التمثلات الروحية في الرسم التجريدي

Spiritual Representations in Abstract Painting

م.م. زينا سالم يوسف

كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل

Zenas5973@gmail.com

ملخص البحث:

تضمن البحث أربعة فصول ، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده ، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه ، حيث تحددت مشكلة البحث بالإجابة على التساؤل الآتي : هل للجوانب الروحية الأثر الفاعل في الخطاب البصري التجريدي؟ كما أن البحث يهدف إلى : تعرف التمثلات الروحية في الرسم التجريدي . وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري ، حيث تضمن مبحثين ، المبحث الأول (الفن وخطابه الروحي)، أما المبحث الثاني فيتناول (الروحية في الحداثة التجريدية) . وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي : مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث، وتحليل عينة البحث . أما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث ، والاستنتاجات ، والتوصيات ، والمقترحات ، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة : (ان الرسم التجريدي الغنائي الذي طرحه (كاندنسكي) يعبر عن الذاتية الوجدانية التي تشتغل طبقا والمعالجة التقنية والأسلوبية ، فالخطوط جاءت بمرونتها وانسيابيتها تشكل إيقاعا غنائيا يقترب من الإيقاع الموسيقي بصداه ومداه ، وفي تأثيره العميق في النفس دون ان يكون هناك تحديدا لمضمون ما ، وهذا ما سعى إليه (كاندنسكي) في النموذج (١-٢) ، فالخطوط تقترب من الكلي والشمولي الذي يتسم بالروحي أكثر من الجزئي الحسي) . كما توصلت الباحثة الى جملة من الاستنتاجات منها : (ارتكزت التمثلات الروحية في الرسم التجريدي من خلال الرمزية في العناصر البنائية وطبقا والمعالجة التقنية لدى الرسام ، اذ ان الرمز يوحي بدلالات باطنية وروحية للشكل المرئي الحسي الذي يرتبط بالعالم الواقعي المباشر) .

Abstract

The research included four chapters. The first chapter deals with the problem of the research, its importance and the need for it, the purpose of the research and its limits, and the definition of the most important terms in it. The problem of research is determined by answering the following question: Does the spiritual aspects have an effective effect in abstract visual discourse? The research aims at: To identify the Spiritual Representations in Abstract Painting. The second chapter deals with the theoretical framework, where two subjects included the first topic (art and his spiritual speech), while the second topic deals with (spiritual in abstract modernity). The third chapter included the research procedures: the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and the analysis of the research sample. The fourth chapter includ the results of the research, the conclusions, the recommendations and the suggestions. One of the most important conclusions reached by the researcher is that (Kandanski's abstract painting) expresses the emotional self that operates according to the technical and stylistic treatment. The lines are flexible and smooth, From the rhythm of the music and its extent, and in its profound impact on the soul without the specificity of the content of what, which sought (Kandinsky) in the form (1-2), the lines closer to the total and spiritual, rather than the sensory partial). The researcher also found a number of conclusions, including: (based on the spiritual representations in abstract painting through the symbolism in the structural elements and according to the technical treatment of the painter, as the symbol suggests the mystical and spiritual connotations of the visual form sensory connected to the real world directly).

الفصل الاول

أولا: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :

يعد الفن عتبة مهمة للتعبير عن حاجات الإنسان واهتماماته الروحية والنفسية ، والفنان يعمل على التعبير عن مكنوناته الداخلية برؤية استبطانية بعيدة عن الرؤية الحسية لعالم الواقع، إذ ان الفنان أدرك العالم الخارجي بأنه مادي ومتغير ، فلا سبيل إلى الوقوف الى جانبه ، فكان الفن بذلك يتجه نحو العالم الباطني لمعرفة الحقيقة ، فأصبح الفن يتمثل بما هو روحي .

ان الرسم الأوربي الحديث يمثل خطابات تمتزج بين الحسي والمطلق والمرئي واللامرئي والمادي والروحي ، فالرسام الأوربي يشتغل ضمن رؤيته الأسلوبية وانتماءاته للحركة الأوربية الحديثة ، فهناك من يعمل في ضوء الرؤية الحسية المباشرة للواقع في سبيل الإمساك باللحظة العابرة وتمثيل ذلك من خلال الألوان على سطح اللوحة ، كما نجد من يعمل طبقا ووجداناته العاطفية في تمثيل الأفكار الروحية خاصة لدى رسامي تيار الرومانسية ، وتعد الحركة التكعيبية بؤرة للأشكال الهندسية التي تعبر أيضا عن روحية أفلاطونية مثالية ، اما الحركة التجريدية فقد استمدت من الجانب الروحي بعض ملامحها، من خلال الابتعاد عن التسجيلية ، عن طريق الاختزال والتجريد والتبسيط للأشكال . يقول (بريون) : " إن الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر مقدرة من الفن ألتشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي ، ولأنه أيضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل ان يثير مباشرة ، حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي"[1] . لذلك وجدت الباحثة من الضروري دراسة وتقصي الجوانب الروحية في الرسم التجريدي من خلال التساؤل الآتي :- هل للجوانب الروحية الأثر الفاعل في الخطاب البصري التجريدي ؟. وهل هناك علاقة بين الجانب الروحي وعناصر السطح التصويري ؟ . وتتجلى أهمية هذه الدراسة والحاجة إليها من خلال الآتي :

- يفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد على السواء .
- سد حاجة مكتبة الفنون لمثل هذه الدراسة .
- حاجة طلبة الدراسات العليا في مجال الفنون الجميلة لمثل هذه الدراسة .

ثانيا: هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف التمثلات الروحية في الرسم التجريدي .

ثالثا: حدود البحث :

الحدود الموضوعية : دراسة نماذج مصورة للأعمال الفنية ، في حدود الرسم التجريدي ذي التمثلات الروحية .

الحدود المكانية : اوروبا وامريكا

الحدود الزمانية : المدة من (١٩١٠م – ١٩٤٠م) .

رابعا: تحديد مصطلحات البحث :

أولا : (تَمثلات) تمثَّل (REPRESENTATION) :

* **لغة :** – كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَّلَ) . مثل كلمة سوية : هذا (مَثَّلُهُ) و (مِثْلَهُ) كما يقول تَشْبَهُهُ وشَبَهُهُ . والمثل : ما يضرب من الأمثال . والمثال معروف والجمع (أمثلة)، و مثل ، له كذا (تمثيلاً) إذ صور له مثاله بالكتابة أو غيرها . والتمثال : الصورة والجمع (تماثيل) ومَثَّلَ ، بين يديه ، انتصب قائماً. والمثلات و (أمثلة) جعله (مَثَّله) .

- والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر، فنقول(مثَّل قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و (تَماثَلَ) من عتلة اقبَل ، و (تَمثَّلَ) بهذا البيت بمعنى ، متمثل لأمره واحتَذاه [٢].

* **اصطلاحا :**

- تمثَّل (مثَّل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُّل)[٣] .
- و(التماثل) مترادفاتها هي (تشابه، تناسب ، تناظر ، تساوي) وأضدادها هي (اختلاف ، تنافر ، تعارض)[٤].

ثانيا : (الروح) (SPIRIT) :

*** القران الكريم :**

{وَيَسْأَلونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي } (الإسراء: من الآية٨٥)

{يَوْمَ يَقُومُ الرُّوحُ وَالْمَلائِكَةُ صَفّاً } (النبأ: من الآية٣٨)

{رَفِيعُ الدَّرَجَاتِ ذُو الْعَرْشِ يُلْقِي الرُّوحَ مِنْ أَمْرِهِ عَلَى مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ لِيُنْذِرَ يَوْمَ التَّلاقِ} (غافر:١٥)

*** لغة : ـ** جاء في المعجم الوجيز : الروح – النفس ، والروحية : تقوم على إثبات الروح وسُمُوِّها على المادة [٥] .

*** اصطلاحا** : هي اللطيفة الإنسانية المجرد ، والنفس ويتوسط بينهما المدرك للكليات والجزئيات (القلب) ، والروح الأعظم والأقدم والأول والآخر هو العقل الأول [٦] .

- الروح بوجه عام: مبدأ الحياة، وفلسفياً: الحقيقة المفكرة، والذات التي تتصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد، ويقابل الطبيعة[٧].
- والروح كما يرى المتصوفة وعلماء اللاهوت أنها صور إلهية قادرة على الاتصال بالله ، ومنه قولهم : أن الملائكة والجن ، والنفوس الإنسانية الباقية بعد الموت أرواح مجردة . والروح الجوهر العاقل المدرك لذاته من حيث هي مبدأ التصورات . وروح الشيء نفسه ، فإذا أضيف لفظ الروح إلى الشيء دل على ماهيته وجوهره ، كقولنا روح المذهب العقلي أي معناه وحقيقته [٨] .

*** التمثلات الروحية إجرائيا :**

كل ما يتمثل من الباطني والجوهري والخفي واللامرئي الذي يرتبط بالوجود والعالم ومدى تساميها وتعاليها عن عالم المادة والحس وتمثل ذلك في الرسم التجريدي .

