتأكيد على الاتجاه العمودي المقدس الذي يرمز الى الوحي والالهام الالهي للكنيسة، وكانت هناك رغبة في جعل الضوء يتغلغل عبر الجدار لينير العناصر البنائية، فشخصية فضاء الكنيسة الغوطية يحددها طبيعة التفاعل بين الضوء كعنصر روحي والكتلة، اذ توحى للمتلقى بتأثير الجدار المشع وبتغير روحية الفضاء بتغير النور.^(٣)

في البناء يكون التصميم والارتفاع يقومان على انظمة تناسب رياضية طبقاً لعدد تقليدي من المتتاليات التي تجعل عملية تخطيط بناية معقدة اكثر سهولة، ويمكن ملاحظة النسب المفضلة، فالطابق السفلي من الكنيسة كثيراً ما تكون علاقته بالطابق العلوي بمعدل (١) الى الجذر التربيعي لـ (٢) هذه النسبة المبنية على اساس ضلع المربع وخطه القطري، يمكن التوصل اليها دون الاستعانة بادوات قياس معقدة، للحصول على نتائج بصرية وانشائية.^(٤)

لم يكن الفن المسيحي مخصصاً ليرضي ذوقاً خاصاً وطبقة خاصة بل هو فن موجه لكافة الناس ويخطب عامة المتلقين ، لذا فقد راعى فيه الفنان المسيحي الوضوح والمباشرة التي تقع في النفس وتمسها بفخامة الشكل وبهائه وما تبدو عليه الاشكال من وقار وجلال تؤدي الى تكوين اتجاه روحي مناظر في المشاهد والذي بدوره يعظم ويبجل الشخصيات المصورة.^(٥)

واساقفة الكنيسة عرفوا قوة الفن المأثر فوظفوه في لخدمة اللاهوت ، وهم اذ لم يبتعدوا عن العناصر الطبيعية في الشكل الفني لان الطبيعة هي من صنع الله وكل شيء من الله جميل ، والفنانون اذ تقبلوا توجيهات رجال الدين فلأنهم الرعاة المخولون الذين يقدم لهم الله النموذج المحتذى والذي هو في غاية الجمال ، فالجزئي يمكن ان يعبر عن الكلي والبسيط يمكن ان يدل على الكامل .

في هذا يقول القدسي اوغسطين : ان تذوق الانسان للاشياء الجميلة بالسمع والنظر امور تنطوي على الخير حيث يمكن ان يتخذ الانسان من هذه الاشياء مراقي لانجاز معراجة الروحي.^(٦) فتشوق الانسان الى اللامتناهي هو جزء لا يتجزأ من تصويره للجميل ، فالله هو اللامتناهي الذي لا يحد بزمان ومكان وهو النور الصافي ، ولهذا كانت ارواح الصور واجملها التي يستطيع فيها الفنان ان يقدم هذا المعنى هي الصور التي تجذب الانتباه والدهشة لتصبح العيون نوافذ لرؤية روحية للجميل الذي يقترب من السامي في صورة تبدو فيها وجوه القديسين والمسيح نورانياً .

وسعيّاً من رجال الدين والفنانين لرؤية النموذج الالهي في كل مكان منعاً للتشتت الذهني والبصري ولتوحيد الرؤية ولخلق نفس الشعور عند المشاهد اوجد الفنان وحدة في الرمز الفنية التي تكررت في مختلف انواع الفنون لخلق اسلوب فني مشترك بينها ، فالقبح ظاهراتاً على كل شيء في الكاتدرائية وفي التماثيل العاجية والزخارف المطرزة على الارضية الطقوسية كما ظهرت نفسها على الجدران ، فالتصاميم الزخرفية ظهرت نفسها في كل انواع الفنون ولم تتغير لقرون عديدة.^(٧)

١ - عطية عبود، جولة في عالم الفن، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٧-٦٨.

٢ - انظر : ادمين ، ايرون ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٥ .

٣ - Collins, Peter, CHANGWO IDEAS IN MODERN ARCHITECTURE ١٩٥٠-١٩٥٠, Gvawhill Queen University Pres, Montreal, ١٩٦٥, P. ٧٨-١٠٩.

٤ - انظر ، كولد ، ستريم ، المصدر السابق نفسه ص ٩٥.

٥ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ١٥٧ .

٦ - انظر : الجمالية ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٧ .

٧ - انظر : كولد ، ستريم ، نيكولا ، المصدر السابق نفسه ، ص ٩٤ .

رأت المسيحية الجميل من خلال نظام اخلاقي ارشادي ، فكل مشاعر الانسان يجب ان توجه الى حب الله المصور الاول الذي اوجد النظام والجمال في الوجود ، فالجميل هنا يعرف بالروح لا بالحس لان الروح وحدها تستطيع ان ترتقي لترى الحقائق الازلية . فالانسان الذي تغلب عليه روحه يستطيع ان يشهد الجمال الخالص ، ولهذا عدو السيد المسيح القيمة العليا للانسانية^(١) .

فكانت اجمل صور التي يقدم فيها السيد المسيح هو الانسان اللامحدود المضحي من اجل اعلا كلمة الله ، والانسان البسيط الذي يعاني من اجل غير الكل ، الحاضر في ملكوت الله ليبشر المخلصين بنهاية سعيدة .

وكان الاهتمام بالمستوى الحرفي الجمالي واعتماده على الاحاسة والايمان الديني على اعتبار ان الصناعة الانسانية انعكاس للصناعة الالهية ، واعتبار العمل هو الكفاح من اجل تحرير المادة^(٢) . ادى ذلك الى اعتبار مظهر الكنيسة وخاصة الداخل من على اتقان الصانع الفني في عمله مما يصعد من جمالية الفكرة ويدعم المضمون واستغلال الانجذاب الحسي للناس العاديين لتجميل بيت الله والتخفيف من وطأة الجمود في التعاليم الدينية لتصبح الكنيسة مكاناً لراحة الروح والحس في ان واحد ، " ولذلك لقد كان هيكل الكنيسة وزخرف بشكل اكثر اتقان من بقية الاجزاء الاخرى لانه الجزء الاكثر قدسية " ^(٣) .

وكان من الطبيعي بعد الاعتراف بالمسيحية كدين رسمي ، ان بدأت اللغة الشكلية للفن تعلن الاهتمام بالمظهر الخارجي بدون خوف ، خاصة بعد مطالبة الجمهور المسيحي بفن يتجاوب بطريقة مباشرة .

بدأت الافكار الشرقية عن قبح الطبيعة وقبح الفن الذي يقتصر على استمالة المشاعر الى حالة من الارتياح الجمالي بدقته وتفصيلاته والتوازن في تركيبه ، كل هذا بدأ يتغلغل في افكار ونفوس المجتمع الجديد . كما اخذ الطلب على الاساليب الفنية القديمة يتناقص ، فيكما اصبح الفن البيزنطي اللغة الجمالية الجديدة^(٤) .

اصبح الفن في ذلك الوقت يخاطب الجوانب الفطرية من المشاهد بالاعتماد على مظهره الحسي بالطبيعة الغنائية وجوه الموحى الذي تصاحبه بهجة فورية واحساس بالانبهار بالزخارف ولألأة الالوان الخالصة وسطوع الناجم من استعمال الخلفية المذهبة حيث شهد الفن المسيحي اروع صوره في هذه الفترة^(٥) .

فالمسيح الذي كان يظهر راعياً بشكله البسيط لم يعد من اللائق - كانسان مؤله - ان يقدم بهذه الصورة ، فارفع صوره هي تقديمه في حاشية طقسية قدسية عليها تفخيم الجلال الملكي ، واصبح كل ما يذكر بالطبيعة البشرية من حركة وزمان ومكان وطبيعة مادية قبيحاً لا يليق بالشخصيات المقدسة^(٦) .

ولاضفاء الطابع الميتافيزيقي السماوي على الفكرة ولخلق احساس بلذة روحية فقد اتجهت الاسلوب الفني نحو التجريد والزخرفة واستغلال الاشعاعات اللونية للفسيفاء لجعل المشاهد يتأمل الطبيعة النورانية للاعمال الفنية ، " فحبة النور هي محبة المسيح لان النور هي الكلمة المتجسدة في صورة المسيح " ^(٧) .

فاصبح التصوير كتاباً ممتعاً سهل الفهم لأولئك الذين لا يملكون الكتب والتي كانت حصراً للربان ورجال الدين . وبدأ الاهتمام شيئاً فشيئاً بالمظهر التعبيري الخارجي للشكل وخاصة شكل

١ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن ، فلسفة العصور الوسطى ، طباعة ونشر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٦٢ ، ص ١٦-٢٧ .

٢ - انظر : اوزياس ، جان ماري ، الفلسفة والتقنيات ، ترجمة : عادل العوا ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٠-٥٦ .

٣ - كولد ، ستريم ، نيكولي ، نفسه ، ص ٩٦ .

٤ - انظر : ونسمان ، ستيفن ، الحضارة البيزنطية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٣٠-١٣٢ .

٥ - انظر : ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٦-١٣٧ .

٦ - انظر : هويغ ، رنيه ، نفسه ، ص ٢٦٨ .

٧ - بدوي ، عبدالرحمن ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢ .

الكنسية الذي أصبح يوحي بالسمو والرفعة والرئو الى السماء خاصة في الكاتدرائيات القوطية التي رفضت شكل البازليكية ذات القبة ، حيث الدواخل فيها بروعتها وبهائها لا تعبر عن خارج الكنيسة الزاهد المظهر والتي كانت تعكس الصراع بين النور والظلام ، اضافة الى ذلك فان اتساع جدران الكنيسة ولدت حاجة ماسة لتغطيتها بالتصاوير كمكمل مثالي لجمالية العمارة الجديدة ، فالسطوح الفسيفسائية غير المنتظمة كشاشة لامعة عاكسة للضوء في مختلف الاتجاهات جعل السطوح الكنيسة تبدو هشة وخفيفة كدلاله على اشاشة المحسوس المادي ولتزيد من قابلية المتأمل لاطلاق روحية من السماء صعوداً بالصعود البناء وارتفاعه ^(١).

وجد الفنان ان الشكل الجميل في العمارة القوطية يمكن في السعة والضخامة والارتفاع والتي تشعر المشاهد بالرهبة والتسليم لهذا المكان اللامتناهي والرغبة في الخلاص من عالمه المحدود ازاء هذا المكان الكوني بالاتحاد به روحياً عن طريق حب صوفي عميق يزيد من عمقه ولا محدوديته سعت النوافذ وكثرتها والواحها الزجاجية الملونة حيث يحتل النور الملون الداخل الى الكاتدرائية والساقط على الجدران حركة جمالاً وشعوراً بالخفة ازاء ثقل البناء، كما في الزجاج الملون لكنيسة سانت غابريل ، الشكل () .^(٢)

مما يساعد المشاهد على الذوبان روحياً مع هذه القوة العلوية المتصاعدة التي توهم المشاهد بعالم فوق واقعي ، فهذا التزيين لم يكن مجرد متعة للعين او لهو زخرفي او تمجيد للمسيح والقديسين بقدر ما هو دعوة للتبصر بالحياة الاخرى .

لقد تغير الاساليب الفنية في العصور الوسطى بتبدل النظرية الجمالية ، ففي العصور المسيحية الاولى نرى استمرار للقوالب الشكلية القديمة المحملة بمضمون اجتماعي وديني جديد يتلائم مع فكرة الدين المسيحي ، فشخص المسيح والقديسين يبدون بشكل واقعي قصيري القامة وكبيرى الرؤوس كما في الشكل () ، وحيث الطابع القصصي على الموضوعات ، اما في مرحلة الفن البيزنطي فقد بدت صورة المسيح والقديسين رشيقة منشوقة بوجوه لوزيه وعيون كبيرة محدقة بحركة جامدة وإيماءات احتفالية بسيطة حيث الطابع الفوق البشري (المسيح حاكم الكون) ، كما في الشكل () ، وفي المرحلة الاخيرة من العصور الوسطى تم اضعاف الطابع البشري على المسيح حيث بدأت تظهر الجوانب التعبيرية المثقلة بالام المسيح وقصة صلبه حيث المظمون العاطفي يغلب على البناء الشكلي ،^(٣) كما في الشكل () .

حيث الانسان سيصبح كفوفاً للمسيح وحيث تصبح قصة الانجيل كمواضيع مفضلة للتصوير في المخطوطات او جدران الكنائس مواضيع عفى عليها الزمن ، حيث خيالات دانتي اروع منها ^(٤) حيث سيتأمل الانسان / الفنان طاقاته الكامنة فيه وينصرف عن تأمل المثال العلوي ليصبح رأس السيد المسيح الذي لا يعلوه شيء في قبب الكنائس السابقة تحت رؤوس الناحيين على نهاية المؤلمة ، كما في الشكل () .

ورد الفعل الذي حدث على الفنون الكلاسيكية في العصور الوسطى وثيق الصلة بالناحية التأملية الموضوعية والفكرية تلك التي تستند الى التذوق العقلي المضاد للتذوق الحسي والعاطفة ، ذلك لانه اتجه يتسم بالطابع الصوفي الذي ينشد حقائق الاشياء دون ظواهرها ويبحث في الفن الجميل عما هو جوهرى ومعنوي وهذا ما يؤكد التجريد وتبسيط الشكل بالتضحية بالتفاصيل في سبيل وضوح المضمون والفكرة وتألقهما .

عصر النهضة (الجميل بين الحسي والعقلي) :

اتخذ فنان عصر النهضة من الواقع نقطة انطلاق لتلمس الجميل الذي تحرر تدريجياً من الدين ، ذلك ان رؤية الجمالية للفنان اصبحت رؤية انتقادية للقوالب المتحجرة والتسلط الروحي التوجيهي للعصور الوسطى ، انه الحس الذي انكشف امامه بهاء الطبيعة وجمالها والفكر الذي بدأ ينتقي المفردات

^١ - انظر : جانسون ، هورست ، والدمار ، جانسون ، ودوراجين ، نفسه ، ص ١٧٨ - ١٧٩ .

^٢ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن ، اشبنجلر ، طباعة ونشر مكتبة القصص المصرية ، القاهرة : ١٩٨٥ ، ص ١٨٤ و ٢٢١

^٣ - انظر : جانسون ، هورست ، ولدمار ، جانسون ، وديروجين ، نفسه ، ص ١٩١ - ١٩٧ .

^٤ - انظر : غاتشف ، غيورغي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٤٠ .

في صياغة مثالية حسية للجميل اعرب عن تحرر ذهني وحساسية تشكيلية لم تبتعد عن الذوق الشخصي رؤية الفنان الخاصة الذي بدا قانعاً واثقاً بقدراته في خلق الشكل الجميل المتناسق والمتألف والملئ بالحياة والحركة والمحمل بالطاقة البشرية التعبيرية والذي بدت امامه الموضوعات الدينية المناسبة مقبولة لعرض تقنية الفنان اللونية التي تتم عن دراسة ومعرفة بقوانين الطبيعة والعلم .

حيث ابتعد فنان عصر النهضة عن الاشكال الحرفية والنقل الساذج عندما تمحور الجميل لديه في الشكل الجوهري للانسان والطبيعة ، كموضوعات مفضلة قدم من خلالها الفنان صورة محسنة للواقع مليء بالسمو والجلال والجمال .

وكان لاقترب الجميل من شخصية الفنان والرغبات الدنيوية للاستقراطيين والبرجوازيين ان تشعبت مظاهره واتجاهاته وقوابله الشكلية بتشعب اتجاهات الفنانين بالتصعيد الذي حصل في المنافسة والابتكار والتزلف واختلاف الاساليب المحلية ، اتاحة للفنان لرؤية واحساس بالجميل من منطلق خبرته وتجربته في الحياة ونظراته العميقة التي تتخير وتتقي الموضوع المثالي الذي يجمع بين اجزاة وحدة وتوازن وتوافق هارموني ، فالجميل في عصر النهضة يدرك مباشرة .

منذ ان اصبحت كلمات مطلق ، اللامتناهي ، العالم الاخر ، الانسان المؤله ، مجرد كلمات ليس لها وجود خارج الذهن الانساني تحولت مقولة الجميل المطلق الى جميل نسبي ، فالذات هي التي تختار الشكل المناسب لموضوعها ، الذي دخل بقواب جديدة حيث اعطيت للفنان حرية التصرف ، فطبيعة الانسان ليس لها حدود ، فما ان عقله مفتوح على افاق العالم ، وبذلك حلت القيم الانسانية والطبيعية محل القيم المتعالية ، فالاخلاق التي كانت تعني الخوف من الله اصبحت الان هي حب الحياة المصطبغ بطابع التهذيب والنبيل والشرف ، حيث الفارس الجسور تحول الى البطل الوسيم المنعم المزهو بنفسه لا المستعرض عضلاته .

ان التغير الظاهري لفن النهضة لم يكن تغيراً مطلقاً ، فقد ارتبط هذا التغير بتراث سابق اتخذته الفنان حجة للتحرر من قيود الفن البيزنطي ، فالعودة التي حصلت في الشكل الاغريقي والروماني لم تكن محاكاة بقدر ما كانت عودة للروح اليونانية في نظرتها للانسان ، اما التباينات التي حصلت في الرؤية الجمالية بين الفنانين فكانت بدافع الحركة الدينامية الباطنية لروح الفنان الثائر على التزمّت وسوء استخدام الدين وتهميش الانسان ، فالدين والطبيعة ليست من الغير انها تحت تصرف فهم الانسان وخياله ^(١) .

فاصحاب النزعة الانسانية ابدوا ثقة بصحة التفكير الجمالي اليوناني ، حيث اصبحت هدف التفكير الجمالي لعصر النهضة هي كشف الصيغ الرياضية في التماثل والتناسق بالمنظور ، فاحترم القلب والتصميم الشكلي في التصوير والنحت والذي حمل بمضامين تتناسب مع روح عصر النهضة ^(٢) . ونجد ذلك واضحاً في الاشكال التي نحتت على واجهة كنيسة الرايمز ، والذي يوضح موضوع الزيارة والبشارة في فرنسا ، حيث الاسلوب يتجه الى الواقعي ، فنلاحظ في التماثيل حركة التفاتة كما يظهر تعبير باسم في وجه الملاك الذي يبشر العذراء وتبرز الشخص من على الجدار وكأنها منفصلة عنه ^(٣) . فالجميل لم يعد رمز لنظام علوي بل رمز نظام مادي يمكن الشعور به .

ارتبط الجميل بعالم اخر هو عالم الاحاسيس والمشاعر التي استخفت بها القرون الوسطى فاصبح " لدى الانسان ميل فطري لحب الجميل وفهمه " ^(٤) . احاسيس المحبة هذه كانت مشربة بالمشاعر الدينية في بداية عصر النهضة ، حيث اصبحت الصور العذراء وطفلها رائجة في الكنائس بكل ما تجمله من مشاعر الامومة والمحبة والعطف كما في الشكل () ، بينما نهضة الطبقة الارستقراطية والبرجوازية نهضة بحب الحياة والبهجة والكمال .

وكتعويض معنوي على عدم الاهتمام بالانساب النبيلة للمتنفذين فقد فضلوا الفن الذي يوحي لهم بالرخاء والسلطان او يشبع رغباتهم الجمالية في الصور اللاشخصية التي تقدم مظاهر الياقة

^١ - انظر : قنصوة ، صلاح ، فلسفة العلم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة : ١٩٩٨ ، ص ١٣١ - ١٣٣ .

^٢ - انظر : بورتنوي ، جوليوس ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مراجعة : حسين فوزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، نيويورك : ١٩٧٤ ، ص ١٢٢ و ١٤١ و ١٤٦ .

^٣ - علام ، نعمت اسماعيل ، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ .

^٤ - اوفيسياكوف . م ، سمير نوبا . ز ، نفسه ، ص ٨٢ .

والحياة الحاملة والممتعة والرفيعة من مشاهد البطولة والفرسان والمعارك والمشاهد الغرامية وكل مظاهر التفخيم والمهابة الخارجية ، والتي كانوا يزينون ادوات الترف وخطوط انيقة تزيينية لتخدم قيماً تشكيلية غير مبالية بالكتلة والحجم^(١).

اعادة التصوير في عصر النهضة القيم الطبقيّة ، فالشخصية المقدسة او النبيلة توضع في المقدمة بحجم مميز ، اما الطبقة البرجوازية فان قيمتها الانسانية لا ترجع الى الانتماء العائلي بل قيمتها في ذاتها وصفاتها ومجهودها الفردي في صناعة الثروة وحيازات الذهب والفضة ، لذا فقد احبوا الشكل الشخصي الغني الممتلك الاكثر اهتماماً بالقيم الموضوعية العملية للقيم المعنوية البالية فتوجههم كان دنيوي^(٢).

فزاد اهتمام الفنانين بتصوير فئات دنيا من الطبقة الوسطى والشعبية ، والاهتمام بالتفاصيل والجزئيات والمشكلات الاجتماعية والتعبير عن ادق الحالات النفسية التي بادت تظهر على الوجوه ، وباتت الامور التي تعالج هنا هي علاقة الانسان بالعالم الخارجي ضمن رؤية موضوعية بعيدة عن الدين

فصورة السيد المسيح لم تعد تكشف عن تلك النظرة المتعالية ، في المسيح ذلك الطفل في احضان امه لم يعد مؤلهاً ومشاهد موته تكشف عن تلك البشرية المزرقعة الخالية من الروح والقيحية نسبياً الى الاشكال النظرة التي كانت تصور في ذلك الوقت كما في لوحة فرانجيليكو (الهبوط من الصليب) الشكل () عام ١٤٣٤ . فكل شيء اصبح يصور بشكل منطقي وحسب ما يتصوره العقل والواقع وكان هذا نهج الفنان الايطالي كارافاجيو (١٥٦٩ - ١٦٠٩) الذي دعا الى الاستلهام من الطبيعة " حيث الجمال الخام حتى البشاعة " ^(٣).

وفي هذا يقول مونتاني* (١٥٣٣ - ١٥٩٢) الحياة الجميلة هي التي لا يسعى فيها الانسان للتشبه بالملانكة ، بل يجب عليه الثقة بالطبيعة البشرية وتحقيق رغائبها وفقاً لمتطلبات الطبيعة ، وبما ان الانسان غير قادر على معرفة المطلق فينبغي ان لا ينتظر السعادة التي يعد بها الدين وان يسعى لتحقيق سعادته في الارض^(٤).

فالرؤية الجمالية لعصر النهضة رؤية شمولية ، ففن النهضة يشتغل على كلية الرؤية لا جزئيتها تجاوزاً لتلك الثنائية - في العصور الوسطى القائل بان الظاهر شيء والباطن شيء اخر ، فعملت على اماتة الجسد وتمجيده لتنتقل الروح بكل قوتها ، اما النهضة فقد حققت وحدة بين الجسد والروح فكلاهما جميل لان الجسد بكل طاقاته التعبيرية والشكلية يستطيع ان يعبر عن الروح بكل طاقاته ورغباته ، وكان لرواج فلسفة ارسطو في عصر النهضة اثر كبير في الرؤية الجمالية للفن ، فالفنان قادر على ان يكمل جمال الطبيعة الناقص ، ففنان عصر النهضة كان يستمتع بمحاكاة الواقع وتفحصه بامعان وتأن وبانتباهه للكيفية التي تنتظم فيها المساحات في الاجسام الجميلة لخلق نموذج يخضع لقوانين الطبيعة لا نقل المظهر الحسي فقط .

وعصر النهضة شهد تناقض بين الجميل والقبيح كون النفس الانسانية مزيج من المتناقضات في الفرض والاختيار وخضوع الانسان لعوامل الوراثة والبيئة ، وسعي الفنان الدائم الى تقديم الصورة المثالية المكتملة للانسان كمعادل موضوعي للطبيعة الانسانية ، ففي القرن الخامس عشر اصبحت تجسيد الجمال المثالي هدف فني فالفنان لم يرفض الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي ، فالعقل عاجز عن ادراك الجمال الروحي دون تذوقه من خلال الحواس ، فدافع الانسان / الفنان عن ارادته وحقة في الاختيار هوجمت المعايير الصوفية التي تنادي بانكار الذات واتجه الفن الى تلك التصورات الحسية التي يتمثل فيها التذوق العاطفي والانفعالي^(٥).

١ - انظر : هويغ ، رنيه ، نفسه ، ج ٢ ، ص ١٧ .

٢ - انظر : احمد ، مظهر ، كمال ، النهضة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٩ ، ص ٣٩ - ٤٠ .

٣ - بهنسي ، عفيف ، الفن عبر التاريخ ، مطبعة الجمهورية ، دمشق : دت ، ص ١٢٠ .

* - ميشيل دي مونتاني ، فيلسوف فرنسي من فلاسفة عصر النهضة .

٤ - انظر : كريستون ، اندريه ، مونتاني حياته - فلسفته - منتجاته ، ترجمة : رينيه صقر ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٢٩ و ٦١ و ١٣٩ .

٥ - انظر : راغب ، نبيل ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٨ و ٨٥ .

فالشكل احتل مصدر الصدارة حيث أصبح هو الجوهر ، فكما يقول ارسطو ان الصورة تعطي الجوهر كملاً ، فالصورة مكمل للوجود والصورة الانسانية تفصح عن جوهر الانسان ، والمثل الاعلى للجميل في عصر النهضة اتخذ من المخلوق نموذجاً له .^(١) فالصورة الجميلة هي التي توهم بوجود توافق وتلائم منطقي بين اجزائها الى الحد الذي يجعل المتلقي يدركها دفعة واحدة بتركيز النظر الى الكل عن طريق انسجام العلاقات وتنظيمها بشكل علمي ومنهجي فكل اجزاء الصورة تخدم الموضوع الرئيس باستبعاد كل عنصر لا يمكن قياسه والتحكم فيه .^(٢)

فقد اكد عصر النهضة الطابع العقلاني ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركيز التأليف في قالب واحد ، فالاشياء التي أصبح يعتقد انها جميلة هي التلائم المنطقي للاجزاء الفردية وانسجام العلاقات حسابياً والايقاع المحسوب واستبعاد عناصر التنافر بين اجزاء الشكل وعلاقته ببقية الاشكال ، فقد استلهم الفنانيون من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لاكساب الصور الاحساس بالحركة في الفضاء ومنح الاشخاص هيئة الثلاث ابعاد في شكل منطقي بصري ، وهكذا أصبح جميع المعايير الجميل خاضع لاختبار عقلي ، حيث حاول الفنانون فهم العالم تجريبياً واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم فيها .^(٣)

لهذا نرى ان فنان النهضة في ايطاليا استبعدوا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا ، لانها تضعف الاحساس بعظمة الانسان ، كما ان خلفية اللوحة من جبال واشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية - كما حدث فيما بعد - بل لابرار الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاهة اكثر تعبيراً وتأثيراً وبروزاً ، كما في لوحة مازاتيشيو (١٤٠١ - ١٤٢٨) الطرد من الجنة ، عام ، الشكل () ، التي تظهر تعظيم وتفخيم الجسم البشري ومعالجة واضحة للضوء والظل تنتصر فيها الكتلة والثقل والمتانة .^(٤) فمازاتيشيو في لحنه هذه صور ادم النبي وهو يشعر بالخجل والعار من خطيئته ، ودوناتيلو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) في تمثاله القدسية ماري ماجدلينا ، صورة امرأة قبيحة شكلاً على الرغم مما يوحي به التمثال من مظاهر التقشف .^(٥)

وقد كان لحركة الاصلاح البروتستانتية في النصف الاول من القرن السادس عشر شأن كبير في التقليل من شأن القديسين والسلطة الروحية للكنيسة ، حيث اعتبرة الايمان شيئاً شخصياً وداخلياً لا مظهر خارجي زائفاً ، واعتماد الكتاب المقدس بشكل مباشر دون وساطة القديسين وتفسيراتهم المغرضه له ، كما اجازت حركة الاصلاح زواج القديس والراهب ومنعتهم من حق احتكار تفسير الكتاب المقدس ، فكل انسان باستطاعته فهم الكتاب وفق مداركه الشخصية .^(٦)

فاستحدثت بذلك اساليب اقرب الى الطابع الفردي ، وتركت الكنيسة للفنان حرية اختيار مواضيع الرسم .^(٧) وبذلك رفضت الكنيسة البروتستانتية مظاهر التزيين والتفخيم في الكنيسة ، وامر لوثر في المانية عام ١٥١٧ بتطهير الكنيسة من الصور والتمثيلات مما دفع الفنانين الى اختيار موضوعات غير دينية .^(٨)

وجدت حركة الاصلاح هذه ان الفن من اشد الظواهر الانسانية قابلية لاثارة الاحاسيس ، فابصار المصلين أصبحت منبهرة بالتصاوير وحديثهم لم يعد يدور الا حول هذا التمثال او ذلك التصوير ، حتى

^١ - انظر : برهيه ، اميل ، تاريخ الفلسفة العصر الوسيط والنهضة ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ج ٣ ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٠١-١٢٢ .

^٢ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٠٩-٣١٣ .

^٣ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٣١٣-٣٣٦ .

^٤ - انظر : فينتوري ، ليونيلو ، كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاغال ، ترجمة : محمد عزت مصطفى ، مراجعة : عبدالقادر رزق ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة : دت ، ص ٥٢ .

^٥ - انظر : علام ، اسماعيل ، نعمة ، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، دار المعارف بمصر ، القاهرة : ١٩٧٩ ، ص ٦١ و ٦٧ .

^٦ - انظر : الادهمي ، محمد مظفر ، تاريخ اوربا الحديث - عصر النهضة - الثورة الفرنسية - مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص ٥١ - ٥٤ .

^٧ - انظر : هاووزر ، ارنولد ، نفسه ، ص ٣٦٢ .

^٨ - انظر : بهنسي ، عفيف ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٥ .

* - راعى في كتاباته ذوق القارئ البسيط واهتمه بتقاليد الادب الشعبي وكان لمؤلفاته رواج بين الناس .

ان الاديب الفرنسي فرانسوا رابليه* (١٤٩٤ - ١٥٥٣) جعل الكاهن يوحنا في روايته (بنتاغرويل) يتمنى اقامة كنيسة اسمها (افعل ما شئت) لا يدخلها الا الرجال والنساء جميلي الطلعة^(١).
نشاهد ذلك في لوحة الراهب فيليب ليبي (١٤٠٤ - ١٤٦٩) العذراء وطفلها كما في الشكل () ، فرسم صورة العذراء لم يعتمد هنا على الخيال فقط بل استوحى صورة العذراء من راهبه جميلة في الدير^(٢). وكذلك مريم العذراء كانت تلعب في البداية دور ثانوي الى جانب القديسين ثم اخذت تبرز تدريجياً في صورة الام التابعة والولهي والمقدسة ونراها في لوحات رافائيل الام الشابه الجميلة الطاهرة النفس المشرقة الوجه ، في حين اخذت تراحمها في خيال بعض الفنانين صور ربات الاساطير الاغريقية القديمة كما في لوحة الربيع لبوتشيلي (١٤٤٤ - ١٥١٠) عام ١٤٨٢ ، الشكل () ، حيث نلاحظ هذه اللوحة معالجة زخرفية لشخصيات اسطورية اغريقية مثل كيبيد وربات الجمال الثلاثة التي لا تخفي ثيابهن شكل اجسامهن^(٣).

فمريم العذراء التي كانت مبدلة ومقرة جداً خلال العصور الوسطى كجسم مقدس أصبحت تجسد في عصر النهضة المثل الأعلى للجمال الأنثوي والأمومة وكان موضوع العذراء والطفل مثمر بشكل خاص في هذا العصر كما في لوحة (مريم العذراء) لامبرتشيو لورنزيي الشكل ()^(٤).
هذا الانفصال الذي قد حدث بين الدين والدنيا انعكس على الفن حيث تخلص من فكرة اللهوت الى فكرة ذات الانسان والعقل ، وبذلك تحرر الفنان من المشاعر الدينية كلها الى الطبيعة والحياة التي أصبحت مصدر افكاره وابتكاراته ، وتحولت الرغبة في تقديم عجائب وحدانية الى الرغبة في تقديم عجائب علمية ومعرفية .

انعكس هذا ضمن مقولة شكسبير على لسان هاملت : الانسان هو راجح عقلاً وغير محدود القدرات انه زينة الدنيا وسيد كل الاحياء^(٥). أصبح الانسان يصور لذاته والطبيعة لذاتها واعطية التفصيلات الواقعية الحياة الداخلية والخارجية للانسان اهمية جمالية في اللوحة . ففن عصر النهضة يجد قاعدة خيالية وراء كل قاعدة حسابية فيحيل كل صوره الى جال وملاحة وسحر ، فقد جعل الفنان اهمية كبيرة لشكل في ذاته ، ودلل الفنانين على خصوبة مخيلتهم وقدرتهم على الابتكار والتفنن في ادق التفاصيل والتلميح في النسب الصحيحة لاضفاء الجمال عليها ، فاسلوبهم في تصوير الاجسام لم يكن جافاً صلباً بل رشيق ورقيق وحي دلالة على احساسهم الدائم بالجمال^(٦).

فلم يعد الواقع التسطحي المنمق المتكلف يعد جميلاً ، فابتعد التصوير عن فكرة التلقائية والارتجال في التفكير الجمالي بخطوطه الحاملة والشاعرية المصطبغة بالدين ، الى التحري التشريعي للشكل كقاعدة للارتقاء الى النموذج المثالي (الجميل) ، كما تخلى الفنان عن بساطة الاداء الى التقنية في التصوير تكشف عن ملاحظة وتجريد ودراسة علمية للشكل ، فتحول المكان من كونه مناسبة لعرض الموضوع كمنظور تراكبي عند جيوتو (١٢٦٦ - ١٣٣٧) تحول الى عنصر مهم لعرض عمق الفضاء يعبر عن قيمة تصويرية جمالية بحد ذاته خاصة لدى ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) .

ارتبط الجميل لدى دافنشي بالواقع بشكل مباشر ، فالمصور الذي يحاكي اساليب غيره يكون فنه اقل كمالاً من الذي يستوحى الطبيعة مباشرة ، فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والايقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية ، فالاشكال بالرغم من تنوعها في الحركة والانفعالات الداخلية الا انها تظهر منسجمة مع بعضها^(٧).

١ - انظر : عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ١٩٨٩ ، ص ١٠٩ - ١١٣ .

٢ - انظر : علام ، نعمت اسماعيل ، فنون الغرب ، نفسه ، ص ٧٠ .

٣ - انظر : يونان ، رمسيس ، دراسات في الفن ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د ت ، ص ٢٨ .

٤ - Bruce Cole and Adelhead Gealt , ART OF THE WESTERN WORLD FROM FROM ANCIENT GREECE TO POST MODERNISM , Now York . P٨٥

٥ - انظر : ببيتروف ، س ، الواقعية النقدية ، ترجمة : شوكت يوسف ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٨٣ ، ص ١٠ .

٦ - انظر : يونان ، رمسيس ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٤١ - ٣٤٣ .

٧ - انظر : اوفسيانيكوف ، م و سميروفا . ز ، المصدر السابق نفسه ، ص ٨٧ .

فالشكل المتصلبة الحرفية لديه والتي لا تعتمد على تدخل العقل في صياغتها هي اشكال بعيد عن الجمال ، فيجب ان تكون مفردات الطبيعة مجرد عله يستعرض فيها الفنان امكاناته العلمية في تصويره البعد المنظوري والتناسب بين الاشياء ، فعندما يريد الفنان يرسم الوجوه الجميلة يجب ان لا يعتمد على ذوقه المتطرف فقط .^(١)

ففي لوحة دافنشي (السيدة والقاقم) ، كما في الشكل () وضع دافنشي تحت التطبيق نظريته في فن الرسم ، حيث اعتقد بان الضوء يجب ان يسقط امام الوجه وان ذلك الوجه يجب ان يوضع قبل خلفية مظلمة حيث سيكتسب الشكل القيمة خلال التباين والتباين بين الظل والضوء ، كما انه لاحظ بان العتمة يمنح الوجوه النعومة والجمال .^(٢)

فكان اهتمام دافنشي بالتشريح ان وجد تشابه بين السمات الشخصية والسمات التشريحية في لوحته تلك ، فجعل من اللوحة بحث في طبيعة الحيوان والانسان وخلق الوحدة والانسجام بينهما في الشكل ، وجد دافنشي في شكل المرأة طبيعة حيوانية حيث الجبهة الطويلة والعينين الضيقتين والملساوتين والرأس المهيب والقاسي والجميل والغبي ، حيث البسها ذلك القناع الاسود ليغطي الشعر وليظهر التشابه الاكثر حده من الحيوان .^(٣)

وكان لتقنية دافنشي في استخدام الظل والضوء بحيث تبدو الاشكال عائمة في الضبابية ، كان لها تأثير كبير في اساليب الفنانين فيما بعد .^(٤) فعلى الرغم من تأكيد دافنشي على مشابهة الواقع نرى ان موضوعاته التصويرية تعرض لنا عالماً خاصاً تبدو فيه الاشكال المتألقة من على خلفية اللوحة الداكنة اكثر سحراً وجمالاً ، كما ان طريقة عرض الشخصيات تستطيع ان تستشف منها طاقاتها النفسية والعقلية من خلال الملامح والحركات الاطراف .

فالرؤية الجمالية التي تستغني عن الذات هي رؤية ناقصة حيث ينتقد دافنشي الفنانين الذين يعرضون وجهاً نظراً مختلفة في لوحاتهم بتقسيم سطح اللوحة افقياً ، حيث يجب تقسيمها بالعمق بجعل اول مساحة تستقبلها عين المشاهد باهتمام ثم تبدأ الاجزاء التفصيلية التابعة تصغر بانتظام وبترتاب موضوعي خلف الشكل الاساس .^(٥)

والعصر الذهبي في القرن الخامس عشر شهد تطبيقاً كاملاً للمفاهيم الجمالية الكلاسيكية ، حيث تحري الجميل في التناسب والتناظر والتوازن والاشكال المترفعة ذات المظهر البارز والفخم وتأکید الصفات الجمالية للمادة حيث السطوح اللامعة المصقولة الصافية في النحت ، مع استغلال إمكانات اللون في تمثيل الصفات الملحمية كنوع القماش وشكل الفراء والشعر ولمعان المعادن ، خاصة لدى فنانين الشمال .

وكان الفنان الفلمنكي جان فان ايك (١٣٩٠ - ١٤٤١) اثر كبير في دفع الواقعية الحلمية الى واقعية فعلية معادلة للطبيعة الدقيقة في تناول الضوء والمنظر الطبيعي ، جعل الفنانين المتأثرين بأسلوبه يرون الجميل في الشكل الذي يتحرى التفصيل والتحليل .^(٦) على العكس من فخامة الفن الايطالي كفن ضارب في الارض وشامخ الى السماء ، هذه المثالية الافلاطونية للجميل انعكست في مظاهر العالم الارضي ، فالقدسي والسامي ينكشف في جمال العالم عن طريق ذات الفنان بتوازنها الجميل مع موضوعها ، فمظاهر الكون هي من جوهر واحد - كما يقول برونو* - ممكن ان يعبر

١ - انظر : الشمال ، محمد النبوي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٩-٢٣١ .

٢ - Bruce Ccole and Adelhead Gealt , P

٣ - انظر : برونوسكي ، ج ، العلم والقيم الانسانية ، ترجمة : عدنان خالد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص ٥٢ .

٤ - انظر : فينتوري ، ليونيلو ، نفسه ، ص ٦٧ .

٥ - انظر : ميشال ، ديرمييه ، الفني والحس ، نفسه ، ص ٣٦ .

٦ - انظر : موري ، بيتر ، الفن الاوربي في القرن الخامس عشر ، ترجمة : فخري خليل ، مجلة الثقافة الاجنبية ، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم ، عدد ٣ ، ١٩٩٩ ، ص ٣٧-٣٥ .

* - جيورانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) فيلسوف ايطالي له نظرة كلية للوجد .

المخلوق عن اللامتناهي ، ولهذا كانت تقام صلاة الغفران بعد كل اكتشاف صنم عاري ، كما ان التكريم والتبجيل يقدم للسيدة الجميلة لا النبيلة .^(١)

ويرى ليون باتستا البرتي* (١٤٠٤ - ١٤٧٢) ان للجميل صفات موضوعية هي البساطة والتوافق والانسجام بين الاجزاء ، فالجميل موجود في جوهر الطبيعة وقوانينها ، لذا فقد رأى الشكل المعماري الجميل في العمارة الرومانية التي قام بدراستها وتصميم قصور وكنائس على غرارها .^(٢) فالفن الذي يخرج من وظيفته الدينية ويهتم بذاته يهيء الفرصة للفنان الذي يضع قوانينه الخاصة للجميل ، ومع انتشار الافكار الجمالية الافلاطونية اصبح الجميل يقيم بصفته المثالية والروحية لنموذج يحتاج الى ذهن ارسطراطي لتذوقه حيث لاقى ترحيباً من النبلاء خاصة مشاهد التتويج التي شاعت في فرنسا .^(٣)

وبدأت التماثيل النحتية في ايطاليا تحاكي تماثيل الاغريق والرومان فتمثال دوناتيلو (القديس جرجيس عام ١٤١٥ ، كما في الشكل ()) ، نحتة على هيئة قائد روماني بثياب الفرسان حامل الدرع والصليب ، وبدأت الموضوعات الدينية تفقد تحفظها وهيبتها القدسية خاصة مع النحات الايطالي مايكل انجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) .

من المعروف عن مايكل انجلو انه كان يفرض ذوقه على زبائنه ويعدل متطلباتهم وفقاً لطريقته في التفكير ، وكان يرى في العري اجمل الهينات في التمثيل النحتي ، لانه يتيح للمشاهد رؤية اكبر قدر من التعبير عن الانفعالات التي تظهر بارزة على الجسم مما لو خطنها الملابس ، ولذا كان لا يتحرج من تحري النسب لكي يعطي التعبير التشريحي والانفعال الكامل ، فالسيد المسيح لا ندركه بفخامة اريدته بل بقوته وجماله الاغريقي ، فقد صورته مايكل في لوحته يوم الدينونة عام ، كما في الشكل () ، يشبه ابولو كشاب ذو شعر متموج وبلا لحية وبجسم مثالي .^(٤)

ابتعد مايكل انجلو عن النماذج المترفعة والاشكال المتكلفة التي لم تكن وظيفتها الا امتاع العين ، وحمل اشكاله بمضامين رمزية وبطاقات روحية ، فلم يعد الجميل عنده ذلك الشكل الهادئ الوديع بل ذلك الشكل الذي يريد ان ينطلق من اسار المادة المحملة بقوة ديناميكية .^(٥)

فشخصيات انجلو شخصيات تفكر ومتعايشة مع واقعها الاجتماعي ذات دوافع لاعقلانية ، كل جزء فيها يتحرك على العكس من شخصيات رافائيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) المستقلة المنعمة التي لا تفكر الا في عالمها الخاص ، حيث تشعر ان خلق الشكل الناعم الجميل كان هدفاً مهماً بالنسبة لرافائيل ، جميل ليس له وجود على الارض ، من خلق خيال الفنان الانتقائي .^(٦)

هذا الجمال بدا زائفاً بعيداً عن الواقع في نظر الفنان الباروكي ، فالعالم لا يكون في الواقع على ذلك النظام والاتساق المثالي ، فجمال الشكل لا يمنع الخط من الانطلاق ليعبر عن ذلك الامتزاج بين الحسي والروحي والعقلي واللاعقلي والالهي والشيطاني .^(٧) كما ان الاسلوب الكلاسيكي في ايطاليا بعقلانيته لم يرق لتوجهات الفنانين في المانية وهولندا وبلجيكا الحسية الخيالية ، وهذا الاسلوب الذي طغى بتأثير ايطاليا على البلاد الاوربية جرى تحريفه بما يتلائم مع الاساليب المحلية لبلاد الشمال .^(٨) والتي اكدت اولوية النظر على الفكر فكان الجمال الاتيني بالنسبة لها جمال نسبياً حين رفضت وضع قواعد وقوانين للجميل كعنصر فردي وتلقائي وخيالي ، فالاشكال المقولبة لا تعطي التعبير الكامل عما يشعر به الفرد ، والقيم الجمالية المهيمنة سلفاً لا تتلائم مع روحية الشمال وفنه الاقرب الى عواطف

١ - انظر : بلوخ ، ارنست ، فلسفة عصر النهضة ، ترجمة : الياس مرقص ، دار الحقيقة للنشر والطباعة ، بيروت : ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤١ - ٤٤٥ .

٢ - اوفيسيانيكوف . م و سمير نوبا . ز ، نفسه ، ص ٨٦ .

٣ - انظر : هويغ ، رينيه ، نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٩ .

٤ - انظر : وهبة ، غريال ، اثر الكوميديا الالهية لدانتي في الفن التشكيلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٨٦ - ٩١ .

٥ - انظر : لانج ، بول هنري ، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى الكلاسيكي ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، مراجعة : حسين فوزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢ .

٦ - انظر : فنتوري ، ليونيلو ، نفسه ، ص ٧٧ .

٧ - انظر : هاوزر ، ارنولد ، تاريخ فلسفة الفن ، نفسه ، ص ٤٢٧ .

٨ - انظر : موري ، بيتر ، نفسه ، ص ٣٧ .

الشعب وميلهم الفطري للمبالغة والبهرجة والتزويق ، بدأت القيمة اللونية بكل ثرائها تغطي على اللوحة واستعاض عن المنظر الهندسي بمنظور جوي يستغل اللون للايحاء بالعمق وجميع تاثيرات الجوية .^(١) انه حب الطبيعة الذي دفع اليه فناني البندقية خاصة جورجيوني (١٤٧٨ - ١٥١٠) الذي صور الطبيعة وهي تحتضن الاجساد الانثوية الجميلة ، بالالوانها المتناغمة المضاعة بنور منبعث من الالوان نفسها كما في لوحته العاصفة ، الشكل () ، حتى الموضوعات الدينية اصبحت مرحلة تنقل زهو الحياة على يد بعض المصورين مثل بول فيرونيز (١٥٢٨ - ١٥٨٨) في لوحته المسيح في دار ليفي ، كما في الشكل () ، كما نجد الطابع غير الديني في التصميم العمارة وتزييناتها الجذابة^(٢).

في حين لجأ بعض الفنانين الى الاحجار المضاعفة الخارجة عن الحدود لاحداث تاثير مزاجي ودرامي معين عن طريق الخط واللون الذي اصبحت اهم القيم الجمالية في اللوحة ، وعادة قيم السمو والجلال مع تلك الاشكال الشامخة المتضخمة المغالية في مشاعرهما وشوقها الى اللامتناهي ، في دراما داخلية وخارجية ، فالدوافع النفسية من قلق وتوتر ورغبة في التحرر والانطلاق انعكس على الشكل التصويري .^(٣)

ففي هولندا نجد رامبرانت () ابتعد كثيراً عن الانواق التي كانت سائدة بامستردام في زمانه لذا لم يستطع معاصروه ان يستوعبوا الطريقة التي كان فنه يتطور وفقها ، فلقد كان رامبرانت يبتعد بشدة عن طرق معاصريه في الرسم فيقوم بانتاج اعمال غير متوقعة منه ابدأ ، ففي القرن السابع عشر اعتبرت البراعة الفنية غاية بحد ذاتها بحيث كان الفنانين يضعون معايير دقيقة ويريدون من الفنان ان يصور الاشياء والاشخاص بأقصى درجة من الجودة ولهذا رفض رامبرانت ان يكون رسام منعزل يبدع التحف الفنية فقط ، فلم يرد ان يكون رسمة مجرد رسم متقن ، اراد كسر الجمود وتقليد الآخرين وعدم الاختصاص ، فعندما كان يرسم منظر طبيعي ريفي كان هذا المنظر خاصة لرؤيته التي يراها ويبقى بعيداً عن المناظر التي كانت ترسم في هولندا ، ذلك لانه كان نجاح لوحة ترسم لمشاهد طبيعية او بحرية يكمن في مشابهتها للوحات رسام متخصص في المشاهد الطبيعية والبحرية^(٤).

كان لرامبرانت اساليب متعددة في الرسم ، ففي رسمة للاغنياء كان عليه ان يبرز الفردية في شكل الملامح غير انه في صورته الاكثر صميمية يقدم انساناً متحققاً وحيماً ويبرز الخصائص التي تربطه مع المجتمع مما يجعله قريب من الناس ، فيبسك التفاصيل ويستخدم الضوء والظل بطريقة عميقة ويبرز الضوء من الظل ويعلي من شأن التفاصيل ويعتم الافق الاخرى ، ولهذا لم يكن يعجب رامبرانت رسم الصور الشخصية فتخلي عنها عدى ما يرغب برسمهم كما يراهم ، قد استطاع تحقيق التصوير النفسي والفني للشخصية لكشفه الغطاء عن الخطوط التي حفرتها الحياة في الوجوه ، وكشفه عن ارق المشاعر وادقها فوجه بذلك نقد اجتماعي عميق لعصره .^(٥) كما في لوحته (عودة الابن الضال) سنة ١٦٦٠ ، كما في الشكل () ، حيث نرى احتكاره لمواضيع الصلح والشفقة ، والقصص الاجتماعية الدارجة في الحياة اليومية .

هذا التغير في الاسلوب والمضمون لم يلقي ترحيباً من قبل النبلاء والارستقراطيين الذين ارادوا حياة محافظة على قيمها الثابت وارادوا فناً ذي مضامين حسية شهوانية لا تحوي تلميح نقدي من الفوارق الطبقيّة او تعبر عن بنس الحياة ، كما في لوحات روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) لتمجيد اصحاب التيجان المحاطين بسيدات عاريات مع اردية مخملية رقيقة والمناظر الطبيعية المحيطة بالقصور ، حيث استغل روبنز الخط المنحني المرن في تركيب اشكاله بايقاعات ديناميكية تعبر عن نظرة احادية

١ - انظر : هويغ ، رينيه ، نفسه ، ص ٦٩ - ٨٣ .

٢ - انظر : بهنسي ، عفيف ، نفسه ، ص ١١٤ - ١١٩ .

٣ - انظر : لانج ، بول هنري ، نفسه : ص ٢٣ .

٤ - Christopher , Wrijht , REMBANDT AND HIS ART , Puplishing Groupe Limited , ١٩٧٥ , P ٧ .

٥ - انظر : فنكلشتين ، سندي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٤٤ - ١٤٦ .

للحياة هي نظرة الامراء والحكام^(١). كما في لوحته (تقديم برتريت ماري دي مديسيس الى هنري الرابع) عام ١٦٠٠ ، كما في الشكل () ، في هذه اللوحة نجد احتفال ضخم بعيد زواج ماري دي مديسيس من ملك هنري الرابع حيث كان كل طبق في اللوحة يستعير صفاته الجميلة من طير لامع مصقول^(٢). وقد افتتح روبنز التيار الباروكي عبر مفهوم جديد للجميل يقوم على الخطوط والحركة المنحنية^(٣).

ويمثل اسلوب الركوكو المرحلة الاخيرة من التطور الذي بدأ بعصر النهضة من حيث انه ادى الى انتصار المبدأ الدينامي الطليق المتحرر ضد المبدأ السكوني والتقليد والنمط ، حيث كان نبدأ الجمال المدرك بالحس مسيطر على نحو مطلق حيث كانت كلمتا الجميل والفني فيه مترادفتين^(٤). واصبح المثل الاعلى للجميل في عصر الركوكو هو المتعة بعد ان كان الجلال ، وعاد صور فينوس العارية لتدغدغ حواس النبلاء ، وكان فرانسوا بوشيه (١٧٠٣ - ١٧٧٠) رسام البلاط المفضل^(٥). ففي لوحته (جوبيتر في هيئة ديانا يغوي كالستوا) سنة ١٧٥٩ ، كما في الشكل () ، نجد الشخصيات المتجرده الا من بعض الاقمشة المخملية التي تغطي بعض اجزاء الجسم وتبرز مفاصل الجسد وسط الطبيعة الساحرة الاسطورية ، وفي لوحة جان هونوريه فراغونار (١٧٣٢ - ١٨٠٦) الارجوحة سنة ١٧٦٦ ، كما في الشكل () ، نجد ان البارون دي سانت جولين حاول ان يوكل هذه الصورة رسام اخر رفض ان يرسم الموضوع عندما اراد البارون ان يرسم اسقف في مكان الزوج المنعزل الى يمين الصورة ، حيث نرى البارون جالس في الحديقة ، وهو ينظر الى ثوب السيدة المتطاير اثناء قيامها بعملية التأرجح^(٦).

استطاع فن الركوكو القضاء على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك بأسلوبه التصويري وحساسيته للتفاصيل البراقة والتكنيك الانطباعي ، كأداة اقدر على التعبير عن المضامين الانفعالية من تلك اللغة الشكلية للباروك وعصر النهضة ، ففي فن الركوكو نجد كل شيء جميلاً ومنمغ^(٧). وقد لقيت المناظر الطبيعية تقدير ومكانة بعد ان كانت جزء ثانوي وتابع لخلفية اللوحة حيث اصبح يصور لذاته مما يدل على ان فكرة الجميل اصبحت متجسد في الصورة ذاتها ، كما ان طبقات اللون رقت لتعطي احساساً بالشفافية والسطوح المتداخلة الرقيقة التي تعطي احساس بالظراوة والخفة

ففيما مضى كانت هناك موضوعات مبعجة من ملوكية ينظر اليها كموضوعات استحققت التصوير الى جانب الشخصيات والقصص المألوفة ، فالاشياء المحضى والطبيعية بدون الانسان قلما كان ينظر اليها على انها تستحق التمثيل التصويري ، ففن الطبيعة الساكنة يعد طابع مميز لفترة المجتمع البرجوازي الفلمنكي المبكر ، فقد نجحت موضوعات الحياة الساكنة القائمة بذاتها ان تحل محل التصوير السرد في هذه اللوحات اكتشف الفنان الجمال الفيزيقي للاشياء من حولنا واستمتعوا واعجبوا بروعة هذه الاشياء الارضية وبالتصوير الخصب والزخرفي والغري للفاكهة المرتبة بطريقة جذابه مما يضفي الحيوية على طبيعتها الفانية الزائلة^(٨). كما في لوحة جان باتيست شاردان (١٦٩٩ - ١٧٧٩) حياة جامدة سنة ١٧٦٣ ، كما في الشكل () .

الجميل في الحركة الكلاسيكية الحديثة

^١ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٧ .

^٢ - BRUCE COLE AND ADELHEAD GEALT , P

^٣ - عطية، عبود، نفسه، ص ٦٩.

^٤ - انظر : الخطيب : عبدالله ، الادراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٨٣ .

^٥ - انظر : بليخانوف ، جورج ، نفسه ، ص ٩٩ .

^٦ - BRUCE COLE AND ADELHEAD GEALT , P

^٧ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، المصدر نفسه ، ص ١٠١ - ١٠٣ .

^٨ - انظر : جادامر ، هانز ، جيورج ، نفسه ، ص ١٩٠ - ١٩٣ .

الكلاسيكية المحدثه كانت بمثابة رد فعل ضد الانحراف ومظاهر التخثث وزيف العواطف لدى الركوكو ، مطالبة بالعودة الى الروح العلمية والعقلانية والى المنابع القديمة السليمة ، كحركة تستوحي الاشكال الصافية وتجمع بين العودة الى الاصول وبناء عالم مثالي بالعودة الى الفنون الاغريق رفانيل^(١).

ولقد كان فن البلاط في الركوكو بعيد عن مواقع الحياة وتجاردها ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء على نحو يرضي غروراً ، وتصوير الرعاة والراعيات اشبه بالدمى الجميلة او ربات من الميثولوجيا الاغريقية والرومانية^(٢).

فقد كانت طبقة النبلاء ما زالت تمجد الكمال البطولي والعقلاني ، وكان من الطبيعي ان تحدث ردة فعل ضد فن الركوكو ، الذي وجد للاستمتاع ورؤية العرايا ، فعززت الكلاسيكية المحدثه بذلك من جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الاساليب السامية لعرض صور واقع مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفالها بالقيم التشكيلية الرزنة الوقرة^(٣).

وكان للآثار الفنية المكتشفة عن الحضارة الاغريقية والرومانية سنة ١٧٤٨ ، المكتشفة بين حطام مدينتي بومباي و هيركولانيوم ، ان عملتا على ايقاظ الحاسة الجمالية للجميل المتذوق عقياً ، فظهر نزوع عام لمثلثت الاشكال واختيار الطبيعة الجميلة ومحاولة صياغة سنن وقوانين لما كانت تستلزمه الحاجة الجمالية ، التي وجدت ان النمط اللاتيني هو النمط الجيد والجميل^(٤).

فخلال الحكم لويس السادس عشر (١٧٧٤ - ١٧٩٠) كانت هناك دراسة مكثفة وتفسير للفن الكلاسيكي ، وقد تم حدى ان هناك في تاريخ روما القديم ربما توجد دروس جمالية يمكن الاستفادة منها في الوقت الحالي ، وكانت الجمالية لهذه الدراسات تركز على هذه الحفريات ، ومن بين الفنانين الاوائل الذين استخدموا الاسلوب الكلاسيكي لتفسير الحياة الحالية هو ليويس دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) وقد تم اعتباره اكثر الخلاقين في الحركة الكلاسيكية الجديدة^(٥).

ففي لوحته (السابينات) ١٧٩٩ ، كما في الشكل () ، مثل واضح على عودة النيوكلاسيكية الى جذور الفن اليوناني والروماني ، بتجسيدها مشهد تاريخي واسطوري يعود الى روما واثنا ، فالاشكال والمبعد اقرب الى التراث الكلاسيكي منه الى واقع فرنسا ، والرجلين المتحاربين العاريين من طراز التماثيل اليونانية ، ونلاحظ الرقة في رسم التفاصيل بكل اصول الكلاسيكية ، التي تضع المشابهة والنموذج فوق كل اعتبار^(٦).

لوحته (قسم الاخوة هوراس) ١٧٨٤ ، كما في الشكل () ، والتي اعجب بها الجمهور لموضعها الوطني الثوري^(٧). حيث نجد ان الجمهور فسر الاخوان الثلاثة الذين اقساموا على الدفاع عن ارض والدهم ، كهجوم على الطبقات العليا التي يبدوا انها لا تعد كارثة التي تهدد فرنسا^(٨). حيث يضع دافيد في هذه اللوحة الاشخاص والخلفية الكلاسيكية في موضع مواز لسطح اللوحة ويرتب كل شيء بعناية فائقة تسهم في خلق الشعور بالقانون والنظام الذي يقترن بالاسلوب الكلاسيكي ، حيث الهندسة الاساسية القائمة على تقسيم اللوحة الى ثلاث اقسام متساوية^(٩).

١ - انظر : امهز ، محمود ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠ .

٢ - انظر : نيومير ، ساره ، قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، ص ١٠ .

٣ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .

٤ - انظر : سوريرو ، ايتان ، المصدر نفسه ، ص ٢١٢ - ٢١٩ .

٥ - HELEN ,GARDNER ,P٦٥١ .

٦ - انظر : عطية ، عبود ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٩٣ .

٧ - نيومير ، سارة ، المصدر نفسه ، ص ١٠ .

٨ - IBID . P٦٥١ .

٩ - انظر : مالنز ، فردريك ، الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٣ ، ص ١٢٤ .

لذا كانت الرسوم التاريخية والحربية والمثولوجية والدينية تأتي بالمرتبة الاولى نسبة الى النماذج الخالية من الشخصيات والمناظر الخلوية ، وكان حق التجديد والابداع لا يمكن ممارسته الا ضمن حدود المطابقة الابداعية لنماذج اسلوبية معينة .^(١)

وهذا النموذج يرجع الى بناء محكم وسكونية عكس الحركية والتفكك التصويري ، يقول دافيد : ان الخط الرصين والمحركات الامينة لاشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها فيدياس وبلوكليت .. وخلق بناء ان نتبع خطاها فيما ننتج من اعمال والانتفاع من اساليبها ، فالتزام دافيد في اعماله بالموضوع والتعبير عن الواقع بترفع عن عرض المشاهد الدامية ، واستخدام اسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الانسان في حركات واوضاع نبيلة .^(٢)

فعلى الفنان اذن اختيار افضل الاشكال ليصوغ منها جمال مثالي ، وفي ذلك يقول وينكلمان () ، المدافع عن الكلاسيكية والمنظر لها [ان الجمال مرادف للكمال ، وليس باستطاعة من لم يبلغ الكمال تحديده ، فالجمال يحس ويتذوق بواسطة العين ، لكننا لا نتعرف عليه او ندركه الا بالعقل] ، فالجمال لدى الكلاسيكية حديثة يتجسد فيه الرسم (التخطيط) والشكل ، الذي هو مدرك ومتفوق على اللون المحسوس ، بعودتها الى العقلانية .^(٣)

وقد اعتبر وينكلمان ان العصر القديم الاغريقي هو العهد الذهبي للفكر والفن ويقول : الطابع العام الذي يميز الروائع الاغريقية هي البساطة الرفيعة والعظمة الصافية ، ويرى ونكلمان ان مذهب الجميل في الفن كان في القرن الرابع قبل الميلاد ، فالفن السامي مع فيدياس يعبر عن الجميل .^(٤)

والتعريف الكلي لهذه الحركة تم انجازها من قبل ج . أ . د . انجرز (١٧٨٠ - ١٨١٧) حيث اضاف الى وضوح دافيد بالشكل الشعور بالطبيعة التي اختار منها نواحي الجميل بعد مقارنة الاشكال الحية مع اكثر الامثلة جودةً وجمالاً في الفن الاغريقي ورسومات العصر الاليزابيثي .^(٥)

فالاشكال الجميلة في نظره هي الاشكال التي تتصف بالثبات والامتلاء وهي التي تقضي فيها التشكيلات الكبرى على التفاصيل ، وانجرز هنا يأخذ في اعتباره الشكل الجميل ، ومن هنا كانت مبادئه : كلما قسمت الاشكال اضعفتها ، لا بد ان تعطي الصحة للاشكال فكلما كانت الخطوط والاشكال بسيطة ازداد الجمال والقوة ، ولقد كان الاقدمين والكلاسيكيين هم الذين علموا عينه كيف تبصر ، اما الاشياء الجميلة فقط كان يجدها في الحقيقة ، فكان ادراكه الحسي يقوى بفعل خياله ، فكان يعيد الاشكال طبقاً للطبيعة لا طبقاً لقوانين مجردة ، وكان يقول : لا ينبغي تعلم الشكل الجميل ، بل ايجاده في نموذجه ، فالجميل ليس شيء اخر غير ما في الطبيعة .^(٦)

ففي لوحته (نابليون على العرش الانبراطوري) ١٨٠٦ ، كما في الشكل () ، نجد انه لعدت قرون كانت ستارة المذبح والاشكال الممجة والمتوجة رمزاً لكلا من اللاهوت والحكومة ، وانجرز استخدم هذا التقليد لجعل نابليون كمعبود حي .^(٧)

ويرى انجرز : ان ذوقاً مرهفاً يستطيع ان يكتشف لا الجمال المثالي بل جمالات الطبيعة ، كما فعل اليونان وائمة النهضة ، فليس من جوهر جديد للفن بعد فيدياس ورفائيل الا استمرار العمل بعدهما على ديمومة اتباع الصحيح والجميل ، فاهم ما في فن الرسم ان نعرف اجمل وانسب ما انتجته الطبيعة ، ليصار الى الاختيار وفق الذوق الشخصي وطريقة الاحساس بالقدامى .^(٨)

لهذا نقد ديدرو بوشيه ، وقوله بالرغم من الاجابة الفنية لاعماله ، الا ان تفاهة الناحية الموضوعية والعظمة الكاذبة للملوك اولى بها ان تسقط من اهمية العمل الفني وقيمه .^(٩)

١ - انظر : سوريو ، اتيان ، المصدر نفسه ، ص ٢١٢ و ٢١٧ .

٢ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، المصدر السابق ، ص ١٠٢ - ١٠٦ .

٣ - انظر : امهز ، محمود ، نفسه ، ص ٢٠ .

٤ - انظر : ريشار ، اندرية ، المصدر نفسه ، ص ٦٤ - ٦٥ .

٥ - HELEN , GARDNER , P ٦٥٢ .

٦ - انظر : برتليمي ، جان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤ و ٢٤١ .

٧ - P . ٢٢٠ .

٨ - انظر : ريشار ، اندريه ، نفسه ، ص ١٣٩ .

٩ - انظر : حسن ، حسن ، محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ص ٤٠ .

من ذلك نستنتج ان الكلاسيكية المحدثه عملت على تكريس جميل قائم على المثل العقلية
مسترشدة بهدي التقاليد الفنية للاغريق والرومان ، واعتماد مواضيع جدية اكثر رصانة وقل صلب
للعاطفة والمبالغات الشكلية .

الجميل في الرسم الرومانسي :

ان الذات الرومانسية بكل مزاجها وحريتها ، اعطى شرعية لجميل يعده الكلاسيكي كسراً للقواعد ،
فتاكيد الرومانسي على الذات بكل جموحها وثرائها ، نتيجة طبيعية لسقوط العقل من برجه العاجي
وحلول – ما يسميه ديكارت جنوناً – الخيال قانون للرؤية الجمالية والاحساس بالعالم ، مما دفع كل
فنان الى الابداع معيار شخصي للجميل لاشكال تجاوزت ان تكون مطمئنة وغير ابهة بمصيرها ،
متصالحة الى واقعها ، الى شكل لا يتقصى الجمال المنطقي بقدر ما يطرح قضية وتسائلاً يكشف عن
امتلاك الفنان تصوراً خيالياً وجديداً على العالم والحياة ، ينوم عن رغبته في الاعلاء من شأن خبرته
الفردية والابتعاد عن تقديم الجميل بصورته المثالية التي تهتم بالصفات والقياسات ، الى جميل يضع
الخبرة الداخلية للفنان امام المتلقي ليدهش ويكتشف ويستخلص معنى ، شكل يمتلك تأثيره كونه يحدث
قطيعة مع المألوف والواقع المتعارف عليه ، ليجد في اتفه الاشياء قيمة لا نهائية وفي ادق مفردات
الحياة الكون كله .

بدأت الرومانسية كحركة احتجاج على الكلاسيكية النبلاء والقواعد والانماط والمضمون الذي
استبعد منه جميع قضايا الناس العامة ، بحيث وجد الرومانسي ان ليس هناك موضوعات ممتازة فكل
شيء يمكن ان يكون موضوعاً للفن .^(١)

تقوم الرومانسية بخلاف الكلاسيكية على الايمان الشديد وقسوة العاطفة وعلى ضرورة
التحليق في عالم الخيال والاحلام هرباً من الواقع ، لذلك نرى استجابة الرومانسي الفطرية لنزواته
العاطفة واستسلامه لتقلبات المزاج ، لادراكه عدم التتام الواقع والخيال فنراه يسعى دائماً الى جعل عالم
المثال الخيالي عالمه الوحيد ، واعتماد طبيعة الانسان الفرد بما فيها من شذوذ وابداع وانطلاق ،
وضرورة اقصاء القوى الانسانية من النفس ، لذا تغلق الرومانسي بالجدة والدهشة واللحظات الجميلة
الهاربة لما فيها من مفاجئات غريبة تحرك الخيال وتلهب العاطفة .^(٢)

وجد رومانسي ان الذات هي الواقع وهي مظهر اخر من الحقيقة اعمق وابعد مدى من أي ادراك
حسي معروف فلم يعد الفنان يخاطب ما وراء الواقع بل ما وراء نطاق الادراك ، عالم من الخيال الجامح
، فالفنان قادر على اعطاء اشكال مرئية لصوره الذهنية الخيالية غير المرئية ، ولهذا اهتم الرومانسي
بما هو ابعد من نطاق المظاهر الخارجية للجمال ، وهي طاقة المحركة لحيوية القوى التي تتدفق من
العقل اللاواعي .^(٣)

فرومانسية مرتبطة بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي تشوبه
مسحة الحزن لادراك الانسان ان القدر يتربص لكل شيء جميل حتى يفنيه ، لذا فالرومانسية تطورة من
مجرد البحث عن اشكال جديدة في حدود تقاليد واطر قديمة - كما في الكلاسيكية الحديثة - الى ثورة
عارمة على كل ما هو قديم ومكرر من حيث الشكل والمضمون ، فالمضمون الرومانسي يحتوي على
الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية والعودة الى عصر الفروسية تغني بالماضي وتقدير الفرد
كانسان له كيان وتأبيده لثورته ضد المجتمع* ودراسة الفنون المحلية والشعبية واطلاق قوى العقل

١ - انظر : الخطيب ، عبدالله ، نفسه ، ص ١٧٠ .

٢ - انظر : حمدان ، اميه ، رمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٨ - ٢٢ .

٣ - انظر : ريد ، هيربرت ، الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس ميري ظاهر ، دار القلم ، بيروت : دت ، ص ١١٦ - ١٣٦ .

الباطن مهما بدت غير معقولة وارتياك الاماكن الغربية والاندماج مع عناصر الطبيعة الوحشية ، فالرومانسي يفضل العاطفة على المنطق والخيالي على الواقعي والامل على التلائم مع الواقع والغموض على الوضوح ، مع التركيز على التلاقائية والغنائية والتعبير عن الاحلام والكوابيس والغموض^(١) . وكان لطروحات كانت والمثاليين الالمان ان قرت للرومانسيين امكانية الوقوف بوجه النزعة العقلية التي اصرت على التقيد الصارم بقواعد التكوين وتقليص المنطق والعلم ، حيث استثمر اتباع الحركة الرومانسية هذا الطرح لاثبات امرين اضفيا طابع الوحدة على كل مظاهر هذه الوحدة ، اولهما اهمية وجدية الدور الذي يلعبه الفن كونه يمرر ملكة انسانية لا يستطيع نشاط اخر ان يلامسها مما يوفر اسهما فريد الى فهم الانسان العالم ، وهذا ما يشكل نقيض النظرة تعتبر الفن نفعي وتزييني ، اما الامر الثاني هي استقلال الفن عن بقية نشاطات الانسان الاخرى وذلك باستقلال ملكة الجمال كمصدر للابداع الفني ، التي اسندت مظاهر العاطفة والاحساس لطبيعة الانسان ، فسادت تصور بان للفنان قدرة على فهم وادراك الواقع شكل مباشر وحدسي ، وهذا ما يمكن اعتباره محاولة للخروج بالفن من مجرد تقليد ومحاكاة الى طريقة للتعبير عن الحقيقة الكامنة خلف المظاهر المتغير للعالم ، والنظر الى اللوحة كحقيقة انسانية معينه^(٢) .

وعلى الرغم من ان الفنان لم يبتعد كلياً عن الاهتمام بالشكل - خاصة في فرنسا - فان فكرة الشكل اللائق بدأت لا تحتل لانها لم تعد تستوعب شعور الانسان بقيمته بعيداً عن عظمة الالقاء التي تبرأ من زيفها ، وحيث تساوت لدى الرومانسي عظمة جميع الاشياء وقيمتها ، فقد اهتم بتقديم حقيقة لا تستمد قيمتها من صحتها ومنطقيتها بل من وحيها وتبليغها ليولي الفنان اهتماماً بالري العام كقيمة جديدة^(٣) .

وكان لسعي الفنان في خلق علاقة بين منطق الخاص وبين المعنى المألوف للحياة اللامتوقعة او المبتذلة ، فقد اعطى معنى للحياة بكل جوانبها المهمشة ولحظاتها التي لم تعر اهمية في السابق ، جعل لها اهمية ورونق ودلالة ، جعل من هذه اللحظة المعيشة موقفاً مميزاً ومثيراً^(٤) . وكان الفنان الرومانسي بالقائه الضوء على تلك الجوانب المنسية او غير المرئية ، ان جعل لها بعداً نفسياً وفكرياً وجمالياً تحرك المشاعر والافكار بشكل متواتر ، عن طريق شكل يتكفّف فيه المضمون وتبدو فيه الاشياء نشطة وحيوية .

وفي هذا يقول ديدرو* (١٧١٣ - ١٧٨٤) : [اني ادعوا جميلاً كل ما يوقف في عقلي فكرة العلاقة] ، اي العلاقة بين الاشياء حيث تبدو فيها الحياة في حركة متدفقة تعارض كل حقيقة ثابتة ، ولهذا انتقد ديدرو الرسام (فان) حينما رسم له صورة شخصية ، في انه لم يبرز منه سوى منظر واحد

* - كان للوعي الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي فجرته في فرنسا الطبقة البرجوازية اثره الفعال في اذكاء نار الثورة الفرنسية التي نادت بالحرية والاخاء والمساواة في الربع الاخير من القرن الثامن عشر ، واحداثه هزة عنيفة قوضت صروح الارستقراطية واطاحة بالنظم الاجتماعية البالية بدأت تهز دعائه الكلاسيكية لتحل مكانه فناً تغلب عليه النزعة الشعبية وتمجيد الطبيعة لما فيها من بساطة وبرائه ، فكان لابد للفنان من ان يسلك مبادئ ذلك الاتجاه الديمقراطي بالانتقال من الاوضاع الفنية ذات القيود والجمود الى نطاق جديد يحلق بالفن الى حياة مليئة بالحركة وجذوة الحماس والانفعال كما يسموا على اجنحة الخيال الى تلك العوالم الحاملة التي تسمد نسيجها الفكري من التصورات القائمة على الاحداث التي تمخطت عنها الثورة الفرنسية عام ١٧٩٨ (انظر : حمدان ، اميه ، نفسه ، ص١٨ ، و ، حسن ، حسن ، محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، نفسه ، ص٥٠) .

١ - انظر : راغب ، نبيل ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٤ - ٢٧ .
٢ - Jenkins , Iredell ART FOR ARTES SAKE , DICTIONARY OF THE HISTORY OF IDEAS : STUDIES OF SELECTED PIVOTAL IDEAS , Charles Scribners Sons , New York , VSA , VOL . ١ , ١٩٧٣ .

٣ - انظر : الشبنجلر ، اسوالد ، تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة : احمد الشينباني ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت : ج٣ ، ١٩٦٤ ، ص٣٤٢ - ٣٤٨ .

٤ - انظر : البيرس ، ر . م ، الاتجاهات الادبية الحديثة ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص٤٢ .

* - فيلسوف ومفكر فرنسي من مفكري حركة التنوير ، رجل ادب وناقد فني .

في حين كان يدبرو ان لدي مائة منظر في اليوم حسب المزاج الذي يلهم بي ، هادئ ، حزين ، عطوف ، غيف ، حالم ، حيث الانفعالات النفسية تتعاقب على وجهي من لحظة الى اخرى .^(١)

ولهذا دعا يدبرو الى تكثيف الاثر العاطفي بواسطة النبوغ والتصور كمستند ذاتي يفوق سلطان القواعد والنمط الرفيع ، ولهذا كان اعتماد ملكة الخيال وسيلة لتوصل الرومانسي لحلول معادلة للتصورات الجمالية الجيدة التي هي اكثر حقيقة وصدقاً كونها نابعة من عمق الذات الخلاقة كإرضية واسعة تستطيع تحمل عبئ العاطفة والشعور والميول البشرية بالنسبة الى العقل وتفسيراته السكحية وقيمته الذاتية ، ورؤيته المتطرفة المتمزجة التي لم تلقي اهمية لدوافع الفنان الداخلية واستجابة القارئ الغريزية ، لتقدم حوادث معلومة كوسيلة للتقصي الجمال المجرد واثارة متعة بصرية فارغة .^(٢)

لهذا كان المحك الوحيد للقيم الجمالية لدى الرومانسي هي معانات الفرد الجمالية وانطباعاتها وتكييف صفات العالم الموضوعي والخارجي لها ، فالاشكال التي طرحها الرومانسي لا توحى باهتمامه بالبحث عن الجمال ومقولاته الكلاسيكية ، باسقاطهم مقولة ان الفن لم يوجد الا لخلق الجميل والتمتع به ، وذلك رغبة منه لاضفاء اهمية فكرية وشعورية على العمل الفني ، وليكف القبح ان يكون نقيض الجمال كمياري مستقل ، وليخرج الجمال من نطاق الشروط الى مواضع الحرية والخيال التي جعلت للجميل قيمة روحية ذاتية ميتافيزيقية .^(٣)

وبحث الرومانسي في مشكلات المصير والارادة وقدرة الانسان على تجاوز المعضلات وما سيؤول اليه الحاضر في المستقبل وفقاً لرؤية حدسية وتصورية ، فكما يقول (كانت) : ان ميتافيزيقيا ضمن امكانيات العقل الانساني ، حيث ان الانسان يملك خبرات الجميل البعيدة عن التصورات العقلية ، فالانسان حر في اختياره ولا يمكن البرهنه على خطاء اختياره لانه لم يستند الى العلم ، وبهذا دفع الرومانسيون الى ايجاد الصدق في الغرائز والمشاعر التي تعطينا مفهوماً حقيقياً عن العالم والحياة الحقيقية التي هي مزيج من الخيال والفهم ، لان العقل وحده لا يتوصل الا للظواهر .^(٤)

لقد وجد الرومانسي في الخيال تلك القوة الخريزية والدافع الطبيعي الذي يوسع التجربة وينميها ، كما وجد فيه متعة حقيقية تهئ له العبور الى اللامتناهي والافلات من قيود الزمان والمكان ، وتجعل قدراته ممكن التحقيق في عالم جعلت فيه قدرات الانسان مستقلة عنه ، فبات الخيال احب اليه من الحقيقية الواقعية ، كون الخيال حر في تشكيل المحسوس وتركيبه على نحو مخالف للواقع ، او كما يقول وليم بليك (قوة تشكيل تلقائية استمدت مقوماتها من اشد الاشياء بساطة والفة واعتياد ، وجعل المتلقي يجد متعة في كشف ما هو دائم في العابر وما هو معجز وعجيب في المألوف)^(٥).

فما يراه الخيال جميلاً والحقيقة الذاتية سواء وجدت ام لم توجد في الواقع ، لذا وجد رومانسي في تلك الاشياء الغريبة والقيحة قيمة جمالية معينة ، كما وجد في ذلك التفخيم للطاقت التعبيرية والجمع بين المتناقضات كشفاً للحقيقية بما يجعل الفنان راضياً عن نفسه وموتلفاً مع واقعه ومجتمعهم ، اضافة الى استعدادة لتقبل واحترام أي ثقافة اجنبية بعيد في الزمان والمكان .

ولتأكيد الفنان الرومانسي على الجوانب الفطرية والتلقائية في ذهن الانساني ، اذ الفنان يبحث عن مثله في زمن غير هذا الزمن المعقلن ، حيث وجد الروح الخلاقة في التراث الوطني والشعور بالانتماء والاستمرارية بين الانسان والعالم وبالعودة الى الروح القديمة والاحساس الاصيل بالنفس ، فوجد في الاسطورة والنفس والاستعارات واسطة تعبير ، كما وجد في اللاوعي والاحلام والغريب والبعيد تحريراً لقوى الروح المكبوتة وشمولية لقوى الانسان ، كرد فعل ضد الاغتراب* في الزمان

^١ - انظر : هازار ، بول ، الفكر الاوربي في القرن ١٨ (من مونتسكيو الى لسنج) ، ترجمة : محمد غلاب ، مراجعة : ابراهيم بيوي مذكور ، لجنة النشر والتأليف والترجمة ، ج ٢ ، د ت ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

^٢ - انظر : فرست ، ليليان ، الرومانسية ، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٨ ، ص ٢٦ - ٢٩ .

^٣ - انظر : مبارك ، عدنان ، الجمل بين الاسطورة والواقع ، مجلة افاق عربية ، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٦ ، ١٩٨٣ ، ص ٤٦ .

^٤ - انظر : راندال ، جون هربان ، تكوين العقل الحديث ، ترجمة : جورج طعمة ، مراجعة : برهان الدين الدجاني ، مؤسسة فرونكلين للطباعة والنشر ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة - نيويورك : ١٩٥٨ ، ص ٣٧ - ٤٢ .

^٥ - انظر : نصر ، عاطف جودة ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣٨ - ٢٦٠ .

والمكان ، حيث إحياء نكهة الماضي وجمال الميثولوجيا ، حيث كل شيء ممكن .^(١) حيث يسمو الفنان بوجدانه فوق الفردانية والزمانية حيث المعرفة الذاتية المحررة من مبدأ العلة والعلاقة المحتملة بين الأشياء فتخلق الذات تعبيراً يفوق تعبير الواقع والطبيعة .^(٢)

فالزمن لا يستطيع ان يمحي اصالة الفن القديم وجمالة ، الا ان الفنان هنا لم يكن محاكي بقدر ما كان خالقاً لاسطورته الشخصية بما ينتاسب مع مقاصده الفنية ، يقول شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) : ليس كل الاختراعات التي ابدعها اليونان في اساطيره المقصودة فكل عمل فني ينطوي على ما لانهاية له من المقاصد والتفسيرات ، لهذا فالجميل اللامتناهي لا يوجد الا في الفن ، لان شرط الابداع هو التناقض اللامتناهي في النفس .^(٣)

هذه العودة الى القيم الجمالية التاريخية ورؤية الجميل ضمن النطاق الجميل هو رغبة الفنان في رؤية الجزئي ضمن الحدود الكلي ، وادراكه ان الطبيعة والتاريخ في صيرورة وتغير ، لذا فهو يريد ان يثبت قيمة معينه ينزعهها من التاريخ ، لان قيمة فكرته اصبحت في اصلها وتاريخها لا في معقوليتها ، ان كلفة في الماضي راجع الى شعور الفنان بجذوره التاريخية ، ان شخصيته وعمله الفني هو نتاج تطور تدريجي لوعي الفنان بواقعه ، لذا فان كل مرحلة فنية تاريخية لها قيمتها ولا يجوز الحكم عليها الا في ضوء معرفة كاملة لماضيها ، فخبرة الفنان باطلاعه على خبرات البشرية لغرض المعرفة .^(٤)

وهذا مما بررة للفنان القبول بالقديم والرغبة بالتغير والتجديد في ان واحد ، حيث اصبح المثل الاعلى للجميل عند الرومانسي مفهوماً ومقبولاً كونه يمتلك قوانينه الخاصة النابعة من وعي الفنان بمجتمعه ورغبته بالتوازن بين الذات والموضوع ، حيث فقدت الاساطير معناه الحقيقي حملت بمضامين جديدة .

ادى ذلك الى قبول المتلقين والنقاد تنوع الاساليب والمعتقدات ، والافرار باختلاف الاساليب الفنية وطريقة طرحها داخل حرية التعبير ، وظهرت نضرة نسبية للجميل تاخذ بعين الاعتبار عاطفة الفنان لا صحة الاحداث والحقيقة المتخيلة لا اليقينية .^(٥)

وفي هذا الصدد يقول ديدرو ان الفن الذي خلق على مزاج معين يلتزم وصفه كل فنون الذوق ، ونقد يتجاوز مع تنويعات ريش الرسامين ، هذه التنويعات راجعة الى ان معيار الابتكار هو الفطرة لان الروح المغترية تجد تناسبها في عالمها الخاص الروحي حيث الحرية المطلقة .^(٦)

حيث تشعبت مسالك الفنانين في رؤيتهم واحساسهم بالجميل ، فبعضهم اتجه صوب الرسم المخلّق ، وكان جان باتيست غروز (١٧٢٥ - ١٨٠٥) اهم ممثليه ، حيث راي في شخصية نابليون تلك الذات الكونية التي جاءت لتطهر وتقتلع كل العوائق في طريقها ، انها تجسيد لأرادة الانسان وفعاليته وثورته على الواقع ، حيث العظمة التي وجدها الفرنسي في الذات الفعالة ، لذا اهتم الفنان الفرنسي باظهار عظمة الانسان وطبيعته المعنوية .^(٧)

على العكس من الالمانى الذي كان غارقاً في ذاته - الاتجاه الفلسفي والفكري للالمان كان يؤمن بالتطور التلقائي الطبيعي (النمو ببطء) - لم يكن لديهم فكر ثوري يؤمن بالتغيرات السريعة الشاملة كالفرنسيين الذين رفضوا الفلسفات التي لا تنتهي بنتائج عملية ، وكان يؤمنون بتأثير ارادة الفن في المجتمع ، ومن هذا المنطلق ارتد الالمان الى تراثهم القديم والنظريات الميتافيزيقية ، لكي يعو الواقع في ذاته بشكل اوسع واعمق من الداخل .^(٨)

١ - انظر : ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٨٧ ، ص ٨٩-١١٣ .

٢ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن ، شوبنهاور ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٢ .

٣ - انظر : بدوي ، عبدالرحمن ، المثالية الالمانية (شلنج) ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣١ .

٤ - انظر : راندال ، جون هرمان ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٤-٥٥ .

٥ - انظر : هورتيك ، لويس ، الفني والادبي ، ترجمة : بدر الدين القاسم الدفاعي ، مراجعة : عمر شحاشيرو ، مطبعة وزارة ثقافة والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٦٥ ، ص ١٩١ .

٦ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨ و ٩٧ .

٧ - انظر : هويغ ، رينيه ، نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٥٠ .

٨ - انظر : محمود ، حسين ، فوقية ، فيشته وغاية الانسان ، دراسة وترجمة : فوقية حسين محمود ، طبع ونشر مطبعة الانجلو المصرية ، القاهرة : ط ١ ، د ت ، ص ٢٦-٢٨ .

ولهذا ظهرت لوحات الالمان في تصوير الطبيعة ، عوالم موحشة بعيدة مليئة بالوحدة والاجواء النفسية والفردية التي توحى باللامتناهي والمناظر الغريبة التي لا توجد بالحقيقة انما توجد باللوحة لتطويع خيال الفنان كمعادل تعبيرى للذات السابحة في الاحلام الكنيبة المزاج .^(١) كما في لوحة كاسبر دافيد فيرديريش (كنيسة تحت اشجار البلوط) ١٨٠٩ ، كما في الشكل () ، كان فرديريش قلقاً تنتابه الحواجز بمواضيع الموت ، فطور هذه الصور الموحشة والتي من خلال صمتها وحزنها ورمزيتها تزود تأملاته بتعبير تراجيدي عن الموت الجماعي .

حيث قوى الروح المكبوتة وجدت منفذاً في التاريخ وفي الجذور المحلية وفي عوالم اللاوعي والروى الغريبة البعيدة ، حيث مفردات الطبيعة هي رمز عضوية ينظمها الفنان في خيالة الخلاب ، فوليم بليك عندما يضع الهدف الاعلى للفنان في رؤيته العالم في حبت رمل او السماء في زهرة بريّة ، ذلك التوسيع والترابط بين اصغر الاشياء واكبرها كان صداً لمذهب وحدة الوجود الذي وصفه سبينوزا* (١٦٣٢ - ١٦٧٧) بين الله والطبيعة ، والروح والجسد ، والذات والموضوع .^(٢) وجد سبينوزا ان الانسان يضيق دائماً من المؤلف ، ويتوق الى عمل المعجزات .. والانسان حر في اختياره ومسؤول عنه ، كما ان الانسان رهن انفعالاته الطبيعية الجدلية .^(٣) لذا فهو يخلع صفاته الشخصية على الاشياء ، فالجميل والقبيح بالنسبة للانسان وفقاً لطبيعته الخاصة المنفصلة فقط لا تنطبق على نظام الطبيعة الكلية الشاملة ، فالجميل والقبيح خاص بمداركنا وتصوراتنا .^(٤)

اذن الفنان هنا يضع قوانينه الخاصة ازاء الطبيعة ، ولكن في ضوء توقعه الى اللامتناهي والى توحيد الجزئي بالكلّي وللجمع بين الواقع والتاريخ ، ومن نفس المنطلق يستغرب دولاكروا (١٧٩٨ - ١٨٥٢) من الاشياء التي لا يمكن ان تعجبنا في الواقع مع انها تعجبنا عند تمثيلها على الذوق ، معللاً ذلك ان هذه الاشياء لا تعجبنا لان صيرورة التاريخ تدفننا ولا تجعلنا نراها ، وهنا يأتي دور الرسام لينتشلها ويعطيها بعداً جمالياً وحدثاً ذا معنى مستمر .^(٥) ففي لوحة (طوف الميروزا) ١٨١٩ ، للفنان الجريكو () يمثل الفنان حدثاً يبدو عابراً ومن الممكن ان يتكرر في أي وقت واي مكان في العالم الا ان الجريكو قام بالتقاط هذه اللحظة المفزعة المليئة بالخوف والرعب من الموت ، ليعطيها بعداً لا زمنياً ، ممكن ان نجد مثيلاً لها في المجتمع ككل في أي عصر ، ويؤكد بشاعة المجتمع وقهره وصراع الانسان للوصول الى بر الامان ، نجد ذلك المعنى لانهايار المجتمع من بعد مجده في لوحة دولاكروا (مذبحه شيو) ١٨٢٤ ، كما في الشكل () ، التي تصور انهزام الاغريق امام الاتراك والمجازر التي حصلت ، انها قسوة الحياة ويجب اخذ العبرة من الماضي .

ويرى دولاكروا ان الذي يقلد الواقع يقلد البشاعة لا الجمال ، فالضغط والارغام يفسد مصادر الوحي ، فالفن جهد شخصي وليس فن مدرسي ، والجميل لا يكون في مجموعة الاجتهادات والتحصيلات بل في الاسلوب الذاتي والتقنية والملائمة ، فتتكرر دولاكروا للموازنة والانضباط لاجل الحياة والحركة ، فاول ما ينبغي مزجه مع الصورة هو تضاد الخطوط الرئيسية فاحتقر بذلك القواعد واساليب العصور السابقة كالبرودة في استعمال الدوائر واعتماد التفاصيل الصغيرة ، فما يكون جمال اللوحة هو توزيع بقع الضوء بما يجعل اللوحة تبلغ حد الروعة ، فالصورة لكي تكون جميلة وحية يجب ان يكون فيها تضاد ، وان يتم التنفيذ فوراً في حمأة الاحساس ، كما يجب استيعاب الكل واهمال الجزئيات ، وبفضل الجمع بين النبير والمظلم بات الرسم وسيلة رائعة في اخفاء كل ما هو غير مفيد او معبر في ابراز كل ما هو اساسي ، فالتناقض في الفوارق اللونية وضبطها له اثر في نجاح اللوحة .^(٦)

ففي لوحته (موت ساردانا بالوس) ، كما في الشكل () ، نجد ذلك العنف ادراматиكي في استعمال الخطوط والالوان ، وفي قيم الظل والضوء ، بما يحقق للمشاهد ذلك البعد التراجيقي المأساوي

١ - انظر : هويغ ، رينيه ، نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٦٠ .

٢ - انظر : وليليك ، رينيه ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٠ - ١١٢ .

٣ - انظر : عبود ، حنا ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

٤ - انظر : ديورانت ، ويل ، قصة الفلسفة من افلاطون الى جون دوي ، نفسه ، ص ٢١٨ .

٥ - انظر : كامو ، البير ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣١٩ .

٦ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر نفسه ، ص ١٤٧ - ١٥٢ .

، وقد اوضح دولاكروا ان الرمادي هو عدو كل انواع الرسم ، بحيث اشتملت رسوماته على تناقضات لونية بين الاخضر والاصفر والاحمر ، وغالباً ما تعامل دولاكروا مع مواضيع درامية من الادب ، وقد اظهرت رسوماته التي كانت كامثلة لهاملت وفاوست وشعر بايرون وعبرت عن هذه النصوص ، فلوحته موت ساردانا بالوس (١٨٢٧) مكتوبة من قبل لورد بايرون ونشرت عام ١٨٢١^(١) ويرى دولاكروا ان الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع .. ففي الطبيعة لا توجد حدود للاشكال قدر ما توجد فيها لمسات لونية ، فالقيم الجمالية للخط واللون يوحى بتأثيرات غامضة .. كالحفل الموسيقي^(٢).

بدأ الانسان يحس من الفجوة الحضارية والانفصام الروحي والاخلاقي والتغير المفاجئ بعد الثورات والحروب والركض وراء الاله العمياء اللانثاقية ، وموجة العقلنة والتشكك بالحقائق الازلية والدينية ، والفقرات السريعة بالزمن كما في القطار الذي معه انكشفت المساحة وضاعت فرصة التأمل الهادئ — كما يقول جون رسكن (١٨١٩ — ١٩٠٠) — الذي رائ ان الشعور بالجميل احساس فطري عند الانسان ، ولقد وجد رومانسي انه يعيش في زمن يتجاوزه خلق في نفسه مازقاً سايلوجياً برر له الهروب من الواقع ومد الجسور نحو التاريخ كتعويض ذاتي لقبح واقعه ، فيصبح الحاضر مفهوماً ومقبولاً فيما انه بني على اساس انه تطور ونمو طبيعي للتاريخ^(٣). استطاع الرومانسي ان يقيم رؤية جمالية متصالحة مع الحاضر ، وتشكل مقترباً من ذاته وطريقة فهمه للاتصال وانسجابه مع الكون " فالكون ليس اله منظمة كما انه ليس فوضا بل هو كائن حي مشرب بفكرة حدسية تعطيه وحدته وتوافقه " ^(٤).

فالفنان الرومانسي حاول ان يؤنس الكون ويطبعة بطبيعته بحيث تصبح كل مفردات الحياة حيه ومعبرة ونشطة ، فهناك امتداد للنفس في الطبيعة ووعي بحيويتها وعضويتها " وبذلك لم يعد للجميل كما يقول نيوتن (١٦٤٣ — ١٧٢٧) معرفة ذوقية سابقة راجعة الى الذكريات البصرية " بل هو قيمة روحية وخلق مستند الى الخيال التصويري للوصول الى حالة التوازن بي الذات والموضوع " كون الخيال كما يقول (كولردج) تلك القوة التركيبية السحرية التي توفق بين الصفات المتضادة لطرح فكرة واحدة تجمع انفعالات متعددة " ^(٥).

وفي اسبانيا نجد فرانسيسكو غويا (١٧٤٦ — ١٨٢٨) في لوحته (تنفيذ الاعدام في ٣ مايو) ١٨٠٨ ، سعى الى ابتكار شكل فني ملائم يعبر عن مضمونه برفضه لمبدأ التتميق والتشذيب ، واشتغلة نظرية النور والظل ليظهر درامية المشهد والتأثير التراجيدي للفاضة ، فالفكرة الفنية مقدمة لدية على تحديد الاشكال بخطوط دقيقة والتركيز على التفاصيل التي قد تذهب التأثير المنشود ، لذا وجه غويا اهتمامه الى ابراز التأثير الدرامي دون الاكتراف بالمثاليات الجمالية التي وجدها عانقاً في سبيل ابراز نشاطها لتعبري ، فخياله كان يتحرك بشكل لا يحفل معه بالتمييز بين الجميل والقبيح فغويا كان يبرز خصيصة التباين العنيف في اشكال الطبيعة المشوهة والعواطف الانسانية الضارية^(٦). ورفض غويا لفكرة التسامي باشكال واقع ومؤشر لتبدل القيم الجمالية لدى الفنان الرومانسي ، فكان لعدم اهتمام غويا بالنسب والجمال المثالي بان ظهرت بعض شخصياته كالدمى لضالة شأنها حجمها ، الا ان المعاني المختفية خلف تلك الهياكل هي اكثر مثالية وقيمة منها .

وكان للمناظر الطبيعية خاصة لدى الانكليز تأثير دائم لدى فنانهم ، على نحو لا يقل على اهتمامهم لتسجيل جمال الجسم الانساني ، فالشعب الانكليزي كان يؤثر التنوع وحرية الابتكار والصورة

^١ - HELEN, GARDNER ,ART THRON THE AGES ,PRINTED IN THE UNITED STATS OF AMERICA,P.٦٥٢ .

^٢ - انظر : برتليمي ، جان ، المصدر نفسه ، ص ٢٣٢ - ٢٤٣ .

^٣ - انظر : الدعي ، محمد عبدالحسين ، دوافع العودة الى الماضي في ادب عصر الثورة الصناعية ، مجلة افاق عربية دار افاق العربية للنشر ، بغداد : عدد ٩ ، ١٩٨٤ ، ص ٨٨ - ٩٠ .

^٤ - الدباغ ، عبدالله ، الردة ضد الرومانسية في النقد الحديث ، مجلة افاق عربية ، دار افاق عربية للنشر ، بغداد : عدد ١٠ ، ١٩٨٨ ، ص ٧٣ .

^٥ - مبارك ، عدنان ، الجمال بين الواقع والاسطورة ، نفسه ، ص ٤٦ .

