البعد النفسي للحركة في الفن الحديث

The Psychological Dimension of Movement in Modern Art

(أ. د. غسق حسن مسلم)

كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل

fine. ghasaq. hasan@uobabylon. edu. iq

مستخلص البحث

تكون البحث الموسوم (البعد النفسي للحركة في الفن الحديث) من اربعة فصول اهتم الفصل الاول بمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤلات الآتية: هل هناك ابعاد نفسية يمكن التعرف عليها وتصنيفها في الفن الحديث من ناحية توظيف الحركة في العناصر الفنية ومفردات المنجز الفني شكلا ولونا وخطا وايقاعا؟ هل هناك دلالات نفسية لهذه الحركة يمكن كشفها من خلال المشهد الفني؟ اما هدف البحث فكان تعرف البعد النفسي للحركة في الفن الحديث. اما الفصل الثاني فقد اختص بالاطار النظري للبحث وتكون من مبحثين المبحث الاول اهتم بالحركة كعنصر فني ومنظورها النفسي. اما المبحث الثاني فكان الحركة واهميتها في الفن وختم الفصل بمؤشرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات البحث وبناء الاداة ويمثل مجتمع البحث (١٥) عملا فنيا وقد تم اختيار (٣) نماج لتمثل عينة التحليل واعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي من خلال بناء استمارة تحليل محتوى بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري اما الفصل الرابع فقد خصص لنتائج البحث والاستنتاجات وكان اهم نتائج البحث هي:

١- ادرك الفنان الحداثي اهمية الحركة كأداء تنفيس وبوصفها وسيلة للتخلص من القلق وتكريس الصحة النفسية نحو الافضل من خلال استعادة الانسان لشغفه بالحياة والحركة التي هي دلالة للديمومة.

٢- ان الحركة تحسن من وجود الانسان لأنه يربط جسد الانسان بروحه وعاطفته، كما انه وسيلة للتنفيس بطرائق تعبيرية عن المكبوتات والافكار المؤلمة في الحياة، ولذلك ظهرت الحركة بأبعادها النفسية عند الفنان الحداثي في جميع نماذج العينة. اما الاستنتاجات فقد كان اهم ما جاء فيها: ١- لجأ فناني الحداثة إلى الابتعاد عن التجسيد المباشر للحركة واعتماد الطرائق الجمالية المجردة والتحليقات الشكلية الخالصة تعزيزا للجوانب الروحية، بينما لجأ البعض الآخر إلى تعظيم الجانب الجسدي وبطابعها الاغوائي بالتركيز على مفاتن الجسد الانثوي. ٢- كان لجوء الفنان الحداثوي للاهتمام بالحركة مواكبة مع المغايرة في الطرح اضافة إلى الارشفة التاريخية والفنية للنشاطات الحركية للانسان والمنجز التشكيلي الذي يعكسه. انتهى الفصل بالتوصيات والمقترحات ومصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: (الحركة، البعد النفسي، الفن الحديث).

Abstract:

The article entitled (The Psychological Dimension of Movement in Modern Art) consists of four chapters. The first chapter dealt with the research problem, which ended with the following questions: Are there psychological dimensions that can be identified and classified in modern art in terms of employing movement in artistic elements and the vocabulary of the artistic achievement in terms of form, color, line, and rhythm? Are there psychological implications of this movement that can be revealed through the artistic scene? The article aimed to identify the psychological dimension of movement in modern art. Chapter Two focused on the theoretical framework of the article and consisted of two sections. The first section addressed movement as an artistic element and its psychological perspective, while the second section examined movement and its importance in art. The chapter concluded with indicators of the theoretical framework. Chapter

Three dealt with the research procedures and the development of the research instrument. The research population consisted of 15 artworks, from which 3 were selected to represent the analytical sample. The authorr adopted a descriptive-analytical approach by developing a content analysis form based on the indicators of the theoretical framework. Chapter Four was dedicated to the article results and conclusions. The most important findings of the article were: 1- The modern artist recognized the importance of movement as a cathartic expression, considering it a means of relieving anxiety and promoting better mental health by restoring one's passion for life and movement, which is a symbol of continuity. 2- Movement enhances human existence because it connects the human body with the soul and emotions. It also serves as a means of expressing repressed feelings and painful thoughts in life. Therefore, movement, with its psychological dimensions, appeared in all of the modern artist's works. The samples and conclusions included the following key findings: 1- Modernist artists moved away from the direct depiction of movement, adopting abstract aesthetic methods and purely formalistic expressions to enhance spiritual aspects, while others focused on the physical aspect and its seductive nature, emphasizing the allure of the female body. 2- The modernist artist's focus on movement was in line with a shift in approach, in addition to the historical and artistic documentation of human movement and the resulting artistic achievements. The chapter concluded with recommendations, suggestions, and a list of research sources.

Keywords: (movement, psychological dimension, modern art)

الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)

مشكلة البحث:

ان الفن الحديث توجه بالإجمال نحو لغة الخط واللون كقيمة جمالية منزهة من الغرض وعد الابداع هو كيفية شكلانية خالصة ولكن ذلك لم يمنع الفنان ان يحمل منجزاته وطرائق ادائه الفني بابعاد نفسية تكشف عن ما يحمله من معاناه وازمات روحية وجسدية وعد ذلك مصدرا جديدا وثرا للابداع عندما يرجع الفنان إلى داخل ذاته ليستلهم من منابع القلق والخوف والحب والكره والالم والسعادة مصادر للرؤية الفنية تتمظهر من خلال لغة الاداء الفني وتستهلك كل طاقات العناصر الفنية لتفصح من خلال الحركة وايقاع الخط واللون والكتل والعناصر عن جوانب نفسية معينة.

هناك دوما صلة نفسية بين العمل الفني والفنان كونه نتاج افكاره وثقافته الخاصة التي يتميز به عن غيره لرؤية العالم والمجتمع والبيئة المحيطة من حوله ليصوغ من خلاله اعمال مرئية بصرية تحاكي روحيته وتصوراته وطرائق احساسه للحياة. فاذا كان العمل الفني نتاج روحية ونفسية الفنان كان لا بد من البحث عن تلك الجوانب النفسية التي تظهر من خلال الحركة في الاداء الفني والتي يخاطب بها الآخر ولولا تلك الحركة لما استطاع المحلل والمتلقي والفنان نفسه من التعبير عن افكاره ومعتقداته وخلق تأويلاته المحملة بالجهد والافرازات النفسية فالحركة هي احد الوسائل الاساسية التي تمكن الفنان من تسجيل انطباعاته النفسية كما تعد من احد الاسس المهمة للعناصر الفنية لخلق جذب بصري في المشهد الفني.

ومن خلال ما تقدم يمكن الباحثة ان تصوغ مشكلة البحث من خلال التساؤلات الآتية:

هل هناك ابعاد نفسية يمكن التعرف عليها وتصنيفها في الفن الحديث من ناحية توظيف الحركة في العناصر الفنية ومفردات المنجز الفني شكلا ولونا وخطا وايقاعا؟ هل هناك دلالات نفسية لهذه الحركة يمكن كشفها من خلال المشهد الفني؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى اهمية البحث ومدى الحاجة اليه بما يأتي:

يعد هذا البحث دراسة مهمة على حد علم الباحثة اذ يتقصى في موضوعة البعد النفسي للحركة في الفن الحديث وهي موضوعة لم يتم تناولها على الرغم من البحوث الكثيرة التي تناولت الحركة في الفن.

١. سد حاجة المكتبات لموضوع حديث على مستوى التوثيق وبشكل ملحوظ في هذا المجال.
٢. امكانية الافادة من هذه الدراسة من قبل الباحثين في المجالات الفنية والجمالية والنقاد والتشكيليين.

هدف البحث: التعرف على البعد النفسي للحركة في الفن الحديث.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة البعد النفسي للحركة في الفن الحديث.

الحدود المكانية: الفن الحديث في اوربا.

الحدود الزمانية: المدة الزمنية من (١٩١٧) إلى (١٩٢٦) وللحركات الفنية (التكعيبية والتجريدية والدادائية).

تحديد المصطلحات:

البعد:

البعد لغةً:

. "البُعْدُ ضد القرب، وقد (بَعُد) بالضم بُعدا فهو (بعيد) اي (متباعد) و(أبعده) و(باعده) و(بعّده تبعيدا)" (الرازي، ١٩٨١، ص٧٥).

ـ البَعَد: الهلاك كقوله تعالى: (كما بَعِدت ثمود)، اي هلكت (بن زكريا، ١٩٧٩، ص ٢٦٨).

ـ بُعد جمعها (ابعاد) ومصدرها (بُعْد)، وهي اتساع المدى والمسافة (مسعود، (د. ت)، ص ٢٠٥).

البعد اصطلاحاً:

– البُعد هو خلاف القرب، وهو عند العرب اقصر امتداد بين شيئين (البستاني، (د. ت)، ص ٢٩٠).

– البُعد هو مصطلح يطلق على المعرفة التي تتكون بعد ما تستطيع الحواس من ادراك معطيات معنى الشيء، وتكون القضية بعدية اي تدرك بعدما تتعاطى معها مجمل الحواس وتصديقها ويقترن بالخبرة الواقعية والقابلية التي تحكم على التركيب المباشر وغير المباشر (غربال، ١٩٥٩، ص ٣٨٢).

– مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الاجرائية المستعملة في الدلالة وهو ما يميز بين الحقيقي والوهمي (علوش، ١٩٨٥، ص ٥١).

النفس:

لغة: هي الروح ويقال خرجت نفسه وجاء بنفسه أي مات والجمع انفس ونفوس (معلوف، ١٩٩٦، ص٨٢٦).

اصطلاحا: كمال اول لجسم طبيعي قابل للحياة وتقال على اوجة منها ذات الشيء وحقيقته... والنفس مبدأ الحياة والفكر معا وهي حقيقة متميزة عن البدن (صليبا، ١٩٦٤، ص٤٨١).

الحركة:

الحركة ضد السكون ولها عند القدماء عدة تعريفات هي الخروج من القوة إلى الفعل على سبيل التدريج، اي وقوع الشيء في زمان بعد زمان، وهي شغل الشيء حيزا بعد ان كان يشغل حيزا اخر، والحركة تطلق على الشيء عندما يتغير موضع اي جسم بالنسبة لجسم ساكن اخر، فيقال ان الجسم الاول يتحرك بالنسبة للثاني، وتعد جميع الاجسام الموجودة على سطح الارض في حالة حركة (الموسوعة العربية الميسرة، دار، ١٩٦٥، ص١٠٦).

