جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة/ الدراسات العليا
قسم الفنون التشكيلية

تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث

أطروحة دكتوراه مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة
في الفنون / الفنون التشكيلية

تقدمت بها الطالبة
ألوان خليف محمود الجبوري

بإشراف

الأستاذ
د. رافد قاسم هاشم الخالدي

الأستاذ المساعد
د. بهاء علي حسين السعدي

١٤٤٣هـ ـــــــــــــــــــــــــــــ بابل ـــــــــــــــــــــــــــــ ٢٠٢٢م

﴿ هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾

((الحديد / الآية ٣))

﴿ لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ ﴾

((الأنعام / الآية ١٠٣))

صدق الله العلي العظيم

إقرار المشرف

نشـهد أن إعـداد هـذه الاطروحـة الموسـومة: (**تمظهـرات المعنـى واللامعنـى فـي الرسـم الحديث**) لطالبة الدكتوراه (**ألوان خليف محمود الجبوري**) قد جرى تحت إشرافنا في كليـة الفنـون الجميلة / جامعة بابل. وهي جزء من متطلبات نيل شـهادة الدكتوراه فلسفة في الفنـون / الفنـون التشكيلية / رسم.

التوقيع:

الاسم: د. رافد قاسم هاشم الخالدي

الدرجة العلمية: أستاذ

التاريخ: ١٩/ ١ / ٢٠٢٢

التوقيع:

الاسم: د. بهاء علي حسين السعدي

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد

التاريخ: ١٨/ ١ / ٢٠٢٢

بناءً على توصية المشرفين، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

التوقيع

الاسم: **د. أياد محمود حيدر**

الدرجة العلمية: **أستاذ مساعد**

التاريخ: ٢٥/ ١ / ٢٠٢٢

رئيس: قسم الفنون التشكيلية

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة، أننا اطلعنا على أطروحة الدكتوراه الموسومة: **(تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث)** لطالبة الدكتوراه **(ألوان خليف محمود الجبوري)**، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها، وأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في الفنون / الفنون التشكيلية/ رسم وبتقدير (امتياز) .

التوقيع:
الاسم: د. محمد علي اجحالي
المرتبة العلمية: أستاذ
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة

التوقيع:
الاسم: د. محسن رضا محسن
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة

التوقيع:
الاسم: د. صاحب جاسم حسن
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة

التوقيع:
الاسم: د. اياد ذياب حميد
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة

التوقيع:
الاسم: د. رافد قاسم هاشم الخالدي
المرتبة العلمية: أستاذ
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة / المشرف

التوقيع:
الاسم: د. بهاء علي حسين السعدي
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
عضو اللجنة/ المشرف

التوقيع:
الاسم: د. محمد علي علوان القره غولي
المرتبة العلمية: أستاذ
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢
رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صُدِّقَتْ هذه الأطروحة من لدن مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل.

التوقيع:
الاسم: الأستاذ الدكتور
عامر صباح المرزوك
عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
التاريخ: ١٩/ ٦/ ٢٠٢٢

الإهداء

إلى من جرع الكاس فارغا ليسقيني قطرة حب... إلى من تعبت أناملة ليقدم لنا لحظة سعادة... إلى من حصد الاشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى القلب الكبير...

والدي العزيز

إلى من أرضعتني الحب والحنان... إلى رمز الحب وبلسم الشفاء ... إلى القلب الناصع بالبياض...

والدتي العزيزة

إلى رفيق دربي ومن ساندني وكان لي عونا وتحمل معي الصعاب

زوجي الغالي

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة...والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي

ابني وابنتي الغاليين

ألوان

شكر وعرفان

الحمد لله الذي جعل اللسان فلسفة لتوحيده، وبنية في نظام خلقه، وأساساً لبلاء الفرد وامتحانه، والصلاة والسلام على من وسم شمولية دعوته وعالمية نهجه وخصوصية منهجه محمد (ﷺ).

لايسع الباحثة بعد إكمال هذا البحث إلا أن تتقدم بوافر الشكر والتقدير والعرفان إلى المشرفين على الأطروحة، أ.م.د. بهاء علي حسين و أ.د. رافد قاسم هاشم،، على ما بذلاه من جهد كبير، ومتابعة علمية لمجريات البحث، تمنياتي لهما بالصحة و العافية و مزيد من النجاح و التوفيق.

كما تتقدم الباحثة بوافر الشكر والتقدير إلى عمادة كلية الفنون الجملية – جامعة بابل ورئاسة قسم الفنون التشكيلية وإلى جميع أساتذة القسم، والأساتذة أ.د.عياض عبد الرحمن أمين، أ.د. مكي عمران راجي ، أ.د. محمد علي علوان، أ.د. شوقي مصطفى،أ.د.محمد علي اجحالي،أ.م.د. أياد محمود حيدر، لأعانة الباحثة في المرحلة التحضيرية.

ولا بد من تقديم شكرها وامتنانها الى السادة اعضاء اللجنة الخماسية التي أقرت عنوان البحث وأسهمت في إنضاج خطته، متمثلة برئيسها الأستاذ الدكتور محمد علي علوان وعضوية كل من الأستاذ المساعد الدكتور نجم عبد حيدر والأستاذ المساعد الدكتور محسن رضا القزويني والأستاذ المساعد الدكتور رافد قاسم هاشم والأستاذ المساعد الدكتور بهاء علي حسين، فلهم منها وافر الشكر والامتنان على ما ابدوه من ملاحظات اخرجت الاطروحة بشكلها النهائي.

مع شكرها إلى كل الموظفين العاملين في المكتبة وفي قسم الدراسات العليا وقسم السكرتارية وقسم الحسابات في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

وأخيراً تتقدم الباحثة بالشكر والعرفان والاعتذار لكل من عاونها وتمنى لها الخير ولم يرد اسمه.. دعائي للجميع بالتوفيق، ومن الله العون.

الباحثة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (**تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث**)، طبيعة المعنى واللامعنى بوصفهما مقولتين فاعلتين في الفكر الفلسفي و الجمالي والنقدي ، ودورهما في توجيه آليات الاشتغال في حركات الرسم الحديث. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن السؤالين الآتيين:

- هل تقف تمظهرات المعنى واللامعنى وراء الأسباب الجوهرية للمتغيرات المنهجية والمعرفية والفنية في اتجاهات الرسم الحديث ؟.
- هل يمكن إيجاد مقاربات مفاهيمية، وفيما بعد إجرائية بغية الوقوف على طبيعة تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث ؟.

كما تضمن الفصل الأول، هدف البحث في التعرف على:

تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصرت على دراسة تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث من (١٨٧٠-١٩٤٩)، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة للاتجاهات الحديثة في الرسم، وهي: الرومانسية، الانطباعية، الوحوشية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، السريالية.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث تناول الأول المرجعية الفلسفية للمعنى واللامعنى من (الفلسفة الطبيعية) حتى الفلسفة المعاصرة - فضلا عن- تناوله جماليا. وتناول المبحث الثاني، المعنى واللامعنى في النقد المعاصر. أما المبحث الثالث فتناول تجليات المعنى واللامعنى في فن الرسم الحديث من الرومانسية حتى السريالية، ثم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأدواته وطريقة البحث، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (٢٠) أنموذجاً.

وتضمن الفصل الرابع، نتائج البحث واستنتاجاته، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

١. إن بناء اللوحة الأوربية الحديثة بناءً يستدعي مخيلة المتلقي ويحقق في المبدعات منها ذلك الذهول والمفاجأة الدراماتيكية عند المتلقي وأساس هذا الفعل الدراماتيكي هو العلاقة بين المعنى واللامعنى.

٢. إن بناء اللوحة المرسومة في الفن الأوربي الحديث اعتمد جدل العلاقة بين المعنى واللامعنى في استدعاء الشكل الطبيعي وإعادة بنائه بتحليل حركة اللامعنى وبأسلوبية قصدية لها أهدافها الجمالية.

أما أهم الاستنتاجات التي توصل اليها البحث فهي:-

١. يمكن وصف الصورة الفنية الجمالية بفنون التشكيل وصفاً يعتمد منظومة التحليل لمعطيات المعنى الذي يقابله الوعي ومن ثم إعادة التركيب الذي يقابله اللامعنى بهذه المعطيات فتكون صورة جمالية تخيلية، كما في المدرسة السريالية.
٢. اتسم المعنى واللامعنى عند الفنان الأوربي الحديث بقدر من الحرية، ويعدها مرجعاً للحكم والذائقة الجمالية سواء اتفق مع الطروحات الفلسفية والجمالية أم لا. وهذا ما دلل على أصالة المعنى واللامعنى بوصفهما تكشفاً ذاتياً صميمياً وفريداً غير قابل للتطابق والتكرار.

فيما انتهى البحث بعدد من التوصيات والمقترحات - فضلا عن- قائمة المصادر والملاحق، وملخص البحث باللغة الانكليزية.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	ب
الإهداء	هـ
شكر وتقدير	و
ملخص البحث	ز-ح
المحتويات	ط-ي
الفصل الأول **الإطار المنهجي**	**١-٢١**
مشكلة البحث	٢
أهمية البحث والحاجة إليه	٨
هدف البحث	٨
حدود البحث	٨
تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	٩
الفصل الثاني **الإطار النظري**	**٢٢-١٥٩**
المبحث الأول: المرجعية الفلسفية للمعنى واللامعنى	٢٣-٥٥
المبحث الثاني: المعنى واللامعنى في النقد المعاصر	٥٦-٩٧
المبحث الثالث: تجليات المعنى واللامعنى في فن الرسم الحديث	٩٨-١٥٥
أولاً: المعنى واللامعنى من الكلاسيكية إلى الرومانسية	١٠٠
ثانياً: الإنطباعية من المعنى إلى العلمية	١٠٤
ثالثاً: الوحوشية اللامعنى والوجدان	١١٤
رابعاً: التعبيرية من المعنى إلى اللامعنى	١١٨
خامساً: التكعيبية وهندسة المعنى	١٢٤
سادساً: التجريدية من المعنى إلى غنائية اللامعنى	١٣٣
سابعاً: السريالية وتقويض المعنى باللامعنى	١٤٤
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	١٥١-١٥٤
الدراسات السابقة	١٥٥

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث **إجراءات البحث**	**١٥٦-٢١٣**
مجتمع البحث	١٥٧
عينة البحث	١٥٧
أداة البحث	١٥٨
طريقة البحث	١٥٨
تحليل العينة	١٥٩-٢١٣
الفصل الرابع **النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات**	**٢١٤-٢٢١**
النتائج	٢١٥
الاستنتاجات	٢١٨
التوصيات	٢٢١
المقترحات	٢٢١
ثبت المصادر و المراجع	٢٢٢-٢٣٩
الملاحق	٢٤٠-٢٤٤
ملخص البحث باللغة الانكليزية	A-C

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

ـ مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

شكل مفهوما المعنى واللامعنى، هاجساً مهماً، رافق الإنسان عبر التاريخ في صراعه الطويل مع قوى كونية ما ورائية عقلية كانت أو لاعقلية، محاولاً تحقيق نوع من التوازن بين ذاته الفانية والتعلق بما هو كلي وشمولي وغير عقلي، بحثاً عن خلاص لا نهائي.

وكشف إنسان ما قبل التدوين من خلال الرسم على جدران الكهوف عن موقف وجودي بكل ما يواجهه من مخاوف وأسئلة وتحديات طبيعية ولا عقلية تطورت من خلال أطوار سحيقة من التاريخ إلى خلق تساؤلات أكثر تعقيداً وأكثر عمقاً وخاصة عندما تيقن أن العالم زائل لا محالة، وأن للوجود قوى خفية تستوجب التضحية من أجل معرفة هذا الوجود والتقرب إليه[١].

والفن بوصفه تجربة خلاقة، وضرورة من ضرورات النفس الإنسانية في حوارها المعرفي والوجداني مع الوجود، قد استوعب كل صور الوجود وأبعاده الروحية والمادية، وحظي بتفرد وحرية في الرؤية لا ترتكز على منطقية المعنى أو القياس العلمي الاستدلالي.. (فالنظرة الجمالية للأشياء، لا تحتاج إلى تحليل أو تبرير، فلا القانون الطبيعي يفسرها ولا القانون الغائي يعللها) [٢].

ويؤكد (غارودي) أن الفن هو الإنسان مضافاً إليه الطبيعة، وهي الفكرة الأرسطية ذاتها التي تنادي بأن الفن ليس محاكاة الواقع، بل خلق إنساني خالص، أصبح امتداداً راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية، وهي تعيد النظر في الواقع وفي الطبيعة المتخيلة والخارجية، باعتبارها الأنموذج المطلوب من الفنان تصويره أو التعبير عن آمال الإنسان الذي يحاول الهروب من العالم، ويتوقف ذلك على الذات فهي إما (أنا) فردية ساخطة عاجزة، وإما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة [٣]. وهذا ينطبق على الفن الواقعي(المعنى) أيضاً، بوصفه إعادة إنتاج الواقع مرة أخرى وليس استنساخه، بل التعبير بفعل ذاتي يقيم علائقه مع الواقع الخارجي، ومعرفة الإنسان لذاته وعن العالم الخارجي، لذا فإن الاعتقاد (بأن الظواهر ليست في النهاية قابلة التحول، اعتقاد متأصل في الإيمان بالقوة العاقلة في العالم وبقدرة الإنسان على النفاذ إلى

---

(١) مقاديسي، متي وآخرون: **الفلسفة والعلم**، سلسلة المائدة الحرة، بيت الحكمة، مراجعة: عبد الأمير الاعسم، ٢٠٠٠، ص٩.

(٢) محمود، زكي نجيب: **الشرق الفتان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ب. ت، ص١٠.

(٣) غارودي، روجيه: **واقعية بلا ضفاف**، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٥٠-٥١.

أسرارها، وعن طريق تحطيم التماسك في العالم يهبطان بالتفصيل إلى مستوى الخاصية المجردة) [١].

وتأتي فاعلية المعنى واللامعنى الذي يحدس ذلك الغيب المقدس، ويحيله إلى رموز مجردة في سد ثغرات النفس الإنسانية في تماهيها مع الغيب وتناغمها مع معطيات الفن.

ويؤثر اللامعنى من خلال إشاراته المستمرة دائماً على حالة المعنى دون أن يدرك الإنسان ذلك، من خلال الأفكار الغريبة التي تسيطر عليه فجأة أو من رغباته أو خيالاته الجامحة، وهي إذا ما أثارت فينا القلق والتوتر، فإننا ننكرها ونحاول تجاهل إنها تنتمي إلينا، إنها جزء من ذاتنا ونكبتها ثانية في اللامعنى لتعود ثانية. وغالباً ما يحار المرء في فهم محتوى أحلامه، ولهذا السبب غالبا ما تترافق تصرفاتنا بمخاوف مجهولة ومشاعر غامضة وهذه المخاوف سببها مكونات المعنى واللامعنى الذي يشكل هنا المحرك النفسي، وهذه المخاوف ظهرت عند الإنسان البدائي.

إن اللامعنى أو المخفي الذي يُقابل المعنى أو المُعلن، له تمظهرات عديدة في مدارس الفنون الإنسانية كافة، كلٌ حسب التوجهات والطروحات الفلسفية والعلمية، إذ أصبح البحث عن هذا المخفي في الفن يقترب من الموسيقى، مما انعكس ذلك على الأساليب المنهجية الفنية بمستوياتها المتغايرة والمتعددة. وصولا إلى الفن الحديث الذي بدأ يُرحل أو يُشغل اللامعنى من خلال استخدام آليات الإدراك (الخيال – الذات– الحدس – اللاشعور الشخصي – اللاشعور الجمعي..)، كوسائط للتدليل على المخفي.

وتتشكل بنية العمل الفني من أفعال المعنى، كي تحقق تواصلاً بين وعي المتلقي والموضوع المتمثل. فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً، أو معنىً واحداً، أو قصداً واحداً، ليحقق إجماعاً قصدياً مبنياً على موضوعية العمل، أو يكشف عدداً من القصديات التي تعمل على تراكم المعرفة وتفجير القدرة على اللامعنى والتفسير، بهدف الوصول إلى الغاية نفسها، أو الوصول إلى قراءة جديدة للعمل من خلال رموز المتلقي وبواعث العمل الفني عندما يحمل معنىً يقضي عند حدود القصدية المباشرة (وأن العلاقة بين الموضوع والانفعال المعبر عنه ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل عمل مترابط) [٢].

---

(١) لوكاتش، جورج: **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص٥.

(2) Aiken, Henry: **Art as Expression and Surface**, vol: 3, 1945, P.87.

وقد ذهبت الحداثة بالفَنْ إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين المعنى واللامعنى، تحاول تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير أنساق العلاقات البصرية داخل اللوحة أو العمل الفني وتحويلها من بني علاقات متناصة متطابقة مع الواقع إلى علاقات وأنساق حُرة تستدعي الرؤية الخاصة للفنان، التي تلعب الدور الأهم في عالم الحداثة فهو الذي يرى ويستوعب العالم ويعيد إنتاج المعنى داخل ذاته وهو الذي يختار اسلوبه، ومن هنا جاء تعدد الاساليب في فَنِّ الحداثة من الانطباعية إلى السريالية.

وعلى الرغم من هذه التبادلية بين الفن والمعنى والحداثة واتفاقهما على البحث الرؤيوي الحر. إلا أن هذا الخليط وأطرافه يبقى غامضاً في معطياته المفاهيمية والتطبيقية، اثر التبدل الجوهري في ذهنية العصر الحديث واهتماماته.

ومنذ أقدم العصور نجد أن الفن كمعرفة وممارسة قد اتخذ اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف، فما هو مشترك بين الفنون؛ يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب، بطريقة ممارسة الفن، - فضلاً عن- الدين أو الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهرية، المنعكسة أو المنغمسة في تلك الحياة المتواجدة في نتاجات الفنان المبدع، والممتلئة بالأشكال الواقعية والأسطورية أو الرمزية المجردة في أجواء وأشكال ملحمية أو أجواء وأشكال ذات سمات دينية واجتماعية، كما يُعَدُّ الفن على نحو عام والرسم على نحو خاص الحجر الأساس في فكر الإنسان الأول، مما دفعه إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتأويلات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري، محاولة منه لتفسير ظواهر كونية، وبذلك ولد المعنى مع ولادة هذا الفن أو ذاك [1].

لقد ارتبط المعنى واللامعنى في الحضارات الشرقية القديمة العامة والحضارات العراقية القديمة بخاصة على مر العصور بالأساطير والمعتقدات المتعلقة بظواهر وبواطن الأرض والسماء والسحر والطبيعة على حد سواء، فكان لكل ظاهرة لامعنى ومعنى، حتى إننا نجد أن دول إنسان الحضارات القديمة قد اعتمدت أشكال الطيور أو الحيوانات المختلفة والنباتات المتنوعة رمزاً جمالياً ودلالياً وطقوسياً في أن واحد، متمثلة في رموز ومعانٍ لأشكال متفاوتة في محاكاة واقع ذات علاقات سياقية تأويلية لامعنوية، هذه العلاقات أو سياقات المعنى واللامعنى في نتاجات من الحضارات العراقية القديمة خاصة والثقافات الإنسانية عامة كانت قد استثمرت بالظهور في الفن الإنساني عموماً وبأشكال مختلفة، ولكنها – كسياقات - تختلف من حين إلى

(١) ألحجاجي، احمد شمس الدين: **الأسطورة في المسرح المعاصر**، الكتاب الأول، الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥، ص٣.

آخر [١]. إن الموقف الفكري هو الذي يقرر أن النصوص أو الأشكال، أو العمل الفني، لا يمكن أن تكون نهائية، وأن هناك باباً مفتوحا لإعادة النظر فيها دائما من خلال توضيح مرامي العمل الفني ككل، ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، وينطوي على شرح لخصائصه وسماته [٢]، فالمعنى هو محاولة العثور على المعاني المشكلة للمتلقي في العمل الفني أو تحديدها، من خلال عمليات التحليل وإعادة الصياغة للمفردات البصرية في النص الفني أو في خطاب اللوحة، وصولاً إلى عمليات التركيب من خلال التعليق على النص ذهنياً، فالتعبير الشكلي للبنى والسياقات المختلفة في العمل الفني التشكيلي، ومنه الرسم الحديث وما بعد الحداثي المعاصر، تتحمل معاني وتفسيرات وقراءات مختلفة كونهما رؤية ذاتية لامعنوية ذات أفاق مفتوحة، مع العلم أن الانتقال من حضارة إلى أخرى، بأشكالها الفنية والثقافية المختلفة، لا تجعلنا نفترض أن الحضارة الجديدة تنفصل عن سابقتها فربما تتغير أشكالها ظاهرياً عنها ولكنها تحمل في طياتها جذور القديم وما سبقها من حضارات أخرى [٣].

وكذلك الحال في الفنون المسيحية التي وجدت في السيد المسيح (عليه السلام)، الذي هو نصف إله ونصف إنسان، اللامعنى الروحي والذي من خلاله يتسامى التشبيه المرئي إلى تعالٍ روحي أو الروح المطلق كما يصفه (هيغل).

ويمكن إقامة علاقة بين طروحات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث، الذي حقق إنشطاراته وانقلاباته المتعددة على مستوى الإدراك والأفكار والرؤى والتخيل إزاء الصورة الفنية، لذا فإن فكرة ترجيح اللامعنى على المعنى وجدت صدىً واسعاً، وخصوصاً في الرومانسية متخذة من الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال والهواجس الغامضة منهجاً لبحثها عن المثال البصري لتستند إلى سلطة اللامعنى، ويؤكد الرومانسيون على أن التجربة الذاتية هي التجربة الوحيدة، التي يمكن وصفها بالموضوعية لتوحد ما بين التشخيص الدقيق للحالات الذهنية وبين الواقعية. مثل هذه الاكتشافات أحدثت انقلابات مهمة في هذه الرؤية والفكر والمخيلة إزاء الأشياء. كما أنها قلبت الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) وبهذا تلتقي مع فكرة قصدية اللامعنى الذي يكون بشيء ما، وأصبحنا نصغي لصوت العواطف، ليصبح ما وراء الإدراك عالماً من الخيال الجامح إزاء هذه الآراء.

---

(١) زكي،أحمد كمال: **الأساطير**، دراسة حضارية مقارنة، مكتب الشباب، القاهرة،١٩٧٥، ص٥.

(٢) صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص ٢٣٤.

(٣) الحسيني، نبيل: **منابع الرؤية في الفن**، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت،١٩٨٢، ص٦١.

اختلفت الآراء وتنوعت في كيفية رؤية اللامعنى فكراً وممارسة في العملية الإبداعية والفلاسفة اللاحقون الذين، تباينت فكرة اللامعنى لديهم حسب التوجه الفكري للفيلسوف.

إن اللامعنى لدى (سبينوزا) هو(النظام السرمدي، الوجود بالذات الكامن وراء جميع الأحداث والأشياء والمكون لماهية(*) العالم)[١] . ومن الفلاسفة الذين أسسوا لتصور مثالي جديد أسهم في بلورة مفهوم اللامعنى الجمالي (كانت) الذي ألغى فكرة الزمان والمكان الكلاسيكية بحيث أصبح اللامعنى غير محدد (فالفراغ والزمان عند كانت ليسا بشيئين مدركين بل حالان من أحوال الإدراك الحسي، واسلوبان لاعطاء الأحساس معنىً ومفهوماً)[٢].

واللامعنى لدى (هيغل) هو الله والجمال في سعيه إلى المطلق لايتم إلا بالاتحاد بين الشكل الحسي والروحي، والذات الإنسانية في سعيها إلى اللامتناهي عليها الاتحاد بمثال متعالٍ، أو فكرة مطلقة، والجمال اللامعنى لدى (هيغل) هو الجمال الهادف إلى حقيقة عليا تلك الجمالية التي تستمد مكوناتها من الروح المطلقة، وفي ظل هذا التوجه الجمالي يصبح الرسم ذا طابع يتصف بالكلية لا بالجزئية.

أما (شوبنهاور) فاللامعنى عنده يتجسد من خلال تحرير الإرادة وإدراك المثل والذي هو هدف الفن يتحقق بفعل تحرير الأشياء من علاقاتها المنفعية، أو رؤية الأشياء بمنأى عن الزمان والمكان والعلية التي هي صور مبدأ العلة الكافية، وبهذه الحالة تصبح الرؤية إلى الشيء من حيث ماهيته الثابتة، لا إلى الشيء الجزئي الذي يخضع لصورة مبدأ العلة، بل ينظر إلى المثال الكامن فيه[٣] .

أما المتغيرات العلمية التي توصل إليها علماء أمثال (آينشتاتن) فقد شكلت فاصلة مهمة في بنية التفكير الاوربي واسلوب رؤيته إلى العالم، فمن خلال نظريته عن النسبية أصبح الفضاء جزء من المادة. والعالم المكاني غير متناهٍ والزمان غير قياسي، كما أكد قيمة الحركة، بل أوجد

(*) الماهية (Quiddity): المقول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود، قال الجرجاني: ماهي الشيء مابه الشيء هو هو. وهي من حيث هي هي لاموجودة ولا معدومة ولا كلي ولاجزئي. ولاخاص ولاعام. ينظر(مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩ ، ص١٦٥).

(١) ديورانت، ويل: **قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي**، ترجمة: احمد الشيباني، منشورات المكتبة الاهلية، بيروت، ص٣١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٥٨.

(٣) محمد توفيق، سعيد: **ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٠.

متغايرات في بنية المكان والحركة وهي ثلاث بنى شكلت متغيرات قيمية، وهذا ما اشتغل عليه المعنى واللامعنى عند التكعيبيين والتي سنأتي على ذكرها لاحقاً.

مثل هذه الاكتشافات أحدثت انقلابات مهمة في الرؤية والفكر والمخيلة إزاء الأشياء، وكذلك ما جاء به علم النفس وطروحات (فرويد)(وادلر) في تشغيل بنية الذات الإنسانية في الكشف عما هو مختفٍ وباطن في اللاشعور الإنساني.

وكان للمخيلة و الوجدان ، اثرهما الفاعل في تشكل اللامعنى الجمالي التي تنهض بها الذات لتسمو فوق الطبيعة و مظاهرها و تحقيق العمق الروحي و تقصير المسافة للوصول الى اللامعنى . ضمن هذا المسعى ، استحضرت الرومانسية القوة الالهامية المدعمة بالخيال التي تنوء بها اللامعنى المتحرر الذي اسقط كل حجج المعنى في بلوغ الغايات الجمالية المطلقة ، و المثول لتجربة حلمية خالصة قائمة على رؤية القلب خارج كل اعتبار يتصل بالصدق الموضوعي، (فالرومانسية ، تضفي مظهر الغموض على ما هو مألوف ، ويخلع على المعلوم شرف المجهول ونسب إلى المتناهي دلالة لامتناهية)[1].

وفي الرسم الحديث الذي يعد أشد الفترات إثارة وتنوعا، لم يحدث مسبقا إن تغير الرسم بهذه السرعة أو استكشف الرسامون بحماسة هذا العدد من الاتجاهات المتنوعة والنزعات الذاتية، والفن الحديث يعبر عن روح القرن العشرين، قرن الحضارة العالمية يتسابق فيها الانسان لكشف اسرار العلم والحياة، صراع محتدم بين الذات والموضوع في الفن الحديث تتغلب فيها الذات غالباً.

كما تجدر الاشارة إلى أن تمظهر فكرة المعنى واللامعنى في الرسم الحديث، لها مرجعيات لاجناس إبداعية مجاورة كالشعر والرواية والموسيقى والمسرح. بمعنىً آخر حصل تداخل واشتباك في مفهوم المعنى واللامعنى لدى الفنون بكل تفرعاتها وتنوعها.

إن دراسة المعنى واللامعنى سيكشف عن انبعاث الروح الشرقية في الفن الاوربي ، تلك الروح التي ارست قيما جمالية و فنية ، ووجهت اليه انظار الغرب الذي اشغلته ماديته وانعماسة المعرفي بالعالم الحسي، فحرر الفنان الغربي عقله و مخيلته من اسر الواقع و ما فرضه من معالجات تصويرية ارستها فنون النهضة . فتحوله قاده الى استنباط وخلق مقابلات تشكيلية

(١) إسماعيل، عز الدين: **الفن والانسان**، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص١٢٣.

قادرة على التعبير عن القوى الروحية و الخفية (فتأثير الفن الشرقي كان خليقا لاستحسان تجريدي في اعمال الفن عموما)[1] .

في ضوء ما تقدم، فإن موضوعة تمظهرات المعنى واللامعنى إنما تتطلب الدراسة والتعرض لشتى النظريات النقدية والطروحات الفلسفية والجمالية ، التي تفيد البحث في الوصول إلى مؤشرات تحدد طبيعة المعنى واللامعنى كنشاط معرفي وجمالي ونقدي يقف بتجلياته في مواجهة كم من أنماط ورؤى واتجاهات مفاهيمية وفنية، خصوصا بعد أن شهد الفن الحديث تحولات جوهرية في رؤية التجربة الحسية المظهرية والنزوع لاستحصال ماهو خفي وروحي ومطلق، وبكيفيات متعددة.

مما تقدم تتجلى مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن السؤالين الآتيين:

- هل تقف تمظهرات المعنى واللامعنى وراء الأسباب الجوهرية للمتغيرات المنهجية والمعرفية والفنية في اتجاهات الرسم الحديث ؟.
- هل يمكن إيجاد مقاربات مفاهيمية، وفيما بعد إجرائية بغية الوقوف على طبيعة تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث ؟.

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تتضح أهمية البحث بالإجابة عن السؤالين الآتيين ووضع الحلول لهما تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي:

١. يساهم البحث الحالي في توسيع الأطر المعرفية والفنية بحدود مفهومي المعنى واللامعنى بوصفهما من المفاهيم التي تنازعتها الخلافية عبر تيارات الفلسفة وعلم الجمال والنقد والفن على السواء.
٢. يقدم البحث اضافة في علوم الفن عن طريق إيجاد مفاهيم علمية لجدل العلاقة بين المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على:

تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

---

(١) ريد، هربرت: **الموجز في تاريخ الرسم الحديث**، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣٦.

- حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

١. الحدود المكانية: أوروبا، والولايات المتحدة الأمريكية.

٢. الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي للفترة من سنة (١٨٧٠-١٩٤٩).

٣. الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة المعنى واللامعنى معرفيا وجماليا ونقديا وفنيا وتطبيقاته من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لحركات الرسم الحديث واتجاهاته: (الرومانسية، الانطباعية، الوحوشية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، السريالية).

- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

١- تمظهرات Manifestations

أ- التعريف اللغوي:

(١) يتمظهر: للدلالة على مزيد من القوة في التعبير والقصد . ظَهَرَ الشيءُ ـَظُهُوراً: تبيَّن وبرز بعد الخفاء. و(الظَّاهِر): من أسمائه عز وجل [١].

(٢) ويقال: قرأه ظاهراً: حِفظاً بلا كتاب. وفي التنزيل العزيز: {وَاتَّخَذْتُمُوهُ وَرَاءكُمْ ظِهْرِيًّا}. (الظَّهير)، المعين (للواحد والجمع). و(المَظْهَر):" الصورة التي يبدو عليها الشيء" [٢].

ب- **التعريف الاصطلاحي:**

عرفها (التوحيدي) على أنها: "الصورة الموجودة في الخارج" [٣]. ويعرفها (صليبا) هي:" حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه، والفرق بين الظاهر والتظهر أن الظاهر: "هو التصور على حين أن التظهير هو التصوير والتشبيه، نقول ظهر الشيء تصور مثاله" [٤].

---

(١) الغظنفري، منتصر، أستاذ دكتور في اللغة العربية، مقابلة شخصية، ٢٠٢١/٦/١٥.

(٢) أنيس، إبراهيم و آخرون: **المعجم الوسيط**، ج٢، ط٢، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١٠٤٤-١٠٤٥

(٣) التوحيدي، أبو حيان: **مصباح الفقاهة**، ج١، مكتبة الداوري، قم- إيران، ١٣٧٣هـ، ص ٣٧٩.

(٤) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

عرفها (تايلور) بأنها: " تمظهر المعلومات الواردة إلى الدماغ من خلال جهازه الإدراكي بدلالة جملة الأبنية فالحوادث تتمثل بالشعور بشكل ينطوي على معنى وما يحدث يتمثل بشكل بناء أو فكرة" [١] .

وعرفها (أبو جادو) بأنها: " عملية تحويل الخبرات والأفكار الجديدة إلى شيء يناسب التنظيم المعرفي السابق الذي يمتلكه الفرد ودمجها في هذا التنظيم" [٢].

في حين يرى (عريفج) تمظهر - من وجهة نظر- (بياجيه) أنها: " العملية التي تجعل المعطيات البيئية في صورة يمكن معها تلقي تلك المعطيات ضمن الحدود التي تسمح فيها ذخيرة الفرد المعرفية "[٣].

أما (شاكر عبد الحميد) فقد عرفها بأنها: " عملية استدعاء المعلومات من الذاكرة وإعادة عرضها في شكل يشبه بطريقة ما الخبرة الإدراكية الأصلية، وأحيانا ما نستخدم التمظهرات بمعنى الصور العقلية "[٤]، أي تخيله تخيلا حسيا[٥].

وفي تعريف (هيدجر) لها بأنها:" كشف الوجود أو أسلوب وجود الوجود، ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً[٦].

والتمظهر :"هي كل واقعة يمكن إدراكها بالحواس والتجربة" [٧].

أما (ميرلوبونتي) فيعرفها: "أنها تمكن من دراسة الماهيات وتعود إليها كل المسائل في تحديد ماهية الإدراك، ماهية المعنى"[٨].

ويعرفها (سارتر) هي:" تمثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في ثنائية المركزية

---

(١) تايلور، آن وآخرون: **مدخل إلى علم النفس**،ج٢، ط١، ترجمة: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص٣٨.

(٢) أبو جادو، صالح محمد علي: **سيكولوجية التنشئة الاجتماعية**، ط١، دار المسيرة، عمان، ١٩٩٨،ص ٢٧٢.

(٣) عريفج، سامي سلطي: **مقدمة في علم النفس التربوي**، ط١، دار الفكر العربي، عمان، ٢٠٠٠،ص١٢٠.

(٤)عبدالحميد، شاكر: **عصر الصورة (الايجابيات والسلبيات)**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥، ص ٦٧.

(٥) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٤٢.

(٦) توفيق، سعيد : **الخبرة الجمالية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢، ص٨.

(٧) لالاند، أندريه :**القاموس الفني والنقدي للفلسفة**، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، منشورات الجامعة الفرنسية، باريس، ١٩٤٧، ص٧١١.

(٨) الفريوي، علي الحبيب : **قراءة في المنهج الفيميائي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ١٩٩٨، ص١٠٧.

المتمثلة بالذات والموضوع، الذات بوصفها حرية وفعل وإرادة ومعيار، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات"[١].

ج- التعريف الإجرائي:

تمظهرات: الصورة النهائية لعمليات التركيب لعناصر بناء الشكل الجمالي الفني ، والرؤية الأسلوبية والشكل وتفاصيله والفكرة والمعنى الدلالي للصورة.

٢-المعنى Meaning

أ- التعريف اللغوي:

١. مَعنىُ التُّرَاثِ: مَجْمُوعُ الصِّفَاتِ والخَصَائِصِ الْمُوَضِّحَةِ لِمَعْنَاهُ ومَدْلُولِهِ، اِخْتَلَفَتْ مَعانيهمْ حَوْلَ تَحْدِيدِ قِيمَةِ العَمَلِ الفَنِّيّ، تَصَوُّرَاتُهُمْ، مَعَايِيرُهُمْ [٢].

٢. المعنىُ: مجموع الصفات والخصائص الموضحة لمعنًى كُلِّيٍّ ويقابله الماصَدَق. (مما أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة). والمعنى:" معنى فِكْرة عامة، مجموع الصفات والخصائص الموضحة لمعنى كُلِّيّ والصيغة التي ورد بها المعنى: اسم مفعول، ومن المعاني المستفادة من صيغة المفعول: أنَّ المعنى، هو نتيجة حاصلة؛ أي ما يصبح به الشيء معروفًا لدي، والمعنى ليس محصورًا فيما عبر عنه باللفظ؛ فهو أوسع، فيمكن أن يكون لفظًا، أو نصًّا، أو حدثًا، ويمكن أن يكون مصرَّحًا به أو غير مصرَّح به. ومعنى الشَّيء عند (المتصوفين):" شيء يُفهم فقط من خلال العقل وليس بالحواسّ"[٣].

٣. يعرفه (الرازي) لغةً بأنه: "الدليل أي ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دله على الطريق أي يدله" [٤].

---

(١) سارتر، وآخرون: **الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)**، دار المعارف للنشر،١٩٨٧، ص١٩.

(٢) معجم المعاني الجامع، هو عبارة عن موقع الكتروني معتمد على معاجم اخرى وليس هناك مؤلف له وهذا رابط المعجم: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

(٣) المعجم الوسيط: **مجمع اللغة العربية**، القاهرة، ١٣٧٩هـ،١٩٦٠، ص ١٦٦.

(٤) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: **مختار الصحاح**، دار الرسالة، الكويت، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص ٢٠٩.

٤. وتتبَّعتُ مادَّة (ف هـ م) في معجم العين[١]، ومعجم مقاييس اللغة[٢]، ومعجم لسان العرب، فلم أجدها تتجاوز ثلاثة معانٍ، وهي كلها مجرَّدة، وهذه المعاني الثلاثة هي: المعرفة، والعقل، والعلم، يقال: فهمتُ الشيء، أي: عرَفتُه وعقَلتُه وعلمته.[٣]

ب- التعريف الاصطلاحي:

عرَّفه (أبو البقاء الكفوي) في الكليات بقوله المعنى هو: " الصورة الذهنية، سواء وضع بإزائها الألفاظ أو لا". اما المعنى عند (المنطقيين):" ما حصل في العقل ". وعرَّفه (وارن) بقوله: "عمليَّةٌ ذهنيَّة تشير إلى مجموعة من الموضوعات أو الخِبرات، أو إلى موضوع واحد في علاقته بغيره من الموضوعات، ويعتبر المعنى كليًّا لأنه يمثل أفرادًا مختلفين، وفكرًا مجرَّدًا؛ لأنه يمثِّل الصِّفةَ السائدة في هؤلاء الأفراد[٤] .

