المقاربات الفنيه لاشتغال الخيال في الشعر السينما

فيلم رجل من تراب انموذجا

م. د. سالم شدهان

ملخص البحث

ان السينما والشعر يعتمدان على التعبير وما تثيره الصوره بمختلف اشكالها من لغة تعبيريه بمفردهما او لغة جديده ان اتحدتا معا .وان عملية الاتحاد التي تنتج صور غنية معبّرة سوف لا تكون الا بتوافر مقاربات تستطيع الواحدة منها ان تسحب الاخرى ليكوّنا مادة جمالية جديدة .من هنا كان لزاما ان يدرس هذا الموضوع وفق مشكلة تتلخص بالكشف عن اسس المقاربات الفنية بين الشعر والسينما.وتولدت اهمية البحث من عدة معطيات اهمها كون هذه الدراسه تطرح لاول مرة بتركيز عال،اما اهداف البحث فهي تتلخص بالكشف عن اليات اشتغال الاسس التي تحكم هذه المتقاربات بين هذه الوسائط.وتحدد البحث بدراسة المتقاربات بينهما.ثم كان تحديد المصطلحات وتم في عرض تعريف المقاربات الفنيه.كان هذا الفصل الاول.

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري ،وفيه تناول الباحث بثلاثة مباحث اهم المقاربات الفنيه التي تجتمع ما بين الشعر والسينما وقيمة الصورة الشعرية في قصائد مختاره واشتغال الوعي واللاوعي في كلا الوسيطين ،ومنه خرج بأربعة مؤشرات مؤشرات ركزت على بداية اشتغال الخيال الى حد اتمام العمل الفني الذي يعتمد على ديناميكية الاشتغال الدلالي للوسيطين ..اما الدراسات السابقة فان الباحث لم يجد دراسة مؤثرة وموسعة لهذا الموضوع الذي وجد ان دراسته رائدة فيه.والفصل الثالث الذي تضمن اجراءات البحث وتمثل بمنهجية البحث وقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ،ثم كانت عينة البحث التي اعتمد فيها الباحث على فيلم عراقي قصير (رجل من تراب)الذي يحتوي على كلا الوسيطين الذي تناولهما البحث.وتتمثل به المشكلة والاهداف .ووحدة التحليل التي تمثلت باللقطة والمشهد وتحليل العينة المذكوره انفا.ثم كان الفصل الرابع الذي تضمن اهم النتائج التي جاءت لتؤكد من غنى الاستخدامات الدلالية وقيمة اشتغالها ،واشتغال الرموز الذي يزيد من كفاءة الصورة .اما الاستنتاجات فقد ركزت على اهمية التعبير في الصورة السينمائية التي تتقارب مع الفنون التي تعتمد على الصورة بمختلف انماطها واشكالها،ثم كانت المقترحات والتوصيات والمصادر..

(الكلمات الدلاليه :الخيال ،الشعر،السينما،المقاربات،الوعي ،اللاوعي)

Abstract

The cinema and poetry are depends on the expression , and what's the picture (image) evokes in its various forms (types) of expressive language alone or a new language that unite together.
And the Operation of the union makes a lot of defining photos , will be only by the availability of approaches one of which can pull the other to be a new aesthetic material . and from here it was necessary to study this subject in accordance with a problem that revealing the basis of artistic approaches between the poetry and the cinema.

the importance of research from several datum . it's this study presents the first time with a high concentration.The objectives of the research are to reveal the mechanisms of operating the bases that govern these convergences between this media. The research is determined by studying the convergences between them. The definition of terms was then defined in the definition of technical approaches. That chapter was the first. And the chapter two we can say its included the Theoretical field , in which the researcher take the two most important artistic approaches that combine between poetry and cinema and the value of poetic image in selected poems and the work of awareness and unconsciousness in both mediators, , which depends on the dynamics of the semantic work of the two mediators, so about the previews studies we can say the researcher didn't find an effective study that including everything about this subject which it useful, And the third chapter which included the research steps Which represents the search method .
and the researcher depends on the Descriptive analytical method and The research sample was the researcher depend on an Iraqi short film called (A man from the dust) . Which contains both arguments discussed in the search , it's represents The problem and objectives The unit of analysis that represents the take and the scene and the sample which I mentioned Above . As for the 4th chapter It includes The most important results which it came to prove of Dispensing Semantic uses and the value about it works And icons that increase image efficiency and eloquence , The results also focused on the importance of expression in the cinematic image that converge with the arts that depend on the picture in different types and forms . Then the proposals, recommendations, and sources .

Word kew : Fantasy, poetry, cinema, approaches, consciousness, subconscious

الفصل الاول

الاطار النظري

مشكلة البحث: تعتبر الصورة واحدة من اهم وسائل التعبير السينما توغرافي بسبب قيامها بعرض الجانب المرئي الذي يكشف عن المغزى والثيمة والقصة ككل وفق عرض صوري بليغ يبتدا بالصورة الواحدة اوالكادر ثم(اللقطة– المشهد – الفيلم) ككل .وهي تاتي هنا كحالة مادية مرئية .اما في الشعر فان الصورة لا ترى بل تستنتج من مفردة او مجموعة مفردات لوحدها أووفق سياق خاص، وتسمى الصورة الشعرية ،وهي قريبة من مفهوم الصورة الحسية المعبرة في السينما .ولان الصورة هذه تعيش ضمن هذه الاشكال والوسائط فانها ستأتي باشكال ومقاربات فنية معينة،وهذه المقاربات كونت سؤال يعبر عن مشكلة هذا البحث ،والسؤال هو:ماهي اسس المقاربات الفنية لاشتغال الخيال في الشعر والسينما ؟

اهمية البحث:تتولد اهمية البحث من انها تسلط الضوء على عالم الخيال بمداه التعبيري وتوضيفه جماليا كوسيلة بناء داخل متقاربات فنيه تسكن وتشتغل داخل الوسيط السينمائي والوسيط الشعري وتزاوجهما معا ضمن نتاج جمالي واحد.ومن خلال ما تقدم يكتسب البحث اهميته .

اهداف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن اليات اشتغال اسس المقاربات الفنية التي تشتغل ضمن الوسائط المختلفة في الشعر والسينما.

حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة المقاربات التي تجتمع داخل الفيلم السينمائي وفق تماس مباشر لعالم الشعر والسينما .

تحديد المصطلحات: المتقاربات الفنية: ويعني بها الباحث تلك الوسائل او البنى التي يمكنها ان تشترك في هذه الوسائط المختلفة(الشعر والسينما) والاشتغال والتعبير ضمن منظومة واحده دون ان نحس بانها غريبة او مقحمة.

الفصل الثاني

الاطار النظري :المبحث الاول :مقاربات الوعي واللاوعي في الشعر والسينما

يمثل الخيال احد المرتكزات الجمالية لكل من السينما والشعر، بالرغم من ان الشعر يعتمد في تصويره على اللفظ والمفردة اللغوية ،على عكس البنى الفنية السينمائية اذ تستمد قوتها من بلاغة تعبيرية الصورة المرئية والحسّية

المعبّرة التي يلعب فيها الخيال دورا كبيرا ،وهو نفسه الذي يعتبر مادة خام للصورة الشعرية لكنه يعتمد في بناء صوره على اللفظ والمفردة .وان البناء الصوري الناتج يمثل حوارا بين الوعي واللاوعي الذي تغذى كثيراً من خلال قيام الشاعر بخزن الصور الناتجة من الواقع و الشعر بعالم اللاوعي الذي يعدّه الشعراء ولاسيما الحداثيون منهم المنبع الاساسي في العملية الشعرية اذ "ان اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكاناً اوسع من المكان الذي يشغله الشعور وان محتويات اللاشعور تتناقض او تتعارض، اجمالاً مع محتويات الشعور، ومن هنا تقوم الحياة النفسية، حياة الفرد، على التناقض أذ تبدو حياة الانسان جدلاً بين باطنه وظاهره، بين شعوره ولاشعوره، بين الذات والمجتمع"[١]. وهذا يعني ان هناك تواشجا" بين الشعور واللاشعور كونهما يساهمان معا في بناء الوسيطين معا . ولكن هناك آراء كثيرة بشأن هذا الموضوع . فمنهم من يرى ان اللاشعور هذا هو حاصل جمع وخزن تجارب وخبرات الطفولة التي يقوم الفنان او الشاعر باستدعاءه وقتما شاء ويستحضرها بطرق عديدة ومنها طريقة استدعاء ذكريات الطفولة او استمكان الخيال عند الفنان على قوّة ذاته وطرحه بالصورة التي تنتمي الى الوسيط الذي ينتمي له ذلك الفنان، او بالطرق التي استفادت من مدرسة التحليل النفسي الفرويدية وطورتها ووصلت بها الى السريالية التي اضيف اليها الهلوسة واصطناع الجنون، وهذا ما عمل عليه ايضاً (الاتجاه الدادائي) . فنجد مثلاً ان (ادونيس)** قد عمل على استنطاق الخيال في قصائده ، وكذلك اعتماده على تكملة ما يمليه عليه اللاوعي ايضاً بعد ان يسكب خزينه طواعية للشاعر من خلال الصورة الذهنية المخزونة بتركيز عال في اللاشعور.وهو "يرى ان الشاعر يختزن في لاوعيه كل ما تخلقه التجارب الفردية التي يمارسها من ناحية، ويجمع اليها كل ما تصل اليه حدوسه وادراكاته من رصيد اللاشعور الجمعي من ناحية آخرى"[٢].ان هذه الجزيئات الواقعية هي ناتج عملية التفكيك التي قام بها اللاواقع للواقع بعدّها عناصر أولية يضعها امامه ليعيد تركيبها من جديد بصيغة فنية جديدة فيها تمرد على قوانين الواقع الخارجي، وهذا نفسه ما يقوم به الشاعر من استغراق في عالمه الداخلي ،عالم اللاوعي الذي يجعله "منفصلا عن العالم المحسوس، ولكن هذا الاستغراق يتيح له ان يعيش حالة يستقبل منها الرؤيا فينكشف له الغيب فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل اليه المعرفة .ويترتب على انفلات الرؤيا من قوانين المنطق والعقل وتحطيم قوانين المكان والزمان، فيتجلى للرائي اشياء الغيب خارج الترتيب او التسلسل الزماني ،وخارج المكان المحدود وامتداده"[٣].

ان هذه الاعمال والافعال التي يقوم بها الشاعر لا تظهر بقصائده اذا كان لا يمتلك الادوات لذلك، وبهذا نكون قد اعترفنا بان هناك اثراً للوعي في العملية الشعرية على الرغم من ان هناك الكثير ممن يرفض ذلك او بالاحرى يدّعي بانه لا يحتاج للوعي ويصرّح بان اللاشعور قد املى عليه قصيدة كاملة كما هي عند (بريتون) الذي يقول "ان قصيدة عبّادة الشمس قد ملئها عليه كلها اللاشعور في لحظة كان يكافح فيها ضد النوم"[٤]. ووفقاً لتصور الباحث فإن أي عمل فني سواء كان شعراً ام سينما ام..لايكتمل ولايكون ناضجاً الا بعد ان يكون للشعور فيه اثر مهم وذلك بطرق

عديدة منها الانتقاء والتنظيم، فهناك مادة خام متوافرة في اللاشعور، يحفز منها او يتقدم للظهور من يقوم بنشاط معين ناتج من ايعاز ولو جزئي من الشعور الناضج المتدرّب لدى الشاعر والفنان الذي لايحتاج لجهد عظيم ليقفز للامام الّا في حالات معينة يكون فيها الخزين الذهني بمكان بعيد، او قلّة هذا الخزين الناتج من عوز معرفي لماهية الموضوع . كذلك فإن الوعي قد يدخل فعلاً بصياغة القصيدة بواسطة التقنية التي جاءت بفعل معرفي مسبق. اذن ان تكون هناك حالات يملي فيها اللاشعور على الفنانين والادباء ابداعاً معيناً، هذا لايلغي اثر الوعي في ذلك اللاشعور الواعي، والمتدرب هو ناتج من نضوج الوعي ومن ثم سكونه لانه قد حول معظم افعاله الى شعور فيتغذى الفنان من خزينه المتدفق. وهذا هو ما حصل لـ(جوته و فاجنر و ستيفنس و جاربوا) حينما قالوا ان اللاوعي قد اوحى لهم باعمال وقصائد وحلول كانت مستعصية لهم، هذا ما علق عليه (جان برتملي) حينما قال " لايوجد ما يدل على امكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليغرق في اللاشعور بل يوجد ما يدل على ان الهدف الذي يرمي اليه الجهد هو توسيع شقة الشعور"[٤]. ومن خلال ما تقدم نجد ان الشعر قد اعتمد اولاً على اللاشعور المدرب والواعي مع عدم ترك الشعور والوعي . كذلك فإنه وبواسطة المفردة يبني الصورة الشعرية الواعية ، كما انه اعتمد كثيراً على الوعي والمخزون اللاواعي وأيضاً تدخّل الخيال المنتمي للحالتين معا في الشعر في مجاوزتها للواقع وبنائها لواقع جديد غريب مدهش وعدم التزامها بقوانين الواقع . كما ان هناك خاصة مشتركة للشعر والسينما كونهما يعتمدان على الصورة المتجاوزة للبناءات الواقعية التي افادت منها فمثلا "الصورة الشعرية هي انسحاب عن الحقيقة من اجل التفاعل الافضل معها، وبذلك فإن كل صورة ناتجة هي علاقة لقاء ناجم مع الحقيقة"[٦]. فضلاً عن ذلك فإن السينما والشعر يجتمعان في التزامهما الرمزي، أي انهما يعنيان بالرمز عناية بالغة، ويعتمدان عليه في بناء صورهما وذلك للتعبير عن معان وقيم وعلامات كثيرة لتوليد لغة فنية جديدة كما هي اللغة السينمائية الجديدة بالنسبة للسينما، والصورة الرمزية بالنسبة الى الشعر، على انه يجب ان "يغوص الرمز بحثاً عن الرمز، او بمعنى آخر على اللغة الفنية ان تتحدث، بطلاقة كاملة، لغة فنية جديدة"[٧]. يبقى ان المشتركات الكثيرة بين الشعر والسينما ايضاً هو دينامية الرمز وحيوية الخيال الذي يكون بالشعر بمثابة خالق للصورة معتمداً في ذلك على تجواله في منطقة اللاشعور الذي يحتوي على جزيئات الواقع المتحلّلة فيه، فيقوم هذا الخيال الخاص بكل شاعر او فنان بجمع هذه الجزيئات وبناءها من جديد وتشكيل عناصر الواقع المتحللة بكيفية تتفق ورؤية الشاعر للموضوع مع الالتزام بقول (دالاس) " لايعد الخيال ملكة منفصلة عن الفكر ولكنه الفكر نفسه في عملية " تلقائية " او لاشعورية . ويصور الوعي حلقة مضاءة من الادراك محاطة بالظلام"[٥]. ان الخيال هو الزاد المشترك بين الشعر والسينما، ولكن للتذكير اقول انه يصنع الصورة الشعرية المشتركة المسموعة او المقروءة أو المرئية التي تخلق عالماً مضاءً نحو الروح القائمة ببث صورة او تعابير تعكس مفاهيم عديدة قد تكون ناتجة بفعل عملية الكبت كما فسرها (فرويد) واعتمد على هذا التفسير الكثير ومنهم السرياليون اللذين وسعوها كثيراً بل انهم قد قلّلوا من دور الشرطي وسمحوا لافكارهم بالظهور اذ انهم تشظّوا باتجاهات عديدة ، فمنهم الشعراء كـ (أراغون) الذي يؤكد ان القصيدة كشف للاشعور و (سلفادور دالي) في الرسم

والسينما الذي كان كثيراً ما يرتادها طلباً للاثارة والالهام لحركة يظنّها في لوحاته الجامدة عامياً ويخلق حياة من بناء صوري ناتج من رفض السرياليين التمييز بين ما هو خيالي وما هو حقيقي، معتمداً على خلق صورة يجب ان تحس كموضوع، وان أي موضوع عنده يجب ان يحس كصورة بالغة الجمال قد تكون مرعبة، وقد تثير اشمئزاز لدى البعض وتفهم كأنها أشباح فإنتازية "وربما كانت الاشكال التي يراها الناس في المنام هي السبب في اعتقادهم بوجود الاشباح الغامضة المقلقة"(٩). ويرى الباحث ان توجه سلفادور دالي نحو السينما وكتابة السيناريو بالتحديد ما هو الا إشباع للرغبات السريالية لديه الهائجة بصور عديدة متحركة وبموضوعات كثيرة، هذا ما يتضح جلياً في فيلم (كلب أندلسي) اذ نرى اللقطات وكأنها لوحات ذات شكل رصين ومدروس محاولاً تطبيق اسلوب السرياليين ببعث الوجوه الغامضة التي تلاحقنا في الجوانب المعتمة في حياتنا، والصورة كانت تأتي وكأنها عملية فنية فنتازية موضحاً من خلالها ترجمته للهلوسات والافعال الخارقة الى حقيقة متماسكة لا يراها المرء الا في الفنون الخارقة للقوانين الزمكانية. "فالمخرج السينمائي لايغير الحقيقة وانما يستخدمها لخلق حقيقة جديدة . وان اهم طابع للعمل السينمائي هو ان قوانين المسافة والزمن التي لايمكن التخلص منها عند العمل بمادة حقيقية، تصبح طبيعية ويسيرة التعبير والفيلم يجمع عناصر الحقيقة ليبني منها حقيقة جديدة تصلح له، ففي الفيلم تتغير جميع قوانين المسافة والزمن التي تبقى ثابتة وصارمة بالنسبة للمخرج الذي يستخدم اشخاصاً حقيقيين ويلتزم مسافات محددة ... اما المسافة والزمن في السينما، فإنها من ابتكار المخرج وحده"(١٠). وهذا شعار مهم من شعارات السريالية كان قد طرح عام ١٩٢٤ على لسان (أندريه بريتون)، ، فيما سماه بيان السريالية الاول "السريالية حركة تلقائية (اوتوماتية) نفسية خالصة بفضلها تقوم محاولة للتعبير اما شفاها او كتابة او باي صورة آخرى، عن الوظيفة الحقة للفكر... السريالية تستند على الايمان بالحقيقة الاسمى لاشكال معينة مهملة من القرائن المتداعية، بقدرة الحلم الطاغية بتلاعب الفكر المجرد من كل غرض، انها تنتزع الى نسق الميكانيكيات النفسية الآخرى، وتحل مكانها في حل مشكلات الحياة الرئيسة"(١١). فالصورة عند الفنان السريالي (سلفادور دالي) هي عملية كشف لما وراء الصورة اي انها تبرز علامات مضيئة من الوعي الذي يبني من مفردات اللاوعي فتكشف الصورة الشعرية او السينمائية عن وعي ظاهر وهذه العلامات المضيئة تبنى عند الشاعر بالذاكرة المبنية من انطباعات الفنان والشاعر التي ارتسمت واخذت موقفها وهي بانتظار المرادفات التي تجعلها قابلة للظهور لتمارس دورها "ان الذاكرة في حالة ممارستها بطريقة خاصة، هي الموهبة الطبيعية للعبقرية الشعرية، والشاعر، دون غيره، هو الشخص الذي لا ينسى ابدا الانطباعات الحسية المعينة التي قد مارسها والتي بوسعه ان يعيشها ثانية وثانية كما لو انها ما زالت على طراوتها الاصلية"(١٢)، لكن هذه الذاكرة تتأرجح بين تخوم الوعي واللاوعي منتجةً صورة قد تكون صافية نقية منتمية له لانه تصور ذاتي، ذاكرة ذاتية، خزينة، مادته، تجربته الذاتية، زاده، حلوله الجمالية فإن "صورة الذاكرة عند الفنان، اذن هي العامل الحاسم في تحول الشيء المستوعب الى صورة فنية، ان مسخ الشكل وصياغته، وتغيير الصورة واتحادها غير المتوقع يتحقق عن طريق ذاكرة الصورة"(١٣).عكس مايراه دالي للصورة الكلاسيكية الواضحة الملامح

ولكنها وفقاً لرأيه خفيّة وتحتوي على عملية بحث من ما تحت الوعي، وهكذا عملت السريالية على فكرة ان ماتطرحه هو الواقع الذي تراه هي وليست ماوراء الواقع او خلافه وما الصور التي توصف بانها غريبة او غير مفهومة الاّ تفسير وكشف لما يسكن تحت الوعي من صور فنتازية تجاوزت على الممنوع غير الممكن وغيرالمسموح لانها ترى ان يتوافر هناك واقع لهذه المفاهيم مادامت متوافرة ومطروحة والدليل هو ظهورها وتميّزها.ولذا فإن اجمل حقيقة هي الحقيقة السريالية التي تعيش في داخل كل فرد ومنطلقة من الواقع الخيالي الذي يغرف منه الشاعر قصائده المغرقة بالخيال وان "ما فعلته السريالية فتح الباب على مصراعيه لكل فذلكات الخيال واللامنطق والكوابيس وميكانيكية الابداع وفورانه وتالقاته ايضاً " [١١]. وهذا كثير ما ينطبق على الحداثيين الذين اعتمدوا على قوة المخيلة القادرة على تكوين صورة مبتدعة مصدرها اللاشعور، معتمدة على الغرائبية في بنائها السردي الذي يتخذ من الصورة الرمز، بناءا غرائبياً بليغاً ومكثفاً جعل السينما تأخذ منه وتعتمد عليه في عملية البناء السردي لها لطرح مفهوم (بث) واقع ممكن ان يحدث بالمستقبل، وهذه صفة تنبؤوية اكتسبها الانسان من فهمه لمصادر الخيال ودراسته لها، وان ما نراه مثلاً في فيلم (الاضراب) للمخرج الروسي (سيرجي ايزنشتاين) والذي استخدم فيه (القدّاحة) كالة تصوير المضربين ببداية القرن العشرين خير مثال على هذه الحالة التنبؤوية. كذلك بفيلم (ألامل الاخير) فالشخص (جيمس دونك) الذي تأتيه نبوءة بسقوط الطيارة ويحذّر الجميع بقوله (لقد شاهدت كل شيء الطياره تهتز ثم تنفجر)٠. كذلك وجدنا هذه الصفة بسلسلة افلام (بيّاع الخواتم) وسلسلة افلام (ماتريكس) وفيها عدّت الغرائبية بانها "بناء سردي وفكري وجمالي تسنده التقنيّات المعاصرة وشتى انواع الخدع التي يقدّمها الكومبيوتر... الغرائبية ربما تحقق اغتراب الانسان المعاصر" [١٥].والخيال هو مادة اللاوعي المسؤول عن بث الصور وهي المصدر الاساسي للعمليات الابداعية عند الفنانين والشعراء، ان هذا البناء الذي يبنى بناءا سرياليا لكنه ينتمي الى الواقع الذي قام بعملية التحفيز له ، يراها (الباحث) اقرب ماتكون للواقع، فالواقع ما يعرض من دون تزويق او محابات او خوف وحذر، الواقع هو مالا يقال توجيها ودروساً منهجية لطفل او ساذج او نصيحة لمنحرف، الواقع هو الناتج من طرح الحوار ما بين الشعور واللاشعور الواعي المدرب الخالي من العقد، والفن بجميع انواعه هو وفقاً لما يظنه (فرويد) " هو الميدان الاوحد في حضارتنا الحديثة الذي مانزال نحتفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر" [١٦]. وقد ظهر هذا جلياً في مختلف لقطات ومشاهد فيلم كلب اندلسي (لدالي)، ولاسيما مشهد الكلب الميت والموضوع فوق البيانو، وما هذه الصورة الا نوع من الصور اللاارادية التي يوحي بها الخيال المطلق. فالفيلم (كلب اندلسي) قد ولد من تماهي خيال(سلفادور دالي) مع خيال المخرج الاسباني (لويس بونويل) حينما التقيا في بيت الثاني وقص كل منهما نشاطه اللاواعي الذي سلّم نتاجه الى وعي الفنان على الثاني فكان نشاط بونويل (غيمة تقطع القمر، وموس حلاقة تشق عينا،ونشاط دالي، يداً ملأى بالنمل. و اعتمدا في كتابة سيناريو الفلم المذكور على اتفاق مشترك.. عدم قبول اية فكرة او صورة يمكن ان يكون هناك اي مجال لتفسيرها بشكل عقلاني او سايكولوجي او ثقافي وفتح كل الابواب اللاعقلانية، دون ان تتطلب اكثر من ان تؤثر الصور فينا، ومن غير ان تعمل على معرفة السبب)[١٧] ولو تمعنّا نشاطيهما جيداً لوجدناهما