^٦ - نصر ، عاطف جودة ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٠ .

^٧ - انظر : فينتوري ، ليوليلو ، المصدر نفسه ، ص ١٣٤ و ١٣٥ .

المنبثقة من وحي الخيال ، ف كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧) لم يهتم بتمثيل مظاهر العظمة والسمو في الطبيعة بل اتجه يصور وظاهر الطبيعة نحو افاق ذات طابع روعي وشاعري ، يقول كونستابل في ذلك : اني لم ارى في حياتي قط شيئاً قبيحاً ، فمهما كان شكل الشيء فان الضوء والظل والمنظور يضيفي عليها حله قشبية من الجمال .^(١)

فكان لدراسة كونستابل الدقيقة للطبيعة ان جعله يتخلى عن رؤيته الدرامية لها لابرار جمال وغموض الكون ، بالتركيز على التنوعات الموجودة في اجزائها تحت سيطرة الضوء والظل ، والتورد والندى والرياح النقية ، فكونستابل في مبالغاته الرومانسية لتصوير الطبيعة اراد التحرر من التأثيرات ونظريات التقليدين ، كما يقول : له انهم لم يوجدوا لكان فهم الرسم بسيط دائماً ، وقد عبر كونستابل عن نواحي الالهام غير الاعتيادية والمدهشة التي يريدها الاتجاه الرومانسي ، عندما قال : [كل شيء يبدو مليئاً بتورد من نوع ما ، كل شيء يدير له عيني احس بتعابير الانجيل المقدس فان المنبع وانا الحياة ، ان العالم كبير وواسع فليس هناك ورقتان ممثابعتان من نفس الشجرة ، فمنذ بدء الخليقة ونتاجات الفن الجميلة من نتاجات الطبيعة كلها مختلفة ومتميزة عن بعضها] ، فالطبيعة بوصفها ظاهرة انكليزية نموذجية كان لها اثر كبير على كونستابل .^(٢)

ففي لوحة كونستابل (مطحنة وقناة ديدهام) ١٨٢٠ ، تعامل مع الماء والانعكاسات الجوية والضوء لما أظهرت انجاذبه بأسلوب الاساتذة الهولنديين الكبار للقرن السابع عشر .^(٣) اراد كونستابل جمع الحقائق اللامحدود عن الطبيعة في فكرة صورية واحدة ونقل هذه الحقائق في صورة شعرية ، وكان كونستابل نادراً ما يختار جوانب معينة من الطبيعة ، فحبه للطبيعة كان بشكل عام وليس كمفهوم جمالي فقط ، فقد كان يهتم برصد تلك التغيرات البديعة للجوانب الجمالية المرئية فيها ، فمهمة الرسام بالنسبة له هي ادراك الطبيعة بشكل نقي .^(٤)

فمفردات الطبيعة لدى الرومانسيين وخاصة الانكليز لا تكتك حدود يمكن حصرها بخط ، وهذا ما نلاحظه مع تيرنر (١٧٧٥ - ١٨٦١) حيث بدت مفردات الطبيعة لدية ممتزجة مع بعضها امتزاجاً ، بشمولية مؤثرة وتركيب عضوي يستغل الحركة والانفعال والصخب والهيجان بما يجعلنا ننظر الى الطبيعة في وجهها الاخر بعيداً عن الصفائي والتجميل . ففي لوحته (العاصفة الثلجية) ١٨٤٢ ، كما في الشكل () ، يعرض لنا تيرنر صورة نادرة من الطبيعة باجوائها الضبابية والوانها الشفافة المخففة جمعة عناصر الطبيعة من ماء وسما ورياح وغيوم في كتله لونية واحدة ، وكأنه حمل الطبيعة باندفاعات نفسية وعاطفية حية ، على حساب هدونها الذي كان يتقصد دقة في تصوير معالمها سابقاً .

لقد تعامل الفنان الرومانسي مع الطبيعة بمنطلق حيويتها لا ماديتها ، ولهذا لم يحاك واقعيتها بل رؤيته الجمالية لها ، ذلك انقلب تصوير الطبيعة الموضوعي الى تصوير يجد كماله بالتعبير الذاتي عن طريق ادراك الفنان لحركتها العضوية الدائمة التغيير ، مما يدل على ان الفنان الرومانسي كان متلطفاً مع الطبيعة بعيداً عن الاناقة السطحية ، وكأن خياله التصويري اعادة تشكيل عناصرها في مثالية غنائية لا تدخل ضمن أي قانون الا هو الفنان نفسه في رؤية صيرورة الكون وطبيعته اللانهائية .

عكست الرومانسية تبدل في الرؤيا وانقلاب عميق في المفاهيم الجمالية ، فانصرف الفنان عن المراعات الملتزمة للعالم المنظور وعن التقيد بالجميل المثالي ، محاولاً الكشف عن عوالم الذات وما تتضمنه من مزايا خاصة ، وقد تبنت الرومانسية جمالية جديدة تتعارض مع جمالية دافيد ، وهي جمالية الاحساس حيث باتت الحساسية وسيلة التي يعتمد عليها الفنان لادراك العالم ذاتياً ، فتجهد الرومانسية نحو الطابع الخاص والاحساس الفردي بل الشكل الواضح والمجسم .. كما يقول دولاكروا : انه اكثر اهمية

١ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٢ - ١٥٥ .

٢ - GIASEPPE , GATT , CONSTABLE THE LIFE AND WORK OF THE ARTIST ILLUSTRATED WITH ٨٠ COLOUR PLATES , PRINTED IN ITALY , BLOOTNSBURY STREET , LODON , WCI COPANRIGHT , ١٩٦٨ , P . ١٢ - ١٨ .

٣ - BRUCE COLE AND ADELHEAD GEALT , P .

٤ - GIASEPPE , GATT . P

للفنان التقرب الى المثالية التي يحملها في نفسه من التقرب الى مثالية مذهبية او عارضة تقدمها الطبيعة .. فالذي يضع الرجل الفائق هي طريقة خاصة في رؤية الاشياء .^(١)

فما يميز الرومانسي يكمن في المناخ العاطفي والشعوري وقوة الاحاسيس بالتعبير ، اضافة الى طبيعة الفنان النفسية والبايولوجية بدأت تأخذ ثقلها بالتعبير وطريقة التصوير الجديدة للعالم ، هذه العودة الى الطبيعة الانسانية الاصيله يكون معها الفنان اكثر قدرة للوصول الى تصورات ذاتية حول الجميل ، من العقل الذي يقنن له مفهومه عن العالم ، وبذلك سيكون للفنان اكثر صدقاً وتأثيراً داخل حدود غرائزه ومشاعره ، كمحاولة للإفلات من ثبات المفاهيم الكلاسيكية حول الجميل .

تستنتج الباحثة مما تقدم ان إشكالية الجميل في الرسم الرومانسي تركز في إقامة حوار داخلي مع الطبيعة ، بحيث ترجح كفة الشعور على النظام المرئي ، فكان للحرية الفردية وتصعيد الخيال وتهميش سلطة العقل واعلاء الحدس الباطني ، أسباب عملية في اقتراح نموذج للجميل ليس له نظير في ما هو موجود في العالم المحيط قدر انتمائه إلى عالم مفترض متعال .

الجميل في الرسم الواقعي :

إن الواقعية بالتزامها الموضوعي بالشكل الفني ، كأساس جدي لرؤية الجميل ، وكوسيلة اكثر فاعلية وتأثير لنظرتها الانتقادية أو التقدمية ، ابتعدت عن الحلول الغيبية للرومانسي ، لتجد في تنشيط الوعي للمتلقي -المغترب عن واقعة - حلولاً عملية للوعي الاجتماعي ولترجيح كفة الغيرية* على الفردية ، فالفنان الواقعي يضحي بحريته الفنية من اجل المجتمع ، لذا فانه لم يتأخذ سلماً قيمياً للجميل او القبيح ، فكل وجوه الحياة العادية والمبتذلة والغير انيقة والبسيطة ، مدعوه لا للوصف او الاستنساخ ، بل لطرح تناقضات المجتمع ولجعل المتلقي يسهم وجدانياً في تغير المصير الاجتماعي ، ليكون العامل والفلاح والانسان العادي (الناهض) ابطالا واقعيين - لا اسطوريين - في واع فني لا يحتمل التأويل الميتافيزيقي خارج محتوى الواقع الاجتماعي او السياسي ومشكلاته .

في ذلك يقول جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) : ان المعالجات الروحية والميتافيزيقية الذاتية واللاعقلانية تخفي الحقيقة الموضوعية وتلفها بالغموض ، هي تحريف وتشويه للحقيقة ، والفنان الواقعي باقامته العلاقة بين الحرية الذاتية والضرورة الاجتماعية لم يستطع تجاوز التوتر الاجتماعي والروحي ، وعلى اساس هذه العلاقة الانسانية مع المجتمع صاغ الفنان حكماً جمالياً موضوعياً ، يكشف عن شخصية الفنان ووظيفته خلال جدليات الحياة ويصور التشويه الذي اصاب الحياة الانسانية تحت وطأة الرأسمالية .^(٢)

فالموقف الجمالي الواقعي من المجتمع رفض الطروحات الرومانسية الغير مفهومة واستبدالها بطرح مباشر اقرب الى الفهم والتفسير ، لانها اتجهت الى الشعب ، حيث لا فروقات طبقية او ترفع ، لان الشعب متعايش واقعياً مع القضايا التي يتبناها الفنان ، الذي لا يكون عبداً لمزاجه ومعتقداته الشخصية اذ ينهل من ظروف العصر ونضرتاً الى العالم تتعين اجتماعياً ، فالشعور الواقعي للفنان هو قيم روحية تسهم في تشكيل النموذج الاجتماعي الذي يعبر عن القضية الواقعية .

فالواقعية ترفض الاغراب وقصص الجنيات والتفنن والتجريد والتزيين والمصادفات والامور الغير محتمله في عالم المعجزات والتعالي ، واحتوت الامور القبيحة والمقرفة والوضيعة كموضوعات مشروعة ، وقد عبر عن ذلك الاديب الفرنسي ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) في نظرية المرآتيه حول

^١ - انظر : امهز ، محمود ، فن التصوير التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ - ١٩٧٠) ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨١ ، ص ٢٢ .

* - الغيرية : الخدمة الايثارية التي تقدم للاخرين ، والاستعداد للتضحية بمصالح المرء الخاصة من اجل مصالح الاخرين ، وهو ضد الانانية ، ادخله اوجست كونت كاصطلاح في الفلسفة (انظر : لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٠) .

^٢ - انظر : لوكاتش ، جورج ، دراسات في الواقعية الاوربية ، ترجمة : امير اسكندر ، مراجعة : عبدالغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٨-٩ .

الرواية : الرواية مرآة تسير في الطريق ، وهي غير مسؤولة عن عكس القبح فيها ، فليس خطأ المرأة ان اناساً قبيحين قد مروا امامها .^(١)

ونظرية الانعكاس هي الفلسفة الجمالية الواقعية في الفن ، فالفن يعكس الجوهر في الواقع (التطور ، التقدم) ضمن موقف فكري ودلالة اجتماعية ، فلن يتجاوز الماثل ليعكس الامل في واقع جديد ، وهذه النظرية ترى جدلاً داخلياً في الظاهرة الفنية بين التشكيل الجمالي والدلالة الاجتماعية وبين الذات والموضوع وبين قهر الضرورة والتشوق الى الحرية .^(٢)

فالمفاهيم الجمالية للواقعية النسبية تابعة للتطور المجتمع وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية ، وهي بعيدة عن الواقعية الموضوعية الخالصة (الطبيعية) التي تصف العالم الظاهري ، وفيه تصبح غاية الفن تقديم وصف نماذج من الحياة او الطبيعة ، فالصورة في الطبيعية لا تؤدي الا الى نفسها ولا تتجاوز الفهم المباشر لها ، وتصبح غايتها في ذاتها .

من نفس المنطلق استبدل برنادشو شعار الفن للفن الى الفن في سبيل الحياة ، وراء ان " الفن الجميل يعني شمول الغاية الانسانية لتحقيق روح الجماعية بما يعطي الانسانية الاهتمام الاول ، انه واسطة فعالة لنشر الوعي الاخلاقي والسمو بالصفات الحسية والاخلاقية ، لنقف محتجين بحراس ضد القبح والتناقض " ^(٣)

وقد رأى كارل ماركس () ان العمق والصدق والشمول هي مكونات الاساسية للواقعية ، فالواقعية تبتعد عن السطحية والتصوير الحسي المباشر ، وتأخذ بمفهومها الديالكتيكي ، أي الجدال بين الفن والواقع كتأثير متبادل ، فلتحقيق الشمول والصدق على الفن ان يتخطى ما يطفو على السطح من مظاهر عابرة ، وقال ماركس انه من الافضل التعبير عن الشخصيات بمثل الالوان القاسية التي عبر بها رامبرانت عن شخصياته بصدق حيوي كلي ، بدل وضعهم بعيداً عن حقيقتهم بمظهرهم الرسمي واحذيتهم العالية والنسر يعلو رؤوسهم ، فالنموذج الجميل للشخصية والنموذج الذي يفصح عن علاقة شمولية بين صفات الشخصية الذاتية وعالمها الخارجي من الناحية التاريخية والاجتماعية والادبولوجية ، لذا فالادراكات الجمالية ليست نظرية او ذهنية بل عملية ، فالنشاط الجمالي يبين عن العلاقة العملية للانسان بالعالم الموضوعي لادراكه وتغييره .^(٤)

فالواقعية لا تعترف بالجميل المطلق او المثل المتعالية ، ان المثل العلوية عندها هي الواقع الافضل (الجميل) الذي يسعى الانسان بالعمل للوصول اليه .

والواقعية اذ تسلم بوجود علاقة بين البنيات الروحية والاحوال الاقتصادية ، فانها لا تنكر العوامل الفكرية لصالح القوة المادية ، فالمادة هي اكثر واقعية من العقل ، بل ترى ان مساع الانسان الروحية تتأثر بالاحوال المادية للعيش ، وعلى الرغم من ان الفن ممكن ان يسخر لخدمة اهداف سياسية واجتماعية الى انه لا يوجد معيار للكيف الفني ، ذلك لان ظروف المجتمع عند دخولها مجال الوجود الشعوري للفرد انها تكتسب شيء من الروحانية .^(٥)

على الرغم من ان حرية الفنان في الواقعية نسبية كونها اتخذت المنهج الواقعي لتمجيد المجتمع الاشتراكي وحرية مرهونه فيما يعجب النظام ، الا ان الفنانين اختلفت اساليبهم في التعبير عن الانسان الذي اتخذه موضوعاً للفكر ، فكوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) في تأكيد الدقة في التصوير مع ابعدا الذات ، يختلف عن دوميه (١٨٠٨ - ١٨٧٩) لتقصيه العمومية وعدم الالتزام بالتفاصيل ، الا ان كل الفنانين الواقعيين مشتركون في رفض القيم الجمالية لنظام الرأس مالي ، وتغيب الانسان عن دوره الاجتماعي ، ورغم ان الواقعي لم يعد المجتمع ظاهرة جمالية صرفه الا انه اكد على ان الفن منجز اجتماعي مهما اختلفت اساليب الفنانين في التشكيل واختيار المواضيع .

بيد ان نقطة التقاء الواقعية مع الرومانسية هي الثورة على القيم الراس مالية ، الا ان الواقعية لم تأخذ فكرة الهروب واللامسؤولية نحو المجتمع ، نظرة الى الاوضاع من منظار المجتمع لا من منظار

١ - انظر : ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، المصدر نفسه ، ص ١٩٧ و ٢٠٣ .

٢ - انظر : تليمة ، عبدالمعنى ، المصدر نفسه ، ص ١٦٤ - ١٦٦ .

٣ - حسن ، حسن ، محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، المصدر نفسه ، ص ٨٠ - ٨٣ .

٤ - انظر : مروة ، حسين ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، دار الفارابي ، بيروت : ط ٢ ، ١٩٧٦ ، ص ٣١٨ - ٣١٩ .

٥ - انظر : هاوزر ، ارنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٤ - ٢٨٧ .

الذات ، فالرومانسية التي ارتأت تضخيم المعنى من خلال مبالغات اللامألوف فإن الواقعية ارتأت تقديم المعنى من خلال مشاهد مألوفة ذات مغزى انتقادي .^(١)

ويرى هيغل ان اسباب التحول من المثالية في الفن الى الواقعية ، هو ان العالم المعاصر عالم الفعاليات العملية والانتاج والروتين في التفكير ، لا يستطيع فيه الفن المثالي ان يلبي الاحتياجات الروحية للعالم الصناعي ، كما انه لا يمكن بعث محتوى الفن الكلاسيكي من جديد ، اضافة الى ان رفض الطبقة النامية (البرجوازية) للمحاولات الخيالية للاخذ بالقيم الجمالية القديمة ، لذا تحول الفن الى التعبير عن الواقع الاعتيادي كما هو حقيقة ، كما اهتم بالتحول الجاري في العالم .^(٢)

لذا رفض الواقعي تدخل قوى العالم الخفية ليفسح المجال لتدخل القوى المادية والعمل (قوى اقتصادية واجتماعية) . فتخذ الرسم طابعاً مادياً على حساب التجسيد المثالي المفاهيم الجمال والقبح الكلاسيكية .^(٣)

والفنان هنا القيت على عاتقه وجهة النظر التي يقدمها للتعبير عن المجتمع ، وكانت افضل زاوية يختارها الفنان من الحياة هي الزاوية المتفككة مع تطور الواقع الاجتماعي ، التي تصور قطاع كبير من الواقع في اثناء تطوره وخلقة لواقع جديد .^(٤)

وكانت افضل الصورة التي كانت تقدم هذا المعنى هي لوحة دوميهيه (الوثبه) ، كما في الشكل () ، يصور فيها الفنان شخصية نسائية تقود فكرة هي الثورة ضد الظلم ، حيث ترى جموع الناس المندفعة كبطل واحد لاسقاط الاستبداد ، وهي حقيقة واقعية شاملة في ضمير الانسانية ، تجسدت في هذه اللوحة بشكلها العملي الجدي .^(٥)

فالفن كما يقول ماركس [ليس منفصلاً عن الزمان ، بل يتحدد بعصر ، ويعبر عن القيم المفضلة الخاصة بالطبقة المهيمنة] ، وسيتعايش الفنان مع الجمال واقعياً ، لان الواقع العقلاني (الوجود المنطقي) وحده سيرضيه باعتباره لحمة في النسيج الاجتماعي ، هذا التوحد مع المجتمع يولد لديه شعوراً واقعياً لا تخيلاً .^(٦)

وجوستاف كوربيه يرى " ان من الزيف التعبير عن النفس بشكل مختلف عن الآخرين " ^(٧) ، انه يعتقد انه لكي يكون انسانياً ، فانه من الانانية ان يغض الطرف عن الصراعات الواقعية ، ومن الزيف تقديم صورة مثالية ومجملّة عن الواقع ، وكان يدعو الى البساطة والالتزام الموضوعي الذي لا يحيد عن الحقيقة .

قد عبر عن رفضه للصورة المثالية – الاجمل من الواقع – للعاريات الكلاسيكية عندما رسمهن باوضاع لا تدعو للاثارة ، كما صور الجمال البسيط الهادئ للطبيعة بدون تنميق او تشذيب .^(٨)

هذا الرفض لكل ما هو فوق واقعي ، راجع الى شعور الفنان لضرورة مسايرته لظروف مجتمعه وتكيفه الفني مع قوانين عصره .

وقد ابتكر كوربيه مصطلح الواقعية ليعرف ولعه بظروفه الحقيقية اليومية ، بالرغم من انه يكره واقعه الا انه سيطر على صوره ، مؤكداً على الطبيعة الدرامية والرمزية لمواضيعه ، لذا فان رسومه لها عنصر ثقافي وكمالها عنصر مرئي .^(٩) ففي لوحته (كاسروا الاحجار) ، كما في الشكل () ، نجد انه جعل من العمال ينتمون الى الناحية الارتفاع والاكثر قبولاً ورضاً ، فكما يقول كوربيه : ان فن الرسم هو فن محسوس ، ولا يكون الا في تقديم الاشياء الحقيقية والموجودة ، انه لغة مادية وكلماتها اشياء

١ - انظر : فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، ترجمة : اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٣٠ و ١٤٣ .

٢ - انظر : أوفسيانيكوف . م ، سمير نوبا . ز ، المصدر نفسه ، ص ٢٩٢ .

٣ - بيتروف ، س ، الواقعية النقدية ، المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

٤ - انظر : فيشر ، ارنست ، المصدر نفسه ، ص ١٤٤ .

٥ - انظر : مايرز ، برنارد ، المصدر نفسه ، ص ٣٧٢ .

٦ - انظر : كامو ، البير ، المصدر نفسه ، ص ٣١٦ .

٧ - كرانت ، ديمن ، الواقعية ، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص ٤٠ .

٨ - انظر : فينكلشتين ، سدي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٢ .

٩ - BRUCE COLE AND ADELHEAD GEALT , P .

مرئية ، والنشء المجرد والغير المرئي ليس من لغة فن الرسم ، وهو يقول كيف تريدوني ان ارسم ملانكه ؟ دلوني على واحد .^(١)

فجوهر الواقعية كما يقول كوربيه هو نفي للمثال وان لوحته (دفن في اورنال) هو دفن للرومانسية ، فالواقعية موضوعية في وصفها للانسان والطبيعة ، ومعادية شكلاً وموضوعاً للمثالية وجمالية الرومانسية والكلاسيكية معاً ، فكوربيه عندما ينقل الواقع بامانه وموضوعية انما يتجاهل القوانين المتعارف عليها معارضاً وصايا الاكاديمية مقدماً الريفيين والشغاليين على الاله والاساطير والطبقة الارستقراطية ، ف نماذج الواقعية نماذج حقيقية لا نماذج عامة .^(٢)

فعبقرية الفنان الواقعي في نظره الجيد والعميق للواقع وتنفيذ ما ينظر لخلص ومهارة ، فموضوع تافه كالملائكة مثلاً يؤدي الى ترف تشكيلي اذ ان الفنان فيه لا يعود الى الحقيقية ، والتخيل يعني رؤية صور الاشخاص والاشياء ، والصورة هي تقليد واعادة تكون الموجود وهذا هو الهدف الجمالي للواقعية .^(٣)

في ذلك يقول دارون* : الاشياء التي توفر للانسان المتعة الجمالية تتوقف على الشروط التي نشأوا فيها والتي في كنفها يعيشون ويعملون ، فالشروط التي يعيش في ظلها الانسان تحول مدركاته الجمالية الى وقاع ، وفق لهذه الشروط يكون للانسان مدركات جمالية معينة .^(٤)

ويبدو ان ارتباط الواقعية بالمنهج العلمي راجع الى ان العلم هاجم أي منهج في للتفكير يسبق المشاهدة او لا يعتمد على التجربة والاختبار ، لذا اكدت الواقعية انه يجب في الرسم اختيار المشاهد التي يخوضها الفنان في حياته اليومية ، فالعلم نموذج للصدق والحقيقة وقوانينه ذابته نسبياً ولذلك يستبعد الفنان الذي يستعين بالمنهج العلمي التطرف الشخصي ، ومن هنا ايضاً كان تأكيد الواقعية - كالمذهب الوضعي* - على الشخص ، وهذا ما اعتمد كوربيه حينما عرف التصوير بانه فن شخص يعتمد على التشخيص الحقيقي والواقعي ، ولوحاته بشخصياتها واحداثها كان يعرفها معرفة شخصية مثل (الدفن في اورنال) و (كساروا الاحجار) و (استوديو كوربيه في باريس) .^(٥)

فالموضوعية التي التزمت بها الواقعية تستبعد التصورات الخيالية التي تتشكل بطريقة مخالفة عن الواقع الملموس . وبذلك طمس الخيالي في الواقعي بالعلم ، فارنست رينان* (١٨٢٣ - ١٨٩٢) يقول : ان العامل الحقيقي الذي يكشفه العلم هو ارفع بكثير من العالم العجيب الذي يخلقه الخيال ، لا فائدة من تضخيم افكارنا التضخية بواقع الاشياء ، اذا كانت عجائب الخيال ضرورية فان عجائب الطبيعة اكثر رفعة وحقيقة .^(٦)

كانت الرؤية الجمالية للواقعي تستبعد من جانب الفنان ان يكون الفن وسيلة لعرض المشاعر والعواطف الجامعة ، او تضليل المتلقي بالمشاهد الغريبة التي تشتت المعنى ولا تعطي صورة واضحة عما يريد الفنان قوله ، فجدية الاهداف للفنان الواقعي تتطلب عرض وجهة نظره الاجتماعية بوضوح لاتاحة الفرصة للفهم المشترك من قبل المجتمع ككل بعيداً عن الغموض .

وعلى ما يقول اوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) : لكي لا يكون الفرد تجزئاً يجب ان ينتظم في سلك المجتمع ، فهو كائن اجتماعي قبل ان يكون مفكراً ، لذا يجب ان يتحلى بنوع من العفوية في العمل خلافاً للاله اللاواعية ، التي تتحقق في علاقته مع الاله في المجتمع الصناعي ، الاله التي عدت

١ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر نفسه ، ص ٢٤ و ٨٤ .

٢ - انظر : امهز ، محمود ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨ - ٢٩ .

٣ - انظر : ريشار ، اندريه ، المصدر نفسه ، ص ٢٣ .

* - شارلس روبرت دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) ، عالم طبيعي انكليزي اسس نظرية التطور التاريخي للعالم العضوي

٤ - انظر : بليخانوف ، جورج ، المصدر نفسه ، ص ٦٧ .

* - الوضعية ترفض النظرة الفلسفية الشاملة للعالم والتفسير الميتافيزيقي لعلاقة الوعي بالوجود ، والتي لا تعتمد على التجربة ، ويحاول المنهج الوضعي ان يخلق منهجاً للبحث ومنطقاً للعلم يتجاوز التناقض بين المادية والمثالية ، والوضعية تذهب الى ان مهمة العلم هي الوصف الخالص للواقع . (انظر : لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، نفسه ، ص ٨٣) .

٥ - انظر : باومر ، ل ، فرانكلين ، الفكر الاوربي الحديث (الاتصال والتغير في الافكار من ١٦٠٠ - ١٩٥٠) ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ٣ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٨ .

* - مؤرخ وناقد فرنسي دعا الى الطريقة العلمية في دراسة التاريخ والدين .

٦ - انظر : كرانت ، ديمن ، الواقعية ، المصدر نفسه ، ص ١١٢ .

استطاله حيوية للعقل الانساني ، فلا بد من الرجوع الى توحيد وصفي سليم يضم الغريزة والذكاء لتحقيق النظام والتقدم ، وهذا يعني عم تحجر الفكر وتواتر الحياة الذهنية .^(١) لتحقيق التحسين المعنوي (الانسانية) بشكل مواز مع التحسين المادي .^(٢) لكي يكون الانسان بالعلم مسيطر على الطبيعية لا اله لخدمتها ، وحيث اصبحت المعرفة والفكر مهم في مجال الوعي الاجتماعي للفنان .

ويشير برخت () الى ان المعارف العلمية توفر متعة للانسان ، حيث يمكن استخلاص قيم فنية من المعرفة العلمية ، فالتعمق في جوهر الاشياء وادراك العالم يمنح الانسان سعادة يجسدها العقل الفني .^(٣)

ان التفسير العلمي للفن يعد الجميل وظيفة اجتماعية ، فمصدر النشاط الجمالي هو نشاط اجتماعي ، فكل مرحلة من مراحل التطور المجتمع تجسد علاقة بين النشاط الجمالي القائم على ادراك الجميل في الطبيعة والمجتمع وبين العالم ، فأوجست كونت عندما عد الوضعية مرحله من مراحل التطور والتقدم ، رائ الفن في هذه المرحلة ادات التعبير عن المجتمع الانساني ، فالفكر العملي صاخ موضوعية العلاقة بين الانسان وعالمه (العالم وجود خارج الوعي وسابق عليه) .^(٤)

فالفنان الذي لديه وعي كامل بمجتمعه يستطيع ان يخلق الجميل ، والذي يملك مشاعر اجتماعية يستطيع ان يشخص تناقضات المجتمع ويسهم في توعية الناس لما هو افضل ، فالفن الواقعي ليس مجرد تسلية ولا معقولة بل انه يسهم في كمال المجتمع اذ يدل على جراحه وقضاياه الحياتية وليدة الازمات والتناقضات .

فبث الافكار والهدف الاجتماعي دليل على النزعة التعليمية للواقعية ، فبعض اللوحات الواقعية تضمنت دراساً في الشفقة الانسانية والنقد الاجتماعي ورفض النظام القائم .^(٥) ففي لوحة (الدعاء) ١٨٥٩ ، لجان فرانسوا ميه (١٨١٤-١٨٧٥) ، كما في الشكل () ، يصور لنا فيها بساطة الفلاحين ومشاعرهم النقية ورغبتهم في التوجه الى الله بالدعاء لتحقيق امنياتهم (التحرر من البؤس والظلم) ، على الرغم من ان ميه هنا ستذكر ايامه الحقيقية التي عاشها في الحقل ، فانه اراد ان يصور الفلاحين برقة مشاعرهم وحسن نيتهم وذلك ليستثير عطف المجتمع على حقوقهم ، بذلك اصبح مشاعره الاجتماعية الاصلية مصدراً من القيم الجمالية في هذه اللوحة ، فلم يول الفنان اهتمامه بزهو الالوان ونورقها فبدت اللوحة فقيرة باشرافها ، ليجذب تعاطف المتلقي الفكري والعاطفي نحو الفلاحين ، لالى تشغلهم العناصر الحسية والشكلية على الهدف المطلوب وه الجانب الموضوعي من اللوحة .^(٦)

لذا فان الشغل الواقعية لم يكن تحقيق الجميل في الفن او البحث عنه في الواقع ، بل تقديم صورة تستثير ملكة المتلقي الانتقادية والتحليلية ، ومن ثم تكون استجابته نحوها مثمرة ، ولذا كان الفنان الواقعي يسعى لاستخلاص الجوهر في الظواهر عن طريق الدراسة النقدية والتحليلية للحياة .

يرى بيلنسكي* (١٨١١ - ١٨٤٨) ان الفن احد اشكال معرفة الحياة والتأثير عليها ، فقد ربط بين الواقعية في الفن والالتحام بالشعب ، والدلالة الاجتماعية عنده تتوقف على هذا الاتصال ، للتعاطف مع روح العصر ، وهذا هو جوهر الفن الصادق .^(٧) فليس فناً من يعاف نثر الحياة ويخفق قلبه للمواضيع السامية .^(٨)

ويبدو ان اكثر الفنان الذين تجسدت في اعماله هذا التعاطف مع الصراعات الديمقراطية كمحب للشعب والطبقة المضطهدة هو نوريه دوميه (١٨٠٨ - ١٨٧٩) فقد استطاع ان يلتقط من الحياة صوراً بسيطة في موضوعها غنية في تعبيرها ، لجأ دوميه الى الخطوط الرفيعة والدقيقة وطريقة في

١ - انظر : اوزياس ، جان ماري ، الفلسفة والتقنيات ، المصدر نفسه ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .

٢ - انظر : هويغ ، رينيه ، المصدر نفسه ، ص ٢٦٧ .

٣ - انظر : مرو ، حسين ، دراسات نقدية ، نفسه ، ص ٣١٣ .

٤ - انظر : تليمة ، عبدالمع ، المصدر نفسه ، ص ١٦٤ - ٢٦ .

٥ - انظر : ويليك ، رينيه ، المصدر نفسه ، ص ١٩٨ .

٦ - انظر : فينتوري ، ليونيلو ، المصدر نفسه ، ص .

* - مؤسس علم الجمال الروسي الواقعي ، ناقد ادبي وثوري ديمقراطي .

٧ - لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، نفسه ، ص ٨٨ .

٨ - انظر : بتروف ، س ، الواقعية النقدية ، نفسه ، ص ٨٠ - ٨١ .

التصوير تخدم اغراضة التعبيرية ، فكان خروجه عن التصوير الدقيق للأشياء والمبالغة في ابراز بعض الصفات هو جزء من اسلوبه الساخر الفكه لتقريب المعنى الانتقادي المتلقي ، ليجعه يتيقظ الى مشاهد من الحياة لا تثير سخرية في الحقيقة ، وعلى الرغم من بساطة اشكاله فقد استطاع ان يظهر في شخصياته طباعها الفردية الداخلية ، وكأنه التقط بكامرته صورة من زاوية خفية دون دراية الشخصيات المصورة فبدت اشد عفوية ، ففي لوحته (لقد مات لافايت ! حظ تعس ايها الرفيق القديم) يظهر (لويس فليب) - الذي قام بذبح الثوار - في حالة المبتهل في المأتم ، يظهر دوميه وجوه الحقيقي وهو يتفرس بمكر في جثة لافايت ، وقبل الواقعية لم تكن تظهر شخصيات الملوك بما يوحي بالخسة والوضاعة وبالصورة التي تثير احتقاراً شديداً من المتلقي كما صورها دوميه .^(١)

فمعى الواقعية تصبح القيم الجمالية المرتبطة بغاية اجتماعية هي المفظة والمتقدمة على القيم التشكيلية التي تسخر لخدمة غرض يعبر عن تطلعاته الاخلاقية والتوجيهية ، النابعة من موقف انفعالي واقعي ، حيث تستوعب المشاعر الجمالية للمجتمع كله ، لانه يحمل عناصر انسانية عامة ، فالقيم الجمالية للواقعية غير ثابتة ومحددة بل متنوعة وجوه المجتمع .

فمع الواقعية يكون الاغراء الاخلاقي ابعد مدى من الاغراء الجمالي ، ما دامت القيم الاخلاقية مرتبطة بالمصالح الاكثر مباشرة ، ومن هنا يتسائل كارل ماركس : لماذا يجب ان يظل الفن الاغريقي ينبوع التمتع بالجميل كمقياس وقاعدة ونموذج ، فالمثيولوجيا تختفي ما ان يتفوق الانسان على قوة الطبيعة .^(٢)

فالاغريقين الذي كان يرى الجميل في مجموعة صفات شكلية مختارة " نرى بالمقابل الموقف المتطرف من جانب العدميين الروس* الذين يرون في الجميل قيم عملية ، فما ان يعي الحذاء الروسي دوره الثوري حتى يصبح الخالق الحقيقي للجمال النهائي " .^(٣)

التزمت الماركسية بالتفسير الغاني للجميل ، كما عدت تطور القيم الجمالية مرتبطاً بوظيفتها الاجتماعية ، فكان تقييمها الجمالي قائم على اساس فكري مشيد بصورة مسبقة ، وعلى اساسه يتم اختيار الظواهر في الفن .^(٤)

فالعمل الفني الاصيل والجميل هو العمل الذي يعكس مظهراً ما لمرحلة تاريخية يعاصرها بشكل حقيقي ، ويعكس رؤية العالم في مرحلة انتقالية (تطورية) تظهر فيها القيم الجديدة التي توشك ان تولد ، وتسترجع القيم الانسانية الواقعية للماضي في رؤية القوة الجديدة ، انها وجهه نظر على مجمل الواقع ، ليست فردية (لان جوهر الانسان هو مجموعة العلاقات الاجتماعية) بل فردية ، محملة بنظام فكري وايدلوجية معينة ، الا ان هذه الرؤية وطريقة تعبيرها ليست الا ليه فمن الممكن ان تكون رؤية خاصة الا انها مرتبطة بالشعب ويمكن تعميمها .^(٥)

فالنفع الاجتماعي - على ما يقول جون ستيوارت ميل* - هو الحجة الكبرى لحرية الفرد ، فالفرد حر في التعبير ما دام غايته النفع الاجتماعي .^(٦) لذلك نرى تراجع فكرة الجميل في رأيه كمقولة اساسية اساسية ، فقد كتب عام ١٨١٠ يقول [ان الشاغل المفضل لدى الفلاسفة منذ القديم هم تحديد الصفة او الصفات التي تمنح الشيء اسم الجميل الا ان مثل هذا البحث جاء بنتائج هزيلة ، ويسمح بالقول ان

١ - انظر : فينكلشتين ، سدني ، المصدر نفسه ، ص ١٦٨ - ١٧٠ .

٢ - انظر : ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، المصدر نفسه ، ص ٩٧ و ١١٥ و ١٦٠ .

* - جماعة من الديمقراطيين الثوريين الروس ، موقفهم هو انكار المطلق لكل الحضارة السابقة (النظام البرجوازي الارستقراطي ، الرأسمالي ، المثل العليا ، القتانه) واقامة مثل عليا اشتراكية ضد الانظمة الرجعية .

٣ - كامو ، البير ، مصدر نفسه ، ص ٣١٥ - ٣١٦ .

٤ - انظر : مبارك ، عدنان ، جمال بين الواقع والاسطورة ، نفسه ، ص ٩٤ .

٥ - انظر : فيللو ، كارلوني ، النقد الادبي ، ترجمة : كيتي سالم ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ص ١٣٠ - ١٢٨ .

* - جون ستيوارت ميل (١٨٠٣ - ١٨٧٣) فيلسوف ومنطقي واقتصادي انكليزي من داعاة الوظعية واكبر مفكري المذهب النفعي ، ذهب الى ان الاشياء لا توجد خارج ادراكها الحسي ، انما يدرك الانسان ظواهرها فقط .

٦ - راندال ، جون هرمان ، تكوين العقل الحديث ، نفسه ، ص ٨٥ .

المشكلة التي تناولوها لا تقبل الحل] ، ويقول توليستوي (١٨٢٨ - ١٩٠٠) : طالما يثير الجمال هذا القدر من على سوء الفهم ، فليس من الجدير الالتفات إليه .^(١)
فالالتزام بالنظام والقواعد الاشتراكية يؤدي إلى أحداث توازن في العاطفة الجمالية والأخلاقي .^(٢)

والفرد في ذلك الوقت يكون منسجماً مع مجتمعه ومندمجا بروحه وفكره مع الشعب ، فالفنان الملتزم اذ يجعل من الحياة الاجتماعية الواقعية ميداناً لطرح مفاهيمه حول الجميل ، فانه يلتزم بخلق نموذج حسي وموضوعي ، فيكون للعوامل العقلية دور إيجابي في تشكيله ، فهذا النموذج يكون جميلاً إذا كان هم الفنان هو حب الشعب .

من ذلك نستنتج أن الواقعية عملت على أبطال الجمالية لمعناها الرومانسي والتي استولت على المتخيل والفردية واللامنطقية ، محاولة أن تمد الجسور مع الوجود المادي وانشغالاتها ، وبهذا المعنى عمل التيار الواقعي على إعادة الاعتبار للواقع والاحتفاظ بكل مقوماته المفاهيمية والبنائية ، ومن هذه العلاقة المتعارضة مع الرسم الرومانسي يتجلى الجميل في هذا الفن عن طريق الارتباط بالظاهرة المرئية مع العناية بالمعايير المتحكمة فيها ، فالواقعية عولة على الجميل بمعناه المتشبع بكل ما تعنيه هذه الفكرة من ثوابت واحكام موضوعية .

^١ - مبارك ، عدنان ، جمال بين الواقع والاسطورة ، نفسه ، ص ٩٣ .

^٢ - انظر ، لالو ، شارل ، الفن والحياة الاجتماعية ، ترجمة : عادل العوا ، دار الانوار ، بيروت : د ت ، ص ٢١٥ .

الجميل في الرسم الانطباعي والانطباعية المحدثه

مدخل :-

ان اشكالية الجميل قائمة في الاساس على تعذر ايجاد معيار ثابت لقياس الجميل في العمل الفني ، ويمكن القول بشكل عام ان الفن كمظهر حضاري قائم بالضرورة ومحاييد من الناحية العملية كونه مستقلاً ، هو عمل وجداني يسمو بمظاهر الواقع بتطويعها لغايات الفنان الذاتية والجمالية ، ففشل الفن في احداث تغييرات عملية في المجتمع ، ادى بالفنان الحديث المدرك لذلك ان لا يحاول ربط الفن بالنتاج ، وكون الفن غير نافع عملياً لا يعني ذلك انه سلبياً وقبيحاً ، بل يعني انه تنفيساً لطيفاً ، وكل النتائج المرجوة منه هو في اخراج العمل الفني الى حيز الوجود ، فالفن نشاط فكري وجداني حسي وعقلي تشيء في العمل الفني ، وهو ليس سلاحاً مهمته ان يؤثر فكرياً على المشاهد بتحميله طاقات سياسية واجتماعية ، فالفنان عندما ارتد من الواقع الخارجي الى ذاته وجد ان الصورة الواقعية والتي تحاكي بدقة الواقع ، لا تستطيع ان تصف بنفس الكفاءة العالم الداخلي للفنان ، كما انه لا يمكن حصر العلاقة بين الذات والموضوع بمستوى معين وثابت وهو نسخ مظاهر الطبيعة وتقييد الفنان بالواقع الذي سئمة منه .

كانت كلمة الجميل مرتبطة بالماضي ، وهي تستقي مدلولاتها من الصور الراسخة في الازهان والنظم الجمالية السابقة ، اما الجديد المذهل والمربك فنادر ما ينظر اليه بوصفه جميلاً .^(١) فلم يكن محض مصادفة ان تشتهر الاعمال الفنية بعظمتها وجمالها من حيث هي تفسيرات ثابتة لتجارب الانسان الاجتماعية والدينية الاكثر اثاراً للمشاعر والاشياء والاحداث التي يميل الناس عموماً الى نسبة قيمة مطلقة لها .^(٢)

والفنان الحديث فقد احساسه بالقيم الموضوعية سابقاً للجميل ، ولسوف تبقى المعايير الجمالية متناقضة ما بقية التحديدات الفكرية له مختلفة ، فقد ظهرت وخاصة في الفن الحديث عدد من الفلسفات الشخصية والتطبيقات التقنية الخاصة بالفنانين ، والتي كل واحد منها يعبر عن تبصر ولتشبع رغبات وحاجات رئيسية من الطبيعة الانسانية ، والفن الحديث شهد سعة في نطاقه وتنوعه الاسلوبي والتقني ، وتحالفة مع غايات جمالية ثورية ، فعاد كل عمل فني يشبع مبدأ عمل معين للجميل ، حيث اصبحت كل لوحة تعبر عن المعتقدات خاصة ، وهي جميلة نسبتاً الى مقاييس ذاتية محددة .

وكان للتعزيز من سلطة الخيال والتي بدأت مع الرومانسية ، ان عملت على ابتداع نمط جديد من الفن يتيح للذات التطلع الى افاق جديدة في محاولة لاكتساح الحصار اليومي وصور الاشياء التي فقدت معناها لكثرة تداولها .

واذا كان فن الرسم بوصفه بنية تصويرية يحكمها طابع الجدلي الداخلي (الخيال) والخارجي (آلية النظر للموضوع) ، فان الرسم الحديث حمل بذرة الجدلي الى الدرجة التي يتعذر علينا تصور حركة مفاهيمية منعزلة عن اسباب الصراع الاخرى ، واذا ما عرفنا ان الرسم الاوربي الحديث تمحور في اطار التبادلية بين الجميل والجليل والحسي والمطلق ، فان ثنائية كهذه مثلت قطب الرحى لحركة الفكر الجمالي بالضرورة ، وكان ان عملت على خلخلت الية النظر للاشياء .^(٣)

والفنان الحديث يدرك انه اذا اراد ان يكون عمله الفني جميلاً ، عليه ان يتيح لموضوعه الفرصة للتعبير عن فلسفته الاكثر شمولية في الحياة ، وبما يتلائم مع مجاله وشمولية القيم الذاتية ، واصبح مدرك في ان التبصر والخيال قادرين على جعل اتفه المواضيع واكثرها تحديداً ، اكثر عمقاً وجمالاً ، كونها تفسر الحقيقة الذاتية للرؤية الجمالية والاحساس بالموضوع ، وهذا ما يكشف قيم معينة لم تكن لتلاحظ الا مع الفن الحديث ، حيث اصبح الفن استكشاف مظاهر الحقيقة والتجربة الذاتية من خلال وجهة نظر شاملة نسبياً وقوة تخيلية .

^١ - انظر : نوبلر ، نافان ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٣ .-

^٢ - كرين ، مير ، فيودور ، العظمة الفنية ، ترجمة : فالح صدام الامارة ، مجلة الثقافة الاجنبية ، مجلة تعني بشؤون الأدب في العالم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٨٤ .

^٣ - عاصم ، عبدالامير ، تاملات في الرسم الحديث الجمالي .. والتصويري ، مجلة الرافد ، مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة : عدد ٤٨ ، ٢٠٠١ ، ص ٩٤ .

والفنان الحديث يؤمن بان الجميل هو ثمرة العلاقات التي يتم التحكم فيها بين اجزاء العمل الفني ، فالجميل لم يعد هو الغاية الاولى والاخيره له ، فهناك غايات اوسع ، فالتثبت من الجميل يميز عن طريق الاستجابة الذاتية للحافز الخارجي ، وقد عد الفنان الحديث ان استجابته الذاتية للواقع هو عامل مهم وجزء حيوي للفن ، كما استبعد من وجهة نظره رد فعل المشاهد لكي لا يضع مواصفات معينة عند تقصيه للجميل .^(١)

في ذلك يرى وابتهد () ان الجمال هو الاعداد المشترك للعوامل المتعددة في مناسبة تجربة، فهو صفة تجد التعبير عنها في تلك المناسبة بشكل فردي، فهناك درجات في الجمال وفي انماط الجمال، والاعداد له يتضمن نتيجة، وهكذا يمكننا ان نعرف الجمال حين نحلل هدف الاعداد، وهذا الهدف يتضمن عدم وجود تثبيط بين مختلف المدركات لكي تكون تركيزات الشكل الذاتي متطابقة مع المحتويات الموضوعية للمدركات، فكمال الجمال هو كمال التوافق الذي يعرف بمقاييس كمال الشكل الذاتي، فعند تحليل مناسبة ما يمكن لمحتواها الموضوعي ان يدعى جميلاً لمشاركته التوافقية في كمال الشكل الذاتي... ليس هناك نهاية للكمالات فالكمال من انماط مختلفة متناقضة.^(٢)

وقد تنكر الفن الحديث لمعظم اساليب الارضاء التي ابتكرها فناني الماضي ، وكرس مفهوم جديد للشكل الجميل لم يعد للموضوع معه اهمية الا بكونه مستند للخيال ، وليعبر عن جميل لاجل صناعة لا لاجل متلقي ، والفن الحديث بذلك اصبح يعبر عن مستلزمات سنن الجمال الذاتية .

كانت نقطة التجديد التي احدثها الفن الحديث هي ادراك الفنان " ان طاقة الفن كامنه في الشكل الجمالي لا بوظيفته الاجتماعية والسياسية ، فالفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة ، بتهديمه الوعي السائد والتجربة العادية " .^(٣)

قبل الانطباعية كانت معالجة الجميل تتم في ضوء علاقته بالمجتمع والتاريخ ، فالواقعيون نظروا الى الجميل في ضوء الظروف الموضوعية لحركة الواقع الاجتماعي القائمة على علاقة الفرد بالكل ، وانصهار الذاتية في المجتمع وحاجاته المادية ، واعتبرت أي تمرد في الفن لصالح المجتمع كرسالة هادفة تشيد امالاً وهمية في التغيير لا تتجاوز اطار اللوحة ، وهكذا حاول الفنان الحديث ان يعيد الفن الى مجراه الطبيعي باحلاء القيم الجمالية محل القيم الموضوعية التي تمجد الاوضاع الثورية في الحياة ، فالفن يجب ان لا نتجاوز امكانياته الطبيعية وهي ان يعطي صورة عن ذات الفنان ودوافعه واهوائه ، متجاوزاً بذلك العلاقة القصورية بين الذات والموضوع والانتقال بالفن الى مستويات جديدة بعيدة عن خرافات الرومانسيين وتعبيراتها المبالغ بها وتمجيدهم للقديم وغاياتهم الانفعالية والنفسية . وكان تحول نظر الفنان من الطبيعة الى المدينة ان حول وجهة التصورات من الجمال الطبيعي الى الجمال الفني ، فالاتجاهات التي تستمد طابعها وصفاتها من النظرة الطبيعية تحولت في نهاية القرن التاسع عشر الى ذلك الاتجاه الذي يقتفي اثر مظاهر الحياة في المدينة ، بحيث جعل جمال الفن في اتجاه مضاد لجمال الطبيعة والتسامي في الفن كونه يمثل الاحتجاج الروحي على النقص ، فاصبح الفن في نظر الفنان الحديث اجمل من الطبيعة .^(٤)

سنتقل اللوحة مع الفن الحديث الى بنية جمالية مستقلة هي كما يقول كانت " ان لكل عمل فني بنيته الذاتية وجماله الخاص الذي فيه تنحصر غايته المضمونة " .^(٥)

فالفنان الحديث سيقوم الان بخلق صورة (نسخة) لنفسه فكرياً في الوعي ، وبشكل فعال في الواقع في عملية استحواذ على هذا المستوى الجديد من الطبيعة ، وتكييفه كي يرا نفسه في عالم جديد من خلقه ، فالعلاقة بين الذات والموضوع ستجد تعبيرها في مجموعة من التصاوير الجديدة وكيان جديد

١ - انظر : نوبلر ، نافان ، نفسه ، ص ٤٢ - ٤٣ .

٢ - انظر : وايتهد ، الفريد نورث ، مغامرات الافكار وعرض فلسفي رائع للافكار والحضارات ، ترجمة : انيس زكي حسن وآخرون ، بغداد : دار مكتبة الحياة والنهضة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ص ٣٤٥ - ٣٣٩ .

٣ - ماركوز ، هوبرت ، البعد الجمالي (نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية) ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٧ - ٨ .

٤ - حسن ، حسن ، محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، نفسه ، ص ٦٦ .

٥ - البقاعي ، شفيق ، الثورة على الذات والتاثير الايدلوجي لعقلنة النقد بين ديرو وكانت ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

من الموضوعات المحسوسة ، لينتج نوعاً من السعادة الرفيعة كوظيفة نافذ المفعول في عصر العلم ، فالعلم باكتشافه واقعاً مادياً جديداً لم يبلغ وظيفة الفن كوصف للطبيعة .^(١)

فلا شك ان الفنان الحديث ينشد المتعة في الفن والتقنيك بالنسبة له ان الغايات الجمالية من اجل ابراز الافكار الشكلية ، كما مع الانطباعية ، والانطباعية اذ عدت الجسر الذي يعبره يتم وضع حد لذلك الصراع القائم بين الواقعية والمثالية ، الى رؤية جمالية ذاتية صرف ، فالانطباعية وان لم تتخلص نهائياً من ربط العناصر التشكيلية بالواقع الا انها احدثت بتقنياتها المميزة نوعاً من التجريد بتهميشها الموضوع والاهتمام بقيم لونية ، اللون الذي ارتبط جزئياً معها من جوانب الوصفية ، فان الحركات التي جاءت بعد الانطباعية استطاعة التعامل مع اللون باعتباره قيمه جمالية خالصة بعيداً عن الوصف وارتباطاته المادية بالشكل ، لتتحول المتعة البصرية التي يحس بها الانطباعي اتجاه الطبيعة الى متعة فكرية .

^١ - انظر : ريد ، هربرت ، الدور الاجتماعي للفن (الفن مقلق ابدأ ثوري دوماً) ، مجلة افاق عربية ، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : عدد ٤ ، ١٩٧٦ ، ص ٥٥-٥٦ .

الجميل في الرسم الانطباعي والانطباعية المحدثنة

لم يأسر الانطباعي شيئاً بقدر المظهر اللوني للطبيعة ، فقد وضع الانطباعي مدركاته البصرية واحساسه الذاتي للون فوق كل قاعدة فنية ، فالجدة التي جاءت بها الانطباعية لم تكن فقط في تقنياتها التي تجول معها اللون الى لمسات صغيرة عائمة على سطح اللوحة ، بل انها رفضت ان يرتبط فنّها بمضامين ادبية وتاريخية واسطورية ، الى التغني تلك اللحظات التي يقتنصها الفنان في ضوء العلاقة الدينامية القائمة بين اللون والضوء .

والانطباعي جعل من الشكل واللون قيمة فنية قائمة بذاتها ، من خلال تكريس اللون كبنية تصويرية ، واعتبار الطبيعة مجرد مناسبة .

وعلى الرغم من ان الانطباعي اتخذ من الاكتشافات العلمية* مصدر لرؤيته الجمالية للطبيعة ، الا انه لم يكن تلميذاً مخلصاً للعلم ، فعلى الرغم من صدقة في نقل تجربته البصرية ، الا انه كان مخلصاً لذوقه وحسه الشخصي باللون ، النابع من فطرته التي اغتنت وتهدبة بالملاحظة والممارسة والاطلاع المباشر على الطبيعة ، ولذلك كان الجميل بالنسبة لها هو اثارة مرئية حسية .

حيث اخرجت الانطباعية المنظر الطبيعي من تلك المعالجات الجامدة للواقعيين ، والمعالجات الخيالية للرومانسيين ، الى معالجات لونية اكثر طراوة وصدق منطقي (بصري) ، غير جامد ، بتخليص اللون من الالتصاق بالمادة بلمسات لونية حرة تتحرى تاثير الانعكاسات الضوئية واثرها على القيم اللونية في الطبيعة عبر الزمن ، لذلك كانت النظرة الاولى للعين التي تحقق فيها ذلك اللقاء الانبي والمباشر مع الطبيعة هي النظرة الاكثر صدقاً ، لانها تزود الفنان بمعلومات لونية قبل ان يتأمل في الموضوع .

من نفس المنطلق كان اختياره للموضوع هو تلك الزاوية للطبيعة التي تكون اكثر غنى بالمتغيرات اللونية التي يستطيعون معها استثمار تقنياتهم بشكل كامل ، علماً ان هناك فرصة تجربة الفنان لاستقبال القيم اللونية كتجربة لها اهمية حسية وشعورية لاقامة بناء لوني مشيد وفق حسابات ذاتية وعلمية .

فكانت اكثر الاطر التي استهوت الفنانين هو البحر وتحركاته والاثير وغيومه المتحركة ، والشمس وتموجاتها المتوهجة ، والدخان واشكاله المبعثرة ، والانعكاسات وخاصة العنصر السيل المتحرك ، كما يستهويهم الثلج بالوانه اللؤلؤية .^(١)

فكانت التجربة الجمالية للانطباعيين مع الواقع تجربة حسية انفعالية وهي تجربة ذات طابع حسي ، وهو العامل النفسي او السايكوفيزيقي للصورة ، فالجميل يتحقق عن طريق الادارة فالفنان الانطباعي لا يعلم الصورة المكتملة قبل تنفيذها ، والرغبات الجمالية تتكشف تدريجياً من خلال الاداء .^(٢) فالوان الاشياء واشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً بالاعصاب ، وحركة في المشاعر ، وهي مثيرات حسية يتفاوت تاثيرها بين الفنانين .^(٣)

فهدف الانطباعي الجمالي هو ان يؤدي الرسام في تجرد وبساطة الانطباع الذي ارتسمه فيه حسياً ، وابرار الاشياء وفق الانطباعات الشخصية (الحسية) دونما اكتراث بالمعايير المتبعة ، فالانطباعي اذن فنان تجديدي يتمتع حس عيني غير عادي ، فينسى اللوحات المتراكمة في المتاحف ،

* - لقد افادة الانطباعية من الخطوات التي توصل اليها البحث العلمي في ميدان الكهرباء وعلم الضوء ، عندما تطورت اسباب البحث لظاهرة الرؤية البصرية واكتشاف الخلية الكهروضوئية عام ١٨٧١ ، وقد ادت هذه الكشف الى امكان ارسال صورة بواسطة تسليط اشعتها عن طريق مجموعة عدسات الى مجموعه من خلايا السيليونيوم التي تتأثر كل خلية منها ذاتياً ، وتختلف طبيعة الجزء الموجه اليها من اشعة الصورة . (انظر : حسن ، حسن ، محمد ، المصدر السابق ، ص ٢٣) وكان من الاكتشافات التي ابهجت الانطباعيين لاستخدام الالوان التكميلية كظلال بجوار الالوان الاساسية كضوء .

٢ - سيرولا ، موريس ، الانطباعية ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٦ .

٣ - نظمي سالم ، محمد عزيز ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣ و ٤٨ .

٤ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للادب ، دار الغريب للطباعة ، القاهرة : د ت ، ص ٥٩ .

وينسى التنشئة البصرية ، ويغوص في ممارسة حياتية بين المشاهد الملونة في الهواء الطلق ، فيرى المشهد وقد اختلجت فيه صراعات متحركة وتفككت فيه الاشكال حيث الخطوط الضوئية ، دون شكل هندسي ، تتضارب فيه المئات من اللمسات غير المنضبطة .^(١)

ولذلك كان الماء من مظاهر الطبيعة التي لفتت انظار الانطباعيين .^(٢) لان الماء ذلك السائل الذي يوفر للانطباعيين بسطحه المتموج والمترقق ، حجة تصويرية لتقطيع اللون والتقاط ذلك البريق المنعكس على سطحه بلمسات تتحرى القيم اللونية المتكونة عليه من انعكاس ظل الاشجار وصور الخيوم ولون السماء واشعة الشمس وحركة القوارب ، فكان الماء هو الموضوع الامثل يتقضي ذلك التبادل والتداخل بين الماء وظاهر الطبيعة المنعكسة عليه .

في ذلك يقول موبوسان* (١٨٥٠ - ١٨٩٣) : الماء انه يمثل علاقة مع الانطباعية ، الانطباعية هي حركة المياه ، الهواء نفسه هو سائل ، فكوروا الذي التقط بملى راحتيه مدراراً من المطر الذي انهمر على البحر ورماه على لوحته ، هكذا فعل مونييه عندما استولى على الاشعة الساقطة على الشاطئ الصخري الابيض وثبتها في قالب من الالوان المشرقة الصفراء بانبهار عجيب لا متناهي ، الضوء انه الماء ، فالضوء الاصفر يسري بالاوراق ويمر خلالها ويسقط على العشب المبلل الصافي .^(٣)

اصبحت الالوان مع الانطباعيين اضواء منعكسة (اثيرية تخترق الهواء) لان العلم اثبت ان الالوان ليس جزء من المادة بل هي اشعة منعكسة ، وهي اول ما تدركه العين من الشكل ، هذه الحقيقية العملية عززة من الحس الجمالي اتجاه الطبيعة الملونة ، اصبحت الاشياء محض علاقات لونية متساوية في قيمتها الجمالية (انسان ، قبعة ، خصلة شعر ، ثوب ، ورقة شجر) كلها مدعوه لذلك الحفل اللوني الذي تتراقص فيه الاضواء على وقع النغم الملون .

فقمة الموضوع عادت تعالج من اجل فوارقه النغمية واللونية .^(٤) وكانت هذه نقطة الخلاف مع الطبيعيين الذين احبوا الطبيعة ايضا والتصوير في الهواء الطلق ، الا ان الانطباعي بتركيزه على النشاط البصري استطاع ان يضع له حدوداً زمنية متغيرة .^(٥) ابتعد معها المنظر الطبيعي عن ذلك السكون والاهتمام بالاشكال الجميلة والترتيب المنظوري والاهتمام بالظل والضوء للتجسيم الذي تختفي معه اللمسة اللونية البراقه لصالح التسطیح واطهار الطبيعة المسية للاشياء ، فالبشرة التي هي اكثر نعومة وصفاءً من لحاء الشجر مثلاً اصبحت مع الانطباعية تمثل بنفس الكفاءة اللونية ، والظلال الداكنة تحولت الى الوان اقل بريقاً من المناطق المضادة لاستخدام الالوان التكميلية الذي اثبت العلم انها هالات تحيط بالالوان الاساسية ، مما يقلل ذلك من الحدة بين الظل والضوء ، لتبدو اللوحة براقه ومتألئة ، لان الكثافة التي توضع بها اللمسات اللونية تقلل من امتصاص الاشعة الضوئية وتزيد من انعكاسها ، عكس المعالجات اللونية الشفافة التي تمتص اكبر قدر من الاشعة وتبدو معتمة .

فالانطباعي لم يقصد بتجاربه اللونية ان يفوق الواقع جمالاً انما قصد به ان يفوق الواقع نوراً ، الاشياء في الرسم تكون مطواعة للون وعملية الرؤيا التي اصبحت اكثر علمية وتحليلاً ، تقوم بعملية فرز اللون لتقوم العين بتركيبها من جديد ، وحب اللون لذاته لم يمنعهم من تخير الاشكال ، كالبشرة الدموية للوجوه .^(٦) او المشهد المعاصر الذي دعاهم اليه بودلير (او ما اسماه بالعنصر الزائل) (طبيعة العصر وزى الحقبة) نتيجة الوعي والاحساس بمظاهر الحياة الجديدة ، فالفراغ العقائدي واضمحلال الاخلاق والانشغال بالمظاهر العصرية والاجتماعات الترفيحية والحياة المليئة

١ - سيرولا ، موريس ، الانطباعية ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٥ .

٢ - فينتوري ، ليونيلو ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٣ .

* - يقول موبوسان ان من حق الفنان الناشيء تخريب التراث السابق ، ونادى بالكتابة دون ان يعير اهمية للاخلاق لسائدة ، فالكاتب عليه ان يكتب ميوله لا ما يوافق الاخلاق وهو يقول لا تعجب احد لا تقلد أحد .

٣ - انظر : موبوسان ، دوغي ، الانسة فيفي ، ترجمة : احمد خواجه ، منشورات عويدات ، بيروت : ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٣

٤ - اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، نفسه ، ص ١٥١ .

٥ - مايرز ، برنارد ، المصدر السابق ، ص ٣٧٥ .

٦ - انظر : ادمين ، ارون ، المصدر السابق ، ص ٢٥ و ٥٧ - ٥٨ .

بالحفلات (الحياة البويهيمية) * حياة مليئة بالحيوية والجاذبية الحسية والمسرات .^(١) فجاء المشهد لديهم مفتوحاً على عدد من النقاط المنظورية ، بحيث يبدو المنظر يتراجع أفقياً نحو العمق ، منظر رحب واسع برحابة استديوهاتهم المتنقلة في القوارب على الأنهار او على سواحل شواطئ . فالانطباعي الذي رائ ان لون الشيء هو اسبق من شكله في اقتناص النظر الرائي وانتباهه .^(٢) اعطى للون سلطة مطلقة لرؤيته الجمالية للواقع .

استتبع ذلك عند بعض الانطباعيين خاصه مونه " الى الغاء قيمة الخطوط لتبدو عناصر اللوحة مهتزة ومتداخلة كما ننظر الى عناصر الطبيعة من خلال عائق ضبابي كزجاج النافذة المبلله " .^(٣) ذلك التوحد اللوني الذي يجمع اللوحة في كل تبدو جميع اجزاء تحتل نفس الاهمية ، راجع الى ان حجم اللمسة اللونية غير تابع لحجم الشكل ، كما كان سابقاً عندما كان اللون يحدد الاشياء ، حيث اصبح حجم اللمسة اللونية تابعاً لتلك الانعكاسات المتعددة والمتغيرة في الشكل الواحد بين اجزاءه المتنوعة ، اضافة الى اللمسات السريعة والتلقائية لتلك اللمسات ، ذلك التلاعب الحر بالالوان كان الفنان الانطباعي يجد فيه متعة تقنية هي امتداد لمعنة البصرية ، فالتقنية التقسيمية هي افضل تقنية تستطيع تقديم الشكل كمعادل لوني لانطباعات الفنان البصرية ، تلك التقنية التي اشعرت الفنان باستقلاله الفني والجمالي ، لاستبعاده جميع الاهتمامات لينحصر اهتمامه داخل اللوحة .

ففكرة الحرية كقيمة سيكلوجية (ذهنية) وموقف له غايات نفعية لتحقيق السعادة ، تحولت بالتدريج الى قيمة في ذاتها ، هذه الحرية جعلتنا نرى في الاشياء جانبها الجمالي لا النفعي ، عندما تحررت من غاياتها العملية دخلت في مجال المدركات الحسية فصاحبته لذه اكتسبت معها الاشياء لوناً جمالياً وهو اخر ما نلاحظه في الاشياء التي تهمننا عملياً .^(٤)

فحدود الفن استوعب الفنان الواقعي مفهوم الحرية استيعاب ضيق ، فاخذ يصور اناس يلهجون باسم الحرية كرجبة لم تتجاوز نفس الانسان ، الى ان جاء جيل المتمردين ليؤكدوا ان الحرية ليست هتافات ، فالحرية وما يستتبعها من تغيير تنطلق من الفنان نفسه ، ومن هنا كانت الحرية بالنسبة الى الانطباعي هي كيفه يستطيع ان يعول على مدركاته الحسية بتقديم صورة اكثر تشعباً بالوان الحياة . وبذلك يصبح اللون والفكرة الرئيسية للجميل عند الانطباعي ، وموضوع اللوحة هو الوجود الذي يوحد الضوء ، لذلك لم تخل الممارسة اللونية لدى الانطباعي من التسلية الحرة النابعة من التجاوب التلقائي لليد من العين ، كون تقنياتهم لا تحتاج الى جهد في مزج الالوان ، التي كانت توضع اغليبتها غير ممزوجة على اللوحة ، اضافة الى ان عملية التصوير لديهم لا تحتاج الى تخطيطات لونية وطبقات لونية ينتظر الفنان جفافها .

فالانطباعية تتعارف كلياً مع المفاهيم التي جعلت الفن وسيلة لتنظيم العالم واعادة بنائه عن طريق العقل ، فالفن لديهم لا تحتاج الى مجهود ذهني اذ هو يشيد نفسه بالانتقال المباشر من الادراك البصري الى الحركة التصويرية ، وهذا ما اكده مانيه بمقولته : ان اليد عين .^(٥)

أي ان اليد تسجل مباشرة وبغفوية ما تلتقطه العين من اشعاعات ضوئية الا ان الفنان الانطباعي " كان في سعي دائم لاعطاء الالوان الطبيعية نفس الحيوية وقوة التأثير الذي تعطيه الالوان الاصطناعية ، فالون لا يكون مؤثراً ما لم يبالغ في استعماله بحيث تحقق الالوان شبكة من الاتصال فيما بينها ، حيث تجد جميع اللمسات تتنافس فيما بينها بنبضات ضوئية .^(٦) ذلك ان اغلبية الالوان متساوية بقيمتها اللونية من حيث تشعبها وصفاتها ، فتبدو كل اجزاء اللوحة توحى بنفس البريق والتلؤلؤ .

*- الحياة البويهيمية هي الحياة المتحللة من جميع القيم الدينية والاخلاقية ، حيث الحرية مطلقة والمحرمات والشهوات مباحة .

^١ - انظر : ليماري ، جان ، الانطباعية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبر ابراهيم جبر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد : ١٩٨٧ ، ص ٣٩ - ٤٠ .

^٢ - جراداق ، عبدالحليم ، تحولات الخطي واللون ، ص ٢٣ .

^٣ - الشاروني ، صبحي ، المذهب التائري في الفن التشكيلي ، مجلة افاق عربية ، مجلة شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : العدد ٣ ، ١٩٧٨ ، ص ٤٧ .

^٤ - انظر : سانتنيانا ، جورج ، المصدر السابق ، ص ١٣٤ - ١٣٥ .

^٥ - انظر : امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص ٣٦ .

^٦ - انظر : برادبري ، مالكم ، و ، ماكفارلن ، جيمس ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ .

فقد وضع الانطباعي كل اهتمامه في التأثير العام للوحة ، وحاول تجنب بعض انواع التباين الشديدة التي تضر بجمال اللون .^(١)

فنظرة الانطباعي الى الطبيعة كمجال لتجمع الذرات اللونية التي يكشفها النور هو المثل الاعلى للجميل ، فبعد استبعاده كل معرفة لونية سابقة بالاشياء .^(٢) اكتسبت الالوان بعداً بصرياً وذاتياً ، وهذا ما جعل الرؤية الجمالية لديه دينامية ، لا بتغير الضوء فقط بل بتغير ميول الفنانين واهوائهم ، فصور المرئيات كثيراً ما تستوحي نظر الفنانين في ذاتها ، فيكون الفن تلبية لرغبات نفسية قريبة دون التعبير عن المعاني الوجدانية العميقة ، فعندما سنل رينوار بسخرية (لا شك انك لا ترسم الا لمجرد المتعة) فاجاب رينوار : [طبعاً فلو لم يكن في الرسم متعة لما رسمت] ، فبعد ان تضائل الاحساس بالحصن المثالي للفن ليدخل في حصن الطبيعة والمدينة ، صاغ الانطباعي صورته صياغة جديدة ، باحالاته المادة الى طاقة لونية ينسى الفنان معها كتلتها ، ليؤكد على سطحها اللونية المضىء .^(٣) في اثناء تفاعله مع المناخ الجوي ، ليكشف عن ما يخفا عن العين العادية العابدة من عملية تشكيلية في اللون تبعاً لمظهره الجديد في علاقته السطحية / الضوئية مع الاشياء ، وعن امكانيته بالتعبير عن الحركة والزمن ، وعن وقعه في عين المشاهد كمشارك في المزج النهائي .

فبعد ان كانت الالوان تقدم في شكلها النهائي لا يلاقي المشاهد صعوبة في تتبع حدوده وفواصله ، نلاحظها مع الانطباعية تتحرك مع كل ومضه وتغير سريع ومفاجئ في القيم اللونية واللمسات المتجاورة ذات النهايات غير المحددة المتلاشية مع بعضها ، والتي لا تمثل معها الاشياء الا بكيفيات لونية تتجاوز الحدود والموضوع لصالح اللمسة السريعة والانفعال البصري للاشعاعات اللونية والمتغيرة ، فالوان هي اللغة الجمالية الجديدة للانطباعيين والمضمون الجميل للشكل .

فظواهر الطبيعة بالنسبة الى الانطباعي هي مادة خام لا اشياء جميلة جاهزة ، والفنان تحت وقع الضوء وانعكاساته الملونة والمشاهد المسرة والجميلة للطبيعة ، تولدت لديه نزعة تفاعلية لحياء سطح الصورة ، فالضوء لم يعد وسيلة لصقل الاشياء واضفاء الرونق عليها وجعلها تنطق بالذوق الرفيع ، ان الضوء يتلالا من خلال المشهد باقل تدخل وتحيز من الفنان من خلال التقنية التي تجعل الضوء موزع بصورة عادلة ، فقيمة اللوحة في السابق كمضمون وفكرة للتعبير عن دوافع خفية او رغبة في تقديم صورة مترفعة عن الواقع ، اصبحت هذه العوامل لا تتدخل مع الانطباعي في تشكيل عمل فني .^(٤)

فالاشياء التي ليس لها قيمة موضوعية في السابق ، اكتسبت قيمتها - كاشياء جميلة - بفضل مظهرها اللوني ، أي اصبحت تعالج كالوان لا كمعنى ، فما يثيره المنظر لونياً من ردود فعل بصرية تتجسد تقنياً في اللوحة ، فتمتعهم الجمالية تتمحور في لذة حاسة البصر اتجاه اللون او الشكل الغني بالون ، ومن هنا كان تجريدهم للموضوع لونياً يشكل تحدياً بكل القيم السابقة التي تعد اللون تابعاً للشكل .

يقول ادورد مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣) : التحدي الذي اعرضه باعمالي هو تسجيل انطباعي لا انطباع الآخرين ، فليس هنالك حاجة الى وسيط بين الاصباغ وعاطفة الرسام .^(٥) فمع مانيه اصبحت اللوحة لا تجد تفسيرها الموضوعي الا في ذاتها ، فبالنسبة لمانيه كل ماتحملة الطبيعة تتلخص قيمته بالجانب التصويري ، فالنساء العاريات لم يعدن جزء من الاساطير بل مجرد نساء واقعيات ، كما نلاحظ ذلك في الازواء التي تتخذها في جلوسها على الارض في لوحته (غداء على العشب) ١٨٦٢ كما في الشكل () ، فلم يكن من المألوف ان تصور امرأة عارية لا لشيء الا لظهور تلك التضادات اللونية بين بياض البشرة ودكونة الملابس وضلال الاشجار المحيطة بها ، في حين عري المرأة في السابق كان يستوجب تبرير اسطوري او حسي ، فسلطة الطعام التي تظهر في اسفل اللوحة هي مجرد وسيلة تسمح

١ - حموده ، يحيى ، نظرية اللون ، ١٩٨١ ، ص ٨٩ .

٢ - بهنسي ، عفيف ، الفن في اوربا من عصر النهضة حتى اليوم (موسوعة تاريخ الفن والعمارة) ، دار الرائد العربي اللبناني ، لبنان : ج ٢ ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٩ .

٣ - انظر : يونان ، رمسيس ، المصدر السابق ، ص ٢١١ و ١٧١ و ٢٢٥ .

٤ - انظر : براديري ، مالك ، و ، ماكفارلين ، جيمس ، المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .

٥ - ليماري ، جان ، المصدر السابق ، ص ١٦ .

لأعطاء هذه اللوحة عنوان الغداء ، والذي هو بدوره حجة لرسم منظر جميل لذاته ، انها بداية التركيز على تلاعب الالوان تحت اضواء مختلفة ، اما الموضوع فقد اهمل .^(١)

وقد وجد الانطباعيين بمانيه المفتاح الذي يعمل على تطوير امكانياتهم ونموهم الفكري بالرغم من انهم تحركوا باتجاهات مختلفة ، فقد انتج عدد من اللوحات التي تنقل لنا افكار الحركة الانطباعية التي تقول ان مهمة الفنان الحقيقية هي نقل انطباعات بصره وعقله وليس تصوير الواقع الموضوعي فظهرت لوحاته الادراك والاحساس الانطباعي فصور الاشياء كما هي واعطانا الخطوط الرئيسية لخياله المنضبط ، واهم معالم الانطباعية التي ظهرت في فنه هي التناقض الالوان بين الشكل والخلفية كما بين مفردات اللوحة ككل ، ففي لوحته (اولمبيا) * ١٨٦٣ ، الشكل () ، نجدها خالية من كل تعبير انفعالي ، فكانت مجرد صنم وهي ليست جميلة بصورة خاصة بالنسبة له ، فهينتها واقفة (متحجرة) ولون وجسمها مضاد خلفية اللوحة البنية الغامضة ، وغطاء السرير باللون البيجي مع وجود بعض الازهار المتناثرة على حافته ، وخلفها كانت خامة زنجية ترتدي قبعة بيضاء ويدها منحنية حوله باقة كبيرة من الازهار ، فهذه الخادمة تعطي للحياة حقيقة ومعنى اكثر من سيدتها فاقدة الحس ، فمانيه ترجمة الميبا وكأنها عبارة عن الاله متجرد من كل ما هو حي وطبيعي ، وانها في الواقع قد حولها الى سلسله من الالوان المجردة المتجاوزة بطريقة متناقضة .^(٢)

عمل مانيه ما بوسعة على كسر التقاليد الفنية المنتشرة في وقته ، في ذلك الوقت الذي كان المجتمع يعتبر رسوم انجرز المثل الوحيد للجميل والذي يستحق ان يتبع ، اضافة الى ان الجمال كان يعلم بطرق رياضية مثل علم الجبر ، وقد قدم لكل طالب في الاكاديمية ارضية القياس الخاصة ، ومانيه كره التراكم النظرية للاعمال الاكاديمية ، مواجهاً الواقع كما يراه في عيونه الخاصة ويستوعبه في عقله ، لذلك كان يعاني من الذوق المريض لدى اكثر النقاد ، بدفاعه عن القيم الثقافية الحضارية التي يتطلع لها الفنان في الحياة الحديثة ، وهو يقول : ارسم الحقيقة ودعهم يقولون ما يعجبهم .^(٣)

فالمواضيع المسيحية والصلب والعذراء والمواضيع البرجوازية المستوحات من الادب والتراث اختفت كلها مع الانطباعية وما تلاها ، كما نجد مع الانطباعية مجموعة واسعة من الاساليب الفردية ، فعلى الرغم من ان شعارهم هو اللون ، الا انه لا يمكن ايجاد صفة يشترك فيها الجميع لحركة اعطت لكل فنان حرية في ان يسجل غي انطباعاته الشخصية ويصوغ لنفسه فكرة معينة للجميل .

فمونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) كان اكثرهم ثورة على الذواق ، حيث بلغ بلمساته اللونية والتقنية الى اقصاها ، فهي اكثر انخفاً وانفعالاً من غيره كبيسارو بلمساته الاكثر رصانه وتكوين .^(٤) فمقولته " ان الرسوم لا تصنعها الشرائع ، فنحن نرسم كما يغني الطير " .^(٥)

فالطير لا يغني الا بدافع غريزته ولا يتبع بغنائه نوتات ملحنة سابقاً ، فكما يؤلف الطير نغماته بهدي من ذاته يؤلف الرسام لمساته اللونية لا وفق قيم علمية بحته بل نجد الى جانبها قيم روحية .

وجد مونييه في ابعاد الاشياء احتمالاً لتصوراتنا الجمالية ، وجد فيها امكانية لتعبير عن جمال وشاعرية بفضل اللون الذي احال الاشياء الى اشكال بلا ملامح .^(٦) ومونييه يفضل ان تختفي كل فكرة وتجسيم في الشكل ووضوح لصالح بقعة لون كثيفة ، حيث يقول : " نوقع الضوء في شرك ونرميه مباشرة على الكفاف " .^(٧) فقد كان مونييه اكثرهم ولعاً بالمناظر البحرية والانعكاسات الضوئية ، فكان فكان يعالج مظاهر الطبيعة الموضوعية اكثر منهجية من غيره .^(٨)

١ - انظر : عطية ، عبود ، المصدر السابق ، ص ٩٥ .

* - كان مانيه متردد في عرض هذه اللوحة نتيجة خوفه من الذوق الرديء للنقاد .

٨٠ - SANDRA , ORIENTI , MANET THE LIFE AND WORK OF THE ARTIST ILLUSTRATED WITH SOLOUR PLATES , PRINTED IN ITALY ١٩٧٧ , P. ١٤ - ١٧ .

٣ - Ibid . P. ١٥ .

٤ - انظر : فينتوري ، ليونيلو ، المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

٥ - مولر ، جي ، أي ، و ، ابليغر ، فرانك ، مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٨٨ ، ص ٢٧ .

٦ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٧ - ٢٨ .

٧ - DENIS, THOMAS , THE IMPRESSIONISTS ,

٨ - انظر : امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص ٤٤ .

ففي لوحته (كاتدرائية روان) ١٨٩٤ ، نجد انه رسمها اكثر من عشرين مرة متحريراً الانعكاسات الضوئية المختلفة على واجهتها ، كما في الشكلين () ، حيث صورها منذ الفجر حين تتفزع بالزهر والرمادي واللؤلؤي وفي المساء حين تذوب في الرمادي الأزرق البنفسجي وتمر في عظمة الابيض الممزوج بالاصفر والبرتقالي ، حيث شغلته ردود فعله الخاصة واندفاعه لتسجيل حركة الضوء والجو ، فكانت تجربته الادراكية تتناول العابر والاكثر صعوبة في التشبيه .^(١)

تحرى مونييه مظاهر الطبيعة الاكثر غناً بالضوء ووضع لمستته بدون صقل او تعديل تحريماً للسرعة ، حيث تحررة الاشكال من فطرها المادي وزالت الحدود الدقيقة لها ، فقد نظر مونييه للطبيعة بنظرة تحليلية دقيقة واحساس بصري مجرد لون ، فغلق بذلك وحدة وتماسك بنائي في مشاهدده ، خاصة في مرحلته الاخيرة التي بدأت فيها نزعة الثائرة على القيم الثابتة للجميل واضحة في مرحلته الاخيرة التي بدأ يرسم فيها الزنايق المانية ، ١٩١٦ كما في الشكل () .

فقد اراد مونييه ان ينمي رؤيته الفردية فهم ان الموضوع في ذاته ليس اهم مما قد يكون فيه من ظواهر ضوئية ، فما يرد بلوغة هو الانية خاصة بالاطار العام للنور ، ولهذا صارت الاشياء السهلة تثير اشمنزازه .^(٢)

ففي لوحته السابق للذكر نجد ان الاشياء قد تحولت لديه الى رمز لونية بحيث نقل جانبها التصويري الى جانبها التجريدي ، وتحولت اللوحة الى فضاء تعوم فيه الالوان الشفافية ، تحرى الجميل فيها ضمن العلاقات الشاعرية والغنائية التي يقيمها بين الالوان الجذابة المنسجمة مع بعضها ، والتي ذابت فيه الاشياء في جو مظبر من الالوان الجميلة ، وبدا احساس مونييه الذاتي لجمال الطبيعة الشاعرية يخفف من التزامه الموضوعي بنقل تغيرات اللون ، مما جعله يقترب في لوحاته من البناء الثنائي الابعاد ، فخلق لنفسه رؤية شعرية خارج الطبيعة تنحو الى الخيال المجرد ، وهذا ما جعل كاندنسكي يعجب بأسلوبه كثيراً .^(٣)

اما اوغست (١٨٤١ - ١٩١٩) فانه على الرغم من اهتمامه باللون الا انه لم يهمل اشكاله لصالحها ، فلم يشغل رينوار كثيراً بملاحقت الضوء والزمن اذ وجد متعة في اقتناصه وهو يداعب الوجه او الجسد العاري ، فلم يرد للضوء ان يلاشي هيكلية الاجساد ، فاشكاله تحافظ على حيويتها وصلابتها رغم كونها طرية ، والوانها ذات ايقاعات خطية رقيقة .^(٤)

فجاءت موضوعاته اكثر اهتماماً بالشكل والحياة ، ومدركاته البصرية اكثر انشغالاً بالموضوعات الحسية الدنيوية . فكانت موضوعاته المفضلة العري في الهواء الطلق ، كما في لوحته عارية تحت الشمس ، الشكل () ، والمشاهد الطبيعية ورسم الوجوه ، قد كان يؤكد على اهمية المثل الاعلى للجميل وضرورة وجود فكر وراء اليد .^(٥)

وقد وجد رينوار متعة في الحياة الحديثة ونقلها في رسومه فجاءت صورته تسجل كل ما هو شائق اكثر من تسجيلها المزاج النفسي او العقلي ، ففي لوحاته لا وجود لخطوط خارجية محددة او ظلال شديدة على الارض والماء حيث نجد كل شيء مندمج بطريقة غير مرئية علاوة على النقل اللامع والمشرق للاشكال فكانت المناظر الشفافه والسرور الملازم لشخصياته واهتمامه بالشكل كان عاملاً مساعداً لرد التيار النقدي لاعماله .^(٦)

وقد ولع رينوار بتصوير اجسام النساء ومظاهر الانوثة وهو يقول : لو لم يبدع الخالق جمالاً كهذا لما كنت مصوراً .^(٧) فنساء رينوار ذوات اجساد تنبض بالحياة ، فالمرأة عنده هي حواء التي تدل على الشهوة والاغراء .^(٨)

١ - انظر : باونس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص ٤٤-٤٥ ، و ، سيرولا ، موريس ، نفسه ، ص ٨٢ .

٢ - انظر : سيرولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

٣ - انظر : باونس ، الان ، المصدر السابق ، ص ٤٧ ، و ، سيرولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص ٩٤ .

٤ - مولر ، جي ، أي ، و ، ايلغر ، فرانك ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

٥ - انظر : سيرولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص ٩٣-٩٤ .

٦ - DENIS, THOMAS , THE IMPRESSIONISTS ,

٧ - فينوري ، ليونيلو ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

وكانت فكرة الجميل بالنسبة لرينوار قائمة في اختياره لا من عناصر الواقع ولكن من عناصر التصوير وفق حساسيته بالالوان ودرجاتها ، وهو يقول : ان الشيء الجميل لا يخضع لنظام ما فالعيون التي توصف بالجمال لا تكون منتظمة تماماً ، والانف لا يكون جميلاً اذا رسم فوق مركز الفن تماماً ، كما ان فصوص البرتقال واوراق الشجر والزهور ليست نسخ مطابقة من شكل ثابت ، اذن الجميل يجد صفاته في التنوع لان الطبيعة تكره الفراغ والنظام ولهذا لا يمكن اعتبار لوحة جميلة اذا صورة من فنان لا يؤمن بالانظام ولا ينبذ الاشكال الثابتة ، فالرغبة في الكمال ونظام الترتيب هو زائف ، والطريقة الوحيدة بالاحتفاظ بالذوق الفني هو ادراك الفنان اهمية الانظام كقاعدة لكل فن .

كانت فكرة الجميل لدى رنوار قائمه في اختياره لا من عناصر الواقع ولكن من عناصر التصوير وفق حساسيته بالالوان ودرجاتها ، والتي لا تزعجها رغبه في الحصول على اشكال نظاميه .^(٢)

ففي لوحته (شارع ميدان ماركس) ١٨٨١ ، نلاحظ تلك الرقشات الانطباعية التي صور بها الكنيسة ، واستغلاله الزجاج الملون لواجهة الكنيسة في تحري الانعكاسات الضوئية ، مما جعل مظهر الكنيسة مبهجاً ، فكل شيء تحول الى لمسات لونية همش فيه الشكل وخطوطه الخارجية ، كما تحول الشارع الى لمسات خطيه متوهجة ، رغبةً منه لتحري مظاهر الواقع الأكثر ثرائاً بالون ، مما جعل مشاهدته اكثر تفاؤلاً ومرنه ، حيث الزخرفة اللونية تغطي جميع اجزائها .

ان موهبة رنوار على رسم المواضيع المنمقة والحميمه واضحه في لوحته (امرأة مع قطه) ١٨٧٦ ، كما في الشكل () ، فقد كانت القطط توصف دائماً من قبل الشعراء كنموذج للحس والجمال الفطري ، وشخصية الحيوانات حفزت الكثير من الفنانين للاحتفال بمرآها ، وقد امتلك رنوار عاطفة كبيره تجاه الحيوانات الاليفه ، ونرى في هذه اللوحه محاولة رنوار الجمع بين القالب لكلاسيكي والاسلوب الانطباعي .^(٣)

يرى رنوار ان النظريات لا تطلع لوحات جميله ، لذلك لم يعبر عن الجمال بصفة العظمة وكمال الجسم ، بل عبر عن الجمال الخالد جمال النور واللون المنتشر في جميع اجزاء اللوحه ، ومن المعروف انه كان يستوحى لون بشره من لون الازهار التي كان يضعها امامه .^(٤)

ورنوار اذ يقيم علاقة بين السعادة والقيام بين احضان الطبيعة فإنه يعكس فرحه هو بالحاة وحسية رؤيته للجميل ، فالجميل في احد وجوهه لدى رنوار هو الذي يسر ، وعين رنوار بقدر ما قصدت ملاحظة الالوان قصدت الاشكال الجميله ، غير الحافلة الا بلحظاتها التي ثبتها رنوار ، فعين رنوار اذ تحقق علاقة مباشره مع الاشياء فهي من نفس العلاقة بين النفس والقلب ، فليس هناك معطى في الواقع يتجاوز المعطى البصري والعاطفي ، فالشكل الجميل هو الشكل الذي يوحد بين الانطباعات البصرية والذاتية .

فالانطباعيون ليس لديهم ميل الى تعميق محتوى الشئ فكرياً ، لرغبتهم في ملاسة واقع حسي مأخوذ في مظهره العابر ، لذا تخلت الانطباعية عن التأليف المجازي ، الى الملاسة الحيوية والمطلقة للمعطيات الحسية المباشرة والآنية ، وإشباع حاجات جمالية بسيطة ومباشرة ، استتبع ذلك تجنب كامل شكل الموضوع^(٥) تصالح ديناميكية التكنيك والسرعة .

احدثت تقنية الانطباعيين ثوره على التقنيات السابقة التي تعلي من شأن الخط على حساب اللون ، انها تقنية تتفق مع مقولة بيسارو : لا ارى سوى بقع ، فالطبيعة التي تحولت الى مجرد بقع ،

^١ - HAMLLETON , GEARG , PAINTING AND SCULPTURE IN EQRROR ١٨٨٠ TO ١٩٤٠ , POBLISHED BY : PENGUIN BOOK , BRITAIN , ١٩٦٧ , P . ١٠٤ .

^٢ - فينتوري ، ليونيلو ، المصدر السابق ، ص ١٧٨ .

^٣ - introduction by : carter brown , commentaries by: diane ekelder , impressionist masterpieces , crown publishers , inc. new york , ١٩٧٧ , p. ٧ .

^٤ - انظر : سيرولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص ١٠١ ، و ، فينتوري ، ليونيلو ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

^٥ - انظر : سوريو ، اتيان ، المصدر السابق ، ص ٢٦٦ - ٢١٧ .

اصبح الفنان معها لا يثق بالعروض التقليدية السابقة للشكل وما يتبعها من تشذيبات لصالح المضمون ، فهي " عرض بدون تعليق ، وانطباع لم يتعرض للتصحيح " (١).

وإذا كان هدف مونييه الجمالي هو تثبيت اللون وفق متغير الزمن ، فقد أراد ادغار ديغا (١٨٣٤-١٩١٧) تثبيت متغير الحركة في لحظه زمنية معينة ، فلم يهتم ديغا بالضوء كمتغير زمني اذ كان مولعاً بالحركة ورصدها ، فقد كان يهدف إلى لحظه من الثبات يمثل لحظه توقف في الزمن ، وكان يوظف في ذلك تأثيرات اللقطات التصويرية للكاميرا ، وكان باستطاعته ان يتناول الموضوع الذي يريده دون تكلف في اختياره (٢).

فهو عند رسمه للمرأة لم يعمد إلى إيقافها في وضع خاص ، إنما تصورهما كما تبدو في حياتنا اليومية ، وكأنه يراها - كما يقول - من طرف خفي دون ان تنتبه فتتكلف وقفه معينة لابرار جمالها (٣). كان ديغا يبحث عن التلقائية في حركة الإنسان ، فكان يوحي للمشاهد ان هذه الحركة تقتطع لحظات وتختفي ، ففتن بالحقيقة الخفية وراء الجدران دون تكلف ، وهو يقول : لم يحدث ان رسم أحد من مواقع قريبة كما يلحها المرء حين يمر من الشارع ، وقد دأب على تغيير زاوية رؤيته ، وحاول انتقاء تلك التي يبدو فيها المشهد المألوف مثيراً (٤).

ويرى ديغا : ان التصوير ليس الشكل بل طريقة رؤية الشكل .. فالرسم حصيلة خيال الفنان ، ولا يمكن ان يكون نقلاً (٥).

وقد طور ديغا أسلوب جديد في تصوير المدى الفضائي في محاولة منه في تقصي مدى خل من الحدود والعمق المنظوري ، فتنحصر من المفاهيم الكلاسيكية في تصوير الفضاء ، كالمناظرة ، حيث استطاع تبديل مواقع الأشياء الممثلة ، وتقسيم اللوحة المنظم ومراعاة النسب بين الأحجام والمسافات ، فعاد يوحي بالعمق بواسطة تضاد القيم اللونية دون الاستعانة بالخط ، فساهم في تجاوز الفضاء التشكيلي التقليدي بتفكيكه ، كأن يجعل نصف اللوحة فارغاً أو يربط بين مساحتين مختلفتين في اتساعهما (٦).

فلم يكن ديغا مولعاً بالحدود الفاصلة في تكويناته فاستخدم الظل والضوء في تجزئة الفضاء تقليدي واقتناص الغموض الذي يتسلل به الضوء ويسقط فيشكل المديات الفضائية بشاعرية مذهلة (٧). وقد أدى حبه للون وزهوه به الى رسم بعض اللوحات بلون واحد كالازرق والاخضر والاصفر ، ففي لوحته (التسريح) ١٨٩٢ ، كما في الشكل () ، نجد اللون الاحمر قد طغى على جميع مفردات اللوحة بما فيها الشعر والجدران والستائر والثياب ، وفي تجاربه اللونية هذه اراد ان يستكشف جمالية اللون بذاته ، وتناغمه وتناسقه الذي يصبغ جميع اجزاء اللوحة وبذلك استطاع التوصل الى اسلوب جديد وثوري في استخدام اللون والذي مهد للنابية بعد ذلك .

يقول ديغا : ان الفن الجميل هو الذي يستوجب ان تعمل فيه جميع طاقات الانسان ، والذي اثاره يستوجب فيها فن الآخرين دون التقليد . فالشكل الجميل لدى ديغا هو الذي يتحرى الحركة اللحظوية دون التقيد بالواقع اللوني للطبيعة ، وتمثيل الرؤية القريبة للعالم بدل تلك الرؤية المتباعدة التي قام عليها التشكيل الكلاسيكي ، وهو حتى عند تصويره جسم المرأة وحركاتها الجميلة في الباليه ، انفصل عن الغايات الحسية والعاطفية لصالح اهتمامه الجمالي بقيمة الخط واللون لذاته .

من ذلك نستنتج ان الانطباعية عكست ذلك الانقلاب العميق الذي اصاب الاحساس بالجميل ، عندما جعلت للون قيمة جمالية مطلقة بحد ذاته ، فالرسم الانطباعي سعى الى تكريس جمالية تقف على النقيض مما جاءت به الواقعية ، فهي لا تقيم وزناً للمشهد المرئي على اسس محاكاته ، انما احلال اللوحة بوصفها بنية تتحكم فيها الفردية المستندة الى مقولات الفيزياء في تغيير الظاهرة الحسية اللونية

١ - انظر : ليفنس ، هـ ، مايكل ، أصول أدب الحداثة ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٢ ، ص ١٥٨ و ١٦١ .

٢ - انظر : باونس ، الآن ، المصدر السابق ، ص ٦٤-٦٣ .

٣ - انظر : يونان ، رمسيس ، المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

٤ - انظر : مولر ، جي ، أي ، و ، ايلغر ، فرانك ، المصدر السابق ، ص ٣٧-٣٥ .

٥ - انظر : سيروولا ، موريس ، المصدر السابق ، ص ١١٠-١١٦ .

٦ - انظر : مولر ، جي ، أي ، و ، ايلغر ، فرانك ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

٧ - انظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٣٨ .

، وعد الشكل سواء كان منحللاً او متماسكاً ليس سواء تجلي من تجليات الجمال للظاهرة المرئية والتي هي ليست اكثر من اللون ، هذا اللون اصبح بفضل الانطباعية محض بنية جمالية بمقدوره فرض هيمنة واسعة النطاق على العمل الفني برمته .

كانت معالجة الانطباعيين للون والضوء تستند الى قوة الملاحظة والتجريب ولا تخضع لنظرية معينة ، وقد عملت الحساسية والفطنة على تنوع رغباتهم وتجارتهم ^(١) .

وقد وجد الفنان بعد الانطباعي ، ان الانطباعيين قد جروا وراء التسجيل الحرفي للانطباع واعتبروه الاساس الوحيد الذي تنهض عليه جمالية الاعمال الفنية ، ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتمان الوجود الشكل الفني الذي يحول هذا الانطباع المجرد الى جسم فني جميل ، فالانطباع هو عنصر اولي لتشكيل العملي ، ولكن الضرورة الجمالية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد ، ولهذا اندثرت الانطباعية عندما اقتضت على تسجيل الانطباع واعتبرته هدف بحد ذاته ^(٢) .

فجورج سورات (١٨٥٩ - ١٨٩١) اراد ان تسيطر على مدركاته البصرية نظام عقلي موحد ، فقد ادرك ضرورة تضمين فن الرسم معرفة علمية اعتبرها الحل الامثل لديه لحل المشكلة الصورية ، وكان لثقافته العلمية حول قوانين الانسجام التي تخص الخط واللون ، ان عملت على تنمية ذوقه الذي اتخذ من العقل اساساً لرؤية الجميل ، فقد حاول سورا ان يضع انطباعه للمؤثرات اللونية على اساس علمية .

يرى سورات ان وسائل الانطباعيين لم تكن دقيقة ، لانها قائمة على اساس تجريبية وغريزية ، وحس ان هناك شيء جوهري اكثر اصالة وعمق ينبغي ان يحل محل طريقة الرسم الانطباعي الخاطفة ، فقدم بديلاً ثقيلاً دقيقاً ومنضبطاً بدل اللانظام والعشوائية ، وهذه الوسيلة اعتبرها سورا اكثر ارضاء لغاياته الجمالية ^(٣) .