الفصل الثاني

المبحث الأول: الفن وخطابه الروحي

ان الفن منذ اشتغالاته الأولى وحتى الوقت الحاضر انما تمخض عن جدلية بل حوارية بين الحسي والمثالي ، الواقعي واللاواقعي ، المادي والروحي ، الأمر الذي جعل الكثير من الفلاسفة وعبر مختلف العصور البحث في ماهية الفن ، ففي الفلسفة اليونانية اتخذ الفن مساره الحسي المادي تارة والمثالي الذي يتوسم الروحي تارة أخرى. ان **فيثاغورس(٥٧٢-٤٩٧ق.م)** أقام فلسفته رياضيا ، حيث أن أساس نظريته هي انعكاس لفلسفته العامة التي تصور العالم من خلالها تصورا رياضيا ، فقد استرعاه التقابل العجيب بين الأعداد والأشكال والحركات والأصوات وعده أساس تكوين العالم ، اذ أن مبادئ هذه الأعداد هي أصل الموجودات حسب تصوره [٩] . ان الاتجاه الصوفي الرياضي لدى فيثاغورس عد سبيلاً للمعرفة الحدسية العليا التي تتجاوز المحسوس المتغير لتوصل الإنسان الى معرفة يقينية ، والجمالية في الرياضيات تنهض على يقينية هذه المعرفة التي اعتمدت السبيل الهندسي في حل معضلاتها نحو الكون .. على اعتبار ان قواعد التجريد أرحب القواعد للمعرفة اليقينية في ذلك الوقت[١٠] . وبذلك فالعدد والأرقام والنغم ما هي إلا أشياء ترتبط بالمقدس الروحي ، فهي تكشف عن المعاني الباطنية التي ترتبط بجمالية روحية ، اذ أنها أصل الأشياء والموجودات . أما **أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)** فقد وجه عنايته الأولى الى البحث في الماهيات ، ذلك ان موضوع العلم عنده هو تلك المثل او الماهيات التي هي في نظره مبادئ المعرفة والوجود على السواء [١١] ، ان أفلاطون جمع في فلسفته وطروحاته بين الجمال والخير والحق ، ففي الجمال المجرد المثالي تسمو النفس الإنسانية الى مستوى الجليل من خلال تأمل الجمال في المعقولات من خلال تجربة ورؤيا باطنة ، ويصبح الهدف من الجمال أخلاقيا ، ويشير أفلاطون الى مطلق الشكل الهندسي بان الإنسان لا يستخدم الأشكال لذاتها ، بل على الأصول التي تمثلها والهدف ليس رسم المربع المطلق والقطر المطلق من خلال الفكر، فهذه الأشكال أشباح معكوسة عن المياه ، والغاية هي إدراك الحقائق المجردة التي يدركها الإنسان بالفكر[١٢]. وبذلك فأفلاطون يؤكد على روحية الأشكال الخالصة ، حيث يقول : " لست اعني بالجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس مثل جمال المخلوقات الحية والصور بل اعني

به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال المجسمة المقدمة عن هذه الأشياء بواسطة المخاريط والمساطر والزوايا ، يعني التي لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها أو علاقة كل منها بالأخرى[١٣] . فالفن في خطابه الروحي أنما يتطلع إلى الحقائق الجوهرية التي تكمن بجمال الحق وجمال الخير او الجمال في ذاته ، فلابد للوصول إلى الجمال في ذاته ، من خلال الدعوة "الى موت النفس الحسي لكي تسمو وتطهر وترتفع إلى ملكوتها القديم الذي كان لها"[١٤]. بهذا انتهى أفلاطون في نظريته الجمالية إلى القول بان رؤية الفنان للحقيقة وحبه لها هي شرط أساسي ليتوفر الجمال في عمله الفني . وأنها أساس الهدف في تعبيره بالمحاكاة[١٥] . ومما سبق ترى الباحثة ان (أفلاطون) يؤكد في اتجاهه المثالي نحو تجسيد عالم الحقيقة المطلقة ؛ باعتباره عالم الروح اللامتناهي وما على الفنان إلا تمثيل ذلك بوعي والهام روحي وحدسية تقترب في مفهومها نحو المطلق. أما **أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)** يرى ان الإدراك الحسي ليس عملية جسمانية ترجع إلى الجسم كما هو الحال لدى أفلاطون بل انه عملية تستدعي عمل النفس بالإضافة إلى الجسم. واستخلاص الصورة من مادتها ، أي أنها عملية تجريد تمهد لعملية تجريد أخرى أعلى وتحدث حين يدرك العقل المجردات أو حين يرتفع من إدراك الجزئيات المحسوسة إلى الكليات أو الماهيات العقلية[١٦] . فضلا عن ان (أرسطو) يؤكد إنه " لما كان الفكر هو الموجه الأول للعمل الفني فإن المعرفة والفهم يمتان إلى الفن أكثر مما يمتان إلى الخبرة ، لأن الفن يعرف العلة والخبرة لا تعرفها "[١٧] . كما ان لنظرية التطهير آثار كبيرة في فلسفته الفنية ، فقد عد النتاج الفني الحقيقي هو الذي يعمل على تصفية الروح من الشوائب ، وعوالق المادة الحسية ، وذلك عن طريق التطهير التي يصاحبها نوع من مشاعر النشوة والانتعاش ، حيث ان هذه المشاعر تسمو بالنفس إلى المراتب العليا في البناء الأخلاقي[١٨] . وبالتالي فالفن هو ليس تقليد للواقع الخارجي او الطبيعة أنما يعد ارتقاء وتسامي على ذلك الواقع فهو تطهير ذلك لان الإنتاج الفني يسمو بالإنسان ، لأنه يطهر الروح ويحرر الإنسان من الغرائز المضرة[١٩].

وقد اتسمت فلسفة **أفلوطين (٢٠٤ – ٢٧٠ م)** القائمة على تجربة التأمل الصوفي في وحدة الوجود التي تعد قوام التجربة الجمالية لتذوق الجمال المطلق ، والاستجابة الجمالية للفن تستمد قيمتها من غاياتها الخيرة في التطلع على جمال العالم الروحاني ، واستجابة الفنان الجمالية للكون والطبيعة باعتبارها آثاراً للتجلي الإلهي المقدس التي تشتاق إليه النفس في تطلعها

الدائم الى معاينة الجميل المطلق [٢٠] . ان (أفلوطين) يؤكد في بحثه حول المضمون الروحي الذي يتصل بالماهية والحقيقة الثابتة والمطلقة وكل ما هو باطني ، اذ يقول : " ان الحسن الحق هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره " [٢١]. ان نظرته إلى الفن ارتبطت بالدين والجمال والخير ، حيث أكد على أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل ، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية صوَّر من خلالها شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها [٢٢] .

أما الفكر الفلسفي الإسلامي فقد اهتم في الجوانب الباطنية التي تعنى بالمعاني الروحية أكثر من الجوانب الظاهرية التي تتوسم الحسي ، وهذه النظرة تمثلت في الفن بكل طروحاته ومنجزاته الإبداعية . ويعد **الفارابي (٢٥٧هـ-٣٣٧هـ)** احد الفلاسفة الذين اهتموا بالجوانب الروحية والعقلية معا ، حيث حاول التوفيق بين آراء كل من الفيلسوفين اليونانيين أفلاطون وأرسطو ، فقد اعتمدت فلسفته التصوف عبر الدراسة والتأمل العقلي ، وليس من خلال الابتعاد عن نوازع البدن وغواياته والحرمان من متع الدنيا فحسب ، وإنما عن طريق العقل والأعمال الفكرية أولا ، وبالذات المعرفة الميتافيزيقية ، وهي أسمى الغايات الإنسانية التي ينشدها العقل ، والتي لا تبلغها إلاّ النفوس الطاهرة ، التي تكتمل لديها جودة الرؤية وقوة العزم ، والتي تستطيع الوصول إلى عالم الحقيقة [٢٣] . ان الفارابي يؤكد في فلسفته على كل ما هو روحي وهذا يتمثل في الفن وطبقاً لهذا المنحى فالفنان إنما يسمو بنفسه بشكل تصاعدي، إذ يتوسم المطلق والكلي فوق كل ما هو جزئي محملا بالنظرة الصوفية ، أي ان الخطابات الفنية ذات أبعاد ماورائية صوفية عقلية . كما اعتمد في مفاهيمه الجمالية الصوفية على التأمل العقلي ، والذات المعرّفة الميتافيزيقية ، بوصفها من أسمى الغايات التي ينشدها الإنسان ، والتي لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة التي تستطيع بقداستها من اختراق الحجب لتتجاوز الواقع الحسي إلى العالم الحقيقي[٢٤]. ويتخذ **الغزالي (٤٥٠هـ -٥٠٥هـ)** في طروحاته الفلسفية من الشك أساسا في الوصول الى اليقين والحقيقة الثابتة ، وبذا يتخذ من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني كأساس لإدراك الجمال الحقيقي المطلق ، فالقلب عنده اشد إدراكاً لهذا الجمال من الحواس ، فهو يأخذ بنظر المتصوفة [٢٥] . وبذلك يرى ان جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار ، فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر ، والقلب اشد إدراكا من

العين [٢٦] . ومما سبق فالغزالي ينحو بالجانب الروحي الى ابعد مدياته ليصل أيضا الى المعاني التي تتمخض عنها الخطابات والنتاجات الفنية ؛ على اعتبار انه ربط كل المضامين التي تتعلق بالخطاب الفني لاسيما الجمالي منها بالغايات والأهداف الماورائية المطلقة ، فقد ربط كل أنواع الجمال بما هو إلهي ، وترتبط به لأنها اثر من آثاره ، وهذا يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات .

أما أصحاب الفكر الفلسفي الحديث فإن الفن يتجه في خطابه الى غايات جمالية ترتبط بالأبعاد الروحية تارة ، وبالأبعاد الحسية ذات المنحى المادي المحدود تارة أخرى . فالفكر الفلسفي لدى **كانت** (**١٧٢٤م- ١٨٠٤م**) يعد فكرا نقديا ويشتغل ضمن ثلاثة مجالات رئيسة ممثلة بالمجال المعرفي الذي يستند إلى ملكة الذهن ، وهو موضوع نقد العقل الخالص ، والمجال الأخلاقي الذي يستند إلى ملكة العقل ، ويمثل موضوع نقد العقل العملي ، ومجال الشعور باللذة الذي يستند إلى ملكة الحكم ، وهو موضوع نقد الحكم . ونقد المعرفة لدى (كانت) يتدرج في مراحل ثلاثة ، يبدأ أولاً بجمع الأحاسيس في عيانات مدركة حسياً ، بواسطة فعل صورتي المكان والزمان القبليتين ، ومن ثم توحيد هذه المدركات الحسية في أحكام منطقية من خلال مقولات الذهن ثانياً ، وأخيراً توحيد هاتين الأخيرتين بواسطة التخطيط الخيالي من أجل الوصول إلى تطابق فيما بين المعرفة الفردية والمحيط الخارجي [٢٧] . ان مبدأ (كانت) في الفن وخطابه يتحرك ضمن حدود الشكلانية الخالصة ؛ على اعتبار ان الجمال الخالص يكمن في الشكل الخالص ، وبذا انتهى الى وجود نوعين من الجمال هما (جمال مقيد) من خلال الشكل المتجسد بفعل المحاكاة التسجيلية ، و(جمال حر) الذي يمثل تأمل صرف بعيداً عن أي حاجة او غايات نفعية ، وهذا ما يتمثل في الشكل التجريدي الخالص [٢٨] . لذا ترى الباحثة ان (كانت) يؤكد في الخطابات الفنية على كل ما هو خالص والذي يشتغل بحدود شكلانيته الخالصة ، فهي تفضي الى جمالية ذات بعد ومنحى روحي . أما **هيجل** (**١٧٧٠م- ١٨٣١م**) يؤكد على الروح المطلق ، فقد جمعت طروحاته سمة او صفة التعالي على كل ما هو حسي في الفن والدين والفلسفة ، ذلك للوصول وبلوغ الحقيقة المثالية المطلقة ، حيث يقول: " الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة ، فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي ان الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة "[٢٩] . فيظهر الروح المطلق في الفن في

صيغة المعرفة ، وفي الدين في صيغة التأمل ، وفي الفلسفة في صيغة الفهم[٣٠]. كما يؤسس (هيجل) رؤيته للمنظومة التي ترتبط بالخطاب الفني وجمالياته وغائياته من خلال مفهومه للروح المطلق ؛ على اعتبار ان الروح الإنسانية يتجلى فيها شيئاً من الروح الإلهي والتي تسعى الى الوصول إليه ، وهذا ما جعل هيجل يعكس طروحاته في الخطاب الفني ، حيث يرى "ان العمل الفني المجرد يحتوي على روح دينية ، والمطلق يكشف عن طاقته من خلال اختفاء الروح أمام عملها ، ليصبح العمل الفني ممثلاً للآلهة حقيقة موضوعية خالصة وكأن الذات المبدعة قد تجاهلت نفسها تماماً ، او كأنما هي قد الفت وجودها لحساب العمل الفني نفسه " [٣١]. لذا يتحقق الفن في أعلى مستوياته وأسمى درجاته عندما يحقق مضمون التعبير الروحاني الباطني ، وان هذا التعبير هو مصدر أساسي في تحقيق إبداع فني أصيل يحمل علامات النضج في صراع الشكل والمضمون[٣٢]. وهذا الصراع يتضمن ثلاث أنماط : (النمط الرمزي : وفيه تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محدودة ونتيجة لهذا اللاتحدد فإنها لا تقوى على إخراج الشكل الكامل ، ويعتقد هيجل إن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن لأنه كان يقدم مدلولات مجردة لم تنفرد في أشكال خاصة[٣٣]. النمط الكلاسيكي : في هذا النمط يكون الصراع ما بين الفكرة ومادتها الشكلية صراع متكافئ ومتوازن بل قد يبدو اتحاد ما بين الشكل الخارجي وفكرته في العمل الفني وهذا ما نشاهده بوضوح في الفن الإغريقي القديم . النمط الرومانتيكي : في هذا النمط تطغى روحية الفكرة في العمل الفني على المضمون أو على مادته أو شكل العمل الفني[٣٤]) .

ان الفن بكل خطاباته الروحية يتمخض من خلال جملة مفاهيم يعد الحدس احدها والذي يمكن الوقوف عنده عبر طروحات **برجسون (١٨٥٩م-١٩٤١م)** ، فنزعته الحدسية من شأنها الغور في باطن الأشياء والولوج داخل المضامين بعيدا عن الحسي ، يقول برجسون: " انه لو استطاعت النفس ان تنفصل من ادراكاتها الحسية لا صبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ الى أدق حركات الحياة الباطنة "[٣٥] ، فـ " الحدس عيان مباشر للروح بالروح ، حين لا يكون ثمة وسيط "[٣٦] ، وبالتالي يتمثل الروح في النتاج الفني ليحقق غايات جمالية خالصة ، فالفنان في نظر برجسون هو الذي "يسعى جاهداً في سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطني على صورة اثر عيني"[٣٧] .

لذا ان المنحى الروحي يتوسم المنجز الإبداعي الفني عبر حدسية خالصة يتماهى فيها الفنان ليعبر عن مكنوناته الداخلية بأعلى صور التسامي والارتقاء . فالفن يعد تعبيرا عن كل ما يدور في استبطانات الذات والوجدان بفعل الممارسة الروحية التي من خلالها يتمثل الخطاب التشكيلي البصري بأبعاد ذات دلالات رؤيوية تتسم بالرمزي والتعبيري المحمّل بالعقلي والمنطقي والروحي .

المبحث الثاني : الروحية في الحداثة التجريدية

ان فن الرسم بوصفة بنية تصويرية يحكمها طابع الجدل الداخلي والخارجي ، فإن الرسم الحديث حمل بذرة الجدل الى الدرجة التي يتعذر علينا تصور حركة مفاهيمية منعزلة عن أسباب الصراع الأخرى ، ففي عصر النهضة نجد ان هناك تحولا كبيرا في الفن عامة والرسم بصورة خاصة ، حيث أمست الرسوم تتوسم الى جانب الاستقلال الذاتي موضوعات ذات أبعاد دينية ، الأمر الذي يجعلها تأخذ المنحى الروحي كما يرى مايكل أنجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) في قوله " ان فن الرسم الجيد لهو شيء نبيل ومقدس بحد ذاته فهو نسخة لكمالات الله"[٣٨] ، وان العودة التي حصلت في الشكل الإغريقي والروماني لم تكن محاكاة بقدر ما كانت عودة للروح اليونانية في نظرتها للإنسان ، ورؤية الفنان تنطلق بدافع الحركة الدينامية الباطنية لروحه الثائرة على التزمت وسوء استخدام الدين وتهميش الإنسان ، فالدين والطبيعة ليستا من الغير ، أي أنهما تحت تصرف فهم الإنسان وخياله [٣٩] . لقد تأثر (أنجلو) بالفلسفة الأفلاطونية وأغراه التثليث (الأفلاطوني) الذي قسم الوجود إلى ثلاث مستويات ممثلة بـ(عالم الوهم والخيالات ، وعالم الصيرورة المادي المتغير ، والعالم العقلي) ، وقد رأى في (المُثل) الأفلاطونية روحانية مطلقة ، وعشق الجمال بوصفه مثالا مطلقا أزلياً أبدياً تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة لمعايشته في ماضٍ بعيد سابق على الحياة فوق الأرض . وبذا فقد ابتعد عن تمثيل ما وظيفته إلا أمتاع العين، وحَمّل أشكاله بمضامين رمزية وبطاقات روحية ، فلم يعد الجميل عنده ذلك الشكل الهادئ الوديع بل ذلك الشكل الذي يريد أن ينطلق من اسر المادة المحملة بقوة ديناميكية[٤٠] .

أما (الرومانسية) فقد جعلت من الطبيعة تتسامى بكل أبعادها لتسمو نحو عالم لا متناهي من خلال قدرة الفنان التعبيرية ذات البعد الوجداني والعاطفي وعبر معالجاته أسلوبا

وتقنية وموضوعا " فكانوا متعطشين إلى اللامتناهي والى تفخيم الملكات المعرفية وأطلقوا العنان للجانب الانفعالي ، وكانوا أكثر حداثة مما عُرفوا بخاصة عندما كشفوا عن الجانب القاتم من الحياة والأحلام واللاشعور وحركوا موجات من الفكر لم يكتمل تأثيرها حتى جاء القرن العشرين"[٤١] . كما تعد الرومانسية تمهيداً واضحاً للرسم الحديث ، فالرسام الرومانتيكي يبتسم لمشاعره وعاطفته وخياله ، ويجعل من الذاتي المفهوم الأساسي في رأي الرومانتيكي في الغد والحياة [٤٢] . لذا فإن فن التصوير المتمثل بـ(الرومانسية) بمقدوره أن يعبر عن لحظة من لحظات الحياة بفضل إمكاناته في مجال الإيحاء بعمق رغم سطح المادة ، التي يعبر عن طريقها، وما يميز الفن الرومانسي هو الروح المطلقة[٤٣]. ويعد الرسام (وليم تيرنر William Tarne ١٧٧٥ – ١٨٦١) احد الرومانسيين الذين جسدوا اعمالاً فنية نابعة من فضاء الطبيعة فعلى الرغم من انه رأى كل ما في الطبيعة ، من خلال عينين ثاقبتين أي عبر الرؤية الحسية المباشرة، إلا ان الأشكال التي رسمها محيرة عادةً ، وان العناصر المتصارعة تثيره نحو تأثيرات كونية على غرار موسيقى فاغنر "[٤٤] . بمعنى ان (تيرنر) حاول الابتعاد من الآلية التسجيلية ذات المرجعية الكلاسيكية ، من خلال خلق رؤية تسم بعوالم روحية لا تحاكي عالم الحس بقدر ما هي تمثيل لعالم الوجدان والعاطفة وانفعالات الروح الباطني ، الشكل (١) . لذا ترى الباحثة ان الممارسة الوجدانية بفعلها الباطني والعاطفي إنما تتشكل في الخطاب الفني الرومانسي من خلال معالجات الرسام الأسلوبية والتقنية ليمنح بذلك موضوعه بعدا روحيا بعيدا عن ادراكات الحس والظاهر المحدود . **أما (التكعيبية)** فقد عملت على استبدال كل ما هو تقليدي ونمطي يرتبط بالجمال ، من خلال رؤيتها إلى الشكل وعلاقته بالفضاء ، فعلى الرغم من تمسكها بالمحسوس إلا أنها أوجدت شكلاً ووجوداً جديدين بأساس عقلي ومنطقي صارم . ليكون أكثر حقيقة من الواقع نفسه ، وبالتالي تجسيد لجمال مطلق في موضوعيته من خلال العلاقات والبناءات الهندسية ، فالتكعيبية ومن خلال تقسيمها للأشكال إلى مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف أوجهه في آن واحد إنما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية أنها تعطي بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الأشياء الحقيقية الثابتة والدائمة[٤٥]. فالتكعيبية تبدأ من نظام هندسي يتحلل ثم يعاد تركيبه لبناء وحدات تصويرية محرفة ترمز الى شيء ما

لتوليد شكل خاص[٤٦] . وهناك من فسر التكعيبية بلغة الرياضيات والمثلثات ليعطي تفسيراً سهلاً ، ومنهم من بحث عن الجوهري في الذات وليس في لغة الرياضيات ، فهناك صور في الشيء الواحد بقدر العيون التي تنظر إليه ، وله من الصور الجوهرية بقدر العقول التي تفهمه [٤٧] . لقد كان (سيزان Paul Sezainn ١٨٣٩-١٩٠٦) يعد مرجعاً أساسياً في بلورة التكعيبية من خلال معالجة الطبيعة انطلاقاً من الاسطوانة ، الكرة ، المخروط ، والنحت الزنجي من تميزه بتبسيط الأشكال واختزالها فضلاً عما يحمله من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني ، وتقابل المساحات المقطعة اصطلاحياً وتحديد سمات الوجه والتعامل مع الواقع برؤية جديدة تغاير الواقع وتعيد بناءاته عقلياً مما كان لهذا بالغ الأثر على (بابلو بيكاسو Pablo Picasso١٨٨١-١٩٧٣) و(جورج براك Georges Braque ١٨٨٢-١٩٦٣) في تشييد صرح التكعيبية كاتجاه فني بمرحلته الأولى خاصة[٤٨] . يقول (جورج براك) : " لابد أن أخلق نوعاً جديداً من الجمال ، ذلك الجمال الذي يظهر لي على هيئة حجم و خط و كتلة .. أما الطبيعة فهي مجرد حجة لإنشاء موضوع تزييني مضافا إليه الشعور إنها توحي بالعاطفة وأنا أترجم تلك العاطفة إلى عمل فني . أريد اعرض المطلق و ليس مجرد أشياء مصنوعة ، وسيكون اقرب إلى الحقيقة من التجربة المباشرة للحواس[٤٩] . لقد استطاع (بيكاسو وبراك) الى خرق عالم الواقع بأشكاله الحسية والنفاذ إلى عالم باطني يتجسد فيه البعد الروحي ، حيث ابتعدا عن التسجيلية والاقتراب من المثال الافلاطوني ، فعلاقات الأشكال تتماهى في فضاء المنجز الفني معبرة عن التعالي بجمالياتها الروحية . اذ ان الهدف في رسوم التكعيبيين كان في تثوير بنية الشكل وصولاً إلى شكل مطلق ، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني، فالتكعيبيون كانوا يدققون النظر في اللوحة ويستخلصون الإلهام من رؤوسهم على ابعد مدى ، لقد كان تشكيل الرسم أهم عمل أمامهم [٥٠]. شكل (٢-٣). لذا يقوم مبدأ التكعيبية على رؤية تستند النظر إلى الأشياء وموجودات العالم الخارجي من زوايا نظر متعددة ، حيث عمد الرسام التكعيبي إلى تفكيك الأشكال من كليتها إلى جزئيتها ثم عمل على تحليلها وإعادة تركيبها بمعالجات تتسم بالاختزال والتبسيط ليمنحها تجريدية خالصة ذات بعد روحي .

ان جذور (**الحركة التعبيرية**)[*] بدأت مع أعمال (فان كوخ) و (ادوارد مونش) و (جيمس اينسور) و (كوكوشكا) اذ طوروا في السنوات الممتدة من (١٨٨٥ – ١٩٠٠) أسلوباً خاصاً في

الرسم فاستغلوا الإمكانيات المعبرة للون والخط لإنتاج مواضيع مثيرة ومحملة بالعواطف لأنهم فارقوا التصوير الحرفي للطبيعة في محاولة لإيجاد معادل صوري يمثل التجربة الشخصية[٥١] . فالتعبيرية تعد بمثابة بوتقة الممارسة الوجدانية للروح الداخلية ، وهي تشكل الذات في تجاوزها البعد الحسي لتجد بعدا آخر في تصعيد المعاني والمضامين يتمثل بالتجريد والتبسيط ، فلم تغدو الأشكال مجرد مجموعة من التفاصيل الظاهرية ، بل أصبحت تلك الأشكال ومن خلال التعبير الداخلي ترتبط بعلاقات جديدة بعيدة عن النظرة الواقعية . اذ أصبحت صورة الواقع عقيمة وغير مجدية ، ولم يعد الرسام التعبيري يتخذ من الجانب الكلاسيكي معيارا لما هو جمال ، فموقف الرسام الوجداني او التعبيري إزاء الواقع ليس مجرد إضافة للظواهر او تجسيد لذاتية خالصة ، بل هو مرتبط بعلاقة تبادلية حية بين الذات والموضوع والتي هي مبدأ لاستيعاب جمالي وروحي[٥٢]، لذا كان الرسام التعبيري يميل الى التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة وتجريد الأشياء من سياقها الطبيعي ثم تجميعها من جديد لخلق آفاق تشع بالروحانية ، حيث نرى كراهية التعبيري للمجتمع البرجوازي – الصناعي، التي شوهت الطبيعة الإنسانية بتوظيف العقل والإرادة في خدمة الإنتاج، فأهملت الروح والمشاعر والخيال ، فمكننة الروح بإخضاعها لنظام العلاقات الإنسانية[٥٣]. لقد اخضع الرسام (إدوارد مونش Edward Munch ١٨٦٣– ١٩٤٤) رؤياه لتناغمات تعبيرية، حيث أكّد على الوحدة الانفعالية وحضور العنصر الإنساني وتفضيل الخط على التنغيم اللوني، وغلق الشكل عن طريق الخط المكرر مما يخفي على الأشياء عمق لا يزول، على اعتبار ان التعبيرية تتوسم بطبيعة تميل إلى الاهتمام بالعالم الداخلي والتأمل الميتافيزيقي الرافض تقديم العالم كما هو واتخاذها موقف ذاتي غير معتمد على الصفات والقيم الشكلية بل المضمون الانفعالي[٥٤] ، الشكل (٤) ، اذ يؤكد على الممارسة الوجدانية التي تمنح النتاج رؤية الفنان الذاتية ذات البعد الباطني المحمل بالروحي وفقاً لحدسية خالصة تتسم بالداخلي ، وهذا ما أكده (كاندنسكي) فيما بعد حين اقر بأن الفن التعبيري هو فن الضرورة الداخلية .

اما **(الحركة التجريدية)** فهي تمتلك نزوعاً نحو الباطن من خلال تبسيط الأشكال واختزالها من واقعيتها التسجيلية الى رموزا وعلامات وإشارات ذات دلالات تعبر عن المضمون الكامن وراء تلك الأشكال . والتجريد في الفن عامة والرسم خاصة ظاهرة واشمل من أن يكون تياراً فنياً وهو في حقيقته ينطوي على جانبين ، أولهما يتمثل برفض التمثيل الصوري ورفض

التقيد بالمنظور ورسم الطبيعة بواسطة إشارات بسبب تحرر الفنان من قيود ضرورة تمثل الأشياء كما هي ، وثانيهما يتمثل في محاولة استخراج شيء من المحسوس هو بمثابة الحقيقة ، والمبدأ أو الفكرة[٥٥] . فالرسم التجريدي يعمل على تسخير معطيات عالم الواقع بشيئيته للمعطيات الروحية العميقة وفقاً لمنظومة علاقاتية تتجسد في فضاء السطح التصويري ، الأمر الذي يجعل من الشكل الواقعي او المحسوس غير تسجيلي او مماثل لما هو في النتاج الفني، اذ ان الشكل التجريدي لا يمثل شيء سوى ذاته وما هو عليه من أنه شكلاً لا نموذج لها في العالم المادي المتشيء ، وهو نتيجة للفعل الفني ، ولا يمكن فهمه إلا بوصفه شيء في ذاته ، وهذا هو الأسلوب التجريدي الصرف أو الخالص . وبحدود الحركة الفنية فالفن التجريدي ينقسم إلى قسمين هما : التجريدية التعبيرية (Abstract Expressionism) ، ويتزعمها الرسام الروسي (فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky ١٨٦٦- ١٩٤٤) ، والتجريدية الهندسية (Geometric Abstractionism) ويتزعمها الرسام الهولندي (بييت موندريان Piet Moundrian١٨٧٢-١٩٤٤) [٥٦] . ان الرؤية فنية للرسام التجريدي قادت الرسم الحديث نحو التجريد بعيداً عن واقعية العالم المادي، فقد " آمن (كاندنسكي) ، مثل العديد من أبناء جيله ، بالحاجة إلى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية ، وذهب أبعد من ذلك ، كما هو الحال مع (موندريان) وغيره من الفنانين ، في اعتقاده بان في الإمكان تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية القديمة التي تقبلت التمازج المادي الروحي، فإذا كان المظهر المادي للطبيعة وهماً وقد اثبت العلم المعاصر هذا الافتراض ، أليس الفنان على حق في محاولته اكتشاف ما وراء الحقيقة ؟ لذا حظيت محاولة (كاندنسكي) التخلي عن التشبيه في رسمه بأهمية بالغة ، كان مقدراً لها أن تكون سبيلاً إلى نوع جديد من الفن الديني له مغزى إنساني أعظم بكثير مما تحقق حتى ذلك الحين، وكان الفنانون الآخرون يفكرون وفق هذه الخطوط أيضاً ، وبدا كل مسعى فني في أواخر القرن التاسع عشر متجهاً إلى مزيد من التجريد ، لكن تضمينات كل منها فسرت بأشكال مختلفة . ومن ثمار الوصل بين ما بعد الانطباعية الفرنسية والاعتقاد الرمزي بقيم الفن الروحية بزغ الفن التجريدي "[٥٧] . ان الخطاب التجريدي لدى (كاندنسكي) ببعده الغنائي التعبيري يتجسد وفق المنظومة العلاقاتية والمعالجاتية للتقنية في الشكل واللون ، اذ يرى ان الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العاطفي وان

الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح ، وكذلك هو حال الشكل واللون وتكمن الضرورة فقط في تكوين الشكل المعبر عن الشعور الداخلي ، وليس هناك ضرورة لمنح الشكل واللون مظهرا ماديا بالنسبة إلى المواضيع الطبيعية والشكل نفسه ما هو الا تعبير عن المعنى الداخلي وهو يركز على الدرجة التي يتم تقديمه بها بموجب علاقات لون متناسقة ويشكل الجمال فيها انجاز يتجاوب بين الضرورة الداخلية والأهمية التعبيرية [٥٨]، الشكل (٥) . اما رائد التجريدية الهندسية (موندريان) يقول : " يجب على الفن أن يعبر عن واقع نقي ولكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل واللون الطبيعي الأولي، إن كل الفنون في الأساس شاملة ومعمارية هندسية وغير تشخيصية فهي خالصة من المأساة الإنسانية فهي فن عالمي"[٥٩] . وقد عمل (موندريان) على البحث عن الحقيقة الداخلية الجوهرية من خلال العلاقات الكونية التي تتجلى في أفكاره ، إذ يقول : " إن ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها وإن ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت ، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة الخفية وراء مظاهر الأشياء "[٦٠] . ونجد ذلك في تكويناته عبر استخدام الأشكال الهندسية والخطوط العمودية والأفقية باتجاهات متتالية يصعب فيها التركيز على شكل معين وإتباع المنطق الرياضي[٦١]، شكل(٦) . لذا ترى الباحثة ان كلاً من (كاندنسكي وموندريان) أخذا الخطاب الفني كل على حدة، فالأول جعل من تعبيريته الغنائية والوجدانية تضج في العمل الفني ليمنحه بعدا روحيا يقترب به الى الجمال الخالص الذي يطفح هو الآخر بمنطقيته العقلية لدى موندريان عبر أشكاله الهندسية . كذلك (بول كلي Paul Klee ١٨٧٩ – ١٩٤٠) يقول : أننا اعتدنا في الماضي ان نمثل الأشياء المرئية على الأرض ، أشياء أما يستهوينا النظر إليها او تلك التي نرغب في ان نراها، أما اليوم فنحن نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المرئية ، لنبرهن ان هناك حقائق مجهول كثيرة.. لقد بدأ (كلي) تكويناته من حوافز شكلية خالصة (رموز صورية) يقوم فكرة بتطويرها ، بحيث تتحول ابسط العناصر لديه الى قوة فاعلة ، فالنقطة قد تولد لديه دائرة او مربع او تكوينات أكثر تعقيداً [٦٢] . إن أعمال (بول كلي) تتكون من أشارات تبدو مستنبطة أو تجريداً أو اختزالاً للمرئيات فتعد كتابة غير مقروءة تجمع بين النقطة والشكل الهندسي والنباتي والخط غير المحدد وبين الصورة الإنسانية المحّورة أو الملغّزة ، أو ما يذكر بها وتملأ المساحة المصورة كلها فتضفي عليها طابع السحر والخيال[٦٣] ، شكل (٧) . لذا ترى الباحثة ان الرسم الأوربي

الحديث لاسيما الرسم التجريدي يعد مخاضا لاستبطانات الداخل ، ليكون النتاج التشكيلي الذي يحمل سمات التجريد يسعى للغور في الباطن والجوهري بغية إظهار الملامح الجمالية الخالصة التي تنحو بمضامين مطلقة من خلال العناصر التي تمتاز بعلاقاتها النسقية ، فضلا عن الجوانب التغريبية المتشظية التي امتدت فوق سطح الخطاب البصري بفعل الخيالي والحدسي للرسام .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

لقد أسفر الإطار النظري جملة من المؤشرات يمكن بيانها بالاتي :

١. ان الخطاب البصري التشكيلي المجرّد أنما يتسم بأبعاد ذات بنى وجدانية روحية؛ على اعتبار ان الفن ينطلق من التوصيفات الباطنية للذات .
٢. يؤكد (أفلاطون) في فلسفته المثالية على الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة والزوايا القائمة ، بغية الوصول إلى جمالية مطلقة تحاكي عالم المثل ، فهو يعلو على المظاهر ويخرج من نطاقها إلى ما ورائها ترشده إلى ذلك قوى روحية عليا .
٣. يأخذ (أرسطو) في فلسفته عالم الواقع المادي المحسوس ويتجه به الى عالم مثالي يتوسم الجوانب الروحية من خلال التسامي والارتقاء ، كما أوصى (أفلوطين) بمفارقة الطبيعية والارتقاء والسمو إلى عالم أكثر اقتراباً من المثال الكامل .
٤. كما تؤكد الفلسفة الإسلامية على الجوانب الروحية في انجاز أعمال فنية ذات وصف تجريدي بغية تحقيق الهدف الأسمى في إظهار الباطني ، فـ(الفارابي) يستند في طروحاته إلى العقلي والروحي ، على اعتبار ان الروح إذا مالت واتجهت نحو الباطن غابت عن الظاهر وإذا مالت واتجهت نحو الظاهر غابت عن الباطن .
٥. ويؤكد (الغزالي) على نور القلب والبصيرة ؛ على اعتبار ان البصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر ، والقلب اشد إدراكاً من العين الحسية ، وجمال المعاني المدركة بالعقل والقلب أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار .

٦. والفكر الفلسفي الحديث جاء ليؤكد في بعض طروحاته على الجوانب الروحية التي تتوسم النتاج الفني ، إذ يؤكد (كانت) على ان الجمال الخالص الذي يكمن في الشكل الخالص بعيداً عن الحسي والأكثر قربا من الروحي .

٧. ويجعل (هيجل) العمل الفني المجرّد يحتوي على روح دينية ، والمطلق يكشف عن طاقته من خلال اختفاء الروح أمام عملها ، ليصبح العمل الفني حقيقة موضوعية خالصة وكأن الذات المبدعة قد تجاهلت نفسها تماماً .

٨. أما (برجسون) فان الخطاب الفني لديه خاضع للمنظومة الحدسية التي يمتلكها الفنان ، اذ ان الحدس يسمو فوق الحياة العملية التي تصرفنا عن النظر إلى الروح والتأمل في حياتنا الباطنة ، فهو مشاركة وجدانية ننفذ من خلالها الى عالم الباطن .

٩. يشكل الخطاب التجريدي عتبة في استحضار صور عالم الباطن من عالم الظواهر الحسية ، من خلال الرمز او الإشارة التي تعبر عن ذلك العالم الظاهري بمعانيه الداخلية .

١٠. يعد عنصر الخط بتنوعاته الغنائية تعبيرا عن مكنونات الفنان الوجدانية ، فالتجريد الغنائي لدى (كاندنسكي) تعبيرا مطلقا عن الممارسة الذاتية والعاطفية التي تبعث الروحي والمطلق . وتعد الأشكال الهندسية ذات تعبيرات منطقية عقلية ، هذا ما يجعل (موندريان) بخطوطه الأفقية والعمودية ينتج أشكالاً ذات استطيقيا عقلية تبحث عن مثالية متعالية تطفح بالروحي .

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

أولا: مجتمع البحث:

بالرغم من إطلاع الباحثة على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث ، وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي، ونظراً لكثرة أعداد مجتمع البحث وعدم إمكانية حصره إحصائياً ، فقد أفادت الباحثة من المصورات المنشورة والمتوفرة في المصادر الفنية ذات العلاقة ، والمجلات والدوريات وشبكة الانترنيت.

ثانياً: عينة البحث:

لقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري، تم اختيار العينة البالغة (٥) خمس لوحات وفق المسوغات الآتية:

١. تمنح النماذج المختارة فرصة للباحثة للإحاطة بمختلف المعالجات التقنية في العمل الفني التجريدي بغية الوصول إلى مضامينه الروحية ، من خلال مواد التنفيذ (الزيتية والمائية).
٢. تباين النماذج المختارة في أساليبها الفنية على وفق رؤى مختلفة ، وبما يتفق مع ما انتهى إليه الإطار النظري من أبعاد روحية تتجسد في الرسم التجريدي .

ثالثا . منهج البحث : من أجل تحقيق هدف البحث الحالي ، فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي .

رابعا . أداة البحث : اعتمدت الباحثة المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري لتسهم في أغناء تحليل نماذج عينة البحث .

خامسا . تحليل عينة البحث :

انموذج (١)

اسم العمل : معركة

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

المادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس :٩٤.٥ x ١٣٠ سم

تاريخ الإنتاج :١٩١٠

العائدية : معرض تيت – لندن

يعد هذا العمل الفني احد المخاضات التي تعود إلى الضرورات الداخلية لدى (كاندنسكي) ، وفي حدود الوصف لهذا المنجز فان التكوينات الخطية تسبح في فضاء المنجز

لتشكل كلا واحدا مترابطا مع التكوينات اللونية ، فهي ذات طابع روحي محمّل بمدلولاتها التعبيرية العالية ، والتي تعبر عن رغبات ملحّة تتوسم الباطني . ان العمل يحيل المضمون الذي يعبر عنه الفنان بما يسميه (المعركة) الى معاني تقترب من موسيقاه وكأن هذه المعركة تحولت من مضمون الحرب والدمار الى تداعيات مطلقة في الغنائية لتكون خطوطه أشبه بأوتار الآلات الموسيقية ، وهنا تأخذ معالجاته اللونية والشكلية أبعادا تتسم بالنظرة الروحانية لديه والتي تقترب من الثيوصوفية . ان (كاندنسكي) اختار مفردات سطح التصويري لتشكل عمقا باطنيا لمعاني الذات والوجدان ليعطي بذلك تعبيرا خياليا منزاحا عن التشبيهي ، ليتسامى الخطاب بتجريديته عن الأرضي المحدود واقترابه من العلوي اللامحدود مشكلا استطيقيا بجوانب وتمثلات كل ما هو روحي ، فضلا عن الترابط الدينامي بين قوى الباطن والظاهر ، اذ يحاول جعل الباطني والداخلي ظاهر عبر توظيفه لذلك الداخلي في السطح التصويري ، والوصول بالخطاب الى الكلي والمطلق الروحي . فالخطوط تمتلك حساسية ببعدها الروحي لكي تتناغم مع النقاط الملونة مكونة علاقة بين الشكلي والمضاميني او المرئي واللامرئي . ان (كاندنسكي) يجعل من موضوعه المرسوم فوق السطح التصويري ذو حراك يسهم في توظيف المعاني الروحية ، فالحركة التي أنتجتها الخطوط المرسومة تعد حركة لولبية ، أي ان هناك عالم مثالي أراد توضيحه الرسام ليكون بعيدا عن عالم الواقع الذي اتصف في موضوعة المعركة . ان الرسم التجريدي الغنائي في هذا الخطاب استمد من مضامين روحية ؛ على اعتبار ان (كاندنسكي) لا يريد تسجيل الواقع ومحاكاة تمظهراته بقدر ما يريد التعبير عن الشعور الداخلي والوجداني والعاطفي من خلال توظيف الرمز بدلالاته التي ترتبط بعلاقة وطيدة بين ذات الرسام وعالم الأشياء الخارجي .