ويعرفه (الجرجاني) بأنه: "هو المرشد وما به الإرشاد محصورة على عبارة النص، وإشارة النص، ودلالة النص، واقتصاد النص" [٥].

وقد جاء معناه في المعجم الفلسفي على أنه: "شيء أو معنى يفيده لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة"[٦].

ويرى (عمر) أنه: "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى" [٧].

ويرى (الدوري) ان المعنى في الرسم الحديث: "هو العلم الذي يبحث عن (المدلول) في

---

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **العين**،ج٤، ترجمة: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الهلال، تـ١٧٠هـ، ص ٦١.

(٢) مقاييس اللغة: **كتاب الفاء، باب الفاء والهاء وما يثلثهما**، ج ٤، ترجمة: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩، ص٤٥٧.

(٣) لسان العرب: **كتاب الميم، فصل الفاء، مادة (ف ه م)**، ج ١٢، ط ٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤ه ، ص ٤٥٩-٤٦٠.

(٤) زكريا، محمد بن يحيى، وحناش فضيلة: **بناء المفاهيم (المقاربة المفاهيمية)**، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٧.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: **التعريفات**، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦١.

(٦) مدكور، ابراهيم: **المعجم الفلسفي**، مصدر سابق، ص ٨٤.

(٧) عمر، احمد مختار: **علم الدلالة**، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢.

الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام" [١].

والمفهوم المعاصر للمعنى يرتبط بـ(علم العلامات) "حيث إن العلامة تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، والعلامة أو الممثل؛ شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما" [٢].

لذا فإن العلامة ثنائية المبنى تتألف من عنصرين أحدهما: محسوس (التعبير/الدال)، والآخر غير محسوس (المضمون/المدلول).

ويعرف المعنى في العمل الفني من خلال الألوان والخطوط والعناصر التكوينية والجمالية الأخرى، إذ إنها تعني بالغرض المقصود من الشيء بوجود حسي والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية تحمل معنى معيناً، وتشير إلى فكرة قد تكون مجردة، وموضوعه يكون أي شيء يقوم بدور العلامة والرمز[٣].

وصنف المعنى إلى فرعين:

١. المعنى الاصطلاحي (المعنى الأشاري):

وهي تعني ما صدف المفهوم الذي يشكل مدلولها، إذ تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من المعنى الكلي لوحدة من الوحدات المعجمية الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب. مثل العلامة (أحمر) تشير إلى لون بعينه وخاصة بعض الموجات البصرية.

٢. المعنى المصاحب (المعنى الإيحائي):

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، وهي تتصل كذلك بالجانب النفسي (الانفعالي) لهذا المعنى، فعلامة (أحمر) السابقة كمعنى مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات[٤].

---

(١) الدوري، عياض عبد الرحمن: **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦، ص ١٦.

(٢) قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا**، دار اليأس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٤٩-٣٥٢.

(٣) عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مصدر سابق، ص١١.

(٤) بهية، داود عبد الرضا: **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطيّة**، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد،١٩٩٧،ص١٣.

وعرَّفه (إنجليش) بقوله:" كل موضوع شعوري يتضمَّن معنًى ودلالة، فهو كل شيء يمكن أن يفكِّر فيه الفرد أو يميزه عن غيره من الأشياء الأخرى، وهذا ما نسمِّيه في علم النفس بالتصوُّر، ويلحظ فيه معنًى عام، أو كل ما يمكن أن يستدلَّ به على عدد من الأفراد أو الموضوعات" [١].

ويعرف أيضًا بأنه:" تمثيل رمزي يتشكَّل من الخصائص المشتركة بين مجموعة من الأشياء العينية". ومن أشهر التعاريف المتداولة للمعنى، قولهم: "المعنى معناه المنطقي هو مجموع الصِّفات والخصائص التي تحدِّد الموضوعات التي ينطبق عليها اللفظ تحديدًا يكفي لتمييزها عن الموضوعات الأخرى "[٢].

ومن هذه التعاريف نستخلص بعض الخصائص التي يمتاز بها المعنى وهي:

١- **التجريد، وهو مستويات:**

- المستوى الأول: ويمثِّل المعاني التي تكون أبعادها المميزة أقربَ ما تكون للتجربة، وتسمى محسوسًا؛ كالكرسي، الطاولة، والحذاء...
- المستوى الثاني: ويتكوَّن من المعاني التي تشير أبعادها لوقائع الخبرة الحسِّية لها مباشرة، وتسمَّى (مجردة)، مثل: الأمانة، العدل، الصِّدق...

٢- **التعميم**: وهو عمليَّة جمع خصائص مشتركة بين موضوعات داخل معنى واحد، وسحبها على فئات لا متناهية من الموضوعات الممكنة المشابهة لها.

٣- **التعقد**: تختلف المعاني من حيث تعقدها وفي عدد أبعادها اللازمة لتعريفها، مثال: معنى (الدُّخان) بسيط؛ لأنَّ قوامه ثلاثة مفاهيم وهي: (رماد)، (هش)، (يرتفع في الجو). خلافًا لمعنى المجتمع مثلًا؛ فهو معقَّد؛ لاحتوائه على أبعاد كثيرة؛ مثل: مدارس، معابد، عادات، قوانين، أسرة...، وكل منها معنى مدرك [٣].

٤- **تمركز الأبعاد:** بعض المعاني تستمد معناها الأصلي من بُعْدٍ واحد، أو بُعدين مركزيين دقيقين، وبعضها الآخر يقوم على مجموعة كبيرة من الأبعاد كلها ذات أهمية متساوية.

٥- **التمايز:** تختلف المعاني في عدد المفاهيم المتشابهة التي تمثلها، فمعنى المطر مثلا، تمايزه محدود وقليل؟ لأن ثمة كلمات قليلة جداً تصف أنواع المطر، وهي: الوابل، الرذاذ، الطل.

---

(١) زكريا، محمد بن يحيى، وحناش فضيلة: بناء المفاهيم (المقاربة المفاهيمية)، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٢) بيومي، إبراهيم، واخرون: **بناء المفاهيم، دراسة معرفية ونماذج تطبيقية**،ج١، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ص٣١.

(٣) بيومي، ابراهيم وآخرون: بناء المفاهيم، دراسة معرفية ونماذج تطبيقية،مصدر سابق، ص ٢٠.

أما معنى البيت، فهو يتمايز كثيراً حين تختلف أنواع البيوت؛ للكوخ، شقة، قصر، خيمة[١].

يقول (كانت): " الحدوس بدون معانٍ عمياء، والمفاهيم بدون حواس جوفاء ". ويقصد بالحدوس: المعرفة الحسية (المادية)، أمَّا المعاني فهي المعرفة المجردة (العقلية). ويقصد بعمياء: أنَّها لا قيمة ولا معنى لها بدون المفاهيم. ويقصد بجوفاء: أنَّ المعرفة النظريَّة بدون مسائل ملموسة في الواقع لا تؤثِّر فيه ولا تتفاعل معه. إذن فالحواس في حاجة إلى المفاهيم، والمفاهيم في حاجة إلى الحواس والوعي بالمفاهيم يعتبر مدخلًا رئيسا لتضييق دائرة الخلاف، أو إزالته؛ إذ تجد كثيرًا من نزاعات الناس سببه ألفاظ مجملة مبتدعة، أو معانٍ مشتبهة، حتى إنَّك تجد الرجلين يتخاصمان ويتعاديان على إطلاق ألفاظ ونفيها [٢] .

كان (فولتير) يبدأ المناقشة دائمًا بقوله: "حدِّد ألفاظك، فالعلم بمعاني الألفاظ علمٌ صحيح لا يستغنى عنه للتفكير الصحيح ولا للحكم الصحيح"[٣].

ويعرف(روزنتال) المعنى على أنه:" مقولة فلسفية مشروطة ونسبية، محدودة ومُتغيرة، وهو كل شيء قابل للقياس وخاضع للمعيارية في الحُكم وهو يُحيل المُتلقي إلى اللامعنى" [٤].

ويعرفه (صليبيا) على انه:"المتغير والنسبي وهو يُقابل اللامعنى الغير نسبي" [٥].

أما (الفارابي) فنجدهُ قد أكد أن النظر إلى المعنى عن طريق الحسيات المحدودة، يوقعنا في الخطأ وربما في الخداع.. بينما عن طريق الحدس ندرك الحقائق الباطنية للمعنى التي تدركها الذات عبر الخيال والمخيلة. ويرى بوجود علة أولى هي سبب الموجودات والمتمثلة بـ (الله سبحانه وتعالى) علة العلل أو واجب الوجود [٦].

ويعرفه (ابن سينا) هو:" الشيء الذي تدركه النفس من المحسوس من غير ان يدركه الحس الظاهر"[٧].

---

(١) بيومي، ابراهيم وآخرون: بناء المفاهيم، دراسة معرفية ونماذج تطبيقية،مصدر سابق ، ص٢٢.

(٢) الضاوي، أحمد بزوي: **جامعة شعيب الدكالي**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص ٣٥ .

(٣) اللويحق، عبدالرحمن بن معلا: **بناء المفاهيم ودراستها في ضوء المنهج العلمي**، بحث مقدم للمؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري، (المفاهيم والتحديات) في الفترة من ٢٢ - ٢٥، ص ٤.

(٤) روزنتال، م. وي بودين: **الموسوعة الفلسفية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٨٢.

(٥) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٦) محمود، زكي نجيب: الشرق الفتان، مصدر سابق، ص ٩١.

(٧) ابن سينا: **النجاة، قدمه الشيخ محي الدين صبري الكردي**، مطبعة السعادة القاهرة، ١٣٣١ هـ، ص ٢٦٥.

عرف (أولمان) المعنى بأنه علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول علاقة تمكن كل واحد منهما من استدعاء الآخر [١].

ج- التعريف الإجرائي:

المعنى: هو فكرة مجردة تحتوي على الخصائص الأساسية للشيء الذي تمثله، إذ يمكن أن تكون تلك الصور انعكاساً لأشياء موجودة، أو أفكار أخرى مجردة غير ملموسة، وهو يركز على الصورة الذهنية، ولا يتحقق المعنى لدى المتلقي إلا بعقد مفاهيمي بين بنية الظاهرة وبنية الوعي الأبستمولوجي ، وترى البنية ان هناك افراطاً وفائضاً في المعنى يتولد بفعل اللامعنى كنقص فيه هو ذاته.

٣- اللامعنى Non-Meaning

أ- التعريف اللغوي:

ما لا يمكن تصوّره أو إدراكه "كانت كتاباته تمثِّل نزعته إلى اللاّ معنى -يبدو هذا الزّمن وكأنه زمن اللاّمعنى ".

ب- التعريف الاصطلاحي:

أما عند (علماء اللاهوت) فهو تفسير الكتب المقدسة تفسيراً رمزياً أو مجازياً يكشف عن معانيها الخفية. ويرى (الجرجاني) أن:" اللامعنى في الشرع، صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة مثل قوله تعالى: (يخرج الحي من الميت)، إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً" [٢]. ويذكر(التهانوي): "إن اللامعنى هو القضية التي يحكم بها العقل بواسطة الحدس ، فأن كان الحكم بواسطة حدس قوي مزيل للشك مفيد لليقين وتعد من القطيعات"[٣].

كما عرفه (ابن رشد) بأنه: "أخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنة أو غير ذلك من الأشياء التي عُدت في تعريف أصناف الكلام المجازي" [٤].

---

(١) زوين، علي : منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،١٩٨٦ ، ص١٧٣-١٧٤

(٢) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

(٣) التهانوي، الشيخ محمد اعلى بن علي: **كشاف اصطلاحات الفنون**، ج٣، دار الطليعة، بيروت، ب. ت، ص٤٣.

(٤) زيادة، معن:**الموسوعة الفلسفية العربية**، المجلد الاول، ط ١، معهد الانماء العربي، ١٩٨٦، ص ٢٠٧.

ويعرفه (ليبنتز) بأنه: "مرادف للاستقراء، وهو البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى وهو الله سبحانه وتعالى ما يسميه الفيلسوف استقراء يسميه اللاهوتي تأويلا والغرض من الطريقتين معرفة باطن الأشياء" [١]. و" أن اللامعنى فاعلية العقل الباطن" فقال (إن الشعور ليس إلا ناحية من مناحي الوعي، وأن اللامعنى دحض الرأي القديم الذي يذهب إلى أن العقل هو الشعور، فهو المنطقة العظمى التي تلعب الدور الأكبر في الحياة البشرية بوجود أنواع من النشاط الفعلي في عمل دائم وتعاقب مستمر، ومع ذلك لا يشعر بها الإنسان)[٢].

ويعرف أيضاً بأنه: "تأويل الكتب المقدسة تأويلاً رمزياً يشير إلى معان خفية" [٣].

يقول (مدكور): " باللامعنى نكشف عن أمور لا سبيل إلى الكشف عنها عن طريق سواه. وهو بهذا أشبه بالرؤية المباشرة أو الإلهام"[٤].

ويعرف أيضا: بأنه "التام والكامل والثابت والكلي والشامل وهو مقابل النسبي"[٥].

وعند الصوفيين والاشراقيين، يكون اللامعنى لديهم هو:" ارتقاء النفس الإنسانية إلى المبادئ العالية حتى تصبح مرآة مجلوة تحاذي شطر الحق، فتمتلىء من النور الإلهي الذي يغشاها، من دون أن تنحل فيه انحلالاً تاماً، ويسمى هذا الامتلاء من النور الإلهي كشفاً روحياً أو إلهاما"[٦].

ويرى العقلانيون أن اللامعنى عمل واعٍ، فعرفوه على أنه: "قدرة المعنى على الإدراك الآني لحقائق الأشياء بدون تحليل فكري"[٧].

ويعرفه (أفلاطون) بأنه:" المثال العقلي الذي هو صور للامعنى .. بينما عرفه (أرسطو):" هو الذي يتدخل في صياغة المعنى (الطبيعة) وهو القوة الخفية وهو خيال الفنان الذي يُغير من طبيعة الطبيعة " [٨] .

---

(١) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

(٢) سرجيوس، وليام: **القوة الخفية أو ملكات العقل الباطن**، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٣٦-٣٧.

(٣) مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٠.

(٥) صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٦) المصدر نفسه، ص ٤٥٢.

(7) Chambers Concise Dictionary: **Chambers publishing**, London, 1989, p. 507.

(٨) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٩.

ويعرفه الرواقيون بأنه: " الشيء الذي يطبع صورته في المعنى بفعل مباشر (فالعلم لا يخرج من دائرة المحسوس وليست معانيه الكلية الا اثارة الاحساسات تحدث عفواً في كل انسان دون قصد او تفكير، فهي غريزية فطرية)" [١].

ويعرفه (ديكارت) على انه:" إطلاع العقل المباشر على الحقائق البديهية" [٢].

ويعرف (هيجل) اللامعنى:" الفكرة المُغيبة التي يستطيع الفنان بأدواته إحالتها إلى معنى وهو وعي مُطابق لموضوعة مجردة عن الضرورات الطبيعية وعن شروط التحقيق الخارجي وعن المضمون". أما (فرويد) فقد تناول اللامعنى، مشيراً إلى وجود مجريات عقلية لها تأثير عظيم وأن (الصراع قائم بين هذه القوى، ومحصلة الصراع تتجلى في سلوك في أي موقف. ولهذا الصراع آليات منها: القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والتقهقر....الخ) لكنها لا تقوم في المعنى الظاهر ولايستطيع عمل الإرادة والذاكرة أن يجلبها إلى منطقة المعنى، ويرى أن النشاط النفسي موزع بين قوى ثلاث هي الأنا[*] والأنا الأعلى والهو [٣].

اما (هوسرل) فيرى:" أن اللامعنى هو القوة التي تدرك بها ماهيات الظواهر" [٤] .

مما تقدم تستنتج الباحثة أن مفهوم اللامعنى هو محاولة الوصول إلى بواطن الأشياء أو الألفاظ أو الأشكال أو الحقائق ومعرفة المعاني الخفية لها، من خلال مجاوزة الظاهر.

ج- التعريف الإجرائي:

اللامعنى: هو ادراك النفس المباشر للحقائق الباطنة والظاهرة، يتعذر على العقل الاستدلالي بلوغها، والعقل الاستدالي/ العقل في الفلسفة ويقال ايضا المنطق والاستدلال القدرة على ادراك الاشياء بالوعي وبناء الحقائق والتأكد منها من خلال تطبيق المنطق، ممثلة على نحو كلي في فكرة او صورة جديدة وصادقة يمكن تشكلها في عمل فني تصويري.

---

(١) كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، دار القلم، بيروت، ب. ت،ص ٢٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥٢.

(*) الأنا (Ego): هو الذات التي ترد إليها أفعال الشعور جميعها، وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية، وهو دائما واحد ومطابق لنفسه وليس من اليسير فصله عن أعراضه ويقابل الغير والعالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين. وهو أساس الحساب والمسؤولية. ينظر (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٣).

(٣) سويف، مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٣، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٩٨.

(٤) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٣٥٩.

4- الحداثة Modernism

أ- التعريف اللغوي:

(١) ورد تعريف الحداثة في مختار الصحاح:

(الحُدُوث كون الشيء بعد لم يكن... واستحدث خبرا وجد خبراً جديداً...)[١].

(٢) في حين وردت في معجم لسان العرب بما يأتي:

(الحدوث نقيض القُدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة. واحدثه هو. فهو مُحَدثُ وحديث. استحدثه.. واحدثه الله فحدث. ومحدثات الأمور. ما ابتدعه أهل الأهواء. وفي الحديث ***إِيَّاكُمْ وَمُحْدَثَاتِ الْأُمُورِ***) جمع محَدثةٍ. وهي مالم يكن معرفا بها في كتاب ولاسنة ولا إجماع)[٢].

ب- التعريف الاصطلاحي:

عُرفّت الحداثة على أنها: " نزعة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمده في ذلك على وسائل فنية جديدة" [٣].

وتعرف أيضاً: "الاعتقاد بأن الأفكار الحديثة تتعارض في مضامينها مع الأفكار القديمة"[٤].

ويعرفها (ادونيس) بكونها: "رؤية جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج حول الممكن واحتجاج على السائد"، ويعرف (بودلير) الحداثة على أنها: " تقف بالضد من العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي"[٥].

وعرفها (سامي أدهم)بأنها:" نظرة فلسفية شاملة إلى العالم مبنية على العقل، والمبدأ الآخر في تلك النظرة هو النظام القائم على مبدأ عدم التناقض، وعلى استخدام العقل في الأبحاث والقضايا والمناهج [٦]. في حين يعدها المؤلف (علي حرب):" بمثابة مهد يمارسه الفكر على

---

(١) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، ص١٢٥.

(٢) ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين: **لسان العرب م٢-٦**، ج٢، دار صادر، بيروت، ب. ت، ص ١٣١.

(٣) برادبري، مالكم جيمس ماكفارلين: **تحرير الحداثة**، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٦.

(4) Krutch. W. Joseph: **Modernism A Modern Drama**, Corneell Univesity Press lthaca, New York, 1966, p.31.

(٥) براده، محمد: **الحداثة في اللغة والأدب**، مجلة فصول، العدد٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٢.

(٦) القره غولي، محمد علي علوان: **تاريخ الفن الحديث**، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١١، ص١١.

نفسه لا يتوقف وبناء متواصل للذات في علاقتها بذاتها، انفتاح أقصى على الكون، وخلق مستمر للعالم " [١].

والحداثة هي" ارتباط بالتغيرات العاصفة التي شهدتها أوروبا منذ القرن الثامن عشر وكانت تلك التغيرات بمثابة انقلاب في البُنى التَحتية طال المجتمعات الأوروبية وبناها الفوقية وقد قسمت على ثلاث مراحل:-

الأولى: هزات بسيطة تتعلق بالموظة والتقليعة تأتي بها الأجيال المتعاقبة في مدة لا تزيد على عشر سنوات.

الثانية: الإزاحات الكبيرة التي تأتي بالتحولات العميقة الواسعة التي تخلفها وراءها ويستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرن.

الثالثة: نوع مدمر كاسح يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها أطلالاً ستثير الهمم لبناء البديل، فقد ولدت الحداثة نتيجة لذلك [٢].

ج- التعريف الإجرائي:

الحداثة في الرسم نزعة إنسانية غير مسبوقة خلخلت أنساق الرسم الكلاسيكي وحملت معها انساق تعبير قائمة على الذاتية، والعقلية، والعدمية وهي الأسس الفلسفية التي اضطلع بها الرسم الحديث، استهدفت تحرير المعنى وتفعيل اللامعنى كقوة معرفية شمولية قادرة على تخطي ماهو سائد، وقيادة التغيير باستحداث بنى تصويرية جديدة غير خاضعة لمحددات الواقع أو الأطر الزمانية والمكانية.

---

(١) حرب، علي: **أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وجمالية**، دار الطليعة للنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص٥٨

(٢) برادبري، مالكم جيمس ماكفارلين: تحرير الحداثة، مصدر سابق، ص٣١.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول: المرجعية الفلسفية للمعنى واللامعنى
- المبحث الثاني: المعنى واللامعنى في النقد المعاصر
- المبحث الثالث: تجليات المعنى واللامعنى في فن الرسم الحديث
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري
- الدراسات السابقة

المبحث الأول

المرجعية الفلسفية للمعنى واللامعنى

المبحث الأول

- المرجعية الفلسفية للمعنى واللامعنى

للوقوف على مرجعية المعنى واللامعنى وطبيعته وأشكاله ومدياته، وصلته بالقوى المعرفية الأخرى، لا بد من الخوض في الفكر الفلسفي، واستقراء آراء الفلاسفة بهذا الشأن - فضلاً عن - تطور موضوعة المعنى واللامعنى، ودلالاته الفكرية، لتكوين أرضية نظرية إثرائية لدى الباحثة حول هذه الموضوعة.

صعدت الفلسفة اليونانية من قيمة مبحث الوجود، فنمت معرفيتها عبر تأمل الذهن في جهات ثلاث، هي: الوجهة الطبيعية، والوجهة الرياضية والوجهة الميتافيزيقية. سجلت في مجملها صراعاً معرفياً تركز حول مدى مصداقية المعرفة الحسية وتراجعها أمام شمولية الفكر في تفسير العلاقة وملابساتها التي لا تخلو من مداخلات بين الروح أو محاولة تفسير العلاقة بين المعنى واللامعنى عبر الشيء نفسه. وقد مثّل توازن المعنى واللامعنى سمة مميزة للفلسفة الإغريقية، إذ منحت كلاً منهما فرصة في إضفاء معنىً ما للموجودات، لذا عنيت عناية استثنائية بتأملها تأملاً خالصاً، وعليه اتجهت البنية الفكرية للإغريق صوب ماهية الأشياء وإدراك الموجودات في اللامعنى [١].

فأول الفلاسفة اليونانيين في الطور الأول هو (طاليس ٦٢٤ – ٥٤٦ ق. م) وهو أول من تساؤل عن أصل الأشياء والمبدأ الأول لها فوجده (طاليس) في الماء ويعلل ذلك بأنه رأى جميع الأشياء تعود إلى أصل واحد وهو الرطوبة [٢].

لقد فسر (أرسطو) قول (طاليس):" أن الكل واحد وهو الماء"، إلا ان (طاليس) قد رأى أن النبات يتغذى من الماء، وأن الحيوانات المائية كثيرة بل أكثر من الحيوانات البرية وان تكوين السحاب هو العلة في الحياة وتكوين السحاب يؤدي إلى المطر فالماء، فأصل المعنى هو الماء - فضلاً على ذلك - فقد أكد (طاليس): " بأن اللامعنى هو واحد وأن هذا الواحد (الإله) مختلف عن المعنى (الإنسان) وأن صفات اللامعنى ليست تلك الصفات التي ينسبها الشعراء إلى الآلهة، فهذه الصفات إنسانية خالصة "[٣]. فالطبيعيون ومنهم (طاليس) استمدوا فكرة اللامعنى من

---

(١) بدوي، عبد الرحمن: **ربيع الفكر اليوناني**، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٤٤.

(٢) النجم، محمد حسين: **فلسفة الوجود في الفكر الرافديني القديم وأثرها عند اليونان**، ط١، بيت الحكمة، العراق، بغداد، ٢٠٠٣، ص ٨٥.

(٣) الموسوي، شوقي مصطفى علي: **جدلية المرئي واللامرئي في الفن الاسلامي**، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦، ص٥٧.

الجوهر، الذي يساوي بين الأشياء والماء الذي يعتبره أصل العالم أو جواهر مادية، وإن كانت المادة التي حدثنا عنها (طاليس) خاصة بالآلهة [١].

إن الوحدة بين المادي والروحي هي التي ميزت فلسفة (طاليس) في رؤيته للوجود واللامعنى فدفعته إلى الاعتقاد بأن الأشياء المادية ترمز إلى أشياء غير مادية.

كما يرى (طاليس) أن هناك وحدة للأشياء المتفرقة، وهذه النظرة المبتدئة من الذات نحو الموضوع متمركزة حول مقولة الفناء، فناء الذات في الموضوع، ومثل هذه الرؤية تحققت من خلال نظرة وجدانية للوجود [٢].

ترى الباحثة أن (طاليس) استمد فكرة اللامعنى من الجوهر الذي يساوي بين المعنى والماء الذي يعدّه أصل الموجودات فهو يؤكد أن الوحدة بين المعنى والروحي هي التي ميزت فلسفته الجدلية في رؤيته للامعنى.

تتسم المعرفة في الدور الأول بطابع جدلي معنى ولامعنى يشترك في إنشاءها مدركات بالتفاعل مع معطيات الموضوعات على تباين طبيعتها، أما في الدور الثاني فنرى انبراء المعرفة واتجاهها صوب اللامعنى لتبنى وفقاً لتصور خاص بها، تصوراً يعلو على اللامعنى والمعنى معاً . في حين أُخضع المعنى في الدور الثالث لسلطة اللامعنى لتبنى المعرفة عبر فعل قراءاتي يفرض نفسه على المعنى، لينتهي إلى فعل جدلي متنامي تقوده مدركات اللامعنى . وقد عملت الاتجاهات الفلسفية للسفسطائيين على التقليل من شأن فاعلية المعنى في المعرفة وقد مثل (بارمنيدس ٥٤٠- ؟ ق.م) قمة هذا التهميش في فلسفته، إذ كان يرى بأن هناك طريقان للمعرفة [٣]، وهي معرفة عقلية تبحث في الحقيقة المجردة الثابتة، وظنية تبحث في ظواهر الوجود، فكان الحدس[*] العقلي الطريق المعرفي لبلوغ الوجود الحقيقي – المثل عند افلاطون – وبذلك يقول: (ان هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفة التجربة العادية، وان هذا الوجود لا يدركه الا المعنى، اما ما تدركه الحواس وما تظهرنا عليه اللغة شيء مختلف عن ذلك الوجود اللاوجودي)،

---

(١) الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الاسلامي، مصدر سابق ، ص١٩-٤٠.

(٢) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مصدر سابق، ص٨٦.

(٣) الأهواني، أحمد فؤاد: **فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط**، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٣٠ – ١٣٣ .

(*) الحدس (Intuition): هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك الحسي ويسمى حدسا حسيا ويكون أساسا للبرهنة والإستدلال، ويسمى حدساً عقليا. فبالحدس ندرك حقائق التجربة كما ندرك الحقائق العقلية، وبه نكشف عن أمور لا سبيل إلى الكشف عنها من طريق سواه، وهو بهذا أشبه بالرؤية المباشرة والإلهام. ينظر(مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٦٩-٧٠).

فأوكل للمعنى قدرات كلية نافذة وجعل من العالم (مجرد ظواهر للوجود الاعلى يخفي وراءه الحقيقة)' و (بارمنيدس) رجّح الأول ونبذ الثاني [١].

ويتبعه (انبادوقليس ٤٩٥ – ٤٣٠ ق. م) في رفضه للمعرفة الحسية بشكل تام وحصر المعرفة الحقة في المعرفة العقلية [٢] . وعلى الرغم من أن (انكساغوراس ٥٠٠ – ٤٢٨ ق. م) قد شكك أيضاً في المعرفة الحسية وعدّها ذات طابع نسبي، إلا أنه أضاف طرحاً آخر يضاف لطروحات سابقيه، وهو أن المعنى لا يتم إلا بالحس المغاير، ذلك أن الشبيه لا يؤثر في الكشف ومعرفة الشبيه، والمختلف وحده الذي يُحدث التأثير لمعرفة ما يختلف عنه [٣] .

لقد طعن هؤلاء الفلاسفة بقدرة المعنى وحده في بلوغ معرفة جوهر وماهية الموجودات معرفة حقة، وبالتالي فالإدراك الحسي عاجزاً عن أن يضفي عليها معنىً خاصاً بها، واستجابته لها تكون ذات طابع آني مباشر، وعليه يعد الإدراك الحسي وحدة أداة معرفية مموهة، ذلك أن الإدراك الحق يجب أن يكون إدراكاً عقلياً يتجاوز إمدادات الحواس نحو فهم وتأويل الموضوعات عبر تشغيل قوى معرفية أكثر تطويراً، وبهذا الوصف لا يصبح الركون إلى قوى الإدراك الحسي وحده طريقاً موصلاً إلى قراءة حقة لموضوعة الإدراك، ولا يمكن أن يعتمد عليه في بناء المعنى والاستجابة لمدياته، الذي ينشده الفلاسفة يتجاوز الحسي ليرتقي إلى مصاف الروحي بمدياته العقلية .

عمد السفسطائيون إلى حصر المعرفة في الإدراك الحسي، مبتغين من ذلك التأكيد على مركزية اللامعنى، إذ كان (بروتاغوراس ٤٨٠ – ٤١٠ ق. م) يرى بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعها، ما يوجد منها وما لا يوجد، وعليه فالمعرفة الحقة معرفة حسية ذاتية غير ثابتة، ذلك أن كل شيء في الوجود متغير ومتباين في وعي الأفراد، لذا فلا توجد حقيقة مطلقة، بل الحقيقة ذاتية [٤] . وبذلك أطلق (بروتاغوراس) العنان للمعنى في بحثها عن المعرفة وتلقيها، وفي إضفاء المعاني بالاستجابة لها، إذ أشار إلى المواضع الأربع التي تتصف بها المعرفة الحسية وهي:

١. المعرفة متوقفة على الإدراك الحسي .
٢. تتصف الإدراكات الحسية بالصدق التام لذا فهي معيار للحقيقة .

---

(١) جيجن، اولف: **المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية**، ترجمة: عوت قرني، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٣٦٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٦٧ .

(٥) الأهواني، أحمد فؤاد: فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط، مصدر سابق، ص ١٩٠.

(٤) الجندي، أنعام: **دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية**، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت، ص ٤٣٠ .

٣. المعرفة نسبية وليست مطلقة .

٤. يتوقف الوجود على مدركه [١] .

لقد مثّل اللامعنى لدى (بروتاغوراس) قمة اهتماماته الفلسفية، ذلك أن وجود الموضوعات ومعانيها متوقفة بشكل كلي على قواها، إذ هو الذي يضفي على الموضوع وجوداً وكمالاً ومعانٍ من خلال إدراكه للمعنى وفهمه للامعنى – وهو معيار الحقيقة – له، وعلى وفق ذلك تكون استجابة اللامعنى استجابة تامة حقة، ذلك أنها مبنية على معيار موثوق به لحظة الإدراك، أما المعرفة فهي معرفة حسية نسبية نظراً لتغير الموجودات وتبدلها من جهة، ولتعدد الأفراد اللذين تتوقف المعرفة عليهم من جهة أخرى . ولما كان اللامعنى يشترك مع ماهية الشيء وطبيعته في إنتاج المعنى، لذا يتمكن المشاهد من أن يصل إلى المعنى الحقيقي من خلال إدراكه الحسي له، ذلك أن المعنى محمول بالأساس في البنية الشكلية، ويشكل نقطة انطلاق وتفاعل جدلي، ليستطلع المعنى المعطى في بنياته المادية ونسيجه الجمالي وتمويهه الشكلي، الذي يدفع إلى الاعتقاد والتصديق والاندماج ليقوم بعدها بتأويل معطيات الشكل على وفق ما استقبلته حواسه، وكونته اعتقاداته [٢]. وتبعاً لذلك أصبح الإقناع لدى السفسطائيين بنية تواصل، تتبعه استجابة من اللامعنى تُضفي عليه معنىً ووجوداً .

وقد ميّز (سقراط ٤٦٩ – ٣٩٩ ق. م) بين النفس (اللامعنى) والجسد (المعنى) وجعل للنفس خاصيتين يستدل بها الإنسان للوصول إلى الحقائق اللامعنى، وهي الحواس لمعرفة أفراد الأشياء المعنى والعقل لإدراك المعاني الكلية التي تعد معرفة حدسية بانطلاقها من النفس وشموليتها وقدرتها على الكشف عن ماهية الشيء من خلال العقل التصوري اللاستدلالي.. كما أشار سقراط إلى تسامي الجمال اللامعنى الكلي الثابت على الجمال المعنى الجزئي المتغير لذا نجده قد شكك برؤية الحواس التي لا ترى الجمال بكماله لأن لها سمات متعارضة فالتمثال الجزئي الجميل فيه جوانب قبيحة غير أن الجمال في ذاته جمال أزلي لا يتغير ولهذا نجده قد وضع الجمال بمرتبة أعلى من الفن بكون الجمال هنا أزلياً لا يتغير ولهذا نجده قد وضع الجمال بمرتبة أعلى فالجمال يتصف بالكلية والفن بالجزئية [٣].

---

(١) الجابري، علي حسن: **الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة**، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص ١٨٤ .

(٢) الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص ٤٣٠ .

(٣) رسل، برتراند: **حكمة الغرب**، ترجمة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٣،ص ١١٢ – ١١٣.

كما أشار (سقراط) إلى الجمال الكلي اللامعنى، المتسامي على الجمال الجزئي المتغير، لذا شكك برؤية الحواس التي لاترى الجمال بكماله وثباته لأن لها سمات متعارضة. فالتمثال الجزئي الجميل، فيه جوانب قبيحة، والشي الجزئي الذي هو ضخم من وجهة نظر معينة، هو أيضاً صغير من وجهة نظر أخرى وهذه كلها في الواقع موضوعات ظنية. غير أن الجمال في ذاته والضخامة في ذاتها لاتأتيان إلينا عن طريق حواسنا لأنهما أزليان لايتغيران، أي أنهما موضوعات للمعرفة(١).

إن المعنى لدى (سقراط) ناقص ولايحتوي على شروط كماله وبقائه. والجمال الحسي يسهم في تضليل النفوس أكثر مما يرفع من قيم المشاعر والأحاسيس، والتوصل إلى الجمال (اللامعنى) لايتحقق إلا بالتخلي عن قيم الحياة الحسية المادية، والجمال (اللامعنى) عنده ليس وهمياً أو مفارقاً للمادة، بل سعي لتربية الذات الإنسانية والارتفاع بها إلى مستوى الطهارة الروحية..... (٢) وهذا ما نجد صدى له في التيارات الفنية التي اشتغل عليها الرسم الحديث.

ترى الباحثة أن المعنى كامن في الموضوع منحدراً من اللامعنى، لتقيم له فهماً واستجابة على وفق ارتباطه بغاية نفعية أخلاقية، وهي غاية ربط (سقراط) مفهومه للجمال بها وهذا ما دفعه بالضرورة إلى تجاوز الجمال الحسي، والاهتمام بالمقابل بالجمال الباطن الذي تصل له اللامعنى بعد تجاوزها للمعنى الذي يُحدث فوضى ذهنية.

بينما نجد الفيلسوف (أفلاطون ٤٢٨ – ٣٤٧ ق.م) بعد أن هضم أفكار سابقيه، قد وضع المعنى ضمن دائرة الزوال وعدم الثبات، في حين أن اللامعنى عنده قد تحدد في التخلي عن كل ما هو زائل ومتغير لصالح الصور العقلية المبتعدة عن الجزئيات لأجل الكليات لبلوغ الكمال المطلق وباتجاه عالم مثالي عقلي... فأفلاطون هنا يضع الفكر الإنساني بإزاء تصور شمولي بعيد عن الجزئي (المعنى) في التسامي الروحي (٣).

فقد توصل (أفلاطون) إلى حقيقة مهمة وهي أن المعنى الحسي متحول ومن ثم فأنه يظهر على الوجود بعدها لا يلبث أن يضمحل ويموت...وتبعا لذلك فهو لا يمثل حقيقة الوجود، إذ إن

(١) رسل، برتراند: حكمة الغرب ، مصدر سابق، ص١١٢-١١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص١٥٨.
(٣) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: **النظريات الجمالية**، تعريب: باسم القصا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص٢٠.

الوجود الحقيقي متمثل فقط في الوجود الروحي (اللامعنى) الثابت [١].... وبالتحديد في المثل العليا، عالم اللامعنى الأزلي، الذي هو عالم الأفكار والمُثل وعالم الكوامن والجواهر [٢].

شكلت أفكار (افلاطون) عن اللامعنى، امتداداً طبيعياً لمجمل المفاهيم التي تناولت موضوع الصور العقلية المتعالية على الحس، والتي لاتخلو في جوهرها من صراع بين اللامعنى المنفصل واللامعنى الذي يدل على الشمول، التي جاءت في محاورة (بارمنيدس) (لافلاطون) التي وصفت هذا الصراع الباطني[٣]، فالتفكير بالمفاهيم دفع الاغريق ومنهم (افلاطون)، كما يقول (جيل دلوز) إلى ابتكار مسطح محايث مطلق في علاقة النسبي واللامعنى، بينما يكون الانتشال الاقليمي المطلق لمسطح المحايثة الذي يحمل حركات الاول مع تحويلها إلى اللامتناهي[*]. ويدفع بها نحو اللامعنى. هنا فقط يتم التفكير ليس بالصور وإنما بالمفاهيم، إن المفهوم هو الذي يأتي ليجعل مسطح المحايثة مأهولاً به، لم يعد هناك إسقاط على صورة وإنما اقتران داخل المفهوم لذا يتخلى المفهوم نفسه عن كل مرجعية كي يحتفظ فقط بالارتباطات والاقترانات التي تؤسس قوامه[٤].