سعى سورات الى فن اكثر اكتمالاً يرضي العقل ويفتن العين بدقة الوانه واشكاله المحددة بعناية التي توفر الاحساس بالحجم الاقل اعتماداً على النمذجة منه على التشكيل الخطي ، حيث المرء لا يلتفت الى جمال المحاكاة بل الى الجمال الناشئ من لعبة الخط واللون ، وفي ذلك لم يعتمد سورا على التجربة البصرية المباشرة بل اعتمد المعرفة النظرية العلمية فهو لم يعزل العناصر البصرية عن التصورات الذهنية ^(٤) .

اصبح المحسوس في نظر الانطباعيين الجدد هو مجرد دافع ومبرر لتحري النغمات اللونية والخطية وانسجامها ، فما يثير سورات هو احداث تغيرات حادة بالاحساس ، فهو ضد كل عمل يفتقر الى الوعي المنضبط ، كطرائق الرسم في القرن ١٩ ، لانها في نظره توحى بفكرة الاتكالية وتدور حول اشياء راسخة ضيقة التناول ومحصورة المواضيع كالمحاور الاجتماعية الباذخة ، وهذا ما عرضة سورات واستبعده من غاياته الجمالية ، فقد جرى البرهان على ان لطرائق القوانين الكبرى في التركيب الفني ، دور في تأكيد أهمية استعمال الضوء في اللوحة وحصر مهمته في اظهار الجزئيات لا في سكه على مجمل العناصر بالتساوي - كم افعل الانطباعي - فليس مهمة الضوء جمالية فقط بل يتم تسخيرها لغايات جمالية وطرائق ثورية اخرى ^(٥) .

فعلى عكس الانطباعيين رجع جورج سورات الى دروس المتاحف والاساتذة القدامى واعمال المنظرين مثل (جارلس بلانس ، شيفرل ، رود ، سييتير) ، فسييتير قد اثر عليه جداً لدرجه انه تبني

١ - انظر : الجباخجي ، محمد صدقي ، فنون التصوير المعاصرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦١ ، ص ٤٤ .

٢ - راغب ، نبيل ، المصدر السابق ، ص ١٤٤ .

٣ - انظر : باونس ، الان ، المصدر السابق ، ص ٧٧ .

٤ - انظر : مولر ، جي ، أي ، و ، ابليغر ، فرانك ، المصدر السابق ، ص ٥٧ - ٥٨ .

٥ - انظر : روجر ، ماركس ، رياح فرنسية على الفنون ، ترجمة : جوليان عطا الله ، دار اسيا للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت : ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١١٢ - ١١٧ .

* - الرقم الذهبي وفقاً لآعمال ماتيلاسي جايكر و اليساميلارد ، هو الرقم الالهي او الرمزي للكون وهو ما يعادل العقد من الزمان ، مبدأ كل شيء يعد في عشرات وهو الاكثر كملاً من الارقام ، وهذا الرقم يمتلك الصفات الفائقة للديناميكية والنمو الثلاثي ، بحيث يوجد في رباعيات فيثاغوس التي تعتبر خلاصة مجموع الاربعة ارقام الاولى والتي علاقتها مع بعضها تمثل التناغم الموسيقي الرئيس ، وهو ينبثق من المعادلة التربيعية التالية ، $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ، حيث ان علاقة القاطع الاصغر بالقاطع الاكبر هي عين علاقة القاطع الاكبر بالكل .

مقولته : يجب علينا ايجاد الصيغة الواضحة والصحيحة للقواعد التي تحكم تناسق الخطوط والضوء واللون وانتاج التبرير العلمية لهذه القواعد ، وسوراه في ذلك بحث سر التراكيب والموازنة والمبادئ التحكمية للاساتذه القدامى والتي كشفتها له دراسته للرقم الذهبي* ، القائم على رمز رياضي معين وهو رمز التناغم الحي المدرك في جسم الانسان الصحيح والجميل ، وفق العلاقات المنسجمة بين الايقاع العظيم لروح العالم والحياة الكونية وايقاعات الروح والجسد البشري .^(١)

وقد ادرك سوراه ان الانطباعيين لم يحاولوا تحديد طريقة وتكوين للسيطرة على اللون ، فبدأ بتطوير نظامه للرسم بواسطة نقاط صغيرة* متساوية الشكل والحجم ، فكان من مميزات اسلوبه التركيب الانيق والوضوح الهندسي والزمن المطلق ، حيث التركيب يوحد المنظر في جانبه النهائي والذي يخلد ويديم الاحساس الذي ينتجه ولذلك كانت طريقته بالعمل غير ملائمة للعجلة ، لذا كان لدى سوراه الفة وانجذاب كبير للتكوينات والرسوم البيانية الرياضية لرسمي النهضة المبكرين كبييرديلافرانشسكا اكثر من انجذابه لمعاصريه مثل مونييه، ففي لوحته (الفنار في هانلوفر) ١٨٨٦ ، كما في الشكل () ، نرى ذلك الوضوح الهندسي الذي يميز اسلوبه الجديد .^(٢)

ان الدافع التركيبي في اعماله واضحة فكل شيء يعرف طبقاً للشكل الهندسي ويستوحي ذلك الطابع الزخرفي المتعلق بالقواعد الثابتة ، فقد اصبح كلاسيكي ايضاً بالعودة الى النظريات التي تحتوي على عناصر الضرورية التركيبية كالايقاع والانسجام مطبقاً بذلك قوانين التناقض باسلوب صلد وجاد وتركيب واضح ، وقد ادرك الفائدة التي يمكن ان يجنيها من خلال اللون الصافي الناصع ، وقد انتج اعمال كاملة في الايقاع والتوازن مستخدماً المكملات المتناقضة المعمولة بدقة وعناية ، وهدف بذلك الى تأثير الرصانة والهدوء المدركة والواضحة من خلال مساوات التونات بين الضوء والظل وبين الالوان الباردة والدافئة وبين الخطوط العمودية والافقية التي ساهمت في الشعور العام بالهدوء والسكينة .^(٣)

ففي لوحته (السيركس) ١٨٨٧ ، كما في الشكل () ، نجد انه على الرغم من رغبة سوراه في ايجاد طريقة لنقل تاثيرات الضوء وفق نظرية اكثر علمية ، فان كان يرغب بفرض نظام اكثر عقلانية للتكوين المركب من تاثيرات الانطباعيين القريبة من اللقطات الفوتوغرافية ، ففي هذه اللوحة طبق قوانين المقطع الذهبي في تقسيم اللوحة على نحو متناسب حيث نجد النسبة التي وضعها سوراه بين المقطع الاقصر والمقطع الاطول منسجمة مع النسبة بين المقطع الاطول ومجموع الكل .^(٤)

فمع سوراه اكتسبت الالوان قيماً ثابتة ذات طبيعة تجريدية ، فمع التنقيطية تنتقل اللوحة من انعكاس للعالم المرئي الى اللوحة كمساحة وشيء بحد ذاته ، كواقع لا يعيدنا سوى الى نفسه ، فزوال الموضوع واعتباره مبرر للرؤية والتأليف سيقود الى التجريد .^(٥)

ففي تجاربه التنقيطية بالونين الاسود والابيض كلوحته (فتاة مع ظل الشمس) ١٨٨٤ ، كما في الشكل () ، نرى ان اسلوب سوراه في معالجة الضوء والظل اسلوب مغاير لاسلوب ابراز جمالية الوجوه الملائكية ، حيث لا توحى شخوصها بمكوناتها المكبوتة ، فملاحظتها تتبخر في لمسات دقيقة تحيط الشكل بهالات من الضوء تغلف الشخصيات بالغموض فهي كالاشباح نرى فيها الشخوص منسلخة من عنصرين موضوعيين هو الحجم والاطار ، وهي مكتسحة بالجو الضبابي الناجم عن كثافة

^١ - MAURICE , SERULLAZ , IMPRESSION , TRANCLATED BI WT . STRACHAN , UNIVERSE BOOKS INC . MEW YORK , PIERRE TISNE , EDETEUR , PARIS , P . ١٣١ - ١٣٢ .

* - ان تفتيت الذرة ورد كل الموجودات المادية الى جزيئات صغيرة، ثم التوصل الى تحطيم هذه الجزيئات الذرية وكشف جوهرها والاستفادة من طاقاتها بعد ان كان الاعتقاد بعدم امكانية تجزئتها.(انظر: محمد، سماح رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص ٧٧)، كان له اثر في التفكير بتجزئة الظواهر.

^٢ - INTRODUCTION BY : G . CARTER BROWN , CONNETARIES BY : DIANE KELDER , TRENCH TMPRESSIONIST MASTERPIECES , CROWN PUBLISHERS , INC , NEW YORK , ١٩٧٧ , P . ٧٨ .

^٣ - MAURICE , SERULLAZ , P ١٣٥ .

^٤ - انظر : مالينز ، فيردريك ، المصدر السابق ، ص ١١٧ .

^٥ - انظر : امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص ٤٦ - ٤٧ .

النقط اللونية حيث لا أباد ولا نظرات ، اذ نرى اهتمام سوره بخلق انتلاف بين اللونين المتضادين الاسود والابيض في تناغمات دقيقة ومنسجمة وشاعرية ، وبمنهجية صافية وحذرة .^(١) فالجميل الذي رآه سورات هو الشكل المشيد وفق قوانين منهجية وعلمية دقيقة تتجاوز عفوية الانطباعيين ولمساتهم الحرة الى لمسة منضبطة في المكان والقيم اللونية .

اصبح مفهوم الجميل بعد الانطباعية يستشف من ذات العمل الفني لا من مقارنته مع الواقع ، جميلاً مخلصاً للذات متجاوزاً لتمامه مع الواقع فلا يعقد صله الا مع الذات ورؤيته الجمالية الخاص بالمظاهر ، فالعامل الخارجي اصبح لا يعبر بحداره عن ثراء النفس والفكر وتنويعاتها ، لذا كانت عملية تصعيد الشكل بتحريفه (عدم مطابقته للواقع) هي عملية استجابة ومطاوعة للنفس والفكر ، فعزل الفن عن توريد الواقع هو ادراك الفنان لقدراته الذاتية والخيالية في اعادة تصورها ورؤيتها للعالم ، واكتشاف تلك الزوايا الخفية او المجهولة التي لم تستثمر سابقاً .

فقد ادرك الفنان في هذه المرحلة انه لا يمكن تطبيق معايير جافة على حيوية الفن ، كونه يتطلب البحث واستخلاص المعنى الباطني بدون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لان سحر وجمال الفن سيظل في مسحة الغموض التي نحسها ولا نلمسها ، وهي قريبة من تلك التي تحدثها القوى الميتافيزيقية .^(٢)

فالذات كمرجع اساسي لتحديد اهمية كل شيء وقيمتها ، وحالة الاخر الى مكون هامشي لا ينطوي على قيمة بذاته الا اذا ادرج في سياق المنظور الذي يتصل بتصورات الذات .^(٣) فاحالة الاخر الى الذات كجوهر ، شهد تحررها من عبأ القواعد المفروضة على الجميل سابقاً ، فالاشكال الفنية التي كانت اكثر ديمومة وتكراراً اصبحت اكثر تطوراً واختلافاً ، ذلك ان الظواهر بتقبلها الادراكات المتنوعة جعلت الجميل كهدف جمالي وفني " ينعكس كسمة ادراكية كامنه في العمال الفني ، والادراك الكامل هو الاستسلام المنتبه من جانب المدرك للموضوع من اجل القيمة التي يقدمها ، وبذلك تكون غاية الفنان التعبير عن الانفعال وكلية الشعور " .^(٤) الذي ينعكس باطنياً في العمل الفني .

فان ما قام به الانطباعيون من تجزئة الوعي بقصره على العين ، لم يرض الفنان بعد الانطباعي ، لان النفس والطبيعة لا يمكن ان تدخل في نطاق محدود ، فالمدرجات البصرية عند مرورها بعالم العقل تصبح وقائع نفسية غير محددة ، فكل خبرة في الحياة تتضمن عوامل مجهولة تخرج بالحواس والتفكير العميق لتؤكد اهميتها الانفعالية والحيوية .^(٥)

فالذات بعلاقتها مع العالم انتقلت الى مستوى جديد من الفهم والادراك ، متجاوزة التعامل السطحي مع الواقع لتحيل الجميل بفيضها المعرفي (فهم وتأمل الطبيعة) الى مستويات غير محددة بشكل معين ، كون الذات التي تشعبت داخل الفنانين اختلاف طرائقهم واختياراتهم الشكلية ، ذات مشرعة لقوانين الجميل ، فلوا كان الجمال هو التشبيه الصادق للواقع ، فان الكاميرا - على هذا القياس - تقدم نماذج اجمل ، فعلى الفنان إذن أن يذهب الى الطرف الآخر من الموضوع وهو الذات كملك صرف له ، بعيد عن محاكمات الآخرين ، ليقوم جماله الخاص به ، وهو صورة اخرى للنفس وتصوراتها .

فالفن بوصفه وهماً يتلقى مضمون ووظيفة معرفية ، وهو بصلته استثنائية للواقع سيسد بعداً من ابعاده كمجازة تتغلغل في هذا البعد ، حيث يتكون استقلاله الخاص المناقض للواقع ، وبدون هذه المناقضة يقع في اسار الواقع الذي يسعى الى فهمه واتهامه .^(٦)

فالفنان في هذه المرحلة لم يعد يلقي اهتمامه بالذوق السائد لادراكه ان الشكل الحقيقي ليس صورة الملامح الخارجية ، بل هو شكل الباطني الذي هو نمو وتطور وحركة وتلقائية وتخيل يكون معه الفنان فرحاً بشكله الجديد ، (بصورة ذاته) ، ومن هنا يستمد الفن سحره وديمومته .

١ - انظر: روجر ، ماركس ، المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

٢ - راغب ، نبيل ، المصدر السابق ، ص ١٥٠ .

٣ - انظر : ابراهيم ، عبدالله ، المصدر السابق ، ص ١٣ .

٤ - استولينتر ، جيروم ، المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

٥ - انظر : يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه ، ترجمة : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩١٤ ، ص ٢٠ و ٢٤ .

٦ - انظر : ماركوز ، هيربرت ، المصدر السابق ، ص ٦٢ .

لذا نجد ان الحركات الحديثة هي ليست فقط ثورة على الماضي بل هي ثورة على بعضها البعض ايضا هذه الموجه من التضخيم للفردية جعلت الفنان الحديث ينظر الى الواقع بطرق مختلفة ، فالتغير الذي حصل في الحياة الحديثة تتطلب نمط جديد من الاستجابة لها ، وكان هذا ايضا صدىً لذلك التشابك الذي حصله بين الثقافات الفنية المختلفة ، نتيجة انفتاح على دول العالم ، مما ساعد على توسيع الفهم واحترام وتقبل مختلف الاشكال الفنية الغربية ، وبما جعل الفنان الحديث يدرك قيمتها الجمالية في تركيبها البنائي وفي اصالتها وفي الدوافع الفطرية التي كونتها ، مما جعل الفنان الحديث يثمن قدرات الذات في توصيلها الى اصفاء قيم جمالية عن وعي او غير وعي على الشكل الفني ، ومن هنا كان الفن الاكثر قرباً من الذات تكتسب معه الاعمال الفنية شريعة كونها جميلة .

لقد حصل الفنان الحديث على حريته في ابتكار لغة بصرية خاصة ، وحرية في القيام بتجريب من خلال اشكال جديدة ، وكان سعيه الذي لا يهدأ لتوسيع حدود التعبير ، وما انتج تغيرات اسلوبية بحدود رؤية الجميل .

فبول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) لم يقبل ان تكون علاقة الفنان مع الطبيعة علاقة سطحية تأخذ من الاشياء مظهرها اللوني ، فالمشكلة التي اרכת سيزان هي مشكلة بناء الصورة - التي اهملها مونييه باهتمامه بالمدرک البصري - فبناء الصورة كان عنصر اساسي لدا سيزان ، لاعطاء تفسير جديد للعالم .^(١)

ف سيزان كان يبحث في الاشياء عن ذلك العنصر الذي لا يتغير بتغير الضوء ، والذي يميزه العقل ، فاخذ سيزان ينظر الى الطبيعة بموضوعية لا يجوز معها تجزئة المدركات الحسية بفصل اللون عن كتلة الشكل ، فما هو مرئي ليس تركيب الوحيد في المظاهر ، فذاك تركيب اكثر جوهرية في الشكل والبنية الاساسية في الاشياء .

وجد سيزان ان الانطباعيين بالغوا في اعطاء اهمية للضوء ، فسعة الى خلق نوع جديد من التكوين الصوري ، فاراد ان يخترق المظاهر لبلوغ حقائق اكثر اثارة .^(٢)

فكانت رغبة سيزان باستخراج البناء الاساسي للاشياء دفعه في اتجاه يعكس اتجاه الانطباعيين التحليلي ، دفعه الى التركيب والابتعاد عن النسخ الالي للطبيعة والاعتماد على المنظور العلمي ، فالمنظور التقليدي ليس هو القانون البنائي للشكل ليجعل الاشكال تبدوا ثلاثية الابعاد ، اراد سيزان نقل الشكل كما يبدو حقيقياً امام العين ، وهو شكل مائل في النسب ، فضحى سيزان بكل قيم الفضاء والمنظور السابقة لاجل اظهار الشكل الكامن .^(٣)

عبر عصور حاول الفنانون حل مشكلة كيفية تجسيد العالم الثلاثي الابعاد على سطح مستوي ، فمنذ القرن الخامس عشر اتبع الفنانون قواعد الرسم المنظوري التي بها تظهر الاشياء التي في مقدمة اللوحة اكبر والاشياء البعيدة اصغر ، ويعطي هذا وهماً عن العمق ، وفي القرن التاسع عشر جرب الفنان الفرنسي سيزان استخدام طريقة جديدة ، فدرس المناظر الطبيعية بدقة محدداً فيها الاشكال الهندسية ، دون ضرورة رؤيتها من وجهة نظر واحدة ، لكي يعطي حقيقة المنظر الاعتيادي والذي فيه لا تبقى عين ثابتة لاحد ، حيث تتعرف عين الناظر على الاشكال المنفصلة ، ولكن المنظر الكلي يجمع بكليته عن طريق العقل ، وكانت هذه طريقة جديدة في تنظيم اللوحة ، في كونها تعني التخلي عن المنظور التقليدي .^(٤)

رفض سيزان المنظور الذي يشكل القمع والذي يرد الاشياء الى نقطة تلاشي ، وفضل النظام النغمي الذي يعالج الصور بسلسلة متعاقبة من طبقات الفضاء المتوازنة والمتباينة لوناً ونغماً .^(٥) فسيزان لم يخضع لسحر المشهد البانورامي ، بل استهدف في التصوير انشاء العلاقات لونية المتعددة ، حيث يقول : يجب دراسة الطبيعة دون الخضوع لسحرها او التردد امام هيكلها المقدس ، فعظمة الفن وجماله قائم على شدة الانفعال بالطبيعة .. فعليكم ان تعالجوا اشكال الطبيعة بموضوعية على اساس من اشكال الاسطوانة والكرة والمخروط .^(٤)

١ - انظر : باونس ، الآن ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .

٢ - انظر : باونس ، الآن ، نفسه ، ص ٥٤ .

٣ - انظر : فيشر ، ارنست ، حاضر الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٣ - ٧١ .

٤ - MARY, ROSE, THE NITETH CENTRY HISTORY OF ART, LAMBERD CAMRIBGE, NOW YORK, ١٩٨٨, p. ١٧.

٥ - انظر : باونس ، الآن ، نفسه ، ص ٥٢ .

فسيزان باطاحته بمعايير المنظور السابقة لم ينظر الى الجميل في ضوء ارتباطه بالواقع السطحي الزائل والمتبدل ، اذ ذهب الى الجوهرى والشكل الخفي ، حيث الحقيقة اكثر اكتمالاً وجمالاً ، فقد كان سيزان يريد نقل الاشياء دون تجميل وتصحيح واختيار وتعتمد للمواقع المناسبة التي تبدو معه الاشياء غير محرفة وفي بعد منظوري واحد وبالعلاقات مثالية مع بعضها .

فسيزان لم يتمكن من رسم المواضيع دون تفحصها واعادة تركيبها داخل اللوحة فبالنسبة لرسوم الحياة الجامدة التي لم تكن شائعة عند الانطباعيين ، حملت مكانه مهمة في صورته ، على عكس فنانيه القرن ١٧ ، الذين ينظرون الى اسعاد الشعور الشعبي في مواضيعهم ، فسيزان كان مدفوعاً بالرغبة الى تحسين مظهر الموضوع وتحجيم حيوية تكوينه ، وفي لوحته (حياة جامدة مع قتيحة نبيذ) ١٨٩٤ ، كما في الشكل () ، استعاد سيزان دراسات التركيب المنظمة ، حيث نلاحظ في هذه اللوحة عدم محاكاة مقصودة لاستدارة الدورق ، كما عولجة العلاقات بين المكونات بحذر ، فقد استوحى سيزان اشكاله مع الاعداد الذي يحسن من كيانه المتفرد ، فالجمال والموازنة الموجودة في هذا العمل ، لا تعود الى جديدة الالوان بل في كونها تبدو اكثر انسجاماً .^(١)

ان سيزان حاول تقديم نوع جديد من التمثيل الشكلي والمكاني اللامنظوري ، فعنده انه لا يمكن قراءة تفاصيل اللوحة من زاوية نظر واحدة التقطت في لحظة مفردة ، لذلك فقد احدث سيزان تغيير في المواقع المنظورية لاستثمار الموضوعات الشكلية التي تقدمها كل زاوية ، بربطها مع بعضها لتعطي الى الناظر احساساً بدينامية التجربة في الرؤية .^(٢) حيث اصبح التركيب الموضوعي اهم سمات الرؤية الجمالية لسيزان ، " فهو لا يقيم الاشياء لنوعيتها " ^(٣) .

وهو لكي يوضح موقفه الجمالي اللانفعلي من الاشياء قام في لوحته (الساعة السوداء) ١٨٦٩ ، كما في الشكل () ، جرد الساعة من اميال التوقيت ليوحى ان قيمة الساعة لا في كونها تحدد الزمن بل هي مجرد حجة وتصوير موضوع لقيمتها الشكلية ، حيث اصبح التركيب والتناغم بين الالوان والخطوط هو كل شيء .^(٤)

فجمال هذه اللوحة يقع خصوصاً في دور الظل والضوء ، ليس ببساطة الظل والضوء ولكن كتناسق نغمات الالوان للتركيب بين الابيض والاسود ، مع تغيرات رقيقة بين الالوان الباردة والدافئة ، فبالنسبة لسيزان قيمة الضوء والظل يتعلق بقيمة الجو الافقي والعمودي والمقابل بالخطوط البسيطة ، وقد حرص سيزان على تأمل التضادي والانسجام الغير ظاهر في حسن التداخل بين الالوان ، فقد رغب في التأمل العقلي الجاد ، ودراسة موضوعه كنموذج لعالم متكامل ، بنظام وحرية ، فسيزان طور الاسلوب الانطباعي بالتركيب ، فقد تخيل الضوء واللون ليجد في الشكل جمال اخر هو جمال التناغم بينهما .^(٥)

فكان الخيال هو الادارة الجوهرية لسيزان لكشف المظهر الخالد للطبيعة ، فكان يبدأ بالحساسية بتهديمة أي موضوع للتوصل الى شكل يناسب احساسه الجمالي ، لذلك تجاهل الروابط العادية بين الاشياء واعتمده النغم اللوني لا للوضوح او التركيب التشريحي للشيء بل لتوضيح التركيب الجوهرى له ، كما في لوحة (لاعبو الورق) ، كما في الشكل () .^(٦)

فطريقة وعي الفنان للطبيعة اصبحت تحدد موقفه الجمالي منها ، والشكل الذي يبدو له جميلاً هو الطريقة التي يتمظهر بها الموضوع باختيار تركيب وعلاقات معينة " الفتحة عقلية او شكلها تكنيك معين " ^(٧) او يتمظهر الموضوع لعطي صورة صادقة عن النفس بصولتها التشويهية والتفكيكية ، حيث حيث تتوحد جميع مفردات الطبيعة بمظهر تقني معين كما نلاحظ في لوحات فان كوخ (١٨٥٣ -

^١ - Introudcation by : G . Carter Brown , Connetaries by : DIANE KELDER . P٣٥ .

^٢ - انظر : نوبلر ، نافان ، المصدر السابق ، ص ٦٩ .

^٣ - امهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص ٥٧ .

^٤ - انظر : ليماري ، جان ، الانطباعية ، نفسه ، ص ٦٩ .

^٥ - MEYER , SCHIPLRO , PAUL CEZANNE , THE LIBRARY OF GREAT PAINTERS , HARRYN ABRAMS , INC , PUBLISHERS , NEW YORK , P . ٣٦ .

^٦ - انظر : فينوري ، ليونيلو ، المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

^٧ - مطر ، اميرة ، حلمي ، مقدمة في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

١٨٩٠) فالوانه في جميع اجزاء اللوحة تبدو منطلقة باندفاع داخلي ، فالون عنده عنصر يتجاوز الادراك الحسي الى ادراك داخلي محمل بطاقات نفسية وتعبيرية .

فالجمل كونه قد دخل في كل مجالات الحياة الصناعية والنفسية ، حيث المنتجين يستهدفون لمنتجاتهم براعة فنية جاذبية للمظهر ، فكان التميز الفنان في أعماله الفنية ليس في كونها منزلة للغاية النفسية فقط بل في ان يشهد الفن ذلك التلاحم بينه وبين وجدان الفنان " كما هي ادراكية شاملة يتضمن ما يجيش في قلب الفنان من عواطف ورغبات وافكار وتصورات " (١) تعكس تأثر الفنان الداخلي بجميع اوجه الوجود ، ليعكس هو بالتالي مدى تقبله او رفضه لها .

رفض فان كوخ ان يكون حرفي وسطحي في نقله لمظاهر الطبيعة . فعندما يعيب عليه انه لا يرسم بصور متقنة يجيب : اني لست معلم رسم لقد تعوت عن اعبر عن الاشياء تبعاً لمزاجي الخاص وشخصيتي ، يجب ان اعبر عن الاشياء من خلال نظرتي اليها وليس من خلال نظرت الناس ، فعلى الفنان ان لا يفهم التشريح فحسب بل يفهم ما يحس به الاخرين في نفوسهم . (٢) وهذا واضح في لوحته (صورة شخصية) ، كما في الشكل () .

وقد كان وعي فان كوخ بالتشوهات التي كان يوظفها في كونها تمنع الصفات التقليدية في الرسم ، وقد كتب الى كوكان وبرنارد : انهما لا يطلبان الشكل الصحيح لشجرة على الاطلاق ، لكنهما يصران بان الشخص يستطيع القول بان الشكل دائري او مربع ، فكان شخطهما او غضبهما يعتمد على الكمال الفارغ ، فهم لا يطلبون النغمة الصحيحة للارتفاعات اللونية ، لكنهما سيقولان الارتفاعات تكون زرقاء ، ولا يخبران انه ازرق من نوع ما . (٣)

فكان الجميل بالنسبة لفان كوخ هو ذلك التوحد مع الطبيعة الذي يشهد استسلامها لذاته للوصول الى شكل للوجود اعمق ، وكانت لتقنيته الخشنة الكثافة اللونية التي يضعها بانفعال كما في لوحته (المزارع) ١٨٨٩ ، كما في الشكل () ، لا يفضل استعمال الالوان المائية بشفافيتها وكونها لا تعبر عن مزجها الحاد " ان الالوان المائية ليست وسيلتي في التعبير انما ارسمه بالقلم الجاف يعبر اكثر " (٤) ونلاحظ ذلك جلياً في الحزوز الطولية العميقة التي تتكون بين ثنيات اللون الكثيف .

وهو لكي يؤنس مظاهر الطبيعة عليه ان يشيد مظاهرها من جديد " علينا ان نخلق ونعيد خلق كل شيء بانفسنا ، وان نقوم بالايمانات التكميلية نحو كل شيء ، وان نمسح وجهاً جديداً للانعكاسات اللامعة وهذه كلها هبات يمنحها الخيال لنا " (٥)

لذلك لم يعجب فان كوخ تركيز الانطباعيين على تقصي الانعكاسات الضوئية التي تبدو معظم الاشكال مفرخة من معناها ، ما خلى ذلك الانفعال البصري لتجاور لونين متضادين ، فما يهم فان كوخ من تجاور الالوان المتضادة ، لا في كونها تبدو اشد قيمة بل في كونها تبدو اشد تعبيراً . فلتقديم اشكال اكثر عظمة وسمو يجب تجاوز ما هو عام وتافه ، فالرسم ليس متعة هادئ للاحساس والاستخراق في تأمل جمال الطبيعة ، بل هو نضال شاق ، اني اريد شيئاً راسخاً فخلق الصور المرئية الخلابة هناك سر الوجود . (٦)

لذلك وجد كوخ في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء فقد اعتبر ان الهالة التي تتكون من اشعاع اللون وارتعاشه بتجاور الالوان المضادة ، ترمز الى شيء جوهري وابدئي . (٧)

١ - انظر : خضيب ، هشام ، المغزى الحضاري التاريخي للعلم ، مطابع الجمعية العلمية الملكية ، عمان : ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٥ .

٢ - انظر : ستون ، ارفيخ ، حياة فان كوخ ، ترجمة : محمد محمود صفوت ، مراجعة : عز الدين فريد ، دار النهضة ، القاهرة : ج ١ ، ١٩٦٧ ، ص ١٧٥ و ٢٨٠ .

٣ - ROSEMARY , TREBLE , VAN GOSH AND HIS ART , THE HAMLYN PUBLISHING GROUP LIMITED LIMITED , LODO , P . ٧٥ .

٤ - المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٠ - ٢٨٣ .

٥ - باشلار ، غاستون ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد : ١٩٨٠ ، ص ١٠٣ .

٦ - انظر : اسماعيل ، صدقي ، مواقف انسانية (رامبو ، فان كوخ) مطابع أ . ب ، دمشق : المجلد الثاني ، ١٩٧٨ ، ص ٣٩١ - ٤١٣ .

٧ - انظر : جرداق ، عبدالحليم ، المصدر السابق ، ص ٢٨ .

ففي لوحته (أكلوا البطاطا) ١٨٨٥ ، كما في الشكل () ، يقول : اردت اعطاء فكرة في هذه اللوحة ، فلا يهمني ان يعجب بها الجميع او يروها جميلة ، فالذين يفضلون ان يروا الفلاحين سعداء فليتمسوا لوحات اخرى .^(١) فالجوهري / الجميل الذي كان لدى سيزان يعبر عن الثبات والرسوخ البنائي للشكل ، اصبح لذا فان كوخ يعبر عن حركة لا نهائية تبعث الحياة في كل شيء .

كان فان كوخ يرى في مظاهر الطبيعة قرائن رمزية (معنى مزدوج) فالفقارب تذكره بالازهار .^(٢) او تذكره برسوم اليابانية التي كان يرى فيها اشراقاً تجذب الروح ، بذلك التقطع للطابع الزخرفي للمساحة اللونية التي تتفق مع الحس بالصيرورة الكونية* كما في لوحته (المرأة اليابانية) الكشل () .^(٣) ان نظرت اليابانيين الى الطبيعة في الاصل هي نظرة روحية وشاعرية تخلو من البحث عن القوانين الطبيعية التي يتطلع العلم الى معرفتها .^(٤)

لذلك احب الرجل الغربي الفن الياباني وفنون الشرق كالسجديد والزخارف ، لان الفنان الشرقي يعبر عن عالمة داخلياً ، فيقدم صور صافية ونقية عن اللامتناهي الكوني* لذلك كانت المغامرة الوحيدة للتخلص من الخواء والضجر والروتين هو اللجوء الى العالم الداخلي للنفس .^(٥)

وهكذا ارتفع في اواخر القرن التاسع عشر تمرد ضد الوضعية والطبيعية والبرناسية* ، دعى الى تحرير النفس (المعالم المقدس) وكل ما تموج به من انفعالات ورغبات واحلام ، مما ولد لدى الفنان حب لكل ما هو غريب وغير مألوف .^(٦)

ان الروح في تطلعها لواقعها تتراجع اذ تجده قاحلاً وبشعاً ، وبشاعة المشهد تحمله على تخيل مكان ثاني فتحلم بموطن ثروة أسطوري ، ولكي يكون المرء سعيداً هناك عليه ان يولد من جديد فيغير مناخه الخلقي والصورة الباطنية في عقله ، انه هروب الى وحدة مطلقة او عطلة مغنوية ، والحكمة في هذا التبدل من المألوف الى غير المألوف ان يبقى العقل نشيط منتبه مما يقضي على التحيز .^(٧)

لذلك كان هروب بول كوكان () هو هروب* المتعطش الى الجمال الحقيقي ، وكان يؤكد دائماً ان الفن تجريد " تذكروا ان الفن تجريد ، احلموا امام الطبيعة واستنتجوا جوهر ما ترونه ثم ارسموها ان القبيح يمكن ان يصبح جميلاً ، والجميل لا يمكن ان يتغير " ^(٨) فغبطة الحواس لا يبحث عنها عنها في المباشرة البصرية بل في ما ليس له حدود ، هذا اللامحدود والمجهول وجده كوكان في الحياة البدائية حيث الفطرة والتوحش .^(٩)

١ - اسماعيل ، صدقي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤١٦ .

٢ - انظر : باونس ، الآن ، نفسه ، ص ١٠٠ .

* - يرى فان كوخ ان الفن الياباني او الصيني يحي الفضاء على نحو ايقاعي سحابي متلو ، فالمنظر في الرسوم اليابانية مقلوب ، حيث الاشياء تكبر كلما تبتعد في عمق اللوحة وهذا ما يعبر ان اللانهاية الذي يدل على عظم العالم الاخر نسبياً الى العالم الارضي .

٣ - انظر : امهز ، محمود ، نفسه ، ص ٤٠ .

٤ - انظر : النوري ، قيس ، دلالات الاجتماعية والثقافية للانبعاث البياني ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٥٥ ، ١٩٩٣ ، ص ٨٦ .

* - يقصد بالنظرة الكونية هي عدم فصل الانسان عن الكون من جهة وعدم اعتباره جزء منه لا غير من جهة اخرى ، وذلك بتميز الانسان عن الشيء ، لان الشيء يمتلك اما الانسان فهو الانى الذي يمتلك وهو الذات ، لذا يجب تميزه وربطه بالكون بعلاقة كيانية صميمية . (انظر : حبي ، يوسف ، اصالة حضارة وادي الرافدين واثرها على الحضارات العالمية ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٩ ، ١٩٨٢ ، ص ٥٠ .

٥ - انظر : يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزة ، نفسه ، ص ٣٠٦ .

* - الرناسية هي حركة الفن للفن التي نفت ان يكون للذات دور فيه .

٦ - انظر : حمودي ، تسعديت ، آيت ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توثيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، لبنان : ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

٧ - انظر : سانينا ، جورج ، مولد الفكر ، ترجمة : لجنة من الاساتذة الجامعيين ، دار الافاق الجديدة ، بيروت : ١٩٦٨ ، ص ١٧ - ٢٢ .

* - هروبه الى جزر المارتيك والازتيك وتاهيتي والبحار الجنوبية وجزر الماركيز وبريتاني ونورماندي .

٨ - اسماعيل ، كريم الشيخ ، عباقرة الفني والاعلام (مدارس الفن المعاصر) مطبعة الغري الحديثة ، النجف : ١٩٧٦ ، ص ١١٦ .

٩ - انظر ، اسماعيل ، صدقي ، نفسه ، ص ٤٢١ - ٤٥٩ .

وكان ارتداده الى البدائية ضرورة ذاتية وجمالية لتحرير الفن من اسار الواقع ، ففي لوحته (المسيح الاصفر) كما في الشكل () ، رمز الى نفسه برسول الفن الجديد ، فهو الشهيد المضحي في سبيل الفن الحقيقي / الجميل .^(١)

اراد كوكان ان يقدم جمال مثالي يعبر عن تعطشه للانطلاق من حدود المكاني والزمان الى عالم ما وراء الحدود ، حيث يعاني صراع بين رغبات ذاته وما تهفو اليه روحة ، فالجميل هو ما يتلائم مع شعوره بالحياة سواء كانت جميلة ام قبيحة حقيقة ام خيال ووهم ، معبراً عن خجالات النفس الخفية والانفعالات العميقة .

اراد كوكان الوصول الى عالم مثالي في الفن لا يختصر على نسخ الواقع ، كما يقول ارنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥) بل تمثيل الواقع في صورة مركزة بتصحيح وتكميل الطبيعة ، تساعدنا على رؤية اشكال الاشياء الاكثر قوة وشدة ، فالفن قبل ان يكون جميلاً هو قوة مشكلة ، فالفنان يحطم مادة الاشياء الصلبة في بوتقة خياله لينتج عالم جديد من الصور .^(٢)

وهذا ما فعله كوكان في تكويناته المسطحة المستوية النازعة الى التجريد والغنائية الرمزية للالوان " التي لها وقع كوقع الصدى العميق ، فبعض الالوان يعطينا احساس غامض ، فلا يمكن استخدامها منطقياً بل بطريقة رمزية مبهمة ، فجاءت الوانه ذات وقع بصري على العين وتكشف عن ايفاع معين .^(٣)

فلعدة سنوات شعر كوكان ببشاعة وابتذال الحياة المدنية وانجاذبة الى الاماكن الغريبة او الفردوس النائية كما كان يسميها ، وكان لتأثره المباشر بهذا العالم الغريب نسبة الى الوانه الزاهية ام قام بنقلها في رسوماته ، فقد كان لذا كوكان كره لفكرة ان الرسم يجب ان يصف او يقلد ، كما مقت بشدة المذهب الطبيعي والواقعي باني شكل كان ، وبحث عن التشابهات بين الفن والموسيقى ، فتمنى ان تشير رسوماته وتستحضر المشاعر والاحاسيس بنفس الطريقة اتحاد وتركيب النغمات الموسيقية . ويقول في ذلك : بواسطة ترابط وتركيب الخطوط والالوان تحت ذريعة أي موضوع ما او أي فكرة رئيسية من الطبيعة ، انا اختلق سمفونيات وتناغمات لا تمثل شيء حقيقي في المشاعر الاعتيادية لكنها معدة لان تعطي بواعث ودوافع للافكار كما تفعل الموسيقى ، ولهذا جاءت رسومه مشرقة بغياب الظلال والانتقالات النغمية بينها والميل نحو الاشكال الارابيسك المتموجة .^(٤)

استعمل كوكان اللون خيالياً لنقل الافكار والتعبير عن العواطف الانسانية دون الاستعانة بالوصف ، فاللون باستطاعته ان يعبر عن القوه الكامنة في الطبيعة ويكشف عن غموضها ، ولهذا ابتعد كوكان عن اسلوب الانطباعيين لانهم ينشدون ما حول العين لا مركز الفكرة الغامض كما يقول ، فالتوصل الى الجميل يجب ان يتجنب الفنان خطأ الطبيعة بالتجريد والاختزال للتصعيد من الرمز والتعبير عن طريق التأمل والتفكير ، ولهذا كان كوكان يصور المرعى احمر ليؤكد ان المنظر ليس حقيقياً او متناسباً مع قياساته .^(٥)

ففي لوحته (متى ستزوجين) ١٨٩١ ، كما في الشكل () ، نرى كوكان قد استخدم اللون خيالياً ورمزياً للتعبير عن احساسه بجوهر الطبيعة ونقل مشاعره ازاءها ، فنجد كوكان في هذه اللوحة قد لون المرعى باللون الاحمر كما لون الجبال باللون الازرق ، فحول مظاهر الطبيعة هنا الى رموز لحالته النفسية والداخلية ، لتوحي بمعاني بعيد وعميقة .

فكوكان لم يكن يعجبه اللون الازرق كوصف للعيون الجميلة ، فمن الممكن ان يستعار هذا اللون للشعر .^(٦) وقد ظهر تأكيد في القرن التاسع عشر وخاصة من قبل الرمزيين ، على الربط بين الفنون عامة ، كالموسيقى باعتبارها شعر وصفي ، والشعر وهو رؤية متخيلة ، والرسم الذي شبيه الوانه بالنغمات الموسيقية .^(٧) ذلك الربط بين اللون والموسيقى استثمرها كوكان بان جعل لوانه قيمة

^١ - MAURICE , SERULLAZ , P. ١٥٧ .

^٢ - انظر : مجاهد ، مجاهد ، عبدالمعظم ، الاختراب في فلسفة الفن الجميل ، نفسه ، ص ٥٧-٥٩ .

^٣ - الفنان في عصر العلم ومقالات اخرى ، ترجمة : فؤاد دوار ، منشورات وزارة الاعلام ، العراق : ١٩٧٧ ، ص ١٦٢ .

^٤ - introduction by : carter brown , commentaries by : diane ekelder , P , ٢٢ .

^٥ - انظر : باونس ، الآن ، نفسه ، ص ٨٧-٩٢ .

^٦ - الجبانجي ، محمد صدقي ، المصدر السابق ، ص ٥٠ .

^٧ - المؤلف مجهول ، الرمزية في الفن ، ترجمة : مجلة افاق عربية ، عدد ٧ ، ١٩٨٨ ، ص ٨٨ .

موسيقية بايقاعها وتحولاتها الحادة وعدم التزامه بواقعية الالون في الطبيعة وبالانتقالات المفاجئة بينها لكي يسمو بالمظاهر المألوفة بجعلها مثير ولا متوقعة .

في ذلك يقول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) : الجميل تركيب مزدوج من عنصر ابدى متنوع واخر نسبي ظرفي ، هذه الثنائية بين الابدي والنسبي هي محاولة للقبض على ما هو مبتذل ويومي ، وعلى انعكاس بعيد للجمال الابدي الذي يغيب نفسه .^(١)

فالرمزيون يعتبرون العالم الملموس وجماله المحسوس صورة مشوهة لجمال العالم الاسمي ، فالجمال لديهم شيء لا يخلو من الابهام والغموض ، فالرمزيون كالصوفيين المتأملين يشاهدون الجمال المنشود من خلال ضباب الغموض .^(٢)

لهذا دعى بودلير الى استثمار كل ما هو مفاجئ وغير متوقع لتقديم مظهر جمالي جديد ، فالجميل دافعاً غريب ، كما انه ليس هناك طريقة فنية معينة تتسع للاشكال الجميلة المتنوعة فعلى الفنان ان يساق اذن وراء انفعاله المباشر والشخصي ، دون تبرير الجميل او القبيح بمفهوم معين ، فاختيارية النفس وتفتيش الذات عن طرق جديدة للاحساس بالجميل وضمن موضوع للفن ، فالعالم اضحى بالنسبة للفنان مخزن للصور والاشارات الضرورية ، لعبر عما هو اكثر خفية وتفرداً في ذات الفنان ، لانه يحمل في داخله نظام تلك الفوضى في العلم الخارجي ، وروحة التي تكشف عمق الواقع ازاء المظاهر المحسوسة .^(٣)

وقد تأثر جماعة الانبياء (١٨٨٩ - ١٨٩٩) بدعوة كوكان في استعمال الالون الخالصة على شكل مساحات مسطحة ، فقاموا بالتشديد على اللون الصافي ، وتبسيط الشكل ، والتركيز على الخصائص المميزة للوصول الى الجوهر الجمالي بالرمز اللوني ، واعتماد تأويل الفكر لا الطبيعة ، فموريس دنيي (١٨٧٠ - ١٩٤٣) وهو احد المنظمين الى هذه الجماعة يقول : اللوحة قبل ان تكون حصان او امرأة او أي قصة ، هي مساحة مسطحة مغطاة بالوان جمعت بحسب نظام معين .^(٤)

نرى ذلك فالطريقة الغير متحفظة التي استعملها اورد فويلار (١٨٦٨ - ١٩٤٠) في رسم صورته الشخصية ١٨٩٢ ، كما في الشكل () ، حين صبغ لحيته بالاحمر وشعره بالاصفر ووجهه بالوردي ، معتبراً مظهره الخارجي محض بنية شكلية يتقدم فيها تنسيق الالوان وتنظيمها على الاهتمام بالمشابهة .

نستنتج مما تقدم ان الرسم لما بعد الانطباعية اقترح بداء الجمالية مستندة الى ما هو مضمّر في الذات الانسانية ، واعتماد حدس الفنان في التصوير مهما خالف القواعد ، واعتماد اللون كقيمة تعبيرية وعاطفية ينظر من خلالها الى الموضوع ، فذات الفنان هنا وجدت لها مناخاً مناسباً للاعراب عن هواجس الانسان دون مزيد من الكوابح المعيارية ، والضغوط التي تجذبها المعرف ومنها العلمية ، وهذا بالطبع نقيض ما كان يحدث في الرسم الانطباعي ، فالجميل هنا بدا اكثر تمثلاً للهاجس الروحي والذي فتح آفاق واسعة - فيما بعد - لتيارات الرسم الأوربي .

الجميل بين الوحشية والتعبيرية

يعد الجميل بالنسبة الى الفنان التعبيري بمثابة المعادل الوجداني للروح الداخلية ، وهو المعادل الشكلي للذات في تجاوزها الصدق الحسي لتجد التجريد والتبسيط صورة مصعدة للمعنى ، فلم يعد الشكل لكي يبدو جميلاً ان يظم ذلك الحشد من المظاهر والتفاصيل يعرف بشكل مباشر فلا يثير المتلقي بسهولة ادراكه ، بل اصبح الجميل في صورة الواقع والتي عبر مرورها بالذات تبدأ بكل حرية وتلقائية بالحذف

١ - انظر : لوفيفر ، هنري ، مل الحداثة ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت : ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٨ - ١٩ .

٢ - انظر : سلمان ، نور ، مدخل الى دراسة الشعر الرمزي في الادب الحديث ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الادارية العامة ، عدد ٨ ، ١٩٨٣ ، ص ٦٤ - ٧٩ .

٣ - انظر : تيغيم ، فيليب ، فان ، المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس : ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦٦ - ٢٧٢ .

٤ - انظر : الجباخجي ، محمد صدقي ، المصدر السابق ، ص ٦٢ - ٦٣ .

والتهشيم والتركيب في علاقات جديدة لما يراه الفنان مناسباً لخلق صورة مركزة لا تستنفذها النظرة البسيطة أو المقارنة مع الواقع ، ولتستمد قيمتها الجمالية من شموليتها ووحدها ، ومن كونها مثاراً للدهشة والتساؤلات ، فأحد وجوه الجميل في الفن الحديث ، انه يقدم بلغة غير مباشرة مما يثور خبرات المتلقي الشخصية ، لذا اصبح الفنان بفضل ما قل ودل .

فمجرد كون الموضوع معقد لا يمكن ان يجعل الفن جميلاً ، فجماليه في سعة المحتوى المعبر عن ، بحيث يتيح الموضوع للفنان الفرصة للتعبير عن فلسفته الأكثر شمولية في الحياة وتفسيره شاملاً للقيمة الانسانية ذلك لان كل فنان قد فسر من وجهة نظره الخاصة سمات معينه من ذلك الموضوع المحدد من خلال تبصر عميق وقوة تخيلية .^(١)

أصبحت صورة الواقع عقيمة وغير مجدية ، وتكتسب اهمية حاسمة هنا سمات اخرى من المعرفة الخيالية للعالم ، فلم يعد الفنان التعبيري ليقبل بالتكامل الكلاسيكي كمعيار شامل للجميل ، ذلك ان التنافر الحاد في عمليات الحياة والتشوش في الوعي كان باعثاً على خلق سمات جديدة في الاستيعاب الجمالي للواقع بحيث ان الطبيعة التكميلية للصورة اصبحت في وحدتها الداخلية ، وفي المجموعة الموتلفة والمنسجمة من العناصر المتفرقة ، التي تعزز من وحدة المحتوى والتأثير العاطفي ، فموقف الفنان العاطفي ازاء الواقع ليس مجرد اضافة للظواهر او تجسيد لذاتية خالصة ، بل هو مرتبط بعلاقة تبادلية حية بين الذات والموضوع والتي هي مبدأ الاستيعاب جمالي وروحي .^(٢)

لذلك اعترض التعبيريون على النزعة الشكلية والجمالية الخالصة التي تهدف الى تحقيق الشكل الكامل وحده ، لذلك رفضت جمود الطبيعيين وضيق افقهم وعداهم للخيال والشاعرية والذاتية كما كرهوا حساسية الرمزيين واهتمامهم بالفن المحض وتعاليمهم عن مشكلات الواقع ، فأرادت ان تلمس من الانسان الروح والجسد والنفس والحس ، بالتغلغل الى الاعماق الدفينة للانسان بكل ما تختلج به من اسرار واحساسات مبهمه ، لذلك فضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والنشوء والعنف على التعقل والنظام ، فوقفت بوجه القيم والتراث والحياة السياسية والفنية ، فشككت التعبيرية بقيم المجتمع الصناعي والعلم والتضخم المادي والطمأنينه الزائفة .^(٣)

يقول بودلير: ان الفن لا يجمال القبيح ، ولكنه يخدم المبادئ التي يمكن ان يدرك بها معنى الجميل ، وهذا الجميل غير موجود بجانبه الاجتماعي في الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه ، فألطيحه مصدر الشرور ، والفن لا يقلد الطبيعة فسحر الفن في ابراز معالم الشر وقبحه للتغلب عليه او في توكيد الذات الانسانية مقابل نقص الطبيعة .^(٤)

فوقوف التعبيري ضد التيار الطبيعي ، رغبةً منه في التحرر من ضغوطات الواقع المزيف ، والانعتاق بعنف من طغيا الظواهر لالتقاط الجوهر والدلالة الخالده للأشياء ، فأرويه الداخليه هي الرويه الحقيقيه ، والتفسير الذاتي للاحداث هو الذي يتيح لها الوصول الى الحياة الحقيقيه ، والتي ستتماهى مع الذات الانسانية .^(٥)

فأتمثل الاعلى للجميل تحول الى الذات لكي تصوغه وفق تصوراتها الخاصه ، فلم يتحدد الجميل بنموذج او اسلوب معين ، لذلك نرى تداخل هائل بين الاساليب الفنية ، رغم تأثر الفنان التعبيري بالتراث السابق والمعاصر ما رآه منسجماً مع روحه الالمانية المياله لكل ما هو غريب وخيالي وباطني ، نسبةً الى الروح الفرنسية المياله الى الانفتاح والتنظيم والاهتمام بالقيم التشكيلية رغم عدم خلوها من العاطفة والوجدان .

^١ - انظر : كرين ، مير ، ثيودور ، العظمة الفنية ، المصدر السابق ، ص ٨٣ .

^٢ - انظر : اوفسيانيكوف ، ميخائيل ، و ، خرابشنيكو ، ميخائيل ، جماليات الصورة الفنية ، ترجمة : رضا الظاهر ، دار الحمداي للطباعة والنشر ، عدن : ط ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٥٢ - ٥٧ .

^٣ - انظر : مكاي ، عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، الهيئه المصريه العامه للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٨٥ .

^٤ - انظر : هلال ، محمد ، غنيمي ، المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .

^٥ - انظر : أجيل ، هنري ، علم جمال السينما ، ترجمة : ابراهيم العريس ، دار الطليعه للطباعة والنشر ، بيروت : د ت ، ص ٧٥ - ٧٢ .

فالواقع بالنسبة للوحوشيين محض مبرر شكلي يخضع كلياً لسلطة الوجدان ، فكانت اهتماماتهم جمالية صرفه ، تعتمد على المساحات اللونية المنسقة ذاتياً ولا تحتمل مقارنه مع الواقع ، فكان الجميل لدى الوحوشيين يقترب من الواقع التشكيلي الصرف ، فقد كان الوحوشيين احفل بالقيم الجمالية لذاتها. فالوحوشيون نقلوا الألوان بنغمات صارخة دون ان يحفلوا بالتخفيف من حدتها ، فجاءت الوانهم مقصورة على الاساسي الصرف ، كما في ألوان السجاد والالواني الزجاجية والاثاث الشرقية^(١).

فهنري ماتيس () والذي يعتبر رائد الحركة الوحوشية يرى ان : التعبير حافظ داخلي يريد ان يتجلى في الخارج ، فمن الضروري للاتفاق ان يتخذ صورة واضحة منظمة بان يضم اليه قيم الخبرات السابقة^(٢). فالوحوشي بذلك يخضع القيم التشكيلية لقيم ذاتية واختيار حر مزاجي ، فهو تجريبي في رواه الجمالية ، مع العلم ان الاشكال الجمالية السابقة جاءت كمحفز جمالي ومنبه للخيال لتوليد تراكيب جديدة ومعبرة .

يقول ماتيس : اني لا افصل بين احساسي بالحياة وطريقتي بالتعبير فعندما اعمل لا اريد ان افكر بل اشعر وحسب ، فرغم تأثر ماتيس بتنقيطية سوراه في لوحته (ترف هدوء لذة) كما في الشكل () ، الا أنه ابتعد عن منهجه العلمي باهتمامه بالواقع العاطفي بالالوان والتصميم ولجؤه الى الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج^(٣). أعطى للمشاهد جو مثالي قبل ان يقوم بتمرد على هذا الأسلوب في لوحته (امرأة يابانية على ضفة النهر) ١٩٠٥ ، كما في الشكل () ، حيث كبر نقطه وجعل منها مساحات لونية ذات تقنية وحوشية ، " حيث اغرق الصورة الظلية لموديلة بضربات مرتجفة متوحشة ، حيث حرر ماتيس نفسه من الرسم التقليدي ، فتلويناته بدأت تظهر بشكل بشكل مباشر من الانبوب ، ووضعت على حده ، وكأنها باليت بالوان غير منتظمة ، حيث نرى تلك التراكمات اللونية وبسمكها وثقلها وحجمها الكبير^(٤).

فماتيس في تعبيره عن المظاهر لم يعتبر الجميل ذلك الألم الذي يظهر على الوجوه ، وهو يقول : التعبير بالنسبة لي لا يمكن ان يوجد في الانفعال الذي يتألف على وجه ما ، ان التعبير في كامل ترتيب اللوحة والنسب بين الاجزاء ، فالتكوين هو فن الترتيب بروحية تزيينية لعناصر مختلفة بتعبير عن العواطف ، بحيث تصبح جميع اجزاء اللوحة مرئية سواء كانت ثانوية ام رئيسية ، فالعمل الفني يتضمن تناغم في جميع الاشياء^(٥).

فالجميل بالنسبة لماتيس هو التكوين الذي يشعر معه بمتعة جمالية في التشكيل والتوثيق بين المساحات ، تكوين له عالمه الخالص الذي يختلف عن الواقع من حيث هو عالم من الخيال المنظم . ففي لوحته (امرأة بقبعة نسوية) ١٩٢٩ ، كما في الشكل () ، نجد ان أرضية الصورة تأتي قبل الصورة ، حيث نرى خلفية الصورة تشكل الواجهة الأمامية لها ، وما تيس هنا غير متردد يظهر المنظر في عملية تجريد ، وعملية تجريد الصورة هنا تتم عن طريق إدراك النهاية القصوى للشكل والذي لخص بالقليل من الخطوط ، تعبر عن خط الرقبة أو القميص وما حول الصورة ، وقد قال ما تيس عام ١٩٠٨ انه يريد أن يرسم جسم امرأة بشكل حسن وأنيق وساحر ، وبعد ذلك سيعطينا شيء آخر ، إذ انه سيكشف الدلالة المعنوية أو المغزى لجسمها عن طريق البحث في خطوطها الجوهرية من اللوحة الأولى ، أما مفاتن الجمال للشكل ستكون اكثر ظاهرية وهو ما يكسب اللوحة معنى جمالي وأنساني اكبر^(٦).

وفي تعليق له يدافع فيه عن استقلاله في الرسم : انا لم اخلق امرأة، انا عملت رسم، ففي لوحته (الغرفة الحمراء) ١٩٠٨ ، كما في الشكل () ، كان اعتقاد ماتيس ان لا نقطة اكثر اهمية من نقطة

١ - بهلسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المطبعة والجريدة الرسمية بدمشق ، دمشق : ١٩٧٠ ، ص ١٢٩ .

٢ - ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ترجمة : زكريا ابراهيم ، مراجعة : زكي نجيب محفوظ ، الناشر ، دار النهضة العربية ، طباعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة : ١٩٦٣ ، ص ١٠٦ .

٣ - انظر : باونس ، الآن ، المصدر السابق ، ص ١٤٠ - ١٤٤ .

٤ - GEAN , CLIY , MODERN ART ١٨٩٠ - ١٩١٨ , OCTOPUS BOOKS LIMITED , LONDON , ١٩٧٨ , P.٣٠ .

٥ - انظر : ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، المصدر السابق ، ص ٤٥ .

٦ - GEAN , CLIY , OP . CIT , P.٢٢٧ .

اخرى، وفي الصورة اعلاه دليل إلى ذلك، فالخلفية والفراغات حول المواضيع والاجسام مهمة كما هي مهمة المواضيع نفسها، فسطح الشرشف والمنضدة مساوي تقريباً لوضع المرأة لصينية الفواكه فوق المنضدة، والشباك يعرف بالفراغات التي تنكرها المنضدة والحائط، فالعالم الساحر والغامض بشكل الذي يخلقه ماتيس، يوجد بشكل طبيعي وجميل ضمن منطق ماتيس الجمالي^(١).

ان الشيء بالنسبة لما تيس هو جزء من القوى الذاتية، وكل شيء منسق وفق خطة وثوق خاص. وكان اعجاب ما تيس بالاراسك (زخرفة عربية) نابع من ما تميزت به من سهولة وانسجام وكلية، التي لم يعتبرها ما تيس مجرد تجميع أجزاء بل هو ذلك الإيقاع الطاعي على كل أجزاء اللوحة^(٢). لذلك كان ما تيس يملأ الفراغات بزخارف بسيطة في لوحاته، كهروب من الكتلة والحجم وكتريكات حية موحية يستعيز بها عن التفصيلات التوضيحية^(٣). كما في لوحته (جسم تصميمي) ١٩٢٧، كما في الشكل ()، فقد اهتم ماتيس بصياغة الحركة بالرشاقة والموازنة، ولم ينسى الجمال الانثوي الهادئ التي كانت تدل عليه في وضعها واسلوب صياغتها^(٤).

بدأت فكرة الجميل مع ما تيس تتمحور حول الجميل في ذاته، الذي يبدأ بداية جديدة من الأشياء، فالفنان الحديث لم يعد يعتبر الصورة كبديل للواقع بل هي شيء له كيان خاص يتجاوز مع الفنان معرفته المعتادة بالأشياء، ذلك التعامل الخالص مع الأشياء يفسح المجال لحرية الخيال وديناميت الصور واختلاف التراكيب. من ذلك يقول كانت: ان العالم الخارجي هو المعطى الخام الذي يجب تمثله ودمجه، انه فكر لم يتناوله فكر بانتظار فكر من شأنه ان يمنحه معنى وقيمة^(٥).

قام الوحوشيون بتصعيد اللون اكثر مما فعله فان كوخ والذي كان الاب الروحي لهم، ومنحوه حرية اوسع وحرروه من الواقع والقواعد بحله ضرورة جمالية وتعبيرية، وطرقوا انسجامات غير مألوفة، او تكميلية منظمة، دون ان يعيقهم ذلك التنافر اللوني والنغمات الصارخة المتأججة، وفي ذلك يقول فلامنك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) : حاولت ان ارسم بقلبي واحشائي دون ان اهتم بالاسلوب^(٦).

ففي لوحته (البستاني) ١٩٠٥، كما في الشكل ()، تصبح الاشجار حمراء اللون وسطح اللوحة مغطى بشبكة من الشعيرات المتشابكة، وقد تملك تعبيرات الناجحة قساوه تقنية تشير الى اخصان الشجرة، فقد استخدم فلامنك شبكة من الورد الحمراء والتي خلفت تأثير من القلق والتوتر العصبي المرئي، فقد قسم جذع الشجرة الى درجات ونغمات لونية متعددة، مصراً على ان التأثير اللوني ياخذ اسبقية على منطق المظاهر، جعل فان كوخ يعجب برسومه ويلقى على فنه: لقد وجدت الجمالية في عيون فلامنك، يقول فلامنك: عندما يكون اللون في يدي لا استطيع ان اعطي حكمي على رسوم الآخرين، الحياة وذاتي والحياة^(٧).

اما جورج روه (١٨٧١ - ١٩٥٨) فقد كان يهيمه عمق الاثارة في الصورة، ذلك ان الفنان الوحوشي كان مهتم بالكيفية التي يظهر بها الشكل اكثر من اهتمامه بسرد الاحداث، لذلك وُصف روه ما علقه في ذاكرته من وهج زجاجي ملون وما يحمله من قيم جمالية وروحية في التعبير، فكان اسلوبه ينحو نحو تحديد الاشكال بخطوط سوداء تتالق الالوان داخلها في بريق اخاذ، ولم يعباً روه بتصوير اجسام المومسات بألوان قاتمة وتقنية خشنة ليوحى بالقبح المادي والمعنوي لاجسامهن المتلفة بالفاحشة^(٨).

^١ - GEAN, CLAY, OP.CIT, P. ٢٠٢.

^٢ - انظر: ريد، هربر، النحت الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ١٩٩٤، ص ٢٦.

^٣ - انظر: نفسه، ص ٢٦-٢٧.

^٤ - ORIENT, SANDRA, MATISS, PRINTED IN HEALY BY: INDUSTRIA GXA FACA, LIMPRANTA, SCANDICCI, FLORENCE, ١٩٧١, P. ٧٠.

^٥ - مورويسر، ادوارد، الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة: عادل العوى، منشورات عويدات، بيروت - باريس: ط ١، ١٩٧٨، ص ٩.

^٦ - انظر: مولر، جي، أي، و، ايلغر، فرانك، نفسه، ص ٦٥-٦٦.

^٧ - CLAY, GEAN, OB. CIT, P. ٤٤.

^٨ - انظر: اسماعيل، كريم الشيخ، نفسه، ص ٤٧، و، باونس، الآن، نفسه، ص ١٥٢، و، نيومير، ساره، نفسه، ص ١٣٠.

ويرى أ. ف. جارىت انه يقترب من حل اشكالية الجميل اذ يرده الى التعبير ، حين يقول : ان الجميل عندما يكون هو التعبير عن الاحساس ، فان هذا يحل فيما يبدو المشكلات المتواترة الخاصة بتفاوت الذوق ، ذلك ان الصعوبة التي نستشعرها في وجود ذوق حسن واخر قبيح ، دون ان نفهم وجه الخطأ في الذوق القبيح تقل ، اذا اردكنا ان التعبيرات تختلف باختلاف الاشكال والناس ، فليس للجميل صفة مشتركة ، ذلك ان الجميل يعني اللطيف والجذاب ، فمن الممكن ان ينسحب الجميل على مأساة قائمة ، كصورة (هرم مقعد) لرودان ^(١).

ومن نفس المنطلق يقول باشلار : ان فهم وحب رسوم راوول دوفي (١٨٧٧ - ١٩٥٣) يتطلب عكس حقيقي للمنظورات السايكولوجية وعلى من يحاول فهم وحب هذه الرسوم ان يندمج في ضوء داخلي ، ضوء ليس انعكاس لضوء من العالم الخارجي ، فالتحرر من العنف والتقليد داخليان ، ولهذا رسماً كرسم راوول هو ظاهرت الروح التي تعبر عن بصيرتها الداخلية بعالم من الالوان الجميلة ^(٢).

لم يقتنع راوول بالمسرات البصرية لمظاهر الطبيعة الخارجية ، لذا تعاملت بروحية مع مظاهر الطبيعة والوانها التي ترجمها ذاتياً ، فكانت لغته لغة الالوان المشرقة حادة النغمة ، حيث اغتزل مظاهر الطبيعة الى سطوح بسيطة تدخل في علاقات غير متصلة مع بعضها ، حيث تبدو الاشياء والاشخاص مندمجة بوحدة ، وفي جو تشكيلي حافل بالالوان ^(٣).

اصبح الفنان - كما يقول بودلير - ليس مسؤولاً عن احد الا نفسي ، كونه خالق مثله الاعلى وهو يهب القرون فرصة تقدير عملي ، لذلك نرى ميل الفنان لوصفة جديدة في الفن ، بشكل يتجاوز الواقعية ليكون اكثر بدائياً وبساطة ، تنشد فيها الروح المحرومة من الامان والاستقرار ، فقد الفن رباطه القدسي في الخضوع للخالق ، ورباطه الانساني كخادم للمجتمع ، بعد ان تخلى الفنان عن قيوده جميعاً وأمتلك القدرة على التعبير عن نفسه لمنظور فلسفي وجمالي ^(٤).

لذلك رفضت التعبيرية حسية الانطباعيين لتقديمها خارجاً جميلاً بلا روح حين اخفت امراض العصر ، لذا كان التعبيري يميل الى التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة وتجريد الاشياء من سياقها الطبيعي ثم تجميعها من جديد لخلق افاق تشع بالروحانية ، حيث نرى كراهية التعبيري للمجتمع البرجوازي - الصناعي ، التي شوهدت الطبيعة الانسانية بتوظيف العقل والارادة في خدمة الانتاج ، فاهملت الروح والمشاعر والخيال ، فمكنته الروح باخضاعها لنظام العلاقات الانسانية ، فختنقت حريتها ^(٥).

فالجمالية هنا لا تنفصل عن الميتافيزيقيا التي هي ليست سوى ضربات قلب متألم وحساسية زائفة ، كون الروح غير قادة على الارتباط بأي ديمومة ، لذا كان الاقتحام (التشويه دون المبالاة بالواقع) هو الوسيلة الوحيدة للروح الالمانية للتحرر من الالم ، ومن هنا كان تمجيد الالمان للتسامي الدائم الذي يخلط الالمانيون بينه وبين الدينامية عبر فن حافل بالتناقض والتوتر ^(٦).

فالغليان الوجداني والعاطفة وقوة الخطوط الغنية والالوان الحادة والتقنية الخشنة ، هو ما يميز التعبيري في لا عقلانيته لرفض الواقع ، للتعبير عن الجوهر الحقيقي للحياة كما يحسها الفنان ، فالجميل لديهم يكرس نفسه للمضمون لا الشكل ، فما يهم التعبيري من الموضوع هو احساسه نحوه ، فليس للجميل لديهم قيمة مطلقة كونه اندمج مع اهتماماتهم بالجانب الاجتماعي والانساني والاخلاقي ، فقاموا بتطويع نظرهم للحياة والمجتمع لغاياتهم الجمالية ، فاتبعوا تقنية التشويه وعنف اللون الا واقعي ، حيث حاولوا معالجة اشكالاتهم مع الواقع من خلال رؤية جمالية استبطانية ، باعتمادهم الحس والمخيلة والاسقاطات الفردية الا مبالاة والغفوية في الرسم .

^١ - انظر : جارىت ، أ. ف. ، فلسفة الجمال ، ترجمة : عبدالحاميد يونس واخرون ، دار الفكر العربي ، د ت ، ص ١٢١ - ١٣٧ .

^٢ - انظر : باشلار ، غاستون ، المصدر السابق ، ص ٢٣ - ٢٤ .

^٣ - انظر : مولر ، جي ، أي ، و ، الغر ، فرانك ، نفسه ، ص ٧١ .

^٤ - انظر : ريد ، هربرت ، فلسفة الفن الحديث : الجذور ، ترجمة : فخري خليل ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ٩ ، ١٩٩٣ ، ص ١٥٥ و ١٥٦ .

^٥ - انظر : براديري ، مالك ، ماكفارلن ، جيمس ، المصدر السابق ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

^٦ - انظر : اجيل ، هنري ، المصدر السابق ، ص ٧٤ - ٧٥ .

من نفس المنطلق اعجب الألمان بفن ادوارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) كونه اخضع رؤاه لإيقاع تعبيرى ، ولخلقه طرائق فنية تناسب المزاج الألماني ، التي هي على العكس من نعومة الفن اللاتيني وميوله الطابع الشكلي والجمالي .

ذلك بتأكيد مونش على الوحدة الانفعالية وحضور العنصر الإنساني وتفضيل الخط على التنعيم اللوني ، وغلق الشكل عن طريق الخط المكرر مما يخفي على الأشياء عمق لا يزول ، لذا كان وقع مونش في نفوسهم شديد لأنهم بطبيعتهم ميالين إلى الاهتمام بالعالم الداخلي والتأمل الميتافيزيقي الرافض لتقديم العالم كما هو واتخاذهم موقف ذاتي غير معتمد على الصفات والقيم الشكلية بل المضمون الانفعالي^(١) .

فقد حاول مونش أن يجد معادل رمزي وتعبيري عن هواجس النفس القلقة المعذبة ويصور عجز الإنسان خيالها ، لذا يتسم فنه بنوع من العصابية^(٢) . يقول مونش : ان جذور فني تكمن في فكرة كيف استطيع توضيح سوء التفاهم بين الذاتي والحياة ، ان فني هو اعتراف ذاتي^(٣) .

وكان لجيمس انسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩) الفنان البلجيكي اثر على اسلوب التعبيريين ، بألوانه الحادة والعنيفة ، والتي تعبر عن واقع مأساوي متفشي في المجتمع ، كما في لوحته (مقتعون يتشاجرون فوق رجل مشنوق) ١٨٩١ ، كما في الشكل () ، حيث الألوان الدموية والوجوه البشعة وتفسخ الاشكال ، والتي ظهرت بعد ذلك في اعمال اميل نولده وكوكوشكا.

ذلك الاسقاط النفسي للذات كان الهدف الجمالي الاسمي لدى التعبيريين الالمان ، وبذلك سقطت مقولة الجميل من مثالياتها الميتافيزيقيه كشيء لا يدرك الا بالعقل لتتموضع بين حدي الذات والموضوع ، لذلك كان بعض التعبيريين يعمل بسرعة وكأنه يريد ان يلحق ذلك السيل المتدفق من الذات ، الحدس بأحاله الاولى بالشكل قبل تدخل العقل .

لذا نرى بعض التعبيريين يعملون بخشونه وتلقائيه ومبالغه في التشويه ، وكأن الصورة منعكسه على مرآه غير مستويه السطح ، بقصد الحصول على تعبير اوقع في النفس وانفذ الى القلب ، كرسالة للآخرين يشجب فيها الفنان تعاسة الحياة ، وقد عبر فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) عن ذلك بقوله : ان الفنانين الذين يحسون بالآلم لفقدان الحياة شكلها ، لا يبحثون عن الشكل الجديد في الماضي او في العالم الخارجي ، بل يستخرجون الشكل الجديد من الباطن^(٤) .

ومارك اذ يقول : وجدت الناس منذ وقت بعيد قبيحين ، فألحيوانات تبدو اكثر جمالاً ونقاءً ، فإن هذا التعبير يضمن سلفاً بشاعة الحقيقة الانسانية مندفعاً وراء براءة الحيوان وخلوه من التصنع والكذب ، حيث انسجامه مع وجوده واندماجه بالطبيعه وحرية المطلقة ، ففي لوحته (الخيول الزرقاء الصغيرة) ، كما في الشكل () ، يقدم لنا مارك صوره نقيه غير مشوهة للوجود ، فأستعمل الألوان كقيمه تشكيليه وتعبيرييه خالصه نقل فيها مشاعره وحبه للطبيعة عن طريق استخدام اللون كقيمه رمزيه وتعبيرييه دمج فيه اللون بألفضاء بمساحات صافيه متخيله^(٥) .

يرى مارك انه ليس هناك موضوعات او اللون في الفن هناك تعبير وحسب ، صحيح ان الهرموني مهم لكن علينا الا ننشغل الا بالتعبير ، فألوحه كون فيه مجموعة قوانين ، وهي تختلف عن الطبيعه ، الطبيعه لا قانون لها ، ونحن بنباهتنا نجعل لها قوانينها الخاصه ، فكأننا قادرين على تحويلها الى طبيعه محدده ، كلما كانت القوانين قاسيه ازاحت جانباً وسائل الطبيعه التي لا تحقق شيئاً بالنسبه

^١ - انظر : مبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هيربرت ريد) ، منشورات وزارة الاعلام ، العراق : ١٩٧٣ ، ص ٣٣ - ٣٦ .

^٢ - مكاي ، عبدالغفار ، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٨٧ ، ص ٢٥٩ .

^٣ - المؤلف مجهول ، ادورد مونش ، حب وقلق وموت ، مجلة آفاق عربيه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ١٩٨٧ ، ص ١١٥ .

^٤ - انظر : اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، نفسه ، ص ١٦٢ و ١٧١ .

^٥ - انظر : اوهر ، هورست ، روائع التعبيريه الالمانية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ١١٠ - ١١٢ .

الى الفن ، كل فن يبدأ بالضمور لحظة ادراك قسوة قوانينه ، أي حين بدأ يتطبع ، اني انظر الى القوانين الجديدة التي احلم بها ، انني انظر اليها بكل توق روحي ومعنوي .^(١)

واميل نولده حاول ان يمتد بفن فان كوخ وادفار مونش وجيمس انسور، في لوحته (الرقص حول الجليد الذهبي) ١٩١٠ ، كما في الشكل () ، ليطور جمال النوبات العنيفة ، فنوبات الضحك واضطرابات الاشكال في هذه اللوحة ، وضعت لان تبرر الالوان التي عليها ، تلك المغامرة او العدوانية التي تفوق دينامية أشكاله ، فبواسطة هذا العرض حاول ان يخلق تحريك جسدي للمشاهدين ، فالمسات اللونية رسمت بلطخات دموية ليؤكد الطابع الانفعالي للشكل (الغير مسيطر عليه) ، وكنموذج للبربرية الجديدة والتعبيرية.^(٢)

وفي لوحته (الاقنعه) ١٩١١ ، كما في الشكل () ، نرى إيمانه بالثقافة الفنية الجديدة ، من خلال البدائية ، مما ألهم ولعه بالأقنعة الأفريقية .^(٣) فكان نزوعه الى البدائية والقدم قاده الى المبالغة والغرابه فاهتمامه بالمنقوشات المصوره والاقنعه الافريقيه اثر في روحته بالتعبير عن جوهر الاشياء وتضمن لوحاته اشكال غريبه ، فالتعبير ذو المسحة الفطرية والتشكيل الحر وتكريس القيم اللونية للتعبير عن حدس الفنان بالشكل دون الالتفات للواقع يعتبر من الاهداف الجمالية لنولده.

يعتبر أرنست لودفيك كرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨) الشخصية الرئيسية للحركة التعبيرية، وقد حاول هذا الفنان أن يفرض على الرسامين التابعين التعبيرية المتعالية للفن الغوطي، الزوايا، النسخة الدراماتيكية للتكعبية* والفن الأفريقي ، وبالنسبة لكرشنر أصبحت رسوماته معاني للعصبية التعبيرية، وللطموحات بفردوس المجتمع المدني المنزوع من الصفات الانسانية ، وكان هاجسه بثوران الحرب العالمية الاولى ، ان جعله يرسم احساسه بأفلق ، ففي لوحته (بورتريت شخصي) ١٩١٥ ، كما في الشكل () ، يعرض نفسه في محترفه بمفرده مع الموديل، وطرف يده مبتوره حيث تظهر من زيه الموحد، ترمز الى استحاله الرسم خلال ذلك الوقت الرهيب .^(٤)

فتن كرشنر بحركة المدينة الكبيرة وخاصة جانبها الفاسد من البغايا والراقصين، فكان الموضوع لديه - كما في اللوحة اعلاه - يستقطب هذا الجانب الليلي الموبوء، لذا كانت صورته تحمل شحنة عاطفية ونفسية، من نفس المنطلق يقول كرشنر: نحن لم نعد نرسم من اجل الفن بل من اجل الناس.^(٥)

وكان ميل التعبيريين الى تصوير الاشكال بطريقة فجأة كاريكاتورية، وفرحهم بقدرتهم الذاتية في خلق نماذج بسيطة مخالفة لنظام الطبيعة والتعقيدات الفكرية، راجع الى تلك الدراسات التي عززت من جمالية فن الاطفال، وكذلك طروحات نتشه* (١٨٤٤-١٩٠٠) والتي كان جماعة الجسر يتناقشون حولها، اضافة الى التيار الفوضوي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وطروحاته الجمالية. فقد ظهرت دراسات تخص فن الاطفال، اكدت على ان الفن ليس له علاقة بالثقافة الرفيعة والفكر لانه في اصوله ممارسه وفاعيه للحواس والتعبير التشكيلي للحدوس الاولى، وكانت هذه الدراسات بمثابة دعوه للعودة الى السذاجة والبساطة الغضة في الرؤية الطفولية.^(٦)

وقد حمل التعبيريين هذه الرسوم - الكاريكاتورية- بحس نقدي سياسي للمجتمع، بما وجدوه في رسوم الاطفال من حس تعبيرى علّ، حيث يمكن للتركيب الشكلي لرسوم الاطفال ان تخدم غايات معينة مستقلة عن سياقها الأصلي، باستحضار مجموعة من المعاني لنمحوها ذلك التركيب، لنمنحه لانفسنا

^١ - انظر: دبیر ، دوب ، التعبيرية ، مجلة الثقافة الاجنبية ، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم ، عدد ١ ، ١٩٩٢ .

^٢ - JEAN CLAY, OB . CIT , P. ١٠٩ .

- MEYER , SCHIPLRO , PAUL CEZANNE, p. ٢٧١ .

*- لقد اعد كرشنر واصدقائه من جماعة الجسر ، عناصر أسلوبية معينة من التكعيبيين، ومع ذلك لم يستوعبوا مفاهيم احيزيه (المكانية الفضائية) التي تطورت مع بداية لوحة بيكاسو (أنسات افينيون) .

^١ JAEN -CLAY , ,p. ١١٣ .

^١ - انظر: باونس، الان، نفسه، ص ١٥٣-١٥٤ .

*- كان نيتشه الملهم الاكبر للتعبيريين، بطروحاته التي زلزلت العصر، فقد سلط على المجتمع والدين والاخلاق نيران الحطمة الباهره ، فأخذ التعبيريين بنقده للدين وأحتقاراً للنزعة القومية وتحطيمه للقيم القديمة، وأخذوا منه تشاؤمة من الحضارة والثقافة، واعجبوا بفكرته عن بوجوب تجاوز الانسان للوصول الى الانسان الاعلى. (انظر: مكاي، عبد الغفار، المصدر السابق، ص ١٤-١٥) .

^٦ - انظر: فشر، ارنست، حاضر الفن، نفسه، ص ٢٣ .

بأعادة تأليفه، ولذلك وفرت هذه الاساليب نشاطاً فردياً جماًلاً جديداً يمكن ان تستخدم غايات الفنان الخاصة.

وكان نيتشه يدعو دائماً الى العودة للعناصر البدائية التي تعتمل في دواخل الانسان وصولاً الى نبع العاطفة.^(١)

ويرى ان التعبير الفني انما هو تعبير عن الصراع والمنافسة وثمره الانفعال الجياش، فغلى العمل الفني ان يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة لتحقيق ذلك التوازن والجمال في العمل الفني.^(٢) فقد اراد نيتشه للانسان ان يواجه الجانب المأساوي للحياة الانسانية بنوع من القبول الذي يتسم بالتحدي لحقائقها الصعبة، حيث يقول نيتشه ان التشاؤم دليل الضعف، اما التفاؤل الحزين فهو صفة الرجل القوي الذي ينشد عمق التجربة.^(٣)

وهذا ما نلاحظه في اعمال التعبيريين، في ذلك الجمع بين عمق الاحساس والامبالاة في التشويه، بين الصورة الشكلية المضحكة والمعنى التعبيري المأساوي العميق. وقد عبر احد الشعراء الالمان عن ذلك بقوله: تجاوز الواقع بمعانقته، ذلك بتجاوز الاشكال الطبيعية ومعانقتها بالتحكم فيها.^(٤) ومن المنطلق نفسه يقول هربرت ماركوز: ان الفن اذ ينأى عن الواقع لانه لا يستطيع ان يمثل عذاباً دون ان يخضه للشكل الجمالي.^(٥) اما الجمالية التي دعا اليها التيار الفوضوي فتكمن في دعوتها ان الفن ينبع من الفطرية، والانظمة هي خلق للعفوية والابداع، اضافته الى التأكيد على الحساسية غير المتسلطة وحرية التعبير، واسقاط الهالة التي كانت قائمة حول ما يسمى بالفنان الكبير والاثر الجميل، ويؤكد بيار جوزيف برودون (١٨٠٩-١٨٦٥) ° الذي كان يدعو للحرية المطلقة للفرد، ان الفن لكي يعبر خط انحطاطه، يجد دعمه ومرتكزه في المجهول (النمو اللامحدود والعودة الى الاشكال القديمة في التعبير)، لذلك رفض برودون المنطق الذي قوي على الشكل والخيال، فالفن فيه فكر وروح اكثر مما فيه قواعد جمالية، فالفن رمز اساسي للدينامية والقدرة الخلاقة، وهو بعد جمالي يضاف الى الابعاد السياسية والاجتماعية.^(٦)

لم يعد الفنان التعبيري يهتم بالمشاهد المتميزة المتحذقة بتحويله المشاهد العادية الى مشاهد موحية معبرة، لذا لجأ التعبيري الى نفسه والى ذكرياته ليجد فيها ثروة فنية عظيمة، وهذا ما اسماه هربرت ريد " التراجع من اجل اندفاع اكبر".^(٧)

لقد آمن التعبيري بما قاله المنظر الوجودي مايكل دوفرين: ان الموضوع المتمثل، يكون دائماً مكتفياً بذاته ولا يكون بحاجة الى عملية تعديل فعندما يشوه الفنان شكل معين، ليس مطلوب منا ان نصح موقفه، وعندما ينطوي العمل الفني على مواضيع فيها حذف لتفاصيل ضحى بها الفنان فليس مطلوباً ان نضيف المحذوف لان المحذوف ليس مما يساعدنا على الرؤية التي يريد ان يقدمها للمشاهد بدون أسف او ندم، فالجميل لا يمكن فهمه بشكل سابق على فهم الموضوع الجمالي نفسه، فالجميل لا يتحدد بخصائص معينة لان هذه الخصائص تكون مميزة لعمل دون غيرهن والمشاهد لا ما هو الجميل بل الموضوع الجمالي ذاته يقرر ذلك.^(٨)

من ذلك نستنتج ان الجميل بالنسبة الى الفنان التعبيري هو الرؤية التي تشيح النظر عن الجمال الواقعي، لتوظف الذات رؤاها الخاصة لخلق نموذج لا يعبا معه التعبيري برضاة المتلقي بل برضاة نفسه وما يراة هو مناسباً لكشف الحقيقة الداخلية وتحقيق الانسجام والتوازن بين الذات والموضوع.

الجميل في الرسم التكعبي

^١-انظر: برونوسكي، ج، المصدر السابق، ص ١٢.

^٢-انظر: احمد، قيس هادي، دراسات في الفلسفة العلمية والانسانية، مكتبة العصور العلمية للطباعة والنشر، ط ٢٠٠٠، ص ١٩٦.

^٣-انظر: اسماعيل، عز الدين، الفن والانسان، نفسه، ص ١٩٦.

^٤-انظر: ماركوز، هربرت، المصدر السابق، ص ٧٠.

^٥-انظر: سيتلر، اندريه، الجمالية الفوضوية، ترجمة: هنري ز غيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس: ط ١، من اماكن متفرقة.

^٦-ريد، هربرت، فلسفة الفن الحديث: الجذور، المصدر السابق، ص ٥٦.

^٧-انظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، المصدر نفسه، ص ٢٨٧ و١٧.

ان الجميل بالنسبة لحركة فنية كالتكعيبية- اذ تعاملت بحرية مطلقة مع الشكل، واطاحت بكل المعالجات الاسلوبية السابقة كلياً- لم يعد له قيمة تذكر، اذ نظرت الى الشكل بطريقة لم يسبق لها مثيل، لصالح ابعاد العناصر التشكيلية عن أي وظيفة ايهامية، فشوهت الظواهر-نسبة الى الواقع-اصالح الاهتمام بالعلاقات التشكيلية بين المفردات، وفرضت رؤية تشكيلية جديدة بألغاء الرؤية التقليدية لمنطق الصورة العضوي، بأخضاع الاشياء لنظام حر يعمل على تهشيم الشكل لسطوح تجريدية وتأليفها من جديد داخل علاقات فضائية تزيد من غموض الظواهر وتعمل على اشارة المتلقي-وهي من الغايات الجمالية للتكعيبية-وتحفزه على توحيد الشكل ذهنياً، لذا فإن الواقع بالنسبة الى التكعيبى (موديل، حياة ساكنة) حجة تجاوزها الفنان بشكل ثوري ليتناسب مع تصوراته الشكلية وابتكاراته الخاصة.

فالاشياء لم تعد لدى التكعيبى نماذج بصرية بل مستند لمعالجات فكرية، فرويته الجمالية ازاء الواقع لم تخضع لقاعدة، فخيال الفنان حر في تقسيم السطوح وترتيبها -من دون ان يعير اهمية لمواقعها الحقيقية- وفقاً لمتطلبات التركيب الكلي، فالموضوع اخضع كلياً للبناء التصويري، والظواهر لم تعد تختار لجمالها، فصلاحيتهما للتصوير في ان الفنان يجد فيها الفكرة المناسبة لموضوعه، والشكل والشكل المناسب والمطامح للغة التحليلية والتركيبية المقترحة، او ما يثير في ذهنه مخططاً شكلياً معيناً، مما يجعل مظهر الشكل يتطور في اثناء عملية التصوير.

فعمل الفنان غير خاضع لتلك التلقائية شبه الواعية وسرعة التنفيذ التي نجدها لدى الانطباعي او التعبيرى، يقول بيكاسو (١٨٨٠-١٩٧٣) : ان اللوحة لا تصور على وفق مخطط سابق، وانه في عملية التصوير يكون كل شيء عرضة للتساؤل والتغيير، كما تتغير الافكار وتتطور اثناء عملية التصوير.^(١)

اراد بيكاسو ان يخرج الرسم من روتينه وقواعده الصارمة، لكي يرد اليه لغته الذاتية ولكي يجد تناسق جديد بين تعبير الشكل وتنظيم المساحة " فتنظيم العمل الفني جمالياً اعتمد على ارادته وبحته عن حلول متناغمة لمشاكل التنسيق والمساحة واللون والايقاع والنظام الذي يرتبط بالاحاسيس والذهن، متحاشياً أي تشئت لا طائل تحته، ولذا كانت سلطته على قواعد الاشكال كبيرة حتى اصبحت تنتمي اليه، بعد ان منحها طاقة استثنائية، بما جعلها تفرض وجودها على مرحلة الفن المعاصر.^(٢)

يقول بيكاسو: لا اريد ان تعبر لوحاتي الا عما يعتلج في نفسي، فمن اسباب متعتي انني اتناول الاشياء وفقاً لما يمليه علي هواي، فأنتني اضع في صوري كل ما يروقني من الاشياء، وسيان عندي ان ترضى الاشياء بذلك ام لا ترضى، الا ان تتألف فيما بينها، فما اتعس حال الفنان الذي يمقت التفاح ثم يضطر الى تصويره لانه ينسجم مع قطعة القماش.^(٣)

فثورة بيكاسو تتجلى في الغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية، الرؤية التي كانت مرتبطة بقوانين المنظور، فجعلها بيكاسو مرتبطة بالرؤية المتحركة المرتبطة بالمكتسبات الذهنية والخيالية، فقد اخذ بيكاسو يصور الاشياء من الداخل والخارج من الامام والخلف من الاعلى والاسفل، ولهذا كان بيكاسو ثائراً وليس مشوهاً، ثار على بنية الشكل وعلى السكونية في الموضوع، حيث يقول: لم اعتبر الفن وسيلة للترفيه والتسلية، لقد رغبت عن طريق الرسم ان اتوغل اكثر فاكثراً في فهم العالم والناس.^(٤)

لقد اعتبر التكعيبون ان طريقة تصوير العالم من خلال النظر اليه من زاوية واحدة مشكلة رئيسية كونها لا تظهر جوهر الاشياء، مما ساعد ذلك على تطوير نظرتهم الجديدة الى العالم. لقد اتخذ التكعيبون من انطباعية سيزان محطة فكرية اولى لهم، ومبدأه الذي يؤكد على البنية الجوهرية الكامنة خلف المظهر، وعليه بدأوا بالطبيعة كموضوع لبحثهم، وفي محاولة لاستكشاف النظام الكامن في تلك التصورات الطبيعية ساعين ليكونوا اكثر استحواداً من سيزان في ايجاد الحقيقة الجوهرية الكامنة.^(٥)

^١ - انظر: غارودي، روجيه، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي، القاهرة: ١٩٦٨، ص ٥٠.

^٢ - انظر: المؤلف مجهول، اعلام الفن التشكيلي بيكاسو، ترجمة: ابتسام عباس، مجلة آفاق عربية، مجلة فكرية شهرية عامه تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٦، ١٩٨٧، ص ١١٩.

^٣ - يونان، رمسيس/ المصدر السابق، ص ٢٩٨.

^٤ - انظر: بهنسي، عفيف، الثورة والفن، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣، ص ١١٥.

^٥ - CELERNTER, MARK, SOURCES OF ARCHITECTURAT FORM, NOW YORK, ١٩٩٥, P. ٢٣٣.

لذا فطروحات التكعيبية الشكلية كانت نوعاً من التحدي، للمعرفة البصرية المسبقة للعالم، حيث تحول الشكل معها الى سطوح مقطعة ومتداخلة تحتاج الى فهم عميق مع تحديد لكل آرائنا المكتسبة وطرقنا العادية في التفكير، خاصة بعد ان تحولت مفردات اللوحة التكعيبية في مرحلة الكولاج الى نظام اشاري وايماءات قائمة على التشابه او الربط بين اشكال غير متشابهة، فبعد ان اصبح للعمل الفني وجوده الموضوعي والشكلي الخاص به، اقتربت اللوحة من مفهوم الجميل في ذاته، ما دامت اللوحة لاتستمد جمالها من مقارنتها مع الواقع، بل من مقارنتها مع الشكل المبتكر للذات، كما تقول جيتروود شتاين (١٨٧٤-١٩٤٦) " اللوحة لا تستعير واقعها ان لها واقعها الخاص بها " (١).

فالجميل الذي يدخل في باب التعليم الاكاديمي هو جميل مزيف - والقول لبيكاسو - فكل ما لقنونا اياه عن جمال البارثون وربات الحب وعرائس المياه ما هو الا اكاذيب، ذلك ان الفن ليس تطبيقاً لقانون جمال، انما هو ما تستطيع الغريزة والذهن ان تصلا اليه فيما وراء كل قانون، فما كنت لاكتثرت لسيزان لو انه فكر على غرار ما جاء به الرسام الفرنسي اميل بلانس، وان كانت التفاحة التي رسمها اجمل مما هي عليه اضعاف مضاعفة، انما الذي يأسرنا هو قلق سيزان، وهو الدرس الذي نقله منه، ووسواس فان كوخ، أي الدراما الفعلية في صدر الفنان (٢).

لذا فطروحات التكعيبية الشكلية كانت نوعاً من التحدي، للمعرفة البصرية المسبقة للعالم، حيث تحول الشكل معها الى سطوح مقطعة ومتداخلة تحتاج الى فهم عميق مع تحديد لكل آرائنا المكتسبة وطرقنا العادية في التفكير، خاصة بعد ان تحولت مفردات اللوحة التكعيبية في مرحلة الكولاج الى نظام اشاري وايماءات قائمة على التشابه او الربط بين اشكال غير متشابهة، فبعد ان اصبح للعمل الفني وجوده الموضوعي والشكلي الخاص به، اقتربت اللوحة من مفهوم الجميل في ذاته، ما دامت اللوحة لاتستمد جمالها من مقارنتها مع الواقع، بل من مقارنتها مع الشكل المبتكر للذات، كما تقول جيتروود شتاين (١٨٧٤-١٩٤٦) " اللوحة لا تستعير واقعها ان لها واقعها الخاص بها " (٣).

من نفس المنطلق ابدى بيكاسو غضبه عندما ابدى الشاعر لويس اراغون رغبته في اقتناء احد اعماله - صورة فرانسواز جيلو - والتي علق عليها الشاعر قائلاً: انها ناجحة نجاحاً تاماً، لانها اول مرة اظهرت فيها فرانسواز جميلة، بقدر جمالها الحقيقي، عند ذلك رد عليه بيكاسو: ليس لدي أي فرق بين المرأة الجميلة والصفدة (٤) ذلك لان جميع مفردات الواقع مهما كانت تافهة وبسيطة تكون جميلة عندما يوظفها الفنان كشكل وفكرة لتكتسب قيمة خاصة الجمالية الخاصة بها.

فالقيم الجمالية للفن الحديث تحت الاشكال المختلفة التي اخذتها تقف ضد الجانب الذاتي للمتلقي، كونها بالنسبة الى الفنان حاضرة في الشيء الذي يجسده لا في جانب الذات التي تقيمه، فالفنان الحديث عاد يفتش عن كيفية حضور الشكل الجميل بمفهومه الثوري في العمل الفني، وبالنسبة لبيكاسو ليس الجميل شيئاً اذا ضرب كشحاً عن العمل الفني وذاته، فما من قيمة يمكن ان توجد دون تقنية تحققها في العمل الفني.

لذلك رفض التكعيب التير الذي يفقد الشيء طابعه الخاص، عكس الانطباعيين الذين لم يكونوا يهتمون الا للمفاهيم العابرة والظواهر السطحية، فالتكعيبين قاموا ضد مبالغات الوحوشيين التاركيين عملهم حراً من كل رقيب الا الغريزة، فالتكعيبين احدثوا ثورة في طريقة الرؤية والاستيعاب، فهم يرون بافكارهم لا باعينهم، مما ادى بهم الى القطيعة مع رؤية العالم الموروثة مع عصر النهضة، فالتكعيبية تستخدم الاشكال والالوان لا لغاية التقليد، بل لقيمتها الشكلية (٥).

١- روجر، ر، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ٩٩٠، ص ١٢٥

٢- انظر: يونان، رمسيس/ المصدر السابق، ص ٣٣-٣٤.

٣- روجر، ر، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ٩٩٠، ص ١٢٥

٤- انظر: جيلو، فرانسواز، و، ليك، كارتون، حياتي مع بيكاسو، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد: ج ١، ١٩٩٢، ص ٧٧-٧٨.

٥- انظر: سيرولا، مورييس، الفن التكعيب، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس: ط ١، ١٩٨٣، ص ٨-١٢.

