مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية
المجلد 39– العدد 3 (2023) 194-211

Damascus university Journal for engineering sciences
Vol 39 No.3 (2023) : 194-211

مفهوم الجمال الصعب في النحت الحديث – الثنائيات نموذجاً

سهى حسن[1] أ.د. سمير رحمة[2]

[1]طالبة دكتوراه في قسم النحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

[2]أستاذ دكتور في قسم النحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

الملخص

تهدف هذه الدراسة البحثية إلى التعريف بمفهوم الجمال الصعب كواحد من أهم المفاهيم الفلسفية الجديدة في الأستطيقا، والتي ظهرت نتيجة التغييرات التي طرأت على المفهوم الجمالي منذ أن تحرر الفن من سيطرة الكلاسيكية ومعاييرها الثابتة وخاصة في بداية القرن العشرين، فقد اختلفت النظرة للجمال عما كان سائداً من قبل، والفنان في العصر الحديث عمد إلى إبدال القيم الجمالية القديمة بأخرى جديدة مبتكرة تلائم عصره وأدواته الجديدة. ويتطرق البحث لعلاقة الجمال الصعب بالجمال والقبح، هذه الثنائية الجدلية التي كان لها الدور الكبير في نشوء نظرية الجمال الصعب. كما ويتناول البحث بعض الاعمال النحتية الحديثة –وتحديداً الثنائيات– التي اتصفت بالجمال الصعب، ويتم الاستدلال على ذلك من خلال تحليل هذه الأعمال ومن خلال إسقاط خصائص الجمال الصعب عليها، للوصول إلى النتائج المرجوة. وفي نهاية البحث كان لابد من المقارنة بين الجمال الرهيب كمصطلح معاصر وبين الجمال الصعب الذي لازال مستخدماً حتى في الأعمال المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الجمال الصعب، النحت الحديث، الأستطيقا، الجمال والقبح.

تاريخ الإيداع: 2022/4/10
تاريخ القبول: 2022/8/8

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

Difficult Beauty Concept In Modern Sculpture – Couples As Samples

Suha Hassan[1] **Dr. Sameer Rahmeh**[2]

[1] PHD student in Sculpture department, Faculty of Fine Arts, Damascus University.
[2] Prof. in Sculpture department, Faculty of Fine Arts, Damascus University.

Abstract

The aim of this research essay is to identify Difficult Beauty concept, as one of the new philosophical concepts in aesthetics, which emerged as a result throughout Beauty concept changes since Art had been liberated from the prevailing Classism and its strict criteria, especially at the beginning of the twentieth century. Beauty perspective had been changed from what was prevailing, and modern artist tended to substitute old beauty concepts with new ones, more suitable to modern time and its utilities.

The research discusses the relation between Difficult Beauty with Beauty and Ugliness. This controversial duality had played an eminent role in Difficult Beauty emergence. The research, In addition, discusses some modern sculptural works, couples in particular, which are considered difficult beauty works and identified through being analyzed by applying difficult beauty elements on them, to approach the demanded results. In research conclusion, there was a need to compare between Terrible Beauty as a contemporary expression and the Difficult Beauty which is still being used in contemporary works.

Key Words: Difficult Beauty, Modern Sculpture, Aesthetics, Beauty And Ugliness.

Received: 10/4/2022
Accepted: 8/8/2022

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

المقدمة:

قـال أفلاطـون Plato: "إذا كـان هنـاك شـيء يسـتحق أن نعيش من أجله، فهو تأمل الجمال"[1].

لطالما كان الجمال من أكثر المواضيع المثيرة للجدل في الفلسفة، ويعتبر مع طبيعة الفن مسألتين أساسيتين في الجماليات الفلسفية، كما أن فلسفة الجمال لم تستقل وتصبح فرعاً من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، فقد صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي، وقد وضح ذلك الفيلسوف الألماني ألكساندر باومجارتن[2] Alexander Baumgarten عندما عرّف هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدّد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي.

وسار في تأكيد هذا الاتجاه أيضاً الفيلسوف الألماني الكبير إيمانويل كانت[3] Immanuel Kant الذي انتهى إلى القول بأن "الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضيات والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العملي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة، ولكنها ترجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحرّ بين الخيال والذهن.[4]

كل هذا كان تمهيداً لجملة من التغييرات التي طرأت على المفهوم الجمالي وصولاً إلى العصر الحديث، وهذه التغييرات بدورها أدت الى ظهور مفاهيم جديدة تناسب العصر الجديد والفكر الحداثي، ومن هذه المفاهيم (مفهوم الجمال الصعب).

مشكلة البحث:

– ماذا نشأ عن المفاهيم الجمالية في العصر الحديث بعد انهيار الجماليات الكلاسيكية؟

– هل الجمال الصعب هو القبح بمفهومه الأستطيقي الجديد أم لكل مصطلح مفهومه الخاص؟

– ما هو الفرق بين الجمال الصعب والجمال السهل بالمعنى الأستطيقي، وهل يحقق الجمال الصعب في العمل الفني المتعة التي يحققها الجمال السهل أم يتغلب عليه؟

– هل اعتمد الفنانون في فن النحت الحديث على مفهوم الجمال الصعب في أعمالهم، ولماذا؟

– كيف يمكننا الحكم على قضية الجمال الصعب في الأعمال النحتية الحديثة، وهل ثمة معايير وأسس جمالية تعمل على قياس ذلك؟

فرضيات البحث:

تفترض الباحثة أن:

– للجمال الصعب حضوراً كبيراً في الأعمال النحتية الحديثة.

– لتغير النظرة للقبح في العصر الحديث دوراً هاماً في طرح مفهوم الجمال الصعب وغيره من المفاهيم الجديدة.

– الأعمال الفنية التي تحمل صفة الجمال الصعب تبعث على المتعة التي يحققها الجمال بشكل عام.

– الجمال الصعب ليس من الضرورة أن يثير مشاعر الألم أو الحزن.

مسلمات البحث:

– طرأ تغيير كبير على المفهوم الجمالي وذلك بعد أن تحرر الفن من قيوده في نهاية عصر النهضة وصولاً إلى عصرنا الحالي.

---

[1] -Bredin, H., *et al*., (2000, 26).

[2]- ألكساندر باومجارتن Alexander Gattlieb Baumgarten: (1714–1762م)، فيلسوف وناقد ألماني وهو أول من استخدم لفظ (استطيقا) للدلالة على علم الجمال، ويعتبر من كبار منظري علم الجمال الالمان، وقد اتبع المنهج العقلي في فلسفته. له مؤلفات عديدة أهمها (الميثافيزيكا).

[3]- إيمانويل كانت Immanuel Kant: (1724–1804)، رائد المثالية الكلاسيكية الالمانية، من مؤلفاته (نقد ملكة الحكم).

[4]- E. Kant., 1951, 7.

– اختلفت النظرة للجمال عما كان سائداً من قبل، فعمد الفنان في العصر الحديث إلى إبدال القيم الجمالية القديمة بأخرى جديدة مبتكرة، وظهرت العديد من المفاهيم الجديدة في علم الجمال وفلسفة الفن.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى دراسة العلاقة بين الجمال الصعب والأعمال النحتية الحديثة (وخاصة الثنائيات)، وذلك من خلال البحث والتقصي في مفهوم الجمال الصعب والجمال السهل والفرق بينهما، والعلاقة التي تربط الجمال الصعب بالقبح، ومن ثم التحليل والتفسير لتسليط الضوء على أهمية هذا المفهوم في التغييرات التي طرأت على الفن الحديث.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه:

– محاولة لتسليط الضوء على بعض المفاهيم الجديدة التي طرأت على الفن الحديث وخاصة مفهوم الجمال الصعب.

– استعراض كيف شكلت هذه الظاهرة مصدراً بصرياً ملهماً لفناني العصر الحديث وما بعد الحداثة والمعاصر تباعاً.

