

# إشكالية الحرية في الرسم الحديث

أطروحة دكتوراه مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه في فلسفة الفنون

التشكيلية / رسم

من قبل

سلوى محسن حميد الطائي

إشراف

أ. د. عاصم عبد الأمير الأعسم      أ. د. عباس جاسم حمود الربيعي

بابل

1429هـ

2008م

n

تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ

قَدِيرٌ ﴿ 1 ﴾ الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ

لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ

الْغَفُورُ ﴿ 2 ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

سورة الملك / الآية ( 1 - 2 )

## إقرار المشرفين

نشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ ( إشكالية الحرية في الرسم الحديث ) لطالبة الدكتوراه ( سلوى محسن حميد الطائي ) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه في فلسفة الفنون التشكيلية .

أ.د. عباس جاسم الربيعي  
2008 /   /

أ.د. عاصم عبد الأمير الأعسم  
2008 /   /

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

أ.د. عارف وحيد إبراهيم  
رئيس قسم التربية الفنية  
2008 /   /

# الاهداء

أُمِّي ...

دوماً في انتظار إطلالتك البهيّة المتوّجة ...

لِكِي ...

تُعِدي بقية ألواني بقبلتك المتوهّجة ...

يا فجراً بك استمدّ الوجود ألوانه ...

إليك حبي وعشقي ...

في أمسي ... ويومي ... وغدي ...

وإلى الأرواح الطاهرة ...

أبي وأخي ...

وإلى الأحبة ...

أخوتي وأخواتي

## شكر وتقدير

الحمد والشكر لله ربّ العالمين ، حمداً خالداً بنعمته ، حمداً يزيد على رضاه ، حمداً لا يعرف أحدٌ سواه فضله ، والصلاة والسلام على حبيبهِ وصفيّهِ وأشرف خلقهِ (مُحَمَّدٌ) صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ ، وعلى أهل بيته الطيّبين الطاهرين .

استجابةً لداعي الوفاء ، أتوجّه بالشكر والامتنان إلى أستاذيّ الجليلين المُشرفين على الأطروحة ، الأستاذ الدكتور عباس جاسم الربيعي ، والأستاذ الدكتور عاصم عبد الأمير الأعمى ، اللذين تحمّلا عناء الإشراف والتوجيه والإرشاد ، إذ كان لرحابة صدرهما الأثر البالغ في التغلّب على الصعوبات التي واجهت البحث ، وأسأل الله عزّ وجل أن يوفّقهما لكل خير خدمةً للعلم وأهله .

وأعبر عن بالغ تقديري إلى كل الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم دور كبير في تقديم المشورة العلمية والفنية ، كلّ حسب اختصاصه ، وهم : أ.د. علي شناوة وادي ، أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، أ.د. فاخر محمد ، أ.د. عباس نوري ، أ.د. جبار حنون ، أ.م.د. علي مهدي ، أ.د. كاظم نوّير .  
وشكري الجزيل للدكتور علي عبد الفتاح ، والدكتور حسن غازي لتقويمهما الرسالة من الناحية اللغوية .

كذلك أتقدّم بالشكر والعرفان إلى الأخوة الزملاء ، كل من م.د. كامل عبد الحسين ، م.د. محمد علي علوان ، م.د. علي شاكر نعمة ، م.د. محمد فضيل ، م.د. علي هادي ، م.م. غسق مسلم ، لمساعدتهم ورغد هم لي بالمصادر ، عسى الله أن يوفّقهم ويرفع من شأنهم .  
وتحية شكر وتقدير للجهود الطيّبة التي بذلها السيد أحمد عبد العالي الكعبي لإخراج البحث بحلّته هذه .

وأتوجّه بالشكر إلى الدكتور عبد الغني محسن ، والسيد محمود شاكر ، لمساعدتهم في ترجمة بعض المصادر الأجنبية .  
وللأخوة والأخوات في مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، كل الشكر والتقدير لما أبدوه من مساعدة .

**الباحثة**

# *Freedom Problematic in Modern Painting*

A Dissertation

Submitted to the Council of the College of Fine Arts,  
University of Babylon as Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of Ph. D. Philosophy / in  
Plastic Art – Paint

By

*Salwa Mohsin Hameed Al-Ta'ai*

Supervised by

*Prof. Dr.*

*Abbas Jasim Hammond Al-Rubaie*

*Prof. Dr.*

*Assim Abdul-Ameer Al-Aasam*

2008 A.D.

Babil

1429 H.

### *Abstract*

The present Dissertation is concerned with the (Freedom Problematic in Modern Painting). It has studied the meaning of freedom as an active valuable conceptual in both philosophical and aesthetical thought, and then its role in directing operative mechanisms within its applications in the currents of modern painting.

This study consists of Four Chapters: the First Chapter includes problem of the research, its importance and the need for it. The research problem has limited in its following:

Focusing light about the freedom problematic in modern painting on both conceptual and structural throughout the currents of modern painting, and its effective this problematic on the cognitive, as well as artistic movements in modern art context.

This chapter also contains the aim of the research, which is:

- Focusing light on freedom problematic in modern paint, on the conceptual and structural levels through out the currents of the modern painting, and the effects of this problematic on the knowledge and artistical movements in modern art.

The limits of the research is to study freedom problematic in modern European painting and analysis sample pictures in painting, such as (Impressionism, Fauvism, Expressionism, Cubism, Abstractionism and Surrealism) for the period from the first Impression paint till the separate period between modernism and the post-modernism painting, by depending on the analytical style and curriculum of the research within aesthetical philosophical point of view in both theoretical and application.

The Second Chapter includes the theoretical frame which falls into three sections, the first one consists of two themes: the freedom as a problematic conceptual, and the freedom in believableness thought throughout (Mesopotamia, Egyptian and Grecian), as well as (Christian and Islamic) thoughts, while the second section/ first theme which devoted to (Philosophical Freedom Problematic) depending on the analytical method within aesthetical philosophical point of view, by philosophers before (Socrates) to pragmatism philosophy, while the second theme deals with the (Freedom and Modernism) relationship which includes some subareas dealing with the following topics as (self absorbed in art, Rationality and Nihilistic).

The third section studies the applications of the freedom in modern painting conceptually and structurally, which contains a background, then studies problematic in modern painting schools (Romancesm, Impressionism, Expressionism, Fauvism, Cubism, Abstractionism and Surrealism).

The theoretical frame of the study ends with the discussion and extraction of some pointers that could be helped in analytical procedures of research samples.

The Third Chapter contains procedures of the research which cover the (Society, Sample and the instrument of the research and analyzes the sample of the research, which consists of (19) artistical painting).

Finally, the Fourth Chapter presents the results, conclusions of the research, in addition to the recommendations and suggestions.

This study comes up with the following obtained results:

1. The freedom that foreigner painter has conformed with his style and vision towards the world and its different phenomenon, it enables to move things of the receiver and affects him by controlling his vision and respective individual reading. In another meaning, the freedom in modern painting becomes invisible from singular cognitive or aesthetic corner, it has formed structural according to the philosophical of this artistic direction or that, as in sample (1, 2, 3, 7, 8, 9, 14, 16 and 18).
2. The freedom has connected with the competence in an investigating situations that have expanded of the disengagement area from the slavery lasso in order to release it symbolic in the currents of the modern painting, for the belonging of man to the happiness till in the illusion frame.
3. The self absorbed freedom progresses on an inevitability and other different blocks in its direction towards the worth's (values and existentialism), this means the concerning of the freedom to achieve a type of agreeableness between identity and absolute concept which synonymies the freedom throughout spiritual conceptual value.
4. The imaginative extends the topographical artist the chance of a gradual disengagement from giving sensing, cognitive and aesthetics, as in sample (1 and 3). The sense here does not mean an instrumentality towards getting with the fantasy topics, as in sample (4 and 5).
5. The individual freedom has assure by the modernism propensity in the art as a principle, a motto and a practice extends the artist a lonely chance for creative, ingenuity and renewal. This made him practice the experiencing and playing with the aesthetics forming elements, as well as foundations, structural and formation relationship, as in sample (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 and 14).

The researcher had found some important conclusions, which are:

1. Variation of the explanations which feed the aesthetic vision for the figures on the visual surface, that appropriate with the modern artist interests to these explanations to the light, as well as in producing camera that "Topographical" have, or getting benefit from the technical development

with scientific and physic experiment, so “Einstein” theory in “Relativities” that “Cubism” have, or dependants spiritual propensity and theosophy vision that “Abstraction” have, or adaption handed the psychoanalysis that “Surrealism” have the variations do not contrast with the expression for that conjecture identity vision and trying to create an equalizer aesthetic to these interests, which does not bring under the criteria’s and objective sensation values.

2. The individual freedom extends a chance for setting out the knowledge of the identity with the things and their secrets, then enabling it controlling the consciousness interests, hence the expression about this in especial characteristically, the modern painting in building has established on modernism propensity assurance which has stood on releasing conjecture, conjunctive and creating ingenuity contexts which do not limit on the place and tense building.
3. The mechanism levels of buildings have distinct in modern painting aesthetically, because of various of destination free identity dealing with the structural and aesthetical handed for the current of modern movement technical and functional, this distinctness and various achieve larger fair-size than unfamiliar in settling with the nature of artistic, and gazing to the beauty as a deliberative value in modern culture situated to the society and a maze has continued with that view and modernism freedom concept in the art.

## ملخص البحث

تناول البحث الحالي ( إشكالية الحرية في الرسم الحديث ) ، فدرس إشكالية الحرية بوصفها مفهوماً وقيمة فاعلة في الفكر الفلسفي والجمالي ، ودورها في توجيه آليات الاشتغال ضمن تطبيقاتها في تيارات الرسم الحديث . وقد احتوى البحث أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول منه بالإطار المنهجي للبحث مُمثلاً بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحدت مشكلة البحث بالآتي :

- تسليط الضوء على إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، على المستويين المفاهيمي والبنائي من خلال تيارات الرسم الحديث ، وما مدى تأثير هذه الإشكالية على الحراك المعرفي والفني في سياق الفن الحديث .

وكذلك احتوى الفصل على هدف البحث :

- الكشف عن تطبيقات الحرية في الرسم الحديث :  
أ. مفاهيمياً .  
ب. بنائياً .

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة إشكالية الحرية في الرسم الأوربي الحديث ، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية مُمثلة لحركات الرسم الحديث ( الانطباعية ، والتعبيرية ، والوحشية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسريالية ) وللفترة من أوائل الرسم الانطباعي حتى الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، وبالاعتماد على المنهج الوصفي والأسلوب التحليلي ، ضمن رؤية فلسفية جمالية بشقيها النظري والإجرائي على السواء .

أما الفصل الثاني ، فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول محورين ، هما ( الحرية مفهوماً إشكالياً ) ، و ( الحرية في الفكر العقائدي ) ، عبر دراسة إشكالية الحرية في الفكر العقائدي ( الرافديني ، والمصري ، واليوناني ) ، وفي الفكر ( المسيحي ، والإسلامي ) . فيما تناول المبحث الثاني / المحور الأول ( إشكالية الحرية فلسفياً ) عبر دراسة إشكالية الحرية بوصفها مفهوماً في الفكر الفلسفي والجمالي ، من فلاسفة ما قبل ( سقراط ) وحتى الفلسفة البرجماتية . أما المحور الثاني فقد عني بعلاقة ( الحرية والحادثة ) ، وضمن محاور فرعية تناولت ( الذاتية في الفن ، والعقلانية ، والعدمية ) .

أما المبحث الثالث فقد تناول تطبيقات الحرية في الرسم الحديث مفاهيمياً وبنائياً ، فاحتوى على توطئة تاريخية ، ثم استعراض الإشكالية في الرسم الحديث بمدارسه المتعاقبة ( الرومانسية ، والانطباعية ، والتعبيرية ، والوحشية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسريالية ) .

وختاماً للإطار النظري ، تم مناقشة واستلال المؤشرات الممكنة للإفادة منها في إجراءات تحليل عينة البحث .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت ( مجتمع البحث ، وعينة وأداة البحث ، وتحليل عينة البحث البالغة [ 19 ] لوحة فنية ) .

أما الفصل الرابع ، فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات . ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث :

1. تتوافق الحرية لدى الرسام الغربي مع أسلوب رؤيته للعالم وظواهره المختلفة ، إذ إنها قادرة على تحريك نسق التفكير لدى المتلقي ، والتأثير فيه وتوجيه رؤيته وقراءته الفردية الخاصة . بمعنى آخر ، إن الحرية في الرسم الحديث غير منظورة من زاوية معرفية أو جمالية واحدة ، إذ إنها تتشكل بنائياً تبعاً لفلسفة هذا الاتجاه الفني أو ذاك ، وهذا ما يُلاحظ في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 7 ، 8 ، 9 ، 14 ، 16 ، 18 ) .

2. ارتبطت الحرية بالقدرة على تحقيق مواقف تُوسّع من مساحة التحرر من ربقة العبودية ، وإطلاقها رمزياً في تيارات الرسم الحديث ، للتدليل على حاجة الإنسان للسعادة ، حتى في إطار الوهم .
3. تتقدم الحرية الذاتية على الحتمية وعلى العوائق المختلفة باتجاهها نحو القيم ( قيمية ، وجودية ) ، ومعنى هذا أن شأن الحرية أن تحقق ضرباً من التوافق بين الذات ومفهوم المطلق الذي يُرادف الحرية ، عن طريق مفهوم القيمة الروحية .
4. منحت المُخيّلة للفنان الانطباعي فرصة التحرر من المُعطى الحسي ، معرفياً وجمالياً ، كما في العينة ( 1 ، 3 ) ، إذ لم يعد الحس سوى واسطة نحو الانسجام مع الموضوع المُخيّل ، كما في العينة ( 4 ، 5 ) .
5. إن الحرية الفردية التي أكدتها نزعة الحداثة في الفن مبدأً وشعاراً وممارسة ، منحت الفنان فرصاً أكثر تفرّداً للخلق والإبداع والتجديد ، مما دفع الفنان إلى ممارسة التجريب واللعب بعناصر التكوين الجمالي ، والأسس والعلاقات البنائية والتكوينية ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ) .

كما توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات ، ومن أهمّها :

1. تنوّعت المراكز التي غدّت الرؤية الجمالية للأشكال على السطح التصويري ، والتي تلاءمت مع اهتمامات الفنان الحديث بتلك المراكز ، كالتأثر بالكشوفات العلمية للضوء وصناعة الكاميرا عند الانطباعيين ، أو الإفادة من مظاهر تطوّر التكنولوجيا والتجارب العلمية والفيزيائية ونظرية ( اينشتاين ) في النسبية لدى بعض التكعيبيين ، أو إنباع النزعة الروحية والعيان الصوفي لدى التجريديين ، أو تبني طروحات التحليل النفسي لدى السرياليين ، إذ إن هذا التنوّع لا يتناقض مع التعبير عن تلك الرؤية الذاتية الحدسية ، ومحاولة خلق مُعادل جمالي لتلك الاهتمامات ، غير خاضع للمعايير والقيم الحسية والموضوعية .
2. أتاحَت الحرية الفردية فرصة إطلاق معرفية الذات بالأشياء وبخفاياها ، وتمكينها من السيطرة على الاهتمامات الواعية / الشعورية ، واللاواعية / اللاشعورية ، والتعبير عن ذلك بصورة مميزة ، وهذا ما ارتكزت عليه بنية الرسم الحديث في تأكيد نزعة الحداثة القائمة على إطلاق المعرفة الحدسية ، وخلق سياقات إبداعية لا تتقيّد ببنية الزمان والمكان .
3. تتباين مستويات آليات البناء جمالياً في الرسم الحديث ، وذلك لاختلاف وجهات التعامل الذاتية الحرّة مع الطروحات الجمالية والبنائية للتيار أو الحركة الحديثة تقنياً ووظيفياً ، إذ إن هذا الاختلاف والتباين حقق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة الفن ، والنظر إلى الجمال بوصفه قيمةً تداولية في واقع الثقافة الحديثة للمجتمع ، وذائقة تتواصل مع تلك الرؤية ومفهوم الحرية والحداثة في الفن .

## قائمة المحتويات

| الصفحة    | الموضوع                                                  |
|-----------|----------------------------------------------------------|
|           | الإهداء                                                  |
|           | شكر وتقدير                                               |
| أ - ج     | ملخص البحث                                               |
| د - هـ    | قائمة المحتويات                                          |
| و - ط     | قائمة الأشكال                                            |
| ي - ك     | قائمة العينة                                             |
| ل         | قائمة الملاحق                                            |
| 22 - 1    | الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث                       |
| 13 - 1    | مشكلة البحث والحاجة إليه                                 |
| 13        | هدف البحث                                                |
| 13        | حدود البحث                                               |
| 22 - 14   | تحديد مصطلحات البحث                                      |
| 237 - 23  | الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة           |
| 39 - 23   | المبحث الأول : المحور الأول : الحرية مفهوماً إشكالياً    |
| 72 - 40   | المحور الثاني : الحرية في الفكر العقائدي                 |
| 58 - 40   | أولاً : مفهوم الحرية في الحضارات القديمة                 |
| 45 - 41   | - الحرية بين الفن والسحر والأسطورة                       |
| 47 - 45   | - الحرية في الفكر العقائدي الرافديني                     |
| 51 - 47   | - الحرية في الفكر العقائدي الفرعوني                      |
| 58 - 52   | - الحرية في الفكر العقائدي اليوناني ( طور فلسفة الحرية ) |
| 66 - 59   | ثانياً : الفكر المسيحي وإشكالية الحرية                   |
| 72 - 67   | ثالثاً : الفكر الإسلامي وإشكالية الحرية                  |
| 106 - 73  | المبحث الثاني : المحور الأول : إشكالية الحرية فلسفياً    |
| 132 - 107 | المحور الثاني : الحرية والحدثة                           |
| 121 - 110 | - الحدثة وإشكالية الانتماء ؛ فلسفياً - سياسياً - فنياً   |
|           | الموضوع                                                  |
| 124 - 121 | - مرجعيات الحدثة ومقوماتها                               |
| 132 - 124 | - السمات العامة للحدثة                                   |
| 222 - 133 | المبحث الثالث : الحرية في الرسم                          |
| 140 - 133 | إشكالية الحرية في الرسم                                  |
| 149 - 140 | الرسم الرومانسي وفردية المُنخِل                          |
| 166 - 149 | الرسم الانطباعي بين الواقع ومنطق العلاقات                |
| 182 - 167 | التعبيرية والوحوشية ؛ الحرية بين نص الذات ونص الواقع     |
| 190 - 182 | الرسم التكعيبي ؛ هندسية المرئي                           |
| 210 - 190 | الرسم التجريدي والذات الحرّة                             |

|                  |                                                                 |
|------------------|-----------------------------------------------------------------|
| 222 – 211        | الرسم السريالي وبنية اللاوعي                                    |
| 237 – 223        | المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري                         |
| <b>319 – 238</b> | <b>الفصل الثالث : إجراءات البحث</b>                             |
| 238              | أولاً : مجتمع البحث                                             |
| 239 – 238        | ثانياً : عينة البحث                                             |
| 240              | ثالثاً : أداة البحث                                             |
| 240              | رابعاً : منهج البحث                                             |
| 319 – 241        | خامساً : تحليل عينة البحث                                       |
| <b>335 – 320</b> | <b>الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات</b> |
| 330 – 320        | أولاً : نتائج البحث                                             |
| 333 – 331        | ثانياً : الاستنتاجات                                            |
| 334              | ثالثاً : التوصيات                                               |
| 335              | رابعاً : المقترحات                                              |
| 357 – 336        | المصادر والمراجع                                                |
| 372 – 358        | الملاحق                                                         |
| A – C            | الملخص باللغة الإنكليزية                                        |

## قائمة الأشكال

| ت  | اسم الفنان       | اسم العمل والتفاصيل                                                                                    | المصدر   |
|----|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1  |                  | تصوير في كهف التاميرا                                                                                  | 206      |
| 2  |                  | تصوير في كهف التاميرا                                                                                  | 206      |
| 3  |                  | رسم الخيول في كهف لاسكو ، فرنسا – 13000 ق . م                                                          | الانترنت |
| 4  |                  | أ. خزف من سامراء ( نقش )<br>ب. خزف من سامراء ( نقش )<br>ج. خزف من سامراء ( نقش )                       | 30       |
| 5  |                  | ختم اسطواني ( أسطورة كلكامش ) – منتصف الألف الثالث ق . م                                               | 30       |
| 6  |                  | ختم اسطواني ( آلهة العراق القديم )                                                                     | 211      |
| 7  |                  | ثور ذو رأس آدمي / تحت مجسم – فن سومري                                                                  | 30       |
| 8  |                  | مسلة صيد الأسود / تحت بارز – فن سومري                                                                  | 30       |
| 9  |                  | معبود بابلي ذا وجوه أربعة / تحت مجسم – فن بابلي حديث                                                   | 211      |
| 10 |                  | جدارية من الرخام من القصر الجنوبي الغربي لسنحاريب في نينوى / تحت بارز                                  | 211      |
| 11 |                  | اللبوة والأسد الجريحين / تحت جداري من الرخام من القصر الشمالي لأشور باتييال في نينوى                   | 211      |
| 12 |                  | صيد السباع ( الدولة الحديثة – فرعوني ) رسم على غطاء صندوق                                              | 211      |
| 13 |                  | تخطيط من الفن الفرعوني مع كتابة هيرغليفية                                                              | 206      |
| 14 |                  | تفصيل من صورة ( الغربان ) بإحدى مقابر القرنة / رسم                                                     | 206      |
| 15 |                  | فينوس ( ميلو ) تحت مجسم من الرخام – القرن الرابع ق . م                                                 | 206      |
| 16 |                  | لوحة جدارية / فن روماني                                                                                | 206      |
| 17 |                  | تقديم الذبيحة / لوحة جدارية من الفن الروماني ق . الأول ق . م                                           | 206      |
| 18 |                  | سيدة تستعرض حليها / تحت بارز من القرن 400 – 410 ق . م ، المتحف القومي ، أثينا                          | 206      |
| 19 | بايونيس          | نيقا / تحت مجسم                                                                                        | 206      |
| 20 |                  | نيقا / نقش بهيكل أثينا / تحت مجسم                                                                      | 206      |
| 21 | ميرون            | رامي القرص / تحت مجسم من الرخام 450 ق . م ، متحف ديلايرما ، روما                                       | 234      |
| 22 |                  | نيوبيد المحتضرة / تحت بارز من الرخام 450 ق . م ، متحف ديلايرما ، روما                                  | 206      |
| 23 |                  | الصعود / منمنمة من الإنجيل السرياني للراهب رابولا 586 م / فلورنسا                                      | 206      |
| 24 |                  | المسيح في المجد محاطاً بالعدراء والقديسين / صورة جدارية في دير القديس أبولون – باوييت ( القرن السادس ) | 234      |
| 25 |                  | المسيح مع بعض الحواريين                                                                                | 225      |
| 26 | روجر فان ديروين  | إنزال المسيح من الصليب ، 1435 ، متحف برادو ، مدريد                                                     | الانترنت |
| 27 |                  | سلطانية مطلية عليها رسم زخرفي ، القرن التاسع الهجري ، العراق                                           | الانترنت |
| 28 |                  | قطعة من وعاء مُهشم ، القرن العاشر الهجري                                                               | الانترنت |
| 29 |                  | زخرفة إسلامية                                                                                          | الانترنت |
| 30 | ليوناردو دافنشي  | العلاقات الرياضية في جسم الإنسان 1485 ، رسم بقلم الرصاص والحبر ، فينيسيا                               | الانترنت |
| 31 | مايكل أنجلو      | يوم الحساب / رسم في كنيسة السستينا                                                                     | الانترنت |
| 32 | مايكل أنجلو      | أ و ب : ولادة وخلق آدم وحواء / رسوم من سقف السستينا 1508 ، فريسكو ، الفاتيكان ، روما                   | الانترنت |
| 33 | ليوناردو دافنشي  | الجيوكوندا 1503 ، متحف اللوفر ، باريس                                                                  | 234      |
| 34 | أنطونيـو بوليولو | صلب المسيح 1475 ، المتحف الوطني ، لندن                                                                 | 234      |
| 35 | رافاييل          | الحورية غالاتيا 1514 ، روما                                                                            | الانترنت |
| 36 | دورر             | آدم وحواء 1504 ، متحف متروبوليتان للفن ، نيويورك                                                       | الانترنت |
| 37 | بوتشيللي         | العدراء ، رسم في قصر لورنزو دي مديتشي ، 1485 ، فلورنسا                                                 | الانترنت |
| 38 | لويس دافيد       | نابليون في معركة سان برنار الكبرى 1800                                                                 | 234      |
| 39 |                  | فن كلاسيكي / تحت                                                                                       | 234      |
| 40 | لويس دافيد       | قسم الأخوة هوراس 1774 ، متحف اللوفر ، باريس                                                            | 222      |
| 41 | تيرنر            | العاصفة الثلجية 1840 ، المعرض الوطني ، لندن                                                            | الانترنت |
| 42 | الجريكو          | فتح العهد الخامس 1610 ، متحف متروبوليتان للفن ، نيويورك                                                | الانترنت |

|    |               |                                                                 |          |
|----|---------------|-----------------------------------------------------------------|----------|
| 43 | ديلاكروا      | موت ساردانابالاس 1827                                           | 211      |
| 44 | الجريكو       | طوف الميوزا 1819 ، متحف اللوفر ، باريس                          | 110      |
| 45 | ديلاكروا      | فاتنازيا عربية 1834                                             | 110      |
| 46 | ديلاكروا      | جانب من لوحة فتح القسطنطينية                                    | 110      |
| 47 | غويا          | إعدام الثوار 1814 ، متحف البرادو ، مدريد                        | 290      |
| 48 | ديلاكروا      | الحرية تقود الشعوب 1830 ، متحف اللوفر ، باريس                   | 290      |
| 49 | مانيه         | القداء على العشب ، متحف دي أورساي ، باريس                       | 230      |
| 50 | مونييه        | أ. كاتدرائية روان<br>ب. انعطافة الماء في هونفليير 1864          | 230      |
| 51 | مونييه        | انطباع شروق الشمس ، متحف مارماتان ، باريس                       | 230      |
| 52 | مونييه        | أوليمبيا 1863 ، متحف اللوفر ، باريس                             | 199      |
| 53 | رينوار        | المستحمات                                                       | 199      |
| 54 | رينوار        | غداء على القارب 1881                                            | 199      |
| 55 | ديغاس         | حوض الاستحمام 1886 ، متحف دي أورساي ، باريس                     | 118      |
| 56 | ديغاس         | ثلاث راقصات 1873                                                | 199      |
| 57 | سورا          | جسر كوربيفو 1886                                                | 118      |
| 58 | بيسارو        | التلج في أسفل نوروود 1870                                       | 199      |
| 59 | بيسارو        | عربة في لوفسيين 1870                                            | 199      |
| 60 | سيزان         | جبل سانت فيكتور 1902 ، متحف فيلادلفيا للفن                      | 118      |
| 61 | سيزان         | حياة ساكنة 1887                                                 | الانترنت |
| 62 | سيزان         | مسيو شوكيه                                                      | الانترنت |
| 63 | سيزان         | لاعب الورق 1890 – 1892 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك             | 213      |
| 64 | سيزان         | الساعة السوداء 1879 ، مجموعة ستيفروس نيارجوس                    | 213      |
| 65 | فان كوخ       | الليل المكوكب 1889                                              | 213      |
| 66 | فان كوخ       | منظر طبيعي 1889                                                 | 213      |
| 67 | فان كوخ       | صورة شخصية 1889 ، متحف دي أورساي ، باريس                        | 308      |
| 68 | فان كوخ       | غريبان فوق حقل القمح 1890                                       | 213      |
| 69 | فان كوخ       | أكلو البطاطا 1885 ، المتحف الوطني ، أمستردام                    | 213      |
| 70 | غوغان         | المسيح الأصفر 1889 ، متحف البراييت للفن ، بافلو ، أمريكا        | 213      |
| 71 | غوغان         | النداء 1902                                                     | 213      |
| 72 | غوغان         | الأحلام 1897                                                    | 213      |
| 73 | إدوارد فويلار | صورة شخصية 1892                                                 | 308      |
| 74 | مونش          | الرماد 1894                                                     | 213      |
| 75 | مونش          | اليوم التالي 1909                                               | 213      |
| 76 | لوتريك        | صالة في شارع مولان 1894 ، مينيابولس                             | 213      |
| 77 | فرانز مارك    | الخيول الزرقاء 1911                                             | 308      |
| 78 | مونش          | الصرخة 1895                                                     | 308      |
| 79 | جيمس أنسور    | مقتعون يتشاجرون فوق رجل مشنوق 1891 ، متحف رويال للفن ، أنترويرب | الانترنت |
| 80 | نولده         | الرقص حول الجليد الذهبي 1910 ، ميونخ                            | 308      |
| 81 | نولده         | الأقنعة 1911 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                       | 308      |
| 82 | نولده         | العشاء الأخير 1909 ، متحف ستايتنز للفن ، كوبنهاجن               | 213      |
| 83 | نولده         | متخلفون 1911                                                    | 213      |
| 84 | كرشنر         | بورترية شخصي 1915                                               | 213      |
| 85 | ماتيس         | القميص الروماني 1940                                            | 213      |
| 86 | ماتيس         | امرأة يابانية على ضفة النهر 1905                                | 213      |
| 87 | فان كوخ       | المرأة اليابانية 1888 ، متحف أمستردام                           | 213      |
| 88 | ديران         | تقاطع شارنك                                                     | الانترنت |
| 89 | ماتيس         | الغرفة الحمراء 1908 ، متحف الهرميتاج ، لينينغراد                | 308      |
| 90 | ماتيس         | صورة مع شريط أخضر 1905 ، متحف ستايتنز للفن ، كوبنهاجن           | 251      |
| 91 | ماتيس         | المتكأة 1942                                                    | 213      |
| 92 | ماتيس         | جسم تصميمي 1927 ، المتحف الوطني للفن الحديث ، باريس             | الانترنت |
| 93 | براك          | العازف والباليت 1909 ، متحف كونهام ، نيويورك                    | الانترنت |
| 94 | بيكاسو        | الاستوديو 1925 ، مجموعة خاصة لجيمس جونسون                       | 213      |
| 95 | بيكاسو        | امرأة مع كلب 1922                                               | 213      |

|          |                                                                           |            |     |
|----------|---------------------------------------------------------------------------|------------|-----|
| 308      | آنسات أفينيون 1907 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                           | بيكاسو     | 96  |
| 308      | رأس امرأة بالأخضر والأسود 1926                                            | بيكاسو     | 97  |
| 308      | الكمّان 1912                                                              | بيكاسو     | 98  |
| الانترنت | العازف على الغيتار 1911 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                      | براك       | 99  |
| 213      | دراسة للرقص                                                               | ليجييه     | 100 |
| 213      | القدح وعلبة التبغ 1914                                                    | غريس       | 101 |
| 213      | زجاجة نبيذ                                                                | غريس       | 102 |
| 213      | كمّان وعليون وكلمة ( بولكا ) 1920                                         | براك       | 103 |
| 251      | الموسيقيون الثلاثة 1921 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                      | بيكاسو     | 104 |
| 213      | حياة ساكنة على خلفية زرقاء 1939                                           | ليجييه     | 105 |
| 213      | وداعاً نيويورك 1964                                                       | ليجييه     | 106 |
| 308      | هينات دائرية 1912 ، متحف كوكنهايم ، نيويورك                               | ديلوني     | 107 |
| 308      | البرج في الأشجار 1909 ، متحف كوكنهايم ، نيويورك                           | ديلوني     | 108 |
| 282      | تكوين رقم ( 2 ) 1914                                                      | كاندنسكي   | 109 |
| 308      | السوبرماتية 1915                                                          | ماليفتش    | 110 |
| الانترنت | ستلايف 1912 ، متحف كوكنهايم ، نيويورك                                     | موندريان   | 111 |
| 232      | بقعة سوداء                                                                | كاندنسكي   | 112 |
| 213      | امراة وطيور الليل                                                         | خوان ميرو  | 113 |
| الانترنت | منظر صيفي 1924 ، نيويورك                                                  | بول كلي    | 114 |
| 308      | صورة مع القوس 1909 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                           | كاندنسكي   | 115 |
| الانترنت | تكوين بالأسود والبنفسجي                                                   | كاندنسكي   | 116 |
| 308      | ارتجال 1914                                                               | كاندنسكي   | 117 |
| 308      | لوح ( 3 ) 1914                                                            | كاندنسكي   | 118 |
| الانترنت | تكوين بالمربعات 1913 ، رسم على الورق                                      | كاندنسكي   | 119 |
| الانترنت | للأعلى 1929 ، متحف كوكنهايم ، نيويورك                                     | كاندنسكي   | 120 |
| الانترنت | تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق 1920                                        | موندريان   | 121 |
| 308      | معين مع أربعة خطوط 1930                                                   | موندريان   | 122 |
| 308      | تكوين بالأبيض والأسود والأحمر 1936                                        | موندريان   | 123 |
| 308      | تكوين بالأصفر والأسود والأزرق 1922                                        | موندريان   | 124 |
| 308      | تكوين تجريدي 1916 ، متحف كوكنهايم ، نيويورك                               | موندريان   | 125 |
| 308      | المحيط ( 5 ) 1915                                                         | موندريان   | 126 |
| 308      | مربع أسود على أرضية بيضاء ، 1913 ، المتحف الروسي ، لينينغراد              | ماليفتش    | 127 |
| الانترنت | أ. دائرة سوداء على أرضية بيضاء ، 1915<br>ب. مستطيل أسود ومثلث أزرق ، 1915 | ماليفتش    | 128 |
| الانترنت | صليب ودائرة سوداء 1915                                                    | ماليفتش    | 129 |
| الانترنت | أشكال سوبرماتية 1915                                                      | ماليفتش    | 130 |
| 308      | طائرة تطير 1914 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                              | ماليفتش    | 131 |
| 213      | نصب تذكاري إمبراطوري 1929                                                 | دالي       | 132 |
| 213      | شيخ وجه على الساحل 1938                                                   | دالي       | 133 |
| 234      | احتراق ملاك 1912                                                          | شاغال      | 134 |
| 234      |                                                                           | دالي       | 135 |
| 308      | طفلين تهددهما جنية 1924                                                   | ماكس أرنست | 136 |
| 308      | جنية في ثياب السهرة                                                       | ماكس أرنست | 137 |
| 213      | الساعات السائلة 1931 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                         | دالي       | 138 |
| الانترنت | أنا والقرية 1911 ، متحف الفن الحديث ، نيويورك                             | شاغال      | 139 |
| الانترنت | رجل وقطة 1936 ، بيرن                                                      | شاغال      | 140 |
| 308      | هيكاتور وأندروميدا 1917                                                   | شريكو      | 141 |
| 213      | الأقنعة 1915                                                              | شريكو      | 142 |
| 213      | تجريد على الورق                                                           | بيكاسو     | 143 |
| الانترنت | الحديقة السحرية 1922                                                      | بول كلي    | 144 |
| 213      | امراة بدانية 1934                                                         | خوان ميرو  | 145 |

## قائمة العينة

| ت  | اسم الفنان    | اسم العمل                      | تاريخ الإنتاج | المادة              | القياس              | العائدية                                                     |
|----|---------------|--------------------------------|---------------|---------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------|
| 1  | كلود مونييه   | انطباع شروق الشمس              | 1872          | زيت على كانفاس      | 63,75 × 48,75 سم    | متحف مارماتان ، باريس                                        |
| 2  | إدغار ديغاس   | الرقص الغنائي الأوبرالي        | 1873          | زيت على كانفاس      | 46 × 32 سم          | متحف اللوفر ، باريس                                          |
| 3  | بول سيزان     | طريق بالقرب من جبل سانت فيكتور | 1898 – 1902   | زيت على كانفاس      | 31,2 × 39,6 انج     | متحف الارميتاج – لينينغراد                                   |
| 4  | فان كوخ       | دكة المقهى في الليل            | 1889          | زيت على كانفاس      | 81 × 64,5 سم        | متحف ريمكس – كرولر ، مولر<br>اوترلو                          |
| 5  | إدوارد مونش   | الصرخة                         | 1893          | زيت على كانفاس      | 35 × 28 انج         | المتحف الوطني ، أوسلو                                        |
| 6  | أميل نولده    | راقصون مع الشموع               | 1912          | زيت على كانفاس      | 39,375 × 33,875 انج | مُتحف نولده ، سيبول                                          |
| 7  | بول غوغان     | السلام المريمي                 | 1891          | زيت على كانفاس      | 44,75 × 34,25 انج   | -                                                            |
| 8  | هنري ماتيس    | بهجة الحياة                    | 1905          | زيت على كانفاس      | 21,625 × 16,125 انج | مقتنيات خاصة : السيد والسيدة ( وولتر أ . هاس ) سان فرانسيسكو |
| 9  | أندريه ديران  | متنزه هايد                     | 1906          | زيت على كانفاس      | 1,39 × 26 انج       | مجموعة بيير ليفي ، باريس                                     |
| ت  | اسم الفنان    | اسم العمل                      | تاريخ الإنتاج | المادة              | القياس              | العائدية                                                     |
| 10 | جورج براك     | قصر في الريف                   | 1909          | زيت على كانفاس      | 31,875 × 28,625 انج | المتحف الحديث ، ستوكهولم                                     |
| 11 | روبرت ديلوناي | برج إيفل                       | 1910          | زيت على كانفاس      | 51,5 × 38,125 انج   | متحف كونست ، بازل                                            |
| 12 | جون غريس      | إبريق الشرب وورق اللعب         | 1912          | زيت وورق على كانفاس | 20,5 × 14,25 انج    | كولومبوس كاليري للفن –<br>متحف أوهايو                        |

|    |                 |                                  |      |                        |                    |                                       |
|----|-----------------|----------------------------------|------|------------------------|--------------------|---------------------------------------|
| 13 | بابلو بيكاسو    | رجل يتكى على المنضدة             | 1915 | زيت وورق على<br>كانفاس | 52 × 78,75 سم      | متحف مارلبروف للفن<br>التشكيلي ، لندن |
| 14 | فاسيلي كاندنسكي | الرسم على البياض                 | 1913 | زيت على كانفاس         | 55,25 × 78,875 انج | متحف سولومون ر. كوكنهايم ،<br>نيويورك |
| 15 | كازمير ماليفتش  | مربع أسود على أرضية بيضاء        | 1915 | زيت على كانفاس         | 160 × 160 سم       | متحف أمستردام                         |
| 16 | بيت موندريان    | تكوين بالأحمر والأصفر<br>والأزرق | 1930 | زيت على كانفاس         | 48 × 48            | مجموعة الفريد روث – زيورخ             |
| 17 | سلفادور دالي    | الحرب الأهلية                    | 1936 | زيت على كانفاس         | 99 × 100 سم        | متحف الفن في فيلادلفيا                |
| 18 | خوان ميرو       | ثلاثة فضاءات                     | 1937 | زيت على كانفاس         | 138 × 177 سم       | مجموعة مي ماريا كتولي ،<br>باريس      |
| 19 | مارك شاغال      | بين المعتم والمضيء               | 1938 | زيت على كانفاس         | 55,5 × 75 سم       | هبة خاصة لمدرسة غير حكومية<br>، بيرن  |

## قائمة الملاحق

| رقم الصفحة | عنوان الملحق | رقم الملحق |
|------------|--------------|------------|
| 372 – 358  | الأشكال      | 1          |

## قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة ( إشكالية الحرية في الرسم الحديث ) لطالبة الدكتوراه ( سلوى محسن حميد الطائي ) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وأنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه في فلسفة الفنون التشكيلية / رسم ، بدرجة ( امتياز ) .

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. علي مهدي ماجد  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. مها إسماعيل الشخيلي  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. فاخر محمد حسن  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. وسام مرقص أوديشو  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. عاصم عبد الأمير الأعسم  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً ومشرفاً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. عباس جاسم حمود  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً ومشرفاً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. عارف وحيد إبراهيم  
التاريخ : 2008 / /  
رئيساً

صدقت هذه الأطروحة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ 2008 / / م .

## قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة ( إشكالية الحرية في الرسم الحديث ) لطالبة الدكتوراه ( سلوى محسن حميد الطائي ) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وأنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه في فلسفة الفنون التشكيلية / رسم ، بدرجة ( امتياز ) .

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. علي مهدي ماجد  
التاريخ : 2008 / 7 / 16  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. مها إسماعيل الشخيلي  
التاريخ : 2008 / /  
عضواً

التوقيع :  
الاسم : أ.م. د. عارف وحيد إبراهيم  
التاريخ : 2008 / /  
رئيساً

التوقيع :

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي للبحث

#### مشكلة البحث والحاجة إليه

إن مفهوم الحرية قديم قدم الوعي الإنساني ، فالإنسان يعيش دائماً في عالمه المحسوس ، واسلوبه في الاستجابة إلى مواقف ومُعطيات العالم الواقعي يُشكّل مديات حريته . إن التصدّع بين الذات والجماعة والواقع ، ظاهرة لا تتصل بعنصر مُحدد ، فتاريخ الإنسانية ما هو إلا سلسلة من الصراعات بين السلطة والحرية ، وبين الثابت والمتحوّل ، وبين المركز والهامش . إذ إن مفهوم الحرية ومعناها ظل على مدى تاريخه الطويل مرتبطاً بنوع من الحركة الناقدة التي تسعى دائماً إلى الاصطدام بالمراكز المهيمنة على الواقع الحيّاتي ، مثل ( السلطة ، والجماعة ، والتراث ، والمقدّس ، والتقاليد ، والعادات ) ، وما إلى ذلك .

من هنا كانت الحرية – مفهوماً وممارسة – بمثابة حجر الزاوية في المنظومة الفكرية المؤسسة للحدث التي انطلقت من عصر الأنوار في أوربا ، والتي يمكن إجمالها بما يأتي :

1. استقلالية العقل .
2. رفض الأحكام المُسبقة .
3. بلورة منظومة فكرية وسياسية تقوم على مفاهيم الحرية والتسامح والمساواة (1) .

إن فكرة التقدم المبنية على أساس الفهم التاريخي لتطوّر المجتمعات في أوربا تؤكد أن الحرية غالباً ما كانت تنبثق عن المفاصل المُفككة للفكر أو المجتمع ، وهذه كلها أصبحت بمثابة معايير لحركة الحرية ، إذ اتخذت سُبُل النضال من أجل الحرية أساليب مُتنوّعة بحسب الزمان والمكان (2) .

فالحرية تُعد بمثابة انطلاقة جديدة في مسيرة المجتمعات والثروات الفكرية والإبداعية، وبناءً على ما جاء في مؤلّف ( طلال معلا ) ، يرى ( فوكو ) : أن المجتمعات الحديثة هي مجتمعات حرية ، أمقتت مفهوم المنع والتحرّيم ، وأتاحت – عن طيب خاطر – للمجتمع المُتعة والمعرفة (3) .

إن الحرية بالنسبة للفنان ، هي وعيه بوصفه كياناً مُتفرّداً ، وهي إمكانية قراءة جديدة بنظر الحدث وما بعدها ، ورفض لهيمنة القراءات الواحدة للإنسانية وقوانينها .

ثمّ إنها مجموع الأعمال التي تُمارس ، ولا تخضع لقوانين حتمية تخرج عن سلطة الذات ، أو هي مجموعة الاختيارات التي تقوم بها الذات تلقائياً دون إكراه خارجي . وما الفن – ( حسب رأي موندريان ) – سوى بديل عن الحياة ، " أي أن الفن في جوهره ليس إلا تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع " (4) . من هنا كان مجال الهرب مفتوحاً أمام الذات لسبر أغوار عالم الخيال الذي لا يحد من سلطانه الواقع المادي بعوارضه وقيوده ، والذي يعدّه ( فرويد ) المجال الذي تهرب إليه الذات نحو عالم افتراضي تمارس فيه الذات حريتها التخيلية ( الخيال الحر ) بعيداً عن قيود العقل وسلطانه .

إن الحرية ليست حالة ، بل هي ( فعل ) . ويرى ( لافل ) : " أنها ليست شيئاً قبل أن نشرع في استعمالها ، بل في خلقها . فليس من الممكن الكشف عن الحرية إلا بالرجوع إلى ذات

(1) سبيلا ، محمد : الحدث وما بعد الحدث ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، 2005 ، ص 67 .

(2) أدونيس : الثابت والمتحوّل ، ج2 ، ط8 ، دار الساقي بيروت ، 2002 ، ص 104 .

(3) معلا ، طلال : جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان – الأردن ، 1999 ، ص 104 .

(4) فيشر ، أرنست : الاشتراكية والفن ، ط2 ، ت : أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، 1980 ، ص 7 .

الفعل الذي به تتحقق الذات وتمارس ذاتها . ومعنى هذا أن الحرية والشعور شيء واحد " (1) .

وفي ضوء ذلك ، فإن الفن حرية شعور وتعبير ينم عن فعل يُنقل به ويُنسخ إلى المادة بعض من الوجود وبعض من الذات ، وهو انعكاس للعالم الخارجي أو للعالم الداخلي ، أو للثنتين معاً ، فما يُمثل من الوجود بالإمكان أن يُفهم أو يُحلل ويُفسّر . وكل ما هو تعبير ذاتي يقتضي ، كي يتخذ شكلاً ، أن يُجسّد في مظهر مرئي مُستعار من الأشياء . وهذا هو الفن ، أن تحقق وُجُوداً بمنطقيته أو لا منطقية ، فهو نتاج ذاتي حر وخلاق في النهاية .

والفن والحرية متلازمان فعلاً وممارسةً ، كلاهما يُشكّلان ضرورة من ضرورات الذات الإنسانية في حوارها المعرفي والوجداني مع الوجود . فقد استوعب الفن جانباً من صور الوجود ، بأبعاده الروحية والمادية ، وحظي بتفرد وحرية في الرؤية ، لا تركز على منطقية العقل أو القياس العلمي الاستدلالي ، إذ إن " النظرة الجمالية للأشياء لا تحتاج إلى تحليل أو تبرير ، فلا القانون الطبيعي يُفسّرُها ، ولا القانون الغائي يُعلّلُها " (2) .

إذ إن غاية الفن الجمال – وهو حرية مضافاً إليه السعادة والأخلاق والخير – به يلبس ما في الروح حياة ، ويغدو حقيقة منظورة ، وبه تحمل الحقيقة المنظورة معنى إنسانياً ، وتكتسب روحاً ، إذ هي قبله مجرد مادة ، للوصول إلى مستوى وجود أعلى هو مستوى الجمال (3) . وهذا هو رأي أغلب الفلاسفة المثاليين .

ولما كان الفن وجمالياته حرية ، فقد شكّلت عدّة مستويات لها أكثر من توجّه ، بعضها تمثل في الرؤى المختلفة والأساليب الأدائية ، وبعضها في التقنيات المستعملة ، إضافة إلى خبرة المتلقي ، فأصبح بفضلها الفن – الذي يمارس الفنان في ضوءه – أوجه نشاطاته وخبراته وحدوسه طريقة للتعبير الوجداني ، له أكثر من معالجة يمكن تلمّس حضورها في مختلف مراحل الفن .

رسم فنان العصور القديمة موضوعاته بكل حرية ، ومثّل أوجه سماتها ومعانيها حينما أخضع الشكل لرؤيته الذاتية ، بغضّ النظر عن عقلانيته أو لا عقلانيته ، فأخضعه لما تقتضيه حاجاته ومطلبه الغائي والقصدي الديني والروحي ، فكان أول ما يتذوّق من الأشياء هو قيمتها الحسية والعاطفية ، وقبل ذلك تطمين حاجاته .

إن الحرية والحاجة لها هما سمتا الفكر القديم وأطواره الحضارية اللاحقة . أما العقائد والممارسات المتحررة بين الذوات بمستوياتها المعرفية ، تقودها ثيمة ( اللاشعور الجمعي ) التي أسس لها ( يونغ ) ، إلا أن مفهوم الحق والأخلاق الفاضلة ورؤية الحقيقة قد ارتبطت بالحرية منذ القدم وعبر اللاشعور . وهو ما أكدته الآية الكريمة – منذ بدء الخليقة – في ضوء قصة قتل ( هابيل ) على يد أخيه ( قابيل ) ، بحسب ما جاء على لسان ( هابيل ) ﴿ لَنْ بَسَطَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطِ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ مَرْبَ الْعَالَمِينَ ﴾ (4) . ولأنّ الله عزّ وجل

لا تُستوعب أحكامه الحواس العادية ولا العامة من البشر ، فإن اللاشعور يتحكّم بسلوك ودوافع الإنسان ، ومن ثمّ ، وضع القيود ذاتياً أمام حريته ، حتى يتوجّب عليها الأخذ بالنظام والشعور بالمسؤولية ، مقابل الخوف من الخطأ والشعور بالخطيئة .

كما تجسّدت الحرية بأساليب أدائية متحررة من قيد الواقع المرئي ، فجاءت الأشكال لا مألوفة وغرائبية لما تحمله من سمات تركيبية بوساطة دمج عدّة أشكال بشكل واحد ، والنتيجة

(2) L. Lavelle: Les Puissances du Moi, Flammarion, Paris, 1948, P. 139 – 141.

(2) محمود ، زكي نجيب : الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص 10 .

(3) هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج 1 ، ت : صلاح برمدا ، منشورات عويدات ، دمشق ، 1978 ، ص 50 .

(4) القرآن الكريم : سورة المائدة ، الآية ( 28 ) .

شكل أسطوري وخُرافي ، وتحويل السطوح المُنفَّذة عليها إلى فضاءات حرّة تتحرّك فيها الأشكال بحرية في قراءة الموضوعات المتنّثرة كسرد حر وخطاب جمالي موجّه نحو ذاتيّة تفهم لغة المجموع أو الغرض منها بث الدهشة في نفوس المُتلقيين ، وهذا ما تبنّته حركات الفن الحديث ، حتى أصبح اللعب حرّاً بالمنظور والحجوم والنسب التشريحية ، وبيان في ضوئه أسلوب اختيار حر ناشئ عن مُخيّلة حرّة وفكر خلاق .

إن الفكر الحر التخيلي الرافديني والمصري ، مهّد الإجابة للكثير من الأسئلة الكونية ، كما أسهم الفكر التأملي الفلسفي في بلورة الخطاب الجمالي لدى الإغريق ، قدر تعلّقه بمفهوم الحرية ومبدئها .

فالتساؤل عن أصل الوجود والقوى الخفية المطلقة التي شكّلت جوهر الوجود ، كان مثار بحث وجدل قائم لدى الإغريق ، فإذا كان ( طاليس ) يجد في الماء حرية وقوة مُطلقة نشأ عنهما ولادة الكون ، فإن الهواء هو الحرية برأي ( ديموقريطس ، وديوجين ، ولوقيوس ) ، أو الحرية مُتجسّدة في الدم برأي ( كريتياس ) ، أو في جميع العناصر برأي ( أنبادوقلس ) (1) . كما نجد أن الحرية تتجلّى من خلال التطوّر الرياضي – حسب رأي ( فيثاغورس ) . أما برأي ( هيراقليطس ) فإن مبدأ الحرية يتبلور في ضوء صراع الأضداد والتجدد – كونها قوانين كونية – فضرِب المعتقدات القديمة حينما أعلن : أن ثبات المادة وهم باطل ، وأن العالم في تغيّر مستمر (2) .

واتخذ ( الأبيقوري ) و ( الرواقي ) في الحرية وجهتين متعارضتين ، على أساسهما حدد معنى ومفهوم الحرية . إذ إن اليونانيين ، في مراحل فكرية لاحقة ، تصوّروا أن الحرية مرتبطة بالضرورة التي تنقسم على شقين ، الأول يؤمن بوجود ضرورة عمياء يخضع لها الناس والآلهة ، حتى ( زيوس ) (\*) . والآخر يؤمن بوجود ضرورة يقتضيها القانون الأخلاقي بوصفه نظاماً أخلاقياً يجب الخضوع له .

وفي طليعة من مثل قطب الرحي الأول لصورة الجمال في ذاته كمثال أعلى ، كان الفيلسوف ( أفلاطون ) ، إذ عدّ الحرية صورة المطلق الرياضي والهندسي ، وهذا بدوره مثل : أفكار عقلية مثالية مفارقة للمادة ، فتتسامى على الحسيّات الجزئية ، مما تشكل قانوناً أخلاقياً مرادفاً لـ ( الحق ، الخير ، الجمال ) (3) . وهذه الثيمات هي مطلب الإرادة الحرّة ومقصدها وغايتها في الحياة المثالية . فيما يذهب ( أفلاطون ) بالجمال إلى أبعد من معناه التقليدي ، فهو يراه حدساً وإلهاماً ، أي أن الفكر الحر عن طريق تلقّي المعرفة الحدسية يقود الإبداع عن طريق الإشراق الفجائي اللحظي للإلهام بوحى إلهي .

أما القطب الثاني ، فقد مثله ( أرسطو ) حينما ذهب بمفهومه للحرية إلى : " أن كل فعل قيمي هو انتقال من الإمكان إلى الفعل ، أي أن فكرة الإمكان تتضمّن الحرية وتتضمّن الاختيار " (4)

فإذا كانت القيمة ماهيّة الحرية التي تؤسسها ، فإن الحرية كفعل إرادة ، تؤسس القيمة وتنقلها من عالم الإمكان إلى عالم الواقع أو عالم التحقق ، وهذا ما قاد الفن إلى أن يتأثّر بنظريات وآراء ( أرسطو ) ، وبخاصة فيما يتعلّق بمفهوم الوجود الكامل الأخلاقي والجمالي المتناسب والمنسجم ، الذي غدت على أساسه الفنون مجرد محاكاة لهذا الوجود .

إن من أغنى الميادين التي تناولت إشكالية الحرية كموضوع ومبدأ ومفهوم وشعار ، وأغزرها هو الميدان الفلسفي الذي ألقى بظلاله على مستويات متباينة لرؤى الفنانين ونتائجهم الفنية بأساليب أدائية مختلفة ، والذي تتكشف بموجبه مستويات مفاهيمية وبنائية للحرية ، وهي

(1) خرطبيل ، سامي : الوجود والقيمة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 ، ص 60 .

(2) الخال ، إبراهيم : الحرية ، دار الجمهورية للطباعة والنشر ، بغداد ، 1964 ، ص 33 .

(\*) هو كبير آلهة الإغريق في الفكر الميثولوجي .

(3) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 59 .

(4) خرطبيل ، سامي : الوجود والقيمة ، المصدر السابق ، ص 126 .

في جوهرها مفاهيم وأفكار ذاتية ، شهدت صوراً وأشكالاً لعصور زمنية متباينة بأنظمتها المختلفة والفردية المتعددة ، التي ساهمت في خلخلة التوازن في الواقع ، مما دفع بهذه الذات المتحررة فكرياً إلى تبني مفاهيم الوجود ، ومنها إشكالية الحرية ، بالحوار والجدل الفلسفي ، وبالفعل الإبداعي الجمالي ، ومنه التشكيلي .

ويقودنا هذا إلى قراءة مفهوم الحرية المُقيّدة بنظام استبدادي صارم . وكانت العصور الوسطى – التي اجتاحت أوربا – تحت هيمنة النظام الكنسي التي قيّدت كثيراً من الحريات الفردية ، مما أثر بدوره على حركة واتجاه الفن الذي كرس – بأساليبه واتجاهاته – لصالح الدين ، حتى ليبدو أنه لم يخرج عن تصوير صور العذاب والعقاب ، أو موضوعة ( مريم وطفلها يسوع عليه السلام ) .

وعلى العكس من أجواء الاضطهاد المنتشر في أوربا إبان العصور الوسطى ، رفع الفكر الإسلامي شعاره أن ﴿ لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ ﴾<sup>(1)</sup> ، والتحريض على الحرية انطلاقاً من قول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام بقوله : " لا تكن عبد غيرك ، وقد جعلك الله حراً " (2) ، تلتها قراءات وتنظيرات لفلاسفة مسلمين ، بحثت في قضية الحرية وإشكالياتها من زاويتها الدينية والسياسية ، وجرت التساؤلات : إلى أي حد يكون الإنسان حراً في مملكة ليست من خلقه أو تدبيره ؟

لذا وجد الفلاسفة المسلمون أن الحرية ليست صورة من أشكال الطبيعة بصورتها المادية الحسية ، وإنما هي الحقيقة الباطنية للأشياء . وكان التجريد الهندسي والزخرفي بمثابة معادل للإيمان المطلق باستحالة الإنسان عن الإتيان بقدرات الخالق ( الله جلّ وعلا ) بوصفه حقيقة يقينية غائبة . ففي العقيدة الإسلامية ، الحرية المطلقة هي ( المطلق ) بمعنى الغيب أو الملكوت ، والمطلق عند الصوفية هو عالم المعاني المجردة ، وهو الباطن ، والرؤية الباطنية هي جوهر الحرية .

ففي الفن الإسلامي ثمة نزعة تجريدية ذاتية وحرية هائلة في الذات الإلهية المجردة عبر نفي التجسيم والأبعاد التي جسدت أشكالاً سامية على واقعها الحسي ، مبنية على وفق نظام يعتمد مبدأ التسطّيح ، وتكرار الوحدات الزخرفية ونفي المركزية ، لأن الأشكال تنحو نحو تشكيل رؤية شمولية كونية ذات علاقة وطيدة بالروح التي تنتشوق للاتحاد بالمطلق ( الله ) ورؤية الحق والحقيقة ، وهي غاية المسلم التي يصفها الفلاسفة بمبدأ السعادة ، على أساس ترجيح كفة الروح في مقابل المادة .

أما عصر النهضة ، فقد شكّل بداية تحوّل فكري وجمالي أعاد الثقة للإنسان بوصفه قيمة في الوجود ، وأعادت إحياء المبادئ الإغريقية في إعلاء شأن الحرية كمبدأ وشعار أساسي للتطور في مختلف مجالات الحياة ، حتى أن الفنان منح حرية البحث في الجمال على أساس من الإحساس تجاه الموضوع الذي تركز حول الإنسان بوصفه فضاءً للتعبير . وربما كانت هذه الفترة هي الأولى في التاريخ التي وضعت الفن على عتبة أبواب الحداثة ، حينما أثرت المعرفة الحدية في توافق مباشر مع العلم والبحث التجريبي ، وتوجت على أساسه النزعة الذاتية والعقلانية التي تشكّل قطبين أساسيين من سمات وأسس الحداثة في الفن الحديث .

بين مفهوم الجبر والاختيار ، ألهمت الحرية عقول المفكرين والفلاسفة ، وعلى وجه الخصوص ما شهدته مرحلة عصر الأنوار من ولادة رؤى وتنظيرات وأفكار حداثية تدعو إلى

(1) القرآن الكريم : سورة البقرة ، الآية 256

(2) الشيرازي ، صادق الحسيني : السياسة من واقع الإسلام ، ط4 ، مؤسسة المجتبى للتحقيق والنشر ، بيروت ، 2003 ، ص 252 .

إعلاء شأن الفكر الحر وشعاره ، والبحث في إشكالية الحرية قدر تعلّقها بمسألة الإيمان والتحرر من سلطة الكنيسة وفساد الأنظمة الحاكمة ، وتجريدها من سلاحها الكهنوتي .

وعلى صعيد الفن ، أثر ( كانت ) بطروحاته المثالية والجمالية والنقدية في الرؤية الجمالية الجديدة ، بخاصّة في تيارات وحركات الفن الحديث ، حينما أُعلى من شأن الجمال الحر ، فتم ترحيل المُعطى الجمالي من واقعته التقليدية والقياسية إلى الشكلائية والتجريد الجمالي المثالي .

وبينما يؤكد ( كانت ) على النزعة الذاتية في التجربة الجمالية وخبرة الفن ، فإنه يشترط النظام الإرادي والعقلانية اللاغرضية ( اللانفعالية ) ، بموجب تأسيسه لمفهوم الحرية المُدمج باللعب الحر ، وهذا " اللعب هو تمثّل الذات لحركتها الخاصة فيه ، والذي ينفي الغرضية ، وهو مجرد تنظيم للحركة ، خالص ومستقل بذاته " (1) . أما ( هيغل ) فقد ربط مفهوم الحرية بالروح ، بقوله : " الفكرة المطلقة غير المحددة بالمكان والزمان ، تدركها الأذهان ، وتُسمّيها الروح " (2) ، فالذات بوصفها روحاً – في سعيها اللامتناهي – عليها الاتحاد بمثال مُتعال ، أو فكرة مطلقة ، والجمال المُطلق أو الجمال الحر لدى ( هيغل ) هو الجمال الهادف إلى حقيقة عليا ، تلك الجمالية التي تستمد مكوناتها من الروح المُطلقة .

أما ( شوبنهاور ) ، فالجمال الحر المُطلق عنده يتجسّد في ضوء مفهومه لمعنى الإرادة ، بعدما كانت الآراء والنظريات تدور حول الحرية ودور العقل والوعي في إرساء نظرية المعرفة التي من شأنها إثبات وجود فعل الاختيار أو الامتناع عن الفعل ، وكذلك عدّ العقل سلطة ، فإن لـ ( شوبنهاور ) رأياً مفارقاً في الإرادة ، إذ إن الإرادة شيء جوهري وأساسي في الإنسان ، وهي القوة المسيطرة المُتسلّطة ليس على الإنسان فحسب ، ولكن أيضاً على العالم والوجود ، وليس العقل إلاّ خادماً لها ، فنحن لا نريد الشيء ، لأن الفكر يبرر هذه الإرادة ، وإنما نحن نخلق المبررات للشيء لأننا نريده . فالعقل دائماً يخترع لأهواء الإرادة مبررات منطقية " (3) . أي أن الوجود بأشياءه له صلة ترابط مع الغايات ، وهذه الغايات هي التي تُكبّل الذات .

أما الحرية برأي ( برجسون ) فهي ( الديمومة ) التي يتصف بها الفعل الإبداعي الحر ضمن التجربة الجمالية ، و " إن الفعل الحر هو أولاً وبالذات فعل مرتبط ارتباطاً جوهرياً بالزمان ، وعلى الأخص بهذا البعد الزماني الذي تُسمّيه المستقبل " (4) . على أن ظاهرة ( الديمومة ) هنا تمثّل صورة الحرية ومعناها التي تنفي مفهوم الحتمية ، هذا لأن الحرية في رأي ( برجسون ) ترتبط بفكرة الخلق أو الإبداع ، ولأن الإنسان هو ذلك الموجود الذي يتصف بالشعور الباطني ، فتتمثّل بوساطته معنى الإرادة الحرّة .

فيما ظهر اتجاه جديد ، اقترنت في ضوءه الحرية بمبدأ القوة ، وهذا ما جاء بصده ( نيتشه ) الذي أكّد " أن الإنسان الفرد هو مصدر كل القيم بما يمتلكه من إرادة وقوة وحرية ، فالحياة لا تستقيم إلاّ بممارسة الحرية ، والحياة هي إرادة ، وإرادة القوة هي الحياة نفسها ، فليس من بديل سوى الحرية وظهور الفرد المُتمرّد المُخاطر والهدّام لكل ما هو سائد " (5) . أي أن الحرية هنا تمثّل صورة العبث والفوضى ، وهي صورة تقضي بدورها على القيم ، كونها تنفي الجمال التقليدي الذي تقوم على أساسه الفنون وتهدف إليه كوجود له نظام ذاتي ونزعة عقلانية ،

(1) جادامير ، هانز جورج : تجلّي الجميل ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مسقط ، 1996 ، ص 98 – 100 .

(2) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1971 ، ص 47 .

(3) "The World As Wall and Idea", Trans. R.B. Haldan and G. Kemp, 3 Vols., London: Kegan Paul, 1883, P. 15 – 16.

(4) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، ط2 ، مكتبة القاهرة ، مصر ، 1971 ، ص 141 – 142 .

(5) الكلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2004 ، ص 83 – 87 .

وهذا بدوره أدّى أيضاً إلى أن نظرية ( نيتشه ) وجدت صداها في فنون ما بعد الحداثة أكثر من فنون الحداثة التي أكدت على قطبين أساسيين ، هما : الحرية الذاتية والعقلانية .

ومن أخصب الطروحات التي تناولت علاقة الحرية بالوجود ، هي طروحات ( الوجودية ) ، فقد أوضح ( كريكجارد ) " أن الوجود الإنساني والحرية تعبيران مترادفان " (1) . كذلك يتفق ورأي ( سارتر ) ، الذي ذهب إلى أن الحرية تتجسد بواسطة الصراع القائم بين الذات ، أي بين ( الأنا ) و ( الآخر ) ، مما أتاح لنظرية التفكيك في الانبثاق فيما بعد ، في ضوء مقولته المؤسسة على ضرب المتمركزات " أنا المركز المتنقل الذي تلتف حوله الأشياء ، أينما ذهبت وحيثما كنت : وفجأة لم أعد وحدي ، فقد ظهر في عالمي شخص آخر أفسد عليّ وحدتي ، وسلب مني حريتي ، وزحزحني عن المركز الذي لم أهنأ به طويلاً ، وأحدث في عالمي الاضطراب " (2) .

إن إزاحة المركز من أهم سمات الحداثة ، إلا أن إشكالية الحرية من زاوية رؤية ( سارتر ) هي الصراع القائم بين الأنا والآخر . فيما يرى ( كريكجارد ) أن الحرية – أي حرية الاختيار – ليست مشكلة عقلية بقدر ما تمثل ديككتيك ( جدل ) ، وهذا الجدل هو صورة الحرية التي لا تتم بدون قلق ، وهذا القلق يحتمل كل تعارض ، وهو جوهر الوجود الذي لا بد للإنسان فيه من أن يختار بين الحدين المتعارضين (3) .

لقد اختلفت الآراء وتنوعت الأفكار حول إرساء مفهوم ومعنى للحرية ، حتى باتت من المفاهيم الإشكالية التي لا ينتهي البحث فيها وعنّها في مختلف المجالات والاتجاهات الفنية . إن إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، ومفهوم الذات وفعلها في مواجهة تلك الإشكالية ، نراها تتجسد في كل النتاجات الفكرية والفنية الإنسانية ، التي تتضح وتتجلى منذ نتاجات الإنسان الأولى وإلى الآن ، وستبقى – هذه النتاجات – تتأرجح فيما بين العودة الكاملة إلى العقل ، أو إلى الذات ومخيلتها ، أو تعشيق الجانب العقلي بالنزعة الذاتية ، هذا إذا ما أصبح معلوماً أن الموقف الأساس في الفن الحديث هو الذي يسعى دائماً إلى تجاوز سلطة العقل التي هيمنت على مدى طويل منذ مقولة ( بروتوجراس ) " الإنسان مقياس كل شيء " (4) ، وحتى مقولة ( ديكارت ) " أنا أفكر ، إذن أنا موجود " ، الذي فتح أحد أبواب الحداثة ، حينما أخضع العقل نفسه للشك ، فأصبحت الذات باحثة عن مفاهيم وقيم جمالية مُتجددة في عوالم خاصة بها ، بعيداً عن لوازم العقل التي فرضتها الكلاسيكية المحدثّة في الفن الذي التزم بقواعدية صارمة ومنضبطة ، خضع لها الفنان فكرياً وبنائياً وممارسةً لفترات طويلة من الزمن ، في حين أهمل الشعور بالوجدان والخيال الحر لحساب العقل .

إن مقولة ( الحرية ) تتأرجح ما بين انحيازها للخيال واللاوعي واللعب الحر ، وبين انضوائها ورزوحها تحت قيد سلطة العقل في الفن ، ومنها فن الرسم الأوروبي الحديث ، وتأكيد أسس وسمات الحداثة .

ضمن هذا المسعى ، استحضرت الرومانسية القوة التخيلية التي ناعت بها الذات المتحررة التي أسقطت كل حجج العقل في بلوغ الغايات الجمالية المطلقة ، والمثول أمام تجربة حلمية خالصة قائمة على الوجدان والعاطفة ، كخطاب جمالي صادر عن القلب بدل العقل . فـ

(1) ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 ، ص 256 .

(2) كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1989 ، ص 34 .

(3) المصدر نفسه ، ص 16 .

(4) كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 ، ص 120 .

الرومانسية تُضفي مظهراً غامضاً على ما هو مألوف ، وعلى المعلوم شرف المجهول ، وتنسب إلى المتناهي دلالة لا متناهية " (1) .

فالحرية في الرسم الرومانسي ، بالوقت الذي تنسل إلى منطقة الصور المُتخيلة ، إلا أن حيثيات هذه الصور يعتمد في بنائيتها وتشكله على الأشكال الواقعية كمسوّغ ذاتي ينتخب منها ما يشاء ، ويركّبها بكيفيات وعلاقات جديدة أسفرت بدورها عن رؤية مُغايرة وحرية ذاتية عمّا كان مُتبعاً في الرسم الكلاسيكي .

في حين اتّصف الرسم الانطباعي بالحرية الذاتية عندما وظّف مُكتشفات العلم لصالح رؤية حديثة متجددة ، تدعو إلى اعتماد الضوء المُتغيّر في الزمان والمكان ، وتجميد اللحظة الشعورية التي ترفض التمحيص . كما وجد الفنان في الطبيعة ذريعة لبيان حريته التي قادته إلى الاندماج مع لحظاتها الزمنية المُتحوّلة ، فأسقط ذلك التحوّل السريع للمشاهدة في بنية اللوحة بوصفها لحظة تشكّل فعلي توليدي ، ترتبط بالحرية في تحويل الخط الصارم والمُنضبط إلى صبغة لونية مُتجزّئة بفعل ضربات الفرشاة التي أكّدت حضورها وأثّارها على القماش ، كأداء اسلوبي وتقني جديد في الرسم الأوربي الحديث .

أما التكعيبية ، فإن الإضافة المهمة التي أحدثتها هي تحرير الشكل واللون من واقعيتها وماديتها ، تقرباً منها إلى المُطلق المثالي الأفلاطوني ، كي تحقق انتصاراً للذهن على الفوضى ، والتركيز على مفهوم ( التزامن ) (\*) كأساس جمالي لحرية الحركة في الزمن الممتد والمتواصل بإيقاع حر وبناء عقلي هندسي أباح تشطير الشكل كي تتحرر الرؤية من المألوف إلى اللامألوف (\*\* ) ، تحقيقاً لهدف ( بيكاسو ) في إحداث الصدمة في العين والروح معاً ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، " منحت التكعيبية ولأول مرة في تاريخ الرسم الحديث الأشياء والمواد المستهلكة سمة مُتسامية ، من خلال تحويلها إلى ( فن الكولاج ) بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئوي " (2) . وهكذا ارتبطت التكعيبية – النزعة العقلية – بالنزعة الذاتية الحرة التي تُعيد للموضوع معياره الذي يُشيد بالحدس ، مما يجلب معه معرفة بصرية جديدة .

لقد أعادت التعبيرية الاعتبار للذات الحرة التي حُجبت منذ الفن القوطي ، وبهذا فإن الحرية وجدت فضاءها المناسب مع التعبيرية التي انفتحت على قوى الذات ، لتحل بديلاً عن إمكانات العقل الذي هيمن بلوازمه على الفن الغربي ، وهو تحوّل تاريخي دون ريب .

(1) ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ص 2003 ، ص 6 .

(\*) التزامن : هو الترابط أو التلازم أو معيّة زمن وقوع الأحداث المُنفصلة في المكان والزمان ، وهذا هو المفهوم السائد في نظرية ( نيوتن ) . يقول ( منكوفسكي ) : " إن الفصل بين المكان والزمان قد صار وهماً لا أساس له ، وأن اندماجهما على نحو ما هو وحده الذي يتّسم بصفات الحقيقة " . للمزيد راجع : زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الأول ، ط 1 ، معهد الإنماء العربي ، دمشق ، 1986 ، ص 252 – 253 .

(\*\*) اللامألوف ( Unfamiliar ) : يُعد اللامألوف أو غير الشائع والمتعارف عليه من الصور والرسوم ، أو تصميم الحروف والكلمات عملاً تقنياً صرفاً يقع ضمن باب المعالجات التي يقوم بها الفنان أملاً في تحقيق حالة التمايز وتجاوز الواقع يتخطّى الظواهر ، بتوليف مفردات الواقع ذاته ، فهي عملية بناء وابتكار لظواهر جديدة خلال تغيير آلية النظم والعلاقات ، وابتداع أنساق جديدة غير سائدة لتحقيق الجذب ، فهي عملية إعادة صياغة وتركيب لنفس المفردات بخصائص غير معتادة وغريبة ، لما تمتلكه من جِدّة في بناء العلاقات ، فهو ذلك يخرق السُنن المألوفة عبر الجديد الذي يعرضه . ومن المظاهر اللامألوفة التي يلجأ إليها الفنان لتحقيق قوة جذب عالية باستعمال أساليب فنية غير معتادة ، مثل الرسوم الخيالية التي تعتمد على الابتكار التخيلي ، أو إيجاد تغييرات ضمن أنظمة البناء المعتادة ، إذ إن الوضع المكاني لمفردات اعتادت العين أن تراها ، إذ إن المعالجة تتم كنوع من المخادعة المرئية لإبصار المتلقي الذي قد يكون تمرّس أو تآلف مع نمط معين من الاستعمالات الفنية . للمزيد ينظر : العزاوي ، حكمت رشيد : الجذب البصري في بنية تصاميم أغلفة المجالات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص 42 .

(2) الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المُطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2002 ، ص 8 .

وكذلك الحال في المدرسة التجريدية التي جعلت من الحرية هدفاً رئيساً ومبدأً ، لاستبعاد المشابهة المحاكاتية مع الواقع ، والإيغال عميقاً في الشكل المُجرّد بوساطة الروح كضرورة داخلية – حسب تعبير ( كاندنسكي ) – بحثاً عن جمال مُطلق ، مرجعيته ليست محمولة على ميكانيكية الحس ، بل محمولة على مصادر الحدس والروح والموسيقى التي منحت العناصر البنائية وأسس العلاقة بين هذه العناصر طاقتها الذاتية المحفزة للتأويل والمخيّلة باتجاه الخيال الحر .

إن هذه الإشكالية تعامل معها السرياليون في ضوء البحث والكشف عن حقيقة عليا في عالم آخر ليس هو الواقع المرئي الحسي ، فجعلوا من اللاشعور والخيال أدوات للحرية التي استمدّ منها السرياليون رؤاهم لصالح جمالية ممنهجة في تبنيها لطروحات علماء التحليل النفسي ، اختلفت عن الدادائية التي اعتمدت حرية مطلقة في تبنيها لمفهوم العبث والهدم والعدمية ، وجمالية كهذه تفتتح على عوالم لا نهائية الرمز والتأويل لدلالات لها ، بحيث يصعب موضعها ، فالمكان والزمان في الرسم السريالي مُفترضان مُطلقان ، لأنهما من صنع الخيال واللاوعي ، ولأن الخيال غير محدود ، فهو الأقرب إلى الحرية الذاتية من عالم الحس ، فالخيال منفذ الذات وحريتها في التخلص من قيود العقل / الواقع ، وهو عالم قائم بذاته ، والجمال الناتج عنه ينتمي إلى الحرية في التعبير عن الأحلام التي تسعى الذات إلى إثبات وجودها ، ثم توحيدها مع عالم الحقائق ، إلا أنه في الوقت نفسه ، يختلف عن عالم الحقائق الموضوعية في نزوع الفنان نحو تغريب الأشكال بوصفه مسوّغاً ذاتياً ينتخب من خزين اللاوعي صوراً لا تنضب . وهذا ما يؤكد صلة التكوين الجمالي السريالي بمفهوم الحرية في تطلّعها إلى عالم لا يحكمه العقل ، بل يحكمه الخيال .

مما تقدم ، يتبين أن الفن الأوربي الحديث أكثر تحرراً وتطلّعاً وسعيّاً وممارسةً للحرية كهدف ومبدأ وشعار وثورة ، للخروج عن أنظمة فكرية متسلّطة ، وأحكام عقلية صارمة ، وتنظيرات قواعدية فرضتها ذوات أثّرت وتأثّرت بعقائد وأفكار وديانات ونظم مجتمعية وسياسية واقتصادية وأخلاقية ، حتى جاءت فاتحة بوابة الحداثة التي أقرّت مبدأ الحرية في التعبير الذاتي ، أصبحت الأعمال الفنية – في ضوءه – بدءاً بالرومانسية وانتهاءً بالسريالية ، أكثر تجسيداً وتأكيذاً لمعنى الحرية كقيمة للذات وهدف أسمى .

إن الفن يرتبط بوثق من الحرية ، وإن " الحرية هي الفن ، أو الفن حرية " (1) ، حسب رأي ( برودون ) ، لأن معرفيتها تُتيح انفتاح الرؤية بما يتخطى حدودها ويطلقها لتمثّل روح المرئي وصورته الجوهرية ، أو ترحيل المرئي لما هو كوني وشمولي أو مُطلق ، أو بالعكس . وممن دعا إلى هذا التوجّه في تحرير الخطاب البصري من محدودية الرؤية الجزئية إلى الرؤية الكلية المدعومة بالخيال والوجدان ( بولدير ) الذي بلور مفهوماً خاصاً للحداثة ، فوجد في الحرية والحداثة " مزيجاً بين دكتاتورية المُتخيّل التي تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة وبين الأنا الحرة " (2) . وعلى الرغم من هذه التبادلية بين الفن والحرية والحداثة ، واتفاقهما على البحث الرويوي الحر ، إلا أن هذا الخليط وأطرافه يبقى غامضاً في معطياته المفاهيمية والتطبيقية ، إثر التبدل الجوهرية في الفكر الحديث واهتماماته .

ولأن الحرية مُحفّز وهدف فاعل داخل العملية الإبداعية في حركات الرسم الحديث ، وهي لازمة لها ، فهي ليست ثابتة بوصفها مفهوماً ، ومتحوّلة بوصفها آليّة بناء ، وذلك بسبب التحوّلات في الأنظمة المُشكّلة لكل اتجاه وهدف كل ذات ، لذا فالمفهوم إشكالي ( مفاهيمياً وبنائياً ) ، في ضوء اختلاطه بالظواهر والوظائف والصور والدلالات التي تتوسّطها علاقاتها بمفاهيم عدّة مثل : الأنا ، والروح ، والنفس ، والعقل ، والإرادة ، والقلب ، واللعب ،

(1) أبو غازي ، بدر الدين : الحرية والفن التشكيلي ، مجلة الهلال ، دار الهلال ، ع7 ، 1967 ، ص 155 .  
(2) برادة ، محمد : الحداثة في اللغة والأدب ، مجلة فصول ، ع3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص 17 .

والعبث ، والأخلاق ، وما إلى ذلك من مفاهيم تتداخل في إنشاء مفهوم يعمل في سياقات مختلفة بحدود تداوليته . ولهذا فإن إشكالية الحرية قد تتمظهر بأشكال مختلفة باستنادها إلى المنطلقات الفكرية والجمالية والاسلوبية في تيارات وحركات الرسم الحديث .

وتتجلى مشكلة البحث الحالي بالآتي :

– تسليط الضوء على إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، على المستويين المفاهيمي والبنائي من خلال تيارات الرسم الحديث ، وما مدى تأثير هذه الإشكالية على الجراك المعرفي والفني في سياق الفن الحديث .

وفي ضوء ما تقدم ، تتجلى أهمية البحث في فهم معنى الحرية ومبدئها في الفن عموماً والفن الحديث خصوصاً ، ودورها في إحداث التحولات الفكرية والبنائية والاسلوبية ، وما تنهض به الذات الحرة من قدرة على استثمار قواها الكامنة وإحالتها إلى صور يتشكل منها النتاج الفني الجمالي على نحو أصيل .

وعليه تنبثق الحاجة الماسة لموضوع البحث ، كمحاولة رائدة (\*) في ميدان الاختصاص – على حد علم الباحثة – وكخطوة لإرساء الأطر المفاهيمية في تبادلها وانسجامها مع حركات الرسم الحديث ، لذا سيفيد من هذه الدراسة كل من هو في مجال الفلسفة وعلم الجمال والتربية الفنية وتاريخ الفن والنقد الفني والدارسين والمتدربين على السواء ، أملاً في أن يكون هذا البحث منطلقاً لدراسات أكاديمية وفلسفية مستقبلية .

## هدف البحث

يهدف البحث الحالي تعرّف إشكالية الحرية في ضوء :

- الكشف عن تطبيقات الحرية في الرسم الحديث :

أ. مفاهيمياً .

ب. بنائياً .

## حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

1. الحدود الزمانية : تتمثل الحدود الزمانية من أوائل الرسم الانطباعي حتى الفترة الفاصلة بين الحداثة وما بعد الحداثة ، أي من 1872 – 1943 .
2. الحدود المكانية : تتحدد في نماذج الرسم الحديث عبر مدارسه المُشار إليها آنفاً ، والتي أُذيعت في عواصم الحداثة الأوروبية .
3. الحدود الموضوعية : دراسة إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، من خلال تحليل نماذج مصوّرة للوحات المرسومة بمادة الزيت على الكانفاس ، والممثلة لمدارس الرسم الحديثة ، باتجاهاتها الانطباعية ، والتعبيرية ، والوحشية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسريالية .

(\*) قامت الباحثة بجدد كامل للدراسات ( الرسائل والأطاريح ) في ميدان الاختصاص داخل القطر ، بوساطة الشبكة الدولية للمعلومات ( الانترنت ) ، ولم تجد دراسة مشاكلة للدراسة الحالية ، سوى بعض المقالات المتناثرة التي لا تنطبق عليها صفة البحث العلمي .

## تحديد المصطلحات

### 1. إشكالية Prablematic

#### أ. الإشكالية لغوياً :

- تحليل الفعل من الإشكالية ، هو : ( أَشْكَلْ ، إِشْكَالاً ) ، وكذلك ( شَكَّلَ ) : أي الأمر ( التَّبَسَّ ) ، وشَكَّلَ الكتاب : قَيَّده بالحركات . ويُقال : ( أَشْكَلْتُ عَلَى الْأَخْبَارِ ) شَاكِلُهُ وَمُشَاكِلُهُ : مَائِلُهُ ، و ( الشَّاكِلُ ) مؤنَّث ( الشَّاكِل ) ، و ( الشَّوَاكِل ) أيضاً : الطرق المُتَشَعِّبَة عن الطريق الأعظم ، يُقال : هذا الطريق ذو شواكل : أي يتشعب عنه طرق كثيرة <sup>(1)</sup> .
- وجاء في لسان العرب لـ ( ابن منظور ) ، إن الشَّكْل بالفتح : الشَّبه والمثل ، والجمع : أَشْكَال وشكول . وأشكل الأمر : أي التَّبَسَّ ، وأمور أشكال : أي أمور مُلتبسة <sup>(2)</sup> .

#### ب. اصطلاحاً :

- جاء في المعجم الفلسفي أن الإشكال هو : الالتباس ، ويُطلق على ما هو مُشْتَبِه ويقرر دون دليل كافٍ ، ومن ثمَّ يبقى موضع نظر . والإشكالية عند الفلاسفة صفة لقضية لا يظهر فيها وجه الحق ، ويمكنها أن تكون صادقة إلا أنه لا يقطع بصدقها <sup>(3)</sup> .
- والإشكالية هي : منظومة من العلاقات التي تتسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة ، لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار عام يشملها جميعاً <sup>(4)</sup> .
- كما ورد في كتاب ( عصر البنيوية ) أن إشكالية : مصطلح أشاعه ( لوي ألتوسير ) ، يُشير إلى العناصر المبنية في مجال إيديولوجي ، لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحوٍ يتكشف عن إطار داخلي لبنية توحد كل العناصر <sup>(5)</sup> .

(1) معلوف ، لويس : المُنجد في اللغة والأدب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1908 ، ص 409 - 410 .  
(2) ابن منظور : لسان العرب ، والمحيط ، إعداد : يوسف خياط ونديم مرعشلي ، المنجد الثاني ، دار لسان العرب ، بيروت ب ت ، ص 348 .  
(3) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 378 .  
(4) الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 27 .  
(5) كيرزويل ، أدِيث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 ، ص 284 .

### ج. إجرائياً :

من خلال ما تقدم ، تُعرّف الباحثة ( الإشكالية ) بما يتلاءم مع مقتضيات الدراسة وهدفها ، بأنها :  
الالتباس والتشعب والتعارض الذي يُثيره مفهوم الحرية بالذات مما يولد مزيداً من التباينات في تداوله وتوظيفه ضمن إطار الرسم الحديث .

## 2. الحرية Freedom

### أ. الحرية في القرآن الكريم :

قال تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلِ الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالْأَنْثَى بِالْأُنْثَى ﴾ (1) ، أي أن الحق والعدل الإلهي يقتضي ضرورة الالتزام ، والحر هنا هو من ولد حراً ولم يكن عبداً أو مملوكاً . فالحر هنا نقيض للعبد .  
ومجد المسلمون الحرية العقلية ، وجاءت في قوله تعالى ﴿ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الْأَلْبَابِ ﴾ (2) ، أي ذوي العقول النيرة الراجحة العارفة . وقوله تعالى ﴿ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾ (3) ، أي أن هناك مستويات من المعرفة ، إذ إن المعرفة ذات ارتباط وشيخ بالحرية ، فكلما ازدادت معرفة الإنسان ، عرف معنى حريته ومسؤوليته وحدودهما . وجاءت على حسب قوله تعالى ﴿ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (4) ، إن هناك درجات متباينة في المعرفة وحرية العقول ، والعلم بحد ذاته خاضع إلى تلك المستويات من الفهم والإدراك ، والدعوة في هذه الآيات الكريمة تصب في إيقاظ العقل والنظر والتفكير في الأحكام الخلقية والإلهية .  
إن جذور إشكالية الحرية الموجودة في القرآن الكريم ، هي تلك العلاقة بين الخالق والمخلوق ، أو بين المطلق والمُقَيَّد ، فالمُقَيَّد هو الإنسان الذي له إرادة فاعلة وقدرة محدودة ، أي أن له حرية فاعلة ، إلا أنه يمكن تبيان الآتي : إن هناك علاقة بين العقل الإلهي الذي يُكَلِّف ، والعقل الإنساني المُكَلَّف . وهذه العلاقة تبلور الخلاف بين أنصار ( الجبرية ) ، أي القائلين بالجبر ، مستنديين في مذهبهم على آيات فيها الجبر مُقررراً ، كما في قوله تعالى ﴿ لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ﴾ (5) ، وكذلك في قوله تعالى ﴿ وَمَا مَرَّمْتِ إِذْ مَرَّمْتِ وَلَكِنَّ اللَّهَ مَرَمَى ﴾ (6) . أما الطرف الآخر من الخلاف ، فيمثله أنصار ( القدرية ) القائلون بحرية الاختيار ، والإنسان هو الذي يصنع قدره ، مُستنديين على ما جاء في القرآن الكريم من آيات ، ومنها قوله تعالى ﴿ وَكُوشَاءَ اللَّهِ مَا اشْرَكُوا ﴾ (7) ، وقوله تعالى ﴿ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ الْقَوْلَ الْكَلْفَ الْكَلْفَ الْكَلْفَ ﴾ (8) .

(1) القرآن الكريم : سورة البقرة ، الآية 178 .

(2) القرآن الكريم : سورة الرعد ، الآية 19 .

(3) القرآن الكريم : سورة العنكبوت ، الآية 63 .

(4) القرآن الكريم : سورة الزمر ، الآية 9 .

(5) القرآن الكريم : سورة آل عمران ، الآية 92 .

(6) القرآن الكريم : سورة الأنفال ، الآية 17 .

(7) القرآن الكريم : سورة الأنعام ، الآية 107 .

نَفْسًا لِبَا وَسُعْمًا ﴿ (1) . أما فرقة الأشاعرة المسلمين ، فقد استندوا إلى رأي وسط بين الجبرية والقدرية ، كما في قوله تعالى ﴿ مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللَّهِ وَمَا أَصَابَكَ مِنْ سَيِّئَةٍ فَمِنَ نَفْسِكَ ﴾ (2) .

#### ب. الحرية لغوياً :

- وردت كلمة الحرية في المنجد اللغوي في باب كلمة ( حرّ ) : " حرّ : يحرّ - حراراً العبد : عُتِقَ وصارَ حُرّاً . حُرِّيَّةً وحراراً ، كان حُرّاً الأصل : شريفه . حرّر العبد : أعتقه ، أي صار حُرّاً . والحُرُّ ( جمعه ) أحرار وحرار . ويقال : ( فرس حر ) ؛ أي عتيق الأصل ، و ( طين حر ) ؛ أي لا رمل فيه . و ( حُرّ الأرض ) : أطيبها . و ( حرّ الوجه ) : ما بدا من الوجنة . و ( حُرِّيَّة القوم ) : أشرفهم . والحُرّ ( الصقر ) ، البازي . وحرّ الدار : وسطها . وعين حُرّ : طائر " (3) .
- الحرّ ضد العبد ، والحرّ : الكريم ، والخالص من الشوائب . والحر من الأشياء أفضلها . ومن القول أو الفعل أحسنه . يُقال : حرّ العبد حراراً ، أي خلص من الرّق ، وحرّ فلان حرّية ، كان حر الأصل شريفه . فالحرية هي الخلوص من الشوائب ، أو الرّق ، أو اللؤم . فإذا أُطلقت على الخلوص من الشوائب ، دلّت على صفة ماديّة ، فيقال : ذهب حُرّ لا نحاس فيه . وإذا أُطلقت على الخلوص من الرّق دلّت على صفة اجتماعية ، فيقال : رجل حُرّ ، أي طليق من كل قيد سياسي أو اجتماعي ، وإذا أُطلقت على الخلوص من اللؤم ، دلّت على صفة نفسية ، فيقال : رجل حُرّ ، أي كريم لا نقيصة فيه (4) .

#### ج. الحرية اصطلاحاً :

أما الحرية بالمعنى الفلسفي ، فهي تختلف في مقاصدها ومعناها عن اللغة ، إلا أن بعض المفكرين والفلاسفة والفقهاء والمسلمين العرب قرّبوا اصطلاحهم للحرية من اللغة ، إذ جاءت مفهوماً نقيضاً للعبودية في قول أمير المؤمنين ( علي بن أبي طالب ) عليه السلام مُتَسَائِلًا : " متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً " (5) . فالمفهوم هنا استعمل بمعناه السياسي وليس بمعناه القانوني الصرف ، والاستعمال الحديث لمصطلح الحرية استمد أكثر معناه من تلك الحقبة التي شهدت صعود النظم الاستبدادية في أوروبا في العصور الوسطى ، والتي شهدت أنماطاً من الرّق الجماعي .

يُشير ( العروي ) إلى إشكالية المصطلح في الموسوعة الإسلامية من أنها حملت أربعة معانٍ (\*) :

- الأول ، معنى خلقي : هو ما كان معروفاً في الجاهلية ، وتناوله الأدب ، فيقال : ما هذا منك بحرّ ، أي بحسن .

(1) القرآن الكريم : سورة البقرة ، الآية 286 .

(2) القرآن الكريم : سورة النساء ، الآية 79 .

(3) المنجد في اللغة والأعلام ، ط88 ، دار المشرق ، بيروت ، 2000 ، ص 124 .

(4) صالبيّا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، الناشر : ذوي القربى ، مطبعة سليمان زادة ، 1985 ، ص 461 - 462 .

(5) الأفندي ، عبد الوهاب : الحرية والاختلاف في الفكر الإسلامي ، بواسطة مؤسسة الأبرار الإسلامية من مركز دراسة الديمقراطية ، جامعة ويستمينستر ، لندن ، المملكة المتحدة ، 2004 ، ص 2 .

(\*) يرى ( العروي ) أن تتابع هذه المعاني الأربعة يطابق التطور الحاصل في اللغات الأوروبية ، عندما أوضح ( نيتشه ) في أصول الأخلاق أن المعنى الأول موجود في أوليات جميع اللغات الآرية . كما أن القانون الروماني يستعمل المعنى الثاني . ويستعمل القانون الإقطاعي المعنى الثالث . وتستعمل الفلسفة الحديثة ( ديكار ، وسبينوزا ، وكانت ) المعنى الرابع .

– الثاني ، معنى قانوني : وهو ما جاء في القرآن الكريم ، مثل قوله تعالى ﴿ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ ﴾ (1) ، وفي كتب الفقه ، مثلاً : " لا يُقْتَل حرٌّ بعبد ، ويقبل به العبد " .

– الثالث ، معنى اجتماعي : وهو ما استعمله بعض المؤرخين المتأخرين : الحرّ المُعفى من الضريبة .

– الرابع ، معنى صوفي : وهو في تعريفات ( الجرجاني ) : " الحرية في اصطلاح أهل الحقيقة ، الخروج عن رق الكائنات ، وقطع جميع العلائق والأغيار وهي أعلى المراتب " (2) .

إن المعنى العام للحرية هي خاصية الموجود الخالص من القيود ، العامل بإرادته أو طبيعته ، ومثال ذلك في القول : إن الشيء الذي يسقط إلى الأرض ( حرّ ) ، لأنه يخضع لقوانين طبيعية ، وهي التمشي مع قانون الجاذبية ، والنبات الذي ينمو ويزدهر ثم يذبل ( حرّ ) ، لأنه يعمل حسب قوانين طبيعته (3) . ففي المثال الأول ، نجد للطبيعة قانوناً يتحكم بحركة الأجسام وسقوطها ، والأجسام هنا حرّة ، لأنها خضعت لهذا القانون . بينما نجد في المثال الثاني أن الحرية هي خاصية الموجود أو الكائن ، والتي ترتبط بعلاقة وطيدة مع مبدأ الحتمية ، أي لكل شيء بداية ونهاية ( الحياة ، والنمو ، والموت ) ، وهذا المبدأ يشمل جميع الكائنات الحيّة بما فيها الإنسان .

وعند (توما الأكويني) ، فإن الحرية " مفهوم القدرة على الاختيار ، أي القدرة على اختيار أمر أو نقيضه " ، ثم عرفت هذه القدرة باسم ( حرية عدم المبالاة ) ، لأنها قدرة على الاختيار بين المتناقضات ، لا تأخذ بعين الاعتبار الدوافع النفسية الكامنة وراء كل اختيار .

وفي طبعة من كتبوا في المطالبة بالحرريات المُجسّدة للفرد هو ( جون ستيوارت مل ) في كتابه ( حول الحرية – 1859 ) مؤكداً على : حرية المعتقد ، وحرية عقد الاجتماعات ، وحرية الفكر ، وحرية الصحافة ، وحرية تأسيس الأحزاب ، وما إلى ذلك . وهي في جملتها تشكّل الحقوق المدنية أو السياسية (4) ، ومنها الآتي (5) :

أ. الحرية هي الخلو من القسر والإكراه الاجتماعي . والحر هو الذي يأتمر بما أمر به القانون ، ويمتنع عما نهى عنه ( المادة 11 – 1789 ) .

ب. حرية الإعراب عن الفكر والرأي ، ولكل مواطن الحق في حرية الكلام والكتابة والنشر ، على أن يكون مسؤولاً عن عمله في الحدود التي يعيّنّها القانون .

ج. يخضع الفرد في ممارسة حقوقه وحرياته للقيود التي يعيّنّها القانون ، والغرض من التقيد بالقانون ضمان الاعتراف بحقوق الغير ، واحترام حرياتهم ، وتحقيق ما يقتضيه النظام العام من شروط عادلة ( المادة 29 ) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان .

الحرية في المعنى النفسي والخلقي : وخلصها ( صليبيا ) في أبواب :  
أ. إذا كانت الحرية مضادة للاندفاع اللاشعوري ، أو الجنون واللامسؤولية القانونية والخلقية ، دلّت على حالة من لا يقدم على الفعل إلا بعد التفكير فيه ، سواء كان ذلك الفعل خيراً أم شراً . لذا قيل : " إن الحرية هي الحد الأقصى لاستقلال الإرادة ، العالمة

(1) القرآن الكريم : سورة النساء ، الآية 92 .

(2) العروي ، عبد الله : مفهوم الحرية ، ط6 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ، ص 13 – 7 .

(1) A Dictionary of Literary Terms (English – French), By: Magdi Wahba. Librairie Duriban Riudsolh Square, Beirut – Lebanon, 1974, P. 181 – 182.

(4) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، 366 .

(5) هاربر ، ف. أ. : استرداد الحرية ، ت : جريدة الصباح ، شبكة الإعلام العراقي ، بغداد ، 2005 ، ص 6 .

بذاتها ، والمدركة لغايتها " ، وقيل : " الحرية هي عليّة النفس العاقلة " . وتسمى هذه الحرية بالحرية الأدبية أو الخلقية (1) .

ب. وإذا كانت الحرية مضادة للهوى والغريزة والجهد والبواعث العرضية ، دلّت على حالة من يحقق بفعله ذاته من جهة ما هي عاقلة وفاضلة . والحرية – بهذا المعنى – حالة مثالية ، لا يتّصف بها إلا من جعل أفعاله صادرة عمّا في طبيعته من معاني سامية ، فيقول ( ليبنتز ) : " إن الله وحده هو الحر الكامل ، أما المخلوقات العاقلة فلا توصف بالحرية إلا على قدر خلوصها من الهوى " (2) .

ج. وثُفهم الحرية من خلال القوة التي تظهر ما في صميم الذات الإنسانية من صفات فردية ، أو الطاقة التي بها يحقق الإنسان ذاته في كل فعل من أفعاله ، فيشعر بحريته مباشرة على نحو أشبه بالحدس ، فيدرك أنها ميزة نظام فريد ، تفقد فيه مفاهيم العقل كل دلالة من دلالاتها . فيقول ( برجسون ) : " الحرية هي نسبة النفس المُشخّصة إلى الفعل الصادر عنها ، والفعل الحر لا ينشأ عن عامل نفسي فقط ، بل ينشأ عن النفس كلها ، ونسبة الذات إلى أفعالها كنسبة ( الفنان ) إلى آثاره " (3) .

ويرى ( سقراط ) أنه " ليس من أحد شريراً بمحض إرادته ، ذلك أن كل شر لدى الإنسان يأتي من نقص في المعرفة ، المعرفة تحرر ، وتوصل إلى الحقيقة ، والحقيقة سيّدة مطلقة تأبى لمن وصل إليها أن يعود إلى عبودية الأهواء والنزوات " (4) . فالحرية إذن ليست التردد أمام التناقضات ، بل هي عملية انعتاق من الجسد وتحرر النفس من ارتكاب الشر .

ويذهب الفيلسوف ( ابن سينا ) في تعريفه لمفهوم الحرية كمرادف لمفهوم السعادة ، إلى القول : " هي كمال الموجود ، وهي البقاء السرمدي في الغبطة الخالدة في جوار من له الخلق والأمر تبارك وتعالى " (5) . أما ( كانت ) فيرى أنها " الموضوع أو ( الأمر ) الذي يكون في مُستطاعه إشباع كل ملكة الرغبة لدى الكائنات العاقلة المحدودة " (6) .

ويعرّف ( ديكارت ) الحرية بـ " الحدس ، بوصفها حقيقة يمكن إدراكها بلمحة واحدة من لمحات الفكر ، والحرية هي ليست قدرة التردد بين اختيار أحد النقيضين ، بل هي إرادة استعانت بالمعرفة واختارت الحق ، إذ إن المعرفة الطبيعية والنعمة الإلهية تزيدان الحرية ولا تنقصانها ، تقويها ولا تضعفانها : كلما ازدادت معرفتي للحق والخير كلما ازدادت حريتي " (7) .

أما الحرية برأي ( كانت ) فهي أساس العمل الأخلاقي ، فيقول : " حتى يصبح المثل الأعلى الأخلاقي حقيقة ( واقعة ) ، هو الحرية : إذ لا تكون حرية لا تكون أخلاق ، ولا أخلاقية من غير حرية " (8) . ويتلخص تدليل ( كانت ) في مقولته الشهيرة : " إن لك استطاعة ، لأن عليك واجباً " (9) .

(1) هاربر ، ف. أ : استرداد الحرية ، المصدر السابق ، ص 463 – 464 .

(2) بركات ، سليم ناصر : مفهوم الحرية في الفكر العربي ، ط2 ، دار دمشق للطباعة ، دمشق – بيروت ، 1984 ، ص 31 .

(3) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 23 .

(4) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 366 .

(5) المصدر نفسه ، ص 478 .

(6) نفسه ، ص 476 – 477 .

(7) ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1977 ، ص 75 . وكذلك ينظر : غالب ، مصطفى : ديكارت ، موسوعة فلسفية ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1982 ، ص 90 .

(8) أمين ، عثمان : مشكلة الحرية في فلسفة كانت ، مجلة الهلال ، ع7 ، أول يوليو ، 1967 ، ص 56 .

(9) المصدر نفسه ، ص 56 .

ويربط ( هيغل ) بين الحرية – التي تمثل مسيرة طويلة لأحقاب مختلفة تعي ذاتها أكثر فأكثر بوصفها حرية – وبين الوعي الذاتي عن طريق الفعل الذي تؤديه الذات ، فيقول في الحرية : " إن الأفعال الحرة لا تكون حرة لأنها عقلية ، بل لأنها ذات صبغة وعي ذاتي أيضاً ، والحرية هدف العالم ومبتغاه المطلق ، لأن التاريخ إنما هو تطوّر الوعي بالحرية " (1) .

كما أشاد ( شوبنهاور ) إلى المعنى بعدّه حرية ، قائلاً : " إن الفن يحررنا من التصورات المألوفة ، ويُتيح الفرصة لمعرفة العام أو الشامل والكلّي ، إنه يجمع في مفارقة لافتة بين الحس المحدود والكلّي اللامحدود ، إنه أكثر الأشكال – التمثيلية – للواقع الكلية " (2) .

ويذهب ( سارتر ) إلى الذاتية المتطرفة في شرح معنى الحرية ومفهومها ، فيقول : " لما كانت حرية الغير هي السر في مثل ذلك الوجود ، فإن الذات لا تفتأ تحاول الاستيلاء على هذه الحرية كيما تكون أساساً لنفسها ... وهكذا تظل الذات في دورة دائمة من الفرار والتعقّب ، الفرار من الوجود في ذاته ، وتعقّب الوجود في ذاته ولذاته (3) ، أي أن الحرية تشترط الصراع بين ( الأنا ) و ( الآخر ) ، والآخر في رأي ( سارتر ) هو ( العدم ) ، والعدم هنا هي حرية الآخر .

ويرى ( ياسبرز ) مُتسائلاً : " إذا كانت الحرية تقتضي من الذات أن تكون نفسها ، فإنها لن تستطيع ذلك بغير اللجوء إلى الآخر . فالحرية تنطوي إذن على الشعور بحضور الغير كيما تحقق نفسها ، والخلق يستلزم الصراع " (4) .

بينما يعرف ( هيدجر ) الحرية بأنها : " ترك الموجود يوجد " (5) ، فيقول : " المرء يمتلك الحقيقة بمقدار ما يكون حراً ، ويكون حراً بمقدار ما يكون منفتحاً على الأشياء على نحو ما هي عليه ، وتبقى الحرية هي القدرة التي بها يفتح الموجود على الأشياء ليكتشف الوجود " (6) . وبخلافه يرى ( كيركجارد ) أن الحرية : " دياكتيك لمقولتين : الإمكان (\*) والضرورة " (7) . اتجهت الماركسية (\*\*) إلى ربط الحرية بالضرورة ، فهي عندهم : " وعي الضرورة ، لأنها تنظر للقوانين العملية كونها انعكاسات لعمليات موضوعية تحدث خارج نطاق إرادة

(1) العتاي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان / الحرية بين الوعي والممارسة ، جريدة المدى ، 2005 ، ص 5 .

(2) عبد الحميد ، شاكِر : التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 ، ص 113 .

(3) كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1989 ، ص 36 – 57 .

(4) كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، المصدر السابق ، ص 82 .

(5) العتاي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان / الحرية بين الوعي والممارسة ، المصدر السابق ، ص 5 .

(6) ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 201 .

(\*) الإمكان : تقابل فكرة الإمكان الواقع أو الضرورة ، مفادها : إن الاعتقاد بوجود مدلول واقعي ضروري للأشياء ، لا يجب أن يثني عن الإيمان بوجود مدلول احتمالي إمكاني للواقع أو الأحداث ، أي إن الحتمية والجبرية والسببية وغيرها من المفاهيم التي تدخل ضمن سياق الضرورة التاريخية الحتمية قضايا نسبية يمكن إعادة النظر بمصادقيتها وجدواها ، فمن الممكن أن يحدث كذا وكذا ، ومن المحتمل أن لا يحدث . للمزيد ينظر : الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة ؛ حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 ، 106 .

(7) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 367 .

(\*\*) حارب ( ماركس ) حرية الفكر والدين معاً ، وعَرّف الحرية ضمن ارتباطها بمفهوم الجبرية ، والجبرية هنا هي ليست قانوناً إلهياً ، وإنما هي قانون السلطة الاستبدادية . للمزيد ينظر : غارودي ، روجيه : أقول الحرية ، تعريب : بدر الدين السباعي ، دار الجماهير – دار ابن الوليد ، مطابع التقدم العربي ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص 26 .

الإنسان ، فتمكّنه من فهمها ليستعملها لمنفعته ، ولكنه لا يستطيع أن يلغيها أو يُغيّرَها ، لأنها موجودة في الطبيعة " (1) .

وعرفها ( برجسون ) بأنها : " الخلق الإبداعي الذي لا يخضع لأي تصوّر عقلي ، وهي حقيقة ديناميكية قوامها التغيّر والضرورة ، ونسيجها الزمان والديمومة " (2) .

#### الحرية إجرائياً :

كل التصوّرات والمواقف التي تصدر عن ذات الرسّام الحديث ، وتكشف عن طبيعة وماهية الأشكال في سياقها الفني ، مع إخضاع النسق إلى الحراك المعرفي والبصري ، على وفق أحلام الذات وأهدافها .

---

(1) غارودي ، روجيه : أُول الحرية ، المصدر السابق ، ص 26 .  
(2) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 145 – 147 .

## الفصل الثاني

### الإطار النظري والدراسات السابقة

#### المبحث الأول

##### المحور الأول : الحرية مفهوماً إشكالياً

الحرية من المفاهيم الفلسفية التي تباينت وجهات النظر حولها ، وهي تتحمل من القراءات ما لا حصر لها ، بحيث من المتعذر أن تتقبل تعريفاً واحداً يصدق مع سائر القراءات .

ولأن الحرية مصطلحاً إشكالياً ، يصل الأمر بالبعض إلى حد التناقض في وضع مفهوم محدد بها ، فهي " ككل مفهوم إنساني – حي التطور مرتبط بالمجتمع – وهو يتسع ليشمل القوانين والأنظمة والعادات والتقاليد والعقائد والذوق العام والتربية والأخلاق والثقافة وما إلى ذلك " (1) .

وهذه الإشكالية تنبع من ( لفظ الحرية ) الذي تعددت تفسيراته ومعانيه عند الفلاسفة والمفكرين في جميع المصادر والمعاجم اللغوية والسياسية والفلسفية (2) . " ففي معجم ( لالاند ) مثلاً يُنسب إلى الحرية من المعاني ما يزيد عن الستة والسبعة ، فينص على معناها الاجتماعي والسياسي والسيكولوجي والأخلاقي ، وبعضها يتصل بالعلم والآخر يتصل بالميثافيزيقيا " (3) ، مُشيراً إلى أن الحرية بحسب معناها الاشتقاقي عبارة عن غياب الإلزام الخارجي ، والحرية الاجتماعية تقوم على أساس فعل الفرد ، أي أن يفعل كل ما ليس محرماً بواسطة القانون لضمان الاعتراف بحقوق الغير (4) .

أما الحرية السياسية ، فإنها تقوم على أساس ممارسة الفرد لحقوقه السياسية ، كحرية الاجتماع أو التمثيل في مجالس نيابية وما إلى ذلك ، فيما انطوى معنى الحرية السيكولوجية ، حول مفهوم الاستقلال التام عن سائر البواعث والمبررات الداخلية التي تكون غريبة عن الفرد ، فينبثق الفعل من أعماق الذات معبراً عنها (5) . بينما الحرية الأخلاقية تقوم على الاختيار ما بين الخير والشر ، وتعني هنا الحد الأقصى لاستقلال الإرادة ، العالمة بذاتها ، المدركة لغايتها ، وهي ضد الاندفاع اللاشعوري أو الجنون والفوضوية واللامسؤولية القانونية والعينية الخفية (6) .

وأما الحرية بالمعنى الميثافيزيقي (\*) ، فهي تقابل مفهوم ( الجبرية ) (\*\*) ، وهذه الحرية هي القوة الوجودية التي تعبر عن خلق الذات (1) .

(1) Feshar: "Liberty and Freedom", A Visual History of America's Founding Ideas, Oxford University press. 28 Oct. 2004, P. 132.

(2) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ط10 ، المجلد الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ب ت ، ص461.

(3) Lalende, Andre: "Vocabulaire Technique et Eritique de La Philosophie", Paris, Presses Universitaires de France, 1956. P. 558 – 563.

(4) بركات ، سليم ناصر : مفهوم الحرية في الفكر العربي الحديث ، المصدر السابق ، ص30 .

(5) زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، ط1 ، ت : عبد الوهاب الكيالي ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة المتوسط ، بيروت ، 1974 ، ص224-225 .

(6) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المطبعة الفنية الحديثة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1970 ص8 – 9 .

(\*) الميثافيزيقيا : هي الكينونة بما هي كينونة حسب ( أرسطو ) أو هي الشيء بذاته .

وقد خلص ( العروي ) في دراسة المعاني للحرية الأربعة – التي ورد ذكرها – إلى فائدتين : الأولى تقع في الصفة الاشتقاقية للكلمة ، والثانية في المعنى للكلمة ، التي دارت حول الفرد وعلاقته مع غير ذاته ، أكان ذلك الغير فرداً آخر يتحكم فيه من الخارج أو قوة طبيعية تستعبده من الداخل . وانتهى به التحليل إلى استنتاج : أن اللغة تعكس ثقافة مجتمع في حقبة من حقب التاريخ ، وإن الفقه هو الذي يحدد كيفية تعامل الإنسان مع الإنسان ، أما الأخلاق فهي التي تصف علاقة العقل بالنفس في ذات الإنسان ، إذ إن مفهوم الحرية ومعناها في أذهان العرب ، يختلف عن المفهوم الأوربي بالمفهوم المعاصر (2) .

إن النزوع إلى الحرية من طبيعة الذات الإنسانية ، وبهذا يقول ( ياسبرز ) : " إن البحث عن الحرية ، والشك فيها ، والإيقان بالحرية ، هي ما يدخل في صميم وجودها ، وحينما نبحث عن الحرية ، فإن ذلك لا يعني أن في ذهننا مفهوماً نبحث عن مقابل له في العالم الخارجي ، بل الواقع أن مشكلة الحرية ، إنما هي أولاً وأخيراً مشكلة الذات الإنسانية التي تريد أن يكون ثمة حرية " (3) .

الحرية هي أكثر المعاني القيمة تجريداً وغموضاً ، وبمقدار ما تمارس حضورها يشتد غيابها ، فهي تتضخم في الفكر بقدر ما تضمر في الواقع . وهي في الحقيقة إثبات وتقرير لوجود الإنسان (4) ، لذا فإن الحرية شغلت حيزاً كبيراً من اهتمام الاتجاهات والمذاهب الفلسفية والسياسية والاقتصادية وما إلى ذلك ، بمختلف الاعتقادات ، بل إن البعض قد جعل منها المحور الأساسي في أفكاره ونظرياته ، وهذا ما ستفيض به الباحثة في ثنايا البحث الحالي .  
و " إذا كانت الفلسفة تهتم أصلاً بحياة الإنسان الداخلية ، بوصفها وجوداً قائماً ، فإن تشيؤ الحرية يتجلى في أشكال عديدة مادية ، كالجوع والضرورة (5) الاقتصادية مثلاً هي الحال لدى ( ماركس ) ، أو كالليبدو والشهوة الجنسية لدى فرويد " (1) .

(\*\*) الجبرية : الحتمية : مفهوم فلسفي وعقيدة حول الأصل العلمي الشامل لجميع الظواهر ، وتسلم بوجود طبيعة موضوعية للسببية ، وأول من سلم بها ( الذريون ) وجرى تطويرها عند ( بيكون ، وغاليلو ، وديكارت ، ونيوتن ، ولومونوسوف ، ولابلاس ، وسبينوزا ) وغيرهم من فلاسفة القرن ( 18 ) الذين اعتقدوا أن أشكال السببية مطلقة وتحكمها بصرامة القوانين الدينامية للميكانيكا . ووجدوا بين السببية والضرورة وأنكروا الطبيعة الموضوعية للصدفة . وتفهم ( الجبرية ) بأن الإرادة ليست حرة وأن الاختيار وهم باطل وأنها خاضعون للحتمية في طرائق سلوكنا . بينما يعده البعض على وفاق مع حرية الإرادة . وفرق البعض القول بالقضاء والقدر عن القول بالجبرية ، فالأول يفترض وجود علة كلية تحقق إرادتها بغض النظر عن إرادة الإنسان ، والثاني يحدد جميع الأفعال الإنسانية بما سبقها من أحداث وما تقدمها من أفعال فسيولوجية كانت أم سيكولوجية ، وقد تكون اقتصادية كما هي عند ( ماركس ) أو سيكولوجية كما عند ( برجسن ) ، فيما يدعم ( سارتر ) الحالة الثانية التي تبين أن السبب في أفعالنا يقوم فينا فيقول : " نحن نعمل بحسب ما نحن عليه " ، ينظر : سارتر : الوجود والعدم ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الآداب ، بيروت ، 1966 ، ص 722 . ويستعمل البعض كلمة ( الجبرية ) ويؤثر عليها كلمة ( حتمية ) للدلالة على أن " معرفتنا لجميع الشروط التي تعين ظهور الظاهرة ، تمكننا من التنبؤ بما سيحدث حتماً " . للمزيد ينظر : لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، روزنتال وبودين ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص 175 – 176 . كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 135 – 136 . برنارد ، كلود : مدخل إلى دراسة الطب التجريبي ، مقدمة : يوسف مراد ، ترجمة عربية ، 1944 ، ص ف . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 53 .

(1) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 9 .

(2) العروي ، عبد الله : مفهوم الحرية ، المصدر السابق . " صفحات متفرقة " .

(3) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 27 .

(4) الشنيطي ، محمد فتحي : مفهوم الحرية عند كارل ياسبرز ، القاهرة ، 1968 ، ص 46 – 47 .

(\*) الضرورة : تؤخذ بمعنيين ، فإن الضروري من جهة ، هو ما يقابل الممكن أو العرضي . ومن جهة أخرى ، ما يقابل الحر أو المختار . بيد أن الضروري – في كلتا الحالتين – هو ما لا يمكن إلا أن يكون ، أي ما يتصف بصفة الحتمية أو الوجوب . والعقل الفلسفي كان وما يزال يفهم ذاته ( عقلاً ) للضرورة أو مقدرة على ( عقل ) الضرورة . وإن هذا المفهوم لم يكتسب قبل ( أفلاطون وسقراط ) تنوعاً مضمونياً وشمولياً نسقياً ، إلا أنه كان

وما الإنسان – من وجهة نظر الوجودية ، مثلاً – سوى " ملتزم وفق المحيط الذي يمارس فيه حريته ، بمعنى أنه يجد نفسه متلبساً به ، ملتحمًا وإياه . وهو يشعر بأن المواقف التي تتكون منها عناصر هذا المحيط تمثل قيوداً تحدّ من الفعل الحر في انطلاقه " (2) ، فيقول ( سارتر ) : " لا وجود للحرية بدون قيود ، فالحرية فعل ، طرفه الأول هو الاختيار ، وطرفه الثاني يتمثل في تلك المقاومة التي يلقاها الفعل الحر أثناء ممارسته للحرية لا قبلها " (3) ، وفي كتابه ( الوجود والعدم ) يعلق مفهوم الحرية بالحكم الذي يقيد أحكام الغير ، فيقول : " الحكم هو الفعل المتعالي الذي يقوم به كائن حرّ . و ( هكذا أرى ) معناه أن أكون بلا حول ولا قوة أمام حرية ليست حريتي . وبهذا المعنى : يمكن أن نعد أنفسنا ( عبيداً ) عندما نتراءى للآخر . فأنا في خطر دائماً من أن يتخذني الغير وسيلة لتحقيق إمكانياته وينكر تعالي الخاص " (4) .

أي أن الحرية تتجسد بوساطة الفعل الذي ينم عن طبيعة اختيار ، ولكنها ليست حرية مطلقة ، بل هي ملتزمة بسبب وجود الطرف الآخر / الآخرين . وعليه فإن الوجوديين قد نظروا إلى المحيط الذي تدور في نطاقه الذات الفردية كـ ( ميلاد الإنسان ، أسرته ، وفاته ... وما إلى ذلك ) بمثابة قيود ، وهي علاقة دياكتيكية قائمة بين الفرد والمجتمع والواقع برمته . ولم ينظروا إليها على أنها جذور يمتد وجود الفرد فيها امتداداً طبيعياً لا صنعة فيه .

ولا مناص من أن ( فرويد ) هو الآخر قد جعل من إشكالية الكبت الجنسي لدى الإنسان العقدة الأساسية ، وفي الوقت ذاته عُدّ بقاءه مكبوتاً بمثابة بقاءه مستعبداً ، وخلاصه من هذا الكبت يأتي من خلال كسر الأغلال للقيم والعادات الاجتماعية السائدة . وفيما يتعلق بمفهوم الحرية في الفن ، فإنه يرى فيها هروباً من الواقع ، ووسيلة لتحقيق الرغبات التي أحبطها ذلك الواقع إما بالعوائق الطبيعية الخارجية وإما بالمشبطات الأخلاقية ، هذا لأن الفن برأيه : هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات ، وعالم الخيال الذي يحققها (5) ، إذن فالحرية هنا ترادف بمفهومه ثيمة الخيالي في الفن .

أما المذاهب الصوفية المتفرعة من الأديان ، فإنها تدعو إلى حرية ذات بعد ( فلسفي ، ونفسي ) حين تدعو إلى تحرر النفس من إطار الجسد الذي يكبلها والعلائق المادية التي تدنسها ، كي تتأل بعداً حرية لن تنالها وهي مستعبدة في القالب والمستودع الجسدي المادي . حتى أن ثورة الإمام ( الحسين ) عليه السلام قد قامت على أساس من الدعوة إلى التحرر والتقوى ، حين دعا بالناس يوم الطف : " كونوا أحراراً في دنياكم " (6) .

يهيمن على الفكر في مسألة الوجود ومبادئه الأولى . أما ( أفلاطون ) فقد فرّق بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي كموضوعات للمعرفة التي ترتبط بها مفاهيم كالضرورة . للمزيد راجع : زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 542 . وكذلك : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 48 – 49 .

(1) طنوس ، جان نعوم : غداً يزهر الثلج – تعدد المعاناة والاستبداد واحد ، مقال صدر عن جريدة النهار ، لبنان ، 2005 .

(2) هويدي ، يحيى : الحرية في الفلسفة المعاصرة ، مجلة الهلال ، تصدر عن دار الهلال ، مجلة شهرية ، ع 76 ، السنة الخامسة والسبعون ، أول يوليو 1967 ، ص 43 .

(3) العتاي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان ، المصدر السابق ، ص 5 .

(4) كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، المصدر السابق ، ص 37 .

(5) عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص 32 – 33 . كذلك ينظر : عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ( دراسة في

سيكولوجية التدفق الفني ) ، المصدر السابق ، ص 130 .

(6) جاف ، نزار : إشكالية الحرية والأنظمة الفكرية ، منشور على الرابط :

وفقاً لهذا فإن " مصطلح ( حر ) قد استعمل عموماً في التاريخ الإسلامي مرادفاً مضاداً لمصطلح ( عبد )<sup>(1)</sup> . والحرية بهذا المعنى تعني انعدام القسر الخارجي ، والإنسان الحر ، هو من لم يكن عبداً أو أسيراً ، على أن سبب رفض الإنسان للعبودية وعدم تقبله لها ، هو أنه ولد في الأساس حراً ، أي أن الحرية متجسدة في عملية خلقه أساساً ، ومن الطبيعي أن تجنح النفس صوب فطرتها الأولى وما جُبلت عليه ، وفي الوقت ذاته ، ترفض كل ما أقحم عليها قسراً ، إلا أن الحرية بقيت في الفكر الإسلامي تتنازعها صورة التعارض ما بين أنصار ( الجبرية ) ، وأنصار ( حرية الاختيار )<sup>(\*)</sup> بما لها من ارتباط بمفهوم الحكم والعدل والقدرة الإلهية .

أما الاستعمال الحديث لمفهوم الحرية ، فقد استمد أكثر معناه من الفترة التي شهدت صعود النظم الاستبدادية في أوربا ، إبان العصور التي شهدت أنماطاً من الرق الجماعي<sup>(2)</sup> . إلا أنها أمست من أهم إشكاليات الفكر الأوربي ، خاصة بعدما اتخذت أبعاداً أكثر اتساعاً في العصر الحديث ، تمثلت بالتساؤلات : ما الحرية ؟ وهل يرغب الناس فيها من حيث هي غاية في نفسها ، أم يرغبون فيها من حيث هي وسيلة للحصول على أشياء أخرى<sup>(3)</sup> ؟ تبلورت وتمخضت أجوبة البعض<sup>(\*)</sup> عنها ، من أنها : " ركن من أركان السعادة الإنسانية ، والبعض الآخر يرى فيها السعادة بعينها . ونقيضها العبودية . وتجريد الإنسان من حريته يعني أنه أصبح عبداً ، وهو ما يتنافى مع كرامته الإنسانية<sup>(4)</sup> ، وقد حذر البعض من الحرية المطلقة التي تؤدي إلى حالة مخيفة من الفوضى ، ويرون أنه من الضروري أن تحدد حريات الأفراد داخل الهيئة الاجتماعية بقوانين<sup>(5)</sup> .

ويعتقد ( هارولد لاسكي ) أن الحرية هي : انعدام وجود قيود مفروضة على الظروف الاجتماعية التي تُعد بمثابة ضمان تقتضيه الظروف لتحقيق السعادة للفرد . أما ( روسو ) فيقول : " إنك لا تستطيع أن تُجبر الناس على الإيمان بالحرية وهم يلمسون الحرية في إطاعة القانون ،

(1) الأفندي ، عبد الوهاب : الحرية والاختلاف في الفكر الإسلامي ، المصدر السابق ، ص2 .  
(\*) حرية الاختيار : حرية الإرادة : الإرادة الحرّة ، مقولة فلسفية تعبر عن العلاقة بين نشاط الأفراد والقوانين الموضوعية للطبيعة والمجتمع . والحرية برأي المثاليين هي تقرير الروح لمصيرها ، وحرية الإرادة وإمكانية التصرف وفق إرادة لا تحددها الظروف الخارجية . وقد نشأ عدد من الاعتقادات منها : الجمع بين حرية الاختيار والتصرف أو الإمساك ، وكلاهما يقترنان بالمسؤولية تجاه ذلك الاختيار ؛ وبين حدود الاختيار الصادرة عن الطبيعة الموروثة . ودعاة الإرادة الحرة ، يرون أن ( الجبرية ) منافية للحرية ، وينكرون ما تذهب إليه أفكار الحتمية التي تضع ضرورة الأفعال الإنسانية بشكل كامل لأنها تمحو المسؤولية عن الإنسان ، وتجعل الحكم الأخلاقي على أفعاله مستحيلاً . وبرأي ( الوجودية ) أن الحرية غير المحدودة هي وحدها أساس المسؤولية الإنسانية ومن ثم أساس الأخلاق .

وتُعرف الحرية المطلقة أو ما تسمى بـ ( الفوضوية ) ؛ على أنها نظرية واتجاه اجتماعي – سياسي للبرجوازية ، معادٍ لكل سلطة ، بما في ذلك دكتاتورية الطبقة العاملة ( البروليتاريا ) ، وترفض أي سلطة قهرية مماثلة ، وترجع إلى ثلاثة منابع : 1. الفوضوية المسيحية : يمثلها ( ليو تولستوي ) ، 2. الفوضوية الفردية : يمثلها ( وليم جودين ) و ( ماركس شترنيز ) ، 3. الفوضوية الشيوعية : ويمثلها ( بروتون ، وكروبتكين ، وباكونين ) . وجميع هذه الأنماط تدعو إلى اللجوء إلى العنف والإرهاب لتغيير المجتمع . ولها أسسها الفلسفية في الفردية والذاتية والإرادية . للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص136 – 137 . لجنة العلماء والأكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص181 – 357 . زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، المصدر السابق ، ص414 .

(2) الأفندي ، عبد الوهاب : الحرية والاختلاف في الفكر الإسلامي ، المصدر السابق ، ص3 .

(3) ديوي ، جون : الحرية والثقافة ، ت : أمين مرسى قنديل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1955 ، ص1 .

(\*) منهم : ( روسو ، وهوبز ، والغزالي ، والفارابي ، وبوبر ، وديوي ، وكانت ، وفويرباخ ، وستيوارت ، ونيتشه ، وهيجل ، وبرجسون ... وغيرهم ) .

(4) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص5 .

(5) المصدر نفسه ، ص6 .

ويعني هذا أن الحرية الفردية تعني إطاعة قانون المجتمع الذي أنتمي إليه ، وقد قيل أن شخصيتي ما هي إلا تعبير عن الكل المنظم الذي أنتمي إليه <sup>(1)</sup> .

وينظر البعض إلى الحرية من جانب أهميتها وقيمتها ( سلبية وإيجابية ) معاً ، قياساً إلى سائر عوامل السعادة ؛ فهي عامل سعادة سلبي ، عند مقارنتها بأهمية العوامل الإيجابية الأخرى : كالثقافة والتربية والتعليم وحتى الثروة ، وسائر العوامل المادية والمعنوية – مثلاً – تفوق أهمية وجود التراب والماء والهواء والضوء بالنسبة للزهرة على أهمية عدم وجود المانع الذي يحول دون النمو <sup>(2)</sup> ، إلا أن الباحثة ترى أن المفارقة هنا ، هو أن الثقافة والتربية والتعليم وما إلى ذلك لا تقوم أو تتطور إلا على أساس وجود الحرية ذاتها .

أما قيمة الحرية الإيجابية ، يكمن – من وجهة نظر البعض – من منظار الندرة . ولهذا السبب يُنظر إلى الحرية كأسمى النعم وأم السعادات ، ذلك لأن الإنسان قلماً تنعم بهذه النعمة قياساً إلى النعم الأخرى ، ولطالما سلبت منه بواسطة أبناء نوعه لا بواسطة السيول والأعاصير والأوبئة وسائر صور الكوارث فقط ، والتي تؤدي جميعها إلى سلب الحرية وبالتالي سلب السعادة الذاتية .

وتمثل عند أصحاب ( نظرية المعرفة ) <sup>(\*)</sup> : " جوهر الإنسان ، فحريتنا هي نحن ، هي ذاتنا ، هي معنى أن الإنسان إنسان ، وما فحريتنا إلا وجودنا ، وما وجودنا إلا الحرية . غير أنها لا تكون إلا من خلال معرفة النفس ، وهذه المعرفة لا تتم إلا بالحرية " <sup>(3)</sup> ، أي أن المعرفة هنا هي ( معرفة الذات ) معرفة حقيقية ، ومعرفة جوهر الحياة لا يتم إلا بالحرية .

ولم يفصل البعض ، معرفة الذات عن معرفة ( الله ) عز وجل : " لأن النفس تعني المعرفة ، وكلما كان المرء أكثر معرفة ، كانت نفسه أقوى . وحينما نرى أن نفس الإنسان أقوى من نفس الحيوان ، فلأنه أكثر معرفة منه : فالإنسان متى ما عرف ربه عرف نفسه " <sup>(4)</sup> .

إن شيوع مبدأ الحرية وإشكالياتها في الفكر الأوروبي أدى إلى إثارة مفاهيم وروى وجماليات جديدة ساهمت بشكل أو بآخر في تكوين تصوّر جديد لمفهوم الوجود والحرية فيه كمبدأ ومعنى مفاهيمي وبنائي في الفن ، ولا سيما في الرسم . فعلى الصعيد الفلسفي ، أحدثت آراء ( ديكارت ) ثورة فكرية حدائية ، حينما أشاد بالعقل كفكر حر ، ثم تحوّل إلى الشك ( الكوجيتو ) الذي يُعدّ قَمّة التجليل للفكر ، فقال : " أنا أفكر ، إذن أنا موجود " ، والذي يُعدّ كذلك قَمّة الاعتداد بالوجود المنظور من زاوية العقل . من هنا كانت نظرية المعرفة ذات ارتباط وثيق

<sup>(1)</sup> العتابي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان ، المصدر السابق ، ص 6 .

<sup>(2)</sup> خرطيل ، سامي : الوجود والقيمة ، المصدر السابق ، ص 69 .

<sup>(\*)</sup> نظرية المعرفة : الاستمولوجيا : هي قسم هام من النظرية الفلسفية ، وهي نظرية في مقدرة الإنسان على معرفة الواقع ومصادر وأشكال ومناهج المعرفة والحقيقة ووسائل بلوغها . ونظرية المعرفة ومبحث الوجود كلاهما من الأقسام التي قسمها الفيلسوف ( ج . ف . فيريير ) على أساس أن الفلسفة تعني نقطة البداية في مبحث المعرفة . وميّز أصحاب ( النظرية بين نوعان من المعرفة : الأولى ، المعرفة المباشرة ( الحسية ) والمعرفة المباشرة ( الحدسية ) العقلية ، اللتان كانتا تتعارضان في المذاهب الميتافيزيقية . وبعد ( جاكوبي ) المعرفة المباشرة ( الحدسية ) أعلى أشكال المعرفة ، على أن ( العقل ) هو أداة هذه المعرفة ، لهذا تقترن الحرية بالمعرفة الحدسية فيطلق عليها مصطلح ( الحرية العقلية ) . وقد أشاد ( أفلاطون وأفلوطين ) بالمعرفة المباشرة العقلية – قديماً – ، وفي القرن ( 17 ) الفلاسفة العقليون هم ( ديكارت ، وسبينوزا ، وليبنز ) وغيرهم ، وفي القرن ( 19 ) المثاليون الألمان والفلاسفة الرومانيين هم ( نيتشه ، وشلنغ ، وشلنغل ) وغيرهم ، وفي القرن ( 20 ) ( هوسرل ) ، فكانوا ينظرون في ( الحدس العقلي ) مقدرة العقل على رؤية الحقيقة دون برهان بصورة مباشرة . للمزيد ينظر : لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص 447 .

<sup>(1)</sup> "The World As Wall and Idea", Op. Cit., P. 201.

<sup>(4)</sup> الغزالي ، أبو حامد : المنقذ من الضلال ، تحقيق : جميل إبراهيم حبيب ، دار القادسية للطباعة ، بغداد ، 1984 ، ص 13 – 15 .

بالحرية التي نؤه بها ( ديكارت ) في سؤاله : " كيف أعرف ؟ " ، وجعلها محوراً لفلسفته التي تناول في ضوئها مفهوم حرية الإرادة واتصالها بالميتافيزيقيا ، لأنها تمثل الروح ، بينما ينتمي الجسد إلى الواقع الفيزيقي . وتبقى حرية الإرادة والروح من حيث سماتها الجوهرية فوق متناول القوانين العلمية (1) .

عرّف ( ديكارت ) الحرية الكاملة – من خلال فكرته عن الله (\*) – تختلف عن الحرية المحدودة للإنسان ، بقوله : " النفس ناقصة محدودة منتهية ودون الكائن اللامتناهي القادر الذي تتمثله بفكرتها . ولا يمكن للأدنى أن يفسر الأسمى ، .. فاللامتناهي مثل الكمال حاضر في الله بالفعل ، لأن فكرتي عن كمال الله ولا نهائيته ، هي التي تجعلني أتصور وأفهم حدودي ووجودي ونقصي . وأعرف أنني أشك وأخطئ " (2) ، أي أن الذات محدودة بفكرها وقد تخطئ أحياناً بأفعالها وطريقة اختيارها ، حتى تصل إلى الشك في خياراتها وعليه فهي تشعر بنقصها، حين تقارن محدوديتها وتناهيها بالأزلي والكمال واللامتناهي ، ألا وهو ( الله ) .

ودليل ( ديكارت ) على وجود الحرية ، هي المسؤولية التي تتحملها الذات أثناء قيامها وإقدامها على فعل الاختيار ، والعقل هو الذي له دور كبير في المعرفة والحكم أثناء القيام بذلك ، فيقول : " قد يحدث أحياناً أن أضل في بحوثي ، ولكن حينئذ أنا المسؤول وحدي : لأنني حر ، وإرادتي لا متناهية ، وقد تتعجل إرادتي في الحكم على الأشياء قبل أن يراها عقلي بوضوح وتمييز ؛ والله إذ منحني الحرية والاختيار ، منحني القدرة على الخطأ والصواب " (3) .

إن الذات بامتلاكها حريتها ، قد تخطأ أو تصيب في اختياراتها - إذن فهي حرية تقتدرن بالمسؤولية من جانب ، وبالشك في قراراتها من جانب آخر ، لأن العقل قد لا يكون كافياً لقيادة النفس نحو تحقيق الفعل والاختيار الصحيح .

إن الذات محددة بالعقل ، العقول على مراتب – كما يراها الفلاسفة - ، والمعرفة ترتبط بالعقل مثلما ترتبط الحرية به . " فالمثالية والحدسية والماهوية والقصدية والتنويرية ، تلتقي جميعها على اتخاذ العقل مبدأً أولياً – معرفياً وكيونياً – يملك قدرة كلية على استنفاد مناطق المعرفة ، والنفاذ إلى أعماق الكينونة أو الوجود في ذاته " (4) .

يرى ( كانت ) : " أن الحرية هي قانون العقل . ومن ثم فإنها تتحد بالاستقلال المنزه فوق تعارض الرغبات ، ويسود الاعتقاد بأن التحقيق الحر هو تحقيق الذات ، أي تحقيق السعادة للإنسان ذاته ، وذلك بأن يكون الإنسان حراً في خلق حياته " (5) .

وفي مجال النقد ، قرن ( كانت ) الحرية بالفن والتذوق الجمالي ، على حساب أن الإنسان وحده يستطيع أن يدرك الجمال وأن يقيم لذاته غاية أخلاقية ، لأنه وحده الذي يستطيع أن يتصور القوانين التي تتحكم بالطبيعة عن طريق إرادته التي تمثل عقل عملي ، فـ" الجميل رمز للخير ، والنشاط الجمالي نوعاً من ( اللعب الحر ) " (\*) للخيال ، والسرور بالجميل والجليل ، سرور خاص بالملكات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم ، وقد تحررا من

(1) كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 143 – 145 .

(\*) فكرته عن الله : هي فكرته عن الأسمى ، الأزلي ، اللامتناهي ، كامل المعرفة والقدرة ، خالق جميع الأشياء الخارجة عن ذاته .

(2) غالب ، مصطفى : ديكارت ، المصدر السابق ، ص 105 – 110 .

(3) المصدر نفسه ، ص 114 .

(4) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 600 .

(5) زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، المصدر السابق ، ص 225 .

(\*) اللعب الحر : هو خاصية المتعة بالجميل ، بعدّها حالة ذهنية من الحساسية تتزامل فيها معاً ملكتنا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحر . وهذه المقولة ( الكانتية ) نقلها ( شيلر ) لتأسيس نظرية الدوافع ، فعزا السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة به على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من ناحية ، والدافع الشكلي من ناحية أخرى . للمزيد راجع : جادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، المصدر السابق ، ص 259 .

خضوعهما للعقل ، أي تحرراً من قيود الخطاب المنطقي " (1) ، أي أن الحرية في الفن هي اللعب الحر للمخيلة ، فيما لم يعد العقل مُعَوَّلاً عليه في البرهنة على وجود المطلق .

ومن هنا ، فَرَّقَ ( كانت ) بين " الحرية ، وهي قانون العقل " (2) ، وبين مفهوم الحرية في الفن لإدراك الجمال في ذاته . فالحرية أساسها وعمادها الأخلاق والتي تقترب بالمسؤولية ، تختلف عما هي في الفن بوصفه لعباً حراً ، والشكل الجمالي بوصفه حراً خالصاً بذاته مختلفاً عن عالم الظواهر . و ( كانت ) يراعي في أحكامه الجمالية مسألة الأذواق والحكم الذي يختلف من ذات إلى ذات ، عادداً مصدر الشعور بالجمال هو فينا ، في الروح وليس في الطبيعة ، وعليه فالحرية تشكل نقيضاً لمفهوم الغرض والنفعية في الفن .

ترى الباحثة ، أن الحرية ناتجة عن معرفة والمعرفة عمادها العقل الحر ، وما الدين والعبادة والأخلاق الملازمين للإنسان في كل عصر وكل بيئة ، إلا نتيجة من نتاج العقل ، وأنه ناتج وناشئ مما للعقل الإنساني من يقين وإيمان ومعرفة بما هو موجود في المحيط ، من أنه لم يصنع نفسه ، وأنه لا يدبر نفسه .

ومن جانب آخر ، فإن مفهوم الحرية والسعادة غدت نسبة للعلاقة فيما بين الدين والأخلاق ، من أنها غاية بذاتها ولذاتها ضمن مفاهيم شتى ؟ ( الفضيلة ، والخير ، والمحبة ، ونكران الغاية ، والله جلّ غلاه ) ، كواجب أخلاقي ومسؤولية أخلاقية وإيمان مطلق بالوجود ، على أن البحث عن الحرية لا يقتضي الخروج من ذواتنا ، وهي ليست خارج هذا الوجود (3) .

وبينما يرتفع ( هيغل ) بالحرية إلى مستوى مطابقتها للعقل : " الحرية هي المطلق ، والمطلق هو العقل المجسد في التاريخ وفي الدولة " (4) ، يعتقد بعض الاشتراكيين : " أن الحرية هي التحرر من قهر الدولة واستبدادها لأن القدرة على تسيير أمور المواطن بذاته ، والإرادة الذاتية إنما تعني تحرير العامل من القهر الإداري ومن قهر الدولة " (5) .

ويرى ( الكواكبي ) أن : " من أقبح أنواع الاستبداد ، استبداد الجهل على العلم ، واستبداد النفس على العقل ، ويُسمى استبداد المرء على نفسه وذلك أن ( الله – جلت نعمه ) خلق الإنسان حراً قائده العقل ، ... " (6) ، فالصلة هنا وثيقة جداً بين ( العقل والحرية ) (\*) ، إذ إن الحرية تُفهم من خلال إدراك العقل الذي يُعدّ خزناً ومستودعاً معرفياً ، والعقل بدوره له من الاستطاعة والقوة ما يعينه على الحكم والاختيار بين عدّة نقائص – أي بين الشر والخير ، مثلاً – فإن كان متعارضاً في اختياره مع النزوع المادي ، اقترن بالإرادة الحرة التي تسمو على الأهواء والغرائز والرغبات المادية . أي أن الإرادة الحرة دليل على فعل حدوث الاختيار ، والاختيار هو دليل الحرية كوجود / فعل .

(1) المصدر نفسه .

(2) زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، المصدر السابق ، ص225 .

(3) حيدر ، محمود : جدل الأخلاق ، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ع411 ، تموز ، 2005 ، ص31 .

(4) المصدر نفسه ، ص31 – 32 .

(5) زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، المصدر السابق ، ص225 .

(6) الكواكبي ، عبد الرحمن : طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية ، دمشق ، 1902 ، ص27 .

(\*) ربط الكثير من المفكرين بين الحرية والعقل واصطلحوا تسمية ( حرية الفكر ) و ( الحرية العقلية ) و ( الفكر الحر ) على مستويات المعرفة التي قسم على أساسها الناس للتمييز ما بين أرجحية عقولهم مستندين برأيهم على أن " جوهر إنسانية الإنسان ، هو العقل ، وهو أفضل القوى الإنسانية على الحقيقة ، والله قد جعل قوة العقل للإنسان محور صلاحه وفلاحه ، إذ فيه افترق وتميّز عن الحيوانات " . للمزيد ينظر: عمارة ، محمد : الإسلام وقضايا العصر ، ط1 ، دار الوحدة للطباعة، بيروت ، 1980 ، ص137 .

و " الفعل هو الجسر الوحيد الذي يتم به عبور الهوة الموجودة بين الفكر والوجود ، إذ أن الإرادة (\*) لا تظل محصورة في دائرة ( النية ) أو ( التصور ) أو ( الفكر ) ، وإنما تفترض غاية تسعى إلى تحقيقها ، وفكرة تعمل على تنفيذها ، ومادة تسعى إلى بعث الروح فيها " (1) .

ترى الباحثة أن مقدار ما يتمتع به الإنسان من الحرية أو السعادة أو كليهما معاً في الحياة والوجود ، هو مقدار تحققه في الفعل والعمل الناتج عن طريق المعرفة بذلك الفعل والاختيار - أي أن الذات تشعر بذاتها وحريتها قد تحققت في هذا الفعل عن طريق الوعي والفهم والإدراك والتحكم في الفكر الذي يحدث ذلك التغيير المطلوب فعلاً في الوجود بنشاط الذات - سواء أكان ذلك على صعيد الفكر أم على صعيد الواقع . لكننا إذ نتساءل أيضاً : هل كانت الحرية أم السعادة ، أم كليهما معاً ، شرطاً ودافعاً أساسياً في خلق هذا العمل وبذلك الفعل الإبداعي ؟ وهل خلق عمل ما يوماً من العدم ؟ وهل كان ( الفنان ) - مثلاً - بأماله المختلفة قد تمتع بحرية وسعادة ، أم كان مجرداً من كليهما ؟!

تلك التساؤلات ، ستجد طريق الإجابة في ضوء ما ستستعرضه الباحثة في مواطن تتناول العلاقة ما بين الحرية والفن ، على أساس أن جميع وسائل التعبير ومنها ( الفن ) هي حق من حقوق الإنسان الطبيعية . ويمكن القول في هذا مع ( ابن باديس ) : " إن حق الإنسان في الحرية كحقه في الحياة . ومقدار ما عنده من حياة هو مقدار ما عنده من حرية " (2) .

بعد هذه المفاهيم ووجهات النظر ، أصبحت الحرية من أهم الحقوق الإنسانية في المجتمع الديمقراطي الحديث . وجرى تبويب الدساتير المعروفة على أفراد باب يتضمن حقوقاً (\*\*). الأفراد وواجباتهم ، بما فيها الحريات العامة ، مثلاً - " المادة ( 18 ) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان " (3) ، الذي تضمن تقسيمات عرفت بـ " الحريات الأربع وهي : حرية التعبير ، وحرية العبادة أو العقيدة ، وحرية التحرر من الحاجة ، وحرية التحرر من الخوف 1948م " (4) ، على أساس أن للحرية قيمة إيجابية تمنح الأفراد والجماعات حق التصرف دون قيد شريطة ألا تمس هذه الحقوق حقوق ( الآخر ) ، ولا تتقاطع مع ضوابط وقوانين عاداته وتقاليده ، إذ أنها العامل الأساسي لتنمية المجتمع وتقدمه في كافة المجالات : فكرياً ، وسياسياً ، وثقافياً ، واقتصادياً ، وتكنولوجياً ... وما إلى ذلك .