ففي لوحة بيكاسو (آنسات افينيون) ١٩٠٧، كما في الشكل ()، نجد ان التجربة الذاتية والانفعالية التي رآها بيكاسو طرحت وضع اجتماعي واخلاقي معين، وهي اذا احترمت الشكل الظاهري لما كانت افلحت في اشارة الصدمة التي احدثتها في عملية التشويه.^(١)

وكانت هذه اللوحة تعتبر ثورة في فن التصوير، واستبصار جديد للواقع، ونرى كيف ان الدراسات التمهيدية لها كانت تمثل دلالة اخلاقية، وفي الدراسات التالية اخذ البناء الشكلي للعمل يزداد اهمية، فحذف العامل الاخلاقي لصالح تكوين يتالف من هيئة شكلية خالصة، فاصبحت الاشكال تعامل بطريقة اكثر تجريداً، وفي الحركة التكعيبية اصبحت^٢ الموضوعات تعامل بطريقة اكثر تجريداً، فحللت السطوح الى الحد الذي لا يعرف معه النموذج الا من العنوان، في ذلك يقول فرنان ليجيه () : ان السؤال مالذي تمثله هذه اللوحة، هو سؤال لا معنى له.^(١)

في ذلك يقول غليز ومترنغر: ان الشيء او الموضوع لا شكل له في المطلق، بل له عدة اشكال على عدد ما في قطاع التفسير من زوايا نظر، وعلى عدد العيون التي يمكنها النظر الى الشيء، وعلى عدد العقول التي يمكنها فهمه.^(٢)

ولهذا ركز التكعيبون في رؤيتهم الجمالة على التقنية، وكيفية ظهور الشكل، باشد صوره ابتعاد عن الواقع، وبما يتيح حرية كاملة في ترتيب الاجزاء وبناء العلاقات التي تعزز من فلسفتهم الخاصة، وبما يجعل للعمل الفني منطقة التشكيلي الباطني، وعلاقاته البنائية بمختلف مستويات التكوين، والتي تجعل جميع مفرداته ذات خصائص شكلية مشتركة، اتجعل جميع وجوهه على مستوى واحد من الظهور، لتعبر بذلك عن فكرة الشمولية والجوهرية، والتي مكنت الفنان من تطبيق اهم مبادئه لتعبر عن حقيقة الشكل، وهو مبدأ التزامن*، وهذا المبدأ راجع الى ان الفنان لم يعد يثق بما تقدمه الحواس، كما ان الشكل الذي تقدمه الرؤية المنظورية شكل ناقص، من هذا المنطلق يقول اوليفيه اوركاد (١٨٩٢-١٩١٤) : ان المظهر الخارجي للاشياء عابر وزائل، وعليه يجب على المرأ ان يستقصي الحقيقة وان يتوقف عن تقديم التوضيحات احساب المؤثرات الجميلة.^(٣)

قام التكعيبى باختيار الزوايا القادرة على اعطاء تمثيل كامل وجوهري للشكل، مبدأ التزامن هذا قاد التكعيبين الى المرحلة التحليلية حيث " التداخل الزماني والمكاني، يمكن الفنان بوسعه ان يجمع المرئي واللامرئي.^(٤) تحول الشكل الى سطوح مزدوجة يجتمع فيها الداخل والخارج معاً، فسطح اللوحة تحول الى سطح مفتوح تتحرك فيه السطوح المفككة بحرية، فعلى الرغم من ان الفنان قد يعتمد موديل، الا ان الموديل تحول الى مثير للذهن والذاكرة، بعد التخلي عنه يتم تسجيل الصورة المتخيلة عنه من الصورة المعانية " فالتكعيبية تنظر للاشياء

نظرة نسبية، ومن عدة وجهات نظر دون ان يكون لواحد من هذه قيمة مطلقة " .^(٣) او كما تقول شتاين: تكوين ليس له بداية او نهاية، تكوين لكل ركن فيه اهمية الركن الآخر.^(٤)

لم يكن هذا بمعزل عن طروحات العلم " فقد اكد العلماء عدم جدوائية التمييز بين الزمان والمكان من جهة والعقل من جهة اخرى، لان هذا التمييز لا يساعد على توضيح الواقع.^(٥)

وانشتاين في عام ١٩٠٥ هدم ركنين اساسيين من اركان النظام القديم فالنظرية النسبية الخاصة قادت الى .. التخلي عن فكرتي الزمان والمكان المطلقين، فقد اثبت ان علاقات المكان والزمان وقوانين الحركة لا يمكن تعريفها الا بوصفها الموقف الشخصي للمراقب.^(٦)

^١-انظر: امين، بديعه، في المعنى والرؤية دراسات في الادب والفن، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩، ص ١٥٦.

^٢- انظر: ستولنيتز، جيروم، المصدر السابق، ص ٢٩٩.

^٣-انظر: سيرولا، موريس، الفن التكعيبى، ص ١٤.

*- التزامن: جمع عدة ازمناة في مكان واحد.

^٣-انظر: فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص ١١٦.

^٤-انظر: الشوك، علي، الدادائية بين الامس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، دت، ص ٨٣.

^٣- الشوك، علي، المصدر السابق نفسه، ص ١٠٤.

^٤-انظر: ستاين، جيتروود، بيكاسو، ترجمة: ياسين طه حافظ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ١٩٩٢، ص ٢٠.

^٥-انظر: مالكم، براديري، و، ماكفارلن، جيمس، المصدر السابق، ص ٨٣.

^٦-انظر: اغروس، م، روبرت، و، ستانيسو، ف، جورج، العلم في منظوره الجديد، ترجمة: كمال خلايلي، يصدرها المجلس

الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت: ١٩٨٩، ص ٢١.

من ذلك نستطيع ان نفهم ان ذلك التغير في الشكل والمعايير الجمالية هي ناتج استثمار ذلك التراكم المعرفي والجمالي، والاستفادة من الطروحات السابقة وتثويرها وتجاوزها كما ان التغير الدائم في كل مجالات الحياة (العلمية والصناعية والاقتصادية.. وما الى ذلك) وادت عدم الشعور بالثبات، كما ولدت املل من بقاء الاشغال المبتكرة طويلاً، وهذا ادى الى رغبة الفنان في الغرائبية، وهي الرغبة في جعل كل شكل يبدو غريباً وبذلك يكون مثيراً.

كما تولدت لدى الفنان رغبة في جعل الجميل يبدو غامضاً، " ذلك لان كل مدرسة فنية اذا مكثت طويلاً تقع حالاً بالميفق عليه وتختفي بالكتفاء او الامبالاة، ان التغير الدائم للشكل امتزج مع فلسفة تسامي القيمة، والتي تعني بانها لا تتوحد مع أي من مظاهرها، بل تتمثل للعقل البشري كمطلب بلا حدود للسعي وراءه، فالقيمة ليس قاعدة تطبق آلياً، بل تتطلب حرية وجهد وابداع.^(١)

ان التسامي بالواقع وخلق نموذج هندسي مثالي ناتج عما اسماه فرنان ليجيه (رد الفعل الحساس المضاد، فحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة من الزمن، وكان لا بد للفنان ان ينأى بنفسه عن التقليد كي يرى العالم بوضوح وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار"^(٢).

والتفوق الذي حققه بيكاسو هو في ادراكه لهذه الحقيقة، فاراد ان يحقق قوة وثباتاً، يقول بيكاسو في احد تعليقاته النقدية المقارنة بين بونار وماتيس والتي ينتقد فيها بونار لانه يعتمد على ملكاته الحسية والعاطفية " ان الرسم ليس مسألة حساسية انه امر يتعلق بامساك بالقوة والاستيلاء على الشيء في الطبيعة .. فماتيس يتجاوز الطبيعة ويسمو بها، لانه قادر على الاختير الذهني للالوان، فعندما يختار توناً لالونه اكبر او اقل حساسية للواقع، بل لكونه ينسجم مع الالوان الاخرى، ولو ان ماتيس قرر ان تكون السماء حمراء لكان كل شيء على ما يرام، شيء احمله ضد بونار، وهي الطريقة التي يملأ بها السطح، فليس ثمة تقابل بين الاسود والابيض وبين المربع والدائرة وما بين الحد القاطع والانحناء، ان سطوحه لا تلتقي فيها ولا مرة بالاصطدام الكبير التي يوفرها مثل ذلك التضاد.^(٣)

كان بيكاسو مهتماً بان تكون لوحاته ماثراً للصدمة الاولى، ليست الاولى فقط، فكان هدفه ان يصعد من حدة التناقض في اللوحة، يقول بيكاسو: عندما ارسم احاول دائماً ان اعطي صورة لا يتوقعها الناس صورة يرفضونها، وذلك ما يثيرني.. شيء فيه الكثير من المخاطرة .. لا مجرد شيء جديد بل شيء استطيع ان اجعله اكثر هدفاً من غير ان ادمره كلاً، شيء فريد ومعري.. ما يهمني في اللوحة هو العنصر الدرامي المقلق اللحظة التي يخرج بها الكون عن نفسه ايلتقي بخرابه الخاص به.. اني احب الطبيعة ولكن لا اريد لاجزائها ان تكون ثابتة بل حرة ولدنة.. فالاشياء المتشابهة في الواقع لا يمكن ان تكون متشابهة في اللوحة.. فما ان نزيل واحد من عناصر التكوين وننتقل به حول المكان عبر المجال الثنائي الابعاد فانه قادر على تحقيق تاثير مفاجيء على نحو اعظم مما لو ترك في مكانه الاول.^(٤)

فالغة الشكلية هي اللغة الجمالية للتكعيبيين، حيث اختار الفنان ترجمة الشكل واختزاله الى سطوح هندسية، اتكون افضل (اجمل) الوسائل في الرسم، فالاختزال يتيح فرصة للتعامل مع الشكل بحرية، كما يجعل من الشكل لغة مجازية توميء، وهذا ما يحقق الغموض والغرابية الذي سعى اليها التكعيبي خاصة بيكاسو، فخلف هذا الشكل المتفكك بنية متجانسة (فكره) يطوع لاجاها الفنان كل عناصر الطبيعة المتفرقة لتتوحد مع بعضها، حيث تفقد دلالتها الحقيقية، لتكتسب دلالة جديدة داخل اللوحة.

فكلما كانت العناصر متفرقة عن بعضها في البدء كلما بدى الامر صعباً لايجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها، كلما ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم فيها اكتشاف بنية التجانس فيه.^(٥)

فقد بحث التكعيبي عن احتمالية العلاقة بين الاشياء المتباعدة، وقد تطلب ذلك تعبير فكري وشكلي، يتم فيه الهدم واعادة البناء، عن طريق جمع التصورات الشكلية، والتي فيها يتم اكتشاف

^١-انظر: برهيبه، اميل، القضايا الفلسفية المعاصرة، ترجمة: حنا بولس الشاعر، دار الطليعة، بيروت: ط١، ١٩٧٣، ص ٦١.

^٢-عبد الحميد، شاكر، المصدر السابق، ص ٣٢١.

^٣-انظر: فرانسواز، جيلو، و، ليك، كارلتون، المدر السابق، ص ٧٦-٧٥.

^٤-انظر: المصدر السابق، ج ١، من اماكن متفرقة.

^٥-انظر: أيزر، ولفغانغ، فن جزئي وتأويل مطلق، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد ٣، ١٩٩٢، ص ٤٨.

صفات مشتركة (خصائص) بين الاشياء المتباعدة، حيث الجمال يتولد من خلال اكتشاف التوافق (التشابه الجوهرى) بين تلك المراجع المتباعدة .

ففي لوحة بيكاسو (فتاة مع ماندولين) ، كما في الشكل () ، نجد ان بيكاسو استثمر الشكل كحجة لخاق علاقات هندسية متناسقة بين مفردات اللوحة " فالعمل التكعيبي عبارة عن انتقاء للتنظيم، حيث يتم انتقاء وحدة ما من الواقع ليس لمجرد معناها الاصيلي، بل لانها قادرة على الدخول في علاقات مع وحدات اخرى .. حيث ان هذا ليس هروب من الواقع بل فرصة لاستيعاب ضروريات الواقع بدل من مجرد وصفه.^(١)

فالتكعيبية تبدأ من نظام هندسي يتحلل ثم يعاد تركيبه لبناء وحدات تصويرية محرفة ترمز الى شيء ما لتوليد شكل خاص.^(٢) مثال على ذلك جمع بيكاسو بين أنية الزهر والمرأة، وهما مرجعين مختلفين، الا ان بيكاسو وجد بينهما جوانب مشتركة (صفات) للتعبير عن فكرة رئيسية هي (جمال العروس، فالعروس كالزهرة نظارة ورقة وكالأنية رشاقة) فاستثمر بيكاسو تشبيه الانحناء والامتلاء والرشاقة، كخصائص جمالية تجمع بين المرأة والأنية، فاستثمر بيكاسو تلك العلاقة الاحتمالية الغير متوقعة، للامساك بفكرة جمالية تستغل بعد الواقعين لايجاد علاقة اكثر تلاوفاً يزيد المشهد قوة وشاعرية.^(٣)

ولهذا نجد ان التكعيبي خرق منطق التناسق التقليدي لزيادة قوة الصورة ووقعها ولتصعيد الشكل، رغم تحريفه، لصالح ابراز الفكرة، " يقول في ذلك ميشيل بوي : ترفع التكعيبي عن المتعة التي يحاول زملائهم ان يضمنوها في جسد عارٍ".^(٤)

ومن نفس المنطلق يقول جورج براك (١٨٨٢-١٩٦٣) : لم اتمكن من تصوير المرأة وما تتمتع به من جمال طبيعي.. وعليه لا بد ان اخلق نوعاً جديداً من الجمال، ذلك الجمال الذي يظري على هيئة حجم وخط وكتلة.. واعبر من خلال ذلك الجمال عن انطباعاتي الذاتية.. ان الناتج يستمتع بنوع جديد من الجمال يختلف عن ذلك الذي تتمتع به الطبيعة، وسيكون اقرب الى الحقيقة من التجربة المباشرة للحواس .^(٥)

وفي مقولة براك " الحواس تمسخ والعقل يصوغ " ^(٦) يؤكد ان الصورة المتخيلة التي يؤلفها العقل هي اجمل من الصورة المشوهة التي تقدمها المدركات الحسية، ذلك ان " جزئيات الشكل المحسوس قابلة للنقل والتحول الى نظام اخر يختلف عن نظام الاشياء المدركة حسياً ذلك ان صورة الذاكرة تستطيع التعرف على قدرات كامنة في الاشياء الحسية وتحويلها الى نظام مختلف لأشياء مطلقة، فعلى الفنان اذا ان يركز فقط على العناصر القابلة للتحويل ويهمل العناصر الاخرى عديمة الفائدة.^(٧)

اذا الفنان التكعيبي يركز على الحقيقة الفكرية المتخيلة اكثر من اهتمامه بخلق شكل جميل، فالجميل من وجهة نظر الفنان التكعيبي يقترب من مقولة الكسندر اليوت " أشح عن الجمال لترى كيف يشع ".^(٨) أي لا تقارن جمال الفن بجمال الواقع والا فانك لن تستطيع ان تراه، لذلك لم يثق الفنان التكعيبي بظواهر الاشياء كحقائق جمالية، الا بعد ان اخضعها العقلية والخيالية، فعندما يقول براك " الحواس تمسخ والعقل يشكل، فليس ثمة يقين باستثناء ما يتصوره العقل ".^(٩) فانه يقترب من فلسفة الظاهراتية، التي لا ترى ثباتاً و يقيناً في الاشياء الا عند دخولها في الوعي كحقائق شعورية .

^١-انظر: كورك، جاكوب، اللغة في الادب الحديث - الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف و عزيز عمانوئيل، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد: ١٩٨٩، ص ٤٤ و٣٦.

^٢-انظر: الكبيسي، طراد، النص التكعيبي، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٩٥، ص ٥٨.

^٣-انظر: فرانكلين، م، روجرز، المصدر السابق، ص ٢٣٥ و١٣١.

^٤- فراي، ادوارد، المصدر السابق، ص ١٠٥.

^٥- المصدر نفسه، ص ٨٠-٨١.

^٦-: فرانكلين، م، روجرز، المصدر السابق، ص ٣٧.

^٧- : فرانكلين، م، روجرز، المصدر السابق، ص ٣٧.

^٨-اليوت، الكسندر، آفاق الفن، المصدر السابق، ص ١٠٩.

^٩-فراي، ادوارد، المصدر السابق، ص ٢٣١.

فهذا العالم ليس هو الحقيقة، إنما الحقيقة مرتبطة بما هو مجرب ومتخيل ومتمثل ومدرّك، فالعالم الحقيقي هو عالم الشعور، فالوجود في الشعور هو الوجود المطلق، والمنبع الاصيل لكل تعبير فكري او عقلي هو الرؤية، والرؤية هي ليست المظاهر الخارجية بل رؤية الظواهر داخل الشعور، رؤية تسقط من حسابها كل تصورات قبلية ومعرفية مسبقة للأشياء وتتجاوز التقيد الحرفي بالمرئيات، حيث تتحول الى وقائع متعالية داخل الشعور والتصورات، ومثالياتها ليست ميتافيزيقية بل مثالية تحتّمى داخل الشعور، فالعالم بحاجة الى تبرير ذاتي لفهمهن واحكامنا المسبقة عن الاشياء تعمينا عن التوصل الى ماهيتها، والذي يتم عن طريق ادراك ما يعقله العقل بالتطلع الى الافكار التي تتضمنها الفكرة المدركة.^(١) لذا يقول بيكاسو " حركة فكري تستهويني اكثر من الفكرة ذاتها ".^(٢) ففي لوحته (المرأة الباكية) ، كما في الشكل () ، اراد بيكاسو ان يعبر عن فكرة (امرأة قلقة حزينة) ولكي ينقل بيكاسو عنف الاحاسيس بتحويله الى عنف شكلي (تكثيف قوة الاحاسيس في الشكل الظاهري) قام بيكاسو بدمج جانبي الوجه على مستوى واحد من الظهور، كما استعمل الزاوية الحادة التي توحى بالاضطراب والقلق، وجعل النديل الذي تضعه المرأة على وجهها شفاف يبين عن فم مكشّر (يجهش بالبكاء)، لذا فان الاشكال هنا اعتمدت على الخبرة الذاتية لآظهار المعاني المباطنة في الظواهر، ولو ان بيكاسو نظر الى المرأة النظرة المعتادة، اما استطاع ان يعرض شكل المرأة بهذه التشويه الظاهر.

اذا الفنان التكعبي يركز على العناصر التي تخدم فلسفته الجمالية والتي من خلالها يرى الجميل، فالتكعبيية تتضمن عملية اختيار وعزل، بالتركيز على العناصر الاساسية للجسم، وتكون خصائصها الجمالية اساساً لعملية الاختيار، حيث النظرة الديناميكية التي تصدر عن تنقل الذات حول الموضوع . ولذلك تجاوز بيكاسو مفهوم سيزان الذي حاول اعادة بناء الطبيعة بالكرة والاسطوانة والمخروط.^(٣) فبيكاسو على الرغم من استفادته من طروحات سيزان حول المظور التراكمي ودمج وجهات نظر متعددة، الا ان سيزان بقي محافظاً على الشكل الظاهري للأشياء، مما يدل على ان بيكاسو قطع اشواط بعيدة في فهمه لسيزان .

ومن المنطوق نفسه يستنكر التكعبيون ان توصف او تقارن لوحاتهم بالهندسة والرياضيات او ان يقال عنهم انهم حولوا الاشياء الى (اسطوانة وكرة ومخروط) ذلك ان التكعبي اصبح " يهتم بالعلاقات التي بينه وبين الاشكال الاسطوحوما يحدث بينها من علاقات اكثر من اهتمامه بالعلاقة بين ما يحدث بين اللوحة والموضوع الخارجي " .^(٤)

لذا يقول بيكاسو ليس لدي اسس جمالية مثبتة مسبقاً اختار بموجبها، ليس لدي شجرة مقررة مسبقاً، فشجرتي هي تلك التي لا توجد .^(٥) وهو يشير ايضاً الى تأثره بالفن الزنجي من انه يعارض ما كان يدعى بالجمال داخل المتحف .. فأدركت ان الفنان البدائي قام باعطاء شكل وصورة للقوة المجهولة التي تخيفه وترعبه.. عند ذلك عرفت ان التصوير ليس عملية جمالية، انه نوع من السحر وسط بين الفنان والقوى المجهولة، حيث يقوم الفنان باعطاء شكل وصورة للسيطرة على القوى المجهولة، باعطاء رغباتنا ومخاوفنا شكلاً .^(٦)

وفي ذلك يقول جورج براك : لقد وهبني الاقبة الافريقية افقاً جديداً واتاحت لي الاتصال مع الاشياء المتميزة .. التي تختلف عن التقليد المزيف .^(٧) فما اثار التكعبي من الفن الافريقي هو اللغة الشكلية البسيطة والمجردة التي تحاول ان تكشف الفكرة بآسوط الخطوط . ويعلم بيكاسو في تجربته مع الاقبة الافريقية عن تلك الغنائم الجميلة التي يدمر شكلها ثم يكتفها ويجعلها اكثر امتلاء بالمضمون كما يقول.^(٨)

^١ - فرانسواز ، جيلو ، و ، ليك كارلتون، نفسه، ص ١٥٤.

^٢ - انظر: الخطيب، عبد الله ، المصدر السابق، ص ١٧٩.

^٣ - جرداق، عبد الحليم، المصدر السابق، ص ٥١.

^٤ - فرانسواز ، جيلو ، المصدر السابق، ص ١٥٥.

^٥ - انظر: فرانسواز ، جيلو ، المصدر السابق، ص ٦٧.

^٦ - المؤلف مجهول، اثر الفن الافريقي على الحركة التكعبيية الاوربية، ترجمة: ميسون ابو الحب، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ١١، ١٩٧٩، ص ١٢٤.

^٧ - الجزائري، محمد، خطاب الابداع - الجوهر - المتحرك - الجمالي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٩٣، ص ٩٤.

يقول بيكاسو : ان الرأس عبارة عن عيينين وانف وفم وهي اشياء يمكنك ان توزعها بالطريقة التي تشاء، ومع ذلك يبقى الرأس رأساً. ^(١) فبعضهم فسر التكعيبية بلغة الرياضيات والمثلثات ليعطي التكعيبية تفسيراً سهلاً. ^(٢) ويظيف جان مازنغر (١٨٨٣-١٩٥٦) : اننا نبحث عن الجوهر في شخصيتنا وليس في لغة الرياضيات، فهناك صور في الشيء الواحد بقدر العيون التي تنظر اليه، وله من الصور الجوهرية بقدر العقول التي تفهمه. ^(٣)

ان علاقة التكعيبية بمفهوم الجميل والقبيح علاقة يمكن ان تعبر عنها مقولة دو كاس* اجمل تعبير : ان كل من مصطلحي الجميل والقبيح لا يعينان شيئاً على الاطلاق من وجهة نظر الفنان، بل يعينان من وجهة نظر المشاهد، فالجميل بالنسبة الى الفنان هي البهجة المكتشفة لنجاحه في تجسيد جانب من ذاتيته وهذه البهجة تظل باقية بغض النظر اذا كان الناتج جميلاً ام قبيحاً.. فالفرق بين الجميل والقبيح بالنسبة للفنان يشبه الفرق بين بهجة النجاح في التعبير بدقة عن فكرة كانت في الذهن والبهجة (او خيبة الامل) على اثر اكتشاف صدق (او زيف) التعبير.. فاستحسان الشيء بالنسبة للفنان شيء مختلف عن اعتباره له جميلاً. ^(٤)

بعد ان فتن التكعيبيون بالتركيبات الفضائية المعقدة خلال فترة التكعيبية التحليلية، وجدوا في الورق الملصق وسيلة اكثر ثراء في الامكانات، كونها تحل مشكلة اللون الذي اهملوه، اضافة الى ان لون الاشياء كان جزء من خصائصها المرئية، فكان الملصق يحل مشكلة وصف العالم بدون اللجوء الى الطريقة الايهامية، وذلك لكونه مسطح وبامكانه ان يعبر عن العلاقات الفضائية مباشرة، مع الاشارة الى الخصائص الشكلية للاشياء، كما اتاحت هذه التقنية للفنان الحرية المطلقة في التنظيم الشكلي، باستقلاله الجمالي عن الموضوع الواقعي، فالتكعيبية اطاع الهامه التشكيلي في اضعاء قيمة جمالية سامية على مواد غريبة فظة، حين اضفى عليها شخصية وحساسية قوية. ^(٥)

وبيكاسو يدفعه ذوقه المتقلب لتحطيم الواقعية التقليدية، حيث اصبحت الصورة في نظره شيء بحد ذاتها، كما اصبحت الضوء غير ذي موضوع، لانه ركز كل ملكاته في سبيل تغيير وسائل التعبير. ^(٦) فكانت واقعية الملصق تتجاوز اصطناعات الريشة والرسم باليد، والشكل الملصق ثمن لقيمتها الشكلية والاشارة لا لقيمتها الواقعية، فالانطلاق بالتشكيل لا يكون من الواقع بل من شكل متصور سلفاً، والاشكال الواقعية المقطعة هي استعارات تشكيلية توحى بقربات خفية وعميقة فيما بينها. ^(٧)

فمن خلال بحث التكعيبية عن العلاقة الاحتمالية وغير المتوقعة بين واقعين متباينين، اراد التكعيبية الوصول الى واقع اعلى اكثر اثارة، وهذه العملية تحكمها فكرة معينة تستحضر عن طريق تخيل الشكل الجوهري (ماهية الصفات) المرتبط بالفكرة، وذلك عن طريق التقاط اجزاء من مراجع متنوعة - لها قدرة التعبير عن اصولها- يعاد صياغتها في نص جديد، ضمن علاقات تستمد جمالها ضمن البناء التحتي للمعنى والتنسيق الخارجي للشكل، والذي حطم افكار الترتيب التقليدي السابق. ^(٨)

ففي لوحة بيكاسو (حياة جامدة مع كمان وفواكه) ١٩١٣، كما في الشكل ()، نلاحظ استثمار بيكاسو لاسلوب الكولاج، باقتطاعه اجزاء من الصحف وملصقات لفواكه وملصقات لاجزاء من كرسي وكمان اعيدت صياغتها لتعبر عن فكرة الحياة الساكنة. فالملصق هنا اغنى نفسه بواسطة اخذه للتركيب التقليدي مع انه وضع ليعبر عن شيء آخر غير نفسه، والموضوع الحقيقي هو ايضاً خدعة، وهذا الغموض اعيد تقديمه في تشكيل رمزي. ^(٩)

١- فراي، ادوارد، المصدر السابق، ص ٦٦.

٢- انظر: ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص ٤٨.

٣- انظر: فراي، ادوارد، المصدر السابق، ص ١٦٩-١٧٣.

٤- انظر: كيرت، جي، دو كاس، ذاتية القيم الجمالية، ترجمة: عبد الودود محمود علي، مجلة الثقافة الاجنبية، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، عدد ١، ١٩٩٢، ص ١٣٢-١٣١.

٥- انظر: فراي، ادوارد، المصدر السابق، ص ٤٧-٥٢.

٦- انظر: حسن، حسن، محمد، مذاهب التصوير المعاصرة، المصدر السابق، ص ١٣٨.

٧- انظر: سيرولا، موريس، الفن التكعيبية، المصدر السابق، ص ٨٩-١٤٠.

٨- انظر: كورك، جاكوب، المصدر السابق، ص ٢٣٠-٢٤٦.

في لوحة بيكاسو (كمان معلق على الحائط)، ١٩١٣ كما في الشكل ()، اظهرت كيف ان الالوان حملت التركيبات التكعيبية الاساسية مجتمعة، باضافة محتويات ملموسة-رمل- وتأثيره اللامع في رسم تجزع الخشب، فالاله نفسها قدمت في عناصر تعبر عن الموسيقى مقدمة المفتاح الثلاثي (السيرانو) وخط غير محسوب لمخطوطة منتظرة لمسة الموسيقى، فرسومات هذه الفترة تتضمن شظايا لاوراق مطبوعة ومواد كولاج متنوعة، ومقدمة معنى خفيا وتلاعب لفظي (توريات) رقيقة او تكوينات مألوفة، فغالبا ما يكون هناك اكثر من لغة واحدة في العمل، ليس فقط لغة الرسام ولكن لغة الصحافة والاعلانات المطبوعة وغيرها.^١

اما روبرت دلوني (١٨٨٥-١٩٤١) فقد حاول ان يطبق رؤيته الجمالية للون على الممارسة التكعيبية، فكان الجميل بالنسبة لدلوني منوطاً بإمكانية اللون بحد ذاته لتشبيد فضاء من العلاقات اللونية المنسجمة، والقادرة على خلق شكل مجرد يوحي بالحركة والديناميكية، فاللون هو الموضوع والدلالة الحقيقية للشكل الجميل.^(٢)

فالالوان بايقاعاتها وتضادها اصبحت تشكل الهيكل البنائي للوحة، متجاوزةً بذلك اعتماد الجمود الهندسي السابق، واعتماد الالوان المتلاحقة التي تجسد الحركة في دوامات ملونة متزامنة، فالون يعطي للطبيعة واقع بنائي اقوى واكثر انعكاساً وجمالاً من الطبيعة.^(٣) لذلك اراد دلوني استغلال سحر الالوان وجمالها لخلق بناء تجريدي رمزي يعبر عن مظاهر الطاقة والديناميكية.^(٤)

ففي عمل روبرت دلوني (الفترة الدائرية)، كما في الشكل ()، نجد ان الفن الحديث قوم نفسه كبرنامج سيربط الرؤيا بالحركة، وقد صرح دلوني بان: "اللون يستعمل في اظهار الاحساس، والشكل يطور الايقاع الديناميكي الدائري للون، كما ان التنظيمات المستقلة للنغمات اللونية لا تنوي فقط لتجعل الرسام يحرك عيناه حول اللوحة، فالعمق يصطنع بحيث انه لا يملك شيئاً من الخيال، فالرؤيا هي الحركة والايقاع المصطنع الواقعي."^(٥)

لقد استعان روبرت دلوني بتركيبات خيالية مجردة، دون الاستعانة بالمجال البصري، فاعماله تمنح متعة جمالية وتركيب واضح في حد ذاته، فتكويناته ايقاعات لونية مؤثرة من الفن الخالص.

الجميل في الرسم المستقبلي

كان الفنان الحديث بشكل عام متجاوب مع مظاهر عصره، وكان الفنان المستقبلي اكثر اهتماماً بالتطور التكنولوجي ومظاهر الحياة الدينامية، والتي كانت الحافز الاساسي لاجابهم بالالة والحركة وكافة جوانب الحياة العنيفة والسريعة والمتوترة*.

فما اراده المستقبلي هو التعبير عن سرعة الحياة المعاصرة، وعن حقيقة التطور التي كانت الماكنة رائدته، والتي تطور بموجبها الشعور الجديد بمواضيع العصر النموذجية، والتي تشكل الماكنة والسرعة اهم عناصره.. فالرسم يجب ان يقدم ذلك الاحساس بالحركة والديناميكية.^(٦)

فاذا كان الجو العقائدي والاديان الهم فناني العصور السابقة، وجد فنان القرن العشرين نفسه امام عامل جديد يستمد منه الالهام، الاله وهي روح القرن العشرين ودلالته فلا شيء اروع فولاد ينبض بالحركة

^١-Thomas, Denis, PICASSO AND HIS ART, Pubished by The Hamlyn Publishing Group Limited, London, New Yourk, Sydney,Toron , Copyright The Hamlyn Publishing Group Limited ١٩٧٥.P٣٨.

^٢-انظر: مولر، جي، اي، و، ايلغر، فرانك، المصدر السابق، ص ٩٣.

^٣-انظر: سيرولا، موريس، الفن التكعيبى، المصدر السابق، ص ١٣٤-١٣٥.

^٤-انظر: باونس، الان، المصدر السابق، ص ١٨٣.

^٥- Gaen,Clay,op.cit,p. ٢٨٩.

* نظرة المستقبلية الى العصر من خلال مكتشفاته الصناعية والعلمية، ولهذا كان مركزها ميلانو وتورينو، المدينتان الصناعيتان.. ففي فترة التسعينات من القرن التاسع عشر حدثت ثورة تكنولوجية وابتكارات كبيرة ارسى التطور الصناعي في القرن العشرين، منها ماكينة الاحتراق الداخلي وماكينة الديزل والطوربينة والكهرباء والنفط كمصدرين جديدين للطاقة، والالة الكاتبة والتلفون والمبرقة الكاتبة، اضافة الى ازدياد عدد سكان المدن، وهكذا كان شكل المجتمع الاوربي في بداية القرن ميكانىكي صناعي.. كما تم اكتشاف جهاز السينما وجهاز التلغراف اللاسلكي مع تطور وسائل الاتصال والمواصلات. (انظر: بهنسي، عفيف، الثورة والفن، نفسه، ص ١٦٠، و، برادبري، مالك، ماكفارلن، جيمز، الحداثة، نفسه، ص ٦٠-٥٩)

^٦- انظر: ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص ١٥.

فينطلق مسابقاً الريح .. فالفنانين في المدارس السابقة كانوا يستخدمون البقع الفاتحة والقائمة ليتسنى لهم الحصول على الحركة، في حين نجد الاستخدام الدرامي له في المدارس الحديثة وخاصة المستقبلية.^(١)

فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبلين، ولذلك كانت التشظية من الاساليب التقنية التي تمنحهم الاحساس بالحركة بتقسيم الشكل بما يتيح لهم الياح بالايقاع الدينامي الشامل للموضوع، فكان تحقيق التداخل بين الشكل والجو (البيئة المحيطة) من الاهداف الجمالية الرئيسية في الفن المستقبلي، اما التماسك الشكلي فغير ذي اهمية.^(٢)

فضاء اللوحة هو الجو الذي تتحرك وتتداخل فيه الاجسام، والاجسام في عصر السرعة والحركة لا تظهر الا على هيئة حركة وضوء، اما اللون فهو لحن موشوري لا يحمل الا صورة قزحية ايامضية.. ولذلك ثار المستقبل على سلطان الهارموني والذوق السليم، فلا جمال الا في الصراع، والعمل الذي يفتقر الى روح المغامرة والعدوان لا يمكن اعتباره اثرأ جميلاً.^(٣)

في ذلك يقول امبرتو بوتشيوني (١٨٨٢-١٩١٦) رائد الرسم المستقبلي: لا ننسى ان تكتكة الساعة وحركة عقربها وصعود ونزول المكبس في اسطوانة وتشقيق وفصل محول السرعة وسعار دولاب الموازنة.. انها عناصر تشكيلية وتصويرية.. ان صمام ينفث وينغلق يولد ايقاع يضاهي في جماله ايقاع جفن حي.^(٤)

ولهذا اكد المستقبلون على القيمة التشكيلية الطيبة للحركة، ففي الرسم يجب اعطاء الشعور بالحركة، أي الايقاع الخاص لكل شيء مع ميوله وحركته وقوته الداخلية.. ولهذا تجاوز المستقبل جمود التكعيبية، فكل شيء يركض ويتحرك ويتحول في سرعة، فالاشياء ليست جامدة بل في قلب دائم ومتغيرة في تلاحقها كما ذبذبات متدافعة في المدى الذي تجتازه، فلرسم صورة بشرية لا نلجأ الى تلك المعادلات التقليدية، بل اعطاء كل المناخ المحيط بها.. فلنقل مجموعة الاحاسيس البصرية التي تختلج في الواقف على الشرفة كضجة الشوارع مثلاً، ينبغي خلق مناخ خاص يفكك الاشياء ويذيب التفاصيل معياً اياها من منطقها السائد.^(٥)

فالعمل الجميل الذي يستوجب الثناء هو تجميع أشكال الحركة المستمرة في صورة واحدة، فتصوير الشيء في حالة ثباته امر غير مرغوب.. فالسرعة تؤدي الى تداخل وتشابك صور الاشكال مع بعضها بحيث تتولد منها صور جديدة.^(٦)

في ذلك يقول جياكومو بالا (١٨٧١-١٩٥٨) : الفرس الراكض لا يملك اربع حوافر بل لديه عشرين وحركتها مثلثة، هذه العبارة من بيان رسمي مستقبلي في ١٩١٠ أعلن فيه بحث الالهام الايجابي الكلي على تمثيلات الحركة.. وبالا يؤكد ان ميل الفنان للرصد الاختباري يعطيه فكرة التكامل من خلال عمله، فبواسطة تجزئة الحركة يحرر بالا المناطق الشكلية^٧. من تماسكها البنائي، ففي لوحته (كلب في مقوده)، كما في الشكل ()، "نجدته يرسم كلب بجوار سيدته وفيها تبدو حركات السيقان والذيل والاذنين والسلسلة المعدنية والاطراف السفلى لرداء واقدام السيدة في حركة راقصة ذات ايقاع حركي متوتر.^(٨)

وقد عالج بالا ترتيب الاشكال وحبيبات الارض من صور فوتوغرافية مأخوذة من نقطة منخفضة جداً للكلب، حيث عولجت المناظر بنقاط صغيرة، ففي لوحته (ايقاعات قوس الكمان) كما في الشكل ()، يربط بالا بين التأثير المتقطع لليد اليسرى للعازف والخطوط المستقيمة للحركة المصنوعة من قبل القوس، حيث اذيت يد العازف الى ضربات طويلة مقسمة، وقد غطى الفنان الجزء العلوي من الرسم برذاذ من الفواصل الملونة، اراد بالا للضربات المنتشرة ان تعبر عن فكرة الموسيقى،

^١ - سليمان، حسن، الصورة والحركة في الفن، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣.

^٢ - انظر: ريد، هيربرت، التحدث الحديث، نفسه، ص ٨٨-٩٢.

^٣ - انظر: الشوك، علي، الدادائية بين الامس واليوم، نفسه، ص ١٧-٢١.

^٤ - انظر: الشوك، علي، نفسه، ص ١٩-٢٠.

^٥ - انظر: سيرولا، موريس، الفن التكعيب، نفسه، ص ١٢٤-١٣٥.

^٦ - انظر: الجباخجي، محمد صدقي، نفسه، ص ١٠٥-١٠٧.

^٧ - Jean, Clay, Op, Cit, P. ٣٠٢.

^٨ - انظر: الجباخجي، محمد صدقي، نفسه، ص ١٠٦.

كذلك الشكل المنحرف غير العادي والمغلق بمستطيل وضعه الفنان ليعبر عن الحركة المتصاعدة للصوت.^(١)

فبعثرة الشكل وتجزئته ووضع مظاهره المتحركة جنباً الى جنب، يجعلنا نحس بصراع القوى المتعارضة بالاندفاع والتهشيم في عالم مهزوز.^(٢) فسيارة مزمجرة تنطلق كشظايا قنبلة هي اجمل من تمثال انتصار ساموثراس.. فما نحاول اعداته الى الرسم لن يكون بعد اليوم لحظة ثابتة دينامية شاملة، انها ببساطة الاشارة الحية الدافعة وقد جعلت خالدة، فلم يعد للفضاء وجود، من ذا الذي يظل مؤمن بصلابة الاجسام مادامت حساسيتنا الحادة المضاعفة قد اخترقت الظواهر، ان تناغم الخطوط والنثنيات في ثوب يؤثر في حاستنا بالقوة العاطفية والرمزية ذاتها التي زاولها الجسد العاري على حاسة اساتذة الفن القدامى.^(٣)

لذلك طالب المستقبلي باحتقار كل اشكال التقليد وتمجيد كل اشكال الابتكار والثورة ضد ظغيان التعابير المطاطة كالتناغم والذوق السليم، واعتبار نتائج العلم كالسيارة والقطار والطائرة، مصدر الهام لعلمهم الفني الجميل، باعتبارها مظهر من مظاهر السرعة ودينامية الحياة الحديثة في محاولة منهم للتعبير عن دوامة هذه الحياة، يقول بوتشيوني: ان رغبتنا في الحقيقة لا تكفي بالشكل واللون التقليديين، فالحركة احساس دينامي دون نهاية.. ففي حين يصور الانطباعي لوحة بهدف ابراز لحظة عابرة نتوصل نحن الى تركيبة من الزمان والمكان واللون والدرجات اللونية.. وهدف التمثيل لا يقتصر فقط على تتالي الحركة بل يتعداها الى تزامن الحالات النفسية.^(٤)

فلا يمكن ان يكون ثم فن عصري الا اذا اعتمد على احساس عصري محض، فالفن والاحساس لفظان لا ينفصلان.. لقد اطلقنا ايدينا حرة لتبدأ كل شيء من جديد^(٥) ولذلك اكد المستقبلون على ضرورة الكشف عن الاحساس الديناميكي المستمر والتعبير عن الاشياء المتحركة، كما اكدوا على نقاوة الحس البدائي* وفضائل التقنية الضوئية في التلوين.^(٦)

فضمن بحثهم عن لغة صورية جديدة تأثروا بانطباعية سوراه وسينيك الجديدة.^(٧) فقد وجدوا ان باستطاعتهم ان يوحوا بانبض الضوئي والارتعاش والحركة في اللون والشكل. ففي لوحة امبرتو بوتشيوني (الشجار) ١٩١٠، كما في الشكل ()، نرى التناقض المبتهج او الزاه للقبعات الموردة وكذلك للابنية والارض والاضواء المتوهجة، وقد ساهم في انعاش نشاط وحيوية المشهد، نسبة الى الثبات العمودي للمنظور البنائي.. وقد صور بوتشيوني في هذه اللوحة الحشود المسترنة والمتارجحة الغير المتوازنة، المندفعة بسرعة الحركة الفردية لحشد من الناس كيرقات ملتبسة او جماعة مقاتلة من الحشرات المنجذبة بشكل لا يقاوم للاضواء المتألقة اشباك المقهى.. وقد اصبحت مواضيع الاهتياج والاثارة المفاجئة للجماهير المدنية موضوع للتأملات المثيرة للخيال من قبل الرسامين.^(٨)

وفي النحت راح بوتشيوني يدعو الى الايقاع التشكيلي الخالص بدلاً من الشكل الخالص، ونحت الحركة لا الجسم ذاته، ويرى في ذلك ان تقاطع سطوح كتاب وزوايا منضدة والخطوط المستقيمة لعبة كبريت وفي اطار النافذة تكمن الحقيقة اكثر بكثير من عضلات ونهود فينوس التي يتيه اها النحاتون بغباء مستحكم.. وفي رأي بوتشيوني ان الخط المستقيم هو الوسيط الوحيد للطهر الخالص، والآلية في الاعمال التشكيلية ورفض المستقبلون الزوايا القائمة والاشكال المضلعة والمكعب والهرم والجمود،

^١ - Jean, Clay, Op, Cit, P-٣٠٢.

^٢ - انظر: مولر، جي، اي، و، ايلغر، فرائك، المصدر السابق، ص ٩٧.

^٣ - انظر: ريد، هربرت، النحت الحديث، نفسه، ص ٨٨-٨٦.

^٤ - انظر: امهز، محمود، نفسه، ص ١١٠-١١٥.

^٥ - نيومير، سارة، نفسه، ص ١٤٦.

* عد المستقبلون انفسهم فنانين فطريين بحسية جديدة ومتحولة ويرى بتشيوني: ان بدائيتنا ليس لها شيء مشترك مع بدائية القرون الغابرة، ان بدائيتنا هي ذروة التعقيد المتطرف في حين ان بدائية القرون الغابرة هي ثرثرة البساطة الطفولية. (انظر: باونس، الان، نفسه، ص ١٨٠، و، ريد، هربرت، النحت الحديث، نفسه، ص ٨٦)

^٦ - بهنسي، عفيف، الثورة والفن، المصدر السابق، ص ١٠٦.

^٧ - باونس، الان، المصدر السابق، ص ١٨٠.

واعتبروا الزوايا الحادة والخطوط المائلة تعبير صارخ عن الحركة والانفعال كما انهم اكثروا من رسم الدوائر الدوامية والاهليج والحلزون والمخاريط المقلوبة التي تذكر بالانفجارات ^(١). وقد استغل المستقبلون فكرة التزامن اجل تصوير لقطات لامكان متزامنة مختلفة في آن واحد.. لذا وجد المستقبلي ان جمال الحركة يكمن في الديناميكية والتزامن. ^(٢) فقد حاول المستقبلي تصوير الحركة الحركة بتخيل الجزء المتحرك من الجسم عد مرات باوضاع مختلفة باعادة تصوير مظهرين او اكثر لحركة القوام بمجمله باطالة وتعريض الشيء الممثل باتجاه الحركة، فحاول بذلك الفنان ان يمد جسر بين اللامحدود التشكيلي الخارجي واللامحدود التشكيلي الداخلي.. كما يقول بوتشيلي: علينا البدء من النواة من الجوهر ذاته، وتجديدة بتجديد الرؤية والمفهوم للخط والكتل لكشف القوانين الجديدة التي تربط الشيء بالمطلق التشكيلي الظاهر والمطلق الجمالي الكامن. ^(٣)

في ذلك يقول المستقبلون: اننا باعجابنا بلوحة قديمة نكون كمن يسكب احساسه في جرن قبر، لقد انقطع اصطلاح الجميل عن ان يكون خاضع للمقياس الانساني، فالف اناس لا يقل عن الم مصباح كهربائي وهو يقفز يصيح بكثير من التعبير اللوني العنيف.. لذلك دعى المستقبلون الى جمالية جديدة مستوحاة من الواقع العصري الآلي، فالحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على العصر يجب ان تكون الاحساس الذي نستمد منه الجمال. ^(٤)

نرى ذلك في لوحة الرسام الايطالي جيوفاني بولديني (١٨٤٥-١٩٣١) [ابو منجل عند زهرة بالاييس في لي فيسينت] ١٩١٠، كما في الشكل ()، فالوحة تظهر لأول مرة كإنجاز أكاديمي للموضوع، وفجأة حول بولديني الموضوع الى نوع من الایماء المتحررة، والتي تغير فيها الأسلوب الى أسلوب غاضب متكهرب او مثير وعنيف، بتوسيعا لحركات الطائر (ابو منجل) بأسلوب عنيف وجهنمي، وباشكل الذي اصبحت فيه السرعة المزية المهمة في عمله، وقد وصفت هذه اللوحة في ضوء الحديث عن الزلزلة والاناقة المنزوعة لرسومات بولديني، بانها ليست رسوم متحركة، ولكنها دوار السعر المؤقت المنتشي للرقص او النهر المفاجيء للمطور او الارتداد الهذيانى للسينما. ^(٥) والصورة المرسومة لدى المستقبلين تعبر عن الرؤى العيانية المتتابعة والمتراكمة.. وكان اهتمامهم بتصوير الحركة ذاتها ان جعلت رؤيتهم ترتبط بالحركة المطلقة والنسبية.. فكل لحظة آنية هي في الوقت نفسة لحظة شاملة ومستوعبة للزمن كله.. لذلك اراد المستقبلي العثور على شكل يعبر عن عنصر السرعة عن طريق دراسة مظهر السرعة والتزامن. ^(٦)

تبنى المستقبلون السمات المميزة للآلة التي تتجلى في حركتها الذاتية وفي حيويتها. ^(٧) كسمات جمالية في الرسم. لقد كان الأساس الذي تقوم عليه الاشكال في الحركة المستقبلية تابع من الشاعر الجديدة التي حددتها السرعة في الحياة، وساد الاعتقاد بان لكل فرد ادراكات آنية متعددة، وكان على كل فرد ان يرى الشيء بلمح البصر، هذه النظرة الخاطفة يمكن ان تحتوي على عناصر شمولية متجانسة للشيء.. ومن هنا كانت دعوتهم للتبرؤ من العقل واعتماد الحس او ما سموه بالخيال اللاسلكي. ^(٨) وهو الخيال الآلي التلقائي الذي يتجاوز ميكانيكية الرؤية التقليدية المنطقية " لتوصيل انطباعات وذبذبات الذات، والتعبير عن افكار مختلفة في آن واحد " ^(٩).

لذلك نرى الفوضى والاشكال الانفجارية واضحة في لوحاتهم، فدعى كالكو كارا (١٨٨١-١٩٦٦) " الى الحس الفني الذي يعتمد على اللاتوافق " ^(١٠) تجاوزاً للوضوح الشكلي وللاتنقالات المنسجمة

١- انظر: الشوك، علي، الدادانية بين الامس واليوم، نفسه، ص ٢٣-٢٥.

٢- انظر: مالكم، برادبري، و، جيمس، ماكفارلن، نفسه، ص ٢٣٥.

٣- انظر: ريد، هربرت، النحت الحديث، نفسه، ص ٩٠-٨٩.

٤- انظر: بهنسي، عفيف، الثورة والفن، نفسه، ص ١٠٦.

- Gean, Clay, OP. Cit, P. ٢٧٦.

٦- انظر: اسماعيل، عز الدين، الفن والانسان، نفسه، ص ٢٤٦-٢٤٢.

٧- ريد، هربرت، المصدر السابق، ص ٦٨.

٨- انظر: مالكم، برادبري، و، جيمس، ماكفارلن، نفسه، ص ٢٣٦.

٩- الصدر السابق، ص ٢٤٧.

١٠- الشوك، علي، المصدر السابق، ص ٢٣.

الهادنة بين السطوح والالوان، واعتبار الشكل بسطوحة المتشابكة والمتداخلة بفوضوية شكلاً جميلاً لتجسيدة الحركة العنيفة والسريعة واعرضة مظاهر الحركة المختلفة بشكل متزامن .

رغم تأثر المستقبلية بأسلوب التكعيبية فيما يخص الشفافية وتفكيك الشكل، إلا ان المستقبلية لم ترد تحطيم الاجسام لأعادة بناء الشكل بصورة متماسكة، فالمستقبلية ارادت من تحطيم الشكل الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها، وتمديد الشكل وتكثيرة باتجاه هذه الخطوط.^(١)

سعت المستقبلية الى الغاء كل المثل الجمالية السابقة، واعتبار السرعة والحركة والدينامية التي يجسدها الشكل كمثل اعلى للجميل، من خلال القضاء على السكونية والتصعيد من الايقاع اللوني والخطي، واعتماد ما تتمتع به الاله من مزايا ديناميكية وحيوية كخصائص جميلة في الرسم، فالفن ليس وسيلة للتعبير عن قضية معينة او تمجيد صفات شخصية، ولهذا طالبوا بتهديم المتاحف وكل التقليد الكلاسيكية الواقعية الثابتة، ودعوا الى ان يستمد الفنان عاطفته ومشاعره الفنية والجمالية بما قدمته السرعة للحياة من خدمات وتسهيلات جعلت الانسان يشعر باهمية الاله والمكتشفات العلمية والتي كانت فاتحة لعصر جديد واحساس بجمال الحياة النشيطة.

فضمن بحثهم عن لغة صورية جديدة تاثروا بانطباعية سوره وسينياك الجديدة.^(٢) فقد وجدوا ان باستطاعتهم ان يوحوا بانبض الضوئي والارتعاش والحركة في اللون والشكل. ففي لوحة امبرتو بوتشيوني (الشجار) ١٩١٠، كما في الشكل ()، نرى التناقض المبتهج او الزايف للقبعات الموردة وكذلك للابنية والارض والاضواء المتوهجة، وقد ساهم في انعاش نشاط وحيوية المشهد، نسبة الى الثبات العمودي للمنظور البنائي.. وقد صور بوتشيوني في هذه اللوحة الحشود المسترنة والمتارحة الغير المتوازنة، المندفعة بسرعة الحركة الفردية لحشد من الناس كيرقات ملتوية او جماعة مقاتلة من الحشرات المنجذبة بشكل لا يقاوم للاضواء المتألقة اشباك المقهى.. وقد اصبحت مواضع الاهتياج والاثارة المفاجئة للجماهير المدنية موضوع للتأملات المثيرة للخيال من قبل الرسامين.^(٣)

وفي النحت راح بوتشيوني يدعو الى الايقاع التشكيلي الخالص بدلاً من الشكل الخالص، ونحت الحركة لا الجسم ذاته، ويرى في ذلك ان تقاطع سطوح كتاب وزوايا منضدة والخطوط المستقيمة لعبة كبريت وفي اطار النافذة تكمن الحقيقة اكثر بكثير من عضلات ونهود فينوس التي يتيه اها النحاتون بغباء مستحكم .. وفي رأي بوتشيوني ان الخط المستقيم هو الوسيط الوحيد للطهر الخالص، والآلية في الاعمال التشكيلية ورفض المستقبليون الزوايا القائمة والاشكال المضلعة والمكعب والهرم والجمود، واعتبروا الزوايا الحادة والخطوط المائلة تعبير صارخ عن الحركة والانفعال كما انهم اكثر من رسم الدوائر الدوامية والاهليج والحزون والمخاريط المقلوبة التي تذكر بالانفجارات.^(٤)

وقد استغل المستقبليون فكرة التزامن من اجل تصوير لقطات لاماكن متزامنة مختلفة في آن واحد.. لذا وجد المستقبل ان جمال الحركة يكمن في الديناميكية والتزامن.^(٥) فقد حاول المستقبل تصوير الحركة الحركة بتخيل الجزء المتحرك من الجسم عد مرات باوضاع مختلفة باعادة تصوير مظهرين او اكثر لحركة القوام بمجمله باطالة وتعريض الشيء الممثل باتجاه الحركة، فحاول بذلك الفنان ان يمد جسر بين اللامحدود التشكيلي الخارجي واللامحدود التشكيلي الداخلي.. كما يقول بوتشيلي: علينا البدء من النواة من الجوهر ذاته، وتجديدة بتجديد الرؤية والمفهوم للخط والكتل لكشف القوانين الجديدة التي تربط الشيء بالمطلق التشكيلي الظاهر والمطلق الجمالي الكامن.^(٦)

في ذلك يقول المستقبليون: اننا باعجابنا بلوحة قديمة نكون كمن يسكب احساسه في جرن قبر، لقد انقطع اصطلاح الجميل عن ان يكون خاضع للمقياس الانساني، فالانسان لا يقل عن المصباح كهربائي وهو يقفز يصيح بكثير من التعبير اللوني العنيف.. لذلك دعى المستقبليون الى جمالية جديدة

١- نيوماير، ساره، المصدر السابق، ص ١٤٧.

٢- باونس، الان، المصدر السابق، ص ١٨٠.

- ٢ Gean, Clay, OP. Cit, P. ٩٣ .

٤- انظر: الشوك، علي، الدادائية بين الامس واليوم، نفسه، ص ٢٣-٢٥.

٥- انظر: مالكم، براديري، و، جيمس، ماكفارلين، نفسه، ص ٢٣٥.

٦- انظر: ريد، هربرت، النحت الحديث، نفسه، ص ٨٩-٩٠.

مستوحاة من الواقع العصري الآلي، فالحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على العصر يجب ان تكون الاحساس الذي نستمد منه الجمال.^(١)

نرى ذلك في لوحة الرسام الايطالي جيوفاني بولدينى (١٨٤٥-١٩٣١) [ابو منجل عند زهرة بالاييس في لي فيسينت] ١٩١٠، كما في الشكل ()، فالوحة تظهر لأول مرة كاتجاز اكاديمي للموضوع، وفجأة حول بولدينى الموضوع الى نوع من الایماء المتحررة، والتي تغير فيها الاسلوب الى اسلوب غاضب متكهرب او مثير وعنيف، بتوسيعا لحركات الطائر (ابو منجل) باسلوب عنيف وجهني، وباشكل الذي اصبحت فيه السرعة المزية المهمة في عمله، وقد وصفت هذه اللوحة في ضوء الحديث عن الزلزلة والاتاقة المنزوعة لرسومات بولدينى، بانها ليست رسوم متحركة، ولكنها دوار السعر المؤقت المننشي للرقص او النهر المفاجيء للمطور او الارتداد الهذيانى للسينما.^(٢)

والصورة المرسومة لدى المستقبلين تعبر عن الرؤى العيانية المتتابعة والمتراكمة.. وكان اهتمامهم بتصوير الحركة ذاتها ان جعلت رؤيتهم ترتبط بالحركة المطلقة والنسبية.. فكل لحظة آتية هي في الوقت نفسة لحظة شاملة ومستوعبة للزمن كله.. لذلك اراد المستقبلى العثور على شكل يعبر عن عنصر السرعة عن طريق دراسة مظهر السرعة والتزامن.^(٣)

تبنى المستقبلون السمات المميزة للآلة ال تي تتجلى في حركتها الذاتية وفي حيوياتها.^(٤) سمات جمالية في الرسم . لقد كان الاساس الذي تقوم عليه الاشكال في الحركة المستقبلية نابع من الشاعر الجديدة التي حددتها السرعة في الحياة، وساد الاعتقاد بان لكل فرد ادراكات آتية متعددة، وكان على كل فرد ان يرى الشيء بلمح البصر، هذه النظرة الخاطفة يمكن ان تحتوي على عناصر شمولية متجانسة للشيء.. ومن هنا كانت دعوتهم للتبرؤ من العقل واعتماد الحس او ما سموه بالخيال اللاسلكي.^(٥) وهو الخيال الآلي التلقائي الذي يتجاوز ميكانيكية الرؤية التقليدية المنطقية " لتوصيل انطباعات وذبذبات الذات، والتعبير عن افكار مختلفة في آن واحد ".^(٦)

لذلك نرى الفوضى والاشكال الانفجارية واضحة في لوحاتهم، فدعى كالكو كارا (١٨٨١-١٩٦٦) " الى الحس الفني الذي يعتمد على اللاتوافق ".^(٧) تجاوزاً للوضوح الشكلي وللاتنقالات المنسجمة الهادئة بين السطوح والالوان، واعتبار الشكل بسطوحة المتشابهة والمتداخلة بفوضوية شكلاً جميلاً لتجسيدة الحركة العنيفة والسريعة واعرضة مظاهر الحركة المختلفة بشكل متزامن .

ورغم تأثر المستقبلية باسلوب التكعيبية فيما يخص الشفافية وتفكيك الشكل، الا ان المستقبلية لم ترد تحطيم الاجسام لأعادة بناء الشكل بصورة متماسكة، فالمستقبلية ارادت من تحطيم الشكل الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها، وتمديد الشكل وتكثيرة باتجاه هذه الخطوط.^(٨)

سعت المستقبلية الى الغاء كل المثل الجمالية السابقة، واعتبار السرعة والحركة والدينامية التي يجسدها الشكل كمثل اعلى للجميل، من خلال القضاء على السكونية والتصعيد من الايقاع اللوني والخطي، واعتماد ما تتمتع به الاله من مزايا ديناميكية وحيوية كخصائص جميلة في الرسم، فالفن ليس وسيلة للتعبير عن قضية معينة او تمجيد صفات شخصية، ولهذا طالبوا بتهديم المتاحف وكل التقليد الكلاسيكية الواقعية الثابتة، ودعوا الى ان يستمد الفنان عاطفته ومشاعرة الفنية والجمالية بما قدمت السرعة للحياة من خدمات وتسهيلات جعلت الانسان يشعر باهمية الاله والمكتشفات العلمية والتي كانت فاتحة لعصر جديد واحساس بجمال الحياة النشيطة.

^١-انظر: بهنسي، عفيف، الثورة والفن، نفسه، ص ١٠٦.

^٢- Gean, Clay, OP. Cit, P. ٢٧٦.

^٣-انظر: اسماعيل، عز الدين، الفن والانسان، نفسه، ص ٢٤٦-٢٤٢.

^٤- ريد، هريبرت، المصدر السابق، ص ٦٨.

^٥- انظر: مالكم، برادبري، و، جيمس، ماكفارلن، نفسه، ص ٢٣٦.

^٦- المصدر السابق، ص ٢٤٧.

^٧- الشوك، علي، المصدر السابق، ص ٢٣.

^٨- نيومير، ساره، المصدر السابق، ص ١٤٧.

الجميل في الرسم التجريدي:

لقد بينت المعالجات الاسلوبية والمراحل المتعاقبة والتجريبية لتطور الشكل في الفن الحديث، ان الفنان الحديث يسعى دائماً الى الكمال الفني في الشكل الجمالي والانفراد بالنموذج المميز والمؤثر، ولذلك كان يرى الجميل تابعاً لابتكاراته الجمالية الخاصة، وحيث ادرك ان الفن في تنوع اتجاهاته واساليبها في حالة جدل وتغير مستمر لا يحده شكل نهائي وثابت، وان الفنان لا يمكن ان يكون في معول عن الاساليب المطروحة على الساحة الفنية حيث يعمل اختياراً في تطوير شكل جمالي جديد، ولذا كان ابتعاد الفنان التدريجي عن الطبيعة والموضع وتوجهه الى الاختزال والتجريد، ان عملت الا يخطط الشكل الخارجي في ذهنه صفة الجميل، كما ان استقلال الشكل الجمالي والرغبة في تأسيس قيم له بعيداً عن الموضوع ادت الى اهمام الفنان بالكيفيات التصويرية للخط واللون والاهتمام بالتكوين العام للعمل الفني وبما يعزز مفهوم الشكل الخاص باعتماده لغة تصويرية تتخذ من القيم والعناصر التشكيلية وسائل تعبير في حد ذاتها .

ولذلك كانت المعيير الجمالية التي يعتمدها الفنان التجريدي هي معايير شكلية خالصة، كما ان الاخراج الشكلي للعمل الفني يستند الى رؤية خيالية خالصة للشعور والانفعال الذاتي للفنان ويرجمة حيوية النفس وحركتها الداخلية الى لغة خطية ولونية، كما ان الشكل التجريدي قد يرتبط برؤية عقلية منطقية تسعى للوصول الى حقيقة الواقع .

فمن الاهداف الجمالية للفن التجريدي تسخير القيم التشكيلية للمعطيات الروحية العميقة واخضاعها لنظام من العلاقات تعتمد الوحدة في التنوع والانسجام بعيداً عن التزيين والاعتباطية، لا يكون معه الجميل عابراً او مجرداً من المعنى، واعتبار الوسيط الحسي للون محمل بقيمة جمالية وتعبيرية خالصة .

لذا فان الخط واللون بوصفهما عنصرين تعبيريين تصويريين خالصين بحد ذاتهما في التشكيل، بعد ان تزود بمضامين كلية تضاف الى المعاني الضيقة لتعبر عن غايات ذاتية ومثالية تسمو على الشكل التمثيلي، لتكشف عن الشكل الجوهرى للعالم المادي والروحي، ويبرز الخيال هنا ليضع التصميم الشكلي الذي لا يخضع لقاعدة .

واعتماد الفنان التجريدي التشكيل الخالص كلغة جميلة ذلك انة " من خلال الشكل يفلت الفن من مصير كل الاشكال، بتعزيز اكتفاء الفن بنفسه، وبناء نفسه حسب قواعده الخاصة دون اقحام الاشياء الخارجية " (١) او كما يقول كانت " ان تصور موضوع ما في شكله الخالص هو امر جميل لانه من انتاج المخيلة وهو تخيل جمالي مبدع ذلك انه ينشيء الجمال في التركيب الحر الذي يتميز به " (٢).

واذا كان التجريد الجزئي كوسيلة جمالية وتشكيلية في الحركات السابقة على التجريدية، نستطيع معه تمييز الشكل المختزل بمعناه وارتباطه بالواقع، فان التجريد اصبح مع هذه الحركة غاية يستهدف لذاته " فالقيمة المطلقة لدى التجريدي بعيدة عن الدلالات الاجتماعية ونقد الواقع، او هي رد فعل للخوف من المجهول " (٣) بقدر ما هي حقيقة باطنية روحية ومثالية، يتوصل اليها الفنان ذاتياً ويعبر عنها بطريقة جمالية .

اذا ليس من هدف الفنان التجريدي التعبير عن عاطفة عادية من السرور او الحزن او عن مأساة وجودية او عكس مظهر خارجي، بقدر ما هدفه تحقيق لغة جمالية من التجريد والتكيف مع المحيط الثقافي والتقني . (٤)

لقد كان احساس الفنان الحديث ان العمل الفني يمكن ان يمثل شيئاً اكثر من كونه جميلاً، فليس من الضروي للون ان يتبع شكلاً تمثيلاً لكي يكون جميلاً، فمن الممكن ادخال الالوان ضمن علاقات ايقاعية وحركية منسجمة لتحاكي عالم من الافكار والصور الخيالية والعواطف المتجردة من العالم

١- محمد، رمضان بسطاويطي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورد (ادرنو نموذجاً)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣٥.

٢- المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.

٣- انظر: هيث، ادرن، الفن التجريدي اصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد: ١٩٨٨، ص ٧.

٤- انظر: المصدر السابق، ص ٨.

المادي، لذلك كانت المشكلة التي واجهت الفنان التجريدي هي مشكلة المعنى والفهم – بالنسبة الى المتلقي – " فالفنانين^١ جابهتهم من الناحية الشكلية مفردات صورية محددة اعتبارية احياناً، وصار من الصعب تبرير التلليلات المقدمة لمعنى الصور التجريدية "^(٤)

ولهذا لم نكن مسيرة الفن التجريدي سهلة وذلك لصعوبة توليد صور تتخلى نهائياً عن الشكل الواقعي، ولهذا فان الفنان التجريدي في اعماله التجريبية الاولى نراه يستلهم بعض الرموز الصورية المجردة الموجودة في الطبيعة والذهاب بها الى ابعاد مديات التجريد ودخولها في اللوحة كعنصر مستقل عن المحيط المادي، واعطاء العمل الفني عناوين مجردة من المعنى الادبي، للتدليل على ان العمل الفني لا يمثل قصة او يتحدث بلغة غير لغة الشكل الخالص، فيجنب المتلقي مشقة البحث عن معنى مباشر، ويطلبه بالاندماج الروحي والعاطفي مع العمل الفني، واعتماد موقف جمالي منزه وتأمله من اجل ذاته فحسب، كما يقول شوبنهاور، بان في الامكان حل مشكلة الجميل – بالنسبة الى المتلقي – اذا نظر الى الشياء نظره جمالية خالصة .

والفنان التجريدي يهتم بالشكل الخارجي للعمل الفني، باستحداثه وتشذيبه في كل مرحلة من محاولاته للوصول الى الشكل المرضي، لذا كان الفنان التجريدي يهتم بالنتائج الشكلية لعمله الفني اضافة الى الدلالات المرتبطة اشد الارتباط بالتكوين، حيث يصبح المضمون هو الشكل، غير ان المضمون الذي يكون غير مباشر، لا يفرض نظاماً معيناً على الشكل، كما ان الشكل لا يكون نتيجة حتمية للمضمون لان كليهما لا يكون تابعاً تبعية تامة للآخر . ولذلك لا تكون قيمة العمل الفني كلياً في الابلاغ، مما يجعل العمل التجريدي يحتفظ بظلامية جمالية معينة^(٢) . فالجمال بوصفه خاصية لا يلزم الاشياء بالطريقة نفسها التي يلزم بها الحجم والموقع، ولكنه مع ذلك يعتمد على الاشياء الظاهرية في الوقت الذي لا تستنفذه هذه الاشياء^(٣).

فالفن التجريدي فن روحي، حيث الوح هي الجزء الفاعل في تحريك الفنان وتخطيط اشكاله، وفي ذلك يقول برجسون : ان من طبيعة الامور الروحية انها لا تقبل القياس^(٤) . فلا يمكن قياس الحالات الوجدانية، ذلك ان الانا في جوهرها وجدة لا تنقسم .. فالانا لا تقبل التجزئة .. حيث تنساب انسياب النهر الجاري .. وتنتشر انتشار اللحن الموسيقي^(٥) .

ان مقولة التعامل الروحي مع العمل الفني قد فتنت الفنان الحديث، بل اصبحت مسوغاً لتجاوزه المظاهر الطبيعية ونسف الموضوع، فباتت الحرية ضرورة الخلق الجميل، فالخلق الفني الجميل يضع جانباً المواضيع والقواعد ويعمل على كسر القيود، طالما ان الموضوع الاساسي استحال الى ذاتية الفنان ونفسيته .

فاخذ المصورون ينادون بان قيمة العمل الفني لا يقاس بقيمة الموضوع، كما ان جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الذي يمثله، واصبح المثل الاعلى للتصوير المجرد ان يتحرر من اسر الموضوع لكي يستحيل الى ضرب من الموسيقى، فلا يكفي لفض اسرارها وحل الغازها ان يكتشف المتلقي ما تمثله او تصوره او تشير اليه^(٦) .

ولهذا يحتفظ الفن التجريدي ببعد جمالي معين لغموضه ولعدم الفهم المباشر، وهذا البعد في نظر الفنان التجريدي هو " روح كل جميل "^(٧) . ذلك ان الفن التجريدي لا يدرك جماله الرؤية البصرية، لابه

١- باونس، الان، نفسه، ص ٢٠٨-

٢- انظر: مال الله، هناء، التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد، مجلة آفاق عربية، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٥-٦، ٢٠٠١، ص ٩٧.

٣- انظر: ونترنورن، أ.ت، الموضوعية في العلم الجماليات، مجلة الثقافة الاجنبية، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، عدد ١، ١٩٩٢، ص ١١٧.

٤- انظر: برجسون، هنري، الطاقة الروحية، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٦٥.

٥- انظر: فال، جان، الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر، ترجمة: مارون خوري المخلصي، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص ١١٨-١١٩.

٦- ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، نفسه، ص ٤١.

٧- انظر: ريد، هربرت، لماذا التجريد، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ١١-١٢، ٢٠٠٠، ص ١٠٩.

لابه يمتلك مضموناً قوامه العور والاحساس او الفكرة المجردة، فالفن التجريدي يمتلك صلة جوهرية مع الذات والواقع، ولهذا كان الشكل في الفن التجريدي مدعاة انشغال الفنان، لان المضمون بوصفه قوة وطاقة روحية، يحتفظ بابعاد جوهرية لها كيانها الخاص في ذات الفنان، لا يمكن التعبير عنها لا بالشكل المجرد من المظاهر المادية " فالاختزال العالي في الشكل لا يعني ان يكون الشكل فقير التعبير والايحاء.. بل ينتج كثافة في التعبير والابلاغ لم يعد الشكل المشخص يستطيع ان يؤديه " (١).

لذلك اصبحت الروح كلمة لها قوتها ونفوذها في هذا الزمن.. لان الروح شيء قحوم، تتحسس طريقها في العالم المرئي ابتغاء شيء غير مرئي لا يلمس ولا يحصرن فهي رمز رفيع وصفه تستعلي بالانسان وتسمو به عن المادة ويقف به على حافة السر المجهول. (٢)

وارتباط الجميل بمظاهر الروح في العمل الفني، جعلت الجميل بالنسبة للفنان التجريدي لا يكون صفة نسبية، لان الفنان اذ يركز كل طاقات الروحانية في رموز تشكيلية، لا يصف ما هو نسبي بل ما هو كلي وشمولي .

كاندنسكي وغنائية الجميل :

فكاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤) رأى ان الجميل هو التماثل الموضوعي للضرورة الداخلية، " فهو ذلك النغم اللوني والخطي ال اذي يتبع الصوت الداخلي للنفس، والذي يستحضر في المتلقي وعي وجداني عميق " (٣) او كما يقول دوفرين " اصبح هم الفنان نقل المشاهد البالوحة لكي يكون مشاركاً فيها لا حكماً عليها " (٤)

نظر كاندنسكي الى اللون كهدف، يجسد بحد ذاته رسالة اتصال عاطفية، فاللون يتضمن قوة ايحاءية حقيقية مؤثرة، لذا فالتعبير بواسطة اللون عن احساسات داخلية غير مادية اصعب من تصوير الطبيعة . (٥)

ذلك انه كيف يمكن خلق شكل تجريدي مؤثر مع تجنب الاشكال الهندسية والتزيينية السطحية التأثير والتي لا يولد الا سرور بصري رتيب، ينتهي من النظرة الاولى، وجد كاندنسكي ان التخطيط اللوني يجب ان يتم وفق معرفة داخلية، وهذه المعرفة تحتاج الى تهذيب.

وجد كاندنسكي ان التحرر من الطبيعة هي نقطة البداية ، وعلى الفنان الا يقصر تدريبه على عينيه، بل عليه ان يدرب روحه، على العمل الفني ان يثير استجابته على مستوى عميق، فجمال الشكل واللون ليسا هدفاً كافياً بحد ذاتهما . (٦) فلكي يصبح العمل الفني جميلاً، يجب ان يخضع الشكل واللون لايقاع داخلي وروحي.

لذلك كان كاندنسكي يرى الجميل في الشكل الذي يحقق علاقة مباشرة مع الوجدان، بحيث يكون الشكل نابضاً ومتحركاً ومنسجماً مع اهتزازات الروح، او كما يقول برجسون : ان الفكر في جوهره تغير دائم متصل ذو اتجاه داخلي يحاول ان يعبر عن نفسه بتغيرات ذات اتجاه خارجي بافعال وحركات قادرة على ان تمثل في المكان حركاته ذهاباً واياباً فتعبر عنه مجازاً، فحين نطوق فكرنا عن كذب ونحاول ان ندكه حياناً وان ننقله حياً الى نفوس الآخرين، نجعل المتلقي الذي تقوده عند اذاً طائفة من الحركات يرسم منحى من الفكر والعاطفة، شبيه بالمنحى الذي نرسمه له.. ان التوافق الذي ينشده الفنان هو نوع من التقابل بين ذبذبات فكره وذبذبات عمله الفني، وهو تقابل يبلغ من الكمال ان تموجات فكره تنتقل الى فكرنا محمولة على العمل الفني . (٧)

لهذا يرى كاندنسكي ان الجميل هو: التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية للعمل الفني، فالعمل لكي يكون معبراً ليس من اللازم ان يكون تمثيلاً، فالنقطة والبقعة المستديرة يمكن ان تكون اكثر دلالة من الشكل الانساني فالآثر الذي تتركه الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة لا يقل في قوته عن الآثر

^١ -انظر: مال الله، هناء، المصدر السابق، ص ٩٧.

^٢ - انظر: سنيوت، ادموندو، حيات الروح في ضوء العلم، ترجمة: اسماعيل مظهر، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك: ١٩٦٠، ص ١٤٥-١٤٦.

^٣ - جرداق، عبد الحليم، المصدر السابق، ص ٦٩ .

^٤ - امهز، محمود، نفسه، ص ١٤٠.

^٥ - انظر: امهز، محمود، نفسه، ص ١٤٣-١٤٤.

^٦ -انظر: ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ السم الحديث، المصدر السابق، ص ١٣٦-١٣٧.

^٧ - انظر: برجسون، هنري، الطاقة الروحية، المصدر السابق، ص ٤٢-٤٣.

الذي يتركه اصبع الاله عندما يلمس اصبع آدم، في لوحة مايكل انجلو (بدا الخليقة).^(١) فالفن التجريدي عنده هو محاولة الوصول الى الجوهر (الضرورة الداخلية) والذي هو العلاقة الروحية مع العالم ، ولذلك يؤكد كاندنسكي الى ضرورة " ارتباط الايقاع في العمل الفني بالايقاع الكوني العام عن طريق الضرورة الداخلية التي هي اتصال بالايقاع الوجودي يملئ بالضرورة الايقاعية في الاشكال " .^(٢) فليس من شيء في الوجود لا يقول شيئاً .^(٣) لكن امانة الفنان وصدقه هما طريقه للتعبير بوسائط تجريدية عما هو ليس ليس تجريبياً، فالشكل بلا مضمون ليس مجدباً الى الحد الذي لا يملك فيه ظاهره المؤلف للتعبير عن نفسه، فعلى الفنان ان يبتعد عن التعبير عن العواطف الانسانية الصريحة (الخوفن الحزن، الفرح) والمرتبطة بالافكار المادية، بل عليه ان يعبر عن الروح السرية للكون، وهي مشاعر اكثر رهافةً وهي من الدقة والرقّة بحيث يصعب على الفنان ان يعبر عنها بالكلمات .^(٤)

لذا اراد كاندنسكي خلق فن نقي صرف متحرر من التراجيديا الانسانية .^(٥) يحتفظ فيه الشكل بصفاء مثالي الى حد ما، باعتماده اللون كوسيلة خلق كاملة قادرة على ان تتلقى شحنة انفعالية تبرر نفسها حين تستجيب الى حركة الروح، ولذا كانت الرؤية التجريدية لديه بفعل وعي وليس غريزة عابره.. بعقلنته التجربة الحدسية للون^(٦) ذلك انه كان يرى ان لكل شكل وكل لون تعبير عن عاطفة معينة، ولهذا ولهذا كان كاندنسكي يؤكد دائماً على التجانس العاطفي بين الشكل والفكرة.. فالاشكال في اعلى اليمين تعبر عن الروحانية والاشكال في اسفل اليسار تعبر عن المادية، والاشكال الحادة الرؤوس تأتلف مع الالوان الدافئة، والاشكال المستديرة تأتلف مع الالوان الباردة، والابيض يوحي بعالم بارد وباهت، والازرق فوطبيعي، والاخضر هو هدوء الحاية، والاحمر لون الحركة، والاصفر لون الهوى والوله.^(٧)

فكاندنسكي عندما حرر اللون من الوصفية ومن القيم بدور التمثيل فانه " لم يدر ظهره للطبيعة بل سعى للتوحد معها " .^(٨) بدأ اولاً بتحويل المظاهر اللونية للطبيعة الى اشارات تصويرية محتفظة ببعض الشبه مع الطبيعة، كما في لوحته (البقرة) ١٩٠٩، كما في الشكل () ، حيث تحولت الاشكال الطبيعية الى حركات لونية حيوية شبيهة تجريدية تسجل انطباعات كاندنسكي تجاه الواقع، وبذلك فان كاندنسكي اعتمد نقل بعض اجزاء من الطبيعة كنقطة بداية قبل تحويلها الى قيم لونية وتكوينات مجردة من اوصافها التمثيلية في مرحلة الارتجالات والتكوين، وفي ذلك يقول " ليس في الامكان عد صورة مرسومة جيداً اذا ملكت قيم لونية صحيحة وحسب، ولكن المرء يطلق عليها جيدة اذا كانت ملائمة بالحياة، فالريم الكامل هو ما ليس في الامكان تغيير شيء فيه دون القضاء على الحياة الضرورية الكامنة فيه، بغض النظر عما اذا كان هذا الرسم يناقض الشكل الواقعي فالمسألة ليست مسألة انتهاك الشكل الخارجي لكنها مسألة اعتماد صفته على حاجة الفنان الى اشكال معينة.. كما ان الالوان يجب الا تستعمل لتصور الطبيعة بل الانسجام اللوني المطلوبين للفنان الحق في استخدام أي شكل يراه ضروري لتحقيق هدفه.^(٩)

لذا فان كاندنسكي كان مدركاً لصعوبة استحداث اشكال تجريدية بدون الاعتماد على تجربة سابقة مع الطبيعة " وهي تجربة شعورية روحية تسمو بالاشكال الطبيعية الى اشكال غير مادية ارتجالية.^(١٠) حيث تخلى بعد ذلك بشكل نهائي عن الاشكال الطبيعية، واعتمد الشعور الداخلي الصرف لتخطيط

^١-انظر: عبد الحميد، شاكرا، العملية الابداعية في فن التصوير، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة

^٢-انظر: عرابي، اسعد، الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، مجلة فنون عربية، عدد ٥، ١٩٨٢، ص ٩٩.

^٣-انظر: ريشار، اندريه، نفسه، ص ١٨٤.

^٤-المؤلف مجهول، كاندنسكي، ترجمة: فخري خليل، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٣، ١٩٨٨، ص ١١٣-١١٧.

^٥-انظر: عبد الحميد، شاكرا، العملية الابداعية في فن التصوير، المصدر السابق، ص ١٠٩.

^٦-انظر: فايلي، دورا، الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، ترجمة: سعيد علوش، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد ٢، ١٩٨٧، ص ٥١-٥٠.

^٧-انظر: ريشار، اندريه، المصدر السابق، ص ١٨٤-١٨٥.

^٨- المؤلف مجهول، كاندنسكي، ص ١١٧.

^٩-انظر: نوبلر، ناثن، المصدر السابق، ص ٢١٣.

^{١٠}-ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، نفسه، ص ٩٧.

وتنسب رموز شكلية هندسية.^(١) كما في لوحته (بالازرق) الشكل ()، يرى كاندنسكي ان هذه الرموز الهندسية لا تحمل مدلولات رياضية دقيقة.^(٢)

فالكشل الجمالي الهندسي " قائم على بناء خفي وليس بناء هندسي واضح".^(٣) فالاشكال الهندسية لدى كاندنسكي لا تقوم على اسس منطقية كما عند موندريان كونها " تتمتع باهمية روحية يمكن تجميلها او تبديدها بواسطة اللون الذي يشكلها.. فالاشكال التجريدية الخالصة يجب الا يقيده وتهدر امكاناته وتبعد انسانيته بحيث يضعف التعبير".^(٤)

فما هو ضروري بالنسبة لكاندنسكي هو شكل فني يخاطب الروح اكثر من العين، وما هو ضروري ليس تراكييب هندسية واضحة بل اشكال تبرز بشكل خفي، اشطال تبدو تصادفية دون وجود علاقة واضحة بينها، غير ان الغياب الخارجي لهذه العلاقة برهان على وجودها الداخلي (البنية الخفية) وان ما يبدو خارجياً نقص في التماسك يمثل تناغم داخلي.^(٥)

في ذلك يرى كاندنسكي " انه لشيء جميل ذلك الذي تحدثته الحاجة الداخلية والذي ينهض من الروح".^(٦) اذا فالموقف الجمالي لكاندنسكي يقترب من الموقف الروحي، ذلك ان مفرداته التصويرية لم تكن بالنسبة له جميلة فقط، وانما بكونها تصف بشكل خالص الحاجة الداخلية الروحية، ولذلك كان كاندنسكي يفضل ان تقترب لغة الشكل من لغة الموسيقى. " ففن الموسيقى هو فن الحياة الداخلية، وهي بالضرورة بناء لذاتها".^(٧)

كما ان الموسيقى لغة مجردة فهي ابعد الفنون للتلون بالوصف والمثابرة والتقليد.^(٨) لذا فهي تثير المشاعر دون الاستعانة بالمعنى.^(٩) حيث بإمكان الألوان التي لها اصوات تشبه النغمات الموسيقية ان تخلق رنين روحي لدى المتلقي.^(١٠)

لقد لاحظ كاندنسكي التأثير المعنوي للالوان على الذهن كما لاحظ تأثيرها الفيزيائي على العين، فوجد ان اللون هو الخط الذي يشير الى اتجاه التأثيرات الانعكاسية للنفس.. فليس للفنان ان يختار من الاشكال الا ما يحدثه ذلك الصوت الداخلي الخفي الصادر من اعماق النفس.^(١١)

والفنان التجريدي اذ حصر همه بالتنظيم الجمالي للشكل ادرك ان الجميل " لا يعرف كرد فعل ذاتي للمشاهد لان ذلك يتركه اعزل حين يود ان يخلق شيئاً جميلاً".^(١٢) ذلك انه تحت تأثير المزاج الشخصي يفقد الجمال ابعاده، وعلى حد تعبير ارنست فيشر " ان ما يجعل الفن محصلة جمالية لتخيلات تكاملية في وجدان الفنان هي الوحدة بين التعبير الجمالي عن النفس والتعبير عن الشيء الجميل".^(١٣) فالفن ليس نموذجاً للعلام الخارجي بل هو نموذجاً لنموذج داخلي عن عالم حقيقي قابع في روح الانسان.^(١٤)

فعند كاندنسكي ان ورقة بيضاء هي لا شيء بحد ذاتها ولكنها يمكن ان تصبح كل شيء عندما يقطع سطحها خطوط حادة لقلم الحبر او عودان ناعمة لفرشاة.. حيث تصبح هذه رموز لعدة معاني، حتى نقاط اللون المتقطعة، فالعبدان الشفافة للفرشاة تتدلى في عمق معين لتشكل القاعدة او الاساس لسطح مرن،

١- المصدر السابق، ص ٩٧.

٢- هيث، ادرن، المصدر السابق، ص ٢٤.

٣- ريد، هربرت، المصدر السابق، ص ١٣٧.

٤- هيث، ادرن، نفسه، ص ٢٤.

٥- المصدر السابق، ص ٢٣.

٦- عبد السادة عبد الصاحب فنجان، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة (دراسة مقارنة)، اطروحة دكتوراة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص ١٥٨.

٧- برونلي، جزويل، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: دت، ص ١٣٦.

٨- انظر: عرابي، اسعد، الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، المصدر السابق، ص ٩٧.

٩- انظر: هيث، ادرن، نفسه، ص ٢٣.

١٠- انظر: اوهر، هورست، المصدر السابق، ص ٦٦.

١١- انظر: الراوي، نوري، الفن الالاماني الحديث، مطبعة دار التضامن، بغداد: ١٩٦٤، ص ٣٤.

١٢- انظر: نوبلر، ناثن، المصدر السابق، ص ٤٢.

١٣- ثروت، يوسف عبد المسيح، الطريق والحدود (مقالات في الادب والمسرح والفن)، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧، ص ٥٢.

١٤- انظر: المصدر السابق، ص ٣٩.

فتصبح رزمة الورق تلك حقل للطاقات وجزء حقيقي من الفراغ المحيط، فنقطة لونية مكثفة وبعض من تغاير الاحمر او الازرق الذي يتحرك الى الامام او الى الخلف، يمكن ان يسيطر بشكل طبيعي.^(١) ان التجريد كاسلوب لم يكن من ابتكار القرن العشرين (الا انه وبالطريقة التي وجد بها لا نعثر له على وجود سابق).^(٢) فالوعي التشكيلي للفنان الحديث جعلته يضع الاهتمام الجمالي للشكل بالمرتبة الاولى " مما جعله يتخذ من التجريد نقطة انطلاق بينما كان في السابق نقطة وصول ".^(٣) فالدستور الجمالي للانسان ينزع ببطء للاستخلاص الجمال من القبح والاجمل من الجميل.. فالجميل شيء له عائدة تكمن في بواطننا العميقة.^(٤) فالتشبث بالجمال هو اندفاع انساني نحو الانسجام بكل معانيه، يستدعيه ويلج بالمطالبة بوجوده ووجودنا المرتبك المبعثر القبيح الذي يصدم الانسان عند الاحساس به.^(٥)

ولتحقيق هذا الانسجام بين الانسان والطبيعة بين ما هو روحي وما هو مادي تجوز الفنان " " الصلة الاصطلاحية بين الالوان والاشكال ذلك لانها استنفذت كل ما يشغل البال من مشكلات".^(٦)

موندريان والجمال المطلق:

فالمشكلة التي واجهت موندريان هي الحقيقة والجمال المثالي، فموندريان يرى الجميل في الكشف عن الحقيقة بدون تدخل الميول الذاتية، فكيف يمكن خلق جمال لا يستدعي مرادفه القبح، يقول موندريان " ان الاشياء لا تكون جميلة او قبيحة الا في زمان ومكان، يجب تجريد الرؤية من هذين المبدأين ليصبح الكل متحداً في جمال وحيد ".^(٧)

فالجمال الوحيد لكي يكون متفرداً في جماله يجب ان يستبعد الموقف الشخصي كما يستبعد أي اشارة تدل على علاقة مع الشكل الطبيعي، لان كليهما نسبي، وموندريان كان يسعى الى الجمال المطلق، لذا كان فصل اللون والخط عن الوظيفة الابهامية والتشبيهية وتركيزه على طبيعة العلاقة التشكيلية فيما بينها، ورؤية الحميل في حدود قدرة هذه العلاقة على وصف فكرة مطلقة، لذا فان اشكال موندريان لا تثير في المتلقي فكرة الجمال والقبح بقدر ما تثير فكرة الدلالة، حيث وجد موندريان ان تقاطع الخطوط العمودية والافقية اجمل الازواضع للتعبير عن الحقيقة المخفية وراء المظاهر، وهي جميلة كونها لا تثير في عين المتلقي أي صلة مع العالم الخارجي ما عدا فكرة الاتجاه والتوازن بين القوى المتضادة .

وجد موندريان " ان الخط المائل يعبر عن سراب لا لزوم له، لانه يؤشر لحقيقة طبيعية اما الخط المستقيم فهو لا يعبر الا عن نفسه ".^(٨) فلقد وجدت ان الزاوية القائمة هي افضل وصلة، وان وان تناسق مسافاتهما قد يفضي الى حركة حية.^(٩) ذلك ان الزاوية القائمة هي العلاقة الوحيدة الدائمة.^(١٠)

وجد موندريان ان الفن الجميل هو ما يعبر عن الثبات والديمومة، الذي وجدته في النظام العام المستور وراء الاشياء، والذي يعبر عن التوازن المثالي بين المادي والروحي، وجد موندريان ان الفن الجميل هو الفن الذي يعبر عن تلك العلاقة الخارجة من قوانين الزمان والمكان النسبية الى الجمال الكوني الى الحقيقة الكلية البعيدة كل البعد عن الشكل الطبيعي المتغير والذي لا يعبر الا عن حقيقة نسبية، لذا اراد موندريان فناً تشكيمياً خالصاً، فناً يعتمد على رؤية تشكيلية محضة .

يقول موندريان " اننا بالرؤية التشكيلية نحطم التجربة الطبيعية ونعيد تنظيم ذلك المظهر تجريدياً.. ان رؤيتنا التشكيلية اذا جاز التعبير تصحح رؤيتنا الاعتيادية للطبيعة، وبذلك نحول الفردي الى الكلي

١- Pohribny, Arsen, OP,CIT,P. ٤٣ .

٢- انظر: فايلي، دورا، المصدر السابق، ص ٤٥..

٣- انظر: المصدر السابق، ص ٤٥.

٤- انظر: سنيوت، ادموندو، المصدر السابق، ص ١٦٧-١٦٥.

٥- انظر: ثروت، يوسف عبد المسيح، المصدر السابق، ص ٥٢.

٦- ليفنسن، هـ، مايكل، اصول ادب الحداثة، ص ١٦٨.

٧- الخطيب، عبد الله، المصدر السابق، ص ١٣٨.

٨- برتليمي، جان، المصدر السابق، ص ٢٥٧.

٩- الشوك، علي، المصدر السابق، ص ٧٥.

١٠- البسيوني، الفن الحديث، المصدر السابق، ص ٩٥.

ونصبح به متحدين " ^(١) وللتعبير عن هذا الكلي لم يجعل مونديان خطوطه " تتمحور في مركز معين " ^(٢) لتعبر عن الشمول والتوازن والحقيقة المجردة والتي لا تجعل المتلقي يركز على شيء دون آخر، بل ادراك اللوحة ككل، يقول مونديان " ليس الهدف خلق اشكال والوان معينة اخرى بتقليد نفس الاشكال والالوان، ولكن العمل من اجل صهرها في وحدة اكبر وافضل " ^(٣)

وجد مونديان الجميل في الشكل البسيط الذي لا يحوي على نقص " وكان قبوله للقيود التي يفرضها عليا السطح المستوي للوحة يبررها رفضه العنيد للصورة الخادعة للفرغ واللون " ^(٤) كونها تثير المشاعر التي تغطي الحقيقة النقية، فعلى الرغم من انه احب الاسلوب الجديد للتعبيرية في رؤية الحقيقة، الا انه وبالرغم من تجريدهم لمظاهر الطبيعة " نبذ اعتمادهم على الطبيعة في تحليل مظاهرها، كما انه نبذ تجاوز الطبيعة من اجل غايات ذاتية وتخيلات فردية، ووجد ان من الافضل ان يكون الرسم انسجاماً تشكيبياً صرفاً بمطاوعة نداءات الدقة والانسجام وحدها " ^(٥)

لقد اهتم مونديان بالخبرة بنواحي الشكل مع الاثارة الذهنية والمادية التي تتولد من الاتزان الخفية للخطوط والمساحات التي تختلف حجماً وشكلاً، ويعوض احدهما الآخر في حالتي الجذب والشد.. بين المساحات الممندة ذات البعدين والخطوط المندفعة الى الداخل.. بين المستطيلات العمودية والمستطيلات الافقية.. وقد حرص مونديان في اغلب اعماله على الا يجعل أي مساحة تشبه مساحة اخرى، كما الخطوط في سمكها واتجاهاتها لا تتشابه مع بعضها. ^(٦) وذلك لخلق حركة وحيوية وايقاع معين يكسر جمود ورتابة الشكل.

ففي كل بناء تجريدي يوجد راسب حدسي.. فالانسان له ماضٍ معرفي يستعير منه الوسائل التي يستعملها في المعرفة، ان الفكر اذ ينشأ المفاهيم المجردة لا يقف عندها بل يعمل على اعطائها تحقيقات مشخصة اكثر مرونة.. فالفكر الرياضي يستمد اصوله من التجربة الحسية، وانطلاقاً منها يعمل على صياغة افكار مجردة ثم يرتفع بها الى اعلى درجة من التجريد. ^(٧)

ذلك انه ليس هناك فهم حقيقي يمكن استخلاصه من مجرد اوجه الوجود المادي، فالعالم زود الانسان بدعم متزايد للوعي الحدسي وهو وعي ذو طبيعة تتجاوز المادة. ^(٨)

لذا كان اتخاذا مونديان موقفاً حدسياً وصوفياً من الفن، رغبة منه في الاقتراب من الحقيقة الجوهرية والتي هي جميلة بالضرورة، ومونديان كان يشدد على التصميم الهندسي الذهني والشكل المنطقي والعلاقات التي تحقق ذلك التوازن الديناميكي بين المتضادات والتاكيد على المساحات المسطحة التي تحقق اعلى درجات البساطة والنقاء والصفاء، وهي من صفات الجميل الحقيقية، ويرى ايضاً ان المتعة الحمايلية التي تحققها الاشكال الهندسية هي متعة روحية، لانها لا تذكر المشاهد باي اقترانات مادية او تحته على التفسير بالاعتماد على تصورات ذاتية، في ذلك يقول اليوت " ان فنه يستثني كل زينة مرئية.. فلصورة بهجة وهاجة قاسية " ^(٩) ذلك باقتصار رسوماته على الالوان الاساسية (الاحمرن الازرق، الاصفر) ضمن مساحات لونية محاطة بخطوط سوداء افقية وعمودية، فاشكاله المتطهرة المنظمة الدقيقة، والتي صممها عقل صافي لا ينطلق من الطبيعة بل من اسس التصميم ذاتها وهي اشكال لا يشوبها النقص، كما انها اشكال قدمت موقفاً جديداً على صعيد التفكير الجمالي، ذلك ان التجريد في نظر مونديان " فن ينهي الثقافة الفنية القديمة، ويقدم بناء تصويري يخلق بيننا جمالاً غنياً وجديداً " ^(١٠) ذلك ان الفن التجريدي طريق للتطور الروحي السليم.. كونه مؤثر روحياً " ^(١١)

^١- ريد، هربرت، الدلالة الاجتماعية للتجريد، المصدر السابق، ص ٧١.

^٢- يونغ، كارل، غوستاف، المصدر السابق، ص ٣٧٨.

^٣- هيث، ادرن، المصدر السابق، ص ١٣.

^٤- المصدر السابق، ص ١٣-١٤.

^٥- هويغ، رينيه، المصدر السابق، ص ٣٢٦، و، هيث، ادرن، المصدر السابق، ص ١٣.

^٦- انظر: مايرز، برنارد، المصدر السابق، ص ٥٤-٥٣.

^٧- انظر: الجابري، محمد عابد، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة (دراسات ونصوص في الابستمولوجيا)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ط ٢، ج ١٩٨٢، ص ١٢٢.

^٨- انظر: رايز، ج. ا. ج، عصر الخوارق، ترجمة: ماجدة صبيح، منشورات المكتبة العالمية، بغداد: ١٩٨٥، ص ٩١.

^٩- اليوت، الكسندر، المصدر السابق، ص ٢١٩ و ٢٢٢.

^{١٠}- ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، نفسه، ص ٢١٣.

فالفنان الذي يبحث عن وسائل تشكيلية ليعبر عن الأشياء المهمة لديه لا يستطيع ان يلجأ الى وسائل استنفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكررة، وعلية ان يجد تركيبات جديدة لمفردات شكلية تملك تأثير جديد ومباشر ومرادف في الاهمية اما ان يريد ان يقولة^(٢). وهذه التركيبات الجديدة لا يمكن ان تبرز فجأة في ذهن الفنان فهي نتيجة لسلسلة طويلة من التجارب، وهي نتيجة لبناء معرفي وجمالي سابق، فموندريان الذي بدأ بالتجريد بالاعتماد على مظاهر الطبيعة استطاع بالتدريج ان يوجه اهتماماته صوب بناء جديد للعالم .

فمن الواضح ان طروحات الاتجاه الثيوصوفي* وطروحات شونميكر**، كان لها اثر في وصوله بالتجريد الى اقصى درجة من المنطق.. حيث يرى شونميكر اننا نستطيع اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا الهيكل الداخلي للحقيقة.. وذلك عن طريق ترجمة الحقيقة في المخيلة ببنيات تجضع لاشراف العقل، فتستعيد هذه التأليف الحقيقة المعطاة انا في الطبيعة، وبذلك نستطيع اختراق - اكتشاف الجمال الحقيقي في الطبيعة - بوسائل الرؤية التشكيلية^(٣).

ان انتماء موندريان الى هذا الاتجاه علمة التطهر الروحي والذي يستتبع تطهير المدركات البصرية من الاسس المادية وحرمان الاشياء من شخصيتها النوعية، والوصول بالحذف والتبسيط لصالح صورة اجمل، لكي _ والقول لموندريان _ " يصبح محيطنا المادي ذا جمال صافٍ .. لا مجرد انعكاس لمشاعرنا الشخصية .. ويقول ايضاً امقت كل ما هو مزاجي والهامي ونار مقدسة وكل النعوت المميزة للعقلي، والتي لا دور لها سوى حجب فوضى الفكر "^(٤).

وموندريان اذ يستبعد العامل الشخصي في معرفة الجميل الخالص، فذلك لان الانسان لا يرى من الاشياء الا الظواهر، فيكون معرفته للاشياء بذلك ناقصة، " فالفن في نظره لا يعبر عن المظهر الواقعي، بل هو تعبير عن الحقيقة، وهي غير قابلة للتعريف "^(٥).

