تناص الخفاء والتجلي في الرسم الحديث

الأستاذ الدكتور
جواد عبد الكاظم فرحان الزبدي
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخص البحث :-

يعد التناص مفهوما لا يمكن لأي نص بصري التخلص منه . بوصفه قدرا يحكم النصوص في ضوء علاقتها بنصوص أخرى يشتبك معها النص الجديد بطريقتين أساسيتين هما القصدية المباشرة ومرشحات اللاوعي . ولذلك اتجه البحث الحالي الى استعراض الطروحات الخاصة بتشكل المصطلح واشتغالاته في الخطاب البصري وتقسيماته بما يخدم الهدف الرئيسي الواجب معرفته والاجابة عنه . ولأن الرسم الحديث وسّع من رقعة تعالقاته المتجلية منها أو الخفية وامتدادات داخل بطون التأريخ الانساني دون استثناء . وتراكمات المعرفة الجمالية على صعيدي الفلسفة والجنس الفني . فقد حقق من جراء هذا التناص تنوعات شكلية . فضلا عن المرجع الجمالي ضمن مساحات التأويل التي تتقصى ما وراء الظاهري من أجل الوصول الى المعنى الخفي والمضمر .

وفي ضوء هذا الفهم تم تقسيم البحث الى ثلاثة محاور رئيسة . اختص الأول بعرض المقولات النظرية الخاصة بمعنى التناص . وحاول الثاني الامساك بالتناصات الخفية التي أفاد منها الرسم الحديث . مثل المنطق الرياضي ومقولات الفلسفة وفكرة الحدس وجوهر الديانات الشرقية التي بحث فيها التجريديون . فيما قصد الثالث التناصات المتجلية من خلال الافادة من التراكمات البصرية للنوع الفني بمختلف مراحله الزمنية وبنياته المكانية استشهادا بمقولات الفنانين أنفسهم أو الرصد المباشر لتأثر أعمالهم بالنظم البصرية السالفة . وبيان التناصات الرئيسة التي شكلت منعرج جديد لحركية الرسم بدءا من رسوم الأطفال والأقنعة الأفريقية والمحفورات الاسبانية وصولا الى الخطوط الشرقية والأرابسك .

الفصل الأول :-

- مشكلة البحث وأهميته :-

تعد عملية التأثر والتأثير والقاء الظلال من العمليات المهمة في الحقول المعرفية بشكل عام والفنون على وجه الخصوص . اذ لا يمكن نشوء نص من فراغ ما لم يكن هناك اطار معرفي ومرجعي يغلفه ويحتويه . لكي يكون بحلته الجديدة التي تتناغم مع المعطى الواقعي وسيرورة التأريخ وراهنيته . وبفعل هذه التراكمات تنشأ فروع ستكون أصولا تمهد لظهور أخرى في حركية الفن . ولكن التأثر على الرغم من حدوثه على مستوى الأطر المعرفية الشاملة . الا أنه يتخذ من الجنوسة أساسا في هذا التصير . أي أن أثر تراكمية النوع الفني هي الأساس في تشييد اطار جديد . بيد أن ما تقدم لا يلغي أهمية النصوص المرحلة من الأجناس الأخرى . بوصفها معرفة مضافة يمكن أن تسهم في وصول الفنان الى نقطة المثابة الجديدة وتقطع الصلات المباشرة بالأثر القديم . لا من أجل الغاءه . بل من أجل ابتكار نمط آخر يستند بشكل غير مباشر الى مرشحات الوعي النظري الخالص والجمالي التعبيري

ليصل من خلالها الى " درجة صفر " للكتابة البصرية . اذا آمنا بمقولة " جاك دريدا " بأن الكتابة هي الأثر الذي تخلفه اللغة وتخلق منه خطابا بصريا عيانيا بعيدا عن الملفوظ الشفاهي .

أن هذا الأثر الجديد قائم على مبدأ التناصية . حين تتداخل النصوص عبر التأريخ الشخصي أو المرشح من اللاوعي الجمعي لتنتج نصا جديدا . وهذا ما يفسر لنا التماثل الكبير في حكايات الشعوب على الرغم من اختلاف في البنية الزمكانية . وقد حاول " كلود ليفي شتراوس " في منهجه " الأنثروبولوجيا البنيوية " أن يتصدى لهذا الموضوع ويفكك الأنماط والأنساق المكونة للبنية العلائقية التي تكون الأعراف الاجتماعية أو القوانين المرعية في حياة القبائل الرعوية في أمريكا الجنوبية مع مثيلاتها في أي مكان من العالم . مهما اختلفت السبل المستخدمة من قبل هؤلاء في تسيير حياتهم اليومية .

من هنا نجد أن النظم المعرفية الحديثة قد اقترنت بأخرى سبقتها . وتظهر بأشكال وأنماط مختلفة . لكنها تأسست على أساس الخلاصات المترشحة منها . ولهذا يعود الفكر والفن الى المهادات الأولى لكي يستلهم منها توابع جديدة . ففي الفن تتم العودة الى فنون الكهوف أو الى التراث المكسيكي والتراث الفني الأفريقي استشهادا بعودة الفن الأوربي الحديث الى هذه المرجعيات الهامة . فضلا عن الأنفتاح على الموروث الجمالي والفكري العربي الأسلامي والتعاطي معه بجدية لاغناء الشكل الفني الحديث وتحديدا في حقل الرسم . حيث امتلك " الشرق الأسلامي " نقاء اللون والفكرة المطلقة التي كانت تنعت فلسفته بها . فضلا عن كونية الرمزية والخيال الشاعري الذي ينسجم مع طروحات الواقعية السحرية التي سادت كمنهج لتصير الخطاب في الثقافة الأوربية . أن هذه الأسباب مجتمعة جعلت من الرسم الحديث الى التعالق والتأثر بالمنجزات الفنية والنصية المعرفية . هذا التناص الذي يسير باتجاهين . الأول الدعوة الى العلاقة المباشرة المرئية التي تتم بقصدية . والثانية الناتجة عن بنية اللاوعي المرتبط بالتفكير بما يفرزه التراكم الكمي والنوعي للحقل المراد اقامة التعالقات معه . ولمعرفة آلية التناص وكيفية تحققه في منجزات الرسم الحديث العيانية تحددت مشكلة البحث التالي .

هدف البحث :- الكشف عن تناص الخفاء وتناص التجلي في الرسم الحديث .

