توثيق الزائل في الفن الحديث

احمد حسين كاطع
أ.م.د ناصر سماري جعفر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

مشكلة البحث

يعد الفن ومنذ القدم موثِق لكل متغيرات الزمن في الاحداث والكوارث والحروب والحياة اليومية بما تحمله من تحولات، فلم تكن غاية الفن في السابق فنية صرفة، انما استخدم لتوثيق الاحداث ،إذ حاول الإنسان القديم تدوين سلوكه بطريقة بسيطة من خلال الرسوم على جدران الكهوف، بغض النظر عن موضوعة هذه الرسوم، الا انها تعد من اهم الوثائق التاريخية التي تبين اهمية نقل الاحداث اليومية المتغيرة والزائلة منها، كتمثيل أعمال الصيد التي تتناول اهم واقدم مجالات النشاط الحيوي للإنسان البدائي موثقا مطاردته للحيوانات المختلفة, إضافة الى أدوات الصيد وكل مشاهد الحياة اليومية و الموجودات الطبيعية التي تحيط به بشكل رسوم ذات خطوط بسيطة يسجلها على جدران الكهوف بعفوية وذلك ليوضح لنا الكثير عن حياة الإنسان البدائي، فالأعمال الفنية اتي وثِقَت كانت معبرة عن ذواتهم وحياتهم ومجردة من أي غرض سوى رغبتهم في البقاء[1].يعد التطور الحضاري والنهضة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية ، كان لها الدور الفاعل في ظهور تحولات فكرية وثقافية مرتكزها الأول الحرية والتجريب ، وهي وعي بمتغيرات الحياة ومستجداتها ، وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة المتسارع ، وانسلاخاً عن قيود الماضي ، والتطلع دائماً إلى تقديم ما هو جديد ، ليجعل الحياة دائمة التجدد لا يشوبها أية رتابة ، وأن كل جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة إيقاع مُتسارع ، مُتبدل يكسر كل ما يمتُّ إلى الرتابة بصلة[2]، وإن لظهور الحداثة في العالم الغربي يشكل امتداداً طبيعياً لتلك التطورات التي أدخلتها أوربا منذ نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة، أي تلك التحولات التي أعادت صياغة المجتمع لا في أشكاله فحسب ، بل في بنائه الفكري والاقتصادي والثقافي، وبهذا تكون الحداثة بمفهومها الواسع موقف يتشكل ضمن حالة فكرية ، حضارية شاملة لكل مظاهر الحياة وهي تتصف بالعموم والشمول النوعي والكمي، فالحداثة لا تتحقق فجأة، بل يجب ان تسبقها مقدمات ، فهي لا تأتي كمحصلة عفوية او ناتج تطور وتغير تلقائي ، وانما هي حدث فاعل، تطوير أو تغيير مرسوم مقصود ، وهي وجود غير مستقر ولا ثابت (متحول) تجدد مستمر، فعال ، ناقد ، وتوالد مستمر ايجابي متواصل النمو[3] . ولأن الفن يمثل أحد هذه التحولات، لذا يؤدي إلى ظهور أساليب فنية متنوعة تعتمد الذاتية أساساً لها ، وتسعى إلى إنتاج منجز فني غريب و متفرد وشخصي غير مسبوق ، يطمح أن يكون مصدر جذب للمتلقي باعتماد قصدية تثير الدهشة لديه إثر ابتعاده عن المألوف والتقليدي، ولاشك أن التغير والتحول يعد أحد مفاصل الفن التشكيلي منذ بواكيره الأولى على مستوى التقنية أو الرؤية الجمالية الفكرية ، ولأن الفن مؤسسة معرفية يمثل الفكر فيها النسغ المشع الذي من خلاله أخذ التشكيل الحداثي وما بعده مساراته بشكل فاعل في البنية المجتمعية الأوروبية وقد تأطر بمنظومة من التغيرات على مستوى المعرفة العلمية التكنولوجية والفلسفية الأبستمولوجية*ذات التصور الفاعل في حركة التغير ، ولأن المجتمع الغربي يعد مجتمعاً علمياً ، لذا فهو مجتمع تطوري وغير ساكن يكون الانسان محور التغير والرفض للسياق المألوف والسائد "رغبات التحول عبارة عن ثورات في الظواهر يبررها العقل البشري"[4]، وهنا يطرح الباحث التساؤل الاتي : هل وثق الفن الحديث للزائل كعنصر منفلت من سلطة الزمن؟

أهمية البحث والحاجة اليه: يشكل البحث رافداً مهماً يُغني المكتبات، ويسلط الضوء على توثيق الزائل في الفن الحديث، إذ تشكّل هذه الموضوعة اضافة فكرية وثقافية لدى الباحثين في مجال الدراسات الفنية، كما يعد هذا البحث استزادة علمية للمختصين في الدراسات الجمالية وطلبة الفنون الجميلة لتشكل مرجعا للباحثين في مجالات الفن والادب ،ويهدف البحث الحالي الى الكشف عن توثيق الزائل في الفن الحديث.

تحديد المصطلحات وتعريفها

التوثيق لغة: هو الإحكام[5] ، تقول: وثق الشيء قوى وثبت وكان محكما، وتوثق تقوى وتثبته[6] .

واصطلاحا: هو علم من علوم التاريخ لحفظ المعلومات وتنسيقها وتبويبها وترتيبها وإعدادها لجعلها مادة أولية للبحث والفائدة وهو علم مهم لحفظ النتاج الإبداعي الإنساني. وحفظ الأحداث التاريخية والمعلومات العلمية ونقلها من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل وإلى الأشخاص الذين يمكنهم الاستفادة منها وينطبق هذا على التناقل الشفاهي للمعلومات والمعارف والمهارات[7] .

الزائل (لغة) :

جمع: زَوائِلُ. [ز و ل]. (فاعل مِنْ زالَ).

-لاَ تَعْبَأْ بِما حَدَثَ لَكَ، إِنَّهُ أَمْرٌ زَائِلٌ:- : عابِرٌ.

-كُلُّ شَيْءٍ زائِلٌ :- : فانٍ. :- هِيَ أُمورُ الدُّنْيا زائِلَةٌ :- :-ثَرْوَةٌ زائِلَةٌ[8].

الزائل (اصطلاحاً) : الزائل (من الكلمة اليونانية ephemerality) والتي تعني "تدوم يومًا واحدًا فقط" هي مفهوم الأشياء التي تكون مؤقتة وعابرة ، ولا توجد إلا لفترة وجيزة ،عادةً ما يستخدم المصطلح سريع الزوال لوصف الأشياء الموجودة في الطبيعة، على الرغم من أنه يمكن أن يصف مجموعة واسعة من الأشياء[9].

