جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

الفعل التأملي فى المنجز النحتي المعاصر
"دراسة تحليلية"

اباذر عماد محمد صداق البغدادى

ملخص البحث

لا يخفى على المختص في التشكيل الفني بان المنجز النحتي منظومة نسيجية متفاعلة تأخذ أنساقها الجمالية من محيطها ،فهي تارة تضيف وتارة أخرى تستقي منه على وفق إحالات معرفية يعد التأمل التخيلي احد ابرز أنساقها .فليس الفنان ببعيد عن محيطه فهو الملهم الأول لإبداعاته ،لذا يعد منجزه الفني على مر حقب التاريخ إلا تعالقات مع إرادة الفنان المنتج وحرفيته ومحيطه ،فهو يقدم على وفق النسق التأملي الصورة الذهنية الميتافيزيقية بأساليب مختلفة ،وعلى وجه الخصوص نجد أن تشكيل الحداثة وما بعدها فيه اختلاف في الرؤى الجمالية والفكرية قد انعكس على مستوى واضح من الاداءات التشكيلية المتنوعة .

يهتم البحث في بيان ذاك الإثراء أو الفيض الفني الذي أسس طبقا للجانب المتعالي المتسامي في المنجز النحتي لحقبة الحداثة وما بعدها أو بالأحرى الكشف عن الحضور الميتافيزيقي المتعالق مع التجربة الأدائية المهارية والفكرية في التشكيل الفني والانفتاح والتحرر من اسر الفكر الأحادي النزعة وبالأخص المثالية المتصوفة إلى عالم الفكر الفلسفي العلمي المتعالق مع ثنائية المادة والفكر في المنجز النحتي على وجه الخصوص وتوضيح الفعل التأملي الذي كان له بالغ الأثر في رفد المنظومة الحرفية والأدائية للفنان المعاصر .

تضمن (**الفصل الأول**) للبحث الإطار المنهجي والمتمثل بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدف البحث وحدودهُ ومن ثم تحديد المصطلحات المستخدمة في البحث وتعريفها .

أما (**الفصل الثاني**) - فقد جاء مُمَثِلا للإطار النظري بمبحثيه ليأتي الأول معرفا عن (الفعل التأملي بين الفكر والعلم) .أما الثاني فهو (التاميلة في الفن).

أما (**الفصل الثالث**)- قد جاء مُمَثِلا لإجراءات البحث وهي مجتمع البحث وعينته وأداته ومن ثم تحليل العينات .

ويُختَتم البحث بـ (**الفصل الرابع**)- الذي اشتمل على نتائج البحث واستنتاجاته. ومن خلال ما أسفرت عنه الدراسة التحليلية خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج وتتمثل أهمها بالاتي:

١. اعتمد النحات المعاصر في تجربته الفنية المرتكزه على المعطى التأملي الميتافيزيقي الصورة الذهنية المجردة المستدعاة من مخيلته محاولة منه في توظيف المفارقة المادية الحسية والعقلية الروحانية صوب أزاحت التشخيص عبر إشاعة جدلية ميتافيزيقية ترفض الانغلاق الكامل.

٢. الشكل النحتي المنجز هو رمز اخضع لمنطق ميتافيزيقي شكله الفنان من خلال تركيب نسيج الواقع عبر عنه تعبيرا مستقلا عن التصورات المفهومية المنطقية .

٣. الاستفادة من الخاصية الفيزيائية للمواد والاستعانة بالتقانة والحرفية نحو غائية أراد منها الفنان خدمة التصور العقلي له و ربط كينونة المنجز النحتي ربطا له وجوده ومسبباته صوب الجوهر (الوجود) للانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل حسب الفعل التأملي المثالي .

Research Summary

It is not secret to the specialist in the artistic composition that the sculptor performed a reactive interactive system that takes its aesthetic forms from its surroundings. It sometimes adds and sometimes draws from it according to cognitive references. The imaginary meditation is one of its most prominent forms. The artist is not far from his surroundings, he is the first inspiration for his creations. In the course of history, the formation of modernity and beyond, in which there is a difference in aesthetic and intellectual visions, has been reflected in a clear level of performances. For various forms.

The first chapter of the research includes the methodological framework of the research problem, its importance, the need for it, the purpose of research and its limits, and then defining and defining the terms used in the research.

The second chapter is a representative of the theoretical framework in its two sections. The first comes to know about (the contemplative act between thought and science). The second is the Tamilah in art.

The third chapter is a representative of the research procedures, the research community, its sample and tools, and then the analysis of the samples.

The research concludes with (Chapter 4) - which included the results of the research and its conclusions. Through the results of the analytical study, the researcher concluded a set of results, the most important of which are:

1. The contemporary sculptor, in his artistic experience based on metaphysical contemplation, adopted the abstract mental image borrowed from his imagination in an attempt to employ the physical, sensual, spiritual, and mental paradox to dispel the diagnosis by spreading a metaphysical dialectic that rejects total closure.
2. The sculptural form is a symbol subject to a metaphysical logic formed by the artist through the fabrication of the fabric of reality expressed by an expression independent of conceptual concepts of logic.
3. The use of the physical property of the materials and the use of technology and craftsmanship towards the artist wanted to serve his mental perception and connect the existence of the sculptor made a link to his existence and its causes towards the essence (existence) to move from being force to existence already according to the idealistic act of contemplation.

الفصل الأول

مشكلة البحث :-

إن العمل الفني هو نظام من العلاقات الشكلية واقعيه كانت أم متصوره منعكسة من ألواقع وفيه، وينطبق هذا على الفن المعاصر الذي يؤكد على نظام العلاقات الناتج عن الفعل التأملي،من خلال أنظمة تشكيلية للعلاقات ينتصر فيها الفنان على الواقع الخارجي وعلى ذاته .فتتقصر خطوط العمل الفني وتكويناته على قيمة بنائية تخلق علاقات جديدة لا معطيات قبلية ،ويغدو التكوين معبرا عن بنية فعل تأملي أو حدث لا يخضع للوجود الخارجي ولا يشارك في صيرورة العالم .وإنما يعبر عن مدى قدرة الفنان على خلق المعادلات التشكيلية القادرة على التعبير على الأشياء ذاتها .لان الفن قبل كل شيئ شكل وعلاقة متداخلة ببناء تركيبي مترابط يخلقه الفنان بوصفه افتراضا تم استدعاء مفرداته من الانفتاح التأويلي المعتمد على الموقف الميتافيزيقي إن صح القول.بمعنى انه بناء مغلق على نفسه حسب رأي فتجنشتاين **Ludwig (Wittgenstein)** ولا يمكن معرفة إلا جانب واحد من لغته هي لغة الفنان لنفسه عالمه الخاص وبهذا يقول فتجنشتاين (**إن حدود لغتي أنا ،هي حدود عالمي الخاص**) [1].وهو قمة الفعل التاملي لكينونة الذات الانسانية (الانا).

لذا نجد ان فكرة التأمل تلتصق على نحو واسع بالية التفكير الذي يحاول مفارقة الأثر والتأثر الحسي المباشر او بمعنى ابسط يمكن أن نعد التأمل محاولة لتنقية النفس المفكرة من إشكاليات الوجود الحسي المادي التي تسقط علاقة الذات المتامله بعالم المعرفة المتسامي ،كما أكد ذلك (كانت) في نقد العقل المحض أو (الخالص) .إذ أن العقل الخالص يعد مفارقا دعوات الحس والغريزة والمادة التي يصفها بجزيئات الوجود السفلية على وفق مرجعياته الميتافيزيقية ،ويرى ((أن الميتافيزيقيا تعبر عن حاجة كامنة بالعقل البشري)) [2] ويؤكد (كانت) أن هناك جدل دائم بين فعل المتأمل في الذات المتامله والظاهرة المتأمل فيها وهو بدوره ينتج في بعض الأحيان ما يمكن أن نسميه (إبداعا – ابتكارا) معتمدا على الذات المفعمة بنوع وكم واتجاه أفكارها (الأثر السيكولوجي) والعلاقة بين وعي المتأمل والمادة المتأمل فيها والنتاج التأملي المعتمد على التأمل ذاته.

مما تقدم شعر الباحث بوجود مشكلة تثير الاهتمام والمتمثلة في تقصي الفعل التأملي للمنجز النحتي المعاصر وما هي الأنظمة التي مارسها الفنان المعاصر في بناء منجزه النحتي حصرا، من خلال ذلك ارتأى الباحث التأسيس لمشكلة بحثه على وفق التساؤلات الآتية :-

١. هل اعتمد الفنان في بناء منجزه النحتي على الفعل التأملي السيكولوجي لذات الفنان وانفعالاته؟
٢. هل اعتمد المنجز النحتي على الفعل التأملي المعتمد عل التجربة والخبرة الجمالية؟

أهمية البحث :- تبرز أهمية البحث بالنقاط التالية :-

[1] العلوان ،فاروق محمود الدين ،إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر،دار علاء الدين للنشر والتوزيع ،دمشق،ط١ ،٢٠٠٩ ،ص٢٢١.
[2] عبد الغفار، مكاوي ،امانؤيل كانت - تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق،دار السر،منشورات الجمل ،ط١،٢٠٠٢.ص ٢٢.

- إن هذا البحث يسلط الضوء على الجانب التأملي وفعله للفنان في بناء منجزه النحتي إذ أنها تعد واحده من الإشكالات الفنية المتعلقة بالمفاهيم الفكرية القادرة على وضع أسس لانساق تضم إمكاناتها النظرية في خضم عملها التطبيقي التجريبي وبالتالي توصلنا لواقعية التحليل الفكري العيني لتحقيق التناول الذهني التطبيقي وتأثيره الملموس عن طريق استخدامه في تحليل مادة المعرفة فكريا وجماليا.إضافة إلى أن البحث سيخدم شريحة من المهتمين وإضافة نوع من المعرفة العامة والخاصة للدارسين والباحثين والمتتبعين في مجال الفن التشكيلي وخاصة النحت .
- يعد البحث الحالي محاولة للكشف عن الفعل التأملي العقلي بإطار جدلي متطور مبتعدين بذلك عن المقولات الثنائية التي تفصل النظرية عن التطبيق وتقصي الأثر للتوحيد بين النظري والعلمي وعدم الفصل بينهما حسب رأي جون ديوي بقوله (يقوم سلطان الفكر على ما يقودنا اليه بتوجيه أداء العمليات ..وان الأفكار لا قيمة لها إلا حين تنتقل إلى أفعال تعيد بشكل ما تنظيم العالم الذي نعيش فيه وبناءه).[1]

هدف البحث :- يهدف البحث إلى الكشف عن الجانب التأملي للفنان المعاصر في بنائية منجزه النحتي.

حدود البحث :- يقتصر البحث الحالي على:-

١. الحدود المكانية :- الأعمال النحتية المنجزة في أوربا وأمريكا .
٢. الحدود الزمانية :- (القرن العشرين) وخاصة الأعمال النحتية المنجزة في الفترة مابين الأعوام ١٩٣٠-١٩٧٠
٣. الحدود الموضوعية :- الأعمال النحتية المعاصرة التي تحمل طابعا تأمليا.

تحديد المصطلحات :-

الفعل - التعريف الإجرائي:- هو كل عمل يقوم به الفنان صوب تحقيق غاية قصديه تتعلق بموضوعة معينه الغرض منها توجيه مجرى الإرادة المتعلقة بالعمل المادي (المنجز النحتي).