إن الحرية بوصفها مفهوماً ، قد اتخذت مسارات عدة في الدلالة والمعنى ، واكتسب مضامين في سياق التطور الفكري الإنساني ، فهو يتوقف كثيراً على الحد المقابل الذي تنيره في أذهاننا هذه الكلمة ، " إذ قد نضع في مقابل ( الحرية ) كلمات عديدة مثل كلمة

(\*) الإرادة : ترتبط بإشكالية الحرية ومفهومها ، وهي كل عمل يقوم به الإنسان عن روية ، أي عن سابق تصور وتصميم . وتعني كل نشاط واعٍ يهدف الفرد من ورائه إلى تحقيق غاية معينة . وبتعبير آخر ، فإنه لا يمكننا فصل الفعل الإرادي عن البواعث والحوافز التي تكمن وراءه ، والبحث عن البواعث يقودنا إلى سلم القيم الأخلاقية ، وعليه فالإرادة هي الحرية . للمزيد راجع : زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 47 .

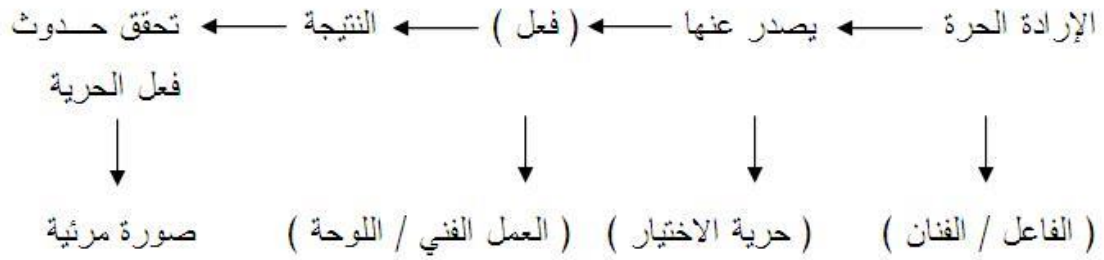
(1) زكي ، نجيب محمود : الجبر الذاتي ، ت : إمام عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973 ، ص 129 - 130 .

(2) الملي ، محمد : ابن باديس وعروبة الجزائر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 46 .

(\*\*) تأسيساً على هذه الحقوق الطبيعية نتجت منظومة من الحقوق المدنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وقد كانت مفاهيم فلاسفة مدرسة القانون الطبيعي هي الموجهة للثورة الإنكليزية : الثورة المجيدة 1688 ، وصدور قانون حرية التعبير 1695 ، والثورة الأمريكية 1776 ، والثورة الفرنسية 1789 على أن ذلك القانون يرتبط بمفهوم التعاقد الذي يطرحه الفلاسفة الغربيون : = ( مونتسكيو 1689 - 1755 ) ، ( فولتير 1694 - 1778 ) ، ( جان جاك روسو 1712 - 1778 ) ، ( جون لوك 1722 - 1804 ) . للمزيد ينظر : رضوان ، فتحي : الديمقراطية على الهواء ، مجلة العربي ، مجلة شهرية تصدر عن وزارة الثقافة الكويتية ، الكويت ع 273 أغسطس ، 1981 ، ص 6 .

(3) العتابي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان ، المصدر السابق ، ص 7 .

(4) هاربر ، ف. أ. : استرداد الحرية ، المصدر السابق ، ص 6 .



خلالها الفنان عملاً يختلج في باطن شعوره ووجدانه من انفعالات ، وما هذه الأشكال أو الصور سوى أفعال تصدر عن نشاط الذات وإرادتها ، فهي – بحسب تعبير ( الغزالي ) – " ما يصدر عن الإرادة حقيقة ، بينما الفاعل هو من يصدر منه الفعل ، مع الإرادة للفعل على سبيل الاختيار ، ومع العلم بالمراد " (3) .

من هنا تتضح العلاقة بين الفعل والفاعل بالآتي :

ومن الممكن أن نميز بصفة عامة ، بين نوعين من الحرية عند الفنان وهما : حرية التنفيذ وحرية التصميم أو ملكة الاختيار ، والمقصود بحرية التنفيذ : تلك المقدرة على العمل ( أو الامتناع عنه ) دون الخضوع لأي ضغط خارجي موضوعي ، وسنكون هنا بإزاء حرية طبيعية أو ( فيزيائية ) تعبر عن تلقائية الفنان واستقلاله الذاتي ، والحرية بهذا المعنى هي القدرة على المبادأة مع انعدام كل قسر خارجي أو قيد موضوعي . وأما حرية التصميم : فهي عبارة عن ملكة الاختيار ، وتعني القدرة على تحقيق ( الفعل / العمل الفني ) دون الخضوع لتأثير قوى باطنية شكلتها قيود قيمية اجتماعية ، موضوعية ، سواء أكانت تلك القوى ذات طابع عقلي كالبراعث والمبررات ، أم ذات طابع وجداني كالدوافع والأهواء ، أم أنها ذات طابع سيكولوجي ، سواء أكان مبعثه العواطف أم التصورات أم الإدراكات . فالحرية السيكلوجية إذن هنا ، هي مقدرة الفنان / الفاعل على الاختيار (4) ، وبهذا فالحرية في فلسفة ( برجسون ) واقعة أولية ، و ( فعل الذات الحر ) (\*) بدايتها المطلقة ، وإن تلقائية الفعل الإرادي هي خير دليل على الحرية (5) ، فالحرية تتطلب تجاوز الأشياء المادية من ارتباطها بما هو واقعي حسّي وموضوعي ، للوصول إلى الأشكال والأحاسيس الروحية ، وبالنتيجة الوصول إلى الإلهام الإبداعي الذي هو أعلى أشكال الحرية (6) .

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 17 .

(2) المصدر نفسه ، ص 18 .

(3) الغزالي ، أبو حامد : تهافت الفلاسفة ، طبعة الأب بويج ، بيروت ، 1937 ، ص 99 .

(4) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 17 . للمزيد راجع : الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001 ، ص 87 .

(\*) الفعل الحرّ : إنما يعني أن هذا الفعل غير محدد بأي شرط سابق كائنًا ما كان ، أي أنه مستقل تماماً ، لا عن كل قوة خارجية فحسب ، بل عن سائر البواعث والدوافع الباطنة أيضاً . للمزيد راجع : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 19 .

(5) الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، أزمة الحرية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 ، ص 32 .

(6) بردنائيف ، نيقولا : العزلة والمجتمع ، ت : فؤاد كامل ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، 1960 ، ص 98 .

ومن تحقق الحداثة التي يسعى الفنان للوصول إليها في عمله وعلاقاته الشكلية الوجدانية الكامنة فيه ، لأن الحداثة تسعى إلى الحرية <sup>(1)</sup> ، فإن الرجوع إلى نظريات الفلاسفة المختلفين في تعريفهم للحرية ، نجد أن لهذه الكلمة – كما لخصها ( إبراهيم زكريا ) – أربعة معانٍ أو كيفيات مختلفة <sup>(2)</sup> وهي :

أ. حرية الاختيار القائمة على الإرادة المطلقة ، وهي علّة أفعال الذات الحرّة فيقول ، ( بوسويه ) : " إنني كلما بحثت في ذاتي عن السبب الذي يدفعني إلى العمل ، فإنني أشعر بوضوح بأن حريتي إنما تنحصر في مثل هذا الاختيار " <sup>(3)</sup> ، إذ إن هذا الاختيار ، سوف يكشف عن التجربة الذاتية لما لديها من حرية إرادة ، وهي هنا القدرة المطلقة على مبادأة أو الابتداء ، والفنان هنا يشعر بحرية غير مقيدة أو مشروطة في فعلها بأي شيء كان – وخصوصاً الموضوعي منها – ففعل الذات الحرّ لا يخضع لأي حتمية . وهذا ما يذكرنا بالرسوم والانتقالات الأسلوبية لفنانين مثل : ( بيكاسو ) و ( كاندنسكي ) و ( خوان ميرو ) و ( بول كلي ) .

ب. الحرية العقلية ، أو حرية الاستقلال الذاتي ، هذا النوع من الحرية تعمل الذات وفقاً لمبادئ أخلاقية يقرها العقل وتتقبلها الإرادة – والفنان هنا يصنع قاعدة لفعله الجمالي الفني ، إذ تكون مقيدة أو موجهة بهذه القاعدة – والفعل الحر بهذا المعنى هو الفعل الصادر عن رؤية وتعقل وتدبر ، ويطلق عليها كذلك اسم ( الحرية الأخلاقية ) <sup>(4)</sup> ، وهذا ما اشتغلت عليه التكعيبية والمستقبلية .

ج. حرية الكمال أو حرية الحكيم ، وهذا النوع من الحرية وثيق الصلة بالنوع السابق ، لكنه ذو طابع معياري مثالي ، وهي هنا تعني الصفة التي تميز ذلك الحكيم الذي استطاع أن يتحرر من كل شر وكراهية ورغبة ، أي تعني حرية الفيلسوف الذي قد تحرر بالفعل من عبودية الأهواء ، والغرائز ، والجهل . فيقول ( ليبنتز ) : " إن الله وحده هو الكائن الحر بأكمل معاني الحرية ، وأما الموجودات المخلوقة فهي ليست حرة إلا بقدر ما تسمو بنفسها فوق الأهواء " <sup>(5)</sup> . أما في الفن ، فإن الفنان الحديث يسعى إلى تحقيق الكمال في أشكاله الجمالية ، إذ إنه يعمل ضمن اتجاه فكري وجمالي معين يهدف من خلاله تحقيق أكمل وأجمل وأنقى الأشكال المُحرّرة من عبودية ماديتها وتحمل بدورها مفاهيم من قبيل المطلق والديمومة .

د. الحرية السيكولوجية أو النفسية ، وهذا النوع من الحرية عبارة عن الشعور الذاتي بحيوية واستمرار نفسي معين ، وقدرة خالصة يتصف بها هذا الشعور وهنا يكون الفعل الحر هو ذلك الفعل الروحي التلقائي الذي يعبر عن شخصية الفنان ، منبعثاً من أعماق الذات . ولهذا يصفها ( برجسون ) بالحرية الإيجابية التي يصدر فيها الفعل عن ( الذات العميقة ) فتكون بمثابة ( تلقائية روحية ) تعبر عن القدرة على الخلق والإبداع <sup>(6)</sup> . وهذا ما أسفرت عنه التطبيقات البنائية والجمالية لدى كل من : التعبيرية والتجريدية والسوريالية .

من هنا نستطيع القول مع ( برودون ) : " الفن هو الحرية نفسها " ، ويضيف ( رينيه ويج ) ، أن " الفن والأخلاق معاً هما آخر معقل تحتمي فيه القيم البشرية فلا يقهرها قط قانون الحتمية " <sup>(7)</sup> .

(1) عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، إتحاد الكُتاب العرب ، دمشق ، 1989 ، ص286 .

(2) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص18 .

(3) المصدر نفسه ، ص18 .

(4) نفسه ، ص19 .

(5) نفسه ، ص20 .

(6) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص21 .

(7) أبو غازي ، بدر الدين : الحرية والفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص150 – 151 .

وبينما يتواصل امتداد التاريخ في مشهد متكامل الفصول وتراكم الخبرات عن حضارات الإنسان عبر آلاف السنين ، تأكد من خلالها وجهات النظر ، فتجمع على أن : " الفن ضرورة من ضرورات الحضارة ، والفن حرية ، لأن الحرية ترتبط بفلسفة الإنسان وواقعه ، وهي نتاج فعل متوقد لتاريخ الإنسان على صعيد الإنجاز الجمالي والروحي " (1) . ولما كان الفن وسيلة الفرد للإندماج في الواقع ، فهو وسيلة الفنان إلى الالتقاء بالعالم والتعبير عن رغبته بالتجارب التي يمر بها ، فيجد في الفن تلك الحرية والسعادة التي لا يجدها في حياته اليومية بقيودها ومتاعبها ، وهو يحول التجربة إلى تعبير عن طريق تحويل المادة إلى شكل (2) . وما " الإبداع الفني أو الإحساس بالجمال ، إلا مظهر من مظاهر الحرية ومقياس من مقياسها سواء كان شكلاً أو لحناً أو كلمة يصوغها الفنان من نبض روحه وإيقاعها ... ومن أجل هذا كان الفن صنو الحرية وقرينها " (3) .

و " إذا كان كل فن هو وليد عصره ، إلا أنه يمضي إلى أبعد من هذا المدى " (4) ، فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة التي ولد فيها ، موجة في تيار الإنسانية التي تدفع إليه برؤى وعوالم من أشكال جديدة يتمثل فيها قدرة العمل الفني على الإنطلاق خارج نطاق عصره أو زمكانيته ، والإبداع الفني بطبيعته تحليق يحمل مظهر الحرية ، إذ إن الفنان يأبى أن يبقى أسير واقعه ، وأحياناً يأبى أن يبقى عند نطاق عصره ، وبهذا يمثل الفن معنى الحرية وتعبير ( برجسون ) هو ( الديمومة ) .

إن إشكالية الحرية في البحث الحالي ، ليس المرجعية الفلسفية التي تستند إليها رؤية الفعل وأشكال الإنتاج فقط ، بل الأهم هو ممارسة هذه الحرية بوصفها فعلاً معرفياً تحريرياً يقوم الفنان بإنتاجه الفني من خلال الفعالية الديالكتيكية مع المتلقي في مواجهة الواقع ، سواء أكان سياسياً أو أخلاقياً أو اقتصادياً وما إلى ذلك ، مع الفارق ما بين الحرية مفهوماً ، وبين الحرية في الفن تطبيقاً .

فالإحساس بالحرية أمر ، وممارسة الحرية أمر آخر ، فالفنان يعيش الحرية كحقيقة حينما يحقق ذاته وإرادته في عمله الفني ، ولهذا تتصارع حريته ( ذاته / لوحته ) مع الإرادات الأخرى : القيم و ( الذوات / اللوحات ) ، وعليه فهناك حريتان لذاتين ؛ حرية لذات حرة وحرية لذات مقيدة . الأولى : الحرية في مغزاها المطلق العميق ، يشعر بها الفنان ، وتنبض في أعماقه ، والأخرى مشروطة ترتبط بالمقاييس والمبادئ العامة (5) . ولهذا فممارسة الحرية وإشكالياتها تنتوع من فنان إلى آخر ، بتنوع الأهداف والرؤى والإرادات ، منهم من يجدها في التحولات الأسلوبية ، ومنهم من يجدها في بناءاته الجمالية العقلية ، ومنهم من يجدها في انطلاقته الجمالية الحسية ، ومنهم من يجدها في استعمال التقنية ، ويرى البعض أنها تتحقق في الخيال ، ومنهم من يراها متحققة في أشكال اللاوعي .. ولهذا فهي متغيرة في الزمان والمكان وبنزعة وطبيعة توجه الذات وآلية بنائها ، والعناصر والعلاقات التي يستعملها الفنان بتلقائيته المُشكلة للمادة في صورة هي اللوحة .

فلا معنى لحرية الإرادة ، إلا إذا استوفت بعض الشروط وهي (6) :

- (1) كامل ، عادل : الحرية في الفن التشكيلي العربي المعاصر ، مجلة الثقافة – مجلة الفكر العلمي التقدمي ، 26 شباط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 ، ص 105 .
- (2) فيشر ، أرنست : الاشتراكية والفن ، المصدر السابق ، ص 16 .
- (3) أبو غازي ، بدر الدين : الحرية والفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 150 .
- (4) فيشر ، أرنست : الاشتراكية والفن ، المصدر السابق ، ص 21 .
- (5) سليمان ، حسن : حرية الفنان ، ط2 ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، 1983 ، ص 121 و 127 – 128 .
- الزبيدي ، كاظم نويز : الذاتي والموضوعي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 89 .
- (6) النجيجي ، محمد لبيب : مقدمة في فلسفة التربية ، ط2 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1967 ، ص 324 – 326 .

1. الجواز والإمكان : وهو جواز الفعل ، أي عدم ضرورته ، حيث تكون الأمور هنا ممكنة لا واجبة ، أي أن لا يكون المستقبل تابعاً للحاضر ، وأن تتوفر عدّة ممكنات لا يرجح أحدها على الآخر ، أما إذا كان الأمر عكس ذلك ، أي إذا كان كل حادث مقيد بما قبله كان محالاً لأن يغير الفنان بإرادته أمراً من الأمور ، أو أن يكون مبدعاً في حال من الأحوال ، أو سبب من الأسباب ، أو أن يؤثر في جريان الأحوال النفسية ، أو في تبديل نظام الظواهر الخارجية ( الموضوعية ) .
2. البواعث والدوافع : وهو استناد الفنان في فعله الحر إلى اسباب تساعد على ترجيح أحد المقدورين – أي قدرة اختيار أحد الأمرين مع استطاعة – وإن عدم التقيد بسبب من الأسباب ليس من الحرية في شيء ، فالحرية تستلزم أن يكون الفعل مبنياً على أسباب مرجحة ، وهذه الأسباب قد تكون عقلية وقد تكون وجدانية ، إلا أنها في النهاية جميعها تصب في مصلحة الذات وأهدافها في تحقيق حريتها .
3. التلقائية : الحرية تقتضي أيضاً اتّصاف الفعل بالتلقائية ، ونعني بذلك قدرة الإرادة على المبادأة من تلقاء ذاتها ، وتشبثها بها ، لترجيح أحدهما على الآخر عند الاختيار <sup>(1)</sup> .

---

(1) صليبيا ، جميل : علم النفس – سلسلة دروس الفلسفة ، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1972 ، ص757 – 758 . كذلك ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : الذاتي والموضوعي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص90 .

## المحور الثاني : الحرية في الفكر العقائدي

### أولاً : مفهوم الحرية في الحضارات القديمة

#### تقدمه ..

بدأت البوادر الأولى للحرية عبر مراحل التفكير والتأمل والاعتقاد في مظاهر الطبيعة، عندما نظر الإنسان إلى عظمة الكون وغرائبيته في تبديل حوادثه ، رأى الموت وعاش الحياة، حيرته الأحلام والأشباح ، وفي لحظات الأمن وزوال الخوف ، كان لدى العقل مُتَّسع من الوقت للتأمل والتخيل لفهم الوجود نحو بداية المعرفة والوقوف على أبوابها ، من خلال سعيه الدائب لتحقيق ذاته بحرية وحسبما تمليه قدراته واعتقاداته ورغباته المختلفة ، هذا لأنه يتمتع ساعة مولده بشعور وإحساس غريزي للمحافظة على بقاءه ، والتحرر من القيود مهما كانت أشكالها في الوجود ، ليمتد ذلك الشعور بالمسؤولية تجاه أفعاله .

إن حرية الاعتقاد هي من أهم بواعث حرية الفكر ، والفكر تعبير واسع عن حق الإنسان وجدانياً وعقلياً أن يتَّجه الجهة التي يرتضيها إقتناعاً منه . وقد يشمل الفكر عقيدةً أو ديناً أو أية أفكار تشتمل على حرية التعبير في أن يسلك السلوك المتفق مع أدائه واعتقاداته وحرية اختياره لطريقه في الحياة <sup>(1)</sup> . وبهذا المعنى فإن حرية الإعتقاد هي شرط أساسي لوجود الفرد متميزاً عن الوجود العام ، فهو يتسع لكل الآراء والمعتقدات وبخاصة الخلقية والدينية <sup>(2)</sup> .

ولمّا كان للدين والمعتقدات في أغلب المجتمعات خاصة أساسية مؤكدة على الإيحاء بأنه يحكم كل تفاصيل سلوك الإنسان ، بل حتى سلوك السلطة السياسية ، فإن الإشارة إلى رابطة الحرية بالإعتقاد الديني تبقى أساسية في محاولة دراسة مفهوم الحرية بوصفها إشكالية عبر حرية الإعتقاد بوصفه سلوكاً .

ومن هذا المنطلق ستستعرض الباحثة موضوع الحرية في الفكر العقائدي مرتبطاً بالفن وبمحاور ثلاثة يتناول كلاً منها : الحرية في الفكر قديماً وحديثاً متمثلاً في عقائد الشعوب ودياناتها ( الوثنية ، والمسيحية ، والإسلام ) .

(1) هاربر ، ف. أ : استرداد الحرية : المصدر السابق ، ص 6 .

(2) المصدر نفسه ، ص 7 .

## - الحرية بين الفن والسحر والإسطورة

قبل نشوء المدنية ، كانت الحياة البدائية دونما نظم أو قوانين تنظم شؤون الحياة ، فكان الإنسان يتصرف وفق ما تقتضيه ظروف حياته بحرية مطلقة ، مع ذلك فإن تلك الحرية محددة ومقيدة في الواقع بناب النمر ومخالب الأسد (1) – على اعتبار أن الإنسان الأول في تماس مباشر ودائم مع الطبيعة – أي أن الأفراد كانوا قبل نشوء المجتمع أحراراً متساويين ، ولهم حقوق متساوية وأولها حسب رأي ( هوبز ) : " حق المحافظة على البقاء " ، والنتيجة هي أن الإنسان عندما يحاول التمتع بهذا الحق لابد أن يصطدم بحقوق الآخرين (2) ، موضحاً أن الحرية وفق ( حالة الطبيعة ) يوم كان يعيش الإنسان بدون دولة وبدون نظام اجتماعي ما ، كانت تقوم على أساس حق الأقوى ، أي أن : " الأقوياء هم الذين يفرضون إرادتهم على الضعفاء " ، وجوهر هذه الحالة هي أن : " الإنسان ذئب للإنسان " ، وحالة الطبيعة التي عاشها الإنسان في حرية مطلقة هي حالة صراع دائمة بين الإنسان وأخيه الإنسان (3) .

في حين أن الفيلسوف ( جون لوك 1632 – 1704 ) ، ينطلق في تقرير نظريته السياسية من فرضيتي ( حالة الطبيعة ) و ( العقد الاجتماعي ) ، برفضه للمسلك الذي سلكه سلفه وللغاية التي قصدها في تفسير ( حالة الطبيعة ) آنذاك ، وكما رأيناها عند ( هوبز ) من أنها تمثل حالة حرب الكل ضد الكل " ، وكلاً من ( لوك ) و ( روسو 1712 – 1778 ) يقرران إنها ليست حالة عدوان وحرب وفوضى بل هي حالة منظمة يحكمها العقل ، ذلك أن الاجتماع الإنساني ليس كالاجتماع الحيواني ، فهذا تحكمه الغريزة ، بينما الإنسان يحكمه العقل ، والعقل كما يمنع الناس من الإقتتال خوف الموت والفناء ، يمنعهم كذلك من التنازل عن جميع حقوقهم ، فهم يميزون بين ما يمكن التنازل عنه وبين ما لا يمكن ، وإلا فقدت ( حالة الطبيعة ) جوهرها ومضمونها ، ويعني : الحرية والمساواة (4) .

فالعقل هو الذي يتبنى حرية الاعتقاد ، ويميز الأفراد عن بعضهم البعض فيما يعتقدونه وما يعتقدونه وما يؤمنون به وما لا يمكن الإيمان به .

وعلى هذا الأساس ربط ( تشومسكي ) الحرية بمسألة الإيمان حول معتقد ما في مرحلة ما بقوله : " توجه آمالك نحو ما تؤمن به ... " (5) . وهو ما يؤكد بعد ذلك ( مورتكارت ) وفي مراحل متقدمة من : أن نستوعب فكرة الإله (6) آنذاك ، في محاولة أولى للإنسان في إيجاد صورة مادية للواقع بعد أن كانت مرسومة في الخيال وعبر التأمل لفترات طويلة من الزمن .

إن الطبيعة الأولى التي عاش فيها الإنسان ، إن وصفناها بالحرية المطلقة أو الفوضوية واللعب ، هي في الحقيقة حالة صراع دائم منذ الأزل وإلى يومنا هذا ، لذا " آمن البدائي حسب إعتقاده عن حيوانه المتخيل – من خلال السحر التشاكلي (\*) – والمجسد بحرية مطلقة فنياً ،

(1) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 5 .

(2) الجابري ، محمد عابد : هوامش حول موضوع حقوق الإنسان ، شباط ، 2005 . منشور على الرابط : [www.maaber20%perennial,thies/htm](http://www.maaber20%perennial,thies/htm).

(3) المصدر نفسه ، ص 2 .

(4) الجابري ، محمد عابد : الآخرة للكنيسة .. والدنيا للدولة ، 2005 ، منشور على الرابط : [www.maaber20%perennial,thies/htm](http://www.maaber20%perennial,thies/htm).

(5) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 53 .

(6) مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، وزارة الإعلام ، بغداد 1975 ، ص 15 .

(\*) السحر التشاكلي : معناه أن الشبيه ينتج الشبيه حسب الاعتقاد القديم ، أي أن كل فعل يقوم بتقليده فرد أو اثنان ، فسوف يتبعه حدوث وتحقيق غاية سحرية ، ومثال هذا : الممارسات الجنسية الجماعية في طقوس واحتفالات الآلهة الأم ، من شأنها في هذه المناسبة المقدسة ، تحريض القوى الإخصابية الكامنة في الأرض . للمزيد راجع : القمني ، سيد : الأسطورة والتراث ، مكتبة أبو ذر الغفاري ، صنعاء ، ب ت ، ص 15 .

سوف يصيبه حقيقة ، رغبة في قتله أو السيطرة عليه ... ، هذا لأن عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة ، لم تكن قد أصبحت بنظره ميداناً خالصاً قائماً بذاته ، مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه ، وإنما رأى في أحدهما إستمراراً مباشراً ومتجانساً للآخر " (1) ، على أن هذا التعبير ، كان نابغاً عن إحساس وشعور باطني واعتقاد في أنه يواجه عالماً خارجياً غامضاً ومجهولاً ، فكان لابد له من أن يواجهه بالفن والسحر معاً (2) ، كي يجد نوعاً من التوازن الروحي والنفسي عبر تعامله مع مظاهر الطبيعة .

ولأن " عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان - حسب ( أرنست فيشر ) - فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري ، لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضاً ، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ، يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء ، وتشكيلها في صورة جديدة بوسائل سحرية . إذ أن السحر في الخيال يقابل العمل في الواقع ، والإنسان - من أول عهده - ساحر " (3) .

ولهذا فإن ممارسة الإنسان القديم للعمل ، قد وطّدت أحاسيسه وخیالاته ونما شعوره الجمالي ، الذين رافقاه في كل أوجه نشاطه وإنتاجه ، " إلا أنهما ظهرا في شكل مُحدد في أرقى صورة للوعي ، ألا وهو الفن " (4) ، الشكليين ( 1 ، 2 ) .

وترى الباحثة أن الخيال كان أداة للعقل - وما زال - لحل معضلات الوجود بلا معقوليته . هذا الوجود كان ملهماً للإنسان بما يوحيه من أفكار واعتقادات متباينة ، لأن العقل قد جُبل على مخيلة خلاقة تقيم التشبيهات وتعد المقارنات بين الظواهر المختلفة والموضوعات في الطبيعة ، " إذ أن العقل يستدعي خبراته السابقة وصوره المُختلة والمتركمة ليزيد من فاعليته في العمل ، فيزداد وعيه إثر ذلك " (5) ، الشكل ( 3 ) .

إن إشكالية الحرية في الفكر العقائدي - قديماً - فقد تجسّدت عبر مجموعة من الاعتقادات متمثلة بالأحلام والتخيلات ونسج الحكايات ، فذهب الإنسان الأول مُقلداً موجودات الطبيعة رغبة منه في السيطرة عليها ، تلك الحرية قد اتخذت صوراً تعبيرية شتى ك : الرقص والغناء تارة ، وأداء الطقوس السحرية لا اعتقاده بمسكن الأرواح في مختلف الظواهر تارة أخرى ، وعن طريق الرسم والنحت والخطوط الرمزية والمُجرّدة التي وُجدت قديماً وبتعاقب الحضارات ، الشكل ( 4 أ ، ب ، ج ) .

ولما كانت الطبيعة ، مشحونة باحتمالات سحرية ، كالرياح المملوءة بالأرواح والأشباح التي تسكن فجوات الأشجار وحركات الأغصان ، والفيضانات والجفاف .. التي تسببها قوى خيرة أم شريرة ، كان يجب إسترضائها أو تدميرها من قوى أخرى ، عن طريق القرابين والضحايا المقدمة لها ، وفي أثناء ذلك كان لا بد من قول شيء ، وهذا الشيء هو ( الأسطورة ) لتحضن بعد ذلك تلك المفاهيم (6) . وبهذا فقد ارتبطت الحرية بالمعتقدات حول الطبيعة وموجوداتها وبالقوى الغيبية ضمن عالم ممتلئ بالخيال والسحر الإسطوريين ، الشكل ( 5 ) .

ونتيجة للتطور الاجتماعي والاقتصادي ، ظهر تحوّل كبير في الفكر العقائدي ، فظهرت الحاجة إلى من يمثل القبيلة أو المجتمع ويقوده ، فكان يمثل ذلك الدور من كان ذا قوة وسلطة

(1) هاويزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج 1 ، ت : فؤاد زكريا ، مراجعة : أحمد زكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 ، ص 18

(2) هاويزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ج 2 ، 1981 ، ص 26 .

(3) فيشر ، أرنست : الاشتراكية والفن ، المصدر السابق ، ص 17 - 28 .

(4) تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص 9 .

(5) غوستاف ، غورككي : الوعي والفن ، مراجعة : سعد مصلح ، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 ، ص 13 .

(6) السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ؛ دراسة في الأسطورة ، ط 2 ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 15 .

وتأثير سحري (السحرة ، والعرافة ، والكهنة ، والملوك ، والأمراء ) المبعوثين من قبل الآلهة والمجتمع السكاني ، فيتحولون ، إثر ذلك الاعتقاد بقوة سيطرتهم على عقول العامة من الناس ، إلى شخصيات مُقَرَّبَة عند الآلهة أو آلهة رئيسة يُقدم إليهم فروض الطاعة والولاء والقربان . كبناء أول للمجتمع المدني بإسم الدين والمُعتقد الديني . وحسب رأي ( فريزر ) أن الإنسان " لجأ إلى الدين لا خوفاً من الطبيعة بل رغبة منه في السيطرة عليها ، وإن السحر قد سبق الدين في ظهوره وممارسته ، والدين سبق العلم " (1) ، أي أن حرية إرادته تدفعه إلى تحقيق ضروراته المادية والروحية ، أما بحدود الفن ، فقد أصبحت " الصلة بين الدين والفن ، صلة قوية ، وما يلاقيه من فراغ وصعوبات في تحقيق رغباته ، يدعوه في إطار من التخيل الحر إلى أن يرتفع بالخبرة إلى مستوى المثل العليا .. وهذا العنصر التخيلي هو واحد من الطرق التي سلكها البشر منذ أطوارهم البدائية الأولى وحتى الآن ، في الفنون والأديان ، سواء في وادي الرافدين أو اليونان أو مصر " (2) ، إذ لعبت المعتقدات الدينية دوراً هاماً في توجيه مناحي الحياة المختلفة ، وأغنت الأعمال الفنية والأدبية ، وعمت جميع النشاطات .

وإن كلاً من الفنون والممارسات السحرية والمعتقدات الدينية في حياة الشعوب البدائية، ما هي إلا تعبير عن حريتها التي تداخلت بعمق مع البناء الاجتماعي والنظام السياسي والكيان الاقتصادي ، وأصبح الدين نظاماً سلوكياً يقوم على معتقدات تمثل العلاقات الخلقية بين الناس وبين ما يعبدون ، ويساعد على تفسير الأحداث ، ويجسد أيضاً فكرة القوة فيما وراء الطبيعة (3) .

وتخلص الباحثة مما سبق إلى أن الطبيعة هي السلطة الأولى والقانون الأول الذي قيد حرية الإنسان قديماً ، وما الأحلام والتخيلات والحكايات الأسطورية والممارسات الطقوسية التي كان ينعم بها ويؤمن بها بحرية ، سوى ناتج عن ملكة الخيال الحر والخصب ، بوصفها أولى البواعث الفكرية المتحررة من أي قيد أو سلطة أو قانون يحكم العقل ، في إيجاد سبل الإجابة عن التساؤلات التي يثيرها حول سر الوجود وماهيته التي تجسدت من خلال الفن ودوافعه والدين وشعائره والسحر وطقوسه ، فضلاً عن الرؤية المباشرة للوجود ومتغيراته وتحولاته ومخلوقاته ، على أنها أولى السلطات التي أثرت في مسار الفكر العقائدي وفي حرية العبادة والاتصال بالآله المعبود متى شاء العبد المرهون بسيدته ، ومحاولته تقديم القرابين وفروض الطاعة متى ما كانت به حاجة لذلك وفق ما تقتضيه ضروراته والحوادث الطارئة والتي بدورها قد تؤثر سلباً أو إيجاباً في مسار حياته .

من هذا الوعي نشأت معرفة البدائيين وادراكهم حول أصل الوجود وغاية منتهاه ، فأوجدوا الأساطير المتنوعة تحكي قصة الخليقة الأولى في وادي الرافدين ووادي النيل وبلاد اليونان . ونتيجة لوقوع الفنان تحت تأثير الفكر الميثولوجي الذي شكل عقيدته ودينه ، سعى إلى صياغتها في نتاج متخيل حر التداول يحمل بصمات هذا الفكر ، فالخيال الحر أصبح وسيلة الإنسان للكشف عن القوى الغيبية ومحاولة إيجاد صورة لها في الواقع من خلال خلق رؤيوي مُتخيل للآلهة ، كي يخفف إلى جوارها خوفه وقلقه ، فوهب لها صورة وجودية وصفات مُتعددة ورموز نسجها خيالياً ، ثم عاد عن طريق الفن ليكسب هذه الصور المُتخيلة والأشكال الحرة وجوداً مرئياً ، فأستحال الفن ديناً ، وتجلّى في رؤى الفنان ومُخيلته جمالياً لغرض عبادة تلك الآلهة ونيل رضاها .

أما الحرية التي كان يتمتع بها الإنسان قديماً بوصفها حقاً طبيعياً ، تكاد أن تكون مرهونة ضمن العلاقة ما بين ( العبد وسيدّه ) ، والسيد هنا هو السلطة المُتمثلة بالملك أو الإله ( الوثني )

(1) سليم ، شاكّر مصطفى : المدخل إلى الانثروبولوجيا ، مطبعة العاني ، بغداد ، 1975 ، ص 68 – 69 .

(2) الألوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 88 – 90 .

(3) سليم ، شاكّر مصطفى : المدخل إلى الانثروبولوجيا ، المصدر السابق ، ص 68 .

أو الآخر بمختلف أشكاله ، إلا أن نتاجاته تكشف لنا عن التعبير الحر في فكره ومعتقداته ( أدبياً وفنياً ) ، وهذا ما سنلاحظه في الفكر الرافديني .

### - الحرية في الفكر العقائدي الرافديني

إن أساس حرية الخيال في الفكر الأسطوري الرافديني قائم على إسقاط ( الأنا ) على الوجود ، فكانت الولادة أساس نشوء الكون ، كما اسقط الإنسان بمخيلته نظراته الاجتماعية لعالمه الأرضي ، بما فيه من نظام العائلة والدولة على الكون ، فاعتقد خيالياً أن هناك دولة مُتكوّنة من مجموعة إرادات فردية ذوات قوى مُتحكّمة ومخيفة ، في حياته ومصيره (1) ، هذا عندما أوجد الرافديني لنفسه مُتنفساً في الخيال الذي علّل به أصل الوجود وكيفية نشوئه ، في محاولة منه للإجابة عن تساؤلاته الكبرى الشاغلة للفكر ، " فتخيل أن الكون نشأ من مياه أزلية أسماها ( نمو ) ذكرتها الأساطير على أنها مادة أزلية بالوجود ، فولدت بدورها جيلاً متحدداً مكوناً من ( الأرض - كي ) و ( السماء - أن ) ، وولد ( الهواء - أنليل ) من اتصالهما ، وتباعاً تم خلق الكواكب والنجوم وكافة معالم الحياة على الأرض " (2).

كما اعتقد الرافديني أن السلطة الكونية التي تمثل أشد الظواهر الطبيعية قوة وعنفاً ، تقع على غرار الدولة الأرضية لـ ( الآلهة ) (\*) مُعتقداً ومُتخيلاً من أنها تمثل مجعاً خاصاً ومجلساً تتخذ به القرارات حول شؤون البشر ومصائرهم ، يترأسها إله السماء ( أنو ) ، وهو في مُخيلتهم كبير الآلهة بسبب إحساسهم بالجلال والسعة والحرية المطلقة تجاه رؤيتهم للسماء ، وذلك بحكم ارتفاعها ومداهها عن جميع المخلوقات فلا يطالها تفكيره وخياله المحدود عنها . أما السلطات الأخرى في المجلس فهي تتوزع ما بين ( إله المياه - أيا / أنكي ) و ( إله الزوابع والعواصف - أنليل ) ، و ( الآلهة الأم - الأرض ) وهي واهبة الحياة ، وثالث عنصر سلطوي في المجمع الكوني ، وما إلى ذلك من الآلهة (3) ، الشكل ( 6 ) .

وظل التخيل البشري للآلهة المتعددة التي تمثل صورة الظواهر المختلفة في الطبيعة ، تفسير جنباً إلى جنب مع المعتقدات الدينية ، لتحل محل السحر أو تراقفه ، وظهرت الحاجة إلى قوة ما أو إله ما لا تدركه الأبصار ، للظهور في شتى الصور التخيلية ، لأن : " الإنسان كان يشعر على الدوام بأنه معتمداً في استمراره وجوده على إرادة الآلهة " (4) ، والآلهة حسب اعتقاده كان لها رغبات واحتياجات تماثل رغباته وضروراته ، وإن اختلفت عنه بميزة ( الخلود ) ، ولغرض الإتصال بالآلهة المانحة للغايات ، بات مهماً بناء الصروح والمعابد ، بعد أن كان تحقيق ذلك مستحيلاً وفق تصورات واعتقاداته الفطرية البدائية والتلقائية في تفسير ظواهر الطبيعة الحسية .

إن الحرية في الفكر العقائدي الرافديني قائمة على قوة المخيلة ، والحرية في القدرة على عقد المقارنات وإقامة التشبيهات التي سعت إلى ربط الواقع أو دمجه بالخيال ، فأُسست على هذا الواقع حكايات أسطورية مُتخيلة ومعاشة في الواقع ، جاعلاً من الآلهة المتعددة أكثر ظواهر

(1) فرانكفورت وآخرون : ما قبل الفلسفة - الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص 148 .

(2) الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد 1985 ، ص 43 .

(\*) اعتقد الإنسان أن الآلهة لها صفات بشرية وتتنازل فيما بينها ، ينتج عن ذلك ولادة مستمرة .

(3) كريم ، صمويل نوح : من ألواح سومر ، ترجمة : طه باقر ، مراجعة : أحمد فخري ، مكتبة المثنى ببغداد بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1956 ، ص 66-67 .

(4) رو ، جورج : العراق القديم ، ط2 ، ت : حسين علوان حسين ، مراجعة : فاضل عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 122 .

الطبيعة قوة وأذى وسلطة ، إذ أنه عبدها في أبسط صورها ، فالعقل البشري صنع أسطوره من تعايش الواقع بالخيال الحر ، الشكل ( 7 ) .

كما أن الصورة المثالية بالنسبة له هي الصورة التي يأمل أن تتحقق في الواقع ، ومصدر الحرية والمتعة والسعادة في هذا العمل يكمن في حرية التحكم في ظروف التمثيل التصويري للحيوان الذي يصوره مقتولاً أو مغلوباً هذا من جانب . ومن جانب آخر ، تعامل الفنان بحرية مع الأشكال ، فلم تقيده صورة الأشكال الواقعية بأحجامها ونسبها التشريحية المنضبطة أو حتى حركاتها وملامحها ، الشكل ( 8 ) . إذ غالباً ما يصور العيون والجذع بوضعية أمامية ، فيما يكون نصف الجسم السفلي بوضعية جانبية ، أو أنه يذهب إلى التلاعب والتحريف والاختزال والتركيب في صورة الأشكال ، مما يكشف عن مديات حريته في التعبير عن فكره ومخيلته ، الشكل ( 9 ) .

أما الآشوريون فقد استمدوا معتقداتهم الدينية من السومريين والبابليين والأكديين على السواء ، واثرت تلك المعتقدات بأنظمة الحكم السياسية ، فامتزجت الحرية بالسياسة والدين معاً لخلق صورة من صور السلطة الجديدة ، إلا أن الفنان بدأ يتقيد بإظهار التفاصيل العميقة المرافقة لظهور الخاصية التعبيرية في الفن والخاصية الرمزية ، لتمثل نتاجاته بعد ذلك ( دراما الصراع من أجل البقاء ) ، كما في الشكلين ( 10 ، 11 أ و ب ) ، التي تجسد صورة السلطة بأسلوب واقعي - رمزي ، مستوحى من الخيال الحر التمثيلي مرة أخرى .

### - الحرية في الفكر العقائدي الفرعوني

إن المعتقدات التي تدور حول نشأة الكون وجمالية الفن والقصص الإسطورية وحرية التخيل في الفكر العقائدي المصري ، والقائمة على أثر الظروف البيئية ( بحكم فيضان نهر النيل ) ذاتها كحال المعتقدات في الفكر اليرافديني .

وتأتي أهمية الحرية في الفكر العقائدي في دراسة ( كلود ليفي شتراوس ) حول تلك الأساطير وفنون الشعوب والعقائد الدينية من " أنها منقولة أو مُقتبسة ، فنجد جذورها في عقائد واساطير أخرى مصدرها شعب مجاور " (1) . وهذا ما تؤكدهُ مُسميات الآلهة المعبودة في صفات كُلٍّ من الآلهة وفي كلا الحضارتين المتجاورتين ، فنجد - مثلاً - الإله السومري ( دموزي ) يقابله ( أدونيس ) في الأساطير الإغريقية ، كآلهة معبودة لها صفات ووظائف منوطة بها ضمن الاعتقاد بها (2) .

أما العلاقة فيما بين الفن والمعتقدات ، فكأنها تتعاون على أن تربط الشعوب الغابرة بحياة روحية تجمع بين الحق والجمال في صورة التخيل الحر ، وكأن طبيعة الفنون هي إيصال الحقائق الروحية (3) ، والروح بطبيعتها تنشد الحرية .

فكان الهدف أيضاً في الفكر العقائدي ، والذي من أجله مارس الإنسان فنه ، هو تعظيم الآلهة وتبجيلها وتمثيلها من جهة . وبيان قوة وسحر وسلطة الملك والكاهن والقوى الخارقة وجبروتها من جهة ثانية . إذ أصبح للدولة نظام سياسي يقوم على أساس حكم الملك وحاشيته بوصفها سلطة عليا أمام الشعب - بوصفهم عبيداً - وجب عليهم تقديم فروض الطاعة والولاء والعبادة ، لتجسيد صور الآلهة اللامرئية في صورة وشكل الحاكم على أرض الواقع ، لتمثل عقيدة الفراعنة أمام بقية الحضارات المعاصرة لها ، الشكل ( 12 ) .

(1) Mythologtques, T. lv- L'homme nu; Claud Levi-Strausse, ed. Plan. Paris, 1971, voir. P. 576 - 580.

(2) التكريتي ، سلمان : أساطير بابلية ، مراجعة : زكريا الجابر ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1972 ، ص 19 .

(3) إدمن ، إرون : الفنون والإنسان ، ترجمة : حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية للطباعة ، 1965 ، ص 49 .

وبسبب نزعة تأليه البشر ، ربط الملوك المصريون نسبهم بالآلهة على غرار ملوك بلاد الرافدين وأمرائها وكهنتها ، مثال ذلك : اسم وَصَفَة ( إله الشمس ) ( رع ) اتخذها الملك الأرضي ( أمون رع ) إلهاً ولد من نسل ( رع ) ( 1 ) ، كما كان حال الملك ( نرام - سين ) الذي عَدَّ إلهاً ولد من نسل ( سين - إله القمر ) ، وهكذا دواليك بحسب حرية التخيل والمعتقد لطبيعة الكون ونظامه في الحضارة المصرية .

فضلاً عن ذلك ، فقد سيطر على الفكر العقائدي المصري اعتقاد مُتخَيِّل حر طليق ، أساسه الإيمان بحياة ما بعد الموت ( \* ) ، ومفاده أن الإنسان مركَّب من الجسد المادي والروح المادية ، إلا أنها ( أي الروح ) تمتلك حرية الصعود إلى السماء ، وكثيراً ما مثلها في الفن على هيئة طائر ، الشكل ( 13 ) . وفي حالة الوفاة ، بإمكان تلك الروح العودة إلى الجسد . لهذا اعتقد المصري أن الطعام الذي يُترك مع الميت ، ينطوي على قوة خفية تساعد على التحول إلى روح ، وبتحولها إلى روح تعود مواهبه وصفاته على التكوّن والولادة مجدداً ، وعندها سيمتلك كل المواهب التي تمكنه من البقاء في العالم الآخر بمعاونة القرين ( كا ) ( 2 ) .

ونلاحظ فيما سبق ، أن الحرية في الفكر العقائدي الرافديني قد اختلفت عن الحرية في الفكر العقائدي الفرعوني ، من أن الأولى مقيدة والثانية مطلقة ، من خلاله استثنى الآلهة الرافدينية بالخلود والموت بلا عودة للإنسان ، بينما تعود الروح مرة أخرى في حياة جديدة وقد يكون جسداً مادياً جديداً في فكر المصري وعقيدته .

ونتيجة لهذا الاعتقاد والحرية التخيلية بعيدة المدى والمنتشبة بقوة كبيرة بالحياة الدنيوية " حنَّط المصري أجساد الموتى ووضع إلى جوارهم تماثيل تحمل ملامحهم كي تتعرف عليهم ( كا ) بعد الموت ، وكانت المهمة المقدسة بيد الفنان في رسم جدران المدافن بمشاهد تسرد حياة المتوفى ، وعبر هذا الخيال الحر يستطيع الفنان أن يهب للإنسان الخلود عن طريق سعادة الروح بما ستجده من تلك المشاهد " ( 3 ) ، والشكل ( 14 ) يكشف عن براعة ومُخَيِّلَة الفنان في صياغة نماذج إيحائية عبر الخطوط الممتدة والزخارف التي تم من خلالها رصف أشكال الطعام بمختلف أنواعه .

أما دلالة بقاء الروح ، فتتجسد من خلال المشاهد الفنية في الفن المصري ، فإذا ما هلك الإنسان من شأن صورته المرسومة أو تمثاله ، أن تضمن له البقاء والخلود ، لهذا عَدَّ المصريون الفنان ( ذات ) خلاقة وساحرة لاستطاعته بعث الحياة في أشكال حسيّة وهمية من صنع خياله الحر ( 4 ) .

وهكذا غدا الاعتقاد في إدراك سر الأشكال الميتافيزيقية القائمة على تصوير الحياة وشخصها الأدمية في رسوم ذات نزعة صوفية ، ترنو إلى الحياة مرة أخرى ، عن طريق حرية التخيل التي جسدتها يد الفنان المصري في نتاجاته ، التي تغلب عليها ذلك الإحساس بالنظام وقوة الإيحاء والتأثير بالمتلقي ، ليحيل العمل الفني إلى سكون قدسي وهالة صوفية تتكشف عنها أعراف المصريين وتقاليدهم وعقائدهم ، وتظهر حرية الخيال الماورائي في الفكر والفن معاً ، من خلال أبسط مثال - تجسد في بناء الأهرامات - وجماليته .

( 1 ) علام ، نعمة إسماعيل : فنون الشرق الأوسط القديم ، دار المعارف ، مصر ، 1969 ، ص 130 .

( \* ) آمن الرافديني بخلود الآلهة وموت / فناء الإنسان ، فيما جسدت معتقدات المصريين القدماء - على عكس ذلك - فكرة بعث الروح وعودة الحياة فيما بعد الموت .

( 2 ) إسماعيل ، عز الدين : نصوص قرآنية في النفس الإنسانية ، ج 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1986 ، ص 155 - 156 .

( 3 ) جاستون ، جين هورست وآخرون : تاريخ فن العالم القديم ، ج 1 ، ت : عصام التل ، مراجعة : رنده فؤاد قاقيش ، شركة الكرمة للإعلان ، 1995 ، ص 43 .

( 4 ) سوريو ، إتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشيل عاصي ، منشورات عويدات ، نشر مشترك ، بيروت - باريس ، 1974 ، ص 72 .

- مما تقدم ارتأت الباحثة مناقشة ما تم طرحه في كلا الحضارتين ، للتوصل إلى مؤشرات تُفيد البحث في التطبيق وتُحقق هدفه ، وهي كالآتي :
- خاض الفكر الميثولوجي مخاضات عدّة في البحث عن الحرية المطلقة – التي تقابل السعادة ومفهوم الخلود – دون رقيب أو سلطة أو قيد ، ومنها ما جاء في نصوص ملحمة كلكامش ( الأدبية والفنية ) ، التي تدور أحداثها حول البحث عن أسرار الخلود أو الحرية والسعادة خارج حدود النفس الزمكانية ، أي أن الصراع فيها كان يمثل صورة الذات النزاعة إلى الحرية مع الوجود وظواهره المتغيرة ، في أملٍ منها للبقاء وإعرابها عن خوفها من الفناء . وهنا تحديداً تكمن قيمة الحرية وجوهرها التي اتخذ بشأنها النظام الإلهي حكماً يقتدرن بمفهوم ( القضاء والقدر / الموت ) للإنسان ، وإنه محدود بحريته تبعاً لمدة بقائه ، فيما أثرت الآلهة لنفسها الخلود والحرية المطلقة . وهذا بدوره تم إسقاطه على طبيعة وطريقة استلهاهم الفنان للموضوعات الميثولوجية .
  - في الفكر العقائدي القديم ، تُرى الخليفة بوصفها ميلاداً ، وهذا الميلاد بدوره هو أساس انبثاق الحرية في الوجود .
  - إن الحرية في الفكر المصري القديم تتجسد في حرية التنقل للروح – أي تنتقل بعد فناء الجسد لتحيا مرّة أخرى – أو التجسد في الأصنام أو التمثيل بالأشكال والكلمات ، فتتيح لها المثل للعيان حينما تحضر الروح وتتجسد بتلك الأشكال .
  - رأى الراقدين في النظام الكوني ، نظاماً من الإيرادات المتعددة التي تمثل صورة الدولة آنذاك ، وكانت البيئة عاملاً مهماً في فهم معنى الحرية .
  - إن الحرية يحد من انطلاقها القانون ، أي أن هناك ضوابط يضعها الإنسان ، وهذه الضوابط لم تأت دفعة واحدة ، وإنما مرّت عبر مراحل عدّة ارتبطت بمفهوم القانون ذاته ، وقد بدأت بالأسرة ، ثم القبيلة ، ثم المجتمع ، ثم المدينة ، ثم الدولة ، ومفهوم الدولة هو مفهوم ليس بحديث عمّا كانت تسير عليه أمور وأوضاع المجتمعات المختلفة عن بعضها البعض باختلاف عقائدها ودياناتها وقوانينها التي نصت فيما بعد على بنود حقوق الإنسان الذي على أساسه اعتبر أي فعل يحقق انتهاك تلك الحقوق : عدواناً ، وهذا ما جاء بعدما اصطدمت المصالح الفردية والجماعية فيما بينها ، فظهر الحق والحقوق بوصفهما مفهوماً دولياً وعالمياً ارتبط بالحرّيات المختلفة ومنها : التنقل ، والسكن ، والتملك ، والتجارة ، وما إلى ذلك .
  - رغم أن الإنسان البدائي لم يكن فيلسوفاً ، إلا أنه شغل نفسه بمحاولة معرفة أمور هي الفلسفة بعينها ، وكثيراً ما سأل نفسه : أيهما كان أولاً الموت أم الحياة ؟ العدم أو الوجود ؟ الضار أم النافع ؟ وهو بهذا إنما بلغ مرحلة متقدمة نسبياً في تلقّي المعارف التي أدت به إلى تقسيم قوى الطبيعة إلى قوتين متعاكستين : الأولى ، قوة إيجابية وهي ( الحياة ) ، والثانية ، قوة سلبية وهي ( الموت ) ، فبالأولى تتجسد معاني ومفاهيم الحرية بينما في الثانية تتجسد مفاهيم العدم والحتمية .
  - إن الأسطورة وإن اشتملت على أحلام وانفعالات وتصورات وأخيلة فإنها اشتملت على حقائق أيضاً ، فهي تطلّعون على فلسفة الإنسان في الوجود وعلى محاولاته الفكرية الأولى ، إذ كانت الأسطورة جزءاً من بنية الدين وطقوس العبادة ، لكنها لم تتخذ صفة الإلزام ، فخضعت لحرية الإنسان وفكره ، مما جعلها عرضة دائمة للتغيّر .
  - حوّل الفنان القديم في الحضارات المختلفة ، السطوح إلى فضاءات حرّة تتحرك فيها الأشكال المُجسدة بطرق تلقائية ولعب حرّ بالمنظور وتباين الحجم وحرية تركيب النسب التشرّحية ، أي ما نسميه اليوم حرية استخدام عناصر التكوين والعلاقات ، والتي سبق بها الفنان القديم ، الفنان الحديث بقرون عدّة ، أي أن الحداثة ، بوصفها نزعة ، بدأت مع هذه البوادر .
  - تُفهم الحرية في سياقين مختلفين : أولهما هو سياق الأحاديث العمومية ، وثانيهما هو سياق المعارف الفلسفية ، فيبدو الاختلاف في فهم الحرية في الأحاديث العمومية أكثر وضوحاً مما

- هو عليه في الفلسفة ، لذا فإن إشكالية الحرية هي إشكالية فلسفية رئيسة تتلاقى معها كل العقائد الفلسفية : ميتافيزيقيا ، نظرية المعرفة ، الأخلاق ، فلسفة التاريخ ، علم اللاهوت وما إلى ذلك من ميادين .
- كسر الفنان القديم القيود في الأشكال المألوفة أو المتعاقدة عليها في الطبيعة ، وهذا ما يُدلل بدوره على حرية الفنان التخيلية في استحداث أشكال متنوعة ، منها المركبة ، ومنها الرمزية ، ومنها المحوّرة والمُختزلة ، وما إلى ذلك من أساليب متنوعة أسفرت عن مدى الحرية مفاهيمياً وبنائياً .
- وظّف الفنان الأشوري النسب التشريحية المنضبطة في الأشكال المجسدة ( نحتاً نافراً أو غائراً أو تماثيل مُجسمة ) ، أي أن الفن هنا قد خضع لقيود وقواعد صارمة في طريقة بناء الشكل : جمالياً ، وعقائدياً ، وسياسياً ، مما يجعل من هذا الفن يفترق عما سبقه في الحضارات القديمة بوصفها أكثر تحولاً في البناء والخلق والصياغة ، فيكون هنا الفن أول من أرسى القواعد والقيود على الفن والفنان .
- لم تكن غاية الفنان من الفن إرساء وتأكيد قيم جمالية فقط ، بل كانت تأكيداً لقيم عقائدية ودينية وسياسية ، والتي بدورها أحالت الأشكال من نزعتها المادية إلى النزعة المثالية ، مع الأخذ بالاعتبار أن كلاً من الدين والسياسة كانا يمثلان نظاماً واحداً آنذاك .
- حكم الفكر العقائدي القديم في الحضارات المختلفة ، عدداً من الثنائيات التي كان لها دور كبير في فهم معنى وقيمة الحرية في الوجود والحياة بشكل عام ، وهذه الثنائيات هي : ( الحياة / الموت ) و ( الخير / الشر ) و ( السعادة / الحزن ) و ( العالم العلوي / العالم السفلي ) و ( النظام / الفوضى ) و ( النمو والخصب / الكوراث والفيضانات ) و ( رضا الآلهة / سخطها ) ، وما إلى ذلك من ثنائيات كانت تتشكّل أقطابها الأولى مفاهيم ذات ارتباط وثيق بمفهوم ومعنى وقيمة وجود الحرية ، فيما تشكل الأقطاب الثانية انعدامها .
- الحرية في الفكر العقائدي اليوناني

#### ( طور فلسفة الحرية )

إن الحرية في الفكر العقائدي اليوناني ، قائمة على الفكر المقترن بجمال الطبيعة وبالعاطفة والخيال الحر ، وهذا ناتج عن اثر جمالية البيئة ( من جبال وجزر وبحار يحيط بها مناخ بنسيم مُعتدل ) ، فجعل من أذواقهم واعتقاداتهم أكثر قدرة على الإبداع ، لإطلاق العنان للميثولوجيا ومختلف أنواع الفنون من نحت وتصوير وصناعات متعددة . على أن الأساطير بحقيقتها شكّلت عقيدة الشعب اليوناني وفلسفته وأدابه وتاريخه بالمعنى الأعم .

مع هذا فإن حرية الفكر للشعب اليوناني ، جاء نتيجة لتأثر اليونانيين بالحضارة السومرية والبابلية والحضارة المصرية التي وصلت آثارهما عن طريق بحر ( إيجيه )<sup>(1)</sup> .

وقد عبد الإغريق آلهة شتى على غرار آلهة كل من ( بلاد الرافدين والنيل ) ، كإله السماء ( زيوس ) ، وإله القمر ( أرتميس ) ، وربّة الحب والجمال ( أفروديت ) ، وإله الشمس وراعي الفنون والآداب ( أبولون ) ، وإله المطر ( هرمس ) ، وما إلى ذلك<sup>(2)</sup> . ومن حرية التخيل للآلهة الإسطورية والحكايات المفعمة بالخوارق ، استمد الفنانون آنذاك موضوعاتهم التي رُيّنت بها معابدهم ومختلف نتاجاتهم ، إذ استثارت الأساطير أخیلتهم بما توحيه من حرية الوصف لظواهر الطبيعة الميثولوجية في معتقداتهم ، فعاد الفنان ليشكّلها جمالياً امتزج فيها ( الجمال الحسي بالجمال المُطلق ) ، فحملت سمات الحرية وشعارها التي كان ينعم بها الفكر العقائدي اليوناني .

(1) الألويسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس ، ط2 ، المصدر السابق ، ص3 - 4 .  
(2) مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1970 ، ص98 - 99 .

ويُعد الفن من بين أهم الموضوعات التي نالت اهتمام الشعب والفكر اليوناني ، لاسيما وإن الفكر العقائدي ، تطور وتنامي بتزايد سيطرة الإنسان على عالم الطبيعة ، فحدث تمايز وتجديد أيضاً على صعيدي الفن والفكر معاً ، وشهد التاريخ ولادة أول فلاسفة العصر (\*) .

ف" من جوف الرقص البدائي والغناء والتمثيل الصامت خرجت الموسيقى والدراما والشعر والرسم ونحت التماثيل ، واتخذت لها شخصية متميزة ، فأصبحت لها مهام مختلفة ، وأصبح للفنون حياة خاصة بها .. " (1) .

وما الفنانون بحسب اعتقاد الشعب سوى : فئة من الناس انفردت بملكة العطاء الإلهي ، وأنهم فيما ينتجون إنما يستعيدون مرحلة قد عاش فيها الإنسان قريباً من الآلهة بتأمل العالم العلوي وما فيه من جمال ومثل وقيم ، وجاء من ذلك التشوق إلى تمثيل هذا الجمال الذي عاشه في ظل الآلهة (2) ، مُبتدئاً بالبحث عن سر الوجود في الجمال الكامن في روائع الأجساد والعيون الفاتنة ، لكي يصوغ منها ويستمد من جمالها الحسي صورةً لتمثيل الآلهة المعبودة اللامرئية ، ف" كانت الفاتنات من أمثال ( فيرين ) (\*) الأثينية ، و ( ليس ) الكورنثية ، تتطوعان للوقوف أمام النحاتين ، لتجسيد صورة الآلهة ( فينوس ) و ( ديانا ) " (3) ، الشكل ( 15 ) .

ورغم أن الحرية الفكرية التي نعم بها الشعب اليوناني ، والتي آلت إلى امتزاج الحس الجمالي بالروح الجمالية والعاطفة لديهم ، وما أسفرت عنه هذه الحرية من خيال حر أسطوري ، إلا أن أعظم الآلهة التي جسدها فنياً هي تماثيل آلهة الأولمبي ، إذ يُقام في كل عام احتفال يرفعون فيه القرابين إلى كبير الآلهة ( زيوس ) (\*\* ) ، وألعاباً رياضية دورية ، ينال الفائز منها إكياً من شجر الزيتون ولقب ( نصف إله ) ، وقد ساهم كلاً من ( هوميروس وهزيود ) (\*\*\*) على نشر هذه الآلهة في البلاد من خلال نتاج حر مُتخيل أسطورياً وجمالياً (4) ، على أن جميع مظاهر الفكر الحر اليوناني من : ( شعر ، وحكم ، وأساطير ، وما

(\*) الفلاسفة الطبيعيون والعقليون والمثاليون ، من أمثال : فيثاغورس ، وسقراط ، وهيراقليطس ، وأفلاطون ، وأرسطو ، والسفسطائيون ، وغيرهم من الفلاسفة الطبيعيين الذين بحثوا في أصل الوجود وماهيته ( أنكسمندرس وأنكليمانس ) وولادة عباقرة الفن الكلاسيكي : ( فيدياس ، ميرون ، بوليكليتس ) وغيرهم .

(1) أرونديل ، هونور : حرية الفن ، ط 1 ، ت : حسن الظاهر رزوق ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1973 ، ص 11 .

(2) مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 96 .

(\*) فيرين : هي إحدى فاتنات أثينا الشهيرات بالحسن والجمال ، كانت تتطوع مع أخريات للوقوف أمام المثّالين ، كي تساعدهم في رسم ونحت النسب التشريحية الصحيحة ، فضلاً عن تلمس مقياس الجمال لديهم دون غيرهن من النساء ، كجسد له قيمة روحية وجمالية .

(3) ديورانت ، ول : قصة الحضارة ؛ حضارة اليونان ، ط 2 ، م 3 ، ج 6 ، ت : محمد بدران ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، 1969 ، ص 327-328 .

(\*\*) وهو من أهم التماثيل التي نحتها المثّال الشهير ( فيدياس ) ، علاوة على عمله الشهير ( أثينا ) في معبد ( بيت العذارى - الباراثيون ) .

(\*\*\*) لقد بدأت بواكير فلسفة الحرية تأخذ مسارها في الفكر اليوناني متضمنة كتابات كل من ( هوميروس ) و ( هزيود ) ، فأسهم ( هوميروس ) بقصيدتي ( الإلياذة - 9 ق . م ) و ( الأوديسة - 8 ق . م ) التي دارت حول قصص الآلهة والبشر ، بوصفها قصصاً أسطورية تماثل القصص في معظم حضارات العالم القديم ، فمثلت ( الإلياذة ) قصة حرب بين الطرواديين والأخيين بمشاركة الآلهة ، أما ( الأوديسة ) فهي إلى جانب كونها تمثل وصفاً للآلهة فقد تناولت مسائل ( القضاء والقدر ) و ( حرية الإرادة ) ، وكلاهما تتضمنان أفكاراً عن الطبيعة التي شملت ( الآلهة ، والإنسان ، والأخلاق ) . بينما ( هزيود ) ومؤلفه ( أنساب الآلهة ) ، فقد دعا إلى تحرير الإنسان من القيود ليكون حراً في اختياره ومسؤولاً بالنتيجة عن أفعاله ، وباعتقاده أن الكون يمثل معركة ما بين قوتين ( الخير والشر ) . للمزيد ينظر : الجابري ، = علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، المصدر السابق ، ص 164 - 165 .

(4) ديورانت ، ول : قصة الحضارة المصدر السابق ، ص 327 - 328 .

إلى ذلك ) كانت تنبض بالتجارب الفردية ضمن إطار العادات والتقاليد الاجتماعية (1) ، فضلاً عن اتصالها بالديانات اليونانية القديمة وأسسها ومعتقداتها السائدة والوافدة ، وما البحث عن المعرفة إلا الطابع المميز لهذا الفكر ، فكأنه المقدمة الحقيقية لظهور الفلسفة (2) .  
وهذه الفلسفة ، انبثقت من صميم طبيعة فكر الإنسان ومعتقداته ، ومن خلال بحثه الدائب منذ القدم عن مسببات كل أمرٍ يخطر وكيفية استجلاء معانيه . أما أوجه الشبه فيما بين أفكار ومعتقدات وأساطير الشعوب وطبيعة دياناتهم هو : " أنها تدلي بالأسباب والعلل وتجيب على التساؤل ( كيف ) و ( لماذا ) حول الكون وماهيته " (3) . وهو ما دفع بالفكر الإغريقي إلى الاعتقاد أيضاً بالآلهة – فكراً قائماً على الشرك وتعدد الآلهة – كأسرة انحدر بعضها من بعض على غرار أساطير النشوء والخلق وطبيعة العقائد الدينية والسحرية لكل الحضارات المعاصرة آنذاك .

إن الغاية من هذا المحور ، بيان مفاهيم الفلسفة اليونانية قدر تعلقها بموضوع الحرية وإشكالياتها ، والتي ستستعرضها الباحثة في المبحث الثاني من هذا الفصل ، إلا أننا إزاء تحول مفاهيمي للأفكار ومعاينة للوجود نتج عنه بعد ذلك فكر خلاق كان بدايته الفلسفة .  
بدأت فلسفة الحرية تأخذ مسارها في الفكر اليوناني الناشئ عن أصل التنظيم الاجتماعي ، كما وصفها ( سان سيمون ) ب : " النظام الديني الذي شكل أساس النظام السياسي لدى الإغريق ، انبثق من مجمل تصوراتهم للعالم . وعليه ، فإن مُدركاتهم تُشكّل أساساً أولياً لحياتهم الاجتماعية " (4) .

فاصبحت الحرية والسلطة – بوصفها نظاماً سياسياً – صنوين لتأسيس بنية الفكر واللبنة الأولى للجمهورية في اليونان . وهنا نتوقف عند العلاقة فيما بين الحرية والسياسة في الفكر والعقيدة اليونانية وإندماجها مع الفن والدين والأسطورة في بوتقة الفكر العقائدي اليوناني .

وفي ذلك قال ( أرسطو ) : " أن ( تيزيوس 1249 – 1199 ق . م ) أول من أثر حكومة الشعب الحرة وتنازل عن الملكية ، فكان بذلك مؤسس الجمهورية الأولى في اليونان " (5) . وإذا تحولنا عن باني أثينا إلى باني روما (\*) ، ربيب الذئبة ( رومولوس 799 – 715 ق . م ) ، فإننا نراه يفهم الحرية في العمل وفي رياضة البدن والقضاء على مختلف صور الاستبداد ، كما تقول أسطورة ميلاده أنه رضع من ثدي الذئبة ، فكانت سياسته مع جيشه المكوّن من المنفيين سكناً في روما أياً كانت هويتهم ، وأن لا يسلم فيه العبد لسيد سابق ، ولا المدين لدائنه ولا القاتل لحاكمه ، محتجاً على ذلك بأنه يجري بموجب وحي من الإله ( أبولون ) الذي كفل الحرية لجميع أولئك العبيد والهاربين ، على أن عظمة القائد

(1) Guthrie, W.K.C., "The Greek Philosophers from Thales to Aristotle", Harper, New York, 1960, P. 19. Also: Fritz; V. and Others: Philosophy: Art. In: Encyclopedia Britannica, Vol. 14, U.S.A. 1980, P. 249 – 250.

(2) الجندي ، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، مطابع دار الغندور ، بيروت ، ب ت ، ص 15 .

(3) النيهوم ، الصادق : بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، طرابلس – ليبيا ، 2000 ، ص 83 .

(4) بليخانوف ، جورج : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ط1 ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1977 ، ص 62 .

(5) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 8 .

(\*) لم تكن روما بعيدة عن التطور الثقافي والفني ( 2000 ق . م ) حيث كانت في حروب دائمة مع الإغريقين ، واستطاعت أن تبسط نفوذها بعد ضعف الدولة اليونانية ، وأخذت روما الكثير من العلوم والمعارف الإغريقية وكانت لها معتقداتها وأساطيرها ، إذ تشير الأساطير الرومانية أن ( رمز روما ذئبة ترضع طفلين ) ، لما ورد ذكره في الأساطير ، وتُعد روما نهاية الأسطورة . للمزيد ينظر : برن ، أندرو : تاريخ اليونان ، ترجمة : محمد توفيق حسين ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص 491 .

( رومولوس ) لم تكن تتمثل في إقامة روما لتحرير الجيش ، إنما في المثل الذي ضربه في التاريخ القديم لحماية الحرية في المجتمع الروماني والمتمثلة بالسياسة الحرة عن طريق الانتخاب وتقسيم مجالس الشعب بإسم ( الآباء ) و ( الحماة )<sup>(1)</sup> .

وقد أثر الفكر الإغريقي في ديانة روما وأساطيرها وفنونها وسياستها ، فاعتمد الرومان على الأفكار البدائية التي تؤمن بوجود بعض القوى غير المرئية التي تتحكم – خيراً أو شراً – في حياتهم اليومية . ومن بين أهم الآلهة الرومانية التي عبدها وشاركوها بناء النظام الاجتماعي والسياسي : " ( جوبيتر ) إله السماء ، و ( مارس ) إله الحرب ، و ( سيرس ) ربة الخصوبة والمحاصيل الزراعية ، و ( فينوس ) ربة الحب والجمال ، و ( ديانا ) إلهة القمر ، و ( نبتون ) إله المياه<sup>(2)</sup> ، وما إلى ذلك من مُسميات للآلهة التي عبدها على غرار آلهة الشرق الأوسط وبلاد الإغريق .

وبات الاهتمام الأكبر في الفن الذي تناول القصص والحكايات الميثولوجية والخرافية التي تدور حول طبيعة الكون ونشوءه ووظائف الآلهة ، هو أن يجسد معنى الحرية في صور الشخصيات المؤهلة من قبل الفنان الروماني الخليط بأسلوب الفنان الإغريقي ، وعبر في نتاجاته الفنية عن أفكارهم وعقائدهم وأساطيرهم بأسلوب واقعي متكلف الأحداث وجد لأغراض دينية كاستيحاء أسطوري ، الشكليات ( 16 ، 17 ) .

من هنا نصل إلى حقيقة مفادها أن الحرية في الفكر العقائدي اليوناني قد اغتنبت بالأسطورة ثوباً لها ، وما هي إلا حلم حر لفكر حر متخيل لفك رموز الوجود ، وما وراء هذا الوجود بكل ما فيه من عاطفة وخيال ، رغبة في الوصول إلى الحقيقة ، ونظراً لقصور معرفته وتحت وطأة عاطفته وانفعاله وإحساسه بالواقع ومظاهر الطبيعة الغرائبية التي تشكل صوراً مُبهمة وتساؤلات قد يعجز فكره عن إيجاد أجوبة منطقية لها ، استعان بفكره الحر وخياله لابتكار صور خيالية جمالية لآلهته الوثنية الوهمية ، محاولاً تعليل ظواهر الكون . وعلى حدّ تعبير ( كاسيرر ) ، وجب أن : " ندرك أن الأسطورة لم تنبعث من عمليات عقلية فقط ، بل من انفعالات إنسانية عميقة ... ، فلا يمكن وصفها بأنها انفعال فحسب ، لأنها تعبير عن انفعال . والتعبير عن الشعور شيء والشعور شيء آخر . إنها انفعال قد حوّل إلى ( صورة ) ، ويلزم لفهم هذا التحول نوعان من التعبير هو ( التعبير الفيزيائي ) و ( التعبير الرمزي ) " (3) .

وذكر ( إفلاطون ) : " أن الفن سحر ولكنه سحرٌ يحرر من كل سطحته ، وهو جنون وهذيان ولكنه ينقلنا إلى عالم آخر هو ميدان المراتبات وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب منه " (4) .

وترى الباحثة ، أن التعبير لم يقتصر على اللغة والفن والدين والأسطورة ، في تحويل إنفعالاتنا إلى سلوك فحسب ، إنما هي تتحول إلى ( أعمال ) ، ولا تحدث تأثيراً حسيّاً فقط ، بل قد تتحول إلى قوة خالدة ، عبر الإيحاء الرمزي ( المضمون ) وهو السر الكامن في سحرها . ولهذا نال الفنان الإعجاب والتبجيل لمقدرته على تصوير تلك القوى اللامرئية بشكل مادي ظاهر للعيان جمالياً ، فالتمثال لدى الإغريق لم يكن يمثل حجراً فحسب ، وإنما كان نسخة عن الآلهة في انسجام رياضي نابع من سحر الإعداد الروحي الذي سببه ذائقة خيالية جمالية حدسية ، فاستطاع أن يكشف الغطاء عن الغيب ذي الجمال المثالي جاعلاً إياه واقعاً يحمل سمة الوقار

(1) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 9 – 10 .

(2) بتري . أ : مدخل إلى تاريخ الإغريق وآثارهم ، ط2 ، ت : يوثيل يوسف عزيز ، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1977 ، ص 51 .

(3) كاسيرر ، أرست : الدولة والأسطورة ، ت : أحمد حمدي محمود ، مراجعة : أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 ، ص 67 .

(4) فيشر ، أرست : الاشتراكية والفن ، المصدر السابق ، ص 5 – 6 .

والاعتدال والنبيل الإلهي ، وما وجد الفن سوى لتكريم الآلهة ورمزاً للجمال لأنه لديهم : " إشارة من إشارات الحضور الإلهي " (1) .

ولأن الفن كان ديناً للإغريق ، فقد أصبح الإنسان مقياساً لهذا الفن الصوفي – ولأن معبودهم ( زيوس ) قام بخلق أجمل الأجزاء وانتخابها ليصنع منها بشراً – غدا الفن حرية تخيلية وتجسيدا لمدرجات عقلية وليست بصرية ، وعليه فالفن الكلاسيكي يعد تجسيدا عاطفياً وروحياً للتجربة الحرة الأسطورية التي عاشها الفنان بذاته (2)، الأشكال ( 18 ، 19 ، 20 ) .

وبانباتق العصر الكلاسيكي ، لم يعد الفنان مهتماً بإظهار الحركة فحسب ، وإنما الإحساس أيضاً ، فضلاً عن الموازنة وتفاصيل الجسد الدقيقة بمنطقية ذات متخيل حر مثالي يتناسب وجمال الشكل الطبيعي من إمام الفنان اليوناني بالتشريح ، مستخدماً هذه المعرفة العلمية بتصوير حرية الحركة فأدى ذلك إلى خلق إحساس جميل مُفعم بالحركة والتوازن ، فضلاً عن إظهار ذلك الإنفعال على وجه التماثيل ، كتمثال رامى القرص للفنان ( ميرون 450 ق . م ) أحد فناني العصر الكلاسيكي ، الشكل ( 21 ) ، وتمثال ( نيوبيد المحتضرة ) ، الشكل ( 22 ) . وهكذا نلاحظ أن الفن لغة رمزية مثالية ، وهو ذو طابع ديني – ميثولوجي ، يحكي قصص الآلهة أو تمجيد رياضي الألعاب الأولمبية بعدها طقساً من الطقوس الدينية لارتباطها باللامرئي والغيبى للآلهة وبقواها الخارقة .

وتخلص الباحثة إلى أن تطور المجتمعات البشرية وازدياد علاقات الدول وما يترتب على ذلك من التزامات قانونية ، قد ساهم بدوره في تغيير وتطور مفهوم الحرية ومعناها في الفكر العقائدي . ولقد مهدت الفلسفة اليونانية إلى إقامة نوع من الحرية الديمقراطية التي تعد رائدة في التاريخ القديم ، " إذ شهدت أثينا واسبارطة وغيرهما ذلك التنظيم مع الدول المجاورة على أساس قانون الالتزام لحسم الخلافات عن طريق التحكيم ، وهكذا عرف كل من اليونانيين والرومان مفاهيم الحرية والاستقلال والسلطة ، إلا أن سلطة الدولة ظلت مطلقة ، وللإمبراطورية حرية أيضاً في التصرف " (3) .

ولهذا فإن هذه الأفكار العقائدية – رغم ما عليها من مأخذ وما كان لها من حدود – يدين لها الفكر المعاصر ، و " لأن اليونان قد تكونت من عدد من الدول المستقلة ، فإن مفهوم الحرية والسلطة – آنذاك – كان يعني حق تقرير المصير بالمفهوم الحالي " (4) .

وبما أن الفكر اليوناني قد استوعب مفهوم وفلسفة الفن والحرية والدين والسياسة معاً ، فإن ناتج هذا المزيج في الفكر العقائدي ، تجسد في ضوء أسلوب الفنان وتقنيته في تماثيله ، فقد جمع سحر العاطفة والخيال الأسطوري بالواقع والحس الجمالي ، وبحرية تنفيذ ورؤية مُطلقة وخيال حر استباح بها الجسد الخليع الجمالي التكوين بوصفها صورة جمالية يغنينا بها عن صورة الآلهة الغيبية المماثلة – عبر أمد طويل في المخيلة – بوصفها فكرة مثالية مطلقة .

إن لهذه الرؤى الجمالية الأسطورية والحرية التخيلية أثراً في بواكير الفكر الفلسفي للفلسفة الطبيعية التي بدأت في منتصف القرن السادس قبل الميلاد . ويضيف ( بيوري ) من أننا : " لو سألنا أن نعدد مآثر الإغريق على الحضارة من آداب وفنون جميلة قبل كل شيء ، يتبين لنا فضلهم السابع علينا هو ابتداعهم حرية الفكر وحرية المناقشة . لقد كانت طلاقة الروح هي طابع تأملاتهم الفلسفية ونقد الحياة نقداً حراً ، عبر اتخاذ الحرية مبدأً وشعاراً وإرادة " (5) .

تلك كانت صورة الحرية في الفكر العقائدي للحضارات القديمة ، وأبرز ما اتسم به الفكر من حرية في الفن وممارسة الطقوس الدينية والنظام في ظل القانون السياسي أخيراً في بلاد

(1) سوريو ، إتيان : الجمالية عبر العصور ، المصدر السابق ، ص 96 .

(2) مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 37 .

(3) كاسيرر ، أرنيست : الدولة والأسطورة ، المصدر السابق ، ص 97 .

(4) كاسيرر ، أرنيست : الدولة والأسطورة ، المصدر السابق ، ص 2 .

(5) الطويل ، توفيق : قصة النزاع بين الدين والفلسفة ، ط 2 ، 1985 ، ص 55 – 60 .

اليونان ، " حتى غروب شمس عصر الأساطير " <sup>(1)</sup> ، وبعد ذلك يبدأ تاريخ جديد بولادة ( المسيح ) ليمثل صورة الصراع متمثلاً بين دين السماء وديانات الوثنيين ، بوصفه منعطفاً جديداً نحو إشكالية الحرية في الفكر والديانة المسيحية .

---

(1) مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 38 .

## ثانياً : الفكر المسيحي وإشكالية الحرية

إن موضوع الحرية في الفكر متغيرة ومتطورة بحسب تغير الروح الإنسانية وتطورها التي يتوقف عليها فهم العالم الخارجي . لهذا فقد وردت أسئلة عدة عما إذا كانت القيم الإنسانية المعاصرة ، كـ: حرية المُعتقد والفرد وكرامته ومساواة المرأة والرجل وغيرها ، وليدة عصر من العصور أم هي منتج الحضارة المسيحية ، وهذه الجدليات بدورها دخلت في دائرة جوهر الدين <sup>(1)</sup> . ويعود الكثير من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الحرية في الفن والدين " لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطاً عادة بالسحر ، ولأنه يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ، ظل الفن في خدمة الطقوس زمناً طويلاً في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينياً غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية للفن متباينة " <sup>(2)</sup> . ترى الباحثة أن من الأفكار المهمة التي يقوم عليها كل دين ، هي قيمة القداسة أو الإجلال والتعظيم التي كان الإنسان يعلقها على بعض الأشخاص أو الأمكنة أو الأشياء المادية، بينما هي في الفكر القديم كانت تتركس لصورة الآلهة اللامرئية الواجب طاعتها والامتثال لمطالبها ، والإقرار اليقيني المطلق بوجودها .

ففي العصور القديمة ، بدت التصاویر الحيوانية والأشكال الرمزية ، لها علاقة بسحر القنص ، وعندما قامت العقائد وتحددت كأنظمة كان على الفن أن يبتئها ، ولهذا كل الأديان خلقت تصويراً ( أيقونوغرافيا ) <sup>(\*)</sup> في خدمة ميثولوجيتها <sup>(3)</sup> .

وباعتقاد ( فويرباخ ) <sup>(\*\*)</sup> ، ينبع اصل تطور الأديان ، من لا نهائية الوعي في الفكر البشري . لهذا فإن الدين هو عقيدة وسلوك أو تصرف الإنسان مع ماهيته اللانهائية ، وأن ( الله ) الذات المطلقة ، هو الانعكاس المثالي للعقل البشري <sup>(4)</sup> ، على أن المسيحية قامت على فكرة المبادأة الجذرية والتأريخية والتي تتمثل بتجسيد المسيح الذي أحدث مفترقاً وتغيراً انقطاعياً في مسار الكون والزمن معاً <sup>(5)</sup> .

ويطرح ( هيجل ) شرحاً حول ذلك الإنسان عندما يتعرف إلى نفسه في الآلهة مما حدا به التفكير في تنوع الآلهة بتذكيرها عيوب البشر ونواقصهم ، أن تهدم عندهم مُثلهم العليا . من جهة أخرى ، فإن تعدد الآلهة لم يكن يرضي المنطق المؤمن بالوحدوية . من هنا بالذات نشأت محاولة إخضاع الآلهة كلها لمشئنة إلهية عليا ، مطلقة ، ثابتة ومحتومة هي ( القدر ) الذي وحده لم يكن خاضعاً للتجسيم <sup>(6)</sup> .

وحيثما تحدث ( هيجل ) عن الفن بعده شيئاً من الماضي ، فإنه كان يعني بذلك أن الفن لم يعد يُفهم بوصفه تجلياً للإلهي – ففي العالم اليوناني كان الإلهي متجلياً في المعبد ، مُتمثلاً في صورة مرئية في النحت عبارة عن صور بشرية شكلتها أيادٍ بشرية – ويطرح أيضاً أن هذا الأمر أصبح مستحيلاً بمجيء المسيحية باستبصارها الجديد لعلو الإله الذي لم يعد من الممكن التعبير

(1) قطان ، أسعد : جدلية الانغلاق والانفتاح في التراث المسيحي ، منشور على الرابط :

[www.welcometoBeirutletter.com.htm.2005](http://www.welcometoBeirutletter.com.htm.2005).

(2) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، نشر مشترك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة ، القاهرة ، نيويورك ، 1970 ، ص 573 .

(\*) أيقونوغرافيا : من كلمة ( أيقونه ) ، وهي دراسة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل .

(3) ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، ط 1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، لبنان ، 1974 ، ص 67.

(\*\*) فويرباخ : فيلسوف ألماني 1804 – 1872 ، درس الديانة المسيحية وأخذ الكثير من أفكار أستاذه ( هيجل ) .

(4) فويرباخ : ماركس والدين ، منشور على الرابط :

[www.ladeeni.net](http://www.ladeeni.net).

(5) طرابيشي ، جورج : مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام ، ط 1 ، دار السامي ، بيروت ، 1998 ، ص 25 .

(6) ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، المصدر السابق ، ص 91 – 92 .

عنه في نطاق لغة الفن البصرية أو الصورة المتخيلة للغة الشعرية ، فالعمل الفني لم يعد يمثل لنا حضور الإلهي الذي نجّله (1) .

وأحد أهم المحاور التي نستطيع بوساطتها مقارنة إشكالية الحرية في الفكر والتراث المسيحي هو الموقف من الفلسفة .

فقد جاءت المسيحية مصادمة لروح الفلسفة اليونانية في نقطتين متنافيتين أساسيتين: الخلق من العدم والتجسد الإلهي . فالله في المسيحية هو وحده الخالد والكامل ، وحرية القرار الإلهي في نفي ذلك الكون الذي لم يكن موجوداً مثلما ابتدأ خلقه ، ولكن الكون في التصور الفكري السائد – وبخاصة الأرسطي – من الفلسفة اليونانية غير مخلوق وقديم قدم الله نفسه ، ويشترك في الماهية الإلهية وبثبات القوانين التي تنظمه وتحكم حركته الأبدية ، كما ساد المسيحية القول بـ (إلهية المسيح) مما يجعل من فعل التجسد أن يعادل خرقاً للثبات الإلهي والكوني (2) .

وهذا كان مثار جدل في الفلسفة اليونانية ، وأول من تصدّى لنقد المسيحية فلسفياً هو (قليسوس الأبيقوري) بقوله : "لئن نزل الله بشخصه إلى البشرية ، فهذا معناه أنه قد هجر المقام الذي هو مقامه المعتاد ، وهو يكون بذلك قد بلبل الكون ، والحال إننا لو غيرنا ذرة واحدة في هذا الكون ، لآل كل الباقي إلى تداعٍ" (3) ، من خلال رفضه فكرة تغير الله نفسه ، مع ما يستتبع التغير من كون وفساد . وبقي الصراع قائماً بين السلطتين المتمثلتين بالكنيسة والإمبراطورية ، بين القديسين وبين فلاسفة اليونان .

فقد كان تقديس الحكام معروفاً في العصور القديمة وامتد إلى بداية (العصور الوسطى) (\*) ، إذ استمد الحكام مكانتهم من ترويجهم لفكرة أنهم ظل الله على الأرض وأنهم يستمدون سلطتهم من الله مباشرة وليس من الشعب ، فكان لهذا أثر مباشر في جعل سلطان الحاكم مطلقاً وبلا حدود . وعلى الرغم من مقولة السيد المسيح (ما لقيصر لقيصر وما لله لله) ، إلا أن هذا المفهوم لم يمنع التصادم بين هاتين القوتين (4) . ثم انتقلت المسيحية في (الربع الثاني من القرن الرابع) إلى : إلتقاء الدين والسلطة السياسية (تسنيح العقيدة) الذي ألغى حرية الاجتهاد والتأويل ، وينص فيه قرار مُسمى بـ (الحرم والتكفير) وهو من أخطر القرارات ضد الإنسان والإنسانية ، فالمخلوع أو المجزوم في المجتمعات القبلية كانت تترك له على الأقل فرصة الحياة وحرية الحركة خارج إطار القبيلة أو خارج مدار المدينة ، أما المجزوم كنسياً أو المُكفّر بفتوى فقهية فلا تُترك له حرية أو فرصة حياة (5) . وعلى هذا الأساس أُطلق على العصور الوسطى تسمية (العصور المظلمة) ، لما فيها من نصوص وقرارات ألغيت من خلالها الحرية والتحرر للفكر الإنساني خوفاً من الشعب أن يثور ضد المطامع والإضطهاد الكنسية .

(1) جادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، المصدر السابق ، ص 72 .

(2) طرابيشي ، جورج : مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام ، المصدر السابق ، ص 25 .

(3) طرابيشي ، جورج : مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام ، المصدر السابق ، ص 26 .

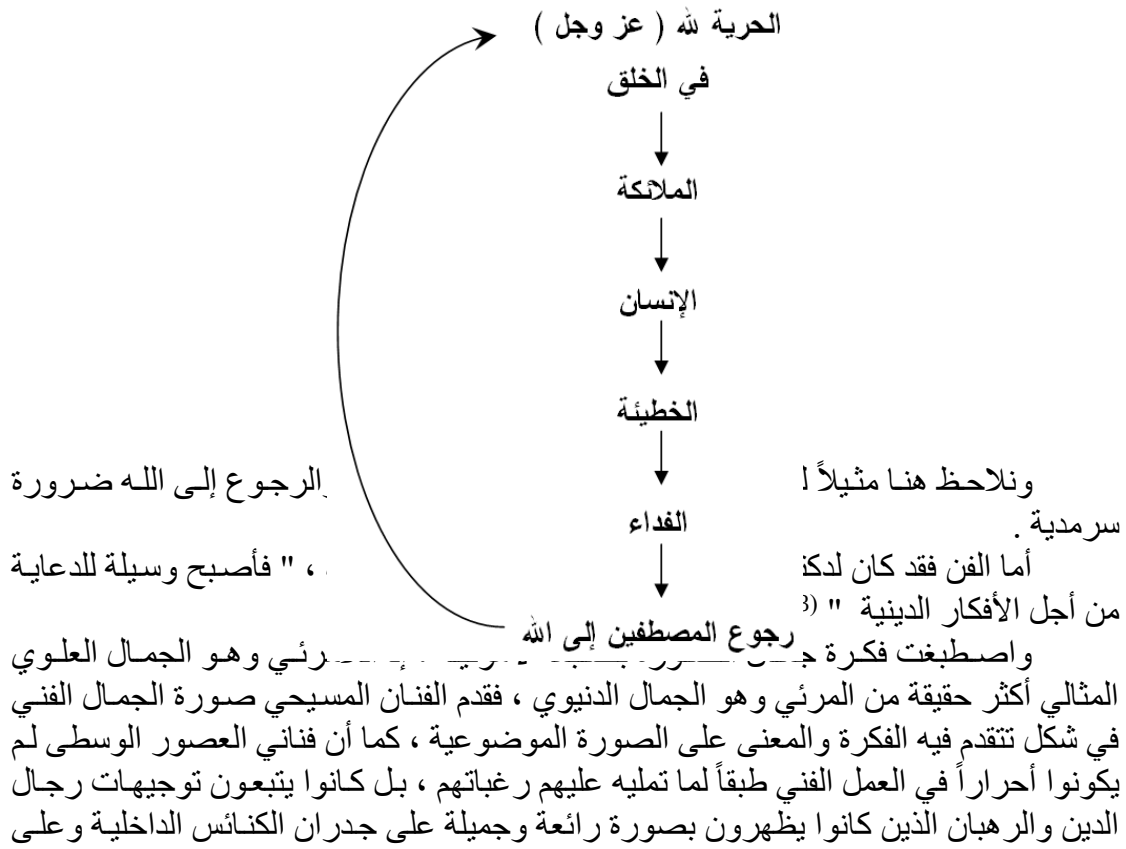
(\*) أطلق الباحثون والمؤرخون على تلك الحقبة من التاريخ التي عاشت فيها أوربا قروناً عديدة تحت طائل الظلمة والتخلف بـ (العصور الوسطى) ، إذ مرت بمخاضات عسيرة وتغيرات كثيرة . فكانت كل من الكنيسة والدولة هما الضاغطين والقامع ، وكانت الكنيسة قد غرقت في الفساد والاستبداد ، وجمدت الحياة الدنيا والمعارف والعلوم عندما قدّستها ووضعها في قوالب اللاهوت المقدس ، وساد فيها الاضطهاد للملاحدة والمخالفين في الدين والمذهب والعلماء المبدعين وكل من يفكر باتجاه اكتشاف جديد للحياة . للمزيد راجع : عمارة ، محمد : معركة المصطلحات بين الغرب والإسلام ، ط 1 ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1997 ، ص 56 . كولد ، ستريم نيكولا : الفن والعمارة في العصور الوسطى المتأخرة ، ت : خالد عبد الباقي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع 4 ، بغداد ، 1978 ، ص 91 .

(4) كاسير ، أرنست : الدولة والأسطورة ، المصدر السابق ، ص 5 .

(5) طرابيشي ، جورج : مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام ، المصدر السابق ، ص 45 – 46 .

وبقي طابع القرون الوسطى متميزاً بخضوع الفلسفة للدين ، واتخاذها ذريعة للدفاع عن العقائد الدينية ، إلا أن هذا لم يمنع بعض المفكرين والفلاسفة (\*\*) من المناداة للحرية والاستقلال في دراسة الوجود من خلال نظرياتهم ومؤلفاتهم ومنهم ( أوغسطين ، ودونيسيوس ، وأبيلار ، وتييري ) حول معرفة الجوهر الإلهي ، وتحليل علاقة الله بالإنسان ومشكلة الجبر والاختيار ، وارتباط الروح بالجسد ، وما إلى ذلك .

وتناول المفكرون موضوع الحرية ضمن إطار ديني ، يدور محوره حول ثلاثية : الماهية – القوة – الفعل . وثلاثية : العقل – التفكير – الحس الداخلي . وهذا ما تناوله ( أوغسطينوس ) و ( دونيسيوس ) في نظرياتهم الفكرية حول الوجود (1) .  
بينما قدم ( أبيلار ) و ( بطرس اللومباردي ) مؤلفات حول الله والثالوث : الخلق ( الله ) ، والثالوث : الملائكة ، والإنسان ، والخطيئة ، والتجسد والفداء (2) .  
ويمكننا رسم هرم الموجودات بالاعتماد على مؤلف ( أميل برهيه ) وفق الآتي :



(\*\*) منذ ( أوغسطين ) ، تناول الفلاسفة والمفكرون العقائد الكبرى ( الثالوث ، والتجسد ، والخلاص ) والمشكلة التي ما انفكت تلح على العقل الإنساني هي مشكلة حرية الإرادة والجبرية ، وقد درس = ( أبيلارد ) فلسفة ( أفلاطون ) ، ويرى أن الفلاسفة قد تنبأوا بتعاليم المسيحية في موضوع ( الثالوث ) عبر : ( الواحد ) عند الأفلاطونيين الذي يقابله ( الأب ) ، و ( العقل ) يقابل ( الابن ) . للمزيد ينظر : م. ج. كرامب ، و إ. جاكوب : تراث العصور الوسطى ، ج 1 ، ت : محمد بدران ومحمد مصطفى زيادة ، مؤسسة سجل العرب ، 1965 ، ص 334 – 336 .

(1) برهيه ، أميل : تاريخ الفلسفة : العصر الوسيط والنهضة ، ج 3 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988 ، ص 43 .

(2) المصدر نفسه ، ص 64 .

(3) أوفسيانيكوف ، م. ز. وسمير نونا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، ط 2 ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 43 .

زجاج النوافذ<sup>(1)</sup> ، كما حَلَّت العذراء والسيد المسيح محل ( فينوس ) بوصفهما مثل أعلى للجمال ، فلم يعد الفنان في ذلك الوقت ترضيه الآيات الفنية الكاملة في عرف الإغريقي ، بتطلعه إلى المثال الأبدي الذي تدركه الأفئدة ولا تراه العيون<sup>(2)</sup> ، على أن هبوط الروحانية عَوْض بأحد أعظم مكاسب التصوير واتخذت منه المسيحية منفذاً نحو ذلك المعبود السماوي الذي كان آباء الكنيسة يتلمسونه بالسبل التي هيأها ( أفلوطين ) ، ومهما بلغ التنوع في المظاهر الفنية والأشكال لدى الفنان ، فإن هذه الروحانية ظلت عماد القرون الوسطى سواء البدائع التي تلذ الحواس أو النظم الموجهة لإرضاء الفكر ، ونجد الأولى في الفن والثانية في اللاهوت<sup>(3)</sup> .

والفن المسيحي حين دعا للمضمون فإنه لم يهمل الشكل ، حيث أجاز للفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة ذات المعالم الدينية ، من خطوط وألوان وزخارف لهدف أسمى هو اعتبار الحواس والجانب الحسي بداية للنفاذ الروحي والإستغراق الباطني ، فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تهفو إلى الخلاص من اعباء الجسد ، وما الرؤية الجمالية للفن المسيحي سوى متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتخلق الروح حرّه ومتحررة في تأملها للجمال المطلق .

لاشك أن المسيحية هي مبدأ التبشير لبث رسالة الفكر المسيحي من خلال تنمية الحواس وإشباعها للوصول إلى الروحي والنفاذ إليها من خلال معرفة الذات المستمدة قدراتها من الذات الإلهية . وقد جاء في ( غلاطية 5 : 13 ) عن الحرية : " فأنتم يا أخوتي دعاكم الله لتكونوا أحراراً ، ولكن لا تجعلوا هذه الحرية حُجّة لإرضاء شهوات الجسد ، بل اخدموا بعضكم بعضاً بالمحبة " .

إذ إن القديس ( أوغسطين ) (\*) ألف بين الأفلاطونية الحديثة والمسيحية ، وعلى غرار ( أفلوطين ) أثر ( عين التأمل ) و ( عين البصيرة ) القادرتين على تجاوز الواجبة الخارجية للحقيقة ، لتتشدا من خلالها الحقائق الروحانية التي هي إشعاع ( الله ) ، إذ إن مقولة " أريد أن أعرف الله والروح " ، هو الغرض الأوحد الذي وجب أن يستهدفه الإنسان والفن<sup>(4)</sup> .

فظهر الأدب الكنسي في أناشيد وأشعار روحية وسير حياة القديسين وتفسير التوراة والدراما الكنسية ، وشمل أيضاً ذلك التطور والتأثير على الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، واصطبغت هذه الأنواع من الفنون بالصبغة الدينية ، إذ يؤكد ( أوغسطين ) قائلاً : " إن الله هو الفنان العظيم الذي يُعطي الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة . إن الله حقيقة كل جمال ، بل هو أعظمه " (5) .

إن الحرية في الفكر والفن المسيحي ، ابرزتا نوعاً جديداً من الفن ، " نوعاً من الموسيقى قائماً على المشاركة بين جماعة المصلين - مثلاً - في أسلوب التأليف الموسيقي لدى ( هايزيس شولتس ) و ( مارتن لوثر ) ، فهذا الأسلوب الجديد قد أعاد إحياء لغة الموسيقى من خلال النص " (6) ، خاصة إذا ما علمنا أن الاهتمام بالموسيقى يُنمّي الشعور والإحساس الروحي الباطني ، ويسمو به للخلاص والتحرر من ضالة الوجود الدنيوي والمادة الفانية ، فيجد الإنسان عالمه الواسع الرحب والحرية مع السعادة في تغذية الروح .

(1) كولد ، ستريم نيكولا : الفن والعمارة في العصور الوسطى المتأخرة ، المصدر السابق ، ص 91 .

(2) ديورانت ، ول : مباحث الفلسفة ، ط 2 ، ت : أحمد فؤاد الأهواني ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1957 ، ص 31 .

(3) هويغ ، رينيه : الفن تأويله سبيله ، ت : صلاح مصطفى ، ج 2 ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص 17 .

(\*) أوغسطين : 354 - 430 ، من أبرز الداعين للكنيسة الكاثوليكية ، ومن مشجعي الغناء الكنسي .

(4) هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ص 18 .

(5) أوفسيانيكوف ، م. ز وسمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص 75 .

(6) جادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، المصدر السابق ، ص 69 .

ف" التحرر الحقيقي يصبح وعياً ويحقق الحقيقة التي تضم بذاتها الحرية . وبلوغ الحرية العليا بوصفها هدفاً للحياة هو بلوغ الروحانية الحقيقية . الروح هي الحرية ، وفي الروحانية لا توجد تحديدات خارجية ولا يوجد جبر ولا استثناءات " (1) .

وفي مقدمة من كتب عن الفكر والحرية والروح هو ( هيغل ) حينما قال : " أن الروح لا يمكن أن تجد حقيقة تناسبها إلا في عالمها الخاص ، في العالم الروحي أو في أعماق الروح . عندها يمكنها أن تفيد من طبيعتها اللامتناهية ومن حريتها المطلقة ، وهذا التطور في الروح يتجسد فعلياً في ظاهرة ( التجسد ) أو بمعنى آخر ( التأنس ) (\*) ، على هذا يمكن للإنسان أن يتشبه بالله ، فيتطهر بالعذاب ويتقبل الموت الذي هو ضروري للقيامة فيما بعد " (2) . ولدى ( هيغل ) إن أقرب شيء للروح هو الموسيقى ، (الحن أخو الروح ) ، أما التعبير عن الحب وجوهره في الزهد بالنفس فليس من صوره أكثر إنسانية إلا رمز الحب الأمومي : ويتجسد في صورة ( العذراء والطفل يسوع ) . والأخطر من ذلك تجسيد الاستشهاد والتوبة والمعجزات ، بما تحمله من مفاهيم باطنية . وهنا لم يعد المقصود أن يتم التوافق الفردي بين روح وجسد ، بل أن يتم المطلق على أنقاض المتناهي والفردي الشخصي (3) .

أما عن فن التصوير والنحت المسيحي ، فإنه على الرغم من محافظة الفنان في بعض أعماله على الشكل الواقعي ، فقد أراد أن يحرر الشكل بتجريده من بعض مظاهره الدنيوية ، مثل العمق وتدرجات الألوان والصفات الفردية لغرض تقديم مشهد أكثر شمولية ، فالشكل البسيط هو الأكثر تحرراً وجمالاً وسمواً نحو المطلق ( الله ) .

ف" خرق الفنان المسيحي قواعد المنظور والعلاقات غير الطبيعية بين الأحجام ، وهو الذي كان مستساغاً موثقاً بحقيقة فكرته التي ضمنت في هذا الشكل المثالي " (4) ، الأشكال ( 23 ، 24 ، 25 ) . إذ نجد حرية الحركة للأيدي المبسوطة بتضرعها للسماء في أجواء توحى بالقدسية والجلال والدعاء ، وذات مشهد قصصي يحكي قصة السيد المسيح ( ع ) والحواريين وجميع من كان ذا صلة بالنبي المرسل المبشر ، تحيط فوق رؤوسهم هالات مضيئة بالنور . كان للفنان مديات من الحرية في توزيع الشخصيات وأحجامها وملامحها الدهشة نحو الخالق ، إلا أنه في الوقت نفسه ليس حراً باختيار الموضوعات المنفذة ، فقد كان الفن بأكمله مُسَخَّراً للعقيدة والفكر المسيحي والقدسيين . أما الحرية والتحرر والخلاص فإن الفنان بأشكال شخصياته يسرد لنا ذلك المكان الآخر في العالم الآخر الذي سوف تحيا فيه الروح بعد خلاصها من العذاب الدنيوي هو يوم القيامة ، و ( الله ) عز وجل هو وحده ذو القوة والحرية المطلقة في تقرير مصير البشر ، بعد أن أضفى على البشرية جزءاً من صفاته ولم يحرمه حرية الإرادة . ويمكن أن نجد في الأشكال المذكورة انتصار الخط على الظلال والأحجام المختلفة وغرابة طول الأجساد ونحافتها ، وطول الأنف ورفعها ، وكبر حدقات العيون نسبةً للوجه ، ولون الوجه البني غير واقعي (5) ، فكانت أجمل الصور التي يقدم فيها السيد المسيح هو الإنسان اللامحدود المُضْحِي من

(1) بردنائيف ، نقولاي ألكسندروفتش : مشكلة الحرية الميتافيزيقية ، ت : حليم أسمر ، تنضيد : نبيل سلامة ، بيروت ، ب ت ، ص 11 .

(\*) الأكثر إنسانية : أي يتعالى الإنسان على إنسانيته فتسمو على ذاته وإرادته الفردية كي يصل إلى مصاف الأرواح الطاهرة ، في تشوق منه إلى التطهر والصفاء والنقاء والسعادة الأبدية .

(2) ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، المصدر السابق ، ص 92 .

(3) المصدر نفسه ، ص 93 .

(4) هاووزر ، أرنولد : تاريخ فلسفة الفن ، ت : رمزي عبده جرجيس وزكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب ، مطبعة جامعة القاهرة ، 1968 ، ص 425 .

(5) عبود ، عطية : جولة في عالم الفن ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 67 - 68 .

أجل إعلاء كلمة الله ، والإنسان البسيط الذي يعاني من أجل الكل ، الحاضر في ملكوت الله ليبشر المخلصين بنهاية سعيدة مفادها الخلاص من الأغلال الفانية في عالم الملكوت .  
رأت المسيحية الجمال الحر من خلال نظام أخلاقي إرشادي ، فكل مشاعر الإنسان يجب أن توجه إلى حب ( الله ) المصور الأول الذي أوجد النظام في الوجود ، فالجمال والسعادة تُعرف بالروح والحس مجرد واسطة ، لأن الروح وحدها تستطيع أن ترتقي لتتربى الحقائق الأزلية . فالإنسان الذي تغلب عليه روحه يستطيع أن يشهد الجمال الحر الخالص ، ولهذا عُدَّ السيد المسيح القيمة العليا للإنسانية (1) .

وفي المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى تم إضفاء الطابع التعبيري على ملامح الشخصيات التي تحكي بدورها آلام المسيح وقصة صلبه ، حيث المضمون العاطفي غلب البناء الشكلي بما يوحيه (2) ، كما هو واضح في تصويره ( إنزال المسيح من الصليب ) ، الشكل ( 26 ) .

وبتتابع الأحداث بدأت طروحات فلسفية وفكرية جديدة في العالم الغربي تشق طريقها بحثاً عن حرية الذات الإنسانية ، إذ أخذت تلك الاتجاهات تعترف بالفرد شيئاً فشيئاً ، وتخفف من وطأة التقاليد الصارمة وقبضتها ، وسيطرة السلطات المركزية ، كما بدأت تُعلي من شأن العقل الإنساني بوصفه سلطة وجودية ، ومن قدرته على إحداث التغيير والإبتكار والإبداع ، وعليه أصبحت هناك ( حرية وإخاء ومساواة ) ، و ( عقد إجتماعي ) ، و ( حرية إبداء الرأي والتعبير ) ، و ( حرية الفكر ) ، وما إلى ذلك من طروحات فتحت أبواباً مُتسعة أمام العلوم المختلفة بأجمعها نحو عهد جديد يتسم بالتطور والتقدم في كافة مجالات الحياة .

(1) بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة العصور الوسطى ، مطبعة مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1962 ، ص16

(2) جاستون ، جين هورست وآخرون : تاريخ فن العالم القديم ، المصدر السابق ، ص 191 .

### ثالثاً : الفكر الإسلامي وإشكالية الحرية

الحرية نجدها أكثر القضايا جدلاً وجلالاً وإثارة للنقاش بين فلاسفة المسلمين ومتكلميهم (\*) ، كما أن العديد من آيات القرآن الكريم وجد فيها المفسرون ما يدل على الإرادة وحرية الاختيار ، كقوله تعالى : ﴿ إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِنَّمَا شَاكَرَ وَإِنَّمَا كَفُورًا ۝ ﴾ (\*\*).

غير أن إشكالية الحرية لم تكن آنذاك موضوعاً تحت مصطلحات الحرية والإستبداد ، إنما تناولها الفكر الإسلامي على أساس ( الجبر والاختيار ) واتسم هذا التناول بالفهم المتباين على وفق المنطلقات والرؤى التي تميز الفرق الإسلامية بعضها عن البعض الآخر . فشهد الإسلام ولادة الكثير من كبار الفلاسفة كـ ( الكندي ، والفارابي ، والغزالي ، والرازي ، وابن سينا ، وابن رشد ) ، فضلاً عن الآراء والأفكار التي حملها المفسرون (\*\*\*) في مجال التأويل .

واحتلت إشكالية الحرية مركز الصدارة في تفكيرهم ( أي الفلاسفة المسلمون ) لما لها من صلة وثيقة بين المخلوق وخالقه وإرادة الله ومشيتته وقدره وقضائه ، وصيغت في السؤال الآتي : هل الإنسان مُسَيَّر أم مُخَيَّر ؟ بمعنى هل هناك تعارض أو تناقض بين قرارات الفرد ومشيتته خالقه ؟ (1) . كما أن القول بأن الفرد مُجبر وغير حر ، يُثير التساؤل عن أصل التكليف (\*\*\*) ، فإذا لم يكن الفرد حراً لبطل التكليف ولما كان ثمة معنى للمسؤولية والثواب والعقاب (2) .

ويقضي العقل والمنطق وعدالة الله أنه لا مسؤولية على فاقده الاختيار ، ولما كان الله قد أكد للإنسان أنه مسؤول ، فمعنى ذلك أن الله وهب الإنسان الحرية ، هذه الحرية هي روح إنسانية الإنسان التي هو بها ذات إنسان ... فإن ضاعت الحرية ضاعت ذاته ، إذ إن الفكرة الكامنة وراء خلق الله للجنس البشري هي مشيئته تعالى أن يخلق جنساً يتفرد على غيره من الأجناس بأنه الجنس ذو الحرية ... وإذن فهو الجنس ذو المسؤولية (3) .

وتتمو الإنسانية وتتعدّد الحياة ، فيرسل الله بالرسول والشرائع لتبيين مواطن الخير والشر ، وتذكير الإنسان بمسؤولية القرار وعاقبة الاختيار عندما يحين وقت الحساب .

وقد تعددت الإجابات حول ما إذا كان الإنسان مُخَيَّر أم مُجبر ( مُسَيَّر ) ، وسنحاول هنا عرض وجهات نظر متعددة حول الموضوع ( أي علاقة الإنسان بإشكالية الحرية ) ، لما لها من سمات واضحة المعالم وتصب مباشرة بموضوعه البحث والدراسة الحالية .

تري الأشعرية بأنه لا تكتمل إنسانية الفرد إلا إذا شَرَفَ بالتكليف . أي إذا أصبح قادراً على الانضباط لقواعد وأوامر سماوية ، فالطفل والمعتوه ومن شابههما يستطيعون أن يفعلوا ما يشاؤون دون حرج عليهم ، لأنهم غير مُكَلِّفين – حريتهم واسعة لكن إنسانيتهم ناقصة – كما أن

(\*) على العكس مما كان يجري في أوروبا ( من فوضى وسيطرة الكنيسة ) ، كان قد أُطلِّ على الدنيا في مطلع القرن السابع الميلادي دين جديد هو ( الإسلام ) منطلقاً من الصحراء الغربية ، محرراً العقول ، ومنذفَعاً نحو الأطلس واجتاز أفريقيا إلى أوروبا ، وشعاره أن ( لا إكراه في الدين ) ، وبذلك انتقل مشعل الحرية الذي ناءت بحمله يد روما بعد أثينا إلى اليد العربية . ينظر: الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 40 – 42 .

(\*\*) القرآن الكريم : سورة الإنسان ، الآية ( 3 ) .

(\*\*\*) من أمثال الشافعي ، وأبو حنيفة ، وابن حنبل ، والأوزاعي ، وابن أبي ليلى ، والليث بن سعد ، وغيرهم كثر اشتهروا باشتهاار مذاهبهم .

(1) تيمور ، أحمد : نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية الأربعة ، دار القادري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1990 ، ص 28 – 29 .

(\*\*\*\*) وجد المفسرون عدّة عوامل للأخذ بنظر الاعتبار تكليف الإنسان بتكليف خاص ، بمعنى : لا يمكن للإنسان أن يؤدي التكليف التي يكلف بها إلا إذا توفرت فيه بعض الشروط وهي : 1. البلوغ . 2. العقل . 3. المعرفة . 4. القدرة . 5. الحرية والاختيار ( وهو شرط التكليف ) ، أي أنه يكلف بأداء مهمة ما حينما لا يكون هناك إكراه أو اضطراب يمنع أدائه لها ، ويسقط التكليف بوجود الإكراه والاضطرار .

(2) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 22 .

(3) تحتوت ، حسام : الله والإنسان .. والحرية ، مجلة العربي ، مجلة شهرية تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة ، الكويت ، ع 334 – سبتمبر ، 1986 ، ص 31 .

الفقه الأشعري السلفي لا يبرر العبودية ولا يبرر وضعية المرأة الدونية ، ولكنه يسجل ذلك بوصفه واقع . على أن ذلك النقصان يكون في العقل ، ومن ثم يسجل نقصاناً في الحرية . فتحقيق الحرية يرتبط بالنسبة لهذه المدرسة بمدى الالتزام الدقيق بتطبيق النصوص الدينية كما جاءت في القرآن والسنة ، محاولة التقليل من الاجتهاد والتأويل (1) .

وفق ذلك يُرى الخالق على أنه المسيّر وذو الحرية المطلقة في التسيير لكل صغيرة وكبيرة باستمرار في كل فعل يفعله الإنسان وفي كل حركة من حركاته تدخلاً مباشراً في الوجود كله مسبقاً وأزلياً ، وإن كان ( الأشعرية ) قد نادوا في نهاية الأمر بالجبر والاختيار بحسب تفسير ( ابن رشد ) .

بينما ترى الصوفية أن الله خالق لأفعال العباد ، وذهبوا إلى أبعد من ذلك ، فالحرية عندهم هي التحرر من كل الأشياء سوى الله ، وتتجلى حرية الإنسان عند المتصوفة عند وصوله إلى العبودية الكاملة لله وحده .

فيقول ( الغزالي ) : " إن الفرد عندما يشاور نفسه قبل الإقدام على عمل ما يشعر بأنه حرٌ وشعوره صادق ، غير أن نتيجة المشاورة ، أكانت إقداماً أو إحجاماً ، لا يمكن أن تعارض بحال ما قدّر الخالق ... " (2) ، ذلك لأن كافة الأشياء في الكون مرتبة ترتيباً مسبقاً ومعلوم أن لدى الله تعالى . على أن الإيمان المطلق هنا بالقدر المقدر يسلب المرء إرادته وحرية في الاختيار ، ومن هنا نجد أن التسليم بالقضاء والقدر هو نفس التسليم بالحمية والجبر والتسيير .

فالإنسان ( في نظر المتصوفة ) لا يتنفس تنفساً ، ولا يطرف طرفاً ، ولا يتحرك حركةً إلا بقوة يُحدثها الله فيه ، وباستطاعة يخلقها الله مع أفعاله ، لا يتقدمها ولا يتأخر عنها ولا يوجد الفعل إلا بها (3) . إذن نرى الفلسفة الصوفية في النزعة الجبرية التامة من قبل القانون الإلهي في الروح الإنسانية ، على أن حركة التصوف والتحرر الباطني ظهر رداً على سوء الأحوال وتردي أزمة الحرية وشيوع الاستبداد ، وهي صورة مُنسلخة ( أي الصورة الصوفية ) عن الواقع المادي المتردي الذي اشتد فيه خناق القهر ، فازداد الوعي بهذا القهر ، وازدادت بالنتيجة حدة الرغبة في الابتعاد عن هذا الواقع بقصد التعبد والاتحاد الروحي مع الخالق (4) .

وينتهي هذا الابتعاد وذلك الانعزال ، عبر سلسلة طويلة من عمليات التجريد إلى التماهي ، أو الذوبان الروحي الكامل مع فكرة الله . الله الذي يمثل الحرية المطلقة إطلاقاً لا متناهي ولا محدوداً بالنسبة للمتصوفة .

فلا عجب أن يعلن المتصوف المشهور ( الحلاج ) منادياً : " أنا الحق " ، أو يقول : " الله في جُبتِي " ، فمثل هذه العبادات تعكس وبوضوح قمة الاتحاد الإنساني مع الخالق . والتجربة الصوفية المثالية هي التي مكّنت الأفراد من أن يتمثلوا الحرية بمعناها المجرد المطلق ، تلك الحرية التي وجدوها في الالتحام والتماهي مع الله (5) . ويجب أن يكون الإنسان حرّ الروح ، ويجب أن يحمل وسام الحرية حتى النهاية ، لأنه في الحرية تتلخص فكرة الله عن الإنسان ومثاله ، وحرية الإنسان ضرورية لله أكثر من الإنسان نفسه ، لأنه بها ترتبط غاية الله من العالم المخلوق (6) .

إن التحرر الحقيقي يصبح وعياً ويحقق الحقيقة التي تضم في ذاتها الحرية ، وبلوغ الحرية العليا هدفاً للحياة ، هو بلوغ الروحانية الحقيقية . فالروح إذن هي الحرية ، والحياة الروحية هي حياة حرّة ، وعند بلوغ الروحانية تُقهر وتُلغى مأساة الحرية ، وتنتزع تناقضاتها

(1) العروي ، عبد الله : مفهوم الحرية ، المصدر السابق ، ص 15 .

(2) الغزالي ، أبو حامد : إحياء علوم الدين ، ج 3 - 4 ، القاهرة ، ب ت ، ص 54 .

(3) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 154 .

(4) الفاسي ، علال : مقاصد الشريعة ، مكتبة الوحدة ، الدار البيضاء ، 1963 ، ص 207 .

(5) الفاسي ، علال : الحرية ، مطبعة الرسالة ، الرباط ، 1997 ، ص 65 .

(6) بردنايف ، نيقولا ي : مشكلة الحرية الميتافيزيقية ، المصدر السابق ، ص 31 .

التي يُتصور بأنها لا تُقهر ، وهذا ما أكدّه ( الغزالي ) في تعريفاته وتفسيراته للحرية على أساس ( القشر واللب ) ، واللب هو جوهر الروح المتحررة إلى بارئها .

ومن وجهة نظر أخرى ، يحاول ( ابن رشد ) أن يوفق ما بين ( الجبر والاختيار ) نسبة لحرية عقل الفرد في تحقيق الفعل ، فيذهب : " إلى أن الإنسان يفعل حقاً ، ولكنه لا يستطيع إلاّ بإذن الله ومشيتته " (1) . ومن هنا ترى الباحثة ، أن المعتزلة والجبرية قد أخطأت في القول بجانب واحد دون الآخر . أما القضاء والقدر من وجهة نظر ( ابن رشد ) ، مُتعلقة بحرية الإنسان في مسألة التخيير والتسيير أو الجبرية ، فهو يرى أن التقريب بين المعقول والمنقول ليس هو ظاهر الشرع . وعلى هذا الأساس فإن الله خلق لنا قوى نقدر أن نكتسب بها أشياء هي أضعاف ، ولكن الاكتساب لا يتم إلاّ بمؤاتاة الأسباب التي سخرها الله وبزوال العوائق عنها ، وبهذا المعنى تتم أفعالنا بالأمرين ( أي بالاكتساب وبالأسباب ) التي سخرها الله عز وجل (2) .

أما إشكالية الحرية لدى ( المعتزلة ) فتتلخص بالعلاقة فيما بين الإنسان والمسؤولية ، " إذ أن الإنسان حر في أفعاله ، وهو خالق لها ، ومن ثمّ فهو مسؤول عنها ( مُثاب أو مُعاقب ) تبعاً لما يأتي به من أفعال " (3) ، أي تبعاً لنزوع الفرد أما ( للخير ) أو ( للشر ) . وتمسك ( المعتزلة ) بمبدأ توحيد ( الله ) وتنزيهه عن أفعال العباد ، لهذا نزعوا إلى القول بفصل ( الله ) عن العالم ، وعدم الإعراف بأية صفات إنسانية للخالق ، فالله خلق الكون والإنسان ، وأعطاه حرية الاختيار إلاّ أن " ما كان من فعل الله فليس من أفعال العباد ، وما كان من أفعال العباد فليس من أفعال ذي العزة والإياد " (4) .

وإذا ما كان ( الأشاعرة ) قد أخذوا بفكرة الجبر وعدم الاختيار ، عن تعاليم الإسلام ، فإن ( المعتزلة ) نادوا بحرية الإنسان واختياره المقترن بمدى مسؤوليته تجاه أفعاله المختلفة . وجاهد ( المعتزلة ) لتبرير حرية الاختيار وحرية الإرادة عند الإنسان ، في قولهم : " لو لم يكن الإنسان حراً في تصرفاته لما كان مسؤولاً عنها ، ولما كان من العدل الإلهي مجازاته عليها ثواباً أم عقاباً " (5) ، بمعنى أن الإنسان إذا كان مُسيراً ومُجبراً من قبل الباري ، فليس له إرادة أو حق في الاختيار ، فكيف يجوز لله أن يعاقبه على شر ابتلاه به أو خير أنعم به عليه ؟

ولذلك ذهب ( المعتزلة ) للقول بأن ( الله ) كريم وعادل ومُنزّه عن الخطأ ، ولا يخلق إلاّ الإصلاح ( خلق الكون وخلق الإنسان على أكمل صورة ) ، وليس من ضرورة تفرض على الخالق تغيير شيء مما خلقه في الكون ، والقول عكس ذلك إنما ينفي صفة الكمال المطلق عن الخالق ، حيث لا يخلق الكامل اللامتناهي الناقص المتناهي ، إنما يخلق الناقص ناقصاً ، ف( الله ) سبحانه هو الوحيد الكامل والمتكامل ، وما خلقه هو كامل بخيره وشره ، بنعيمه وجحيمه . على أن إصرار ( المعتزلة ) في الفصل بين ( الخالق والمخلوق وأفعاله ) إلاّ نتيجة لمحاولتهم الجادة في الدفاع عن حرية الاختيار وحرية الإرادة المنسوبة للمخلوق في عالم المادة والجملادات الأخرى .

وهذا خلاف ما نجده عند بعض المتكلمين الفقهاء ، مثل : ( أبي حيان التوحيدي ) ، فقد حاول التوفيق بين الجبر والاختيار ، بين القول : بحرية الإنسان وإرادة الله وقدرته ، في كتابه ( الامتناع والمؤانسة ) نجد طريق التسليم بوجهتي نظر مختلفتين إلى المشكلة . ويثبت لنا ( أبو

(1) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 24 .

(2) الرفاعي ، عبد الجبار : مدخل إلى الفلسفة ، منشور على الرابط :

[www.Arabic.Ajeab.com.2005](http://www.Arabic.Ajeab.com.2005).

(3) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 22 .

(4) العروي ، عبد الله : مفهوم الحرية ، المصدر السابق ، ص 96 .

(5) عمارة ، محمد : المادية والمثالية في فلسفة ابن رشد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1981 ،

حيان ) أن الإنسان حر ومُجبر في آن واحد ، فالإنسان ( حر ) إذا نظرنا إليه من ناحية أفعاله الذي هو مصدرها حقيقة ، وهو ( مُجبر ) لأن أصل هذه الأفعال إنما هو من الدواعي والبواعث والموانع التي تُنسب إلى الله الحق <sup>(1)</sup> .

وعلى ذلك الأساس ينظر للأفعال الإنسانية من وجهة متحررة كاملة ، كونه مسؤولاً عن أفعاله وحرية في الاختيار ، بينما يتقيد ويجبر على فعل ما لأنه من مشيئة الخالق فهو مُجبر هنا لا محالة . ففي الأولى ( هو خالق أفعاله ) ، وفي الثاني ( الله خالق تلك الأفعال ببواعثها ) . وهذا ما نجده أيضاً في كتابات ( ابن رشد ) في محاولة منه للتوفيق بين ( الجبر والاختيار ) .

إن حقيقة الصراع بين الاتجاهات والمذاهب الفكرية ، في ذلك العصر ، كان يجري على أرضية تتجاذبها مواقف وآراء لقوى وأطراف سياسية عدة ، وتباين حاد في الموقف السياسي من هذا الاتجاه أو ذاك ، إذ ليس من المُستبعد أن يُتهم دعاة الجبرية بأنهم ارادوا بخطابهم الفكري توفير الضمانات والمبررات لممارسات الحكام المُستبددين وانحرافاتهم على المستويين السلوكي والفردية . وهذا ما أطلق عليه فيما بعد بـ ( إستلاب الحرية ) ومصادرتها من الآخرين من ذوي الحس المادي النفعي ، وإن كنا هنا نطرح سؤالاً هو : كيف لنا من استرداد الحرية ؟ ونرى الإجابة في قول الإمام ( عليّ ) عليه السلام ، حينما عدّ فيه التقوى <sup>(\*)</sup> الإلهية عاملاً مهماً من عوامل الحرية ، وهو ما ورد من الكلام في الخطبة ( 228 ) من نهج البلاغة ، وفيه : " فإن تقوى الله مفتاح سداد ، وذخيرة معاد ، وعق من كل ملكة ، ونجاة من كل هلكة ، بها ينجح الطالب ، وينجو الهارب ، وتُنال الرغائب " ، فالتقوى تحرر الإنسان وتحطم أغلال العبودية . ولهذا فالتقوى " عتق من كل ملكة " <sup>(2)</sup> .

وتخلص الباحثة إلى رأي مفاده إن كانت الحرية برأي البعض ذات ارتباط وثيق بمسألة الإيمان ، فإن الإيمان يعني الاعتقاد والوثوق بشيء ما والالتزام به ، على أن مدى الإيمان بدوره يرتبط بمديات تلقّي المعارف . وإن كانت الحرية كذلك ترتبط بالتقوى ، فإن هذه التقوى هي التي تحرر النفس كي لا تبقى أسيرة للعبودية . وفي الوقت ذاته ، فالمعرفة تعزز من تقوى النفس ، كما أن هذه النفس ( السوية ) تنزع نحو النظام والالتزام . وعليه فإن الإنسان متى ما عرف نفسه ، ومتى ما عرف حدوده والتزامه ، ثبت إيمانه وتقواه ، ولن يكون ذلك لمخافة من ( الله ) عزّ وجلّ فحسب ، ولكن مخافة أن تعتري النفس الأهواء المادية ، فتعود مرة أخرى للعبودية .

وهذا بدوره ما كان يتفهّمه الإنسان / الفنان ، فأسقط ذلك كلّهُ على طبيعة نتاجاته التي بدأت تنحو شيئاً فشيئاً نحو التجريد ، الأشكال ( 27 ، 28 ، 29 ) ، علماً منه بقدراته المحدودة وحرية المقترنة بالواجب والمسؤولية ، مقارنةً بخالقه ذو القدرة والحرية المُطلقين . وعليه يمكن القول إن الفنان خالق صغير لأفعاله الحرة ، مقارنةً بخالقه العليّ الكبير .

وحيثما نتساءل عن العلاقة التي تجمع بين ( الحرية والمسؤولية ) ، نجدتها بالنسبة للنظريات الفلسفية أن كلاً منهما تشكل إحدى القيم الاجتماعية الهامة التي تركز وتقوم عليها الحياة البشرية ، دون أن ننسى الارتباط لهذه القيم الاجتماعية بالأبعاد الفلسفية والعلمية والأخلاقية ، وأثرها على الحياة السياسية والاقتصادية ، وقدرة الإنسان على الإبداع والخلق الضروريين لتقدم الحياة وازدهار الثقافة .

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 104 - 105 .

(\*) إن معنى التقوى برأي ( الكواكبي ) ، لغة : ليس كثرة العبادة كما غرسها علماء الاستبداد القائلين في تفسيرها ( عند الله ) أي في الآخرة دون الدنيا ، بل التقوى لغة : هي الاتقاء ، أي الابتعاد عن ردائل الأعمال احترازاً من عقوبة ( الله ) عز وجل ؛ فقوله تعالى ﴿ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ﴾ ، تُفسّر : إن أفضل الناس

أكثرهم ابتعاداً عن الآثام وسوء عواقبها . للمزيد راجع : الكواكبي ، عبد الرحمن : طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، المصدر السابق ، ص 36 .

(2) الشيرازي ، صادق الحسيني : السياسة من واقع الإسلام ، المصدر السابق ، ص 66 - 67 .



## المبحث الثاني

### المحور الأول : إشكالية الحرية فلسفياً

إشكالية الحرية ، والموقف من الإنسان ، من القضايا التي شغلت المفكرين والفلاسفة منذ عهد بعيد بالجدل والحوار والتأليف والتدوين ، وشغلت حيزاً كبيراً في أثارهم الفكرية . وما زالت مثار جدل ، ولاسيما أنها اتخذت أبعاداً مفاهيمية أكثر اتساعاً ، تبلورت في العصر الحديث ، مشكلة قضية تتعلق بالإنسان وعلاقته بالمجتمع ، لذا فإن إشكالية الحرية هي إشكالية الوجود الإنساني نفسه .

ولأن إشكالية الحرية قديمة قدم التفكير الفلسفي . بل يمكن القول بأن هذه الإشكالية قد سبقت التفكير الفلسفي في الظهور ، ذلك التفكير الذي يجمع المؤرخون على أن أول من بدأه هو ( طاليس 621 – 550 ق . م )<sup>(1)</sup> .

ولم تشهد الفلسفة والفكر من أجواء الحرية كالذي عاشته الفلسفة على أرض اليونان . ( فـ ) اكرينوفانيس ( مثلاً ، كان يضرب صميم المعتقدات الدينية بكل حرية فيما كان من تصور الناس للآلهة بأشكال البشر ، فيقول : " أنه لو كان للثيران من قدرة على التصور لصورت لها آلهة لها قرون مثلها " )<sup>(2)</sup> . بينما دحض ( هيراقليطس ) تلك المعتقدات حينما أعلن لأول مرة بأن ثبات المادة ما هو إلا وهم وإن العالم في تغير مستمر في عبارته المشهورة : " لست أرى إلا التحول والتغير .. ولكن النهر الذي تنزلون فيه للمرة الثانية ليس هو نفس النهر الذي نزلتم فيه أول مرة " )<sup>(3)</sup> . ثم جاء ( السوفسطائيون ) ، فتحولوا عن مشاكل الكون المادية إلى مشاكل الحياة الإنسانية في السياسة والأخلاق " الإنسان مقياس الأشياء جميعاً " ، فكانت روحهم روح البحث الطليق والمناقشة الحرة .

وعودة منا إلى تحديد مفهوم ( الحرية ) بوصفها إشكالية فلسفية ، كما يراها البعض على أنها لا تتحدد إلا في ضوء مفهومات أخرى تتضمن معاني الضرورة أو الحتمية أو الجبرية أو المسؤولية أو الالتزام أو القضاء والقدر .

وذلك أن الحرية لا يمكن أن تُفهم إلا على ضوء نقيضها<sup>(\*)</sup> ، على أن معنى ( الضرورة ) قد يساعدنا على تحديد معنى الحرية . بيد أن الضروري هو ما لا يمكن إلا أن يتَّصف بصفة الحتمية أو الوجوب ، وقد ظهرت الضرورة عند اليونان على صورة فكرة ( القدر ) ، فترددت في المأساة اليونانية فكرة القدر بعدة تلك الضرورة التي لا بد لكل إنسان أن يخضع لها<sup>(4)</sup> ، فلا معنى للقول بضرورة لا يقابلها شعور واضح بالحرية ، ومن غير المعقول أن يشعر الإنسان بما يحكمه من ( ضرورة وقدر ) يهددانه دون أن يكون لديه في الوقت نفسه شعور واضح بالحرية أو رغبة فيها . وهكذا نجد أن " القول بالقضاء والقدر " <sup>(\*)</sup> يفترض ، بطريقة ما ، القول بالحرية " <sup>(1)</sup> ، على أن اليونانيين قد تصوروا الضرورة على نحوين :

(1) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 19 .

(2) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 33 .

(3) وهبه ، مراد : قصة الفلسفة ، المصدر السابق ، ص 12 .

(\*) نقيض الحرية هو اللاحرية (Non-Liberte) وهذا التعبير لا يرادف كلمة الحتمية (Determinisme) لكنه مستعمل عند بعض الفلاسفة مثل ( ياسبرز وهيدجر ) وغيرهما . ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 48 .

(4) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 48 .

(\*) يختلف القول بالقضاء والقدر عن القول بالجبرية فالقول بالقضاء والقدر يفترض أن هناك علة كلية تحقق إرادتها بغض النظر عن إرادة الإنسان ومشينته ، في حين أن المذهب الجبري يذهب إلى أن جميع الأفعال الإنسانية محددة بما سبقها من أحداث ، وما تقدمها من أفعال فسيولوجية كانت أم سيكولوجية أم اقتصادية . ويؤكد البعض أن الجبرية – متميزة عن القول بالقضاء والقدر – أكثر إنسانية من نظرية حرية الإرادة نفسها ، إذ إنها تبين لنا شروط أفعالنا سواء أكانت هذه الشروط خارجية أو داخلية أي نفسية . وفي الحالة الثانية تبين

1. ضرورة عمياء : يخضع لها الآلهة والناس على حد سواء من دون تمييز .
2. ضرورة في صورة قانون : ضرورة يقتضيها القانون الأخلاقي ، على اعتبار أن ثمة نظاماً أخلاقياً ينبغي على المرء الخضوع له حتى يسير في حياته سيراً مستقيماً<sup>(2)</sup> .

وإذا كانت الرواقية<sup>(\*)</sup> قد نادت بفكرة الضرورة من خلال : " كل ما يحدث إنما يحدث ، بالضرورة عن العقل الكوني الشامل " (3) ، فإن الأبيقورية وجدت الحرية من نوع آخر ، من خلال شرحها لجميع الظواهر على أنها سلسلة خلال الحركات ولقاءات الذرة في الفراغ الذي يفصل بين هذه الذرات ، وعلى أساس أن أفعالنا محددة بآلية ذرية دقيقة ، أي بحتمية طبيعية ، لن تمكننا من تصور النشاط المختار بملء حريتنا (4) ، إلا أن الحقيقة ، بدلاً من التحرر ، تنقيد الإنسانية ، بفعل الخرافة والشفقة / الرثاء الزائف ، أي بالنظر إلى الروح الساكنة . ففي الواقع كانت تحيا العصور القديمة مع القدر والصور التي تتغذى بوفرة على أشكال الميثولوجيا اليونانية الكبيرة . أما الأبيقوريون ، بعد المأساويات ، أوضحوا : " أن هذا التمثل للقدر غير محتمل بحيث أنه يغتصب مسؤولياتنا وينكر الوضعية المأساوية ، نحن نحيا تحت سلطان القدر ! " (5) . وهذا يعني أن ( أبيقور ) قد تحول من المذهب الذري الذي نادى به ( ديموقريطس ) وقوامه كان ( الضرورة ) ، إلى مذهب قوامه ( الصدفة ) والتي تعبّر عن قدرة الذرات على الانحراف بفعل تلقائية خاصة تخرج بها عن نطاق السكون الشامل والمادة الخالصة : " وهو مبدأ ديناميكي يخرج بالذرات عن ضرورة القوانين الآلية ، على أن النفس إحدى تلك الذرات الدقيقة في امتلاكها مثل هذه القدرة ، قدرة الانحراف عن الطريق الأصلي " (6) .

ولما كانت الحرية برأي ( الرواقيون ) مقيدة بمفهوم ( الجبرية الشاملة ) أي الحتمية ومبدئها ، فإن ( الأبيقوريون ) دحضوا هذا الرأي بمفهوم ( مبدأ السلطة ) ، إذ يكون للحرية معنى في كل الحركات الإرادية التي تقتزن بالمسؤولية ، لذا " عدّ التفكير جوهرياً فعلاً حرّاً ، حتى أن فعل التفكير أو الفعل في ذاته تأكيد للحرية ومظهر لها . فضلاً عن محتوى الفكر أو القيمة الأخلاقية للفعل ، ونفي الحرية ، يعني نفي الوضوح ، ولا يعد خطيئة أخلاقية فحسب " (7) .

وإذا كانت الضرورة هي التي تحدد الحرية ومن ثم تحدد الشعور بالواجب الأخلاقي والمسؤولية ، فإن ( سقراط ) أخذ بنظرية : " الفضيلة علم والرذيلة جهل " ، التي شرح فيها

أن السبب في أفعالنا يقوم فينا نحن : فنحن نعمل بحسب ما نحن عليه . ينظر : حباتر : سعد عبد العزيز ، مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 20 .

وقد يستعمل البعض كلمة ( جبرية ) ترجمة للفظ ( Determinisme ) ، ويؤثر عليها كلمة ( حتمية ) للدلالة على أن : " معرفتنا لجميع الشروط التي تعين ظهور لظاهرة تمكننا من التنبؤ بما سيحدث حتماً " . ينظر : كلود برنارد : مدخل إلى دراسة الطب التجريبي ، مقدمة : يوسف مراد ، ترجمة عربية ، 1944 ، ص ( ف ) . وينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 53 .

(1) المصدر نفسه ، ص 48 - 49 .

(2) نفسه ، ص 49 .

(\*\*) نشأت الرواقية كفلسفة منذ 204 - 322 . ينظر : وهبه ، مراد ، قصة الفلسفة ، المصدر السابق ، ص 34 - 35 .

(3) المصدر نفسه ، ص 35 .

(4) سولرز ، فيليب : باب مفتوح على شعر الطبيعة ، منشور على الرابط :

[www.AlimbaraturAl-pages/Tuqus-Stuff/Tuqua-83.htm](http://www.AlimbaraturAl-pages/Tuqus-Stuff/Tuqua-83.htm).

(5) موخا ، ألفونس وموريل ، ماري بيار : الأبيقورية فلسفة الحرية ، مجلة مجازين لنتيرير ، صفحة أخبار الأدب ، 2004 ، ص 10 .

(6) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 50 . حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 21 .

(7) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 49 - 50 .

مفهوم الحرية الباطنية التي تدفع إلى إنقاذ الإنسان، والحرية الباطنية برأيه : هي ( الإرادة ) ، وبما أن الحرية مرادفة للشعور ، فإنها ليست شيئاً آخر سوى الضرورة ، لذا كان يجب تطابق الإرادة بالضرورة ، سبيلاً للخلاص من عبودية الضرورات (1) ، أي أن ( سقراط ) يرى هناك ضرورة كونية هي التي تحد من حرية الذات ، وفي الوقت نفسه هناك حرية باطنية شعورية هي التي تحررهم ، وتلك الحرية هي التي أسهمت بصورة فاعلة في صياغة الأنموذج الجمالي الحديث المُتجَلّي من خلال قدرة الذات على التعالي على الموضوعي الضاغط بقوة ، بفعل ضروراته التصويرية والمنطقية العقلية ، وتأسيس ( ضرورة داخلية ) تقترب من الحرية التي يُشير إليها ( سقراط ) .

وإذا كانت الضرورة ترتبط بالحرية ، فإن ( سقراط ) يرى وجوب اقتران الضرورة بالإرادة ، أي أن الإرادة هي صورة ( الحرية الباطنية ) التي تعد السبيل التي تتخلص به الذات من عبودية الضرورات القمعية .

وعودة منا إلى فلسفة الرواقيين في نظرته للحرية ، فإنهم أخذوا بنظرية ( سقراط ) ، الذي يؤكد دائماً على ( تحرير الفكر ) من كل الشوائب ، وخاصة فيما يتعلق بتوجه الإنسان نحو الخير ، ذلك أن لفكرة الخير من القوة ما يجعل من المستحيل على المرء أن يعرف الخير دون أن يعمل بالضرورة وفقاً له .

كما أنهم ينسبون إلى الفرد حرية باطنة هي التي تنقذه من ضربات الحظ وعوارض الصدفة والتقلبات (2) . ونستطيع أن نرى الحرية عند ( أفلاطون ) الذي ذهب بها إلى عالم آخر في مدينته الفاضلة ، باقتراحه دولة سعيدة ، فما للمرء في العالم الحسي سوى أن " يختار مصيره " (3) ، وهذا ما ذكره في كتابيه ( الجمهورية ) و ( القوانين ) .

ويرى ( أرسطو ) الحرية من خلال حكمه على المستقبل : " إنه لا توجد على المستقبل أحكام يمكن أن نقول عنها أنها حقيقية أو أحكاماً خاطئة ، ذلك أن المستقبل ، ليس محدداً ، بل هو إمكانية مفتوحة لا يمكن أن نتنبأ بها " (4) ، مما يؤكد عدم وجود الحتمية وإمكانية التحوّل بحسب المستجدات الطارئة ، سواء كانت بفعل الذات أو الموضوع .

إن فلاسفة الإغريق عرفوا الحرية بمقدار إدراك الحقائق وتعلقها بالآلهة . وكانت الحرية باعتقادهم تعني : " من يعيش في أرضه ووطنه وبين شعبه ، ولا يخضع لسيطرة أحد عليه . ومفهوم الحر والحرية عندهم كان يقابل مفهوم الأسير والأسر ، ثم تطور المفهوم ليكون من المصطلحات السياسية المرتبطة بدولة المدينة . والمدينة تعني بحسب هذا التطور الاصطلاحي ، أن من يعيش فيها هو حر ، إذ يسود قانون يوفق بين القوة وبين الحق " (5) . فضلاً عما كان يدور من أفكار حول الطبيعة وحول الدولة والسيادة والسلطة والعلاقة الشائكة حول الحق وحرية تقرير المصير ( في المفهوم الحالي ) والتي كانت تحت إشراف الإمبراطوريات وبعض القادة ومن زعماء الكهنة .

وهكذا يمكن القول من أنهم فهموا معنى الحرية من خلال الخوف من اللانهاية نفسها وتعلق الأمر بالآلهة وبالمصير الذي كان الإله أيضاً تابعاً له . تلك كانت الحرية الحقيقية في انتصار الصورة ، التي كانت تتأرجح في تصورات اليونان ، بيد أنها كانت جمالية تأملية لهرمونيا العالم ، منطلقين من مبدأ الضرورة ، والواجب أو المسؤولية ، وما إلى ذلك من مفاهيم .

(1) المصدر نفسه ، ص 50 - 51 .

(2) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 51 .

(3) حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المصدر السابق ، ص 20 .

(4) المصدر نفسه ، ص 20 .

(5) العتابي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان ، المصدر السابق ، ص 3 . وينظر : ليلي حلاوة : السيادة - جدلية الدولة والعولمة ، منشور على الرابط :

من هنا أخذ مفهوم الحرية فلسفياً ، يتجاذبه قطبان : القطب الأول ، هو قطب التأمل الذي يجعل من الحرية أمراً ذاتياً يولي ظهره للعمل والممارسة . والقطب الثاني ، يدخل العمل بوصفه بُعداً أخيراً للحرية . ولا بد من التعرّيج على هذين المستويين المختلفين لمفهوم الحرية الفلسفي ، إيضاحاً لمعاني الحرية ، وتعدد مفاهيمها حسب أفكار منظريها وطروحاتهم .

**المستوى الأول :**

وهو المستوى النظري التأملي : وهو الذي يدافع عن مفهوم أخلاقي للحرية يمكن أن نسميه ( الحرية الروحية ) (\*) ، التي تؤسس محاولة في معرفة المطلق والانسجام معه (1) ، أي أنه جعل من المعرفة لجوهر الإنسان طريقاً نحو الحرية الحقيقية ، إذ إن الحرية هنا تصبح اعتقاداً من كل ما يعيق الذات نحو تحقيق غايتها من الوجود ، وسعادة عقلانية تتخطى بها مغريات الجسد والعالم المادي الخارجي .

أما النفس في فلسفة ( أفلاطون ) فهي مركبة – كما تروي في أسطورة ( حوار فيدرس ) – من جوادين : أحدهما جيد والآخر سيء ، ومن سائق عربية ، فإن هذا التركيب نفسه يفقدها وحدتها ويمنعها من التمتع الكامل بتأمل الخير المطلق . غير أن الجدل الذي يقوم على العقل دون الالتفات إلى الحواس الخداعة ، يمكّن الإنسان من الارتقاء إلى جوهر الأشياء – إلى عالم المعقولات – وهكذا تستعيد النفس وحدتها ، وتصل عن طريق العقل إلى حريتها (2) .

وبما أن مفهوم الخير في ذاته هو المطلق ، فإن المعرفة تجعل من الحرية ، ارتقاء بواسطة الجدل العقلي نحو هذا المطلق من جديد ، وعليه فإن الحرية مفهوماً ترتبط بالروح العارفة التي تشترط – في معرفتها للمطلق – ( العقلانية ) .

هنا نجد إشارة واضحة إلى مستويين رئيسيين من الحرية ، بحسب الرؤية القيمية التي يتداخل فيها الأخلاقي بمرجعياته القيمية إلى ( الخير ) المطلق ، وبذا سيكتسب صبغة روحية أخلاقية ، أو يكون ذا نزوع نحو العقلانية ذات المرجعية المعرفية المتعلقة بقيمة ( الحق ) . وإن الحرية التي ظهرت في تيارات الحداثة تمت بصلة واضحة إلى هذين المستويين ، لاسيما في التجريدية التي عمدت إلى تفعيل الطاقة الروحية للذات ، أو المدارس الفنية ذات النزعة العقلية كالتكعيبية .