مفهوم الزائل

يؤسس مفهوم الزائل لإشكالية معرفية يتقارب فيها المفهوم اللغوي والاصطلاحي ، لذا تأسس على هذا المفهوم مقاربات اصطلاحية تعني بمجملها الى الاضمحلال والاندثار والتلاشي وفي مستويات عدة ، منها الجانب الحسي أو النفسي لتشير الى الشعور بالموت وانعدام البقاء والتفرقة بعد الاجتماع والرحيل بعد الاستقرار والشيخوخة بعد الشباب وكلها تعني فناء الأثر، لذا يمثل الزائل معادلاً موضوعياً لهذه المفاهيم عبر تحقيق العمق الدلالي للزوال والرحيل والتقرب والتباعد والتلاشي[10]. ليقف الزائل كحقيقة ثابتة في وجه الانسان لا يمكن مجابهته، أو الوقوف في طريقه، كما لا يقتصر المفهوم على زوال الأشخاص فحسب، بل زوال الأشياء كذلك ، كما لا يعتمد على زوال الأشياء المادية وحدها ، بل على زوال الأشياء المعنوية ، أو زوال الأشياء المفرحة والأشياء المحزنة : أو زوال الفقر وحلول الغنى محله أو زوال الشقاء وحلول السعادة محله ، أو زوال الجور وحلول العدل محله ، وغير ذلك مما يزول عن حاله أو يتبدل . وهنا تشكل ظاهرة الزائل هاجس خوف الانسان من الشعور بالاضمحلال والتلاشي ازاء متقلبات الظروف الحياتية والبيئية التي أحالت حياته الى حالة من القلق المستمر المتمثل بشعور التشظي والتبعثر وآليته, لاسيما وأن الزمن يسير به نحو نهاية محتومة يجهل كنهها، ويخشى عواقبها، والحياة في تغير وتحول، مما ينذر كل شيء بالنهاية ، مما جعل فكر الانسان مشغولا بهذه النهاية الحتمية، فشعر بالعدمية والتلاشي والضياع بسبب انعدام الإيمان لديه، ونظرته العبثية الى الحياة. فضلاً عن زول مظاهر الحياة البشرية بزوال الانسان، من خلال هجره للأماكن فتتقطع علاقته بالمكان ، ومن ثم يفقد المكان قيمته دون الانسان أي أن غياب الانسان يعني موت المكان، أو غيابا عن الحضور في حياة الانسان" إن غياب الإنسان من المكان بكل صوره، فإنه يعني ان المكان أصبح مهجورا، غير مأهول مما يجعله غريبا عن الانسان لما أحدثه يد الزمن من تأثير في معالمه فغيرتها وأذهبت عنها كل المعالم المألوفة"[11]. على وفقه أخذت موضوعة الزائل أهمية كبيرة بوصفها حدثاً يقع على الأشياء التي تفنى كلها, فهو يتسع ليشمل الأرض وما عليها ومن عليها, فمن عليها يمرون بدور التحول (الاستحالة) من الحياة إلى الموت ثم إلى الحياة الأبدية, والتحول بحد ذاته هو زوال شيء بحلول شيء آخر محله, لذا فإنّ "الزوال زوال الشمس وزوال الملك ونحو ذلك مما يزول عن حاله"[12] كما إن ظاهرة الزائل تعم جميع مفاصل الحياة، الا أن اكثرها ظهورا يتمثل في مظاهر ثلاثة هي: المظهر الانساني، والمظهر الزماني، فضلا عن المظهر المكاني الذي يتداخل مع المظهر الزماني مما سوغ للبحث دراستهما معا. لأن الزائل يعد حدثاً غير مقترن بزمن بمعنى لا يرتبط بزمان دون آخر فهو يبقى حدثاً متجدد الوقوع متعال على الزمان والمكان.ان لفظة (الزائل) تشير في جميع المعجمات العربية الى أكثر من معنى لكنها جميعا تلتقي حول معنى الموت والغياب، والتغير، والاضمحلال، والاندثار، والتلاشي

الفن الحديث توثيق اللحظة الزائلة

لذا جاء الفن الحديث مؤطراً بتحولات كبيرة أزاحت وقوضت العديد من قيم البنى الجمالية في الفنون منذ العصور القديمة والمدارس الفنية الكلاسيكية وعصر النهضة ، بفعل التحولات الفنية على مستوياتها كافة التقنية والجمالية والفكرية والأدائية ، لقد أشار الشاعر والناقد الفرنسي (شارل بودلير Charles Baudelaire 1821- 1867 م) إلى الحداثة وبلحاظ ما وجده من أعمال فنية انطباعية تغاير ما سبقها على مستوى التقنية والموضوع ، إذ وجد مشاهد المدينة الكبيرة شكلت حافزاً للجمالية الانطباعية وماتبعها في القرن التاسع عشر

ويمكن أن نستذكر مقولته الشهيرة حول الحداثة حينما كتب مقالته (رسام الحياة الحديثة) : "اعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال طارئ ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر ابدياً راسخاً بثبات "[13] ،كما قال اذ ان لكل عصر سلوكه ونظرته وابتسامته – تؤلف كلا ذا حيوية مستمرة. فليس لكم ايها الفنانون ان تزدروا او تتجاهلوا العنصر العابر الزائل الذي هو في تغير كثير اذ ان كل اصالة فينا ترينا ذلك الطابع الذي يخلفه الزمن على مشاعرنا، بهذه الكلمات القليلة لخص (بودلير) المنهج والمثال اللذين شرعهما الانطباعيون لأنفسهم[14] ، أي أنه لخص مركزية الذات والثابت والمتحول الذي يحاول فنان الحداثة التعبير عنه.فلاشك ان التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي ادى الى تغيرات في نمط الحياة السايكلوجية وسرعتها بالتالي ادى خلق انماط واشكال جديدة ومعايير ومفاهيم اخرى تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي الى كل ماهو جديد ، فكانت دورة الرسم الطبيعي ممثلة بالانطباعية "التي عكست الى حد بعيد الانقلاب العميق الذي اصاب الاحساس الجمالي العام في عصرها"[15] ،فسعت الانطباعية الى تطبيق النظريات الحديثة فيما يتعلق بقوانين البصريات وفيزياء الضوء وكيمياوية الاصباغ تطبيقاً عملياً[16] ،فالانطباعية فن واسلوب مدنية لانها تصف حياة المدنية ونظام وسياق بكل ما فيها من حركة وانطباعات سريعة مفاجئة لكنها عابرة زائلة.ويؤكد عالم الاجتماعيات (ارنولد هاوزر Hauser Arnold ١٨٩٢-١٩٧٨ م) :" بأن الانطباعية من الاتجاهات الفنية التي تمثل الوجه الاول للحداثة لأنها المذهب التي يتلاءم مع التيار السريع الذي فرضته المدينة"[17]، اذا سعى الانطباعيون الى تخليد انطباعاتهم المرئية انطلاقا من تغيرات انعكاسات الضوء على مجاري المياه او السماء وخلال ساعات اليوم المتغيرة، وأصبحت الموضوعات ذريعة لتكريس الاهتمام باتجاه لحظوية الانطباع, وتحقيق ذلك عن طريق اللون الذي يقود الى الشكل[18]،وقد يفسر هذه الحالة ارتباط الانطباعية بحياة المدينة، مرآة هذا التحول الاجتماعي واكتشافها المنظر الطبيعي، واستجابتها لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة. فالانطباعية اذ تصف مظاهر الطبيعة في المدينة والريف بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، انما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم[19]. ما شغف الفنان الانطباعي بالحياة الريفية وفي الطبيعة، معبراً عنها ومُجسدها على وفق الطروحات العلمية، التي كان لها أثر بالغ في دفع الحركة الانطباعية إلى الأمام، ومنها على سبيل المثال، اختراع الكاميرا الفوتوغرافية الذي أخذ الانطباعيون عنه فكرة تسجيل اللحظة ، تصنيع الألوان تجارياً، والنظريات العلمية الجديدة في مزج الألوان وانعكاساتها[20].والانطباعية تمثل سيادة اللحظة على الدوام والاتصال, والشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر أبداً, وموجة يجرفها تيار الزمان وكل منهج الانطباعية, بكل أساليبه وحيله الفنية, يؤكد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة, وليست حالة ثابتة بل عملية تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود, وعرض لتوازن مُهدد, غير مستقر, لتفاعل القوى المتصارعة, والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة الى عملية نمو وانحلال, فكل ما هو ثابت متماسك ينحل الى تحولات, ويتخذ طابعاً مجزّءاغير مكتمل, وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية بدلا من مادة الرؤية الموضوعية، وهو التعبير الذي بدأ به تاريخ رسم المنظور الحديث[21]. فكانت عناية الانطباعية بتسجيل الانعكاسات الضوئية على الاشياء المرئية وتفكيك اللون المحلي وتحويله الى بقع لونية، والتسجيل السريع والمباشر للرؤية بطريقة شبه عفوية، انما يعبر كل ذلك بواقع متحول ومثير، لذا فإن الزائل هو محور اهتمام الانطباعيين لثبيت اللحظة الضوئية على الدوام[22]، فالفنان الانطباعي سجل الزائل للحفاظ على الجمال اللحظي ومشاركة المتلقي بلحظات الجمال الزائلة التي تم التقاطها عبر الزمن المتغير "فانصب الاهتمام الجمالي لدى الانطباعيين نحو تجسيد كل ما هو زائل ومؤقت"[23] فالفنان الانطباعي مونيه مثلا فقد تفاعل مع الفضاءات الخارجية ليبحث فيها عن قيما من الضوء والألوان ، فيما يهم الفنان الفرنسي (كلود مونيه Claude Monet ١٨٤٠-١٩٢٦م) التأثيرات المناخية الأساسية والمتحركة والمتغيرة التي تحدثها تفاعلات الهواء والماء والضوء فيما بينها كالانعكاسات الظرفية والتي من خلالها يستمد منها أشكاله ،فما يهمه هو الإمساك بلحظة من لحظات هذه التأثيرات الزائلة التي ينطبع بها ويعمل على تمثيلها رسما بالاعتماد على لمسات لونية مختلفة يمررها على مساحة اللوحة فيجاورها وينضدها محدثا بها مزجا بصريا يأخذ مصدرها من العين ذاتها، فقد كان ذو مهارة عالية في تسجيل التغيرات السريعة للضوء ، فقد رسم للموضوع الواحد عدة لوحات وفي أوقات مختلفة ،لأجل دراسة تأثير التحولات الضوئية على ألوان الاشكال ،فقد اعطى الأهمية للانعكاسات والانكسارات الضوئية ،كما في سلسلة لوحات (كاتدرائية روان) التي يوثق لنا فيها تنوعا لونيا للمنظر ذاته واختلاف في الرؤية للموضوع بمرو الزمن ، فكل لحظة زائلة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحمل معها جمالها الخاص، فقد "ضحى عندها بمادة الاشياء وتماسكها ووزنها واضمحلت واجهة الكاتدرائية الى غلال لونية بارعة"[24] **(شكل ١)**