فالجميل الذي هو الحقيقي لا يمكن التوصل اليه بصرياً او تحديده بتعريف معين الا انه يمكن التوصل اليه بالاعتماد على خيال حدسي صوفي ينطلق من العناصر التشكيلية وحدها لتشديد شكل جمالي " مبني على علاقات صرفه للخطوط والالوان الخالصة، لانها وحدها هذه العلاقات والعناصر البنائية الصافية كفيلة ببلوغ الجمال الخالص "^(٦).

في ذلك يقول الناقد والمنظر الفني روجر فراي " يستطيع الفنان ان يتخذ موقفاً صوفياً ويصرح ان الامتلاء والاكتمال في الحياة الخيالية تتصل بوجود اكثر حقيقة من أي وجود نعرفه في الحياة الفانية.. فالخيال هو التعبير الاكثر اكتمالاً.. وقيمة الفن انه تأكيد للروح.. لتعبيره عن طاقات روحية فوق مادية "^(٧).

فالصورة التجريدية بالنسبة لموندريان تستوحي جمالها من نموذج للجمال اكثر سمواً مما يمكن ان يوجد في الطبيعة، " فلخلق الحقيقة الخالصة تشكلياً لا بد من استمالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة "^(٨).

اعجب موندريان بعظمة الطبيعة والكون ووجد ان فيها بعض البنيات التي يمكن ان تكون اجمل من غيرها (كالالوان الاساسية والخطوط العمودية والافقية) كما وجد انها خير ما تعبر عما هو روحي، يقول موندريان: كنت منذهاً بعظمة الطبيعة فحاولت ان اعبر عن الامتداد والسكينة والوحدة، لذلك قام موندريان بتحويل منظر البحر والسماء في صورة (الرصيف والمحيط) ، كما في الشكل ()، الى

١- باونس، الان، نفسه، ص ٢٠٩.

٢- انظر: نوبلر، ناثن، نفسه، ص ٢٣٢.

*-الثيوصوفية: معرفة الله عن طريق الكشف الصوفي او التأمل الفلسفي او كايهما.

*-شونميكر: قس كاثوليكي صوفي كان لطروحاته الفلسفية اثر في توجه موندريان الجمالي .

٣-انظر: امهز، محمود، نفسه، ص ١٤٧-١٤٦.

٤-المصدر السابق، ص ١٤٧-١٤٦.

٥- اغروس.م.روبرت، و، ستانيسيو.جورج.ن، المصدر السابق، ص ١٠٨.

٦- امهز، محمود، نفسه، ص ١٤٧.

٧- جونسون، ر.ف، الجمالية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والفنون،

١٩٧٨، ص ١٠٩.

٨- كورك، جاكوب، المصدر السابق، ص ٢٠٢.

تكوينات بالزائد والناقص، لظهار الاساس البنائي للشكل في ابسط صورة، بالغاء المنظور التقليدي لمصلحة مفهوم جديد للفضاء، حيث تختفي التأثيرات الجوية لينبض سطح الصورة بنسق ايقاعي من الاشكال الخطية.^(١) ويرى موندريان ان قوانين الطبيعة العظيمة والخفية والتي تعبر عن الجمال الكوني والتي تم التعبير لا عنها عن طريق علاقات خطية محددة قد انتهت ثقافة الشكل الخاص.^(٢) والتي كانت

تهدف الى اشارة مشاعر بعض المتلقين او تستهويهم، فموندريان لم يرد ان يكون للمتلقى علاقة عاطفية مع لوحاته، فلم يجعله يغوص في عمق اللوحة الفضائي، بتكرير اشكاله ضمن العلاقات الفضائية النبسطة والمسطحة، ليؤكد صلة العمل الفني بعالم فوق شخصي يتوحد فيه الشكل مع الفضاء ولا يتميز عنه، احتل جميع اجزاء اللوحة نفس الاهمية في عين الناظر.

" فموندريان رفض الشكل المستقل بايجاد يكافؤ بين الشكل والفرغ " ^(٣) لذا وجد موندريان في لوحاته الاولى التي كان يضع فيها اشكال هندسية على خلفية بيضاء، كما في الشكل () ، نقص لان الشكل فيه كان يبدو مستقلاً عن الخلفية " وعائماً فوق فضاء اللوحة الطبيعي، كما ان المساحات المتداخلة تتضمن بعد وغموض متسبب عن الفراغ المتقطع الموجود بينها، فقام موندريان بتثبيت الاشكال بشبكة متصالبة من الطوط السوداء التي تحدد بدقة المساحات اللونية ساحبة اياها الى مقدمة اللوحة وشاغلة المساحة البيضاء للوحة " ^(٤) فخلق بذلك توازن لوني وشكلي بين اجزاء اللوحة .

" ان فكرة ان هناك بنية او تركيب خفي، فكرة عالم داخل العلم الظاهري، استحوذت على خيال الفنانين " ^(٥) وموندريان لم يكن السباق في ذلك " فقد اثبت الفيتاغوريون ان الزاوية القائمة يمكن ان تفسر لنا البنية الرياضية الداخلية للطبيعة، واحلة الفوضى في الطبيعة الى تكوين عددي بسيط بالبدا من العناصر الكلية والشاملة في التجربة، فهناك خبرتان يقوم عليهما عالمنا المرئي هما الجاذبية العمودية والأفق الذي يصنع الزاوية القائمة مع خط الجاذبية وهذا الترابط هو الذي يحدد طبيعة الزاوية القائمة، فعند إدارة هذه الزاوية اربع مرات بشكل عمودي أو أفقي فإنها تعود الى وضعها الأساس او الاتجاه الذي بدأت منه " ^(٦)

ولذلك وجد موندريان ان هذا الترابط بين الخط العمودي والأفقي، يمكن ان يعبر عن الانسجام الكوني والبنية الشاملة له، فموندريان كان مدركاً انه اذا كان التجريد النسبي يعد انحرافاً وتشويهاً للشكل الطبيعي بمجرد مقارنته معه، فان التجريد الكلي لا يمكن ان يعد تشويهاً وانحرافاً او يستدعي فكرة القبح، لانه لا يمكن ان يقارن بشيء غير بنظامه الخاص، لذا فهو جميل جداً مطلقاً.

ماليفيتش والجمال الخالص :

واذا كانت حقيقة الجميل لدى موندريان تتمثل في الشكل الخالص، فان كازمير ماليفيتش (١٨٨٧-١٩٣٥) يرى ان حقيقة الجميل تتمثل في الاحساس الخالص للشكل الخالص، وماليفيتش بتأكيد أولوية الإدراك الصافي فانه يؤكد على الشكل الذي لا يولد الا المعرفة الصافية البعيدة عن الارتباط بأي شيء، وعن طريق هذا الشعور المتفوق على العالم المادي نستطيع ادراك الجميل النقي والصافي، " فقد اكد ماليفيتش على قيمة التجريد الكلي الى الحد الذي خشي معه حتى من استخدام الالوان مخافة ان تعكر من صفائها وتتل من وحدتها الحسية الاصلية " ^(٧)

^١-انظر:باونس، الان، نفسه، ص ٢١٠-٢١٢.

^٢-انظر: ريد، هربرت، المصدر السابق، ص ٩٨-٩٩.

^٣- هيث، ادرن، نفسه، ص ١٤.

^٤-المصدر السابق، ص ١٣-١٤.

^٥-برونوفسكي، ج، ارتقاء الإنسان، ترجمة: موفق شخاشيرو، مراجعة: زهير الكومي، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ١٩٨١، ص ٢٥٢.

^٦- المصدر السابق، ص ١١١-١١٢.

^٧- الحيدري، بلند، زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء حول الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧، ص ٧١.

فاستغل مالفيتش التسطيح اللوني والشكلي ليمثل اقصى درجات اللاموضوعية وليولد شعوراً سامياً في نفس المتلقي لجهله بالموضوع، وهذا الجهل بالمضمون يهذب الاحساس، وهو ما يتطلبه معرفة المطلق، وفي ذلك يرى مالفيتش " ان تمثيل موضوع بحد ذاته، هو شيء لا علاقة له بالفن.. فالشيء بحد ذاته لا دلالة له بالنسبة لذاته، وآراء الفكر لا قيمة لها، فالشعور هو العامل الحاسم، والفن بهذه الطريقة يصل الى تمثيل لا موضوعي، الى التفوقية ".^(١) وقد كتب مالفيتش في ذلك " على المبدع ان يتجاهل محتوى الاعمال التصويرية ".^(٢) اقصى مالفيتش كل العناصر التشبيهية والايهام بالبعد والتوازن الانشائي بالوصول الى درجة الصفر، والتوجه الى النزعة الاختزالية في الرسم والنقاء، فلم يكن بمستطاع الفنان الحديث محو العناصر الايقونية والانشائية حتى تلك التي تشكل عناصر ملمسية منها في اللوحة بدون ازالة الفكرة او التصميم الجوهرية عنها.^(٣)

ذلك ان اللاموضوعية تظهر الشكل من الارتباط بالاشياء، ولذلك اكد على الشكل المستقل استقلالاً تاماً " ناكراً ان الطبيعة مصدر لا بد منه ".^(٤) وفي ذلك يقول شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥) " في البناء الفني الجميل، ينبغي ان يكون الشكل كل شيء، والمضمون لا شيء، اذ لا يؤثر في الانسان ككل الا بواسطة الشكل، بينما لا نطال بواسطة المضمون الا القوى المنفصلة عنه وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان الكبير، فهو يحو الطبيعة ويوشيهها بالصورة، فنفس المشاهد يجب ان تبقى حرة ".^(٥) لذلك يجب ان تكون التجربة الجمالية " تجربة منفتحة، تقوم على عدم تحديد الموضوع وابتدائه، فكل اثر فني انما هو محاولة الكشف عما يتخطى المعطيات الحسية المباشرة، وينطلق في عالم من الايحاء باللامحدودية ".^(٦)

ويلقى مالفيتش على لوحته التفوقية (مربع أسود داخل مربع أبيض) ، كما في الشكل () ، " في كفاحي لتحرير الفن من نير عالم المدركات إلجأت الى شكل المربع ".^(٧) اراد مالفيتش بهذا المربع الاسود أن يعبر عن الشعور داخل نفسه بطريقة لاموضوعية حيث يقول " ان هذا المربع الاسود على الرقعة البيضاء هو الليل المبهم الذي شعرت به في نفسي "^(٨) هذا الشعور الشعور الخالص هو أساس التشكيل " فمن الممكن للمستطيلات النحيفة المرتبة بطريقة منحرفة أن تكون معادلاً صورياً للشعور بالتحليق والطيران "^(٩) وحيث تتجرد الاشياء من معانيها المعتادة وصورتها الطبيعية وأطرها الزمانية والمكانية لي لا يبقى منها غير العاطفة التي تثيرها ، كم إن المتلقي يجب ان يتعامل معها على مستوى من التأمل الخالص فلا يبحث عن المعنى والتمثيل ، بل ما توحيه من شعور نقي تجاه الشكل واللون النقي. فالمهم هو " الانطباع اللامادي القابع خلف التنسيق الهندسي للأشكال التجريدية "^(١٠) أو اثر الحساسية الصافية للأشكال الهندسية المسطحة ، " فالتفوقية تتوق الى انواع مستقلة من مثل عليا جمالية "^(١١) بتنزيه الجميل من كل ارتباط مادي وموضوعي ، بعزل القيم الجمالية عن الارتباط بالموضوع والاحساس بالأشكال الهندسية والاندماج الروحي معها ورؤية الجميل في " الشعور الذي تولده الرؤيا الجمالية للتراكيب الهندسية في تكاملها وتوازنها وتناسقها ، رؤية الجمال الخاص للأشكال الهندسية ذاتها "^(١٢)

^١- أمهز، محمود، نفسه، ص ١٤٩.

^٢- Jean, Clay, OP, CIT, P. ٢١٦ .

^٣- OP, CIT, P. ٢١٦ .

^٤- هيث، ادرن، نفسه، ص ١٠.

^٥- هويسمان، دني، المصدر السابق، ص ٦٦.

^٦- مجموعة من الاساتذة، كتاب الفلسفة، المركز القومي للبيروموجي، ج ١، ط ٣، ١٩٨٠، ص ٢٢٦.

^٧- يونغ، كارل غوستاف، نفسه، ص ٣٨٨.

^٨- بلند، الحيدري، نفسه، ص ٧٢.

^٩- باونس، الآن، نفسه، ص ٢٠٧.

^{١٠}- أمهز، محمود، نفسه، ص ١٥٥.

^{١١}- ريد، هيربرت، الفن الآن، نفسه، ص ٩٧.

^{١٢}- فلانجان، جورج أ، المصدر السابق، ص ٢٨٨.

بحيث يكون الاحساس الخالص هو المعنى الذي نستخلصه من الشكل الخالص ، كما ان الشكل الجميل هو المرادف اللاموضوعي للشعور والمصمم ضمن حسابات عقلية ومنطقية معينة.

اقصى ما ليفتش كل العناصر التشبيهية والتمثيلية والايهام بالبعد والتوازن الانشائي للوصول الى درجة الصفر والتوجه الى النزعة الاختزالية في الرسم والنقاء وفي رأي ما ليفتش ان على المبدع ان يتجاهل محتوى الاعمال التصويرية، وتأتي اعمال ما ليفتش على خلاف من اعمال موندريان باهمالها مسألة الوزن، حيث لا نجد خطوط متعامدة، مما خلق نوع من الانجذاب ينزع نحو الميل او السقوط كما في لوحته التفوقية (السوبرماتي) ١٩١٨ كما في الشكل () ، فثمة نيازك جوية تذاب في الاثير، ففي النهاية ثمة مسطح اصفر ينطلق نحو السماء اللامتناهي، فلوحاته تظهر فضاء سماوي حيث الاجسام البهيجة تتحرك الواحدة تبعاً للآخرى في نطاق سكوني متوازن، فعناصره التصويرية تتجاذب وتتنافر بموجب الحيوية التي تتمتع بها كتلتها المتحركة^١.

نستخلص مما تقدم ان الفنان التجريدي كان يرى الجميل في الشكل الخالص بتأكيد على إستقلالية العناصر التشكيلية في بناء العالم الفني والجمالي ، والذي هو أكثر حقيقة من العالم الواقعي ، وعلى المتلقي أن يتعامل معه بشكل موضوعي أو ذاتي عن طريق التأمل الجمالي حيث تنتقل زاوية نظره من نقطة خارج عالم اللوحة الى نقطة داخلها لاستخلاص ابعادها الجمالية والفكرية والعاطفية.

كما إن الشكل الجميل يخضع لتنظيم العناصر الفنية وتنسيقها ضمن مخطط عقلي منطقي صارم أو ضمن مخطط وجداني يخضع للضرورة الداخلية التي تعتمد اللون والشكل في تنسيق جمالي ، كما إن الشكل الجميل بالنسبة للفنان التجريدي يحمل مواصفات مثالية لرفضه بشكل كلي أي شبه يوشر علاقته بالشكل الواقعي ، بإخضاعه المضمون كلياً للشكل ليوحي بالمعنى وليتفرد بذاته ضمن التجربة الجمالية للمتلقي .

إن رغبة كل فنان في أن يستقل بأسلوبه وفلسفته الخاصة واحتقاره للتقليد ، جعلت عملية بناء فني ناضج وجميل مهمة غير هينة ، علماً أن الشكل النهائي لاكتمال العمل الفني هو شكل يقرره لفنان ، والفنان إذ أنهى علاقته نهائياً بالشكل الطبيعي كميّار للجميل ، فإنه لم يغفل البنية الشمولية للعالم كملهم له للاقترب من المطلق ، كما إنه لم يغفل البنى الخفية بادق اشكالها العضوية واستلهاها لبناء عوالم مبتكرة كما فعل (بول كليه) .

الرسم السريالي (الجميل واللاوعي) :

إن السرياليين باعتمادهم على النشاط النفسي ونشاط الفكر الداخلي الحر لاستكشاف اللاوعي واحلام اليقظة ، عدو الجميل هو التجلي للرؤى والصور المتخيلة والومضات الشعرية المنكشفة بدون ضابط عقلي أو منطقي ، بل بكل حرية وتلقائية وعفوية ، فكل ما كانت الصورة أشد تناقضاً وأبعد عن المألوف كانت أشد قوة وأكثر حيوية وجمالاً .

فالصورة الجميلة بالنسبة للسريالي هي الصورة التي تحقق ذلك اللقاء غير المتوقع بين واقعين متباعدين منطقياً للوصول الى واقع مطلق أخذ ومدّش ، وكشرط أساسي لجمال الصورة هي انها لا تقبل التمييز عن الحقيقة الداخلية للإنسان ، ولذلك إبتعد السريالي عن فكرة الجميل المميز والمعزول عن الحياة، باتاحة الفرصة لتوصلاته الهذيانة والخيالية الخاص لتكتشف عمق الحياة (الواقع الاعلى)

لقد استقر تفكير السريالي على مبدأ مكون اصلاً، فاذا افرغوا عقولهم من الفرضيات واعتمدوا العشوائية، فإن الصور التي يكونونها تعبر عن المستويات العميقة لوجودهم، ولقد اتفق الجميع ان هذا كان موضوعاً جذاً، فالعقل الباطني الحديث ظهر ليرينا بان العقل الظاهر يمكن ان يصل الى التسلط على

العقل الباطن، والذي ان اطلق له العنان فان اعمق المشاعر سوف تنفتح وتنطلق، ليصبح الفن وسيلة التعبير عن الذات.^(١)

والسريالي اذ ابتعد عن التصميم القصدي للصورة وعن فرض ذوقه الشخصي المعتاد واعطاء مطلق الحرية للصورة بالظهور بأي شكل ، فانه يعمل على تذويب الحدود بين الجميل والقبيح، والبحث عن قيم جمالية وفنية جديدة ، بسيطرة الفكرة الخيالية اللاواعية على الفكرة الواعية ، والاعلاء من قيمة الصورة الناتجة من السلوك اللاعقلي على الذات والوعي المرتبطة بالعالم الخارجي .

وجدت السريالية متقبلة كل خطايا الوجود كما هي وكل البشاعة والفوضى، وكل القذارة التي لا يكون الانسان مسؤولاً عنها، فبزغت السريالية من الغموض والتعني بالظلمة (اللاوعي)، فرجع السريالي الى تقاينية الارادة وحريتها الى ابعاد من الواقع النسبي والعلاقات الموضوعية، تحت سيطرة وسطوة الحس وسيطرته على الفكرة والنظرية فتلقائية الرغبة هي كل شيء، فالجميل يكون بذلك ناتج موقف الفنان من ذاته والوجود، فالحدس عند السرياليين يسيطر على التفكير العقلي، فالحدس له اهمية وقوى للربط المباشر بينه وبين رغبة الانسان في المواجهة الصريحة للحياة، دون تخطيط وخوف ودون حساب لعواقب الامور، حيث (الايوتوماتيكية) الذي يتحقق مع عدم الحساب المنظم المرسوم لتحقيق فكرة ما.^(٢)

فلم يعد الفنان بالنسبة للسريالي هو ذلك المتميز بالموهبة والعبقرية المختلف عن بقية الناس ، ذلك ان الكل مدعو للمشاركة في النشاط السريالي ، لان الكل قادرين عن طريق نشاطهم اللاواعي توليد الصور الجميلة ، ولذلك فالسريالي يهوى الخوض في المجهول واكتشاف العوالم الغريب والمثيرة ، " وكذا تؤدي هذه الرحلة الى عالم موشى بجاذبية كبيرة تجعل المغامر يهوى تكرار المغامرة بحيث تبدو الحياة كلها ملتجة الى نوع من النشوة المتحركة تزعزع المنطق وتفتح له ابواب المجهول ، ولهذا يتصدى بريتون بكل محاولة جمالية لتأسيس جمال شكلي عل عمل ارادي يحاول الانسان التخلص منه ، فهذا الجمال ينبثق من الصورة كما هي في الكتابة الآلية " ^(٣) .

لذلك رأى السرياليون في طريقه هذه لتنشيط اللاوعي متعة ووسيلة لتعميق المعرفة للوصول الى الحقيقة المخفية ، ذلك ان هذا المجهول لم يكن في نظر السرياليين واقع ميتافيزيقي بل هو واقع حقيقي ، وهذا اللاواقع لا نعطي قيمة لذاته الا بقدر ما يكشف عن واقع جديد يوثق بعلاقة الانسان بالعالم ، وذلك بدخول مفردات الحياة في علاقات جديدة ، وبما انه " لا توجد قيمة مطلقة في حياتنا المادية القابلة للتحويل والتطور " ^(٤) فقد وضع السريالي قيمة مطلقة في الانسان ، فكل ما يصدر عنه حقيقي وكامل .

وهو في بحثه عن مبدأ أعلى للنظام يقف خلف لانظام التجربة . ^(٥) فانه يسمو على العالم المرئي ويرى ان فوضوية الاشكال المنبعثة من عوالم اللاوعي هي ليست اللامعنى بل هي المعنى اللامتناهي الذي لا يحيد بمعنى، في ذلك يقول فرويد " ان ما اصطلح على تسميته بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة براقية تؤكد للانسان ان كل شيء له معنى متفق عليه ، بنما هناك في عالم اللاوعي عوامل خطيرة وحاسمة لا ترتبط بهذا المنطق المتناسق ، وهي عوامل تنقل الفرد الى الحياة الانسانية العامة " ^(٦)

لذا فالغرائبي – والقول لفرويد – يشير الى تكرار شيء مألوف جداً الا انه مكبوت وبعيد عن الاهتمام ، وان هذا التكرار الذي هو استعادة لحالة نفسية : يقع وراء مبدأ اللذة اذ ان الافكار التي يكشف عنها التداعي الحر وتحليل الاعماق هي افكار غير مرغوبة من جانب الوعي الا انها مرغوبة من جانب

^١ - Anthony, Everitt, Abstract Expressionism, Printed in great Britainn By Cox and Wyman LID, London, Fakenhm and Reading, ١٩٧٥, P. ٦.

^٢ - انظر: سليمان، حسن، حرية الفنان، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣، ص ٨٩-٩٠.

^٣ -دوبليسيس ، إيفون ، السريالية ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت : ط١، ١٩٨٣، ص ٦٥ و ٦٧.

^٤ - نبييل ، راغب ، نفسه ، ص ٢٣٢.

^٥ -مالك، يرادبري ، و ، جيمس ، ماكفارلن ، نفسه ، ص ٣٠١.

^٦ - نبييل راغب ، نفسه ، ص ٢٣٢- ٢٣٣.

اللاوعي ، والتكرار هو محاولة لتخفيف مستوى الاثارة في الافكار والعواطف ووسيلة لفسح المجال امام النفس لمواجهة التحديات والمفاجئات بأسلوب هادئ ومريح .^(٢) وقد اوضح فرويد ان تغلب السرياليين في (المتعذر فهمه) اعماق الغياب الكلي للتناقض، والتوجه الجديد لحركات التنويم كان سبباً الكبت، والتعويض عن العالم الخارجي بالعالم النفسي، والذي تكون كل موضوعاته المسؤول المباشر للمتعة وحدها.

لذا كانت وسائل السرياليين بقدر ما هي كشف للمجهول تعمل كآليات تنفيس مريح بدون قلق ورقيب خلقي وجمالي " ولذا كان طموح السرياليين تحقيق حالة نفسية يمكن فيها التوفيق بين جميع المتناقضات لا سيما تلك التي بين الرغبات الانسانية والضرورات الداخلية وتحويل التجربة الى رغبة متحققة ، لذا اتسم الاهمال السريالي للاعتبارات الجمالية ان سمح بالتححرر المطلق من الشكل " ^(٣) .

فالجميل بالنسبة للسريالي اذ تحرر من ضرورات الشكل والتنظيم والاتقان والاختيار فانه اراد له ان يتحرر من قيود المؤلف والمعقول ، لذلك كانت سرعة التنفيذ من الآليات التي تعتق السريالي من الالتزام بالعلاقات المنطقية بين الاشياء وتتيح فرصة للاعتباطية التلقائية في اختيار الاشكال والعلاقات التي يحددها النشاط الحر لللاوعي ، حيث يتجاوز الفرد ذاته لتكون ممر نشط لصور حدسية وخيالية تحيي بالماضي والحاضر والمستقبل وهي آفاق لا محدودة "فلا معقولة الشكل في المدرسة السريالية لا تتضمن الايمان بلا معقولة الوجود بين العكس والصحيح ، لذا تبني السرياليون طروحات فرويد الذي عقلن اللاشعور والحياة النفسية " ^(٤) .

مما جعلهم يرون اللجوء الى اللاوعي ليس هرباً بل مواجهة ايجابية تكشف عن الغنى الداخلي للنفس وان العالم الآخر ليس في مكان آخر غير الانسان نفسه وان التشويه والتحريف اللامعقول للاشكال والعلاقات هي عملية تحويل لمفردات الواقع لكي تتطابق مع تطلعاتهم ورغبتهم في تبديل الواقع وكل ما يصدر من روى وصور ونشاط الداخلي للفكر لا يمكن ان يكون قبيحاً ما دام يعبر عن الحقيقة من وجهة نظر الانسان .

لان الحقيقة كما يقول نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) " ان الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة لأن الذات تضيف على الحقيقة معنى مستمد من رغباتها واتجاهاتها " ^(٥) ويقول ايضاً " الانسان الراض لوجوده تدفعه قوة داخلية عنيفة الى اختيار وجود آخر متحرك على مستوى أعلى مما هو موجود ، حياة خصبة متوترة لا تعترف بأهمية أي حقيقة خارجها حيث لا أهمية لأي أنظمة وقيم لا تنفع تلك الحياة ، لذا فقيمة الحقيقة في عدم ارتباطها بالواقع والعقل الذي يبني حقائق ميتافيزيقية ، فلا حقيقة يمكن ان ترتقي الى منزلة الحقيقة لان معيارها والاندماج بها ، والغرائز واللاشعور هي اقوى جوانب الحكمة ، والقلب والجسد هو مقياس الحقيقة ، فالمنطق الحيوي لا يرضى باليقين والحقيقة الجزئية ، لان قوة المعرفة لا تعتمد على درجة الصحة بل مقدار اندماجها بالحياة الكلية ، فالحقيقة التي تمتزج بالخطأ لا ينكر قيمتها ما دامت هي شرط الحياة ، فالأوهام اداة لحل مشكلات الانسان ومقاومة مشاعر القيم المعتادة ، فسر جني اعظم ثمار المتعة في الوجود هو ان تعيش في خطر وتبعث نفسك في المجهول " ^(٦) .

يقول بريتون ان الحقيقة هي في اصل كل نشاط ذي قيمة ، وثورة بريتون على الجميل العادي في سبيل جميل اكثر اصالة ، لان ما يعد به الجمال هو تصالح المرء مع نفسه ، انه العودة الى القدرة الاصلية التي لا يكون فيها الانفعال مبدعاً عن طريق تنظيم التعبير حسابياً ، انما باعادة الانفعال الذاتي الى هذه البوتقة الحية التي يستطيع الاشعاع منها ، لان الهدف ليس التحسين الشكلي ل التحرر الفكري ، فليس

١- ابتر ، ي ، ت ، أدب الفنتازيا (مدخل الى الواقع) ، ترجمة : صبار سعدون السعدون ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص ٦٥-٦٧ و ٢٢٢ .

٢- Anthony, Everitt, OP, CIT, P. ١٠-١١ .

٣- كورك ، جاكوب ، المصدر السابق ، ص ١١٨ .

٤- الشاروني ، يوسف ، اللاوعول في الادب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص ١٣ .

٥- مطر ، اميرة ، حلمي ، فلسفة الجمال ، نفسه ، ص ١٤٤ .

٦- انظر : الطائي ، مزاحم ، عبد الرزاق ، احلام ، نيتشه افكار في اوانها ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٥٧-٥٩ .

من الضرورة البحث عن الجميل لان سعادة الانسان لا تنفصل عن التخيل الذي يتوق كليا الى تخطي الطبيعة ، فالفن هو الحرية التي يتوصل بها التخيل الى اظهار نفسه ، فلم يعد الفن يخضع مطلقاً لمحك الشيء الخارجي لذلك لا يمكن عده متطلعا لجمال الشيء قابل للتحديد موضوعياً ، فالسريالي يرفض كل شعور بالحقيقة العقلية والقيمة الاخلاقية كشعور بالجميل ، اذ يعد الجميل هو الشعور المفاجئ والمدهش ، لذا يرى بريتون ان المدهش دائماً جميل .^(١)

فالجميل هو الوعد الذي يقدمه اللاوعي بحياة جديدة ، لذلك مجد السريالي الرغبة والخيال والحلم الذي ينقل الانسان الى عوالم سحرية بديعة ، ولذلك يمتنع السريالي عن أي تعريف للجميل لا يجعل الحياة الداخلية للذات مقياساً له ، لان الجميل لديهم ليس جميلاً خالصاً فالفن لا يصد لذاته بل هو التسجيل الصادق للرؤى المنكشفة والقوالب الواقعية التي استخدمها بعض الرسامين كـ (سلفادور دالي) ، وهي قبيحة اذا قيسست بالتوجه التجريدي لفن القرن العشرين ، ولكن اذا فهمنا ان مقياس الجودة / الجميل بالنسبة للسريالي ليس في اسلوب العمل في كونه واقعياً او تجريدياً ، بل في الطريقة التي يختارها الفنان لتحريك واثارة اللاوعي ، أي كانت القوالب التي اختارها الفنان فله مطلق الحرية في الاسلوب مادامت بارعته تكمن في الجمع بين أكثر الوقائع تباعداً وتحقيق تلائم وانسجام بين المتناقضات .

والفنان السريالي " لايعطي أي قيمة تفضيلية لاحد هذه الوقائع على الاخرى " ^(٢) مادامت قيمتها العليا بكونها مجتمعة ، والسريالي اذ يضع احد اهدافه ان يثير ارتباط المتلقي واستغرابه ، ذلك لانه يريد ان يحرك فيه اعماق المشاعر وان يجعل من التجربة الجمالية قائمة على اساس نشاط اللاوعي والخيال ، في ذلك يرى كولنجود " ان الاستمتاع بالفن لم يعد مجرد تجربة حسية بل هو تجربة خيالية ، فالجميل ليس خاصية فنية في الاشياء بل هو تجربة باطنية " ^(٣)

فضل السريالي اللغة الشعرية السابقة على التفكير ، " فاهتم بابتعاث الغربة في الاحساس ، ذلك ان الشعر ينكر مملكة الطبيعة ولا يعبأ بخواص الاشياء ، فالمعنى الشعري يبيح رؤية الاشياء على نحو آخر ، وعن طريق تحطيم الجمود العقلي واللفظي يتم تحطيم الروابط المنطقية بين الاشياء " ^(٤) فالسريالي لايريد التطلع الى مثال ارفع من ذاته ، باعادة تنظيمه لاشكال حسب منطق الرغبة الداخلية ، لذلك لم يهتم بعض السرياليين بالتجديد الشكلي والجمالي ، اذ اعتبروا الفن وسيلة لتوضيح الذات وكشف اسرارها المكبوتة .

والفنان الحديث يسعى دائماً الى طراز اصيل من الفردية ، ولاجل ذلك يرغب في رؤية الواقع بعين الخيال البدائي الذي تغيب لديه كل دقة ومنطقية في الربط بين الاشياء ، " هذه الرؤية يمتلكها الطفل والبدائي والمجنون ، من هذا المنطلق لجأ السرياليون الى التفكير القياسي والتشابهي والتجربة الحدسية والعاطفية " ^(٥) عن طريق رؤية العالم في وحدة فكل شيء يمكن ان يمثل كل شيء عن طريق طريق نزع اللغة من معانيها الحرفية ، واللجوء الى لغة مجازية ، ونزع المعاني المألوفة ونزع المعاني المألوفة لمظاهر الاشياء والباسها معاني لا محدودة .

^٦ ولهذا ابتعد السريالي عن النظر الى العالم الخارجي الى النظر داخل تداعيات الفكر والصور المتولدة ، وابتعد عن تضيق حدود الاشياء وفق رغبات محدودة ، " ذلك انه حينما ندرس الظواهر تحت تاثير وجهة نظر عملية نضيع ما هو فريد واصيل وما هو غير قابل للرؤية المسبق ، وغير قابل للقلب والعكس والتغيير ، فالوعي لما يجري داخل الذات هي اكثر الخبرات وضوحاً " ^(٦) وهو المجري الشعوري الذي نستمتع به فيما بيننا وبين انفسنا .^(٧)

١ - ألكيه ، فردينان ، فلسفة السريالية ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨ ، من اماكن متفرقة .

٢ - غفرنكلين ، روجرز ، نفسه ، ص ١٢٩ .

٣ - كولنجود ، جورج روبين ، مبادئ الفن ، تجربة : احمد حمدي محمود ، مراجعة : علي ادهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة المعرفة ، دت ، ص ٥٤ و ١٨٩ .

٤ - الديري ، عبد الفتاح ، المصدر السابق ، ص ١٣١-١٣٣ .

٥ - مالك ، براديري ، و ، جيمس ، ماكفارلن ، نفسه ، ص ٢٩٥ .

٦ - وايت ، مورتون ، عصر التحليل (فلسفة القرن العشرين) ، ترجمة : اديب يوسف شيش ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٥ ، ص ٧٠ .

٧ - غارودي ، روجيه ، نظرات حول الانسان ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

وقد حاول السريالي ان يصل الى ذلك المجرى الشعوري بترك نفسه على سجيته انفعالاً وتخلياً، وتبنى الخيال البدائي الذي لا يخضع لقاعدة بل هو فيض مزاجي وعفوي، ويرى يونغ " انه اذا شاء المرء ان يكون خالقاً وليس مقلداً آلياً، عليه ان يصون ذاته ومزاجه والا يخضع لاي قيد على مخيلته، حيث العبقرية كامنة في بنية المرء الجوهرية " (١).

فالخيل السريالي هو المنبع الاصيل للجمال، كونه يستطيع اعطاء قيمة لاشياء لا قيمة لها، كما انه لا يحوم حول فكرة محسوبة، " فالجمال السريالي هو الخيالي بالذات، ويرفض ان ينسب الى شيء آخر غير ذاته، او غايات متعالية عليه، لذا فالسريالي يرفض جمال العبارة وجمال المشهد (الشكل)، ذلك ان هذا الجمال لايعطي حلاً لمشكلات الانسان، ويستدعي بريتون جمالاً تجتمع فيه جميع المعضلات، جمالاً تشنجياً (٢) وهو الجمال الذي لا ينتج من الاحساس المتصلب بل من قبيل الانفعال الجدلي والتمزق المبدع (٣).

فالعلاقة بين الذات والموضوع لدى السرياليين علاقة جدلية " فهدف السريالي اسقاط التحولات الخفية لدنيا الموضوعات في تبدلات الذاتي والموضوعي المستمرة، حيث لا تصبح المواضيع انعكاساً لادراك حسي داخل الذات لا يظل الذاتي والموضوعي عالمين متنافرين (٤).

" لقد كانت فكرة التحولات هي الفكرة الرئيسية للسرياليين " (٥) حيث الحركة المطلقة للخيال وتجاوز وتجاوز التصلب والمعاني الثابتة، " ويرى السرياليون انه كلما زادت قوى التحول سيكون هناك احتمال كبير في انتصار الرغبات " (٦) فالحقيقة المثلى يجب ان تكون في أي حال ثمرة تحقيق رغبتنا في وضع وضع كل شيء في غير موضعه (٧).

فدور الادب ليس في ان يخلق نصوص جميلة لذاتها وبذاتها بل ان يخلق بها وفيها فاعلية سحرية سيميائية وان يحقق التحول، فيؤسس الصلة المضيئة بين الاعماق المجهولة والكون، لذا عد الدهش والعجب احد الاسس الجمالية للسريالية، ذلك انه لقاء مع المجهول (٨).

كما عد التغريب (اظهار الاشياء في غير موضعها المؤلف) اهم خاصية في الرسم السريالي (٩).

^١-انظر: سكوت، ولبريس، خمس مداخل الى النقد الادبي، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل، و، جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ٣٤.

^٢-آلكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ٢٠٧-٢٠٨.

^٣- كاروج، ميشيل، اندريه، بريتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية، ترجمة: اليلس بديوي، منشورات وزارة الثقافة، الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢١٧.

^٤- انظر: كاروج، ميشيل، المصدر السابق، ص ٢٠٦ و ٢١١.

^٥-باونس، الان، المصدر السابق، ص ٢٣٩.

^٦- مالكم، برادبري، و، جيمس، ماكفارلن، نفسه، ص ٢٩٥.

^٧- البسيوني، محمود، المصدر السابق، ص ١٣٣.

^٨-انظر: ادونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت: ط١، ١٩٩٢.

^٩-مصطفى، محمد عزت، قصة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر: ج ٢، ط ٢، دت، ص ١٢٣.

ويعلق ماكس ارنست على مقولة لوتريامون (جميل كاجتماع ماكنة خياطة ومظاة على طاولة التشریح) كيف يستطيع الجمال ان يتولد من اجتماع هذه الوقائع المتناقضة، ذلك ان كل واقع في هذه الحالة عليا ان يتخلل عن وظيفته وقدره وهويته وان ينطلق قي مطلق جديد صحيح وشاعري، فالمظلة والماكنة ستؤديان دوراً من الحب والهيام، اذاً الصاق معنى خيالي بالاشياء ليس لعبة بل هو موقف فلسفي .^(١)

فالسريالية اذ تخلع من العلم الموضوعي قيمته، فذلك من موقف رسالة متعالية .^(٢) وهو رفض كل قيمة لا يحيط بها الانسان او تصدر منه " وكل شيء يغيب الانسان من الالتزام الديني والخلقي والجماليين في ذلك يقول رامبو: لن يكون هذا العالم بعد الآن الا وسيلة لاستدعاء الانطباعات الجمالية، فلن يعاد انتاج الاشياء " .^(٣)

لم يستمد السريالي الانطباعات من العالم المادي، بل من شرارة الخيال المتولدة من اللقاء المفاجيء بين المتناقضات، الخيال الذي يفض حواجز المجهول " ويمدنا بمعرفة يقينية اكثر من العقل، لانه يرى الاشياء بنوره لذا فهو لا يخطيء لان الخطأ وليد الحكم والخيال يرى ولكنه لا يصدر حكماً " .^(٤)

والسريالي اذ يعتمد على الخيال الواعي او اللاواعي، يقبل الصور المتولدة كصور جميلة، لا كنماذج محددة للجمال، فالسريالي ليس لديه مثل اعلى للجميل، الا ما يلتحق بالصورة المفاجئة، والتي تعبر عن لقاء الانسان مع اللاوعي او الذات المجهولة، لذا لم يُعر السريالي خاصة في مجال الادب، أي اهمية للاعتبارات الجمالية والصيغ البلاغية " فالسرياليين يؤكدون ان الواقع قبيح وان الجمال لا يوجد الا في ما هو غير واقعي، وان الانسان هو الذي ادخل الجمال الى العالم، ولانتاج الجميل ينبغي الابتعاد عن الواقع، ذلك ان الذهن - كما يقول بريتون - يقتنع بالحقيقة الفائقة لهذه الصور الخيالية ويتحملها ويلاحظ انها تسخر عقله وتضاعف معرفته، حيث يعي الرحابة اللامحدودة التي تجول فيه رغباته، والتي يتقلص فيها باستمرار ما يوافق وما يضاد " .^(٥)

فكل شيء مهما كان متناقضاً يبدو مؤتلفاً ومنسجماً وجميلاً " فعندما ننظر الى شيء قبيح بالنسبة لنا ونستبعد كل احكامنا المسبقة عنه التي تدينه، وافكارنا المزعجة ووجهة النظر السابقة واستحظار اخرى جديدة، سوف نشعر بالميل ومنتعة الفهم الجديد " .^(٦)

رفضت السريالية عاطفة الرومانسيين المصطنعة، كما رفضت القيود الشكلية التي تعوق التعبير الكامل عن الحقيقة الداخلية، كما رفضت الهروب من الحياة عن طريق رؤية المدهش، حيث لا يرى الاخرون الا الواقع اليومي المبتذل .^(٧)

ومن المنطلق نفسه رفض السريالي الاستسلام الكامل للواعي، لانه ان ينعدم داخل ذاته، حيث يرى ان اللاوعي طريق لفهم الواقع، وبتحالفه مع الوعي يتم تحطيم الذات الواعية المحدودة، في سبيل وعي اعمن كما ان الاستسلام الكامل للوعي او الحلم لا يجعلنا نراهما الا كحلم ولاوعي بذاتهما، لذلك فالوعي الجزئي يقوم بعملية حفظ الرؤى المدهشة، وعن طريق ذلك التعاون بين الوعي واللاوعي يمتلك الانسان كامل قواه، فالوعي هو الشعور الذي يحس بروعة اللاوعي وتناقضاته.

" فالوعي علاقة مع اللاوعي تترك بعض الخارجية تدوم، علاقة انتماء جزئية حيث المرغوب فيه هو المباشر اكثر مما هو المدرك، هذه العلاقة هي شرط الاشراق، وشرط بلوغ النقطة العليا، لذا فليس جاذبية الحلم في كونه حلماً، انما بكونه يعمل على زيادة الشعور لدى كائن يعرضه الواقع اليومي لخطر نسيان معنى المدهش، فالحلم لا يثير الا بقدر ما نستسلم له كلياً، ولا ينيره الا بتماسه مع حقائق عقلية

^١-البسيوني، محمود، المصدر السابق، ص ١٣٣.

^٢-آلكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ٧.

^٣- انظر: ادونيس، نفسه، ص ٧٣-٦١.

^٤-المصدر السابق، ص ٩٢.

^٥-بريتون، اندريه، بيانات السريالية، ترجمة: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: ١٩٧٨، ص ٧٩ و٥٧.

^٦- هوفمان، اناييف، تطور المهارات النفسية، ترجمة: فوزية ناجي الدفاعي، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، دت، ص ٢٦.

^٧- جبرا، ابراهيم، جبرا، الاسطورة والرمز (دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ٢، ١٩٨٠، ص ٥٢-٤٩.

يشوشها فيبدو الحلم رائعاً، وبذلك لا تترك السريالية الفكر ينعدم في تجربة ليلية، ولحبها للوجود لا
للاعدم تريد تحرير الفكر من كل نظام تجعل منه معياراً^(١).
لذلك كانت السريالية ضد عدمية^{*} الدادائيين وطمسهم لقيمة الانسان واعتبارهم ان الوجود عبث " فاحد
انصار الدادا الذي يقول ما هو الشيء الجميل؟ ما هو الشيء القبيح؟ لا اعرف"^(٢).
لم يعتبر ان الفن شيء مميز بتدوير الحدود بين الفن واللافن، فكل شيء يمكن ان يكون فن حتى
(المزيلة والمبولة والمحراث)، تجاوز السريالي عبثية الدادا، وعد ان الجميل هو حقيقة مختفية في
الانسان وهي تظهر اذا " ارتفع الانسان فوق ذاته وحياته العادية في لحظات الانخطاف والاشراق،
وهي ومضات شعرية ظلت ترسل نوراً كلي القدرة فوق عالم الدادانية الخرب، حيث ينتظر منها
السريالي ان تكشف عن سر مصير الانسان والعالم"^(٣). فيكشف بذلك سر الجمال، وكما يقول مارتن
هايدجر " سر الجمال ان يظهر العالم المختفي وراء عالم الاشياء، الا وهو العالم الانساني عن طريق
انسنة العالم وعبور الهوة بين الواقع والجوهر، فالاختفاء هو جوهر الجمال حتى يعمل الانسان على
اظهاره"^(٤).

لم يعد الجميل بالنسبة للسريالي يعني المردف لكمال العمل الفني، فالعمل الفني المنتج عن طريق
آليات الكشف السريالي هو بالضرورة جميل، بغض النظر عما اذا كان الفنان مراعيًا لقواعد الفن، حيث
لا يجعلنا ننظر الى قيم تشكيلية بقدر ما ننظر الى لغز فالجميل هنا لا يمكن ان يدرك من خلال المظهر
الواقعي، لان الجميل بالنسبة للسريالي هو معرفة خيالية لاواعية، انه الصورة التي تعبر عن الذات اكثر
مما هي تعبر عنه، حيث اللاواقع الذي ينكشف من خلال الواقع.

ومن المنطلق هذا اتصل مفهوم الجميل بتلك التصورات التي تشكل مصادر اشباع للغريزة الجنسية،
فلم ينفصل الجمال عن اللذة الحسية والخيالية، والسريالي يسعى دائماً الى الاتصال بشكل اعمق بنفسه
وحسده، لذا كان الحب والرغبة والمرأة، مصادر تحر لمكبوتات النفس، وعنواناً لخرق المحرمات
واطلاق الغرائز، فالحب يجعل الانسان يتجاوز ذاته الى الاتحاد بالآخر، والمرأة بالنسبة الى السريالي
هي " الشيء المدهش والسر الاعظم"^(٥).

فالحب هو التجلي الاسمي لمبدأ اللذة^(٦). فالرغبة بالنسبة الى السريالي تضفي الخيال بانوار الغريزة
لا العقل، " فالخيال بعيداً عن ان تنفذ منه حرارة الرغبة، لن يضاء مطلقاً الا بانوار العقل"^(٧). ويتفق
السرياليون مع نيتشه بان " الشيء الجميل يملك قيماً بيولوجية"^(٨). ذلك ان الجمال غير القابل
للموضوعة لا يمكن ان يؤخذ الا ضمن انفعال يمكت ان ندعمه وجودياً وروحياً ويرى بريتون ان الانفعال
الشهواني لا ينفصل عن الجمال، ويعترف بريتون لعدم حساسيته العميقة لوجود المشاهد الطبيعية
والمؤلفات التي لا تسبب له رغبة جسدية، حيث لا يجد فارق سوى بالدرجة بين الانفعال الشعري
واللذة الشهوانية، لكن هذه الرغبة ليست تافهة حيث تتحول وتتسامى الى اشكال راقية عند الارتقاء
بالحب الحسي حب ابدى حب فيما وراء الرغبة^(٩).

ولذلك كانت الرغبة بالنسبة الى السريالي ليست ميلاً الى الامتلاك بل هي جنوح الى ما يعجب ويبهر
الى عالم يبعث على النشوة والوجد عن طريق التوحيد بين الرغبة والروح^(١٠). يقول لويس اراغون في
قصيدته (مجنون اليزا) ان اليزا كانت حزام امان عاطفي لكي اعيش في حالة من الدهشة للحوول دون

١- ألكيه، فرديناند، فلسفة السريالية، المصدر السابق، ص ٢٠١-٢٠٥.

*- العدمية: نزعة تقوم على النفي والانكار في الفلسفة والاخلاق والسياسة، فتترك أي حقيقة ثابتة على الاطلاق، وتذهب الى
ان القيم الاخلاقية وهم وخيال. (مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة: ١٩٧٨،
ص ١١٨).

٢- البسيوني، محمود، المصدر السابق، ص ١٢٩.

٣- كاروج، ميشيل، المصدر السابق، ص ١١.

٤- مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، المصدر السابق، ص ١٨٠-١٨١.

٥- فاولي، والاس، عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت: ١٩٨١، ص ٢٠٩.

٦- براديري، مالك، و، جيمس، ماكفارلن، المصدر السابق، ص ٣٠١.

٧- ألكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ١٩٧.

٨- مجاهد، مجاهد، عبد المنعم، المصدر السابق، ص ١١٠.

٩- ألكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ١٤-١٣.

١٠- الديري، عبد الفتاح، المصدر السابق، ص ١٤٣.

ذوباني في الفناء الخارجي، حيث لا قناعات بهائية في الحب، انما تشكيك في ذروة امتلاك الوهم والحقيقة، غير ان من يواخي الالم عليه ان يؤمن بالزمن الجميل، بقوس قزح محوك من دموع.^(١) " وحيث فضل السريالي سكر الفراديس المصطنعة على تقوى الفضيلة "^(٢). فذلك لان الحب كان من المغامرات الروحية حيث الامل والانتظار، في شخصية الانسان الداخلية لتحقيق التناغم بين افعاله وميوله العميقة.

ان السريالية تعبر عن موقف وعن موقف في طرائق المعرفة، اكثر مما هي منهج جديد في الفن، لذا كان الجميل بالنسبة لهم لا يحمل هوية وتوصيفاً، او جميل مجرد وتشكلي " يقول بريتون ان اللوحة نافذة فاذا كان المنظر جميلاً فان همي ينحصر في معرفة الجهة التي تطل عليها، وليس احب الي من كل ما يمتد امامي الى ما لا نهاية "^(٣).

لذا يقول ماكس ارنست " اريد فن ابعد عن الجمال والطبيعة، ابعد عن الاسئلة المحصورة بالذوق جيدة وردينه "^(٤) فاندفاع الفنان نحو التحرر الروحي يجعل اللوحة السريالية - والقول لارنست - شيئاً شيئاً غير قابل للرسم.^(٥) ذلك ان التناقض المختلف وراء اسس هوية كل مخلوق او شيء، يخل في كل كل ظاهرة معاني عديدة وعالم مفتوحاً لا يحوي أي شيء متكامل ونهائي.^(٦) وهو بتحليله الناتج التقني التقني عناصر خيالية وذاتية، قام بالتحري عن ذاته عن طريق ما توفره تقنية الفروتاج من ناتج اعتباري غير مقصود للسطوح المادية، حيث تعمل كمثيرات للالهام واللاوعي " يقوم بعد ذلك بتهديبها "^(٧) وفقاً لتحويرات وتعديلات تعرب عن تسخير الناتج التشكلي الذي فقدت معه العناصر الواقعية معناها المؤلف لتتناغم مع رؤيته الداخلية، " فدور الفنان كدور الشاعر الذي يكتب ما يمل به عليه كيانه الخاص، عليه ان يجمع اشياء بعضها مع بعض ثم الخروج منها وهي مجتمعة صورة لما يراه داخل ذاته "^(٨).

واذ يجد ارنست في فوضوية الاشكال المتكونة من هذه التقنية رموز لرغباته، لانه وجد ان حيوية ذاته وخياله لا يمكن ان يحد بموضوعات يقتبسها الفنان من العالم الخارجي، ولذا اقدم ارنست على جمع الصور التوضيحية لرسوم من علم الاحياء او الفيزياء " في معالجات مطلقة، تتسم بتشكيل جديد وشاعري وتجديد ثوري في مجال الشكل البصري "^(٩).

فلتحويل هذه الصورة العادية الى مأساة تحكي رغباتنا السرية وتسجل صور امينة لهلوساتنا، يكفي تلاقيها في مجهول جديد، بتقريب العناصر المتباعدة، فعبثية هذا الجمع ولدت فينا صوراً متناقضة هي من خصائص الذكريات العاشقة.^(١٠) ويستشهد ماكس ارنست بمقولة بوتشيلي " عندما يرمي المرء باسفنج مشبعة بالوان مختلفة على جدار، فبوسعه ان يترك اثرأ يمكن رؤية منظر جميل من خلاله ، وقد وجد ارنست ان جمال هذا الناتج العفوي فيما تثيره من تأملات ذهنية تشكل تجسيد رائع لما ينهض في المخيلة من تصورات، يمكن ان نستلهم منها مواضيع مختلفة تلعب الطبيعة والصدفة والاختيار دور في ابداعها "^(١١).

ولهذا يؤكد ارنست ان المشاهد لاعماله له كل الحرية في فهم وترجمة عالمه الفني كما يشاء، ويجب الا يفقدها خاصيتها الشعرية باخضاعها لشروح عقلانية.^(١٢) فاي عمل يصدر عن أي رقيب ذهني واع

^١ - انظر: السامرائي، ماجد، ارغون آفاق في افق واحد، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٦، ١٩٨٦، ص ١٢٧.

^٢ - دوبيسيس، ايفون، المصدر السابق، ص ٩.

^٣ - كاروج، ميشيل، المصدر السابق، ص ٢١٥.

^٤ - باونس، الان، المصدر السابق، ص ٢٣٥.

^٥ - براديري، مالك، و، جيمس، ماكفارلن، المصدر السابق، ص ٣٠٠.

^٦ - ذو الفقار، حسن، ماكس ارنست، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ١١، ١٩٧٩، ص ١٢٧.

^٧ - السيوني، محمد، المصدر السابق، ص ١٣١.

^٨ - المصدر السابق، ص ١٣٣.

^٩ - ذو الفقار، حسن، المصدر السابق، ص ١٢٨.

^{١٠} - انظر: دزبليسيس، ايفون، المصدر السابق، ص ٧٧.

^{١١} - انظر: الشوكن علي، المصدر السابق، ص ٧٧-٧٤.

^{١٢} - ذو الفقار، حسن، نفسه، ص ١٢٨.

للعقل او للذوق او للارادة لا يستحق نعتاً بالعمل السريالي المطلق /الجميل^(١). فالفن الذي يشكل هزيمة للعقل والتفكير المنظم هو فن جميل، ولهذا اعجب السرياليين بعوالم (دي شريكو) الميتافيزيقية وحبهُ للغز، حيث يقول ما علي ان احب، ان لم يكن اللغز، ذلك انه رأى ان لكل شيء مظهران: مظهر شائع ومظهر شبحي ميتافيزيقي، ولا بد للفن ان يوصل شيئاً لا يظهر في شكله المرئي^(٢). يرى شريكو ان حواسنا ونظرنا تقصر عن رؤية الاشياء الخفية التي تاتي مصاحبة للمظاهر التي نجهل وجودها^(٣). وجعل الانسان بمظاهر العالم الخارجي يحيله الى رؤية داخلية ما ورائية، برؤيته في مظاهر العالم فراغاً مرعباً والذي هو بالذات " جمال المادة عديم الروح والراكد "^(٤). وهذا هو سر الجمود والسكون الذي يحيط باشكاله، والففضاءات المجسدة على شكل مساحات فارغة وتمثيل منظوري يوحي بالبعد واللانهائية " فخلف الابنية والجدران المرتفعة قطار يخفي فيترك لنا شوق اللانهائية "^(٥)، كما في الشكل () .

لذلك تآثر السرياليون بشريكو وحبهُ وحنينه الى اللامتناه " وربطه الاشياء المألوفة في تقابل لغزي وعلاقات غيبية، وعزل الاشياء عن محيطها ووضعها داخل اطر اكثر تخيلاً وشاعرية "^(٦). ورؤية الجميل في عالم آخر بعيد عن العالم المادي الجامد.

كان لجوء سلفادور دالي () الى الاكاديمية ودقة التصوير، للتدليل على ان اهتمامه يتجاوز مشكلات الشكل واللون^(٧). ذلك ان تكنيكهُ المحكم للماع تمكنهُ من ان يجعل أي رؤية تبدو حقيقية مهما كانت شنيعة^(٨). ولوحاته تكشف عن " السبل التي تتوصل بها الذاتية المفرطة بالموضوعية الاكثر اغراقاً في المحسوس "^(٩). لهذا احب دالي ان تبدو اشكاله غير متصلبة^(١٠). فالمرونة التي اظهر بها اشكاله كالساعات اللينة وكتل اللحم المتهدلة، كما في الشكل ()، تدل على قدرة الصورة البصرية في تصوير العالم الداخلي والخارجي معاً، فليونة المادة مؤشر لقدرتها على تغيير اشكالها وتفكيكه ودمجه، اضافة الى انها تؤكد تبعيتها لحيوية الخيال ومطاوعتها لسيولة النفس وتهويماتها، ومن ثم رفض للواقع كحالة ثابتة غير قابل للتغيير، بمزج الفعل الخارجي بالحركة الداخلية للنفس لمواجهة جمود الظواهر.

لقد كان سلفادور دالي يستغل تلك القدرة التنبؤية والايمانية (البارانونيا)*، حيث تكتسب معه اتفه الاشياء اهمية خيالية وذاتية، " باحاليته الانسان الى مناخ داخلي يشعر فيه الفكر انه قادر على اكتشاف الميزة الغريبة التي تختبيء خلف المظاهر الثقافية، للوصول الى ما يدعوهُ دالي ارض الكنوز المشتهاة "^(١١).

كان لرغبة دالي بوصف نفسه بالمجنون، ذلك ان المجنون يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته^(١٢). فقد ظهر توجه من السرياليين للاهتمام بفن المجانين والمرضى العقليين لان فنهم ليس " معمولاً وفق مواصفات تماشي نقاد الفن والمتعاملين به، بل معمول وفق حاجة للتعبير عن تصورات داخلية بعيدة عن القوانين المتداولة والرغبة في العرض والبيع "^(١٣).

^١ - انظر: حسن، حسن، محمد، مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص ٢١٧.

^٢ - انظر: يونغ، كارل غوستاف، المصدر السابق، ص ٣٩٣-٣٩٢.

^٣ - ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، نفسه، ص ٧٢.

^٤ - يونغ، كارل غوستاف، المصدر السابق، ص ٣٩٣.

^٥ - ريد، هيربرت، المصدر السابق، ص ٧٢.

^٦ - امهز، محمود، المصدر السابق، ص ١٨٠-١٨١.

^٧ - مولر، أي، جي، و، ايلغر، فرانك، المصدر السابق، ص ١٢٣.

^٨ - ابونا، يعقوب، العبقري المحير، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٧، ١٩٩٠، ص ١٤٠.

^٩ - كاروج، ميشيل، المصدر السابق، ص ٢٣٠.

^{١٠} - ابونا، يعقوب، المصدر السابق، ص ١٤١.

* البارانونيا: هو اضطراب عقلي يتوهم معه المصاب حالات من الاضطهاد والغيرة والعظمة.(كيرزويل، اديث، عصر النبوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، ص ٢٨٢).

^{١١} - انظر: كاروج، ميشيل، المصدر السابق، ص ٩٢١ و٩٢٠.

^{١٢} - فاولي، والاس، المصدر السابق، ص ١١٦.

^{١٣} - العزاوي، ضياء، تصورات اللامنتمون، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ١١، ١٩٧٩، ص ١٢٥.

ولم يكن دالي يرى ان هناك شروطاً معينة وموضوعات محددة توضع على اساسها لوحة لتبدو جميلة، وهو يقول " كل طموحي على مستوى الصور يقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقة تذهب الى حد الهوس، وهي صور غير معروفة وغير قابلة للتحليل ".^(١) ويرى دالي ان الذهان يجعله موهوباً وعبقرياً لان فيه قوة تجعل الذهن يتمتع ببديهية ونفوذ خارق ومقدرة على رؤية تتجاوز الواقع.^(٢)

ذلك اننا ما ان نمحي المعيار اللاشخصي الرفيع والقاعدة الاخلاقية التي تضع القيود على تلهف الفنان للتعبير عن نفسه، وتلهفه على ان يهتز طرباً لهذا التعبير، حتى تجد نفسك وقد تعذر عليك ان ترى المعيار الذي تبقى من فضائل الانسان ير انتشائه بنفسه.^(٣)

كان لتوجه دالي الفكاهة والسخرية ان جعله يشحن تفسيراته الهذيانبة بشحنة نقدية " لتوضيح الظواهر ".^(٤) وقد كان ينعت نفسه بالمهرج.^(٥) " لحبه للظهور بطريقة تلفت اليه الانظار " .^(٦)

لذلك كان دالي يترصد اشد الرؤى غموضاً وغرابة، والتقريب بين اكثر الظواهر تباعداً واستمالة الفكرة الشاذة وشحن الظواهر والاحداث بنوايا سيئة ومرضية " فكان يرى في لوحة ميايه (صلاة البشارة) نموذجاً للكبث الجنسي، كما صور كولومبوس* جالساً في سيارة تكسي هارباً من مضطهدية ".^(٧)

وجد دالي ان الاشياء لو وضعت في غير موضعها ودخلت في علاقات غريبة تكتسب قيمة اكبر ومعنى اعظم " فغرفة النوم تكون اجمل لو وضعت في الصحراء، كما ان اشهى طعام يقدم في الاطباق هو بلا شك رؤوس القديسين المسلوخة ".^(٨) وكان دالي يسغي دائماً الفى ان يبهر الآخرين باعماله، ووسيلته في ذلك هي دقة التصوير، واهتمامه بحرفيته جعلته يستعمل " المجهر ليصل الى شبه قريب من الصورة الفوتوغرافية ".^(٩)

وذلك لكي تكون اعماله كما يقول " اصيلة بشكل يعمي البصر.. فلوحتي تخفي كنوزاً باهرة باصالتها لم تكتشف بعد.. الست افضل من سيزان الذي ظل طوال حياته يحاول ان يرسم تفاحات مدورة ولم ينجح ؟ فكل ما رسمه هو تفاحات محدبة ! ليست تلك مأساة حقيقية ؟ .. لهذا اني استحق ان يقام لي متحف ".^(١٠)

كان دالي يرى الجميل في ذلك العالم السحري اللاعقلي الذي لا يسهم الواقع الخارجي بخلقه الا بشكاله المرئية الدقيقة بواقعيته، والتي تدخلها الانحرافات الذهنية في علائق غامضة، حيث يتحكم فيها الخيال بشكل مطلق، بتشويش نظام المعرفة والحياة عن طريق عمل الفكر الحر، لخلق جميل لامتناه يتمثل على نحو متناه، لهذا كان يقول " لا تخافوا الكمال فانكم لن تصلوا اليه ابداً ".^(١١)

يرى بول ايلوار انه " لا نموذج لمن يفتش عما لم يره مطلقاً .. فليس للتخيل غريزة التقليد انه المنبع الذي لا يمكن خوضه صعوداً ".^(١٢) فلم يرى السريالي الجميل في عوالم اخرى غير علام الارض والحياة التي يعمل على اعادة خلقها وترتيبها وفق نظام مخيلته لخلق نماذج تسجل امكانية تحرر الانسان تحرراً كاملاً، ولهذا كانت هذه النماذج اوسع من ان تحدد بغايات جمالية، فهي رغم كونها

١- ألكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ١٨٩.

٢- امهز، محمود، المصدر السابق ص ١٩١.

٣- سكوت، ويلبريس، المصدر السابق، ص ٤٠.

٤- امهز، محمود، نفسه، ص ١٩١.

٥- انظر: راي، فراسوا، هنري، احتضار السريالية (سلفادور دالي)، ترجمة: سرور محمد، مجلة أفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٣، ١٩٨٤، ص ١٤٣.

*- كان تجاهل والديه اياه ونعته باسم اخيه المتوفي ان ولد لديه رغبة في اثبات نفسه والتميز بشخصيته.

٦- ريد، هيربرت، المصدر السابق، ص ٨١.

٧- فالولي، والاس، المصدر السابق، ص ١١٧.

٨- نيومير، سارة، المصدر السابق، ص ١٩٠.

٩- امهز، محمود، نفسه، ص ١٩٣.

١٠- انظر: المؤلف مجهول، سلفادور دالي اعمال اصيلة تعمي البصر، ترجمة: لمياء جميل، مجلة أفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد ٥، ١٩٩٣، ص ١٣٥-١٣٤.

١١- المصدر السابق، ص ١٣٥.

١٢- ألكيه، فرديناند، المصدر السابق، ص ١٨٠.

جميلة – من وجهة نظرهم – فانها تعبر عن معرفة انسانية خالصة تزود الانسان بقوة سحرية تجعله سيد موقفه فارضاً قوته على العالم الخارجي .

فالخيال شكل من اشكال ذاكرة محررة من قيود التجربة الفعلية.. وبمقدور الخيال ان يستحوذ على خزين الصور الحسية في الذاكرة، وعندما يكون محكوم بهدف فني يقدر ان يربط بينها في انماط جديدة مبهجة تستطيع ان تسمو فوق قيود الواقع .^(١)

وجد خوان ميرو (١٨٩٣-١٩٨٦) ان لجوئه الى عالم الحلم والخيال الحر والتعبير الغير مقيد، افضل الطرق " للتححرر من الاشكال البنائية والقوالب الجامدة ذات الخطوط المستقيمة، وتخطيها الى التصوير الشعري " .^(٢) ملتجأ الى خطوط اكثر تحرراً وتموجاً في عالم امتزج فيه الصفاء والسكون بالبهجة الخفيفة .^(٣)

وكان ميرو يستنكر ان توصف رسوماته بالتجريدية.^(٤) ذلك انه لم يرى في التجريد سلب الاشياء لواقعيتها، بل رأى ان تلك الخطوط البسيطة المنطقية والوحدات التصويرية المجردة تقدم تعبير اغنى عن النفس وتحقق ذلك التناغم بين المضمون الخيالي والرمزي والاهتمامات الشكلية المتحررة من قيود الواقع، وهو اذ ينزع عن الاشياء وجودها العادي لتقيم حوارات ايقاعية مع بعضها في جو حلمي وطفولي، اراد ان يحيط اشكاله بجو من الغموض غير المصرح به بشكل مباشر وتأويل الواقع اشارياً .^(٥)

اراد ميرو نوعاً جديداً من الواقعية معتمداً على تشكيل اكثر عفوية وتلقائية مع اعطاء حرية تامة للاقترنات اللامنتطقية، ففي لوحته (شخص يرمي حجراً على الطير) ١٩٢٦، كما في الشكل ()، جعل الشكل الانساني يشبه شكل قدم ضخمة .^(٦) ذلك انه لم يرد ان يضع المدهش والغريب في شكل مألوف، او اراد ان يطمس ذكرياته ورغباته الثمينة في شكل محدود، مما جعله يجمع بين اشد المظاهر تباعداً كالاشخاص والطيور مع النجوم والشمس والقمر، في كل منسجم وغنائي .

" اراد ميرو استثارة الاشياء واخضاعها لروحه المرحية " .^(٧) عن طريق النظر اليها بعين الطفل والبدائي، حيث تبدو محلقة مع بعضها في اللامكان، تجمعها علاقات شكلية ولونية منسجمة وخطوط لينة ومنسابة، وجد ميرو ان لغة الفن الجميلة هي اللغة الذاتية المنطلقة من عمق الوعي والشعور، وهي اللغة التي تقترب من لغة البدائي والطفل، والتي تعتمد على تاويل ذاتي لمفردات الواقع.

كذلك بول كلي (١٨٧٩-١٩٤٠) وجد ان اجراءات التشكيل الفني تأخذ موقعها تحت مستوى الشعور، لكنه رفض ان يكون الفن عرض تلقائي لاواعي، حيث لا يمكن فرض العمل الفني بالقوة .. لذلك شبه كلي الفنان بجذع الشجرة، والعمل الفني بالتاج، فالفنان لا يملك الجمال الموجود على التاج لانه يقوم بتمريره فقط، لذا رأى بول كلي ان تحويل الشكل الطبيعي ضرورة لاعادة ولادة الطبيعة وحيوية رموز الفن.^(٨)

ويرى كلي ان الفن يجب ألا يسخر لتجسيد فكرة محددة، بل يجب ان يستجيب الى أنواع اكثر عمقاً وغموضاً في النفس البشرية، لان الفنان الذي يلتزم بفكرة محددة يعرف مقدماً حدود لوحته أو يتنبأ بها، أما التلقائي فهو يطلق للخط واللون سرحهما ويمضي معها في مغامرة فنية، لا يتأتى له ان يعرف

*- وهي قوة غير عادية تعتمد على مستوى من الوعي اكثر سموً وعلى ادراك للحقيقة اكثر اتساعاً . (انظر : ولسن، كولن، الانسان وقواه الخفية، مطبعة الرشاد ، بغداد: ١٩٨٨، ص ٩٨)

١- بريت، ل، ر، التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد: ١٩٧٩، ص ١٧.

٢- امهز، محمود، نفسه، ص ١٨٦.

٣- يوسف، فاروق، ما لا نرى من الرسم ما لا نرى من الحياة، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، عدده، ١٩٩٣، ص ١٣١.

٤- المصدر السابق، ص ١٣١.

٥- انظر: امهز، محمود، نفسه، ص ١٨٥.

٦- باونس، الان، المصدر السابق، ص ٢٤٣.

٧- مولر، جي، اي، المصدر السابق، ص ١٢٩.

٨- انظر: ريد، هربرت، الموجز فب تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص ١٠٢-١٠٣.

نهايتها.. حيث إننا لا نعرف ما ستكون عليه الصورة ، لأنها تأتي بلا ضابط من العقل الواعي، ربما نحن نريدها على هذا الشكل أو ذاك، إلا إن احسن صورة تأتي بلا إرادة كبيرة^(١).
فالفنان هو الذي يحر الأشكال في الطبيعة من اللغو الذي يكون عالقاً بها، والصفات العارضة التي لا قيمة لها، ويعيد بناء الأشكال فينتج لنا وحدة التصميم والشكل^(٢). فالعمل الفني يجب أن يكون باهراً لا مجرد نقل فاطر مألوف، فالذي يثير الإعجاب في العمل الفني ليس الخطوط والألوان وتوافقها فحسب، بل إيماءاتها إلى المجهول.. فقد اعتقد كلي إن الوجود المرئي هو جزء من الوجود الكلي، حيث إن هناك حقائق ذات وجود خفي ، ذلك إن الرموز تغذي الروح وتدله على أن الحقائق الأرضية ليست الإمكانات الوحيدة^(٣).

يقول كلي اننا اعتدنا في الماضي ان نمثل الاشياء المرئية على الارض، اشياء اما يستهويننا النظر اليها او تلك التي نرغب في ان نراها، اما اليوم فنحن نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الاشياء المرئية، لنبرهن ان هناك حقائق مجهول كثيرة.. لقد بدأ كلي تكويناته من حوافز شكلية خالصة (رموز صورية) يقوم فكرة بتطويرها، بحيث تتحول ابسط العناصر لديه الى قوة فاعلة، فالنقطة قد تولد لديها دائرة او مربع او تكوينات اكثر تعقيداً^(٤).

ويرى كلي ان رسومه كلها تطورت من رموز قليلة، مثل الرموز الهيروغليفية او الصينية، هذه الرموز تعود الى اشكال متذكّرة، فالطبيعة تبقى بشكل واضح كحالة لا بد منها، ففي عمله (البوستر) ١٩٢٧، كما في الشكل ()، نرى رموز أشبه بالنوتات الموسيقية، وأشكال زخرفية وحروف ونجوم وأشكال مكررة، وهذه الرموز كانت مرادفات موسيقية بالنسبة لكلي، وقد تعامل معها كأشياء لاهصر لإمكاناتها التشكيلية^(٥).

لقد تأمل كلي في الكائنات تأمل جمالي بهدف الكشف عن حقائق وجودية وجوهرية.. وقد كانت الطبيعة بالنسبة له جميلة ورائقة، فبدون دراستها لا يمكن التقدم خطوة.. فما من أحد يمكن ان يستحضر الحقيقي اللامنطور الا الذي يعرف ابجدية التكون، فيهب ما هو خفي حضوراً تشكلياً^(٦). فكتابة الحروف هي عملية جمالية.. حيث نر مفردات ابجدية عبارة عن خطوط أفقية ومستطيلة ومائلة ودوائر صغيرة وكبيرة وانصاف دوائر وخطوط متموجة، فالخط الجميل عملية تشكيلية بديعة.. فالحركة التلقائية البدائية لا تحدها اسوار وقيود، فالفن خلق تلقائي مثل الطبيعة، وبناء العمل الفني يجب ان يماثل النماء الطبيعي^(٧).

فالفنان يجب ان يعطي قيمة كبيرة للقوى التي تقوم بالتشكيل في الطبيعة، اكثر من اهتمامه بالاشكال النهائية ذاتها، فكلما كانت نظرتة اعمق ويقوم بفحص الاشكال التي تضعها الطبيعة، كانت حريته الحركية للأفكار اكثر ابداعاً.. ويؤكد كلي ان وعي الفنان بالخصائص الشكلية للخط واللون والنغم يعتمد على مزاج الفنان، ذلك ان عليه ان ينتزع عناصر كثيرة من نظامها العام ويجمعها معاً في نظام جديد.. ويرى كلي انه يستطيع ان يصل الى ارتباط مبهج بين رؤيته الذاتية للحياة ومهارته الفنية بتمثيل الشيء كما يجب ان يكون.. بالتمثيل الاولي النقي.. فكل شيء يحسن قوله لأول مرة^(٨).

ولهذا كان يقول ان ابني الصغير يصور احسن مني، لان اغلب لوحاتي مرت من خلال العقل، أما الأطفال فذو بصائر صافية، فهم أول من يتاح لهم النظر والالتفاف إلى العوالم الجديدة العذراء، لذا عليك النظر الى الطبيعة بعين جديدة، فقد كنت ارجب ان اكون كالمولود الجديد الذي لا يعلم شيئاً، بدائي وجاهل بالمواصفات، كما الطفل الذي يجد في ابسط الاشياء الغريب والمدهش^(٩).

١- عطية، نعيم، خمسة رسامين كبار، مصر: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص ٢٢٥ و٢٤٧.

٢- مصطفى، محمد عزت، المصدر السابق، ص ٧٤.

٣- عطية، نعيم، المصدر السابق، ص ٢٥٦.

٤- مولر، جي، اي، نفسه، ص ١٢٦.

- Will, Jrohmann, Paul Klee, The Lirary Of Jreat Painters, Puplishers New York. P. ١١٠.

٦- انظر: عبد الحليم، جرداق، المصدر السابق، ص ٩٨-٩٩.

٧- عطية، نعيم، نفسه، ص ٢٤٦.

٨- انظر: عبد الحميد، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير، نفسه، ص ١٠٣-١٠٧، و، عطية، نعيم، نفسه، ص ٢٥.

٩- انظر: عطية، نعيم، نفسه، ص ٢٣٩، و، ريد، هيربرت، نفسه، ص ١٠٠.

فاللغة الجميلة في الفن بالنسبة الى بول كلي هي اللغة التي تتخذ من ابسط مفردات الطبيعة منطلقاً
للغة شكلية خالصة، لتشكيل عوالم ليس لها وجود إلا في حدس الفنان البدائي، لخلق تصورات ذات
سحر وغرابة، والاعتماد على لحظة التشكل الاولى لخلق جمال رائق وصافي ذي إيماءات ملغزة
لانهائية، مع الاهتمام بخلق ترابط بين الوسائل الجمالية للشكل وطروحات الفنان الخيالية والفكرية،
فعند كلي انه لا يمكن تمثيل الحقيقة الذاتية واقعياً بل يجب اللجوء الى أعماق الروح والتأمل لاستخراج
القواعد الجمالية للتأليف دون ضغوط العقل، ومحاولة الاقتراب من لغة الموسيقى بالتنعيم اللوني
والخطي، وترك الحرية للعناصر الفنية لتتطلق بحركة الخيال التلقائي في بناء مطلقها الجمالي الخاص .

اجراءات البحث

ا- مجتمع البحث:

نظراً للاعداد الهائلة للمصورات المتعلقة بمجتمع البحث، والمحدودة دراستها فيما يتعلق بأشكالية الجميل في الرسم الحديث، فقد ارتأت الباحثة اختيار العينات التي شكلت بعضها نقطة تحول في مجال الذوق والاسلوب الفني، كما مثل بعضها الآخر مفاهيم جمالية متغايرة عن بعضها بما يخدم هدفي البحث لتسليط الضوء على اشكالية الجميل في الرسم الاوربي الحديث.

ب- عينة البحث:

تم اختيار عينات البحث الخاصة بمدارس الفن الحديث بما يتناسب مع حدود البحث بدأ بالانطباعية وانتهاءً بالسوريالية وحسب التسلسل الزمني للاتجاهات الفنية، وقد تم اختيار مجموعة من اللوحات كعينات للبحث وعددها (٢٠) لوحة، وتم اختيارها قصدياً لأنها توفر احاطة بموضوع البحث (اشكالية الجميل في الرسم الاوربي الحديث) لتباينها وتنوع اساليبها بما يتيح المجال لتعرف اكثر المفاهيم الخاصة بالجميل تنوعاً، ذلك ان منها تحقق فيه الجميل حسيّاً، ومنها خرق القواعد المتبعة بشكل جذري وصولاً الى الجميل في ذاته ، والذي تحقق فكرياً ضمن مفاهيم وبنية خفية في العمل الفني.

ج- أدوات البحث:

اعتمدت الباحثة في تحليل عينة البحث لتعرف اشكالية الجميل في الرسم الاوربي الحديث على المؤشرات الجمالية والمفاهيمية والفلسفية المستخلصة من الاطار النظري، وبألية تعتمد المنهج الوصفي التحليلي.

عينة (١)



اسم العينه : انطباع شروق الشمس .

اسم الفنان : كلود مونيه .

الخامة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٤٨.٧٥ × ٦٣.٧٥ سم .

تأريخ الانجاز : ١٨٧٢ .

العائديه : متحف مارماتان ، باريس .

تصور هذه اللوحة منظرًا لشروق الشمس على ميناء الهافر وهو غارق في الضباب الصباحي، وتلوح في الافق سفن راسيه لا يظهر منها الا اعمدة الاشرعه، في حين اختلط المشهد في الافق كلياً بدخان المصانع والضباب مع ضوء الشمس الخافت، والتي تلقي اشعتها على صفحة الماء موضحة ترققه وتموجه .

تمثل هذه اللوحة اولى الرسومات التي عكست الانقلاب العميق الذي اصاب الاحساس الجمالي في ذلك العصر، كما تعد تقنياتها اولى التطبيقات الادائيه الثورية التي جاء بها الانطباعيون، ذلك انه ليس من المعتاد في المناظر الطبيعيه السابقه على الانطباعيه ان يفكك التماسك المادي للاشياء لتحويلها الى فوضى لونية كما في هذا المشهد متجاهلة الوصايا التقليديه وتمثيل الشكل لما قبل الانطباعية، أو يتم إهمال الجانب التعريفي والنوعي للسطوح المادية واعتماد اللون والضوء ومتغير الزمن كعناصر بنائية تحكم الشكل الفني. ومن المعروف إن الهدف الأساسي للانطباعيين وأولهم (مونيه) هو تسجيل الانطباع البصري إزاء التحولات اللونية الزائلة بفعل متغير الزمن ومحاولة تثبيت تلك القبه اللونية اللحظية التي لايمكن ان تتكرر، بفعل الإيقاعات اللونية المتسارعة والتي يشكل اقتناصها هدفاً جمالياً.

وهذا الهدف يؤكد التغير الجذري الذي أصاب الذوق الجمالي، والذي كان كل همه إزاء المنظر الطبيعي قبل الانطباعية، نقل المشاهد الخلابه وتهذيب الجمال الطبيعي بجعله اكثر إثارة في الجمال الفني، او ربط الواقع الطبيعي بقضايا اجتماعية وبأهداف غائيه معينه. من ذلك نستطيع ان ندرك ما جاءت به الانطباعية برويتها الجمالية من تغير اعتبر فاتحة لجمالية جديدة تؤسس لاعتبار اللوحة واقعاً مستقلاً بذاته مما هيأ للحركات الفنية اللاحقة أساساً جمالياً مختلفاً كلياً عن كل ما جاء في تاريخ الفن قبل الالاف السنين.

وكان لاحساس الإنسان في ذلك الوقت بدنياميكية الوجود وحركة الدائمة المتقلبة والإيقاع العصبي للعصر والتغير الحاد في ألا مزجه والشغف بالتجديد وإحساس الإنسان بالسرعة والتغير، ان عمل على ألا يقف الفنان موقف المتلقي لمظاهر الوجود الموضوعية المادية بصورتها المتماسكة الصلبة، إضافة إلى الكشوفات العلمية الخاصة باللون باعتباره أشعه غير ملتصقة بطبيعة المادة، وان قيمة اللون تعتمد على أشعه الضوء وقوته أو خفوته، وهذا ما رسخ في ذهن الانطباعي على ان لا يعد اللون مجرد وظيفة وصفية للسطوح المادية، كان هذا احد الأسباب المهمة التي جعلت الانطباعي يتحرى حركة

الضوء / اللون الدائمة وفق متغير الزمن واعتباره أساس آلية اشتغال (مونية) حول ما هو جميل في الطبيعة.

و (مونية) هنا باعتماده الإحساس المجرد للون وعزل العناصر البصرية للتجربة عن التصورات الذهنية، عمل على إفقاد الشكل العنصر التصويري الواضح، لتتحول مفردات الشكل إلى كتل لونية مانحة، لانجد لها شبيهاً إلا لدى يترنر .

أراد (مونية) تصوير التأثير الكلي للحركة اللونية المستمرة والنبض الكوني للمشاهد، وكان إقحام الجانب التمثيلي للشكل يحطم هذه الغاية، لذلك اعتمد (مونية) على (أسلوب الرؤية الموحدة) والانفعال البصري والشكل معطى فيزيقياً ، ف (مونية) هنا منفعل بحركة الضوء واللون في محاولة منه للإمساك بال لحظة الزمنية العابرة، وهذا ما انعكس على الشكل في هذه اللوحة، حيث أصبح هيوياً شبيهاً ممثلاً بلمسات لونية مختزلة ومبطسة، تجرد الأشكال من متعلقات الوصف وتسقط من حسابها الخطوط الخارجية، حيث تفقد الأشكال ملامحها و تتداخل مع بعضها في مزيج لوني موحد.

واعتماد (مونية) على الرؤية البصرية الحدسية للون وما يرافقه من شد نفسي وانفعالي، جعلت إحساس مونية الجمالي هو قبل كل شيء إحساساً باللون، فالتعزيز من قيمة اللون ونشدها الانطباعي تلك التجانسات البصرية الناجمة من تفكيك الألوان إلى ألوان أوليه ومكملاتها، جعلت مونية يحول المشهد الى كتل لونية بقدر ما هي موهة للشكل بقدر ما هي منسجمة لونياً مع بعضها.

من المعروف ان هذه اللوحة قوبلت عند عرضها لأول مرة بالاستهجان بل عدت منافية للذوق السائد وتشويهها للشكل، ذلك إن مونية تجاوز فيها جميع المقاييس السابقة لتصوير الشكل والمنظور، باعتبار اللوحة التي تجسد المدرك الحسي المباشر للون، هي المقياس الجمالي الجديد.

أراد (مونية) لهذا المشهد ان يكون وفقه لتجاربه الانطباعية، من خلال تصوير كيفية ظهور القيمة اللونية للأشياء في لحظه الشروق، ولذلك ضحى (مونية) بالموضوع والشكل لصالح لحظة التصوير التي تتحول فيها مظاهر الطبيعة الى بقع لونية طافية على سطح اللوحة يحيطها الغموض والإبهام.

فلم يكن لأي توجه فني سابق ان يقوم اللوحة على أساس الإمساك بلحظة زمنية سريعة الزوال، دون الاكتراث بالمعايير المتعارفة، أو أن تقوم المعالجة التقنية على أسس فيزيائية وبصرية بحتة، من دون تدخل الجانب الفكري الذي يهتم بالمضمون والدلالات المعروفة عن الأشياء.

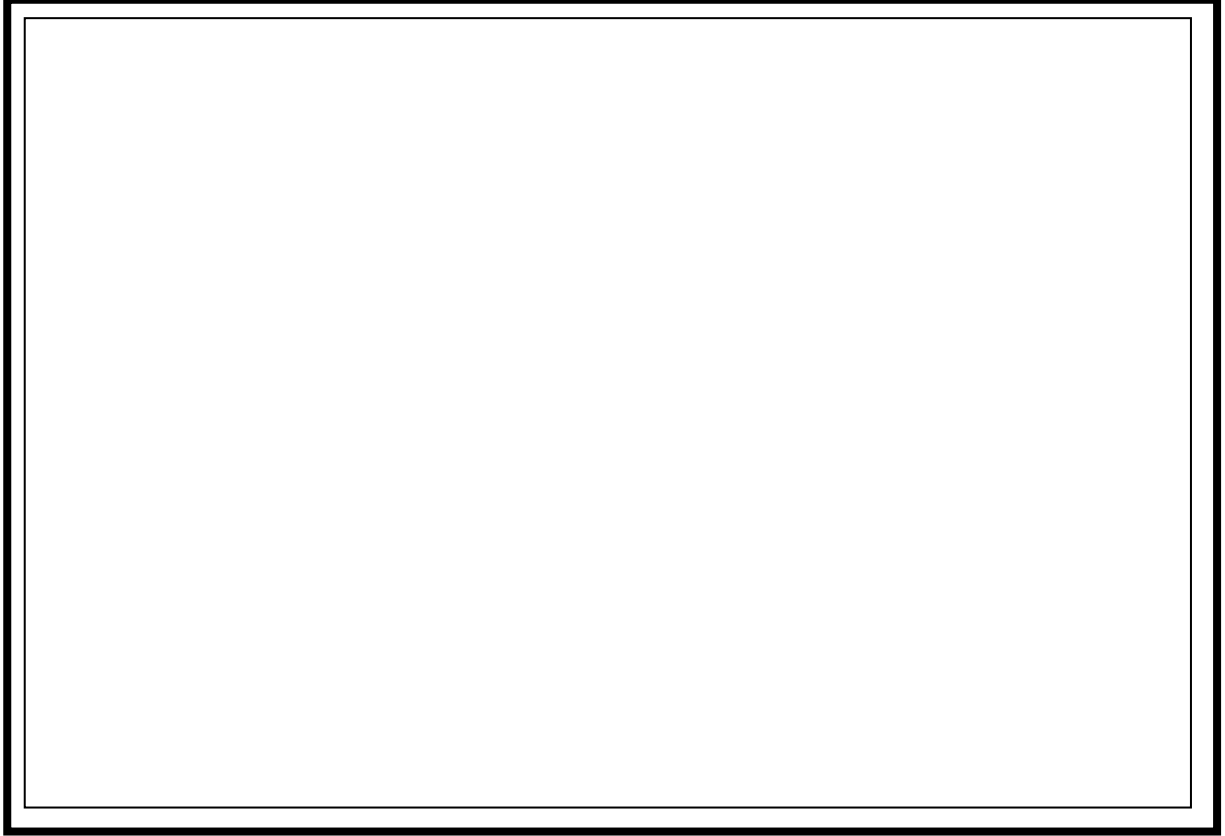
أراد (مونية) أن لا يرى من الأشياء إلا ما تقرر له لحظة التشكيل البصري، ولهذا تمنى (مونية) أن يكون أعمى ثم يبصر فلا يرى من الأشياء جانبها المعرفي بل جانبها اللوني، باعتباره إن أول شيء يقع عليه البصر في الطبيعة هو اللون، ولهذا شكلت هذه اللوحة صدمه للنقاد والمتلقين في طريقة تمثيلها للشكل، خاصة تلك المداخلات اللونية المتشابكة -والتي أعجبت كاندنسكي لاحقاً- والتي تحولت إلى لغة جمالية قائمة بذاتها، وهذا ما نلاحظه في هذه اللوحة، وذلك في محاولة (مونية) لتجريد الفضاء وعرض الأبعاد على مستوى واحد من النظر، وهذا ما تطلب من الذوق / التلقي ان يعتمد الإدراك الكلي للشكل لا الجزئي، واعتبار الجزء غير ذي قيمة بدون الكل .

فقيمة هذه اللوحة ليس في مضمونها بل في علاقاتها اللونية وتنظيمها فوق السطح التصويري، وهو مالم يكن مقبولاً في ذلك الوقت وخاصة أن يتصدر اللون القيمة الجمالية المطلقة دون الشكل الأكاديمي وبراعة التمثيل، أو اعتبار الرؤية البصرية البحتة للون التجربة الوحيدة للفنان مع الطبيعة، متجاوزاً في ذلك الاهتمام بالذوق السائد أو الرغبة فيتوضيح الشكل للمتلقي، ومحاولة إثارة إعجابه بالجمال الحسي، وهذا مالم يحتسب له (مونية) إطلاقاً.

ذلك إن مونية اعتبر ان أصالة المشهد وجماله هو في تثبيت لحظة زائلة من الوجود لإعطائها صفة الديمومة، مما يسمح للطبيعة أن تتحول من مظهرها الفيزيائي الجزئي بمعاييرها المادية، إلى طبيعة تمتزج فيها عاطفة الفنان وحدسه ورؤيته المباشرة التي تقرر مفهوم الديمومة في بنية الرسم.

فالتمثيل هنا جاء كمعادل بصوري للانفعالات البصرية والنفسية للمشاهد، إزاء الحركة الصاخبة للون والضوء كقوى ديناميكية في حالة جدل وصيرورة دائمة، وبأداء لا يخضع إلا لمعايير الفنان وذائقته وانفعالاته ومعالجاته الشكلية التي ارتاها في ضوء إحساسه بالجمالية الجديدة، وسرعة الإداء واضحة في ملاحظة الإحساس بحركة الضوء وديناميكيته، وتجسيده بضربات لونية متجاوز التفاصيل ومؤشرة للانطباع الآني بالمشهد.

مع الانطباعية ومونيه خاصة أصبحت اللوحة واقعاً مكتفياً بذاته، عبر العلاقات المشيدة للبنىة التصويرية، ولاشك فان هذا بحد ذاته يعد تحولاً هاماً في جماليات الرسم الأوربي، فمع الانطباعية بدأ الفنان الأوربي يضع آليات اشتغال / نظر جديدة لمظاهر الطبيعة .



الخامسة : زيت على الكانفاس.

القياس : ١٢٨.٧٥ × ١٧٢.٥ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٨٧٦.

العائدية : متحف اللوفر – باريس.

تصور اللوحة مشهداً لحفلة رقص في أحد المنتزهات الباريسية حيث حشد المحتفلين يعكس الحياة البرجوازية للمدينة، وكان ميل الفنان إلى الموضوعات المعاصرة يشكل الحافز الجمالي الجديد للموضوع الفني، ووعي الفنان بمظاهر الحياة الجديد تدل على تغير في نظرة الفنان وعشقه للحياة وتمجيدها، فحياة الصخب والمرح والضحك وضو الشمس والمصابيح والجو الشبابي كان يجذب الانطباعي خاصة (رينوار) الذي كان أكثر شاعرية ورومانسية في اختياره لموضوعاته من مونييه. و (رينوار) في هذه اللوحة لا يبدو انه خضع خضوعاً مطلقاً لقاعدة الانطباعية التي تقضي باقتناص المتغيرات اللونية والضوئية من حركة الزمن وتثبيتها موضوعياً في اللوحة، ذلك إن رينوار كان أكثر تمسكاً بطبيعته وذاته من اتباع النظريات التي لم ير إن تطبيقها سيخلق شكل جميل. لذلك حرص رينوار على أن تكون انطباعاته الحسية إزاء المشهد لا تفترق عن انطباعاته العاطفية والنفسية والغريزية له، فجاءت لوحاته لتعبر عن الإحساس بجمال المناظر الطبيعية والأجساد البشرية بالتساوي مع اهتمامه بلعبة الضوء وديناميكيته اللونية، والتي وجد رينوار إنها تزيد من الاثارة الحسية للمشاهد، فضربات رينوار اللونية فيها من الطراوة والدقة ما يعبر عن تعاطف الفنان الذاتي وشعوره بالسعادة نحو كل المشاهد النابضة بالحياة كما هي نابضة بالنور. فالطريقة التي يصور بها شخصياته توضح حسه الرافائيلي إزاء نعومة البشرة والوجوه المضاعة، ولكن بواقعية غير متصلبة، ذلك إن رغبته في عدم تمويه الأشكال وتضييعها كما فعل مونييه

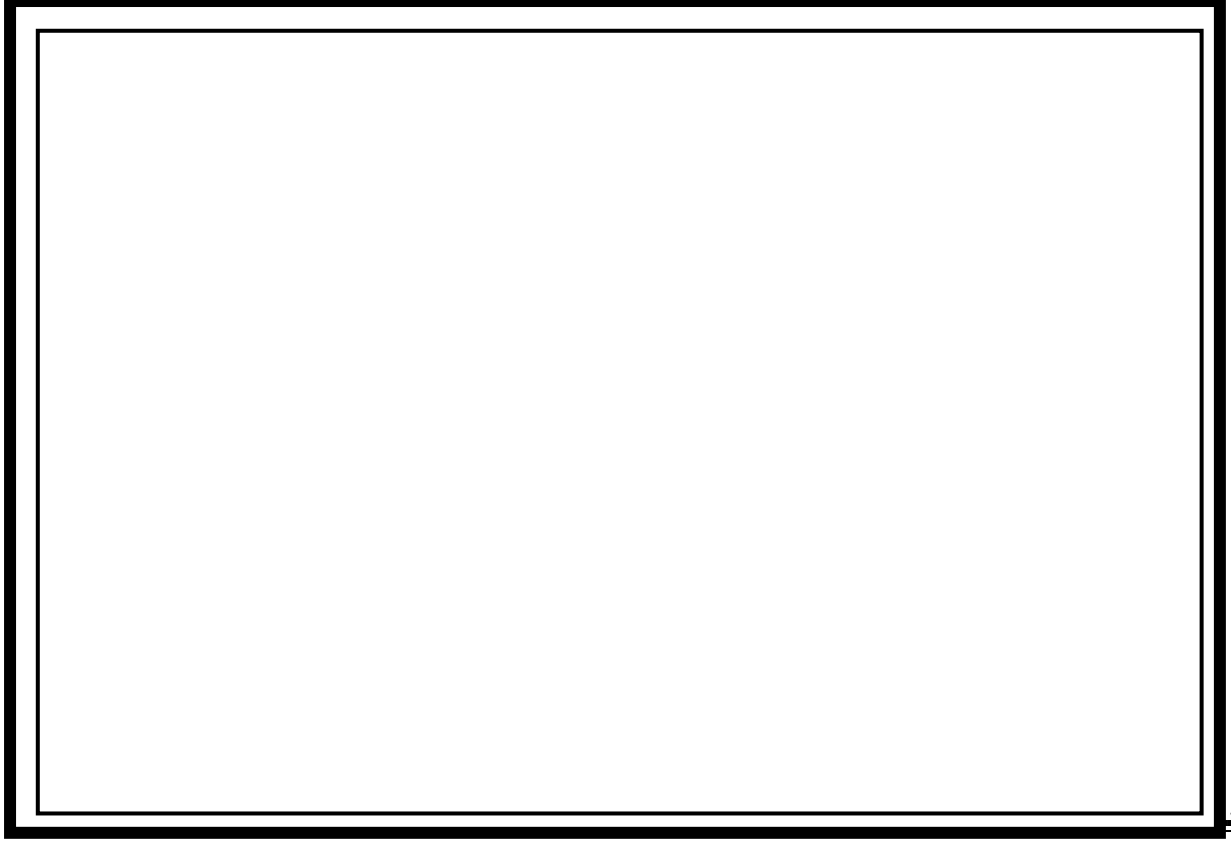
- جعلت رينوار اكثر اهتماما بجمال التكوين ضمن هيكلية الشخوص والتميز بين الظل والضوء وبما ينسجم مع حبه لجمال الأجسام الحيوية.

فكانت تجربة رينوار مع الانطباعية اكثر خصوصية وذاتية من مونييه الذي وصل بالتزامه البحث بتسجيل حركة الضوء إلى لوحات ضبابية لاغية الشكل تماماً، وموحدة سطح اللوحة في غمرة من الأضواء الملونة، أما رينوار فقد كان اكثر رغبة في تحقيق توازن بين سكون التصميم وحركة الضوء، بين ضربة اللون الطليقة والتلقائية وبين التاني والرغبة في عدم ضياع الحجم .
لذلك فإن رينوار لم يقتصر على ما هو معطى فيزيقياً، فحساسه البصري كان منسجماً مع حسه العاطفي وذوقه الخاص في تسجيل روعة المشهد بأضوائه المتلألأه، فقد كان لدى (رينوار) إحساس بجمال الشكل من خلال جمال اللون الخاص وبهائه، وقدرة المسة الانطباعية الحرة الكثيفة والطرية في تحقيق الانعكاسات الضوئية المطلوبة، ذلك ان هذه اللمسة تبدو كأنها هي مصدر الضوء لامتثالاً للضوء.

