**مبادئ التربية الفنية عند ( أرسطو ) ( 384 – 322 ق. م )**

كان ( أرسطو ) ابنا لطبيب باسطاغيرا في شمال اليونان ، ظل لعشرين عاماً عضوا بأكادمية ( أفلاطون ) ولما توفي ( أفلاطون ) وأصبح ( سبويسيبس ) رئيساً للاكادمية ، غادر( أرسطو ) أثنا ، وذهب في بداية الامر الى ( أسوس ) على شاطئ أسيا الصغرى ، ثم الى ( ليسبوس ) . وحوالي 342 دعاه ( فيليب ) ملك مقدونيا ليذهب الى مملكته ليشرف على تعليم الاسكندر ابن الملك ، وبعد أعوام قليلة ، عاد أرسطو الى أثينا ليؤسس مدرسة جديدة أصبحت تعرف بأسم ( الوقيون ) أو (بريباتوس ) . وازدهرت المدرسة ، لكن ( أرسطو ) غادر أثنيا في عام 323 لاسباب سياسية واعتزل في أوربا حيث توفي سنة 322 ق. م .( [[1]](#footnote-1))

مع أن (أرسطو ) من تلامذة ( افلاطون ) حيث تلقى فلسفته بأكادمية ( افلاطون ) في أثينا وقد أطلق عليه افلاطون ( العقل ) لقدراته العقلية الفائقة في عالم الفلسفة والسياسة والشعر والخطابة ... وفلسفته و أن تشابهت مع فلسفة أستاذه ( افلاطون ) فأنه قد اختلف معه في موضوعه المثل والصور الازلية فنحا يذلك منحاً وضعياً علمياً ... وهو اقرب منه إلى العالم الحسي ونسبيته وتجريبيته وبهذا فقد ابتعد في فلسفته عن المنهج المثالي بشكله المتطرف لدى أفلاطون وهو يقول بصدد ذلك ( أن أفلاطون لعزيز على قلبي ، ولكن الحقيقة مع ذلك لأعز منه و أحب )[[2]](#footnote-2) . يتقاسم الأستاذ والتلميذ معايير الواقعية فأفلاطون صمم دولته في أدار ما هو مثالي . أما ارسطو فيرسمها في أطار الممكن .

أن أول تمييز عظيم يمتاز به أرسطو عن سلفه ، وهو من وضعه و تفكيره ، هو وضعه لعلم جديد وهو المنطق . يعتقد رينان بضرورة تدريب العقل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على الطريقة الادبية اليونانية . ويرى أن العقل لا يكتمل بدون هذا التدريب . والواقع أن العقل اليوناني نفسه كان في حالة من الفوضى وعدم النظام إلى أن قدم ( أرسطو ) وسيلة لفحص وتصحيح الفكر[[3]](#footnote-3) .

يقول أرسطو : في الشكل الاكثر اكتمالا

يشير اللفظ ، ودون ربطه بلفظ آخر ، إما إلى جوهر وإما إلى كمية و إما إلى كيفية أو إلى إضافة أو إلى مكان أو زمان أو إلى وضع أو إلى ملك أو الى انفعال ، ترتبط الكلمات عادة فيما بينها لتؤلف جملا تسمى قضايا أو **أحكاماً** ، سواء كانت قضايا صادقة أو كاذبة . تقودنا هذه الاحكام وباتباع أحسن القواعد إلى نتائج . وفي التحليلات الاولى استعرض أرسطو هذه القواعد . إن ربط حكم بآخر لاستخلاص حكم ثالث هو ما يعرف **بالقياس** . صاغ ( ارسطو ) إن الشكل الكلاسيكي للقياس هو :

1 – كل إنسان فان ( المقدمة الاولى )

2 – سقراط إنسان ( المقدمة الثانية )

3 – إذا سقراط فان ( النتيجة ) ([[4]](#footnote-4)).