شكل (١)

فهدف الفنان الانطباعي هو التعبير عن جمال اللحظة الذي يتحول الى جمال اخر مختلف في لحظة تالية، فهو يقتنص اللحظة المتغيرة الزائلة ليوثقها في عمل فني دائم الوجود، فالعلاقة التي تربط الفن بالطبيعة "هي علاقة العالم الطبيعي المتغير والزائل بالعالم الانساني الذي يأمل الخلود عبر الصور المخلوقة" [25]ومع ان الانطباعية قد اهتمت بتصوير العالم المرئي المتبدل مباشرتا، فقد ذهب (بول غوغان Paul Gauguin ١٨٤٨-١٩٠٣م)باتجاه مغاير في التعبير عن هذا العالم، من خلال زوال اللون الواقعي كما هو موجود في الطبيعة ليحل محله اللون الاصطلاحي ،الذي ناد به الشاعر والناقد الفني(شارل بودلير Charles Baudelaire ١٨٢١-١٨٦٧م) بقوله "أريد حقولا بالأحمر، واشجارا بالزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة"[26]، فقد تم التخلي عن فكرة ان الحقيقة هو ما تراه العين فقط، هذه النافذة الضيقة العاجزة عن التقاط وتسجيل تعقيدات الطبيعة المتغيرة والزائلة، لان كل شيء في تبدل متسارع بمرور الزمن، هذا العجز دفع الفنان ان بإمكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي، اذ مزج بين الرؤية البصرية والفكر محولا فيها توثيق الطبيعة الى مسطح ذي بعدين، وتحولت معها الالوان الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي[27]. **(شكل ٢)** اما لوحات الرسام الفرنسي (بول سيزان Cézanne Paul ١٨٣٩-١٩٠٦م) فهي مستقلة قطع فيها كل صلة بتقاليد عصر النهضة في محاولة لإنتاج نوع جديد من الفَنْ لايتوخى المحاكاة ،يمكن إن تستوحي من الطبيعة لكنها تمتلك قوانينها الخاصة وإنها تكتفي بذاتها، رغم أنهُ كان يهتم بما هو ثابت ودائم أكثر من اهتمامه بما هو زائل[28]، فقد حاول إن يحلل ويبسط المنظر في ذهنه، للوصول إلى تنظيم جديد للمدركات الحسية فيلجأ الى تفكيك بِنية الشكل والواقع والفضاء، **(شكل ٣)** ومن ثم يعمل على الجمع بين السطوح الأمامية والخلفية بعد تفكيك ونزع كل منها من بِنية وجوده الأصلية ثم إعادة تركيبها بطريقة تسمح برؤية كل وجوهها وأجزائها دفعة واحدة فقد رفض الايهام معتمدا توحيد السطح والعمق ودمج السطوح غير المتقاربة في الواقع متوخياً تنظيم الأشكال على وفق أنساق ادراكاته الحسية المنفصلة [29]. أما (فينسنت ويليم فان خوخ Vincent Willem van Gogh ١٨٥٣-١٨٩٠ م) فقد اهتم بتوثيق المشاعر الداخلية المتغيرة والمتقلبة، يثبتها في لحظة منفعلة معينة ،كونها تتغير في لحظة اخرى الى احساس مختلف ، قد كانت ألوانه نفسية صامتة واضحة لم تقتصر على تسجيل اللحظة الزائلة كما فعل الانطباعيون بل هي تجسيد لقيم رمزية وتعبيرية، تطفح بمشاعر إنسانية تصل إلى اقصى حدود المأساة، من خلال اختيار الألوان الملائمة غير المقيدة بالعالم المرئي ليصف بذلك الانفعالات الإنسانية متخطياً كل مفهوم وصفي أو صوري للشيء المرئي[30]، فاستعان باللون فقط للتعبير عن صفاء الحس والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة فاللون الصافي بحد ذاته يملك قيماً تعبيرية فضائية إضافة إلى كونها ذات مدلولات نفسية داخلية يمكن أن تعبر عن عواطف الإنسان وأفكارهِ