حدود البحث :- يتحدد البحث بالرسم الأوربي الحديث من (١٨٧٠م – ١٩٥٠م) .

تحديد المصطلحات :-

التناص (Inertextuality) : هو امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الفنية التي تقدم نفيها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين .

أو هو (الفاعلية المتبادلة بين النصوص . بحيث يتضمن كل نص وفرة من نصوص مغايرة . يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة .

الفصل الثاني :- مفهوم التناص .. المرجعيات والمعنى يعد التناص واحدا من المفاهيم التي تشكل مرجعية التعالق والتشاكل بين الفنون الذي ينتج المختلف . لكي يؤسس لملامح تأثرية في خطاب الفن الجديد المترشح عن ذلك وأنه قديم يشير الى التداخل الحضاري والتلاقح المعرفي والانساني والأخذ من الآخر بعد اعادة صياغته وانتاجه بطرائق جديدة . والتناص في أبسط تعريفاته هو وجود علاقة بين نصين . وفي مفهومه الكلي يتجاوز ذلك

ليشمل النص الأدبي والفني في جميع نواحيه . وأنه أهم مميزات النص الرئيسة التي تجعله يستند الى نصوص سابقة ومعاصرة . وبهذا يصبح النص ليس انعكاسا لخارجه أو صدى لمنتجه وأنما قائم على فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة بما يجعله بلا حدود .

ولذلك فأن فكر ما بعد البنيوية ومن قبله "ميشيل فوكو" (آمن بأن أي كتاب هو مجرد عقدة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل . وأن وحدة الكتاب لا تنشأ ألا داخل حقل خطابات متشابك) . بمعنى أنه لا وجود لخطاب نصي جديد ألا من خلال هذه التشابكات الواردة اليه من حقول وأجناس مختلفة . (وأن كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله . وهذا ألما سبق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها أو مجرد نص سبق كتابته . بل هو شيء " لم يقل أبدا " أنه خطاب بلا نص وصوت هامس همس النسمة . وكتابة ليس سوى باطن نفسها) . وأن القبلي المترشح من اللاوعي أو المجتلب من الوعي القصدي . له هيمنته على البعدي من النتاج .*

ومن هذا المنطلق أجمعت الرؤى النقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر صاف . خال من آثار الملامسات النصية . فكأن النص اجتماعي بطبعه . أو هو جمع بصيغة المفرد . هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية . تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها . لقد صار التناص فضاءا مقدرا على كل نص . لامناص منه . ولاملاذ الا به في تقدير النقاد الجدد ومنهم "رولان بارت " الذي أعلن صراحة أن التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه . لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير . والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا مايكون أصلها معلوما . استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين . ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية التناص جانبها الاجتماعي . فالكلام كله – سالفه وحاضره – يصب في النص . ولكنه ليس وفق تدرجة معلومة . ولا بمحاكاة ارادية . وأنما وفق طريق متشعبة . صورة تمنح النص وضع الانتاجية وليس اعادة الانتاج) . أي ان التشابك الواعي وغير الواعي والنظم الاجتماعية هي التي تؤسس لولادة النص الجديد .

وتشير " جوليا كريستيفا "الى أن ما يمنح البنيوية بعدا حيويا هو مفهوم " باختين " في منهجه الحواري للكلمة الأدبية . بوصفها تقاطع سطوح نصية بدلا من أن تكون نقطة (معنى ثابت) بوصفها حوارا بين عدة كتابات . ثم تقدم مفهوم النصوصية أو العبر- نصية عند " باختين " بقولها يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات . كل نص امتصاص وأعادة تشكيل لنص آخر . ومفهوم العبر –نصية يأتي بديلا للعبر – ذاتية . وبين الأدعاء الذي يؤكد على أن التناص لا ينطبق الا على وضع خاص في طريقة الأداء وتركيب البنية . واذا كان الزعم الأول يؤكد ملمح الادماج أو الامتصاص . أو لنقل التضمين من دون تنصيص في عملية التناص. فأن الأدعاء الثاني يؤكد ملمح الاقتران المصاحب والتضمين بالتنصيص في العملية . ومعظم التناصيّين يأخذون بالرأي الأول . ويقرون بأن النص الواحد – أي نص – وضمن أي ثقافة . وحتى خارج هذه الثقافة ليس أكثر من نسيج من جملة نصوص متعانقة متلاحمة متشابكة عبرت عنها " كريستيفا " بلوحة فسيفساء أو " تصحيفة " تصفها جملة من الاقتباسات المتوالدة والمتفاعلة في النص الجديد .

وفي خضم هذا الفهم فأن النص وأن كان بصريا مرئيا أو أدبيا . فهو نتاج المعرفي والاجتماعي . (هكذا نشهد في أيامنا هذه . تحول النص الى مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي . فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها واعادة صهرها . من حيث هو خطاب متعدد. ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي

يقوم بمفصلتها . يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة من نقطة معينة من لا تناهيها . أي كنقطة من التأريخ الحاضر . حيث يلح هذا البعد اللامتناهي) . اذا ما عرفنا أن النص هو صورة للعالم تكمن في أنظمة تتناغم مع أنظمة العالم الذي يتداخل معها بالمحاكاة والتعبير . ولكن بالتحويل الابداعي . حيث يقوم النص " بتعليق العالم بين قوسين " كما يقول "باشلار" ومن قبله "هيدجر ". اذ يبدأ الانطلاق من النص الأول . ولكنه أي نص . اذا اعتبرنا الوجود الانساني النص الأول الذي يتشظى من حيث المرجعية المعرفية والتأريخ والمكان والزمان . وبهذا تعددت النصوص على اختلاف المقولات السابقة لتصبح عدة نصوص تتمثل بتيارات أدبية /فلسفية /اجتماعية وغيرها تنتج عنها نصوص جديدة . وبالتالي نصل الى نصوص مختلفة من حيث الشكل . بيد أنها قد تنتمي الى بعضها من حيث البنية الأساسية أو التكوينية التي خرجت من الذات الانسانية ومؤثراتها الخارجية .