انموذج (٢)

اسم العمل : تكوين (٥)

او (بعث الموتى)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

المادة والخامة : زيت على الكنفاس

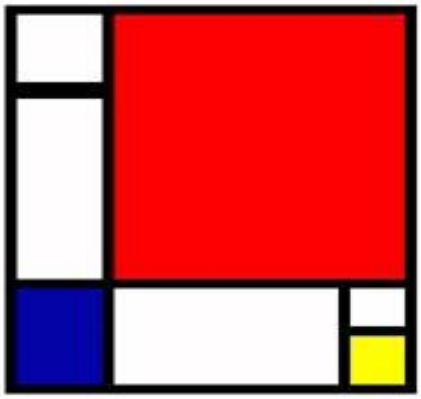
القياس : ١٢٢×١٩٥سم

سنة الإنتاج : ١٩١١

العائدية : متحف الفن الحديث – نيويورك

يعد هذا المنجز الفني تعبير عن الرؤية اللامتناهية التي يبحث الرسام (كاندنسكي) في الوصول إليها ، فقد عمل في ضوء معالجاته التقنية من خلال الشكل واللون والخط الى التعبير برؤاه الباطنية ، والمتمعن في هذا المنجز يجد هناك أشباح من الأشكال الآدمية وأشكال أشباح لطيور تشكل معنى للملائكة وهي تطير بأجنحتها ، كما ان هناك شكلا يطير من الأسفل إلى الأعلى وهو في الجانب الأيمن من العمل ، كإن الرسام أراد التعبير عن ذلك بالفناء من عالم الأرض والمادة والارتفاع الى عالم الروح وهو العالم السماوي الأبدي ، وهنا يؤكد على مضمون لوحته في بعث الموتى . ان أشكاله وخطوطه في هذا المنجز البصري تتطاير او تسبح في فضاء لوني يجعل من تلك الخطوط والأشكال تتماهى مع ذلك الفضاء الذي يعد تواصلا أبديا مع عالم اللاتناهي ، انه يبتعد هنا في خطابه عن المنظور الأكاديمي ويجسد المنظور الروحي الذي يملأ أبعاد اللوحة ، ويركز على موضوعه وفكرته في هذا التكوين الذي عبّر عنه ببعث الموتى عبر الشعور بما هو خفي . ان أرضية العمل الفني أشار إليها الرسام (كاندنسكي) بألوان ترابية وكأنه أراد ان يعبّر على ان الإنسان في موته وبعد دفنه يعود الى أصله ؛ على اعتبار انه مخلوق من تراب ، لقد أفاد الرسام من موضوعه ليبني رؤية إبداعية فنية تتجسد الخطاب وهي رؤية لا تقف بحدود الحسي الزائل بقدر ما هي الوقوف حول ما تجري عليه الحياة ما بعد الموت. ان الرسام (كاندنسكي) ينتقل في موضوعه من الأدنى الى الأعلى شكلا ومضمونا ، فمن خلال شكلانيته ينتقل بخطوطه وألوانه ومفردات سطحه التصويري بطريقة وجدانية لا تخلو من الحس الروحي بجوهرها وحقيقتها التعبيرية ، أنها لا تشكل رموزا للمطلق واللامتناهي فحسب ، بل ان هناك تماهيا بين عالم الخلق وعالم الحق ، على اعتبار ان الإنسان يبقى خالدا بعد فنائه ، اذ ان الروح لا تبقى في الجسد بعد الموت وإنما ترتفع الى عالم آخر يمثل عالم الحقيقة المطلقة ، وهذا ما أراد تجسيده الرسام (كاندنسكي) في خطابه وقد أصاب في توضيح المعنى والمضمون .

انموذج (٣)



اسم العمل : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

اسم الفنان : بييت موندريان

المادة والخامة : زيت على كنفاس

القياس : ٤٨ × ٤٨ سم

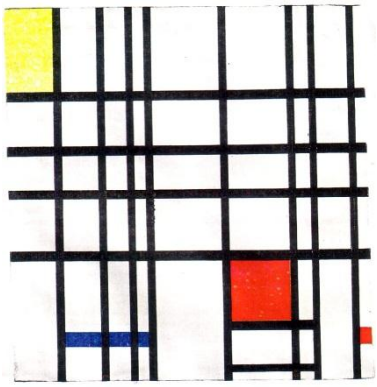
تاريخ الإنتاج : ١٩٣٠

العائدية : مجموعة الفريد روث – زيورخ

يمثل هذا العمل التجريدي أسلوبا مغايرا لما طرحه الرسام (كاندنسكي) في نتاجاته التجريدية الغنائية ، اذ يعد هذا المنجز بخطوطه الأفقية والعمودية ذات منحى منطقي وعقلي ، ان الرسام (موندريان) يبحث بتجريدياته عن الجوانب الروحية بمغايرة واختلاف ، اذ يشكل العقل والمنطق أساسا في الوصول الى الماهيات الاستيطيقية ذات البنى المتخيلة والحدسية التي تتوسم الروحي، اذ ان الجمال الروحي والمطلق أنما يتجلى في الخطوط المستقيمة وكل ما هو هندسي ، وهو يتجسد أيضا عبر توظيف الرسام (سيزان) لأشكال الطبيعة ، فقد وجد ان جمال الأشياء أنما يكمن في أشكالها الهندسية. لذا نجد ان (موندريان) يعمل وفق رؤيته التي تجسد موضوعات تضج بتمثلات الروحي من خلال استخدامه للخطوط العمودية والأفقية ، وألوانه الأساسية (الأحمر والأصفر والأزرق) . ان الشكل المجرد يمنح العمل الفني بعداً روحياً يستفز البصر ، انه تعبير عن اللامرئي الكامن خلف الأشياء، و(موندريان) باتخاذه التجريدية أسلوبا لنتاجاته الإبداعية ، كان يسعى من خلالها الوصول إلى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء عالم الواقع والوجود الشيئي . انه يعمل على الاختزال والتبسيط في الأشكال المرئية وتجسيدها من خلال معالجاته التقنية في سطحه التصويري برؤية تتوسم علاقات بنائية مترابطة ذات منحى رياضي ، عبر مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية (مستطيل، مربع) . ان هذا المنجز الفني يشكل التقاء عالمين من خلال الخط العمودي والخط الأفقي ، حيث ان الأول يحمل في طاقته كل دلالات ومعاني الشموخ والارتقاء والسمو والتعالي حين التقائه مع

الخط الأفقي بما يحويه من مضامين ودلالات توحي بالاستقرار والتوازن والسكون والثبات، وما بين الأول والثاني يشكل (موندريان) تآلفا يصوغه بكل معاني المنطقي والعقلي .

انموذج (٤)



اسم العمل : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

اسم الفنان: بييت موندريان

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٧٢.٥ × ٦٩سم.

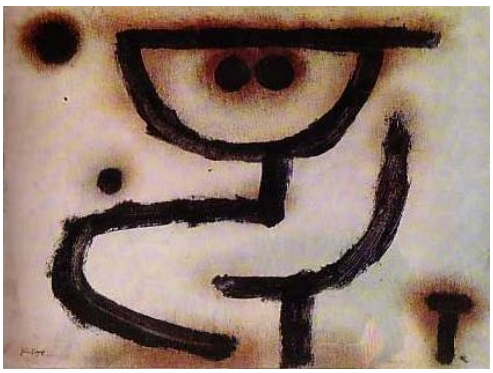
تاريخ الإنتاج : ١٩٣٩.

العائدية: معرض تيت – لندن

ان نتاجات الرسام (موندريان) توغل بعيدا عن تأثيثات العالم المرئي البصري المباشر لتمنح وفق رؤيته المنطقية العقلية استطيقيا تتوسم الجوانب الروحية الى ابعد حدودها التي لا تنفصل عن مكنونات الداخل للرسام نفسه ، فهذا العمل يمثل مجموعة من الخطوط العمودية والأفقية المتقاطعة مرسومة فوق سطح ابيض اللون ، ولأجل تحريك الخطاب وتفعيل ما ورائياته عمل الرسام (موندريان) على وضع اللون الأصفر في أعلى يسار العمل يأخذ شكلا هندسيا يمثل المستطيل ، ومستطيلا آخر بلون ازرق في أسفل اليسار ، وفي أسفل يمين العمل مربعا باللون الأحمر والى حافة العمل مربعا صغيرا باللون الأحمر أيضا . ان خطوطه العمودية والأفقية إنما تشتغل ضمن الرؤية الرياضية التي تبناها الفيثاغوريين ؛ باعتبار ان الجمال أنما يتمثل من خلال النغم والأعداد ، فهي تتوسل النظام والنسق الرياضي بإيقاعات غنائية ترتبط بالعقلي ، لذا سعى (موندريان) في خطابه هذا الى اختزال أشكال الواقع لتأسيس مضمون يتحمّل قراءة متعددة تحتضن السطح التصويري ، من خلال البحث عن الجوهري والكلي الثابت الذي يتسم بالإحساس العالي بما هو روحي ، والإيمان المطلق بان التجريد ما هو الا طاقة تعبيرية تتجسد وفق رؤية تقنية ومعالجاتية للشكل واللون . ويعد هذا المنجز احد النتاجات التي تبعث في النفس النقاء والصفاء ، حيث ان استخدامه للأشكال الهندسية والخطوط الأفقية والعمودية ، فضلا عن ألوانه

التي ترتكن الى بنى او منظومة حدسية تبحث عن الماهية والخالص ، انه يتسامى عن عالم المادة والحس التجريبي الى عالم لا تحده حدود زمكانية فحسب انما يتماهى بطقوس عقيدية ذات مرجعيات مثالية أفلاطونية ، لذا عمل على إحالة ألوانه وأشكاله الى دلالات رمزية ومضامين تطفح بالروحية ، اذ جعل أرضية السطح التصويري تزخر بمعاني الروح والصفاء عبر توظيف اللون الأبيض ، وعمل على تقطيعات ذلك السطح وفضائه بخطوط عمودية وأفقية تتصارع فيما بينها لترسيخ الطاقة الروحية وتمثيلها ، كما أشار الى الألوان الأساسية باعتبارها الأساس الرئيس في ألوان الوجود وأصله التي تعود في نهاية المطاف الى اللون الأبيض ، وهنا اشتغل الرسام (موندريان) على الرجوع الى الأصل وعدم الوقوف الى جانب الزائل والعارض والمبتذل ، بل القيام بتوظيف معالجاته البنائية في موضوعه لتحمل قدرا كافيا من السمات والجوانب الروحية التي ترتبط بالمطلق واللامتناهي .