عبارة عن قصيدتين تكمل بعضهما الآخرى، وصورها شعرية غير حقيقية ولا يمكن ان تكون كذلك الا بعد ان تقرأ شعراً او تبنى تشكيلياً وسينمائياً حينذاك تكون وتوجد بلاغة التعبير السريالي، وهذا ماسعى اليه (دالي) واثر على تسجيله. ان صور (دالي) السريالية واهتماماته السينمائية ماهي الا صور يمكن ان تصنف تحت لواء الشعر والرسم او السينما وذلك لاحتوائها على عناصر مرئية مطاوعة للفكر الناتج من البناء التشكيلي الصوري الفنتازي كما في لوحة (فينوس) للرسام ذاته التي عرضت في معرض (نيويورك الدولي الاول) عام ١٩٣٩ التي تمثل حوضاً مليئاً بالماء فيه (١٧) حورية، بعضهن يقوم بحلب بقرة تحت مائية، وبعضهن يعزف بيانو او يرد على التليفونات "وبخضوعها فقط لقوانين الصدفة او الضرورة السايكلوجية ، فقد وطّدت هذه الاشياء قانون اللامتوقع، مضيفة تماسكاً على عالم حلم كان يعين نفسه بتجربة مثيرة وشاعرية جديدة، واثبتت رأي لوتريامون في ان الشعر يمكن كتابته من قبل"[١٨].وهنا في اللوحة والفيلم والبناء الفنتازي الشعري باعتماد اللاواقع وعدم القناعة والقبول بالتفسير العقلاني والسايكولوجي او الثقافي للمبدعين وعدم الغوص في حقل معرفة الاسباب نابعة من فعل ذهني قد تم صياغته من قبل الخيال، وكونهما مبدعي هاذين النشاطين الذهنيين، القصيدتين، البنائين التشكيليين، الفلم، وانهما ينتميان لنفس المذهب فقد التقيا لانهما يمتلكان الجانب المعرفي الذي فسّره (عمانوئيل كانت) في كتابه (نقد الحكم)حينما قال "ان للمعرفة منبعين اثنين الذهن من ناحية والمخيّلة من ناحية آخرى وعن طريق الاتفاق التام او التفاهم بين المنبعين تتم المعرفة"[١٩]، معتمداً على التفاعل او الانسجام بين المخيّلة والذهن وعلى الشئ نفسه عمل (كانت) حينما حدد لعمل المخيّلة وظيفتين اولهما الوظيفة الاسترجاعية التي تقوم باسترجاع جميع الصور التي سبق ان استمدتها من الواقع ومعايشته، وجميع الموضوعات او الاشياء التي سبق ان مرّت بالحس وعمل عليها معظم الفلاسفة وعلماء النفس من صور الطفولة الفنتازية اذ تقوم هذه الوظيفة الاسترجاعية على استرجاع او استحضار هذه الصور التي تتميز عند المتميزين وتترصّد لها الصور الفنية التي تكمن في الوظيفة الثانية للمخيلة الا وهي الوظيفة الابداعية التي يحملها الفنان والشاعر بمعناه الارسطي ليخلق منها العوالم الابداعية.

المبحث الثاني :اشتغالات الخيال في الشعر والسينما

ان الدراسات الحديثة والقديمة تعتمد على مفاهيم متشابهة جداً، ولكن هذه المفاهيم يخلق اصحابها لها جواً يختلف من حيث الاطار وعلى سبيل المثال (كافكا) الذي عمل ادباً اختلط فيه الواقعي (الذهن) والفنتازي وتمت صياغة الادب عنده بطريقة غرائبية، كما في رواية (المحاكمة) التي حولها (اورسون ويلز) فيلماً سينمائياً اذ لانعرف متى يبدأ الواقع ومتى ينتهي وذلك يسبب الخلط الواعي بين الواقع والفنتازيا وهذا الخلط يظهر بوضوح في التخيلات ونشاطات اللاوعي" حيث تنمو بذور الواقعية في خلية فنتازية وتفتح على مساحة واسعة من ذاتيتنا"[٢٠]، وهذا النوع من الادب الذي أطلق عليه (سريالياً) يرى الباحث انه ادباً غنياً يحتوي على جميع الفنون الادبية

الآخرى وما هو الا افكار تخزن كل شيء اذ لايوجد سريالي ولكن للتميز بين الانواع يمكن ان يصح هذا الاسم، وذلك لان اهم مقومات الوجود واسبابه وافكاره نسمّيه سريالياً ولم يأتِ الا بطريقة سريالية ولو نظرنا للانسان كيف يتكون من نطفة ثم يخرج من رحم امه ويتكون ليصبح ما يصبح عليه، كذلك ولادة جميع الاحياء والنباتات والفواكه وكل شيء مهم، والّا لماذا نصف لوحات (دالي) فنطازية ولا نصف الانسان بذلك. ولنقرأ تفسير (هربرت ريد) مثلاً للانطباعية حينما يصفها "بالواقعية الا انها واقعية ذات اساليب ذاتية وتكون ذات انعكاس داخلي للواقع الخارجي، ان الطبيعة والانطباعية صفة الواقعية التي هي مشتركة بينهما وهدف هذه الواقعية هو محاكاة وتقليد العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الانسان"[٢١]، وهذا هو عين ما ناقشناه سابقاً، اذن فإن المخيّلة قد خلقت الوظيفة الابداعية التي تختلف من شخص الى آخر في تأليف العمل الفني بصورة عامة وفقاً للبناء المتشخّص لدى المدارس المختلفة التي يعطي بعضها تأثيراً للوعي او الذهن وبعضها يحاول ان يخلق قطيعة غير مبرّرة بينه وبين الذهن المتمثل بالوعي هذا حال المدرسة السريالية الذي يلغي تأثير الوعي وكأنه يعمل على ادوات المخيّلة فحسب ولكن هذه الوظائف الاسترجاعية والابداعية يرى الباحث انها لاتكتمل الابتوافر الذهن التي ثبتها سابقاً بتدخل الوعي ولكن بمستويات مختلفة وهذا ما اشار اليه (ديكارت) حينما اكد "ان الارادة هي التي تؤسس الصورة الذهنية"[٢٢].وايضاً اكده (كانت) بان للمعرفة منبعين اثنين الذهن من ناحية والمخيّلة من ناحية آخرى ، وعن طريق الاتفاق التام بين المنبعين تتم المعرفة .... والحكم الفني عنده مؤسس اولاً وقبل كل شيء على التفاعل او الانسجام بين المخيّلة والذهن. هذا البناء الفلسفي المتصل والمتواصل لدى مختلف الفلاسفة وبمختلف الاتجاهات تحقق في السينما بواسطة الحوار الدائم بين الوعي واللاوعي استناداً الى وصف (فرويد) بشأن الفنان حيث قال "لقد منحت الطبيعة الفنان بسخاء القدرة على التعبير عن ادق اسرار دوافعه واندفاعاته العقلية التي هي خافية حتى عنه شخصياً (لاشعورية) من خلال الاعمال التي يبدعها"[٢٣].اعتمد في هذا على ثقته بخيال الفنان المنطلق بحرية تامة نحو المطلق والمتحرر من كل قيد كما عند الحداثيين الذين يعدون الخيال المتحرر آليه مهمة من آليات الابداع الفني، او كما قال بودلير بـ "ان الخيال يترابط مع اللامتناهي"[٢٤].ومن هذه البناءات الفكرية التي رسمها الفلاسفة والشعراء والادباء نتبين انهم عموماً سواء أعلنوا ام لم يعلنوا ذلك قد حاولوا ان يبنوا او يستكشفوا واقعاً خاصاً بهم الا وهو الواقع السريالي الفنتازي من خلال المادة الخام الناتجة من الحياة او التجربة الحياتية وتجارب الطفولة والنشاط اللاواعي التي غالباً ما تخزن في مخازن اللاوعي الكبير لتدخل في صراع واضح او مستتر مع الواقع لينتج كما يبين (جان دمارش) ابداع فني و "من المؤكد ان الصراع بين الواقع واللاواقع ، بين الواقع والحقيقة هو المصدر الثر لكل ابداع"[٢٥]، ان الشعر والسينما يتقاربان في تقنيات بنائية كثيرة، تقنيات مشتركة تنتمي الى خانة التميز باستخدام اللغة الخاصة الغنية التي تحاول ان تتخلص من كل ما ليس له اهمية فضلاً عن أضافة شيء من البلاغة على نتاج أي منهم. فالفلم مهما كان زمنه والقصيدة يشتملان على مفاهيم وقيم وافكار لاحصر لها، والتكثيف الذي تقوم به

السينما لاختصار الاحداث هو نفسه التكثيف في القصيدة الذي يجمع كل الاشياء من قوة النبوة لتخبر (ادونيس) بكل شيء :

فيما تنام الاشياء حولي ،تهمس لي باسمها..ترسم لي اغنياتي بلهيب النبوة[٣٦].

اما التكثيف بالسينما فيتمثل بكل ما تم اكتشافه وعمله بالسينما وكذلك باجتماع العالم كله في الصورة السينمائية وباختصار الزمن والبناء المونتاجي والرمز والصورة الحسية المعبرة وبكل اللغة السينمائية. اما النكوص (Regression) أي الارتداد الى الذكريات والرغبات والصراعات في الماضي،وهو ايضا تقنية يتقاربان فيها، وهو نكوص عيني عملت عليه القصائد الحديثة وحتى القديمة متمثلاً بالوقوف على الاطلال، وعملت عليه السينما التي تعتمد في بناءها على نتاجات الوعي الممتزجة بخيالات اللاوعي الفنتازية والصور المخزونة باللاوعي والصراعات في الماضي، وايضاً النكوص الشكلي المتمثل باحلال لغة الصور او الرموز محل لغة الافكار وهذا واضح في مختلف الاجناس الادبية والفنية لاسيما الشعر والسينما. اما النكوص الطبوغرافي المتمثل بتدني الوعي ونقصان المقاومة والرقابة بتفوق اللاشعور على الشعور، هذا النكوص عمل عليه السرياليون وادعوا بأنهم عملوا على اكثر من هذا حينما حاولوا ان ينهوا تأثير الوعي . اما تقنية الابدال او القلب التي اتفقت الاراء على توافرها قد بدأت تقل في الشعر والسينما وذلك لانه يتسم بالسطحية والالية غير المعتمدة على بناء فكري فخم يعتمد على الاعتراض الدائم للمبدع على الواقع واقتراحه واقعاً آخر قائم على واقع مادي اوسع واجمل يلغي المسافات الزائدة ويضيف مسافات جميلة وبليغة لايراها الانسان العادي، مسافات فنتازية بها من الخيال ما يغني ويشرح القلب والذهن والصدر ويقترح مسائل ويجد لها الحلول . فالحلول الشعرية التي يعمل عليها (ايلوار) مثلاً و(ادونيس) و (بيرس) و (بودلير) المتمثلة والمتصلة بالخيال الشعري الخلاق الذي يجمع بين المتناقضات "ويبعث الصور الدفينة في الذاكرة ويشوه الاشياء ويحطمها ثم يعيد بناءها بطريقة فنية رائعة"[٣٧]. هي نفسها التي يعمل عليها المخرج (ستيفن سبيلبيرغ) فأن افلامه وان تناولت موضوعا واقعياً فإنه يتناول منه الجانب الذي يختص بالخيال او الجانب الذي يراه يناسب خياله الجانح نحو اللامرئي وتحويله الى مرئي، فالفنان يرى ما لا يراه غيره وكذا يختلف من فنان لآخر من حيث الاتجاه والاسلوب وحتى العناصر جميعاً .وهذا هو السر وراء تنوع المدارس الفنية والادبية والنقدية . فالسينما التي تجعل من الفنتازيا و مادة الخيال وما يعد نتاجا من نتاجات الشعور واللاشعور او خزيناً من ذكريات الطفولة هو نفسه ما يعتمده الشاعر،ولكن كل فن يعالج الموضوع بطريقة مختلفة حسب الوسيط الذي يعمل عليه "ولكن جوهر الامر هو انه على الرغم من ان الفن الواحد يمكن، من خلال تتامه ان (يفسر) الفن الآخر عن طريق التكافؤ، فإنه لا يمكن، ابداً ان يحل محل الفن الآخر فمثلاً على المرء ان يرى الفنيين الشعر والرسم على انهما ساقان للنبتة ذاتها، متعادلان غير متطابقين، وكل ساق توصل تآزرها الى الساق الآخرى من خلال نظام الجذر المشترك"[٣٨]. والفنون

جميعها غالباً ما تتخطى الواقع وتتغلب عليه وتنتقي منه، تشطب، تضيف وتلتقي وتختلف وتخلق لنفسها عالماً يخترق كل شيء، ليس الزمان والمكان فحسب، بل هي يجب ان تخترق حتى موضوعها لتصل الى قمة هرم الفهم الفني الخيالي استناداً الى الوعي واللاوعي المدرَّب، وهذا ما عمل عليه الشاعر (محمد جميل شلش) في قصيدة (الصعود الى جلجلة الروح)، التي يحاول من خلالها الوصول الى جلجلة الروح صعوداً وهو يرى ان الوصول الى هذه المرتبة لايأتي الا من خلال الفنتازيا التي تهيء له أرضية سليمة للطيران والهبوط والاختراع والانتصار، وبهذا يكون قد اخترق كل شيء ودخل في حوار مع الاساطير بعد ان اباح لنفسه ان يمتلك الروح السحرية والقوة التي تقترب من النبوة حسب وصف (ادونيس) في مكان سابق وبهذا فإنه امتلك القدرة على رؤية المستقبل وهذا نفسه ما سارت عليه المشاريع السينمائية المستقبلية وأفلام الخيال العلمي وحتى تلك الافلام التي تعتمد على الاساطير يقول الشاعر : في رحم الغيب ، أرى جلجلة دون صليب ،وبقايا مدن ، تلتقط الحب وتختفي عرينها من ورق التين ،ارى في الحاضر – الماضي ،وفي المستقبل الرؤيا دماً ، تصعد .... من كهف الحضارات ،الى جلجلة الروح، . وهذه القوة التي يعمل بها الشاعر هي الوجد او ضرب من الوجد الالهي الذي اكد عليه (افلاطون) فالشاعر كما يقول في محاورة ايون "شيء خفيف مجنح مقدس، لايأته القول حتى يوحى اليه فيغيب صوابه ويزايله عقله"[٢٩]. وفي هذا يقترب من (بيكن) الذي "كان يعتقد دوماً انه على بعض الشراكة مع الالوهية، لانه يرفع الذهن ويقيمه باخضاع ظواهر الاشياء لرغبات الذهن"[٣٠]. والشعر اذ يقتطع من التاريخ جزءاً هو يقتنيه ويخزن الصور فيأخذ منها ما يريد ويترك الباقي وقدرته على الابتكار وقوته الذاتية وتصوره المبتكر للطبيعة واضاءته لجوانب وتعتيم جوانب آخرى واختياراته لخطوط من دون آخرى يكون قد اشترك اشتراكاً مباشراً مع اجواء السينما " بنكهة درامية خاصة تتقارب في" الشد والجذب الذي يغادر الشخصيات والحوار، والجو الدرامي الذي يخيم على صوره من حيث توزيع الاضواء وظهور العتمة او الظلمة، والتخيلات الضوئية والصوتية "[٣١].

ومن مجمل الاطار النظري خلص الباحث الى مجموعه من المؤشرات التي يرى انها تلبي متطلبات البحث وهي:

١ـ تبدأ لمتقاربات المشتركة لكلا الوسيطين مع بدأ اشتغال الخيال عبر وسائله والياته للحصول على الابهار الذي تكتمل صورته ويصبح جليا عند المتلقي الذي يمتلك خيال مبدع قادرعلى توظيفه بصورة مبهرة بفعل استخدام اليات التلقي الواعي .

٢. الرموز المشتركة والمتقاربة في الفهم والتصور تعبر عن مكنونات العمل الفني وتزيد من بلاغة الصورة والتصور.

٣. تسود القيم الغرائبية ذات المنحى السريالي في البنية الناتجة التي تتفاعل مع الشعر وتمثل جزء من بنيتها الدرامية ويتم بها تفعيل عناصر التعبير الفيلمي بطريقه مؤثره.

٤-التقنيات الخاصة لعملية بناء كل وسيط تتفاعل وتتلاقح فيما بينها ان تجاورت او تحاورت في خطاب فني جديد.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهجية البحث:

لقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لانجاز بحثه الموسوم (المقاربات الفنية لاشتغال الخيال في الشعر والسينما فيلم رجل من تراب انموذجا)

مجتمع البحث: لقد اختار الباحث فيلما عراقيا تسجيلي روائي لسبب بسيط ومهم هو ان هذا الفيلم قد جمع الشعر والسينما في منجز سينمائي ناجح ومدروس مستخدما التسجيل في خدمة حكاية روائية من الواقع.كذلك فانه قد انجز من قبل ثلاثة مبدعين لهم باع طويل كل في وسيطه الخاص به وهم:الفنان التشكيلي علاء بشير، والشاعر والروائي يوسف الصائغ ،والسينمائي حاتم حسين.

والسبب الاخر هو انها تجربه محلية مهمة وناجحة مدروسة وتم التحضير لها جيدا. ولقد تم اختيار فلم واحد كعينة قصدية يرى الباحث انه يمثل خير سبيل لعرض مشكلته ويلبي هدفه وهو:

فيلم (رجل من تراب) سيناريو وقصيدة يوسف الصائغ، عن معرض النحت للفنان علاء بشير، تصوير ورؤيا اخراجيه لحاتم حسين، موسيقى اكنس بشير.

<u>اسباب اختيار العينه</u>

لقد تم اختيار العينه للاسباب التالية :

١- اعتمد الفيلم الوسيطين االسينمائي والشعري في بنية صاغها الخيال بطريقة علمية مبهرة.

٢ –فيلم اشترك في صناعته ثلاثة من اهم الفنانين العراقيين .

٣–اعتمد الفيلم على مفاهيم خيالية سريالية مشتركة تلبّي متطلبات البحث .

وحدة التحليل:

يعتمد الباحث على تحليل لقطات ومشاهد في هذا الفيلم ،والمتقاربات التي تشترك بها هذه الوسائط المختلفه .وبهذا تكون اللقطه والمشهد هما وحدتا التحليل.

اداة التحليل:

لقد اعتمد الباحث على المؤشرات التي خرج بها من الاطار النظري والتي يرى انها تلبي متطلبات بحثه .

تحليل الفيلم : فيلم (رجل من تراب)

سيناريو وقصيدة الشاعر يوسف الصائغ

معرض النحت علاء بشير

رؤيا اخراجية وتصوير حاتم حسين

موضوع الفيلم:

وهو فيلم قصير عن فكرة توالدت لدى الشاعر يوسف الصائغ حينما كان مدير عام للسينما والمسرح العراقية، وحدث ان اقام الفنان دكتور جراحة التجميل علاء بشير معرضا نحتيا زاره الصائغ وتاثر به ،ثم طلب من مدير التصوير المعروف حاتم حسين ان يزور معه المعرض ذاته ،بعد تلك الزياره جلس الصائغ مع حاتم حسين وطلب منه ان يصنعا فيلم مشتركا عن المعرض اذ يقوم هو بكتابة قصيدة تحاكي روح المعرض ويقوم حاتم حسين بتصميم اضاءة وتصوير الفيلم .وفعلا تم تنفيذ المشروع المشترك الذي لم يركز عليه الاهتمام رغم اهميته الفنية والفكرية. وموضوع الفيلم هو عباره عن معرض نحتي بعنوان(افكار من تراب)، لطبيب التجميل والرسام علاء بشير طرح فيه رؤيته للحرب ومدى تاثيرها على الانسان العراقي التي ادخلته في محنة تنوي تدميره ذاتا ووجودا ،كيانا وحضارة ،وهي

قصة ماساوية حاول بشير التعبير عنها بمادة الطين .وقد حاول كاتب السيناريو يوسف الصائغ ان يعكس اسلوبه الدرامي في صياغة القصيدة التي استحالت الى سيناريو صوّره حاتم حسين.

التحليل:

١ـ تبدأ لمتقاربات المشتركة لكلا الوسيطين مع بدأ اشتغال الخيال عبر وسائله والياته للحصول على الابهار الذي تكتمل صورته ويصبح جليا عند المتلقي الذي يمتلك خيال مبدع قادر على توظيفه بصورة مبهرة بفعل استخدام اليات التلقي الواعي .