ولذلك تؤكد " كريستيفا "على مفهومي النص والتناص في انتاجية النص (ويشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات الأساسية وهما مظهرية النص وتوالديته) . المظهرية المعبر عنها بالشكل الخارجي المختلف . على الرغم من تشابه الأجناس النصية من حيث تواردها في البناء الشكلي كالقصيدة العمودية أو القصة أو الرواية أو اللوحة التشكيلية وغيرها . والتوالدية هي انتاجية النص الباطنية . أي المعاني المولدة عن الشكل والمعنى من حيث عملية القراءة النقدية لأي من هذه النصوص على وفق التحليل العلامي والاشاري لها . بيد أن " ريكور " يشير الى أن (ليس التحليل العلاماتي مجرد منهج تصنيفي بسيط . وهو أن يهتم بتصنيفية الأجناس الفنية . أنما يهدف الى أن يبدل لها تصنيفية النصوص : موضوعه جدليا هو التقاطع بين خلقة النص وتخلقه . وذلك التحقيق يولد ما نسميه سائرين في ذلك على خطى خلفاء المدرسة الشكلية وجوليا كريستيفا " اشارة فكرة نصية " وهو متصور يعد بتوضيح النص من التناص وبالتذكير به في نصوص المجتمع والتأريخ) . بمعنى أن التناص يمكن أن ينتج نصا مختلفا من حيث جنوسته في تخلقه الجديد عن النصوص المكرسة في الذاكرة التراكمية . فاللوحة المرسومة تأخذ من نصوص اجتماعية وأدبية ويتداخل فيها الزخرفي والخطي والمعماري والنحتي .

ولذلك فالتناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه . لأنه يضع النص مهما كان جنسه في سياق أو نسق يساعدنا على فتح مغاليق نظامه الاشاري . الى دوره في تمكين المتلقي من الوصول الى جملة من التوقعات بحسب ما يوحي به . وقد يعد أن (كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى . وبهذا يصبح نصا في نص تناصا . وينتمي الى الجميع .كونه تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية) . وتتمتع استراتيجية التناص بخصائص نقدية مكنتها من التكيف مع النصوص المختلفة .

ويشير " اليافي " في تساؤله (هل التناص حالة واعية شعورية يقصدها الفنان. أم أنها حالة اعتباطية عشوائية لا يعيها وانما تنثال عليه النصوص انثيالا . ويرجح الرأين . فممكن أن تكون بالاتجاه الأول أو الاتجاه الآخر. يصطلح عليهما بتناص الخفاء . وتناص التجلي . وتتعدد مصادر التناص . منها التناص الثقافي العام . والتناص التراثي والديني والأسطوري والشعري ..الخ) . وهو ماعبرعنه سابقا بتناص النصوص حسب ما تقتضيه الأجناسية النصية . وتبقى عملية التعامل مع النصوص القبلية المترشحة في اللاوعي أو المباشرة رهينة بأمكانية الفنان واشتراط التعامل معها . اذ أنها (عملية أخذ وعطاء . أخذ من النص . وعطاء من المخزون الثقافي والفني . وهكذا يتفاعل النصان " الغائب والماثل " من أجل أنتاج نص جديد . هو أيضا تناص مركب من نصوص عديدة متداخلة . وهذه هي القراءة المعمقة التي تستبطن أعماق النص الماثل في عملية تفكيكه . واعادة تركيبه . مقترنة

بنصوص عديدة غائبة) . بمعنى أن القراءة الواعية للتراث الفني والجمالي . فضلا عن تأثيرات الثقافة المحلية تنتج لنا نصا جديدا خارج من رحم كل هذه المخاضات المرئية .

وأن التناصية هي مزية النص . وأن الارادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية . كون الدلالة أنية في النص . وأن التأمل فيها هو تناص سيسمح بايضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية والتي تسمى السرقة والمحاكاة الساخرة والهجاء والمونتاج والفصل والسخرية والألصاق والخطية والمقطعية . أن احدى مراهنات قضية التناص هي مع ذلك معرفة مدى الأتساع الذي يجب أن تمنحه للحقل التناصي نفسه . هل سنحجز أنفسنا وراء سياج البحث الأدبي أم أننا سنتجاوز ما هو أدبي ونأخذ بعين الاعتبار كل الخطابات الاجتماعية .

أن التناص عندما نتقصى مرجعيته ونبحث عنها بعيدا عن حوارية "باختين "أو نصوصية "كريستيفا " وتصحيفتها . نجده يتمثل في النصوص القديمة قبل الحديثة . فلم نترد ملحمة كلكامش من التناصية أو الرقيم الطيني النصي العراقي القديم أو الأوذيسة التي ترشحت جميعها من نصوص سابقة كانت شفاهية أو مدونة . وهل يتحدد في اجناسية نصية معينة كأن تكون النصوص الأدبية . أنه ليس كذلك فالنص التشكيلي تشكل عبر التأريخ وفي مراحله الزمنية المختلفة عبر تأثيرات وتناصات وتراكمات معرفية وتقنية حتى وصل الى وضعه الحالي . وعلى وفق هذا التصور أن التناص كبنية تراكمية يمكن أن تتأثر بالقبلي وتؤثر بالبعدي موجودة منذ القدم . منذ وجود الانسان . وهي حال الموضوعات الأخرى . ولكنها لم تكن ممنهجة أو تكتسب شرعية فعلها الآني ألا في حدود المقدمات الأولى عند " باختين " ومن ثم عند الآخرين بعده فيمكن أن نجد التناص في عمل سومري أو بابلي أو فرعوني أو أغريقي وهذه طبيعة التلاقح الفني والحضاري عبر العصور . فنجد الأوذيسة تتناص وتتحايث مع ملحمة كلكامش وأن التماثيل الأغريقية أو الأفاريز في معبد البارثينون تتناص مع أفاريز مسلة صيد الأسود أو مسلة نرام سن . اذ لا يوجد جنس معين يتحقق فيه التناص . بل يمكن أن يتحقق في كل الأجناس الفنية بمختلف اتجاهاتها . وتعد عبارة "بارت " الشهيرة (الذئب عبارة عن خراف مهضومة) خير دليل عملي على تمثلات النص الابداعي . من حيث تشكله بغير الصيغ الأولى التي ترشح منها .

