الإدراك الفني لصور الطبيعة بين الصيرورة والديمومـــــة

علي مهدي ماجد

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

يتناول البحث عملية الإدراك الفني لصور الطبيعة بين الصيرورة والديمومة، في محاولة لترحيل المفاهيم الفلسفية إلى الفن عبر تطبيقاته البنائية في تشكيل الصورة، ولما لهذه المفاهيم من أهمية يمكن ان تتعشق مع رؤية الفنان في جدله الذاتي والموضوعي مع الطبيعة. تكون البحث في أربعة فصول تضمن الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه، وهدف البحث المتمثل بتعرف عملية الإدراك الفني لصور الطبيعة بين الصيرورة والديمومة. كما تضمن حدود البحث وتحديد أهم المصطلحات. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري الذي تكون في ثلاث مباحث. تناول الأول: الإدراك مفهومه وآلياته. وتناول المبحث الثاني: ماهية العلاقة بين الصيرورة والديمومة. فيما يتناول المبحث الثالث: الإدراك الفني لصور الطبيعة. وانتهى الإطار النظري بالمؤشرات. اما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث ممثلة بمجتمع البحث وعينه البحث البالغة ست أعمال فنية تم تحليلها. وانتهي البحث بالفصل الرابع الذي تناول نتائج البحث واستنتاجاته والتوصيات والمقترحات. وكان من النتائج: انطلق الفنان في رسم صور الطبيعة من الصيرورة بوصفها مغرى تشكيلي مفعم بالتغير والحركة الديناميكية مقابل السكون والجمود ولاآلية الميكانيكية والعمل إلى احالة الكم إلى كيف فني يتسم بالديمومة.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

منذ النشأة الأولى للإنسان على سطح الأرض وتشاكله مع الموجود والوجود، توجب عليه ان يفسر أو يجد مبررا للعديد من الظواهر لاسيما بعد أن أيقن ان الإدراك الحسي للظواهر لا يقدم له اليقين التام حول حقيقة الأشياء، فالبذرة التي تصير إلى شجرة فارغة، لابد أن وراءها علة أو سبب، خارج الإمكانات الموضوعية للعالم المادي وهذا ما تطلب فتح مديات للإدراك والتأمل وتفعيل قوى معرفية كامنه فتحت آفاق التفسير للظواهر وربطها بالمدرك الكلي المجرد لمفاهيم وسلوكيات دينية وسحرية وأسطورية.

كما أسست لفكر فلسفي ربط صيرورة الظواهر باللوغوس كما فعل (هيرقليطس) على سبيل المثال، والدخول في خليط معرفي بين الوجود والكينونة.

ان ثنائية الصيرورة والديمومة ستحيلنا بالضرورة لمقاربات جدلية بين ثنائيات المادي والروحي والتغير الثابت والنسبي والمطلق والموضوعي والذاتي.... وهذه لا تنفصل عن جدل معرفي قائم على الإدراك الحسي والعقلي وتوالد الصور المتخيلة والحدسية، صور تحيلنا شيئا فشيئا إلى المثال والماهيات على نحو مفارق أو مقارب من الصورة الحسية. ولا غرابة من ان نجد في الفلسفات المحدثة ان (وايتهد) قد تناول الصيرورة

الميتافيزيقية التي أنكر فيها صورة الكون القاصر الجامد، فالكون لديه كأنه كائن حي له حالة من النمو والتطور واليقظة، له نوع من مرتبة الإرادة، وهذا ما يمكن ان يحيل الصيرورة للتعاشق مع الديمومة في كيفيات فنية مبدعة.

تسفر قراءة التاريخ الفلسفي، ان هناك تذبذب بين الأقطاب الفلسفية فيما يتعلق بمسألة العادة والطبيعة وهذا ما يدفعنا للقول بوجود مزيج من الكينونة والصيرورة معا، فكان (فولتير) مثلا يعتقد ان الطبيعة البشرية متماثلة في كل العصور في سياق ما دعاه بإمبراطورية العادات التي مثلها كعالم أرحب من عالم الطبيعة لأنها تضفي على منظر الكون قدرا عظيما من التنوع مثلما تمنحه الطبيعة الوحدة (8 - ص21).

رغم ذلك فقد أشكل الفلاسفة حول العلاقة بين الصيرورة والديمومة. فنجد (أفلاطون) قد ربط بين الصيرورة والديمومة في العالم الواحد ، فقال بصيرورة الأشياء في عالم الظواهر الحسية، والديمومة في عالم المثل الذي يمثل جوهر الأشياء وحقيقتها (17 - ص539). وبهذا فان الصيرورة والديمومة تختلفان من حيث المدرك ومن حيث ارتباطهما بالزمان، كما ترتبط الصيرورة بفكرة الممكن اي الحالات الممكن حدوثها، وكذلك بفكرة الكيف فلو لم توجد كيفيات متغايرة في العالم لما كان هناك اي صيرورة وهي لا يمكن ان تحدد الا اعتمادا على ما يطرأ في تبدل وتغير في الكيف، كما ان هناك صلة بين الصيرورة والديمومة، فإذا كانت الصيرورة سدا الزمان فالديمومة لحمته، وأننا لا نستطيع ان نتصور أحدهما دون الآخر، لان الصيرورة إذا خلت من الديمومة لم يكن بين حالاتها المتعاقبة ارتباط، وان الديمومة إذا خلت من الصيرورة لم تؤلف زمانا متصلا. (19 - ص749)

ان الفن يوصفه عملا مرتبطا بالذات الإنسانية من جانب ومعبراً ماديا ومعرفيا - عن علاقة الذات بالكون، وهذا الكون إذا نظرنا اليه في جملته كعالم غير عضوي، تداخل نسيجه مع موجودات عضوية، فأننا سنراه يتخذ بغير انقطاع اشكالا جديدة أصلية ناتجة عن تحالف الذاتي بالموضوعي وما يمكن ان يستجد من صور ناشئة عن الإدراك الجديدة وهذا يؤكد الطبيعة المتغيرة للفن عبر العصور، والصيرورة التي تؤول في خلالها إلى مقاييس ومعايير جديدة مختلفة عن السابق فيمكن للفن ان يأتي بحالات أكثر اتصالا وأكثر تكرارا ويكشف عن صفات أكثر مما نرى في الأشياء عادة لانه يوسع الإدراك. بحيث ان جميع الأشياء تكتسب عمقا بل أشبه ما يكون بعدا رابعا يتيح للادراكات السابقة ان تظل متضامنة مع الادراكات الحالية فلن يبدو الواقع حالة ساكنة هي شكل وجوده، بل على حالة متحركة هي الاتصال والتغير وهذا الإدراك المتغير غير المنقسم هو جوهر الأشياء ذاتها، بل انه في ديمومة تشكل محور الموضوع بصفته المطلقة.

ان النظرة إلى الطبيعة والموقف منها مبطن بأشكالات لها ابعادها الفكرية والدينية والعلمية، كل ينظر من منظاره ونسقه وإذا أضيف الفن والتعاطي الوجداني مع الطبيعة تتفرد رؤى جديدة ابداعية اختلفت في نوع المدرك والنسق الفكري والاجتماعي والنفسي الذي يمكن ان يحيل نسق الطبيعة المادي إلى نسق فني مع إضفاء تقنية وأسلوب يجدد فيهما الفنان موقفه الذاتي إزاء الطبيعة.

تبعا لما تقدم، فان مبررات البحث جاءت وفقا للمشكلة التي تتجسد بالتساؤلات الآتية: **هل يمكن ترحيل الآراء الفلسفية لمفهومي الصيرورة والديمومة إلى الفن؟ بأي كيفية يسهم إدراك الفنان في إنتاج صور الطبيعية؟ بأي كيفية فنية شكل تلك الصور؟**

أهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي أهمية البحث من امكانية اقامة علائق منهجية بين الفلسفة والفن، وإحالة المفاهيم النظرية إلى آليات اشتغال تطبيقية تجسد العلاقة بين الصيرورة والديمومة. كما ان للبحث أهميته التاريخية للفن وربط موضوع البحث بالمنظومة الفكرية والاجتماعية لكل عصر فني وكيفيات التعاطي مع الأساليب التقليدية والأكاديمية، والأساليب الحداثية كنزعة مرنة مجددة،وبهذا سيكون للبحث أهمية نقدية وأسلوبية وتقنية ستفيد المتخصصين في الفن والدارسين في مجال البحث العلمي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف عملية الإدراك الفني لصور الطبيعة بين الصيرورة والديمومة.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة الإدراك الفني لصور الطبيعة بين الصيرورة والديمومة في الفن الأوروبي للفترة الزمنية من (1621 -1901).

تحديد أهم المصطلحات:

الإدراك(Cognition):

تنوعت الآراء في تعريف الإدراك (فهو نقطة وصول الإحساس إلى آخر محطة حسية، بعدها تبدأ أولى مراحل التجريد أو صورية الشيء)(17 - ص44). وفي سياق قريب (الإدراك هو معرفة في أوسع معانيها، ويشمل الإدراك الحسي والإدراك المجرد والكليات)، وورد لدى (مدكور):(هو ما يدل على حصول الشيء عند العقل سواء كان ذلك الشيء مجردا أو ماديا، جزئيا أو كليا، حاضرا أو غائبا، حاصلا في ذات المدرك أو آلته)(26 - ص6). والإدراك في منحاه الصوفي، يرى (الغزالي): (ان الإدراك يتناول معرفة أعلى من المعرفة العقلية، وهي المعرفة الحاصلة في الكشف الباطني)(19 - ص54). وجاء تعريف الإدراك من الوجهة النفسية المعرفية قول (بياجيه): (الإدراك هو المعرفة التي نحصل عليها عن طريق الاتصال المباشر الفعلي بالأشياء أو حركاتها)(12 -ص67).

بالاستفادة مما تقدم، يعرف الباحث الإدراك تعريفا إجرائيا بما يتلائم مع موضوع بحثه بالاتي:(الإدراك هو عملية معرفية يعتمدها الفنان عند المشاهدة الحسية لصيرورة الطبيعة بحركتها وتغيراتها، ثم الإحالة المباشرة لهذه المشاهدة إلى صور فنية ذهنية تتسم بالتجرد والديمومة).

الصورة (Form):

الصورة في اللغة، الشكل والصفة والنوع. والصورة كشكل تدل على ما يلحظ في الأجسام من أوضاع.

وايجازا يمكن القول ان الصورة على بقاء الإحساس في النفس حتى بعد الزوال المؤثر الخارجي أو على عودة الإحساسات إلى الذهن. وفق هذا المعنى عرف (ابن سينا) الصورة بانها (الشيء الذي تدركه النفس

الباطنة والحس الظاهر معا)(19 - ص744). عليه يعرف الباحث الصورة إجرائيا بالاتي: (هي حصيلة إدراك المحسوس من الطبيعة وتبعات هذا الإحساس على التكوين النهائي، وهي عملية احالة من العرض إلى الجوهر ومن الصيرورة إلى الديمومة).

الصيرورة (Becoming):

الصيرورة هي عملية انتقال الشيء من حالة إلى أخرى أو من زمان إلى آخر، وهي مرادفة للحركة والتغير من جهة كونها انتقالا من حالة إلى أخرى كالانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. (19 - ص748). وجاء أيضا في تعريف الصيرورة، بأنها تقابل الثبات والسكون وعدّها (هيرقليطس) صراع بين الأضداد ليحل بعضها محل البعض، واعتبرها (هيجل) سر التطور، فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود. (26 - ص108). وفق هذا الفهم يعرف الباحث الصيرورة إجرائيا بما يتلائم وموضوع البحث بالاتي:

هي عملية إدراك فني لحركة الطبيعة ومتغيراتها وإحالة هذه الحركة إلى فاعلية بصرية تشكيلية تجسد عبر حركة العناصر الفنية ووسائل التنظيم الجمالي كأصل لبلوغ الديمومة.

الديمومة (Duration):

تشير الديمومة إلى الزمان ومنه الزمان المحدود (مدة) والزمان الطويل الأمد (الدهر). ومن معاني الديمومة، انها تطلق على جزء من الزمان المطلق(19 - ص571). و(برجسون)، يضع الديمومة في مقابل الزمن، فالديمومة هي سمة التعاقب بالذات كما هو محسوس مباشرة في حياة العقل أو الروح (ديمومة محضة، ديمومة محسوسة، ديمومة معاشة حقا). اما الزمن فهو الفكرة الرياضية التي نكونها من الزمان لكي نعقل.(24 - ص307). وللديمومة عند (برجسون) معنى خاص هو الزمان النفسي أو الداخلي. وهي تدخل في مقولة الكيف لا الكم وان لحظات الديمومة تتجدد دون انقطاع وان لحظاتها المتعاقبة تدخل بعضها في بعض، فهي إذن زمان مشخص(19 - ص571).

ويعرف الباحث الديمومة تعريفا إجرائيا بالاتي:(هي عملية ينتقل فيها الإحساس بالصيرورة الكامنة في صور الطبيعة، إلى شعور ذاتي حدسي بالزمن المتصل الذي تثيره فينا الصور الفنية للطبيعة).

الفصل الثاني :الإطار النظري ومؤشراته

المبحث الأول: الإدراك مفهومه وآلياته:

يعد الإدراك من اكبر الإشكالات الفلسفية، فيه يثار جدل فلسفي بين قطبي الفلسفة، المثالية والمادية، فالمثالية بأنواعها قد تبنت أهمية وأولوية الإدراك في معرفة مجمل العلوم الإلهية والكونية والإنسانية والطبيعية، حتى كان لمقولة (بركلي) (ان توجد هو ان تدرك) عنوان للبحث الفلسفي، وفي قلب الفلسفة المثالية يثار أثر ومدى ومستوى كل نوع من المدركات وبالأخص العلاقة بين المدرك الحسي والمدرك العقلي، يضاف إلى ذلك اختلاف دور وفاعلية كل مدرك تبعا للمجال ان كان فلسفيا، علميا، جماليا... أو نظريا أو عمليا لذا سيشدد الباحث على الإدراك أصله وأنواعه من حيث صلته بموضوع البحث في الجمال والفن على الخصوص.

فالإدراك يتم به تكشف حقيقة الشيء مظهره أو ماهيته، وان كان هذا الأمر غير مختلف به، ولكن الأدوات المعرفية دورها وفاعليتها فهو ما يختلف به . لقد فرقت الفلسفة الحديثة ما بين الإدراك والإحساس، فالظاهرة النفسية التي تحصل في ذات المدرك عند تأثير أعضاء الحس تشتمل – حسب رأيهم - على وجهين احدها انفعالي (Affective) والآخر عقلي (Intellectual) فإذا تناول الشعور هذه الظاهرة من ناحيتها الانفعالية سميت احساسا، وإذا تناولها من ناحيتها العقلية سميت إدراكا، فليس الإدراك والإحساس إذن ظاهرتين مختلفتين، وإنما هما وجهان مختلفان لظاهرة واحدة، والواقع ان الإحساس والإدراك كليهما مصطبغان بلون انفعالي وعقلي معا ولكن الإدراك يزيد على الإحساس بانه الة الحس تكون فيه أشد فعلا، والنفس أكثر انتباها، فيكون الشيء الخارجي أبين والصورة المرتسمة في النفس أوضح وأميز (19 - ص56). ويشير (هربرت ريد) إلى هذه المقاربة بين الإحساس والإدراك فيرى ان الإدراك هو الإحساس مع الحكم عليه بانه ناتج عن مؤثر خارجي.

وبالتجذر في الفكر اليوناني، نجد ان (سقراط) يرى ان المعرفة المنبثقة عن الإدراك الحسي هي معرفة جزئية لاختلافها بين الافراد، اما الفعل فهو عام لدى الناس، وهو ملكة المفاهيم (27 - ص34). الذي يتقصى من خلاله الماهية، ان صورة الجمال في الفكر اليوناني كان له تميزه كمدرك حتى لدى فلاسفة التغير. فهرقليطس ، وان يرى ان الجمال صفة ترتبط بعالم المدركات الواقعية الملموسة، الا ان الجمال لا يكتمل صورته الا بتناسق وحدة الأضداد. فأساس الجمال هو التناسق (27 -ص41). هذا الإدراك المزدوج الحسي والذهني، اقر به (أفلاطون) أيضا فأدراك الجمال يبدأ بادراك النماذج الموجودة في عالم الحس، ثم جعل تلك النماذج من الجمال درجات يرتقي بها المرء جاعلا غايته إدراك الجمال الاسمى إدراكا حدسيا، وهذا يوضع في حيز المعرفة التي أسس لها في نظرية الإلهام كادراك ممنوح من ربات الفنون.

اما (أرسطو) فيؤكد عملية الإدراك الحسي هي المصدر المؤدي إلى المعرفة اليقينية، فيتم من خلال الإدراك الحسي نقل المادة المعطاة والتي من دونها لا يمكن ان تقوم اي معرفة (22 - ص173). فعملية الإدراك لديه موضوعية مع امتزاج للإدراك العقلي التي تتم وفق الية جدلية، كما ان إدراك الجمال الحقيقي لا يستبعد محاكاة المدرك الحسي المتجسد في الواقع مع اشتراط ان يتمتع بسمات نموذجية تتمثل بالوحدة المرتدة في الكل المتناسق.

ومع مجيء الفلسفة الحديثة، اعتمد (ديكارت) على منهج الشك كسبيل للتفكير وإدراك اليقين. لذا فإنه وثق بادراك العقل وكفاءته، لكنه في ذات الوقت لم ينكر دور الإدراك الحسي كمصدر أولي للمعرفة.

ان عملية الإدراك الحسي تتم بعد انفعال الفرد بالمدركات المحسوسة وانعكاسها على الذات التي تستقبل ما يناسبها بصورة فطرية واستشعار حالة من التوازن في المحسوس للوصول إلى اللذة الجمالية (4 - ص14). ويجد (ديكارت) علاقة طردية بين انسجام الحس والعقل في المدرك الجميل، وبين تذوقه لذلك المدرك أو النفور منه، فيصف المدرك الجمالي بالاعتدال، فلا يكون مشوشا مغرق بالخيال فيتعب العين والذهن في

إدراكها له، ولا يكون سهلا بحيث تؤدي سهولته إلى ترك الحس بلا عمل فيفقد بذلك فرصة الامتاع الوجداني عند تأمله (6 - ص149).

اما (عمانوئيل كانت) ومن خلال فلسفته النقدية فأنه يؤكد على قيمة المعرفة القبلية على التجربة. فالمعرفة القبلية تسبق معطيات المعرفة الحسية منطقيا وليس زمانيا، فالحس ينقل صوره فقط والعقل يضيف لها علاقات مثل الزمان والمكان فالاكتفاء بالتجربة ينتج صور فقط، وان معرفتنا تبدأ بالتجربة لكنها لا تنشئ عنها، فعملية الإدراك الحسي يطلق عليه (كانت) الإدراك الحسي التجريبي. اي ان واقعية العالم الخارجي بداهة مباشرة ما دام الإدراك التجريبي للموجود ولدينا شاهد على قيام (مادة) هي بمثابة مضمون لإحساساتنا (3 - ص70). وبذلك لا يمكن ان نتصور شيئا خارج الزمان في عالم الظواهر، ولكن يمكن ان ندرك العالم المعقول خارج الزمان والمكان دون وساطة الحواس (13 - ص70). اي ان الزمان له وجود فعلي من الناحية الظاهرية، لكن ليس له وجود فعلي من ناحية الشيء في ذاته.

صنف (كانت) عمليات إدراك الجمال إلى عمليتين تعملان معا، وهما عملية الإدراك المقيدة بفعل الإدراك الحسي والعملية الإدراكية العقلية الحدسية، وهي عملية تدرك الجمال الحر للاشكال الخالصة التي لا تمتثل لموضوع خارجي. فيما تتمثل العملية المقيدة إلى جمال الأشكال والصور الطبيعية التي تحمل غاية نفعية وأخلاقية كجمال جسد الإنسان أو جمال الصور الطبيعية، لكنه يرى في ذات الوقت ان الفنان حين يتأمل المدركات الحسية الطبيعية ينمو لديه الشعور الأخلاقي، ويشترط (كانت) ان يكون هذا التأمل بمعزل عن كل وسط حسي وغاية ومنفعة، لانه تأمل خالص.

في سياق فلسفة الروح المطلق، يرى (هيجل) ان عالم المدركات الحسية هو الروح المتناهي وهو عالم يدرك إدراكا حسيا قاصرا في بلوغ اللامتناهي، فالمدركات الحسية تتصف بكونها محددة ونسبية ومتناقضة مع نفسها وهي بهذه الصفات لا تتضمن صفات المدركات الخلاقة (31 - ص10 -11)، ولكنه يرى في عملية التأمل فرصة لادراك الحسيات التي عدها امتداد لادراك الحقيقة الكلية. ان الحس لدى (هيجل) هو الميدان الذي يمكننا ان ندرك به الجمال، إدراكا لا يستلزم أقيسة عامة مجردة، فالجمال فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل تتجلى في الأشياء حسيا وهي في ذلك تخالف الحقيقة لان الحقيقة من حيث ان لها وجود ذهني غير حسي، وهذا يعني ان المضمون الحقيقي والمدرك الجمالي يختلفان من حيث الكل، فالحقيقي هو فكرة كما تدرك للفكر، والجميل هو الفكر في تعبير حسي (28 - ص118). وبهذا فالعمل الفني تجلي محسوس للفكرة، هذا الفكر الذي وحد فيه (هيجل) بين الواقع والمطلق.

اما (هنري برجسون) فقد وحدّ بالحدس كل المدركات وأسماها بالتجربة الكاملة. فالحدس رؤية يبدو فيها الواقع متصلا غير منقسم، اي في الطرق المؤدية إلى الحدس الفلسفي وذلك لانه من اجل المضي إلى الحدس لا حاجة إلى الخروج من ميدان الحواس والشعور (10 - ص71). اما عملية الإدراك العقلي فأعتبرها وسيلة لخدمة القضايا العملية، فالعقل برأيه يقوم بعملية التحليل والتركيب لادراك الحقائق الجزئية المادية، فالعقل مجرد أداة للتحكم في الحياة، فعندما يتبع العقل ميله الطبيعي انما يعمل بواسطة الادراكات الحسية الجامدة من ناحية التصورات، من ناحية أخرى فهو يبدأ بالثابت ولا يتصور الحركة ولا يعبر عنها الا بدلالة

الثابت. وبهذا يوجه (برجسون) مسار الإدراك العقلي خلاف كل الفلسفات التي قدست العقل و أوغلت في معارفه.وبهذا فإن إدراك الجمال لدى (برجسون) لا يتم بالعقل والحس وحده، إذ يصنع إلى جوار الإدراك الحسي حدسا باطنا يتمكن المدرك عن طريقه النفاذ إلى الفردي. فمن خلال الحدس تتمكن الذات من النفاذ إلى باطن المدركات متجاوزة بذلك مظاهرها الحسية للوصول إلى إدراك الحقيقة الكلية .(2 - ص24)، لذا رفض المحاكاة كونها تتسم بالتصلب والتكرار والتشابه. فالحياة الحسية ينبغي ان لا تتكرر.

يتقارب (كروتشه) مع (برجسون) في الأثر المعرفي للإدراك الحدسي، وهو أيضا يميز بين الإدراك الحسي والإدراك الحدسي، فيرى ان الحس استلام سلبي وآلي بينما الحدس ايجابي وفعال، والحسي يميز بين ما هو واقع وغير واقع وهو خاضع لمقولتي الزمان والمكان، وهذا خلاف الحدس.فإذا كان هناك حالات ليس من شأن الزمان والمكان، مثل لون السماء ولون الشعور وصرخة الألم وجهد الإرادة، وبهذا يرى (كروتشه) ان لمقولتي الزمان والمكان أهمية ثانوية تمثل حالة الصورة الطبيعية الميكانيكية، وان الإنسان يدرك الحدوس بذاته لتعبر عن مشاعره وحالاته الوجدانية مما أضفى على فعل الحدس مهمة التعبير وحدته. فالحدس والتعبير شيء واحد.

في الوقت الذي يؤكد فيه (كروتشه) على ان المدركات الطبيعية جميلة كونها تثبت ذكرى حدوسنا، الا انه يرى ان الاعمال الفنية أجمل، فيقول: (الطبيعة بليدة إذا قيست بالفن وانها خرساء ما لم ينطقها الإنسان)(23 - ص63).

وفي منحى يقدر قيمة الإدراك الحسي، يرى (سانتيانا) ان إدراك الجمال لا يتم دون الإدراك الحسي، فهو العملية الأولى لادراك الجمال ثم يضفي عليها الفنان ما ينغمر في وجدانه وانفعالاته فتتحول تلك المدركات الحسية من مرحلة المادة إلى الصورة مرورا بالتغيرات الإنسانية، وهذا يعني ان الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يضعها الفنان ليتكيف بها مع رغباته وميوله، فالفنان يكون في حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل عالم المدركات المادية الجامدة، فالفنان يعمل جاهدا لان يتحرر من عبودية الطبيعة ليصل إلى حرية الروح التي تعمل ما يلائمه (18 - ص70). ان مقومات الجميل في رأيه تتركز في عناصر ثلاث هي المادة والصورة والتغير، فالعنصر الأول يشير إلى اللذة الحسية التي بها تمرن الحواس المختلفة، ويرى ان اللذات الناتجة عن البصر هي أقوى اللذات وأشدها تأثيرا.

مما تقدم تتضح فاعلية الإدراك في كشف المعنى وحقائق الأشياء وان اختلف في تعاطي الإدراك الجمالي وتطبيقاته في الفن وهذا ما سوف يتقصاه الباحث عن قرب عند تحليل عينة البحث في خضم الصيرورة والديمومة.

المبحث الثاني: ماهية العلاقة بين الصيرورة والديمومة

تتجاذب مفاهيم الصيرورة والديمومة حالات من المد والجزر فيرى البعض تقاربها أو تباعدها وما بين هذا وذاك تندمج مفاهيم وعلاقات بين موضوعة الزمان والمكان، المتغير والثابت المادي والمثالي وغيرها بما ينطوي عليه الوجود وصوره وحالاته التي تطلعنا عليه مداركنا.

ففي الوقت الذي يصطلح على الصيرورة بانها تقابل الديمومة، نجد (أفلاطون) يربط بين الصيرورة والديمومة في العالم الواحد بحكم الصلة الجدلية بين عالم الظواهر وعالم المثل، فيما يفصّل (أرسطو) فيرى في الصيرورة عملية إنتاج وانها تكون على ثلاثة أنماط: نمط طبيعي ونمط اصطناعي ونمط تلقائي. فالنمط الطبيعي هو التغير الذي يحدث في الصورة النوعية المنتقلة من الأب والام إلى المولود. اما الصيرورة الاصطناعية فهو ما يتعلق بالوجود القبلي للصورة. فصنع البيت لا يفترض وجود فعلي كأن تكون في تصور البنّاء. فيما يكون للصيرورة التلقائية نوعان احدهما يقلد الطبيعة والآخر يقلد الصنع، وهي صيرورة تحدث بالمصادفة، فهنالك أشياء تتوالد تلقائيا دون تلقيح، وعلى العموم فأن (أرسطو) يؤكد ان الصورة دائما تسبق الإنتاج والصيرورة، الا ان هذا الوجود المسبق للصورة يتراوح بين الوجود الفعلي والوجود الممكن ويكون وجودا مسبقا فعليا في حال الإنتاج الطبيعي وتوليد جوهر جديد ويكون وجودا مسبقا ممكنا في حالات الصنع كما نشهد في عملية تغيير اللون والحجم مثلا. هنا تتقوم الصيرورة في تعاقب الصور، ومهما يكن من أمر فالصورة ذاتها لا تصير ولا تتولد بل تنتقل في وجود لآخر(17 - ص539).

اما (فريدرك هيجل) فالصيرورة لديه، هي التعبير الحقيقي عن نتيجة التناقض بين الوجود والعدم بوصفها قد وحدتهما معا. كما يبقى الجدل الهيجلي تصوراً عن النزاع الداخلي ولكن الروح عنده هي روح العالم، وبالتالي فالصراع بين الروح ونفسها أصبح صراعاً للعالم بأسره ، ولهذا يعمد (هيجل) إلى شرح فكرته الجدلية مع تأكيده بان التناقض هو المبدأ المحرك الحقيقي للعالم(15 - ص83) ان التناقض بين الوجود واللاوجود يلحق بهما فكره ثالثه هي العبور من الوجود إلى اللاوجود. وهذه الفكرة الثالثة هي الصيرورة المتضمنة والكامنة في كل من الوجود واللاوجود. ويعد التناقض مصدر الحركة المولدة للعالم، فالمنطق عند (هيجل) هو الحركة البحته أو الصيرورة، وهو أيضا الضرورة التجريبية (15 -ص97). كما يرى (هيجل) ان للتغير الزمني بنيه جدليه هي الصيرورة. وان الطابع الجدلي للصيرورة يبرز لنا بوضوح عندما نلاحظ ان الصيرورة هي وحده عينيه بين الكينونه والعدم، اي انها وحده لا تلغي الفرق بينهما. لكنه لا يخلط بين البنية الزمنية والبنية المنطقية للصيرورة، فهو يصر على تجريد بنيه الصيرورة المنطقية من كل بعد زمني. (17 - ص540).

ويفصّل (هنري برجسون) العلاقة بين الزمان والمكان وعلاقتهما بالصيرورة والديمومة وعمليه الإدراك. فيوضح فاعليه الإدراك في الاطلاع على الوجود وأنماط الصيرورة وتعاقب صورها ومن هنا تبدأ احالة الصيرورة والديمومة إلى جدل الزمان والمكان، فلا شك من ان الصيرورة تتطلب حيزا في المكان تتحرك به وهذا لا أشكال فيه، ولكن ما مدى العلاقة بين الزمان والمكان ان كانا متلازمان ام منفصلان، فنجد (برجسون) يرفض خلط الفلاسفة بين الزمان والمكان ويقف ضد الآليه التي كانت سائدة والتي تخلط بين الزمان والمكان وإحالة الكيف إلى كم، وتفسير الحياة بالمادة. فيرى ان للقضاء على الآليه لابد من التمييز بين الزمان والمكان، وهو تمهيد للتمييز بين الحياة والمادة ونقد التفسير الميكانيكي للوقائع، فينتهي إلى المبدأ الأساسي لفلسفته من ان الديمومة هي الزمان الحقيقي وانها نسيج الحياة، وفقا للكوجيتو البرجسوني (انا أدوم أو انا أحيا إذا انا موجود)(1 - ص9). ان هذا الوثوق بالديمومة لا يلغي الصيرورة بل يجعلها لازمه

لإدراكنا لبلوغ الديمومة من خلال الايمان بالتغير، فان أحدا لن يستطيع ان يكذب شهادة الواقع الذي لا يعرف سوى التغير والديمومة والتعاقب والاستمرار ومن هنا فإننا لابد من ان نسلم بان الحقيقة الأولى هي الصيرورة لا الوجود والتغير لا الثبات (1 - ص61). ويسترسل (برجسون) ويتقاطع مع (هيجل)، فيرى ان الصيرورة تعني الكينونه في حالة انحطاط أو انها خليط من الكينونه واللاكينونه أو بانها حركة بين الأضداد، وانها نقله من مدرك حسي لآخر. فهي جوهر العالم، على هذا النحو الذي يؤدي إلى مفارقات لتحديد التغير الذي أطلق عليه الديمومة (20 - ص104). ولهذا التغير سمه، فهو كالالحان التي لا يمكن فصل اي نغمه عن الأخرى لأنها تخوض في زمن واحد. وان إدراكنا للتغير يعتمد على مسلمه التماثل بيننا وبين الشيء الذي يتغير وان الإنسان أصبح يشعر في نفسه، فإدراك التغير يعتمد على نوع الحدس الباطني للتغير (20 - ص10). ويفصل (برجسون) صلة التغير بالزمان، قوله: ان الحركة والتغير واقعتين مستقلتين فمثلا ان السمع يصغي إلى لحن من الالحان، فسوف نستسلم له ولا ندرك عندئذ إدراكا واضحا اننا إزاء حركة ليست مرتبطة بمحرك، اننا إزاء تغير يغير مغير، ان التغير هنا مكتف بنفسه انه هو الشيء نفسه، وان كان يستغرق زمنا فانه غير منقسم (10 - ص163).

تكشف لنا ان الوجود تغير محض وصيرورة وليس هناك حالات بل حركات... المهم ان إدراكنا ينفذ إلى صميم الصيرورة الكونية حتى تدرك عن طريق الحدس الذي هو في جوهره إدراك الواقع في الباطن أو تعاطف عقلي مع الديمومة الشاملة... وهكذا تصبح فلسفة (برجسون) هي محاولة من اجل إدراك الحقيقة في صميم تيار حياتنا الباطنة والكشف عن معنى الديمومة على نحو ما نحياها في صميم نفوسنا (1 - ص51).

ان التغير المتصل الذي لا انقسام فيه، هو الديمومة الحقيقية وذلك اللحن إذا قطعناه إلى نغمات متميزة، فلا نشعر بتعاقب اللحن وأننا سوف نخلطه بصور مكانية فيتصير الزمان مكانا فنفقد قيمته، فما من حالة نفسية الا وتتغير مهما تكن بسيطة لانه ما من شعور بلا ذاكرة ولا استمرار لحالة نفسية ما لم تنضم إلى الشعور الحاضر ذكرى اللحظات الماضية، وتلك هي الديمومة، فالديمومة الداخلية هي الحياة المتصلة لذاكرة تربط الماضي بالحاضر، فالحالة النفسية تتغير وتدوم وانها في ذاتها صيرورة متصلة. وبهذا تتعشق الصيرورة بالديمومة.

وفي هذا السياق تندمج التجربة الجمالية التي قوامها الحدس، وان المعرفة بالجمال معرفة روحية ميتافيزيقية، والروح هي الجوهر الحقيقي للإنسان، واصل الوجود المادي، فالمادة مظهر روحي يعيش في ديمومة خلاقة وصيرورة مستمرة (25 - ص72 -73)، وبهذا الرأي فرؤية الفنان ستكون بالضرورة تعارض المحاكاة كونها تتعاطى مع الذات والشعور والحدس الذي يحيل المكان إلى زمن الديمومة بتكشف وفاعلية الإدراك. وبهذا يقول: (ان الوجود وجودنا نحن، أفكارنا عن الوجود هي أفكار خارجية سطحية، لكن إدراكنا لذواتنا يكون إدراكا باطنيا عميقا... فأني الاحظ اني انتقل من حالة إلى أخرى، فأنا أشعر بالحرارة والبرودة، أو انا أتأمل ما حولي أو أفكر في شيء آخر، كل هذه الإحساسات والعواطف، ان هي الا تغيرات تتقاسم وجودي وتتناوب عليه، فانا إذن أتغير بلا انقطاع، وان التغير أكثر عمقا وتأصلا مما قد يقع في ظننا بادئ ذي بدء... ليس ثمة وجدان أو تصور أو إرادة تظل كما هي دون ان تتغير لانه إذا كفت عن التغير والتنوع

فقد كفت ديمومتها عن السريان (9 - ص2 -4) ولو نسحب هذا الأمر على الإدراك البصري لمنظر طبيعي يتسم بالسكون، فلابد ان تختلف حالاتنا بعد لحظات حتى لو نظرنا له من زاوية محددة وفي لحظة معينة، لان الإدراك قد تطور في الزمان وان كان قصيرا وان الذاكرة التي لها مدخراتها في الماضي قد تعاطت مع الحاضر، فضلا على ان الحالة النفسية تتقدم في مشاهداتها عبر الزمان ويتنامى الوجدان بما يجعلنا نتغير دائما. ان ذواتنا وأفكارنا في تغير دائم وتعيش حالة جدل مع موضوعها. ان ثمة نزوع روحي في طروحات (برجسون) بفضل النفاد إلى زمن الديمومة بواسطة تكشف حدسي، وهذا يمكن ان نجد له مقاربات في احالة الموجود الظاهري إلى طاقة ما ورائية، فالصيرورة الميتافيزيقية ل(وايتهد) الذي كان يرى ان صورة الكون الجامد غير صحيح، وان صورة الكون حية كأنه كائن حي له نوع من الوعي والنمو واليقظة والتطور وله نوع من الإرادة، وهذا ما سبق ان تناولته الفلسفة بعنوان لاهوت الصيرورة، تجعل للحياة فاعليتها مقابل العدم.

المبحث الثالث :الإدراك الفني لصور الطبيعة

ان ما يؤطر الرؤية الفنية للطبيعة له مدخلاته ومخرجاته في الوعي والإدراك مما يجعل هذه الرؤية متفردة عن رؤية الفيلسوف والعالم والإنسان والعالم والإنسان العادي لان الفنان يتحاور وجدانيا مع الطبيعة. وكما يقال، فان الشجرة لدى الفنان تختلف في شكلها ومحتواها عن تلك التي يتعامل معها عالم النبات، فتمظهر الشكل الفني راجع للاستيعاب والإدراك الجمالي للعالم، إذ جسد الإنسان عبر مفردات الطبيعة تصوره وإرادته وموقفه الوجداني إزائها في رؤية حميمة تربطه بها بعيدا عن التوصيف المادي والمكاني لها، ان التعاطي الفني مع صور الطبيعة قد خضع إلى جدل ما بين الايمان بجمال الطبيعة وتمجيدها وانها مصدر الجمال، أو انها مصدر الجمال القابل للتحوير والتعديل فنيا، أو الفصل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، ففي حالة قبول الطبيعة، قدم (رسكن) مذهبا في استلهام الطبيعة وتمجيدها، فرأى ان الفن الكامل الحقيقي هو الذي يعكس وجه الطبيعة الكلي. ورأي بعض فلاسفة الجمال ان الفن مرآة الطبيعة وذهب (رينان) بقوله (اننا لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب ان نقرر ان العالم جميل إلى ان تمسه يد الإنسان (32 - ص74)، ويتفق (ديدرو) في تأكيد دينامية الطبيعة وكفايتها في تصور للصيرورة فيرى ان الطبيعة تنتج أنماطا فكل شيء يتغير وما يبقى هو الكل وحده والعالم لا يتوقف عن البدء والانتهاء (7 - ص85). ان حالة الانبهار ومحاكاة الطبيعة في الفن، يجد فيه الكثير من علماء الجمال على انه الفن الأصيل، لان الواقع الطبيعي انما ينطوي على النموذج الجمالي الذي نبتغيه، وفي الحالة الثانية حين تستحضر الطبيعة في عملك الفني مع إجراء بعض التعديل بوحي صورك الذاتية التي تتعاطى مع الموضوع، وهذه الصورة الفنية هي الأكثر شيوع ويصرح بها المفكرون والفنانون في كل العصور، فيشير (بول كلي) إلى ضرورة اقتباس الفنان لأشكاله في تلك الأشياء الطبيعية كالأجزاء الصغيرة العالقة في الهواء أو الأجسام الدقيقة الطافية على سطح الماء، كمصدر وحي للفنان.

وهذا يوجه الأنظار إلى التنوع الهائل في الطبيعة التي يمكن ان يستقي منها الفنان ان كان واقعيا أو تجريديا، فصور الطبيعة متنوعة تنوع لا حصر له بفعل حركتها وديناميتها، فحتى لو اقتصرنا على ما يمكن ان تدركه العين المجردة وأضفنا إلى هذه الصورة تلك التي تسجلها أجهزة التصوير العلمية الميكروسكوبية،

نجد أشكال الطبيعة أكثر تنوعا. (16 - ص224)، وهذا دون شك صورة من صور الصيرورة المجسدة فنيا على نحو مجرد مما يجعل عملية إدراك صور الطبيعة متاحا لكل الأساليب وفي كل العصور، فموضوع اللوحة كما يقول (ديلاكروا): هو انت، انطباعك، عواطفك إزاء الطبيعة، وفي موضوع آخر يشير (ديلاكروا) إلى ان الطبيعة تعد معجم يرجع اليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية، فنحن نعود إلى الطبيعة لكي نستفتها الرأي بخصوص اللون الصحيح والتفصيلات الجزئية الدقيقة... كما يرى (كونستابل)، ان رؤية الطبيعة (فن) يتطلب الكثير من الخبرة والمران (32 - ص74).

ان رسم صور الطبيعية ليس عملية إدراك حسي سلبي آلي، بل ان ثمة ماهية جمالية ترافق ما هو مرئي –كما يقره هوسرل - فالمصور ليس آلة تصوير، فيمكن للفنان ان يميل إلى تفسير الأشياء واختيار وجهة النظر الخاصة أو التضحية بأجزاء معينة. كما يحكى عن الفنان (كوروه) ان شخصا ما كان يقف في الغابة وينظر اليه وهو يصور شجرة، فسأله أين يا سيدي تلك الشجرة التي وضعتها هنا، فاشاد (كوروه) إلى شجرة بلوط كانت خلفه (11 - ص232). وهكذا يعمل إدراك الفنان إلى اعادة إنتاج الطبيعة وفقا لعملية تركيب الصورة الذهنية لتلك الصور وفي ذلك الوقت يعدل في معطيات الإدراك الحسي، الأمر الذي يحيل الصورة إلى زمن الديمومة.

اما الحالة الثالثة فقد أقصت العالم الموضوعي والطبيعة للحصول على نتاج فني خالص دون اي معطيات حسية، والدعوة إلى الفصل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني وكما أشار (بيكاسو) إلى (ان الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف)(32 - ص76). ولكن هذه القطيعة مع الطبيعة يمكن ان تصح في الاتجاه التجريدي الخالص، وخلافه فان تبني مبدأ القطيعة مع الطبيعة، انما يرمي لمنح الفن خصوصيته ورفضه لتقليد الطبيعة، ولكن الطبيعة وصورها تبقى من أهم مدخرات الذاكرة التي توقض مدارك الفنان وتنعش خياله.

وفي سياق تاريخ الفن نجد ان للفن ارتباطه الوثيق بصور الطبيعية كمصدر معرفي ووجداني ينطوي ضمنا على العلاقة بين الصيرورة والديمومة، فلا نجد فنا في اي عصر الا وتعاطى مع الصور الطبيعية وتجسيدها بشكل مباشر أو ضمني بدلالات معينه وأساليب مختلفة بما يعبر عن معطيات كل عصر في الفن الأوروبي، تجلت العلاقة الفنية مع صور الطبيعة باستحضارها كخلفيات في الأعمال الجدارية الرومانية وفي أعمال فناني العصور الوسطى. الا ان عصر النهضة ويحكم تجربته وتطلعاته نحو الإنسان والحياة والجمال الطبيعي، فقد تنوعت التجارب، لكن الصلة مع الطبيعة قد توطدت كمصدر للخبرة الجمالية والاهتمام بالجوانب العلمية للرؤية وفق قواعد المنظور والتوصيف المكاني في فضاءات ومساحات وحجوم وأجواء وعلاقات مادية يوطد الصلة بالصيرورة فضلا عن العلاقة الوجدانية والإحساس بالبهجة الذي يلقي بنا في زمان نفسي.

لقد أولى عصر النهضة أهمية كبيرة لصور المكان في الطبيعة. فأصبح المكان هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية إلى العالم، تلك المكانية التي لم تصبح حاملة للنور والجو الا في نهاية العصور الوسطى. ذلك ان السماء الذهبية والمنظور هما طريقتين مختلفتين في الرؤية إلى العالم ومعالجة الفضاء (33 - ص40). ومن تجارب عصر النهضة في استلهام صور الطبيعة، كان فن بلاد الشمال الأوروبي الهولنديين، شديد الارتباط

بالحياة كما في أعمال (الاخوان فان آيك) ومنهم (هيوبرت فان آيك) باعتماد الدقة المتناهية والاهتمام بتأثيرات الضوء وتغيراته لمنح الصورة صفة الحياة الحقيقية وصيرورتها. أما (هيروتيموبوش) فيمرر صور الطبيعة عبر خيالاته وأحلامه والحكايات الشعبية. فيما اعتمد الايطاليون (باولوا اوتشلو) و (برولنسكي) على التنظيم العلمي للصورة وفق قواعد المنظور كما سعى (فرانشيسكا) بقوة تطبيق العلم في رسم صور الطبيعة فطبع المنظر بخصائص الثبوت المطلق (30 - ص60). ان أحساس الفنان بالطبيعة كان وراء تيارات ذهنية أسهمت في التغيرات الذوقية. فوضع (ليوناردو دافنشي) تقليد في التصوير يقضي بتمثيل الكون باسره ابتداءا من قطرة المطر إلى النجوم (21 - ص90)، واعتبر ان التصوير شعر صامت وعلم طبيعي دقيق، إذ وحد بين معرفة الفنان الرياضية والعبقرية الشعرية (30 -ج2، ص364). ولاشك ان دافنشي ادرك صيرورة الطبيعة وحركتها بتقديم انطباع عن الظروف الجوية ودراسة الطبيعة وليس نقلها فقط. ويشير في مذكراته إلى عملية إدراكه لصور الطبيعة بقوله: (في بحيرة ماجيور، شاهدت الغيوم تتشكل كجبل هائل لان أشعة الشمس المتجهة نحو الأفق تصبغها بألوانها، الغيمة الكبيرة تسحب نفسها من جميع الغيوم الصغيرة...)(34 - ص92). اما (مايكل أنجلو) فيغلب نزعته المثالية على الطبيعة. فالطبيعة كانت فضاء تتحرك فيه الأجساد البشرية وانفعالاتها بوصفها التناغم الحقيقي. كما نجد لدى الفنان البندقية (جورجيوني) ذلك التناغم بين جسد المرأة وانسيابيته وتضاريس الطبيعة وكانت ألوانه أشبه بالموسيقى في تناغمها الشاعري. ويقاربه (بيتر بروجل) حين ربط الطبيعة بحياة الفلاحين فاختلطت بمشاعر ذات بعد اجتماعي مع اظهار براعة في رسم صور الطبيعة وفقا لفصول السنة كذلك (آل جريكو) الذي داخل بين المكان الطبيعي والزمان النفسي فاتسم أسلوبه بالطابع الروحي عبر التلوين و استطالة الأشكال.

في عصر لاحق ظهر في بلجيكا الفنان (روبنر) الذي يرع في رسم الطبيعة بدقة هائلة يداخلها صور مهرجانات القرية وحياة الفلاحين. ومع (رامبرانت) إذ أظهرت رسومه الطبيعية بساطة متناهية والواقع المكتمل النابع من فكر محب للطبيعة وتناول بارع لنمو اللون والضوء الأصفر القاتم الذي تميز به.

تعد الرومانسية نقطة تحول هائلة في مستويات عدة ومنها عمليات الإدراك والتعاطي الذهني مع الجمال الطبيعي وإحالته إلى الجمال الفني بتعميق النزعة الوجدانية والفردية، فكان الحس المرهف هو الوسيلة الوحيدة لادراك مظاهر الطبيعة، بالسعي لإضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة وإكسابها مظهرا جديدا. لذا نجد (ديلاكروا) قد نزع إلى رصد الطبيعة بعين شاعرية تصور هدوئها ورقتها وبساطتها يسمح لصيرورة خياله ان يضفي على المكان مسحة شاعرية. وفي انكلترا صورت الطبيعة بتمثيل مظاهرها المتغيرة عبر التلاعب بالشكل واللون، فكان (كونستابل) قد تعامل مع الطبيعة بإحساس جديد، لذا يقول: (يجب على مصور الطبيعة ان يسير عبر الحقول بذهنية متواضعة... مهما كان شكل الشيء، فان الضوء والظل والمنظور يضفي عليه حله من الجمال (21 - ص153 -155).

في رؤية مغايرة لكونستابل، اتسمت رسوم (تيرنر) بفاعلية الحركة الديناميكية الخالق تشكيليا للصيرورة عبر ضربات الفرشاة الجريئة والألوان الزاهية الموهة مثل الانعكاسات اللونية على الماء. تبعا لهذه التركة من العلاقة مع الطبيعة وما تحقق فيها من انجازات ألهمت المخيلة، تجسد هذا التأثير لدى فنانين عشقو

الطبيعة وفروا اليها وهجروا المراسم، فكانت قرية باربزون حاضنة لهذا التوجه ومعالجة صورها بأسلوب جديد تعارض مع الأسلوب الأكاديمي، فكان إحساسهم بالصيرورة ان تولد لديهم الفضول اتجاه متغيرات الجو الساحرة وتأثيرات الضوء على المشهد المدرك ببساطة ودون مبالغات رومانسية، كما اهتموا بإظهار الجانب الموضوعي وبمداخله ذاتية، وكانت محبة روح القرية وبساطتها، جعلتهم يتجنبون أجواء البيئة المرئية والمجتمع الصناعي. تميز (ثيودور روسو) زعيم هذه الحركة، بالحرفية العالية التي لا تخلو من الجمال والشاعرية (29 - ص25)، شاعرية تسهم الطبيعة في منحها للفنان فيعكسها في عمله، وهذا ما نحسه لدى الفنان (كامي كوروه) الذي تعامل مع الطبيعة بحس رقيق لذا كان ينصح بالانطباع الأول نحو النظرة الكلية، فكان بسعيه لاظهار الضبابية يضحي بالقوالب الكلاسيكية للطبيعة لبث الحيوية في اشكاله دون الدخول بالتفاصيل المادية (29 - ص26). ان النظرة الكلية هي نوع من الإدراك الذهني لصور الطبيعة على منوال النظرة الكشطالية. اما (فرانسوا مييه) فكانت الطبيعة تعني له الموضوع أكثر من التركيز على الحساسية الشكلية (21 - ص139)، فضلا عن تفعيل الجانب الاجتماعي الذي يصور حياة الفلاحين وعلاقتهم الحميمة مع الطبيعة، كذلك مع (كوربيه) الذي تبنى العقيدة الواقعية الاجتماعية، وعمد إلى التأدية المادية فالألوان معادلة لما يبصره وتمثيل للأشياء الحقيقية.

مع الانطباعية نكون في حياض النزعة الحداثية وطروحاتها في القفز على الزمان ومعارضة الأفكار والأساليب التقليدية والواقعية وفتح آفاق للذات لادراك الوجود بعين البصيرة والخيال الحر الذي يتعامل مع الطبيعة وصورها كونها مصدر ومبرر للرؤية، لان عمليات التحريف والتحوير والاختزال هي التي ستحيل الصورة إلى عالم الفن القائم على جدلية معرفية بين صيرورة الوجود وصيرورة الفكر والخيال.

وهذا ما يجعل تجربة الحداثة والانطباعية خاصة، مع الطبيعة تعاملا فريدا (فلجأ الانطباعيون إلى تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين آنيا إذ لا ترى في الطبيعة سوى تغيراتها بفعل الضوء والمناخ والفصل والساعة(5 - ص35)، فأنجذب الفنان الانطباعي نحو المظهر اللوني للطبيعة مما جردها شيئا فشيئا عن الموضوع، وان تمسكهم بالكشوفات العلمية في مجال الضوء لا يفرض عليهم التسجيل الواقعي للصورة المرئية، بل أصبح دافعا لاعتماد الأسلوب التلقائي العفوي الآني وإدراك صيرورة الطبيعة بأسرع وقت، فالعلم اثبت ان الألوان ليست جزءا من المادة، بل أشعة منعكسة وهي أول ما تدركه العين في الشكل، هذه الحقيقة غيرت نظرة الانطباعية تجاه الطبيعة فأصبحت محض علاقات لونية.

من تجارب الانطباعيين، تحولت صور الطبيعة لدى (كلودمونية) إلى لمسات لونية سريعة لتصوير المشهد عدة مرات لكي يظهر التحولات التي تطرأ على الطبيعة من الفجر إلى الغروب، فكان من معالجاته اللونية ان يصور الضباب فيعوم كل الموجودات بعلاقات لونية متماهيه، تجربة أخرى رصدت صيرورة الحياة اليومية كان (اوغست رينوار) لا يجسد الطبيعة الا من خلال الأجساد البشرية. وكان قد اتخذ من الضوء مذهباً له، ولكنه بدل من ان يحاول الإمساك به سريعا عبر السماوات والماء والأشجار، وجد المتعة في اقتناصه وهو يداعب وجه وجسد شابة وهو لم يرد للأجساد ان تتلاشى تماما في الضوء (14 - ص32).

وفي احالة إلى الصيرورة النفسية والزمن النفسي، جاءت تجربة (فنسنت فان كوخ) الذي عد رائدا للحركة التعبيرية في فن الحداثة فغير اتجاه الرؤية لتنطلق من الداخل (الذات) إلى الخارج (الموضوع) مع الحفاظ على العفوية في تحويل الانفعال ليحل في الأشياء ويغير من طبيعتها في حالة من التدفق الوجداني وتسجيل حالته الانفعالية آنيا الأمر الذي ينعكس على تشكل الأشياء ولا شك ان تجربة (فان كوخ) قد فتحت أفاق لرؤية متحررة، تعاطت مع صور الطبيعة بعقلانية هندسية كما لدى (بول سيزان) وتعبيرية رمزية كما في أعمال (بول كوكان)، وغيرها من اتجاهات فنية حداثية تعاطت بشكل وآخر مع صيرورة الوجود والفكر واحالتها إلى زمن نفسي مبدع.

مؤشرات الإطار النظري:

1- ربطت الفلسفة الحديثة بين الظاهرة الانفعالية والإحساس وربطت بين الناحية العقلية والإدراك، وبهذا فهي تفرق بين الإحساس والإدراك، وهاتان يمكن ان يتوحدا في العقلية والانفعالية.

2- ميزت اغلب الفلسفات بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي فعد الإدراك الحسي وثيق الصلة بالعالم المادي، اما الإدراك العقلي فيرتبط بالمعرفة المجردة ذات الصفة الكلية.

3- يعمل الإدراك على احالة الإحساس بالشيء إلى ماهية ذلك الشيء، اي منحه معنى، وهذا يتجلى بقوة في حالة إدراكنا للجمال.

4- يرى (ديكارت) ان ثمة انسجام وعلاقة طردية بين الحس والعقل في إدراك الجميل.

5- في عالم الظواهر نتصور الأشياء في حيز الزمان، ولكن يمكن ان ندرك العالم خارج الزمان والمكان عن طريق العقل، لان الزمان في عالم الشيء في ذاته ليس له وجود فعلي ظاهر، كما ان عملية إدراك الجمال عن طريق الحس يكون مقيدا كادراك الصور الطبيعية ام حين ندرك عقليا وحدسياً، ندرك الجمال الحر.

6- حسب رأي (هيجل)، ان عملية التأمل تتيح إدراك الحسيات، وهذه غير منفصلة عن إدراك الحقيقة الكلية أو إدراك الجمال.

7- إدراك العقل حسب رأي (برجسون)، محدود يستعين بالادراكات الحسية، فهو أداة لادراك المكان. اما إدراك الحقيقة الكلية فهي من شأن الحدس، ويتفق (كروتشه) بالإيمان بفاعلية الحدس لكنه يتصور هذه القدرة خارج الزمان والمكان.

8- ان إدراكنا للعالم ككل موحد تتداخل فيه الصيرورة والديمومة بحكم الصلة الجدلية بين عالم الظواهر والعالم المثالي الذي تتشكل فيه مداركنا ومعارفنا.

9- الصيرورة لدى (هيجل) كامنة في الوجود واللاوجود، والصيرورة هي الفكرة الثالثة التي تعبر عن فكرة الوجود إلى فكرة اللاوجود ومثلما يكتنف التناقض الحركة، فالصيرورة حركة أيضا.

10- يرفض (برجسون) الخلط بين الزمان والمكان ومن هذا يرفض الخلط بين الكيف والكم والحياة والمادة. ويقف ضد الآلية والتفسير الميكانيكي للوقائع.

11- الصيرورة هي الحقيقة الأولى وليس الوجود، وان الصيرورة لازمة لبلوغ الديمومة، وكلاهما في تغير وفقا لإدراكنا لها، فالصيرورة نقلة من مدرك حسي لآخر وهذا هو جوهر العالم.

12- الديمومة تمثل الزمن الحقيقي، وهو زمن متصل كالالحان، والديمومة تغير مستمر، فالإدراك ما بيننا وبين الشيء الذي ندركه يتغير بفعل تفي شعورنا تجاهه وفقا للحدس الباطني الذي يربط الماضي بالحاضر بانضمام الشعور الحاضر مع ذكرى اللحظات السابقة.

13- الوجود تغير محض وصيرورة دائمة تنم عن حركة وبإدراكنا ننفذ إلى صميم الصيرورة الكونية.

14- الحالة النفسية في حالة تغير ودوام وانها في ذاتها صيرورة متصلة وهذا ما يداخل بين الصيرورة والديمومة.

15- معرفة الجمال معرفة روحية ما ورائية والروح جوهر الإنسان، والمادة مظهر روحي يحيا في ديمومة خلاقة وصيرورة مستمرة.

16- للإحساسات والوجدان تغيرات، فليس هناك وجدان وتصور أو إرادة تظل كما هي، وهذه هي الديمومة السارية فينا.

17- تخضع عملية إنتاج الطبيعة من قبل الفنانين إلى حراك إدراكي معرفي لا يقتصر على المعطى الحسي المحض الأمر الذي يطفي على العمل الفني صفة متفردة حتى من قبل الحركات الواقعية.

18- اتخذت المعالجات الفنية لصور الطبيعة، إلى اعتماد الضوء ودرجاته عبر تنوع القيم اللونية، فكان له اثره في الاعمال الفنية منذ عصر النهضة حتى العصر الحديث.

19- حرص اغلب فنانو عصر النهضة على تمثيل صور الطبيعة وفق رؤية علمية منطقية اعتمدت قواعد المنظور الخطي واللوني فضلا عن المعالجات التشريحية للأجساد البشرية ونسبها الذهبية، فجمعوا بين الخصائص العلمية والجمالية للعمل الفني.

20- غلّبت الرومانسية النزعة الوجدانية والفردية والخيال في تعاطيها مع الطبيعة، فضلا عن التأكيد على مضمون الصورة، مما يجعل صور الطبيعة ملحقة بالشخوص ومظاهر المكان.

21- تعد جماعة الباربزون أكثر من تعامل مع الصور الطبيعة وأوغلوا في جمالها ورصد متغيراتها، وهذا الموقف من الطبيعة لم يسفر عن أسلوب واحد ورؤية موحدة، مما يؤكد سمة التغير في الطبيعة، والرؤية الذاتية في كل واحد.

22- كان للكشوفات العلمية في مجال الفيزياء والضوء اثره على الحركة الانطباعية ،وهذا ما فرض على الفنان معالجات آنية للصورة لرصد تغيرات الضوء، فتلاقت هذه المعالجات مع النزعة الحداثية التي دعت إلى التجديد ورفض الأساليب التقليدية، مع تفعيل دور الذات.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع وعينة البحث:

يتناول البحث فترة تاريخية طويلة، لذا فلا يمكن حصر مجتمع البحث أو وضع اطار له، عمد الباحث إلى اختيار عينة البحث بطريقة قصدية لفترات متباعدة وأساليب ورؤى مختلفة، فبلغت (6) نماذج موزعة على

(عصر النهضة، الرومانسية، جماعة الباربزون، الانطباعية، ما بعد الانطباعية) لأعمال وفنانين مشهورين، تخدم موضوع وهدف البحث.

أداة التحليل:

اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى اليه الإطار النظري كمحكات لتحليل عينة البحث، كونها شاملة وملمة للجوانب المعرفية والفلسفية والجمالية والفنية.

تحليل عينة البحث:

النموذج (1)

الفنان: بيتر بروجل

اسم العمل: منظر طبيعي شتائي

إنتاج: 1621

العائدية/ متحف الفنون الجميلة/ بودابست

يصور العمل الحالي صورة طبيعية شتائية مغمورة بالثلج الأبيض، وتتضمن الصورة أشجار تحتل مقدمة العمل وقد فقدت أوراقها، وبيوت ريفية أبيضت سقوفها بالثلج، ويتوزع في اطراف المشهد بعض الطيور والأشخاص والألواح الخشبية.تعامل بروجل مع هذا المشهد بحرفية عالية لا تكتفي بوصف الطبيعة وعرضها كأعراض مادية فحسب، بل يوجه مدركه الحسي باستخدام مفردات واقعية لاظهار عوالم تحفز الوجدان على التعاطف وبهذا لا يكتفي بحدود المدرك الحسي بل يضيف عليه من مخيلة المبدع فتحيل الظواهر إلى ماهياتها الجمالية، وبسبب التعاطف الوجداني، فانه احال المكان المادي إلى مكان مفترض، وهذا ما يجعلنا نميز المشهد فنيا وخلق أجواء تفرض نفسها وتدعو الذاكرة إلى ان تدخر المشهد بعد ان مس مشاعرنا وحياتنا النفسية.

ان الصيرورة من حيث انها جوهر العالم، والفنان هنا بنقلنا من مدرك حسي لمدرك آخر، انما يفعل صيرورة معرفتنا وجدلها بين أنفسنا من جهة وبيننا وبين العالم ن جهة أخرى،لقد أسفرت بنائية العمل عن تفعيل الحركة والتضادات بين المقدمة والعمق وبين الغامق والفاتح وتضاد الاحجام وقيم ضوء الشمس رغم كثافة الجليد التي ملئت الأرض وكأن ضوء الشمس هو الفاعل، كما عمليات الانعكاس الذي يميز الأبيض قد لون الطبيعة بإيقاعات لونية منسجمة ومتضادة لها روح الإيقاعات السمفونية المثيرة للمشاعر، وهو بهذا قد أحال الصيرورة إلى صيرورة كونية وهذه بدورها قد وضعتنا في زمن الديمومة فاللوحة اللحن بزمنه المتصل هو زمننا النفسي الذي أحال المكان (الكم) إلى زمن(الكيف). ان هذا العمل الذي رسم في الزمن الغابر بمكانيته، استحال إلى عمل خالد تخطى تلك المكانية، فالصيرورة الذي بدونها لا يكون وجود منحها الفنان فعل الاستمرار والتطور التي تعاطت مع الظواهر بوصفها كائن حي متحرك، ليست الحركة الآلية الميكانيكية، بل الحركة الفاعلة التي تستهوي مشاعرنا وتلقي بنا في حياض الديمومة.

النموذج (2)

اسم الفنان: وليم تيرنر

اسم العمل: السفينة الحربية تيميرير

تسحب إلى مرساها الأخير

إنتاج: 1838

العائدية: المتحف الوطني/ لندن.

يصور (تيرنر) في هذا العمل السفينة المقاتلة تيميرير وهي تعود إلى مرساها الأخير في تسجيل بطولي مؤلم إلى لحظة انهيارها وهي محاطة بأجواء طبيعية تمتزج فيها أضواء الغروب والقمر والدخان وانعكاس بعضها على بعض في ماء البحر والفضاء يغلب عليها ألوان الذهبي والفضي والأزرق ودرجاتهما.

ينطلق (تيرنر) في هذا المشهد من رؤية رومانسية مسيطرة فيها أجواء طبيعية كونية يشعر المشاهد خلالها انه إزاء مشهد يذكر بالهيبة والجليل حسب رأي (كانت) فلا يمكن إزاءها ان نحصره في حدود مدرك حسي عابر، فالمشهد يمس مشاعرنا ووجداننا ونستشعر دفق الديمومة التي تحيلنا من محدودية المكان المادي إلى زمن مطلق يصعب على الذاكرة نسيانه فيما بعد. ان القول بالصيرورة كفاعلية في الطبيعة، هي لدى الفنان مغرى تستهوي الفنان لرصدها بوصفها حقيقة مصدرية للوجود، فعوامل الحركة والاستمرار والفاعلية والتغير، جسدها (تيرنر) ببراعة عبر الضوء في أجواء دراماتيكية محتدمة بعلاقات لونية لم تعهدها العين في مظاهر الطبيعية بالانتقال من التضاد الحاد إلى الانسجام ومن حرارة الأصفر إلى برودة الأزرق. انما يحاور كل ملكاتنا المعرفية الظاهرة والباطنة وهي بهذا المدى المعرفي انما يوثق الصلة بين الصيرورة والديمومة وتستغرق في الزمان بما يمنح المعرفة بهذه الصورة صفة الكلية والشمول وهذا التوجه هو ما يتوق اليه الرومانسي حين يتقصد فتح كل مغالق المخيلة فتكون الحصيلة القفز على محدودية المكان والزمن القياسي، فالعمل الحالي ينطوي على مضمون بطولي لبسالة هذه السفينة المجاهدة، يقابلها نوع من الأسى إلى هرم البطولة، هذه الازدواجية دعمها ازدواجية الألوان وتضاداتها وحالة الانبهار الصادم جراء العلاقات اللونية هذه الحصيلة يحيل الفنان الصيرورة من حركة وفعل مادي آلي إلى صيرورة كونية تنطق كل شيء وتفعل الوجود وتحميه من العدم وتلقي به في حياض الديمومة الحية في أنفسنا اليقظة لعوالم الجمال.

النموذج (3)

اسم الفنان: كامي كوروه

اسم العمل: الجسر في مانتس

إنتاج: 1825

العائدية: متحف اللوفر /باريس

يصور هذا العمل نهر هادئ أقيم عليه جسر بعدد من

البوابات التي تنتهي بأقواس بنيت بطراز فخم قديم، في الطرف النهر القريب توجد حديقة طبيعية ترتفع فيها سيقان أشجار تخرق فضاء اللوحة مع وجود قارب صغير يجلس فيه شخص، وتبرز في الطرف الآخر البعيد بنايات وبيوت وأشجار تحمل نفس الطراز المعماري.

اقبل فنانو الباربيزون ومنهم كوروه، على الطبيعة بحب خالص لها وتمثيلها بكيفياتها المظهرية في نوع من المواجهة للأساليب الكلاسيكية والرومانسية ومراسيم انجاز الاعمال في المراسم، فسعى كوروه إلى بناء كوخ في الريف ليكون في احضان الطبيعة ويصور مشاهدها بطلاقة يرصد حركتها وصيرورتها وتغيراتها فالطبيعة ثراء وتنوع لا ينضب.

ان ما يميز أسلوب كوروه وهذا العمل، ليس حالة الاحتدام والثورة والصراع التي بدت في أعمال رومانسيين، بل هي حالة الهدوء والسكينة الذي انعكس على الجانب البنائي للعمل ذو الإيقاع الرقيق والعلاقات اللونية الشفافة وأحيانا الضبابية التي تدعوه إلى التضحية ببعض التفاصيل وبث الحيوية الكلية لا الجزئية في الأشكال بما يجعلها تتوحد، فكل جزء ينتمي ببنائه إلى الجزء الآخر، وهذا ما يجعل الصيرورة تتكشف عبر احالة الإدراكية التي تلحق المدرك الحسي بالمدرك الحسي الآخر في نوع من الاستمرارية والتواصل التي تتم في حوارية بين النفس الشاعرة والطبيعة الجميلة، تجلى في سكونية النهر والفضاء والأشجار والشخص في الزورق الذي لجأ إلى الساحل.

في الوقت الذي يكشف العمل عن حالة من الارتياح النفسي والتعاطف الوجداني مع الطبيعة وصورها، انما يمثل احالة الصيرورة كأصل في الوجود إلى ديمومة تمس إحساسنا ومشاعرنا، فلو كان العمل مشهدا عابرا لا يستثير حواسنا وذاكرتنا وخبراتنا ووجداننا، لفقد العمل ديمومته، فالديمومة هي كشف ما يرموا في صميم أنفسنا، وهي لصيقة بإنسانيتنا التي تشعر وتتعاطف فتنمو وتتجدد في انسيابية من الزمن.

النموذج (4)

اسم الفنان: كلود مونيه

اسم العمل: حديقة مونيه والسوسن

إنتاج: 1900

العائدية: متحف دوروسيه/ باريس

يصور هذا العمل حيز من الطبيعة الخضراء المملوءة بزهور السوسن التي تشغل حيزا واسعا من اللوحة وبخلفية من أشجار الغابة التي تحجب فضاء السماء.

يعد (مونيه) أفضل من عمل على الأسلوب الانطباعي التلقائي في رصد اللحظة الآنية الخاطفة قبل ان تتغير بفعل تبدلات الضوء والطقس وما يرافقه من ضربات الفرشاة السريعة مما يجعل عملية الإدراك في التعاطي مع الطبيعة يتم وفق رؤية حدسية مباشرة دون اي تأني أو تحفظ عقلاني أو حرفية الغوص في التفاصيل الجزئية كما كان معهودا في الفن الواقعي.

فهذا العمل يزخر بالضربات السريعة التي تجسد ببساطة وبراءة زهرة السوسن، فيما أنغلق الفضاء بالضربات التي أنتجت أوراق الأشجار وسيقانها بطريقة إيحائية لا تفصيلية بلون وشكل بكر تم من خلاله التضحية بالتفاصيل لصالح الرؤية الكلية، حتى أصبحت الطبيعة بمثابة معادل صوري للانفعالات البصرية الملتقطة آنيا بوحي ذاتي ان هذا التعامل الجديد مع الطبيعة وما يتفجر من خلالها من طاقة وعلاقات لونية انما يرجع إلى تحول في المدرك من الحسي الذي تلتقطه العين إلى مدرك ذاتي حدسي يغازل الإحساس والشعور والوجدان فيحيل المكان المادي إلى زمان نفسي، زمن الديمومة الذي تتحول اللحظة الآنية المرصدة إلى زمن متصل سيال.

ان (مونيه) في هذا العمل ينطلق من مبدأ الصيرورة القائم على التغير الحاصل في صور الطبيعة جراء تغير الأجواء فالصيرورة لا تبقى الصورة على حالها، والفنان هنا قد أحال هذه الصيرورة الطبيعية إلى صيرورة فنية قائمة على متغيرات الضوء واللون بكيفيات جديدة. وبهذا تكون الصيرورة لازمة لبلوغ الديمومة، فيكون الشيء موضوع للتأمل والتعاطف الوجداني الذي تحفل به ذواتنا.

النموذج (5)

اسم الفنان: فان كوخ

اسم العمل: في ليلة نجمية

إنتاج: 1889

العائدية: متحف الفن الحديث/ نيويورك

يظهر هذا العمل أجواء شبه ليلية تلف فضاءها دوامات في حركات لولبية يقطع عتمتها بصيص من الضوء، وفي الأرض اطلال من قرية وبيوت ريفية، كما تشغل واجهة اللوحة شجرة سرو هائلة تمتد من أسفل العمل حتى نهايته.

يتميز هذا العمل برؤية فريدة للطبيعة لم يألفها مصورو الطبيعة وبالتالي فان عملية الإدراك أيضا فريدة، يحاول الفنان خلالها تخطي الزامات الحس وتمثيلاته، والتأسيس لمعطى إدراكي يغمره الخيال والحدس المفعم بطاقة وجدانية تحرك محتوى المشهد وتحرر الأشكال من توصيفاتها المادية وكما هو معروف عن (فان كوخ) الذي يعد الرائد للاتجاه التعبيري في الرسم الحديث، لما يغمر العمل من انفعال له الأولوية في نشأة حركة الفرشاة الطافحة بالعاطفة حتى يصل الفنان في نهاية العمل إلى حالة من الصوفية، إذ يصل إلى قدر من السكينة النفسية بعد ان اسقط في اللوحة كامل انفعالاته.

ان الطبيعة تكون إزاء هذا الحال مجرد مبرر للرؤية، وان هيرورتها وان كانت هي الأصل في تصور الحركة والديناميكة، إلى ان الفنان قد فعل هذه الصيرورة وجعل اللوحة عنوان للصيرورة الفنية والإحساس بحركة مضافة وتغير لا تحده مساحة اللوحة، فضلا عن انه قد جسد الديمومة بكامل تأثيرها عبر احالاته للمكان إلى زمن نفسي، فمن خلال إدراكه لنفسه ادرك بواطن الأشياء، فهو لا ينقل المحاكاة المظهرية المتصلبة، بل الحيوية التي هي شرط الجمال وان حيوية النفس ومرونتها ستبعث في المادة حيويتها ويفجر فيها المعاني الكامنة التي لا يطالها الحس، ذلك ان الحرية الواقفة ضمن معطيات الشعور هي علة تغير الذات ونموها الداخلي

التلقائي، وهذا التغير الناتج عن الحرية لا يصدر عنه انفصال بين الإنسان وذاته، فهو يرى كثرة من الوقائع النفسية وتداخلا سيالا متدفقا هو صميم الديمومة فالديمومة تكشف وابداع لا تقبل التكرار.

والعمل الحالي تجسيد حي للصيرورة الطبيعية المحالة إلى صيرورة فنية تجلت بالألوان والخطوط التي فعلت ديناميكية مزدوجة للطبيعة والنفس مما احال المشهد إلى ديمومة يستشعرها الفنان والمتلقي.

النموذج (6)

اسم الفنان: بول سيزان

اسم العمل: جبل سان فكتور

إنتاج: 1901

العائدية: متحف الارميتاج/ برلين

يتصدر هذا العمل، جبل سان فكتور الذي كرر رسمه مرات عدة بمعالجات لونية مختلفة، ويظهر في العمل بيوت ريفية متناثرة وبعض الأشجار، والمشهد عموما نفذ بأسلوب مباشر دون الإمعان بالتفاصيل.

ينطلق (سيزان) في موقف إدراكي لرؤية الطبيعة بالعودة إلى الأصل الذي تتشكل منه الأشكال على نحو فطري يوغل إلى مواطن الأشياء وماهيتها لظواهرها، وهذا ما جعل (سيزان) من رواد الرسم الحديث الذي فتح الآفاق المعرفية لرؤية مجردة ملكية تعارضت مع الأساليب التقليدية في الفن لاسيما الأساليب النهضوية والواقعية التي تعتمد الرؤية المدرسية فشرع إلى جمع مستويات نظر متعددة في عمل واحد مما ساعد على تحرير الرؤية من محددات الحس ومحاولة خرق هذه الرؤية للإحاطة بالمطلق اللامرئي في حده الأدنى.

ان عملية التغير والحركة الناتجة عن الصيرورة، انما يتقصاها (سيزان) في جذرها، لان الصيرورة بهذا المعنى يصعب تصورها والأشياء في حالة سكون وثبات وبالتالي فان الأشكال سوف لا تحافظ على كينونتها الجزئية. وكما نرى في هذا العمل فان الأشكال قد موهت واستحالت إلى ضرب من العلاقات اللونية المتباينة أو المنسجمة في إيقاعات غنائية، فلا نكاد نرى للموجودات حدود تفصيلية دقيقة حتى فقدت الأشكال صفتها المادية واستحالة جبل سان فكتور إلى قيمة تشكيلية لونية فقد خلالها صلادته وصلابة حجره واندمج كقيمة شكلية ولونية مع الفضاء والسهل والأشجار وباقي الأشياء وبات خطاب الفنان وجدانيا يحاور ذائقتنا الجمالية المتحررة من أسر الواقع فالعمل له كيفيات تصويرية هي تجليات النشاط النفسي التي تبث حيويتها وذبذبتها عبر العناصر الفنية وهذه هي آليات الديمومة في انبعاثها في الباطن ونحياه في صميم نفوسنا. وبهذا يكون تعاطي (سيزان) مع الصيرورة حقيقة لازمة لبلوغ الديمومة في سياق الإدراك الحسي.

الفصل الرابع

أولا: نتائج البحث: في ضوء تحليل عينة البحث وتحقيقا لهدفه، توصل الباحث إلى النتائج الاتيه:

1- ان التعاطي مع الصيرورة والديمومة يتم فنيا في مساحه ادراكيه تستوعب المدرك الحسي والعقلي والتخيلي، وبالتالي احالة الصورة من حسية محضة إلى صوره ذهنيه حدسية.

2- انطلق الفنان في رسم صور الطبيعة من الصيرورة بوصفها مغرى تشكيلي مفعم بالتغير والحركة الديناميكية مقابل السكون والجمود والإلية الميكانيكية والعمل إلى احاله الكم إلى كيف فني يتسم بالديمومة.

3- في سياق صيرورة الطبيعة وحركتها، كان للفنان ملكه احياء صيرورة فنيه نستشعرها عبر ديناميكيه الضوء واللون وحركة الأشكال وخلق صيرورة كونية ونظرة كلية تحيل إلى الديمومة.

4- كان تجسيد الفنان لصور الطبيعة من مياه وسماء وجبال وأشجار ... أفضل تمثيل للصيرورة تشكيليا والتعاطف مع هذه المفردات لادراك الديمومة.

5- يعد عنصر اللون من أهم العناصر الفنية التصاقا بالطبيعة والأقرب تعبيرا للفنان وتحقيقا لأسلوبه حين التعامل مع الطبيعة، وتجسيدا لصيرورتها وإدراك الديمومة.

6- كان للبعد الوجداني اثره في تسقيط الانفعالات النفسية على صور الطبيعة وخلق صيرورة تتسم بالحركة والنمو والتطور واليقظة وباليات تشكيلية وبنائية جديدة بما يمثل الديمومة في صميمها.

7- كان لزاما على الفنان في تصويره للطبيعة من ان يبلغ الديمومة عبر الصيرورة، بما يجعل الفن من وسائل التقريب والتواصل بين الصيرورة والديمومة.

ثانيا: الاستنتاجات: في ضوء ما عرض من نتائج، توصل الباحث إلى الاستنتاجات الاتيه:

1- اثبت البحث ان الصيرورة والديمومة ليسا مفهومان فلسفيان افتراضيان، بل هما حقيقتان قابلتان للترحيل إلى الفن والاشتغال عليهما عبر العناصر الفنية وعلاقتهما.

2- كان لادراك الصيرورة والديمومة صلة بالجدل القائم بين الذاتية والموضوعية، وتحديد علاقة الفنان بالطبيعة، وان تفرد الموضوع دون الذات يعني حالة من انفصال إدراك الصيرورة عن إدراك الديمومة.

3- ان إدراك الصيرورة والديمومة يمثلان الحد الفاصل بين المكان بصفته المجردة والزمان ببعده النفسي المكون للديمومة.

4- يتوافق الفن في تطلعه إلى ما ورائيات الظواهر عند التعامل مع صور الطبيعة المظهرية بما يتفق مع مفهوم الصيرورة الميتافيزيقية لوايتهد، والعين الميتافيزيقية لبرجسون المتصل بالديمومة.

5- للصيرورة فاعليتها في ردم التناقض بين الوجود والعدم ومنح الحياة حيوية ودافعية للاستمرار والتطور، ويعد الجمال والفن مجالا رحبا لمنع الصيرورة والوجود معناه المنافي للعدم.

ثالثا: التوصيات: في ضوء نتائج واستنتاجات البحث، يوصي الباحث بالاتي:

1- التواصل بين المفاهيم الفلسفية وتطبيقات الفن وعدم الاكتفاء بالجانب التسجيلي المنعزل لتاريخ الفن.

2- تنميه الجانب المعرفي الإدراكي في التعامل المدرسي عند رسم الطبيعة وعدم كفاية المدرك الحسي المحض.

رابعا: المقترحات: اتماما لموضوع البحث يقترح الباحث الموضوعات الاتيه:

1- الصيرورة الميتافيزيقية في الرسم الانطباعي.

2- البعد الفني للديمومة في الرسم التعبيري.

3- رسوم الطبيعة بين الذاتية والموضوعية.

المصادر

1- إبراهيم، زكريا: برجسون، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.

2- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، القاهرة، 1962.

3- إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية، ط2، مكتبة مصر، القاهرة، 1972.

4- أبو ريان، محمد علي: الفلسفة ونشأة الفنون الجميلة، رويال، الاسكندريه، ب ت .

5- امهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981.

6- أمين، عثمان: ديكارت، اعلام الفلسفة، ط5، القاهرة الحديثة، 1965.

7- بارمر، فراكلين ل: الفكر الأوروبي الحديث، الجزء 2، ت: احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

8- بارمر، فرانكلين، ل: الفكر الأوربي الحديث(الاتصال والتغير في الأفكار من 1600 -1950)، جـ2، ت: احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

9- برجسون، هنري: التطور الخلاق، ت: زكريا إبراهيم،نص مترجم في كتاب برجسون لزكريا إبراهيم، دار المعارف مصر، ب ت.

10- برجسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ت: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق، ب ت.

11- برتيلمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1970.

12- بياجيه، جان: سيكولوجية الذكاء، ت: سيد محمد غنيم، دار المعرفة، القاهرة، 1967.

13- البيرنصري، نادر: الفلسفة العامة أو الميتافيزيقيا، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1953.

14- جي، اي، مولر، وايلفر فرانك: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، 1988.

15- الديدي، عبد الفتاح: فلسفة هيجل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1970.

16- رمسيس، يونان: دراسات في الفن، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت.

17- زيادة ، معن (رئيس تحرير): الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول، معهد الإنماء العربي، 1986.

18- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، ت: محمد عزت مصطفى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت.

19- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، جـ1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

20- فال، جان: طريق الفيلسوف، ت: احمد حمدي محمود وأبو العلا عفيفي، وزارة التعليم العالي الإدارة العامة للثقافة، مصر، ب ت.

21- فنتوري، ليوتيلو: كيف نفهم التصوير من جيوتو إلى شاجال، ت: محمد عزت مصطفى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت.

22- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، 1977.

23- كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن،ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1974.

24- لالانـد. اندريـه: موسـوعة لالانـد الفلسـفية، ت: خليـل احمـد خليـل، منشـورات عويـدات، بـيروت، باريس، 2001.

25- محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مربولي، مصر، 1973.

26- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ،القاهرة، 1979.

27- المقدم، غاده: فلسفة النظريات الجمالية، طاربلس، لبنان، 1996.

28- نوكلس، النظريات الجمالية، ت: محمود شفيق، بيروت، 1985.

29- نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987.

30- هاورز، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ت: فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969.

31- هيجل: فكرة الجمال، ط2، ت: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1981.

32- وادي ،علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال، وزارة التعليم العالي، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006.

33- Carmen, aston. The fifteenth century the prospect of europe- printed in great Britain by jarrold and sons LTD, Thames and Hudoson, London, 1968.

34- Clark, Keneth: Lanpscape into art, printed in the united states of America and published by john murray .Johan murray. London. 1979.

35- http://www.abcgallery.com

Process of artistic conception of nature's images Between becoming and buration

Ali Mahdi Majid

Abstract:

This research deals with process of artistic conception of nature's images between becoming and buration, as an attempt to transfer the philosophical concepts to art via it's structural applications in forming the picture, due to the importance of these concepts which might be engaged with the vision of the artist in his own and subjective contention with the nature. The research consists of four chapters, first one included the problem of the research, importance, need to the research and the aim of the research represented by process of artistic conception of nature's images between becoming and buration. Also included the limits of research and most important terms. Second chapter included theoretical frame that consists of three sections. First section was about conception and its meaning and techniques. Second section was about : Essence of the relation between becoming and buration. While third section was about the artistic conception of nature's images.

The theoretical section ended with indications. Third chapter included procedures of the research represented by the community and sample of the research which is consisted of six artistic works and then analyzing them. The research ended with the fourth chapter which dealt with the results, conclusions, recommendation and suggestion. One of the results was : the researcher launched drawing the nature's images from the becoming described as a plastic matter saturated with the dynamic movement against stability, silence, mechanical technique and working on modifying the quantity into artistic query featured with continuity .