ان عملية الانبهار هي عملية جمالية تبتدأ مع أول لحظة مشاهدة لاي عمل فني ،وتختلف قيمتها من شخص الى اخر ومن عمل فني لاخر .كذلك فانّها يمكنها ان تتحول الى تعبير جمالي بفعل اشتغال الخيال حسب التذوق او المنبهر .ومن هذه العملية الجمالية جاءت فكرة الفيلم للشاعر يوسف الصائغ الذي عبر عنه بقصيدة،لكنه احس بان العملية الذوقية الانبهارية التي انتجت القصيدة لم تكتمل الا بفيلم سينمائي . لذا فان الانبهار بالفكرة التي بنى النحات علاء بشير منحوتاته من خلالها ،هي نفسها التي كتب منها الصائغ قصيدته ،كذلك فانه حينما طلب من حاتم حسين ان يزور المعرض ،اراد منه ان يمر بنفس هذه العملية الجمالية وبظروف متشابهة لكن لكل واحد منهم سيكون له وسيلة تعبير معينة. وهذا هو المتقارب الاول المشترك الذي حرك خيال المبدعين الثلاثة معا، كل وفق وسيطه الجمالي .وبما ان المعرض قد تم خلال الحرب العراقية الايرانية ،لذا فان المنحوتات قد جاءت عبارة عن عملية تعبير من مفردات هذه الحرب كما يراها الفنان علاء بشيرفي مفردات مثل: جماجم، غربان، شقوق أرضية تحتضن جماجم محطمة ،ألات حربية .ان الفنان المصور حاتم حسين اراد للمعرض الذي نظمه الصائغ شعرا وبالتالي صورا وموضوع له بداية ووسط ونهاية معتمدا في ذلك على كتل حجرية اعطاها علاء بشير روحا اقترب منها الصائغ ليجانسها مع موضوعات تشترك معها وتتالف لتخلق مفهوم سياقي ،كالتي فعلاها مع تمثال الراوي والمراة .فالراوي كان علاء بشير،وكان الصائغ وكان حاتم حسين .وجدنا هذا في المعرض كتلة حجرية استنطقها الصائغ :

(ابدأ ..من ذاكرة الارض ألالم تلك المسقية بالحب ..وبدماء الارض المحروسة بالنخل وبالنهرين ..

ابدأ من صرح التاريخ الممتد على الجنبين..)

وجوابه كان على لسان الصائغ كاشفا للزمان والمكان المبنيين وفق متقارب ذهني مادي ومحسوس.أما الجانب البصري الذي كان يقوده حاتم حسين فانه قد قام بعرض الماديات مستغلا في ذلك الكتل الدالّة على انها تنطق بالمعاني حسب تجاور هذه الكتل ...الراوي والمرأة .. حينما تقترب الكاميرا لتصور لحظة عناقهما .وبهذا يكون قد

بنى مقاربات كثيرة تشتغل في اكثر من وسيط . ولكي يبحرون معا في عالمهم الواقعي تم اختيار عالم واقعي هو اقرب العوالم للوسيطين الا وهو عالم الواقع الفنتازي وهو اقرب العوالم للشعر والسينما، ويصلح تماما لكي يكون متقارب كبير لهم كونه يستطيع ان يمزج بين اكثر من واقع بان واحد .كما انه بامكانه ان يصنع مكان وزمان خاصيّن .وما دام الاطار العام للموضوع مبني بطريقة رمزية فنتازية ،اذن فان اللاشعور اصبح واحدا من المتقاربات الضرورية والملحّة الذي يحتضن الانبهار والخيال ويقودهما الى حرية التعبير ووفرة الصور.وهنا نجد ان كل هذه المتقاربات قد استطاعت ان تكمّل بعضها البعض .فجمود المنحوتات المادي وحركتها الدلالية، حرّكتها القصيدة وكشفت عن بعض مفاهيمها الغير واضحة ،ثم أتت الصورة السينمائية مستغلتا في ذلك طبيعة وديناميكية الدلالات، وقيمة وكثرة المتقاربات التي ذكرناها، لتكشف وتعمّق من قيمة الدلالات المشتركة والمتقاربة وفق بناء خيالي بليغ.

٢.الرموزالمشتركة والمتقاربة في الفهم والتصور تعبر عن مكنونات العمل الفني وتزيد من بلاغة الصورة والتصور.

في بداية الكلام عن هذه التجربة يجب ان نؤشّر على حقيقة مفادها ان اي عملية فنية مهما كان جنسها تعتمد على مفردات او عناصر ،تتحول الى رموز حينما تدخل في تلك العملية الفنية. اذن علينا ان نقول ان منحوتات علاء بشير هي عبارة عن مجموعة من الرموز المجتمعة في موضوع اسمه (افكارمن تراب)،ومن ثم تحول الى رموز اكبر واكثر واغنى لدى الصائغ وحاتم حسين بعد ان تعددت الوسائط في موضوع اصبح اسمه (افكار من تراب) ،وقد تحول الموضوع من خاص الى عام .

(ثورا اعمى وعروس ،وغرابا ينقر جمجمة الكابوس)

كل هذه رموز في منحوتات المعرض وضع بشير لها الاساس واستطاع الصائغ ان يكتبها صورا ليجسدها حاتم في صورة مرئية اشترك الخيال في تحقيقها الذي استغل اللحظة الحاضرة، وقام بتوسيع نطاق مجال نظر الفنان المتمثل في ذاته .وقد اجتمعت ذوات الفنانين الثلاثة وبفهم رمزي لعوالمهم المتقاربة منتجين عملا انسانيا بليغا. وذلك لان الذات يمكنها ان تكون عينا للروح ترى مالا يرى وتظهر اجزاء من كل ما خفي .ان هذا المنجز النهائي جاء كانه اجتماع للمعاني والمباني. فالمعرض في القصيدة ،كذلك جاءت وكانها صور مختلفة المعاني منتمية لموضوع فلمي واحد .وان المنحوتات قد جعلت من نفسها الوجه الخارجي لرؤية بصرية اضاف لها الفيلم تنظيم صوري وترتيب اقترحه هو ليظيف لها رؤية اخرى بعد رؤية المعرض . (ومفردة الانبهار جاءت على لسان الفنان حاتم حسين في لقاء اجراه معه الباحث بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٢١في دائرة السينما والمسرح). على انها بداية هذا المشروع لدى المبدعين الثلاثه ورؤية القصيدة .ان الذات التي صنعت المنحوتات ووضعتها بالمعرض وفق تسلسل اقترحه هو اي النحات، جاء الصائغ ليخلق له تسلسل اخر بعد انقرأ الرموز وفق تصوره الذاتي هو ليقود موضوع الفيلم الذي سينفذه حاتم

حسين وفق تصوره الذاتي وقرائته الشخصية لتلك الرموز بعد ان يسبغها بلونه وتصوره بما يفرضه عليه وسيطه وما تقترحه عليه مخيلته.ان الرموز القاسية التي اشتغل عليها الفيلم كمنجز نهائي لم تترك لوحدها متمثلة بعالم السلب ،بل ان هناك رموز ايجابية كانت تشتغل لتصنع ملامح الايجاب الذي يتمثلب:

(قناديل تتدلى من فاكهة الجنة،فوق فمي،وامرأة تملأ كأسيها من خمري وتساقيني)

انها العالم المثالي الذي افتقر له ألانسان العراقي بفعل الحرب.هنا نجد كيف عمل تمثال المرأة بأكثر من مستوا رمزيا وبمعان ودلالات مختلفة .بالاضافة الى انها هي التي تجلب الافكار للراوي،وبالتالي يعيش الرموز كيفما تكون لانها حينئذ ستكون مبررة تماما ،فالعالم الفنتازي يفعل كيفما شاء ،يستعير من الواقع مايريد،ويصوغه كيفما يريد، ويحول كل شيء الى رموز ستكون بلغة فنية ديناميكية.فالرمز حالة متطورة ومتغيرة باستمرار وهو مختلف من شخص الى اخر ،ومن بيئة الى اخرى ،وقد تختلف عند الشخص نفسه من زمن الى اخر.وهذا ما حصل في هذا الفيلم الذي انتج موضوع عام وبرمز نهائي تخلى عن ماكان محسوب له بالنحت ونتج منجز نهائي تتحكم به جميع تلك الرموز التي اشتغلت ضمن الجانب المرئي النهائي وفق تقنيات تخص الوسيط السينمائي وتعبر عن مكنوناته.

٣. تسود القيم الغرائبيه في البنية الناتجة التي تتفاعل مع الشعر وتمثل جزء من بنيتها الدرامية ويتم بها تفعيل عناصر التعبير الفيلمي بطريقة مؤثرة.

ان كتلة الطين التي تستحيل الى شكل مرمّز ،غراب مثلا او جمجمة يخترقها غراب ،اوشقوق ارضية مليئة بالجماجم والغربان ...الخ من المفردات الرمزية يمكنها ان تصنع لنفسها مجال معلوماتي خاص بها ،فرادا يختلف عن ما اذا اجتمع اي منهم مع اخر .اما اذا تم جمعهم وادخالهم وسيط اخر ،فانه حتما سيتغير المعنى،يزيد او يقل وفق ما تفرضه عليه عناصر هذا الوسيط الجديد ومدى اجادة قائد هذا الوسيط الجديد .كيف اذا اجتمعت هذه الوسائط وكان اطارها العام الجو السريالي الغني بصوره ودلالاته ،بل ان الخيال يدخل في جميع بناءاتها، ولانه يهتم بالرموز ودلالات التعبير عن الشكل المرمز فانه سيندمج حتما ويفرض ويصنع لنفسه مجال داخل المجالات الاخرى كونه يمتلك مقاربات كثيرة مع الفنين الاخرين السينما والشعر.والذي يهمنا من اجتماع هذه الكتل او افتراقها هو كيف سيكون الشكل الناتج ؟ وكيف سيتحقق ذلك ؟

ان المفردات التي وضعها النحات اسكنها روحا أوأرواح تنتمي لنفس الموضوع لانها متقاربة في المفاهيم اضافة الى انها اصطفت في معرض واحد لذا كان لزاما علينا ان نقرأها وفقالهذا التصور .أما قصيدة الصائغ فانها عالجت نفس الموضوع ولكن باقتراب اكثر نحو البناء الدرامي ،بحيث اقترح لها تسلسل اخر حسب بناءه الدرامي كونه لم يكتب قصيدة فقط انما كتب القصيدة السيناريو التي سيلتزم بها مدير التصويرالذي لم يجد سببا لتغيير

مكانها بعد ان وجد ان الصائغ قد بنا لها خيط درامي لنفس الموضوع وبتسلسل جديد اقترحته القصيدة وفق مفهوم ورموز فهمها الصائغ بطريقة المدرسة السريالية التي كثيرا ما يحاكيها الفنان علاء بشير ويعيشها ويعمل داخل نطاقها.ولهذا حينما بدأت القصيدة اعلنت عن انها تبدا من الذاكرة:

(ابدأ ..من ذاكرة الارض الام)

وبعد ان دخل من ذاكرة الارض، أباح لنفسه ان يصنع جوا غرائبيا كالذي نراه في فيلم كلب اندلسي لسلفادور دالي ولويس بونويل (الثور فوق البيانو وهو مشروح العين)..هنا يفتح الراوي عينيه باكيا فتختفي المرأة لتجد مكانها فوق السرير :

(ثورا أعمى وعروس وغرابا ينقر جمجمة الكابوس)

وهذه رموزفنتازية تنتمي لنفس موضوع الحرب الذي ينتمي اليه المعرض وقام الفيلم بصياغة ضوئية متناقضةمابين الثور الاعمى والعروس ولحظة ارتباك الخيال حينما يقترب الغراب من الجمجمة بنفس اللحظة التي يقترب فيها الثور الاعمى من العروس .كل هذه قيم غرائبية ورموزها تسكن مكان الوسط بين لحظة اقتراب الراوي من السيدة ولحظة اختفائها وحلول الثور الاعمى مكانها .لقد استطاع الفيلم من تجسيد المعاني الغرائبية التي بناها السيناريو من خلال حركة الكاميرا وذلك بتحريكها نحو الجانبين مثلا لكشف اللقاء المفترض بين الراوي والسيدة. كذلك لحظة الافتراق، وايضا حينما يحلّ الثور مكانها في الفراش.وايضا احجام اللقطات التي كانت تكشف عن الفعل التي تقوم به اي كتلة نحتية ،ومكان الفعل ونوعه .كذلك فان الفيلم اراد ان يصنع بنية غرائبية من خلال الضوء او الجملة الضوئية .فلقد حرص على ان يكون الضوء كاشفا ومفسّرا عن الفعل في ان واحد وذلك بواسطة احلال الظل مكان الضوء في لقطات عدة منها اللقطات التي تصورلحظة اقتراب السيدة من الراوي والعناق ،كذلك لحظة دعوة الراوي الى السيدة كي تقترب من جديد وتهبه :الطين والدم والحنين كما يقول الشاعر.لكي يعمّق المفهوم الدرامي الذي اشتغل عليه كي تكون القصيدة فلما بعد ان استعرض مفردات الحرب القاسيةليعبرعنها برموزسريالية مثل القلب المثقوب ،والجثث المرمية بجانب الجدارالمثقوب .فهو يدعو الى الامل والعودة الجديدة لعالم الخيال، علّها تصنع عالمااوسع واجمل يعمّه التفاؤل والخير:

ينهض من بين رماد المحنه ، مقتدرا ..منصور،يطفئ تلك النار،يهدم هذا السور ويعيد بناء البستان.

٤-التقنيات الخاصة لعملية بناء كل وسيط تتفاعل وتتلاقح فيما بينها ان تجاورت او تحاورت في خطاب فني جديد.

لكل وسيط من الوسائط الفنية والادبية تقنيات خاصة به ،الكلمة والصورة والفكرة والخط والكتلة والفراغ ووو..الخ ،بعضها مشترك مفاهيميا لكنها مختلفة ماديا ،وبعظها تلتقي مع الفكرة العامة لكنها في النهاية تنتج خطاب مرئي او مسموع بمستويات دلالية ودرامية وزمانية ومكانية ،تلتقي احيانا وتختلف احيانا .فالكتل النحتية المجسّمة التي قام ببنائها علاء بشير لتستحيل الى شخوص شبه حيّة اراد لها ان تنطق بعد ان وجدها لم تكتمل في الرسم ،فجسّدها نحتا ولاول مرّة يفعل ذلك. وتنبّه لذلك يوسف الصائغ الشاعر الذي وجدها شخصيات تتحدث بافكار ومفاهيم ،وكل واحدة منها تحمل فكرة خاصة بها لتجتمع في موضوع درامي متحرك سهل على الصائغ ان يبني عليه قصيدة يعرف مسبقا انها ستتحول الى فيلما فجعل الصورة الشعرية تنطق افكارا وصور حيث ساهم بصياغة مابدأه علاء بشير على كتابة سيناريو يحتاج الى مدير تصوير ومخرج يبني الافعال من تلك الكتل والصور الشعريّة المتوزعة على كتل النحت او الشخصيات المكتوبة نحتا ،فالكاتب او المؤلف الدرامي حينما يكتب يقوم برسم الخطوط الدرامية بعد ان يضع شخصية البطل في الواجهة اولا ويصنع له افعال ومساعدين وخط رئيسي وخطوط ثانوية وكل هذه التقنية الخاصة في الكتابة وضعها النحات في كتله النحتية، لان علاء بشير كان يعلم بأن مايعمله ليس سوى موضوع واحد ومعرض واحد له بداية ووسط ونهاية، فكان هو المؤلف الذي وضع الراوي والعروس والجندي والشهيد والفلاح والارض والغراب والجنة والنار ...اذن هو ساهم في بناء الثواب والعقاب والسبب والنتيجة ووضّح السببّ وقام برسم العلاقات مابين هذه الشخوص ،بل تدخّل حتى بعمل المخرج والسيناريست حينما اختاج احجام للقطات بوضع الغراب فوق الجمجمة ،او الجمجمة المفتوحة ويخترقها الغراب او الوجوه القريبة من بعضها ..هذا ماسهّل مهمة الشاعر وكاتب السيناريو الثاني يوسف الصائغ الذي استحضر كل تقنياته في الكتابة واختار ان تكون شعرا لان الشعر يعتمد على الصورة الشعرية المتوافرة في موضوع المعرض وكاتب الموضوع الاول علاء بشير فصنع جملا تتكون من كلمات استقاها من المفردات غير المنطوقة ماديا لكنها متوافرة دلاليا فقرأها هو وشخّصا حوارا ببداية تقول :(ابدأ من ذاكرة الارض) وكان هو الراوي ليكمل الحكاية بصور مترادفة واضحة المعاني شارحة احيانا لكنه حرص ان يكون واحدا وليس ثلاثة ،لكن هذا الفرد اراد ان يبدأ مع بداية المؤلف علاء بشير ليرسم (قناديل تتدلى من فاكهة الجنة) فساهم في اضافة جمال الى الصورة مستخدما تقنيات وسيطه الشعري ليغني الصورة الاولى فأختار بنفسه مبدعا اخر يجيد رسم الصورة وتركيزها واظهار مفاتن جمالها الدلالي من خلال تقنيات الصورة السينمائية وبلاغة المجال الضوئي واحجام اللقطات وحركة الكاميرا وتقنية الضوء والظل ،اتى بحاتم حسين الذي وجد كل ما يتمناه من مادة سينمائية مكتوبة بدقّة وبايجاز كبير لان من تقنيات الشعر ان لاتتمادى في شرح ما لا يضيف للموضوع جمالا ومن تقنيات السينما ان لا تتمادى في عرض وشرح مالايضيف للموضوع شيء والاّ ضاع كل

شيء وترهّل الايقاع وبالتالي تخسر الرهان ولا تتحقق الفكرة ولا تصل رسالة العمل الفني الابداعي.جاء حاتم حسين ليكمل كتابة السيناريو والاخراج لموضوع توضّح فيه الزمان والمكان الذي اختصره حاتم حسين بزمان عرض لم يتجاوز الثلاثين دقيقة ومكان لا يتعدى مكان المعرض لكنه اشتغل على الضوء والظل وعلى حركة اللقطات والمشاهد والكاميرا فكان للجملة الشعرية لقطة خاصة بها وللشرح الذي يريد منه يوسف الصائغ كشف الحالة والمكان واستذكار للتاريخ بلقطة عامة مصحوبة بحركة كاميرا شاعرية بطيئة وكأنها تستعرض التاريخ(أبدأ من جرح التاريخ الممتد على الجنبين) ومن ثم يتابع القصيدة بعد ان وجد لكل جملة شعرية مايماثلها في ذهنه الذي استوعب الموضوع الذي ساهم الثلاثة في كتابته واخراجه كل واحد منهم متسلّح بتقنيات وسيطه الخاصة وتعبير اكتمل بالصورة السينمائية التي اكتملت بفعل تجاور وتحاور تلك الوسائط.

الفصل الرابع

النتائج:

١ ـ يستطيع الخيال ان يساهم في بناء المتقاربات الفنية للشعر والسينما بفعل التجاور المفاهيمي والدلالي والمادي لهما كما في المشاهد التي تجمع الراوي والسيدة في فيلم رجل من تراب بمرافقة المستوى الصوتي.

٢ـ تنتج المتقاربات من خلال اشتغال الرموز المتقاربة في الفهم او تلك التي تخلق مقارنة دلالية تزيد من بلاغة الصورة كما في رموز الثور الاعمى والعروس والرأس الذي ينقره الغراب .

٣ـ تتوالد القيم الغرائبية السريالية الناتجة من اشتغال الوظيفة والاشكال المختلفة لتنتج خطاب جديد تتفوق فيه القيم الجمالية والدلالية في بنية الحدث الدرامي تحقق ذلك من خلال استحضار مفاهيم وصور الجثث المرمية والجدار المثقوب ليخلق عودة للامل والتفاؤل.

٤-يضيف اختلاف تقنيات الوسائط المختلفة للخطاب النهائي بعدا جماليا تتفاعل فيه تلك التقنيات والخصوصيات لتنتج ضرورة واهمية للتجاور والتقارب مابين الشعر والسينما كما في اشتغال اللقطة الكبيرة لوصف الصائغ للغراب والم الارض والدم ،وكذلك مع اللقطة العامة التي ترافق استذكاره للتاريخ .

الاستنتاجات

١-أصبح الخيال مادة اساسية ومنبع مهم تستمد منه الفنون موضوعات وعوالم غنية لما يمتلكه من حرية في الخيال والتصور.

٢ـ هنالك تقارب واضح مابين الفنون التي تعتمد على الصورة الدلالية المتقاربة والتي تتفاعل فيما بينها باليات تنتمي الى جميع تلك الفنون ويتجسّد في احدها حسب خصوصية ذلك الوسيط.

التوصيات

١-يوصي الباحث بتضمين مكتبة الكلية بحوث ودراسات وأطاريح كليات الادب والفنون الاخرى وتشجيع الطلبة على دراستها للفائدة الكبيرة التي اثبتتها نتائج هذا البحث .

٢-يوصي الباحث بجمع البحوث التي يكتبها اساتذة الفن والادب في مجلدات داخل مكتبات الكليات والجامعات للافادة منها في البحوث العلمية.

المقترحات

١-يقترح الباحث بتضمين منهاج طلبة السينما والتلفزيون دروس موجزة لجميع الفنون الستة المجاورة للسينما

٢- يقترح الباحث بوضع دراسات وبحوث تختص في مجال مقاربات السينما مع باقي الفنون مثل :(المقاربات المشتركة للفنون التشكيلية في السينما)و (المقاربات المشتركة للاسطورة في السينما) و(المقاربات المشتركة للمسرح في السينما).

المصادر

١.ادونيس، سياسة الشعر (دار الاداب – بيروت –) ١٩٨٥.

٢. ادوارد،لوسي سميث،الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل،مراجعةجبرااابراهيم جبرا،دار الشؤون الثقافية العامة ،وزاةالثقافة والاعلام ،بغداد، ١٩٩٥.

٣. بودفكين،الفن السينمائي،ترجمةصلاح التهامي،دارالفكر – الطبعةالاولى – ١٩٥٧ .

٤. بان جبار،منطق السينماا لتجريبية،الفن السابع،منشورات وزارة الثقافة السورية ،المؤسسة العامة للسينما السورية ،دمشق،٢٠١٢.

٥. جان برتملي، بحث في علم الجمال ،ترجمة انور عبد العزيز،مراجعة انور لوقا،دار معد للطباعه ـالقاهره.

٦. جورج سانتانا،الاحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال ،ترجمة محمد مصطفى بدوي ،مراجعة زكي نجيب محمود،مكتبة الانجلو المصرية.

٨. د. ل، بريت، موسوعة المصطلح النقدي ،الصور والخيال —ج ١ / ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، العدد ٦.

٩. هربرت ، ريد ، حاضر الفن، ترجمة سامي خشبه،دار الشؤون الثقافيه ببغداد.

١٠. روي ادمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية للكاتب ، ١٩٩٢.

١١. عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند ادونيس ، الدار العربيه للنشر والتوزيع ٢٢شارع عباس العقاد،مدينة نصر، ٢٠٠٠.