المنطق يعني ببساطة ، الفن والاسلوب الذي يساعدنا على تصحيح تفكيرنا . إنه نظام و أسلوب كل علم ، وكل نظام ، وكل فن ، وحتى الموسيقى تلجأ إليه ، أنه علم لأن وسائل التفكير الصحيح يمكن اختصارها إلى مدى كبير وتحويلها إلى قواعد كالطبيعيات والهندسة ، وتدريسها لكل عقل مادي ، أنه فن ، لأنه بالممارسة يقدم للفكر أخيراً ذلك الإتقان والدقة والضبط اللاشعوري السريع الذي يرشد ويوجه أصابع عازف البيانو بانسجام سهل في العزف على آلته . لا شيء أثقل على الفهم من المنطق ولا شيء أكثر منه اهمية [[5]](#footnote-5) .

ومن فروع الفلسفة العملية نجد فن الشعر . ففي المؤلفات التي عالجت هذا الموضوع يقدم أرسطو نظرية في الشعر تشمل بخاصة المأساة التي لا مجاراة لأثرها . أما مفاهيمه فهي :

* **المحاكاة :** على الفن أن يكون نسخاً للحقيقة . لا إعادة كتابة لها .

مع اختلاف ( أرسطو ) مع آراء أستاذه ( أفلاطون ) .. إلا أنه يبقى في نهاية المطاف مثالياً افلاطونياً .. ففي موضوعه المحاكاة حيث يرى أفلاطون عالم المثل .. عالم أزلي وتعد الصورة أزلية ثابتة .. غير متحركة ولا يشوبها التغيير أو التطوير .. فهي إنما تمثل الكمال في ذاته .. وما صور العالم الحسي إلا انعكاس لهذه الصور الازلية في عالم المثل ، وتعد هذه المحاكاة محاكاة للمثل الاعلى حيث يرتبط فيها الجمال بعالم الآلهة ، في حين يرى ( أرسطو ) إن صور العالم الحسي انما تعد انعكاساً متماثل الصفات مع صور عالم المثل ، وكلما كانت المقدرة العقلية للإنسان عالية كلما كانت رؤيته للموجودات الحسية رؤية فاحصة متميزة اقرب منها الى الحقيقة وبهذا فأن محاكاة (ارسطو ) تعد محاكاة للجوهر .. و أن محاكاة ( ارسطو ) لا تقف بحدود النقل الآلي لمفردات العالم الحسي . حيث يشير إلى أن على الفنان أن لا يتقيد بالنقل حرفيا ً .

ان المحاكاة لدى الفنان كما يراها ( أرسطو ) هي محاكاة لنماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلات جوهرية .. و انما تعديل يتمثل بإجراءات معالجات الفنان من خلال صنعته الفنية ، أي المحاكاة هي أبداع جديد ومكمل العجز والنقص في الطبيعة .والفن عند ( ارسطو ) لا يعد نسخة من نسخ الجمال الطبيعي و إنما محاكاة منفحة تقوم على تبديل الواقع و ان وضيفة الفن تتمثل بتقليد الطبيعة أولاً ثم التسامي عنها ذاتياً [[6]](#footnote-6) .

* وحدة الحدث الزمان والمكان : يجب أن يكون الحدث موحداً ، منطقياً ومنفرداً ويجب أن تكون مدته محدودة بيوم واحد .
* **التطهير :** على الفن أن يصفي المشاهد . وذلك من خلال تماهيه مع العرض وبذلك يقوم المشاهد بتنفيس عواطفه بإفراغها على صعيد آخر([[7]](#footnote-7)) . والتطهير هو تطهير النفس من الاحقاد وتطهير المتلقي من المشاعر العدوانية اتجاه المجتمع ، حيث يتفق ( أرسطو ) مع ( أفلاطون) في دور الفنون في تربية وتنشئة الاجيال وقد وصف ( أرسطو ) العمل الفني الجيد هو العمل الذي يقوم بتصفية الروح الإنسانية والحد من غريزتها وما يشوبها من الصفات غير الحميدة وهذا يندرج وفق نظرية التطهير التي ترسخ من السمات الاخلاقية الحسنة وتنمي الجوانب الاخلاقية والذوقية تربوياً عبر منافذ العملية الفنية[[8]](#footnote-8) .

**الجمال** عند ( أرسطو ) يتلخص في تناسق التكوين لعالم يتبدى في أجلى مظاهره . فهو لا يعني برؤيته الناس كما هم في الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه .

**الحركة التأثيرية :-**

تلك هي الصيحة التي أطلقت عام 1893 أي بعد مضي نحو عشرين عاماُ على إقامة الجماعة التي تعرف باسم ( التأثيريين ) معرضها الاول في باريس وذلك من اجل إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة نفيسة . وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلاً ، قبل أن تبت في أمر هذه الهدية و أخيراً قر قرارها على قبول أربعين لوحة فقط من الخمس والستين لوحة التي كانت تتألف منها التركة وكان من اللوحات المرفوضة ، اثنتان من عمل سيزان ، وواحدة من عمل مانيه ، وثمان من عمل مونيه ، و إحدى عشرة من عمل بيسارو ، واثنتان من عمل رينوار ، وثلاث من عمل سسلي .

فما الذي بعث الاكاديميين على شن تلك الحملة الهوجاء على التأثريين ؟ كانت القاعدة الذهبية في الرسم عن الاكاديميين طوال معظم القرن التاسع عشر أن ( الخط ) هو العنصر الجوهري في هذا الفن ، وأن ( اللون) شيء ثانوي ، فالخط هو الذي يخلق الصورة ، أما اللون فلمجرد ملء الفراغ بين الخطوط . وقد أغفل مانيه هذه القاعدة ، مقتفياً في ذلك أثر سلفه ديلا كروا ، فكان يصوغ الاشكال بمساحات . فلما جاء التأثريون ، مضوا في سبيل خطوة أخرة الى الامام ، فطمسوا الخطوط طمساً ، دون الايماء إليها حتى بتوضيح الحدود الفاصلة بين هذه المساحات ، وذلك لأنهم قد حصروا همهم في تصوير الاحساسات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة مباشرة على شبكة العين . وكان علم البصريات قد اكتشف ، أن هذه الإحساسات إنما ترجع فقط إلى الضوء الذي تعكسه الأشياء على عصب الإبصار ، فسعى التأثيرين جهدهم إلى تسجيل ما تبصره عيونهم فعلا من حيث ضوء ، مغفلين ما يعرفونه بأذهانهم من صور الاشياء . والاسلوب الذي ابتدعوه لهذا الغرض ، لم يكن في جوهره غير امتداد للتكنيك الذي كان (كونستابل ) أول من استخدمه عن وعي ، ثم علمه لديلا كروا . ويتلخص هذا الاسلوب في استخدام الاصباغ صافية غير ممزوجة في شكل لمسات صغيرة على نحو الاضواء الصافية الالوان التي يتألف منها نور الشمس ، كما نراه لدى مروره بمنشور من البلور ، وذلك لأن هذه الأضواء على ما اثبت علم البصريات هي العناصر الاساسية التي تتألف منها شتى الألوان التي تعكسها سطوح الأجسام وبهذا الجزئيات من الألوان الصافية ، يخلق الفنان التأثري ما يوحي بالشكل ( الفورم ) والمسافة والعمق والظل [[9]](#footnote-9) .

وثمة ظواهر أخرى أدركها التأثيريين تدخل في نطاق ما يسمى تباين الألوان ، أي أن تقابل الالوان ، أو تجاورها ، قد يولد أحساسات بصرية أيهاميه ، لا وجود لها سوى في عين المشاهد . فالألوان أذا ما تقابلت أو تجاورت يدعم بعضها بعضاً ، فتبدو اكثر تألقاً وسطوعاً ، أو يتأثر الواحد منها بالأخر ، فيزداد هذا اللون تألقاً بينما يفقد الآخر شيئاً من نصوعه وتألقه . كما ان اللون الواحد قد يتبدل ، في عين المشاهد ، وفقاً لما يجاره فيبدو متألقاَ على خلفية قاتمة ، ويفقد شيئاً من تألقه على خلفية ناصعة . غير أن الألوان الأكثر تبايناً هي الالوان المتممة التي تصنف حسب طبيعة كل منها حارة ( الاحمر و الاصفر و البرتقالي ) أو باردة ( الاخضر والازرق والبنفسجي ) . أي ان تجاور الوان هاتين المجموعتين يولد في عين المشاهد انطباعاً بالحركة ، فالألوان الحارة تبدوا متقدمة ، بينما توهم الالوان الباردة بالتراجع . وقد ينتج عن تقابل عن تقابل لونين من هذه الألوان الشديدة التباين احساس بصري ايهامي بوجود لون ثالث لا وجود له فعلاً وعليه يتبدل اللون الواحد في نظر المشاهد ، تبعاً لما يجاوره رغم ثبات الرؤية والظروف الضوئية [[10]](#footnote-10) .