وتتمثل فكرة المثال (اللامعنى) الافلاطوني من خلال آرائه في الجدل الصاعد، عندما يرتفع المعنى من المحسوس إلى المعقول. بحيث يصبح الفكر الإنساني أمام تصور كلي. وهذا ينطبق على العلوم مثلما ينطبق على الفنون، فالفكر يستخدم الصور المحسوسة في هذه الدرجة من المعرفة، لكن لا كموضوع بل كواسطة لتنبيه المعاني الكلية المقابلة لها والتي هي موضوعه ثم يستغني عن كل الصور الحسية ويتأمل المعاني الخالصة [٥].كما في مخطط رقم (١)

حيث أقر (أفلاطون) مستويات معرفية اللامعنى بدأت. ١- باللامعنى الحسي ٢- اللامعنى الظني لارتباطه بالمحسوسات ٣- اللامعنى الكلي يعقب الاستدلال ويوحد الأحكام ٤- اللامعنى العقلي اليقيني ٥- اللامعنى الفوق عقلي (الهامي)[٦] .

---

(١) أفلاطون: **الجمهورية**، ترجمة: حنا خبار، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٧٧.

(٢) هلال، محمد غنيمي: **مبادئ النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٣ – ٣٤.

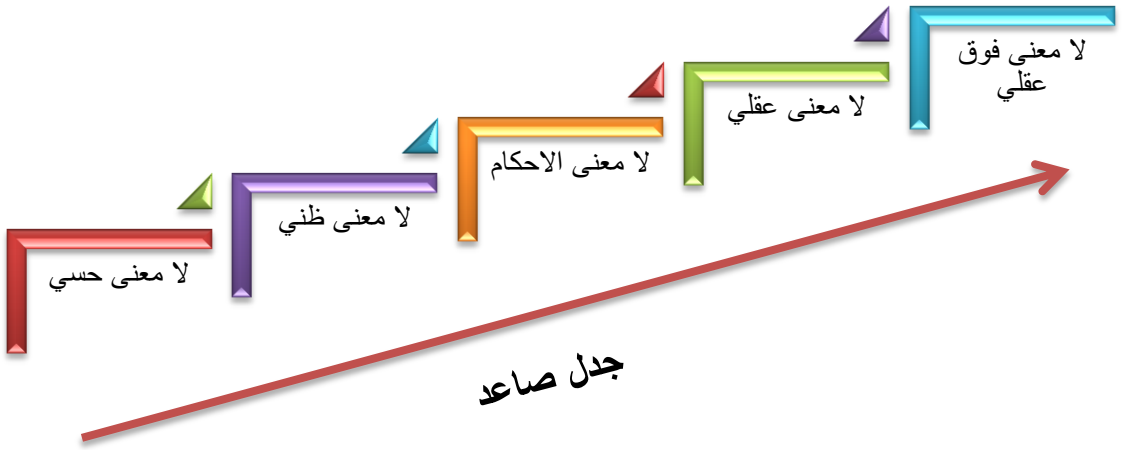
(٣) فال، جان: **طريق الفيلسوف**، ترجمة: احمد خيري محمود وأبو العلا عفيفي، الادارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي، القاهرة، ب. ت، ص٥١١.

(*) اللامتناهي (Infiniti): ما لايمكن ان تكون له نهاية ويتميز عن اللامحدود وهو مالم يحدد بالفعل وان كانت له حدود ممكنة. ينظر(وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الادب**، بيروت،١٩٧٤، ص٢٥٠).

(٤) دلوز، جيل: **ماهي الفلسفة**، ترجمة ومراجعة: مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت، ص١٠٣.

(٥) كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، دار القلم، بيروت، ب. ت،ص٧١.

(٦) فال، جان: طريق الفيلسوف، مصدر سابق، ص ٢٤٢.



المخطط رقم (١)

كما يرى (افلاطون) في اللامعنى توحيداً للتفريقات الجزئية المتناقضة والمتغيرة في الحسيات. لذا ينبغي على الإنسان ان يدرك المثال الذي يؤلف بين مجموعة من الادراكات الحسية في وحدة يؤلفها المعنى[١]. والفكرة المطلقة عند (افلاطون) بالنسبة إلى الأشياء هي سبب التكوين، فالأشياء الملموسة ما هي إلا أنعكاس لأفكار غير ملموسة[٢].

واللامعنى لدى (افلاطون)، فكرة مجردة يمكن التوصل إليها عن طريق المعنى وتتميز بالخلود لأنها سابقة لوجوده ومن هذه الفكرة المطلقة تستمد كل الأشياء الجميلة. ولا تتأثر باختلاف الزمان والمكان وتكون علة لكل جمال محسوس أو عارض على الأرض[٣].

وفي محاورة المأدبة يرى (افلاطون) أن الجمال المثالي علة الجمال المتفرق في الأشياء، والمقصد الأسمى للإرادة في نزوعها إلى اللامعنى، والغاية القصوى للعقل في جدله وأنه لا يوصف أي لا يضاف إليه أي محمول لأنه غير مشارك في شيء ولكنه هو هو[٤].

لهذا وجد (أفلاطون) أن الأشكال الرياضية أو الهندسية هي البديل الوحيد للعالم كمرادف للمعنى المتغير بحدود الصورة الفنية، وأن الشكل الهندسي يكمن جماله في ثباته وديمومته؛

---

(١) افلاطون: **فايدروس أو عن الجمال**، ترجمة: اميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ص٧٦.

(٢) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق نفسه، ص٢٠.

(٣) عباس، راوية عبد المنعم: **الحس الجمالي وتاريخ الفن**، ط١، دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٩٨، ص٢٥.

(٤) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص٨١.

بوصفه يحمل نظاما مطلقا للوجود، دعوة منه إلى إيجاد مثال اللامعنى يقترب من الكلي ويبتعد من الجزئي من خلال التأمل الحدسي للمعنى، أي النزوع إلى جمال دائم لا مرئي، لا متغير [١].

وأن المعرفة تمر من خلال الجدل الصاعد بسلسلة من المستويات الفكرية الإدراكية أبتدأً من الإدراك الحسي ثم الإدراك الفني لارتباطه بالمعنى مروراً بالإدراك الكلي الحدثي الذي يعقب الاستدلال ويوحد الأحكام وصولاً إلى الإدراك العقلي اليقيني صعوداً [٢].

من هنا ترى الباحثة أن (أفلاطون) قد أقام معرفيّتهُ على أساس جدلي متصاعد يحاول أن يؤسس جدلية فكرية بين عالمين متناقضين، فهو يحاول أن يوصل النفس إلى مستويات عالمه المثالي من خلال آليات الإدراك العقلي يبدأ بالمعنى الحسي وينتهي بالعقلي مستعيناً بالجدل والاستدلال، إذ عد الإحساس أول مراحل المعرفة، إلا أنه يرى عدم الارتكاز إلى الإحساس لتغيبه وقصوره في إدراك المجردات؛ كون الحس يتسم بالتغير الدائم وبالتالي سيكون الحكم حتمياً ظنياً لا يستند إلى مثال عقلي.

بينما أكد (أرسطو٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م) أن اللامعنى متواجد في الأشياء المتحركة والساكنة في الفكر الفني والمعرفة بموضوعية تامة، أي ان (أرسطو) يرى اللامعنى غير مفارق للمعنى الحسي، بل هو متمركز فيه، والمعنى عنده لا يوجد في الأفكار بل في الصفات الحقيقية للأشياء الواقعية (المعنى) ليرى من خلال العالم الموضوعي الذي هو منبع الوعي الجمالي والفني؛ كون الفن عند (أرسطو) محاكاة وتقليد للمعنى الممثل بالألوان والأشكال المنسجمة والإيقاعات المتناسقة [٣].

الحقيقة الواقعية لدى (ارسطو) هي الحقيقة الباطنية، ففي تقليد الإنسان للطبيعة ليس الهدف منها تسجيل عوارضها الزائلة، بل التوصل إلى ما هو جوهري، أو مغزاها الباطني، الاسلوبية والتفصيل والمظهر الخارجي للشيء لا توصل إلى الكلي أو الجوهر المطلق، المغزى الباطني هو المعنى الآخر للحقيقة الواقعية[٤].

المحاكاة المعنى عند (أرسطو) ليس النقل الحرفي للواقع بل الارتفاع بالواقع إلى مستوى المثال (اللامعنى) من خلال جوهر المادة الذي يحدد حقيقة الظاهرة، أي من شأن الفن أن يصنع ما عجزت عنه الطبيعة فهو يغير من طبيعة الطبيعة، فالفن عنده ليس مجرد صورة طبق الأصل

(١) جيجن، أدولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص ٣٧٤.

(٢) السرياقوسي، محمد أحمد مصطفى: **المنهج الرياضي بين المنطق والحدس**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٢.

(٣) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية ، مصدر سبق ذكره، ص ٤٠ – ٤٢.

(٤) ديورانت، ويل: قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي، مصدر سابق، ص١٦٥.

بل هي محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع، مؤكد أن النفس التي عدّها المبدأ الحيوي لأي جسم حي، وأن المعنى ليس له وجود في عالم المثل كما هو عند (أفلاطون) بل هو كائن في الشيء.

وقد أكد (أرسطو) أن اللامعنى هو المحرك الأول الذي لا يتحرك، بينما المعنى هو المتحرك الذي وجده (أرسطو) في الطبيعة، مصدره (متحرك أول) فائق للطبيعة فالإنسان لا يتحرك بنفسه وإنما بفعل قوى متعددة وكذلك الشمس وسلسلة المتحركات هذه لا يمكن أن تستمر إلى غير لانهاية فلابد من محرك أول هو علة الحركة في العالم... [١]. وعن علاقته بالاشكال وجد بأن الدائرة ذات شكل مطلق، الصورة فيها لامتناهية، الدائرة والخط المنحني شكل مكتمل لاوجود فيه لسبب يعيق حركته المستمرة أو الدائمة اللامتناهية، ففي الدائرة لاوجود لنقطة أو لطرف يقطع حركته ويقسمها إلى أجزاء متناهية، والخط المنحني المقفل دائرة تامة الاستدارة لأن العلة التي يرسم بفعلها هذا الخط مساوية لنفسها دائماً. فليس هناك من سبب يجعل الحركة تنتمي في نقطة أكثر أو اقل منها في نقطة أخرى[٢] مثل هذه المفاهيم وجدت لها تطبيقات لدى التكعيبيين والتجريديين لاحقاً.

واللامعنى لدى (ارسطو) غير مفارق للمادة، فمثاليته تتأرجح بين المثالية والمادية، وموضوع العلم عنده هو العام، الذي يمكن التوصل إليه عن طريق العقل، ومع ذلك فإن العام لايوجد إلا في الجزئي الذي يدرك بطريقة حسية ولايعرف إلا عن طريق الجزئي. وشرط المعرفة بالعام هو التعميم الاستقرائي[*] الذي يكون مستحيلاً بدون الإدراك الحسي. إلا أن ارسطو لم ير في المادة الا مبدأ الانفعال ونسب كل فعل إلى الصورة التي ارجع إليها بداية الحركة وغايتها والمصدر الأول لكل حركة هو الله (سبحانه وتعالى) (المحرك الأول الذي لايتحرك)[**] [٣].

إن المحسوس المتحرك الذي وجده (ارسطو) في الطبيعة مصدره متحرك أول فائق للطبيعة أو فعل محض، فالإنسان لايتحرك بنفسه وإنما بفعل قوى متعددة، وكذلك الشمس، وسلسلة

---

(١) الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق ص ٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٥٧.

(*) استقراء (Induction): الحكم الكلي بما يوجد في جزيئاته جميعها وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب إليه ارسطو وحده وسماه (الايباجوجيا) أو الحكم على الكلي بما يوجد في بعض اجزائه وهو الاستقراء القائم على التعميم، للمزيد ينظر: مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص١٢، وايضاً روزنتال، م. وي، بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٢٥.

(**) المحرك الاول: عند ارسطو فعل محض وهو علة الحركة والتغيير في الكون وان كان لايتحرك، ومحرك لايتحرك والاله عند ارسطو الذي تصدر عنه الحركات كلها وسماه المحرك الاول مع انه هو في ذاته لايتحرك. ينظر(مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ص١٧٢).

(٣) روزنتال م. وي، بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص١٩.

المتحركات هذه لايمكن أن تستمر إلى غير نهاية، فلابد من محرك أول هو علة الحركة في العالم[١].

واللامعنى لدى (ارسطو) يشتغل من خلال الكشف عن القوة الباطنية للطبيعة فمفهوم الطبيعة، أو مايسمى بالقوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة فهو لايحابي الطبيعة بل يكّمل ما فشلت الطبيعة في تحقيقه[٢]،وهذا ما نجد له مقاربات في الرسم الحديث ممثلة بالمدرسة الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية.

لقد بدأ (ديكارت ١٥٩٦ – ١٦٥٠) فلسفته بالشك ليبني على وفقه أساساً يقينياً أول يستند إلى اللامعنى الإنساني، منطلقاً من مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود). ويرى أن هذه المقولة حقيقة نشعر بها داخلياً لا من خلال الحس أو العقل أو المعنى، ذلك أن اللامعنى حينما يدرك بالتجربة الداخلية وجوداً فكرياً فإنه يُدرك حقيقة لا لبس فيها، بمعنى آخر إنّ شعور الذات هو يقين لاشك فيه [٣]. أن الكوجيتو يتنافى مع فكرة القصدية المميزة للشعور، الذي يكون شعوراً أو تفكيراً مجرداً، لذا (يصبح الكوجيتو الديكارتي عند هوسرل "أنا أفكر بشيء ما إذن أنا موجود" وهذا التعديل يضفي على الأنا إمكانيات خصبة تجعله يتحول إلى أنا متعال يقوم بدور إيجابي في تأسيس المعرفة على مبادئ يقينية)[٤].

يرى (ديكارت) أن للامعنى الإنساني قوتين هما، قوة المعنى وقوة العقل وهذه الأخيرة هي التي تختص بإدراك الحقائق المطلقة، كونها حقائق عليا ذات قيمة مطلقة تتعلق بالعقل وحده وتنبثق منه، بمعنى آخر، مجردة من علائق المادة وسلطة الحواس، وما تنضح به من زيف وتظليل، وعليه فالحقيقة شيء مختلف عن الجمال ولا تتماثل معه ذلك أن الجمال يسمح بتداخل قوى حسية عرضة للزوال والتبدل، وهي صفات لا تنطبق على جوهر الحقيقة الذي يتميز بالجلاء والوضوح، لا يشوبه الحس أو الانفعال، فالحقيقة مطلقة، على حين أن الجمال نسبي [٥].

---

(١) الجندي، انعام: **دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية**، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، بيروت، ص٦٤.

(٢) أميرة، حلمي مطر: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص٨٥.

(٣) شيخ الأرض، تيسير: **الفحص عن أساس الفنون**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ص ٣٢٧ – ٣٢٨.

(٤) محمد، سماح رافع: **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٣٥.

(٥) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص ٩٤ - ٩٥.

تبعاً لذلك تدرك (اللامعنى) جوهر موضوعاتها، ومعانيها المطلقة بالقوى العقلية فحسب كونها حقائق تعلو على مستوى الإدراك الحسي الذي تدرك به جوهر الحقائق الموضوعية ومعانيها النسبية - فضلاً عن ذلك - فإن الحقائق العليا تكون ذات معانٍ تامة مكتفية بذاتها، يدركها العقل والمعنى بحدس مباشر، أما الموضوعات أو الحقائق (المعنى) فتكون معانيها قابلة للتأويل، وغير مكتفية بذاتها، فهي تحتاج إلى اللامعنى لتمنحها معنىً وجودياً من خلال نشاطها الإدراكي.

تنطوي جميع أنماط الفنون – بحسب (ديكارت) – على لذة عقلية وحسية، يستشعرها المتلقي متى ما حدث انسجام وتوافق بين ملكتي الحس والمعنى، وهذا يحتم على الموضوع الجمالي أن يكون مُرضياً للحواس، ومطابقاً لقوى العقل في آنٍ واحد، فضلاً عن ذلك، يؤكد (ديكارت) على أن اللذة الجمالية ما هي إلا شعور معتدل متوسط بين طرفين، أحدهما المبالغة في إثارة الحس، والثاني مقصور عن إثارته [١].

وللامعنى الواضح المتمايز صفات ومعان، منها الاحاطة الكلية بالواقع او الحقيقة دون تجزئة، وهو لذلك مباشر ولحظي وصادق، وان الافكار الفطرية[*] سابقة على التجربة الحسية باعتبار ان اللامعنى عملية ادراك عقلي كما هو واضح ومتمايز وموجود مسبقاً في المعنى. وبذلك يقول: "اني لا اقصد باللامعنى الاعتقاد بالشهادة المتغيرة للحواس او الاحكام الخادعة للمخيلة. ولكن ادراك عقل سليم متنبه ادراكاً سهلاً للغاية"[٢].

وعلى وفق ذلك يكون (ديكارت) قد حدد عوامل التذوق الجمالي أو عدمه بتواجد عنصر الانسجام الحاصل بين الحس والمعنى، ومع (ديكارت) تحول الجمال من مطلقه الموضوعي إلى نسبيته الذاتية، وإن استخراج المعنى والاستمتاع به تتحكم فيه عوامل ذاتية وموضوعية وبشكل متساوٍ في آنٍ واحد.

أما (باروخ سبينوزا ١٦٣٢ – ١٦٧٧) فيرى أنه من المستحيل على (اللامعنى) أن تقيم معارف بمعزل عن المعنى، ويضيف أن معيار حقيقة وصدق الفكرة كامن في الفكرة ذاتها، وهو بذلك يوحد بين الذاتي والموضوعي والمعنى واللامعنى في بناء المعارف وتشييدها، والتي تتدرج عنده من معرفة تتأتى عن طريق الإدراك الحسي، إلى معرفة استدلالية تتأتى من خلال الاستدلال

---

(١) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق ، ص ٩٢ - ٩٣.

(*) فطرية (Inneism): مذهب يسلم بوجود أفكار ومباديء في الذهن منذ النشأة، وأوضح ما يكون لدى ديكارت الذي قسم الأفكار الى فطرية، ومصطنعة، وعارضة. ينظر (مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ١٣٦).

(٢) السرياقوسي، محمد احمد مصطفى: المنهج الرياضي بين المنطق والحدس، مصدر سابق، ص ٢٥٥.

العقلي، وهي عبارة عن استدلال ماهية الشيء من شيء آخر، ثم أخيراً المعرفة الحدسية [١]، وهي أرقى أنواع المعارف، ذلك أنها تتصف بكمال موضوعاتها ووضوح معانيها التي يُنشئها العقل [٢].

وفي عودة للامعنى العقلي يؤمن (سبينوزا) أن اللامعنى هو نوع ارقى من المعرفتين الحسية والعقلية الاستدلالية المحضة، ويقترب حدسه من (ديكارت) من حيث (انه معرفة كاملة لان لموضوعاتها معان واضحة ومتميزة يكونها العقل بذاته)[٣].

واللامعنى في قراءته للنصوص يصل إلى معناه الكامن والكامل المكتفي بذاته، الأمر الذي يحتم أن يحتوي معناه، وعلى نحو يصبح معه حقيقة واضحة أمام العقل لا لبس ولا تظليل فيها، أما استجابة المتلقي فتتمثل بتوصله إلى البنية الداخلية للموضوعات الجمالية والإمساك بمعانيها، عبر فعل تلقٍ ذي طابع جدلي، يبدأ من إدراكه الحسي، وينتهي بفك الشفرات وانفتاح الدلالات والشروع في اللامعنى، معتمداً بذلك على إدراكه العقلي الحدسي، وعبر هذه الجدلية الاستدلالية يتم الإمساك بالمعنى وتشييده مجدداً.وعلى وفق ذلك تكون الموضوعات مكتفية بذاتها، وما على اللامعنى إلا أن يسلك طريق المعنى للوصول – بالاستدلال – إلى جوهر هذه الموضوعات واستيعاب معانيها، ويصبح على المشاهد أن يتجاوز مرحلة الإدراك الحسي إلى مرحلة الإدراك العقلي.

على الرغم من أن (جون لوك ١٦٣٢–١٧٠٤) لم يولِ اهتماماً واضحاً بموضوعات الفن والجمال، إلا أنه وضع بداية لأفكار جمالية كانت لمساتها واضحة لدى فلاسفة عصر التنوير الإنكليزي، فضلاً عن ذلك فقد اتسمت فلسفته بطابع حسي مادي تجريبي، إذ كان يرى بأن المعرفة الإنسانية مبنية على أساس مادي بدائي، وليس هناك ما يسمى بأفكار فطرية أصيلة، فالمعرفة الحقة تظهر فقط من خلال الحس والتجريب [٤]. وعلى الرغم من ذلك، يعترف (لوك) بوجود بعض الأفكار يسمح بها المعنى في اللامعنى، تكون مستقلة إلى حدٍّ ما عن العالم الخارجي.

وعلى وفق علاقة جدلية بين ما هو حسي وما هو عقلي. وبهذه الآلية تتمثل استجابة اللامعنى من خلال إحلال توقعات واحتمالات محل توقعات واحتمالات أخرى، والانتقال من متعة حسية حيناً إلى متعة عقلية أحياناً أخرى.ويرجح (لوك) قدرة القوى الحسية في استخلاص

(١) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس الفنون، مصدر سابق، ص ٣٥١.
(٢) أبو ريان، محمد علي: **الفلسفة ومباحثها**، ط ٣، دار الجامعات العربية، الإسكندرية، ١٩٧٤، ص ٢١٨.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق، ص ١٢٦.

معارف من جوهر الموضوعات عبر تجربتها حسياً، ولكنه بالمقابل يخص الموضوعات ذات الاستقلال النسبي بالإدراك العقلي المباشر، وكأنه أقرّ بعدم كفاية التجربة الحسية لفهم بواطن وماهيات الموضوعات، وتبعاً لذلك هناك موضوعات تتطلب إدراكاً حسياً، وأخرى تتطلب إدراكاً عقلياً، وفي كل الأحوال يقع على عاتق الذات مهمة الكشف عن جوهر الموضوعات والإمساك بمعانيها سواء بالإدراك الحسي أم العقلي، ولن تتأتى لها معرفة حقة إلا بعد تكرار التجربة لإثبات صحة هذه المعرفة أو بطلانها، إن استخدم القوة الحسية أو العقلية بحسب طبيعة الموضوعات، أو قد يستخدمهما معاً.

ولقد أشار (فردريك فيلهم شيلنج ١٧٧٥ – ١٨٥٤) بأن هناك صلة وثيقة وعميقة بين الفن والطبيعة، إذ إن هذه الأخيرة تضطرد في نموها بموازاة نمو الفكر. وسبب طرحه هذا هو محاولته لتوحيد هذين الوجهين المختلفين – الوجود والفكر – للتفكير المطلق ففي المطلق يتهادن المثالي والواقعي.كما أن هناك وحدة أصيلة بين منظومتي الفكر والتجربة، إذ إن الموضوع يتمثل فلسفياً في الإمساك بهذه الوحدة وتأطيرها، ويتم ذلك من خلال النظرة العقلية المعمقة، ويعد الفن - الذي هو أداة للفلسفة ومدخلاً لها – وحدةً يمكن لها أن تحقق ذلك، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى الإعلاء من شأن الفن إلى مرتبة تعلو على العلوم التي تجيء في مرتبة دنيا الحياة[١]. فالمعنى يقوم بمهمة تعرية المادة من الحواجز التي تحددها، أما العقل فيقوم بتنظيم ما جاء به المعنى من معارف وعلى هذا النحو تتضافر قوى الروح لتفصح عن نفسها في كل من (المعرفة، العمل، الفن) أياً كان شكل هذا التكشف، حسياً أم عقلياً. [٢]. فضلاً عن ذلك يرى في الحواس نوافذ، تنتقل عبرها الإحساس إلى العقل لينظمها ويمنحها صيغة أو معنىً نهائياً. وعلى الرغم من ذلك فإنّ (شيلنج) لم يميز بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية تمييزاً حاداً والتي ندرك بها الوجود، فضلاً عن أنها الأداة المعرفية التي نستشعر بها الموجودات بدءاً بالطبيعة وانتهاء بالشعور باللامعنى [٣]. وتبعاً لذلك فإن اللامعنى المتلقية تدرك موضوعاتها إدراكاً حقاً متى ما امتلكت تلك الوحدة الأصلية بين منظومة الفكر والحس أو الفكر والواقع والمعنى، وذلك عن طريق الارتقاء المعرفي في الإدراك الحسي إلى الإدراك العقلي، لتصل بعد ذلك إلى هدفها بشكل مباشر وهو جوهر الموضوعات ومعانيها، وعلى وفق ذلك يصبح (اللامعنى) هي المسؤولة الأولى عن بناء معنى الموضوعات، وبذا جاءت فلسفة (شيلنج) لتحدث توافقاً بين المادي والعقلي، في محاولة لبناء منهج فلسفي يقوم على أساس مبدأ التوافق.

---

(١) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق ، ص ١٣٩ – ١٤٧.

(٢) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص ٢٧٢.

(٣) السرياقوس، محمد أحمد مصطفى: المنهج الرياضي بين المنطق والحدس، مصدر سابق، ص ٢٦٧.

و(شيلنج) له فلسفته تجاه الواقع والطبيعة. فتناوله للطبيعة ليس مادياً محضاً او ككيان منفصل عن الفكر والروح ويرى ان اللامعنى او الفكر والوجود او الروح او الطبيعة.. جميعها منساقة وصادرة عن مبدأ اعلى هو ليس أي واحد منهما. ورغم اعترافه بالوجود الخاص للطبيعة. لكنه قال: (انها تتطور حسب قوانين موازية للعملية الفكرية. وذلك لكي يجمع بين هاتين الناحيتين المختلفتين-الفكر والوجود- للتفكير المطلق، ففي المطلق يتهادن المتناقضان المثالي والواقعي) [١].

لقد رفع (شيلنج) من شأن الفن، فرأى فيه سبيلاً لبلوغ اللامعنى، وقدرة أن ينسف بها الحواجز التي تفصل الروح عن الطبيعة، وذلك من خلال ارتقاء اللامعنى بالحدس الفني فالفن يحقق ما عجزت الفلسفة عن تحقيقه أو التعبير عنه، بمعنى آخر أن الفن هو المجال الأوحد لتصور وحدة الفكر والطبيعة [٢]. وهذا ما دفعه بالضرورة إلى عدّ الفن نتاجاً للعبقرية، ينبثق من منطقة تتوسط مكانة بين المعنى واللامعنى الشخصي [٣].

أما سمو الفن فيفترض تخطي مرحلة تقليد الطبيعة كي لا يقع في محيط المحاكاة والزيف المتعمد للحقيقة، ذلك أن الفن الحقيقي هو الذي ينجح في تصوير الوجود فوق المحسوس الذي ينزع نحو تجريد الصورة الواقعية، وحدس النماذج الفريدة التي تثير تأملاً صوفياً يفصح عن الروحانية وبمعزل عن أية غاية نفعية أو أخلاقية [٤]. و يمكن المتلقي من خلاله أن يُدرك الانسجام الحاصل بين المعنى اللامعنى ، ويتم ذلك بتأمل عقلي معمق، وبذا يُفتح باب اللامعنى أمام المتلقي على مصراعيه، ليستمتع بلذة الوصول إلى معانٍ غامضة مقنعة والاستحواذ عليها، والأهمية الأخرى، هي حمل الإحساس بالواقع فوق المحسوس، وتحسس أضواء الحقيقة الكامنة فيه، وهي حقيقة مجردة من الصور الواقعية للموجودات بمعزل عن أي غاية نفعية أو أخلاقية، فهو يسحب ذات المتلقي إلى منطقة أكثر صدقاً وأعمق تعبيراً عن جوهر الوجود [٥].

فيصبح عند (شيلنج) وظيفة اجتماعية كونه يحمل مكامن كائن اجتماعي، ووظيفة تطهيرية كونه يسمح لمبدعه بالتنفيس عن الرغبات والمخاوف المكبوتة في ملكة المعنى واللامعنى لديه. وهو طرح لا يبتعد كثيراً عن طروحات (فرويد) في الإعلاء والتسامي من خلال الفن.

---

(١) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص ٢٧٧.

(٢) يوسف، كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة: مصدر سابق، ص ٢٧٢.

(٣) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص ٢٧٨.

(٤) ماجد، علي مهدي: **الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل، ٢٠٠٣، ص ٢٥٥.

(٥) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق، ص ٢٧٨.

يعدّ (دافيد هيوم ١٧١١ – ١٧٧٦) من رواد التجريبية الحسية الذين يرون أن التجربة الحسية تزود العقل بالمبادئ والأفكار، وما أفكار العقل إلا مستخلصات من التجارب الحسية [١]. لذا فهو يؤكد على استحالة تكوين أي تصور عن الأشياء دون الاستعانة بالانطباعات الحسية التي تكون التجربة. وأما اختلاف محتوى التجربة فمرده اختلاف المشاعر التي صنفها إلى مشاعر عليا، تتمثل بحاستي النظر والسمع، ومشاعر دنيا، تتمثل بحاستي للمس والذوق، وهذه المشاعر جميعها تعود إلى مركز واحد هو الروح، فضلاً عن ذلك، فإن المشاعر العليا تقوم بارتباطات فيما بين نطاق الحس ومجال التفكير العقلي، وفي هذه المرحلة يتكون مجال الانطباعات الجمالية، لذا فلابد لنا من أن ندرس المشاعر العليا عند محاولتنا فهم الفنون الجميلة فهماً صحيحاً، كما أن الأشياء هي التي تكون مجال الإحساس، لكن ليس بمقدور هذا الأخير أن يمنحنا إمكانية الحكم على صفات الأشياء ذاتها [٢]. وبذا فهو يقر بعجز المعرفة الحسية عن فهم عليّة الأشياء، لذا فلابد من العودة إلى المعرفة العقلية لاستكمال ذلك، ويرى بالمقابل بأن هناك معرفة حسية ناتجة عن الانطباعات التي تُدرك مباشرة الوقائع أو العلاقة بينهما [٣].

وأن اللامعنى يتعرف على موضوعاته، ويستخرج معناها لتشيده من جديد، عن طريق إجراء نقلة معرفية تتدرج من المعرفة الحسية بالموضوعات إلى إدراك أو معرفة عقلية بها. فضلاً عن ذلك توجد معرفة حسية مباشرة بالأشياء والموضوعات، ناتجة عن الانطباعات التي تدرك بشكل مباشر الموضوعات والعلائق فيما بينها، وهي معرفة أشبه ما تكون بحدس كيفي بماهيات الأشياء، يتمكن اللامعنى من خلاله الإمساك بمعنى الموضوعات واستيعابه.

وما دامت التجربة والحس هما أساس تعرّف الجميل، فإن إدراكه متوقف على اللامعنى أكثر من توقفه على خصائص موضوعة الجميل نفسه. والجمال لدى (هيوم) هو ما يمتع انفعالاتنا وعواطفنا في الموضوع، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بعدم وجود سلطة تفوق سلطة الذوق في تقويم الأعمال الفنية، فثراء القوى الحسية وامتلاك الخيال المرهف يمنح اللامعنى فرصة مناسبة لتقديم معايير صائبة في الحكم على الموضوع الجمالي، ذلك أن (معيار الذوق يعتمد على ملاحظة ما يمتع وما يثير وهذا بدوره يعتمد على نشاط المعنى) [٤]

---

(١) طويس، جون: **مدخل إلى الفلسفة**، ط ٣، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٥.

(٢) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص ١٣٢ - ١٣٣.

(٣) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق، ص ٢٥٥.

(٤) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق، ٨١ – ٨٥ .

وإنّ الجمال هو الإحساس بالملائم، وهو بحسب (هيوم) يقوم فينا لا في الأشياء ذاتها، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامة [١]. بمعنى آخر، إن هناك مبادئ الإعجاب والتقدير في الموضوعات الجمالية، على الرغم من اختلاف الأذواق والأمزجة، إذ إن بعض الموضوعات تثير شعوراً بالمتعة، وأخرى على العكس من ذلك، على الرغم من تواجد معيار مشترك للذوق، فهناك ميول مشتركة تدفعنا لتفضيل موضوعات جمالية محددة، ورفض أخرى غيرها [٢]. والذي يعني به (سلسلة من المشاعر والذكريات والأحاسيس) [٣]، ولكنه بالرغم من ذلك يرى ضرورة فحص الموضوع الجمالي بشكل منهجي ووضع قواعد عامة والاعتراف بنماذج ممتازة له، لذا فهو يضع الخبرة الجمالية والممارسة كمعايير دقيقة للحكم الجمالي، فبالممارسة والخبرة تصبح الحواس الداخلية أكثر قدرة على تذوق الجمال.

على وفق ذلك حدد (هيوم) مسير اللامعنى في وصولها إلى جوهر الموضوع، بسلوكها سلوكاً حسياً في قراءته. أما تأويل معانيه ودلالاته فهي من مهام المعنى، إذ تقيم الحواس بمشاعرها العليا ترابطات بين الموضوع الجمالي والمجال العقلي للذات نفسها، أي مع الخزين الخبري كيما تتم عملية تداخل بين الصور والمعاني والدلالات. فالإدراك الحسي الجمالي ما هو إلا سلسلة من الانطباعات والأفكار التي يمكن تهذيبها لتجعلنا قادرين على تكشف جمال ومعاني النص، ومن ثم الاستجابة لها، فاللامعنى يستنبط المعاني ويعيد إنتاجها من خلال العلاقة الرابطة بينها وبين الموضوع نفسه، الأمر الذي يوجب على هذا الأخير أن يغنيها بالإحساس الملائم، عبر تحليه بصفات التناسق والوضوح، كي تستجيب له وتشعر بالارتياح نحوه، وتستمتع بتكوين عناصره. وتقوم على أساس جدلي على مستويين، الأول مستوى ذاتي بين معرفته الحسية والعقلية، لأن الحواس قد تُخطئ، والمعنى يصحح. كما وجد اللامعنى العقلي هو السبيل كعادة ونزعة قائمة في العقل. وفي المقابل يقر (هيوم) بلامعنى حسي ناتج عن الانطباعات التي تدرك مباشرة الوقائع او العلاقة بينهما.

لقد مثل (الكسندر غوتليب بومجارتن ١٧١٤ – ١٧٦٢) نقطة تحول مهمة في خط سير الأبحاث الجمالية، ذلك أنه نسب الإحساس بالجمال إلى الشعور والإحساس دون العقل، وقد أوضح ذلك من خلال تصنيفه للمعرفة إلى صنفين هما، علم الجمال والمنطق، يمثل الأول المعرفة الدنيا الشعورية، أما الثاني فيمثل نظرية المعرفة العليا (العقلية)، ويستخدم لفظ

---

(١) إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي**، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٠ - ٥١.

(٢) عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، مصدر سابق، ص ٨٢- ٨٩.

(٣) ديورانت، ويل: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

(الاستطيقا) للدلالة على المعرفة الدنيا، ويعرّفها بأنها: " علم المعرفة الحسية وغاية الاستطيقا هي كمال هذه المعرفة " [١]. وأن الكمال الذي نتوصل إليه عن طريق هذه المعرفة هو الرائع وهي لا تبحث في جمال الأشياء وعلاقة هذا الجمال بغيره من القيم الأخرى كالحق والخير، ذلك أنها تقتصر على المعرفة المكتسبة بالإدراك الحسي، وعليه فإن إدراك الجميل مرتبط بكمال المعرفة الحسية، ونقص هذه المعرفة هو القبح عينه [٢].

يفرّق (بومجارتن) بين نوعين من الآراء منطقي وعاطفي، يرتكز الأول على الأفكار الواضحة، وهي آراء المعنى، وترتكز الثانية على الأفكار الغامضة وهي آراء الذوق، ولكل واحدة من هذه الآراء موضوعات خاصة، ففي الوقت الذي تكون فيه الحقيقة موضوعاً للمعنى، يكون الرائع موضوعاً للذوق أو المعرفة الحسية، وما الرائع إلا تطابق الأشياء مع مفاهيمها [٣]. كما يحدد موضوع الجمال بالاستناد إلى الانسجام فيما بين الأجزاء والكل أو المجموع، وإن معرفته مقصورة على الإدراك الحسي، وتحديداً فيما أسماه بالأفكار الغامضة. هذه الأفكار التي لها قدرة التعبير توقظ الشعور، وبذا فقد جعل المشاعر والتخيل عناصر مهمه وفعالة في معرفة الجمال وتذوقه.

وبذا يكون (بومجارتن) قد أشار إلى أن اللذة الجمالية لذة تقتصر على ما يكونه المتلقي من أبنية جديدة لمعاني موضوع دون أي غاية أخرى فاللذة هنا لذة جمالية خالصة، وعلى مستوى الإدراك الحسي والخبري للمتلقي ذاته. فهناك حقائق عقلية تكمن في جوهر الموضوعات تصلها اللامعنى عبر إدراكها المعنى لها لتمنحها أو تضفي عليها معنىً مناسباً لها، وبالمقابل فإن موضوعات الجمال لا تُدرك إلا بالمعرفة الحسية، يستلزم الأمر تواجد حس مرهف ومصقول لدى المتلقي لكي يدرك الموضوع، ويتحسس مكامن المعاني الجميلة فيه، والدلالات المركزة فيها.

ويكشف (كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) في خطابه الجمالي عن تصور واضح للامعنى وذلك من خلال مفهومه عن الذات، إلا أن الذات التي نادى بها ليست هي الذات الافلاطونية ذات التوجه العقلي (المعنى) أو المفارقة للمادة بل يراها كامنة في الشيء. لهذا يفرق (كانت) بين الكائنات

(1) See: Garitt, E. F.: **Philosophies of Beauty**, Oxford, Clarendon Press, London, 1931, P. 81.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، مصدر سابق، ص ١٨ - ١٩.

(٣) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق، ص ١٦١ - ١٦٢.