أما ( أرسطو ) – فرغم مخالفته لآراء ( أفلاطون ) في تفسير الأشياء وجوهرها دون اللجوء إلى عالم المثل – فإنه يلتقي مع ( أفلاطون ) في تعريف مفهوم ( الحرية الروحية ) و ( العقلانية ) مؤكداً : " أن حد السعادة الأخير هو التأمل الذي يكسب الذات أكبر قدر من الاستقلالية ويجعلها أقرب إلى الآلهة " (3) ، أي أن الحرية تقترب بالسعادة كمرادف لها ، وهي في إطار فلسفة الأخلاق ( نيل الخير ) ، والخير بدوره يرتبط بمفهوم الرضا أو الامتلاء أو الإشباع .

وعليه فإن الحرية هي السعادة ما تحققه من أهداف روحية ، أساسها الأخلاق وعمادها المعرفة بالمطلق ، واقترب منها بالخير المطلق في ذاته ، لأنها مخلوقة فيه ، وترتقي الذات لتعرف الحقيقة الجوهرية والتي لا تتم إلا بتطهير النفس ، والعقل هو مرشدها أولاً ، وأخيراً فالعقل هو محدود مقارنة بالعقل الأول ( الله ) تعالى .

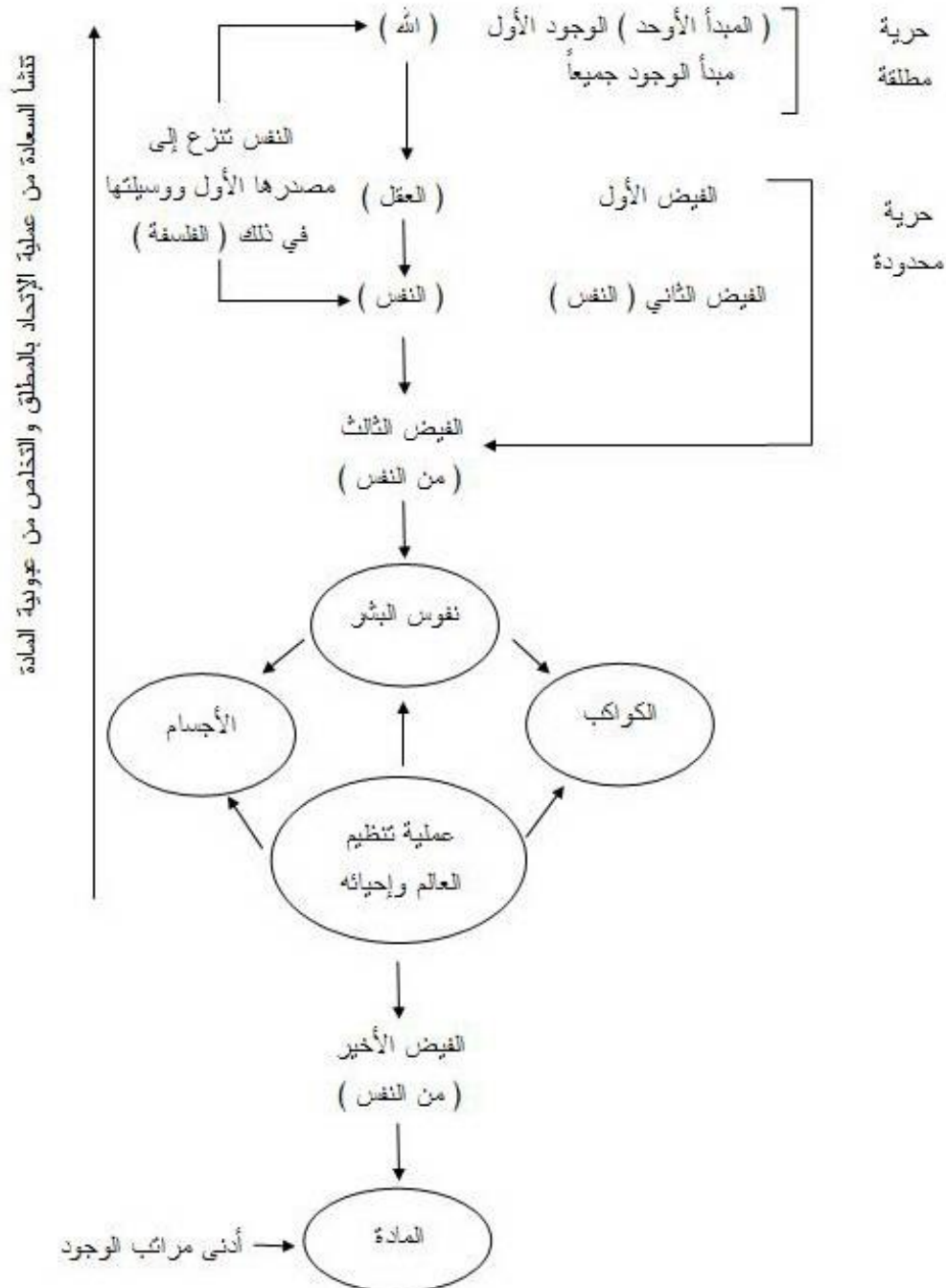
(\*) يتحدث الفلاسفة عن ( الروح ) وكثيراً ما تعد جوهرًا منفصلاً ، ولكن الروح ليست سوى ( فاعلية ) متحدة بما تحقق من نشاط ، وما تمارس من فعل ، فهي عبارة عن ( حرية ) ، والجسم منها بمثابة الأداة التي تسمح لها بأن تحقق ذاتها من حيث هي روح . للمزيد راجع : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 178 .

(1) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 366 .

(2) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : محاضرة ألقاها على طلبة الدراسات العليا / ماجستير فنون تشكيلية – مادة فلسفة الفن / كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، 1999 .

(3) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 366 .

ومن ذلك نفهم أن العقل الإنساني محدود مقارنة بواجد الوجود أو ( العقل الفيضي )  
 – حسب مقولة ( أفلوطين ) – الذي يتصف بالحرية والكمال المطلقين . ولما كانت الفلسفة  
 اليونانية دائمة البحث بماهيات تتعلق : بأصل الوجود ، والمطلق ، وعالم الأشياء ، وما إلى ذلك  
 من مسميات ، وصولاً منها إلى عالم من الحقائق ( نسبي أو مطلق ) في صراع دائم حول حقيقة  
 الماهيات ، بما فيها ماهية : الخير ، والجمال ، والفن – قدر تعلقها بموضوع الحرية وإشكالياتها  
 – المتمثلة بالنفس أو الروح الإنسانية التي تستمد جمالها وفضائلها وحريتها من المصدر الإلهي ( المطلق ) ، نجد أن الوقوف قليلاً عند ( أفلوطين ) خير سبيل للولوج في فلسفة الحرية بقطبيها .  
 إن نظرية الفيض الإلهي ومقولة : " المبدأ الأوحـد " ، تقابل مفهوم الحرية المطلقة عند ( أفلوطين ) في تفسيره للوجود ، جاعلاً – من جانب آخر – من المبدأ الأوحـد مفهوماً مرادفاً لمفهوم المطلق . ويمكن للباحثة أن توصف الحرية بوصفها إشكالية فكرية وفلسفية وتطبيقية ، وفق المخطط الآتي :



إن ملخص مذهب ( أفلوطين ) وفق هذا الجدول ، يفسر : أن ( الله ) تعالى كامل الوجود والحرية ، وكل كامل يفيض عنه كل شيء ، وما العالم سوى صدور ، وفيض عن علة أولى ( الله ) وهو الخير الكامل <sup>(1)</sup> . وعليه فإن عالم ( أفلوطين ) هو عالم ( الإشعاع ) الذي يستمد قوته المثبّعة من القوة الإلهية <sup>(2)</sup> ، ومنها ما يشع في النفس الإنسانية فيتضح عندها الجدل النازل من خلال الفيض والصدور الإشعاعي الحر من الأعلى نحو الأسفل في العقل ومنه إلى باقي الأشياء أو الموجودات .

ولما كانت غاية النفس برأيه ، وهي العودة إلى ( الله ) فإن ذلك لا يتحقق إلا عن طريق التقشف والزهد والفناء الروحي في الحياة وبالذات الإلهية ، وعلى هذا الأساس الصوفي ، فإن الروح في محاولة العودة ، وجب عليها التخلص من الرواسب المادية ، كي تتحرر ، وتصل إلى أسمى أنواع الجمال في ( الاقتراب من الرائع ) <sup>(3)</sup> .

ولما كانت ( النفس / الروح ) تصل عن طريق العقل إلى حريتها – حسب رأي ( أفلاطون ) حينما وحد بين الجمال الحر والخير – فقد أثره ( أفلوطين ) برأيه في أن الحرية هي الجميل ، والجميل هو الخير ، وإن وسيلة إدراك الجمال هي الروح ، أما الحواس فهي لا تدرك سوى انعكاسات ظلال الجمال وسوى إحياءات للحقيقة ، فيتساءل : " كيف يمكن رؤية جمال النفس الخيرة ؟ ويجب : عُذ إلى نفسك وانظر ، فالجمال الحرّ عنده ، حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله " <sup>(4)</sup> .

فالروح ليست خالصة وإنما هي مرتبطة بالجسم ، مما يحول دون إدراكها للجمال إدراكاً كافياً ، وشأن الجمال في الأشياء شأنه في الفن ، فالأشياء تبدو في سُلّم هابط من الجمال المطلق والحرية المطلقة إلى القبح في الأشياء ، شأنها في ذلك شأن النور الذي يكون أقوى ما يكون في مصدر النور ذاته ، ثم يقلّ مع البعد عنه شيئاً فشيئاً إلى أن يكون الظلام <sup>(5)</sup> .

يذهب ( أفلوطين ) مذهباً صوفياً في فهمه للجمال الحرّ والخالص ، حتى أنه يطلب من الفنان أن يكون متصوفاً ليبلغ أقصى غايات الحرية الكاملة ، في استيعاب مفهوم الجمال الحرّ ، فيقول : " يوجد الجمال الحرّ في الفن أكثر مما يوجد في الفنان ، وهو يوجد في الفنان أكثر مما يوجد في أعماله الفنية . ذلك لأنه يكون دائماً في العلة أعظم مما هو في المعلول ، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجلّ فناً ، لأن العقل فيها أعظم مما هو فينا " <sup>(6)</sup> .

إن الحرية تقود النفس نحو فعل الخير ، وعمل الخير هو الذي يجعلها تبصر الجمال الحرّ الكامن في الأشياء ، والعمل الفني بدوره يغدو جميلاً لأن الروح قد تدخلت في صناعته. فيشبهه ( أفلوطين ) الجمال الحر بالنور الباطني الذي تستضيء به النفس ثم تضيء به كل شيء حولها ، فيقول :

" فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي ، فأني حب سيغمره ، وأية رغبة سوف تتملكه ، إننا نتطلع إليه دون أن نراه ، فإذا عايناه فسوف ننهر بجماله ، وسوف يمتلئ الرائي بالعجب والبهجة ، بل سوف يتملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ، ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى ، وينأى

(1) الألوسي ، حسام محي الدين : تأصيل فلسفات الوجود العربية وجدلية التواصل ، مجلة آفاق عربية ، 6ع حزيران ، بغداد ، 1985 ، ص73 .

(2) أوفسيانيكوف ، م. ز وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص35 .

(3) المصدر نفسه ، ص35 .

(4) إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص39 – 40 .

(5) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب وعاصم عبد الأمير الأعسم : محاضرات في فلسفة الجمال أقيمت على طلبة الدراسات العليا / الماجستير – قسم الفنون التشكيلية / كلية التربية الفنية – بابل ، 1998 .

(6) التكريتي ، ناجي : جمالية النفس عن أفلوطين ، مجلة الموقف الثقافي ، ع39 – مايس / حزيران ، بغداد ، 2000 ، ص77 – 81 .

عن كل ما كان يظن فيما مضى أنه جميلاً ، وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية ، فأضحوا لا يأبهون بأي جمال من جمال الأجسام ، فكيف إذا رأينا الجمال في ذاته : الجمال الخالص النقي غير المُنْدَس بالمادة والجسد ، وهو الجمال الذي لا يسكن الأرض ولا السماء ، بل يوجد حيث يكون النقاء . إن الجمال المُكْتَفَى بذاته ، الذي يفيض على مُحبيه جمالاً ، ويملؤهم بالحب ، وتلك هي الغاية القصوى ، التي تسعى إليها النفوس ، وهي الرغبة التي تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذي يغمرنا بالسعادة !! " (1) .

إن الحرية هنا هي السعادة ذاتها ، وهذه السعادة متحققة بفعل الذات المُحَبَّة للخير ، والتي لا تأبه لعالم الأشياء المرئي ، بل يغمرها سرور خفي حينما تتجه صوب البحث عن الحقيقة الباطنية في الأشياء ذاتها ، لأن الجمال ليس هو الجمال الحسي فيها ، بل هو الجمال في ذاتها ؛ وأسمى ما يكون الجمال في الروح ، والروح هي التي تتطلع لفعل الخير المتحقق في الجمال الخالص والنقي ، وهذا أقرب ما يكون إلى التيار الثيوصوفي وبخاصة ما هدف إليه ( مالفيتش ) وخلال أشكاله الهندسية المجردة ، محاولاً تحرير الروح وتحرير الشكل الجمالي في آن معاً ، ولكن يبقى العقل هو المبدأ الأول في كل المعارف وكل تجربة جمالية حتى مجيء عصر ( ديكارت ) وهو عصر الشك .

ولما كان " العقل هو المبدأ الأول معرفياً وكيونياً " (2) ، فقد أشاد الفلاسفة ومنهم ( ديكارت ) بالحرية العقلية ، مؤسساً أنواعاً ثلاثة للحرية في أفكار النفس ، هي :

1. أفكار خارجية أو عارضة : تصدر عن الحواس وتدل على موضوعات خارجية تشبهها مثل أفكار اللون والصوت والطعم ، ومركباتها من أفكار الأجسام والأحداث .
2. أفكار مصنوعة : يفعلها الخيال على أساس تلك الأفكار الخارجية السابقة بتركيب فريد يجمع بعضها إلى البعض الآخر ، أو أجزاء بعضها إلى أجزاء البعض الآخر .
3. أفكار فطرية : نتعرف عليها بمجرد النظر في طبيعتها ، مثل : أفكارنا عن الشيء والوجود والنفس والحقيقة والامتداد (3) .

إن المعرفة نتاج تجريدي لدماع الإنسان بوصفه عقلاً ، فالعقل ينتج المعرفة ، كما أن المعرفة تُعيد إنتاج العقل . ولكل معرفة موضوعها داخل الوجود ، لذا يتحدد عقل الإنسان في علاقته بالوجود ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، يولد الإنسان وهو يحمل قوة الإدراك بالفطرة والوراثة أو الغريزة .

أما السؤال هنا هو : هل قوة الإدراك قبلية أم بعدية ؟ فهي مثار جدل فلسفي طويل ما زال مفتوحاً رغم مداخلات العلوم الإنسانية المُعاصرة . ففي مجال علم النفس – مثلاً – يرى ( يونغ ) أن بعض الأفكار والمعارف تنتقل من خلال ( اللاشعور الجمعي ) ، وفي الفلسفة – مثلاً – يرى ( كانت ) أن بعض المعارف ( متعالية ) قبلية .

ويرى ( ديكارت ) أن الحرية العقلية هي ( الكوجيتو ) ، وهي حرية مُقيدة بالأحكام الإلهية ، وبالفارق ما بين الظاهرة والوجود في ذاته ، ومن ثمّ بين المعرفة الصحيحة المُمكنة والمعرفة الوهمية غير المُمكنة عندما يتخطى العقل حدوده (4) ، أي أنه يرى في الحرية علاقة وطيدة بالشك وهذا الشك قد شمل الحواس والخيال وحتى العقل ، فهو يعتقد أن العالم المحسوس

(1) المصدر نفسه ، ص 10 .

(2) ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1977 ، ص 73 .

(3) غالب ، مصطفى : ديكارت : المصدر السابق ، ص 95 .

(4) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 600 .

الذي نعيش فيه أثراً من آثار الخيال ، والخيال هو وسيلة خداع ليس إلا ، وعليه فقد أفادت السريالية من فلسفة ( ديكارت ) ما يعينها على تأسيس منهجها الجمالي في الفن ، حينما اتخذت من الشك كشفاً جديداً وجمالياً عن عالم حقيقة أخرى ، هو الخيال الذي يتيح مديات الحرية الأوسع في التعبير عن الذات ونزوعها اللاواعي .

لهذا فهو يقول : " الله قادر بإرادته وحرية الكاملتين على الخلق وعدم الخلق ، قادراً على أن يُحمّلنا الاعتقاد بوجود عالم محسوس ، وعلى تصور عالم معقول ، دون أن يكون شيء من ذلك موجوداً " (1) ، ثم يربط موضوع الحرية وإشكالياتها بجذلية التقدير والاحتقار ، فيقول : " نلاحظ أننا جديرين بتقدير أنفسنا ، ألا وهو ممارسة حريتنا ، وسيطرتنا على إرادتنا ، فالأفعال الصادرة عن حريتنا هي وحدها التي تقبل المدح أو الذم بسببها ، وهذه الحرية ، إذ تهبط لنا السيطرة على أنفسنا ، تجعلنا شبيهين بالله على نحو ما ، وذلك بشرط ألا نفرط فيما تمنحنا هذه الحرية من حقوق " (2) .

نجد هنا ، إن ( ديكارت ) قد نهج منهج المتصوفة في معرفتهم وبحثهم عن السعادة في الله ، في ضوء الاتصاف بالصفات الحميدة ونبذ الصفات المذمومة ؛ فتكون هنا الحرية قيمة بذاتها ولذاتها ، وهذه القيمة تُقاس بمديات الأفعال الإنسانية التي لا يشوبها شيء ، ولا تندسها العلائق المادية ، وعليه تكون جديرة بالمدح لا الذم . كما يقول في كتابه ( مبادئ الفلسفة ) : " أن الحرية أعظم كمال للإنسان ، وأنها هي التي تجعله خليقاً بالمدح أو الذم . بما أن الإرادة مُتسعة المدى بطبيعتها ، فإنها لمزية عظيمة أن تكون لنا القدرة على العمل بواسطتها ، أي العمل بحرية ، وأن نصبح سادة أفعالنا ، ومن ثم جديرين بالمدح عندما نُحسن قيادتها ، وإننا نعرف حريتنا لا بالدليل بل بالتجربة وحدها " (3) .

إن أساس الحرية هي الأخلاق والشعور بالواجب والمسؤولية تجاه الأفعال في تحقيق الأهداف الذاتية والعقلانية ، إلا أن هذه الأسس – الأخلاق والمسؤولية – لا تتنقص من حرية الذات ، بل هي التي تحرر الذات من عبودية الجهل ، فتصبح سيادة أفعالها حينما تُعلن مسؤوليتها ، إذن فالحرية أساس وجودها المسؤولية ، إذ لا مسؤولية على فاقده حرية الاختيار .

ويلتقي ( سانتنيانا ) مع ( ديكارت ) في إيضاح مفهوم الحرية ضمن علاقتها بالعقل ، ويؤسس ثلاثة أطوار لحرية العقل :

1. طور ما قبل العقلي : ويشمل الدوافع الطبيعية والغرائز العادية .
2. الطور العقلي : ويشمل الحياة المنظمة ومؤسساتها .
3. طور ما بعد العقلي : ويشمل النشاط الحر للشعور والخيال ، حيث البراءة والتشبه بالأطفال والطيور (4) .

يمكن القول هنا ، أن الطور الأول هو طور التأمل والأفكار الفطرية ، فيما يمثل الطور الثاني الحرية العقلية التي تقترب بالمسؤولية والنظام ، وهذا ما أفادت منه التجريدية الهندسية والتكعيبية ، فيما يمثل الطور الثالث الحرية التخيلية في الفن والتي تلتقي بأساليب أدائية تلقائية متحررة تلتقي مع أساليب أداء الأطفال ، ومثل هذا الاتجاه أساليب كل من ( بول كلي ) و ( خوان ميرو ) .

إن الحرية في المستوى الأول ، تمر عبر عملية التحرر من الشرور والخطأ وتلتقي مع الخير المطلق والسعادة في علاقة جدلية بين الهبوط والصعود ، تبعاً للعقل الذي يوجّه إرادة الإنسان نحو الاختيار ( صحّاً كان أم خطأ ) ، ( خيراً أو شراً ) ، أما هي في المستوى الثاني ،

(1) غالب ، مصطفى : ديكارت ، المصدر السابق ، ص 88 .

(2) المصدر نفسه ، ص 165 .

(3) نفسه ، ص 161 – 162 .

(4) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 602 .

فترتبط بالأخلاق الإنسانية التي تدعو العقل – بوصفه صورة المعرفة أو العمل – أن يتدخل في الحرية ليشترط عليها مسؤوليةً وواجباً أخلاقيين . وعليه فالحرية الروحية ترتبط بالحرية العقلية ، إذ إن الإنسان هنا حر الإرادة وحر الاختيار ، وفي الوقت نفسه تكون حريته مشروطة بواجب أخلاقي ، وهذا الواجب إنما يخضع للإرادة في مسألة احترام القانون الأخلاقي .

وفي ميدان النقد ، يرى ( كانت ) أن الأخلاق تقوم على الحرية مبدأً ومفهوماً ، وفي كتابه ( نقد العقل العلمي ) حدد قانون الأخلاق من الناحية النظرية ثم انتقل إلى الناحية العملية ، لأنه كان يرى من الأمور الأساسية في الفلسفة أن يتصور علم الأخلاق قابلاً للتحقق في المعاملات .

وهذا الارتباط بين الحرية والأخلاق ، يفسره ( كانت ) على أساس الأفعال ، فالأفعال الإنسانية يمكن عدها ضرورية من جانب ، وحرّة من جانب آخر : فأبي فعل من الأفعال بما هو ظاهرة من الظاهرات ، واقعة في نطاق الطبيعة ، يكون محدداً تحديداً مطلقاً بالنسبة إلى ما سبقه في الزمان ، شأنه في ذلك شأن الحركة بالنسبة إلى الجسم الجامد أو الساكن ، ولكن الفعل نفسه يمكن أن يتصور حراً ، من حيث صدوره من كائن إنساني ناطق ، ينتمي إلى عالم لا زمني – أي يتصور الزمان غير محدد في كل الأحوال – ونتيجة لهذا يصل ( كانت ) إلى أن : " للإنسان طبيعتين : طبيعة ظاهرية ، وطبيعة باطنية ، وأن الطبيعة التي تقع في قبضة تجربتنا ليست سوى الظاهرة لطبيعتنا الحقيقية ، وطبيعتنا الحقيقية ليست في زمان وإنما هي خارج الزمان ، وإن شئنا قلنا : إن الزمان فيها وليست هي في الزمان (1) .

إن الحرية شغلت حيزاً كبيراً في فلسفة ( كانت ) المثالية ونظريته النقدية ، ففي مقولته الشهيرة : " أمران يستثيران إعجابي : السماء ذات النجوم من فوق ، والقانون الأخلاقي في قلبي " (2) ، إذ يشير إلى أن أمرين لهما في حياة الإنسان الحر والواعي ، قيمة عالية :

الأول : مشهد الكون العجيب – بوصفه صورة تأمل روحية – الذي يدل على أن هناك قوة روحية عظيمة ، تفوق قوى الطبيعة وتقوم على تدبير الكون كله .

الثاني : مشهد الضمير الإنساني ، الذي يُملئ على الذات ما ينبغي لها أن تعمل به ، لكي تحيا حياة فاضلة .

إن المشهد الأول يتجه بالإنسان إلى الاعتقاد بما هو خارج العالم المحسوس ، ويتجاوزه بحكم إرادته وحرّيته ، وهو ( عالم الشهادة ) ليتجه إلى ما وراءه ، وهو ما يعبر عنه بشعاره ( حرية الفكر ) و ( الحرية الدينية ) . أما المشهد الثاني فيتجه بالإنسان إلى اتخاذ قاعدة ثابتة في الحياة – حياة مثالية – تجعله يرتفع عن ذاته ، وهو ما يعبر به عن الأخلاق التي ترتبط بالحرية . لذا فإن لفلسفته نزوعاً نحو الحرية ، في ضوء تأكيد على الفعل الأخلاقي الذي لا يُعد أخلاقياً ما لم يكن صادراً عن الإرادة الحرة العالمة والعارفة لحدود واجبها ومسؤوليتها .

إن في رأي ( كانت ) ثلاثة ميادين كبرى ( مجالات ) ، تشكل أساس البحث الفلسفي ، وهي : الطبيعة والحرية والفن ، ولكل منها مبدؤهُ الأولي . فالطبيعة تنتمي إلى مبدأ الخضوع للقانون ، وتنتمي الحرية إلى مبدأ القصد أو الهدف النهائي ، بينما ينتمي الفن إلى مبدأ الغرضية ، وهي غرضية بلا غرض . ويتفق هذا التمييز لديه مع الاستعمال لثلاث مَلَكات معرفية أساسية هي : الفهم ، والعقل ، والحكم . ويتفق كل من هذه المَلَكات بدورها مع ثلاث مَلَكات خاصة بالعقل الإنساني ذاته ، وهي : مَلَكَة المعرفة ، ومَلَكَة الرغبة ، ومَلَكَة اللذة والألم (3) .

(1) أمين ، عثمان : مشكلة الحرية في فلسفة كانت ، مجلة الهلال ، ع7 ، أول يوليو ، دار الهلال ، 1967 ، ص56 – 57 .

(2) المصدر نفسه ، ص54 .

(3) عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص91 .

وفي مجال النقد الجمالي ، يولي ( كانت ) أهمية كبيرة للخيال الحرّ - في تصوره للتذوق والحكم الجمالي - وذلك لأن حرية الخيال تكمن - برأيه - في حقيقة أن يقوم بالتخطيط دون أي تصور أو مفهوم عقلي محدد ، لذا فإن حكم الذوق ينبغي أن يتكئ على ذلك الإحساس بوجود نشاط تبادلي بين الخيال - في حركته - والفهم في انصياعه أو خضوعه للقوانين ، وعليه ، ينبغي أن يقوم - التذوق والحكم الجمالي - على أساس ذلك الشعور الذي يجعلنا نحكم على الموضوع من خلال غائية التمثيل ، أي الشكل الذي يعطي الموضوع من خلاله أو يعرض علينا ، وكذلك في ضوء النشاط الزائد للملكة المعرفية الخاصة بالخيال خلال ( لعبها الحر ) (1) .

إن عملية التذوق والحكم الجمالي ، قائم على مبدأ الحرية التي عدّها ( كانت ) شرطاً أساسياً في هذه العملية ، إلا أن الحرية الذاتية يجب أن تقتصر بشعورها بالمسؤولية في حالة تجرّد الحكم الجمالي من الهوى النفعي وتحرره من التفكير المنطقي . لذا " حتى الذوق باعتباره حكماً ذاتياً يشتمل على مبدأ للتصنيف ، ليس للحدوس ، على أنها تقع أدنى المفاهيم العقلية ، ولكن لملكة الحدوس ( أي الخيال ) التي تعمل بدورها على تنشيط ملكة المفاهيم ( أي الفهم ) ، وبالقدر الذي تستطيع عنده الملكة الأولى أن تتناغم ، خلال حريتها ، مع الثانية في خضوعها للقانون " (2) .

من ذلك نفهم أن ( كانت ) يحاول التوفيق بين ملكة الحدوس وهي ( الخيال الحر ) وملكنا المعرفة ( الفهم ) و ( العقل ) ، بعدما وجد " أن حرية الخيال محدودة بنظام الحساسة ... ، وأياً كانت أشكال الواقع التي يتصورها الخيال ، جميلة أو سامية ، مريحة مقبولة أو مخيفة مفزعة ، فإنها جميعاً ( مُشتقة ) من الخبرة المحسوسة ، ومع ذلك فليست الحساسة وحدها هي التي تحدد حرية الخيال ، هناك أيضاً عند الطرف الآخر من البنية العضوية للإنسان ، قدرته العقلانية ، عقله " (3) . وعليه ، يمكن القول كذلك إن التذوق والحكم الجمالي ، ليسا وحدهما يشترطان الحرية الذاتية والعقلانية ، بل إن نزعة الحداثة كذلك تشترط وتؤسس مشروعاتها على الحرية الذاتية والعقلانية ، وهذا بدوره أثر في رؤية الفنان الحديث وتوجهه نحو استحداث أساليب وأشكال جمالية جديدة ، كان من شأنها أن تضع الفن على مُفترق طرق ، ولـ ( كانت ) شأن كبير بطروحاته في إحداث مثل هذا التحول ، وهذا ما ستفيض به الباحثة في موضوعه ( الحرية والحداثة ) .

ولـ ( كانت ) كذلك دور مهم في بيان مفهوم التعارض ما بين الحرية الذاتية في المستوى الأول ، وبين تحويل المزيد من الاهتمام بالذات الحرة في مسعاها لتحقيق أهدافها في المستوى العملي الثاني .

#### المستوى الثاني :

وهو المستوى الذي يحاول أن يدخل البعد العملي لمفهوم الحرية ، أي أنه يستعويض عن الحياة التأملية بالحياة العملية للفرد وللجماعة . وهذا المفهوم ، يريد أن يقيم " حقيقة الحياة الدنيا بعد أن تلاشت ما ورأية الحقيقة ، لذا فإن ( هيغل ) (\*) أحدث انقلاباً جذرياً في مفهوم المطلق " (4) ، فإذا كان هذا المطلق برأي ( هيغل ) هو الروح أو العقل ، فإنه يحتاج ، لكي يعي ذاته ، إلى ما يحققه الإنسان من خلال تاريخه - أي أن التاريخ البشري هو المطلق بعينه - ولهذا يرى " أن الحرية ليست نقيضاً للضرورة ، بل إن كل شيء يحصل في التاريخ هو

(1) جادامير ، هانز جورج : تجلي الجميل ، المصدر السابق ، ص 102 .

(2) المصدر نفسه ، ص 102 .

(3) نفسه ، ص 103 - 104 .

(\*) إن الحرية برأي ( هيغل ) هي : الفكرة المطلقة ( التجلي المحسوس للفكرة ) غير المحددة بالزمان والمكان ، تدركها الأذهان وتسمى ( الروح ) . للمزيد راجع : الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 63 .

(4) العشري ، جلال وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 445 .

بالضرورة عقلاني ومنطقي لمجرد أنه حصل ، ذلك أن الكوارث أو النكبات لها مبرراتها ، لأنها الثمن المدفوع مسبقاً من أجل أن يتقدم التاريخ إلى الأمام " (1) .

أما الإرادة الحرة في فلسفة ( شوبنهاور ) ، فهي أوسع مدى من الإرادة التي أرسى مفهومها ( الرواقيون ) – إذ نادوا بمبدأ الضرورة ، أي الإرادة المتحققة في مفاهيم : القضاء والقدر والحتمية – وبكلمة واحدة رفع ( شوبنهاور ) شعاره ( العالم إرادة ) ، بقوله : " إن الكون كله في أساسه إرادة ، وإن من طبيعة الإرادة – أي القوة المحركة والمكونة للأنا – ألا تعمل على نحو متتابع ، فهي لا تنجز إلا فعلاً واحداً يمكن إدراكه في المرة الواحدة ، والإرادة تعي هويتها في سلسلة العمليات التي تُحققها ، فمهما تعددت الانطباعات المختلطة التي تتكون منها الحياة وأثرت أنياً في الحس ، لا يكون هناك إلا وعي واحد منها ، كما لا توجد إلا إرادة واحدة . فما هو أني ومُتكرر في الإحساس يصبح متتالياً في الفكر " (2) .

يتضح من ذلك أن الإرادة هي مبدأ الوجود عند ( شوبنهاور ) ، إذ إنها تتغلغل في جميع الموجودات – بحوادثها ومتغيراتها – والحرية تقابل مفهوم الإرادة التي يعرفها قائلها : " إن الإنسان إذا تأمل نفسه من الباطن ، فلن يكتشف في نفسه إلا أنه ( إرادة ) ، والإرادة هي محور أو مبدأ الوجود ، وليس العقل إلا خادماً لها " (3) ، وهذا بدوره ما انعكس على نظريته الجمالية في الفن ، فهو يجد أن الإنسان لا يستطيع أن يقوم بأي عمل أو نشاط بدون ملكة الإرادة الحرة ، فإن تحرك أو تكلم أو فكر أو أحسّ بشيء ، فلا بد أن تكون هذه الأعمال بدافع الإرادة ، ومن دونها لا تتميز هذه الأعمال عن أية حركة آلية ، فلا يمكن عندها أن نتعرف على الحقيقة الباطنية لوجودنا إلا إذا تحول الإنسان إلى ذات عارفة خالصة ، ذلك لأن الإنسان نفسه متأصل في هذا العالم ، بوصفه موجوداً ، وهو نقطة البداية في إدراك العالم ، أي أنه موضوع من بين الموضوعات ، أو ظاهرة من بين الظواهر .

وفي الفن – بوصفه فعلاً وعملاً ذاتياً حراً – برأيه : " تجد فيه الإرادة الإنسانية التي لا تهدأ ، حالة مؤقتة من الهدوء " (4) ، أي أن الفن أصبح هنا وسيلة استمتاع جمالي مبرراً من الغايات المادية ، وكأنه فعل يبعث في النفس شيئاً من السعادة والاطمئنان ، والجمال قد أصبح هو الحرية ، فيقول فيه : " هو ظاهرة من ظواهر الذهن ، والجمال إنما هو محرر أو مُطهر للعقل ، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبات ، وتتجاوز حدود الإشباع " (5) ، أي إن الجمال والاستمتاع به ارتبط – من جانب – بالحرية والتحرر من قيود التصور الحسي والمادي المألوف ، فأصبح له الدور الكبير في قيادة الروح نحو السمو والتطهير . ومن جانب آخر ، ارتبط بمفهوم المطلق الذي يعبر عن استطاعة الرؤية والمعرفة الحدسية الشمولية للوجود ، خاصة بعدما أجمع الفلاسفة الجماليون (\*) : ( كانت ، وهيغل ، وكروتش ، وشوبنهاور ) ، أن الموسيقى فن أسمى ، تغادر من خلاله هذا العالم ، ونهرب منه عبر التأمل ، وبقوتها المُلهمة تحرر الذات من العالم المادي وقيوده . وعليه ، فهي أكثر الفنون تحراً من المادة ، وهي ذات ارتباط بالحرية الروحية

(1) Berlin, I.: "Freedom and its Betrayal, Six Enemies of Human Liberty", Pimlico-London. 2003, P. 33.

(2) الهزاع ، كريم : شوبنهاور – الإرادة ، 2005 ، ص3 . منشور على الرابط :

[www.Fdaat.com](http://www.Fdaat.com).

(1) "The World as Wall and Idea", Op. Cit., P. 120 – 121.

(4) عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص112 .

(5) المصدر نفسه ، ص112 .

(\*) صنف الفلاسفة المثاليون ومنهم ( كانت ) الجمال إلى صنفين : 1. جمال حرّ ، 2. جمال مُقيد ، وهذان الصنفان يقودان إلى فهم نوعين من الفنون : آلية ( فيها منفعة وغائية ) . 2. جميلة ( مجردة من الغاية ) ، والحرية هنا تلتقي مع الفنون الجميلة ( الحرّة ) المجردة من الغاية . كما ميز ( كانت ) بين الجميل والجليل وذلك من خلال ربطه للجميل بالعمليات الذهنية والتخيلية ، وربطه للجليل بالعمليات العقلية والمنطقية . للمزيد راجع : يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد ، ص74 – 75 .

، لأنها تخاطبها وتغذيها ، وهي الأقرب إلى تطهير النفس من علائق المادة والرغبات والغايات المتدنية . فهي في الفن تجاور الرسم وتفعّل من دور اللون الذي تحرّر حديثاً ، ومن هنا كانت لمقولة ( فان كوخ ) وقعا في النفس التي تنشد الحرية مبشراً : " إن اللون غدا أكثر حرية ، أنه أقرب شبهاً بالموسيقى ، وأبعد شبهاً عن النحت " .

إن الحرية بهذا المفهوم ، هي مرادف الجمال المطلق المتحقق أولاً بالموسيقى ، أما الفنون الأخرى فتتحدد جمالياتها بحسب خلوصها من الغايات وابتعادها عن الماديات ، وهنا تحديداً يقف الفنان محاولاً برسمه أن يتشبه بالموسيقى ، فكانت وسائله ( الفرشاة والألوان واللوحه ) ، وهدفه الحرية في الفن الذي يمارس في ضوءه شتى الأساليب كي يخرج به من قيوده المألوفة وحدوده التقليدية وأبعاده الحسية المادية ، فيتحول الخطاب الفني حينئذ خطاباً حراً قائماً بذاته ، وعليه فإن الحرية لا تشمل الفنان فحسب ، وإنما تشمل العمل الفني ، فيغدو كلاهما متحررين .

ويتفق ( برجسون ) مع ( شوبنهاور ) في النظر إلى الفن على أنه ( حدس ) (\*) يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفي " ولما كان ( الحدس ) هو جوهر الخبرة الفنية ، فإن الإدراك الجمالي لا يخرج عن كونه رؤية " (1) ، إذ أن هذه الرؤية الخاصة هي التي تميز الذات ونتائجهم ، وهذه النتائج إنما هي وليدة تأمل حر ومعرفة متحررة . لذا فإن ( برجسون ) يرى أن : " لا بدّ للفنان من أن يكتسب حريته عندما يتحول إلى خالق ، أي عندما ينتصر على مقاومة المادة ، في ذاته ، ويحطم قسوتها " (2) .

إن الحرية هنا ضرورة من أجل فعل الخلق والإبداع ، مما يجعل الذات منتصرة على أهوائها وغاياتها النفعية ، وعلى عبودية المادة . ومن جانب آخر ، فإن رؤية الفنان ( الحدسية ) – برأيه – تماثل مهمة الكشف عند الفيلسوف عن الواقع ، بعده حقيقة فريدة من نوعها ، فتتميز الذات / الفنان ، بطابعها الفردي إزاء الموضوع الجمالي ، وذلك من خلال تمتعه بنظرة نافذة – أي باستطاعتها النفاذ إلى أعماق الأشياء في إدراك منها : معرفياً – وهذا الرأي إنما يعود لإيمان ( برجسون ) ، من أن الفن لا يمكن أن يكون واقعة حسية ماثلة للعيان ، بل هو مجمل العلاقات التي يقوم الفنان بانتزاعها من الموضوع عن طريق عملية التجريد الموجه (3) .

إن لمثل هذه الطروحات شأن في تحول الرؤية والأساليب الأدائية في الفن الحديث ، وخاصة الرسم الذي بدأ يتجه نحو تجريد الموجودات وتحويلها إلى علاقات شكلية أو لونية في الغالب ، وهو ما تجلّى بوضوح في أعمال بعض الفنانين ، مثل ( موندريان ) الذي كشفت

(\*) الحدس : بالمعنى الفلسفي ، هو ذلك النوع من المعرفة المباشرة التي لا تحتاج إلى برهان أو دليل . ويستدل من ذلك على ارتباط الحدس بذلك الجزء من الفلسفة الذي يتعلق بنظرية المعرفة . فلا وجود له خارج هذا الإطار . وكان ( إفلاطون ) و ( الإفلاطونية المحدثه ) تماهي بين المعرفة وبين الفيض الإلهي وإمكانية الاتصال المباشر بعالم العقول المنفصل عن عالم الإنسان . ولعل أفضل تعبير عن المعرفة الحدسية هو ما نجده عند ( الغزالي ) الذي جعل من المعرفة اليقينية نوعاً من النور الإلهي : " الذي يُقذف في الصدر قذفاً " ، أما في الفلسفة الحديثة فقد أعطى ( ديكارت ) الحدس بعداً جديداً إذ جعله شرطاً ضرورياً في عملية المعرفة ، على أساس أنه عمل عقلي ، أما ( كانت ) فالحدس عنده أول طريق لمعرفة العالم الطبيعي ، عالم الظواهر هو الحدس الحسي ، أي القدرة على استقبال المعطيات من الخارج ، على أن الحدوس المتفرقة تُصاغ في صور الزمان والمكان الذين هما بمثابة حدسين قبليين لازمين للمخيلة . أما ( برجسون ) في العصر الحديث ، فقد جعل الحدس إدراكاً خالصاً ندرك به الموضوع إدراكاً مباشراً ، إلا أنه ليس المكان القائم على التعاقب ، بل الزمان الذي عُدّه ديمومة خالصة . للمزيد راجع : زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 358 – 359 .

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1959 ، ص 197- 199 .

(2) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 172 .

(3) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت ، ص 30 .

حدوسه عن علاقات لونية وشكلية قد اخفت وراءها قوة حقيقية باطنة ، لا تقل عن حقيقة أهميتها في الوجود ، غير أن هذا التوجه لا يخفي بدوره الأثر ( الأفلاطوني ) ورؤيته المثالية تجاه الأشكال المجردة ، بإيعاز منه ، أنها تحمل في بواطن ذاتها أسرار الجمال في ذاته ولذاته . وهذا يؤكد بدوره أوجه الالتقاء في الآراء بين ( برجسون ) و ( أفلاطون ) و ( الأفلاطونية المحدثة ) .

ومما يؤكد أن لفلسفة ( برجسون ) نزوعاً ( إفلاطونياً ) ، هو عملية إدراكه للعلاقة ما بين الجسم والروح ، بين الجسماني والنفسي ، في سعي منه للتغلب على المادية والمثالية للوصول إلى روحية جديدة أو الروح في الفن التي " تستعير من المادة الإدراكات التي تستمد منها غذاءها ، وتعيد لها على شكل حركة ، فيها تطبع حريتها " (1) .

أن رؤيته ومفهومه للروح والحركة والحياة ، دفعه للقول : إن الحياة هي في جوهرها صيرورة : ( وجدان المدة ) (\*) ، أو بالأحرى خلق مستمر ، وهذه الاستمرارية – بالنسبة إلى الموجود الواعي ، أي أنه يشترط الوعي والإدراك لهذه الحالة – هي إدراك وجود الذات / الروح / الفنان في الحياة ، وهذا يؤول إلى إدراك التغير ، إذ إن معنى التغير هو أن ينضج ، وأن ينضج هو أن يخلق نفسه باستمرار (2) .

إن هذه الاستمرارية / الديمومة ، إنما تنطبق – برأيه – على الحياة الباطنية ، فـ " الحياة الباطنية شبيهة بلحن لا ينقطع ، وتغير لا ينقسم ، والماضي يلتحم بالحاضر ، وبالجملية : حياتنا الباطنية هي مدة حقيقية ، فيها نحيا ونتحرك ونكون " (3) ، أي إن عملية الإدراك والوعي الناتج عن معرفة حدسية ، بالتغير جوهرياً – بمعنى الخلق الروحي – معناه صيرورة دائمية في عملية الخلق المستمرة لكل ما هو جديد ، وما هو غير متوقع ، وهذا إنما يتمثل ويتجسد مع ما هو نفسي وبابولوجي وكوني .

من هنا ، كان ( برجسون ) يرى أن مشكلة الزمان ( الديمومة ) هي مشكلة الحرية ذاتها ، وجاء في كتابه ( الزمان والحرية ) مناقشة طروحات الجبريين وخصومهم ، التي وجد فيها خطأ سابقاً بين المدة ( الزمان ) وبين الامتداد ( المكان ) ، بين الكيف والكم ، ساعياً إلى تبرير هذا الخط لما يسهم في حل تلك المشكلة (4) .

ولما كان الواقع – برأيه – هو الحركة نفسها ، فإن لهذه الحركة علاقة وطيدة بمفهوم ( الزمان ) و ( المكان ) ، فهي تربط الزمان بحياة الروح وتربط المكان بحركة الجسد ، وكلاهما يرتبطان ببعضهما البعض ويتداخلان ، لأن الحركة في النهاية متحركة في كلا الأمرين : الزمان والمكان ، وهذه الحركة هي صورة التغير والنضج كذلك ، والتي ربطها فيما بعد بمفهوم الديمومة وبالخلق الفني . وهذا ما نجده في قوله : " بالنسبة للفنان الذي يخلق صورة منتزعة إياها من أعماق نفسه ، ليس الزمان أمراً ثانوياً ، بل مدة عمله جزء لا يتجزأ من عمله ، وزمان الاختراع هو والاختراع نفسه شيء واحد ، إنه تقدم فكر يتغير كلما اتخذ جسماً ، إنه عملية حيوية وشيء مثل نضوج الفكرة " (5) .

إن عملية الخلق الفني ، هي عملية إبداع متجدد ، شأنها شأن الحدس في عملية الرؤية ، لهذا فإنه يشيد بهذا الفعل الإبداعي الخلاق كونه يجسد حالة التغير المنتزعة من أعماق الذات (

(1) بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ط2 ، ج2 ، ت : عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980 ، ص181 .

(\*) وجدان المدة : يقصد بها ( برجسون ) الديمومة ، وقد طرح هذا المفهوم في ضوء دراساته المتعمقة للرياضيات والميكانيكا . للمزيد ينظر : هيفدنج : فلسفة برجسون ، عرض ونقد ، ت : جاك دي كوسانج ، باريس ، 1916 ، ص160 .

(2) بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، المصدر السابق ، ص185 – 186 .

(3) المصدر نفسه ، ص186 .

(4) نفسه ، ص180 .

(5) نفسه ، ص187 .

الحياة الباطنية ) ، فيتحول العمل الفني على هذا الأساس ، عملاً حراً وخطاباً جمالياً متحرراً من أسر قيود الزمان والمكان المحددين ، أي أنه يعلو على مدة عملية تكوينه ليستمر في الزمان اللامتناهي ، وهذا الإبداع / الفعل الحرّ ، إنما يتجسد في أعمال فردية شأنه شأن التمايز والتغاير في طبائع النفوس (\*) ومراتب العقول والأفكار .

وهكذا يحاول ( برجسون ) حل إشكالية الزمان / الحرية ، من خلال عملية التقابل فيما بين ( المدة الخلاقة / الزمان ) و ( المكان المتجانس ) ، فيقرر تقابلاً بين عالم الزمان وعالم المكان ، كالآتي :

| الزمان يعني                        | المكان يعني |
|------------------------------------|-------------|
| المدة الحقيقية                     | الامتداد    |
| التوالي                            | التتالي     |
| اللامتجانس                         | التجانس     |
| الكيف                              | الكم        |
| التغير                             | الثبات      |
| البطون                             | الخروج      |
| الاتصال النفسي                     | الانفصال    |
| اللاممتد                           | الممتد      |
| التلقائية ، الحرية ، التطور الخلاق | الضرورة     |
| الشعور                             | الآلية      |
| الروح                              | المادة (1)  |

تبعاً لهذا التقابل والتباين ما بين مفهوم الزمان ومفهوم المكان ، فإن العقل / ذات الفنان المبدعة ، تتجه نحو الفعل ، نحو ما هو مفيد عملياً ، فتري الذات الأشياء تحت مظهر المدة الحقيقية ( الديمومة ) فتعطينا معرفة شاملة ، إذ إنها تدرك التغير الباطني ، اللامتجانس ، الشعور ، التلقائية ، وبصورة عامة إنها تمثل صورة الروح المرادفة لصورة وحالة المطلق . لهذا فإن ( برجسون ) كان يقابل مفهوم الزمان بوصفه مرادفاً لمفهوم الحرية ، ومرادفاً لمفهوم الروح والمطلق معاً في آن ، وعليه فهو يقول : " إن الفعل الحرّ يحدث في الزمان الذي يجري ، لا في الزمان الذي جرى ومضى ، فالحرية إذن واقعة ، ومن بين الوقائع التي تشاهدها ، لا يوجد ما هو أوضح منها ، ... ، ونحن نطلق الحرية على العلاقة بين الأنا العيني والفعل الذي ينجزه . وهذه العلاقة لا يمكن تحديدها ، لأننا أحرار . إننا نحلل شيئاً ، لا تقدماً ، ونقسم الامتداد لا المدة " (2)

إن لطروحات ( برجسون ) أثراً كبيراً في رؤى فناني عصر الحداثة وأساليبهم ، خاصة عملية استبداله لمفهوم المطلق بمفهوم الديمومة التي تتكون بواسطة فعل حرّ ، وهذا الفعل يتجه نحو المادة ، فيخلق منها مادة حية ، فيتجلى التطور والذكاء والإبداع (3) . فيما أخذ الكثير من فناني الحداثة بهذا المفهوم ، حتى بدأت الأنا الفردية ، تحاول جاهدة التفوق للوصول إلى التمايز والتفرد من خلال أعمالها الفنية . وشيئاً فشيئاً ، يحاول الفنان أن يطرح مفهوم الحرية في هذه النتائج كي يكسبها ديمومة . وهذا ما بدا واضحاً في نتائج التعبيرية والوحوشية – على وجه

(\*) قسم ( برجسون ) عامة الناس إلى مراتب وأصناف : 1. القلة الحديسون . 2. الكثرة الاعتياديون ، وهذا التصنيف إنما جاء به من عند ( الغزالي ) فصنّف الجمال إلى نوعين : 1. جمال ظاهر لا يدركه إلا البهائم والصبيان . 2. جمال باطن لا يدركه إلا الفلاسفة والزهاد . أي أن ( برجسون ) هنا يقرن عملية الإبداع وتلقي المعارف والخبرات تبعاً لمراتب هذه الأصناف .

(1) بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، المصدر السابق ، ص 187 – 188 .

(2) بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، المصدر السابق ، ص 191 – 204 .

(3) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 131 .

الخصوص – فظهرت رسومات البعض ، ومنهم : ( نولده ) ذات نزوع نحو الحرية المتجسدة بصورة الانفعال الباطني بطرح متجدد ، قد استوعب طروحات ( برجسون ) ومؤلفه ( ميكائيل الضحك ) ، إذ تناول فيه مفهوم الضحك ومعناه بوصفه سلوكاً وفعلاً منفصلاً تماماً عن الأفعال والأفكار العقلية .

إذ يرى ( برجسون ) : " ثمة ميزة للضحك ، هي أنه به حاجة إلى صدى ، فهو يحجب دائماً فكرة خلفية للتفاهم ، أو بالأحرى للتأمر مع ضاحكين آخرين ، حقيقيين أو خياليين ... ، والضحك إن كان مهيناً بعض الإهانة بالنسبة إلى من يكون موضوع الضحك ، ولكنه حقاً نوع من التقريع الاجتماعي " (1) .

ترى الباحثة ، إن كان الضحك نوعاً من التقريع الاجتماعي المُوجّه من ذات إلى ذات أو من ذات إلى مجموعة ذات ، فما هو حال التقريع الموجه إلى المجتمع ككل أو إلى الوجود ذاته صيرورة ؟ وهذا ما ستفيض به الباحثة في ثنايا المباحث اللاحقة ، وفي ضوء الفعل الحر المتجسد على سطح اللوحة ذاتها ، فيحول بدوره العمل الفني إلى رسالة وخطاب عالميين لا تقيدهما قواعد أو أنظمة أو عادات أو تقاليد أو معايير .

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار ، التطورات المتلاحقة التي عاشها الفكر الأوربي ، إذ " أيقظت الإنسان من سباته الطويل ، فسرعان ما تذكر نفسه ، فذهب يكذب إدعاءات العلوم الإنسانية التي أرادت أن تهبط به إلى مستوى ( الموضوع ) ، فأدرك – لأول مرة – أنه ليس مجرد ( شيء ) تتكفل بتفسيره قوانين المادة ، بل هو ذات ، هيهات لأية جبرية أن تنهض بتحليل قوانينها " (2) .

لقد تعاونت عدّة عوامل (\*) على النهوض بالفكر والحرية الذاتية ، منها الثورات التحريرية ، ضد كل التقاليد القديمة ، في محاولة إحياء الفرد وإعلاء شعار الحقوق الإنسانية ، بعدما كان التفكير الفلسفي ، ولعهود طويلة محدداً بالبحث عن الوحدة وعن الحق الأعلى وعن الحقيقة الكامنة في الأشياء ، ظل دائماً يرد الكثرة إلى الوحدة ، باحثاً عن إمكانية معرفة الوجود ، وهكذا ظلت الفلسفة تحلل الأفكار وتعيد تركيبها ، وتبحث عن الحقيقة بصورة منطقية ، لتحقيق من وجودها ووجوب وجودها " (3) .

أما في الفكر الحديث ، فقد تمرت الفلسفة على ذاتها الموضوعية لتبحث في حياة الفرد ، " لذا كانت الصرخة الثورية المتمردة لمعظم تيارات الفلسفة المعاصرة ، تعلن الخطر

(1) بنروبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، المصدر السابق ، ص 210 – 211 .

(2) إبراهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، ج 1 ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1968 ، ص 17 .

(\*) مع ظهور فلسفة الحياة لدى ( نيتشه ) والفلسفة البراجماتية لدى ( وليم جيمس ) والفلسفة الوجودية ، يبدأ الاتجاه نحو الإنسان ، ومع الفلسفة الذاتية تبدأ رحلة رفض المطلق ، والكلي مؤكدة للفردية والتعدد . ويظهر الفردية والذاتية في الفلسفة الوجودية ، يبدأ عهد جديد ، وثورة جديدة في التفكير ، وبدا الاتجاه نحو الذات بعد أن استغرق الموضوع والموضوعية بكل التيارات السابقة . على أن معظم الحريات قد قضى عليها سابقاً باسم الحفاظ على وحدة المجتمع وإرادته العامة ، وهذه المبالغة في الروح الجماعية كانت قد أفقدت الفردية الإنسانية حريتها وتميزها ، وتساوى الكل تحت نير الحاكم الذي لا يمثل سوى مصلحة الأقلية ، وبفضال الإنسان ظهرت عدّة نزعات ، منها النزعة الليبرالية التي دعت إلى تحرير الإنسان من كل القيود الشمولية ، ولكن نتائجها عكست سلبية تحول الإنسان إلى مجرد آلة اقتصادية وتقنية عسكرية وبيروقراطية ضخمة ، تضاعلت فيها حريته واغترب عما ينتج ، فارتدت كل منتجاته المادية والفكرية لتدمره ، ثم جاءت الاشتراكية محاولة لنقد المجتمع الرأسمالي ، وإخراج الإنسان من حالة الاعترا ب والقهر والعبودية ، إلا أنها كذلك عكست سلبيتها في صهر الأفراد في الدولة والحزب الواحد وجمّدت القوى الإبداعية للأفراد ، لتجعل من كل عمل مُتميز معبراً عن إرادة الكل . للمزيد راجع : الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 8 – 9 .

(3) التريكي ، فتحي : الفلسفة الشريفة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب ت ، ص 26 .

وتهاجم كل نزعة جماعية ، وتعلن انحيازها للحياة أولاً ، ولل فردية التي هي هدف الحياة وقيمتها ثانياً " (1) .

لذا نجد ( نيتشه ) " يعيب على الفلسفة تجريدتها للواقع الإنساني، وانفصالها عنه " (2) ، وهاجم الدين المسيحي والعقائد القديمة ، بقوله : " هي ليست إلا ( أخلاق العبيد ) لأنها دفعت الإنسان وعلقته بمفاهيم وقيم مجردة ، نزعت عنه قوته وجعلته ضئيلاً أمام قوى المصير الغيبي ( القدر ) ، وهذا أدى إلى الخطيئة والنزوع إلى التكفير بوساطة نفي كامل لحياة الأرض " (3) . وعليه فإن نزعة الحداثة والحرية لدى ( نيتشه ) تتجسد في فكرته عن إرادة القوة ، إذ تعد الإرادة أساس كل فردية وجوهر الوجود الحقيقي ، وأهم عامل من عوامل تحقيق الذات الحرة لإمكاناتها ، وهكذا يرفض قيم العبودية والأديان والفلسفات التي أكدت على مبدأ الحتمية أو ( القدر ) ، لأنه يؤمن بوجود التمييز بين الأفراد ، وهكذا يرى " أن الحياة لا تستقيم إلا بممارسة الإرادة ، وهي إرادة القوة ، وإن الفرد لا يحقق كمال وجوده إلا بممارسة هذه الإرادة " (4) .

إن لفلسفة ( نيتشه ) أبعاداً مهمة في نزعة ما بعد الحداثة أكثر من الحداثة ، فالحداثة تؤكد على الحرية الذاتية والعقلانية ، فيما يعارض ( نيتشه ) الفلاسفة العقلانيين الذي يرون أن العالم يخضع للتصور والفكر ويخضعون كل شيء للعقل والتأمل – خاصة بعدما أعلن مقولته : " قد مات الإله " – أي أنه دحض النظرية الميتافيزيقية وأعطاهما بُعداً أخلاقياً متجسداً في ( إرادة الحياة ) التي استبدلها عن ( إرادة المعرفة ) ، هذا لأن العقلانيين – برأيه – يضعون القوانين والقيم التي يتصورونها ، فيحدون من إرادة الحياة في الذات من الانطلاق والتعبير عن قوتها ، فيقول : " ليست الشرائع إلا عقبات تجاه إرادة الحرة ، إرادة الحياة " (5) .

إن فهو يضرب القيم والأحكام والتقاليد والأعراف القديمة والمعايير كلها ، في سبيل تحقيق الإرادة الحرة الفردية ، فالإرادة في رأيه هي تجاوز مستمر للواقع ، وهي صراع بين قوى متعددة ، كي تتميز بعد الاشتباك الطويل ذات فردية هي الأقوى ثم الأقوى والأقوى إلى ما لا نهاية من ضرب الثوابت والمتمركزات . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فهو يختلف في تعريفه ومفهومه للإرادة الحرة عن إرادة ( شوبنهاور ) ذات النزوع الحتمي ، فيما تقترب فلسفة ( نيتشه ) بنزوع نحو إرادة القوة ، مما يفسر لنا تباين الرؤية تجاه الذات الضعيفة المسلوقة في فلسفة ( شوبنهاور ) والرؤية تجاه الذات ( السوبرمان ) (\*) في فلسفة ( نيتشه ) ، وعلى أية حال يقول البعض : من أن الإنسان السوبرمان لم يُخلق بعد .

وهكذا ، نجد مفهوم الإرادة مرادف لمفهوم الحرية في رأي ( نيتشه ) إذ يقول : " لقد أودعتني الحياة سرها قائلة : لقد تحتم علي أن أتفوق أبداً على ذاتي ، وأنكم لتحسبون هذا الاندفاع إرادة إبداع أو غريزة تحفزني إلى الهدف الأسمى والأبعد منالاً ، فالإرادة هي التحقيق الواعي لأهدافنا في الحياة ، إذ الإرادة قوة للوجود الذاتي ، بها يحقق ما به من إمكانيات على هيئة وجود

(1) الكلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 8 .

(2) التريكي ، فتحي : الفلسفة الشريفة ، المصدر السابق ، ص 27 – 28 .

(3) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 121 .

(4) Nietzsche, thus spake Zarathustra. Translated by: Thomas Commn, In: the Philosophy of Nietzsche. The modern library is published by; random. House Inc. manufactured in the United States of America, P. 131.

(5) Nietzsche; Ibid. P. 125.

(\*) يدعو ( نيتشه ) في فلسفته إلى : 1. الدعوة إلى القوة والإرادة الحرة ، وتمجيد الإنسان ، وتقديس الذات الإنسانية. 2. هدم كل ما هو غير إنساني في المبادئ والنظم والقيم والشرائع، وقد بشر بانتهاء العوامل الميتافيزيقية التي تكونت خارج إطار الذات الإنساني ، وأخذ يدعو على خلق إنسان جديد ، يتحمل مصيره ويهيمن على أموره في الحياة فدعاه به ( السوبرمان ) . للمزيد ينظر : الكلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 82 .

بالفعل وسط الأشياء والذوات ، وهذه القوة مصدرها الحرية ، التي تعين الذات على أن تختار من بين الممكن أحد أوجهه ، وتتعلق به ثم تحققه بواسطة القدرة " (1) .

ويؤكد ( نيتشه ) بقوله حول مفهوم الحرية وعلاقتها بالوجود بوصفها قيمة : " حينما نظل نسأل عن ماهية الوجود فنجدها عبارة عن عقل صيرورة ، وإرادة سيرورة ، وإذا بحثنا عن مفهوم الإرادة ، نراها عبارة عن تصميم واع على أداء فعل معين ، يستلزم هدفاً ووسائل لتحقيق هذا الهدف ، والعمل الإرادي هو وليد قرار ذهني سابق " (2) .

بيد أن ( نيتشه ) في دعوته إلى الحرية والحياة ، يرى أن ما يقف أمام تحقيق الحياة وإثبات وجود الذات القوية هي العادات والتقاليد القديمة ، لذا فإنه يدعو إلى هدمها أولاً ، ثم خلق قيم جديدة تتسم بالقوة وهي قيم ناتجة عن إرادة الحياة ، فيقول : " من أراد أن يكون مبدعاً سواء أكان في الخير أم في الشر ، فعليه أن يبدأ بهدم ما سبق تصديقه وتقديره ، وتحطيمه تحطيماً ، وهكذا فإن أعظم الشر يبدو جزءاً من أعظم الخير ، ولكن هذا الخير لا يدركه إلا المبدعون " (3) .

من هنا جاءت تسمية فلسفة ( نيتشه ) بالعدمية ، لأنها قائمة على مبدأ الهدم والتعددية وضرب المرتكزات وتحطيم كل القيم والمعايير والثقافات القديمة ، والحرية الفردية لديه لا تعني الدعوة إلى الاستبداد، بل تعني تعدد الحريات الفردية، هكذا ستفهم أنها نزعة إيجابية ، حيث يقول : " لا يقوم النبل إن لم يكثر عدد النبلاء " (4) ، أي أنه يدفع الذات إلى الإبداع ، وهذا الإبداع هو الصراع المتحقق بين الذوات لتصل إلى التفرد والتميز ، وهذا التفرد إنما هو ناتج عن الحرية بمستواها العملي ، إذ إن الإنسان الحرّ - برأيه - يمكن أن يبدع ، أما العبودية فإنها تلغي كل تميز وكل تفرد وكل إبداع .

أما الفلسفة الوجودية ، فقد نادت للفرد والحرية الفردية ، ويذهب ( هيدجر ) في شرح مفهومه للحرية من خلال علاقة ( الأنا ) التي تعيش مع ( الآخرين ) في الوجود / الحياة ، إلا أنه ينظر إلى الوجود من جانبين الأول : سلبي ، بصفة ( الزيف ) والثاني : إيجابي ، بصفة ( الأصيل ) ، على أن الوجود الحقيقي هو وجود يقرر ذاته ، ويستمد شكله واتجاهه في ضوء قرارات واختيارات تنتمي بصورة حقيقية إلى ذات الفرد ، وتتخذ في وعي كامل بالأوضاع الأساسية للحياة الإنسانية (5) . لهذا فالحرية تُعرف من خلال اقترانها بالمسؤولية ، إذ " تكون الذات الحرّة قادرة على اتخاذ القرارات وتحمل المسؤولية تجاه نفسها وتجاه الآخرين ، دون أن تعتمد على غيرها ، أما حينما تنهرب من مسؤولياتها ، فإنها ترتمي في المجتمع الذي يفقدها ذاتيتها ووجودها الأصيل ، وعندما يتخلى الفرد عن حريته فإنه يعيش حياة زائفة ويفقد وجوده الحقيقي " (6) .

يرى ( هيدجر ) أن الإنسان يحس بوجوده وحريته ضمن مُسلمتين أساسيتين ، هما : ( الإقبال والإدبار ) ، وأكثر ما يخيفه هو حقيقة وجوده التي تؤول إلى نهاية حتمية ( موت ) ، فيقول : " إنني مقذوف إلى العالم دون أي اختيار من قبلي ، بحيث أن الشعور بالترك والعزلة ملتصق بوجودي ... وكأن الموت لا يدفع إلى اليأس والاستسلام بقدر ما يحضّ على

(1) بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1954 ، ص159 .

(2) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص62 .

(3) Nietzsche, Op. Cit., P. 127.

(4) Nietzsche, Op. Cit., P. 209.

(5) شاخت ، ريتشارد : الاغتراب ، ت : كامل يوسف ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص262-263 .

(6) الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص130 .

اكتشاف أعمق للحرية لدى الفرد ، ليحقق أعظم إمكانياته .. وليس للقلق من مهمة سوى أن يجعل العبيية ذات حضور دائم " (1) .

أي أن وجود الإنسان وولادته التي لا تنم عن حرية اختياره ، تدفعه إلى استغلال إمكانياته المتاحة جميعها ، فتنتقل نحو تحقيق غايتها في حرية مطلقة . والحرية المطلقة تقابل مفهوم العبيية والعدمية .

وجد ( هيدجر ) أن الكشف عن الحرية هو كشف عن الذات ، والكشف عن الحرية الذاتية هو كشف عن الوجود الحقيقي ، والذات في هذا الوجود إن عرفت حدود حريتها عرفت مسؤوليتها الكاملة تجاه أفعالها فتميزت بـ ( الأصالة ) عن ( الزيف ) الذي تتصف به الذات الفاقدة لحريتها ، من ثم فاقدة لمسؤوليتها في الحياة .

أما ( سارتر ) فهو يرى الحرية من خلال العلاقة ما بين الأنا والآخر ، والأنا والنحن، والتجمع ، أو السلسلة ، ثم تكوين الجماعة وصولاً إلى حالة السلب التي يمارسها الفرد للتححر من قيود الجماعة ، حين يعي ذاته بالانفصال عن العالم وعن الآخرين ، ويحقق حريته التي هي عين وجوده (2) ، أي أنه يرى أن الوجود بحد ذاته حرية ، وعليه فهو يقسم الوجود إلى ثلاثة أنواع هي :

1. الوجود في - ذاته : " وهو الوجود غير الواعي ، ويمثل وجود الأشياء ووجود الظاهرة ، ويتصف بأنه ملاء ، وإنه ممتلئ بذاته " (3) .
2. الوجود - لذاته : وهو الشعور أو الوعي منظوراً إليه في ذاته وكأنه في حالة انعزال ، وهو نقيض للوجود في ذاته ، وينظر ما يسميه ( هيدجر ) بـ ( الموجود ) ، ويقترّب من معنى الأنية ، وهو الإنسان بما هو إنسان وهو الذات أو الذاتية .
3. الوجود - للغير : " وهو الشعور أو الأنا منظوراً إليه من حيث علاقته بالذوات الأخرى ، أي من وجهة النظر الإجتماعية ، والوجود مع الآخرين ، وهو يمثل صورة الذات خارجاً بوصفها موضوعاً بالنسبة للآخرين " (4) .

إن الحرية برأي ( سارتر ) هي حالة الصراع فيما بين ( الأنا ) و ( الآخر ) ، وهذا الآخر هنا هو عنصر السلب (\*) للأنا ، فتبقى إزاء الآخر في حالة اغتراب ، وهذا ما عناه بقوله : " موتي هو انتصار لحرية الآخر ولنظرة الآخر ، أي أنه انتصار لحريته على حريتي " (5) . وهكذا فبمجرد ظهور الآخر يسلب الأنا موضوعيتها ، ومن ثم حريتها ، لأن الصراع هنا هو صراع بين ذاتين ، لكل منهما استقلالها وحريتها الخاصة بها . كما أن الحرية لا تفهم في غير نطاق حضور الغير ، وهذا الرأي يدعم نظرية المعرفة ، أي معرفة الذات لنفسها عبر وجود الغير / الآخرين في المجتمع . وتصبح الحرية هنا مشروطة ومحددة لأنها تمثل صورة الصراع بين حرية الذات وحرية الذوات الأخرى .

ولما كانت حرية الغير هي السرّ في مثل ذلك الوجود ، فإن الذات لا تقتأ تحاول الاستيلاء على هذه الحرية كيما تكون أساساً لنفسها ، وهكذا تظل الذات في دورة دائمة من الفرار والتعقب ، الفرار من الوجود في ذاته ، وتعقب الوجود في ذاته ولذاته ، بحسب رأي ( سارتر ) (6) .

(1) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 87 - 88 .

(2) الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 144 .

(3) سارتر : الوجود والعدم ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الآداب ، بيروت ، 1966 ، ص 5 .

(4) المصدر نفسه ، ص 5 - 9 .

(\*) إن الغير بالنسبة لـ ( سارتر ) " هو سلب أساسي ما دمت أبدو له كموضوع لا كذات ، على افتراض ( أن الآخر هو الأنا التي ليست أنا ) ، ( فوجود الغير يقوم على السلب وهذا السلب يشير إلى العدم الفاصل بيني وبين الغير ) . للمزيد راجع : كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، المصدر السابق ، ص 23 .

(5) الديري ، عبد الفتاح : فلسفة سارتر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971 ، ص 168 .

(6) كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، المصدر السابق ، ص 57 .

أما ( ياسبرز ) فهو يستند في فكره الديني على موضوعات ( العقل العملي ) كما جاء بها ( كانت ) وهي : الحرية ، والخلود ، ووجود الله ، فيقول : " إن الوجود العياني ( الإنساني ) دليلنا إلى الوجود الحق ( الإلهي ) وذلك بواسطة الإيمان " (1) ، أي أن ( الله ) جلّ جلاله ليس موضوع معرفة ، ولا يمكن كشفه باليقين العقلي ، كما أنه ليس موضوع تجربة حسية ، فهو غير قابل للحس . إنه موضوع للإيمان ، وهذا الإيمان – برأيه – لا يأتي من الحدود النهائية للتجربة في العالم ، ولكن ينبوعه هو حرية الإنسان . وعليه " فالإنسان الذي يحصل على وعي صحيح بحريته فإنه يكتسب في الوقت ذاته اليقين بالله ، فالحرية والله لا يمكن أن ينفصلا " (2) ، إذ يقول : " إنني ما دمت حراً ، فإنني لست موجوداً بفعل ذاتي ، ولكنني أعطيت ذاتي في الوقت الحاضر ، وبإمكانني أن أفقد ذاتي ولا أستطيع الحصول على حريتي بالقوة ، فالحرية القصوى المتحررة من كل نفوذ عليها من العالم ، تدرك أنها في الوقت نفسه مرتبطة بصورة أعمق بالمتعالي " (3) .

إن الحرية – حسب ( ياسبرز ) – هي ليست حالة الصراع بين الذوات ، بل هي حالة معرفة ، وهذه المعرفة متأنية عن طريق الإيمان بالله ، أي أن الذات تعرف حريتها وحدودها مقارنةً بإمكانيتها المتاحة والممنوحة من الخالق وقدرته المطلقة وحريته اللامتناهية . وهكذا هو الوجود كما يراه ( ياسبرز ) ، يعني : " نفي وجود الله هو نفي لوجود الإنسان وبالتالي نفي لحريته " (4) ، فالحرية إذن ليست هي الإرادة المطلقة لتأكيد الذات تلقاء العدم بعد قطع صلتها بالمتعالي ، إنما الحرية هي التحرر من سلطة كل نفوذ في العالم .

وعندما نعلم إن الوجودية مُنشقة إلى قسمين : القسم الأول يمثل الجانب الإلحادي في تفسير الوجود والحرية ، والقسم الثاني من الفلاسفة يمثلون الجانب غير الملحد والذي يقرن مفهوم الإيمان في تفسير الوجود ، إذ نستطيع أن نتفهم مقولة ( ديكرت ) : " أنا أفكر ، إذن أنا موجود " ، والتي تجاوزها ( سارتر ) بمقولته : " أنا حرّ ، إذن أنا موجود " (5) ، أما ( ياسبرز ) فقد قلبها لصالح الإيمان ، فقال فيها ( غابريل مارسيل ) " أنا أؤمن ، إذن أنا موجود " (6) .

إن الوجودية تؤمن بعدم وجود ماهية سابقة ولا عالم للمثل ، ولا أفكار قبلية ، وبالتالي لا توجد إلا الفردية / الذاتية ، التي تتضمن الإبداع والخلق المتجدد . أما في مجال الفن ، فإن ( سارتر ) : " يُعلن بعدم وجود قيم سابقة ثابتة حتى في عالم الفن ، بل هناك قيم متجددة يخلقها الفنان حين يرسم لوحة ما ؛ وإن قيمتها الفنية لا تكمن في معيار سابق ، بل إنها تحمل قيمتها في ذاتها النابعة من ذات الفنان " (7) ، أي إنه ربط الحرية بمعيار قيمتها ، وبما أن الذات تحمل قيم مُتجددة ، فإن الفنان يسبغ بعض من قيمه الإبداعية الحداثيّة على أعماله الفنية المُنفّعة بصلتها من جميع القيم والمعايير السابقة .

إن القيم لدى ( سارتر ) ، هي قيم ذاتية وليست مفروضة من الخارج ، " فهو يرفض أن يصوّر السلوك الإنساني تصويراً يقوم على الحتمية ( داخلية كانت أم خارجية ) ، كما يرفض في الوقت نفسه أن توجد القيمة وجوداً مُستقلاً عن الإنسان ، بحيث يمكن أن يدركها بأي أداة من أدوات إدراكه " (8) ، لذا – حسب رأيه في الفن والفنان – " فمن البديهي أنه

(1) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 161 .

(2) المصدر السابق ، ص 181 .

(3) نفسه ، ص 118 .

(4) نفسه ، ص 119 – 120 .

(5) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، ت : كمال الحاج ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1983 ، ص 70 .

(6) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 116 .

(7) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، المصدر السابق ، ص 75 – 77 .

(8) قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط 2 ، دار التنوير ، بيروت ، 1984 ، ص 172 .

لا توجد لوحة محددة يجب أن تكون مرجعاً ، ومن المُحتمَّ أنه لا توجد هناك قيم فنية مفروضة ، ولكن القيمة الوحيدة هي في تناسب اللوحة ، وفي العلاقة بين إرادة الخلق عند الفنان ، وبين النتيجة الظاهرة " (1) .

عن هذا الوعي ، نجد أن التناغم في مذهب الوجودية الذي ينطلق من الذات الفردية ، تترتب عليها قيم متعددة ، هي : الحرية والمسؤولية والإبداع والفعل والاختيار ، بينما يذهب ( سارتر ) من طرح مفهوم القيم الفنية إلى القيم الأخلاقية ، أي أنه لا يُناصر مفهوم الفوضى والعبث ، بل يُناصر القيم الإبداعية المتعددة بتعدد الأفراد ، والأفعال المُتجددة ، لأن عكس ذلك يعني وجود القيم الثابتة ، ونفي الحرية التي تؤول إلى نفي إمكانية الإبداع – أي أن الوحدة المطلقة بين الذات ، من شأنها الكف عن التمييز بين الذات المُبدعة – فيقول : " في الأخلاق – كما في الفن تلعب القوى الخلاقية دورها الأول " (2) ، إذ ليس للإنسان نسخة مُكررة للمثل الإنسانية ، بل إنه تكوين مُتجدد ، " إن الإنسان ليس كائناً تام التكوين ، بل كائن يتكون ، وهو يتكون باختياره لنوع ( أخلاقه ) " (3) .

أي أن هذه الأخلاق ليست مُجردة ولا قبلية ، ولكنها ترتبط بالواقع الاجتماعي ، لأن الذات / الأنا ، لا يمكن لها أن تعيش إلا مع الآخرين ، ولهم ، وهي في الوقت نفسه ، ليست كاملة ، وإنما يشوبها النقص ، وهذا النقص هو الذي يدفعها إلى إعادة تكوين ذاتها عن طريق إبداعها المُتجدد ، ولا شأن للآخرين أو الحتمية في انتقاص حريتها وإمكاناتها .

فالعالم ، إذن قابل للتشكيل ، والإنسان / الفنان هو مهندس هذا الكون ، وقادر على الخلق المُتجدد ، فيقول ( سارتر ) : " أكون ذا إيمان فاسد ، إذا ادَّعيت أن هناك قيماً ومبادئ وجدت قبل أن أوجد ، وإن هذه القيم مفروضة عليّ ، وإنني أختارها اختياراً حراً في الوقت نفسه " (4) .

إن الوجودية تؤكد حرية الاختيار ، والحرية عند ( سارتر ) هي حرية التزام ، بمعنى أن الذات أثناء قيامها بالفعل الحرّ تجد مسؤوليتها مقرونة بالظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية ، وهي تمثل صورة الصراع بين الذات . أما ( هيدجر ) فقد وجد الحرية سبيلاً للكشف عن الوجود .

أما ( برديائييف ) (\*) ، فقد عرّف الحرية من جانبها القيمي ، بأنها : " القيمة المطلقة التي تسبق الكينونة وكل عملية الخلق ، إذ هي أساس الكينونة والوجود دون أن يكون ذاتها أساساً ، وهي تتحقق ديكالتيكياً في عالم موضوعي هو في آن معاً أدواتها ونفيها ، وهذا العالم الموضوعي يجعل التجربة الإنسانية ، في لحظات مُميزة كالحب والخلق والنشوة ، تعيش التوافق الجوهرية بين الكينونة والحرية " (5) ، أي أن الحرية بدأت تعامل بوصفها جانباً قيمياً ولا قيمي حسب ما تستفر عنه التجربة الإنسانية من أفعال قيمة أو لا قيمة .

كما يضع ( برديائييف ) تصوراً جديداً ومختلفاً عن تصور الوجوديين أنفسهم بشأن الحرية ، فإذا كان الوجوديون يرون أن الوجود يسبق الماهية فإنه يرى أن الحرية سابقة للوجود نفسه ، إنها لا تأتي من شيء سابق عليها ، لأنها لو أتت من شيء لما كانت حرية ، بل ضرورة ، فيقول : " الحرية هي المصدر الأول للوجود وشرطه ، وقد وضعت الحرية بدلاً من الوجود في أسس فلسفتي ، إن سر العالم يكمن في الحرية ، وقد أراد ( الله ) الحرية ، والحرية هي منشأ

(1) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، المصدر السابق ، ص78 .

(2) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، المصدر السابق ، ص78 .

(3) المصدر نفسه ، ص79 .

(4) نفسه ، ص80 – 81 .

(\*) حينما يعرف ( برديائييف ) الحرية بوصفها قيمة سابقة لكل خلق ، فإنه يحيطها بهالة صوفية وميتافيزيقية تبعاً لتنظيراته التوفيقية بين الوجود والدين . وبعد ( برديائييف ) فيلسوف الحرية ، إذ يرفض كل أشكال العبودية ، ويرى أن الإنسان والحرية شيء واحد .

(5) Berdiaeff, Nicolas, Meditations sur L'existence, Aubier, Paris, 1936, P. 331 – 347.

المأساة في العالم ، وهي البدء والنهاية ، فالحرية هي التي تملك وحدها صفة مقدسة ، بينما ينبغي أن تلغى جميع الأشياء التي أضفى عليها الإنسان منذ فجر التاريخ طابعاً مقدساً " (1) .

وكان الحرية هنا تأتي من العدم ، فليست محتومة الوجود ، ولا متولدة عنه ، فهي تسبق الوجود وكل ما هو عقلي ، وعليه فهو يراها من الأهمية والقيمة ترتفع إلى مصاف قيم التقديس وتعلو على كل مقدس ، وربما من هذا المنطلق نفسه ، وجد ( غوغان ) حريته في الرسم حينما جمع بين الصور الدينية والميثولوجية والواقع الاجتماعي ، لهدف مفاده ضرب مفهوم المقدس .

أما الفعل الإبداعي – برأي برديايف – يقترن بالحرية ، فيقول : " إن الحرية هي الطاقة الخلاقة الداخلية في الإنسان ، فبوساطة الحرية يستطيع أن يخلق حياة جديدة ، ومجتمعاً جديداً ، قائماً على الخلق والإبداع " (2) ، أي أن الحرية مرادف للقوة والطاقة التي تدفع الذات نحو الفعل الخلاق والأصيل ، هذا لأنها كامنة في باطن الذات ، وهي إمكانية أكثر منها فعل . لذا " فالحرية تعني الاختيار ، وتعني الفعل الخلاق ، وتتضمن التمييز بين الممكنات " (3) .

ولكي لا تفهم الحرية على أساس الفعل العشوائي ، يقدم ( برديايف ) فكرة ورأياً آخرين ، إذ يقول : " إننا نرى في الحال أن للحرية معنيين مختلفين : المعنى الأول : الحرية الأصلية اللامعقولة التي تسبق الخير والشر وتتحكم في الاختيار بينهما . أو المعنى الثاني : الحرية النهائية المعقولة ، الحرية في الخير والحق . وهذا يعني أن الحرية تفهم على أنها نقطة بدء وطريق ، كما تفهم على أنها أيضاً غاية ونهاية " (4) .

وعلى هذا الأساس ، يرى ( برديايف ) أن أي مذهب يعترف بالأولوية المطلقة للوجود هو مذهب حتمي ، وكل مذهب عقلي هو كذلك مذهب حتمي ، لأنه يشتق الحرية من الوجود ، إذ تبدو الحرية محتومة الوجود ، وهو أمر يعني في النهاية أن الحرية وليدة الضرورة ، وهذا ما يتنافى مع فلسفة الوجودية ، إذ إن الحرية هي الإبداع لكل ما هو جديد ، لأن غير ذلك يعني التكرار والمحاكاة والتقليد .

ولما كان ( كانت ) يرى في الحرية أساساً للأخلاق ، وهي قانون العقل ، فإن ( برديايف ) يرى الأخلاق أخلاقاً إبداعية ذاتية لا ترتبط بقانون خارج الذات . ولهذا فـ " ( الأخلاقي ) الأصيل هو الذي ينسج نموذجاً أو فعلاً جديداً غير مسبق لأحد ، فيبدع الإنسان أفعاله وقيمه بما يمليه عليه وجدانه وإدراكه لأفعاله ( خيراً وشرّاً ) ، دون أن ينتظر قانوناً ، فلا القانون يمكن أن يؤخذ معياراً ، ولا الخير في حد ذاته غاية ينتهي إليها السلوك ، يمكن أن يصل الإنسان إلى حد الفعل الأخلاقي " (5) ، أي أن الشخص هو خالق القيم وموجدها (\*) ، والمجتمع إنما يسير على درب أخلاق للأفراد المبدعين والمجددين للحضارة الإنسانية ، إذن فالأخلاق التي يؤكد عليها ، هي تلك الأخلاق الإبداعية التي تتسم بالحرية والاختيار . ونجد هذا بقوله : " الشخصية هي القيمة الأساسية للأخلاق وليس المجتمع ، والإنسان هو الذي يحدد فعل الخير

(1) برديايف ، نيقولاى الكسندروفتش : الحلم والواقع ، ت : فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص 57 .

(2) Berdiaeff, N. Royaume de L'esprit et Royanme, de. Ceasr; Philippe sopant Delach Aux, Niestle. Paris, 1951, P. 98.

(3) Ibid. P. 100.

(4) ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 260 .

(5) عباس ، راوية عبد المنعم : عالم الفلاسفة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1996 ، ص 222 .

(\*) تتباين المصطلحات الفلسفية في الفلسفة الوجودية ، من أن البعض يدعي مذهبه بالفردية ، أو الفردانية كما هي عند ( سارتر ) والبعض يدعوها بالمذهب الشخصي أو الشخصية كما هي عند ( برديايف ) ، إلا أنها تلتقي مع مفهوم الذاتية التي تبنتها نزعة الحداثة ، ووجدت الباحثة الإبقاء على بعض هذه الكلمات ، كي لا يُعدَّ تجاوزاً على النص المُقتبس بحرفيته ، وفي الوقت نفسه ، لا تؤثر في فهم معنى النص ، وخاصة بما يصب في موضوع الحرية .

والشر انطلاقاً من كونه كياناً كلياً قائماً بذاته ، وهكذا ، ترتقي الأخلاق في ثلاثة اتجاهات ، هي : الحرية Freedom ، والرحمة Kindness ، والإبداعية Creativeness " (1) .

وعليه فإن هذا التطرف في طرح مفهوم الحرية ، يعود إلى رأي الوجودية في : " أن الوجود سابق للماهية " ، إذ شددت على قيمة العمل والممارسة وكل عمل فردي بالنسبة للمجموع ، وهذا بدوره يفسر ربط الوجودية للحرية بالقيمة ، إذ : " إن الإنسان قبل كل شيء مشروع ، ومن قال مشروعا وضع القيمة على المستقبل لا على الماضي ، إذ ليس وراء الإنسان جوهر يحدده ، بل أمامه وجود عليه تحمل تبعاته ، أما مسؤوليته فهي تأتي في شعوره التام بأنه مؤلف أعماله وإن حريته كاملة . وهذه الحرية هي شرط كل عمل " (2) .

ويأتي تأكيد ( وليم جيمس ) رائد الفلسفة البرجماتية ، من أن الإنسان مشروع قابل للتجدد ، في ضوء فلسفته التي دارت حول مفهوم حرية الإرادة ومبدئها ، فيقول : " وجب التحرر من قيم الماضي ومن كل ما قد يعوق حرية المرء في الكسب والمغامرة وتحديد صورة المستقبل الذي ينشده ، وألا يكون سجين الماضي . والماضي هنا هو الثقافة والتراث والفكر والتاريخ والنظريات العلمية عن المجتمع والاقتصاد أو غيرها . فالحرية هي حرية الإرادة الفردية التي تتحكم إلى المصلحة الذاتية ، فالناس جميعاً سواسية لا فرق بينهم إلا بالعمل أو لنقل العمل الناجح المربح " (3) .

لقد رفض ( وليم جيمس ) مبدأ الحتمية في الوجود ، أكانت هي الجبر بالمعنى الديني أم مثالية ( هيجل ) والحرية المطلقة المتجسدة بالدولة والتاريخ ، أم الحتمية العلمية ، ورفض قيود القانون العلمي أو الواقع الموضوعي ، وكأنه يرى حرية الإرادة من منظار اقتصرها بالغاية والمصالح النفعية الذاتية التي تؤكد على الكسب المربح الذاتي ، وهي دعوة موجهة إلى المجموع وليس لفرد محدد ، لإيمانه بتعددية الأفراد وتعدد الإرادات والغايات المختلفة والمتباينة ، إلا أن الإرادة الحرة – برأيه – تقتزن بالأخلاق من جانب آخر ، فيقول : " إن مسألة الإرادة الحرة هي مسألة أخلاقية عن الكون ، المسلمة القائلة بأن ما ينبغي أن يكون يمكن أن يكون ، وأن الأفعال السيئة ليست قدراً مقدوراً ، وأن الأفعال الخيرة يجب أن تكون ممكنة بدلاً من تلك التي أراها سيئة ، ولكن إذا كان المسلمات العلمية والأخلاقية تتصارع مع بعضها البعض ، فليس أمامنا من مسار غير الاختيار الإرادي الفردي " (4) .

إن الحرية الذاتية لا تحتاج إلى برهان ، بل هي حقيقة متحققة عن طريق الأفعال المتميزة الإبداعية التي تحقق أهداف الذات بذاتها ، وهي في نفس الوقت لا تأبه لأي قانون يحد من تحقيق غاياتها ، كما لا تؤمن بأي مبدأ حتمي يقلل من شأن إرادتها الحرة ووجودها في الحياة ، إذ إن الإرادة هنا ضرورة معنوية لأنها اختيار ومحاولة للتغلب على كل مقاومة . ومن هنا كذلك ينشأ مفهوم القيمة التي تكمن بذات الفعل الاختياري وليس الجبري . ويؤكد ( وليم جيمس ) هذا الطرح قائلاً : " إن القيم ليست كشافاً أثرياً ، وليست موجودة قبلنا ، بل هي اختراع إنساني ، وهذا ينفي وجود القيم والأخلاق المجردة والثابتة ، إذ إن أخلاقاً مجردة لا تستطيع أن تستقيم في عالم الحركة والحياة ، إن الحياة لا تستطيع أن تضيق معالمها في عالم التجريد والتفكير البعيد عن الواقع الملموس ، لذلك وجب أن تخترع ، الاختراع واقع دائماً " (5) .

إن القيم التي أكدها ( وليم جيمس ) هي قيم وأخلاق ذاتية / فردية ، مُفتحة على العالم تتصلح مع المجموع ومصلحتها الذاتية ، وهي تتسع باتساع الاختراعات المستجدة الملموسة .

(1) عباس ، راوية عبد المنعم : عالم الفلاسفة ، المصدر السابق ، ص62-63 .

(2) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص367 .

(3) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، المصدر السابق ، ص84 .

(4) قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط2 ، المصدر السابق ، ص173 – 175 .

(5) سارتر : الوجودية ، مذهب إنساني ، المصدر السابق ، ص83 – 84 .

أما ( جون دوي ) ، فيرى : " أن الفرد يجب أن يكون حراً ، ولكن تلك الحرية يجب أن تكون مُنسجمة مع مصلحة المجموع ، والحرية المطلقة إنما تؤدي إلى فردية لا تقيدها حدود المثل الأخلاقية – وهو ما يؤدي إلى الاستبداد – ونتيجتها الفوضى حتماً . ولن يتحقق مبدأ الحرية والمساواة ، ما لم يمَحّ التفاوت بين الطبقات التي أوجدها عدم التوازن الاقتصادي " (1) ، أي أن ( ديوي ) – وهو رائد الفلسفة البرجماتية – يعرّف الحرية في المجال الاقتصادي ويقرنها بعدالة تقسيم العمل الذي يحقق مبدأ الحرية والمساواة بين الأفراد ، أما الحرية المطلقة فهي حرية فوضوية وعدمية ، لأنها تلغي دور الأخلاق ، وتؤيد سلطة الذات الفردية بمصلحتها وغاياتها النفعية على حساب المجموع .

ولا بدّ أن نشير إلى أن مصطلح الحرية ابتداءً من عصر النهضة ، أصبح ذا شأن كبير ، فاستعمل أساساً بالمعنى الحرفي ( حرية العمل ) ، ونسبت إلى الذات بعدها فعالة وعارفة وعالمة ، تتمتع بوعي وإرادة – كانت قد غيّبتها النظم الاستبدادية في العصور الوسطى – والبعض يرى أن العصور الوسطى ذات فضل لانبثاق الحرية والثورة على القيود التي تكبّد حرية الذات ، وجاء عصر الأنوار ليكون الدعامة في رفع شعار ( الفكر الحر ) (\*) الذي يستحث من خلاله كل القوى الباطنة والظاهرة ليعرف الإنسان ذاته ومستوى قدراته الإبداعية – في الفعل والعمل ، بوصفهما نوعاً من أنواع الخلق الإبداعي الذي يقترن بإرادته ومستوى وعيه – وليعرف حالاته الشعورية واللاشعورية أو غيره من العقول أو العالم الخارجي بوصفها وجوداً ، أو الكليات والقيم والحقائق العقلية . إذن فالحرية تدعم المعرفة الشمولية للذات ، فتصبح نافذة على رؤية الحقائق في كل الاتجاهات ، وتضع الذات العارفة في مواجهة مباشرة مع موضوعها مهما كان هذا الموضوع .

وبهذا تتخذ الحرية في الفلسفة معاني وأنواعاً عدّة ، تساق معاً دلاليّاً مفاهيم أخرى ، مثل ( الأنا ) ، و ( الوعي ) ، و ( العقل ) ، و ( النفس ) ، و ( الديمومة ) ، و ( الإرادة ) ، و ( اللعب الحر ) ، و ( الخيال ) ، و ( الشعور ) ، و ( الاختيار ) ، و ( الحتمية ) ، و ( الجبرية ) ، و ( المطلق ) ، و ( النظام ) ، و ( الحق ) ، و ( المعرفة ) ، و ( المسؤولية ) ، وما إلى ذلك من مفاهيم تتداخل مع مفهوم الحرية ، لتصبح متممة لمعناها أو تستقل معها لتتخذ مفهوماً جديداً يصب في حقل أو ميدان جديد – مثل الحرية السياسية أو الحرية السيكلوجية وغيرها – أي أن الحرية مصطلحاً لا يفهم دون التعرف على الحد المقابل لها ، فلها

(1) الخال ، إبراهيم : الحرية ، المصدر السابق ، ص 73 – 74 .

(\*) الفكر الحر : نشاط إنساني يحدث بشكّلين رئيسيين : التفكير من أجل الحصول على معرفة بالشيء أو التفكير لأعمال العقل بشأن الإرادة وبهذا يكون عندها التأمل والتدبر أو القصد . ويمكن حصر الاتجاهات التي فسرت ( الفكر الحر ) في خمسة اتجاهات :

1. الأفلاطونية : وهي ترى أن الفكر الحرّ هو حوار في النفس يتضمن كلمات ذهنية تشير إلى أشكال وإلى أفكار ، وعليه فالفكر الحرّ نشاط روحي .
  2. الأرسطية : ترى أن الفكر فعل من أفعال العقل ، يظهر ماهية الشكل أو صورته العقلية .
  3. التصويرية : ترى أنه نشاط لإبراز المفاهيم والأفكار أمام العقل ، وهو إما نظري أو يتشكل من تجريدات الخبرات الحسية .
  4. التخيلية : الفكر هو نتيجة صور تخيلية ترتبط ببعض العادات نتيجة ميول العقل إلى التحرك من صورة إلى صورة .
  5. النزعة السيكلوجية : ترى أن التفكير هو نتيجة حوار داخلي في النفس يستخدم الصور اللفظية أو الكلمات الذهنية التي تشير إلى الأشياء أو فئاتها .
- وربط ( ديكرت ) الفكر الحرّ بالحرية والحدس ، في تعريفه للحرية : ( هي الحدس ، وهي حقيقة ندركها بلحمة واحدة من لمحات الفكر ، فالحرية إذن هي أفكار النفس ) . للمزيد راجع : زيادة ، معن : = الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 653 . كذلك : غالب ، مصطفى : ديكرت ، المصدر السابق ، ص 93 .

وشائج لا يمكن إنكارها بين هذه المفاهيم ، وبين " ( الإنسان ) الذي يُعد ( مادة ) العمل الفني في ( الفعل الحر ) " <sup>(1)</sup> .

فهذه المفاهيم تشير إلى اللامادي ، وكلها تنطوي على إشارة إلى تمايز واختلاف بين قدرة الفنان على إدراك الأشياء ، وحرية تكوين التصورات والأشكال الجمالية عنها ، وبين هذه الأشياء نفسها ، لكن مع الاحتفاظ بمستويات الاختلاف والتجريدات التي نشأت عبر تطور الفلسفة بين هذه المفاهيم .

---

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 145 .

## المحور الثاني

### الحرية والحادثة

#### تقدمة

إن اقتران إشكالية الحرية بمفهوم نزعة الحادثة ونشأتها ، يُشكّل مبدأً جدلياً قائماً حتى اليوم من مجموع القراءات الذاتية المتباينة ، مما حدا إلى استعراض نشأة الحادثة وسماتها التي أكدت على الحرية الذاتية بوصفها أول أساس بنائي لها في شروعيها نحو التجديد اللامحدود ، فلا مناص من سبر غور تلك الطروحات التي اتفق دارسو الفن أنها بدأت مع بواكير نزعة الحادثة ، والتي زعزعت تقاليد الأطر المتداولة للظاهرة الجمالية في الفكر والفن والثقافة . والسؤال الذي يهمنّا في أن يبدأ البحث عن طريقه ، هو : ما الحادثة (\*) ؟ . لقد خضع مفهوم الحادثة لمقاربات متعددة ومتباينة ، منها ما هو اقتصادي ، ومنها ما هو اجتماعي ، ومنها ما هو فني أو فلسفي .

يتفق ( كيرمود ) و ( كمال أبو ديب ) من : أن الحديث ( Modern ) الذي اشتقت منه ( الحادثة ) ( Modernism ) ، تعني وعي الذات في الزمن وفي مضمونها وجود علاقة تربط بينها وبين الماضي ، على أن ذلك الوعي يكون حاملاً للتجديد والتغير والتقدم (1) . ولذلك كان وعي الذات وفعالية الزمن ، محركاً لروح الحادثة ، وتفتح جدلاً من الصراع مع المعايير الراسخة التي ترى في الماضي أنموذجاً للأصالة والثبات ، وكانت رغبة الحادثة أن تفكك الثوابت الراسخة وتحطمها ، مما حدا بها إلى الإمساك ببواعث التجديد الدائم ، والانفصام عن قيود الماضي ، رغم إقرارها بالوجود بوصفه سلسلة قائمة ومُتشكّلة تتخذ طابعاً من الشمولية .

في هذا السياق فإن الحادثة هي : نزعة إنسانية تطورية تحمل من خلال نسق حركتها في التاريخ ، طابعاً يمتاز به الاختلاف والتعقيد ، وهذا ما يجعل منها مصطلحاً لا يخلو من هلامية وتداخل وربما ميوعة معاً ، بيد أن أفق الحادثة ممتد سواء كان مقطوع الصلة مع الماضي ، أو لم يكن ، وعليه تبدو أن مقولة لكل عصر حدائقه من قبيل الفرضيات المقبولة ، ذلك أن الحياة تشهد متغيرات قائمة على قدم وساق ، حتى وإن اتخذت نسقاً مناقضاً ، فإنها تحمل بواعث تفجرها في الداخل ، وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء (2) .

ويرى البعض أن " الحادثة " جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً ، ورأت الحادثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة : أي بالتجربة الإنسانية كما هي في

(\*) الحادثة : هي وعي بمتغيرات الحياة ومستجداتها ، وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة المتسارع ، وانسلاخاً عن قيود الماضي ، والتطلع دائماً إلى تقديم ما هو جديد ، ليُجعل الحياة دائمة التجدد لا يشوبها أية رتابة ، باعتبار أن كل جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة إيقاعاً متسارعاً ، مُتبدل يكسر كل ما يمتد إلى الرتابة بصلته . للمزيد راجع :

Robinson, A. (2002): "Modernism In English Poetry" (2<sup>nd</sup> Ed.), Kegan-Paul, London, P. 123 – 124.

(1) بروكر ، بيتر : الحادثة وما بعد الحادثة ، ط1 ، ت : عبد الوهاب علوب ، م : جابر عصفور ، المجمع الثقافي في الإمارات العربية المتحدة ، أبو ظبي ، 1995 ، ص9 . كذلك : أبو ديب ، كمال : الحادثة – السلطة – النص ، مجلة فصول ، المجلد4 ، ع3 ، 1984 ، ص35 .

(2) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي – حادثة – تكيف ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 ، ص5 .

لحظتها الأنية" (1)، وبرؤية محايدة يُنظر إلى الحدثة بوصفها مقترباً اجتماعياً، أن لا تضرب صفحاً عن الماضي وعن العقائد، بل التي تحول القديم إلى حديث دون أن تهدمه (2).

ولما كان الفن الحديث وليد نزعة الحدثة فإن (سبندر) يرى بهذا الشأن: "أن الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لا سابقة له في شكله أو لغته" (3)، وعليه فإن الباحثة تتفق ورأي (فرجينيا وولف) بأن الثورات السلوكية الجديدة جاءت نتيجة للتغير الذي حصل في العلاقات الإنسانية، كذلك فإن وراء الفن الحديث مجموعة من الأسباب، مما أعطى للفنان حرية أكبر وفرصاً أكثر للاختيار من أجل أن يكون مخلصاً مع ذاته (4).

إن الإشارة إلى مظاهر الحدثة، ترمي هنا إلى تأكيد حقيقة أن الحوارية (\*) التي مضت، وكل النتاجات الأدبية والفنية التي رافقتها، قد تحولت شيئاً فشيئاً إلى موروث حضاري، وعليه يكون "الإيغال في الموروث ليس من طبيعة ارتكاسية، بل هو عبارة عن رجوعات آلية استحضارية تقرر أبعاد الذات في صورة كلية جامعة، قائمة على بعد تزامني يقرن الماضي بالحاضر، الكم بالكيف، ومن هنا قد تتأكد العلاقة التبادلية بين الحدثة والتراث بصورة أشمل من خلال كون كل ذات محدثة لا تلبث أن تصير تراثاً، ومن ثم كل إبداع اتباعاً" (5).

إن الحدثة تتطوي على الجدل الخاص بها، كما تتطوي على تناقضاتها الداخلية التي تدعو إلى التساؤل: هل تعني الحدثة هدم ما هو قائم والبحث عن بدائل جديدة؟ أم هل هي صورة اتصال وانفصال يحكمها التغير والتطور في كافة مجالات الحياة؟ أم هي صورة الوجود المتحول زمكانياً باطراد؟

بيد أن هذه التساؤلات حول مفهوم الحدثة، تأخذ عند (جان بودريار) أبعاداً أوسع حين يقول: "الحدثة ليست مفهوماً اجتماعياً، أو سياسياً، أو تاريخياً، بحصر المعنى، وإنما صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة لها أو التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، تفرض الحدثة نفسها وكأنها واحدة، متجانسة، ومع ذلك تظل الحدثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية" (6).

تُعدّ الحدثة فعلاً تجاوزياً عاماً، يتسم بالشمولية والتصارعية المتناقضة، وبعدم الثبات عند مستوى معين، أما بوصفها متجانسة، فإن هذا التجانس ما هو إلا سمة ظاهرية للحدثة، لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها أو نسبيتها، وتبدل مفاهيمها، واختلاف وجهات الرؤية حولها. وإن هذا الفعل يبحث من جهة في علاقة الإنسان مع ذاته، ومن جهة أخرى، بعلاقة الإنسان مع الوجود – عالمه الخارجي – ومن ثم فإن كل التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية والتاريخية، قد ألقت بظلالها على طبيعة العلاقة بين الإنسان بوصفه ذاتاً وجودية حرة وفعله الحر المسؤول أو اللامسؤول، والتي ابتدأت موضوعاً قائماً – من وجهة نظر الباحثة إضافة لوجهات نظر أخرى – في ثقافة عصر النهضة الأوروبية، والتي أثرت فيما

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 129.

(2) كورين، آلان: نقد الحدثة، ج2، ت: صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998، ص 149.

(3) بروكر، بيتر: الحدثة وما بعد الحدثة، المصدر السابق، ص 11.

(4) براديري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحدثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1987، ص 25.

(\*) الحوارية: تعني مبدأ الحوار الذي يتخذ طابع الأسئلة والأجوبة أو يتخذ طابعاً جدلياً منذ (أفلاطون) وحتى اليوم.

(5) قاسم، جميل: الفكر المحض، دار الأنوار – الفارابي، بيروت – لبنان، 2002، ص 3.

(6) برادة، محمد: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحدثة، مجلة فصول، المجلد الرابع، ع3، 1984، ص 12.

بعد على طبيعة الرؤية الجديدة ، من بؤرة التأمل والتساؤل إلى الحس والعقل والمعاينة المباشرة ، ثم الانتقال من دراسة ( الوجود ) إلى دراسة ( الموجود ) ، ومن التفكير بالمطلق واللانهائي والعالم الآخر ، والإنسان المؤله إلى التفكير بالعيني والمحسوس . وهو ما ستفيض به الباحثة ضمن موضوع الحرية في الفن .

### الحادثة وإشكالية الانتماء ؛ فلسفياً – سياسياً – فنياً

عملت الحادثة ، بوصفها ظاهرة في الأدب والفن وعموم فروع الثقافات الأخرى ، على استحداث أشكال وموضوعات جديدة لم تنل اهتماماً بها في السابق ، أي استدعاء كل مهمول ثقافي وطرحه بأساليب حديثة اعتمدت على مبدأ التجريب الذي لعب دوراً مهماً في تهيئة المناخ الملائم للانتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى جديدة ، غير مُكتشفة بعد ، وعليه كانت تحكم هذا المفهوم ، مديات واسعة من التساؤلات :

في أي عصر بدأت الحادثة ؟ هل بدأت الحادثة مع الفنون البدائية ؟ أو مع فنون حضارات وادي الرافدين أو وادي النيل أو الإغريق أو الرومان ، أو مع المسيحية أو الإسلام ، أو مع عصر النهضة والثورة الفرنسية ؟ أو مع ظهور الرومانسية قبل الانطباعية ؟ أو مع بدايات القرن العشرين وتياراته وحركاته في الفن الحديث الذي يشمل : الانطباعية ، والوحشية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، والدادائية ، والسريالية ، والتجريدية ؟ وهل انتهت الحادثة كي تبدأ فنون ما بعد الحادثة ؟ وما الذي أثمرته الحادثة من سمات ؟ وما هي أهمها ؟ وما إلى ذلك من تساؤلات ، ستجد لها أجوبة في ضوء مديات الكتابة في موضوعة وإشكالية البحث الحالي .

ولما كان الاتفاق الذي ينظر إلى الحادثة بأنها فعل إبداع غير مسبوق ، فإن الباحثة تعود بقراءاتها إلى العصور البدائية وخاصة في مراحل الانتقال من طور إلى طور حضاري وثقافي أحدث من سابقه ، والذي تمثل بالانتقال من السحر إلى الأسطورة ، ثم إلى الفلسفة والعلم . أما على صعيد الفنون القديمة والبدائية ، فإن الحادثة ظهرت عبر التحول في اللغة والفن على السواء ، وهذا التحول يتضح بالمخطط الآتي (1) :

### 1 المرحلة الصورية ← 2 المرحلة الرمزية 3 المرحلة الصوتية

من هنا كان تفسير نشأة الحادثة مرتبطاً بانعتاق الإنسان من التحكم بأنظمة الوجود ، لأن الكوني خارج قدرة الإنسان ، ذلك الارتباط الذي تجسد عبر مسارات تتخطى المجال العرفي إلى المجالات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، مُخرقة جميع الحدود الفاصلة جغرافياً بين الأمم وثقافاتها المختلفة ، وجميع حدود المعتقدات الدينية والأعراف والسنن والإيديولوجيات .

وهناك من يؤكد ارتباط الحادثة بالحياة – فكرياً – وبالنتاجات الفنية لحضارة بلاد وادي الرافدين ، فيؤكد كلاً من ( اندريه بارو ) و ( مورتكارت ) أن حضارة العراق القديم عكست نظاماً روحياً متماسكاً ، من خلال استنادها على نظرة دينية ورؤية شمولية للكون ، عكست طبيعة التحولات الفكرية والفنية معاً ، على عالم الشرق الأدنى القديم ، إذ إن الفرد ضمن مجتمعه آنذاك ، تحوّل من مدينة المعبد التي تعددت بتعدد الآلهة وبُنيت – أي المعابد – على دكات

(1) Labat, R. Manual d'Epigraphie Academieme, Paris, 1976, P. 297 – 420.

كذلك ينظر : الطائي ، سلوى محسن حميد : توظيف الرموز الأسطورية لحضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001 ، ص 50 .

ومصاطب مختلفة وذات اتجاهات وأشكال وغايات متباينة ، إلى دولة كبرى يترأسها ملك مؤله ، تطورت فيما بعد إلى إمبراطورية آشورية عظمى (1) .

إن هذه السمات كانت تشكل روح الحدثة – في الفن القديم آنذاك ، والتي أثرت وانعكست فيما بعد على الحضارة المصرية القديمة وحضارة الهند والصين ، وعلى الحضارة الإغريقية كذلك .

وهناك من يرى أن الحدثة تنطلق من الحضارة الإغريقية (\*) التي مهدت للفكر الفلسفي في أن يتجه مباشرة إلى الأشياء والنظر في الصلات ما بين إدراك الأشياء والأشياء كما هي ، حيث امتزج الفكر الفلسفي مع التطبيقات العملية للنتاجات الفنية الأوربية ، وأضحى الفن الحديث ينطلق من بنى ونظم فكرية وعقائدية تؤسس لطروحات جديدة ضمن ديناميكية شاملة ودائمة في المجالات كافة ، وما أن تستقر تلك الطروحات الحدثية ضمن مستوى معين من النتائج ، إلا وأعقبها تغييرات جذرية ، تنفيها وتبني عليها أسساً ومفاهيم وتطبيقات مغايرة ، وهذا الجدل القائم هو المحرك الفعلي لديمومة واستمرار المقاربات الفكرية بين الفلسفة والفن .

هذا يعني أن الحدثة هي " تحول الفكر الفلسفي من فكر ميتافيزيقي إلى فكر عقلاني " (2) ، أي بزم (ديكارت) (\*) صاحب المقولة الشهيرة : " أنا أفكر ، إذن أنا موجود ؛ فكوني أشك يفيد أنني أفكر ، وكوني أفكر يفيد ثبوت أنني وحرיתי . وهي حقيقة ندرتها بلمحة واحدة من لمحات الفكر ، فهي حدس . وفي ( الكوجيتو ) لدينا معرفة مباشرة حدسية لوجودنا ولذاتنا المفكرة الحرة ، لأن الشك والإحساس والتخيل والإرادة الحرة ليست إلا ( الكوجيتو ) " (3) .

فر (ديكارت) أسهم في إرساء المبادئ الفلسفية للحدثة ، وكان الفن الأوربي يتماهى مع أطروحاته التي جعلت من الذات الحرة قطب الرحي لكل نتاج فكري أو فني موصوف بنزعة الحدثة واقتحام المجهول .

لقد قسم ( مارشال بيرمان ) حقبة الحدثة إلى ثلاثة يمكن إيضاحها (\*\*) وفق درجة علاقتها بالحرية والحدثة معاً للخروج بعد ذلك إلى طرح أهم سمات الحدثة ، وللتعريح أيضاً عند أهم فلاسفة الحدثة التي تمثلها تلك الحقبة .

يرى ( بيرمان ) ، أن الحقبة الأولى تمتد من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، إذ يكون الناس في بداياتهم الأولى لممارسة حياة الحدثة (1) ، وهذه الحقبة يتفق معه فيها

(1) بارو ، أندريه : سومر – فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1977 ، ص 16 . كذلك ينظر : مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975 ، ص 15 .

(\*) جاء في رأي ( حنا عبود ) : إن الحدثة اليونانية امتازت بأنها فعل تغيري وفعل شمولي ، وقد حققت المعجزة اليونانية أهم صفات الحدثة وأبرزها ، فمن حيث التغيير نجد أن العالم بعد اليونان يختلف عن العالم قبل اليونان ، فالتراث اليوناني ظل أساساً وطيداً لكل انطلاقة فكرية . للمزيد ينظر : عبود ، حنا : الحدثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 62 – 63 .

(2) عبود ، ناظم : أدونيس والحدثة في ميزان النقد الثقافي للغلامي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، 14ع ، الأربعاء 24 / 3 / 2004 ، ص 4 .

(\*) ديكارت : فيلسوف فرنسي دعا إلى التحرر من عبء التراث الماضي ومن جميع أفكاره ومعلوماته ومذاهبه التي لا تصمد أمام الشك ، وعصره كان جسراً بين ثقافة القرون الوسطى وبداية العصور الحديثة ، ويُعد من أصحاب المذهب العقلي ، الذين يرون في الميتافيزيقيا أعلى درجات المعرفة المطلقة التي تتوخى الوصول إلى الجوهر الداخلي للموجودات دون الاهتمام بمظاهرها الحسية : للمزيد راجع : صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 27 – 45 .

(3) غالب ، مصطفى : ديكارت ؛ في سبيل موسوعة فلسفية ، المصدر السابق ، ص 91 .

(\*\*) وجدت الباحثة من هذه الإطلالة التاريخية ، استفادة من صراع الإرادات المؤدية إلى نشأة الحدثة ، مما دفع الناس في تلك الحقبة إلى الاهتمام بحياتهم الدنيوية ، ونقل مستوى المعرفة من الدين مصدراً مباشراً للحقيقة العلمية إلى التجربة الإنسانية والجهد العقلي أداة لبناء الحقيقة ، وأول ما أدى هذا إلى ظهور العصر الجديد المسمى بـ ( عصر الأنوار ) الذي مثل خطوة أساسية في صيرورة الحدثة والحرية الفردية .

آخرون ، ممن يؤكد أن عصر الحدثة يمتد إلى ما يسمى بـ ( عصر الأنوار )<sup>(\*) (2)</sup> ، الذي يمثل عصر الحرية والحدثة معاً ، فيعبر عن ذلك ( هيغل ) بقوله : " إن مبدأ العصور الحديثة ، هو عموماً ( الحرية الذاتية ) ، بمعنى أن العلاقة بحرية الذات على المستويين المعرفي ( عقلانية الوعي ) والعلمي ( ممارسة الحرية ) هي التي تؤسس فضاء الحدثة "<sup>(3)</sup> .

وخير طليعة من يمثل عصر الأنوار – بحدثة الأفكار وأحكام الجمال ونقد ملكة الحكم – هو ( كانت 1724 – 1804 ) ، ففي عهده " كانت الطبقات مقسمة إلى قسمين : قسم دوغمائي<sup>(\*\*)</sup> ، مرتبط بشكل سطحي بالشعائر والطقوس الدينية ، وقسم روحاني ، يفهم الدين بطريقة أكثر حرية وذاتية وإنسانية إن جاز التعبير " <sup>(4)</sup> .

وقد جاء نص ( كانت ) الشهير ، حول سؤال طرحته جريدة برلين : ما هي الأنوار ؟ أو ما معنى الأنوار ؟ فعرف حينها ( كانت ) ، " العقلية المستنيرة : أنها الشخصية التي تستعمل عقلها بشكل حر وبدون الخضوع لما يقوله الكهنة والخوارنة بشكل مسبق " <sup>(5)</sup> ، ويضيف قائلاً : " لكن الإنسان ما أن يريد أن يفكر بحرية ، حتى يجد العراقيل وقد انتصبت أمامه ، فرجال الدين لا يتركونه يفكر بحرية ، وإنما يفرضون عليه مقولاتهم التي لا تناقش وتطاع ، ومن ثم فالحرية مُحاصرة في كل مكان " <sup>(6)</sup> .

وفلسفة ( كانت ) عقلانية قائمة على مبدأ الحرية والأخلاق ، ذلك أن الإنسان هو مصدر القيم والمبادئ الخلقية كلها . كما يبين ( كانت ) امتعاضه من بعض المؤسسات التي تقيد حرية الإنسان ، وعليه كان شعار فلاسفة الأنوار وفي طليعتهم ( كانت ) : " أن الإيمان إذا لم يكن قائماً على الحرية الشخصية والفكرية فلا معنى له " <sup>(7)</sup> ، أي أنه لا إيمان بدون حرية وهي سمة من سمات الحدثة .

كما وضع ( كانت ) الأساس الأخلاقي للحرية الفردية ، ووضع حلاً للجدل القائم بين أنصار حرية الذات الفردية وحرية الجماعة ، ( أنا والآخر ) و ( أنت والآخرين ) عبر مفهوم الحكم بالمسؤولية والواجب المقترن بكل اختيار ذاتي .

(1) بيرمان ، مارشال : حدثة التخلف ( تجربة الحدثة ) ، ط1 ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص – نيقوسيا ، 1993 ، ص8 .

(\*) شكل عصر الأنوار حلقة التأسيس الفكري والفلسفي والعلمي لمشروع الحرية والحدثة معاً في أوروبا ، ورغم صعوبة تحديد بداية عصر الأنوار ، ولكن يمكن القول أنه بدأ منذ نهاية القرن السابع عشر واستمر حتى الثورة الفرنسية 1789 التي مثلت ذروة الحرية . للمزيد راجع : أحمد ، كمال مظهر : النهضة ، ط1 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 ، ص29 – 30 .

(2) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 ، ص10 .

(3) المقرصي ، ميلاد : موجز تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 ، ص23-24 .

(\*\*) الدوغمائية / الدوجماتيقية ( Dogmatism ) : اتجاه يذهب إلى إثبات قيمة العقل وقدرته على المعرفة وإمكان الوصول إلى اليقين ، وإذا كان مذهب الشك يوصي بالامتناع عن إثبات الحقائق أو نفيها ، فإن الدوجماتيقية ترى أن العلم الإنساني لا يقف عند حد وتؤكد قدرة العقل على المعرفة والتوصل إلى اليقين ، وقد سارت هذه النزعة في فلسفة العقلانيين إبان القرنين السابع والثامن عشر ، ونحا نحوها التجريبيون الذين أكدوا إمكان المعرفة عن طريق التجربة ، ثم ضعفت على أثر النقد العنيف الذي وجهه ( كانت ) إليها ، واستعمل اللفظ بعده للدلالة على التسليم دون تمحيص . وتقابل الدوجماتيقية مذهب الشك والمذهب النقدي . ينظر : مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص85 .

(4) كانت ، عمانوئيل : تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق ، ت : عبد الغفار مكاوي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1965 ، ص35 .

(5) George di Giovanni: Freedom and Religion, In Kant his Immediate Successors, Cambridge University Press, 2004, P. 392.

(6) George Di Giovanni: Freedom and Religion, Op. Cit., P. 392.

(7) Ibid, P. 393.

ف" القانون الأخلاقي لدى ( كانت ) ليس مفروضاً من الجماعة ، ولا من أي قوى أخرى ، بل إنه نابع من الذات الفردية نفسها ، فهو يرى أن نفع ما نراه مناسباً لكل الناس ، ولكنه يؤكد أن مصدر الفعل الأخلاقي هو الفرد ؛ فأنا أضع لنفسي القانون الأخلاقي ، وبعد ذلك أرفعه إلى مستوى المطلق وأخضع نفسي له ، وخضوعي له هو خضوع لما شرّعه لنفسي " (1) .

إن الفرد هنا ، مشرّع لنفسه وللآخرين ، وهو مسؤول عن فعله وعن الآخرين كذلك ، وبرهن ( كانت ) هذا بقوله : " إن الحرية تكون ملازمة لمبدأ الاستقلال الذاتي ، وإلى هذا يعود مبدأ القيم العليا " (2) .

وتجدر الإشارة ، إلى أن أهم خصائص هذه الحقبة في مشروع الحدثة ، هي التي أوصلت الإنسان إلى فهم معنى الاستقلال ( استقلال العقل والذائقة وحرية الإرادة ) ، وكالاتي :

1. حرية العقل والنقد ، حتى عرف هذا العصر (بـ قرن النقد ) (3) ، وهو نقد شامل لكل الأشياء والظواهر والمؤسسات والمفاهيم وإخضاعها للعقل .
2. الإيمان المطلق بأن الإنسان حرّ ، وبقدرة العقل على حل المشاكل والأزمات الإنسانية ، وبأنه مصدر المعرفة والحقيقة (4) .
3. تأكيد ( هيجل ) : " أن الموضوع الرئيسي لعصر الأنوار ، هو ذلك الصراع العنيف مع الدين " (5) .

ولما كان التفكير العقلي المجرد ، والادعاء بقدرة العقل على معرفة الموضوعات ما فوق الحسية والميتافيزيقيا ، هي أعلى درجات المعرفة المطلقة للوصول إلى جوهر الموجودات دون الاهتمام بمظاهرها الحسية ، فإن ( كانت ) قد أحدث تحولاً حدثاً في فلسفته النقدية ، التي انطلق منها ، فهو يجد البحث في الميتافيزيقيا عقيماً لا يؤدي إلى أي يقين ، هذا " لأن بنية العقل الإنساني ، تفهم معطيات التجربة الحسية المندرجة في الزمكان ، بينما يعجز حتماً عن إدراك ما يختفي وراء الظاهرة . ومن هنا جاء الفصل بين ( الظاهرة ) وبين ( الشيء في ذاته ) " (6) ، إذ حوّل – كانت – ( موضوعات الميتافيزيقيا ) (\*) إلى نطاق نظرية المعرفة لبيان قيمة المعرفة الإنسانية بالنسبة لإمكانات العقل لإشادة الأخلاق ، فخلود الروح ووجود الله وحرية الإرادة ( موضوعات ) يفترض العقل وجودها دون البرهنة عليها (7) .

كما أولى ( كانت ) اهتماماً كبيراً بالفن ، فقد " نظر إلى الفن والنشاط الجمالي ، بعدّه نوعاً من اللعب الحر للخيال العبقري ، وأكد تجرد الحكم الجمالي من الهوى النفعي ، وتحرره من التفكير المنطقي " (8) ، فأعاد بهذا القيمة الحقيقية للفن والفنانين – بوصفها ذاتاً حرّة – وأثر بطروحاته النقدية والجمالية في الفن في كل مدارس الحدثة فيما بعد ، في ضوء ترحيله لمفهوم الجمال من حالة القياس إلى حالة التقدير ، والبحث عن حقائق جوهرية روحية وتحريرية ذاتية .

(1) كانت ، عمانويل : تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق ، المصدر السابق ، ص هـ .

(2) Wiener. P. "Dictionary of the History of Ideas", Volume 2. Charles Scribners Sons, New York, 1973, P. 598.

(3) عمارة ، محمد : معركة المصطلحات بين الغرب والإسلام ، ط1 ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1997 ، ص56 .

(4) إبراهيم ، موسى : معالم الفكر السياسي الحديث والمعاصر ، مؤسسة عز الدين ، بيروت ، 1994 ، ص14 .

(5) خاتمي ، محمد : مطالعات في الدين والإسلام والعصر ، ط3 ، دار الجديد ، بيروت ، 1999 ، ص72 .

(6) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص 46 .

(\*) موضوعاتها : وجود الله ، الروح ، العالم الخارجي .

(7) صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، المصدر السابق ، ص46 .

(8) عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص9 .

وهذه القراءة منحت القارئ مناخاً خصباً في تأويل قيمة الجمال ، بل جعل منه متناً لا ينبغي تجاهله حين نكون إزاء نظرية الحكم على الجميل ، فالحرية عند ( كانت ) موصولة من النص إلى القارئ وبالعكس .

ويتفق ( بيرمان ) مع إجماع بعض المؤرخين الأوروبيين : من أن الحادثة تعود في نشأتها إلى أصلين في القرن الثامن عشر – ضمن تقسيمه لتأريخ الحادثة في الحقبة الثانية – الأول : سياسي ، وهو ( الثورة الفرنسية ) و ( الثورة الأميركية ) ، والثاني اقتصادي ، وهو ( الثورة الصناعية ) في بريطانيا (1) .

إن لَهذين الأصلين ، تأثيراً كبيراً في تغيير الصراع ما بين المفهومين ، القديم والجديد بشكل جذري ، وأخضعت الماضي للحاضر والمستقبل في تثبيت الحرية الفردية ، والعمل في المؤسسات وفق منطق القانون والمصلحة العامة ، وكان لكل ثورة هدفها في القضاء على ما سبق من قيود واستعباد لبناء حياة جديدة .

فقد حققت المجتمعات في صيرورة طويلة من الصراعات والمآسي والإخفاقات ، نجاحها النهائي في تحقيق الحادثة ، فأوربا عمت الصناعة ونشرت العلم والتعليم والبحث ، ونظمت إرادات شعوبها ومصائرهما ضمن كيانات قومية موحدة ، وأشاعت مبادئ العلاقات الديمقراطية بالمساواة أمام القانون وضمان حقوق المواطنة والحريات الشخصية العامة ، إنها باختصار حققت ثلاثة أهداف هي جوهر الحادثة الأوربية ، وهي :

1. الحرية : في المجالات كافة ومنها ( حرية التعبير الفكري والفني ) و ( حريات التنقل للأموال والأشخاص والمعلومات ) ، وما إلى ذلك .
2. تقسيم أكبر للعمل بمقاييس موضوعية في تحمل المسؤولية .
3. علمنة (\*) الحادثة (2) .

ويؤرخ البعض أن استهلال العصور الحديثة – مفهوماً ظهر في مجالات الإبداع الفكري والفني ( الفلسفي والجمالي ) – حينما زرع ( فيخته ، وشيلنغ ، وهيغل ، وهولدرين ) في كلية اللاهوت البروتستانتية ، أول شجرة أطلقوا عليها تسمية ( شجرة الحرية ) ، حتى أصبح شعارهم : " لا إيمان بدون حرية ولا تدوين حقيقي في ظل العبودية " (3) ، إبان اندلاع الثورة الفرنسية .

وبزغت سمة الحادثة ( الحرية الفردية ) في مذاهب مفكري القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ومنها : ( مذهب المنفعة ) ورواده ( جيرمي بنتام 1848 – 1832 ) و ( جون ستينورات مل 1806 – 1873 ) ، مؤكدين على السعادة التي تتمتع بها الذات تحت مصطلح ( اللذة ) ، فيقول ( مل ) : " إن النفع الاجتماعي ، هو الحجة الكبرى لحرية الفرد ، فالفرد حر في

(1) المقرصي ، ميلاد : موجز تاريخ أوربا الحديث والمعاصر ، المصدر السابق ، ص 24 – 65 . كذلك ينظر : بيرمان ، مارشال : حادثة التخلّف ( تجربة الحادثة ) ، المصدر السابق ، ص 8 .

(\*) تعرف الحادثة : عملية ( علمنة وتزمين ) مثلها مثل ( حديث ) ، هي كلمة تصف ما حدث في عصر ما محددة سمته بهذا الشكل ، والقيمة التي تحكم الوعي فضلاً عن توجيهه في ذلك العصر خاصة ، وبوصفها إيماناً بالتقدم ، ذلك الإيمان الذي يمكن أن يوصف بأنه إيمان معلمين وإيمان بالعلمنة ، وترتبط الحادثة بـ ( العلمنة وقيمة الجديد ) بصلة بالغة الوضوح ، يمكن ملاحظتها من خلال تميز الحادثة بوصفها حقيقة العزوف عن رؤية قدسية للوجود ، وتأكيد القيم الدنيوية ، أي بعدّها حقيقة ( علمنة وتزمين ) ، وكذلك من خلال كون المفهوم المركزي للعلمنة هو الإيمان بالتقدم والنظر إلى التاريخ نظرة منفتحة تلغي كل مرجعية متعالية بهذا الشأن . للمزيد ينظر : فاتيمو ، جياتي : نهاية الحادثة ، ت : فاطمة الجبوسي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 1994 ، ص 114 – 115 .

(2) بلكبير ، عبد الصمد : جدل التحديث والتقليد في التجربة العربية ، مجلة فصلية ثقافية ، ع 6 ، عمان ، 1998 ، ص 74 .

(3) George Di Giovannim, Op. Cit., P. 394.

التعبير ما دام غايته النفع الاجتماعي " (1) ، أي أن مفهوم الجميل الذي لهج به الفلاسفة منذ القدم سيتراجع أمام مفهوم النافع أو المنفعة والغائية ، على اعتبار الحرية الفردية وغاياتها ، ركناً جوهرياً للحضارة الحديثة .

أما ( المذهب الرومانسي ) ورواده ( آدم سميث 1723 – 1790 ) و ( آرثر شوبنهاور 1860 – 1788 ) و ( أوغست كونت 1857 – 1798 ) ، أكدوا على الجانب العاطفي الفردي والفعل الحرّ الإنساني الذي يقع ضمن دائرة التقييم الأخلاقي (2) . إذ وجد أصحاب هذا المذهب ، وفي طليعتهم ( شوبنهاور ) أن الفن هو الحرية مجرداً عن أي منفعة ، فوضع آنذاك تصنيفاً هرمياً بحسب مدى تعبير المثل العليا في تحرير الإرادة فكانت ( الموسيقى ) تعلو هذا الهرم " (3) ، ويصفها ( شوبنهاور ) فيقول : " إن الموسيقى بقوتها الملهمة ، تحررنا من ذلك العالم الذي نزل فيه – دون موسيقى – أسرى التفكير من خلال المفاهيم أو التصورات الخاصة بالإرادة " (4) .

هذا يعني أن ( شوبنهاور ) يجد أن الموسيقى مُبرّاة من أخطاء المادة وراثتها ، ومعها يكون الإنسان سابحاً في فضاء تجريدي هو الأقرب إلى المطلق والأبعد عما يوصف به العالم الموضوعي ، وعندها يكون للإنسان فرصة التماهي مع الحرية في أبعد نقطة التقاء ، وهو مبعث السعادة التي تطرد الهم والشعور بالأحزان والألم .

وإذا كان للحادثة أبعاد تجريبية في آفاق الفن ، فإن مؤسسها ( بودلير ) (5) ، وعليه نستذكر هنا مقولة ( بودلير ) الشهيرة حول الحادثة ، حينما كتب مقالته عن الرسام الفرنسي ( قسطنطين جوين ) تحت عنوان ( رسام حياة جديد ) (6) ، فيقول : " أعني بالحادثة ما هو عابر ، سريع الزوال ، طارئ ، ما هو نصف الفن ، الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات " (7) . أعاد ( بودلير ) النظر في طريقة رؤية الأشياء ، وفي طريقة التعبير عنها ، حينما حاول التفكير جمالياً بالعالم الحديث ، فالفنان أو الروائي أو الناقد وكذلك الفيلسوف برؤيته للحياة الحديثة ، سوف يركّز على تحولاتها ، وأنماطها ، ومعاييرها ، وقيمها الأخلاقية ، وعواطفها ، وعلى اللحظات السريعة الزائلة ، مع كل ما تنطوي عليها من عناصر توحى بالأزلية والديمومة الخالدة .

لقد كانت الثورات ( السياسية والفكرية والاقتصادية ) ، إحدى العوامل التي ساعدت على ظهور الحادثة في الأدب والفن الغربي ، وحدث التغيير الكبير في الأساليب بسبب ما استحدثته من أفكار جديدة من خلال " الدعوة إلى التحرر والانطلاق من كل قيود الماضي بلا استثناء ، والقفز من هذه الدائرة الضيقة إلى رحب الحياة البهيجة بنعمة الحرية ، والتصميم

(1) راندال ، جون هربان : تكوين العقل الحديث ، ت : جورج طعمه ، مراجعة : برهان الدين الجرجاني ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1958 ، ص 85 . للمزيد ينظر : الحلواني ، محمد : عن الحرية وجون ستيوارت مل ، منشور على الرابط :

[www.alhjar.htm](http://www.alhjar.htm).

وكذلك : راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ج 2 ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ديسمبر 1983 ، ص 213 – 214 .

(2) حيدر ، محمود : جدل الأخلاق – العقلاني في فلسفة الحادثة وما بعدها ، المصدر السابق ، ص 7 .

(3) عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ط 1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 ، ص 137 .

(4) عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، المصدر السابق ، ص 113 – 114 .

(5) براديري ، مالك : الحادثة ، المصدر السابق ، ص 30 .

(6) أحمد ، كمال مظهر : النهضة ، المصدر السابق ، ص 31 .

(7) بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف ( تجربة الحادثة ) ، المصدر السابق ، ص 124 . كذلك ينظر : السامرائي ، ماجد صالح : الفكر العربي من إشكاليات النهضة إلى إشكاليات الحادثة ، مجلة الأقاليم ، ع 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 ، ص 6 .

على منح الحساسية الإنسانية مكاناً فسيحاً في المنتجات الأدبية والفنية (1) ، فالحداثة : " حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية ، من الداخل ، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، إذ إن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد ، فأماننا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر ، وأماننا تداعي الأفكار في الرواية . إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إنساني ، إنها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي " (2) .

وإذ يعلن ( بودلير ) في مقدمة كتابه ( كآبة باريس ) : " إن الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة ، نثراً شعرياً ، موسيقياً بدون إيقاع وبدون قافية ، نثراً يتحلى بما يكفي من المرونة ، ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح " (3) ، ذلك لأنه سخر من جميع الأنظمة والقوانين التي تحكم المجتمع وشكك في كل منظومة فكرية ، فظهرت الحداثة مع انطلاقة النقد البودلييري ، واندفع مفهوم الحداثة الوليد إلى الحماسة الذاتية والحرية بوصفها واحدة من أهم سمات مشروع الحداثة . وحيثما نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة – التي صنفها ( بيرمان ) في مطلع القرن العشرين – فإن عملية التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كله تقريباً (4) ، مثلما أكد الكثير من المؤرخين والنقاد والأدباء والفنانين ، نظراً لما شهده هذا القرن من تطورات وتحولات جذرية في البنى والمفاهيم الفلسفية والتقنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية ، والتي أثرت بدورها على ميادين الفن والأدب والثقافة بجميع مجالاتها وارتباطاتها .

ومن هنا ، أصبح مصطلح الحداثة " يستخدم ليعطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان ديدنها التجريد ، حركات مثل : الانطباعية ، وما بعد الانطباعية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، والمستقبلية ، والدادائية والسريالية ، مع إنه لم يكن هناك ما يوحد هذه الحركات ، بل أن بعضها جاءت ثورة كاسحة على بعضها الآخر " (5) .

إلا أن الحداثة التي بدأت مع تلك التحولات التي شهدتها الواقع الغربي في القرن العشرين ، مع ظهور الإمبريالية واندلاع الحربين العالميتين وقيام ( الثورة الروسية 1905 – 1917 ) – مع هيمنة التقنية في السياق التراكمي ، كما يقول ( هنري لوفيفر ) – لم تكن لتحدث في تحولات أساسية في علاقة الإنسان مع ذاته ، ومع العالم الخارجي ، لولا تراكم التناقضات وهيمنة التقنية على الطبيعة وانهايار الثقافات التقليدية (6) .

وترى الباحثة ، إن الحداثة وإشكالية الحرية – بوصفها سمة بارزة فيها وتشترطها – أصبحت أكثر تقجراً في القرن العشرين ، وخاصة بعدما جاء من طروحات لـ ( نيتشه 1844 – 1900 ) ومقولته الشهيرة : " إن الرب قد مات ، وسيظل ميتاً ، ونحن الذين قتلناه ... ، وموت الرب بمعنى ما ، يُحرر الإنسان ، إلا أنه يؤدي بنا إلى عصر العدمية ، وهو عالم عبثي لا معقول ، ليس فيه إله " (7) .

مع ( نيتشه ) ورؤيته الحداثية ، أصبح الواقع لا معنى له ولا حقيقة فيه – وهذا ما مهد فيما بعد إلى بزوغ فجر فنون ما بعد الحداثة – وهذا على ما يبدو عليه خاضع للجدل ، فما نعتقه مُبْجَل في زمن ما ، يصبح مثيراً للشك في زمن آخر .

ولـ ( نيتشه ) إسهامات كبيرة في معظم تيارات الفلسفة الوجودية ، وخاصة لدى ( سارتر 1905 – 1980 ) بتأكيد على الحرية الفردية ، إذ : " إن الإنسان يحل محل الرب إذا ما

(1) غلاب ، محمد : أدباء الرومانتيكية الفرنسية ، مكتبة النهضة ، مصر ، 1958 ، ص 8 .

(2) براديري ، مالك : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 26 .

(3) لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، ت : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط 1 ، بيروت ، 1983 ، ص 22 .

(4) بيرمان ، مارشال : حداثا التخلف ( تجربة الحداثة ) ، المصدر السابق ، ص 9 .

(5) براديري ، مالك : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 24 .

(6) لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، المصدر السابق ، ص 105 - 108 .

(7) ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 75 .

خلا العالم من رب ، والإنسان المحكوم عليه بالحرية يحمل على كتفيه عبء العالم كله ، فهو مسؤول عن العالم ، ومسؤول عن نفسه بعده لونا من ألوان الوجود " (1) . وعليه ، فإن ( مذهب القوة ) بزعمه ( نيتشه ) ، كان له دور في ولادة نزعة الحادثة وما بعدها ، فلا حرية بدون قوة ، والقوة هنا ، هي : " ردة فعل على الأخلاق المسيحية التي استندت إلى المذهب الأخلاقي ( الرواقي ) ، حينما دعت هذه الأخيرة للاستسلام للقضاء والقدر الذي بدوره يدعو لتحمل الظلم ، فجاء اعتراض ( نيتشه ) على المسيحية ، لأنها تدعو إلى روحية العبودية في نفوس أتباعها " (2) ، ويرد قائل : " إن أنصح ثمار الشجرة هي الفرد المتحرر من أخلاقية العادات والتقاليد ، والذي يمتلك في ذاته وعياً حقيقياً بالحرية والقدرة وشعوراً في النهاية ، بأنه وصل إلى اكتمال الإنسان فيه " (3) .

ومن هذا المنطلق ، نجد أن ( نيتشه ) زواج بين ( حرية الإرادة ) و ( القوة ) ، وهي إحدى سمات الحادثة ، فتم قولبة المقولة الديكارتية ، بعد ذلك عدة مرات منها : أنا أفعل (\*) ، أنا أشعر ، أنا حرّ ، أنا الأقوى ، وما إلى ذلك من رؤى وطروحات يستند عليها كل تيار حداثي ، فيقوم عندها بقلب المعادلة لصالحه في تثبيت نظرياته ( جمالياً ، وفلسفياً ، وسياسياً ، واقتصادياً ) ، وهو ما يفتح أفقاً أوسع للتعبير عن صناعة بدائل تسهم في توسيع أفق الحرية في التعامل مع هذا الطراز من الفكر أو ذاك ، بحيث يصبح العقل محتكراً للحقيقة ، فقد يكون للمشاعر ، أو الحدوس ، أو اللاوعي شأن في تقرير صحة الاتجاه نحو الحقيقة ، وهو ما وجد صدًى واسعاً في تطبيقات الفنون وصولاً إلى تيارات الحادثة .

### مرجعيات الحادثة ومقوماتها

إن الجدل والصراعات القائمة في الظواهر الفنية والأدبية ، يؤشران على الضرورة الثقافية لتفجير الوعي وتنشيطه ، وكذلك النزاع بين الأجيال المتعاقبة لصنع أساليب عامة وخاصة ذاتية ، في النهاية يؤكدان مقولة ورأي ( أدونيس ) : " إن لكل عصر حادثته ، وإن الحادثة لا تنفصل عما قبلها وعما بعدها ، وأنها نوع من الانقطاع / التواصل ، وأنها كانت دائماً حاضرة في تاريخ الإنسان ، ممارسة أو إشارة ودلالة " (4) .

وقد نهلت الحادثة من منابع كثيرة ، ساهمت في بلورتها ، ويمكن عدّها مرجعيات شمولية عامة ، يجمّلها ( بيرمان ) بالآتي :

1. الاكتشافات الهائلة في علوم الفيزياء ، التي غيرت تصوراتنا عن العالم والكون ومكاننا فيه .
2. التطور الصناعي الذي حوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا .

(1) المصدر نفسه ، ص 79 .

(2) تيليش ، بول : الشجاعة من أجل الوجود ، ط 2 ، ت : كامل يوسف حسين ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 ، ص 43 .

(3) نيتشه : أصل الأخلاق وفصلها ، ط 2 ، ت : حسن قببسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 55 .

(\*) إن تحطيم القيم بعد ثورة ( 1789 ) على الصناعة ، كان من شأنه أن يخلق رأسمالية وسوقاً تجارية كبرى تحت شعار ( تحرير الإنسان ) ، إلا أنه حدث الانشقاق في المنافسة الصناعية الكبرى ، فتحوّلت العلاقات الاجتماعية إلى ظاهرة مادية ، تددت من خلالها أحلام الإنسان بالحرية والصدق والمساواة ، بعدما حطمت الرأسمالية في أسواق منافستها التجارية ، العلاقات الاجتماعية التي تربط المجتمع الفرنسي ، فأطاحت الثورة بمقولة ( ديكارت ) واستبدلتها بمقولة : ( الفعل بداية الوجود ) حينما حاولت الثورة تغيير الأوضاع آنذاك ، كما أن لحروب ( نابليون ) أثرها في زعزعة الوضع وخلق حالة من عدم الاستقرار والاعتراب ، رغم تأكيدها على الحرية الشخصية ، وجاء الفن مُعبّراً عن هذا الشعور القلق بولادة تيار = يحمل الشجون والاعتراب في بواطنه . للمزيد ينظر : غوستاف ، غوركي : الوعي والفن ، ت : نيوف ، مراجعة : سعد مصلح ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 ، ص 213 .

(4) أدونيس : النص القرآني وأفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1993 ، ص 69 .

3. الثورات السكانية التي شهدها العالم ، ومن نمو حضري بالغ السرعة والمفاجئ في أغلب الأحيان .
4. نظم الاتصال الجماهيري الشامل ، الذي ربط المجتمعات على الرغم من تباين ثقافتها .
5. الحركات الجماهيرية وغلجان الشعوب التي تتحدى حكامها السياسيين والاقتصاديين من أجل السيطرة على حرياتها في الحياة .
6. الدول القومية التي تزداد قوة وتضخماً ، مستندة إلى بنى بيروقراطية .
7. السوق العالمية الرأسمالية ، الشديدة التقلب في كل شيء ، ومتوسعة بصورة دائمة ومستمرة متخذة من ( التحديث ) سبباً مباشراً لها <sup>(1)</sup> .

وتلاحظ الباحثة أن هذه الطروحات وغيرها ، قد ربطت الحادثة بمختلف العصور التي تغيرت فيها وجهات النظر والرؤية للحياة ، كذلك أفادت تلك العصور من مكتشفات ذوات متوقفة فكرياً ، نهلت على شعوبها بالمزيد من التحديث في مجموع الأطر الثقافية التي كونت منها حضارات عديدة ، فمنهم من يجمع على أنها انبثقت من عصر النهضة الأوروبية ، ومنهم من يستعرض مرجعيات أخرى هي : الإصلاح الديني ، والتوسع الجغرافي والتجاري ، والثورات العلمية الأولى والأنوار التي تلتها ، والتطور الدستوري ، والثورة الصناعية في بريطانيا والأمريكية والفرنسية والإمبراطوريات العالمية ، والثورة الشيوعية ، وما إلى ذلك من مرجعيات

كما أن الفلسفة اليونانية ، بكافة طروحاتها ، والفلسفة الحديثة بكافة مستوياتها ورؤى أعلامها ، لها الأثر الأعظم في رفد مفاهيم الحادثة بأسس ومبادئ وتصورات فكرية وعلمية جعلت منها مرجعاً لا غنى عنه في التأسيس لحادثة اعتمدت على السلطة والنزعة العقلية والجدل تارةً . وتارة أخرى ، على الإيغال في الخيال الحرّ واللاوعي والابتعاد عن كل قيد سلطوي يمت للعقل بصلة – وهو ما سنتناوله الباحثة في المبحث الثالث من هذا الفصل – هذا من جانب . ومن جانب آخر ، فإن حركات الرسم الأوربي الحديث ابتداءً من الرومانسية – التي يعدّها البعض بوابة الحادثة وأصلها الفعلي للرسم الحديث – مروراً بالانطباعية وبعدها الوحشية والتعبيرية ثم التكعيبية والمستقبلية ثم التجريدية وانتهاءً بالدادائية والسريالية ، جميعها تُعدّ مرجعيات تأسيسية في طرح مفهوم الحادثة ، وخاصة حين مرت الحادثة بهذه التيارات التي اتخذت من الجدل طابعاً لها ، وقامت على أساس جوهري هو حرية التعبير والبحث عن فن يتخذ طابعاً شمولياً قائماً في ذاته ، خالصاً ، يحمل في طياته ، استمرارية وديمومة خارج أطره وقيوده الزمكانية التي لا تلبث أن تولد ديمومة أخرى لاستمرارية زمن آخر ، تصبح فيها ( النتاجات الماضية والحاضرة ) جزءاً من سلسلة الزمن الطويل والمحدث دائماً ، وعليه فإن الحادثة تحمل بذور ارتقائها وفنائها بذاتها ، إنها بنية شمولية تتصارع فيها بنيتي الهدم / البناء ، وهي فعل تصارعي وشمولي ، يحمل في طياته نزعة إنسانية ، لا تلبث أن تغدو هي ذاتها روح الحادثة .