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

ومعاناته أصدق تعبير " لقد حاول (فان كوخ) أن يعطي شكلاً أكثر تعبيرية للعمل الفني وحاول أن يجعل من الألوان وإيقاعات الأشكال والكتل بمثابة تفاعلات للقيم الإنسانية وان تداخل الأشكال في لوحاته ما هو إلا تحول من الاستعارة البصرية إلى الإفصاح عن مشاعر الأفكار الداخلي[31]،ففي**(شكل ٤)** فهو يحاول أن ينزع عن الأشياء صفاتها المادية الثابتة ويمنحها عمقاً داخليا يجعلها أكثر طراوة وشاعرية من خلال اللون المعبر النابض بالحياة ليسمح لها بالتعبير عن مشاعره الخاصة المؤقتة وحركة عواطفه القوية المصحوبة بالانفعال والقلق - الذي سيزول بعد زمن ما- سعيا منه إلى توثيقها على السطح التصويري. وفضلاً عن النواحي التشكيلية وقوة اللون اهتم التعبيريون بالجانب الاجتماعي والانساني وجسدوا في اعمالهم مفاهيم اخلاقية ودينية وجنسية ، واعتمد على الحدس والخيال والرؤية على المعرفة الذهنية واسقاط الاختلاجات النفسية الذاتية على الطبيعة والانسان ، اما التقنية تقوم على تشويه وتحريف الاشكال وعنف اللون اللاواقعي، وعملت على استثمار مصادر الاضطرابات في محاولة للوقوف في وجه مجتمع يعاني من مشاكل معقدة ،متميزين بالتعبير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط و الخطوط التي رسمت من دون تفكير معمق ، او تعقيد ، هذا الاسلوب المباشر في التعبير يلتقي مع العفوية التي يتبعها الأطفال في رسومهم ، ومع الفنون البدائية التي تخضع لهيمنة وجدان الذات / الفنان لا العقل وتبحث عن التعبير الآني المباشر لا التكامل والبناء المطابق للطبيع[32]. كما ان الفكرة الأساس للتعبيرية هي أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية الزائلة، بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية والتي مثلها (فرانز مارك Franz Marc* ١٨٨٧-١٩١٤م) في مقولته "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة المتغيرة"[33]، إذ كان هدفهم أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، ولذلك فإنهم عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعّدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم، إضافة إلى ذلك كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة [34] .فأعمال الرسام (هنري ماتيس Henri Matisse ١٨٦٩-١٩٥٤م) مثلا تهدف الى حقيقة تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، وهي متأصله يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه للشكل ، إذ سعى (ماتيس) إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء والذي يمثل حالة البقاء بعد زوال المادة ، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية المتغيرة والزائلة، ففي الرسم كان يقول "كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة" [٣٥]، فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها[٣٦]، هذا التمرحل في التكثيف هو النتيجة النهائية لصياغة الشكل ودلالته في بحثه عن حدوده حين قال يوماً "سأقوم بتكثيف الجسد بالبحث عن خطوطه الأساسية"[٣٧]. وفي **(الشكل ٥)** و لوحة الهارموني الأحمر هو توثيق للحالة المزاجية المتغيرة لرؤية الفنان للمادة المرسومة، وفي لحظة آنية زائلة غير حائزة على الإعادة عند ذات الفنان، فالموضوع محفز وقتي يدفع الفنان لتقديم تصورا فرديا انعكاسا له في لحظة التنفيذ والتسجيل، وبهذه الطريقة وبما استعارهُ ماتيس من جماليات الفن أستطاع أن يحاكي شيئاً ما، وذلك تيسر له أن يدفع بالأشكال المادية المتناهية الزائلة إلى عالم اللامتناهي الابدي. ثم جاءت التكعيبية لتتبدل الافكار التقليدية للجمال، فقد حاولت ان تؤسس لرؤية جديدة للمشهد المرئي، بمعنى آخر اعادة صياغة المرئي ليكون اكثر حقيقة من الواقع نفسه، حيث كانت تهدف الى تصوير كوامن الشيء من خلال احلال المفهوم الفكري الهندسي كونه يمتلك يقيناً مطلقاً، يقول الناقد الفني والكاتب (موريس رينال Maurice Raynal ١٨٨٤-١٩٥٤م) "في الرسم اذا اراد المرء ان يقترب من الحقيقة عليه ان يركز فقط على مفاهيم الاشياء لأنها وحدها التي وجدت دون مساعدة موارد الخطأ تلك التي لا تنضب أي الحواس"[٣٨]، من خلال تقسيمها للأشكال الى مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف اوجهه في آن واحد انما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية المتغيرة الزائلة ، من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الاشياء الحقيقية الثابتة والدائمة[٣٩]، لكونها جعلت من المرئيات الزائلة بدائل ناجحة للتوصل الى صور ذهنية ثابتة، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات. يقول الرسام (جورج براك Georges Braque ١٨٨٢-١٩٦٣م) "الحواس تمسخ والعقل يشكل، اعمل على جعل العقل كاملاً، ليس ثمة يقين باستثناء ما يتصوره العقل"[٤٠]. فالانسان يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة متغيرة ومتلاشية عبر الزمن، هذا التعقيد هو ما سعى الى توثيقه التكعيبيون، انهم وضعوا ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب، اذ يتعذر

شكل (٥)

شكل (٦)

على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد. بينما بمقدور الذهن ان يوحدها[٤١]، في الرسوم التكعيبية يتداخل الحدس والزمن، واستبدل الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة منفتحة جاعلين من الشيء المرسوم يمتلك ديمومته المتصلة لا المنفصلة، وبفعل تأكيدها على الجوهر أقدمت على اختزال الصفات الواقعية للشكل المرئي إلى أقصاها من أجل إزالة عوائق المشابهة والمحاكاة مع العالم المادي، وإحلال واقع جديد أكثر صدقاً ويقيناً، بأسلوب تفكيك عناصر الأشكال إلى مساحات مسطحة متجاورة ومتداخلة ومتراكبة وجمعها بواسطة خطوط ذات طبيعة هندسية ممتلكة بذلك قيم جمالية مطلقة لا تربطها بالواقع سوى إشارات غامضة متداخل مع فضاء اللوحة ، **(شكل ٦)** "تكاد تقتصر على استخدام المساحات ذلت الطبيعة الهندسية و ألوان أحادية في الغالب ، لتعبر عن مفهوم جديد للفضاء التشكيلي"[٤٢] .

ان التكعيبية قد اشتغلت على اذابة الحسية الثقيلة للحجوم المادية وتحويلها الى فن وذلك باستخدام العناصر والعلاقات الانشائية والاشتغال على فكرة الجمال الكامن في الشيء لافي مظهريته الزائلة بل في جماليته الممتدة تلك التي يولدها الحدس والعيان المباشر ، كما انها غيرت من مفهوم الرؤية آحادية الجانب واشاعت مفهوم الرؤية المتعددة-البعد الرابع[٤٣]. اما المستقبلية فقد اهتم فنانيها بالتغير المتميز بالفاعلية المستمرة في القرن العشرين، الذي عرف بالسرعة والتقدم التقني، وحاول الفنان التعبير عنه بالحركة والضوء، فكل الأشياء تتحرك وتجري وتتغير بسرعة، انه عالم متسارع لاوجود للثبات فيه ، فقد كان جل إهتمامهم هو التعبير تشكيلياً عن سرعة الحياة المعاصرة والتغير الديناميكي المستمر للطبيعة ، فضلاً عن اهتمامهم بكل ما شهده العلم والتكنولوجيا من تطور كبير وتوظيفه في العمل الفني ،إذ أنها تمكنت من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذي نعيش فيه، معبرا فيه الفنان عن الصور المتغيرة الزائلة ، بتجزئة الأشكال إلى آلاف النقاط والخطوط والألوان، وكان يهدف إلى نقل الحركة السريعة والوثبات والخطوة وصراع القوى، للتعبير عن مظاهر الحياة الحديثة، بإدخال اكتشافاتها وانجازاتها العلمية في سياق المسائل التي تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، وتحويلها الى مصادر الهام لعملهم الفني[٤٤].

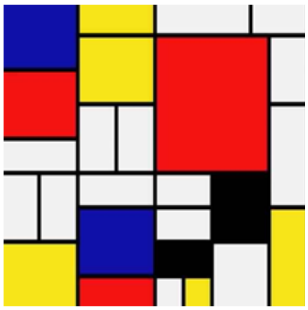
شكل (٧)