البعد النفسي للحركة اجرائيا:

هي الانعكاسات الادائية والتجسدات الحسية المعبرة عن خوالج الفنان الداخلية والمزاجية ومشاعره تجاه المحيط والتي تتمظهر في العناصر الحركية لمنجزه الابداعي عبر ديناميكية الشكل والموضوع في الفن الحديث.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: الحركة كأحد العناصر الفنية ومنظورها النفسي

ترتبط الحركة بالجانب النفسي من خلال ارتباطها بمفهوم الحياة، فالحركة تعبر عن الحياة وتمثل استمراريتها كما انها موقوته تنطفيء وتندثر وتموت لتولد من جديد في شكل آخر فهي شيء يتحرك إلى ما لا نهاية كالفضاء فتلاشي الحركة معناه تلاشي القوى المتصارعة، فالحركة من الاثبات إلى النفي ادثار وموت من النفي إلى الاثبات ومن السلب إلى الايجاب حياة تدب، ويمكن ان تكون الحركة نتيجة لصراع متناقضات ما كصراع جسم مع الفراغ الذي يحيطه، فاحيانا يكون الجسم هو العامل الايجابي فيسيطر على الفراغ الذي يمثل الجانب السلبي واحيانا يكون العكس والحركة بوجه عام هي حالة ايجابية اي غاية في ذاتها (حسن، ١٩٦٩، ص٢١).

تعد الحركة من اهم المصادر الاساس في شتى مجالات الفنون، فهي تخلق في الفن عن طريق تصور الفراغ، وهي سمة من سمات العمل الفني الحي. ففي فن التصوير يشكل الفنان فراغ سطح الصورة مستخدما عناصره واشكاله وخطوطه الهندسية والعضوية، فتتحقق

قيما تشكيلية وتعبيرية بتحقيق عنصر الحركة. اما في فن الرقص فيشكل الراقص فراغ المسرح بتحريك الكتلة في الزمن وذلك باستخدامه مجموعة العناصر الحركية المتعددة والتي تعكس سمة جمالية تحقق لها قيمة فنية من خلال قوانين تحكمها وتنظمها في الاداء الحركي.

ان الفنان ينظر إلى الاشياء والاجساد على انها حاملة للقيمة والمعنى، وان اي حركة يقوم بها لا بد ان تكون لها دلالة ينبغي تأويلها بشكل صحيح وكشف ابعادها النفسية، وهذا يتطلب قراءة جيدة، فالاشكال الفنية محملة من خلال الايماءة والحركة بقيم نفسية متعددة، اذا على الفنان ان تكون نظرته كلية وشمولية ومتصالحة مع طرائق التعبير الاقرب إلى كشف المكبوتات النفسية من خلال تشكيلات الحركة المختلفة للوحدات والعناصر والاشكال داخل المنجز الفني، إذ ان لغة الحركة هي لغة اصغاء وترجمة تعب عن المشاعر ومضمونات النفس، فالفنان يبوح باهوائه ورغباته وكره وحبه وخوفة عبر كل مفردة وجزء من العمل الفني وعناصر التكوين، فالحركة هي اللغة الاكثر بلاغة من اي كلام تبعث رسائل يريد الفنان ايصالها للمتلقي من خلال ابسط واصغر ايماءة، والفنان لا يستطيع ايصال افكاره ومحتويات نفسه الا من خلال لغة الحركة والنشاط الايقاعي له من خلال عناصر واسس التكوين.

وترى الباحثة ان استخدام لغة الحركة في الفن لها تأثير ناجح وفعال لإرسال الاشارات النفسية بشكل ايجابي وناجح لإيصال الرسالة إلى المتلقي، كما تعد وسيلة جمالية فعاله لتحقيق المشهد الفني الناجح الذي يخاطب القاريء بلغة عالمية مفهومة، ويعي الفنان قدرة اتصال ناجحة مع الآخرين، فالحركة لغة اتصال غير شفهية والتي تترجم مكبوتات نفسية لا بد للفنان ان يظهرها كوسيلة اعلاء وتسامي عبر لغة الفن.

وتظهر الحركة في العمل الفني من خلال عنصر الايقاع، وهو عنصر ضروري لتحقيق الديناميكية في المنجز التصويري، ويرتبط الايقاع بالحركة لاحداث تنظيمات للعناصر، لان التكرار هو صفة مرئية للايقاع والمسيطرة على حركة عين المتلقي ونقلها من عنصر إلى اخر، كما تظهر الحركة من خلال الاتجاه ويرتبط الاتجاه بالتغيير، ويولد ازمان متصلة بحركة العناصر، ويوجه البصر لعناصر معينة من دون اخرى، ويوظف لاتجاه لاسباب جمالية ووظيفية ترتبط بالحركة والدلالة، لذا فهو عنصر تأسيسي لانشاء التكوين وتوزيع حركة

العناصر التي يتألف منها الموضوع الفني، كما ترتبط الحركة بالتكرار، فتكرار العناصر داخل البنية التصويرية يتمثل من خلال التشابه والاختلاف في العناصر وصفاتها، وهنا يتداخل عامل الامتداد والاستمرارية المرتبطة بالحركة (اسماعيل، ١٩٩٩، ص٢٢٥ وعبد الفتاح، ١٩٧٣، ص٩٥).

وتتمثل اهمية الحركة في المنجز الفني في كونها تمثل مجموعة التفاعلات الناشئة بين العناصر البنائية، والتي تمخضت عنها حركة تداخلت في علاقات جدلية، لذا فان التغيير المصاحب للحركة يجعلها اقوى منبه حسي في المجال البصري، ولكون الحركة وهمية في سطح ثنائي الابعاد؛ لذا يقوم الفنان بابتداعها على وفق اساليب توحي بالتغيير ومنها:

- علاقة الحركة بالخط لامتلاكه شحنة قوية للتعبير على وفق وضعيته (عمودي أو منحني أو مستقيم).
- علاقة الحركة بالشكل من خلال مجموعة علاقات (التراكب والتلاحم والتقارب والتلامس والتداخل).
- علاقة الحركة باللون من خلال (الشفافية والتدرج اللوني والمنظور والالوان المتقدمة والمتأخرة) (حسن، د. ت، ص١٤٥ ووسام، ١٩٨٩ ص ٦٠).

ان القيم التكوينية والفنية البانية للعمل الفني ترتبط بالجانب الانفعالي والنفسي للفنان وتجربته الشخصية الشعورية للمحيط لان الانفعالات النفسية تبحث دائما عن وسائل تعبير واشكال تستطيع ان تحرك مشاعر المتلقي تجاه المنجز الابداعي، ففي كل عمل عالم داخلي مبني على الخوف والشك والسعادة والرضى عالم داخلي تبنية لحظات من الدافعية الذاتية والرغبة في الانجاز والبوح بالمكبوتات ومن ثم يشكل الجانب النفسي والانفعالي اهمية في اخراج المنجز وصياغته في قالب الشكل الفني.

ان اهتمام الفنان بإبراز عنصر الحركة والتي من خلالها يمكن ان نرى الصراعات والتناقضات والايقاعات المتناغمة كصورة للنزاع القائم بين الفنان ومجتمعه، فهناك موضوعات يتناولها الفنان تعطي الفنان الحيوية والانفعال النفسي لكي يعبر عنها من خلال الحركة، فالحركة هي احد مظاهر التكوين لفني الجمالية المعبرة عن ديناميكية الحياة والتي تنعكس في

المنجز الفني من خلال العلاقات التي تشعر المتلقي بالايقاعات المندفعة وعدم الثبات، فالصورة المليئة بالحركة تحملا سجلا بلحظات انفعالية قد لا يلحظها المشاهد الا بشكل عابر بينما يعطي لها الفنان بعد الديمومة من خلال تسجيلها واقتناصها في عمله الفني..

المبحث الثاني: الحركة واهميتها في الفن

لقد تميز القرن العشرين بالحركة في شتى مجالات العلوم الانسانية مما اسبغ على الفن بكافة مجالاته الطابع الحركي، والتناسق الفني يرتبط حتما بحركة الحياة، فالفنان يسعى بكل طاقته ان يستغل كل امكانياته الحسية والجسدية والعقلية حتى يتمكن من التوصل إلى بداية صحيحة لخلقه الفني من خلال رؤيته الدائبة في حياته اليومية والصور التي تنعكس في مخيلته، فكل ما هو متزن وغير متزن وكل الاشياء حوله بتناقضاتها وصراعها هي التي تصنع خلفية التكوين السيكولوجي للفنان، وإذ يعكس في عمله الفني حركة ابدية معبرة عن نغم وايقاع وتدفق مستمر فلا يستطيع الفنان ان يلغي حركة الوجود الدائمة والنابضة بالحياة، فالفنان بخطوطه في الفراغ يقفز ويطير بتحريكها وكانه راقص يقفز في السماء، والتعبير الحركي هو لغة الفن وذلك لان الوجود في اصله خطوط والوان لا صور انسانية أو حيوانية أو نباتية أو جمادية، فهو نوع من الذبذبات الاثيرية أو الشفافيات الميتافيزيقية التي لا ترى أو تسمع. ويتحقق التعبير بسحر الفن عندما يحيل المادة إلى طاقة من دون ان تفقد المادة كثافتها الظاهرة (نوال، ١٩٧٢، ص٢).

وهذا ما نراه عند الانطباعية التي قامت بتسجيل الحركة لكل مظاهر الوجود التي تظهر تحت الشمس، ولذلك لم يهتم فنانو هذه الحركة بالتواجد في المحترف وذلك لاهتمامهم بالحركة اللونية لتغيرات المناخ وسير الاشعة الشمسية على مظاهر الوجود، وهذه العملية تم تدعيمها بتناول الزوايا البصرية المتغيرة في ادراك الرسام، ولذلك كان موضوع الحركة والتغايرات اللونية والضوئية هو موضوع مفضل لدى رسامي الانطباعية كونه رسالة السعادة والبهجة في حركة الحياة التي حاول الانطباعيون تسجيلها في الوانهم المتحركة الذائبة فوق سطح اللوحة، ولان الانطباعيين كان هدفهم الملاحقة اللونية لكل حركة ضوئية أو فعلية جسدية، لذلك تظهر الحركة في منجزاتهم الفنية لتثري وتؤكد اهدافهم الجمالية والاسلوبية في تحري المشاهد الخارجية التي لا تهدأ أو تكل من ان تكشف عن وجود الرياح وجدل الزمن واستمراره الذي

يفكك السطح اللوني للأمكنة الساكنة فيجعلها متموجة، ناهيك عن الامكنة المتحركة لجسد الاشكال والتي تعطي دفعا قويا لأهداف الانطباعيين واسلوبهم الجديد في ذلك الوقت.

كما ان الانطباعية اهتمت بتسجيل الشكل العام، فالتفاصيل الدقيقة ليست من اهدافها، بل يسجل فنانوها الانطباع الكلي للأشياء بطريقة توحي للمشاهد ان يرى الاجزاء على الرغم من انها غير مرسومة مما يزيدها سحرا وجمالا وجاذبية للمشاهد، ومن مميزات الانطباعية ايضا عدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة، اذ تمتزج الاشكال في اللوحة فتصبح كلاً وان البعد في اللوحة يأخذ امتدادا واحدا (طالو، ٢٠١٠، ص ٥٦٦).

وقد احتقرت الانطباعية الالوان الناعمة واللمسات المدروسة لرسامي الواقعية، واقترحت الوانا جريئة وضربات فرشاة عنيفة وموضوعات يغمرها الضوء الطبيعي. وتم التعبير عن احد المبادئ الاساس للانطباعية قبل مدة طويلة من ظهور اسمها من قبل رسام المناظر الطبيعية الفرنسي (اوجين بودين) إلى الشاب آنذاك (كلود مونيه) (Johannis،2013، p2). وقد برز من المدرسة الانطباعية العديد من الفنانين الذين اهتموا بموضوعة الحركة والمناخ في لوحاتهم ومنهم ادوارد مانيه[*] (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) والذي يعد من مؤسسي المدرسة الانطباعية، وقد اخلص في التعبير عن الصورة الانسانية، فكان يتمتع بمراقبة العصر الذي عاش فيه، وكان فيه شيء مما يتصف به الجوال، المتسكع، المسجل لظواهر ذلك المجتمع وسماته، وكان بين موضوعاته الجمع الانيق من الناس حينما اعتاد ان يرتاد حفلة موسيقية في حدائق قصر التوبلري، أو حفلة تنكرية في الاوبرا، أو السابلة الذين يعج بهم شارع (دي برن) مثلا. لقد نظر مانيه اليهم بانفصال تام كأنهم اشياء مجردة امام عدسة الكاميرا، ومع ذلك تجاوز فنه الموضوعية الجامدة، وعلى الرغم ان مانيه لم يندمج في الشخوص التي رسمها بعواطفه الا انه كان يندمج فيها حين يرسمها بإدراكاته البصرية وانفعالاته الحسية، وكان يقظا محلّقا، وفي الوقت ذاته طليقا مثارا، ولمسته تشبه لمسة (فزانز هالز) و(فيلاسكيز) ولكليهما يكن اعجابا خاصا. اما تلوينه الذي بدا خاليا من اي جديد فكان متميزا، فالطراوة

---

[*] ادوارد مانيه رسام فرنسي ينتمي للطبقة البرجوازية، كان انيقا ومثقفا، دخل مصنع (توماس كوتور) وتعلم الرسم، ومن ابرز لوحاته (ضارب القيثار) والتي نالت اعجابا كبيرا في ذلك العصر، وفي عام (١٨٦٠) رسم الموسيقى في (التوبليري) ويعد هذا العمل من اول اعمال مانيه للرسم الحديث والذي حمل رايته فيما بعد. للمزيد ينظر: (فياض، ١٩٩٢، ص ٤٣٢ . ٤٣٣).

اللاذعة نوعا ما تصبح في اوقات اخرى لا طعم لها، لكن تأثيرها غني عنيف. وحينما تبنى مانيه (باليت) الانطباعيين لم يتخل نهائيا عن الالوان الرصاصية والسوداء التي استطاع ان يخلق بها قبل عام (١٨٧٤) تأثيراته الرائعة تلك. (مولر، ١٩٨٨، ص ٢٤)

لوي فولر ١٨٨٦ هنري دي تولوز لوترك

اما الفنان الوحوشي فقد اهتم بتناول بالحركة بالطريقة الاكثر تعبيرا عن الذات المفعمة بمشاعر الاحساس بالخط واللون وقدرتهما في كشف ما هو اعمق بالحركة المعبرة، فالحركة بالنسبة لهم صورة من صور التعامل مع الوجود بالشكل الاكثر ابهاجا فهو كالغفوة التي يستريح فيها الانسان من هموم الحياة واطلاقه للطاقات الحماسية بطريقة سلمية، ولذلك كان تركيز الوحوشيين ليس على الدقة في انسيابية الحركة وجمالها، بل نقل مقاربات الحركة ومحاكاتها للأفكار الاكثر عمقا والتي تمس مغزى يطرح نفسه في بساطة الخط واللون وتلقائيتهما واندماجهما مع حركة الطبيعة والوجود، فمنجزات الوحوشيين تقمصت حركة المعبرة، واصبح سطح الاشكال المتحركة يتماهى مع حركة الاشجار والارض والكائنات الاخرى.

إن الحركة بالنسبة إلى حركة فنية حداثية كالتعبيرية يحمل إمكانيات التواصل العاطفي والتواصل بالمشاركة لان هذا الهدف يعمل على تسهيل الروابط الاجتماعية وتقليل الام الحياة كون الحركة افضل وسيلة متاحة لنقل الحب والكره والغضب والحزن والخوف من خلال الإشارات التي ظهرت في منجزات التعبيرية على لغة الجسد التي وصفت موضوعة الحركة لكشف الذات كوجود عاطفي واجتماعي فالحركة تختزن كثير من الانطباعات والمدركات الشعورية للإنسان لجعل الجسد يتحدث من دون قواعد محسوبة، بل بفوضوية وارتجال لتكون

دلالات للحياة والموت فالحركة التعبيرية تنقل قصص الانسان ومعاناته وهي عند التعبيرين ليست مظاهر سطحية للإغواء، بل هو علاقة كشف وبوح وتداخل الجسد مع الروح وليس توظيف للجسد فقط ولهذا قد يؤمن التعبيري بتمجيد حياة تشاركية لا يسودها الاغتراب والوحدة فالحركة عندهم تحكي قصة وقيم ومشاعر.

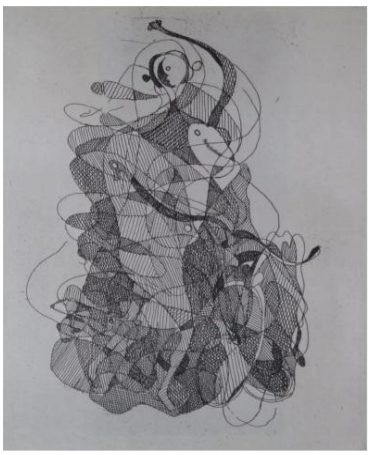
ايقاع ملون، ١٩٣٠-١٩٣٢، ارنست لودفيج كيرشنر

تعامل الفنان التكعيبي مع مشاهد الحركة كلغة خلّاقة وعالمية في محاولة من التكعيبيين للتنوع والتكيّف مع التغييرات القافزة التي كان يؤمن بها لإخراج اعمال مدهشة ومبتكرة وتثير تساؤلات لذلك لم تكن الحركة عندهم مجرد عروض، بل اتخذت مع التكعيبيين خاصة (بيكاسو) طابعا إنسانيا واجتماعيا، فهو يستكشف في أعماله حياة الاشياء والاشخاص في لحظاتهم اليومية وخلف الكواليس عندما يكونون على طبيعتهم من الزهو والفرح أو الانهيار والحزن وعندما يحمل اجسادهم إشارات يصرح بها مدلولات عميقة ورسالة نفسية مستله من الحياة والعلاقات التي كان يعيشها الفنان مع الاخرين فالحركة عند التكعيبي ليس فقط حجة تصويرية لاستثمار الحركة وتفكيك الشكل وعرضة بتركيبات وبنية بلورية، بل هو وسيلة ابلاغ عن المشاعر التي يحسها الفنان في تجربته الفنية فتناول التكعيبي الحركة كجانب ترفيهي وعفوي في اجساد الموسيقيين والراقصات فاخذ التكعيبي حريته في خلق الحركة الانية المعبرة لذلك رسموا حركات الجسد لا بهدف العرض ولكن للتعبير عن سعادة ورغبة واستجابة لمثير نفسي.

إن لغة الحركة هي افضل اللغات التي يتم فهمها بطريقة مباشرة فالحركات هي خطاب مرئي للمشاعر التي يمتلك الإنسان لها منظومة فكرية أولية للإدراك من دون حاجته لمفسّر

وخبير فلغة الحركة لغة خفية يفهمها الجميع وتسبب عدوى حركية للجميع وطابع اغراء قوي بمجرد أن يبدأ أي شخص بمبادرة حركية ترى الآخرين يسعون لتقليده وكأنه غريزة داخل الإنسان فنحن نحتاج للحركة لكي نحس بإنسانيتنا واختلافنا وتميزنا كمخلوقات خالقة ومبدعة ومعبرة عن الشخصية الإنسانية لان هدف الإنسان دائما هو تحقيق التواصل مع الآخرين، وهذا ما فهمه التكعيبي في موضوعة الحركة وتمثله في أعماله.

وهكذا اتجه الفنانون التكعيبيون إلى ابراز القيم التكعيبية للأشكال وذلك برفضهم التام لمبدأ محاكاة الطبيعة، واتجاههم لتحليل الاشكال ثم اعادة بنائها بطريقة هندسية بعيدة عن عناصرها الاصلية، فتمكنوا من رؤية مكعبات ومخروطات واسطوانات في الاشكال الطبيعية، وبذلك تحولت هذه الاشكال إلى اشكال هندسية، وعلى ذلك فقد استخدموا الخطوط الهندسية في الرسم واصبح اللون في المرتبة الثانية بعد الشكل. (الفقي، ٢٠٠٦، ص ١٤)



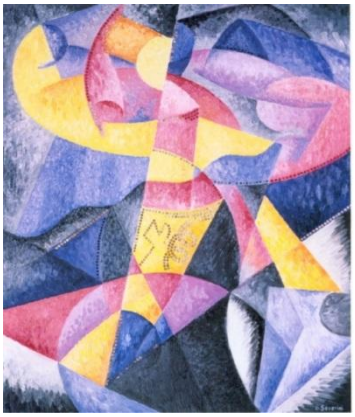
حركة، ١٩٣٤، جورج براك

نظرت المستقبلية إلى الحركة كطاقة وديمومة لذا مجدت مشاهد فيها السرعة والحركة ووجدت في ذلك الفن الذي يقاوم جاذبية المكان ويفكك الأشكال بسرعته وحركته ودورانه فينفتح على الزمان المطلق وقد أظهرت الحركة المستقبلية الأجساد المتحركة وهي في قمة طاقتها وحيويتها وانطلاقها ومرونتها اللامنطقية ذلك أن الحركة تشعر المتلقي بالقوة والسيطرة لذلك كانت نظرة المستقبليين نحو التجديد تنسجم مع الحركة التي تنفتح على الحياة ويجددها

فالحركة السريعة التي ظهرت في أعمالهم هو ترجمة لتمجيدهم السرعة والايقاع السريع وامتلاك الزمن والتحكم في خيوطة الضوئية المحلقة في فضاء اللوحة.

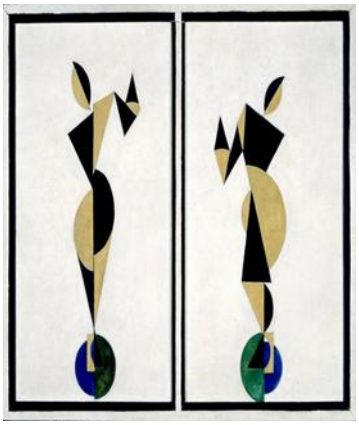
لقد دعت المستقبلية إلى الانفصال عن الماضي وانتقدت جمود الحركة عند التكعيبيين ونظرت إلى المستقبل بعين الاعجاب ودعمت التقنيات والآلات لسرعتها في الأداء وحاولت تمثل هذه السرعة والمكننة من خلال تفكيك السطح ودعمه بطاقة الضوء وتكسير الأسطح وتحديبها وتقويسها وامنت بأن كل شيء في الكون في حالة من الحركة وتغيير وصيرورة مستمرة مهما بدى ثابتا في نظرنا لذا ظهرت الحركة عند المستقبلي وهي تحطم جسد المادة وتدمج المفردات مع بعضها من دون تمييز واضح للكتل فهي صورت حالات من جنون الحركة لإحداث الصدمة عند المشاهد بأن طاقة الحركة تخفي أكثر من مجرد حركة وإيقاع فالحركة هي أتون يستجلب الطاقات الكونية اللامحدودة والتي تستطيع رفع معنويات وشعور الفرد وتشعره بالسعادة.

انتجت المستقبلية لوحاتٍ تعبر عن فكرة ديناميكية وطاقة وحركة الحياة الحديثة وسعى المستقبليون إلى التخلص من المفاهيم الفنية التقليدية بالتركيز على التقدم والحداثة وعصر الآلة، فقد تم التركيز على خلق رؤية فريدة للمستقبل، وقد طورت المجموعة عددا من التقنيات الجديدة للتعبير عن السرعة والحركة والديناميكية، بما في ذلك التمويه والتكرار واستخدام الخطوط القوية، وقد تم تطوير هذه الطريقة الأخيرة من عمل التكعيبيين وأصبح إدراج هذه الخطوط سمة من سمات الصور المستقبلية. (علام، ٢٠١٠، ص ١٦٣ ـ ١٦٤).



في البحر، ١٩١٣-١٩١٤، جينو سيفيريني

اظهر التجريديون عند تناولهم الحركة تكريسا للخط واللون للتعبير بدلا من تقديم عروض سردية فلا توجد حكاية وقصة خلف لغة التجريد سوى محاولة التجريدي للنفوذ إلى الجوهر النقي للحركة والتخلي عن روابط معقدة في تمثيل المادة أو أي مشتتات عمّا هو كلّي تجاوزا للشخوصية والجزئية ومن ثم لا ينظر التجريدي إلى الحركة كأشكال وابدان متحركة، بل احاسيس ومشاعر منقولة عبر الأداة الإبداعية من خط ولون وتركيب، وهنا يتم الاعتماد على ثقل الشعور وعمق الفكر والنفوذ في وعي العناصر الفنية وقدرتها على حمل زخم الاحساس والطاقات التعبيرية ومن ثم ترتكز رسالتهم في توصيل الحركة على الجوانب الفنية والجمالية من خلال عناصر التكوين التي اعتمدتها في تركيب المساحات الدالة على الفكرة الجوهرية للحركة، ومن ثم رفض التجريديون تصوير مشاهد واقعية للحركة فلجأوا إلى التجريد لفصل العناصر الضارة والغير مجدية لحقيقة الحركة وهي جمع الخصائص المشتركة للمشهد والابتعاد عن الواقع العياني واغراءاته الدنيوية وتنشيط الكفاءة الذهنية في فهم الحركة كمحاكاة للكوني والكلي وتفاعل دقيق بين الخطوط والألوان لتقديم الحركات الأساسية مع تفعيل فكرية الحركة المنفلتة من المسميات والتصنيفات لنوع معين لتسمح بالتعبير عن المشاعر الداخلية وفقا لنظريات خاصة بالفنان التجريدي، وقد حاول التجريديون نقل ابعاد جديدة عن الحركة من خلال لغة جسدية قوامها الخط واللون والسطح والعلاقات التركيبية للشكل الجشطالتي.



ديناميكية، ١٩١٦، ثيو فان دوسبورغ

تبنت الداداءية طروحات التهكم والسخرية في منجزات فنية حرصت على أن تقدمها جاهزة ومصنعة ليس فيها لمسة إبداعية أو تدخل من الفنان غير اضافات من التدمير والتخريب لتثير دهشة المتلقي نحو فكرة اللافن التي تبنتها تحت ظروف الحرب التي دمرت الحياة والإنسانية والفن، ولهذا فإن الفن لم يعد بحاجة لأنْ يفهم ويتم التأمل بمنجزاته ولهذا أظهر الدادائيون عدائية لكل ما هو حيوي ومجدوا أنماط السلوك الفني الجامد الخالي من الروح والحياة كالمصنوعات كنوع من التهكم من لا جدوائية الفن في حل مشكلات سببتها الحروب كالدمار والفقر والموت والمرض النفسي وبات الحركة عندهم من الموضوعات التي تخلق مفارقات عند تناولها كونها خالية من جمالية الحركة وهذه المفارقات هي دعوة للمشاهد أن يعي ما يعيشه الإنسان من زيف وقبح ووهم، فالفن بحيويته لا يمكن أن يسهم في تحرر الإنسان أو شفاءه من أي علّة فعندما تتحول الحركة عندهم إلى ثبات وسكون وعندما تكون الحركة آلية وعبثية فهي قد فقدت جماليتها وفنيتها ولهذا تمثلت الدادائية مشاهد الحركة بنوع من الإرباك وطرحت حالات حرجة من الأشكال ترسيخا لفكرة اللامعنى وطريقة جديدة للاستفسار عن هدف الفن في الحياة.

وكل المنجزات التي طرحتها الدادائية تسعى إلى تحطيم المعنويات لدى المشاهد وتشجيع السلوك الآني من دون تفكير، بل هو تعبير مباشر عن الاشمئزاز من خلال تضخيم فكرة اللامعنى، وكثيرا ما كان الفنان يلجأ في زمن الأزمات إلى الأسلوب الساخر والتهكمي في الفن من خلال اصطياد نقاط الضعف التي تجعل الوضع البشري موضع تساؤل، فالفنان الدادائي لم يعد يعتمد على اي نموذج سابق له لرسم الحركات لأنه لا يؤمن باي سلطة فنية ولا يؤمن بالتجدد والمواصلة، بل بأحداث قطيعة مع كل ما سبق ولذلك نظر الدادائي إلى الحركة من الوجه المعكوس فهو لا يعني عنده الحركة والايقاع والتناغم والجمال.

كانت ممارسات الدادائية الفنية لعبا شكليا أو تصورات حرة للمخيلة التشكيلية، بحيث ان ما يهمهم بالدرجة الاولى هو ان تكتسب التجربة الفنية صفة اللاعقلانية، ولذلك عمدت إلى اختيار الصور التي لا تمثل قرابة شكلية فيما بينها، مؤكدة انها لا تعيش سوى الحاضر، فوضويا، وترفض كل منهج أو تقليد، وتبنت من اجل ذلك وسائل التعبير الملائمة كالطباعة غير المنتظمة، والكلمات الحرة، فضلا عن الالصاق والتركيب وهما يتمثلان بمجموعة الاشياء

الغريبة عن التصوير والمهيأة اصلا لأغراض اخرى لا علاقة لها به، والموضوعة فوق قماش اللوحة المسطحة: كالصورة الفوتوغرافية، وبطاقات دخول الحفلات، وقصاصات الجرائد، والازرار، وعلب الكبريت... أو اي مادة اخرى تختلف في طبيعتها عن طبيعة السطح المضافة اليه وتتعارض معه، لأنها تشكل فوق هذه المساحة المسطحة للوحة، نتوءات بارزة عندما تلصق بها بواسطة مادة لاصقة (امهز، ١٩٨١، ص ٢٦١).

وقد لعبت الحركة دورا بارزا بوضوح في بعض العروض الادائية بمعرض الدادائية الخاص بجماعة زيورخ، فلقد ابتكر رائد الرقص المجري المولد (رودولف فون لابان) الذي اسس رقصاته متحديا المبادئ الكلاسيكية، على الحركات العضوية للجسد ومبادئ التوتر والاسترخاء عددا من الاسهامات في الامسيات الدادائية بمعية راقصته النجمة ماري ويجمان المتخصصة في (التشويه الانيق) (هوبكنز، ٢٠١٦، ص ١١٧).

تنسجم السريالية في طروحاتها عن الحركة مع البعد النفسي للحركة وضروراتها كوسيلة تفريغ نفسي وبوح روحي وطالما استخدم الإنسان الحركة ولجا إليها ليشعره بالراحة والأمان لان الشعور مع الحركة ينتقل في كل الاتجاهات ولا يبقى ثقلا رابضا على قلب الإنسان وعقله فهو استهلاك الطاقة السلبية وإخراجها بالحركة هو حركة إنقاذ فني لضبط العنف والمكبوتات والعقد لان الطاقة التي يبذلها الجسد في الحركة تخفض الضغوطات فتعد نشاط ينسجم مع شخصية الإنسان يحقق له الراحة خصوصا اذا خرجت الحركة عفوية وتلقائية وليست مقصودة ومنمقة فتراه مبعثرة ومشتتة، فالسريالية استخدمت كل التقنيات المتاحة لتوفير فرص الإلهام وإخراج المشهد الحداثي بطرائق مبتكرة ولأنها عد اللاوعي مخزونا لا ينضب من الأفكار، فالحركة عند السرياليين يجب أن تخرج من سيطرة الوعي فالحركة اللاواعية هي مصدر للإلهام ولهذا تعد الحركة عند السرياليين وسيلة تلقائية لاستثمار جمال فني لاواعي لتفيض بمكنونات المخزون الثر عند الإنسان بحيث يكون المنجز شكلا لا واعيا. إن اللعب عند السرياليين يعد من ضمن التقنيات التي هدفها ازاله قيود العقلانية والسماح للحرية النفسية أن تبوح عن نفسها بطريقة عشوائية لكسر قيود التفكير التقليدي والوصول لنتيجة أكثر قربا من جوهر الإنسان وحقيقته، ولهذا كانت الحركة عند السرياليين من وسائل اللعب التلقائية والذي يعد أكثر صدقا وشاعرية وقربا من الذات، فجسد الإنسان عندما يتحرك بحرية لا يكذب ويبوح بما في داخله بتعابير مباشرة أو (ملغّزة) غير مباشرة، فالحركة خطاب شعوري ولاشعوري. وهو

عند السرياليين حركة الغريزة عندما تعبر عن نفسها، فالانحناء والميلان والتقدم والاندفاع والدوران هي ترجمات للحزن والدهشة والخوف وفضول الجسد وبحثه عن ضالته، ولهذا عد السريالي أن الحركة هو تخليق للغة جديدة وجدوا فيها وسائل جديدة ليوصلوا معنى بطرائق حداثية مبتكرة. وتبقى الحركة هو اشباع لحاجات الإنسان كرغبة الإنسان في فعل شيء قد لا يستطيع فعله في الواقع إضافة إلى الحالة التي يريد أن يعبر عنها بالأداء.

دوران، ١٩٤٤، سلفادور دالي

شرع السرياليون في زعزعة استقرار النموذج الأوروبي الغربي القائل بأن المعرفة والحقيقة تستندان إلى الرؤية والعقلانية وتحدي التقاليد الفنية التي رأوها تتماشى مع هذا الخط الفكري كشكل فني متجسد، ومكّن الرقص السرياليين من العمل خارج اتفاقيات الفنون المرئية لإنتاج تجارب ديناميكية ومتعددة الحواس. ولعب الرقص دورًا أساسيًا في السعي السريالي لاستعادة الحقائق التي قمعها تطور الثقافة الغربية الحديثة على مدى الخمسمائة عام الماضية. كان الفن القائم على المنظور الخطي أحد أكثر خصوم السرياليين استحقاقًا (كارولين، https: / / www. rem. routledge. com/ articles/ overview/ surrealism-overview?fbclid=IwAR3-7ehyxIeVP8P7pfMdbIfiEJrsab9Ir0FVL-ujr_3dHvH1_9zWST1fMg4)

مؤشرات الاطار النظري:

١. ترتبط الحركة بالجانب النفسي من خلال ارتباطها بمفهوم الحياة، فالحركة تعبر عن الحياة وتمثل استمراريتها.

٢. تعد الحركة من اهم المصادر الاساس في شتى مجالات الفنون، فهي تخلق في الفن عن طريق تصور الفراغ.

٣. ان الفنان ينظر إلى الاشياء والاجساد على انها حاملة للقيمة والمعنى، وان اي حركة يقوم بها لا بد ان تكون لها دلالة ينبغي تأويلها بشكل صحيح وكشف ابعادها النفسية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولا: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من النتاجات الفنية الخاصة بالرسم وضمن اتجاهات الفن الحديث بتياراته بدءً بالانطباعية وانتهاءً بالسوريالية، وبحسب ما ورد في الحدود الزمنية للدراسة الحالية، ووفقا لعلاقة مجتمع البحث بموضوع الدراسة الحالية حصرا خلال المدة (١٩١٧-١٩٢٦)، علما ان الباحثة اطّلعت على كثير من المراجع والمصادر الاجنبية والعربية المتوفرة مع التعويل بشكل اساس على شبكة الانترنت العالمية كونها وفّرت الباحثة اعمال كل فنان فيما يخص منجزاته في موضوعة الحركة، فضلا عن رصدها اكبر قدر من نماذج المجتمع ونماذج العينة التي تشتغل على موضوعة البحث الحالي. وقد بلغت نماذج المجتمع (١٥).

ثانيا: عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث بطريقة قصدية كونهما لم تجدا غزارة في النتاجات الفنية المتعلقة بالدراسة الحالية، وقد تم تصنيف الأعمال الفنية بحسب المدارس الفنية معينة وبما يتناسب مع حدود البحث والمراحل الزمنية لتيارات الرسم الحديث وكانت الحركات المنتخبة كنماذج للعينة هي (التكعيبية، التجريدية، الدادائية)، وقد استبعدت الباحثة وجود أي تكرار في اسم الفنان أو الاسلوب الفني المتبع والدلالات المطروحة لموضوعة الحركة، كما لم تتقيد الباحثة بالأعمال الفنية المرسومة بالزيت، بل شملت تقنيات اخرى كالصور الفوتوغرافية، وقد تم اختيار (٣) نماذج فنية كعينة للبحث راعت فيها الباحثة تحقيق هدف البحث مع تباين

النماذج المختارة وفقا لتنوع حركات الفن الحديث، وبما يتيح المجال لمعرفة البعد النفسي للحركة مع دراسة اكبر قدر ممكن من المفاهيم المتعلقة بالحركة.

ثالثا: اداة البحث:

لغرض بناء الاداة قامت الباحثة بإعداد استمارة تحليل محتوى تتكون من البعد النفسي ومجالاته الفرعية، ويتكون البعد النفسي من (٥) مجالات وتم بناء الاداة وفقا لما جاء به الاطار النظري من مؤشرات وكذلك تم عرضها على عدد من الخبراء للتحقق من صدقها وثباتها وكما يأتي:

صدق الاداة:

للتحقق من صدق الاداة قامت الباحثة بعرض الاداة بصورتها الاولية- ملحق (١)- على مجموعة من السادة الخبراء ذوي الاختصاص (*) للتعرف على مدى صلاحية وفاعلية الاداة في تحليل محتوى الاعمال الفنية لتحقيق هدف البحث، وقد كانت آراء الخبراء متفقة بنسبة عالية على فقرات الاداة مع بعض التعديلات البسيطة. وتم حساب صدق الاداة بحسب معادلة (كوبر) فكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء على فقرات الاداة بنسبة (٨٩%).

ثبات الاداة:

يُشير الثبات إلى تماسك اداة القياس أو التجانس في النتائج نفسها، ويُمكن وصف الاداة بالثبات اذا كنا نثق انها ستُعطينا النتائج نفسها عند إعادة تطبيقها مرة أخرى على العينة نفسها بعد مدة زمنية مناسبة وفي ظروف التطبيق نفسها. وللتأكد من ثبات الاداة،

(*) اسماء السادة الخبراء مرتبة بحسب اللقب العلمي:

١. أ. د دلال حمزة محمد- تربية تشكيلية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٢. أ. م. د ايناس مهدي ابراهيم- تربية تشكيلية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٣. أ. م. د تسواهن تكليف مجيد- تربية تشكيلية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٤. أ. م. د حمدية كاظم روضان- تربية تشكيلية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٥. أ. م. د هديل هادي عبد الامير- تربية تشكيلية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

استعانت الباحثة بمحللين اثنين خارجيين (**) من ذات الاختصاص للقيام بتحليل بعض النماذج من عينة البحث لكل محلل على حدة بعد تعريفه بإجراءات التحليل وخطواته وعلى الكيفية التي يتم فيها استعمال الاداة، فضلا عن قيام الباحثة بتحليل النماذج ذاتها مع نفسها بعد مرور اسبوعين من التحليل الاول، وبعد تطبيق معادلة (سكوت) اتضح ان نسبة اتفاق الباحثة والمحلل الاول هي (٨٠%)، وبين الباحثة والمحلل الثاني هي (٨١%)، بينما بلغت نسبة اتفاق المحلل الاول والمحلل الثاني (٨٢%)، كما بلغت نسبة اتفاق الباحثة مع نفسيهما عبر الزمن (٨٤%)، وبذلك تكون النسبة العامة للثبات (٨١، ٧٥%) وهذه النسب مقبولة منهجيا، وبذلك اصبحت الاداة جاهزة للتطبيق بشكلها النهائي وكما في ملحق (٢). والجدول الآتي يوضح ذلك:

نوع الثبات	نسبة الاتفاق
بين الباحثة والمحلل الاول	%٨٠
بين الباحثة والمحلل الثاني	%٨١
بين المحللين الاول والثاني	%٨٢
بين الباحثة ونفسيهما بعد اسبوعين	%٨٤
معدل الثبات الكلي	٨١، %٧٥

رابعا: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث للكشف عن البعد النفسي للحركة في الفن الحديث وتماشيا مع هدف البحث وتحليل الأعمال الفنية.

(**) المحللين هما:

١. أ. م. د تسواهن تكليف مجيد/ تربية تشكيلية/ كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

٢. ا. م. د رشا اكرم موسى/ تربية تشكيلية/ كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

خامسا: الوسائل الاحصائية:

استعملت الباحثة الوسائل الاحصائية الآتية:

معادلة (كوبر) لحساب صدق الاداة ونسبة الاتفاق بين الخبراء حول فقرات الاداة وكما يأتي:

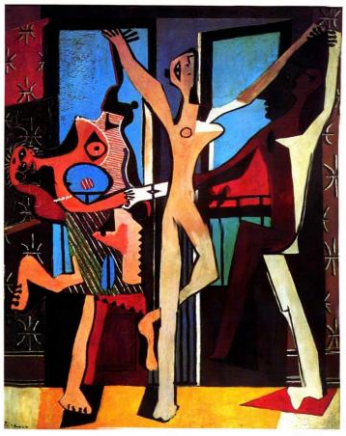
$$\text{معادلة كوبر} = \frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

معادلة (سكوت) لحساب ثبات الاداة وكما يأتي:

$$\text{معادلة سكوت} = \frac{\text{نسبة الاتفاق الكلي للمحللين ــ مجموع الخطأ مع الاتفاق}}{١ \text{ ــ مجموع الخطأ في الاتفاق}}$$

خامسا: تحليل العينة:

نموذج (١)



اسم العمل: الراقصون الثلاثة

الفنان: بابلو بيكاسو

الخامة المستعملة: زيت على قماش

الابعاد: ٢١٥ سم x١٤٢ سم

سنة الانتاج: ١٩٢٥

العائدية: معرض تيت، لندن، بريطانيا

الوصف العام: يمثل العمل الفني مشهد راقص لحكاية واقعية جُسدت على اللوحة، اذ تُصوّر ثلاث شخصيات راقصة داخل قاعة تطل على الخارج وذات ارضية صفراء وباب القاعة كبير الحجم مكون من الزجاج ومحاط باطار اسود اللون. ونلاحظ على الجانب الايمن من العمل الفني الراقص (رامون بيتشوف) صديق بيكاسو، وعلى الجانب الايسر من العمل الفني (جيرمن جارجيو) الذي يحمل آلة الجيتار بيده، وفي وسط اللوحة الراقصة (بيجات) زوجة (جيرمن) وصديقة (رامون)، حيث تثني قدمها اليسرى وتسندها خلف قدمها اليمنى وترتكز على قدم واحدة ويديها مرفوعتان إلى الاعلى وهي تمسك بيد كل من الراقصين. ونرى في هذا المشهد رقصات مروعة ومخيفة عند ثني رأس الراقص الموجود على يسار العمل بزاوية شبه مستحيلة.

التحليل:

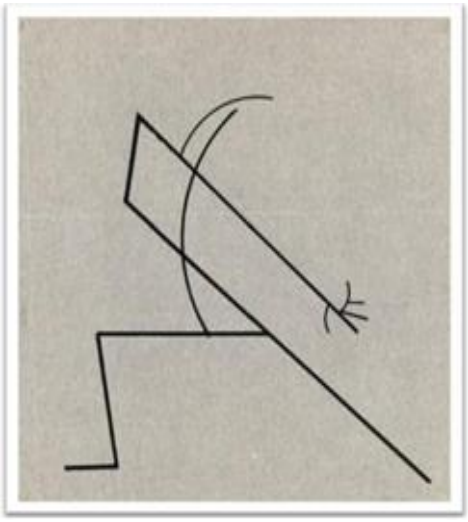
يتمثل البعد النفسي للحركة في هذا العمل فيظهر من خلال الضغوطات التي حملها (بيكاسو) وصوّرها في هذه اللوحة، اي انه تنفيس للمكبوتات التي حملها الفنان في وجدانه وعاشها بحزن ومأساة ومعاناة من فقر، اضافة إلى الموت الذي غيّب اصدقاءه عنه فعبّر عن ذلك تعبير ايمائي من خلال رسمه الاشكال بطريقة تركيبية تعبيرية مختزلة. نستنتج ان في هذا العمل اراد الفنان ان يبين ان الحركة هو علاج للأمراض النفسية للمرضى وخروجهم من صمتهم وعزلتهم وعلاج حالات الاكتئاب الشديد، اذ نلاحظ ان الاشكال الخشنة للراقصين الثلاثة تمثل انفجارا في الطاقة بسبب التلوين السلبي وذلك تعبيرا عاطفيا للعمل الفني واختيار اللون الاخضر الذي استخدمه بيكاسو لتحديد بعض اجزاء من جسد الراقصين هو دلالة الخوف والمرض والخيانة.

ويمكن ان نلحظ البعد النفسي للحركة من خلال الدلالات المنصهرة في الشكل الفني، فالحركة لغة تواصل غير لفظية لفرقة رقص كانت تبدو في قمة ابداعها وانجازاتها خصوصا عندما تظهر حركات الانفعال والقفز والاندماج مع الرقصة المدعومة بالموسيقى لترسيخ جمالية فن الاداء والحركة، وتبرز لغة جسدية تسودها المتعة الروحية من خلال اتباع حركات الجسد لإيقاع الموسيقى والمرح الذي يحسه المؤدي وهو يتقمص وجدانيا ترددات الصوت

ليترجمها في عروض حركية. وقد استوحى بيكاسو اسلوبه من مرحلته التركيبية، إذ تتحول الاشكال إلى مساحات حرة من التكوين يصنع الفنان بينها علاقات جمالية مدروسة تتبع حدس الفنان في انجاز العلاقات والدلالات المحملة في التكوين من خلال الالوان وتوزيع المساحات.

ويمكن ان نرى الاشتغالات الجمالية لبنية اللوحة من خلال حركة وسط الغرفة، حيث رسمت الاشكال بصورة استفزازية والوان قاسية مكثفة للتعبير عن مشاعر الفنان العنيفة، إذ عد اول عمل للفنان (بيكاسو) يهيمن عليه الطابع السريالي، هنا جعل (بيكاسو) مع اجسام الراقصين اجساما جديدة تتلألأ بأشكال غريبة مما يخلق العديد من الظلال والصور للتعبير عن ايماءات وعواطف الشخصيات الراقصة التي يصعب التعرف عليها بسبب صورتها الرمزية. كما ان الفنان اعتمد على مخيلته وما يجول فيها من صور مما جعله يتلاعب في استخدام الالوان بشكل مكثف، اذ وزع الالوان على الاشكال ليعطي كل شكل قيمته الفنية وكذلك نجد توازن وانسجام واضح في اللوحة.

نموذج (٢)



اسم العمل: منحنيات حركية في رقصات بالوكا

الفنان: فاسيلي كاندنسكي

الخامة المستعملة:

الابعاد: غير معروفة

سنة الانتاج: ١٩٢٦

العائدية: غير معروفة

الوصف العام: يمثل المشهد خطوط مختزلة لحركة باليه تقوم بها الراقصة جريت بالوكا (١٩٠٢-١٩٩٣) الراقصة الالمانية ومعلمة الرقص والتي اسست مدرسة للرقص في دريسدن سنة (١٩٢٥)، ويصور كاندنسكي الحركة بطريقة ميناميلية وهي تمثل قمة الاختزال في ايقاعات الحركة من خلال خطوط الموضوعة في فضاء اللوحة والتي تتداخل وتتقاطع بطرائق

مستقيمة ومنحنية ولكنها مستقرة ومتوازنة وفيها يختزل اليدين وساق بخطين متوازيين مع الاشارة إلى الاصابع بمجموعة خطوط متفرعة وخط يمثل زاوية لشكل هندسي ليمثل الساق الاخرى في حركة انثناء الركبة في حين تحول الجذع إلى خط منحني يتقاطع مع خط الكتف والصدر، وتم الاشارة إلى الوجه الجانبي بخط منحني ومتراجع يمثل الرأس المرفوع والمتراجع إلى الخلف في حركة الراقصة بالوكا.

التحليل:

يتمثل البعد النفسي في الحركة بحد ذاتها كخطاب مشاهدة أو فعل نقوم به هي نوع من اللغة التي تعكسها النفس فهي تبث معاني وعبارات سرية للآخرين عن طريق الإيماءة لتعبر عن حوامل مكبوتة خصوصا عندما يرى الانسان وسيلة يرغب بها كثيرا ويرغب في تجريبها ليعيش جو من الطمأنينة والثقة عن طريق توجيه الجسد ليترجم للنفس ما تريد قوله بطريقة ناجحة فالأذرع المفتوحة والسيقان المندفعة والرأس المرفوعة هي ايماء لما يفكر به الناس من رغبتهم بالتحرر والبوح بالأسرار ويعد ذلك وسيلة لعلاج الامراض النفسية باستخراجها بطرائق متسامية ومن المؤكد ان الخوض بتجربة حركية للجسد يقود إلى تحولات روحية ووجدانية من خلال تمثيل النشاط الحركي كطريقة لنشر كل تعقيدات النفس ويعد ذلك سبيل للتعرف على الاخرين وجمعهم في وحدة حب الحركة وذلك يمثل بحد ذاته قدرة على التأثير الناجح والفعال على اصلاح الانسان والمجتمع.

اما البعد البعد النفسي للحركة فنيا من خلال اسلوبه التجريدي للشكل الخالص ومحاولته لمحاكاة الايقاع الموسيقي بالخطوط بطرائق جمالية خاصة تعتمد التصميم الحركي وتثبيت اللحظة الحركية عبر زمن يلتقط فيها اقصى درجات الجمال في التعبير والرشاقة الجسدية ليكشف عن مهارات فنية لتوثيق الايقاع الثابت واللحن الخطي، فقدرة الجسد المتحرك تعتمد على الدوران والانطلاق والثني والمد والوثب وعليه يتم اختيار المؤدي الجيد والمتمرس الذي يمتلك مهارات جيدة، وفي هذه اللوحة اراد كاندنسكي تحميل الخطوط المختزلة بقيم تعبيرية تأخذ شمولية فعل الحركة، إذ لا وجود للأخطاء والقبح، فهذا الشكل يمكن ان يمثل ثورة على القبح ومحاكاة لديمومة الوجود فإيقاعات الخطوط وحركاته تبقى خالدة ومتوارثة عبر الاجيال،

وهي تنزح للتكرار كونها تظل تجسد رموزا للثقافة واسهل طريقة لنشر الثقافة عالميا ومحليا واقتناع الجميع بجمال الفن وقدرته على ابهار المتلقي وتشجيعه واثارته حسيا للانخراط بالنشاط الحركي ولتمكين جانبه الروحي والعاطفي من التواصل والنمو والتطور مع الفعل الحركي بتشكيلاته المنظمة أو العفوية.

يرتكز المشهد الذي يمثل حركة المؤدية على عنصر الخط والذي يوازي الايقاع في التصوير، فليس هناك فعل في الوجود لا يتخلله ايقاع يكشف عن طبيعته الجمالية في الشكل والمضمون، كما ان قيمة كل شيء مرتبطة بغيره فقيمة الخطوط التي تبدو بسيطة في ظاهر اللوحة تبرز من خلال الادراك الجمالي للتوازن والايقاع والتكرار والعلاقات المنسجمة بين الخطوط، كما ان الجسد وحركته هو موضوع جمالي بحد ذاته خصوصا عندما يركز كاندنسكي على نفي الحجومية وتغييب الزمان والمكان ليعيش الشكل حياته الجمالية الخاصة بحرية ويترك المشاهد حرا في التفسير لان هذا الفن المختزل يفتح آفاق للتأويل والجمال تفوق ما هو واقع.

ان الوحدة التي يجسدها العمل تتبين من خلال قيام العمل كليا على لغة الخطوط ووحدة المعالجة كما ان علاقة الشكل بالفضاء هي علاقة اختراق وفراغات فقط فلا توجد مساحات لونية منغمة التي اعتاد كاندنسكي ان يعالج بها مساحاته التصويرية وذلك حينما عد الخط وحده العنصر الاساس في التنظيم الشكلي.

نموذج (٣)

اسم العمل: حياة صوفي

الفنان: صوفي تايوبر آرب

الخامة المستعملة: صورة فوتوغرافية لمصور غير معروف في ملهى بول فولتير

الابعاد: غير معروفة

سنة الانتاج: ١٩١٧

العائدية: مركز جورج بومبيدو

الوصف العام: المشهد هو صورة فوتوغرافية بالأبيض والاسود للفنانة الدادائية (صوفي تايوبر) في ملهى بول فولتير في زيورخ الذي كان ملجأ الدادائيين خلال سنوات الحرب العالمية الاولى يجتمعون فيه ليعبروا عن رفضهم لكل المؤسسات واشكالها الفنية والسياسية والاجتماعية ونرى في المشهد الفنانة صوفي وفي احد الاماسي التي كانت تعقدها هذه المجموعة هي واقفة بميلان في جسدها إلى الجهة اليسرى وهي ترتدي قناعا شامانيا لمارسيل يانكو (*) وتبدو يديها في هيئة حركة متصلبة وترتدي في اطرافها اسطوانة من الكارتون اللماع العاكس للضوء الذي يمتد من الاكواع إلى نهاية الاطراف ويتجاوزها طولا من خلال اطراف الكارتون المقصوصة بطريقة اشبه بالمثلثات الهرمية فتبدو كالأصابع الميكانيكية ونفس التشكيلة موجود على رأسها بهيئة التاج، اما القناع فيبدو مستطيلا كبيرا يغطي الوجه والصدر وتبدو فيه ملامح وحشية غير نظامية، اما جسدها فيبدو ملفوفا بطريقة عبثية بالأوراق والاقمشة وكارتونات لامعة ايضا بحيث تبدو هيئتها بشكل عام غامضة ومربكة، ويمكن كذلك ان نرى المعالجة بالأبيض والاسود والتضاد الواضح بين الشكل المطعّم بالأبيض والموضوع على خلفية مظلمة غير قابلة للتحديد وتظهر خصلة من شعرها على الجهة اليمنى، وتبدو العيون غير متطابقة احدهما متجهة للخارج وتحدّق في الفراغ والاخرى تنظر للداخل وحركتها كأنها محاكاة لتجنب انفجار قذيفة، مع انف ورقي بارز يغطي جزء من الفم الذي تبرز منه الاسنان مع لسان اسود ورأس ضخم، والشكل بالعموم هو قطع من الكولاج اللامعة والمعتمة.

التحليل:

(*) مارسيل يانكو Marcel Hermann Ian (١٨٩٥- ١٩٨٤): فنان تشكيلي ومهندس معماري ومنظر فني روماني، كان مؤسسا لمذهب الدادائية ومن دعاة مذهب البنائية في أوروبا الشرقية. وفي عام (١٩١٠)، شارك في تحرير مجلة الفن الرومانية (سيمبولول) مع كل من أيون فينيا وتريستان تسارا وله أعمال فنية تنتمي للفن الحديث والمستقبلية والتعبيرية قبل أن يكرس فنه للتصميم المسرحي لمذهب الدادائية الأدبي لتسارا، وانفصل عن المذهب الدادائي في عام (١٩١٩)، عندما أسس هو والرسام هانز آرب مجموعة تعتنق المذهب البنائي، اسمها (الحياة الجديدة). للمزيد ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

يتمثل البعد النفسي للحركة من خلال التعبير النفسي الايمائي والتنفيس عن المكبوتات، فالمؤدية في حركتها تبدو كأنها تريد الخروج من طوق التخريب والقبح الذي تحوطت به، فجسد الانسان في حالة الحركة الساخرة لا يمكن ان يتحرك بطريقة قسرية ولا يمكن ان يكون وسيطا لأي ايديولوجية خارجية لذلك تبدو الحركة اشبه بالمقاومة الفردية لإكراه الذات على تبنّي افكار هدّامة ولتلمّح بأن الشكل الداخلي للجسد هو اكثر حرية واكثر حياة وقدرة على الاداء الحركي فخروج الجسد من تحت غطاء حلة من الاعمال اليدوية هو اشارة وايماءة لفهم الشكل العام على انه محمل بالإكراه والالتزام الذي يقيّد ويعيق حركات الحرية ويعيق التعبير عن الحياة الفردية المنطلقة من خبرتها الشخصية والداخلية فتلك الفوضوية التي تظهر في مظهر صوفي وحركتها هو تعبير عن الحرية مقارنة مع الانماط التي وجد الفنان نفسه مجبرا على تبنيها.

وقد تمثّل البعد النفسي للحركة فنيا من خلال الثورة على القبح فتلك الحركة الثورية التي أسهمت في تحدي التقاليد الفنية والجمالية الراسخة من خلال اللعب بالكتل والاشكال المتعارف عليها والمقبولة وتحريكها بطريقة عشوائية، فالمؤدية التي قد تبرز وجهها لتعبّر من خلال ملامحها عن انفعالاتها الحركية ولتزيد المعنى نجدها قد ارتدت قناعا تسترت به كنوع من الغموض ورفض التواصل واصبحت صورة الحركة المخفية اشارة لتضاؤل اهمية الجسد مع استخدامه كمجرد توضيح لمعارضة الدادا لجماليات الفنون واستخدام القناع كتمثيل صامت للجانب المأساوي والقبيح في حياة الفنانين. كما تمثل البعد النفسي من خلال التواصل غير اللفظي فصوت المؤدية الذي يجب ان تبوح به حركاتها الحيوية وجسدها الواضح الغير مغلّف قد بدى مكتوما ومقهورا وغير قادر على التعبير فصوفيا بهذا القناع لا تستطيع اظهار مواهبها كما ان حركاتها غير محسوسة بالنسبة للمشاهد فلا يوجد تواصل بينها وبين المجتمع فتبدو اللغة الجسدية غير نافعة هنا والحضور غير عابئ للحركة المبتورة وغير الواضحة والتي لا يمكن التفاعل معها بأية وسيلة من العاطفة والوجدان أو حتى الادراك الحسي وظهرت بدلا من ذلك اضواء ولمعات عابثة غير ذات معنى موزعة بطريقة غير نظامية على لعبة صامتة، ويمكن ان نتلمس كذلك علاقة المؤدية بالفضاء المجرد، اذ تبدو بجسد هندسي رباعي الابعاد وبحركة عابرة واحساسات حركية هندسية وهذه الطريقة المقنعة هي مقاومة للضوابط

المؤسسية والاخلاقية والثقافية للغة المكتوبة والمنطوقة وللنوع والايماءات والمتعة الحسية وهي الايديولوجيات السلبية التي وجدت الدادا نفسها امام قياداتها وسلطتها والتي انتهت بها نحو الحرب.

ولذلك تبدو الحركة في رقصة صوفيا مع وضد الحركة الايقاعية وهي لغة الدادائية حينذاك نقل روح الدعابة عبر الجسد والفضاء المؤيد للبيئة الممزقة وغير الانسانية، فالجسد محمّل بجملة من المواد المبعثرة المعيقة للحركة وهو يرمز لفقدان الحياة امتيازات الحركة الحية والحرة مع صناعة جسد هجين من الروح المتألمة المغلفة بالشكل المجرد القاسي.

الفصل الرابع

(النتائج والاستنتاجات)

اولا: نتائج البحث: من خلال تحليل نماذج العينة توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج كالآتي:

١- ادرك الفنان الحداثي اهمية الحركة كأداء تنفيس بوصفها وسيلة للتخلص من القلق وتكريس الصحة النفسية نحو الافضل من خلال استعادة الانسان لشغفه بالحياة والحركة التي هي دلالة للديمومة.

٢- ان الحركة تحسن من وجود الانسان لأنه يربط جسد الانسان بروحه وعاطفته، كما انه وسيلة للتنفيس بطرائق تعبيرية عن المكبوتات والافكار المؤلمة في الحياة، ولذلك ظهر ت الحركة بأبعادها النفسية عند الفنان الحداثي في جميع نماذج العينة لأهمية الفن بشكل عام ومساهمته في تجاوز محن وصعوبات الحياة، ولقدرته على استرجاع طرائق التنفيس المطلوبة خصوصا عند ارتباطه بالحركة، فضلا عن طبيعته كلغة غير لفظية تسهل على المرضى ايجاد بدائل اكثر سهولة من الكلام لاسترجاع ما لا يمكن التعبير عنه بالألفاظ.

٣- تجلى البعد النفسي للحركة كطريقة لتنفيس المكبوتات في نماذج العينة (١، ٢، ٣)، وبرز كتعبير نفسي ايمائي في نماذج العينة (١، ٢، ٣)، واتضح كوسيلة تربوية علاجية

في نماذج العينة (١، ٢، ٣)، كما انه برز كطريقة لعلاج الامراض النفسية في نماذج العينة (١، ٢، ٣)، وظهر هذا البعد كتحولات روحية وجدانية في نماذج العينة (١، ٢، ٣).

ثانياً: الاستنتاجات:

في ضوء ما تقدم من نتائج، توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية:

١- لجأ فناني الحداثة إلى الابتعاد عن التجسيد المباشر للحركة واعتماد الطرائق الجمالية المجردة والتحليقات الشكلية الخالصة تعزيزا للجوانب الروحية، بينما لجأ البعض الآخر إلى تعظيم الجانب الجسدي وبطابعها الاغوائي بالتركيز على مفاتن الجسد الانثوي.

١.كان لجوء الفنان الحداثوي للاهتمام بالحركة مواكبة مع المغايرة في الطرح اضافة إلى الارشفة التاريخية والفنية للنشاطات الحركية للانسان والمنجز التشكيلي الذي يعكسه.

٢.تعد الحركة ومن خلال ابعادها النفسية من اكثر العاصر قدرة على استيعاب العواطف والمشاعر الانسانية والخبرات والتجارب الوجدانية، فالمنجز الفني ومن خلال الحركة يفيض بالمعاني والدلالات والرؤى الذاتية للفنان.

٣.تعامل الفنان الحداثي مع الحركة كعنصر جمالي يقوم على نسق من الايقاع والتنظيم لتمثيل خطابا فنيا ايمائيا يجسِّد من خلاله الفنان فهمه لفاعلية الحركة في الحياة والوجود.

٤. اهتم الفنان الحداثي بالأبعاد النفسية للحركة من خلال الصور الثابتة والمتحركة، فرغم ان الحركة ارتبطت عنده بنسق جمالي لكنه عدها لغة تواصل ثرّة تستطيع مواكبة كل الافكار الحداثية والهموم الآنية.

٥.تمثل الحركة لغة نفسية وجمالية وتثوير لسكون الرسم صوب الانفعال اللوني الذي مجده الفنان، فحركة العناصر هي موجة مجردة من الخط واللون.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء ما ظهر من نتائج واستنتاجات، توصي الباحثة بما يأتي:

١- نشر ثقافة العلاج النفسي بالحركة والتعريف بأهميته في تدعيم الصحة النفسية.

٢- رفد مكتبات كليات الفنون الجميلة بالمصادر والدراسات الحديثة عن الحركة وعلاقاتها بالرسم.

٣- التنظير في مجال جماليات الحركة والتشجيع على دمجه بالفنون كالرسم والنحت لإضفاء طابع الحركة الزمانية على هذه الفنون ورفدها بحيوية الفن.

رابعاً: المقترحات:

في ضوء ما ظهر من نتائج واستنتاجات وتوصيات، واستكمالا للفائدة، تقترح الباحثة اجراء الدراسات الآتية:

١- الابعاد النفسية للحركة في الفن المعاصر.
٢- الحركة وتمثلاتها في الفن المستقبلي.
٣- الابعاد الفكرية للحركة في فنون ما بعد الحداثة.

ملحق (١) الاداة بصيغتها الاولية

البعد النفسي للرقص		العناصر والاسس الفنية							
الفئة الرئيسية	الفئات الفرعية	الخط	اللون	الشكل	الوحدة	الايقاع	التوازن	الانسجام	التباين	السيادة
البعد النفسي للحركة	البعد النفسي									
	تنفيس للمكبوتات									
	تعبير نفسي ايمائي									
	وسيلة تربوية وعلاجية									
	علاج الامراض النفسية									
	تحولات روحية وجدانية									

اداة بصيغتها النهائية

ملحق (٢)

البعد النفسي للرقص		الاتجاهات الفنية للحركة في الرسم الحديث							
الفئة الرئيسية	الفئات الفرعية		انطباعية	وحوشية	تعبيرية	تكعيبية	مستقبلية	تجريدية	دادائية	سريالية
البعد النفسي للحركة	البعد النفسي	تنفيس للمكبوتات								
		تعبير نفسي ايمائي								
		وسيلة تربوية وعلاجية								
		علاج الامراض النفسية								
		تحولات روحية وجدانية								
	عناصر التكوين	الخط								
		اللون								
		الشكل								
		الملمس								
		الفضاء								
		الوحدة								

		التكرار												
		الايقاع												
		التوازن												
		السيادة												
		الانسجام												
		التباين												

المصادر

١. شوقي، اسماعيل. (١٩٩٩). *الفن والتصميم*. مصر، القاهرة: جامعة حلوان.

٢. امهز، محمود. (١٩٨١). *التيارات الفنية المعاصرة*. لبنان، بيروت: دار التصوير.

٣. الرازي، محمد بن ابي بكر. (١٩٨١). *مختار الصحاح*. بيروت: دار الكتاب العربي.

٤. البستاني، فؤاد افرام. (د. ت). *منجد الطلاب*. ط٣. بيروت: دار المشرق.

٥. الموسوعة العربية الميسرة. (١٩٦٥)، القاهرة: دار القلم.

٦. الفقي، اسامة. (٢٠٠٦). *التفكير بالألوان*. القاهرة، مصر: مكتبة الانجلو المصرية.

٧. بن زكريا، ابي الحسين احمد بن فارس. (١٩٧٩). *مقاييس اللغة*. ج١. لبنان، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

٨. سليمان، حسن. (١٩٦٩). *الحركة في الفن والحياة*. القاهرة: دار الكتاب العربي.

٩. خير الدين، حسن محمد. (د. ت). *الاصول العلمية للاعلان*. القاهرة: دار وهدان للطباعة.

١٠. رياض، عبد الفتاح. (١٩٧٣). *التكوين في الفنون التشكيلية*. القاهرة: دار النهضة العربية.

١١.صليبا، جميل. (١٩٦٤). *المعجم الفلسفي*. ج٢. قم منشورات ذوي القربى.

١٢.طالو، محي الدين. (٢٠١٠). تاريخ عباقرة الفن التشكيلي. سوريا، دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع.

١٣.علوش، سعيد. (١٩٨٠). *معجم المصطلحات الادبية المعاصرة*. لبنان، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

١٤.علام، نعمت اسماعيل. (٢٠١٠). *فنون الغرب في العصور الحديثة*. ط٥. مصر، القاهرة: دار المعارف.

١٥.غربال، محمد شفيق. (د. ت). *الموسوعة العربية الميسرة*. القاهرة: دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

١٦.فياض، ليلى لميحة. (١٩٩٢). *موسوعة اعلام الرسم العرب والاجانب*. لبنان، بيروت: دار الكتب العلمية.

١٧.كارولين بتلر بالمر. (د. ت). *السريالية والرقص*، بحث منشور على شبكة الانترنت على الرابط الآتي:

https: / / www. rem. routledge. com/ articles/ overview/ surrealism-overview?fbclid=IwAR3-7ehyxIeVP8P7pfMdblfiEJrsab9Ir0FVL-ujr_3dHvH1_9zWST1fMg4

١٨.مسعود، جبران. (د. ت). الرائد، بيروت: دار العلم للملايين.

١٩.معلوف، لويس. (١٩٩٦). *المنجد في اللغة*. ط٣٥. طهران: المعارف.

٢٠.مولر، جي. أي. وفرانك ايلغر (الكاتبان). (١٩٨٨). *مئة عام من الرسم الحديث*. (تر: فخري خليل). العراق، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

٢١.محمد، نوال. (١٩٧٢). *الديناميكا في الفن واثرها في تدريس الفنون* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة حلوان: كلية التربية الفنية.

٢٢.هوبكنز، ديفيد. (٢٠١٦). الدادائية والسريالية. (تر: احمد محمد الروبي)، مصر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

٢٣.عوديشو، وسام مرقص. (١٩٨٩). *اتجاه حركة العناصر وعلاقتها بالمضمون في الرسم الجداري والنحت البارز في حضارة وادي الرافدين*. اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

24.Tsoumas, Johannis.(2013).Performing "Fine Arts": Dance as a Source of Inspiration in Impressionism. journal of rupkatha, Volume Five, Issue 2, for the year.

:References

1. Shawqi, Ismail. (1999). Art and Design, Helwan University, Cairo, Egypt

2. Mahmoud, Amhaz. (1981). Contemporary Artistic Movements. Dar Al-Tasweer, Beirut ،Lebanon

3. Al-Razi, Muhammad ibn Abi Bakr. (1981). Mukhtar Al-Sahah. Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut.

4. Al-Bustani, Fouad Afram, Al-Tullab, Munjid, 3rd ed. , Dar Al-Mashriq, Beirut, (n. d).

5. The Concise Arabic Encyclopedia. (1965). Dar Al-Qalam, Cairo.

6. Al-Faqi, Osama. (2006). Thinking with Colors. Anglo-Egyptian Library, Cairo, Egypt

7. Ibn Zakariya, Abi Al-Husayn Ahmad ibn Faris. (1979). Maqayis Al-Lughah, Dar Al-Fikr for Printing. Publishing and Distribution. Vol. 1, Beirut, Lebanon

8. Suleiman, Hassan. (1969). Movement in Art and Life. Arab Book House, Cairo.

9. Khair El-Din, Hassan Muhammad. The Scientific Principles of Advertising. Wahdan Printing House, Cairo.

10. Abdel Fattah, Riyad. (1973). Composition in the Fine Arts. Arab Renaissance House, Cairo.

11. Saliba, Jamil. (1964). The Philosophical Dictionary. Vol. 2, Qom, Dhu al-Qurba Publications.

12. Talo, Muhyiddin. (2010). A History of the Geniuses of Fine Art. Damascus Printing, Publishing and Distribution House, Damascus, Syria.

13. Alloush, Saeed .(1980). Dictionary of Contemporary Literary Terms. Lebanese Book House, Beirut , Lebanon.

14. Allam, Nimat Ismail. (2010). Western Arts in Modern Times. 5th ed. , Dar al-Maaref, Cairo, Egypt.

15. Gharbal, Muhammad Shafiq. The Concise Arabic Encyclopedia. Dar al-Shaab and Franklin Printing and Publishing Foundation, Cairo.

16. Fayyad, Lamiha, Layla. (1992). Encyclopedia of Arab and Foreign Painters. Dar al-Kutub al-Ilmiya, Beirut, Lebanon.

17. Palmer, Caroline, Butler. Surrealism and Dance. research published online at the following link:

18. https: / / www. rem. routledge. com/ articles/ overview/ surrealism-overview?fbclid=IwAR3-7ehyxleVP8P7pfMdblfiEJrsab9Ir0FVL-ujr_3dHvH1_9zWST1fMg4

19. Jubran, Masoud. The Pioneer. Dar al-Ilm lil-Malayin ، Beirut ،(n. d.).

20. Louis, Maalouf. (1996). Al-Munjid fi al-Lughah (The Concise Dictionary of Language). 35th ed. , Tehran: Al-Maaref.

21. Müller, G. A. and Elger,Frank .(1988). One Hundred Years of Modern Painting. Translated by Fakhri Khalil. Dar al-Ma'mun for Translation and Publishing, Baghdad, Iraq.

22. Muhammad, Nawal .(1972). Dynamics in Art and its Impact on Art Education. Master's Thesis, Faculty of Art Education, Helwan University.

23. Hopkins, David. (2016). Dadaism and Surrealism. Translated by Ahmed Muhammad al-Roubi. Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, Egypt.

24. Marqos, Wissam and Yisho, Awda. (1989). The Movement of Elements and their Relationship to Content in Mural Painting and Relief Sculpture in the Civilization of Mesopotamia. Doctoral Dissertation submitted to the Council of the College of Fine Arts, Graphic Design Department, University of Baghdad.