أن التناصات سواء كانت فكرية أو مرئية عيانية تنتج بطريقتين : الأولى . هي نتاج بنية اللاوعي التي تنتج أفكار متماثلة طبقا لحركية التاريخ وسيرورته ومعطاه الذي يفرضة على الذات المبدعة الخلاقة . والثانية :هي بطريقة القصدية التى يحركها العقل العملي فقد فكر العقل الانساني في فضاءات زمنية مختلفة من أجل الوصول الى الأهداف ذاتها دون أدنى مشاركة مباشرة من قبل الاتجاهين .. ففي اللحظة التي كان يفكر بها العراقيون القدماء في سومر لايجاد صيغة لتدوين أفكارهم . كان الفراعنة في حضارة وادي النيل يفكرون بذات الطريقة التي اكتشفوا فيها الكتابة الهيروغلفية . وتشير الدلائل الأثرية الى أن الهنود في حضارتهم القديمة هم من اكتشف نوع من الكتابة بحسب ادعائهم . وفي الزمن الحديث كان"رولان بارت وجوليا كريستفيا " وآخرين يفكرون بهجرة البنيوية الى منهج آخر يكون أكثر فاعلية . وكانت وجهتهم تطوير مناهجهم القديمة للوصول الى منهج حديث ينفتح على المرجع الخارجي للعلامة أسموه (السيمولوجيا) . وكان في اللحظة ذاتها يعكف لسانيون أمريكيون من أجل الوصول الى الهدف ذاته يقودهم (بيرس) . وهكذا توصلوا الى منهج سيميائي يختلف في علاقاته البنائية عن المنهج الفرنسي ذات العلامة ثنائية الحد أو العلاقة .

الفصل الثالث : تناص الخفاء في الرسم الحديث

يشكل التناص الخفي منهلا رئيسا في الرسم الحديث . من حيث انفتاحه على جميع المرجعيات النصوصية . مفهومية وجمالية . أو تراكمية بصرية . لنزوعه نحو الجوهري والروحي وغير المرئي ، الذي يشكل الحدسي محورا هاما فيه . حتى وأن ارتبطت التجربة بعلاقة نسبية مع الطبيعة . ألا أنها تختفي كلما تقدمنا الى الأمام عبر حقبة زمنية متتالية . نزوعا للتخلص من كل عناصر الطبيعة وشينيتها لاقامة أنموذج مرئي مختلف عما ألفناه عبر مئات السنين .

وتختلف درجة التناص ونوعه بحسب المذهب الفني واشتغالاته على المرجع النصي لتأسيس نص جديد يتعالق مع كل النصوص القابعة في التأريخ الفلسفي والفني . فلدى " بول سيزان " راعي الفن الانطباعي عودة الى (ولهه القديم بالتكوين الكبير لأشكال عارية في مناظر طبيعية . وأن الموضوع ذاته يتكرر باستمرار خارج تأريخ الفن والتطلع الى عالم مثالي ، حيث الانسان في تناغم تام مع الطبيعة . قد تكون الفكرة مستقاة من الموروث الشعبي " فقصة جنة عدن لها ما يماثلها في كل الثقافات " أو قد تكون حنينا ذاتيا لعالم مفقود منذ زمن الطفولة لم تستطع التجربة الناضجة مضاهاته) .

بيد أن الأمر اختلف في التكعيبية الغريزية التي أستعانت بالحدس في اختيار موادها . من حيث (توازي العلاقة بين تكعيبية بيكاسو وبراك في الفترة ١٩١٣ -١٩١٤م والعالم التجريدي المسمى الاختزال التصويري في علم الظاهرات . ويتصف بكونه ملموسا ووصفا كليا وقائما على الحدس ويمكن استخدامه للوصول الى جوهر الشيء . الى تلك العناصر الجوهرية التي تميزه اذا كانت هناك تحديدات ثانوية تميزه أيضا وتشمل الماهيات المورفولوجية للشيء مقارنة بالمفاهيم المثالية والتجريدية والهندسية) . أي أن التناص يتحقق في نصوص التكعيبية من خلال العلاقات الشكلية التي تؤسس البنية المجردة القائمة على الحدس في فضائها الأوسع. ولهذا (حوّل بيكاسو بدلا عن ذلك جميع قواه الادراكية الى الداخل الى عالم تصوراته الذاتية . أحلام يقظته . تخيلاته المبكرة النضج . أحل الحدس محل الملاحظة . والتركيب محل التحليل . الفوق واقعية محل الواقعية . واذا ما تقبلنا فرضية اللاشعور الجمعي كما صاغها " يونغ " . فسيكون ممكنا أيضا أن فنانا مثل بيكاسو قادر على الكشف عن تلك التحليلات ذات الطراز البدائي التي هي محتواه المتميز) . وبفعل هذه التعالقات بين الحدس والخفي وتجاوز الواقع الى ما وراءه تكرست بنية اللوحة التكعيبية . وحيث (أن التكعيبين لا يملكون صوفية الفطريين حافزا للرسم . فقد استمدوا من عصرهم نوعا من صوفية المنطق والعلم والعقل . وقد أطاعوا كالأرواح القلقة والباحثين عن الحقيقة) . المنطق الذي هرع اليه هؤلاء الرسامين وتطوير المفهوم المجرد بما يتلاءم مع المنطق الرياضي . ويقول "خوان غريس " (في رأيي أن العنصر المعماري في الرسم هو الرياضيات . أي الجانب التجريدي . أنا أريد أن أجعله بشريا) . في اشارة الى العلاقات البنائية التي تنتج الشكل الفني الرياضي في رؤية تمزج بين الواقعي والمجرد . كما أشار اليه " موندريان " وطوره فيما بعد .

ومنذ أن أدرك " كاندنسكي " أهمية (الروحاني في الفن) الذي أفرد له كتابا بذات الأسم يتوجه فيه الى المقولات التي تؤسس مرجعية روحية للخطاب الظاهري . لأن الفن الحقيقي يجب أن يغذي الروح . ويشعر المتلقي بنشوة . وأن الروح الأساسية تعمق روح المتلقي وتطهرها وتحفظها من الخشونة والصلابة . وهذا الفن يؤدي الى نكران الذات المفردة واضمحلالها أمام الذات العليا التي يؤمن بها الفنان المسلم . وأعماله تعكس استفاداته من ايقاع الحركة الداخلية في الأعمال الزخرفية الاسلامية التي يقوم بناؤها على توالي الأقواس ودورانها حول نقطة مركزية وهمية ينطلق منها البصر ويعود اليها .