أما مقومات الحادثة ، فإن لـ ( إيهاب حسن ) رأياً مفاده ؛ أن هنالك مقومات عديدة ينبني عليها ( الفن والأدب ) الحادثيين على السواء ومنها الآتي :

- العمرانية : إذ أصبحت الطبيعة موضع شك منذ ( ديكارت ) و ( بودليير ) ، حتى باريس بروسست ، ودبلن جويس ، ولندن اليوت ، ونيويورك دوس ، وهي هنا ليست قضية مكان ، بل حضور ، فالمنتجع والقرية هما مكان مغلق في المكان الروحي للمدينة .
- التكنولوجيا : إنها لا تظهر بوصفها سمة من سمات الحادثة ، بل هي كذلك شكل الجهد الفني ، وهذا بدوره قد بان أثره على مدارس الفن الحديث مثل : التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية .

(1) بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف ( تجربة الحادثة ) ، المصدر السابق ، ص 8 . للمزيد ينظر : القره غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحادثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 ، ص 15 .

- اللا أنسنة : أصبح قانون ( دافينشي ) الشهير عن النسب – قديماً وبالياً – ( هدماً ) مقارنةً بمخلوقات ( بيكاسو ) المتناثرة على مستويات عدّة ( بناء ) ، إنها ليست أقل بشريةً ، بل تجرّت بكونها مفهوماً مغايراً عن الإنسان .
  - النخبوية : ( الأرستقراطية أو الفاشية المُقنعة ) : كما في كتابات ( ريكله ، وبروست ، وبييتس ، وإليوت ، ولورنس ) .
  - السخرية ( اللعب ، والتعقيد ، والشكلانية ) : السخرية بوصفها وعياً باللأوجود ، وهناك إشارات عميقة للاكتمال رغم انضباطية الفن والتزامه .
  - التجريد ( اللاتشخيصية ، والبساطة ) : فيقول ( موندريان ) : من أجل خلق الواقع النقي الخالص بسبل التشكيل الجمالي ، ينبغي اختصار الأشكال الفعلية وتبسيطها إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعيين إلى الآخر الأولي .
  - البدائية ( النماذج الأولية ) : وتكون مستنرة وراء التجريد ، وتحت الثقافة الساخرة ، الفن الزنجي ، الفن التجريدي للأشكال والرموز القديمة ، القناع الأفريقي .
  - الأيروسية ( الأدب الكبير ) : وتمثل صورة اللغة الجديدة للغضب ، والسادية ، والشهوات ، واللاوعي .
  - التناقض الداخلي : وتمثل صورة الخروج عن القانون ، واللااستمرارية ، والتدهور ، والتجديد .
  - التجريبية : الابتكار ، والتداعي ، والتغيير بجميع أشكاله ، واللغات الجديدة ، والأفكار الجديدة حول النظام في الأدب والفن (1) .
- إن مقومات الحدثة ، هي مشروع مُمنهج للتعامل مع حيثيات الأدب والفن ، من خلال أهم وسائل التعبير الأدائية والتقنية المُتاحة ، أما السبيل إلى تلك الركائز ، فهو محض تجديد للواقع المُعاش الذي يحفل بالعمرانية والتقدم التكنولوجي ومبادئ النخبة وثقافتها والتجريد والتجريب وما إلى ذلك من مقومات هي في الحقيقة تفعيل للدور الذي افترض أن يقوم عليه صرح الحدثة ، وتحقيق الغايات في الأدب والفن .

### السمات العامة للحدثة

إن تفحص كل الطروحات التي تناولت مفهوم ( الحدثة ) ، كما ترى الباحثة ، تؤشر حقيقة أساسية هي أنها اتجاه فكري وفعلي يضم في جوانبه كل النزعات التي ترمي إلى التجديد ، فضلاً عن تبجيل كل ما يتسم بالجدة ، وعن كل المتناقضات التي غدت إحدى سماتها ، كما أن كل فكرة من هذه الأفكار ، لا يمكن البت في صحتها أو خطأها ، وإن كل القراءات حول موضوعه وإشكالية انتماء الحدثة ، يشكل بمجموعه سمات هذا الاتجاه .

#### القراءة الأولى / الحدثة في الفلسفة الحديثة

إن جاز القول ببناء نمط مثالي ( Type Ideal ) للحدثة ، أمكن أن نرى أن هذا النمط عند البعض يقوم على ثلاثة أسس ترشحت عن مفاهيم الفلاسفة وأفكارهم ، هي : الذاتية ( Subjective ) ، والعقلانية ( Rationalism ) ، والعدمية ( Nihilism ) ، التي تشكل أساس الحدثة – الفلسفية (2) .

(1) حسن ، إيهاب : الحدثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، ع4 ، بغداد ، 1988 ، ص45 – 46 .

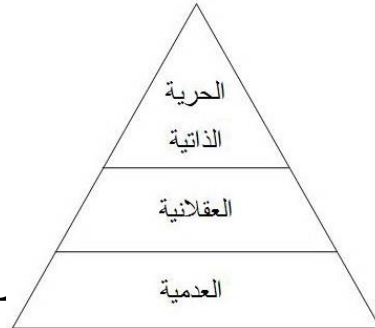
(2) Robert, B. "Philosophy of Decart", (3<sup>rd</sup> Ed.), McGraw-Hill, New York, 1999, P. 17 – 18.

وتجد الباحثة ، التوقف عند مفهوم الذاتية التي تعد لصيقة مبدأ الحرية ومُتمتها ، سمة أساسية ورئيسة من سمات الحدثة ، مروراً بالعقلانية ثم العدمية التي تم شرحها وطرحها في صفات سابقة من هذا المحور .

أ. الذاتية : إن الحرية الذاتية ، هي أول المفاهيم والمبادئ التي أسهمت في تشييد بناء الحدثة ، لأن " الحدثة هي أولوية الذات ، وانتصار الذات ، ورؤية ذاتية للعالم " (1) ، بعدما أصبحت ذات الإنسان في العصور الحديثة ، ذاتاً تتمتع وتنسم وتؤسس استقلالية لها وجودها وكيانها وسلطتها .

وتفسير ذلك لا يخرج عن كون حرية الذات الحديثة بعد تخلصها من هرطقات القرون الوسطى ، أن تكون ذات حرّة جامحة شرعت بترويض هذا العالم وغزوه لتجعله طوع بنائها ، وهذه الأفكار هي نتاج الفكر الحديث بكل القياسات ، إنها إحدى النقاط المضيفة التي أنتجت الفلسفة الديكارتية ، بعد أن كانت الذات قبل ذلك التاريخ تدرك الوجود أو أي شيء بوصفه مخلوقاً ( لله ) ، وكان القرب أو البعد عن السبب والعقل الأول هو ما يتحكم في نظام الوجود ، بما في ذلك الذات التي توصف بأنها جزء من الموجودات والأشياء التي لا تقاس بنظره وإنما تقاس ذاتها على ما تقاس عليه بحسب موقعها من العلل أو تبعاً لدرجة مشاركتها في المثل أو اقترابها من الحقائق المطلقة (2) ، غير أن العصور الحديثة شهدت تغييراً في الرؤية وفعل التعبير ، إذ غدت الحرية الذاتية هي المتكلم الحاضر ، الذي ينظر إلى الأشياء الأخرى فيتمثلها ، ويستند يقينياً بذاته عنها .

ويجمع المفكرون أن مبدأ ( الحرية الذاتية ) من أكثر الأسس التي قامت عليها الحدثة أهمية ، ذلك بعدد الممهد الأول بشكله المباشر لظهور المبدئين الآخرين ( العقلانية ) و ( العدمية ) ، بل ويضيف البعض إلى عد ( الذاتية ) سبباً رئيسياً لولادة كل من ( العقلانية ) و ( العدمية ) ، الأمر الذي يجعلها أكثر أهمية كي تعطي رأس الثالوث (3) .



إن ترجيح كفة ( الذاتية ) (سورة ) أو ( وجوداً ) ، بإمكان الذات الإنسانية تمثله وتحوّله إلى موضوعات نفس بمقاييس الإنسان الكمية الحسابية – إذ إن الإنسان كان أعظم مقياس نسبة إلى المقاييس الأخرى – فكشف قوانينها ووضع القواعد لها وعقلنتها ، فيما أسهمت بوضع هذه الصورة إضافة إلى ( ديكارت ) فلسفات وأفكار كل من : ( لينتز ) و ( هيوم ) و ( نيوتن ) و ( غاليلو ) فضلاً عن طروحات ( كانت ) ، كما أحدثت الذاتية مفترقاً في الرؤية حيال عالم الآلهة وانحسار ظهورها في الاتجاه الفلسفي الحديث ، بعد أن استلب منها الإنسان هذه المكانة وجعلها تابعة للعمليات العقلية ، الأمر الذي نجم عنه ولادة قيم جديدة ، لم تعد فيها الكائنات والعالم وجوداً قيمياً من صنع الآلهة ، وإنما خضعت لنظام القيم الذاتية ، وأصبح كل شيء عرضة للتبدل والتغير أو الزوال بمرور الزمن ، بسبب فقدانها للطابع القدسي الذي كانت تحتمي بستاره ، والذي كان للنظام الإلهي القديم دور كبير في

(1) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، المصدر السابق ، ص12 .

(2) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، المصدر السابق ، ص12 .

(3) Durbby, K. "Modernism in European Philosophy", (2<sup>nd</sup> Ed.), McGraw-Hill, New York. 1988, P. 155.

بنائه ، وعليه فقد تسبب هذا بظهور الأساسيين ( العقلانية ) و ( العدمية ) إلى الوجود (1) .

ب. العقلانية : يقصد بالعقلانية ، أن ( لكل شيء سبباً معقولاً ) (\*) ، وتسبب هذا المبدأ في تحول الذات من ( متألمة ) للوجود ، ومعجبة بصيرورته ، إلى منقبة وغازية وباحثة عن أسرارها وعن ( أسباب معقولة ) له ، تميزاً لها عن ( الأسباب غير المعقولة ) ، حتى جاء العلم الحديث بمكتشفاته التي أسهمت في رفق الإنسان بمعلومات ، كشفت النقاب عن أسرار هذا الوجود وموجوداته ، مما جعله يتحرر من قبضة الأساطير والأفكار الميتافيزيقية القديمة ، إلى تكوين رؤية جديدة عن الكون والموجودات (2) .

وقد اختلفت الآراء حول تحديد مؤسس (\*\*) هذا المبدأ في الفلسفة الحديثة ، إلا أن (ديكارت) رؤية معقولة ، يقول فيها : " إن العقل قادر على إدراك قوانين الوجود ، وما على الإنسان إلا أن يدرك هذه القوانين ليحقق حريته ، فللحرية أساس متين قوامه وجود وعي حقيقي لدى الإنسان يمكنه من فهم الوجود وتفسيره ، وبناءً على ذلك فإن العالم يسير وفق قوانين محددة " (3) .

إن الأخذ بمبدأ العقلانية أدى إلى ظهور مفهوم الكلية الذي يعني النظرة الشاملة العامة إلى الأشياء ، حتى أصبح هذا المفهوم معياراً لكل قول فلسفي فيقاس بمدى شموليته وكليته ، إذ لا تكون المعرفة حقيقية إلا من خلال عدّها علماً أو نسقاً (4) ، ونظرية ( ليبنتز ) هنا تركز على الفكرة القائلة : إن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد ، لأن الامتداد يوحي بالتعدد ، ولا يمكن أن توصف به إلا مجموعة من الجواهر ، وبهذا فقد استدلل على أن هناك جواهر (\*) عديدة لا متناهية ، كل واحد منها غير ممتد ، ومن ثم فهو لا مادي (5) .

ترى الباحثة أن ( ليبنتز ) قد ألغى أي أيديولوجية واحدية شاملة ، بعدّها سلطة للحريات الذاتية وقيداً لها – كي لا تبقى علة واحدة للأشياء كما في الماضي – حتى جاءت الحدثة ، وأصبح هنالك علل للأشياء من خلال انتفاضات ابستمولوجية وفلسفية شاملة ، أدت إلى ظهور التعددية والأنظمة اللامتناهية ، التي شكلت سمات جوهرية للحدثة ، فظهرت فلسفات وطروحات

(1) Hood, E. "Development of Modernism Concept", Stationary Office, New York, 1981 P. 49. Also: Durbby, K. Op. Cit., P. 156.

كذلك ينظر : الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، المصدر السابق ، ص 13 .  
(\*) مقولة ( ليبنتز 1646 – 1716 ) ، إذ إنه لا يؤمن بوجود نظام واحد شامل للكون ، فأقام فلسفته على التعددية مستقيماً مصادرها من الشرق واليونان والعصر الوسيط ، فيقول : " الكون يقع بين لا متناهيين : لا متناه في الكبر ولا متناه في الصغر " ، و " أن التجربة الحسية أدنى من الوجود الواقعي ، أي أنها وهمية ، فالحقيقة لا يتوصل إليها من خلال الحواس ، ولكن من خلال العقل " . للمزيد ينظر : عبود ، حنا : الحدثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 167 . الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، المصدر السابق ، ص 13 . كذلك : لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 91 .

(2) Edwards, J. "Science and Philosophy", (1<sup>st</sup> Ed.), Kegan-Paul, London. In Ref. No. 93, 1979, P. 26 – 27.

(\*\*) ينسب بعض الباحثين ( العقلانية ) بوصفها مبدأ ، من أنها رشت عن فلسفة ( كانت ) بينما يراها آخرون قد رشت عن فلسفة ( ليبنتز ) ، وتشير مصادر أخرى إلى أنها تبدئ بتأسيس الفيلسوفين معاً . للمزيد ينظر : Robert, B., Op. Cit., P. 17 – 18.

(3) الراوي ، عبد الستار عز الدين : ثورة العقل ، ط 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 6 .

(4) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدثة وما بعد الحدثة ، المصدر السابق ، ص 14 .  
(\*) أطلق ( ليبنتز ) على هذه الجواهر تسمية : ( الذرات الروحية ) ، التي تتسم بسمة أساسية ، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة .

(5) راسل ، برتراند : حكمة الغرب ؛ الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، المصدر السابق ، ص 85 .

ونظريات عديدة مثل العدمية ، والوجودية ، والرجوع إلى اللاشعور ( اللاوعي ) ، كلها كانت رد فعل لهذه التعددية .  
ج. العدمية (\*\*): يقصد بالعدمية هدم وعدم القيم – أي لا قيمة لكل القيم – أي أن ما كان في العصور السابقة والقديمة مبادئ راسخة ثابتة تحمل قيمة ومثلاً علياً ، أصبحت بمجيء الحدث ( عدماً ) ، حتى لكان ( الحدث ) في أوجه من أوجهها تعني ( اضمحلال قيمة كل القيم ) (1) .

#### القراءة الثانية / الحدث في آراء منظري الفن والأدب :

إن حركات الأدب والفن الحديثة ، هي مناهج لأساليب تسعى للتعبير بحرية عن مجمل مجالات الرؤية التي تضع الماضي في مواجهة الحاضر والمستقبل ، ويرى ( وولف ) ، من الممكن إجمال سماتها من خلال الآتي :

1. التأكيد على النزعة الذاتية ( الحرية الفردية ) وتفخيم كل ما هو ذاتي .
2. الجنوح إلى الخيال واللاوعي .
3. طغيان الجانب التكنولوجي على مجمل الحياة وفعاليتها .
4. تفخيم كل ما هو جديد وعبادته .
5. الثورية في كل مجالات العمل .
6. امتلاك القدرة على الديمومة والتوالد .
7. التوفيق بين الأضداد ( أشبه بالديالكتيك ) .
8. الفوضى الفكرية فضلاً عن الفوضى الحضارية .
9. خلع الإنسان عن العمل بفعل من التطور التكنولوجي .
10. الاستلاب التكنولوجي وينطوي على جانبين :  
أ. إيصال الاستلاب إلى أقصى مدى .  
ب. إضافة استلابات جديدة إلى القديمة بمرور الزمن (2) .

أما ( سبندر ) (\*) ، فهو يؤكد على إمكانية تحليل سماتها الحدثية من خلال تأسيسها للمقولات الآتية :

1. مقولة الإدراك خلال الأدب والفن الجديدين للتجربة الحديثة : يُعدّ الإدراك هو الحدس الأولي للحدث ، واتخاذ القرار في ابتكار أسلوب جديد للتعبير عن التغييرات الهائلة في العالم الحديث .
2. مقولة نمط الأمل الذي يآثره الأدب والفن فيؤثر في المجتمع : إن الفكرة من هذه المقولة ، هي أن النتاج الحديث قد يحول البيئة المعاصرة ، ومن ثم تحديث العالم بواسطة تهذيب الأفكار وتهئية الأذهان لتقبل الجديد ، وفي بداية القرن العشرين كان الأمل يستند إلى مجموعة الفنون العالمية المتداخلة بين العمارة وتصميم الأثاث والباليه والموسيقى والرسم والشعر ، والتي تسهم في تفعيل الحركة الخاصة بتثوير الذوق الخاص والعالم .
3. مقولة الحياة المشتركة بوصفها رمزاً حديثاً يصهر فيه النتاج الماضي مع الحاضر : هنا يكون بالإمكان تفسير وتحويل صور العالم المادي الحديث إلى رموز للحياة الداخلية .
4. مقولة الحياة البديلة في الحركات الأدبية والفنية : في حدود الأدب ، فإن مساراته تقترب من حدود التجارب والإبداع الذاتي والبحث والمعرفة حول كل شيء في الكون ومحاولة إعادة

(\*\*) ينظر : بدايات نشوء وانتماء الحدث في طروحات ( نيتشه ) خلال صفحات سابقة من هذا المبحث .

(1) الشيخ ، محمد : مقاربات في الحدث وما بعد الحدث ، المصدر السابق ، ص 14 .

(2) Wolf, P. "Modernism in Literature and Art", Longman-London, 1981, P. 66 – 72.

(\*) شاعر وناقد إنكليزي .

صياغة اللغة الجديدة التي بواسطتها تتحاور الذوات ن فتكون ملتقى اتفاق أو افتراق بين الأنواق .

أما الفن ، فإن مساراته تقترب من حدود التجارب الجمالية والرؤى الذاتية ، حيث نزعة البحث عن تعويض ما أو إكمال نقص في الحياة – أو ابتغاء التغيير في سبيل الخروج على النمطية والثابت التقليدية – بوساطة الفن ، والفن بوساطة الحياة ، فنجد مثلاً أن التكعيبية والمستقبلية وحتى السريالية ، محاولات لإعادة صياغة واقع الحياة وفق رؤى ذاتية جديدة .

5. التشويه : التشويه عنصر واضح في كلا الاتجاهين ( الأدبي والفني ) ، ويظهر في الفن في رسوم الوحشيين ، والتعبيريين ، والمدرسة التكعيبية ، والاتجاه الدادائي ، والمنهج السريالي .

6. مقولة المفهوم الثوري للتراث : ينظر إلى أن إدخال ما يتضمنه الموروث الحضاري في النتائج الحديثة ، بعد أن فكرة التراث ومفهومه تحمل طاقة تعبيرية تفجيرية للأفكار (1) .

### القراءة الثالثة / الحدثة مفهوماً نفسياً :

وضع علم النفس التحليلي الكثير من الحقائق والنظريات التي كان لها دور مهم في فتح آفاق واسعة باتجاه الجانب السيكولوجي ، والذي كشف بدوره عن بواطن ومكامن الذات الإنسانية . كما يحاول أن يكشف علّة الترابط ما بين الاضطراب البدني والنفسي . ففي السابق كان علم النفس منهمكاً في تحليل العقل الشعوري في القرن التاسع عشر ، بينما أصبح التحليل النفسي منشغلاً في استكشاف العقل اللاشعوري .

أما الفنانون الحداثيون ، فقد وصفهم ( سبندر ) بما أسماه بـ ( الأنا الحديثة ) ، ويُقصد بها تلك الأنا التي تعيش في العصر الصناعي دون أن تدعن إلى محتواه وتمارس اختيارها فيه ، معاناة تتمرد بها على هذا العصر على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدي في الوقت نفسه (2) ، وهذا ما مثلته رسوم التعبيريين والسرياليين .

إذ إن " الإسقاط هو العملية النفسية التي يحوّل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره ، كما أن الذات تحتاج إلى قوة لا شعورية هي قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالإسقاط يحدد الفنان مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي وهو الرمز " (3) .

يشترك كل من الشعور واللاشعور في صياغة أفكار الفنان التي تتوقد من مخيلته وكأنها خطف من النار – حسب تعبير ( أفلاطون ) – في لحظة معينة ، لذلك نرى أن الذات مع الحدثة تلجأ إلى الأداء السريع في إنجاز العمل ، بعدما دأبت في البحث عن جوهر الأشياء ، فلم يعد اهتمامها في محاكاة الواقع بقدر تأملها له ، والوقوف على علّاته ، إذ يقول ( يونغ ) : " إن أهمية كل أعمال الفن ، وفي كل الأوقات لم تكن في نظر ( كاندنسكي ) في السطح الخارجي ، بل في الجذور ، في المحتوى الصوفي للفن " (4) .

أما ( بول كلي ) ، فإنه " لا يريد أن يأتي بعالم العقل الباطن ، هذا في مجال الوعي ، بل إنه يريد أن يطرح أمامنا الطبيعة الخالصة النقية لهذا العالم الخفي الذي لا نشعر به – يريد أن يستقر فيه هذا العالم وأن ينسى العالم الواعي – يريد أن يهرب إلى عالم مختزنات الذاكرة ، عالم

(1) سبندر ، ستيفن : محدثون ومعاصرون ، ت : محمد درويش ، مجلة الثقافة الأجنبية ، 3ع ، السنة 8 ، بغداد ، 1988 ، ص 72 – 80 .

(2) ثامر ، فاضل : جدل الحدثة في الشعر ، مجلة الأقلام ، آذار ، 1986 ، ص 9 .

(3) محمد ، علي عبد المعطي : مشكلة الإبداع الفني ( رؤيا جديدة ) ، الناشر دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص 212 .

(4) يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 ، ص 40 .

الصور ، عالم الخيال " (1) ، إذ إن هذا العالم – عالم الخيال – هو المهرب الوحيد الذي يلقي فيه الفنان أعباء الحياة ويلتقي في ضوئه بأشكال وصور تمثل سعادته التي قلما يجد لها سبيلاً في الواقع المعاش ، فهو دائم الإحساس بكل متغيرات عصره وعصور سبقتة ، وأوقات ولحظات يأمل عيشها ومعاشاتها ، يختزن منها في الذاكرة ما يرغب في أن يحفظه سرّاً ( فيكتبه ) ، ومنها ما يحاول دائماً التعبير من خلاله عن أشياء يرغب في البوح بها أو نقلها رسالة اتصالية مع المتلقي ، فيحظى بحوار مع الذائقة حول كل انتاج جديد يطرحه بصورة تواصلية .

أما الحرية في حدثة طروحات ( فرويد ) ، فإنها كشفت عن أسرار النفس التي حاول الإنسان أن يخفيها بقناع اجتماعي شفاف جميل ، إذ أعطى ( فرويد ) أهمية خاصة للأحلام والخيالات والأوهام ، التي يكون فيها الإنسان / الفنان ، في حالة غياب عن كل مراقبة من العقل ، وخارج كل اهتمام خلقي أو جمالي . وإن كثيراً من العناصر التي تنطوي عليها الأحلام يمكن عدّها كما هي ظاهرة ؛ فكل شيء تقريباً هو رمز عن شيء آخر سواء ، وهذا الرمز يتيح تعبيراً عن الدوافع التي كثيراً ما راودت الفرد وغالباً ما كبتت (2) .

إن هذه الرغبة المكبوتة تتحوّل عند الفنان إلى هدف وميل لما هو إنساني وثقافي وذوق فني مناسب ، حتى أن الأشكال المرسومة – برأي ( فرويد ) – لوحظت واعتبرت في بعض سماتها ، تعبيرات للتسامي لاشتياق الذات للشذوذ ، لأنها لم تستطع الحصول على ما يرضيها في الحياة الواقعية المكشوفة ، فتحوّلت عندئذ إلى التخيل والإبداع (3) ، الذي يرتبط بطابع من الغموض أو المستتر من شخصية الفنان ، وتحديدًا بالاشعور الذي يحوي كل مرفوض في الواقع المادي ، فتحوّل إلى مخزون وراء وعي الإنسان ، لكن هذا المخزون لا يتوقف عند هذا الأمر ، بل يعمل بكيفية دائمة للتحرر عبر التحايل على ( الرقيب ) والخروج لتخطي ( عتبة الشعور ) ومن ثم التعبير عن الذات ومكامنها الداخلية بصورة مختلفة من بينها موضوعات الأدب أو الفن . وعليه ، فإن الرغبات المكبوتة في حياة الإنسان تتحين الفرص المناسبة لتنتقل إلى الوعي في أشكال محرفة أو بدائل للإشباع الحقيقي وهي التي يصنعها الفنان الحديث (4) .

إن بعض الحركات الفنية الحديثة ، وفي مقدمتها السريالية ، كانت تمثل صورة انعكاس لطروحات ( فرويد ) من آراء نفسية تحليلية ، حتى أصبح منهج السريالية ، قائماً على اللاوعي ، بعدما لجأ الفنان إلى حالة من الهذيان وإلى الأحلام ، لأن " الهذيان يتسم بكون الاستيهامات قد استقلت بنفسها وصارت صاحبة الأمر والنهي ، وبعبارة أخرى صار لها رصيد ومصداقية ، وباتت توجه بحكم ذلك سلوك الفرد (5) .

أي إن الذات في نزوعها الحدائي نحو الحرية ، تهدف إلى التخلص والتحرر من أي رقابة أو سلطة ، وتتهرب من أن تكون ( حرية عقلية ) كي تصبح ( حرية لا عقلية ) ، لكنها عندما تتحرر تدريجياً من سلطة العقل الذي يكبلها ، فإنها تتحوّل إلى أسيرة لسلطة اللاوعي الذي تحول بدوره إلى قيمة : حضور وتمركز ووجود ، بعدما كان ملغياً من العقل والحس .

(1) ريد ، هريبرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 251.

(2) نايت ، ركس ومرغريت نايت : المدخل إلى علم النفس الحديث ، ت : عبد علي الجسماني ، منشورات مكتبة آفاق عربية ومكتبة الفكر العربي ، 1984 ، ص 365 – 366 .

(3) فرويد ، سيجموند : معالم التحليل النفسي ، ت : محمد عثمان نجاتي ، ط 7 ، دار الشؤون للطباعة والنشر ، 1988 ، ص 32 . كذلك ينظر : هول ، كالفن س : مبادئ علم النفس الفرويدي ، ط 2 ، ت : دحام الكيال ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983 ، ص 65 .

(4) نايت ، ركس ومرغريت نايت : المدخل إلى علم النفس الحديث ، المصدر السابق ، ص 366 . كذلك ينظر : خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط 1 ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، 1998 ، ص 52 .

(5) فرويد ، سيجموند : الهذيان والأحلام في الفن ، ت : جورج طرابيشي ، ط 3 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1986 ، ص 50 .

أما ( يونغ ) فإنه " يدعو ، ليس إلى رحلة في أعماق النفس فقط ، بل إلى رحلة إلى أعماق التاريخ أيضاً ، فالعَمق النفسي يرث من العمق التاريخي ( الأنماط الأولى ) التي ابتكرها الإنسان الأول ، وقد ورث الإنسان الحديث هذه الأنماط عن الإنسان القديم ... وحتى يحصل الإنسان على الأنماط الأولى في توهجها ، عليه أن يقوم برحلة رجعية ، تصل به إلى أعماق التاريخ " (1).

إن الحدثة برأي ( يونغ ) تتجه إلى الماضي فتتصل بأواصر قوية مع القديم (\*) ، إذ ساهم ( يونغ ) في تحليل الفهم السيكولوجي للإنسان من خلال مفهومه ونظريته في اللاوعي – والذي ينتقل ذلك الفهم بين أفراد الشعوب أو القبائل عبر ما أسماه بـ ( اللاشعور الجمعي ) – الذي عدّه ( فرويد ) في المقابل ، مركزاً للرغبات المكبوتة ، بل عدّه عالماً له وجود وله سلطة فاعلة وتأثير في حياة الإنسان كالوعي . أما لغة اللاوعي فهي الرموز . وإن وسائل الاتصال بينهما هي الأحلام ، وإن الحلم لدى ( يونغ ) ليس مجرد رموز يمكن تحليلها وفكها ، بل هو ظاهرة حقيقية كأى ظاهرة أخرى تخص الذات .

تستنتج الباحثة أن الحرية الذاتية شكلت أهم سمة من سمات الحدثة ، والتي أعلنت من شأنها الأساليب المتجددة في الرؤى والأداء التقني ، وساهم في بلورتها تبدل معالم الثقافة وتغيرها ، من منظار مفهومها المغلق والمقنع إلى مفهومها الانفتاحي على كل المستويات ، ليبدأ بعد ذلك فاتحة عصر جديد شعاره وهدفه ومبدؤه الأول والأساسي هو الحرية .

(1) عبود ، حنا : الحدثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 40 – 41 .  
(\*) لقد جاءت دراسات ( كلود ليفي شتراوس ) داعمة لآراء ( يونغ ) وكذلك فعلت معظم دراسات البنيوية التي انتشرت مؤخراً في أوروبا وأمريكا .

## المبحث الثالث

### الحرية في الرسم

#### إشكالية الحرية في الرسم

شهدت أوروبا في مراحل تطورها صراعاً طويلاً لعبت فيه الحرية بوصفها شعاراً ومفهوماً وهدفاً دوراً حاسماً ، فتصدى مفكرو عصر الإصلاح والنهضة (\*) أول ما تصدوا إلى ظاهرة التشدد في القوانين الأخلاقية والدينية التي وضعتها الكنيسة ، فناضلوا ضد هيمنة فكرة الإيمان المطلق ، ونادوا بحرية العقل والفكر .

وكان لهذه الدعوات أثر بليغ في وضع القيم المثالية أمام مفترق طرق ، بعدما تملك الإنسان الغربي شعوراً بحبوبة المقولات التي تطلعت بها ، تلك التي تعطي للإنسان هامشاً من الحراك وسط مناخ الفكر وتجلياته . وهو ما عدّ ثورة في التحرر على ركام الموروثات الكهنوتية في الاعتناق نحو فضاء الحرية ولو في الإطار النسبي ، وهو ما عدّ مرحلة هامة في تاريخ النهضة .

وإن لظهور الحداثة (\*\*) في العالم الغربي امتداداً طبيعياً لتلك التطورات التي أدخلتها أوروبا منذ نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة ، أي تلك التحولات التي أعادت صياغة المجتمع لا في أشكاله فحسب ، بل في بنائه الفكري والاقتصادي والثقافي (1) ، وهذا يدعونا للدخول في حوار مع العلم والفن والثقافة ضمن دائرة الحداثة .

لقد راح العلم يسلك منذ عصر النهضة طريقاً مستقلاً عن الخطاب الديني . والفلسفة التي كانت تخدم اللاهوت في العصور الوسطى ، انفصلت عنه وتحولت إلى نشاط عقلي قائم في ذاته . أما الفن الذي كان في العصور القديمة أسير الدين والسلطة السياسية – متحالفاً معهما أو دائراً في فلكهما – فقد اخترق تدريجياً معاني التطور ، أبرزها تراجع الفكر الديني على التأثير في اقتناعات الإنسان ومسالكه ، إلى عالم يلج باب الحوار الرصين مع العلم والثقافة (2) .

إنّ الانقلاب الحداثي ، عدّ انقلاباً إيجابياً على صعيد التطور ، فكانت الأفكار والاختراعات (\*) من جملة إبداعات مفكري وعابرة عصر النهضة ، حينما اتخذ الفنان من الوجود نقطة انطلاق لرؤية الجمال الذي تحرر تدريجياً من سلطة الدين ، هذا لأن الرؤية الجديدة تحولت إلى رؤية انتقادية للقوالب المتحجرة والتسلط الروحي التوجيهي للعصور الوسطى ، فأصبح الحس والفكر ينتقيان المفردات في صياغة مثال الجمال الذي أعرب عن تحرر ذهني وحساسية تصويرية لم تتعد عن ذوق ورؤية الفنان الذاتية الذي بدا حراً ومخيراً وواثقاً بقدراته

(\*) تعود هذه المرحلة إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وعرف بعصر ( رينيسانس – Renaissance ) ، وتعني حرفياً الإحياء والبعث أو الميلاد الجديد . للمزيد راجع : المقرصي ، ميلاد : موجز تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر ، ط1 ، جامعة قار يونس ، بنغازي ، 1998 ، ص23 .

(\*\*) اصطلاح المؤرخون على عدّ عام 1453 عام سقوط القسطنطينية ، وعام نهاية حرب السنين المائة ، حداً فاصلاً بين القرون الوسطى والعصر الحديث ، أي بداية نزعة الحداثة .

(1) كريم ، علي : الحداثة بين المفهوم والواقع ، منشور على الرابط :

[www.alhhiwarhtm](http://www.alhhiwarhtm).

(2) قطان ، اسعد : جدلية الانغلاق والانفتاح في التراث ، منشور على الرابط :

[www.welcometobeirutletter.com.htm](http://www.welcometobeirutletter.com.htm), google.

(\*) ثم اختراع المكننة والقاطرة والطباعة ، وانتشرت شروحات كتب الأقدمين ، والاهتمام بالعلوم والفنون وخاصة الإغريقية والرومانية منها ، وترجمة كتب الفلاسفة وطروحاتهم ( اليونانية والعربية ) ، فهو بحق فاتحة عصر جديد لقب بـ ( عصر الاختراع ) و ( العصر الذهبي ) و ( عصر الإحياء ) و ( الولادة الجديدة ) .

في خلق النموذج الجمالي والمتآلف والمحمل بالطاقة والقوة التعبيرية ، والذي ينم عن دراسة ومعرفة بقوانين الطبيعة والعلم .

ولا تتعرض الباحثة إلى التراث الغربي هنا بإسهاب ، سوى تسليط الضوء على " ظهور المذهب الإنساني وشيوعه الذي يهدف إلى المناداة بحرية الفرد ، وضرورة تمييز الذات الموهوبة والعباقرة والفنانين " (1) .

إذ لم يكن التغيير في عصر النهضة بشكل مطلق ، حتى أنه ارتبط بتراث سابق اتخذه الفنان فرصة للتحرر من قيود الفن البيزنطي ، أما العودة التي حصلت في الشكل الجمالي الإغريقي والروماني ، لم تكن محاكاة بقدر ما كانت عودة للروح اليونانية في نظرتها للإنسان ، وأما التباينات التي حصلت في طبيعة الصورة لدى الفنان ، فقد كانت بدافع الحركة الدينامية الباطنية لروح الفنان الثائر على التزمّت وسوء استخدام الدين وتهميش الإنسان بوصفه قيمة في الوجود ، وبات كل من الدين والطبيعة تحت تصرف فهم الإنسان ذاته وخياله (2) .

أما عن حداثة الأفكار المتحررة ، فكانت تنم عن " العلم في عصر النهضة ، والذي أدخل عاملاً جديداً كان له الأثر في فهم الإنسان لنفسه ، منها مكتشفات ( غاليلو ، ونيوتن ، وكوبلر ) وغيرهم ممن أشعروا الإنسان بأنه عابر في الكون الممتد زمكانياً إلى ما لا نهاية " (3) ، إذ غدت مشكلة الحرية ومسؤولية الإنسان من أهم المواضيع التي تناولها فلاسفة ومفكرو عصر النهضة بمواقف متعارضة . ويمكن توضيح ذلك في خطاب ( جيوفاني بيكو 1463 – 1494 ) :

" إن الطبيعة المحدودة للكائنات الأخرى محصورة في نطاق القوانين التي وضعناها نحن ، وتمشياً مع قرارك الحر الذي وضعتك فيه فإنك لست محصوراً في حدود معينة ، بل أنت الذي سوف تصنع لنفسك حدودك الطبيعية ، إنك كالقاضي الذي اختير لنزاهته ، أنت صانع نفسك والقادر على تشكيل ذاتك ، وفي استطاعتك أن تصوّر نفسك في أية صورة تريد " (4) .

وهذا يعني أن الحداثة تشترط الحرية الفردية والذات المبرأة من القمع ، ولذلك فإنها تعتمد منطق الجدل ، ولا يلزمها قانون لأن القانون يكبلها ، وهذا ينطبق كثيراً على التحولات في الفكر الغربي (5) ، ف" العقل الغربي ، عقل جدلي لا يستند إلى ثوابت ، حتى أن هذه الثوابت تبقى رهن الشك ، ومن هذا أيضاً نجد أن الحداثة تحمل تناقضاتها في داخلها " (6) . ومن هنا برزت ( العقلانية ) كاتجاه لتغيير الإنسان والحياة والدين والوجود .

إذ إن الجدل والنقد في هذا العصر ، قد شمل جميع مرافق العلم والثقافة والفن وفي مقدمتها الدين والنصوص الدينية ، وبذلك تغيرت النظم العرفية ( التصورات والقيم ) في المجتمع الأوربي بين القديم والجديد .

إن أهم تجليات نزعة الحداثة والحرية في عصر النهضة ، قد تجسدت في معظم الأعمال الفنية ، ففي العصور الوسطى كان الإنسان مندمجاً في الطابع الروحي وموجودات الطبيعة بوصفه جزءاً صغيراً في عالم متسع يحتويه . أما في عصر النهضة ، فقد حدث الانقلاب الفني الكبير والأهم ، إذ تم تأكيد أهمية الإنسان وسيطرته على الطبيعة بتأكيد حريته ووجوده المادي ،

(1) أوفسيانيكوف ، م. ز وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية، المصدر السابق، ص 82 – 86 .

(2) قنصوة ، صلاح : فلسفة العلم ، المصدر السابق ، ص 131-133.

(3) مأكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 66 .

(4) المصدر نفسه ، ص 67.

(5) عبود ، حنا : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 49 .

(6) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : محاضرة أُلقيت على طلبة الدكتوراه / قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل / بتاريخ 29 / 6 / 2004 .

وبدا الفكر الغربي أكثر تفهماً لطبيعة الحاجات المحايثة للحاجة الروحية ، متخذاً من لغة التجريب لا التأمل المحض ، واسطة لتأكيد رغبته في الوجود الثقافي والإنساني .

هذا لأن " اعتناق الحرية الفردية هي السمة الأساسية الأولى لعصر النهضة ، فتطلع الذات الفردية للتححرر في كل الميادين ، وتبدأ روح البحث الحر ، وتمجيد الاكتشاف الذي يمتزج مع قوة الإرادة " (1) ، وعليه فقد تجلت الحرية والحدثة بظهور من يمثلها ، بل كان من نتائجها ظهور فنانيين وفلاسفة ومفكرين حملوا شعلة الحرية الفردية من أمثال ( دافنشي ، وغوته ، وشلنغ ) وغيرهم ، فكان من أهم ما جاءت به نهضتهم الفكرية هو تقرير الحرية الفردية ، أي أن الإنسان أصبح أكثر قيمة في الكون ، وأصبح الفنان بدوره قيمة إنسانية عليا ، وللإصلاح الديني تأثير ، في تحرير العقول من العبودية ، في محاولة لفصل الفلسفة عن الدين ، فغدت فلسفتهم مادية وجودية ، إذ يؤكد ( بترارك ) : " أن الإنسان النبيل حقاً ، لا يولد بروح عظيمة حرّة ، وإنما هو نفسه من يخلق هذه الروح بأعماله الرائعة " (2) ، وهو ما جسده أعمال العباقرة بمختلف نشاطاتهم .

إن الاستعانة بالثقافة الإغريقية القديمة بوصفها دافعاً للديانة المسيحية في عصر النهضة ، وشيوع ( المذهب الإنساني ) ، أدى إلى تغيير الرؤية المفاهيمية للوجود والعالم – وهو محور فلسفي أساسي ضمن محاور الفلسفة اليونانية القديمة : الوجود ، والمعرفة ، والقيم – إذ ترحل وفقاً لذلك التغيير الأنموذج المثالي القيمي من الإله المطلق إلى الإنسان النسبي النهضوي . واتجهت الفلسفة إلى القدرات العقلية (\*) ، وإعلاء التجربة الحسية ، وإبداعات الخيال الحر لتجسيد الصورة الإبداعية ، ورسم المواضيع الدينية وغيرها بتعابير ومعايير مختلفة ذات مرجعيات خارجية ، فجعلوا العمل الفني خاضعاً لنظام هندسي بوصفه مثلاً جمالياً عقلياً ، إذ إن " الإنسان مقياس كل شيء " ، تلك الأطروحة التي أخذت تشق طريقها في العقل الغربي ، منذ الفلاسفة اليونانيين ، ووجدت لها صدًى واسع النطاق في فن النهضة .

وانعكس هذا بدوره على الفن لتجسيد الواقع ، فاندفع ( ليوناردو دافنشي ) نحو تأكيد النزعة التشخيصية الإنسانية ، بتحويله للأنموذج الإنساني القيمي إلى فرضيات هندسية وأقيسة وقوانين للنسب (3) ، الشكل ( 30 ) ، وانتهت بدورها إلى وضع ( النسبة الذهبية ) بوصفها عُرفاً منطقياً رياضياً يُعدّ قاعدة ثابتة في تقاليد الرسم الكلاسيكي ، وأنموذجاً جمالياً لا يخلو من مرجعيات ( فيثاغورية ) نادت من قبل ، باعتبار العدد أساساً للوجود ومظاهره (4) ، بما يرسخ المعيارية ، ومن ثمّ الجمالية المقيدة بالموضوعية ، والمتمثلة بـ ( نظرية المحاكاة ) (\*) الأكثر

(1) شوفالبييه ، جان جاك : تاريخ الفكر السياسي من المدينة إلى الدولة القومية ، ط1 ، ت : محمد عرب صاصبلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 ، ص 358 – 359 .

(2) أوفسيانتيكوف ، م. ز وسمير نوحاً : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص 83 – 84 .

(\*) أصبح العقل في عصر النهضة هو القيمة الجمالية العليا ، ومع العقل حلت الحرية في الفن ، إذ يرفض ويقبل ما يشاء ، فلم يعد هناك شيء يحد من حرية الإنسان ، حتى أصبح هو المقياس لكل شيء . للمزيد راجع : سوريو ، إيتان : الجمالية عبر العصور ، المصدر السابق ، ص 143 .

(3) عبد العزيز ، محمد : التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ، منشور على الرابط :

[www.islamonline.net](http://www.islamonline.net).

(4) رايسر ، أدولف : بين الفن والعلم ، ت : سلمان الواسطي ، دار المأمون للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986 ، ص 24 .

(\*) نظرية المحاكاة ( Imitation ) : وهي من النظريات الجمالية التي جاءت بها الفلسفة اليونانية ، أحالها ( أفلاطون ) إلى جمال الجوهر أي محاكاة حقائق علوية تقع في عالم المثل ، بينما أشار ( أرسطو ) في كتابه ( فن الشعر ) على أنها لا تعني تصوير شيء جميل بمعزل عن الأخلاق والفضيلة . وإن محاكاة الشيء لا تعني نقله جامداً وبصورة حرفية من الطبيعة ، بل تعني خلق كائنات تامة الصورة بإضفاء الصورة والشكل على المادة . للمزيد ينظر : الصولي ، أحميده : المتلقي والعمل الفني ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، 2001 ، ص 40 – 41 .

اعتماداً على الحس والعقل في الفن ، أي تنحية المفردات والحقائق الميتافيزيقية لصالح النموذج الفيزيقي العياني القابل للقياس والمشيّد وفق أسس عقلية وحسية تتوقف علاقتها بالذائقة الجمالية على مقدار تطابقها مع أصولها الواقعية أو أنموذجها المثالي ، إلى جانب الاهتمام بإظهار المشاعر الإنسانية ، والانفعالات بوصفها أسلوباً حرّاً إبداعياً ، كما في أعمال ( مايكل أنجلو ) ومنها : ( يوم الحساب 1534 – 1541 ) ، الشكل ( 31 ) ، و ( ولادة وخلق آدم وحواء ) ، الشكلين ( 32 أ ، ب ) ، والتي تكشف عن تعشيق الرسم بالنحت وفق مثال عقلي .  
أما الأسلوب المشترك بين فناني النهضة ، هو أنهم جعلوا من حركة الوجه مناسبة مع حركة الجسد المعبر للوصول إلى حقيقة تجمع بين جمال الروح والجمال الحسي ، إذ " أبدوا اهتماماً بالتراكيب الرصينة ذات الأصول الكلاسيكية ورشاقة وجمال أشكال الواقع المحسوس ، وفتشوا عن أكثر الوسائل تأثيراً من أجل إعادة تجسيد أشكال العالم الواقعي تجسيدا يجمع بين الفن والعلم " (1) .

فأصبح للفن مساحة من التلقي ، وهذا ( الكم ) يمثل الذائقة المتحررة ثقافياً في المجتمع الأوروبي ، وجاء " النظر إلى الحرية الذاتية كإعلان جديد لخير الإنسانية ، ونقطة تحول نحو الحرية والحداثة والتقدم ، إنها ثقافة بدأت مع عصر النهضة الإيطالية ، ميلاد الحداثة الأول في أوروبا ، إذ أكدت استقلال الذات وتفرد لها بالحرية " (2) ، وأنتجت خلال هذا العصر أروع الأعمال الفنية ومنها رائعة ( دافنشي ) المسماة بـ ( الجيوكوندا ) ، الشكل ( 33 ) .

فلم يكن الفن يسير بمعزل عن دور الحداثة ومفهوم وإشكالية الحرية ، إذ كان الفن مرآة صادقة تنقل لنا صورة المجتمع آنذاك بتقاليده ومعتقداته وبنيته وأفكاره الحداثيّة ، وقد أخذ مجالاً واسعاً في أفكار الفلاسفة وطروحاتهم ومقالاتهم ، فعندما كانت الكنيسة تمجّد الدين وتصهر الحرية الفردية في بودقة مصالحها اللاهوتية ، أخذ الفن والفنانون يعبرون عن تلك القيود بفن رسم صورة الدين الجديد المتسلط وصورة الجسد الفاني والإنسان الخاضع ، إذ لا قيمة له سوى بالمزيد من الطاعة والتضرع . أما في عصر النهضة ، فقد أخذ الفن شكلاً آخر ينم عن عقلانية مادية صوّرت لنا أهمية الفكر والحرية الفردية بإحياء التراث اليوناني – الروماني في تبجيل صورة الجسد .

وما نجده في لوحة ( أنطونيو بوليولو ) ، الشكل ( 34 ) ، ولوحة ( رافاييل ) ، الشكل ( 35 ) ، خير دليل على ذلك ، إذ جمعت بين الجمال المثالي وحرية الحركة للأشكال المنفذة بروح العصر الذي فجر حداثته العلم ، فلم يكن الاهتمام واضحاً بالقصة الميثولوجية أو الدينية بقدر ما اهتم بالشكل المعبر بصورة الجسد وتفصيلاته التشريحية ، والتي تبرز براعة قوة الفرشاة والعين على تأدية أكثر الحركات شبيهاً وقوة بروح الواقع ، أي أن حرية الفنان المعطاة له من ظروف تجمعت وأتاحت له اجتياح الحاجز القديم ، أفادته من العمل على إنتاج المزيد من الإبداعات ، مما حدا بالفن والفنان لسبر أغوار المنافسة في الإنتاج الذي خلق مساحة كبيرة من المتذوقين ، حتى أصبح للفن والفنان مكانة مرموقة وسط المجتمع الأوروبي ، كما أصبح للمتلقي حرية النقد وإبداء الرأي حول استحسان إنتاج ما أو استهجانه على صعيد حركة التطور في العلم والفن .  
ولهذا فقد استلهم الفنان من القصص الميثولوجية القديمة ومن قصص الكتاب المقدس ما يعينه على تسجيل أشكاله الواقعية ، التي تكشف عن أحاسيس ومشاعر ، غيبتها القرون الوسطى ، إذ " أصبح لدى الإنسان ميل فطري لحب الجميل وفهمه " (3) ، الشكل ( 36 ) .

(1) هاوذر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 ، المصدر السابق ، ص 290 – 305 .

(2) تيليش ، بول : الشجاعة من أجل الوجود ، المصدر السابق ، ص 98 . كذلك ينظر :

Wiener. P. "Dictionary of the History of Ideas", Op. Cit., P. 595.

(3) أوفسيانيكوف م. ز وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص 82 .

أما ( بوتشيلي 1445 – 1510 ) فقد أحدث منعطفاً جديداً ، وتفرداً مميزاً ورؤية ذاتية متحررة عن أقرانه الفنانين ، إذ لم تعد صورة العذراء توحى بالوقار والرهبة أو السكينة ، بقدر ما توحيه من جمال مادي ، إذ نجد " المعالجات لشخصيات أسطورية إغريقية من أمثال ربات الجمال اللاتي لا تخفي ثيابهن شكل أجسادهن " (1) ، الشكل ( 37 ) .

وبهذا بدأ الفنان يتحرر شيئاً فشيئاً من قيود وقبضة المشاعر الدينية كلها إلى الطبيعة والحياة التي أصبحت مصدر أفكاره وابتكاراته ، أما الحداثة هنا فقد برزت بتحول الرغبة في تقديم صورة وجدانية إلى الرغبة في تقديم صورة علمية ومعرفية .

فكان ذلك بمثابة ردّ فعل رافض لعملية إخضاع الجمال للأهداف اللاهوتية الآخذة بالتهوي أمام موجة الكشوفات العلمية والجغرافية التي أحدثت تصعيداً للقيم الفردية والحرية بداية مسيرة الإنسان عبر العالم أو العالم منظوراً إليه من منظار الإنسان الطامح للإحاطة بكل شيء (2) .

وهذا ما أدى إلى خلق تشعبات واتجاهات فكرية بلغت حد التشتت في الرؤية المعيارية وحدت بالإنسان إلى أن يعتمد على ذاته في البحث عن المفاهيم العامة التي تحكم العلاقة بين الإنسان والكون ، وقد قاد ذلك ودفع بالضرورة ، البحث عن ملاذات بديلة تتخذ طابعاً ذاتياً فردياً معزراً بطروحات العلم والفكر الفلسفي والجمالي مع الإيمان بما يفرزه العصر من حاجات وإرادات متنوعة .

من جانب آخر ، يمكن فهم القيود والقواعد في الفن الكلاسيكي المنكبة على تصوير البطل في صورة كلية واقعية ذات نزعة تمثيلية محاكائية تستند جمالياً إلى مبدأ التطابق مع جزئيات الشيء لتحقيق الجمال ، الشكل ( 38 ) ، وهذا يُمكن من تفسير " الجمال الكلاسيكي ذو الوجهة الغائية ، الذي يقتزن بما يحمله العمل الفني من قيم الحق والخير المدركة حسيّاً وعقليّاً والمعبر عنها بأسلوب يحاكي المرئيات " (3) ، الشكل ( 39 ) .

ومن هذا المنطلق ، نجد أن معنى ومفهوم الحرية يتسع باتساع الجمالي اللاغائي ، بينما الغائية تقتزن بالجمال الكلاسيكي وهذا الأخير عدّ في مراحل لاحقة أحد القيود المكبلة للذات في شروعهما نحو التحرر ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، تم تحطيم الشكل النهضوي ذي البعد الكلاسيكي كنقطة ارتكاز ، إذ جرت محاولات لبعثه في القرن الثامن عشر على يد ( دافيد ) (\*) الذي ترأس إدارة ( أكاديمية الفنون 1795 ) ، الشكل ( 40 ) ، في ما يعرف بـ ( الكلاسيكية الجديدة ) ، ولكنها فشلت لاختلاف معايير العصر ، ومن ثمّ ظهرت تيارات تتمرد على الشكل الكلاسيكي المستهلك ذي الخصائص المثالية ، وأول من قطف ثمار هذا التمرد نحو إعلاء مبدأ وشعار الحرية في الرسم هي الرومانسية ، التي كان من أهم ملامحها كحركة فنية جديدة ، بروز ( البعد الذاتي ) .

## الرسم الرومانسي ؛ وفردية المُتخيل

(1) يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب ت ، ص 128 .

(2) غوستاف ، غوركي : الوعي والفن ، المصدر السابق ، ص 171 .

(3) شير ، علي شاكّر نعمة : الغائية واللاغائية وتطبيقاتهما في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 103 – 104 .

(\*) أكد الفنان ( دافيد 1748 – 1825 ) على الالتزام بالقواعد الصارمة في طريقة وأسلوب رسم الخطوط والألوان ، إذ التحليل الدقيق للأشكال وجمود الحركة والموضوعات الرصينة واستقامة الخطوط للأشكال المنفذة ، مما أدى إلى شروعه نحو طرد كل رسام لا يتقيد بهذه القواعد ، وهذا ما حدث بالفعل ، وربما تُعدّ هذه الخطوة أولى البوادر التي دفعت إلى النهوض بالنزعة الحداثيّة وإعلاء مبدأ الذاتية في الرسم الرومانسي .

إنَّ المدرسة الرومانسية (\*) غالباً ما تعد عملية إحياء لسلطة كانت مغيبة لحُقب من الزمن ، ويؤرخ البعض أن هذا التغيب يمتد إلى الحقبة القوطية ، إذ إن الفن آنذاك كان مقيداً باسم الهوية الدينية ، وليس أمام الفنان مُتسع من التعبير كي يعبر عن الذات بوصفها سلطة مقابل الذات الكلية التي سحقت الذات الفردية الجزئية ، فجعلتها تدور في الفلك المثالي ، وكان الفنان الغربي كان بانتظار فرصة للارتداد على كل ما حصل من تكريس منطق السيادة للمنطق العقلي / المثالي بشتى مستويات الفكر الفلسفي .

لقد مثلت الرومانسية لحظة تمرد عنيفة ضد هيمنة المقولات العقلية التي أحبطت الشعور بالحرية الفردية – والتي اجتاحت القرن الثامن عشر الذي قيل فيه أنه قرن العقل / قرن النقد – ويبدو أن الفرصة قد حانت ، كي تظهر تيارات في كل أجناس الفكر وليس في الفن فقط ، بل في الرواية وفي الشعر لدى ( غوته ، وشيللر ) وغيرهم ، ممن حمل لواء الرومانسية ، التي فجرت الاهتمام بالفرد ، والتي أبدت تناغماً مع مبادئ الثورة الفرنسية في أهدافها السامية نحو إعادة الاعتبار للفرد بوصفه قيمة تُعلي من شأنه ، وتبجلُ فرديته ، ساعية لتحقيق مطامحه في العدل والمساواة والاستقلال والحرية والعدالة .

وهذا ما ارتد بقوة على تأكيد أن الذات لم تعد حاشية في رحاب الوجود ، بل إنها المركز الذي يدور عليه الوجود بأسره ، وكانت طروحات ( ديكرات ) في المبادئ الفلسفية للحدثا ، قد أثمرت عن زيادة الثقة فيما تأتي به الذات الحرّة من أفكار وإبداعات تجسّد إرادتها في الحياة ، إذ حصر ( ديكرات ) المداخل الرئيسة للحدثا بـ ( الذاتية ، والعقلية ، والعدمية ) ، ومع هذه الأفكار ، بدأ العقل الغربي يصغي إلى الحلول التي تأتي بها الذات ، دون الاستغراق فيما وراء ذلك .

وعليه ، فإن الرومانسية كانت بحق عاملاً جوهرياً في زيادة الهوة مع ما سبقها من فكر وفن منذ عصر النهضة ، بمعنى أنها أغلقت الباب بوجه التيارات التي أغرقت في النزعة العقلية والتجريبية ، في محاولة منها للإصغاء لنداء القلب والعاطفة ، مستخفة بالعقل وما يأتي به من الحجج مما قادها إلى تبجيل الخيال ، بحيث يتحول الخيال إلى مهيمن أساسي بمقدوره الوقوف أمام منجزات العقل ، وهذا يعني أن الرومانسية ترى في الخيال – وهي ذاتية بالأساس – فرصة لتجديد الخطاب الجمالي الغربي برمته ، إذ تنشط عندها قوى الوجدان في الإعراب عن المشاعر المؤجلة والغامضة والمُغيبّة ، إذ إن الفرد بالخيال يستطيع أن يعثر على أهدافه الإنسانية الكبرى كـ ( التراجيديا ، والنزعة الروحية ، والفردية ، والبنية الأساسية للأحلام ) وما إلى ذلك ، كلها يستطيع الخيال أن يلعب بها دوره الناشط ، وإذا كان العقل يحتاج الخيال ، فإن الخيال يخرج عن نطاق المنطق وقيمه البرهانية ، ليأتي بثمار برهانية من نوع آخر وعن حقائق في أماكن أخرى من العقل الإنساني ، صحيح أن الخيال غير منزوع الصلة بالحواس ، إلا أنه تحصيل حاصل لاستجابات الإنسان الحسية ، ولكنه – حسب رأي ( كانت ) – في الوقت نفسه قادر على توليد المزيد من الصور والتداعيات دون أن يأخذ من الحس شيئاً .

هذه الفكرة جعلت ( كانت ) و ( برجسون ) والمثاليين بشكل عام ، يعولون على الخيال ، لذا اقتدت الرومانسية برسومات ( تيرنر 1775 – 1851 ) التي تتناغم مع الحدس البرجسوني ومقولة ( الديمومة ) ، " فعلى الرغم من أن ( تيرنر ) رأى كل ما في الطبيعة من خلال عينيه الثاقبتين – أي بحسية مباشرة – إلا أن الأشكال التي رسمها محيرة عادة ، وإن العناصر

(\*) الرومانسية : تيار فني وأدبي ، وتعدّ ظاهرة أوروبية تجلّت في عواصم أوروبا الغربية حركتها مجموعة من المرجعيات التي هيأتها للانطلاق لقلب التصورات وإعادة صياغتها من جديد ، ومن هذه المرجعيات : 1. نظرية الإلهام الافلاطونية . 2. الفلسفة الكانتية في تأكيده على إضافة عنصر الحس والخيال إلى مقولة العقل في الحكم الجمالي . 3. حركة الفن للفن التي نادى بها الأديب والمفكر ( هوجو ) ردّاً على الموقف النفعي . 4. دعوة ( روسو ) للخروج إلى الطبيعة . 5. الثورة الأدبية والنتاجات القصصية والأفكار التي نادى بانكار القواعد الكلاسيكية . 6. آثار الحروب الطاحنة ومخلفاتها السلبية على المجتمع ومنها : الحروب الفرنسية 1879 و 1830 ، والألمانية والمجرية 1848 .

المتصارعة تثيره على نحو كوني على غرار موسيقى ( فاغنر ) <sup>(1)</sup> ، أي أن ( تيرنر ) يحاول التحرر من آلية الرسم الاستنساخية المقيدة ذات المرجعية الكلاسيكية ، بخلق طريقة جديدة تجعل من رسوماته عوالم ضبابية سحرية تحاكي الوجدان والعاطفة وانفعالات الروح لا العقل والحواس ، مبنية على جانب شكلي أثري تصنعه ضربات الفرشاة التي تبعد الرسام في الإيغال في التفاصيل الدقيقة ، الشكل ( 41 ) . في حين أن هذه التفاصيل كانت محور اهتمام ( كونستابل 1776 – 1837 ) الذي عدّها شرطاً مهماً في تحقيق الجمال المتجسد بفعل المحاكاة ، إذ يقول : " إن جميع أجزاء اللوحة ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلاً – لدرجة أنه يشبهها بمعادلة رياضية – فإذا حذفت أو أضفت رقماً واحداً لها لأصبحت المعادلة خاطئة " <sup>(2)</sup> .

نستنتج مما تقدم ، أن اهتمام ( برجسون ) بأعمال ( تيرنر ) دون أعمال ( كونستابل ) ذلك لأنها أنموذجاً لمعنى الحرية الخلاقة التي لا تقيم وزناً لمعايير الواقع ، إذ إنه مبتكر لغة بصرية تتناغم مع حرية الفنان ، إذ يصبح الفن رسالة غيرية ، مفجرة للأحاسيس والجمال الساحر ، وعليه فقد أدار ( تيرنر ) ظهره للواقع ، مفضلاً عليه واقعاً متخيلاً من صنع الإرادة الحرة ، على العكس من ( كونستابل ) الذي بقي يؤكد على أهمية التقيد في إيضاح أدق التفاصيل للمشاهد المصوّر على السطح الفني .

وبهذا شكلت الرومانسية لحظة حداثّة حقيقية بقطيعتها " لخمس قرون من الجهد البحثي ، فلم يعد المظهر الحقيقي للعالم المرئي ذا أهمية رئيسية ، وصار الفنان ينشد شيئاً ما تحت المظاهر ، وينشد بعض رمز يتضمّن مغزى الواقعية بشكل يفوق ما يتضمنه أي نسخ مضبوط " <sup>(3)</sup> ، وهذا ما يمكن أن نجده في لوحة ( الجريكو 1610 ) التي تكشف عن نزعة روحانية ، وعوالم تستطيل بها أشكال الأجساد ، في محاولة منها للتخلص من القيود <sup>(4)</sup> ، الشكل ( 42 ) ، إذ إن الفنان هنا يعبر عن مفهوم الحرية السيكلوجية من خلال تحريف مظهر الأشكال الواقعية وتحويلها إلى أشكال لا مألوفة باستطالتها .

وقد وجد ( سبينوزا 1632 – 1677 ) : " أن الإنسان يضيق ذرعاً من المؤلف ، ويتوق إلى عمل المعجزات ، وحرية تنبع من طبيعة اختياره ومسؤوليته عن ذلك الاختيار ، كما أنه رهن انفعالاته الطبيعية الجدلية " <sup>(5)</sup> .

ابتعد الفنان الرومانسي عن أسلوب التقيد بالقواعد الأكاديمية في الرسم الكلاسيكي أو حتى النهضوي ، وهذا إنما يعود إلى أن الذات وجدت في الخيال قوة للتعبير عن انفعالاتها وعواطفها من جانب . ومن جانب آخر ، أسهمت في تحويل الخطاب الجمالي إلى رسالة حرّة تفتح أبواب للتلقي والتأويل إلى ما لا نهاية ، وهو أيضاً ما كان يؤكده ( شيلنغ 1775 – 1854 ) بقوله : " ليس كل الاختراعات التي أبدعها اليونان في أساطيره مقصودة ، فكل عمل فني ينطوي على ما لا نهاية من المقاصد والتفسيرات ، لهذا فاللامتناهي لا يوجد إلا في الفن " <sup>(6)</sup> ، واللامتناهي هو الحرية في الفن ، إذ إن الرومانسية جاءت لتمهّد الطريق لإدراك ما لا يمكن إدراكه ، فهي بمثابة قنطرة تمهد للإنسان سبر غور مجاهيل الوجود ، وهي أقرب إلى اللامتناهي منها إلى المتناهي .

(1) ليفاي ، مايكل : من دافنشي إلى سيزان – موجز تاريخ الرسم ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2000 ، ص 118 .

(2) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 239 – 240 .

(3) ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص 41 .

(4) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب ت ، ص 41 .

(5) عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 160 – 164 .

(6) بدوي ، عبد الرحمن : المثالية الألمانية ( شيلنغ ) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1965 ، ص 231 .

وفي ضوء توق الفنان إلى اللامتناهي ، يعبر (ديلاكروا 1798 – 1852) عن الأشياء التي تعجبنا عند تجسيدها في اللوحة عما نراه فيما لا يعجبنا في الواقع ، معللاً ذلك بقوله : " إن هذه الأشياء لا تعجبنا لأن صيرورة التاريخ تدفنها ولا تجعلنا نراها ، فيأتي دور الرسام لينتشلها ويعطيها بعداً جمالياً وحدثاً ذا معنى مستمر " (1) ، ويقصد بهذا أنها تملك ديمومتها وهذه الديمومة هي اللامتناهي واللامحدود والخالد وترادف معنى الحرية عبر الزمن ، وعليه وجدت الروح حريتها المكبوتة في جذور التاريخ وعوالم الأحلام والرؤى من مفردات وموجودات الطبيعة بواقعيتها الجمالية والمؤلمة وقساوتها في لوحة الفنان ، الشكل ( 43 ) (\*) .

إن الحرية الذاتية السيكولوجية ، دفعت بالفنان إلى أن يتخذ من التصور والانفعال والخيال مبدأ في الفن الرومانسي وسمة حداثية في الرسم الذي يرى فيه البعض رابطة بفكرة الإلهام الأفلاطونية التي تشير إلى أن هناك قوى خفية هي التي تدير العملية الإبداعية ، وبالإلهام يكون بمقدور الفنان أن يعبر عن حاجاته ، إذ يصف ( نيتشه ) لنا هذه الحالات الانفعالية بقوله : " حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجئ يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع دون أن يتعب ويأخذ دون أن يبحث ويعرف دون أن يتساءل عن المانع ، وتنبت لديه الفكرة كالبرق الخاطف دون أدنى تردد أو اختيار " (2) ، ولربما هذا الإلهام كان سبباً في اندفاع الفنان ( جريكو ) وتوجهه نحو رسم لوحته ( طوف الميوزا 1819 ) (\*) ، الشكل ( 44 ) ، فهي على المستوى المظهري ليست أكثر من حادثة تراجيدية تحدث في كل زمان ومكان ، ولكن حيوية هذا الحدث تكمن في المأزق الإنساني ، وفي الهواجس النابعة من عمق المأساة ، فأجمع الفنان على الأخذ بطوفٍ مُحطَم ، موزعاً عليه بعض الأشلاء ، إذ كانت مخيلته هي التي تعمل على نسجها وتشكلها في صورة خالدة ، حتى تحولت هذه اللوحة وسواها من الأعمال ، إلى أعمال تؤرخ للإرادة الإنسانية وللإحساس الضائع بالحرية ، والدعوة إلى إطلاق العنان بالشعور الإنساني ، كي يرسم الأهداف بعيداً عن ضغوط الواقع وكوارثه ومحدوديته ، ومن هنا تحدث الغنائية في الخطاب الرومانسي ، إذ أصبحت الطبيعة مصدراً للإلهام في الفكر الغربي ، كما أنها لم تكن واسطة يؤدي فيها الإنسان مجرد أغراضه ، وإنما كانت نسيجاً موحداً ، وهذا النسيج هو عبارة عن إفراز لشعور ، وهذا هو موضع الاختلاف عن المذهب الانطباعي الذي أخذ من الطبيعة ذريعة أو حجة لإثبات فروض علمية ، لكن الرومانسية جعلت من الفن متحرراً من القوانين ، إذ إن الاهتمام بالفردية وعناصر الذات ، قد شغلت بقوة مع هذا الفن ، بل من الصعب التدليل على الجمال المنبعث من المدرسة الرومانسية دون العودة إلى العاطفة مقابل العقل ، والحرية مقابل المنطق ، والانفعال مقابل التحفظ ، والحرية فوق كل القوانين ، ولذلك الرومانسية كانت تعد نافذة حقيقية للحدث ، الشكل ( 45 ) .

(1) كامو ، الير : الإنسان المتمرد ، ط2 ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1985 ، ص 319 .

(\*) غالباً ما تعامل (ديلاكروا) مع مواضيع درامية من الأدب ، متصرفاً بها وفق حريته التخيلية لتحقيق مشهد دراماتيكي في محاولة منه لدمج الماضي بالحاضر وبين الواقع والتاريخ ، فأظهرت رسوماته أمثلة عن أحداث قصصية أو مستمدة من أشعار ، ولوحته ( ساردانابال 1827 ) مستمدة من مؤلف مكتوب بقلم (بايرون) ونشرت عام 1821 . للمزيد راجع :

Gardner Helen, "Art Through The Ages", Printed in the United State of America, 1959, P. 652.

(2) مولر ، جي أي وفرانك أيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 50 .

(\*) على الرغم من فوز هذه اللوحة بإعجاب الذائقة مما كانت تحمله من معان مثيرة للعواطف التي تتوافق زمنياً مع وقوع الحادث ، إلا أن النقاد أجمعوا على استنكارها بدعوى بشاعتها وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي كانت لم تزل تعتبر المثل الأعلى في الفن آنذاك ، وعليه سجلت هذه اللوحة أولى تطلعات الذات نحو الحرية والتمرد على الأساليب القواعدية المقيدة لإرادة الذات في التعبير عن شعورها ومخيلتها في أزمان لاحقة .

إن الحرية الذاتية دفعت كل فنان إلى إيجاد معيار شخصي للأشكال المعبرة في تجسيد الجمال الحر بقدر ما تطرحه الروح من تصورات خيالية جديدة ، وبحسب رأي ( ديدرو ) (\*\*) " إن الفن وحدائه في تنويعاته راجعة إلى معيار الابتكار وهو ( الفطرة ) ، لأن الروح المُعتربة تجد تناسبها في عالمها الخاص الروحي حيث الحرية " (1) ، مشيراً إلى أن تكثيف الأثر العاطفي بواسطة النبوغ والتصور كمستند فردي حر يفوق سلطان القواعد ، فكانت ملكة الخيال الحر وسيلة الوصول لحلول معادلة للتصورات الجمالية التي تتبع من عمق حرية الذات الإنسانية (2) . وعليه فإن ( شيلر ) يتفق مع رؤية ( كانت ) ، في : " عدم ارتباط الجمال بقاعدة أو مثل أعلى ، بل هو حر ومتلقية حر في رؤيته للجمال " (3) .

إن الذات الحرة الراغبة في التحديث بدأت تعني الجمال الكامن في الأشياء ، كما لا يخفى تأثير ورؤى وأفكار وطروحات الأدباء والفلاسفة والمفكرين على مسيرة الفن وأساليب الفنانين الفردية ، النابع من وعي الفنان ذاته بمجتمعه ورغبته التوفيقية فيما بين الذات والموضوع ، بعدما فقدت الأساطير معناها الحقيقي لتلبس حلية جديدة ، محملة بمضامين حديثة أسفرت عن سمات وملامح وطابع هذا العصر ، بتصوير الأحداث الآنية المتصلة بالماضي ، متنبئة بالمستقبل ، والتقاط اللحظات التي قد تبدو مرعبة أو مثيرة في عرضها للمشاهد الدرامية ، كما في لوحته ( ديلاكروا ) ، الشكل ( 46 ) ، ولوحة ( غويا ) ، الشكل ( 47 ) ، اللتان تكشفان عن الواقع المأساوي الذي تخلفه الحروب والمطامع السياسية والاستبداد بشتى أشكاله ، إلا أن الأسلوبين يبدوان مختلفين في تجسيد الأشكال الواقعية ، فالأول صوّر المشهد بشكل واقعي إلا أنه ينم عن انفعالات وشجون وآلام ليس لها حدود تتمثل لنا عن طريق الحركة المفتعلة في إظهار مثل تلك العواطف وملامح الوجوه التي تتكشف من خلالها تلك اللحظات بنظرات حزن على الجسد السليب وفاقد حرية الاختيار . أما الثاني فقد استوحى نفس الفكرة ونفس التعبير لأشكال تحررت من قيود الواقعية قليلاً ، وخاصة لأشكال الثوار الذين تعرضوا للإعدام ، فهي تميل إلى القصر في القامة وحركات أشبه بحركات الدمى التي جُمِدَتْ وشلّت ، وملامح تنم عن صرخات احتجاج ممزوجة بصرخات تحدٍ في شروعه للعداء والتضحية والتخلي عن حريتها رغماً عنها . ومما لاشكّ فيه أن هناك نزعات ، عُذّت مرجعيات أدبية وفنية حديثة في إنماء وتطور هذا الفن ، وسارت جنباً إلى جنب معه ، بدأت بإعلان ( فكتور هيجو ) (\*) طروحاته وأفكاره الأدبية حول أهمية الفصل بين الجميل والمفيد وهو ما تناوله الفلاسفة المثاليون ومنهم خاصة ( كانت ) وترجيحه لكفة الجميل الحر على المفيد المقيد .

فأطلق ( هوجو ) لفظة ( الفن للفن عام 1829 ) ، قاصداً بها ثورة الحرية على القيود الاجتماعية والغايات والأفكار الأخلاقية ، ودعا تلميذه ( غوته ) إلى ضرورة إبداع الشعر الحر دون أية فائدة ترجى بقوله : " ... إن الفن ترف ( حرية ) ، وكل ما هو ترف تكمن قيمته في جماله لا بفائدته ... وما أن يصبح شيئاً مفيداً حتى يبطل أن يكون جميلاً ... هذا لأن الفن هو

(\*\*) ديدرو ( 1713 – 1784 ) : فيلسوف ومفكر فرنسي ، وهو من مفكري حركة التنوير الداعين إلى الفكر الحر في التعبير عن الذات ، وله كتابات أدبية ونقدية فنية .

(1) ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، المصدر السابق ، ص 28 و 97 .

(2) فرست ، ليليان : الرومانسية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 28 .

(3) غريب ، روز : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ط 2 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1983 ، ص 30 – 31 .

(\*) فيكتور هوجو : مفكر وأديب ، من مؤلفاته الرائعة القصصية ( البؤساء ) التي تدور أحداثها حول الواقع الاجتماعي والسياسي المتأزم وفساد الحكام وسلب شتى أنواع الحريات ، وهو رائد نزعة ( الفن للفن عام 1866 – 1876 ) .

الحرية " (1). وهكذا أكد ( غوته ) و ( برودون ) و ( دوليل ) حينما أجمعوا على ضرورة أن يكون الشعر تعبيراً متحرراً عن أي منفعة . إن مفهوم الجمال الحر يقترب بمفهوم الحرية ، وبدوره يكون هذا الأخير نقيضاً للمنفعة والغاية ، إذ تجلت ( الرومانسية ) بأبرز ممثليها ( بايرون ) و ( هوجو ) في فرنسا ، و ( غوته ) و ( شيلر ) في ألمانيا ، و ( بوشكين ، وريليف ، وليرمنتوف ) في روسيا (2) ، منتصرة للعاطفة ومرجحة إياها على العقل ، عاذين أنفسهم أحراراً في اختيار موضوعاتهم ، فكتبوا ما يمليه عليهم اهتمامهم ، وعاطفتهم ، وخيالهم . وعلى النقيض من الكلاسيكيين ، أعلنوا حرية الإبداع الفني (3) .

إن النزوع نحو الحرية والإبداع الفني والأدبي ، كان ردّة فعل قوية على عالم المادية المبتذل ، التي وضعت الأرباح والقيود والأصفاة واكتناز الذهب والأموال في الطليعة على حساب الإنسان العامل ، والشعوب المظلومة في الشرق التي ما فتئت تنادي ( الحرية ) والتحرر من أنواع المظالم وأفكار الاستعمار ، معارضين بهذا عالم المادة الرأسمالي وسحق الروح والحرية الإنسانية والقيم والمبادئ والضمير وحتى الدين .

ومن هنا تأتي مناسبة ومشاهدة إحدى روائع ( ديلاكروا ) في تعبيرها الرومانسي ، إذ امتزج سحر العاطفة بالخيال الحر والجمال الإغريقي المتجسد في صورة الثوار بشتى طبقاتهم الاجتماعية والعمرية ، محملين بالأسلحة ، ثم تناثرت الجثث في ساحة وأرضية اللوحة معلنة ثمن الحرية ، بينما توسط العمل ( اللوحة الفنية ) تلك المرأة وكأنها تمثال من تماثيل الآلهة الإغريقية تحمل بيدها سلاحاً للقتال وترفع الأخرى نحو السماء براية من رايات وأعلام الحرية في لوحته التي أطلق عليها اسم ( الحرية تقود الشعوب 1830 ) ، الشكل ( 48 ) .

إن دعوة الفنان من خلال نتاجاته الفنية إلى الثورة ، تعد بادرة من بوادر الحرية ورفض الذات الإنسانية لشتى أنواع الظلم والاستعباد ، فهي بحق إعلان ثوري / انقلابي ضد كافة صور الاستبداد في مختلف العصور .

كما أن الفنان الرومانسي حاول زج أحاسيسه وعواطفه الهوجاء في أعماله التي لم تكن ذا قبول واهتمام كبير من بعض المؤسسات الاستبدادية ، فضلاً عن أدواق بعض النقاد المتمسكين بأخلاق الكلاسيكية ، وبعض الطبقات المترفة ، إلا أنه أحدث ثورة اجتاحت الكثير من البلدان المستعمرة آنذاك ، مما جعل الكثيرين ممن ينقلب ضد هذا التيار الحديث ، وسخطهم لما يقوم به الفنانون من تصوير قد يُثير بعض التحفظات الاجتماعية وهذا ما فعلته لوحة ( الغداء على العشب ) للفنان ( مونييه ) عبر أشكال واقعية تحتضنها الطبيعة ، اجتمع في وسطها رجال متحفظون في جلساتهم ولباسهم إزاء النسوة العاريات ، الشكل ( 49 ) . وفي الوقت ذاته يمكننا أن نقول أيضاً من أنه تيار ثوري متمرد ضد كل ما سبقه من أنظمة وقوانين وأعراف وسنن ، ممهداً الطريق لتيار انقلابي من تيارات الحداثنة والحرية ممتداً (ب) الانطبعية ) .

تخلص الباحثة إلى أن الفنان الرومانسي الذي أعلى من شأن الحرية في الفن والحياة ، والمُجسّد لذاتيته وإرادته استطاع من خلالها أن يقيم رؤية جمالية متصالحة مع الحاضر والمستقبل ، وتشكل مقترباً من ذاته وطريقة فهمه ومعرفته إزاء الكون فـ" الكون ليس آلة منظمة ، كما أنه ليس فوضى ، بل هو كائن حي مشرب بفكرة حدسية تعطيّه وحدته وتوافقه " (4) . فالحرية لا تعني الفوضى ، بل هي حق فردي وشعور يختلج الذات في إحياء حياة

(1) تبغيم ، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ب ت ، ص 162 و 261 .

(2) كمال الدين ، جليل : الرومانسية – في الاتجاهات الأدبية والأدب العالمي / 2 ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ب ت ، ص 43 .

(3) المصدر نفسه ، ص 44 .

(4) الدباغ ، عبد الله : الردة ضد الرومانسية في النقد الحديث ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية للنشر ، بغداد ، ع 10 ، 1988 ، ص 73 .

كريمة هائلة ومطلب ثوري ضد مختلف صور التغطرس والقيود المفروضة كرهاً ، وهي إن وجدت واستغلت استغلالاً منطقياً ومسؤولاً ، عمّ المجتمع رفاهية وسعادة ، وإن فُقدت أو استغلت استغلالاً عبثياً تابعاً لأهواء المؤسسات ، عمّ المجتمع آنذاك انحلال وخضوعاً وضعفاً ، وقد تجد من يحمل لواءها ( أي الحرية ) فتحدث انقلاباً جديداً في كل مرة وهذا ما حدث على الصعيد الفني بصوره المختلفة ، بل وفي مختلف مجالات الحياة .

لقد تعامل الفنان الرومانسي عبر إرادته والتعبير عن حريته مع الطبيعة بمنطلق حيويتها وصورة تقلباتها الزمكانية لا ماديتها ، لهذا فهو لم يكن محاكياً لواقعيتها بقدر رؤيته الجمالية وفكره المتجدد ، مما حدا به إلى التعبير عنها عبر إدراكه لحركتها اللامتناهية وديمومتها المتغيرة في كل آن ، مستوعباً آراء ونظريات الأقدمين وتعشيقها بأحداث يومه وغده . وقد عكست الرومانسية هذا التبدل في البعد المفاهيمي للجمال الحر في الفن ، الذي انصرف في ضوءه الفنان عن الالتزام الصارم بالأشكال المنظورة ، وعن التقيد بالجمال المثالي ، محاولاً الكشف عن عوالم حرية الذات الإنسانية وما تتخللها من مزايا كان لها الدور الفاعل في بلورة وإخراج نصوص فنية إبداعية ، وما حملته تلك الأشكال المعبرة بين طياتها عن مضامين متجددة ، يمكننا بحق أن نقول عنها إنها بداية انطلاق ثورة الحداثة نحو الحرية .

لقد أرادت الرومانسية أن تحيي الحُدى ومقولاته ، لأن الحُدى طريق وقوة تؤدي بالإنسان إلى فهم الحقائق الكلية ، في حين أن الجسد يعجز عن التعبير عن هذه الحقائق ، ولهذا فإن الفن الرومانسي كان يظهر طلاقة عالية ( تصوراً وممارسة ) في الأداء وآلية البناء على السطح التصويري ، إذ كل شيء متاح أمام الرسام ما دام الخيال يعبد الطرق أمامه كي يعبر عن هيجانه الداخلي / العاطفي ، وهذا الاندفاع العاطفي قد شهد نوعاً من التهميش على قاعدة أن الإرادة الإنسانية تابعة وليست متبوعة ، مخلوقة وليست خالقة ، وكانت الرومانسية تثبت العكس دائماً .

وكانت تيارات الحداثة تدين للفكر والفن الرومانسي ، بوصفها إحدى مظاهر التحديث التي :

1. رجحت الهاجس العاطفي للون .
  2. ترجيح الشكل المحمول على الحُدى في وقت كانت الأشكال محمولة على المعايير الميثولوجية أو الدينية .
  3. ترك الفرصة أمام اللامتناهي في مقابل المتناهي .
  4. استثمر الفنان التضادات الحادة بين الظل والضوء .
  5. تم الاشتغال على البنية الدرامية للحدث من خلال الحركات الدرامية والميلودرامية التي تتصف بالحيوية غير المسبوقة .
  6. الدمج الرائع بين الوثيقة وخيال الفنان .
  7. المزوجة البارعة بين رصانة المشهدية المراد لها تجسيد وإبراز المشاعر بأغنى ما تكون عليه الانفعالات .
  8. الرومانسية عملية إطلاق للمشاعر الإنسانية دون كوابح ، واعتقد أنه كان لهذا العامل الدور الفاعل في نزعة الحداثة والحرية في الفن ، لتأتي بمقولات من شأنها أن تخلق الوحدة فيما بين ( الإنسان / الطبيعة ) ، وكأن هذه العملية الموحدة ضرب من العبادة أو الرياضة الروحية ، وأيضاً ربما في هذا المورد تظهر الرومانسية عناية بالفكر والفن الشرقي لما يحمله من جمالية وعاطفة وتقاليدها صلة بالنزعة الروحية .
- إن هذه النزعة كانت تعبر عن حاجة أصيلة داخل الذات الغربية المتطلعة لحيثيتها ، ولذلك وجدت الرومانسية صدئاً واسعاً من خلال تشظيها في كل الأجناس والآداب دون استثناء ، فكان الفنان الرومانسي يجد الفن قادراً على امتصاص الهاجس العاطفي وكذلك الأحزان والمآسي

التي تركها الإنسان عبر تأريخه . وعليه فقد حفرت الرومانسية أخدوداً روحياً عميقاً في الفن الحديث ، وبالإمكان تعقبه في المزيد من التيارات المعاصرة ، إذ لا يمكن إسقاط الروح من الفن التعبيري أو السريالي أو حتى التجريدي بكل مستوياته .

### الرسم الانطباعي بين الواقع ومنطق العلاقات

شكلت الحرية منطلقاً لتحولات جوهرية في الرسم الانطباعي الذي بدوره انفرد بسمات حدائية كثيرة ، عبرت عن التجربة الفنية في محاولة للتوحيد بين النظرية والممارسة ، بين ( الذاتي مقابل الموضوعي ) ، بين المرئي واللامرئي ، على أن آليات الذات الحرة في مواجهة تلك الإشكالية تتجلى منذ العصور الأولى حتى الآن بوصفها مشروعاً تحريراً متجسداً في كل النتاجات الفكرية والفنية الإنسانية .

إلا أن الرسم في ستينيات القرن التاسع عشر ، انتفع بقدر أعظم من الحرية الممنوحة للفنان بتعزيز سيطرة ذاتية أكمل على العمل الفني ذاته من سابقة الفن الماضي المكرس لتمجيد الخالق ، أو لتحقيق فكرة تكامل الإنسان ، أو لخدمة الطبيعة <sup>(1)</sup> .

جاءت الانطباعية للتحرر من تقاليد التصوير الكلاسيكي والنهضوي التي سادت ربحاً من الزمن حينذاك ، منفردة بفلسفة جديدة في الرؤية والتعبير والأداء والتقنية ، متأثرة بالعلم ومكتشفاته ، مُتخلصة من آلية الاستنساخ المباشر ، موظفة العلم لنقل الصورة المرئية . فكانت بحق دعوة إلى الدهشة .

إن بنية الرسم الانطباعي هي بنية تحريرية وثورية متمردة على مختلف مظاهر التسلط والعبودية ، فأعادت بناء الواقع بواقع آخر جديد ممزوجاً بالأفكار والتجارب العلمية ، ولما كان الإنسان – بحسب رأي ( برديايف ) – حراً بطبيعته ، و " لكنه يقع تحت أشكال من العبودية وهي : عبودية الإنسان لذاته ، وللدولة ، وللكنيسة ، وكل المنظمات السياسية والاجتماعية ، والجمهور أو الرأي العام والحاجة ، وعلى الإنسان إذن أن يخرج من عبوديته بالتمرد " <sup>(2)</sup> .

فالانطباعية بحق دعوة إلى التمرد . وهذا ما سبقهم به ( كوربيه ) بقوله " أنه مما يقضي على الفن ، أن يضطر إلى الالتزام والوقار الرسميين ويحكم عليه بالتفاهة العقيمة " <sup>(3)</sup> ، وأسعف هذا الرأي من بعده ( غويا ) ، الذي عبّر عن استهجانه تجاه التقيد الصارم بالقواعد ، ونقد الآخر له ، بقوله : " يتحدثون عن الخطوط ، ولا يتحدثون عن الكتل ، ولكن أين هي الخطوط ؟ إنني لا أرى خطوطاً ولا ألواناً ، وإنما أرى أضواءً وضلالاً ، وأرى مستويات تتقدم وأخرى تترد " <sup>(4)</sup> .

إن هذه الآراء والمقولات كانت بمثابة إعلان حرب على الفن الأكاديمي الرسمي ، وإنها كذلك لبشرى لفاتحة عهد جديد وفن قائم على الحرية ، حتى أنها ذات تأثير وأبعاد مستقبلية في الفن وتحرره من قيوده ، إذ بدأت الذات تبحث عن منافذ لها خارج أطر الفن الرسمي التقليدي الذي أصبح – حسب هذا الوصف – معادلاً لمفهوم ( العبودية ) ، والعبودية هنا هي عبودية التقليد والمحاكاة والتقييد بأبسط القواعد الأكاديمية .

إن أولى الدعوات التحريرية التي أسهمت في انبثاق هذه الرؤية الجديدة ، دعوة ( روسو ) ومن بعده ( زولا ) و ( بودلير ) ، في الخروج إلى الطبيعة .

(1) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 28 .

(2) سلامة ، بولس : الصراع في الوجود ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ت ، ص 427 – 428 .

(3) فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، ت : اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 ، ص 96 .

(4) يونان ، رمسيس : الفن في القرن التاسع عشر ، ضمن كتاب : محيط الفنون ، حسن فوزي ، ب ت ، ص 393 .

إلا أن ( بودلير ) كان يدين إلى ما يسميه الطبيعة ( العذرية / البكرية ) ، وأن الحرية والحادثة أدت إلى تدشين هذه البكرية حين حاولت إيجاد منطلق لها بين العلم والفن (1) ، أي أنه كان يجد في الفن الملتزم بالقواعد صورة الأناقة ، أما الانطباعية كانت مُهمشة لهذه الأناقة، حيث يقول : " الأناقة – مذهباً في كل شيء ، في حين إن الانطباعيين ذهبوا للبحث عن – الأناقة الداخلية – للموضوع في الرسم، وبهذا انحازوا إلى تأثير ( الزمن ) على هذه ( الأناقة ) " (2) .

يبدو من مفارقات الحادثة أن يعارض ( بودلير ) وهو أحد أهم دعائم الحادثة الفنية التي اطلع بها هؤلاء المبدعون بالفن الجديد ، وهو ما يشير إلى أن الحادثة تحمل نقائصها في داخلها جرياً وراء حرية الرأي الذي لا يقف بوثوقية مطلقة بما تنجزه الحادثة ذاتها . فهي تشكك بذاتها مما يكسبها طابع الجدل ، وهو ما يتماشى مع الذات الحرة الراغبة في التحديث .

ولما كانت الحرية الذاتية مُرتبطة أشد الارتباط بعادات المجتمع الأوربي وتقاليده آنذاك ، فليس من السهولة على الذات أن تطرح هكذا طريقة بناء في الرسم ، هذا لأن الفنان الجديد قد استحدث رؤيةً واسلوباً وتقنية جديدة أسفرت نتائجها عن رفض (\*) عدّة لوحات لعدّة فنانين ، ومنها لوحة ( مانيه ) المُسمّاة بـ ( الغداء على العشب ) .

وعلى الرغم من سخرية الذائقة والنقاد والمؤرخين آنذاك ، " لمّا اعتبروه أن التصوير الانطباعي بداية فضيحة إبداعية " (3) ، إلا أن الانطباعيين قد وجدوا في مثل هذا الفن حرية ترادف السعادة ، وهذا ما يؤكد ( ريد ) حول مفهوم الحرية التي : " أنتجت نوعاً من السعادة الرفيعة ، كوظيفة نافذة المفعول في عصر العلم ، فالعلم باكتشافه واقعاً مادياً جديداً ، لم يبلغ وظيفة الفن كوصف للطبيعة " (4) .

الانطباعية كانت تتفهم الأطروحات التي تقول بنسبية المادة ، لذا فهي تلتزم بمبدأ الجدل أو التغير الحاصل في بنية المرئي ( المشهدية المرئية ) أو ( المنظر ) ، بمعنى أن الطبيعة ليست هي المركز ، رغم أن لها حضوراً واضحاً ، إلا أن لغة التحليل وترتيب المشاهد وفق اللحظة الزمكانية هي الأساس ، لذا حيد الخط ، واستعاضت باللون بوصفه قيمة فيزيائية وليست رمزية ، وعليه رسم الانطباعيون الطبيعة شكلانياً لذاتها بوصفها ذريعة ومناسبة لتحقيق أكبر قدر من الحرية والسعادة في تسجيل لحظات زمنية آنية .

ف" تحولت الطبيعة من الواقعية الدرامية والأسطورية التي تلعب بالعواطف إلى طبيعة متحررة من الالتزامات العاطفية والاجتماعية – موضوعية وشعرية في آن واحد " (5) ، وجاءت

(1) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : محاضرات حول الحادثة ، ألقاها على طلبة الدكتوراه / فنون تشكيلية ، 2004 / 6 / 29 .

(2) ياسين ، هادي : مونيّه – عمود الضوء الانطباعي ، دمشق ، سوريا 2005 ، ص 2 .  
(\*) رفضت لجنة التحكيم في باريس ( 4000 ) لوحة ، مما اضطر الفنانين أن يطالبوا بمكان لعرض لوحاتهم بعد أن تم غلق المتحف بوجوههم ، ولربما من السخرية أن أعطى ( نابليون الثالث ) موافقته بعد ذلك كي يعرضوا أعمالهم تحت تسمية ( معرض المرفوضات ) أو ( صالون المنبوذين ) ، وهذه التسميات أطلقها بعض النقاد والذائقة ، وفي مقدمتهم الناقد ( جبروم ) الذي ذهب إلى القول في الانطباعية كاستهجان لها : " لا بدّ من تدهور خلقي عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ " . للمزيد راجع : الشاروني ، صبحي : الفن التأثري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ب ت ، ص 9 – 10 .

(3) عياشي ، منذر : لدّة النص – الأعمال الكاملة – 1 ، ط 1 ، بيروت ، 1992 ، ص 32 . كذلك ينظر : بهنسي ، عفيف : الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، ط 1 ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 175 – 176 .

(4) ريد ، هربرت : الدور الاجتماعي للفن – الفن مقلق أبداً ثوري دوماً ، مجلة أفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع 4 ، 1976 ، ص 55 – 56 .

(5) ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 17 .

الحرية في الفن والأدب بقول ( مالارميه ) : " إن الشعر يُنظم بالكلمات لا بالأفكار ، أما في الفن فإن الصورة وليدة الفرشاة والزيوت والألوان ، وليست بديلاً أو تشبيهاً لشيء ، أي شيء " (1) . بما أن الشعر تنسجه كلمات متحررة من صياغة الأفكار أو يمكننا القول أنه بدأ متحرراً من المعنى الذي يُضفي عليه التزاماً عاطفياً أو موضوعياً ، فإن الفن بالمقابل قد تحرر من عبودية التشبيه – أي المحاكاة والتقليد – وفي الوقت نفسه لن يكون بديلاً عن الشيء المادي أو تشبيهاً له ، هذا لأنه عملية خلق مستمر وفعل حر تشترك في صناعته عين الفنان ويده وفرشاته وألوانه الزيتية التي تُعد في النهاية مادة فنّه وإبداعه .

وقد صاغ ( مانيه ) عبارته في الحرية ، بقوله : " إن الرسام اليوم لا يقول : أنظر لخلو اللوحات من الأخطاء ، بل يقول : أنظر إلى الصدق الذي يضفي عليها طابع الاحتجاج ، رغم أن كل ما يهم الفنان هو تسجيل انطباعه " (2) ، وهذا يعني أن الابتعاد عن التقليد الذي يُعد خطأ في نظر البعض ، لم يعد بدوره معولاً عليه ، فالذات الراغبة في التحديث تحاول إضفاء حس الدهشة والغربة لدى الذائقة التي وصفها ( مانيه ) بكلمة ( احتجاج ) ، وكأن الاحتجاج هنا دليل صدق وجمال الأشكال وحرية الفنان .

وعليه ، فقد بنت الانطباعية مفاهيمها التحررية على وفق فلسفة ( هيراقليطس ) بعبارته : " إنك لا تستطيع النزول إلى النهر الواحد مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب فيه باستمرار " (3) ، إذ أصبح الفنان " مأخوذاً بظواهر الأشياء التي تتبدل دون هوادة بفعل المتغيرات المتلاحقة على الأشكال بسبب تبدل مساقط الضوء عليها " (4) ، وهو ما سجلته أعمال ( مونييه ) ، الشكلى ( 50 أ ، ب ) التي بينت حرية الحركة الزمكانية للإسماك بالتحولات التي تعترى الوجود المادي . وعلى الرغم من رؤيتهم الحداثية المتحررة من القيود لإعادة تركيب بنية الواقع بتقنية واسلوب جديدين في استغلال التجريب ، إلا أن ذلك التجريب لم يكن ليتفاداه الفنان الانطباعي ، فكانت إلى جانب لوحة ( مانيه ) المرفوضة هي لوحة ( مونييه ) ( انطباع شروق الشمس ) ، الشكل ( 51 ) ، ولوحته ( أوليمبيا ) (\*) ، الشكل ( 52 ) . وجاء رد ( مونييه ) على تلك الانتقادات بعبارة أثيرة : " نحن نرسم كما يغني الطير ؛ الرسوم لا تصنعها الشرائع " (5) .

إن هذه العبارة كانت تدل على معنيين : الأول ، هو أن فن الرسم حرّ وهو أمر غريزي مشحون بالأحاسيس ، معنون لوجوده في العالم ، والثاني : هو الخروج عن القواعد والثوابت والتعاليم في فن الرسم ، بمعنى : امتلاك الحرية في اختيار الكيفية التي ينجز بها الفنان أعماله . و ( مونييه ) عندما رسم بدوافع لحظية ، إنما ربط مصير الجمال بما تأتي به الذات الحرة ، إذ وثّق جماليات الأماكن عبر أوقات مختلفة ، فلم ينقل فقط المتغيرات الفيزيائية التي تحدث عليها ، نتيجة تغير زاوية النظر أو تأثيرات المناخ أو الضوء ، بل نقل ( الإحساس ) المتغير لدى الفنان في كل مرة إزاء موضوعه ، الأمر الذي يقربه من ( سيزان 1839 – 1906 ) (6) .

(1) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 29 .

(2) فيشر ، أرنت : ضرورة الفن ، المصدر السابق ، ص 97 .

(3) أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 ، ص 81 .

(4) الشاروني ، صبحي : الفن التأثري ، المصدر السابق ، ص 38 .

(\*) اللوحة ( أوليمبيا ) مع لوحة ( مانيه – الغداء على العشب ) كانت قد أثارت الرسميين بعدها ( لوحة وقحة ) ووصفها الإمبراطور بـ ( الفحش والتهتك ) ، ذلك أنها كانت تصور الحياة الارستقراطية = الفرنسية وتبذلها بعد تعريتها من الزيّف ، وهو ما كان يجسده أيضاً ( كوربيه ) في ضوء اتجاهه للواقعية التي تصور الفقراء وعامة الشعب في واقعهم البسيط العفوي . للمزيد راجع : الشاروني ، صبحي : الفن التأثري ، المصدر السابق ، ص 21 – 22 .

(5) ياسين ، هادي : مونييه – عمود الضوء الانطباعي ، المصدر السابق ، ص 6 .

(6) المصدر نفسه ، ص 5 .

فالانطباعية التي فككت العالم وحولته إلى ضوء وألوان متألئة ، مُسجلةً ناتج التجربة الحداثية ( حرية الإدراك الحسي ) بلغة التداخل بين الذات والموضوع ، إذ صاغ ( سيزان ) هذا المبدأ بقوله : " إن الفنان يسجل المدركات الحسية .. لا نظريات وإنما عمل ، إنما نحن فوضى لامعة ، وإن الطبيعة تخاطبنا جميعاً . إن الإنسان يجب أن يختفي تماماً من الصورة ، ويستغرق كلياً في الطبيعة والمنظر .. إنما بالألوان ! الانطباعية ، هي المزج البصري بين الألوان ، إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين ، واللوحة لا ينبغي لها أن تمثل شيئاً غير الألوان " (1) .

الانطباعية كانت تهتم بخلق جمالية جديدة ، هذه الجمالية كانت أهم أهدافها ومشاغها ، إسقاط القيم والمعايير المحمولة على إشكالية الرؤية ، والعمل الحرّ هنا كان فاتحة لكل تيارات الحداثة ومنها التجريد فيما بعد . أما ( سيزان ) فهو يؤكد هذه الفكرة في مقولته التي وجهها للرسامين كي يتجاهلوا الإنسان وعقائده ويتجهوا نحو الطبيعة ، وليست هذه الفوضى اللامعة ، إلاّ النذير بإسقاط ما جاءت به نظريات الرسم السابقة ، بافتراض طرائق نظر تعيد للوحة كينونتها التي تمثل معادلاً وجدانياً للذات التواق للحرية .

لقد كشف ( سيزان ) عن صورة عالم ممزق ، تفككه اللحظات المتسلسلة اللامتناهية – وهذا ما سبقت به الانطباعية ، البنيوية والتفكيكية والسميائية في تفسيراتها للنص – ويأتي دور الفنان وأحاسيسه بوصفه تجربة ذاتية في الحياة ، لتحميل العمل الفني طاقة سرمدية تكشف عن معنى الحرية من خلال مفهوم الديمومة ، حسب رأي ( برجسون ) ؛ لأن : " الحقيقة ليس لها وجود ، وإنما هي صيرورة ، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل اللحظة في الحركة الدائمة للوجود ، هي الحرية في التعبير عن الرؤية الذاتية مع سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة " (2) .

ولعلّ هذه النتائج التي أسستها الانطباعية هي الأرضية التي بنى عليها التجريديون ، فيما بعد ، فنهم في القرن العشرين ، فتحولات الأشكال ، هذه هي التي قادت ( بيت موندريان 1872 – 1944 ) ، إلى التجريد الهندسي ، وقادت ( فاسيلي كاندينسكي 1866 – 1944 ) إلى التجريد الروحي وكلاهما عمودا ( التجريدية ) في القرن العشرين كما سيأتي ذكرهم في تيارات الحداثة والحرية في الفن .

لقد كان للاكتشافات العلمية والتطور التكنولوجي ، ومنها الآلة الفوتوغرافية ، أثر بالغ في توجيه الفنان نحو الحرية في رصد المتغيرات والإحساس بالإيقاع السريع المتحرر للزمن ، مما حدا بالفنان الانطباعي أن يرسم مجموعة من اللوحات للمشاهد نفسه ، لكي " يتحرّى بإحساسه الذاتي ، التحولات التي تفرضها المتغيرات الانية للأضواء الساقطة على المرئيات . وبهذا تكون الذات قد اقتربت من ميزة مهمة هي العفوية والفطرية " (3) ، وهذه العفوية هي في الحقيقة حرية حدسية مباشرة معارضة لتداخل العقل أو أي صورة ذهنية مُسبقة . فبهذا الحدس والحرية يستحضر الفنان جميع خبراته ووعيه ومعرفته علمياً وفنياً ويطبّعها على الفور في اللوحة ، " مما يجعل عمله الفني متفرداً بفعل ضربة الفرشاة السريعة ، مبتعداً عن مطابقة الطبيعة التي يمكن للكاميرا رصدها " (4) .

(1) فيشر ، أرست : ضرورة الفن ، المصدر السابق ، ص 98 – 99 .

(2) الشاروني ، صبحي : المذهب التأثري في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية ، ع3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1978 ، ص 51 .

(3) النقي ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، إصدارات خاصة ، تنضيد : نبيل سلامة وآخرون ، دمشق – سورية ، 2005 ، ص 2 .

(4) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، لبنان ، ب ت ، ص 28 . للمزيد راجع : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ( 1870 – 1970 ) ، دار المثلث ، بيروت ، 1981 ، ص 38 .

تحددت إشكالية الحرية في ضوء نظرة الفنانين إلى العالم ذاتياً ، أي على نحو ما تقدمه الأضواء في مداركهم من مختلف وجهات النظر ، نجد أنهم انجذبوا إلى كل ما هو منعكس كالبحر وأمواجه المتحركة وانسياب مياه الأنهر ، والانعكاسات الضوئية على سطحه من جراء ضوء الشمس أو ضياء القمر ( بين الأفول والغروب والشروق والتوهج ) وغيرها ، " مستعينين بما جاء به الفيزيائيون المعاصرون من أمثال ( شيفرول ، وهود ) من نظريات عملية في تحليل الضوء بالمنشور والدائرة اللونية ، إذ اثبتوا : أن القيم اللونية للأشياء ليست كما تتراءى للكلاسيكيين ، بل أنها في تبدل مستمر بتغير الضوء ذاته ، ولا وجود للون محلي بل إنه يستدعي وجوده من اللون المتم له .. " (1) ، وهذا ما حملهم على استخدام ألوان الموشور السبعة وامتد ليشمل الضلال الانطباعية ، مُستبعدين اللون الأسود من ملوناتهم ، حتى أصبح اللون هو الشكل المتكون من لحظوية الانطباع .

لذا " فإن الشكل لم يعد شكلاً مستقلاً بذاته ، بل أصبح ذريعة لتقديم اللون ، وعليه يتخذ الشكل قيمته النهائية مما يضاف إليه من لون وضوء وأنية انطباع " (2) ، أي أن اللون أصبح حراً مستقلاً ، غير خاضع لتحديد بنية الأشكال أو طبيعة الموضوعات ، كما كان مُتعارفاً عليه في السابق ، كما أن اللون لم يعد ذا طبيعة رمزية أو اعتبارية ، إلا لتأكيد صيرورته صبغة فيزيائية تجد طريقها إلى السطح التصويري جرّاء المجازاة مع الألوان الأخرى التي تضاعف من قيمته البصرية وتجعل منه مؤثراً بصرياً لا يُجاري .

لقد سعت الانطباعية إلى تبني هدف مهم وهو الحرية بوصفها شعاراً ومفهوماً وتجربةً في ضوء " رفضها للقوانين الوضعية في ممارسة النقل الحرفي في التصوير ، متوخية الصدق والإخلاص في التعبير الحرّ عن المواضيع التي يتفاعل فيها الشمس والهواء ، بعيداً عن قيود المراسم الخائفة ، لذا هدفت إلى تحرر الفنان من المراسم وزجّه إلى الطبيعة مباشرة " (3) .

و " بتحرر الفنان من لاهوت التأليف والتركيب ، أقصى الفن عن كونه بناءً لغوياً ينطوي على حكاية أو معنى قابل للشرح والتفسير ، واكتفى بالموضوع من حيث هو بناء تشكيلي نغمي " (4) ، وهذا ما عرضه ( رينوار 1841 – 1919 ) في لوحته ، الشكل ( 53 ) ، بقوله : " إن العمل الفني الجميل حر ولا يحتاج إلى تفسير " (5) ، لذا ليس للعقل من سلطان يمكن أن يحد من حرية الفنان وبحته البصري بتأليفه الموسيقية الذي غدا مجالاً لإنجاز أعمال تجريدية .

والحرية التي صرّح عنها ( رينوار ) مرة أخرى بقوله : " التصوير أولاً نتاج خيال حرّ وليس أبداً نسخة من الواقع " (6) . لقد طافت الحرية ، على أشكاله العاطفية التي تحدث البهجة والنشوة والسعادة عبر الألوان الزاهية والوجوه المشرقة ، ونقل الصورة المتحررة لجمال الجسد الأنثوي بحركته السيولية واستدارته اللطيفة ، الشكل ( 54 ) .

وعليه فإن الحرية في الرسم تحولت نحو الطابع الموسيقي في تأكيده التام على البناء النغمي التشكيلي ، فيذكر ( إشميدت ) : " علمت فن التصوير على الغناء وجعلت من المصور

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 37 . يراجع : سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط 1 ، 1982 ، ص 10 .

(2) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 74 .

(3) بهنسي ، عفيف : الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، المصدر السابق ، ص 177 – 178 .

(4) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار العلم – بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص 150 .

(5) قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية ( 1880 – 1900 ) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1971 ، ص 174 .

(6) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 53 .

موسيقياً مغنياً " (1) . وهذا يعود بنا إلى الطروحات الفلسفية التي أكدت على الموسيقى وانتصارها في تحرير الإرادة من نير العبودية ومنها طروحات (شوبنهاور) ، فالموسيقى هي حرية الروح الباطنية في طروحات (هيجل) ، وهي مصدر السعادة الذاتية للجمال الخالص في فلسفة (كانت) ، وهي السيولة والديمومة في فلسفة (برجسون) ؛ لأن العلاقة بين الموسيقى والحرية جدلية يقابلها الماء (\*) الذي انطبع حدسياً في عين الفنان الانطباعي ، فأصبح حجة تصويرية لتقطيع اللون وانسيابه ، والنقاط ذلك البريق المنعكس على سطحه بلمسات تتحرى القيم اللونية للتحويلات الزمكانية .

كما ذهبت طروحات علماء النفس الإنكليز ، إلى أن الحرية التي تتيح للإنسان خوض ميدان التجربة ، " ترجع في النهاية إلى ممارسة الإحساس ، وهكذا غدا الإحساس نقطة انطلاق علم النفس آنذاك ، وإن تيار الانطباعية نقل مذهب الحاسيين الإنكليز إلى طروحاتهم ، وهو أن الإحساس أصل المعارف الإنسانية " (2) .

ف فكرة الحرية بوصفها قيمة سيكولوجية (نفسية) وهدفاً له غايات نفعية لتحقيق السعادة ، تحولت بالتدرج إلى قيمة في ذاتها ، " هذه الحرية جعلتنا نرى في الأشياء جانبها الجمالي لا النفعي ، عندما تحررت من غاياتها العملية ، دخلت في مجال المدركات الحسية فصاحبته لذة اكتسبت معها الأشياء لوناً جمالياً وهو آخر ما نلاحظه في الأشياء التي تهمننا عملياً " (3) . فالحرية وما يستتبعها من تغيير تنطلق من ذات الفنان والرغبة في التجديد ، ومن هنا كانت الحرية بالنسبة إلى الانطباعي ، هي كيف يستطيع أن يعول على مدركاته الحسية بتقديم صورة أكثر تشعباً بألوان الحياة ، لذلك لم تخلُ الممارسة اللونية لديه من التسلية الحرة والتلاعب بحركة الفرشاة والألوان الزاهية النابعة من التجاوب التلقائي لليد مع العين ، كون تقنياتهم لا تحتاج إلى مزج الألوان ، التي كانت تستضيء أغليبتها غير ممزوجة على اللوحة ، ولا تحتاج أشكالهم إلى تخطيطات أولية وطبقات لونية تجعله ينتظر جفافها ، ذلك هو الفنان حرّ وأشكاله متحررة من قيدها الخطي ، متجسدة عبر اللون الحرّ وتأثيراته في عين المتلقي / الآخر ، كما مر تأثيرها في الفكر الحدسي والعين في أول وهلة لالتقاط انطباع ما .

فالانطباعية تتعارض كلياً مع المفاهيم التي جعلت من الفن وسيلة تنظيم العالم وإعادة بنائه عن طريق العقل ، فالفن حرية لا يحتاج النظر إلى المرئي وفق وثوقيات الرسم الكلاسيكي ، وثمة وسائل للنظر ابتدعتها الانطباعية لتضع الجمال الفني في مرتبة اشد ارتفاعاً ومعاينة مما يرى في الواقع ذاته . أما المجهود الذهني لديهم حدسي ومباشر ، إذ جسد الفنان الحرية في ضوء الحركة التصويرية عبر الإدراك الحسي ، وهذا ما أكدته (مانيه) بقوله : " إن اليد عين " (4) .

أحدثت تقنية الانطباعيين ثورة على التقنيات السابقة التي تعلي من شأن الخط على حساب اللون ، إنها تقنية اتفقت مع مقولة (بيسارو 1830 – 1903) : " لا أرى سوى بقع ، فالطبيعة التي تحولت إلى مجرد بقع ، أصبح الفنان معها لا يثق بالعروض التقليدية السابقة

(1) المصدر نفسه ، ص 150 .

(\*) ترى الباحثة ، أن الحرية هي في صورة الماء الذي عدّه الفلاسفة اليونانيون مبدأ الوجود وأصله ، ونظراً لطبيعته السيالة وخصائصه ، فهو يكتسب صفة الديمومة ومفهومها ، في ضوء التحوّل والتغيّر الدائمين كما جاء في قول (هيراقلطس) : إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين ، لأن مياهاً جديدة دائماً تجري فيه . أما صفة الماء الجاري وصورته جاءت في كتاب (الصوفية والسريالية) ، فالسرياليين شَبَّهوا حركة الوجود بنهر وأفق بلا نهاية وأن تحولاته بمثابة التجليات ، وبما أنه لا نهاية للتجليات ، فلا نهاية للصور التي تطابقها ، ولا نهاية للمعرفة . للمزيد ينظر : أونيس : الصوفية والسورالية ، ط 1 ، دار الساقى ، بيروت ، 1992 ، ص 64 .

(2) هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، المصدر السابق ، ص 290 .

(3) سانتيتانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ت : محمد عزت مصطفى ، القاهرة – نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ب ت ، ص 134-135 .

(4) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 36 .

للشكل وما يتبعها من تشذيبات لصالح المضمون ، فهي عرض بدون تعليق ، وانطباع لم يتعرض للتصحيح " (1) .

وإذا كان هدف ( مونيه ) الحرية للجمال في تثبيت اللون وفق متغير الزمن ، فقد أراد ( ديغا 1834 – 1917 ) الحرية في تثبيت متغير الحركة في لحظة زمنية معينة ، فهو عند رسمه للمرأة لم يُعِر اهتماماً لإيقافها في وضع تصويري خاص أو محدد أو مُفتعل " إنما تصورهما كما تبدو في حياتنا اليومية ، وكأنه يراها من طرف خفي دون أن تنتبه فتتكلف وقفة معينة لإبراز جمالها " (2) ، الشكل ( 55 ) .

تلك هي الحرية لا تحدّها وقفة مُفتعلة أو جمال مُتكلف مُصطنع ، إنها الحركة التلقائية والعفوية والفطرية كما اعتدناها .

ويرى ( ديغا ) : " أن الحرية ليست بطريقة تصوير الشكل بل طريقة رؤية الشكل ، فالرسم حصيلة خيال الفنان الحرّ ، ولا يمكن أن يكون نقلاً " (3) ؛ لأن الشكل الجميل لديه ، هو الذي يتحرى حرية الحركة اللحظية دون التقيد بالواقع اللوني للطبيعة ، مما حدا به إلى رسم بعض اللوحات بلون واحد كالأزرق والأخضر والأصفر ، الشكل ( 56 ) .

إن معالجة الانطباعيين للون والضوء تستند على قوة الملاحظة والتجريب ولهذا سُميت بالواقعية العلمية ، كما عملت الحساسية والفطنة إلى تنوع رغباتهم وتجارتهم (4) . ويرى الناقد الانطباعي ( ليماري ) : " أن الحرية التلقائية التي مارسها الفنان هي محض حدس . فالعالم الخارجي يفقد قدرته على التحكم ويتحول إلى مجموعة من الاهتزازات الضوئية والألوان النقية ( غير الواقعية ) فهو يثير المُخيلة ، ويعد الفنان بذخيرة لا تنفذ من ( الثيمات ) التي يطبع عليها مكنون قلبه بحرية وتلقائية " (5) ، فالحرية التلقائية أو العفوية أو الفطرية مرجعيتها إلى حكمة ( مالارمي 1842 – 1898 ) المعاصرة للانطباعيين بخصوص عنصر ( المصادفة ) في العمل الفني ، بمقولته (\*) : " ضربة الزهر لن تلغي المصادفة أبداً " ، والتي أسهمت في إحداث تغير معرفي وجمالي جذري في بنية الرسم الحديث ، وإشكالية الحرية بوصفها سمة مميّزته على امتداد المائة عام الأخيرة .

فالحرية التلقائية والتجريب المتواصل مع الحدس ، أدى على نزوع بعض الانطباعيين لاتخاذ آلية جديدة لم تلغ الاهتمام بقيمة وطاقة اللون التعبيرية والجمالية ، الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والإدراك العقلي للخواص الجوهرية للأشياء مستندين بفلسفتهم على قوى ( الذرة ) (\*) التي تحول بمقتضاها البنية العامة إلى مجموعة ذرات صغيرة ، فأطلق عليهم تسمية " ( الانطباعية التلقائية ) التي اعتمدت البحوث العلمية المختصة بالضوء ، وخاصة قانون ( التضاد والتزامن ) . وهذه من الأساليب التي دعت ( سورات ، وبيسارو ، وسينيّاك ) إلى معالجة اللوحة بطريقة تعتمد نقاطاً صغيرة لونية بالفرشاة متساوية الحجم والشكل ، ابتغاء تحقيق تركيب منسجم بتمائل المتضادات التي تمزج بصرياً في عين المتلقي ، فكان من ميزات أسلوب (

(1) ليفنس ، هـ. مايكل : أصول أدب الحداثة ، ت : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 ، ص 158 – 161 .

(2) يونان ، رمسيس : محيط الفنون ، المصدر السابق ، ص 172 .

(3) سيرولا ، مورييس : الانطباعية ، المصدر السابق ، ص 110 – 116 .

(4) الجباخجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، بغداد ، 1961 ، ص 24 .

(5) ليماري ، جان : الانطباعية ، المصدر السابق ، ص 134 .

(\*) جاءت في ترجمة أخرى لها : ( رمية النرد لن تلغ المصادفة أبداً ) . للمزيد راجع : باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص 31 .

(\*) تأثر الانطباعيون ( بالفلسفة الذرية ) ومفادها تحطيم هذه الجزيئات الذرية لكشف جوهرها والاستفادة من طاقاتها بعد أن كان الاعتقاد بعدم إمكانية تجزئتها . للمزيد ينظر : محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، ط 1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 ، ص 77 .

سجلات ورات 1859 – 1891 ) التركيبي الأثري ق والوضوح الهندسي " (1) ، الشكل ( 57 ) .

ثمّة رؤية جديدة وحرية من نوع آخر ، دعت إلى التشكّل الجديد ، وعلى هذا فإن الحرية في حركة الألوان والبقع اللونية بتركيبها الزخرفي " لم تكن ذا أهمية مقارنةً بالجزء الحرّ الذي لعب دوراً في تحرير اللون " (2) .

فالحرية المقيدة بنظام ، حسب رؤية ( التقيطين ) ، هي المُشيدة وفق قوانين منهجية وعلمية دقيقة ، تجاوزت بهذا عفوية ( الانطباعيين ) ولمساتهم الحرة إلى لمسة نغمية منضبطة في المكان والقيم اللونية . وفي لوحات ( بيسارو ) ، الشكلى ( 58 ، 59 ) ، نجد أن ( تقنية التقيط ) " لم تقف فيها حقائق العلم حائلاً أمام شمولية الرؤية ، خصوصاً وإنها قد نزعت نحو التجريد ، في الحد من واقعية الأشكال وعزلها عن القوالب الطبيعية المعهودة في الفن التقليدي "

(3)

لقد كانت الحرية ثورة بالنسبة للفنان الحديث في ابتكار لغة بصرية ذاتية متفردة ، وحرية إرادة في القيام بتجريب الجديد في ضوء طرح أشكال جديدة ، وكان سعيه الذي لا يحد من توسيع طاقاته التعبيرية ، ما أنتج تغيرات اسلوبية بين الحين والآخر .

من هنا تجد الباحثة أن الحرية في تيارات الحداثة ، هي ليست فقط ثورة على الماضي ، بل هي ثورة على بعضها البعض أيضاً ، مما أسهم بالمزيد من الانتصار للذاتية والفردية ، والتي جعلت الفنان الحديث ينظر إلى الواقع بعدة طرق مختلفة لاختلاف الأحداث والظروف المواتية في الحياة التي تتطلب استجابات جديدة مماثلة ، وكان من نتيجة الانفتاح على الآخر ، أن أدى إلى تقبل مختلف الأشكال الفنية الغربية والمتلونة ، مما جعل الفنان الحديث يُثَمِّن قدرات الذات في توصيلها إلى أن الحرية حق من حقوق الذات عن وعي أو لاوعي في الشكل الفني ، بوصفه فعلاً أدبياً حراً .

وفي مسار الحرية وإشكالياتها ومفهومها لدى كل ذات واختلاف الرؤى نجد حرية جديدة تتناول في ضوئها ( بول سيزان ) طرْحاً جديداً <sup>(\*)</sup> في رؤيته للمرئيات ، على صعيد لغة التشكيل الجمالي ، هادفاً إلى " إعادة بناء الطبيعة بعيداً عن عبادة الحس المادي " <sup>(4)</sup> ، و " كثيراً ما عمد إلى التنقل عبر نقاط مختلفة للشيء الواحد ، لكي يخلق الإيهام بالإحاطة الكلية للشيء من جميع جهاته " <sup>(5)</sup> ، وهذا ما نراه في لوحته ( جبل سانت فكتور ) ، الشكل ( 60 ) ، فهو لم يقبل أن تكون علاقة الفنان مع الطبيعة علاقة سطحية تأخذ من الأشياء مظهرها اللوني ، ذلك أن " المشكلة التي أرقت ( سيزان ) هي - إهمال بناء الصورة - وهي المشكلة الأساس لتفسير العالم ذي الأبعاد الثلاثة من جديد وفق الصورة المسطحة

<sup>(1)</sup> J. Carter, Brown, "Commentaries", By: Diane, Kelder, French Impressionist Masterpieces, Crown Publishers. Inc., New York, 1977, P. 78.

(2) مولر ، جي . أي وفرانك إيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 53 .

(3) حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ب ت ، ص 42 .

(\*) و ذلك من خلال وسائله الفنية الثلاث :

1. المستويات المتداخلة : وهو تداخل لمستويات السطوح الهندسية في رسومات ( سيزان ) ، حيث تومي تلك السطوح بالبعد و القرب أحياناً .

2. عين الطائر : أى النظر إلى اللوحة وتفصيلها الجزئية من الأعلى .

3. التداخل الزمني والمكاني : وهو اعتماد ( سيزان ) على صيغة التداخل بين الزمان والمكان في رسوماته من خلال تضخيم الأشياء ورفعها إلى الأعلى أو إلى الأسفل .

(4) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 56 .

<sup>(5)</sup> Croce, B., "Aesthetic Translated", By: Douglas Ainslie Peter Owen Vision Press, Printed in U. S. A. 1967, P. 18.

المستطيلة " (1) ، هذا لأن بناء الصورة أصبح الشاغل الوحيد والأساس لديه ، لإعطاء تفسير جديد للحياة باختلاف تحولاتها ، واختلاف موجوداتها .

لقد " عاد ( سيزان ) لصياغة الأشكال الطبيعية بانتسابها لأصول هندسية فوجد في الاسطوانة والكرة والمخروط ، بُنى أولية وجمالية تتشكل منها مظاهر الطبيعة بموجوداتها " (2) ، وهو ما تكشفه لوحاته ومنها الشكل ( 61 ) إذ لجأ إلى تطبيق رؤيته وحرية في خلق مستويات متعددة للنظر في جمال الأشكال من عدة جهات ، فلم تكن محاكاته للأشكال المنفذة مقصودة ، وإنما حاول إيصال إحساس جديد مُنبعث من التمثيل الشكلي المكاني اللامنظور والذي لم يكن ليستغني عن اللون وتوجيهه وصراحته وقوته وتحرره ، والشكلين ( 62 ، 63 ) يفصحان عن رؤيته التحررية ، محيلاً الوجه الإنساني إلى مستوى هندسي ، ليشعرنا بأننا إزاء اسطوانة واضحة المعالم من خلال استطالة الوجه ، وتفصيلات خطية تحدد انطباعاتنا عما نتصوره أو نعرفه بالبُنى التشريحية ، وفي ذات الوقت تسحبنا إلى أن نعتقد مقارنة تمهيدية مع الحس السريالي والتجريد في كل تيارات الحداثة فيما بعد .

والحرية التي دفعت ( سيزان ) " باحثاً عن المطلق " (3) ، إذ ليس المطلق منفصلاً عن الوجود ، إنه هو الوجود ذاته في حركته ولا نهائيته والسفر إليه لا يقتضي إلا السفر عميقاً إلى قعر الذات . السفر إليه لا يقتضي أن نخرج من أنفسنا ، والعودة إليها لا تتم إلا من خلال الوجود ذاته ، نحو القيمة والمغزى والحرية (4) ، وهو ما تتفق معه الباحثة في أن ( سيزان ) أول من حاول العودة إلى أصل الموجودات ولكن ببناء صوري جديد وطروحات جديدة تعود به إلى الفكر المثالي ( الأفلاطوني ) في الكشف عن مثال الحرية والجمال عبر الأشكال الهندسية في إدراك الحق والخير والحب والجمال مفهوماً وتطبيقاً . فأثبتت ( ديكارت ) مقولته بهذا : " إننا نعرف حرية إرادتنا لا بالدليل بل بالتجربة وحدها " (5) ، إذ قدم لنا ( سيزان ) في ضوء التركيب الموضوعي تجربة فريدة وجديدة أحدثت انقلاباً في الطروحات الحداثيّة اللاحقة ، " فهو لا يقيّم الأشياء لنوعيتها بل لكيفيتها " (6) .

ولكي يوضح تجربته الجمالية الخالصة واللاغائية من الأشياء ، قام ( سيزان ) بتجريد ( الساعة السوداء – 1869 ) ، الشكل ( 64 ) من أميالها ، موحية بتأويلات عديدة منها : تفكك الزمن اللانهائي والمطلق ، ومنها " ليوحى أن قيمة الساعة لا في كونها تحدد الزمن ، بل هي مجرد حجة لتصوير موضوع لقيّمته الشكلية ، إذ أصبح التركيب والتناغم بين الألوان والخطوط هو كل شيء " (7) .

تأرجحت إشكالية الحرية ما بين العقل والحس وبين المُتخيّل والواقع ، فيما حاول بعض فنانيين ومنهم ( فان كوخ 1853 – 1890 ) ، أن يتحرر من حسيّة الانطباعيين ، وأن يُحرر الشكل من أية تبعية خارج إطار الذات فأعماله الفنية تعد تعبيراً حدسياً صادقاً ومحرراً لانفعالاته الباطنية وذاته المضطربة كما في لوحتيه ( ليلة نجومية ) ، الشكل ( 65 ) ، و ( منظر طبيعي ) ، الشكل ( 66 ) ، إذ يعبر عن حريته بقوله : " إنني أرسم ما يرمز للانتهائية " (8) ، ونلاحظ ذلك جلياً في الحركة الثورية والمطلقة بعنفوان هائج وقلق يحيط بالكون ومظاهره ،

(1) باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص 48 .

(2) Croce, B., "Aesthetic Translated", Op. Cit., P. 18.

(3) حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 48 .

(4) التقي ، سمير : محاولة التجربة الفنية ، المصدر السابق ، ص 1 .

(5) غالب ، مصطفى : ديكارت ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1982 ، ص 162 .

(6) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 57 .

(7) ليماري ، جان : الانطباعية ، المصدر السابق ، ص 69 .

(8) فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، 1962 ،

عبر حروز طولية ومستديرة متشعبة كشظايا عميقة تكونت بين ثنيات اللون الكثيف ، فتحدث وقعاً في النفس كوقعها في الواقع .

فقد رفض ( فان كوخ ) أن يكون سطحياً وتقليدياً في نقله لمظاهر الطبيعة ، وعندما يعيب عليه أنه لا يرسم بإتقان ، يجيب تعبيراً عن الحرية بقوله : " بدلاً من محاولة تصوير ما هو ماثل أمامي ، فأنا استعمل مزيداً من اللون ، وعلى نحو كيفي لكي أعبر عن نفسي بقوة " (1) .

وجد ( فان كوخ ) الحرية في هدم الأشكال وبناء أشكال خيالية ناتجة عن قوة ضربات الفرشاة النابضة بالحركة وقوة اللون ذي الصبغة الكثيفة ، مع صدق الانفعال والخيال الحر وما يسفر عنه من قوة في الأداء والتعبير معاً بعيداً عن المحاكاتية للأشكال حتى الملامح والتعابير الجسدية أحوالها إلى كثافة لونية ، الشكلين ( 67 ، 68 ) تكشف عن تقنية جديدة .

فأصبح " اللون تجسيدا لقيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الإنسانية التي تصل إلى حد المأساة " (2) .

وفي لوحة ( أكلو البطاطا 1885 ) ، الشكل ( 69 ) ، تأكيداً على أن الحرية والجمال لا يتحققان بالمحاكاة المنضبطة للأشكال ، كونها تقنى في لحظة زوال تأثيرها عبر الزمن ، أو كونها تسجيلاً لحظوياً لحدث أو رواية ، أو مجتزأين من طبيعة ما ، وإنما اتخذ من هذه المواقف اليومية ذريعة ومناسبة لتحقيق الجمال والحرية في الأشكال المعبرة ، فأخذ بتحويلها وإضفاء حس التشوّه ، في محاولة منه لإيصال فكرة أن الحرية والجمال يتولدان في القبح ، وهذا ما أكد عليه ( غوغان ) كذلك .

وعلى هذا الأساس بنى النقاد والمؤرخون نظرياتهم وآراءهم المتباينة في أن ( فان كوخ ) ينفرد مرة ويجمع بين أن يكون : " وحوشياً وتعبيرياً ورمزياً " (3) ، وهو من خلال بحثه الدؤوب للخروج بالأشكال عن عالمها المادي ، إنما يتشد إيصالها والترفع بها إلى أقصى درجات التعبير . أما لوحاته التي يعبر فيها عن انفعالات الإنسان ، وخاصة ( الحزن ) منها ، دعاه إلى أن يقول : " لا يهمني أن يُعجب بأعمالي أو يروها جميلة ، فاللذين يفضلون أن يروا الفلاحين سعداء ، فليتمسوا لوحات أخرى " (4) .

إن حرية الروح في تطلعها لواقعها تتراجع ، إذ تجده قاحلاً وبشعاً ، وبشاعة المشهد تحمله على تخيل مكانٍ ثانٍ ، فتحلم بموطن يكون المرء فيه سعيداً ولكي يكون كذلك عليه أن يولد من جديد فيغير مناخه الخلقي والصورة الباطنية في عقله ، بالهروب (5) ، وهو بهذا إنما يحاول إعادة صياغة أسطورة حياته ، كما بدأها الإنسان القديم لأول مرة في ثورته على الواقع وما يعتريه من ظواهر ( اقتصادية ، واجتماعية ، ونفسية ، وسياسية ) ، وما إلى ذلك .

وهذا ما دفع الفنان إلى آلية حرة في الاشتغال بتلقائية مستخدماً ضربات الفرشاة السريعة بقوة انفعال ، محملة بكثافة لونية لتجسيد الخط والشكل والملمس والفضاء على السطح المُنقل بطاقة تعبيرية تستوعب كل مكبوتاته ، فتكشف اللوحة عن دلالات وجدانه ( فرحاً أو حزناً ) .

وبما أن الفن حرية وهروب وخيال وتعبير ، استنثار ( بول غوغان 1848 – 1903 ) ذلك الهروب (\*) ليتحرر من حسيّة الانطباعيين مؤكداً على الأحلام بقوله : " احلموا أمام الطبيعة

(1) Lamplight Collection of Modern Art, Rodon, Seurat, and symbolists Lamplight Publishing, Inc, New York, 1975, P. 13.

(2) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 60 .

(3) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 96 .

(4) إسماعيل ، صدقي : مواقف إنسانية ( رامبو – فان كوخ ) ، مطابع الألف باء ، المجلد الثاني ، دمشق ، 1978 ، ص 416 .

(5) سانتنيانا ، جورج : مولد الفكر ، ت : لجنة من الأساتذة الجامعيين ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، 1968 ، ص 17 – 22 .

(\*) هروبه إلى جزر المارتينيك والأزتيك وتاهيتي والبحار الجنوبية وجزر الماركييز وبريتاني ونورماندي .

واستنتجوا جوهر ما ترونه ثم ارسمو ، أن القبيح يمكن أن يصبح جميلاً ، والجمال الحرّ لا يمكن أن يتغير " (1) .

فالحرية والسعادة تربطها علاقة جدلية لا يمكن البحث عنهما في المباشرة البصرية المحدودة ، بل فيما ليس له حدود ، و " هذا اللامحدود والمجهول وجده ( غوغان ) في الحياة البدائية حيث الفطرة والتوحش " (2) ، إذ كانت عودة ( غوغان ) إلى البدائية ضرورة روحية وحرية ذاتية وجمالية لتحرير الفن من أسر الواقع ، ففي لوحته ( المسيح الأصفر ) ، الشكل ( 70 ) ، " رمز إلى نفسه برسول الفن الجديد ، فهو الشهيد المضحي في سبيل الفن الحقيقي / في سبيل حرية الفن " (3) .

وكتب عام ( 1898 ) يقول : " غالباً ما يكون الشهيد ضرورة تحتها الثورة ... أية ثورة . إن لعملي أهمية متواضعة قياساً إلى نتائجه ، وهي : تحرير الفن من قيوده كلها " (4) .

أراد ( غوغان ) أن يحرر الجمال عبر الانطلاق من حدوده الزمكانية ، إلى عالم ما وراء الحس ، فالحرية والجمال الفني لا يقاس بالجميل والقبيح ، بل يعبران عن خلجات النفس الخفية والقلق والانفعالات العميقة ، مشبهاً إياها بالثورة والشهادة .

وخلافاً لـ ( فان كوخ ) حاول ( غوغان ) تحرير اللون والخط وسائر التكوين إلى إيقاع متداخل مع الشعور البدائي ورمزية الإنسان الأول عن الحياة وأسرارها بتكوين يوحد بين المشاعر والأحاسيس والنغمات الموسيقية ، فيقول : " بواسطة ترابط وتركيب الخطوط والألوان تحت ذريعة أي موضوع أو فكرة ما عن الطبيعة ، أنا أخلق سمفونيات وتناغمات لا تمثل شيئاً حقيقياً في المشاعر الاعتيادية ، لكنها مُعدّة لأن تُعطي بواعث ودوافع للأفكار كما تفعل الموسيقى " (5) ، ولهذا جاءت رسومه ، ومنها الشكل ( 71 ) تعبيراً عن القوة الكامنة في اللحن النغمي البدائي ورمزية الموضوع .

ف" الحرية هي أن يتجنب الفنان خطأ الطبيعة بالتجريد ، ولهذا عمد ( غوغان ) تصوير المرعى بلون أحمر ، ليؤكد أن المنظر ليس حقيقة أو متناسب مع قياساته " (6) ، مستجيباً لنداء ( بودلير ) : " أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً ملونة بالأزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة " (7) . فالفن إمكانيات لا نهائية للرمز ، وللمخيلة خزين لا ينضب من الصور الرمزية ، مما دفع ( بودلير ) الذي أثار في ( غوغان ) والاتجاه الرمزي (\*) بشكل عام ، إلى الدعوة في " استثمار كل ما هو مفاجئ وغير متوقع لتقديم صورة جمالية جديدة وغريبة ، وعلى الفنان أن ينساق وراء انفعاله مباشرة دون تبرير للجمال أو القبح ، لأنه يحمل في داخله نظام تلك الفوضى

(1) إسماعيل ، كريم الشيخ : عباقرة الفن والإعلام ( مدارس الفن المعاصر ) ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف ، 1976 ، ص 116 .

(2) إسماعيل ، صدقي : مواقف إنسانية ، المصدر السابق ، ص 421 – 459 .

(3) Pierre, Tisne, "French Painting the Impressionist Painters", Tran dated by: Maurice-Serullaz, The Printed in France, Universe books Inc., Editeur, Paris, P. 157.

(4) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 94 .

(5) J. Carter, Brown, "Commentaries", Op, Cit., P. 22.

(6) الجباخجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 50 .

(7) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 53 .

(\*) الاتجاه الرمزي : اتجاه في الفن ارتبط بالأدب ، ظهر في القرن ( 19 ) مؤكداً على الربط بين الفنون عامة ، والموسيقى بعدها شعراً وصفاً ، والشعر بدوره رؤية متخيلة ، وأما الرسم بألوانه النغمية الموسيقية ، فقد استثمره ( غوغان ) بأن جعل لألوانه قيمة موسيقية تسمو على الواقع ، بجعله إياها مثيرة ومفاجئة وغريبة ولا متوقعة . للمزيد راجع : المؤلف مجهول ، الرمزية في الفن ، ت : مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع 7 ، 1988 ، ص 88 .

في العالم الخارجي ، وروحه المتحررة هي التي تكشف عن عمق الواقع إزاء المظاهر المحسوسة " (1) .

إن إشكالية الحرية بالنسبة لـ ( غوغان ) ، تنحصر في كيفية تحويلها إلى حرية كاملة في ضوء العمل الفني نفسه ، شأنه بذلك شأن الرمزيين الذين : " يعتبرون العالم المحسوس قيداً ، وجماله المحسوس صورة مشوهة لجمال العالم الأسمى ، كالصوفيين المتأملين الذين ينشدون الحرية في الجمال الكامن وراء ضباب الغموض " (2) ، إذ كانت ( تاهيتي ) عالماً من الأحلام الغامضة ، وإشادة خيالية جديدة لـ ( غوغان ) ، تسحبه نحو الجمال البدائي الأسمى ، ففي لوحته ، الشكل ( 72 ) كان قد أحيا رسوم الكهوف والجدران ، وميضاً لمن جاء بعده بفن متحرر جديد في مسار نزعة الحرية والحدثة ألا وهو ( الفن الجداري القديم ) .  
إن لتلك التحولات الأسلوبية المدعومة بمقالات ورؤى فكرية ، لم تكن لتحدث دون التجربة الذاتية في الفن المتجسد ، متوسماً بالحرية ودورها في استعادة إنسانية الإنسان بما تحمله من خزين معرفي ، وتكون غايتها اكتشاف ما في أعماق الذات ، حيث يتجلى الحق بالتعبير في صورته ، فيصطبغ بها ، وكما يقول ( أراغون ) : " إن الخيال الفني والحلم وهما تتجلى فيه صور للمطلق ... حتى يصير الإنسان الكامل ( برزخاً ) بين الحق وبين العالم " (3) .

ولبراعة ( غوغان ) في التعبير الرمزي والخيالي الذي أحيا تلك الطبقات العميقة من النفس البشرية ، لتكون الحرية في التجربة الفنية بحثاً عن عوالم الذات التي ما برحت تقيده على اتصال واندماج مع الطبيعة ومع عوالمه الداخلية ، حتى غدّ رائداً روحياً للرمزية ، والنايية (\*) ، والتيار التعبيري في الرسم الحديث .

ومثال ذلك ، دعوى الأنبياء ( 1889 – 1899 ) ، إلى رفع شعار الحرية في تبسيط الأشكال من واقعيتها ( أي تجريدتها ) ، وإطلاق سراح اللون للوصول إلى جوهر الأشياء ، بعده ( رمزاً ) ، فذهب ( إدوارد فويلر 1868 – 1940 ) إلى رسم صورته الشخصية ( 1892 ) ، الشكل ( 73 ) بألوان صافية ، ورمزية ، ومعالم مختزلة ، حينما لَوّن لحيته بالأحمر ، وشعره بالأصفر ، ووجهه بالوردي .

نستنتج مما تقدم ، أن الحرية شكلت مبدأً وشعاراً وتجربةً أعلى من شأنها الانطبعية التي مثلت بوابة الفن الحديث ، بتفردا بالحرية والتجربة ، والأساليب الفردية المتحررة بمفاهيمها الفكرية ، وخزنها للمعرفة السابقة ، وهضمها لمفاهيم عصرها وأفكاره وطروحاته وشمول بعضها بالتنبؤ نحو خطى المستقبل على صعيد الفن ، مؤكدة مسألتين من المسائل الأساسية في الفن الحديث :

**الأولى :** استقلالية وحرية التصوير والعمل لأجل الفن ذاته ، وذلك بحذفها للموضوعات الأدبية والسرد القصصي والأساطير من نتاجاتها .

**والثانية :** تأكيدها على اللون بوصفه علامة فارقة لحدثة تريد أن يرى الفن بمقدوره موازاة الجمال الموضوعي والمتعالي عليه جراء الأخذ بالنزعة الفردية ، التي وجدت مع الفن الانطباعي فرصتها التاريخية التي غُيبَت لما يزيد على أربعمائة قرن .

(1) تيغيم ، فان فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المصدر السابق ، ص 266 – 272 .

(2) سلمان ، نور : مدخل إلى دراسة الشعر الرمزي في الأدب الحديث ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، عدد 8 ، 1983 ، ص 64-79 .

(3) النقي ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، المصدر السابق ، ص 4 .

(\*) النايية : نسبة إلى الأنبياء ، وهي جماعة من طلبة الفن الفرنسيين ، نشطت في الحقبة من ( 1891 – 1899 ) تحت قيادة ( غوغان ) ، جاءت تسميتهم من أحد النقاد ، كون نظرتهم للحياة مشابهة لنظرة المبرشرين الزاهدين ، داعين إلى التجريد في الشكل . للمزيد راجع : أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 68 – 69 .

فأطلقت الذات سراح اللون ، بتحويل العمل الفني إلى تناعمات لونية متعددة وموسيقية في آن ، مما تبعث في النفس شعوراً بالسعادة ، فنتج عن ذلك متعة بصرية صورت جوهر الوجود المتغير ، في الوقت الذي قيّد فيه الفن الواقعي حرية الفنان ونتاجه الفني – إذ كانت نظرتهم للعالم المرئي ، نظرة شبه ميكانيكية ، قائمة على المنطق العقلاني في مراعاة النسب والدقة في تصوير الأشكال موضوعياً – ذهب الانطباعيون لتحرير الفن من تلك القيود ، متخذين أساليب جديدة ومتنوعة عمادها التجربة ، فاستبدلوا المنظور الهندسي بالمنظور اللوني وأحالوه من مفهومه العقلي إلى مفهومه الحدسي والعفوي التلقائي ، حتى أصبحت بعد ذلك ( أي ما بعد الانطباعية ) ، تصف تجربة الفنان حيال الواقع لا بتمثيله بل بتمثله بغية التحرر من العقلانية والمعقول والواقعي ، فاستعاضت وفق هذا عن المواضيع النظرية للمعرفة بموضوع التجربة البصرية الخالصة ، إدراكاً من تجربتهم الفنية إن الحرية هي الفن بتجسيده قوة الحركة التصويرية ، وجمالية اللون وقيمه الذاتية في الكشف عن الانفعالات الداخلية وتأثير الفرشة والتقنيات المستخدمة في أساليبهم المختلفة في حالة من العفوية والإحساسات المباشرة ، إعراباً عن حرية الفنان وذاته ، فالجمال هو الحرية وغداً مفهوماً وشعاراً أكثر تمثلاً للروح الإنسانية ، والتي فتحت آفاقاً واسعة – فيما بعد – لتيارات الرسم الأوربي الحديث ومفهوم الحداثة .

### التعبيرية والوحوشية ؛ الحرية بين نص الذات ونص الواقع

شهد مطلع القرن العشرين ، تنامي إشكالية الحرية فيما بين التوجهات الفكرية والفنية ، ومناهضة المادية (\*) ووسطوة العلم . في مقابل ذلك ، طغت الذاتية في مقابل الموضوعية بوصفها منطلقاً روحياً وجمالياً ، إذ كانت الرومانسية أول من أعلى شأن الذات في مسيرتها نحو الحرية ، فضلاً عن انبثاق تيارات في الفن والأدب والفلسفة ومنها شيوع طروحات ( كروتشه ) و ( شوبنهاور ) و ( برجسون ) ونظريات التحليل النفسي ل( فرويد ) و ( أدلر ) و ( يونغ ) .

إنّ هذه العوامل مجتمعة ( اجتماعية ، واقتصادية ، وسياسية ) أدت إلى استقلال الفنان من تأدية وتطبيق الواقع وطروحات العلم في الفن – عما كان عليه في الرسم الانطباعي – بل أصبح الواقع نفسه عبر مروره بالذات أن تبدأ بكل حرية وتلقائية بالحذف والاختزال والتركيب لبناء علاقات جديدة لما يراه الفنان مناسباً في خلق صورة تستمد قيمتها الجمالية من كونها مثاراً للدهشة والتساؤلات ، وهذا ما بشر به ( فان كوخ ) حينما كتب لأخيه ( ثيو ) قائلاً : " الرسم يبشر بأن يصبح أكثر رقة ، وأقرب إلى الموسيقى ، وأقل شبيهاً بالنحت . إنه أخيراً ، يُبشر باللون " (1) ، أي أن العالم قد بدا له محض علاقات ، تماماً كما يحدث في الموسيقى خالية المعنى ، أي المبرأة من تبعيتها لما هو مرئي ، فأصبح الرسم هنا بشري وسرور الفنان لانعتاقه عن سلطة أي قاعدة تكبله ، ذلك لأنه بدأ يتحرر أخيراً ، فثمة تجانس مع نزعة الحرية التي استطاع ( فان كوخ ) في استثمار نتائجها لصالح فن هو الأبعد عن لوازم الواقع وثوابته ، والأقرب إلى الذات الهائمة فني نداءاتها الداخلية نحو الحرية فني التعبير .