انموذج (٥)



اسم العمل : العناق .

اسم الفنان : بول كلي .

المادة والخامة : عجينة لونية لاصقة وألوان مائية وألوان زيتية على الورق.

القياس : ٤/١ ، ١٢× ٢/١ ، ٩ أنج .

سنة الإنتاج : ١٩٣٩.

العائدية : مقتنيات د. بيرنهارد سبرانجيل هانوفر – ألمانيا .

العناق هو الاسم الذي أطلقه الرسام (بول كلي) على منجزه الفني الذي يتكون من خطوط إيقاعية ونقاط تسبح في فضاء السطح التصويري لديه مكونة اشتغالات أراد الرسام تجسيدها بعد ان تمخضت داخل ذهنه ، اذ ان الموضوع الفني يجسد البعد الماورائي للعالم الصوري المباشر فهو لم يمثل موضوعه برؤية محاكاتية للرجل والمرأة ، بل عمل على التبسيط والاختزال حد التجريدية الخالصة والمطلقة ، بغية البحث عن الماهية والمعاني الحقيقية التي

يحاول الوصول إليها في موضوعة وفكرة تتحمل الكثير من الدلالات والإشارات والرموز ، والرسام هنا اقتصر على خطوطه الغامقة ، باعتبار ان المعنى الكامن خلفها يطلق العنان بصداه في توضيح الجوانب الروحية التي تشتغل وفق المضمون الفكري والاجتماعي والعاطفي والوجداني والانفعالي لتلك الموضوعة. لقد أراد الرسام (كلي) البحث عن المثال الروحي عبر التجانس بين بني البشر والترابط الأخلاقي والاجتماعي والعاطفي لاسيما هذه العلاقة تتمثل من خلال حرارة العناق بين الرجل والمرأة في محاولة لإيجاد كنه الحقيقة التي تتوسط الوجود ؛ باعتبار ان العالم والكون والوجود ما هو إلا إنسان واحد وان كل من الرجل والمرأة في ارتباطهما يشكلان نقطة واحدة ، وبذلك لابد من الحفاظ على تلك العلاقة بجوانبها الروحية وبقائها خالدة حتى ما بعد الرحيل . ان الأسلوب التجريدي في هذا المنجز يعبر عن الجمالية المطلقة التي تتوسم الخطاب التشكيلي ، حيث أن عناصر المنجز الفني تكشف في طبيعتها الفيزيقية عن قيم ومضامين كامنة في ذاتها ، كما أظهرت طاقات تعبيرية لا متناهية لتشكل استطيقيا خالصة ، اذ ان الأرضية او فضاء العمل بلونه الأبيض يشكل بعدا لا متناهيا في مضمونه واللون الأسود الذي تصطبغ به الخطوط هي الأخرى ذات بعد دلالي روحي ، وتجسيدها يشكل علاقة تماهي مع الأرضية ، اذ ان العناق في هذا الخطاب يأخذ مداه ليصل الى تماهي الخطوط مع الفضاء الأبيض اللامتناهي ، حيث تماهي المحدود مع اللامحدود او المرئي مع اللامرئي او الحسي مع الروحي ، والخطوط المنحنية تكتنز تغريبا يتوسم جمالية روحانية تمتزج بين العقلي والروحي ، فمضمون الخطاب البصري خلق محمولات جديدة ترتبط بالمعالجة التقنية (شكلا وخطا ولونا) بعيدا عن الواقع المادي الملموس ، محمولات ذات تمثلات تتسم بالتعبيرية والوجدانية والعاطفية وتتوسل الجوانب الروحية بكل أبعادها الشمولية والكلية والجمالية المطلقة .

الفصل الرابع

أولاً: النتائج :

استنادا لما تقدم من تحليل عينة البحث ، فضلا على ما جاء به الإطار النظري، فقد توصلت الباحثة الى جملة من النتائج يمكن بيانها بالاتي :

١. سعت التجريدية من خلال ممارستها الشكلية والمضامينية الى الانزياح من عالم التمظهرات الحسية والتماهي مع عالم البواطن الذي يعبر عن المضامين الرؤيوية التي تتوسم الجوانب الروحية ، اذ أن قيمة الفنان الحقيقية تكمن في أغناء الواقع وليست في تقليده ومحاكاته المباشرة ، والرسم التجريدي جاء ليحرر التشكيل الفني تماما من التبعية الى الأشياء ودعا الى الانسجام والتوافق من خلال المنظومة الشكلية واللونية ، فضلا عن المنظومة المضامينية التي تتمثل في السطح التصويري التجريدي ، كما تمثل ذلك في عينة البحث .
٢. ان الرسم التجريدي الغنائي الذي طرحه (كاندنسكي) يعبر عن الذاتية الوجدانية التي تشتغل طبقا والمعالجة التقنية والأسلوبية ، فالخطوط جاءت بمرونتها وانسيابيتها تشكل إيقاعا غنائيا يقترب من الإيقاع الموسيقي بصداه ومداه ، وفي تأثيره العميق في النفس دون ان يكون هناك تحديدا لمضمون ما ، وهذا ما سعى إليه (كاندنسكي) في النموذج (١-٢) ، فالخطوط تقترب من الكلي والشمولي الذي يتسم بالروحي أكثر من الجزئي الحسي .
٣. سعت التجريدية الهندسية من خلال الأشكال والخطوط إلى اظهار البعد الماورائي الذي يتجسد خلف مظاهر الأشياء ، بغية الوصول وتحقيق الرؤية غير المنظورة ممثلة بجمالها المطلق الذي ينطوي على جوانب روحية لامتناهية ، وهذا يتفق مع الجوانب الفلسفية التي طرحها (أفلاطون) التي تمس الأشكال الهندسية والتي تم التطرق إليها في الإطار النظري ، حيث أنها لم تخضع الى المعطيات الحسية المباشرة وإنما محاولة في الإمساك بما هو حقيقي يعتلي الأبعاد الروحية بكل مضامينها ، كما ظهر في أعمال (موندريان) النموذج (٣ – ٤) .
٤. طرح الرسام (بول كلي) في نتاجه الذي يمثل نموذج (٥) من العينة فكرة وموضوعة تتعلق بالجوانب الاجتماعية والأخلاقية والإنسانية إلا انه لم يمثلها بتسجيلية تقترب من الصورة

المباشرة للواقع ، أنما جعل من أسلوبه التجريدي يعبر عن تلك الفكرة برمزية ذات منحى رؤيوي تتعدى الجزئيات الشكلية والمادية المحدودة لتصل الى ذروة الاستبطان الداخلي بحقائقه الكلية التي تتوسم الجوانب الباطنية والروحية .

٥. يشكل الحدس البعد الذاتي للرسام التجريدي ، اذ من خلاله يمكن الغور الى الحقائق الجوهرية القابعة وراء عالم الحس ، وإحالة كل ما هو شكلي ملموس يتحدد بزمكانية العالم الموضوعي الى المغايرة والتغريب التي تعبر عنها القوى الحدسية والتخيلية برموز تحتضن الجوهري بروحانية تتسامى على أشكال الواقع الخارجي المحسوس .

٦. ان عناصر التشكيل البصري المتمثلة بمفردات السطح التصويري (الخط واللون والشكل) ما هي إلا قيم حسية تتجسد في فضاء السطح ، إلا أنها تعبر عن المعنى الكامن خلفها ، وفي الرسم التجريدي تجسدت لتوحي بالمضمون الروحي الذي يعتليها انطلاقا من الفكرة التي ترتبط بها من جهة والمعالجة التقنية لدى الرسام من جهة أخرى ، كما ظهرت في جميع نماذج العينة .

ثانياً: الاستنتاجات :

استنادا الى ما توصل إليه البحث من نتائج ، تستنتج الباحثة ما يأتي :

١. ارتكزت التمثلات الروحية في الرسم التجريدي من خلال الرمزية في العناصر البنائية وطبقا والمعالجة التقنية لدى الرسام ، اذ ان الرمز يوحي بدلالات باطنية وروحية للشكل المرئي الحسي الذي يرتبط بالعالم الواقعي المباشر .

٢. تمثلت الروحانية في الخطاب التجريدي عبر النفاذ من عالم الحسيات الجزئي الى عالم الروح الكلي من خلال المنظومة التخيلية والحدسية ، حيث يعمل الرسام بحدس متعالي ورؤية تخيلية الى تحريف ومغايرة عالم المظاهر بغية عدم محاكاتها بصورتها المباشرة والغور الى استبطاناتها الداخلية .

٣. أثبتت الرسوم التجريدية بتجسيد الجمال المطلق واللامتناهي من خلال الصيرورة التي تعتلي الخطاب البصري شكلا ومضمونا ، الأمر الذي جعل من هذه الرسوم تتوسم الأبعاد الروحية بكل تمثلاتها الوجدانية والعقلية والفكرية والذاتية .

٤. تتجسد الروحانية في الرسم التجريدي بفعل تطهير الذات والنفس من عوالق المادة والحس وعدم الوقوف الى جانب الجزئي والنسبي المحدود ، مما دفع الرسام التجريدي الى تقصي الجوهري الذي يتسم بالروحي من خلال العلاقات الهندسية المنطقية من جهة والعلاقات الغنائية التي ترتبط بالضرورات الداخلية من جهة أخرى .

٥. ان الخطاب البصري التجريدي يعد رمزا لاستخلاص المركزي والماهوي والوصول الى غاية الموضوع الجوهرية والحقيقية من خلال انتزاع مظاهره وقشرته الخارجية والغور في جوانبه الروحية .

ثالثاً: التوصيات :

استكمالا للفائدة المرجوة من البحث توصي الباحثة بما يأتي :

١. ترسيخ المفاهيم المثالية والروحية منها لطلبة الدراسات الأولية والعليا وتضمينها في المناهج والمقررات الدراسية لكلية الفنون الجميلة .