وليس خافياً إن (رينوار) كان يجد لذة بصريه في تحريه للانعكاسات الضوئية فوق الأجساد ومظاهر الطبيعة، فلوحته هذه بقدر ما تصف متغيرات الزمن وأثرها على اللون فأنها تصف جمال الضوء وهو يعانق مظاهر الطبيعة وينيرها، فالنزام (رينوار) بتثبيت اللحظة الضوئية العابرة، لم يحرره من اكثر عناصر التأثير شمولية وقوة في النفس وهو الجمال الحسي، فكان رينوار مطيعاً لفطرته ورؤية الذاتية بجمال الشكل اكثر من إطاعته النظريات العلمية والتسجيل الموضوعي لحركة الضوء.
فلمساته الشفافة والسرور الملازم لأجواء لوحاته، ووجود الشخصيات والألوان المتناغمة المحملة بإيقاعات غنائية وامضه، والتي تمثل الأشياء دون ان تصلبها او تقولبها بشكل صارم فالضوء يطفو على الأجساد وينعكس عليها بشدة فيخفف بذلك من الثقل المادي للأشياء.
لقد كانت هذه اللوحة أحد تجاربه الانطباعية، فالمظهر الخطي للمسة وطريقة الترقيش التي وضعت بها جعلت المشهد مفعم بالحركة والحياة، كما ابتعدت من التسجيل المحاكاتي للون والتفاصيل فالأشكال ليست مطابقة ولا صارمة تماماً، كما هو واضح في لون الأرضية (الحشيش) بلونها الأزرق الموشى بالأبيض والوردي، كما تبدو محاولة رينوار واضحة في توحيد الملمس اللوني للمظاهر المادية المختلفة، فحب رينوار للضوء ذاته جعله ينشره على جميع الأشياء دون تميز، ومشاهد رينوار التي تبدو أغلبها ذات أجواء صافية مشعة، تجاوزت رغبة مونييه وحبه لتصوير الضباب والغيوم والدخان ... إلى غير ذلك.

ف(رينوار) حاول في هذه اللوحة أن يثبت تلك اللحظة الضوئية التي تزيد من جمال المشهد، فتبدو مفرداته كنماذج لها واقعها المثالي الخاص لا الواقع الحقيقي، فلا يمكن للوجوه في الحقيقة أن تبدو بهذه الرقة والنعومة أو أن تكون الأضواء بهذه الشدة والثراء، أراد رينوار ان يخلق نماذج انطباعية مستثقله لا تشغل لمساتها اللحظات الزائلة للزمن وملاحظتها بموضوعية فتذيب الشكل، كما إن هيكلية الشكل لم تنل من حيوية اللون وطلاوته، ويتضح من توزيعه للألوان تصرفه الشخصي في توزيعها بشكل يجمع اشد الألوان إضاءة واشدها عتمة بشكل منسجم وبتوازن، فرغبة رينوار في أن تبدو مشاهد نضرة أحاذه جعلت رينوار يتخير موضع لمساته وقيمتها الإشعاعية.

لم يكن مشهد الرقص هذا الوحيد الذي صورته رينوار، مما يدل على انفعاله العاطفي إزاء تلك العلاقات الحميمة المتألقة والمتحابة المزهوة بجمال الطبيعة وعشقها لمظاهرها، ورينوار كان يجد متعة في تصوير تلك الموضوعات ذات الطابع المدني والشخصيات غير المنشغلة إلا بلحظاتها السعيدة.
لقد أراد رينوار أن يحافظ على الطابع المثالي في الرسم بمثاليه غير متعالية، بل مثاليه أترضيه لا فردوسية ما ورائيه، من هنا يتضح ان جمالية رسوم رينوار ومنها هذه اللوحة يتجلى في المزاجه بين المثالية والحسية الغنائية والتي انفرد بها دون سواه من الانطباعيين في محاولة لجعل الرسم يبدو اكثر جمالاً بسبب ارتباطه بالمشاعر الإنسانية وسط تنامي الحريات داخل مدن الحداثة ومنها باريس.



الخ

القياس : ٢٠٥.٥ × ٣٠.٥ سم.

سنة الانتاج : ١٨٨٤ - ١٨٨٥.

العائديه : معهد الفن في شيكاغو.

يصور المشهد حشداً من المصطافين والمنتزهين على ضفة النهر في جزيرة (الجان الكبير) وتدل ملابسهم أمتالقة وهيئتهم الوقورة على انهم من الوسط البرجوازي. وعلى الرغم من كثرة الأشخاص على الساحل بأوضاعها المختلفة ومفردات اللوحة الأخرى كالأشجار والمظلات والحيوانات والقوارب، إلا إن سوريات استطاع أن يحول هذا المنظر الذي يعج بالناس والحركة إلى ترتيب منظم ومنسق، فجميع مفردات اللوحة بما فيها الظلال والأضواء ذات قوالب هندسية واضحة لا تخفى صرامتها كما إن التفاصيل والجزئيات متميزة غير متداخله، مما يجعل الجو العام للمنظر على الرغم من واقعيته، بعيداً عن الحقيقة التي لا يمكن أن تكون صافيه ومنظمه ومحددة بهذه الطريقة، كما لا يمكن أن تكون الشخصيات متصلة الى هذا الحد.

إن التحول الذي جاء به (سوارت) هو إخضاعه المدرك الحسي والتجربة البصرية المباشرة إلى المعرفة العقلية المنظمة، وذلك ضمن آلية اشتغاله في تجزئة المساحات اللونية إلى نقط صغيرة حيث تتجاوز فيها الألوان مع الأضواء وتترك كلياً بالمزج البصري.

لذلك اظهر سوارت في هذه اللوحة سيطرة على حساسيته إزاء اللون بتجاوزه آنية وعفوية اللمسات اللونية للانطباعيين وخاصة (مونييه)، ليتعامل مع اللون بشكل أكثر جدية وتأن، ذلك إراد بناء التناغم الجمالي للقيم اللونية على أسس علمية ومنهجية للوصول إلى أسلوب جديد في السيطرة على اللون بشكل دقيق ومنطقي، اعتماداً على دراسته ومراجعتة للنظريات العلمية في ما يخص قانون التناقضات اللونية، وذلك لإيجاد الصيغة الواضحة والصحيحة للقواعد التي تحكم تناسق الخطوط والضوء واللون، وإيجاد التبرير العلمي لهذه القواعد.

وكان دراسته للنسبية الذهنية أن كشفت له مبادئ معنية تحكم التركيب والتوازن بين العناصر التشكيل، والتي اكتشف إنها تحقق له ذلك التشابه بين الإيقاع الكوني والروحي للعالم والإيقاع الروحي والجسد البشري مما يحقق ذلك التناغم الحي والذي يدرك في الجسم الإنساني بالجمال. لذلك اهتم سوريات بالمساحة والعمق، فأعاد البنية التصويرية الفضائية التقليدية التي تجاهلها الانطباعي بتقديمه اللون على الهيكل النباتي للشكل، وعدم تخلي سوريات عن الطابع التشكيلي والتصميمي، ذلك لكي لا يخسر الوضوح والدقة لصالح اللبسة اللونية الكثيفة، ولكي لا يفقد ذلك الشيء الجوهري الأكثر اتصاله وعمقاً في الشكل وهو التناغم والذي بتطبيقه على العلاقات التشكيلية يحقق فن أكثر اكتمالاً وجمالاً.

لذا تجاوز سوريات تجريبية الانطباعيين وطرقهم الادائية غير المبالية بحجم اللبسة وسعتها، كونها طريه وظيفية وضعت على عجل، وسوريات بذلك طرق مفاهيم جمالية ثوريه في تمثيل الفضاء واللون، ذلك انه لم يرد لأشكاله ان تكون نماذج واقعية رسمت بشكل مثالي ، بقدر ما أراد ان يلفت الانتباه إلى الجمال الناشيء من التنظيم اللوني والخطي، أما الموضوع فهو مجرد حجة تصويرية، وتحكم سوريات بالأوضاع والاتجاهات يثبت ذلك ضمن تلك الموازنات المستقرة الثابتة، والانتقالات الحادة بين الضوء والظل وبين الألوان المتضادة وبين الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية، في هيئة الشخوص والثياب والمظلات وبالشكل الذي يدل على تحرر سوريات من إخضاع العناصر الفنية لضرورة التشبيه، وإطلاقها من إصار تلك الوظيفة التقليدية، حيث عاد ينظر إليها كعناصر بناءية للصورة.

وبذلك استطاع سوريات تحويل اللون إلى عنصر مجرد لأصناف عينيه وصفيه للشيء وهي بتركيبها البنائي الذري (نقاط صغيرة) اشتغل بألية عمل لم يسبق لها مثيل، وكان يريد ان يعيد إلى الأذهان الأسس الجوهرية المادية الكامنة في كل الأشياء، والتي عن طريق تنظيمها على أسس معرفية علمية ومنهجية نستطيع ان نحصل على الشكل المتكامل الذي لا يشوبه نقص بالتحكم بالبنية الداخلية له.

بذلك استطاع سوريات ان يحقق ما هو كلي متكامل عن طريق التنظيم الجزئي للون بتجزئة النغمات اللونية واستغلال جميع المزايا والإمكانات المستقاة منه، وهي إمكانيات لأحدود لها في ضوء حساسية سوريات الخاصة وتجربته الفكرية، والتي بقدر ما هي قائمه على أسس موضوعية، إلا ان ممارساته التركيبية للون لاتخلو من رؤيه ذاتية وعقل غنائي، فبتفكيكه الدرك البصري وإعادة بنائه، تحولت اللوحة من مجرد انعكاس للعالم المرني إلى اللوحة كمساحة تصويرية قائمة بحد ذاتها، يتم عليها تثبيت القيم اللونية والخطية وبالشكل الذي لم تؤثر فيه لمتغيرات الزمن كما قصد الانطباعيون، الذين كانوا يغطون سطح اللوحة بقيم لونية مضادة فيبدو السطح اللوحة متحركاً وحيوياً.

أما سوريات فبإحالتها التدرجات النغمية إلى حالتها ألا وليه الخالصة، فقد استطاع ان ينقل لنا الكلي الساكن من خلال الجزئي المتحرك، فجمع بذلك بين ما هو مطلق وما هو عابر واستطاع أن يحقق موازنات بين الحيوية والاستقرار، بين صرامة اللون وشاعر يته، بين جمود الحركة وديناميكية الخطوط والألوان، وصولاً لما كان يسعى إليه من تحقيق التوازن عن طريق التناقضات المتناغمة، باستغلال إمكانيات اللون المجرد الصافي في بناء شكل خالص بكل دقة وعناية، بهدف تأثير الرصانة والهدوء المدرك من خلال المساواة بين التونات والأضواء والظلال، والمساواة بين الألوان الباردة والدافئة وبين الامتداد الأفقي الواسع والإمتدادات العمودية للأشخاص والأشجار.

ذلك التركيز على تحقيق التناغم والتوازن بين العلاقات قد هيأت التعامل فيما بعد - مع العمل الفني بطريقة جمالية خالصة، باعتبار العمل الفني عمل مستقلاً بحد ذاته ليس له علاقة بالعالم المادي، مع إن سوريات في هذه اللوحة حاول استغلال قوانين الانسجام العامة المستقاة من العالم الخارجي، إلا إن ذلك لم يمنع سوريات من استغلال الطرق الذاتية في الخلق والابتكار، والتي استطاع الفنانون فيما بعد استغلالها وتطويرها إلى أبعد المديات، وخاصة طريقته في تفتيت بنية الشكل والتعامل معه فضائياً عن طريق ما اسماءه هو بفن اختراق المساحة، للوصول إلى جمالية قائمة على أسس علمية، معتمدة العقل في تحليل وتركيب مكونات العمل.

وبذلك استطاع تجاوز حسية الانطباعيين وعفويتهم وأداءهم الذي فيه نوع من اللامبالاة، ذلك انه لم يرد للحس الإنساني الوقوف على ظواهر الأشياء، بل اختراق بنية الأشياء وإدراك قوانين الانسجام الخفية بالذهن، عن طريق السيطرة على المدركات البصرية وإخضاعها للنظام العقلي الذي يحيل الأشياء إلى

بناء هندسي محسوب، وفقاً لما يثيره اللون من انفعالات خالصه، من ذلك قوله ان البهجة تستثار بالألوان الناصعة الدافئة والخطوط الصاعدة وبتوازن الألوان الباردة والدافئة والخطوط الأفقية، والكتابة بالألوان الفاتحة الباردة والخطوط الهابطة، وبذلك اعادة للألوان قيمتها الخالصة، كونها تخاطب بذاتها اعماق المشاعر الانسانية، دون ارتباطها بالموضوع.

على الرغم من ذلك فان الدوافع التركيبية في عمله عملت على اعادة قواعد التنسيق والزخرفه والاعتماد على قواعد ثابتة، فأعاد بذلك الى الأشكال كينونتها وهيبتها التي فقدتها مع الانطباعية (مونية) خاصة.

اراد سورات من خلال تكريس جمالية جديدة مستوحاة من فكر علمي منهجي، أن يعيد لسبل الأداء الفني رصانته ودقته، من خلال الاهتمام بالبناء العلمي للأشكال الطبيعية التي لم تفقد واقعيتها، بل خضع تركيبها اللوني والخطي إلى مبدأ تجانس المتناقضات من خلال تحكمه بالنغم اللوني والاتجاه الخطي المحسوب بدقة كوسط رياضي يتحكم بالمعمار الفني.

هذه النزعة الساعية الى إقامة البناء اللوني والخطي على أسس علمية سمحت على الرغم من ذلك بمخاطبة قوانين الانسجام الذاتية التي يرتضيها الحس الإنساني، واستطاع بذلك أن يعكس البنية الخفية للتنظيم على الشكل الخارجي، فالنغمة اللونية لم تعد تابعة لمتغير الزمن إذ أصبحت تابعة لقوانين الانسجام في البنية الداخلية للعمل، وبذلك عادت القيمة المكانية للشكل بالتأكيد على المساحات والتي لم تفقد صرامتها وبهجتها الحسية وقيمتها التعبيرية اللامتناهية ما دامت تخاطب الحس الإنساني من مستوى رفيع اعتماداً على التأمل في البناء الخفي الذي يحكم الشكل.

بذلك استطاع سورات أن يوازن بين الوضوح والغموض، ودمج المتناقضات في وحدة هذا هو سر الجمال، وهذا ما نجد صداه لدى الكثير من النظريات الفلسفية التي تقوم الجميل على أساس الوحدة بين الأضداد، ومن نفس المنطلق كان الجميل لدى سورات هو القانون التشكيلي الذي يقيم الوحدة والتناغم بين المتناقضات.

وترى الباحثة ان هذا القانون هو من القوانين العامة للجمال، والتي عند تطبيقها يمكن أن يتحقق فيه شرط أساسي من شروط الجميل في الفن.



سنة الانتاج : ١٨٩٨ - ١٩٠٥ .

القياس : ٨٢ × ٩٨ سم.

سنة الانتاج : ١٨٩٨ - ١٩٠٥ .

العائدية : متحف فيلادلفيا للفن.

تعد هذه اللوحة بالنسبة لسيزان عودة لولها القدم بالتكوين الكبير للاشكال العارية في المناظر الطبيعية، حيث ذلك العالم المثالي الذي يتطلع فيه الانسان للتناغم التام مع الطبيعة، ومن الواضح ان التكوين تكوين خيالي لمجموعة من النساء العاريات على ضفة النهر، وقد ارغم التكوين للتكيف مع الشكل الهرمي الذي تشكل الاشجار والنساء حلقة وصله، حيث قسمت النساء العاريات الى مجموعتين تحتلان طرفي التكوين وكل مجموعه صممت للدخول في تكوين هرمي ايضاً، في حين تصل بين المجموعتين ايدي العاريتين الممتدة الى سمك السلمون الكبير، وهناك ايضاً مستحمون في الضفة الأخرى من النهر مع الصياد.

ويبدو ان الموضوع بأكمله هو تنفيس خيالي لذكرى الطفولة مع رفاقه في غابات جبل سانت فيتوار، حيث كانوا ينظمون الأشعار الغزلية الرومانسية، ولكن الحقيقة ان (سيزان) لم يكن خاضعاً اسحر المشهد المتخيل والنساء العاريات، كما ان الموضوع لم يكن تحقيقاً لرؤيه حسية جميلة بل كان خاضعاً لانفعاله الخاص وإحساسه بالتكوين، فجاءت مفردات اللوحة بما فيها المستحقات مجرد أدوار لتحقيق رؤيته الجمالية الجديد.

" فمجاميع النساء اللواتي وضع جسمهن ووقفتهن وجلستهن نقلاً من وضع عارضات الازياء اللواتي رسمهن في المدرسة الفن ".^(١) كما ان هيكلهن المتماسك القوي والتصلب في اجسامهن بعيداً عن

- ^١ Schapiro, Meyer, OP, CIT, P. ١١٦ .

الرقعة والنعمومة، الذي كانت تصور به النساء سابقاً، جاءت تعبر عن التغير الذي أحدثه سيزان في طريقة رؤية الأشياء التي ابتعدت عن انتهاج أي قاعدة سوى انفعاله الذاتي واحساسه بطبيعة الشكل . استطاع سيزان الخروج بنظرية جمالية خاصة به تعتمد على تجاوز المعرفة البصرية، والتي كانت من اهم مقومات الرؤية الجمالية للانطباعيين، والاعتماد على الاحساس الذاتي بالناحية الجوهرية للأشياء والتي تعبر عن حقيقة الشيء الخالدة، فترك لخياله وانفعاله الخاص بالشكل ان يضع القواعد الجديدة للوصول الى الجميل الذي ينشده، فتجاوز بذلك المثالية الحسية لرينوار والبصرية البحتة لمونيه والقواعد العلمية لسورات واعتمد نظرية الانفعال البصري، والتي عملت على ان يمتزج فنه بالجوانب الواقعية والتجريدية معاً، مخافاً أي شكل من اشكال المحاكاة والتنميق، فقد سيطر سيزان على انفعالاته سيطرة تامة بالتركيز على الشكل البسيط الذي الهيكل الاساسي للشكل ويعبر عن الحقيقة الجوهرية الكامنة والتي تهب الشكل الثبات والاستقرار .

عمل سيزان في هذه اللوحة على اعادة بناء الاشكال وتركيبها اعتماداً على الخيال في تجريد الاشكال وبناء هيكلها داخلياً وتنظيمها عن طريق اللون، في ضوء تأمل سيزان للشكل المثالي الذي يعبر عن الحضور الكلي للأجزاء بغض النظر عن التفاصيل، وبالشكل الذي يعطي مفردات الطبيعة وبكل مظاهرها المتغيرة ذلك الرباط المتناسك، في ضوء رغبته الجمالية للايصال الشكالي لابرار الخاصة الجوهرية للشكل بطريقة أكثر عمق.

وهذا هو سر اختفاء ذلك الاغراء الحسي في شكل المستحتمات، واحلال تلك الخاصية السامية وبموضوعية مترفعة عن الانجذاب الحسي للشكل، وكان هذا هو السبب ايضاً في اعجابه بفن القدامى وخاصة (بوسان)* من منطلق رغبته بمزج الحقيقة الواقعية بالرؤية المثالية المتخيلة للشكل، بدءاً بالظواهر وانتهاءً بماهيتها .

فسيزان لم يشيد اشكاله ورويته من منطلق التأثير الحسي بالأشياء، فقلبه لمعايير النظر جعلت رسومهُ مثلاً لتعاطيه مع الواقع بطريقة تختلف عما فعله الانطباعيون، ذلك ان الانطباعيين لم تؤرقهم مشكلة بناء الشكل كما ارقّت سيزان في سعيه لخلق نوع جديد من التكوين الصوري يعتمد على منطق كامن وراء الشكل، يعتبر هو البنية الاساسية للشكل الجميل .

فسيزان اراد اختراق الظواهر لبلوغ حقائقها الأكثر اشارة وعمقاً، لذلك كان الضوء واللون بالنسبة له ليس هدفاً بحد ذاته، بل وسيلة من وسائل كشف الجوهر، لذلك لم يتعامل مع اللون كأشعة متغيرة بل ككتلة متماسكة له ثقله في بناء الشكل فاعطى بذلك للون قيمته التجريدية، فلمسته الصلبة النجته لم تطارد ذلك الجانب المتحرك من الطبيعة، بقدر ما ارادت اختراق الجانب التكويني للشيء ، متخذاً بذلك مبدأ ان ليس للوحة مبادئ تنظيم خارج نطاقها وان الفنان باستطاعته ان يلجأ الى التحريف والتغيير لغايات شكلية بحتة، لذلك وظف سيزان العناصر التشكيلية كمعطيات جمالية وكوحدات تركيبية منسجمة مع بعضها .

لذلك رفض سيزان المنظور الذي يرد الاشكال الى نقطة تلاشي واحدة، واحل محله المنظور اللوني النغمي حيث تترابط المستويات اللونية مع بعضها بطريقة التراكب، وهي طبقات اللون تتشابك برقة معتمدة النغم اللوني في الانتقالات المنسجمة فيما بينها، فشكل الفضاء سلسلة متعاقبة من الطبقات اللونية المتوازية المرصوفة بعضها خلف بعض، حيث الغى بذلك المنظور الجوي والخطي المتراجع الى العمق، كما انه اعطى للأشكال البعيدة في هذه اللوحة قيمةً لونية فتحة لا غامقة لينفتح المشهد على المناطق القريبة والبعيدة معاً وبما يوحد مستويات النظر المكانية معاً، فاعطى للأشكال البعيدة وضوح وتماسك، لا ينشغل معه بتجسيد العمق بل بالعلاقات البنائية بين مفردات التكوين.

اعتمد سيزان في هذا العمل على نظام العلاقات المتداخلة بشكل واضح، ووصل الى ترجمة جديدة للشكل ببحث العلاقات الطباقية للالوان ليصبح اللون العنصر البنائي الراسخ في الشكل، حيث وضع سيزان التناغم بين الالوان فوق كل اعتبار جمالي آخر، وبذلك نظم سيزان ضرباً من العلاقات الموضوعية بين مفردات العمل، ونوع من العلاقة المباشرة بين الشكل والخلفية، مجرداً ما تراه عينه من المادية فتجاوز الطبيعة لتحقيق فن خالص، تحولت معه الالوان الى كيانات بنائية ساهمت في التركيب العقلاني بين الاشكال، حيث تعالت فيه المدركات الحسية على ان تكون الموجه الوحيد لصنعها. اعطى سيزان لكل شكل ومفردة واقعه المتفرد الكلي مع الاحتفاظ بهندسية العمل ومظهره المتناسق المترابط بتوحيد المحتوى المكاني والفضائي معاً بتقريب المسافات بين السطوح وتمثيل بعض

المستحتمات لتتري من الجانب والامام دفعة واحدة، بما يجعل السطح التصويري حيز موحد لمستويات منظورية مختلفة بتجريد الشكل في هيكله الاساسي، فهياً بذلك لمفهوم التداخل الزماني والمكاني للاحساس بالكلي والجوهري الذي استطاع التكعيبيون فيما بعد استغلاله الى ابعد المديات، والوصول عن طريقه الى اكثر الطرق ثورية في تمثيل الشكل.

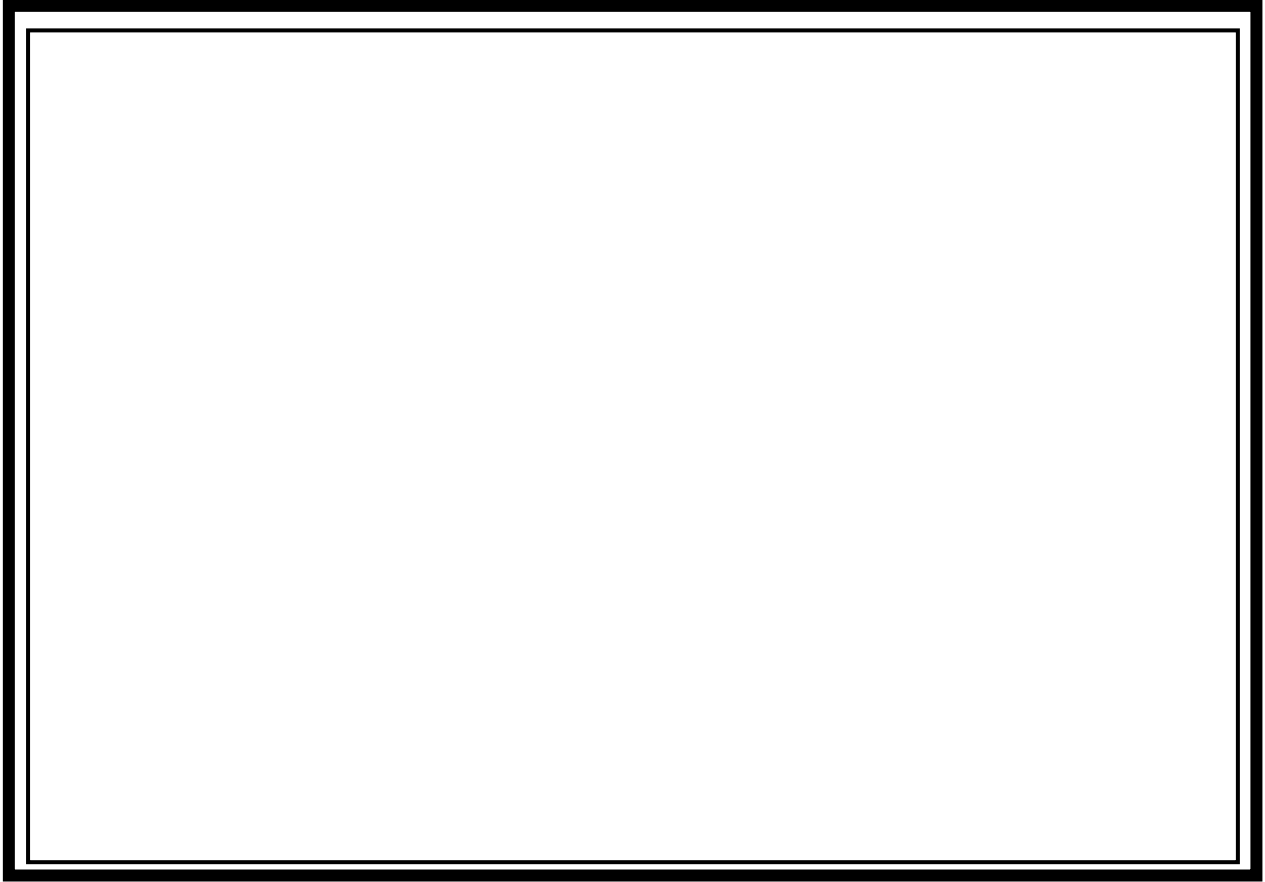
فهياً بذلك سيزان الطريق للاساليب الجمالية العقلانية في تمثيل الشكل بالطريقة المعمارية التي اعتمدت تراكب المستويات والتداخل الزماني والمكاني ومحاولة وضع المشهد على مستوى واحد من النظر.

ففي هذه اللوحة قام سيزان برفع خط الافق قليلاً بما يؤمن رؤية جوية تقترب من رؤية عين الطائر، والتعامل مع المظاهر المادية المختلفة بنفس التقنية دون محاولة تمثيل الجانب الملمسي للأشياء كنعومة الاجسام وخشونة جذوع الاشجار، ف رؤية سيزان الجمالية/ الشكلية الى مظاهر الطبيعة جعلت من هذه المظاهر الا تفرض مظهرها الكيفي المعتاد، اذ يقترح عليها سيزان ومن منظور ذاتي تكوينها الذي يقدم قوانين الانسجام الاساسية في ضوء تنظيم العناصر الفنية تنظيم عقلي بتخييل الرؤية الكلية للشكل والتي تكشف عن الجانب الداخلي لتكوين الشكل.

وهذا واضح في عدم اهتمامه بالنسب، حيث نرى اجسام المستحتمات الضخمة الفاقدة للانوثة، كما فقد الماء سيولته وحيويته، الا ان اللون لم يفقد غناه وقوته في تحقيق تلك الوحدة بين الطبيعة الحسية والمثالية، بين محاولة سيزان للاستثمار الجمال الحسي ومحاولة إخضاعه لجمال ارفع واسمى وهو الجلال او الجمال العقلي من خلال قدراته الذهنية والتأملية للنفاد تحت الظواهر، وهي رؤية تعبر عن رغبته في تجاوز مثالية الرسم الانطباعي ذي الطابع الحسي واحلال مثاليات الذات في تطويع العالم المرئي للوصول الى اساليب بنائية وجمالية جديدة، شكلت فيما بعد اساس المثالية في الرسم الحديث . استطاع سيزان من تحقيق طرق كونية في تمثيل الشكل لا تفهم منه الا عند تأمله وفهم فلسفته الا انها استثمرت فيما بعد بطرق اكثر ثورية عند بيكاسو.

لم يهتم سيزان بالطرق الواقعية التقليدية للرسم، ورأى ان كنه الشيء لا يدرك بالحس بل بالعقل والوجدان فجاءت رؤيته للجوهر/ الجميل يعتمد على احساس بديهي بهندسة الاشكال الكامنة خلف عضويتها، هذه السمة الكامنة سوف تكون فيما بعد محط انظار الفنانين.

من ذلك يتضح ان معرفة الجانب الجوهري/ الجميل من الشكل عند سيزان هي معرفة لا تعتمد على ما هو معطى بل تعتمد توصلات الذات في رؤيتها المثالية للشكل، فالجميل عند سيزان هو جميل يدرك حدسياً كونه قابلاً خلف الشكل الطبيعية وهو لا يظهر في الشكل الخارجي الا بعد تحريفه وتجاوزه والتحكم بمظاهر الطبيعة تحت ضغط انفعالات الفنان الخاصة بالشكل الجوهري والاحساس بقدرة اللون وقوته في تجسيد سر الجميل وهو الشكل الكامن.

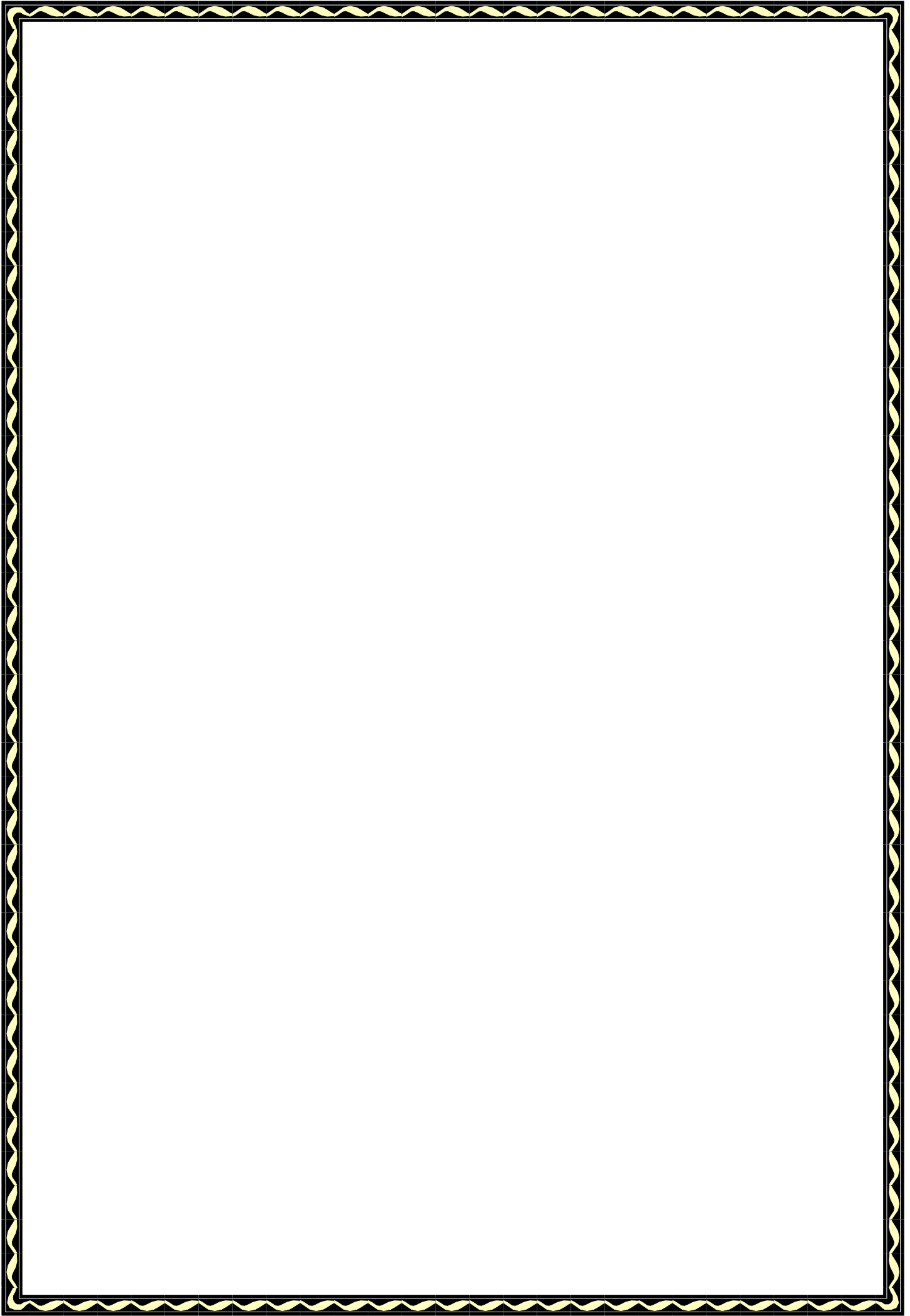


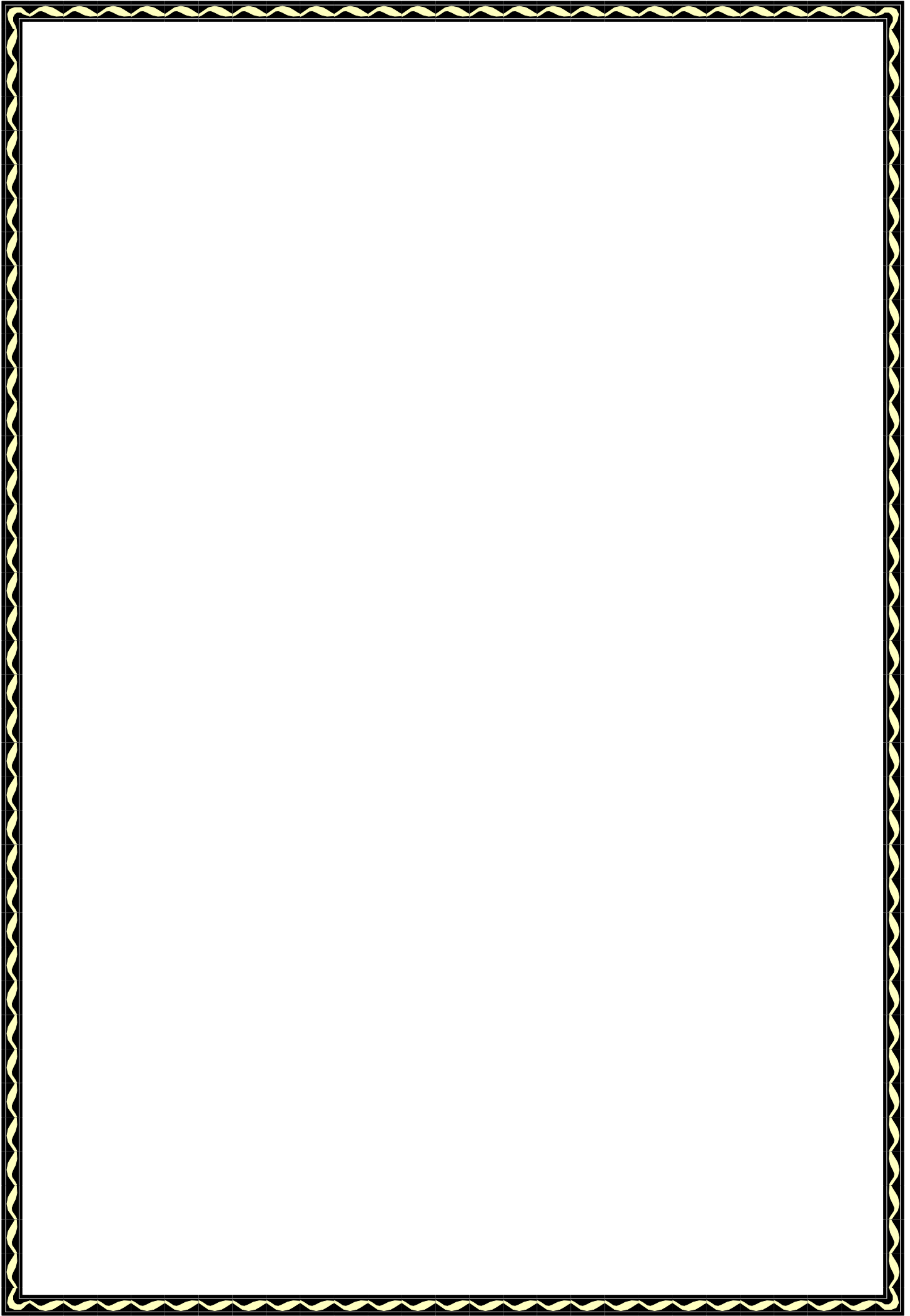
الخامة : زيت على الكنفاس.

القياس : ٢٨ x ٣٦ سم.

سنة الإنتاج : ١٨٨٩.

تصور اللوحة مشهدا ليليا تحتل فيه السماء المتوهجة بالنجوم المساحة الاكبر ،تطل على قرية اسفل مجموعه من التلال ،في حين تعلو شجرة السرو المعتادة امام المشهد،وتشاهد في هذه اللوحة وهي تطاول السماء بفروعها المتموجة العمودية الصاعدة المتعامدة مع الحركة الافقية ذات الايقاع اللولبي.





من المعروف ان فان كوخ نظر الى مظاهر الطبيعة كنظائر رمزية لنفسه ولرويته الخيالية المبكرة للشكل، باقصاصه المدرك الحسي الذي لا يقدم في نظره غير اشكال مفرغه من معناها ودلالاتها، ولذلك اصبحت طريقة احساسه بالحياة والطبيعة قائمة على رؤية وجدانية انفعالية.

فالمشهد هنا ليس مجرد تشبيه لقرية وسماء، فتلك المألغات الصورية للشكل والمعالجات اللونية اتلتي لم يسبقه اليها احد، تدل على ان فنان ما بعد الانطباعية لم تعد تجذب المظاهر الشكلية واللونية للاشياء، فكوخ بدأ يسقط عليها انفعالات ومغالات عاطفية وذاتية، فاصطبغ احساسه بالاشياء بهذا الانفعال، فتحول الخط واللون عنده الى لغة تعبيرية تبث المكبوتات النفسية عبر سرعة الاداء وخشونة التقنية وعنف المزج بين القيم اللونية المتناقضة.

فاللون مع فان كوخ اصبحت يخترق الاشكال ويهز كيانه المادي، فتبدو مرتعشة من فرط الاسقاطات الوجدانية والانفعالات النفسية، فالوعي الذاتي مع فان كوخ اصبحت اكثر اهمية من الرؤية البصرية المجردة، كما ان المتضادات اللونية والتي كانت تعالج مع الانطباعية بعلمية وموضوعية، حُملت مع فان كوخ بمعاني عاطفية ورمزية، فاصبح اللون اكثر استجابة للغة الفنان الذاتية والتعبيرية، كطاقة شعورية وعنصر اصال روحي يرضي حاجات يرضي حاجات جمالية وتعبيرية سامية.

فقوة الاحساس بالاشياء والتماهي معها وانسنتها بجعلها كائنات منفعة تبوح بطريقة غير مباشرة، تلك التعبيرية المتعالية عن المشاعر هو اشد حيوية واصالة وصدق من الحس التصويري المنطقي والقيم التشكيلية الخالصة التي تهتم بالترتيب والقياسات وجمال الشكل، لذا كانت الحقيقة التي يحسها في داخله نحو الاشياء ترجح له تقديم الشكل بتلك الطريقة الدرامية، واختياره لتلك التقنية الخشنة والخطوط اللونية المتقطعة المتداخلة، والتي تصعد

من القدرة التعبيرية للون وتصل بالنغمات الى اقصاصها لتكون صدى للقوى الروحية والمعنوية. لهذا نلاحظ ان فان كوخ يدمر بنية الاشياء المادية ومظهرها الحسي المتماسك، ويلجأ الى تضخيم الشكل عن طريق اللون لابرار ذلك العنصر الخفي الكامن في الاشياء وذلك الصدى اللامتناهي الذي يخلدها.

فعظم السماء هو عظم القوى الكونية المتسلطة على القرية المتطلعة بنوافذها المشعة الحمراء على ذلك المطلق ذلك الجمال اللامحدود، ولذلك نرى ان فان كوخ في تصويره المدى الفضائي قد اخترق قوانينه التقليدية، فالمساحات قد مدت بحيث لا نرى نقطة مركزية تتراجع اليها الاشكال، كما ان مستوى النظر العلوي للقرية وشجرة السرو المطلة على هضبة مرتفعة، جعلت فان كوخ يشيد منظوره لا بالخطوط او التدرجات اللونية، بل اعتمد على قدرة اللون الخالصة في تجسيد المسافات.

نلاحظ ان اللون الازرق في هذه اللوحة هو اللون الطاغي، مما يوحد بين جميع مفرداتها ويشد من تماسكها البنائي، الا ان النغمات اللونية المختلفة للارزق وزعت بطريقة تجعل لكل جزء قيمته اللونية المستقلة، لذلك فان فان كوخ ثار على كل ما هو مألوف من اشكال الطبيعة، فالطبيعة ليست فقط للتأمل والفن ليس للمتعة.

فالاحساس العميق والتجربة المباشرة مع الطبيعة هي التي توجه تصوراته دون قيد لخلق شكل حي يكسر رتابة الاشياء وجمودها ويحولها الى اشكال في صيرورة متحركة، فلمسة اللون البارزة لديه ذات استقلالية اكبر، كما اغن جانبها الملمسي واضح بحيث ان فان كوخ تجاوز ذلك الجانب المادي والسطحي من الاشياء الذي كان محط اهتمام من سبقوه، فالجمال الحسي معه يختفي لصالح جمال ارفع واكثر اصالة وحقيقية، فالعمل الفني يجب ان يسلط الضوء على نوازع الانسان الغامضة، لذلك كانت اشكاله ذات زخم لوني وضوئي شديد، فالنجوم لا يمكن ان تكون في الحقيقة بهذا القرب والتوهج، وتلك الترددات الضوئية المطردة المتحركة والتي لا تترك مجال لتمثيل الفراغ، فكل شي في حركة وامتداد بحيث ان اللمسات الدقيقة والطرية للانطباعيين تحولت الى كتل لونية متعجنة واصبح للضوء ثقل مادي

فالحقيقة الضوئية التي اراد الانطباعي الامساك بها تحولت مع فان كوخ الى حقيقة انفعالية تستغل توصلات الانطباعيين في مجال اللون لتتشيد عوالم كونية لا صلة لها بالمدرك الحسي، فالفنان هنا لم يتفقد بالعالم المرئي في تخطيه كل غاية وصفية وكل طريقة عقلانية في التصميم، فالجميل لم يكن ذلك العنصر الثابت الراسخ الذي يجسد البنى الخفية في الاشكال كما عند سيزان، فما هو جميل هو تلك

الحياة المتأججة التي تتحدث بلغة الانسان ةتفيض على الشكل وتتجاوزته لتعبر عن الذات وتوصل قوة الاحساس الذي لا يعبا بالعلاقات الموضوعية للاشياء.

فان كوخ خرق كل القواعد السابقة للتصريح بالحالات النفسية والتصعيد من تعبيرية الاداء، فكانت اللمسات المحززة الطولية اكثر اثارة ونبض من اللمسات العرضية المتماسكة بفرقاتها المتقاربة التي نجدها عند سيزان ،وبذلك كون فان كوخ اسلوبا يمثل طابعه الشخصي ليحقق له الجمال.

من المعروف ان اللونين الازرق والاصفر كانا لديه لونين رمزيين يعبران عن الجمال والا متناهي والامل ،وكما نلاحظ في هذه اللوحة ان هناك اثارة حسية وعاطفية وتواجد ذاتي لاحساس الفنان ،خاصة مع تلك الهالات التي تغلف النجوم والتي ترمز لديه الى الابدية والسرمدية،فاللون والخط لديه يخضعان لاحساسنفسى متعال ورؤيته للاشياء تخضع لنظرتة الصوفية والمثالية التي تعتبر مفردات الطبيعه وسائل انشاء لمعاني داخلية جلية وراقية .

في ضوء ذلك فالجمالية ذات النسق المثالي تتجلى هنا بوضوح من خلال تشييد مشهد ليس له نظير مادي،ذلك ان هذا المشهد هو نوع من الارتداد الوجداني العاصف الذي يقرر لحظة الجمال الفني المقترح،من هنا تبرز النزعة الذاتية والجمالية عند فان كوخ كسمات تصويرية وتعبيرية في الخط واللون لم يالف الفن الغربي لها مثيل بهذا الهياج والغلو العاطفي.

من هنا كان توظيفه للفروقات الحادة بين الالوان ليصل بالشكل الى درجة من التالق والاهتزاز لتصبح اشارات لشعوره الخارق بالاشياء،فمظاهر الطبيعة التي عولجت قبل كوخ لقيمتها اللونية والبنائية عولجت مع كوخ لقيمتها المعنوية ،فمفردات اللوحة كائنات رمزية ملينة بالحيوية والحركة وما تقوله يتجاوز تكوينها الشكلي.

لقد وجد فان كوخ ان الموقف الروحي والشعور الحار بالاشياء هو الذي يخلق احساسا فنيا يحقق له الجمال ،لذا فان فان كوخ يعيش موضوعه انفعاليا وهو يستعيد بذلك تلك المضامين الادبية التي تفتقر اليها لوحات الانطباعيين.

فخلف اشكاله هناك فكرة تغذي تصميم البنائي للموضوع،وهو بتقنيته الخشنة يحاول ان يجد معادلا لاحساسه على الرغم من ادراكه لتحريف الشكل وتشويهه،وهي تعبر بقوة عن صلته الحميمة بالطاقات الما ورائية الكامنة في الاشياء عبر ذاته،واخضاع الشكل الفني لدوافع داخلية يحقق الجميل والذي لا يكون جماله عابرا،ولاجل تحقيق ذلك الجمال الابدي الخالد لم يستعمل اللون بلغته الوصفية ،فلا يمكن للتلال ان تكون ملونة بالازرق النقي او تكون اشعة النجوم بذلك الصدى والتردد الدائري الذي يلف السماء والمشهد باكملة.

فالتكوين في هذه اللوحة يتجاوز الحقيقة المتعنة للاشياء ،والفنان بخياله اعاد تصميم الاشكال وترتيب موقعها والتحكم كليا في تمثيلها،فكان فنه رد فعل لمعالجات الانطباعيين التي تحاول ان تمثل لحظة زمنية سريعة الزوال،فتحول ذلك الاشراق الذي تولده هذه الالوان مع فان كوخ ليمثل الزمن المطلق،لانه لم يرد لمشاهده ان تكون نسخة للواقع بل نسخة للحقيقة كما يراها هو.

المادة : زيت على الكنفاس.

القياس : ٦٨ × ٩١.٥ سم.

سنة الانتاج : ١٨٩٢.

العائدية : المعرض الوطني للفن - واشنطن .

يقطع لنا كوكان مشهدا من فردوسه النائية (تاهيتي) حيث يصور المشهد فتاتين على ظفة النهر احدهما نصف عارية جالسة على حافة النهر والاخرى عارية في حالة مباشرة بالغطس، وتبدو الحركة بين الفتاة الاولى والثانية حركة ايقاعية متلائمة مع تلك التموجات الزخرفية للارض في مقدمة اللوحة، وحيث تبدو الشجرة بفروعها متوحدة مع المساحة المسطحة للارض، وبشكل عام فان الجزء الاسفل بتموجية لوانه وخطوطه اكثر اثارة من الجزء العلوي الذي يبدو معتما وساكن.

بدأت الرؤية الجمالية مع كوكان تقصي تلك النظرة المادية والمنطقية للعالم، وعد الموقف الروحي عاملا ابداعيا في الخلق، ذلك ان الجميل اصبح قيمة مرجعها الذهن، روح الانسان تصبو دائما الى الا مرئي الى الجانب الخفي من الوجود، هذا السحر والغموض المحمول على تغيير الشكل الحسي عد من المقومات الجمالية للفن الحديث.

فالشكل المتخيل القائم باعمال الحدس والوجدان يسمو على الشكل الطبيعي، والوجود العقلي والخيالي اجمل من الوجود المادي واكثر ارضاءا للرغبات غير المتحققة، وعدت الذات واقعا حيا وحقيقة نفسية تصطنع وهما جماليا يفوق الواقع في جماله، بجعل الذات تعيش في عوالم ومستويات اخرى من الوجود، على الرغم من انها مصطنعة الا انها اكثر جوهريّة واقتربا من المجهول، كونه يوصل الذات الى مطلقها الجمالي الذي لا يحيط به الواقع الخارج بصفاته العينية الا بعد تجريده من صفاته الواقعية، اقصر الطرق للوصول الى الجوهر - الجميل، بما للفكر والخيال من امكانيات تجعله ذا قيمة مطلقة.

من هذا المنطلق كان سعي كوكان لاختضاع مظاهر الطبيعة للتجربة الاولى البدائية ،التي تستغل كل طاقات النفس الداخلية لتتصل بعالمها الخارجي باطنيا،وتقوم بفهم الواقع فطريا وتبديل الاشكال الحسية باخرى رمزية مستخلصة من طبيعته بخيال فطري مباشر.

فليس من الضروري ان تكون اللوحة ذات معنى دقيق،مادام الفن بدا في هذه المرحلة ان لا يكون مجرد شكل ،بل شكل يحمل في ثنايا تصميمه الجمالي معنى خفي يوحي اكثر مما يصرح،وكوكان كان مدرك ان التجريد اكثر الخواص الجمالية ايصالا للمعنى،لذا يجب ان يكون الفن خلقا لا تقليدا،بتأمل الطبيعة والتفكير فيها لا التقيد بالمدرک الحسي الضوئي-كما الانطباعية-او التقيد بالقواعد الفنية الجامعة.

لذا وجد كوكان في تلك الفضاءات المسطحة جمالا جوهريا كون الجوهر لا يحمل صفات مادية،كما انه يحقق اعلى درجات التوحيد بين السطوح التشكيلية غير الخاضعة للقوانين البصرية بل لارادة حرة ورغبة في الخلق والابداع،بمحاولة تكثيف المغزى والفكرة بتبسيط السطوح واختزالها لجعل الا مرني مرنيا وتحقيق الانسجام بين الحسي والمطلق والظاهر والباطن عن طريق تلك المعالجات الخيالية للون والخط الذي اعطاه كوكان هنا بعدا سحريا واسطوريا مثيرا.

لذلك لجأ كوكان الى اسلوبه المعروف في تقطيع المساحة التصويرية لتقديم الشكل بطريقة غير مالوفة،فهذه الانتقالات الحادة بين السطوح والتي يعززها اللون والخطط على سواء تعبر عن روابط سرية بين الاشياء،وتقي تلك الروابط المالوفة بينها القائمة على البعد الثالث،كما ان سلاسة هذه السطوح وطغيان اللون الموحد عليها والتناقض اللوني الحاد بينها يوحي بعدة معاني في ان واحد،بترجمة ذلك الرنين والصدى الناتج من تصادم السطوح اللونية ،لتعبر عن تلك التشابهات التي اراد الفنان تمثيلها بين الرسم والموسيقى .

اراد كوكان ان يخلق من تلك التناقضات ايقاعات لونية لها وقع في عين المتلقي لتثير في ذهنه افكار غير محددة كما تفعل الموسيقى،اراد للوان ان تحقق اقصى نغماتها عن طريق تلك المديات الساطعة الا متوقعة لتكريس الجمال الحسي والمثالي للطبيعة البدائية والهدوء الشعري الذي يتمتع به الانسان بين احضان تلك الفردوس الارضي التي افترضها كوكان على لوحته كقطعة قماش مزخرفة .

من هذا التبسيط الزخرفي يتم مضاعفة المعنى عن طريق الشعري للفكر والخيال بمظاهر الطبيعة،لتحقيق ذلك الجمال الحسي والوجداني في أن واحد،باعتبار الخيال تجربة جمالية ثرية في صياغة الشكل الجميل الذي يستهوي الفنان ،ويقدم شكلا معادلا للمضمون الذي يحمل جوانب ذاتية وحسية.

من المعروف ان كوكان افتتن بسحر الطبيعة البدائية والتي تحمل في نظره عنصر ايهامي هو سر قوتها الكامنة،والذي يستطيع التعامل الموسيقي مع الالوان الذبذبات المتولدة من النغمات اللونية المتعارفة والتي اكتشفها عن طريق تلك المقاربات الشعرية الايقاعية للون،هذه الرؤية الجمالية الجديدة والتي طرحها لنا كوكان في لفت الانتباه الى المعنى الخفي للاشياء واختضاع التجربة الحسية لخدمة التأمل الفكري العميق والتخلي عن ذلك التعامل السطحي والانفعالي للون لجعل الفكرة المتخيلة اكثر وضوحا واختضاع الموضوع-والذي ليس له قيمة في ذاته-الى هدف رمزي معين وغايات اشمل من تحري الفنان للجوانب البنائية والنفسية المحضة.

لذا نجد كوكان في هذه اللوحة يحاول اختزال انفعاله بسحر العالم الاخر في اسلوب تاليفي يجمع السطوح التشكيلية في وحدة يتم معها تجاوز قبح الطبيعة كما يقول-والتي لا تستطيع بشكلها الواقعي المألوف ان تعبر عن جمالها الجوهري الكامن في تلك العلاقة الجدلية القائمة بين السطوح الحسية المثيرة والدلالة العميقة للخط واللون،فنبد التفصيل تعطيه حرية اوسع في التصميم،عن طريق نبذ التجسيم بين مفردات الموضوع.

ذلك الجانب التصميمي والزخرفي كان له اثر في ما بعد لمدرسة الانبياء والفن الجديد،ولو ان كوكان لم تكن معالجته للسطوح صورية مجردة،بل عبرت عن احساسها العميق بالحياة الجميلة اكثر من كونها تمثيلا للطبيعة،واذابة الاشكال والسطوح لوحدة السطح التصويري ذي البعدين كان اعلانا لتفرد الفن وتميزه عن الواقع،حيث وجد الفنان في خلقه المبتكر لذة شعورية ومتنفسا لشهره التخيلي والفكري،وخلق عالم فني ذي بعد جمالي.

فاللون في هذه اللوحة يتجاوز الصدق الموضوعي،فلا يمكن لشعر الفتاة ان يكون ازرق في الحقيقة او العشب احمر والاوراق برتقالية او الماء اخضر او الارض بنفسجية،ليحرر بذلك العلاقات الشكلية من

سياقها الحسي الى سياقات رمزية، وتوضيف العلاقات والاشكال في سبيل تصعيد التعبير الرمزي، والبحث عن مثالية تنشد المطلق-الجميل.

كان لطغيان النزعة المادية اثر في تكريس الطابع الروحي في التعامل الجمالي مع الطبيعة، ليقوم الوعي الخيالي والفكري بتشبيد نموذج الجميل الشبيه بالفكرة المثالية والذي يقل جماله كلما اقترب من محاكاة الواقع، وبالا اعتماد على اليات اشتغال ذاتية يتم تحقيق سمات الجمال في الفكرة المتخيلة والاستسلام للاحلام الواعية امام سحر الطبيعة المشوق والعميق وانطلاق النفس من اسار الاشياء الى جمال متخيل، والتخلي عن عنف الاحساس الى الغبطة في ما ليس له حدود وفيما يتجاوزه المدرك البصري والوصف المباشر والاستعانة بقدرة اللون الخاصة في الايحاء بالمعاني والدلالات المتصورة في الشكل، وتحميل العناصر الفنية بلغة جمالية تقوم بدور ثنائي يجمع بين الحسي والمثالي والواقعي والا واقعي، هيات قيما بعد الارضية للتعامل الخالص معها.

ان الرؤية الجمالية لكوكان مبنية على تجربة جمالية صوفية تتسامى بالعالم المادي شكلا ومضمونا لاستخلاص الشكل الجوهرى رمز الجمال المثالي وهو جمال مشيد بلغة الخيال يستطيع معه الفنان اقضاء كل قبح والابقاء على جمال -كما يقول هو- لا يمكن ان يتغير.

اخبار كوكان مثالا جماليا لا يتقيد بالصدق الموضوعي، مثالا ذا بعد رمزي وفكري يصل بالمدرك الحسي الى اقصى حدود الايحاء والانسجام بين المطلق والموضوع، ولفظ فوظي الطبيعة وثقلها المادي عن طريق تحرير نزعة الفنان الفطرية والتسامي بالماديات لما هو شمولي وكلي.

. اسم اللوحة: مدام ماتيس.
اسم الفنان: هنري ماتيس.
المادة: زيت وتمبرا على الكفاف.
تاريخ الانتاج: ١٩٠٥.

القياس: ٨/٧, ١٥ × ٨/٧, ١٢.
العائدية: متحف ستايز للفن في كوبنهاغن.

يصور لنا ماتيس في هذه اللوحة زوجته، وهي على الرغم من واقعية هيكلها الخطي الا ان تنسيق الوانها اللاواقعي يفضي الى ان العمل الفني لم ينجز تلبية لمنهج جمالي مقتن، فمن الناحية الادائية يعد ماتيس اول من طبق آليات اشتغال الفن الوحشي، وخلق بذلك مفهوماً جديداً للجمال قائم على الرغبة في التشكيل، واعتبار خبرة الفنان الذاتية قيمة مطلقة في الخلق الفني، فالرؤية الحقة هي الرؤية التي توصل اقصى امكانيات الذات في التعبير عن الشكل بخطوط مبسطة والوان نقية.

فالشكل هنا اقرب الى التكوين الذي وزعت فوقه الالوان بطريقة معينة منه الى بورتريت امرأة، فالفن بعد ان اخذ ينفرد بصفات خاصة، لم يعد من علامات الخلق الفني الجميل ان يقدم الفنان واقعاً مألوفاً وعادياً او خارجاً جميلاً، فالعلاقات التصويرية في هذه اللوحة لم تعد علاقة شكل بلونه، بل علاقات تنسيق مستقلة عن الانصياع لما تفرضه الرؤية البصرية، فالون هنا بدا منصاع اكثر للانفعال الداخلي وللعبة الذهن الخاصة.

واللوحة هنا اذ بدت بمظهر التأسيس الاولي، فلان الفنان بدأ يثق بلحظة التشكيل الحدسي الاولي، واعتبارها لحظة اصيلة في الخلق، حتى لو تضمنت هذه اللحظة تشويه الواقع، وبالمقابل هناك فكرة في ذهنه تتضمن الرغبة في التعبير عن احساسه العميقة لتصميم الشكل، وهو في ذلك لم يتردد في ان يكون تكوينه اختباراً جريئاً لطريقة جديدة في التشكيل.

ان الرؤية الجمالية القائمة على (رسم ما نحس لا رسم ما نراه) افضت الى تحول هام في بنية الرسم الاوربي، بنية قائمة على احساس الفنان بطاقاته التعبيرية كأساس للخلق الجميل، والتركيز على العلاقة المباشرة والديناميكية بين الانفعال الذاتي والحركة التصويرية في تجاوزها للتمسك الاكاديمي، فالون ذو طاقة تعبيرية وتشكيكية تتجاوز الوصف والمحاكاة، فالون بحد ذاته ذو حيوية وخصائص جمالية كامنة، وهو يحقق غناه وتأثيره الجمالي، اذا اعتبر وسيلة لا الغاية الجمالية في التشكيل.

وهذا ما يبرر اهمال ماتيس للموضوع والشكل الخارجي لصالح نقاء اللون وترتيبه داخل التكوين، فالون الخاضع لاهتمام الفنان الجمالي، امتد بجرأة على وجه الموديل بدون تعقيد او تمثيل للتفاصيل، والتي تبعد المتلقي عن الغايات الجمالية، مما يدل على ان التعبير الذي اراده ماتيس غير منشغل بالطابع الانساني الذي يميز شخصية المرأة بل منشغل بالتكوين من خلال بحث ماتيس الدائم

لتطبيق ارادته وحرية المطلقة في الشكل، ومن خلال تقصي الفنان لرويته الداخلية التي تسبق بالضرورة التكوين.

ونرى الخط الذي وظف بشكل حاد وكثيف من اجل تدعيم الجانب البنائي والتعظيم من شأن العلاقات اللونية المتناقضة، ووجه المرأة اصبح هنا حجة لتقديم تنظيم جمالي للالوان، لؤكد ان اللون والشكل لهما حياتهما الخاصة في الفن، فالتعبير هنا لا يكون تحت سلطة الواقع بل تحت سلطة الذات، وهذا ما جعله يركز على التجربة الحسية في التشكيل والتي اقصد احتدائه لنموذج جمالي سابق على الانفعال الحدي بالشكل واللون .

فماتيس هنا لم يشغل على نظام جمالي معين، حيث نرى امكانيات التعديل والتحويل استجابة لمزاج الفنان في التنسيق والنسجام للتعزيز من قوة ظهورها الفني وتمرداها على الواقع، واحساس الفنان الحر بالتشكيل لم التهينة والاعداد المسبق القانم على اكتمل الرؤية داخل ذات الفنان، وتبسيط الاسلوب الادائي، يؤكد التجاوب المباشر بين التعبير والتركيب، بين اللمسة المرتجلة والنبض الوجداني. فلحظة التكوين تاخذ طريقها من خلال لحظة التعبير عن الاحساس، ليكون التعبير متجلياً على السطح التصويري جامعاً كلية الشكل فيه، مع اهتمام ماتيس بالتوصل الى خلق انسجام بين الالوان المتناقضة، فكل تفاصيل اللوحة ذات علاقة بالسطح التصويري، كما ان توزيع دون التميز بين الشكل والخلفية، لا يجعل الشكل الادمي ذو اهمية مركزية في التكوين، حيث اصبح جزء من التكوين العام، على الرغم من ان موضوع اللوحة لا يدل على غير هذا الشكل الا ان الانسجام بين السطوح اللونية في تناقضها المثير هو جل اهتمام ماتيس، والانسجام هنا لم يعتمد على أسس علمية وقانون الالوان التكاملية، فالانسجام والتكوين اكثر خضوعاً لغريزة الفنان البديهية، مع عدم انكار ذكاء الفنان في توزيع الالوان بطريق تلفت النظر في ونغماتها الصارخة وجرانة التحكم باللون والتجرد من الحقيقة المنظورة والاهتمام بالخبرة الحسية.

فنظرة ماتيس في هذه اللوحة تبادلية بصرية حيث يصعب عزل الشكل عن الخلفية، مما يسمح للسطح التصويري لان يتحول الى نسق من العلاقات المتواشجة، متجاهلاً عن عمد التجسيم الذي يتأثر بهيئة الحجمية، كما في الرسم التماثلي.

فالالوان موزعة بطريقة متساوية في قوتها ووقعها على العين، مع عدم اغفال واقعية الهيكل البنائي وبعض اللمسات الخطية التي توحى بالتجسيم دون ان تمثله فعلاً، والتي تدل لواقعيته على انها وظفت هنا لاهداف تشكيلية جمالية، ومحاولة ماتيس في ان يعطي التأثير نفسه لمناطق لونية متنوعة مع تلك النزعة الوجدانية والقطع الحاد في اللمسة وسرعة التكنيك والعفوية والتلقائية وذلك الاهمال المقصود في الاداء، يدل على ان التعبير يسبق الشكل، وان النموذج الجمالي يعتمد على آليات اشتغال ذاتية.

فلغة التشكيل تتمحور حول الانفعال الذاتي، وهذا الانفعال يتجه الى الكليات لا الجزئيات لان ذات الفنان تستخلص من المدرك الحسي ما هو مثير خيالياً ووجدانياً لا حسيّاً، لذا فان كل اضافة قد تشوة وحدة التشكيل المنسجم الخاضع لبدي اللوحة الثنائي.

فالشكل الجميل هو نتيجة طبيعية لتوصل الفنان لكيفية تصويرية مطابقة لعمق احساسه وعاطفته ازاء اللون، مع عدم الاعتراف بالاساليب التقليدية او الخوف من نفور المتلقي، مؤكداً قوة ارادته وجرانته في الخلق الفني، وتعامله الخالص مع الشكل، والخبرة الوجدانية التي تسمو على الخبرة الادائية الدقيقة، فالأخطاء الاكاديمية ليس لها قيمة تذكر فتؤثر على اسلوب الاخراج الفني الصادق والمسترسل، وذلك ضمن احترام الفنان للتعبير المباشر عن فكريه الجمالية الجديدة .

فالمعرفة الجمالية لم تعد المدرك الحسي ذو شأن في معالجة مشاكل الخلق الفني، وان جمال الشكل وجوهريته لا تكون الا عبر مرورها بالذات

عينة (٨)

اسم الفنان: إدوارد مونش.

الفئة: زيت على الكنفاس.

القياس: ٢٨ ٤/٣ × ٨/٧ ٣٥ سم.

سنة الإنتاج: ١٨٩٣ .

يصور لنا مونش في هذه اللوحة إحدى تراجيدياته الشخصية ، وهي ابلغ تعبير وجودي لحالة العزلة والياس والوحدة، وكنموذج مرئي للانسانية في اشد ازملتها ، ان اشكالية رؤية مونش للعالم قائمة على روحه السوداوية وتاملانه العميقة للمصير الانساني، والحالة العقلية والنفسية المتوترة كان لها الاثر في صياغة رؤيته الجمالية ازاء الواقع .

فكان التشكك بقيم المجتمع الصناعي والعلم الوضعي والتضخم المادي وعدم انسجام الانسان مع الحياة، جعلت الفنان يخلق عوالم رؤيوية خيالية كموازيات لوجوده في الفم ، فكانت الصرخة ايماءة تحد جريء في ذلك الفراغ الكبير ، وهي اجابة صورية ذات بعد نفسي وشحنة عاطفية مفرطة تعبر عن موقف الفنان من الحياة التي فقدت شكلها وتماسكها ونحولن الى اصداء تردد الرعب والخوف الانساني

لذا وجد التعبيري ان اقصى ما يمكن ان تصل اليه المواضعت الجمالية هي ان توصل من خلال الشكل المتخيل المتضخم الاحاسيس المحتدمة ، غير عابيء في ذلك بشروط شكلية وجمالية معينة ، فذلك العنف الدرامي في الخطوط والانحرافات والتموجات المقصودة والتي تردد صدى الصرخة هو جو شعوري وروحي لا تقيد افكار ونظريات ثابتة.

لذا لم تكن علاقة التعبيريين بالطبيعة قائمة على ترف فكري يتأمل الطبيعة من زاويتها الشكلية والبنائية والظاهرية ، اعترض التعبيريين ومنهم مونش على لغة الفن المحض والنزعة الشكلية والجمالية الخالصة التي تهدف الى تحقيق شكل ذي جمال صرف.

ومونش في هذه اللوحة قدم اعترافا ذاتيا محموما وعنيفا من اجل تحطيم صورة الوجود الكاذبة. والفارغة ، واعادة تشكيل العالم وفق رؤية ديناميكية مرنة تقدم المضمون على الشكل والمعاناة الشخصية على العالم الخيالي الجميل والمتعالي على حقيقة الواقع وعلاقة الفنان السيكلوجية به . فالفنان التعبيري لم يبحث في الفن عن الكمال الجمالي المطلق ، بل على الانسان المطلق لكل ابعاده الجوهرية وكيانه الروحي والاجتماعي عبر رسالته الواعية في خلق عالم محرر من لغة المجتمع البرجوازي وقيمه التي تخنق روح الانسان، فالنسان المبدع هو الذي يطلق صيحه الاستنكارية على كل قيمة فنية اجنماعية وسياسية كان لها دور سلبي ازاء سعادة الانسان، وهي مسألة اعظم من مسألة التكوين والتركيب .

ومونش هنا وظف العناصر الفنية داخل اللوحة لتعبر عن قيم روحية ونفسية، فذلك التفكك الخطي لمظاهر الطبيعة المتموج والملتف يطلق قوى جديدة اقدر على التعبير عن الروى الكابوسية التي تنذر الانسان بقدوم الخطر، والذي يمتصه ذلك الهيكل الشبكي الذي يتبادل مع الوجود روحيا وجسديا الرنين المهتز الذي يغلف الجو العام للوحة، فالاشياء هنا فقدت حضورها المادي وكيفيتها الشكلية وشيدت بخيال ووجدان حر .

ذلك ان الثورة ضد التقاليد ارتبطت بالمبدأ القائل ان الفن وكل صيغ المعرفة والتعبير تحتوي على طاقات خلاقية تدخل في تركيب المادة التي تعالجها، وفي ضوء علاقة القوة الكامنة الذاتية للتفكير بالواقع الخارجي فان المعرفة الادراكية لا تقوم بمجرد الاستنساخ وتفسير الوجود سلبيًا ، بل تحتوي على طاقة مستقلة للروح التي يكتسب من خلالها الوجود الظاهر معنى ومحتوى تصويريا معينا ، كطرح تمضي فيه الروح باتجاه الكشف والتنقيب.

فالرؤيا هنا حدسية استغلت طاقات الخط واللون التعبيرية وخاصة الامتزاج بين الاحمر والاسود الذي يمتد وينتهي بسوداوية ليحيط بحركة دائرية متموجة او مستقيمة التكوين العام للوحة، مما يوحي بان لا

نهائية وتلا استمرار والديناميكية، يبدو امامها ذلك الهيكل المرعوب مسحوقا في نفس الدوامة ،وهي دلالة لرؤيا غامضة تقتنر بالعالم الذاتي والارادة الذاتية الخالصة بالشكل،وهي دلالة مزدوجة بين التمرد والاستسلام ومحاولة الوقوف بوجه الهزات العنيفة للحياة التي بالكاد تبقى ساكنا. وحاول مونش هنا استغلال ذلك التضاد الدرامي بين الخطوط(الوانها واتجاهاتها) للتعبير عن فكرته وتصعيدها بتوحيد السطح الحسي بصريا وعاطفيا بنائيا ولونيا في محاولة لتقديم الاشياء كما تظهر للمخيلة تحت ضغط الاحساس السايكولوجي.

فاللون في هذه اللوحة هو رمز له اهميته في ضوء مضمونه الانفعالي والعاطفي،وهذا ما يعكس ثورة الفن التعبيري وخاصة في استخدامهم للون لا لغايات تركيبية غنائية محملة بجوانب تزيينية ،بل اللون هو قوى تفجر نفسية ،فهو ذو احياء مزاجي وجمالي في الوقت نفسه،فخطوط السماء الحمراء امتزجت بالابيض والازرق لتعبر عن تلك القوة الشرعية التي لا حيلة للانسان بمقدراتها ،وخطوط الارض التي امتزجت بالسواد واللون البني الحالك تعبر عن قوى غير شرعية للدمار والشر والانسان متارجح بين قوتين يصرخ في الم مبرح .

كان مونش يجسم لنا الجوانب المظلمة للانسانية التي كان يرى من خلالها الوجود ،منشغلا بالقيمة الدرامية للخط واللون التي توحى هنا بالامتداد الى ابعد من مداها التشكيلي كانعكاس لمخيلته المتلازمة وفلسفته ازاء الحياة ،حيث نرى هيمنة الرؤية الغامضة على الرؤية الذهنية الواضحة وخاصة في تصويره اماكن وشخص ليس لهم وجود في مخيلته وهذا ما يوضح قدراته التعبيرية التشكيلية على احتواء فكرته المثالية.

فالفنان هنا ينطلق من مدرك حسي وصورة واقعية حيث استغل الخطوط العريضة الملثوية والوانها الكنيية للايحاء بعمق الحدث وتقوقع الانسات داخل نفسه،والمشهد بكامله مشيد بطاقة روحية متعالية،فالعلاقات التكوينية والمكانية بي السماء والارض لم تعتمد على حقيقة حسية بل حقيقة ذاتية تفرض حريتها وارادتها المباشرة وقدراتها التحويلية تخضع الحسي كليا لما هو شمولي .

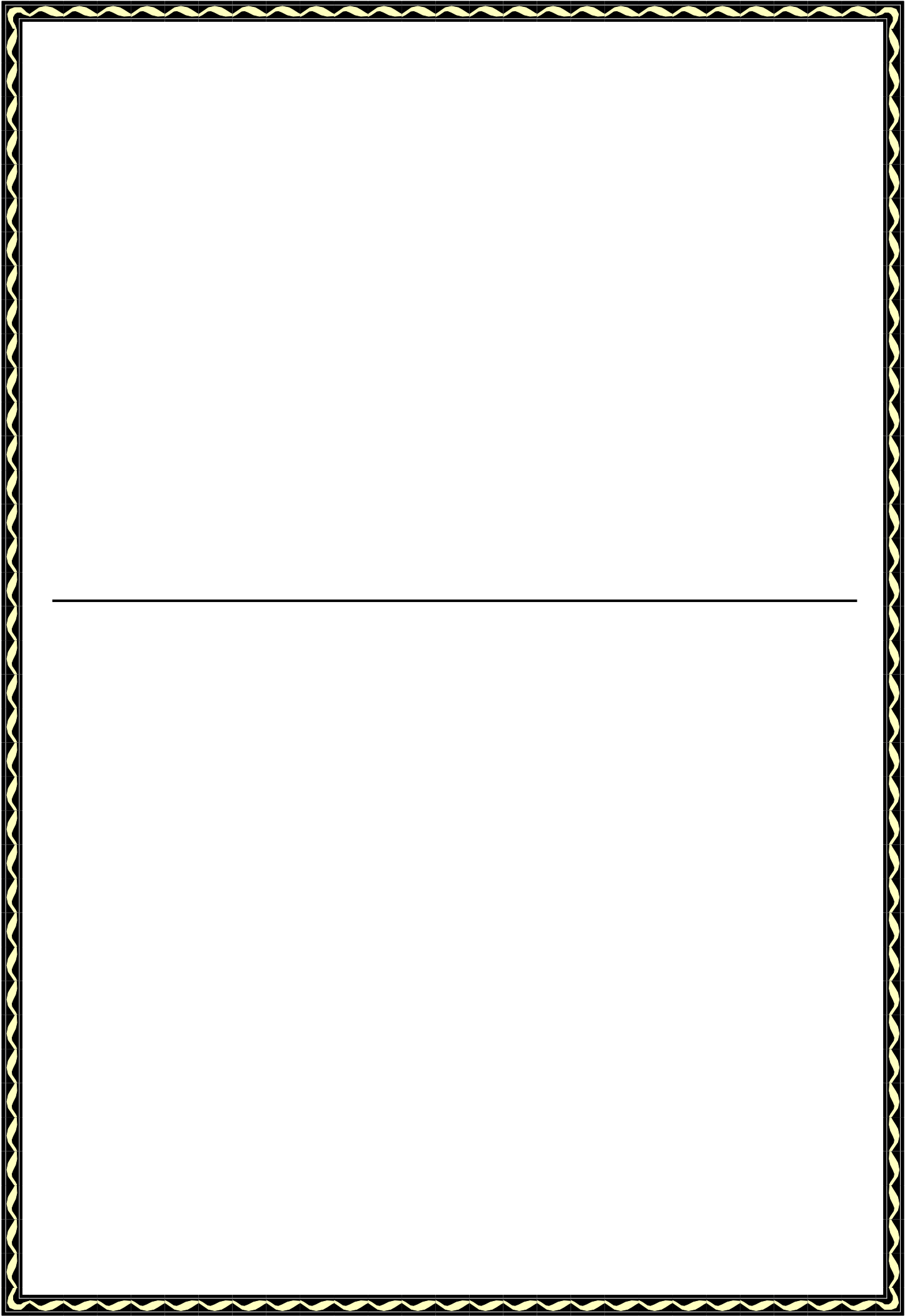
فتلك الرؤية الكابوسية التي هي اشبه بحلم يقضة فرضت نفسها على تفكير مونش الجمالي الذي يتجاوز الغايات الشكلية للاهتمام بالمضمون الذي يعبر عن الم نفسي عميق وهاجس لاقترب كارثة،وكان لجوء الفنان الى تلك الاشكال المربعة المجردة من ملامحها الطبيعية بتادية الحالة التعبيرية بالاعتماد على وعي باطني فوري ومباشر كباعث حقيقي للالهام الفني والذي يجب ان يكشف عن علاقته الواهنة بالحياة ونقاط التازم الغامضة التي واجهها الانسان في صراعه مع الوجود.

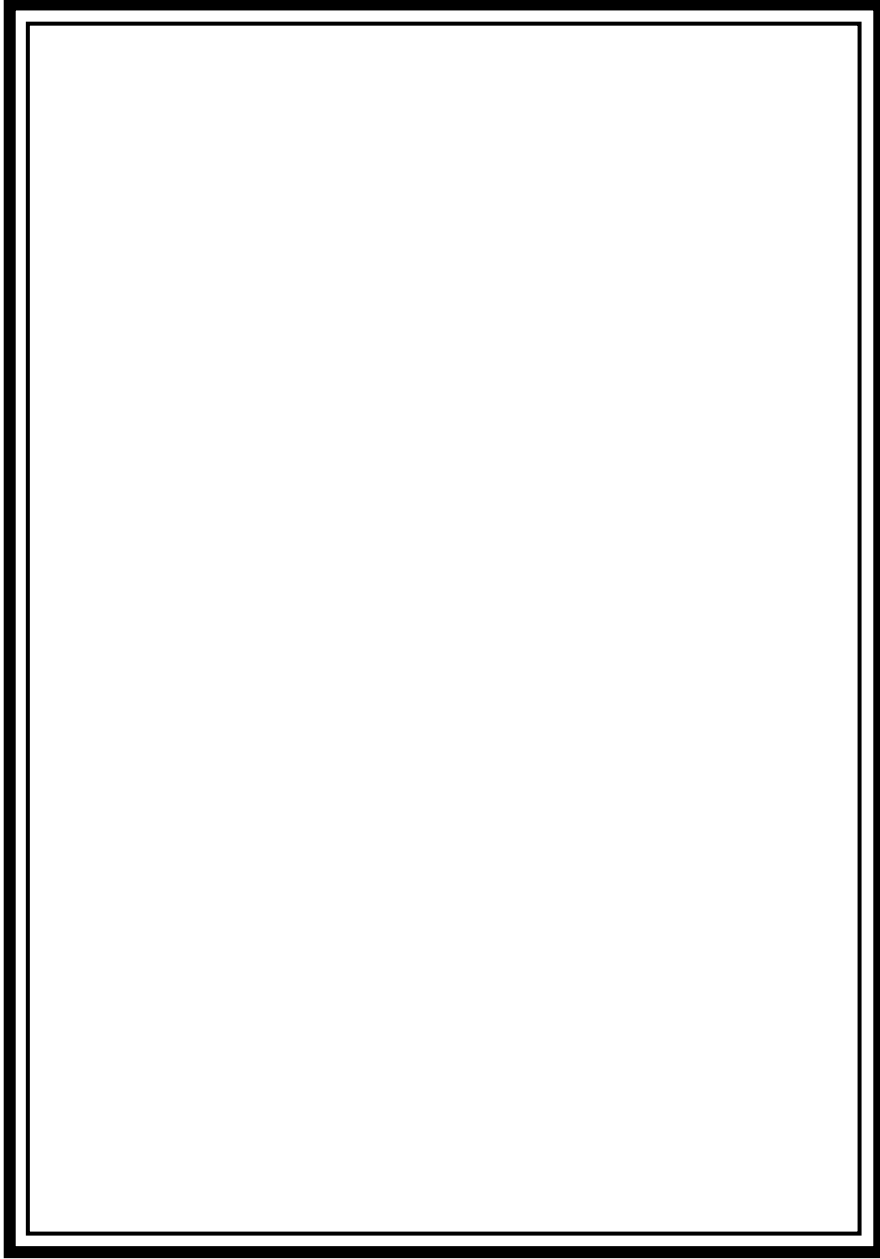
لذا نرى مونش يجمع في فنه بين خصائص التجريد والتعبير والرمز والواقع كضرورة من ضرورات التطور والتكيف مع الوجود،وهو في ذلك يقول " الشخص لا يستطيع الى الابد انت يرسم نساء يحكن ورجال يقرؤون ، انا اريد ان امثل الناس الذين يتنفسون ويشعرون ،يحبون ،يعانون" ^(١) ولذلك كانت رسوماته الجريئة للجانب المظلم المنجرح من الانسان ملهم للرسامين الالمان الشباب بالرجوع الى الجوانب الروحية والعاطفية الضاربة في التراث الالمانى والحيلولة دون التاثر بالجوانب العقلية والشكلية للمدرسة الفرنسية ،بالتاكيد على عنصر الشعور الانساني.

فالرؤية الجمالية لمونش تنطلق من الذات بكل جوانبها النفسية والعاطفية والانفعالية لخلق عوالم مبدأها واصلها في خلق مستقل للروح،فالحقيقة لا تحصر ضمن الوجود الموضوعي ،فالحقيقة الاسمي المتاحة للروح هي التي تمثل في النهاية شكل النشاط الجمالي داخل اللوحة،فالجميل هنا مصوغ وفق طروحات ذاتية تستغل غرابة الرؤية لتصعيد المعنى ولترجيح المضامين الادبية التي فقدتها الفن بدأ بالانطباعية.

مثلت رسومات مونش منعطفا تاريخيا مؤرخ للخراب الذي عانى منه المجتمع الغربي بفعل عدم التوازن بين ما هو روحي وماادي،ورسوماته تكرر جمالية تهكمية ونقدية تلوح للاغتراب الذي لا مفر منه في اوروبا على الرغم من مظاهر النماء الكاذب.

(١)Wood,michael,op.cit,p.٢٦٤





القياس : ٢٧ x ٢٤ سم .

سنة الإنتاج : ١٩١٣ .

يصور لنا كرشنر في هذه اللوحة احدى شوارع برلين تلك المدينة التي عدت الاكثر حداثة في اوروبا في اوائل القرن العشرين، وليس خافيا ذلك الحس النقدي الذي حاول عن طريقه كشرنر ان ينقل لنا ذلك الترفع الزائف للمتحدثين عن طريق المظهر الحسي الاشد ظهورا على هيئة الشخصيات وخاصة استطالة الاجساد والقناع بمظهره الابيض النقي على الوجوه والقبعات والياقات العالية، كما ان وضع الشخصيات داخل اللوحة ذو ترتيب متصاعد حتى ان لمسة الفرشاة في اغلب اجزاء اللوحة ذات مظهر خطي متصاعد.

ان ذلك الجانب المعنوي الساخر المنعكس على المظهر المادي الحسي يمثل بالنسبة لكرشنر جوهر بناء التجربة الفنية ببعديها الذاتي الحر والموضوعي الاجتماعي .

عكست هذه اللوحة طبع كرشنر الحاد المتوتر وتلك العصبية التعبيرية التي حاولت ان تمثل ببساطة طموحات الانسان بفردوس المجتمع المدني المنزوع من الصفات الانسانية، وبذلك خلق كرشنر مواصفاته الجمالية على اساس احساسه السليقي بالمناهج الاسلوبية التي تعزز الملامح التعبيرية لشكل متصور قادر على استكناه مشاعر الفنان واستجلانها تجاه المدن الصناعية الكبرى التي خلقت فوضى روحية سببت في الانفصال بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للانسان .

لهذا كان لجوء بعض التعبيريين ومنهم كرشنر الى المبالغة في اظهار بعض الصفات على الاخرى والتحريف والترتيب غير المنطقي وتحطيم المظهر التقليدي للموضوع وتحويله الى كاريكاتير للوصول الى جوهر القضية التي تدل على تفاعل الفنان العاطفي والفكري مع المجتمع، مما يستتبع ضرورة انطباق المحتوى على الشكل لخلق نوع من الاستجابة العاطفية المباشرة، وتعزيز ذلك البعد الانساني والاجتماعي القابع في ضمير الفنان.

لذلك فان مطالبة الفنان التعبيري بالتححرر والاستقلال الفني لا يعني بالضرورة ان الخلق الفني يتم خارج نطاق الحقيقة الحية دون الارتباط بالواقع، فتجربة الفنان الحياتية تسيطر عليه بقوة ولذلك كانت مشكلات التصميم التصويري معتمدة كلياً على المنطلقات الذاتية والغايات التعبيرية.

والفنان التعبيري اذ وجد العالم الخارجي زائفا ومشوها ومرتبكا فلانه كان مدركا لعوامل الاغتراب التي جعلت الانسان ينفصل عن جوهره ويتقمص شخصية غير حقيقية، متأثرا بعوامل البيئة الاجتماعية والسياسية، بيئة فوضوية، وهذا ما كشفه الفنان عن طريق ذلك المظهر السمج الانيق للشخص والامبالاة الروحية بين بعضهم في تلك المدن المزدهمة المتضخمة.

هذه الوحة هي امتداد درامي لوعي الفنان بحالة العصر وتمرد صريح لاحساسه الحاد بالجوانب السلبية للتحضر، ولذلك فان الجمال من خلال قيمته المنفردة يصبح قيمة سلبية بسبب من اضاعته لصلته بالواقع وتساميه على الحياة، فالجمال بالنسبة للتعبيري الالمانى ليس مجرد اشياء جميلة خاصة في هذا الزمن الذي فقد فيه الانسان شروط الموازنة والانسجام مع الوجود، فالجمال مثال سايكولوجي داخلي له جذور متصلة في الواقع، فهو المعادل الصوري الذي يستطيع معه الفنان ان يقترح حلا فنيا لتفعيل قوانين الروح والذات بعيدا عن القوانين الموضوعية للواقع، وجعل الروح والذات الحافز الحاسم لكل الفعاليات الفنية والتعبير بصدق عن حقائق الواقع المرفوضة.

لقد كان للطروحات الفكرية والفلسفية اثر في رؤيتهم النفسية والجمالية للعالم، خاصة تشاؤم (نيتشة) من القيم والأخلاق الفارغة والحضارة والثقافة التي تضيع الانسان وتقضي فرديته وتجعله - كما هو واضح في شخوص هذه اللوحة - منصهرا في بودقة العالم متلاشيا لا يلوي على شيء، فعادة كل قوتهم في مظهرهم واموالهم، ولا يخفى كذلك محاولة الفنان بتطوير شكل شخصي متنام في التعبير وهذا ما دعا الفنان لاستغلال التطورات الاسلوبية والجمالية وجعلها ضرورة فنية وجمالية في عمله.

فالفنان التعبيري ومنهم كرشنر وجد ان للفنون البدائية وفنون الاطفال والمحفورات الخشبية القديمة وفنون القرون الوسطى طاقات تعبيرية يمكن استغلالها لتصعيد الامكانات الالمانية والتعبيرية للشكل، وخاصة مع الاقنعة الافريقية وتلك التقاطيع الحادة ودمج الملامح بشكل مبسط كما هو واضح في القطع المثلثي للوجه والانف وبعض اجزاء الجسم، فهذه الوسائل اضافة الى انها تتحدى النزعة التقليدية البرجوازية في الفن، ومحاكاة الشكل بطريقة تثير التساؤلات فان هذه الفنون تمتلك خصائص شكلية تستطيع ان تثير المعنى وتزيل قناع الحقيقة المرئية، كما تحوي على جوانب صورية كاريكاتورية تثير في ذهن المتلقي ركة هذه الحياة وتفككها.

فالجانب المنظوري عومل بطريقة تشبه طريقة الاطفال في جعل البعيد في الجزء العلوي من اللوحة، اضافة الى النسب الغير طبيعية بين اجزاء الجسم والفضاء المكتظ والمتلاصق بين مفردات الموضوع، وتحديد الملامح وخطوط سوداء وتزيين الوجه بطريقة تشبه طريقة المهرج او الياباني في وضع الماكياج، وهو يقول " ان الهدف الروحي في الفن هو التعبير عن الحياة بنغمات نقية واشكال مبسطة.. انا ارسم باعصابي ودمي" (١).

وهذا واضح في اللمسة الخطية السريعة التفاننية والعشوائية نوعا ما والتي اراد منها تجسيد انفعالاته وتحقيقها موضوعيا كشهادة مادية لرؤيته الداخلية، ولهذا كان الفن البدائي بالنسبة للتعبيري فن مقاومة

يكشف زيف المظاهر الجميلة المصطنعة ويحدث قطيعة مع الاشكال المحببة والمواصفات المرغوبة للبرجوازيين بالتعامل الفطري مع الشكل، كما ان المعالجات الامينة للجانب الحسي للواقع لا تستطيع ان تقدم تفسيراً نفسياً للمشاهد يمنح الغموض المختلف وضوحاً بطرق تصويرية تهشم الشكل الواقعي لصالح المضمون وتصعيد الشكل الفني والجمالي ليقوم بدوره المثالي لنقل الفكرة المختلجة في ذات الفنان.

فالفنان ينطلق من ذاته الوجدانية والنفسية في السعي وراء معطيات الشكل الحسي والتي يحاول الفنان التعبير عنها بروية متصورة وذاتية تكشف عن احساسه الحاد بالموضوع الانساني وحاجته لكشف احساسه التعبيري وتحقيق جمال هو في جانب منه معنوي لانه يكشف بشاعة الواقع خلف القناع المصطنع، وجمالاً في وسيلة التعبير لانها تحمل في طياتها تمرداً على الاساليب التقليدية وتحرراً منها والوصول بطريقة مبتكرة تحقق الانسجام بين الغايات الذاتية والفكرة وبين الشكل المتخيل والمضمون النقدي.

على الرغم من ان المنظر هو منظر لشارع مفتوح الا ان المشهد بدى مغلقاً مزدحماً ليدل على ضيق الحياة واحتمال التصادم العشوائي بين المارة وشرودهم الذهني، فالاشكال متقلبة نوعاً ما في اللوحة ومظهرها المتبرج المزكشرش بالريش فوق القبعات والمعاطف الانيقة والعربة والخيول والطريقة الاستعراضية التي عرض بها الفنان هذا المشهد اصبح هو الهدف الاساسي للموضوع الانشائي يحمل في ثناياه غائية العمل، والاستغراق في الحسيات وعدم الجدية في البرود الظاهر على الوجوه والشخصية في مقدمة اللوحة التي تدير ظهرها للمتلقي.

وكرشنر هنا يخضع الموضوع لرؤيته الذاتية التي تشدد على الجوانب التعبيرية، فاللون ذو النزعة الخطية الحادة يؤسس سمة بنائية بارزة تؤكد الطابع التعبيري العنيف لكرشنر كما يؤكد التناغم الداخلي للبناء الشكلي والتوزيع المنسجم المتوازن والاستغلال الجمالي للوسائل الثورية للرسم الحديث وتوضيفها بشكل منسجم مع الغايات الذاتية.

من ذلك نستنتج ان كرسنر لم يعزل المضمون الروحي والانفعالي عن طريقة التعبير، وان الجميل هنا له حضور في البناء الشكلي بعد تمريره بالذات تحت ضغط الموضوع او الفكرة المعنوية، فالتعبيرية متمثلة برسوم كرسنر فتحت آفاقاً واسعة باتجاه القيم الجمالية والنقدية التي تاتي بها الذات الإنسانية، حتى لو قاد ذلك إلى الشك في ما تجلبه الحياة من هذات تبدو في جانب واسع النطاق مزيفة خاضعة للشك والنقد.

اسم اللوحة : بورتريه امبرويز فويلار.

اسم الفنان : بابلو بيكاسو.

الخامة : زيت على الكنفاس.

القياس : ٤/٣ × ٢٥ ٤/٢ × ٣٦ سم.

سنة الانتاج : ١٩١٠.

تصور اللوحة تاجر الصورة الفرنسي فويلر الذي عرض اعمال بيكاسو ، والفنان هنا خلق العمل بعيدا عن الموديل ، وتخلي التكعبي عن الموديل يمكنه من اثاره جوانب جديدة تجاه عملية الخلق ذلك ان الصورة اصبحت ابداعا محضا للذهن يكون معها الناتج (العمل الفني) صورة عقلية فكرية جوهريه عن المرجع ، فالمرجع الشكلي هو اداة الفنان في الخلق لا غايته ، وعليه فالناتج اصبحت يمثل حالة جديدة في محاولة خلق شكل يعبر عن شمولية المرجع وجوهره ، بالاعتماد على وسائل شكلية من دون تجاهل العالم المرئي كليا.

ذلك ان الرؤية الجمالية تحولت لمصلحة البناء التصويري لا وصف العالم المرئي واستخلاص الفنان للأساليب الشكلية التي تعبر عن الشكل المثالي الجميل ، معتمدا على اختيار الذات وفقا لفهم ذاتي للجوهريه والكلية حيث يتم التركيز على بعض الصفات التي تعزز من التعبير ، وذلك يعتمد على الانتقائية للأجزاء التي تستطيع ان تستوعب الفكرة المتصورة .

فالتكعبي يرسم ما تخيله لا ما راه ، وبيكاسو في هذه اللوحة لم يعتمد على موديل امامه انما اعتمد على الصورة التي سبق ان رسمها سيزان ليفويلار سنة ١٨٩٩ والذي اعتمد فيها سيزان على الموديل . ونستطيع ان نستدل بذلك من مقارنة ترتيب مفردات اللوحة وخاصة القنينة الواقعة يمين الموديل الموضوعه على الطاولة والكتاب المقلوب على يسار الموديل ، فبيكاسو هنا اعتمد تصوراته المفترضة عن الشكل بكافة جوانبه ، وبيكاسو بدأ بالموديل كموضوع لبحثه في محاولة لاستكشاف النظام الكامل في تلك التصورات المستمدة من الشكل الواقعي في سعيه ليكون اكثر استحوادا من سيزان في ايجاد الحقيقة الكامنة خلف المظهر ، للتوصل الى منح الاشياء قيمة جمالية مغايرة لقيمتها الواقعية.

ذلك ان التكعبي ومنهم بيكاسو عدو ان طريقة تصوير العالم واظهاره من زاوية نظر واحدة مشكلة رئيسة لكونها لا تظهر جوهر الاشياء ولا تستوعب ضرورات الرؤية الجمالية للواقع بعيدا عن الوصف، وهذه المشكلة والحلول المطروحة لها هي التي شكلت اسلوبهم في رؤية الجميل وطورت نظرتهن الى العالم، حيث قدموا بديلا يقضي برسم المرجع الشكلي كما يظهر من نقاط وزوايا نظر متعددة (الوجود المتزامن للاشياء) عن طريق استثمار تقنية الانتقال والحركة.

استطاع بيكاسو هنا التعبير عن فكرته شكليا مستثمرا مبدأ سيزان الذي يؤكد البنية الجوهرية الكامنة خلف المظهر ولكن بطريقة اكثر ثورية، فلا يعبا هنا بيكاسو بتهشيم الشكل وتضييع الملامح والخط الكفافي وتحويل الشكل الى ما يشبه الرقائق المسطحة والشرائح المتداخلة باوضاع مختلفة لا تقبل التمييز عن فضاء اللوحة في اغلب الاجزاء، وقد تطلب ذلك تهشيم كل طرق التصوير السابقة للمنظور والفضاء وتمثيل الضوء والظل، وبهذا لا يكون للشكل واجزائه المفككة أي قيمة او اهمية بذاتها بل بطاقات عملية التنظيم .

وعملية الخلق ضمن الاسلوب التكعبي يتضمن بعدين للتعبير عن الفكرة، بعد شكلي وبعد فكري ،الفكري يتضمن تحديد الفكرة وطبيعتها الجوهرية وتحديد الجوانب التفصيلية والتقاط المفردات الشكلية لكل الجوانب وفقا لعملية الانتخاب والعزل، وبعد شكلي يتضمن تجميع المفردات المنتخبة ومعالجتها وصولا الى خلق الناتج بصورة متوافقة مع التوصلات الذاتية، وهذه العملية اسهمت في تحقيق وحدة تصويرية ذات افق جمالي جديد.

يرفض التكعبيون ومنهم بيكاسو الوصول بالتبسيط الى حدود التجريد المطلق، فقد اتخذت معالجاتهم للشكل طابعا يتوسط بين التشخيصي والتجريدي للتعبير عن الظاهر والمتصور في آن واحد ،وفلسفة بيكاسو الجمالية قائمة على هذا التحول من الشيء الى الموضوع باستخدام وسائل جديدة تكون ثمرتها الجمال، وتأسيس جميل قائم على المعالجات الشكلانية البحتة والتي اطاحت بكل المعالجات السابقة .

خاصة محاولة بيكاسو في هذه اللوحة للايحاء بالبعد الرابع (الزمن) كمفهوم شعوري وفكري يدرك ذهنيا وبوسائل شكلية تعتمد اقضاء المنظور التقليدي واللجوء الى منظور يعتمد تذيب الحدود بين الفضاء والشكل وتقطيع الشاشة التصويرية الى سطوح هندسية ذات منطوق فني خاص بها ليس له ادنى علاقة بالمرجع، وهذه السطوح منسجمة ايقاعيا مع بعضها كلغة تشكيلية تقصي المدرك الحسي لايجاد تركيب جمالي ذي ابعاد شكلية مبتكرة لم يسبق لها مثيل.

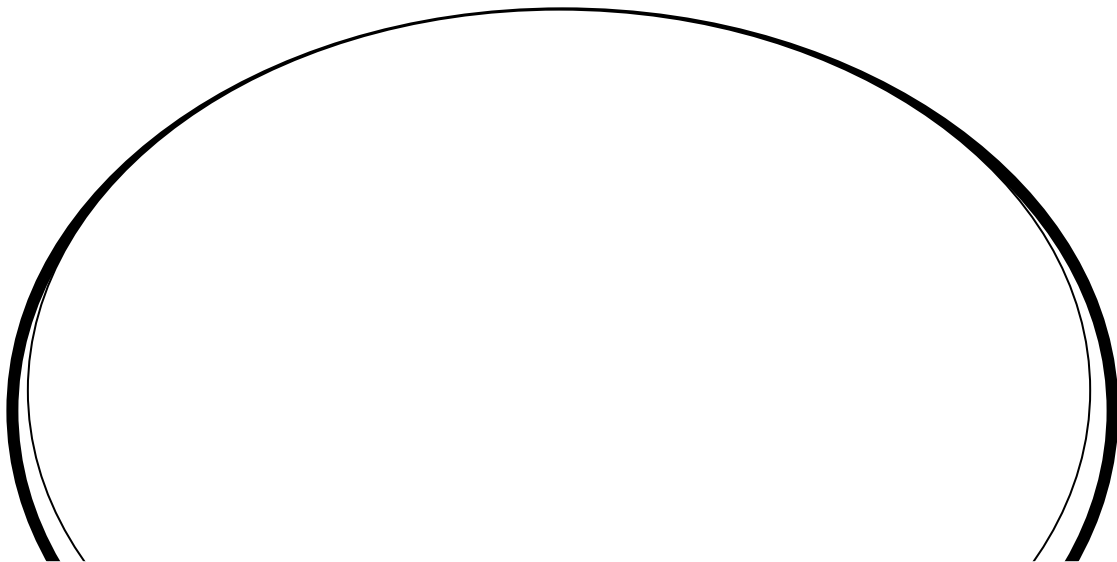
فليس هناك قاعدة جمالية للتهشيم والتركيب ،والفنان في ذلك يعتمد على ما هو متصور ذاتيا وما هو متعين ، والفنان في ذلك ينتقي اجزاء او واجهات من المرجع وفق رؤيته الخاصة، لتعبر عن كلية الشكل وفق فهم الفنان الذاتي للكل، ويستحضر الفهم الذاتي بالانتقائية للاجزاء التي تعبر عن الكل وتحقق استقلالية الشكل والفكرة، وتماسك مفرداته البنائية.

لذا كان استعمال بيكاسو للضوء والظل خاضعا لمتطلبات البناء التصويري، وتمثيل الضوء والظل اصبح مع التكعبي بعيدا عن أي وظيفة ايهامية، فالضوء والظل سخر لخدمة البناء التصويري ولتوضيح تداخل السطوح وتقطيعها، فالمساقط الضوئية وزعت بالتساوي بين السطوح المقطعة، هذا التناسب والانسجام والتوازن الشكلي واللوني منح اللوحة وحدة تصويرية جمالية ليس لها صلة بالمظاهر، واخضاع الشكل المرئي لمتغيرات التنظيم الشكلي للعناصر حقق اقترابا من المفاهيم المثالية من خلال التعامل شكليا لا وصفيا مع الاشكال الهندسية المجردة.

وكان بحث الفنان عن اسلوب مميز وخاص به يمثل مؤشر لتغير رؤيته الجمالية، وهذه اللوحة تمثل نقطة تحول اسلوبي يوشر دخول الفن مرحلة جديدة بعيدة عن مرحلة التكعبيية السيزانية، وتكشف عن استيعاب بيكاسو لتقنية الانتقال السيزانية وامكانات استثمارها لتمثيل طروحات شكلية وخيالية جديدة وتوظيفها لخدمة نظام جمالي جديد، كرس كل طاقات لمعالجة مشكلات الشكل، ومحاولة الفنان لتجنب الايهام بالكتلة لصالح تأشير هيئة المرجع من جوانب مختلفة في وقت واحد، حملت الشكل بمعاني عقلية لا نفسية انفعالية كما عند التعبيريين.

لذا كان التأسيس الجمالي للشكل لدى التكعبيين قائما على لغة العلاقات التي تقتضي بالضرورة اهتمام الفنان بمبدأ الانسجام والوحدة في التنوع، لذا رأى بيكاسو الجميل في التناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس الى اشكال هندسية تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها، بالانطلاق من الصفات المادية والمحاكاة العقلية للوصول الى الصفات الشكلية للنموذج الجميل.

والنفسان التكعيبي اعتمد على أرائته في بحثه عن حلول متناغمة لمشاكل التنسيق والمساحة والايقاع، اعتماداً على سلطة الذات المطلقة في رؤية الجميل في الشكل، فالجميل وخاصة مع بيكاسو ارتبط اشد الارتباط بالتعامل الشكلي مع المرجع، باعتبار المدرك الحسي ذا قدرات بنائية كامنة يستطيع العقل استغلالها لتدمير سكونية الشكل الظاهرية، لخلق جميل هو نتيجة التفكير الديناميكي بالشكل.



اسم اللوحة: حياة جامدة مع كرسي خيزران.

اسم الفنان: بابلو بيكاسو.

المادة: زيت مع قطعة قماش مغطاة بالزيت.

القياس: $13 \frac{3}{4} \times 8 \frac{1}{2} \times 10$ سم.

سنة الانتاج: ١٩١٢.

تشكل هذه اللوحة العمل التلصقي الاول الذي سجل خطوة حاسمة في تطور الفن الحديث، فذلك الدمج بين عناصر ومفردات غريبة عن بعضها هددت الترابط المنطقي لقواعد الرسم التقليدية، بتحطيمه افكار الترتيب التقليدية ومحاولة اختراق اساليب الخلق السابقة والاجابة على قصورها. فبيكاسو يسعى هنا لصياغة طاقة تعبيرية جديدة، بمطابقته الصيغة المألوفة مع محتوى جديد واستغلال التوترات المتباينة الناتجة من جمع النقاظ ضمن اطار الدلالات او الصفات المشتركة فيما بينها والتي تخلق وحدة نتجانسة داخل العناصر المتنافرة فيتحقق ذلك الانسجام بين ما هو مدرك حسيًا وما هو مدرك عقليًا.

ان استيعاب التعكبي لمشكلة لغة التخاطب الشكلي، جعلت اللغة الشكلية في المرحلة التكعيبية التحليلية غير مفهومة وغامضة، كما شكلت صعوبة لدى الفنان خاصة عندما يريد تصوير مفردات متنوعة داخل اللوحة، ذلك لن تقطيع الشكل ومدّه داخل فضاء اللوحة، جعلت المفردات المتنوعة تتداخل وتتقاطع بشكل يفقد فيه الشيء استقلاله وتمييزه.

كان لجوء بيكاسو للتصديق هو محاولة لعادة تأسيس القيم التصويرية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً ووضوحاً، دون تقديم تنازلات لطرائق الرسم الايهامية، فالشكل المقتطع بابعاده الحسية الظاهرية، هو شكل مستعار يوظف داخل اللوحة لوصف ما هو جوهري كلي، كتجّل حسي للفكرة الكلية التي تدخل المصق في اطر جديدة تختلف عن واقعها الحقيقي لتستحضر معها معاني ودلالات تتلائم مع المحتوى الكلي للعمل.

الا ان قيمة المصق كليا على لغتها الاشارية التي توحى بمعانٍ معينة، فقيمتها الجمالية تقع في عملية التجميع ضمن المستوى الشكلي الذي يستمد طاقاته من الاطار الفكري، حيث يتم تصعيد ما هو حسي الى ما هو عقلي، حيث يأخذ الشيء ضمن هذا الاطار دوره الأكثر اكتمالاً من وظيفته الاصلية في الواقع.

تمثل هذه اللوحة منظر حياة جامدة في مقهى، وهناك ليمون ومحار وقدر وجليون وجريدة عليها الحروف الاولى لكلمة (jornal) وهي (jou)، والصق بيكاسو قطعة من قماش زيتي طبع عليه انموذج مصمم من الخيزران، اشارة الى وجود كرسي دون استخدام الاساليب التقليدية، وهذا الجزء المقتطع من الكرسي يعطي دلالة اللون والتركيب النسيجي للشيء، وكانت هذه الطريقة تحول دون ظهور التكوين الفني بمظهره التجريدي المطلق.

هذه الطريقة توفر وظيفة مزدوجة، ذلك انها من ناحية تحقق للتعكبي اسلوبه في التقطيع والتجزئة، كون هذه العناصر على الرغم من واقعيته فانها مقتطعة ومركبة في واقع فني يحافظ على شكل اللوحة التكعيبية، ومن ناحية اخرى تجعل الفنان يصور الواقع من دون الاستعانة باصطناعات الريشة ووهم الظل والضوء، فالمصق ببعد الحسي شكل مسطح بثلاثة ابعاد وببعده المادي شكل مسطح ببعدين، فالشكل هنا لا يستخدم لقيمته الواقعية بل لقيمته الشكلية والدلالية، وهو باحتفائه بقوته الموضوعية الشكلية يحافظ على استقلالية خصائص كل جزء.

فالمصق هنا اغنى نفسه بواسطة إدخاله في تركيب غير واقعي، مما يضيف عليه طاقة تعبيرية مثيرة وغريبة من دون طمس معالم الشكل بالتحليل كما في المرحلة السابقة، وتشير هذه التقنية الى امكانية استخدام الشكل الواقعي (حروف، مطبوعات) جمالياً، وذلك باختيار الشكل الواقعي الذي يحمل امكانية التعبير عن الفكرة وجوهرها بعزله عن محيطه وإدخاله في واقع فني جديد، ليكتسب مدلولاً جمالياً وإشارياً جديداً.

ومن المنطلق نفسه كان تضخيم الحروف الاولى لكلمة جريدة (jou) التي تحتل الجزء الايسر العلوي من التكوين، وهي تطفو ممتدة ابعد من الخط الخارجي للجريدة، يدل على ان الحروف وضفت لقيمتها الدلالية والشكلية معاً، فالكلمات تعطي دلالات ننحزرها بقدر ما تضل تلك الكلمات اجزاء مكونة للشكل الجمالي.

فالتناقض الحسي بين الحروف الواقعية والشكل المجرد تحتها، بالإضافة الى تحقيقه توازناً يعيد المتلقي الى الواقع المرئي، فأنة بناء تصميمي يدخل كعنصر من عناصر التأليف له قيمة في ذاته وهي طرافة الشكل وجدة الابتكار، وهي بثقلها المادي غير غير المفكك تشد من التماسك الهندسي للتكوين وتهيء لطريقة جديدة في التصميم تعتمد المساحاتن المسطحة والتي وجد بيكاسو فيما بعد انها اكثر ثراء في امكاناتها التشكيلية والجمالية.

فتقنية الكولاج التي مثلها بيكاسو في هذه اللوحة تقدم اغراءً حسياً وفكرياً ناتجاً من تصادم الواقعي مع التجريدي والغامض والواضح، مما يوفر متعة الاكتشاف ومتعة اللامتوقع، وهي كوسيلة تعبير مباشرة تعتمد على قوانين انشائية لا تنطلق من الواقع كما في المرحلة السابقة، بل تنطلق من ما هو متصور سلفاً.

وهكذا حققت التكعيبية في هذه المرحلة واقعاً فنياً أكثر استقلالاً، حيث انتقل الاهتمام من الجانب التحليلي الى الجانب التصميمي، وضروراته الجمالية والرمزية يسمح للأشياء المبعثرة ان تتشاكل في مكان كلي منسجم عن طريق الدمج المتداخل بين الأشياء، على الرغم من ان بيكاسو في هذه اللوحة وفي جزئها العلوي خاصة ما زال بيكاسو فيها محافظاً على طريقته التحليلية في الإيحاء بالتزامن، الا ان ادخال الورق الملصق جعلت عملية تمثيل التزامن تعتمد على طرائق الدمج والتأليف والتركيب بين اشياء لا يمكن ان تلتقي في مكان واحد بهذه الطريقة، كما ان هذا التداخل بين السطوح تجاوز المنظور التقليدي، فالمنطق التقليدي غير مأخوذ به.

كما ان الشكل البيضوي للوحة يتعارض مع استطالة اللوحات السابقة ومع ترتيبها، مما يؤكد استقلالية التكوين عن الواقع البصري واستقلاله عن البيئة التي يمثلها (المقهى) لينسجم مع النسق الداخلي للبناء الداخلي، كما هيء للأعمال التلصيقية اللاحقة الى تجاوز تمثيل الفضاء بالطريقة التي توحى باختراق الشكل والتعبير عن علاقات فضائية مباشرة عن طريق التسطيح المطلق للكولاج، مما اتاح حرية غير محدودة في التنظيم الشكلي وخلق توازن بوسائل مستقلة تماماً عن التقاليد السابقة. هذه الوسائل لم تتبع قاعدة غير الوسائل الذاتية التي تعتمد الحدس في اقامة العلاقات واختيار الشكل الذي يعبر عن الجميل، الذي يخاطب الفهم الذهني الأكثر رسوخاً من الادراك الحسي العابر، وهي لذلك بالنسبة الى التكعيب ذات قيمة جمالية كاملة ومطلقة، لان المشاهد يستطيع استيعاب التمثيل المادي كاملاً عن طريق هذه الاجزاء المختارة، وعند ذلك يمكن ادراك التناغم بين الاجزاء الفردية من دون ان يتشتت نظره بين شظايا الشيء المفكك.

مثل كرسي الخيزران على قماش زيت بحيث لا تقصم مواصفاته الى مكونات بل جمعت الصفة الرئيسية له وهي المسند والمقعد وترك للمتلقي البقية، فهذا التمثيل المختزل اتلح لبيكاسو الحرية في اقامة تكوينه على اسس تجريدية وهي لغة الفن الحديث، مما زاد من قوة وشاعرية واقعها الحسي والجمالي، مع محافظتها على المباديء الشكلية القائمة على الظواهر.

فالجميل الذي تحقق في هذه اللوحة هو ان الفنان استطاع بوسائل شكلية واقعية وتجريدية، ان يحقق واقعاً مثالياً ذاتياً بمحاولة إيجاد رسم خالص بوسائل مستعارة من الواقع، وهي بدخولها في واقع جمالي جديد، يتم تصعيد جمالها الواقعي الى جمال تشكيلي مثالي، حيث يتم تحويل العناصر الدخيلة الغير متلائمة الى مفردات منسجمة تصويرياً مع بعضها.

فالعامل هذا ابتداءً حدسي لم يحاول بيكاسو فيه ان يضمه جمال حسي او جمال يشد العين الى عناصره الزخرفية البهيجة، كما ان وجد بيكاسو ان مفردات العمل تحقق جمالاً، بغض النظر الى

دلالاته الرمزية، فهي ناتج الحدس بلغة التشكيل الجميلة المتطهرة من الواقع، وفقاً لفهم الفنان الذاتي
لضرورات التكوين الخالص الذي استطاع تحويل الكولاج كجزء مقتطع من الواقع يوحي بوهم الحسوس
الى شكل مجرد خالص يتمثل فيه الجميل بذاته.

القياس: 2/1 x 1/1 x 1/1 سم.

اراد ديلوني من هذه اللوحة خلق هندسة مشيدة بلغة اللون ،ففي هذا الشكل التصويري لبرج ايفل نرى ديلوني قد حطم المنطق المادي لمظهر البرج -المشيد من المعدن- لكي يخضعه للترابط البنائي التشكيلي للون،لذلك فان رؤية ديلوني للون كعنصر مهم في التكوين كونه يحطم الاشكال ويثير الاحساس بالحجم في ضوء السطوح الهندسية المتراكبة المتتابعه ،جعلنا نرى البرج بامتداده الديناميكي والملحمي للنظرة التكعيبية ،فديلوني هنا حاول ان يطبق رؤيته الخاصة باللون على ممارساته التكعيبية للاشكال . فعلى الرغم من ان معالجة ديلوني للشكل بقيت محافظة على اسلوب التكعيب في تكبير السطوح وخلق رؤية متزامنة محيطية للشكل،الا انه حاول في هذه اللوحة اقضاء تلك النظرة المتمتعة التي كانت تعرض بها الاشكال في وضعها السكوني ،لذا فان ديلوني اتبع منهجا جديدا في التعبير عن المدى التشكيلي محلا فضاء اللوحة الى سطوح صافية مشرقة بالضوء من خلال اللون،ليصبح اللون هو الشكل والموضوع في ان واحد،واللون كقيمة تعبيرية وبنائية هو الذي يجسد مبدأ التزامن ويوحى بالحركة ويمثل المدى التشكيلي الفضائي للوحة،كرد فعل للتكعيبين الذين استبعدوا اللون وافقدوه عنصر الحركة ليمثلوا الحركة بالخط.

فالخط بالنسبة الى ديلاوني عنصر ثانوي اهميته في الياحاء بالحدود الفاصلة بين الالوان، ونلاحظ بشكل واضح ذلك الاندفاع المتعالي وتكسير الجسمية والثقالة معا ، وديلاوني اذ تخلق عن كل عناصره المستقاة من الواقع المرئي فلانه اراد ان يقصر العمل الفني على ذلك التفاعل الياقاعي بين المساحات اللونية المتضادة، وهذا ما لا يتحقق باعتماد الوسائل الاتباعية في التصوير، فاللون هو الهيكل البنائي الذي يعبر عن الحركة والاندفاع بطريقة شعرية نقية، وهو بتشييد تلك الترابطات اللونية المتضادة والمنسجمة في الوقت نفسه اراد للاجزاء ان تقود بعضها بعضا وتؤدي الى بعضها البعض باطراد، فيقرأ الشكل بمجموعه لا باجزائه.

ذلك الفهم لكلية الشكل وادراك اجزائه كوحدة اصبح من الغايات الجمالية للفنان الحديث كشرط اساسي لتذوق العمل الفني، ومن هنا كان اهتمام ديلاوني بالياقاعات اللونية المتزامنة والتي راي انها تزود اللوحة بواقع بنائي اشد قوة من الواقع الخارجي.

" كان ديلاوني دائما منشدا ومنجذبا الى منظر برج ايفل المشاهد من خلال نافذته المطلة عليه" والتي وجد فيه ببنائه الضخم وبارتفاعه الذي يبلغ ١٠٠١ قدم، كهيكلم مسيطر على المحيط الباريسي كرمز لحدثاتها والقائم قبل ٢٠ سنة من تصوير ديلاوني له ، وقد اراد ديلاوني ايجاد صيغة فنية تحل وبشكل تشكيلي حالة برج ايفل والذي اراد ديلاوني رسمه بشكل يصف تلك البيئة المحيطة به ومن كل الاتجاهات، فوجد ديلاوني ان القوانين القديمة للمنظور الايطالي لا تستطيع ان تصور احساس الانسان بهذا البرج الذي يشعر بانحنائه وانطوائه علينا عندما يقترب منه، فيرى من الاسفل كشكل مبروم ويرى من على القمة منحدرًا بسيقانه الاربعة المنتشرة" (١).

لهذا فان ديلاوني تبني عدة وجهات نظر لشكل البرج وحاول تصويرها معا في اللوحة، وهنا نلاحظ ميل الفنان الحديث لتبني رؤية تختلف جذريا عن الرؤية العادية ومحاولة اتخاذ موقف جمالي لا يكتفي بالنقل الواقعي بل بالاحاطة بكلية الشيء وتنسيق السطوح المتشظية بشكل ينسجم مع واجهة اللوحة ذات البعدين .

ومحاولة ديلاوني في التعبير عن ادق مشاعره تجاه برج ايفل تدل على محاولة الفنان للبحث عن سبل اتصال جمالية مع مفردات الواقع تختلف عن يبيل الاتصال البصرية، فميلان البرج الذي نلاحظه في هذه اللوحة ما هو شعور الانسان بميلانه عند الاقتراب منه وتشظي اجزائه عند جانبي البرج هو صورة محيطية اهينة البرج من جميع الجوانب، وكان تفكيكه وتقطيعه بهذه الصورة لاختلعه لاهداف جمالية خاصة ورؤية درامية متغيرة وعنيفة، اضافة الى الرغبة الكامنة في نفس ديلاوني لتحطيم كل اساليب الرؤية السابقة وتجاوزها وتجسيد احساسه الخاص تجاه البرج بوسائل تشكيلية لا تمت لصلة بالواقع.

وديلاوني هنا حاول ان يعطي لمشاعره تجاه الواقع الاهمية والاثار الفاعل في البناء الفني ، عكس بيكاسو في مرحلته التحليلية خاصة في تعامله الذهني الخالص مع الشكل، فغايات ديلاوني الجمالية واضحة في محاولته لتجاوز حقيقة البرج اللونية والشكلية، خاصة مع تلك الابنية التي تحتضن البرج من كافة الاتجاهات فتناهر البرج طولاً-على انه في ذلك الوقت لم تكن توجد بناية تناهزه طولاً- وهذا يدل على ان ديلاوني لم ينظر الى البرج كمعلم عظيم من معالم فرنسا، انما اراد ان يجسد احساسه التشكيلي نحوه بالشكل الذي يعبر عن الكلية بعلاقات تشكيلية جمالية صافية تجاوزت الشكل الموضوعي، وبشكل يعبر عن تامله الجمالي لمحيط البرج وفضائه عن طريق اللون الذي يجسد الشكل والفضاء معا بنفس الاسلوب والتجسيم والصفاء، وديلاوني هنا يعبر عن فكرته الجمالية بشكل يوحد اجزاء اللوحة كبناء مرصوص ديناميكي، في حين يعبر من ناحية اخرى عن متعته في خلق شكل مجرد صاف ومثي حسيًا وجماليًا.

والشكل الذي يصور ملامح برج ايفل تنعكس عليه تفسيرات ديلاوني الشكلية، وهي تزامن السطوح الملونة وتداخلاتها معا بشكل يوحي بحركة صاخبة عصبية متتابعة ومندفعة من الاسفل الى الاعلى، حيث ان الشكل واللون يكتسب قيمته ودلالته الجمالية الكاملة من خلال التعبير عن التزامن والتي اعطت للفنان حجة تصويرية لخرق القواعد.

ذلك ان فكرة التزامن التي وجهت الفنان التكعبي في البداية وتعامل معها بجدية جعلت اساليبه التشكيلية تبدو صارمة وتقطيع السطوح خاضع كليا لهذه الفكرة، لكن مع ديلاوني نلاحظ تحرر الشكل نسبيا من ان

يفي بمتطلبات هذه الفكرة كليا مما جعل فكرة التزامن لا تفرض منهجيتها على الشكل الجمالي، ذلك ان الشكل هنا لم يعد يحترم كليا هذه الفكرة، وهذا ما يؤكد احتفاظ البرج ببعض المعالم الواقعية، مما يدل على رغبة ديلوني للتعريف بالشكل في الوقت نفسه الذي يجعله يعبر عن هذه الفكرة. وغير خاف هنا محاولة ديلوني تضمين تشكيل ذلك الجانب الزخرفي خاصة مع التسطيح والانتقالات الحادة المفاجئة بين الالوان والذي يولد الاحساس بالاثارة وحركة الشكل الذي تجاوز معه ديلوني فضاضة الحس وسكونيته، فالجميل مع ديلوني يخضع لفهم ذاتي لبنية الشكل واللون ضمن تجاوزه صرامة وحدية الشكل التكعيبي، وخضوع اللون لتلك الرؤية الشاعرية الشفافة والنقية للون، فحركية الظل والضوء تجاوزت المساقط الضوئية والضلية على حقيقتها في المرجع وبطريقة لا تمس بنقاوة اللون وبهائه وشدة وقعه في الحس.

وبذلك يقدم لنا ديلوني تركيبا واسلوبا جديدا تجاوز كليا الرؤية العينية وتجاوزت جزئيا طروحات التكعيبيين، بالاعتماد على الانفعال العاطفي والحدسي للون في تجسيد الفكرة، والدمج بين القيمة التعبيرية والجمالية للون والشكل الهندسي المتناغم، واعتماد عناصر صورية تحررت من الوصفية لغايات جمالية سامية، وهي بذلك تمنح الواقع الفني - عن طريق سحر اللون - امتلانه وتماسكه وتركيبه الواضح، فالطريق التي يربط بها ديلوني مسطحاته الملونة في هذه اللوحة طريقة تشكيلية مبتكرة تجمع بين التهشيم والتركيب والخطوط الحادة واللينة والتسطيح والاختراق والثقل والخفة، " وقد اوضح ديلوني بانه يريد تحطيم برج ايفل وجعله يرقص مستشهدا بمقولة سيزان: احطم صحن الفاكهة"^(١).

ويلوني في هذه اللوحة يعالج الالوان بطريقة تجريدية رمزية فهو يحول الغيوم الى دوائر بيضاء متراكبة توحي بتلبد السماء وفي الوقت نفسه يحيط البرج بالوان باردة لكي يعزز من تمركز برج ايفل كواقع مميز مقصود بلونه الاحمر الغالب على معظم اجزائه وكمناطق جمالي لرغبته في تشكيل وتحويل مظاهر الواقع الى مصدر متخيل للنور واللون لتحطيم الشكل وتركيبه جماليا مستغلا ما تولده الاشكال المجردة من انطباع ذهني بالتداخل والحركة عند تجميعها بطريقة معينة، وبالاعتماد على نمو اللون عبر السطوح بنسب معينة وبعلاقات نغمية مقاربة ومتضادة ذات قيمة اشعاعية بارزة، حيث تهيء بعضها البعض الانتقالات المتلاحقة، وان لا قيمة لجزء منها دون الاخر حيث يعمل الكل في تصعيد الطاقة التعبيرية والحركية للون بالتجاور بين السطوح.

فهذا التقسيم الذي يتوالد باطراد يحقق ذلك الانتشار الضوئي - اللوني الامتثالي في جميع اجزاء اللوحة تلك المعالجة التي تعبر اهمية لادق جزء في اللوحة باعتبار بان الكل لا يحقق اكتماله الجمالي بغيره، جعلت الفنان الحديث يرى في ابسط الخطوط والمعالجات اللونية عوالم لا محدودة لا تستنفذها مشهدية اللوحة، ولهذا تبقى اللوحة محط نظر وتامل لا يمل، وكان هذا هدف من اهداف الجمالية لدلوني.

فدلوني يجسد جماليته الجديدة عن طريق التشكيل بتحويل مظاهر الطبيعة الى شكل خالص يعتمد بنية اللون الصافية وامكاناته الايقاعية والحسية معا كهدف بحد ذاته، ولهذا كانت رؤيته الوجدانية واحساسه باللون كطاقة تشكيل اساسية تعبر عن الفكرة بتنظيم هندسي يخفف اللون من حدته حيث يمنح سطوحه ايقاعا زخرفيا مرنا يشعرا بالحركة ويشهد بذلك على زهو الفنان باللون وقدرته على الاحاطة بالمشهدية العيانية والاهتمام بالاثارة الحسية التي اهملها التكعيبي.

سم اللوحة :
اسم الفنان :
سنة الانتاج
القياس ١٤٧
المادة :زيت

اللوحة تمثيل لامرأة عارية اثناء قيامها بعملية النزول من الدرج ، ومن الواضح هنا ان دوشامب كان مهتما بالية حركة النزول من خلال تثبيته للقطات او اللحظات التي مرت بها العارية اثناء نزولها السلم من الاعلى الى الاسفل، فدوشامب حاول تمديد وتوسيع حركة النزول من خلال النشر التدريجي لتلك السطوح التجريدية التي مثل بها العارية فبدت وخاصة في السيقان كما المروحة، وذلك من خلال تلك المقاطع المثلثية المتتابعة لحركة السيقان.

ومن المعروف ان المستقبلين والمتأثرين ببياناتهم كدوشامب كانوا يحبذون المواضيع التي يتجسد فيها فعل حركي فيتصيدون حركة الارجل اثناء سيرها ويسلكون في اسلوبهم تمثيلات متعددة لنفس الشخص او الشئ من خلال الجمع بين السطوح والمستويات المتداخلة المتحركة والفضاء وتوزيع الشكل باتجاهات مختلفة لخلق الشكل النموذجي/الجميل الذي يمثل الديمومة.

فالحركة كما في هذه اللوحة هي الخاصية الاساسية لتمثيل الشكل ،ذلك ان دوشامب لم يرد تمثيل المرأة النازلة بقدر ما يرد تمثيل المرأة في حقل تتالي الحركة في فعل النزول وملاحقة التغيرات التي تطرأ على الشكل وتقلبه الدائم في المدى الذي يجتازه.

في اللوحة نجد ان دوشامب حبذ تمثيل الحركة الديناميكية بتجريد الشكل العضوي الى سطوح هندسية مسطحة بلون نحاسي عاكس للضوء ، "لقد تخلت تماما عن المظهر الطبيعي للعارية مستبقيا فقط الخط التجريدي لبعض من عشرين موقعا ثابتا مختلفا لحركة النزول" ^١ ، تلك الستعارة التكعيبية لتمثيل الشكل توفر نظيرا ميكانيكيا للالة في حركتها وحيويتها ،فما سعى دوشامب الى تمثيله هو ايجاد معادل صوري تجريدي لآلية الحركة اثناء نزول العارية كهدف جمالي مطلق .

وقد سعى دوشامب في هذه اللوحة الى دمج الشكل (السطوح التجريدية) بالفضاء او خلفية اللوحة التي تحولت الى مقاطع شفافة ومعتمدة للمدرجات المنتشرة في فضاء اللوحة وبكافة الاتجاهات تعبيرا عن توسيعه الشكل (السلم ، المرأة) الى سطوح موشورية متعددة الزوايا، وذلك ضمن دراسته لحركة الشكل في الفضاء في لحظات متعددة، فالفضاء جاء ليعبر عن لامحدودية الحركة ومنح الشكل حياة ديناميكية في ضوء نظام تشكيلي من التداخلات بين السطوح التي توحد بين الحركة الداخلية والخارجية للشكل الذي تبدو اجزائه مفككة ومتراصة في الوقت نفسه .

لقد كان لفكرة الحركة والزمن كحركة لانهاية اثر عميق في التفكير الجمالي لدى المستقبلين، وفي تخيلهم الشكل والعلاقات التي تربط بين اجزاءها بما يحقق هذه الفكرة التي تزود الفن بنموذج جميل وغني بعيدا عن استعباد الواقعية .

فعارية دوشامب "ليست العارية التي ترسم في كل مكان .. كما انها ليست مساهمة للمتعة اوجدت بواسطة هذه اللوحة.. فلا احد اوجد امرأة عارية تهبط السلم.. فالعارية يجب ان تحترم" ^٢ .

فلدى دوشامب اختفت تلك النظرة الدنيوية للمرأة وحل محلها احساسه بالعوامل الديناميكية لفعل النزول ، فالموضوع لم يعد المرأة بل حركتها، وعامل الزمن هو العامل المحرك لخيال دوشامب في تجريد الفضاء وتخيل الكيفية التي يكون عليها الشكل /العارية في مواقعها المختلفة ثم تقديم مشهد شمولي يعبر عن الزمن المطلق (الحركة المتزامنة) وقد تطلب ذلك تدمير مادية الجسم (المرأة، السلم) حيث فقد الشكل هيئته العامة في زحام الخطوط والمساحات وديناميكية التداخل العنيف بين السطوح تبعا لتعدد الحركة ومواقع الانتقال التدريجي من اعلى السلم الى اسفله.

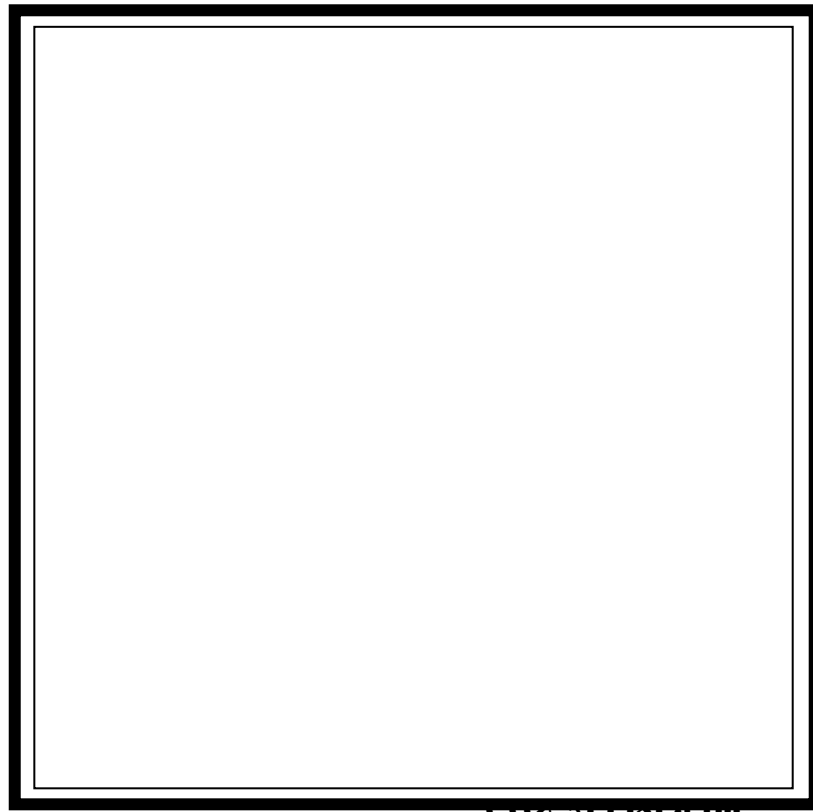
فالحركة المرتبطة بالكيان المادي للاشياء تشكل الدافع الجمالي لعرض التتابع الحركي اللانهائي الذي يحول الشكل من جموده الاستاتيكي الى حالة التفجر والتشظي ، وتقديمه كما في هذه اللوحة وتقسيمه على شكل شرائح ، وجد دوشامب فيها واقع تشكيلي اكثر تعبيرا عن الحركة والاندماج بالفضاء والتداخل والتعدد المطلوب لتمثيلها.

"ومن نفس المنطلق كانت ألوانها المشتقة من لون الخشب" ^١ حيث قصد دوشامب اعتماد ألوان قليلة متقاربة للحيلولة من اشارة الانتباه الى غير واقعها التشكيلي المعبر عن الحركة والزمن، كما حولت

^١ Gean, Caly, P. ٣٠١ .

^٢ Gean, Caly, P. ٣٠١ .

خلفية اللوحة الى فضاء خيالي تمتد فيه السلالم لاعماق بعيدة وباتجاهات متفرقة توحي بوجود امتداد خارج عن اطار اللوحة



سنة ١٩٩٢م.

القياس: ١٣٠ x ١٣٠ سم.

المادة: زيت على القماش.

العائدية: المتحف الوطني للأعمال الحديثة.

^١ انظر: ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، نفسه، ص ٦٦.

تصور اللوحة تكويناً تعبيرياً تجريدياً تحوم فيه الألوان والخطوط بعفوية وتلقائية محدثة تنوعاً هائلاً في العلاقات التشكيلية البحتة، ومعبرة عن قدرة الصورة المجردة على تكييف العناصر التشكيلية في تكوينات متحررة من الضرورة الخارجية ولها القدرة على تمرير الطاقات الروحية للفنان للوصول إلى الجوهر الكوني عبر الذات لتقديم حقيقة أكثر عمقا من العالم المادي .

وسعى كاندنسكي لتحرير الرسم من التمثيل الصوري القائم على إيمانه أن للوحة حياتها الداخلية الخاصة بها، وأن الشكل التمثيلي يمنع الفنان من التمتع بلذة التشكيل والإثارة الحسية والروحية معا للون والخط بحد ذاتهما، ولوحته التي راها مقلوبة والتي اختفى منها الموضوع التمثيلي ولم يبق منها غير أوضاع غير متشكلة للون والخط^١، اقتنع كاندنسكي أن الشكل التمثيلي يشوه الرسم ولكي يعبر عن الروح الفعلية عليه أن يقطع صلاته بالشكل المادي والطبيعي ليقترّب من الجوهر اللا مرئي ويستجيب للضرورة الداخلية، تلك الاندفاعات النفسية واللبث الروحي الذي يتردد صداه عبر اللون والخط حيث تجد الأشكال الداخلية للنفس تجسدها الخارجي الحر.

فالذات الداخلية المتجردة من الاهتمامات الموضوعية والعقلية تستطيع أن تعبر عن عوالم روحية تنقل الفنان إلى الجمال الكوني المجرد، والفنان بأنسياقه للصوت الداخلي يستطيع اكتشاف عوالم وصور جديدة متكاملة وجميلة في ضوء الاندماج الكلي بين العناصر التصويرية والحياة الباطنية للفنان.

وشعور كاندنسكي بلا جدوائية العالم المادي وضرورة الاستجابة الوجدانية لمظاهر الوجود لتجاوز ماديتها وفهم الروح السرية الكونية بالتعبير عن المشاعر الداخلية والتعامل مع ما هو خفي في الوجود، والفنان في ذلك عاد يستقبل المظاهر اللونية للطبيعة لتحويلها إلى طاقة تجريدية تتشكل كقوانينها عبر رؤية حدسية تعتمد قدرة الذات للوصول إلى التناسق الداخلي والانسجام الجمالي بين عناصر اللوحة الفنية تضاداً أم توافقاً والتي تعتمد على التوازن والإيقاع والتضاد بما يقترب من لغة الموسيقى الخالصة ويبتعد عن القوانين المنظورية الإيهامية للخط واللون.

والفنان هنا يعبر عن صلته الذاتية مع قوة التشكيل الخفية التي تستمد مقوماتها من النفس والروح فهي اصداًء لهزات النفس العنيفة التي تشبه الأحداث الوجودية لتشكيل الكون، ومن ثم تخلق اللوحة بالطريقة نفسها التي تخلق بها الأكوان حيث تنشظى الكتل وتتفجر الأشكال وتحوم بعصبية محدثة صوراً أشبه بصوت الآلات الموسيقية، حيث تتردد الذبذبات في الجو كما تتردد الألوان والخطوط في الفضاء وحيث تتصادم وتتقاطع وتتصارع ليتحول سطح اللوحة إلى مجال لطاقات روحية ومادية معا حيث الحركات السريعة المفاجئة وحيوية اللون والخط والخطوط السوداء التي تخترق الأشكال الهيولية الملونة لتوقيع قوي وحاد، وكأنها قواف تشد من تماسك الكتل وتمركزها في فضاء اللوحة.

كما نرى في هذه اللوحة ذلك التكثيف والتداخل بيت الكتل المجردة وتلك الفورة الدرامية البادية في الحركة التصويرية العنيفة والتي تعبر عن صلتها المباشرة بعن النفس ورغباته الداخلية والتي تترجمها تلك الأشكال المتصادمة الطائشة الديناميكية في مرونة مطلقة، والتي بدأ معها اللون والشكل يتخذ تنظيمه المستقل نهائياً عن العالم الواقعي لتستمد اللوحة قيمتها الجمالية بفعل بنية الشكل في الفضاء غير المحدد، وتستمد قيمتها المطلقة عبر التكوين وقدرة الخط واللون على تجسيد الصوت والحركة ونقل الأبعاد العاطفية دون العقلية للفنان.

وجد كاندنسكي أن تلك الرؤية المتحررة من العلاقات التقليدية ضمن أسلوب يعتمد العلاقات المتحررة والمفتوحة على العالم الداخلي للفنان والبنية الخفية للوجود، تحقق لغة إيصال على مستوى رفيع، استطاع معها الفنان تخليص الفن اللاموضوعي من اللا معنى والزخرفة الفارغة بتفعيل قوى النفس الداخلية المتحررة من الموضوع ليصبح الفنان رؤيويًا يصور الصفة الملموسة لرؤيته مادياً عبر اللون والخط لتعود قيمة الخط واللون قائمة على تجربة الذات الخاصة معها.

فاللون يجسد رسالة اتصال عاطفية هدفه إثارة تجاوب وجداني مماثل في نفس المتلقي، فالشكل الذي تملبه الضرورة الداخلية هو النموذج المثالي-الجميل والذي ليس له مثيل في العالم الموضوعي، لانه شكل خالص ذو أبعاد جمالية متجردة من الشيء المتعين والمادة ليقترّب من أشكال الروح بفعاليتها على اختراق ما وراءية المادة وفهمها الجمالي المتطهر من الانخداع بالمظاهر، فغايات كاندنسكي الجمالية شمولية وجوهرية واستحصاليات الجميل يتم عبر هذه الغايات السامية .

فاللون بالنسبة إلى كاندنسكي عامل درامي نفسي، ففصل اللون عن الاتصال بكيفية الظواهر هو جزء من وسائل التعبير والتأثير التي يسعى إليها كاندنسكي، فاتصل اللون عنده بالصوت الداخلي الذي يسهم

بالمعنى الخاص لنسق اللوني، وهذا المعنى يكون غامض غير واضح مثل الشعور المرتبط به الذي يجد تعبيره الخارجي في الألوان والخطوط والأشكال المتجردة، وهذا النسق اللوني مطلق الحركة وهو غاية في ذاته تحرر من المنطق والمعقول، فاللون هنا يقوم بدور تعبير قوي.

واسبقية الفكرة هنا غير فاعلة في تمثيل الشكل والذي يتحقق عبر عملية التصوير او في اثناء الرسم مما يدل على ان ذات الفنان بتغيبها المادي والحسي تولد اشكالها عبر الية تشكل تلقائية مباشرة، وبايقاعات خطية ولونية منسجمة مع ايقاعات النفس الداخلية المنفعلة برويتها.

فالمعمل هنا مدروس بعناية فلا نخدعنا الحركة الدينامية للأشكال بسرعة التنفيذ، ذلك ان كاندنسكي يؤكد دائما صعوبة توليد الأشكال دون الاعتماد على العالم الموضوعي، ومن هنا عودته الى الصوت الداخلي والتي قادته الى اكتشاف المجازات الشكلية الجديدة والتي حفزها الادراك الحدسي المفاجيء لكلية الوجود والعاطفة التلقائية الذاتية.

وهذا هو سر التناغم الداخلي وراء الكثرة في لوحات كاندنسكي، اضافة الى الجاذبية الحسية والروحية والتي تعبر عن انفعاله بالوجود ومحاولة تمثيله ذاتيا، وكاندنسكي يؤكد ان محاولة اتصال الفنان بروحه مع الوجود يعرب عن حاجة داخلية والتعبير عنها بلغة خالصة ينتج اثرا جميلا، فيخلق الجميل دون مقاصد واعية لكيفية صفاته، فالفنان المنفعل بحماس داخلي شبه واع يخطط أشكاله بحرية لا تقيد بها صفات ثابتة للشكل الجميل.

ان كاندنسكي مدركا ما للتناقضات اللونية في الاخراج الشكلي من فعل مؤثر وجميل، فلا يكفي لديه ان يختفي الموضوع، فاللوحة يجب ان تحقق معادلات مادية وروحية في ضوء قوة التنظيم الشكلي وتدفق الحياة الداخلية وحب الحقيقة الروحية ومتعة مشاهدة رموزها الشكلية ضمن ارادة الذات للأختراع الأشكال وتغييرها وتهذيبها، وطبيعة هذه الأشكال المكثفة تحمل قدرات تعبيرية اقوى واصدق من الشكل المتعين .

فهذا التكوين مع نقطة حمراء هو عرض درامي لنغمات لونية متعددة والتي يعلن فيها كاندنسكي ولانه وتقديره للطرق الرومانتيكية بالوانها المتأججة الملهبة وايقاعها القوي، فاعمال كاندنسكي هي فيضان دائم للاستجابة الروحية والعاطفية ازاء اللون والخط .

كان للالوان بالنسبة لكاندنسكي معانٍ نفسية وروحية لها آثارها العاطفية على الفنان والمتلقي على سواء، وقد كتب كاندنسكي عن اللون الاحمر " الضوء الاحمر الدافئ يبدو خادعا صارخا مبتهجا بالنصر مثل نفخات البوق، اللون القرمزي فيه انفعال وهيام يحترق ببطء فهو مثل ضربات البوق القوية، والاحمر القوي يمكن ان يعمق مما يزيد من شدة توهجه، انه يرتعش لقفزة جريئة، انه يبدو مثل نغمات عميقة لكمنجة كبيرة تتوهج فتبدو شابة مليئة بالمتعة والمرح مثل اصوات غنائية واضحة لكرمان او اجراس صغيرة " (1).

فكان لكل لون شكله التجريدي وموقعه في اللوحة بما يتناسب مع قدراته الإيمانية التي تعتمد على موقف كاندنسكي العاطفي والروحي منه، وبما يحقق التجانس بين الشكل والفكرة.

فالجميل الذي اراده كاندنسكي جميل يستجيب للصوت الداخلي والذي لا يتحقق إلا عبر تلك التشكلات التي تحدثها الاستجابة العاطفية، متجاوزا وبشكل نهائي الانطلاق من الشكل الواقعي والاعتماد على نموذج يتجاهل الوصفية ويذهب بعيدا الى ما هو كامن خلف الشيء متخذاً من اللون والخط منطلقاً لجمال مثالي ذاتي، والخط واللون ليسا فاعلين بحد ذاتهما في تحقيق هذا الجمال الا عبر الذات التي تحرك الخطوط والألوان والأشكال بشكل مماثل للإيقاع الروحي لتصل بين الضرورة الداخلية والتعبير عن الشكل الخالص.

اسم العينة: تكوين بالاحمر والازرق والاصفر.

اسم الفنان : ببيت موندريان.

المادة: زيت على الكنفاس.

القياس: ٢٠ × ٢٠ انج.

سنة الانتاج: ١٩٣٠.

العائدية: مجموعة السيد والسيدة ارماند، بارتوس، نيويورك.

تصور اللوحة أشكالاً هندسية صارمة يحتل فيها المربع الأحمر المساحة الأكبر من اللوحة بدءاً بالجزء العلوي الأيمن، وتحتة أسفل اليمين مستطيل صغير أصفر، وهناك مستطيل آخر أكبر قليلاً أزرق اللون أسفل اليسار، ويفصل بين هذه المستطيلات الملونة أربع مستطيلات بيض مختلفة الأحجام، والمستطيلات جميعاً محددة بخطوط سوداء مستقيمة عمودية وأفقية تتقاطع مع بعضها لتتشيد الهيكل العام للوحة كشبكة من الخطوط المتصالية المتشابكة، والأشكال بمجملها مسطحة صافية نقية.

اراد موندريان للجميل ان يكون ذا قيمة مثالية كونية مطلقة، كتجلٍ كلي وشمولي للجوهر/الجميل، ولهذا اراد لتكوينه الجمالي ان يبتعد عن كل ما يذكر بالمادي والحسي، جميل يجسد مضمون مطلق في شكل مطلق، جميل لا يتشكل تحت ضغط العاطفة والذات غير المتطهرة، هذا اراد موندريان بلوغ الجمال الخالص عبر الشكل الخالص، عن طريق تلك العناصر البنائية الصافية .

ومن المعروف إن الأشكال الهندسية أشكال تعبر عن الوحدة ومستقلة لا تعبر إلا عن ذاتها، وتستطيع بكيفيتها المتفردة والتي لا نجد لها مثيلاً في العالم الأرضي إلا بعد تجريده، ان تعبر عن النظام الذي يحكم الكون، وتكتشف الجمال الكوني في تركيب تجريدي خالص.

فالشكل الهندسي هو القانون الخفي خلف الشكل الطبيعي، والعالم برمته يديره القانون الكوني نفسه، والفنان يستطيع الوصول الى هذا القانون بزيادة النقاوة في الشكل وبالاختزال العالي ونبذ أي اشارة توحى بالشكل المادي كالأخط المائل، وهذا الشكل النقي هو مؤشر لنقاوة الشكل الجميل.

فالفنان لا يستطيع بلوغ الشكل النقي/الجميل الا بفكر حدسي صوفي، وتجاوز الذات للوصول بالمشاعر الى اقصى حدود الموضوعية، ببرود الذهن المفرغ من الانفعالات الحسية لكي يستطيع الفنان بلوغ الحقيقة الكلية والروحانية المطلقة، والشكل الذي هو الأساس لكل الأشكال، فيستطيع الفنان عن طريق الارتقاء بخبرته الذهنية ان يخلص الأشكال من صورتها الطارئة الجزئية لتتمظهر في شكل سامٍ وجوهري وخالداً يتحوّل الصفات الجزئية الى صفات كلية، ونبذ كل ما يذكرنا في الشكل بالزمان والمكان الوجودي او الفضاء الذي تتميز فيه الخلفية من الشكل .

اراد موندريان لسطح اللوحة ان تكون كلاً متوحداً ليس فيها شكل مميز او خاص، لان الخصوصية تحيل الى جمال نسبي لا جمال مطلق، والمطلق من صفاته الوحدة والتعالى على العالم الحسي، فهو شكل لا يشبهه شيء، ويرى موندريان انه يستطيع بلوغ هذا الشكل عن طرق الاختصار على الالوان الاولى والحيادية والخطوط المستقيمة والمساحات المسطحة، ضمن علاقات تعتمد على توازن المتناقضات، حيث تتحول الأشكال الهندسية الثابتة الى قوى متصارعة متعادلة ومنسجمة فيما بينها .

فالسكون الدينامي الذي اراد به موندريان ان يكسر رتابة الشكل، هو تعبير جمالي عن الفكرة المطلقة، ومفردات الشكل في هذه اللوحة هي نظائر شكلية جمالية سامية، وهي باعتبارها قوى تشكيل بذاتها تعتمد على علاقات تركيبية خاصة بمفردات العمل حملت شرعية مقارنتها بالعالم السامي، فاستطاعت بذلك ان ترتقي بالايقاع الشكلي واللوني الى مستوى الإيقاع الكوني .

جمع موندريان في هذه اللوحة بين التمثيل الموضوعي للفكرة الشكل المثالي/الجميل والتوصلات المنطقية للمتخيل الرياضي، والذي طبق فيه موندريان قانون النسبة الذهبية** ليقترّب بذلك من مبدأ الوحدة في التنوع، وموندريان برؤيته الموضوعية للعالم الخارجي بلغة مختزلة استخلاص قيمة جمالية

*

وهو القانون الخاص بالتقسيم الهندسي الذي ينص على ان المقطع الاصغر هو في نسبة مع المقطع الاكبر تشبه النسبة التي تجمع المقطع الاكبر بالمجموع غير المجزأ.(امهز، محمود، نفسه، ص: ١٠٨)

كاننة في العالم الطبيعي، وهي قيمة منزهة من الجمال الحسي، حيث تسمو بأبعاده الكلية (الخير والحق والجمال) فلا تعود خاصية جمالية لشيء، فالأشكال الهندسية لا تمثل الا ذاتها فهي الجميل بذاته. جعل موندريان مفرداته التشكيلية على مستوى واحد من النظر منعاً لتجزؤ الرؤية، مع إبعاد السطوح الملونة للأطراف للحيلولة من مركزيتها، وتغيب مركز اللوحة يقود الى تحقيق هدف موندريان الجمالي في الصفاء الكلي والوضوح والتكشف، فيسمح بتحقيق الجمال تحقق لا مادي، بل بالتجريد انطلاقاً من الفكرة الجمالية النقية بأبعادها الشمولية والجوهرية، وهذا هو سر التماثل والتكرار المتنوع في المساحات المسطحة، والذي اقصى المنظور التقليدي كلياً ليجسد منظوراً كونياً موحد الفضاءات يكشف الشكل بكليته وتقود المتلقي الى رؤية نزيهة تطهره من الحسيات الدنيوية وصعوبة رؤية الجمال الحقيقي والذي فيه متعة روحية وعقلية .

هياً موندريان في هذا الشكل لنظرة صافية للجميل، وموندريان بطموحه للاتصال بقانون الجمال العام الكامن وراء الأشياء لم تهمة ألا تكون لأشكاله أي صلة بالطبيعة، فجمال الأشكال الطبيعية بالنسبة إلى الجمال الكلي هو جمال زائل مؤقت نسبة الى الجمال الدائم الثابت، وهو جمال مستقل عن الجمال الطبيعي وعن الفنان نفسه ومشاعره الشخصية، لكن الفنان يستطيع استحضاره بالتفكير في عالم المثل ويستطيع بمخيلته الصوفية أن يوجد أشكال هي الاقرب الى الجمال المثالي .

لهذا ابتعد موندريان عن تلقائية الأداء واعتمد على إمكانياته التأملية في الوجود ومفهومة الخاص للجميل المنار بضوء العقل والحدس دون العاطفة، فالجمال لا يدرك بأحاسيس الإنسان المتقلبة بل بأحاسيس نقية، لا يخلقها الشكل الواقعي بل الشكل النقي، وكذلك الالوان جردت مع موندريان من مدلولاتها العاطفية وارتبطت بمفاهيم عامة شمولية، وهي مفاهيم ألحح إليها شونميكر وألهمت موندريان والذي أراد أن تكون اللوحة علاقات متناغمة لقوى متضادة ومتعادلة : مادية/روحية، عمودية/ أفقية، ارض/سماء، نور/ظلمة، وهي قوى شاملة في الكون .

اراد موندريان ان يجسد هذه المفاهيم تشكلياً في ضوء قوانين التوازن والانسجام ضمن معادلات تشكيلية عقلية حسابية، بحيث تتفوق هذه التشكيلية على تجريدية كاندنسكي التعبيرية لتأخذ الفن الى ابعد مما هو شخصي .

فالجميل بالنسبة الى موندريان هو الشكل التجريدي المتطهر النقي للفكرة الجمالية، والشكل هنا هو اكتشاف ذاتي حدسي لتكوين مبني عقلياً وينشد جمالاً ما ورائياً متطهر كلياً من الشكل الطبيعي بتطهير المدركات البصرية وتعميق القوى الذهنية وتوسيع المدركات لتشمل آفاق الكون اللامتناهي، للوصول الى جميل يعبر عن الصفات المطلقة من الثبات والديمومة والوحدة.

اسم اللوحة: مربع ابيض على سطح ابيض.

اسم الفنان: كازيمير ماليفتش.

المادة: زيت على الكنفاس.

القياس: ٣٠ × ٣٠.

سنة الإنتاج: ١٩١٨.

تصور اللوحة مربعاً ابيض مائلاً قليلاً على خلفية بيضاء، مع اختلاف قليل في الدرجة اللونية فيما بينهما، حيث بياض المربع الداخلي أنقى من بياض المربع الخارجي.

حاول ماليفتش في هذا التكوين التجريدي في أبعاده القصوى ان يستخلص من الإحساس الصافي الحقيقة الجمالية، ذلك ان الشكل اللاموضوعي والمبتعد بشكل مطلق عن تمثيل الاشياء، لا يمكن ان يدرك كشكل جميل إلا ضمن تجربة تعتمد الأحاسيس النقية المتطهرة كلياً من الارتباط بالعالم المادي، لذلك فإن ماليفتش يشدد على الدلالة الداخلية للشكل وإمكاناته في التعبير الخالص عن الأحاسيس لا ما يمثله من موضوع، بقدرته على نقل خلاصة الإحساس ضمن تجربة جمالية نزيهة.

وماليفتش من خلال هذا العمل وصل الى الصفاء الكامل للشكل الذي تكمن قيمته من خلاله للنفاذ نحو الشمولي والكلي، فمن خلال خيال حدسي صوفي استطاع ماليفتش أن يعبر عن الاحساس الجمالي الخالص ونقله تشكلياً، والذي ينتج الاتصال الجمالي به احساساً بالنقاء والصفاء.

فماليفتش في محاولته ايجاد معادل صوري للاحساس المكثفي بذاته دون علاقته بالشيء الموضوعي، اختار ان يضع مربع ابيض على مربع ابيض للتعبير عن تسامي العلاقات البنائية الى مستوى الاحساس بالصفاء، حيث أراد لهذه الاشكال ان تحمل طاقة روحية ميتافيزيقية تسمو على العالم المادي، حيث يقول " ان الاشياء والمواضيع للعالم المادي قد اختفت مثل الدخان، لقد ابتدعت اللاشيء، انا ببساطة اخترت الروح وبداخلها اكتشفت التفوقية، والتي عبرت عن نفسها من خلال هذا السطح الذي كون مربعاً وبه أدركت العالم الجديد للألوان النقية " (١)

وماليفتش في هذه اللوحة قلل الأحادية الحقيقية التي تجمع كل الأشياء في وحدة، بالشكل الذي يظهر لنا التصوف اللوني، حيث اللون الأبيض والشكل بأبعاده الميتافيزيقية، ذلك إن السطح الأبيض أو اللاشيء كما اسماء هو يمثل اللامحدود وهو العمق أو الهوة التي ابتلعت عالم الاشياء والمواضيع في لانهايتها.

يعد هذا المنجز التصويري اول منجز احادي اللون في التاريخ، حتى انه يمكن ان يقرأ كسطح او كشاشة ملمسية .. هي بمثابة حالة من الزوال او الفراغ او اللاتكون او كحالة من الفضاء الممتد الغير بادي للحواس، يكون فيه المربع مبهماً وعائماً يستثير ميل المشاهد للتأمل الكوني، وقد كتب ماليفتش عام ١٩١٥-١٩١٦ " ها انا تجلت نفسي في كينونة الصفر بين الاشكال، ومن ثم تخطيت الصفر الى كينونة خلف تلك، هي اذا النزعة التفوقية، الخلق اللاتشخيصي " (٢)

فالشكل هنا هو التعبير الصادق عن حقيقة الجميل، ذلك انه لا يمكن الوصول بالشكل الى ابعد من ذلك، فهو يرنو الى علامة الصفر التي جسدت أقصى إمكانات الاختزال، والذي يظهر حالة الإحساس بنقاء اللون الخالص المجرد، حيث يعبر المربع الأبيض عن حالة التفوق بالشعور، كون المعرفة التي يحيلها إلينا هذا الشكل هي معرفة صافية، وهي تعبر عن الاتصال الروحي الذي يجهل العالم المادي وينطلق إلى المعلوم بالتفكير الصافي .

ووضع اللون الأبيض على الأبيض لا يعيق التأمل النزيه كونه لا يثير تواردات وتمثلات لغير المطلق، وماليفتش بتقارب نغمة الأبيضين أراد أن يصل بالشكل الى مواصفات الجميل في وحدته التي لا يعوقها تقارب النغمات الأخرى فتشتت صفاتها، حيث ان جمع لونين مختلفين يخلق إدراكاً لونياً منفصلاً، وعزلة اللون الأبيض يسمح بالتركيز على اللون الأبيض لوحده ، إضافة إلى إن المربع الداخلي المائل لا يوحى بالثبات بل بالحرية والانطلاق.

^١ - phribay, Arsen, OP, CIT, P. ٤٥.

- jean, clay, op, cit, p. ٢١٦ .

فالمربع هنا هو مضمون لا بصوري لحركة الشعور والعواطف وهذا ما ميز مالفيتش عن انصاره في الرسم الهندسي مثل موندريان، وهي محاولة لمالفيتش للتعبير عن علاقته الأكثر شمولاً بالعالم الخارجي، ومالفيتش عبر عن رؤيته الجمالية الزاهدة ازاء الوجود عندما جرد الشكل من ارتباطه المادي ليسمو ويحقق قيمته الجمالية المستقلة كونه موضوعاً للتأمل الخالص، والسطح الابيض فوق السطح الابيض لا يولد انطباعاً بشيء غير ذاته فالعاطفة النزيهة ازاء هذا الشكل تقود المتأمل الى فضاء رحب ما ورأى .

فالتجريد في هذه اللوحة تضمن الشكل واللون يعبر عن تسامي العلاقات التشكيلية والجمالية لتحقيق الهدف الاسمي لايقاض الشعور الصافي، فالتجربة الجمالية الصافية مع الشكل والتي تعبر عن الحقيقة والجمال هي الهدف من وراء ذلك التركيب المجرد، فالاحساس النقي هو المبرر الجمالي للتشكيل الفني والذي لم تعد سطوحه مجرد مرئيات تجريدية لا موضوعية، فهي تعبر عن النقاء الروحي كمدلول للنقاء الحسي المجرد للشكل.

لقد جرد مالفيتش الشكل من الاطر الزمانية والمكانية ليبدو عائماً في الفضاء، فهو شكل خفيف رقيق وشفاف لا يبدو من خلاله شيء، ذلك لانه وصل الى مرحلة ليس ورائها شيء في الكون لا يقبل التجزئة، فالشكل يمثل الاتحاد بالمثل والذوبان في الصفاء والتسطيح، فالشكل مع الخلفية متحد في فضاء مسطح واحد وكلاهما يدلان على الشكل الاولي والذي تشتق منه جميع الاشكال والالوان، ولو ان مالفيتش لم يرد ان يبدو الشكل مجدداً بشكل كلي لما وضع فرقاً في الدرجة اللونية بين المربعين والتعامل الرقيق السهل بين السطحين يعبر عن التحرر والانطلاق عن طريق المربع الذي يطفو في الفضاء.

وبذلك خلق لنا مالفيتش جمالاً جديداً يعتمد على التجريد المطلق، فالشكل المتطرف في لا موضوعيته الشكل الأكثر بساطة هو الارقى جمالاً، وهو الجميل المتحرر كلياً من الشيء، وبشكل متحرر من كينونته ولونه حيث التصميم في غاية النقاء.

وصلت الرؤية الجمالية مع مالفيتش الى مرحلة متطرفة وهي المرحلة التي لم يعد فيها الفنان يمثل شيء في اللوحة، فالشكل هو فضاء على فضاء، وهو يمثل الرفض التام للواقع والتأكيد المطلق على العمل الذاتي، وقد سبق لكروتشه ان قال ان عملية التعبير الفني تتم من خلال تأمل الانفعال تأملاً حدسياً، ومالفيتش في محاولته التعبير عن الاحساس بذاته رفض ان يرتبط احساسه الجمالي بأي شيء، وبذلك اعتمد على قدرة الذات كلياً في توليد الاشكال المتسامية التي شرع معها طروحاته بما يعرف بالثيوصوفية، وهو موقف ذاتي يعتبر ان الموضوع شيء لا علاقة له بالفن، والجميل لا علاقة له بالعالم الواقعي، الجميل لا يحصر ضمن موضوع محدد الجميل يعبر عن الشعور الذاتي بطريقة لا موضوعية، والاحساس هو المضمون والمعنى المستخلص من الشكل، فالجميل لدى مالفيتش مثالي متحرر من أي اطار شكلي ولوني.

سعى مالفيتش الى تكريس الجمال الخالص من خلال ازالة المحمولات التي تعيق تسامي الشكل الفني بحيث يبدو الاخير متماهياً مع المطلق .

اسم اللوحة: العرائس المقلقة*.

اسم الفنان: جورجيو دي شريكو.

سنة الانتاج: ١٩١٦.

القياس: ٩٤ X ٦٢ سم.

المادة: جواش على الورق.

هذه اللوحة تصور مشهدا يقترح بناءا معماريا مسرحيا ينتصب عليه ثلاثة تماثيل من الرخام الابيض، الاول على اليسار براس يشبه راس المالكين وعلى يمينه صندوق مزخرف بمثلثات ملونة وفي الوسط تمثال جالس على صندوق رمادي وعلى جانبيه عمود ابيض وشكل غير متعين اشبه بصندوق على هيئة محارة وفي الجانب الايمن البعيد من الارضية الخشبية تمثال قائم على دعامة اشبه بالنصب التذكاري، كما تبدو الضلال محددة بشدة اضافة الى ان هناك ضلالا لاشياء لم تظهر في اللوحة بما يزيد جو المشهد غموضا وترقبا، وفي الخلفية ترتفع قلعة استيسن ذات الاربعة ابراج في فيرارا* في ضوء امسية متوهجة، وجو الصورة هو جو كابوسي سوداوي يشعر بالوحشة والغربة بفراغه المكاني وبعده الزمني-كونه يذكر بمشاهد من عصور سابقة -وهذه التماثيل ما هي الا صورة جامدة راكدة للانسان المسلوب من روحه الا متعينة بلا وجه او وعي .

وعنوان اللوحة يؤكد هاجس الخوف والقلق الذي يعيشه الانسان في هذا الفراغ المرعب، فالحياة عديمة المعنى حيث طغى عليها الجانب المادي فاستحالت صورها الى قوالب متحجرة تضم داخلها فراغا روحيا وحياة داخلية يسعى فيها الانسان لاكتشاف الحقيقة الماورائية (الميتافيزيقية).

ذلك الشعور بثنائية الوجود وجد التعبير الاكثر تميزا في اعمال شريكو فمزاجه الصوفي كان يصبو دائما الى جمال غير مرني قابع خلف جمال المادة عديم الروح والراكد، لذلك فان اجوانه الغامضة الغريبة والتقاطعات المنطقية بين الاشياء الطبيعية واللغز الذي تثيره، كل ذلك سحر السرياليين وكان له الاثر الكبير في تطور السريالية .

ان سلب الاشياء الطبيعية من معانيها المألوفة وتحميلها بمعان لا نهائية كرموز ليس لها دلالة ثابتة، وصدى لشغف الفنان بلمس باطنه واعتبارها وعيا قادرا على الاتصال بالامتتاهي وقادرا على ان يبلغ رؤية مباشرة لعالم اخر لا تحيطه الحواس، رؤية تستطيع ان تطلق الاشياء من اطرها المحددة المألوفة وكشف علاقتها الغيبية بالوجود الاخر وهو الوجود المنبثق من العالم الداخلي للانسان الذي يرى في الاشياء روحا غامضة ويحيلها الى وجود اكثر تخيلا وشاعرية.

يقول شريكو " من اجل ان نحصل على عمل فني يكون خالدا بشكل صادق يجب ان يذهب بشكل كامل ابعد من حدود الانسان المنطقية، بهذه الطريقة يكون الفن اقرب الى الحلم والحالة الروحية للطفل.. ان العمل العميق والحقيقي يجب ان يرتقي من اعماق الفنان الاكثر بعدا وانعزالا عن وجوده، من المهم بشكل خاص تحرير الفن من كل شيء يحتوي على معروف، فكل الموضوعات وكل الاشياء المفكر بها الان وكل الرموز يجب التخلص منها" (١)

ذلك ان الرموز ذات الدلالات المعروفة تضيع السر والغموض الذي يحيط بالاشياء، لذا وجد شريكو ان الجمال هو البعد الميتافيزيقي الذي يهب المادة الجامدة معاني لا نهائية، ذلك بدخول الاشياء في علاقات غير منطقية.

هذا التقارب غير المنتظر والسحري بين الاشياء هي شاهد جوانية تعرف بمجاهيل النفس حيث الحياة الداخلية الخاصة تكتسب طابعا مقدسا كونها تقترح طرقا جديدة للتواصل باحالتها الاشياء الى مفاهيمها الذاتية، هذا التوجه الذاتي ولد جمالية جديدة تخطت صعيد الفلسفة المحصورة بالنظريات، ذلك ان الفنان

*MUSES: الالهات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الاغريقية والموزية ايضا عروس

الشعر (انظر: البعلبكي منير، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ص ٢٩٩)

*فيرارا وهي المدينة التي اجتمع بها شريكو مع كارلو كارا عام ١٩١٦ واثروا صنع اعمال صعبة الفهم وطوروا مفهوم الرسم الميتافيزيقي.

^١ Mollwo, Oesterreicher, Marianne, Phaidon ٢٠ th century art surrealism and dadaism, Printed in the netherlands, ١٩٥٤, P. ٤٣.

لم يعد يفهم الا ما تحققه ذاته، ففي الروى الذاتية يجد الفنان توازنه الداخلي، حيث ان ذات الفنان بودقة لصهر التناقضات والاشكالات.

فليس هدف السريالي بشكل عام ارضاء العين بل تطوير قدرات الذات التنبؤية والحدسية لكي تعبر عن حقيقة الوجود وهو اجسه، ولتزيد من القوة الايمانية لاشكاله للكشف عن المعرفة الغيبية المتجردة من العالم الخارجي، وكان هذا صدى لخروج الانسان الاضطرابي من جوهره الانساني وتقمصه شخصية غير انسانية، مما جعل الفنان يهب الوجود تفسيراً ذاتياً ونقدياً.

هذه الاشكالية بين الفنان وعالمه الخارجي تجاوزها بخلق تركيب معين يجمع بين عناصر هذين العالمين، لخلق تجربة جديدة تكشف عن قدرة الذات على ان تهب الوجود بعدا جوهريا ماهيته مزيج من الوعي واللاوعي.

" من المعروف ان شريكو كان ابنا للاحد الايطاليين الذي عمل كمهندس معماري في اليونان لذا فان انطباعاته عن الفن اليوناني في العمارة ومنحوتات كان لها الاثر في رسومه، ذلك ان شريكو وجد في سكونية الفن الاغريقي وهدوءه ووضوحه تجارب ذات طابع شعري، وهو يصف تجربته النفسية ازاء احد القصور الايطالية: كل شيء كان هادئا وجامدا كل شيء ينظر الي بانطباع غريب وتساؤلي، وبالتدرج رايت كل زاوية في القصر وكل عمود وشباك له روح، غامضة نضرت حولي الى تماثيل الحجارة المجردة من العاطفة وكانت كاغاني حزينة. شعرت بكل الغموض الذي يحيط بالسؤال لماذا الرجال يكونون مدفوعين لان يكونوا مبدعين، فالمخلوقات بدت لي جامدة بل اكثر غموضا من المبدعين انفسهم، وبالنسبة لي ان اغرب شيء ترك لنا عبر التاريخ هي خبرة المنذرين الذين كانوا يرون النذر المحذرة في كل شيء ويرجفون ويرتعدون في كل خطوة، وهم الدليل الانهائي على التناقضات المنطقية في الكون"^(١).

ومن المنطلق نفسه كانت اشكال شريكو الواقعية رموزا ميتافيزيقية تنذر ببشاعة الوجود وخطره على حياة الانسان، وكان شريكو دائما يفضل ان يضمن لوحاته السر والغموض، ففي هذه اللوحة نجد الصناديق المقلدة تثير تساؤلا في نفس المتلقي ما بداخلها؟، وكذلك لجوئه الى استخدام المعالم الاثرية كالتماثيل والبنائيات القديمة الرومانية، لا للتعبير عن العالم الخارجي ذلك لان استخدام اشكال واقعية باطر ذات بعد ميتافيزيقي تثير علامة استفهام، فالاشياء الواقعية لم تصور لذاتها بل لتوحي بعالم غريب يخيم عليه الانطباع بالعزلة والفراغ عالم غريب لا حياة فيه، ومناخ ذو طابع مفرغ يمتزج فيه الواقعي بالواقعي، وضوح التصوير ودقته التي تناقض الارتباك والتشويش في العلاقات، التناقض بين طابع العظمة على هيئة التماثيل والتمثيل التهكمي للانسان، التناقض بين التمثيل المنظوري الذي يهيء فضاءات واسعة بين الاشياء وتاكيد الفراغ والضياح وغربة الانسان عن الاشياء المحيطة به بتعبير ماساوي للفراغ المكاني والزمني في آن واحد.

استطاع شريكو برويته الميتافيزيقية وحسه العميق ان يكشف الغموض عن قناع المظاهر التي تخفي ورائها الكثير من الحقائق، علاقة الفنان الرويوية مع الوجود تجعل رؤيته الجمالية اكثر اكتمالا واعمق نفاذا في الوجود واشد تعقيدا وميتافيزيقية.

" عرّف شريكو ما فهمه من الميتافيزيقية: بانه الجمال الثابت وغير المحسوس للمواد التي تبدو لي ميتافيزيقية والاشياء التي من خلالها يكون وضوح اللون ودقة القياس هي مناقضات لكل الارتباك والتشويش، هذا التعريف لا يدركه وعي حذف ذلك التأثير المرعب الذي خلق بواسطة الصفات المتجمدة السحرية لهذا العالم"^(٢).

وشريكو في هذه اللوحة يقنع اشكاله الواضحة بمعان غامضة، واستطاع بذلك ان يظهر الروح اليربالية في رسومه التي يغلفها الحزن والغموض قبل ظهور السريالية رسميا، ان ادراك شريكو المتعالي للواقع دفعه لتحويله الى عالم متخيل واحساس الفنان المتفوق على المادة جعله يبتدع عالما قائما بذاته نقل رفاه المظاهر الواقعية الى ما وراء المادي الملموس حيث يفرض الحلم والتخيلات منطقها الخاص الاعقلي، وحيث يسخر الامنطق من المنطق والاشياء العادية.

^١ Mollwo, Oesterreicher, Marianne, Op, Cit, P. ٤٤ .

^٢ Mollwo, Oesterreicher, Marianne, Op, Cit, P. ٤٥ .

فالجمال لدى شيريكو لا يدرك بالحس بل بالرؤية الميتافيزيقية، والسكون والثبات المخيم على اشكاله يعبر عن الموت المادي الذي يستتبعه الانطلاق الروحي، لذلك كان انعدام الحركة والجمود كما هو واضح في اشكال هذه اللوحة والصمت المخيم عليها يعطي للشكل تأثيراً جمالياً خالداً لا يدرك الا بالتأمل اذ هو خارج قوانين الزمان والمكان بانعدام الرابط المنطقي بينها، وكذلك الجمود العاطفي المتمثل بالاجساد الرخامية والرؤوس الا بشرية هي حصيلة وعي الفنان بالمشكلة الوجودية حيث لم تعد الحواس فاعلة في ادراكه وهذا هو سر انعدام الملامح والا مبالاة التي يقابل بها الانسان وجوده فهو لا يحتاج الى قواه المادية بل الروحية التي تخلص الانسان من الشعور بالتشتت والتناقض.

دفعت التناقضات التي تمزق المجتمع ومشاعر الذعر والعجز في وجه العالم الواقعي الى تجسيد صور تميل الى اثارة الاحتقار تجاه الواقع واستغلال تشبيهات والاستعارات لتصعيد الحس التهكمي الذي تثيره التناقضات اللامنطقية بين الاشكال الواقعية، مما جعل فن شيريكو منطلقاً لكثير من التطبيقات السيريالية فيما بعد خاصة برويته للوجود بوجهيه الشائع والماورائي (الميتافيزيقي)، وكان هذا اثر لرؤية الجميل في الجانب الاخر من الوجود وهو الانسان.

اسم اللوحة: اغواء شارع انثومي.

اسم الفنان: سلفادور دالي.

سنة الانتاج: ١٩٤٦.

المادة: زيت على الكنفاس.

القياس: ٨٩,٧ × ١١٩,٥ سم.

العائدية: متحف روياكس، بروكسل للفنون في بلجيكا.

يصور المشهد تقدماً لموكب فخم ومهيّب لمجموعة من الفيلة يقودها حصان ابيض والذي يبدو في الصورة مرتداً من صليب الناسك (الراهب) والذي تقع قرب قدميه جمجمة، وهذا الراهب بالصليب الذي

يحملهُ إيماءة مطهرة لطرد الشر والإغواء، وهناك راهب آخر في عمق اللوحة يبدو صغير الحجم ومرتدياً رداء الرهبان وحاملاً صليباً يرفعه في وجه شخص كما يرفع الراهب الأول الصليب بوجه الموكب، أما سيقان الفيلة فأنها ترفع الفيلة بطول مبالغ به، فتبدو رفيقة تشبه سيقان العنكبوت، وهي مرتكزات واهية وضعيفة نسبة الى الثقل المادي الذي ترفعه، كما يظهر اثنان من الفيلة أحدهما يرفع على ظهره مدخنة والآخر يرفع شيء أشبه بمسلة مثلثة طولية الشكل.

ويبدو أن سلفادور هنا قد وظف طروحات فرويد في التحليل النفسي للأحلام فيما يتعلق بالأشكال المستعارة التي تختفي وراءها الرغبات الجنسية، وفيما يخص المسلة أو المدخنة فهي (رمز قضيب)، أما الفيلة الثلاثة الأخرى فاثنتان منها يرفعان محامل مزخرفة بالذهب والفضة وهي ذات طراز باروكي متهدم ويظهر في مدخله جذع أنثى بصدر عار والمشهد فيه إثارة شهوانية، أما الفيل في المقدمة فيرفع جسم امرأة مؤثر ومثير للانتباه، كونه فيه دعوة صريحة وإباحية، والمرأة واقفة على قاعدتين أحدهما فوق الأخرى أشبه بشمعدان، أما في الأفق البعيد من اللوحة فيطفو جسم غير مادي أبيض هلامي الشكل، أما في الجزء الأيمن العلوي للوحة يظهر بناء يغلفه الدخان أو الغيم الأسود فلا يظهر منه إلا القبة والمناير وهي تذكر ببيت المقدس .

ونلاحظ أن سلفادور هنا تجاهل لغة الفن الحديث ولم يتردد في استخدام أكثر الاشكال الأكاديمية لتسجيل تضمينات اللاوعي، والفن الحديث جهد على جعل الفن عملية حيوية تتصل بذات الفنان أكثر من اتصاله بالعالم الخارجي، وسلفادور هنا مؤمن أن حقيقة الإنسان الداخلية هي المنبع الوحيد للقيم، وإن ما يعد به الجمال هو تصالح المرء مع نفسه، حيث إن رغبات الإنسان الحيوية ذات سلطة مطلقة على أي وجود آخر.

وآليات السريالية التي تسمح أو تبيح للإنسان الكشف عن حياته النفسية والعاطفية والتوغل الى مجاهل اللاوعي المحظورة، حررت الإنسان من المفاهيم الأخلاقية والمحرمات كما اباحت إطلاق الغرائز بدون تردد أو خجل، حيث عدت العملية الإبداعية انفتاحاً أمام اللاشعور لتطلق الذات من رصيدها اللاواعي كل النوازع الخفية المكبوتة والترسبات النفسية والجنسية والانفعالات المضغوطة تنفيساً وتفرغاً لازمة الذات الباطنة.

هذا التصالح بين الرغبة والتصورات الخيالية هو عنوان حرية الفنان واكتمال نتاجه الفني، ولهذا تحقق السريالية ابتعاداً كاملاً عن كل التقاليد المقبولة في التعبير الفني، والسريالية هي الحركة الفنية المتفردة التي أدى فيها الجنس دوراً أساسياً لتحريك المخيلة، كون الغريزة الإنسانية بُنية فاعلة في تكوين الإنسان العضوي والروحي معاً.

لذلك عُد الحب الملهم الأساسي لهم بأبعاده الحيوية والروحية، ولذلك انفعل الإنسان الحيوي والنفسي بغرائزه وغاياته العادية وحاجاته الحسية وبما يحقق ارضاء الذات غير المنفصل عن الانفعال الجمالي بالشكل، وبذلك لا ينفصل مثال الجمال عن حياة الإنسان ورغباته وتنفيسه الجمالي عن مثال داخل الذات المنغمسة بغرائزها.

والفنان هنا يعبر عن مجالات رؤيوية جديدة عبر تجربتهم الذاتية المستترة خلف حياتهم الواعية، يقول دالي " بعد فترة من الزمن امضيتها منغمساً في هذا النوع من الحلم المتراكم من ذكريات الطفولة قررت أن أرسم صورة انصرف فيها كلياً الى إعادة تكوين كل هذه الصور بأكثر ما أستطيع من دقة وتبعاً لما يفرضه علي سلطانها من تنظيم وكثافة مقتفياً كمعيار وقاعدة لترتيبها اقرب المشاعر تلقائية اليّ وبحكم ما تفرضه علي صلتها الوثقى وملازمتها العاطفية، ومن المسلم به القول أن ليس لذوقي الخاص دخل في ذلك بل أنني أنقاد وراء لذتي فقط ورغبتني البيولوجية التي لا تحدها سيطرة، وهذا أكثر ما بوسع السريالية أن تدعيه لنفسها من عمل جوهري وأساسي".^(١)

ومن المنطلق نفسه وجد دالي أن العقائد والتقاليد والعقل تضعف طاقات الإنسان وتضيع عليه الخيارات المتاحة، لذا كان لجوء دالي إلى عوالم الحلم المباحة أمام الذات يحقق إشباع نفسي وخيالي ويوفر للفنان تصريح داخلي ثوري ضد المجتمع بتلك اللحظات الحلمية الثرية التي يوفرها (اللاوعي) الوجود الأسمى للإنسان.

ذلك ان عالم الحلم عالم قابل للتشكل والتحول وفقاً لحاجات ورغبات الانسان المكبوتة، فعلى الرغم من استثمار الفنان للشكل الحسي الا ان العلاقات تُظهر واقعها الخيالي والحلمي المشوق والغريب، مع إمكانية دخول إضافات وإعية فيما يخص التقنية والمظهر المادي للمفردات لكي يعزز الفنان من روعة المشهد واثارته وخاصة فيما يتعلق بتشريح الاجساد (الفيلة، الحصان، المرأة، الراهب) المبالغ به بتضخيم بعض الاجزاء دون غيرها.

والمشهد يعبر عن الصراع بين قوتين مع امكانية تغليب احدهما على الاخرى وهي الغريزة على الدين وجموح الرغبة وقوتها امام السلطة الدينية ، تظهر ضمن معالجات اعتمدت على التصغير والتكبير والارتفاع والانخفاض حيث يظهر عظم الموكب امام الراهب الذي يجثم على ركبتيه وصغر الراهب في عمق اللوحة والفضاء الواسع الفارغ الممتد في العمق مما يعطي للموكب واقع الظهور والتمركز والغلبة والوجود الفاعل بوجه انهيار الراهب ومحاولته للتمسك والثبات بصخرة بيده اليسرى وهي دلالة القيم المتحجرة، وبشاهد قبر*بيده اليمنى كتعويذة، كما ان منظره العاري الذي يتناقض مع مبادئه هي اشارة نقدية تعرب عن فهم سلفادور الذاتي المرضي للظواهر وتقزيمه للقوى الموجودة خارج الذات وايمانه وثقته بقوى اللاوعي وصلته المباشرة بغرائز الانسان.

وسبق لفرويد ان اعلن بعدم جواز مراقبة رغبات الانسان بل يجب ازالة الاثم عنه لتوسيع افاق المعرفة الانسانية بابعاده النفسية والغريزية وبلا حدود وفرض سلطته على الوجود بالتركيز على الایحاءات النفسية، وبذلك يصبح الجميل انعكاساً لشعور الانسان بقدراته الباطنية وتصورات الخييلة، فالعالم الخارجي ما هو الا مادة شكلية تقدم نفسها لتفسيرات الخيال الذاتية .

والفن الذي لا يخضع مطلقاً لمحك الشئ الخارجي لا يمكن ان يتخذ له نموذجاً موضوعياً للجمال فنموذج الجمال يعتمد على انفعالية اللاوعي والخيال على اعتبار ان الفنان السريالي لم يعد يبحث عن الجمال بل عن وجود خيالي داخل الفكر، لذلك عدت المرأة والحب بصلاته العميقة داخل النفس تشكل وسيطاً ممتعاً للوجود المطلق داخل الانسان، وهي السعادة والتحقق الايجابي .

لذلك الجمال لدى السرياليين ليس جمالاً مجرداً وشكلياً، فالجميل هو التبدل الذي يصنعه الفنان بخياله للحياة اليومية ليقيم فردوسه الارضي لا العلوي الماوراني لان السريالي يرفض وجوداً لا يحيط به الانسان ويرفض نموذجاً لم يشاهده، ولذا لم يستنكر ان يرى في الحب والفكرة المحرمة جمالاً.

وسلفادور يرفضه غموض اللاوعي ولا معنى الصور المتولدة حاول ان يجعل صورته وتخيالاته ثمرة لرغباته وفضل المفهوم الفرويدي للحلم، وعند سلفادور ان القوة البشرية الكامنة تعلو على القيم الجمالية لان الفن لديه مرتبط بالسلوك النفسي اللاوعي والهذيان فتجارب الحياة الانسانية تصلح مادة للفن ومنطق الرغبة اسمى من منطق العقل ، والرؤيا اللاواعية الهذيان بما تحققه من تلاقي الانسان مع رغباته وعالمه الاخر اهم من ابحاث الفنان الاسلوبية في التشكيل ، وسلفادور بتغليبه مبدأ اللذة عاى مبدا الواقع لم يرى الجميل في الواقع او التأمل الجمالي بظواهره، فالفنان عليه تأمل احلامه وتخيالاته الهذيان التي لاتعرف القيود والحدود حيث لا منطق يؤلف بين الاشياء فهي تنتظم وفق منطقها الخاص ، وسلفادور هنا بتخطيه فكرة الخطيئة يتخطى مفهوم الجميل والقبيح والخير والشر .

ان الانسان في العصر الحديث بعد ان فقد ايمانه بالقوى العليا للوجود اضطر لان يصطنع له حياة اخرى في الفن ، وسلفادور هنا يتلقى من دخيلة نفسه ميصيح جزءاً متمماً لوجوده ليستطيع ان يحقق التوازن بين القوى الداخلية المتمثلة بالرغبة المحرمة والخارجية المتمثلة بالمؤسسة الاجتماعية والدينية، بحيث انسلفادور هنا استعان بادق التقنيات الواقعية ليؤكد واقعية خيالاته واوهامه مهما كانت شريرة وغير مقبولة مادامت هذه النوازع حقيقة ذاتية .

وهذا ماكدته لوحة سلفادور دالي التي كشفت عن ترابط غرائبي بين الوعي واللاوعي بحيث يظهر التسق الجمالي مع هذا الفنان ذا سمة تخيلية ولاقصى مايصبح به الخيال الانساني

اسم اللوحة: أشخاص و كلب قبل الشمس.

اسم الفنان: خوان ميرو.

سنة الانتاج: ١٩٤٩.

القياس: ٨١ × ٥٤,٥.

المادة: تمبرا على الكنفاس.

العائدية: بازيل- متحف كونست، مجموعة امانويل هوفمان.

تصور اللوحة أربعة أطفال و كلب يمرحون بجوار الشمس، وتبني هياكلهم خطوط دقيقة تؤشر الملامح والأطراف ومحيط الوجوه والذيول الملتوية، فيما تؤشر الدوائر السوداء الصغيرة العيون والأيدي والأقدام، ويحتل مركز اللوحة جسد الطفل الممتد إلى الشمس الحمراء، حيث استحاله جسده إلى كتلة مسطحة مقسمة إلى مساحات لونية بشكل هندسي باللون الأحمر والأسود والأزرق والأصفر والأخضر، فيما بدت على وجهه الصغير ملامح البهجة والفرح وهو يعانق بخده الشمس، في حين امتزج تكوينه بجسم طفل آخر مقلوب بشكل بهلواني، ومثل الكلب بأربعة خطوط فقط وبجواره طفلين بتكوين أبسط وأصغر حجماً.

والمشهد هو مشهد حلمي متخيل تجتمع فيه مفردات التكوين بطريقة لا يمكن ان تجتمع فيها بالحقيقة، فالأشكال بسطت إلى رموز تزأج التشخيصي بالمجرد، وتداخلت الألوان والخطوط بين مفردات التكوين بشكل متناغم ومتواشج دون ان تخفي بعضها بعضاً، وهذا ما يذكرنا بالشفافية في رسوم الأطفال.

فعالم ميرو الفني عالم سحري تتحول فيه الأشكال وتتبدل ويحدث فيه كل شئ وتتلاقى فيه الأشكال البعيدة بشكل يقلب لنا جميع قوانين الطبيعة، ولا يعود للعقل والمنطق إرادة أمام قوة الرسم وديناميته وحريته كسطح يحقق عليه الفنان آماله النفسية والجمالية، وبشكل تنقله فيه مخيلته إلى عوالم مليئة

بالدهشة وغير متناهية، حيث الخطوط أكثر تحرراً وتموجاً والألوان أكثر صفاءً وبهجة، تحرر معه ميرو من ضرورة الإقناع بحقيقة المشهد بشكل يتيح للذات أن تحل تناقضات شعورها ليتداخل الحلم بالواقع . وميرو بنى أحلامه بالشكل الجميل بعناصر غير مستعارة من المدرك الحسي، بل من معطيات خيالية خالصة لشكل غير متعلق بالعالم الحسي والموضوعي ، وبلغة تشكيلية تعتمد الإشارات والإيماءات والعلاقات، في ضوء شكل مجرد قائم على علاقات تصميمية تقترحها الذات وبآليات نفسية مستمدة من الوعي واللاوعي .

وانفعال ميرو بالشكل والتكوين لم يجعله مسلوب الإرادة أمام لاوعيه ، فعلى الرغم من ترجيح ميرو لسجاياء العاطفة والعفوية والتلاعب التلقائي الحر بالخط واللون لكبح جماح العقل وحدودية معطياته، إلا إن ميرو أراد تحقيق جمال يحتل فيه الشكل والفكرة الجانب الجوهري ، فلاوعيه فاعل في ضوء الإحساس والعاطفة، والفنان هنا يستغل قوى اللاوعي الحيوية لتحرير المخيلة من روابط العقل بحركته الذهنية التي تعبر عن ميوله وهواجسه لتوليد رؤى جديدة.

ذلك الخيال البدائي بالنسبة لميروو قوة عليا متحررة من الماديات والتفسيرات المنطقية للواقع، مما يجعل فكر الفنان يحقق روابط شمولية مع الكون، فالشكل على الرغم من بساطته فإنه حامل لطاقت وقدرات تعبيرية تستطيع تحقيق غايات ميرو الجمالية والروحية، ولجوء ميرو الى قوى ذهنية أشبه بتفكير الطفل والبدائي كون أصالة تفكيرهم ونقاوته يقيم بدائل وخيارات شكلية لاتعد عملية تجاوز الواقع مخاطرة.

فخيالهم البريء يتيح لهم الإمكانات لتبديل معالم الواقع، ليكونوا على اتصال مباشر برغباتهم السرية والمعلنة، والتي تقع في صميم حياتهم النفسية العميقة وذكرياتهم المعيشة، وميرو هنا يزواج بين التعبير التلقائي والوعي الجمالي بالشكل، بين العفوية الأولى التي تقترب من صدق الإحساس والمزاج وسعادته بسحر التشكيل معبراً عن الشوق الفطري لعالم بعيد المنال، عالم لا عذاب فيه تحلق فيه الأشياء في فضاء خيالي وتجتمع بعيداً عن قوانين الزمان والمكان، حيث تنتصر قوانين الخيال ويشعر فيه الفنان بقيمة الوجود بأنماطه ومعناه الجديد.

فميرو هنا أراد أن يؤكد ثورته الجمالية على الواقع باعتبار الخيال منطلقاً لتصنيف الوجود بطريقة حدسية وعاطفية، لتشكيل تلك الترابطات الجمالية التي تتجاوز كل المعايير والقواعد لتحقيق عالم جدير بالتأمل، عالم يتجاوز المفهوم السلبي واليائس للوجود ليضئ الوجود بالهروب من المتناهي إلى حب الإنسان لمشاريعه الخيالية في جميع انطلاقتها إلى اللامتناهي والوحدة التي لاتصنف الأشياء بنوعياتها المادية، بل بالكيفيات الشكلية التي تحيل مفردات الواقع إلى خطوط ومساحات شفافة تتجاوز بكل خفة ورشاقة، فهي سعيدة بواقعها الجديد.

فالفن بالنسبة لميرو يخلق مالميس موجوداً في الحياة الملموسة، لذا فشخصياته تبدو غير مخدوعة بسعادتها بذلك العالم الخيالي ، فهي تستطيع بخفة هياكلها أن تحطم علاقاتها المنطقية فرغباتها أقوى من قيود المستحيل، وبذلك تستطيع أن تحقق واقعها الجمالي الجديد.

هكذا اخضع ميرو القيم التشكيلية لغايات شاعرية وأمال إنسانية نفسية تمتد جذورها في طفولة الفنان وذكرياته والتي زودت مير بحوافز وأحلام ألهمته التشكيل بطرق معينة وفق هدي الخيال والحدس بالشكل الجميل الذي يلم بشمولية الفكرة وكيفية تحقيقها عبر التكوين، فأشكال ميرو تنتمي الى الروح والذهن الخالص وتتجاوز الجانب الحسي للوجود، فالجميل الذي نشده ميرو جميل متحرر من قيود العالم المادي، جميل قائم على العلاقات التشكيلية بين العناصر الفنية، والتي تعبر عن أحلامه بعالم تلتقي فيه الاشكال المجردة من ثقلها المادي في فضاءات مسطحة وخفيفة، وتتداخل عناصرها في علاقات حميمة وتناغمات عفوية، فلا جزء يهيمن على الآخر ويحتل مكانه، فكل جزء من خط ولون له مركزيته الجمالية التشكيلية في التكوين، فلا انفصال بين الاشكال ولاطغيان بينها، فالخطوط الخارجية واضحة والكتل اللونية مميزة وخلفية اللوحة بلونها البني الفاتح على الارضية البضاء يضيفي على الشكل اثارة حسية قوية بما يعزز من رشاقة التكوين، والهياكل المشيدة بالخط اسفل اللوحة تؤكد ان البساطة وعدم التكلف من المميزات الجمالية المهمة للشكل، وان الانطباعات العفوية وتلقائية التشكيل توصل الفنان الى صدق التعبير من دون أي تبعية للواقع، حيث تستطيع ابسط عناصر التكوين كالخط ان يبني عوالم، كما يقول ميرو "ان قطعة من خيط لوني رفيع تستطيع ابداع عالم، ومن الشئ التي يميل المرء لان يراه ميتا اجد فيه عالماً".

استطاع ميرو في هذه اللوحة تجريد الكائنات من واقعها العضوي واعتماد الخط في امتدادات وتلاقيات توحى بإشارات خفيفة الى الواقع، والسذاجة الظاهرة في التعبير بقدر ما تؤشر الى تحرر ميرو المطلق من الافكار المسبقة فانها تؤشر الى نضوجه الفكري والجمالي بالمستوى الرفيع للجمال الذي يمكن ان يصل اليه لدى التحرر من الشكل الواقعي.

فميرو بحساسيته الروحية باستطاعته ان يستكشف عوالم ارحب واوسع، لذلك فان ميرو اختزل كل شئ وجعله بابط صورة وهي بإشاراتها البسيطة للعالم الخارجي فانه يكشف عن طاقة الخط واللون في التحرك وعدم الثبات، فالذهن يستطيع ان يستخلص قيما جمالية مختلفة في الاشكال الحسية وصياغتها في ضوء قيم ذاتية، التي لها قدرة على تاويل الشكل في ضوء رؤيا حلمية لاتعرف القيود والحدود اذ تقترب من الحقيقة النفسية في عالم اللاشعور .

ورجوع ميرو الى قطب نفسه واستغلال تلك الصور الخيالية في التكوين الجمالي تقع ضمن اليات اشتغال ميرو الذي لم سيتسلم سلبيا للاوعي، فكانت حريته اقوى من انتماءاته المؤقتة للحركات الفنية والمحصلات الجمالية السابقة، فلوحاته بنية خاصة تعتمد على الية ذاتية حرة هي التي تحقق غاياته القصوى في الشكل الجميل، فحلمه بعالم اخر ونظرتة البرينة المتجردة من الواقع صوب البينة والوجود جعلت تصوراتة تاخذ شكلا سحرى، حيث الطبيعة الاولى للانسان التي تخضع الوجود لوعيتها الخاص مما تجعله مسرورا بتفسيره الشخصي وثقته بفاعلية توصلاته الخيالية، بما يجعل ذلك الوجود يبدو جميلا تحت سيطرته، ذلك ان المضمون لا ينتهي بالشكل الحسي، فعلاقة الشكل بالفكرة وقدرة الشكل باحتواءها تصل بالفنان الى المستوى الجمالي المطلوب، وتحقيق الجميل لدى ميرو يعتمد على قدرة الحدس والخيال في التوصل الى الشكل الذي يضيف على الفكرة بعدا جماليا .

ان العالم الخيالي بالنسبة لميرو ليس وهما بل هو حاجة ضرورية للذات لتستكشف كينونتها، والفنان السريالي يحاول دائما الافادة من القوى الاولى اللاواعية المتحررة من هيمنة العقل لتقليص تبعيته للواقع ولخلق المحال الذي لا يدعي الفنان انه الحقيقة الواقعية بل الحقيقة التي تجلب له المتعة والسرور، فالخيال يثير في الفنان الحس الجمالي لانه شئ مغاير ومجاوز للوجود حيث المعاني والدلالات تعبر عن امال الفنان ورغباته في خلق شعور بالسعادة مستغلا عفويته ومقاصده البرينة. وميرو باختزالاته التصويرية الزخرفية كان مستغلا لقدراته الخيالية الخلاقة ازاء الموجودات واعادة صياغتها تشكليا عبر اللعب في التراكيب التخيلية التي تقود السطح التصويري والعناصر التشكيلية بلعبة الخيال المجرد، فالفن بالنسبة لميرو نشاط خلاق له القدرة السحرية على جعل الفنان يعيش في حلم جميل .