(\*) بفضل ما تحقق في المجالات العلمية والتقنية من تطورات ، وما عرفه الغرب من تحولات وأزمات سياسية واقتصادية واجتماعية ، فقد أدرك عدد من النقاد ، وأبرزهم ( هوفستاتير ) ، تفرد العديد من الفنانين المرفوضين من نتائج هذه التحولات التي أصبحت تحكمها وتحركها دوايب رسمية ، بما يتماشى مع غاياتها وأهدافها ، ومنها تحويل اللوحة إلى سلعة تجارية خاضعة للمضاربة والاحتكار ، كما تغيرت اللغة الإبداعية عند الفنانين أنفسهم ، وانتقلت من لغة رمزية عابقة بالدلالات والإشارات القديمة إلى لغة جديدة تعتمد إبراز الذات . للمزيد راجع : الحسين ، إبراهيم : الفن الحديث وسؤال الجذور ، معنى يصعب بناؤه ! ، منشور على الرابط :

[www.mohammadasleem.htm](http://www.mohammadasleem.htm).

(1) مولر ، جي أي : مائة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 65 .

إن التعبيرية ومن خلال جماعاتها الفنية (\*) ، هامت على النزعة الشكلية والجمالية النقية التي تهدف إلى تحقيق الشكل المصحوب بانفعال ، فرفضت عداء الطبيعيين للخيال والشعور الذاتي ، كما كرهت حساسية الرمزيين وتعاليمهم عن مشكلات الواقع ، وأرادت أن تلمس من الإنسان حرية الروح والجسد والإحساس بالتغلغل إلى الأعماق الدفينة ، لهذا فضلت التدفق المحموم على الوضع الصارم والنشوة والعنف على التعقل والنظام ، ووقفت بكل حرية بوجه القيم والتراث والجوانب الاقتصادية والحياة السياسية ، فشككت بقيم المجتمع الصناعي والعلم والتضخم المادي والطمأنينة الزائفة (1) .

كانت التعبيرية صرخة دعر أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية ، فهي نزعة معادية للتعقل ، في دعوة منها إلى العودة إلى الإنسان ( الذات ) وتحرير طاقاته ، والتمرد على واقعه المادي الذي أغرقه في غربة روحية (2) ، وهذا ما مثله الكثير من الفنانين ، ونجده في لوحات ( مونش ) ، الشكليين ( 74 ، 75 ) ، متأثراً بمن سبقه ، ومنهم ( لوتريك ) ، الشكل ( 76 ) ، إذ أن ( مونش ) هنا ، اهتم بالوحدة والعزلة التي يعانيها الإنسان ، معبراً عن ذلك بقوة الخط وحرية التلقائية مرسوماً وممتداً بعيداً أو قريباً بسوداوية ، أي أنه حاول التعبير عن الحالات الاضطرابية المكبوتة .

إن هدف التعبيرية في الأساس هو الحرية في الفن الذي ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية ، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية فيقول ( فرانز مارك 1880 – 1916 ) : " نحن اليوم نسعى إلى ما وراء القناع للمظاهر الذي تستتر وراءه الأشياء في الطبيعة إذ تبدو لنا أهم من كشوفات الانطباعيين " (3) .

إن ما يميز الأعمال الفنية للتعبيريين ، هو ذلك النزوع الذاتي نحو الحرية في الفن التعبيري التي لا تنحصر في اللون ، بل إنها اتجاه وفلسفة ونمط تعبير يراد له إبدال الاستجابة نحو المرئي ، بالاستجابة لما تأتي به الذات من مقترحات وطروحات للجمال ، بالطريقة التي يصبح فيها اللامنتطق منطقاً ، فكانت حرية التعبير بديلاً عن القيود ولوازم الرؤية التي أتبع في الفن الغربي لما يزيد على أربعة قرون ، ثم الإصغاء لما تأتي به الذات من قيم ونوازع ومفاهيم إنسانية ، وهي المفردات التي كانت تخضع لتصميم الواقع وإرادته واحتكاره .

وبني الشكل الجمالي على أساس من العنفوان الداخلي ، فضلاً عن أن التعبيريين قد أطلقوا العنان لتلك المشاعر الإنسانية لتقرير بنيته ، كما كان الاهتمام بالحالات والأوضاع النفسية ، هو جل ما ركزوا عليه ، حينما أوغلوا في تصوير ووصف عالم مبني على الإدراك ، وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة وألوان متنافرة وبأشكال يجري تحريفها عن عمد (4) . وبهذا الخصوص يؤكد ( مارك ) في قوله " وجدت الناس منذ وقت بعيد قبيحين ، فالحيوانات تبدو أكثر جمالاً ونقاءً ، فإن هذا التعبير يضمن سلفاً بشاعة الحقيقة الإنسانية مندفعاً وراء براءة الحيوان

(\*) الحركة التعبيرية التي شهدتها ألمانيا مع جماعتي ( الجسر ) منذ 1905 ، وانحلت عام 1913 ، والتي ضمت عدداً من الفنانين منهم : ( كرشنر ، وهيكل ، ونولده ، وأريش ... ) ، وكلمة الجسر أو ( القنطرة ) يحمل معنى اعتباري يشير إلى فن جديد يبيح الحرية في التعبير عن الإنسان والعالم . أما الجماعة الثانية وهي ( الفارس الأزرق ) تأسست عام 1911 ، ضمت أبرز ممثليها ( كاندنسكي ، وجالينسكي ، وفرانز مارك ... ) وغيرهم ، على أن كلا الجماعتين أخذت أبعادهما نتيجة للظروف الاجتماعية التي ولدتها الحرب العالمية الأولى ، وخاصة ما آلت إليه من مخلفات أثرت - وبشكل خاص - على ألمانيا المهزومة ، فالتزمت بالتعبير عن مشاكل العصر السياسية والاجتماعية في أشكال فنية اتخذت طابعاً تعبيرياً ، ونقدياً ، وساخرأحياناً . للمزيد راجع : أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ط1 ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص10 .

(1) مكاي ، عبد الغفار : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، الهيئة العصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 ، ص5 - 18 .

(2) أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، المصدر السابق ، ص19 .

(3) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص135 .

(4) الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص80 .

وخلّوه من التصنّع والكذب ، حيث انسجماه مع وجوده واندماجه بالطبيعة وحرّيته المطلقة " (1) . وفي لوحته ( الخيول الزرقاء ) ، الشكل ( 77 ) ، استعمل ( مارك ) الألوان بوصفها قيمة تعبيرية خالصة ، بث فيها مشاعره وحبّه للطبيعة بوصفها وجوداً حرّاً ، فأسفر اللون عن رمزيته وتعبيره الشكلي مدغماً بالفضاء بمساحات صافية متخيلة ، وعليه جاء إنكار التعبير حسيّة الانطباعيين – الذين أهملوا آلام العصر – وسعى بالتعبير الحر عن الطاقات المكبوتة وتحريف الأشياء عن سياقها الطبيعي ، ثم إعادة صياغتها من جديد لتكوين آفاق تسمو بالذات وحققها الداخلية ، فـ " نرى كراهية التعبير للمجتمعات البرجوازية / الصناعية ، التي شوّهت الطبيعة الإنسانية بتوظيف العقل والإرادة في خدمة الإنتاج ، فاهملت الروح والمشاعر والخيال ، حتى اختنقت حرّيتها " (2) .

وفي هذا السياق ، يرى الناقد ( كرستين ) " إنّ التعبيرية محاولة تحرير الواقع من قيوده أو تحرير أنفسنا من الواقع ، إننا لا نستطيع تجاوز الواقع باستعمال أدواته أو الهروب منه بل عن طريق دحره والسيطرة عليه بواسطة التغلغل والليونة والرغبة في توضيح الأفكار والاعتماد على المشاعر المكثفة " (3) .

وترى الباحثة ، أن هناك حقائق جوهرية لم تستطع الانطباعية بلوغها لاعتمادها على الحس والعقل في الوقت الذي ظهرت فيه الوحوشية في فرنسا ، ظهرت الحركة التعبيرية في ألمانيا ، إذ شكلت الحرية منطلقاً في استشراف مكان الذات الإنسانية ، وهدفاً كي تصل بالعاطفة الذاتية والمشاعر إلى نقطة يتحوّل فيها الموضوعي من أشياء ومواد واقعية إلى مجرد حامل يحتوي المضمون الحقيقي للعمل الفني ، وما يؤكد هذا الافتراض أن الأشكال الواقعية بعناصرها وأسسها ، قد ترحلت من مضمونها التشبيهي إلى تصوّر باطني ذاتي ، فاللون – على سبيل المثال – الذي عدّته الواقعية عنصراً رئيساً في خلق المطابقة للموضوع ، والذي وظفته الانطباعية بحسية مقترنة بسلطة عقلية ، تحوّل مع التعبيرية إلى شحنة عاطفية تتصل بالروح وما تقدره الذات حيال موضوعها أو فكرتها التي تحاول تجسيدها ، وهنا أصبح اللون أكثر حرية وكل شيء مباح ، فقد يتحول اللون الأخضر المعروف اصطلاحاً لوناً للأشجار والأوراق إلى لون أحمر متوهج ، أو قد يطغى اللون الأسود أو الأبيض الذين نبذتهما الانطباعية من ملوناتها ، تعبيراً ضرورياً عن حالات نفسية معينة ، إذن فإن الحرية في رؤية الحقيقة لدى الفنان ، لم تعد مقرونة بالتماثل مع موضوعها وإنما متحققة بالتماثل مع العواطف المكبوتة والمتولدة في ذات الفنان جراء تأمله لموضوع أو واقعة ما .

وبفعل امتثال الرؤية التعبيرية عن مكان الوجدان ومناهضة العقل فقد عارضت هذه الرؤية التحريرية ، البنائية الهندسية التي دعا إليها ( سيزان ) ، والتقنية العلمية للتنقيطية ، واللجوء بالمقابل إلى الأداء الحر والمنفعل لتكون الأعمال الفنية معادلاً صورياً لحياة الإنسان / الفنان وقلقه ، فالفنان ( إدوارد مونش 1863 – 1944 ) النرويجي ، والبلجيكي ( جيمس أنسور 1860 – 1949 ) ، الشكليين ( 78 ، 79 ) قد عبّرا عن رؤية ذاتية عميقة ، أحالت أعمالهما إلى دلالات الحياة والإنسان ، ومعالجة العلاقات التكوينية وفق رؤية رمزية نفسية ، متقصيان بحسهما غاية مطلقة وفكرة شمولية تنأى عن كل ما هو نسبي ومادي ، وعليه فإن الألوان الدموية الحارة والوجوه البشعة وتفسّخ الأشكال ، والتي ظهرت بعد ذلك في أعمال ( نولده ) و ( كوكوشكا ) و ( كرشنر ) ، اتّسمت بعوالم خيالية مملوءة بأشكال مهولة وأقنعة كرنفالية ساخرة ، تنم عن رؤية غرائبية (\*) في الشكل والمضمون .

(1) أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، المصدر السابق ، ص 110 – 112 .

(2) براديري ، مالك : الحداثة 1890 – 1920 ، المصدر السابق ، ص 268 .

(3) المصدر نفسه ، ص 272 .

(\*) غرائبية : نسبة إلى :

1. اغتراب ، وهو حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي ، وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة بتعدد الفلاسفة الذين ألحوا على استعماله ، ولاسيما ( هيجل ،

وقد حاول ( أميل نولده 1867 – 1956 ) ، أن يمتد بفن ( فان كوخ ، ومونش ، وأنسور ) في لوحته ( الرقص على الجليد 1910 ) ، الشكل ( 80 ) ، إلى تجريد الأشكال في نزوعها نحو البدائية ، وكأنها ( رقصات المطر ) المملوءة بنوبات الضحك واضطراب الحركة ، و " اللمسات اللونية رسمت بلطخات دموية ليؤكد بكل حرية عن الطابع الانفعالي للشكل – الغير مُسيطر عليه – وكنموذج للبربرية الجديدة والتعبيرية " (1) .

وترى الباحثة ، تكشف تأثيرات فلسفة ( برجسون ) وطروحاته حول ( ميكانيزم الضحك ) بوصفها جانباً مهماً من جوانب الإفصاح عن مكانن الذات الباطنية وحرية وصدق الانفعال عن شعور ما ( بالسعادة كان أم بالحزن والألم ) ، إذ أقدم الفنان على رسم تلك الاضطرابات الحركية المنفصلة ، ولكن تحت غطاء الأقنعة ، وهذا ما نراه في " ( الأقنعة 1911 ) ، الشكل ( 81 ) ، الذي يكشف حدس الفنان وتأثره بالأقنعة الأفريقية " (2) ، التي تحمل عادة سمات وملامح تعبيرية ، تفصح بدورها عن شتى الانفعالات الظاهرية والمستترة كـ ( الاستهزاء ، والغضب ، والجنون ، والخوف ) ، وما إلى ذلك . وكان قد مهد لهذا الاستلهم والتوظيف كل من ( فان كوخ ، وغوغان ) ، فأصبحت هذه المبالغة والتغريب هما جوهر الأشياء ، كما غدا التعبير ذو السمة الفطرية ، والتشكيل الحر للقيم اللونية ، وإباحة الشعور المنفعل ، أحد صور التعبير عن الحدوس الذاتية بالأشكال الفنية ، سواء عالجت موضوعات دينية تعرض الحواريين والمصلحين بصورة جمالية خرقاء ، الشكل ( 82 ) ، أو رسم رواد النوادي الليلية ، الشكل ( 83 ) ، أو تصور إضاءات درامية طاغية أو كاريكاتورية ، في محاولة من الفنان أن يبيث الدهشة في شعور المتلقي ، وفي نفس الوقت ، أن يحقق جواً من الائتلاف (\*) ، وهذه بذاتها صورة الحرية التي يشترك بها غالب الفنان والذائقة مع الفارق هنا أن هذا الشعور قد تجسد داخل إطار اللوحة الذي مثل صورة الواقع ( الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية ) .

إنّ الطرف السياسي المتأزم آنذاك ، كان له التأثير المباشر على نفسية الفنان / الإنسان ، كونه واقعاً مرفوضاً يقف بالصد من الحرية ونداء لها ، وانعكس ذلك على النتاج الفني والأدبي بطروحاتهم المختلفة ، إذ تحوّل من خلالهما الرسم حاملاً لمعاني ومضامين العصبية التعبيرية ، وهذا ما جاء بطروحات ( إدلر ) التحليلية لـ ( مرض العصاب ) .

ويعد ( أرنت لودفيك كرشنر 1880 – 1938 ) ، الذات المتفردة برويتها المتحررة في التعبير ، إذ جعل فرشاته تخط تعابير القلق في لوحته ( بورتريت شخصي 1915 ) ، الشكل ( 84 ) ، إذ عرض تلك المضامين النفسية في محترفه مع الموديل ، فتظهر طرف يده مبتورة ،

وفرويد ، وماركس ) ، وهذا الأخير ربط الاغتراب بتقسيم العمل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والأرباح

2. التغريب ، أي نقل مفردات الواقع من محيطها المؤلف بوصفها وسطاً طبيعياً لها ، إلى وسط غريب عنها ، لكي يتاح النظر إليها على غير رؤيتها المؤلف . وقد وجد هذا العنصر صدئ ومديات واسعة في الحركة والمنهج السريالي ، إلا إنه بوصفه ولادة ، تجده الباحثة قد بدأت به الحركة والنزعة التعبيرية ، والتغريب هو من مفردات الحرية ومبادئها في الفن الحديث .

للمزيد ينظر : كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، مجلة أفاق عربية للصحافة والنشر ، 1985 ، ص 364 . فلاناجان ، جورج : حول الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 236 .

(1) Jaen, Clay, "Modern Art 1890 – 1918", Octopus Books Limited, London, 1978, P. 109.

(2) Schapiro, Meyer and Paul Cezane, "The Library of Great Painters", Harry, Abramsine Publishers, New York. P. 271.

(\*) تقصد الباحثة بالائتلاف : المشاركة الوجدانية المتفق عليها من مجموع المتلقين على السواء ، إذ إن ظروف الحرب والدمار والمشاعر إزائها هي نفسها عند الجميع ، إذ إنها تؤثر بالسلب في نفوس كافة الطبقات الاجتماعية على السواء .

مرتدياً الزي العسكري ، رامزاً إلى استحالة الرسم خلال ذلك الوقت الرهيب (1) ، وصرح آنذاك قائلاً : " نحن لم نعد نرسم من أجل الفن ، بل من أجل الناس " (2) .

قدّمت التعبيرية توجهاً نحو رسم الشكل الإنساني ، مفصلاً عما يعانيه الإنسان / الفنان من اضطهاد لحرية في الحياة ، وتجاهل لفرديته ووجوده بوصفه قيمة عليا ، وبطرق شتى ، منها الحس النقدي السياسي للمجتمع ، محاولين إيجاد طريق للهروب إلى عالم آخر يخلو من العبثية والفوضى ، وانتهاك الحرية باسم الحرية نفسها .

وبما وجدوه في رسوم الأطفال من حس تعبيري عالٍ ، يمكن للتركيب الشكلي لرسومهم أن يخدم غايات معينة مستقلة عن سياقها الأصلي ، طريقاً للنفاذ من الواقع ومآسيه ، حتى أن ( نيتشه ) كان دائم الدعوة إلى العودة للعناصر البدائية التي تعترش في دواخل الإنسان وصولاً به إلى نبع العاطفة (3) ، فأراد بـ ( حرية الاقتدار والقوة ) أن يواجه الإنسان ذلك الجانب المأساوي للحياة بنوع من القبول الذي يتسم بالتحدي لحقائقها الصعبة ، بقوله : " إنّ التشاؤم دليل الضعف ، أما التفاؤل الحزين ، فهو صفة الرجل القوي الذي ينشد الحرية من عمق التجربة " (4) .

ويرى ( بيار جوزيف برودون 1809 – 1865 ) الذي دعا للحرية المطلقة للفرد ؛ " إنّ الفن حرية ، ولكي يعبر خط انحطاطه ، يجد دعمه ومركزه في المجهول . في العودة إلى الأشكال القديمة ، في التعبير ... فالفن فيه فكر وروح أكثر مما فيه قواعد جمالية ، فالفن رمز أساسي للدينامية والقدرة الخلاقة ، وهو ذو بعد جمالي حر مضافاً إلى الأبعاد السياسية والاجتماعية " (5) .

لذا فإن نواتج الرؤية المتباينة في التعبيرية عما سواها والتي تتجسد في اللوحة تتباين علاقتها مع المتلقي ، لأنّ " المدلول الجمالي الذي يعطيه الفنان للشكل المرسوم والموضوع ، قد لا ينتمي إلى المواضيع نفسها ، بل إلى الحالات النفسية المتولدة فينا عنها " (6) ، و " علّة الحرية التي توفرها تعبيرية اللوحة التعبيرية ، تعود إلى أن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير ، إنما هي علاقة باطنية ذاتية " (7) . بمعنى آخر ، إن الوسائل الأدائية التلقائية التي يلجأ إليها الفنان التعبيري ، يعبر بها عن أحاسيسه الداخلية حول موضوع ما ، هي وسائل ذاتية لا تشترط وجود روابط موضوعية متمثلة بالعناصر البنائية وآليات اشتغالها وكيفياتها التكوينية في العمل الفني المبني على تقاليد كلاسيكية .

وهذا بدوره يعود إلى خصوصية فعل التعبير المختلف في ماهيته عن فعل المحاكاة ، إذ إن " التعبير هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة " (8) ، وهذا " الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويُشكّل ويُعبّر " (9) . وعليه ، اتفقت التعبيرية مع طروحات ( الوجودية ) (\*) ، في تأكيدها على حرية الذات بوصفها وجوداً قيمياً ، والذي يبدأ من

(1) Jaen, Clay, "Modern Art 1890 – 1918", Op. Cit. P. 113.

(2) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 153-154 .

(3) برونسكي ، ج : العلم والقيم الإنسانية ، ت : عدنان خالد ، دار المعارف للترجمة والنشر ، بغداد : 1989 ، ص 12 .

(4) قيس ، هادي أحمد : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية ، ط 1 ، مكتبة العصور العلمية للطباعة والنشر ، 2000 ، ص 196 .

(5) سيتسler ، أندريه : الجمالية الفوضوية ، ط 1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1982 ، ص 97 .

(6) الغوتاني ، راتب فريد : المعاشية الجمالية ، دار الينابيع ، دمشق ، 2004 ، ص 48 .

(7) ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963 ، ص 11 .

(8) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق ، ص 47 .

(9) المصدر نفسه ، ص 51 .

(\*) كان لطغيان الاتجاه المادي التجريبي ، والسيطرة العقلية الصارمة على مجرى الأحداث سبباً في انبثاق الاتجاه الوجودي ، الذي أكد على حرية الفرد بوصفه ذاتاً للمحافظة على إنسانيته التي لا سبيل لنكرانها أو

الإنسان ، فهي فلسفة تبحث في الذات بوصفها واقعاً حراً ، أكثر من كونها تبحث في الموضوع ، والذات هي الموجود ، وهذا الموجود ليس ذاتاً مُفكرة فحسب ، بل هي ذات تأخذ المبادرة في الفعل وتكون مركزاً للشعور والوجدان <sup>(1)</sup> . ويرى (سارتر) " في الإنسان حرية ، وفي الجمال قيمة لا تنطبق إلا على ما هو متخيل ، وهو الذي يضفي العدم على العالم في تركيبه المادي " <sup>(2)</sup> .

لقد أتاح التعبيريون معطيات الوجود إلى ذواتهم بوصفها خزيناً من المتراكم المُكوّن من خلال التجربة مع العالم الموضوعي ، ليتسنى لهم إسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان ، معتمدين بذلك على هيمنة الحدس والمخيلة على شاكلة " الصفة المتسامية للتعبير القوي – على حد قول (فور غنر) – وهو المبدأ الذي اتبعه التعبيريون الألمان لتصوير واقع غير طبيعي مشوباً باللاواقعية " <sup>(3)</sup> ، ليقود ذلك التناقض بين الشعور العاطفي والمفهوم الكلاسيكي الباحث عن الفن في الكمال المطلق وفي الطبيعة ، إلى تكوين الفن اللاصوري ، أو التجريد العاطفي الغنائي لدى (كاندنسكي) ، ولتكون اللوحة – عند ذاك – متحررة تماماً من عبودية الموضوع ومقتضياته .

أما الوحوشيون <sup>(\*)</sup> ، فقد اتجهوا نحو اللون ، إذ لم يعد – اللون – رقيقاً ووصفياً ، بل غداً عنيفاً ومثيراً ، فاتحين بذلك آفاقاً جديدةً ، اتجهت بمجملها نحو حداثة التجريد ، نتيجة لتفعيل دور الحرية والحدس <sup>(\*\*)</sup> ، وفك العلائق بالواقع المرئي .

وعلى الرغم من اقتتان الوحوشية بطروحات (سيزان ، وفان كوخ ، وغوغان) ، إلا أنها وجهت الفن لبداية جديدة مستندة على البحث المعرفي والجمالي من أجل الحصول على حرية أكبر في التعبير ، وبما يوطد العلاقة والصلة بين الذات وحدسها .

ولتعميق هذه الصلة مارس الوحوشيون الرسم بتلقائية أداء اقتربت من رسوم البدائيين وفن الأطفال <sup>(\*)</sup> ، وحساسيتهم وخيالهم ، فكان لأداء (غوغان) واسلوبه الذاتي في تبسيط

إغفالها بوصفها حقيقة مطلقة ، بعدما كان الاتجاه المثالي المطلق قد قضى على فردية الإنسان وحرية ، ومحو حقيقة وجوده الواقعي المُعاش . وكان (كيركجارد) أول من ثار على هذا الاتجاه ، ووضع أساساً ينادي باستقلالية الذات من خلال الرجوع إلى التجربة الإنسانية التي لا نظير لها في الكائنات الأخرى .

للمزيد راجع : محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 115 – 116 .

(1) ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 10 – 12 .

(2) ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص 257 – 258 .

(3) الراوي ، نوري : الفن الألماني الحديث ، المعهد الثقافي الألماني ، بغداد ، 1964 ، ص 81 .

(\*) الوحوشية : اتجاه فني ظهر للمدة (1905 – 1908) متمثلاً بزعامة (ماتيس) ومجموعة من الفنانين ، منهم (ماركيه ، وكاميران ، ومانغوان ، وجان بوي ، وراؤول دوفي ، وديران ، وفلامنك ، وجورج براك) وغيرهم . وقد جاءت هذه التسمية من الناقد (لويس فوكسيل) حينما رأى لوحاتهم تُعرض في عام 1905 ، واصفاً إياها بـ (الحيوانات المتوحشة) ، وآخر أطلق على معرضهم تسمية بـ (ققص الوحوش) .

(\*\*) الحدس : هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير ، وله أثر في العمليات الذهنية المختلفة ، فيلاحظ في الإدراك والحس ، ويسمى حدساً حسياً ، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال والمسمى حدساً عقلياً ، فبالحدس ندرك حقائق التجربة كما ندرك الحقائق العقلية . وأما الحدسية ، فهي مذهب يرد المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس ، ويرى (برجسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق ، أما (هوسرل) فيرى أنه القوة التي تدرك بها ماهيات الظواهر . للمزيد ينظر : مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979 ، ص 69 – 70 . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص 359 . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، المصدر السابق ، ص 453 .

(\*) كان ميل الوحوشيين والتعبيريين إلى تصوير الأشكال بطريقة مبسطة وتلقائية ، وفرحهم بقدرتهم الذاتية في خلق نماذج جديدة مخالفة لنظام الطبيعة والتعقيدات الفكرية ، راجع إلى تلك الدراسات التي عززت من جمالية (فن الأطفال) ، وكذلك طروحات (نيتشه) ونقده للدين والمجتمع والأخلاق والنزعة القومية وتحطيمه القيم القديمة وتشاؤمه من الحضارة والثقافة التي أثرت عليهم في وجوب تجاوز الإنسان للوصول إلى الإنسان الأعلى ، فضلاً عن التيار الفوضوي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وطروحاته الجمالية

الأشكال واعتماده التكوينات الزخرفية ، فضلاً عن التأثيرات الشرقية الإسلامية (\*\* ) ، الأثر في الرؤية والانبثاق للتجربة الحديثة الوحشية ، إذ يصرح ( غوغان ) قائلاً " لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة ، فالفن تجريد ، استخرجه من الطبيعة ، أحلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل ، إنَّ أسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل ، أن تدع ، أن تخلق " (1) .

إنَّ الذات في تأكيدها على حريتها ، تفصح عن اختيارها وإرادتها الحرة بالفعل والإبداع المستمرين - وهو ما يؤكد ( برجسون ) - كما أن الطبيعة هنا لم تعد هي النبع الذي يمكن إدامة الثقة فيما يأتي به من مكاسب روحية وجمالية ، إذ يمكن استبدالها بعملية الإبداع الذي كثيراً ما يتيح المجال واسعاً باتجاه الذات ومصادرهما في الإتيان بما تعجز عنه الطبيعة ، وهذا يعني أن تجاهل الطبيعة ، إنما يفتح أبواباً أمام الحرية التي تريد الذات أن تجعل منها هدفاً بحد ذاته .

كما توصل ( هنري ماتيس 1869 - 1954 ) من خلال تأثره بالفن الشرقي ، إلى رأي مفاده " أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة ، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي " (2) .

إنَّ ( ماتيس ) يُفرِّق بحدسه وذكائه بين الواقع والحقيقة ، فالأول يمس عالم الوجود بما هو موجود ( مرئي ) ، والثاني يمثل الوجود ليطال ما هو أبعد من ذلك وهو ( المطلق ) الكلي والشمولي ، فالحقيقة مثلت له جذراً يصعب اقتلاعه ، وليست الذات الحرة إلا وسيلة لبلوغ الهدف الذي سعت إليه الوحشية . وعليه حرص الوحشيون على إظهار الانفعال الباطني لاقتراحه بحقيقة الذات والنظرة الشمولية التي تستدعي معرفة اللامحدود والمطلق منفصلاً عما هو حسي وموضوعي في آن واحد ، وبأساليب أدائية عفوية مباشرة تبغي الذات من خلالها التوصل إلى جوهر الحقيقة ومعناها ، إثباتاً منها لحريتها في الحياة . وهذا ما دفع الفنانين إلى اعتماد البساطة في التعبير وبأقل ما يمكن من وسائل الأداء ، فظهروا برويتهم القائمة على حدة الانفعال والتلقائية أساسه الحرية في استخدام الألوان وتحريف الأشكال وتجريدها من واقعيتها ، الشكل ( 85 ) .

وهذا ما دفع ( ماتيس ) إلى أن يرسم لوحته ، الشكل ( 86 ) بنفس قوة الانفعال والإحساس والشعور العاطفي الذي أثاره ( فان كوخ ) ، الشكل ( 87 ) ، إلا أن ( ماتيس ) عمد إلى اختزال جريء بتبسيط الشكل خطياً شيئاً فشيئاً بغية العودة إلى الفطرة وصفاء الألوان الصريحة ، والابتعاد عن تمثيل الواقع وأغراضه النفعية ، بأسلوب بنائي وصياغة جديدين .

ولما كان الجمال النقي في الشكل البسيط ، فقد سعى الوحشيون ، ومنهم ( ديران ) لتحويل نشوتهم الروحية واحتفائهم بالحياة ، إلى أشكال ذات كثافة لونية مُفعمة وغنية ومتمتعة بالعفوية ، والتي من شأنها أن تخلق التوافق والتباين والإيقاع النغمي على السطح التصويري ، فـ " منحوا اللون حرية أوسع ، وحرروه من علاقته بالعالم الخارجي وبالقواعد الأكاديمية ، وعلى نحو أصبح معه ضرورة لا مناص منها ، وللتدليل على الظلال ، استغلوا الألوان الحارة ، معتمدين على اللون الأرجواني والأحمر أحياناً ، فضلاً عن أنهم رفضوا التظليل كلياً في بناء الأشكال ، مستعينين باللون والخط فقط ، والذي كان ملوناً أيضاً ولا يميل إلى تحديد الأشياء بدقة " (3) ، الشكل ( 88 ) ، إعلاءً منهم لشأن الإرادة الحرة في الرسم التي يقررها مصير الانفعالات

، فقد ظهرت دراسات تخص فن الأطفال أكدت على أن الفن ليس له علاقة بالثقافة الرفيعة والفكر ، لأنه في أصوله ممارسة وفاعلية للحواس والتعبير التشكيلي للحدوس الأولية ، وكانت هذه الدراسات بمثابة دعوة للعودة إلى السذاجة والبساطة الغضة للرؤية الطفولية . للمزيد راجع : فيشر ، أرنت : حاضر الفن ، المصدر السابق ، ص 23 . فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 176 .

(\*\*) منها : التجريد الزخرفي في الفن الإسلامي ، والفن الزنجي والأقنعة الأفريقية ، والفن الشرقي بشكل عام ، بما يوحيه من قيم روحية وصوفية نابعة من دياناتهم المختلفة ومجتمعاتهم وثقافتهم المتعددة وفلسفتهم وعقيدتهم التي تطمح للتماهي مع المطلق أو الوصول إلى الحقيقة الباطنية أولاً وأخيراً .

(1) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 42 .

(2) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1996 ، ص 10 .

(3) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 66 .

خارج ضغوط العقلانية الموضوعية ، وبهذا حولوا الألوان من طبيعتها الفيزيائية إلى ألوان محملة بطاقة تعبيرية (1) ؛ لأن الفن - برأي ( كروتشه ) - لم يكن يوماً ظاهرة فيزيائية ، فقد حلت قوة الألوان وحرارتها محل التجسيم في سياق التعبير عن وحشية الانفعال بحرية وتلقائية ، أسفرت عن تكوينات زخرفية زاهية . فيذهب ( ماتيس ) قائلاً : " ما أسعى إليه هو التعبير قبل كل شيء ، فالتعبير ليس العاطفة التي توشك أن تتلاشى في الوجه أو تُنبئ بها حركة عنيفة . إنها طريقة ترتيب العناصر للتكوين ذاته بأسلوب زخرفي تزييني ، لأعبر بها عن أحاسيسي " (2) ، الشكل ( 89 ) ، أي أن ( ماتيس ) هنا يرى حريته الذاتية في التأليفات البصرية (\*) ، وعنده تمثل الدعامة التي يبني عليها مشروعه الجمالي ، فيشير إلى أن أولوية الشعور مع الإيحاء الانفعالي والإعداد الداخلي للتكوين المتناغم مع عفوية الأداء ، يُسهّل مهمة تطبيق الصورة الذهنية للشكل الجميل ، فيقول " عندما أعمل لا أريد أن أفكر قط ، بل أشعر فحسب " (3) ، أي أن المعادلة الديكارتية : " أنا أشك ، إذن أنا موجود " ، سوف تُقلب لصالح الشعور الذاتي والإحساس الباطني بـ " أنا أفعل ، أنا أشعر ، إذن أنا موجود " ، إذ يعمل ( ماتيس ) بحرية في التعبير عن الوجدان ، دون إعداد مسبق للتخطيط ، أو رسم صورة مسبقة للشكل المائل في الذهن المُنفذ سلفاً ، فهو عندما رسم ( صورة مع شريط أخضر ) ، الشكل ( 90 ) ، فقد حرر اللون من واقعيته الوصفية تجاه الأشكال ، وبدلاً عن التظليل استعمل مساحات مستطيلة الشكل بفرشاته ، من اللون الأخضر على جانبي الأنف ، وخطاً لوناً عريضاً أحمر للدلالة على ظل العنق ، إذ قام بتجريد اللون والشكل وتحريرهما في آن واحد على سطح اللوحة .

مثّلت الحرية منعطفاً هاماً ، عند ( ماتيس ) بشكل خاص ، والوحوشيون ، على اختلاف رسومهم ، بشكل عام ، في بنية الشكل بالألوان بوصفه مشروعاً جمالياً ذاتياً ، فمن خلال إهمال التمثيل للحركة ، يمكن الوصول إلى مثالية عالية من الجمال الحر ، قد توصّل إليها ( ماتيس ) عندما فرّق بين التعبير والإحساس ، إذ إن النظام والوضوح عنصران موجودان في العقل الذي يحتضن بدوره الصورة والموضوع ، بينما التعبير يكون من خلال الألوان وحسب الفنان ، أي أنه لا وجود هنا لنظرية ثابتة لوضع الألوان فتقيدها ، بل الرسام يعنى بكل مرة باختيار الألوان التي تتناسب مع مشاعره ، وعليه كان يقول : " عند قيامي برسم منظر الخريف ، فإنني لا أحاول تذكر الألوان التي تتناسب مع موسمه ، ولا يكون إلهامي صادراً عن إحساسي به فقط ، لأن الوضوح الجليدي لزرقة السماء سوف يعبر عن الموسم كتعبيره عن ألوان الأوراق ، وقد يختلف الشعور نفسه ، وقد يكون الخريف رقيقاً ودافئاً وكأنه امتداد لصيف طويل ، أو يكون شديد البرودة " (4) . وبمعنى آخر ، إنه لم يرغب في الإصغاء إلى معايير الطبيعة بوصفها واقعاً وجودياً ظاهرياً ، فهي مع الفن تبدو أكثر طواعية ومستجيبة لمشاعر الفنان ، وهذا تحوّل هام في فهم طبيعة العلاقة بين الفن والطبيعة ، ليس على أساس التبعية ، إنما على أساس فرص بواعث الذات واستمالتها لحريتها التي تتيح لها تقرير وجهة الجمال .

إنّ الحرية عند ( ماتيس ) هي الحلم المشروط بنظام معين ، " الحلم بفن متزن ، بعيداً عن القلق والألم ، يجعل منه واحة يستريح فيها من تبعية الواقع ، فضلاً عن الأسلوب المباشر في

(1) الأعمش ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 77 .

(2) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 66 .

(\*) التأليفات البصرية : هي ما يبدو من طريقة بناء الأشكال وفق ( عناصر وأسس التصميم البنائية ) ، والتي أفادت الفنان ( ماتيس ) في تكوينه الجمالي ، فاعتمدها أسلوباً ينم عن حرية تقترب بهذه التأليفات ، أي أنه لم يبلغ النظام التأسيسي الذي يبني عليه الشكل الجمالي ، وإنما حرر الشكل نفسه من قيود الوصفية الواقعية مبنياً على أسس وعناصر تصميمية وهي ( التوازن ، والتباين ، والإيقاع ، والوحدة ، والسيادة ، والانسجام ، والتكرار ) .

(3) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 144 .

(4) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 31 .

التعبير الذي يلتقي في مواضع عدة مع الطريقة العفوية التي يتبعها الأطفال في الرسم ، كما يلتقي مع الفنون البدائية التي تخضع لسلطة الحدس لا العقل ، وتبحث عن التعبير الأنّي المباشر لا عن التكامل والبناء ذي النزعة المطابقة للطبيعة " (1).

وذكر الناقد (كلود روجيه) " إنّ هذا التشويه والعوز في التعبير ، هو التعبير ذاته ، وهذه التجريدات الظاهرة ليس لها إلا غرض واحد ، أن يعبر عن عاطفة قد ندعوها دينية تقريباً ، يملكها الفنان نحو الحياة ، هذه الأشكال المنسوخة ، هذه الأجساد المعذبة لا تحلم إلا بفعل التوازن بشيء أشبه بكرسي مريح يسترخي عليه المرء أخيراً " (2) . وعليه كان هدف (ماتيس) هو الحرية في بث الإمتاع البصري في ضوء خلق التوازن ، إذ إنه يحذف ويختزل كل ما يُثير الاضطراب البصري ليُجعل من اللوحة نصّاً تثبت عناصر جمالها دون متاعب ، كما لو أنها كرسي يجعل العين تثبت بؤرتها بمركز ، من خلال ربط عناصر التكوين بوحدة عاطفية مع البؤرة المختارة ، وعليه يلعب اللون في هذا التكوين دوراً عاطفياً في التشكيل الفني ، الشكّلي (91 ، 92) .

إنّ للأساليب الأدائية المختلفة دورها في إبراز دور مديات الحرية ، وأولها الحرية في استعمال العناصر ويأتي في مقدمتها اللون ، ويقصد بها هنا حرية سيكولوجية دفعت الفنان إلى أن يستعمل الألوان البراقة والصريحة والعنيفة ، فـ " اغفلوا علم المنظور عمداً ، وعسفوا بالأشكال عسفاً ، واستبدلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل " (3) .

جاءت تطبيقات الوحشية التشكيلية الجمالية ، استلهاماً للحرية في المنهج الحدسي الذي نادى به كل من (كروتشه) و (برجسون) ، ذلك لأن الفن برأيهم أولى نشاطات الروح ، وأي تعبير عن الذات هو تعبير فني ، ذلك أن الحدس الفني يسبق أيّاً من التصورات العملية الأخرى ، والوحشيون هنا قد عولوا على مسألة التعبير الذاتي والنوازع الداخلية كلّ حسب رؤياه ، الأمر الذي جعل من الذات هي المسؤولة عن الإبداع والجمال ، ومن ثمّ مسألة تذوقه والحكم عليه ، وهم بهذا يلتقون مع طروحات (كانت) (4) ، حتى أصبح الفنان – برأي (بودلير) – " ليس مسؤولاً عن أحد إلا نفسه ، كونه خالق مثله الأعلى ، وهو يهب القرون فرصة تقدير عمله ، لذا نرى ميله إلى تجاوز الواقعية ليكون أكثر بدائية وبساطة ، تنشد فيها الروح المحرومة من الأمان والاستقرار ، إذ فقد الفن رباطه القدسي في الخضوع للخالق ، ورباطه الإنساني خادماً للمجتمع ، بعد أن تخلى الفنان عن قيوده كلها ، وامتلك القدرة على التعبير عن نفسه بحرية مطلقة " (5) ، أي أن حرية فعل الذات اقترنت بالمسؤولية والشعور بالواجب تجاه ذاتها وتجاه فعلها ، إلا أن من نتائج تلك الحرية أن تحرر الفن من ارتباطاته تجاه كل ما من شأنه القياس والتحديد أو التأطير – إذ أن الإنسان لم يعد مقياساً لكل شيء – كما تحرر التكوين الجمالي من أن يخدم حادثة ما أو يسجل ويبجل واقعة مادية . ومع الوحشية تراجع الموضوع أمام الشكل ، ليعبر الفنان بحرية ارتبطت بالحالة النفسية ، فضلاً عن إعادة بناء الطبيعة بعفوية فائقة ، وذلك بتحطيم القواعد الأكاديمية ، والتمسك بالحس الغنائي ، وعدم الانصياع لسيطرة العقل وأحكامه كلياً .

ولكي نضع فهماً للحرية في الفن والجماليات التي نادى بها (شوبنهاور) ، نجد أن الرسم الوحشي والتعبيري ذو علاقة وطيدة بالموسيقى ، ليكون العمل الفني بنية جمالية قوامها حدس المعاني ، وليكون الفن ذا طابع ميتافيزيقي دون أن يكون خاضعاً لقوانين الطبيعة ، بل تكون قوانينه نابعة من إرادة حرة ذاتية ، إذ أن الفن الأسمى لدى (شوبنهاور) هو

(1) المصدر نفسه ، ص 87 .

(2) ريد ، هربرت : حاضر الفن ، المصدر السابق ، ص 47 – 48 .

(3) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 121 .

(4) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : محاضرة ألقاها على طلبة الدكتوراه ، تربية تشكيلية ، كلية التربية الفنية ، بابل ، 2002 .

(5) ريد ، هربرت : فلسفة الفن الحديث ، الجذور ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 9ع ، 1993 ، ص 521 – 155 .

ما ارتقى في سلم تجسيد الإرادة ، وهذا ما فعله الفنان الوحوشي والتعبيري عندما جسّد إرادته من خلال اللون والشكل المعبر به عن انفعال داخلي وآلام وأحزان واضطراب قد تصل حد الاستهزاء أو التهريج ضد أوضاع العصر وأزماته .

إنّ أثيرية الجمال الحر ، حسب وصف ( شوبنهاور ) التي عبر عنها بجمال الموسيقى وتجسيدها لصورة الإرادة الخالصة تقابلها ، على صعيد محايث ، الطروحات الجمالية التي أضافها ( كروتشه ) ، والذي يتفق مع ( شوبنهاور ) و ( هيجل ) على عد النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن كافة الاعتبارات القيمية المعرفية والأخلاقية ، وهو بذلك يؤيد طائفة الفلاسفة المنادين بنظرية ( الفن للفن ) (\*) ، لإيمانه باستقلال الفن عن كل من العلم والمنفعة المادية والأخلاق (1) ، كما رفض النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة لكون العمل الفني يتقاطع مع القصديّة والآلية – وهو ما يؤكد أن الفن حرية – كذلك اعتماده على الجانب الوصفي الشكلي الذاتي لا الجانب المعياري في تحديد الجمال ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، تلقي الوحوشية والتعبيرية مع الطابع الروحي الذي يفرض حضوره في العمل الفني ، وينفي بدوره تواجد العنصر المادي المحسوس فيه .

فالروح تبحث عن حقائق خاصة بها في منأى عن الأشكال الواقعية المألوفة ، إذ إن الجمال المطلق يتحقق من خلال التأمل الخالص المجرد من الدوافع المادية ، والفنان – الوحوشي والتعبيري – كان " يسعى جاهداً في سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطني على صورة أثر عيني " (2) . ويتضح هنا أن ( برجسون ) يشير إلى المعرفة الحدسية التي من شأنها تقديم حقائق أكثر مصداقية من الحقائق التي تطالعنا بها الظواهر .

أما عن حالة التفاوت فيما بين الوحوشية والتعبيرية وموقعها من إشكالية الحرية ، فالوحشيون بشكل عام حاولوا ترجمة ما طرحه ( موريس دينيس ) بقوله " تذكر إن الصورة قبل أن تكون حصاناً مرئياً أو منظرأً طبيعياً أو نوعاً من الحكاية ، فهي في أساسها سطحاً مستوياً بالألوان جمعته وفق نظام معين " (3) ، أي أن فكرة النظام التي أثارها هنا يراد بها إفراغ النص البصري ( اللوحة التشكيلية ) من موضوعيتها ، ومن ثمّ من ماديتها ، مما يجعل حركتها أكثر حرية نحو رحاب اللانفعالية ، هذا لأن ( موريس ) أراد للتكوين الجمالي أن يتمتع بكينونته المفترضة ، تماماً كما يحدث عند سماع الموسيقى مبرّاة من المعنى .

أما التعبيريون ، فقد بحثوا عن الحرية وإشكالياتها في ذات الإنسان ، فأسقطوا عليها شتى الأوضاع والانفعالات النفسية ، مفسرين عوالمها الداخلية التي تقيدها العلائق ( اجتماعية ، واقتصادية ، وسياسية ، وما إلى ذلك ) ، معوّلة على الإحساس والوجدان ، إذ اكتملت أشكالهم الفنية مجافية للواقع ، فجاءت بديلة للجمالية المتعاقد عليها والتي أصبحت كما لو أنها وثوقيات يصعب الاستخفاف بها ، مقدمين فهماً آخر لحقيقة الوجود ، تاركين مجالاً للروح والفكر والخيال في إعادة صياغة بنية الواقع الجديد ، فضلاً عن أنها وجدت الحرية في التأثير

(\*) الفن للفن ( الفن الخالص ) : ترجع مصادر النظرية إلى قول ( كانت ) بأن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي ، وقد انتشر هذا المبدأ في القرنين التاسع عشر والعشرين ، ويدافع أنصاره – في صراعهم ضد الواقعية – عن فكرة ( الهدف الذاتي ) الداخلي ، وعن الطبيعة المطلقة للفن ، الذي يفترضون إنه لا يرمي إلا على الإمتاع الجمالي الخالص ، ويؤدي إنكار الدلالة المعرفية والإيديولوجية والتربوية للفن واعتماده على الحاجات العملية للعصر ، تحت الزعم المؤكد ؛ أن الفنان ( حر ) . للمزيد راجع : لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين : الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، المصدر السابق ، ص355 – 356 .

(1) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق ، ص59 . كذلك ينظر : كروتشه ، بنديتو : المجلد في فلسفة الفن ، ت : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 ، ص26 .

(2) الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص34 .

(3) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص66 .

وقوة التعبير وعمقه ، وليس من الصور المُشرقة للحياة ، إنما نشأت الأشكال نتيجة لما ينطوي عليه العمل الفني من صراع وتوتر لا يمكن أن يتولد على الإطلاق في أنماط حياتية هادئة .

هدفت التعبيرية إلى تحرير الفنان ذاتياً في تعامله مع الطبيعة ، على وفق ما يمليه الفكر ، وبمديات تأثرهم بالطروحات الفلسفية والنفسية والوجودية ، وكانت معارضتهم المطلقة للنزعة المادية التي سادت الحياة والحضارة والثقافة الجديدة ، أن بينوا رغبتهم في العودة إلى القيم البدائية التي كانت تحصد حرية أكبر دون رقيب عليها أو قيد ، فابتدعوا جمالية جديدة غير متعاقد عليها بوصفها وسيلة للتعبير ، مُحطّمين الأسس الجمالية المتبعة في الرسم السابق ، ومنها : عدم الاكتراث للمنظور أو النسب التشريحية أو الاهتمام بالمساحات الفضائية التي تحيط بالأشكال ، وما إلى ذلك ، مما يجعلها تخطو خطى متقدمة نحو التجريد الخالص ، معتمدة على آليات الشعور والوجدان التي تستدعي ، في الغالب ، قوى اللاوعي في تجسيد الحركة الأنيّة والضربات القوية المنفعلة والمنفلتة التي تُسفر عن دوافع نفسية ، فتتوالد وتتوالى الأشكال بفعل الخط المنفعل واللون المبالغ فيه لخلق نماذج حرة لا يعبا معها الفنان استمتاع المتلقي ، بل كشف الحقيقة الداخلية لذاته هو بوصفه فرداً وقيمةً في هذا الوجود وتحقيق التواشج والانسجام والتوازن فيما بين ( الذات والموضوع ) .

وجاء الشعور والوجدان تجسيدا لمعاني الحرية في الرسم ، حتى أن الفنانين أهملوا التقنية على حساب التعبير والانفعال ، فاللون وضع على سطح اللوحة بعفوية داعماً للشكل الذي لم يخطط له مسبقاً ، وغدا قيمة بحد ذاته وحرراً دون وازع للمسافة التي سيشغلها ، كما جاء التنوع الأدائي والأسلوبي تابعاً للطابع المحلي لكل بلد عن غيره من البلدان ، وعلى سبيل المثال ، حاول ( نولده ) أن يحدث نوعاً من الصدمة للتلقي ، فلم يجد لوناً أكثر توقداً وأقصى ملمساً فقطع الشكل بحرية أشاحت ببعض الحقائق النفسية عنها ، فيما كان البعض يرسم بروح ( فرويدية ) ، ذهب ( أنسور ) للبحث عن تجليات الحقيقة فيما وراء الأقنعة الكرنفالية على ملامح شخصه المرسومة ، والبعض ذهب بتجريد الشكل من معالم الحياة بتحويله إلى هيكل عظمي يرتدي أسماً ، والتي تكشف عن بعض جوانب الذات المروعة ، وسيلتهم في ذلك التمثيل اللوني والشكلي الطليقي من أسر الارتباط بغاية ما .

إن الحرية مع التعبيريين ، حركت الفن نحو آليات تجعل الذات متمركزة حول الوجدان لإيجاد وسائلها التعبيرية المعتمدة على تفعيل طاقة اللون وحيوية الخط ، وهي لا تعير وزناً للحسية العابرة أو الوصفية ، إذ تيسط الأشكال بما يتناسب مع التعبير ولحظة الشعور ، مقتصدة وزاهدة ومجردة للفضاء المحدود وكسره للانطلاق خارج محدوديته ، ثم يأتي دور الحدس والشعور لحظة التشكل التي خلطت بين التجريد والتعبير ليحمل العمل الفني نوعاً من التغريب والدهشة .

أما عن سلطة العقل هنا ، فقد أطاحوا بها ، وذلك لأن الفنان لم يعد مؤمناً بما يقدمه العقل من تصورات وثوقية ، وذهب معولاً على الوجدان واللاوعي والإرادة المبرئة من الغاية في التعبير عن مكامن الروح وأشجانها ، وقد تأرجحت كثيراً مقولات العقل ، ومنها ( الإنسان مقياس كل شيء ) – منذ ( العصر اليوناني ) – وهو ما نراه في استيعاب الفنان وتحليله في ضوء كونه ( ذاتاً حرة ) ، وعمله الفني المُتشكّل ( نتاجاً حرّاً ) ، حسب رأي ( كانت ) ، وحرية تعبيره لا تُدير ظهرها للواقع ومتغيراته وبالفكر وطروحاته ، فقد نجده يُمجّد العقل ويذيب سلطة الخيال ومرة أخرى ، نجده يُمجّد العاطفة ويؤثر الخيال الحر واللاوعي ، ويعمل للإطاحة بسلطة العقل ، وأحياناً أخرى يحاول الفنان موقفاً بين السلطتين ، وهذا ما سيتم فهمه في ضوء طروحات التكعيبية .

الرسم التكعيبية ؛ هندسية المرئي

أحدثت التكعيبية مفترقاً جذرياً في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للأشياء في الوجود بوصفها واقعاً مرئياً ، وأطاحت بكل المعالجات الأسلوبية السابقة ، في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم (\*) والثقافة ، مما حدا بالفنانين أن يتجهوا نحو الذات في نقل الحقائق الجوهرية لمعالم الوجود بروية متحررة وتقنية جديدة في الرسم ، إزاء ديناميكية هذا العصر .

شرع التكعيبيون بحثاً عن أشكال جديدة ومتحررة من قيد الواقع المرئي ، يقوم على أساسها بناء العمل الفني بناءً فكرياً ، منطلقين من مقولة لـ (براك 1882 – 1963) " من أن " الحواس تشوه ، فيما الفكر يبني " (1) ، فالذات التكعيبية وجدت أخيراً حريتها من خلال أسبقية الفهم والاستيعاب العقلي على الانفعالي ، وهي – حسب رأي (أبولينير) – أرادت التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية وسموها ، لأن الفكر المثالي يدفع الذات للتعامل مع الأشكال بطرق مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي ، إذ وصلت عملية بناء الأشكال إلى مرحلة بدا من خلالها تقاطع السطوح يتبع منطقاً فنياً وفلسفياً خاصاً به ، ومنسجماً مع التركيب الإيقاعي للوحة (2) ، الشكل ( 93 ) .

وبمعنى آخر ، إن التجربة الحسية خضعت لمراقبة ذهنية ، أدت بالضرورة إلى استخدام أشكال هندسية ، غدت بمثابة لغة التشكيل الفني التي ابتكرتها الذات الحرة لإيجاد شيء جمالي ذي تركيب ذهني راق (3) .

من هذا المنطلق ، فإن التكعيبية عوّلت كثيراً على الحرية الذاتية مبدأً وتجربةً ، وعلى الرؤية الحدسية للذات بمشروعها التقني ( أي التقنية الجديدة في الرسم ) لتصوير الحقائق الجوهرية لا المظهرية ، مما أدى بالضرورة إلى استثمار " أشكال مُحَرَّفة عن الواقع جزئياً أو كلياً " (4) ، لتجسد حرية الفنان ذاته ورغبته في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي وفق أسس جديدة ، بعيداً عن حرية الحس الأنبي الانطباعي وحرية الاندفاع الانفعالي الوحوشي ، الشكل ( 94 ) .

فضلاً عن ذلك ، تُعدّ التكعيبية من أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلي ، منذ القرن الخامس عشر ، من خلال إهمالها التام والكلي للمنظور التقليدي والنمذجة ، لا بسبب موقفها المغاير تجاه الأشياء ، بل لأنها أرادت أن تُحلّها بصورة أقرب لحقيقتها ( الجوهرية ) ، محاولة تقديم تمثيل لها أكثر شمولية . ولما كان الإنسان المعاصر يتنقل من مكان إلى آخر ، فإن الصورة التي يتلقاها عبر الزمن عن العالم معقدة ، وهذا التعقيد هو ما سعى التكعيبيون إلى نقله عبر اللوحة ، وذلك بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذر على العين أن ترى كل هذه الأشياء دفعة واحدة وفي وقت واحد ، بينما في وسع الذهن أن يوحدتها من جديد (5) ، الشكل ( 95 ) .

وتجد الباحثة أن الحرية وجوهر الأشياء وجهان لعملة واحدة ، على أن ذلك الجوهر هو الكامن في الأشكال الهندسية ، مما يكسبها جمالاً حراً ، وإن لهذا الطرح مقترباً من الجمال

(\*) اهتدى التكعيبون بتأثير التطور العلمي والتكنولوجي الذي تحقق في ميادين ( الرياضيات ، والهندسة ، والكيمياء البلورية ) ، ومنها طروحات ( أينشتاين ) ونظريته النسبية ، في بلورة وانبثاق حرية جديدة وتقنية جديدة في الفن القائم على تبسيط وزخرفة الأشكال ، في ضوء رؤية واسلوب في التعامل مع الواقع دون استخدام التقليد والمحاكاة ، وإنما الكشف عن اللامرئي من خلال الواقع نفسه . للمزيد راجع : أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 94 – 95 . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط 1 ، المصدر السابق ، ص 176 .

(1) سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، ط 1 ، المصدر السابق ، ص 9 – 10 .

(2) فراي ، إدوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد : 1990 ، ص 196 .

(3) H. H. Amason: "A History of Modern Art", Painting Sculpture, Architecture, Thomas and Hudson, London, 1981, P. 138 – 139.

(4) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 86 .

(5) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 86 – 87 .

المطلق ومفهوم الحرية في المثالية ( الأفلاطونية ) عندما قال " إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، ومثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً " (1) . وعلى هذا الأساس كان ( أفلاطون ) يربط الجمال الحر بالمثال العقلي الذي يتجلى بالانتلاف الهندسي ، والتي سبق لـ ( سيزان ) أن طبقها على أشكال الطبيعة ، فكان لتجربته نزوع ( أفلاطوني ) وجد قوتها في الرؤية الحدسية للتجريد الهندسي التكعبي ، وخاصة لدى الفنانين ( بيكاسو ) و ( براك ) .

وقد تطرّف ( شيلر ) حينما قال " الشكل كل شيء بينما المضمون لا شيء " (2) ، إلا أن التكعبيين وجدوا في الشكل تلك الحرية والقوة للتعبير عن ديناميكية الوجود بتصور ذاتي وعقلي مجرد عن أي قاعدة من قواعد الفن السابقة ، فيقول ( بيكاسو ) : " إن اللوحة لا تصور على وفق مخطط سابق ، وإنه في عملية التصوير يكون كل شيء عرضةً للتساؤل والتغيير ، كما تتغير الأفكار وتتطور أثناء عملية التصوير " (3) .

وهذا ما يعود بنا إلى فلسفة ( هيراقليطس ) ومفهومه لمبدأ التغيير الزماني والمكاني ، ولاستيعاب التكعبيين لتلك الطروحات الفلسفية ضمن تراكم الخبرات والتجربة الذاتية ، قادهم إلى البحث عن ديمومة (\*) ما في هذا الوجود القائم على التحول والهدم ، لاسيما إن إشكالية الحرية في الفكر والفن التكعبي ، تركزت حول الكيفية التي يتم في ضوئها الجمع بين وجهات نظر متعددة ، وهو ما أرقّ ( بيكاسو ) كثيراً ، عندها قال : " في رسم لرافاييل ، لن تستطيع أن تقيس المسافة بين أرنبة الأنف والفم بالتحديد ، وأنا أريد صوراً يكون هذا فيها ممكناً " (4) ، وهذا ما دفعه بعد ذلك إلى أن ينحو نحو التجريد والاختزال .

فالتكعبيون عولوا كثيراً على الحدس في طريقة الرؤية والاستيعاب ، إذ يرون بتصوّره لا بأعينهم ، مما أدى بهم إلى القطيعة مع رؤية العالم الموروثة منذ عصر النهضة ، إذ استعملوا الأشكال والألوان لا لغاية في التقليد ، بل لقيمتها الشكلية " (5) ، أي إن النظرة الجديدة تجاه العالم المرئي ، لم تخضع لقاعدة معينة سابقة ، إذ أصبح من خلالها قوة الحدس والخيال الحر والتجربة الذاتية ، خير من لعب الدور في إحداث صدمة ما ومن نوع آخر في الفن إزاء مشكلات العصر .

ففي لوحة لـ ( بيكاسو ) ، الشكل ( 96 ) إن الحرية الذاتية في التجربة التي رآها ، قد طرحت وضعاً اجتماعياً وأخلاقياً معيناً ، وهي " إنك إذا احترمت الشكل الظاهري ، لما كنت أفلحت في إثارة الصدمة التي أحدثتها في عملية التشويه " (6) .

وفق استبصار جديد للواقع ، غدا التكعبي أكثر وعياً لما تمثله الأشياء والظواهر التي لم تعد بدورها لجمالها بعدّها نموذجاً بصرياً فحسب ، بل بوصفها مستنداً لمعالجات متحررة فكرياً ، تم من خلالها تشطير وتشذيب واختزال الشكل بصورة مستمرة وتدرجية . وإشارة لـ

(1) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، ط2 ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1983 ، ص50 - 51 .

(2) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979 ، ص240 .

(3) غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ت : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1968 ، ص50 .

(\*) إن نظرية التكعبيين للواقع المرئي ، لها ما يوازيها في تاريخ الفلسفة ، وخاصةً اقترباها من طروحات ( برجسون ) ، ودور ومفهوم ( الديومومة ) في التجربة الجمالية بمرور الزمن ، وتراكم الخبرات في الذاكرة ، مما يولد خزيناً من المعلومات الإدراكية حول الأشياء في العالم الخارجي المرئي .

(4) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص171 .

(5) سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق ، ص8 - 12 .

(6) أمين ، بديعة : في المعنى والرواية ، دراسات في الأدب والفن ، دار الرشيد للطباعة والنشر ، بغداد ، 1979 ، ص156 .

نيتشه ( نستذكر مقولته في الحرية ضرورة : " ضرورة الهدم والبناء من أجل الإبداع والارتقاء ، لأن كل تأكيد يستدعي معه تحلاً هائلاً وفناء ... لأن الحياة لا تحتمل الثبات بل التمرد المستمر " (1) .

إن الموضوع التشكيلي أصبح خاضعاً كلياً لضرورة البناء التصويري في ضوء بحث الفنان عن حقيقة الوجود في التجربة المرئية ، " من خلال نقل صورة الأشياء إلى سطح اللوحة بأسلوبها وصولاً إلى الشكل الماورائي ، حتى أخذ البناء الشكلي للعمل يزداد أهمية ، فحذف العامل الأخلاقي لصالح تكوين يتألف من هيئة شكلية خالصة ، أصبحت الأشكال فيها تُعامل بطريقة أكثر تجريداً " (2) ، ولتتطابق مع رؤية ( بيكاسو ) ومقولته : " إن الرأس عبارة عن عيين وأنف وفم ، وهي أشكال يمكن أن توزع بأي طريقة ، ويبقى الرأس رأساً ، وهذا الأسلوب في التفكير يماثل المنهج التأليفي للموسيقى " (3) ، الشكل ( 97 ) .

ومما سبق نستطيع أن نفهم تأكيد ( بيكاسو ) الدائم على استعمال أسطى الطرق لتعطينا حرية أكبر ، بقوله : " يجب أن نعمل لا بحدود استطاعتنا بل بتجاوزها ، فلو كنت تستطيع أن تتناول عشرة عناصر استخدم خمسة منها فقط ، وبهذه الطريقة تخلق إحساساً بالقوة والحرية لسهولة السيطرة حين الحاجة " (4) .

إن الفكر والتطبيق التجريبي للتكعيبية ، له مقترح شديد الوضوح من الفكر والأحكام ( الكانتية ) وفق رؤيته للحرية والحقيقة الجوهرية في ذاتها ولذاتها – لا لغاية نفعية ما أو أخلاقية – وإن الحرية في التجربة الجمالية تقودنا إلى السمو بالشكل ، وعلى هذا الأساس كانوا يرسمون ما يتصورون من المعاني المجردة وبما يتيح حصداً وحرية أكبر في ترتيب الأجزاء لبناء علاقات بين الأشكال ، لتعبر بعد ذلك عن فكرة شمولية وجوهرية ، وبهذا السياق يؤكد ( بيكاسو ) في قوله :

" عندما ارسم أحب أن أعطي صورة لا يتوقعها الناس ، بل يرفضونها ، وذلك ما يثيرني ... ، وما يهمني هو العنصر الدرامي المقلق لحظة خروجه إلى الكون معبراً عن ذاته ليلتقي بخرابه الخاص به ... ، إنني أحب الطبيعة ولكن لا أريد لأجزائها أن تكون ثابتة ، بل حرة ولدنه ، فالأشياء المتشابهة في الواقع لا تكون متشابهة في اللوحة ... فما أن نُزيل أحد عناصر التكوين وننتقل به حول المكان عبر المجال الثنائي الأبعاد ، فإنه قادر على تحقيق عنصر المفاجأة على نحو أعظم مما لو ترك في مكانه الأول " (5) ، الشكل ( 98 ) .

عزز التكعيبيون رؤيتهم الذاتية للشكل المجرد بالحرية بوصفها مبدأ وخاصية مهمة من خواص الأشياء المرئية منها واللامرئية ، وذلك في ضوء جدلية التواصل ما بين الحرية والحركة ، مما يُكسب الأشكال طابع ( الديمومة ) وهو سر جماليتها – عمّا لو بقيت ساكنة أو استحالت إلى واقع محسوس رتيب – عبر الزمن ، وفق تناغم هندسي خاص بالأشكال بوصفها وسيلة لا غاية ، قد " مكّنت الفنان من تطبيق أهم مبادئه للتعبير عن حقيقة الشكل ، وهو مبدأ ( التزامن ) (6) ،

(1) بدوي ، عبد الرحمن : نيتشه ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1939 ، ص 159 – 160 .

(2) ستولنيتز ، جيروم : النقد الجمالي ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1960 ، ص 199 .

(3) فراي ، إدوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص 61 .

(4) جيلو ، فرانسواز وكارلتون ليك : حياتي مع بيكاسو ، ج 1 ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1993 ، ص 62 .

(5) جيلو ، فرانسواز وكارلتون ليك : حياتي مع بيكاسو ، المصدر السابق ، ص 76 و 147 .

(6) فراي ، إدوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص 116 . كذلك ينظر : سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق ، ص 68 .

الشكل ( 99 ) . وهذا المبدأ راجع إلى أن الذات لم يعد تثق بما تقدمه الحواس ، لأن الشكل الذي تراه هو شكل ناقص ، لذا ركّز الفنان التكعبي في رؤيته الجمالية للشكل على الحرية الذاتية أولاً ، والتقنية ثانياً ، فلم تعد سعادته ( تبشر باللون ) كما وجدها ( فان كوخ ) ، بل ركزوا على قوة الشكل ، والزهد في اللون من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل في تقديم صورة أشمل ، إذ تعددت نقاط النظر للتعبير عن الأشياء عبر نوع من الرسم الكتابي بقصد تقسيمها إلى مشاهد مرسومة ببعدين ، فالواجهات تؤخذ من الأمام أو الخلف مع مقاطع من اليمين أو اليسار ، ثم تجاوز هذه المنظورات في لوحة تعبر عن حركة الأشياء في الفضاء ، لا يمكن مشاهدتها في الأحوال الاعتيادية<sup>(1)</sup> ، الشكل ( 100 ) .

فالتكعبيون عندما ينقلون اللامرئي ( الذهني ) ، يقلبونه في جميع وجوهه حتى أجزاءه المخفية منه ، مستخدمين شفافية الرؤية الحدسية بعناصر جديدة من خلال مساحات تبدو موضعياً غير شفافة<sup>(2)</sup> ، فعمد البعض منهم ، ألا وهو ( جوان غريس ) إلى ابتكار صورة تحليلية تقوم بالأساس على المبالغة في تحطيم الأشكال وفق أسلوب الشفافية ، الشكلين ( 101 ، 102 ) ، وعلى نحو يساعد المتلقي من رؤية الجواب المختلفة للشكل وما يتضمنه في الوقت ذاته<sup>(3)</sup> .

وفي تحول من المرحلة التحليلية إلى المرحلة التركيبية ، اتخذ التكعبيون ، ومنهم ( بيكاسو ) و ( براك ) ، منحىً ومفهوماً آخر للحرية في الفن ، بعدما تعمق الإحساس بالسطح التصويري من خلال ابتكار تقنية جديدة استخدمها فيها ( الكولاج )<sup>(\*)</sup> وأشياء أخرى مستمدة من الواقع ( قد تكون مهملة أو بقايا أجزاء مهمشة ، بل وحتى اقتناء ما في النفايات ) ، لخلق إيهامات فضائية ولمسية ، أزيحت خلالها الحقيقة المادية للصورة التشكيلية ، مبتعدة عن الحس التحليلي للنموذج المرسوم ، الشكل ( 103 ) .

فالجمال الحر الذي امتزج من خلاله الجمال التخيلي بالأشكال والأشياء المنتقاة على سطح اللوحة ، لم يكن يعني للتكعبي تلك الصورة الأنيقة المتكاملة في عصر النهضة أو المحسوسة لدى الانطباعيين ، بل هو صورة الموجودات المختلفة حتى المُمهّش منها في الطبيعة ، في محاولة لإعادة تأسيس قيم صورية جديدة لها ، بغية أن يغدو بعدها العمل الفني خالصاً لذاته ، وأن يمتلك حرية وديمومة بعيداً عن أي غاية ، مستمدين من ذلك التصور أن الحرية في الفن " ربما تكون هناك في نوع من الرسم ليس وصفيّاً أو مكانياً أو أخلاقياً ، أو نفسياً أو تزيينياً " (4) ، وهكذا اختلف هذا الناتج الذي جاء من حرية التصور الحدسي اختلافاً جوهرياً عن الشكل التراكمي المتحرر في مفهوم ( سيزان ) الذي حاول إعادة بناء الطبيعة بالكرة والاسطوانة والمخروط<sup>(5)</sup> . كما اختلف عن أساليب الوحشيين والتعبيريين الأدائية في التعبير المجتزئ حول واقعة ما ، أو في تفسير حالات مضطربة وأحداث ( اجتماعية ، وأخلاقية ، واقتصادية ، وسياسية ) ، كما لم يعد تأثير الفنون البدائية ومنها ( الفن الزنجي ، والأقنعة الإغريقية ، وما إلى ذلك ) سائر المفعول في طروحات التكعيبية ، بل أقصيت جميع المعالجات القديمة مستبدلة إياها بالتجديد والحداثة ( فكرياً وجمالياً ) .

(1) Crirk, G.O. Olto and Others, "Art Fundamentals Theory and Pratave, Printed U.S.A., 1960, P. 19 – 20.

(2) سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق ، ص 10 .

(3) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص 124 .

(\*) الكولاج : تقنية عرفت بـ ( الورق المصق ) ، الغاية منها تحويل الواقع المادي إلى فن ، إذ أدخلت أحرفاً وأرقاماً وكتابات على سطح اللوحة ، فلم تعد الموضوعات تعتمد على الصورة البصرية الإيهامية في تمثيلها للحقيقة ، كما لم يعد الموضوع مرتبطاً بظواهر الأشياء على قدر ارتباطه بعالم الأفكار . للمزيد راجع : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 101 .

(4) سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق ، ص 10 .

(5) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 ، ص 179 .

إن المنطلق الفكري التكعبي في رؤية الأشياء ، سواء كانت تحليلية أم تركيبية ، فإن هذا المنطلق يقوم بالأساس على الحرية في التصور – أي الحدس – الذي يستثمر قوى الفكر لصالحه ويمنحه شمولية الرؤية ، كما إن التكعبيية ، وإن كانت تستمد نماذجها من الواقع ، إلا أنها بدأت مجافية كلياً للمفاهيم التقليدية للتصوير ، في الوقت الذي هدفت فيه إلى ابتكار طريقة جديدة لمعالجتها على نحو يتجاوز فيه الإيهام المنظوري والمدى التقليدي للتشكيل الفني ، واستعمالها للوسائل ( الخطوط والزوايا ، وتداخل وتراكم السطوح ، وتقابل الألوان ، وما إلى ذلك ) فقط ، كان لجعل العلاقة المتبادلة بين الأشياء قابلة للإدراك الحسي . وكانت الأشكال الهندسية خير من عبر عن مفهوم الحرية والفكرة بذاتها لتحقيق هدفها ، وهو ما كان متوافقاً مع الرؤية الأفلاطونية التي ترى " أن الحواس لا تستوعب إلا ما هو عابر ، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم " (1) ، وكذلك ما يؤكد ( كانت ) من أن " الحواس تمنحنا مسألة المعرفة فقط ، بينما الفهم على العكس منها يعطينا شكلها " (2) .

فالحرية الشكلية للأشياء المنفذة بوصفها قيمة ذاتية ، تتمثل في المعنى الجمالي الكامن فيها والمتصور قبلاً في الفكر ، وهو دور أنيط بالخيال الحر في تصوره للأشكال للتخلص من الإلزامات التي تفرضها الحواس ، أو انصياع الزمان والمكان ، الشكل ( 104 ) ، أصبح في ضوئها الفنان قادراً على أن " يحول سطح اللوحة إلى سطح مفتوح ، تتحرك فيه سطوح الأشكال المفككة بحرية مطلقة " (3) ، وهو ما حدث في تجربة ( ليحيه 1888 – 1955 ) ، الشكل ( 105 ) ، فالشكل عنده مزيج لتداخل عناصر الذات في بنية يتمركز فيها حدس الفنان وحركة الوعي باتجاه المرئي عبر خياله الحر .

فالموضوع المُتخَيَّل هو الحرية في حركة الخط (\*) واللون ، ولأجل هذا ، عليه أن يمزج بين الوجدان والحدس عبر الخيال الحر ( الداخلي ) ليتوصل إلى هذه الموسيقى (4) ، الشكل ( 106 ) ، وكما يقول ( ديلاوني ) " اللون وحده الشكل ، والذات في آن واحد " (5) ، الشكل ( 107 ) ، فالموضوع هنا يُجسّد الخيال الحر لحركة النور وتحولاته ، فالنور الذي أولع به ، يجعله قريباً من الروح والعين الانطباعية في رؤيتها للألوان الزاهية وإشراقاتها بواسطة ذلك النور ، وهو ما يجعلها تقترب من طروحات ( أفلوطين ) في الحرية المُتجسّدة عبر ( الفيض ) ونظريته الجمالية للأشياء والموجودات في الواقع بوصفها صورة بديلة عن اللامرئي .

لعبت إشكالية الحرية دوراً كبيراً بالنسبة لحركة فنية ، كالتكعبيية ، خاصةً عندما اتجه الفنان نحو الذات لنقل الحقيقة الجوهرية وفق مفاهيم عقلية ، لا بفعل ما تراه العين بل الفكر ، إذ تخلت عن كل المفاهيم الواقعية البصرية ، من أجل إذابة سلطة الموضوعي في رحاب الذاتي ، والشكل المعبر عنه أصبح مزيجاً لتداخل عناصر الذات وحريتها ، في بنية جديدة يتمركز فيها حدس الفنان وحركة الوعي باتجاه المرئي عبر الخيال الحر ، الشكل ( 108 ) .

ترى الباحثة أن الحرية في الفن ، دفعت الذات إلى أن تتعامل مع الانطباعات الشكلية العقلية مستخلصة عبر الخيال الحر ، ما هو جوهرية ضمن علاقات خطية وفق فضاء تجريدي ، ليُشكّل فضاءً مثالياً مطلقاً ، ويُعبّر عن زمكانية عقلية مُتخيلة ، وليتحرّر الخط والأشكال بهالة حدسية في إيجاد العلاقات التجريدية للأشكال ، وهذا ما توصلت إليه تجربة التكعبيين عبر مرور

(1) سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق ، ص 11 .

(2) فراي ، إدوارد : التكعبيية ، المصدر السابق ، ص 236 .

(3) الشوك ، علي : الدائرية بين الأمس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ب ت ، ص 104 .

(\*) الخط هنا كشكل يعامل وفق : اتجاهه ، ولمسه ، وحركته من خلال الإيحاء بالبعد والقرب ( التدرج ) .

(4) مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرج الخوري ، وزارة الثقافة والإرشاد التربوي ، دمشق ، 1976 ، ص 55 – 56 .

(5) القش ، فوزي : مشاكل الفن الحديث ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1986 ، ص 7 .

الذات بمراحل ثلاث (\*) ، اتسمت بالحرية في تناول الموضوعات المُتشكّلة ، وأسفرت الأخيرة منها عن إعلاء دور الخيال الحر المباشر والحدس العقلي في تصميم وحدة شكلية ، ليكون الحدس مركز بنية الذات الحرة وللإبقاء على ما هو جوهري ومتخيل من تشكيل الخطوط البنائية التجريدية للأشكال في وحدة علائقية داخل اللوحة . فالذات تخلّت عن تعيين العلاقات الزمانية والمكانية والفضائية الحسية ، وبسعي الذات نحو الحرية وفق انطلاقها الجمالي العقلي والمبني على جمالية خالصة ، فإنها تعتمد لغةً تشكيلية مثالية في تجاوزها لكل ما هو حسي للوصول إلى المطلَق أو المثاليّة فـ\_\_\_\_\_ في الفـ\_\_\_\_\_ن ، وهـ\_\_\_\_\_ذا ما توصلت إليه التجارب الإبداعية المتحررة الحديثة اللاحقة (\*\* ) ، ومنها التجريدية .

## الرسم التجريدي والذات الحرة

وصفت التجريدية (\*\*\*) بأنها حررت الشكل وأسقطت هيمنة المعنى ، إنما يتجلى ذلك بمطلقيتها وفق مبدأ التحرر من كل الوثوقيات المظهرية للواقع المادي ، مشيدةً بفلسفة جمالية تهدف في ضوئها الانفتاح على الذات لطرح مثالي جمالي خالص من أي تبعية ، إذ أطاحت بكل القيم الملزمة ومظاهر العبودية والمعايير والثقافات ونظم التفكير السابقة ، التي ساهمت في تهشيمها تيارات الحداثة الأخرى ، ومنها ما انتهت إليه التكعيبية من طروحات حول إشكالية الحرية في الفن ، مؤسسين منطلقاً لتحرير الشكل جمالياً أولاً ، وإضفاء حس الغرابة والتجديد ثانياً ، مساييرين بذلك حركة التطور والسرعة الدينامية للوجود ، والتي جاءت بتعبير ( بيكاسو ) أن " الهدف من تحرير الشكل ، صدمة الروح لا صدمة العين " (1) .

بدأت نزعة الروح تأخذ دورها في التجربة الجمالية عند التجريديين في القرن العشرين ، فإذا كان الهدف من تحرير الشكل في الفن التكعيبية ، هو إحداث صدمة ما في الروح ، فإن الهدف من تحريره في الفن التجريدي قد تحوّل إلى ضرورة إيجاد وسيلة تحاور روحية تفتح أبوابها على الذات الحرة، لتغدو بعد ذلك رسالة الفن، رسالة حرة خالصة الإرادة. ولما كانت حرية التعامل الروحي مع العمل الفني من أهم الطروحات الفكرية التي تعرض إليها الفلاسفة (\*) – باهتمام متباين – فإن الروح الحرة أصبحت كلمة لها قوتها ونفوذها

(\*) لقد صُنفت التكعيبية على أنها مثلت ومَرّت بثلاث مراحل : المرحلة الأولى كانت امتداداً لتجارب سابقة شبيهة بالتعبيرية والوحشية ، وغدّت المُمهّد الأول لانطلاقها ، والثانية هي المرحلة التحليلية ، أما الثالثة فهي المرحلة التركيبية ، والتي اتسمت بحرية كاملة في تناول الموضوعات من خلال تقنية التصديق وتركيب الأشياء على سطح اللوحة ، فأصبحت الأشكال ، فيما بعد ، أكثر مثالية وتجريد ، وهو ما مهّد لتجارب حرة في مجال الفن التشكيلي الحديث ، ومنها التجريدية .

(\*\*) مهّدت التكعيبية من خلال طروحاتها الجمالية حول الشكل الخالص طريقاً لانبثاق الفن التجريدي الحديث ، فكان أبرز من مثل هذا الاتجاه الجديد ، هو ( بول كلي ) و ( كاندنسكي ) وغيرهم .

(\*\*\*) نسبة إلى التجريد في الفن الذي بدأ مع منحى الذات الحاملة لهذه الصفات ، في مدارس فنية مختلفة ، لكنه حُدّ بوصفه اتجاهاً فنياً يمثل العديد من التيارات التي لم تجمع بينها سوى هذا التوجه نحو التجريد ، والتي أعطت لنفسها مسميات خاصة : كالمستقبلية الإيطالية ، والتعبيرية التجريدية مع ( كاندنسكي 1866 – 1944 ) ، والتشكيلية المحدثّة مع ( موندريان 1872 – 1944 ) ، والبنائية الروسية والتفوقية مع ( مالفيتش 1878 – 1935 ) ، الذين مثلوا أهم ثلاثة أقطاب في التيار التجريدي ، فضلاً عن الحركات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية . للمزيد راجع :

Rosemary Lambert: "The Twentieth Century", Cambridge University Press, Cambridge, P. 30 – 31.

(1) جيلو ، فرانسواز وكارلتون ليك : حياتي مع بيكاسو ، المصدر السابق ، ص 90 .  
(\*) يعد الفلاسفة الروح الحرة هي أسمى نشاط الفكر المجرد ، منذ ( أرسطو ) وحتى ( برجسون ) ، فهي عند ( أفلوطين ) " مبدأ يعلو العقل ، ويجري إدراكها بشكل مباشر بطريقة حدسية ، وهي من وجهة نظر الفلاسفة الألمان : أساس نشاط الوعي الذاتي " . وقد وجدت الباحثة أن مؤلفات الفلاسفة عن الحرية وعلاقتها بالروح ، قد أخذت تجمع بين الكلمتين تحت مصطلح ( حرية الروح ) أو ( الروح الحرة ) ، وهذا ما جاء على وجه الخصوص بطروحات ( كانت ) و ( هيجل ) و ( كروتشه ) و ( شوبنهاور )

في العالم المرئي ابتغاء شيء خالص لا مرئي ، لا يلمس أو يحصر أو يقيد ، أي أنها أصبحت مسوغةً مهماً لتجاوز الفنانين ، المظاهر المادية ونسف معانيها ، الأشكال ( 109 ، 110 ، 111 )

فالحرية في أسمى صورها عند ( برجسون ) " تلقائية روحية خالصة والفعل الحر ، إنما هو ذاك الذي يخلق فيه الإنسان نفسه بنفسه ، كأنما هو عمل فني حققته الروح مبتكرة أصيلة " (1) وبهذا المعنى ، نجد إن الحرية التي وجهت الفنان نحو اختياره نزعة التجريد الخالص في العمل الفني ، إنما هي قوة ذاتية حدسية ، عبرت عن نفسها بالفعل الحر ، وأكدت وجودها من خلال الروح والإرادة الحرة .

أما الروح بوصفها قوة فاعلة وليست منفعة فقط ، نراها قد تحدت عند ( ديكرت ) في رؤيته المتباينة فيما بين الفكر والإرادة الحرة ، فيقول : " إذا ما كان العقل محدداً ومقيداً بشيء ، إنما يعود إلى أن الفكر يبقى حاملاً لضرورات متسلسلة ، أما الإرادة فإنها تبقى حرة وحاملة لطابعها اللامتناهي ، نظراً لعلوها على العقل وعلى قوانينه الضرورية " (2) .

كما يرى ( ليبنتز ) أن الروح " لا توصف بأنها حرة ، إلا بقدر ما تحقق من أفعال إرادية قوامها الأفكار " (3) ، وبما أن الروح فاعلة في العملية الإبداعية عند ( هيجل ) ، لذا " كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح " (4) .

والتجريدية (\*) قد تخطت كل صيغ التجريد السابقة لها ، من خلال تأكيدها على الجانب الروحي في الفن ، فأصبحت الروح قوة محركة تدعم حرية التعبير عن الذات بوصفها وجوداً ، بغية الوصول إلى جمالية خالصة في الفن قائمة بذاتها ، تتعارض قطعاً مع الجمال الطبيعي ومُعطيات المعرفة الحسية ، فيصبح الجمال الفني للأشكال المجردة أسمى من الجمال الواقعي ، لأنه من نتاج الروح ، والتي تستمد جمالياتها من المصدر والعقل والفيض الأول ( المطلق ) ، وهي بهذا تكون ذات مرجعية ( أفلوطينية ) حسب نظرية ( الفيض الإلهي ) التي يذكر فيها إن المادة مهما كانت جميلة سوف يغدو العمل الفني أجمل منها ، لأن الروح تدخلت في عملية بنائه وإنتاجه ، وخلعت عليه صفة من صفاتها وميزة وسراً من أسرارها .

وبإمكاننا أن نفهم إن مفهوم ( القوة الروحية ) (\*\*) التي اكتسبتها الذات مرهونة بخاصية مهمة ألا وهي : القدرة على تطهير (\*\*\*) ذاتها من العالم المادي وارتباطاته وقيمه ، وفكرة

و ( برجسون ) وغيرهم ، لذا ارتأت اعتماد المصطلحين لعدم وجود اختلاف بينهما ، وحسب ما يرد في سياق الكلام أو الاقتبس . للمزيد راجع : لجنة العلماء والأكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 231 .

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الحرية ، المصدر السابق ، ص 130 .

(2) ديكرت ، رينيه : التأملات ، ط 4 ، ت : عثمان أمين ، مطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1969 ، ص 169 - 197 .

(3) بركات ، سليم ناصر : مفهوم الحرية ، المصدر السابق ، ص 168 .

(4) كروتشه ، بنديتو : المجلد في فلسفة الفن ، المصدر السابق ، ص 6 .

(\*) التجريد في الفن أما نسبي أو مطلق : فليس هناك فن يخلو من التجريد ، ولكن نسبة التجريد متفاوتة . فالفن المصري مثلاً . أشد تجريداً من الفن الإغريقي ، والفن الإسلامي أشد تجريداً من الفن المصري ، أما في الفن الحديث نجد أن الفن الوحشي أشد تجريداً من الانطباعي ، والفن التكعيبي أشد تجريداً من الفن الوحشي ، على أن هذه الحالات تصنف تحت نطاق التجريد النسبي . أما التجريد المطلق ( اللاتعيني ، اللاتشخيصي ، اللاصوري ) فقد ظهر قديماً في بعض الصور المرسومة على الأبنية وبعض صور الزخارف ، ولكنه لم يظهر في فني النحت والتصوير إلا في القرن العشرين . للمزيد راجع : فوزي ، حسن : محيط الفنون ، دار المعارف للطباعة ، مصر ، ب ت ، ص 427 .

(\*\*) إن مفهوم القوة الروحية المرتبط بالعقيدة الروحية في الفكر والفن الغربي ، لم تقم على أساس العقيدة الدينية ، إنما جاءت رد فعل للتقدم المادي للعالم والإنسان ، مما سمح بتوغل فكرة القوى الخفية خلف المظاهر المطلقة للكون ، ومن هذا الوعي تكونت لدى الإنسان عقيدة روحية كونية ، أو كما يسميه ( هربرت ريد ) " خوفاً ميتافيزيقياً " ، وهب الفنان الرغبة في الكشف عن الجمال وأسواره من خلال إيمان عقلاني تفرضه حاجة وضرورة نفسية ، عززتها المعتقدات الصوفية ، وهذه كانت على الدوام من أشد الدوافع

التطهير الروحي كما هو معروف لم تكن جديدة على التفكير الروحي الميتافيزيقي ، من حيث كونها وسيلة للكشف الروحي أو من حيث ارتباطها بالكشف الذاتي الحر والجمالي المجرد .

كما إن الموقف الجمالي للرسم الحديث ، يتفق مع معظم الاتجاهات النظرية الميتافيزيقية الحديثة التي تقر بحقيقة القوة الروحية المُتجسدة في الجمال الفني ، والتي التزمت مبدأ الكشف والتطهير الروحي في الفن ، وإن اختلفت هذه الاتجاهات في تصويرها للحقيقة الروحية وفي طرائق التفكير الفلسفي لبلوغها .

وفي هذا الخصوص ، فإن ( هيجل ) ، الذي شكلت ( الفكرة ) خلاصة للحقيقة الروحية لديه ، كان يرى " أن التعبير الجمالي يقتضي علوه عن الطبيعة والواقع ... وإنه محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة " (1) . أما ( شوبنهاور ) الذي أخذ بمفهوم الروحية الأفلاطونية المثالية ، فقد شدد هو الآخر على الوظيفة التطهيرية للفن ، الذي يهدف إلى نوع من الفناء التام ومقارعة إرادة النفس المادية والتعلق بالحياة الفانية (2) .

ويتبين للباحثة كذلك ، انعكاس الفكر الفلسفي الحديث في منهج الرسم التجريدي في أهم منطلقاته الفكرية ، إذ إن معظم اتجاهاته أقرت بحقيقة ( الضرورة الداخلية ) التي جاء بها ( كاندنسكي ) والذي يُعدّ فيلسوفاً ومُنظراً وأباً روحياً لتلك الاتجاهات ، إلا أنها – أي تلك الاتجاهات – لا تلتقي مع التصورات المختلفة للحقيقة الروحية التي تفصل بين الفلاسفة المحدثين أنفسهم ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، فإن وحدانية نسق التفكير الروحي والرؤية الحدسية عند التجريديين لم تتحدد من حيث تجسيدها التصويري المادي في صورة واحدة ، ولو كان كذلك الأمر لما ظهرت تباينات في أساليب الرسم ومفهوم الحرية المعبر عنها تجريدياً ، ولأصبح مستوى التعبير الروحي يقف عند اتجاه واحد .

لقد وجد ( كاندنسكي ) ، الشكل ( 112 ) وأتباع الاتجاه التجريدي أن الأشكال المجردة المتخيلة والتلقائية تتناسب مع ضرورة الحقيقة الباطنية الروحية ، ويتكشف هذا من خلال الأداء التعبيري التلقائي عند كل من ( خوان ميرو ) ، الشكل ( 113 ) ، و ( بول كلي ) ، الشكل ( 114 ) ، وهو ما جعل الأخير منهم – على سبيل المثال – يقترب أكثر من ( كاندنسكي ) في حدوسه وقوة إرادته المعبرة عن الوجدان ، الأمر الذي دعاه إلى إطلاق حرية الألوان والخطوط من عبودية التشبيه وتبعاتها المادية ، وبهذه الحرية " حوّل الجمالية إلى تصوف أو التصوف إلى جمالية تتسق فيها الأشياء والأشكال وفقاً لعلاقاتها الأبدية " (3) ، وتعبيراً وعملاً بما هو روحي ، " الروح التي تريد أن تعرض بوضوح ما يعتمل وراء المظهر ، أن ترى غير المرئي عياناً " (4) .

ولما كان الفن حداثاً أو عياناً برأي ( كروتشه ) ، فإنه من غير الممكن أن يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة تجريبية ، لأن التجربة الجمالية مبرّاة من كل قياس فيزيائي وعقلي ، فهي إذن " ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها " (5) .

لخلق الموضوعات التصويرية التجريدية على مر العصور . للمزيد راجع : إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص 204 . الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 154 .

(\*\*) تباينت وجهات نظر الفلاسفة حول مبدأ التطهير وعلاقته بالحرية التي تسمو من خلالها الروح ، فهو عند ( أرسطو ) ، متحقق في الشعر أكثر منه في بقية الفنون الأخرى ، بينما يتفق الفلاسفة المسلمون = والغربيون المعاصرون من أنه يتحقق في الموسيقى كونها تخاطب الروح وتسمو بها نحو الجمال المطلق ولخوصها التام من العلائق المادية والغايات النفعية .

(1) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ج 1 ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1987 ، ص 148 .

(2) بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، دار القلم ، بيروت ، ب ت ، ص 152 .

(3) جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، المصدر السابق ، ص 100 .

(4) المصدر نفسه ، ص 95 .

(5) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص 270 .

ويتفق مع رأي ( كروتشه ) مقولة ( برجسون ) التي يرى فيها " أن من طبيعة الأمور الروحية أنها لا تقبل القياس " (1) ، فلا يمكن قياس الحالات الوجدانية – لأن الأنا لا تقبل التجزئة – وتنساب انسياب النهر الجاري ، وتنتشر انتشار اللحن الموسيقي (2) .

وفق هذا الوصف ، تصبح الروح قوة بالإرادة الحرة التي تدعم الشكل المجرد ليجتاز أطره التقليدية ، وليكتسب ديمومة مثلما ارتأى لها ( برجسون ) ، وبايقاع نغمي تستجيب له الروح قبل العين ، شأنها بذلك شأن الموسيقى ، التي قال فيها ( شوبنهاور ) " إذا كانت الموسيقى وهي التي لا تستند في أصواتها المشحونة بالألحان الطرية إلى أصوات تجريدية لا تمت إلى أصوات الطبيعة بصلة ، ومع ذلك فهي تمتع آذاننا بلحنها الطروب ، فلم لا يكون كذلك في الفنون المرئية " (3) .

إن الرسم التجريدي وحسب هذه الأطر الفكرية والفلسفية ، لا يعير سماته الحداثية من المادة ، إنما من مصادر الروح التي تنفي التمثيل الصوري ، وابتعادها عن النظرة المحاكاتية للأشياء في الطبيعة ، عن طريق إيجاد صيغ وتقنيات جديدة في طرق المعالجة الشكلية ، وقد يكون ( سيزان ) قد أثر في إشارته إلى القيم التعبيرية الكامنة في الأشكال الخالصة .

من هذا الوعي ، نفهم أن الحرية في الفن التجريدي أصبحت ضرورة من ضرورات الروح في شروعاها للكشف عن الجمال الحقيقي للشكل الخالص ، مُعلنَةً بذلك أن قيمة العمل الفني لا تقاس بقيمة الموضوع ، كما أن جماليته لا تقاس بجمالية النموذج المائل إزاءه ، فتغلبت الذات هنا مرة أخرى على الموضوع – فأصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد : أن يتحرر من قيده المادي ، فاستحال على هذا إلى ضرب من الموسيقى على سطح اللوحة ، والذي أشاد به ( هيجل ) : أنه أسمى من الطبيعة ، ولتحقيق فهم أفضل لما تم طرحه ، نرى أن الذات في شروعاها نحو التجريد الخالص ، كانت تحتاج إلى إحساس مختلف سامٍ ، كون الفن التجريدي يهدف عن طريق الرمز (\*) إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى الحقيقة المطلقة ، ولهذا تنتقل ذات الفنان في هذا التصوف (\*\*) خبرتها بالأشكال من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة ؛ إذ أنها تحول كل الخصائص الجزئية إلى صفات كلية ، ومن ثم من فرديتها إلى تعميم مطلق ، ومن هنا يتطلب التجريد تعرية الأشكال نحو تكشف أسرارها ومعانيها الغامضة (4) ، والتي خرجت إلى الوجود تعبيراً عن ( ضرورة داخلية ) وفق رؤية

(1) برجسون ، هنري : الطاقة الروحية ، ت : سامي الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 ، ص 65 .

(2) فال ، جان : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ط 1 ، ت : مارون خوري المخلصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1986 ، ص 118 – 119 .

(3) حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 226 .

(\*) الإنسان برؤية ( لانجر ) ذات تحيا في عالم من الرموز ، إذ إن الرمز ليس وفقاً على التفكير اللغوي ، بل يمتد إلى مجالات أوسع ، فالعملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان إنما تشتمل على شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها من ( فن ، وحلم ، وأسطورة ، وخرافة ، وطقوس دينية ، وميتافيزيقيا ، وما إلى ذلك ) . أما العمل الفني فلا يمكن أن يكون أو يمثل مجرد ( انفعالات ) بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه الإنسان للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية . للمزيد راجع : إبراهيم ، زكريا : الفن رمز ومعنى ، دار مصر للطباعة ، ب ت ، ص 309 – 311 .

(\*\*) التصوف : طريقة سلوكية قوامها التقشف والزهد ، والتخلي عن الرذائل ، والتخلي بالفضائل ، لتزكو النفس وتسمو الروح ، وهو حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أعلى . ويطلق لفظ الصوفية على الفلاسفة الذين يقولون بإمكان الاتحاد الباطني المباشر بين الفكر البشري ومبدأ الوجود ، بحيث يؤلف هذا الاتحاد حالتين وجود معرفتين عن حالتي الوجود والمعرفة الطبيعيين وأعلى منهما . أما ظاهرة التصوف الذاتي بهذا المعنى هي ( الوجد ) وهو حالة تشعر فيها النفس بالاتحاد بينها وبين حقيقة داخلية هي الموجود الكامل واللانهائي ( أي الله ) لانقطاع الاتصال بينها وبين العالم الخارجي . للمزيد راجع : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، المصدر السابق ، ص 282 – 284 .

(4) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص 184 .

ومفهوم ( كاندنسكي ) للحياة الباطنية (\*\*\*) ، التي أشار إليها ( برجسون ) وقصد بها صورة ( الحالة الروحية ) .

وترى الباحثة أن ( الحالة الروحية ) (\*) لما كانت في تبدل دائم ، إنما يعود بنا لتفهم مقولة ( هيراقليطيس ) " إنك لا تنزل النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تجري فيه دائماً " ، ولما كان من المتعذر أيضاً ، تقديم صورة حسية عنها ، إلا بواسطة الصور المفاهيمية – أي من خلال تبسيط تلك الصورة وتجريدها – فذلك يجعلنا أكثر تفهماً بالرؤية الجمالية الخالصة للعمل الفني ، ودعوة ( بيكاسو ) إلى اختزال وتجريد العناصر وتجسيد أقلها عدداً وأغزرها دلالة ، ليتطابق ومقولته " إن كان لديك عشرة عناصر ، يمكنك أن تستخدم خمسة منها ، كي تبقى لدى حرية أكبر وفرص أكثر للاختيار والتعبير " .

كما أن الرؤية الجمالية الإبداعية في الفن التجريدي ، اقترنت بالحياة الروحية التي أصبحت ضرورة في الفن كما هي ضرورة في الحياة . أما التحرر من الالتزامات تجاه المدركات الحسية ، هو بالضرورة سيمنح الفنان إحساساً بالسعادة عندما يختار أشكاله المتخيلة وفق قواه الحدسية بها وخبراته المتركمة ، وعليه لم يعد هنالك إشكالية في انتهاك الشكل الواقعي لصالح حرية التعبير الروحي ، بقدر ما تمثل إشكالية في تلبيتها حاجة أو ضرورة عند الفنان لتجسيد شكل ما .

فالفن دائماً حر ، وهذا ما يؤكد ( كاندنسكي ) بقوله : " ليس هناك إلزام في الفن ، لأن الفن دائماً حر ، وفي الفن الحقيقي لا تسبق النظرية الممارسة ، ولكنها تتبعها " (1) ، وسعيًا منه للتخلص من الموضوعات الخارجية التي وصفها بـ " الكابوس المادي " (2) ، أصدر كتابه ( الروحي في الفن ) (\*\*) للنهوض بالفن الحديث كي يتحرر ويسمو بمستوى الموسيقى الخالصة ، فيقول : " إن الشيئية – أي الرسم المحاكي للواقع – ليس لها موضع في لوحاتي ، بل كانت ذات تأثير ضارٍ عليها " (3) .

(\*\*\*) إن ( الحياة الباطنية ) التي أشار إليها ( برجسون ) ، هي ما أكد عليه ( كاندنسكي ) عبر تسميته لها بـ ( الضرورة الداخلية ) في التجربة الجمالية التجريدية ، وتتضمن تلك الحالة برؤية ( برجسون ) الحرية والقدرة على الاختيار والإحساسات والمشاعر والإرادة الحرة مع الأفكار ، أي أن ( الحياة الباطنية ) التي تتفاعل فيها قوى الوعي واللاوعي، إنما هي في حالة تبدل دائم. كما أوضح ( برجسون ) حالة التكافؤ بين حركة الحياة الداخلية وثباتها بقوله : " أنه لا يوجد هناك اختلاف بين التحول من حالة إلى أخرى وبين الثبات في نفس الحالة " ، ويقصد هنا ( الحالة الروحية ) ، لهذا فإنه يرى أن = الحياة الباطنية لا يمكن تقديمها بواسطة الصور الحسية وإنما بواسطة الصور المفاهيمية ، أي من خلال أفكار مجردة عامة وبسيطة . للمزيد راجع :

Ellmann, Richard and Feidelson: "The Modern Tradition", New York, Oxford University Press, 1977, P. 709.

(\*) إن الروح وهي كلمة مرادفة للنفس ، تتنازعها الأحداث ، وتقلبها الظروف والحالات النفسية والأهواء بمختلف أوجهها ، وهي دائمة الاتجاه نحو ما تهوى ، وربما لا يوقفها موقف أو حد سوى القضاء الحتمي ، لهذا فهي توصف بالتبدل والتغيير الدائمين تبعاً لما يقابلها من متغيرات خارجية تؤثر فيها أما سلباً أو إيجاباً .

(1) البسيوني ، محمد : الفن الحديث ، رجاله – مدارسه – أثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، 1965 ، ص 91 .

(2) عبد الحميد ، شاكراً : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص 110 .

(\*\*) صدر لـ ( كاندنسكي ) عدة دراسات من أهمها ( النزعة الروحية في الفن 1910 ) ، والتي جاء تحذيره فيها موجهاً للفنان كي لا يعود للعبودية ( عبودية المادة ) ، داعياً إلى إعلاء مبدأ الحرية في الفن الحديث في القرن العشرين ، أي التجريد الخالص .

(3) عمير ، ضرار : ارتجال شرقي لكاندنسكي ، جريدة العدالة ، ع 308 ، 17 كانون الثاني ، 2005 ، ص 15 .

يرى ( كاندنسكي ) في التجريد الغنائي ، فرصة للنفاذ والهروب من تأثير الواقع المادي الضارّ والذي وصفه في مكان آخر بالكابوس ، أي أنه حاول التنويه بالخطر الذي من شأنه أن يلحق الأذى بالفن فيحولّه إلى حلم مرعب - والذي بات يلقي بثقله على الفن الحديث - فيصبح من شأنه القضاء عليه وعلى حقيقته ، فيفقد حريته وديمومته ، فوجد " أن تلك الفرصة قد حانت الآن لإعلاء دور الفنان بوصفه ذاتاً إبداعية ، للتعبير - على الأقل - عن الرغبة في الإفلات من ذلك الكابوس عن طريق لوحات متناقضة (\*) (1) . وهذا ما نراه بوضوح من خلال المراحل التي مرّ بها ، وكما في الأشكال ( 115 ، 116 ، 117 ) التي شرع يعطيها ( عناوين ) (\*\*) موسيقية تجريدية ، عبّر من خلالها عن قوة تمرد ميثافيزيقي إزاء العبث الذي ساد العالم .

وترى الباحثة ، أن الفنان بوصفه ذاتاً هو الأكثر حساسية تجاه الأشياء ، فهو أكثر وعياً بمتغيرات العصر الحديث ، كما أن إشكالية الحرية في الفن إزاء تمرد الروح على تقلبات (\*\*\*) الواقع المعاش ، أصبحت من أهم الطروحات التي يتخللها ويدعمها الفكر والفلسفة والطبقات المثقفة الواعية التي بان ازديادها خلال الحربين العالميتين - الأولى والثانية ، وما بعدها - فكان لا بد من مخرج يستعيد به الإنسان ذاته وقيمه الحرة ضد كل أنواع النظم والأحكام التعسفية والاستبدادية والتقدمية التي تحمل قوة تدميرية بما فيها من جوانب سلبية تجاه الفكر الاستهلاكي والتسليعي ، والتي طغت هذه بدورها على المجتمع وفق متطلبات وحاجات مختلفة ومتباينة ، والتي قد تحول دون إعلاء شأن الفن والفنان ، وعلى هذا ، نوّه ( كاندنسكي ) إلى البحث عن الجمال عبر الروح ، فكان النزوع نحو التجريد نتيجة حتمية بين الأشكال الجمالية وبعدها الروحي ، كما أصبح هذا النزوع ايجابياً في العصر الحديث ، ولم يعد نكوصاً سلبياً حسب ما جاء بتعبير ( توماس مونرو ) في كتابه ( التطور في الفنون ) ، وبدأ الفن الجديد يُعلي من شأن الحرية التي قد بدأت تغيبها النظم والقوى العلمية والصناعية والسياسية . ومن أهم الطروحات التي أكدت وجودها ودورها وتأثيرها الفاعل في انبثاق الرؤية الجديدة للرسم الحديث ، هي : أحكام وطروحات ( كانت ) الجمالية والمثالية ، ومنها مقلته " الجمال الخالص في الشكل الخالص " (2) .

من هنا بدأ الفنان التجريدي يحرص على تأكيد العمق الفكري والمعرفي والجمالي لنتاجاته الفنية - كي تكتسب طابعاً من الديمومة - عبر رؤية شمولية ذات سمة روحية قادرة على مواجهة النزعات المادية - والتي وصفها ( كاندنسكي ) بـ ( الكوابيس ) - الأمر الذي عزز تلك العلاقة فيما بين الفن التجريدي والفكر الجمالي المثالي . ومن هذا الوعي ، نجد أن الفنان أيضاً قد بدأ يطرح تلك المفاهيم - كلاً حسب ما يتناسب وأشكاله المتجسدة - والتي آلت إلى أن تنطلق الأشكال صوب هدفها بلعب حر ، استهدف منها الوصول إلى طابع لانهائي ومطلق .

(\*) أي عن طريق أساليب متنوعة ومختلفة ، وهذا يتضح في المراحل التي قسم على أساسها أعماله الفنية .

(1) عمير ، ضرار : ارتجال شرقي لكاندنسكي ، المصدر السابق ، ص 15 .

(\*\*) قسّم ( كاندنسكي ) مجمل عمله الفني - أي مجمل لوحاته - إلى ثلاث مجموعات ، الأولى: سميت بـ ( انطباعات ) وهي التي تشير إلى تأثير الانطباع المباشر من الطبيعة على الفنان ، والثانية ( ارتجالات ) وتمثل أشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي أو الروحاني ، وهو لا شعوري في معظمه ، أما الثالثة سماها ( تكوينات ) وتمثل صورة التعبير عن الشعور الباطني بمشاركة العقل ، مع الإبقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان عليه . للمزيد راجع : المصدر نفسه . كذلك ينظر :

Lamplight Collection of Modern Art, Rodan, Seurat and Symbolists Lamplight Publishing, Inc., New York, 1975, P. 64.

(\*\*\*) عدّ ( كامي ) في فلسفة الميثافيزيقية أن التمرد دعامة من دعائم الأدب الحقيقي ، بقوله " أن الروائي هو الذي يتمرد على واقعه ويسعى جاهداً لتحويله وتغييره " .

(2) جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، المصدر السابق ، ص 66 - 67 .

وعلى هذا الأساس يرى (كاندنسكي) أن العمل الفني لكي يكون معبراً عن ذاته ، ليس من اللازم أن يكون تمثيلاً ، فالنقطة والبقعة المستديرة يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنساني ، فالأثر الذي تتركه الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة لا يقل في قوته عن الأثر الذي يتركه إصبع الإله عندما يمس إصبع آدم في لوحة (بدء الخليقة) لـ(مايكل أنجلو) (1) .

أراد (كاندنسكي) خلق فن نقي متحرر ، تتوافق فيه الدلالة الإيحائية التعبيرية للعمل الفني مع الدلالة الروحية ، أي أنه يرى الأشكال المجردة ، بإمكانها أن تحقق ذاتها ، بقدر الأثر الدلالي والقوة التي تولدت من تماس إصبع الإله – يد المخلوق (آدم) – ليس من مبدأ ومفهوم المقدس والطابع الروحي في عصر النهضة ، بل من مبدأ قوة الإرادة الحرة وقدرتها التعبيرية عن مفهوم الروحي في الأشكال الخالصة .

وقد كان يهدف من خلال تحرير الشكل واللون ، إلى إقامة عالم خاص به ، يستطيع من خلاله ممارسة حريته التي قد يعجز من الحصول عليها في العالم الخارجي ، والتي ترتبط أشد الارتباط بحياته الداخلية . لهذا فقد تعاون كل من الفكر مع النشاط التخيلي ، في تفكيك الخطوط والألوان من وصفيتها ومن دورها التمثيلي ، بفعل الخبرة الطويلة مع العالم الخارجي والذي أوحى إليه باستدلالات (\*) ضرورية ، كان في مقدمتها :

1. الحرية للون ، أي تحرير اللون كي يسمو بالأحاسيس الداخلية إلى مستوى الموسيقى الخالصة .
2. أما الضرورة الثانية ، تحويل المظاهر اللونية إلى إشارات تصويرية يسفر عنها الشعور الداخلي .
3. تنظيم وتنسيق وحدات رمزية شكلية / هندسية ، لا تقل قيمتها عن الأشكال الممثلة في الواقع .

وهذه الأخيرة تكون ذات مرجعية (سيزانية) ورؤيته لطبيعة الأشياء التي أصبح بالإمكان تحويلها إلى بُنى هندسية (أسطوانة ، أو كرة ، أو مخروط) ، والتي ساهمت بدورها في التأثير على طروحات التجريديين – بصورة عامة – وعلى رؤية (كاندنسكي) – بصورة خاصة – عندما ذهب ليحرر اللون من الوصفية ومن القيام بدوره التمثيلي ، فإنه " لم يدر ظهره للطبيعة بل سعى إلى التوحد معها " (2) .

وهذا ما كان متجسداً في مرحلته التجريدية الأولى ، الشكل (118) ، إذ بدأ بتحويل المظاهر اللونية للطبيعة إلى إشارات تصويرية محتفظة ببعض الشبه بها ، وبعد ذلك تخلى نهائياً عن تجسيد تلك الأشكال الطبيعية معتمداً على الشعور الداخلي الصرف في تخطيط وتنسيق رموز شكلية هندسية ، الشكل (119) . كذلك نرى أن التجربة الحديثة في الرسم التجريدي ، ذات

(1) عبد الحميد ، شاعر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، المصدر السابق ، ص107 .

(\*) استدل (كاندنسكي) من أن أولى بؤابر الحرية ، هي تلك التي ظهرت من خلال تجربة كل من (ماتيس ، وغوغان ، وفان كوخ) ، لاسيما في تجربة الأخيرين منهم لرسم الحشيش بلون أحمر بدل اللون الأخضر ، إذ اتضحت أولى الضرورات الخاصة باللون كي (يحرر) . كما استدل على إمكانية تحميل المعنى الرمزي في الخطوط والألوان عند الكثير من فناني التيارات الوحشية والتعبيرية والتكعيبية ، وهذه هي أولى خطوات التحرر بالشكل (لوني وخطي) . أما ما يخص موضوع (الدلالة) فإنه كان يرى تمثلاً بالأشكال حسب موقعها على سطح اللوحة ، وحسب إحساس الروح بقوة اللون أو ضعفه ، فضلاً عن دراسات كثيرة قد استدل منها ، وهو ما جاء في دراسات التحليل النفسي – على سبيل المثال – يرى أن اللون الأخضر هو هدوء الحياة والأحمر لون الحركة ، والأبيض يوحى بالبرودة ، وما إلى ذلك . للمزيد راجع : ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، المصدر السابق ، ص184 – 185 . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص198 .

(2) خليل ، فخري : كاندنسكي ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع3 ، بغداد ، 1988 ، ص117 .

مرجعية ( تكعيبية ) ، وهو ما تؤكد تلك المرحلة الأخيرة منها ، والتي شرع ( بيكاسو ) و ( براك ) بها أخيراً ، إلى تشطير الموجودات وتحويلها إلى بنى هندسية .

وهكذا ترى الباحثة أن الفنانين غالباً ما تكون بداية مسيرة حياتهم الفنية من خلال الطبيعة أو بما انتهت إليه تجارب معاصريهم ، بعد ذلك يعمدون إلى إتباع نهج واسلوب ورؤية خاصة بهم تتعاشق وضرورية إراداتهم المختلفة ، بعدما خبروا الحياة ومعطيات التجربة الجمالية وهضموا كافة الطروحات . أما التجريديون فهم أيضاً اطلعوا على تلك التحولات ، فحاولوا بعد ذلك الإتيان بالجديد ؛ ذلك لأن الذات وإرادتها دائبة البحث عن كل ما من شأنه أن يوصف بـ ( الأكمل ، أو الأجل ، أو المثالي ، أو المطلق ... ) ، تحقيقها على القماش سوف يشعرهم بأكبر قدر من الحرية المقترنة بالسعادة الروحية .

أما مفهوم الحرية عند ( كاندنسكي ) ، نراها من خلال تجربته الذاتية التي قال فيها " إن العمل الفني إنما يخلق بالطريقة ذاتها التي تخلق بها الأكوان ، بالكوارث التي من خلال ضجيج آلاتها ، تؤلف في النهاية سيمفونية تسمى موسيقى الأجرام السماوية " (1) .

عندما حاول ( كاندنسكي ) أن يصف عملية الخلق الفني الإبداعي ، وجدها شبيهة بعملية خلق الظواهر المختلفة ، والتي من شأنها تصعيد فعالية الدهشة بها ، لما تحمله من أعاجيب أثرية ، ووجد خير من يسمو بهذا التعبير : قوة حركة الفرشاة وتلقائية الأداء ، والتعبير المصاحب لقوة الحدس والشعور الباطني ، وهذه الضرورات مجتمعة تعمل على انتشار الأشكال من حالتها ( الفوضوية ) (\*) نحو ولادة لانبثاق جديد ورؤية جديدة ، تعمل حسب نظام سيمفوني يبعث في أعماق الذات المتلقية صدى رنيني طروب ، وهذا ما كان الهدف منه في الرسم التعبيري التجريدي .

ولما كانت الحرية لا يفهم معناها إلا من خلال مفاهيم متممة لها أو بديلة وشبيهة بها ، أو من خلال مفاهيم تتقاطع وتتعارض معها ، فإن الباحثة ترى أن الحرية في الرسم التجريدي لم تكن مطلقة إطلاقاً اعتباطياً أو فوضوياً ، إنما تتعاشق معها ضرورة الالتزام بنظام معين ، إذ يقول ( كاندنسكي ) مؤكداً : " يتوجب أن يكون هناك التزام أخلاقي وراء حرية اختيار الوسائل الفنية ، وأسلوب التحكم في استعمالها ، لكي ينجز الفنان حاجته الخاصة ، وهي بطبيعة الحال ، الحاجة الروحية الداخلية الإبداعية " (2) .

وعلى هذا نجد أن الحرية تتقاطع مع الفوضى السلبية في العمل الفني ، إلا أنها تلتقي ومفهوم الالتزام بنظام أخلاقي معين تجاه اختيار العناصر والأشكال وطريقة تنظيمها ، أي أن دور العقل لم يلغ هنا وإنما تعاون كل من ( المخيلة الحرة ، والحدس الإبداعي ، والعقل ) في إنتاج وخلق العمل الفني ودلالاته في الوجود ، كي يتحول إلى موجود أيضاً خالصاً بذاته ولذاته ، هذا أولاً . وثانياً : نتفهم أن الرؤية الجمالية نحو الطبيعية ، أدت إلى أن لا يسعى الفنان إلى تهميشها وإلغاء دورها ، بل حاول دوماً التوحد معها ، لتتطابق مع الرؤى أو النظريات والمفاهيم التصويرية والأفكار الحدسية والطروحات الجمالية حول الوجود ذاته . أما ثالثاً : نرى أن الحرية

(1) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 139 .

(\*) الفوضوية : اتجاه فكري حديث ، يهدف إلى إلغاء دور ( الذات ) أو ( الفنان الكبير ) ، حتى يتحول الفن من الشعب وإلى الشعب ( فن شعبي ) ، ويحاول هذا الاتجاه أن يدرس الفن من خلال علاقته بالسلطة والسياسة فقط على اعتباره ( فن ثوري ) ، فلا يريد من الفن الجديد أن يعبر عن الروح الفردية ، بل يريد له أن يصير عمل مجموعة من الناس ينعمون بحرية مواهبهم الإبداعية بحسب رأي ( برودون 1809 – 1865 ) ، ويُعد مفكرو هذا الاتجاه ، ومنهم ( باكونين 1814 – 1876 ) ، أن الفنون جميعها منحة نتيجة عدم وعي الجماهير بالاشتراكية ، والفوضوية الاشتراكية هي فكر مناهض للفكر الماركسي ، وجميع المفكرين المناصرين للنظرية ، إنما أجمعوا على أن يخلقوا ملحمة ثورية في الفن والأدب ، وهي لا تناصر مبدأ الحرية شعاراً فقط ، بل تهدف إلى حرية مطلقة يتساوى من خلالها الضعفاء والمبدعون والمبدعون . للمزيد راجع : سبتسلر ، أندريه : الجمالية الفوضوية ، المصدر السابق ، ص 54 .

(2) Ellmann, Richard, Op. Cit., P. 710.

التي اكتسبتها اللوحة التجريدية ، لا يمكن لها أن تتكامل إلا من خلال تفاعل الحياة الباطنية للفنان والحياة الخارجية . وبمعنى آخر أن الاستثارة الجمالية لا تحصل بدون تحقيق الاتساق التام بين العامل الداخلي والعالم المؤثر الخارجي . وبهذا ، فإمكاننا أن نفسّر رؤية ( كاندنسكي ) حينما قرّن عملية خلق الصورة المجردة بعملية خلق الأكوان ، " لأن خلق العمل الفني ، هو خلق العالم بطريقة معينة " (1) ، ولما كان العمل الفني عبارة عن عملية خلق وبناء جديد برؤية جديدة للحقيقة الباطنية ، فلا يمكن أن تتحول يوماً إلى فوضى ، لأن الروح السليمة التي تنشد الخير والحق والجمال لا يمكن أن تتحوّل نحو ما يعكّر صفاءها وإيمانها . وبهذا المعنى ، نجد أن الحرية تعززت وفكرة الكشف عن الطاقات الجمالية المتحفزة في ذات الفنان أكثر من ذي قبل ، لتزامنها مع الصدمة النفسية الكبيرة التي أحدثتها الجهود العلمية في تفتيت المادة النقية المستقلة وما نجم عنها من تحرير للطاقات الذرية الهائلة الكامنة فيها ، وهذا الحدث قد أعطى دليلاً آخر للفنان التجريدي بخصوص ارتباط مفهوم الحرية والاستقلال الذاتي بما هو خالص وكامن من الطاقات .

وفي حدود الرؤية التصويرية التجريدية المستقلة ، فإن المنهج التجريدي لم يعمل على تفتيت صورة العالم ، وإنما كشف عن حقيقته الجوهرية تصويرياً حينما أطلق العنان للشكل كي يتجرد ، والمعبر عن ذلك الانسجام ( الكوني والذاتي ) ، من خلال عدد لا يحصى من الأساليب والتقنيات المختلفة التي تعمل في حدود الأحوال المزاجية لدى الفنانين التجريديين ، وفي حدود خلق الوسائل البصرية وتحرير كوامنها ، لتشكل بعد ذلك الاستحسان الجمالي لدى المتلقي ومن خلال مشاركة وجدانية حقيقية (2) .

وتجدر الإشارة إلى أن ( كاندنسكي ) كان أول من أسس منطلقاً لبناء شكل جمالي حر ، يخاطب الروح قبل العين ، ويخلق بين الذوات نوعاً من الحوار المتبادل دون أن يحدث صدمة ما ، من شأنها أن تخلق التوتر والرفض ، فأراد التجريديون " تلك القوة المتولدة بطريقة غامضة وسرية للعمل الفني ، أن تنتقل إلى نفس المتلقي ، وأن تحتفظ بنفس القدر من التأثير الجمالي الروحي المتولد لدى الفنان " (3) ، وهذا ما اشترط ذائقة تستجيب لقراءة جمالية التجريد ، قراءة تأويلية انتقلت على أساسها الحرية من منتج الفنان إلى المتلقي لتحدث نفس القدر من قوة التأثير .

ولما كانت الاتجاهات التجريدية لا تلتقي مع التصورات المختلفة للحقيقة الروحية ، فإنها تتجلى بوضوح في الأشكال الهندسية المجردة ، الشكل ( 120 ) التي جسّد من خلالها ( كاندنسكي ) مفهوم الحرية ومعناها ، فهذه الأشكال من وجهة نظره لا تقوم على أسس منطقية كما هي عند ( موندريان ) ، الشكل ( 121 ) ، كونها " تتمتع بأهمية روحية عالية يمكن تجميلها أو تبديدها بواسطة اللون الذي يشكلها ، فالأشكال التجريدية الخالصة يجب ألا تقيده وتهدر إمكاناته وتبعد إنسانيته بحيث يضعف التعبير " (4) . إذن ، بالإمكان هنا أن نرى رؤية مختلفة وفهماً مختلفاً للحرية في الشكل الخالص عند ( موندريان ) .

لقد سعى ( موندريان ) من خلال التجريد الهندسي ، أن يسمو بالشكل كي يتحرر من الوصفية في رؤيته الخاصة الشبيهة برؤية الفنان المسلم و ( تجربته الصوفية ) (\*) ، فالشكل

(1) Ibid, P. 41.

(2) Pohribny, Arsen; "Abstract Painting", New York, Phaidon Press Limited, 1979. P. 21.

(3) Ellmann, Richard, Op. Cit., P. 109.

(4) هيث ، أدرين : الفن التجريدي ، أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، 1987 ، ص 5 .

(\*) التجربة الصوفية : تجربة ذاتية يحياها فرد بعينه ، عمادها الحرية والمعرفة الذوقية والحب الإلهي ، ومن طبيعتها الميل نحو الزهد لتتخذ طبيعة روحية خالصة تتعدى بها الحدود الزمكانية ، وبهذا تصبح غير خاضعة للقياس لتجاوزها حدود العالم الحسي المادي وقبوده إلى عالم فوق الطبيعة ، كما تُعد التجربة الصوفية ، محور

المجردّ عنده " حر وهو فن ينهي الثقافة الفنية القديمة ، ويقدم بناءً تصويرياً يخلق بيننا جمالاً غنياً وجديداً ، وهو طريق للتطور الروحي السليم ، كونه مؤثراً روحياً " (1) .

من هنا سعى ( موندريان ) إلى استعمال الخط المستقيم والزوايا القائمة والألوان الأساسية ، الشكل ( 122 ) ، معبراً بها عن نظريته الكونية ، فهو لم ينظر إلى الطبيعة نظرة اعتباطية ، بل كان يذهله الكون برمته فيقول فيه : " كنت منذهاً بعظمة الطبيعة ، فحاولت التعبير عن الامتداد والسكينة والوحدة " (2) ، وهذا ما نراه في لوحاته ، الشكلين ( 123 ، 124 ) التي جسّد فيها ، ومن خلالها مبدأ القوة التي أشار إليها سابقاً ( كاندنسكي ) عندما قال : " أن لكلا الاثنين معاً : الروح والفن ... مترابطان ومتتامان ، وعندما تكتسب الروح البشرية قوة أعظم ، فالفن كذلك يزداد قوة " (3) .

إلا أن ( موندريان ) - وعلى العكس من ( كاندنسكي ) - فقد عمد إلى استقلال الأشكال الكلي ، فتخلّى عن أي إشارة إلى الطبيعة ، مُستهدفاً حقيقة روحية أخرى كامنة في الأشكال الهندسية ، فوجد " أن الخط المائل يعبر عن سراب لا لزوم له ، لأنه يؤشر لحقيقة طبيعية ، بينما الخط المستقيم فهو لا يعبر إلا عن نفسه " (4) ، إذن ، فهو يحتفي بالشكل في ذاته ولذاته ، على أن الحرية ، وحسب مفهومه بها ، تتطابق ومفهوم كل من ( الامتداد ، والوحدة ، والسكينة ) ، وهو ما تود الباحثة هنا الوقوف عند هذه الطروحات ، وفق الآتي :

1. إن مفهوم الحرية جسدها من خلال امتداد الأشكال الحادة المعبرة عن الثبات والديمومة والاستقرار الذاتي ( الروحي ) ، والتي بدورها قد تخطت حدودها الزمكانية ، من خلال اختراقها فضاء اللوحة المحدود ، والتي تشابه رؤية وطرح ( برجسون ) من قبل ، لذا فقد أراد بها أن تتحرر من قيدها حاملة سمات جمالية مثالية ، فلا يخفى أنها كانت ذات نزعة ( أفلاطونية ) ، شأنه بهذا شأن الكثير من الفنانين التجريبيين .
2. أما المفهوم الثاني الذي اقترن بالحرية ، هو مفهومه ورؤيته للوحدة والتي جسدها من خلال الصفة الكلية والشمولية للأشكال الخطية المجردة ، أن لا تتمحور في مركز معين (5) ، وهذا يدل على أنه قد جعل من التوازن والحقيقة المجردة ، أن لا تسمح لعين المتلقي أن تركز في نقطة واحدة محددة ، دون أن تعود إلى حقيقة الإدراك الكلية للعمل الفني ، الشكل ( 125 ) ، مما خلق حركة متنوعة ذات خصائص عدة ، ومنها الإيقاع الحر ، والفضاء الحر ، والشكل المجرد الخالص ، متجسداً هذا كله على سطح اللوحة الذي تحول بدوره إلى سطح حر أيضاً .

الحياة الصوفية كونها حالة الوجود الباطني وضرباً من النشاط الروحي وأنموذجاً = للنشاط الحر الإنساني المقرّ بوجود ( المطلق / اللامتناهي ) عن طريق المعرفة الوجدانية ، وهي معرفة فوق عقلية ، بمعنى إنها لا تخضع لمقولات العقل ، بل يعبر عنها بلغة الرمز والتأمل ، فالتجربة الصوفية هي حال الإرادة الحرة ، كون الإرادة جوهر الإنسان ، وعليه تعد نقطة الابتداء لثبوت وجودهم ونقطة الانتهاء لبلوغهم إلى المطلق . للمزيد راجع : بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج3 ، الناشر ذوي القربى ، ط1 ، إيران ، 2006 ، ص64 . جعفر ، محمد كمال إبراهيم : التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً ، القاهرة ، 1970 ، ص7 . عفيفي ، أبو العلا : التصوف والثورة الروحية في الإسلام ، الإسكندرية ، مصر ، 1963 ، ص17 . السلمي ، أبو عبد الرحمن : طبقات الصوفية ، مصر ، القاهرة ، 1953 ، ص214 .

(1) زيد ، هريبرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، م : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1989 ، ص213 . كذلك : باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث المصدر السابق ، ص209 .

(2) المصدر نفسه ، ص210 .

(3) Ellmann, Richard, Op. Cit., P. 710.

(4) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص107 .

(5) هيث ، أدرن : الفن التجريدي أصله ومعناه ، المصدر السابق ، ص5 .

كما إن الأسس الرياضية التي استمد منها التجريديون بصفة عامة ، بعض أشكالهم البنائية ، لم يكن لهم السبق على ما طرحه ( الفيثاغوريون ) ، حينما أثبتوا " أن الزاوية القائمة يمكن أن تفسر لنا البنية الرياضية الداخلية للطبيعة ، وإحالة الفوضى فيها إلى تكوين عددي بسيط ... " (1) .

وعليه فقد وجد ( موندريان ) بعلاقة الترابط ما بين الخط ( العمودي / الأفقي ) ، أن بإمكانها أن تعبر عن الانسجام الكوني والبنية الشاملة له ، هذا لأن جمالية الشكل تكمن في التجريد الكلي ، دون أن يتحول سطح اللوحة إلى سطح فوضوي ، إنما يتحول إلى سطح حر ، الشكل ( 126 ) .

3. والحرية أيضاً اقترنت ومفهوم السكينة والهدوء والصفاء الذي شمل كلاً من لون الخط وقوته وصراحته ، والألوان الأساسية التي اقتصر على ( الأحمر ، والأزرق ، والأصفر ) ، والتي جاءت متجسدة بزهد شكلي أيضاً ( مستطيلات ومربعات ) ، يفصل ما بينها خط أسود أو لا يفصل بينها سوى خط وهمي ، متخذة بذاتها ولذاتها مبدأً خاصاً بها ، ألا وهو مبدأ الطهر والنقاء ، وهو أحد مبادئ الفن الصوفي والذي يؤكد على صفاء اللون ونقاؤه دون أن يخالطه لون آخر فيعكر من صفائه الأول وبنيته وتركيبه الأساسي ، وهو بهذا المعنى إنما يجسد الحرية بذاتها .

إن مبدأ الزهد والتطهر الروحي ، يعود بمرجعيته إلى ( أرسطو ) ، عندما وجد في الشعر خصيصة يمتاز بها عن بقية الفنون الأخرى ، وذلك ما جاء في كتابه ( فن الشعر ) وهذا المبدأ يستتبع أيضاً تطهير المدركات البصرية من الأسس المادية وحرمان الأشياء شخصيتها ، وصولاً به عند التجريديين إلى الحذف والتبسيط والاختزال لصالح صورة ذات أشكال ( أجمل ، وأكمل ، وأنقى ، وأصفى ) وما إلى ذلك من السمات المثالية ، وهذا بدوره أيضاً يعود بمرجعيته إلى ما طرحه ( بيكاسو ) حول استخدام أقل العناصر عدداً ، كي تبقى عند الفنان حرية أكبر وفرصة أكثر للاختيار حين الحاجة ، دون أن يفقدها كلها دفعة واحدة ، فلا يبقى منها للتعبير شيء .

وبإمكاننا هنا أن نلخص وجهتي النظر المختلفة ، والتي مثلت أهم الأقطاب الرئيسة للتيار والنزعة التجريدية في الرسم الحديث ، والتي تحددت من خلال اختيار الأشكال نفسها ، ولكن طريقة الرؤية والتعبير الروحي قد اختلفت ، فالحرية من وجهة نظر الباحثة ، عند ( كاندنسكي ) هي صورة تلك الأشكال المرنة ذات الصفة والطبيعة السيالة كسيولة المياه بنقاؤها وصفائها ورقتها وعذوبة انحدارها والتي عندما تنساب ، فهي تنساب بمرونة عالية متجاوزة ومبتعدة عن ما يعترض انحدارها وسيرها ، فهي إذن تمتلك قوة أكبر ، وتنوعاً وتلوناً وحرية أكثر من تلك التي تمتلكها الأشكال الواقعية ، أما الحرية عند ( موندريان ) فهي تلك الخطوط العمودية والأفقية التي تمثل صورة القوة الفاعلة نحو الامتداد الصارم والذي لا يحد من امتدادها شيء حتى إننا لنراها بمخيلتنا ، أن بإمكانها أن تتجاوز إطار اللوحة الذي يحددها .

من هذا المعنى أيضاً ، نرى إن كلا الاتجاهين ذو مسعى واحد ، الهدف منه تحرير الشكل جمالياً ، إلا أن الرؤية الجمالية للأشكال المجردة ودلالاتها قد اختلفت من فنان إلى فنان آخر ، كذات حرة للتعبير عن رأيها – ولكن المحصلة النهائية أن الهدف واحد وهو تحقيق أكبر قدر من الحرية في الفن المصحوب بقوة الإرادة الذاتية بوصفها أسلوباً ذاتياً يميز ذاتاً عن ذات أخرى ، وللكشف عن جوهر حقيقة الأشياء التي وجد خير ممثل لها في صورة التجريد الخالص ، فكأنما يحاول الفنان هنا أن يكشف عما تحت الأفتعة المادية الزائفة ، والتي جاءت في صفحات سابقة من هذا البحث ما يشابه هذا الوصف عند ( الغزالي وابن عربي ) ومفاده : إن القشور هي

(1) برونوفسكي ، ج : ارتقاء الإنسان ، ت : موفق شخاشيرو ، م : زهير الكومي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1981 ، ص 11 .

الوجه الزائف ، بينما اللب هو الحقيقة الباطنية المبتغاة . وإذا كان ( كاندنسكي ) أسس منطقاً لمفهوم الحرية في الأشكال المجردة ، إنما نجد ( موندريان ) أكثر زهداً وتجريداً وتبسيطاً لتلك الأشكال المعبر عنها جمالياً ، لخلوصها التام من الغائية .

في حين وجد ( كازيمير ماليفتش 1878 - 1935 ) في شكل المربع ، أنقى صورة وأكمل شكل يُعبّر عن تلك الحقيقة ، وفي مسيرته التحريرية ، التي اتصفت بها لوحته التفوقية (\*) ( مربع أسود على أرضية بيضاء ) ، الشكل ( 127 ) ، إذ يقول : " في كفاحي لتحرير الفن من نير عالم المدركات ، التجأت إلى شكل المربع " (1) ، وهذا المربع الأسود على الرقعة البيضاء ، هو الليل المبهم الذي شعرت به في نفسي " (2) .

إن مقولة ( ماليفتش ) هذه ، تُفسّر أهدافه الأساسية للانطلاق بالحرية نحو الأشكال الصافية والنقية والخالصة من علائق المادة والتفوق عليها ، لتجسيد الإحساس الخالص بالشكل الخالص ، والذي وجد من خلالها أن الحقيقة الباطنية إنما هي حقيقة لا مرئية ومبهمة ، وهذه الرؤية إنما هي رؤية فلسفية وفكرية ودينية شرقية ، تؤكد على أن الروح إنما هي سر من أسرار الله تعالى . وحاول ( ماليفتش ) أن يعبر عنها ويشبها بالليل الحالك السواد ، والذي تكمن فيه الأشياء اللامرئية والسرية غير متكشفة للعيان ، وجسدها بشكل المربع ، أما الرقعة البيضاء فهي ربما تقسر على أنها الطبيعة المرئية بموجوداتها المختلفة . وأما الجمالية هنا فهي جمالية كامنة في اللون الذي زهد فيه أكثر من غيره . بينما نجد ( كاندنسكي ) قد اختلف عنه في الرؤية التي حاول من خلالها أن يكشف عن ألوان متنوعة واشراقية أكثر للروح ومتغيراتها على سطح اللوحة بوصفها إيقاعاً نغمياً موسيقياً ، بينما هي عند ( ماليفتش ) لا تصور إلا الحقيقة الثيوصوفية (\*\* ) ، بوصفها وسيلة للنفاذ إلى البناء الخفي للحقيقة الكونية ، الشكل ( 128 أ ، ب )

ويُعد ( ماليفتش ) أكثر تجريداً للأشكال وتبسيطاً واختزالاً ودلالة كامنة المعنى من ( كاندنسكي ، وموندريان ، وميرو ، وكلبي ) ، وبسعيه إلى استغلال التسطيح اللوني والشكلي ، إنما غايته من ذلك تجسيد أقصى درجات اللاموضوعية ، ولتوليد إحساس وشعور سامي في نفس المتلقي الذي عن طريقه يتم تهذيب الإحساس ويطهره ، للرقى به نحو معرفة اللامرئي / المطلق . وعليه فإن اللاموضوعية تعمل على تطهير الشكل من الارتباط بالأشياء ، وهو ما جاء في تأكيده على الشكل المستقل عن كل ما هو معلوم ، أو ذي إشارة للوضوح ، الشكل ( 129 ) .

وتأتي رؤية ( ماليفتش ) للجمال الخالص ، مخالفة لرؤية ( موندريان ) ، وهذا ما يتجلى في إهماله مسألة التوازن ( الوزن ) ، فالحرية في الرسم عنده هي ليست صورة تلك الأشكال المجردة الهندسية المتعامدة على سطح اللوحة كما هي عند ( موندريان ) ، بل هي

(\*) مذهب السوبرماتية أو التفوقية : تزعمه ( ماليفتش ) ، ركز فيه على اثر الحساسية الصافية للأشكال الهندسية المسطحة ، وتشديد الاتزان التام في توزيعها مع مراعاة الحرية في التكوين ، وسمي أيضاً ( سمو الإحساس بالفن ) . للمزيد راجع : الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في التربية الفنية ، ط1 ، عمادة شؤون المكتبات السعودية ، 1984 ، ص 270 - 271 . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 147 - 148 .

(1) الحيدري ، بلند : زمن لكل الأزمنة - نظرات / آراء حول الفن ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1987 ، ص 71 .

(2) المصدر نفسه ، ص 72 .

(\*\*) الثيوصوفية : هي معرفة الخالق عن طريق الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما ، وهي صورة عقائدية محفزة للتأمل الحدسي ، نشأت حركتها في أمريكا عام 1875 . بتأثير ( شونميكس ) و ( برودولف ستينز ) ، واستوحت الديانة الشرقية ( البوذية والبراهمية ) ، واعتقدوا أن هذا المنبع وحده الكفيل بتجديد الانبعاث الروحي في الغرب . للمزيد راجع : الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب ، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 157 .

صورة الأشكال المتحركة نحو الميل أو السقوط ، الشكل ( 130 ) ، مما يؤدي بها إلى خلق نوع من الانجذاب لكلا الاتجاهين ، وبتجسيدها قوتين من خلال اتجاهها الحركي : الأولى : تتكشف من خلال المستطيلات النحيفة التي تحاول جاهدة الانطلاق نحو السماء ، وهي هنا قوة ذاتية في الأشكال الخالصة .

الثانية : تتكشف من خلال قوة خفية ( خارجية ) ولا مرئية ، تعطي إحساساً وشعوراً بالسقوط إلى هاوية ما في هذا الوجود .

وقد جاء في وصف تلك الأشكال المحلقة بحرية نحو المطلق ، " أنها ثمة نيازك جوية تذاب في الأثير ، وفي النهاية ثمة سطح أصفر ينطلق نحو السماء اللامتناهي ، فلوحاته تظهر فضاء سماوياً حيث الأجسام البهيجة تتحرك تبعاً للأخرى في نطاق سكوني متوازن ، فعناصره التصويرية تتجاذب وتتنافر بموجب الحيوية التي تتمتع بها كتلتها المتحركة " (1) .

وبما أن الشعور الخالص قد أصبح أساس التشكيل الحر ، فهو يرى من خلال لوحته ، الشكل ( 131 ) ، " أنه من الممكن للمستطيلات النحيفة المرتبطة بطريقة منحرفة أن تكون معادلاً صورياً للشعور بالتحليق والطيران " (2) ، ولهذا أطلق عليها تسمية ( طائرة تطير 1914 ) .

وترى الباحثة أن ( مالفيتش ) لم يبين الشكل الحر على أساس لا نظامي ، بل رتب أشكاله الهندسية بطرق شتى من الحركة الصاعدة ، والتي توحى بالطيران ، وهذا الطيران أو التحليق إنما يعد متمماً لمفهوم الحرية في الرسم ، بما يوحي من شعور من خلال الرؤية المباشرة لهذا الفعل وبما تعنيه تلك الكلمة من دلالة متعارف عليها ، فكانت لديه حرية اختيار أكبر من غيره ، إلا أنه زهد بتصرفه بالأشكال أكثر فأكثر ، وشمل هذا بدوره ( اللون ) الذي اتخذ أيضاً سمة صوفية ، فأستعمل منها لوناً واحداً على أرضية بيضاء ، أو لونين فقط ، مُتخذةً بذاتها حرية وشكلاً خالصين ( مربعات صغيرة ، ومستطيلات نحيفة ، ودوائر ) ، وبمختلف الأحجام ، موحياً بها حرية الحركة في الفضاء الفسيح ( فضاء اللوحة ) الذي يحتويها ، وكان اللوحة هنا هي الكون برمته ويحتضن هنا موجوداته .

ونستنتج أن ( مالفيتش ) قد صعد بأشكاله وألوانه لتسمو في عالم خالص ( مُطلق ) ، شأنه بذلك شأن ( موندريان ) ، تقوده بذلك نزعة صوفية تجسدت من خلال تجربته الفنية التي سُميت بـ ( الفوقية ) ، كما أن أعمالاً كهذه لا تقتصر مجالاتها على الحسي المرئي ، وإنما تنفذ نحو الشمولي والكلي وكان الفنان بذلك يسعى فلسفياً ، فهو أقرب منه إلى عالم الفيلسوف في الوصول إلى الحقيقة ، وكذلك هي أعمال ( ديلوني ) فهي تقترن من خلال معالجاته الهندسية بقوى كونية ، هذا أولاً . أما ثانياً : نرى أن ( موندريان ) و ( كاندنسكي ) و ( مالفيتش ) ، قد انتجهوا منهجاً تجريبياً بمدخل أسلوبية مختلفة في أعمالهم الفنية وتجربتهم الإبداعية ، إلا أن ذلك لا يعني إلغاء الخيال والعاطفة ، وإنما سعوا إلى عدم الإفراط فيهما من خلال اكتساب هذا الانفعال شرطه الجمالي ، إذ يرى ( كانت ) " أن العملية الإبداعية ، عملية تحليل عقلي استيطيقي وهو يرجع أساساً إلى الذات المبدعة ، وأن التذوق الجمالي هو بالضرورة خالٍ من شوائب النفع المادي أو اللذة البيولوجية ، فهو لذة تأملية صوفية " (3) . إنه يرى أن إنتاج الرائع الممثل فوق ما هو جميل أرضي ، إنما ينتج من خلال تلاقح نقيضين ، هما : ( العقل والمخيلة ) ، فيغدو العمل الفني شكلاً ، وسطحاً ، ولوناً خطاً ، وغايةً بحد ذاته ، من خلال رسالته الحرة الاتصالية على مستوى الذائقة الجمالية ، بكونه تعبيراً عن ضرورات داخلية ، وهو بهذا لغة تعبيرية .

(1) Jean, Clay: "Modern Art 1890 – 1918", Op. Cit., P. 216.

(2) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 207 .

(3) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص 160 .

ولمّا كانت الأعمال التجريدية هي أعمال فنية خالصة ، تكمن قيمها في ذاتها بوصفها كيانات جمالية مستقلة ، فإن الباحثة ستناقش الآتي حسب محاور وطيدة بموضوع الحرية في الرسم التجريدي :

1. إن تيارات الرسم التجريدي الحديث ، وظّفت الموسيقى والشعر بشكل مكثّف في الرسم ، وكلاهما لغة أحاسيس ومشاعر بتعبير حدسي غنائي خالص ، كما يُعد محوراً أساسياً لديمومة تعني التجدد والاختراق لمقولتي الزمان والمكان . ويرى ( شيلنغ ) : " أن هناك في الأعماق – أعماق الأنا – نشاطاً يتمتع ولا يتمتع بالوعي ؛ لا واع ، كالطبيعة ، وواع كالفكر . إنه النشاط الجمالي ، والأداة المطلقة في الفلسفة ، وحجر الزاوية في البناء " (1) . ويُشير ( برجسون ) إلى أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ، ندركها بوضوح بوساطة الحدس ، ولا يمكن إدراكها على الإطلاق . إنها ذاتنا المستمرة في الزمان ، وهذا الزمان ندركه بالحدس الباطني لشيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكميّ المُقسم الذي يقدمه لنا العلم . إنه سيّال مُتجدد ، أو هو ديمومة ، وإن الفنان ينفرد بطريقة للرؤية يدرك بها ما هو فريد في الأشياء (2) .
2. إن نتائج الرسم التجريدي الحديث تُعد أشكالاً صافية تبحث عن الحقيقة ، كما هو لدى ( مالفيتش ) و ( موندريان ) و ( ديلوني ) ، وهي هنا إنما تؤثر اقتراباً من التجربة الصوفية وسماتها التي تؤكد على نزعة التجريد ( شكلي ، ولوني ) ، وهذا ما بدا واضحاً من خلال ( الزهد ، والصفاء ، والنقاء ، والوحدة ) التي جسّدها ( مالفيتش ) على أشكاله الجمالية الخالصة في ذاتها ولذاتها ، ويؤكد هنا غاية الصوفية في ترك كل الحقائق الحسية والظواهر المادية ، من أجل بلوغ الحقيقة .
3. ثمة مقاربات ومرجعية مثالية تتصل بفلسفة ( أفلاطون ) الذي يؤكد فكرة التسامي ذاتها ، " إذ لا يمنح الجمال مطلقاً على مستوى الحياة ، فهو معدوم على هذه الأرض ، وموجود فوق العالم أو ما وراءه " (3) ، وبهذا يُمسي الجمال ذا طبيعة مثالية ميتافيزيقية تُعنى بالروح الموصلة إلى المطلق ، عبر مبدأ الطهر الروحي . أما ( كانت ) فهو يصل إلى نتيجة مفادها أن " الرائع هو رمز الخير الأخلاقي " (4) ، ويقول ( هيجل ) : " إذا كان الفن يبلغ هدفه الأسمى عندما يعبر ، بمشاركة الدين والحياة عن الإلهي ، يجعله واعياً عن مصالح الإنشاء الأكثر عمقاً ، وعن حقائق الفكر الأكثر رحابة " (5) .
- ويؤكد ( شيلنغ ) هذا المنحى نفسه ، فيقول : " إن الفن الحق ليس تعبيراً عن برهة ، بل تمثيلاً للحياة اللامنتهية ، حدساً موضوعياً محض عقلي ، والمطلق كذلك هو موضوع الفن كما هو موضوع الفلسفة ، ولكن الفن يمثل المطلق بالفكرة ، والفلسفة تصوره في الانعكاس " (6) . ويرى في باب آخر ، أن الشكل الفني أعلى من العلم ، ويرى أن الشكل تعبير عن " الشيء اللامتناهي في المتناهي " (7) . أما الرسم التجريدي الحديث ، إنما يبحث في هذا الجمال الحر الماورائي بشكله اللامتناهي ، ومُقاد بفعل ( الفكر والروح ) معاً في تجربة شبه صوفية تنغمس وتحرر باللون والشكل وتقنياتهما فوق السطح التصويري .
4. إن اتجاهات الرسم التجريدي الحديث ، تتأى بعيداً عن قيود الرسم المُحاكي للطبيعة ، وإنما هي معينة برؤى وطروحات أقرب إلى عالم الروح ، وبما أن الروح أسمى من الطبيعة ،

(1) هويسمان ، دني : علم الجمال ، ط4 ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ب ت ، ص 61 .