**مقاربة حسية جمالية بين التأثرية وفلسفة أرسطو الجمالية :**

* انبثقت التأثيرية من الواقعية لكن ضمن إطار علمي مختلف ، هي تصور الواقع ولكن بألوان تعتمد على التحليل العلمي. ارسطو اكد من خلال مفهوم المحاكاة الذي تكون من طرف الفنان لما هو موجود في الطبيعة وفي الواقع فالرسم هو محاكاة بالألوان لما هو موجود .
* الوان الانطباعيون نقية صافية عنيت بتسجيل المشهد بعين عابرة ولحظة إحساس الفنان في مكان وزمان واحد
* عنيت الانطباعية بسجيل الشكل العام للمشهد دون الاهتمام للتفاصيل الدقيقة ، بل يسجلون الانطباع الكلي عن الاشياء بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الاجزاء رغم أنها غير مرسومة مما يزيدها سحراً وجمالا. وهذا ينسجم مع محاكات الجوهر التي دعى اليها ( ارسطو ) التي هي إجراءات ومعالجات يقوم بها الفنان من خلال صنعته الفنية ، وهنا ( أرسطو ) اختلف مع استاذه ( افلاطون ) في تناول العمل الفني من خلال إخضاعه لقوانين صارمة من حيث الانسجام والتوازن والايقاع ... الخ .
* من مميزات الانطباعية أيضاً عدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة ، فاللوحة في ذاتها هي المهمة وكل متكامل كفكرة والوان واضواء بدلاً من تركيزها على الفكرة فقط كما تفعل الواقعية . إن المحاكاة لدى الفنان كما يراها ( ارسطو ) هي محاكاة لنماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلاً جوهرياً ، فأرسطو لا يرفض أي نوع من الفنون على عكس ( أفلاطون ) الذي حدد مواضيع الفن وأخرج من جمهوريته أغلب الفنون .

**الفنان ادكار ديكا**

**نشأة الفنان ( ديكا )[[11]](#footnote-11)**

ولد (هيلير جيرمين إدجار ديجا ) بباريس لأبوين ميسورين. قضى زمنًا طويلاً من الفترة ما بين ( 1854م و1859م) ، في إيطاليا، ليدرس أعمال كبار فناني عصر النهضة الإيطاليين، وذلك ليصقل مهاراته الفنية وأسلوبه في الرسم. أراد ديجا أن يتخصص في رسم المشاهد التاريخية، غير أنه تخلى عن متابعة ذلك التخصص لأنه شعر بالحاجة لرسم أشكال حديثة. ولعله، نتيجة لتأثُّره برسامين مثل: جوستاف كوربيه، وإدوارد مانيه، أخذ ديجا يرسم مشاهد من الحياة اليومية. وكان يجد ـ على وجه الخصوص ـ متعة في رسم مشاهد من حلبات السباق والمسارح.

بدأ ديجا خلال السبعينيات من القرن التاسع عشر الميلادي يستخدم أساليب إنشائية تتسم بالجرأة في التعبير، متأثرًا في ذلك جزئيًا بالرسوم اليابانية، فأخذ يضع أشخاصه في زوايا غير مألوفة، ويرسمهم من زوايا شاذة. فعلى سبيل المثال، كان يجعل منظوره مائلاً ليؤكد على حركة مفاجئة أو حركة فيها خصوصية. بل كان يقتطع بعضًا من أطراف موضوعاته في طرف اللوحة. وفي الثمانينيات من القرن التاسع عشر الميلادي، أخذ ديجا يركز على المشاهد الحميمة، كأن يرسم امرأة تتسوق أو تجفف شعرها، أو تخلله بالمشط .