اسم اللوحة: فلل فلورنتين.

اسم الفنان: بول كلي.

سنة الانتاج: ١٩٢٦.

المادة: زيت على ورق الكارتون.

القياس: ١٩ × ١٤ سم.

يعرض لنا كلي في هذه اللوحة مشاهد متعددة ومتعاقبة لمباني (فلل) بحدائقها ومزارعها واسيحتها واشجارها ضمن نظام يعتمد على تقسيم اللوحة الى خطوط بين كل خط وآخر مساحات مجزأة من الألوان الشفافة البهيجة، حيث دون عليها كلي بالخط المحفور بقلم مدبب علامات ورموز تحكي بلغة تشكيلية بدائية حقائق جوهريّة عن الحياة والوجود، وهذه الخطوط على الرغم من بساطتها وما نجم عنها من تسطيح عامد وعلى الرغم من احتفاظها بعلاقة بسيطة مع العالم الخارجي، فإنها تحتفظ بغموضها وسحرها .

فحركة الخطوط هنا لم تتقيد بالمماثلة الواقعية ، فهي اشبه برموز أسطورية نقشت ضمن مستويات مختلفة لكي تحكي قصة معينة متسلسلة الأحداث، وكلي هنا يوظف ابسط المفردات من خطوط أفقية وعمودية ومائلة ودوائر ومعينيات ونجوم واواس وخطوط متقاطعة متكررة وأشكال أشبه بالقباب المزخرفة، ويبدو إن رحلته إلى تونس (القيروان) أثرت على نضجه الداخلي فجعلته يعيش واقعه التشكيلي المجرد داخلياً من دون الارتكان إلى مُحفز طبيعي إلا الذاكرة والخيال .

ونلاحظ في هذه اللوحة لجوء كلي إلى استخدام خلفية مسطحة لإنكار الفراغ الداخلي ونسف الوهم المنظوري وتزويد المشاهد ببعد روحي وشاعري مضاء بألوان ساحرة ترصع سطح اللوحة وتشير إلى عوالم متنوعة مندمجة مع بعضها.

فالمكان تحول الى ومضات ضوئية ملونة تشد الرائي إلى عوالم مجهولة، ومخلفةً على سطح اللوحة نسق تشكيلي مجرد يشير إلى الوجود الكلي الذي لا يظهر إلا إذا تحرر الفنان من الوجود المادي ، وليؤكد إمكانات الفنان في التشكيل وعرض ما هو ممكن الوجود، بانتزاع المفردات من نظامها العام والمحدد وتجميعها في نظام جديد كمحاولة منه لتفسير الإمكانات الجمالية للخيال والتي تعتمد بنتائجها الشكلية على طاقة الخيال في الوصول إلى الجوهر المغيب، في ضوء ارتباطه بالشكل الجديد والذي لا يكتمل في نظر كلي من دون استغلاله بشكل نقي وواضح، وبأسلوب متماسك ومتربط لتحقيق علاقة مبهجة بين الرؤيا العذرية للواقع والمهارة التقنية.

هذه العلاقة المباشرة بين الخيال واليد والتي تعكس فهم كلي البدائي للوجود دون تدخل المعرفة المعتادة والرتيبة للواقع، يستطيع كلي معه امتلاك عوالم جديدة غير مكتشفة، وهو باقتفائه عمليات التشكل الأولى يستطيع ان يكرر إيقاعات خطية ولونية هي من فعل خيال ذاتي يتوق لاخترق الجمال المستتر في الأشياء، وكلي هنا يخلق عوالم صغيرة تتفق مع هذه الإيقاعات المستترة في ضوء فهمه الذاتي لها، حيث يطاوع الخط الرقيق خيال كلي لتشييد كوناً جمالياً يتمثل فيه كلي مظاهر الوجود بنظرة جديدة.

إن إدراك كلي الذاتي والتأملي للوجود، جعل منه عالماً حليماً مستقلاً يعتمد على بنية تجمع بين الصوري والتجريدي ، فالخط واللون هما من العناصر التي اعتقت من عبوديتها للأشياء المادية، والقالب الخارجي الذي يخفي الحقائق، فعاد الخط واللون معه واسطة لكشف اللامرني عن طريق المرني بلغة خفية ملغزة ، فالخطوط عنده تتوالد وتتكرر حيث تبدأ من فكرة أو رمز بسيط يتطور في تحولات لامتناهية تتنامى وتتوسع لتعبر عن رؤيته العميقة وتفاعله الخيالي مع أدق الأشياء وابسطها والتي لايمكن أن تشير إنسان لايمكنه الاندماج بروح الأشياء ليكتشف الأصول الأولى للتشكل.

فروية كلي للوجود حين تحررت من كل نظام عقلي ومنطقي واقتربت من الرؤيا الحلمية والطفولية، وجدت في الأشياء المألوفة حقائق تشير الاستغراب والدهشة، فتحررت من معناها المادي، وانطلق من أطرها الزمانية والمكانية فلم يبق منها غير ماهيتها المخفية ليهبها كلي حضوراً تشكيلياً وجمالياً .

وكلي حين يعد نفسه ساقى الشجرة الذي يمرر الجمال إلى تاجها، فلانه يرى نفسه رانياً حقيقياً ووسيطاً للقوى الخلاقة، حيث يقوم بتمرير القيم الجمالية المستخلصة من الأشكال الحسية ليصبح المدرك البصري محفزاً عاطفياً ونفسياً لتكوين شكلي خالص/ جميل، يعبر عن استجابته الحسية للبنية العميقة للوجود والنشؤ الداخلي للخلق ، وهذا يتطلب وعياً يسمو على ما هو آتي وشخصي، ليرى في كل شئ

وجوداً جديداً، ولكي يكون الناتج جميلاً، يجب ألا يخضع ذهن الفنان لفكرة محددة يمكن أن تميز فيه موضوع معين – كما هو واضح في هذه اللوحة – ذلك إن العمل الفني بالنسبة لكلي لا يمكن أن يسبق وجوده تحقيقه، فطاقات التشكيل تنبع من تحت مستوى الشعور بدون ضابط عقلي، فكلّي لا يعرف الناتج النهائي لعمله قبل انتهائه فنواياه تصاحب عملية الرسم حيث يمكن أن تتطور وتتغير وتكتشف في كل لحظة شيئاً جديداً.

فالشكل الخالص هنا يستجيب لوعي كلي بالمضامين الحية للوجود وعلاقته العاطفية والنفسية بها، حيث يخضع الشكل الجميل لتنظيم لا يمت بصلة إلا لطاقات كلي الروحية التي تتخذ من أبسط مظاهر الطبيعة منطلقاً لأشكال صورية لا تشبيهية، تتفرع وتنمو داخل اللوحة في أشكال بنائية تجريدية بلغة الخط واللون الخالصين، في معالجات شكلية جديدة لاتحاكي شكلاً ومضموناً سابقاً، فالخط واللون المنمغان يعبران عن حيويتهما وديناميكيتهما من خلال الشكل، ليؤكدّا تسامي الذات نحو المثال الجميل عن طريق تجاوز الموضوع، بتطلع الذات إلى علاقتها البديهية والفطرية بالأشياء، وهذه العلاقة توظف الخيال المنطلق من التصورات الحسية بمعالجات تعتمد الوسائل التجريدية لخلق عوالم لامتناهية بأبسط الطرق المتناهية والتلقائية المقصودة.

ففي هذه اللوحة يصور لنا كلي بطريقة تشبه طريقة الأطفال بخطوطهم الركيكة المرتبكة والتفاصيل المقتضبة في تصوير المظهر الخارجي والداخلي معاً للمنازل والشبابيك والأبواب والسلالم والطوابق والاسيجة والحدائق وخطوط التربة المحروثة والنباتات، أشبه بالمشاهد المتراسة الموزعة بشكل متساوٍ على جميع سطح اللوحة، فالألوان التي اختارها كلي بعيدة عن الحقيقة المرئية والتي تمثل رغبة كلي – التي تشبه رغبة الطفل – في جعل مشهد المرسوم مزيئاً وجذاباً ومدهشاً، يعبر عن حب اللون لذاته ولقيمته الجمالية والشكلية معاً.

فانتقالاته المفاجئة بين الألوان أشبه بالإيقاعات الموسيقية، وخطوطه أشبه بالسلالم التي يدون عليها كلي نواته ورموزه التي توحى بمعاني أكثر من شكلها المرئي، فيتجسد الجميل هنا بما وراء الشكل عن طريق الشكل، فاهتمام كلي بالجانب التكويني والتصميمي هنا وبشكل يذكرنا بالزخرفة العربية الإسلامية، جعله يتجاوز موضوعية الزمان والمكان، حيث الجميل فيه يتحقق بشكل غير مادي محكوم بجوهرية الفكرة المتجسدة بالشكل، كما إن التناقضات الضوئية واللونية ولدت فضاءً متخيلاً مسطحاً بتناغمات هادئة تعمل على خلق إيقاع بصري بتكرارها وتعاقبها وتناقضها، وهي على الرغم من التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيمياً، فإن خطوطه وألوانه مفعمة بحيوية عضوية تحقق ذلك الانسجام بين أصلها العضوي وهيكلها الهندسي، مما يكشف عن التحولات الشكلية التي تخضع لها الأشياء مع كلي، وهي على الرغم من إنها مستمدة من القوى المحيطة المختفية فإن كلي استطاع أن يخلق منها عوالم ليس لها علاقة بالواقع.

فالجميل بالنسبة لكلي مثالي يسمو على الواقع بتفعيل الوجدان والعاطفة والنظرة البريئة الطفولية للوجود، واعتماد الحدس والخيال لاكتشاف الأنساق الشكلية التي توظف الخط واللون للتعبير عن ما ورانية الواقع، وبجهد فيه نوع من اللعب متجاهلاً شكل المعايير الموضوعية بتركيزه على الشكل الذي يعبر عن مخزون العالم الشعوري والملاشعوري.

الدراسات السابقة :

دراسة (الاعسم باسم عبد الامير) والموسومة بـ (مفهوم الجميل والجليل في نظرية الدراما)^١ :
وهذه الدراسة تهدف الى :

- ١- التعمق في دراسة مفهوم الجميل والجليل وفك التداخل فيما بينهما لبلورة مفهوم دقيق ومحدد لكل منهما.
- ٢- التأكيد على فاعلية المفاهيم الجمالية ومنها الجميل والجليل في النص الدرامي والعرض المسرحي في القت نفسه.

وقد انطوت على أربعة فصول، احتوى الفصل الاول منها على الاطار المنهجي والذي يحتوي على مشكلة البحث وتضمنت ما هو الجميل؟ وما هو الجليل؟ وما طبيعتهما الفلسفية والدرامية؟ وما اهدافهما. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد احتوى على ثلاث مباحث عني المبحث الاول بـ ماهية الجميل على الصعيد الفلسفي، اما المبحث الثاني فقد عني بدراسة ماهية الجليل فلسفياً، واختص المبحث الثالث بمعالجة اوجه العلاقة بين مفهومي الجميل والجليل .

اما الفصل الثالث اما الفصل الثالث فقد تضمن موضوع الجميل والجليل في نظرية الدراما، وقسم الفصل الى مبحثين عني الاول بدراسة الجميل والجليل في النص الدرامي، اما المبحث الثاني فقد تناول موضوع الجميل والجليل في فلسفة العرض المسرحي بالتأكيد على بنية خطاب العرض المسرحي، وبنية ادراكه من المتلقي وعدها الاساس في تحقيق مفهوم الجميل والجليل.

اما النتائج التي اسفر عنها البحث فهي كالآتي :

- ١- ان نسبية الجميل أمر تقرره طبيعة العلائقية بين العمل الابداعي ومدركه.
- ٢- بمقدور الجميل ان يتسامى فيتموضع في بنية الجليل، ويصح الشيء ذاته على الجليل اذ يمكن ان يتداخل مع الجميل.
- ٣- لا يتوقف الجليل على الموجودات الطبيعية، انما يمتد ليشمل الافكار واللغة والاحداث والاسلوب.
- ٤- ان للشكل الفني قدرة على تجسيد مفهومي الجميل والجليل في النص والعرض المسرحي معاً.

مناقشة الدراسة السابقة : .

من خلال عرض الدراسة السابقة اتضح للباحث ما يأتي :

- ١- ان الدراسة السابقة قد عنيت بحقل الدراما بشقيها النص الدرامي والعرض المسرحي، وهذا الجانب لا يمس موضوع الدراسة الحالية بحقل الرسم في الفنون التشكيلية، الا في جانب من المفاهيم النظرية.
- ٢- ان الباحث في الدراسة السابقة عني بمعالجة موضوع الجميل في ضوء نظرية التلقي، واعتبر ان ادراك المتلقي وبنية العرض المسرحي او النص الدرامي هو الذي يحدد طبيعة الجميل، فعالج موضوع الجميل من زاوية العلاقة بين المتلقي او الناقد وبين العمل الفني الدرامي، واعتبر ان اشكالية الجميل قائمة على اختلاف قدرات المتلقين في استيعاب الانساق الجمالية للعرض المسرحي وادراك وفهم القيم الجمالية فيه.

اما البحث الحالي فيعالج موضوع الجميل زاوية العلاقة بين الفنان وعمله التشكيلي، على اعتبار ان بقدراته والخيالية والحسية والفكرية تهب العمل الفني جماله، وتجد الباحثة ان مفهوم الجميل اشكالي، لصعوبة ايجاد معيار جمالي يحدد الشكل الذي يمكن ان يوصف بالجميل كنموذج ثلثت لا يقبل الجدل والتغيير.

^١ - اطروحة دكتوراة مقدمة الى مجلس اكااديمية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نتل درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون المسرحية، ٢٠٠١.

٣- عني الباحث في الدراسة السابقة بتحديد مفهوم معين لمعنى الجميل، وتأشير صفاته سعيًا منه لتوضيح هذا المفهوم الحل لطبيعته الإشكالية.

أما البحث الحالي فإن الباحثة فيه لم تسعى لتحديد مفهوم معين للجميل وتأشير صفاته، ذلك لصعوبة توفر تعريف خاص به كتعريف مانع جامع، إضافة إلى أن تعريفه ينسف إشكاليته وهي موضوع البحث الحالي، وهي إشكالية حتمية، يمكن إثباتها عن طريق ذلك التنوع الهائل للطروحات الجمالية في تأريخ الفن والحديث خاصة، فالباحثة تسعى هنا لتأكيد طبيعة هذه الإشكالية وتبريرها.

٤- لقد عالج الباحث في الدراسة السابقة موضوع الجميل بكونه انطباع حسي يولده المدرك الصوري فيحقق المتعة التي تسر المتلقي وتجذبه، كون العمل المسرحي قادر وفق طاقته التأثيرية -القيم الجمالية والفنية- على إثارة الشعور لدى الناظر المتلقي بجماله وجلاله، وهذا بعيد عن منطقة اشتغال البحث الحالي، الذي يرى أن الجميل هو خاصية كامنة أو ظاهرة في العمل الفني، حيث عولجت إشكاليته انطلاقاً من العمل الفني ذاته لا من آلية إدراكه.

٥- إن الباحث في الدراسة السابقة عالج موضوع الجميل في ضوء أهدافه، والتي تختلف عن أهداف البحث الحالي في التعرف على إشكالية الجميل في الرسم الحديث في ضوء تطبيقاته البنائية والمحمولات المفاهيمية الكامنة وراء هذه الإشكالية، كما اعتمد الباحث في الدراسة السابقة على المنهج الوصفي، أما البحث الحالي فقد اعتمد المنهج الوصفي التحليلي.

النتائج والاستنتاجات.

النتائج:

توصل الباحث الى جملة من النتائج استنادا الى ماتقدم من تحليل العينات، علاوة على ما جاء به الاطار النظري وهي معروضة الى الوجه الاتي :-

١. مع الفن الحديث بدأت رؤية الفنان واحساسه بالجميل تتخذ مسارات مناهضة كليا لكل الطروحات السابقة في تاريخ الفن، اذ بدأ الفنان الحديث ينظر الى الفن الجميل كفن قائم بذاته يستمد تشكلاته وتوجهاته من منطلق ذاتي عبر علاقته بالموضوع الذي اخضع لاحساس الفنان الخاص وفلسفته الجمالية للوجود، فما عاد الموضوع بالنسبة الى الفنان الى حجة ومسلكاً يوصله الى تطبيق غاياته الجمالية واهدافه في الخلق الجميل.

٢. ان الفنان الحديث حين تجاوز الواقع واحتقر النقل الحرفي والمحاكات مع اشكال العالم الخارجي حاول اسقاط جميع المعايير السابقة التي كانت تقيم الفن الجميل من منطلق اعجاب المجتمع والمتلقين او اعجاب فئة معينة صنع الفن لاجلها، وتحرر الفئات الحديث من الرغبة في نيل رضا الآخرين، تعدها الباحثة من الاسباب الرئيسية في تحرر الفنان من مفاهيم الجميل السابقة والتي تحاول ان تقدم عن الواقع صورة مطابقة ولكن محسنة لتبدو اكثر رونقا واثارة حسية مما هي عليه في الواقع .

٣. ان التغير الجذري الذي اصاب الذائقة الجمالية والاحساس بالجميل لم يكن بمعزل عن مؤثرات العصر العلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والتي اسهمت كما قلنا بشكل جذري في تغير موقف الفنان النكري ازاء مفهوم الجميل، اضافة الى عدم محاولة الفنان نقل الواقع كما هو عملت على توسيع امكاناته وقدراته الحسية والعقلية في رؤية الجميل والتأمل ومحاولة اتخاذ موقف من الفن لا يعتبره مجرد لهو وممارسة قدرات ومهارات يدوية، ومحاولة الفنان خلق فن رفيع/جميل يتذوق عقليا ووجدانيا وصوفيا بدل من التذوق الحسي، هذا التحول في الشعور والذوق ازاء الجميل ساعد على استيعاب جميع المتغيرات الشكلية والجمالية ومختلف الطروحات الفنية، واعطى الفنان حرية مطلقة في طرح المشكلات ووضع الحلول والطروحات الذاتية حول الجميل.

٤. يمكن عد مسألة الجميل والقبيح من المحركات الاساسية التي عملت على دخول الشكل الفني في قوالب معينة بقيت ثابتة نسبيا لفترة طويلة من الزمن ، الا ان الفنان الحديث استطاع تجاوز الضغوطات المعيارية التي تضع للجميل نوعية محددة او شكل معين، ذلك ان الفنان الحديث على الرغم من عدم تجاوزه فكرة الجميل والقبيح كمحرك للشكل الفني او الرؤية الجمالية الا انه تجاوزها لمعاييرها السابقة فبدى في نظر المتلقين او النقاد مشوها او محرفا .

٥. ان محور الفن هي علاقة الفنان بالعالم الخارجي لذلك يمكن اعتبار الفن هو عملية تسجيل موقف ذاتي ازاء العالم ، وهذا ما يميز الفن من الواقع، وهذه العلاقة كونها علاقة جدلية متغيرة سواء كانت لصالح الذات ام الموضوع عملت على تحديد موقف الفنان ازاء الجميل محاولة منه في الاعلاء من شأن موقفه الجمالي وطرح كل ما يثبط هذا الموقف او لايعبر عنه باعتباره شيئا دخيلا وغير ذي اهمية وحضوره في العمل الفني يوفر النقص والقبح، فالفنان الحديث ترك نفسه متجرداً من كل تلك القيود التي يفرضها العقل والثقافة والالتزام تجاه بعض القيم التي تفرض مقياس ما على الذوق .

٦. اصبحت حقيقة الجميل بالنسبة للفنان الحديث نسبية نوعاً ما فاخذ ينظر الى الظواهر على انها تملك الشيء ونقيضه على حد سواء، فواعة الفنان تلك المشكلة بطريقة ذاتية، فكان دائم الشك في توصله الى الكمال وهذا ما يحدد حيويته وتردده ومن ثم تغير اشكاليته ورؤيته للجميل، فليس المهم لديه هو اجادة الصنعة، بل ان يفاجيء المتلقي بما يمتلك في نفسه، فليس مطلوب من الفنان لكي يحقق نموذجاً الجميل ان يكون فنه صحيح لخطاً ما المجهول في غير ذات الفنان، فالفنان يقدم الجميل من خلال رؤيته وبصيرته ، كما ان الفنان الحديث ادرك ان الفن لا يمكن ان يكون بوقاً لفرض افكار معينة، فتنزه الجميل لديه عن غاية غير ذاته .

٧. فالانطباعيون كان مثلهم الجمالي هو قنص القيمة اللونية المرتبطة بالزمن النسبي المتحرك ولهذا احدثت الانطباعية انقلاباً جذرياً في آلية الرؤية الجمالية للواقع بالاعتماد الكلي على الادراك الحسي البصري للانعكاسات الضوئية، مما على قلب المفاهيم الخاصة بالجميل ذلك لنبذهم البنية

الموضوعية المادية للأشياء والتركيز على الانطباعات الحسية البصرية إزاء الأشعة الملونة الصادرة من المادة، واعتبار تسجيل الانطباع هدفاً جمالياً بحد ذاته، يتم معه تحويل الشكل الى بنية من العلاقات اللونية .

لقد كانت الرغبة في التعبير عن الحس المطلق باللون هو الغاية الجمالية للانطباعيين، فالمضمون نظر الية على انه لا اكثر من حس يحقق الشكل الذي لا يحمل تكاملاً ما .

فلقد تجاوز مونييه مفاهيم الذوق السائد فيما يخص الجمال الطبيعي او الحسي وعد التكوين الفني الجميل هو التكوين الذي يثبت تلك اللحظات الزائلة من الوجود لكي يهبها الديمومة والبقاء.

اما رينوار فكان اكثر شعوراً بالجمال الحسي، فالجميل لديه مثال حسي، حيث حاول ان يهب الشكل جمالاً اكثر اكتمالاً حسياً ولونياً من الواقع فاستغل بذلك تلك اللمسة الطرية لفرشة الانطباعيين للتعزيم من خصوبة الشكل وحيويته.

فالجميل بالنسبة الى مونييه ورينوار مرتبط بالواقعه الحسي الضوئي/المادي، وهو جميل يتجسد عبر الشكل لا عبر المضمون، وهو جميل يدرك بصرياً، وذلك عبر آليات الاشتغال باللون وعبر انفعالات الفنان الحسية والعاطفية بالمشهد ولذتهم بجمال اللون بذاته وتحررهم من الموضوع.

اما سورات فيقيم الجميل في بنية خفية تعتمد على التجزئة النقطية للون وتنظيمها في خطوط ونغمات لونية بشكل علمي وهندسي يحكمها وسط رياضي يعتمد مبدأ تجانس المتناقضات والذي يعتمد على الموازنة بين القيم المتضادة للون واتجاهات الخط واللون والعلاقة بين المفردات ككل.

وبذلك تجاوز سورات حسية الانطباعيين في رؤيتهم للجميل، ليقوم الجميل على اساس عقلية تتجسد عبر اللون بشكل صارم ودقيق، فما يلاحقه سورات ليس الضوء بل التنظيم المتناغم الذي يحكم بنية الشكل، واستطاع بذلك سورات ان يجمع بين القوانين الكلاسيكية للجميل فيما يخص الشكل واعتماد الانطباعي عليه كلياً في تجزئة الشكل، الا انه تجاوز آلية الانطباعيين في البناء والتركيب، بشكل يجعل البناء متماسكاً ومتمايزاً ، اما الانطباعيون فالتجزئة عندهم تساعد على تكييف اللون مع جدلية الضوء فجاء الشكل عندهم هشاً غير متماسك خاصة عند مونييه.

فاعاد سورات الى الانطباعية البناء المتماسك وجمال الشكل الكلاسيكي عبر آليات اشتغال الانطباعيين لا غريزياً ولكن بشكل علمي بحت، فالجميل لديه يتداخل في بنية العمل ويتخرج عبرها .

اما سيزان فيرى الجميل في البنية الجوهرية الكامنة في الشكل والتي لا تدرك بعين الحس بل بعين العقل والانفعال الوجداني، بعد تأمل مظاهر الطبيعة في محاولة منه للوصول الى البناء الهندسي الذي يحكم مظاهرها المتغيرة لاستخلاص علة ديمومتها وثباتها، فالجميل ليس المطابقة مع الشيء بل توافق مع العلاقات التكوينية التي تقدم مشهد كلي للشكل، لذا نرى ان الية اشتغال سيزان تظهر عدم اهتمامه بالسقل والتنميق والاعتماد على الادخال الحر في معرفة الجميل الكامن في الظواهر والتعبير عنه باللون كعنصر بنائي مطاوع لاحساس الفنان بالشكل الجميل، فالجميل هنا مثالي عقلي يدرك بالحدس والاحاطة المتصورة للشكل في محاولة لدمج عدة وجهات نظر في وقت واحد ومحاولة توضيح العمق لا بالتلاشي والتصغير بل بتقريب السطوح في واجهة اللوحة بالاعتماد على المستويات المترابطة، اذا معرفة الجميل عند سيزان معرفة ذاتية تعتمد على توصلات الفنان الخاصة في ادراك الشكل، فيزان هنا تجاوز المطابقة الناتجة من وضع المواجهة مع الشكل الى الاحاطة به واختراقه وبذلك يكون الشكل الخارجي والموضوع غير ذي اهمية لادراك ماهية الجميل.

لذا فالتناغمات في العلاقات الشكلية لدى سيزان لم تعتمد في معرفتها على موقف علمي صارم وحساب دقيق كما فعل سورات بل اعتمد على التأمل ثم الاحساس البديهي والفطري بالشكل الكامن على اعتبار ان كل الاشكال مهما اختلفت في مظاهرها العظوية ترجع الى بنية هندسية تعتمد الاسطوانة والكرة والمخروط، وقد تجاوز سيزان موقف الانطباعيين من الضوء كمحمول جمالي يقرر الشكل الجميل، فقد اعتبر سيزان اللون هو المحمول الذي يشيد الشكل وفقاً للفكرة المتخيلة، وهو بذلك تجاوز عاطفة الانطباعيين تجاه جمال اللون وزهائه وحبه الحسي له وتعامل مع اللون بشكل اكثر عقلانية باعتباره عنصر بناء لا يصف من الاشياء غير بنيتها الخفية.

هذا الموقف من الجميل ومن اعتباره ناتجاً عقلياً لا حسياً قطع صلة الجميل بالمدرك الحسي ومن ثم بالعالم الخارجي، ولهذا عد سيزان نقطة تحول مهمة في تاريخ الفن كونه حفز قدرات العقل والخيال على

اكتشاف مظاهر الجميل الماورانية، وبذلك توسع مفهوم الجميل ليشمل تشكلات فواقعية هي من ضمن توصلات الخيال والحدس.

اما فان كوخ فيرى ان الجميل هو الشكل الذي يحققه ذلك الاندماج الانفعالي والوجداني لحظة تشكل العمل، فتصبح الخطوط والالوان كارتدادات نفسية للذات، ومن هنا تبرز النزعة الذاتية للجميل عند فان كوخ كونه يحيل كل مظاهر الواقع الى ذاته فيجعلها كائنات معبرة عن طريق التصعيد من طاقة اللون التعبيرية والتقنية، عن طريق اللمسات اللونية الكثيفة والراعشة التي تتناول على الشكل الواقعي فتحيله الى كتل عصبية ملتهبة كاصداء لانفعالاته وهو لذلك يقوم بدمج اشد الالوان تناقضا بطريقة متداخلة لم يسبق لاحد ان اعتمدها، وتقنيته المتعالية الفريدة تلك هي سمة من سمات الجمالية المميزة لفان كوخ.

فالمعاناة النفسية والتازم العاطفي لفان كوخ اسهما في التعامل مع الواقع بطريقة فريدة، فاحساسه بالجميل اصطبغ بانفعالاته بطريقة جعلته يتجاوز الشكل الواقعي والعلاقات المكانية والزمانية واعتبار مظاهره معادلات وجدانية له ليصبح الجميل مثالا نفسيا ووجدانيا اما كوكان فقد اختار مثالا جماليا لا يتقيد بالصدق الموضوعي ذا بعد رمزي وفكري يصل بالمدرک الحسي الى اقصى حدود الایحاء والانسجام المطلق بين الذات والموضوع ولفض فوضى الطبيعة وتحرير نزعة الفنان الفطرية والتسامي بالماديات بما هو شمولي وكلي، لذلك اعتمد كوكان في رؤيته الجمالية على الاحساس بجمال الطبيعة النائية البعيدة عن الطبيعة المتمدنة، فكان احساس كوكان بروعة هذه الارض المتخيلة هو الاحساس بجمال طبيعتها البدائية، الا ان كوكان قام بالتصعيد من سحر واقعها الحسي فخلق طبيعة فوق واقعية عبر احساسه بجمال السكون الى الحياة البدائية، واعتمد على نمط من العلاقات الحسية والرمزية المتخيلة للتعبير عن نظرتة الماورانية للجميل، واستعان بقدره اللون للايحاء بالمعاني والدلالات المتصورة والاقتراب بها من لغة الموسيقى وتحميل العناصر الفنية لغة جمالية تقوم بدور ثنائي يجمع بين الحس والمثالي والارتقاء بالجمال الحسي الى جمال متخيل.

فالجميل الى كوكان هو مثال حسي فوق واقعي يرمز الى صرف الاهتمام عن الواقع والتطلع الى حياة اجمل حيث البساطة والتجرد.

هنا ماتيس يرى ان الجميل هو نموذج ذاتي قائم على لغة العلاقات التشكيلية الحرة باعتماد نسق ثنائي متخيل لا يتقيد بضيق المدرک الحسي ومعايير البناء الواقعية بتجريد المدرک الحسي تحت سلطة التعبير والتشكيل الخالص وعلى الرغم من احتفاظ الشكل بالهيكل الواقعي الا ان العلاقات اللونية فيه تجاوزت الواقع تماما سعيا للمطابقة بين التعبير الشخصي والجميل وذلك بالتعامل مع اللون كطاقة وجدانية لا فيزيائية واعادة صياغة الواقع بالخيال الذي يقيم نسق العلاقات المتصورة ذهنيا تحت ضغط الوجدان والرغبة في التشكيل، ذلك الهاجس الشعوري بالتنسيق الحر بين العلاقات اللونية هو الذي يؤشر للمعايير اللونية الجديدة فماتيس احدث تحولات ضخمة في الشكل الجميل فالجميل لديه لا يخفي معنى ورائه غير المعنى الجمالي فذاته غير منفصلة الا بالواقع التشكيلي في ضوء مثال يتشكل لحظة التشكيل نفسه.

ان الجميل الذي يتصوره التعبيريون الالمان بشكل عام هو نموذج معادل للروح الداخلية التي تهشم الشكل بالتصعيد من المعنى النفسي تحت ضغط تجربة الفنان مع المجتمع وشعوره الحاد بتناقضاته ورؤيته التنبؤية البحال السلبية التي سببت غربة الانسان ودفعته الى الانطواء على الذات وكان ذلك المثل الجميل في الشكل الذي يمثل بحرية تصورات الفنان الذاتية عن الحياة والمصير الانساني، فالرؤية الداخلية للجميل هي النموذج الحقيقي والتفسير الذاتي للوجود خلق فن جميل غير زائف ومن هنا كان اللجوء التعبيري الى تفضيل الصورة الهزلية البدائية التي تخفي في طياتها حس نقدي للمجتمع.

فمونش لم يعبأ بتلك العلاقات التشكيلية الخالصة كجمال بحد ذاتها دون ربطه بالرؤية الخيالية السوداوية لمعنى الوجود والتي تتحقق عبر الشكل الجمالي بحيث ويكتسب المعنى كل قوتهم خلال الشكل الذي وظف لنقل محتوى تصوري معين، يتم معه تجاوز المدرک الحسي كواقع متهم، وفي الوقت نفسه فهو خاضع للذات للتعبير عن حقيقة سامية يساهم الواقع في تشكيلها، فالرؤية الجمالية تنطلق من الذات بكل جوانبها النفسية والعاطفية كحقيقة مطلقة لتؤشر القطيعة بينها وبين الواقع، لخلق شكل ذو بعد روحي متجاوزاً بذلك التأمل الجمالي الصرف والتشكيل السطحي للمظاهر، وهو بذلك يعلي من شأن الخيال في اقاوة النموذج الجميل الذي يحقق التوازن المطلوب بين الازدات والموضوع.

كذلك كرسنر لم يرى المظاهر الجميلة الزائفة صالحة للتعبير عن مشاعر الفنان الذاتية، فالشكل الجميل هو الشكل القادر على استجلاء ردد الفعل النفسية، فاقام بذلك رؤية جمالية تتمحور ضمن بعدين هما الذات والموضوع، فالفنان هنا لجأ الى الاساليب القادرة على توصيل المحتوى الانفعالي والتعبيري.

لقد وجد التكعيبيون والمتمثلون في شخصيتهم الرئيسية بيكاسو ان الجميل هو منظومة من العلاقات الشكلية التي تقضي بتهشيم المدرك الحسي او المتصور (الخيالي) لخلق نسق من العلاقات الهندسية المنسجمة الوصول الى كلية الشكل وجوهره العقلي عبر تجريده من العلاقات الحسية الموضوعية واعتماد رؤية جمالية تتصور كيفية تحقيق الفكرة حدسيا في الشكل فغاياتهم شكلية بحتة وقد سمحت طرائقهم الشكلية تلك التعزيز من مقولة الجميل في ذاته فالقيمة الجمالية التي يحملها الشكل قيمة عقلية خيالية صرفة فالتكعبي خرق وبشكل ثوري الانماط الشكلية السابقة التي بقيت على الرغم من تجاوزها الواقع محتفظة بعلاقة شكلية معه فاسس بذلك التكعبي شكل جمالي غير مطروق سابقا خاصة في الية الاشتغال واهمالهم اللون مما يدل على ان التكعبي وبيكاسو خاصة تجاوز جميع المقولات الجمالية السابقة للجميل وتأسيس جميل قائم على علاقة الذات بالمتخيل الشكلي .

وبالانتقال الى مرحلة الكولاج نجد ان الجميل قد تحقق باستخدام الشكل الواقعي جماليا في ضوء انتقاء الشكل المقتطع (المعزول) وتوظيفه ضمن علاقات تحمل امكانية التعبير عن الفكرة الجوهرية بعزل الملصق عن محيطه الحسي ودخوله في واقع فني ضمن مدلول جمالي وشاري جديد، وبذلك يتحقق الجمال بتجريد الشكل الواقعي واحالته الى واقع مثالي.

وبالنسبة الى المستقبلين فكان مثلهم الاعلى للجميل يتمثل في الحركة والسرعة، حيث عملت على الغاء كل القواعد الشكلية والسكونية، واستغلال مزايا الاله مثلهم الجديد للجميل، واعتماد حركتها الديناميكية كخصائص شكلية في تمثيل الواقع الذي فقد كل صفاته النوعية والعينية، ليتحول الى اجزاء متشظية ومرتعشة.

اما الانطلاقة الجمالية للفنان التجريدي قائمة على نبذ الواقع كليا والانطلاق من الذات الوجدانية او الصوفية لتحقيق جميل مطلق .

فالجميل الذي اراده كاندنسكي يستجيب للضرورة الداخلية والذي يتحقق عبر تلك التشكلات التي تحدثها الاستجابة العاطفية متجاوزا الانطلاق من الشكل الواقعي واعتماد نموذج يذهب بعيدا خلف الشيء متخذا من اللون والخط منطلقا للجمال الذاتي.

اما مونديان فالجميل لديه مصدره العلاقات المتناغمة للقوى الكونية المتضادة والمتعادلة وهي قوى شمولية اراد مونديان ان يخضعها لقوانين التوازن والانسجام الفنية عقليا وحسابيا لتأخذ الجميل الى ابعد مدى لتصل باللانهاية اما مالفيتش فقد اراد تكريس الجمال الخالص من خلال الاحساس الخالص بازاحة المحمولات التي تعيق من تسامي الشكل وتحقيق الجمال المطلق الذي يرتبط بتجرد الاحساس من الانفعال بالواقع .

اما السرياليون الذين اعتمدوا في معطياتهم الجمالية على اشكال اللاوعي اللامنطقية وقوة الغريزة واحلام اليقظة والهلوسة، فقد عدوا الجميل هو ناتج التجلي لكوانم اللاشعور ضمن محاولة لتغيب سلطة العقل الواعي من خلال اطلاق العنان للذات في انطلاقاتها المتخيلة اللاواعية، لتكتشف واقع جميل اكثر صدقا وحقيقة واكثر ارضاء للذات، وهي جميلة على أي شاكلة تظهر ولاي معنى تعطي . فبعض السرياليين وجودوا في الوجود واقعين، مألوف وميتافيزيقي، فالفنان الذي يحاول التاليف بينهما يرى الجميل في الجانب الآخر من الوجود حيث التوافق بين الذات والموضوع، فالجميل هنا يدرك بالحس اذ يخلق تناقض في الوعي مما يجعله اكثر ادهاشا و غرابية، فعلاقة الفنان الرؤيوية بالوجود تجعله اقدر على رؤية الجميل.

ان اطلاق قوى اللاشعور والغريزة جعلت الفنان السريالي يرى الجميل في الصور التي تجسد الرغبات المحرمة، ما دامت هذه الصور تجسد حقيقة داخلية في اللاوعي، فرغبة السريالي في تحقيق الموازنة بين القوى الداخلية والخارجية، اعتبر تلك الحقيقة الجنسية الغير مقبولة جميلة مادامت تمثل نازع ذاتي، فذات الفنان الغريزية منبع ثر لخلق انساق تخيلية متحررة وجميلة.

فسلفادور دالي وجد في الاسلوب الواقعي افضل الطرق الجمالية للتعبير عن اللاوعي، في حين ان بعضهم الاخر كميرو لم يغفلوا اللغة التجريدية للفن الحديث واهمية اللاوعي واحلام اليقظة في تحريك الخط واللون بتلقائية يختزل فيها الشكل متجاوزا بذلك الوصف الواقعي واعتماد الرؤى البرينة واللب

بالتراكيب الشكلية التي تقود السطح التصويري الى عالم تشم اكيلي يمثل اللقاء الفنان مع قواه الحسية الاولى، حيث التلقائية وعدم التعقيد، وادراك الجمال في الاستخدام البسيط والرقيق للخط واللون الذي يسخر من كل تفصيل واقعي.

الاستنتاجات:

استناداً الى ما توصلت اليه الباحثة من نتائج تستنتج الباحثة جملة من الاستنتاجات وكالاتي :

- ١- ان المتغيرات المفاهيمية لمقولة الجميل تستند في الاساس الى ردود الفعل ازاء ثبات المعايير الخاصة بالجميل، في محاولة لجعل العمل الفني مستقل بذاته رافضاً ترديد الواقع ومحاكاته الذي عززته فنون النهضة خاصة.
- ٢- عمل الرسم الحديث على اذابة الحدود بين الجميل والقبيح، بحيث سمح الفنان الحديث بدخول اكثر الاشكال فوضوية كاشكال جميلة، عملاً بمقولة الجمال الاستطريقي واستقلال الفن بذاته وتماشياً مع النزعات الفردية وحرية التخيل وضرورة التعبير .
- ٣- لم يكن لنوعية المادة المستخدمة في الفن الحديث اهمية في تقرير الجميل، فكون العمل الفني مصنوع من مادة ثمينة لا يعني تفوقه الجمالي على العمل الفني المصنوع من الورق الملصق وغيرها من المواد الخام.
- ٤- سعى الرسم الحديث الى تكريس فكرة ان الشكل الواقعي لا يستطيع الاحاطة بالمضامين النفسية والعاطفية والفكرية للذات، كما ان الشكل المحاكاتي لا يتيح للفنان التميز والانفراد عملاً بابتكاره الخاص، فكان لمظاهر الحرية في العصر الحديث ان عمل على اعطاء مطلق الحرية للفنان في اساليب التعبير، مما ساهم في احداث ذلك التنوع الهائل الذي لا حصر له في المداخل التصويرية تدليلاً على الجميل .
- ٥- عمل الرسم الحديث على الا يكون شكل العمل الفني دال على مضمونه بشكل مباشر، فكان الاهتمام الشكلي من المميزات الجمالية في الرسم الحديث، حيث المضمون لا يوظف الشكل وانما يلحج به الشكل من خلاله، وكان لتغير مفهوم الجميل اثر في هذا التحول بدأ بالانطباعية.
- ٦- كان للانفتاح على حضارات الشرق والاطلاع على فنونها ان عمل على تهذيب الذائقة الجمالية، وعدم التشدد في عبادة الاشكال التقليدية واعتبارها المثل الاعلى للجميل، ذلك الانفتاح على الثقافات الجمالية الغربية عمل على عدم الاخذ بالنماذج النهضوية التي كانت تعد قوانين جمالية ثابتة، مما ساهم في زحزحة المفاهيم التقليدية للجميل وهي معيير قائمة على النظر الموضوعي واستبدالها بمعايير قائمة على النظر الذاتي، فكان لاحترام فنون الشرق التي تحمل في ثناياها نظرة صوفية عميقة، عززت من اعتبار الاعمال ذات المضامين الفكرية العميقة كاعمال جميلة.
- ٧- كان لانفصال موضوع الجميل عن مبدأ اللذة والمنفعة والاخلاق، دور في تكريس مفاهيم للجميل بعيدة عن خدمة هذه المبادئ، واعتبار جمال العمل الفني وقبحه متوقفاً على قدرة الفنان في اصال الفكرة المطلوبة او فشله في اصالها.
- ٨- سعى الرسم الحديث الى تكريس فكرة الجميل في ذاته، وهو الجميل الذي لا يمكن مقارنته بغيره كالواقع او نموذج غير ذاته ، فكل عمل فني معايره الجمالية التي لا يمكن تطبيقها على غيره ، وهذا الشعور المطرد باستقلالية الجميل حدث نتيجة رد فعل لتغيب الذلا ردهاً طويلاً من الزمن.
- ٩- ان الفنان الحديث لم يعمل تحت ضغط فكرة الجميل، اذ اعتبر الناتج المستحصل من تطبيق مناهجه الجمالية الذاتية هو بالضرورة جميل، وهذا ما نجده في حركات الفن الحديث عامة.
- ١٠- لا يمكن للجميل او القبيح بحد ذاتهما ان يقررا معايير الجمال في الفن الحديث، ذلك ان الفن الحديث يتطلب لتقييمه تبرير فلسفي وفكري وجمالي معاً، ذلك ان مقولة الجميل فقط لا تحيط بكلية العمل الفني كمت كانت في عصر النهضة.
- ١١- لا يمكن ايجاد معيار ثابت للجميل في الفن الحديث، الا ان الاعمال الفنية على تنوعها واختلاف اساليبها كانت تسعى دائماً الى تطبيق معايير الوحدة في التنوع والانسجام والتوازن بين مفردات العمل الفني مع محاولة الفنان معالجة جميع المفردات بنفس الطريقة واعطائها نفس الاهمية، دون تمييز لما هو رئيسي وثانوي.

- ١٢- لا يمكن لمقولة الجميل وحدها ان تؤشر طبيعة الفن من غيره ، ما دامت هذه المقولة غدت تستوعب جميع المناهج والاساليب الجمالية، والتي دخلت ضمنها مقولات الفكر الفلسفي والرؤية الصوفية والميتافيزيقية والتي تعتبر ان الواقع المدرك بصرياً شكل لا يعبر عن الجوهر الكامن، وذلك تطلب من الفنان التجرد من الرؤية العينية واعتماد رؤية حدسية وفطرية، ولذلك كانت آليات اشتغال الفن الحديث تعتمد على بُنية الخفاء، باعتبار العمل الفني مفاهيمه الجمالية مباشرة، بل بالتأمل وعين البصيرة، ولذا لا يكون جماله تابعاً بالضرورة لمظهره الشكلي، فالفهم العميق للعمل الفني في الفن الحديث ضرورة لاستيعاب المفاهيم والبنى الجميلة فيه .
- ١٣- ان الفنان الحديث هو الذي وضع شروط الجميل في الفن الحديث، حيث لم يعد الجميل هنا يُلقن او ذو طبيعة معيارية، فالفكر الجمالي الحر والاحساس بالجميل، هو الذي جعل الفنان الحديث يحدد ما هو جميل وما هو قبيح، فالجميل هو المتوافق مع الذات والمعبر عن مقترحاتها وتوصلاتها الجمالية تجاه الموضوع، فحساسية الفنان ازاء الشكل تؤثر في فهمه له وكيفية ظهوره في العمل الفني.
- ١٤- لم يعد الفنان الحديث يفرق بين الاعمال الفنية طبقاً لتحقيق نموذج معين للجميل فيها، بل انه لم يعد في الفن الحديث عمل فني اجمل من الآخر، فالاصالة والصدق في الخلق والابتكار سبب مهم في تحقيق الجميل في الفن الحديث، حيث التجديد لا التقليد والنهج على اساليب الغير والتي كانت من مفاخر عصر النهضة ان يتلمذ الفنان على يد فنان خبير باسار الصنعة والمحاكاة والمهارة التقنية .
- ١٥- ارتبط العمل الفني الحديث بمقولة السامي والجليل فازاح ضرورة ارتباطه بالجميل، او ان يحول القبح الظاهر دون اعتباره فناً، وعلى هذا الاساس يختلف الجميل في نوعيته فما هو اكثر اصالة وابتكار هو اكثر جمالاً واثارة للاعجاب.
- ١٦- كان لتفضيل الفنان الحديث عنصر الغرابة والغموض ورغبته في ادهاش المتلقي، ان عملت على تجاوز مفهوم الجميل المألوف، فما هو جميل في الفن الحديث لا يتضمن بالضرورة الجذاب والمثير حسياً، فمن الممكن لشكل منفر للعين ان يكون اكثر صدق واصالة وارفع مستوى من الناحية الجمالية، وذلك لضرورة التعبير وعدم الوقوف على ما هو سطحي من الموضوع، فالفنان الحديث انتهج اساليب جمالية بقدر ما تبدو غريبة فهي اقرب الى نيل رضا الفنان لا المتلقي.
- ١٧- كان ازحف المناهج التجريبية وطغيان النزعة المادية في الفلسفة والفكر والفن، ان قادت الى خواء روحي خاصة للفنان الحديث والذي شعر بانفصاله عن المجتمع، فحاول الارتداد الى الذات ليجد فيها فاعليته التي فقدتها مع التكنيك الحديث، وكان لرغبته في التجديد والابتكار ان ساهمت في ردم الهوة السحيقة بين ما هو روحي ومادي بالرغبة الطاغية في التعبير عن الهواجس الانسانية.
- ١٨- كان للتطور العلمي والتكنولوجي اثر في تكوين مفاهيم جديدة للجميل، فحين لم يعد الفنان الحديث منسجم مع واقعه عاد يخلق في عمله الفني بُنيات جديدة يستطيع فيها ان يفرض ذاته وذوقه ويرى فاعليته تتحقق وهذا هو سر متعته بالخلق والتجاوز وسر في اعتبار كل ما يرضي متطلباته كبنى جميلة.

توصي الباحثة بما يأتي:-

- (١) تخصيص مادة تدريسية تعمل على تنمية الذائقة الجمالية في قسم الفنون التشكيلية لطلبة كلية التربية الفنية، من خلال التعريف بالمفاهيم الفكرية والجمالية ومحاولة ربطها بالفن لقراءة اللوحة جمالياً.
- (٢) ضرورة تعريف الطالب في كلية التربية الفنية بأثر الفن الشرقي على المفاهيم الجمالية للفن الغربي وأثره في تغيير الرؤية الى الجميل.
- (٣) التعمق في مادة علم الجمال والطروحات الفلسفية الخاصة بمقولة الجميل وعلاقاته المفاهيمية والتطبيقية في الرسم الحديث.
- (٤) توفير مجلة خاصة في كلية التربية الفنية خاصة بالدراسات الفلسفية تساهم في تنمية الوعي الجمالي، خاصة في مجال الفن التجريدي.
- (٥) اوصي المكتبات الاكاديمية بضم كافة الرسائل الخاصة بالدراسة حول الجماليات، وتوفير عدة نسخ منها لبيتاح لأكبر عدد من الطلبة الافادة منها.

المقترحات:

تقترح الباحثة لغرض الاحاطة بمقولة الجميل ان تجرى البحوث التالية:

- (١) مفهوم الجميل في الفن الاسلامي.
 - (٢) مفهوم الجميل في الفن الرافديني.
 - (٣) اشكالية الجميل بين الواقعية والتجريدية.
 - (٤) اثر متغيرات البيئة في بلورة مفهوم الجميل في الفن العراقي.
 - (٥) الجميل في الفن الشرقي وأثره على الرؤية الجمالية في الفن الاوربي.
- اثر العقيدة في العصور الوسطى على مفهوم الجميل في الرسم البيزنطي.

المصادر بالعربية :

القرآن الكريم.

ابراهيم، زكريا، الفنان والانسان، دار مصر للطباعة، دت.

ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، دت.

ابراهيم، زكريا، عبقریات الفلسفة كانت والفسلفة النقدية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢.

ابراهيم، زكريا، مشكلة الحرية، دار مصر للطباعة، ١٩٧١.

ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، دت.

ابراهيم، عبد الله، المركزية الغربية اشكالية التكوين والتمركز حول الذات، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧.

ابو ريان، محمد علي، الفلسفة اليونانية، الاسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩٠.

ابو ريان، محمد علي، فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية: رويال، ط١، ١٩٦٤.

ابن عربي، محي الدين، الفنوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، ١٩٧٢.

ابن سينا، الارشادات والتنبيهات، تحقيق: سليمان دنيا، و، نصير الدين الطوسي، ط٢، ج٢، مصر، دت.
ابتر، ي، ت، ادب الفنتازيا (مدخل الى الواقع)، ترجمة: صبار سعدون السعدون، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩.

آجيل، هنري، علم جمال السينما، ترجمة: ابراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، دت.
احمد، قيس هادي، دراسات في الفلسفة العلمية والانسانية، طبع ونشر وتوزيع مكتبة المنطور العلمية، ط١، ٢٠٠٠.

اديث، كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار اناق عربية، دت.

ادونيس، الصوفية والسريالية، بيروت: دار الساقى، ١٩٩٢.

أدمين، ارون، الفنون والانسان، ترجمة: محمد الشيخ، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣.

إسماعيل، عز الدين، الفن والانسان، بيروت: دار القلم، ط١، ١٩٧٤.

_____، التفسير النفسي للادب، بيروت: دار العودة والثقافة، دت.

إسماعيل، صدقي، مواقف انسانية (رامبو-فان كوخ)، دمشق: مطابع الف باء، المجاد الثاني، ١٩٧٨.

اسماعيل، كريم الشيخ، عابرة الفن والاعلام (مدارس الفن المعاصر)، النجف: مطبعة العربي الحديثة، ١٩٧٦.

اشبنجلر، اسوالد، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: احمد الشيباني، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ج ٣، ١٩٦٤.

البيسوني، محمود، الفن الحديث مدارس - آثارة التربوية - رجاله، دار المعارف للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٦٥.

البيرس، ر، م، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٠.

البقاعي، شفيق، الانواع الادبية (مذاهب ومدارس في الادب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط ١، ٣٩٨٥.

التهاوني، الفاروقي محمد علي، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق: مصطفى عبد البديع، مراجعة: امين الخولي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

التكريتي، ناجي، الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام، ط ١، ١٩٨٢.

التوحيدي، ابو حيان، المقابسات، تحقيق: حسن السندوسي، مصر: المطبعة البرجمانية، ١٩٢٩.

الجابري، محمد عابد، نحن والترات، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

الجابري، محمد عابد، تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة (دراسات ونصوص في الاستمولوجيا)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط ١، ج ١، ١٩٨٢.

الحياخني، محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٦١.

الجزائري، محمد خطاب، الابداع - الجوهر - المتكرب - الجمالي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٩٣.

الحاج، كمال يوسف، فلسفيات، بيروت: دار ربحاني للطباعة والنشر، ١٩٥٦.

الحيدري، بلند، زمن لكل الازمنة نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧.

الخطيب، عبد الله، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨.

الديري، عبد الفتاح، فلسفة هيجل، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠.

الديري، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٥.

الادهمي، محمد مظفر، تأريخ اوربا الحديث - عصر النهضة - الثورة الفرنسية، بغداد: مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٩.

الراوي، نوري، الفن الالمامي الحديث، بغداد: مطبعة دار التضامن الالمامي، ١٩٦٤.

الشاروني، حبيب، بين برجسون وسارتر (ازمة الحرية)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

الشال، محمد النبوي، التدفق وتأريخ الفن، الكويت: مكتبة الضحى، دت.

الشوك، علي، الدادائية بين الامس واليوم، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، دت.

الشاروني، يوسف، اللامعقول في الادب المعاصر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.

الطويل، توفيق، في تراثنا العربي والاسلامي، الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٥.

العمر، عبد الله عمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، الكويت، ١٩٧٨.

العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد الادبي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٦.

_____، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

الفارابي، أبو نصر، كتاب الجمع بين رأي الحكمين، قدمت وحققه: البير نصري نادر، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠.

_____، كتاب السياسة المدنية، تحقيق: متري النجار، بيروت: ط ١، ١٩٦٤.

_____، فصوص الحكم، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، بغداد: ط ١، ١٩٧٦.

الغزالي، ابو حامد، احياء علوم الدين، القاهرة: دار الاشعب، دت.

_____، مشكاة الانوار، تحقيق: ابو علاء عفيفي، الجمهورية العربية المتحدة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

اغروس، م، روبرت، و، ستانيسوت، جورج، العلم في منظوره الجديد، ترجمة: كمال الخلايلي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨.

الاندلسي، الطاهري ابن حزم، الفصل في الملل والاهواء والنحل، الملل والنحل للشهرستاني، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ج٤، دت.

آلكيه، فردينان، فلسفة السريالية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٨.

آل ياسين، جعفر، فيلسوفان رائدان الكندي والفارابي، بغداد: دار الاندلسي للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
امين، احمد، و، محمد، تجيب زكي، قصة الفلسفة الحديثة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج٢، ١٩٥٩.

امين، بديعة، في المعنى والرؤية دراسات في الادب، العراق: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩.

امهر، محمود، فن التصوير التشكيلي المعاصر، بيروت: دار المثلث، دت.

اوفسيانيكوف، م، و، سمير نوح، ز، موجز تأريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩.

اوهر، هورست، روائع التعبيرية الالمانية، ترجمة: فخري خليل، و، محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩.

اوفسيانيكوف، ميخائيل، و، خرايشنكو، ميخائيل، جماليات الصورة الفنية، ترجمة: رضا الظاهر، عدن: دار الحمداني للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٤.

باومر، ل، فرانكلين، الفكر الاوربي الحديث (الانفصال والغير في الافكار من ١٦٠٠-١٩٥٠)، ترجمة: احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٣، ١٩٨٩.

بلونس، الان، الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، دت.

باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠.

—، حس اللحظة، تعريب: رضا عزوز و عبد العزيز زمزم، بغداد: مشروع النشر المشترك، الدار التونسية للنشر- دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

بدوي، عبد الحمين، فلسفة العصور الوسطى، القاهرة: مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٢.

بدوي، عبد الحمين، فلسفة العصور الوسطى، القاهرة: مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٢.

—، اشبنجلر، القاهرة: مكتبة الاقصى المصرية، ١٩٨٥.

—، المثالية الالمانية (سنتج)، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

—، الموت والعبقريّة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥.

—، افلاطون خلاصة الفكر الاوربي، مكتبة النهضة العربية المصرية، ١٩٤٣.

—، افلوطين عند العرب، الكويت: وكالت المطبوعات، ط٣، ١٩٧٧.

—، شوبنهاور، بيروت: دار الفلم، ١٩٤١.

—، ربيع الفكر اليوناني، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٩.

برغسون، هنري، الصحك، ترجمة: سامي الدروبي، و، عبد الله عبد الدايم، دمشق: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤.

—، الطاقة الروحية، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٣.

—، الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق: مطبعة الإنشاء، دت.

برونسكي، ج، العلم والقيم الانسانية، ترجمة: عدنان خالد، بغداد: دار المأمون- دار المعارف للترجمة والنشر، ١٩٨٩.

برهيه، اميل، القضايا الفلسفية المعاصرة، ترجمة: حنا بولس الشاعر، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٣.

—، تأريخ الفلسفة في العصر الوسيط والنهضة، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ج٣، ١٩٨٣.

بريتون، اندريه، بيانات السورالية، ترجمة: صلاح برمدا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٨.

برونوفسكي، ج، ارتقاء الانسان، ترجمة: توفيق شخاشيرو، و، زهير الكومي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١.

برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، القاهرة-نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠.

بريتلر، ر، التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٤٥.

برادبري، مالك، و، ماكفارلن، جيمس، الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧.

بروليه، جزويل، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة: فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، دت.

بليخانوف، جورج، الفن والتطور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٧.

بلوخ، ارنست، فلسفة عصر النهضة، بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٠.

بنزوبي، ج، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج١، ١٩٨٠.

بهنسي، عفيف، جماليات الفن العربي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٢.

—، الفن في اوربا من عصر النهضة حتى اليوم (موسوعة تأريخ الفن والعمارة)، دار الرائد العربي اللبناني، المجلد الثاني، ط١، ١٩٨٢.

—، الثروة والفن، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣.

—، الفن والمجتمع عبر التاريخ، دمشق: الناشر الفن الحديث العالمي، مطبعة الجمهورية، دت.

بورتنوي، جوليوس، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، نيويورك: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

بيتروف، س، الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دت.

ترجمة: فؤاد دواره، الفنان في عصر العلم، العراق، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧.

تعريب وتقريب: الشيخ، محمد، و، الطائري، باشر، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الالمانى المعاصر، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٦.

تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الادب، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩.

توفيق، محمد سعيد، ميثاق الفنون عند شوبنهاور، بيروت: دار النوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣.

—، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الطاهرانية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٢.

تيعيم، فان فيليب، المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد انطونيوس، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٣.

ثروت، يوسف عبد المسيح، الطريق والحدود مقاربات في الادب والمسرح والفن، سلسلة دراسات ١٠٨، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧.

جاستون، هورست ولديمار، و، جاستون، دوراجين، تاريخ فن العالم القديم، ترجمة: عصام التل، مراجعة: رندة فؤاد قاقيش، عمان: شركة كرم للاعلان، ١٩٩٥.

جارت، ا، ف، فلسفة الجمال، ترجمة: عبد الحميد يونس وآخرون، دار الفكر العربي، دت.

جبرا، ابراهيم جبرا، الاسطورة والرمز (دراسات نقدية)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠.

جرداق، عبد الحليم، تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث)، بيروت: دار النهار للطباعة والنشر، ١٩٧٥.

جيلو، فرانسواز، و، ليك، كارلتون، حياتي مع بيكاسو، ترجمة: مي مظفر، بغداد: دار المتمعون للطباعة والنشر، ١٩٩٢.

جيجين، اولف، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ترجمة: عزت قرني، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٦.

- حسن، حسن، محمد، مذاهب الفن المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، دت.
- ____، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، ط ١، ج ١، ١٩٧٤.
- ____، الاصول الجمالية للفن الحديث، دت.
- حمودة، يحيى، نظرية اللون، ١٩٨١.
- حمودي، تسعديت، آيت، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٦.
- حفني، عبد النعم، المثالية والمادية وازمة العصر، دار المأمون للطباعة، ط ٢، ١٩٩٧.
- خباز، حنا، الجمهورية افلاطون، بيروت: دار التراث، ١٩٩٦.
- دوبليسييس، ايفون، السوربالية، ترجمة: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٣.
- ديرميه، ميشال، الفن والحس، ترجمة: وجيه العيني، دار الحداثة، ط ١، ١٩٨٨.
- ديوزورث، شافت، تراث الاسلام، ترجمة: محمد زهير المهوري وآخرين، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ط ٢، ج ١، ١٩٨٨.
- ديورانت، ويل، قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي، ترجمة: فتح الله محمد الشعشع، بيروت: مكتبة المعارف، دت.
- ____، مباحث الفلسفة، ترجمة: احمد فؤاد الاهواني، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٧٥.
- ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣.
- رايز، ج. ا. ج، عصر الخوارق، ترجمة: ماجدة صبيح، بغداد: منشورات المكتبة العامة، ١٩٨٥.
- راغب، نبيل، المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العنيفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
- راندال، جون هربان، تكوين العقل الحديث، ترجمة: جورج طعمة، و، م، برهان الدين الجرجاني، القاهرة-نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٥٨.
- رسل، برتراند، حكمة الغرب الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ترجمة: فؤاد زكريا، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، ج ١، ١٩٨٣.
- روجرز، فرانكلين، الشعور والرسم، ترجمة: مي مظفر، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.
- ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الفن الحديث، ترجمة: لمعان البكري، مراجعة: سلمان الواسطي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٨٦.
- ____، الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين)، ترجمة: فاضل كمال الدين، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ط ١، ٢٠٠١.
- ____، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٣.
- ____، الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ظاهر، بيروت: دار القلم، دت.
- ____، النحت الحديث، ترجمة: فخري خليل و جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، ط ١، ١٩٩٤.
- رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط ١، دت.
- ريشار، اندريه، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٧٤.
- سالم، محمد عزيز نظمي، الابداع في علم الجمال، دار المعارف، ط ١، ١٩٧٨.
- سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد عزت مصطفى، القاهرة-نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دت.
- ستولينيتز، جبروم، النقد الجمالي (دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة: فؤاد زكريا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٦٠.
- ستون، ارفيخ، حياة فان كوخ، ترجمة: محمد محمود عزت، و، عز الدين فريد، القاهرة: دار النهضة، ج ١، ١٩٦٧.
- ستاين، جيرتورد، بيكاسو، ترجمة: ياسين طه حافظ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٢.
- سكوت، ويلبيريس، خمسة مداخل الى النقد الدبي، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل و جعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢.

سيتسler، اندريه، الجمالية الفوضوية، ترجمة: هنري زغيب، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٢.

سينيوت، ادموندو، حياة الروح في ضوء العلم، ترجمة: اسماعيل مظهر، القاهرة-نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٠.

سليمان، حسن، حرية الفنان، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣.

شاهين، سمير الحاج، روح الموسيقى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠.

صالح، قاسم حسين، في سيكولوجية الفن التشكيلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.

صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ج٢، ١٩٨٢.

عبد الحميد، شاكراً، التفصيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دت.

عباس، عبد المنعم راوية، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧.

_____، الحس الجمالي وتأريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، بيروت: دار النهضة العربية، ط١، ١٩٩٨.

عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراة غير منشورة، بغداد: اكااديمية الفنون الجميلة، ١٩٩٧.

عبد من الفلاسفة السوفيت، الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف الحلاق و اسماء صالح، دمشق: وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، ١٩٦٨.

علام، اسماعيل، نعمة، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦.

عمر، عاطف، محمود، الدوافع النفسية لنشوء الفن، بيروت: مطابع دار القلم، دت.

غارودي، روجيه، فكر هيجل، ترجمة: الياس مرقص، بيروت: دار الحقيقة، ١٩٨٣.

_____، نظرات حول الانسان، ترجمة: يحيى هويدي، القاهرة: مطبوعات المحلب الاعلى للثقافة، ١٩٨٣.

_____، واقعية بلا صفاق، ترجمة: حليم طوسون، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨.

غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: سعد مصلوخ و نويل نيوف، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.

غالب، مصطفى، فلاسفة من الشرق والغرب، بيروت: منشورات احمد، ط١، ١٩٦٨.

_____، هنري برجسون، بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٣.

غريب، روز، النقد الجمالي

غزوان، عناد، التحليل النقدي والجمالي للادب، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٦.

غضيب، هشام، المعري الحضاري والتأريخي للعلم، عمان: مطابع الجمعية العلمية الملكية، ط١، ١٩٨٦.

فان، جان، الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر، ترجمة: مارون خوري المخلصي، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٦٨.

فاولي، والاس، عصر السورالية، ترجمة: خالدة سعيد، بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

فخري، ماجد، تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩١.

فرست، ليليان، الرومانسية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨.

فراي، ادوارد، التكميلية، ترجمة: هادي الطائي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.

فرانكفورت، هـ، و، ا، جون، فرانكفورت، و، جاكومسين، ولسن توركيلد، كتاب ما قبل الفلسفة الانسان في مغامراته الفكرية الاولى، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، مراجعة: محمود الامين، دار مكتبة الحياة.

فلانجان، جورج، حول الفن الحديث، ترجمة: كمال ملاخ، مراجعة: صلاح طاهر، مصر: دار المعارف، ١٩٦٢.

فنكلشتاين، سدني، الواقعية في الفن ، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

فينتوري، ليونيلو، كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاغال، ترجمة: محمد عزت مصطفى، مراجعة: عبد القادر رزق، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دت.

فيشر، ارنست، ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

—، حاضر الفن، ترجمة: سمير علي، بيروت: دار المأمون للطباعة، ١٩٨٢.

قلج، اسعد عبد الحمص، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

قنصوة، صلاح، فلسفة العلم، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

كامل، فؤاد، الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد: اوفست ميناء، ١٩٨٣.

كانت، امانويل، نقد العقل المجرد، ترجمة: احمد الشيباني، بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٧٠.

كامو، البير، الانسان المتمرّد، ترجمة: نهاد رضا، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠.

كاروج، ميشيل، اندريه بريون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية، ترجمة: الياس بدوي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٢.

كرم، يوسف، تأريخ الفلسفة اليونانية، بيروت: دار القلم، دت.

—، تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.

كرانت، ديمن، الواقعية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

كروتشه، بندتو، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٤٧.

كريستون، اندريه، مولتاني حياته فلسفته منتجاته ترجمة: رينيه صقر، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٧٧.

كورك، جاكوب، اللغة في الادب الحديث (الحداثة والتجريب)، ترجمة: ليون يوسف و عزيز عمانويل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩.

كولنجد، روبين جورج، مباديء الفن، ترجمة: احمد حمدي محمود و علي ادهم، الدار المصرية للتأليف والنشر، مطبعة المعرفة، دت.

لانج، بول هنري، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك الى الكلاسيكي، ترجمة: احمد حمدي محمود و حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

لالو، شارل، الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة: عادل العوا، بيروت: دار الانوار، دت.

لجنة من العلماء الاكاديميين السوفييت، الموسوعة الفلسفية، بيروت: دار الطليعة للطباعة، ١٩٨١.

لوفيفر، هنري، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، لبنان: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

—، في علم الجمال، ترجمة: محمد العيتاني، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٠.

لويس، جون، مدخل الى الفلسفة، ترجمة: انور عبد الملك، بيروت: دار الحقيقة، ط٣، ١٩٧٨. لوكتاش، جورج، دراسات في الواقعية الاوربية، ترجمة: امير اسكندر و عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

ليماري، جان، الانطباعية، ترجمة: فخري خليل و جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٧.

ليفنس، هـ، ميكلا، اصول ادب الحداثة، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت و فائزة جعفر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣.

ماركوز، هربرت، البعد الجمالي (نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٩.

مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري و مسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦.

مبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هربرت ريد)، بغداد: منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٣.

مجدي، وهبة، معجم مصطلحات الفنون، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

مجاهد، نجاهد، عبد المنعم، دراسات في علم الجمال، بيروت: عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦.

—، الاغتراب في فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دت.

_____، جدل النقد وعلم الجمال، القاهرة: دار الثقافة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

محمود، نجيب زكي، محاورات افلاطون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

محمد، رمضان، بسطاويطي، علم الجمال لدى مدرسة فرنكفورت (ادرنو نموذجاً)، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨.

محمد جمال، عبد العزيز، نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

محمد، سماح رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٧٣.

محمود، فوقيه حسين، فيسفه وعاية الانسان، دراسة وترجمة: فوقيه حسين محمود، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط١، دت.

مرحبا، محمد عبد الرحمن، من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٠.

مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت: دار الفارابي، ط٢، ١٩٧٦.

مصطفى، محمد عزت، قصة الفن التشكيلي، مصر: دار المعارف، ج٢، دت.

مرقص، الياس، هيغل (مختارات)، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٨.

مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال نسأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دت.

_____، فلسفة الجمال، بغداد-القاهرة، مشروح النشر المشترك، ١٩٦٢.

_____، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

_____، مقدمة في علم الجمال، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، دت.

مولر، جي، اي، و، ايلعر فرانك، منه عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، مرجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٨.

موروسر، ادوارد، الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة: عادل العوّا، بيروت-باريس: ط١، ١٩٧٨.

مونتاغيو، آشلي، البداية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب، ١٩٨٢.

مكاوي، عبد القادر، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب، ١٩٨٧.

نوبلر، ناثن، حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.

نيوماير، سارة، قصة الفن الحديث، ترجمة: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.

نورث، وايتهد الفريد، مغامرات الافكار وعرض فلسفي رائع للافكار والحضارات، ترجمة: انيس زكي حسن، محمود امين، عبد الرحمن خالد القيسي، بغداد: منشورات دار مكتبة الحياة والنهضة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

هاوزار، بول، الفكر الاوربي في القرن ١٨ من مونتسكيو الى لسنغ، ترجمة: محمد غلاب و ابراهيم بيومي مكور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الادارة الثقافية في جامعة الدول العربية، دت.

هاوزار، ارنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبدة جرجيس و زكي نجيب محمود، سلسلة الالف كتاب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.

هلال، محمد غنيمي، في النقد الادبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣.

هويسمان، دني، علم الجمال، ترجمة: طاهر حسن، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط٤، ١٩٨٣.

هورتيك، لويس، الفن والادب، ترجمة: بدر الدين قاسم الرفاعي و عمر شحاشيرو، سلسلة الفكر العالمي، دمشق: مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥.

هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبله، ترجمة: صلاح برمدا، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، منشورات عويدات، ج١-ج٢، ١٩٧٨.

هوفمان، اناييف، تطور المهارات النفسية، ترجمة: فوزية ناجي الدفاعي، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، دت.

هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠.

هيغل، فن الرسم، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٠ .
هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٦٤ .
هيث، الفن التجريدي أصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، بغداد: مطبعة اليقظة، ١٩٨٨ .
وايت، مورتون، عصر التحليل فلاسفة القرن العشرين، ترجمة: اديب يوسف شيش، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٥ .
ونسيمان ستيفن، الحضارة البيزنطية، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١ .
وهبة، مراد، قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٦ .
وهبة، غيريال، اثر الكوميديا الالهية لدانتى في الفن التشكيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .
ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧ .
يونان، رمسيس، دراسات في الفن، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دت .
يونغ، كارل، غوستاف، الانسان وموزه، ترجمة: سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٤ .
الدوريات والمجلات :

آيزر، ولفغانغ، فن جزئي وتأويل مطلق، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الاجنبية، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٣، ١٩٩٢ .
ديكي، جورج، الموقف الجمالي، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٣، ١٩٨٦ .
فايلي، دورا، الاتجاهات التجريدية في الفن التشكيلي، ترجمة: سعيد علوش، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٢، ١٩٨٧ .
كيرت، جي، دوкас، ذاتية القيم الجمالية، ترجمة: عبد الودود محمود علي، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ١، ١٩٩٢ .
كولد، ستريم، بيكولا، الفن والعمارة في العصور الوسطى المتأخرة، ترجمة: خالد عبد الباقي، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٤، ١٩٧٨ .
كرين، ثيودور مير، العظمة الفنية، ترجمة: فالح صدام الامارة، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٣، ١٩٨٦ .
موري، بيتر، الفن الاوربي في القرن ١٥، ترجمة: فخري خليل، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ٣، ١٩٩٩ .
ونتربورن، ات، الموضوعية في العلم والجماليات، ترجمة: بيداء علي العلكاوي، —، مجلة فصلية تعني بشؤون الثقافة والفنون في العالم، العدد ١، ١٩٩٢ .
المؤلف مجهول، ادورد مونش حب وقلق وموت، مجلة آفاق عربية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٨، ١٩٧٨ .
المؤلف مجهول، اثر الفن الافريقي على الحركة التكعيبية الاوربية، ترجمة: حسون ابو الحب، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١١، ١٩٧٩ .
المؤلف مجهول، اعلام الفن التشكيلي بيكاسو، ترجمة: ابتسام عباس، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٦، ١٩٨٧ .
المؤلف مجهول، الرمزية في الفن، ترجمة: آفاق عربية، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٧، ١٩٨٨ .
المؤلف مجهول، كاندنسكي، ترجمة: فخري خليل، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٣، ١٩٨٨ .
ابونا، يعقوب، العبقرى المحير، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٧، ١٩٩٠ .
ذو الفقار، حسن، ماكس ارنست، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١١، ١٩٧٩ .
بيل، كونتين، الفن الرديء، ترجمة: رعد محمد مهدي، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١٠، ١٩٩٢ .

حاوي، ايليا، افلاطون فيلسوف وناقد جمالي معاصر، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٩، ١٩٨٧.

ريد، هريبت، فلسفة الفن الحديث الجذور ترجمة: فخري خليل، —، العدد ٩، ١٩٩٣.
—، الدور الاجتماعي للفن (الفن مقلق دوماً ثوري ابداً)، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٤، ١٩٧٦.

—، الدلالات الاجتماعية للتجريد، ترجمة: كاظم سعد الرتي، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٦-٢٠٠١.

راي، هنري فرانسوا، احتضار السريالية (سلفادور دالي)، ترجمة: سرور محمد، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٣، ١٩٨٤.

فندي، حسون، جماليات الخلاص مهمات الفن دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٣-٤، ٢٠٠٠.

الدباغ، عبد الله، الردة ضد الرومانسية في النقد الحديث، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١٠، ١٩٨٨.

الشاروني، صبحي، المذهب التأثري في الفن التشكيلي، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٣، ١٩٧٨.

العزاوي، ضياء، تصورات اللامنتمون، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ١١، ١٩٧٩.
مبارك، عدنان، مفهوم الجمال عند برجسون، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٥، ١٩٩٥.

—، الجمال بين الواقع والاسطورة، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٦، ١٩٨٣.
يوسف، فاروق، ما لا نرى من الرسم ما لا نرى من الحياة، —، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٥، ١٩٩٣.

البقاعي، شفيق، الثورة على الذات (التأثير الايديولوجي وعقلنة النقد بين ديدرو وكانت)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت: ١٩٨١.

حنفي، طلعت، المذهب التعبيري عند كروتشه، مجلة الاداب، العدد ٣، ١٩٦٢.

عراي، اسعد، الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، مجلة فنون عربية، العدد ٥، ١٩٨٢.
عبد الرحمن، التليلي، الخيال والابداع، مجلة دراسات فلسفية، مجلة فصلية محكمة تصدر عن قسم الدراسات الفلسفية في دار الحكمة، العدد ٤، ١٩٩٩.

عبد الامير، عاصم، تأملات في الرسم الحديث الجمالي... التصويري، مجلة الراقد، الشارقة: مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام، العدد ٤٨، ٢٠٠١.

المصادر باللغة الانكليزية:

- Cole, Bruce, Gealt, Adel Heid, ART OF THE WESTERN WORLD FROM ANCIET GREECE TO POST- MODERNISM, Summit Book Simon, Schuster Building Rockefeller Center, **1989**.
- Clay, Jean, MODERN ART 1890-1918, Puplish In Octopus Book Limited, London, W.L, **1978**.
- Collins, Peter, CHANGWG IDEALS IN MODREN ARCHITECTURE. ~~1950-1980~~, Crowthill Queen, Univesity Pres, Montreal, **1960**.
- Everitt,Anthony, ABSTRACT EXPRESSIONISM. Printed In Geat Britain By Cox And Wyman Lid, Thames And Hudson, London, **1970**.
- Gattgiu, Seppe,CONSTABLE LIFE AND WORK OF THE ILLUSTRATED WITH ▲ COLOUR PLATES, Thomes And Hudson, Blootnsbury Street, London WCL, **1968**.
- Gardner, Helen, ART THROU THE AGES. Printed in The United Stats Of Ameryca, **1909**.
- Hamllteon, Gearg, PAINTING And Sculpturein Ejror 1888 to 1948, publshed By: Penguin Book, Britain, **1967**.
- Introduction By: J.Carter, Brown, Commentaries By: Diane Kelder, FRENCH IMPRESSIONIST MASTERPIECES, Crown publishErs .INC, New York, **1977**.
- Jenkins, Iredell, ART FOR ARTES SAKE, M· Dictionary Of The History Of Ideas: Studies Of Selected Pivotal Ideas, Chartes Seribners Sons, Now York, USA, VOL.1, **1973**.

- ١- Mollwo, Marianne Oesterreicher, PHAIDON ٢٠TH CENTURY ART
SURREALISM AND DADAISM, Printed in the Netherlands ISBN 0, **190٤**.
- ١- Orienti, Sandra, MANET THE LIFE AND WORK OF THE ARTIST
ILLUSTRATED WITH ٨ COLOUR PLATES, Printed in Italy, **1٩٧٧**.
- ٢- Orienti, Sandra, MATISS, Printed in Healy by: Industria gxa faca,
Limpranta, Scandiccl, Flopence, **1٩٧1**.
- ٣- Pohridny, Arsen, ADSTRACT PAINTING, Phaidon press limited,
Littlegate Housa, Stebbe's, Otford Pudlished in Great Britan, **1٩٧٩**.
- ٤- Plato, DIATOGUES OF PLATO. Trant by: Jowett.B, Now York,
Random Honse, **1٩٣٧**.
- ٥- Pierre, Tisne, FRENCH PAINTING THE PRINTED IN FRANCE.
Trandated by: Maurice, Serullaz, Universe Books INC, Editeur, Paris.
- ٦- Schapiro, Meyer, PAUL CEZANNE, The Library of Great Painters
, Harry n, Abramsinc, Publishers, New york.
- ٧- Treple, Rosemary, VAN GOGH AND HIS ART. Published by the Hamlyn
publishing group limmited London, New yourk , Sydney, Tornto, Astronaut
house, Feltham, Middle set, England, **1٩٧0**.
- ٨- Thomas, Dennis, PICASSO AND HIS ART. Published by the Hamlyn
Puplishing Group limmited, London , New yourk , Sydney, Tornto, Copy right
the Hamlyn Publishing group limited , **1٩٧0**.
- ٩- Thomas, Dennis, THE IMPRESSIONISTS , Published by the Hamlyn
Puplishing Group limmited, London , New yourk , Sydney, Tornto, Copy right
the Hamlyn Publishing group limited , **1٩٧0**.
- '١- Transtaed by : Michel Boyer, to the national collections of British and
modern foeign art, the tate callery, **1٩٧٩**, L.esl. London.
- '١- wrijht, Christopher, REMBRANDT and HIS ART, Publishing Group
Limimited , **1٩٧0**.

عينات البحث :
جدول بعينات البحث :

رقم العينة	اسم الفنان	اسم العينة	المادة	القياس	تاريخ الانتاج	العائدية
١	كلود مونيه	انطباع شروق الشمس	زيت على الكنفاس		١٨٧٢	متحف مارماتان باريس
٢	اوغست رينوار	حفلة رقص في لاغاليث	زيت على الكنفاس		١٨٧٦	متحف اللوفر باريس
٣	جورج سورات	بعد ظهر الاحد في جزيرة الجات الكبير	زيت على الكنفاس	٢٠.٥ x ٣٠.٥ سم	١٨٨٤-١٨٨٥	معهد الفن في شيكاغو
٤	بول سيزان	المستحاثات	زيت على الكنفاس	٨٢ x ٩٨ سم	١٨٩٨-١٩٠٥	متحف فيلادلفيا للفن
٥	فان كوخ	الليل المكوكب	زيت على الكنفاس	٢٨ x ٣٦ سم	١٨٨٩	
٦	بول غوغان	بقرب البحر	زيت على الكنفاس	٦٨ x ٩١.٥ سم	١٨٩٢	المعرض الوطني للفن - واشنطن
٧	هنري ماتيس	مدام ماتيس	زيت وتمبرا على الكنفاس		١٩٠٥	متحف ستايتز للفن في كوبنهاغن
٨	ادوارد مونش	الصرخة	زيت على الكنفاس	٢٨.٧٥ x ٣٥.٨٧٥ سم	١٨٩٣	
٩	ارنست لودفيك كرشنر	منظر شارع في برلين	زيت على الكنفاس	٢٧ x ٢٤ سم	١٩١٣	
١٠	بابلو بيكاسو	بورتريه امبريز فويلار	زيت على الكنفاس	٣٦.٥ x ٢٥.٧٥ سم	١٩١٠	
١١	بابلو بيكاسو	حياة جامدة مع كرسي خيزران	زيت مع قطعة قماش مغطاة بالزيت	٢٧ x ٣٥ سم	١٩١٢	مجموعة الفنان
١٢	روبرت دلوني	برج ايفل	زيت على الكنفاس	٣٨.٢٥ x ٥١.٥ سم	١٩١١	
١٣	مارسيل دوشامب	عارية تنزل السلم	زيت على الكنفاس	١٤٧ x ٨٩ سم	١٩١٢	متحف فيلادلفيا للفنون
رقم العينة	اسم الفنان	اسم العينة	المادة	القياس	تاريخ الانتاج	العائدية

١٤	واسلي كاندنسكي	رسم مع نقطة حمراء	زيت على الكنفاس	١٣٠ x ١٣٠ سم	١٩١٤	باريس - المتحف الوطني للأعمال الحديثة.
١٥	بييت موندريان	تكوين بالاحمر والازرق والاصفر	زيت على الكنفاس	٥٠ x ٥٠ سم	١٩٣٠	مجموعة السيد والسيدة ارماند ب، بارتوس - نيويورك
١٦	كازمير ماليفيتش	مربع ابيض على سطح ابيض	زيت على الكنفاس	٣٠ x ٣٠ سم	١٩١٨	
١٧	جورجيو شريكو	العرائس المقلقة	جواش على الورق	٩٤ x ٦٢ سم	١٩١٦	
١٨	سلفادور دالي	اغواء شارع انثومي	زيت على الكنفاس	٨٩.٧ x ١١٩.٥ سم	١٩٤٦	متحف رويكس بروزلس للفنون في بلجيكا
١٩	خوان ميرو	اشخاص وكلب قبل الشمس	تمبرا على الكنفاس	٨١ x ٥٤.٥ سم	١٩٤٩	بازل - متحف كونست، مجموعة امانويل هوفمان
٢٠	بول كلي	فلل فلورنتين	زيت على ورق الكرتون	١٩ x ١٤ سم	١٩٢٦	

ملحق بأشكال البحث

جدول باشكال البحث :

رقم الش كل	اسم الفنان	اسم اللوحة او الشكل	المادة	القياس	سنة الانتاج	العائدية
١		آنية ديباليون	فخار	٤.٥ بوصة	٨ ق. م	متحف ميتروبوليتان للفنون - نيويورك
٢		هرقل يخنق الاسد النيمي	فخار	١٩.٥ بوصة	٥٢٥ ق.م	متحف الحضارات - برسيكيا
٣		فينوس ميلو	فخار		٤ ق.م	
٤		نيوبيد المحتضرة	رخام	٥٩ بوصة	٤٤٠-٤٥٠ ق.م	متحف ديلايرما - روما
٥	بولكليت	حامل الرمح	رخام	٦ قدو و ٦ بوصة	٤٥٠ - ٤٤٠ ق.م	المتحف الوطني نابولي
٦	براكستيلس	هرمز	رخام	١٧ قدم وبوصة واحدة.	٣٢٠-٣٣٠ ق.م	متحف الاولمبيا
٧						
٨	فيدياس	ثلاث الهة	رخام	اكبر من الحجم الطبيعي بقليل	٤٣٨-٤٣٢ ق.م	المتحف البريطاني - لندن
٩		المسيح مبشراً	موزاييك		١١٥٠	سيفالو كاتدرائية صقلية
١٠		الزجاج الملون	زجاج		١٢٤٣- ١٢٤٨	كنيسة سانت غابرييل ، انطرويال
١١		تنويج المسيح	رخام	١٠.٥ x ٨ قدم	٣٥٩ م	مغائر الفاتيكان- روما
١٢		القيامة	جدارية جصية		١٣١٠- ١٣٢٠	كنيسة المخلص في كورا - استانبول
١٣	روجر فان دير ويدن	انزال المسيح	تميرا على الخشب	٧ x ٨ م	١٤٣٥	متحف برادو - مدريد
١٤	بيتر بول روبنز	دفن المسيح	زيت على الكنفاس		١٦١١	كاتدرائية امفير - بلجيكا
١٥	جيوفاثي تشيمايوه	العذراء وطفلها	فريسكو		١٢٨٠- ١٢٩٠	متحف اوفيزي - فلورنس
١٦	فرانجليكو	الهبوط من الصليب	تميرا على الخشب		١٤٣٤	كنيسة بان ماركو - فلورنس
١٧	ماساتشو	الطرد من الجنة	فريسكو		١٤٢٧	كنيسة سانتا ماريا ديل كارمن - فلورنسا
١٨	فليبو لوبي	العذراء وطفلها	تمبرا على الكنفاس		١٤٣٦	قصر بيشي - فلورنسا
١٩	اليسندرو بوتشيلي	الربيع	تمبرا على الكنفاس		١٤٧٧	متحف الافيتزي - فلورنسا - ايطاليا
٢٠	امبرتسيو لورنزيتي	مريم العذراء	فريسكو		١٣٣٥- ١٣٤٠	
٢١	جان كلويه	فرانسوا الاول				
٢٢	دوناتلو	القديسة ماري مجدلينا	خشب		١٤٥٥	معمودية فلورنسا - ايطاليا
٢٣	مايكل انجلو	يوم الدينونة	فلايسكو		١٥٠٨- ١٥١٢	كنيسة السكستين- الفاتيكان
٢٤	جورجيوني	العاصفة	زيت على الكنفاس		١٥٠٥	قاعة الاكاديميين - البندقية
٢٥	بول فيرونيز	المسيح في دار	زيت على		١٥٧٣	اكاديمية البندقية

٢٦	رامبرانت	ليفي	الكنفاس			
		عودة الابن الضال	زيت على الكنفاس	١٦٦٠		
٢٧	بيتر بول روبنز	تقديم بورتريت ماري دي مديسيس الى هنري الرابع	زيت على الكنفاس	١٦٠٠		
٢٨	فرانسوا بوشيه	جوبيتر على هيئة ديانا يغوي كاستو	زيت على الكنفاس	١٧٧٩		
٢٩	هونو ريه فراغونار	الارجوحة	زيت على الكنفاس	١٧٦٦		
٣٠	جان باتيست شاردان	حياة جامدة	زيت على الكنفاس	١٧٦٣		
٣١	لويس دافيد	السابينات	زيت على الكنفاس	١٧٩٩	متحف اللوفر - باريس	
٣٢	لويس دافيد	قسم الاخوة هوراس	زيت على الكنفاس	١٧٧٤	متحف اللوفر - باريس	١٤,٥ x ١١,٥ فيته
٣٣	ج.ا.و. أنجر	نابليون على العرش الامبراطوري	زيت على الكنفاس	١٨٠٦	متحف اللوفر - باريس	
٣٤	كاسبر دافيد فردريش	كنيسة تحت اشجار البلوط	زيت على الكنفاس	١٨٠٩		
٣٥	ثيودور الجريكو	طوف الميدوزا	زيت على الكنفاس	١٨١٨ - ١٨١٩	متحف اللوفر - باريس	٢٣,٣٢ x ١٦,٢ فيته
٣٦	يوجين دولاكروا	مذبحة شيو	زيت على الكنفاس		متحف اللوفر - باريس	
٣٧	يوجين دولاكروا	موت ساردانا بالوس	زيت على الكنفاس	١٨٢٧		
٣٨	جون كونستابل	مطحنة وقناة ديدهام	زيت على الكنفاس	١٨٢٠		
٣٩	ثيودور تيرنر	العاصفة الثلجية	زيت على الكنفاس	١٨٤٢	المعرض الوطني - لندن	
٤٠	دوميه	الوثبة	زيت على الكنفاس		متحف فيليبس التذكاري - واشنطن	
٤١	جوستاف كورييه	كسارو الاحجار	زيت على الكنفاس	١٨٤٩	متحف درزدن	٥,٥ x ٧,٥ فيته
٤٢	ادوارد مانيه	غداء على العشب	زيت على الكنفاس	١٨٦٢		
٤٣	ادوارد مانيه	اولمبيا	زيت على الكنفاس	١٨٦٣		
٤٤	مونييه	كاتدرائية روان	زيت على الكنفاس	١٨٩٤		
٤٥	مونييه	الزنابق المانية	زيت على الكنفاس	١٩١٦		
٤٦	اوغست رينوار	شارع ميدان روماكس	زيت على الكنفاس	١٨٨١	معهد نابولي للفن	
٤٧	اوغست رينوار	عارية تحت الشمس	زيت على الكنفاس	١٨٧٥	متحف اللوفر - باريس	٦١ x ٨٠ سم
٤٨	اوغست رينوار	امرأة مع قطة	زيت على الكنفاس	١٨٧٦	السيد والسيدة بانجامين أي ليفي	
٤٩	ادغار ديغا	سوق القطن في	زيت على الكنفاس	١٨٧٣	متحف الفنون	٧١ x ٩٢ سم

الجدميلة في باو			الكنفاس	نيواورليانز		
				راقصات الباليه	ادغال ديغا	٥٠
المتحف الوطني في لندن	١٨٩٢	٥٧,٥ x ٤٥ انج	زيت على الكنفاس	التسريح	ادغار ديغا	٥١
السيد والسيدة بول ميلون	١٨٨٦		زيت على الكنفاس	الفنار في هاتلوفر	جورج سورات	٥٢
مجموعة ستيفن، س، كلارك - نيويورك	١٨٨٧ - ١٨٨٨	٣٩,٥ x ٥٩ انج	زيت على الكنفاس	الاستعراض	جورج سورات	٥٣
متحف الفن الحديث - نيويورك	١٨٨٤ - ١٨٨٥	١٢,٥ x ١٩ انج	زيت على الكنفاس	فتاة مع ظل الشمس	جورج سورات	٥٤
المتحف الوطني للفن في واشنطن، المعرض الوطني	١٨٩٤	٣١,٥ x ٢٥ انج	زيت على الكنفاس	حياة جامدة مع قنينة نبيذ	بول سيزان	٥٥
مجموعة ستيفروس نيارجوس	١٨٧٩	٢٨,٧٥ x ٢١,٢٥ انج	زيت على الكنفاس	الساعة السوداء	بول سيزان	٥٦
ستيفن، س كلارك - نيويورك، متحف الفن الحديث	١٨٩٢	٨/٧ x ٣١ ٨/٥ انج ٢٥	زيت على الكنفاس	لاعبوا الورق	بول سيزان	٥٧
			زيت على الكنفاس	المزارع	فان كوخ	٥٨
مؤسسة فان كوخ في امستردام	١٨٨٥	٨٢ x ١١٤ سم	زيت على الكنفاس	آكلوا البطاطا	فان كوخ	٥٩
			زيت على الكنفاس	المرأة اليابانية	فان كوخ	٦٠
			زيت على الكنفاس	صورة شخصية	فان كوخ	٦١
معرض البرجت للفنون بوفلو - نيويورك	١٨٨٩	٢٨,٧٥ x ٣٦,٥ انج	زيت على الكنفاس	المسيح الاصفر	بول غوغان	٦٢
	١٨٩١		زيت على الكنفاس	متى ستزوجين	بول غوغان	٦٣
	١٨٩٢	٨/١ x ١١ انج ١٤	زيت على ورق الكارتون	بورترية شخصي	ردوارد فويلار	٦٤
مجموعة خاصة - باريس		٢٣٨ x ١٧٤ سم	زيت على الكنفاس	ترف هدوء لذة	هنري ماتيس	٦٥
	١٩٠٥	٨/٣ x ١١ ٤/٣ انج ١٣	زيت على الكنفاس	امرأة يابانية على ضفة النهر	هنري ماتيس	٦٦
	١٩٢٩	٨/٧ x ٥٩ ٨/١ انج ٧٠	زيت على الكنفاس	امرأة بقبعة نسوية	هنري ماتيس	٦٧
	١٩٠٨		زيت على الكنفاس	الغرفة الحمراء	هنري ماتيس	٦٨
	١٩٢٧		زيت على الكنفاس	جسم تصميمي	هنري ماتيس	٦٩
	١٩٠٥	٨/١ x ٣٧ ٤/٣ انج ٢٧	زيت على الكنفاس	البستاني	فلامنك	٧٠
	١٨٩١	٨/١ x ٢٩ ٤/٣ انج ٢٣	زيت على الكنفاس	مقنعون يتشاجرون فوق رجل مشنوق	جيمس انسور	٧١

٧٢	فرانس مارك	الخيول الصفراء الصغيرة	زيت على الكنفاس	٤١ x ٢٦ انج	١٩١٢
٧٣	فرانس مارك	شكل تجريدي بالاحمر والاسود	زيت على الكنفاس	٤/٣ x ١٥ x ٨/١ ٣٥ انج	١٩١٤
٧٤	اميل نولدة	الرقص حول الجليد الذهبي	زيت على الكنفاس	٨/٣ x ٤١ x ٨/٥ ٣٤ انج	١٩١٠
٧٥	اميل نولدة	الاقنعة	زيت على الكنفاس		١٩١١
٧٦	ارنست لودفيك كرشنر	بورترية شخصي	زيت على الكنفاس	٢٤ x ٨/١ x ٢٧ انج	١٩١٥
٧٧	بابلو بيكاسو	آنسات أفينيون	زيت على الكنفاس	٢٤٣ x ٢٣٣ سم	١٩٠٧
٧٨	بابلو بيكاسو	عازفة الاماندولين	زيت على الكنفاس	٣,٦ x ١٠,٣ سم	١٩١٠
٧٩	بالو بيكاسو	المرأة الباكية	زيت على الكنفاس	٤٩ x ٦٠ سم	
٨٠	بابلو بيكاسو	حياة جامدة مع كمان وفواكه	٦٥ x ٥٠ سم	ورق مصمغ وفحم على الورق	١٩١٣
٨١	بابلو بيكاسو	كمان معلق على الحائط	زيت مخلوط بالرمل على الكنفاس	٤٩ x ٦٥ سم	١٩١٣
٨٢	روبرت دلوني	الفترة الدائرية		٩٨ x ٩٨ انج	١٩١٤
٨٣	كارلو كارا	كلب في مقوده	زيت على الكنفاس	٨/٣ x ٣٩ x ٨/٧ ٣٥ انج	١٩١٢
٨٤	كارلو كارا	ايقاعات قوس الكمان	زيت على الكنفاس	٢٩,٥ x ٢٠,٥ انج	١٩١٢
٨٥	امبرتشيو بوتشيني	الشجار	زيت على الكنفاس	٤/٣ x ٢٥ x ٨/٧ ٢٩ انج	١٩١٠
٨٦	جيوفاني بولديني	ابو منجل عند زهرة بالاييس في لي فيسينت	زيت على ورق المقوى		١٩١٠
٨٧	واسلي كاندنسكي	البقرة	زيت على الكنفاس	٨/١ x ٧٧ x ٧٤ انج	١٩٠٩
٨٨	واسلي كاندنسكي	بالازرق	زيت على ورق الكارتون	١١٠ x ٨٠ سم	١٩٢٥
٨٩	ببيت موندريان	الرصيف والمحيط	زيت على الكنفاس	١٠٥ x ٨٥ سم	١٩١٥
٩٠	ببيت موندريان		زيت على الكنفاس	٤٤ x ٥٠ سم	
٩١	كازمير مليفيتش	مربع اسود داخل مربع ابيض			
٩٢	كوريجيو دي شريكو		زيت على الكنفاس		١٩١٣
٩٣	سلفادور دالي	امنية دادي طويل السيقان	زيت على الكنفاس	٢٠ x ١٦ سم	١٩٤٠
٩٤	خوان ميرو	شخص يرمي حجراً على الطير	زيت على الكنفاس	٣٦,٢٥ x ٢٩,١٢٥ انج	١٩٢٦
٩٥	بول كلييه	البوستر	زيت على الكنفاس		١٩٢٧