التأمل - التعريف الإجرائي :- التأمل موقف إرادي يخضع لإرادة الفنان (المتأمل) أي الموقف الابستيميولوجي* للفنان المتأمل الذي يقود حركة التأمل ومن ثم يقود الإنتاج التأملي ويتبع منهجا أو اتجاها فكريا ،ينتمي إليه الفنان فان المنجز سيتوجه باتجاه هذا المنهج.

المعاصر- التعريف الإجرائي:- هي الفترة التي تمثل استقلالية الفعل ضمن خصائص العصور الحديثة (الفردانية) وتهيؤها لتقبل ما يفعل الفرد(الفنان) والاستجابة لفلسفته التأملية ذاتها والتي هي احد خصائص عصره الحديث ..الفلسفة تدرك الفكرة التي تمتاز وعيا بذاتها.

[1] العلوان ،فاروق محمود الدين ، المصدر السابق .ص ٢٣٤.

* هي نوع وكم ألمعرفه العامة المجاورة لتخصص المتأمل (الفنان)وهي معرفه مؤثره ومتعالقه مع التخصص الإبداعي للمنتج من الفعل التركيبي التأملي نفسه.

الفصل الثاني
المبحث الأول- الفعل التأملي بين الفكر والعلم

طبيعة الفعل :-

يتميز الفعل في ذاته وعن غيره والإنسان لديه خبرة مباشرة ومتكررة بالقيام بأفعال ،ولكن هذا قد ييسر من إدراك الفعل .والفعل ينال سائر أنشطة الإنسان الفرد ولا بد في لحظه معينة الاستعانة بالمقارنة بين الفعل الإنساني وحركات الحيوان او الآلات ،فضلا عن أنشطة الحياة في الجسم الإنساني نفسه والى عمليات الذهن والى احداث الطبيعة. ويمكن اللجوء الى شروط الفعل، فالفعل يحتاج الى ذات فاعلة والى حركات متتابعة لانجازه ،ويحتاج الى مسببات ومخرجات وزمن تشترك جميعها في ذلك (موادا ،أدواة ،اشخاصا...) والى مكوناته و قصديته و هدفيته الى جانب السببية فيه و مظهره و أثاره وغير ذلك .واذا ما نظرنا الى الفعل في ذاته فقد نرى انه حركات او أداء او عمليات او تنفيذ او نظام وترتيب بعد تخطيط او استهداف لإنتاج نتيجة،او كل ذلك معا . وسيكون من الواجب بيان تمييز الفعل عن الحدث فاذا كان كل فعل لابد ان ينتهي الى حدث ،إلا أن الفعل ذاته ليس مجرد حدث وقد ننظر الى الفعل خالصا ،اي من حيث هو اداء محض وبدون النظر الى محتواه او مضمونه من وأثره او نتيجة من جهة أخرى ،لان من الواجب عند تقديم تعريف عام للفعل ان ننظر الى مطلق الامر والا نتقيد بميدان محدد ولا بمضمون معين من جهة اخرى.[1]

ان لكل فعل وظيفة من وجهة نظر الذات ،وهي تختلف بعض الشئ عن المستهدف مباشرة من الفعل ،وتكون هذه الوظيفة هي إرضاء فني نهتم به . والفعل يكون احيانا حاله ذهنية وهو ليس بالضرورة حركات وعمليات ظاهرة ،بل تكوين ذهني وجسمي وهو ما كان متضمنا على كل حال في استخدام مرجعية المشيئة ثم يؤكد ثانيا على فكرتي المعنى والمرجعية الرمزية باعتبارهما سمتان مميزتان للفعل عن غيره من أنشطة الفاعل الإنساني التي تظهر موضوعيا ،وهو ما يعنى وضع الفعل في اطار جماعي وثقافي واجتماعي في النهاية .

سببية الفعل :-

لابد للفعل من سبب ،او بصورة أدق لابد للفعل من مسبب،وهو الذي يقوم على أحداث الحركات المعينة بالتعامل مع المواد والأدوات والعوامل المختلفة في موقف الفعل ،ويتجه بها نحو إظهار نتيجة معينة تكون ،في العادة هي المستهدفة منذ البداية .

والفاعل المباشر هو القوه الفاعلة في الذهن ،ثم الإرادة ،ثم هو الذهن ككل ،ثم هو الذات ،حتى ننتهي إلى الفرد الإنساني المعين جسما وذهنا

والسبب هو امر لا يكون الشئ إلا به ويسبقه ويتميز عنه ويؤدي إليه او ينتجه (جزئيا او كليا) وقد يشارك في الدفع إليه وفي تفسيره او تبريره .والسبب أيضا هو فاعل لا يكون الفعل إلا به ويسبقه ويتميز عنه وينتجه على نحو يؤدي إلى ظهور اثر موضوعي،في العالم (اثر فني ،حدث ،حاله..)

وما من شك في الأهمية التخطيطية و الاستهدافية للإرادة من حيث هي سبب للفعل ،بينما القوة الفاعلة في الذهن قوة تنفيذية وإجرائية على وجه الخصوص،ولكن سببية هذه وتلك غير مباشرة والذي ينسب إليه سبب الفعل هو الفاعل الظاهر شخصا وفردا والذي تحركت أعضاء من جسمه او أجزاء منه او هو بكله للقيام بالفعل .

ان الحركات المادية التي تصدر عنه وتحدث النتيجة هي السبيل الموضوعي الوحيد لإثبات القصد والمشيئة،اللذان هما أمران ذهنيان تماما.[2]

الميتافيزيقيا في الفكر المعاصر:-

---

[1] قرني ،عزت: الذات ونظرية الفعل ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠٠١ .ص١٦٤.

[2] قرني ،عزت ،المصدر نفسه ،ص ٢١٦.

كان التأمل الميتافيزيقي سائدا على نحو تلقائي أيام اليونان ،منذ أرسطو طاليس (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وصولا الى فلسفة العصور الوسطى - مسيحية وإسلامية - فأصبحت مهمة الميتافيزيقيا هي محاولة التوفيق بين الفلسفة والدين ،وكان ينظر إليهما كما لو كانت شيئا مسلما به لا يقبل الشك .

ومع تقدم العلم في عصرنا الحالي ،ظل السؤال يتردد،ما الحاجة الى الميتافيزيقيا في عصر العلم ؟وإثارة مثل هذا السؤال هو دليل على امكان الشك في قيام الميتافيزيقيا ايمانا بوحدانية العلم وقدرته على تزويدنا بتفسير كل شئ.ومنذ مطلع العصر الحديث ،ومع تقدم العلم الطبيعي - القائم على التجربة والملاحظة ،اصبح هدف الفلاسفة هو التفريق بين العلم والميتافيزيقيا والاستغناء عنها - الا ان قصور مجال الميتافيزيقيا في عصرنا الحالي ،وازدياد انتشار الاتجاهات اللاميتافيزيقية ،لم يهدم الميتافيزيقيا تماما ،فهناك فلسفات قائمة على أسس ميتافيزيقية ،وأهمها فلسفة (برجسون**Henri Bergson***) في فرنسا ،وفلسفة الوجوديين مثل كيركجارد،وفلسفة برادلي في فلاسفة اكسفورد وغيرهم.[١]

وقد استطاع برجسون في عصر العلم الوضعي ،الوضعية المنطقية ان يعيد الى الميتافيزيقيا منزلتها وان يرد اعتبارها .فنجد ان الأصل في فلسفة برجسون هي الديمومة او الزمان الحقيقي .

وتكمن اهمية فلسفة برجسون في انه اقام ميتافيزيقيا ايجابية قوامها تقرير واقعة الحرية ،اثبات حقيقة الروح ،وتفسير ظاهرة الخلق ،الكشف عن مبدا الفعل والمحبة في الوجود .والفلسفة البرجسونية فلسفة تجربة ،فالتجربة هي الأصل في نزعة برجسون الحدسية لان الحدس هو ضرب من ضروب الاحتكاك بالواقع.

هذا ونجد ان نقطة البدء في ميتافيزيقيا برجسون هي تفرقة بين العلم والميتافيزيقيا ،اذ يفرق بين العلم والفلسفة او الميتافيزيقيا ،فيرى ان دائرة العلم هي دائرة الكم والامتداد والمكان بينما دائرة الفلسفة هي دائرة الكيف والتوتر والزمان .ان العلم هو معرفة مطلقة بالجامد اما الفلسفة فهي معرفة مطلقة بالحي .[٢]

هذا وان نظرية برجسون تدور حول مفهومي الحدس والعقل ،فالميتافيزيقيا تعتمد الحدس اما العلم فيستخدم العقل ويقول برجسون في مقدمة كتابه المدخل الى الميتافيزيقيا (ان الفلاسفة يجمعون على التفريق بين طريقين للمعرفة مختلفين اشد الاختلاف واعمقه :الاولى قوامها الدوران حول الموضوع،والثانية قوامها النفاذ الى داخله).

والطريقة الاولى تعتمد على وجهة النظر التي تؤثرها وعلى الرموز التي نستخدمها ،اما الثانية فهي لاتاخذ باية وجهات النظر و لاتستند الى اي رمز من الرموز فهوبهذا يفرق بين نوعين من المعرفة :معرفة يمدنا العلم عن الاشياء وهي معرفة نسبية ،لانها تتوقف على وجة النظر التي يتخذها الانسان ،وعلى الرموز التي يستعين بها في التعبير عن نفسه .ومعرفة تمدنا بها الميتافيزيقيا وهي معرفة تخترق الموضوع وتنفذ الى صميم الشئ وتصل الى حقيقته حتى تستطيع ان تدرك المطلق.[٣]

واذا كان برجسون بهذا المعنى قد فرق بين العلم والميتافيزيقيا موضوعا ومنهجا الا انه يعود فيقرر انه مهما اختلف العلم والفلسفة فانها لابد ان يتلاقيا في دائرة التجربة وان ينفذا الى اعماق الواقع فيصلا الى قرارة الأشياء.واذا كان العلم لا يدرك الا النسبي بينما الميتافيزيقيا وحدها هي التي تصل الى المطلق فان برجسون يبين لنا ان معرفة المطلق ميسرة للعلم والميتافيزيقيا معا.

فالتجربة تظهرنا على ان الوجود تغير محض وصيرورة مستمرة وحركة دائبة وليس هناك اشياء بل افعال ،وليس من شان الفلسفة ان تفسر التغير بجوهر ثابت ،او ان تعلل الحركة بمحرك

---

* هنري برغسون (١٨٥٩ - ١٩٤١)، فيلسوف فرنسي. حصل على جائزة نوبل للآداب عام١٩٢٧. يعتبر هنري برغسون من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، كان نفوذه واسعا وعميقا فقد اذاع لونا من التفكير وأسلوبا من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينفذ القيم التي اطاحها المذهب المادي، ويؤكد ايمانا لا يتزعزع بالروح.

[١] عبد الرحمن ،سامية ،الميتافيزيقيا بين الرفض والتأييد،ط١ ،مكتبة النهضة المصرية ،مصر،١٩٩٣،ص١٥٤ .

[٢] نفس المصدر ، ص١٥٥.

[٣] نفسه ،ص١٥٥.