ولعل دعوة " كاندنسكي " مع التجريديين المتأخرين الى ضرورة اكتشاف شكل جديد ناتج من التناصات مع جوهر الديانات الشرقية . تعد من أهم العوامل التي انحرف الرسم على أساسها بأتجاه الجوهري وغير المرئي . فقد (آمن مثل العديد من أبناء جيله بالحاجة الى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية .وذهب أبعد من ذلك . كما الحال مع موندريان وبرانكوزي . في اعتقاده بأن في الامكان تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية التي تقبلت التمازج المادي والروحي) . ولعل لكاندنسكي مؤثرات شرقية جعلته يقربهذا التطابق بين الصفر والنقطة في ضوء الانهماك بالبحث عن الروحاني في الحضارات الانسانية . (وأن جميع التنظيرات المقدمة للنقطة لديه لا تغدو سوى تنويعات على معناها الخطي والهندسي الاسلامي المتجلي بأوضح صورة في فن الخط) . في حين كان " ماليفتش " أكثر رفضا للعالم المادي من كاندنسكي . حيث (تعلق بالنظرة الصوفية للفن واستوحت رسومه شكل الصليب ونقاوة اللون الأبيض والعذرية) .

وقد بالغ " موندريان " بالخطوط الأفقية والعمودية في نزوعه للتصوف الايجابي أو الرياضيات الشكلية . زاعما أن نظامه سيساعد أربابه على النفاذ بالتأمل الى البناء الخفي للحقيقة . (ويلتقي" موندريان " في كتاباته كما في أعماله الفنية مع صديقه الفيلسوف الهولندي " شونماكرس " الذي وضع نظاما افلاطونيا حديثا أسماه " تصوفية ايجابية " أو رياضيات تشكيلية . مطالبا بأختراق الطبيعة كي يتجلى لنا التركيب الداخلي للحقيقة) . حيث (ظلت طواحين الهواء والمنارات وأبراج الكنائس معزولة . لكنها متوهجة تمثل رموز الرسام نفسه . وقد مرّ موندريان بأزمة دينية وأمام صلة برودولف سيتز وبالثيوصوفيين وشاطرهم مثل كاندنسكي اهتمامهم بالديانات الشرقية واعتقادهم أن هذا المنبع وحده كفيل بأن يجدد الانبعاث الروحي في الغرب) .

ولم تكن السوريالية اسلوبا فنيا محددا شكلا وتقنية . بل تيار فكري ينزع الى المنطق المجموعي والبنية الكلية في تكاملية الرؤية والشعور أزاء الحياة . تجلت بصور شتى في حقول الأدب والفن . (فقد ارتبطت برمزية القرن التاسع عشر . وكانت من جهة ثانية على علاقة بالأدب والتحليل النفساني لدى " فرويد " والميل الى ما يسمى بالتأريخية historisme . ولعل أبرز ممثل هذه الانتقائية في مدرسة "فينا " هو " أرنست فوخ " الذي تبدو أعماله كأنها ايقونات معقدة تتكلم برموز توراتية وتقنيات قديمة عن الموت والتجلي وتعكس ايمانه بالفداء) .

وكجزء من التناصات المتعددة التي اتخذتها السورياليون سبيلا للشكل الجديد.اعتمدوا على تداخل الأجناس والمرجعيات النصية والفنية على السواء . فقد (اعتمدت السوريالية على الخطية Graphisme تلقائية آلية يمليها اللاوعي والاكتشاف الحلمي للصور والايمان بسلطة الحلم المطلقة والتعبير اللاارادي . كما يمليه الوعي ليس ممكنا سوى العمل الفني الشفهي أو الرسم الخطي كما في رسوم أندريه ماسون . وهنري ميشو . وبعض رسوم بول كلي) . من هنا نجد أن التناصات الخفية مع المقولات الفلسفية وجوهر الأديان وفكرة الحدس . فضلا عن النصوص الشعرية والتي تتعلق بالأنثروبولوجيا شكلت مادة غنية لتمثل نصوص بصرية مفارقة في حدود الرسموية الحديثة .

الفصل الرابع :- تناص التجلي في الرسم الحديث

يشكل التناص المتجلي ملمحا آخرا من ملامح تداخل النصوص البصرية مع بعضها لتشكل مساحة واسعة من التأثر بالسابق العياني . وأن اختلف منابعه وأزمنته . لكنه في النهاية يحيط هذا المنجز بكثير من الاحالات . فقد تأثر (أوجين ديلاكروا) رائد المذهب الرومانسي بالمعالم العربية مثل الملابس والخيول والموضوعات التي تبرز

تقاليد العرب وعاداتهم كموضوعات القصور والحريم والحمامات . حملت بهاء الشرق وسحره وزهو ألوانه وضياء شمسه وصفاء سمائه وصور النساء وملابسهن الزاهية والألوان الغنية والنقوش . وهي تماثل تلك الرسوم التي وجدت في حمامات القصور الأموية وقاعاتها الداخلية من نساء عاريات ومشاهد صيد الضباء والأسود . وبهذا فقد وجد الرومانسيون ضالتهم بالعثور على سحر الشرق العربي من القصة والعاطفة المتأججة والخيال الذي يلامس انفتاح العربي على اللامتناهي في نظرته للأفق في المفازات المترامية .

وبمجيء جماعة الأنبياء (تحول الفن الأوربي تحولا جذريا ليتجه نحو مفهوم الفن العربي الاسلامي . حيث بداية التحول عن التفاصيل والجزئيات الى الصورة الكلية الشاملة . ومن القشرة الخارجية المتربعة على السطح الى الحقيقة الجوهرية المطلقة الكامنة في الأعماق . ومن التعبير بالوعي الى الاشارة بالحدس) . وقد تزامن هذا مع ظهور الوحوشية التي وصفها " موريس دنيس " (بأنها البحث عن المطلق) . هذا المطلق الذي بحث عنه الفن الأسلامي من قبل والغاء الذات المفردة مقابل هيمنة الذات الألهية لدى المتصوفة التي ألقت طروحاتهم بظلالها على منتجي الفن الأسلامي . ممثلة باختفاء تواقعيهم على أعمالهم الفنية . لأن العمل لديهم هو جزء من البحث في طريق الذات الألهية وتمزيق الحجب من أجل الكشف عنها. وهذا يحتاج الى مغادرة الواقعي النسبي الى المطلق السرمدي . ملخصين بذلك مقولة "ماتيس" (أن الجديد في الفن يأتي دائما من الشرق) . اذ (قدم "ماتيس " الى الفن الحديث خاصيات في التناغم اللوني مستمدة من مناهل بعيدة جدا مثل الرسم الفارسي المنمنم والزجاج القروسطي الملون . ولو قورنت لوحات ماتيس مع رسوم الأطفال سنجد في كليهما الرؤية قبل المنطقية ذاتها . سنجد بهجة العين البريئة ذاتها) .