**تحليل العينة**

مدرسة الباليه  
للرسام الفرنسي إدكار ديكا   
رسمت عام 1879 / 1880  
42 × 49 سم  
زيت على قماش  
من مقتنيات غاليري كوركوران للفنون ، واشنطن



هذا العمل يعد من وسائل التنظيم التي حققت بعداً فكرياً وجمالياً في ذات الوقت ، وزاد من ايضاح ذلك اللاوان المتجاورة والبقع اللونية المتضادة التي من خلالها أبرز أشكاله الفنية ، الاصرار على متابعة ، المنجز الفني محققاً اهتماماَ بصرياً جديراً بالانتباه مؤسس من خلاله البعد الجمالي ، الذي أظهره الفنان من خلال الملامس المتعددة من جراء الشفافية التي تمثلت بالتقنية المثيرة للاهتمام .

ومما لا ريب فيه فإن أسلوب المنظر الذي تحقق من خلال النظام البنائي لتوزيع الفنان لمجاميع ( مدرسة البالي )وعلاقة هذه المجاميع بخلفية العمل الفني والتوافق فيما بينهما الذي جاء مثيراً للتأمل والقوة التأثيرية لمشاعر المتلقي قد ساهمت الى حد بتأسيس ناتج فكري وجمالي داخل السطح التصويري .

أما الاتجاهات التي صورها الفنان بالنسبة لحركة راقصات الباليه في منتصف اللوحة والراقصات الواقفات في حديث في الخلفية البعيدة في اللوحة وفي مقدمة البنت ذات الثوب الاحمر التي تتحدث مع زميلتها المتكئة والاخريات اللاتي نلاحظ أرجلهن من على السلم كل هذه الشخصيات تعطي حركة وحيوية ورقة حسية للمنجز الفني وكانت عين الفنان تلتقط لنا صورة من واقع حياة راقصات الباليه وهو يحاكي حياة واقعية في مدرسة الباليه .

والفنان هنا حاكة جوهر الواقع خلال من خلال الالوان وضربات الفرشاة من دون أبراز ملامح حقيقية وواضحة بل استخدم البقع اللونية المتضادة في ابراز الاشكال .

عمد الفنان لتصوير هذا المشهد الذي يعبر عن عفوية كبيرة وحيوية يتضح من خلال الحركات البهلوانية للمجموعة في منتصف اللوحة والحديث العفوي لصاحبة الثوب الاحمر مع المتكئة تدفع المتلقي الى استشفاف الهدف التربوي العفوي من خلال ممارسة حركات بهلوانية ، وهنا اخراج هذا العمل الجيد من قبل الفنان الذي المتلقي بالروح الانسانية والحد من غريزيتها وما يشوبها من الصفات غير الحميدة وهذا يندرج وفق نظرية التطهير التي ترسخ من الصفات غير الاخلاقية وتنمي الجوانب الذوقية عبر منافذ العملية الفنية .

1. - رى ، جوناثان ، وج . أو . أرمسون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت فؤاد كامل وآخرون ، المركز القومي للترجمة ، 2013 ، ص 32 . [↑](#footnote-ref-1)
2. - آل وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، ط1 ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، 2012 ، ص23 . [↑](#footnote-ref-2)
3. - ديورانت ، ول :قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي ، ت فتح الله المشعشع ،ط1 ، المكتبة الفلسفية ، 2017 ، ص 57 . [↑](#footnote-ref-3)
4. - بيتر كونزمان و آخرون : اطلس الفلسفة ،ط 2 ، المكتبة الشرقية ، 2007 ، ص 47 . [↑](#footnote-ref-4)
5. - - ديورانت ، ول :قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي مصدر سابق ، ص 57 . [↑](#footnote-ref-5)
6. - آل وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص 25 . [↑](#footnote-ref-6)
7. 1-- بيتر كونزمان و آخرون : اطلس الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 53 . [↑](#footnote-ref-7)
8. 2 - آل وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص25 – 26 . [↑](#footnote-ref-8)
9. 1 – نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت ، رسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ،ب. ت ، ص 57 – 58 . [↑](#footnote-ref-9)
10. 2 – أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 2 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، 2009 ، ص 73 . [↑](#footnote-ref-10)
11. 1 - <https://www.marefa.org> . [↑](#footnote-ref-11)