المعقولة والظواهر [*] التي يتألف منها العالم المحسوس. فيرى بأن:" المدركات الحسية بدون تصورات المعاني الكلية تكون عمياء"[١].

لقد شكك (كانت) في قابلية المدارك الحسية على بلوغ اللامعنى من دون قدرات العقل (المعنى)، أو تصورات الذهن، فالعقل (المعنى) عنده يؤدي دوراً فاعلاً في تصعيد الرؤية الادراكية للأشياء لتحولها إلى معرفة، فعن طريق العقل يتم تحويل الاحساسات الخام إلى تصور المعاني الكلية، أو معقولات[**] الفكر، فمن أجل الإحاطة بشمولية العمل الفني، لاتكتفي حاسة واحدة كالعين في بناء تصور كلي لجمالية الشكل. بل هناك اشتراك لباقي المدركات، واللامعنى الجمالي عند (كانت) متجرد من الزمان والمكان، والإنسان يستطيع تذوق الأعمال الجميلة، والتي تحمل سمات اللامعنى، من خلال عملية التأمل الخالصة للأشكال[٢].

اوجد (كانت) تقارباً بين اللامعنى وبين ما يطلق عليه بالحقائق البدائية تلك التي توجد قبل الخبرة، وهذه الحقيقة تتمتع بزمن بقائها أكثر من الحقيقة التي تتم عن طريق الخبرة، فهي صحيحة قبل الخبرة حسب قول (كانت) كما أنها مطلقة وضرورية، على الرغم من توجه (كانت) للشكل وصلته بالخبرة إلا أنه يرى فيه قصوراً واضحاً فهي لاتعطينا أي شيء خلاف أحاسيس وأحداث منفصلة والتي قد تبدل نتيجتها في المستقبل[٣].

واللامعنى لدى (كانت) هو الجليل اللامحدد، الذي يبعث على فكرة اللانهائية فالجليل يرتبط بالقداسة والإعجاب. واللامعنى يشترك مع الجليل من ناحية تسامي القوى الفاعلة تلك التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لأنه إذ يوحي بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى ادراك طبيعة العقل (المعنى) الذي به تسمو على العالم الحسي، والجليل عند (كانت) يحمل صفات المطلق، لأنه يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل ولهذا يصبح (التصّور) لامحدداً ولانهائياً. فالخيال لدى (كانت) يؤدي دوراً فاعلاً في عملية التسامي باتجاه المطلق

(*) ظاهرة (Phenomena): ١- ما يمكن ادراكه أو الشعور به، وما يعرف عن طريق الملاحظة والتجربة. والظواهر طبيعية ونفسية واجتماعية، ٢- الظاهرة عند كانت موضوع التجربة الممكنة، وتقابل النومين أو الشيء في نفسه. ينظر(مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص١١٤. و روزنتال م. وي بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٢٨٨).

(١) كانت، عمانوئيل: **مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة**، يمكن ان تصير علماً، ترجمة: نازلي اسماعيل، وعبد الرحمن بدوي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٢٨.

(**) معقول (Inteligible): ما لا يمكن معرفته إلا بالإدراك العقلي، ويقابل المحسوس. ومنه عالم المثل والمعقولات عند أفلاطون. ينظر (مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ١٨٧).

(٢) المصدر نفسه، ص١٢٩-١٣١.

(٣) ديورانت، ويل: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، مصدر سابق، ص٤٥٣.

بوصفه رمزاً يعبر عن حقيقة روحية وراءه، وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الالمانية في علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلينج وهيغل، إذ أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية (اللامعنى) [١]. وهذه المفاهيم يمكن تلمسها في أعمال فان كوخ ولدى التعبيريين الألمان لاحقاً.

يعد (كانت) اللامعنى شرطاً ضرورياً وموضوعياً لقيام المعرفة، لا سيما في ادراك مقولتي الزمان والمكان (ففكرة المكان هي لامعنى خالص أي غير حاصلة من التجربة، ثم الزمان هو مقولة لكل معرفة صادرة من الوجدان. فالزمان مقولة ندركها بواسطة اللامعنى خالص. وبذلك لا يمكن ان نتصور شيئاً خارج الزمان والمكان في عالم الظواهر. ولكن يمكن ان ندرك العالم المعقول خارج الزمان والمكان دون وساطة الحواس) [٢].

إن الشعور الجمالي لدى (كانت) يمثل شعوراً خالصاً يقود إلى تأمل الشيء تأملاً مجرداً، ومثل هذه المفاهيم أسهمت في تحرير الفن شكلاً ومواضيع، من تبعياته المتعلقة بمفهوم التفكير ليصبح موضوعاً للتأمل الشامل، وفيما يتفق وفكرة اللامعنى الجمالي، فالأفكار الجمالية عند (كانت) هي تصور التعبير المسبب كنتيجة لكثرة التأمل. على الرغم من عدم وجود فكرة محددة أي عدم وجود مفهوم مناسب له، فإنه يستحيل تحديد لغة محددة له في النهاية، بمعنى آخر يكتسب مطلقه الخاص، يقول (كانت): "إنها لفكرة سامية تلك التي أثبتتها مقدرة الروح والتي تفوق كل مقاييس الحواس الخارجية"[٣]. وهذا ما عملت عليه المدرسة التجريدية والتي ستأتي الباحثة على ذكرها.

وقد جهز (كانت) أداة الربط التي تمتد للمزاوجة بين عالمين يفرضهما الوجود، هذه الثنائية هي (عالم الظواهر) من جهة، و(عالم الأشياء بذاتها) أو عالم القدرات والملكات المتصلة بها من جهة أخرى، ليرى (أن كل ما يصدر عن عالم الظواهر من مؤثرات مثل الألحان المنسجمة أو سائر المنظومات المتناغمة من الأصوات، تمارس فعلها في حث العقل على أن يميز بصورة حدسية ومن خلال هذه الأشكال وجود "غائية من دون غاية" إذ تتجلى له وكأنها قد صممت بشكل خاص لتناسب احتياجاتنا وتلبي رغباتنا) [٤].

---

(١) أميرة، حلمي مطر: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص١٣٨-١٤٣.

(٢) نادر، البيرنصري: **الفلسفة العامة او الميتافيزيقيا**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٦٩-٧٠.

(٣) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق، ٢٦٢-٢٦٤.

(٤) مهدي، ثامر: **الجمالية، الموسوعة الصغيرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ١٠٢.

ويؤسس (هيغل١٧٧٠-١٨٣١) رؤيته الجمالية من خلال مفهومه للروح(*) المطلق فالروح الإنسانية ومن خلال تجسدها تحمل في ذاتها شيئاً من الروح الالهي، فالروح عند (هيغل) ملازمة للامعنى في تجلياتها للوصول إلى المطلق الكلي، من خلال إنعكاسها في العمل الفني. يرى (هيغل) (أن العمل الفني المجرد يحتوي على روح دينية. واللامعنى يكشف عن طاقته من خلال اختفاء الروح أمام عملها، ليصبح العمل الفني ممثلاً للالهة، حقيقة موضوعية خالصة وكأن الذات المبدعة قد تجاهلت نفسها تماماً، أو كانما هي قد ألغت وجودها لحساب العمل الفني نفسه)(١).

إن اللامعنى لا يتحقق الا بفعل التخلي عن المرجعيات الحسية، لأنها تسبب فقداناً تاماً للذات، لذا يرى (هيغل) في تجاوز محدودية عالم المعنى. وصولاً إلى الحقائق الكلية من خلال تجسيد للذاتية التي تستغرق بتمامها في صميم وجودها الذاتي، واللامعنى عنده يحتوي على الحدس بالذات لأن له صلة بالحقيقة الالهية أو وعياً بالذات من حيث هي مطلقة(٢).

ان التصعيد الجمالي الذي تحدثه الروح في الفن من شأنه أن يرفع الأشكال إلى أبعد مدى لها محققاً بذلك نوعاً من الشمولية واللاتحديد، لذا شكك (هيغل) بقدرة المحاكاة على بلوغ اللامعنى في الرسم وكما يشير بذلك بقوله:"ليست المواضيع كما توجد في الواقع في تراكيبها وفي شكلها الخارجي الصرف هي التي تشكل المضمون الخاص للرسم، اذ لو كان ذلك هو واقع الحال لصار الرسم فن محاكاة لا أكثر ولا أقل"(٣)، كما آلف (هيغل) بين الحياة الداخلية للطبيعة والنفس البشرية في نزوعها إلى المطلق اللامتناهي وأن ما يفترض بالرسم أن يؤكده ويبرزه للعيان هو حياة الطبيعة نفسها المنبثقة في جميع تظاهراتها وهو مايشكل حالة تعاطف بين أحوال خاصة من هذه الحياة وبين بعض ميول النفس البشرية ومنازعها(٤).

يصف (هيغل) عالم المعنى بالروح المتناهي(*) بوصفه قاصراً في بلوغ اللامتناهي. لانه لايحتوي على صفات الفن الخلاق، فالمعنى، محدد، ونسبي، ومتناقض، مع نفسه، ولتحقيق حالة

(*) الروح (Spirit): بوجه عام: مبدأ الحياة، وفلسفياً: الحقيقة المفكرة، والذات التي تتصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد، ويقابل الطبيعة.ينظر(وهبة مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٨٩٨،ص١٠٥).

(١) ابراهيم، زكريا: **هيغل أو المثالية المطلقة**، دار مصر للطباعة، القاهرة: ١٩٧٠، ص٤١٩.

(٢) ابراهيم، زكريا: هيغل أو المثالية المطلقة، مصدر سابق، ص٣٩٥.

(٣) هيغل: **فن الرسم**، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٢.

(*) المتناهي (Finitism): تصور فلسفي يرفض المحتوى الحقيقي الموضوعي لمقولة اللامتناهي. وينطلق من الافتراض الذي يذهب إلى انه لايمكن ان يكون هناك أي لامتناه في العالم أو العالم الاصغر، أي في تفكير الإنسان. ينظر(روزنتال م. وي بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص٤٦٩).

التسامي لبلوغ ماهو كلي، تندفع الروح لبلوغ الحقيقة اللانهائية. فالروح تعقل التناهي بالذات بوصفه نفيه فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي. وماحقيقة الروح اللامتناهي هذه سوى الروح المطلق أو الحقيقة العليا(١). ولهذا يصبح مطمح الإنسان في مشروعه الجمالي تحقيق اللامعنى من خلال سعيه من المعنى إلى اللامعنى، ومن خلال هذا المنطلق وجدت نقاط مشتركة كثيرة في فلسفة (هيغل) تجمع بين الفن والدين والفلسفة لبلوغ الحقيقة المطلقة. فصفة التعالي على ما هو حسي تجمع بينهما. يقول (هيغل): "الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة، فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي ان الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة"(٢).

المقاربات المفاهيمية التي جاء بها (هيغل) بين الفكر الديني والروح المطلق، أوضح من خلالها فكرة الجليل، فمخلوقات الروح عنده تبجل الله أكثر مما تبجله الطبيعة فالالهي يتجلى في الروح على شكل وعي، وعبر المعنى في العمل الفني يتولد الالهي. عن وسط أسمى بما لايقاس. اذن يعلن الفن عن تفوقه على الطبيعة، فالطبيعة الحسية والتي تمثل الالهي أيضاً أقل مطابقة من التمثيل الفني، والله يفعل في الإنسان على نحو اكثر موافقة للحقيقة مما في مضمار الحقيقة المحض(٣). و(هيغل) يرى (إن أجدر الأشياء هدفاً للفن هو التعبير عن شكل الله (سبحانه وتعالى) وإذا لم يكن مستطاعاً فالتعبير عن روحه ثم التوصل إلى التعبير عن ما هو الهي وروحي عموما) (٤).

ترى الباحثة أن (هيغل) عدّ الحقيقة في ذاتها وجود ذهني غير حسي تموضع في المعنى من خلال وجود عيني محدد المعالم، وان الجانب الحسي لا يخاطب الحواس بل العقل، فاستخراج معنى تتحكم فيه عوامل ذاتية وموضوعية بشكل متساوي . وإن مثالية (هيغل) في اللامعنى أوجدت مفهوماً كلياً يتعارض مع كل علاقة جزئية، وإن كان اللامعنى في ذاته كلاً مؤلفاً من مجموعة علاقات.

(١) هيغل: **فكرة الجمال**، ط٢، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠-١١.
(٢) المصدر نفسه، ص١٢.
(٣) هيغل: **المدخل إلى علم الجمال**، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧، ص٦٦-٦٧.
(٤) اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: النظريات الجمالية: مصدر سابق، ص٢٨٦.

ولـدى (شـوبنهاور ١٧٨٨-١٨٦٠) يقتـرب مفهـوم اللامعنـى مـن الإرادة[*] العميـاء أو اللاعقلانية التي وجدها جوهر العالم. فعالم المعنى بكل مافيه من مقومات الإعاقة والكبح يقف حائلاً أمام تفتح الإرادة لتحقق غاياتها الكلية من خلال اللامعنى، وفي الفن يتطلب التعامل مع الطبيعة والموجودات الحسية انفصالاً حاداً عن الإرادة ومن خلال هذا الانفصال يتحول الشعور بالجمال إلى السمو والجلال، ووظيفة الفن لدى (شوبنهاور) هي تأمل القوى والموجودات بانتزاع نفسه من إرادته مما يرتبط به من علاقات مسلماً نفسه للمعرفة الخالصة ليصبح حينذاك متسامياً على القوى التي أرادت إرهاقه وليرتفع إلى المعرفة المتحررة من نير الإرادة[١].

إن التجريد الذاتي الذي دعا إليه (شوبنهاور) في تحرير الإرادة يقترب في مفهومه العام من الأفكار الصوفية وصلتها بالمطلق، فتغييب الذات الإنسانية، أو إفنائها في الموضوع، تصبح ذاتاً عارفة ترى الأشياء بكليتها لا بجزيئتها، وهي إحدى طرق الصوفية لتحقيق حالة الاتصال المباشر باللامعنى، حينئذ لن تصبح الذات غير وسط شفاف ينفذ من خلال الموضوع إلى العالم كامتثال من ثم تعلو على الفردية والزمانية والمكانية لأنها تحيا في حاضر ابدي مستمر روحي وتكون حاملة لعالم الصور المنبئة لها، بل تكون روح العالم[٢].

يرى (شوبنهاور) أن مهمة الفنان هي الكشف عن الصفات الجوهرية الشاملة للإنسان فالهدف من الصورة التي يرسمها الفنان لأحد الناس ليست الأمانة الفوتوغرافية لأنها لا تمثل ما هو جوهري ومطلق في الفن، بل الهدف هو التوصل إلى المعاني الجمالية الكلية، ومثل هذا الهدف يتحقق عن طريق اللامعنى والتصور[*] فمن خلالها يتم النفاذ إلى ما هو جوهري خاصة اذا كانت الإرادة متحررة من ارتباطاتها الحسية[٣].

أوجدت طروحات (شوبنهاور) المتحررة من نير الإرادة انحيازاً إلى فن الموسيقى بوصفه واحداً من أكثر الفنون التي تحمل صفات المطلق، كونها تعبر عن الوجود في وحدته المطلقة وهي نسخة من الإرادة نفسها والتي تكون المثل هي موضوعها و(شوبنهاور) يقيم نوعاً من

(*) الإرادة(Will): التصميم الواعي للشخص على تنفيذ فعل أو افعال معينة والمثالية تعد الإرادة صفة مستقلة عن التأثيرات والظروف الخارجية وليست مرتبطة بالضرورة الموضوعية، وترى افعال الناس وسلوكهم مظاهر للإرادة الحرة ومفهومه فهماً مثالياً.(م. روزنتال، وي بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص١٧، وايضاً، مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٧).

(١) بدوي، عبد الرحمن: **شوبنهاور**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٧٤.

(٢) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مصدر سابق، ص١٢٤.

(*) تصور (Apprehension):استحضار صورة الذهن. وعند المحدثين، المعنى الكلي المجرد. ينظر(مدكور: ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٤٥).

(٣) ديورانت، ويل: قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي، مصدر سابق، ص٥٧٣.

التوازن بين الموسيقى والعالم فالهارموني، والنغمات التي يتكون منها الهارموني تناظر مكونات العالم فالأصوات أو الأجزاء الأربعة لكل هارموني وهي الباص والتنيور والالتو والسبرانو تناظر الدرجات الاربع في سلسلة الوجود وهي المملكة المعدنية والمملكة النباتية والمملكة الحيوانية والإنسان(١).

كما يوجد (شوبنهاور) صلة وثيقة بين الموسيقى واللامعنى لأنه لايرى في الموسيقى نسخة أو إعادة لأي مثال من مثل الوجود في العالم، إنها فن سام والإنسان يفهمها تماماً بعمق كلغة كونية متقنة يتجاوز وضوحها وضوح العالم المحسوس نفسه(٢)، وهو بهذا الرأي يشترك مع الفلاسفة السابقين حول علاقة الموسيقى بالمطلق لتحررها من المعنى مكاناً وزماناً، وكذلك الحال استمر هذا المفهوم عن الموسيقى لما بعد (شوبنهاور).

وفي الرسم عملت بعض مدارس الرسم الحديث، كالتجريدية في بناء تكويناتها قريباً من روح الموسيقى تحقيقاً لأهدافها الجمالية للوصول إلى ما لا يمكن التوصل إليه، ففي التجريد يصبح الرسم حراً من قيد الإرادة. ومن مبدأ (العلة الكافية) والعناصر البنائية في اللوحة تتمتع بقدر عالٍ من التسامي على ما هو مشبه وحسي لتصبح حاملة لجمال مثالي أو لامعنى ولدى بعض الفنانين التجريديين الذين عملوا على التراكيب الموسيقية في بناء اللوحة كالفنان (كاندنسكي وموندريان). ففي التجريد يكتسب الرسم أعلى درجات التماهي مع اللامعنى، وهو مايشابه (الميلودي) والذي يقول عنه (شوبنهاور) بأنه الخط الأساس في اللحن الموسيقي وهو يقابل الإيقاع ويشترك مع المطلق في إحكامه، والميلودي في تجسيده للإرادة نفسها إنما يكشف عن أسرارها كما تتبدى في اعلى تجسداتها أي في عواطف وانفعالات وجهود الإنسان(٣).

ويعد (هنري برجسون ١٨٥٦-١٩٤١) أحد الفلاسفة الذين جمعوا بين اللامعنى والحدس، واللامعنى هو العيان المباشر للأشياء أو وسيلة مباشرة للنفاذ إلى جوهر الشيء، ومثال اللامعنى عند (برجسون) هو الديمومة(*)، الخالصة وهي أساس واصل جميع الأشياء والمادة والزمان والحركة أشكال مختلفة من خلالها نتصور الديمومة.

---

(١) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزقيا الفن عند شوبنهاور، مصدر سابق، ص٣٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٣٩.

(٣) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزقيا الفن عند شوبنهاور، مصدر سابق، ص٢٤١.

(*) الديمومة (Duration): الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان على أنه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه. وبها قال برجسون. ينظر (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٨٦).

و(برجسون) يرى بأن اللامعنى عاجزاً عن العمل بمعزل عن المعنى ويدخل المعنى فيه كعامل مساعد في إدراك جوهر الموضوعات وفي التصاقه بها، وإن الجمال (اللامعنى) لدى (برجسون) يتحقق من خلال التأمل الخالص المجرد من دوافع النفعية والحاجة والفنان في نظر(برجسون) هو:" الذي يسعى جاهداً في سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطني على صورة اثر عيني"[١].

إن نزعة (برجسون) للامعنى من شأنها سبر أغوار المعنى والكشف عن المعنى المطلق، ففي كتابه الضحك، يقول (برجسون): "إنه لو استطاعت النفس أن تنفصل من إدراكاتها الحسية لأصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة"[٢].

هناك نقاط تقارب كثيرة بين آراء (برجسون) والصوفية فيما يتعلق الأمر بمثال اللامعنى وعلاقته بالحدس، فمن خلال الاستغراق والتأمل الخالص يحدث انفصال عن الواقع الحسي والفن يصبح مجرد رؤية متحررة من أثقال الواقع الحسي، وهذا مايذكرنا بآراء (شوبنهاور وافلاطون وارسطو وهيغل) والتي سبق ذكرها حول علاقة التحرر من المعنى الموضوعي والتعلق بمثال اللامعنى. يهدف (برجسون) في آرائه الجمالية إلى حقيقة بديلة تتفتح من خلالها الديمومة. والفن ليس الواقعة الحسية بتفاصيلها الماثلة في الإدراك. بل هي مجموعة العلاقات الخاصة التي يقوم بها الفنان نفسه بانتزاعها من الموضوع عن طريق عملية التجريد الموجه [٣].

وحول ثنائية المعنى واللامعنى يوضح (برجسون) بأن الجمال لايضيف شيئاً إلى وجود الموضوع نفسه ولكن من شأنه أن يتجلى حينما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود، والجمال يتخذ صفة الكلية من خلال الايحاء (فالشيء لايكون عامراً بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء)[٤] حسب قول (برجسون). كما يرى أن (الإدراك الحسي ليس هو الذي تشوهه وتخلق جوهره أعمالنا في الدنيا. بل هو ذلك الذي أصبح نظيفاً معدلاً وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم)[٥].

وعن علاقة العناصر البنائية في الرسم وقدرتها على التسامي يرى (برجسون) إن الألوان، والأشكال إذا استخدمت بالطريقة التي تحفظ لهذه العناصر حياتها الداخلية، اللون لذات اللون، والشكل لذات الشكل، يصبح الرسم وجهاً لوجه أمام الحقيقة، والجمال هنا يكتسب طابعاً كلياً

(١) ابراهيم، زكريا: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢، ص٣٢.
(٢) عباس، راوية عبد المنعم: **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، ١٩٨٧، ص٣٢٤.
(٣) ابراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق نفسه، ص٣٠.
(٤) المصدر نفسه، ص٣٢.
(٥) برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٢٧.

لاجزئياً. فالرؤية هنا تصبح متعالية على التميزات الفردية التي تقف بيننا وبين الحقيقة وهكذا يتحقق أعلى مطمح للفن [١]. والفن ومن خلال اللامعنى يتشارك مع الموجودات فاللامعنى يحدد الأنا الفردية أو الوحدية، وحينما نعي ذواتنا إنما نشارك في كل وجود من مطلق كل بحسب كونه في سيلانه المستمر ومن خلال اللامعنى تتسع الرؤيا لتتجاوز اللامعنى وتشمل الوجود بأسره [٢].

ويرى (برجسون) بأن الفن حركة وتوالداً زمنياً واستمرارية وهذه المفاهيم تشترك مع العناصر البنائية خاصة في الرسم، لتولد تأويلاً مستمراً ولانهائياً، ومهمة الفنان هي منح العناصر (اللامعنى) والتي من شأنها أن تخلق جمالاً مطلقاً ومتجدداً، فاللامعنى هو في واقع الأمر إعادة تأليف، إن الاتصال الأول بالصورة يفرض على الفكرة المجردة اتجاهها، ثم تنتشر هذه الفكرة المجردة صوراً متخيلة تتصل بدورها بالصور المدركة وتتبع أثرها وتحاول أن تنطبق عليها[٣].

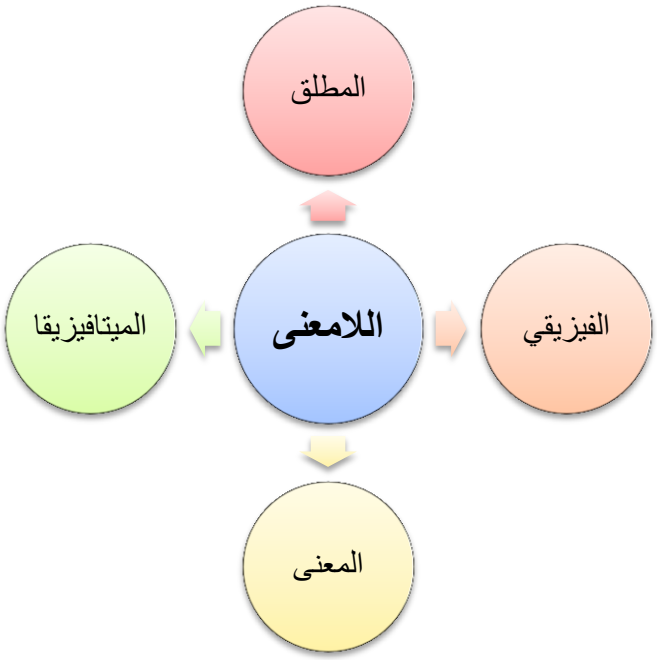
أما الديمومة عنده فقد احدث خرقاً في التجريبية التقليدية بفضل الادراك الباطني لتلك الديمومة التي تلتقي به كل اطراف التجربة والتي لم يجعلها (برجسون) مقتصرة على الخبرة الحسية بل ادخل في نطاقها الخبرة النفسية والخبرة الصوفية ايضاً، (وهذه التجربة تتخذ صورة عيان او ملامسة، او ادراك خارجي على العموم حينما تكون بصدد موضوع خارجي، اما حين تكون بصدد الروح او الذهن نفسه فأنها تتخذ صورة اللامعنى) [٤]. لذا يكون اللامعنى البرجسوني من الشمول والحركة ما يستطيع من خلاله توحيد العلم بالميتافيزيقا والمعنى والمطلق في منظومة معرفية واحدة، كما في المخطط رقم (٢)

(١) ريد، هربرت: **الفن اليوم، مدخل إلى نظرية التصوير النحت المعاصرين**، ترجمة: محمد فتحي وجرجيس عبدة، دار المعارف، مصر، ص٣٢.

(٢) ماير، فرانسوا: **برجسون**، ترجمة: تيسير شيخ الارض، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، ص١٤٥.

(٣) برجسون، هنري: **الطاقة الروحية**، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص١٥٦.

(٤) ابراهيم، زكريا: **برجسون**، ط٢، دار المصارف بمصر، القاهرة، ب. ت، ص ١٢.



المخطط رقم (٢)

إن اللامعنى يمنح العلاقات الشكلية انفتاحاً أوسع مقربة في ذلك هذه العلاقات من مطلقها الجمالي الخاص، ذلك الذي يصون جوهر جمالها، فحول مفهومه للمعنى واللامعنى يرى (برجسون) أن المعنى يجعلنا ندور حول الشيء، بينما يتضمن اللامعنى النفاذ إلى الشيء، بالرموز التي نلجأ إليها للتعبير عنها. وهنا يجد (برجسون) تضاداً بين المعنى والتحليل من جهة واللامعنى من جهة أخرى، ففي التحليل تحصل عمليات جمع عناصر لايحصى لها حد من دون أن تبلغ أبداً الكمال البسيط الذي يبلغه اللامعنى، فاللامعنى هو البساطة المطلقة، والذي من خلاله ندرك الوجود لأول وهلة. وهو الكمال في البساطة حسب تعبير(برجسون)[١]. وهذا ما نجد له تجليات كثيرة في الرسم الحديث خاصة في رسوم (بول كلي وخوان ميرو) من خلال استخدامهم للرموز البسيطة والمركزة والحاوية على رؤية شمولية قابلة للامعنى والتأويل والامتداد بصرياً وروحياً.

استند (سارتر ١٩٠٥ – ١٩٨٠) في فلسفته الوجودية إلى ما طرحة الماركسيون، ويقتصر على البحث في الأشياء كما تبدو للامعنى، وكما توجد في المعنى الإنساني مباشرة [٢]. لذا يؤكد (سارتر) استحالة وجود أي شيء في الوجود غير ما هو ماثل أمام وعي اللامعنى، وهذا ما دفعه بالضرورة إلى تعميق إيمانه بالظاهرة أو الموقف كما يبدو أو تبدو عليه، فعدهما مصدراً أساسياً للمعرفة، وعلى هذا النحو، يصبح الوجود الظاهري ممثلاً لحقيقة الشيء، وبحسب

(١) ماير، فرنسوا: برجسون، مصدر سابق، ص١١٧-١١٩.
(٢) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص ١٨٥.

(سارتر) لا يملك الشيء حقيقة، وإنما ظاهر عام يقدمه للامعنى، وبذلك يصبح علم الوجود عنده وصفاً لظاهر الوجود مثلما يبدو عليه ويتشكل فيه، والوجود هو:(جملة النظرات التي تجمعها اللامعنى في وعيها عن الظواهر العامة المتجلية في طائفة من المواقف والمناسبات) [١]. وبذلك تبدو حقيقة الموضوع ومعناه وماهيته كامنة في الواقع المادي، وماثلة لإدراك اللامعنى التي لا تحتاج إلى نشاط عقلي تركيبي فائق، كما تقتنص المعنى وتعيد بناءه مجدداً، إذ إن عملية البحث في ظاهر الوجود هي الكفيلة بتحقيق ذلك، فالموضوعات ثابتة وظاهرة، ومعول الوعي هو الذي ينقب عن المعاني، وبهذا الوصف تصبح الظواهر رافداً أساسياً في بناء معرفة حقة، مصدرها الوجود الظاهري.

لقد جعل (سارتر) من الإنسان ذاتاً حرة، قادرة على اختيار صفاتها بنفسها وعلى أي نحو يشاء، وهو علاوة على ذلك يشرع في عملية بناء ذاتي متواصل، وهو يختار الصفات التي تفيده، ويختارها لما لها من مردود إيجابي له ولأقرانه الآخرين. لذا أصبحت حرية الاختيار مسؤولية كبيرة ملقاة على عاتق اللامعنى لأنه في بنائه لنفسه يبني في الوقت ذاته الإنسانية بصفة عامة [٢]. وعلى هذا النحو، يعي اللامعنى نفسه مواجهةً للآخرين.

إنّ وجود اللامعنى لدى (سارتر) قائمٌ لذاته، ذلك أن وعي الذات هو الذي يطلق مسميات الموجودات، ويلقي الأضواء عليها ليهبها المعنى، فضلاً عن قدرته الفائقة على التمييز بين الأشياء وتصنيفها، إنه باختصار قادرٌ على بث الروح في الموجودات، لذا يؤكد (سارتر) استحالة تجاوز حالات المعنى للقول بوجود ذات قائمة وراء هذا المعنى ذاته [٣].

والمعنى عند (سارتر) هو ما ليس هو، أي لا يعتريه الثبات وما لا يستقر على حالة واحدة، لذا فإن أقرب ما يشير إليه هو ذلك الوجود الذي يتجاوز ثبات الواقع وجموده، إنه وجود المتخيل، وإن ارتباط المعنى بالمتخيل هو حجر الزاوية في فلسفة (سارتر) الجمالية، ذلك أن الخيال حينما يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع، إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه أعلى درجات الحرية، وبذلك تصبح للخيال وظيفة أو مهمة محددة، هي تقديم عالم بديل عن العالم الواقعي، لذلك يرى (سارتر) في الخيال قدرة على نفي الواقع، وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان [٤].

---

(١) الديري، عبد الفتاح: **الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة**، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٥، ص ١٧٠.

(٢) رافع، سماح: **المذاهب الفلسفية المعاصرة**، ط ١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٢٧ – ١٢٩.

(٣) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص ١٨٩ – ١٩٠.

(٤) رافع، سماح: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مصدر سابق، ص ١١٦ – ١١٧.

وإنّ اللامعنى لدى (سارتر) ما هو إلاّ علاقة المعنى بشيء أو بموضوع خارجه، وهو يختلف عن الإدراك، فاللامعنى لا يرجع إلى وجود صورة في المعنى أو عدم وجودها، بل في الطريقة العملية التي يتعلق بها الوعي بموضوعاته، أي في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي، والإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الموضوع، وهو يعتمد على الملاحظة، أما اللامعنى فلا يعتمد على الملاحظة، بل على ما يشبه الملاحظة، والإدراك يستدعي استمرار الملاحظة، في حين أن الاستمرار في الملاحظة ليس من شأنه أن يضيف شيئاً عند القيام بعملية التحليل، فضلاً عن ذلك، فالمعنى يقوم بعمليات مختلفة، كـ(الإدراك، التصور، والتخييل)، وهي كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها الموضوعات الخارجية، والملاحظة تمدنا بإدراكات مضافة على الموضوع، أما في الخيال، فلا تحدث مثل هذه الإضافات، لأن الموضوع المتخيل يعطى دفعة واحدة، وفي الإدراك نستخرج علاقات، أما في المتخيل أو الخيال فلا يحدث مثل ذلك [1]. وفي الإدراك تتم المعرفة ببطء وتدرج، أما في التخييل فتتم المعرفة دفعة واحدة.

إذ من خلال الخيال نتمكن أن نذهب إلى أبعد ما وراء الواقع المادي، إلى عالم بديل تتمثل فيه الحرية بكمالها وصفائها التام، وهو بذلك يقدم فرصة للامعنى كي يتسامى إلى ما هو فوق نزعات الواقع وقيوده، ويمثل الفن عالماً بديلاً كاملاً، يسمح بأن يحيا حياة أخرى أكثر ثراءً وجدة، يتم له من خلال نشاط خياله.

إنّ ميزة الخيال أنه يسلب موضوعة الوجود، إنه يخلع عليه العدم، ومهما كانت الصور الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعاتها، إلا أنها تفترض عدم وجود الواقعي، لذا يوحد (سارتر) بين الخيال وبين وظيفة النفي أو السلب، والوعي حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات في الواقع، كما يصف (سارتر) المعنى الخيالي بالتلقائية، بمعنى أنه ينطوي على قدرة إنتاج موضوعات جديدة، كما يرى (سارتر) أن الصور المتخيلة والتي يكون أساسها ومصدرها المشاعر الإنسانية لابد لها من أن تستخدم باستمرار ما يسميه (المماثلات)، وهي تلك الأشياء المادية المحسوسة التي تنبه خيالنا وتثيره للعمل، ولهذه الفكرة دورها الكبير في تفسير العمل الفني الذي عني بتفسيره بعدما قدمه في تحليلات الخيال [2].

ولهذا الطرح وقع مهم على فلسفة (سارتر) في الفن، الذي يتسامى ويتعالى به أن يكون نقلاً للواقع، بل هو تخيل، والتخيل هو اللاواقع، فالمعنى يتعامل عند التخيل مع واقع بديل عن

(١) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص ١٩٢.
(٢) المصدر نفسه.

الواقع. فالموضوع الجمالي هو شيء لاواقعي نظراً لارتباطه بالإدراك الذي يحدث في الوعي الخيالي(فالجميل هو الخيالي اللاواقعي، أما الواقعي فهو المماثل المادي له، فالواقعي ليس جميلاً، والجميل هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي) [١]. وبهذا المعنى، يصبح الموضوع واقعياً وغير واقعي، فالواقعي يتمثل بعناصره الفنية، أما اللاواقعي فهو (معنى) لا يقوى الإدراك الحسي على الإحاطة به، فالموضوع يقدم لنا نفسه في الوقت نفسه الذي يزوغ فيه منا كـ(معنى)، وهذا ما حمل (سارتر) إلى أن يوحد بين الموضوع المصوّر واللاواقعي، فيجعل المعنى كامناً خلف العنصر الواقعي الذي يتجه إليه الوعي عند إدراكنا لـ(النص).

عوّل (سارتر) على عنصر الخبرة في شتى الأنشطة الحياتية، ومنها قراءة المواضيع، والتي تسمح للمتلقي بأن يشترك مع المجتمع في هوية واحدة، لأن بناءه الذاتي ارتبط بالأساس ببناء المجتمع ككل، وتعد النصوص خير معبّر عن هذا الاشتراك، ذلك أنه حالة وجودية بالأساس لا فكر[*] عقلي، لذا فقد قرر (سارتر) بأن الحرية هي الحجر الأساس والمتفرد في كل شيء بما فيها القيم، وهذا يحتم على الذات ضرورة البدء من الذاتي أولاً وقبل كل شيء. ونظراً لاهتمام (سارتر) المفرط بحرية الفرد، ربط بينها وبين الخيال الذي يعرفه، بأنه:" الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته بمعنى أنه الشعور القادر على تجاوز الواقع، وفرض دعائمه الخاصة في صميم بناء العالم الخارجي " [٢].

بهذا المعنى، يصبح الموضوع رافداً أساسياً من روافد المعرفة، ليفعّل مخيلته لتصور الحقائق ببواطنها وبناء المعاني بدلالات شتى، وليسبغ بوعيه قيم الترتيب والتناسق والوضوح على الموضوع وتعتمد هذه العملية بشكل أساسي على وعي المتلقي وخبرته بقراءة الموضوع ومن هذا الطرح نتلمس مقدمات لما كان (أيزر) قد أكده من أن نجاح عملية التواصل تعتمد على خبرة المتلقي ودرجة وعيه بقدر اعتمادها على كفاءة النصوص ذاتها. وبذا يهدف العمل الفني إلى تجديد شامل للعالم كله، ذلك أن الهدف الغائي له هو إعادة تنظيم هذا العالم لا بعرضه كما هو من جديد، فهو ليس عرضاً أو نقلاً للواقع، إنه تخيل والتخيل نفي، وعلى وفق ذلك يصبح (المعنى) انسحاباً من الوجود، وبهذا تتحقق الحرية ويصبح الموضوع نوافذ نطل منها على العالم بأسره. لذا ينظر (سارتر) إلى التخيل على أنه نمط بديل عن الوعي الإنساني، الذي هو قصدية متجهة إلى موضوع ينشأ في حالة التخيل حالات لا واقعية بديلة، وعلى هذا تكون وظيفة التخيل نفي

---

(١) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥.

(*) فكر (Thought): ما يتم به التفكير من أفعال ذهنية، وهو صورة العمل الذهني بما فيه من تحليل وتركيب وتنسيق. ينظر (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ١٣٧).

(٢) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٢.

الواقع، وهنا تلعب الحرية دورها في تغيير الواقع. [١] وهذا يدل على أن المعنى غير مكتمل حتى في عملية إنتاجه... لذا فإن نشاط نسبي يُسهم في تكوين أو اكتمال المعنى.

وأقصى (هيدجر ١٨٩١ – ١٩٦٧) كل الفروض الميتافيزيقية المسبقة في فلسفته، وعالج بالمقابل كافة الموضوعات بصيغة تتناسب مع طبيعتها في ذاتها [٢]. وهذا ما دفعه بالضرورة إلى القول بأن ملكة الشعور هي وحدها التي تمدنا بمعلومات عدة، وأحاسيس شتى عن حالاتنا الوجدانية، وهي بهذا المعنى أكفأ من قوى العقل في هذه المهمة، فالشعور يمكن له الاستمرار حينما تنقطع سلسلة الاستدلال العقلي [٣]. وعلى هذا النحو يكون بوسع الذات أن تقترب وتنفذ مباشرة إلى موضوعاتها من خلال ملكة الشعور وبالتالي الإحاطة بمعناها الذي يكمن ويتموضع فيها، والذي يرتبط أساساً باسلوب وجودها أو الكيفية التي تكون بها.

إنّ الوجود لدى (هيدجر) يتقاطع تماماً مع عالم الموجودات، فهو عالم إنساني فحسب، وليس بعالم الأشياء التي تخفى خلف الظواهر، أنه عالم الإنسان ذاته، أما الظاهرة فهي ما يتجلى أو يظهر ذاته وفقاً لآلية أو كيفية تظهر جوهره أو ذاته ظهوراً تاماً [٤]، وعلى وفق هذا الظهور يتمكن المتلقي من أدراك موضوعاتها واقتناص معناها، وعلى وفق ذلك أيضاً، يكون الموضوع الحق هو الذي يظهر بناه بكل مكنوناتها، ظهوراً لا يشير أو يحيل إلى شيء ما وراءه، ونظراً لتعدد أساليب إبداع الموضوع حمل (هيدجر) مهمة المساعدة في إخراجه إلى حيز الوجود وذلك من خلال نشاطه التفسيري الذي يمضي به على ضوء فهمه لذاته أو لوجوده بوصفه ذاتاً وجدت بشكل سابق على وجود الموجودات، وانطلاقاً من هذا الوصف يصبح أمساك المعنى الحق ما هو إلا عملية كشف للوجود ذاته قدرة على الإفصاح أو الكشف عمّا يحدث في العالم [٥]. وبهذا المعنى يصبح الموضوع اسلوباً في الكشف عن الماهية وعن حقيقة الموجودات، فالحقيقة تؤسس نفسها فيه. والمبدع يثبت هذه الحقيقة أو يلبسها شكلاً فيما يقوم المتلقي بحفظها. وهكذا يخلص (هيدجر) في تعريفه للفن بقوله:" إن الفن هو الحفظ الإبداعي للحقيقة" [٦]. يعد (هيدجر) العمل الفني شيئاً مختلفاً تماماً عن باقي الموجودات الأخرى، فهو شيئٌ من نوع خاص ينطق بلغة

---

(١) خضر، ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧، ص ٩٥ ـ ٩٦.

(٢) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور، مصدر سابق، ص ٨١.

(٣) الديري، عبد الفتاح: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

(٤) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور، مصدر سابق، ص ٨١.

(٥) مجاهد، عبد المنعم مجاهد: **الاغتراب في فلسفته الفن الجميل**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٧ – ٨٨.

(٦) محمد توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور، مصدر سابق، ص ١١٧.

خاصة تميزه عما سواه، وهي لغة قابلة للفهم تحاورنا حول موضوعات تتجاوز الحضور الظاهري لها، فتتخذ صيغه رمزاً أو تمثيلاً، والعمل الفني بهذا المعنى موضوع ينقل لمتلقيه شيئاً آخر غير الواقعة الحسية أو الشيء المتحقق [١].

وتتولد الجمالية وتنبثق – بحسب (هيدجر) – من تلك العلاقة الجدلية القائمة بين اللامعنى والمعنى، أي بين الشكل والمضمون، إذ تتمثل قيمة الجمال بتحويل المفقود إلى موجود وبالعكس، ذلك أنه لابد للمتلقي من أن يتحرر من عبودية العالم المادي. ليعيش في عالم ما وراء الأشياء، وذلك من خلال أنسنة الواقع وعبور الهوة التي تفصل بين المظهر والجوهر [٢]. وعلى هذا النحو ربط (هيدجر) الجمال بالحقيقة، ذلك أنه يرى في الموضوع دلالة جوهرية وجودية خالصة، تصور أو تجسد الحقيقة بكل معانيها من خلال صراع اللامعنى مع الموضوع.

ويسعى (موريس ميرلوبونتي ١٩٠٨-١٩٦١) في فلسفته الجمالية إلى اللامعنى من خلال رؤيته لمفهوم اللامرئي فالإنسان على الرغم من إدراكاته الحسية في الاكتشاف والتوصل من خلال المعنى إلا أن مثل هذه التوصلات تبقى قاصرة، جزئية نسبة إلى الحقيقة الكلية التي تشكل هدفاً أساسياً للذات الخلاقة. فاللامعنى عند (ميرلوبونتي) يشكل محفزاً للمدى المنفتح على ماهو مطلق والعالم عنده هو ذلك الذي يدرك ولكن مداه المطلق ليصبح بدوره غير قابل للشرح حين دراسته أو التعبير عنه[٣].

يشترك (ميرلوبونتي) في توجهاته عن المثال (اللامعنى) مع فلاسفة سابقين لاسيما عندما يتعلق الأمر بموضوع التجريد، ففي تجريد الظواهر تتخلى الحسيات من الرؤية الأحادية الجانب وتتحول إلى مديات أبعد، هناك يكتمل المعنى متجاوزاً نسبيته وجزئيته محققاً إيجابيته وقيمته من خلال تعاليه (لذا يجب الاختيار بين الشيء وبين أشباه الأشياء العائمة ويمكن استيعاب المسافة بالرؤية بالاستيقاظ على العالم، فلا يمكن الوقوف هنا موقف المتفرج، إنها ليست مجموع عناصر، إنها تحول يؤدي إلى تجريد الظواهر في الحال من قيمة لا تمتلكها إلا في حاله غياب إدراك حقيقي"[٤].

(١) زكريا، ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٦٢.

(٢) مجاهد، عبد المنعم مجاهد: الاغتراب في فلسفته الفن الجميل، مصدر سابق، ص ١٨٠.

(٣) ميرلوبونتي، موريس: المرئي واللامرئي، ترجمة، سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص٢١.

إن اللامعنى لدى (ميرلوبونتي) يتكشف من خلال مفهومه للحقيقة الجمالية، ففي الرسم، ولدى الفنان التجريدي تحديداً تحصل حالة نفي، أو رفض للعالم، والفنان التجريدي في رفضه للعالم لايعني انفصاله عنه. فأشكاله الهندسية مستمدة من الحياة. تحمل رائحتها ولهذا فاللوحة دائماً تقول شيئاً ما والفنان التجريدي الحديث يريد أن يوصل معنى أو يعبر عن حقيقة، ويقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء من خلال صياغتها بنظام جديد من العلاقات والمعادلات ويتم ذلك بتحطيم العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، ولذلك فان الحقيقة أو الصدق في التصوير. هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها وفي حضور مبدأ فريد واحد يسري في كل وسائلها التعبيرية ويضفي عليها قيمة جمالية وهكذا فإن الفن الحديث شأنه شأن الفكر الحديث يلزمنا أن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء وليست لها أي نموذج خارجي تحتذيه، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة[١].

إن نزعة (ميرلوبونتي) إلى اللامعنى لاتستبعد حضور العالم المدرك، وهذا مايذكرنا بمفاهيم (ارسطو) في رؤيته إلى الجمال الطبيعي، فاللامعنى لدى (ميرلوبونتي) يحفز قدرات الإنسان الذهنية والجسدية لتحوّل المتناهي إلى لامتناهٍ ليس من أجل الأشياء نفسها بل هي تطلع وهدف، وكأن حالة التحول التي تطرأ على الأشياء من خلال الفنان، هي تحول لذات الفنان فلا معنى ابداً حسب تعبير (ميرلوبونتي) للقول "بأن الفنان ملزم بالاختيار بين الفن والعالم، أو بين حواسنا والتصوير المطلق لأن من المؤكد أن الواحد منهما ماثل في الآخر وأنه لا موضع بالتالي للفصل بينهما على الإطلاق"[٢].

إن اللامعنى في الرسم لدى (ميرلوبونتي)، تشتغل من خلال الخبرات الإدراكية، فالأشكال والتكوينات توحي أو تشير إلى ما وراء المعطى، فالشكل ينطوي على معنى وفي الرسم يصبح اللامتناهي يسكن جسد الشكل أو الصور حتى ولو بشكل غير مباشر، والماهيات عنده غير منفصلة عن الحسي، فهناك معانٍ كلية، والعلاقة بين الإدراك الحسي والعيان الماهوي هي علاقة تأسيس أي أن الإدراك الحسي يقوم بدور الأرضية أو القاعدة التي يتشكل عليها استبصار الماهية. [٣].

(١) محمد توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، مصدر سابق، ص٢٣٠.
(٢) ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق نفسه، ص١٨٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٤-٢١٧.

ترى الباحثة أن طروحات (ميرلوبونتي) هذه، اشتغل عليها فن الرسم بمراحله كافة خاصة في الرسم الحديث وابتدأ من الانطباعية. واللامعنى يتفق تماماً مع ماجاء به (ميرلوبونتي) من خلال اشتغاله على مبدأ تحطيم العلاقات التقليدية في رؤيتها للحقيقة الجمالية. وبناء أنظمة جديدة مطلقة في جماليتها وهذا ما حدث بالضبط لدى كل من (سيزان وبيكاسو وبراك) ووصل مرحلة التجريد النهائية في المدرسة التجريدية لدى كل من (كاندنسكي ومالفتش وموندريان) والذي اعتمدت صياغات انظمة جديدة مجردة، نافية للمرجعية الحسية التقليدية.

المبحث الثاني
المعنى واللامعنى في النقد المعاصر

- المعنى
- المعنى واللامعنى عند سورل
- المعنى واللامعنى في علم السيمياء
- المعنى واللامعنى عند التفكيكية
- المعنى واللامعنى في نظرية التلقي

المبحث الثاني

- المعنى

إن موضوع المعنى من أهم الموضوعات التي وجدناه قد تعرض لها الإنسان منذ القدم فلازمته في مراحل تطوره الفكري والمعرفي والتي تعد من صميم تفكيره الوجودي مروراً بالحضارات الشرقية، انحصر المعنى عند بعض الفلاسفة المتقدمين على المعنى الشكلي، وتعريفهم له يتبع عن كتب مفهوم (ارسطو) [١].

إن الحضارة اليونانية تعرضت لمفهوم المعنى، بما لها علاقة بمفهوم وآلية اللامعنى وصولاً إلى الفكر العربي الذي استطاع أن يتوصل في مرحلته المتأخرة إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة، يمكن عدها نظريات سبقت الأبحاث المعاصرة، إذ أن العرب قد تأثروا بالمعطيات المنهجية عند اليونان، فمن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كـ(الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وابن رشد) قريبين جداً من هذه المعطيات، ووصولاً إلى الفكر الغربي المعاصر.

وقد درج المناطقة المتأخرون على تعريف المعنى بأنه:" كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر". فهو يقوم على علاقة مزدوجة من جهة بين الدال والمدلول ومن جهة أخرى بين هذين معاً وبين متلقٍ، لأنه حتى تحصل هذه الحال لابد أن يكون المتلقي قد أدرك العلاقة التي تربط ما بين الدال والمدلول، لكن مفهوم المعنى عند العرب لا يفترض قصداً للإيصال من جانب المرسل فمن هذه الناحية تتجاوز نظرية المعنى حدود السيمياء [٢].

وفي إطار بحث (الجرجاني) عن تخوم المعنى يرى بأن الكلام على ضربين، الأول يحصل على الغرض بدلالة اللفظ وحده، والثاني لا يصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، بل يدله اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم يجد لذلك المعنى دلالة ثانية يصل بها إلى الغرض، أي أن هناك معنى يصل إليه المتلقي مباشرة بغير واسطة (ظاهر اللفظ)، ومعنى يُستل من اللفظ يُفضي بدوره إلى معنى آخر (باطن اللفظ) [٣] . لذا فقد اشتغل الخطاب (الجمالي المجازي) لدى (الجرجاني) على أنظمة تواصلية ثلاث هي:

---

(١) فاخوري، عادل: **علم الدلالة عند العرب** ، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٥.

(٢) فاخوري، عادل: **منطق العرب؛ من وجهة نظر المنطق الحديث**، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص ٣٩.

(٣) الدليمي، مشحن حردان: **تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي**، مدخل نظري، مجلة الموقف الثقافي، ع ٣٤، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ٢٠٠١، ص ٨٠ .

١. النظام اللساني (الألفاظ) ⮜ دال .
٢. النظام الدلالي (المعنى) ⮜ مدلول .
٣. النظام الماورائي (اللامعنى) ⮜ مدلول ثاني [١].

وبهذا المعنى يفرق (الجرجاني) بين المعنى الأول والمعنى الثاني أي بين - بحسب تشومسكي - التركيب السطحي والتركيب العميق [٢]، ويرى بأنه ليس المهم معرفة الكلمات والعبارات النصية وإنما مدلولاتها، وإن الفكر ينصرف إلى معاني بأكمله لا إلى معانيه أو معناه المفرد [٣] .

تسمح التميزات التي طورها (الجرجاني) بتحديد عدد من المناهج الأساسية للتصور والتشكيل النصيين أهمها[٤]:

١. نهج التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى .
٢. نهج التناول الاستعاري الذي يمثل وجهاً من وجوه تأدية اللامعنى، ويقوم على عملية استبدالية استعارية جوهرها علاقة المشابهة .
٣. نهج التناول الكنائي وهو أيضاً وجه من وجوه تأدية المعنى .
٤. نهج التناول المجازي والذي يقوم على عملية استبدال لا تستند إلى علاقة المشابهة، بل إلى واحد من الأوجه المتعددة لعلاقات المجاورة .
٥. نهج التناول اللامعنى القائم على التحليل والذي يقوم في جوهره على علاقة مشابهة مركبة غالباً ما تكون خالية، وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية أسماها (الجرجاني) خداعاً أو إيهاماً للنسق.

يُعد التحليل الذي طرحه (الجرجاني) للبُنى مرحلة أولى من مراحل الانكباب على البُنى دون تجاوز السياق أو المرجع أو المتلقي، وانطلاقاً من البُنى الشكلية والمضمونية التي تحتمل بفضل ما فيها خصائص صياغة جمالية كثافة اللامعنى ومطلقية المعنى،ويمكن أن نعد ما انتهى

---

(١) الشيخ علي، محمد سالم سعد الله: **السياق السيميائي للوحدات المجازية، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني**، مجلة الموقف الثقافي، ع ٢٤، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ٨٦ .

(٢) عواد، شكري أحمد: **المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد والبلاغة العربية**، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، ع ١١، بغداد، ١٩٨٠، ص ١١ .

(٣) اصطيف، عبد النبي: **نظرية النظم عند الجرجاني**، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، ع ١١، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٣٩ .

(٤) الخزاعي، عبد الرضا:**الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص ١٦٠ .

إليه (عبد القاهر الجرجاني) [*] في كتابة(دلائل الإعجاز) تتويجاً للدراسات النقدية، فقد حل معضلة من معضلات النقد العربي وهي ثنائية المعنى واللامعنى ووصل في تحليله إلى أبعد مدى أو ثمة جوانب من البحث الدلالي من العلاقة بين الدال والمدلول التي كان القدماء يعبرون عنها بالمناسبة بين الشكل ومدلوله [١].

ووفقاً لذلك فإن المعنى يهتم بمعاني الأشكال – الرسومات واستيعابها، إذ يمكن لأي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها، وفي الفنون البصرية يكون الشكل هو الموصل للمعنى، والذي يحمل الفكرة ويعبر عنها من خلال تشكله وعلاقاته المكونة، وبذلك فإن الوحدات التصويرية يمكن أن تكون علامات ورموزاً تعبر عن مضمون معين، والمعنى هو قدرة أي نوع من الأشكال البصرية وإمكانية التعبير عنها حسياً [٢].

يتضح المعنى في العمل الفني من خلال الألوان أو الأشكال أو العناصر التكوينية الأخرى، إذ أنه يعنى بالغرض المقصود من الشيء بوجود الحسي، والذي يمكن أن يكون وحدة تصويرية تحمل معنى معيناً، وتشير إلى فكر قد تكون مجردة، فعلم المعنى، وموضوعه يكون أي شيء وكل شكل يقوم بدور العلاقة والرمز [٣].

- المعنى واللامعنى عند سورل[*]

يعد مفهوم المعنى من المفاهيم الأساسية في فلسفة اللغة، إذ إن توصيل المعنى هو الهدف الرئيس للغة، فالناس يتحدثون لكي يعبروا عنذ أفكارهم ويستمعون لكي يكتشفوا معنى ما يقوله الاخرون، وبالتالي من دون المعنى لا تكون هناك لغة [٤].

(*) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: المتوفى سنة (٤٧١هـ)، ظهر في القرن الخامس، مفكر عظيم، وهو صاحب كتاب دلائل الإعجاز (في بيان السبب في تعدد أوجه تفسير الكلام)، وكان سليم الذوق فقاوم تيار اللفظية اشد مقاومة، وقال بأن الألفاظ قدم المعاني. ينظر(الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤، ص٣٩٣).

(١) قدور، احمد محمد: **دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى**، مجلة عالم الفكر، م١٦، ع٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٦، ص ٢٩ – ٣٣.

(٢) شتراوس، كلود لفي: **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٣١.

(٣) عمر، احمد مختار: علم الدلالة، مصدر سابق، ص ١١.

(*) جون سورل (John Searle): فيلسوف امريكي أستاذ فخريّ في فلسفة العقل واللّغة وأستاذ بكلّية الدراساتِ العليا بجامعة كاليفورنيا بيركلي. معروفٌ على نطاقٍ واسع لمساهماته في فلسفة اللّغة وفلسفة العقل والفلسفة الاجتماعيّة، https://ar.listvote.com/lists/person/john-searle-295012 .

(٤) جاب الله،عبد الفتاح: **فلسفة اللغة والمنطق**، ط١، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع،٢٠١٤، ص١٩

وقد أشار اولمان في كتابه (semantics) قائلا:(كتب في السنوات الأخيرة الكثير في تعريف معنى الكلمة لكننا لم نقترب حتى الآن من جوانب محدد وفي الحقيقة لا يوجد هناك جواب واحد محدد عن مثل هذا السؤال.... ورأى انه لا يمكن فهم الآراء المختلفة في المعنى وتبويبها الا من خلال توضيح الخطوط العامة للتفكير المعاصر في هذه المسألة التي تتقاسمها مدرستان[١]:

الأول: عن طريق الوصول التحليلي وهدفه الوصول إلى جوهر المعنى بتحليله إلى عناصره الرئيسة كما هو معروف في المثلث القاعدي لاوجدن وريتشارد.

الثاني: عن طريق الوصول العلمي الفعلي وهو يدرس الكلمات من حيث فعلها أو عملها ويعني بدور الكلمة أي كيفية عملها، أكثر من عنايته بمعنى الكلمة.

يطرأ على المعاني تغيرات كثيرة واستطاع اللغويون أن يحصروا هذه التغيرات في أنواع رئيسة، ونأخذ في التعريفات أنواع التغير الدلالي[٢]:

١-**التغير الانحطاطي أو الخافض:** هذا التغير من المعنى يصدق على الكلمات التي كانت دلالتها تعد في نظر الجماعة (نبيلة) (رفيعة) (قوية) نسبيا ثم تحولت هذه الدلالات فصارت دون مرتبة، وأصبح لها ارتباط تزدريها الجماعة

٢-**التغير المسامي:** يطلق على ما يصيب الكلمات التي كانت إلى معان (هيئة) أو (وضيعة) أو (ضعيفة) نسبيا من أشهر الأمثلة الموضحة لهذا النوع ما يتعلق بالمستويات الاجتماعية والفوارق الطبيعية [٣]

٣-**التغير نحو التخصيص أو تخصيص المعنى:** كثيرا ما يحدث في اللغات جميعا أن تخصص الفاظاً كان يستعمل كل منها للدلالة على طبقة عامة من الأشياء، فيدل كل منها على حالة أو حالات خاصة، وهكذا يضيق مجال الأفراد الذي كانت تصدق عليه أولاً.

٤-**لتغير نحو التعميم أو تعميم المعنى: أن** تعميم المعنى ضد تخصيصه فكما رأينا الكلمة التي تدل على أفراد كثيرين ينحصر معناها فتدل على فرد واحد منها مثلاً فكذلك يطرأ على الكلمات التغير المضاد فتستعمل الكلمة التي كانت تدل على فرد مثلاً للدلالة على أفراد كثيرين أو على طبقة بأسرها.

---

(١) زوين، علي: **منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦،ص١٧٣

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٣-١٨٤-١٨٥

(٣) السعران، محمود: **علم اللغة العام** ، دار الفكر العربي، ب. ت، ص ٢٨١-٢٨٢

٥-**التحول نحو المعاني المضادة:** استعمال كلمة للدلالة على معنى معين في الوقت نفسه تدل على هذا المعنى، وقد درس لغويو العربية هذا الجانب من جوانب مفردات لغتنا، وكتب كثيرة في الأضداد منها" الجون" تطلق على الأسود وعلى الأبيض جميعاً .

نجد عند بعض الفلاسفة اللغة تصنيفاً آخر لنظريات المعنى إذ يصنفونها إلى خمس نظريات هي[١]:

١. نظرية (افلاطون) التي تقول إن المعاني هي النماذج الخالدة أو المثل.
٢. نظرية (لوك) التي تقول إن المعاني هي الأفكار التي تدل عليها الكلمات.
٣. النظرية القائلة أن المعاني هي الأشياء التي نجدها في العالم ذاتها أوان معنى الاسم هو مسماه.
٤. نظرية (فتنجشتين) القائلة أن معنى الكلمة هو مجموعة استخدامات الناس لها في اللغة العادية.
٥. النظرية السلوكية التي تقول أن المعاني هي المنبهات التي تثير استجابات لفظية، وهكذا نجد بعض تشابه بين التصنيفين السابقين لكن التصنيف الثاني يوحي بأن إحصاء نظريات المعنى قد يستلزم الحديث عن نظرية المعنى عند كل فيلسوف على حدة.

ولدراسة المعنى يجب أن يكون هنالك اتجاهان حسب رأي سورل: (دراسة تدور على معاني الجمال ودراسة مدارها على إنجاز الأعمال اللغوية، فمثلما انه جزء من تمثلنا لمفهوم معنى الجملة أن يكون القاؤها الحرفي بتلك الدلالة في سياق ما إنجازاً لعمل لغوي فأنه في سياق معين بفضل مالها من دلالة أو دلالات إنجازاً لذلك العمل اللغوي [٢].

وعند (سورل) يرتهن العمل اللغوي أو الأعمال اللغوية المنجزة عند قول جملة ما بدلالة تلك الجملة، ولا تحدد دلالة الجملة في كل الحالات على نحو أحادي العمل اللغوي المنجز عند القاء تلك الجملة بعينها لأن المتكلم قد يعني أكثر مما يقول بالفعل [٣].

إن دراسة دلالة الجملة عنده ليست متمايزة من حيث المبدأ عن دراسة الأعمال اللغوية، وأن فهمت الدراسات على نحو سليم تبين أنهما الدراسة عينها، ولما كان بالإمكان استعمال أي جملة دالة، بفضل ما فيها من دلالة بغية إنجاز عمل لغوي مخصوص [٤].

---

(١) جاب الله،عبد الفتاح: فلسفة اللغة والمنطق، مصدر سابق، ص٢٣

(٢) سورل، جون: **الأعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة**، ط١، ترجمة: اميرة غنيم، تونس، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١١، ص٤١

(٣) سورل، جون: الأعمال اللغوية، مصدر سابق، ص٤١.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٢.

وبين أن العلاقة بين المعنى الدلالة وأفعال الكلام علاقة واحدة وليس هنالك فرق بين هذين المجالين أو فصل بينهما، لأن فعل الكلام المتحقق في منطوق جملة ما بوجه عام هو وظيفة معنى الجملة، وكما أنه بالنسبة له جزء من معنى جملة ما أن منطوقه للفظي مع هذا المعنى في سياق محدد تحقيق فعل كلامي معين، على العكس جزء من الفعل الكلامي أن توجه جملة ممكنة، منطوقها في سياق محدد بفضل دلالاتها يكون تحقيق الفعل الكلامي المعنى، وبهذه الطريقة يصير لدى (سورل) بداهة خلافاً (اوستن) [*] الدور(القوة) الإنجازي جزءاً من المعنى اللغوي . والمعنى عبارة عن علاقة سياقية معقدة، وعلم الأصوات والقواعد والمعاجم والدلالة كل واحد من هذه الأقسام يأخذ أجزاءه في النص المناسب المعقد[١].

تكونت لدى الفلاسفة والباحثين في الصلات الفكرية للمعنى فرضيات ونظريات يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أصناف[٢]:

أولا: النظرية التي (تأخذ المعنى على أنه متصل بالدليل والاستدلال إذ إن وظيفة المكان عبارة عن تعبير في المخطط الذهني للشخص أو أن دورها هو في بعض الاستدلالات اللغوية) ومن أصحاب هذه النظرية(Hempel-firrth-Lewis-Ayer-Carnap).

ثانياً: النظرية التي تنظر إلى المعنى على أنه مسألة (رأي-فكر وشعور-حركة) يمكن أن ينتقل من خلالها التعبير ومن أصحابها(Grice-Stevenson-Morris-Katz)

ثالثاً: النظرية التي تنظر إلى المعنى على أنه شيء متعلق بفعاليات الكلام التي من خلالها يمكن للتفسير أن يعبر عنه.

المعنى واللامعنى في علم السيمياء

ـ المعنى واللامعنى عند سوسير

تعد (السيميولوجيا) [*]، (علم الإشارة) علم الدلائل التي استمدت مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، فالعلاقة بين السيميولوجيا والعلم هي علاقة خدمة فبإمكانها أن تستدعي خدمة لبعض

---

[*] أوستن وارين (Austin Warren): هو ناقد أدبي وصحفي أمريكي، ولد في ٤ يوليو ١٨٩٩ في والثام في الولايات المتحدة، وتوفي في ٢٠ أغسطس ١٩٨٦ في بروفيدنس في الولايات المتحدة.

(١) هلبش، جرهارد: **تطور علم اللغة منذ١٩٧٠م**، ط١، ترجمة: سعيد حسن بحيري، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٧، ص٢٨٣

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٧.

(*) السيميولوجيا (Semiology): والسيميوطيقا (Semitoties) مصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني ويترجم إلى العربية بعلم الإشارة وعلم العلامة، ويترجمها معظم الباحثين العرب بـ(السيميولوجيا والسيميوطيقا) و بالسيمياء والسيميائية والرموزية. ينظر(نفادي، السيد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة عالم الفكر، م٣١، ع١،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢، ص ٤٦).

العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها انموذجاً اجرائياً يحدد انطلاقاً منه كل علم نوعية ما ينصب عليه[١].

والسيمياء دراسة للشفرات، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية برغم كونها عرضة للتغيرات والشفرات تتغير بوجود الأنظمة المختلفة إذ يشترك بها منتج ومتلقي [٢] وهذا يعني أن هنالك فهماً مشتركاً بين المرسل والمتلقي، والشفرات العلمية لا تحتمل أكثر من معنى فهي أحادية المعنى أساساً وتتنحى عن التغيرات الأسلوبية والايحائية، على العكس من الشفرات الفنية التي تحتمل أكثر من تفسير واحد بحسب متلقيها، فالمعادلة الكيميائية واحدة وتكتب بشفرة واحدة ولا يوجد فيها منحى أسلوبي، بينما نجد أن الرسام يتعامل مع اللوحة من خلال شفرات انطباعية وتجريدية وواقعية ونتيجة لتعدد الشفرات تتعدد الإشارات [٣].

واللوحة المرسومة ليست مجرد انعكاس لنفسية الفنان التشكيلي، وإنما هي وصف لأحاسيسه فهي رمز معبر ذو معنى، فضلاً عن انها علاقة بين موضوع ومشار إليه، إذ أن الوحدات التصويرية في العمل الفني، هي علامات وتمثل نوعا من النص البصري، وذلك ما جعل النص البصري مجموعة من العلاقات التي تشكل رسالة شكلية أو غير شكلية (ما بعد شكلية) حسب طبيعة النص البصري، وهي قابلة للتفكيك إلى وحدات صغيرة للمعنى في أنساق محدودة من خلالها يتكون ويتركب المعنى الكامل للرسالة [٤].

وأن العلاقة التي تربط الفرق بين التشكيل وهو الشكل المرئي من وجهة نظر(فرديناند دي سوسير)[*] كالآتي[٥]:

---

(١) بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ط٢، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٦، ص ٢٤-٢٥.

(٢) شولز، روبرت: **السيمياء والتأويل**، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، دار، ١٩٩٤، ص ١٣-١٥.

(٣) جيرو، بيار: **علم الدلالة**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٦، ص٦٠.

(٤) جلال، زياد: **مدخل إلى السيمياء في المسرح**، منشورات وزارة الثقافة عمان، ١٩٩٢، ص٢٣.

(*) فرديناند دي سوسير(Ferdinand Desaussure) (١٨٥٧ - ١٩١٣): فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع، وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات)، لم يؤلف كتاباً في حياته وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ووضعت تحت عنوان (درس الألسنية والبنيوية الحديثة)، ووضع (سوسير) أن اللغة كل مكتفي بذاته وهي مبدأ للتصنيف، فكل شخص يستخدم اللغة يحمل في ذهنه إدراكاً لمبادئ اللغة ومواصفاتها ويكون هو ضمن نسق تلك اللغة وعلى العكس منه الكلام. ينظر (رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط١، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص٣٥-٣٧).

(٥) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، المصدر السابق، ص٣٥-٣٧.

١. أن تحويل الاهتمام من المرئي إلى الشكل يعد أمرا حاسماً في النقد الفني، وان إصرار (سوسير) على أولوية النسق هو الذي يعيد توجيه إدراك الناقد بحيث يكون معبرا عن التطلع خلف الأعمال الفنية باحثاً عن النسق.

٢. أن الوصف الذي يقدمه البصري يلهم الناقد في ضوء النسق بطريقة تجعل من النقد حقلاً معرفياً علمياً.

بين (فرديناند دي سوسير) بأن سياق التشكيل البصري لا يقتصر على النظرة التطورية؛ وبأن التاريخ لأي شكل حسي لا يعرض معناه الحالي، فالعلامة الأساسية التي تدخل في نطاق التشكيل هي عبارة عن تطابق بين الإشارة والمعنى، ومن الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني نظاماً يرتكز على قاعدة من التمييزات والمقابلات، إذن هذه المعاني تتعلق ببعضها، كما تؤلف نظاماً متزامناً إذ إن هذه العلاقة مترابطة، فالعلاقات التي تربط الشكل المرئي بالمفهوم الذي تدل عليه، أقل من العلاقات التي تربط هذا المفهوم بتحديده أو مضمونه، بالرغم من وجود رمزية ترافق أحياناً الإشارة البصرية - وذلك في المعنى (السوسيري) - لعلاقة تشابهية بين الرامز والمرموز إليه بالرغم من أن الشكل المرئي لا يبدو مطلقاً اختيارياً بالنسبة للمشاهد نفسه [١].

والأشكال الفنية لغة متطورة أيضا، وأن الصياغة الشكلية جزء مهم من التشكيل ولكن لا يتطابق المرئي الحسي مع الشكل الجمالي ابداً، فالتمييز بين الشكل الجمالي والمرئي الحسي يمثل الخطوة الأولى في طريق الإشارة إلى وجود نسق مسبق وتبعاً لما يراه (سوسير) فان العلامة (Signe) هي الوحدة الأساسية للبنية البصرية، التي تصنع التعبير[٢].

وتعرف العلامة بأنها اتحاد (الدال Signifier) و(المدلول Signified)، ويعد الدال الصورة البصرية والمدلول هو المفهوم، ويؤكد (سوسير)؛ أن العلامة البصرية لا توجد بين الشيء والصورة الذهنية، فالصورة الذهنية ليست صورة مادية، بل هي الطابع السيكولوجي للشكل، إنه الطابع الذي تتركه على حواسنا، وتعمل كل علامة على (مستوى الاستيعاب): (المستوى البصري، المستوى الذهني) [٣].

---

(١) بياجيه، جان: **البنيوية**، ط٤، ترجمة: عارف منيمنة وبشير اوبرى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص ٦٤.

(٢) شتيرن، يوزف بيتر: حول الأدب والآيديولوجيا، ترجمة: باهر الجوهري، مجلة فصول، ج١، م٥، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥، ص١٧.

(٣) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص٣٨.

ويسمي (سوسير) الواقعة الاجتماعية (البصر)، والوحدات التي تكون بصراً وهي (الدلائل)، والمدلول عنده عبارة عن تصور، والدال عبارة عن صورة بصرية، إن شقي (السوسيري) نفسيان على الرغم من انتمائهما إلى مستويات متمايزة من التجريد كما أكد أن دراسة آلية الدليل عند الفرد هي الأسهل [١]، وأن العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هي علاقة (اعتباطية) وان الرباط الذي يربط الدال والمدلول هو رباط اعتباطي فـ(سوسير) يعني بالعلامة المجموع الذي ينتج عن ارتباط الدال والمدلول لذا أن العلامة البصرية الحديثة والمعاصرة اعتباطية [٢] كونها نتاج خيال الفنان.

إن المعنى في الرسم هو الخطوط والألوان والعناصر الأخرى أمكن القول أن هذه العناصر في تركيبها تشكل ضوضاء بصرية إن صح التعبير لأنها تركيب تقع خارج الفن وهي لا تشكل صورة ذهنية معترفا بها، وعليه أن توليد الدلالة في الرسم لا يتم بالنظام الذهني نفسه، ويكون المدلول في الرسم مختلفا كليا عن المدلول الشكلي ويعتمد على زعزعة الفروض الدالة حسياً أساسا فمشكلة المدلول هي المهمة الأساسية لتحديد طبيعة العلامة في فن الرسم [٣].

إن المعنى يحيل إلى أن الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلة بل أن دوالها ومدلولاتها هي كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف، وبهذا يمكن للسيميائية أن تقدم فرعا معرفيا تحليلياً يجمع في منظور شامل سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير وتحليل العلامات[٤]، وحصر عمليات توليد الدلالة في نطاق نفسي وذهني، وافتراض (سوسير) أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة وفي الرسم لا تكون كذلك لأن متاحف الفن واللوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها على الصورة الذهنية وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد، فالعلامة داخل اللوحة التشكيلية هي علامات ايقونية لأن الرسم نفسه يبدأ بالعلامة الايقونية فهنالك دائما شكل بصري معين يمكن عزله ايقونياً أو مؤشرياً لا رمزياً [٥].

وبهذا قدم مشروع (سوسير) لمنظومة النقد المعاصرة مفاهيم مركزية كانت الأساس في تلمس الأحكام النقدية فيما بعد، ويمكن للباحثة تحديد معالم هذا المشروع بالآتي:

---

(١) نفادي، السيد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة عند كار ناب، مصدر سابق، ص٥١.

(٢) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص٤٠.

(٣) صاحب، زهير، ونجم عبد حيدر، وبلاسم محمد: **دراسات في بنية الفن**، ط١، دار ايكال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٣، ص٢٧٣.

(٤) كلير، جوناثان: البحث عن الارشادات، ت: محمود درويش، مجلة الرواد، ع١، بغداد، ١٩٩٨، ص٧٩-٨٥.

(٥) صاحب، زهير وآخران: دراسات في بنية الفن، مصدر سابق، ص٢٧٤.

١- اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول.

٢- التفرقة بين الشكل المرئي على السطح / النظام التصويري والشكل المرئي المحسوس (المشاهد في الطبيعة).

٣- الدراسة الفنية للعناصر بعلاقاتها البنائية المجردة.

٤- مفهومي (التزامن والتعاقب).

واستناداً إلى ما تقدم وبناءاً عليه يعد الشكل الفني هو النظام السيميولوجي الأهم لديه، والعلامة الصورية تتكون لدى الإنسان منذ نشوء الوعي لديه، والباحثة ترى أن العلامة الصورية تعلمها الإنسان قبل تعلمه أي نوع آخر من العلامات وليس كما يراه (سوسير) في أسبقية العلامة اللغوية [١]، فسمات الرؤية تتحدد بدراسة العلاقات والتعبير عن الأفكار وتحديد وجود الكيان الصوري من خلال الارتباط الحاصل بين الدال والمدلول وبهذا يتميز الشكل الفني بما يأتي[٢]:

١. يمتاز الشكل الفني بوصفه نظاما من التقابلات والاختلافات، فضلا عن علاقات التماثل وعلاقات الاختلاف الكائنة في بنيتها، وهو نظام شيده المعنى أحياناً واللا معنى في أحيان أخرى حسب قصدية النص.

٢. الشكل الفني شيء ملموس في بناء المعنى، وهو ذو تأثير نفسي، وهو إما أن يكون حسياً أو تجريدياً، ويتدرج ما بينهما ويمكن تحويله إلى رموز.

٣. يعد الشكل الفني نظاماً من العلامات تعبر عن المعنى في أحيان واللامعنى بحسب قصدية النص.

٤. عالج الشكل الفني طبيعة الثنائيات الضدية، وحاول كشف البنى العميقة في النص البصري الفني.

٥. الشكل الفني صيغة وليس مادة، وهو نظام من القيم الفنية الجمالية التي تتبادل العلاقات فيما بينها وان تحليل الشكل الفني هو الكشف عن نظام القيم الفنية الجمالية التي تشكل وضعيته.

٦. الشكل الفني محدد تحديدا واضحا ضمن الكتلة غير المتجانسة لعناصر الرؤية.

٧. الشكل الفني يختلف عن الأجسام الطبيعية المرئية في أنها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة.

---

(١) سوسير، فرديناند، وجوناثان كلير: **أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات**، ط١، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٠٣.

(٢) مبارك، حنون: **مدخل لسانيات سوسير**، ط١، سلسلة توصيل المعرفة، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٩١، ص٥-٢٢.

٨. الأشكال الحسية المرئية غير متجانسة، أما الشكل الفني فإنه مشكل لنظام من العلاقات.

٩. العلامة الرسموية تربط بين الفكرة والصورة المرئية أو بين الدال والمدلول، وليس بين الشيء ومسماه.

١٠. العلامة الرسموية لها صفتان أساسيتان: (الاعتباطية، الطبيعية الخطية).

وقد كان من نتائج هذه السمات عد القيمة عنصراً دلالياً، لأن الدلالة ناتجة عن علاقات المدلولات ببعضها البعض، أي عن قيم المدلولات، فضلا عن عد العين (كمنظومة) نسقاً دلالياً، لان إنتاج الدلالات أو المعاني يرتبط بالواقع الثقافي الذي يتحكم في بناء رؤية العين، ويؤدي إلى تأويل تتحكم فيه شروط ثقافية ومجموع عناصر النسق (*) (١).

فالفنان التشكيلي يخلق سيميولوجيا خاصة به ويؤسس تكويناته من خلال الاختيار والتنسيق للخطوط والألوان التي يضفي عليها الدلالة، فالفن التشكيلي ليس سوى عمل معين يبث فيه الفنان التشكيلي بمحض وجوده تعارضات يتحكم فيها تحكما مطلقا دون أن ينتظر إجابة ويحاول أن يلغي التناقضات فالشكل يخضع لمعايير واعية أو غير واعية يجسدها العمل الفني وتصبح شاهدا عليه، بل إن الألوان تشكل سلما يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها، فهي تعين ويشار إليها ولكنها لا تشير إلى شيء خارجها ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد (٢).

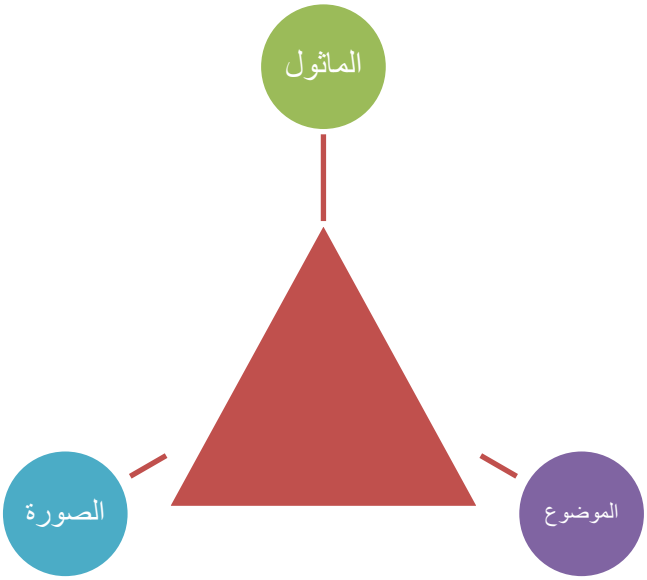
- **المعنى واللامعنى عند بيرس**

إن العلامة عند (بيرس) وحدة ثلاثية المبنى، تتكون من ترابط التمثيلية أو الصورة والماثول والموضوع، كما في المخطط رقم (٣):

(*) النسق (Formating): يعمل النسق على بلورة منطق التفكير الفني والجمالي في النص، كما يحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية، ونجده عند (ميشيل فوكو) علاقات، تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها. ينظر(علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني ،الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٢١١).

(١) مبارك، حنون: مدخل لسانيات سوسير، المصدر نفسه، ص٥-٢٢.

(٢) قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا**، دار اليأس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٨٤.

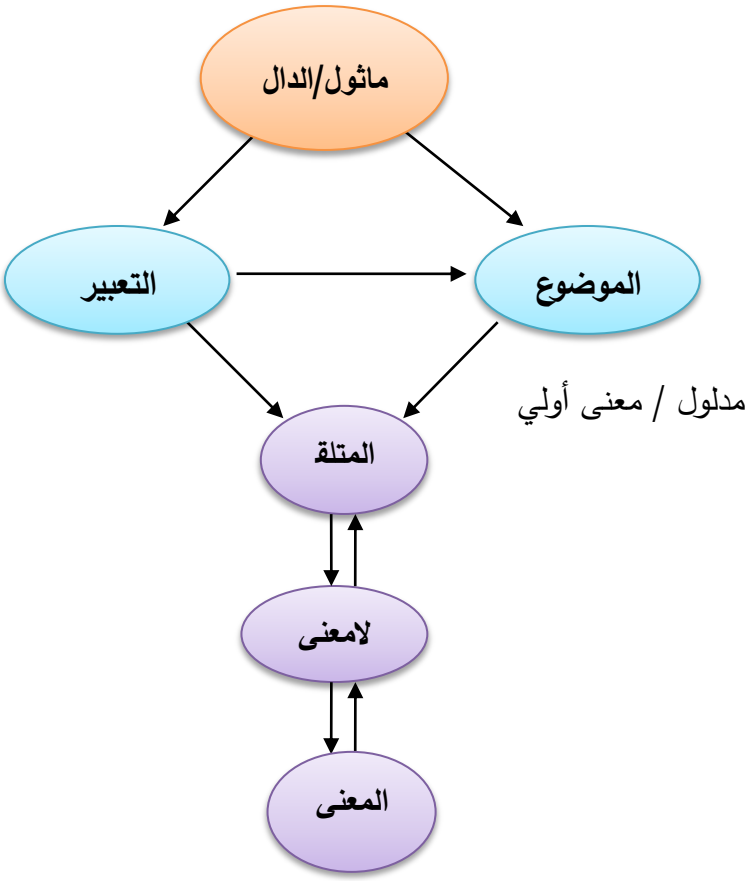


المخطط رقم (٣)

نجد أن تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامات يقترب من أنواع الدلالات عند العرب، فتقسيم السيمياء عنده يقترب من التركيب الثلاثي للعلامة من: المأثول أي الدال، والموضوع أي الأمر الخارجي، والتعبير أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر، فالعلامة أي الدلالة هي علاقة ثلاثية بين ثلاث حيثيات والمفهوم الأساس لسيميائية (بيرس) هي الصيرورة التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفها دليلا، ومن وجهة نظر عقلية [١]:

علامة لـ (ماثول، موضوع، تعبير) ومن ثم يمكن للباحثة إيجاد علاقة مع اللامعنى والمعنى في المخطط رقم (٤):

(١) فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب، مصدر سابق، ص١٣.



المخطط رقم (٤)

وتنقسم العلامة إلى (شاهد / مؤشر) و(أيقونة) و (رمز) وهذا التقسيم يقترب من أنواع الدلالات عند العرب، فهو يشابه أنواع الدلالات الثلاثة: العقلية والطبيعة والوضعية كما أن هناك أكثر من جانب تقارب بين نظرية الدلالة عند العرب والسيمياء عند (بيرس) [1]، العلاقة مع العلامات الذي يضع القارئ أو المتلقي فيه الصورة / الشكل لكي يمكن أن يحيل على الموضوع، و يفترض عن طريق الاستعادة وجود الزمنين الثاني والأول، وقد اخضع (بيرس) كل عنصر من هذه العناصر إلى تجزئته لثلاثة أجزاء:

١. علامة نوعية: وهي صفة تؤدي دور العلامة(نبرة الصوت أو رائحة العطر الذي يستخدمه شخص ما، لون ما)، وبمعنى آخر، الخاصية التي تؤدي دور العلامة عندما تكون مجسدة.

(١) لودال، جيرار: **بيرس أو سوسير**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، مركز الإنماء القومي، لبنان، ١٩٨٨، ص١٢٠.

٢. علامة مفردة: وهي شيء حقيقي يؤدي بشكل مفرد دور العلامة.
٣. علامة قانونية: وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة.

أما الثلاثة الثانية فهي قائمة على أساس علاقة العلامة بالمفسر فهي[١]:

١. علاقة على أمور احتمالية.
٢. علاقة على أمور واقعية.
٣. علاقة على أمور عقلية.

أما الثلاثية الثالثة فهي تقوم على أساس العلاقة بين الدال (المصورة / الشكل) والمشار إليه (الموضوع) كالآتي:-

١.أيقون: أن الأساس في هذه العلامة هو التشابه بين الدال والمدلول، وان أي تشابه بين العلامة وما تشير إليه يكفي لإقامة علاقة (ايقونية) وهي علاقة معللة وليست اعتباطية كما في الصور الفوتوغرافية والرسم البياني والاستعارة واغلب الأشكال الكلاسيكية والواقعية، وقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائناً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء، وتستخدم علامة له، ويمكن للأيقونة أن تكون أكثر فاعلية في حالة مرونتها حينما يكون الشبه الدال والمدلول تشابهاً غير متطابق بصورة تامة [٢].

٢. المؤشر: وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع فمثلاً مؤشر للمرض[٣]، كثرة استخدام اللون الأصفر في وجوه الأشخاص في رسوم الفقراء أو للمرض والخمول أو مؤشر استخدام اللون الأحمر مع ألوان الوجه للأغنياء مؤشر الصحة والحيوية، والعلامة هنا تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، وتكون العلامة هنا مرتبطة بمسببها ومن النوع التعاقبي مثل علامة الدخان الدال على النار.

---

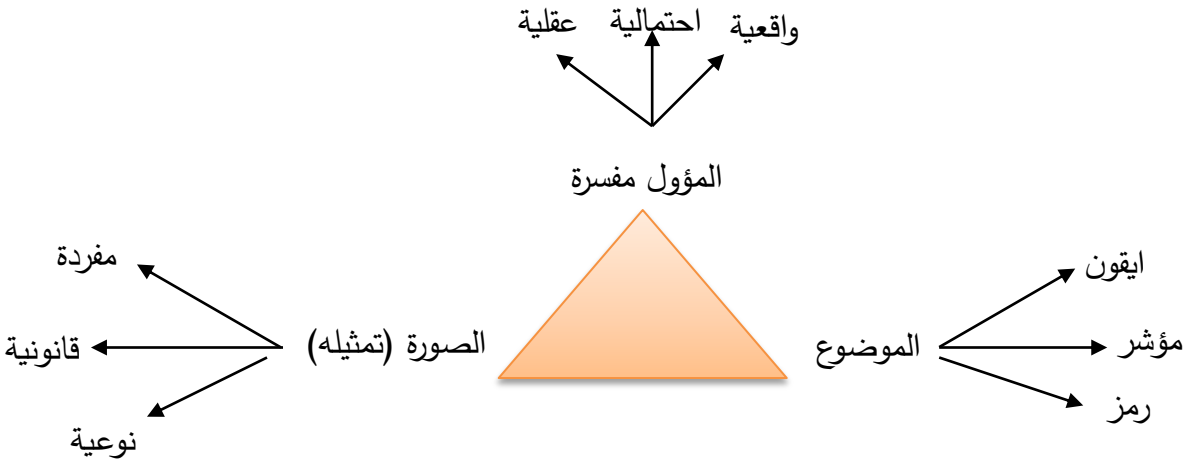
(١) هوكز، ترانس: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١١٥-١١٨.

(٢) جلال، زياد: مدخل إلى السيمياء في المسرح، مصدر سابق، ص٣٤-٣٥.

(٣) غزول، فريال جبوري: **فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي**، مجلة فصول، م٤، ع٣، مصر، ١٩٩٤، ص١٧٨.

٣.الرمز: وهو على العكس من الأيقونة فإن العلاقة هنا بين الدال والمدلول هي اعتباطية وغير معللة، إذ لا يوجد أي شبه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه [١].

ويمكن بشكل مجمل تقديم تقسيم العلامات عند (بيرس) بالمخطط رقم (٥):



المخطط رقم (٥)

فالعلامات التي تكسب دلالتها من الطبيعة الاجتماعية (الايقونية) أو تكتسب دلالتها من السياق التأريخي للذهن البشري كـ(الدخان،النار،...الخ) أو من سياق تأريخي محدد كالأبيض للفرح في مجتمع ما وللحزن في مجتمع آخر، هذه العلامات تنسب إلى مرحلتها الايقونية والمؤشرية ويمكن التعامل معها (داخل اللوحة) على أساس حركتها التركيبية أي المرحلة الرمزية للعلاقة حسب (بيرس)، وتأويل هذه العلامات عبارة عن حشد من الجزئيات توجد في الحقول الأدبية والفنية كلها من (رسم وشعر ورواية ومسرح وسينما .... الخ) فمثلا: رأس الحصان وجدناه عند التشكيلين مثل: بيكاسو وفيلاسكز وعند جواد سليم وفائق حسن وكاظم حيدر فضلاً عن الشعراء كأمرئ القيس [٢].

إن تحليل المعنى عند (بيرس) و(سوسير) عبارة عن بيان شبكة من العلاقات تستهدف دراسة أوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدالة ودلالاتها الممكنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا ويستهدف معرفة كيفية عمل الأنظمة الدلالية، لذلك استقلت المجاميع

(١) قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، مصدر سابق، ص٩٠.

(٢) صاحب، زهير، وآخران: دراسات في بنية الفن، مصدر سابق، ص٢٧٥.

والمدارس النقدية المختلفة في طرق متباينة لاستعمال التحليل السيميائي ما بين تحليل سيميائي للتواصل وآخر للدلالة [١].

ويتضح الفرق بين معطيات (سوسير) ومعطيات (بيرس) الدلالية أو العلاماتية بالنقاط الآتية[٢]:

١. انطلاقة (سوسير) المنهجية كانت لغوية لسانية وفيما يتعلق بموضوع البحث هي: (شكلية بصرية)، أما (بيرس) فكان منطلقه فلسفياً منطقياً.

٢. العلامة عند (سوسير) ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول أي تجمع بين الصور العيانية والصورة الذهنية ولا تجمع بين الشيء ومسماه، في حين أن العلامة عند (بيرس) ثلاثية المبنى تتكون من الممثل(الصورة) / الماثول والمؤول (المفسرة) / التعبير والموضوع وهي مبنية على قاعدة رياضية تقول: أن كل نظام لابد أن يكون ثلاثيا [٣].

٣. أكد (سوسير) بشكل كبير على أهمية العلامة داخل نظامها في النص البصري من دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص / اللوحة، من خلال وصفها نظاما يتعلق أجزاؤه وترتبط فيما بينها، في حين أكد (بيرس) على أهمية العلامة في علاقتها بعوالم ثلاثة: (عالم الواقع وعالم الاحتمال وعالم المعنى)، وقد استمد (بيرس) هذه المقولات من مقولات الظاهراتية: (فلسفة الكائن، ومقولة الوجود، ومحاولة الفكر لتفسير الظواهر).

٤. العلامة عند (سوسير) شكلية، وتمتاز بكونها تباينية واعتباطية في علاقة دالها بمدلولها أما العلامة عند (بيرس) فهي شكلية وغير شكلية [٤].

٥. تتحدد العلامة عند (سوسير) بعلاقة المعنى واللامعنى، ويتخذ الرمز بعلاقة المرموز والمرموز له،ولا تحوي العلامة الرمز، أما عند (بيرس) فالعلامة تتحدد بعلاقة الحامل مع المحمول مع الموضوع، فضلا عن علاقة الايقون والرمز والإشارة؛ بمعنى أن العلامة عنده تحوي الرمز ويشكل جزءاً منها.

---

(١) مبارك، حنون: **دروس في السيميائيات**، ط١، سلسلة توصيل المعرفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧،ص١٠٠.

(٢) جيرو، بير: **علم الإشارة**، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٢، ص٧٩-٨٥.

(٣) السرغيني، محمد: **محاضرات في السيميولوجيا**، ط١، سلسلة الدراسات النقدية (٦) دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٥٦-٥٧.

(٤) توسان، برنار: **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نضيف، دار افريقيا الشرق، ٢٠١٧، ص٣٨-٤١.

٦. علامة (سوسير) هي أساس السيميولوجيا وتعد جزءا من علم النفس، أما علامة (بيرس) فهي أساس السميوطيقا وتعد جزءا من علم المنطق.

٧. تشكل البصريات جزءاً من السيميائية عند (سوسير)، لأن الشكل فعل سيميائي، في حين تشكل المقولات الفلسفية عن الوجود والعالم صورة التحليل السيميائي عند (بيرس).

ترى الباحثة أن المعنى مرتبط ببُنى النص وعلاقاته ويتوقف فهمه على الكيفية التي يظهر بها، وهذه الآلية في النصوص تتضح وتظهر بشكل جلي في العمل الانطباعي والتكعيبي والتعبيري والسريالي والتجريدي، والقائم على نظام علاماتي جمالي لا يحاكي الواقع بل يحمل معاني تسمو على هذا الواقع وتتجاوزه في اللامعنى.

- المعنى واللامعنى عند رولان بارت

شغلت دراسات (بارت) مساحة واسعة وتمثل معطيات حرجة وغير مستقرة لأنها خضعت لمزاج منقلب، باستخدام المقاربات الخطابية لبيان عدم قدرة العمل الفني على البوح بكل المعطيات اللامعلنة، فقد كانت مرحلة ما قبل البنيوية عنده تتسم بالتركيز على ماهية الكتابة ووظيفتها، والنظر إلى المظاهر الحياتية المختلفة على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي، والوظائف اليومية كلها تتحول إلى أساطير يتعايش معها الناس وتغدوا لديهم أفكاراً تتسم بالصيرورة والاستمرارية [١].

إن تفكير (بارت)[*] هو مدخل يعطي أهمية قصوى للشكل نظرا لتأثير البنائيين جميعا بـ(سوسير)، ومن الطبيعي أن يؤدي ذلك الاهتمام بالشكل الفني إلى إعطاء أولوية مطلقة للأثر الجمالي البصري من حيث هو بناء، أي دراسة المعنى بدلاً من الاهتمام بدراسة الرسالة التي ينقلها الأثر الجمالي البصري أو يحاول توصيلها المدلول وهذا يتفق تماما مع النقد ألبنائي [٢].

إن البيانات الصورية لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير اجتماعي جمالي، والذي يؤثر على ايقاع تحولاتها التطوري التاريخي، وان مقابل الأسلوب الذي هو نتاج طبيعي للفرد

---

(١) جاكسون، ليونارد: **بؤوس البنيوية؛ الأدب والنظرية البنيوية**، ط١، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة والأعلام، دمشق، ٢٠٠١، ص١٩.

(*) **رولان بارت (Roland Barthes)** (١٩١٥-١٩٨٠): مفكر فرنسي وكاتب وناقد، وكان له منهجه في دراسة علم العلامات، أطلق عليه سيمياء الدلالة معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات له مجلدات ضخمة (قارئ بارت ١٩٨٢) و(الحوادث ١٩٨٧)، وقد اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب. ينظر(جاكسون، لوينارد: بؤوس البنيوية، مصدر سابق، ص ١٩).

(٢) أبو زيد، أحمد: لعبة اللغة، مجلة عالم الفكر، م١٦، ع٤، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٦، ص١١.

(الفنان)، الشكل البصري كاختيار التكوين، واللون الطاغي وطبيعة الشكل وخطابه الأيديولوجي والأخلاقي، من خلالها يرسم الفنان علامة على الفعل الفني ويؤسس داخل فضاء العمل الفني نظاما قيما معينا [١].

أراد (بارت) في هذه المرحلة الكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال الشكل الفني والإشارة إلى حقيقة أن لغة الشكل الفني كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل، فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية من الواقع الجمالي الاجتماعي [٢].

حاول (بارت) الكشف عن أقنعته من خلال توظيف ثنائية (التشكيل الجمالي، الشكل البصري المحسوس) وتحويلها إلى ثنائية (الشفرة،الرسالة) على نحو يوحد بين التشكيل والشفرة وبين الشكل المحسوس المعاش والرسالة، وقد أكمل (بارت) هذا الإجراء من خلال مصطلح (البنية المزدوجة) لتفسير المعاني المزدوجة للأشكال في عملية التشكيل البصري والفني [٣]. فالتشكيل عالم خاص مستقل عن حياة الفنانين، إن للأشكال، النصوص البصرية رسائل كامنة ليس لها معنى تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق الفعل الإيديولوجي. ويطلق اسم الشفرات على القوى التي تصنع المعنى، وتمكن (بارت) اعتماداً على وحدات القراءة من تقسيمها كالآتي[٤]:

١. الشفرة التخمينية (Guess Code): وهي شفرة الأفعال والأحداث إذ تنطوي الأفعال كلها، وتعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة في دراما الأشكال البصرية في اللوحة، ذلك لأن الأحداث تحدث وتعاود الحدوث لأنها مترابطة، ويرى (بارت) أن النص الجمالي البصري الخاضع للتحليل يمكن الإشارة فيها إلى الأفعال من خلال درجة تأثيرها البصري ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب.
٢. اللامعنى هي الشفرة التأويلية (Non Meaning Code) هي مثار الألغاز والأسئلة ونحن ندرك أن تحت الشفرة اللامعنى مختلف المصطلحات الشكلية، التي من خلالها يمكن تمييز اللغز

(١) كولدمان، لوسيان وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ط١، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان، ١٩٨٤، ص٨١.
(٢) جاكسون، ليونارد: بؤوس البنيوية؛ الأدب والنظرية البنيوية، مصدر سابق، ص١٩.
(٣) ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦)، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، ١٩٩٦ ص١٨١ – ١٨٤.
(٤) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص ٧٢ – ٧٣

والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره على الرغم من أن الكيفية التي تعمل بها الشفرة اللامعنى يتضح أن برهنته غير كافية.

٣. شفرة المعنى (Meaning Code) يعتقد أنها تكون ثيمات السرود البصرية الذهنية، أن هذه الشفرات هي موضوعات الفن المتخيل.

٤. الشفرة الرمزية (Symbolic Code):تتمتع بإمكانية تحديد الثيمة واقتراح الأفكار، إنها تبدأ العمل في وحدة القراءة.

٥. الشفرة المرجعية (Reference Code) هي إحالات إلى علم، ومادة معرفة المجال إليها.

وتشكل نظرية النص العتبة الرئيسة لتشكيل سيمياء المعنى، فالنص الفني الجمالي هو نسيج العناصر المنسقة، وهو جزء من مجموعة مفاهيم تشكيل العلامات، ووعاء بمادية المعنى، ومفهومه مرتبط بميتافيزقيا الحقيقة، والجامع الشكلي للظواهر البصرية، وممارسة دالة ذات منزلة مخصوصة في السيميائية، فضلا عن أن النص الجمالي إنتاجية، فهو حقل لإعادة توزيع الأشكال عن طريق التناص(*) الذي يشكل قدر كل نص إبداعي (١).

ويمكن إجمال أهم المعطيات الدلالية النقدية للحركة الفكرية لـ(بارت) بالمفاهيم الآتية:

١. سيمياء المعنى، ٢. لذة النص، ٣. موت الفنان، ٤. التحليل النصي.

ويضمن المعنى الأول؛ ما أطلق عليه عناصر السيمائية (فيما يخص موضوع البحث)، وهي أربعة عناصر تنتظم في أزواج ثنائية وكالآتي:

أ- البصر والرؤية.

ب- الدال والمدلول.

ج- المركب والنظام.

د- التقدير والإيحاء.

(*) التناص (intertextuality): عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل، وهو أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد المواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي. ويرى (فوكو) بأنه: "لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار". ينظر (علوش، سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، مصدر سابق، ص٢١٥).

(١) بارت، رولان: **آفاق التناصية؛ المفهوم المنظور**، ترجمة: محمد خير ألبقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ص٣٠ – ٣٣.

ويمارس المعنى دوره بوصفه التشكيل البصري للصورة العيانية في الإحالة إلى مدلول أو أكثر مرتبطاً بشكل عضوي مع اللامعنى الشكلي الأخر، ومرتباً في أنساق تحمل معها التنوعات، والتمثلات لحركة اللامعنى الشكلية الأخرى وصراعها مع بعضها للتموضع في النسق الجديد الذي يشتغل على تمثيل كل الأشياء والأشكال البصرية [١].

فالبصر عند (بارت) مؤسسة جماعية ونظام من القيم الطبيعية وسايكلوجية واجتماعية، أما الرؤية فهي فعل ذاتي للاختبار، والتحقيق والتشكيل منتج للرؤية، ولا شكل بدون رؤية، ولا رؤية شكلية خارج البصر [٢].

ويحمل الدال كذلك مسؤولية المعنى في الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته، وانتظام الدوال في النظام الفني فهو الكفيل بتمثيل المعنى، والبقاء على الترتيب المنسق للعلامات، أما المدلول فهو رهين بتأويل المكون الدلالي، وقد يتيه المدلول في دروب إحالة المعنى إلى معنى آخر، والانتقال من عتبة المقصد العلامي إلى واقع تبريري لاستيعاب تعدد المعاني، والمدلول بوصفه تشكل المعاني في الصورة الذهنية والإحالة إلى الدلالة، وعملية كشف حجب العلامة ليس له الأولوية أو الدور الفاعل بسبب الارتكاز على قوة المعنى، لغرض التلاعب بالمعاني حسب ما تقتضيه الحالة ويقتضي المركب والنظام تلون الأثر الفني بتشكل مزدوج، وتضمين تعارضات تساعد على تنوع المعنى وحيويته، ويحتوي التشكيل على نوعين من التعارضات، الأولى تمييزية بين عناصر الشكل الفني للوحة والثانية دلالية بين الوحدات العلامية[٣].

وتشير الثنائية (التقدير والإيحاء) إلى التفرقة بين النص المشكل علامياً والنص التقريري، ويؤكد (بارت) في هذا السياق على أن البحث السيميائي يهدف إلى إعادة بناء اشتغال الأنظمة الدلالية غير الشكلية، أي بمعنى تكوين عملية ابتناء للدوال وتشكيلها بوصفها علامات [٤].

ويتضمن المعنى الثاني (لذة النص) إذ يعدها قيمة انتقلت من الوصف الاجتماعي إلى مرتبة الدال، وقد ربط بين تولد الدلالة وبين إنتاج اللذة المتحصلة من العمل الفني، وله صوت

---

(١) بارت، رولان: **هسهسة اللغة**، ط١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩، ص٤٤٦.

(٢) بارت، رولان: **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٣٣-٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٥.

(٤) المصدر نفسه، ص١٤١.

محدود يطلق عليه (بارت) (هسهسة) [*]، فالنص الفني يمارس دورة في إعطاء اللذة، والقارئ المتذوق يمارس دوره في تلقي اللذة وتحليل علاماتها إلى أدلة [١].

ويتجسد المعنى الثالث الذي طرحه (بارت): (موت الفنان) أن (موت الفنان) يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي للعمل الفني (اللوحة)، وهكذا تقودنا هذه الفكرة إلى الشك في كل شيء في نهاية الأمر وينعكس ذلك في حقل القراءة واللامعنى للعمل الفني [٢].

ويؤكد (بارت) على أن شخصية الفنان حديثة النشأة وأن نظرية النص لا يمكن لها أن تتم إلا باتاحة المجال أمام أنظمة النص البصري (اللوحة) بالعمل من دون القيود التي يفرضها الفنان، فضلا عن أن غياب الناقد يقود إلى لا نهائية الدال؛ بمعنى التوليد الدائم المستمر داخل مجال النص – الرؤية وفقاً لحركة تسلسلية للتداخل والتغيير للتداعي والتجاوز. إن النص البصري يوصف بأنه تصدٍ وانتقال مستمر بين الدوال، وهو لا يتصف بذلك إن لم يحكم على الفنان بالزوال، فالنص الجمالي لا ينشأ عن رصف عناصر أو وحدات لتولد معنى وحيداً ولاهوتياً طبقاً لرسالة المؤلف (الاله)؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه رؤى وأشكال متعددة [٣].

أما المعنى الأخير (التحليل النصي) فأصبح مع (بارت) حوارا بلا رقيب وكشفاً بلا حدود، وتمثلا لاستئناف مستمر لمستويات المعنى، ولم يكتف التحليل عند هذا الحد، بل أصبح دعوة إلى تعدد الحوار، وفحص المقولات، واستنتاج الفرضيات، فأسس (بارت) مفهوم أو فكرة: انتفاء قصدية الفنان، وللقارئ اختيار دخول النص الفني من أية زاوية يشاء، وفي موت الفنان فالقُراء أحرار في فتح وإغلاق عملية التدليل للعمل الفني / اللوحة دون اكثرات للمدلول، إن لهم القرار في أن يفعلوا ما شاءوا بالنص التشكيلي، أن يسيروا بجدية في دروب الدال وهو يتثنى وينزلق متحاشياً قبضة المدلول، فـ(بارت) يحاول الوصول إلى ديمقراطية القراءة وشعبيتها [٤].

(*) هسهسة(hiss): وهو يرتبط بممارسة مريحة للقارئ عند عملية القراءة، فأتجه (بارت) إلى وصف الهسهسة لأنها تساعد عملية التلقي على تخيل انسياب المعنى والفوز بتحصيله، ينظر (بارت، رولان: لذة النص، ط١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ١٩٩٢، ص٣٩).

(١) المصدر نفسه، ١٩-٣٩.

(٢) حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٤)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ص١٠٥.

(٣) بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، مصدر سابق، ص٨٥.

(٤) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية، مصدر سابق، ص٣٣٦.

وأكد (بارت) أن التحليل النصي يعمل على الكشف عن المعنى المجسد للقيم سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وهو يقترح ذلك المعنى ولكن لا يحدده، لأن المعنى مفتوح حسب تلقيه والنص الفني يبث صوره وأشكاله وفقاً لرغبات القارئ، وما أراده (بارت) هو تقديم المعنى البعيد والتلاعب بحقيقة النص البصري وفقا لرغبات فعل المراوغة، وأن مستوى التحليل النصي في هذه الأعمال الفنية يرفض المقولات البنيوية الجوهرية عن العلاقة بين البنى الصغيرة والنظام الكلي للعمل الفني فـ(بارت) هنا أقرب إلى التحليل التفكيكي منه إلى التحليل البنيوي الذي يدرس الأعمال الفردية ليستخلص منها البنى المرتبطة بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي(١).

ويعرّف (بارت) الأدب والنصوص الجمالية بأنها رسالة دلالة الأشياء، إذ تشير كلمة دلالة إلى توليد المعنى وليس المعنى نفسه، فضلاً عن ذلك، يسمح الكتاب المبدعون للامعنى بأن يطفو إلى السطح، أي أنهم يتيحون للدوال أن تولد المعنى كما تشاء، وتقوض رتابة المدلول وإصراره القمعي على معنى واحد. وتنتقل الدراسة النقدية بحثا عن المعنى على امتداد من الشفرات ضمن تناهي النص الفني، وأياً كان العنصر الموجود في الأثر الفني، والذي يسعى إلى فك رموزه وتفصيله والتعليق عليه؛ فإن من المرجح (إن الناقد) سيكشف مركزاً أو فكرة أو مفهوماً يقع خارج نطاق العمل الفني. وأن تأويل أي جانب من جوانب النص البصري الفني يعد تأويلاً لواحدة من (الشفرات) أي القوة الغائية التي بصمت في عوالم المعنى المضطربة ضمن إطار شبكة التشكيل المتاخمة التي تشكل انسيابية النص البصري الفني (٢).

المعنى واللامعنى عند التفكيكية

عدت المشاكل التي أثارتها البنيوية على مستوى الفهم وبناء المعنى واللامعنى، ومدى صلاتها بالإدراك إحدى المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دورها الجمالي، إذ ترى البنيوية بأن المعنى كامن كلياً في النص وفي ملفوظه اللساني وعناصره التشكيلية

(١) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية، مصدر سابق ، ص٢١٨-٢١٩.
(٢) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص٩٦.

والبنيوية(*) التي سبقت ما بعدها أسست شرعيتها على المشروع البنيوي وهو إنارة النص البصري، وبدلا من مقاربة النص البصري وإنارته حجبت اللغة النقدية متذرعة بعلمية التفسير للنص البصري الفني ولم تحقق المعنى، ويرجع فشل هذا المشروع إلى تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصوليا واحدة كما يقول نقاد (البنيوية) فقد طور (البنيويون) أنموذجاً للتحليل على غرار النموذج الشكلي الذي يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام أو النسق الأكبر، وهم في ذلك يتحركون مع النصوص البصرية باتجاه النسق الأكبر، واكتشفوا بعد ذلك أن البديل البنيوي وهو الأنموذج الشكلي، فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى، لقد انشغلوا بآلية الدلالة ونسوا ماهية الدلالة، إذ انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا الـ(ماذا يعني النص البصري)، أن النموذج الشكلي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير الشكلية وتحول البنيويون في النهاية إلى سجناء الشكل، أما استراتيجية التفكيك فقد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد والتحول إلى لانهائية المعنى واستبدل التفكيكيون بالأنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص البصري أو إغلاقه [١].

في حين يسعى ناقد ما بعد البنيوية للوصول إلى اختلاف المعنى، وعدم الاقتناع والتسليم بحد معين، والغاية هي الدخول في لعبة يغيب فيها المدلول، ويحل فيها الدال إلى دوال أخرى، وبهذا اتسم تحليل ما بعد البنيوية بصفة التحليل العمومي وبصفة لانهائية الدلالة [٢].

والتفكيك كفلسفة استراتيجية برعت في فحص النصوص البصرية والموضوعات وسعت إلى كسر منطق الثنائيات (داخل - خارج)، (دال - مدلول)، فتفكيك الوحدة إلى عناصرها، ووحداتها المؤسسة لها؛ لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية النص (توزع المراكز)[٣]، وهكذا أضاف التفكيكيون إلى فوضى الدلالة بسبب اللعب الحر للعلامة والانتشار، وغياب المركز المرجعي، بل اختفاء التفسيرات الموثوقة، من أجل أيجاد

(*) البنيوية (structuralism): نشأت بوصفها طريقة حديثة في الإدراك، وتعرف بأنها طريقة دراسة مشكلات الشكل عموماً، وكانت البنيوية معنية ببنية اللغات، وكذلك نحو بنية الفنون الشكلية التي تهتم بلغة الأشكال، والمنهج البصري (اللساني) نحو بنية اللاوعي نظراً إلى إنها تحمل معنى مهما في خطاب التحليل النفسي، ونحو بنى الأدب نظراً إلى أن اللغة الأدبية تعتمد على اللغة الاعتيادية. ينظر (رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص٣٢).

(١) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مصدر سابق، ص٩-١٠.

(٢) كلير، جوناثان: البحث عن الإشارات، مصدر سابق، ص ٧١.

(٣) الزين، محمد شوقي: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٨٩.

لغة نقدية تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيدا عن النص البصري، إذ وصل التفكيكيون إلى ما انتهى به البنيويون وهو حجب النص البصري [١].

وما يهمنا، أن اللامعنى انتقل بالنص البصري إلى مستويات مختلفة بالاعتماد على الامكانات الكامنة فيه، والتي أضمرها منتجه (الفنان) فيه قصدا أو عن غير قصد، شرط أن يتحملها سياق النص البصري (اللوحة)، ضمن شروط وقواعد محددة [٢]، مما يجعل نصوصهم البصرية إشكالية وملتبسة ومتشابهة.

لقد افترض اللامعنى بأن لأي نص معنيان، معنى ظاهر وآخر خفي، وهذا يعني إن للغته وظيفتان، هما التعبير والترميز، وان أثره فحسب هو السبيل الأوحد للوصول إلى معناه، ويملك هذا الأثر تاريخاً طويلاً يدعى بتراكم الآثار، ينبع منه فهم المتلقي للنص وينطلق منه ويكون مشروطاً به، وعليه فان نتاج المعنى يخضع لمتغيرات ثلاث، هي تراث المتلقي، وتراكم اللامعنى الماضي، ومستوى العلم المعاصر، وهذا ما أدى باللامعنى إلى عدّ المتلقي عنصراً فعالاً خلاقاً، يعرف الرموز، ويفك الشفرات، ويبني أنظمة دلالية جديدة، ويكون وينشئ معانٍ إضافية جديدة، ويكسب النص تحققه الفعلي وذلك بإتباعه لمجموعة من الإجراءات والمبادئ التي تسعفه في الوصول إلى المعنى واللامعنى.

- **المعنى واللامعنى عند جاك دريدا**

إن الطرح التفكيكي وما بعد البنيوي واحد، لأن الاختلاف بينهما هو اختلاف بيئي، لأن مصطلح (التفكيكية) في أمريكا، يقابله مصطلح ما بعد البنيوية في فرنسا، وبالرغم أن ما بعد البنيوية قد نهضت على أشلاء البنيوية، إلا أن الاختلافات بينهما كانت كبيرة على الصعيدين المنهجي والسياسي، فالبنيوية فصلت الدال من المدلول، في حين ما بعد البنيوية فصلت الدال عن المدلول، والبنيوية اتخذت من مبدأ الثنائيات المتضادة لتوضيح المعقول واللامعقول، والتمييز بين الحقيقة والزيف وبين السطح والعمق... الخ، أما بعد البنيوية فقد اتخذت من مبدأ النقض والسلب والتقويض حداً لبيان آلياتها، ويتجه التفكيك بشكل المنتج، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات واستطرادات داخل النصوص، بوصفها

(١) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص١٠.

(٢) الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٠، ص٢٠٣– ٢٠٥.

صياغات تسهم في الكشف عن ما ورائيات الأشكال والتراكيب، فرؤية المؤسسين للتفكيكية في أنها قراءة متأنية دقيقة تعتمد على علامات النص البصري وآثاره وسماته التي لا تقبل التحديد[١].

ويرى التفكيكيون أن تلك النصوص البصرية تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص البصرية (الفنية، الجمالية)، المتناصة بعضها مع البعض الآخر، والتفكيكية تحاول التخلص من تراجع البنيوية الناتج عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال، ومراهنتها على تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية، وتوصف بأنها محددة، فضلا عن عدم إعطائها منزلة فاعلة للمتلقي، لأن النص (ومنها النصوص البصرية الجمالية) عندها هو من يقدم المعنى إلى متلقيه، ويمارس دور الفاعل والمفعول في الوقت نفسه [٢].

إن تنظيرية (دريدا) تأتي كرد فعل على نظرية (سوسير) التي تقول إن العلامة اللسانية هي وحدة الدال والمدلول[٣].

وتكمن قيمة (سوسير) النقدية ودوره في إرساء قواعد نزع الصفة الجوهرية عن علاقة الدال بالمدلول، ونعت تلك العلاقة بأنها اعتباطية وقد دفع هذا الطرح من توسيع عمليات الفصل بين الدال والمدلول أي توسيع عقلنة الدال بوصفه حضورا وعدم خلط حدود المدلول بوصفه غياباً، وأدى ذلك إلى استغلال إمكانية الدال في الإحالة إلى دوال اخرى بمعنى تحويل المسار التقليدي للدال بالإحالة إلى مسار معرفي جديد يقتضي إحالة الدال إلى دال آخر في عملية ذات قصد عدمي لتغيب المدلول أو تعمد فقدانه [٤]. وقد استثمر (دريدا) هذا الطرح موظفاً إياه في مجمل الطرح النقدي حتى أصبحت المؤسسات النقدية تتحدث عن تضايف معنى وليس عن حقيقته.

فكسب المعنى من جانب المتلقي مرهون بما يتيحه النص البصري (تشكيل اللوحة) ببنائه وتعدد أنساقه وحركة بنياته، وانتظام تراكيبه، ويمكن الحديث عن أهم المعطيات التي قدمها (دريدا) إلى النقد التفكيكي (ما بعد بنيوي) من خلال النقاط آلاتية:

---

(١) نصر، عاطف جودة: **النص الشعري ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٨-١٤٧.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) انشتاين، المارهو: **البنيوية الظاهراتية**، ط١، ترجمة: عبد الجليل الازدي، مطبعة تانسيفت، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص٦٠.

١. الاختلاف (إحالة المعنى إلى اللامعنى):

الاختلاف يشير إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقا من وصف المعنى بالاستفاضة، ومفهوم الاختلاف يعبر عن حركة بنية مفاهيمية تجمع سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح، فهو يجمعها على أن هذه المصادر المختلفة والتي تتسم بالاختلاف هي مبدأ الاختلاف ذاته الذي يجمع ويفصل ويتيح فرصة الاختلاف فالتعدد،، ويبين الاختلاف منزلة النصية في إمكانيتها من تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهو يدفع القارئ إلى العيش داخل النص (العمل التشكيلي) وترويج المعنى حسب (دريدا) يخضع دائما للاختلاف ويكشف الوقوف على دلالات (الاختلاف) الصياغات المستقبلية، فضلا عن الطرح التشكيلي (ما بعد البنيوي)، ومسألة التحول الدلالي من الاختلاف إلى الإخلاف أو من المغايرة إلى التأجيل؛ إنما هي عملية عقلانية قصدية تهدف إلى إعلان انتصار البنى في احتكارها للمعنى، فالمصطلح يجمع معا جميع معاني الاختلاف العادي، فضلاً عن كل دلالات فعل التأجيل والإرجاء[١]. إذ تأثر (دريدا) بـ(سوسير) في نظام الاختلافات الذي قدمه (سوسير) وعده (دريدا) مضاد للمركز حول العقل لكنه متمركز في الوقت نفسه حول المرئي، وقد أشار (سوسير) بعلم العلامات (السيميائية) الذي يعتمد على إمكان إمساك اللامعنى والمدلولات بوصفها حضورات ايجابية، وإن قراءة (سوسير) في إطار العمل التفكيكي (ما بعد بنيوي) تحيل إلى تحليل مشكلات الخطاب، وتعقيدات المعنى التي تشيع في الممارسات الثقافية، كما أنها تدخل في الاحتكام إلى اختلافات الدوال، وقد اتخذ (دريدا) خطوات (سوسير) في انشاء نظام ببناء الأشكال المختلفة، بوصفها شرطاً مسبقاً على الصورة المرئية ولم يكن من الممكن اختزالها إلى معنى مفرد [٢].

إن تحول المعنى من الاختلاف والتغاير إلى الإرجاء والتأجيل جاء ليؤكد منزلة التشكيل قياساً إلى الصور الحسية والطبيعية في حمله لدلالات ذات فاعلية فلسفية ومعرفية، وهذا التحول الجزئي مهم في عملية إنتاج الاختلافات، وهي مهمة أيضاً في عملية الدلالة التي توصف بأنها لعبة صورية من الاختلافات، والمغايرة وهي اللغة المنهجية للاختلافات وللتباعد الذي يجعل العناصر والأشكال يحيل الواحد منها إلى الآخر[٣]. والمعاني يمكن تنميتها من خلال اختلافها وتأجيلها المستمر ويمكن تكوينها من خلال تشكيلها من حشد من العلامات المتغايرة التي تحيل

(١) الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص٦١-٦٢.

(٢) نورس، كريستوفر: **التفكيكية النظرية والتطبيق**، ط٢، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار حوار، اللاذقية-سوريا، ١٩٩٦، ص٣٨.

(٣) ديكان، كريستيان: **حوار مع جاك دريدا**، ترجمة: فريد الزاهي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع١٨، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٢، ص١٤-١٥.

باستمرار إلى تأزم العلاقة بين المعنى واللامعنى، ونظراً لإمكانية المعنى للإحالة على نفسه، وتعمد المعنى وتغيب اللامعنى،[١] فكل معنى يقود إلى غيره في النظام المعنوي التشكيلي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة.

٢. نقد المتمركز في المعنى:

فالمركز شيء ايجابي لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شيء مفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز، ويؤكد (دريدا) أن مهمة الاستراتيجية التفكيكية هي تفادي تسكين المتعارضات الثنائية فمن خلال اختلافها يتولد المعنى، وقد مثلت هذه المهمة الخطوة الأولى في نقد التمركز، لان ولادة المعنى كانت محكومة بسلطة اللوجوس، والمعاني المتأتية من خلالها هي معاني ذات صفة منطقية وعقلية، والبنية تفترض دائما وجود مركز إحالة من نوع ما يمكن لهذه البنية أو العلامة التشكيلية من تحقيق المعنى ثم من تثبيت ذلك المعنى، وأن المركز الخارجي يتحكم في بناء البنى والأنساق وتحليلها، بينما لا يخضع هو للتحليل، ويؤسس شرعية العلامة ويمكنها من تحقيق المعنى [٢].

وقد رفض (دريدا) في بحثه الاعتراف بهذا المركز الموثوق ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز، ويعني رفض مفهوم العلامة كما قدمه (سوسير) بعدها علامة مغلقة تتكون من معنى يشير إلى لامعنى، والعلامة تكتسب صفة الإغلاق، وغياب المركز الذي أعلنه (دريدا) أفقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وقدرتها على الدلالة [٣]. ونقد التمركز عند (بارت) يرى فيه إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربي عبر قرونه الممتدة زمنياً، يصر على أن لكل تركيب مركزاً، سواء كان تركيبياً لسانياً أم غير لساني، فلسفيا أم غير فلسفي، وحمل التراكيب لمراكز محدودة؛ يعطي أهمية لحركة الدوال[٤].

٣. نظرية اللعب:

إن نظرية اللعب (لدريدا) هي مخطط نقدي وصيغة عقلانية يمكن للبرهنة عليها وتبني فاعليتها والحكم على منتقديها. فنظرية اللعب عند (دريدا) لا تنفصل من نقد التمركز لان حركة اللامعنى في داخل أي مركزية يسميها (دريدا) بـ(اللعب)، وعند تفكيك المراكز يتمتع اللامعنى بحرية اكبر في عملية اللعب، مخترقة قانون صياغة اللعبة الأساس القاضي بإحالة اللامعنى إلى

(١) نورس، كريستوفر: التفكيكية النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص٣٨.
(٢) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، مصدر سابق، ص٣٨٥.
(٣) المصدر نفسه، ص٣٨٥ ـ٣٨٦.
(٤) المصدر نفسه.

المعنى، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة المعنى إلى معنى آخر في متاهة ينتج عنها تغيب المعنى والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية، وإلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعب الحر) اللامتناهي لعملية تشكيلية ليست منقطعة، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية والفلسفية المعقدة، وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي (لنظرية اللعب) القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغيب متعمد للمدلول[١].

٤. علم الكتابة وتطورها من المعنى إلى اللامعنى:

فيميل إلى منظومة بنى عليها التفكيك أغلب مقولاته ونقد من خلالها مسيرة العقلانية النسبية وتشكل خطابها، واستحداث هذه المنظومة يعبر عن موقف التحليل التفكيكي من عصور اختزال الكتابة وتهميش الدال ونزعة التمركز حول العقل والصوت، والمعنى النقدي لعلم الكتابة إذ استند مفهوم الكتابة عند (دريدا) على ثلاثة كلمات معقده هي: (الاختلاف، الأثر، الكتابة)[٢].

أن العلامة (أثر) هي ذات جانبين تستدعي المعنى في بعض النصوص وتدعوا إلى اللامعنى في نصوص اختلافية، فهي ليست التمثيل المرئي أو الكتابي المحسوس للصورة المرئية؛ بل إنها الأثر الذي يصفه (دريدا) بأنه ليس طبيعيا، فالأثر يبدي عمله في صورة البورتريت (الصورة الشخصية) والملصق الجداري (البوستر) واسم العلم، والإيماءة والكلمة المنطوقة والمكتوبة وغيرها، ويمثل التمركز حول الرسم الإدراك الجديد لوظيفة الأثر (فأنا حينما أتصور صورة شخصية يبدأ ذهني أو إدراكي بالعمل رغبة مني في فهم دلالة هذه الصورة). ولذلك اقترح (دريدا) استبدال العلامة بمفهوم (الأثر) بوصف العامل لسمات عملية الرسم ولنشاط الدال، فالعلامة سياقية وهي تخلق سراب المدلول، وتذكرنا بما هو غير كائن فيها [٣].

٥. الحضور والغياب في المعنى وتغييبه في النص نحو اللامعنى:

وقد انطق (دريدا) من خلال ثنائية (الحضور والغياب) إلى جانب المعطيات السابقة إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده، فالمراهنة تتجه صوب الغياب انطلاقاً من كون المعنى الاجتماعي والاقتصادي غير مستقر، وقد جاء عمل (دريدا) لتقويض التمركز، وإحلال مبدأ الغياب محل الحضور، إذ تنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف، فتعارض الدلالات يقوم عليها الاختلاف، وحضور الدال وتعدد مدلولاته وغياب أو تغيب بعضها، كل ذلك يؤكد انه ليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة اختلاف

(١) انشتاين، المارهو: البنيوية الظاهراتية، مصدر سابق، ص٦٠.
(٢) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص١٥٠.
(٣) المصدر نفسه، ص١٥٢.

حسب، وهناك سعي وراء المُغيب في صورة التشكيل والمعاني المؤجلة بشكل لا نهائي وهكذا يرفع إلى الحد من هيمنة فكرة الحضور[١]، وقد أرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم (الحضور والغياب) ماحياً التوجه الميتافيزيقي ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف [٢]، ويتبين من خلال المعطيات السابقة للتفكيك أن المنهج النقدي الذي خطه التفكيك ورسم ملامحه، وحدد أطره، لبناء فكر نقدي يقوم على وظائف دلالية تتوزع بين النص البصري (اللوحة) والقارئ (المتلقي)، الأول ينهض بمهمة تغييب المعنى، وانتشار السؤال، وينهض الثاني بمهمة تلمس الاختلافات الناتجة من تعدد المعاني النصية ومتاهة مدلولاتها [٣].

إن القيم المتوارثة عبارة عن تأويلات فرضت على الأشياء، مما جعل الدلالات تمثل نسبة معرفية وتختلف باختلاف المنظور، وتتسم الحقائق بأنها أوهام، واثر لإرادة القوة والسلطة بمعنى إنها قيم مفعولة لا فاعلة [٤]، وهذا القول قد أسس لمرحلة جديدة من خلال تبني نقادها لاسيما (دريدا) الذي استمد الصورة التفكيكية وحمل الجهاز الدلالي له، إذ دشن فجر التفكيك بعملية طالت العقلانية وراجعت فرضياته وتصفيتها والكشف عن منابع قيمها وعلى ما أنتجه العقل البشري راغبا في الوصول إلى الجذور لتفتيتها، وبناء أسس جديدة تصل حدودها القصوى وتعرية كل اللامعنى وتمزيق وإطاحة المفاهيم، وهذا تحديداً ما فعله (دريدا)، وفعله (ميشيل فوكو) [٥].

- **المعنى واللامعنى عند فوكو**

إن المعطيات التي قدمها (فوكو)، تؤشر مجموعة بيانات متعلقة بمنهجية التفكيك في نقد التمركز حول المعنى وتشجيع اختلاف المعاني، والتركيز على حركة الدوال، وعدم الثقة

(١) إبراهيم، عبد الله: **التفكيك الأصول والمقولات**، ط١، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٥١-٥٢.

(٢) الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ص١٣٣.

(٤) يفوت، سالم: **المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٥.

(٥) البكاري، كمال: **ميتافيزيقيا الإرادة**، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ص٦٦-٧١.

بالمدلولات الأولية التي تعكسها التقاليد والأعراف، ويحاول (فوكو)[*] في منهجيته أن يطال كل اللامعنى والمفاهيم الرئيسة التي بُنيت عليها اليقينيات القديمة وحاول تأسيس إمكانية القيام بتأويل جديد، للكشف عن عالم من الاستعارات، وتفكيك الجهاز المفاهيمي المثالي الذي ينهض على المعنى والحقيقة، وقد سعى (فوكو) إلى تحليل الاستعمالات والخطابات التي غلفت المعرفة عبر حقب من التاريخ وعمد إلى تحليل تاريخ الخطابات ومكوناتها، وتوصل إلى مجموعة معانٍ أسهمت في قراءة النصوص، وتعرية الخطابات، وتلمس أوجه الحقيقة، كونه يؤكد على القوة بدرجة أكثر من اهتمامه بالمعرفة فضلا عن اهتمامه بالممارسات أكثر من الشكل، وبعد اشتغال (فوكو) بالأنساب، انطلاقاً من صيغة بنيوية إلى صيغة ما بعد بنيوية وذلك لان منهجية الأنساب اتجهت نحو تأويل علاقات المعرفة وتفكيك أسسها، لتصل إلى نتيجة أن الدلائل تترابط فيما بينها لتشكل سلسلة لا نهائية لها، ولا معنى محدد لها [١].

وضح (فوكو) في نظريته أن البصريات تحولت من وسيط تمثل فيه المعنى والأشكال إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية كل منها الآخر، فالعملية ليست مجرد تمثيل اللوحة والنص البصري لأشياء موجودة لكن النقيض هو الصحيح [٢]. و(فوكو) من خلال تحليل منظومة اللامعنى إلى تفكيك المفاهيم التي شكلت سيرة الإنسان، إذ منحت اللامعنى تصوراً للواقع البشري بوصفه بنية ومرادفاً للمعنى، وحل اللامعنى وفككها وبهذا تقلصت قيمة المدلول لتتحول إلى دال مهيمن، وانتقلت قضية تأويل النص البصري وفهمه من البحث عن أنظمته وتحديد أنساقه إلى التجاوب بين النص والقارئ بوصفه إنتاجية جديدة للنص، فالطرح النقدي أسهم في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة (موت الفنان) والتركيز على النص البصري والاعتماد على دور القارئ (المشاهد) في كشف المعنى واكتساب الدلالة [٣].

(*) ميشيل فوكو (Micheal Foucault) (١٩٨٤): ناقد اجتماعي ومفكر فرنسي، بدأ مسيرته النقدية بنيوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء)، إذ حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات من خلال اختبار فاعليتها في بنية المجتمع، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية، وتوصل إلى مهيمناتها، من خلال منهجه في الحفريات وحلل الخطاب الثقافي والمعرفي، فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي. ينظر (الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص١٥٣).

(١) فوكو، ميشيل: **خصائص التأويل المعاصر**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، ع١٦، دار النشر المغربية، ١٩٩٩، ص١٣٧.

(٢) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص٩٠.

(٣) الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص١٥٣-١٥٤.

إن النقد الذي مارسه (فوكو) لم يتسم باستقرار منهجي محدد، لأن التحولات التي خضع لها كفيلة بتغيير توجهاته وفقا لما يقتضيه المناخ الفكري الجديد، ولهذا يمكن تقسيم المعطيات النقدية لـ(فوكو) على مرحلتين:

- مرحلة النقد البنيوي: فيتجه إلى الاعتقاد بان نظام النص البصري قائم بذاته، ولا يحتاج إلى أي عناصر خارجية تفسره، وإزالة الفنان هنا لا تمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص البصري وحسب، إنما تمثل أحد الشروط الضرورية لتطوير النص البصري الحديث، وبمعنى آخر يعد موت الفنان في منهج ما بعد البنيوية من كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة متميزة إلى كونه ولادة للحظة تاريخية أخرى هي (القارئ) بوصفه الفاعل الخاص بالنص البصري التشكيلي الجديد، أما لحظة موت الفنان في المنهج البنيوي، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئا، لان الفنان في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام وليس فاعلها وبهذا يمكن القول إن موت الفنان أو الغاءه عند (فوكو) مرهون بولادة لحظات معرفية تسهم في موقع الانسان وتساعد على تقديم رؤية خصبة [1].
- مرحلة النقد اللابنيوي: واتسمت بالدعوة إلى موت الفنان، فالثورة على الإنسان (الفنان)، هي ثورة على جمود المعنى، لأن حضور الإنسان (الفنان) أثناء عملية تحليل النص البصري يقود إلى إيقاف المعنى، واللجوء إلى خارجيات النص البصري لتفسيره، وتأويل شكل النص البصري بالرجوع إلى مبدعه (رسامه)، لذلك عمد نقد (بارت، دريدا، فوكو) إلى افساح المجال لحركة الدلالة مع ثنائية (القارئ، النص) وأن موت الفنان سيقود إلى نتيجة هي التشكيل الذي يمتاز بكونه نسيجا من الاقتباسات التشكيلية المأخوذة من المراكز المعرفية اللامتناهية، وبالرغم من كون مدلول مقولة (موت الفنان) هو نفسه في اتجاهات النقد المعاصر، إلا أن هناك فرقا بين (موت الفنان) في المنهج البنيوي، وموت الفنان في منهج مابعد البنيوية إذ يتجه الأخير نحو هذه المقولة لأعلان ولادة القارئ، الذي يسجل محل الذات المبدعة مكوناً ذاتاً جديدة في إعادة إنتاج النص (التشكيل البصري) [2].

إن إنكار قيمة التاريخ عند (فوكو)، ورفض مبدأ التكوين، واستبعاد نظرية الوظائف وغيرها من الجوانب السلبية التي اتسمت بها بنيوية (فوكو)، حتى تهتم بدراسة التاريخ الثقافي بعد تجريده من كل مظاهر الاتصال والتواصل محيلة إياه إلى صفة الخطاب، إذ يكون المهم هو التوجه نحو تحليل الأشكال وعدم الاستناد إلى الجانب المنتج للخطاب، جانب الانا المفكرة

(١) فضل، صلاح: **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٤.

والاعتقاد بتحليل مادة الخطاب، وهذا التوجه هو المثير لفلسفة اللامعنى المعاصرة إذ تفتقد الأنا المفكرة مركزيتها، ولا تكون مادة أو أصلا فكرة، وقد قاد هذا إلى إعلان سلطة النص البصري التشكيلي على أنقاض سلطة المعنى، أو تحول النص البصري إلى مبدأ وتحول البنية إلى ثقافة [١]. وخصائص التفكيك بشكل عام للمنهج الذي اتبعه (فوكو) متعددة ومتنوعة ويمكن إجمال أهم معطياتها بآلاتي[٢]:

١. تشكيل منظومة نقدية لكشف الترجمة الفورية المتعددة للنصوص (اللوحات) على طريق بيان مواطن الهشاشة والضعف والخلل في بنية النص البصري، ثم تحليلها على أنها تمثل حقلا دلالياً تتصارع فيه المعاني، ولا يمكن الوصول إلى دلالة نهائية في التحليل التفكيكي، والمعاني المتحصلة من هذا التحليل لا تتسم بالاستقرار أو الثبات، لأن كل المعاني مؤقتة في المحصلة النهائية للتفكيك.

٢. ترجمة النصوص التشكيلية التي تدور حول الشكل والمعنى وإعادة بلورة المستويات التحليلية انطلاقا من مصطلح الاختلاف، ونظرية اللعب وثنائية الحضور والغياب، ويمكن تفكيك أي نص بصري عن طريق متابعة إشارات تناقضاته، ويقود هذا إلى اللعب بنظام النص البصري وبروز ثنائية الحضور والغياب.

٣. تلمس الحقيقة في التحليل البصري عند التفكيك محال، وهذه النتيجة تحرك العديد من التفسيرات المختلفة لقراءة النصوص البصرية التشكيلية.

٤. التفكيك سمة جوهرية في عمق الإنسانية، على صعيد تمثلاتها، الإيحائية والسلبية، والنقد التفكيكي منهج معاد للإنسانية (من وجهة نظر عقلانية الحداثة)، لأنه عمد إلى استبدالها بسلطة النص والمعنى المتعدد، وكل النصوص البصرية حسب المعتقد التفكيكي، تتسم باحتوائها على ميراث الثنائيات المتعارضة، وتكون الدلالة متفاوتة بين الطرفين، بحيث هناك طرف ذو دلالة سلبية.

٥. استراتيجية التحليل التفكيكي تقدم على تجزئة الأشكال والفرضيات الفلسفية الأساسية ثم تطوير الأبنية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الأشكال وأن التفكيك يعمل على تجزئة المفاهيم الأحادية فتنتج من المفردة الشكلية سلسلة متعاقبة من الدلالات.

---

(١) صخري، محسن: **فوكو قارئاً لديكارت**، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ١٩٩٧، ص١٦٦.

(٢) نورس، كريستوفر: **نظرية لا نقدية؛ ما بعد الحداثة** ، ط١، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز، بيروت، ١٩٩٩، ص١٥١.

٦. تحديد طبيعة العلامة الإشكالية بين الشكل والإنسان (الفنان)، فبعد أن كان الإنسان هو المشكل للأشكال أصبحت المعادلة معكوسة عند التفكيك فالأشكال هي التي تشكل الإنسان (الفنان)، وتخلق النصوص الشكلية، وهي التي تنظم فهمنا ومعرفتنا، والأشكال التي يقصدها التفكيك ويعتني بها هي الأشكال التي تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال كما أن النص التشكيلي يحتوي على أي مدلول متعدد، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص البصري على تأجيله، وأرجائه باستمرار فكل دال يرتبط بدال آخر، بحيث لا يوجد هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي.

المعنى واللامعنى في نظرية التلقي

كثفت نظرية التلقي جهودها لإنشاء آلية قراءاتية تبنى على فهم العمل الفني فهماً يعيد إنتاجه ومعناه من جديد، فتبرز من خلالها فاعلية العمل الفني في إغراء المتلقي عبر اتسامه بخصائص جمالية ذات أبعاد دلالية مترامية الأطراف من جهة، وقدرة المتلقي على تشغيل منظومته المعرفية إلى مديات تتجاوز عادية الرؤية، التلقي، الاستجابة، عبر توظيف أطر هذه المنظومة لتكون وحدة معرفية لا تنفصل عن مادة معرفتها العمل الفني والذي يُعد بالأساس أداة معرفية تعمق المعنى الذاتي.

إن الناقد وسيط بين الأثر الفني والمتلقي، فمرة يكون دور الناقد التطبيقي هو إنارة النص البصري من داخل النص فقط، دون الاستعانة بأرشيفه الثقافي الخاص من قيم فكرية واجتماعية واقتصادية، ومرة يقال؛ إن النص البصري لا يمكن فصله عن ذات مبدعة، ومرة يقال إن النص البصري لا يمكن فصله عن الواقع المادي الاجتماعي الاقتصادي الإيديولوجي الذي أنتجه، أي تلك التفسيرات التي تتفق جميعا على أن وظيفة الناقد هي إنارة النص البصري سواء جاءت من داخل النص البصري أو من الخارج وتقريبه للملتقي [١].

أن التفسير هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل العمل فني، أن هذا التحليل ما هو إلا خطوة أولى لابد منها للوصول إلى العمل الفني، والشيء الأساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبرَّ الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الفني، واللامعنى بقدر ما يستمع بفهم أفضل لمجموعات السيرورات التأريخية والاجتماعية، لكن

(١) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص٢٥.

التحليل لا يستنفذ كل جوانب العمل الفني، وأحيانا لا تتوصل حتى إلى ملامسته [١]، كما في المخطط رقم (٦):

المخطط رقم (٦)

لقد كانت النظرية النقدية القديمة تعنى بالمتلقي من وجهة نظر تختلف عن طرحه في النظريات الحديثة؛ ولذلك فان اختلاف المناظير يترتب عليه اختلاف في العلاقة التي تربط المتلقي بالأعمال الفنية، فمثلا؛ (السفسطائيون) [*]، جعلوا المتلقي في وضع مزدوج، فقد سمح الافتراض الأول بتنشيط قدرات اللامعنى للملتقي على النحو الذي أشار إليه (غادامير)، ويهدف الافتراض الثاني إلى جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للمعنى، فالمعنى قضية أساسية ينحدر من إيماءاته الجمالية ومن التلاعب في النسيج الشكلاني، أما تجربة التلقي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعيد في عملية بناء المعنى، أن تلك التجربة هي إشكالية حديثة [٢].

وإن اللامعنى أصبح في نظرية التلقي عاملاً فعالاً ومؤثراً ويعرف تطور اللامعنى الأقرب عهداً في المانيا باسم (جماليات الاستقبال أو نظرية الاستقبال) [٣]، فالمصطلحان (الاستقبال، التلقي) لا يحيلان إلى مفهوم واحد، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة، فنظرية (الاستقبال) ولدت في النقد الأمريكي ضمن ما يعرف بـ(النقد الانجلو - أمريكي) أما نظرية التلقي، فقد ولدت في المانيا،

---

(١) كولدمان، لوسيان وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي** ، ط١، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان، ١٩٨٤، ص٣١.

(*) السفسطائيون (Sophists): عاشوا في القرن الخامس (ق.م) في اليونان، وكان السفسطائي هو مدرس البلاغة، وعملياً كان السوفسطوس من الحكماء هم المكشوف عنهم الغيب أصحاب الرؤى والدعاوي، وكان السفسطائي الحكيم السياسي البارع في احد الفنون. لكن (أفلاطون وأرسطو) شنا حرباً دعائية ضد السفسطائية، وأصبحت السفسطائية عنواناً على المغالطة والجدل واللعب بالألفاظ وإخفاء الحقيقة. ينظر (ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، دار أبن زيدون، بيروت،القاهرة، ب. ت، ص٢٤٩).

(٢) خضر، ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧، ص١١.

(٣) المصدر نفسه، ص١٣١.

منبثقة من معطيات المعنى واللامعنى وأهم من مثلها (أيزر، ياوس، فيش) [١]، فتطور اللامعنى في أبعاده واتجاهاته على الأقل، إلى أحدث نظرية في القراءة والنقد وهي نظرية التلقي.

وقد أسهمت نظريات الاستقبال والتلقي في تفعيل ممارسة القارئ في المنظور النقدي ولكن البحث سيقتصر على محور نظريات التلقي لأن انبثاقها كان نتيجة الاعتماد على أسس المعنى واللامعنى في الارتداء الفكري والنقدي المطروح في ثنايا معطياتها وأوجه المعنى المختلفة، فقد تابعت النظريات المتعاقبة الوقوف في المكان نفسه الذي وقفت فيه النظرية القديمة، إلا أن التغيرات المعرفية التي حدثت في مطلع القرن العشرين، قد أسهمت كثيراً في ظهور نظرية تتبنى تعديل مفهوم التلقي والاتجاه به وجهة أخرى، فعندما نجد أن النظرية القديمة لم تكن تعني وهي تفسر معنى النص البصري بخبرة المتلقي، فهذا يعني أنها تثبت ما تعنيه تعابير أشكال النص البصري، وما توحي إليه، في حين أن الخبرة ترتبط على نحو وثيق ببنية النص البصري وأسلوب وجوده وهذه الإشارة التمييزية تحيل إلى فلسفة (هوسرل) وكان يحاول أن يبني المعرفة من خلال الفهم في القصدية[٢]، فالفهم يشترك في تكوين معنى وهذا الافتراض قد طوعته جمالية التلقي في مقترحاتها لتفسير الأعمال الفنية.

فجمالية التلقي إشارة إلى جمالية (هوسرل) [*] بدعوته إلى إنتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر ولاشتمال التلقي على الحيادية التي تتطور بإعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك، فنظريات التلقي كانت تخضع لنوع من التحليل بين أجزائها في تحديد المعنى بالمتلقي وربط ذلك بالإشكالية المعرفية للمعنى وذلك لأهمية التأثيرات بين المجال المعرفي والنظرية النقدية[٣]. فمصطلح الجمالية يختلط بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني وفي التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في الشكل الفني فهي تختلف عن الوظائف البصرية اليومية في أنها لا توجه أساساً إلى ظواهر خارج البصر، وإنما موجهة للسياق الشكلي نفسه[٤].

إن التميز بين الفنان المبدع والفنان التقليدي يكمن في أن للفنان المبدع وظيفة ثقافية تستحضر الحداثة في المجتمع بعكس الفنان التقليدي الذي يمارس نشاطاً اقرب إلى الحرفة، فعلى

---

(١) هولب، روبرت: **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، ط١، دار الحوار اللاذقية ، ١٩٩٢، ص١٥٣.

(٢) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص١٣.

(*) أدموند هوسرل (Edmund Husserl): فيلسوف ألماني ومؤسس الظاهراتية، ولد في موراويا في تشيكوسلوفاكيا في عام ١٨٥٩؛ ودرس الرياضيات في لايبزغ، مؤلفاته: فلسفة علم الحساب عام ١٨٩١، وبحوث منطقية عام ١٩٠٠، وتأملات ديكارتية عام ١٩٣٢. ينظر (www.wikipedia.ar.org).

(٣) المصدر نفسه، ص ٧ – ١٥.

(٤) المصدر نفسه، ص١٣.

الرغم من أن الفنان المبدع مهم وموهوب فانه يلقي الكثير من العناء في استخدام الأشكال خاصة أنه يراعي في نشاطه الفني نوعين من المعايير: معايير فنية، تتعلق بجماليات الإنشاء وأسلوب الخلق ومعايير حرفية تتعلق بالمثابرة والدقة والإتقان في عمله، ولا يهدف الفنان المبدع إلى تضمين أي حقائق أو معلومات معينة محدودة، وإنما يهدف إلى إثارة مختلف الأفكار، والصور والأحاسيس في ذهن القارئ ووجدانه، وكذلك لا تتضمن أعماله الفنية الخيالية أي حقائق أخلاقية وأية معلومات عن المجتمع أو عن أية شخصية واقعية، بل إنها لا تقدم شيئا ذا بال محسوس عن الفنان نفسه(١).

أما العملية الإبداعية فتسوغ لنا محاولة الوصول من دراسة النص البصري إلى معرفة الفنان ذاته، أو محاولة فهم النص البصري في ضوء دراسة حياة صاحبه، لكن بمجرد أن يتم عرض العمل الفني يفقد الفنان كل حقوقه فلا يعود هو صاحب ذلك العمل الفني، وبذلك يكون للقارئ (المتلقي) أو الناقد الخيار في أن يفعل بهذا الأثر ما يشاء(٢).

وعلى وفق ذلك تكون وظيفة العمل الفني هي تحطيم ونسف الحدود الصلبة للاستجابة للعمل الفني التي تتفاوت أيضاً حسب ردود الأفعال عند المتلقي التي تثيرها البنية السطحية للنص، إذ من خلال ردود الأفعال هذه يتولد المعنى والتي تتحدد بحسب قدرات المتلقي الإدراكية وخزينه الخبري وهذا هو السبب الآخر الذي يجعل من الذائقة الجمالية نسبية عند مختلف المتلقين. ولم تؤسس نظرية التلقي نفسها انطلاقاً من آراء وطروحات روادها (ياوس، أيزر، فش، كولر .. الخ) بل أنها استقت الكثير مما أفرزته الاتجاهات النقدية السابقة والمعاصرة لها، وإذا ما شئنا تتبع المؤثرات والإرهاصات التي مهدت لظهور نظرية التلقي من منظار تاريخي فإننا سنجد كتاب (فن الشعر) لـ(أرسطو) باحتوائه لفكرة التطهير، أقدم تصور لنظرية تأخذ فيها استجابة المتلقي دوراً أساسياً وفعالاً فضلاً عن ذلك، يُعد التراث البلاغي وعلاقته بنظرية الشعر إرهاصاً للنظرية، وذلك بتركيزه على الاتصال الشفاهي والكتابي وأثرهما على المتلقي (٣).

نستنتج أن دراسة المعنى، هي نتاجاً لعمليات (ذاتية / موضوعية) كان للتلقي أثراً واضحاً في جانب واسع منه، إذ يقرأ المتلقي (النص) قراءتين، استكشافية واستبطانية،

---

(١) أبو زيد، احمد: لعبة اللغة، مصدر سابق، ص١٩-٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩-٢١.

(٣) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الثقافي بجدرة، ١٩٩٠، ص ٦١ .

ويستوعبه ويستجيب لـه عبر آليتين، أما أن يسقط مكنونـات ذاتـه علـى (النص)، أو أن يمتص اللامعنى ليدمجها مع مكنونات ذاتـه . ومن هنـا يصبح تمظهر التلقي أكثر وضـوحاً وفاعليـة فـي إنتاج المعنى دون الارتكاز على مستوى قراءاتي أو إدراكي محدد، والتوقف عنده وكأن المعنـى مُعطى أو مَنجز مسبقاً .

ـ المعنى واللامعنى عند أيزر وياوس وفيش:

يحتل القارئ عند (أيزر) مكانة فاعلـة فـي تشكيل وحدات كليـة خـلال عمليـة مشـاركته فـي إنتاج المعنى، ويتم تشكيل تلك الوحدات من خلال تجاوز فجوات النص الجمالي وتحقيق انسيابية التشكيل، وهو بذلك يقترب من طرح (انجاردن) حول فجوات النص الجمـالي وانسيابية التشكيل الفني، فضلاً عن توجه (أيزر) إلى إبداع مقولة السلب(*)، التـي يعدها أساس نظريتـه، فـي النص والتلقي(١)، فمعطيـات (أيـزر) تتحـدد بالاهتمـام بـالنص الجمـالي والمتلقـي علـى حـد سـواء، ويقيم علاقات بين الرموز المختلفة في النص الجمالي ويضفي عليها التماسك والتآلف، ويتركز (أيزر) على فرضيات فـي تكوين الوحدة الكليـة، وخلـق التماسك الدلالي لفهم النص الجمـالي، والقراءة عنده؛ إعادة تركيب مستمر للتجربـة، وعمليـة إشكالية للاتصـال بالعمل الجمـالي، الذي يعـاد فيـه تنظيم الاجزاء المكونة للوجود الملموس في صيغ كلية، وتندمج هذه الأجزاء فـي مستويات أعلـى من التماسك والتوافق والتلاؤم بالاعتماد على القارئ لا على بنية العمل الإبداعي، وبذلك لا يمكن فصله على العوامل الذاتية(٢).

ويرى (أيزر) إنّ النص يتطلب كشفاً من جوانب الإبهام المتعلقة بما هو خيالي فيه، وهذا في حد ذاته يتطلب من المتلقي أن يستكشف شفرة النص كما يمكنه استخراج المعنـى المخبوء فيـه فـالنص يخبرنـا شيئاً عن الواقع من خـلال قيامـه بتنظيم موضـوعاته، وعلـى نحـو تصبح طبيعـة لتأملنا اللامعنى، ويشير (أيزر) إلى أن هذه الموضوعات هي رصيد النص، ومنها يبدأ الشروع في التفاعل، وإذا كان النص مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع المتلقي لن تكون (٣) .

(*) مقولة السلب (Negation): هو فراغ حيوي على المحور ألتزامني لعمليـة القراءة، ويلمح (أيزر) إلـى أن العمل الفني الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها، وما يتبع ذلك من بحث عن المعنى الذي لـم يتشكل، وان كان العمل الفنـي مـع ذلك موضـوع النظر عندئذ يشمل السلب التوقعـات أو النزاعـات. ينظر(هولـب، روبرت: نظرية التلقي، مصدر سابق، ص٢٢٣).

(١) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مصدر سابق، ص٢٢٣.

(٢) راي، وليم: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ط١، ت رجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المـأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص٤٤–٦١.

(٣) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مصدر سابق، ص ٢٠٨ .

لقد وجد (أيزر) أن العمل الفني التشكيلي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه الفنان بصورة لا شعورية، وهو متضمن في العمل الفني باشكاله وتوجهاته وأسلوبه، إن مفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم الشكل عند (سوسير) فهو تجريد يوجه العمل الفني بصورة مقصودة أو غير مقصودة [١] فالقارئ المضمن أو القارئ الضمني يخلقه النص البصري لنفسه، ويرقى إلى شبكة من البنى التي تستدعي الاستجابة، ويتحتم على وعي القارئ وفقاً لتحديد (أيزر) أن يقوم ببعض التعديلات الداخلية لكي يتلقى ويستوعب الصور (الأشكال الغريبة) التي يقدمها العمل التشكيلي إذ تتم عملية القراءة (البصرية والوجدانية والعقلية)، بمعنى أن القراءة تعطينا الفرصة لصياغة ما [٢].

لقد وجد (أيزر) أن هذا النقد قد غير وجهة الإدراك الجمالي عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة أو المحاكية واتجه إلى الوظائف التي تعمل داخل العمل الفني؛ فأظهر بذلك أنه يواكب عصره، إلا أنه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط في معايير اللامعنى نفسها، التي كانت تستعمل لاستكشاف المعاني المحاكية، ويعارض (أيزر) هذا الاختزال لأن الوظيفة في نظره ليست معنى، بل تنتج أثراً لا يقاس بالمقاييس نفسها التي تستعمل في الحقيقة [٣]، فقد كان (أيزر) يمثل التحول الذي طرأ على الهرمنيوطيقا من دراسة معنى الفنان، ومعنى النص الفني إلى معنى المنتج بفعل (فهم) المتلقي وقد وجد أن في النص الفني أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى [٤]. وإن كانت قد أخذت الهرمنيوطيقا تتحول من دراسة معنى الفنان في أشكاله وتعابيره إلى دراسة المعنى الناتج في عملية فهم المتلقي، على النحو الذي أسسه الفيلسوف الألماني (غادامير) والذي حاول (أيزر) أن يكرسه في مجال العمل الفني[٥]، وجاءت جمالية التلقي لتنشيء علماً للمتلقي وبناء للمعنى.