وشكلت الانطباعية حلقة طبيعية في تأريخ الرسم ونتيجة مباشرة للتطور الفني المصاحب للمكتشفات العلمية والتطور الفكري والاجتماعي . اذ (تعرف الفنانون الفرنسيون في باديء الأمر على التصوير الياباني بفضل اكتشافهم نماذج من هذه الأعمال التصويرية المطبوعة على الأقمشة التي وصلت الى أوربا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي) . وتعد محاولات " سيزان " بأدخال بنى هندسية في تحديد المساحات والأشكال مثل الاسطوانة والمخروط والكرة بمثابة الجسر الرابط بين الرسم الأكاديمي والتيارات الفنية الحديثة .

ويقول " سيزان " أن " الأرابسك " وسيلة رئيسة للتعبير عن ظاهر الطبيعة المتحرك الحي وعن ديالكتيكية الطبيعة وأستمرارها " (ولكن الأرابسك كتعبير عن الحركة المستمرة في اللوحة قد أخذ أشكالا مختلفة عبر العصور . ولم يكن له معنى واحد محدد . نتيجة لشيوع استعماله في ظروف تأريخية مختلفة . ولاختلاف صيغ التعبير في هذه الظروف . أي أن هناك فرق مثلا بين " الأرابسك" بمعناها الظاهر الواضح في الزخرفة العربية وبين مفهومه العميق كتعبير عن الحركة والتدرج في درجات اللون في التصوير العربي في المنمنمات) . وهنا يقصد روح الزخرفة العربية الاسلامية . بوصفها الجوهر الحي والممثل الحقيقي لعبقرية الانسان المسلم . كونها فنا خالصا لم تتداخل فيه فنون الحضارات الأخرى .

وبهذا الصدد فأنه (يخلق علاقات بين أشكاله يرجع معظمها الى شكل ظاهر من الترابط هو " الأرابسك " . أي ينظم علاقة حركة لخط ينتقل من جسم لآخر حتى يؤلف وحدة حية متحركة . وهذا التناغم الخطي أو الحركة اللامتناهية الظاهرة هو الذي يقدم لنا الواقع الخارجي على شكل مترابط متين يشعرنا بتماسكه ويقدم لنا الدليل على موضوعيته واستقلاليته عنا . اذ أن " الأرابسك " وسيلة لاعطاء هذا الشكل من الترابط الحركي في اللوحة

من خلال الأجساد التي تلتقي وتتماسك . كما لو أنها وحدة زخرفية تنفلك الواحدة منها للأخرى في تسلسل أبدي . وعندما لجأ اليه فأنه أراد أن يؤكد لنا " موضوعية الواقع " وتماسكه وحركته وانفصاله عن تبدلات أحاسيسنا) .هو بحث عن الشكل الحركي وايقاعه الخفي في الألواح الزخرفية .

وقد تختلف " التكعيبية " عن مدارس الفن القديمة في كونها ليست فن محاكاة . بل تعتمد على التصوير الذهني . ومعيارها هو اختزال اللوحة الى قيم تزيينية تنتمي الى فن التوريق " الأرابسك " أو السجاد الشرقي . وتركت أعمال " سيزان " أثرها العميق على بيكاسو وبراك . حيث تأملوا منجزاته الأولى ودراستها بشكل علمي . بيد أن آثارا أخرى ظهرت في رسوم بيكاسو جراء تأثره بمعروضات الفنانين القدامى في متحف " برادو " ورسوم الأطفال والأقنعة المكسيكية أو صور الأعمال الموجودة في المجلات الفنية المتوافرة في برشلونة . ولكنه (صار يتمعن في رسوم الأواني الاغريقية والنحت الاتروسكاني والنحت الاغريقي القديم في متحف " اللوفر " وامتدت اهتماماته سريعا لتشمل المحفورات الايبرية القديمة " الاسبانية والبرتغالية " وطرق ما هو أبعد من هذا ثورية : النحت الأفريقي . وخير شاهد على استيعابه هذه المادة الجديدة يتجلى في صورته " آنسات آفنيون ") .وتشير بعض المصادر الى أن الموديل المرسوم في الآنسات ظهر من قبل في الفن البيزنطي وفي الفنون العائدة الى القرون الوسطى وفي رسومات منطقة سيناء ولدى الفنانين الايطاليين في القرن الخامس عشر الميلادي . فيما يؤكد " بهنسي " الى التناصية المتجلية بين هذه اللوحة مع لوحة الجاموس الموجودة في كتاب " عجائب المخلوقات " للقزويني . حيث اشتراكهما بالنهج والمباديء نفسها .

وكان لاكتشاف الفن الأفريقي والأوقيانوسي وتقديمة بصيغ جمالية من دواعي ظهور الفن التكعيبي . (وقد لجأ " بيكاسو " الى مصادر عدة في بحثه عن نظرة جديدة الى الهيئة البشرية . وكان أكثر هذه المصادر تأثيرا فيه النحت الايبري . وآل غريكو وأعمال غوغان ولا سيما الأعمال النحتية المحفورة . غير أن التأثير الحاسم على تفكيره جاء من النحت الأفريقي . الذي أكتشفه في شتاء ١٩٠٧م . والنماذج التي منشؤها ساحل العاج والمستعمرات الفرنسية الأخرى في غرب أفريقيا التي شاهدها بيكاسو في متحف تروكاديرو أو بضمن المجموعات الخاصة لأصدقائه) . وفي اشارة " لبيكاسو " عن الصورة المنتجة مرات لا تحصى في المرآتين المتقابلتين وكأنها جمع بين الماضي والمستقبل . بينما هناك صورة حاضرة . تلتقي مع مفهوم التناص . حيث تتجلى في النص البصري الجديد مئات الصور المتأتية من نصوص أخرى تعود لأزمنة مختلفة .