ساكن ،بل ان مهمتها تنحصر في النفاذ الى صميم الصيرورة الكونية ،حتى تدرك عن طريق الحدس المتامل الذي هو في جوهره ادراك للواقع من الباطن.
فالفلسفة هي على حد تعبير برجسون ليست مجرد ارتداد للذهن على ذاته ،وانما هي ايضا تعمق للصيرورة .والميتافيزيقيا بهذا المعنى ان هي الا تجربة الزمان الخالق او الديمومة المبدعة.[١]
خصائص التأمل الفلسفي:-
يمكن ان يقال ان الفلسفة في صميمها منهج تأمل عقلي بالأصالة.والنظر الفلسفي حق مشاع للناس جميعا ،فهم يمارسون التفلسف في الحياة على تباين ثقافاتهم وتنوع اهتماماتهم .
بيد ان الفيلسوف هو الذي يتصدى لإثارة المشكلات ووضع حدودها ثم يشرع في التماس الحلول لها .وقد تفضي الحلول الى إثارة مشكلات جديدة .وحيثما كانت المشكلات الفلسفية ،يلتقي المنهج الفلسفي والمنهج العلمي .فكلاهما يستعين بالقياس استعانته بالاستقراء وبه نصل الى نتائج عامة من خبرات وتجارب جزئية مختلفة ،وينبغي هنا ان نوجه النظر الى ان التجربة لا يقصد بها تلك التي تجري معمليا فقط .فلا بد من تلك العمليات العقلية التي يستعين بها على الاستقراء والفرض والاستنباط .
وتستنبط دائرة التأمل الفلسفي الى مجال اوسع.فبينما لا يستطيع الإنسان ان يقبل على الدراسة العلمية الا اذا تهيا لها بالأدوات اللازمة للبحث يمكنه ان يتفلسف على النحو الذي يروقه .ففي مجال الفلسفة لكل إنسان الحق في المناقشة والتأمل بقدر ما يتاح له من معرفة وما يهيأ له من خبرة .[٢]
ان الفلسفة لازمة للإنسان ومرافقة له و القصد ان التأمل الفلسفي ضروري للإنسان ضرورة التنفس للحياة .ويرى الفيلسوف المعاصر (كارل ياسبرز Karl Jaspers) في كتابة (الطريق الى الحكمة) ان التأمل الفلسفي ينبع من صميم الإنسان وليس ادل على هذا من اننا نلحظ هذه الظاهرة في أسئلة الطفل الشغوف التي تقع الكبار في اشد إحراج.مثل ذلك ان طفلا ينادي متعجبا (أحاول ان أفكر فيما اذا كنت شخصا اخرا ومع ذلك فانا دائما انا)وبهذا يمس الطفل شغاف مشكلة على غاية كبيرة من الأهمية هي مشكلة وجودنا اي معرفة الذات الإنسانية اي معرفة ((الأنا)) – (ego) فيقف الطفل حائرا امام هذا اللغز ينتظر الإجابة على سؤاله.
ويمضي ياسبرز بالقول بان التأمل الفلسفي من حيث هو منبثق من أعماق الإنسان شائع بين الناس جميعا أطفالا وبدائيين بل وعند أولئك الذين اختلت موازين شخصياتهم فاعتبرهم المجتمع من المجانين.وكثيرا ما قيل ان الحقيقة تخرج من أفواه المجانين وكثيرا ما كان هناك ارتباط وثيق بين العبقرية والجنون.[٣]
والذي يعنيه ياسبرز ان هناك دائما رغبة جياشة عند الإنسان من حيث هو إنسان طفلا او يافعا بدائيا او متحضرا ،للمساهمة في تيار الفكر الإنساني بالتأمل والبحث. فالتأمل الفلسفي بحث كنه الحياة وسعي دائم من اجل تشكيل القيم التي تجعل للحياة معنى وعلى ذلك فاذا كانت صفة العلم الأولى ان قوانينه موضع اتفاق فان صفة الفلسفة الأولى ان مذاهبها موضع اختلاف.ذلك ان الفلسفة تنبض بالحياة ،وهل في وسعنا تعريف الحياة ،ان الحياة كما يقول (هنري بركسون) أشبة ما تكون بسيمفونية موسيقية حالمة ،فهل بوسع احد ان يحدد كنه هذه السيمفونية تحديد لكنه الظاهرة الطبيعية ،إننا فحسب نندمج فيها ونعيشها ،كذلك الحياة لا تعريف لها ولكنا نعيشها وملؤها بتصوراتنا وقيمنا .[٤]
يذهب الكثير من المفكرين المعاصرين الى ان الفلسفة في حقيقتها خواطر وأحلام لا ماضي لها ولا حاضر ولا مستقبل .ولذلك فهم يتساءلون كيف يمكن ان تكون الحياة حياة اذا خلت من الخطرة والأفكار من الحكمة والأمنية والأمل.ولذلك نجد ان الاتجاه المعاصر يحاول ان يجعل

[١] زكريا ،ابراهيم ،برجسون:نوابغ الفكر الغربي ،دار المعارف ،مصر ،ص٥٦ .
[٢] السنيطي، السنيطي ،محمد فتحي: المعرفة ،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ،١٩٨١.ص٢٨.
[٣] المصدر نفسه ،ص٢٩.
[٤] ابراهيم،زكريا:فلسفة الفن في الفكر المعاصر،دراسات مالية ،مكتبة مصر،١٩٦٦،ص٢١.

مشكلات الفلسفة مشكلات نابضة بالحياة بينما كثير من الفلاسفة القدامى ومن مفكري العصور الوسطى عزل الفلسفة ومشكلاتها عن الحياة وجعلها لفظية جافة .[١]

التأمل والشعور:

ان المسار الطبيعي لتطور الإدراك الحسي هو ان يتجه نحو الفهم والمعرفة ،بان يصبح تأملا موضوعيا .ولكن الإدراك الحسي قد يتجه أيضا نحو نوع مختلف من التأمل فيكون عاطفيا لا موضوعيا،ويكون مرتبطا بشكل وثيق بالشعور أكثر مما يكون مرتبطا بالفهم ،ومثل هذا التأمل يعضد الشعور ويدخل علاقة في علاقة جدلية معه،فهذا الطابع التأملي يعني (نوعا من التأمل الذي ينصب على الشعور ،والذي من خلاله يتم تحقق الشعور ذاته بشكل تام) .

اما الشعور ذاته فانه مباشرة من نوع جديد ،فهو قدرة على الاستقبال وحساسيته لعالم تعبيري معين ،اي قدرة على إدراك وجدانية معبر عنها في أسلوب محسوس .ومثل هذا الفهم للشعور قد يبدو كانه ارتد الى مستوى الحضور ،ومثل هذا الإيحاء قد يعضده دوفرين* بان (الدور الذي يلعبه التأمل بالنسبة للشعور يشبه الدور الذي يلعبه التمثل بالنسبة للحضور)[٢].

ويميز دوفرين اختلاف مباشرة الشعور عن مباشرة الحضور بثلاث علل:-

- الأولى - إن الشعور يكشف عن جوانبه (interiorty) خاصة بالموضوع الجمالي ،فهو ليس فقط حالة خاصة بالذات ،وإنما هو أيضا أعمق للموضوع ينكشف للذات ويتردد فيها (ولذلك يقول (هوسرلHussrel) بمعناها المثالي لا تظهر حقيقة الشعور) وفي مقابل ذلك فان ما يكشف عنه الحضور هو المحسوس.
- الثانية - ان الشعور يميز نفسه عن الحضور من حيث انه يتضمن موقفا جديدا من جانب الذات فالشخص المدرك يجب أن يجعل ذاته تمتثل لما يكشف عنه الشعور له،وبذلك يجعل عمقه الذاتي يتوافق مع عمق الشعور الخاص بالموضوع .
- الثالثة - ان الشعور يميز ذاته عن الحضور،لأنه يفترض مسبقا أن التمثل قد استنفد وتم تجاوزه نحو شئ ما آخر.[٣]

ومن خلال ما تقدم يتحقق الشعور ويرتبط هنا بالتأمل العاطفي ،فان الإدراك الحسي يصبح إدراكا جماليا بالمعنى الاتم،لان قمة الإدراك الجمالي توجد في الشعور الذي يكشف عن تعبيرية العمل الفني ،فهو القطب الذاتي المناظر للقطب الموضوعي (التعبير) في الخبرة الجمالية .وبالشعور يتجاوز الإدراك الجمالي مستوى التمثل ،لان التمثل يرتبط بالتعبير والمظهر يمهد السبيل لمعرفة موضوع ما .أما التعبير فانه يكون خاصا بذاته أو شبه ذات والمظهر هو إشارة بينما التعبير يجعل الإشارة إيماءات لنا.[٤]وأما الجانب الموضوعي لإمكانية التناوب بين التأمل والشعور فيتمثل في جاذبية الموضوع الجمالي ذاته،الذي يغري كلا من التأمل لأنه يظهر متماسكا ومستقلا بذاته ،بشكل كاف يتيح له أن يطالب بمعرفة موضوعية ،والشعور كونه يستنفد ذاته في مثل هذه المعرفة،ويستدعي علاقة أكثر ودا .لان الموضوع الجمالي يكون في وقت واحد جادا ومنتظما ومتحفظا في علاقته ،ومع ذلك فانه يكون أيضا متجاوبا ومحركا للعواطف ومغريا .فهو يمكن أن يؤدي أما إلى الاغتراب أو الجذب.[٥]ومثلما العلاقة بين التأمل والشعور معقدة

---

[١] السنيطي،نفس المصدر،ص٣٣.

* احد اهم الفلاسفة المهمين المعاصرين في علم الجمال واشترك مع الفيلسوف ريكو في انتاج قراءة مشتركة لاعمال الفيلسوف الألماني الوجودي كارل ياسبرز.

[2] magliola,robert.phenomenology &literature:an introduction(indiana:west university press.1977,p366

[٣] توفيق،سعيد،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيه –هيدجر-سارتر- ميرلوبونتي- دوفرين - انكاردن،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط١ ،١٩٩٢ ،ص٢٨٩.

[٤] توفيق،سعيد المصدر السابق،ص٢٨٩.

[5] dufrenne,mikel.the phenomenology of asethetic experience,trans.edwardcaesy &others(evanston:northwestren university press.1973,p425

وتبادلية ،فان الاتجاه الجمالي ليس بسيطا .وهذا يعني أن الخبرة الجمالية تكون مركبة وجدلية معا :فهي مركبة ،بمعنى ان هذه المستويات ليست مجرد طبقات مرصوصة فوق بعضها البعض ،وإنما هناك تفاعلا وتأثيرا تبادليا بينهما يحدث - راسيا وأفقيا -فقط عندما تشتبك الذات مع الموضوع في إدراك جمالي صحيح يتطور ويتشكل في الزمان حتى يبلغ غايته.[1]

ويشير دوفرين الى الخبرة الجمالية بالفن ،فيقول (إن الحقيقة الميتافيزيقية – لا الحقيقة المنطقية على وجه التحديد – هي ما سوف نجدها ممتزجة بالخبرة الجمالية).وهو إذ يميز بين حقيقة منطقية عامة مجردة تكون مضادة لطبيعة المضمون الفني ،وحقيقة ميتافيزيقية عيانية حدسية تكون متاحة في الفن- لاشك ان مثل هذا التمييز ليس بجديد على مجال البحث الجمالي في صورته التقليدية :فابتداء من هيجل ومرورا بشوبنهاور ونيتشه وحتى برجسون ،كان البحث الجمالي يسير في هذا الاتجاه ،وكان يسعى الى تخليص الحقيقة الفنية من التصورات (**concepts**) أو من دلالتها على المثل الأفلاطونية -وجعلها عيانية .ويمكن القول بان الحقيقة عند هؤلاء كان لها معنى محدد مستمد من إطار مذاهبهم الميتافيزيقية ،ومثل هذا الفهم للحقيقة الفنية المحدد سلفا هو ما يستبعد التحليل الفينومينولوجي الدقيق ،لان المبحث الجمالي سيكون مدفوعا في هذه الحالة بتعضيد المذهب الميتافيزيقي أو المبحث الانطولوجي ،وسيكون مسلكه هو البحث عن الفلسفة في الفن.[2]

ففي المحصلة يعد فهم دوفرين للحقيقة الميتافيزيقية في الفن على التحليل الفينومينولوجي لبنية العمل الفني والذي كشف عن أسلوب وجود الحقيقة الميتافيزيقية في العمل الفني . فهذه المحصلة تؤكد بان الحقيقة عند دوفرين تكون ذاتية ،ولكن الواقع ان الحقيقة الميتافيزيقية عند دوفرين لا توصف بأنها ذاتية او موضوعية ،بل ان دوفرين يصف الحقيقة الميتافيزيقية للعمل الفني بأنها ذاتية (توجد لأجلي) وفي نفس الوقت مستقلة عني وتفرض ذاتها علي .اي ان الحقيقة الميتافيزيقية بوصفها حقيقة تنبثق من عالم العمل الفني ،والذي يكون له أسلوب الوجود ألقصدي الخالص الذي هو لا ذاتي ولا موضوعي ،او مثالي او واقعي.[3]

المبحث الثاني- التأملية في الفن

لا يخفى علينا ان بداية التفكير عند الإنسان كان تأملا وافتراضا تدعمهما رغبة بدافعية نحو انجاز ما يقدم للإنسان من منافع ،بعضها مادي المنحى ،وبعضها فكري ،ثقافي ،علمي.

ويمكن أن نصف أولى مراحل التفكير في الأشياء والظواهر ،بوصفها تأملا بافتراض نتائج للتأمل ذاته ،بزمن يعد مستقبلا للحظة التأمل ذاتها ،كما هو الحال في مرحلة الكهف ،اذ تعد الرسوم التي وصلتنا على الجدران تأملا تقودها رغبات نحو تحقيق انجاز مكشوف ،يوضح لنا رغبة الحصول على ما يكفي الحاجة الغذائية للإنسان من الحيوان فرسم ما هو خارج الاتاحه البسيطة متأملا تحقيقها ،فكان الثور والغزال والماموث موضوعة رسمه ،والتي تقودها أولى رغبات التملك والاستحواذ وأولى رغبات الرفاهية والانتقال من مستوى الحيوانية إلى الإنسانية ،هكذا كانت أول حركات التأمل ،بل أولى حركات الافتراض في الأشياء والظواهر،وكان التقدم بتطور وتراكب الافتراض لدى الإنسان الأول ،حتى بدا التأمل والافتراض يتصاعد نحو ما نطلق

---

[1] توفيق ،سعيد،المصدر السابق،ص٢٩٨.

[2] نفس المصدر،ص٣٠١ .

[3] ingarden,the literary work of art,trans.george g.grabowicz,evanston:northwestern university press,1973,p290.

عليه الآن بالسحر ،وجلساته وأشكاله فتأسست الميثولوجيا بإرادة ووعي ،لكنها افتقدت التعيين بإثبات ،وهكذا كان الرقص مؤسسا لطقس استحالة بتراكمه إلى ما نطلق علية مؤسسات الأداء الميثولوجي ،واستمرت متطورة منذ القديم إلى يومنا هذا ،ولا ننسى إننا نحمل لحد الآن الكثير من اشتراطاته وأفعالها حسب معطيات الزمان والمكان .فكانت حره منطلقة لا يستطيع منطق تحديدها وأسرها .[1]

إنها أول محاولة لإشغال الفكر مما يتعدى الحس ومعطياته فاتسمت المخيلة ،وبها تأسست بذور الإبداع والابتكار ،وعليه فان طاقة المخيلة عندما تحركها إرادة برغبة مؤسسة بدافعية تحقق ما نطلق علية المتحول في نتاج المخيلة ذاتها بل نستطيع ان نطلق عليه الإبداع والابتكار في حقل النتاج ذاته .

وهكذا يوصف ما ينتج من تصور في بنية المخيلة ، أساسا لما يحقق نمو في تخصص ما ،ويعني هذا بالنتيجة الموضوعية ان لكل تخصص من التخصصات في المعارف البشرية صورا ذهنية مستقلة او مختلفة على اقل تقدير عما يجاورها من المعرف الأخرى ،وتتحقق بهذه الصور الية التحقيق في وسائل إظهار موادها ،آلية الفعل والأداء للفرد او الجماعة ،اذا ما نقصد به من خصوصية فن التشكيل غلى سبيل المثال تختلف عن خصوصية فن الموسيقى كما تختلف عن خصوصيات نظم المعارف الأخرى المجاورة كالأدب والنثر والشعر ،والحال هو في العلوم الأخرى كالكيمياء والفيزياء ،وما نطلق علية بالخصوصية تبدأ من بنية الصور في الذهن وتنتهي بفعل التحقيق في مادة إظهار المعرف المتخصصة ذاتها ،او الصورة الذهنية ،إلا أن معادلات وعلاقات التصور في تأسيس أفكار تستدعي معطيات التنفيذ والأداء على افتراض ان تكون متشابه ولو بحسابها الرياضي على أدنى تحديد ،وهذا يعني ببساطه ان حساب الموجات الكهرومغناطيسية الدماغية لإنتاج شكل او تكوين او علاقة شكلية في فن النحت قد تكون ذاتها في حساب الموجات الكهرومغناطيسية الدماغية في نتاج قصيده شعرية او معادلة كيميائية .او اذا كان افتراضا تعيين مقياس لقيمة الجهد الدماغي ،سنجد التشابه في الجهد رغم اختلاف صور النتاج المعرف في مادة الإظهار .[2]

دور التأمل في الفن :-

مزج الفن بالفلسفة هي من الإشكاليات التي لازالت قيد البحث والتمحيص ويمكن اعتبارها جانبا ديالكتيكيا يرتفع تارة وينخفض تارة أخرى صوب نظريات ومنظومات فكرية ساعدت في ظهور طروحات وأفكار اتجهت في مؤسساتها نحو غائية معينة في مكان معين وزمان معين أسفرت عن جدل واسع في الأوساط الفلسفية الجمالية المتعالقة ،ومقصد كلامنا هذا ان ثمة مأخذ أخرى عديدة يمكن ان توجه الى نظرية **برجسون** في الفن ،وفي مقدمتها مزجه للفن والفلسفة ،وخلطه بين الإدراك الجمالي والحدس الفلسفي .كما حاول هيجل من قبل ان يضع الفن جنبا الى جنب مع الدين والفلسفة ،بوصفه نشاطا روحيا يعبر عن (الروح المطلق) ،نجد ان برجسون أيضا يجعل من التأمل الجمالي الفلسفي صورة أخرى من صور (التجريبية الميتافيزيقية) ،وكان الإدراك الجمالي انما هو مجرد أداة من أدوات إدراك الواقع او معرفة المطلق .ويستطرد

[1] صاحب ،زهير .واخرون ،دراسات في الفن والجمال ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان ،٢٠٠٦،ص١٦٤.
[2]. صاحب ،زهير .المصدر السابق ،ص١٦٤-١٦٥.

برجسون في قوله بان الفن عند الفنان هو ميتافيزيقيا تشبيهيه ،والميتافيزيقيا تأمل في الفن ،وجعل من عين الفنان عينا ميتافيزيقية تتحول عن الانشغال بضرورات الحياة العملية ،من اجل النفاذ إلى باطن الواقع ،والانتباه الى الحقيقة الكامنة فيما وراء نقاب الإدراك الحسي العادي .وبهذا تميل فلسفته (برجسون)صوب التوجه السلبي للنظرة الجمالية من حيث النظر بزاوية أحادية الجانب التي تقوم على الحدس المحض او العيان الخالص . ويشير الى الفنان إضافة الى (عينيه)التي ترى هناك (يدا) تتحرك وان الفن بالتالي ليس إدراكا فحسب ،وإنما هو أيضا فعل .[1]

ان مهمة الفنان وبالأخص التشكيلي هي في إمكانية إضافة وحذف (تحوير)العالم لا لمجرد الكشف عنه .وحسبنا ان ننأى بالفن عن الميتافيزيقيا لكي نتحقق من ان العبقرية الفنية هي جهد إبداعي يعتمد على اليد ،ويركن الى الأدوات ،ويستعين بالمهارات العملية ،ويصطنع الكثير من الحيل التكنيكية ،ويسعى جاهدا في سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطني على صورة اثر عيني فالفنان هو اولا وبالذات إنسان واقعي يحيا دائما في صراع مع المادة ،والفن انما هو في جوهره ارادة حياة وصنعة.[2]

يمكن ان نقول بان الفعل التأملي قد توجه من الميتافيزيقيا الصرفة نحو ميتافيزيقيا الحضور في تشكيل فنون الحداثة وما بعدها ، ونود بيان أن فنون الحداثة وما بعدها عندما تقدم موقفاً ميتافيزيقياً في نتاجها الفني، فأنها تتوجه نحو إلغاء أو تشذيب الحرفية في الأداء، نحو الحرفية في المخيلة، أي بمعنى آخر أن مركز الإبداع والابتكار توجه نحو الصورة الذهنية التخيلية على نحو أوسع عما كان عليه قبل الحداثة، متوجهاً نحو الفعل الأدائي الذي يشكل نظام الحرفة، فبهذا التوجه نحو المخيلة نجد أن التأمل والنظام التركيبي التحليلي في المادة المتخيلة المتأملة له الموقف الأوسع في بنية النتاج الفني التشكيلي ألما بعد حداثوي . ويمكن أن تعاد صياغة فكرة الحرفة والحرفية ، بل تعاد صياغة الخبرة والتجريب ، بكم ونوع النتاج التشكيلي ألما بعد حداثوي. ويمكن أن تعاد صياغة فكرة الحرفة والحرية، بل تعاد صياغة الخبرة والتجريب، ب كم ونوع النتاج التشكيلي ألما بعد حداثوي، إذ أن فكرة الحرفة قبل الحداثة وما بعدها فكرة أداء تعتمد ظواهر معينة، في مادة الخامة والأداء نفسها، محكومة بقوانين تداولية تمثل زمنها، لا تلبث أن تتغير، فضلاً عن أن الخامة والهيكلية لشكل النحت بتجميع الخامات أو بحذفها ، كما في نحت الصخور واستخراج الأشكال بآلية الإضافة أو الحذف، يعد أمراً مهماً في تشكيل الحرفية في النحت، وهكذا هناك تفصيلات أخرى في الخزف والكرافيك .

إلا أن حركة الحداثة وصولاً إلى ما نطلق عليه ما بعدها، استطاعت أن تقلل من سطوة هذه المفردات المشكلة في بناء الحرفة وتوجهها نحو النظام التحليلي التركيبي في بناء المخيلة والتأمل التخيلي، حتى بان لنا في معظم النتاجات التشكيلية ألما بعد حداثوية، نظاماً مفارقاً لمعادلات الحس والمحسوس الفيزيائية . فنجد الفكر الفلسفي المعاصر يخطو خطوات حثيثة في إسقاط الكثير من الرؤى التي تحاول الفصل بين الفكر والأداء وتجعل بينهما جدارا يحيط الفكر الى حيثما ميتافيزيقية ما ورائية خيالية لا تخلو من فنتازيا ،وفي المقابل يحيل الأداء والحرفية الى حرفية نمطية تكرر أفعالها كما هي الماكنة والأمر غير ذلك تماما اذ ان النظرية لا تسمو الا بتفاعلها مع الأدائية لتكوين نتاج فني او أدبي يتسم بالتجديد والمتفاعل مع محيطه .

[1] ابراهيم ،زكريا ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،مكتبة مصر ،١٩٦٦،ص٣١-
[2] ابراهيم ،زكريا ،نفس المصدر السابق ،ص٣١.

تؤكد الاتجاهات الفلسفية العلمية بعامتها التقيد بالظواهر ومطابقة الواقع الطبيعي بالواقع الحسي وكراهية التأمل الميتافيزيقي ،وان الحواس والتجربة هما المصدر الوحيد للمعرفة بالواقع .وان جميع أفكارنا عن الواقع ترجع في نهاية التحليل الى الخبرة الحسية ،وفي هذا المعنى يقول **رسل (Bertrand Russell)**، **(ان لنا معرفة مباشرة بشئ ما حينما ندركه إدراكا مباشرا دون وساطة اي عملية استنتاجيه او اي معرفة بالحقائق ،فمتى كانت منضدتي حاضرة أمامي فاني أكون على معرفة مباشرة بالحقائق الحسية هي لونها وشكلها وصلابتها ونعومتها**)،[1]ويدلل هذا على ان المعرفة ترد الى المصدر الحسي ،اي إننا لا نعرف الا ما يتمثل امام حواسنا وهذا ما ورد في بيان **(جماعة فيينا)** من ان مصدر كل معرفة تجريبي يقوم على المعطى المباشر .

وبهذا يخّلص الوضعيون وفلاسفة التحليل وفلاسفة العلم المعاصر المعرفة من كل الشوائب الميتافيزيقية كفكرة "الشئ في ذاته" بكونها حقيقة غير قابلة للإدراك الحسي ،وكذلك الفلسفة المادية التي تقول بوجود الموضوعات والأجسام كحقيقة قائمة بذاتها ومستقلة عن الذات المدركة لها .وهكذا يصفي الوضعيون والتحليليون وفلاسفة العلم المعاصر التجربة من كل ماهو غير تجريبي مستعيدين بذلك آراء **(هيوم) (David Hume)** فلسفة للعلم .وبهذا تتبلور فلسفة علمية تعد العالم والمادة مظاهر وان العلم لا يعطينا الا المظاهر،وعليه فكل حديث عن وجود خارجي قائم بذاته ومستقل عن الحواس حديث خرافة .اذ لا يمكننا ان ننسب الأشياء وجودا واقعيا خارج حواسنا ،فالواقع هو واقع محسوس ،وموضع المعرفة العلمية هو إدراك الارتباطات بين الإحساسات لا الارتباطات بين الأشياء .فليست الإحساسات رموزا للأشياء .وإنما هو رمز لتصور ذهني لمركب من الإحساسات ،وان الحواس هي التي تكوّن عناصر المعرفة ،وهكذا تكون الخبرة الحسية مصدر المعرفة ويقاس مدى صدقها بالتجربة.[2]

ومن أهم الخصائص في الفلسفة التحليلية المعاصرة هي فكرة التركيبية المنطقية ،وفكرة الاختزال او التحليل او رد المركبات الى عناصرها ألمكونه لها .لهذا لم يعد هناك مسوغ للقول بالفصل بين **"العقل والمادة"** لهذا قال **رسل** بمذهب **"الواحدية المحايدة"** الذي اقترحه ارنست ماخ وهذبه وليم جيمس وأيده جون ديوي.وذهب رسل الى ان العقل والمادة بمثابة تركيبات منطقية مستمدة من معطيات لاهي عقلية ولا هي مادية ولكنها محايدة ،وأكد ان العالم اذا ركب على صورة سايكولوجية كان عقلا .واذا ركب على صورة فيزيائية كان مادة .اذا فالجوهر واحد والاختلاف هو في طريقة التركيب .[3]

وخلاصة ما تقدم يعتمد المنجز الفني المبدع في بنائه على المتراكم الذهني التصوري بالية تحليلية تركيبية للصور الذهنية للعملية الفنية المتخصصة ،عبر إيجاد نظم رياضية بعلاقات منطقية صورية يتحدد بها العمل الفني المبتكر .بمعنى ان الفنان يعتمد في بناء أعماله البنائية على كم من الوحدات البنائية في التكوين .ولا نعني بهذا ان يعيد التكوين البنائي لتلك الوحدات والعناصر نفسها بما يؤدي أحيانا إلى الوقوع في النمطية والتكرار ومحدودية التصور الذهني أو عقمه.

[1] العلوان ،فاروق محمود الدين ،إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر ،مصدر سابق،ص٢٠٨ .
[2] العلوان ،فاروق محمود الدين ،المصدر السابق،ص٢٠٩ .
[3] نفسه،ص٢١٢ .

فالفنان يعتمد المنطق الصوري لأنه يعني انسجام الفكر في بناء التجربة الفنية الجمالية ،اي انه يمتلك قدرة تصورية ذهنية للوقائع ثم يحللها الى عناصرها المكونة لها .وبناء على ذلك يمكن اعتماد منهج جمالي يكون البنية الأساسية لفنون الحداثة وما بعدها ،ويستخدم هذا المنهج مبادئ من المنطق الرياضي ،وتكون غايته حصر الفنون التجريبية في مجموعة أفكار ومفاهيم بمنهجية منطقية ذات أساس تجريبي، وينطبق هذا على فنون الحداثة وما بعدها كونها أنظمة تشكيلية للعلاقات ينتصر فيها الفنان على الواقع الخارجي وعلى ذاته ،فالعمل الفني لديه تحقيق التركيب الحسي بصيغة تجريدية ،او هو تكثيف دلالاته الإيحائية ،وعليه فالعمل الفني لا يكون عملا فنيا بما يحتويه من أشياء وأشكال فقط ،بل بترتيبها على هذا النسق او ذاك .فالفنانون التجريديون لا يهتمون بالمعنى او الدلالة بقدر اهتمامهم بالطريقة التي يشكلون بها الخطوط والأشكال والألوان وتغيير علاقاتها من حالة إلى أخرى او من نسق الى اخر.[1]

يؤكد الفن التجريدي بان العمل الفني يجب ان يكون مستقلا ومكتفيا بذاته ومنفصلا عن تجربة الرؤيا المعتادة ،وغير محكوم بترديد الواقع . فالبناء الشكلي وعلاقاته تزداد أهمية في فنون الحداثة والمعاصرة حتى انتهى الأمر بالتجريديين الى حذف كل ما له صله بالواقع لصالح تكوين بنائي بعلاقات شكلية خالصة ، ففنون الحداثة وما بعدها تقيم حدا فاصلا بين الموضوعية والواقعية العيانية ،لانها تؤكد على ان الواقع لا يكون موضوعيا الا بقدر ما نحوله الى موضوع معرفة بأحكامنا العلمية .

بمعنى ان العملية الفنية لكي تكون منطقية يجب ان تتبلور في أشكال وبنى منطقية تتفق مع اشكال الواقع وأبنيته .ولا يعني هذا ان الفكر يستنسخ موضوعه استنساخا مباشرا من الخبرة ومعطيات الحس ،وإنما يركبه بعد تحليل ،فتغدو عندها الخبرة معينا لا ينضب .وعليه يكون العمل الفني وليد علاقات ووجوده الفعلي يتجلى في علاقات ،أي أن الفكر يضفي على العمل الفني نظاما من علاقات تحصل بفعل تجريد الشئ او الظاهرة .لهذا يكون مضمون التصورات الفنية والجمالية مضمونا متعاليا او هو مضمون معرفة إجرائية لا مضمونا شيئيا صرفا . لهذا يؤكد الجماليون على التأمل في التجربة والخبرة ،لان التأمل العقلي كمنهج يساعد في كشف أساس الواقع التجريبي بعدّه واقعا قابلا للفهم .وهكذا تساعد التجربة والخبرة على إدراك الواقع ومعرفته ،أما التأمل العقلي فيساعده في فهمه ،اي انه لا ينكر وقوع المعنى في الخبرة ،ففي الحالتين يقع شئ ما في الخبرة ،الا انه مختلف كيفيا في كل حاله ،فثمة مضمون يعرض للوعي او يكون ماثلا أمامه ،وخبرة التخيل هي الكفيلة بوصف صورة الوجود الخارجي .[2]

وعليه فالنتاج الفني يتحقق منه بفعل عمليات تحليل وتركيب ،كون عمليات التحليل والتركيب تبدا مع بداية التفكير بالعمل الفني ،اومع بداية تحقيق الصورة العقلية في دائرة المخيلة المتأملة والموظفة بفعل ارادة الفنان نحو الفن فكانت بالنتيجة الحتمية مخيلة متخصصة باتجاه الفن وخصوصيته .لهذا كانت أفعال تحقيق البناء الصوري من استدعاء او استرجاع او استعادة المفردات والخامات والعلاقات والنظم سياقات واتساقات وبناء أنسجة فنية متخصصة،تحمل كل ذلك خصوصية الفنان وتبني بالنتيجة الموضوعية خصوصية العمل الفني وتكون جزءا مهما وفعالا من بنية الصورة الفنية التي تتطلب في المرحلة التالية فعل البناء او فعل النتاج التنفيذي

[1] نفسه،ص٢١٩-٢٢٠ .
[2] نفس المصدر السابق ،ص٢٢٥-٢٢٦ .

بعد اكتمال هيئة الصورة الذهنية للعمل الفني .ان العمليات التحليلية والتركيبية عمليات مؤسسة للعمل الفني التشكيلي منذ بداية بزوغه في الذهن ،اي ضمن حدود المخيلة وتحقيق الصورة التركيبية الأولية وضمن آلية التفكير ،وتستمر بفعالية متصاعدة عندما يبدا الفنان بالتحقيق المادي لهذه الصورة ،اذ تدخل عمليات التحقيق هذه بالدائرة الجدلية في غاية الترابط والفعالية بين معطيات البناء الحسي لها .

وهنا يكون الفنان أمام آلية جديدة اكثر تركيبا وتعقيدا وتمثل آلية تحليلية تركيبية ادائية تحمل طابع الخبرة والأثر والمؤثر وإرادة الاختيار ، ويمكن تحقيق صحة هذا المنطق التطبيقي باتجاهين :

الأول : الاتجاه الذي يسبق فعل الإنتاج وبناءه المادي ،اي قبل عمليات التنفيذ والتعامل مع المادة التي يراد منها نتاج العمل الفني .اي دراسة العمليات التحليلية التركيبية في بناء الافكار والصور ضمن دائرة الفعل التأملي المتخيل للفنان المتخصصة الواعية ،ولا يتم الا بفعل إدراك قيمة ونوع المدرك الجمالي وتكوين وعي جمالي اختصاصي ومرتبط حتما بكم ونوع الخزين في الذاكرة من مدركات حسية وعقلية .ان الادراك والوعي والخيال وكم ونوع خزين الذاكرة وحقيقة التذوق وبنية الذائقية الجمالية وطريقة ومنهجية الأفكار وبناء الصور التأملية ،كل ذلك يؤسس البناء التحليلي التركيبي للعمليات التي تسبق فعل التنفيذ او الأداء المادي للعمل الفني التشكيلي .[1]

الثاني :الاتجاه الذي يمثل إجراءات الأداء او العملية التطبيقية للعمل الفني وهي عمليات تركيبية لكل وحدات الأداء الإنتاجي ،اذ يبرز القصد والإرادة لدى الفنان ويكون اكثر تأكيدا بفعل أوامر الدماغ الى أدوات التنفيذ من عمليات تحليل للشكل وبنائه من خلال التخطيط والتلوين وتركيب علاقات شكلية بفعل الخطوط والألوان وتحقيق الفضاء من مجموع الكتل والخطوط وهي كلها بالنتيجة أوامر وأفعال مقصودة .