– تسليط الضوء على التغييرات التي ساهمت في خلق مفاهيم جديدة في العصر الحديث والتي تسهم إيجاباً أو سلباً في القيم التشكيلية والإبداعية للأعمال الفنية.

حدود البحث: القرن العشرون.

منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي.

محاور البحث:

1. النظرة الجديدة للجمال والقبح.
2. نشأة نظرية الجمال الصعب وتقدمها.
3. خصائص الجمال الصعب.
4. الشكل والمضمون في الجمال الصعب.
5. السمات التشكيلية للأعمال النحتية الحديثة التي تحمل صفة الجمال الصعب.
6. الجمال الرهيب والجمال الصعب.

1– النظرة الجديدة للجمال والقبح:

إن التفكير الفلسفي الذي عُني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موضوعاً أساسياً بين فلاسفة الإغريق وفلاسفة العصور الوسطى، ومن المعروف أيضاً أن مفهوم الجماليات الكلاسيكية يرجع إلى الفلسفة اليونانية المبنية على نظريات أفلاطون وأرسطو، فقد تبنى أرسطو فكر معلمه أفلاطون الذي طرح أن الجمال هو المثال المطلق الإلهي، وسار على خطاه في اعتماد مبدأ المحاكاة الذي يُحتّم على الفن مشابهة الطبيعة والنقل منها، وعلى نحو تقليدي فقد تم اعتبار الجمال من بين القيم المطلقة مع الخير والحقيقة والعدل.

إن هذا المفهوم الكلاسيكي للجمال قد دام تأثيره طويلاً، حتى اللحظة التي علت فيها الأصوات المطالبة بتحرير الفن من قيوده في نهاية عصر النهضة، ما أدى إلى تحرر الفنون من سيطرة الكلاسيكية ومعاييرها الثابتة، وتم الإعلان عن بداية عصر جمالي مختلف.

لقد طرأ تغيير كبير على المفهوم الجمالي والذي كان أساسياً للفكر في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ممثلاً بمقاربات من مفكرين مثل شافتسبري وهوتشيسون وهيوم وبوركي وكانت وشيلر وهيجل وشوبنهاور وهانزليك وسانتيانا وغيرهم، فقد اختلفت النظرة للجمال عما كان سائداً من قبل، والفنان في العصر الحديث عمد إلى إبدال القيم الجمالية القديمة بأخرى جديدة مبتكرة.

هذا التغيير كان بفعل تيارات فنية عملت على تعزيز مفهوم الفردية والحرية الفنية، فقد حررت الجمال الفني من القيود التي فرضت عليه في السابق، ورسمت طريقاً جديداً للفن خارج إطار المحددات الأكاديمية، الأمر الذي أضعف الجماليات الكلاسيكية وأدى لتداعي معاييرها الجمالية، وقد

أدت هذه المستجدات المعاصرة إلى ظهور مفاهيم ونظريات جماليـة جديـدة، كبـدائل عـن غيـاب المعـايير الجماليـة الكلاسيكية، والتي تتنوع وتختلف وحتى تتعارض أحياناً.

إن هذه النظريات والمفاهيم الجديدة هي نتيجة حتمية لتغير النظـرة للجمـال والقـبح فـي الفـن وفلسـفة الفـن فـي العصـر الحديث، فقد كان التفكير الفلسفي عن الفن يقدم هذه الثنائية على أساس من التناقض، فكان الجميل هو ما يحقق للمتلقي لذة جمالية والقبح وفق هذا المنظور هو ما يحقق نفوراً، أما في العصر الحديث فقد رفض كثير من الفنانين المعايير الجمالية المتفق عليها والشائعة في بناء العمل، وطرأ تغييراً على مفهوم القبح مما أدى إلى تقديم العديد من الأعمال الفنية التي تحمل هذه الصفة، لقد انطلقوا من فكرة أن قيمة الجمال لا تأخذ وقعاً موضـوعياً واحـداً بـل تـدخل فيهـا نزعـات فرديـة كامنـة فـي الأعماق، فما نراه جميلاً قد لا يراه الآخرون بالدرجة نفسها من الجمال، أو حتى لا ينتبهون إلى الجمال فيه أصلاً.

إذاً العمل الفني يعالج القبيح كموضوع كما يعالج الجميل، فالقبح قد يكون أداة عبقرية لاستدعاء الجمال، فما كان قبيحاً فـي الحياة ممكن أن يكون جميلاً في الفن، "فالفن والقبح لا يتعارضـان بـل يرتبطـان بالنهايـة كتوجـه أستطيقي إيجـابي"[1]، بمعنـى آخـر قـد يكـون القـبح مثيـراً للتعبيـر لـدى الفنـان والـذي يقوده للإبداع، فالفن يكسب القبيح صفة لم تكن له.

فـــي عـــام 1853م كتـــب كـــارل روزينكرانـــز[2] Karl Rozenkranz أن للقبح دوراً وحضوراً إيجابياً، كان هذا على نقيض فلسفة هيجل الذي يعتبر أن القبح هو غياب الجمال، حيث كتب روزينكرانز: "القبح ليس مجرد غياب الجمال، بل هو نفيه الايجابي، ما لا يندرج في فئة الجمال لا يمكن ان يندرج في فئة القبح أيضاً"[3].

وانطلاقاً من هذا ظهرت العديد من المفاهيم الجديدة في علم الجمال وفلسفة الفن، فقد كان لتغير النظرة للقبح دوراً هاماً في طرح هذه المفاهيم الجديدة والتي جاءت مرادفة جنباً الى جنب مفهوم القبح في الفن والأدب على حد سواء، فنجد سينكلير جولدي Sinclair Goldie مثلاً قد طرح في كتابه (تذوق الفن المعماري) ثلاث مفردات ارتبطت بمفهوم القبح في العمارة والتي "أطلق عليها اسم جذور القبح وهي: المربك والهائل البشع وصعب المراس"[4]، ونستطيع طبعاً إسقاط هذه المفردات على الفن بشكل عام. كما أن هناك العديد من المفاهيم التي ارتبطت بالقبح مثل: الجمال الصعب – الغروتيسك – الكوميديا والتراجيديا – الغريب ...الخ

وسنتحدث عن مفهوم الجمال الصعب وعلاقته بالجمال والقبح خاصة في النحت الحديث، فماهي نظرية الجمال الصعب؟ من الذي قدمها؟ متى تم تطويرها؟ لماذا تطورت هذه النظرية؟

2- نشأة نظرية الجمال الصعب وتقدمها

كان مفهوم الجمال الصعب Difficult Beauty قد بدأ يتجلى من خلال المناقشات حول الجمال والقبح واللذة والألم وغيرها منذ أن استخدم أليكسندر باومجارتن مصطلح علم الجمال في القرن الثامن عشر(كما ذكرنا سابقاً). وعلى الرغم من أن مصطلح الجمال الصعب ظلّ مفهومه غير واضحاً حتى أوائل القرن العشرين لكن الفكرة كانت قد انتشرت في كل مكان، ففي ذلك الوقت كانت ثورة الفنانين على الجمال التقليدي لأنهم اعتبروا أنه يحتاج إلى تطور لاحق، على وجه التحديد في عهد الحداثة الذي نبذ احتضان الجمال وعدّها أقرب للجريمة أن يكون الفن جميلاً.

1- Peter Collins, 1965, 244.

[2]- كارل روزينكرانز Karl Rozenkranz: (1805– 1879م)، فيلسوف ومؤرخ أدبي، وأستاذ جامعي ألماني، كان قد كتب سيرة الفيلسوف هيجل.

[3] - Bredin, H., et al., 2000, 91.

[4]– سينكلير جولدي، 1986، 17 بتصرف.