٢. العمل على إقامة المعارض التشكيلية لاسيما التي تتعلق بالخطابات البصرية التجريدية ؛ باعتبارها تتضمن الأبعاد الروحية بكل جوانبها التي تتعلق بما هو وجداني وعقلي .

رابعاً: المقترحات :

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة دراسة البحوث الآتية :

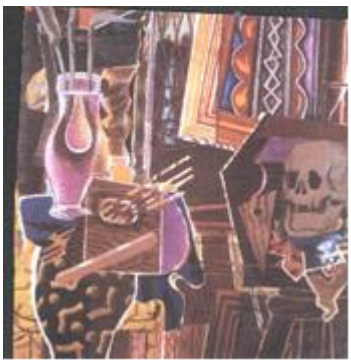
١. التمثلات الروحية في الفن العراقي القديم .

٢. التمثلات الروحية في التشكيل العربي المعاصر .

الاشكال

شكل (١)

شكل (٢)



شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

شكل (٧)

الهوامش

١. بهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٥٨.
٢. الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٦١٤-٦١٥ .
٣. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٣٤١ .
٤. الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط ١، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، ٢٠٠٧ ، ص ٨٥ .
٥. مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، ١٩٩٤ ، ص٢٨١ .
٦. الكاشاني ، عبد الرزاق : معجم اصطلاحات الصوفية ، تحقيق عبد العال شاهين ، دار المنار ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص١٦٨-١٦٩ .
٧. وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص١٠٥ .
٨. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٦٢٤ .
٩. قرني ، عزت : الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون ، ، جامعة الكويت ، ١٩٩٣ ، ص٢٩ .
١٠. ال ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط ، ط٣ ، مطبعة الاديب ، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٢ – ٣٥ .
١١. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، ب ت ، ص٢٢ .
١٢. خباز، حنا : جمهورية افلاطون، مكتبة النهضة، بيروت ، ١٩٨٣، ص٢٠٤.
١٣. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٦٨.
١٤. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٤٨.
١٥. مطر، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، دار القلم، القاهرة ، ١٩٩٢ ص٨٩.
١٦. مطر ، أميرة حلمي : الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٢٣١ .
١٧. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٣٠.
١٨. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط٢ ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ ،ص٣٦-٣٨.
١٩. اوفسيانيكوف.م. سميز نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩، ص٢٨ .
٢٠. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ب. ت ، ص ٨٢.
٢١. بدوي ، عبد الرحمن : افلوطين عند العرب ، ط٣ ، وكالة المطبوعات الكويتية ، الكويت ، ١٩٧٧، ص٦١.
٢٢. أبو شيخة ، ياسمين نزيه : دراسات في علم الجمال ، مكتبة المجتمع العربي ، ٢٠٠٩ ،ص٥٠ .

٢٣. الطويل ، توفيق : في تراثنا العربي الإسلامي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص١٧٣.
٢٤. الطويل ، توفيق : في تراثنا العربي الإسلامي ، المصدر السابق ، ص١٥٥-١٥٦.
٢٥. الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث ، ط١، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠، ص٨٣.
٢٦. الغزالي ، ابو حامد : احياء علوم الدين ، دار الشعب ، القاهرة ، د ت ، ص ٢٩٧ .
٢٧. عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، منشورات جروس برس ، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٦ ، ص٧٩ – ٨٠ .
٢٨. معلوف، لويس : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، ط١٩، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص١٠٣.
٢٩. هيجل : فكرة الجمال ، ط٢ ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص١٢.
٣٠. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ا ، مصدر السابق ، ص٦٦ .
٣١. ابراهيم، زكريا : هيجل او المثالية المطلقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٠، ص٤١٩.
٣٢. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، المصدر السابق ، ص٧٢ .
٣٣. هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص١٩ .
٣٤. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد ، ١٩٨٨، ص٧٦.
٣٥. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧، ص٣٢٤.
٣٦. برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب.ت ، ص٢٧ .
٣٧. إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة ، ١٩٦٢، ص٣٢.
٣٨. سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ط٢، ت : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس،١٩٨٢، ص١٤٣.
٣٩. قنصوة ، صلاح: فلسفة العلم،دار الطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٨ ، ص١٣٣ .
٤٠. لانج ، بول هنري : الموسيقى في الحضارة الغربية في عصر الباروك إلى الكلاسيكي ، ترجمة احمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص٢٢ .
٤١. باومر، فرانكلين – ل : الفكر الأوربي الحديث، ج٣، ترجمة أحمد حمدي محمود، الألف كتاب (الثاني) ٤٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٩.
٤٢. فيرش ، بدليان : الرومانتيكية ، ترجمة عدنان خالد ، أحمد حسام خطيب ، المركز الثقافي الاجتماعي ، بغداد، ١٩٧٨ ، ص٦٤ .
٤٣. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، دار المعارف للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص١٤٥.
٤٤. ليفاي، مايكل: من دافنشي الى سيزان، موجز تاريخ الرسم، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ٢٠٠٠، ص١١٨ .
٤٥. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١، ص٩١ .
٤٦. الكبيسي، طراد : النص التكعيبي ، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٥، ص٥٨.

٤٧. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٦٩-١٧٣.
٤٨. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٩٤-٩٥ .
٤٩. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، المصدر السابق ، ص٨٠-٨١ .
٥٠. فلانجان، جورج : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٢٦٢.
* يعتبر فان كوخ مؤسس التعبيرية الحديثة ، وقد ضمت مجموعة من الفنانين ، ويعد (أدوارد مونش Edward Munch، ١٨٦٣- ١٩٤٤) من أعظم رساميها نفوذاً وتأثيرا ، وتتلخص التعبيرية الألمانية في حركتين أساسيتين هما (الجسر Die Bruck) في (درسدن) و (الفارس الأزرق Der Blaue Reiter) في ميونخ . المزيد ينظر : امهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ،٢٠٠٩ ، ص١٢٢.
٥١. أوهر، هورست : روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩، ص١٧.
٥٢. اوفسيانيكوف ، ميخائيل ، و ، خرابشنكو ، ميخائيل : جماليات الصورة الفنية ، ترجمة رضا الظاهر ، دار الحمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤ ، ص٥٢ – ٥٧ .
٥٣. برادبري، مالكم، وماكفارلن جيمس : الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠) ، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٧ ، ص٢٦٨ – ٢٦٩ .
٥٤. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٧٣ ، ص٣٣ – ٣٦ .
٥٥. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص١٣٨ .
٥٦. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث، تعريب رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٨٧ ، ١٤٨ .
٥٧. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٢٠٤ .
٥٨. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري، مراجعة سلمان الواسطي، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩، ص٩٧ .
٥٩. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٧٣، ص٦٤.
٦٠. باونيس ، الان : الفن الاوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص٢١٢ .
٦١. الجباخنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار العلم للملايين ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، ١٩٦١، ص٦٠ .
٦٢. مولر، جي، أي : مئة عام من الرسم الحديث ، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨، ص١٢٦.
٦٣. امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٣٨٠ .

المصادر

١. ال ياسين ، جعفر :فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط ، ط٣ ، مطبعة الاديب، بغداد، ١٩٨٥.

٢. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، ب ت.

٣. إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة ، ١٩٦٢.

٤. ابراهيم، زكريا : هيجل او المثالية المطلقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٥. أبو شيخة ، ياسمين نزيه : دراسات في علم الجمال ، مكتبة المجتمع العربي ، ٢٠٠٩.

٦. اسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤.

٧. امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢ ،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ،٢٠٠٩.

٨. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١.

٩. اوفسيانيكوف ، ميخائيل ، و ، خرابشنكو ، ميخائيل : جماليات الصورة الفنية ، ترجمة رضا الظاهر ، دار الحمداني للطباعة والنشر ، عدن ، ١٩٨٤.

١٠. اوفسيانيكوف.م. سميز نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.

١١. أوهر، هورست : روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩.

١٢. باومر، فرانكلين – ل : الفكر الأوربي الحديث، ج٣، ترجمة أحمد حمدي محمود، الألف كتاب (الثاني) ٤٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٣. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .

١٤. بدوي ، عبد الرحمن : افلوطين عند العرب ، ط٣ ، وكالة المطبوعات الكويتية ، الكويت ، ١٩٧٧.

١٥. برادبري، مالكم، وماكفارلن جيمس : الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠) ، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٧.

١٦. برجسون، هنري : الفكر والواقع المتحرك، ترجمة سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق ، ب ت.

١٧. بهنسي ، عفيف : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
١٨. الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث ، ط١، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠.
١٩. الجباخنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار العلم للملايين ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، ١٩٦١.
٢٠. خباز، حنا : جمهورية افلاطون، مكتبة النهضة، بيروت ، ١٩٨٣.
٢١. الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.
٢٢. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط٢ ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٣. ريد،هربرت:الموجزفي تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري، مراجعة سلمان الواسطي، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩.
٢٤. سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ط٢، ت : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس،١٩٨٢.
٢٥. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢.
٢٦. الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط ١، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، ٢٠٠٧.
٢٧. الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الإسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٥.
٢٨. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧.
٢٩. عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ .
٣٠. عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، منشورات جروس برس، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٦.
٣١. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، دار المعارف للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦.
٣٢. الغزالي ، ابو حامد : احياء علوم الدين ، دار الشعب ، القاهرة ، ب ت.
٣٣. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.
٣٤. فلانجان، جورج : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢.

٣٥. فيرش ، بدليان : الرومانتيكية ، ترجمة عدنان خالد ، أحمد حسام خطيب ، المركز الثقافي الاجتماعي ، بغداد، ١٩٧٨.
٣٦. قرني ، عزت : الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون ، ، جامعة الكويت ، ١٩٩٣.
٣٧. قنصوة،صلاح: فلسفة العلم،دار الطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٨.
٣٨. الكاشاني ، عبد الرزاق : معجم اصطلاحات الصوفية ، تحقيق عبد العال شاهين ، دار المنار ، القاهرة ، ١٩٩٢.
٣٩. كاندنسكي، فاسيلي:الروحاني في الفن، الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب، تعريب فهمي بدوي ، مصر ، ١٩٩٤.
٤٠. الكبيسي، طراد : النص التكعيبي، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٥.