١٢. سديلويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي ، مالكميري ، سلمان حسن (دارالرشيد — منشورات وزارة الثقافة والاعلام — ١٩٨٢ — الجمهوريةالعراقية — سلسةالكتب المترجمة ١٢١.

١٣. طاهرعبد مسلم،الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ،دار الشؤون الثقافية العامه،ط١.

١٤.فرانكلين روجرز،الشعروالرسم،ت: مي مظفر، دار المامون للنشر والترجمة، بغداد: ١٩٩٥.

١٥. محمود عبدالواحد،عالم لويس بونويل،مجموعة مختارة من المقالات ،فصل من مذكرات بونويل،المؤسسة العامة للسينماالجمهورية العربيةا لسورية ،دمشق، ٢٠١١.

١٦. يحيى هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع — القاهرة — ١٩٩٥ .

١٧. شاكر، عبد الحميد، العملية الابداعية فن التصوير، عالم المعرفة، ٣٤، الكويت ١٩٨٧.

المصادر من نوع المجلات

١. دالي كونر دي مادوكس، ترجمة : جان دمو، مجلة الافلام ، العدد الثاني شباط ١٩٨٩ ، السنة الرابعة والعشرين.

٢. كرينكا فيداكو فيتشبتروف، الرؤيا والخيال، مجلة المهد، العدد الاول ، السنة الولى، ١٩٩٤ ، دار المهد للنشر والتوزيع — عمان — الاردن — مجلة فصلية.

٣.مجلة الاقلام العدد١١-١٢،تشرين الثاني -كانون اول ،السنة الثانية والعشرين -١٩٨٧.

الهوامش

(١) ادونيس، سياسة الشعر (دار الاداب – بيروت –) ١٩٨٥ / ص ١٢٠ .

.. شاعر وناقد ومنظر عربي له مؤلفات بالنقد والادب والشعر رشح الى جائزة نوبل .

(٢) عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند ادونيس ، الدار العربيه للنشر والتوزيع ٢٢شارع عباس العقاد،مدينة نصر، ٢٠٠٠، ص ٢٩ .

(٣) عدنان حسين قاسم، مصدر سابق،ص ٨٢ – ١ .

(٤) جان برتملي، بحث في علم الجمال ،ترجمة انور عبد العزيز،مراجعة انور لوقا،دار معد للطباعه ـالقاهره ،ص ٩٧

(٥) المصدر السابق نفسه ،ص٩٩

(٦) سديلويس ، الصورة الشعرية، ترجمةد. احمد نصيف الجنابي ، مالكميري ، سلمان حسن (دارالشيد – منشورات وزارة الثقافة والاعلام – ١٩٨٢ – الجمهورية العراقية – سلسةالكتب المترجمة ١٢١ ص ١١٤ .

(٧) بول وارن،السينما بين الوهم والحقيقة، مصدر سابق،ص١٧.

(٨) سيديلويس – الصورةالشعرية،مصدرسابق،ص ٧٣ .

(٩) جورج سانتانا،الاحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال ،ترجمة محمد مصطفى بدوي ،مراجعة زكي نجيب محمود،مكتبة الانجلو المصرية ،ص٢٠٦.

(١٠) بودفكين،الفن السينمائي،ترجمةصلاح التهامي،دارالفكر – الطبعةالاولى – ١٩٥٧ ص ٤٤.

.ينظر مجلة الاقلام، العدد الثاني – شباط ١٩٨٩ ، السنة الرابعة والعشرين، دالي، كونر دي مادوكس، ترجمة جان دمو ، ص ٩٨ .

(١١) ادوارد،لوسي سميث،الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل،مراجعةجبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة ،وزاة الثقافة والاعلام ،بغداد، ١٩٩٥،ص٢٠.

(١٢) فرانكلين روجرز،الشعروالرسم،ت: مي مظفر، دار المامون للنشر والترجمة، بغداد: ١٩٩٥،ص٦٨.

(١٣) المصدرالسابق نفسه،ص٣٨.

(١٤) بان جبار،منطق السينما التجريبية،الفن السابع،منشورات وزارة الثقافة السورية ،المؤسسة العامه للسينما السوريه ،دمشق،٢٠١٢،ص١٥٧.

،على لسان الكس من الفيلم المذكور يذكره لمدرسته.

(١٥) طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ،دار الشؤون الثقافية العامه،ط١،ص٦٤.

(١٦) قاسم حسين صالح، الابداع في الفن، مصدر سابق، ص١٠٣

(١٧) محمود عبدالواحد،عالم لويس بونويل،مجموعة مختارة من المقالات ،فصل من مذكرات بونويل،المؤسسة العامة للسينماالجمهورية العربيةا لسورية ،دمشق، ٢٠١١،ص٩٧.

(١٨) دالي كوترويمادوكس، ترجمة : جان دمو، مجلة الافلام ، العدد الثاني — شباط ١٩٨٩ ، السنة الرابعة والعشرين ، ص٩٨ ٠

(١٩) يحيى هويدي، دراسات في الفلسفة الحديثة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع — القاهرة — ١٩٩٥ . ص١٤ .

(٢٠) كرينكا فيداكو فيتشبتروف، الرؤيا والخيال، مجلة المهد، العدد الاول ، السنة الولى، ١٩٩٤ ، دار المهد للنشر والتوزيع — عمان — الاردن — مجلة فصلية ، ص ١٢٧ .

(٢١) هربرت ، ريد ، حاضر الفن، ترجمة سامي خشبه،دار الشؤون الثقافيه ببغداد، ص ١٥ .

(٢٢) يحيى هويدي ، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، مصدر سابق، ص ١٣٨ .

(٢٣) كرينكا فيداكو فيتشبتروف، الرؤيا والخيال، مجلة المهد، العدد الاول ، السنة الولى، ١٩٩٤ ، دار المهد للنشر والتوزيع — عمان — الاردن — مجلة فصلية

شاكر، عبد الحميد، العملية الابداعية فن التصوير، عالم المعرفة، ٣٤، الكويت ١٩٨٧ ص ٢٨ .

(٢٤) ريجيس دوبري،حياة الصورة وموتها، مصدر سابق،ص٣٥.

(٢٥) روي ادمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية للكاتب ، ١٩٩٢ ، ص ٦٥ .

(٢٦) ادونيس، سياسة الشعر ، مصدر سابق/ ص ٩٧ .

(٢٧) عبد الحميد جيدة ، المذاهب الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠،ص ٢٠٢ .

(٢٨) ر . روجر، فرانكلين، الشعر والرسم، مصدر سابق ،ص ٥٢ .

•ينظر مجلة الاقلام العددان الحادي عشر والثاني عشر، تشرين الثاني – كانون الاول، السنة الثانية والعشرين – ١٩٨٧ .

•مجلة الاقلام العددان ١١ و ١٢، مصدر سابق.

(٢٩) د. ل، بريت، موسوعة المصطلح النقدي ،الصور والخيال –ج ١ / ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، العدد ٦، ص ١٢

(٣٠) المصدرالسابق نفسه ،ص١٣.

(٣١) عبد المنعم الحنفي، التحليل النفسي للاح، مصدر سابق، ص ٤٨ .

ملامح الفردانية في رسوم جان دوبوفيه

د. ايمان عامر نعمة

ملخص البحث :

تناول البحث الحالي (الفردانية في رسوم جان دوبوفيه) ، وذلك من خلال ما تحتويه الفنون التشكيلية عامة وفن الرسم خاصة وفي طريق يجعل الكشف عما تعتريه مفردة الفردانية وما تناديه في مفهوم التعبير الفني عند الفنان (جان دوبوفيه)، فكانت رسوماته تنبض بالتعبير الفردي الذاتي للفنان والذي قد يكون هو حصيلة ما يمكن ان يتلائم مع الامزجة النفسية والاسقاطات الوجدانية والموائمة الاجتماعية ، مما جعل بالفنان ان يقدم بشكل او بآخر اعمال ذات طابع تعبيري مختلف وصريح يعبر عن دواخل الحقيقة الانسانية التي تتعلق بالفرد أولاً وبالمجتمع ثانياً ، لذا سعى الفنان بالذات الى خلق عالم مبتعداً عن البنية الحسية العقلية للمجتمع ككل متجهاً نحو البنية الباطنية الفردية التي تتحدث عن الذات فيتجاوز كل قيود التشخيص مجسداً الشعور الداخلي بالدلالة والرمز من اجل صياغة رؤيتهم الفنية للواقع .

فكانت النزعة الفردانية عند الفنان "دوبوفيه" هي انعكاس لانطلاق حرية الفرد في المجتمع الجديد المابعد الحداثوي فبدأ يتألق ويخلق ويبدع اشكالاً جديدة تساير التطور الحضاري الذي وصل اليه مجتمعه ونتيجة للترابط الزماني والمكاني بين الفرد والمجتمع اصبحت الفردانية تمتلك لنفسها وتصوغها وتقرر ذاتها ووجودها عند الفنان المابعد حداثوي (جان دوبوفيه) لتصرح عن اعلان ضد كل ما هو تقليدي ومألوف مما يجعل الفرص متاحة للفنان من اجل كونه اكثر قدرة على ممارسة الابداع في النتاجات الفنية .

لذا جاءت مشكلة البحث لتشكل التساؤل الآتي : هل هناك فردانية الاسلوب والاداء التقنية في رسومات جان دوبوفيه؟ وما هو مدى علاقة الفنان كفرد في المجتمع مع المجتمع نفسه ؟ وكيف تمت المواءمة نفسياً واجتماعياً؟ وكان مما تضمنه الفعل الاول هدف البحث الذي تروم الباحثة فيه التعرف على ملامح الفردانية في رسومات الفنان (جان دوبوفيه) وضمن الحدود الزمانية (١٩٥٠-٢٠٠٠) ، كما وتم تحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث الحالي، ثم اشتمل الفصل الثاني على الاطار النظري متضمناً ثلاث مباحث ، اشتمل المبحث الأول على دراسة (فلسفة الفردانية بعد الحرب العالمية الثانية) ، اما المبحث الثاني فقد تناول دراسة (ملامح الفردانية في المجتمع الفني الما بعد حداثوي) ، اما المبحث الثالث فقد اختص بدراسة (البناء التشكيلي والمفاهيمي في رسوم جان دوبوفيه) .

وتناول الفصل الثالث اجراءات البحث ، ونظراً لتنوع نتاجات الفنان، فقد تم انتخاب عينة البحث بصورة قصدية بـ (٥) كنماذج لعينة البحث، واعتمدت الباحثة في تحليل العينة على المنهج الوصفي وبأسلوب تحليل المحتوى، كما ضم هذا الفصل بناء الاداة بصيغتها الأولية والنهائية .

اما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن ابرز النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي :

١. تمثل الفردانية ملامحاً تغيباً لسلطة المجتمع والدولة بفعل التحوير والانزياح للأشكال الواقعية ومن ثم اعادة تكوينها وتركيبها بصيغ مغايرة .
٢. ظهرت الفردانية من خلال استلهام الفنان صوره المخزونة وتفعيل التغريب في عالم اللاشعور للوصول الى تجسيدها بوضوح ويحولها الى منجز فني يحمل معنى جديد وذو ذائقة جمالية ذاتية .

Abstract

The research deals with the "individualism in Jean Dubuffet's paintings" through the contents of plastic arts in general and the art of painting in particular in a way that reveals the term "individualism" and explains its meaning according to Jean Dubuffet's concept of artistic expression. His paintings are full of self-expression which might be the result that fits the psychological moods, emotional projection and social suitability so that the artist, in a way or another, presents works of different expressive nature, revealing the human true motives relating to the individual and society. Therefore, the artist sought to create a world away from the mental sensory structure of the society as a whole and directed towards the individual and internal structure, expressing the self to go beyond all limitations, shaping the inner feeling with reference and symbol in order to form their artistic vision of reality.

Dubuffet's trend of individualism is the reflection of Launching the freedom of the individual in the new post-modernity society. Thus, he started to form and create new shapes, Keeping pace with the civilized development that the society has reached. As a result of the temporal and spatial connection between individual and society, individualism started to be formed and hold by the post-modernity artist " Jean Dubuffet" to be against everything traditional and popular to give the artist a chance to be more creative in the works of art.

The research problem is formed by the question: is there any technical individualism of style and performance in Jean Dubuffet' paintings? What is the extent of relation between the artist as an individual in the society and the society itself? How is the suitability conducted psychologically and socially?

The research objective is to identify the features of individualism in Jean Dubuffet's paintings within temporal limits (1950-2000). Furthermore, the most important terms have been defined in this research. The second chapter includes the theoretical framework including three topics: the first topic contains the study of "philosophy of individualism after world war II", the second topic studies " Abstract expressionism between self and subject" and the third topic discusses "plastic and conceptual construction in Jean Dubuffet' paintings"

The third chapter includes the research procedures. Due to the diversity of artist's works, the researcher has deliberately selected 6 samples as the research sample. She has adopted the descriptive approach and content-analysis approach to analyze the sample. Also, this chapter includes the tool construction in its elementary and final form.

The fourth chapter contains the results and conclusions as well as recommendations and suggestions. Some of the most important results reached by the researcher are:

1- The individualism represents the features of absence of State and society control due to modification and removal of real shapes and then reforming and reshaping them in different forms.
2- The individualism appeared through the artist's inspiration of his saved images and activation of absenteeism in the unconscious world to embody them clearly and change them into an artistic work with a new meaning and Self-aesthetic taste.

الفصل الاول

أولاً : مشكلة البحث :

ان الأطر الرؤيوية و الجمالية للفن تتنوع بتنوع أجناسه فأصبحت مرتبطة بظواهر معرفية لاتكاد تخلو من نظام علاقات وتقابلات لعلاقات بنائية اتخذت اشكالاً متنوعة ومتباينة ومتعددة دخلت في بنية العمل الفني.. لذا اصبح الفن بتمحوراته الاشتغالية والادائية لغة ترتبط بدلالات ثقافية واجتماعية ودينية ونفسية وغيرها، لتبلور موقف انساني محمول على بنية المنجز الفني فما بين الفن ولغة التشكيل الفني من جهة وبين الفن والنظم الاجتماعية والعلاقات الانسانية من جهة اخرى، ثمة توصيف معرفي يطال أبنية المقولات الفكرية التي تتصل وتنفصل بين تارة وأخرى بين الفرد والمجتمع مع الرغبة في رصد التحولات البنائية وما تحمله من مستويات تقنية ما بعد حداثوية ، لتكون كواسطة بين الفرد ومجتمعه في اطر انظمة وعلاقات لتصبح بمثابة مشروع ينصهر فيه وجهيهما في تحول معرفي محوري، يجعل منه الارادة المعرفية تنتقل من المعرفة التأملية للفرد ثم للمجتمع ، لتصب في تكوين صور جديدة تتبنى فكرة التغيير والانصهار.

وقد شكلت النزعة الفردانية من اهم افكار التغيير ، بل هي كانت من اهم الفتوحات الكبرى في فن الحداثة ، وما بعد الحداثة، اذ فرضت نفسها كمنطق حيوي لحرية الفرد الافتراضية الكامنة في مضمون المنجز الفني ، وعن معطيات اجتماعية تتعاقب من خلالها طبيعة التفسير الدلالي ضمن مستويات التحليل التي تهيمن فيه مدركات

الفرد الفردانية في الاتصال بالواقع المحسوس من جهة وبالمتخيل من جهة، او من خلال الاتصال بالمجتمع من جهة اخرى.

وفي غمرة هذه التحولات في المجتمع الغربي الأوربي ثقافياً وفكرياً وفنياً، استدعت بنية العمل الفني صياغة لاشكالية الفردانية الفردية، والتي ادت دوراً اتصالياً الى الآخر ليكون فيها الفرد اما بصورة الجماعة التي ينتمي اليها او يكون فيها كياناً مستقلاً منفرداً عن الجماعات المنتمي اليها مسبقاً ، مما يؤدي فيها دوراً متفرداً في عملية الاتصال الفني كنسق ونظام، متكامل ذو حرية واستقلالية ضمن الوسط الذي انتمى اليه.

فكان نتاج الفنان المابعد حداثوي منطلقاً لمفهوم الفردانية واطلاق حريتها الكامنة لتغادر كل ما هو تقليدي ومألوف وهذا ما اراده الفنان (جان دوبوفيه) الذي اخذ على عاتقه بلورة وانتاج منجزات فنية تملك روح الفرد الداخلية وترمز الى صلتها بنظام اجتماعي لكن بطاقة متفردة ومبدعة فيها كل تجليات الرفض والمعارضة لكل ما هو مقيد لحرية الذات الانسانية وصياغة اعماله الفنية المابعد حداثوية بطاقة ذاتية انفرادية عالية وتفعيل مفهوم الذات كأداة ابداع تشتغل وفق المدركات الذهنية والتحليلية والتخيلية والاجتماعية. فكانت فردانية اعمال الفنان (دوبوفيه) ذات تنوع في الاداء والشكل المضمون والتقنية لتكون اعمالاً بأنساق متنوعة مبتكرة تحاكي ذاته المنفردة لتطوي صورة فنية على أجواء قد تكون غامضة احياناً او مهاجمة للمجتمع في أحيان اخرى بتناقضاته ليظهر الفنان ان الاشياء القبيحة تحتوي على عجائب لا حدود لها. وهذا ما يجعل الباحثة امام تساؤل حول ما تتمثل به الفردانية في اعمال الفنان جون دوبوفيه شكلا ومضمونا من خلال معالجاته الفنية الذاتية من جهة وعلائقية ارتباطه بالمجتمع المابعد حداثوي من جهة اخرى ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

١- تنطلق اهمية البحث الحالي من خلال تسليط الضوء على مفهوم الفردانية وما تلقيه من انعكاسات ذاتية وحرية وطاقة كامنة من خلال تشكيلاتها الفنية في رسومات الفنان جان دوبوفيه المابعد حداثوية .

٢- افاد الباحثين في مجال الفن التشكيلي وخاصة الفن المابعد حداثوي من خلال التعرف على الاشتغالات الذاتويه من جهة وعلاقتها بالنظم الاجتماعية في المجتمع المابعد حداثوي من جهة اخرى.

٣- ايضاح مفهوم الفردانية كونه له شأن في الانظمة الاجتماعية والفكرية والفنية المابعد حداثوية .

٤- يسهم البحث الحالي في ارتقاء الذائقة الجمالية وافادة المتخصصين في المجال الفني ومتذوقيه من خلال رفد المكتبات بمثل هذه البحوث .

وتبرز حاجة البحث الحالي الى كون موضوع البحث الحالي لم تتم دراسته سابقاً وبشكل تفصيلي كونه يهتم بالفرد ومعانيه التحولات التي اجراها الفنانين على فنون ما بعد الحداثة وخاصة من خلال التعرف على النزعة الفردانية في اعمال الفنان (دوبوفيه) أي اعتباره احد اهم فناني التعبيرية التجريدية ، كما يفيد المؤسسات الفنية ذات الصلة.

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

- التعرف على ملامح الفردانية في رسومات الفنان جان دوبوفيه

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي

١- الحدود الموضوعية : الرسوم والاعمال الفنية من الخامات المختلفة للفنان جان دوبوفيه والتي تتمثل في فن التعبيرية التجريدية .

٢- الحدود المكانية : أوربا .

٣- الحدود الزمانية : ١٩٥٠- ٢٠٠٠

خامساً : مصطلحات البحث

١- **الملامح :**

أ- لغة

- لمح : (هي لَمَحَ البرق ولَمَحه ببصره، وألمحه : النظرة – والامحه)
الملامح : جمع لمحه ، أي ما بدا[1]

- لمح: البصر. ولَمَحَه ببصره ، (وهو) أي البرق (لامح ولموح)، أي (خاطف) و(لماح) .
و (ألمحه: جعله) ممن يلمح[2].

ب-اصطلاحاً

- الملامح : هي الخاصية التي يمكن ملاحظتها في عمل فني (أي بمعنى من معانيه الراسخة المستقرة) ، واللمحة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيئ الملموس[٣].

- ويعرفها (ارسطو) بأنها كل ما يقوله الاشخاص لاثبات شيء او التصريح بما يقرون فسواء اكان الموضوع قديماً ، او ابتدع الشاعر نفسه ، فان عليه ان يحدد الفكرة العامة وبعد هذا يؤلف الاحداث الفرعية ويبسطها[٤].

- وتعرف الباحثة (الملامح) اجرائياً بما يتلائم وموضوع البحث الحالي بانها :

" هي سمات تعتمد على التغيرات التي تطرأ على الشكل العام للمنجز الفني من حال الى آخر على مستوى الشكل والمضمون والأداء والتقنية" .

٢- **الفردانية** :

أ- **لغة** :

فَرَدَ: فُرُداً : انفرد وتوَحدّ .. وبالأمر والرأي : انفرد

تفرد بالأمر : انفرد

الفَرْد: المنفرد المتوحد

الفَرَد : من الانسان وغيره

الفردية : نزوع الفرد الى التحرر من سلطان الجماعة — ومذهب سياسي يعيد بالفرد ويحد من سلطان الدولة على الافراد[٥].

- الفَرْدُ: الوتر والجمع افراد ، و (فُرادى) بالضم على غير قياس، كأنه جمع فردان، ويقال : جاء (فُراداً) و (فُرادى) منوناً وغير منون ، أي واحداً واحداً ، (فردَ) بمعنى:
(انفرد) (يفرد) بالضم (فرادة) بالفتح ، و (استفرد) ، انفرد به[٦].

ب- اصطلاحاً

- الفردانية : هي كلمة مشتقة من كلمة (فرد Individu) من اللاتينية (Individum) ، وهي تعني الجزء الذي لا يتجزأ ، وهذا يؤسس بأن معنى الفردانية يقوم على مبدأ الكينونة التي تمتنع على التجزئة ، والفردانية تقابل مفهوم الجمعنة[٧][٨].

- والفردانية : هي نزعة او سلوك يؤكد على الخصائص الذاتية للفرد ، وعلى سماته ومميزاته الخاصة ، وذلك بما يتعارض مع ما هو جمعي وعام ومشترك[٨].

التعريف الاجرائي للملامح الفردانية : هي صفات تتشكل من جملة من التمظهرات البنائية للمنجزات الفنية للفنان "جون دوبوفيه" القائمة بذاتها والمستقلة عن أي رابطة اجتماعية نشأت من نظام الحرية والاستقلالية عن المجتمع الما بعد حداثوي.

الفصل الثاني

المبحث الأول

فلسفة الفردانية بعد الحرب العالمية الثانية

- **الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر**

ان التطور التأريخي والارتقاء الزمني جعل من التاريخ الانساني مشروع حضاري متطور له استمراريته التي تميزت به من خلال الاهتمام الكبير بالمعرفة العلمية في الفترة المعاصرة كمصدر رئيسي للقوة والتفوق والتطور .

ان مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة واستمراراً للوقت الحاضر ، ترتبط بمظاهر الحياة الاجتماعية ، فقد حفل منتصف القرن التاسع عشر بجملة تغيرات في المجتمع الاوربي وانظمته مما أفرزت متغيرات تطلبت الصيرورة والاستمرارية في انهيار معايير وقيم ثقافية تقليدية معطية حلولاً وتحولات جذرية هامة، قامت على اساس التحرر والتجديد في الانفتاح ، مؤدية الى تغير النظرة نحو الفرد كونه اصبح ذو قيمة عليا في المجتمع الغربي ، من خلال استحضار نظريات الاستقلالية الفردانية التي تنطلق من مبدأ : الفرد قبل الجماعة، وكلما استقل الفرد واصبح حراً ، كلما تعززت حرية الجماعة التي يشكلها الافراد، مؤدية الى تغيير تركيبة المجتمع وتحول افكاره ، فنشأ مفهوم الفردانية في بيئة فلسفية متعددة العلاقات تزامنت مع حركات ثقافية ونظريات نقدية تحتوي على ابعاد جمالية وفكرية مختلفة تارة ومتداخلة تارة اخرى . اذ الهمت الفردانية العديد من النظريات الفلسفية المعاصرة ، والتي شكل الفرد أنموذجها الاول الذي ارتبط بالتحولات الفكرية والفلسفية الراهنة بجملة من التغيرات في المجتمعات الغربية . فقد وظف العديد من المفكرين والفلاسفة المعاصرين هذا المفهوم في منظوماتهم الفكرية فخلق

نوعا من التنوع والاضطراب في ماهيته ، لان الفرد يعد مجموعة من المدركات والمشاعر التي يتعامل بها يوميا مع اقرانه في المجتمع ، لذا فأن تطور الفرد مرتبط بهذه التغيرات .

ففي رؤية (جون ديوي) الفلسفية تجده ينظر الى الفنان او الفيلسوف كفرد عادي لانه يعيش نفس تجربتهم ويعاني معاناتهم وهو مرتبط بالواقع ، وبالتغيير المستمر وبالحرية ، وهو بهذا يعلي من شأن الفرد ومسؤولياته الواجب تطبيقها في المجتمع ، مؤكدا على حرية الارادة الفردية الغير منفصلة عن الحرية الجماعية لأنها في تفاعل مستمر[٩] ، فالحرية الفردية ناتجة عن حرية المجتمع ، كما ان حرية المجتمع تعتمد على الحرية الفردية ، لذا فمن الصعب وكما يرى (ديوي) فصل الانسان عن المجتمع لانه يولد طفلا ضعيفا يحتاج الى بني جنسه لكي يستمر بالحياة ، وبهذا سيكون العامل الاجتماعي يقرب بينهم ويجعلهم متضامنين فيما بينهم[١٠] . كما ويرى ان على الفرد تحقيق سعادة المجتمع كما هو الحال عند تحقيقها لذاته لان سعادة الاخرين مكمل للذات الفردية ، فالسعادة التي يبتغيها الفرد / الفنان لابد ان تكون لها علاقة بسعادة المجتمع ، لان كل فرد لا يحصل على ما يريده دون مقابل ، وان هناك تفاعل مستمر بين الكائن الانساني والاخرين من جهة والانسان وظروف الحياة من جهة اخرى ، مما يجعل مفهوم الفن عنده خبرة قائلا : " ان الفن هو الاداة اللازمة لاتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم"[١١] .

وفي هذا المنظور يكون الفرد هو محصلة لنظام بأكمله يكّون المجتمعات بكافة قيمها وتطورها محفزاً لعمل الافراد " ففي كل مجتمع نظام يمثل قيماً ومصالح لجماعات معينة من جهة ونواة لتصور نظام آخر يمثل قديماً ومصالح مناقضة لجماعات اخرى مقابلة من جهة اخرى، وليس تطور المجتمع الاّ الشكل الأكثر تعقيداً للصراع او التفاعل بين هذه المجموعات"[١٢] .

ويعد (نيتشه) من الفلاسفة المعاصرين الذين ناضلوا من اجل ايجاد الانسان المتفوق الاعلى عبر مفهوم العدم اي فقدان القيم تلك التي تلقي بالانسانية في قلق العبث معلنا موت الاله[١٣] ، ومحررا الفرد من براثن اللاهوت لينهض بدلا من الاله فيكون كائنا يخلق وجوده ويتحمل مسؤولية في ارادة مصيره وصنع مستقبله بصورة لا تأسر فيها هوية مسبقة او تعريف حاسم وهذا معنى من معاني الانسان الاعلى .

اما (هيدجر) فأعلن ان ذات الفرد وليست منفصلة عن الوجود والفكر ، فالفرد ليس منعزلا عن العالم ، وانما هو الموجود الذي يفهم الوجود وان يتعامل مع الاخرين ، فكانت فلسفته ذات نزعة فردية خالصة بعيدة عن الفلسفات المتطرفة للفرد وذاته ، مؤكدا على علاقة جوهرية للفرد مع الغير ، فلا يكون لوجود البشر مجرد انطواء

على الذات وانما يجعله وجودا مع الاخرين . اما (جان بول سارتر) فقد اوجد ثلاثة انواع للذات الانسانية للفرد نفسه من خلال مفهومه للوجود الانساني وهي[١٤] :

١- الوجود في ذاته : ويمثل وجود الاشياء والعالم المادي .

٢- الوجود لذاته : ويمثل الشعور الحي او الذات الانسانية وهو شعور بالنقص يسعى الفرد لاكماله وبناء ماهيته لنفسه .

٣- الوجود للغير : وهو نفسه الشعور السابق لكن في ارتباطه مع الاخرين ، لان الذات الانسانية ليست موجودة وحدها في هذا العالم ، وانما مرتبطة مع الاخرين بعلاقات متعددة .

فالفردانية عند (سارتر) تجعل الفرد موجودا بوجود الاخرين وهو يرتبط معهم بعلاقات صراع مستمرة فيكون الوجود ظاهر عامة يقدمه للفرد ويتشكل منه ويبني ذاته بذاته ولذاته ، فيكون الفرد هو النواة الاساسية التي تتشكل منه في كل الافكار والطروحات الفلسفية المعاصرة التي تنادي باستقلال الفرد ذهنيا وروحيا والاعلاء من شأنه ليصبح الفرد مبدعا في المجتمع[١٥] .

وترى الباحثة ان ملامح الفردانية قد تجلت واضحة في فلسفة الفكر المعاصر من خلال مجموعة تشاكلات وارتباطات بين الفرد والمجتمع لتجعلهما انموذجا لعلائقية لها ديمومتها زمانيا ومكانيا لتكون اساسا في البنى الفكرية لمجتمع ما بعد الحداثة لخلق علاقة تعبيرية متبادلة بين الفرد وذاته والمحيط والاخرين لغرض احداث ايقاع خفي من العلاقة الانسانية بمجملها مع الافكار الفلسفية .

- نفسياً

إن الفردية خاصية من خصائص التطور الاجتماعي والنفسي كونها تؤكد اهمية نمو الفرد وازدهاره وتأصيل قيمته الخاصة وقدراته المميزة في مواجهة مظاهر التماثل والتجانس التي تأخذ مداها في كل المجتمعات ، ولما كانت الشخصية الانسانية تحتاج الى من يثني عليها ويحميها ، فان الفردانية تعمل على تذويب ذاتيتها في دائرة الروح الجماعية التقليدية لحاجتها الى الحماية من اخطار المجتمع او الافراد الاخرين والتي يتميز كلاهما بالتسلط والاكراه احياناً . اذ ان كل فرد يصل الى العالم ككيان فيزيقي يخضع لخصائص النمو وقوانينه العامة والتي تسير الى الأمام متجهة نحو تحقيق غرض ضمني هو النضج، ومع استمرارية العملية النمائية وتعقدها والتي تشتمل على الجوانب كافة التي تشكل بنيان الانسان ، سواء أكانت جسمية ام عقلية ام انفعالية ام وجدانية ام اجتماعية ، يبدأ الفرد في تكوين نظرة نحو ذاته تتضمن افكاراً واتجاهات ومدركات حولها[١٦] . ويشير (هوبرت ريد) الى السلوك التكيفي الذي

يستطيع بواسطته الفرد التغلب على المؤثرات الطبيعية والمتطلبات الاجتماعية للبيئة التي يعيش فيها الفرد ، وهنا تكون الاشارة الى اهمية تلبية الفرد لمتطلبات المجتمع الذي يعيش فيه[١٧] .

وان علماء النفس ومن خلال ابحاثهم ونظرياتهم النفسية يركزون على مفهوم الذات والسلوك والتفاعل مع المحيط الاجتماعي ، فالذات تتطور بنائياً ليتكون عند الفرد مفهوماً مصححاً عن ذاته وشعوره بكيانه وشخصيته[١٨] ، وبالتالي يتشكل عند الفرد سلوكاً انسانياً يتعلق بتعليم افراد المجتمع وتكسبه ثقافة المجتمع نفسه ، فتكون عملية التنشئة الاجتماعية تستعمل على اكساب الفرد خصائص اساسية لمجتمع الافراد ، فيكون في عملية اتصال مستمرة معه من دون ارتباطها بزمن معين وانما تتصل به منذ اللحظات الاولى لولادته وحتى مماته[١٩] .

ويعد " سيجمون فرويد" من اهم علماء النفس الذين عملوا على التحليل النفسي لشخصيات الافراد من خلال ما تظهر الأنا (Ego) والتي تتحكم في تعاملاتهم اليومية ، كونها تمتلك وعياً للواقع وهذا ما يسميه (فرويد) بمبدأ الواقع والذي يبين فيه كيف ان الفرد يتعامل مع العالم الخارجي بذكاء وعقلانية[٢٠] ، فالشخصية السوية في نظره هي نتاج توازن بين قوتين هامتين في الجهاز النفسي للانسان وهما (الأنا) الذي يشير الى السلطة الارادية لشخصية الكلية، وتظل خاضعاً لرغبات (السهو) ونمو (الأنا الاعلى) الذي يعكس القيم التقليدية الصارمة للمجتمع والسلطة الوالدية ، و (الهو) الذي يشير الى كل ما هو موروث وعزيز الى جانب العمليات العقلية المكبوته[٢١]. اذ يرى (فرويد) ان الفرد يسعى دائماً الى اشباع رغباته، لكن دون ان يعرض نفسه للاحباط وهو أمراً ليس سهلاً ، لكن عندما يتحقق هذا التوازن فقد ينمو لديه تقدير ذات موجب ، وبالتالي تكون لديه صورة ايجابية عن نفسه ويختلف تبعاً لتغير مفهومه عن ذاته وذلك من خلال علاقاته الشخصية مع من يحيط بهم[٢٢]. وبهذا فان نظرية (فرويد) تؤكد – حسب رأي الباحثة – على أهمية ارضاء حاجات الفرد لضمان بناء مفهوم ايجابي للذات الانسانية وتطور الشخصية بشكل سليم .

أما (الفريد ادلر) فقد قدم طروحاته حول كفاح الفرد من أجل الابداع والتفوق، ولكنه يصاحبه التوتر فيكون الكفاح من اجل الكمال مع زيادة بالطاقة والجهد ، لذا يعتقد بأن الفرد والمجتمع هما مترابطين ويعتمد كل منهما على الآخر [٢٣]. فطرح "ادلر" فكرته عن الفرد وذاته في نظرية اسماها (الذات الخلّاقة) لأنها تعد منظومة كاملة تحوي نظاماً شخصياً وذاتياً ومتفرداً للغاية ، ومن خلال بحث الذات الانسانية عن الخيرات والابداعات الخلاقة التي تساعد الفرد في تحقيق اسلوب فريد من نوعه في الحياة وهذه الذات هي المسؤولة عن صناعة شخصيته الفرد نفسه[٢٤].

اما " كارل يونك" فقد أكد على عمليته التفرد والتي تسير بالشخصية في اتجاه الثبات والاستقرار من خلال انتقال الطاقة، كما وعدّ " اللاشعور الجمعي" هو الدافع الخفي الذي يدفع بالفرد للابداع من خلال كم هائل من الصور المخزونة في ذاكرته ونتيجة لصراعاته مع مجتمعه يشعر الفرد بعدم التوازن فيؤدي الى نشاطات ابداعية[٢٥]. وفسر " يونك" السلوك الانساني الفردي بأنه مشروط بالأهداف وبمختلف ضروب طموحات الفرد ، مؤكداً بذلك على أهمية الماضي في تكوين المستقبل حيث النمو الدائم والبحث عن الكل والكمال، كما لاحظ وجود اللاشعور الجمعي في الاحلام وعند الذهانين وبشكل مشابه في بعض الاعمال الفنية[٢٦].

وترى الباحثة ان النزعة الفردية بمفهومها النفسي تمثل طاقة روحية ونفسية وذاتية للفرد وهي المعبر عن المحاولات المستمرة للوجود والصيرورة محاولاً اشباع رغباته الداخلية والتعايش مع البيئة والمجتمع وتتمثل تلك المحاولات بانتاجات ابداعية في جميع مجالات المعرفة والفنون .

- اجتماعياً

تحظى ظاهرة النظام الاجتماعي باهتمام كبير في الدراسات الاجتماعية المعاصرة ، اذ يركز هذا النظام على الاساليب التي تنظم حياة البشر والتي تسعى الى الامن والاستقرار ، وهي بذلك تعيش منظومة من القواعد والقيم والعادات والتقاليد التي تسلم بها وتعدها اطارا مرجعيا لعمليات التفاعل التي تحدث بين الافراد . فقد جاء الفكر الما بعد الحداثوي بتصورات مختلفة عن مفهوم الفرد والمجتمع والدولة وعلاقتهم مع بعضهم وخصوصاً علاقة ومكانة الفرد في ومع مجتمعه، وهذا ما احدث تغيراً في النظرة الفلسفية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية وكذلك الثقافية للفرد نفسه ، وهذا يعود الى الثورة المعرفية والتطور التقني في مجال نقل المعلومات والمعارف وجعل امكانية الوصول اليه متاحاً للفرد . و ان النزعة الفردية لما بعد الحداثة تؤدي الى تكوين جماعات متخصصة يجمع بين افرادها التخصص الذي يمارسونه في مختلف المجالات وحتى ان كان افرادها محدودي العدد رغم لا محدودية نفوذهم في التأثير على السلطة الحاكمة ، لهذا تعمل ما بعد الحداثة على جعل افكارها اقرب الى الفرد من خلال جعله يعيش هذه الافكار في حياته اليومية بما يصنعه في موضع التعامل المباشر معها وبما يمكنه من الشعور بأنه احد صانعي المجتمع[٢٧] .

ان حاجة الفرد للاندماج في عالم ذي معنى ومناسب لقيمته ودوره ليكون جزءاً منه ، وهذا ما جاء به (جان جاك روسو)[٢]. والذي نادى بنظام اجتماعي اساسه ارادة الافراد وفق منحى سليم وليس عن طريق العواطف والاهواء الشخصية للأفراد، اذ يقول : " فلنتخيل الخطر الناجم عن تحريك الجماهير الهائجة" ، ثم يتسائل: "من يستطيع ضبط الزعزعة والتنبؤ بجميع الآثار الناجمة عن ذلك فاي رجل شجاع يتجاسر على الشروع في ابطال العادات وتغير المبادئ القديمة، واعطاء الدولة شكلاً غير الشكل الذي ساقها اليه عهد طويل[٢٨] .اذ ان انسانية الفرد لا تعني

النرجسية ، وانما هي علاقة قانون طبيعي تشد الفرد الى الجماعة والانصهار الكلي فيها ، والتي يكون الفرد كائناً مستقلاً يختار صورته وهويته في المجتمع ، " فمصلحة المجتمع ككل تتحقق حتماً من خلال عمل كل فرد على تحقيق مصلحته الخاصة"[٢٩]. وهذا ما يميز بين الفردية والذاتية لان في الأولى يأخذ الانسان موقفاً معيناً من قضية او مجموعة قضايا ، فيكون واعياً لأبعاد ذلك الموقف ، اما الذاتية فهي وليدة اللحظة التي يرى فيها الفرد نفسه محوراً للوجود في مسار حياته الاجتماعية ، وان يفهم الاشياء من خلال مصلحته الذاتية[٣٠] .

ويعد عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر (ريمون بودون)[٠] ، ممن اثاروا موضوعة الفردانية اكاديمياً كمحور مهم من محاور مباحث علم الاجتماع حيث اعتبر الفردانية اداة التحليل الرئيسية للظاهرة الاجتماعية ، كونها نتاج الأفعال ومعتقدات وسلوكيات الافراد[٣١]. اذ يرى ان الفرد هو ذرة التحليل المنطقي وهو العنصر الاول لكل ظاهرة اجتماعية ، لان له الدور الفاعل في المجتمع ضمن نظام تفاعل كون الافراد هم المسؤولون الباشرون بالظواهر الاجتماعية وانظمتها[٣٢] .

كما يقول (لويس دومون) : " لقد ارجعنا اصل النزعة الفردانية الى القديم نسبياً حسب الفكرة، ولا شك التي كنا نكونها لانفسنا عنها، والتعريف الذي كنا نعطيه لها، ويتوجب علينا لو أمعنا النظر في ذلك جيداً ، ان نتمكن ضمن منظور تاريخي ان يظهر الى النور تكوين الوضع موضوع الحديث في تمفصلاته الرئيسية"[٣٣]. فالإنسان بفردانيته اذا ما صاغ وجوده وابتدع نمط حياته فهو قد وجد في وجوده الكثير من الحرية الشخصية وبالتالي استطاع التغلب على مشقات الحياة ، وهذا ما يجعل الباحثة ترى ان الفردانية بصيغتها الانسانية تضفي على حضور الفرد قيمة عليا ، فطالما كان الفرد يملك قدرات عقلية تميزه بمفاهيمه ومعتقداته وافعاله، فانه بالتالي سيتحمل مسؤولية خياراته التي تجعل فردانيته قوة تواجه المجتمع .

اما (دوركهايم) فقد أكد على ان الفردية هي احدى سمات المجتمع الحديث وبالتالي هي سمة اصيلة وقيمة وبارزة ومنتجة ، الا انه يخشى من النزعة الانانية اذا اصابت الفرد ، فأنها ستغير الامور سلبيا في المجتمع ، وذلك لكون عدم امكانية الاندماج في المجتمع سيترك الفرد فيها مجالا شاغرا وبالتالي فأنه يريد من الفرد ان يملك مناخا للحرية يؤدي الى تنشئته تنشئة اجتماعية صحيحة من خلال استبدال الجانب البيولوجي بأبعاد اجتماعية وثقافية لتصبح هي الموجهات الاساسية لسلوك الفرد في المجتمع[٣٤] .

اما النظرية الماركيسية والنظام الاجتماعي فيها فكان على الرغم من كونها فلسفة ترى في عملية الصراع القانون الاساس الذي يحكم الوجود الاجتماعي ، فالنظام الاشتراكي يختلف نوعيا عن الانظمة السابقة التي عرفتها البشرية كونه يحقق العدالة البشرية [٣٥] ، فقد سعى الماركيسيون الى وضع تدرج خارجي للافراد ربما يكون ميتافيزيقيا ،

لكن بالمقابل لا تدع نفسها في حالة الانغلاق مكتشفة بذلك تناقضات المجتمع البشري ، وعلى الفرد ان يتغلب على الصعوبات بالعمل والتقنية والانتاج والمعرفة العلمية بالشكل الذي يحقق للفرد ذاتيته من خلال النشاط البشري ، الذي اوضح صراع الانسان ضد الطبيعة وهو بذلك قد صاغ علاقة الفرد مع الواقع الاجتماعي الجديد ، اذ يرى (كارل ماركس) ان : " ليس وعي الانسان هو الذي يحدد وجودهم الاجتماعي وانما يحدد وعيهم وتصورهم ، اذ عندما يتعاون الناس لإنتاج وسائل اشباع حاجاتهم الاساسية فأنهم يدخلون في علاقات معينة مع بعضهم والتي تكون مستقلة عن الارادة والوعي وهي التي تحدد الافراد والطابع العام للمجتمع"[٣٦] . ان ما بعد الحداثيون يرون ان الفرد عنصر اساسي ضمن النظرية الاجتماعية ، فركزوا على كيفية بناء الذات من قبل الخطابات الفكرية والفنية ، اذ طرحت ما بعد الحداثة نفسها كوسيلة للتفسير الاجتماعي وللفرد كونها تتميز باللاستمرارية التي ترفض اقصاء الفرد محاولة الاحتفاء به وجعله صانع للابداع في المجتمع ، فأصبحت ما بعد الحداثة ظاهرة اجتماعية مبنية على الحقيقة التي يتصورها كل فرد لما هو موجود في بيئته من علاقة موائمة توافقية بين الشئ الموجود وبين ما يتلقاه الفرد من معطيات خارجية عن ذاته اساسها المعرفة العلمية القائمة على وجود توافق بين معتقدات الفرد المكتسبة عن طريق الصناعة المعرفية والنموذج الاستهلاكي عند هذا الفرد[٣٧] . اذن وكما ترى الباحثة ان ما بعد الحداثة ظاهرة اجتماعية تهدف للتأثير على الفرد من خلال صناعة المعرفة الظرفية بشأن موضوع محدد لا يستمر طويلا من الزمن لانه لا يقوم على آيديولوجيا ، بل على معطيات واقعية تهدف الى تحقيق هدف اني في وقت محدد ، فأصبحت الثقافة جماهيرية تنظم علاقات الافراد مع بعضهم تحت وجود مؤثر ، وتتفكك بزوال ذلك المؤثر واصبح المجتمع استهلاكيا يركز حول نشاط الفرد والبيئة التي ينشط فيها ، اذ تلعب الثقافة دورا كبيرا في توجيه النشاط الاستهلاكي " لان المنتج لا يوفر اي انتاج كان ولا المستهلك يستهلك اي انتاج بل لابد ان تكون هناك دلالات لأي منتوج في نظام القيم الاجتماعية"[٣٨] . فكان ما يميز الفرد في المجتمع الاستهلاكي المابعد حداثوي هو قلب الفرد للأحداث ليعيش مباشرة دون ان يكون في مكان وقوعه ، فيكون الفرد ضمن مجموعة تميزها الحاجة الى الرابط المعنوي والمرجعي أكثر منه الى المنفعة الذاتية ، وذلك لتثبيت فردانيته في بيئة خاصة[٣٩] . فأصبحت الذاتية عند الفرد ضمن المجتمع الاستهلاكي محاصرة بالتعددية السلعية والمعلوماتية المفرطة والاعلام الاستهلاكي التي تلتهم الانسان ولا تمنحه اي سعادة او حكمة او فرصة للتأويل[٤٠] .

ان خطابات ما بعد الحداثة الاجتماعية – كما ترى الباحثة – مثلت الفردانية بذات الفرد التي سعت الى الولوج في عالم غامض شكل لها مصدرا للقلق محاولا ترويضه وخلق حالة من الموائمة والاستمرار تمكن فيها الفرد تجاوز تداعيات الافكار الما بعد حداثوية وتخطيها ليشكل احد اقطابها الاساسية وله حضورا فاعلا يبدأ من ذاته ليحقق لفردانيته خصوصيتها المميزة ضمن تداعيات الفكر الما بعد حداثي .

المبحث الثاني

ملامح الفردانية في المجتمع الفني المابعد حداثوي

شكلت الفردانية مفهوماً مثيراً للتساؤل والغموض، كونه واحداً من المفاهيم التي أصبحت ذو مكانة في الانساق الثقافية في الفكر المعاصر ، والتي اسست لحرية الفرد وامكانيته في عملية البناء الحضاري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ففي غمرة التحولات الاجتماعية التي شهدتها المجتمعات الغربية، والتي ارتبطت بالفردانية وما زالت تتضمن في ذاتها على حق الإنسان في ان يمتلك نفسه وان يصوغ وجودها بارادته "ورغبته فتحول الانسان في ظل الصيرورة الاجتماعية من كائن اجتماعي مذوب في جماعات تقليدية الى كائن فرد متفرد يمتلك شروط وجود وكينونته الفردانية بما يجعل اكثر قدرة على ممارسته القدرة والابداع في مختلف ميادين الحياة"[٤١].فالفردانية تتوازن مع اشكالية الحرية والنظر الى الفرد من خلال سماته وخصوصياته ، فتتمركز صفاته المكتسبة والفطرية ليشكلان أهمية الفرد اللذان يعكسان حضوره الواضح في طروحاته وخاصة في المجتمعات الحداثية وما بعد الحداثية.

ان طبيعة الفن عموماً تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوة الفاعلة والمؤثرة في تطوير الذات الانسانية المتعددة، ووفقاً لذلك أصبحت محصلة القوى الجمالية أدوات معرفية تحمل في طيّاتها مجموعة من الآراء والأفكار والصور التي تسهم في بلورة المواقف الانسانية ، من خلال اعتمادها على اساليب أدائية تخترق المألوف وتتجاوز التقاليد للتعبير عن شيء سواء أكان حقيقياً ام خيالياً[٤٢]. ففي المجتمعات المابعد حداثوية يكون الانسان الفرد يختار معايير وبدائل لا حدود لها من التجديد على خلاف الانسان في المجتمعات التقليدية خلاف الانسان في المجتمع الحداثوي الذي يخالف جماعته ومجتمعه الاصلي ، وهذا لا يمنعه في الوقت نفسه في التكيف مع مجتمعه اذ يعيش فيه الفرد بحرية ويسر وتكامل دون صعوبة او كره[٤٣].

واذا كان النظام الاجتماعي الذي ينتمي اليه الفرد بعد محوراً للحياة الاجتماعية ، وهذا يستدعي وجود حياة الافراد التي يستيقظ من جديد محاولة بناء ذاتها وخلق نظامها الاجتماعي الذي يكفل سير الحياة الاجتماعية وعدم بقائها ساكنة او جامدة[٤٤]، وهذا يتيح للفرد صياغة ذاته وفقاً لتلك التغيرات مستنداً الى قراراته الذاتية، ليعيد تشكيل العالم. وان ما يمكن قوله في هذا الصدد ان الفردانية كأحد قيم الحداثة وما بعد الحداثة ، تقوم في مواجهة الجماعية ، كون الفرد فيها اصبح كيان مستقل قائم بذاته وليس مجرد جزء من كل، او فرد في جماعة، فهو لم يعد أقلية وانما أصبح حالة الاثبات التي يميل اليها الفرد من خلال محاولاته في تحوله الى كان منفتح على الآخر، خلق نوعاً من التوتر والصراع النفسي، مما جعل من الفرد يتسامى بغرائزه في الواقع من خلال أمتهان حرف او ممارسة هوايات خلاقة او الابداع في نتاجاته، لتعويض ما انتزعه منه المجتمع، لصالح المجتمع .

وقد انطلق الما بعد حداثويين الى نقطتين رئيسيتين هما: التأكيد على خصوصية الظاهرة الفردية بحكم نشأتها في المجتمعات الفردية بحكم نشأتها في المجتمعات الغربية ذات الجدل الدائر حول حول ما بعد الحداثة ، والنقطة الأخرى هي الاصرار على الربط الميكانيكي بين الفكر المابعد حداثي وتحولات المجتمع الغربي والتي ترسخ الانتماء الفردي وتشيع السلعية والاستهلاكية وترفض مقولات سطوة العقل وتتحدث بدلاً عن ذلك بـ لاعقلانية العقل[٤٥]، وبالتالي وكما ترى الباحثة يأتي دور الفرد في التعبير عن مكنوناته المخزونة التي لا تنفصل عنه لتلقي برفضها لكل ما هو تقليدي ومرفوض وجعل لكل شيء ذو قيمة لتحدث خلق نظام جديد من الصيرورة والرؤية الملموسية في جميع مجالات الحياة والتي تحول فيها المجتمع الى مجموعات تتشكل من أفراد لا تربطهم الهوية، بل تربطهم انواع النتاجات الفنية ، فعندما ظهر مصطلح ما بعد الحداثة في اعمال الفنان البريطاني "جون تشابمان" سنة ١٨٧٠، بمثابة ردة فعل لحالة التشويش التي اعقبت الحرب العالمية الأولى في اوربا لتطرح مجالاً متفتحاً لظهور نزعة جديدة في الفن[٤٦] ، لهذا يرى الكثيرون ان الاطار الفلسفي لما بعد الحداثة ، هو الأنجح لبناء مجتمعات ذاتية التكوين وذاتية الفكرة، فالفنان دخل في عمليه اختبارية للإبداع من خلال فردانيته التي هي احدى سمات المجتمع الما بعد حداثي الذي عدّ مفهوماً أكثر جدلاً على المستوى الاكاديمي، من خلال مكانة الفرد في النسق العام الذي يشكل أحد أجزائه والذي يتفاعل معه، فيتأثر به ويؤثر فيه[٤٧] ، وقد نتج عن هذه المحاولات اعمال فنية يقوض فيها كل ما هو تقليدي ويخلخلها ويجعلها تبدو ملتبسة ، غريبة، شكلت بمجموعها ما يشبه الثورة الفنية، لكونها غيرت طبيعة الصورة العامة للفن، كما غيرت مفهومنا له ، وغيرت العلاقة بين الفنان والآخر، والمتلقي، والفرد والمجتمع.

فقد نشأت التعبيرية التجريدية خلال الاربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين ، وكانت تؤكد على التعبير الشخصي المتفرد لكل فنان، والذي يختلف من الآخرين باختلاف تطور الفرد النفسي والاجتماعي والثقافي، فالفنان الفرد هو نتاج لشروط معقدة بالغة التنوع في مستوياتها الاجتماعية والنفسية، فكان الفنان (جاكسون بولوك) يرفض ويعارض كلياً التفكير التقليدي ويفرض حضوره في المجتمع المابعد حداثوي ، فكانت اعماله الفنية تظهر حالة من التفرد والتمرد والعنف، فابتكر تقنية خاصة به اسمها (التقطير)[٤٨]، فرسم باسلوب فاعلي واستمرارية اسلوبه جاءت في ايحاءاته لتمرداته وذاتويته ، ففي لوحته "ايقاع الخريف" شكل رقم (١) ، استطاع الفنان ان ينفذ الى عالم الكائنات المختلفة لتراكيب حيوانية ونباتية، يحاول افصاح حياتها الخاصة بها ، من خلال انبثاقها وتبنيها لآليات مثقلة بالهدم للصورة[٤٩].

وقد اتبع الفنان "وليم دي كونغ" منحى (بولوك) من خلال تحويل قماشة لوحاتهم الى حقول شاملة يتلاعبون بها، مما يؤكد سمات الانفرادية التي يتمتع بها كل فنان ليضيف على مجتمعه حالة خاصة لمستوى تطوره، كما في

الشكل رقم (٢) ، فكل المواد الفنية عند الفنانين التعبيريين تشترك في فكرة محددة من خلال ادخال عجينة اللون الطرية وادخال اشياء مختلفة وغريبة على اللوحة على طريقة الترصيع بالمواد الثمينة[٥٠]. فكان اسلوبهم يحمل شحنات عاطفية تبدو وكأنها تريد النهوض من نسيج القماشة والصبغ ثم تعود ثانية الى الفوضى والعبثية التي تمنحها شكلاً انفرادياً. ان افكار الفنانين الما بعد حداثيين تعد افرازاً طبيعياً لما عانته الغرب من تناقضات فكانت كرد فعل على اصول اجتماعية تنادي بنهاية الايدلوجيات والمعتقدات ، فكان ابرز ما يميز التعبيرية التجريدية ذاتويتها والتي عملت على تحليل وتركيب الشكل بغية الحصول على نتاج جمالي مغاير لما سبق، فغيرت طبيعة الصورة العامة للفن، وغيرت العلاقة ما بين الفنان وذاته من جهة والفنان ومجتمعه من جهة اخرى ، فكان هذا الفن يرتبط بشكل وبآخر باللون وتقنية وجوده المعبّرة عن الانفعالات المباشرة فجعل الفنان من فن ما بعد الحداثة نشاطاً يسعى الى تدمير القواعد الفنية وخلخلة فرضياته[٥١]، فتيار الفن التعبيري التجريدي كان يستلهم الفردانية بمعطياتها الذاتية في تحميل البنة التشكيلية طاقة مضامينية لموضوعات من نوع خاص عبر عنها الفنان بطريقة تختلف باختلاف الوسائل التحديثية الشكلية والتقنية والجمالية . فكان الفنان " بارنيت نيومان" قد توصل الى طريقة جديدة في تأليف علاقة من نوع مختلف بين مختلف سطوح اللوحة فألف بين أطراف اللوحة واطارها الخارجي والداخلي بتقسيم السطح التصويري بدل من ان يضيف اليه عناصر توضع فوقه فكانت بلون واحد باستثناء اطراف اللوحة بجعلها بلون آخر[٥٢]. كما في الشكل رقم(٣).

فقد اتسمت الفنون في هذا المجتمع بلا مألوفيتها التي اشتغل فيها الذات وحرية التعبير لتختلط فيها صوراً متنوعة من الابداع الفني في انماط جديدة فكان الفن الشعبي PoP Art ينحو منحى جديد الاتجاهات مغايرة فشنت هجوماً محدثة هزّة في الملامح الجمالية للفن عامة ، فقد صور الفنان القبح جمالاً والموضوع يثار نسبة الى حالة القناعة عند الفنان فأصبح الاطار الفني للفن الشعبي ذو نسبة عالية من اقبال الناس عليه والجذب الكبير له من قبل المجتمع[٥٣]، فأصبحت هذه الرؤى تختصر صيغة الفرد بظهور الفردية كقوة مجهولة خارجة عن كل تحكم اجتماعي ، وهذا ما استنبطه الفنان " جاسبر جونز" في اعماله الفنية فقد اوجد الفنان تصورات جديدة لفكرة العمل نفسه المكتمل في ذاته والمقصود في اشكاله المصورة وتحويل كل ما هو مبتذل الى ترتيب ايقاعي متناغم. فاحدث انموذجاً تكميلياً للثقافة الشعبية حيث تنفرد باشارات ورموز على سطح اللوحة الظاهرة، للتعبير عن علاقات متبادلة ذاتية وموضوعية، وتتسامى بسرعة درجات الغناء في مقاطع مختلفة[٥٤] ، فأحدثت فترة البوب آرت تحولاً فكرياً ، أصاب النتاج الفني لينقله الى مرحلة مغايرة ومناهضة، فجاءت اعمال الفنان" آندي وارهول" غامضة من خلال تبنيه خلخلة القيم الفنية السائدة وطرح بديل عنها، فطرح في لوحته " ثمانية عشر صورة متعددة الالوان ان لمارلين مونرو" (سلسلة معكوسة) شكل (٤) سلسلة متتالية لتقنيات مختلفة متماثلة من الوان صناعية واحبار، ليجعل المتلقي ليشاهد ويشعر بأنه في عالم الفنان الذاتي غريباً وهذا ما يحاول الفنان "وارهول" تحقيقه[٥٥] . ان هذه الطروحات تولدت من خلال

تحويل القبح الى جمال في ضوء استخدام تقنيات تهتم بتأليف بنيات متعددة لتنتج عملاً جمالياً، فكانت أعمال الفنانين للفن الشعبي تنادي وتطالب بالتجديد الأبدي والسعي الى الفرادة ، لذا فهي كانت تتطلع الى اعادة تجميع القديم والقبيح وصياغته صياغة أنوية معبرة عن الحالة الفردية للفنان[٥٦]. وبهذا ترى الباحثة ان من خلال هذه التطورات الحاصلة في المجتمع ، اصبحت فكرة الفردانية تتناول كل ما هو يؤدي الى اظهار العواطف تجاه المادة نفسها ثم تمحورها وصياغتها وفق رؤية فنية من شكل ولون واداء وتقنية ومضمون ، ليغيّب الفنانون واقعية المواد وتحويلها الى مفهوماً جديداً للمنجز البصري وفق مبدأ الاسقاطات الذاتية وحرية التعبير تحت شعار الابداع .

وقد مهد ظهور الفن البصري (OPArt) ، لكل عوامل التقدم والتكنلوجيا فاستوعب كل التحولات في البنى المعرفية والاجتماعية والعلمية مما عزز عملية التجريب في الفن، فتحول الانسان الى كائن يتسع لمفاهيم الكون والسرعة والزمن وبما يتلائم مع متطلبات الحياة الجديدة ، فأوجد الفنان "جوزيف ألبرز" في لوحته " اجلال المربع" شكل (٥) صيغة فنية جديدة ضمن سياق متفرد متجسد في الاسلوب البصري الذي استخدمه الفنان ليشكل ظاهرياً الانسان وما يعنيه من دوامة الاحساس المشكل في اللوحة ومن خلال مجموعة تضادات لونية خلقت حالة من الاستقرار في قراءة التكوين بصرياً[٥٧].

وقد طرح الفن المفاهيمي افكار ومفاهيم تخاطب العقل لا الحواس ، وفي الوقت نفسه تم استرجاع بعض المفاهيم والقيم الجمالية الحداثوية بصيغ معاصرة تحاول دمج الفن بالحياة ، وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، والتخلص من الاشكال التقليدية للفن ، ويعتمد الفرد على الرؤية الفكرية تجاه شيئ معين كونه ذو قيمة فنية[٥٨]. فمهدت اعمال الفنانين فيه حضوراً فعالاً لاثبات تفرد الذات عندهم، من خلال عمله على اثبات ان كل انسان هو فنان ، فكان لوحة الفنان (جوزيف كوزوث) شكل(٦) ، والمسماة (صورة رقمية) ، نهضة جديدة في عالم الابداع الفردي الفني ، اذا استخدم الفنان فيها الصورة الفوتوغرافية واللغة ليلتقيان بفردانية الاسلوب التي تجعل المتلقي له نصيب في التأمل والتأويل .

اما فن الجسد فأخذ من الفن ما بعد الحداثة نمطاً جديداً متشكلاً من حالات الابداع المستمرة ، فكل نمط جديد هو افراز طبيعي لما عاشه الغرب من تناقضات نشأت منها علاقات استغلال وهيمنة التغريب فتولدت من ذلك حركات تنادي بنهاية الايدلوجيات والمعتقدات وتطالب بالخروج عن المألوف ، فأصبحت اعمال الفنانين ومنهم : جوزيف بيوز" و " ستيورات برازلي" تتخطى كل المقاييس والمفاهيم الفنية لتنفي كل القيم القديمة الجمالية والاخلاقية والمفترض انتسابها اليها[٥٩].

اما السوبريالية فقد دعت الى قراءة جديدة للواقع ، فكانت محاولاتها تربط الانسان بالطبيعة من خلال الولوج الى هذه الطبيعة نفسها ، والتعرف على جزيئاتها اللامرئية[٦٠] ، فاصبحت الفردانية تسهم في توظيف معطيات اللاوعي وصياغتها. لتكون سبيلاً للحصول على صور متعددة تخاطب العواطف والمكونات الداخلية ، وبالتالي فان فن ما بعد الحداثة سيكون ليس مذهباً فلسفياً ينظر الى الفرد ، من خلال سماته وخصوصياته وحسب ، وانما ينظر الى حريته التي تجعل من الفرد نفسه كائن حي والفنان خاصته ، اكثر اهمية وله حضوره الفاعل . وقد اظهر الفنان (ريتشارد استين) في لوحته (مطعم بالقرب من مركز لنوكلن) شكل (٧) ، حالة من فردانية الخطاب الجمالي ، متضمناً العودة الى محاكاة الواقع وتسجيله ، لكن ليس بالتسجيل التاريخي الموضوعي التقليدي له ، وانما بحالة من الايحاءات الأنوية المتضمنة لمسات الفنان الابداعية ليخلق خطاباً جمالياً هدفه اظهار حالة اللاوعي للذات والصيغ الغير ثابتة للفن لتحتفي باشكال جديدة في بنية العمل الفني ، بصرياً بما لا نراه فيحاول الفنان في الاقل بعدم تناول الحقيقة مباشرة ، بل يحاول اعادة انتاجها من خلال اعادة انتاج ما تراه الكاميرا[٦١].

ويعد الفن الكرافيتي تجسيداً لحالة من حالات المرح والاثارة من خلال اللعب الحر التي قصدها فناني هذا العصر ، محاولين فيه العودة الى ضرورة قراءة مفهوم الفن وفق آليات قراءاتية شعبيه تنفذ بشكل آني وسريع فيقرأ بسرعة ويتلاشى بسرعة متضمناً تعبيراً لغوياً من شعارات واشارات وشخصيات توجه الى مجموعة من المشاهدين[٦٢]. فاثارت لوحة الفنان (سوج وكا) شكل(٨) ، والتي أسماها (الخطوط المرمزة) الى علاقة الانسان مع الجدار الكرافيتي لتمتد بتأويلاتها الى الحضارات البدائية الاولى ، ليعبر فيها الفنان عن شخصيته المتفردة التي تحاول خلق حالة من الاعجاب والتقديس ، كوسيلة للتعبير عن النفس وافصاح المشاكل الاجتماعية ، وطرح العلاقة الطبيعية بين الذات والمجتمع ووقوف الذات امام كم هائل من الثقافات التي اعلن الانسان تفوقه فيها[٦٣].

وترى الباحثة ان هناك جوانب ارتبطت بالفردانية في فن ما بعد الحداثة ، متضمنة التأكيد على ذاتها في ذاتها ، وعلى حق الانسان في ان يمتلك لنفسه ، ويصوغها وفقاً لرغباته ووفقاً لما يقرر بذاته وفردانيته ، وعليه ان يحدد هذا الوجود بما يتضمن ذلك من فعاليات انسانية مختلفة لتعلن ان الانسان ثائراً ضد التسلط والتقليد ، معلناً انتصاراته ضد مختلف التحديات التي تقف في وجه تطوره واستمراريته وصيرورته الانسانية من خلال علاقة الفرد بالمجتمع واتصاله به مما يجعل كل فرد يحمل عدداً من الأفكار التي تريد التأكيد والايمان بالذات الانسانية .

المبحث الثالث

البناء الشكلي والمفاهيمي لفردانية رسومات الفنان جان دوبوفيه

تمر الفنون التشكيلية عامة بسلسلة من التحولات والتبدلات الاسلوبية والتقنية والتي تتأثر بطبيعة التحولات الاجتماعية للمجتمع نفسه من حيث التطور والتقدم التكنلوجي، فتؤثر باسلوب انتاج الاعمال الفنية سواء تحول على صعيد الشكل او المضمون ، الاّ ان هناك تبدلاً ثابتاً ضمن رؤية جديدة للفنان نفسه حول الصور الملتقطة في مخيلته او المستوحاة من الطبيعة ومعالجتها بطريقة فنية جديدة، لذا فكان لظهور النزعة الانسانية في الفن ارتباط علائقي وحواري مع الخطابات الفنية التي اراد الفنان فيها اثارة جدلية التلقي عبر بنية الشكل والمضمون المكونة لتلك التحولات ، مما حدى ببعض الفنانين المابعد حداثويين ان لم يكن معظمهم ان يشتغلوا وفق ديمومة الزمان والمكان في تكويناتهم الفردية ، فانتجوا اعمالاً تحولت انساقها الفنية نحو الحرية التي مدت بساطها فيه والتي يتم من خلالها السعي بفردانية الفنان الادائية والتقنية نحو عملية التوجه الروحي في تكوين لغة للاشكال المرئية وازاحتها بطريقة تختزل كل حدود الزمان والمكان.

ولكون الفن هو احد النتاجات الانسانية فقد ارتبط بحياة المجتمع الذي أنتج فيه ليأخذ شكلاً كلياً عن علاقة دائمية بين الفرد والمجتمع ، جمعها الفنان في علاقات فنية متجاورة وضمن اواصر تحكمها طبيعة الفنان لذاتية من جهة ، وضغوط المجتمع الذي يعيش فيه الفنان من جهة اخرى فكانت بعض تلك النتاجات قد اتخذت مساراً يكون التغير فيه بسيطاً وبعضها مر بسلسلة من التحولات والتمحورات التي شكلت فاصلاً عما سبق مما عد العمل وصاحبه لهما طابع خاص، فتكون "اللوحة الجديدة لها نفس الجوهر الميتافيزيقي نفسه لوجود الفنان"[٦٨].

فاصبح مفهوم الفرد والفردانية أساساً لصرح فكري جديد اقراراً صريحاً بحرية الانسان وامتلاكه للارادة ، وان طبيعة الانسان لا يمكن ان تكتمل الا من خلال انتمائه للمجتمع[٦٩].

فكانت نتاجات الفنان (جان دو بوفيه)[٧٠]. تمتد واسعاً يسعى فيها الفنان لتحقيق فرديته ليكون سبيلاً لتحقيق ذاتيته التي طالما سعى الى ايصالها الى المتلقين ، ولكن برؤية جمالية متفردة، من خلال دعوتها لربط الذات والانا بعالم الفن بصياغة جديدة . فقد انطوت اعمال هذا الفنان تحت تحت لواء ما بعد الحداثة من حيث اختيار المادة والتقنية والتي توجه الخطاب الفني نحو رؤى متفردة بطريقة صياغة ذات علاقة وظيفة بين الشكل ومعناه ، وفي الوقت نفسه تعارض الرؤية المركزية لهما وتتعامل بابداع متجدد مع الحياة والمجتمع من منطق الفنان الفردي الخاص به ، ليلجأ الى البدائية وملامحها ، فكانت نتاجاته هروباً لصنع حياة هادئة في عالم بدائي بسيط[٧١]. فكان

(دوبوفيه) يتلاعب بحرية تامة لتقنيات المواد المتنوعة التي ينتقيها من بين الأكثر غرابة ، مؤمناً بأن المادة هي التي تحدد بوضوح الأثر الذي يحدثه الشكل النهائي للعمل ، فاستخدم أوراق بالية مجعدة وحبات الرمل وقطع الاسفنج في اعماله ، فتشكلت من مخلفات المعادن والرقائق والورق المضغوط واوراق الاشجار واجنحة الفراشات ليعلن عن انظمته التعبيرية الباحثة عن عالم جديد باستخدامه لتلك المواد البعيدة عن ذهن المتلقي لاحداث الدهشة عنده[٦٧].

ان (دوبوفيه) رسم لوحات بحرية ذاتية فكانت قماشة لوحاته ومنها لوحة "شقق باريس" شكل رقم (٩) لم تكن فقط قماشة مغطاة بضربات فرشاة وانما هي لغة شكل ومعنى ذو حرية تتحقق في كل ضربة من ضرباته اللونية، وهو يعتمد في اعماله الى اللجوء تقريباً الى طريقته من تصوير الاشياء وفق نظام الضرورات الذي يبدو هو الآخر غريباً كونها سمة نافرة وخرقاء للمادة المستعملة ، وبسبب المعالجات المقصودة للادوات تعطي للمتلقي انطباعاً صادقاً بأن هناك منطقاً غريباً تحكم في رسمها وأخضع كل ما هو موجود في اللوحة له[٦٨]. ويمكن قراءة اعماله وفق طريقته الفردية التي وزع فيها الألوان والخطوط والمعاني الغامضة المفتوحة على شتى التفاسير والدلالات بنفس مفرداته ومنطقه الواضح التشكيل على المنجز الفني ، وهو منطق غريب لجأ اليه الفنان لتجاوز الواقع ومنظومته الى اللاواقع ليكون دافعه فعلياً محملاً بالاغتراب وفق اسلوب فردي[٦٩].

فيمكن قراءة أعماله وفق طريقته الفردية التي وزع فيها الألوان والخطوط والمعاني الغامضة المفتوحة على شتى التفاسير والدلالات افكانت لوحته (حائط بالنقوش) شكل (١٠)، فوجه خطاباً واضحاً مرة وغامضاً او لا محدود يتوجه فيه الى ذاكرة تحاول تحويل الواقع الى معنى جديد قد تمتد بجذورها الى البدائية كونه كان مولعاً بفنه من خلال العلامات العابرة والكتابة على الجدران واللطخات اللونية في هذه اللوحة. فهذه كانت فكرته التي استند عليها بعض الفنانين من خلال كونها عفوية منفتحة على الفن اللا احترافي والتعبير التخطيطي للوصول الى اكتشاف القيمة التعبيرية الكامنة في ذاته[٧٠].اما لوحته (امرأة تطحن القهوة) شكل (١١) ، تظهر محمولات نسقية توحي بحالة جديدة يصطدم بها المتلقي من عفوية الفنان في رسم الاشكال واقترابها من رسوم الأطفال ومعالجته الخاصة للشكل والموضوع.

ان خريطة (دوبوفيه) الفردية واجهت المجتمع المابعد حداثوي في تشكيل طريقاً خاصاً لاظهار الذات فكان الفنان كفرد يحاول الاعلاء من شأن المشاعر والاحاسيس التي جسدها الفنان لغة بصرية تعكس عالما ذاتيا جماليا من التشكيل والتكوين الفني المتولد من جملة تأثيرات ذاتية او انفعالية تجاه المجتمع والواقع ومضامينهم .

مؤشرات الإطار النظري :

في ضوء ما تم تناوله من طروحات في الاطار النظري ، تخرج الباحثة بجملة من المؤشرات وهي :

١- تكون الفردانية قادرة على استنطاق الأنوية للاحداث الواقعية فتعمل ارادة الفرد (الذات) امام ارادة (المجتمع) لتوسيع فضاء الحرية التام للفنان الفرد في بناء تصورات الذات عن المحيط الخارجي بحضور فني مبدع .

٢- يمكن استثمار فردية الانسان من خلال موائمة العلاقة بين الفرد والمجتمع لتكون كمحصلة ترتكز في كون احداهما يؤثر ويتأثر بالآخر وهذا مما ينعكس بشكل وبآخر على ممثلية العلاقة بينهما من جهة وبين الجانب الروحي والعاطفي والاجتماعي للفنان من جهة اخرى .

٣- تنظر الفردانية الى الفرد كونه صاحب الذوق الجمالي بمنطق الذات الفردية بالاستناد الى التحولات الجذرية في انتاجه للعمل الفني ليجعل فردانيته لا حدود لها في التعبير عن شكل ومضموناً .

٤- أسفرت الانظمة الاجتماعية عن اهمية الفرد وتوجيهه التوجيه الصحيح في علاقته مع المجتمع والتي تعمل على جعل افكار المجتمع اقرب الى الفرد من خلال جعله يعيش في حالة مستقرة ليكون فرداً صالحاً ومبدعاً في مجتمعه.

٥- ان ظهور ملامح الفردية في المجتمع المابعد حداثي هو صياغة لتصورات ذاتية جديدة في ظل هذه المرحلة وخاصة بعد الخضوع الى عولمة عالمية في كل ميادين الحياة من خلال تحديد موقع الفرد والمجتمع وعلاقتهما مع الدولة وما لهما من دور فاعل في صنع الاحداث والوقائع .

٦- جاء الفكر المابعد حداثي كردة فعل لحالة التشويش التي اعقبت الحرب العالمية الاولى في اوربا ، ومن تجلياته ظهور نزعات فردية جديدة في الفن عامة .

٧- ان الهدف من التحولات الحاصلة في المجتمع الغربي هو جعل الفرد الفنان يعتمد على اللذة والاستهلاك وليس على المنفعة ، اذ أصبح دور المجتمع ليس اشباع الحاجات وانما خلق هذه الحاجات واقناع اكبر عدد من الافراد ان هذه الحاجات هي ضرورية للابداع من خلال الغاء كل التقاليد القديمة المتوارثة.

٨- احدثت تيارات ما بعد الحداثة حرية في الأفكار الانسانية من خلال خلق عالماً خيالياً يعكسه في اعماله (دوبوفيه) العينية لتحقيق ما تصبو اليه نفسه في الحقيقة .

٩- ان الاشتغال الاسلوبي الفردي للفنان في التعبيرية التجريدية اثار انزياحاً من خلال علاقات لا مرئية اعطى فيها بعداً مرئياً متمثلاً في الاشتغالات التأويلية عبر بنية الشكل والمضمون المكونين له.

١٠- إن الجميل والقبيح في فن ما بعد الحداثة بدت واضحة في اعمال الفنان (جون دوبوفيه) . لتكون متحولاً في الرؤية الجمالية للفن بصياغة جديدة .

١١- ان حالة التمرد والغربة التي اصابت المجتمع الما بعد حداثي وخاصة في الفن الشعبي والفن البصري اللذين لجأ بهما الفنان الى اللاشعور الذي سيطر على البنية الفنية فهدفت فردانيته الفنية الى تجسيد افكاره واحلامه بلغة الشكل واقصاء الذات من خلال تجريدها للاشكال المرئية لتختزل الى ابسط صورها بفعل اللون والخط .

١٢- اتجه الفن المفاهيمي نحو عملية الخلق والابداع لتحمل الاعمال الفنية الى رموز تملك دلالاتها الخاصة بها .

١٣- ان حرية التعبير في فن اللغة وفن الجسد والفن الكرافيتي تنبع من عوالم لها معانيها ومدلولات خاصة تعمل على تحقيق توازن نفسي كل حسب الموقف المخزون في ذاكرة الفنان وتوجيهاته النفسية والفكرية .

الفصل الثالث

أولاً : مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث مجموعة لوحات فنية للفنان "جون دوبوفيه" للفترة من (١٩٥٠- ٢٠٠٠) والمحددة بدراسة موضوعة البحث الحالي . وقد أطلعت الباحثة على ما هو منشور من مصورات اللوحات الفنية للفنان في المصدر ذات العلاقة (الكتب والمجلات والدوريات المتخصصة الاجنبية منها والعربية، فضلاً عن شبكة الانترنت والمواقع الخاصة في فنون ما بعد الحداثة) والبالغ عددها (٥٠) لوحة فنية والافادة منها بما يسهم في اغناء ورفد الباحثة بعينة البحث وبما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانيا: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث الحالي والتي بلغت (٦) لوحة فنية ، والتي تعنى بملامح الفردانية في رسومات الفنان "جون دوبوفيه" بعد أن أخذت الباحثة التمثل الواضح للامح الفردانية وبما يخص موضوعة البحث الحالي وتمت عملية اختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية ، وفقاً للمبررات الاتية.

١. أنها تغطي مفهوم الفردانية ضمن الحدود الموضوعية والزمانية للبحث وأكثرها تمظهراً لملامح الفردانية في رسومات الفنان "دوبوفيه".

٢. تباين النماذج المختارة من حيث الأسلوب الفني والأدائي والمعالجات الفنية التي استخدمها الفنان وبما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال ملامح الفردانية في رسومات الفنان.

ثالثاً : ـ أداة البحث :

أ. من أجل تحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثة على المؤشرات الاطار النظري والتي انتهت اليها الباحثة ضمن سياق الاطار النظري في بناء أداة البحث بصورتها الأولية[٠].

ب. بعد أن تم بناء الأداة استمارة التحليل بصورتها الأولية ، تم عرضها على عدد من ذوي الخبرة والاختصاص[٠٠]، في المجالات الفنية والجمالية والفلسفية ، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها ، وقد أخذت الباحثة بآراء الخبراء في التبديل والحذف والاضافة ، ومن ثم صياغة فقرات الأداة بشكلها النهائي[٠٠٠] ، إذ بلغت نسبة الصدق (٨٢٪) ، وبذلك تعد فقرات الأداة صادقة لقياس ما وضعت من أجله في تحليل المعلومات وفقاً لفقراتها.

ج. قامت الباحثة بالتعرف على ثبات الأداة عندما قامت بتطبيقها في تحليل نماذج فنية من خارج العينة الأساسية للبحث الحالي وبالاشتراك مع محلل أول خارجي[٠٠٠٠]، ومن ثم أعادت الباحثة تطبيق الأداة عن العينة نفسها بعد مرور أسبوعين مع محلل خارجي ثاني[٠٠٠٠٠] ، وقد كانت نسبة الاتفاق بينهما هي (٨١٪) وتعد هذه النسبة جيدة لثبات الاداة، وبذلك أصبحت أداة البحث جاهزة للتطبيق.

رابعاً : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل للاستعانة به في تحليل نماذج عينة البحث وبما يتلائم مع هدف البحث .

خامساً : الوسائل الاحصائية :

١. حساب النسبة المئوية لفقرات الأداة .

٢. استخدام معادلة (كوبر) لحساب صدق الأداة.

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

Pa= نسبة الاتفاق Ag = نسبة المتفقين Ag+Ag= مجموعهم الكلي

استخدمت الباحثة معادلة (سكوت) في حساب ثبات الأداة لتحليل العينة

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

Po= نسبة الاتفاق بين المحللين نسبة الاتفاق المتوقع= Pe

سادساً : تحليل نماذج العينة

نموذج (١)

اسم اللوحة : On The Way

المادة : Bommie Hull

القياس : ٦٤٠ × ٤٧٦ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٦٥

تبدو هذه اللوحة مزدحمة بأشكال مختلفة تجمعت في بنية عمل اعتمدها الفنان (دوبوفية) ليخرج فيها بخطاب تعبيري يتفق مع كيفية اشتغال الذات عنده محاولة منه لطرح فكرة لحالة خاصة من التأمل الفردي للواقع واذا به يمسخ الاشكال بذاتية لا شعورية فتتلاعب الألوان في مساحة فنية تشير إلى الفوضى والعدمية المتجانسة مع مجتمع الما بعد حداثوي.

تصور هذه اللوحة تكويناً غلبت عليه المسافة اللونية بأشكال انزياحية مجردة من خطوط باتجاهات وتكوينات مختلفة قد لا تعني موضوعاً ولا تشير هدف محدداً وانما هي تكوينات لأشكال مشوهة تجاوزت المألوف والعابر إلى اللامألوف لتكون لنفسها مرجعاً معيناً لتعلن جمالها بذاتها.وكان "جان دوبوفيه" على الرغم من روح الارتجال السائدة في تناغماته اللونية من الخطوط السوداء والمساحات البيضاء والحمراء والزرقاء واللون الرصاصي وكذلك اللون الوردي فجعلها متراصة مع بعضها البعض وكأنها سلسلة متصلة من الاشكال لتكون بنية قرائية واحدة ليتناولها المتلقي بتأويلية مفتوحة .

فقد اشتغل الفنان بقانون التعارضات اللونية لخلق تناغماً فنياً، وهذا ما اشتغل عليه الفيثاغوريين في انسجام المتضادات فكان اللاشعور الجمعي عنده ذو محمولات دلالية لا نهائية محدثة عملية توالد لأشكال مجازية متخيلة في سعيه لخلق شكلانية انزياح تحفز المخزونات السرية للمادة والخامة وطريقة الاداء المغاير المنفرد من خلال عاطفة تلقائية وانفعال فوري فتكون الصور لا تحمل سمة التكرار المل وانما سمة الحدث المستقل بذاته.أن عناصر هذا العمل تحمل في داخلها أشكال لأشخاص قد اختزلت معالجهم ليعوض عنها بضربات لونية تفرز مدلولات أكثر تفسيراً لها فنجد تلك الاشكال الآدمية المختزلة والمشوهة قد وزعها الفنان في جانبي اللوحة الأعلى محاولة منه خلق ما يشبه المتاهة التي تشد المتلقي للوصول اليها .

نموذج (٢)

اسم اللوحة : Nez Long Et Chaise Septembre

المادة : Canvas

القياس : ٨٩.٥ × ١١٦ سم

تاريخ الانتاج : ١٩٦٦

أن العاطفة الانسانية التي تكونت منها شخصية الفنان ماهي إلا منظور تعبيري انفعالي لطاقة كامنة يريد منها الفنان الوصول إلى استثمارها لغرض الوصول إلى المتلقي من خلال جملة من الانفعالات الواضحة في ضربات فرشاته اللونية وتوزيعه للأشكال الفنية التي خصها بكينونة التجريد بمحاكاة الواقع مجسداً إياها بصيغة ينسجم فيها الجزء مع الكل بصيغة بنائية لتكشف عن كل ما هو رمزي وبسيط باداء فطري حاول الفنان فيه ترحيل الاشياء الواقعية إلى عالمه المنفرد من حيث الشكل الفني والأداء وطريقة معالجاته اللونية.اذ أن هذه اللوحة تمثل احدى الخلاصات الجمالية التي توصل اليها الفنان من خلال اختزاله للمدركات الحسية الواقعية وتجريدها جاعلاً من الشكل حاملاً ومحمولاً في جوهره للشكل الآدمي الذي اراد الفنان تشويهه وتفكيك آدميته باختزالاته واضافاته في وقت واحد فنجد ان استطالة الوجه بكل تفصيلاته وبساطة الجذع وعدم مراعاة قوانين التشريح في رسم الاطراف قد تكون رغبة من الفنان في اخفاء المعنى الواقعي للشكل الادمي ليحيطه بهالة من ايجاز للمعنى الحقيقي له وهذا مما

يشكل تجسيداً لحقيقة غير مدركة بصرياً وفق رؤية الفنان ذاتها فتراه هذا الشكل له من الغرابة والتغريب تقترب مع معطيات ونتائج المجتمع الذي حاول الفنان الانعزال عنه والتفرد بفردانية ذاتيته نفسها.

فكانت تلك الحدود السوداء التي خططها الفنان في حدود الشكل الآدمي محاولة منه ليمسك بالمعنى المعبر عن رؤيته الخاصة للنظام الفردي الخفي المبطن لكل فرد ،فيتداخل الشعور واللاشعور وهنا يحدث تداخل بين الهو والأنا الأعلى مما يؤدي إلى انزياح المعنى الحقيقي ليجعل هذا الشكل مشهداً تتسرب فيه كل المعاني لتحمل فكرة كلية الشيء التي تحمل في بنيتها العميقة محاولات "دوبوفيه" اللارتقاء نحو اللامحدود وهذا محاولة منه في خلق وحدة نوعية بين العالم المرئي واللامرئي بأشكال مغايرة للعالم المألوف في انزياح شامل على مستوى البناء والمفهوم والتقنية.

نموذج (٣)

اسم اللوحة : Conasign With Artsy

المادة : Canvas

القياس : ١٥٠ × ١٠٠ سم

تاريخ الانتاج : ١٩٧٥

يجسد الفنان في هذا العمل الفني صورة تجريدية تضم مفردات بدائية وأشكال امتزج فيها الرمزي مع المتخيل مع اللاشعور في جملة من التفاعلات التي اراد منها الفنان أن يطرحها للمتلقي باستهلاكية الشكل المرتبط بفن ما بعد الحداثة التي كان المستهلك والقبيح أحد أهم أساسياته الفنية فطرح الفنان الاشكال المختلفة بحرية مطلقة متفرداً فيها بأسلوب يمنحه خصوصيته الفكرية في أدائه الفني من خلال نظرته إلى كون الاشكال البسيطة هي هويته في اغناء العمل الفني عنده مضيفاً لها خلقه لعلاقات فنية ، فكانت الوانه ذات مسحة هارمونية موظفة نسيجياً على المستوى التقني ففضاء هذا العمل لا يحيط بكتلة أو حجم وانما يتداخل مع الأشكال المكونة له ليحدث أحساسات لا

متناهية من التأويلات التي شكلتها تلك الخطوط وتجريدها جاعلاً من أشكالها حاملاً ومحمولاً في الجوهر ليحاول "دوبوفيه" أن يصل بلوحته إلى التعبير عن القوة الكامنة في الذات الانسانية لخلق صوراً جديدة.

وأن هذا العمل يظهر الفنان وقد وزع أشكالاً آدمية في داخل أشكال هندسية وهي أصلاً متداخلة مع بعضها لكنها مكملة لبعضها الآخر ففي كل مقطع نجد شكلاً آدمياً مختزلاً قد أحضره الفنان من مخيلته ليحيه بتقنية وأداء فني يجعل منه فضاءاً قراءاتياً رحب لتبادل تأويلي جدلي بين اللوحة والمتلقي من خلال تقاطع الاشكل وتواترها وتوافقها في نفس الوقت عبر لعب حدسي بالاشكال يقع على مستوى الافكار والصور والمعاني حتى يتم بناء المعنى من جديد. فمن الناحية الشكلية ألف "دوبوفيه" مجموعة من الصور المتراكمة والمتزامنة من ناحية المضمون فأكد على موضوعه الوحدة من خلال التقابل في الاشكال فكان الفعل الفني فعلاً استهلاكياً يعبر عن ثقافة المجتمع آنذاك.

إذ قدم الفنان أشكاله في حالة من الفوضى والانسجام في وقت واحد ليخلق حركة وانفعال حتى يكون شيئاً منفرداً ومغامراً ومتمرداً في الوقت ذاته لذلك فكان لا يشترط منه أن يحدد معنى محدد أو يحمل من هذه اللوحة رسالة معينة وانما كانت لها صفة الديمومة التأويلية والتدمير الذاتي فيها لاتاحة المجال إلى حالة من الصيرورة والاستمرارية عبر التهديم والاضافة .

نموذج (٤)

اسم اللوحة : Menage En Gris, Outremer Et Carmim

المادة : Canvas

القياس : ١٥٥ × ١٢٠ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٨٠

أن هذا النتاج الفني ساد فيه المنحى التأويلي العالي والذي أظهره الفنان بصورة غير معقلنة تعامل فيه الفنان "دوبوفيه" مع الشكلين بصورة تجنيس لما هي عليه في أرض الواقع مؤكداً فيها على اللاشعور واعتماده الخيال

بدلاً من العقل ، وهذا ما امتازت فيه اعماله من اختزال وتجريد وتناص ليجعلها ذات طاقة تعبيرية يتداخل فيها بساطة التنفيذ وقوة التعبير.

إذ صور لنا الفنان "دوبوفيه" شكلين لامرأة ورجل عاريين مجسداً إياهما بصورة اختزالية معبرة تتسم ببساطة الخطوط ليحيلنا إلى الطبيعة المادية للطبيعة البشرية للرجل والمرأة.

وهو هنا وظف الجسد الانساني كانتاج جمالي وفني وثقافة قد تكون جديدة تشجع على فردانية الأسلوب وتبتعد عن تقاليد الصنعة فهو حالة من تفكيك الواقع وانزياحه نحو صورة معبرة ذات مقياس جمالي وفني إذ حوّل الفنان النظر الى ان الفن هو الحياة متخطياً كونه ثابت بل هو متغير بتغير ثقافات الشعوب وهو ما يحث على الابداع ورفض ونفي القيم الجمالية القديمة.

أن هذه الفطرية في استعماله للخطوط في رسم الجسد الانساني كأنه يحاول القول ببساطة أن أحدهما مكمل للآخر وكل فيهما بعيداً عن ماهية الاغراء فاستخدم الجسد كمسطح تصويري يحاول الاشتغال على المفاهيم الما بعد حداثية في منطقة فنية وجمالية جديدة لها تأثيرها الثقافي. فالفنان يملك الحرية الكاملة في توظيف افكاره حتى لو كان جسداً عارياً أو أي سلعة ما داخل العمل الفني ما دام بالامكان توظيفها فنياً وجمالياً .

أن الجسد الانثوي أراد منه الفنان أن يشعرنا بأنها تنتمي إلى رمز الخصوبة والحياة وهذا ما ينتمي إليه فكريا أما جسد الرجل فهو مكمل وجزءاً اساسياً لا يتجزأ من الحياة التي يحياها الناس فوضع الفنان هذين الشكلين كسراً للأعراف والتقاليد والمقاييس النسبية التي هي أصلاً معرضة إلى التغيير والتحول والتبدل فكان هذا الجسد الانساني عارياً منذ الحضارات الأولى وفي كل فن من الفنون وهذا ما أراد الفنان قوله بعيداً عن مقولات الجنس والشهوة والرغبة اعلاناً منه بأن الجسد الانساني هو مركزاً جمالياً اساسياً في العقل الغربي فأصبح رمزاً للتحرر الداخلي بمعناه الفرويدي وهو رمز التحرر الذي يعيشه الانسان الما بعد حداثوي .

نموذج (٥)

اسم اللوحة : Metamorphoses Of Landscape

المادة : Canvas

القياس : ١٤٥ × ٢٢٧ سم

تاريخ الإنتاج : ١٩٩٤

يأتي هذا العمل الفني من نتاج دوافع نفسية تعامل معها الفنان محاولاً ترجمة رؤيته الذاتية الجمالية ليحرك كل العلاقات البنائية وما وقع داخل هذه اللوحة الفنية من خلال اشكالها من أحداث لتتداخل مع بعضها البعض فيعمل منها الفنان عوالم خفية تنادي بالحرية وتلجأ إلى العدمية والفوضى وتعبر عن اللاشعور من خلال اعطاء كثافات لونية في عجينته اللونية ليعبر عن طاقة الانفعال الكامنة لديه فكانت بعض اشكاله ذات عوالم خفية تنزع نحو ما هو لا واقعي أو غامض وفي نفس الوقت متعارض مع الواقع يكون فيه الفنان غائباً أو معزولاً يسعى من خلالها إلى حالة أكثر انسجاماً مع الواقع فتجسد في هذا العمل بناءاً معمارياً من البنايات المختزلة الخطوط وضمنها اشكالاً هندسية منها المثلثات والدوائر والمربعات والمستطيلات مع وجود نقاط سوداء للدلالة على شكل النوافذ وتضامناً مع المجتمع الما بعد حداثي المليء بالفوضى فقد اشعرنا الفنان "دوبوفيه" بصخب الحياة وعدميتها من خلال تزاحم أشكاله في هذه اللوحة فكان نتاجاً لحركة ظاهرة بتكرار اشكال هندسية وآدمية اسهمت في تشييد الانساق البنائية لتكمل قراءة اللوحة من خلال صراع نسقين هما الحركة واللون عن طريق ايقاع منظم لحضور اشكال مبعثرة لتجردها من واقعيتها وتحليلها إلى عالم افتراضي يحدثنا عن عالم الفنان نفسه.

ومن هنا فأن فردانية الفنان هي المسؤولة عن إنعاش الصورة لتتسع وتلقيها في حالة من الصراع والديمومة في زمان ومكان ما ليعيش المتلقي في دوامة التأويل التي تشاركه فيها مفاهيمه العقلية والوجدانية من خلال عمليتي الاحساس والادراك البصري لحالة من اللعب في الاشكال الفنية التي حاول الفنان فيها تغييب المعنى للوصول إلى اللامعنى وكذلك تغييب الاشكال المدركة لتؤدي إلى اللامدركات وقد جعل الفنان من اللاوعي والمخيلة تستحضر صوراً وأشكالاً تنتمي إلى البيئة التي يعيشها من خلال ايقاع استحداثته فردانية الفنان في تصويره لطبيعة المجتمع

الاستهلاكي مشيراً فيها إلى حالة من التغريب في لوحته ليضع المتلقي في بيئة معرفية جمالية جديدة تولد أثراً خفياً من نوع خاص في ذهن المتلقي.

الفصل الرابع

أولاً : النتائج

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج الممثلة بطبيعة المعالجات الفنية التي تعمل على اظهار ملامح الفردانية في رسومات جان دوبوفيه في ضوء تحليل عينة البحث وتحقيقاً لهدف البحث ، فقد أسفر البحث عن النتائج الاتية :

١. تمثل الفردانية ملامحا لتغييب سلطة المجتمع والدولة بفعل التحوير والانزياح للأشكال الواقعية ومن ثم اعادة تكوينها وتركيبها بصيغ مغايرة لها ، كما في النماذج (١، ٣، ٤).
٢. يستعين الفنان عبر تقنية (اللعب الحر) بإظهار الاشكال المختزنة في الذاكرة وارتجالها على السطح التصويري بأسلوب تغريبي ليشكل صورة منفرداً بها ليصنع منها قيمة جمالية خاصة به ، كما في نماذج (٤، ٥).
٣. تتجسد الفردانية عن طريق اقصاء الذات والواقع واللامبالاة بقواعد الفن التصويري حيث لم يبالي الفنان بشروط معينة بل جسد رغباته وتقنياته الادائية والفنية في أعماله الفنية كما في نماذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).
٤. ظهرت الفردانية من خلال استلهام الفنان صورة المخزونة وتفعيل التغريب في عالم اللاشعور للوصول إلى تجسيدها بوضوح من خلال مفرداته التشكيلية ليخضعها إلى ذائقة جمالية ذاتية تتمحور حول معنى جديد بعيد عن الواقع . كما في نموذج (٢)

ثانياً : الاستنتاجات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج استنتجت الباحثة ما يأتي :

١. في المنجز البصري يتم استدعاء صوراً من الواقع في ذاكرة الفنان ويتم نقلها إلى بعد ميتافيزيقي لتجمع تلك الصور بمفردات فنية تتشكل من لغة اللون والشكل لتلتقي في صورة حاول الفنان تمثيل ملامح تفرده في تجسيدها.

٢. أن تمثلات الفردانية وملامحها ترتبط مع مفردات فنية من عوالم خفية ومكبوتات لا شعورية ولعب حر وحالة من التحوير والاختزال والانزياح والتهجين وصولاً إلى خلق حالة من اللامألوفية تتناسب مع مضمون الفن في المجتمع الما بعد الحداثي.

٣. أن مجتمع ما بعد الحداثة جعل من الفنان ومنهم "دوبوفيه" يلجأ إلى خلق علاقة تنفتح من باب التأويل منطلقاً لاستلهام وتفعيل كل ما يشعر به الفنان من صراع وغربة داخل مجتمعه الجديد فيتجاوز الاطر التقليدية ويتسامى على الواقع وصولاً إلى تحقيق حالة من التوازن النفسي مع الواقع الما بعد حداثوي المعاش .

ثالثاً: التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة توصي الباحثة بالآتي.

١. ضرورة تعرف متذوقي الفن وذوي الاختصاص عن مفهوم الفردانية وملامحها في الفن عامة وفي مجال الرسم وعند الفنان "دوبوفيه" خاصة.

٢. ضرورة اهتمام المجلات والدوريات ذات الصلة في مفهوم الفردانية وتمثلاتها وملامحها في فنون ما بعد الحداثة عند الفنانين كافة ليتسنى لطلبة الفن والمتذوقين والنقاد والاطلاع على تجاربهم الخاصة.

رابعاً : المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية لإكمال مسيرة البحث الحالي وهي كما يأتي:

١. الفردانية وتمثلاتها في رسومات بولي كليه.

٢. منظومة الفرد والمجتمع في فنون بعد الحداثة.

ملحق (١)

أشكال البحث

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)

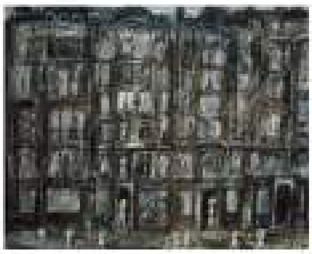
شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)

ملحق (٢)

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

م/ استطلاع آراء الخبراء

الاستاذ الفاضل ..... المحترم

تحية طيبة

تروم الباحثة بدراسة (ملامح الفردانية في رسوم جان دوبوفيه) ، والمحاور المرفقة تمثل مجالات الدراسة آنفة الذكر بفقراتها المتعددة والتي حصلت عليها الباحثة من خلال دراسة استطلاعية أولية لموضوع البحث ، فضلاً عن الاطلاع على المصادر والمراجع ذات العلاقة بموضوع البحث .

ونظراً لما تمهده الباحثة فيكم من خبرة ودراسة علمية سديدة في هذا المجال ، الرجاء إبداء آرائكم في محاورها لبيان وتعديل ، وما تروونه مناسباً لذلك وبالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة وفضلاً عن اقتراحاتكم السديدة في هذا المجال .

مع فائق الشكر والتقدير

الباحثة

اسم الخبير :

الدرجة العلمية :

مكان العمل :

التوقيع :

التاريخ :

استمارة التحليل بصيغتها الاولية

ت	المحـــاور	المجالات الثانوية	اللاحظات
١.	تحليل مفهوم الفردانية على مستوى المضامين	الخيالية	
		العفوية	
		البدائية	
٢.	تحليل مفهوم الفردانية على مستوى المنحى التعبيري من خلال تناسبها مع الذاتي	الحرية	
		الفطرية	
		التغريب	
٣.	تحليل مفهوم الفردانية على مستوى الاداء	تعبيري	
		تجريدي	
		سريالي	
٤.	تحليل مفهوم الفردانية من حيث المعالجات التقنية	اللاتقليدي	
		العفوي	
		التلصيق	
		الرمزي	
٥.	تحليل مفهوم الفردانية من حيث الجانب النفسي والفلسفي والاجتماعي	الحرية	
		العبثية	
		التجنيس	
		الاستهلاك	
		الفوضى	
٦.	تحليل مفهوم الفردانية من حيث مفردات البناء الشكلي للعمل الفني	التضاد	
		الانسجام	
		التوازن	
		الايقاع	
٧.	تحليل مفهوم الفردانية من حيث مفردات البنية المضامينية للعمل الفني	عدمية	
		حرية	
		خوف	
٨.	الدلالات الاجتماعية المرتبطة بمفهوم الفردانية	الانسجام	
		العدمية	
		القلق	
		العدوانية	

٩.	الدلالات النفسية المرتبطة بمفهوم الفردانية	القلق	
		العدوانية	
		الحرية	
١٠.	الدلالات الفلسفية المرتبطة بمفهوم الفردانية	ادراك الشيء	
		عدم الادراك	
		الجميل	
		القبيح	

ملحق (٣)

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

المحاور الرئيسية	مجالاتها الثانوية	ملامحها في رسوم جان دوبوفيه	
		الشكل	المضمون
١. الملامح الفكرية للفردانية	الحرية		
	العبثية		
	العدمية		
	القبيح		
	الفوضى		
٢. الملامح الفلسفية للفردانية	الجميل		
	القبيح		
	تفويض المعنى		
	العدمية		
	التفكيك		
	الانزياح		
٣. الملامح الجمالية للفردانية	القبيح		
	التجريد		
	الفوضى		
	التجنيس		
	اللاتقليدي		
	الدهشة		
	السخرية		
٤. الملامح الاجتماعية للفردانية	سلطة الدولة		
	قيمة الفرد		
	اقصاء الذات		

	الانفصال عن الآخر	
	الغربة	
	التمرد	
٥. اللاح النفسية للفردانية	العزلة	
	العدوانية	
	القلق	
	الازدواجية	
	الأنوية/النرجسية	
	الغربة	
٦. ملامح الفردانية على مستوى المضامين	التعبيرية	
	التجريدية	
	المتخيل	
	التجنيس	
	الرمزية	
٧. ملامح الفردانية على مستوى الشكل الفني	متخيل	
	واقعي	
	رمزي	
	تجريدي	
٨. ملامح الفردانية على مستوى الأداء	الفطرية	
	التجريد	
	المتخيل	
	التغريب	
	اللاشعور	
٩. ملامح الفردانية على مستوى المعالجات التقنية	التلصيق/ كولاج	
	النحت	
	الكثافة اللونية / كثافة المجينة	
	التجانس	
	الاستهلاكية	
١٠. ملامح الفردانية على مستوى العلاقات الفنية	التضاد	
	الانسجام	
	التوازن	
	الايقاع	

الهوامش

(١) الفراهيدي ، ابي عبد الرحمن بن خليل احمد ، كتاب العين ، ج٣، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١، ص٢٤٣ .

(٢) الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس(من جواهر القاموس) ط٢،ج٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مراجعته اللجنة الفنية في وزارة الارشاد والبناء، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ، ١٩٩٤، ص١٠٠ .

(٣) مونرو ، توماس، التطور في الفنون ، ج٣، ت محمد علي البودرة وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٩٩ .

(٤) ارسطو، فن الشعر ، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٢، ص١٩ .

(٥) النجار ، محمد علي ، وآخرون، المعجم الوسيط ، ط٥ ، ج١، ايران : دار الدعوة ، ص٦٧٩.

(٦) الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد الله القادر، مختار الصحاح ، بغداد ، مطبعة بابل ، ب ت ، ص٤٩٦.

(٧) الجمعنة : وهي مفهوم يعني بالحالة التي يكون فيها الفرد صورة نسخة متكرر عن الجماعة التي ينتمي اليها.

(٧) دور كهايم ، امبل، التربية ، ت: علي وطفة، دار معهد دمشق ، ١٩٩٠ص٤٢.

(٨) بربوني، حقي اسماعيل ، فلسفة الليبرالية والاشتراكية في حقوق الانسان ، مجلة حقوق الانسان في الوطن العربي ، العددان (٦٣– ٦٤) يناير، ١٩٩٠، ص٦٢.

(٩) ديوي ، جون ، الطبيعة البشرية والسلوك الانساني ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ، ص٣١٨ .

(١٠) ديوي ، جون ، الحرية والثقافة ، ت. امين مرسي قنديل ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص٣٠ .

(١١) فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، ت. اسعد حليم ، مطبعة الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٨ .

(١٢) حامد ، ابو زيد ، نصر ، اشكالية القراءة وآليات التأويل ، ط٦، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ٢٠١١ ، ص٢٣١ .

(١٣) الشابي ، نور الدين ، نقد نيتشيه للحداثة ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ١٩٨٥ ، ص٨١ .

(١٤) ابراهيم ، زكريا ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، ج١ ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ب.ت ، ص٢٤٥ .

(١٥) سارتر ، جون بول ، الوجودية مذهب انساني ، ط٢ ، ت. حسين مكي ، مكتبة الحياة ، مصر ، ب.ت ، ص٧٠ .

(١٦) كفافي ، النبال ، تقدير الذات وعلاقته بالتنشئة الوالدنية والامن النفسي ، المجلة العربية للعلوم الانسانية ، مجلس النشر العالمي ع ٣٥ ، جامعة الكويت ، ١٩٩٦ ، ص٦ .

(١٧) جبريل ، موسى عبد الخالق ، تقدير الذات والتكيف المدرسي ، رسالة دكتوراه ، دمشق ، ١٩٨٤، ص٨٣.

(١٨) هول ، ك.ج ولاندري ، نظريات الشخصية ، ط٢، مصر ، دار الشابع للنشر ،١٩٦٩، ص٦١٧.

(١٩) زين العابدين درويش ، علم النفس الاجتماعي ، اسسه وتطبيقاته دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٩، ص٦٨.

(٢٠) فرويد ، سيجموند ، معالم التحليل النفسي ، ط٤ ، ، ت: محمد نجاتي ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٦، ص٤٩٧.

(٢١) شلتز، دوان، نظريات الشخصية ، ت: حمدي الكربولي وعبد الرحمن القيسي ، جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص٧٥.

(٢٢) حمصي ، انطوان ، اصول البحث في علم النفس ، مطبعة الاتحاد ، دمشق ، ١٩٩٠، ص٢٠٦ .

(٢٣) شلتز، دوان نظريات الشخصية ، مصدر سابق ، ص٩٣.

(٢٤) هول ، ت.ج ولاندري، نظريات الشخصية، مصدر سابق، ص١٦٩ .

(٢٥) عيسى ، حسن احمد ، الابداع في الفن ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧٩، ص٧٣.

(٢٦) عبد الحميد ، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧، ص٤١.

(٢٧) خليل ، محمد صبري ، اشكالية الفردانية في المجتمعات المعاصرة ، دار العلم ، بيروت ، ب.ت ، ص٢٧.

(٥) جان جاك روسو : رسول الثورة الفرنسية ومعجب بالطبيعة الحرة .

(٢٨) صعب ، حسن ، علم السياسة ، ط٨ ، مصر، ١٩٨٥، ص١٨٠ .

(٢٩) خليل ، محمد صبري ، اشكالية الفردانية في المجتمعات المعاصرة ، دار العلم ، بيروت ، ب ت ، ص٢٤.

(٣٠) وطفة، علي أسعد ، الاغتراب و الانسنة في مفهوم الفردانية ، جامعة الكويت كلية التربية ، ب ت ،ص٤.

(٥) ريمون بودون : (١٩١١– ١٩٠٨) هو عالم انثروبولوجي شهير، قضى وقتاً طويلاً في دراسة الانثروبولوجية في الهند ثم بدأ باجراء مقارنات عميقة مع الايدلوجيات السائدة في المجتمعات الحديثة.

(٣١) أدمون ، لويس، مقالات في الفردانية (منظور انثروبولوجي للاديولوجيات الحديثة) ت: بدر الدين عردوكي، المنظمة العربية ، ٢٠٠٦، ص٢٠٣.

(٣٢) معن ، معن خليل ، معجم علم الاجتماع المعاصر ، ط٢ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ٢٠٠٠ ، ص٣٧ .

(٣٣) أدمون ، لويس، مقالات في الفردانية (منظور انثروبولوجي للاديولوجيات الحديثة) ، مصدر سابق ، ص٣٢٤

(٣٤) ليلة ، علي ، الطفل والمجتمع ، المكتبة المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص١٩٣ .

(٣٥) ك ، وليدوف ، الوعي الاجتماعي ، ت. ميشال كيلو ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ب.ت ، ص٨٠ .

(٣٦) أدمون ، لويس، مقالات في الفردانية (منظور انثروبولوجي للاديولوجيات الحديثة) ، مصدر سابق ، ص٢٠٠.

(٣٧) البهنسي ، عفيف ، ما بعد الحداثة والتراث والعمارة العربية الاسلامية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد ٢٦ ، ع٢ ، اكتوبر/ديسمبر ، ١٩٩٨ .

(٣٨) بودريار ، جان ، المجتمع الاستهلاكي : دراسة اساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، ت. خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص٢٢ .

(٣٩) عبيدان ، محمد ، سلوك المستهلك ، ط٢ ، دار المستقبل ، عمان ، ١٩٩٥ ، ٢٦٣ .

(٤٠) المصدر السابق نفسه ، ص١١٨ .

(٤١) جربوتي، حقي اسماعيل، فلسفة الليبرالية والاشتراكية في حقوق الانسان ، مصدر سابق ، ص٥٢ .

(٤٢) ريد ، هربرت ، حاضر الفن، ،ط٢، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص١١٩.

(٤٣) زيادة ، رضوان جودت، سوسيولوجيا المجتمع المابعد حداثوي المثقف"الرؤيوي" ، الخميس، ١٨ تشرين الثاني، ٢٠١٠، العدد ٢٢٠٧ ، ص١٣.

(٤٤) حسن ، سمير عبد الله ، النظام الاجتماعي من منظور بنائي وظيفي ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد التاسع عشر العدد الاول ، ٢٠٠٣، ص٣٠٤

(٤٥) زيادة ، رضوان جودت، سيسولوجيا ، المجتمع ما بعد الحداثي ، مصدر سابق، ص١٤

(٤٦) زيادة ، رضوان ، جودت، صدى الحداثة : ما بعد الحداثة في زمنها القادم ، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ب ت، ص١٧.

(٤٧) يسين ، السيد، الكونية والاصولية وما بعد الحداثة: اسئلة القرن الحادي والعشرين ، ج١، ط١، القاهرة المكتبة الاكاديمية ، ١٩٩٦، ص١٩٢-١٩٣ .

(*) التقطير: Dripping وهي تقوم على اساس ان يحمل الفنان علب الالوان بعد ان يثقبها ثم يمررها على سطح اللوحة ويهزها .

(٤٨) مول ، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين ، ط١، ت، مها فرج الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٨٨، ص٣١٧ .

(٤٩) ربد ، هربرت ، الوجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لعان البكري مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٩، ص١٤٢ .

(٥٠) امهز، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٢٢٣ .

(٥١) كاي، نك ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ط٢، ت: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٩، ص٢٦.

(٥٢) امهز، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق ، ص٢٢٧.

(٥٣) القرة غولي ، محمد علي علوان، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص١٤٧ .

(٥٤) الدليمي، منذر فاضل العدمية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة ، ٢٠٠٧ ، ص١٦٠.

(٥٥) ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق ، ص١٥٣.

(٥٦) زيادة ، رضوان جودت ، سوسيولوجيا المجتمع الما بعد حداثي، مصدر سابق ، ص١٣.

(٥٧) الدليمي ، منذر فاضل ، الصدمة وانعكاساتها ، في ررسم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٦٨.

(٥٨) عطية ، عبود ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٩٧.

(٥٩) امهز، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق ، ص٣٠٦.

(٦٠) المصدر السابق نفسه ، ص٢٩٧.

(٦١) سميث ، ادوار لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص٢٢٣.

(٦٢) القرة غولي، محمد علي علوان ، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٨٩.

(٦٣) مطر ، اميرة حلمي، فلسفة الجمال ونشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ب ت ، ص١٥٨.

(٦٤) ريد ، هربرت ، حاضر الفن، مصدر سابق ، ص٢٥.

(٦٥) رابورت أ.س ،مبادئ الفلسفة ، ت: احمد أمين ، دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٩ص٣٥ .

(٥) جان دي بوفيه : Jean Du bu Ffet (١٩٠١ – ١٩٨٥) وهو رسام فرنسي ، انهى دراسته الجامعية ثم انضم الى معهد الفنون الجميلة في مدينة لوهامز (مسقط رأسه) اهتم بالادب والموسيقى واللغات الاجنبية واصبح مقتنعاً بان الفن الغربي يعاني سكرات الموت ، وقد نشر ابحاث حول اسلوبه الفني عام ١٩٦٧، ورسم لوحات ميتخدم فيها قطع من الاسفنج والصحف القديمة كما وتأثر بفنون الاطفال والفن البدائي .

(٦٦) جوزيف ، اميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص٣١٤.

(٦٧) ادوارد سميث لوسي ، الحركاات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، صص٧٩

(٦٨) ادوارد سميث لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص٧٧ .

(٦٩) المشهداني ، ثائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٥

(٧٠) هامر، مالكوم وجان شارك كوردي، فن الرسم الحديث ، ت: عدنان محمود ، جريدة الاسبوع الادبي، ع٩٨، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦، ص٦.

(*) ينظر ملحق رقم (١)

(**) السادة الخبراء =

١.	أ.د محمد علي علوان	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٢.	أ. م. د. علي مهدي ماجد	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٣.	أ. م. د. محمد عودة سبتي	فلسفة	كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٤.	أ. م. د. منذر فاضل	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٥.	م. د. عامر عبد الرضا	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

(***) ينظر ملحق (٢)

(****) أ. م. د. عادل عبد المنعم تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

(*****) أ. م. د . أسراء حامد تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.