فـي عـام 1915م كـان مصـطلح الجمـال الصـعب قـد تـم إدراكه من قِبل برنـارد بوزانكيت[1] Bernard Bosanquet في كتابه (المحاضرات الثلاث في الجمال Three Lectures on Aesthetic)، فقد تحدث عن المعنى الواسع والمعنى الضيق للجمال، ويرى بوزانكيت "أن المعنى الواسع لكلمة جميل هو في النهاية المعنى الصحيح"[2]، فالجمال بهذا المعنى العام له درجات متفاوتة، كما أنه يختلف من حالة لأخرى، أما بالمعنى الضيق فهو ما يطلبه الانسان ليصنع السرور له ولإحساساته العادية وهي متطلبات يومية بسيطة، وبالتالي فإن ذلك يجعل القبح والجمال بنفس الأهمية على حدّ تعبيره، فيقول: "أن النظر للجمال يجب أن يكون بالمعنى الواسع لا بالمعنى الضيق، وما في هذه النظرة من درجات واختلافات تؤدي في النهاية إلى هدم كل خط يقام بين الجمال والقبح أو يؤدي الى قضم التناقض الشهير بين الجمال والقبح"[3]، وكنتيجة لذلك فإن هذا المعنى الواسع والعام للجمال يتكون من طائفتين – على حد تعبيره – هما الجمال السهل والجمال الصعب.

فالجمـال السـهل مفهوم وسهل الإدراك لأي إنسان مثل الوردة أو النغمة البسيطة والإيقاع السهل، ولا يتطلب مجهوداً في البحث عنه فهو صريح وواضح مثل لوحة المجدلية التائبة للفنان فرانسيسكو هايز Francesco Hayez (الشكل 1) فقد جسد الفنان توبة مريم المجدلية بمشهد واضح وجلي من خلال نظراتها النادمة ولا يصعب على المتلقي أن يشعر بهذا، فالأسلوب الواقعي يختصر الكثير من الجهد للبحث والغوص لسبر الشعور والهدف من العمل الفني، كما أن جسد المرأة هنا طبيعي تنساب فيه الأنوثة والرقة وهي صورة نمطية واعتيادية.

أما **الجمال الصعب** على العكس تماماً، فهو بعيد كل البعد عن النمطية كما يتطلب الدقة والتمحيص لاستكشافه ويتطلب خبرة لقراءة الرموز والاشارات الظاهرة منها والمخفية بالإضافة الى قراءة الغاية من هذه الدلالات، مثل لوحة حورية الغابة (the Dryad) للفنان بابلو بيكاسو Pablo Picasso (الشكل2) والتي تظهر فيها أنثى غير واضحة الملامح رسمها بيكاسو بأسلوبه المعروف بكل ما فيه من تعسف في بناء القوام، وقد رسم في الخلفية غابة وأطلق على اللوحة اسم the Dryad هذه التسمية تعبر في الفلكلور والأساطير اليونانية عن حورية تعيش في غابة أو شجرة وخاصة شجرة البلوط التي كانت خاصة بزيوس، إن هذا التحطيم في ملامح الأنوثة الحسية عند المرأة، وإعادة خلقها أو تركيبها بنسب حادة ومثيرة، يجعله تماماً تحت مفهوم (الجمال الصعب).

الشكل (1) فرانسيكو هايز، المجدلية التائبة، 1833م، صالة عرض سيفيكا للفن الحديث، ميلان

الشكل (2) بابلو بيكاسو، The Dryad حورية الغابة، 1908م، متحف هيرميتاج، بطرسبورغ

[1]- برنارد بوزانكيت Bernard bosanquet: (1848- 1923م)، فيلسوف مثالي انكليزي من أتباع الهيجلية الجديدة.

[2] - Bosanquet, B., 1915, 4.

[3]– علي عبد المعطي محمد، 1980م، 264، بتصرف.

3-خصائص الجمال الصعب:

للجمال الصعب ثلاثة أبعاد حسب بوزانكيت وهي: "التعقيد والجهد والعمق"[1]، وبالتالي ليحقق موضوع ما فكرة الجمال الصعب يجب أن تتوافر فيه إحدى هذه الخصائص الثلاث على الأقل.

فخاصية التعقيد intricacy حيث يكون هناك تعقيداً في الفكرة أو التصميم إلى درجة يكاد يكون من المستحيل فهمه أو يحتاج وقتاً لإدراكه، كما أن الموضوع قد يحتوي غموضاً نوعاً ما أكثر مما يحتويه في الجمال السهل ومن هنا تأتي هذه الخاصية، يقول هوتشيسن Hutcheson: ""لذة الحس الوحيدة، التي يأخذها الفلاسفة في الاعتبار، هي تلك التي تصاحب الأفكار البسيطة للإحساس، ولكن هناك متعة أكبر بكثير في تلك الأفكار المعقدة للأشياء، والتي تحظى بتسميات الجميل والمتناسق والمتناغم"[2].

وخاصية الجهد Tension حيث تتنافر العناصر داخل العمل الفني نفسه، وبالتالي فإن ذلك يتطلب جهداً وتركيزاً عميقاً ليتسنى فهمه وهذا يحتاج الى بصيرة جمالية قوية ودراية كافية بالنظريات الجمالية، بينما الجمال السهل لا يحتاج الى كل هذا الجهد والتدريب.

وخاصية العمق Width يتطلب تركيبات للتعبير تختلف عن التعبير العادي، وبالتالي فإن المغزى من العمل سيكون بإحدى هذه التركيبات وسيتطلب بحثاً عميقاً ودقيقاً للوصول إليه وهذا ما نراه في الأعمال الحديثة والتي هي "نوع من انحلال العالم التقليدي.. يتم تحقيقه غالباً في فن الخراب، المهزلة الكوميدية الكبيرة، والمسرح السوداوي "[3].

لقد تقدم بوزانكيت بالنظرية الجمالية في مجالات التفسير الجديدة مع تطور الواقعية وما بعد الانطباعية والحداثة والسيريالية وما إلى ذلك، لذلك فإن تصنيفه للجمال الصعب بهذا الشكل يثبت أنه حيوي وضروري لبقاء الجمال لعقود قادمة، كما ويرى أن القبح أيضاً حاضراً وبقوة وأنه يشترك مع الجمال الصعب بالعديد من الصفات فيقول: أن "القبح له أبعاد الجمال الصعب وهي التعقيد والجهد والعمق"[4]. ولكنه يدعو إلى التمييز بينهما حيث صرّح برنارد بوزانكيت ببلاغة في أوائل القرن العشرين: "يجب ألا يتم الخلط بين القبح في الفن وبين الجمال الصعب"[5].

بالتأكيد لم يكن بإمكان بوزانكيت توقع مسار الجمال خلال حركة الحداثة وصولاً الى الفنون اليوم. ومع ذلك، حافظت نظريته عن الجمال الصعب على مكانة قوية في مجال النظرية الجمالية في أوقات ما بعد الحداثة ومازالت تضاف عليها من قبل علماء الجمال المعاصرين. إلا أن بوزانكيت يعود بعد ذلك ويقرر أنه "يوجد هناك خطاً يمكن إقامته دائماً بين الجمال السهل والجمال الصعب"[6]، مؤيداً بذلك اتجاهه الفلسفي نحو الترابط والكلية، وسائراً في طريق الوحدة الشاملة التي تصل في نهاية المطاف إلى المطلق.

4- الشكل والمضمون في الجمال الصعب:

إذا كان المضمون هو جوهر الرؤية الفنية فإن فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل، فالشكل هو أسلوب التعبير عن المحتوى، وذلك يعتمد على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين عناصر العمل الفني في صياغات متفردة تعبر في مجموعها عن وحدة كلية بين الشكل في مجموعه كمبنى والمضمون كمعنى. إن الفنانين في العصر الحديث استطاعوا الانتقال بالفن من مجرد النزاع بين الواقعية والتأثيرية إلى التعبير القائم على علاقة الشكل بالمضمون، التي تنتظم فيها العناصر الشكلية في هيئات تصنع شكلاً مستحدثاً يرتبط به

[1]- علي عبد المعطي محمد، 1980م، 263.