كما يبدو هنا (تأثير أقنعة الكونغو الفرنسية واضحا في استطالة الوجوه والتقعرات تحت العيون والحزوز المتشققة في الخدود . اذ كان النحت الأفريقي يؤلف حماسة جديدة للرسامين الشباب في باريس . بدأ فلامنك أولا . ثم ديران ومانيس . يطلعون عليه في المتاحف الأثنولوجية " السلالات البشرية " ويقتنون نماذج منه لأنفسهم وحذا بيكاسو حذوهم في العام ١٩٠٧م . حيث كان يعمل في لوحته " آنسات آفنيون ") . وأدخل " بيكاسو وبراك " عنصرا جديدا ونوعا مختلفا من الاستدلال على الشيء . مؤلفا من طرائق مثل التركيز على شيء من خداع البصر . وتشابيه الكتابة الحروفية . ومساحات من عروق الخشب . وقد تبدو هذه الفكرة في أساسها تهدف الى التأكيد على استوائية السطح . ولكن كان لا مناص من الاعتراف بمضامينها الفلسفية . واستعمل " بيكاسو " اللون البراق من جديد . والرسم بالنقاط والضربات لتصعيد المحتوى الزخرفي لصوره) .

أما " بول كلي " فكان من أكثر الفنانين الأوربيين تأثرا بالبيئة العربية . وصاغ خطابه تماشيا مع ما كان يحرك هواجسه وانثيالاته الوجدانية. (فمثل جسرا بين التجريد الهندسي ورمزية الأحلام لأتسام لوحاته بحركة انفعالية وعلاقة سايكولوجية أسفرت عن عناصر دقيقة رومانسية تتوافق مع قوله بأن العمل الفني هو نقل لبعض الصور المختزنة . وأصبح مفهوما بأن الواقع موجود داخل الانسان وليس خارجه وهذا ما يميز أعمال " كلي " ويقربها من رومانسية الفن العربي الاسلامي . ولم يكن غريبا عن عالم الشرق . فلقد كان خياله مشبعا بالجو الصافي الذي عاشه في "ميونخ" من خلال مطالعته لكتب غوته وخاصة كتاب " الديوان الشرقي " الذي حفل بدور الصوفية الاسلامية والمفهوم التوحيدي لله . وكان معجب ومندهش بالانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة) . فهو بحث عن الخفي وغير المرئي من أجل الخلاص من زيف الواقع حسب ما يؤكد عليه الفن الحديث دوما . وقد أشار الى تأثره بفنون الخط العربي والزخرفة الى أنها خبرة مكتسبة " أن هذه الخبرة قد جاءت من أجل جعل ما هو غير مرئي مرئيا وقد عبرت لاعن مظاهر الواقع ولكن عن ايقاعاته الحقيقية وقوانينه " . لأنه يبحث في العلاقات المكونة للأشياء وليس في الأشياء ذاتها .

لقد حاول " كلي "من خلال وجوده في العالم العربي الاسلامي أن يكشف الايقاعات اللونية في القباب والمساجد بمدينة القيروان في تونس ويمتع بصره بالمساحات الملونة في البساتين المجاورة لتونس . ولهذا يضيف " غروهمان " (أننا نجد " كلي " وقد تشبع بالرغبة في اخفاء التشبيه . لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود . تلك الوحدة التي تبرز لديه العمل على تحوير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها . لكي يعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها . وهكذا فأن الطبيعة والانسان والأبدية أصبحت نسيجا رمزيا متضامنا الواحد يعكس الآخر) . وقد استطاع أن يكشف الرابطة القوية الدائمة بين جميع مظاهر الفن العربي من طرز معمارية ومن خط وغيرها الى الأزياء المطرزة . الى اكتشاف المقرنصات في العمارة و صفات الخيط الفني والرسم الهندسي . مضفيا ميزة على أعماله قائمة على التطور والتحوير مستفيدا بما تحدث عنه " بشر فارس " في النسيج الزخرفي وضرورة تواجده على "الخيط والرمي " التي تحيل الى تشابك الأجزاء .

وشدد "موندريان" على المغزى الاجتماعي والواقعية في فنه التشكيلي " البحت" معلنا بأن ثقافة " الشكل المستقل " قد اقتربت من نهايتها . وبأن ثقافة العلاقات المقررة قد بدأت . وهذه العلاقات المقررة هي قوانين الطبيعة المستترة خلف المظهر الخارجي للأشياء . بمعنى استفادة الشكل المرئي من التناصات مع الخطابات الأخرى بمختلف خصائصها . وقد توصل الى أن صيغة التعامد والأفقية هي تجريد خالص ومن نوع آخر يمثل نظرة جديدة تركيبية نحو العمل التشكيلي كبناء (لأن صفة التعامد بين الخطوط الطولية والخطوط الأفقية تعكس الحقيقة الرمزية لصفة السلطان والهيبة لاسلوب الخلق الالهي . في خلقه للعالم الأعلى بالنسبة للعالم السفلي . وهو العالم الدنيوي الذي يظهره . أي اظهار العلاقة بين الخالق والمخلوق . واسلوب الخلق بهذا التصور يتطابق مع علاقة الفنان المبدع بآثاره الابداعية) . لقد اتبع الأتجاهات التجريدية الهندسية التي تحاكي الى حد بعيد الفن الهندسي . فأذا نظرنا الى مقطع من مقاطع الفن الهندسي في محاريب المساجد أو في الأحجار الموجودة في جميع المنازل والمدارس والمشربيات في العالم الاسلامي وبين مقاطع من الآيات والحروف العربية . ولاسيما الخط الكوفي الهندسي لوجدنا تشابها قويا بين مباديء "موندريان" الهندسية وبين تلك الأعمال مثل الزخرفة الهندسية وتوالد الأطباق النجمية التي يعكسها تبسيط المفردات في الفن الاسلامي .

ومن المعروف أن " كاندنسكي " الذي صور الكاتدرائيات المعاصرة له . قد تأثر في بداياته بمعرض " مونيه " (كومة القش) الذي نظم في موسكو أواخر عام ١٨٩٠م . ويعترف بأن هذا المعرض ولّد في أعماقه أول شك واه في أهمية الشيء عنصرا ضروريا في الرسم (وأن الالهام الذي أملى عليه هذه التمارين قد يكون على الأغلب متأتيا من زخرفة الفن الجديد . كما كان بالفعل مصدر الهام لفن موندريان غير الموضوعي . أكثر من هذا أن اهتمام كاندنسكي بالفن البدائي والرسوم العفوية للأطفال ربما كان هو الآخر قد لعب دوره . هذا النمط من التلقائية قد يمكن مقارنته مع شكل مسفسط من الخربشة مع الكاليغراف (الخط الشرقي) . والحقيقة أن الخط الشرقي كما مع فنانين مثل هنري ميشو . ومارك توبي . كان له الأثر المباشر . لكن الكاليغراف حتى في أكثر أشكاله فجاجة في كتابتنا الأبجدية يمثل حرفة متطورة . أنها ليست تلقائية ألا بمعنى أننا قد نسينا عملية التعلم . وأذا اعتبرنا توقيع الانسان البالغ تلقائيا عندها علينا أن ندعو خربشة الأطفال غريزية) .