وتغنت المستقبلية بروح التمرد والهدم وتمجيد الحرب وتحطيم التقاليد الفنية الجامدة ، اذ عمد الفنان المستقبلي إلى تفكيك وتحطيم أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى تعبر عن حركة مستمرة، وتميل إلى وتجنب الأوضاع الساكنة، عن طريق كثرة الخطوط الموصلة بالحركة وألوان ديناميكية معتمدة على عنصري الحركة والاستمرارية[45]، إذ شكلت المستقبلية إزاحة مغايرة بتركيزها على البعد الزمني في العمل الفني بمحاولتها إظهار الملامح الحقيقية للأشكال المتحركة في الفضاء ، فمن خلال حركة الاشياء وبسرعة معينة يؤدي إلى تراكب صور متعددة للشكل وفق الزمن، مما ينتُج صوراً أخرى جديدة مختلفة عن الأصل[46]، فقد ازال المستقبليون الموضوع بشكل قصدي و جعله مساحة ضمنية للعمل، محطمين الشكل لصالح المعنى الفيزيائي لديناميكية حركة الأشكال داخل اللوحة ، وإنتاج تراكيب بصرية جديدة تعتمد على الرؤية الطبيعية للمشاهد المتغيرة المصورة أثناء الحركة، وذلك من خلال تفتيت العمل لشرائح متسلسلة ومتغيرة تعبر عن حركة الأشكال وفق الزمن[47]، جسدتها أعمال الفنان (جياكومو بالا Giacomo Balla ١٨٧١-١٩٥٨م)، الذي قوض سكون الأوضاع التقليدية ، من خلال محاولته إبراز الحركة والمشاهد المتبدلة في أشكاله المصورة ، فظهرت أشكاله باندفاع مستمر، مستخدماً الخطوط للتعبير عن الحركة بتكاثر الشكل في إتجاه هذه الخطوط المندفعة إلى الأمام ,يظهر في لوحته كلب مع سيدة إذ يظهر التتابع الإيقاعي المستمر للكلب و السيدة للإيحاء باستمرار الحركة لكلاهما بنفس الاتجاه فعمد إلى تكرار الرسم لغرض إيصال هذا الاحساس إلى عين المشاهد، فبان الكلب أكثر من كلب و السلسلة أكثر من سلسلة كذلك يظهر "عدة سيقان للكلب والسيدة ، تتلاحق في أثناء سيرها وتبدو وكأن كل رجلٍ منها تندمج مع الأخرى للتعبير عن استمرارية الحركة"[48]، وكأن المتلقي يشاهد مقطعاً من فلم سينمائي متحرك لمشهد متغير وزائل على سطح ساكن. **(شكل ٧)** كم تخلى الرسم التجريدي عن الحسيات الزائلة وارتكز على خلق لغة شكلية نقية خاصة به، فاشكاله حره منفتحة متلبسة بالصفات الكونية، تستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية، ولاشعورية، ليقدم رؤية جديدة للوجود من خلال الاشتغال على اشكال خالصة لها كياناتها المستقلة "فالانسان يمكن ان يتحسس اشياء غير مادية تتم عن طريق العقل او الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل الى ما هو خفي"[49]. وبشكل حاد إنعطفت التجريدية في تمظهرات السطح البصري فقد زال التشخيص فيها من خلال ابتعادها عن الواقع ومحاكاته وخروجها على كل المعايير القديمة للوحة وبنائها وموضوعها وتكوينها ، بقصد الوصول إلى إنعدام المعنى فيها، فغاية التجريدية الوصول إلى فن خالص، متحرراً فيه الفنان من قسرية التمثيل الصوري

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٥) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كما في الواقع، فهدفها البحث في المرئيات لاستخلاص الجوهر وتحويله إلى صورة جديدة مبتكرة ليس لها مثيل بالواقع المتغير الزائل، فهي تنطوي على عملية " تخلص جوهري من كل ما هو معين "[50]، مرتكزة على الخطوط و المساحات اللونية كأساس تركيبي في شكل البناء الفني، مكتفية بذاتها مبتعدة عن كل صفة ملموسة مباشرة تربطها بالواقع المتبدل ،بدافع السعي إلى ازالت آخر الروابط بالحقيقة المرئية ، باعتماد الإزاحة في المظهر العالم الخارجي الى أقصى ما يمكن، فقد تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي، فلقد حَلت الفكرة محل الصورة ، وبات الفن يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس[51]. وأوجد التجريديون واقعاً جديداً متخيلاً بديلاً عن الواقع المرئي او الحسي المتغير، ومنحوا الفنان والمتلقي امكانية هتك الحجب باتجاه جمال سام والذهاب بعيداً نحو هدف لانهائي ففي تكوينات الفنان الروسي(فاسلي كاندنسكي Kandinsky Wassily ١٨٦٦-١٩٤٤م) تستقل العناصر لتشكل وجوداً مستقلاً، تتفرق الخطوط لتخلق حركة ولتطلق ايقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح. في **(الشكل ٨)** هنا يعبر اللون وحده عن الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة وهي تحوم في فضاء غير محدد، فلم تعد الاشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي، حيث يأتي الضوء من اللون ذاته لتكون هو القوة الموحدة المطلقة[52]، يزال الحسي لحساب توثيق العلاقات الداخلية المحملة بانفعال تكشفها الحركة العامة للتكوين الخطي واللوني، هذا بالإضافة الى العفوية المقصودة التي اراد من خلالها الفنان منح الحياة الداخلية للعنصر وجودها الخاص. فالأشكال التجريدية وبتخليها عن التشبيه ولدت طاقات تأويلية لاحدود لها فالزمان والمكان منفتح غير مغلق، وما هو جوهري يكمن خلف المظاهر العرضية الزائلة. اما الرسام الهولندي (بيت موندريان Piet Moundrian ١٨٧٢-١٩٤٤م) فمن خلال احلال التكوين الهندسي المستند على ارضية فلسفية وروحية، تشترك في جوهرها مع طروحات (كاندنسكي) الجمالية "كان يؤمن بفلسفة قائمة على الصوفية الدينية، أي ان كل شيء تراه العين المجردة سواء كان منظراً طبيعياً او شجرة او بيتاً يمتلك جوهراً عميقاً وان هذه الجواهر الخفية –رغم المظهر- تتناغم مع بعضها"[53]، هدف الفنان هنا كشف البنية الخفية للواقع وعن هذا التناغم الكوني في لوحاته, فقد تخلى (موندريان) عن المرئي المتغير مختزلاً بذلك الاشكال الحسية، الى تكوينات هندسية تحكمها انظمة التوازن والايقاع والوحدة من اجل اعطاءها صفة الكونية، فالطبيعة والمرئيات كونها جزئية ظاهرها متقلب متغيرة وزائلة، تتناقض مع المفهوم الكوني اللامتناهي، لذا عمل على الحقائق الداخلية الجوهرية وعلاقاتها الكونية وهذا ما تؤكده كتاباته التي يقول فيها "ان ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها وان ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة، قوانينها العظمى الخبيئة وراء المظهر السطحي للاشياء"[54]. كما اعتمد (موندريان) في اشتغالاته على "مبدأ النسق الاساس للاضداد، ايجاباً وسلباً فضاءاً وزمناً، ضوء وظلمة وهكذا في اختزالها للافقيات والعموديات هندسياً ولهذه صلتها بقوى الكونية العمودية بأشعة الشمس والافقية بحركة الارض الدائمة حول الشمس"[55]، كما يلاحظ في عمله **(شكل ٩)**. هناك تطلع الى الجمال الخالص عند موندريان تكشف عنه استخداماته للألوان الاساسية غير المشتقة من الوان اخرى، كالأسود والابيض والاحمر ومنشئاً تراكيب تتخذ من التوازن قانوناً اساسياً، يقترب من الضبط الرياضي، او المعادلة الحسابية. كما كان للخراب والدمار الذي نتج أثر إندلاع الحرب العالمية الأولى، والضياع واليأس الذي أصاب المجتمع الأوربي، من أبرز العوامل التي أدت إلى ظهور الدادائية ، فضلاً عن الشك في قيمة الأنسان والمجتمع والأخلاق والدين والعمل، اذ سعى الدادائيون إلى ممارسة الهدم في مختلف الأصعدة، فدعوا إلى إلغاء كل التقاليد والمدارس الأدبية والفنية القديمة، معبرة عن حالة من الأحتجاج الحاد ضد المجتمع، وضد القيم الدينية والأخلاقية والأيديولوجيات والأنظمة التي ساهمت في كل ما أحدثته الحرب من تدمير وإبادة وفوضى، لقد كان العقل والمنطق هو الذي جر الناس إلى أهوال الحرب، وكان الشكل الوحيد هو رفض كل ما هو تقليدي وتبني منطق الفوضى والرفض[56]، فهي حركة فوضوية ذات نزعة عدمية، بنيت على أسس وجوديه اختلطت بالمجتمع، وقلبت النظرة القديمة للفن رأساً على عقب، وبذلك فقد اعتمدوا الأفكار الوجودية لاسيما أفكار(سارتر)[57]. كانت تعني إنكارا للفن ليس ابتعادا عن الفهم التقليدي وهروبا من الأحداث اليومية، بل هي توثيق للعنف، والفوضى الحياتية المعاصرة والواقع الاجتماعي المعاش، فهي حركة وليدة موقف انفعالي مؤقت تجاه ظروف محيطة متبني شعار(لا للفن) محاربة للفن السائد كنوع محتج على الحرب ونتائجها ،وسياستها محاربة الفن بالفن[58]. فسعت الدادئية الى تحطيم الجمال، وتخريب كل أشكال الفن التقليدي، مستخدمة الفن في تلك الفترة للثورة على الأوضاع

شكل (٨)



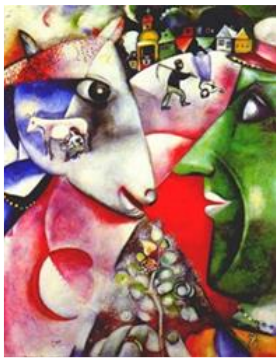
شكل (٩)

السياسية كاستخدام مؤقت مختلف يحمل رسائل قبيحة غير الجمال الفني التقليدي في الاوضاع المستقرة العادية ،عبرت عن حالة غضب و سخط بسبب الظروف السياسية و ظروف الحرب والت بزوال تلك المشكلات واستقرار الأوضاع ، فهي بمثابة حركة ثورية مؤقتة عبرت عن قيم انفعالية خاصة بوقت ما، وكان آخر معارضها عام (١٩٢٢) فقد زالت كحركة فنية بزوال المثير الانفعالي لها و لكنها وثقت لنا حالة غضب شعبي نسترجعها تلقائيا لا شعوريا في الظروف المشابهة ،خالقةً فناً يعكس صورة صادقة لما شهده الانسان من خراب و دمار، ودعوة إلى تحطيم كل الأسس والقيم الثقافية والنظم الاجتماعية و الاخلاقية ، فالدادائية أسقطت كل شيء و استبدلته باللاشيء، إذ اعتمدوا على توظيف و استخدام كل ما هو مهمل ومهمش من الخامات والمزاوجة غير المتألفة فيما بينها لتصبح كجزء رئيس في العمل الفني، وتقديمه كمنجز فني رفيع إلى الطبقة البرجوازية[59]، واعتماد منطق الصدفة في إنجاز إبداعاتهم الفنية المخالفة للمنطق والمغايرة للجمال التقليدي, محدثة أعمالهم إثارة وصدمة، تدعو المتلقي للذعر والاشمئزاز، جاعلين من مبدأ إحداث الصدمة لدى المتلقي مرتكزاً أساسياً من خلال قلبهم للموازين الجمالية، متخذين من التحطيم والتخريب مبتكراً جمالياً جديداً، بحرية ومخيلة واسعة لرفع من قيمة المخلفات والنفايات وهي مواد غريبة و ليست مألوفة في المجال الفني وجعلها بمصاف الأشياء الفنية[60]، بقصد رفع القداسة عن الفن والدعوة إلى نزع الهالة الأيقونية عنه، وجعل ممارسة الفن مباحاً للجميع ، فكل إنسان هو فنان و كل ما ينجزه هو فن[61]. فقد كانت الانشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الاعمال الفنية محور للفضائح وكان هدفها الاسمى اثارة حفيظة الجمهور[62]. لقد تبنت الدادائية شعار الفيلسوف الروسي (ميخائيل باكونين Mikhail Bakunin ١٨١٤- ١٨٧٦م) القائل بأن التخريب هو خلق ايضاً ، كانو يقفون هناك لكي يهزوا البرجوازية التي اعتبروها مسؤولة عن اضرام نار الحرب وهم مستعدون لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفايات أو اثارة مواضيع مخزية داخل المجتمع كالمباول والعري والجنس والارتفاع بها الى مصافي الاعمال الفنية المحترمة، كان فنانوا الدادائية في سعيهم المستمر وراء اقتناصهم لمفردات حيثيات من الحياة الواقعية، لهاث وراء الجاهز من خلال استخدام مخلفات وملفوظات مجتمع الصناعة ورصد كل ما هو عابر وزائل في الحياة سريعة الايقاع ، رادمين الهوة بين انواع الفنون، فقد برهن (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp ١٨٨٧- ١٩٦٨م) وهو المبشر الحقيقي بروح الدادائية في معناه الهدام[63]، بأن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني ، محاولاً إسقاط الهالات حول الفن عموماً ، مبتدءاً بـ "تشويه صورة الجيوكندا (الرمز الصنعي) للتراث الفني[64]، إذ أخذ نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شارباً وعرضها ، وكقاعدة عامة، فأن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها ، فالمهم بالنسبة اليهم ،لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والأرتباك الذي يسببونه في الذهن[65]، فحين ينقل (دوشامب) صورة موناليزا ويضع لها شارباً،(**شكل ١٠**) إنما هو يسخر ضمناً من هذا القانون المتزمت المنطوي تحت الرمز(موناليزا) فالشارب إنما هو نوع من إبدال إنوثة الموناليزا بذكورة، فأنه يلفت النظر إلى ضرورة التغيير في المقاييس للبحث عن معايير تطلق الأنسان من كبوته[66] . فالدادائية حركة فنية لا تطمح للبقاء سواء على المستوى المادي أو المستوى المفاهيمي ، فهي زائلة المعنى بعد زوال سببها أو الحدث الذي ثارت عليه ،وثقت لنا طرق التعبير المختلفة التي تنم عن الرفض والاحتجاج لمرحلة تاريخية مهمه وهي فترة الحرب وما آلت اليه. كما ان السرياليون وعلى خطى الدادائيون شككوا في قدرة الاشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير عن الانسان وقيمه ، لذا فالعدمية والهدم والتحطيم والعودة الى الفوضى المقترنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية وتجاوز القيم والعبثية ورفضها للعقل ، ورفض الاهتمام الجمالي ورفضها للمبدأ او السلطة والقاعدة ، وتمسكها بالحرية وفي رفضها الاعتبارات الاخلاقية وباستخدامها اللاشعور واللاوعي والاحلام الهذيانية ، كان منهجها لانتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد . فالسريالية ردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الاولى والتي أدت الى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤية التقليدية لبنية العمل الفني ، فهي تعلي من شأن النسق اللاشعوري والصور الحلمية، بحيث أصبح النسق اللاواعي بؤرة مهيمنة في بنية الصورة الفنية، من خلال أنتاجها لمواقف خلاقة متحررة خارجة عن أي قيد أو تقليد او اسلوب معين وذلك لاعتمادها على نسق اللاشعور، أذ سمح العمل الفني السريالي بجمع بنية الأشياء المتباعدة في قياس الزمني الموضوعي كل التباعد ،أي تواجده في أماكن وأزمنه لا يمكن أن تتجمع في لحظة واحدة في العالم المتغير المحسوس[67]، إلى جانب ذلك فأن العمل السريالي سعى الى زوال

شكل (١٠)

الأدراك الحسي بل أسقطه الى الأبد من اجل توثيق صور هي من وحي النسق اللاشعوري العميق أو اللاواعي ، لكن هذا يخضع الى تمظهرات أسلوبية تارة لايستفيد من الواقع وتارة يطرح الواقع تماماً وسعت السوريالية في تصويرها توثيق بنية اللامرئي المتخيل الزائل والكشف عن خبايا الأسرار الكامنه في أعماق اللاوعي من خلال الاحلام المتبددة ولعبة التداعي اللاشعوري، بوصفها نسقاً يتعدى الواقع المكشوف المتغير الى الواقع المحتجب،فقد اتخذت من اللاوعي منهجاً وغاية، بوصفه العالم الآخر الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه ، فاتخذوا من مقولة (بريتون) " الوجود هو في مكان آخر "[68]، منطلقاً لهم ولرؤاهم فلسفياً وجمالياً ونفسياً ، ومهمة الفنان أن يكشف عن الينابيع الخفية في العقل الباطن، فالسريالية تحتكم إلى آلية نفسية خالصة في غياب أي رقابة عقلية، وهذا ما جعلها لا تعترف ولا تقترن بالواقع ومعطياته، مؤمنه بقدرة الحلم العظيمة، وبتصرّف الذهن المجرد من الغاية[69].ويمكن أن نرى تلك الرؤى عند الرسام (سلفادور دالي Salvador Dali ١٩٠٤-١٩٩٣ م) الذي أعانه الخيال الحر على توثيق صورة الأحلام المتلاشية والعالم الباطني الزائل، فحرص كثيراً في **(الشكل ١١)**على تجسيد هذه الصورة وأشكالها بواقعية، من دون إشراك العالم الحسي بأي دور واضح في معرفيتها وجماليتها، ومع هذا فالأشكال هنا تتشكّل بوحي من الأشكال الحسية، إلاّ أن حصيلتها النهائية تتسم باللامنطقية التي تجسّد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام، عوالم لا يمكن ادراكها حسياً ، انه يوثق رؤى وخيالات لا يحددها مكان او زمان، يعتمد الجمع بين المتناقضات التي لا يمكن أن تجمع في منطق الواقع ، مازجاً الواقع والحلم بأشكال غريبة ومربكة ، يقول في هذا الصدد "في الرسم يكون الكشف و التجديد من خلال الصورة اللاعقلية ، من خلال تكنيك يمكن إعتباره الوسيلة النهائية للإنسجام بين الفرد و الكون"[70]. في حين وثقت اعمال الرسام (مارك شاجال Marc Chagall ١٨٨٧-١٩٨٥م) عوالم نسق الذات الداخلية وتجاوز ما هو زائل مألوف الأمر الذي دفعه الى تخطي العلاقات الحسية في رسومه، مدخلا نسق الخيال كوحدة مهيمنة في بنية الموضوع، فضلاً عن ذلك فأنه لم يجرد أشكاله عن محدداته الحسية بل أكسبها مسحه أستعارية عبر أخضاعها لنسقه الذاتي، فبدت متحولة ومتغيرة عن ما هو مألوف، مؤكدا حقيقة واحدة وهي حالته الروحية وعليه أن يترجمها ويوثقها بكل تعقيداتها وإفتقارها للعقلانية مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود، ومن خلال إرباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة ، بطريقة يضع فيها شاجال الزمن المغاير والفضاء المغاير جنباً الى جنب ، يمكن القول إن فن شاجال يكشف أوراق سيرته الخاصة[71]. **(شكل ١٢)**

شكل (١١)



شكل (١٢)

النتائج

في ضوء الاطار النظري توصل الباحث على النتائج الآتية :

١-شكل مفهوم الزائل والمتغير والعابر عنصرا أساسيا في الفن الحديث من خلال مطاردة الزمن لغرض تسجيل وتوثيق لتلك اللحظة الطارئة السريعة الزوال

٢-جاء الفن الحديث مؤطراً بتحولات كبيرة أزاحت وقوضت العديد من قيم البنى الجمالية بفعل التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي الذي ادى الى تغيرات في نمط الحياة وسرعتها بالتالي ادى خلق انماط واشكال جديدة ومعايير ومفاهيم اخرى تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي الى كل ما هو جديد.

٣-أصبحت الموضوعات الفن الحديث ذريعة لتكريس الاهتمام باتجاه لحظوية الانطباع, لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة. بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، كما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم .

٤-سيادة اللحظة على الدوام والاتصال, والشعور بأن كل ظاهرة هي حادثة عابرة لن تتكرر أبداً, يؤكد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة, وليست حالة ثابتة بل عملية تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود,

٥-فالفنان الحديث سجل الزائل للحفاظ على الجمال اللحظي ومشاركة المتلقي بلحظات الجمال الزائلة التي تم التقاطها عبر الزمن المتغير، فانصب اهتمام الفنان نحو تجسيد كل ما هو زائل ومؤقت ،فكل لحظة زائلة تحمل معها جمالها الخاص

٦-الفنان الحديث عبر عن جمال اللحظة الذي يتحول الى جمال اخر مختلف في لحظة تالية، فهو يقتنص اللحظة المتغيرة الزائلة ليوثقها في عمل فني دائم الوجود، فعلاقة العالم الطبيعي المتغير والزائل بالعالم الانساني الذي يأمل الخلود عبر الصور المخلوقة

٧-اهتم الفنان الحديث بتوثيق المشاعر الداخلية المتغيرة والمتقلبة، يثبتها في لحظة منفعلة معينة ،كونها تتغير في لحظة اخرى الى احساس مختلف ، توثيق للحالة المزاجية المتغيرة لرؤية الفنان للمادة المرسومة، وفي لحظة آنية زائلة غير حائزة على الإعادة عند ذات الفنان،

٨-حاول الفنان الحديث التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية انها تعطي بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية المتغيرة الزائلة ، كونها جعلت من المرئيات الزائلة بدائل ناجحة للتوصل الى صور ذهنية ثابتة، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات.

٩-اشتغل الفن الحديث على فكرة توثيق الجمال الكامن في الشيء لافي مظهريته الزائلة بل في جماليته الممتدة تلك التي يولدها الحدس والعيان المباشر، ليزال الحسي لحساب توثيق العلاقات الداخلية المحملة بانفعال التي اراد من خلالها الفنان منح الحياة الداخلية للعنصر وجودها الخاص.

أحالات البحث

١.حسين،كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧،ص١٤-١٥.

٢.فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، ت: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨، ص١١٤ .

* نظريّة المعرفة (بالإنجليزية: Epistemology) هي دراسة لطبيعة المعرفة، الشّرح التبرير، وعقلانيّة الاعتقاد أو الإيمان. https://ar.wikipedia.org/wiki

٣.جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا لالمعاصرة وبنائية تشكيل مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠١١ ، ص ٤٧

٤.مجد الدين الفيروزآبادى. القاموس المحيط القاهرة المكتبة التجارية ط٥ سنة ١٩٥٤م. ٣/ ٢٨٧ - ٢٨٨، الصحاح. للجوهرى. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار الكتاب العربى القاهرة ، ١٣٧٧هـ ،ص١٥٦٣.

٥.محيط المحيط بطرس البستانى ،مكتبة لبنان ، ١٩٧٧م ،ص٩٥٦ - ٩٥٧.

6-https://ar.wikipedia.org/wiki

٧.احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم المعرفة ،القاهرة، ط ١ ، ٢٠٠٨، ص١٠١٧

8- Liddell H.G., Scott R., Ephemeros, A Greek-English Lexicon, perseus.tufts.edu [September 30, 2016] Fichner-Rathus L., Understanding Art, p.197.

٩.أرشد علي محمد ، اسلوبية البناء الشعري، دراسة أُسلوبية لشعر سامي مهدي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١،بغداد،١٩٩٩، ص١٤٧.

١٠.المصدر نفسة ، ص١٥٧.

١١.ابن منظورالافريقي، لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ،لبنان ،الجزء الثاني، ط١ ، ٢٠٠٥، ص١٧١٦

١٢.بيرمان ، مارشال ،حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،ط١، قبرص ، نيقوسيا ، ١٩٩٣ ، ص١٢٤-١٢٥.

١٣.ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ . ،ص٤٠ .

١٤.سوريو ، اتيان ،الجمالية عبر العصور ، ت، ميشال عاصي، عويدات للنشر والطباعة،ط١، ٢٠١٨ ص٢٥٩ .

١٥.نيومايز ، سارة ،قصة الفن الحديث ، ت رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو – امريكية ص٥٨

١٦.حنا ، عبود ، الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٩.، ص٢٨٠-٢٨١.

١٧.عاصم عبد الأمير:، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث, أطروحة دكتوراه غير منشور ،بغداد ،١٩٩٧ , ص٧٤ .

١٨.امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة، الناشر دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت ، لبنان ١٩٨١ .، ص٦٩.

١٩.ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٣ .

٢٠.هاوزر , أرنولد : الفن والمجتمع عبر التأريخ , مصدر سابق ص٤٢١.
٢١.محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، مصر، ٢٠٠٦،ص٦٦.
٢٢.المصدر نفسه، ص٨٠
٢٣.جي، أي ، مولر، فرانك ايلجر، مئة عام من الرسم ،الحديث، ت، فخري خليل ،بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٨٥،ص٢٨.
٢٤.زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر ،٢٠٠٩، ص٦٢.
٢٥.محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ،ط٢، ٢٠٠٩، ص٨٩.
٢٦.المصدر نفسة ،ص٩٣.
٢٧.مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٨ ، ص٢٤-٢٥.
٢٨.فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة
٢٩.والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص٢٦-٢٧ .
٣٠.امهز، محمود، التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٩٥.
٣١.روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص١٧٣ .
٣٢.. امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٨٠-٨٧
* رسام ألماني ومتخصص في الطباعة الفنية، وإحدى الشخصيات الرئيسية في الحركة التعبيرية في ألمانيا. وهو أحد المؤسسين لجريدة الفارس الأزرق (Der Blaue Reiter)،https://ar.wikipedia.org/wiki .
٣٣.باونيس، الان، الفن الأوربي الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣٥.
٣٤.مولر، جي، أي وفرانك أيلغر:، **مئة عام من الرسم الحديث**، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١٠١.
٣٥.هاوزر، أرنولد ،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٣٣.
٣٦.عبدالحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٠٩.
٣٧.روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، مصدر سابق ، ص٣٧.
٣٨.فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٤٧.
٣٩.محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٨١.
٤٠.روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، المصدر السابق ، ص٦٤.
٤١.فرانك، ايفلز: وجي أي ، مولر، مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق ، ص٧٩.
٤٢.محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص١٤٦.
٤٣.مولر، جي، آي، وفرانك، ايغلر، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق، ص٨٩.
٤٤.امهز، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص١٧٣.
٤٥.مولر، جي آي وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص٩٧
٤٦.طارق المراد ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٧ ، ص ٢٨ – ٣٠ .
٤٧.عفيف بهنسي ، الفن في أوربا ، دار الرائد اللبناني،بيروت،١٩٨٢، ص٥٦.
٤٨.نعمت إسماعيل علام ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، مصدر سابق ، ص ١١.
49-Pohribny, Arsen': Abstract painting, Phaidon Limited , New York, 1979. P.8.
٥٠.المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٣٩.
٥١.محمود ، أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ – ١٣٨ .
٥٢.باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث ،ت، فخري خليل ،وجبرا إبراهيم جبرا،ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤، ص٢٠١.
53- Lambert, Rosemary: Op. Cit, p.31
٥٤.ريد، هربرت، الفن اليوم، دار المعارف للطباعة والنشر ،دمشق ، ١٩٨٢، ص٨٠.

٥٥.باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق ، ص٢١٢.
٥٦.امين صالح ، السوريالية في عيون المرايا ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢،٢٠١٠ ، ص ١٣ - ١٥ .
٥٧.الأهواني، أحمد فؤاد ، المعقول واللامعقول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥١-٥٤.
٥٨.محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص١٦٠.
٥٩.رمسيس يونان ،محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٤٢٨.
٦٠.الحسين ،أبراهيم، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،منشورات عالم التربية ،الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ ، ص١١٨-١١٩.
٦١.عبد الحليم جرداق، تحولات الخط و اللون،مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للطباعة و النشر، بيروت، ١٩٧٥، ص٦٢.
٦٢.بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ت ،د. عبد الوهاب علوي ، مراجعة د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ط١ ١٩٩٥ ، ص٨٧ .
٦٣.علي شناوة وادي ،الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة، جريدة الاديب، السنة السادسة، العدد١٨١/١٨/ شباط / ٢٠٠٩م، ص٥٩-٦٠.
٦٤.مولر، جي .آي ، وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٢١.
٦٥.المصدر نفسة ،ص ١٥١ – ١٥٢ .
٦٦.البسيوني ، محمود ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .
٦٧.اسماعيل، عز الدين، الفن والإنسان، دارالقلم ، ط١، بيروت: ١٩٧٤،ص١٨٣-١٨٤
٦٨.أدونيس ، الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص٢٧٦ .
٦٩.بريتون ،أندريه ، بيانات السريالية ، ت ،صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨، ص٤١ .
٧٠.الشاروني، يوسف، اللامعقول في الادب و الفن المعصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، دار الكاتب العربي، القاهرة،٢٠٠٨،ص١٣.
٧١.مولر . جي . أي و ، ايلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ١١٣ – ١١٤ .

المصادر

-مجد الدين الفيروزآبادى. القاموس المحيط القاهرة المكتبة التجارية ط٥ سنة ١٩٥٤م. ٣/ ٢٨٧ - ٢٨٨، الصحاح. للجوهرى. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار الكتاب العربى القاهرة سنة ١٣٧٧هـ .
احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم المعرفة ،القاهرة، ط ١ ، ٢٠٠٨
- ابن منظورالافريقي، لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ،لبنان ،الجزء الثاني، ط١ ، ٢٠٠٥
حسين،كمال محي الدين، مسائل في الفن التشكيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧ .
فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، ت: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨.
جنان محمد أحمد ، الأبستمولوجيا لالمعاصرة وبنائية تشكيل مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، ٢٠١١ .
- أرشد علي محمد ، اسلوبية البناء الشعري، دراسة أُسلوبية لشعر سامي مهدي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١،بغداد،١٩٩٩.
- بيرمان ، مارشال ،حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،ط١، قبرص ، نيقوسيا ، ١٩٩٣ .
- ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
- سوريو ، اتيان ،الجمالية عبر العصور ، ت، ميشال عاصي، عويدات للنشر والطباعة،ط١، ٢٠١٨ .
- نيومايز ، سارة ،قصة الفن الحديث ، ت رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو – امريكية .
- حنا ، عبود ، الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٩.
- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ .
-محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، مصر، ٢٠٠٦.

- فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦.
- محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ،ط٢، ٢٠٠٩ .
- فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ .
- روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد, ١٩٩٠
- باونيس، الان، الفن الأوربي الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .
- مولر، جي، أي وفرانك أيلغر:، مئة عام من الرسم الحديث، ت فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٨ .
- هاوزر، أرنولد ،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ .
- عبدالحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧
.
- فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .
- نعمت إسماعيل علام ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف للطباعة والنشر، ٢٠١٠ .
-المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
- طارق المراد ، السريالية وفن المستقبل ، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٧ .
- عفيف بهنسي ، الفن في أوربا ، دار الرائد اللبناني،بيروت،١٩٨٢ .
باونيس، الن، الفن الأوروبي الحديث ،ت، فخري خليل ،وجبرا إبراهيم جبرا، ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤ .
- امين صالح ، السوريالية في عيون المرايا ، دار الفارابي ، بيروت ، ط ٢ ،٢٠١٠ .
- الأهواني، أحمد فؤاد ، المعقول واللامعقول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- رمسيس يونان ،محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٤٢٨.
- الحسين ،أبراهيم، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ،منشورات عالم التربية ،الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ .
- عبد الحليم جرداق، تحولات الخط و اللون،مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للطباعة و النشر، بيروت، ١٩٧٥ .
- بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ت ،د. عبد الوهاب علوي ، مراجعة د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ط١ ١٩٩٥ .
- علي شناوة وادي ،الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة، جريدة الاديب، السنة السادسة، العدد١٨١/١٨/ شباط / ٢٠٠٩م .
اسماعيل، عز الدين، الفن والإنسان، دارالقلم ، ط١، بيروت: ١٩٧٤ .
- بريتون ،أندريه ، بيانات السريالية ، ت ،صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٨، ص٤١ .
الشاروني، يوسف، اللامعقول في الادب و الفن المعصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، دار الكاتب العربي، القاهرة،٢٠٠٨،ص١٣.

المصادر الأجنبية

-Robinson, A. (2002): "Modernism In English Poetry" (2nd Ed.), Kegan-Paul, London,
-Liddell H.G., Scott R., Ephemeros, A Greek-English Lexicon, perseus.tufts.edu [September 30, 2016] Fichner-Rathus L., Understanding Art .
-Pohribny, Arsen': Abstract painting, Phaidon Limited , New York, 1979.
- https://ar.wikipedia.org/wiki