[2] -Hutcheson, Francis, 2004, 22.

[3] - Jacquette, D., 1984, 79.

[4]- علي عبد المعطي محمد، 1980م، 265.

[5] - Sweet, W., 2008, 10.

[6] - Bosanquet, B., 1915, 95.

المضمون ارتباطاً عضوياً، بحيث يصنعان معاً نسيجاً واحداً قادراً على التعبير في بلاغة ودون مباشرة، وتلك الأشكال المستحدثة لا تأتي من الخيال أو تحوير ملامح الشكل في الطبيعة بشكل تعسفي بهدف الاستحداث فحسب، وإنما تأتي وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعي لدى الفنان ودرجة حساسيته الجمالية ومهارته الأدائية معاً، حيث تتشكل وفقاً لذلك رؤية إبداعية خاصة تتيح له مهارة خاصة تجعل من تناوله للشكل والمضمون معاً شيئاً فريداً معبراً.

وفي نظرية الجمال الصعب يتجلى محور عملية التحليل من خلال تأكيد النظرية الشكلية على العمل الفني ذاته، وعلى جدلية العلاقة بين المادة وتنظيمها الشكلي ويمثل أداته المعيارية في الحكم على العمل الفني، ومن هنا تراجعت أهمية الموضوع والمحتوى أمام سلطة الشكل المطلقة، وأصبحت الشكلانية مرادفاً لمفهوم الحداثة في الفن التشكيلي ومعظم المفاهيم المتعلقة بها.

تقف النزعة الشكلانية على نقيض نظرية المحاكاة ودعواها في ترديد الطبيعة والواقع أمام الحالة البصرية والنظرة المعتادة إلى الأشياء، وتركز اهتمامها على شكل الفن ونظام تشكيله بوصفه مجرد قيمة تشكيلية مكتفية بذاتها وتخاطب ذوقنا الجمالي، محاولة أن تجد سنداً لدعواها في أستطيقا (كانت) على أساس فكرته عن الشكل ومفهومه بكونه مظهراً جمالياً خالصاً مكتفياً بذاته، أو أنه يمثل بنية الموضوع الجمالي، ففي رأيه أن الشكل هو الذي يتغلب فهو الذي يحدّد الأثر الفني ويعينه، "كما أن للأثر الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية، وهي تؤلف كُلاً واحداً وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر وتستثير الانفعال الجمالي وهذه الخاصية مستقلة عن المحتوى"[1]، ويتفق معه المؤرخ والناقد هربرت ريد Herbert Read عندما أكد على الأهمية الكبيرة للصورة (الشكل) في العمل الفني، فقد عرّف الفن بقوله: " الفن هو إرادة الصورة ، والعمل الفني في جانب كبير منه هو مجرد خلق لمجموعة من العلاقات الصورية"[2].

إن هربرت ماركيوز[3] Herbert Marcuse يعارض الجمالية الماركسية التي رفضت فكرة الجمال رفضاً قاطعاً ووصمتها بأنها المفهوم الأساسي في الجمالية البرجوازية ويبدو عسيراً ربط هذا المفهوم بالفن الثوري، فماركيوز يحاول بذلك أن يؤسس جمالية مختلفة لا تضع المضمون في مركز العمل الفني بل يجعل وظيفة العمل الفني تقوم على الشكل الجمالي، فيقول: "إن وظيفة الفن النقدية، مساهمته في النضال في سبيل التحرر، تكمن في الشكل الجمالي، فالعمل لا يكون أصيلاً أو حقيقياً بحكم مضمونه ولا بحكم شكله الخالص وإنما لأن المضمون أصبح شكلاً"[4]. ربما يتفق هذا الكلام مع الفن الرمزي أو التجريدي الذي يبدو الشكل فيه مسيطراً، فوظيفة العمل الفني تكمن في الشكل الجمالي، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر دور المضمون الذي أدى إلى إنتاج هذه الأعمال، فهي عبارة عن اختزال لمجموعة من المعاني قد تكون سلسلة من الأفكار والمضامين التي اختزلت بشكل واحد وهذا ينفي النظرية الشكلية البحتة، ومن هنا يتضح أن العلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة بسيطة بل هي علاقة جدلية يؤثر كل منهما في الآخر، كذلك بندتو كروتشه Bendetto Croce قد رأى في معرض تأكيده على أهمية الصورة أن "الشاعر والمصور اللذان تعوزهما الصورة أو يفتقدان للصورة يفتقدان كل شيء، بل يفتقدان نفسيهما".[5]

[1] – هنري لوفافر، 1954، 19.

[2] -H. Read, 1964, 21 & 160.

[3] - هربرت ماركيوز Herbert Marcuse: (1898– 1979م)، فيلسوف ومفكر ألماني أمريكي، امتاز منذ بداية أعماله الفلسفية باتجاه عقلاني صارم، فكانت النظرية النقدية في مواجهة المثالية والذاتية والبرجوازية محاربة إياها في أكثر المواضيع خصوصية مثل: الماهية والوجود، العقلاني واللاعقلاني، المادية والمثالية، من أهم مؤلفاته (البعد الجمال) و(الحب والحضارة).

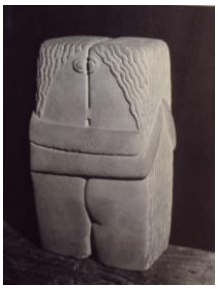
[4] – هربرت ماركيوز، 1979، 78 .

[5] Bendetto Croce, 1978, 25 .

وعلى سبيل المثال فقد جسّد العديد من الفنانين وبمراحل زمنيـة مختلفـة ثنائيـة (آدم وحـواء) أو (الرجـل والمـرأة) فـي أعمالهم، ولم تكن تعبيراً عن الموضوع البيولوجي بشكل مجرد فقط وإنما تتضمن دخولاً واضحاً في مجموعة من الأفكار والمبادئ ذات البعد الإنساني، ونظراً لخصوصية هذا الموضوع فقد كان لكل فنان طريقة في تجسيده، فالمضمون هنا واضح ولكن طريقة التعبير اختلفت وبالتالي اختلفت الصورة، فالعمل النحتـي الـذي يحمـل عنـوان القبلـة للنحـات أوغسـت رودان Auguste Rodin (الشكل 3) نُفّذ بأسلوب واقعـي تعبيـري بطريقة فذَّة وبحركة لينة تجعل العين تنساب بمرونة على كل جزءٍ من أجزاءه، ولا يخفى على المتلقي اكتشاف مكامن الجمال في هذا العمل، فالأجساد العارية تُظهر جمالية المشهد وبراعة النحات وهذا ما يدرجه تحت مسمى الجمال السهل، فكل شيء وكل تفصيل واضح ولا يحتاج الى شرح وتفسير، بينما في العمل النحتي (القبلة) للنحات كونستانتين برانكوزي Constantin Brancusi (الشكل 4) نلاحظ كتلة هندسية الشكل يفصلها خط شاقولي يمتد من الأعلى إلى الأسفل، وعلى الرغم من التناظر بين جانبي الخط الشاقولي نستطيع أن نميز رجل وامرأة احتوى بعضهما بعضاً بألفة ومودة من خلال عناقهما في حالة توحد عاطفي ووجداني، وعلى الرغم من أن التبسيط هو الصفة الغالبة للتمثال، إلا أننا نحتاج لبعض الوقت لفهمه، فالرأس ملتصق بالجسد مشكلاً معه شكلاً هندسياً أقرب إلى متوازي المستطيلات وهذا ما يسمى تحطيم الأشكال وإعادة خلقها أو تركيبها بنسب خاصة و جديدة، وهو أهم ما يميز الأعمال التي تتسم بصفة الجمال الصعب، " فالتبسيط عند برانكوزي يصل إلى درجة التجريد مما أدى الى أشكال أكثر نقاء وصفاء"[1].

وهكذا نرى كيف أن الصورة اختلفت بين الجمال السهل والجمال الصعب بالرغم من أن المضمون والفكرة واحدة، وهذا يرجع لخصوصية التشكيل لدى كل فنان وطريقة تعبيره عن أي فكرة أو مضمون كان.

الشكل (3) أوغست رودان، القبلة، 1886م، رخام، باريس



الشكل (4) برانكوزي، القبلة، 1908م، حجر، (58.5×33×25.5)سم، متحف الفن في فيلاديلفيا، مجموعة لويس ووالتر أرنسبرغ

5- السمات التشكيلية للأعمال النحتية الحديثة التي تحمل صفة الجمال الصعب:

من خلال البحث في الأعمال النحتية الحديثة التي اتسمت بالجمال الصعب لاحظت الباحثة أنها تنفرد ببعض السمات التشكيلية التي تميزها ومن هذه السمات:

- المبالغة والتحريف – التبسيط والاختزال
- الرمزيـــة – التجريديـــة

-المبالغة والتحريف:

لقد استمد الفنان في العصر الحديث هذه الخاصية من رغبته في إبدال القيم الجمالية الجديدة المبتكرة بتلك القديمة، وذلك من خلال خلقه لأشكال محرّفة عن أوضاعها الطبيعية،

[1]- Goldwater, R., 1969, 41.

وهذا التحريف يعطي للفنان حرية واسعة للتلاعب بعناصر عمله دون حاجة الى إعطاء مسوغات معينة وهذا ما يميز الجمال الصعب، يقول جينو سفريني Gino Severini في التحريف والتكوين: "التحريف هو تصحيح الطبيعة وفقاً لإحساس المرء"[1]، وقد اقتصر التحريف على التلاعب بالمكونات البصرية للشكل الظاهري فقط دون المساس بفكرته الجوهرية، هذا الأسلوب يأتي تصويراً وتقديماً للحقيقة الجوهرية، ولأن الفنان الحديث كان بحثه يدور حول هذا الجوهر نجده قد جافى الشكل الظاهر للموجودات مقترباً أكثر وأكثر نحو جوهرها بغية التوصل إلى الشكل المعبّر عن الجمال الحرّ والمطلق، وهذا ما نراه في منحوتة (منزل) للنحات أوسيب زادكين Ossip Zadkine (الشكل 5) التي تعبّر عن ثنائية الرجل والمرأة بطريقة مختلفة تماماً، إذ يتضح من اسم العمل أن الفنان عبّر عن هذا الثنائي بجعل جسديهما عبارة عن تكوينات معمارية تمثل المنزل وكأنه البداية الجديدة لحياة جديدة مشتركة، نلاحظ الخطوط الحادة والمستقيمة الواضحة في الكتل المعمارية مع المحافظة على المحتوى الإنساني من خلال الرأس والأقدام، حيث لم يعتمد النحات على المظهر الخارجي لها وإنما قام بتحريفه من خلال طابع معماري تم استحضاره عن طريق كتل هندسية توزعت بطريقة بنائية ليخلق نوعاً من التناغم بين التشكيل الهندسي للعنصر المعماري والحضور الإنساني.

إن هذا التشابك والتعقيد وتحطيم فكرة الجمال المعهودة من خلال تجاوزه وتحريفه تعتبر من خصائص الجمال الصعب التي ذكرناها سابقاً.

وهذا ما نراه أيضاً في عمل (مطاردة الأفكار) للفنان ليون أندروود Leon underwood (الشكل 6)، حيث

الشكل (5) أوسيب زادكين، منزل، 1959، برونز، (63×40) سم، مجموعة ميرزباتشر

نلاحظ أن العمل مكوّن من شخصين وهما يجريان بسرعة لدرجة أننا نراهم للوهلة الأولى وكأنهما يطيران، وقد ساعد في ذلك الكتلة الرشيقة المتطاولة والنحيلة، وبما أن الأطراف هي أهم الأعضاء المعبرة عن الحركة والديناميكية في جسد الانسان فقد عالجها النحات بطريقة فريدة من خلال عملية التحوير والمبالغة في حجمها وطولها وكأنها رسالة بصرية للتعبير عن الفكرة المبتغاة من العمل، فالعمل الفني هو أشبه بالرسالة التي من خلالها يستطيع المتلقي أن يفهم لعبة التحول التي يجريها الفنان على العالم حين يصوره في عمله الفني.

الشكل (6) ليون أندروود، مطاردة الافكار، 1959م، برونز، (27×33×15)سم، لندن

– التبسيط والاختزال:

"يقول إريك نيوتن Eric Newton في كتابه معنى الجمال إن الفنان التشكيلي لا يسعى إلى نقل الطبيعة نقلاً فوتوغرافياً، إنما يحاول من خلال مصادر فنه وأدواته أن يحول مظهراً من مظاهر الطبيعة العرضية إلى موضوع مطلق ومحايد نظراً

[1] – روبرت غولدووتر وآخرون، 1997، 336.

للاختلاف الجوهري بين الفن والحياة"[1]، إذاً فالعمل الفني لا يقلد الطبيعة لأنه ليس نسخة مكررة منها بل هو بناء عضوي قائم بذاته، وهذا هو الهدف الأساسي من الجمال الصعب، فبالإضافة للمبالغة والتحريف كان هناك التبسيط في العمل الفني ليصل أحياناً الى درجة الاختزال، يقول برانكوزي: "البساطة ليست هي الهدف لكن المرء يصل إلى البساطة على الرغم عنه كلما اقترب من المعنى الحقيقي للأشياء"[2].

فالتناغم الكوني يفرض على الشكل أن تتحكم به القوانين الطبيعية من خلال عملية النمو، فكما تتخذ ورقة الشجر أو القوقعة أشكالها المقررة بفعل القوى الطبيعية على المادة المحفزة بطاقة كامنة، كذلك ينبغي للعمل الفني أن يتخذ شكله بفعل الصراع الذي يختلج في طاقة الفنان الإبداعية، ربما كان ذلك اختزالاً للعملية الفنية باتجاه تقليد عمليات طبيعية، فالصدق الفني يحتّم تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها في أجزاء العمل الذي يصبح في هذه الحالة أصلاً وليس مجرد نسخة طبق الأصل.

وهذا ما نلاحظه في معظم أعمال النحات كينيث أرميتاج Kenneth Armitage حيث التبسيط الى درجة الاختزال، ففي عمله (مجسم لحكومة ثنائية) (الشكل7)، عمد الى تبسيط الجسدين إلى حدّ كبير وذلك عن طريق دمجهما معاً بسطح هو أشبه بالمستطيل، كما أنه اكتفى بالإشارة الى الأثداء بإضافة حجوم بارزة على هذا السطح، بالإضافة إلى الأطراف العلوية والسفلية النحيلة، هذا الاختزال الصريح أعطى شكلاً متيناً وتوازناً في الكتلة النحتية بالإضافة إلى الفكر الحداثي في معالجة عناصر العمل الفني والذي يظهر جلياً في هذا العمل.

وهكذا نرى كيف تجلى مفهوم الجمال الصعب في تعبيرية الفنان من خلال التحوير والتبسيط في صياغة الأشكال التي نقلت العمل الفني إلى مستوى آخر يعبّر عن الحقيقة الجوهرية للأشياء، حيث تكتسب العناصر التشخيصية التي يعالجها قيماً فنية وجمالية تخرجها عن الأطر المألوفة والصيغ المستهلكة، وتضعها في آفاق المبتكر والمدهش، حيث أن هذه الخاصية تعتمد على خدمة الفكرة وتجسيدها إلى التلخيص في الشكل ومنحه طاقة تعبيرية تنبع من تكوينه لا من مفرداته.

الشكل (7) كينيث أرميتاج، مجسم لحكومة ثنائية، 1957م، برونز، ارتفاع 30.5سم

وأيضاً في منحوتة (الأم والطفل) لأوسيب زادكين (الشكل 8)، نلاحظ أنها تمثل أم ترضع طفلها حاملة إياه بين ذراعيها، العمل تكعيبي عناصره الهندسية لها حضور قوي وقد تم تبسيط سطوحه بشكل واضح، فنلاحظ أن النحات عمد أن يكون رأس الطفل هو نفسه ثدي الأم (يعني توحّد الثدي ورأس الطفل بكتلة واحدة أوحت بالثدي تارة وبرأس الطفل تارة أخرى)، وما يميز العمل هو استخدام التناقضات والتضاد من حيث وجود الكتل المحدبة والمقعرة بين غائرة ونافرة وهذا ما يعطيه خاصية التعقيد الآنفة الذكر، فالذراع اليسرى والثدي الأيمن مجوفتين بشكل مقعّر وهو انعكاس نموذجي لوجود الكتل المحدبة، وهذا يولد نوعاً من تغلغل الفراغ في التكوين وإن كانت الكتلة مصمتة، وهذه الفراغات بدورها أوجدت ظلالاً تداخلت مع التدرجات الضوئية متفاعلة مع ملمس الأسطح الحاملة لتأثيرات الفنان وأدواته.

[1]– نبيل راغب، (د.ت)، 67.

[2] - H. Read, 2007, 187.

الشكل (8) أوسيب زادكين، أم وطفل، 1918م، رخام، ارتفاع 23 انش، مجموعة The Joseph H. Hirshhorn، نيويورك

– الـرمـــزيـــة:

من المعروف أن الفنان الحديث قد سعى لأن يُضمّن عمله ما هو أبعد من مجرد تقديم تقرير مُخلص أمين عن الصورة البصـرية، فبينمـا كانـت الكلاسـيكية تقـوم علـى العقلانيـة والرومانسية على الانفعالات كانت الرمزية هي المذهب الذي يقوم على الروحانية، لذلك تخلى الفنانون الحديثون عن الواقع واتخـذوا مبـدأ تسـجيل الإحسـاس مـن أجـل تجسـيد الفكـرة واستخدموا الرموز من أجل التعبير عن سر الوجود، ودعوا إلى الفن الذي يوحي بحياة الفنان الداخلية، ويجعل لما يرونه في العـالم رمـزاً للحيـاة النفسية، فلـم يكـن يعنـيهم الصـور الخياليـة الوصفية، وإنما اتجه اهتمامهم نحو التعبير عن أسرار الكون والوجود "فغايـة الفن الرمـزي هـي الإيحـاء بالدهشـة والعاطفـة، بعقد الرابطـة بين المرئي واللامرئي، ومـا وراء الطبيعـة، وعـالم الأفكار والمشاعر الغامضـة، وأمور السحر والوعي أو الشعور الداخلي"[1]، وهكذا فإن تشبيه الصورة المدركة بصرياً لم يعد يمثل الموضوع الآني في نشاط الفنان، بل عمد إلى صياغة رمز يتسم باستذكارات أو استدلالات عن الشيء المدرك حسياً. وهـذا يتمثـل بخصـائص الجمـال الصـعب، فـالرموز تتصـف بالعمق بالإضافة الى الجهد في استكشاف الغاية منها والتعقيد في أسلوب طرحها.

لقد عرّف العالم النفسي الشهير سيجموند فرويد Sigmund Freud الفـن علـى أنـه شـكل مـن أشـكال تحريـر الغرائـز لا شـعورياً بواسـطة الرمـز " فالفنـان شـخص لا يسـتطيع تحقيـق رغباتـه فـي الواقـع فيلجـأ إلـى التعبيـر عنهـا فـي عـالم الخيـال بواسـطة الرمـوز والآليـات التـي تجعـل مـن خيالاتـه موضـوعاً مشـتركا بينـه وبـين مجتمعـه"[2]، وبـذلك فـتح المجـال لاسـتخدام طرق التحليل النفسي لشرح وتفسير أعمال الفن والكشف عن العوامل اللاشعورية التي تتحكم في عملية الإبداع.

وهذا يبـدو جليـاً فـي العمـل النحتـي (الثنـائي) (الشكل 9) حيـث تتـدخل ذاتيـة النحـات ألبرتـو جيـاكوميتي Alberto Giacometti المفرطـة فـي إعـادة صـياغة وتشـكيل المفـردات الجنسية الأنثوية والذكورية وفق طابع تجريدي رمزي، فالتعري هنا وُظف لغايات تشكيلية كما أنه يأخذ معانٍ ورموزاً وأبعاداً فلسفية متعددة، حيث استخدم النحات لغة الترميز في الإشارة للموضـوع الجنسـي بشـكل ملحـوظ وذلـك مـن خـلال الإيحـاء الفعّـال للأعضـاء الجنسـية الأنثويـة للمـرأة كالصـدر الممثـل بكـرتين، كمـا أن الشـكل المغزلـي يـدل علـى العضـو التناسـلي الأنثوي والـذي عمـد النحـات أن يكـون أيضـاً شـكل جسـدها، وهذا أيضـاً بالنسبة لتجسيد الذكر فشكل الجسد يشبه العضو الذكري والذي مثله أيضاً بشكل أسطواني بارز. إن هذا التمثيل الرمـزي قـد أعطـى لتكوين هذا العمـل صـفة العمـق وهـو مـن خصـائص الجمـال الصـعب "لقد وظـف جيـاكوميتي العناصـر الشكلية الرمزية في عمله (الثنائي) مستخدماً التلاعب البصري بالاختصارات التي تمثل شخصيته وأسلوبه"[3].

[1]–أحمد أبو زيد، (د.ت)، 3–28.

[2]– أميرة مطر، 1989، 73.

[3]- C. Rhoad, 1994,181.

الشكل (9) جياكوميتي، الثنائي، 1926م، برونز، ارتفاع 23.5 انش، بيت الفن، زيورخ، مؤسسة ألبرتو جياكوميتي

وأيضاً في منحوتة (رجل وامرأة) للفنان خوان ميرو Joan Mirro (الشكل 10)، حيث اكتفى الفنان بوضع كتلتين شاقوليتين إحداهما عبارة عن عمود معدني طويل يتوسع في أعلاه ليشكل الوجه الذي تخرج منه عينان وأنف وهو يمثل الرجل، أما الكتلة الأقصر فهي تمثل المرأة من دون أدنى شك، لقد عمد الفنان إلى وضع علامات صريحة على الوجهين تدل على جنس كل من الكتلتين، فالأنف المتدلي في وجه الذكر هو عبارة عن العضو الجنسي الذكري ويقابله العضو الأنثوي في كتلة الرأس لدى المرأة، هذه الرمزية الواضحة في أعمال ميرو تعطيها خاصية العمق والجهد وتجعلها تصنف ضمن الجمال الصعب بلا منازع.

الشكل (10) خوان ميرو، رجل وامرأة، 1958–61م

– التجريديـــة:

تعني الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة، والشكل الجوهري أو الخالص والمتجرد من التفاصيل المحددة. "فالتجريد يطمح في حقيقة الأمر الى انتقاء الشيء الأكثر أهمية وتمييزاً فقط ومن ثم التعبير عنه واستبعاد كل الأشياء الثانوية"[1]، في العصر الحديث ظهر الفن التجريدي كتطور لنوع لا تمثيلي من الفن باعتباره أسلوباً مستقلاً ومكتفياً بذاته، متحدياً عملية مقارنته بالأساليب الأخرى مثل الواقعية والانطباعية والتعبيرية والسيريالية ... الخ، "نستطيع أن نقول أن أبرز الطرفين المتقابلين في الفن هما الواقعية والتجريدية"[2]، وهذا أبرز ما يتصف به الجمال الصعب، حيث تعبّر بعض كلمات الفنانة باربرا هيبوورث Barbra Hepworth عن هذا التناقض بين الواقعية والتجريدية بصورة كاملة فتقول: "أن العمل على أساس واقعي إنما يُفهم قلب المرء بحب الحياة الإنسانية والأرض، ويبدو العمل على أساس تجريدي كما لوكان يحرر شخصية المرء ويزيد من حدة تصوراته، حتى أن الشيء الذي يحرك الإنسان بهذه الصورة العميقة عندما يتأمل الحياة نفسها إنما هو إحساسه بوحدتها وتماسكها الداخلي؛ الأجزاء تأتي في مكانها السليم، والتفاصيل هامة ودالة على وحدة المجموع "[3].

إذاً التجريدية هي تطور خطي لهذه العناصر القديمة للفن إلى عناصر جديدة رمزية خالصة عبر عملية تدريجية من الحذف والاختزال للوجه الطبيعي، وهذا كله من خصائص الجمال الصعب.

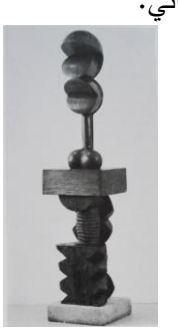
فالتجريد بهذه الحالة لا يصف الطبيعة أو ينسخها وإنما يحولها و يوحي بها "وهكذا يرمي التجريد إلى رد الأشياء إلى أصولها الجوهرية، ويستنتج التجريد التأليف بين الصور التي توحي بها رؤية الفنان، وبين صور العالم الخارجي"[4].

وذلك يتضح من خلال عمل (آدم وحواء) للنحات برانكوزي (الشكل 11)، فخصائص الجمال الصعب تحضر بقوة في تفاصيله، للوهلة الأولى لن ندرك أنه عمل يمثل رجل

[1]– إيلينيك، 1994، 57.
[2]– هربرت ريد، 1998، 157–158 بتصرف .
[3]– هربرت ريد، 1998، 160.
[4]– محسن محمد عطية، 1996، 117.

وامرأة ولكن بالتدقيق نلاحظ أن الجزء العلوي يمثل حواء الأنثى والذي دلّ على ذلك الكرتين المتلاصقتين مع بعضهما لتمثلا الثديين، بالإضافة إلى الكتل شبه الدائرية التي شكلت خطوطاً منحنية توحي باللين والرقة وهي صفات أنثوية، بالمقابل نجد أن الذكر مُثل بكتل ذات خطوط حادة منكسرة توحي بالقوة.

نلاحظ أن هناك خروجاً عن التقليدية في تشخيص العلاقة بين الرجل والمرأة، وذلك من خلال وضع فاصل بينهما يمثل القاعدة والتي بدورها أوحت بأبعاد ومضامين نستطيع استقراءها من خلال صياغة هذه العلاقة لتحل مكانها الحاجة العاطفية والنفسية لقطبي هذا الثنائي.



الشكل (11) كونستانتين برانكوزي، آدم وحواء، 1916–1921م، ارتفاع (239.4 سم)، متحف سولومون، نيويورك

أما عند باربرا هيبوورث في عملها (الأم والطفل) (الشكل 12) فقد مثلت هذين الثنائيين بأسلوبها المجرد معتمدة على علاقة السطوح مع بعضها واستثمار خطوط العمل للإيحاء بالفكرة. العمل مؤلف من عنصرين منفصلين هما الأم والطفل عمدت النحاتة إلى ربطهما مع بعضهما من خلال معانقة بعضهما للآخر ومن خلال كتلة الحجر الواحدة التي شُكلا منها. بالرغم من تجريدية العمل إلا أنه يمكننا أن ندرك الجانب البشري فيه، فقد تقصدت النحاتة ترك بعض الملامح بشكل مبسط جداً كالكتل التي دلت على الأكتاف بالإضافة إلى وجود ثقبين في وجه الأم يدلان على حفرتي العين، وأيضاً العلاقة التعبيرية التي تربط بين الأم والطفل من خلال الخطوط المنحنية التي تعطي إحساساً بالرقة وتعبّر عن تلك العاطفة القوية والدافئة التي تمتلكها الأم والتي تمثلت بحالة الاحتضان.

الشكل (12) باربرا هيبوورث، أم وطفل، 1934م، حجر الأنكاستر الوردي، ويكفيلد هيبوورث

إذاً بعد هذا المرور نلاحظ أن الجمال الصعب هي سمة يتصف بها غالبية الأعمال النحتية الحديثة التي سارت تحت لواء التغيير ورفض القواعد الكلاسيكية النمطية، وذلك أعطاها بعداً فنياً وفلسفياً مختلفاً، والجدير بالذكر أن الجمال الصعب ظل تأثيره واضحاً حتى في الأعمال المعاصرة فيما بعد، وهذا ما يجعلنا نقارنه مع المصطلح المعاصر (الجمال الرهيب).

6– الجمال الرهيب والجمال الصعب:

في الآونة الاخيرة، وفي المناقشات المعاصرة في الجماليات وفلسفة الفن عام 2005م تحديداً، عرضت كارولين كورسمييرCarolyn Korsmeyer [1] مقالاً بعنوان الجمال الرهيب Terrible Beautiy، وتبدو في كتابتها فكرة الجمال الرهيب متناغمة مع مصطلح الجمال الصعب، إلا أن هناك بعض نقاط الاختلاف.

تبدأ كورسمييرر بالحديث تاريخياً عن معظم نظريات الجمال في نطاق فلسفة الجمال التي تربط الجمال بالمتعة، ومن ثم تطرقت الى عكس هذا الأساس المنطقي، حيث تقترح أنه يمكن أيضاً العثور على الجمال في المواضيع المؤلمة مثل الخسارة أو الموت، وبرأيها أنه يمكن للجمال أن يجعل هذه

[1]- كارولين كورسمييرCarolyn Korsmeyer: (1950م)، مؤلفة وباحثة في علم الجمال، أستاذة في قسم الفلسفة بجامعة بوفالو في نيويورك.

الحقائق الصعبة أكثر وضوحاً، وأنه يمكن العثور عليه حتى في أكثر المواضيع إيلاماً، فتقول: " الجمال الرهيب مرتبط بإثارة المشاعر المزعجة"[1]، وهذا ما يذكرنا بالفكر الجديد عن القبح في أوائل العصر الحديث.

هذا الخطاب عن الجمال الرهيب ربما يكون استجابة للفن المثير للجدل الذي تغلغل في عالم الجمال، ففي عام 1999م كتبت Peg Zeglin Brand في مقالتها Beauty Matters:

"هذا الجانب المظلم الجديد من الجمال غير متوقع، إنه يدفع الفلسفة إلى الخوض في الآثار الأخلاقية والاجتماعية والسياسية للثقافة حيث نجد جمالية القبح، عندها نستطيع إما أن نبقى غير مهتمين أو يمكننا أن نواجه الأغلبية بصدق: كيف أصبح الجمال يتبدى بطرق غير تقليدية بشكل واضح"[2].

وتقوم كورسمبير بعدها بالمقارنة بين الجمال الرهيب والجمال الصعب، فالتفكير في الجمال الصعب يتطلب جهداً للتعامل معه والتفكير فيه، أما الجمال الرهيب فهو أوضح بالرغم من إثارته للمشاعر المؤلمة "بالجمال الرهيب، يتم الانتباه إلى العناصر التي ترهق القلب، ومع ذلك فهي تحفزنا لكي نتذوقه مع كل أوجاع قلوبنا وويلاته"[3].

إذاً الجمال الصعب ليس من الضرورة أن يثير مشاعر الألم أو الحزن كما يفعل الجمال الرهيب وإنما هو أكثر تعقيداً وجهداً. ولكن هذا لا يمنع أن يحمل المفهومين خصائص مشتركة كالعمق مثلاً، ولا يمنع أيضاً أن يحمل عملاً فنياً صفة الجمال الرهيب والجمال الصعب بآن معاً، فالكثيرون في الفن المعاصر حالياً يتعاملون مع نوع من الجمال الصعب. وبالرغم من مرور ما يقرب من قرن من الزمان عليه، فإن الخصائص الثلاث للجمال الصعب التي حددها بوزانكيت لا تزال نافذة، إذ إن منطق بوزانكيت يساعد في توفير الأسس التي سيعرف قيمتها ويقدرها فن ما بعد الحداثة.

وقد توصلت كورسمبير إلى العديد من الاستنتاجات وربما يكون من أكثرها تأثيراً والتي يمكن أن تساعد في إدراك أن لفن ما بعد الحداثة مغزى ومعنى هي أنه "من خلال فهمنا للجمال الرهيب، ليس كل الجمال يتم الاستمتاع به، ولكن يمكن تقديره"[4].

إذاً إن موضوع الرعب والعنف والجنس واللامعقول وعلاقتهم بالجمال أمر لا مفرَّ منه في عالم ما بعد الحداثة، والخطاب المتعلق بمثل هذه المواضيع يرجع بشكل مباشر أو غير مباشر لنظرية الجمال الصعب Difficult Beauty التي وضعها بوزانكيت، أو الجمال الرهيب Terrible Beauty التي وضعتها كورسمبير.

نتائج البحث:

1. الجمال الصعب من أهم المفاهيم الفلسفية التي ظهرت نتيجة التغييرات التي طرأت على المفهوم الجمالي في العصر الحديث.
2. يبتعد الجمال الصعب عن النمطية، كما أنه يتطلب الدقة والتمحيص لاستكشافه، وخبرة لقراءة الرموز والإشارات الظاهرة منها والمخفية بالإضافة الى قراءة الغاية من هذه الدلالات.
3. معظم الأعمال النحتية الحديثة التي سار فنانوها تحت لواء التغيير ورفض القواعد الكلاسيكية النمطية اتسمت بالجمال الصعب، وذلك أعطاها بعداً فنياً وفلسفياً مختلفاً.
4. القبح له أبعاد الجمال الصعب ولكن يجب ألا يتم الخلط بين القبح في الفن وبين الجمال الصعب.

[1]- Korsmeyer, C., 2005, 52.
[2] - Brand, P., 1999, 7.
[3]- Korsmeyer, C., 2005, 52.
[4]- Korsmeyer, C., 2005, 52.

5. العمل الفني الذي يحمل صفة الجمال الصعب يحقق المتعة الاستطيقية التي يحققها الجمال السهل بل ويتغلب عليه بما يتمتع من خصائص تميزه كالجهد والعمق والتعقيد.
6. في نظرية الجمال الصعب يتجلى محور عملية التحليل من خلال تأكيد النظرية الشكلية على العمل الفني ذاته، وذلك من خلال تحطيم الأشكال وإعادة خلقها أو تركيبها بنسب خاصة و جديدة.
7. المبالغة والتحريف والتبسيط والاختزال بالإضافة للرمزية والتجريدية من أهم ما يميز الأعمال النحتية الحديثة التي اتسمت بالجمال الصعب.
8. الجمال الصعب كمفهوم حداثي لازال تأثيره حتى في الأعمال الفنية المعاصرة، إلا أنه ليس بالضرورة أن يثير مشاعر الألم والحزن التي يثيرها الجمال الرهيب الذي يعتبر مفهوماً معاصراً.

المراجع References

1. Eco, Umberto (2004). **On Beauty**, translated from the Italian by Alastair McEwen, Secker & Warburg, London, p303.
2. Eco, Umberto (2004). On Beauty ,translated from the Italian by Alastair McEwen, Secker & Warburg, London, p18.
3. Short, Ernest H. (1907). A History of Sculpture, William Heinemann, London, p276.
4. Goldwater, R. (n.d). what is modern sculpture, The Museum of Modern Art, New York, p41.
5. https://www.pinterest.com/pin/208080445255294453/
6. http://www.artnet.com/artists/leon-underwood/the-pursuit-of-ideas-1JLSxwdETjGKUoBR91KjuA2
7. http://www.artnet.com/artists/kenneth-armitage/model-for-diarchy-small-version-kb3U7qYWegxHZ8aU2j2o0g2
8. Goldwater, R. (n.d). what is modern sculpture, The Museum of Modern Art, New York, p47.
9. Goldwater, R. (n.d). what is modern sculpture, The Museum of Modern Art, New York, p54.
10. Read, H. (2007). Modern Sculpture a Concise History, Thames and Hudson world of art, p157.
11. Read, H. (2007). Modern Sculpture a Concise History, Thames and Hudson world of art, p51.
12. https://rhetoricalpens.wordpress.com/2012/04/08/mother-and-child-a-recurring-theme-in-the-work-of-barbara-hepworth/

المراجع العربية:

1. راغب، نبيل. (د.ت). **النقد الفني**. دار مصر للطباعة.
2. عطية، محسن محمد. (1996). **الفن وعالم الرمز** ط:2، دار المعارف بمصر.
3. محمد، علي عبد المعطي. (1980). **بوزانكيت قمة المثالية في انجلترا**. الاسكندرية: مصر. دار المعرفة الجامعية.

4. مطر، أميرة حلمي. (1989). **مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن.** ط:1. القاهرة: مصر. دار المعارف.

المراجع المترجمة:

1. إيلينيك، ي. (1994). **الفن عند الانسان البدائي.** ترجمة: جمال الدين الخضور. دمشق: سورية. دار الحصاد للنشر والتوزيع.
2. جولدي، س. (1986). **تـذوق الفـن المعمـاري.** ترجمـة: محمد بـن حسين البـراهيم. مطـابع جامعـة الملـك سعود.
3. ريد، هـ. (1998). **معنى الفن.** ترجمة: سامي خشبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4. غولـدووتر، ر. وتـريفيس، م. (1997). **الفـن والفنـانون.** ترجمـة: مصـطفى الصـاوي الجـويني. الهيئـة المصرية العامة للكتاب.
5. لوفافر، هـ. (1954). **في علم الجمال.** ط:1. ترجمة: محمد عيناتي. بيروت: لبنان. دار المعجم العربي.
6. ماركيوز، هـ. (1979). **البعد الجمالي.** ط:1. ترجمة: جورج طرابيشي. بيروت: لبنان. دار العودة.

المراجع الأجنبية:

1. Bosanquet, B. (1915). **Three lectures on Aesthetic**. London: UK. Lec. 3.
2. Bredin, H. & Santoro-Brienza, L. (2000). **Philosophies of art and beauty: Introducing aesthetics**. Edinburgh: University Press.
3. Collins, P. (1965). **Changing ideal in modern architecture**. London: UK. Faber and Faber.
4. Croce, B. (1978). **The Essence of Aesthetic**. translated by: Douglas Ainslie. The Arden Library.
5. Goldwater, R. (1969). **what is modern sculpture**. New York: USA. The Museum of Modern Art.
6. Hutcheson, F. (2004**). An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue**. Indianapolis: Liberty Fund.
7. Kant, E. (1951). **Critic of Judgment**. translated by: H. Bernand. New york, Hafner.
8. Read, H. (1964). **The Meaning of Art**. A pelican Books.
9. Read, H. (2007). **Modern Sculpture a Concise History**. Thames and Hudson world of art.
10. Rhodes, C. (1994). **Primitivism and modern art**. London: UK. Thames and Hudson Ltd.
11.

المجلات والدوريات:

1. أبو زيد، أحمد. (د.ت). **الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعي**، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث.

2. Brand, P. (1999). **Beauty matters**. Journal of Aesthetics & Art Criticism, 57(1) 1-10.
3. Jacquette, D. (1984). **Bosanquet's concept of difficult beauty**. Journal of Aesthetics & Art Criticism, 43(1) 79-87.
4. Korsmeyer, C. (2005). **Terrible beauties**. In M. Kieran (Ed.), Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art (51-64). Malden, MA: Blackwell.
5. Sweet, W. (2008). **Bernard Bosanquet**. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Fall 2008 ed.). Retrieved from. Aesthetics. para. 10.

المراجع الالكترونية

1. http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/bosanquet
2. http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de