فبما اعتمدت أعمال " خوان ميرو " المواطن الاسباني الذي تعرف على روعة قصور الأندلس وغرناطة الموشحة بالزخارف الاسلامية والخطوط العربية على حركة الخط الايقاعية الحيوية الزاخرة بالانكسارات والالتفافات الحلزونية التي تبدو أقرب ما تكون من حيث الشكل الى أشكال حروف الكتابة العربية . كما أن التداخلات والتفاصيل الكثيرة للأشكال تصنع ما يبدو كالنسيج الزخرفي الاسلامي . وأستلهم "أندريه ماسون" أشكال الحروف العربية ليس لجمالها . وانما لما فيها من مطاوعة للثني والتدوير. تصبح طبيعة الاستخدام كزخارف حيوية داخل أشكال تشخيصية. وهي تشبه ما فعله الخطاطون العرب في التكوينات الايقونية التي تتماثل مع مرجع خارجي واقعي . وقد سار على طريقهم الفنان " مارك توبي " (في استخدام أنظمة الزخرفة وآليات تكوين الخط العربي . الا أن أعماله تتميز بتداخل الخطوط فيها وتراكمها وتراكبها . بحيث تصنع نسيجا شبكيا تجريديا ذا حس صوفي خالص يدعو المتلقي الى نوع من التأمل الذي لا يتخلله العالم المادي) . مؤكدا تأثره بروح الفنون الشرقية الصوفية .

خلاصة القول نجد أن مجمل مدارس الفن الحديث لم تستثن أي من المقولات الفلسفية والجمالية ألا وحاولت الأشتباك معها فنيا بما يخدم تطلعاتها الجديدة . فالفن التكعيبي قام على صياغة ايقاع جديد لعناصر الطبيعة بعد تحليلها الى سطوح وأحجام هندسية وقامت الوحوشية على بساطة الخط واللون . فيما اعتمدت التجريدية على تجريد الأشياء وتغريبها والتأكيد على فاعلية الرمز اللوني فيها . وتعالقت السوريالية مع الأداءات العفوية للكتابة الآلية ولعناصر أخرى بعضها متجلي والآخر مخفي .

نتائج البحث :- من خلال ماتقدم تم التوصل الى عدد من النتائج وكما يلي :-

١.تأثر " أوجين ديلاكروا " بمعالم الحياة العربية والأجواء الشرقية وسحرها . لانتاج رسومات تتناص مع القصة والعاطفة المتأججة والخيال الحر .

٢.تعالقت الانطباعية وسيزان على وجه التحديد بأعمال "مونيه" الأولى وبالرسم الياباني المطبوع على الأقمشة . فضلا عن الأرابسك والبنى الهندسية التي مثلت جسرا يتناص فيه الجديد مع القديم .

٣. شكلت نصوص عدة مرجعية هامة لتكعيبية " بيكاسو وبراك " ممثلة بمقولات الحدس والشكل الهندسي وصوفية المنطق والعلم والعقل في اعتمادها التصوير الذهني من أجل انتاج فن ينتمي الى قيم التوريق والسجاد الشرقي .

٤.تباينت أعمال " بيكاسو " في تناصاتها مع المنجزات الفنية بين الخفي والمتجلي ، حيث أفاد من رسوم الأطفال والمنحوتات الايبرية والنحت الأفريقي والأقنعة المكسيكية والرسومات العربية الاسلامية .

٥. أفادت تجريدية " كاندنسكي " من جوهر الديانات الشرقية وروحها وتمثلاتها الحسية مثل الخط الشرقي والصفر والنقطة ، فضلا عن الفن البدائي والرسوم العفوية للأطفال .

٦.لعبت الرياضيات التشكيلية أو التصوفية الايجابية دورا بارزا في توصلات "موندريان" الجمالية ، في ضوء تناصه الخفي مع مع مقولات الثيوصوفيين واعتماده التعامد طريقة لتشكيل النص البصري .

٧. اعتمدت السوريالية المنطق المجموعي في تفسيرها للظواهر الوجودية، وعلى مقولات الفلسفة ونظريات التحليل النفسي وبنية اللاوعي والاكتشاف الحلمي . فضلا عن التلقائية الآلية للكتابة في تخلق نصها العياني .

المصادر :-

١.ايناس ، حسني : التلامس الحضاري ، الاسلامي – الأوربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

٢.باونيس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ت فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٣. بارت ، رولان : نظرية النص ، ت محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٣ ، ١٩٨٨ .

٤. البسيوني ، محمد : آراء في الفن الحديث ، دار المعارف ،القاهرة ، ١٩٦١ .

٥. كريزويل ، أديث : عصر البنيوية ، ت جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٣ .

٦. كريستيفا ، جوليا : علم النص ، ت فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ .

٧. الباقي ، نعيم : أطياف الوجه الواحد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧ .

٨. محمد ، عزام : النقد والدلالة – نحو تحليل سيمياني للأدب ،الهيأة العامة للكتاب ، دمشق ، ١٩٩٦ .

٩. محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر – التصوير- ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١.

١٠. فوكو ، ميشيل : حفريات المعرفة ، ت سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

١١.فراي ، أدوارد : التكعيبية ،ت هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

١٢. صلاح ، فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ .

١٣. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ .

١٤. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

١٥. ريكور ، بول : النص والتأويل ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٣ ، ١٩٨٨ .

١٦. شاكر لعيبي : خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٣ .

١٧. الشريف ، طارق : بول سيزان ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٧ .

١٨. تودوروف ، بارتن ، أكسو ، آنجينو : في اصول الخطاب النقدي ، ت أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

١٩. الخزاعي ، عبدالسادة ، عبدالصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧ .