تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث – التجريدية انموذجاً

Representations of Theosophy in Modern Painting – Abstraction as a Model

أ.م. د حسين شاكر قاسم العيداني

Asst . Prof . Dr Hussein Shaker Qasim Al-Eidany

(الكلية التربوية المفتوحة – مركز البصرة الدراسي)

thelion2007hhh@gmail.com

ملخص البحث

يعنى البحث الموسوم (تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث – التجريدية أنموذجاً) برصد وتقصي مفهوم (الثيوصوفية) ومدى علاقتها وتأثيرها بالحقل التشكيلي وعلى نحو خاص الرسم الحديث، فتضمن البحث اربع فصول ، خُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الاتية : ما مبادئ الثيوصوفيا الأساسية التي وجدت توافقًا أو تواترًا مع مبادئ الرسم الحديث ؟ كيف ترجمت هذه المبادئ إلى ممارسات بصرية، سواء في البنية الظاهرية أم في البنية العميقة لدى الفنان الحديث؟ وما حدود وتأثير هذه العلاقة في مسارات الرسم التجريدي ؟ اما الفصل الثاني فتضمن مبحثين المبحث الأول : الثيوصوفيا بين الدلالة والمفهوم، فيما عني المبحث الثاني: بقراءة جمالية في الرسم الحديث ، أما الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (٥) خمسة نصوص بصرية فنية ، وتم استعراض المعالجات الخاصة بإدارة البحث وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية : تمثلات – الثيوصوفيا– الرسم الحديث – التجريدية

Abstract

The research entitled (Representations of Theosophy in Modern Painting – Abstraction as a Model) aims to monitor and investigate this theosophical concept and the extent of its relationship in the field of art, especially painting. The research included four chapters. The first chapter was devoted to stating the research problem, which resulted in the following questions: What are the basic principles of Theosophy that found agreement or recurrence with the principles of modern painting? How were these principles translated into visual practices, whether in the apparent structure or the deep structure of the modern artist? What are the limits and impact of this relationship on the paths of abstract painting? The second chapter included two topics: The first topic: Theosophy between meaning and concept, while the second topic dealt with a historical reading in modern art. The third chapter included the research procedures, as it defined the framework of the research community, and selected sample models amounting to (5) five artistic visual texts. The treatments for managing the research and analyzing the sample models were reviewed, while the fourth chapter dealt with the research results, their discussion and conclusions.

Keywords: Representations – Theosophy – Modern Painting – Abstraction

الفصل الأول

الإطار العام للبحث

أولاً : مشكلة البحث :

نَمتْ وتَطورت الحركة أو النزعة (الثيوصوفية) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من المفكرين ، وعلى نحو أدق مؤسسي جمعية (الثيوصوفية) ، إذ عني هذا الأخير بدمج الوجود مع ما وراء الوجود أضف إلى ذلك يسعى إلى قراءة الحكمة الباطنية ، ويصح القول أنه الوعي الداخلي وكذلك الفهم العرفاني أو المعرفة الروحية، والميتافيزيقي، إذ لا يقتصر هذا المفهوم على الجانب الديني أو الفلسفي وسرعان ما امتدّت أفكارها إلى حقل الفن لأنه أرض خصبة، وجَذبتْ المفكرين وكذلك الفنانين الذين بدورهم تقصَوا وبَحثوا عنْ أسلوبْ أو مَسلك أو طَريقة للتعبير عن الحقيقية الروحية المخفية والمخبوءة غير المدركة، وغير المرئية ،وهذه اِسْتَهْوَت الفنانْ الحَديث في أنتاج مقولات مستقلة بعيدة عن الحس والعين ، وتحديداً الفنان التجريدي إذ جعل نصوصه البصرية حقلاً لتصدير العلامات والإشارات ، فتحولت هذه المفاهيم الروحانية إلى أدوات تصورية بمعنى آخر استبدال أو الاستعاضة عن الحس بالحدس ، على أساس أن بمقدور الفنان أو منتج النص البصري بوسعه التخلي عن الوجود أو المحسوس، إذ يَنبني هذا التصوّر على أن الفنان ليس مجّرد فاعل جمالي ، بل يمكنني القول أنه ذات عارفة تسعى إلى التجرّد من دوّامة الوجود والانفلات من أسر الهوى ويسعى إلى التمرد في حقل الفن ، وهنا يقترب حال الفنان من حال المتصوّفة الذين روأوا في المعرفة الباطنية طريقًا للتحرر والسمو، إذ إنّ التجربة الفنية ، شأنها شأن التجربة الثيوصوفيا، تشتمل على فعل ارتقاء يتجاوز الحسي والزماني نحو أفق كوني أرحب ،حيث تتحقق حرية الروح وانكشاف الرؤية ، بذلك يتأسس النص الفني على إمكانية العبور من الظاهر الى الباطن ، ويصح القول أيضًا من المحدود إلى اللامحدود، ليغدو النص الفني المرئي تجلّيًا لصفاء الوجود وانعتاق الذات ، شبيهاً بمقام الكشف عند الثيوصوفي الذي يرى الحقيقة من وراء حجب العالم .

تشترك الثيوصوفيا مع الحقل الفني بعلاقة متواشجة إذ أن الممارسات الفنية كشفت عن عمق التحولات الجمالية والفكرية في الفن الحديث، إذ نتلمس أن البعد الثيوصوفي من المفاهيم التي أثّرت في رؤية الفنان الحديث ، وما يقبع داخل نصوص الفنان من بعد روحي وميتافزيقي سواء في تفسير الوجود أو الإنسان أو الفن . ولأكون دقيق ليس كل النماذج البصرية في الفن الحديث تأخذ هذا المنعطف، سيكون اهتمام الباحث على النصوص البصرية الفنية التي يقبع فيها اللامرئي تحديداً في الرسم الحديث. إذ يسلط البحث الضوء على مفهوم الثيوصوفيا وعلاقتها بالفن التشكيلي وعلى نحو خاص فن الرسم التجريدي، ومدى تأثير تلك النزعة بوصفها تسعى إلى إعادة قراءة المعرفة الروحية الباطنية الداخلية والميتافزيقية ، في ضوء ما طرح وبناءً على ذلك تنبزغ أو تنبلج مشكلة البحث متمثلة بالتساؤلات الأتية : ما مبادئ الثيوصوفيا الأساسية التي وجدت توافقًا أو تواترًا مع مبادئ الرسم الحديث؟ كيف ترجمت هذه المبادئ إلى ممارسات بصرية ، سواء في البنية الظاهرية أم في البنية العميقة لدى الفنان التجريدي ؟ وما حدود وتأثير هذه العلاقة في مسارات الرسم التجريدي ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بكونها

١- دراسة بكرية تسلط الضوء على مفهوم تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث – التجريدية أنموذجاً ، أي في المجال الفني حسب علم الباحث فيما يلقيه من ضوء في مد جسور بين دراسات التاريخ الفكري والديني والتاريخ الفني

٢- يقدّم قراءة متعددة التخصصات توضح كيف يمكن للأفكار الروحية أن تشكل ممارسات فنية في الرسم التجريدي على نحو ادق .

٣- يثري فَهْمنا لتطورات الفن الحديث ويفتح آفاقاً لإعادة تقييم النصوص البصرية الفنية ضمن سياقات فكرية أوسع.

أما الحاجه إليه فتتجلى :

١. أن البحث يرفد المهتمين بالحقل النقدي والفلسفي بالإطلّاع على نتائج البحث واستنتاجاته التي تؤسس لانفتاحات فكرية يمكن الإفادة منها في المعارف الأخرى .

٢. زد على ذلك إمكانية إستفادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد

٣. ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي متواضع يسهم في بلورة أفكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص فضلاً عن كونها تقدم جهداً معرفياً متواضعاً في الرسم التجريدي.

ثالثاً : هدف البحث : كشف تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث – التجريدية أنموذجاً

رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة: تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث – نماذج مختارة من الرسم التجريدي . **الحدود الزمانية :** (١٩١١_ ١٩٢٧)* ، **الحدود المكانية :** المانيا – فرنسا – هولندا– روسيا .

خامسًا : تحديد المصطلحات :

الثيوصوفيا لغةTheosophy: لفظ أصله كلمتان يونانيتان : (ثيوس – Theos) وتعني :إله أو آلهة ، أو أمر سماوي إلا أن لفظ إله أو إلهي ينبغي أن يُفهم من السياق الثيوصوفي الذي هو اعتقاد بوجود مطلق، متجاوز، عن المخلوقات يتجلى ويظهر في الكائنات المتعددة بأعتباره عقيدة وحدة الوجود [١] .

الثيوصوفيا اصطلاحاً Theosophy: "هـي الباطنية ، والدعوات الثيوصوفيا من أمثال الهرمسية، والقبالة اليهودية، والاسم مشتق من اليونانية، حيث Theos تعني الله، sophie تعني الحكمة، فهي الحكمة الإلهية، والالتباس فـــي الاسم وذلك أن الثيوصوفيا ليست دراسة للحكمة أو التدبير الإلهي، بدليل أن من الأبواب التي يتطرق إليها الثيوصوفي الســحر... والتنجيم والتأثير عـن بعد النجوم ، ومن ذلك الربط ، والرمل، والجفر"[٢]

تمثل (تمثلات) (Representation) في القرآن الكريم : قوله تعالى (فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً)(سورة مريم : الآية / ١٧) . .أي أن التفسير جاء في الآية يعني التصوّر والتجسّد في الشكل.

التمثل لغة : التمثل في اللغة العربية تدل على قيام الشيء مقام الآخر ، فنقول (مثل قومه في دولة أو مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و(تَماثَلَ) من عتلة أقبل ، و(تَمثّلَ) بهذا البيت بمعنى، متمثل لأمره واحتذاه"[٣]. ووردت كلمة التمثل بالقاموس المحيط بمعنى "تمثل الشيء: ضربه مثلاً . والتمثال بالفتح . والتمثيل بالكسر : الصورة . ومثله له تمثيلاً : صور له حتى كأنه ينظر اليه. وامتثاله هو : تصوره"[٤].مثّلَ: صوّرَ ، رَسَمَ : (مثّلَ مشهداً طبيعياً بالرسم): جسّدَ : شخّصَ : تمثيل ، تجسيد ، تشخيص : "تمثيل الموت في لوحات القرون الوسطى"[٥]

التمثل اصطلاحاً : تمثل (مثل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل)[٦] وقد ترد مفردات (التمثل) بمعنى (الاستيعاب Assimilation) كما للكلمة معنى ما ورائي وديني الى ذلك تحمل مفردات (تمثل) تشبه الخالق نسبياً ،الخالق الذي لا يمكن أن يشبهه أحد فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهات استنباطية امتثالية[٧]. – وجاء في المعجم الفلسفي "التمثل : هو إمكان عكس حدين احدهما بالأخر" ويضيف بأن التمثل هو مثول الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل البعض الآخر[٨].

التمثل إجرائيا : هو تجسّد الفنان للأشياء أو الافكار والمفردات في صورة جمالية ينقلها إلى السطح التصويري او القماشة بطريقة وبهيئة ما لنقل افكاره من نتاج ذهني إلى نتاج مادي .

المتن النظري

المبحث الأول : الثيوصوفيا بين في الدلالة والمفهوم

من المناسب البدء من المفهوم والطريق الذي شقه هذا الاصطلاح ليتشضى إلى باقي العلوم والمجالات المعرفية الأخرى إذ أنَ الإحاطة بموضوعة الثيوصوفية، يستوجب تقصي حقيقتها وأثرها من خلال التنقيب والغور المعرفي والبحث في الارهاصات الأولى – البواكير لتكوين أرضية معرفية خصبة ، إذ ارْتَأَى الباحث الخوض والتنقيب عنها: لنذهب أولاً إلـى المصطلح، ومن ثمّ لنمضي عميقاً فـي الكشف عن ملابساته، هنالك فرق جوهري بين الصوفية والثيوصوفيا، من حيث المبدأ الصوفيا مصلح أو مفهوم يوناني تعني الحكمة استعملت فـي الفكر اليوناني قديماً ، وهنا الحكمة يقصد بها الحكمة الإلهية أو الحكمة العقلية التي ينبغي مـن الفيلسوف الوصل إليها أو بلوغها ، وعند فلاسفة العقل (سقراط أفلاطون أرسطو) تشير إلى الفضيلة العليا، وهذه الفضيلة تماهت بشكل أو بأخر إلى معرفة بالعقل وكذلك التنقيب عن الحقيقة ، كما ذُكـرت أو اشتهرت أو ذاع صيتها (الثيوصوفية) في الموسوعات والقواميس والمعاجم باعتبارات عديدة مـن حيث كونها

فلسـفة ، ومذهب ، ونظام فكري، ونظرية، وبِعَدِها حـركة تقوم علـــى محاولة مِعرفة الغيب بطرق غيبية أن صحت التسمية حتى في شعارهم هنالك زهـــــد واستعمال الخطوط والأشكال الهندسية لاحظ الشكل (١) .

المحور الأول : مفهوم الثيوصوفيا

شكل (١) شعار الثيوصوفية وهنالك نص كتابي تحته ليس هناك دين أعلى من الحقيقة

يخضع مفهوم الثيوصوفيا للتداول الواسع في اطار تصنيف الإنجاز البشري غير المسبوق من ناحية الفكر والممارسة في هذا المحور تشريح لهذا الاصطلاح من خلال ما تم رصده من طروحات المفكرين لكونه مصطلحاً رجراجاً قابلاً على التمدد إلى درجة يصعب حصره في حقل معرفي دون سواه منهم ما راه أنه " **نظام تفكير فلسفـي وديني غير إسلامي، يقوم علـى أساس ادعاءات بالتبصَر الباطني فـي طبيعة الإله وقوانين الكون ، ويعتقد الثيوصوفي بأن أصدق المعارف لا تأتـــي عـــن طريق العقل أو الحواس، وإنما تأتي عـــن طـــريق اتصال بالـــروح بالحقيقة الالهية** "[٩]

ومن التعريفات الأخرى لهذا المفهوم " **فلسفة من الفلسفات المختلفة القديمة والحديثة، تدّعي الوصول إلى معرفة الإله عن طريق الحدس المباشر أو عـن طريق التجربة الفردية الخاصة** "[١٠]. أن مصطلح أو مفهوم الـ" **ثيوصوفيا Theosophyهو لفظ يوناني مكون من مقطعين كلمة ثيوس- Theos وتعني إله ، وكلمة صوفيا , Sophiaوتعني الحكمة ومن هنا فإن الثيوصوفيا تعني الحكمة الالهية**" [١١] لكن لا يقصد بالإله هو الله حسب اراء المفكرين والكتاب المفكرين أو الفكر الثيوصوفي وانما الحكمة الالهية أو حكمة الله . ويصح ايضاً أنه "مصطلح يشير بشكل عام إلى نظام فكري يدعي أنه (الحكمة الإلهية – Divine Wisdom ويرتبط هذا المصطلح بالثيوصوفيا وعلى وجه الخصوص التي تأسست عام ١٨٧٥م" [١٢] وعند مراد وهبة هو" **التجربة الباطنة أساس المعرفة الخاصة بالله وجميع المسائل المتصلة به، ويطلق بوترو هذا المصطلح على فلسفة جاكوب بوهم وشلنج ،ويضيف يوسف كرم ديكارت وفختى وارنست هيكل** " [١٣].

المحور الثاني : نشأة الفكر الثيوصوفي : من خلال القراءة اتضح أن الثيوصوفيا حسب الحقب التاريخية مرت بطورين أو لنقل مرت بحقبتين مهمتين وشكلتا ركيزتين أساسيتين في نشأة هذا الفكر :

أولاً : الحقبة الثيوصوفيا القديمة : تهدف إلى البواكير وأصل الفلسفة منذ الحقب التاريخية عبر الازمان القديمة، وهنا يقصد الباحث قبل نشوء جمعية الثيوصوفيا في (امريكا) أي فـــي الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي " **فهي تلك الفلسفة الباطنية والتعاليم الاستسرارية المسماة بـ(الحكمة القديمة Ancient Wisdom) التي يرى معتنقوها أنها كانت مستخدمة عـبر العصور وموجودة في جميع الأديان، إلا أنها حُفظت ونقلت بسرية عـــن عمـوم البشر**"[١٤] كما دَلَت بعض الدراسات واشارَ بعض المفكرين إلى أن أولْ من أستعمل مفهوم أو لفظ (ثيوصوفيا) كان في القرن الثالث ميلادياً في مصر وتحديداً الإسكندرية ، من قبل (أمُونيوس ساكَاس –

Ammonius Saccas) القرن الثالث الميلادي وتلامذته الفلاسفة الأفلاطونيون الجدد ، لدلالة على معرفة تجريبية تُعرف بالوسائل الروحانية لا العقلية، " الثيوصوفيا ببساطة ، تجمع بين الغنوصية (علم الباطن) ،والعلم الظاهر (العلم والفلسفة) ترى بلافاتسكي أن الحكمة الإلهية (ثيوصوفيا) أشبه بالضوء الأبيض المتكون من الوان الطيف السبعة ، التي هي الأديان الأخرى ، فهي دين الحكمة ، الذي نسميه أيضاً الفلسفة الباطنية التي تجمع الأديان كلها، حيث تخلع عنها رداءّها الخارجي الظاهر، وتكشف عن جذرها المشترك ، الذي يضم المعرفة المتراكمة عبر العصور بفضل الرائيين والعارفين "[١٥]

المحور الثالث : الفكر الثيوصوفي وعلاقته في الفلسفة :

سبق القول أن الثيوصوفيا مصطلح ديني وهو ايضاً مصطلح فلسفي بلا شك تعود جذوره الأولى للفكر الثيوصوفي إلى الممارسات الروحية في الشرق الأقصى القديم، غير أنّ المصطلح نفسه تبلور على يد (أمُّونيوس ساكَاس) في العصر الهيلنستي، وهو مؤسس الأفلاطونية المحدثة وأستاذ الفيلسوف (أفلوطين) أحد أبرز ممثلي هذا الاتجاه، وقد ظلّ التيار الثيوصوفي محصوراً ضمن الجمعيات الدينية الفلسفية السرّية حتى القرن التاسع عشر، حين أسهمت (هيلينا بتروفنا بلافاتسكي) في بلورته بصورة جديدة من خلال وضع مبادئ (الحكمة الأزلية)، التي تقوم علـى فكرة أنّ الأديان جميعها تتحد فـي جوهر واحد رغم اختلاف مظاهرها، إذ تنبع جميعها من حقيقة إلهية واحدة. ورغم تأكيد (هيلينا) على أن الثيوصوفيا لا ترتبط بدين محـدد، فإنها اعتبرتها ديــن الحكمة الذي تُشير إليه الأدبيات الثيوصوفيا بوصفه الفلسفة الباطنية " **والحقيقة إنـه الثيوصوفيا تؤسس لها عالماً روحانياً خاصة بها علـى الرغم مـــن وجود المؤثرات الأفلاطونية ، والبوذيــة ، والهندوسيـة ، والغنوصية فيـــه فهي جمـع لهذه الاتجاهـات الروحيـــة والفلسفية ، الـدينية وإعـادة إنتـــاج لـها**"[١٦] إذ عَدّت الثيوصوفيا حركةً روحيةً وأخلاقيةً ذات طابع كوني تسعى الى الجوهر كما ذكرنا سالفاً ، تتسم بطبيعتها الباطنية غير المرئية إلا في ممارساتها الخاصة، إذ تسعى إلى الكشف عمّا يكمن وراء حدود العالم المحسوس والتنقيب في عوالم ما وراء المرئي والمخبوء ، لقد وضعت الجمعية الثيوصوفيا لنفسها ثلاث أهداف جليلة وفخمة ومهيبة :

أولهما: تشكيل نواة للأخوة الإنسانية العالمية دون تميز بسبب العرق أو العقيدة أو الجنس أو الطبقة أو اللون .

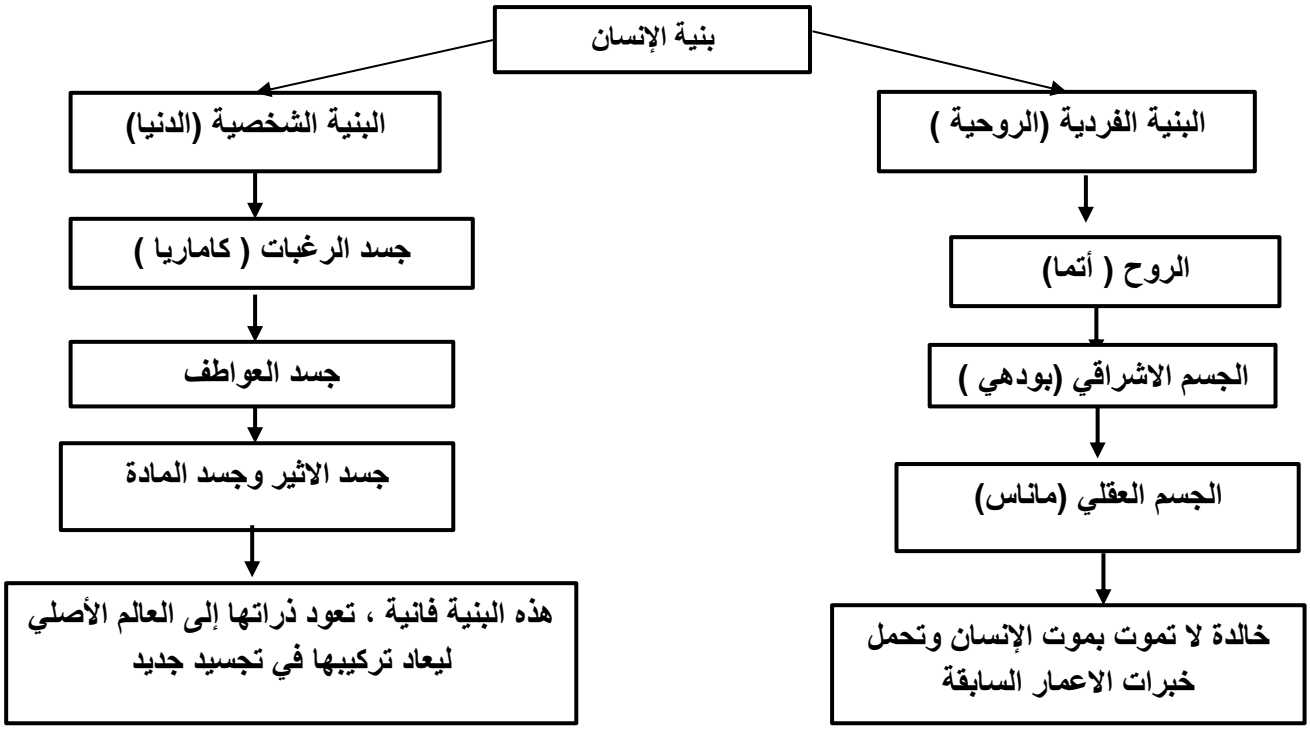
ثانيهما : دراسة الأديان والفلسفات والعلوم القديمة والحديثة ، وإظهار أهمية هذه الدراسة للكشف عن المبادئ الحيوية المشتركة للجميع ، من ثم القضاء على الطائفية والحصرية .

ثالثهما : التحقيق في قوانين الطبيعة غير المفسرة ، والقوى النفسية الكامنة في الإنسان وكذلك تفسير المعجزات عبر الاعتراف بسيادة القانون في جميع الظروف وفي جميع الأحوال ، واستعادة المعرفة الروحية والنفسية وقدرات الذات الخالدة[١٧].

مبادئ الثيوصوفيا:

أولاً : البنية الفردية (الروحية) : تتكون البنية الفردية من الروح (اتما) والجسم الاشراقي(بودهي) والجسم العقلي (ماناس) وهذه البنية خالدة لا تموت بموت الانسان وتحمل معها خبرات الاعمار السابقة.

ثانياً : البنية الشخصية (الدنيا) ، تتكوّن هذه البنية من جسد الرغبات (كاماربا) وجسد العواطف وجسد الأثير (برانا) وجسد المادة ، وهذه البنية فانية تعود ذراتها إلى العالم الأصلي لُيعاد تركيبها وعودتها في تجسيد جديد (Al-Majidi, ٢٠١٦, p. ٤٦٤) لاحظ المخطط أدناه :



مخطط (١) يوضح تقسيم أهم مبادئ الثيوصوفية في بنية الإنسان تصميم (الباحث)

المبحث الثاني: قراءة جمالية في الرسم الحديث

بلا شك أن ثورة الحداثة التي قد خلخلت نسق الأدوار التي لعبها الموضوعي والذاتي في الفن ، تلك الثورة التي أعادت الاعتبار مُجدّداً إلى بنية الذاتي على أساس من أن أطروحاتها قابلة للتصديق ومصدر إلهام للتلقّي، لأنها صادرة عن نوازع أصيلة، وبمقدورها استهداف حقيقة الجمال لذا أرى من المناسب أن أسلط الضوء على بعض تيارات الفن الحديث التي لها صلة بالثيوصوفيا وكذلك بالصوفية، بحيث اشرع في التنقيب فنياً لا سيما أن ثمة مسوغات فكرية وفنية واجتماعية جعلت الفنان يتقصى ماهية الأشياء الكونية للبحث عن الحقائق الروحية والكونية ، وهذا جعل ثورة الفن الحديث تتفجر وتبزغ ثمرة من مخاضات كانت مقدر لها الولادة شئنا أم ابينا ، فالتحول في الرؤية التصويرية الذي أحدثة الفنان لا يخفى على دارس أن الفنان يسعى للابتعاد عن الفن التشبيهي والذي هو مدعاة للاستهجان والتذمر .

أولاً : الانطباعية وخلخلة النسق الأكاديمي

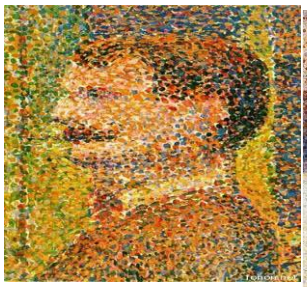
شكلت (الانطباعية) منطلقاً لتغيرات في بنية النص البصري الفني ، ويمكن القول أن التحولات الجوهرية متنامية في الرسم الحديث ، وخاصة في خضم التغيرات المتسارعة التي شهدها العالم آنذاك أفضت إلى أنتاج فن له رؤية جديدة ، وخصوصية لكسر قيود الكلاسيكية ، وهي تنادي بالتغيير ، هذا أذا ما عرفنا أن زعيم الجدل

الأول الفيلسوف (هيرقليطس) بعبارته الشهيرة التـي رددها مما استهوتهم "**إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين فأن مياه جديدة تجري فيه**"[١٨] ، بمعنى آخر أن الأشياء كلها متغيرة – لا يوجد ثبات في الكون ، ففكرة عدم الثبات بدأت مغرية في تلك الأيام، وعدت قاعدة اتخذها فنانو التيار الانطباعي لردم الفجوة ، وكسر أنماط التعلم وليحدثوا تغيرات جذرية في أبنية الفكر وخرق الثوابت ، لذا قد نخطئ أحياناً حين نرى أن الفنان الانطباعي هو رسام طبيعة في المعنى السطحي لهذا التوصيف فهذا (مونيه) قال " **لست سوى أول مهشم للفن**"[١٩] ، وقد يسأل سائل لماذا إذاً عمدوا إلى رسم الضوء وانعكاساته في الطبيعة أو الماء أو السماء أو الأشجار؟ لأنهم رأوا أن الإحساس بالشكل المتجدد والمتغير هـو حدث عابر لم ولن يتكرر مرتين "**فالحقيقة ليس لها وجود وانما هي صيرورة، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة فـــي الحركة الدائمة للوجود وبفضل الفــن الانطباعي تم التعبير عن الرؤية الذاتية بدلاً مـــن الرؤية الموضوعية مـع سيطرة الحالة العابـرة علـى السـمات الدائمـة للحياة**"[٢٠] هذا إذا ما عرفنا أن الفن الأوروبي خاصة مع الانطباعية تحول من فن تاريخي أو تصورات تاريخية دينية أن صحت التسمية ، تحول إلى مسرح أو فضاء تجريبي ، ولا ننسى عندما استفادوا أو انتفعوا من الفكر الفيثاغوري في مسألة أو مبدأ (تجانس المتناقضات) وهذا يعد دعم للمظهر الشكلي في فنهم ، طبقاً لتوجه الانطباعية هذا، فأن جل اهتمامها هو الشكل والعلاقات البنائية، دون الاهتمام بأي نوع من المضامين الاجتماعية والتاريخية وحتى الدينية التي سادت الاتّجاهات السابقة، ، وهذا مـا جعل الفنان الانطباعي يرسم مجموعة مـن اللوحات للمشهد الواحد لكي " **يصل إلى الإحساس الذاتي المختلف بفعل التحولات التي تفرضها المتغيرات الآنية للأضواء الساقطة على الأشياء ، وبهذا فقد اقتربت الانطباعية مـن خصيصة مهمة هي العفوية**"[٢١].

وكما هـــو معروف أن الفن يقوم على دعامتين أساسيتين الذاتية والموضوعية ، وعليه أن الفن الانطباعي لا

شكل (١) لوحة للفنان (جورج سورا) بعد ظهر يوم الأحد في جزيرة غراندي ١٨٨٤

شكل (٢) لوحة الفنان (ألبرت دوبويس) Le Puy in the Snow - ١٨٨٩



شكل (٢) تفصيل من لوحة الفنان (سورا) توقف السيرك ١٨٨٩

يندرج ضمن مجموعة الأنماط التي تتبنى مفهوم الذاتية بل هو فن يبدأ من الموضوع ، بعبارة أخرى أن الفنان الانطباعي يواجه الطبيعة بعد أن يحللها ، أي أنه يتحرك من الخارج إلى الداخل ، كما أنه يستقبل الموضوع بحواسه لا بمشاعره أو عواطفه وهذا ما يؤكده الكاتب الفرنسي (أندريه جيدAndre Gide) عندما أستبدل مفهوم نظرية (الكـوجيتوCogito) الديكارتية بقوله: **(أنا أحس أذن أنا موجود)**[٢٢] لقد حاول الفنان الانطباعي اظهار القضايا المخبوءة ولم يعد بالضرورة الفن والرسم تحديداً مصغياً لتراكمات الماضي لذا نجد الفنان (بول كليه) يقول " **الرسم ليس عكس ما هو مرئي ،أنما جعله مرئياً**"[٢٣] إذ لم يسمح لأي من المراجعات العقلية أن تحد من حرية الفنان الانطباعي بل على العكس ، من خلال تنقيبه أو بحثه البصري الفني الذي عُد فيما بعد مجالاً لخلق النصوص التجريدية وأنجاز علاقات بنائية جديدة ، ويسعف هذا القول ما ردده " **الفنان (كلود مونيه) (أرسم كما الطير يعني) بمعنى آخر لا قيود تمارس على الفنان بل يسجل اللحظات على وفق إحساساته وخاضع لمبدأ الحرية** "[٢٤]. من ثم شهد هذا النمط (الانطباعي) تحول واضح عندما شارفت على نهايتها ، وأقصد بالتحول هنا تماهي العلم مع الفن ، وهذا التشاكل يحدث لأول مرة ، إذ لعبوا دوراً في تغيير أنماط التعامل مع الطبيعة ، وتأسيساً على ما فقد قيل أبتعد الفنان الانطباعي عن التسجيلية والتماثلية التي يمكن للكاميرا رصدها ، فكان جل اهتمامهم هو العلاقات البنائية والشكل مستثمرين دراسات الفيزيائيين (**شفرول ، ماكسويل ، وود ، هلمهولتز ، شارل هنري بهدف الوصول الى انطباعية علمية**"[٢٥] لاحظ الأشكال (١– ٢ – ٣) : أستطاع الفنان الانطباعي أن يسقط كل القيم والمعايير الكلاسيكية ، مما مهد إلى نزعة بنائية تقترب إلى التفكيك من التركيب ، إزاء ما قيل لم يكن الفن الانطباعي فن تسجيلي كما يتصوره البعض ، لذلك يصرح (أوجست رينوار ١٨٤١–١٩١٩) قائلاً : "**التصوير هو اولاً إنتاج مخيلة الفنان وليس أبداً نسخة** "[٢٦]

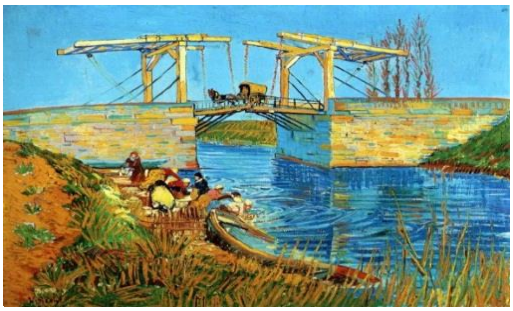
ثانياً : التيار التعبيري وكشف الحقائق الباطنية الروحية .

من المنطقي أن نجد مخاضات المدرسة التعبيرية قد أينعت بعد أن حل الذاتي محل الموضوعي لأن الفنان سعى إلى تمثيل ما هو غير مرئي ، معتمدين على قوة اللون بتسجيل الإحساس الروحي والطاقات الكامنة ، رغم أني أفهم أن الفن منذ القدم إلى الأن ما هو الا تعبير ، لكن كتوصيف نقدي لتيار فني ظهر في حقبة (الحداثة)

ولحظة مهمة مرت في العقل الأوربي بحيث أنتجوا فن مختلف قوة الاختلاف فيه يتجلى في قضية أساسية وجوهرية – نقل الخطاب الجمالي الفني من الموضوعي إلى الذاتي ، التمهيدات كانت في التيارات السابقة بلا شك ، لكنها صُغرت مع المقولات الأخرى العملية ، والفيزيائية ، لم تتضح بصورة كافية ، فالتعبيرية كتيار فني هي نزعة وبيئة تخيلية لإنتاج مواقف وخطاب وطروحات جمالية، فالفن عبر التاريخ هو تعبير أما هذا كتوصيف نقدي ومعرفي لأغراض التثبيت لا بد من الخوض فيه ، لقد وجدت الذات فرصتها في التعبير عن شجون الإنسان الداخلية إزاء المظاهر المحيطة فهذا كبير التعبيرين الفنان (فان كوخ) يشير بهذا الصدد " **بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظريّ، فإني استخدم اللون اصطلاحياً بقوّة للتعبير عن نفسي**" [٢٧] . سعى الفنان الى إظهار الخلجات والأنفعالات والمشاعر، أصبحت الذات هي التي تصدر المواقف والأفكار إذ باتت هي المرآة الحقيقية لذلك لم تُعد الطبيعة والعالم الموضوعي هي المركز وليست هي البنية المهيمنة ، أضحتْ الذات هي التي تنتج طرازها التصويري وأفكارها وروائها ومواقفها الجمالية ، هذا إذا ما عرفنا أَن المانيا في وقتها شهدت حروب طاحنة ، وبالتالي انعكاس ويأس لكل ما قيل من الأيدولوجيات الدينية وصراعات دينية في الفن السابق ، أمسى الفنان في هذا الطور من الفن قادر على التعبير ، سابقاً لم يكن الفنان يعبر بما يكفي مثلاً في فترة الباروك والركوكو لا يوجد هنالك تعبير، لم يكن الفنان اكثر من أجير كأي صانع آخر ، لذا كان الفن وظائفي ، أصبح مع هذا الطور صانع للجمال والمواقف والطروحات الداخلية وأسعف هذا الرأي مقولة (فرانز مارك) : " **نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعية** "[٢٨] فقد جنحت بتطرف نحو العاطفة والوجدان والمشاعر ، معارضة بهذا عقلانية العصر وماديته، " **فقد كانت التعبيرية صرخة ذعر امام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، فالتعبيرية نزعة معادية للتعقل**"[٢٩] .

لقد ابدوا التعبيريون تركزيهم على الذات المفرطة ومحاولة للوصول إلى الخلاص الروحي ، من ثم يأتي الشكل بأعتباره تحصيل حاصل ، إذ يوجد في داخل الإنسان طاقة خلاقة وبإمكانه أن يُشيد رؤيا ، مثل ما حصل مع الفنان (مونش) أو عند (مارك) أو عند (فان كوخ) الشكل هنا يأتي لخدمة الطاقة الكامنة الأدائية التعبيرية الحقيقية الأصيلة داخل الفنان ، من ثم المضمون يأتي هو الآخر تحصيل حاصل ، والشكل في النمط التعبيري عكس الانطباعية تمامًا ، الاخيرة عولت على الشكل وحيدت المضمون على اعتبار ليس هنالك قيمة للمضمون في الفن الانطباعي ابداً ، وهي ليست منقصة عليهم أطلاقاً ، لكونه تيار شكلي ، لكن المعادلة أنقلبت ، غدت طاقة التعبير القوة المحركة للنص البصري ، فالتعبير يحتل أولوية قصوى من ثم تأتي الإشكال التي تحيط بهذا النوع من الفن . لذا دعت العودة إلى الإنسان وتحرير طاقاته الباطنة ، والتمرد على الواقع المادي الذي أغرق الإنسان في غربة روحية ، فأستبعد في الفن أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو الحقائق الباطنية ، وبما يعبر عن التجارب العاطفية ، والقيم الروحية دون التركيز على الأشكال المحضة أو الأساليب المحددة، مما يجعل التعبيرية فناً ذاتياً حراً يصاهر بين الشكل والمضمون الداخلي.

لقد أعاد التعبيريون مجدداً إلى الذات اعتبارها بعد أن كانت أخر قلاعها مع النزعة الرومانسية ، والتي مثلت أخر الحصون المدافعة عنها ، لذلك يقال " **أن فكرة التعبيرية في الأساس ، هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية**"[٣٠] إذ أرادت التغلغل إلى كوامن النفس الداخلية وإلى الأعماق الدفينة ، وتحرير طاقات الكائن البشري الذاتية لاحظ الأشكال المرفقة (٤-٥- ٦) .



شكل (٤) لوحة للفنان (فان كوخ) جسر لانجلوا في ارل ١٨٨٨

شكل (٥) لوحة للفنان (ادوار مونش) الصرخة ١٨٩٣

شكل (٦) لوحة للفنان (اميل نولده) العشاء الأخير ١٩٠٩

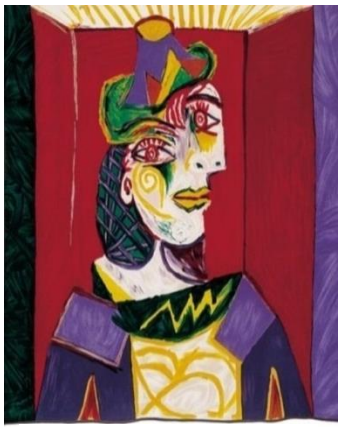
لقد تفرد كل فنان تعبيري عن الآخر، سواءً في رؤاه أم في اسلوبه أو ادائه، تبعاً لحدسه، إذ الفنان (فان كوخ) قد " أعاد صياغة النص المرئي بطريقة رفدت مكونات وعناصر النص بعداً جمالياً أخر ، وأن هذا التغير هو تغيير من الداخل إلى الخارج ، إذ غير أتجاه الرؤية بطريقة اكثر عفوية بحيث جسد القيم التعبيرية ، بمشاعر إنسانية وباستخدامه الوان صافية وصادقة ، لذلك نراه يخاطب أخاه (ثيو) بقوله :(الرسم كما هو عليه يبشر بأن يصبح اكثر رقه ، واقرب إلى الموسيقى ، واقل شبهاً بالنحت) أي أن نصوص (فان كوخ) المرئية تخطت التجسيد ، عبر ضرباته اللونية الكثيفة فأضحى الشكل نسقاً علائقياً ، يشكل أحد تمظهرات الجوهر ، وتجليات هذا التمظهر يتعدى النسق الجمالي المجرد ويقبع في إطار البرهنة على الذات وعقائديتها ، متخطياً كل مفهوم صوري للشيء المتجسد (المرئي) أو وصفي مؤكداً بقوله : (بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظري ، فأنني أستخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي) بمعنى أخر أستأثر (فان كوخ) بالضربات المحملة بالصبغة اللونية الكثيفة التي تبرز الشكل ، وعدها وسيلةً ورسالةً تعبيريةً قابلةً للتعبير عن مشاعره ومواقفه الشعورية واللاشعورية ، ينظر الشكل (٤) في هذا النص المرئي أضاف (فان كوخ) رؤيته الى المشهد وكأنه يصور الشجن والانفعال الداخلي لدى الفنان[٣١] وعبر مقولته ندرك جيداً طروحاته التي كانت تمثل مرشداً في انتقال تاريخي لمعنى رؤية الخطاب البصري في نصوص مغايرة ونموذجاً للتجريد في شكله الصرف والمطلق ، وهذا بفعل العلاقات اللونية المتضادة ، فالعلاقات اللونية خلقت نوعاً من الجدلية ، عند هذا العاشق الصوفي ، من ثم وضع سلم جديد للرؤية وللقيم اللونية وخلق لغة جديدة في مزج الألوان وتدرجاتها ، وهذا موقف مغاير بحد ذاته عن الطور الانطباعي"[٣٢]

نلاحظ اشكال الفنان (أدوار مونش) منزاحة حتى يتمكن صناعة خرق في أنماط التداول وهي بالضرورة لا تعني تشويه ، وإنما ابتكار بدائل لرؤية بمعنى آخر، يمنح الفن التعبيري فرصة لطرح الجمال الكامن في هذه الأعمال

لسياقات نقدية اخرى ، بمعنى أن هذا الفن يفترض رؤية أخرى لذا لا يجوز أن نحاكمها كما نحاكم النصوص البصرية الواقعية ، إذ سيكون مصيرها الفشل ،لأن المعايير لابد لها أن تتغير والأحكام كذلك . الفن التعبيري لم يشوه الوقائع والحقائق وإنما عمل على إزاحة وخلخلة في أنظمة الثوابت الذي اعتدنا عليها لاحظ شكل(٥)، لقد تأثر الفنان (مونش) بالفيلسوف الوجودي (كير كجارد) مسوغاً لتطلعات لاهوتية ووجودية ، ارتبطت بالصفات الجوهرية للتعبيرية. كما يُعد الفنان أن (مونش) أول من وجه الانتباه إلى الصفة المتسامية للتعبير الغوطي عن القيم المطلقة، الذي سيكون له الاثر البالغ في التعبيرية الالمانية.

ثالثاً: التكعيبية ومثالية النص الفني

احدثت التكعيبية عصفاً في حقل الفن أي فكرة الجمال بالذات فقد ضلت عالقة في العقل الغربي طويلاً إذ سادت النزعة المثالية العقلية ، هذه المثالية التي جاء فيها الفيلسوف(أفلاطون) وهو أول من رحب في الهندسة في اكاديميته واشتغل عليها ، لا يدخلها إلا من لديه المام بالهندسة وفكرة دخول الهندسة إلى الفكر المثالي والى جمهورية أفلاطون، الاساس الرئيس في مسألة قبول المهندسين في الدخول إلى المثالية ، هو أنَ الهندسة تتحدث بالمنطق الكلي وليس الجزئي وتُعد هذه قضية أساسية ضلت تضرب بقوة في الفن ، من ثم هذه النزعة المثالية العقلية تجسدت بقوة وبوضوح مع هذا الفن . المثالية العقلية التي لم يكن هدفها إنتاج الواقع كما يرى ، هنالك رؤية أخرى مختلفة للواقع ، من ثم استبدل الحس أي المعاينة الميكانيكية بالحدس ، الحدس يلامس أو يخالط أو يتماها مع المطلق في حين أن الحس يتماها ما هو محدود ، فهذا تحول فلسفي في الرؤية ، التكعيبية هي فكرة رؤية قبل أن تكون مكعب وهندسة أو اشتغال على المكعب، ثم هناك الفنان (سيزان) الذي يعد أساساً لهم حتى قيل في أعمال (سيزان) أنه لا يستطيع أحد الصعود على منازل(سيزان)، إذ أن النصوص البصرية لهذا التيار "**استفرغت جهد القائمين بها في البحث عن الشكل واستكشاف الحقيقة الجوهرية من خلاله** "[٣٣] حيث كان هدف الفنان هو أن يشيد معماراً غريبَ الأطوار، أو أكثر مثالية مما يرى في الأشياء وفي الطبيعة ، هذا المعمار يطلق عليه مستويات الرؤيا التي (هي عين الطائر والتداخل الزمكاني وتراكب المستويات) ثلاث مستويات مهمة قدمها الفنان (سيزان)هبة للفن التكعيبي ، وعندما جاءوا (بيكاسو وبراك) اشتغلوا على تلك القيم ، ومن ثم أعادوا انتاج الفن الأوربي ، ودفعوا به بأتجاه منطقة مختلفة بالكامل. التكعيبية تصنف أو توصف بكونها ثورة فنية منذ ثورة التشريح والمنظور في القرن الخامس عشر بعصر النهضة تعد الثورة الثانية أو الهزة الثانية في الفن الأوربي .



شكل (٧) لوحة للفنان (بيكاسو) تمثال امرأة مع امرأة ١٩٣٦

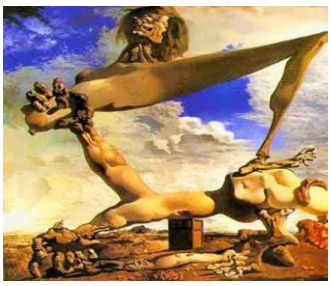
شكل رقم (٨) الفنان جورج براك - - Woman with the easel ١٩٣٦

لقد عوّلت التكعيبة على الرؤية الحدسية لا المظهرية ، بحيث أنَّ امتثال التكعيبيين إلى الروية الذهنية قد أضعف بالمقابل الرؤية الحسية ، لأنَّ الحواس ناقصة ، وكلها توجيه ووصايا أي أنها تخضع إلى تأثيرات الخارج على العمل ، أما العمل فهو منسي والذي يسعف هذا الراي مقولة الفنان (براك) " **أن الحواس تشوه ، فيما الفكر يبني**"[٣٤]. وعليه استبدلوا الحدس بالحس كمل ذكرنا سلفاً أن الفن التكعيبي أشتغل على لغة الفن من داخل اللغة البصرية أي اشتغلت مقولة (أفلاطون) وعلى نحو خاص طروحاته في الجمال حين قال ، " **ان الذي اقصده بالجمال لا يعني ما يفهمه عامة الناس بل الذي اقصده بالجمال هو جمال الخطوط المستقيمة والدوائر والمساطر وواكد لك ان هذا الجمال ليس جميلا جمالاً نسبياً بل جميل جمال مطلق**"[٣٥] لذلك ربط أفلاطون الجمال بالمثال العقلي، ولان التكعيبية، حسب رأي (ابولينير) تريد التعبير عن عظمة الاشكال الماورائية. فالجمال هنا فكرة غير ملموسةٍ لا تحس ومن هنا ظهرت فكرة المثالية، ولا ننسى الفيلسوف (عمانوئيل كانت) الذي كان يفهم أن القضية الجمالية ليست في النص البصري ، إنما في تلقي النص ، وهذه مسألة لا يحددها الجمال ولا الإحساس في الجمال ، وإنما الإحساس في الذوق، إذ ركز التكعيبيون على قوة الشكل، وزهدوا في اللون، من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل، فنجد الفيلسوف (عمانوئيل كانت) لديه مقولة رائعة بهذا الصدد " **الجمال الخالص في الشكل الخالص**"[٣٦] بمعنى أن هناك مجموعة أو منظومة من المرجعيات الفلسفية ، أذاً هذا من الجانب الفلسفي أضف لذلك الجانب التاريخي . فالتكعيبية تعزل نموذجها العقلي عـــن الحقائق المظهرية القائمة علـــى تلقيات الحواس، وارجاء مصدريته الى الفكر كسبيل لاستلهام الأشكال الخالصة. بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع الرؤية المثالية الافلاطونية التي ترى " **أن الحواس لا تستوعب الا ما هو عابر، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم** "[٣٧] فـ(بيكاسو) و(براك) لم يذهبا إلى الطبيعة ليجلبا الشكل السامي ، إنما لجأ إلى حلول الحدس لاحظ الأشكال المرفقة (٧ – ٨) .

السريالية : الحلم بديلاً عن العقل

تعد السريالية من التيارات التي لها أثر في حقل الفن ، وتُعد ردة فعل لكل ما هو منطقي وعقلي، إذ اتخذت الحلم واللاوعي والشعور الباطن منهجاً وطريقاً لها وعدّته عالماً قائماً بذاته أي عالم بديل عن عالم الواقع وجعلت من (الخيال الجامح – الحلم) قطب الرحى في استيلاد فن هو الأمضى والأسمى في عرفهم، تعبيراً عن تفاقم الإحساس بالاغتراب، والضيق ذرعاً من حياة تشكو فراغاً روحياً لا حدود له، مع تفاقم التراجيديا الإنسانية التي منها وبها جاءت السريالية كمرادف للأحزان، وصفاً للوقائع والمناظر ذات الجمالية الأخّاذة، فإذا كان السريالي ميّالاً لعقد وفاق بين ممارسة الفن والصوفية على أساس أن كليهما يأخذان بالإنسان نحو حقائق سرمدية، فلأنَّ السريالي قدّم مشروعه الجمالي بوصفه نوعاً من الخلاص في مقابل الضياع والتوتّر الذين يكابدهما الإنسان طوال حياته، باحثاً عن إجابات مُرضية لأسئلة شديدة التعقيد والتنام، فقد جاء في بيان السريالية الأول لـ (بريتون) : " **أن نفسية الإنسان وحقيقته الشخصية مُقيّدة بالسلاسل ومخبأة في اللاوعي، وأن عمل الفنان هو أن يعتقها ويحررها ، وهذا التحرير يتم من دون أدنى تدخل منطقي** "[٣٨] .

لقد تأثر السرياليون تأثراً كبيراً ما يقبع في عالم الروح وفي باطن النفس البشرية (اللاشعور) والقضايا المخبوءة والماورائيات ، التي يؤسس بها الفرد ميتافيزيقية كونية، فقد أعلن السرياليون قطيعتهم مع كل ما يمتُ بصلةٍ بالعالمِ القديمِ وكل أسسه وأخلاقه وجماليته مبررين تلك القطعية لغرض تحقيق إنسان كلي بغية الوصول إلى جوهر الروح أي نادوا إلى كل ما هو خفي وغيبي" **فدعوى السوريالية الأولى هي أنها حركة لقول ما لم يُقَل، أو ما لا يقال، ومدار الصوفية ، اللامرئي، اللامعروف والهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي أن يتماهى مع هذا الغيب، أي مع المطلق، ويهدف السورياليّ إلى أن يحقق الأمر نفسه**"[٣٩] لقد حطمت القيود والكوابح التي تحد من نشاط الفنان في طرح رؤيته البصرية فما تعذر عليه في عالم المعقول وجد حلوله في عالم الأحلام والأخيلة بحيث يجد ضالته في عالم الأحلام لذلك عمدوا إلى تغييب العقل بصورة قصدية إذ صار الزمان والمكان متلاشي الحدود .



شكل (٩) هاجس الحرب الاهلية
عمل للفنان سلفادور دالي ١٩٣٦

شكل (١٠) المرأة والطيور بالليل عمل
للفنان خوان ميرو ١٩٤٤

وجد السرياليون ضالتهم مع طروحات الطبيب النمساوي (فرويد) في اللاشعور والعقل الباطن ، لذلك تصنف أعمال السرياليون بالخيال الجامح ، لاحظ الشكل (٩) بحيث اعطت اولوية للمعرفة والرغبة في توسيع مجال الادراك والرؤية لبلوغ خفايا النفس القصية، فكان الحدس السبيل الذي لا بديل عنه بعد أن ضعفت قوى الحس والعقل من أن تطال تلك الخفايا، وهذا " **التأثر السريالي بالخفائية أو الباطنية، النظرة القائمة على المعرفة الحدسية، فيما وراء العقلانية، المعرفة المتعالية، سيؤسس بها الفرد ميتافيزيقاً كونية** "[٤٠]. وعلى الرغم من اعتماد السورياليين طريقتين للتخلص من سيطرة الشعور هما التلقائية أو الألية ، وهما بطبيعة الحال متطابقتان لتقنية التحليل النفسي (التداعي الحر و تحليل الأحلام) ، وذلك لا يعني انفصال التحقق الموضوعي للتجارب الأدائية في أعمالهم من تحكم الوعي ، فالفنان (خوان ميرو) حين يصف لنا كيف يرسم يقول ": **لا ابدأ بتحديد ما ارسم .. إنني ابدأ ارسم ومع الرسم تبدأ الصورة بتحديد نفسها ، أو توحي بنفسها وهي تحت فرشاتي ..المرحلة الأولى تكون حرة ولا شعورية .. والمرحلة الثانية هي مرحلة تجميع تتم بعناية** "[٤١] ينظر الشكل (١٠)

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً : أطار مجتمع البحث :يتكون اطار مجتمع البحث من ثمانين عملاً فنياً، أذا تعذر على الباحث حصر المجتمع احصائياً واكتفى بمجموعة فنانين عشرون عمل لكل فنان من التيار التجريدي ، التي تم الحصول عليها كمصورات من شبكة المعلومات الأنترنت ومن المصادر الفنية.

ثانياً : عينة البحث : تم اختيار نماذج عينة البحث خمسة نماذج – عمل لكل فنان ، وتم أختيار نماذج البحث بصورة قصدية لمواضيع مختلفة يقبع فيها مرتسمات الفكر الثيوصوفي .

ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد في جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث :استعمل الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج بوساطة الجانب البنائي والتشكيلي ، واستخراج التمثلات الثيوصوفيا أو لنقل المقاربات والعلاقة بين الفكر الثيوصوفي والفني ، كما يتم الاشارة إلى مفهومه ، وتوضيح الاسلوب الذي كان يقصده الفنان والخطاب أو الرسالة المضمرة خلف كل نص من خلال : وصف عام للـ(نص) الفني . واستخراج اسلوب التفرد الذي تميز به الفنان .

خامساً : تحليل نماذج العينة

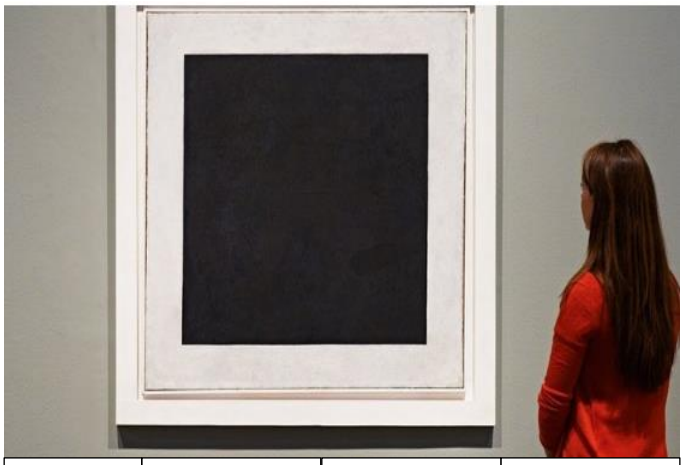
انموذج (١)

اسم العمل : ارتجال	اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج :١٩١١

تألف النص البصري من مجموعة لونية موزعة على السطح التصويري أو سطح القماشة ما بين المتضادات اللونية بطريقة يصح القول عنها أنها شكلت طابعاً روحياً بنمط تعبيري ، وبعيداً عن العقلانية أو الآفلات والارتحال من سلطة العقل نوعاً ما وهي ما سميت بالضرورة الداخلية ففي مذكراته كتب قائلاً : شيء واحد صار عندي مفهوماً إن الشيئية ، أو تصور الأشياء لا مكان لها في رسومي " ولذلك سعى إلى انتاج نصوص بصرية مجردة من الشيء المادي فقد خط مساره الفني في التجريد الى الوصول للطاقة الروحية التي يبغاها، فالمساحات اللونية الضدية أتخذت مركز النص المرئي وجوانبه بين الأزرق والأحمر والأصفر، والعفوية في ملئ المساحات كأنما يعزف على أوتار لونية تغلب مشاعر العاطفة على العقلانية في محاولة لبلوغ الحقيقة المطلقة ، وهي ما سعى لها الثيوصوفي ، لذلك نجد مرتمسات الفكر الثيوصوفي له اشتغال كبير وسطوة في النص التجريدي فـ(كاندنسكي) سعى إلى التقصي عن تمثيل العالم الخفي الروحي وراء تلك المظاهر المادية ،أستعمل الفنان الخط واللون والشكل أدوات للتعبير عن الروح فقد جل اهتمامه التنقيب والبحث والتقصي عن الجوهر غير المرئي ، لقد برع في استعمال قضيتين الاولى نفسية سايكولوجية وروحية من خلال تركيبات اللون الذي اتخذ شكلاً لا موضوعياً له أهمية تعبيرية بحيث آمن بالحاجة إلى انبعاث روحي نقل من خلالها الاهتزازات والمشاعر الداخلية إذ حل بديل عن العالم المادي وتخلى عن التشبيه وخلق لغة بصرية فنية

جديدة تكون سبيلاً نحو جديد من الفن الديني من خلال التشاكل المادي والروحي اراد الفنان من وجهة نظري ان يصل مثلما وصل الثيوصوفي ان يرسم ايقاعات بصرية موسيقية مرئية لا شكلاً جاهزاً معطى أو حتى مكرراً ولا حتى مزخرفاً ، بل هو ابتكار ينبع من ذات الفنان وما تقبع به دواخله عبر علاقات اللون والخط والحركة التي تماهت بأنفعاله الداخلي والتي اصطلح عليها مفهوم الضرورة الداخلية . يعمل الفنان (كاندنسكي) المنتج المتمرس في لغة الموسيقى على تصعيد وترحيل ما هو شيئي تماثلي ، الى مقامات أقرب ما تكون الى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية المكان والتعايش مع زمن مفتوح. فـ(كاندنسكي) يعنى بإنجاز نصوص بصرية كأي عاشق صوفي يصنع علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة، تلك التي تكشف عن جمالها الخالص ، فالتجريد في النص البصري لدى الفنان ، لديها طاقة كامنة التحليلية وتكتسب مدىً وبعداً لا متناهياً وعلى الضد من الرسم الشيئي او التشبيهي المنفتح على العالم الواقعي المحدود.

أنموذج (٢)



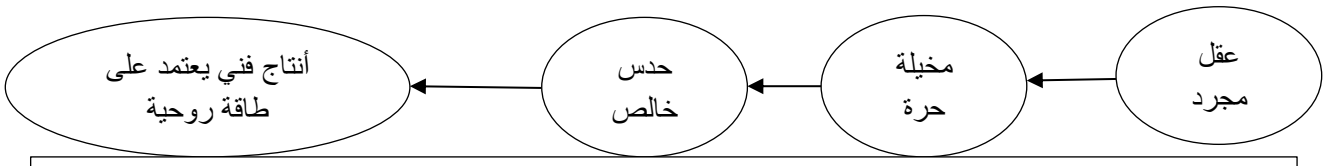
اسم العمل : مربع ابيض على خلفية	اسم الفنان : كازيمير مالفيتش	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج :١٩١٥

عبر المسح البصري للسطح التصويري نلاحظ مربعاً ابيضاً داخل مربع اسود ، إذ سعى الفنان (مالفج أو مالفيتش) إلى التأكيد على الخطوط الهندسية، بحيث وصل للزهد في استعمال الخطوط للسببين **الأول:** أن الخطوط المستقيمة تبتعد عن الواقع الحسي، وترتبط أرتباط وثيق بالحدس بأعتبار هامش الحدس مفتوح زمكانياً مما يفتح باب التأويل ، مثل الصوفي الزاهد، فهذا الفيلسوف (أفلاطون) خير دليل حين كتب على أكاديميته (لا يدخلها الا من تعلم الهندسة وفي أحايين أخرى من لديه آلمام بالهندسة) أو مقولته الأخرى التي يبغي الوصول إلى الجمال المطلق (أن الذي أقصده بالجمال لا يفهمه عامة الناس، أنا اقصد جمال الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات وأوكد لك أنها جميلة جمال مطلق) ولدينا شواهد كثيرة لماذا سعى الفنان الى التوجه للخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية فالفيلسوف الالماني(عمانوئيل كانت) يقول(الجمال الخالص في الشكل الخالص) بمعنى أخر أن الخطوط الهندسية تبحث في الكليات مما يجعلها معبئة بالطاقة الروحية ، ومحملة بترميز عالٍ مثل الثيوصوفي محمل بطاقة روحية ، بل هنالك مقوله للفنان نفسه يقول عن عمله هذا بما معناه أنه خلاصة طروحاته في الثيوصوفيا أي دمج الوجود بما وراء الوجود ، وأوصى عند وفاته أن يدفن العمل معه .

إنَّ النص ينتمي بلا شك إلى التيار التجريدي وهنالك تواشج وتماهٍ بين طروحات الثيوصوفيا والتجريدية فالنظريات النقدية ترى أن الفن عبر التجريد يسعى إلى تمثيل هذه المستويات غير المرئية، مستخدماً اللون والشكل

كرموز لطاقاتٍ أو حالات روحية، وهنا يظهر دور الفنان كمترجم بين العوالم : هو لا يرسم الشيء كما هو، بل يسجل إحساسه الداخلي أو انطباعه أو ما يختلج بداخله ، أو يرسم حالة روحية تحاول الكشف عن حقائق أعلى، هذا ما ذهب إليه الفنان التجريدي عندما نبذ التشخيصي أي تخلص من توافقه مع العالم المادي بالاستعانة بالحدوس ، ولذلك يقال عن التجريد "**استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي**"[٤٢] وعليه استبدلوا الحس بالحدس، انطلاقاً من ذلك، ويُمكن عدّ التجريد في الفن عموماً توجهاً جمالياً يستند إلى الابتعاد عن المحاكاة التسجيلية، أي المطابقة مع الشيء المباشر للواقع التماثلي كما في المدارس الواقعية لكونها لا يعول عليها، وبوصفها تمثيلاً سطحياً ساذجاً يبتعد عن الجوهر ، ليتحول اهتمام الفنان ومنتج النص البصري نحو استكشاف البُعد الجوهري العميق للأشياء أي البنية العميقة وليست القشرية الظاهرية، والسعي إلى كشف حقيقتها الكامنة خلف مظاهرها المادية والحسية، بما يمنح النص الفني البصري طابعاً فكرياً وتأملياً يتجاوز حدود التمثيل الظاهري وكذلك الفنان المسلم هو الاخر نبذ التشخيصي.

حتى لا نبتعد عن مسار الفنان نعود إليه اتجه (مالفيتش) إلى التجريد الخالص بحيث اختزل الوجود والافكار بخطوط مستقيمة وسعى إلى استخلاص الإحساس الصافي والكشف عن الجوهر الحقيقي الذي استعان بآلية حدسية عقلية دعته الى اعتماد البناء الهندسي للأشكال، مؤكداً الشكل الخالص للمربع أو استعمال اللون النقي أو التقشف اللوني استبعد الالوان المتممة ، كطريق للوصول الى عالم مثالي لامتناه بحيث اكتفى بالألوان الاحادية . من ثم الالتجاء إلى الحدس الخالص لدى الفنان هو عصارة منقاة من قوى الوعي واللاوعي في تقصيها المباشر للمطلق .هنالك مقاربات بين الثيوصوفي والفنان التجريدي لا بد من ذكرها اكد الثيوصوفي على مبدأ المعرفة الباطنية وهذا ما نتلمسه عن الفنان التجريدي ، العامل المشترك بين الاثنين هو تفعيل طاقة الحدس فالمعرفة عند الثيوصوفي لا تعول على الحواس ولا تدرك ايضاً بالحس وهذا بالضرورة موجود هو الآخر بقوة عند الفنان التجريدي افكارهم قريبة من المفهوم الأفلاطوني بما يتعلق بالإشراق وهذا الأخير موجود بل تتلاقى طروحات التجريدين مع افكار (افلاطون) لاحظ المخطط (٢).

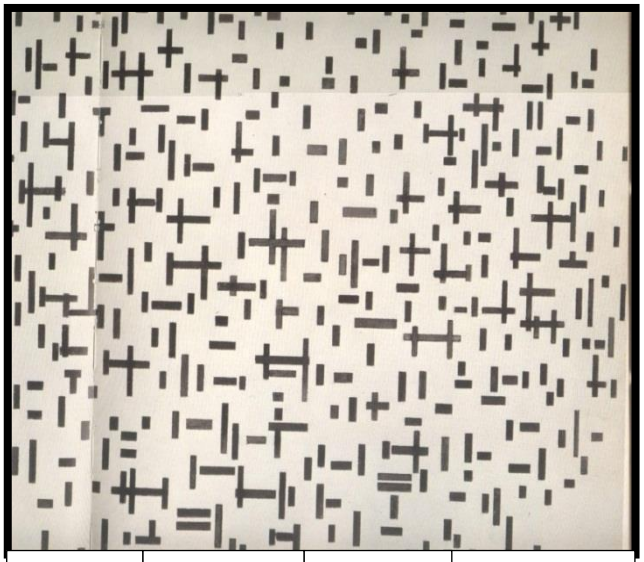


مخطط شكل للباحث (٢) يوضح اشتغال النص التجريدي والأفكار الإدراكية لدى الفنان مالفيتش

يقول الفنان (أنه ليس مربع اجوف)، ويمثل روح اللا موضوعية لديه، ولكن نظرنا لخلاصة الأثر في التضاد ما بين الاسود والابيض كأعلى قيمة لحقيقة النص البصري ، كقيمة للأسود تناقض من الابيض في اعلى درجاتها، ممكن احالتها لمفاهيم الزهد والتجلي والنور والظلمة، والوجود والعدم كثنائيات عاملة في الذهن، وهنا تلتقي مع طروحات الفيثاغوريين في تجانس المتناقضات.

إنَّ الروحية الدينية التي اسهمت في بلورة افكار وطروحات الفنان (مالفيتش) الجمالية هذه نجد صدى لها في هذا النص . لقد سعى الفنان الى الاقتراب من الحقيقة العلوية التجريد بوصفه مثالاً صورياً، يتخذ في افنائه لصفات الاشياء معبراً الى اللامرئي والمجهول، والمطلق بوصفه حقيقة علوية يصعب ادراكها بطرق الاثبات والواقع الموضوعي، يتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريداً لبلوغ حالة تقترب من الروحية الثيوصوفية.

أنموذج رقم (٣)



اسم العمل : تكوين بالخطوط (بالأبيض	اسم الفنان : بيت موندريان	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج :١٩١٧

عبر المسح العياني نشاهد مجموعة من الخطوط المتعامدة افقية وعمودية وكأنها تبدو صليب ، وتارة تبدوا أشكال هندسية (مستطيلة– ومربعة) بشكل مصغر موزعة على سطح القماشة. لقد أصبحت ذات الفنان ذات حرة عارفة، كما أخذت الأشكال تحمل دلالات روحية إذ سعى اختزال وتبسيط الاشكال بل امتد الزهد حتى في الالوان إذ اقتصر على الالوان الحيادية .

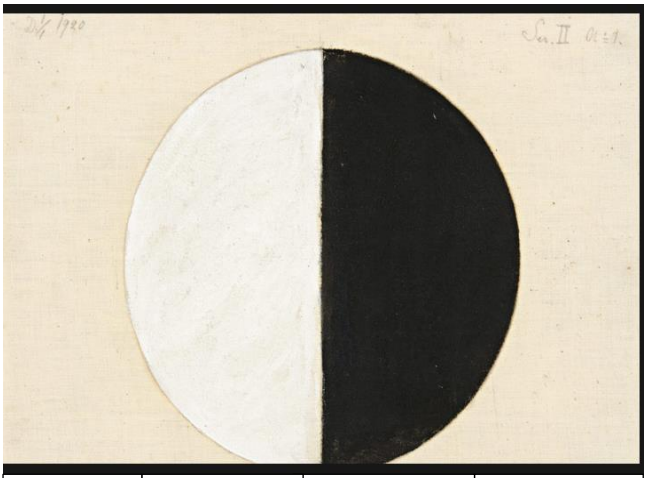
أتجه (موندريان) باتجاه الفكر الثيوصوفي ، فأنتقل بالتدريج من الشكلي الى المضموني وإلى المطلق الذي تتلائم طروحاته مع طروحات الفكر الافلاطوني ، أن مضمون الأشكال تعطي للمتلقي مجالاً للتأويل، لأنَّ الدلالات فيه (هندسية) منفتحة على الزمكان، فالعلامة هنا تبث وترسل إيحاءاتها خارج حدود الزمكان، لأنها ترتبط بالأسس الرياضية ، وتحقق القيمة الكاملة المرتبطة بمفهوم الـ(التعامد) من خلال علاقة الخط الأفقي بالخط العمودي، من ثم تعطي ثراء وطاقة روحية لأن المعنى فيه أنتاج مقولات مستقلة وبعيدة عن الحس والعين. لقد أختزال (موندريان) الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بها ، سعياً الى دلالة جمالية مطلقة للشكل المجرد التي يحملها النسق اللوني ذات التباين ما بين (الأسود– الأبيض) أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العامودية كما قلنا انفاً ، أن تجربة (موندريان) في التجريد الهدف منها الوصول إلى الجوهر من خلال الشكل المجرد الهندسي ، عندما انتهج التجريد الرياضي الصارم في الشكل الفني وبناءه فنياً ، معتمداً على الخط المستقيم لما يمثله من حالة نقاء خالصة في استقامته المطلقة، واستنفار الجمال الخالص الكامن فيه إذ أنه جمال في ذاته ولذاته.

بتقدير الباحث هنالك تماهٍ وتشاكل بين مرتسمات الفكر الثيوصوفي وطروحات الفنان (موندريان) البصرية الفنية، إذ عمد على أختزال كل الخطوط الهندسية في حالة من الاتصال من قوى الكون الفعالة ، فالخطوط العمودية وهو باب من أبواب التأويل توحي أو تشير إلى حركة الكون والخطوط العرضية توحي إلى حركة

الارض ، أي بمعنى أخر دمج الوجود بما وراء الوجود ، من ثم يكون الشكل هنا مفتوحاً على مضامين كونية ومطلقة ، بالنتيجة أن تقاطع الخطوط العمودية والافقية تعبر بالضرورة عن قضية السمو بالمدركات نحو المطلق من دون شك .

حاول (موندريان) تجسيد نظام كوني من خلال الخط واللون والتناغم الكوني بأعتبار كونه عضواً في جمعية ثيوصوفية ودَونَ وكَتب أن (هدف الفن الوصول إلى الجوهر) حيث امتازت نصوصه البصرية بالبساطة والأختزال الشديد مثل المتصوف حيث صارت أو أضحت الأشكال مجرد مستطيلات أو مربعات كما اختزل وكثف اللون في كل نصوصه إلى الألوان الاساسية والحيادية وهذه لا يختلف عليها أثنان، إذ أرتبطت افكار الفنان مع الثيوصوفي ذا كانت متشابهة وغَدت الأعمال أو النصوص البصرية الفنية ترتقي بالأشكال إلى مستوى النقاء الروحي ، وأصبحت موسيقية كونيه هذه في اعمال (كاندنسكي) أما (موندريان) أكثر صرامة وقوة ، وكان جل اهتمامه على التعامد والالوان الأساسية والحيادية .

انموذج (٤)



اسم العمل : السلسلة الثانية	اسم الفنان : هيلما أف كلينت	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج : ١٩٢٠

تصنف نصوص الفنانة السويدية (هيلما اف كلينت) من فناني التيار التجريدي، وهي رائدة بلا شك في مجال التجريد واشتغالاتها الروحية وخاصة في المجال الثيوصوفي ، وهذا لم يأتي محظ صدفة أو عبثاً بل من خلال دراستها الثيوصوفيا واعتقدت أنه يمكن تحقيق معرفة الروحية بوساطة الحدس وتجاوز مدركات الوعي البشري بل سعت لمحاولة اكتشاف هذا الوعي وتطوره وجوانبه المختلفة ، وصفت نصوصها البصرية بمجموعة مصنفة الى السلسلة الاولى والسلسلة الثانية إذ كرست حياتها في تقصي وتتابع في قراءة التطور البشري كما اشرنا مسبقاً ، صورت الواقع المرئي لكن بطريقتها بحدسها ودمجت بين عالم الوجود واللا وجود أي المرئي والخفي حاولت صب جل اهتمامها على فهم المعنى الكامن من خلال ممارستها الروحية على سطح القماشة . في هذا البصري شكل هندسي دائري مشطور الى جزئيين أو نصفين ، يأتي هذا النص المرئي ضمن نطاقها الروحاني ومشروعها الذي تبنته وأطلقت عليه (لوحات العالم الروحي) إذ انعكست قناعاتها وقراءاتها الثيوصوفية على نصوصها البصرية وافكارها وممارستها الروحية والتأملية داخل السطح التصويري .

اتجهت الفنانة (كلينت) إلى الأشكال الهندسية وهنا هي الاخرى تلتقي مع طروحات الفلاسفة (افلاطون وكانت) فكانت ينادي (الجمال الخالص بالشكل الخالص) و(افلاطون) قبله أعطى مقولته المشهورة :(الجمال الذي اقصه

لا يفهمه عامة الناس أنا اقصد جمال الخطوط والدوائر والمسطحات) وكتب على اكاديميته (لا يدخلها الا من لديه المام بالهندسة) ، لأنها تبحث في الكليات لا الجزئيات وتسعى إلى المطلق . ومن جهة أخرى لدينا الفنان (براك) عندما أكد على أهمية الحدس وأضعف الحس بقوله :(أن الفكر يبني بينما الحواس تشوه) وهنا اعتمدت الفنانة على الحدس ، من ثم التجريد علاقته مباشرة بالحدس وليس بالحس ، لذا حرصت الفنانة الوصول إلى الجوهري من خلال التناظر الهندسي (الدائرة) وشطرها إلى نصفيين ، وكأنه نظام كوني ، أو عالمين ، عالم الوجود ، وعالم ما وراء الوجود ، الظاهر والباطن ، المخبوء والعياني ، إذ تعد نصوصها تجسيد مرئي بصري لمبدأ الاتصال بين المجال الروحي والمجال المادي من خلال حضور الثنائيات بعده حقيقة كونية من ثم فهي طرح للفكر الثيوصوفي وهو أمر لا يقبل شك ، بحيث أن الوجود لا يقتصر ويختزل في العالم الحسي الزائل المتذبذب فحسب ، بل جسدت وعبرت عن الفكر الميتافيزيقي أيضًا الذي يحاول الولوج للبنى المخبوءة المخفية للوجود وسعي نحو تجريد روحاني وتجريب بالوقت ذاته .

أنموذج (٥)

اسم العمل : تناغم النباتات الشمالية	اسم الفنان : بول كلي	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج :١٩٢٧

النص ينتمي إلى التجريد البنائي حيث سعى لدمج الموسيقي مع الهندسة ، أو لنقل مع التركيب الهندسي في عملية بناء ، يأتي هذا النص البصري ضمن تجارب الفنان (بول كلي) ويمكن ملاحظة النص الفني عبر مدركاتنا البصرية بأن الفنان عمد إلى تقسيم السطح التصويري أو القماشة إلى مربعات متجاورة وصغيرة ، وكأنه يعزف على آلة موسيقية، إذ كان البناء الانشائي يشبه النوتات الموسيقية، ويصح القول فسيفساء لونية غنائية، وهي تذكرنا بنصوص (موندريان) الفنية مع الفارق حيث كون نظام لوني شبكي نابض بالحركة يسعى الى الطاقة الروحية وهي صفة عند الثيوصوفي ، فجعل الالوان في مربعات هندسية متناغمة (موزعة ما بين الأخضر والأحمر والأصفر والأحمر والأزرق) .

لقد عبر الفنان عن عالمه باكتشاف عالم غيبي فاتخذ من الصيغ الطفولية والاشكال الهندسية قواعدا لأسلوبه لذلك يُعد من الفنانين الذين ينسبون إلى التجريدية الغذائية واحياناً التجريدية الموسيقية بحيث يمزج بين التجريد الهندسي والايماءات العضوية ، وعبر الاصطلاح أو التسمية التي اطلقها الفنان كعنوان للنص البصري فأنه يشير إلى ضوء الشمال البارد وثراء نباتاته لذلك استبدل الشاعرية البصرية للطبيعة إلى انشاءات هندسية عقلية بحيث حول النبات أو لنقل يعيد النباتات إلى النمط التجريدي عبر رؤيته وعقليته ، حيث سعى إلى خلق

موسيقى لونية ، واستبدال الظواهر الطبيعية بحيث جعلها تقبع مع الهندسة وتلتقي مع طروحات الثيوصوفيا عبر الزهد والتبسيط في الخطوط ، تتشاكل الهندسة والشعر والموسيقى مما خلاق أو انتج نصًا بصرياً يجمع بين الخيال والطبيعة المجردة مما اسفر عن تناغم بعدها قصيدة موسيقية غنائية تشكل ايقاعاً ونبضاً لونياً دقيقاً مما ساهم في خلق منظومة فنية متعددة القراءات بكونه نص ذو فكر ثري وكثيف وغني ومحمل بالمعاني .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

١- كشفت الدراسة أن النصوص الفنية التجريدية عبرت عن الجوهر بأشكال مرئية أما هدف الثيوصوفي هدفهم الوصول للروح التي تقبع خلف المادة لكن الفرق بين الثيوصوفي من خلال الطروحات الفكرية بينما الفنان التجريدي أصبحت الأفكار ملموسة كما في جميع نماذج البحث.

٢- بينت الدراسة أن العلاقة بين الثيوصوفيا والفن لها تأثير من عدة جوانب ، منها نصوص (ماليفيتش كاندنسكي، وموندريان) تفسر رغباتهم في تطهير اللغة التشكيلية البصرية للوصول إلى جوهر روحي كما في جميع نماذج البحث.

٣- أوضحت الدراسة أنَّ الفنان التجريدي اتخذ مبدأ التبسيط والاختزال والزهد في التوظيف والثيوصوفي اتخذ التأمل والوحدة الكونية للوصول الى مراتب سامية كما في جميع نماذج البحث.

٤- كشفت الدراسة أن التجريدية في بناء تكويناتها قريبةً من روح الموسيقى تحقيقاً لأهدافها الجمالية للوصول إلى ما لا يمكن التوصل إليه، ففي التجريد يصبح الرسم حراً من القيود والوصايا. ومن مبدأ (العلة الكافية) والعناصر البنائية في النص البصري تتمتع بقدر عالٍ من التسامي حاملة لجمال مثالي أو مطلق أمثال(مالفيتش وكاندنسكي وموندريان) ففي التجريد يكتسب الرسم اعلى درجات التماهي مع المطلق كما في جميع نماذج البحث.

٥- تنوعت طروحات المرئية للفنان التجريدي ولكل أتجاه معنى ، ففي نصوص الفنان (مالفيتش) البصرية الفنية، أتجه الى دمج الوجود بما وراء الوجود، والكشف عن الحقيقة الروحية الكامنة ، لذلك ألهمت الافكار الموجودة عند الثيوصوفيين الفنان التجريدي، لأن الهدف مشترك بينهما ، بالنتيجة كانوا يبحثون وينقبون عن بعد روحي، تارة يتناغم مع الموسيقى ، وتارة أخرى يبحث في الكليات والغاية تجاوز الواقعية والمحاكاة، وفهم العوالم غير المرئية عبر الحدس والبصيرة إذ لم يَعد النص البصري الفني مجرد لوحة تحاكي الواقع ، بل تعبر وتجسد الحقيقة الباطنية عبر الزهد في الخطوط والالوان (فالأصفر يشير رمزياً إلى الروحانية ،والأزرق إلى الصفاء والسمو ، والأحمر يشير إلى الطاقة والحيوية) أما الدوائر تعطي دلالة إلى الكمال والوحدة ، والمثلث إلى الروحية وتجسدت في جميع نماذج البحث.

٦- اتضح للباحث أن الفنان لم يكتفِ بمجرد كونه مبدعاً بل أضحى وسيط بين عالمين المادي والروحي فهو بأعتماده على الحدوس أخذ ينقل الالهام من مستويات عليا وينقله لنا بصريا فنياً ، وهو ما تدعو إليه مرتسمات الفكر الثيوصوفي، هنا بالذات أصبح التجريد سبيل وطريقة للتوجه نحو المطلق، فهو فن اللامحدود ويعبر عن الطاقة الروحية، ويصح القول الطاقة الكونية فهو ليس شكلاً هندسياً كما يعتقد بعض دارسي الفن بل تجربة روحية تأملية كما في جميع نماذج البحث .

الاستنتاجات

١. شكل الفكر الثيوصوفي البذرة التي نقلت الفنان التجريدي من عالم المادة الى عالم العالم الروحي.
٢.اتخذت النصوص التجريدية الفنية منعطفين وكلاهما فيها بذور من طروحات الفكر الثيوصوفي ، أتجاه الهندسي الصرف حيث غيبت العاطفة بإعطاء واعلاء من سلطة العقل ، إذ اعتماد على الخطوط العمودية والافقية التي فيها منحى فلسفي مثالي واعتمد على الزهد والتقشف وهذا لا يختلف عليها أثنان، وتعد تمثلات الثيوصوفيا في الرسم نمطاً أخر تفيض العاطفة والتعبير عن الرغبات الوجدانية إذ اصطلح عليها الموسيقية لكن الخطوط فيها نوع من المرونة والحرية .
٣. النصوص التجريدية ذات الطابع الثيوصوفي بنيت على مبدأ أو ركيزة الأختلاف مما زاد من ذاخر الفنان في التنوع الاسلوبي إذ اتسمت بشفرات ترميزية ذات زهد وتبسيط واتخذت منهج السهل الممتنع فيها ثراء فكري والاشكال هندسية وموسيقية غنائية مختزلة .
٤. هناك علاقة حميمة مع الفكر الصوفي في اعمال التجريدين كما في الموسيقى ، لأن الموسيقى تتبرئ من المعنى وهذا هو الحال مع النص التجريدي يتبرأ من المعنى بحيث بأمكانه أن يتماهى مع عمل الروح . أن العمل التجريد صنو الجوهر بينما الاعمال الواقعية هو صنو الوصف القشري وهناك فرق بين الظاهر وبين الجوهر أي هناك فرق بين الظاهر وبين الباطن وهذا يقودنا الى أن مثال الجمال بالتجريد لا نظير له في الواقع لذا علينا ان نستبدل عادتنا في التلقي حينما نتأمل نص بصري تجريدي
٥. طروحات الفنانين تباينت فمنهم من حاول الولوج وخلق عالمه الروحي الذي اصطلح عليها (بالضرورة الداخلية) وعلى ضوء ذلك أصبحت التجريدية الغنائية أو الموسيقية التي التقت مع طروحات وأفكار الثيوصوفيا. أما النمط الثاني فقد أتجه الى التنقيب والبحث والتجربة الدائمة عن مسار جمالي مختلف إذ ارسى قواعد التجريدية الهندسية التي اعتمدت على طروحات الفلاسفة أمثال (الفيثاغوريين وافلاطون وعمانوئيل كانت) لذلك النصوص البصرية تُظهر وعيًا بأنظمة رمزية وروحية شبيهة بالتوجهات الثيوصوفيا .

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
١	مخطط يوضح مبادئ الثيوصوفيا في بنية الإنسان	الباحث	٨
٢	مخطط يوضح اشتغال النص التجريدي والأفكار الإدراكية لدى الفنان	الباحث	٢٠

احالات البحث

***** تشكل هذه الفترة انطلاق النزعة التجريدية أو التيار التجريدي وتحديداً مع كتاب كاندنسكي الروحانية في الفن ، وهنا اعني المفهوم كاصطلاح نقدي وليس التجريد بشكل عام وامتازت بتنزع غزارة الاعمال

١- العنتابي مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ ، ص٢٤.

٢- الحنفي ، عبد المنعم : **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة** ، مكتبة مدبولي ، ط ٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص٢٤٠.

٣ - الرازي ، ابو بكر : **مختار الصحاح** ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٦١٤-٦١٥ .

٤- الفيروز ابادي : **قاموس المحيط** ، مج ٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ب ت ، ص٤٩ .

٥- صبحي حموي: **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص١٠٦ .

٦ – صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج١ ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم – ايران ، ١٩٨٥ ، ص٣٤١.

٧ – اندريه لالاند : **موسوعة لالاند الفلسفية** ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٦ ، ص١٠١ .

٨ – إبراهيم مدكور : **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص٥٤.

٩- مجموعة باحثين : **الموسوعة العربية العالمية** ، ط ٢ ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، سوريا ، ١٩٩٩ ، ص ٢٨.

١٠- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ ، ص٢٤.

١١- الديب ، قدري محمد : **أسس الفكر الثيوصوفي الحديث في ميزان العقل والدين** ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمياط الجديدة ، ٢٠١٨ ، ص ١٤١٩.

١٢- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ ، ص٢٧.

١٣ – مراد وهبة : **القاموس الفلسفي** ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ،٢٠٠٧ ، ص ٢٣١.

١٤- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ ، ص٥٣.

١٥- خزعل الماجدي : **علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله**، مؤمنون بلا حدود ، ط١ ، المملكة المغربية ، الرباط ، ٢٠١٦ ص ٤٦٥.

١٦- خزعل الماجدي : **علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله**، مؤمنون بلا حدود ، ط١ ، المملكة المغربية ، الرباط ، ٢٠١٦ ص ٤٦٤.

١٧- رضا عبد التواب نادي: **الثيوصوفية بين الفلسفة والهرمسية والغنوصية والأفلاطونية** ، عدد خاص مجلة كلية الآداب، أكتوبر ٢٠٢١ ، ص ١٥ – ١٦.

١٨- العيداني ، حسين شاكر قاسم: **المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة** ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – جامعة بابل ، بابل، ٢٠١٩ ، ص ٤٣.

١٩- عاصم عبد الامير : **حداثة التكيف** ، ط ١ ، بغداد، ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد – العراق ، ٢٠٠٤ ، ص١٤ .

٢٠- الشاروني، صبحي: **المدرسة الانطباعية في الفنون الجميلة** ، مجلة آفاق عربية، ١٩٧٨ ، ص ٥١.

٢١- سيرولا، موريس: **الانطباعية**، منشورات عويدات ، ت : هنري زغيب ، بيروت ، باريس ،١٩٨٢ ، ص ٧.

٢٢- العيداني ، حسين شاكر قاسم: **المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة** ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – جامعة بابل ، بابل، ٢٠١٩ ، ص ٤٢.

٢٣- عاصم عبد الامير : **حداثة التكيف** ، ط ١ ، بغداد، ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد – العراق ، ٢٠٠٤ ، ص١٣ .

٢٤- العيداني ، حسين شاكر قاسم: **المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة** ، مصدر سابق ، ص ٤٣.

٢٥- محمود أمهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، ط٢ ، المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٩ ، ص ٨٢ .

٢٦- محمود أمهز : المصدر السابق نفسه ، ص ٨٩ .

٢٧- محمود أمهز : المصدر السابق نفسه ، ص ٦٠

٢٨- باونيس ، آلان : **الفن الأوربي الحديث** ، ط١ ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤، ص١١٤

٢٩- اوهر ، هورست : **روائع التعبيرية الألمانية** ، ت: فخرية خليل ، ط ١ ، المديرية العامة للشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩، ص ١٩ .

٣٠- باونيس ، آلان : **الفن الأوربي الحديث**، مصدر سابق ، ص ١١٤.

٣١- العيداني، حسين شاكر قاسم: **المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة** ، مصدر سابق ، ص ٤٦.

٣٢-العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص ٤٧.

٣٣- عز الدين أسماعيل : **الفن والأنسان** ، ط١ ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٤ ، ص١٧٥

٣٤- العيداني ، حسين شاكر قاسم: مصدر سابق ، ص ٥٠.

٣٥- العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص ٥٠.

٣٦- حليم جرداق : **تحولات الخط واللون :الدوافع النفسية والفكرية وراء الاتجاهات الحديثة** ، بيروت، لبنان ، دار النهار ، ١٩٧٥ ، ص٦٦ – ٦٧.

٣٧- سيرولا، موريس: **الانطباعية** ، مصدر سابق ، ص١١.

٣٨- ريد ، هربرت : **الفن الآن** ، ت: فخر الدين ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠١ ،ص١٧

٣٩- اودنيس: **الصوفية والسريالية** ، ط ٣ بيروت ، دار الساقي ، ٢٠١٠ ، ص٢.

٤٠- اودنيس: **الصوفية والسريالية** ، المصدر السابق ، ص٢٩

٤١- العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص٥٧.

٤٢- العيداني، حسين شاكر قاسم: مصدر سابق ، ص٥٢.

المصادر

١. إبراهيم مدكور : **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

٢. اندريه لالاند : **موسوعة لالاند الفلسفية** ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٦ .

٣. اودنيس: **الصوفية والسريالية** ، ط ٣ بيروت ، دار الساقي ، ٢٠١٠ .

٤. اوهر ، هورست : **روائع التعبيرية الألمانية** ، ت: فخرية خليل ، ط ١ ، المديرية العامة للشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨.

٥. باونيس ، آلان : **الفن الأوربي الحديث** ، ط١ ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤.

٦. حليم جرداق : **تحولات الخط واللون :الدوافع النفسية والفكرية وراء الاتجاهات الحديثة** ، بيروت، لبنان ، دار النهار ، ١٩٧٥.

٧. الحنفي ، عبد المنعم : **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة** ، مكتبة مدبولي ، ط ٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

٨. خزعل الماجدي : **علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله**، مؤمنون بلا حدود ، ط١ ، المملكة المغربية ، الرباط ، ٢٠١٦.

٩. الديب ، قدري محمد : **أسس الفكر الثيوصوفي الحديث في ميزان العقل والدين** ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمياط الجديدة ، ٢٠١٨.

١٠. الرازي ، ابو بكر : **مختار الصحاح** ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.

١١. رضا عبد التواب نادي: **الثيوصوفية بين الفلسفة والهرمسية والغنوصية والأفلاطونية** ، عدد خاص مجلة كلية الآداب، أكتوبر ٢٠٢١.

١٢. ريد ، هربرت : **الفن الآن** ، ت: فخر الدين ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠١ .

١٣. سيرولا، موريس: **الانطباعية**، منشورات عويدات ، ت : هنري زغيب ، بيروت ، باريس ،١٩٨٢ .

١٤. صبحي حموي: **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١ .

١٥. صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج١ ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم – ايران ، ١٩٨٥ .

١٦. عاصم عبد الامير : **حداثة التكيف** ، ط ١ ، بغداد، ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد – العراق ، ٢٠٠٤ الشاروني، صبحي: **المدرسة الانطباعية في الفنون الجميلة** ، مجلة آفاق عربية، ١٩٧٨.

١٧. عز الدين أسماعيل : **الفن والأنسان** ، ط١ ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٤ .

١٨. العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ .

١٩. العنتابي مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا – دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط ١، المملكة العربية السعودية ، ٢٠١٥ .

٢٠. العيداني ، حسين شاكر قاسم: **المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة** ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – جامعة بابل ، بابل، ٢٠١٩.

٢١. الفيروز ابادي : **قاموس المحيط** ، مج ٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ب ت .

٢٢. مجموعة باحثين : **الموسوعة العربية العالمية** ، ط ٢ ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، سوريا ، ١٩٩٩ .

٢٣. محمود أمهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، ط٢ ، المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٩ .

٢٤. مراد وهبة : **القاموس الفلسفي** ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ،٢٠٠٧.