التأمل والمتلقي :

أن العمل الفني عند اكتمال إبداعه تنتهي وصاية الفنان عليه ويتحول إلى كيان مستقل بذاته من خلال بنائه الإبداعي الداخلي ويحيا خاصة في مواجهة الآخر. وندرك أن النشاط الفني يحتوي داخل بنائه بالشكل البسيط رسالة ما .. ذات دلاله ورموز ومعان بلغة الفن أبدعها) الفنان (في مواجهة الآخر .. ليشاركه حالته الوجدانية تارة أو يكشف عوالم جديدة يري الآخر ذاته في مراياها الإبداعية العاكسة.

فمرحلة التذوق الفني هي حضور تفاعلي متجدد تجاه العمل الفني تتسم بحرية التلقي اللا محدودة وغير مؤطرة سلفا ..لأنها تتسم بإعادة إنتاج وتلقي الصورة الفنية أو العمل الفني من خلال أبعاد ذات خصوصية لدي المتلقي باحثًا ومستكشفًا عن دال يؤدي إلى دلالة فنية إبداعية متلمسًا كيانه الإنساني بمستويات إيجابية متعددة.
ولا ننسي أن الحضور التفاعلي الحر لدي الفنان ليس علي مستوي ثابت بل دائما مرتبطًا في كثير من الأحيان بتوجهات وإطارات خارجية تفرضها الأعراف والمعتقدات والقيم الدينية للجماعة والقبلية والدولة بشكلها التنظيمي بعد ذلك والتنشئة البيئية أيضًا، أى ان حضور الفنان

[1] صاحب ،زهير – وآخرون ،قراءات وافكار في الفنون التشكيلية ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ٢٠١١،ص١٦٥-١٦٦ .

وتفاعله الحر المطلق اللا محدود متخلصاً من القيود السابقة مرتبط بمجتمع عصره، أى ان مساحة الحضور المطلق الإبداعي دائما تتماشي أو تتصادم مع تلك القيود سلبًا وإيجابًا بهامش إبداعي يختلف مع مستجدات مجتمعه المعاصر.. فهل كان الفنان حاضرًا مبتكرًا أصيلا .. أم منفذًا لتقاليد وسمات فنية فرضت علي أعماله الفنية وعلي أى مستوي استطاع المبدع الموائمة بين حريته الشخصية والإبداعية ومحاولة تغيبه عن انطلاقه الإبداعي بحيث تدل أعماله وأساليبه عن شخصيته كإنسان متفرد ومبدع أي نستطيع التعرف عليه من خلال إبداعه الفني وبالتالي فهو حاضر بمستوي إيجابي متحرر متنبئ بالمستقبل مستشرقًا افاقًا مستقبلية لمجتمع عصره.

والمتلقي يحتاج الى زمن للتذوق فالزمن الذي يكون فيه العمل الفني حاضرا أي (زمن التأمل) والفحص الذهني هو زمن غير محدد، ذلك انه لايستغرق زمنا طويلا. غير ان هناك لحظة زمنية يتطابق فيها (زمن التأمل) مع (زمن العمل الفني) وهما لا ينفصلان عن بعضهما. فمن خلال (زمن التأمل) نشعر (بزمن العمل الفني) بصورة غير مباشرة . وأثناء تنفيذ العمل الفني للعمل التشكيلي يستمد الوعي بالزمن حدوده من خلال المنفذ (الفنان) والمتلقي ،يتم ذلك من خلال تلقينا للعمل التشكيلي من خلال (العين) حيث تتسلم كحاسة بصر اول ما تتسلم (الشكل) و (الفضاء) وهو استلام للعلاقة ما بين الشكل والفضاء الذي يتحرك فيه وهو (الزمن) اضافة الى وجود العناصر الفنية الأخرى لبناء اللوحة. ابتداء من القوى الكامنة (للنقطة)التي هي اصل الخط بأتجاه معين . و(الخط) نفسه يستمد طاقته الزمنية من خلال امتداد حركته من تلك النقطة لتكوين (الشكل) بمختلف حالاته الهندسية او الطبيعية او الآدمية وفق علاقات يحددها الزمن في فضاء العمل الفني .**((ان للشكل لدينا موقعه وتعبيره والضوء عليه او فيه ومنه نتسلم حالتين : زمنه وزمن فعله لأن تعددية التغيير بأي شكل تنتج تعددا زمنيا وان تنوع منافذ الضوء وانعكاساته هي الاخرى ناتج زمني))** هكذا تجتمع كل العناصر ، النقطة ، الخط ، الاتجاه ، الشكل ، الحجم ، القيمة ، النسيج، الملمس ، الضوء. لصناعة العمل الفني التشكيلي على اسس زمانية ومكانية . وهو ما يؤكد الاعتقاد الخاطيء الذي يقول ان الفنون التشكيلية فنون مكانية والفنون الموسيقية والشعر والمسرح والرواية فنون زمانية ..[1]

الذاكرة والتأمل .

تتعالق الذاكرة تعالقا ايجابيا مع الفعل التأملي ،ويمكن ان نصنف الذاكرة الى قسمين العامة والخاصة (التخصصية) فالأولى ترتبط بمادة التأمل والثانية تكون موجه لمادة التأمل .ويربط (رسل) من ناحية اخرى المعرفة ربطا مباشرا بالذاكرة وتألقها فيقول (أول ما يجب علينا ان نبحثه فيما وراء موضوعات الحس هو المعرفة المباشرة بواسطة الذاكرة ... وهذه المعرفة المباشرة الناشئة عن الذاكرة هي مصدر كل معرفتنا بالماضي وبدونها لن تكون هناك معرفة عن الماضي بواسطة الاستنتاج اذ إننا لم نكن لنعرف أبدا ان هناك شيئا ما ضيا يمكننا استنتاجه)[2].ويقول في المعرفة بواسطة التأمل الذي يسميه بالتأمل الباطني (هي المعرفة المباشرة التي ندرك بها في الغالب عملية أدراك الأشياء).فبواسطة التأمل لا ندرك الأشياء فقط بل اننا ندرك في الغالب إدراكنا لها)[3].ويؤكد رسل على نقطة جوهرية تخص الذاكرة كونها مرتبطة بأحكام الذوق وسماها بالأحكام الذوقية للذاكرة وعليه فان هذه الاحكام التي هي فردية تؤثر في بناء الذاكرة وتصوغها متشربة بتركيب الخيال لا في زمن التذكر .

ويقترب (رسل) من رأي (برجسون) في (ان الوعي يحتوي بطريقة ضمنية على خبرة الشخص لماضيه بأكملها .لكن المهمة التي يقوم بها مخ الكائن الحي هي ان يكون مثل (المصفاة) فلا يؤذن بالمرور أي مجال الوعي المباشر الا المختار من الذكريات مما قد يكون مناسبا في

[1] توفيق ،اميل ،الزمن بين العلم والفسلفة والادب،دار الشروق،ط١ ، ١٩٨٢،١،ص١٣٨.
[2] رسل،برنارد ،مشاكل الفلسفة نتر:محمد عماد الدين ،القاهرة ،دار المشرق،١٩٧٤،ص٤٤.
[3] المصدر السابق،ص٤٤.

معالجة المواقف التي يتعرض لها الانسان)[1].. يقسم برجسون الوظائف العقلية الى اتجاهين **الأول** – ماتفرضه الحاجة ومتطلبات الحياة وهي وظائف ادائية لاتحوي على خلق وابداع بسب محدوديتها بوظائفها ،**والثاني-** ما تجاوزت الحاجات والظروف المادية والغرائزية وحتى قد تجاوز بعضها متطلبات الزمان والمكان ،فهي حدسية .والتامل التخيلي وافعال الذاكرة ترتبط بهذا التوجه فهناك ما هو بمثابة التخيل التعويضي المرتبط بالحاجات وهناك في الطرف الاخر ماهو حدسي ناتج عن فعل تأملي خالص .[2]

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا-مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من الأعمال النحتية المعاصرة في اوربا وامريكا للفترة من (١٩٢٦-١٩٦٥) . واستند الباحث في تحليل عينات بحثه على المصورات المتوفرة في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك شبكة الانترنت.

ثانيا-عينة البحث:

نظرا لسعة الحقبة الفنية المعاصرة للمنجز النحتي ، اذ كان من المتعذر على الباحث امكانية حصرها احصائياً، تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية، وقد بلغ عددها (٤) منجزا نحتيا معاصرا.اما مبررات اختيار العينة فهي:

١. انها ممثلة للمجتمع الاصلي.
٢. تعطي النماذج المختارة فرصة للباحث للإحاطة بفكرة الفعل التأملي في المنجز النحتي المعاصر.
٣. انها تمثل اتجاهات التشكيل النحتي المعاصر.

الفنان	العمل	سنة الانجاز
قسطنطين برانكوزي	**السمكة**	**١٩٢٦**
باربارا هيبورث	**طائر الكروان**	**١٩٥٩**
الكسندر كالدر	**متحركة بنقاط حمراء وصفراء**	**١٩٦٢**
ديفيد سميث	**مكعب الحياة رقم -٢٨**	**١٩٦٤**

ثالثاً-أداة البحث:

[1] الموسوعة الفلسفية المختصرة ،مر:زكي نجيب محمود،دار القلم ،بيروت،ص١١٥.
[2] نفس المصدر،ص١١٥.

لأجل تحقيق أهداف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها (الاطار النظري) كأداة تحليل باستخدام المنهج (الوصفي التحليلي) كمنهج لتحليل عينة البحث حيث يتم وصف وتحليل العمل على أساس.

أ- الفعل التاملي .
ب – المؤثرات الفكرية .

عينة رقم - ١

اسم الفنان :قسطنطين برانكوزي .

اسم العمل :سمكة.

مادة العمل :حديد- خشب - نحاس.

موقع العمل : غير معروفة.

قياسات العمل: ٩٣٤*٥٠٢*٥٠٢ ملم

التاريخ :١٩٢٦.

نفذ العمل بمواد متعددة تكونت قاعدة العمل من خشب البلوط ارتكزت على قاعدة من المعدن ذات طلاء اسود اللون وتعلو القاعدة الخشبية شكل دائري من المعدن المطلي بمادة النيكل العاكس(قرص معدني أشبه بالمرآة) ويعلو هذه الدائرة قطعة من مادة البرونز بيضوية الشكل .

تمكن الفنان في التعبير عن فكرة العمل ببناء الشكل النحتي المجرد وفق صورة ذهنية تم استدعائها من مخيلته لتجسيد التجربة الحركية الأفقية للسمكة في الطبيعة ،وهي بهذا اشارة تم إصطلاحها من جزئية مادية تمثل بنية 'السمكة' ،وايضا البركة المشّكله على هيئة قرص معدني فهي محاولة منه في تجسيد تلك المفارقة بين المادي الحسي والعقل الروحاني ، فاتحا للمخيلة المتأملة الباب في سرد الموضوعة بطريقة ميتافيزيقة من خلال ازاحة التشخيص صوب الانفتاح الكامل . فهو استطاع ان يقرب الحقيقة الفيزيقية لبركة الماء وتصوير مشهد درامي واقعي لحركة السمكة داخلها وانعكاس سطح الماء وما له من اثر على شكل السمكة اثناء سباحتها داخلة ،مستعينا بلعبة الضوء الساقطه على الشكل البرونزي الصقيل وما له من صدى انعكاسي على القرص المعدني .

نجد أن برانكوزي في أعماله التجريدية وفي عمله هذا على الاخص قد حقق انتشارً على مستوى الفهم الميتافيزقي . فهو يعد من أكثر الفنانين الداعين إلى إزاحة التشخيص من الشكل في تجريداته التي تشيع جدلية ميتافيزيقية كما قدمها أفلاطون في جدله الصاعد والهابط إتاحة كبيرة للنقد وقراءة ترفض الإنغلاق على نحو كامل . لهذا لم يعد تمثيل الاشياء المحسوسه لديه تمثيلا واقعيا بل اصبح اكثر تمثيلا للافكار ،وعليه لابد فانه قد تنكر للطبيعة بمعطياتها الجاهزة ،ليضع مقابلها نماذج عقليه كاصطلاحات معادلة لموضوعاتها الاصليه ،فما هذا التجريد الشكلي الا نتاجا لفعل تاملي مثالي لسلسلة من الفكر اكثر ارتباطه بشكله الخارجي معبرا عن ماهية السمكة ببناء

مجرد ،فهي رؤية تحليلية تركيبية تنطلق من عد الاشياء افكارا تتحقق في الذهن والمخيلة كبنية واعية لبناء العمل الفني او جدل الفعل بتحليل وتركيب يتحقق تشكيلا .

فالشكل المنجز هو رمز اخضع لمنطق ميتافيزيقي شكله الفنان من خلال تركيب نسيج الواقع وقد عبر عنه تعبيرا مستقلا عن التصورات المفهومية المنطقية ،فهو نشاط فكري استندت على ابستميولوجية الفنان في خلق معطى جمالي كثف فيه الفكرة صوب الجمال الحقيقي لانعدام عامل المحاكاة للموجودات الحسية ومجردة من الصفات الواقعية .فحسب الرؤية المثالية نستطيع ان نقول انه قد استخلص فكرة الجمال وكينونتها الثابتة وبالمعنى هذا يقول هيغل (فاذا كنا نريد ان نعرف ما الجمال طبقا لطبيعته ومفهومه ،فلا وصول لنا الى ذلك الا بواسطة الفكر القادر وحده دون غيره على تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية – الميتافيزيقية – للفكرة بوجه عام ،ولفكرة الجمال بوجه خاص).

عينة رقم ـ ٢

اسم الفنان :باربارا هيبورث .

اسم العمل :طائر الكروان

مادة العمل :نحاس- أسلاك –خشب .

موقع العمل : متحف باربارا-لندن

قياسات العمل:٥١٤*٧٦٨*٤٣٢ملم

التاريخ :١٩٥٩.

يمثل العمل موضوعة طائر الكروان نفذت بمادة النحاس والاسلاك والخشب ،تمكنت النحاته باربارا هيبورث الاستفادة من الخاصية الفيزيائية لمادة النحاس لما لها من قابلية في الطي والقص والالتواء وايضا امكانية ثقبها وتصييرها نحو الغائية المراد منها من قبل الفنان واستطاعت ان تدمج مادة اخرى (الاسلاك) عن طريق تثبيتها بواسط عمل ثقوب بمادة النحاس وعمل شبكة وترية تتقاطع مع بعضها بصورة هندسية مدروسة فهي اشبه باقتناص وتصوير لحظه من لحظات طيران هذا الطائر من خلال تجسيدها للاجنحة وهي ترفرف والاستعاضة بالاوتار بدل الريش للدلاله على حركة هذا الطائر في الهواء فهي قد خلقت مناخ مستوحى من الطبيعة ولكن بتاويل متفلسف تاويلا مثاليا لايخلو من جدلا ،اي ليس تمثيلا لما هو كائن ،وانما ما يفترض ان يكون وفقا لتصور عقلي ،لتاتي الصورة لاسند لها الا لنفسها .فهي قد ربطت العمل الفني ربطا فيثاغوريا في نظرتها الى وجوده ومسبباته التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالعلاقات الرياضية الرقمية التي ساعدت في التناغم الهندسي لهذه الاسلاك .

جسد العمل موضوعة الطائر بصورة مجردة ومؤسلبة للشكل الحقيقي فهي قد ابتعدت بهذا التجسيد نحو اللاواقعية في تفصيلاته الجزئية العالقه به صوب الجوهر النقي الذي يحدد ماهيته ،ويقوم في عالم عقلي حسب الراي الافلاطوني او كائن في الشئ ذاته حسب الرؤية الارسطية .فهو الماهية التي تحقق حيوانية الحيوان فالجوهر هنا هو الوجود بالقوة قبل تحققه ثم يوجد في بالفعل بعد التحقق ،فهو الانتقال من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل حسب الفعل التاملي المثالي المنحى . نجد ان النحاته بربارا هيبورث قد انطلقت من الفكر المثالي متأملة في بناء تكوينها الفني المجرد بصيغة هندسية للارتقاء مع الأفكار المطلقة غير ألمتمثله بأي شبه فكان هذا المنجز المعاصر محاوله منها في الوصول الى عمق الجوهر او الوصول الى المثال الاعلى المطهر من كل هفوات الحس ليعطي الإيحاء بمضمون الفكرة وما هيتها التي يقوم عليها العمل النحتي هذا

عبر الرموز الاصطلاحية الدالة عليها ،عبر شعور كامن روحي ضد العالم المادي ،فهي بهذا قد قطعت الصله بأشكال المادية الطبيعية محررة المنحوتة من ماديتها صوب الروحانية المفعمة بالتخيل التشكيلي وفق الصوفية الايجابية للوصول الى التركيب الداخلي بهدف خلق تكوين مستقل بذاته ،فهي قد حققت تصورا عقليا رافضا المدرك الطبيعي لايتعلق بالعياني المشخص ، ينحو منحى الصورة التي تتحقق ترجمتها بفعل تلامس العقل معها بعقد أبستميولوجي بين القارئ والنص لكن التحولات الروحانية بدعواها الميتافيزيقية تأخذ مجالات عدة بعضها يرفض رفضاً كاملاً دواعي التشخيص ويحيل الشكل إلى منظومة تأويل يبدأ العقل باستدعاء مؤولاته التي تعد مرجعاً للمساعدة في تحقيق تلك العلاقة الميتافيزيقية بين الشكل والنص الفني الجمالي والذات الإنسانية المتفاعلة ،ان فكرة الحيوان عموما مجسدة في شكل محسوس .ويتضح من ذلك ان (شوبنهور) لا يختلف عن هيغل في التاكيد على الفكرة المعبرعنها بشكل محسوس والتحقق الموضوعي للإرادة هو بمثابة الكليات او الصور الأفلاطونية التي نفقد ذواتنا بتأملها تاملا خالصا ،فتذوب بالكلي او الروحي بادراك متخلص من الإرادة وطغيانها نحو التجريدي الذي حرر من أغراضه الطبيعية او العضوية محاولة التحرر من سلطة الواقع المحسوس .

عينة رقم - ٣

اسم الفنان :الكسندر كالدر

اسم العمل :متحركة بنقاط حمراء وزرقاء وبيضاء وصفراء

مادة العمل : رقائق معدنية ملونة وأسلاك

قياسات العمل :غير معروفة

موقع العمل :

تاريخ الانجاز :١٩٦٢

تمكن النحات الكسندر من عمل "تحريضات بصرية تجريدية" أي الأعمال التي تثير عند المشاهد رد فعل نفسي- فيزيولوجي من خلال "المتحركات" تلك الأشياء التي لا تدور بفعل الآلة ولكنها تتحرك أو تدور من تلقاء ذاتها متفاعلة مع الضوء والحركة لتكون مشهداً أو محيطا أكثر من كونها أشياء مستقلة و المصنوعة من الخشب والأسلاك الحديديّة، والذي أُعتبر لاحقاً رائد المتحركات، وقد عرض كالدر أوّل متحركاته في عام ١٩٣٢.واصل خلال عقد الثلاثينات في عمل المتحركات التي بقيت الحجر الأساس لفنه سواء كانت الأشكال صغيرة أم كبيرة فهي تتحرك بشكل دوامة فتلقي انعكاسات لامعة وظلال قاتمة وتحول كالدر من الصيغة الثابتة إلى تجربة حية يشعر فيها النحات بأنه يشترك في الحركة.

يمثل العمل متحركة معلقة ذات قاعدة من الصفائح المعدنية المصبوغة إضافة إلى الأسلاك . ينتمي هذا العمل إلى الفن الحركي بصفته شكل تجريدي يحاور بصورة او باخرى الأشكال العضوية الأساسية في الطبيعة إذ يمكن مقارنتها بأشكال الورق النباتية ،فالأشكال بسيطة فضلا عن تلوينه بمجموعة من الألوان النقية الصافية ،ويشتغل العمل على آليات التوازن المعروفة بتساوي كفتي الميزان وجميع عناصر العمل ترتبط مع بعضها مولدة حالة من التوازن الحر يعتمد على وزن الرقائق وطول السلك المرتبط بها .محركا العمل مع أية نسمة هواء حركة بطيئة محدثا انعكاسات وتحولات في الظلال والضوء المنعكس على سطح الرقائق المتحركة وهو تلاعب ميكانيكي فيزيائي يعتمد على التوازن بالدرجة الأساس فالقيم الجمالية والتعبيرية للعمل

متأتية من جمال الأشكال أو عناصر العمل نفسه وفي علاقتها ببعضها فالأشكال التي يبثها العمل متعددة تتولد باستمرار من خلال تأرجح العمل كله فضلا عن تأرجح عناصر العمل مع بعضها فيجعل العمل مفتوحا على احتمالات شكلية تتوالد نتيجة المصادفة والحركة التلقائية .إن هذه الأشكال المتولدة هي التي تمد المشاهد بمادة المتعة دون أي تضمينات أو حالات وهذا هو مبدأ النحت المعاصر في معظم نتاجاته التي قد لا تحمل من المضامين أي شي بل يمثل تنظيما شكليا يراه النحات في انه يحمل قيما جمالية معبرة وجديدة .

خلق الفنان هنا عالما مثاليا من خلال المفارقة في تمثيل الشي كما نراه في عالم الحس المرئي وبين مثال الشئ في ذاته ،بين الشجرة المعقوله وبين الشجرة المحسوسة ان امكن القول .فهو قد هدف الى تمثل الشجرة التي يراها بكل تفصيلاتها الجزئية ،لانها زائله وان ما يهمه ان يبقي منها ما يمكن ان يمثل جوهرها الثابت ،وبهذا يضع الشكل المنتج وفقا للرؤية المفهومة عقليا لاالرؤية المفهومة حسيا ،مصورا الشكل النحتي في غاية التجريد مكتفيا فيها بالرمز الى الموضوع ،فتضائل الثراء التصويري صوب التمثل الخيالي المتامل الحالم . انه يقدم الهامشي والمبتذل من المخلفات عن عمليات الصناعة والإنتاج كالأسلاك والرقائق النحاسية المعدنية في العاب عبثية تتحرك على وفق مخيلة الفنان المبدع مخيلة تأثرت بقيم النظام الاقتصادي والحراك الاجتماعي وبالتغييرات السريعة الحدوث لفترة ما بعد الحداثة تلك الفترة الاستهلاكية التي أمدت الفنان بفيض من الأفكار الغير موضوعية وتغييب المكانة التقليدية للتمثيل الفني مقدما نتاجا يندمج في النظام الاجتماعي المعاصر.

عينة رقم - ٤

اسم الفنان :ديفيد سميث .

اسم العمل :مكعب الحياة- رقم ٢٨.

مادة العمل :فولاذ .

موقع العمل : متحف لندن .

قياسات العمل: ١٠١٦*١٤٨٠*٢٨٦٤ ملم

التاريخ :١٩٦٤.

يمثل العمل النحتي (مكعب الحياة- ٢٨) اخرسلسلة من نتاجات الفنان ديفيد سميث الذي أدلى به قبل وفاته في عام ١٩٦٥. وهو يتألف من أشكال هندسية بسيطة مكونه من مجموعة من الاشكال الهندسية المتصلة مع بعضها والمصطفه على شعاع عمودي اشبه بالصليب اجرى عليها الفنان بعض المؤثرات حيث صقل الفولاذ المقاوم للصدا لعكس التغييرات الخارجية في ظروف الاضاءة محاولة منه في تخفيف ثقل المادة وكتلتها ،وقد اكد من خلال الانشاء النحتي هذا كسر الرتابة واضفاء نوع من القلق الفيزيائي في استقرار اشكاله الهندسية وكانما هي في حالة عدم توازن وثبات اشارة ظمنية منه في تفسير الاغتراب الذي يمر به انسان القرن العشرين وغربته في مجتمعه الذي يسوده اللا استقرار والصخب الصناعي والاستهلاكي مجسدا الحياة بمجموعة من الاشكال الهندسية (المكعب – المستطيل – الدائرة) وهو يقترب من فلسفته النحتية هذه من سيزان حينما قال عبارته المشهورة والتي عدت بداية الاتجاه التكعيبي في الفن (كل شيء في الطبيعة قد صيغ على شكل اسطواني او كروي او مخروط) وقال ايضا (انظر الى الطبيعة بعين ترى فيها الاسطوانه والكرة والمخروط). فهو قد ترجم الطبيعه بافكاره لابعينه مترجما الموضوع بصورة مايعتقده انه يمثل

الحقيقة مبتعدا عن المعطيات الفعليه ،وهذا مايوضحه الفيلسوف الفرنسي(نيقولا مالبرانش)* بقوله (الحقيقة ليست في حواسنا ،بل هي في فكرنا) لان الحواس لاتعطينا سوى صورة ناقصة عن الوجود بينما الفكر يحاول ان يبني حقائق الوجود ،او ان حقيقة الشئ كانت كامنه فيه فجاء الفنان وكشف عنها الستار الذي يحجبها ليخرجها الى الوجود.

نجد ان ديفيد سميث حاول التعبير عن الحقيقة باحالتة الاشياء الى الى نظمها الهندسية ،وبتمثيلها الشئ باكثر من زاوية للرؤية ،واعادة بناء الشكل حسب ما تقتضيه الرؤية العقلية بعيدا عن العيان التشخيصي،لهذا استعان الفنان بالذاكرة والمخيلة المتامله لتوضيح البنية الاساسية وتوضيح العلاقات الداخلية في مركبات الاشياء والاشكال وصولا الى ماهيتها .ومن هنا اتجه ديفيد سميث الى الصورة الذهنية القائمة على التنظيم البنائي باشكال هندسية مستمدة من الذاكرة لبنائها عبر عمليتي التحليل والتركيب التي تفكك الاولى منهما المعطى الى عناصره العائدة اليه للتعرف عليه ،ثم التركيز على الشكل المستقل للشئ المحلل بتجريده من اجزائه العالقه .ثم المرحله التركيبية ليعيد فيها الفكر صياغة البنية الاساسية للتكوين الهندسي لتجسيد المجرد حسيا ،والانتقال من المعقول الى المحسوس لتحقيق وجود ملموس .فهو قد استعان بالتجريد الشكلي للوصول الى الحقيقة الصادقة .فقد احال الشكل النحتي الى نوع من الجدل عبر تطوره ومسيرته لتحقيق نوع من الرؤية التفاضلية والتكاملية لما هو نظري وما هو ادائي محدثا جدلا قائما بين الفكر والمادة الذي اكد عليه هيجل في جدليته (الصراع بين المادة والفكر) ضمن الرؤية التشكيلية للفن .

لقد استطاع ديفيد سميث الاسلبة والاختزال الصوري عبر مفاهيم مثالية تجريدية هندسية في ادراك الصفات الجوهرية للاشكال الهندسية ومنها المكعب مقتربا من منهج الظاهراتي لهوسرل عندما اعطى هوسرل توضيحات في كتابه (تاملات ديكارتيه) بقوله (ان المكعب ليس متضمنا في الشعور بما هو عنصر واقعي،بل انه كذلك بصورة مثالية بما هو موضوع قصدي ،او بما هو شئ يظهر،او بتعبير اخر،بما هو معناه الموضوعي المحايث *).

الفصل الرابع

نتائج البحث

١. اعتمد النحات المعاصر في تجربته الفنية المرتكزه على المعطى التأملي الميتافيزيقي الصورة الذهنية المجردة المستدعاة من مخيلته محاولة منه في توظيف المفارقة المادية الحسية والعقلية الروحانية صوب ازاحت التشخيص عبر إشاعة جدلية ميتافيزيقية ترفض الانغلاق الكامل.

---

* نيكولا دو مالبرانش، (١٦٣٨-١٧١٥)Nicolas de Malebranche فيلسوف فرنسي ذو نزعة مثالية تأثر بالمنهج الديكارتي كما تأثر بفلسفتي اسبينوزا و القديس أوغسطين. انعكست في فلسفة مالبرانش مواقف ديكارت حول ضرورة الهداة و حول طبيعة النفس،لكنه لم يقبل بالأفكار الفطرية، بل عمل على تجاوز الثنائية في مذهب ديكارت. . من مؤلفاته : "بحث في الحقيقة" (١٦٧٤-١٦٧٥) و "تأملات مسيحية" (١٦٨٠) "بحث في الأخلاق" (١٦٨٤) و "حوارات في المتافزيقا و الدين"(١٦٨٨).

* فالمحايثة هي ما هو معطى بشكل سابق على الفعل الإنساني وتمفصلاته، فهي، مرتبطة بنشاطين : نشاط يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما، وآخر يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية. وفي الحالتين معا نكون أمام مضامين سابقة ومعطاة مع الطبيعة ذاتها. وفي هذا السياق فإن المحايثة هي رصد لعناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل الزمنية باعتبارها مدى يخبر عن المضامين وينوعها.

٢. الشكل النحتي المنجز هو رمز اخضع لمنطق ميتافيزيقي شكله الفنان من خلال تركيب نسيج الواقع عبر عنه تعبيرا مستقلا عن التصورات المفهومية المنطقية .
٣. الاستفادة من الخاصية الفيزيائية للمواد والاستعانة بالتقانة والحرفية نحو غائية أراد منها الفنان خدمة التصور العقلي له و ربط كينونة المنجز النحتي ربطا له وجوده ومسبباته صوب الجوهر (الوجود) للانتقال من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل حسب الفعل التأملي المثالي .
٤. المنجز النحتي وفق الفعل التأملي قد غادر الشكل الطبيعي صوب روحانية مفعمة بتخيل صوفي ايجابي للوصول الى التركيب الداخلي فهو قد اعتمد على نسيج ابستميولوجي بين ما هو مادي(فيزيائي) وما هو عقلي (روحاني).
٥. بدت الأعمال النحتية متوالدة من أشكال تمد المشاهد بمادة المتعة فهي في بعض حالاتها قد غادرت تضميناتها مقابل التنظيم الشكلي الذي يحمل في ثناياه قيما جمالية معبرة وجديدة.
٦. ظهر الشكل النحتي منتجا اعتمد على الرؤية المفهومة عقليا لا الرؤية المفهومة حسيا مصورا المنجز النحتي في غاية التجريد مكتفيا فيها بالرمز الى الموضوع تضائل فيه الثراء التصويري صوب التمثيل الخيالي المتأمل الحالم .
٧. استعان النحات بالذاكرة والمخيلة المتأملة لتوضيح البنية الأساسية وتوضيح العلاقات الداخلية في مركبات الأشياء والأشكال وصولا الى ما هيتها .
٨. سجلت الأعمال النحتية حضورا ميتافيزيقيا تخطت بذلك الميتافيزيقيا الصرفة عبر استدلالات اعتمد فيها الفعل التأملي للفنان مركز للإبداع والابتكار.

المصادر العربية

١. ابراهيم ،زكريا .***فلسفة الفن في الفكر المعاصر*** ،دراسات جمالية ، مكتبة مصر ،١٩٦٦.
٢. توفيق ،اميل ،***الزمن بين العلم والفسلفة والادب***،دار الشروق،ط١ ، ١٩٨٢.
٣. توفيق،سعيد،دراسة ***في فلسفة الجمال الظاهراتيه –هيدجر-سارتر- ميرلوبونتي- دوفرين - انكاردن***،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط١ ،١٩٩٢.
٤. زكريا ،ابراهيم .***برجسون:نوابغ الفكر الغربي*** ،دار المعارف ،مصر.
٥. السنيطي ،محمد فتحي: ***المعرفة*** ،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ،١٩٨١.
٦. صاحب ،زهير – وآخرون .***قراءات وافكار في الفنون التشكيلية*** ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ٢٠١١.
٧. صاحب ،زهير .واخرون .***دراسات في الفن والجمال*** ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان ،٢٠٠٦.
٨.
٩. عبد الرحمن ،سامية ،***الميتافيزيقيا بين الرفض والتأييد***،ط١ ،مكتبة النهضة المصرية ،مصر،١٩٩٣.
١٠. قرني ،عزت: ***الذات ونظرية الفعل*** ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠٠١ .

١١. محمود الدين،فاروق العلوان،***إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر***،دار علاء الدين للنشر والتوزيع ،دمشق،ط١ ،٢٠٠٩ .

١٢. مطر،أميرة حلمي، ***مقدمة في علم الجمال***،دار النهضة العربية،القاهرة ،١٩٧٢.

١٣. نوبلر،ناثان ، ***حوار الرؤيا*** ،ترجمة :فخري خليل ،مراجعة:جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد ،١٩٨٧.

36- Magliola,robert.phenomenology &literature:an introduction(indiana:west university press.1977.

37- Dufrenne,mikel.the phenomenology of asethetic experience,trans.edwardcaesy &others(evanston:northwestren university press.1973.

38- ingarden,the literary work of art,trans.george g.grabowicz,evanston:northwestern university press,1973.