(2) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، المصدر السابق ، ص 174 .

(3) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، ط3 ، دار القلم للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت ، ص 81 .

(4) أوفسيانيكوف ، م. ز وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، المصدر السابق ، ص 258 .

(5) هويسمان ، دني : علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 71 .

(6) المصدر نفسه ، ص 69 .

(7) نفسه ، ص 262 .

فالرسم التجريدي أكثر حرية من غيره من التيارات السابقة ، عبر اختراقه لكل ما هو طبيعي إلى ما هو مثالي ، كما أن تأثير الجانب الروحي يظهر جلياً في اتجاهات هذا النوع من الرسم ، وإن كانت مرجعياتها شرقية أو مسيحية ، وأحياناً تأخذ منحىً جمالياً محضاً ، وإن الرسم التجريدي الحديث يأخذ سمة التفكير المجرد والتفكير الحدسي بأنماطه المختلفة ، والتفكير التأملي الجمالي .

5. إن أغلب فناني هذه الاتجاهات الحديثة يُعدون مُنظِّرين ومُفكرين وأصحاب رؤى تشق طريقها في لوحاتهم الفنية نحو الحرية المبررة من المادة التي جاءت بتعبير ( كاندنسكي ) حولها بـ ( الكابوس المادي ) ، ومنها أيضاً طروحات ( مالفيتش ) ومقالاته ، مُعبِّرة عن ذاته ( روحاً حرة ، وإرادة حرة ) ، فيقول : " لقد حوّلت نفسي إلى شكل الصفر ، وسحبت نفسي من بركة الفن المدرسي المُكتنّظة بالقمامة ، وهربت من الأفق الدائري الذي يُقيّد الفنان ، ويُقيّد أشكاله الطبيعية ، لأن الفن بحاجة إلى الحقيقة لا الإخلاص ... وما فن المتوحّش سوى مطابقة الطبيعة التي تحوّل الفن إلى فن توليد ماهر لا أكثر ... وما بين فن الإبداع وفن النسخ فارق عظيم " (1) .

لهذا نلاحظ أن الرسم التجريدي بوصف عام ، قد مضى حثيثاً باتجاه الهندسة ، والموسيقى . وكلاهما فيما نعرف ، يؤدي إلى طريق هو الأكثر مثالية باتجاه الحقيقة الكاملة والكامنة في الأشكال المجردة من معانيها ، التي غالباً ما تؤثر الانتماء إلى ما هو أرضي ، فثمة نزوع للحرية في أبعد مدياتها ، يوفرها هذا الفن الذي يحدّد ما هو جزئي لصالح ما هو كلي .

(1) مالفيتش : مقالات مالفيتش في الفن ، إعداد : أندرسون ، كوبنهاجن ، 1969 ، صفحات متفرقة .

## الرسم السريالي وبنية اللاوعي

لقد استأثرت السريالية (\*) باللاوعي ، وكشف الفنانون عن هذه القوة للإطاحة بالعقل من خلال التعبير والأداء التلقائي والإيحاء والترميز عما في أعماق الذات التي اعتمدت مبدأ الحرية في كشوفاتها الجمالية عن حقيقة الوجود .

فالحرية هي العمل الفني الذي " يعبر به قبل كل شيء عن الأنا العميقة ، الأنا اللاشعورية التي تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التي نُقلت منّا ولا نحس بها ، وهي تفقدنا دون أن نعلم " (1) ، إلا أن السريالية اتخذت من اللاوعي منهجاً وغاية ، واندفعوا إلى تمجيده بوصفه العالم الآخر الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه ، فاتخذوا من مقولة ( بريتون ) " الوجود هو في مكان آخر " (2) ، منطلقاً لهم ولرواهم فلسفياً وجمالياً ونفسياً .

السريالية أرادت أن تعطي اللاشعور مزيداً من الثقة ، بما يأتي به من حجج وحقائق ، بحيث يتحول الحلم الإنساني إلى واقع ، والواقع الإنساني يصبح أنموذجاً غير مرضي عنه – أي أنه يصبح أكذوبة في حين أن الحلم هو الحقيقة – وهذا ما عناه ( بريتون ) : من أن الحقيقة في مكان آخر ، وهذا المكان مقصود به عالم الحلم وليس عالم الواقع ، إذ يمثل عالم الحلم صورة الحرية والحياة بذاتها بينما يجسد عالم الواقع صورة الحرمان والإكراهات الاجتماعية .

من هنا نتج عن السريالية عملية استبدال سلطة العقل الذي قال ( بريتون ) فيه " السجن الأكثر مقتاً ... وأسوأ أعداء الفكر " (3) ، باللاوعي حيث أصبح اللاوعي بؤرة لتوليد صور ومواقف وأفكار خلاقة ، لتندفع بعد ذلك إلى العالم محاولةً أن تجد لحدائتها متسعاً أشمل فهو يعطي حرية أكبر للذات ويعيد الثقة بما يأتي به الخيال من انجازات ، هذا الخيال الذي رجم كثيراً وأقصى إلى حد كبير في الكثير من التيارات .

وعليه أصبحت مهمة الفنان أن يكشف عن البنايع الخفية في العقل الباطن ، بإطلاق سراح الخيال حراً ، والسماح للأفكار أن تكون أكثر تلقائية (4) ، ولأن نفسية الإنسان وحقيقته الذاتية – كما جاء في بيانات السريالية – مقيدة بالسلاسل ومخبأة في اللاوعي ، فما على الفنان سوى أن يعتقها ويحررها ، وهذا التحرير يتم من دون أدنى تدخل منطقي (5) .

فالسريالية تحتكم إلى آلية نفسية خالصة في غياب أي رقابة عقلية ، وهذا ما جعلها لا تعترف ولا تقترن بالواقع ومعطياته ، وتؤمن بواقع فائق ، وبقدرة الحلم العظيمة ، وبتصرف ذهن المجرد من الغاية (6) . من هنا لجأ السرياليون إلى طروحات ( فرويد ) في التحليل النفسي ، وحاولوا أن يكتشفوا العقل الباطن بمنهجية لتحقيق اللاإرادية عبر تجارب متنوعة : كسرد الأحلام ، وتجارب النوم المغناطيسي ، والكتابة الآلية ، أي الكتابة الخارجة عن سيطرة الإرادة

(\*) قامت السريالية ، أساساً على إعادة النظر في الحضارة الغربية ، وفي المناخ الثقافي في الذي ولّدت الحرب العالمية الأولى ، وقد أسس الحركة عام 1920 في باريس أربعة من الشعراء ، هم : ( تريستان تزارا ، وأندريه بريتون ، ولويس اراغون ، وفيليب سويو ) . بدعوا يعلنون ازديادهم للانحراف والتقاليد ، ويطالبون بضرورة ( تغيير الحياة ) ، ورفض النماذج والمثل ، إعلاء منهم للحياة والحرية ، وكان يواكب عملهم بحث مُتَبَصِّرٌ عمّا وراء الواقع . للمزيد راجع :

LE Surrealism. Veronique Bartoli-Anglard. Ed. Nathan, Paris. 1980. P. 17 – 18.

(1) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 73 .

(2) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 276 .

(3) المصدر نفسه ، ص 267 – 268 .

(4) ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2001 ، ص 117 .

(5) جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، المصدر السابق ، ص 83 .

(6) بريتون ، أندريه ، بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : 1978 ، ص 41 .

مما جعلهم يعيدوا الاهتمام بالمضمون القائم على الإحياءات النفسية ، على قوة الحلم الخارقة ، وعلى لعبة الفكر المجردة ، مما يتيح التوغل إلى أعماق الذات ، نحو ميدان الغرائز ، والرغبات المكبوتة ، وهو ميدان يتخطى أرض الواقع <sup>(1)</sup> ، ومن أجل هذا رفع ( بريتون ) شعار ( العمل النفسي اللاإرادي ) ، هذا لأن اللاإرادية تجسّد وظيفتين ، هما : السرعة وحرية الفكر ، وتقتضي تدوين الفكر دون الخضوع لأيّة قاعدة أخلاقية أو جمالية ، كما توفر إمكان الوصول إلى حقيقة الإنسان الداخلية وعلاقتها مع الطبيعة <sup>(2)</sup> . وفي هذا يقول ( لوتريامون ) أن " اللاإرادية تعطي الفرد معنى الجمع ، وتجعله يتكلم اللغة الضائعة المشتركة ، بين البشر ، لغة الرغبات اللاواعية <sup>(3)</sup> . وهذا ما دعا الفنانين إلى النزوع نحو تمثيل عوالم اللاوعي بوصفه الواقع الحقيقي لديهم .

ولكي يدلّل السرياليون على أن اهتمامهم يتجاوز الشكل واللون ، لم يترددوا في استخدام أكثر الأشكال قُرباً من محاكاة الواقع – فهم واقعيون في تفصيلاتهم – لكنهم لم يجمعوها في كل تكوين واقعي أبداً ، بل هم كما في الأحلام يترجمون هواجس وتضمنينات اللاوعي ، مشغوفين بالرؤى المرعبة <sup>(4)</sup> ، الشكل ( 132 ) . ويمكن أن نرى تلك الرؤى عند ( سلفادور دالي ) الذي أعانته الخيال الحر على اقتناص صورة الأحلام والعالم الباطني ، فحرص كثيراً على تجسيد هذه الصورة وأشكالها بواقعية ، من دون إشراك العالم الحسي بأي دور واضح في معرفيتها وجماليتها ، ومع هذا فالأشكال هنا – الشكل ( 133 ) – تتشكّل بوحى من الأشكال الحسية ، إلا أن حصيلتها النهائية تنسم بالهلامية واللامنتقية التي تجسّد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام .

وترى الباحثة ، أن الفنان السريالي كشف عن الحرية عندما بدأ متوغلاً في أعماق ذاته ، تعبته على تجسيد أشكاله الفنية ، صوراً من اللاوعي ، لتحقيق ضالته أخيراً في الوصول إلى عالم الأحلام ، والدخول إلى هذا العالم سوف يمنح الذات حرية أكبر للاتصال والتجاوز والمكاشفة بين الذات الأخرى ، فيصبح الممنوع لا ممنوعاً ، واللامتحقق متحققاً ، والحياة والنشوة في عالم آخر ليس هو عالمنا المرئي .

ويصف ( جورج باتاي ) ذلك التحول في لحظة النشوة ، بقوله " أتحوّل إلى هرب لا حد له ، خارج ذاتي ، كما لو أن حياتي تجري أنهاراً بطيئة عبر حبر السماء ، لكن ما يخرج مني يبلغ حضوراً بلا حد يأسره في أحضانه " <sup>(5)</sup> ، لذا استفاد السرياليون من تأكيد ( فرويد ) – الذي عقلن اللاشعوري – على أسطورة الهرب إلى كون ( فوارضي ) بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور <sup>(6)</sup> .

وعلى صعيد التيارات والاتجاهات الحديثة ، يرى ( حنا عبود ) : إنها جميعاً تسعى إلى اكتشاف ( الحقيقة المطلقة ) و ( ما وراء الواقع ) ، ويجد إن الالتفات إلى تلك العلاقة ، يعني الخلاص من سلطة وسطوة الأيدلوجيات الوحداية والزعامات الكاريزمية الطاغية . ففي الأسطورة والحلم لا يوجد رأس كبير ، فلا شيء مقدس لأن أي تقديس أو تبجيل أو تعظيم ، يعني التسلط والقهر والقمع ، وهما أيضاً أبعد من أن تطالهما إيديولوجيا القمع ، ولولا القمع والغربة لما كانت هناك أحلام ، ولما ظهرت أساطير ، فمن الممكن أن تنتزع السلطة كل شيء ،

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق ، ص 190 – 192 . أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 30 . دوبليسيس ، إيفون : السوربالية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط 1 ، 1983 ، ص 605 .

(2) دوبليسيس ، إيفون : السوربالية ، المصدر السابق ، ص 606 .

(3) Le Surrealism, Op. Cit., P. 44 – 48.

(4) مولر ، جي أي : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 123 .

(5) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 54 .

(6) دوبليسيس ، إيفون : السوربالية ، المصدر السابق ، ص 6 .

سواء كانت سلطة معنوية أو مادية ، ماعدا الأسطورة والحلم <sup>(1)</sup> ، فكلاهما يجسدان الحرية ، وكلاهما عالمان يكتنفهما الغموض والسرية ، والأجواء الإيحائية الغريبة ، وكلاهما كذلك يفتحان أبواباً متسعة على التأويل ، إلا أنه يمكن الكشف عنهما في أساليب أدائية كثيرة من الرسم السريالي .

وثيمة الهرب إذن عند الفنان السريالي هي عالم الحلم ، وما يتكشف من خلاله عن معالم غرائبية وأشكال مركبة ، تبعث الدهشة في الذوات المتلقية ، وفي الوقت نفسه لا تمثل الصورة اغتراباً عند كل مُتلقٍ ، لأنها تجسّد صورة ( ما وراء الواقع ) وحقيقة أخرى قائمة مضافة إلى الواقع المرئي ، ويمكن أن نجد هذا التركيب الغرائبي في الأشكال والمعالم الموحشة والمدهشة عند ( شاغال ) ، الشكل ( 134 ) ، و ( سلفادور دالي ) ، الشكل ( 135 ) ، و ( ماكس أرنست ) ، الشكلين ( 136 ، 137 ) ، اللذين نزعا نحو تصوير عوالم اللاشعور والأحلام فأثروا الوهم على الواقع .

عملت السريالية على تغيير الرؤية إلى الأشياء ، بعدما وجدت أن الخيال هو الحرية ، الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع ، فهو يمثل عند ( جوليان غراك ) " قوة كبرى ، وسيداً لا ضابط له ، ورفضاً حاسماً للواقع ، وسلطةً عليا ، على العكس من العالم الخارجي المراقب والمُدان " <sup>(2)</sup> . فالخيال هو وحده الفعّال دائماً – كما يقول ( أراغون ) – وإن السريالية ثورة ثقافية تقضي على قيود الفكر ، وهي " إعلان جديد لحقوق الإنسان وتدعو إلى التصالح بين الخيالي والحياة الواقعية لحل التناقض بينهما ، ومن ثمّ لتجاوز هذا التناقض وبلوغ ما وراء الواقع " <sup>(3)</sup> ، إذ عُدّ التناقض إشكالية العصر الحديث ، وإن حل تلك الإشكالية من وجهة نظر مماثلة لـ ( أراغون ) ، يدعو فيها ( بريتون ) إلى الاعتقاد " أن هاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً – الحلم والحقيقة – يوجد حلها المستقبلي في نوع من الحقيقة المطلقة ، أي ( ما فوق الواقع ) " <sup>(4)</sup> .

وهكذا يرتبط تحرر الإنسان في السريالية بتأسيس جديد للواقع وتحولاته ، في لقاء بين المظهر الزمني للعالم والقيم الأدبية ( الحب ، والحرية ، والشعر ) ، وهو ما حاول الفنان السريالي تجسيده وتوظيفه على قماشته ، وعليه فإن الحرية ليست أن تكون الصورة المتشكلة نسخاً أو نقلاً للحلم ، بل هي ابتكار طريقة جديدة يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً ، فتتسأ رؤية جديدة من هذا التشابك فيما بين الحلم والواقع ، واللاشعور هو الذي يملئها ، فتقرب بين نموذجين من إدراك العالم ، دون أن تفضل أحدهما على الآخر ، وهي برأي ( بريتون ) رؤية تفتح الطريق إلى جميع الممكنات ، أما هي من وجهة نظر ( أراغون ) تبدأ بالمدّش ، فيقول " تبدأ الحرية حيث يبدأ المدّش " ، وهذا المدّش هو العلاقة القائمة بين المرئي واللامرئي ، وهو أحد أسس الجمالية السريالية ، ذلك لأنه لقاء مع المجهول . وبينما يرى ( أبوللينير ) " أن المدّش يمثل حركة الفكر الجديد " <sup>(5)</sup> ، فإن ( أندريه ماسون ) يقول " إنه اللعب الرصين ، والغوص في الليل – أي الجهة المعتمدة من الأشياء – والدعوة المشتهة الدائمة إلى المدّش " <sup>(6)</sup> .

واستناداً إلى فاعلية اللعب الحر الإنساني ، يقول ( بريتون ) : " إن لوضعنا في الكون خاصية تتجاوز المنطق ، ولا نفهم هذه الخاصية إلا بطريقة الفكر التماثلي التي نراها في نظرية المطابقة ، وهذه النظرية هي قاعدة الخفائية ( Occultism ) " <sup>(7)</sup> .

(1) عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 267 .

(2) أونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 129 .

(3) المصدر نفسه ، ص 130 .

(4) برتميلي ، جان : بحث في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 78 .

(5) أونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 131 .

(6) المصدر نفسه ، ص 268 .

(7) نفسه ، ص 90 .

لقد أعطت السريالية أولوية للمعرفة والرغبة في توسيع مجال الإدراك الجمالي والرؤية لبلوغ خفايا النفس القصية – حتى نحظى بذاتنا الحقيقية ونبتعد عن الرؤية العقلانية للعالم السطحية ، ولكي نبغ العجيب والخارق ، لا بد من تغيير تأويل العالم الذي يحيط بنا – فكانت المعرفة الحدسية السبيل الذي لا بديل له ، بعد أن عطلت قوى الحس والعقل ، وضعفت من أن تطال تلك الخفايا ، وهذا " التأثير السريالي بالخفايا أو الباطنية ( Esoterisme ) ، أو النظرة القائمة على المعرفة الحدسية ، فيما وراء العقلانية ، المعرفة المتعالية (\*) ، هي التي يؤسس بها الفرد ميتافيزيقيا كونية . غير أن هذا التأثير تم بدءاً من نقد رؤية العالم العقلاني " (1) .

وما يؤكد هذا التفسير ، ما جاء في قول ( برجسون ) " إن هؤلاء الذين يحاولون بلوغ الخفايا يشعرون بهذا النداء ، وهو ليس سوى وعي انطلاق الحياتي الذي يحمل الذات الكبرى للخروج من حدودها وأطرها ، وأن الفنانين والأبطال يحاولون التوغل في ذواتهم لتلمس هذه الحياة التي يحسونها " (2) ، وحينما تغلب المعرفة على الإرادة – كما يقول ( شوبنهاور ) – فإن الذات العارفة سرعان ما ترى الجمال في كل شيء ، وعليه يتفق كل من ( برجسون ) و ( شوبنهاور ) في القول " إن الفن هو حدس يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفي " (3) ، ومعنى هذا إن المتعة الجمالية المبررة من الغاية ، إنما تنحصر أولاً بالذات في واقعة المعرفة الخالصة المتحررة من كل إرادة ، وعليه سيغدو الشكل الجمالي موضوعاً للتأمل الوجداني ، فلا تعود الذات تشعر بفرديتها إزاءه ، بل تصبح ذاتاً عارفة خالصة من أية إرادة .

وهكذا لا تعود الذات الفردية هي التي تتكلم – كما يقول ( رامبو ) – بل الذات الكبرى ، إذ تصبح العلاقة أكثر جمالاً مع الآخر ، ذلك أنه يكشف الذات لذاتها ، ييوح بها للآخر ، فيصبح تفرد الذات أداة للتقابل والاندماج معه ، وعملية تجاوز مستمرة للذات والآخر (4) .

وترى الباحثة ، إن مبدأ التحرر التصويري من أشكال الحس والعقل الذي أصبح شرطاً ملزماً للرسم الحديث ، وأحدث انقلاباً جذرياً في الرؤية التشكيلية ، أظهر في الوقت ذاته وعياً جديداً لحقيقة الشيء عندما وجه الأنظار إلى القوى المستترة الأعظم فيه ، فالعمل الفني السريالي جسد حقيقة كانت مغيبة طويلاً ، وهي إحياء تلك الطبقات العميقة في النفس البشرية – إذ أعلن سيادة الخيال الحر ، حتى يتمكن صدقاً من التعبير بطريقة أصيلة – لتكون التجربة الفنية بحثاً عن العفوية والتلقائية التي أضاعها الإنسان ، والتي ما زالت تختبئ في أعماق ذاته منذ أن غادر بدائته ، فيما برحت تبقيه على اتصال واندماج مع الطبيعة ومع عوالمه الداخلية. والذات هنا ، بينما تعمل على الابتعاد عن حسية التعبير وإدراكه ، فإنها تعتمد لغة تشكيلية خالصة عبر الأشكال وعلاقاتها التي تفتح أبواباً متسعة على تأويلات متعددة ومختلفة ، وحرية تفصح عنها الأساليب الأدائية السريالية ، لتكون رسالة الفن أداة التواصل الحرة مع المتلقي – من خلال كشف

(\*) عَرَفَ ( كانت ) المعرفة المتعالية " إنها تعتمد على القوانين الموجودة بالفطرة في طبيعة العقل الإنساني مثل (  $4 = 2 \times 2$  ) ، أو زوايا المثلث تساوي قائمتين ، فأسمها ( الأحكام التركيبية القبلية ) أو ( المتعالية ) أي السابق على التجربة ، فهي معرفة لا تعتمد على واقعة معاينة ( الحكم على مضمون مادي ) ، ولا على معرفة منطقية يكون ( الحكم فيها قائماً على أساس حكم آخر ) ، و ( لا على الاستدلال المباشر أو الاستدلال القياسي ) . للمزيد راجع : بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، المصدر السابق ، ص 100 – 101 .

(1) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 29 .

(2) دوبيسيس ، أيفون : السورالية ، المصدر السابق ، ص 93 .

(3) R. Bayer, Raymond: "Essais Sur La Methode eu Esthetique", Paris, Flammarion, 1953. P. 104.

(4) التقي ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، المصدر السابق : ص 7 .

الذات له عن خبايا وأسرار حقيقة أخرى لها من القيمة ما تحمله الحقائق الأخرى وربما تعلو عليها - وفي الوقت نفسه ، أداة تحريره ، داخلياً وخارجياً ، الشكل ( 138 ) .

لقد عرفت السريالية أن اللاوعي هو وعي من نوع آخر يحفز قوة الحدس للاقتراح المطلق بدخائل اللاوعي فيما يشبه اللحظات من ( الانجذاب ) التي عرفتها الصوفية ، فهي لحظات هذيانية تتجلى فيها رؤية تحدث نوعاً من الاضطراب ، كما لو أن الفكر قد بلغ هذه النقطة من اللاشعور ، وفقد القدرة على التوجه ، لتحل محله صورة متجسدة ، تصبح فيما بعد مادة مقترحة للواقع ، لتكتسي صفة الهذيان المرئي ، ليعلي على نحو خاص من شأن الخيال الحر والأحلام بوصفهما قاعدة الحرية ، ومبدأها الأول ( الحرية الفكرية ) ، وهو إعلاء ( نقطة عليا ) (\*) يتم فيها الانعتاق من عالم الظواهر ( العقلانية ) ، فتتم المعرفة الحدسية وتزول الثنائيات والمتناقضات ، وفيها تتجاوز المثالية التي تنكر الأدنى باسم الأعلى ، وتتجاوز المادية التي تنكر الأعلى باسم الأدنى ، والأعلى والأدنى في هذه النقطة متساويان ، إنهما تجليان لمعنى واحد ، إنهما نقطة تؤلف بين الأشياء ، بين المرئي واللامرئي ، وفيما لو بقيت هذه الثنائيات والمتناقضات قائمة - برأي ( بريتون ) - فإنها سوف تبقى الإنسان / الفنان ، أسير للجهل ، أسير لأناه الفردية ، تبقى غريباً . أما في النقطة العليا ، فسوف يتجاوز غربته ويحظى بذاته الحقيقية (1) .

بما إن الصوفية انسلاخ عن النفس وفناء ، في حين إن السريالية منهج باحث ، فإن التجربة الجمالية هنا ، في أوج تجلياتها الحدائية ليست سوى اندماج وتجاوز للحالتين : الظاهر / الباطن ، الغيب / ما وراء الواقع ، الكشف / المجهول ، الإشراق ، الرؤيا ، الخيال ، الشطح ، اللاوعي ، وما إلى ذلك من حالات الصعود والهبوط ما بين الكثرة والواحد ، فتبدأ الذات تفصح عما في الباطن . فنرى في اللوحة والحن أو القصيدة ما لا نراه (2) .

ولهذا " فإن مهمة السريالي كمهمة الصوفي : الكشف لا الجمال ، ذلك أن هذا الكشف هو نفسه الجمال " (3) ، وهذا يعني ببساطة أن السريالية تذهب لأبعد مدى في الحرية الذاتية حيث تذوب الذات الدنيا بالذات العليا . وعليه تؤسس السريالية كشافاً لوجود مجال يتجاوز سلطان العقل من خلال ( الخيال الحر / الحلم ) ، وهذا المجال قد بحث فيه قبلاً ( بودلير ) في محاولته المتعلقة بالشعر ، أن يصل به إلى : الكشف عن العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنية ، من أجل التغلب على آلام الوجود (4) . ويذكر ( بريتون ) " إنَّ الفنان يسقط عالمه الباطن ، أي يصور معاناته وأحلامه على العالم الخارجي " (5) ، وإذا كان ( بودلير ) قد حاول أن يكشف عن عوالم خفية ، ويدعو إلى مطابقتها مع الواقع ، فإن ( مالارميه ) حاول أن يستدعي الغيب ، ما وراء الواقع ، باحثاً عن شفافية الأنا في حركة الكون ، فيقول " عليّ أن أقول إنني الآن لا شخصي ، ... فأصبحت واحداً من الطرق التي اختارها الكون الروحي ، ليرى فيها نفسه ويتقدم مخترقاً من طرف إلى آخر ما كان أناي الخاصة (6) .

(\*) إن هدف السريالية هو نفسه هدف الصوفية ، وهو وحدة التناقضات أو وحدة الوجود ، أي التوحيد بين الذات والموضوع ، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية ، الحلم الذي يستمد عناصره كلها من الواقع ، لا يتعارض مع العمل ، وهنا تتبنى السريالية ( هيراقليطس ) في قوله " البحر هو التحوّل الأول للنار " . ويسمى ( كاروج ) " وحدة الوجود " (بـ المبدأ الأعلى ) . أما ( بريتون ) فيسميه ( النقطة العليا ) . للمزيد راجع : أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 48 - 50 .

(1) المصدر نفسه ، ص 63 .

(2) النقي ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، المصدر السابق ، ص 3 .

(3) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 132 .

(4) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 53 .

(5) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، المصدر السابق ، ص 167 .

(6) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 53 .

من هنا وطّدت السريالية العلاقة بالرؤية الإشرافية (\*) الصوفية ، بوصفها حقيقة قائمة على المدّ اللاشعوري بين ( الحلم والواقع ) ، إلا أن هذه الحقيقة تبقى في عالم ما لا يمكن أن يقال ، كما إن تعبير الذات عن تلك الحقيقة لا يستنفذ منها شيئاً ، بل تكتفي بالإشارة إليها إيماءً ورمزاً ، ومن الإشعاع الكامن في الفكر الغير مقيد ينبثق " مالا أذن سمعت ، ولا عين رأت " ، كما يقول الغزالي ، و " ما لا يقال " ، برأي ( النفري ) ، لا تنظير أو رقابة ، بل انبثاق وفيض كمثّل حركة الوجود " (1) ، ويعود بناء هذا التفسير إلى تفسير وتأويل آخر لما ورد في أسطورة ( كلكاش ) ، فهو " حين رأى كل شيء ، رأى أن الحقيقة ليست ما رآه وأدركه ، بل في عالم يقدر أن يراه أو يدركه " (2) .

أي أن رؤية الحقيقة للوجود لا يمكن أن تكون عيانية ، بل هي رؤية حدسية يقدر أن نراها أو ندركها من خلال : قوة الحدس والمخيلة ، والإشراق ، والحلم .  
ولـ ( ابن عربي ) كذلك رأي في الحلم الذي يجيء مفاجئاً دون تفكير مسبق ، يكون أكثر قرباً إلى الصدق ، ذلك أن الخيال المرتبط بالشعور ، أقل غنى من الخيال الذي يرتبط باللاشعور ، فيقول :

" إن المعبر في غير الرؤيا يعبر عن أمر متخيّل ، في نفسه ، استحضره ابتداءً ، وجعله كأنه يراه حساً ، فضعف عمّن يعبر عن الخيال من غير فكر ولا استحضار ، كصاحب الرؤيا ، فإن الخيال هناك أظهر له ما فيه ، من غير استحضار من الرائي . والمستيقظ ليس كذلك ، فهو ضعيف التخيل بسبب حجاب الحس : فاحتاج إلى القوة ، فضعف التعبير عنه ... إذ يقال عبرت النهر من غير تضعيف ، لأن النهر ليس مُستحضراً أو متخيلاً ، بل هو حاضر في الحس ، كما كان الحلم حاضراً في الخيال ، دون استحضار أو تفكير ، لذلك متى وجب تأويل الحلم احتاج المعبر عنه إلى مضاعفة الخيال حتى يعبر من الرمز إلى المرموز به " (3) .

إن عالم الأحلام برأي المتصوفة ، عالم تتخلله الحقيقة المطلقة ، وكل رؤية فيه صادقة ، غير أن المعبر عنها هو الذي يخطئ أو يُصيب في تأويلها ، لهذا لا يعلم مرتبة عالم الخيال إلا ( الله ) ، وأهله من ( الأنبياء والأولياء والمختصين ) (4) . أما هو برأي السرياليين – اتفاقاً مع المتصوفة – يسلم الفنان / الإنسان ، إلى كون خاص ، كون الصور الداخلية ، هكذا حين لا يكون الفنان ( نائماً ) يكون لعبة في يد ذاكرته ( العقلية ) والذاكرة هي التي تلغي قيمه وتقتله. فالحلم هو الذي يضيف على الواقع بعد اليقين ، وله القدرة على حل مشكلات الفنان السيكلوجية وفي مقابل هذه القيمة تبدو اليقظة ليست إلا عائقاً محضاً ، وهي في هذا السياق ، حالة غياب عن الحقيقة ، أو إن حقائقها جزئية وهامشية ، بعيدة عن المركز الحي الخلاق للفكر. لهذا لا بدّ من توكيد لوحدة الذات الحرة عبر وعي جديد يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها في تيار اللاشعور الذي يفصح

(\*) الرؤية الإشرافية : هي الرؤية الحقيقية للأشياء – وتؤلف العلاقة بين البصر والبصيرة – فقبل الإشراق تكون الأشياء وفقاً للرؤية العادية منفصلة بعضها عن بعض بعلامات فارقة تميزها وتعينها . لكن في الإشراق تزول التعينات ، وتمحى تلك العلامات الفارقة ، وتزول الأشياء بوصفها كثرة أو أفراداً ، وهذا عائد إلى أن الذات الفردية تزول نفسها في لحظة الإشراق ، وكأنها تنتمى مع بقية الموجودات بوصفها قيمة غير منفصلة عن القيم الكونية الجمالية الأخرى . للمزيد راجع : المصدر نفسه ، ص 64 .

(1) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 46 – 51 .

(2) التقى ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، المصدر سابق ، ص 7 .

(3) ابن عربي ، محي الدين : الفتوحات المكية ، ج 4 ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، ب ت ، ص 245 – 247 .

(4) الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، ط 3 ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1977 ، ص 209 .

عن ذاتيه بالحلم أو الرسم العفوي والتلقائي (الإلارادي) (1). ويضيف (بريتون) مؤكداً ، أن الحلم والواقع ، المتناقضين في الظاهر ، سيتحدان في نوع من الواقع المطلق ، لحقيقة الذات السريالية ، وهذا ما يقابل الاتحاد أو الوحدة بين الظاهر والباطن في الصوفية (2) .

فالحرية هي ماهية الإنسان – بحث عن الآخر ، عن الشيء – لا لكي يخضعهما بمعرفته لهما ، بل لكي يتواصل معهما ، في تساوي ، ففي الوجود ما لا نعرفه ، وما لا يمكن أن نعرفه عقلياً أو منطقياً ، وإنما نتواصل معه ، ونتوحد به .

إن العقل يحدد حرية الخيال – كما يقول (كانت) – وهو لا يقمع الفنان ولا يضطهده فحسب وإنما يخونه كذلك (3) . والعقل عند السرياليين يحدد كل شيء ، ولذلك فإن أشكاله تحدد ، فحين يحدد الفنان شيئاً ، بمعنى أنه يحصره داخل هذا القوس : التحديد ، وينفي ما عداه ، فالتحديد نفى ، فحين تحدد الله تنفيه لأنك تساويه بالأشياء المحدودة ، كما يقول (سبينوزا) ، وتحديد الإنسان / الفنان أو الوجود ينفي ماهية كل منهما ، فالفنان / اللوحة ، كالوجود ، واقع حرية ، واحتمال ، وتعدد ، لا واقع وثوقية نهائية (4) .

الفنان عندما يعبر ، يغير كل شيء عبر رؤيته عما في أعماق ذاته ، فكيف يبدي وينير إذا كان محدداً بالعالم الموضوعي ؟ من هنا كانت الحرية جوهر الذات ، وكان فيها شيء من اللانهاية ، لا تنضب ولا يمكن معرفتها معرفة كلية ونهائية .

وترى الباحثة أن السريالية استطاعت أن تعلي صرح الحداثة ومبدأها الأول ( الحرية ) من خلال صيرورة الفكر الحر الذي ولد لنا فناً وهمياً – تجتمع فيه عوالم من الدهشة والغرائبية – قد لا يستوعبه العقل البشري ، الشكل ( 139 ) ، حتى بات البعد السيكلوجي هو العنصر السائد في الفن ، ذلك لأن الفنان لم يتخل عن ميله في التوحيد ما بين عالم الأحلام الذي يمثل عالم الباطن اللاواعي وبين الفكر الحر الذي يمثل عمقه الواعي ، ومحاولة بث ذلك في الكيان المتفرد للعمل الفني .

ويرى (فرويد) أن الأثر الفني قد يكون النقيض من الحلم ، الذي يرتبط بذات الحالم وصراعاته وأغراضه وخبراته السابقة ، كون العمل الفني له دلالاته الخاصة ، فهو ينمو وفق هدى الفنان ، بل قد يخلق صورة أو شكلاً جديداً غير ما كان صورة ذهنية مسبقة (5) ، أي أن العمل الفني قد يجمع بين أشياء ليس من بينها رابط منطقي ، وكذا هو حال الأشكال في التكوين التي تكون بعيدة كل البعد عن المنطق الموضوعي ، وهو ما يتفق مع اعتماد السريالية في رؤيتها الجمالية للمفاجأة والدهشة وكل ما هو لا مألوف ، حتى تصل إلى العوالم ، اللانهاية ، وما وراء الطبيعة (6) .

ولهذا يتأرجح الشكل حتى يستقر بعد انتهاء الفنان من لوحته في علاقة شكلية معينة ، بعيداً عن المنطق ( المحدد والمقيد ) الذي يجمد تصور العالم – فالوجود أو العالم في تحول دائم ، وشأن الجماد في ذلك شأن ما هو حي ، ونحن لا نعبر النهر مرتين كما قال ( هيراقليطس ) ، فالفكر هنا ينعم بالحرية المدعمة بالخيال الحر . وقد لاحظ (برجسون) " أن الفكر يتعارض مع عالم الواقع العملي الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة ، فلا

(1) ابن خلدون ، عبد الرحمن : المقدمة ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ب ت ، ص 103 – 104 .

(2) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 47 – 48 .

(3) نيتشه : الأعمال الكاملة ، المجلد التاسع ، 1921 ، ص 185 .

(4) أدونيس : الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 56 – 57 .

(5) هاويز ، أنرولد : تاريخ فلسفة الفن ، ت : رمزي عبده جرجس ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1968 ، ص 83 .

(6) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص 242 .

نجتزئ سوى الوقائع التي تفيدنا ، وإذا انفصلنا عنه وأغمضنا عيوننا ننقل إلى كون من الصور والذكريات يحملنا خارج كل منطق وكل تعقل " (1) .

إن هذا الانفصال أو الاجتزاء ، يمكن ملاحظته عند فنانيين أمثال ( شاغال ) ، الشكل ( 140 ) ، و ( شريكو ) ، الشكلين ( 141 ، 142 ) ، إذ يترك الفكر حراً يتحرك في عوالم تتخذ فيه الكائنات طابعاً غير مألوف تتشج بألوان من الحلم ، تأكيداً لمبدأ ( فوق الواقع ) ، إذ تتبدد التناقضات والمتناقضات بانعتاقها في عالم الصور اللاموضوعية التي تحدد لديهم شكل المطلق . إن الخضوع للبعد النفسي لدى الفنان ، والحرية بوصفها مبدأً ملازماً ، قد منح الذات فرصاً أكثر للإشراق ، ومنح العمل الفني فرصاً أكبر لتحقيق الدهشة والمفاجأة ، وخرق الواقع المألوف إلى ما فوقه ، ابتغاء الوصول إلى المطلق ، فـ" الخارق جميل ، وكل خارق جميل ، بل لا جميل إلا الخارق مطلقاً " (2) ، كما أعلن ( بريتون ) .

وابتغاء تحقيق هذا المستوى والحرية نفسها ، فقد تباينت سبل التعبير الحر بين الفنانين تبعاً للمعايير الذاتية والمعرفية ، فالسريالية لم تكن اسلوباً أو معياراً جمالياً أو أخلاقياً ، بل هي نزعة إلى الحياة ، والحرية استهوت رسامين من ذوي الأمزجة الرومانسية ، اللذين يرجحون سجايا العاطفة والعفوية على العقل والنظام والانسجام (3) . أما الجمال السريالي ، فهو " الخيالي بالذات ويرفض أن يُنسب لشيء آخر غير ذاته ، وأن يتجاوز نفسه نحو غاية متعالية عليه " (4) .

وجدت الذات السريالية حريتها وسعادتها ونشوتها في الخيال / الحلم ، وأمنت بتلاعب الفكر الحر ، وفضلت المعرفة الحدسية والشعور الذاتي ، بتلقائية عالية ، والإيمان بحقيقة مطلقة وبمعزل عن أية سلطة يمارسها العقل على ولادة الأشكال الأسطورية حديثاً ، وبعيداً عن كل المحصلات الجمالية والأخلاقية السابقة .

أسفرت التحولات الشكلية السريالية ، عن أداء أي وولادة عفوية للأشكال وعلاقاتها من خلال عدم الإذعان للعقل والإرادة الواعية التي تقرب الأشكال والتكوين الفني من الهندسة والنظام ، ويمكن أن نجد هذا التحول في الأشكال عند ( بيكاسو ) ، الشكل ( 143 ) ، القائم في الأساس على تحول معرفي في الرؤية الحدسية ، التي جاءت نتيجة لفقدان ميوله التكعيبية وتراجع حدوسه العقلية أمام الحدوس السيكلوجية اللاعقلية المقترنة باللاوعي ، مما أسفر عن تطويع جديد للعناصر التشكيلية كتحويل الجسد العادي رسماً يمتاز بحس نحني مماثل للعظم أو للحجر ، فاتسم الخط بالحرية والعفوية . كذلك الحال مع ( كلي ) ، الشكل ( 144 ) الذي اعتمد كشفاً حدسياً يستحضر من خلاله الأشكال أنياً فينمو ويولد العمل الفني بين يديه بانسيابية حرة ، ويصف ( هربرت ريد ) ذلك بقوله : " دع الخط يذهب في نزهة " (5) ، أي أن السرور هنا ناجم عن مخيلة حرة – بالأشكال – ومعرفة حدسية لم تكن لتتأخر صورة ذهنية مسبقة عنها ، وهو بهذا يقترب من مخيّلة وحدوس وأداء ( ميرو ) ، الشكل ( 145 ) ، إذ التحقيق الجمالي التشكيلي للتلقائية واللعب الحر في استلهم كوامن الحلم والفكر على السواء .

كان الفنان في حاجة إلى الخيال ، حتى يرى الواقع في صورة مبتكرة تخالف ما تقدمه له التجربة الحسية العادية ، وخاصة بعد ما أحدثته الدادائية من فجوة وثورة في الفن ، ارتأت السريالية بعدها أن تعيد للإنسان إنسانيته الحقيقية ؛ وهو مخير هنا في تثبيت اللاشعور بوصفه قوة مطلقة ضد المنطق والحتمية ، فلم تكن الغاية هنا إبداع شكل فني جديد ، بقدر ما هي

(1) فاولي ، والاس : عصر السريالية ، ت : خالد سعيد ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1967 ، ص119 .

(2) بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، المصدر السابق ، ص21 .

(3) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص225 .

(4) ألكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر ، منشورات دار الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص207 .

(5) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص225 .

استكشاف للغنى المجهول في أعماق الذات الحرة ، وليست الإشكالية هنا هي تجسيد القوى الفوضوية بقدر ما هي في استخدام معناها النقدي لتغيير الشروط الواقعية للوجود ، فاستعاد الفن من خلاله قيمته ؛ وإن كان ( بريتون ) يرى في " جعل الخيال عبداً " كي يتم الهرب من خلاله إلى اللاممنوع ، إذ أن الخيال هنا أصبح سلطة أيضاً ، لأنه تعالى ولو قليلاً على الواقع ، وأصبح هو الحقيقة بدل الأكذوبة والوهم الذي تجسده صورة ذلك الواقع وهكذا يصبح الخيال مرادفاً للحرية التي مثلت قطب الرحى في هذا النوع من الرسم .

## المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

- إن الحرية في الفكر اليوناني ، كان لها مظهر اجتماعي مختلط بالسحر وبالعقائد الدينية وبالأساطير .
- الحرية عند اليونان ، يتنازعها اتجاهان : مثالي ومادي ، المُمثِّل بر ( أفلاطون ، وأرسطو ) ، لكنها حرية مقيدة بالمنهج الفلسفي المبعق ، وهدفها بالإجمال الوصول إلى حقيقة المثل الجمالي سواء كان في عالم المثل أو الوجود الموضوعي .
- صرح الفنان اليوناني بحريته كاملة للولوج إلى عالم الجمال المتجسد في الطبيعة والجسد الإنساني ، ومن خلال أجمل التماثيل المنفذة بأحجار وأحجام مختلفة وحركات متنوعة ، وآلهة متحررة بأفعالها قد صورت حكاياتها على يد فنانى الإغريق ، والتي أثبتت قدرتهم الفكرية والمهارية على تحليل الجمال الحسي المعشق بالجمال المثالي .
- صوّر الفنان اليوناني مفاتن الجسد ، بحرية ، بوصفها مثلاً أرضياً ، وإضفاء سمة جمالية تسابق من خلالها الفنانون فيما بينهم على تقديم أروع الصور المجسدة لأفضل النسب قياسياً للجمال ، والتي تتلقفها أجواء وذائقة مسترسلة بحواراتها النقدية والجدلية فيما بين الفنان والمتلقي .
- يرى الإغريق أن مفهوم الحرية هو حرية الإرادة ، وإن الحقائق والقوانين معناها الضرورة ، والطريق إلى الحرية هو الهروب من هذه القوانين إلى عالم مثالي منفصل ، فعرفوا الحرية تحت مصطلح ( حرية تقرير المصير ) .
- استندت الحرية في الفكر الفلسفي والجمالي اليوناني ، على مجموعة عوامل تتجه نحو تحقيق القيم العليا ( الحق ، والخير ، والجمال ) بوسائل معرفية وسلوكية تركز على الحس كوسيلة ابتدائية ذات علاقة مباشرة منطقية عن ذلك الوجود ، وكذلك تشخيص الفضائل عن الرذائل ، والتي يمكن بمساعدتها تحقيق الخير كقيمة مجاورة إلى قيمة الحق ، مع الأخذ بنظر الاعتبار ، وجود تباينات سطحية في آراء منظري الفكر الفلسفي اليوناني .
- قيّد الفنان المسيحي ، الشكل الجمالي بقيد اللاهوت وباسم الدين ، ولهذا كانت الأشكال التصويرية تعبر عن تلك الأجواء ومكرسة للموضوع الديني ، التي غالباً ما تتناول صورة ( العذراء وطفلها ) أو ( موسى ) أو ( عيسى ) أو ( الكهنة ) ، تحمل صبغة وسمة التقديس .
- يرى المسيحيون أن مفهوم الحرية ، هو حرية العمل ، والفنان المسيحي قيّد بهذا القانون الذي لا مهرب منه ، وحرية الإرادة هي أسمى من حرية العمل ، ذلك لأن الأولى مرتبطة بالعالم العلوي ولا تتحقق إلا فيه ، أما حرية العمل فهي ناقصة ومتغيرة غير ثابتة .
- عرف المسيحي الحرية تحت مصطلح ( الخلاص من الجحيم الدنيوي ) ، على أن الأوضاع كان يتخللها الصراع القائم بين السلطتين المتمثلتين : بالسلطة الزمنية الوقتية : ( العالم ) ، والسلطة الروحية الأبدية : ( الله ) .
- أكدت المسيحية على الجانب الحسي في بداية تأمل الروح لذاتها ، وتجسّد هذا من خلال التراتيل والأنشيد الكنسيّة ، وحيثما تنتشع الحواس تسمو وتنطلق وتحرر للخلاص من أعباء الحياة للوصول إلى معالم صوفية متخيلة ، تحلق من خلالها الروح في لحظات من السعادة ، بعدما يتمّ اعترافها في محاولة إصلاحها .
- مسألة الخلق ونشوءه في الفكر المسيحي : أن ( الله ) تعالى خلق الكون من العدم ، وهو بعكس الخلق والنشوء في الفكر اليوناني الذي حدد فيه الفلاسفة أن الوجود قد نشأ عن نار أو ماء أو هواء أو أي فكر أو تأويل يتعاشق معه الخيال الأسطوري . أي أن الفكر اللاهوتي المسيحي ينظر إلى أن ( الله ) قد خلق العالم بإرادته وحرية المطلقة ، وهذا لا

- يعني أنه خلق العالم من المادة – كما ظن قدماء الأغريق - ، وما دام العدم ليس بمادة فهو إذن حرية مطلقة . وإذا كانت الحرية متجذرة في الوجود ، فهي كما لو أنها متجذرة في ( الله ) ومن ( الله ) ، أي أن حرية الإنسان والخلق الحر بوصفه ( فعلاً ) لولا ذلك لما وُجد .
- الفن المسيحي حين رَجَّح كَفَّةَ المضمون ، فإنه لم يهمل الشكل ، إذ أُجيز للفنان أن يهتم بالمظاهر الشكلية التزيينية لهدف أسمى هو الحرية في اعتبار الحواس منفذ الروح – فما هو مريح للبصر ، مريح للروح التي تهفو إلى الخلاص – فالرؤية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها كل من الجسد والمادة لتنتقل الروح حرّة التأمل في الجمال المطلق .
- لم يكن أغلب فناني العصور الوسطى ، أحراراً في تناول موضوعاتهم طبقاً لما تمليه عليهم رغباتهم ، بل كانوا يتبعون توجيهات رجال الدين والرهبان الذين يصورون بصورة مهيبية على جدران الكنائس الداخلية وعلى زجاج نوافذها .
- على الرغم من تقيد الشكل بقوالب الواقعية ، إلا أن الفنان أراد أن يسمو به إلى مستوى مثالي ، بتجريده من بعض مظاهره الحسية الدنيوية مثل : العمق وتدرجات الألوان والزهد في بعضها ، والصفات الفردية ، كان الغرض منها تقديم صورة أكثر شمولية ، فالشكل البسيط هو الأكثر جمالاً ، لأن البساطة والاستغناء عن إظهار التفاصيل الدقيقة ، هي رمز الوحدة المتجسدة في ( الله ) ، والتي بدورها كان لها شأنها في منحى المتصوفة في النزعة والاتجاه التجريدي في الفن .
- كان الاهتمام في الفن المسيحي بالمستوى الحرفي الجمالي والاعتماد على الإحساس والإيمان الديني ، على حساب أن الصناعة الإنسانية انعكاس للصناعة الإلهية ، واعتبار العمل هو الكفاح من أجل تحرير المادة ، وإن هذا الكفاح قد اتخذ أوجهاً مختلفة على مر تاريخ التيارات الحديثة .
- إن الحرية في الفكر النهضوي ، قائم على دحض تلك النظرة المتعالية للموجودات ، إذ إن مفهوم القدسية والتأليه لم تعد حكرأ على أشكال تصويرية للسيد المسيح أو أمه العذراء ، فكل شيء أصبح يصوّر بشكل شبه واقعي ، حسب ما يتصوره العقل تجاه الواقع وما اعتراه من انطلاقة جديدة نحو التقدم والتطور في كل مجالات الحياة .
- إن الانفصال الذي حدث بين الدين والفلسفة والسياسة ، انعكس على الفن حينما تخلص من فكرة اللاهوت إلى فكرة ذات الإنسان وترجيح عقله ، وبهذا تحرر الفنان من المشاعر الدينية إلى الطبيعة والوجود اللذين أصبحا مصدر أفكاره ومبتكراته ، فتحوّلت الرغبة والبراعة والإتقان في تقديم عجائب وحدانية إلى الرغبة في تقديم عجائب معرفية وعلمية ، فكانت نتيجة ذلك أن أصبح الفنان حراً في مزج الطابع اليوناني بالطابع الديني المسيحي .
- أكد عصر النهضة على الطابع العقلاني ، أي الحرية العقلية وبنسق تجريبي في الفن ، فالأشياء التي أصبح ينظر لها جمالياً ، هي التلاؤم المنطقي للأجزاء الفردية وانسجام العلاقات حسابياً ، والإيقاع المحسوب ، مع استبعاد عناصر التناظر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال ، فقد استلهم الفنان من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية ولإكساب الصور إحساساً بالحركة في الفضاء ، وهكذا أصبحت معايير الجمال خاضعة لاختبار عقلي ، إذ حاول الفنان التصويري فهم العالم تجريبياً لاستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرته وسعيه في معرفة الطبيعة ومحاولة التحكم وإحداث التغير فيها .
- انفتح الفنان في عصر النهضة على المعرفة التجريبية التي ألقت بضلالها على تغيير مسار الفن في أوربا ، مما سمح لتزايد الأساليب المبتكرة التي اعتمدت العلوم كالتشريح ، والمنظور وما إلى ذلك ، كما تخطى الفنان عن بساطة الأداء إلى التقنية في التصوير ،

- تكشف عن ملاحظة ودراسة علمية للشكل ، فتحول سطح اللوحة إلى عنصر مهم لعرض عمق الفضاء الذي عبّر عن قيمة تصويرية جمالية بحد ذاته .
- يرى البعض أن الحداثة منشؤها عصر النهضة ، وهو رأي فيه الكثير من الصحة ، هذا لأن النهضة أحدثت رؤية مغايرة وتبدلاً وتحولاً في فتح آفاق واسعة على الثقافة وتلقي كافة العلوم ، رافعة بشعارها ( الحرية الفكرية ) ، إذ تأسست ( الحرية العقلية ) مصطلحاً ومفهوماً من خلال هذا العصر الحداثي ، ومنه ابتدأت حركات الفن الحديث تستمد أفكارها ورؤاها ، واضعاً أسسه ومنهاجه تمهيداً به لقيام نهضة فكرية حديثة ، منطلقها ورائدها حرية العقل التي تعد الأساس والضرورة لتطور وتقدم كل الأمم ومجتمعاتها .
  - أكدت الكلاسيكية المحدثّة على الالتزام الصارم بالموضوعية على حساب الذاتية ، واعتمادها المنطق الصادر عن الفكر المتزن في استخدام الأساليب المثالية لعرض صور الواقع ، لذا كانت الرسوم التصويرية التاريخية والحربية والميثولوجية والدينية تأتي بالمرتبة الأولى نسبة إلى اللوحات التي تخلو من عنصر الحدث الشخوصي والطبيعية الخلوية ، كما ألغى حق التجديد والإبداع الذي لا يمكن ممارسته إلا في حدود المطابقة الإبداعية لنماذج ملحمية بأسلوبيه معينة .
  - أضفى الطابع العقلي على النتاج الفني ، نوعاً من الالتزام تجاه أسلوب مُعيّن يهجه الفنان ، وهذا الالتزام إنما يرجع إلى تفسير معنى ومفهوم الحرية ضمن البُعد النفسي والخلقي ، فحرية هنا ليست مجردة ، من كل قيد ، ولا هي غير متناهية ، بل هي تابعة لشروط متغيرة توجب تحديدها وتخصيصها ، وتسمى هذه الحرية بالحرية الخلقية . أما إذا كانت الحرية مضادةً للأهواء والغرائز – وهو ما بدا بادرته في أسلوب ( الجريكو ) في لوحته ، الشكل ( 45 ) – دلت على حالة الذات التي تحقق بفعلها ذاتها من جهة كونها عاقلة فاعلة . الحرية بهذا المعنى صورة مثالية ، لا يتصف بها إلا من جعل أفعاله صادرة عما في طبيعته من معان سامية .
  - كان عصر الأنوار أول من نص على ( الحرية الفكرية أو حرية الفكر أو الفكر الحر ) ، وتعني إمكانية الإنسان في التعبير عن آرائه أو ما يجول في فكره ، حول أية مشكلة – سياسية أو دينية – وذلك بالوسائل التي تناسبه ، بالحوار المفتوح ، وبالمطبوعات ، وبالعرض ، وبالفن ( قصة ، وشعر ، ورسم ، ونحت ، ومسرح ) وبوساطة وسائل الإعلام وما إلى ذلك . وقد ظهرت حرية الفكر بوصفها ثمرة جهد وجهاد في سبيل الحرية الدينية الفكرية ، على اعتبار أن الخيار ما بين الأديان والخيار ما بين الإيمان وعدمه ، يتبعه تلقائياً الخيار بالتفكير أو التعبير عن الرأي .
  - إن الحداثة الأوروبية ، حادثة تتسم بالشمولية ، وشملت حرية الفكر المقام الأول في سلم الحريات العامة عندما أكدت عليها دساتير المجتمع الغربي فأحاطتها بهالة من القدسية ، إلا أن حدود ممارسة هذه الحرية الفكرية تختلف من نظام إلى آخر ومن أمة إلى أخرى ، ومن فرد إلى فرد آخر ضمن الأسرة وسط المجتمع .
  - أكدت الحداثة على الحرية الذاتية ، والتعبير الذاتي عما ترغب به الروح أن تبوح به ، فتؤسس بذلك شخصية وأسلوباً ورؤية فكرية ثقافية تهدف إلى إثبات قيمة الذات كوجود في العالم الفسيح الذي يستوعب كل شيء ، إلا أن الحداثة هنا تشترط العقلانية ، أي تؤكد على ازدواجية تشمل العقل والذات معاً .
  - الحداثة الأوروبية ، حادثة شاملة لكل الميادين ، ويتم النظر من خلالها إلى النتاج الإبداعي المتجدد بوصفه بنية لا تتجزأ ، وتقف ضد الإيديولوجيا وتسعى دائماً إلى الحرية .
  - الحداثة ضدّ محدودية الذات ، إنها انطلاقة حرّة للذات ، كما أنها لا تؤمن بوجود شيء ثابت ، أزلي ، أبدي ، بل كل شيء في الحداثة يسير ويتغير بشكل مستمر ، أي وفق جدل مستمر . كما أن لا قوانين تحدد حرية حركتها ، فالقوانين بالضرورة تعني وضع

- العراقيل بوجه طموحات التحديث والتطور الذي يمثل الأساس الذي يجعل من الإنسان حالماً ودائماً .
- الحداثة الأوربية ، سمتها التعددية ، أي تعدد الأنظمة الفكرية ، وهي ضد الواحدية .
- تعي الحداثة كل متغيرات العصر ومُستجداته ، وتشتمل على نوع من الخرق ، أي اختراق الزمن والتاريخ . وتعني قراءة جديدة للماضي والحاضر ، وتجديد الصلة بالثرات والمعاصرة .
- عملت الحداثة وفق رؤية للتجديد والتجريد ، مما أسهم في خلق نوع من الإثارة والأمل في استحداث كل شيء وترقب ما لا يمكن تخمينه .
- الحداثة ، هي نوع من الانقطاع – التواصل ، مع الماضي وانفتاح الرؤية نحو المستقبل .
- كان للثورة الفرنسية والصناعية والتطور التكنولوجي ، الأثر الكبير في وضع حجر أساس الحداثة وسماتها ، وتحديداً فيما يتعلق بنص قرار دستوري يؤكد فيه – البند الأول – على الحرية في التعبير عن الرأي ، ويتفرع هذا المبدأ إلى فروع كلها تصب في موضوعة الحريات العامة والخاصة في مجالات الحياة بكل صورها ( اجتماعياً ، واقتصادياً ، وسياسياً ، وأدبياً ، وفنياً ) وما إلى ذلك من حريات ، وكان من نتائج هذه الثورات ، أن أعاد الإنسان التفكير بقيمة ذاته بوصفه وجوداً ووعيه بقيمة الحرية التي دافع عنها كي لا تُسلب منه ، إضافة إلى شعاره : الحق في أن يحيا ، حياة كريمة ، وذلك لم يتحقق إلا بعد عدة ثورات ، وتظاهرات فكرية ، كان فيها النضال والجهاد والاستشهاد في سبيل إحياء قيم عليا .
- أكدت الحداثة ، مبدأ الذاتية والعقلانية ، باعتبارهما مرجعاً للفكر الإنساني في تطبيقات الحرية كسمة أساسية في الرسم الحديث .
- انبنت الحداثة على الأسس : الحرية الذاتية ، والعقلانية ، والعدمية . وهذه الأخيرة هي التي أسس لها ( نيتشه ) ، وظهرت آثارها في حركات فن ما بعد الحداثة ، كما اقترن مفهوم العبث والفوضى بمصطلح ومفهوم العدمية في الفن الحديث في حركة فنية واحدة هي ( الحركة الدادائية ) التي دحضت كل التزام من شأنه أن يقوم الفن جمالياً .
- إن الحداثة هي الصراع فيما بين الأضداد ، ووجود وسط بين النقيضين ، وفي حدود هذه العلاقة الجدلية نفهم وجهة التعارض والصراع فيما بين ( النظام والالتزام ) الذي يعود إلى الأساسين : الذاتية والعقلانية ، وبين ( العبث والفوضى ) الذي يعود إلى العدمية ( مفاهيمياً ) .
- حملت الحداثة في بواطن ذاتها ، نزوعاً متناقضاً – أي أنها تحمل تناقضاتها في داخلها ، في الهدم الذاتي والهدم . كما أنها تتخلى عن التقليد والمعايير الثابتة وتتمرد عليها ؛ وهنا التناقض زاد من زخم إيقاعها وتأثيرها لأنها سمحت للذات بتوليد قراءات ليست أسيرة لمنهج الحداثة ذاتها ، إنما تتجاوزها بما يحقق ما يعرف بالتمديد الذاتي ، أي إنكار إنجازاتها .
- كل ما هو صلب يتحول إلى أثر – كل صلد يتبدد – وكل ما هو مقدس يتحول إلى عدم ، وهو ما يخرج المقدس من نفوذه ويجعله نهياً للمراجعات .
- تؤسس الحداثة رؤية جديدة تعتمد على أولوية التجربة في استحصال المعارف ، كما أنها تُعلي من دور التقنية الحديثة في إنتاج عمل ما ، فيخضع بدوره إلى أسلوب الذات وحرية أدائها .
- تؤسس الحداثة ضرباً من التوتر الداخلي والغريبة والدّهشة ، والدعوة إلى إسهام المتلقي – الذائقة – في ذلك التحدي الذي يغني الخطاب الجمالي .
- إن الإطاحة بمفاهيم وقواعد الرسم الكلاسيكي ، أتاح للمخيلة أن تبتكر مجالات حديثة للتعبير عن الواقع بتجريد شكلي .
- إن الفنان من خلال نزعة الحداثة ، يجد مجالاً متسعاً وحيوياً في الخيال والحدس .

- إن الفن من خلال نزعة الحداثة ، أسفر عن تنوع هائل في الرؤى والأساليب الأدائية والتقنيات المستخدمة ، أي أنها تدعو إلى التنوع وتؤمن به من خلال التجديد والتحديث في الرؤى والأساليب .
- التشويه أو القبح أو تحريف الأشكال عن واقعيتها المألوفة – التي تصلح لأن تكون موضوعاً جمالياً في الفن – قد تكتسب في مجال الفن صبغة استيطيقية واضحة .
- في الحداثة التكوين الفني – على سطح اللوحة – لا يمثل شيئاً سوى عناصر تكوينية : لون ، وخط ، وشكل ... وما إلى ذلك ، إذ تشكل هذه العناصر في حد ذاتها آلية متكاملة في عملية الخلق والتجديد على السطح التصويري .
- لم تعد الذات الحداثيّة الحرّة تُعنى بخلق دلالات مُتعيّنة أو مُحدّدة ، بل تريد أن تخلق شيئاً لذاته ، وعليه وقفت ضد كل حامل للمعنى أو المعاني .
- شجعت الحداثة على إهمال أنظمة المنظور ، بالمعنى الأكاديمي ، واقتراح معرفة من نوع آخر .
- تغيّر الشكل المألوف في تيارات الحداثة ، وتمّ استعمال تأثيرات لونية محملة بطاقة تعبيرية تسفر عن قوة تعبير الذات ، الغرض منها تحرير المخيلة .
- تحولت الأفكار إلى رموز ، قد تفسر أنها ناتجة عن اللاشعور الجمعي ، أو تفسّر وتحلل على أن الذات عمدت إلى هذا النوع من التحديث ، بسبب نقصها وكتبها ومعاناتها .
- كانت الحركات الفنية الكبرى في العصر الحديث – على اختلاف صورها – بمثابة حركات تمرد متوالية على المثالية البرجوازية وذوقها النمطي والتقليدي والمتمركز في الفن الرسمي ، أي الفن الأكاديمي ، وقد كان هذا التمرد الواعي أو الثوري على مثالية وسلطة الطبقات الحاكمة ، شيئاً جديداً ، إذ إنه أفصح عن حرية وجرأة تلك التطلعات التحررية المكبوتة في النفس .
- أعطت الذات الرومانسية ، شرعية للجمال بوصفه قيمة في ذاتها ولذاتها ، وكان تأكيد الرومانسي على الحرية الذاتية بكل جموحها ، نتيجة طبيعية لاكتشاف منافذ للهروب من قيد سلطة العقل ، وإحلال الخيال والعاطفة قانوناً للرؤية الجمالية تجاه الوجود ، رؤية شمولية ، مما دفع كل فنان إلى أن يجد معياراً ذاتياً لجمال أشكال لا تقصي المنطقية بقدر ما تطرح قضيةً وتساؤلاً يكشف عن قدرة امتلاك الذات المبدعة ، تصوراً خيالياً وحداثياً .
- أسهمت طروحات ( كانت ) والمثاليين الألمان في بلورة الأحاسيس والعواطف الرومانسية للوقوف بوجه النزعة العقلية التي أصرت على التقيد الصارم بقواعد التكوين وتقليص المنطق والعلم ، وقد استثمر أتباع الحركة الرومانسية هذا الطرح ( مفاهيمياً وجمالياً ) .
- أضفى الفن الرومانسي طابع الوحدة والشمولية عن طريق دور الفن الذي يلعبه ، كونه يحرر ملكة إنسانية لا يستطيع نشاط آخر أن يلامسها ، مما يوفر أسهماً فريدة في فهم الإنسان للعالم ، وهذا ما يشكل نقيضاً للنظرة التي تعد الفن نفعياً وتزنيماً ، واستقلال الفن عن بقية نشاطات الإنسان الأخرى ، وذلك باستقلال ملكة الجمال بوصفها مصدراً للإبداع الفني ، والتي أسندت مظاهر العاطفة والإحساس لطبيعة الإنسان .
- بحث الفن الرومانسي في استبدال خطاب العقل بخطاب الحدس الذي يفجر الصور دون الحاجة للحواس مما يوفر مزيداً من الحرية للمخيل الفردي ، وعرقل وثوقيات العقل التي هيمنت على خطاب الفن في أوروبا لردح طويل من الزمن .
- تعامل الرسام الرومانسي مع الطبيعة بمنطلق حيويتها وصيرورتها لا ماديتها ، وعليه لم يحاك واقعيتها بل رؤيته الجمالية لها ، فانقلب تصوير الواقع والطبيعة الموضوعية إلى تصوير يجد جماله وكماله وحقيقته بالتعبير الذاتي عن طريق إدراك الفنان لتحولاتها العضوية الدائمة التبدل والتغير .

- إن إشكالية الحرية في الرسم الرومانسي ، تركز في إقامة حوار سري داخلي بين الذات والطبيعة ، بحيث ينتصر من هذا الحوار كفة الشعور والوجدان على النظام المرئي ، فكان للحرية الذاتية في تصعيد دور الخيال وتهميش سلطة العقل وإعلاء الحدس الباطني والشعور ، أسباب لاقتراح نموذج جمالي لا يقارن فيما سبق من أساليب قواعدية وثابت تقليدية .
- تمكن الفنان الانطباعي من تسخير معطيات العلوم : كالفيزياء والكيمياء ، بوصفها وسائل تدعم رؤيته الجديدة للطبيعة ، بالطريقة التي تسمح للذات أن تعثر على مثال جمالي يوازن بين المرئي واللامرئي عبر ترجيح اللحظة في إطار جدليتها الجمالية ، إذ خلخلت الانطباعية التوازنات المعرفية لطبيعة الرسم وآلية اشتغاله ، مما جعل من الرسم بنية جوهرية للواقع ، وهذا الأخير بدا محض ذريعة للوصول إلى لحظات جمالية أكثر ديمومة وحيوية مما يرى في المرئي .
- أعادت الانطباعية قراءة الواقع بوصفه وجوداً محسوساً في ضوء التحولات الزمكانية التي تطال ظواهر الأشياء ، بسبب البحث في مساقط الظل والضوء وحركة الأشكال واهتزازاتها ، فالشكل الذي يطمس المعنى يصبح فضاءً حراً للعب ، ويزيد من دور الحرية في نبذ المعايير الملزمة التي تفرضها المشهدية المادية والانجذاب بعيداً نحو ممارسة الحرية في أقصاها .
- أصبح مبدأ تجانس المتعارضات – بوصفه سمّةً حداثيّة في الفن – مسوغاً مؤشراً في دراسة الواقع البنائي للأشياء ، إذ تم دراسة التضاد في بنية اللون بصورة مباشرة على سطح اللوحة ، مما أكد بدوره التحول والتجديد الذي حدث في الرسم الانطباعي في خاصية اختراق المؤلف .
- وقرّ الفنّ الانطباعي مناخاً خصباً لممارسة الحرية في الخطاب الفني الجمالي سواء كانت من الوجهة التقنية أو الارتضاء بالشكلانية بديلاً عن الموضوعية ، أو من المزاجية بين الإحساس اللحظي والحدسي ، أو اقتراح بدائل للمعمارية البصرية التي تبدو عليها الأشياء ، أو تلك التي تمس جوهر العلاقة بين بنيتي الزمان والمكان .
- تتجلى الحرية في الرسم الانطباعي عن طريق الانفتاح على الكشوفات العلمية ، مما أدخلها في رحاب التجريب الذي يقوى على دمج العاطفة بالشعور الحسي ، وتفجير طاقة اللحظة في إطار زمكانيّتها ، مما يجعلها تتصف بالديمومة التي تفيض على الخطاب معنى عميقاً للحرية في إطار جدل الوجود .
- تنطبق طروحات ( كانت ) النقدية ، على ما جاءت به الانطباعية من تأسيس منهجي ، فيما أسماه ( كانت ) : السبيل إلى إلغاء الحدود بين الحساسة والخيال . وهو بهذا يعبر عن المدى الذي يمكن أن تكون فيه الحواس ( منتجة ) وخالقة ، وعن الدور الذي تقوم به في صياغة صور الحرية .
- إن الرؤية الداخلية الباطنية بالنسبة للذات التعبيرية ، أصبحت هي الرؤية الحقيقية ، والتفسير الذاتي للأحداث هو الذي يتيح لها الوصول إلى الحقيقة التي ستتماهى مع الذات الإنسانية ، كما وقف الفن التعبيري ، معترضاً على الموضوعات الكبرى : كالتاريخ والميثولوجيا والدين ، حتى تغيرت اللغة الإبداعية والخطاب الجمالي عند الفنانين وانتقل من رمزية عابقة بالدلالات والإشارات القديمة إلى خطاب جديد يعتمد على إبراز الذات والموضوع ( أو المضمون ) بدلاً من النزعة الشكلية والجمالية الخالصة التي تهدف إلى تحقيق الشكل الكامل وحده .
- تجسّدت الحرية في الفن التعبيري في الفعل الجمالي واللعب الحر والحركة على سطح القماش ، حتى تحول ذلك السطح إلى سطح حرّ تم فيه إقصاء المنظور المتعاقد عليه وتمّ التلاعب بالأشكال ، ولم يُعرّ الفنان اهتماماً بالفضاء ، بل حاول أن يشغل أكبر مساحة ممكنة ، حتى لتبدو الأشكال خارج إطارها المحدد ، وهذا الحراك الجمالي ناتج عن

- استبدال سلطة الموضوعية بسلطة الذات التي تدرك موضوع حريتها ضمن إطار اللعبة البصرية ، بمعنى آخر أن التعبيرية أصبحت بمثابة مرادف للحرية الذاتية التي طمست لما يزيد على أربعمئة عام ، أي منذ الفن القوطي حتى فجر الثورة الحداثية التي تعاضمت مع الفن التعبيري .
- أصبحت التطلعات البنائية التعبيرية تدور حول تجسيد المشاعر الذاتية للفنان ، والتي تصدر عن انفعال باطن وعاطفة قوية ، فكانت بنية الرسم أقرب إلى فضاء العواطف منه إلى فضاء الحس المجرد ، والرسم حسب هذا التوصيف بمثابة معادل صوري للحقيقة الداخلية للنفس والروح الإنسانية المتطلعة للحرية .
  - غيَّب التعبيريون سلطة العقل في سبيل حرية وإرادة الرسام ، فالموضوعات المقترحة والأشكال النائرة تتدفق بفعل النوازع الداخلية ، كما أن التحوير والتحريف في تناول الأشكال ، بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس ، ودهشة أكبر عما تنصف به أشكال الواقع المألوف ، هو سمة التعبيرية التي قادت إلى إطلاق الخيال حراً ، والتعبير عن الحرية كاملةً . وهنا تحديداً ، يمكن القول أن حرية التعبيريين هي حرية سيكولوجية ، تختلف تماماً عن الحرية الحسية العقلية لدى الانطباعيين .
  - ساعد التلاعب بالمضامين ، في إلغاء وتهميش التفاصيل القواعدية المعتد بها أكاديمياً في الرسم ، مما أسهم بشكل فاعل في تحوير الأشياء خاصيتها الواقعية من حيث الشكل والمضمون باتجاه تغريب الشكل وعزله عن محيطه الموضوعي ، لتكون الذات لها الحصة الأكبر في حرية التشكيل الجمالي والتعبيري .
  - اتَّسَمَت الصورة في الرسم التعبيري والوحشي ، بسمة حداثية ، إذ أعادت تشكيل الواقع بالاعتماد على خاصية التشويه للأشكال ، وعلى حرية التعبير وتحوير الأشكال التي منحت السطح البنائي حيوية مفاهيمية لما يمكن أن تكون عليه فكرة الشكل الذي جاء تجسيداً لمعاني الحرية في الرسم ، من خلال تنوع وسائل التعبير .
  - أعطى الفن الوحشي الأولوية للشعور الذاتي على الفكر ، وهذا ما يؤكده ( ماتيس ) بقوله : " إني لا أفصل بين إحساسي بالحياة وطريقتي بالتعبير ، فعندما أعمل لا أريد أن أفكر ، بل أشعر وحسب " ، أي أن هدف ( ماتيس ) هو التعبير قبل كل شيء ، والذات هنا تحاول بجهد كي تتحرر من قيود سلطة العقل ، لتفقد مجالاً للوجدان أثناء الرسم ، ومجالاً لمشاعرها الداخلية ، لتتوحد عند ذاك طريقة تصور الوجود مع التجسيد في الفعل الإبداعي .
  - امتاز النشاط الحداثي التعبيري والوحشي ، بأنه ضرب من لعب حرٍّ مُنْزَه عن المنفعة المادية أو اللذة الحسية العابرة ، مما جعل الناتج الفني منصّباً على الجانب السيكولوجي – ( حرية سيكولوجية ) ، التي تدعم الذات كي تفعل وتنتج دون رقيب أو سلطة تحد من فعلها وممارستها وتعبيرها الذاتي – ومنذفعاً نحو تحقيق جمالية غير متعاقد عليها مسبقاً ، فنجد أنموذجها الأكمل في الموسيقى ، وهذا ما بشّر به ( فان كوخ ) بقوله : " الرسم يبشر بأن يصبح أكثر رقةً ، واقرب إلى الموسيقى ، وأقل شبيهاً بالنحت ، إنه أخيراً ، يبشّر باللون " .
  - تقترن الحرية باللاغائية – وهذا ما أكد عليه ( كانت ) – والعلاقة هنا تكون طردية ، أي كلما اتسع فضاء الحرية تعزز حضور اللاغائية في العمل الفني ، وهذا ما نهل منه كلا التيارين ( التعبيري والوحشي ) ، إذ إن من شأن الحرية الذاتية أن تتجاوز حواجز الحس والعقل وتنفذ بالبصيرة إلى استشراف كُلي وشمولي للحقائق الذاتية .
  - توسع مدى الحرية المتاح لبناء تصورات الذات عن حقيقة الوجود ، وعلى الرغم من الانتصار الذي تحقق بفعل ( كوجيتو ) ( ديكرت ) ، فقد طرحنا مفهوم ومقولة ( الأنا ) بحضور غير مسبوق ، إلا أنها محصلة استبدلت سلطة بأخرى ، فمن الحس إلى العقل الأكثر صرامةً وتجذيراً وحضوراً في التعامل مع الموضوعية .

- الفن الأوربي الحديث مع التكعيبية ، كان يبحث عن وسائل نظر جديدة للطبيعة وكان الفنان يجد في التكعيبية مسوغاً لإيقاف الوصفية والإيحائية التي بنى عليها الفن الغربي بنيانه بشتى تياراته .
- الفن التكعيبى يذكر ، أن فنون الحداثة كانت بها حاجة إلى إحداث ثورة من نوع آخر ، هذه الثورة تسقط النزعة الحسية أولاً والرمزية ثانياً والوصفية والمعارية ، حتى أن الوثوقيات كلها بدأت تهتز إزاءها . وإذا ما عرف أن عصر الانطباعية جاء في أعقاب كشوفات العلم والمتغيرات النظرية ، إلا أن التكعيبية لها الفضل في إيجاد نوع من الصياغة الذهنية الجديدة للطبيعة هذه الصياغة تقود إلى إبداع أنظمة جديدة بطريقة الرؤيا ، وعليه فإن التكعيبية كان هاجسها الأول هو إيجاد جمالية متحررة جديدة أو فن جديد قائم على توظيف المفاهيم المستخرجة من النظريات العلمية ومنها النسبية لـ( اينشتاين ) .
- لم يعد المكان والزمان كلمتين مطلقتين ، إنما أسقطت التكعيبية اطلاقتهما ، فتحولاً إلى مقولتين نسبيتين .
- من مظاهر إسقاط المعايير في الأشياء ، أن استبدلت التكعيبية المنظور التقليدي والنظرة الكلية لها كما تبدو في الطبيعة ، مركزة على ما هو جزئي في تفاصيل المشهد التصويري البنائي .
- أصبحت مقولات الفنانين التكعبيين وطروحاتهم بمثابة قوة تدعم التجربة الحداثية التي تكشف عن أساليبهم المتنوعة وتوجهاتهم وقدراتهم الإبداعية ، فضلاً عن تمثلهم لطروحات ( سيزان ) و( كانت ) اللذين أكدوا على الجمال بذاته ولذاته ، وهنا تحديداً اقترن مفهوم الجمال بالحرية لديهم . وأصبحت الحرية إشكالية العصر ، إلا أنها تحولت إلى أساليب ومفاهيم واتجاهات .
- اعتمدت التكعيبية على الفكر ، وهذا ما جاء بتأكيد ( براك ) ومقولته : " الحواس تشوه ، فيما الفكر يبني " ؛ وإن عدم الثبات والتمركز في أسلوب مُحدد ، هو بذاته سمة الحرية وشعارها ومبدؤها ، ولاسيما ما كشفته تجارب ( بيكاسو ) و( براك ) في مجال التقنيات الفنية .
- تتفق التكعيبية وسمة الحداثة في خلق نوع جديد من الإثارة ، وهذه الإثارة هي ذاتها ما عناه ( بيكاسو ) من تحقيق هدفه ، ألا وهو : إحداث صدمة من نوع ما في المتلقي ، بقوله : " عندما أرسم أحب أن أعطي صورة لا يتوقعها الناس ، بل يرفضونها ، وذلك ما يُثيرني ... " ، أي أن التجربة البنائية التي تعرض لها الشكل ، خلقت نوعاً جديداً غير مألوف ، وهذا بدوره ما يحقق عنصر المفاجئة والدهشة لدى المتلقي .
- طوّر التكعيبيون طرائق النظر للأشياء وفق معمارية تشكيلية مستحدثة ليبتكروا لنا مفهوم التزامن ، بحيث أصبحت العين تنتقل بحرية كاملة عبر الحجمية والأشكال دون عائق ، وهكذا تداخل الزمان والمكان في بنية واحدة .
- اهتمت التكعيبية بالشكل ورجحت كفته على المضمون ، وأصبح الفن معها عبارة عن سطح ذي طبيعة مشيدة بقوى ذهنية وأخرى حدسية ، وبوسائل بصرية ذات إيقاع هندسي صارم .
- استمدت التكعيبية حريتها وانبثقت حداثتها من تجاهلها للشكل الواقعي والمعنى والمعايير والوثوقيات السابقة ، ومما ساعدهم على ذلك ، بحثهم عن حقائق كلية جوهرية عن الوجود ، ولا يعتد البتة بظواهر الأشياء المحسوسة ، ولكن نجد تداخل البناء العقلي مع الحدسي والمعرفي المستند إلى مفاهيم تصب في مصلحة الشكل الذي استعان بالهندسة والمثل الأفلاطونية ، إلا أن الحرية المقترنة هنا بالضرورة في الرسم التكعيبى ، ما هي إلا ضرورة لاكتشاف معرفة جديدة قوامها الكتلة ، والوزن ، والفضاء .

- أطاحت التجريدية بالقواعد والقيم والمعايير التي ساهمت في تهشيمها تيارات الحداثة السابقة ، والتي كان لكل منها دور في تجاهل العالم المادي . ومن جانب آخر ، عملت على تغييب هيمنة المعنى ، وهذه كانت دالة على قطع الصلات والروابط مع العالم المحسوس المادي ، وهي رؤية متأثرة بالجمال المثالي الأفلاطوني ، وبالموسيقى المجردة بشكل أساس أو المحررة من موضوعيتها .
- إن موقف التجريدية بمستوياتها من الحرية ، يقتضي ضرب المعنى والإطاحة به وإزالتها تماماً من النتاج الفني ، وهو ما حقق أول شروع حدائي يؤهلها إلى الارتقاء في سلم اللامتناهي وتحيد الغائية .
- تماهى الفن التجريدي مع مقولات المطلق واللامتناهي ، حين يرتفع الخطاب الفني عن وظائفه الجزئية متوازياً في إيقاعه الداخلي مع الحقائق الكلية المجردة .
- إن الحرية عند التجريديين ، صورت الجمال المتجاوز للوصفية التي تضر الخطاب الجمالي ، مما يجلب السرور الداخلي الخفي .
- لقد عمل فنانون التجريدية على دمج الرؤيا بمظاهر الوجود وما وراءه ، لكن ليس بصيغة المواضيع التي ترى في المرئي ، ثمّة جمال خارج مدياتها هناك ، إذ تبدو الحقيقة الجمالية أكثر صدقية وثباتاً مما يرى في العالم العياني .
- أحدثت الحرية الذاتية ترحيلاً لمسألة الذوق الجمالي من الموضوعي إلى الذاتي ، بالاستناد على التحول الجذري في تقييم المنتج الفني الذي اتخذ طابعاً قياسيً معيارياً من الفلسفات المادية والغائية ، لتستبدل بذائقة تقديرية ذاتية لا سلطان للموضوعية فيها ولا تلتزم بالتوافق مع الموضوع ومقتضياته المعرفية والعملية . إذ أثرت طروحات ( كانت ) على رؤية وتجربة التجريديين لاسيما ومقولته : أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفصله عن الأحكام الأخلاقية والعقلية . ومن هنا بدأت انطلاقة الذات تحت شعار الحرية بوصفها مبدأ ومفهوماً بعدما كان مؤجلاً ومُغيباً تحت وطأة الفكر المادي .
- امتاز النشاط الفني بأنه ضرب من لعب حرّ منزّه عن المنفعة المادية أو اللذة الحسية العابرة ، ومرجع هذا المفهوم يعود إلى رأي الفلاسفة الذين ربطوا خبرة الفن بمفهوم اللعب ، فوصف ( كانت ) خاصية المتعة بالجميل : " باعتباره حالة ذهنية من الحساسية تتعاشق فيها معاً ملكتنا الذهن والخيال في نوع من اللعب الحرّ " (1) ، وحول بعد ذلك ( شيللر ) هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع ، و " عزا السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب ، يكشف عن إمكاناته الحرّة الخاصة به على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة ، والدافع الشكلي من ناحية أخرى " (2) ، وعليه فإن الفكر الجمالي الحديث قد أدرك تماماً إسهام الذات في الخبرة الجمالية ، مندفعاً نحو تحقيق جمالية خالصة تجد أنموذجها الأكمل في الموسيقى الخالصة وفي فن الرسم التجريدي الخالص .
- أصبحت التطلعات البنائية التصويرية التجريدية ، تدور حول تجسيد الرؤية الذاتية ، والتي تصدر عن ضرورة داخلية ومعرفة حدسية . فكانت بنية الرسم اقرب إلى فضاء الحدس منه إلى فضاء الحس ، والرسم حسب هذا التوصيف ، بمثابة معادل صوري للحقيقة الروحية والرؤية الشمولية للوجود .
- أسهمت طروحات التجريديين ، في الكشف عن تنوع فكري وجمالي لمفهوم الحرية – كل حسب رؤاه الجمالية والمفاهيمية – فالحرية عند ( كاندنسكي ) تعني التنوع الغنائي التجريدي وهذا ما حدا به إلى تصنيف أعماله إلى مراحل : الأولى

(1) Reclam, Philipp: "The Relevance of the Beautiful and other Essays", First Published, Cambridge University Press, 1986 , P. 259 .

(2) Ibid, P. 259.

( انطباعات ) ، والثانية ( ارتجالات ) أطلقها على مراحل أسلوبية اختلفت عن المرحلة التصنيفية الأولى ، وأخيراً الثالثة ( التجليات ) . فكانت كل مرحلة وكل أسلوب يختلف عن الأسلوب الآخر ، وهذا ما عناه ( كاندنسكي ) بالحرية من الشيء . أما الحرية لدى ( موندريان ) فقد كانت تمثل صورة الامتداد في الأشكال الهندسية الحادة المعبرة عن الثبات والديمومة والاستقرار الذاتي ( الروحي ) والتي بدورها قد تخطت حدودها الزمكانية . أما الحرية لدى ( مالفيتش ) فهي السمو بالشعور الصافي نحو المطلق ، فالشعور هو العامل الحاسم في التجربة الجمالية الثيوصوفية . والفن يصل بهذه الطريقة إلى تمثيل لا موضوعي إلى ( التفوقية ) ، وهو هنا ينزّه الشكل من أي تبعية للمعنى ، فهو أساس الزهد والوحدة والشمولية الكونية ، بحيث يصل الرسم مع رسومه إلى نقطة الصفر أو اللاشيء .

- تتمثل الحرية في رسوم ( موندريان ) ، من خلال إسقاط الرؤية الإبلاغية في الفن ، وإحلال النزعة الهندسية عبر الخطوط المتعامدة التي تخلق زوايا متكاملة ، حرية يتماهى فيها الحدس بالعقل في جدلية تذهب بالرسم إلى منطقة هي الأقرب إلى المطلق منها إلى ما هو مرئي .
- إن الفن الأوربي – الذي ظلّ يتأرجح بين الموضوعي والذاتي – لم يتوقف مفاهيمياً وجماليّاً عند مسألة تجاوز النظم والقواعد الكلاسيكية فحسب ، بل ارتبط بواقع الذات في رؤيتها الشمولية الكونية للوجود وحقيقة التحولات والتبدلات الطارئة في نظام هذا الوجود .
- إن القاسم المشترك الذي يلعب دوراً في مجموع القراءات والتأويلات بخصوص الشكل التجريدي الهندسي ، هو إثارته لمشاعر روحية مبهمة تندفع باتجاه التأمل الصوفي وتطهير النفس من الوعي بحدود عبودية المادة المعتاد .
- وجدت الذات السريالية حريتها في عالم ( اللاوعي / الأحلام ، الهذيان ) وما إلى ذلك من مفاهيم تصب وتعتنق ثيمة الخيال بوصفه قوة وجودية في مقابل حجج العقل وبراهينه .
- كشفت الذات السريالية عن حقيقة اللامرئي في واقع الأحلام بوصفه وجوداً آخر معادلاً للواقع المرئي ، بل ويتخطاه أحياناً بوصفه حقيقة مُسلماً بها .
- انتهج الفنانون السرياليون – في سبيل بناء أشكال اللاإرادية – اللغة السردية اللاواعية التي تعين الذات للإسفار عن مكانها اللاشعورية على سطح اللوحة ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، وجد الفنان السريالي حريته حينما اتجه متوغلاً في أعماق ذاته ، لتحليل وتفسير صور اللاوعي التي أعانها عليها في ذلك طروحات ( فرويد ) في تفسير عالم الأحلام وصور ومكبوتات اللاوعي الذي يعد بحد ذاته عالم الحرية الذي يفسّر بدوره هرب الذات من واقعها المرئي إلى عالمها الخيالي الرحب .
- تلتقي السريالية مع الصوفية في خاصية الكشف ، وذلك لأن الكشف هو ذاته الجمال ، وعليه أسست السريالية كشافاً بوجود مجال يتجاوز العقلانية من خلال ( الخيال الحر / الحلم ) ، بوصفه وسيلة تغلب على آلام الوجود ، وحقيقة قائمة على المدّ اللاشعوري بين ( الحلم والواقع ) فيما يشبه اللحظات الاشرافية .
- استمد المنهج السريالي من ( كوجيتو ) ديكارت ، ما يُعينه على اعتماد ( الخيالات ، والأحلام ، واللاوعي ، والهذيان ) بدل الواقع الحسي ، الذي أصبح موقفه مشكوكاً فيه ، وبذا تم اعتماد الفنان على ما وراء الواقع في محاولة البحث عن حقيقة ما في هذا الوجود ، بدلاً من وهم الواقع ، فأسره ذلك الكشف الذي لا يحدّ من حريته ولا يُقيّد من أساليبه ولا تنضب أشكاله .

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

#### أولاً : مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث ، ولطول المدّة الزمنية من ( 1872 – 1943 ) (\*) ، تعذر إمكانية حصر أعدداده إحصائياً ، لكثرة تيارات الرسم الحديث ، وكثرة أعداد الفنانين و غزارة نتاجاتهم المستمرة المتواجدة في أماكن عديدة من دول أوربا ، فقد اطلعت الباحثة على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بإشكالية الحرية في الرسم الحديث في الموسوعات الأجنبية والمصادر الفنية علاوة عن المصورات المطبوعة على أقراص ليزيرية .

#### ثانياً : عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث ، بعد تصنيفها حسب المدارس الفنية وبما يتناسب مع حدود البحث ، وحسب المراحل الزمنية للمدارس الفنية ( الانطباعية ، التعبيرية ، الوحوشية ، التكعيبية ، التجريدية ، السريالية ) ، وبناءً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث ، فبلغت ( 19 ) (\*\*) لوحة أختيرت بطريقة قصدية ، بناءً على المؤشرات التي توصلت إليها الباحثة من خلال الإطار النظري للبحث ، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد ، أي أن الباحثة أفرزت ما عدده ( 19 ) لوحة زيتية ، وبواقع لوحة فنية واحدة لكل فنان ، واستبعدت كل عمل فني ( للفنان الواحد ) قد تكرر فيه نفس الأسلوب ونفس الموضوع أو يحمل الدلالات والأشكال نفسها ، لاسيما وإنها كانت موظفة في العينة المنتقاة ، كما استبعدت كل لوحة فنية خارج نطاق الرسم بالزيت ، لكونها خارج حدود البحث .

وقد أختيرت العينة ( اللوحات ) وفقاً للمسوغات الآتية :

1. مثّلت المصورات نزعة الحرية بهذا القدر أو ذاك ، تبعاً لفلسفة الاتجاه الفني المتبع .
2. تم انتقاء العينة وفق تسلسل زمني متعاقب ، بما يسهل للباحثة رصد تمثّلات مفهوم الحرية بما يحقق أهداف البحث الحالي .
3. تمنح انتقائية الاختيار للعينة ، فرصة تقصّي تطبيقات الحرية في الرسم الحديث ، في جوانب متعددة : فكرياً ، وجمالياً ، وبنائياً ، وهو ما يهم الدراسة الحالية .
4. لما تتمتع به هذه اللوحات من شهرة وتأثير تاريخي وجمالي في الرسم الأوربي والعالمي ، ولأنها شكلت اتجاهات فنية مهمة بعينها في سياق نزعة الحداثة .
5. إنها تغطّي تيارات الرسم الحديث ، بما يتلاءم مع تمثيلها للرسم المنجزة ضمن حدود البحث .

(\*) اعتمدت الباحثة هذه الفترة ، لأنها تمثل حصر أول عينة انطباعية – تم الحصول عليها للفنان ( مونييه ) وآخر مصورة تعود إلى المدرسة والمنهج السريالي ، وهي عينة لـ ( شاغال ) .

(\*\*) تم حصر ( 19 ) لوحة مرسومة بالزيت ، أختيرت وفق التسلسل الزمني لظهور المدارس الفنية الحديثة ، إذ أن كل ( 3 ) لوحات مثّلت مدرسة من المدارس المشار إليها في حدود البحث ، عدا المدرسة التكعيبية التي صُنّفت على أساس مرورها بأربعة مراحل – بحسب رأي ( أبوللينير ) – فإن الباحثة اختارت ( 4 ) لوحات لها . وقد أختيرت هذه اللوحات كعينة حسب رأي الخبراء ، على أن لا تتكرر عدّة لوحات لفنان واحد ، وأختيرت بواقع لوحة واحدة لكل فنان ، والغرض من ذلك الكشف عن عدّة أساليب تمثل صورة ذوات تختلف في رؤاها وأهدافها وتقنياتها ضمن المدرسة الواحدة نفسها .

6. تنوع الأساليب العديدة لتيارات الرسم الحديث عامة ، وللفنانين خاصة ، بما يُتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال مُتنوعة اعتمدها الفنان تجسيدا لذاته وحريته في الرسم الحديث ، وللحصول فيما بعد على نتائج متنوعة .
7. شهدت اللوحات تحوُّلاً بنائياً وتقنياً ، من حيث استخدامات الخامات وتنوع التقنيات وآليات الاشتغال في الجانب البنائي لها . مما يكشف عن مستوى تمثل الحرية .
8. أخذت الباحثة عند اختيار عينة البحث بأراء بعض ذوي الخبرة والاختصاص (\*) في هذا المجال ، بغية التأكد من صلاحيتها وهدف البحث .

(\*) الخبراء :

- أ.د. عباس جاسم الربيعي ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- أ.د. عاصم عبد الأمير الأعسم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- أ.د. فاخر محمد حسن ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- أ.د. عباس نوري الفتلاوي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- أ.د. كاظم نوبر كاظم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- م.د. كامل عبد الحسين ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- م.د. محمد علي علوان ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
- م.د. علي شاكر نعمة ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

### ثالثاً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، اعتمدت الباحثة المؤشرات المفاهيمية الفلسفية والجمالية والبنائية التي توصلت إليها وانتهت بها ضمن سياق الإطار النظري للبحث .

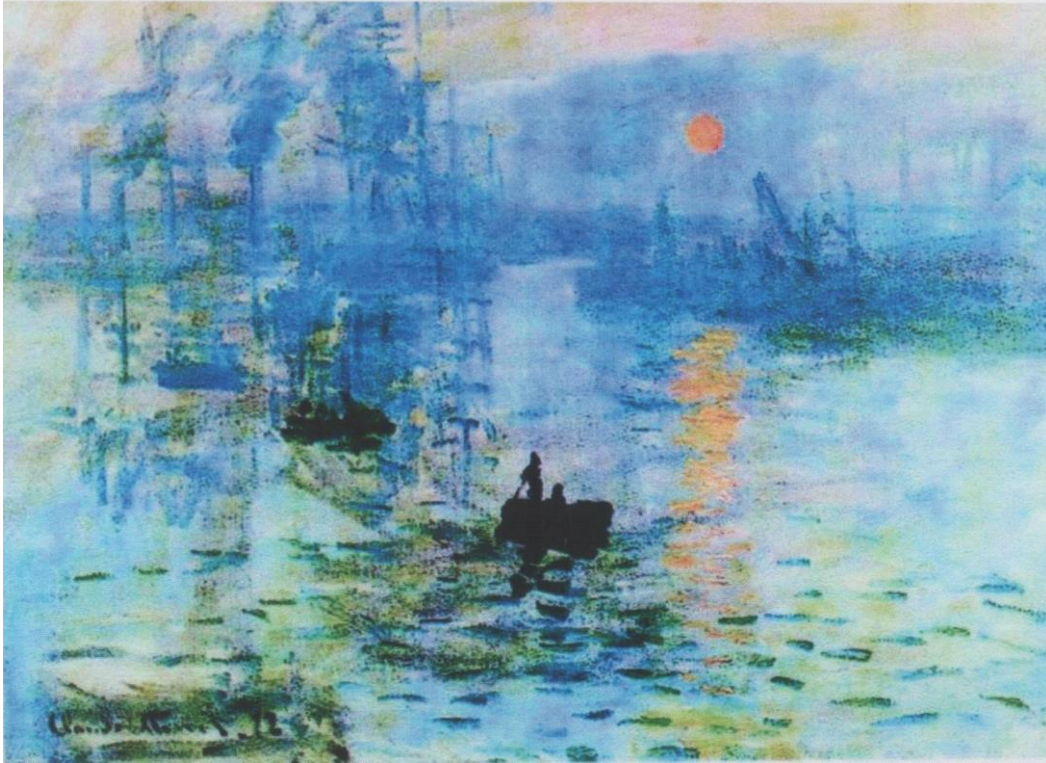
### رابعاً : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي ( الأسلوب التحليلي [ تحليل محتوى ] ) ، في تحليل عينة البحث تماشياً مع هدف البحث في : الكشف عن تطبيقات الحرية في الرسم الحديث – مفاهيمياً وبنائياً .

1. الوصف العام : وصف بصري لعناصر بناء العمل .
  2. تحليل العمل الفني : وقد تم التحليل وفق المحاور الآتية :  
**المحور الأول :** تحديد مكان الحرية في العمل الفني ، من حيث ( الشكل والمضمون ) .  
**المحور الثاني :** تعقب آلية تطبيق مفهوم الحرية وفق العناصر التشكيلية وأسس العلاقات كوسائل تنظيم في العمل الفني .
- المحور الثالث :** الكشف عن أثر الطروحات المفاهيمية والجمالية التي ساهمت في دعم وانبثاق الرؤية الحداثية لدى كل فنان – وليد عصر معين ، أو ينتمي إلى تيار معين ، متأثراً بطروحات من سبقه أو معاصريه ، مُستعيناً بها في طرح رؤيته الحداثية الجديدة ضمن إطار مفهوم الحرية .

## خامساً : تحليل عينة البحث

### نموذج ( 1 )



اسم  
اسم  
الم  
الق  
تار

العائدية : متحف مارماس ، باريس .

صور ( مونييه ) في هذه اللوحة ، مشهداً لشروق الشمس على ميناء الهافر ، وقد أغرقه الضباب ، فلم يبدو ظاهراً للعيان من أشكال السفن الراسية سوى أعمدتها وأشرعتها ، في حين اختلط المشهد في الأفق كلياً بدخان المصانع والضباب مع ضوء الشمس التي ألفت بأشعتها على صفحة مياه البحر موضحة تفرقه وتموجه وتألقه . وقد توسط المشهد مركب صغير براكبين اثنين ، كما اقتربت ألوان السماء من ألوان مياه البحر ( زرقاء ، وصفراء ، وخضراء ، وبفسجية ، وبرتقالية ) ، حتى باننت مساحة المحيط متلاشية مع مساحة السماء الأقل سعة منه .

مع ( مونييه ) وبقيّة الانطباعيين ، بدأت الذات تعكس أولى تطلعاتها الحداثيّة لإعلاء مبدأ وشعار الحرية في الفن ، فاتجه الفنان هنا برويته الانقلابية ضد الوصايا التقليدية في تمثيل الشكل الواقعي ، نحو كسر القيود الموضوعية المكبلة للذات وللرسم .

فالهدف من الحرية ، قد تحوّل لدى ( مونييه ) ، نحو تسجيل الانطباع البصري إزاء التحولات اللونية الزائلة بفعل متغير الزمن ، ومحاولة تثبيت تلك القيم اللونية اللحظية التي لا يمكن أن تتكرر ، بفعل الإيقاعات المتسارعة والتي يشكل اقتناصها هدفاً جمالياً بحد ذاته ، وهذا الهدف هو الذي أحدث انقلاباً جذرياً في الذوق والرؤية الجمالية للأشياء .

إن ( مونييه ) ينطلق بحريته نحو رؤية خاصة تتخطى رؤية الواقع التي تعول على الحسية في معاينة الصورة الخارجية ، وهذه الرؤية إنما جاءت بفعل تغير الإحساس بديناميكية الوجود وحركته الدائمة المتقلبة ، والإيقاع والتغير الحاد في الأمزجة وحب التجديد والبحث عن الغريب والمدهش .

لقد حرر ( مونييه ) الشكل المرئي عبر ذات حرة مُقادة بحدس ، فأصبح المنظر الطبيعي وفقاً لهذه الرؤية مسوغاً لتضمين تدفقه الحدسي وتداعيه الحر باللون ، عبر ضربات الفرشاة الحرة السريعة والعريضة نسبياً محملة بكثافة زيتية ، مما جعل عناصر الصورة تتحرك داخل

نسق من العلاقات اللونية والشكلية الجديدة . كما كشفت هذه التقنية عن شفافية عالية ناتجة عن انعكاس الضوء على سطح اللوحة الذي كشف كذلك عن صورة تحول وتغير طبيعة الأمواج الواقعية إلى مجرد كتل لونية مجردة تعكس حركة اهتزاز صورة الأشياء المطبوعة عليه ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، كشفت حركة الأداء التلقائية عن مساحات بيضاء لأرضية اللوحة لم تلون أفاد منها الفنان في بث الإحساس في المتلقي بشفافية المنظر وشاعريته .

إن محاولة الفنان لاقتناص اللحظة الزمنية الزائلة وملاحقة انطباعه البصري كما يستشعره ، دفع به إلى تجريد الأشكال من متعلقات الوصف ، فأسقط من حسابها الخطوط الخارجية ، حتى فقدت ملامحها وتداخلت مع بعضها البعض في مزيج لوني موحد ، وكأنه مزيج روحي ، الغاية منه الكشف عن روح الطبيعة بوصفها وجوداً من خلال الرسم ، لذا فإن لهذه الرؤية ولهذا التفهم مرجعية ( هيراقليطيسية )<sup>(\*)</sup> ومقولته التي طرح من خلالها مفهوم ومبدأ التحول والتغير الذي يصيب صورة الأشياء عبر الزمن المتسلسل بحوادثه وعوارضه .

إن الحرية الذاتية دفعت الفنان إلى اعتماد آلية بناء شكلية ، بأداء تلقائي مباشر وإحساس بأننية الشعور نحو المزيد من طاقة التعبير عن آنية الانطباع الذي تم بمعالجة خاصة على سطح اللوحة ، فتمثل بضربات حرّة لا تعر أهمية في تحديد وتدقيق التفاصيل ، كما أنها لم تكن معنية بدلالات الأشياء ومضامينها ، فلا وجود للأبعاد التاريخية أو الرمزية أو التعبيرية في العمل الفني عينة البحث ولا شيء أهم من الامتاع البصري والإحساس بالسرور الناجم عن تسجيل لحظات سريعة الزوال ، لكنها قابلة للرصد والتمثيل ، وبهذا تكون اللوحة هنا قد تحولت إلى كيان مستقل بذاته ، إذ إن الفعل الإبداعي فيها يمثل صورة اللعب بعناصر البناء ، و ( مونييه ) لعب باللون الذي احتل سيادة بينة ومركزية وقيمة سعدت من شأن الذات في سعيها لخلق شروط جديدة وأهداف تدعو إلى عدم التنافر الحاد بين الألوان ، والتعزيز من قيمة اللون ونشدان تلك التجانسات البصرية الناجمة من تفكيك الألوان إلى ألوان أولية ومكملاتها ، حتى تحولت إلى كتل لونية بقدر ماهية مموهة للشكل بقدر ما هي منسجمة لونياً مع بعضها البعض ، وهذا ما تحقق في العلاقة التي جمعت الأزرق بالبنفسجي المزرق ، أما اللون الأخضر الذي يمثل صورة اهتزاز الأمواج ، فقد جمعت بينه وبين اللون الأصفر والبرتقالي علاقة وطيدة على سطح المياه الزرقاء مع لون الشمس البرتقالية ساعة شروقها عند الفجر .

والدعوة الثانية المستخلصة من أهداف ( مونييه ) ، هي تحرير الصورة الكامنة لذات الفنان عن واقعها الموضوعي ، في سعيها لتمويه الأشكال والأحجام للقوارب والبواخر البعيدة، والمرور على القوارب القريبة دون تدقيق أو عناية أو إيغال في التفاصيل ، الأمر الذي حتم على الفنان التحرر من الخطوط المحددة للأشكال وتهشيم المنظور التقليدي الهندسي أمام الإحساسات الذاتية ، وهذا ما تحقق في أشكال القوارب الثلاثة التي توحى بضرب قواعد المنظور التقليدي وإحلال منظور حر محلّه ، إذ بانّت وهي في حالة المنظور متساوية في الحجم والمساحة ، إلا أن اللون عزز صورة الإحساس بالبعد عنها والقرب منها .

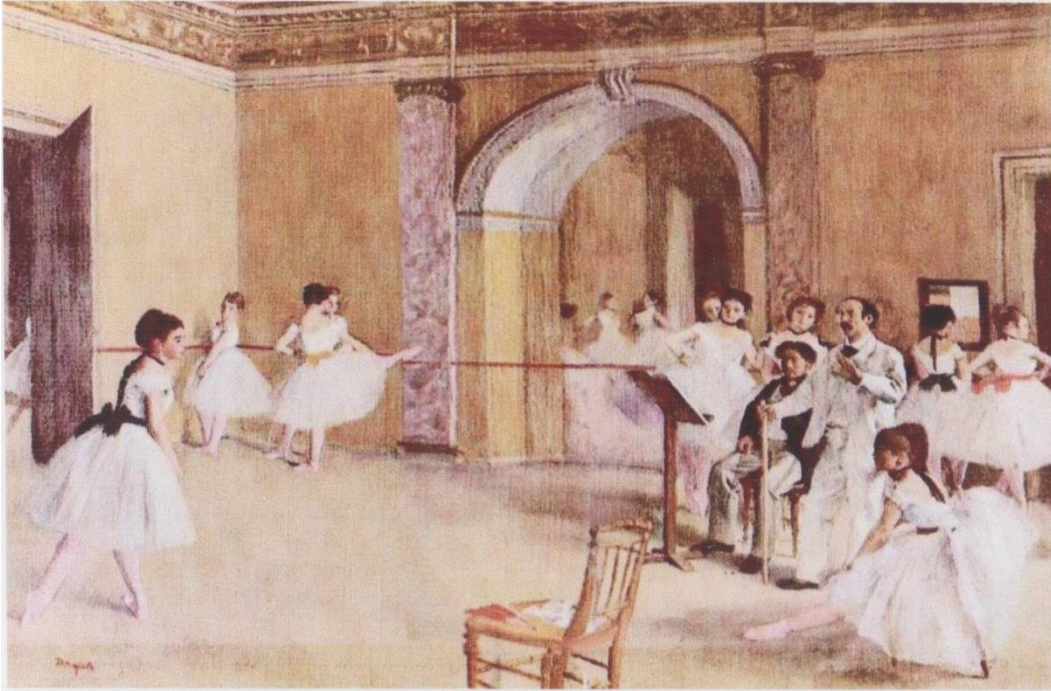
وإن كان ( مونييه ) قد أعلّى من شأن وقيمة الحرية في الرسم ، عن طريق اعتماده ثنائية الحس والحدس أو الذاتي والموضوعي ، فهو بالقدر الذي يكيف هذه الثنائيات للتعبير عن الجوهر في إدراك علاقات الأشياء ببعضها ، يبدد الإحساس بتشويش الموجودات وعلاقاتها الفيزيائية ، إذ يصعد ( مونييه ) من كفة وسلطة الخيال الحر / الذاتي ، على العقلي / الموضوعي ، لتقديم نموذج جمالي بصري تتوالد في ضوئه الموجودات المصاغة بإرادة حرّة تعطلّ القراءة الحسية المباشرة للصورة وتُفَعّل لقراءتها حدسياً ، وهذا يدعونا إلى أن نفهم ونشعر بثمة انفعال وجداني مندمجاً والفعل الحدسي الذي أحدث تأويلاً في رؤية المشهد وتضمينه ضرباً من الشاعرية والعاطفة التي أحوالت الأداء إلى مساحات لونية مجتزئة

(\*) نسبة إلى اسم الفيلسوف اليوناني ( هيراقليطس ) .

ومجردة ، وتمويه الشكل المرئي الذي جاء نتيجة عدم الإذعان التام للمعرفة الحسية التي عدّها ( كانت ) واسطة معرفية مهمة للنفاذ إلى الخيال الحر في سبيل إلغاء الحدود الفاصلة بين الحساسية والخيال .

ويمكن القول ، أنه في هذه اللوحة تتسامى المدركات الحسية الممثلة بالقوارب ، وصورة الشمس وانطباعها على المياه وصورة المياه والأشكال المموهة لونياً ، لتصل إلى مفهوم الامتداد والمطلق أو مثال الجمال الذي يرادف مفهوم الحرية عند الفنان ، مقتربة من الضرورة الروحية في نزوعها نحو الموسيقى المجردة وبنائها في الإيقاع الهارموني وصولاً إلى ما هو مطلق ، وهذا المفهوم إنما يتجلى في تجسيد ( مونه ) للموضوع بوصفه صورة بصرية لا فكرة أو تعبيراً أو رمزاً ، إلا أنه تجاوز الضرورة الحسية التي تقيد بالواقع ، وتمتع بفضاء من الحرية في تخليص لوحته مما قد يثقل عذوبتها وديمومتها .

## نموذج ( 2 )



اس  
اس  
الم  
الق

تاريخ الإنتاج : 1873 .

العائدية : متحف اللوفر ، باريس .

يصور ( ديغاس ) في هذه اللوحة ، مشهداً واقعياً لأحد دروس الرقص في قاعة أداء التمارين التي احتوت عدداً من الراقصات ، كشفت ثيابهن البيضاء عن شفافية بانث من خلالها حركة السيقان المرنة والبشرة الوردية اللون . ويطالعا في مقدمة ووسطها اللوحة كرسي وضع عليه وشاح ومروحة ، بينما احتوى الجانب الأيمن على مدرب تلمح حركته عن توجيهه ملاحظة لإحدى المتدربات في الجانب الأيسر ، وقد جلس إلى جانبه عازف كمان ، ويبدو المشهد وكأنه رسم باللون البني وألوان مشرقة أخرى كالأصفر والترابي ، فأضفت عليه طابعاً بهيجاً .

برغم انتماء ( ديغاس ) إلى الانطباعية ، إلا أن نتاجاته ومنها لوحته هذه ، تفردت بخصائص مميزة تفرّد بها ، إذ وفق بين الرؤية الانطباعية والنموذج الجمالي العقلي ، محاولاً إيجاد صيغ جديدة في تشكيل السطح التصويري وطريقة الرؤية للشكل الجمالي .

إن الحرية برؤية ( ديغاس ) تتبدى في مفاصل متعددة من اللوحة ، فهو من جانب ، يتبع منهجاً حسياً عقلياً بتعامله مع الموضوع ومع السطح التصويري ، إذ يتكئ على الحس وذلك من سنن الانطباعية في رصد المشهد بعناصره وأجزائه ، ومن ثم يجري معالجته الخاصة على معطيات الحدس المعرفية ، وفي هذه المرحلة يمكن استشعار ذاتية الفنان التي تدل على فريدة أسلوبه ضمن السياق الانطباعي العام ، إذ لا يكتفي بتثبيت اللون بوصفه هدفاً جمالياً وفق متغير الزمن كما هو عند ( مونيه ) ، بل يهدف إلى تثبيت متغير الحركة في لحظة زمنية معينة ، ويحاول أن يشيد حقائق جوهرية وفق وعي وقصد محكوم بالتجربة العقلية ، فلا يخفى في لوحته هذه الاستفادة من تقنية رصد الكاميرا لبعض المشاهد أو الحركات ، إلا أن ( ديغاس ) يذهب إلى أبعد من ذلك ، حيث أن الحركة التي يهدف إليها ، ليست هي الحركة المقتلعة أو المصطنعة أو المهيأ لها مسبقاً كي تتجسد بصورة ما ، بل هي الحركة التلقائية والعفوية وغير المتكلفة للإنسان ، وكأنه يوحي للمشاهد أن هذه الحركة تقتطع في لحظات وتختفي ، بهدف رصد لحظة من الثبات تمثل لحظة توقف في الزمن الممتد .

لقد كشفت طريقة معالجة الفنان للموضوع عن حرية ذاتية ورؤية حدسية ، طور من خلالها أسلوباً جديداً في تصوير المدى الفضائي الذي تتحرك بداخله الأشكال ، وبهذا المسعى يتحرر (ديغاس) من المفاهيم الكلاسيكية وقواعد تصوير الفضاء كالسيادة ، إذ استطاع تبديل واقع الأشياء الممثلة ، وتقسيم اللوحة المنظم ومراعاة النسب بين الأحجام والمسافات ، فساهم في تجاوز الفضاء التشكيلي التقليدي بتفكيكه وإعادة بنائه بأسلوب أدائي حر يعيد تصورنا التقليدي عن المكان ، كأن يجعل نصف اللوحة فارغاً أو يربط بين مساحتين مختلفتين في اتساعهما .

وهذا ما يمكن تلمسه في طريقة توزيع الفنان للأشكال التي بانّت كتلاً لها أوزانها في الجهة اليمنى من المتلقي ، والتي اختلفت مع الجهة اليسرى في تعريف مفهوم التوازن التقليدي ، حتى بدت الكفة اليسرى أقل وزناً وكتلة من الكفة اليمنى ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، كشف حدسه وطريقة لعبه عن إحياء بتجرّد الرقصات من ثقل أجسادهن على الأرض وكأن جاذبية الأرض هنا قد حلت رباطها المكبّل للأجسام وغدت الأشياء ، مترقعة أو تعلو قليلاً عنها وكأن بإمكانها كذلك أن تطير .

أما فريدة أسلوبه وتحديثه لطريقة الرؤية للشكل ، فقد حققها (ديغاس) من خلال رصد تلك الحركة في لحظة زمنية محددة ، إذ كشفت حركة التوقف والالتفاتة من المتدربة في الجانب الأيسر عن نوع من الشد أو قوة الجذب موجهة نحو الانتباه لحركة يد المدرب ، وكأن لعصاه أيضاً وقعاً على الأرض وصوتاً صادراً من فمه ينذر بالتوقف لبرهة ، وعلى هذا الأساس أيضاً خفض العازف يده عن كمانه وتوقف عن العزف وتوجهت نظرات الشخص الممسدة في الجانب الأيمن بأكملها نحو الجانب الأيسر ، ثم خلق الفنان هنا نوعاً آخر من الشد والجذب من خلال ( حبل التمرين ) الذي ربط كلا الجانبين بوحدة شمولية واحدة ، كما أسفر عن تعدد لنقاط النظر وتنوع أساليب قواعد المنظور في المشهد الواحد ، إذ بان المشهد ذاته مفتوحاً على عدة زوايا نظر مثّلتها صورة الأبواب التي كشفت عن حرية الرؤية والتنقل والدخول والخروج منها ، حتى أنه ليوحي بتحطيم إطار اللوحة المقيّد للمشهد ، وفي الوقت نفسه يحاول توزيع القيم بشكل حر بين الأشكال ، ومنها تلك الفتاة التي لم يبد منها سوى قدم واحدة .

إن الحرية برؤية (ديغاس) ترادف محاولة انتقاء تلك اللقطات الحوارية أو اللحظات التي لا تتكرر ، والتي يبدو فيها المشهد المؤلف مثيراً ، والمثير هنا هو هدف الفنان وغايته . وبما أن المثير هو مرادف المدهش ، فإن كليهما يرادف مفهوم الحرية ، والحرية هنا دفعت بـ (ديغاس) إلى تحطيم قيود القواعد الاتباعية ، وبخاصة تحطيم المركز أو السيادة ، فعمل على وضع كرسي توسط المشهد بأكمله وكأن لهذا الجماد قيمة ومركزية استعاض به عن صورة الإنسان بوصفه مقياساً للجمال .

وفي ضوء النموذج الجمالي الانطباعي ، انتهج الفنان البناء التصويري الحر من خلال اللعب بعلاقات الأسس التصميمية كآلية اشتغال حديثه للإمساك باللحظة الجمالية تحت ضغط طائل من المتغيرات التي تعريها ثيمتا الزمان والمكان ، فيجسّد (ديغاس) حقيقة ضرورية لتمثيل صورة تلك اللحظة التي تسمو على لحظات عدّة متسلسلة في الزمن لا تماثلها ، وفي هذه اللحظة بالذات يتوقف الزمن لبرهة بعد عدّة حوادث سابقة ، وما أقصد بالّلحظة هنا إنما هي اقتطاع حركة مثيرة معينة لم يكن مُعدّها لها مسبقاً ، فتكون عفوية وتلقائية ، وخاصة ما جسّدته حركة التفاتة الفتاة وتوقفها عن الاستمرار بالرقص حالما وجه إليها المدرب صوتاً لربما أو وقعاً بعصاه وحركة يده التي جذبت انتباهها وانتباه المتلقي في آن واحد ، ليكون ما هو مستقراً ، إفصاحاً عن سلسلة إيقاعية حرّة تتحرك من خلالها الذات ضمن فضاء حرّ ، والعلاقة هنا تبادلية بين طرفي اللوحة ، ففوة الجذب البصري الأيمن يوجّه المتلقي في الحال إلى القوة المقابلة لها في الاتجاه نفسه .

وقد غيّب كل من قوة الجذب للانتباه وتنوّع حركات الرقصات ، عملية الإخلال بالتوازن فيما بين الطرفين ، حتى أصبح تصوير المشهد بوصفه انطباعاً بواقعيته ذريعة لتحقيق هدف الفنان ورؤيته المتجددة للشكل وحركته المتغيرة في الزمن ، كما أصبح الإيقاع حرّاً بتنوع

حركات النساء في الفضاء ، والفضاء بدوره اتسع ليكون في الجانب الأيسر أكثر منه في الجانب الأيمن ، لذا فإن الحرية هنا تعني اللعب الحر بالأسس والعلاقات في بنية الشكل الجمالي ، دون إخلال في مضمون اللوحة .

ومن خلال هذه اللوحة ، أعاد ( ديغاس ) قراءة الواقع بوصفه وجوداً محسوساً في ضوء متغير الحركة في الزمان والمكان ، والتي تطال ظواهر الموجودات بسبب البحث عن مقترحات جديدة صوب المرئيات إلى الدرجة التي يبدو فيها الشكل يطمس المعنى ، ليصبح السطح التصويري فضاءً حراً للعب ، ويُزيد من هامش الحرية في نبذ القواعد الملزمة التي تفرضها المشهدية المادية ، مما وفر الفنان مناخاً خصباً لممارسة الحرية في الخطاب الفني الجمالي من الوجهة التجريبية للكشوفات العلمية من جانب . ومن جانب آخر ، زواج بين الإحساس اللحظي والحدسي اللذين فجرا طاقة اللحظة في إطار زمكانيتهما ، مما جعلها تنصف بالديمومة التي تفيض على التكوين الجمالي معنى عميقاً وقيمة للحرية في إطار جدل الوجود .

### نموذج ( 3 )



اسم ال  
اسم ال  
المادة  
القياس  
تاريخ

العائدية : متحف الارميتاج – لينينغراد .

رسم ( سيزان ) في لوحته هذه ، مشهداً لجبل سانت فيكتور ، الذي يبدو بشكله الهرمي في الثلث العلوي من اللوحة ، في مواجهته لمجموعة من الكتل والمسطحات الملونة بالأخضر والأزرق والبرتقالي والأصفر والترابي والأحمر ، بين هبوط وصعود على الأرض بتلالها المتعرجة ، فكشف البعض منها عن معمار هندسي لبيت لم يبد منه سوى الجزء العلوي. فيما يبدو المشهد بأكمله وكأنه رسم من فوق تل .

سعى الفنان من خلال عمله هذا وراء ما هو جوهري دون الاعتماد على ما هو ظاهري ، فعلى الرغم من انتمائه للانطباعية إلا أن هدفه هذا جعل أسلوبه مغايراً لحسية الانطباعيين ، إذ تفردت رسومه بخصائص مميزة كان لها الأثر في تحرر الأساليب في الرسم الحديث – لاسيما في الاتجاه التكعبي – إذ مزج بين الرؤية الانطباعية والحرية العقلية ، محاولاً خلق صيغ بنائية جديدة على مستوى التشكيل الجمالي الإنشائي / معمار ذهني للأشكال الطبيعية ، حتى تقربه أكثر فأكثر من مفهوم الثبات والأزلية .

إن إيمان ( سيزان ) بعدم كفاية المُدركات الحسية الطبيعية في التوصل إلى جمال خالص ، معناه الحرية في البحث عما يقع خارج حدود المرئيات توصلاً إلى التكامل ، والحرية تعني هنا التضحية بالمرئيات لو جزئياً لسبر أغوار الحقيقة الكبرى أو حقيقة الجمال ، وهذا ما يقربه من النزعة المثالية .

إن معمار الأشكال والسطوح المائلة والأشجار المحورة كلها توحى أو تخفي هماً حقيقياً في صناعة أسلوب متفرد قائم على الحرية التي ترادف الحدس عند الفنان وترادف المطلق بوصفه مفهوماً يقود لصناعة مثال جمالي يكون بمقدوره الوقوف بموازاة الجمال المرئي .  
فالطبيعة عند الفنان مستقلة عن رؤية الذات ، فهي سكونية والذات حركية تبعاً للحالة الروحية ، فترى ما تتصوره لا ترى ما تراه ، وحرية الروح عند ( سيزان ) أثبتت تحولات

جوهرية على مستوى التحديث في الفن ، إذ إنه انطلق في هذا العمل من الحسّي الواقعي إلى صياغة جمالية خاصة تركز على اللون ( الطيفي ) والعلاقات التكميلية بينهما . كما اعتمد التبسيط في الأشكال الواقعية ، مع المحافظة على هويتها وهيمنتها .

إن حرية ( سيزان ) تنكشف في مفاصل متعددة من اللوحة ، فقد استطاع الخروج بنظرية جمالية خاصة به الهدف منها إحياء صورة الجمال المثالي بوصفه بديلاً عن مثال الجمال الحسي والقواعد العلمية لدى الانطباعيين ، إذ زواج بين الرؤية الحدسية والمنهج العقلي ، محاولاً إيجاد صيغ جديدة أكثر تحراً في تشكيل السطح التصويري وبناءه .

لقد حرر ( سيزان ) الشكل الجمالي عبر تعريته من قيد واقعيته المتعاقد عليها ، فأسقط بصياغته الجديدة أسطورة الحسّي المهيمنة في الفن الغربي منذ عصر الركوكو والباروك ، فتذكّر وسائله الحدائية في المنظور وطريقة النظر للأشياء ، ومنها أسلوب عين الطائر ، وتداخل وتراكب المستويات ، والتداخل الزمني والمكاني عن إيذان تحول جوهرى قاد الفن الأوربي نحو نزعة التجريد فيما بعد .

كشفت معالجة الفنان عن حرية ترادف الحدس الذي وجد منطقة وسطى بين العقل والمخيلة الحرة ، وفي هذه اللوحة يمكن استشعار الحرية الذاتية التي تدل على فريدة أسلوبه الخاص ضمن السياق الانطباعي العام ، إذ يعتمد على الحواس في رصد المشهد الواقعي بعناصره وأجزائه ، فيحلل الأشكال والألوان بصرياً ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، يعتمد اللعب الحر الذي يشترط الوعي والقصدية المحكومة بالتجربة العقلية ، وهذا ما يذكرنا بأفكار ( كانت ) و ( شيللر ) الذين وجدا الجمال المطلق في عالم الصور العقلية ، وبمعنى آخر ، استخلاص الجمال العقلي المطلق من الشكل الحسي ، وما الحس هنا سوى واسطة للنفوذ إلى المخيلة التي أسهمت في اختزال العناصر أو الأجزاء المكونة للشكل التصويري ، ثم رصفها على شكل كتل ومساحات لونية لها حجومها المتباينة ، وفي هذا يقول ( سيزان ) : " أنا أتخيل الألوان أحياناً كيانات معرفية عظيمة ، أفكاراً حية ، كائنات عقلانية خالصة " (1) ، أي أن الحرية بوصفها مرادفاً لقيمة اللون المعرفية ، عكست قوة السطح التصويري وغناه وديناميكيته في ضوء الحركة والتداخل والمتغير الزمني والمكاني ، وعبر تناغم الانطباعات البصرية والانفعالية للمشاهد ، مما ضغطت على الأشكال لتتحول إلى ألوان تلعب أدواراً ثنائية : بين الحضور والغياب ، والثابت والمتحول ، لذا تحول السطح بدوره إلى قيم لونية ذات إيقاع نغمي موسيقي ، تتألف فيه تنوعات الرؤية ما بين القريب والبعيد معاً ، وهو ما يتناسب مع رؤيته وطروحاته البنائية والمفاهيمية المبكرة التي قلبت طريقة النظر في الرسم الأوربي لما يقرب من أربعمئة عام .

إن أبرز سمات الحدائية في رسم ( سيزان ) ، هي إرادته الحرّة في مسعاها لقلب قواعد أساسية في الرسم الأكاديمي ، وهذا ما عمل عليه عندما شنت خط الأفق رافضاً قيود المنظور الخطي بوصفه سلطة ، والذي يوصل الخطوط المرتدة كلها إلى نقطة تلاش واحدة ، واستعار حريته بديلاً عنها ب : تعدد المستويات المترابطة بخطوط أفقية تمثل في كل مستوى خط أفق خاصاً بها ، وبنقطة تلاش متحركة ، وبالتداخل بين الزمان والمكان بسبب اللعب الحر بزوايا الرؤية وتشثيت مراكز الإبصار بالنسبة لعين الفنان من المشهد ، وبراعته في إراءة الأجزاء غير الظاهرة بحسب قوانين الإبصار ، وكثافة الأجسام ، مما أدى إلى خلخلة في مفهوم الزمان التقليدي وجعله خاضعاً لحرية الفنان الفردية ، ليجزئه ويشكله بصرياً من جديد من خلال تقطيع المشهد مكانياً .

إن تجليات الحرية ، قادت ( سيزان ) إلى تجاهل الإنسان وعقائده لحساب الطبيعة التي تسيّد من خلالها صورة الجبل ، إذ لم تضحل أو تموّه في البعد معالمة ، فبقيت حادة وواضحة تتناقض مع إيهامات الواجهة التي تعمد بها لإظهار أكبر مساحة ممكنة من الأرضية على حساب

(1) باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص 58 .

المساحة المفتوحة للسماء ، فيلمح المشهد بفضاء يحكمه قوتان متضادتان : الأولى قوة جذب إلى الداخل ، والثانية قوة اندفاع إلى الخارج ، وهذه الأخيرة هي حرية تدفع الذات إلى كسر حدود التأطير ، أي " كل ما يعطي اللوحة القدرة على الخروج من الخامة ، إذ إن حركة الرسام لا تستمر أبداً ضمن الإطار ، فهي تخرج من الإطار ، ولا تبدأ معه " (1) .

إن تكرار الفنان لرسم الطبيعة الصامتة لمرات عديدة ، ولجبل سانت فيكتور ، دليل على استعارته لحيته بديلاً عن النمط التقليدي للشيء ، بأشكال فيها سمات التجريد والاختزال ، مما وضع المدركات الحسية خارج إطار نسقها المادي ، وهنا تكمن جدلية العلاقة بين الحسي والحدسي ، والحدسي هنا يرادف الشعور بالحرية عند الفنان .

وفي اللوحة عينة البحث ، نجده يؤكد على خاصية تجسيم الشكل وتبسيطه ، فأصبحت الغلبة له دون المضمون الذي تحول إلى محمول على الشكل والذي بدا متحرراً شيئاً فشيئاً ومخالفاً في صياغته لما فهمه الواقعيون أو الانطباعيون ، وهو ما هدف إليه ( سيزان ) في الكشف عن ماهية الأشياء – فالحرية تشترط هدفاً والهدف يشترط التنفيذ – ونتيجة لهذه الحرية ، جاء تنفيذه ضرورةً بنائيةً جوهريةً لحقيقة الشكل مضيئاً عليها المزيد من طاقة التصور التي خلعت عليه وعلى أسلوبه المزيد من التفرد والإبداع في حال مقارنته بأساليب انطباعية أخرى (لـ مونيه) أو (مانيه) أو حتى (بيسارو) أو (سينياك) ، إذ إن ضربات الفرشاة المتكررة والمتوازية في السطح الواحد ، والمتقاطعة مع خطوط مترافعة ومتوازية لسطوح أخرى مجاورة ، وسرعة أدائه وتلقائيته مع حساسيته تجاه اللون بتدرجاته وقيمتها الذاتية ، كلها اجتمعت لتتجلى من خلالها مستويات من الحرية الفردية .

لقد أصبحت اللوحة نظاماً بنائياً في ضوء خلق العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية ، إذ تبدو وكأنها مجموعة من القطع الهندسية المرتبة وفق رؤية حدسية توفق بين الأنموذج الحسي الانطباعي وإبداعية النموذج الجمالي العقلي ، بحيث يلعب المنطق الحدسي هنا دوراً في تقريب المشهدية الطبيعية من الأشكال والبنى الهندسية ، وحين نقول الأشكال الهندسية ، فإننا نقول بمثالية الصياغات الحداثية التي انتهى إليها ( سيزان ) ، والهندسة إنما تتحدث بالكلي دون الجزئي وبالثابت دون المتغير أو المتحول ، لينتج عن ذلك كله نظام بنائي شكلاني مؤسس على الحرية التي ترادف المطلق المتجسد في الأشكال الهندسية بوصفها قيماً جمالية خالصة بذاتها ولذاتها .

إن حرية كهذه ، مؤسس لها أصلاً في الذات التواقفة إلى حقيقة بديلة عن المشهدية الواقعية للشيء ، والتي من شأنها توحيد ذات الفنان الجزئية مع الذات الكلية / الطبيعية ، الوجود ، العالم . وهكذا استطاع ( سيزان ) أن يقترب من إدراك كنه الشيء في ذاته ، وفق رؤية ذهنية تتجاوز المعطى الحسي أو التحفيز البصري ، فيحيل المتلقي إلى الإحساس بنسبية الزمان والمكان مشيداً بذلك معرفة بصرية عقلية في أن ، قائمة ما بين الفضاء والكتلة والوزن والإيقاع بوصفها عناصر وعلاقات بنائية جديدة بديلة عن قيود القواعد الإنشائية المحكمة في السطح التصويري ، مما مهد لاكتشاف مستويات طرازية من الحرية تختلف في معالجتها للمدرك الحسي الواقعي على أساس المدرك العقلي .

ومن خلال النموذج الجمالي الذي حدس به ( سيزان ) ، يمكن الكشف عن حريته الفردية وحدائه منهجه العقلاني الهادف إلى تحويل المشهدية الطبيعية إلى صورة حرّة يدعمها نظام عقلي أحيا بها مجدداً سلطة الذات الحرّة في اقتراحها لمعمارية جديدة صوب المرئيات إلى الدرجة التي يبدو فيها الموضوع محض مثير خارجي يسمح بالرؤى والطروحات الجديدة التي تعرضها الذات في تجديد وتنوع صياغته وبنائه أو تحويله ثم اختزاله ، وهذا ما مثل جذر الثورة التي تمخضت عنها رسوم ( سيزان ) التي كثيراً ما تعد البوابة الكبرى لمفهوم الحداثة والحرية في الفن الأوروبي .

(1) دولوز ، جيل : ما هي الفلسفة ، ت : مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1997 ، ص 196 .

## نموذج ( 4 )



اسم العمل : دكان  
اسم الفنان : فنسنت  
المادة : زيت على  
القياس : 64,5  
تاريخ الإنتاج :  
العائدية : متحف

يلاحظ في لوحة ( كوخ ) تكوين معبر عن مقهى ليلي في أحد الضواحي الرومانية ، إذ اقتطع الفنان جزءاً من طريق ذي فرعين يؤديان إلى مصطبة / دكة مقهى ، والتي وزع عليها عدد من الأشخاص يجلسون إلى مناخذ ، ومناخذ بكراسي أخرى تبدو فارغة ، أما الشارع فقد احتوى على عدد من المارة ، بينما يوحى عمق اللوحة عن تقدّم عربة يجرها حصان ، والمشهد بأكمله يكشف عن تصوير الأشكال والأشياء كما تبدو ليلاً ، إذ النجوم في السماء الزرقاء ، واللون الأصفر الناتج عن رسم مصباح زيتي كشف بضيائه على تفاصيل آلية اشتغاله على سطح اللوحة التصويري .

تكشف لوحة ( كوخ ) عن معرفة جمالية ورؤية حدائية ، ألغت الحدود بين الحس والحدس من جانب ، وبين الحس والخيال من جانب آخر . وهو بهذا إنما يعبر عن ذاته التي تعمل على تفجير قوى الروح المتطلعة إلى الحرية وإدماجها بما هو مرئي ، فالذاتية التي ينتج في ضوءها الفنان عمله هذا تقترب بمرجعيتها الحسية من النتائج الانطباعية التي لطالما تغنت بالطبيعة والمحيط الموضوعي ، إلا أنه جعل من هذا المحيط حجة مُحَقَّزة لطرح ضرورة روحية في تساميتها لرؤيتها لعالم الحس ، وما يُدلل على ذلك ابتعاده عن التزييق اللوني الذي شكل الهاجس الأول لسابقه من الانطباعيين ، مما جعل ( كوخ ) يرى الموجودات من خلال تفتح الوجود أو تفتح الحقيقة ، من خلال تجاوز الذات لحدودها الموضوعية ، وهذا ما دفع به مع ( ماتيس وغوغان ) إلى تجاوز التقاليد والمنهجية الانطباعية التي أكدت على تتبع الأثر الضوئي على سطح الأشياء ، للبحث في مكان آخر يجعل الذات تنماهى في ذات الأشياء وكأنها وحدة واحدة واتحاد مطلق بين ما هو جزئي الرؤية وكلي التصور .

من هنا يستعير الفنان حريته بديلاً عن المشهدية الواقعية ، بوصفها ذاتاً حرّة مكونة من أحاسيس وعواطف وأفكار ومخيلة حاملة تصورات خاصة حيال الموضوع أو المضمون بدلاً عن النزعة الشكلية الجمالية الخالصة التي تهدف إلى تحقيق الشكل الكامل وحده ، و ( كوخ ) في رؤيته هذه ، إنما يقترب من مقولة ( كانت ) في عملية إلغاء الحدود بين الحساسية والخيال وعن المدى الذي يمكن أن تكون فيه الحواس منتجة وخالقة ، ودورها في صياغة صور الحرية ، ومن مقولة ( هيغل ) بعدّه الفن هو التجلي المحسوس للفكرة ، ومن ( أفلاطون ) في بلوغ مثال متعال لما هو متعين .

لقد سخر ( كوخ ) الواقع بألية بناء مغايرة للتجربة الحسية المعتادة ، جاعلاً من الانفعال النفسي والحرية السيكلوجية منطلقاً ومحركاً وطاقة للذات في تعبيرها الأدائي عن رسم جمال متعال يحمل صفات جمالية مغايرة لما هو كائن أصلاً في الأشياء الحسية ، وهذا ما يقربه من النزعة المثالية ، إذ إن معمار الأشكال وهندسة البناء العمودية ، والإيحاء بالعمق وإشغال أكبر مساحة ممكنة من اللوحة والاستغناء عن إيضاح التفاصيل المقيدة ، كلها تمنح الذات فرصاً أكبر من الحرية في التعبير عن هموم الإنسان ومكبوتاته ، إذ إن الرسم مع ( كوخ ) أصبح يبشر باللون ، أي أنه بدأ يتحرر أخيراً ويتحرى العلاقات البنائية والتصميمية ، فلم يعد بنية فيزيائية ، بل بنية وجدانية تمتص الوجدان وتقلّبات النفس ونوازعها ومشاعرها الغامضة .

لذا أصبحت الذات تشيد بالمشهدية والمواقف والسطوح والخطوط ومنح التخيّل الفردي حصة أكبر لدعم التعبير ، ولم يعد الواقع موضع مقارنة مع واقع العمل الفني ، بل أصبح الواقع ذريعة / انقلاب ، خاصة بعدما أدرك ( كوخ ) بحدسه علاقة جديدة ربطت بين اللون الأزرق واللون البرتقالي في لوحته المسماة بـ ( القنطرة ) ، أما هنا فإنه يبحث عن علاقة أخرى تجمع اللون الأزرق باللون الأصفر .

إذن فالحرية منحت الذات فرصاً أكثر اتساعاً في البحث عن علاقات لونية وشكلية تكشف عن اللعب الحر بوصفه قاعدة شروع حدثية في الرسم ، إذ تصب العناصر الشكلية في اللوحة في مصلحة تكوين فكرة أو مضمون مختلف عن طرق الإخراج التصويري الساعي إلى إحداث أثر جمالي حسي ، فالأشياء المرسومة والأشكال في اللوحة هي عناصر تشبيهية تمثل البيئة الزمانية والمكانية للموضوع المصور ، ولكن طريقة الأداء المختلفة جعلت اللوحة تحمل إيحاءات وإشارات إلى خارج الحقل الدلالي التواصل المباشر ، ولعل تقنية الضربات ذات الشحنة الانفعالية وقوة الخط الأسود المحدد لصورة الأشكال والتعبير كانت دليلاً على حرية الفنان في استبعاده لمفهوم الجمال التقليدي ، وهذا مرتبط بفعل النكوص الذي شهدته الذائقة الاجتماعية عقب انهيار الصرح الحضاري الإنساني والويلات التي شهدتها البشرية جرّاء الحروب الكونية ، مما ولد مفهوم التحوير أو التجريد المُنعق من قواعد الرسم الأكاديمي ، ومن ذائقة التأنق البرجوازية ، محوّلًا المُنجز والخطاب الفني إلى قضية ورسالة خالصة ذات بعد نفسي ذاتي مكوّن بفعل واقع غير طبيعي مشوباً باللاواقعية والغرائبية ، أي يغادر منطقة التقويم العقلي المنطقي إلى منطقة الإحساس الوجداني الحر .

لذا فإن المشهد الذي تصوّره اللوحة لم يُبين وفقاً لقراءة بصرية أو عقلية مطلقة للموضوع ، بل جاء نتيجة لحدس الذات لعواطفها وانفعالاتها حيال الموضوع لحظة التماس المباشر معه ، ومن ثم فإن الشكل سيكون حاملاً للمضمون الرمزي ذي الطبيعة الشمولية الناجمة عن تراكم القراءات الحدسية الوجدانية للذات الحرة حيال جزئيات العالم المادي ، لذا فإن رسم النجوم اللامعة وكأنها زهور بيضاء في الليل الحالكة الظلام قد لا يكون موضوعاً لطرح صياغات تشكيلية جمالية ، بل ميداناً لتظهير الإرث العاطفي المكبوت في دواخل الذات ومخيلتها ، كما أن التجزؤ الذي أحدثته اللمسة اللونية المنفصلة تستخلص المُجرّد الروحي من جسد الحسيات الثقيلة فأصبح الخط متحرراً من تقاليده المعتادة ، وأذاب الإيقاع الساكن والترتيب لمعمارية المقهى بحقيقته الموضوعية ، وأبدلها بحقيقة جمالية بديلة ، من خلال الحركة وديناميكية الخطوط

واتجاهاتها وخاصة أنها رسمت بكثافة لونية أحالها الفنان إلى جزئيات متصارعة على سطح اللوحة ، والمقهى بمسطحاته العمودية والأبنية الأخرى في الجانب المقابل له ذات إحياء بما هو سماوي ، أوجد الفنان من خلاله إيقاعاً حيوياً خاطفاً للشكل المرسوم ، فالألوان تتحول إلى مسارات خطية ، والانفعال لدى ( كوخ ) ليس كأى أثر أو تأثير وجداني سطحي ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسي ، أي الحرية السيكولوجية كما يراها ( برجسون ) ، والذي يدعو به إلى أن يقدم عملاً إبداعياً بصيغة انفعال جديد ، بعده الرسم تطهيراً حقيقياً للروح التي منحت السطح البنائي حيوية مفاهيمية لما يمكن أن تكون عليه فكرة الشكل الذي جاء تجسيداً لمعاني الحرية في الرسم ، أما المنظور والمسافة التي اشتغل عليها ( كوخ ) ، فقد خضعا لإرادته الحرة في مسعاها لقلب قواعد أساسية في الرسم الأكاديمي ، وهذا ما فعله في التشتت الذي أحدثه في حجوم الشخص المتقدمة منها والمتأخرة ، مما خلق أكثر من نقطة للمستويات المختلفة ، ومما يجعل التركيز غير متعين من جانب ، وبتنوع نقاط النظر من جانب آخر . والمنظور في النهاية يصبح منتمياً لتلاعب الذات وحريتها التي هُشمت قواعده ، وحرفت الشكل الواقعي دون الاكتراث بالتفاصيل المقيدة وإحالاته إلى مجرد خطوط خارجية أسفرت عن إفراغ الشحنة العاطفية بما يحقق الاتزان الروحي المتخلخل بسبب عدم القدرة على وصف المشاعر بلغة الرسم الأكاديمية .

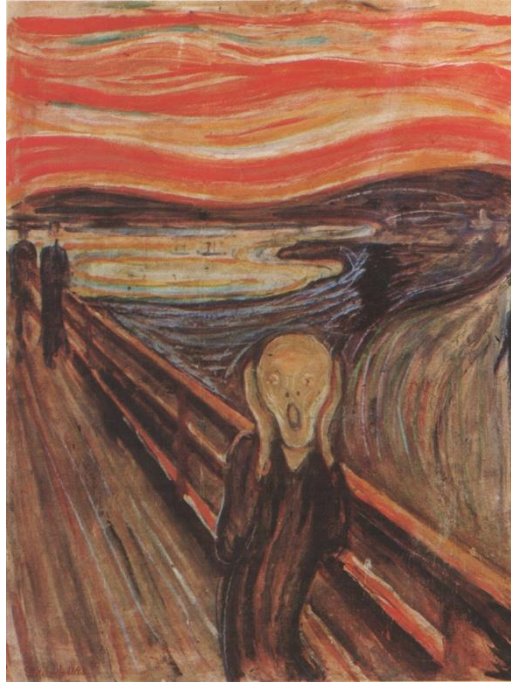
إن مدى الحرية في لوحة ( كوخ ) هذه تشتغل من خلال تنشيط المؤثر الإدراكي والانفعالي للون ، فاللون لم يتمثل لسيادة التلقي الحسي أو كوسيط فيزيائي يعبر عنه بإحساس لحظي ، بل هو تعبير وجداني قد مرّ بالذات الحرة ، بوصفه ضرورة روحية ، فأضحى لوناً حدسياً اصطلاحياً غير مقيد بالعالم الموضوعي ، واحتفظ بذاته كياناً مؤثراً إدراكياً وانفعالياً ، يتوخى من خلالها التعبير عن نفسه بقوة ، وهذا ما يؤكد قوله : " بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظري فإنني استخدم اللون اصطلاحاً للتعبير بقوة عن نفسي " (1) .

وبتحريك اللون في ضربات الفرشاة البارزة والمشبعة ، تتبين طريقته في الأداء التي اتسمت بالسرعة والتلقائية والتنوع في الحركة أفقياً وعمودياً ، إذ صعدت من تعبيرية أدائه وتصريحه الحر بالحالة النفسية ، التي أضافت على المشهد بعداً سكونياً وجرائياً ، وفي الوقت نفسه ، منح ( كوخ ) اللون شيئاً من الأبدية ، فهو مشبع بالإحساس الوجداني المتحقق كلياً من خلال الألوان ، وهذه الألوان في النهاية تصبح حاملة لصفات المطلق ، لأن التعبير يمنحها تسامياً وتصعيداً ويقربها من المطلق الذي يرادف الحرية .

إن الحرية تجد مداها في تحرير الطاقة الانفعالية وصّبّها في بنية الخطاب الجمالي مما يتيح للشكل واللون والخط والمادة بوصفها معبرة عن إزاحة الحاجز بينها وبين حسية المكان ، فيُحال الإدراك الحسي الخارجي إلى حدس جمالي باطني يمكّنه النفاذ إلى النفسي والروحي ، ولهذا أعطى ( كوخ ) للأزرق السماوي ما يشبه الاستقلالية اللونية عن باقي التكوين ، وعلى الرغم من العتمة اللونية التي تبرز من خلالها نجوم صفراء محاطة بهالة بيضاء ، إلا أنها توحى بعمق رمزي مطلق من خلال وجوده المستقل ، جامعاً بين الغموض الذي يُرادف اللاشعور ، وبين الذاتية التي تعكس هذه الرمزية بوصفها مؤشراً دلالياً كونياً وشمولياً ، والذي صعد من قيمة التعبير عن المشاعر الذاتية في بنية الرسم ، فأضحى أقرب إلى فضاء العاطفة منه إلى فضاء الحس المجرد ، وهو حسب هذا التوصيف بمثابة معادل صوري للحقيقة الداخلية للروح الإنسانية المتطلعة إلى الحرية .

(1) محمود ، أمهر : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 60 .

## نموذج ( 5 )



اسم العمل : الصرخة .  
اسم الفنان : إدوارد مونش  
المادة : زيت على كانفاس  
القياس : 28 × 35 انج .  
تاريخ الإنتاج : 1893 .  
العائدية : المتحف الوطني ، أوسلو .

يَنسَم عمل ( مونش ) بتصعيد الجانب النفسي المضطرب المحفز بروحية تكشف عن حالات قلق أو خوف وحزن ، ولعل هذا كان نابعاً من صلته بأفكار الفيلسوف الوجودي ( كيركجارد ) وآرائه ذات النزعة الدينية الدافعة إلى الحرية دون الإخلال بالتقاليد والأعراف الاجتماعية ، أي أنه يشترط إلى جانب الحرية الذاتية ، التزام الإنسان بقيم الفضيلة .

إن الحرية برؤية ( مونش ) تعني توظيف معطيات الواقع الحسي للتعبير عن بواطن ذاته ، إلا أنها كذلك تدفعه إلى أن يتجاوز تفاصيل المشهد الجزئية ، ولميله الشديد إلى تقوية فعل الصدمة التي يثيرها جو اللوحة ، خرجت الخطوط الموحية بالانفعال الذي يحشد فعل التعبير ، بشكل حركة تموجية ظاهرة أحالت سكونية المشهد الأرضي إلى حركة لا متناهية من خلال حركة فرشاته التي عملت على دمج وتعاشق الأرض والسماء بتكوين موحد ، إذ إن الحرية الذاتية التي اشتغل عليها الفنان هي حرية سيكولوجية ، لأنها مشبعة بانفعال نفسي مؤثر ، أطلقها للتعبير عن هواجس ومخاوف مطلقة أو مجهولة ، وهذا ما يتفق وطروحات ( فرويد ) الذي يرى أن الخلاص من العصاب يتم من خلال الإعلاء بالغريزة ، فالانفعال هنا يقود لرؤية تناقضية بين الداخل والخارج ، ضوء وظلمة ، من خلال التركيز على التضادات اللونية التي أحدثها الفنان تماشياً مع الرؤية التعبيرية التي ترى في نقل حدة التوتر والأحاسيس والتعبير عنها خلال البساطة واللون المشبع بذاتية حرة ومنفتحة ، فالصرخة إن بقيت مكبوتة أو تم إشهارها من خلال الصوت والشكل بوصفه وحدة – هي بمعنى آخر ، ذات الفنان نفسه ، ومحاولة الانطلاق إلى ما هو خارج حدود الجسد – المادة الحسية ، فالتنائية بين الحسي والمطلق وبين الشكل والمضمون موجودة أصلاً في الذات الإبداعية الخلاقة للفنان ... لتحقيق بفعل الرسم كشفاً عن الحقيقة الوجودية للإنسان ، وذلك من خلال إحلال الخط المبرراً من قيود العقل ، واللون المشدد ذي التضادات الحادة ، لأنها تسمو على ما هو مباشر وسطحي فتكون أقرب إلى فضاء الحرية منها إلى فضاء الحس .

إن اختزال كل ما من شأنه إعاقة ما هو جوهري ومكثف في الإعلان عن الانفعال اللامحدود ، واللامبالاة التي يتعمدها ( مونش ) بجمالية الشكل دليل على مديات حريته الفردية

في خلق واقع مختلف عن الصورة المدركة حسيّاً وعقليّاً ، بل أن تكون الصورة الناتجة بوصفها ضرورة روحية ، ترجمة للأحاسيس الذاتية والمشاعر العميقة والمترسّخة في الضمير الجمعي اللاشعوري للمجتمع آنذاك وما تكابده الإنسانية من تمزق وانحلال ، مما دفع به إلى البوح بأسرار كونية لا تقتصر على ذات الفنان وحده ، بل الوصول بحالة من التأمل والحدس الروحي إلى منطقة التماهي مع الذات الجمعية ، لتكون أشكاله المعبرة بهذه الصياغة ، لسان حال المجتمع كله في مكان أو زمان ما ، إلا أنها التقت مع الجانب الموضوعي في حالة أكثر تماساً مع جملة الفضائل والقيم والحقائق والأخلاقيات المترسّخة في الواقع الحياتي ، لتتحول بذلك اللوحة في حالة التعبير والشعور المكبوت إلى الخطاب الموجه الناقد ، ولكن بطريقة تتجافى مع الآلية المرتبطة بالإحساس السطحي والإدراك العقلي الواقعي أو الانطباعي ، مما يمكن للتأويل أن يفعل فعله هنا والقول بأن لهذه الصرخة دافعاً ، وهذا الدافع لربما يحول دون البوح بالأسرار ، ولهذا نجد أن الفنان ربط الأشكال – الشخصية الصارخة وأخران قطعاً الطريق سيراً باتجاه معاكس لها – بمضامين رمزية موضوعية يستهدف من خلالها المعنى المنتج وليس الشكل السطحي ، إذ يحاول بقصدية ووعي تضمين خطابه الحدائي برموز ذات دلالات تحيل إلى خارج اللوحة أحياناً ، رموز تختزل أفكار الذات الممثلة للمجتمع في عناصر شكلية معبرة بصورة قريبة من الفهم العام ومنغلقة على دلالات ومضامين بعينها .

من هنا يستعير الفنان حريته الفردية من خلال التلاعب الحر بالمضامين التي تطال الأشكال كذلك ، وبخاصة التباين والاضطراب الذي أحدثه في البيئة الإنشائية للوحة ، فالخطوط التي تشكل منظوراً مضطرباً لا تحدّه نقطة – لأنه ينتمي إلى اللامتناهي مكانياً – يشترك مع مجموعة من الخطوط اللولبية التي تُحيل الفضاء إلى زمان متحرك ممتد وكأن الخطاب الفني مرسوم بدافعية مضيئاً عليها المزيد من طاقة التعبير ، أما الجانب الحلمى للمشهد ، فإنه يحطم أيقونة الأشكال الأرضية أو الإنسانية ، ويحيلها إلى حلم مفزع للغاية ، والغاية التي يهدف إليها الفنان في هذا العمل ، هي الكشف عن الجانب الخفي والمضطرب ، وكأنه يحاول القول هنا أن للحقيقة وجه آخر ، وهذا الوجه أحدث فيه الفنان تحويراً واختزلاً يدل على حريته في بناء شكل بديل عن الشكل الجمالي المتعاقد عليه ، إذ أحدث تشويهاً وتجريداً سريلياً في رأس الشخصية الفرعة وأعضائها ، بحيث يصعب الاستدلال في أن تكون رجلاً أو امرأة ، أو هي محاولة إبداعية حدسية فذة للجمع بين الشكليين ، إذ تبدو مرّة وكأنها رجل ، ومرّة أخرى وكأنها امرأة ، فهي بدون شعر رأس ، وفي الوقت ذاته تلبس سواراً .

أما الجسد فقد أُحيل مع حركة الخطوط اللولبية التي طالبت كلاً من السماء ، والأرض ، والمحيط ، فأصبح متموجاً ليلغي بتموجه سكونية المشهد ويضيف عليه المزيد من الشعور بالانفعال والتوتر ، في محاولة منه لبلوغ الحقيقة بعيداً عن التشبيه الذي يكبل طاقة الذات الوجدانية في التعبير .

إن الحرية برؤية ( مونش ) ضرورة روحية ، من شأنها تحويل المشهد الطبيعي إلى ذريعة لنقل الإحساسات الدفينة والمشاعر القلقة ، بحيث تتحول هذه المشاعر بفعل الرسم إلى ما هو خارج وجودها الطبيعي ، فالسماء رسمها بتموج وبألوان حمراء ، وزرقاء ، وصفراء ، وبنفس المعالجة رسم الأرض بأشرطة سوداء وخطوط دقيقة زرقاء وبيضاء ، كشفت عن حرية أداء تلقائية للأشكال التي تُفدّت دون تخطيط مُسبق ، أو تحديد وتجسيم لهيئتها ، فغدّت جزءاً لا يتجزأ من الإيقاع الدرامي للجو التعبيري الكوني والشمولي العام ، والذي يتسامى من ضرورات الزمان والمكان .

أن اللعب الحر هنا حول فضاء اللوحة إلى فضاء حر ، تسمو من خلاله الأشكال غير المقيدة بقيود العقل الصارمة ، وفي ذات الوقت ، تدفع الذات نحو كسر حدود الفضاء المضغوط ، لتبدو الأشكال حرة الحركة بداخله ، كما يبدو الطريق أو الجسر ممتداً في حالة المنظور إلى خارج إطار اللوحة المحدود ليتلاشى في نقطة تقع خارجها ، ويشيد الفنان بهذه المعالجة لتكون الذات هي الغالبة على الموضوع .

تبعاً لذلك ، فأن التباير والاضطراب الذي أحدثه الفنان في البيئة الإنشائية للوحة ، يكشف عن مخيلته الإبداعية ولعبه الحر الذي استغنى بهما عن المنظور التقليدي وأبدله بتموجات لا نهاية لها ، وفي مثل رسوم كهذه تتعالى الحرية الفردية بكل انفتاحها اللامتناهي على الموضوعية الشينية ، والجمال في مثل هذه الحالة يصبح منتمياً إلى ما هو متجاوز للمدركات الحسية المادية وللذات أيضاً .

نموذج ( 6 )



اسم العمل :  
اسم الفنان :  
المادة : زيت  
القياس : 75  
تاريخ الإنتاج  
العائدية : مُت

يصور ( نولده ) في هذه اللوحة ، جواً دراماتيكياً منفعلاً ، بأرضية متوهجة حمراء ، تكشف عن مساحات صغيرة لم تلوّن من أرضية قماشية اللوحة البيضاء ، وتميل بعض أجزائها إلى اللون البرتقالي ، أما اللون الأصفر فهو يصدر عن نور الشموع التي تركزت وسط أرضية اللوحة . وتطالعنا في جانبي اللوحة ، امرأتان ترقصان بوجهين معبرين عن مشاعر مضطربة أو قلق أو حزن ، كما تكشف جسديهما عن غري في الصدر ، بينما يغطّي ساقيهما فيما يشبه ( التثورة ) بخطوط مُتموجة ومُنحنية كشفت عن شفافية ، بانّت من خلالها البشرة الوردية .

لا تخرج لوحة ( نولده ) موضوعاً التحليل عن الكثير من لوحاته ذات الطابع الدرامي المشحون بحالات الاكتئاب أو الضيق الذي تشعر به الذات حيال واقعها المتأزم المُعاش ، وهذا نابع من صلة تأثر ( نولده ) بالأفكار والطروحات الوجودية التي تؤكد على الحرية الذاتية والتي وجد من خلالها الفنان حقائق مطلقة تصب في معنى حريته ووجوده ، كما أن الاغتراب الذي يعانيه الفنان في حياة قلقة ، وبحثه عن عالم مثالي متكامل يصعب تحقيقه في ظل الأزمات ومعتك الحياة السياسي ، عبّر الرسم بهذه الحالة عمّا يشبه وصفات العلاج ، وأنغام الموسيقى أو الرقص هو أسمى أشكال التعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه قولاً أو كتابة أو فعلاً من أفعال الحياة . يحاول ( نولده ) التحرر من معطيات الواقع الحسي للتعبير عن حدسه الباطني ، ولميله الشديد إلى تقوية فعل الحدث الذي يثيره جو اللوحة أن تجاوز على تفاصيل المشهد الجزئية ، فهو

لا يستطيع السيطرة على المشاعر التي تجيش في صدره لتخرج على شكل رقصات ، وارتعاشات ، وتموجات ظاهرة في الخطوط والحركة الموحية بحرية انتقاء الأشكال والألوان وحرية تجريد اللون من الوصفية ، وسرعة أداء الفرشاة ، وعفوية الرسم وتلقائيته غير المسبوقة بتخطيط مسبق ، وشدة الانفعال وحرية الأسفار عن مشاعر وجدانية ، كلها تحشد فعل التعبير وكذلك تعززه بشكل لافت .

اختزل ( نولده ) كل ما من شأنه إعاقة ما هو جوهري ومكثف في الإعلان عن الانفعال اللامحدود – سعادة كانت أم حزناً – حتى أصبحت المبالغة في الإسفار عن النوازع الداخلية في حركة الأشكال وصورتها الحاملة للمضمون ، واللعب الحرّ في تقمص أداء الدور ، هما جوهر التعبير عن حقيقة باطنة ، كما أن الإيهام بالصوت الذي تطلقه وقع أقدام النسوة على الأرض ، وأصوات مكبوتة تعلن عن ذات الفنان نفسه ، تتحد مع الحركة الكلية للتكوين ، لتؤلف بمجموعها وحدة الصوت والشكل ، لاسيما وإن لطروحات ( برجسون ) ومؤلفه ( ميكانيزم الضحك ) صلة مؤثرة في التجربة الجمالية التي طرحها ( نولده ) ، إذ إن السلوك والدوافع والغرائز والخبرات وضعها الفنان في مدار لا نهائي من الحركات الإيقاعية مقرباً العمل من روح الموسيقى في تساميتها من الضرورات الزمكانية . من هنا يستعير الفنان حريته الفردية بديلاً عما يرى في المشهدية الواقعية مُضيفاً عليها المزيد من طاقة التصور الذي يجلب الخيال الحر ما يضاعف من طلاقة الأداء ، وسعة نطاق التعبير عن المشاعر .

إن تغريب الجو العام الذي أحدثه الفنان في البيئة الإنشائية للوحة ، ساعد على تفكيك الدوال الشكلية وإعادة قراءتها وفق تخطيطها الطابع السكوني إلى آخر تعبير انفعالي ، والمضامين الرمزية هنا لا تعتمد الفكرة المسبقة فقط ، بل وُحد رؤيته مع البنائية المضطربة للتكوين محدثاً تأثيراً تأويلياً مطلقاً للعناصر المختلفة في اللوحة ، والتي تستعير أثرها الجمالي من تبديلات الرؤية المعرفية الكامنة في هواجس الذات والمرتكزة على منافذ عميقة فيها ، ضمن التبادلية بين الشكل والمضمون وبين الظاهر والباطن . فالحرية هنا دفعت الذات نحو الشك بمعيارية الأشياء ، وهذا بدوره أدى إلى الإطاحة بكل الوثوقيات السابقة والأساليب المتبعة ، فحدث الفنان التعبيري مفترقاً جذرياً عن الرؤى والطروحات الجمالية الانطباعية والقواعد الكلاسيكية .

ونتيجة لهذه الحرية التي بدت ضرورةً روحية أطلقت حركة الفرشاة بضرباتها المرتسمة وخطوطها السريعة بهذه الحدود الفاصلة لبنية الشكل مع الخلفية ، مما أزاح الطابع الواقعي واستبدله بأخر تعبير انفعالي أكثر تحراً ، وأطاح الفنان بسلطة الجسد – بعدما كان مقياساً لكل المقاييس الجمالية – واتخذت الشموع مكاناً وسطياً ، وبعضها الآخر توزعت على جانبي المشهد ، مُتخذةً من حضورها هيمنة مركزية ، تتسيد اللوحة .

كما كشفت الألوان المتوهجة الحارة والمتضادة ، عن حرية اختيار لا قصدي ومضمون رمزي ، بوصفه توصيفاً غير مألوف للأشكال الواقعية ، ومحملة بطاقة مؤثرة تعبيرية تؤسس لفاعلية تعاطي الخطاب التعبيري مع المتغيرات الابتكارية تقنياً ، فأحدث إحساساً بخشونة الملمس الذي صنّعه تلقائية الأداء ، دون تخطيط مسبق ، بل وحتى دون مزج للألوان التي أعطت شعوراً بالعفوية والفطرية التي تقرب صورة الأشكال الملونة من ملونات الأطفال ، فيلمح المشهد بفضاء يحكمه تضاد قوى شد وجذب أو سقوط ، وقوة أخرى تدفع الذات إلى التماهي مع الوجود أو الطيران في محاولة للتخليق كسراً لقيود العبودية التي تكبل الروح ، وسمواً بها للانفصال عن سلطانها المادي ( الجسد ) ، فتبدو الأشكال التي شطرت في بعض أجزائها وكأَنَّها تخرج خارج إطارها المحدد ( اللوحة ) ، وهي هنا حرية تدفع الذات إلى كسر حدود الفضاء المُغلق والمضغوط الذي لم يعد فيه متسع كي تضع النسوة خطواتها القادمة ، وهي جزء من تضمين بواعث اللاوعي وعلاقته بالرغبة والغريزة والحلم والأمل والانفعال والتصورات الذاتية .

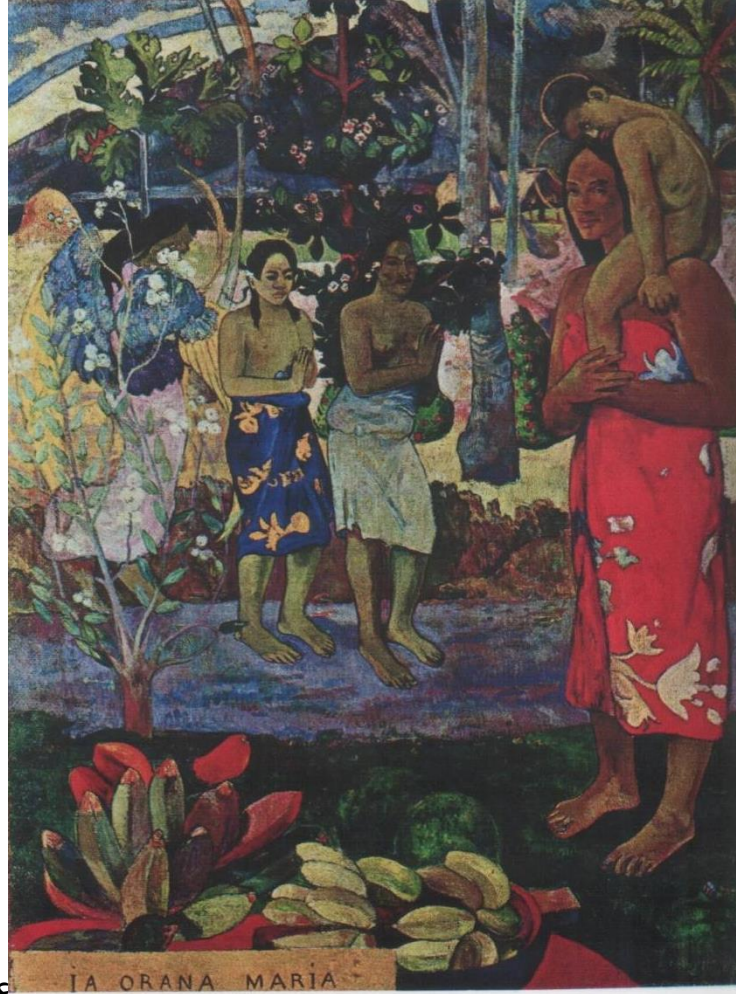
إن بنية التكوين تشكل هدماً للوثوقيات التي جاء بها الرسم الإتياعي ، لاسيما أنها فتحت أفاقاً لقراءة ما بين السطور التي تعد ضرورية في مثل هذه الخطابات ذات اللغة التشفيرية ، إذ

يمكن للتأويل أن يفعل فعله هنا والقول بأن الأرضية الحمراء – بوصفه لوناً له طاقة وقيمة وخاصية ودلالة ومعنى – يحمل في طياته معنى دلاليّاً لألوان الزهور الحمراء التي جُرّدت من أشكالها الواقعية فتحوّلت إلى صبغة لونية فقط ، وفي الوقت نفسه ، توصف بها الدماء المنتشرة أو مياهاً وينابيع حمراء سائلة ، والمعنى الأول يقترب من ثيمة الحب والسرور ، فيما يقترب المعنى الثاني من تداعي القيم الإنسانية أو بداية ونهاية لمرحلة تنذر بالشؤم والخراب والهدم ، لاسيما وأن طروحات العدمية والتشاؤمية بدأت تنشط والتي سبق لـ ( نيتشه ) أن زرع بذورها في البعض من تيارات الفن الحديث ومنها ( الدادائية ، والسريالية ) . إن التحوير الذي أحدثه الفنان ، ما هو إلا محاولة لبلوغ حقيقة خفية بعيداً عن التشبيه ، و ( نولده ) جسد في لوحته هذه حقائق إنسانية مطلقة ، فالسرور غير المسيطر عليه ، أو الولادة والموت أو المعاناة والحب أو الصراع والفرع ، وما إلى ذلك ، كلها قوانين يشترك فيها بني البشر بوجودهم الفيزيقي والطبيعية والكون . أما أشكال ( نولده ) ( راقصون ) ، فهي تفصح عن مضامين ودلالات تعبيرية رمزية تدعو إلى تعدد القراءات وتباينها ، إذ يمكن أن تفسر تلك ( الرقصات ) عن حالات اضطراب في عصر ومكان مضطرب بل شديد الاضطراب ، تحاول من خلالها المرأتين الإفصاح عما يختلج في صدريهما من الآلام والمآسي والمعاناة ، باحثتين عن اطمئنان في مكان ما أو مستغيثة من وضع ما ، وهذا ما تكشف عنه حركات الساقين واليدين للمرأتين ، فالأولى تترك يديها طليقتين موشحة بوجهها عنهما ، والأخرى تحاول أن تدعو فيما يشبه ( الصلاة ) التي تكشف عنها يديها المتشابكتين ، ووجهها يرتفع نحو السماء .

كشف أسلوب ( نولده ) عن حرية ذات طابع سيكولوجي يقترب بغاية وضرورة روحية ، لخلق واقع مختلف عن الصورة المدركة حسيّاً وعقليّاً ، بل كان دليلاً على أن الصورة الناتجة من تفاعل روعي تأملي مع الواقع الموضوعي على ترجمة أحاسيسه ومشاعره الدفينة والمترسخة على نحو ما في الضمير ( اللاشعور الجمعي ) – الذي طرحه ( يونغ ) – والذي تشترك فيه البشرية كلّها ، إذ حاول البوح بأسرار لا تقتصر على الذات ، بل تنشد الوصول بالروح إلى حالة ومنطقة التماهي مع الذوات الجمعية ، لتكون أشكاله المعبرة عن هذه الصياغة ، لسان حال مجموع الذوات ولغتهم اللاإرادية في مكان أو زمان ما ، بل ويتعدّى مكانيته المحدودة .

إذ إن الفنان انتهج البناء التصويري الحر ، لتكوين وحدة شمولية مطلقة ، تمسك بال لحظة الجمالية تحت ضغط طائل من الانفعال ، فأعطى دلالات نفسية للانطباعات والانعكاسات التي أحدثت رؤية مضطربة نتيجة المؤثرات الفاعلة للمخيلة ، ليكون ما هو غير مستقر ومقلق ، إفصاحاً عن سلسلة تواصلية للذات مع بنية الشكل ضمن تواتر مزدوج من جهة الذات ، ومن جهة أخرى مع المتلقي ، في مستوى الشعور واللاشعور ، وتغيب المنطق الذي لا يستجيب لتحوّلات الأنا وتفسيرات اللاوعي أو الهذيان أو الحلم .

## نموذج ( 7 )



اسم العمل : السلام  
اسم الفنان : بول  
المادة : زيت على  
القياس : 34,25  
تاريخ الإنتاج : 1948  
العائدية : -

تُجسّد اللوحة بطبيعة تعبيرية وصورت بهيأة امرأة تاهيتية تستتر برداء أحمر مزخرف يكشف عن كتفها وهي تحمل على أحدهما طفلها ، وكلا رأسيهما محاطان بهالة التقديس ، وألقت إليهما التحية ، اثنتان من النساء اللواتي كشفن عن صدورهن وغُطين بقماش أشبه ما يكون بالتنورة ، بينما غطت إحدى أشجار جزيرة تاهيتي ملامح امرأة أو ملاك بجناحين لونهما أصفر وأزرق ، ويث المشهد بتضاد ألوانه الصريحة : حمراء ، وخضراء ، وصفراء ، وزرقاء ، وبنفسجية ، ووردية ، جواً من السحر والدهشة والبهجة على بقية عناصر اللوحة المتمثلة بالمشهد الخلفي المصور لجزيرة مكونة من مساحات صفراء ، وخضراء ، وبنفسجية تمثل الأرض وشجيرات المتعددة الألوان ، وبعض أكواخ وتلال بعيدة تمثل خلفية اللوحة .

تؤشر اللوحة مقصد ( غوغان ) ذا الرؤية الحداثيّة للمرئيات التي لا تقتصر على الماديات المحسوسة ، بل المنفتحة على معطيات الشعور واللاشعور والتأمل والتخيل بالقدر الذي يمكن الخطاب الجمالي من أن ينال حريته من العوائق المادية ، ويحقق أهدافاً أعلى مرتبة من السطحية المحاكاتية أو التزيينية ، ويصبح أكثر ديمومة وحيوية مما يرى في المرئي ، إذ أعطى الفنان الأولوية للتعبير الروحي والرمزي المستتر خلف الظواهر المرئية .

لقد أعاد الفنان قراءة الواقع وتشكيله بالاعتماد على خاصية التحوير والتحريف للشكل والمضمون ، على نحو يكون فيه اللون الصريح والبراق قوة وطاقة كبرى تدعم الذات في التعبير عن مكبوتاتها ، وبإطلالة خاصة تستحضر الروح البدائية بخيالها الفطري والتأملي للوجود من

خلال ذات المنفذ الحدسي للاقتراح بما هو نقي من الصور المطلقة ، وإحالتها إلى علاقات شكلية ذات سياقات رمزية ومضامين تتجه بالأشكال نحو التغريب ، وعزلها عن محيطها الموضوعي ، لتكون الذات الحدسية لها الحصة الأكبر في حرية التشكيل الجمالي والتعبيري الجديدين .

إن الحرية عند ( غوغان ) هي المعادل القيمي الروحي للشعور الحر تجاه اللون ، فاللون هنا يشكل قيمة مستقلة وإمكانية ذاتية لتحقيق أكبر قدر من التماس مع الروح منها إلى التوظيف الحسي والغنائي الانطباعي للأشكال ، لذا اتجه باللون لكسر نطاق التعامل الأكاديمي في طريقة توزيعه ، وفي دوره البنائي الجمالي للطبيعة وسحرها وما يحمله كلاهما – أي الشكل واللون – من دلالات وإشارات تحيل السطح التصويري لقوى التخيل ، وأخيراً في تقديم نموذج مثالي تتوالد فيه موجودات محققة بإرادة حرة تتخطى القراءة الواقعية للصورة ، وتدعو لعدة قراءات حدسية .

أحدث الفنان في لوحته حالات تعارض لوني منح العناصر طاقة الترددات الموسيقية ، وهذا واضح في استثماره للتعارضات اللونية المصاحبة لحدة الانفعال والتعبير الرمزي ، إذ جعل الألوان الحادة والمتنافرة تتجاوز بوحشية مع بعضها البعض ، ومتماهية في الوقت ذاته مع الحدس ومخيلة الطفولة ، وخادشة للعرف الذوقي المعتاد ، وهذا بحد ذاته يعد خطوة أساسية باتجاه فضاء ومدى الحرية الأوسع في تجريب أساليب تميز الذات المبدعة التي تحررت بفعل الشعور الباطني من القيود الأدائية الشائعة في كلا الاتجاهين : الواقعي والانطباعي .

إن الفنان حمل ( الشكل واللون ) بطاقة وجدانية فيها إثراء للدلالة والمعنى ، فكم صوّرت السيدة العذراء وطفلها من الفنانين بمختلف العصور ، إذ كانت الموضوعية – وبصورة واضحة – إحدى أهم المواضيع تداولية في الفكر الديني والذاكرة الجمعية لعموم الذوات البشرية ، لكن الذي يميز هذا العمل عما سواه من النتاجات الفنية واللوحات العالمية التي تطرقت للموضوعية ، أن آلية التنفيذ والبناء وأسلوب الفنان ورؤيته الجديدة للشكل الجمالي ، جاءت كلها مغايرة للتصور والإدراك والتذوق للتمظهر الخارجي لـ ( مريم ) ذاتها ، أي أن رؤيته جاءت مخالفة لرؤية الكلاسيكيين والواقعيين ، إذ توسم الفنان هنا تحديداً الاستبطان والترميز والفعل الرؤيوي وصولاً إلى مضمون وفكر حر وداخلي محض . والواضح هنا ، أن السبيل لتحقيق أكبر قدر من الحرية الذاتية ، سيكون بأدوات تتجاوز الحس والعقل ، وتتماهى مع الروح والتأمل والشعور ، لتحقيق سمة حدائية وتفرد ذاتي يشتمل على نوع من الخرق الذي يعني قراءة جديدة للماضي والحاضر ، مما أسهم في خلق نوع من الإثارة والتغريب في استحداث كل شيء يصعب على الذائقة تخمينه ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، طبّق ( غوغان ) رؤيته هذه وحرية التعبير عن صيغة وشكل الجمال الحديث من خلال موضوعية مريم وطفلها ، محولاً إياها بشكل امرأة سمراء تحمل طفل ، وهي هنا كأي امرأة تحمل معنى دلاليًا وإشارة رمزية لثيمة الأمومة وقيمة الجمال هنا يكمن في المعنى التعبيري العاطفي الذي تحمله تلك الموضوعية ، إذ إن استبدال شكل مريم وصورتها من الماضي ورؤيتها بهذا الشكل في العصر الحديث يدعو إلى الدهشة أولاً ، وإلى تقبل مفاهيم وطروحات الذات الحدسية تجاه كل ما من شأنه أن يحوّل الجمال المتعاقد عليه إلى جمال من نوع آخر في بيئة وموطن وزمن آخر ، وكأن القراءة التأويلية هنا تُحيلنا للقول أن لذلك الظهور وتلك الولادة ، أي ظهور صورة مريم وولادة المسيح ، من الممكن أن تتجدد بوصفها أيقونة رمزية ويستحدث بها رؤى ومفاهيم وأشكالاً في كل عصر وكل بيئة ، إذ هو بإعلانه وتصريحه لحرية الفردية ، لم يتورع عن تحويل صورة مريم المسيحية في الفكر والمعتقد الديني القديم ، إلى صورة وشكل امرأة من عامة قبائل تاهيتي ، وهو بهذا التصريح يكشف عن قراءة الواقع بصياغة حدائية متجددة تتجاوز سمة ومفهوم التقديس / المقدس ، الذي قيّد الفنان وخطابه الجمالي بقيد اللاهوت ، وباسم الدين سابقاً .

وعليه فإن بنائية المنجز والخطاب الجمالي في لوحة ( غوغان ) تُعدُّ ثورة وانقلاباً حدائياً على الماضي بتاريخه وتراثه وقيمه وعاداته وتقاليده وحتى دياناته ، إذ أصبح المقدس يُجسّد معنى سحر الطبيعة ، المُتعاشق مع ما تحمله الأشكال من مضامين ومعاني رمزية عابقة

بالدلالات التي تعبّر عن روحه الميالة إلى المظاهر البدائية شكلاً ومضموناً ، فهو من حيث الشكل عمد إلى تحويل اللون إلى ظاهرة عقلانية تبتكر بطريقة اصطلاحية معان رمزية جديدة للأشياء التي مالت لديه إلى حدٍ كبير إلى التسطّيح ، لاسيما في لوحته الأخرى ( تاهيتي ) ، ولكن اللافت للانتباه أن لوجود الخلفية أهمية بالغة في القوة التعبيرية ، لتكون فرصة للرسام للزج بكمية كبيرة من الألوان المُتنافرة ، التي من شأنها إضفاء الغرابة والدفع بالمتلقي للتأمل والاسترسال مع طقوس أسطورة اللوحة .

وليست الألوان وحدها من أضفى حس الغرابة ، بل إن الدهشة والتغريب طال بعض موجودات وأشكال الطبيعة ومنها ارتفاع الملاك المجنح عن الأرض وتحويل يديها إلى أجنحة تجمع بين اللون الأزرق والأصفر ، كذلك اللعب الحرّ بالتقديم والتأخير في وقفة النسوة اللواتي يؤدين التحية للمسماة بمريم وطفلها التي تسيدت اللوحة ، إذ بالغ الفنان بحجمها وميزّها عن النسوة الأخريات بردها الأحمر المُعبّر عن شدة انفعال وعاطفة ، ورسم كذلك تلك الهالات دلالة التقديس المميزة التي تفرد بها المسيح وأمه وبابوات الكنيسة في لوحات عدّة تنتمي إلى فترات مختلفة ، والأهم من ذلك إعادته لقراءة صور الماضي وقصصه بلغة الحداثة في العصر الحديث . أما حريته الذاتية تشخص من المنطلق ذاته الذي هدف من خلاله البحث عن أشكال جديدة تستوعب مفاهيم وطروحات سابقة ، من جانب . وتؤثر في مسار الفن الحديث ، من جانب آخر ، لاسيما في المنهج السريالي ، لذا فهو يحيل المشهد لعدّة قراءات ، منها قراءة اللوحة وفق المنهج والرؤية السريالية التي تعتمد في لغتها على اللاشعور / اللاوعي ، وعلى الحرية التخيلية واللاعقلية في رسم صورة الموجودات الغرائبية ، وهذا ما بدا واضحاً في عملية خلق وتركيب وجوه بشرية وملامح حيوانية في جذوع وسيفان العديد من الأشجار ، حتى إن البعض منها احتوى على عدّة وجوه ، بل حتى الفاكهة في مقدمة اللوحة أحال البعض منها إلى العملية نفسها ، وفق معالجة تحريف الشكل وتحويل اللون من وصفيتها المعتادة التشبيهية إلى وصف غير مألوف ، وهذا بحد ذاته يضاعف من طلاقة الأداء وسعة نطاق التعبير عن الشعور بالحرية التي ترادف معنى وقيمة الفن الذي يكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بحكم المخيلة الحرة وتصوير الأشياء وفق حقيقتها الباطنية اللامرئية .

إن طبيعة التكوين يظهر السمة المثالية الغالبة في مواجهة الأسئلة الوجودية بحقيقة الصلة بين العالم الفيزيقي والميتافيزيقي ، وما تمثّل ما هو مادي إلا ذريعة للإحاطة والتأكيد على القيم الماورائية التي يضطلع بها الفنان ، فالتكوين يظهر سيادة ( مريم ) التاهيتية وطفلها بوصفهما قيمة علوية وروحية في وسط أرضي أخضر اللون يختلف عن الأوساط والمساحات الأخرى التي ورّع عليها بقية أشكاله ، في محاولة للتسامي بالمادي لتحقيق نوع من الانسجام والتناغم بين الظاهر والباطن أو الحسي والمطلق الذي يُرادف معنى الحرية ، ومعالجة الأشكال برمزية حدسية وحرية سيكولوجية ، ( فرغوغان ) لا يتورع عن تحقيق ذاته وفرديته من خلال تحويل أشجار العالم الخضراء اللون إلى أشجار حمراء وزرقاء وبنفسجية ، ويسبغ خلفية المشهد بلون أصفر يمتد من اصفرار أجنحة الملاك ليصطدم بالبشرة السمراء وهالة التقديس الصفراء ، والإيحاء بالمرئي للوصول إلى اللامرئي والبحث عمّا هو مستتر وخفي وكامن فيما وراء الشكل الحسي ، وإحالة عناصر اللوحة إلى عناصر حدسية مهيمنة تفرض بنية تشكيل فريدة تدفع بالجزئي سواء أكان شكلاً مادياً أو موضوعاً حياتياً إلى الكلي عبر الذات الحرة التي تعالج العناصر التكوينية بواسطة رؤية حدسية تجمع بين العاطفة والخيال الحر وبين الشعور واللاشعور ، فتمتزج هذه الرؤية بغلبة وسيادة قوى التخيل التي قادت عفوية الأداء وطريقة الأطفال في التلوين ، نحو الإطاحة بالعقلانية التي تقيد الشكل واللون والمضمون ، مما يجعلها تقمع ضرورات الشكل وتسمو بضرورات الروح لتكوين مواضيع ذات دلالات كونية من خلال المعنى اللاحصري المنفلت من مقيداته الزمكانية ، ولتكون العذراء وطفلها في اللوحة بمثابة رمز للأومّة والعاطفة والأمل والإيمان بمعجزات الطبيعة ، بعدما كان الإيمان منصّباً تجاه معجزات الإله . أما ما جاء به ( فرغوغان ) فيتحدد في نقل الانطباع إلى فنتازيا تقوى على الحفاظ على

حيوية الرسم ، بوصفه موقفاً جمالياً يستلهم من مصادر الروح الكثير ، والذي طال كلاً من الشكل والمضمون ، وبذا يخرج الموضوع من قدسيته الدينية إلى فضاءات أوسع مدى من الحرية ، قيمية ، ووجودية ، والتي ترادف مفهوم التغريب الذي أسهم بشكل فاعل في تحويل الأشياء وتحريفها خاصيتها الواقعية من حيث الشكل والمضمون .

## نموذج ( 8 )



اسم  
اسم  
المادة  
القياس

تاريخ الإنتاج : 1905 .

العائدية : مقتنيات خاصة ، السيد والسيدة ( وولتر أ . هاس ) سان فرانسيسكو .

صوّر ( ماتيس ) في لوحته هذه ، تكويناً معبراً عن أجواء حاملة ، طغى عليها الهدوء والسكينة ، وبأرضية متعددة الألوان ( صفراء ، وحمراء ، وزرقاء ، وخضراء ، وبرتقالية ) كشفت عن مساحة احتلها سبعة أزواج من الشخوص العارية والمجرّدة من الملامح . والمشهد بأكمله ، تُحيط به الأشجار الملونة بنفس ألوان أرضية اللوحة ، بانّت عن تشابك في منتصف وأعلى اللوحة ، مما أحال المشهد التصويري إلى تكوين دائري مغلق ، ومطل في الوقت نفسه على ساحل بحري ، جسّد عمق اللوحة المنظورة وكأنه نافذة ما لهذا المشهد ، والذي بان من خلاله زوجان بعيدان لم تتوضّح أشكالهما .

حاول ( ماتيس ) هنا أن يعلن حريته الذاتية ، من خلال القطيعة التي أحدثها مع تقاليد الرسم الواقعي والانطباعي القائم على جمالية التناغمات اللونية الحسية ، شأنه في ذلك شأن الأنا أو الذات التي نادى بها ( غوغان ، وفان كوخ ) في نزوعهما نحو التحديث والتجديد والخروج عن العلاقة التي تجمع ثنائية الذات مع الموضوع ، إلا أن ( ماتيس ) عمّق تلك العلاقة بتحميل الذات الحرة انطباعات الوجدان ، وليس انطباعات الحس ، مشيداً بعالم تصويري قائم على رؤية حدسية مباشرة ، تعيد للذات وثوقيّاتها وأصولها وما تأتي به من عواطف ، بحيث يمكن أن يكون اللاوعي مرحباً به أو الانفعال أن يكون هاجساً لايتكار جمالية جديدة ، بل إن العاطفة هنا أصبحت هي السُلطة المتحررة التي لا تطالها سُلطة أخرى ، وإذا كانت التعبيرية حيدت العقلانية قليلاً ، إلا أن الوحشية ومنها رسوم ( ماتيس ) أسقطتها بالكامل .

لقد حشدت هذه اللوحة عناصرها لتُقرأ حدسياً ، إذ تبدو معالجات ( ماتيس ) للسطح التصويري متماشية مع الاتجاه الانطباعي العام في استخدام الألوان والإسراع في إسقاط الهياج الداخلي على سطح القماش ، لكنه ليس إسقاطاً حسياً ، بل إسقاطاً للمشاعر بأقصى سرعة دون تردد ، وهذا ما دفع الفنان إلى استعارته لحريته الفردية بوصفها رد اعتبار

( معادل موضوعي ) للخسائر التي قدمتها الذات بعد أزمت من التطاحن والتهميش . وجاءت ضربات الفرشاة المتجزئة والمتقطعة بصورة أفقية ، لتكشف هذه التقنية عن مساحات لم تلون ، ومساحات أخرى لم تشبع بالألوان ، وكأنه شبيه بأداء الفنان الانطباعي . إلا أن القراءة الثانية لهذه المعالجة الجديدة ، تكشف عن الذات في إحالتها للسطح التصويري إلى تناغمات لونية ، أن تسهم في التلاعب بالمضامين ، وأن تلغي وتهتمش التفاصيل القواعدية المعتد بها أكاديمياً في الرسم .

إن القصد الأول الذي هدفت من خلاله الذات تحقيق حريتها ، يمكن قراءته تأويلياً هنا والقول بأن الأرضية الصفراء – بوصفه لوناً له قيمة وخاصية ودلالة ومعنى - ، دلالة لألوان الزهور الصفراء التي جردت من أشكالها الواقعية فتحوّلت إلى صبغة لونية ، وهذا ما يمكننا مشاهدته في الجانب الأيسر من المشاهد ، كما استلقى بمحاذاته زوجين توسط المشهد بأكمله ، ولهذا المركز دلالة رمزية إذ يمكن القول إن الحياة هنا قائمة على مبدأ الثنائيات ( المرأة والرجل ) . كذلك يمكن وصف اللون الأخضر دلالة الأمل والحياة ، فيما يمثل اللون الأحمر دلالة الحب والعاطفة المتأججة . أما المساحة الزرقاء في مقدمة اللوحة ، فمن الممكن أن توصف ببركة مياه قد استحم واستلقى فيها اثنان من الأزواج . وهذا يدعم تعبير ( ماتيس ) عن بهجة أو متعة الحياة أو السعادة في الجنة . أما القصد الثاني الذي أسهم في ترجيح كفة الذات على الموضوع ، هو تحويل الأشياء خاصيتها الواقعية من حيث الشكل والمضمون باتجاه تغريب الشكل وعزله عن محيطه الموضوعي ، لتكون الذات لها الحصة الأكبر في حرية البناء والتشكيل الجمالي والتعبيري ، وهذا ما يمكن مشاهدته في طريقة تجريد الشكل الواقعي وإعادة بنائه وفق رؤية حدسية ، تم من خلالها الاستغناء عن أدق التفاصيل القواعدية للجسد ، فأحال ( ماتيس ) الشكل إلى اللعب الحر ، وهذا اللعب نتج عنه مجرد خطوط حمراء تحدد الجسد وبصبغة وردية ملأت بعض تلك الخطوط ، فيما جردت أجساداً أخرى من هذا الامتلاء وحررت من صبغتها اللونية سوى ما بقي من خطوط توحى بحركتها المتنوعة : الجلوس ، والاستلقاء والاسترخاء ، والسير أو الوقوف باطمئنان وسعادة أو العناق ، وهذا يدعونا إلى قراءة ثالثة للمشاهد الذي يبدو للوهلة الأولى ساكناً ، فيما يمكن تصوره متحركاً بفعل تنوع حركة الشخصوخ وطريقة بناء أشكالهم من جديد على سطح اللوحة ، كذلك طريقة بناء أشكال الأشجار وألوانها التي عززت التعبير الرمزي والوجداني والمشاعر الداخلية ، لتتوحد عند ذاك طريقة تصور الوجود مع التجسيد في الفعل الإبداعي .

إذ ليس من المألوف في الحياة أن نجد أو نشاهد أشجاراً زرقاء ، أو أشجاراً جردت من أغصانها لتتحول إلى مجرد صبغة وردية أو صفراء أو حمراء أو حتى خضراء أو بنفسجية ، وهذا هو اللعب الحر الذي يرادف مفهوم الحرية في الرسم ، إذ إن الحرية هنا تصاحب مفهوم اللامألوف واللامتوقع والمدهش .

إن طريقة ( ماتيس ) واسلوبه في اللعب بالمضامين والأشكال التي كشفت عن معنى ومبدأ الحرية والحدثة في الرسم ، لم تكن وحدها من أغنى وعزز قيمة الذات في الوجود من خلال هذا المبدأ فحسب ، بل ذهب ( ماتيس ) في أشكاله إلى أبعد من ذلك ، فقد حرر الشكل واللون معاً من قواعد المنظور التقليدية ، وكشف هذا التحرر عن كسر هذه القواعد التي بان من خلالها القريب هو البعيد والبعيد هو القريب ، وقد تحقق ذلك من خلال الزوجين في مقدمة ووسط اللوحة المجاورين لزوجين آخرين في نفس المستوى عند النظر إليها ، إلا أننا نجد أن الزوجين عند الزاوية اليمنى من المشاهد أكبر حجماً من الزوجين المجاورين لهما ، وقد تكرر ذلك اللعب بالمنظور في الأشكال المنتشرة على سطح اللوحة ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، لم يُعر ( ماتيس ) الاهتمام بالظل ، كما لم يُعر اهتمامه بالمنظور اللوني ، وهذا ما ينطبق على الأشكال نفسها ، إلا أن الهدف الأساس من ذلك كله هو إسقاط رؤية الذات الحرة في التعبير عن انفعال باطن وعاطفة قوية تركز على مبدأ السعادة المرادف لمبدأ الحرية في الوجود .

لقد أحال ( ماتيس ) هذا الوجود المُتخيّل ، من خلال مشهد من بهجة الحياة ، فأسقط حدوسه في عالمٍ لربّما هو عالم آخر غير هذا الوجود المرئي ، والذات في هذه اللوحة تبحث عن مكان اطمئنان لها ، فيكون واحة لها أبدية وسعادة مغايرة لباقي السعادات الأخرى . وبذات القوة ، تلعب الألوان في تضاداتها وتناغماتها دوراً حيوياً في التعبير عن تعبيرية ورمزية المشهد المعبر به عن بهجة الحياة المتمثلة في صورة ( الجنة ) .

وإذا كان ( ماتيس ) قد أهمل الصرامة والتنظيم في خطوطه وألوانه مما جعلها في حالة من العفوية تقترب من رسوم الأطفال وملوناتهم دون تفعيل للوعي العقلي ، فإنجازاً لهذه اللوحة قد تمتع بقدر كاف من الحرية في تحويل المعطى الحسي إلى أشكال مشوبة بالعاطفة الانية المرتجلة ، والتي يشتغل فيها الوعي والقصد فقط في مهمة تحديد عناصر التجربة الإبداعية وأدواتها ، ولكن تبقى الطريقة في مزج تلك العناصر رهناً بمزاجية وحرية الفنان التي لا يتدخل فيها العقلي أو الحسي المقيدان بالجزئي ، فهو يحاول البحث عما هو كلي بإهماله التفاصيل الاتباعية .

إن سطوة الحدس قادت ( ماتيس ) لممارسة حريته الذاتية التي تنزع لتوثيق جمالية غير متعاقد عليها ، وهنا تبرز حقيقة أراد الوحوشيون التوصل إليها ، يوضحها ( ماتيس ) في أن الخطاب الجمالي أو الأخلاقي أو المعرفي لا يشترط حضور المضمون الدرامي أو العاطفي أو التاريخي ، فالتعبير حينذاك سيكون محسوباً لصالح الموضوع نفسه وموجهاً إليه ، فتقيد حرية الذات ، ولكن إذا تمت إزاحة المضمون الواقعي إلى الهامش تركز الشكل بوصفه أداةً لبلوغ غاية ما ، ويكون حينئذٍ خاصاً بالذات الحرة المعبرة عن خلجاتها ، وهذا ما استثمره ( ماتيس ، وكوخ ، وغوغان ) في الكثير من نتاجاتهم الفنية ، مازجين تفجّرهم الوجداني وغنائيتهم الناصعة المتوهجة بالموسيقى .

وعليه فإن اللوحة تتجاوزها قوتان : الذاتي والموضوعي على نحو يرجح فيه الذاتي على الموضوعي ، إذ إن التوظيف الوجداني لعناصر الشكل وإهمال الموضوع قد دفع باللوحة إلى منطقة يتسع بها فضاء الحرية التي تُعزّز حضور اللاغائية في العمل الفني ، إذ لا ضرورة مقيدة للذات الحرة ، ولكن حضور هذه الضرورة في إمكانية المقارنة بين اللوحة والواقع ، قد يجذب اللوحة إلى منطقة يتماثل بها كلا القوتين .

## نموذج ( 9 )



العائدية : مجموعة بيير ليفي ، فرنسا .

يصور ( ديران ) مشهداً لمنتزه ( هايد ) في لندن ، الذي يُعدّ الأكثر سحراً وجمالاً في أوروبا في أوائل القرن العشرين ، وليس خافياً ذلك التعبير الذي حاول عن طريقه الفنان أن ينقل لنا سماءً زرقاء وأشجاراً مرسومة بلون أحمر وأسود وموزعة بين ثلاثة أشربة طولية متموجة ( وردية وحمراء ) ، تمثل طرق تسير فيها العربات ذات الأحصنة الملونة (الأوكر ، والأحمر ، والبرتقالي ) ، وبعض المتنزهين ( رجال ، ونساء ، وأطفال ) توزعوا بين تلك الطرق التي تفصل بينها مساحات خضراء حددت بأسوار مخططة بلون أسود ، تضيق عند الزاوية العليا وتتسع نحو الأسفل ، وقد ذهبت طفلتان تنظران إلى حيوان صغير بملامح بشرية ، يقف إلى جانب امرأة تتقدم في أحد جوانب اللوحة ، وهنا تبحث عين المتلقي عن زاوية نظر ، فتجد أنها تعددت في نقاط عدة ، إلا أن المشهد على ما يبدو عليه ، قد رسم بطريقة حرة يبدأ من نقطة تلاشي عند الأفق ، ويتسع من خلال الطرق والمساحات الخضراء نحو الواجهة .

ينتمي ( ديران ) إلى التيار الوحشي الذي وجد في المحيط المرئي ، حيزاً وسيطاً لترحيل مكنونات الشعور والعاطفة الإنسانية من خلال الرسم ، ولإيجاد نوع من النزوع اللاواعي والانفتاح على نمط من الأشكال التصويرية تقيم الاعتبار لما هو متخيل حتى لو قاد ذلك ، إلى الاستعانة بذاكرة الطفولة والتي تعمل على نفس المعيارية الموضوعية ، وإحلال الخيال بديلاً عنها ، ولا يخضع لمنطق أو معيار الواقع الشبهي ، مما يسمح للوحة بأن تتعايش مع مثال جمالي غير متعين .

إن إشكالية الحرية في هذه اللوحة ، هي أن المساحة التصويرية لم تعد تسكن الأشياء بحقيقتها الأيقونية ، فالأشكال قد تم ترحيلها إلى لحظة حدس شعوري طاغ من خلال قوة وفعل المخيلة الحرة والأداء التلقائي . والتعبيريون ومنهم ( ديران ) وجدوا أن الطبيعة والظواهر الكونية ، قوانين مطلقة ، وفكرة التضاد والاحتدام شأنها شأن الذات الإنسانية ، يمكن أن تحمل

صفات الحرية في التعبير عن الأحلام وعن عوالم خفية تفسح مجالاً للهروب إلى كون افتراضي ، حسب قول ( فرويد ) .

ومن خلال الحدس والعيان المباشر ، أدرك ( ديران ) الجوهر الكامن في الأشياء والمشاهد التي رسمها سواء كانت طبيعية أم إنسانية ، إنما هي جزء من كون شامل ، وبالاكتفاء على إمكانية تدوير ما هو صلب وساكن وتحويله إلى جمال ممتد في الزمان ، بحيث تبدو اللوحة حاملة لطاقة الديومومة الباطنية التي تفعل فعلها في العلاقة بين ما هو مرئي وما هو متخيل ، فمن خلال اللون حرر ( ديران ) قوة الجذب الأرضية للأشياء وأحالها إلى فعل متسام ، إذ يبدو أن ثمة حركة متصاعدة ابتداءً من الأسفل ( الطرق الملتوية والمنحنية ، والسهول الخضراء الصاعدة والهابطية ، والشخوص في المقدمة والوسط والخلف ) ، متجهةً نحو فضاءٍ مُغْرَبٍ أكثر منه واقعي ، وبعضها يتجه عكسياً من خلال الأشرطة ذات الامتدادات المنحنية والملتوية .

تكشف اللوحة عن براعة في الأداء الحر ، فالتكوينات تتجانس مع روح الطلاقة المتماهية مع الحدس وخيال الطفولة ، إذ يكشف هذا الأداء عن ألوان حررت كتوصيف مشروع للأشكال الواقعية ومنها أشكال وألوان الأحصنة ، فمنها ( الأحمر ، والأوكر ، والبرتقالي ) ، وجميعها رسمت كما لو إنها خيول خشبية يلهو بها الأطفال ، مما منح الأداء الجمالي للشكل روحاً متفتحة على اللاشعور ، فالخيال الحرّ أوجد متغيرات كلية في الشكل الحسي ليحيلها إلى فعل إبداعي وليصبح الرسم محاولة لبلوغ الانفتاح على قراءات عدة ، تأكيداً لنزوع الذاتية الحرة ، والتأمل الباطني .

إن التراكيب اللونية التي اشتغل عليها ( ديران ) قربته من الإيقاع الموسيقي ، ارتفاعاً وانخفاضاً ، وهذا واضح في استثماره للتعارضات اللونية ، مما منح العناصر طاقة الترددات الموسيقية من خلال التباين في اللون درجةً ومساحةً ، بحيث أعطى الشكل إيقاعاً درامياً وشعرياً إلى حدٍ بعيد ، فمثل هذه الأشكال تشتغل بها الذات خارج إطار الحسيات ، ومصادر التوليد الجمالية نابعة من جوهر تشكيلاتها المثالية ، توصلاً إلى الحرية في الفن من خلال سمة ترديدات الخطوط المتموجة والألوان ، مما يستبعد الوصفية والتشبيهية مستعاضاً عنها بمركب أحاسيس خيالية محمولة على طرائق جديدة في حركة العناصر نفسها ، فالوحشية التي ينتمي إليها ( ديران ) لا ترسم صوراً حسية ، بل رؤى وانفعالات ، بعضها يتسم بالخفائية واللاإرادية ، وتداعيات الرسم بهذه الحالة ينتمي إلى الأبدى أكثر من انتمائه إلى المؤقت والزائل ، لأنه خضع للذات أكثر من خضوعه للعقل ، واقتصر بالإيقاع الحر والخيال ، مما يجعله متفقاً مع المفاهيم الفلسفية التي وردت في الإطار النظري ومنها آراء ( برجسون ) و ( كانت ) و ( شوبنهاور ) والتي تبجل الخيال الفردي الحر .

إن الاختزالات والتجريدات الجزئية التي أحدثها الفنان ، تشكل سمة غالبية في الفن الحديث ، وكل من التعبيرية والوحشية ، شأنها شأن التكعيبية والتجريدية والسريالية ، حاولت تقديم تفسيرات جديدة عن صلة الإنسان بالوجود ، ومن خلال اعتمادها على الذاتية المتحررة من كوابح الحواس ، منطلقاً لها في وضع العفوية والروح البدائية بديلاً للقالب الجاهزة والمحددة تلك التي شاعت في الرسم الأوروبي زمناً طويلاً .

ففي هذه اللوحة ، يرسم الفنان رؤية إبداعية والمتغيرات التي أحدثها في جسد الأشكال – وبخاصة التي توحى بعدم الاستقرار ، ومنها النسوة الجالسات ، والشخصان السائران نحو العمق – ومنحها طاقة جمالية توحى بجذوى اللعب الحر .

و ( ديران ) في تعبيره عن عالم الأحلام اللاواعي ، جمع بين التبسيط والرمزية مع دلالة الأشكال التي أدمجها بالحركة الكلية للعمل ، إذ حرر الشكل الحسي التشبيهي وحوله إلى مجردات نسبية تأخذ من محيط الذات طاقتها الداخلية الكامنة ، بحيث يصبح المشهد خارج حدود فيزيائيته مُنزاحاً إلى بيئة يتحكم فيها اللامنطق ، كما أشرك العاطفة والوجدان في تراكيب مؤسسة على الانفعال الباطني ، والثراء اللوني ، فالوحشيون ، ومنهم ( ديران ) ، كانوا يرسمون أحاسيس متعالية عن الواقع المرئي ، وبما إن الإحساس بهذه الكيفية التصويرية يصعب وضعه في نقطة محددة أو زاوية معينة ، فهو بهذا يتمتع بالطلاقة والامتداد ، فالهدف من الحرية كان في رسم إيقاع روحي مطلق دون الاعتماد كلياً على الشعور بل جعله واسطة للولوج إلى عالم الخيال ، والإحساس هنا يتوغل في جزئيات الوجود تلك التي تشمل حركة الكائنات المختلفة

، والفنان يرى بأن هناك إحساساً من نوع آخر يشترك فيه الإنسان الغائب في اللوحة بوصفه فعلاً ،  
، والحاضر بوصفه إحساس روح مع الطبيعة والفضاء ، والذي يهرب إليه الفنان بمُخيلته باحثاً  
عن سعادة مُفترضة وتحرراً للذات .

نموذج ( 10 )



اسم العمل : قصير  
اسم الفنان : جوجو  
المادة : زيت على قماش  
القياس : 8,625  
تاريخ الإنتاج : 1892  
العائدية : المتحف

إن هذه اللوحة تدين بالكثير إلى طروحات ( سيران ) ، إذ حاول ( براك ) فيها حشد أكبر عدد من المفاهيم والرؤى التي تتبنى النمط الهندسي المجرد للأشكال في الطبيعة ، وما تؤول إليه الأشكال والوحدات التي تتجمع هنا وتتجاور بشكل استطلاعي ، ثم تتداخل مُشكلة مراكز ثقل عديدة ، تكشف عن جوانب مختلفة منظورة بعدة أوجه للسطوح التي تعود بحقيقتها لقصر فُككت جدرانه ، وتداخلت مع اللون الأخضر الذي يوحي بكثافة الأشجار المحيطة به ، والتي رُسمت ، كما يبدو ، بحريّة أداء وسرعة تنفيذ ، دون إيضاح أو اهتمام بالتفاصيل الدقيقة .

وتُشكل هذه اللوحة أولى الخطوات التي وجد فيها الفنان وفاقه في الطرح التكعبي الذي هدد الترابط المنطقي لقواعد الرسم التقليدية ، بتخطيطه أفكار الترتيب التقليدية ، ومحاولة التحرر من أساليب البناء السابقة ، والإجابة على قصورها والتحرر من قيودها .

فر ( براك ) يسعى هنا لصياغة جمالية جديدة ، باعتماده على الفكر الحر في استخلاص أشكال جديدة من أشكال مرئية تبعاً لإشراقة الصور الحدسية التي أحالت بنائية اللوحة إلى نمط جديد من العلاقات لا تقوم على صلتها المادية والحسية ، بل تدفع الذات إلى إنكارها وصولاً إلى نقل ما هو جوهري منها ، وبذلك يقول ( براك ) : " لا بدّ أن أخلق نوعاً جديداً من الجمال ، ذلك الذي يظهر لي على هيئة حجم وخط وكتلة ... أما الطبيعة فهي مجرد حجة لإنشاء موضوع مضافاً إليه الشعور . أريد أن أعرض المُطلق ، وليس مُجرد أشياء مصنوعة " (1) . ومن هنا فإن

(1) فراي ، إدوارد ، التكعيبية ، المصدر السابق ، ص 81 .

رؤية ( براك ) ومفهومه للحرية يتجسد من خلال عدم الخضوع للتجربة الحسية المباشرة للطبيعة ، أو أي نوع من المحاكاتية ، بل أنها تتجسد في الفن المكافئ للتجربة البصرية والعاطفية عن الطبيعية فـ في نوع مـن الرؤية المثالية الطبيعية ( أفلاطون ) و ( كانت ) للوجود .

إن المنطلق الذاتي الذي يستمد منه الفنان عناصر موضوعاته بحرية ، أسفرت عن علاقات خاصة بين أشكاله المعبرة من خطوط وألوان ومساحات هندسية مجردة ، لتحمل عبر دينامية تشكّلها اقتراحها البصري البنائي ومدلولها الفكري الذي يؤكد معرفته المسبقة عن قيم الكتلة والحجم وثقل المادة ، والذي يظهر من خلال الخطوط والمساحات المُقسّمة والموزّعة للسطوح المستطيلة الشكل ذوات القمم المثلثة المضلّعة بطريقة تكشف عن خلق نظام بصري ( معماري / ذهني ) يتجاوز مُحددات المنطق القياسي التقليدي ، باعتماد نظام إيقاعي يتّجه بحركة القوى والخطوط والكتل نحو العمق مرّة ، ونحو الأعلى مرّة أخرى ، كي يكون عدّة مراكز لهذا الهيكل المعماري .

أما الجمع بين زاوية النظر الجانبية والأمامية لهذا المعمار ، فما زال ينبع من حركة متنوّعة يتجاوز الشكل فيها إلى الرغبة في تجسيد قوة وجود وثقل المادة ، جعله يقترب من النحت في بعض أوجهه مثل الرغبة في إظهار قوة امتلاك الشيء للفضاء ، وكذلك عبر تقوية وإدامة وجوده الزمني من خلال تعدد أوجهه بالدوران حوله ، بما يخلق إيهامية النظر من زوايا متعددة قائمة وفق منظور ذهني مُتخيّل يُبدد حسية المكان والزمان ويكشف عن مدى تأثير المبادئ السيزانية في رؤية براك للأشياء .

لقد أسهم الزهد اللوني في الكشف عن مدى الحرية في تحديد أنساق الخطاب البصري ، إذ يبدو دور اللون غير ذي أهمية مقارنة بالشكل الذي خضع لآلية اشتغال الذات في إيجاد ملمس معيّن ، وخاصة ملمس القماش البيضاء التي استفاد منها الفنان في توزيع مصادر الضوء التي لا تخضع إلى منطق رؤية محددة إلاّ بمتطلبات تصوير جانب من البناء . كما تكشف هذه الآلية عن سرعة أداء في إنجاز العمل وخاصة فيما يتعلّق بصورة الأشجار المتداخلة مع السطوح الهندسية في تكوين موحّد ، فأسفر هذا بدوره عن التحرر من سلطة التقيد بالمحاكاة التي تؤكد على دقّة التفاصيل ، وحلّ محلّها ضربات الفرشاة السريعة بصورة مائلة وعمودية ، والمتكررة والمتوازية على السطح التصويري ، والمُتداخلة مع السطوح الهندسية غير المبالية باقتطاع أجزاء منها ، أو أن تتعشّق معها ، إلاّ أن المحصلة النهائية تكون الغلبة للبناء والتشييد العقلي الذي هيمنت من خلاله خاصيّة تجسيم الشكل بأوجهه مختلفة ، حتى أصبحت الغلبة له دون المضمون الذي تحوّل إلى محمول عليه ، ونتيجة لحيثية الذاتية ، جاء تنفيذه ورؤيته الحدسية ضرورةً بنائية جوهرية لحقيقة الشكل ، مُضيفاً عليها المزيد من طاقة التصور الذي يتواشج مع الخيال الحر ، فخلع على أسلوبه المزيد من التفرد والإبداع في طرح قضية جديدة مفادها الوثوق بجمال حر لا يتقيد بالحس والغائية .

إن أبرز سمات الحداثة في لوحة ( براك ) هي إرادته الحرّة في مسعاها لقلب قواعد أساسية في الرسم ، وهذه اللوحة إنما تُذكر أن فنون الحداثة كانت بحاجة إلى إحداث ثورة تُسقط النزعة الحسية أولاً ، والرمزية ثانياً ، والوصفية والمعيارية . وكان من مظاهر إسقاط المعايير في الأشياء ، أن استبدل الفنان المنظور التقليدي والنظرة الكلية للأشياء كما تبدو في الطبيعة مركزة على ما هو جزئي في تفاصيل المشهد .

إن ( براك ) و ( بيكاسو ) وقبلهما ( سيزان ) لم تعد لديهم المقارنة ضرورةً مقيدة مع الطبيعة ، ذلك أن الطبيعة مع التكميلية أصبحت مرتهنة لزمن التخيل وزمن الشعور بإنشاء طبيعة مُضادة ، فلا صلة لأشجار ( براك ) أو ( سيزان ) بالواقع . في حين نعثر على هذه المقاربة فيما لو رجعنا إلى رسوم الواقعيين أو الانطباعيين ، إذ إن الطبيعة اختزلت – مع هذا الفن – وأصبحت تأخذ طابعاً انتقائياً ، مما مهّد فيما بعد إلى أن تتحوّل الطبيعة إلى أفكار أكثر منها واقعاً ، وهذه الأفكار تأخذ طابعاً مثالياً على الأرجح .

وإذا كان الفن الغربي قد انشغل طويلاً في رسم الأشياء ضمن مستوى واحد ، فإن التكعيبية ورائدها ( براك ) كانت ترى الأشياء من أمكنة عدّة وأزمنة عدّة ، لتحقيق فكرة ( التزامن ) ، إذ أصبحت العين تنتقل بحرية كاملة عبر الحجمية والأشكال دون عائق . وهكذا تداخل الزمان والمكان في بنية واحدة ، وهذا بحدّ ذاته يُعدّ فاصلاً كبيراً في مشروع الحداثة والحرية في الفن التي قادها ( سيزان ) وبعده ( براك ) و ( بيكاسو ) .

استشعر ( براك ) في عمله هذا الحاجة إلى التحرر من النموذج وصولاً إلى بنائه الخالص المُعبّر عن القوة الداخلية للشيء ذاته ، عبر آلية التوحيد بين ما يُدرك في اللحظة وما قبلها وما يليها في خضمّ سعيها إلى الكشف عن الجوهرية ، مما أدى إلى النزوع نحو الضرورة الفكرية ، وهذه الضرورة نجحت في تحطيم أيقونة المثال باتجاه تشييد بناء شكلائي يتحرّك فيه الزمن عبر السطوح المضاعفة للشكل في اللوحة ، الأمر الذي يدعو إلى القول إنها احتفظت بما أسماه ( برجسون ) بالديمومة في الأشكال ، هذه الديمومة التي يسيرها إحساس عميق بما يعرف بالزمن المُتّصل ، لا الزمن المنقطع .

فالديمومة تصبح هنا مقولة جمالية تهدف إلى جعل العمل الفني مُنفّتح خارج إطار زمكانيته ، وهذا ناتج عن تفهّم ضرورات البحث عن جمالية جديدة قائمة على الكتلة والوزن والفضاء ، وفي هذا يقيم ( براك ) توصيفات كلية خاضعة لإرادته الحرّة في التعبير عن ذاته على نحو مُطلق .

## نموذج ( 11 )



اسم العمل : برج  
اسم الفنان : روبن  
المادة : زيت على  
القياس : 125,1  
تاريخ الإنتاج :  
العائدية : متحف

أراد ( د )  
الرؤية الكلية بعلاقات تشكليه جماليه تتجاوز الشكل الموضوعي ، إذ احوال حقيقة البرج إلى مجرد خطوط ومسطحات وكتل لونية الغاية منها خلق هندسة أو بناء عقلي مشيد بلغة اللون ، فحطم المنطق المادي لمظهر البرج – المشيد من المعدن – وأعاد صياغته وفق رؤيته الذاتية وإحساسه باللون بوصفه قيمة وعنصراً مهماً في التكوين الجمالي ، ونراه قد استعمل اللون الأحمر ، والوردي ، والبرتقالي ، والأصفر ، والأسود في رسم البرج ، أما الأرضية والسماء الذي يطل من خلالهما هذا البناء الهندسي فقد لونهما بالأبيض والأزرق والأصفر والأخضر .  
مر الفنان بعدة تحولات أسلوبية خلفت إرثاً متنوعاً من النتاجات الفنية ، فمن الانطباعية وتحديداً مرحلتها التنقيطية ، ثم المنهج السيزاني الذي ألقى بضلاله على نتاجاته وصولاً إلى التكعيبية التي وجد فيها ضالته في رسم المواضيع المتحررة جمالياً ، ذات الطابع الكرنفالي / الاحتفالي بالنور واشراقاته ، ولكن في قوالب معمارية وبمنظرة كلية مثلت التيار الأكثر تحرراً ضمن سياق التقاليد التشكيلية التكعيبية(\*) ( العلمية ، والفيزيائية ، والغريزية ) .

(\*) قسّم الشاعر ( أبولينير ) التكعيبية إلى أربعة اتجاهات إضافة إلى الثلاثة المشار إليها أعلاه هناك اتسم الاتجاه الرابع الذي أطلق عليه تسمية ( الأورفيه ) للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي 1913 ، وهذا الاتجاه تحديداً يستخدم عناصر صورية أوجدها الفنان كلية بيد أن أعمالها ليست أقل بنائية ولا أقل دلالة ، فالدلالة

إن الحرية الذاتية برأي ( ديلوني ) تعني محاولة الإعلاء من شأن اللون بوصفه عنصراً أساسياً في اللوحة ، إذ يمثل الشكل والمضمون معاً ، كما تعني كذلك ببت شحنة تعبيرية بوساطة النقاء اللوني والتنويعات المتداخلة والمتضادة ليولد إحساساً بالقوة والسرعة والامتداد الديناميكي الكامن في أشكاله المستقيمة ومسطحاته المتداخلة والدائرية ، كإحياء بحركة الوجود المستمرة وديمومتها ، ولعل هذا الهدف كان له حضور عند خط الشروع في إنجاز اللوحة التي عُيّنت بالحفاظ على ما أسماه ( برجسون ) بالديمومة في الأشكال ، هذه الديمومة التي يسيرها إحساس عميق بما يعرف بالزمن المتصل لا الزمن المنقطع . ولتأكيد هذه الفرضية فإن الحقيقة الجمالية التي بحث فيها الفن التكعبي ليس لها صلة بالواقع ، والديمومة تصبح هنا مقولة ذهنية تهدف إلى جعل العمل الفني منفرد خارج إطار زمكانية ، وهذا ناتج عن تفهم ضرورات البحث عن جمالية جديدة قائمة على الكتلة والوزن والفضاء ، إذ إن جانباً كبيراً من الخطاب الجمالي الحديث تمحور في البحث عن عناصر مستحدثة بديلاً للخطاب الجمالي الواقعي المُقيد بالزمن والمكان

لذلك فإن الخطاب الجمالي التكعبي يشكل نقيضاً للخطاب الانطباعي ، لأنه عطل تلك الاهتمامات التي جعلت من الانطباعية تغرق في حسيتها ، أو ما يجعل منها لذة حسية جزاء العلاقة بين اللوحة والأنموذج المصور ، في حين أن هذه العلاقة تخلخلت مع الفن التكعبي ، ولم تعد بالمتلقي حاجة لإقامة علاقة جمالية لاستخراجها من الرسوم في حالة الربط بينها وبين النظر المرئي ، فأصبح النظر هنا ذا طابع ذهني / مُتخيل ، ولكنه في الوقت نفسه شديد الثبات ، وعليه فإن الفنان بإسقاطه المعايير في الأشياء ، أن استبدل المنظور التقليدي والنظرة الكلية كما تبدو في الطبيعة ، مركزاً على ما هو جزئي في تفاصيل الشكل والمشهد بأكمله ، فتحوّلت اللوحة بحد ذاتها ثورة من نوع آخر ، هذه الثورة أسقطت النزعة الحسية أولاً ، والرمزية ثانياً ، والمعارية والوصفية ، حتى أن الوثوقيات كلها بدأت تهتز إزاءها ، فَجعلنا نرى البرج بامتداداته الديناميكية وكأنه سلسلة متواصلة من الحركة في كل اتجاه ، والتي قد تؤول به في النهاية إلى الإحساس بالتهوي والسقوط ، وما هذا إلا إثبات لرؤيته التحررية وسمة الحداثة ومقولة كل ما هو صلب يتحول إلى أثر ، أي كل صلد يتبدد ، وكل ما هو مقدس يتحول نهياً للمراجعات .

فالحرية دفعت الفنان إلى أن يختار الأشكال المشيدة بمعمارية هندسية ، والألوان الأساسية لعلاقتها المباشرة بالهدف الكلي الساعي لتظهير ما وراء الشكل الخارجي للأشياء ، إذ تتسم الأشكال الهندسية بالتعالي والمثالية من حيث القيمة الجمالية على الأشكال العشوائية ، وذلك لاشتغالها على شروط المبادئ المثالية الكلية الإغريقية القائمة على ثلوث الحق ، والخير ، والجمال .

اقترن مفهوم الجمال بالحرية التي غدت بمثابة قوة تدعم التجربة الحداثية والتي كشفت عن أسلوب الفنان وقدراته الإبداعية ، إضافة إلى تمثله لطروحات ( كانت ) الذي أكد على الجمال بذاته ولذاته ، إذ كشف الشكل المجرد والمحور عن تعدد نقاط النظر وتداخل المستويات المترابطة وعن صيغة تكثيف معلنة تقضي إلى محورين مهمين ، الأول : تكثيف شكلي ، والثاني : تكثيف لوني . ومن هذه الخصائص تبرز هيمنة شكلية ، استطاع من خلالها الفنان التعبير عن الفكرة الكلية والتحرر من شروط التكوين والإنشاء الأكاديمي ، لكنه شكّل ، في الوقت نفسه استثماراً لتجلي الأثر البنائي للتكوين ضمن حاله مقرونة بإنتاج أثر جمالي ينعكس تقنياً على بنية السطح التصويري .

والملاحظ هنا أن فعل التحرر اللوني قاد الفنان نحو وضع مساحة افتراضية من عملية اختزال وتجريد وتحوير الصور المرسومة ضمن حالة استيعاب لواقع ( الآلة ) التي لطالما شكلت أنموذجاً بنائياً فريداً لدعم البنية التكوينية للعمل الفني ، وبمعالجات تركزت سلفاً على فعل

الإيغال النفسي في فحص الظواهر الجمالية أياً كان مصدرها ، إلا أنها في الوقت نفسه تدعو المتلقي إلى النظر باتجاه الألوان المعززة للشكل والمهتمة بشكلٍ أساس في تأكيد الطابع التسطحي للفضاء التصويري ، وفرز الأشكال عن بعضها وربما إضافة نوع من الحيوية في العلاقات الديناميكية بين عناصر اللوحة من خلال حالة التنافر والانسجام .

وإلى جانب غياب الموضوع الواقعي ، فإن الفكرة التي تطرحها اللوحة تدعو إلى عدة قراءات حدسية ، منها ما يتعلق بحرية اللون المحفز بروحية تكشف عن حالات تسمو بالسعادة أو القلق أو الحلم حيال أمر ما ، ولعل هذا كان دافعاً إلى تحطيم الشكل وإعادة بنائه وفق إيقاع موسيقي منتظم يجمع بين الشفافية والرقّة وبين النظام العقلي الصارم ، وبألوان تعددت لتتحول إلى لغة وخطاب روحي ، وضرورة من ضرورات الروح التي تهدف إلى إحداث نوع من الإثارة والمتعة الجمالية المبرّأة من أية غاية مادية ، والتي تقترب بذات الوقت بمفهوم ومبدأ التطهير الروحي .

وعلى اعتبار الفنان بأتاً للخطاب الجمالي بوصفه فكرة والمتلقي قارئاً لعناصره البصرية ، نجد أن البناء الشكلي المتسم بالعقلية في الأداء لا يمكن تفسيره وفق قانون علمي أو هندسي معين ، والسبب في ذلك يعود إلى حدس الفنان ومخيلته ، اللذين يمكنانه من القفز فوق البنائية الفيزيائية إلى بنائية حرة ، وإلى حدٍّ ما هي بنائية عقلية ذاتية لا تأتمر بإملاءات العقل وقوانين الطبيعة ، بل تتفاعل مع مقترحات ذهنية مبدعة التي توظف المعرفة العقلية لصالح الفكرة المتوخاة بوصفها مثلاً عقلياً ذهنياً راقياً ، وبشكل يتناسب مع موضوعه ومبدأ التحرر ، مع الأخذ بعين النظر الفواصل الزمنية التي تذكي ديمومة الفعل الحر للأداء تقنياً وأسلوبياً .

لا ينحصر فعل الدلالة هنا على مستوى محدد من الحضور ، إنما تتشكل صورته عبر حالة التكثيف لإشغال أكبر قدر ممكن من مساحة اللوحة ببنى فاعلة ، تهيمن من خلال أشكالها وألوانها ، لنقص عن واقع مفترض يأخذ سماته من فضاء متحرر ذهنياً في مخيلة ( ديلوني ) ، وإذا كان للمشاهد الحداثي من قراءة حدسية أخرى ، فإنها تتمحور حول إشكالية الحرية التي دفعت بالفنان إلى رسم صورة البرج بهيئة طائر ، جسده يمثل كُتلاً ومسطحات لونية لأبنية بناؤات متعددة تدعو لدخول وخروج النور واشراقاته ، وأجنحة تمثل عنق البرج وقمته الذي يعلو ليبدو وكأنه يخرج من إطار اللوحة المحدود عبر تشظياته وانشطاراته وانكساراته ، وبهذا فهو يحاول بث الشعور بالتحليق والطيران الذي من شأنه التخفيف من وطأة الحجوم والكتل والأوزان داخل فضاء حر يحتويها ويحررها . ويمكن القول كذلك ، إن صورة الطائر دلالة للحرية والسلام والأمان والقوة والهيمنة والسيادة في حضارات سبقت وأذهان بقيت تنظر إلى اللامتناهي والمعنى الخفي في شكل الطائر ، إلا أن الفنان خلق نوعاً من الدهشة والإثارة في عين المتلقي من جرّاء قوى الحدس ، الذي دفع به إلى تحويل وتحوير أشكال متعددة مجتمعة لتمثل ثيمة التحرر في معالجة الصور المجتزأة في ذاكرته التي أفضت إلى المزيد من تشكيل الصور الجزئية في هذه اللوحة ، ومن ثمّ ليتم استثمارها وغيرها من الصور من أجل تأكيد النزعة الذاتية التحررية للبناء الهندسي في هذه المرحلة المهمة من تاريخ الرسم الحديث .

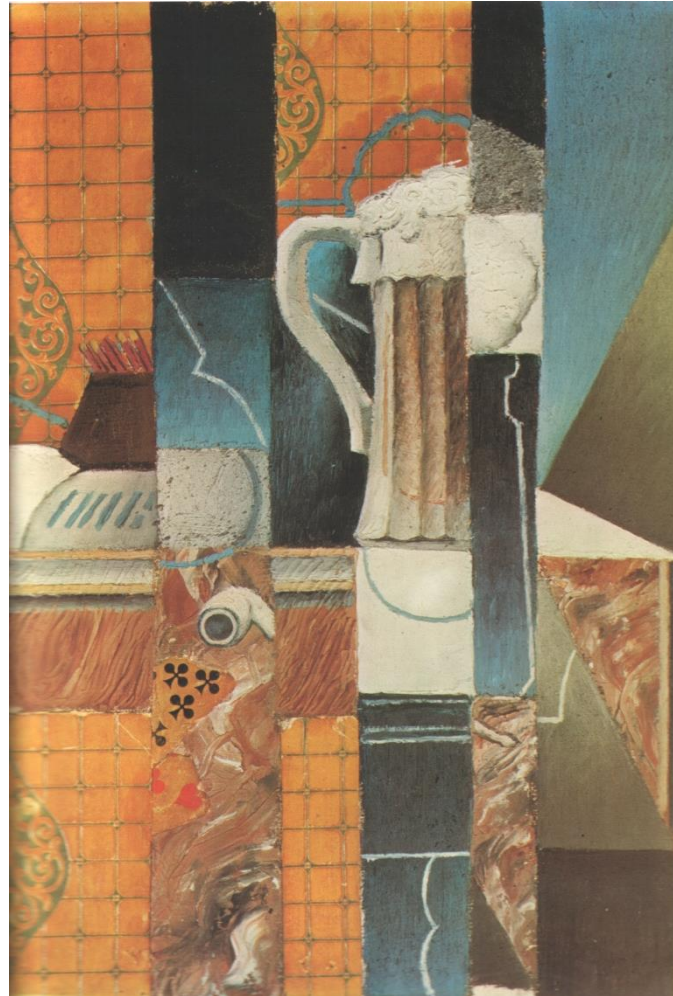
والحرية الذاتية في هذه اللوحة تتكشف من خلال معالجة الألوان بطريقة تجريدية ورمزية معبرة في آن ، إذ هو يحول الغيوم إلى دوائر بيضاء تحيط بها هالات صفراء وزرقاء وخضراء متراكبة توحى بتلبّد السماء ، وفي الوقت نفسه يُحيط البرج بألوان فاتحة باردة تعزز من تمركز البرج بوصفه واقعاً وأثراً مقصوداً بلونه الأحمر الغالب على معظم أجزائه ، ومنطلقاً جمالياً لرغبته في حرية تشكيل وتحويل مظاهر الواقع إلى مصدر مُنخّل للنور واللون لتحطيم الشكل وإعادة تركيبه جمالياً ، فاستغل ما تولّده الأشكال المُجرّدة من انطباع ذهني بالتداخل والحركة عند تجميعها بطريقة معينة ، وبالعلاقات التفكيك والتقطيع والانشطار والتشظّي ، بحقيقة أخرى مفادها : أن لا قيمة لجزء منها دون الآخر ، إذ يعمل الكل في تصعيد الطاقة التعبيرية والحركية للون بالتجاور بين السطوح .

وهذا التفكير والتقطيع والانشطار اللوني / الشكلي ، الذي يتوالد باطراد يحقق انتشاراً ضوئياً / لوني ، لا متناهي في جميع أجزاء اللوحة ، وتلك المعالجة التي اعتبرت الكل لا يحقق اكتماله وجماله إلا بغيره ، جعلت الفنان يرى في أبسط الخطوط عوالم لا محدودة ، لا تستنفذها مشهدية اللوحة ، ومن هنا يستعيد الفنان حريته بديلاً عما يرى في المشهدية الواقعية ، مضيفاً إليها المزيد من طاقة الحدس الذي يتعاشق مع المخيلة ، فيضاعف من طلاقة الأداء وسعة نطاق التعبير عن الوجدان .

لذا يمكن القول هنا أن الحرية تقتدرن باللاغائية ، أي أن العلاقة تكون طردية ، فكّماً اتسع فضاء الحرية تعزز حضور اللاغائية – حسب رأي ( كانت ) – في العمل الفني من جهة كونه خطاباً بصرياً يحاول إحداث متعة جمالية متحققة في نسق العلاقات التكوينية لعناصر اللوحة ، ولا يتقاطع هذا مع الأداء الصارم وحضور الإرادة الحرة في إخراج الفكرة إلى الوجود ، إذ إن هدف الفنان كان هدفاً ذاتياً ، والتأثير الذي أراد حدوثه وتحديثه هو نوع آخر مختلف تماماً عن سابقاته من التجارب الجمالية ، وهذا يعود إلى النزعة الحدائية التي يحاول الفن الحديث التمسك بها دائماً .

وعلى هذا الأساس تتسع مديات الحرية من خلال الأشكال التي تتعالى على الحس والعقل وتنسلخ عناصرها الشكلية من جذورها الواقعية بنسبية إلى الحد الذي تبدو فيه الأشكال مفردات كونية لا سبيل إلى بلوغها سوى بالحدس الذي يُرادف معنى الحرية ومفهومها التي تمكّن الذات من بلوغ الحقيقة الباطنية دفعة واحدة دون الاستعانة أو الاتكاء على آلية حسية عقلية مطلقة بمنهج مُقَيّد بمعطيات الشكل الخارجي لمظاهر المحيط الموضوعي ، بل يتخطى ذلك إلى الجمال بذاته وبحضور فاعل للحرية بوصفها سمة ومبدأً أساسياً في فهم جواهر الأشياء وفهم حقائقها المطلقة .

نموذج ( 12 )



اسم العمل : إبريق  
اسم الفنان : جون  
المادة : زيت وورق  
القياس : 14,25 <  
تاريخ الإنتاج : 12  
العائدية : كولومبو

يُصوّر الفنان في لوحته جانباً من مائدة اشتملت على أشكال مُجتزأة توحى بإبريق خزفي ذي لون أبيض تفيض منه رغبة بيضاء وتميل بعض جوانبه إلى اللون القهوائي ، وهناك زهرية بلون بني احتوت على فرش أو أقلام مصفوفة بلون وردي ، و غليون شطر نصفين لونه أبيض ، وورقتي لعب بعلامات حمراء وسوداء ، بينما أشغل الفضاء المحيط بمساحات من الأشكال الهندسية الطولية المستقيمة والعمودية المكررة أحاطها الفنان بمساحات ملونة بالأسود والأزرق والأصفر الممزوج في بعض أجزائها مع اللون البرتقالي ، والبعض الآخر مع اللون البني . كما يُلاحظ أن الفضاء الخلفي للوحة قطعها الفنان بمساحتي الغامق والفاتح مُشكلاً مساحة مائلة مختلفة في أحد جوانب اللوحة أشبه بأسلوب الكولاج ، لونهما بالأخضر ، وبهذا الأخضر الفاتح قام بزخرفة بعض المساحات العمودية المُمثلة كجدار خلفي للأشكال ، كما يُلاحظ أنه وُحّد التكوين بالتلوين ، جاعلاً من اللوحة تتعايش ضمناً من خلال وحدة شمولية .

يكشف ( غريس ) عن بعد جديد للواقع الحسي من خلال الرسم ، باعتماده على التصوير الذهني ، وذلك باستخلاص مجموعة أشكال جديدة من أشكال واقعية مرئية تبعاً لإشراقة الصور الحدسية التي أحالت بنائية اللوحة إلى نمط جديد متحرر من العلاقات التي تتجاهل الشكل الواقعي والمعنى والمعايير والوثوقيات السابقة ، ووفق منوال يستند إلى مفاهيم تصب في مصلحة الشكل الذي استعان بالتشييد البنائي المعماري والمثل الأفلاطونية ، إلا أن الحرية المقترنة هنا بالضرورة في الرسم التكعبي ، ما هي إلا ضرورة حدسية لاكتشاف معرفة جديدة يهدف الفنان في ضوئها إلى إعادة قراءة الواقع وأشياءه وموجوداته وفق التحول الذي طرأ على مقولتي الزمان والمكان من الإطلاق إلى النسبية .

إن ( غريس ) شأنه شأن بقية التكعبيين ، إذ يهدف للكشف عما هو جوهري في الشيء ، بعيداً عن ظاهرة التحول أو التغير ، بل بحثاً عن الكمون الذي يشكل الطاقة المتجددة للشكل بوصفه شكلاً خالصاً ، جماله يكمن في ذاته – حسب رأي ومقولة ( كانت ) – وبهذا فهو يتفق ومقولة ( براك ) : " لا بد من خلق نوع جديد من الجمال ، ذلك الجمال الذي يظهر على هيئة حجم وخط وكتلة ... أما الطبيعة فهي مجرد حجة لإنشاء موضوع مضافاً إليه الشعور ، أريد أن أعرض المطلق وليس مجرد أشياء مصنوعة " <sup>(1)</sup> . وفق هذا المنطلق ، فإن إرادة ( غريس ) لا تخضع للتجربة الحسية – لأن الحواس تشوه فيما الفكر يبني – بل خضعت للتجربة الحدسية ، ففي استخدامه للخامات التي يمكن عدها ( مستهلكة ) ، يتوصل الفنان إلى جمالية متحررة جديدة يمكن تسميتها بـ ( جمالية مُطلقة ) ، فبدل تمثيل الشيء ووصفه كما كان متبعاً سابقاً ، وضع الفنان الشيء نفسه في اللوحة ولكن من خلال تراكيب جديدة ، بمعنى آخر حوّل الشيء ( أوراق اللعب مثلاً ) من الاستهلاك والمنفعة اليومية إلى جمال مُتجدد ، أكسبها معنى الديمومة ، وهذا ما يذكّرنا بآراء ( كانت ، وشوبنهاور ، وبرجسون ) في التوصل إلى الشيء في ذاته والجمال الكامن بذاته ولذاته ، والسمو بالإرادة الحرة إلى مكانتها المثلى ، وتصوير ما هو جوهري من خلال قوى الحدس التي تضاعف من جمالية التراكيب الشكلية وطاقة الإفلات من قيد المحدد إلى اللامحدد ، ومن الموضوعة إلى زمن يمتلك بعداً لا نهائياً .

إن الحرية عند ( غريس ) تعني خلق حالة تعايش ( وحدة مطلقة ) بين مجموعة أشكال مرسومة على الكانفاس وورق اللعب الملصق ، فهو يوحد صفاتها من خلال قابلية الخط واللون على تذويب الفوارق الفيزيائية بين القماشية وسيادة أو تفوق العلامة المطبوعة على الورق مثلاً مانحاً الفضاء التصويري ما يشبه الكيانات التشكيلية ، إذ الحقيقة تصبح هنا ليس في الإدراك البصري للشيء ، بل من خلال قدرة العقل على تخليق هذه الأشكال ، مما يمنحها طاقة التسامي التي تذكر بالرياضيات والقوانين الهندسية من ثبات ، و ( غريس ) اتخذ من هذه المفاهيم ما يشبه القواعد المتحررة من سلطة المعيارية والوصفية في معالجة السطوح المرسومة ، والتي هي غير

(1) فراي ، ادوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص 81 .

منفصلة أصلاً عن المفاهيم الفلسفية المثالية ، إذ يُشيد هنا بالبناء الهندسي المُجرّد الذي يُعرّي الشكل من واقعيته المألوفة ، ويُسقط المعنى والمضامين المحمولة ، ليتحرّى من خلال مبدأ الحرية بوصفها مفهوماً ، تجارب خلق إبداعية لأنواع جديدة غير المألوفة ، والتي تطال الشكل الجمالي ، فيحقق بذلك عنصر المفاجأة والدهشة لدى المتلقي .

والمتلقي كذلك أصبح له الدور الكبير في الفهم والتفسير والتأويل ، لطرق التشكيل الجمالي الذي يترفع ويعلو على كل غاية أو مقاييس ، وبهذا يكون الفنان التكعيبي قد أسقط المقولة الأرسطية ، وأبدلها بمقولة كانتية مفادها : الجمال الحر في الشكل الخالص .

إن المنطلق الداخلي الذاتي الذي استمدّ منه ( غريس ) عناصر موضوعاته ، أسفر عن علاقات خاصة بين أدواته التعبيرية في خطوط وألوان ومساحات مجردة وتفعيل هذه الأدوات لتحمل عبر دينامية تشكّلها آثار دمج آليات البناء مع أفق التأويل لدى المتلقي من جانب . ومن جانب آخر ، تكشف عن مدلولها الفكري .

فالخط المستقيم الذي يقسم مستطيل اللوحة إلى ما يقرب من خمسة أعمدة أو أشرطة طولية ، ناتج عن :

1. تضاد عدة ألوان منها الأسود والأبيض ، والأبيض مع الأخضر والأزرق ، والأسود مع الأصفر ، إلا أن تضاداته هذه توحدّها المساحات اللونية والخطية والبنى المجاورة لها في كلا الاتجاهين أفقياً وعمودياً .

2. تجاور وانسجام هارموني بين عدة ألوان منها الأبيض والأسود الذي يفصل بينها لون رصاصي ، والبني مع الأسود ، والأصفر مع البرتقالي والبني مع الأخضر وهذا الأخير مع الأصفر ، والأشكال المكررة بشكل مربعات صغيرة ذات سطوح تذكر بالجدران المزخرفة في أسفل وأعلى اللوحة ، جميعها خلق منها الفنان موازنة شكلاً ومساحة ، حتى أن التكرار هنا يكتسب جمالية مماثلة للموسيقى .

أما تكراراته للأسطح الملونة ، أو خطوطه المنحنية والمستقيمة ، وأنصاف أشكاله الواقعية المشطورة والمنقطعة ، فإنها تكشف عن جانبين ، الأول : شفافية الأشكال المنظورة واللامنظورة ، والثاني : يتعلّق بعملية خلق إيهامية للنظر من زوايا متعددة قائمة وفق منظور ذهني ومُتخيل بدّد حسية الزمان والمكان ، وكشف عن مدى تأثير المبادئ السيزانية في رؤية ( غريس ) للأشياء ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، نجد أن التباينات المختلفة في العناصر التركيبية ، منح التشكيل الكلي للعمل جمالية لا يمكن تلمسها من خلال مشاهدة قدح أو غليون على منضدة مع أنية وورق للعب بوصفها أفعلاً يومية ، بل استعمل الفنان – هنا – الفكر لتحويل ما هو رتيب ومستهلك إلى فن وجمال مطلق يوازي معنى ومفهوم حرية التشكيل والوحدة بين أشياء متعددة في التعبير عن أشياء بذاتها ولذاتها ، وهو بهذا إنما يتفرد أسلوباً وإرادة حرة ، وأداء يستند على الجانب العقلي والحدسي في طريقة الرؤية للأشياء ، وإعادة محاولة تجميعها بطريقة ما ، ونظامية نوعاً ما ، ولكن يغلب عليها مفهوم تحطيم الرؤية المألوفة والوصفية المعتادة ، لذا فهو يكشف عن مدى حرية أكبر من خلال إعادة قراءة الواقع ، وتحويله إلى خطاب جمالي متجدد تكمن قيمته بذاته .

من الملفت للنظر أن لهذه الانكسارات والانشطارات ، ما يماثلها في الواقع التجريبي ، وخاصة في مجال تجربة انكسار الأقلام – مثلاً – وسط قدح زجاجي مملوء إلى منتصفه بالماء ، إلا أن ( غريس ) أفاد من هذه الظاهرة الفيزيائية ، فخلق أشكالاً مُفككة ومُتكررة ليست باتجاه واحد ، وإنما بعدة اتجاهات ، قد يصل البعض منها إلى عدة أوجه غير متماثلة وهذا ما يبدو عليه شكل القدح ورغوة الشراب التي يمكن النظر إلى نقاط نظر فيها من عدة جوانب بعضها يُعدّ أجزاء مماثلة ومتنمة ، وبعضها الآخر يقع في أشرطة طولية مختلفة شكلاً ولوناً ، وكتلةً ، غير متماثلة للأجزاء المشطورة الواقعية ، وبمعنى آخر إنه يشترك ومنهج التكعيبيين في رؤيتهم للفضاء التصويري ، وكذلك في تذويب الحجمية الصلبة للشيء ، وبهذا الفعل الرؤيوي الحر والملاحظ في لوحة الفنان ، أن رسم أكثر من زاوية نظر ، إذ تبدو الأشكال والسطوح مرسومة

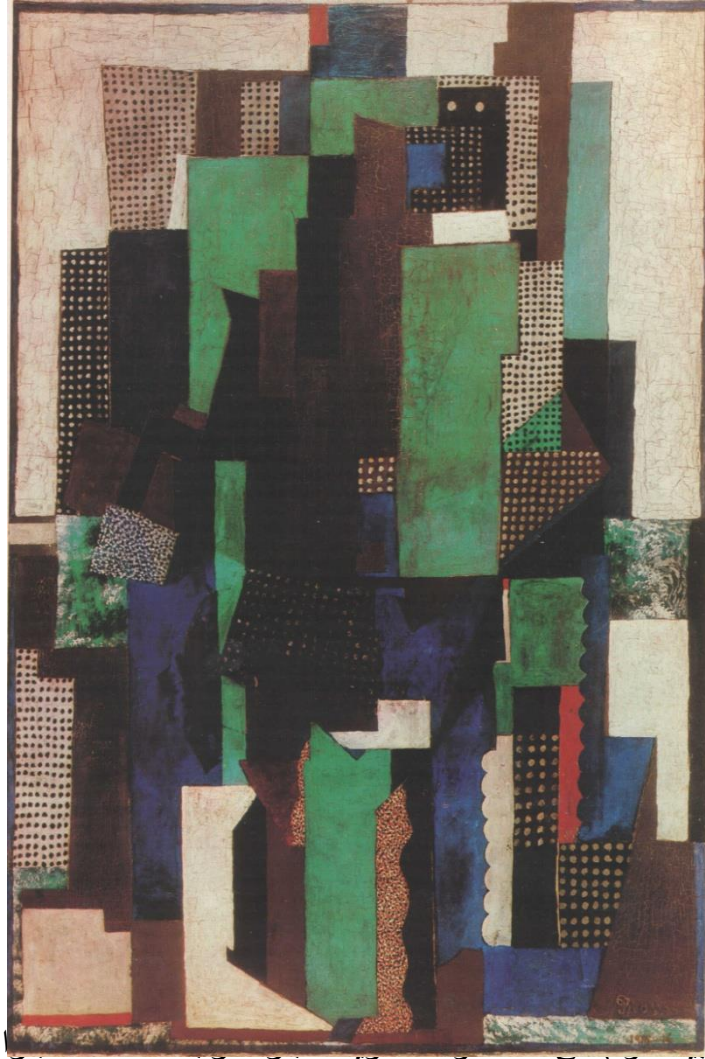
بزواوية نظر علوية ومرة أخرى جانبية وأخرى سفلى أو مقلوبة وكأنها تسقط على الأرض أو ملصقة إلى جدار ، كما هو الحال في شكل الغليون وورق اللعب ، وهذا ما دأب عليه التكعيبيون منذ ( سيزان ) وقاعدته في ( رؤية عين الطائر ) ، جامعاً بين الرؤية العلوية للشيء والسطوح العمودية والمائلة التي أحالت سكونية المشهد إلى بنى هندسية متحركة وفاعلة في التعبير عن جمالية مبتكرة من وحي العقل المدعم بمخيلة الذات فأتاحت هنا الذات بالمضامين الموضوعية ، وأكدت عقلنة الأشياء بوصفها مرجعية في الرؤية التي تعد مسوغاً لخلق أشكال ذات معانٍ كلية ، جعلها الفنان تنتظم جميعها في بنية شكلية مثالية تخضع آلياتها لفكر حدسي .

مما تقدم فإن الحرية تتيح فضاءات أوسع للرؤية الحدسية باتجاه الشكل الحداثي الجمالي ، في حين أن الحس لا يمكنه المثل أمام شمولية الصورة ومتغيراتها ، إذ إن المنظور هنا أصبح عقلياً وليس عيانياً ، واللامرئي بصرياً أصبح مرئياً بفعل الرسم ، وكل من الشكل والفضاء التصويري خضعا لحدس ذهني ، مكّن من رؤية الشكل من جوانبه المختلفة ، ومن اختراق الحجب الخفائية ، التي بدت في مطاوعة الخطوط وتكيفها لبث إيقاعية متناغمة في التأليف وتشاطرها الألوان في تحقيق علاقات بصرية منسجمة ومتباينة بما يشيع جواً لونياً شفافاً ومتناغماً عاماً .

والفنان من خلال هذا التوجه بالحرية نحو تشكيل الأشياء برؤية جديدة مغايرة ، إنما يرسم رؤيته للعالم ، ورؤية كهذه لا يمكن أن توصف بغير الإطلاق الذي يدعمه التحرر من الحسية والوصفية والإيحائية التي لطالما حاول الفن الغربي ، بشتى تياراته الحداثية ، إسقاطها وإسقاط المعنى المندرج ضمنها .

تبعاً لذلك فإن سمتي الحداثية والعقلانية ، ومفهوم الجمال لدى ( غريس ) يندمج مع المخيلة لتندرج والمواصفات المعرفية لإدراك الجميل لدى ( كانت ) ، طبقاً وهذا التوجه ، فإن ( غريس ) قد اعتمد في تطبيقاته البنائية والمفاهيمية للعلاقات الشكلية على قوى الحدس العقلي وقوى الإدراك التخيلية ، وبكليهما ينظر إلى الحسي الموضوعي من خلال تطلع الذات الحرة للتعبير عن حقيقة مُطلقة .

## نموذج ( 13 )



اسم العمل : رجل  
اسم الفنان : بابلو  
المادة : زيت وور  
القياس : 52 × 5  
تاريخ الإنتاج : 5  
العائدية : متحف

يصور ( ) بابلو ( ) جسمه مع بقية الأشياء التي تتضمنها اللوحة من منضدة يتكى عليها ، معتمداً على الألوان ( الأسود ، والأخضر ، والبنفسجي ، والأزرق ، والأحمر ) ، في تجسيد صورة الأشكال الهندسية المجردة ، والقليل من قطع الورق المثقّب بلونين ( أبيض وأسود ) ، فيما صوّرت الخلفية ، وهي أرضية اللوحة ، بلون أبيض .

انتهج ( بيكاسو ) في هذه اللوحة رؤية حدسية تتبنّى النمط المجرد الذي يعتري مكونات الطابع الهندسي ، وما تؤول إليه الأشكال والوحدات التي تتجمّع هنا وتتجاوز بشكل استطلاعي ، ثم تتداخل مُشكّلةً بؤراً عديدة تكشف تارةً عن اتصال الجانب الشكلي باللوني عبر تراتب المساحات المستطيلة ، مع تقنية توزيع الألوان ، وتتطوي تارةً أخرى على صيغ الكشف الدلالي عن وسائل نظر جديدة للأشياء في الوجود كمسوّغ لإيقاف الوصفية والإيحائية والتحرر من القيود المعلنة والتقاليد المكتسبة سلفاً ، والتجاوز عن مديات الحس في استيعاب حركة الزمان والمكان ضمن إطار بنية واحدة .

كان منطلق ورؤية الفنان التكعيبي الحداثيّة في إيجاد جمالية جديدة لرؤية الأشياء المادية تركّز على الشكل المُستقل والمُتحرر نسبياً للشيء ، دون الاهتمام بالصورة التشبيهية للشيء نفسه ، وهنا مكمّن إدعاء التكعيبيّة في البحث عن الحقيقة ، لإيمان ( بيكاسو ) بأن الصورة المُستنسخة عن المشهدية الواقعية ستبقى محصورة داخل إطار الفهم التقليدي المرتبط بدلالة الأشياء التي

تعبّر عن مضمون معيّن ، دون التوصل إلى حقيقة الأشياء . لذا وجد أن معنى الحرية يتجسّد من خلال العودة إلى المظهر الخارجي بمعالجته بطريقة تمنحه التحرر والاستقلال عن المعنى المحدود ، والاشتغال على علاقات التحليل والتركيب التي يمكن من خلالها التلاعب بعناصر التكوين ، بما يطرح مفاهيم ورؤى جمالية جديدة في بنائية السطح التصويري ، مثل ( الفضاء ، الزمن ، الحجم ، الكتلة ) ، وما إلى ذلك .

إن مدى الحرية الأوسع برؤية ( بيكاسو ) يتمثّل بالابتعاد عن المضمون المُكبّل للشكل الحر ، ومن تبعات هذا الابتعاد أن ترحّل المعنى الواقعي إلى معنى منطقي ، إذ احتل الشكل المساحة الأكبر بالنسبة إلى تبسيط الفضاء مقارنةً بفخامة البناء المعماري الهندسي ، الذي ينم عن عبقرية وتفرد ( بيكاسو ) في إمكانية صهر العناصر البنائية معاً وإخضاعها لشروط الذات الحرّة في رؤيتها الخاصة ، لأن التكعيبية لم تشابه الوحشية باعتمادها علاقة اللون بالشكل في تأسيس بنائية متحررة تعتمد الحرية السيكلوجية ، بل نتجت عنها رؤية هندسية للواقع والطبيعة تبدأ بتحليل الأشكال ، ثم إعادة تركيبها بالسطوح والدوران حولها حدسياً ، وهذه الرؤية الجديدة للشكل الجمالي إنما هي ذات مرجعية سيزانية ، خاصة وأن ( سيزان ) كان همّه إنشاء معمار ذهني للأشكال الطبيعية تقرّبه من مفهوم الثبات والأزلية ، وتبعده عن الصياغات الأسطورية الحسية المهيمنة في الفن الغربي . وعليه فإن ( بيكاسو ) أحدث من خلال لوحته قطيعة مع كل الحقائق الموضوعية الخاصة بالشكل . وهذا يعني أن التصرّو والشعور تجاه الأشياء في الطبيعة يقترن مع غايته في إحداث الصدمة عند المتلقّي ، وكليهما ( التصرّو والصدمة ) مبدأين خضعا لتجربته الحسية التي انتهت بمحاولة استعمال خامات متنوعة إلى جانب المادة الأساسية في الرسم على سطح اللوحة .

لم يغفل ( بيكاسو ) وهو ينتقي عنواناً بهذه الواقعية ( رجل يتكئ على المنضدة ) أن يُقرن حالة البناء الخطي واللوني بالتراتب النسقي لبنية الأشكال الهندسية ( المستطيلة ) ، والتي تنزع في أصلها إلى طبيعة تجريدية خالصة ، تشكّلت مع تقنية التلصيق ( الكولاج ) ، لإضفاء معنى ومبدأ التحرر في الكيفيات والتصورات الذهنية من جانب . وفي طبيعة التشكّل البنائي التصميمي من جانب آخر ، إذ تتبنى المعالجات التقنية في هذه اللوحة على حالة التكتيف اللوني عبر دلالة الأنساق الشكلية للصور المتكررة أولاً ، والمتراتبة عبر طبيعة اشتغال الضوء مع الظل في حالة تضاد ثانياً .

كما حاول ( بيكاسو ) من خلال لوحته هذه إثارة مسائل مهمّة في بنائية السطح التصويري – كانت الانطباعية والتعبيرية والوحشية تحتفي بها – إلا أن المفارقة التي أحدثها الفنان أن عمل على الإيحاء بأجواء لونية داكنة ، وتميزت بالزهد في إظهار التفاصيل الدقيقة ، إذ لم يكن هاجسه الأول خلق شكل ولون ذا جمالية حسية ، ولكن جماليته مُتحققة من خلال الحقيقة التي يقدمها . والمسألة الأخرى التي تعالجها اللوحة هي مسألة الزمن ، إذ يطرح ( بيكاسو ) منظوراً زمنياً جديداً بأشكال هندسية ذات استطالة ، يغلب عليها الاتجاه العمودي ، إذ يجد هذه الآلية أكثر صدقاً وتعبيراً في قياس المسافة الزمنية التي عبّرت عنها مدارس أخرى ، في ضوء الجو العام للوحة ، بينما نجد ( بيكاسو ) يُعبّر عن الزمن من خلال مقدار الفعل الحر ، أي مقدار ما يمكن إنجازَه في فترة زمنية معينة ، ويصاحب ذلك أن أدخل الورق المُثَقَّب كملصق في هذا الفعل الإرادي ، والذي يكشف مدى الاستفادة من التباين الحاصل في لونين من هذا الورق ( الأبيض والأسود ) ، إذ إن الورق الأبيض يكشف عن نقاط سوداء ، بينما الورق الأسود يكشف عن نقاط بيضاء ، وهذا التلاعب إنما هو الهدف من تحقيق جمالية جديدة قائمة على مبدأ التضاد ، وتستند على رؤية مغايرة في بنائية الشكل والمُشيّد بصورة حدسية عقلية .

إن آلية الاشتغال التي تطالعنا بها اللوحة ، تحمل في طياتها صياغات اسلوبية مُبتكرة فردية في مجال الشكل ، إذ إن الحرية الذاتية دفعت إلى أن يتجاوز الفنان النزعة الواقعية في الرسم . كما أسقط المنظور التقليدي القائم على مفاهيم شكلية تصب في خدمة تجسيد الصورة بأبعاد ثلاثية ، بما يضمن تحقيق أكبر قدر من المحاكاة ، وأحلّ محلّه منظور شكلي متراكب من

مقاطع لونية متفاوتة ومتدرجة ، لا لضرورة التجسيم ، وإنما لضرورة التصميم العقلي الخاضع للصورة المُشَيِّدة ذهنياً .

إن الحرية برؤية ( بيكاسو ) تعني خلق ( وحدة مُطلقة ) بين مجموعة أشكال مرسومة على الكانفاس والورق المُلصق ، إذ يوحّد صفاتها من خلال قابلية الخط واللون وعملية التوزيع والتكرار الحر على إذابة الفوارق بين القماشية وسيادة أو تفوق أو مشاركة الورق ، مانحاً الفضاء التصويري ما يشبه الكيان المُستقل ، إذ أن الحقيقة تصبح هنا ليس الإدراك البصري للشيء ، بل هي القدرة الخلاقة للعقل في تشييد الأشكال الهندسية جمالياً ، مما يمنحها طاقة وقوة الديمومة التي اتخذ منها الفنان ما يشبه القواعد المتحررة من سلطة المعيارية والقيم الموضوعية في معالجة السطوح التي تقترب من المفاهيم الفلسفية المثالية ، إذ يُشَيِّد بهذا البناء الهندسي المجرد الذي يعرّي الشكل من واقعيته المألوفة، ليُسقط المعنى والمضامين المحمولة ، ويتحرّى من خلال إعلاء مبدأ الحرية في الفن ، الشكل الجمالي الذي يحقق أكبر قدر من الدهشة والمفاجأة لدى المُتلقي .

إن هذا الدمج بين مادة الرسم وتقنية الكولاج ، تجعلنا إزاء عبقرية جديدة في الفن الغربي ، وهي عبقرية مشتركة لعب بها كل من ( براك وبيكاسو ) دوراً كبيراً في جعل الفن يتخذ معماراً جمالياً أرفع مما تصنعه العواطف والحسيّات ، وأرفع مما تأتي به الطبيعة ، إذ إن الاهتمام كلّه يتراوح بين المعمار أو الأشكال بنائياً وتحطيماً ، ثم إعادة بنائها من دون الاهتمام المتزايد بالبناء اللوني إلا لغرض التوزيع والتكرار لخلق عملية التوازن بين أبعاد اللوحة ، إذ أن اللون لم يكن في دائرة اهتمام التكعيبية بعد أن كان الشغل الشاغل من اهتمام الانطباعية والتعبيرية ، وكذلك الوحشية ، لذلك فالتكعيبية هي نقيض الانطباعية ، حينما عطّلت اللذة الحسية جرّاء العلاقة بين اللوحة والأنموذج المصوّر . وقد تخلّلت هذه العلاقة التي تربط الشيء بنظيره المرئي ، حتّى أصبح النظير هنا ذو طابع ذهني / مُتخيل ، وحُدسي في آن واحد ، ولكنه شديد الثبات .

فالعمل هنا ابتداءً حُدسي لم يحاول ( بيكاسو ) فيه أن يضمّنه جمالاً حسيّاً ، أو جمالاً يمتثل إلى عناصر الزخرفة البهيجة ، كما وجد أن مفردات العمل بغض النظر عن دلالاته الرمزية ، تحقق قيمة جمالية جديدة ، إذ هو ناتج الحدس الذي يرادف معنى الحرية بلغة التشكيل الجمالي المتطهر من الواقع ، وفقاً لفهم الفنان ذاتياً لضرورات التكوين الخالص ، الذي استطاع استغلال التوترات المتباينة الناتجة من جمع النقاّض ضمن إطار الصفات المشتركة فيما بينها ، والتي تخلق وحدة متجانسة داخل العناصر المتنافرة ، فيتحقق ذلك الانسجام الذي يوحي بوهم المحسوس إلى شكل مجرد يتمثل فيه الجمال بذاته .

## نموذج ( 14 )



اسم العمل : الر  
اسم الفنان : فـ،  
المادة : زيت ع  
القياس : 875،

تاريخ الإنتاج : 1913 .

العائدية : متحف سولومون ر . كوكنهايم ، نيويورك .

تتكون اللوحة من أشكال حرة من الخطوط وكتل لونية داكنة تتضاد في اتجاهاتها وأنواعها مكونة أواصر جمالية ، وعلى الأرضية البيضاء تجاورت عدة ألوان كالأصفر ، والأحمر ، والأزرق ، والأخضر ، والوردي ، والبنفسجي ، والبرتقالي ، والأسود ، والبنّي ، والقهوائي ، فضلاً عن العلاقات اللونية التي تتفاوت في اتساعها وكثافتها ، موزعة على نحو تلقائي منفعل تعبيراً تجريبياً عن الضرورة الداخلية التي دعا ( كاندنسكي ) لتأصيلها بعد إعلانه القطيعة التامة مع الأشكال الطبيعية ودعوته الدائمة إلى التحرر من الشيء .

إن تحرر ( كاندنسكي ) من توظيف الأشكال الواقعية ، يأتي تجسيدا لموقفه الفلسفي الجمالي ، والذي يفسر تحول رؤيته للواقع المادي والنفسي ، فبعد أن كان يستهدف المرئي في مرحلته الواقعية ، تولدت عنده ردة فعل معاكسة نحو عد العالم المحيط به عتبة يمكن من خلالها القفز إلى اللامرئي ، الذي سيكون أكثر تماساً وقرباً من نداءات الذات الحرة وإرادتها المبرأة من الغاية ، وهذا ما تؤكد مقلته : " لا يمكن للإنسان أن يتخلى عن العالم المحيط به ، وحتى لو أراد لما عرف السبيل إلى ذلك ، ولكنه يمكنه التحرر من الشيء " (1) ، لذا فإن تضمين اللوحة بأشكال وألوان متحررة تعبيرياً عن مفهوم النقاء الحسي ، إنما يأتي ضمن هدفه من الحرية في ضرب المعنى في الصميم ، من خلال الإلغاء التام لكل ماله علاقة مباشرة مع المرجعيات الموضوعية ، ذلك أن الفنان هنا حاول تجاوز محدودية الجزئي إلى المطلق الكلي بتعويم الأشكال وإقصاء نسق العلاقات التقليدية بين الشيء ومعناه لمحدوديته التي تتعارض كلياً ومفهوم التحرر والحرية مبدأً وشعاراً أعلى ، من شأنه التجريد بوصفه نزعة حدائية في الفن .

إن الحرية ترادف التعبير عن المشاعر الداخلية للفنان ، إذا ما قدر له أن يعبر عن الروح ، وهذه الروح بوصفها ضرورة تدفع الذات كي تتطهر وتتخلص من قيود العالم الموضوعي – وأشكاله المادية الواقعية – من خلال تجريد الفن من ماديته ، إذ إن الخطوط والأشكال هنا ، بغض النظر عن هندسياتها أو تجريديتها ، تمتلك خصائص روحانية واضحة

(1) كاندنسكي بقلمه : مقالة : ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، ع 2 ، 1981 ، ص 99 .

المعالم بمقدورها أن تنتقل إلى المتلقي ، فلا تستثير حواسه وحسب ، بل تؤثر في روحه ، فيشارك الفنان في محاولة تكيف عواطفه عبر مسارين : مسار شعوري ، ومسار حدسي ، وإذا ما ذهبنا بمقولة الرمزيين من أن الإنسان في النهاية كائن رامن ، وأعمال الفن التي بصيغها هي أعمال رمزية ، فإن العلامات أو الإشارات التي تركتها أنامل الفنان الحديث بل وحتى أنامل فنان عصور متباينة ، ما هي إلا كتل شعورية دالة على رغبات يصعب على الإنسان الفكك منها ، فهو مائل بمدى من حريته وإرادته الحرة نحو اقتراح مثال جمالي يُرادف مفهوم الحرية ومعناها ، وإلى جانب كونه ملولاً وشكاً ، فإنه يسعى للتجديد ، ومن هذه الخلفية – في العادة – يحاول أن يخرج من نطاق عالم الحس ومعقوليته وثوابته ، نحو اكتشاف سلطات أخرى غير الحس ، ومنهـا العاطفة ، والشعور ، واللاوعي ، والحدس ، وما إلى ذلك من سلطات بديلة ، قابلة على توليد أمثلة جمالية تقف في موازاة ما تقدّمه فنون التشخيص . وبمعنى آخر ، إن تجريد الأشكال يوفّر للفنان فرصة إحلال سلطة محل أخرى ، وهكذا حلّ الخيال الحرّ هنا بديلاً عن الحسية أو الإحساس ، كما حلّ الرمن محل الأيقونة ، وحلّت الإشارة محل التشخيص .

ومن تشكيل اللوحة بهذه الصياغة التي تنم عن معرفة ذاتية وحرية سيكولوجية محضة – كون الذات الحرة لا تستمد من العالم الموضوعي أشكالها ، وإنما من حرية تعاملها مع أشكالها الداخلية / التجريدية – تُعلن ذات (كاندنسكي) عن فهم جمالي لا يعتد البتة بعلاقة الشكل واقترابه من نظير له في العالم الموضوعي ، الذي سبق وأن شيد أنموذجه الجمالي مدارس ذات وجهة مقيدة / سلطوية – كلاسيكية والواقعية من خلال الاعتماد على ما يبثه الواقع من معطيات شكلت حقائق لا يمكن إغفالها ، ولكن التجريدية وكما تعلنه لوحة (كاندنسكي) تمكنت وبتفرد من إحداث حالة تفاعل من نوع آخر بين الذات والموضوع ، إذ إن الفنان – بوصفه ذاتاً حرة – لم يعد ملزماً بقبول اقتراحات المحيط الخارجي ، بل على العكس من ذلك ، فقد أملى بذاته اقتراحات مبنية على معرفة حدسية من نوع آخر تتجاوز الحس والعقل وتحرر كلياً منهما إلى منطقة التأمل والحدس والشعور . ومن هنا ، فإن الفكر الجمالي يتحقق عبر الشكل ليعود فكراً جمالياً متحققاً فيه .

تمتّع (كاندنسكي) بحرية كافية في التلاعب بالوسائل التصويرية ، إذ هشّم الشكل المألوف التقليدي إلى منطقة جديدة في بناية الشكل المحكوم بعلاقات الأشياء بوصفها عناصر مع بعضها البعض لا مع نظائرها الخارجية ، حتى أن الروح كـ (ضرورة) حلّت محل حضور الضرورة بشكلها القسري المتمثل بإرادة العالم المادي المتأني بفعل الإحساسات المرتبطة به ، وهذا من ميزات الرؤية الذاتية المتحررة التي تتجاوز الرؤية التقليدية للعالم ، وفي الوقت نفسه ، تعطل العقل بوصفه سلطة تحدد صياغاتها المقبولة منطقياً ، فال كل ذلك إلى اتساع فضاء الحرية المتحقق في فضاء اللوحة ، والذي فتح الباب أمام الحضور الروحي المتمثل بالأشكال التلقائية والتوزيع الحر للألوان ، والمنبثق في تكوينه عن صورة أُسْثِثِرَت من القوى الحدسية المنبعثة من ذات الفنان ليتسامى ، فيجد على الفور بدائله في الأشكال المطهرة والمجردة من أي مثال لها في العالم الموضوعي ، والتي سرعان ما تجد في التكاثر والانتشار على سطح اللوحة ، حريتها التي تجعل من الصورة تقلت من شروطها الموضوعية وقيود الطبيعة وإلزامات الإنسان تجاهها . كما أن التنظيم التلقائي للأشكال وطرق توزيع الألوان ودرجاتها – نقاؤها ، وصفائها ، وكثافتها ، وانتشارها – لا يتدخل في مصيرها أي تحكم عقلي استدلاي يمكنه تحجيم انطلاقها الحر وتأثيرها العاطفي . وبمعنى آخر ، إن الفعل الأدائي السريع التلقائي والتراكيب الحرة للأشكال التي لا تحمل معها معنى ما بعينه ، إنما تقصّي المعنى لصالح الشكل الحر ، لذا فإن جهود المثالية تجد صداها في تجريدات أشكال هذا الفن ، وأهم ما يقال بهذا الصدد ، إن طروحات (كانت) ، هذا الفيلسوف الذي يرجع له الفضل في الحديث عن العملية الإبداعية ضمن موضوع الحرية ، ومقولته الشهيرة " إن الجمال الخالص في الشكل الخالص " ، تُعدّ واحدة من ركائز الانتقال إلى الحداثّة ، طبعاً

( كانت ) لم يقل : الجمال الخالص في المعنى الخالص ، لأن المعنى ليس من نسيج الخطاب الجمالي المبرراً من الغايات ، في حين أن الشكل الخالص هو من صلب الخطاب ، والرسالة الحرة التي تمتلك ديمومة تقربها من الحرية السيكلوجية التي تلغي قيود تشكل التكوين الزمكانية ، وفي الوقت نفسه ، لها علاقة التزام بما هو مُطلق ، وليست ملتزمة بعدميتها وفوضويتها ، كونها تنبثق من إحساس ذات الفنان المتسامية ، التي ستصير معادلاً صورياً لها . وهكذا يُشكّل العمل الفني الإبداعي هذا ، منظومة علاقات محررة من ماديتها .

إن الحرية السيكلوجية – حسب رأي ( برجسون ) – تسمح للفنان أن يقترح أمثلة جمالية كاملة من خلال نزعة التجريد الذي تحوّل بفضل العمل الفني إلى صورة يتعاون فيها الوعي المبرراً من ماديتها ، وفي الوقت نفسه ، تتمتع الأشكال بحيويتها وطاقتها وديمومتها ، بحيث ينتج عنها وجود جمالي مضاد لما هو طبيعي ، ولذلك كثيراً ما يحدث الفلاسفة نوعاً من المقاربة بين التجريد والموسيقى ، لأن الموسيقى في النهاية إشارات في الزمان ، وليست في المكان المتعين ، وهي إشارات بريئة من معانيها ، ولهذا تبدو الإشارات الموسيقية مُحبة إلى النفس كثيراً ، ولكنها حين تحمّل بالمعاني تصبح أقل دهشة وإثارة ، وإذا ما تساءلنا لماذا ؟ فتكون الإجابة : لأنها تعيد المثال إلى أصله الواقعي ، لذا فر ( كاندنسكي ) أقصى المعنى ، وهذا الإقصاء بحد ذاته واحد من ملامح الحداثة والحرية في الفن ، لأنه عرف أن المعاني ليست من نسيج الخطاب الجمالي الحر ، كما أنها – أي المعاني – تستجلب من المرجعيات سواء كانت عقائدية أو حسية أو أسطورية وما إلى ذلك ، في حين أن الأشكال المحوّرة والمجرّدة هي من طبيعة العمل الفني ذاته ، إذ نحن هنا لا نستطيع أن نتصور الفعل الإبداعي دون علاقات ، ولكن يمكن أن نتصوره دون معنى ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، نجد أن ( كاندنسكي ) ينتقل هنا في لوحته وبأشكاله المحوّرة بشفافية من الواقعية إلى الغنائية ، إذ إنه فهم أن الحرية في الفن لغة ، وهذه اللغة لا تحتاج إلى معنى ، فهي جميلة ومثيرة لأنها نابعة من الشعور الداخلي ولأنها تحمل قوامها الجمالي معها ، مما قاده إلى الاستنتاج ، فيما بعد ، إلى الربط بين الرسم والموسيقى ، وكتابة ( الروحي في الفن 1911 ) أكبر دليل على هذه الرابطة .

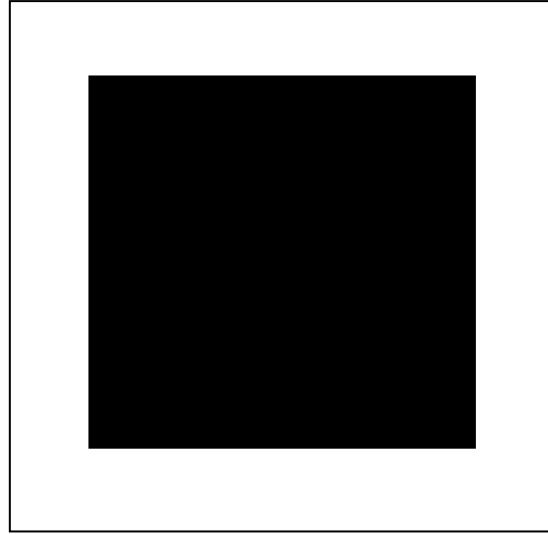
ومن خلال عدّة قراءات مختلفة لهذه اللوحة ، نجد أن العلاقات الشكلية تتحرك بكيفية ديناميكية متحررة ، فالألوان الداكنة والفاتحة ، الحارّة والباردة ، واتجاهات الأشكال ومساحاتها ، تضاداتها وانسجامها ، كلها شكلت وحدة ونسقاً إيقاعياً ، شيد من خلال الخطوط الممتدة بانسيابية ومرونة في مختلف الاتجاهات مع الألوان التي تواجه الواحدة الأخرى ، مما جعلها تبدو كأنها أشكال تنطلق وتندفع في محاولة منها لبلوغ قمة ما أو كسر قيد ما ، إلا أن شفافية الألوان التي تنساب في ضوئها الخطوط فتخترقها حيناً ، وحيناً آخر تمتزج معها ، تكشف عن تنوع إيقاعي حرّ وفضاء حرّ ، كذلك تعمل على جذب خيال المتلقي ليصبح مشاركاً روحياً في الفعل الإبداعي وعملية التدنق الجمالي ، أما المتعة والسرور الناجم عن ترجمة وقراءة ما بين السطور ، فإنها متعة تقترب لتخاطب الروح أكثر من مخاطبتها للحس ، كما أن غرابتها وغموضها الذي يجعلها تقترب من مظاهر لأشكال هيولية لا تشبيهية ، يخلق نوعاً من الإثارة ، لا بل عدداً من الإثارات ، إذ إن هذا الغموض يستدعيها للاقترب من أشكال اللاوعي ، واللاوعي بدوره يقترب من مفهوم الخيال الحر ، وهذا الخيال هو الذي تُعبّر به الروح عن ضرورتها الداخلية التي يبحث عنها وفيها ( كاندنسكي ) ، بوصفها مرادفاً لمفهوم الحرية في الفن المُعبّر عنه روحياً ، وبوصفها معادلاً شكلياً لوجدان الذات وإرادتها الحرة في كسر الهوة أو الحاجز بينها وبين المتلقي .

وهكذا مزج ( كاندنسكي ) ، عبر مديات حريته الذاتية وإرادته المُتسامية ، بين الجوانب المفاهيمية والتطبيقية البنائية ، إذ تتجلى في هذا العمل طروحاته وأهدافه المُتطلعة إلى الحرية عبر معالجات تصويرية عدّ من خلالها التطبيق البنائي انعكاساً لحركة الفكر الحر ، وهو ما يجعل موقفه الفلسفي الجمالي مُنسجماً مع طروحات ( كانت ) ، كما أحال الفكرة المطلقة إلى مادة وتعبير وصورة ، وهذا ما يتوافق مع طروحات ( برجسون ) و ( هيجل ) و ( شوبنهاور ) باستحالة تقصي المطلق دون الحدس ، وأن الذات المتأصلة بهذا

الحدس ترتقي من خلال الشكل إلى الذات الصوفية . و ( كاندنسكي ) كثيوصوفي ، يحاول من خلال مفهومه للحرية كمبدأ ، وعبر الحدس ، تأكيد الجانب الروحي من خلال تطهير الأشكال من صور العالم الخارجي ، وإلغاء قيودها الزمكانية ، ونقلها للتجليات الخالصة والتعبير عن الجوهر اللامرئي ، فتصبح بمثابة معادل صوري للحقيقة والرؤية الشمولية للوجود .

إن الفنان مع هذا الفن ، أصبح يأخذ على عاتقه إيجاد حلول للعلاقات البنائية بطريقة تتحكم بها الذات الحرة وليست المقيدة ، والامتثال لحدوس أشد قوة تتوسم تراكمات الذات التخيلية والذهنية التي تحيل إلزامات الزمان والمكان والصياغات البنائية إلى فضاءات وتكوينات حرة تتيح للفنان امتدادات غير محددة للتلاعب بالأشكال تحقيقاً لما هو جوهري وخفي ذات دلالات مُطلقة .

## نموذج ( 15 )



اسم العمل : مربع أسود

اسم الفنان : كازيمير مال

المادة : زيت على كانفاه

القياس : 160 × 160 سم .

تاريخ الإنتاج : 1915 .

العائدية : متحف أمستردام .

يصور ( مالفيتش ) في هذه اللوحة تكويناً لا موضوعياً يتألف من الشكل الهندسي المُمثل بالمربع الأسود على الأرضية البيضاء ، إذ أن السيادة هنا لهذا الشكل الذي يُعدّ حجر الزاوية في فلسفة الرؤية الجمالية الخاصة به ، إذ يرمز بالنسبة له إلى الصفر ، ومن ثمّ إلى اللاشيء ، استهدف الفنان من خلال لوحته هذه السمو بالإحساس الجمالي ، كاستجابة للاتجاه التجريدي – الذي أطلق عليه تسمية ( السوبرماتية ) – والنزعة الروحية ، صولاً بالفن إلى النقاء عن طريق الشكل الخالص واللاموضوعية في الرسم ، إذ كان بفنّه يبحث عن ( اللاشيء ) . وبهذا الصدد يقول ( مالفيتش ) عن لوحته : " إن حساً مباركاً من اللاموضوعية المُحررة جذبني قدماً إلى الصحراء ، إذ لا شيء حقيقي سوى الإحساس ، فلم يكن هذا الذي عرضته مربعاً فارغاً ، وإنما كان إحساس اللاموضوعية " (1) .

إن الحرية الذاتية تتجسد من خلال الفعل الإرادي الحر ، الذي يخلع على النفس نزوع التحرر من سطوة العالم المادي والقيود الأكاديمية التي وصفها الفنان بالقمامة ، وتحقيق أقصى مدى من الحرية في الرسم الذي يسمو بالشعور ، إذ أن هذا الشعور هو العامل الحاسم . والفن يصل بهذه الطريقة إلى تمثيل لا موضوعي ، وهو هنا ينزّه الشكل من أي علاقة بالمعنى ، إذ هو أساساً شكل لللاشيء ، وهذا اللاشيء دفعه إلى النزوع نحو التجريد بتناوله شكل المربع .

فمن خلال المربع ، خرق ( مالفيتش ) قواعد التصوير الأكاديمي ، لأجل حصاد أكبر قدر من التحرر الروحي ، إذ همّش مقولة الحس وعزز من سلطان المنطلقات المعرفية الحدسية التي تستجمع لديه إمكانات الذهن والمُخيّلة ، وتركيزه على البناء الهندسي المُختزل ، بما يعينه على تأمل الجمال الروحي ، بعد إقصاء الحواجز مع الذات وتوسيعها مع ما هو موضوعي . إن الحرية بروية الفنان تتجسّد من خلال خلق جديد يتم فيه اختزال الأشياء والأشكال إلى أقصى حد ، إذ يجعل من الفضاء المُسطّح بلونه الأبيض والنقي أرضية للشكل الهندسي المُسطّح أيضاً ، وهو بهذا إنما ينشد بإرادته الحرّة غاية فلسفية وجمالية مفادها استثارة التأمل والشعور

(1) الغوثاني ، راتب فريد : المعايضة الجمالية ، المصدر السابق ، ص 152 . وللمزيد راجع : هيث ، أدريين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، المصدر السابق ، ص 10 .

الظاهر المُبرّر من الغاية ، من خلال اللوحة التي أصبحت لغة الذات الحداثيّة في أن تعيد قراءة الحقائق الكونية خارج إطارها الاصطلاحي المُقيّد بالزمان والمكان ، إذ هو يُسخر المُسطّح التصويري كخطاب جمالي حر لإدراك المُطلق ، من خلال الأشكال المُبرّنة من الغاية أو أي توصيف يقيم وزناً اعتبارياً بين الشيء ومثيله في الواقع المرئي . وعليه فقد عمد ( مالفيتش ) أن يُكسب الأشكال لغة إشارية مُرمّزة / مُختزلة لأقصى مدى بمزيد من الزهد شكلاً ، وخطاً ، ولوناً ، وفضاءً . فهو على العكس من ( موندريان وكاندنسكي ) حاول إقصاء ما قد ترمز إليه الألوان من دلالات تقع خارج التأليف الشكلي ، وإن اضطرّه ذلك إلى التخلّي عن اللون تماماً .

وتمثل هذه اللوحة إحدى مربعات ( مالفيتش ) ، والتي ترمز إلى اللاشيء ، وهذا اللاشيء إنما هو الحرية التي غدا على أساسها الشكل مُلخّصاً ومُختزلاً إلى أبعد الحدود ، إذ يستوعب الشكل المُختزل معانٍ لا تتوقّف عند حد يمكن تعيينه بالتفسير ، وإنما يأخذ مديات في كل قراءة لمجموع المتلقّين ، ولطالما عدّ ( المربع ) رمزاً كُعباً رياضي تنطلق منه الأعداد إلى ما لا نهاية ، من خلال خطوطه المتساوية الأفقية والعمودية ، فيتحرر من مستواه المادي إلى مستواه الروحي . ومن خلال التوضع الخالص لشكل المربع في هذه اللوحة ، خلق جدلية ثنائية بين الشكل والفضاء ، أو بين الداخل والخارج ، وبين لونين متضادين ، هما الأسود والأبيض ، لاسيما أن الفنان عمد إلى إعطاء توصيف وتفسير للون الأسود على أنه ( الليل البهيم في نفسه ) ، مما عمّق الإحساس في إزاحة ما هو منطقي أو مكاني ، بغية التماهي مع المُطلق الذي أشار إليه بلون النقاء والصفاء ، ألا وهو ( الأبيض ) ، بوصفه حصيلة صوفية نهائية تترادف معنى ومفهوم الحرية .

وثمة قراءة تأويلية هنا من مجموع عدّة قراءات ، تتجه نحو الشكل الهندسي على السطح التصويري الذي يكشف بدوره عن نزوع الذات نحو إثبات حقائق تدفع بدورها إلى الكشف عن قيم التضاد بين الألوان وفلسفة الثنائيات التي تُعدّ محور الصراع الداخلي في النفس الإنسانية مع الوجود ، كقيمتين مُتجذرتين في هذا الكون الفسيح ، ألا وهما ( الخير والشر ) ، ولعل ما يُثبت صحة هذا التفسير هو دلالة اللون الأبيض ( النقاء ، والصفاء ، والطهر ) ، بينما الشر قد يكون اللون الأسود ، وقد تكون النفس كذلك ذات نزوع متفاوت وتباين نحو الشر ، لكنها تواقّة دوماً للسمو والتطهّر بذاتها وطبيعة تصوّفها كي تتعاشق والمُطلق الذي قد يكون هو هذا الفضاء الذي يحتويها ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، تكشف اللوحة عن النظام العقلي والاهتمام بالجانب التصميمي في تجسيد شكل المربع ، كونه حامل لطاقة كامنة ، فيتحوّل إثر ذلك من القوة إلى الفعل ، وما يُدلل على ذلك ، إمكانية قلب اللوحة في أي اتجاه لتُعطي ذات الانطباع الذي لا يحمل دلالات منطقية بعينها ، بل يُعطي سعادة الروح الخفية لدى الفنان ، إلى جانب فرص الاختيار الحرّة للمتلقي في قراءته التأويلية لبنائية اللوحة التي ستناؤى به إلى وضع تفسيرات تقديرية لا معيارية عن كل خط ولون ، بحسب علاقة الذات باللوحة ، والاستجابة المتولّدة لدى مجموع المتلقّين ، والتي ستكون بالتأكيد خارجة عن إطار التوافقية بسبب غياب عنصر المباشرة ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون الفكري .

تبعاً لذلك ، فإن ( مالفيتش ) يستمد من القوى الحدسية ما يعينه على النفاذ إلى البناء الخفي للحقيقة ، بعيداً عن الانفعالات العارضة وضرورات الجسد وأنيّة الإحساس المادي ، بحثاً عن ضرورات الروح ، فمن خلال تطلّع الذات وخيالها الذهني الحر ، تتدارك حقيقة الكلّي والجوهري ، وهذا أيضاً ما يُعين على خلق آليّة ذاتية حدسية ، تُسفر عن كشوف شكلية ذات علاقات تجريدية خالصة تؤسس لبنائية الخطاب الجمالي الحر ، وتجميع عناصر اللوحة على نحو فريد ، إذ يؤكّد الفعل الإرادي هنا إمكانية قوى الحدس والمُخيّلة الحرّة على إقامة علاقات بنائية مُنظمة لأشكال خالصة قادرة على الترميز والتعبير عن الجمال الكوني والروحي ، بما يُعزز للذات مديات من الحرية الأوسع في التعبير عن تفوّق الإحساس الصافي .

## نموذج ( 16 )



اسم العمل : تكوين با  
اسم الفنان : بيت مون  
المادة : زيت على كائ  
القياس : 48 × 48  
تاريخ الإنتاج : 1930 .  
العائدية : مجموعة الفريد روث – زيورخ .

صَوَّرَ ( موندريان ) في لوحته ، تكويناً هندسياً بألوان أساسية يمثل المربع الأحمر في الزاوية اليمنى العليا من العمل المساحة الأكبر ويجاوره مستطيلان مختلفا المساحة أبيضان من الجهة اليسرى ، أما الجزء الأسفل فقد قسم إلى أربعة أشكال ، الشكل الأول مربع بلون أزرق يتماس مع الأحمر عند الرأس ، والشكل الثاني مستطيل أبيض مجاور للمربع الأزرق ، ويقابله على الجهة اليمنى مربعان ، الأعلى أبيض اللون والأسفل أصفر اللون ، جميعها وزعت على المساحة التصويرية بالطريقة المنطقية التي عرفت بها رسومه ، اتزاناً وثباتاً مطلقاً ، فالإزاحات التي وضعها الفنان للمساحة اللونية المتباينة ، يحكمها تقابل مرسوم بحرية عقلية تقترب في طبيعتها من جمالية وسحر وسر الأعداد ومن الرياضيات وفلسفة ( فيثاغورس ) بما يعنى بتجانس المتعارضات ، والفنان من خلال حساباته التفصيلية لنقاء اللون ( قيمة ، ودرجة ، ومساحة ) ، وحد التكوين وحدده بالخطوط العريضة المستقيمة الأفقية والعمودية السوداء ، والتي شكلت فواصل للمستطاحات .

إن الحرية عند ( موندريان ) تتمثل صورة الإيمان بالجمال المطلق للشكل المجرد ، مما يجعله قريباً جداً من طروحات ( كانت ) الجمالية وفي تأكيد على الحرية التي يصاحبها التزام وواجب من جانب ، وبتأكيد على الجانب العقلي ليس في مجال الحكم أو النقد ، وإنما في مجال ممارسة الحرية بوصفها فعلاً ، والحصيلة التي خرج منها هنا ( موندريان ) في إدراكه لحركة التطور الجمالي – خاصة التيارات التي سبقت التجريدية – أن اخضع الرسم لمنطلق الحرية الذاتية والضبط العقلي ، والتخلي عن المعنى لصالح الروح التي تبحث عن حقيقة الأشياء في الوجود وهو ما يتفق مع رؤيته للشكل المجرد والخالص .

تبدو تجربة ( موندريان ) في هذه اللوحة ، بحثاً عن حقائق جوهرية كامنة فيما وراء الأشكال ، والتي تتطلب تجاوز المرئي المتعاقد عليه في الطبيعة ، وهو ما يستدعي بدوره تفعيل دور ملكة الحدس والتأمل الصوفي لتعقب تلك الحقائق ، بما يمكن الذات من تكوين تصورات مستمدة من تمثل العالم الموضوعي ، فدفع به إلى تجريد الأشياء من واقعيتها التي تمثل جوهر بنية الطبيعة – وهذا ما أكد عليه ( سيزان ) – فأتاح له الانطلاق نحو الحرية التي أعانته على

كسر قيد الحدود إلى اللامحدود ، وتجسّد ذلك من خلال الخطوط السوداء بثقلها تحاول العبور خارج إطار اللوحة والامتداد إلى ما لانهاية ، وهي صفة الخطوط المستقيمة التي غدت – أي الأشكال والخطوط الهندسية – قاعدة بناء أو خط شروع لتوكيد الحرية الذاتية التي تسخر الأشكال الهندسية بوصفها أرضية موضوعية مثزنة ونظامية نحو الجمال المحض المطلق ، توازي بانطلاقتها العقلية ، الموسيقى ذات الطبيعة الرياضية وصولاً إلى الروحي والمطلق ، وعليه فإن مفهوم الحرية لدى ( موندريان ) يقتدرن بالضرورة التي من شأنها النفاذ إلى حقيقة اللامرئي الخالص عبر تخطي النزعة المادية إلى ما وراءها .

تتجلى حرية ( موندريان ) في مبادئ أساسية يمكن تلخيصها بـ ( الوحدة ، والثبات ، والتوازن ، والظهر الروحي ) ، وهذه المبادئ مجتمعة طبقت بعقلانية في العلاقات البنائية بين الخط واللون ، فالألوان هي ألوان أساسية صافية ونقية ، تشكل عناصر بنائية تحوي السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها وكذلك الخط ، الذي فصل بين الألوان فاتخذ من نفسه ولنفسه مسارات حرة الامتداد ( عمودية وأفقية ، التماس والتقاطع ) مع التأكيد ما للخطوط المستقيمة السوداء في اتجاهاتها وتقاطعاتها من تأثير على الرؤية البصرية .

وإذا كانت هناك ثمة رمزية في ألوانه هذه ، فإنها تُحيلنا إلى عدّة قراءات تأويلية ، فمنها ما يتعلق بأصل الأشياء كاللون الأحمر الذي يفسر بلون الشمس ، والأزرق لون المحيط المائي أو زرقة السماء ، والأصفر لون الأرض ، أو حتى الخط الأسود ، الذي اتخذ لنفسه مساحة عريضة ، فتحول إلى مستطيلات طولية تخترق إطارها المحدود ، في شروعا نحو التحرر من مظاهر الفساد الذي يصيب الأشياء بفعل حركة الزمن والتغير ونسبية الجمال للأشياء ، لذا كان سبيله الأساس هو الاعتماد على عناصر كونية لها سمة الوحدة والثبات والانسجام والإطلاق والانعتاق من المظاهر المادية ، وتدفع الخطاب باتجاه معرفة الحقائق الكلية .

لعب الخط المتعامد دوراً جوهرياً في تفسير العلاقة بين ما هو أرضي وسمائي ، حسي ومُطلق ، نسبي وثابت . ومن هذه الثنائيات ، يلمح ( موندريان ) إلى الحقائق التي يمكن أن تأتي بها من خلال الربط بين أنظمة الرسم والهندسة ، وهو تحالف يسهم في جعل بنية التراكيب أكثر صلابة ، وهي تتجه في مخاطبنا بمزيد من الشعور بالحرية ، التي تُرادف المُطلق عند الفنان .

إن التكوين برمته ، إنما هو محاولة إيجاد وحدة مطلقة بين ما هو جزئي وكلي ، وبالاكتفاء على إمكانية تجريد الأشياء وتحويلها إلى جمال ممتد في الزمان ، بحيث تبدو اللوحة ، رسالة خالصة حرة للمتلق ، حاملة لطاقة الديمومة الباطنية التي تفعل فعلها في العلاقة بين ما هو مرئي وما هو غير مرئي ، وإذا كانت الأشكال الهندسية حاملة لصفة الحرية والجمال الحرّ اللاغائي والمطلق مثلاً – كما يقول ( أفلاطون ) – فإن ( موندريان ) في لوحته هذه اعتمد التراكيب الهندسية والاشتغال على البناءات الأفقية والعمودية ، فمن خلال عنصر التباين والاختلاف بين الأفقي والعمودي ، ومن خلال لغة عقلية ومثالية في آن واحد يتسامى ( موندريان ) فيها ، مانحاً اتجاهات تشكيلاته البنائية بعداً لا نهائياً من خلال اتجاه حركة الخطوط ، وإن رؤية كهذه للشكل البنائي الهندسي المتسامي سبق وأن أشارت إليه الباحثة في الحضارات القديمة ، لإيجاد حلول روحية وعقائدية بين ما هو زائل أرضي ( فان ) أو مادي سلطوي ، وما هو مُطلق وحرّ في ديمومته وبقائه واستمراريته .

## نموذج ( 17 )



اسم العمل :  
اسم الفنان :  
المادة : زيت  
القياس : 99  
تاريخ الإنتاج :  
العائدية : متحف الفن في فيلادلفيا .

تصوّر اللوحة أجزاء بشرية تم تفكيكها وإعادة تشكيلها بطريقة جعلتها أقرب ما يكون إلى النصب الهائل الذي يشمخ في فضاء واسع وسماء حافلة بالغيوم ، وهذه الأجزاء التي أعيدت صياغتها هي رأس وساقين وأسفل الجذع مع ذراعين ونهد أنثوي ، جميعها شكّلت في هيكل معماري أصبح بشكله الجديد قريباً إلى عالم اللامألوف منه إلى المألوف .

إن هذا العمل من انعكاسات الحرب التي شنتها نظام الحكم في أسبانيا ضد ثوار إقليم الباسك بمعونة ألمانيا النازية ، لهذا فهو عمل يحفل بالمضامين ، الأمر الذي يقرره عنوان اللوحة ، إذ نزع الفنان إلى معالجة هذه الموضوعات بالأسلوب التجسيمي ، بوصفه أقدر على تجسيد المضمون الذي يكشف عن رؤية رفض للواقع المعاش .

تمتزج الرؤية والحرية السيكلوجية التي تطال البناء الجمالي لهذا التكوين مع المقاربات الذهنية الخارجة عن تشكّلات المنطق من مستويات متداخلة تتركز حيناً على إذكاء بنية اللاوعي في لا محدوديته ، وتذهب حيناً آخر إلى استشعار الذات الإنسانية بمزيد من المعالجات التعبيرية ، والتي تقترن بحرية الإفصاح عن الأفكار والتداعيات الحرة للصور الدلالية .

والجسد هنا هو المنفذ الدلالي إلى عالم مُتخيل ، يؤكد النوازع الداخلية ، ويُشير إلى خفايا النفس البشرية ، وهذا الانحياز الدلالي إلى صف الخيالي اللاواعي يؤكّده أولاً انخفاض خط أفق اللوحة إلى أدنى المستويات ، وهيمنة الفضاء الواسع على المشهد ، مما يسمح للدلالات الباطنة أن تزيح الدلالات المباشرة للعالم الموضوعي ، فيتسع مدى الحرية في التعبير النفسي الشعوري واللاشعوري معاً ، إذ أن الذي فعله ( دالي ) هنا هو التشديد على ربط الواقع المُتصوّر ( المُتخيل ) بآخر ميتافيزيقي ضمن نشوء حالة من الانعتاق والتحرر في الفعل البنائي على سطح اللوحة .

ينطلق ( دالي ) من رؤية حدسية تتماس مع الحلم الذي يتضاد مع تصوّرات العقل أو تخيّلات اليقظة الواعية ، والمُتحرر تماماً من تمثيل الأشكال المطابقة للمشاهدة في العالم

الخارجي ، الأمر الذي لا يستهدف إرضاء العين ، بل تحويل الرؤية لاستيعاب المعرفة المُجرّدة وتحقيقها لتلاقات صادمة هذيانية .

لذا يستعين الفنان بملكة اللاشعور التي من شأنها الكشف عن الحرية الذاتية واقتراحاتها حول ما يمكن أن يوصف به العالم في صورة مُتخيّلة لا تحتكم لقانون ما سوى قانون الذات التي تكشف بحدوسها صورة معينة عن الموضوع ، ويتولّى أسلوب الفنان وفعله الحر تظهيره بالاعتماد على عناصر حسية مُتجزّئة من الواقع ، وإدخالها في واقع آخر لا يمكن أن تتماشى فيه ماهيته مع السياق العام ، مما يدفع بالشكل الحسي كأجزاء إلى التفرّيب الذي يساعد تكراره وتكثيفه على السطح التصويري إلى تشييد حقيقة كليّة وشمولية ، قائمة على جمالية تجانس المتعارضات الدلالية التي تولّد عنصر المفاجأة والصدمة في المتلقي ، وهي هنا أساس مهم من أسس الحداثة والحرية في الفن . أي أن الفنان خلق نوعاً من الدهشة والإثارة في عين المتلقي جرّاء قوى الحدس الذي دفع به إلى تفكيك البناء وإعادة تشكيله وصياغته ، ليمثّل نيمة التحرر في معالجة الصورة المخزونة في الذاكرة التي أفضت إلى المزيد من تشكّل الصور الجزئية المُتخيّلة ، من أجل تأكيد النزعة الذاتية المُتحررة من قيود الحس نحو الاندفاع بقوة الحدس لتشكيل رؤية جمالية مُتجددة في هذه المرحلة المهمة من تاريخ الرسم الحديث .

اعتمد ( دالي ) الخيال الحر الذي يراد به عالم اللاوعي ( الحلم ) ، فالأشكال التي يتعامل معها دائماً التحوّل والتوالد ، فالجسد الإنساني قد يتحوّل إلى هيكل معماري يتّخذ من نفسه عدداً من الصور التذكارية ذات الإزاحات المتباينة ، كاليد التي تكشف عضلاتها عن ملامح بشرية ، أو أن هذا الصرح العظيم يتحوّل إلى نافذة تطل من خلالها غيمة بهيئة بشرية ، واليد الأخرى تتحوّل إلى جسد بشري متكامل ، حتى تصل حالة اللعب التي يقوم بها الفنان إلى المزيد من الولادات اللامتناهية للأشكال التخيلية والتي تكشف بدورها عن عوالم اللاوعي ، وهو هنا يستفيد من الدراسات النفسية لـ ( فرويد ) و ( يونغ ) ، فمثلاً وجود الجنسين في الجنس الواحد ، كما في ( الانبيما والأنيموس ) ، فالرجل داخله امرأة والمرأة داخلها رجل ، وهذا ما يمكن رؤيته في شكل حنجرة الرجل التي تحوّلت إلى رأس امرأة ، بينما عظمي الترقوة برزا في مقدمة الصدر ليتحوّل بدوره إلى صدر امرأة . وهكذا اندفع ( دالي ) نحو خلق المزيد من التحولات الأخرى التي تدل على حاجة اللاوعي في التنفيس عن المكبوتات والغرائز . وهذا التدّاخل والتركيّب في الأشكال سينعكس بدوره على الطبيعة النفسية للمتلقّي الذي تنعكس مكبوتاته وعُقدته على الأشكال ، ليصبح نصّاً مفتوحاً للعديد من المراجعات .

لقد أتاح الخيال الحر القدرة على النفاذ من المحددات الموضوعية والعقلية ، والانفتاح بحدس أشكال تشهد تحولات خارج بنيتها المعهودة ، واللعب بالأشكال ليرى من الأمام والجوانب ، تشكّل بناء جديد لجسد غرائبي يحاول الصمود أو التشبّث متجهاً بحركته نحو الأعلى ، إذ يحتضنه فضاء واسع المدى ، أما الأداء فهو ذو حس كلاسيكي في تصوير حجم وملمس المادة ، من ظل وضوء وألوان توحى بـ ( المنظور ) وبما يتناسب مع المكان والفضاء والزمان المتخيلين . ومع تدقّق خيالات ( دالي ) المنفعلة في أفقها الموضوعي ، فإن طبيعة أدائه تُشير إلى تزاوج الصورة للمدى الحسي والمُتخيّل ، وفق رؤية حدسية قائمة على هذه الثنائية ، كما ينفذ التخيل ليخضع الطبيعة السيالة للمادة إلى أن تشكّل كوحدة بصرية متداخلة تحمل من الفردية ما يجعلها تنتظم ككينونات لها ثقالها في حياة الصورة .

كما أن حرية تشكّل البناء الجديد وحدثاته يحيل المتلقي إلى عدّة قراءات ، منها ما يتّجه نحو دلالات الجسد ومنه اليد كعنصر أداء وخلق في الإنسان – وهي أداة الإبداع التي مجّدها اليونانيون ، وعدّت دعامة الخلق والإبداع ، وعند الماركسية هي أداة الإنتاج وتطور وعي الإنسان – هذه اليد تحوّلت هنا إلى ركام أو جزء من كائن متحرّج أمكن للفنان أن يغنيها دلاليّاً ورمزيّاً ، إذ أن الحرب تقتل الإبداع وتصادر الحريات وتهدم ما تبنيه الذات الإنسانية ، بينما اليد الأخرى – وكلتا اليدين في اللوحة يمين – تعتصر النهذ الأنثوي في محاولة لسحقه . والرأس في

اللوحة يرتد إلى الوراء ونحو الأعلى في تعبير عن الألم أو الحزن المكتشف في ملامح وحركة الفم والعينين ، كصرخة ماثلة للعيان ، ويمكن أيضاً عدّ هذا العمل الفني نصباً للحرية ، إذ أن الرأس ، وهو أهم جزء في الإنسان ، يعلو هذا الصرح الكبير الذي يُعدّ حاملاً له ، في محاولة إيصال رسالة ما من جانب . ومن جانب آخر ، يشير إلى الأسى والدمار الذي لحق بالإنسانية جمعاء ، والتي تتطلّع دوماً إلى الحرية في الحياة . كما أن الضرر والأذى لا يطال الإنسان فقط ، بل وحتى رموز الخصب والعطاء المتمثل بجذع الشجرة اليابس . أما الخزانة الخشبية التي تسند مع بقية العناصر الأخرى – هذا النصب المعماري – فهي من مفردات ( دالي ) الأثرية التي تتكرر في أعماله كإشارة رمزية لعالم اللاوعي بمخزونات من الأسرار والرغبات التي قد لا يجرؤ الإنسان على البوح بها في عالمه الواعي . وثمة قطع وأجزاء من الجسد البشري ظلت ملقاة على الأرض ، وهي بمجملها لا تخرج من نطاق الصورة البشعة التي تهدد وجوده وتلغي حريته . إن الحرية ومعناها تتجسّد في هذا الشكل الجديد للإنسان الذي يُشير بدوره إلى اللانسانية التي تتمثل بمعاني التمزق والقتل والدمار ، وعليه فإن موت الإنسان يعني موت حريته ، وقتل الإبداع يعني قتل الإرادة الحرّة والفكر الحر والتطور بشئى مجالاته .

إن الإنسان في العصر الحديث ، بعد أن فقد إيمانه بالقوى العليا للوجود ، اضطر أن يصطنع له حياة أخرى كوجود حر في الفن، وحرية ( دالي ) هنا تصبح جزءاً متمماً لوجوده ، ليستطيع أن يحقق التوازن بين القوى الداخلية المتمثلة بالمكبوتات والانفعالات النفسية والرغبات ، والخارجية المتمثلة بالمؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية ، فالفنان هنا استعان بأدق التقنيات الواقعية ليؤكد واقعية خيالاته مهما كانت بشعة أو غير مقبولة ، ما دامت هذه النوازع حقيقة ذاتية .

وهذا ما أكدته لوحة ( دالي ) التي كشفت عن ترابط غرائبي بين الوعي واللاوعي ، إذ تظهر رؤيته الذاتية المنبعثة من كون الصور الداخلية والنفسية كحدس للصورة قبل تشيئها ، والتي تحتضن الوقائع الملموسة وصهرها في العالم اللاوعي ، ثم يأتي دور الحدس لتحديد كيفيات الأشكال ومتطلبات الصورة بخلق مطابقات جديدة للأشياء تندرج ضمن وحدة عضوية بين لذة الحس وتطلعات الروح كضرورة نحو التحرر من قيود الواقع المُعاش ، والذي تجسّد هنا بدوره على السطح التصويري الذي كشف عن ترابط غرائبي بين الوعي واللاوعي ، بحيث يظهر الجمال مع هذا الفنان ذا سمة تخيلية .

إن الحرية مع الحدس هنا تتجسّد في أقصى منطقة من اللاوعي والتحرر من سلطة العقل ، لتمكين إرادة الذات من استدراج الوعي بالقدر الذي يستدرك فيه أمر معالجة المادة وتقنية الأداء فقط لتحقيق الصورة الحدسية اللاواعية .

## نموذج ( 18 )



اسم العمل  
اسم الفنان  
المادة :  
القياس  
تاريخ الإنجاز : 1967 .

العائدية : مجموعة مي ماريا كتولي - باريس .

تصوّر هذه اللوحة تكوينات مختلفة من الخطوط والألوان والأشكال المجردة والمُعبرة التي رُسمت بطريقة مقارنة لرسوم الأطفال ، لما فيها من تلقائية وخيال وبراعة وفطرية ، على أرضية مُقسّمة طولياً إلى ثلاثة حقول أو أشرطة عمودية ، إذ يختلف الحقل الأوسط الذي يغطيه اللون الأسود بمساحته عن الحقلين الذين يحيطان به بلونيهما البني المائل والممزوج باللون البرتقالي ، إذ يبدو أكثر اتساعاً وأكثر احتواءً للأشكال التشخيصية المُبسّطة والدوائر المرسومة بلونين : الأحمر والأبيض . أما الحقلين الآخرين ، فقد احتوى كل منهما على شكلين تشخيصيين محوّرين ، إلا أن في الأول رُسمت نجمة ، وفي الثاني رُسم هلال .

على الرغم من اشتغال ( ميرو ) ضمن التيار السريالي ، إلا أن أعماله بشكلٍ عام ، تكشف عن صلات وثيقة بالتجريدية والتعبيرية ، إذ أن نزعة التغريب والبساطة والتخلّي عمّا هو مرئي في المحيط الموضوعي جعلت من أعماله تتخذ احتمالات عدّة للقراءة التأويلية المختلفة .

بعدما تخلّى ( ميرو ) عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ، لجأ إلى خطوط أكثر مرونة وأكثر تحرراً ليحوّل السطح التصويري إلى مساحة مسطّحة تحتشد فوقها الوحدات الخطية والرموز الهندسية التجريدية في تناغمات متواصلة ، وليحقق أسلوبه الفردي هذا أكبر قدر من العفوية والتجريد والتحوير ، لاعتماده بشكل متزايد على الآلية البنائية التلقائية وعامل الصدفة ، إذ تأخذ البقع اللونية الصافية الحمراء والبيضاء على الأرضية الحالكة السواد أهمية كبرى تجمع بينها - في بعض الأحيان - خطوط متموجة مناسبة بعفوية ، شكّلت منطلقاً للعديد من لوحاته ذات الطابع الخيالي والسريالي .

يستمد ( ميرو ) خزينه الصوري ودلالاته الرمزية من مخيلة حرّة تزخر بالصور التي لا تنضب ، والتي أتاح له الفرصة لاستشراق الحدوس ومكامن الذات المتخيلة التي رسمت سمات أسلوبه المتفرد والمتميّز المنفتح على عالم بدائي يُعيد الصلة برسوم إنسان ما قبل التاريخ من جانب . ومن جانب آخر ، تكشف عن أوجه تلاقٍ واقتراب وتشبّه برسوم

الأطفال ، وهذا ما منحه الحرية في تجسيد الخطوط التي كشفت عن إيهايم بالأشكال البشرية التشخيصية والكونية المصاحبة لها ، فأخضعت للاختزال والتحويل . وبهذه الطريقة البنائية المُستحدثة إنما هو يستهدف من خلالها الكشف عن المثال الجمالي الذي لا يمكن تحقيقه مادياً أو بصورة واقعية يكون فيها العقل هو السلطة المقيدة ، لذا كان يستشعر أن هناك ضرورة روحية تدفعه إلى أن يستبصر الجوهر اللامرئي في عالم الظواهر المادية ، وصولاً للحقيقة المطلقة التي تعزز من حضور اللاغائية في العمل والفعل الأدائي الحر ، وتوسع فضاء الحرية المُتاح لبناء تصوّرات الذات الشعورية واللاشعورية عن حقيقة الوجود .

وبمعنى آخر ، إن حرية الفنان وعالمه التصويري واسلوبه التلقائي ، إنما يستمد حيثياته من خليط شعوري ولا شعوري ، في محاولة منه لتكثيف اللاشعور واستثماره إلى أقصى مدى ، مما يضيق على العقل فرصة التغلغل أو النفاذ لكبح قوى المخيلة الحرّة ، أو استلهاً طاقة الأحلام الواعية واللاواعية ، كما أن التركيز والاعتماد على الذاكرة العميقة والخزين اللاشعوري المُستحصل من معرفة الذات بالأشكال ، وعملية تجسيد اللغة السردية اللاواعية / اللاإرادية على السطح التصويري ، دفعت بالفنان وبفعله الإبداعي الحر إلى أن يقترب من علم التحليل النفسي ، إذ تفهم قيمة ووجود حريته عندما اتجه متوغلاً في أعماق ذاته ليحلل ويفسر الأشكال الصورية الناتجة من اعتماد الأحلام ، والخيالات ، واللاشعور ، بدل الواقع المادي بصوره المحسوسة بوصفها محاولة وهدفاً أساسه البحث عن حقيقة ما في هذا الوجود ، ووسيلة للتغلب على آلامه بدلاً من وهم الواقع الذي أصبح موقفه مشكوكاً فيه . وهذه الوجهة نادى بها ( ديكارت ) من قبل حينما أكد على مبدأ الشك في الوجود ذاته . وبهذا المبدأ أصبح النظر إلى العالم الخارجي ليس كما يبدو للجميع ، بل وجب النظر إليه بوصفه قراءات متعددة للذات الحرّة تجاه العالم .

وأشكال ( ميرو ) هنا ، بالرغم من بساطتها الناتجة عن اختزال الشكل التشخيصي وتحويله وصولاً به إلى البدائية والعفوية في الرسم ، فإنه لا يخالج المتلقي الشك من أنها قد لا تنتمي تحديداً إلى زمان ومكان متعينين ، بل يمكن القول عنها أنها أكثر انتماءاً لزماننا هذا الذي يحمل من الغرابة والسخرية ما يكفي لأن يسوّغ للفنان الهروب منه إلى عالم افتراضي – حسب مقولة ( فرويد ) – والابتعاد عنه إلى عالم أكثر رحابة واتساعاً أو هو العالم الذي يكون فيه اللاممكن ممكناً واللامألوف مألوفاً . وهذا العالم بالتأكيد هو عالم الخيال والحلم واللاوعي الذي يجد فيه الإنسان / الفنان مديات الحرية الأوسع في التعبير عن الذات كروح تبحث أو باحثة عن لغة مشتركة بين الأنا والآخر ، وهذه اللغة بدورها – ألا وهي لغة الخطاب الجمالي – تدفع القارئ نحو تأويل الشكل المجرد ، حسب ما تراه بعين الدهشة والوحشة والاغتراب ، وليس بعين البصر .

إن حرية الفنان السيكلوجية كانت أقوى من انتماءاته المؤقتة للحركات الفنية والمحصلات الجمالية السابقة ، فلسطوحه التصويرية بنية متفردة خاصة تعتمد على آلية ذاتية حرّة ، هي التي تحقق أهدافه الجمالية في الأشكال العفوية التلقائية . أما حلمه بعالم آخر ونظراته المتوسمة بالبراءة المجردة من الواقع صوب المحيط والوجود ، جعلت تصوراتهِ تأخذ شكلاً سحرياً أو طقساً من الطقوس ، وأشكاله المحوّرة والمختزلة في هذا العمل ، إنما تنقلنا لقراءة أخرى مفادها أن لهذه الأشكال المجردة نسبياً وما تحمله من قيم جمالية مُتخفية ، طاقة وقوة بذاتها ، وهي هنا بإشارتها البسيطة للعالم الخارجي ، كشفت عن الحرية الفردية في التعبير ، في ضوء رؤيا حلمية لا تعرف القيود والحدود ، إذ تقترب من الحقيقة النفسية في عالم اللاشعور . وهذا وربما قد يكون التفسير والتأويل الأقرب حول ما تمثله حركة واتجاه الخطوط التي رُسمت بها أيادي الشخص الممتدة نحو الأعلى في محاولة للارتقاء أو الطيران أو حتى لتأدية طقس ما ، كالطقوس التي يمارسها البدائي في محاولة لتحقيق هدف ما يصبو من خلاله تحقيق الآمال ، إذ أن الفنان عمل على تضمين السطح التصويري أبعاداً رمزية متمثلة ب : الهلال ، والدائرة ، والنجمة ، كالتى وظّفها البدائي في رسومه ، ويوظّفها الطفل لاشعورياً في ملوّناته .

وبمعنى آخر فإن العالم الخيالي برؤية (ميرو) ليس وهماً ، بل هو تفجير لفكرة وإشكالية الحرية كضرورة روحية للذات كي تستكشف كينونتها ، والفنان السريالي يحاول الإفادة دائماً من القوى اللاواعية المتحررة من هيمنة سلطة العقل ، لتقليص تبعيته للواقع واستعباده من قبل المشهدية الواقعية من جانب ، وليخلق المُحال والمُدهش والغرائبي الذي لا يدعي الفنان أنه الحقيقة الواقعية ، بل الحقيقة التي تجلب له المتعة والسُرور من جانب آخر . لذا فإن للحرية الذاتية دور في تصعيد المُخيّل الجمالي الذي قدّم شيئاً مغايراً ومجاوزاً للوجود وتعيّداته ومآسيه ، إذ المعاني والدلالات تعبّر عن آمال الفنان الحديث ورغباته ومقاصده في خلق شعور بالسعادة أو البحث عنها ، مُستغلاً طاقة الخط واللون في تجسيد أهدافه ، وأولها التحرر من سلطة العقل ، وإعلاء الحدس الباطني والخيال والأحلام واللاشعور كسلطات بديلة لاقتراح نموذج جمالي لا يقارن بما سبق من أساليب فردية أو ثوابت تقليدية .

إن السطح التصويري لدى (ميرو) يمثل حلبة لتصارع قوى مختلفة تتجاذب فيما بينها زمام المبادرة والفعل المؤثر على صياغات الشكل الحر . ولعل أهم هذه الانتصارات التي تحققت بفعل الصراعات ، هي صراع الذات كإرادة فردية حرّة مع إرادة وضروية الموضوع التي يحسمها (ميرو) لصالحه دائماً ، بذريعة جمالية مقنعة مفادها التعبير عن الكلّي بواسطة الجزئي ، إذ بإمكان مفرداته المستمدة من مخزونه المعرفي الصوري والرمزي المكوّن لسلسلة ادراكاته وتبصره ومخيلته وحدوسه ، أن يمدّه بأشكال لها طابع التعبير عن السمات الكلية للجنس المشتقة منه ، وهذا بدون شك ناتج عن عملية تغييب مثيرات التأقّي الحسّي واستبصار الحقائق الخفية ، ومن فعل التأمل العميق والرؤية الصوفية للوجود ، والتي مكّنت الذات من النفاذ إلى منطقة قصيّة ، لطالما عجز العقل عن سبر أغوارها .

إن الرؤية الذاتية للوجود والشك في قيمه ومعاييره وأخلاقه ، هيأت فرصاً عديدة لتطبيقات تصويرية وبنائية جديدة ، دعت فنانو الحداثة ، ومنهم (ميرو) إلى فهم وإدراك أهمية الفصل بين الحس والعقل ، من جهة . واللاشعور والخيال ، من جهة أخرى . ومما يعزز اتساع فضاء الحرية ، الحضور اللافت لقوى اللاشعور المتجلي من خلال الأشكال الغرائبية السريالية التي لم تخضع للمنطق الصوري المعتاد ، بل خضعت لآلية بناء ذاتية اعتمدت على حالة اللعب الحر بالعناصر الخطية في تكوين الأشكال . أما الإشارات القصصية التي يضمنها الفنان في لوحته ، فإن لها حضورها الفاعل هنا ، إذ تشير تعتيمة اللوحة إلى مساحات لونية متجاوزة وبشكل هندسي إلى وحي وقصد في عملية توزيع العناصر الشكلية على نقاط متساوية بقصد إحداث توازن بصري على السطح التصويري ، مما أسهم في إحداث أثر جمالي يدفع باتجاه الهدف العام للوحة المُنكب على تكوين نتاج فني ذات طابع تأملي يكون معادلاً للغة الحلم ، والتي عبّر (ميرو) عنها بقوله : "إننا لا نقوى على التحرر من كوابحنا إلا في الظلام ، حين يحل النوم والحلم محل الحقيقة اليقظة" <sup>(1)</sup> . وهذا ما يجعل الصورة لدى (ميرو) تفصح عن حرية سيكولوجية من جانب . ومن جانب آخر ، تخضع لهيمنة الخيال والحلم كمسوّغ للذات الراغبة في كسر القيود والضرورات القسرية في الوجود . وعليه فإن القيم الجمالية تتجسّد في الخطوط اللاواعية المعبرة والمبسّطة للأشكال التي أخضعها الفنان لقواه اللاواعية التي تتفق وميول الأطفال أو عوالم الأحلام .

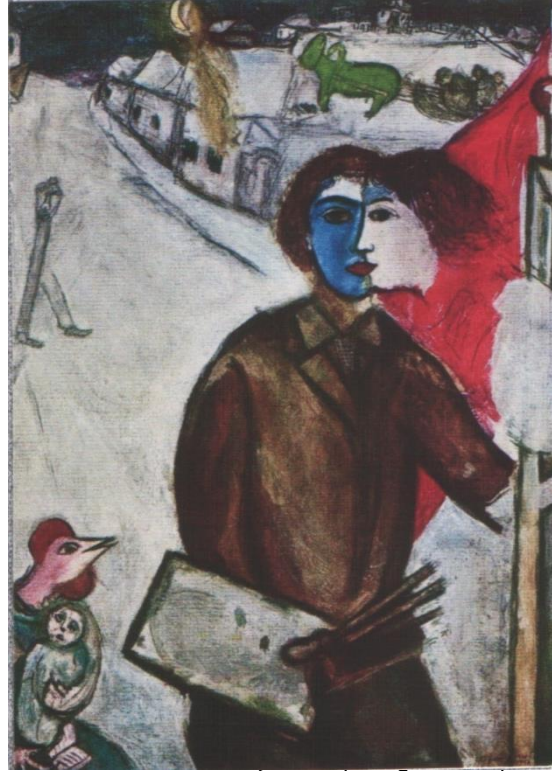
وعلى الرغم من بروز الطابع العقلي المنهجي في اللوحة ، إلا أن الروح الراغبة في التطهير واللاشعور يتشاطران السيادة من خلال الأشكال المختزلة والمحوّرة / المجردة التي تتضمنها اللوحة ، في محاولة للتعبير عن جمال آخر يقتضي الاستعلاء على الطبيعة والواقع العياني ، إذ أن هذا الكشف عن المضمون الباطني للحقيقة ، هو الجمال الخالص والنقي . أما إرادة الفنان الحرة هنا ، والتي تسمو وتعلو على إرادة الموضوع وضروراته ، فإنها تنكشف من خلال اختزال المرئيات في الواقع وتحويلها إلى نسق من الأشكال الاصطلاحية المجردة لتكوين

(1) باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 244 .

لغة كونية قوامها الشكل المبسط والزهد باللون والطابع الصوفي للجمال النقي الذي يقع خارج حدود فعل التخاطب أو الإفصاح المباشر بين اللوحة ومتلقيها أو محيطها العام .  
إن الحرية في هذا العمل إنما هي حرية ذاتية سيكولوجية ، أخضعت أشكالها لإرادتها الحرة ، وحررتها من المشهدية الواقعية ، فانتصرت لذاتها من خلال كشفها ومفهومها لمعنى الحرية المتحقق في عالم الأحلام ، إذ مزجت قوة التشخيص المحوّر والمختزل مع قوة الخطوط التي نفذت ببساطة وعفوية تأكيداً على أولوية الشكل وقدرته على حمل مضامينه بذاته .

وعلى الرغم من التوجه القصدي لدى ( ميرو ) نحو خلق نوع من النظام على سطح اللوحة ، والذي تمثّل بالأسس البنائية التصميمية للتكوين ، كالتوازن الذي أحدثه بطريقة توزيع الأشكال في كل حقل ، والتباين في حركة واتجاه الأشكال وألوانها ، والسيادة التي حاز عليها الشكل المبسط ، والإيقاع الحر الذي زاد من فضاء الحرية في التعبير عن الانسجام والوحدة والتناغم على السطح التصويري ، وكذلك التكرار الذي جسّد من خلاله وحدة الشكل المرسوم بطريقة تمثيلية خيالية ، إلا أن هذه الأسس جميعها خضعت لهيمنة حدسية قادت الصورة نحو التحرر من العقلانية ، ونحو جعل الخيال الحر واللعب وعوالم الحلم هما موضع السيادة التي أسفرت عن طاقة لا واعية تحرر ذات الفنان من كل قيد ، والتي عبّر عنها في النهاية بالأداء التلقائي المباشر .

## نموذج ( 19 )



اسم العمل : بين المعتم  
اسم الفنان : مارك شاغل  
المادة : زيت على كانفاس  
القياس : 55,5 × 75 سم  
تاريخ الإنتاج : 1938 .  
العائدية : هبة خاصة لمدرسة غير حكومية ، بيرن .

يصوّر ( شاغال ) في هذه اللوحة أشكالاً تم تحويرها واختزالها ، كما تم تركيب بعضها البعض ، فنتج عنها شخصية بوجهين ويد مبتورة ، واليد الأخرى تحمل فرش الرسم ولوحة الألوان ، وشخصية أخرى برأس طير ، تحمل طفلاً . بينما كشفت خلفية المشهد عن أشكال لا مألوفة ، إذ أصبح الحيوان الذي يسحب العربة شكلاً خرافياً ذا لون أخضر ، بينما تحوّل عمود المصباح إلى هيئة بشرية بساقين .

ينطلق ( شاغال ) من أرضية نظرية نفسية وفلسفية جمالية تحاول أن تكون تطبيقاً لنظريات التحليل النفسي والتداعي الحر للمخزون اللاشعوري التي جاء بها ( فرويد ) ، كما تأتي كرد فعل للحروب والحوادث المأساوية التي آلت إليها البشرية جرّاء ثقافة القوة والمادة ، لذا كانت لوحة ( شاغال ) لسان التمرد الرافض للواقع المُخيّب للأمل ، والباحث عن أمل مفقود في عالم آخر أكثر وداعة وألفة لا يمكن توفّره في ظل التجربة الحسية والعقلية المُعاشة كقيود على الذات التي تحاول التحرر منهما دوماً ، إلى عالم خيالي رحب وأكثر تفهماً لطروحات الذات ورؤيتها الجمالية المُتجددة .

فالصورة البصرية تنبني وفقاً لما تتطلبه الاستجابة التي تنطوي على قدر كبير من الصدمة أو التأمل أو الترقّب ، إذ يتعامل ( شاغال ) مع علاقات جمالية قابلة للاتصال مع لامنهجية البحث عن النوازع الإنسانية اللاواعية . هذه العلاقات ترتبط بالبناء الشكلي من جانب ، واللوني من جانب آخر . إذا أن البنية الشكلية للشخصية المركبة بوجهين والمعبرة دلاليّاً عن حالة سلب – وهذا ما بدا واضحاً في صورة اليد المبتورة - ترتبط مع البنية اللونية المهيمنة والتي تشكلت من ألوان تعبيرية تبتعد كثيراً عن الوصفية أو المعيارية مما يجعل من هذه الصورة البصرية المتشكّلة نصاً مفتوحاً قابلاً للعديد من المراجعات ، فيمكن القول هنا أن ( المُعتم والمضيء ) له من الدلالة ما يوازي المعنى المعبر عن الحياة والموت ، وهذا ما يتكشف من

خلال اللون الأبيض في الوجه الجانبي واللون الأزرق للوجه ذو الوضعية الأمامية حيث الدماء ، كما أن اليد المبتورة للفنان تشير إلى معنى السلب ، أي سلب القيم الإنسانية والسعادة بتجريد الإنسان من يده ، وهي عنصر الخلق والإبداع . ويحيل هذا النزوع من التركيب الغرائبي لقراءة أخرى مفادها أن الروح ، وهي التي تمثلها البشرة البيضاء ، وكأنها تمر بحالتين ، الحالة الأولى تكشف عن عودة للجسد ذو البشرة الزرقاء ، والحالة الثانية تكشف عن خروج الروح من الجسد الفاني . والحلم هنا الذي جعل من المتلقي أمام عدّة قراءات ، يعود إلى طبيعة الأشكال المركّبة والمألوفة في الواقع ، إلا أنها متجسّدة على سطح اللوحة ، والتي تكشف بدورها عدّة حالات تم فيها تحويل الأشكال ، ومنها صورة العمود المضيء الذي تحوّل إلى كائن يسير بساقين ، بينما تحوّل الحيوان الذي يقل الراكبين إلى كائن أسطوري / خرافي بلون أخضر ، وحوّر رأس الإنسان الذي يحمل طفلاً بيده إلى رأس طائر . لذا فإن آلية التركيب والتحويل والاختزال دفعت بالفنان

إلى الغناء قواعده المنظور ، وإلغاء دور التوازن ، والاستعاضة عن ذلك باللون كطاقة وقوة تدعم حرية الفنان في التعبير عن أسرار النفس وآلامها ومكبوتاتها بشتّى أنواعها . واستفاد الفنان كذلك من حريته في عملية الإخلال بالتوازن ، أن جعل ثقل الأشكال تتراكم في جهة أكثر من الجهة المقابلة لها ، ويشير هذا إلى الإيحاء بمدى فضائي مُغرّب تعوم فيه الأشكال المتجسّدة كخلفية للمشاهد المائل .

ضمن هذا التوصيف ، فإن ( شاغال ) كان يحاول أن يمحو ويحرر ذاكرة المتلقي من الأطر المعقولة أو المقبولة والمألوفة للصور والملاحح الحسية التي تختزنها الذاكرة بتكراريتها المعهودة . وينتقل إلى إحداث فعل نفسي يحرك البناءات الباطنة نحو التفكيك مرة ، والتركيب مرة أخرى في بنية الأشكال تعبيراً عن عالم خيالي من الصور المتشكّلة ضمن حالة بحث دلالي نفسي .

ومن ذلك تأرجح الفنان في اتجاهه الأسلوب بين التعبيرية والسريالية ، إذ عمل على هدم مقولة العقل ، ليحل اللا عقل ولتحل الضرورة الوجدانية التي من خلالها بان مسعى الذات الحرة نحو هدم نظام القيم كاملاً ، مبقياً منها على ما هو جمالي ، إذ أن المغزى من هذا الهدم هو البناء الجديد المُعبّر به عن تطلّع الذات نحو الحرية .

فالحرية في لوحة ( شاغال ) تعلن عن نفسها – كمفهوم – بصورة مغايرة لما أتت به المدارس الفنية الأخرى ذات النزعة الشكلية التي أكدت حريتها الذاتية من خلال تحريف الشكل أو تجريده عن صفته الواقعية ، إذ أن السريالية استهدفت بالحرية والحادثة ضرب المتمركزات القيمية والمعرفية والأخلاقية والجمالية المتجذرة في الذائقة والعُرف الجمالي السائد ، مما أدى إلى إقصاء فكرة المعنى أو المضمون التواصلية المباشر ، والاستعاضة عنه بخطاب ذا مدلول مجازي أشبه بحالة الرمزية العلاماتية التي تفرض حضور الإشارة أو علامة الشيء دون أعطاء قانون تفسيري أو تأويلي محدد لها ، إذ أن اللا عقلانية أو اللاوعي الذي توظفه اللوحة في بناء تصوراتها عن العالم الافتراضي أمعنّت في الطابع اللاغائي المتنامي في ظل غياب مستلزمات الخطاب المنطقي ، مما زاد بدوره من مدى الحرية في التعبير عن حقيقة جمالية فلسفية مفادها أن بإمكان الحس أن يعطي حقيقة جديدة للواقع بشرط أن يكون ذلك الحس خاضعاً لسلطة التخيل والحدس والاشعور .

إن الحرية الفردية لدى ( شاغال ) أكسبته قابلية تفجير كوامن اللا شعور على سطح اللوحة من جهة . ومن جهة أخرى ، وجد حريته كاملة في عالم الأحلام والخيالات ، الذي بدوره يفسّر هرب الذات من محيطها المرئي ، كوسيلة للتغلب على الهموم والآلام في الوجود ، ويفسّر بحث الذات وكشفها عن الجمال اللاغائي في اللوحة ، والمتجّلي في العناصر الشكلية الرمزية والدلالية ، دفع الفنان إلى اقتراح إستراتيجية بنائية تلتزم بنمط معين في توظيف الشكل بعناصره المختلفة ، ليكون الخطاب الجمالي في النهاية لا غائياً ومنفتحاً على المُطلق الذي يرادف معنى الحرية ومفهومها ، بسبب ما توحيه العناصر المصطبغة بقصدية ، من مجافاة للاسلوب الواقعي المحتفي دائماً بعلاقة الضرورة بين ثنائيات الفعل الإبداعي ، وفي مقدمتها

احترام التقاليد الأكاديمية والتقيد بالقواعد في الرسم ، والنزوع التشبيهي العام ، والمعنى التعبيري الذي يلتزم الفنان بتبنيه كخطاب مباشر بين الذات والموضوع .

إن الحرية مفاهيمياً لدى السريالية هي معنى القوة المُتجسّد في التخيّل واللاشعور والتحرر من أي رقابة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أخلاقي ، والإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد ، وبسلطة الحلم المطلقة ، وباللعب كمحاولة لتعالي الذات عن الواقع ، بعد فقدان الثقة بمعطيات هذا الواقع أو التمثلات العقلية الكابحة ، فاستلهم الفنان هنا حالات الحلم لقلب جميع قوانين الطبيعة وانتماءاتها المادية أو أي منهجية للظواهر .

إن الحرية السيكلوجية هي التي تُطيل من ديمومة الأثر الجمالي المتبدّي في رسوم السرياليين ، فلا ريب أن الفنان بإرادته الحرة يحاول الوصول إلى نقطة جوهرية ، وهي أن بنية اللاوعي تقود إلى تنافذ الصورة الحسية مع أخرى تشكّلت بفعل عملية الخوض في خزين المتخيّل من الصور ، وهذه الصور بدورها كانت تمثل ملامح التغريب ، والشرود الذهني ، والهذيان ، واللامألوف ، والمدهش ، والبشاعة ، وحتى القبح ، وتُعدّ بدورها سمات عامة أكّدها الفنان السريالي في بنية التكوين العام للوحة .

## الفصل الرابع

### النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

#### أولاً : نتائج البحث

في ضوء الإطار المفاهيمي بمدخله ( النظرية والبنائية ) ، فضلاً عن المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري ، واستناداً إلى ما تقدّم من تحليل عينة البحث ، توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج :

❖ فيما يتعلّق بالمحور الأول من هدف الدراسة الحالية ، والمتعلّق بالجانب المفاهيمي ، تبين الآتي :

1. تتوافق الحرية لدى الرسام الغربي مع أسلوب رؤيته للعالم وظواهره المختلفة ، إذ إنها قادرة على تحريك نسق التفكير لدى المتلقي ، والتأثير فيه وتوجيه رؤيته وقراءته الفردية الخاصة . بمعنى آخر ، إن الحرية في الرسم الحديث غير منظورة من زاوية معرفية أو جمالية واحدة ، إذ إنها تتشكّل بنائياً تبعاً لفلسفة هذا الاتجاه الفني أو ذاك ، وهذا ما يُلاحظ في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ) .
2. ارتبطت الحرية بالقدرة على تحقيق مواقف تُوسّع من مساحة التحرر من ربقة العبودية ، وإطلاقها رمزياً في تيارات الرسم الحديث ، للتدليل على حاجة الإنسان للسعادة ، حتى في إطار الوهم .
3. أسست مثالية الفكر الغربي من خلال طرحها لمبادئ ( الحق ، والخير ، والجمال ) وتظهرها بنية الجسد الإنساني ، والتعبير عن الجانب الجمالي والسيكولوجي ، والمعرفي كذلك .
4. تتقدم الحرية الذاتية على الحتمية وعلى العوائق المختلفة باتجاهها نحو القيم ( قيمة ، ووجودية ) ، ومعنى هذا أن من شأن الحرية أن تحقق ضرباً من التوافق بين الذات ومفهوم المطلق الذي يُرادف الحرية ، عن طريق مفهوم القيمة الروحية .
5. للحرية الذاتية عند الرسام الغربي قوة وجودية تعبّر عمّا يمكن تسميته بخلق الذات لذاتها ، وبهذا المعنى كان الفعل الإبداعي وسيلة تتعرّف فيه الذات على إمكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها .
6. تشكل الحرية مبدأً وشعاراً وهدفاً أساسياً في بنية الرسم الحديث ، على مختلف توجّهاته الفكرية والفنية والأسلوبية ، المنسجمة مع تطلّع الفنان في تأكيد نزعة نحو الحداثة ، وتقسيه الجمالي للحقائق الجوهرية الكامنة في الإنسان والوجود ، والتعالّي ذهنياً وعملياً عن تمثيل الطبيعة وحقائقها المظهرية ، وهذا ما دعا الذات الحرة إلى خرق الرؤية التقليدية وإعادة تشكيل اللوحة على أساس العلاقات الكلية المجرّدة ، كما في العينة ( 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ) .
7. تقتزن الحرية بالمعرفة الحدسية في الرسم الحديث ، إذ لم تعرض المعرفة الحسية نفسها بصيغة إدراك حسي محض ، بل تحررت الذات بفعل القوى الحدسية ، وأظهرت تضميناً لقوى الحس مع قوى المخيلة ، وقوى عقلية وأخرى وجدانية ، كما في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ) .
8. ارتبطت بنية الشكل الجمالي في الرسم الحديث بفعل الديمومة وطروحات ( برجسون ) ، إذ اندفع الرسام الغربي نحو الإفصاح عن مشاعر الذات وأحاسيسها بأسلوب يتمثّل سر الديمومة في التشكّل الجمالي ، وذلك بعدّ العمل الفني فعلاً حراً إبداعياً يتحدّى عالم الشعور الموصوف

- بمحدوديته ، لأن الحتمية لا معنى لها بالقياس إليه ، كما في العينة ( 10 ، 11 ، 12 ، 13 ) .
9. مع نزعة الحداثة والحرية في الفن ، بدأت رؤية الفنان للجمال تتخذ مسارات مناهضة كلياً لكافة الطروحات الكلاسيكية السابقة في تاريخ الفن ، إذ بدأ ينظر إلى الفن بوصفه فناً قائماً بذاته ، يستمد تشكلاته وتوجهاته من منطلق ذاتي ، عبر علاقته بالموضوع الذي أخضعه لإحساسه الفردي الخاص ، وفلسفته الجمالية للوجود ، كما في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ) .
10. لمفهوم الحرية في الرسم الحديث علاقة وطيدة بسلوكية الفنان ، إذ تُشير إلى نزوع الذات نحو تحقيق أشكال حرّة في العمل الفني ، لا تخضع لأي نوع من أنواع القيود أو السلطات القسرية ، ومنها سلطة العقل ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 17 ، 18 ) .
11. كان لمفهوم الحرية في الفن أثر في تباين الأساليب الفردية في التعبير الأدائي عن الجمال الحر والشكل الخالص ، على الرغم من الاتفاق على المنطق الحر في تكوين الأشكال الحدسية وتحطيم صلاتها الموضوعية ، وهو ما يُلاحظ في العينة ( التجريدية والتكعيبية ) .
12. إن الأثر الفاعل لطروحات ( ديكرت ) في مجمل بنية العقل الغربي قد تجاوز مداه الزمني ، ليصبح التساؤل ( كيف أعرف ؟ ) مفتاحاً وسبباً في بلوغ الإجابة النهائية ( أنا أفكر ، إذن أنا موجود ) ، والتي نصبت الفكر الحر سيّداً على الإنسان والوجود ، وأفرزت نوعاً من الحراك المفاهيمي في فهم الواقع ، وإعادة إنتاج جمالياته ، وحركية الذات وإرادتها الحرة ، نحو استيعاب مؤثراته ، وطرق انعكاسها في الفن .
13. أسهم الرسم الحديث في قلب الكوجيتو الديكارتية ( أنا أفكر ، إذن أنا موجود ) ، إلى ( أنا أحس ، إذن أنا موجود ) ، أو ( أنا أشعر ، إذن أنا موجود ) ، مُحَرِّراً الذات من سلطة الموضوع ، وأصبح بإمكان الرسّام أن يُعيد قراءة نُظم الذات ، وإنتاجها بشكل جمالي مستقل يتوافق مع إرادتها المتطلّعة نحو الحرية في الفن والحياة .
14. كانت لنظرية ( كانت ) الجمالية وطروحاته حول مفهوم الحرية أثراً جدياً ، إذ عبّر فنانو الحداثة عن رؤى جديدة لمفهوم الجمال ، وصياغة العمل الفني على وفق الارتباط بحركة العناصر الحرّة على السطح التصويري ، والعلاقات الفكرية والبنائية التي لا تتعارض مع الإرادة الحرّة بوصفها ضرورةً روحية ، دون عدّ الغائية شرطاً ملزماً في سياق الرسم الحديث .
15. لا تعوّل الانطباعية على المضامين الرمزية والتاريخية ، إذ استُعيض عنها بالمضامين الجمالية المحضة التي تُعطي انطباعاً جمالياً متغيّراً بتغيّر الزمان والمكان ، كما في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ) .
16. منحت المُخيّلة للفنان الانطباعي فرصة التحرر التدريجي من المُعطى الحسي ، معرفياً وجمالياً ، كما في العينة ( 1 ، 3 ) ، إذ لم يعد الحس سوى واسطة نحو الانسجام مع الموضوع المُتخيّل ، كما في العينة ( 4 ، 5 ) .
17. تفرّد ( مونيه ) برؤيته الحرّة والتعبير عن انطباعاته ، سواء في الأشكال ذات الطبيعة الحسية أو الحدسية . فمن جانب الرؤية الحسية ، تناول موضوعاته الخارجية وفقاً لمتغيرات الزمان والمكان . أما من الوجهة الحدسية ، فإنه يعامل الموجودات الواقعية بالدرجة نفسها من الاهتمام من حيث الخيال الحر ، كما في العينة ( 1 ) .
18. عمل كل من ( مونيه ) و ( ديغا ) على تجميد المشهدية لصالح رؤية تتسجم مع النزعة الانطباعية التي ترى الظواهر مُتبدّلة تبعاً للزمان والمكان ، وهو من بواعث توظيف الكاميرا في تسجيل اللحظة العابرة ، كما في العينة ( 1 ، 2 ) .
19. لم يحاك ( مونيه ) أو ( سيزان ) الطبيعة بصورتها الموضوعية ، وإنما بالتعبير الذاتي الحر ، وإدراك التحولات البنائية التي تطرأ على طبيعة الأشياء .

20. يتجسّد مفهوم الحرية في رسوم ( سيزان ) في ضوء إعلاء الذاتية في الرسم وتجاوزه للمطابقة أو المحاكاة الناتجة من وضع المواجهة مع الموضوع ، لذا فقد أكد على قراءة بنية الشكل دون المضمون ، إذ إن الجمال الكامن في الشكل هو غاية بحد ذاته ، وهذا الموقف من رؤية الجمال قطع صلته بما هو حسي ، بإعادة النظر في هيكلية الأشياء وجعلها أكثر صلابة ومتانة مما يُرى في الواقع ، وأن نظرتة للحرية تتجلى بتفعيل الحدس العقلي الذي يهب المرئي قيمة عقلية لا حسية ، كما في العينة ( 3 ) .
21. أدرك الفنان التعبيري حريته السيكلوجية من خلال زحزحة الأنظمة التصويرية وقلب أولوياتها من الخارج إلى الداخل ، بوصفه مجالاً للتعبير الذاتي الحر ، مما يسمح له بالخروج عن الأنساق التقليدية ، وإحلال أنظمة تشكيلية جمالية مُضادة أو مُفارقة له ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ) .
22. تجلّت الحرية في رسوم ( فان كوخ ) في ضوء ثلاثة نزعات من الأنساق التصويرية ، الأولى : نزعة اللون ، والثانية : نزعة الخط ، والثالثة : نزعة التعبير ، وهي مجتمعة ، تُخرج الرسم الحديث من تبعيته للمرئي ، بجعله أكثر تمثيلاً للشعور الداخلي المُتعالى ، مما يُبعده كرسام طبيعة ، وتجعل منه صانعاً للحرية في وجهها المُحايث للصوفية ، كما في العينة ( 4 ) .
23. تأثر ( مونش ) بفلسفة ( كريكجارد ) الأخلاقية التي تُشير إلى وجود قيم تقليدية تسود المجتمعات ، إذ حاول أن يوحى بالموضوع بوجود قيود اجتماعية تُكبّل حرية الإنسان في الواقع المُعاش ، إلا أنه جسّد حريته الذاتية في اللوحة ، من خلال الوجدان الحر ، إذ يبتكر الفنان لغة للهرب من المأساة بالتشهير بها واتخاذ الحرية بديلاً ، كما في العينة ( 5 ) .
24. حيّد ( نولده ) إلزامات الحس ، وأبقى على الضرورة الروحية التي تتكشف من خلال أسلوبه المتحرر ذي الطابع السيكلوجي ، فأصبحت أشكاله التصويرية أقرب إلى فضاء العاطفة منه إلى فضاء الحس المجرد ، كما في العينة ( 6 ) .
25. عمل الفنان التعبيري ، وبشكل فاعل ، في عملية التلاعب وتحوير الأشياء ، وذلك بإبعادها من سماتها الواقعية من حيث الشكل والمضمون ، بقصد الحصول على تعبير أشد وقعاً في المتلقي ، وخلق دهشة أكبر إزاء الشكل الغرائبي عمّا تتصف به أشكال الواقع المألوفة ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ) .
26. يصوّر ( غوغان ) العالم منظوراً بحرية ذاتية أوسع مدى ، قادرة على تلمّس سمات الإنسانية بين النزعة الرمزية والتشخيصية ، إذ ينتفي مفهوم المشابهة من أطره الثابتة ، ويحوّله إلى خطاب جمالي إنساني عام ، كما في العينة ( 7 ) .
27. عمد ( ماتيس ) إلى التبسيط والاختزال وتسطيح العمل ، إذ إن الأشكال تبدو خفيفة بلا حجمية ، وأدخل العناصر الزخرفية عليها ، فجمعت بين البساطة والبهجة ، مما يُحدث متعة بصرية ، رغم قلّة عناصره وبساطة وتحوير أشكاله غير المقيدة بالجانب الوصفي ( لونياً وخطياً ) ، كما في العينة ( 8 ) .
28. وجد ( ديران ) في المخيلة الحرّة والأسلوب التلقائي قوة تدعم التعبير الذاتي ، وطاقّة مُخترنة تُتيح فضاءات أوسع للعب على السطح التصويري ، كما في العينة ( 9 ) .
29. عدّ الفنان ( التعبيري والوحشي ) الخيال الحر قوة وسلطة معرفية سائدة على المعرفيات الأخرى التي تتشكّل منها مديات الحرية ، في التعبير والأداء وتطبيقاتها في الرسم الحديث .
30. حرر الرسام ( التعبيري والوحشي ) المُدرّكات الحسية من خلال تصعيد دور الخيال وإعلاء سلطة الذات ، في التعبير عن العواطف والأحاسيس ، والشعور الذي يحرر نزعة الفنان الفطرية ، والتسامي بالماديات نحو ما هو شمولي وكُلّي ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ) .

31. أنتج التكعيبيون رسماً هو الأقرب إلى المعمار البصري الحر منه إلى الواقع ، مُقترحين لغة توازن بين المعرفة والكتلة والوزن ، مع تحرير الرسم من طرائق النظر التقليدية التي سار عليها الرسم الأوربي لأكثر من أربعة قرون .
32. عملت التكعيبية على تأسيس شكل جمالي بآلية اشتغال أدخلت ( المُلصق ) في واقع جديد ضمن مدلول جمالي وإشاري ، وبهذا فقد تأسس جمال حر ، قائم على علاقة الذات الحرة بالمُتخيّل الشكلي والفضاء الحر لا الموضوعي المُقيّد ، كما في العينة ( 12 ، 13 ) .
33. عمد التكعيبيون إلى تحرير الرسم وأبنيته ، في محاولة للتماهي مع ما هو جوهري ، لجعل الأشياء تزداد اقتراباً مع المُتعالى ، فضلاً عن التنظيم العقلي للمساحات والعلاقات التصويرية التي تكتسب - بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية - بنية جمالية مثالية تتصل بالمُطلق الذي يرادف معنى الحرية ، كما في العينة ( 10 ، 11 ، 12 ) .
34. وجد ( بيكاسو ) أن الجمال الحر منظومة من العلاقات الشكلية التي تقضي بتهشيم المُدرك الحسي ، لخلق رؤية حدائية جمالية ، تصوّر كيفية تحقيق الفكرة حدسياً في الشكل دون المضمون ، أو المعنى الذي يُكبّل الذات في التعبير عن ( واقع لا مألوف ، ومدهش ، وغرائبي ) مُحققاً ، في الوقت نفسه ، أهدافه ورؤيته الحرة للشكل ، كما في العينة ( 13 ) .
35. تحررت رسوم ( غريس ) من الرؤية الكلاسيكية ، وأصبح الزمان والمكان مع رسومه مطلّقين ، مستهدفاً تحقيق خطاب جمالي جديد كأنموذج بصري ، لتأكيد مفهوم التزامن .
36. أحال ( ديلوني ) رؤيته الحدسية والتخيلية إلى بنى هندسية تتمتع بكثير من التجريد والاختزال والتحوير والجدل الدائري ، كما أنها لا تخضع لمركز ثابت مُهيمن . والصورة الجمالية هي نتاج لغة كلية ولا نهائية .
37. شكّل الحدس والتصورات الناتجة عنه مؤثراً فاعلاً في تحرير رؤى الفنان التجريدي ، وذلك بتحميله الأشكال قيمة روحية تناشد المطلق ، بعيداً عن المنطلقات المعرفية الحسية ، سواء تداخل هذا الحدس بقوى التخيل ، كما لدى ( كاندنسكي ) ، أو عززت قيمة الجمال المُتحقق رياضياً على وفق المعادلات والعلاقات الحسابية التي تعتمد هندسة المربع والمستطيل أو حتى الدائرة أساساً لها ، كما لدى ( موندريان ، وماليفتش ) .
38. إن الجمال عند ( كاندنسكي ) هو الذي يستجيب للضرورة الداخلية التي تحدثها الاستجابة العاطفية والوجدانية ، مجارياً بذلك الموسيقى في تأثيرها العميق في الروح ، دون أن يحمل مضموناً فكرياً أو دلاليّاً محدداً ، وهذا يتضح في تجريداته الغنائية ، كما في العينة ( 14 ) .
39. سعى ( كاندنسكي ) للتعبير عن الشكل الخالص من خلال العمل في منطقة التجريد الخالص ، مُنطلقاً من اللعب الحر الذي يحرره من القيود المحاكاتية أو السلطات الموضوعية ، ويفتح على أفق ذاتي مبدأه وشعاره ( الحرية في الفن ) ، والتي تُرادف معنى ( الروحي في الفن ) على السطح التصويري .
40. أوصلت رسوم ( ماليفتش ) الفن الحديث إلى نقطة اللاشيء أو الصفر ، إذ يكون بمقدور الخطاب التحديد بلغة المطلق ، دون العودة به إلى عالم الإمكان ، إذ تفرّد برؤيته الذاتية المعبرة عن نزعتة الثيوصوفية في الفن ، والتي كشفت عن محاولته في تحرير الشكل الجمالي ، من خلال الفعل الإبداعي الخالص الذي يسمو بالشعور الصافي باتجاه مثال الجمال المُطلق ، كما في العينة ( 15 ) .
41. إن التأمل الصوفي ومبدأ تطهير النفس من الوعي بحدود عبودية المادة وغائيتها دفع بالفنان ( موندريان ) إلى تقصّي مصدر الجمال الخالص ، فوجده مُتجسداً بالعلاقات الهندسية للقوى الكونية المتضادة والمتعادلة ، وهي قوى شمولية أراد إخضاعها لقوانين التوازن والانسجام عقلياً وحسابياً ، لتأخذ بالشكل إلى أبعد مدى ، تعبيراً عن فكرة الثبات والديمومة .

42. يكشف السرياليون عن حريتهم الذاتية من خلال مُعطياتهم الجمالية التي تعتمد سلطة اللاوعي وقوة الحدس الباطن وأحلام اليقظة والذهيان ، إذ عدّوا لغة الخطاب الجمالي ناتجة لتجليّ كوامن اللاشعور ضمن محاولة لتغيب سلطة العقل .
43. يتخذ الشكل عند ( ميرو ) أنموذجاً مبسّطاً للواقع ، إذ إن الأشكال تطير أو تسبح دائماً في فضاء حر للدلالة على نزوع الذات إلى التحرر من قيود المؤلف ، وإلى الخروج عن حدود عالم المادة ، والتسامي إلى عالم المطلق الذي يرادف معنى الحرية .
44. يتخذ مبدأ التركيب بوصفه مؤسساً أولياً للأشكال عند ( شاغال ) مهمة تدمير العلاقات المنطقية داخل الشكل وخارجه ، بحيث يفكك الروابط التي تعتاد الأشياء أن تجتمع من خلالها في دعوة منه لتحقيق المفاجئ والمدهش والمثير في رؤيته المتحررة ذات النزوع الخلمي التخيلي .

❖ فيما يتعلّق بالمحور الثاني ( البنائي ) من هدف الدراسة ، فقد جاءت النتائج كالاتي :

1. مع الفن الانطباعي ، تحرر الفن الحديث من المفاهيم الكلاسيكية والقواعد التي تؤكّد على استعمال الخط لتحديد صورة الأشكال المختلفة ، واستعاض عنه باللون الذي اتخذ من نفسه مركزاً مهيمناً في العمل الفني ، وكيان مستقل بذاته ، فما عاد الخط يوحى بالبُعد أو القُرب ، بل الألوان بهار مونيته وتضادّاتها هي من يكشف عن تلك المستويات ، وهذا ما نجده في العينة ( 1 ، 2 ، 3 ) .
2. من مظاهر الحرية في الرسم الانطباعي أن حيّد المضمون ولم يعد عائقاً أمام الشكل الذي تحوّل إلى دال ومدلول ، وهو ما يُعد هزّة عميقة في سياق الرسم الحديث .
3. اقتضى التغيّر الجوهرى آنف الذكر إلى إعادة النظر بالمرئي ، في ضوء استبدال المنظور ، والإحياء بالعمق من خلال الألوان ، وتبني البناء السريع المُستند على العلاقات التصويرية .
4. تعامل ( مونيّه ) مع موضوعاته بانتقائية تعبّر عن نزوعه الذاتي نحو الحرية ، إذ يصوّر الأشياء من زوايا نظر غير مألوفة ، ويقطّع أجزاءً مهمّة من الموضوع داخل الحيز التصويري ، مُبتعداً عن الرؤية الكلّية .
5. تتجلى الحرية عند ( ديغاس ) من خلال تفكيك فضاء التكوين التقليدي ، والعمل على كسر قيود التناظر ، وإحلال مفاهيم ورؤى حدسية من شأنها تدعيم سطح اللوحة ، بوصفه خطاباً جمالياً ، مع الإخلال بالمركزية التي تظهر الأشياء من خلالها .
6. استند ( سيزان ) على أسس جديدة للنظر للمرئيات ، كشفت عن إرادته الحرة في التعبير عن فرديّته من خلال عين الطائر ، وتراكب المستويات ، والتداخل الزماني والمكاني .
7. بدت الأشكال التعبيرية والوحشية وكأنها تخرج من حدود أطرها المألوفة إلى خارج إطار اللوحة المحدود ، إذ عبّر الرسام الحديث عن إرادته الحرة بأشكال ( مُجتزئة ، ومشطورة ، ومُحوّرة ، ومُشوّهة ) ، لا كما تُرى في الواقع ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ) .
8. استمر تضاول الأشكال الحسية في بنية السطح التصويري ، حتى اتخذت الأشكال نمطاً فريداً من العلاقات المُتخيّلة ، كما هي عند التعبيريين والوحشيين ، إذ تآزرت حدوسهم بصور المُخيّلة والوجدان ، والتي عكست مُنطلقاتهم لتنتج من الداخل إلى الخارج .
9. إن الحرية الفردية التي أكدتها نزعة الحداثة في الفن مبدأً وشعاراً وممارسة ، منحت الفنان فرصاً أكثر تفرّداً للخلق والإبداع والتجديد ، مما دفع الفنان إلى ممارسة التجريب واللعب بعناصر التكوين الجمالي ، والأسس والعلاقات البنائية والتكوينية ، كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ) .
10. يمكن عدّ مسألة الجمال والقبح من المُحرّكات الأساسية التي عملت على دخول التكوين الفني في قوالب معينة بقيت مُقيّدة لفترات طويلة من الزمن ، إلّا أن الذات ورؤاها الحداثيّة

- الرامية نحو التجديد والساعية نحو الحرية ، استطاعت تجاوز الضغوطات المعيارية التي تُقيد صورة الجمال وشكله بقواعد معينة ، وهذا التجاوز منح الفنان حرية أكبر في الانتقاء والتعبير ، وتفعيل شكلانية الخطاب من التقنية الإظهارية للبناء الجمالي ( خطياً ، ولونياً ، واتجاهياً ، وفضائياً ) كما في العينة ( 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 18 ، 19 ) .
11. اقتربت رسوم ( فان كوخ ) كثيراً من الموسيقى مُتجنبةً التداخل مع النحت ، مع التركيز على نزعة اللون والتعبير والخط ، بهدف إنتاج رؤية كثيراً ما تُعطي للطبيعة أكثر مما تأخذ منها ، بوصفها جزءاً من متطلبات الحرية التي تضع الخطاب في رحاب الجمال اللامتناهي ، كما في العينة ( 4 ) .
12. استفاد ( كوخ ) من الرسم الياباني مع استثمار البساطة ( اللغز ) ، التي تُذكر برسوم الأطفال ، والتي امتزجت بالطابع التلقائي والعفوي لتنفيذ الأشكال التي تعتمد الانطباع المباشر ، والذي يمنحه السعادة والابتهاج مع قوة التعبير والتأثير النفسي في المتلقي ، كما في العينة ( 4 ) .
13. وظّف ( مونش ) العناصر البنائية داخل السطح التصويري لتعبّر عن قيم نفسية وروحية والمتصلة بمفهوم الاغتراب ، رابطاً ذلك بطاقة شعورية تنوء بالألم ، في ضوء إعلاء شأن المخيلة في إقامة النموذج الجمالي الذي يُحقق التوازن فيما بين الذات والموضوع ، كما في العينة ( 5 ) .
14. يقترب ( نولده ) من المنطلقات المعرفية والجمالية للوحوشية ، وذلك باستبصار فردي لأشكال موضوعية مُتخيّلة تستهدف إظهار الإحساس والشعور الباطني الذي وجّه آلية التطبيق الحر ، لتفعيل دور التعبير بالأشكال والألوان المُتضادة ، كما في العينة ( 6 ) .
15. تبرز نزعة الحرية في رسوم ( غوغان ، وماتيس ، وديران ) بوصفها مرادفاً للقطيعة الجمالية في إطارها التماثلي الوصفي ، وفي ضوء الرؤية الجمالية تم تحويل ألوان الأشكال الطبيعية إلى لغة غرائبية لا مألوفة ، كما في العينة ( 7 ، 8 ، 9 ) .
16. عمل ( غوغان ) على إطلاق رغباته وتحقيق إرادته الحرّة في مزج انفعالاته النفسية بعالم التناغم اللوني الذي يقترب من الموسيقى ، من جانب . ومن حدود الأحلام ولغة الخيال اللاإرادية ، من جانب آخر . كما في العينة ( 7 ) .
17. أعاد ( ماتيس ) قراءة التكوين الجمالي وفق آلية اشتغال حدسية ذات سياقات معرفية تخيلية ، حاول من خلالها توجيه رؤيته الذاتية نحو دلالة التكوين ، مع تحييد الحجمية لصالح رؤية شرقية أقرب إلى التسطّيح ، كما في العينة ( 8 ) .
18. عبّر ( ديران ) عن حريته السيكلوجية بطابع التعبير المُنفعل والمُنفلت من قيود العقل ، باعتماده أسلوباً بنائياً متحرراً ( خطياً ولونياً ) ، يخرج عن إبداء وتجسيد أية معادلة وصفية قد تُقيم الاعتبار بين الشيء بوصفه شكلاً جمالياً ، ومثيله بوصفه موضوعاً في الواقع ، كما في العينة ( 9 ) .
19. حرص ( بيكاسو ) على تثبيت واعتماد سياقات مُنطلقة من الجزئي إلى الكلّي في تصوّر الشكل الذهني المُجرّد ، وإسقاط هذا التصور على السطح التصويري الذي كشف عن تهشيم الشكل الواقعي واللون الوصفي بصفته المرئية ، إذ إن الذاتية المتحررة تقترح زماناً ومكاناً ذهنياً متخيلاً ، وهو ما عزّز المنحى التجريدي عبر تحليل أجزائها وإدابتها في الفضاء ككلٍّ شمولي ، كما في العينة ( 13 ) .
20. تنوّعت قراءات الفنانين التجريبيين للمُعطى الجمالي ، بوصفه رسالة حرّة خالصة من كل غاية ، إذ أصبحت لغة الشكل واللون المُجرّدين هي لغة الحداثة والتجديد ، لاقتربانها بقيم تعبيرية تمثّل ذاتية الفنان في شروعه نحو التحرر من الشيء ، ومن عالم المُدرّكات الحسية ، كما في العينة ( 14 ، 15 ، 16 ) .

21. أباحت المُخيلة للتجريديين فرصة إنتاج أشكال حرة تقاطعت كلياً مع المُعطيات الحسية والمادية ، وتواصلت مع المُطلق ، وهذه الأشكال لا تتخذ نمطاً مُحدداً ، إذ تآزر الحدس مع العقل أو الوجدان في تجسيد معنى الحرية ، كما في العينة ( 15 ، 16 ) ، أو بأشكال آليّة تآزر من خلالها الحدس بالمُخيلة ، كما في العينة ( 14 ) .
22. دعا ( كاندنسكي ) إلى استثمار القوى الحدسية والتخيلية الكامنة بديلاً عن سلطة المنطق والعقل المُقيّدة لحركة تلك القوى ، ودورها في تصعيد قيمة الحرية ومعناها في الفن ، من خلال إعلاء شأن اللعب بوصفه وسيلة تعبير تُبعده عن الوصفية ، كما في العينة ( 14 ) .
23. اعتمد ( مالفيتش ) آلية تطبيق حدسية عقلية استلهم فيها المربع بوصفه شكلاً كونياً ومرجعاً هندسياً رامزاً ومعبّراً عن صورة الذات في هذا الوجود ، كما في العينة ( 15 ) .
24. سعى ( موندريان ) إلى خلق منطقة حرّة خالية من الأشكال الواقعية ، في محاولة للتخلص من قيود سلطة الحسّي ، إذ اتّبع نظاماً تجريدياً قائماً على استخلاص الحقيقة الجوهرية المُطلقة ، في ضوء العلاقات الرياضية المُعبّر عنها بالتكوين الصارم للخطوط المستقيمة والألوان النقية الأساسية ، كما في العينة ( 16 ) .
25. لم يُعر ( موندريان ) اهتمامه بالظل والضوء أو المنظور الذي تخضع له حجوم الأشكال ، بل اهتم بالأسس البنائية والعلاقات الشكلية التي من شأنها أن تُحقق التوازن بين أبعاد اللوحة والوحدة والانسجام اللوني المُعبّر عن وحدة الوجود ، كما في العينة ( 16 ) .
26. امتزجت المُخيلة الحرّة بالمُدركات العقلية لدى الفنان السريالي ، مما أتاح له تشكيل نسق من العلاقات الشكلية على السطح التصويري الذي اجتمعت فيه عناصر التغريب ، واللاوعي ، والخيال ، والحلم ، والوجدان ، وحرية الإرادة ، كما في العينة ( 17 ، 18 ) .
27. إن الترابط التخيلي للأشكال هو الأساس الذي يحكم أعمال ( دالي ) ، ولكن بحدود تغريب الموضوع ، خضع لآليات تدمير موضوعية الرؤية ، وإعادة بناء الأشكال على وفق إرادة لا واعية ، كما في العينة ( 17 ) .
28. امتثل ( ميرو ) لآلية تطبيق حدسية تتخطّى المضمون الموضوعي الواعي ، وذلك تفعيل رؤى الذات ومُخيلتها التي استطاع من خلالها خلق أبعاد رمزية ودلالية نفسية ، والتعبير عن ذلك بصورة عفوية ، كما في العينة ( 18 ) .
29. تجلّت الحرية في رسوم ( ميرو ) بإخضاعه الخطوط والأشكال المُبسّطة والتلقائية المُعبّرة عن تطلّعات ذاته الحرّة معرفياً / نفسياً لرؤيته الجمالية المُتأثرة بلغة التجريد ، والتي تقرّبه من أساليب رسوم الأطفال ، باعتماده على اللعب بالتراكيب الشكلية ، كما في العينة ( 18 ) .
30. تُهيمن قوى التخيل على قوى الحس عند ( شاغال ) ، إذ لا يهتم بالمحاكاة أو بقواعد المنظور ، وبهذا فهو يجد أن معنى الحرية يتجسّد في هذه القوى دون أخرى تُقيّد أشكاله المُعبّرة عن حريته الذاتية ، كما في العينة ( 19 ) .
31. إن للرؤية الذاتية الحرّة دور في تعامل ( شاغال ) مع أبعاد اللوحة ، إذ يستغل هذه الأبعاد بطرق استثنائية وفردية مميزة ، فهو غالباً ما يترك مركز اللوحة فارغاً ، ويتقصّد في إشغال جوانبها ، موحياً بهذه الطريقة إلى فضاء غرائبي تدعمه حرية توزيع الأشكال على السطح التصويري ، كما في العينة ( 19 ) .

### ثانياً : الاستنتاجات

1. تنوعت المراكز التي غدت الرؤية الجمالية للأشكال على السطح التصويري ، والتي تلاءمت مع اهتمامات الفنان الحديث بتلك المراكز ، كالتأثر بالكشوفات العلمية للضوء وصناعة الكاميرا عند الانطباعيين ، أو الإفادة من مظاهر تطوّر التكنولوجيا والتجارب العلمية والفيزيائية ونظرية ( اينشتاين ) في النسبية لدى بعض التكعيبيين ، أو إنباع النزعة الروحية والعيان الصوفي لدى التجريديين ، أو تبني طروحات التحليل النفسي لدى السرياليين ، إذ إن هذا التنوع لا يتناقض مع التعبير عن تلك الرؤية الذاتية الحدسية ، ومحاولة خلق مُعادل جمالي لتلك الاهتمامات ، غير خاضع للمعايير والقيم الحسية والموضوعية .
2. أتاحت الحرية الفردية فرصة إطلاق معرفية الذات بالأشياء وبخفاياها ، وتمكينها من السيطرة على الاهتمامات الواعية / الشعورية ، واللاواعية / اللاشعورية ، والتعبير عن ذلك بصورة مميزة خاصة ، وهذا ما ارتكزت عليه بنية الرسم الحديث في تأكيد نزعة الحدثة القائمة على إطلاق المعرفة الحدسية ، وخلق سياقات إبداعية لا تتقيّد ببنية الزمان والمكان .
3. أعلى المفكرون والفلاسفة من شأن الحرية ، وظهرت بمؤلفات عدّة تحمل عنوانها والتي أسفرت عن غاية مهمة ، ألا وهي تطوير المجتمع وثقافته ، وبناء أسس جديدة من شأنها ازدهار الأمم ، وعدم انتهاك حقوق الآخرين – أي عدم انتهاك الحقوق العامة من الطبقات الخاصة والفردية – فكانت مؤلفات من أمثال: ( العقد الاجتماعي ) ( لـ جان جاك روسو ) أهمية كبيرة في ذلك العصر ، حين كان يسود الإقطاع والمجاعة ، وأثبتت كلمات من مثل : الحرية والمساواة وجودها في أفكار الأحرار بشكل عام . ولكن يبقى الأساس ، هو السؤال : ما هي حدود وضوابط هذه الحريات ؟ لتكون الإجابة بعدها ، لكل دولة ومجتمع وأسرة قوانين خاصة تختلف فيما بينها وعن بعضها باختلاف توجهاتها وعقائدها ودياناتها وسياساتها وفكرها وثقافتها ، ومدى ارتباط ذلك كلّه بأصول وجذور فكرية سابقة قد تكون متوارثة أو مُستمدّة عبر التاريخ الذي تُسجّله الأجيال المتعاقبة ، ويكون فيها الإنسان هو المُشرّع والمُحدّد لفكره وأفعاله ، بقوانين وأنظمة تحدّد بدورها من حريته لذاته ، ومن علاقته مع الآخرين بوصفها ذواتاً حرة ، وعليه يمكن القول : كلما استزاد الإنسان معرفة وثقافة بذاته وبوجوده وعالمه ، زادت معرفته وتقبّله لحدود حريته وسعاده .
4. على الرغم من إفادة الرسام الحديث من الطروحات الفلسفية والجمالية المتعلقة بموضوع الحرية ومبدأها في الفكر والفن ، إلّا أن رؤاه وطروحاته وحدوسه بقيت مُستقلّة وحرّة في التعبير عن ذات الفنان وإرادته ، وعدّها مرجعاً للحكم والذائقة الجمالية ، سواء اتفقت مع تلك الطروحات أو اختلفت معها ، وهذا ما ينطبق على بعض طروحات الفنانين ، ومنهم ( كاندنسكي ) ومؤلفه ( الروحي في الفن ) ، ووسائل ( سيزان ) الفنية الثلاث التي تدور حول مفهوم رؤية الشكل ، ومقولات ( مالفيتش ) حول التحرر من سلطة الشكل الحسي ، ومؤلف ( كانت ) المُسمّى بـ ( الحرية والدين ) في دعوة منه للتحرر الفكري ، ومؤلف ( برجسون ) حول ( الحرية والزمن ) الذي يدور حول إيضاح علاقة الحرية بالروح والزمن ، والخروج بمفهوم يجمع تلك المحاور الثلاثة بمبدأ الديمومة ، وما إلى ذلك .
5. أفادت فنون الحدثة ، ومنها فن الرسم من التطورات التقنية والتكنولوجية وثورة الأفكار التحررية والتقدمية ، والتحرر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، مما انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية انطوت على بنى متحررة ذهنياً وصورياً ، وأسهمت في صياغة المُعطى الجمالي وتفعيله بوصفه خطاباً حرّاً شكلاً ومضموناً .
6. تتباين مستويات آليات البناء جمالياً في الرسم الحديث ، وذلك لاختلاف وجهات التعامل الذاتية الحرّة مع الطروحات الجمالية والبنائية للتيار أو الحركة الحديثة تقنياً ووظيفياً ، إذ إن هذا الاختلاف والتباين حقق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة الفن ،

- والنظر إلى الجمال بوصفه قيمةً تداولية في واقع الثقافة الحديثة للمجتمع ، وذائقة تتواصل مع تلك الرؤية ومفهوم الحرية والحدثة في الفن .
7. سعى الرسام الحديث إلى توثيق الصلة بين الحرية في الفن والدين بتأكيد على التسامي فوق العالم المادي ، والنفوذ إلى عالم روحاني يُعدّ مصدر الحقائق وجوهرها . وتبعاً لهذه الصلة ، جنح الرسام إلى نبذ عالم الظواهر مُعبّراً عن ذلك بالتخلّي عن الأشكال التقليدية ، وعدّها المثل الأعلى للجمال ، وعدم الأخذ بالنماذج النهضوية التي كانت تُعدّ قوانين جمالية ثابتة ، مما أسهم في زحزحة قيود المفاهيم التقليدية للجمال ، وهي معايير قائمة على الموضوعية ، واستبدالها بمعايير قائمة على الذاتية التي أكّدتها نزعة الحدثة في الميل إلى التجريد والتسطيح والزهد في الأشكال ، ومنحها بُعداً روحياً بما يوطّد صلته بالمطلق .
8. إن النزوع الروحي لدى الفنان الحديث جاء كرد فعل ضد النزعة المادية السائدة في عصره ، ومحاولة إيجاد معادل صوري تجاه هذه النزعة ، تأكيداً منه لذاته ، وقيمة لوجوده ، فضلاً عن أن الفنان الغربي قد وجد في الفن اللاموضوعي / اللاتشخيصي الشرقي مصدر إثراء عزز من ميله نحو التحرر والاستقلال المتمثل بصورة اختزال وتحويل وتحريف الشكل ، أي بالتجريد .
9. كان لانفصال موضوع الجمال عن مبدأ اللذة والمنفعة والغاية دور في تكريس مفاهيم للجمال بعيداً عن خدمة هذه المبادئ ، وعدّ جمال العمل والفعل الحر أو قبحه وتشويهه متوقفاً على حرية اختيار الفنان في تفضيل عنصر الغرابة والغموض ، والرغبة في إدهاش المتلقّي أو إحداث صدمة ما ، عملت على تجاوز مفهوم الجمال التقليدي أو المألوف ، إذ ما هو جميل في الفن الحديث لا يتضمن بالضرورة الجذاب والمثير حسياً ، فمن الممكن لشكل مُحوّر أو مُختزل أو مُشوّه أن يكون أكثر صدقاً وأصالة وأرفع مستوى من الناحية الجمالية ، وذلك لضرورة روحية ونفسية مفادها التعبير الذاتي الحر ، وعدم الوقوف على ما هو سطحي من الموضوع ، فالرسام الحديث انتهج أساليباً جماليةً حديثة ، بقدر ما تبعث الدهشة أو تبدو لا مألوفة ، فهي أقرب إلى نيل رضا ذات الفنان وتحقيق إرادته وحرية السيكولوجية ورؤيته الفردية لا المتلقّي . وفي الوقت نفسه ، تفتح آفاقاً متعددة للتأويل ، وتجعله نهياً للمراجعات .
10. غيرت نزعة الحدثة والحرية الفردية من مسار الرسم الحديث ، إذ أتاحت حرية الاختيار والتنفيذ الذاتي الفرصة في ألا يكون شكل العمل الفني دالاً على مضمونه بشكل مباشر ، فأصبح الاهتمام بالشكل من المميزات الجمالية في الرسم الحديث ، إذ المضمون لا يوطّر الشكل أو يُقيّده ، وإنما يُلَمّح به الشكل من خلاله ، فكان للذات الحرّة أثراً بيّناً في هذا التحول ، والذي بدأ تدريجياً بالانطباعية وصولاً إلى الرسم اللاشكلي .
11. إن انفتاح مساحة الوعي بمفهوم الحرية الفردية ، وملازمة المعرفة الحدسية للفن الحديث ، قد منحت الفنان فرصة للتشكيل الحر ، وتضمينه مدّى تعبيرياً ورمزياً وروحياً ، هو خلاصة ذات الفنان وفكره الحر وإرادته ، وعليه توطّدت الصلة بين الحرية والحدس والتعبير والرمز ، ولم يعد ثمة تعارض من القول بأن الفن حرية أو حدس أو تعبير أو رمز .
12. لم يتحدد الفنان الحديث أو يتقيّد بالأطر الاجتماعية والفكرية والعقائدية الضيقة ، التي تفرض نمطاً فنياً واسلوبياً محدداً ، لذا فقد وجد الرسام في استلهاام الفن البدائي وفنون الأطفال والفنون الشعبية مدى الحرية الأوسع في التعبير عن الذات الحرّة ، وعرضها بصيغ جديدة تواكب نزعة الحدثة في الفن ، وطبقاً لحدوسه وإرادته وضرورته الداخلية .
13. إن نزوع الرسم الحديث بتياراته الفنية إلى اعتماد الحرية الذاتية يستند بالأساس إلى الضغوط المفاهيمية التي تركتها فنون النهضة والرومانسية ، والتي قدّمت الذات على الموضوع في محاولة لجعلها مركزاً مهيمناً ، وهذا ما يؤكّد سيادة النزعة التجريبية في الفن فيما بعد ، تلك التي ترى أن الإنسان قيمة في هذا الوجود ، وإن هو إلاّ طاقة بمقدورها معرفة واختراق أسرار الوجود الموضوعي والكوني على السواء .

ثالثاً : التوصيات

1. الاستفادة من الدراسة الحالية في توجيه طلبة الفنون التشكيلية في الدراسات العليا ، وذلك باعتماد رؤى جديدة تؤمّن حرية التعبير في المشاريع المُقدّمة ، لما لها من انعكاس في تنمية الأساليب الفردية .
2. توسيع نطاق البحث الجمالي والتشكيلي في المناهج الدراسية الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة ، ليشمل العمل التشكيلي الحر غير المُقيد بالسياقات الأكاديمية ، بما يُعين على خلق الرؤية الحداثية المُتجدّدة وتنشيطها عند الطلبة ، وفتح آفاق جديدة لخطاب حداثي ، بما يُنمّي أساليبهم الفردية الخاصة .
3. تنمية الذوق الفني لطلبة أقسام كلية الفنون الجميلة كافّة في مادتي ( الرسم / التخطيط والألوان ) و ( الرسم بالحاسوب ) ، ليتسنى لهم العمل بحرية في معرفة طرق الإخراج البنائي الجمالي وأساليبه ، فنياً وتقنياً ، فضلاً عن تعزيز الجانب الإدراكي لطبيعة الإحساس الجمالي الذي يواكب التطورات الفنية والعلمية .
4. مساهمة دور النشر العراقية ، وكذلك الصحف والمجلات ( الفنية والأدبية والثقافية ) في ترجمة البحوث والدراسات والمقالات الأجنبية ونشرها ، والخاصة بموضوعه الحرية في الفن وتطبيقاتها ( مفاهيمياً وبنائياً ) في فنون الحداث وما بعدها ، ليتسنى للباحثين وطلبة الفن والعلم والمُتدوّقين والمُتلقّين التّقاد الإطلاع على التجارب البحثية البنائية في الغرب .
5. توجيه المشاريع البحثية في الدراسات العليا على دراسة بعض المفاهيم الجمالية لتقصّي ما مطروح من مفاهيم جمالية ، ومحاولة إيجاد مقاربات مع تيارات الفن الحديث ، على وفق ما جاءت به هذه الدراسة .

رابعاً : المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، تقترح الباحثة دراسة العناوين الآتية :

1. إشكالية الحرية في رسوم ما بعد الحداثة .
2. الحرية بين الرسم الحديث والموسيقى .
3. الحرية والخيال في الرسم السريالي .
4. إشكالية الحرية بين الرسم الحديث والرسم البدائي .
5. إشكالية الحرية في الرسم العراقي المعاصر .
6. الحرية بين الرسم والشعر .

## المصادر

### القرآن الكريم

#### الكتب

1. إبراهيم ، زكريا : الفن رمز ومعنى ، دار مصر للطباعة ، ب ت .
2. — : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، ج 1 ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1968 .
3. — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت .
4. — : مشكلة الحرية ، ط 2 ، مكتبة القاهرة ، مصر ، 1971 .
5. — : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب ت .
6. إبراهيم ، موسى : معالم الفكر السياسي الحديث والمعاصر ، مؤسسة عز الدين ، بيروت ، 1994 .
7. ابن خلدون ، عبد الرحمن : المقدمة ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، ب ت .
8. ابن رشد : الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة ، من كتاب : فلسفة القاضي ابن رشد ، ط 2 ، مطبعة الخانجي ، مصر ، 1910 .
9. أرونديل ، هونور : حرية الفن ، ط 1 ، ت : حسن الظاهر رزوق ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1973 .
10. ابن عربي ، محي الدين : الفتوحات المكية ، ج 4 ، دار صادر ، بيروت - لبنان ، ب ت .
11. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 .
12. أحمد ، كمال مظهر : النهضة ، ط 1 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 .
13. إدمن ، إرون : الفنون والإنسان ، ت : حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية للطباعة ، 1965 .
14. أدونيس : الثابت والمتحول ، ج 2 ، ط 8 ، دار الساقي ، بيروت ، 2002 .
15. — : الصوفية والسوريالية ، ط 1 ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 .
16. — : النص القرآني وأفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1993 .
17. إسماعيل ، صدقي : مواقف إنسانية (رامبو - فان كوخ) ، مطابع الألف باء ، المجلد الثاني ، دمشق ، 1978 .
18. إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت .
19. — : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار العلم - بيروت ، لبنان ، 1974 .
20. — : نصوص قرآنية في النفس الإنسانية ، ج 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1986 .
21. إسماعيل ، كريم الشيخ : عباقة الفن والإعلام (مدارس الفن المعاصر) ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف ، 1976 .
22. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : الرسم العراقي - حادثة - تكييف ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 .

23. الأفندي ، عبد الوهاب : الحرية والاختلاف في الفكر الإسلامي ، بواسطة مؤسسة الأبرار الإسلامية من مركز دراسة الديمقراطية ، جامعة ويستمينستر ، لندن ، المملكة المتحدة ، 2004 .
24. ألكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر ، منشورات دار الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
25. الألوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1981 .
26. أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ( 1870 – 1970 ) ، دار المثلث ، بيروت ، 1981 .
27. أمين ، بديعة : في المعنى والرواية ، دراسات في الأدب والفن ، دار الرشيد للطباعة والنشر ، بغداد ، 1979 .
28. أوفسيانيكوف ، م. ز وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، ط2 ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .
29. أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ط1 ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
30. بارو ، أندريه : سومر – فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1977 .
31. باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
32. بتري . أ : مدخل إلى تاريخ الإغريق وآثارهم ، ط2 ، ت : يؤئيل يوسف عزيز ، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1977 .
33. بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1954 .
34. — : المثالية الألمانية ( شيلنغ ) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1965 .
35. — : شوبنهاور ، دار القلم ، بيروت ، ب ت .
36. — : فلسفة العصور الوسطى ، مطبعة مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1962 .
37. — : نيتشه ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، 1939 .
38. برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987 .
39. برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، القاهرة ، 1970 .
40. برجسون ، هنري : الطاقة الروحية ، ت : سامي الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
41. برديايف ، نقولا ألكسندروفتش : مشكلة الحرية الميتافيزيقية ، ت : حليم أسمر ، تنضيد : نبيل سلامة ، بيروت ، ب ت .
42. — : العزلة والمجتمع ، ت : فؤاد كامل ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، 1960 .
43. — : الحلم والواقع ، ت : فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 .
44. بركات ، سليم ناصر : مفهوم الحرية في الفكر العربي ، ط2 ، دار دمشق للطباعة ، دمشق – بيروت ، 1984 .
45. برن ، أندرو : تاريخ اليونان ، ت : محمد توفيق حسين ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، 1989 .

46. برنارد ، كلود : مدخل إلى دراسة الطب التجريبي ، مقدمة : يوسف مراد ، ترجمة عربية ، 1944 .
47. برهيه ، أميل : تاريخ الفلسفة : العصر الوسيط والنهضة ، ج3 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988 .
48. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، ت : عبد الوهاب علوب ، مراجعة : جابر عصفور ، المجمع الثقافي في الإمارات العربية المتحدة ، أبو ظبي ، 1995 .
49. برونسكي ، ج : العلم والقيم الإنسانية ، ت : عدنان خالد ، دار المعارف للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 .
50. برونوفسكي ، ج : ارتقاء الإنسان ، ت : موفق شخاشيرو ، م : زهير الكومي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1981 .
51. بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
52. البسيوني ، محمد : الفن الحديث ، رجاله - مدارس - آثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، 1965 .
53. بليخانوف ، جورج : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ط1 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1977 .
54. بنزوبي ، ج : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ط2 ، ج2 ، ت : عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980 .
55. بهنسي ، عفيف : الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، ط1 ، دار الرائد اللبناني - بيروت ، 1982 .
56. بيرمان ، مارشال : حداثة التخلف ( تجربة الحداثة ) ، ط1 ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص - نيقوسيا ، 1993 .
57. التريكي ، فتحي : الفلسفة الشريفة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب ت .
58. التقي ، سمير : محاولة في التجربة الفنية ، إصدارات خاصة ، تنضيد : نبيل سلامة وآخرون ، دمشق - سورية ، 2005 .
59. التكريتي ، سلمان : أساطير بابلية ، مراجعة : زكريا الجابر ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1972 .
60. تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ط2 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .
61. تيغيم ، فان فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ط3 ، ت : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، 1983 .
62. تيليش ، بول : الشجاعة من أجل الوجود ، ط2 ، ت : كامل يوسف حسين ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 .
63. تيمور ، أحمد : نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية الأربعة ، دار القادري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1990 .
64. الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد 1985 .
65. الجابري ، محمد عابد : نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985 .
66. جادامير ، هانز جورج : تجلّي الجميل ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مسقط ، 1996 .
67. جاستون ، جين وآخرون : تاريخ فن العالم القديم ، ج1 ، ت : عصام التل ، مراجعة : رنده فؤاد قاقيش ، شركة الكرامة للإعلان ، 1995 .

68. الجباخنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، بغداد ، 1961 .
69. جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، دار النهار ، بيروت ، لبنان ، 1975 .
70. جعفر ، محمد كمال إبراهيم : التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً ، القاهرة ، 1970.
71. الجندي ، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، مطابع دار الغندور ، بيروت ، ب ت .
72. جيلو ، فرانسواز وليك ، كارلتون : حياتي مع بيكاسو ، ج 1 ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، 1993 .
73. حباتر ، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية ، المطبعة الفنية الحديثة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1970 .
74. حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ب ت .
75. — : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، لبنان ، ب ت .
76. الحيدري ، بلند : زمن لكل الأزمنة – نظرات / آراء حول الفن ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1987 .
77. خاتمي ، محمد : مطالعات في الدين والإسلام والعصر ، ط 3 ، دار الجديد ، بيروت ، 1999 .
78. الخال ، إبراهيم : الحرية ، دار الجمهورية للطباعة والنشر ، بغداد ، 1964 .
79. خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط 1 ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، 1998 .
80. خرطبيل ، سامي : الوجود والقيمة ، ط 1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 .
81. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 .
82. دوبليسيس ، إيفون : السوريالية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط 1 ، 1983 .
83. دولوز ، جيل : ما هي الفلسفة ، ت : مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1997 .
84. الديري ، عبد الفتاح : فلسفة سارتر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971 .
85. ديكارت ، رينيه : التأملات ، ط 4 ، ت : عثمان أمين ، مطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1969 .
86. — : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1977 .
87. ديورانت ، ول : قصة الحضارة ؛ حضارة اليونان ، ط 2 ، م 3 ، ج 6 ، ت : محمد بدران ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، 1969 .
88. — : مباهج الفلسفة ، ط 2 ، ت : أحمد فؤاد الأهواني ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1957 .
89. ديوي ، جون : الحرية والثقافة ، ت : أمين مرسى قنديل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1955 .
90. — : الفن خيرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963 .
91. راسل ، برتراند : حكمة الغرب ؛ الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، ج 2 ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1983 .
92. راندال ، جون هريان : تكوين العقل الحديث ، ت : جورج طعمه ، مراجعة : برهان الدين الجرجاني ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1958 .

93. الراوي ، عبد الستار عز الدين : ثورة العقل ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
94. الراوي ، نوري : الفن الألماني الحديث ، المعهد الثقافي الألماني ، بغداد ، 1964 .
95. رايسر ، أدولف : بين الفن والعلم ، ت : سلمان الواسطي ، دار المأمون للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986 .
96. رو ، جورج : العراق القديم ، ط2 ، ت : حسين علوان حسين ، مراجعة : فاضل عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
97. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 .
98. ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2001 .
99. — : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، م : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
100. — : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
101. — : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
102. ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، ت : هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عديدات ، بيروت ، 1974 .
103. الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، ط3 ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1977 .
104. زكي ، نجيب محمود : الجبر الذاتي ، ت : إمام عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973 .
105. سارتر : الوجود والعدم ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الآداب ، بيروت ، 1966 .
106. — : الوجودية ، مذهب إنساني ، ت : كمال الحاج ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1983 .
107. سانتينا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ت : محمد عزت مصطفى ، القاهرة – نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ب ت .
108. — : مولد الفكر ، ت : لجنة من الأساتذة الجامعيين ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1968 .
109. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، 2005 .
110. ستولنيتز ، جيروم : النقد الجمالي ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1960 .
111. سلامة ، بولس : الصراع في الوجود ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ت .
112. السلمي ، أبو عبد الرحمن : طبقات الصوفية ، مصر ، القاهرة ، 1953 .
113. سليم ، شاكر مصطفى : المدخل إلى الأنثروبولوجيا ، مطبعة العاني ، بغداد ، 1975 .
114. سليمان ، حسن : حرية الفنان ، ط2 ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، 1983 .
115. السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ؛ دراسة في الأسطورة ، ط2 ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، 1981 .
116. سوريو ، إتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشيل عاصي ، منشورات عويدات ، نشر مشترك ، بيروت – باريس ، 1974 .

117. سيتسلر ، أندريه : الجمالية الفوضوية ، ط1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1982 .
118. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط1 ، 1982 .
119. — : الفن التكعيبي ، ط1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1983 .
120. شاخت ، ريتشارد : الاغتراب ، ت : كامل يوسف ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 .
121. الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ( أزمة الحرية ) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 .
122. الشاروني ، صبحي : الفن التأثري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ب ت .
123. الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في التربية الفنية ، ط1 ، عمادة شؤون المكتبات السعودية ، 1984 .
124. الشنيطي ، محمد فتحي : مفهوم الحرية عند كارل ياسبرز ، القاهرة ، 1968 .
125. شوفالييه ، جان جاك : تاريخ الفكر السياسي من المدينة إلى الدولة القومية ، ط1 ، ت : محمد عرب صاصبلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .
126. الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ب ت .
127. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ؛ حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 .
128. الشيرازي ، صادق الحسيني : السياسة من واقع الإسلام ، ط4 ، مؤسسة المجتبى للتحقيق والنشر ، بيروت ، 2003 .
129. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979 .
130. صفدي ، مطاع : الحرية والوجود ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1971 .
131. صليبا ، جميل : علم النفس – سلسلة دروس الفلسفة ، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1972 .
132. الصولي ، أمميده : المتلقي والعمل الفني ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، 2001 .
133. طرابيشي ، جورج : مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام ، ط1 ، دار السامي ، بيروت ، 1998 .
134. الطويل ، توفيق : قصة النزاع بين الدين والفلسفة ، ط2 ، 1985 .
135. عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 .
136. — : القيم الجمالية ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1987 .
137. — : عالم الفلاسفة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1996 .
138. عبد الحميد ، شاكِر : التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
139. — : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 .
140. عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، إتحاد الكُتاب العرب ، دمشق ، 1989 .
141. عبود ، عطية : جولة في عالم الفن ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .

142. العروبي ، عبد الله : مفهوم الحرية ، ط6 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 .
143. عفيفي ، أبو العلا : التصوف والثورة الروحية في الإسلام ، الإسكندرية ، مصر ، 1963 .
144. علام ، نعمة إسماعيل : فنون الشرق الأوسط القديم ، دار المعارف ، مصر ، 1969 .
145. عمارة ، محمد : الإسلام وقضايا العصر ، ط1 ، دار الوحدة للطباعة ، بيروت ، 1980 .
146. — : معركة المصطلحات بين الغرب والإسلام ، ط1 ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1997 .
147. — : المادية والمثالية في فلسفة ابن رشد ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1981 .
148. عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1996 .
149. عياشي ، منذر : لذة النص – الأعمال الكاملة – 1 ، ط1 ، بيروت ، 1992 .
150. غارودي ، روجيه : أقول الحرية ، تعريب : بدر الدين السباعي ، دار الجماهير – دار ابن الوليد ، مطابع التقدم العربي ، بيروت – لبنان ، 1973 .
151. — : واقعية بلا ضفاف ، ت : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1968 .
152. غالب ، مصطفى : ديكارت ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1982 .
153. — : ديكارت ؛ في سبيل موسوعة فلسفية ، مكتبة الهلال ، بيروت ، 1982 .
154. غريب ، روز : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ط2 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1983 .
155. الغزالي ، أبو حامد : إحياء علوم الدين ، ج3 – 4 ، القاهرة ، ب ت .
156. — : المنقذ من الضلال ، تحقيق : جميل إبراهيم حبيب ، دار القادسية للطباعة ، بغداد ، 1984 .
157. — : تهافت الفلاسفة ، طبعة الأب بويج ، بيروت ، 1937 .
158. غلاب ، محمد : أدباء الرومانتيكية الفرنسية ، مكتبة النهضة ، مصر ، 1958 .
159. الغوتاني ، راتب فريد : المعايشة الجمالية ، دار الينابيع ، دمشق ، 2004 .
160. غوستاف ، غوركي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلح ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
161. فاتيمو ، جياتي : نهاية الحداثة ، ت : فاطمة الجبوسي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1994 .
162. الفاسي ، علال : الحرية ، مطبعة الرسالة ، الرباط ، 1997 .
163. — : مقاصد الشريعة ، مكتبة الوحدة ، الدار البيضاء ، 1963 .
164. فال ، جان : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ط1 ، ت : مارون خوري المخلصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1986 .
165. فاولي ، والاس : عصر السريالية ، ت : خالد سعيد ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1967 .
166. فرانكفورت وآخرون : ما قبل الفلسفة – الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 .
167. فراي ، إدوارد : التكعييبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1990 .
168. فرست ، ليليان : الرومانسية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .

169. فرويد ، سيجموند : الهذيان والأحلام في الفن ، ت : جورج طرابيشي ، ط3 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1986 .
170. — : معالم التحليل النفسي ، ت : محمد عثمان نجاتي ، ط7 ، دار الشؤون للطباعة والنشر ، 1988 .
171. فلاناجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، 1962 .
172. فوزي ، حسن : محيط الفنون ، دار المعارف للطباعة ، مصر ، ب ت .
173. فيشر ، أرنست : الاشتراكية والفن ، ط2 ، ت : أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، 1980 .
174. — : ضرورة الفن ، ت : اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
175. قاسم ، جميل : الفكر المحض ، دار الأنوار – الفارابي ، بيروت – لبنان ، 2002 .
176. القش ، فوزي : مشاكل الفن الحديث ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1986 .
177. قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية ( 1880 – 1900 ) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1971 .
178. القمني ، سيد : الأسطورة والتراث ، مكتبة أبو ذر الغفاري ، صنعاء ، ب ت .
179. قنصوة ، صلاح : فلسفة العلم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .
180. — : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط2 ، دار التنوير ، بيروت ، 1984 .
181. قيس ، هادي أحمد : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية ، ط1 ، مكتبة العصور العلمية للطباعة والنشر ، 2000 .
182. كاسيرر ، أرنست : الدولة والأسطورة ، ت : أحمد حمدي محمود ، مراجعة : أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 .
183. كامل ، فؤاد : الغير في فلسفة سارتر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1989 .
184. كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، ط2 ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1985 .
185. كانت ، عمانوئيل : تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق ، ت : عبد الغفار مكاوي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1965 .
186. الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2004 .
187. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، ط3 ، دار القلم للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت .
188. كروتشه ، بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ت : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 .
189. كريمر ، صموئيل نوح : من ألواح سومر ، ت : طه باقر ، مراجعة : أحمد فخري ، مكتبة المثنى ببغداد بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1956 .
190. كمال الدين ، جليل : الرومانسية – في الاتجاهات الأدبية والأدب العالمي / 2 ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ب ت .
191. الكواكبي ، عبد الرحمن : طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية ، دمشق ، 1902 .
192. كورين ، آلان : نقد الحداثة ، ج2 ، ت : صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1998 .
193. كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 .

194. لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، ط1 و2 ، روزنتال ويودين ، ت : سمير كرم ، مراجعة : صادق جلال العظم وجورج طرابيش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .
195. لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، ت : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1983 .
196. لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 .
197. ليفاي ، مايكل : من دافنشي إلى سيزان – موجز تاريخ الرسم ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000 .
198. ليفنس ، هـ. مايكل : أصول أدب الحداثة ، ت : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
199. ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1987 .
200. م. ج كرامب ، و. إ. جاكوب : تراث العصور الوسطى ، ج1 ، ت : محمد بدران ومحمد مصطفى زيادة ، مؤسسة سجل العرب ، 1965 .
201. ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 .
202. مالفيتش : مقالات مالفيتش في الفن ، إعداد : أندرسون ، كوبنهاجن ، 1969 ، صفحات متفرقة .
203. محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 .
204. محمد ، علي عبد المعطي : مشكلة الإبداع الفني ( رؤيا جديدة ) ، الناشر دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، د ت .
205. محمود ، زكي نجيب : الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت .
206. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1970 .
207. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، ط2 ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1983 .
208. معلا ، طلال : جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان – الأردن ، 1999 .
209. المقرصي ، ميلاد : موجز تاريخ أوربا الحديث والمعاصر ، ط1 ، جامعة قار يونس ، بنغازي ، 1998 .
210. مكاوي ، عبد الغفار : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
211. مورتكارت ، أنطوان : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975 .
212. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرج الخوري ، وزارة الثقافة والإرشاد التربوي ، دمشق ، 1976 .
213. مولر ، جي أي وفرانك إيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
214. الملي ، محمد : ابن باديس وعروبة الجزائر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .
215. نايت ، ركس ومرغريت نايت : المدخل إلى علم النفس الحديث ، ت : عبد علي الجسماني ، منشورات مكتبة آفاق عربية ومكتبة الفكر العربي ، 1984 .

216. النجيجي ، محمد لبيب : مقدمة في فلسفة التربية ، ط2 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1967 .
217. نيتشه : أصل الأخلاق وفصلها ، ط2 ، ت : حسن قببسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1983 .
218. — : الأعمال الكاملة ، المجلد التاسع ، 1921 .
219. النيهوم ، الصادق : بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، طرابلس — ليبيا ، 2000 .
220. نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب ت .
221. هاويزر ، أرنولد : تاريخ فلسفة الفن ، ت : رمزي عبده جرجس وزكي نجيب محفوظ ، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية ، سلسلة الألف كتاب ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1968 .
222. — : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 ، ت : فؤاد زكريا ، مراجعة : أحمد زكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 .
223. هول ، كالفن س : مبادئ علم النفس الفرويدي ، ط2 ، ت : دحام الكيال ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983 .
224. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ط4 ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ب ت .
225. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح مصطفى ، ج2 ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
226. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ت : صلاح برمدا ، منشورات عويدات ، دمشق ، 1978 .
227. هيث ، أدريين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، 1987 .
228. هيفدنج : فلسفة برجسون ، عرض ونقد ، ت : جاك دي كوسانج ، باريس ، 1916 .
229. وهبة ، مراد : قصة الفلسفة ، دار العالم الثالث ، القاهرة ، ط3 ، 1993 .
230. ياسين ، هادي : مونييه — عمود الضوء الانطباعي ، تنضيد : لمي الأخرس وآخرون ، دمشق ، سوريا 2005 .
231. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد .
232. يونان ، رمسيس : الفن في القرن التاسع عشر — محيط الفنون ، ب ت .
233. — : دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب ت .
234. — : محيط الفنون ، دار المعارف للطباعة ، مصر ، ب ت .
235. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .

## المعاجم والموسوعات

236. ابن منظور : لسان العرب ، والمحيط ، إعداد : يوسف خياط ونديم مرعشلي ، المنجد الثاني ، دار لسان العرب ، بيروت ب ت .
237. بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج3 ، الناشر ذوي القربى ، ط1 ، إيران ، 2006 .

238. زهيري ، كامل : الموسوعة السياسية ، ط1 ، ت : عبد الوهاب الكيالي ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة المتوسط ، بيروت ، 1974 .
239. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الأول ، ط1 ، معهد الإنماء العربي ، دمشق ، 1986 .
240. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، الناشر : ذوي القربى ، مطبعة سليمان زادة ، 1985 .
241. — : المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 .
242. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ط10 ، المجلد الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ب ت .
243. كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، م : زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 .
244. مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979 .
245. معلوف ، لويس : المنجد في اللغة والأدب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1908 .
246. المنجد في اللغة والأعلام ، ط88 ، دار المشرق ، بيروت ، 2000 .

## الأنطاريح والرسائل

247. الأسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
248. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرية الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
249. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2002 .
250. الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001 .
251. شبر ، علي شاكر نعمة : الغائية واللاغائية وتطبيقاتهما في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
252. الطائي ، سلوى محسن حميد : توظيف الرموز الأسطورية لحضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001 .
253. العزاوي ، حكمت رشيد : الجذب البصري في بنية تصاميم أغلفة المجلات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 .
254. القره غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 .
255. ماجد ، علي مهدي : الحس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .

## المحاضرات واللقاءات

256. الأسم ، عاصم عبد الأمير : محاضرات حول الحداثة ، ألقاها على طلبة الدكتوراه / قسم الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 29 / 6 / 2004 .

257. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : محاضرة ألقاها على طلبة الدراسات العليا / ماجستير فنون تشكيلية – مادة فلسفة الفن / كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، 1999 .
258. ——— ، وعاصم عبد الأمير الأعسم : محاضرات في فلسفة الجمال ، ألفت على طلبة الدراسات العليا / الماجستير – قسم الفنون التشكيلية / كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، 1998 .

## المجلات والصحف

259. أبو ديب ، كمال : الحداثة – السلطة – النص ، مجلة فصول ، المجلد 4 ، ع 3 ، 1984 .
260. أبو غازي ، بدر الدين : الحرية والفن التشكيلي ، مجلة الهلال ، دار الهلال ، ع 7 ، 1967 .
261. الألوسي ، حسام محي الدين : تأصيل فلسفات الوجود العربية وجدلية التواصل ، مجلة آفاق عربية ، ع 6 ، حزيران ، بغداد ، 1985 .
262. أمين ، عثمان : مشكلة الحرية في فلسفة كانت ، مجلة الهلال ، ع 7 ، أول يوليو ، دار الهلال ، 1967 .
263. برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، ع 3 ، 1984 .
264. — : الحداثة في اللغة والآداب ، مجلة فصول ، ع 3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 .
265. بلكبير ، عبد الصمد : جدل التحديث والتقليد في التجربة العربية ، مجلة فصلية ثقافية ، ع 6 ، عمان ، 1998 .
266. التكريتي ، ناجي : جمالية النفس عن أفلوطين ، مجلة الموقف الثقافي ، ع 39 ، مايس / حزيران ، بغداد ، 2000 .
267. ثامر ، فاضل : جدل الحداثة في الشعر ، مجلة الأقلام ، آذار ، 1986 .
268. حتوت ، حسام : الله والإنسان .. والحرية ، مجلة العربي ، مجلة شهرية تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة ، الكويت ، ع 334 – سبتمبر ، 1986 .
269. حسن ، إيهاب : الحداثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، ع 4 ، بغداد ، 1988 .
270. حيدر ، محمود : جدل الأخلاق ، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 411 ، تموز ، 2005 .
271. خليل ، فخري : كاندنسكي ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع 3 ، بغداد ، 1988 .
272. الدباغ ، عبد الله : الردة ضد الرومانسية في النقد الحديث ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية للنشر ، بغداد ، ع 10 ، 1988 .
273. رضوان ، فتحي : الديمقراطية على الهواء ، مجلة العربي ، مجلة شهرية تصدر عن وزارة الثقافة الكويتية ، الكويت ع 273 – أغسطس ، 1981 .
274. ريد ، هربرت : الدور الاجتماعي للفن – الفن مقلق أبداً ثوري دوماً ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع 4 ، 1976 .
275. — : فلسفة الفن الحديث ، الجذور ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع 9 ، 1993 .

276. السامرائي ، ماجد صالح : الفكر العربي من إشكاليات النهضة إلى إشكاليات الحداثة ، مجلة الأقاليم ، ع4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 .
277. سبندر ، ستيفن : محدثون ومعاصرون ، ت : محمد درويش ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع3 ، السنة 8 ، بغداد ، 1988 .
278. سلمان ، نور : مدخل إلى دراسة الشعر الرمزي في الأدب الحديث ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، عدد 8 ، 1983 .
279. الشاروني ، صبحي : المذهب التأثري في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية ، ع3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1978 .
280. طنوس ، جان نعوم : غداً يزهر الثلج – تعدد المعاناة والاستبداد واحد ، جريدة النهار ، لبنان ، 2005 .
281. العتابي ، جمال : اليوم العالمي لحقوق الإنسان / الحرية بين الوعي والممارسة ، جريدة المدى ، 2005 .
282. عمير ، ضرار : ارتجال شرقي لكاندنسكي ، جريدة العدالة ، ع308 ، 17 ، كانون الثاني ، 2005 .
283. عودة ، ناظم : أدونيس والحداثة في ميزان النقد الثقافي للغذامي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، ع14 ، الأربعاء 24 / 3 / 2004 .
284. كامل ، عادل : الحرية في الفن التشكيلي العربي المعاصر ، مجلة الثقافة – مجلة الفكر العلمي التقدمي ، ع2 شباط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 .
285. كاندنسكي بقلمه : مقالة ، ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، ع2 ، 1981 .
286. كولد ، ستريم نيكولا : الفن والعمارة في العصور الوسطى المتأخرة ، ت : خالد عبد الباقي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، بغداد ، 1978 .
287. المؤلف مجهول ، الرمزية في الفن ، ت : مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع7 ، 1988 .
288. موخا ، ألفونس وموريل ، ماري بيار : الأبيقورية فلسفة الحرية ، مجلة مجازين لبتيرير ، صفحة أخبار الأدب ، 2004 .
289. هاربر ، ف. أ : استرداد الحرية ، ت : جريدة الصباح ، شبكة الإعلام العراقي ، بغداد ، 2005 .
290. هويدي ، يحيى : الحرية في الفلسفة المعاصرة ، مجلة الهلال ، تصدر عن دار الهلال ، مجلة شهرية ، ع7 ، السنة الخامسة والسبعون ، أول يوليو 1967 .

### المصادر الأجنبية

291. A Dictionary of Literary Terms (English-French), By: Magdi Wahba. Librairie Duriban Riudsolh Square, Beirut-Lebanon, 1974.
292. Berdiaeff, N. Royaume de L'esprit et Royanme, de. Ceasr; Philippe sopant Delach Aux, Niestle. Paris, 1951.
293. Berdiaeff, Nicolas, Meditations sur L'exitence, Aubier, Paris, 1936.
294. Berlin, I.: "Freedom and its Betrayal, Six Enemies of Human Liberty", Pimlico-London. 2003.

295. Crirk, G.O. Olto and Others, "Art Fundamentals Theory and Pratave, Printed U.S.A. 1960.
296. Croce, B., "Aesthetic Transjated", By: Douglas Ainslie Peter Owen Vision Press, Printed in U. S. A. 1967.
297. Durbby, K. "Modernism in European Philosophy", (2nd Ed.), McGraw-Hill, New York. 1988.
298. Edwards, J. "Science and Philosophy", (1st Ed.), Kegan-Paul, London. In Ref. No. 93, 1979.
299. Ellmann, Richard and Feidelson: "The Modern Tradition", New York, Oxford University Press, 1977.
300. Feshar: "Liberty and Freedom,; A Visual History of America's Founding Ideas, Oxford University press. 28 Oct. 2004.
301. Fritz; V. and Others: Philosophy Art. In: Encyclopedia Britannica, Vol. 14, U.S.A. 1980.
302. Gardner Helen, "Art Through The Ages", Printed in the United States of America, 1959.
303. George di Giovanni: Freedom and Religion, In Kant his Immediate Successors, Cambridge University Press, 2004.
304. Guthrie; W.K.C. "The Greek Philosophers from Thales to Aristotle", Harper, New York, 1960.
305. H. H. Amason: "A History of Modern Art", Painting Sculpture, Architecture, Thomas and Hudson, London, 1981.
306. Hood, E. "Development of Modernism Concept", Stationary Office, New York, 1981.
307. J. Carter, Brown, "Commentaries", By: Diane, Kelder, French Impressionist Masterpieces, Crown Publishers. Inc., New York, 1977.
308. Jaen, Clay, "Modern Art 1890 – 1918", Octopus Books Limited, London, 1978.

309. L. Lavelle: Les Puissances du Moi, Flammarion, Paris, 1948.
310. Labat, R. Manual d'Epigraphie Académique, Paris, 1976.
311. Lalende, Andre: "Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie", Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
312. Lamplight Collection of Modern Art, Rodan, Seurat and Symbolists Lamplight Publishing, Inc., New York, 1975.
313. LE Surrealism. Veronique Bartoli-Anglard. Ed. Nathan, Paris. 1980.
314. Mythologies, T. iv- L'homme nu; Claud Levi-Strauss, ed. Plon. Paris, 1971.
315. Nietzsche, thus spake Zarathustra. Translated by: Thomas common, In: The Philosophy of Nietzsche. The Modern Library, Published by; Random. House inc. Manufactured in the United States of America.
316. Pierre, Tisne, "French Painting the Impressionist Painters", Translated by: Maurice-Serullaz, The Printed in France, Universe books Inc., Editeur, Paris.
317. Pohribny, Arsen; "Abstract Painting", New York, Phaidon Press Limited, 1979.
318. R. Bayer, Raymond: "Essais Sur La Methode en Esthetique", Paris, Flammarion, 1953.
319. Robert, B. "Philosophy of Descartes" 3rd Ed., McGraw-Hill, New York, 1999.
320. Robinson, A. (2002): "Modernism In English Poetry", (2nd Ed.), Kegan-Paul, London.
321. Rosemary Lambert: "The Twentieth Century", Cambridge University Press, Cambridge.
322. Schapiro, Meyer and Paul Cezanne, "The Library of Great Painters", Harry, Abrams Publishers, New York.

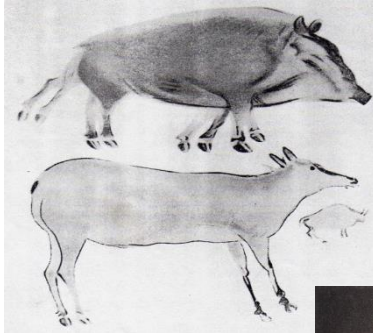
323. The World As Wall and Idea, Trans. R.B. Haldan and G. Kemp, 3 Vols., London: Kegan Paul, 1883.
324. Wiener. P. "Dictionary of the History of Ideas", Volume 2. Charles Scribners Sons, New York, 1973.
325. Wolf, P. "Modernism in Literature and Art", Longman-London, 1981.

### الانترنت

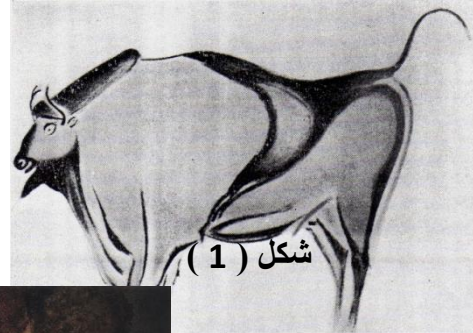
326. الجابري ، محمد عابد : الآخرة للكنيسة .. والدنيا للدولة ، 2005 ، منشور على الرابط : [www.maaber20%perennial,thies/htm](http://www.maaber20%perennial,thies/htm).
327. الجابري ، محمد عابد : هوامش حول موضوع حقوق الإنسان ، شباط ، 2005 . منشور على الرابط : [www.maaber20%perennial,thies/htm](http://www.maaber20%perennial,thies/htm).
328. الجاف ، نزار : إشكالية الحرية والأنظمة الفكرية ، منشور على الرابط : [www.ofouq.com](http://www.ofouq.com).
329. الحسين ، إبراهيم : الفن الحديث وسؤال الجذور، معنى يصعب بناؤه !، منشور على الرابط : [www.mohammadasleem.htm](http://www.mohammadasleem.htm).
330. الحلواني ، محمد : عن الحرية وجون ستيوارت مل ، منشور على الرابط : [www.alhjwar.htm](http://www.alhjwar.htm).
331. الرفاعي ، عبد الجبار : مدخل إلى الفلسفة ، منشور على الرابط : [www.Arabic.Ajeab.com.2005](http://www.Arabic.Ajeab.com.2005).
332. سولرز ، فيليب : باب مفتوح على شعر الطبيعة ، منشور على الرابط : [www.AlimbaraturAl-pages/Tuqus-Stuff/Tuqua-83.htm](http://www.AlimbaraturAl-pages/Tuqus-Stuff/Tuqua-83.htm).
333. فويرباخ : ماركس والدين ، منشور على الرابط : [www.ladeeni.net](http://www.ladeeni.net).
334. قطان ، أسعد : جدلية الانغلاق والانفتاح في التراث المسيحي ، منشور على الرابط : [www.welcometobeirutletter.com](http://www.welcometobeirutletter.com).
335. كريم ، علي : الحداثة بين المفهوم والواقع ، منشور على الرابط : [www.alhiwar.htm](http://www.alhiwar.htm).
336. ليلي حلاوة : السيادة – جدلية الدولة والعولمة ، منشور على الرابط : [www.Default%20normaltemplate.htm](http://www.Default%20normaltemplate.htm).
337. محمد عبد العزيز : التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ، منشور على الرابط : [www.islamonline.net](http://www.islamonline.net).
338. الهزاع ، كريم : شوبنهاور – الإرادة ، 2005 ، ص3 . منشور على الرابط : [www.Fdaat.com](http://www.Fdaat.com).

# ملحق ( 1 )

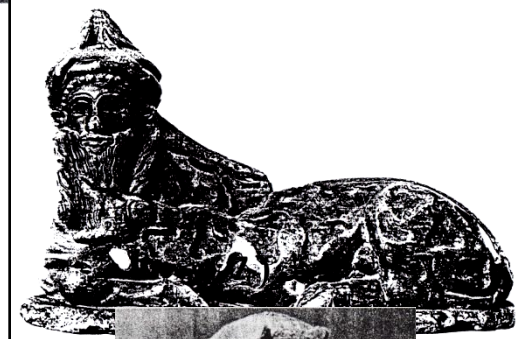
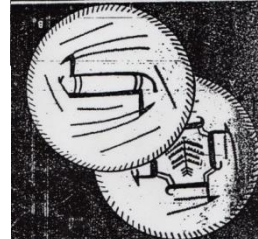
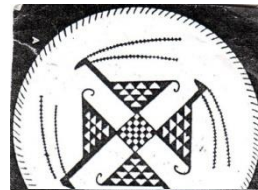
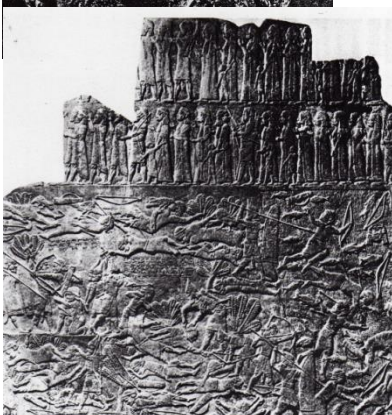
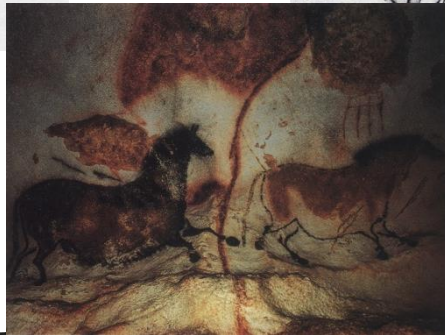
## الأشكال



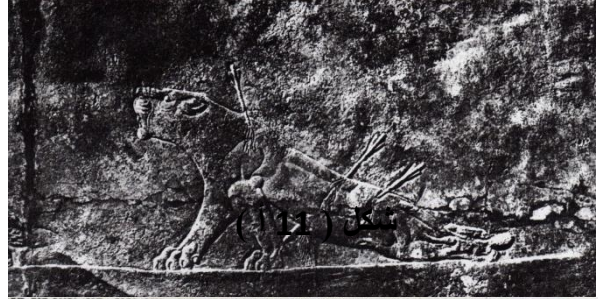
شكل ( 2 )



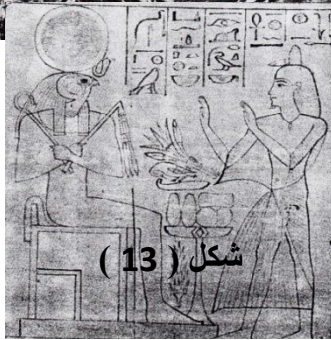
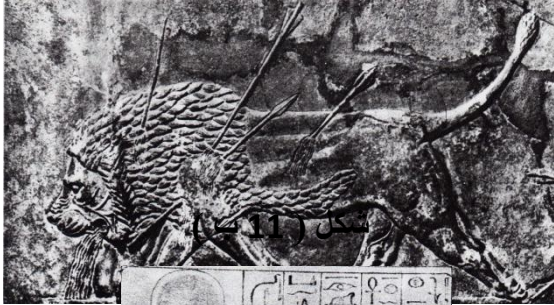
شكل ( 1 )



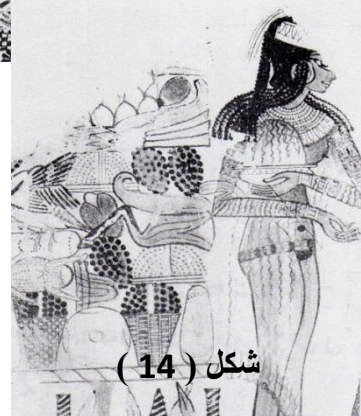
شكل ( 9 )



شكل ( 10 )



شكل ( 12 )



شكل ( 14 )



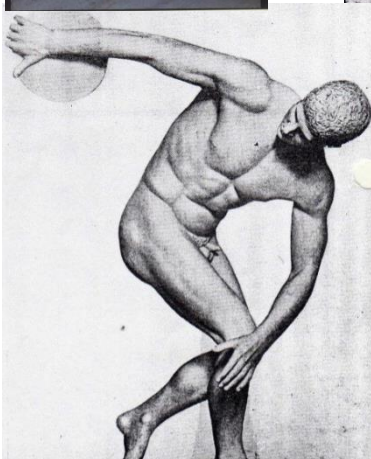
شكل ( 16 )



شكل ( 19 )



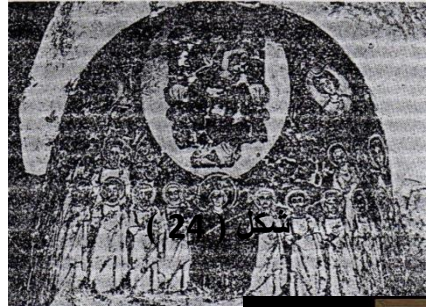
شكل ( 17 )



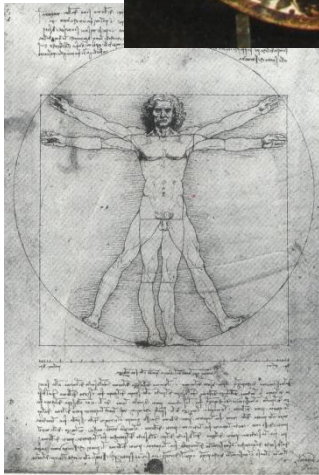
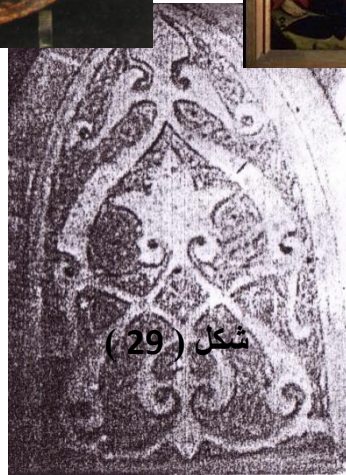
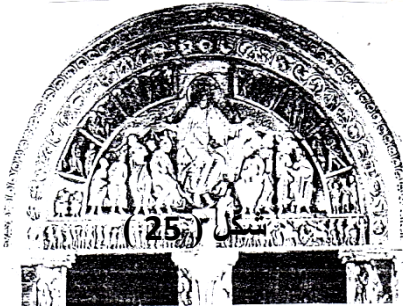
شكل ( 20 )



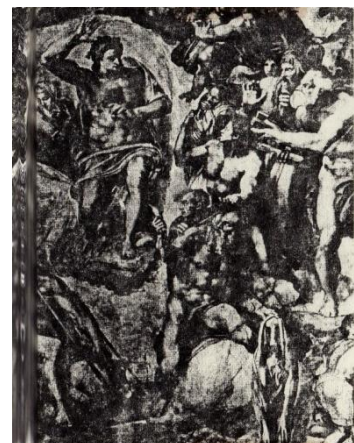
شكل ( 21 )



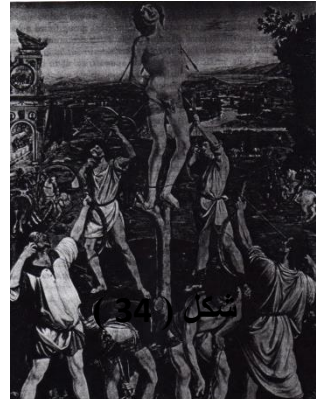
شكل ( 22 )



شكل ( 29 )



شكل ( 32 أ ، ب )





شكل (49)



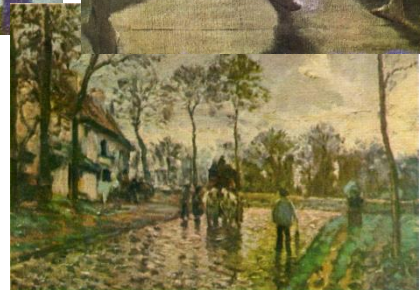
شكل (52)



شكل (51)

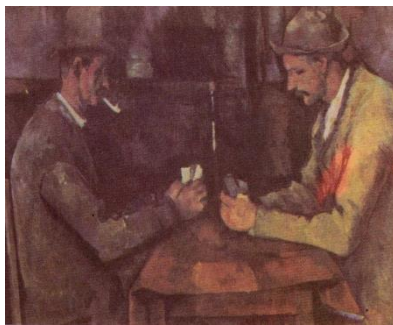


شكل (53)





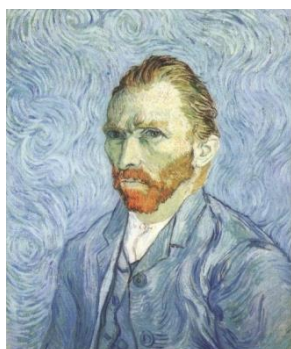
شكل ( 64 )



شكل ( 63 )



شكل ( 62 )



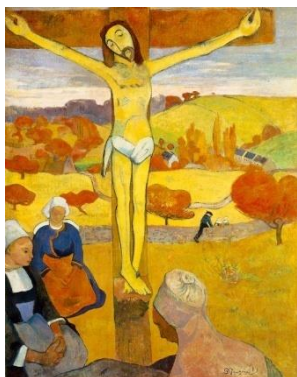
شكل ( 67 )



شكل ( 66 )



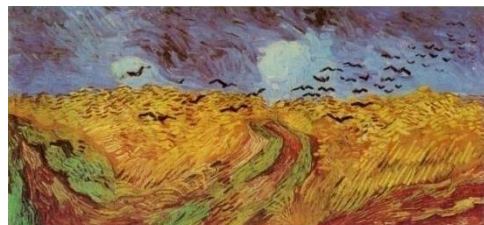
شكل ( 65 )



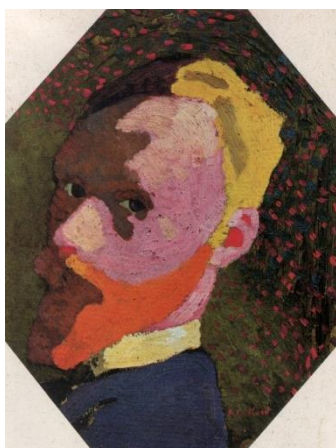
شكل ( 70 )



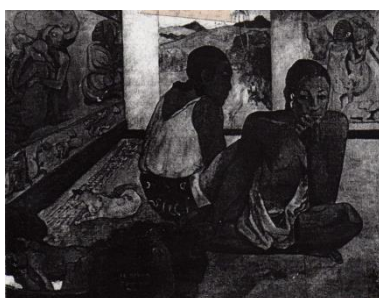
شكل ( 69 )



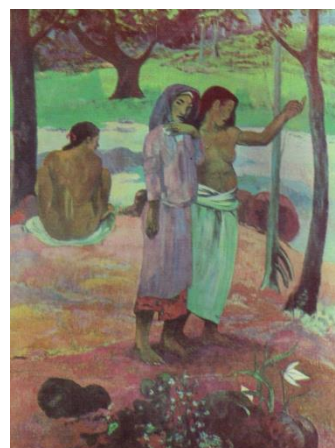
شكل ( 68 )



شكل ( 73 )



شكل ( 72 )



شكل ( 71 )



شكل ( 76 )



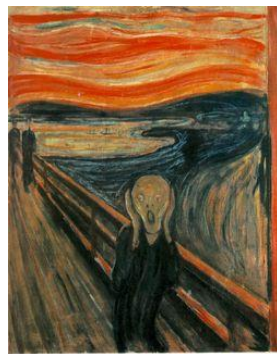
شكل ( 75 )



شكل ( 74 )



شكل ( 79 )



شكل ( 78 )



شكل ( 77 )



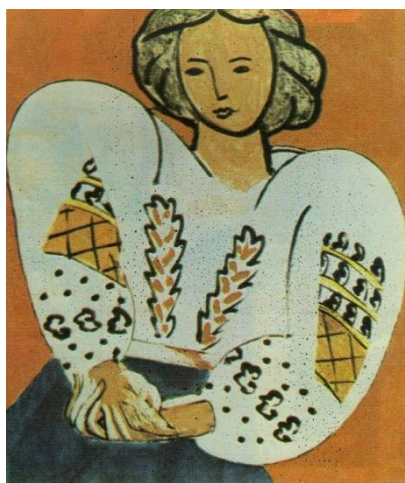
شكل ( 82 )



شكل ( 81 )



شكل ( 80 )



شكل ( 85 )



شكل ( 84 )



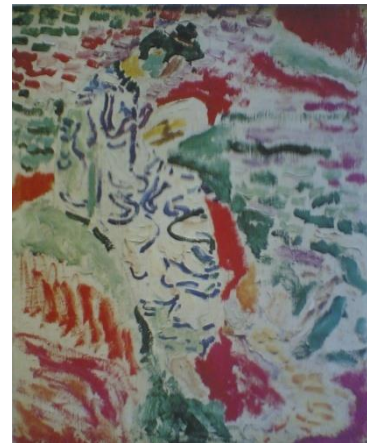
شكل ( 83 )



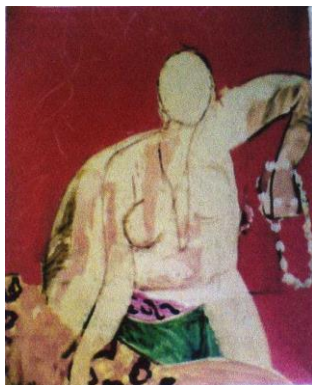
شكل ( 88 )



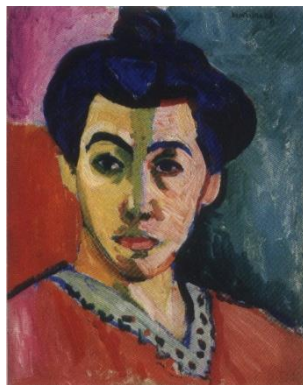
شكل ( 87 )



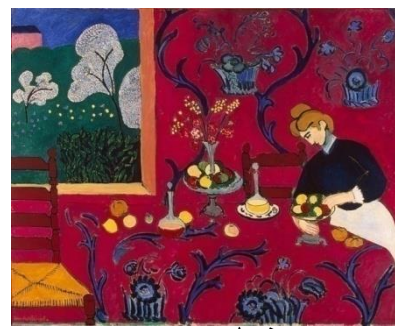
شكل ( 86 )



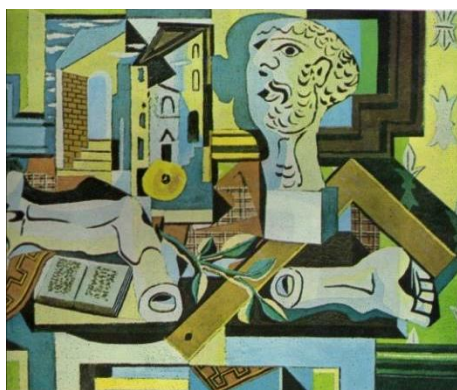
شكل ( 91 )



شكل ( 90 )



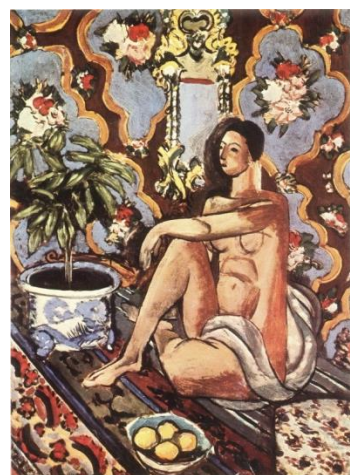
شكل ( 89 )



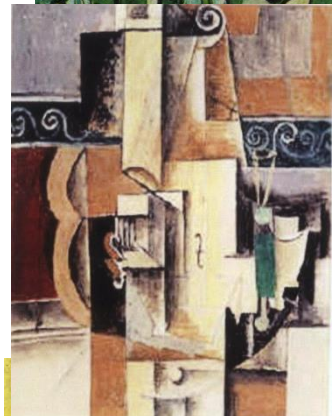
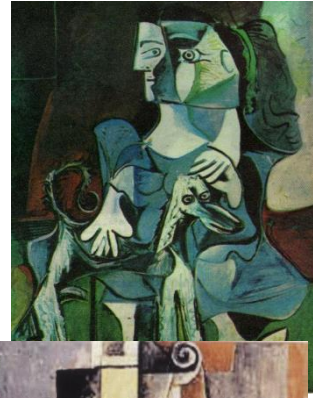
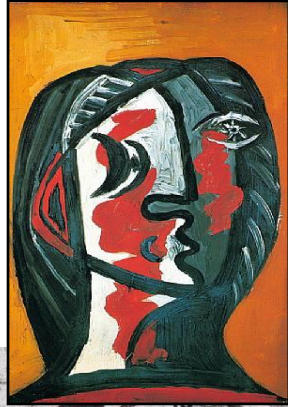
شكل ( 94 )



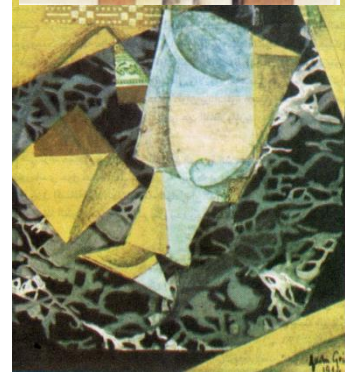
شكل ( 93 )



شكل ( 92 )



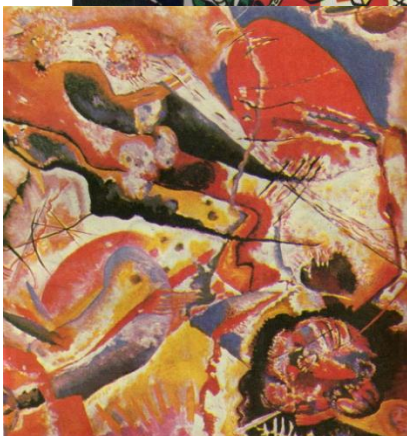
شكل ( 100 )



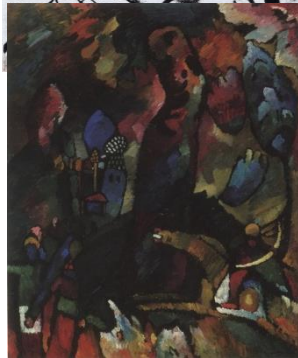
شكل ( 102 )



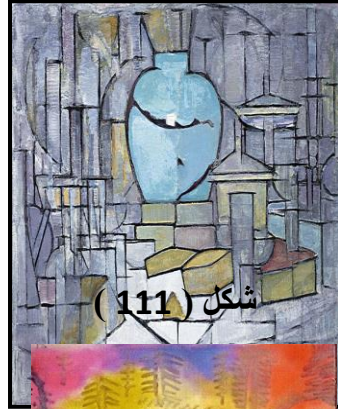
شكل ( 104 )



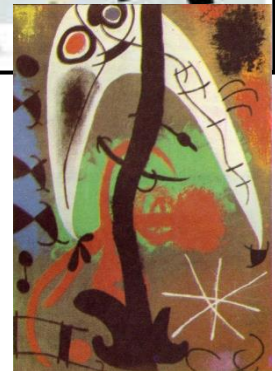
شكل ( 109 )



شكل ( 108 )



شكل ( 107 )

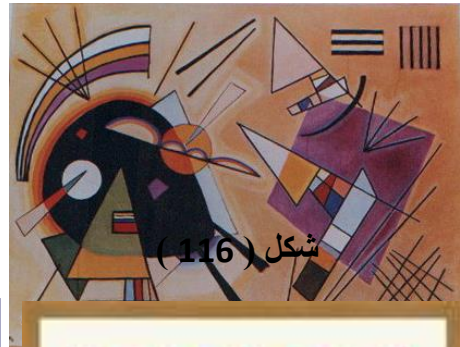




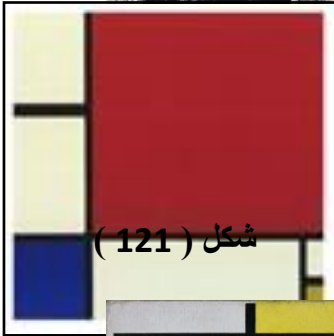
شكل ( 118 )



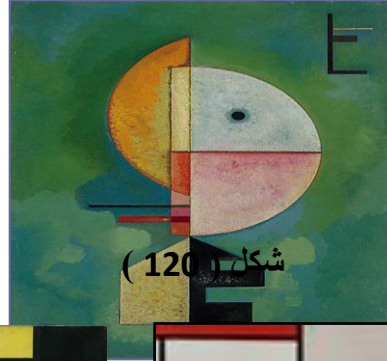
شكل ( 117 )



شكل ( 116 )



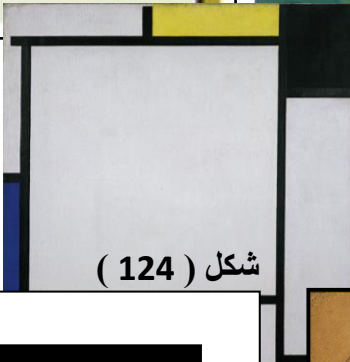
شكل ( 121 )



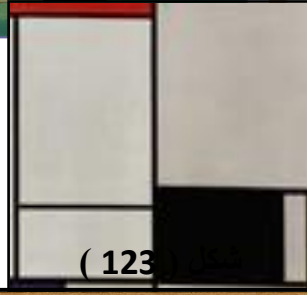
شكل ( 120 )



شكل ( 119 )



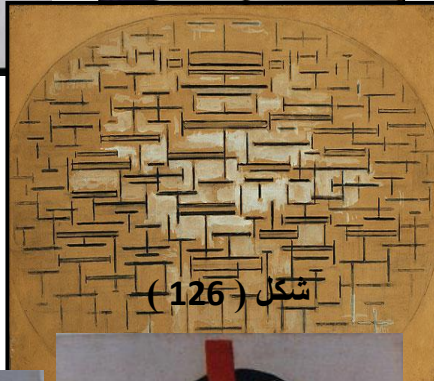
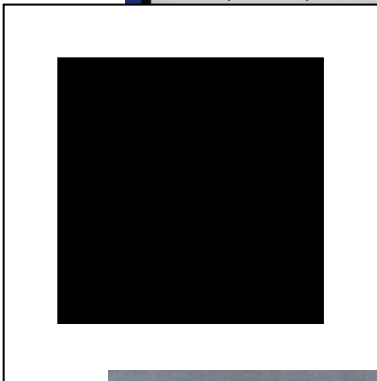
شكل ( 124 )



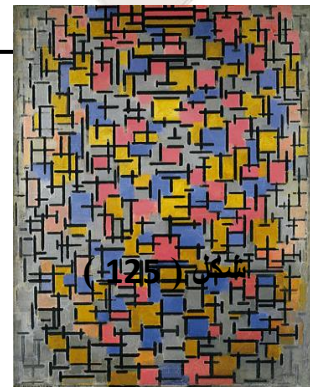
شكل ( 123 )



شكل ( 122 )



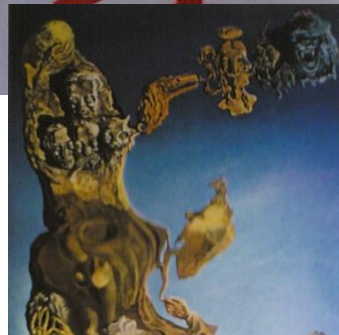
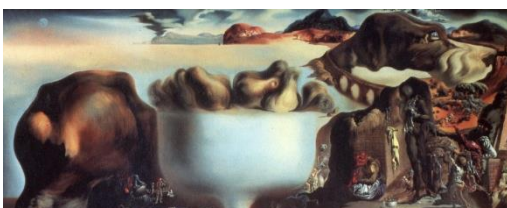
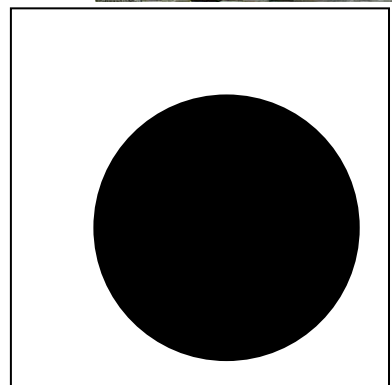
شكل ( 126 )



شكل ( 125 )



شكل ( 130 )



شكل ( 131 )



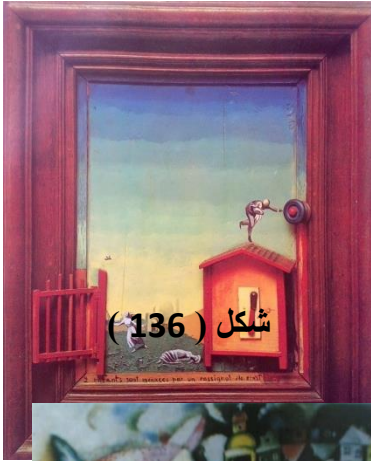
شكل ( 134 )

شكل ( 132 )



شكل ( 135 )

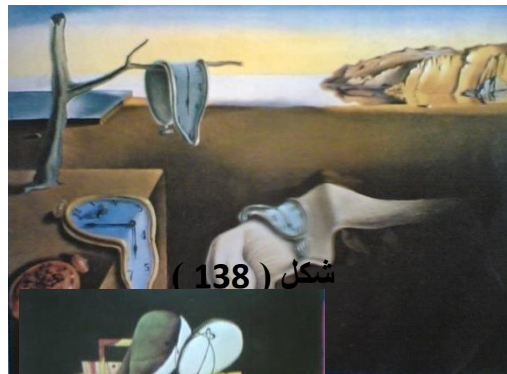
شكل ( 133 )



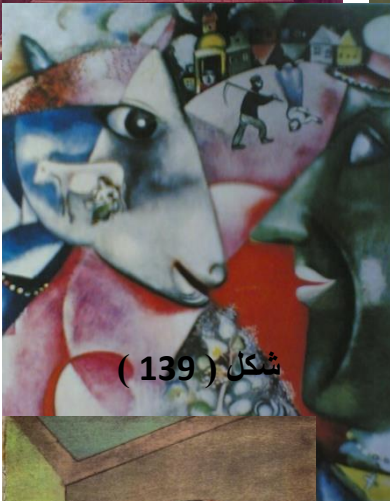
شكل ( 136 )



شكل ( 137 )



شكل ( 138 )



شكل ( 139 )



شكل ( 140 )

