Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1467

Self-awareness in nihilistic philosophy to interpret aesthetic experience (Sculptor Alberto Giacometti as a model)

Ali Fahim Eidhan [a1] *AHMED J. ZBOON* [a2]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 May 2024
Received in revised form 5 Jun 2023
Accepted 6 Jun 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
self-awareness, nihilism, aesthetic experience, AlbertoGiacometti

ABSTRACT

The research sheds light on the results of the influence of the artist's self-consciousness on the nihilistic philosophy of interpreting the aesthetic experience, taking the sculptor Alberto Giacometti as a model. The research is divided into several chapters, where the first chapter was methodological in which I presented the research problem, which I concluded with the question: What is the importance of self-awareness in interpreting the aesthetic experience under the influence of Nihilistic philosophy? The importance of the research was summarized in investigating the impact of nihilistic philosophy and its impact on self-awareness to interpret the aesthetic experience. The aim of the research was to identify the impact of nihilistic philosophy on self-awareness to interpret the aesthetic experience. The limits of the research were in the objective limit, the influence of nihilistic philosophy in the aesthetic experience of the sculptor Albert Giacometti, the spatial limit: France, time limit: 1932-1961, and I defined the most important terms in the research, such as the terms subjectivism and nihilism. As for the second chapter, within the theoretical framework, I divided it into three sections. The first topic: a general vision about the concepts of subjectivism and nihilism, and the second topic: the aesthetic concepts of nihilistic philosophers. In it It dealt with the opinions of four nihilistic philosophers on art and beauty from a nihilistic vision (Nietzsche, Søren Kieckgaard, Heidegruppoul Sartre), and the third topic: the aesthetic experience and its nihilistic interpretation. Through studying the most important modernist artistic schools that were influenced by nihilistic philosophy and reviewing its results in the aesthetic experience, and in the third chapter within the procedural framework of the research, in which I dealt with the research methodology, the research community, the research tool, and the research sample in which I dealt with four works by the artist Alberto Giacometti, and then I analyzed the sample through The models chosen for analysis, as for the fourth chapter, in which the results were drawn, the most prominent of which was the artist in his artistic performance, is a searcher for the tangible and encoded aesthetic truth behind the phenomena and manifestations of the artistic work. Reducing and peeling the art form is to reveal its essence and reveal and reveal the truth of its existence. The artist's imagination dives into the aesthetic form itself to weave a new form composed of the artist's self with the apparent formation of external assets. Through reductionism, the artist generalized his nihilistic vision of the human formal achievement, simplification and simplification. ThenList sources and references.

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: Ali.Safi2202m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
E-mail address: dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1467
Ali Fahim Eidhan, AHMED J. ZBOON : Self-awareness in nihilistic philosophy to interpret aesthetic experience(SCULPTOR ALBERTO GIACOMETTI AS A MODEL)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الوعي الذاتي في الفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية

(النحات البرتو جاكوميتي إنموذجاً)

علي فاهم عيدان[1]
أ.م.د. أحمد جمعة زبون الهادلي[2]

الملخص:

يسلط البحث الضوء على مخرجات تأثر الوعي الذاتي للفنان بالفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية، متخذاً النحات البرتو جياكوميتيأنموذجا، وتوزع البحث على عدة فصول حيث كان الفصل الأول المنهجي إذ قدمت فيه لمشكلة البحث التي ختمتها بالسؤال: ما أهمية الوعي الذاتي في تأويل التجربة الجمالية تحت تأثير الفلسفة العدمية؟ ولخصت أهمية البحث في تقصي أثر الفلسفة العدمية وأثرها في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية، وكان هدف البحث التعرف على أثر الفلسفة العدمية في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية، وكانت حدود البحث في الحد الموضوعي تأثير الفلسفة العدمية في التجربة الجمالية للنحات البرت جاكومتي، الحد المكاني: فرنسا، الحد الزماني : 1932-1961، وقمت بتحديد أهم المصطلحات في البحث زهي مصطلحي الذاتية والعدمية، أما الفصل الثاني ضمن الاطار النظري فقسمته الى ثلاث مباحث، المبحث الاول: رؤية عامة حول مفهومي الذاتية والعدمية، والمبحث الثاني: المفاهيم الجمالية للفلاسفة العدميين.وفيه تناولت اراء أربعة فلاسفة عدميين في الفن والجمال من رؤية عدمية هم (نيتشة، سورين كيكغارد ،هايدجروبول سارتر)، والمبحث الثالث: التجربة الجمالية وتأويلها عدمياً. من خلال دراسة أهم المدارس الفنية الحداثوية التي تأثرت بالفلسفة العدميةوأستعراض نتاجها في التجربة الجمالية، وفي الفصل الثالث ضمنالإطار الإجرائي للبحثوفيه تناولت منهج البحث ومجتمع البحث وأداة البحث وعينة البحث التي تناولت فيها أربعةأعمال للفنان البرتو جياكومتي، ومن ثم قمت بتحليل العينة من خلال النماذج المختارة للتحليل، أما الفصل الرابع الذي استخلصت فيه النتائج، التي كان أبرزها الفنان في أدائه الفني هو باحث عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.أختزال الشكل الفني وتقشيره هو لإظهار جوهره وإنكشاف وتجلي حقيقة وجوده. خيال الفنان يغوص في ذات الشكل الجمالي لينسج شكلاً جديداً مركباً من ذات الفنان مع التشكل الظاهري للموجودات الخارجية. من خلال الاختزال عمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني والتبسيط والأسبلة. ومن ثم ثبت المصادر.

الكلمات المفتاحية: الوعي الذاتي، العدمية، التجربة الجمالية، البرتو جيكومتي

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث:على طول المسار الفني في جدلية علاقته مع الفكر الانساني ، كان الفن هو العتبة الاولى للتأثر بالفكر والفلسفة المنتجة في التجربة الانسانية، ومن هذه الفسفات المهمة التي طبعت بها التجربة الجمالية والفنية هي الفلسفة العدمية، اذ تعتبر أكبر إنعطافة في تاريخ الفكر الغربي، لأنها طبعت الثقافة الغربية في كل مظاهرها، كونها مثلت حركة إرتدادية أنكرت وتنصلت من كل القيم والاعراف والقوانين ورفضت كل حقيقة ثابتة، وطرحت كل المثل العليا دينية أو سياسية أو اخلاقية أو فنية، لهذا كان الفن أحد أهم المساحات التي تمظهرت فيها العدمية وتأثر الناتج الإبداعي الفني بهذا التحول الفكري مما أتاح للفنان أن يتحرر من القيود التي كبلت ابداعه فيما قبلها، وفتحت له مساحة غير محدودة ليمارس إشتغالاته الابداعية بحسب وعيه الذاتي، وإبراز ذاتيته وفردانيته في منتجه الفني المميز،

[1] طالب دراسات عليا متخصص بالفنون الجميلة – الفنون التشكيلية - نحت
[2] استاذ أكاديمي متخصص بفلسفة الفنون الجميلة – الفنون التشكيلية – نحت

فتكون مشكلة البحث هي الاجابة عن السؤال التالي: ما أهمية الوعي الذاتي في تأويل التجربة الجمالية تحت تأثير الفلسفة العدمية؟

ثانياً/ أهمية البحث:تكمن أهمية البحث في تقصي أثر الفلسفة العدمية وأثرها في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية. كما انه يثري المكتبة الفنية والنقدية والباحثين عن مثل هذه البحوث.

ثالثاً/ هدف البحث:يهدف البحث للتعرف على أثر الفلسفة العدمية في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية.

رابعاً / حدود البحث:الحد الموضوعي: تأثير الفلسفة العدمية في التجربة الجمالية للنحات البرت جاكومتي، الحد المكاني: فرنسا، الحد الزماني:1932-1961.

خامساً/ تحديد المصطلحات: الذاتية: لغة:جاءت في معجم كشّاف اصطلاحات الفنون: الذات(ما به الشيء)، هو.(علي، 1998)والذات جمع ذوات ومؤنث ذو،بمعنى صاحب(هذه الفتاة ذات خلق) وفي القرآن الكريم(سيصلى ناراً ذات لهب) وذات الشيء نفسه(عاد ذات الرجل)،اسم الذات مقابل المعنى،والذات الإلهية(الله عز و جل)، وذات الصدور: سريرة الإنسان(وهو عليم بذات الصدور) والذاتي المنسوب إلى الذات(تصرف بدافع ذاتي)، والذاتية نزعه ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات وعكسها الموضوعية(أحمد، 1989).

اصطلاحاً:وردت في المعجم الفلسفي لصليبا: ذات، ما يقوم بنفسه، ويقابله العرض، بمعنى مالا يقوم بنفسه، والذات يطلق على باطن الشيء، وحقيقته، أما العرض فلا يطلق إلاّ على التبدّلات الظاهرة على سطح الشيء، والذات ثابتة، والأعراض متبدلة(جميل، 1982، صفحة 579).

التعريف الإجرائي:الذات: هي حضور الأثر الذاتي في المنجز الإبداعي، مهما كان مستوى هذا الحضور ومهما كان تأثير الذات في الموضوع قلّ أو كثر.

العدمية:لغة: عَدِمَ المال عَدَماً فقدهُ. فهو عادِمٌ، أَعدم فلان إفتَقَرَ، الإعدَامُ: إزهاق روحه قِصاصاً، العَدَمُ ضد الوجود.(أنيس، 2011)

إصطلاحاً: هي نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة، فتنكر أي حقيقة ثابتة على الإطلاق.(بيومي، 1979)

إجرائياً: العدمية هي فلسفة تتنصل من كل حقيقة ثابتة أو قانون ملزم أو قواعد تحكم أي منتج فكري أو فني أو أخلاقي أو سياسي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الاول: رؤية عامة حول مفهومي الذاتية والعدمية.

اولاً: الذاتية

الذاتية يقابلها الموضوعية، وهي مفهومفلسفي أساسي من مفاهيم الفكر الفلسفي الحديث، مرتبط بالوعي، وهو يشير الى الشخصية، ويشير الى الفرد لكشف الحقيقة والواقع المتعلقان به، وإن ظهور مفهوم الذاتية له جذوره الفلسفية عند ديكارت وكانط، وقد اعتمد التفكير الفلسفي في العصر الحديث على فهم ما يشكل الفرد ووعيه، لذلك نجد تفسيرات عديدة لمفاهيم أخرى ترتبط بهذا المفهوم مثل النفس، الروح، الهوية، والوعي الذاتي، فهي تتداخل جميعها في أصل المفهوم(Bahadli, 2023).

والذاتية عموماً هي النزعة التي ترمي الى رد كل شيء الى الذات، وتقديم الذاتي على الموضوعي، وبوجه خاص يطلق هذا اللفظ في الميتافيزيقيا، على رد كل وجود الى الذات والاعتداد بالفكر وحده، وهي في علم الجمال، النظرية التي ترى أن الاحكام الجمالية لا تعدو ان تكون مجرد اذواق فردية"(سعيد، 2004)فمن ناحية جمالية قد أثر هذا المفهوم على الفهم العام للوعي الفردي إتجاه الأشياء الجميلة والاحكام عليها.

أما **الذاتي** هو ما يخصُ الشخص دون غيره وينتسب الى الذات مما يتصل بها أو يخضع لها، ويطلق هذا اللفظ على معانٍ منها:

- الفردي، وهو ما يرتبط بشخصٍ واحد دون غيره.
- الداخلي، أي الموجود في الذهن ويقابله الخارجي أو التجريبي.
- الوهمي، كالإحساسات الذاتية التي يتوهمها الشخص من غير أن يكون لها في العالم الخارجي ما يقابلها.
- ما يخص العقل البشري، في مقابل الأشياء في ذاتها.
- ما يخص الذات المدركة والعارفة دون سواها، كالأمور النفسية.(سعيد، 2004)

وفي المعجم الفلسفي: الذاتي: "وهو المنسوب إلى الذات. ويطلق على ما يقوم الموضوع ويلزمه اضطرارا وهو جزء من الماهية منحسر في الجنس والفصل. وكل خارج عن الماهية فهو عرضي"(جميل، 1982، صفحة 581).

ويذكر مذكور أنَّ الذاتي يقابله الموضوعي، والحقيقة انه كذلك، فمقابلة الذاتي للعرض مقابلة فلسفية ومقابلة الذاتي للموضوعي مقابلة نقدية فكرية لذلك فهو يرى أنَّ الذاتي "يقابل الموضوعي {ويذكر أنَّ الذاتي} يطلق على ما مصدره الفكر لا الواقع، ومنه الأحكام الذاتية في مقابل الأحكام الموضوعية، والمنهج الذاتي في مقابل المنهج الموضوعي "(بيومي، 1979، صفحة 87).

ثانياً : العدمية.

العدمية (بالإنجليزية: (Nihilism)*هي نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة، فتنكر أي حقيقة ثابتة على الإطلاق، كما صنع جورجياس، وان القيم الاخلاقية مجرد وهم وخيال كما قال نيتشة، ولا داعي مطلقاً لدولة أو تنظيم سياسي يسلب الفرد حريته،(بيومي، 1979، صفحة 118) وهي فلسفة، أو مجموعة من الآراء داخل الفلسفة، ترفض الجوانب العامة الأساسية للحياة وللوجود البشري،كالحقيقة الموضوعية أو المعرفة أو الأخلاق أو القيم أو المعنى. تؤمن الافتراضات العدمية المختلفة أن القيم الإنسانية لا أساس لها من الصحة، وأن الحياة لا معنى لها، وأن المعرفة مستحيلة، وأن مجموعة من الكيانات لا وجود لها أو لا معنى لها أو لا هدف لها.أبتكر الروائي الروسي ايفان تورجينيف هذه الكلمة ليصف بها في روايته آباء وأبناء (1861) تياراً معيناً من تيارات المثقفين الروس المتطرفين في القرن التاسع عشر الذين سيطر عليهم اليأس وساهم بطء حركة الاصلاح الاجتماعي والسياسي، فيأسوا من أي أصلاح، فكفروا بكل عقيدة أو فكر، وأصابهم القنوط من أن يستطيع أي شيء أن يمنح الانسان أملاً في المستقبل، فتمردوا على كل المؤسسات حتى المعارضة، وتنكروا لمباديء اللبرالية وأعتقدوا بأنه لا بد من تدمير البناء الاجتماعي والسياسي، وحتى المؤسسات الدينية تدميراً كاملاً.(خشبة، 1997).

ويبدو أن هذا المصطلح قد تمت صياغته باللغة الروسية في القرن التاسع عشر كتعبير عن الفوضى والمعارضة السياسية الثورية للنظام القائم. ولكنه بات طابع سائد في تلك المرحلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر **"فقد راج حالة من الشك والانحلال، فطرح الناس كل ما لديهم من مثل عليا، سواءً دينية أم سياسية أم فنية أم أخلاقية، وأصبحت كل القيم المقدسة أوهاماً و أباطيل، وبات الناس يشعرون إنهم خدعوا بكل القيم لينقلب هذا الشعورالى يأس و إنكارلكل شيء فأصبح الشك والانكارهو الطابع السائد، فسميت هذه المرحلة بـ(الروح الانكارية)"**(بدوي، نيتشة، 1975) منذ ذلك الحين، أصبحت العدمية تعني نوعًا أوسع بكثير من المعارضة، أي إنكار القيمة أو المعنى أو الحقيقة في العالم(Al-Bahadli، 2022).

ومن الطبيعي أن تشكل وجهة نظر كهذه أزمة للثقافة الإنسانية. تبدو العدمية غير محتملة، وغير عملية، وخطيرة، وغير إنسانية. لقد تصارع الكثير من الفكر الحديث مع العدمية أو سعى إلى إيجاد بدائل لها. يبدو أن السؤال العام الذي يحفز مثل هذا التفكير هو: كيف يمكن العثور على القيمة أو المعنى أو الحقيقة في عالم فقد ثقاته ويقيناته التقليدية أو استعادتها (سواء كان ذلك في اللاهوت، أو الميتافيزيقا، أو الفيزياء الكلاسيكية، أو التكنولوجيا، أو العلوم). الإيمان العام المتفائل بالعقل البشري والخير والتقدم)(Hatab, 2024)

*. الكلمة الانكليزية (Nihilism) تتكون من مقطعين (Nihil) "لا شيء" و ism– ومعناه ايدلوجيا، وبدمج الكلمتين يبدو ان المصطلح يدحض نفسه بنفسه، فمعناه "ايدلوجيةاللاشيء" يبدو بلا معنى، فان كانت تعني ان يؤمن الشخص باللاشيء، فهو يناقض نفسه لأن الايمان بشيء يستلزم وجود الشيء وليس عدمه، فهو يحمل إ(بدوي، نيتشة، 1975)نتفاءه بداخله.

المبحث الثاني: المفاهيم الجمالية للفلاسفة العدميين.

اولاً:الفن والجمال عند نيتشة:

كان لدراسة نيتشة(1844-1900) للأدب والفلسفة الاغريقية القديمة عظيم الأثر في فلسفته ورؤيته الفنية والجمالية، باحثاً عن أهم التصورات والقراءات والمفاهيم الجمالية في تلك الفلسفة بهدف معرفة طبيعة الابعاد والغايات التي وضعها الفكر الفلسفي الاغريقي للفن، باحثاً من خلال طبيعة الثقافة وتأثيرها في القيم الجمالية في ذلك العصر، حيث قارن نيتشة الفن بين منهجين أحدهما ابولوني نسبة الى أبولو اله العقل والأخر ديونيسي نسبة الى اله الخمر والفوضى واللاعقلانية، فالأول يتخذ العقل والتفكير نسق له والثاني يتخذ المشاعر والانفعال والتجربة الذاتية واللاعقلانية منهجاً له. في كتاب مولد التراجيديا، بالكاد يلعب الأبولوني أي دور على الإطلاق. وفي هذا العمل الأخير نقرأ: "إن الابتكارين الحاسمين في هذا الكتاب (مولد التراجيديا) هما، أولا، فهم الظاهرة الديونيسية بالنسبة إلى اليونانيين - فهو يعطي التفسير الأول لها، ويرى أنها أصل الفن اليوناني كله، والثاني هو فهمها"(BAEUMER, 1976)

ومن منطلق إنحيازه الى الإنفعالات والحيوية الروحية في القيم الجمالية في الفن كانت "الميزة الجوهرية الأولى للفن عند نيتشة هي قدرته العظيمة على إحداث التطور الروحي، فللفن مقدرة سحرية قادرة على فتح أفاق روحية جديدة"(بدوي، نيتشة، 1975، صفحة 61)تلك الروحية التي يرى أنها عندما انحسرت وسط طغيان طابع الاغترابعلى صفحات الحياة العصرية، والتي أجبرت الانسان على اعتناق الفردانية التي حصرته في ممارسات استهلاكيه جامدة منقاداً لها بلا أدراك، ففقد المشاركة الجمالية، وفقدت الحياة كونها مكوناً أساسياً للجمال، وذابت إيحاءات القوة فيها، وهذا ما دفع نيتشة الى جعل الصورة النمطية للفن أسلوباً يتماشى مع إرادة القوة، فالقيم الجمالية تنبثق من ذات المنتج الفني بتوافقه مع أهداف وغايات ذات الفنان(ZBOON، 2022)، لهذا يسعى الى دمج إرادة القوة في مرمى العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.(كوبلسون، 2016).

بحسب الفكر النيتشوي فإن التجربة الجمالية الإبداعية التي يجسدها الفنان من خلال منجزه الإبداعي لا تتم الا بالابتعاد عن السلطة المطلقة التي تجسدها فكرة الله، فبوجود هذه الفكرة بحسب رأيه لن يكون هناك وجوداً للابداع "**بعيداً عن الله والالهة تغريني هذه الإرادة، ماذا يمكن أن يتبقى لأبداعه، اذا كانت هناك آلهة**"(نيتشة، هذا هو الانسان، 2005) إن هذا النص يتماشى مع النسق الفلسفي الذي يتبناه نيتشة في رفض السلطة المطلقة وثورته على الدين المسيحي، والذي جسده في صيحته "موت الاله" * التي تعني "**نهاية كل مثالية، تتخذ صورة عالم أخر خلف الانسان**"(فينك، 1974) إن إزاحة القوة المطلقة تجعل من الانسان بمقام الاله وهو الذي يجسد الانسان الأعلى غير المكبل بأي قيود تقيد أبداعه بحسب الرؤية النيتشوية مما يتيح له كامل الحرية، فالإنسان الأعلى هو الانسان المفعم بإرادة القوة، وهي التي مرتبطة بالفن لكونها تحمل رؤية جمالية وليست رؤية سياسية كما فهمها البعض "**فلسفة إرادة القوة ليست رؤية سياسية لكنها رؤية جمالية**"(Safranski, 2002) فإرادة القوة في الفلسفة النيتشوية ذات صبغة جمالية، والفن عنده يتمظهر في مظاهر لقوة إرادة تسعى لتأويل الوجود تأويلاً جمالياً.

إن هذه الرؤية الجمالية النتشوية للحياة ولمحركها "إرادة القوة" نابعة من رؤية الفن كحل لمشاكل العصر الذي يشهد إنحطاطاً وإقبالاً غير محدود على المعرفة في مقابل تهميش لدور الفن في الحياة، وهذا ما يعزي اليه سبب هذا الانحطاط في العصر الحديث لما يشهده من تضاد بين "**المعرفة المقبلة على الحياة وبين ضرورة الفن**"(نيتشة، مولد التراجيديا، 2008) وفي نسق فلسفة نيتشة في قلب الموازين والقيم فهو يضع الفن في الصدارة كحل لهذه المشاكل التي سببتها العدمية، والتي "**تعني إنهيار أو تلاشي الانظمة الخاصة بالإنسان أو الاعتقاد فيسود اليأس وينهار العالم المتحضر وهو يقول في ذلك: لقد حمل أعظم الحكماء في كل عصر التصور نفسه عن الحياة إنها عديمة القيمة**".(ROBINSON, 1999)

*. إن أول ظهور لفكرة موت الاله كانت في كتابه العلم المرح، في شذرات متعددة، الشذرة 125، ص 132.وضح نيتشة في هذه الشذرة موت الاله على لسان أخرق مجنون بعد أن أوقد فانوسه في وضح النهار وصار يجري في ساحة السوق ويصيح دونما توقف "أبحث عن الاله، إني ابحث عن الاله... سارع الاخرق الى وسطهم واخترقهم بنظراته أين الاله؟ صاح فيهم أنا سأقول لكم لقد قتلناه أنتم وأنا كلنا قتلناه" وايضاً في الشذرة 343، ص204، يبدأ منذ الان اكبر حدث حديث العهد بسط ظله على اوربا اذا علمنا "إن الاله قد مات" نيتشة، العلم المرح، تر، حسان بورقية، افريقيا الشرق، ط1، المغرب، 1993، ص132.

لأن الفن كفيل بتحويل نظرة المجتمع التشاؤمية للحياة الى نظرة إقبال وحب وتفاؤل "**الفن وحده قادر على تحويل هذه الأفكار الكارهة الرافضة للرعب والعبث اللذين يملآن الوجود الى أفكار متآلفة مع الحياة**"(نيتشة، مولد التراجيديا، 2008، صفحة 126) فالفن يقوم بفلترة وتصفية الحياة مما شابها من قرف وتنقية أنفسنا من أدران العصر بواسطة الجمال الذي يحمله الفن ، فعمل الفنان يشبه عمل الطبيب عند نيتشة، فكما يقوم الطبيب بتجاوز الطعم المر وتلطيفه يقوم الفنان بتجاوز العقبات المرة وتجميلها "**أي الوسائل نملك لنجعل الأشياء جميلة وفتانة ومشتهات حين لا تكون كذلك أبداً من تلقاء نفسها! في هذا قد نستطيع أن نتعلم الكثير من الأطباء مثلاً حين يلطفون المر أو يمزجون الخمر والسكر، لكن قد نتعلم أكثر من الفنانين الذين يرمون باستمرار الى ابتكارات مشابهة والى تغلب مشابه للعقبات**" (نيتشة، العلم المرح، 1993) فالفن الحل الوحيد يحول جحيم الحياة الى فسحة من الامل بما يكتنزه من جمال.

ثانياً: الفن والجمال عند سورين كيركيغارد:

تناول كيركيغارد(1813-1855) الجمال في كتابه (إما – أو) الجزء الأول كمرحلة وجودية أولى يعيشها الانسان ضمن تقسيمه حياة الفرد الى مراحل ثلاث تهيأ فيها المرحلة الجمالية الى المرحلة التالية وهي مرحلة الحياة الأخلاقية التي تهيا الى المرحلة الثالثة وهي الحياة الدينية، وتتسم المرحلة الجمالية أو الحسية بما يأتي: الانغماس في التجربة الحسية، تثمين الاحتمالية على الواقعية، الانانية، تجزء موضوع الخبرة، سيطرة العدمية على المفارقة والشكوكية، والفرار من الملل(Bahadli، 2023).

تمثل المرحلة الجمالية الحسية لدى كيركيغارد مرحلة سلبية لأنها تعبر عن الانسان في استغراقه الحسي باللذة والشهوة فيكون أسيراً لها منقاداً لأهوائه، فيتحول لإنسان لا يعبأ بأخلاق أو قيم، ولاينضبط سلوكه بقواعد سامية، ولا يكترث بقانون حتى يصل الى حالة خواء وغثيان، ولا جدوى، فيفتقد أمنه الشخصي بعد أن ينهار في داخله كل شيء، ويغرق في حالة يأس وقنوط وقلق مرعب، "**الحب هنا جنسي صارخ**" (عبدالمعطي، 1980) فالحب نزوة عابرة سرعان ما ترتوي فتمل لتبدأ بالبحث عن نزوة أو لذة أخرى، هذا هو الحب الذي يبحث عنه الافراد الحسيين والغرائزيين، الذين يبحثون عن اللذة المؤقتة الزائلة اللحظوية التي مثلها بشخصية "دون جوان"* الباحث عن اللذات العابرة، إن هذه اللحظات الجمالية المؤقتة لا تكون صادقة لأنها تعيش حياة قلقة خالية من التأمل والتأني لكنها تكون أفضل عندما تنتقل الى المرحلة الأخلاقية التي تتأمل بالقيم المعنوية مفارقة للذات الحسية الزائلة الى معاني أسمى وأرقى وأكثر إستقراراً، لتنفي تلك الأنماط القلقة من الحياة "**ثمة أنماط من الحياة ينفي واحدها الاخر، بدون أي مصالحة، فهناك ذو اقة الجمال الذي يحب الحاضر، ويسلس قياده لهواه، ويهزأ من كل شاغل مطرد**"(برهييه، 1985).

إنه الانتقال من الجمال الحسي الزائل الى الجمال الروحي المثالي المطلق الذي يذكرنا بجمالية افلاطون المثالية وهذه هي المشاعر التي كان يكنها لخطيبته رجينيا التي تخلى عنها رغم حبه الكبير لها، لقد أحب كيركيغارد رجينيا حباً روحياً من خلال ذلك يقوم بالقفزة الى المطلق، لقد رفض الجانب الحسي ولكنه ظل طوال حياته مبجلاً للجانب الروحي فكتب في يومياته "**الشيء الوحيد الذي يعزيني انني أستطيع أن أرقد لأموت وأعترف ساعة وفاتي بذلك الحب الذي لم أستطع أن أعترف به طوال حياتي، وهو الذي جعلني سعيداً وشقياً بدرجة واحدة**"(يوسف، 2001)إنه يقوم بالانتقال من الحب الأرضي الى الحب السماوي، فهو يتخذ طابع الحب الصوفي الذي يتغزل فيه المحب بالذات الإلهية، بل هو كتب بالفعل ذلك "**إن خطبتي لريجينا أولسن وفسخ هذه الخطوبة، يصوران علاقتي بالله، فهما اذا ما تحدثنا من زاوية الهية عبارة عن خطبتي لله**"(الفتاح، 1982)(احمد، 2006) يرى الباحث إن بحث كيركيغارد عن الجمال المطلق في الأشياء، ممتزجاً مع فلسفته الذاتية التي تعبر للايمان والمشاعر أهمية كبيرة تخرج لنا نظرة جمالية مفعمة بالقيم والمعاني المعنوية المختبئة والمشفرة في الأشياء المنظور لها بمنظار فلسفي جمالي.

ثالثاً: الجمال والفن في فلسفة مارتن هايدجر:

*. يقول كيركيغارد عن شخصية دون جوان "ليس بمقدورنا أن نعرف متى ظهرت هذه الفكرة ، ... ولكن كل ما اعرفه انها شخصية مرتبطة بالعالم المسيحي ... أي إنها تعود الى العصور الوسطى. المصدر: حسن يوسف، فلسفة الدين عند كيركيجارد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2001، ص 118.

يرى هايدجر(1859-1976) ان عصر الانسان الحديث هو عصر أزمة إنطلوجية، تتسم بإنسداد الفكر والوعي، وعجز الفلسفة عن تشخيص الحلول لأزمة الانسان،يصف ذلك روجيه غارودي "لدى هايدجر نلقي التعبير أكثر حدة عن بلبلة العالم في فترة مابين الحربين فبين سماءٌ خاوية وأرض تضرب فيها الفوضى أطنابها، تتبدى حياة الانسانبلا منظور، بلا مخرج، وما كان موقفاً بأمةٍ معينة ولطبقة معينة من هذه الامة في لحظة معينة من الأزمة يجعل منه هايدجر هو الشرط الإنساني والعلامة الفارقة المأساوية لكل وجود"(احمد، 2006).

جعل هايدجر من الفن موضوعاً لتفلسفه بشكل عام وبصورة جوهرية، ووضع التحليل الظاهراتي للجمال الفلسفي على أساس جديد، مستخدماً منهجاً يجمع بين الفينومينولوجيا والأنطولوجيا للإجابة عن سؤال ما ماهية الفن، الذي يدور في فلك السؤال عن الحقيقة، ويظهر هذا جلياً من رؤيته للفن اذ يعرفه "**الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل، وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجازكشف الموجود...الفنّ هو المحافظة الخالقة لحقيقة العمل الفني وعلى هذا فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003) ولأن فلسفة هايدجر ترتكز على بحثه عن حقيقة الوجود فإن فلسفته في معنى الفن لا تنفك عن هذا المنحى، ومن بين هذا التداخل بين مفهوم الفن والحقيقة والوجود في النسق الفكري يطرح الاشكال التالي: اذا كان الفن يختص في بحثه عن الجميل متجاوزاً الواقع، وكانت الحقيقة تختص في بحثها عن اليقين الذي يطابق الواقع فهل من الممكن أن يكشف العمل الفني عن الحقيقة، وهل يمكن وضع الفن في علاقة ضرورية مع الحقيقة؟.(سحابات، 2021)هنا يكون هايدجر قد أحدث نقلة نوعية في مجال الاستطيقا كما سبق أن أحدثها في مجال الانطولوجيا في ضوء الهيرمونيطيقا أو من خلال تفسير هايدجر لماهية العمل الفني(Bahadli، 2023).

يبدأ هايدجر بحثه في كتابه (أصل العمل الفني) بهذا الأصل وماهيته، "**الأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو، هذا الذي يكون عليه الشيء نسميه جوهره أصل الشيء هو مرجع جوهره**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 58) ورغم أنه يذهب الى أن الفنان هو أصل العمل الفني في علاقة تبادلية بينه وبين العمل الفني "**الفنان هو أصل العمل الفني والعمل الفني هو أصل الفنان، لا وجود لأحدهما دون الاخر**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 58)وهذا هو التصور العادي لأصل العمل الفني، الذي يثبت وجود طريق أو أصل أخر أوجد هذه العلاقة التبادلية بين ذاتين مختلفتين أتخذا عنوانهما منه الا وهو الفن، ليتحول السؤال عن جوهر الفن الموجود في العمل الفني، في البحث عن حقيقة العمل الفني "**لكي نعثرعلى جوهر الفن الذي يتحكم بالعمل الفني حقيقة، علينا أن نبحث عن العمل الحقيقي ونسأل العمل الفني ما هو وكيف يكون جوهره**"

فكل عمل فني إنما هو معطى من حيث شيئيته، "**إن التجربة الجمالية الخاصة لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني الذي لا يتزحزح عنه**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 62) لكنه يتجاوز الشيئية في (المجرد في حد ذاته) ليصنع شيء يجمع فيه المجاز والرمز من خلال أطار التصور الذي يتحرك في مجال رؤيته وصف العمل الفني، ولأن الأنطولوجيا التقليدية فشلت أمام هذه الشيئية فلا يمكن أدراك العمل الفني بصورة مناسبة لا من كونه جوهراً باقياً مع تغير خواصه الشيئية ولا من حيث التنوع المعطى للحواس ولا من ناحية المادة المكونة فنياً، فرسم حذاء الفلاح لفان كوخ قد أُزيلت عنه صدفته بحيث يستطيع جوهر الموضوع الظهور.(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 21).

فالفن بحسب تعريف هايدجر يصبح في معناه الفلسفي إنكشاف حقيقة الوجود وتركه يوجد ويظهر، وهذا ما يجعل الحقيقة تظهر وتسطع "**إنه انفتاح الموجود على وجوده: هو حدوث الحقيقة**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 91)فالفن هو من يصنع للأشياء حقيقتها، لأنه يبتكر حقيقة الشيء بابتكاره حقيقته الفنية، والحقيقة عند هايدجر لا تقوم على مفهوم المطابقة بين العقل والواقع، بل في رد كل من العقل والواقع الى الأفق الأنطولوجي الذي يسمح بانكشاف الحقيقة، فالحقيقة عنده هي ما تجعل من الحقيقي حقيقياً وما يكشف عن ذاته من تلقاء ذاته "**إن الحقيقة هي ما تجعل من الحقيقي حقيقياً**"(هايدغر، التقنية -الحقيقة-الوجود، د ت)وهي منطلقة من رؤيته في الانكشاف والتجلي بعودته الى المفهوم الاغريقي

القديم للحقيقة وخاصة الافلاطوني حيث كانت الحقيقة تسمى (الأليثيا)* (ALETHEIA) فهي عنده"**كشف الحجاب الذي يخرج الوجود من النسيان، إن الحقيقة هي الفعل الديناميكي الذي يجعل الأشياء تنبثق على ضوء يقظة فكرنا ليفهم الوجود**" (بدوي، الموسوعة الفلسفية ج1، 1984) وبرؤية (الا-تحجب) الاليثيا هذه فهي التي يتجلى فيه الوجود والفكر معاً بواسطة الكشف الذي تقوم به الآنية اذ يرى هايدجر "**إنه من الضروري أن نفكر بالاليثيا اللا-تحجب بوصفها الإضاءة التي تؤمن حضور الوجود والفكر في بعضهما البعض، ولأجل بعضهما البعض، القلب الهادئ للإضاءة**"(هايدغر، نهاية الفلسفة ومهمة التفكير، 2016)(هايدغر، كتابات أساسية ج1، 2003)

فبين الكشف والاحتجاب للحقيقة يتمكن الإنسان من إقامة عالم جديد يضم جميع الإمكانيات، عن طريق استخدامه للأداة يأتي بالمادة من احتجابها ليحمل العالم إلى الظهور في الأثر الفني، فالفن في صفات التضاد بين العالم والمادةهو الحقيقة، وفي الأثر الفني يجري حدوث الحقيقة، بحسب كيفية الأثر، وبما انه تم مسبقاً تحديد ماهية الفن كوضع للحقيقة في الأثر، "**الا انه يحمل عن وعي تثبيت للحقيقة التي ترتب ذاتها في الشكل، وهذا يتم بالابداع كجلب للإخفاء، وهو يعني في الوقت نفسه جعل كون الأثر ينطلق ويحدث، باعتباره حفظاً، ... وإذن يكون الفن صيرورة وحدوثاً للحقيقة**"(هايدغر، كتابات أساسية ج1، 2003) في النتيجة تكون ماهية الفن بما تحمله من ذات الفنان والعمل الفني معاً هو وضع الحقيقة وإنكشافها من ذاتها ولذاتها في الأثر الفني، والاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع.

وفي رحلة الكشف عن الحقيقة والحقيقي سواء في الأشياء أو في حكمنا عليها فهو مستوى التوافق والتطابق بين ظاهرية الشيء وما يصدر عن ذاتنا ونستخرجه لفظاً أو كتابتاً في صورة الحكم فهو أذن يمر بمرحلتين الأولى في تطابق ما نتصوره أو نعقله مع ذات الشيء والثانية في تطابق ما ننقله من لفظ مع ذات الشيء يقول هايدجر في هذا السياق "**فالحقيقي سواء كان شيئاً أو حكماً هو ما يتو افق ويتطابق، الحقيقي والحقيقة، يعنيان هذا التو افق وذلك بطريقة مزدوجة: أولاً كتطابق الشيء وما نتصوره عنه، ثم كتطابق ما يدل عليه الملفوظ وبين الشيء**"(هايدغر، التقنية -الحقيقة-الوجود، د ت، الصفحات 12-13).

رابعاً: الجمال والفن عند جان بول سارتر:

أشتهر سارتر(1905-1980) كأبرز الفلاسفة العدميين في العصر الحديث من خلال نتاجه الادبي الروائي والمسرحي أو من خلال كتابه (الوجود والعدم) 1943، والد الوجودية، والأسس التي اعتمد عليها سارتر في صياغة مفاهيمه المركزية عن "العدم" تنتمي إلى سلسلة نسب تشمل العدمية والانتقادات التي سبقتها مباشرة والتي درسها عند مارتن هايدجر، وفريدريك نيتشه، وسورين كيركجارد.(FRANKLIN, 2012)

رغم غزارة ما ألف سارتر في الفلسفة والادب والفكر الا إنه لم يضع مؤلفاً خاصاً بعلم الجمال أو الفن، ولكن يمكن استقصاء فلسفته في هذا المجال من خلال مؤلفيه (التخيل) الذي تحدث فيه عن طبيعة الموضوع الجمالي و(ما الادب) وما تناثر في بقية مؤلفاته بهذا الخصوص. فقد ألف في موضوع الخيال والتخيل كما يقول مؤلفين "وكان أول ما كتبت دراسة قصيرة بعنوان الخيال 1936 تفسير متأنٍ لآراء الفلاسفة السابقين ثم دراسة أطول في كتاب (سايكلوجيا الخيال) عام 1940"(تودي و ريد، 2002)فكتابه الأول الخيال كان عبارة عن مجموعة من الانتقادات التي وجهها للفلاسفة السابقين له حول الصورة الذهنية والتخيل، حيث لحظ أن هناك خلط بين الادراك والتخيل لدى كل من الفلاسفة وعلماء النفس.(سارتر، 2001)

حاول سارتر في كتابه "المتخيل" أن يحدد لنا نوع الوجود الذي يتمتع به (الموضوع الجمالي) متخذاً موقفاً خاصاً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرفة من جهة أخرى،"**إن الوعي بالمتخيل الجمالي يمثل حجر الزاوية في فلسفة سارتر الجمالية**"(الصراف، 2012) فبينما كان يتبنى أصحاب الرؤية الواقعية إن الموضوع الجمالي هو وجود ذات الشيء، كان أصحاب النزعة الثانية يقولون إن للموضوع الجمالي وجود التصور أو "التمثل"، للشيء في الذهن، أتخذ سارتر

---

* . الاليثيا (ALETHEIA): هي الاسم أو المصطلح اليوناني للحقيقة وفي اللاتينية تعني الكشف عما هو متخفي. أو عدم الاخفاء أو الظهور. قدم هايدجر تحليلا اشتقاقيا لكلمة أليثيا وتوصل إلى فهم للمصطلح على أنه "الكشف". وهكذا، فإن أليثيا يختلف عن مفاهيم الحقيقة التي تُفهم على أنها عبارات تصف بدقة حالة ما، أو عبارات تتلاءم بشكل صحيح مع نظام مأخوذ ككل بدلًا من ذلك، ركز هايدجر على توضيح كيفية الكشف عن "العالم" الأنطولوجي ، أو انفتاحه، حيث تصبح الأشياء مفهومة للبشر في المقام الأول، كجزء من خلفية ذات معنى منظمة بشكل كلي.

LALANDE, A. VOCABULAIRE TECHNIQUE ET CRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE: F. ALCAN1932.P:43.

متبنى أن الموضوع الجمالي موضوع "متخيل" فهو لايكون ولا يدرك الا بفعل ذلك الوعي المتصوِر والذي يضعه بأعتباره(لا واقعياً)، معتبراً السمة الأساسية التي تميز الوظيفة التخيلية هي أنها "تلقائية إبداعية" يستطيع الوعي بواستطها أن يعطي لنفسه موضوعه الخاص. (ابراهيم، د ت)وهذه النظرية الجمالية السارترية هي متسقة مع نظريته ورؤيته العامة في (الخيال) بعدِّه وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي، ومباشرة الأشياء في المحيط الخارجي، في سبيل إعادة بنائها، فنجد سارتر يعرف الخيال "**إنه الوعي القادر على تحقيق حريته، وهو ليس الا علاقة الوعي بشيء أو موضوع يقع خارجه**" (Sartre , 2004)(فهو أدراك للذات وللأشياء التي تساعده في إنشاء وتحقيق حريته خارج الواقع، فإذن يرى سارتر إن (الموضوع الجمالي) هو "موضوع متخيل" ولا واقعي يتم اشتغاله في "الذات المتذوقة" للعمل الفني التي إشتغلت بتراكيب من الادراكات الحسية الواقعية المختلفة لتنتجه في الخيال.

فما ندركه حسياً في العمل الفني الماثل أمامنا وهو الصورة نتعامل معه كموضوع خارجي متشيء "**إن الصورة موضوع مثلها على السواء مثل المواضيع الخارجية فالتخيل أو المعرفة بالصورة تأتي من الذهن، وقد أوقع على الانطباع الحاصل بالدماغ**"(سارتر، 2001، صفحة 17) أي أن ما نعيه فهو إشتغالات المخيلة لما أدركته حسياً في الذهن والذي هو الموضوع الجمالي.

ولأن سارتر قد حصر وظيفة (المخيلة) في سلب الادراك الحسي، ولكنها بطريقة ما مرتبطة بهذا الادراك للواقع الخارجي الذي يسميه (المعادل الحسي) فتستمد منه مدركاتها الحسية التي تكون خاضعة لتركيب المخيلة، "**والواقع إنه رغم أن وظيفة التخيل هو سلب المدرك الحسي، إلا أن الوعي لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة بل يظل ظهور المتخيل مشروطاً بالموقف الخاص للوعي في داخل العالم**" (ابراهيم، د ت، صفحة 196) وهذا الموقف الخاص الذي يحدد كيفية ظهور وتقبل العمل الفني وتذوقه ونقده هو مشروط لوعي الانسان المتحقق في ذاتيته.

يربط سارتر نظريته الجمالية حول معنى الادب والفن بمفهومه عن الحرية بعدِّه الانسان هو صانع لقراراته، ويمتلك موقف، فالأنسان عند سارتر مشروع ناقص متجه نحو المستقبل ونحو الحرية، التي تفرض عليه الالتزام، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند سارتر، والفن هو إبداع في عالم القيم الجمالية، فتكون الحرية هي أساس الفن، والعمل الفني قيمة موجهة الى القاريء، ولكنه يخلو من أي غائية لأنه في نفسه غاية وهي غاية الحرية، إن الفن اذن ليس نقلاً للواقع فالفن تخيل، والتخيل نفي للواقع، والجميل يعد إنسحاباً من الوجود، وبهذا تتحقق الحرية. (مجاهد، د ت).

فالنظرية الجمالية السارترية جردت الواقع من جمالياته ورحلته الى ما يكسبه الجمالية في الاطار اللاواقعي ، الذي يتمثل في العمل الفني أو الادبي، يقول سارتر "**إن الصورة ليست واقعاً و إنما تمثيل للواقع**"(الحسيني، د ت) وهذا هو الابداع الذي يضيفه الفنان بذاته المتخيلة على الواقع وذات الامر يمارسه المتلقي للعمل الفني عندما يتعامل معه كموضوع خارجي واقعي، ويعالجه في مخيلته كصورة تتفاعل مع الوعي الذاتي للمتلقي، "**إن الموضوع الجمالي عند سارتر يكون أشبه ما يكون بالنداء الذي يوجهه الفنان إلى المتذوق, مهيبا بخياله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي**"(الحسيني، د ت، صفحة 64) فأدراك المتلقي للعمل الفني مستثار بمخيلته يخلق الموضوع الجمالي، لهذا يؤكد سارتر أن "**ثمة نداء تتردد أصداؤه في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب ، ألا وهو النداء الذي يهيب بالمتأمل أو القارئ أن يعمل مخياله في سبيل العمل على تذوق هذا الكتاب أو ذلك التمثال أو تلك للوحة وهنا تظهر العلاقة الوثيقة بين المخيال والإدراك الحسي**"(الحسيني، د ت، صفحة 199).

المبحث الثالث: التجربة الجمالية وتأويلها عدمياً.

إنبثقت التجربة الجمالية المعاصرة مع إرهاصات القرن العشرين بسمات خاصة ألقت بضلالها وأثرت بشكل كبير على الحركات الفنية المعاصرة، متأثرة بالأحداث التي عاشها الغرب في تلك المرحلة، وقد لخص توينبي أعراض الفكر الغربي المعاصر بعاملين أساسيين "الاول حربان عالميتان في غضون جيل واحد، وسلام قائم على توازن الرعب النووي، أما العامل الثاني فهو تدهور الحالة النفسية والتي كان مرجعها القلق الى خواء الروح بعد أن أفرغ الغربي قلبه مما كان يتقوت به من زاد روحي متمثل في عقيدته الدينية ليستبدل بها ايدلوجيات لم تغني عنه شيئاً، ومن ثم تحققت نبوءة نيتشة حين قال سترفع العدمية رأسها"(صبحي، 1994)إن هذا الانكار والتنصل من التعلق بأي رابط أو مرتكز يقف عليه الفكر العدمي من جانب والحرية

المتطلقة التي تدعوا لها العدمية جعل من الفن في حلٍ من كل القوانين والقواعد والقوالب التي كانت تقننه وتسيره وفق التزام صارم، واذا به يتحرر من هذه القوانين والالتزامات ويتحرك في إفق مفتوح من التمرد والثورة عليها متسلح بالحرية الذاتية والوعي الذاتي هو الحاكم والمسيطر على نتاجه الابداعي(ZBOON، 2022). ومن المدارس الفنية التي تأثرت بهذا الفكر التحرري:

الدادائية:

ولدت المدرسة الدادائية على يد مجموعة من الفنانين والادباء تميزوا برؤية ذاتية خاصة للأحداث التي عصفت بالبشرية وقتها وبنظرة فلسفية عدمية لدور الفن فيها، فكانوا يسخرون في أعمالهم الفنية من كل شيء يحيط بهم، فهي حركة ثورية فنية مضادة للفن التقليدي المعروف الذي يتميز بالقيم الجمالية، والذي يعكس الشعور بالاطمئنان والسعادة، وعرفت هذه الحركةالعدمية والشاذة المتمردة على كل ما هو جميل في الحياة بالدادائية. (علام، 2010) فهي حركة فنية جاءت كرد فعل لما تسببت فيه الحرب العالمية الأولى من دمار ومآسي في مواجهة جدار التشظي الإنساني، والانغماس في الفوضى الدموية التي خلفتها الحرب.

بعد اجتماع لجماعة من الفنانين والأدباء في مقهى فولتير بمدينة زيوريخ السويسرية 1916تحت اشراف الكاتب و الشاعر تريستان تازارا(1896-1963) أصدر أول بيان لهذه الحركة والذي ينص على التمرد التام ضد كل القيم والتخلص من كل المعايير الخاصة بالقواعد الفنية والأدبيات والعبث بكل ما آمنت به الانسانية من مثل وقيم في الفنون عامة والفنون التشكيلية خاصة وأن المخرج الوحيد هو محاربة الفن بالفن وتبني منطق الفوضى والرفض وزيادة على هذا التحرر التام من كل ما يعوق ويكبح جموح التلقائية في الابداع الفني. فكانت "**حركة احتجاجية على مكننة العالم وتقنين الانسان وعقلنته فلوحاتهم وتشكيلاتهم لم تكن الا محاولة لتعليم الانسان ما غاب عن ذاكرته**" (ريد، النحت الحديث، 1994).

(شكل-1)

فهي حركة فوضوية ذات نزعة عدمية, هدفت الى تحطيم القواعد المعروفة للفن والتفكير والعقل, وارتبطت بالجدار كنوع من التغير في شكل النحت المتعارف عليه, ومتمردة على جميع القيم والاشكال الفنية, فقد كانت هذه الحركة الفنية " حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم, حسب رأي تريستان تازارا"(عطية، 1985), كان دادا يتخذ بالفعل أشكالًا من السريالية والواقعية الاجتماعية وخصائص أخرى للحداثة. تضمنت هذه الممارسة غير التقليدية رفض الأشكال القديمة لصناعة الفن ، مع التركيز على طرق جديدة للإبداع. ظهرت فئتان رئيسيتان من الفنانين: أولئك الذين وجدوا الإلهام في غضبهم وإحباطهم وأولئك الذين غامروا في العبث.

فالحركة الدادائية وجدت لتسخر من الذات وتتمرد على أنساقها السائدة يقول جان آرب(1886-1966) "**إن هذه الرومانسية انقلبت عام 1914 الى سخرية من الذات، الى المازوكية والتدمير**"(ريد، النحت الحديث، 1994، صفحة 106) ففي الحركة الدادائية طغيان كامل للذات تلبس في أعمال الفنانين المتبنين لهذه الأفكار، وأنعكس ذلك التمرد في كل عناصر التشكيل. وقد عبر تزارا زعيم الحركة عن هذه الرؤية العدمية فى البيان الذى أصدره باسم الدادائية، اذ يقول"كل فعل إنسانى عقيم، إذا قيس بمعيار الأزلية"(الحاتمي، 2007، صفحة 62)

يسعى النحت الدادائي الى تخطي الواقع والتنكر له من التمثيل الصوري، الموضوعي، الى اللا صوري، واللا موضوعي... إذ "رفض الدادائيون جميع النظم والقوانين والعادات والتقاليد ونادوا بتحطيم الشكل وكانت أغلب أعمالهم من المواد الجاهزة"(نصيف، 2019، صفحة 29) فكانت الخامات مختلفة عن النمط السائد في مساحة الفنون التقليدية، ضمن أنساق فنية غريبة عن أنساق السائد القيمي الجمالي، من خلال البحث عن قيم فنية جديدة إنطلاقا من جمع النفايات وقصاصات الجرائد وقطع الخشب وبعض الأشياء الجاهزة وتشكيلها باعتبارها تحف فنية وآيات من الفن الجدير بالاحترام والتقدير.(شكل-1)مما مهد لأيجاد فن الكولاج(التلصيق). من أبرز النحاتين في المدرسة الدادائية مارسيل دوشامب، راؤول هوسمان، مان ماري.

الوحشية:

الوحشية: (١٩٠٤- ١٩٠٧) ظهرت الوحشية في فرنسا مطلع القرن العشرين ، وهو مصطلح اطلقه النقاد الفنيين سخرية على الفنانين الذي تبنوا هذا الاتجاه في احد المعرض الفنية بباريس سنة ١٩٠٥ نظراً لغرابة اسلوبهم الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت وذلك لغرابة الاسلوب الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في تلك الفترة" على الرغم من قصر عمرها كان لها تأثير عظيم في الفن الحديث "(نيومايز، د ت).

حيث تتمثل اعمال النحت للوحشية العودة الى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب.(رحمة الله، فتح الرحمن، و عبدة عثمان، 2017)عُدّت الوحشية من أهم المدارس التي ارتكزت فيها الذاتية عند الفنان من خلال إثارة الدوافع الغريزية المعبرة عن الصراع الذاتي بسيرورة الوعي الذاتي من الفنان الى المنجز الإبداعي "**من اهم اسس المذهب الوحشي هو الدو افع الغريزية التي تبرر الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين الفكر الحر البسيط المنطلق وحضارة معقدة**"(ريان، 1977)حيث كانت الوحشية عبارة عن بساطة في الاسلوب و ابراز الانفعالات، والمبالغة التعبيرية مع الحفاظ على نسب الشكل والحفاظ على مظهره , حيث كانت اعمالهم يؤدي بالمشاهد الى الحيرة عند مشاهدتها لأول مرة، و تمتلك الاشكال الطبيعية ذات السمة الهندسية البسيطة.

من أهم رواد المدرسة الوحشية هنري ماتيس (1869-1954) فقد تخطى وعيه الشكلي وعي النسق السائد في اوربا بداية القرن العشرين، إذ طور أسلوبه الخاص وإنفرد به مستفيداً من فنون الارابسك العربي متأثراً ببنائية سيزان كما تغير شكل المنظور عنده واتجه نحو التسطيح في الاشكال مع الطابع الزخرفي في الخلفيات(حسن، 1974) إتسمت التجربة الجمالية لدى ماتيس في النحت بحرية كبيرة في التعبير عن مشاعره ورؤيته الذاتية، وفي التحكم في النظم الشكلية والميل لتبسيطها، ووجد مسوغات لكسر السياقات التي إعتمدها أسلافه من النحاتين، "فدخل في عدة حوارات فكرية وتقنية مع من سبقه من النحاتين للوصول أو الوقوف في مركز غايته"(ريد، النحت الحديث، 1994، صفحة 27)هذا الميل التعبيري في نحت ماتيس - وهو ميل لا نجده في رسمه بعامة، والذي يفصح عن ملاحظته الفائقة للقيم الانفعالية المميزة المتضمنة في كل فن. بلغ ذروته في سلسلته (ظهور)(الشكل-2) التي عمل عليها منذ عام ١٩٠٩ حتى عام ١٩٢٩ إن هذه السلسلة تلخص النمو الحثيث والمتكامل لتطور اسلوب ماتيس النحتي، يتبين الفارق بين أول (ظهر) والظهر الثاني مستوى واضح من الاختزال او من (الوحشية) دون الابتعاد الجوهري عن الانموذج الانساني. لكن (الظهر) الثالث الذي يبدو كأنه صنع بعد الثاني مباشرة يقدم لنا تبسيطاً جذرياً.(ريد، النحت الحديث، 1994، الصفحات 22-28)

(الشكل-2)

السريالية :

يصنفهما هربرت ريد "فوق الواقعية السريالية والمستقبلية وهما مصطلحان يدلان على رد فعل يجيء من العالم الخارجي نحو القيم غير العادية(الروحية)"(ريد، التربية عن طريق الفن، 1994)أي يتأثر من الخارج الى ذاتية الفنان بتفاعل وعيه الذاتي مع العالم الخارجي.ولعل أهم ما في الفن الحديث، هو تخلص الفنان من القوالب القديمة، والتحرر من الإلتزام بنقل العالم الخارجي كما يبدو له من الرؤية العادية واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان، والبحث في كيفية خلق منجز جديد يتجاوز فيه

الشكل النمطي أو المرئي الخارجي، كما لا ينجرف الى اللا موضوعية، وإنما لابد للمنجز أن يكون متوافقاً في إتساق بين المبنى والمعنى معاً، أو بين الشكل الجديد المستحدث والمضمون الفكري والوجداني الذي يتسع لتصورات العقل واعتمالات المشاعر معاً، بالإضافة الى فسح المجال الى إسقاطات اللاوعي، فيغدو الشكل المنتج ليس حاملاً لصورة إدراكية أو تخيلية فحسب، بل محمّل بفعل يجمع اشتغالات العقل وإفرازاته، وإنفعالات المشاعر، وبراعة الأداء.(بسيوني، 1995).

"إن الحالة السريالية الفكرية أو إن السريالي الخالد، يفهم من هذا كأنه إستعداد ما، لا الى تجاوز الواقع بل الى الغوص في أعماقه، والى إدراك العالم المحسوس بصورة دائماً أكثر وضوحاً وفي الوقت نفسه دائماً أشد حدة"(نادو، 1992) فالسريالية كفكر تجاوزت الموضوع بتجاوز الواقع من خلال إنغماس الذات فيه الى أعمق المستويات في ذات الفنان نفسه، في اللاوعي لديه وفي عالم الاحلام التي يعيشها، "فهي حركات ظهرت في القرن العشرين وتهتم بعالم الاحلام وما وراء الواقع والتحليل النفسي واللاشعوري للإنسان"(باشا، 1967) منطوياً على نفسه ومستغرقاً في تفهم ذاته وما خفي عليه فيها عابراً من الوعي الذاتي الى اللاوعي، ومعبراً عن تلك الذات في مواضيع ذاتوية "إن طرازاً من الفنانين السرياليين يبلغ من اكتمال صفته الانطوائية(الذاتية) ألا تداخله أي رغبة أخرى عدا التعبير من خلال الآلية الذاتية الحركة(Automatism) لوجداناته، عن الصور الكامنة عنده في اللاشعور"(ريد، التربية عن طريق الفن، 1994، صفحة 138) فالسرياليون عبروا عن ذاتهم في مواضيع جمالية وفنية متجاوزين ما رأوه في قباحة الواقع بالتحول الى مواضيع الجمال الذي يتجاوز الواقع، فالإنسان هو الذي يصنع الجمال من خلال خلق مواضيع جمالية تتجاوز المحاكات والواقعية، جاء في البيان الثاني للسوريالية عام (1924) "ان الواقع قبيح وإن الجمال لا يوجد الا فيما هو غير واقعي ، والإنسان هو الذي أدخل الجمال في العالم، ولكي نقترب من الجمال، لابدّ من أن نبتعد عن الواقع"(بريتون، 1978).

وقد ولدت السريالية في فترة تحولات فكرية فارقة اذ شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغيرات واضحة في الفكر الأوربي وتأثره بالافكار العدمية كما كان لأنتشار المباديء الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر في إزدياد إهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية، فشعر كل فرد بحرية كاملة في إختيار طريقة الحياة التي تلائمه،(علام، 2010، صفحة 127) فأصبحت الحرية قيمة عليا تحفز الفنان على الابداع ودافع ومحرك فاعل يقول بريتون في هذا الصدد "**ان الحرية وحدها هي كل ما يحمسني**"(بريتون، 1978، صفحة 16)ومنشأ هذه الحرية الفردية هي الافكار العدمية التي غزت اوربا في تلك المدة.

نادت السريالية بالتخلي عن الواقع المادي والاهتمام بعالم الخيال والأحلام واللاشعور "حيث تعيش المكبوتات والانفعالات في عقل الباطن فهي دعوة تكشف خبايا النفس البشرية المليئة بالغرائز والاحلام التي لم تجد مكاناً لها في عالم الواقع ونادت بالبحث عن مصدر تعبيري أوقع وأفضل من العالم المادي وهو عالم اللاشعور"(Adelheid M. Gealt, 1983)

أهم فناني السريالية:

باربارا هيبورث التي تعتبر من الفنانات القليلات اللائي تمكن من تحقيق شهرة عالمية بتقديمها لأعمال جسدت الحداثة، في عملها النحتي (تكوين نحتي) (شكل-3) من الخشب الماهوجني وعلى قاعدة من الحجر الجيري اذ تمثل ثلاث كتل هندسية بخطوطها الخارجية التي تبرز كل كتلة من الخارج، يتخلل الكتلة اليسرى فراغ نافذ دائري، ابتعدت هيبورث عن الواقعية والتشبيه نحو التجريد بشكل ترسمه خطوط مرنة لتأكيد قيم الحركة التي توحي بالرشاقة وتأكيد الإحساس بالعضوية بدلالات مشفرة مفتوحة التأويل. كما يعتبر الفنان هنري مور من أهم فناني السريالية في إنجلترا، تأثر بالفنون البدائية في أمريكا الجنوبية، واستخدم مور أسلوبه الفني بالتشكيل الصرحي سريالياً، وغالباً متجه نحو الاختزال والتجريد.

(شكل-3)

الدادائية الجديدة:

تعتبر حركة نيو دادا الفنية مزيجًا فريدًا بين السريالية وفن البوب. كان هدف الفنانين خلال فترة الدادائية الجديدة هو تجربة مواد وتقنيات جديدة ، من أجل إيجاد وتطوير أنماطهم الشخصية، بشرت هذه الحركة بعصر جديد من التفكير الإبداعي.

في نشوة ما بعد الحرب العالمية الثانية للولايات المتحدة خلال الخمسينيات من القرن الماضي ، رفض جيل جديد من الفنانين الموضوعات الوجودية الثقيلة والنهج الشكلي للتعبيرية التجريدية لصالح إحياء بارع لمواضيع وممارسات دادا ، لا سيما تلك الخاصة بمارسيل دوشامب ، الذي كان يعيش في الولايات المتحدة في ذلك الوقت. من خلال الكولاج ، واستخدام الأشياء التي تم العثور عليها ، وعمليات الصدفة ، والعروض غير التقليدية، تحدى هؤلاء الفنانون الاتجاهات السائدة في التجريد وطمسوا الفجوة بين الفن والحياة تحسباً لفن البوب في الستينيات.

انبثقت الحركة الجديدة من الحركة الدادائية القديمة، الفرق الرئيسي بين الاثنين هو أن الدادائية الجديدة ليس لها علاقة بالمشاعر المناهضة للحرب. يتعلق الأمر أكثر بعدم معرفة ما كان من المفترض أن تكون عليه نواياهم أو معانيهم ورؤية عبثية كل ذلك. كانت حركة نيو دادا الفنية حركة فنية أحدثت تطورًا في الفن والثقافة المعاصرين، فضلاً عن الطليعة. لم يكن مجرد تمرد على رقة الحداثة ، ولكن أيضًا ضد دعم الرأسمالية والإمبريالية. بعبارة أخرى ، كانت حركة فنية ذات طابع سياسي للغاية في جوهرها. يصف ادوارد سميث الدادائيين بانهم فنانين لم يكونوا راضين عن التوجهات السائدة في مابعد الحرب "وأفضل أن أقول عنهم أنهم غالباً فنانون يريدون أستكشاف فكرة الاختزال، وغير المستقر، والزائل فيما يفعلون، ولا شك إن أكثر عنصرين تم مناقشتهما كمؤسسين للدادائية الجديدة هما راوشنبرغ وجاسبر جونز، ونجد أن راوشنبرج كان أكثر تنوعاً بينما جونز هو الاكثر أناقة" يقول ادوارد لوسي سمث :"الدادائية الجديدة وفن البوب ليسا شيئين متطابقين رغم ان الدادائية الجديدة تنطوي على فن البوب وكل الفنانين الذين ذكرهم ممارسين حقيقيين لفن البوب رغم ان اعمالهم تندرج في معارض وتناقش في الكتب على انها فن البوب"

عام 1958 صاغ مقال نشر في مجلة (Art News) مصطلح (Neo-Dada) الدادائية الجديدة تضمن إعلان المجلة عن وصول "الرسامين الأمريكيين". بما في ذلك روبرت راوشنبرغ ، نام جون بايك ، كلايس أولدنبورغ ، وفنانين آخرين ، كانت هذه المجموعة الجديدة تبتكر فنًا استفزازيًا والذي أزال "الحركة" العاطفية من اللوحة وجلبها إلى العالم. في مقال Art News ، قدمت المؤرخة باربرا روز هؤلاء الفنانين على أنهم ورثة الدادائيين الأصليين - مارسيل دوشامب ، مان راي، الذين احتضنوا كل أنواع الفنون المرئية بالإضافة إلى المسرح والأدب في محاولة لفهم ويلات الحرب العالمية الأولى. لكن في حين أن الدادائيين الجدد استمدوا ذوقًا مشابهًا للمفارقة ، والتعقيد النفسي ، والعبثية ، فقد كانوا عمومًا أقل اهتمامًا بالسياسة من اهتمامهم بالحريات الفنية الموجودة في العمل الحر الذي يمر عبر طيف كامل من الفن والتكنولوجيا.

أخذ فناني حركة دادا الجديدة فن البوب والفن التجريدي ، ودمجوهما معًا. أدى هذا إلى خلق شكل جديد غير مألوف للتعبير. من المهم أن نلاحظ أن العديد من أعضاء هذه الحركة لم يكونوا حتى أصدقاء مقربين ، ولكن لا يزال لديهم اهتمامات مماثلة وعملوا معًا مع وضع هذه الأفكار المماثلة في الاعتبار. كانت حركة فن الدادا الجديدة ملكية لفلسفة الدادائية. لقد كانت استجابة مباشرة للعنف في المجتمع واستخدمت أساليبها في خلق الفن. استخدم فناني الحركة العشوائية والفوضى كجزء من عملهم. كان لديهم فلسفة بلا هدف ولا يهتمون بتقديم الفن بطريقة تقليدية، من أبرز فناني الدادائية الجديدة: إيف كلاين ، شارلوت مورمان وروبرت فيليو ووليم دي كونينج وروبرت ماذرويل ومارسيل دوشامب وإنريكو باج وجورجيو دي شيريكو وماكس إرنست وجوان ميرو. وجورج سيغال وروبرت ويتمان. بدأ هؤلاء الفنانون في إعادة النظر في بعض الموضوعات من الديادية ولكن بروح جديدة من الهجاء والسخرية والمرح والوعي الذاتي. في جوهرها كانوا يسخرون من الفنانين الذين جاءوا قبلهم بينما كانوا يحتفلون في تحطيم المعتقدات التقليدية الخاصة بهم.(The New Dada art movement, 2022)

مؤشرات الاطار النظري

1- القيم الجمالية تنبثق من ذات المنتج الفني بتوافقه مع أهداف وغايات ذات الفنان
2- يتلاعب الفنان في مساحة العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.
3- التجربة الجمالية الإبداعية التي يجسدها الفنان من خلال منجزه الإبداعي لا تتم الا بالابتعاد عن السلطة المطلقة وأي سلطة تتحكم في المنجز الابداعي.

4- الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل، وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجاز كشف الموجود...الفنّ هو صيرورة الحقيقة وحدوثها.
5- كل عمل فني إنما هو معطى من حيث شيئيته، لكنه يتجاوز الشيئية في (المجرد في حد ذاته) ليصنع شيء يجمع فيه المجاز والرمز من خلال أطار التصور الذي يتحرك في مجال رؤيته.
6- من خلال أختزال العمل الفني وتقشيره يظهر جوهره وتنكشف وتتجلى حقيقة وجوده.
7- الاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع.
8- السمة الأساسية التي تميز الوظيفة التخيلية هي أنها "تلقائية إبداعية" يستطيع الوعي بواستطها أن يعطي لنفسه موضوعه الخاص.
9- الخيال وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي.
10- الموضوع الجمالي هو "موضوع متخيل" ولا واقعي يتم اشتغاله في "الذات المتذوقة" للعمل الفني التي إشتغلت بتراكيب من الادراكات الحسية الواقعية المختلفة لتنتجه في الخيال.
11- الحرية هي أساس العمل الفني.
12- العمل الفني ليس واقعاً وإنما تمثيل للواقع.
13- الاغتراب الذي يعيشه الانسان يفضي للبؤس والحزن والوحدة الذاتية.

الفصل الثالث : الاطار الإجرائي للبحث:

اولا/ مجتمع البحث: نظراً لأتساع مساحة البحث وشموله عينات كثيرة لا يمكن تغطيتها بهذه الورقة البحثية، إرتأى الباحث إختيار عينة البحث والبالغ عددها (4) نماذج بطريقة قصدية للنحات البرتو جاكومتي كإنموذج بحثي بما يحقق هدف البحث في الكشف عن الصيغ الفنية المتأثرة بالفلسفة العدمية وحضور الذاتية فيها.

ثانيا/عينة البحث: لدراسة تأثير وإنعكاس الوعي الذاتي في الفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية أرتأى الباحث إختيار أعمال الفنان البرتو جاكومتي(1901-1966) إنموذجاً لتحليل العينة في نماذج من أعماله، اذ يعد الفنان الفرنسي جياكوميتي من أبرز الفنانين الذين جسدوا الفكر العدمي في الفن المعاصر، فهو فنان ما بعد الحرب وكان متناغماً مع أفكار الوجودية، ومتأثراً بالفلسفة العدمية، منشغلاً بشكل خاص بمشاكل الإدراك،في تمثيل مظهر الأشياء كما يراها، بطريقة تعترف بأن فهمنا للعالم المدرك ليس ثابتًا أبدًا ولكنه عرضة للتغيير باستمرار، تقع هذه المشكلات التي عالجها الفنان في أعماله الفنية ضمن النظرة العدمية في فهم جدوى الوجود والسير في هذه الحياة المتلاشية حتمياً الى العدم، وصاغها بتكوينات اختزالية وتجريدية بأسلوب مميز ومتفرد في أسلبة الأشكال ومطها وتطويلها، لأنها لا تمس فقط قدراتنا على الإدراك والفكر، ولكنها تتحدث أيضًا عن كيفية ارتباطنا ببعضنا البعض كبشر معزولين مفصولين بمساحة مادية.ونسير الى العدم بمشيئتنا،متشيئين نعيش الاغتراب والاستلاب بارادتنا، ولهذا أستحوذ فن جياكوميتي أيضًا على النغمة الكئيبة للوجودية.

يُنسب إلى ألبرتو جياكوميتي ابتكار "نمط جديد تمامًا من الأشكال الأدمية". وحتى بالنسبة لأولئك الذين لا يعرفون سوى القليل عن فن القرن العشرين، فإن صورة أنماطجياكوميتيالبشرية تقفز للذهن مباشرة،وتهيمن عليها تمثيلات ضعيفة مؤسلبة وممدودة ونحيلة لأشكال نساء واقفات ورجال يمشون بأسطح خشنةتفضي عن حركة ما، تم تشكيلها من الطين أو الجبس ثم صبها في البرونز.

ثالثا/ أداة البحث: اتخذ الباحث أداة الملاحظة لجمع معلومات العينة.

أولا/ منهج البحث: أتبع الباحث في تحليل عينة البحث المنهج التحليلي الوصفي معتمداً على الوصف البصري الدقيق، وتحليل أنظمة التكوين والبنية الجمالية للمنجز الفني.

تحليل العينة :

نموذج رقم (1)

أسم العمل: الرجل الماشي(Walking Man)

أسم الفنان : البرتو جاكومتي.

الخامة: البرونز.

القياس:71 1/10 × 9 2/5 × 38 1/5cm .

تاريخ الانتاج: 1961.

العائدية: متحف الفن الحديث نيويورك.(Giacometti, 2001)

التمثال يصوّر رجلاً يمشي بخطوات عريضة ومتردّدة. ساقاه طويلتان ونحيلتان وركبتاه تبدوان غير قابلتين للانثناء وكأنّما تساعده أجهزة مساعدة للمشي، طريقة مشي الرجل تذكّر بشخص يهرب من أمر عظيم أو نجا للتوّ من كارثة إذ يبدو متجمّدا في منتصف خطوته الكبيرة والمتعثّرة،فمن الواضح أن الشخص في التمثال لا يمشي بغرض التمشي للنزهة، فهو ينظر بوجهه الى هدف بعيد المنال، ولكنه هدف محدد يرمو الوصول اليه، وهو يعرف أن وقته محدود كي يبلغ غايته،وهو يُظهر موضوعًا هشًا، معزولًا ومكشوفًا للعناصر، التي بدأت بالتالي في تدمير كيانه وذاته.الشخص الطويل والنحيل مثل خيط يميل بجسده إلى الإمام وكأنه ينوء بحملٍ ثقيل أو يواجه رياح عاتية أو يستعدّ لاستلام أو تلقّي شيء ما، مما يوحي بأنه يذبل ببطء، لكنه لا يزال يتحرك للأمام، على الأرجح بحثًا عن شيء ما. نظرًا لأن الحركة هي النقطة المحورية في عنوان(Walking Man)، يضيف الفنان لموضوعه عائق الأقدام المثقلة، التي تكاد تندمج مع الأرض التي يمشي عليها. "الرجل الذي يمشي" لجياكوميتي هو صورة لرجل في خضم أزمة وجودية،رجل جياكوميتي في الحقيقة رمز شفر شكلياً ليمثل كلّ إنسان يشقّ طريقه وسط عواصف ومصاعب الحياة. انه رمز لإنسان هذا العصر الذي يكافح ويناضل دائما ويبحث عن السلام والطمأنينة فلا يجدهما.

أخرج الفنان عمله بأسلوب الباحث عن حقيقة وجوهر الانسان،اذ تلاعب الفنان في مساحة العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني. فقام بأختزال الشكل وبتقشيره ليظهر جوهره وتنكشف وتتجلى حقيقة وجوده. لرؤية الفنان التي تتسق مع مقولة إن الاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع. لأن الفن يظهر الحقيقة كما هي لا كما إرتدت من مظاهر وحجبت عنا، فهو رأى الإنسان مجرداً من متعلقاته اليومية التي تخفي تلك الحقيقة الكامنة في ذاته. لقد سمح الفنان لمخياله في الغوص في ذات الشكل مستدعياً كل تلك المسيرة من البداية وحتى النهاية التي يرى فيها سيرٌ وسط طريق وعرة وبمواجهة عواصف ينوء بها الانسان وهو مثقل بالهموم ومشاغل هذه الحياة، ليجسد الشعور بالاغتراب والاستلاب، فكان خياله يرى الحقيقة بلا رتوش ولا قشور.

فالفنان هو باحث عن الحقيقة وناقلٌ للواقع الذي يراه بذاته المدركة، ومهمته نقل هذه الحقيقة بواسطة المنجز الفني للمتلقي، وعمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني من خلال الاختزال والتبسيط والأسبلة، وأعطى لخياله الحرية الكاملة في قيادة التحكم في إخراج منتجه الابداعي بما يتوافق مع رؤية الفنان الذاتية بعيداً عن القواعد والقوانين الكلاسيكية المتحكمة في العمل الفني الواقعي.

نموذج رقم (2)

أسم العمل: ساحة المدينة

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: البرونز

القياس(43.8 x 64.5 x 21.6 cm):

تاريخ الانتاج: 1948:

العائدية:متحف الفن الحديث نيويورك(Giacometti, 2001)

عمل جياكومتي منحوتته ساحة المدينة(City Square)وهي تظهر خمسة شخصيات نحيلة - أربعة رجال وامرأة. الأشخاص نحيفين بأرجل وجذوع وأذرع مبالغ فيها وممدودة يسيرون عبر لوح مسطح وناعم ومظلم بينما يقف أحدهم بأقدامه معًا وأذرعه بجانبه في هذا التمثال البرونزي القائم بذاته. يوجد الشخص(المرأة) التيتقف منعزلة بلا حراك على قدميها معًا في وسط هذه الصورة، والتي تُظهر التمثال من طرف طويل. أجساد الناس مزخرفة ومعقدة، كما لو أنها مبنية من قطع صغيرة من الطين. وهي متباعدة بشكل متناثر عبر القاعدة السميكة، وتتجه جميعها تقريبًا إلى مركز القاعدة .

هؤلاء الأفراد الهزيلون على مقربة من بعضهمولكن يبدو أنهم غير قادرين أو غير راغبين في التواصل مع بعضهم البعض، من خلال هذه المنحوتات، يصور جياكوميتي المشاعر الانسانية العالمية لما يعنيه العيش في عالم من العزلة والانفصال والاغتراب، اذ يبدو أن الشخصيات معًا، ولكنها وحيدة. إنهم جميعًا يتجولون بلا هدف في اتجاهات مختلفة ويبدو أنهم ضائعون في الحزن، إنها حلقة من العلاقات الفارغة التي تنبأ عن حالة الاغتراب التي يعيشها الانسان بأتجاه الاخر، تعطي القاعدة الكبيرة للتمثال تباينًا كبيرًا مع المخلوقات الهشة النحيفة. فالقاعدة الثقيلة السميكة تعطي انطباعًا بأن الناس ينجذبون أو ينسحبون إلى الأسفل بسبب المخاوف في حياتهم مما يؤدي إلى ظهورهم وحيدينومملوئون بالحزن. إن ساحة المدينة متعددة الأشكال، إلا أنها تمثل تمرينًا مذهلاً في خلق انطباع بالمناظر الطبيعية الواسعة والمفتوح على فضاء لا متناهي. أثناء سيرها وسط مساحة فارغة، تبدو الشخصيات - التي أطلق عليها سارتر "الخطوط العريضة المتحركة" - وكأنها تنبثق من لا شيء.ومن مسارات متعددة ولكنها ستلتقي رغماً عنها في نهاية حتمية واحدة هي العدم. مشهد جياكوميتي مستمد من التجربة الحضرية الحديثة. يقول: "في الشارع يذهلني الناس ويثيرون اهتمامي أكثر من أي منحوتة أو لوحة. في كل ثانية يتجمع الناس معًا ويتفرقون، ثم يقتربون من بعضهم البعض إنهم يشكلون ويعيدون تشكيل التراكيب الحية باستمرار في تعقيد لا يصدق. . .إنها مجمل هذه الحياة التي أريد إعادة إنتاجها في كل ما أفعله."(Childs, 2021)فساحة المدينة هي ساحة حياة الناس وعلاقاتهم بينهم بكل ما تحماه من إغتراب ذاتي وتعالق مؤقت مع الاخرين.

تبرز الذاتية في أعمال جياكومتي بالإضافة الى الموضوع والفكرة كذلك في طرق الأداء من خلال الاختزال والتحوير والتشذيب ومط الاشكال والفكرات وهو مايشخص لأسلوب خاص ومتفرد. من خلال خياله الجامح، فالخيال وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي،منفتحاً على أفق لا محدود من الحرية في تشكيل وصياغة أشكاله الانسانية الضائعة والمغتربة في لقائها.

نموذج رقم (3)

أسم العمل: الكلب

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: البرونز

القياس:(45.7 × 99 × 15.5 cm).

:تاريخ الانتاج: 1951

العائدية: مؤسسة جياكومتي-باريس ,Giacometti)

2001)

على غرار أشكال (ساحة المدينة) أنشأ جياكومتي منحوتته المميزة(الكلب) يبدو أن كلا المخلوقين يشعران بالوحدة والقلق من الحزن، على الرغم من أنه بدلاً من وصول جياكوميتي إلى الروح الداخلية للبشر، فإنه يكتشف الحقيقة في كلب الشارع. إنها مستوحاة من كلب صيد مصري معين يُدعى كلب السلوقي، ولغة جسده يوحي الشكل الهزيل للكلب بالوحدة والجوع، وظهره المحني ينبأ بثقل كبير من الحزن، والرأس المنحني الذي يكاد يلاصق الارض يوشي باليأس من هذه الحياة، ربما يكون الكلب بلا مأوى ويتجول في الشوارع بحثًا عن الطعام وطريقة للبقاء على قيد الحياة. ضائع وتائه يبحث عن مستقر وملجأ، إنه نحيف وهش ويبدو من خلال تعابير وجهه أنه غير محبوب.إنه يعبر عن جياكومتي ذاته في هذه الصورة بكل ما تحمله من معاني، يتذكر جياكوميتي أصل التمثال قائلاً: "في أحد الأيام كنت أسير على طول شارع(Rue de Vanves) ، تحت المطر، بالقرب من جدران المباني، ربما شعرت ببعض الحزن، وشعرت وكأنني كلب في ذلك الوقت." لذلك صنعت هذا التمثال. يبدو هنا أن جياكوميتي يطور منحوتاته من أفكاره ومشاعره الذاتية وملاحظاته عن حياته وحياة الآخرين من حولهفجياكومتي يرى أن الفن وظيفته التعبير عن الذات اذ يقول: "إن فكرة أن الفن يجب أن يعبر عن المشاكل الاجتماعية في عصرنا ويجب أن يمثل بالضرورة الإنسان في الفضاء ، أو الإنسان بين الجماهير ، أو الإنسان في الصناعة ، تبدو وكأنها فكرة طفولية بالنسبة لي. في الواقع ، كل ما يحدث للرجال هو مشكلة وقتهم ، سواء كان ذلك عملهم في المصنع أو آلامهم أو طريقتهم في الوقوع في الحب. مشكلة التعبير عن جانب واحد من الحياة بدلا من آخر غير موجودة في الفن. المشكلة الوحيدة هي التعبير عن الذات"(GIACOMETTI, 1963)

يعتبر هذه المنحوتة من أكثر الاعمال ذاتية ومعبرة عن ذات الفنان وهذا ما صرح به هو بنفسه اذ يقول:"لفترة طويلة كان في ذهني ذكرى صيني رأيته في مكان ما. ثم في أحد الأيام كنت أسير تحت المطر ، بالقرب من جدران المباني ، ورأسي لأسفل ، وأشعر بالحزن قليلا ، ربما ، وشعرت وكأنني في ذلك الوقت. لذلك صنعت هذا التمثال".(LORD, 1980)

نموذج رقم (4)

أسم العمل: قصر الساعة الرابعة صباحاً

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: أسلاك،خشب، زجاج.

القياس:180.5 × 23.9 × 97 سم

تاريخ الانتاج: 1932

العائدية: متحف الفن الحديث- نيويورك(Giacometti, 2001)

.

داخل مساحات قصره الضيقة والمحددة بدقة، هناك لوح رفيع من الزجاج المعلق يربط بين غرفه من اليسار إلى اليمين، مما يزيد من المظهر الهش للهيكل. إلى اليمين، يطفو هيكل عظمي رقيق للطائر وفقرات منحنية بشكل متعرج، معلقة، في إطارات فضائية أو أقفاص؛ على اليسار، هناك شخصية تشبه قطعة الشطرنج لامرأة تقف أمام ثلاث لوحات؛ يوجد في المنتصف شكل بيضاوي غامض حدده الفنان بنفسه، قارن جياكوميتي المبنى بأكمله بـ"قصر أعواد الثقاب الهش" الذي كان يبنيه هو وامرأة أحبها كل ليلة، فقط ليشاهداه ينهار مرارًا وتكرارًا. كلماته تعطي صوتًا للانشغالات السريالية الرئيسية، بما في ذلك الرغبة المستهلكة، وقوة الذاكرة، ي عام 1933، نشر جياكوميتي بيانًا يصف عمليته الفنية، مشيرًا على وجه التحديد إلى أعمال مثل القصر في الساعة 4 صباحًا . "لسنوات عديدة، قمت بتنفيذ المنحوتات التي قدمت نفسها لذهني مكتملة تمامًا. لقد اقتصرت على إعادة إنتاجها في الفضاء دون تغيير أي شيء، دون أن أسأل نفسي عما يمكن أن تعنيه.... المحاولات التي قمت بها أحيانًا لقد فشل دائمًا الإدراك الواعي لصورة أو حتى منحوتة". هذا العمل مع سقالاته الخشبية الطويلة، وألواح الزجاج، والهياكل العظمية الدقيقة هو رسم عمودي وغير مادي في الفضاء.

وفقًا لجياكوميتي، فإن القصر في الساعة الرابعة صباحًا يتعلق بـ"فترة ستة أشهر مرت في ظل وجود امرأة، ركزت كل حياتها في نفسها، ونقلت كل لحظة من لحظاتي إلى حالة من السحر. قمنا ببناء قصر خيالي في الليل - قصر هش للغاية من أعواد الثقاب، على الأقل قد ينهار قسم كامل منه. غالبًا ما يتم تعريف المرأة المعنية على أنها إحدى عشاق جياكوميتي، والمعروفة فقط باسمها الأول، دينيس.

مع كل هذا الفراغ الذي يتخلل القصر الذي يعيش فيه برفقة رفيقته حتى بات هذا القصر اعواد قائمة بلا حيطان وكأنها خاوية على عروشها، بات السكن هيكلاً بلا جدران، إن الفراغ أو الخواء الذي نسكنه أو الذي يسكننا، انه الجسد الخاوي والهش الذي ربما ينهار أمام أي صدمة، وربما هو يوشي بالكشف والتعري التام فنحن أمام ذواتنا عراة مكشوفين لا يحجبنا شيء فقط مجموعة من الهياكل المتهرئة والواح شفافة من الزجاج تقبع في زواياها أحلام ومأسي وحوادث حفرت لها أثار لا تمحى.

الفصل الرابع : النتائج

النتائج:

1- الفنان في أدائه الفني لإنجاز عمله الابداعي هو باحث عن الحقيقة الجماليةالمحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني، والتي يراها بذاته المدركة ويسعى لتجسيدها والافصاح عنها في عمله الفني.هذا ما وجدناه في كل الاعمال.

2- أختزال الشكل الفني وتقشيره هو لإظهار جوهره وإنكشاف وتجلي حقيقة وجوده. هذا ما وجناه في العينات (1،2،3)

3- خيال الفنان يغوص في ذات الشكل الجمالي لينسج شكلاً جديداً مركباً من ذات الفنان بكل ما تحمله من تراكمات فكرية وشعورية مع التشكل الظاهري للموجودات الخارجية. وهذا ما وجدنا في جميع العينات.

4- عمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني من خلال الاختزال والتبسيط والأسبلة، وأعطى لخياله الحرية الكاملة في قيادة التحكم في إخراج منتجه الابداعي. هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

5- تبرز الذاتية في أعمال جياكومتي بالإضافة الى الموضوع والفكرة كذلك في طرق الأداء من خلال الاختزال والتحوير والتشذيب ومط الاشكال والفكرات وهو مايشخص لأسلوب خاص ومتفرد. هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

6- ساهمت العدمية كفلسفة في تحرر الفنان من كثير من القيود الفنية التي تحجم العمل الفنين وسمحت له بتجاوز المحاكاة الى مساحة كبيرة من الحرية والابداع الجمالي في الشكل المنجز فنياً، هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

7- تتجلى ذات الفنان في أشكال عديدة لا تنحصر بالشكل الادمي فقد تكون بشكل حيوان ما أو بيت أو أي شكل أخر يعبر عن هذه الذات وما تعانيه من الآم أو مشاعر أو أفكار ذاتية . هذا ما وجدناه في العينات (3 ،4)

Conclusions:

1. The artist in his artistic performance to accomplish his creative work is a researcher of the tangible and encoded aesthetic truth behind the phenomena and manifestations of the artwork, which he sees with his perceptive self and seeks to embody and disclose in his artwork. This is what we found in all the works.
2. Reducing and peeling the artistic form is to reveal its essence and expose and reveal the truth of its existence. This is what we found in samples (1,2,3)
3. The artist's imagination dives into the same aesthetic form to weave a new form composed of the artist's self with all the intellectual and emotional accumulations it carries with the apparent formation of external entities. This is what we found in all the samples.
4. The artist generalized his nihilistic vision in the human formal achievement through reduction, simplification and methods, and gave his imagination complete freedom to lead the control in producing his creative product. This is what we found in samples (1,2,3).
5. The subjectivity is prominent in Giacometti's works in addition to the subject and idea as well as in the methods of performance through abbreviation, modification, pruning and stretching of shapes and ideas, which is what characterizes a special and unique style. This is what we found in samples (1,2,3).
6. Nihilism as a philosophy contributed to the artist's liberation from many of the artistic restrictions that limit the artistic work and allowed him to go beyond imitation to a large area of freedom and aesthetic creativity in the artistically accomplished form, this is what we found in samples (1,2,3).
7. The artist's self is manifested in many forms that are not limited to the human form. It may be in the form of an animal, a house or any other form that expresses this self and what it suffers from pain, feelings or personal thoughts. This is what we found in samples (3,4).

References

1. Ibrahim Ahmed. (2006). The Problem of Existence and Technology in Martin Heidegger (Volume 1). Algeria: Ikhtilaf Publications.
2. Ahmed Mahmoud Sobhi. (1994). In the Philosophy of History (Volume 1). Beirut: Dar Al Nahda Al Arabiya.
3. Alaa Ali Al-Hatimi. (2007). The conceptual and aesthetic dimensions of Dadaism and its reflection in postmodern art. Unpublished master's thesis, University of Babylon, College of Fine Arts.
4. Al-Thanawi, Muhammad Ali bin Ali. (1998). Dictionary of Art Terminology (Volume 1). Beirut: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah Publications.
5. Al-Ayed, Ahmed. (1989). The Basic Arabic Dictionary (Volume D). Tunis: Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization (Larousse).
6. Amal Halim Al-Sarraf. (2012). Aesthetics: Philosophy and Art. Amman: Dar Al-Bidaya Publishing House.
7. Imam Abdel Fattah. (1982). Kierkegaard, Pioneer of Existentialism (Volume D). Cairo: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing.
8. Emile Brehier. (1985). History of Philosophy in the Nineteenth Century (Volume 1). (George Tarabishi, Translators) Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.
9. André Breton. (1978). Surrealist Manifestoes (Volume 1). Damascus: Syrian Ministry of Culture and National Guidance.
10. Eugen Weinck. (1974). Nietzsche's Philosophy. (Elias Badawi, translators) Syria: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
11. Jean-Paul Sartre. (2001). The Imagination. Tunis: D.N.
12. Jalal al-Din Saeed. (2004). Dictionary of Philosophical Terms and Evidence (Volume 1). Tunis: Dar al-Janub for Publishing.
13. Hassan Pasha. (1967). The Fine Arts of the Renaissance and Their Influence on the Islamic Renaissance (Volume 1). Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
14. Hassan Mohammed Hassan. (1974). The Historical Foundations of Contemporary Visual Art (Volume 1). Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi..
15. Hassan Youssef. (2001). Kierkegaard's Philosophy of Religion (Volume D, ed.). Cairo: Dar Al-Kalima Library.
16. Khawla Al-Hussaini. (n.d.). Imagination in Philosophy and Anthropology (Volume 1). Damascus: Tammuz Printing and Publishing House.
17. Zakaria Ibrahim. (n.d.). Philosophy of Art in Contemporary Thought (Volume D.T.). Cairo: Misr Library.
18. Sarah Neumayer. (n.d.). The Story of Modern Art (Volume 1). (Ramses Younan, Translators) Kuwait: Contemporary Thought Series.
19. Sami Khashaba. (1997). Intellectual Terms. Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Salibia, Jamil. (1982). The Philosophical Dictionary (Volume D, ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
21. Abdul Rahman Badawi. (1984). The Philosophical Encyclopedia, Part 1 (Volume 1). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
22. Abbud Attia. (1985). A Tour in the World of Art (Volume 1). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
23. Ali Abdel-Moati. (1980). Soren Kierkegaard, Founder of Christian Existentialism (Volume D, ed.). Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah.
24. Farouk Bassiouni. (1995). Reading the Painting in Modern Art (Volume 1). Cairo: Dar Al-Shorouk.
25. Frederick Kopelson. (2016). History of Philosophy from Fichte to Nietzsche (Volume 1). (Imam Abdel Fattah, Mahmoud Sayed Ahmed, Translators) Cairo: National Center for Translation.
26. Friedrich Nietzsche. (1993). The Gay Science (Volume 1). (Hassan Bourquia and Mohamed Naji, translators) Casablanca: Africa East.
27. Friedrich Nietzsche. (2008). The Birth of Tragedy (Volume 1). (Shaher Hassan Obaid, Translators) Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
28. Philip Toddy, Howard Reed. (2002). Introducing Sartre (Volume 1). (Imam Abdel Fattah, Translators) Cairo: Supreme Council of Culture.
29. Martin Heidegger. (2003). The Origin of the Work of Art (Volume 1). Cologne: Sentence Publishing.
30. Martin Heidegger. (2003). Basic Writings Vol. 1 (Volume 1). Cairo: Supreme Council of Culture.
31. Martin Heidegger. (2016). The End of Philosophy and the Task of Thinking (Volume 1). Damascus: Dar Al-Takween for Authorship and Translation.
32. Martin Heidegger. (n.d.). Technology - Truth - Existence (Volume 1). (Mohammad Sabila and Abdul Hadi Miftah, translators) Beirut: Arab Cultural Center.

33. Mujahid Abdel Moneim Mujahid. (n.d.). The Philosophy of Fine Art (Volume D. T). Cairo: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.
34. Muhammad Ali Abu Rayyan. (1977). The Philosophy of Beauty and the Origin of Fine Arts (Volume 1). Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'iyah.
35. Madkour, Ibrahim Bayoumi. (1979). The Philosophical Dictionary (Volume D, ed.). Cairo: The Arabic Language Academy - General Authority for Government Printing Affairs.
36. Malika Sahabat. (March 1, 2021). Art and the Problem of Truth in Heidegger's Philosophy. Al-Mudawwana Magazine, p. 126.
37. Maurice Nadeau. (1992). History of Surrealism (Volume 1). Damascus: Publications of the Ministry of Culture in Syria.
38. Nemat Ismail Allam. (2010). Western Arts in Modern Times (Volume 1). Cairo: Dar Al-Maaref.
39. Herbert Reed. (1994). Education through Art (Volume 1). (Abdul Aziz Tawfiq Jawid, Translators) Cairo: Egyptian General Book Authority.
40. Herbert Read. (1994). Modern Sculpture (Volume 1). Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.

41. Adelheid M. Gealt. (1983). *LOOKING AT ART.* University of Michigan: R.R. Bowker.
42. Al-Bahadli, A. J. (2022). The Aesthetic Variable in Contemporary Sculptural Formation. *Journal of Art, Design and Music, Vol. 1 : Iss. 1 , Article 4*, 39-51. doi:https://doi.org/10.55554/2785-9649.1001
43. BAEUMER, M. L. (1976). *NIETZSCHE AND THE TRADITION OF THE DIONYSIAN.* USA: UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS.
44. Bahadli, A. J. (2023, 08 15). Aesthetic references for reductive forms in contemporary Iraqi sculpture. *Al-Academy Journal*, 19 - 36. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1208
45. Childs, E. C. (2021, OCT 11). *Alberto Giacomett*. Retrieved Apr 22, 2024, from guggenheim: https://www.guggenheim.org/artwork/1426
46. FRANKLIN, J. J. (2012, Apr 22). BUDDHISM AND MODERN EXISTENTIAL NIHILISM:JEAN-PAUL SARTRE MEETS NAGARJUNA. *RELIGION & LITERATURE*(1), pp. 73-96.
47. GIACOMETTI, A. (1963, oct 24). QUESTIONS FOR THE ARTISTS OF OUR TIME. (G. LIVI, Interviewer) MILAN: MILAN: 24 ORE CULTURA S.R.L.
48. Giacometti, A. (2001, october 11). *brochure the Museum of Modern Art.* Retrieved 4 22, 2024, from www.moma.org/calendar/exhibitions/165
49. Hatab, L. J. (2024, Apr 21). Nietzsche, Nihilism and Meaning. *The Personalist Forum*, pp. 91–111.
50. HATAB, L. J. (2024, Apr. 21). NIETZSCHE, NIHILISM AND MEANING. *The Personalist Forum*, pp. 91–111.
51. LORD, J. (1980). *A Giacometti Portrait Paperback.* NEW YORK: FARRAR, STRAUS AND GIROUX.
52. ROBINSON, D. (1999). *NIETZSCHE AND POSTMODERNISM (WORDS REALITY AND THOGHTS).* usa: ICON BOOKS, UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
53. Safranski, . (2002). *Nietzsche : a philosophical biography.* Spain: W.W. Norton.
54. Safranski, R. (2002). *Nietzsche A Philosophical Biography.* Spain: W.W. Norton.
55. Sartre, J.-P. (2004). *THE IMAGINARY.* U.K: ROUTLEDGE.
56. *The New Dada art movement*. (2022, may 16). Retrieved Apr 22, 2024, from marassem: https://www.mrassem.com/2022/05/Neo-Dada.html
57. ZBOON, A. J. (2022, 12 15). The controversy of aesthetic interpretation between the sculptures and their titles Contemporary Iraqi Sculpture "Experiments in Contemporary Iraqi Sculpture Exhibition as a Model". *Al-Academy Journal, (2022). Al-Academy , 106, 23-38*, 23 - 38. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts106/23-38
58. Anis, A. (2011). The Intermediate Dictionary (Vol. 5). Cairo: The Arabic Language Academy - Al-Shorouk International Library.
59. Badawi, A. A. (1975). Nietzsche (Vol. 5). Kuwait: Publications Agency.
60. Rahmatullah, S., Fath Al-Rahman, A., & Abdo Othman, A. A. (2017, September 30). Trends in Modern Sculpture Art. Journal of Humanities (3), p. 560.
61. Naseef, A. A. (2019). New Realism in Contemporary Sculpture: A Study in Forming Techniques and Methods. Master's Thesis (Unpublished), University of Baghdad, College of Fine Arts, Plastic Arts.
62. Nietzsche, F. (2005). This is Man (Vol. 1). (M. A. Al-Mun'im, Trans.) Cairo: Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing.
63. Nietzsche, F. (2008). The Birth of Tragedy (Vol. 1). Syria: Al-Hiwar for Publishing and Distribution.