واعتقد (ياوس) أن العلاقة بين الفن والقارئ (المتلقي) تشتمل على معنى جمالي وتاريخي، وهذا المعنى الجمالي يعتمد على أنه بعد المرة الأولى من المشاهدة يقارن المتلقي قيم العمل الجمالية مع أعمال فنية مشاهدة من قبل، أما المعنى التاريخي فيتجسد في أن يتخذ حالة القبول

---

(١) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص ١٤٨.

(٢) سلدن، رومان، وبروكس بيتر: **النظريات الموجهة نحو القارئ**، ترجمة: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، ع١٠٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٠٩.

(٣) ستيرل، كارل هاينز: **التلقي والتخيل**، ترجمة: بشير القمري، مجلة الاقلام، ع٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٨١.

(٤) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص ١٥٢.

(٥) هولب، روبرت: **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية** ، ط١، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢، ص٧١.

شكلا مقبولا تالياً فضلاً عن عملية الأستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر ما بين قيم الفن القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعيته المعاصرة [١].

وقد عمل (ياوس) على تحديد أهدافه في نظرية التلقي، المتمثلة بالعمل على إعادة التاريخ إلى موقعه الصحيح من الدراسات الجمالية، وإنعاش مسيرة دراسة الفن من خلال المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاجات الماضي واهتمامات الحاضر، فضلا عن تبنيه لرأي (غادامير) القائل: "إن تأويلات الفن تنبع من حوار بين الماضي والحاضر"[٢]، فالفنان يستبعد المرجع التاريخي للأسطورة بأن يضعها في إطار تاريخي أي غير محدد تحديداً نهائياً في مرحلة تاريخية، وعلى ذلك فإن الأعمال الجديدة التي تعيد استثمار الأسطورة إنما تعيد في الوقت نفسه تاريخ اللامعنى، وهذا ما يسعى إلى كشفه (ياوس) من خلال مفهوم أفق الانتظار، والوظيفة التي يؤديها هذا المفهوم في تحديد كيفية تطور قوانين النوع الفني على وفق منهجيته الجديدة، وتذهب جماليات التلقي، حسب (ياوس) إلى أن الجوهر التاريخي لعمل تشكيلي ما، لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه، أو من خلال مجرد وصفه، بل أن هذا العمل ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، أي بين ألذات المنتجة والذات المستهلكة (التفاعل بين الفنان والجمهور)[٣].

وتتلخص نظرية (فيش) في مصطلح تجربة القارئ، فمعرفة المتذوق الدلالية تمكنه من معرفة معنى الأشكال والعناصر المفردة وكيفية تأليف تلك المعاني بحيث تكون منسجمة[٤].

فمعطيات (فيش) [*] الأسلوبية التأثيرية في توجهها نحو استجابة القارئ المتطورة في علاقاتها بوحدات الشكل وعناصره عند تعاقبها في حيز الزمان يكون توقع القارئ للمعنى مكيفاً على نحو مستمر، أي أن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة [٥]، وتعنى الأسلوبية التأثرية بنقل

---

(١) ياوس، هانز روبرت: **تاريخ الادب تحدياً**، ترجمة: محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٢٢.

(٢) ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي والتواصل الأدبي؛ مدرسة كونستانس الالمانية، مصدر سابق، ص١١١.

(٣) هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، مصدر سابق، ص١٤٤.

(٤) تومبكنز، جين: **نقد استجابة القارئ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، م: محمد جواد الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٦٣.

(*) ستانلي فيش (Stanley Fish) (١٩٣٨): ناقد أمريكي، درس في جامعات (بنسلفانيا) و(ييل) و(هونس هوبكنز)، من كتبه، (فقدان الجنة ١٩٦٧)، و(احتراف الحقيقة ١٩٩٤)، تخصص في دراسة نظرية فعل استجابة القارئ طبقاً للمعنى الذي يخلقه النص، بدلاً من المعنى الذي يفرضه القارئ عليه. ينظر(تومبكنز، جين: نقد استجابة القارئ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مصدر سابق ، ص٧١).

(٥) سلدن، رامان، وبروكس بيتر: النظريات الموجهة نحو القارئ، مصدر سابق، ص١١٤.

التفسير مباشرة إلى القارئ، وتشير إلى أن التفسير يضيف إلى النص الفني الجمالي دلالات متعددة، انطلاقا من الاستغراق في الوصف المفصل لعملية توليد المعنى والمتناقضات، فضلا عن التوجه القاضي بكون القارئ هو المصدر الرئيس والنهائي للمعنى والتاريخ الفني[١].

إن هذه النظرية هي تشييد نظري يستند إلى مرجعيات وجهد يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الفني وهما: التطور المستمر لقوانين نوعه وبناء معناه، وقد بحثت هاتان القضيتان من خلال فعل المتلقي، بوصفه مؤثرا في القضيتين، ولم يبرأ مفهوم التلقي من الخلط، واعتقد الكثيرون أنه يتميز بوجود حقيقي له محدداته التاريخية ومن هنا نشأ الإشكال، فهي تحدد الصلة بين المتلقي والنص الجمالي، ويقتصر عمل النص الجمالي في أن يكون فعلاً تأثيرياً وتكون الاستجابة عنصراً أساسياً، فالمتلقي في النظرية الألمانية لا يخضع لمحددات وإنما يتمتع بشروط انضجتها فرضيات النظرية المعرفية، وأن صلته بالنص الجمالي معقدة، لأنها تتعلق بالمعنى الذي شكله الفنان التشكيلي في أشكاله وعناصره البصرية وتعابيره، كما أن المعنى يرتبط بفعل الإدراك بصورة أساسية لأن النص الفني ينطوي على مجموعة من العلامات التي لا يتحدد معناها إلا بفعل الإدراك فقد كشف (انجاردن)، على أن النص التشكيلي يتضمن طبقة أساسية من طبقات تكوينية أي المواضع غير المحددة (الفجوات) وتابعه (أيزر) في ذلك الاعتقاد وإذا أضفنا إلى المتلقي عنايته بتطور النوع الفني خلال فعل إدراكه وتلقيه، فإن الفارق سيزداد بين المتلقي الفعلي والمتلقي في النظرية الألمانية، فالأول يكشف عن فهم أولي وكذلك عن معاناته الدائمة لمعرفة ما يعنيه العمل الفني، أما الثاني، وهو المتلقي الذي يعنيه (ياوس) و(أيزر) فهو يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات لتجربته في القراءة، وان للمتلقي الفعلي دوراً في تطور النوع الفني؛ لأن (ياوس) يعتقد أن القطيعة بين الأفق التاريخي للملتقي وأفق النص البصري إنما تسعى باتجاه تطور العمل الفني [٢].

إن المعنى يتكون من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية الشكلية البصرية وتجربته في ذلك الفهم على النحو الذي أسس له (رومان انجاردن) وتبعه في ذلك (ياوس) و (أيزر) إذ اعتقد أن العمل الفني وأثره يندمجان لصياغة المعنى، فقد كانت جمالية التلقي تتقاسم مع نظريات البنيوية [٣]، وهكذا فإن اللامعنى يقوم المعنى في دائرة التلقي، وابتدأ (ياوس) في نقد المنهجيات التي حلل الفن في ضوئها، فاللامعنى عند (غادامير) كان عاملاً مؤثراً بقوة في أعمال (ياوس) وتأويل النصوص البصرية الفردية يظل مركزياً في نظرية التلقي، فاللامعنى يعد جوهر نظرية

(١) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مصدر سابق، ص٣٣٠-٣٣١.
(٢) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص٩-١٦.
(٣) ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مصدر سابق، ص١٠٩.

التلقي مع أنه معها أخذ يتحول من دراسة معنى الفنان التشكيلي إلى دراسة المعنى مع المتلقي، أي أن نظرية التلقي تركز على دور المتذوق القارئ في الفن وبذا يكون تطوراً جديداً، إنه نشاط القارئ في النص البصري وهو بؤرة نظرية (ياوس) من ناحية كونه مفهوماً عملياً للامعنى، ونجد الشيء نفسه عند (أيزر) فقد شغلت أفكاره حول هذا الموضوع كما كان مفهوماً بالعلاقة بين القارئ والنص البصري التشكيلي ودور القارئ من خلال هذه العلاقة في إنتاج المعنى، وإن منهجي (ياوس) و(أيزر) مختلفات، ويتضح للباحثة أن الفرق بين معطيات (ياوس) ومعطيات (أيزر) بالنقاط الآتية[١]:

١. أن تحرك (ياوس) منذ البداية نحو تاريخ الفن، في حين برز (أيزر) في مجال النقد الجديد ونظرية النص البصري.

٢. اعتمد (ياوس) على علم التفسير، في حين كانت الفلسفة الظاهراتية هي المؤثر الأقوى عند (أيزر).

٣. نشاط (ياوس) كان متصلا على العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية كدراسة تاريخ التجربة الجمالية، في الوقت الذي غاب فيه على (أيزر) الاهتمام بالنص الجمالي وبيكيفيات ارتباط القراء به.

إن نظرية التلقي السائدة اليوم لا تعطي لقصد الفنان التشكيلي أي اهتمام وما توليه هذه النظرية من عنايتها مقابل ذلك هو قصد المقترح الجمالي (اللوحة) والمتلقي معا في صورة تفاعل بينهما، وعدم الاهتمام بقصد الفنان التشكيلي لا يعني انكسار وجوده وإنما يعني ألا تتحول قراءة النص البصري (اللوحة) إلى بحث عن هذا القصد فقط، أي قصد الفنان التشكيلي في قراءة اللامعنى فربما يظهر وربما لا يظهر وربما لا نتعرف عليه، ولعل مما يعزز فكرة الإنتاج هو أن الفنان التشكيلي لم يعد يقول لأن من معطيات الثورة النقدية، أن المعنى ليس مجرد شيء يعبر عن الشكل، وإنما هو فعلياً شيء تنتجه [٢] ويشير النموذج الشكلي الجمالي إلى وجود قوة اشتراطية في الإدراك الحسي عند الإنسان.

---

(١) هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، مصدر سابق، ص١٨.

(٢) ايغلتن، تيري: **مقدمة في النظرية الأدبية**، ترجمة: ثائر الديب، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٦، ص١٠٩.

المبحث الثالث
تجليات المعنى واللامعنى في فن الرسم الحديث

أولاً: المعنى واللامعنى من الكلاسيكية إلى الرومانسية
ثانياً: الإنطباعية من المعنى إلى العلمية
ثالثاً: الوحوشية اللامعنى والوجدان
رابعاً: التعبيرية من المعنى إلى اللامعنى
خامساً: التكعيبية وهندسة المعنى
سادساً: التجريدية من المعنى إلى غنائية اللامعنى
سابعاً: السريالية وتقويض المعنى باللامعنى
- مؤشرات الإطار النظري
- الدراسات السابقة

المبحث الثالث

- تجليات المعنى واللامعنى في فن الرسم الحديث

سعى الإنسان منذ تشكيل وعيه الجمالي الأول إلى تحويل نوازعه، رؤاه وأفكاره، إلى صور معبرة محسوسة، أفصح من خلالها عن امتلاكه للغة فنية تفوق في قوة تعبيرها ما يمكن التعبير عنه لفظياً، فمنذ أن وعي الإنسان البدائي النشاط الفني، تولد له الدافع إلى إقامة عالم خاص، عالم من القيم المطلقة يكون بديلاً عن عالم المظاهر المتغير الخاضع لتحكمية الحياة وقهرها، لخلق عالم صوري يكشف ويفصح عما هو خفي في الموجودات من حوله، وإطلاق اسلوب يعتمد التشكيل المعبر المبني على أساس معرفي متنامي، وكان هذا الدافع المتنامي على مسار التاريخ الإنساني الطويل، المحرك الأساس الذي دفع عجلة سير فن الرسم إلى الاتجاه صوب البحث عما يعمق من منظومة المعنى واللامعنى (١). على هذا النحو ارتبط الفن ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفعالة والمؤثرة في تطور المعنى واللامعنى مادياً وفكرياً، جمالياً وعقائدياً.

وقد كانت رحى الفن الكلاسيكي تدور حول المعنى، إذ إن فنانين مثل (ليوناردو دافنشي ١٤٥٢-١٥١٩) و(مايكل أنجلو ١٤٧٥-١٥٦٤) و(روفائيل ١٤٨٣-١٥٢٠) ساروا على هدى هذه النظم التي تدين بتعاليم النظرية الكلاسيكية، بينما أدار الفن الحديث ظهره لتلك التبعية وجاء بمقولة الشكل الذي يعده حاملاً جمالياً ومحمولاً بذات الوقت، وأن القيم التعبيرية إنما هي تتعلق بالطريقة الفنية والشكل أكثر منها بالمضمون، وأصبحت اللوحة محلاً لتفاعل الظواهر بوصفها بنية قائمة بذاتها لا يمكن الكشف عن ماهيتها إلاّ من خلال الرؤية الجمالية.

لذا فإن مسارات الفن الحديث أصبحت مختلفة عما سبق، لأن جميع الروابط التي كانت تعمل في ضوئها الفنون الكلاسيكية وعصر النهضة قد تحطمت بظهور حركات الرسم الحديث، وأن الحب للعيني أصبح غير قابل للانفصال عن المفهوم بالذات اللامعنى، إذ حوّل الفنان بدلاً عن ذلك جميع قواه الإدراكية إلى الداخل، إلى عالم تصوراته الذاتية، أحلام تعطيه تخيلاته المبكرة النضج وأحلّ الحدس بدل الملاحظة، والتركيب محل التحليل، وفوق الواقعية بدل الواقعية[٢].

---

(١) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، مصدر سابق ،ص ٧٤ .

(٢) ريد، هربرت: **حاضر الفن** ، ط٢ ، ترجمة: سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦، ص٨٧.

لا شك أن اقتران المعنى واللامعنى بالفن وتجلياته له ما يسوغه، وأن نزوع كل منهما إلى الآخر قد أعد للتلاقي ومن ثم الاندماج في وحدة تعد لكل منهما ركيزة إلى الآخر، لذا جاءت صياغاته الفنية البصرية هي المتحكمة في الأشياء مستثمراً كل طاقاته في إخضاعها لإرادته مستعيناً برؤية حدسية في تحوير الأشكال وترميزها[١].

لا سيما أن ثمة مسوغات فكرية وفنية واجتماعية قد عمقت هذا التوجه، وهيأت الفنان لتقصي ماهية الأشياء والحقائق الروحية والكونية، مما أحدث تحولاً في الرؤية التصويرية التقليدية، بالقدر الذي أضحى فيه الفن التشبيهي مدعاة للاستهجان والتذمر، وكلها أصبحت الملامح العامة للرسم الحديث، والتي تؤشر تمسكه في الإتجاه المعرفي الجمالي.

بعد تقصي المعنى واللامعنى معرفياً وجمالياً ونقديا. تشرع الباحثة في التنقيب فنياً لتعرف مدى الصلة والتفاعل بين المعنى واللامعنى والفن وتحديد نقاط التلاقي بين تنوعات المعنى واللامعنى وعلاقتهما بالتحولات الفنية والاسلوبية في إتجاهات الرسم الحديث، وإمكانية السطح التصويري في استيعاب تلك التحولات في تلبية النداء الخفي للنفس الإنسانية وحاجاتها.

أولاً: المعنى واللامعنى من الكلاسيكية إلى الرومانسية

إن الفن الرومانسي كان يمثل في النهاية مثالية جديدة، والجمال بالذات المتولد من خلالها ناتج عن الفردية وليس عن الجمال بالذات الذي ينشده (أفلاطون). والرومانسية من زاوية أخرى تقترح مثالاً لا متناهياً، إذ كانت تعوّل كثيراً على الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال والهواجس الغامضة، ولذلك استندت بقوة إلى سلطة اللامعنى وتفجير الجمالية المتوخاة منه، وثارت على ثنائية الشكل والمحتوى، وأصبحت هذه الثنائية رهن تقلبات المزاج الفردي [٢].

وذهب الرومانسيون مذهباً مضاداً ليصبح مثال الجمال معها في أي حال من الأحوال أن يُستدل عليه في عالم الخيال، (إذ بشرت بالمتخيل كسلطة بديلة عن العقل المعنى، أو النظرة الحسية مرادفاً للحقيقة ضمن إطارها الموضوعي كما في الواقعية)[٣]. وعدّت عنصري المعنى واللامعنى من أهم منطلقاتها، مثلما أكد عليهما (كانت).

ويؤكد (باشلار) على أن الخيال منفتح مراوغ بصورة جوهرية كونه يضم جميع الوظائف النفسية إبداعياً وإجرائياً، وجعل منه ملكة، حتى أنه يعد امتداداً لفكرة (كانت) وهو من أكد على

(١) بارو، اندرية: **سومر فنونها وحضارتها**، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٩، ص٨.

(٢) العروسي، موليم: **زمن الصورة**، مجلة علامات، ع٩، ١٩٩٨، ص١٦.

(٣) عبد الأمير، عاصم: **محاضرات لطلبة الدكتوراه**، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٩، ص١٦.

الميزة التجاوزية للخيال اللامعنى، الذي يحكم مسبقاً تجربتنا بدلاً من أن يكون نتاجاً لها[١]. وبهذا عدّ وريث الفكر الرومانسي في بحثه عن الذات وحلم اليقظة، إذ يرى أن (الخيال ينظم العالم الخاص للفنان، لأنه ظاهرة وجود، وأن الصورة بسيطة إن كانت جديدة قادرة على الكشف عن عالم بأكمله. فالعالم متغير إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها وهو بالتالي يجدد مسألة المعنى)[٢].

لقد سعت الرومانسية إلى التوفيق بين المعنى واللامعنى، وبين الإنسان والطبيعة، وأنتصرت للذات في ثنائية الذات والموضوع، وأصبح العلاج الرومانسي الصرف للمأزق الإنساني هو محاولة استخراج الدواء الشافي للوعي الذاتي من الوعي نفسه، وفكرة العودة إلى الطبيعة أو السذاجة عبر المعرفة واستكشاف مرحلة العبور من الوعي الذاتي إلى الخيال [٣].

لذا فإن فكرة ترجيح المتخيّل على العقلي أي اللامعنى على المعنى وجدت صدىً واسعاً في تيارات الرسم الحديث، إذ إن الرومانسية كان لها الحضور الأول عبر مقولتها بعدم الاكتفاء بالدفاع عن ضرورة الفن للحياة، بعد أن وقع المجتمع والعقل بيد (هيغل) حكم الموت على الفن، بل قامت باستخلاص شكله ومضمونه المخصوصين الذين سيتابع وجوده فيهما منذ الآن[٤].

فنجد أن نصوص الفنان الاسباني (تيودور جريكو ١٧٩١-١٨٢٤) يحاور التعبير الرمزي في مرئياته، ويرتقي بأفكاره سلالم فضائية خارجاً من حدودها المادية، ويعمد إلى زيادة نسبة الاشخاص والمبالغة في أطوالها بوصفه تعبيراً مهيمناً لبلوغ مقصده الفني. الذي يكمن في إنسانية المأزق الإنساني وفي الهواجس النابعة من المأساة ولذلك تحول هذا النص إلى نص نسقي جمعي حركي يقوم على هيمنة سلطة القوة على المجموع في ماهية النص فالكتلة البشرية ذات حضور دال على التمركز والحراك الاجتماعي، في استبدال فئة السلطة – التمركز بسلطة المجموع وحراكه الساسيولوجي الذي كان مغيباً على قاعدة، إن الإرادة الإنسانية تابعة وليست متبوعة مخلوقة وليست خالقة، وكانت النصوص الرومانسية تثبت العكس دائماً، ومن هذه الزاوية سوف تكمن بنية الذات في الخطاب الفني للرومانسية، كما في (شكل ١).

---

(١) مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧، ص١٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص١٢٩.

(٣) ويليك، رينيه: **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٧٣.

(٤) غاتشف، غيورغي: **الوعي والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، ص٢١٥.

(الشكل ١)

ويشير (بودلير) بهذا الصدد إلى ضرورة هضم مكونات الواقع المرئي المعنى بوصفه مخزناً من الصور والإشارات، إذ يقدم الخيال مكاناً وقيمة نسبية، وأنه نوع من الغذاء بحيث يتوجب على الخيال هضمه وتحويله، وأن تكون النفس البشرية تابعة للخيال، الذي يضعها جميعاً موضع المحاكمة دفعة واحدة[١]. وهذا يعكس تصور الرومانسية التي تناشد شيئاً ما وراء نطاق المصالح المباشرة، ليصبح ما وراء نطاق الإدراك عالماً من الخيال الجامع، وتبقى التجربة الذاتية هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية، فتوحد ما بين الإنطباعية وهي التسجيل الدقيق للحالات الذهنية، وبين الواقعية، التي تنادي بها على أنها الواقعية الصحيحة الوحيدة.

ويستثمر(اوجين ديلاكروا ١٧٩٨ -١٨٦٣) هذا الموضوع ليؤكد على أن الخيال هو الذي يصنع الصورة من واقع الطبيعة، إذ لا توجد حدود في الطبيعة تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة، وأن موضوع الصورة هو أنت في انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة.. وأن هناك من المصورين لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية في نقل الطبيعة. فهم يقتربون من الواقع المعنى أما لميلهم لهذا، وأما لاقتناعهم بهذه الضرورة، بيد أن فنهم هذا ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آلياً، أحياناً عن طريق نقلها تماماً كما هي، وأحياناً أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان [٢].

---

(١) ريد، هربرت: **الفن والمجتمع**، ترجمة: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥، ص١١٩.

(٢) برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢٣٩.

إن نص (ديلاكروا) اتجه في العصور الوسطى متخذاً من مادتها منبعاً لفنه باعتماده على بنية الذات المطلقة من خلال تعبيره اللوني والحركي فحملت انساقه تحولا كبيراً من أحادية اللون الكلاسيكي إلى التزامن والتكامل اللوني المسطح والذي كان مدعاة للاحتقار تحت تهمة الديكور، ذلك أن مقياس التصوير الكلاسيكي يعتبر كل نص لايمثل عمقاً أو توهماً به، أي سطحية، مجرد أشكال دون حجم تخلو من العمق، إن هذا الجدل المألوف مابين التمثيل الأدبي والتأثير البصري هو الذي دفع (ديلاكروا) إلى اكتشاف الثنائي الصعب التبيان والمنشور) [1] من خلال ما يأتي:

١. اقتصار التشكيل على البنية الضوئية الحركية.
٢. اعتبار التصوير معادلاً للبحث عن التحولات الحركية والمورفولوجية التطورية في المرئيات، كما في(الشكل ٢).

(الشكل ٢)

ترى الباحثة أن الفن الرومانسي فتح الباب لسلطة الخيال واللامعنى، وإمكانية الإطاحة بالثوابت والنظم التي كان يدين بها الفن الكلاسيكي وعصر النهضة، مما جعل حركات الرسم الحديث تقتفي هذا الأثر في إيجاد نظامها البصري طبقاً لآليات تحركها رؤىً ومرجعيات فكرية خاصة بأي من هذه الحركات.

(١) خرابشكو، ميخائيل: **جماليات الصورة الفنية**، ط١، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمذاني، عدن، ١٩٨٤، ص١٧.

ثانياً: الإنطباعية من المعنى إلى العلمية

جاءت الرومانسية بمثابة اللحظة التاريخية التي عصفت بنظم الفن الأوربي، كما أنها فتحت الآفاق واسعة للإنطباعية التي استنفدت القوى الكامنة في اللون لتصوير الطاقة الحيوية للأشياء، كما تبدو في الطبيعة أو بمعنى آخر حررت الأشياء من تبعيتها الأرضية من خلال طرائق استخدام اللون والفضاء والحجوم، وقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات مهمة في المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية، تمثل هذا التحول على الصعيد الفني بأنساق الحركة الإنطباعية، التي اتبعت طريقة جديدة في بنية الرؤية وتعاملها مع الصورة بالتالي جعل كل الصور فضاءً تصويرياً.

لقد أبدى القرن التاسع عشر سمات ذات أهمية أظهرَ من الرومانسية إلى الإنطباعية ارتخاء في نظام الأشكال المقرر. بدأت هذه الأشكال مع الرومانسية مجالاً لرعشات النشاط والانفعال، وأنتهت بالتغيب والتلاشي في التموج المنتشر للإنطباعية. ولأنها ظلت تعكس سراب الواقع المألوف مهما بلغ من تبدده – فإن الفَنْ الحديث استرجع كل شيء من القاعدة، وتوصل إلى ذلك اللاشكلي الذي هو إحدى محاولاته الأخيرة التي تم بها امتصاص الأشكال(١).

فالإنطباعية جاءت بنظرة جديدة إلى الأشياء من خلال تفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالته إلى مجموعة من السطوح الملونة ولتتخذ من حركة الفرشاة وسرعة إتجاهها بين يد الرسام ولحظة الرسم، أو زمن تسجيل المشهد وسيلة للمسك باللحظة الهاربة. على الرغم من حسيتها الظاهرة. ولم تكن الانطباعية لتُعنى بموضوعة الطبيعة أكثر من كونها أرادت أن تمسك بتجربة جمالية جديدة، وهي التقاء الألوان وتلألؤها مع الضوء وتحديد مساقطها على سطوح الأجسام وبالتالي فهي تقدم مشاهد حسية لم يعتاد بصره عليها . أي أنها تقدم أثراً – بحسب أيزر – جديد . بمعنى آخر أرادت الانطباعية أن تحدث تلاعباً بالصورة الحسية التي تجلبها الحواس، عبر تقديم تجارب لونية جديدة تحمل على الارتقاء بذائقته الجمالية من خلال ترويضه على تلقي المحدث في الفن(٢).

وفي الإنطباعية صلة باللامعنى من خلال سعيها إلى إذابة الزمن الساكن في المدركات الحسية وإيجاد علائقية جديدة بين المعنى والفضاء. إضافة إلى أنها عالجت الروح الموسيقية من

---

(١) هونغ، رينيه، **الفن تأويله وسبيله**،ج٢،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، ١٩٧٨ ص٣١٠ – ٣١١.

(٢) شبنغلر، ازوالد: **تدهور الحضارة الغربية**، ج١، ترجمة: احمد الشيباني، منشورات الحياة، بيروت، ب. ت، ص٥٠٢.

خلال تكريس الاهتمام بالعلاقات التصويرية واوجه التضايف في مابينها بما يؤدي إلى تجسيد المعنى وإعلاء شأن الشكل، فالإنطباعية هي عكس الشعور التقليدي بالعالم وهي تسعى ان تبتعد إلى أقصى مايمكنها من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول أن تقترب إلى أبعد مايمكنها من الاقتراب إلى لغة الموسيقى [١].

تجدر الاشارة إلى أن هذا التحول في الصورة مكن الإنطباعية بالتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الأشياء والتوصل إلى استقلالية العناصر البنائية في الخطاب الفني ازاء الموضوع ٠ فالحقيقة لدى الإنطباعية هي عالم تطغى عليه صفة التحول والتغير أي أصبحت الصورة هنا تسودها نسبة جدلية لأنهم حاولوا تثبيت المتغيرات سريعة الزوال، لذا يمكن القول إن الصورة هنا تحاكى التباين الحاصل بين الثابت والمتغير في الرسم. فالعناصر تحيا حياة مزدوجة، فتضع علامة استفهام حول فرضية وحدة الصورة واكتمالها الذاتي وذلك لأنها تقاوم أي اكتمال نهائي للشكل وأي انغلاق نهائي للمعنى[٢].

ان المزاوجة التي احدثها الإنطباعيون بين الإحساسات والمواد منحوا بها الأشكال نوعاً من الديمومة، فأن المشهد المرئي مؤسس على عدم ثبوتيته، بتحولاته، وانعكاساته، وترشحه الدائم للزوال فهو تسجيل لحظة عابرة. وأن الأنساق اللونية التي يحددها الضوء وطبيعة الأشياء في مدة زمنية محددة أصبحت لاترتبط بهذه الأشياء كنعوت ثابتة ٠ بل أنها تؤلف هذه الأشياء نفسها في تحولها اللامتناهي. الزرقة التي رسمها الإنطباعيون ليست زرقة المياه بل زرقة الطلاء السائل، المواد تعطي للإحساسات قدرة على الوجود وحفظ الذات في الديمومة[٣].

وبفضل هذا التوجه حل النسق اللوني محل النسق الخطي الفاصل للأشكال والتركيز على الضوء والفضاء، وتأثيره على حجوم الأشكال، واستبدال المنظور الخطي بالمنظور اللوني، وبهذا يكون النص قد أنجز تحولاً جديداً في موضوع الانفتاح الداخلي للعناصر. أو لعددالنقاط المركزية في النص الواحد، مما مهد باستحداث نزعة بنائية أقرب إلى التفكيك منها إلى التركيب. ولذلك اعتمدت الإنطباعية النسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة، وأعتبرت من أهم الاشتغالات المنهجية التي عولت عليها الحركة الإنطباعية إذ قصدت الاهتمام بظواهر الأشياء وتسجيل اللحظة العابرة بعين تكاد تكون أشبه بآلة التصوير لما رافقها من نظريات علمية التي

(١) شبنغلر، ازوالد: تدهور الحضارة الغربية، مصدر سابق، ص ٥٠٢.
(٢) غرافي، محمد: **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة عالم الفكر، ع١، مج٥١، ٢٠٠٢، ص ٤٣.
(٣) داستور، فرانسوا: **هيدغر والسؤال عن الزمان**، ترجمة: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٧٧.

وضعها الفيزيائيون المعاصرون أمثال(شيفرول) و(هلمهولتز) و(هود) وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المنشور والدائرة اللونية، وأن اللونيات تتحدد قيمها بواسطة الضوء الذي تتلقاه، أي أن هذه الأنساق اللونية ليست كما يراها الكلاسيكيون ثابتة (الشجرة خضراء، السماء زرقاء، الجسد وردي شاحب)، بل تتبدل مع تبدل الضوء بحيث ان التفاحة مثلا تأخذ عدة ألوان تحدد طبيعتها كثافة الموجات الضوئية وتواترها في حين أن كل لون مرئي يستدعي اللون المتمم له، وبذلك استبعد الإنطباعيون اللون الأبيض والأسود والألوان القاتمة مستخدمين فقط ألوان الموشور السبعة[١].

إذ تحرر الصورة من كونها بناء سردياً ينطوي على حكاية أو معنى قابل للشرح أو التفسير واكتفى بالموضوع من حيث هو بناء تشكيل نغمي فذكر (فرانك كاستل): " ان مايميز نص الإنطباعيين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية لا من أجل الموضوع ذاته"[٢].

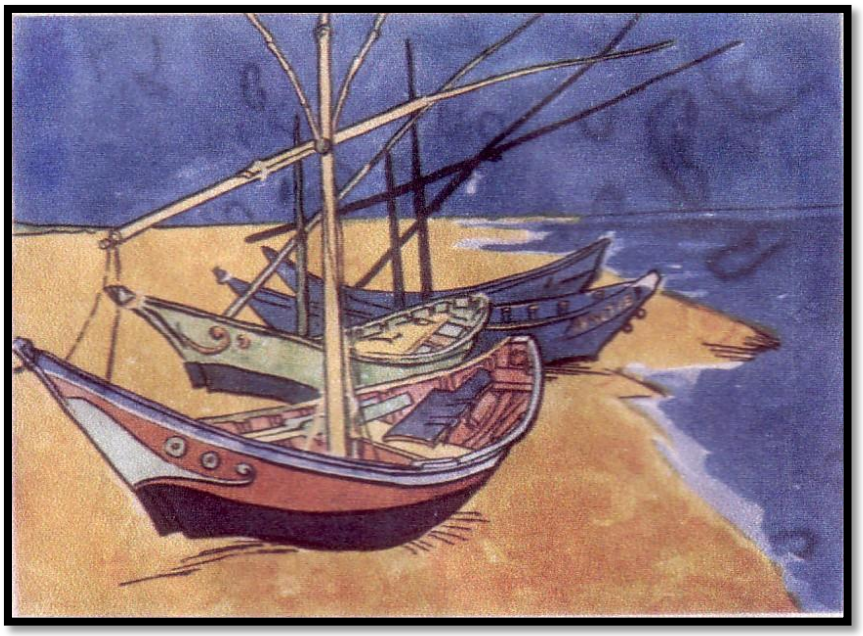
وعليه تعد الإنطباعية تحول نحو بنية التعبير النغمي الذي يقدم رؤية خيالية لحقيقة غير مرئية تصور جوهر الوجود المتغير وبالوقت الذي ينظر فيه الكلاسيكيون إلى العالم المرئي نظرة مثالية قائمة على المنطق العقلي في استخدامها المنظور الواحدي الذي يراعي النسب أما الإنطباعيون فقد قدموا طريقة جديدة في بنية تصوير المدى التشكيلي فاستبدلوا المنظور الهندسي بالمنظور اللوني من خلال الفسحة التي يمنحها اللون نفسه تقنياً ويتم ذلك بمعطيين الأول: أن اللون بنية ذات طبيعة مسافية وهو في قوامه الخاص أو طبيعتة المحضة من دون أي مزج أو تدرج لوني، فالألوان الحارة تتقدم النص بينما نجد الألوان الزرقاء أو الخضراء ترتد بمسافات معينة عنها، وقد تنبه إلى هذا الجانب بشكل جلي الإنطباعيون لاسيما (فان كوخ) كما في (الشكل ٣) أما المعطى الثاني: فهو مرتبط بدرجة الضياء والعتمة من حيث ان إحساساتنا تتلقى الألوان كدرجة من النور والعتمة ٠ ان الكيفية التي يستخدمها النص (النور، الظل) منوطة بطريقة الإضاءة التي تأخذ بها، وهذا ينعكس على طبيعة المشهد المصور كضوء النهار وضوء الصباح والظهر والمساء، سطوع الشمس وضوء القمر والضياء الحاد شديد الحمرة في الغسق [٣].

---

(١) باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ط٢، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٨، ص ٧٦.

(٢) ألكيه، فردينان: **فلسفة السوريالية**، ترجمة: وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨، ص ١٥٠.

(٣) وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص ٧٢-٧٣.



(الشكل ٣)

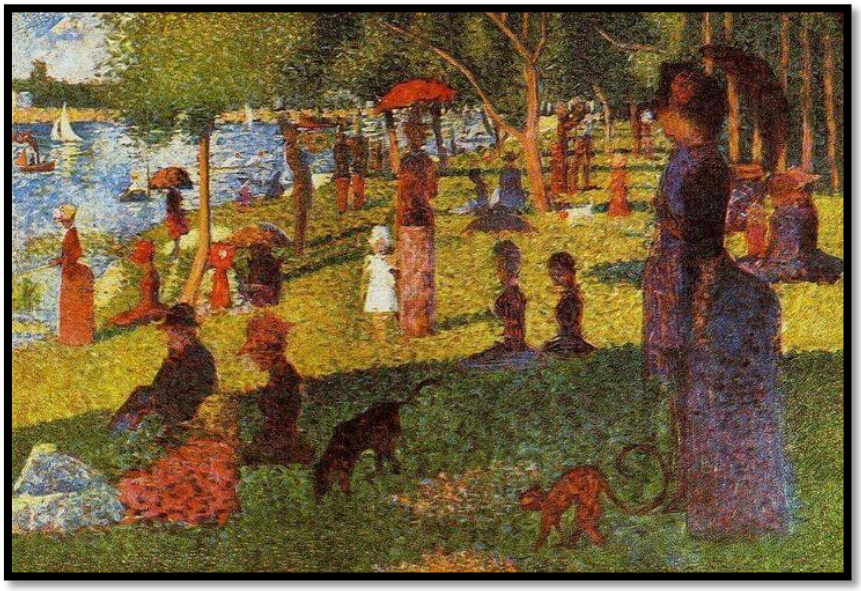
إن طبيعة التدرج اللوني بمستوى النور والعتمة وبمستوى قيمة التعبير اللوني له دور كبير في فن التصوير فهما يتيحان إمكانية تعليم المسافات والفوارق بين المستويات فضلاً عن تحديد المواضع، أي بواسطة البنية الاختلافية للون بالمغاير والمعتم يمكننا إبراز الشكل الحسي من خلال التجسيم. وأن الإنطباعية موهت معالم الأشياء، وحاولت التحرر من قوانين التمثيل في مفهومها التقليدي، أي الإنطباعية التي عمدت إلى تفكيك الضوء عن طريق الضربات اللونية المستقلة قد أفقدت الموضوع – مع مونيه خاصة – شيئاً من علاقته بالمعنى، إذ بدت جميع العناصر الموضوعية في اللوحة ضبابية مفككة. في لونية مضاءة ومتقاطعة [1].

لذلك جاءت صور الإنطباعيين فيما بعد لتهتم بإسقاط العلم على الفن مما أدى إلى ظهور نص جديد، إذ تحول التعبير اللوني من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع إلى منهجية أقرب إلى التعبير العقلي والحسابات العلمية وأخذت تؤكد على مقولات الفيزيائيين معبرين بذلك عن إرادة لخلق إنطباعية أكثر علمية، استخدمت تجزئة الصورة إلى بقع لونية محسوبة وفق تعبير التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها معتمدة على ميكانيكية الإدراك في الإبصار، أي أن مزج الألوان لايتم على الملونة بل يحصل مزج الألوان بصرياً بفضل تجاور هذه البقع أو النقاط اللونية الموجودة على سطح النص، لذلك اطلقت عبارتا (التقسيمية)

(١) أمهز، محمود: **الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ -١٩٧٠)**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص١٤.

أو (التنقيطية) على هذه الحركة الفنية التي حولت الصورة الإنطباعية إلى قانون وتعبير، كما في (شكل ٤) [١].

هنا حقق المعنى واللامعنى مقترباً من صيغة البناء الفني في الرسم التجريدي عندما ابتعدت في تكنيكها البنائي عن وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الألوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها هذا الاسم فضلاً عن أن هذه البقع غطت بنية النص بشكل كامل، مما جعلت الواجهة والخلفية تتآلفان معاً بضربات لونية ذات انساق متضادة ومتباينة ومتجاورة أو متدرجة[٢].



(الشكل ٤)

وقد أضاف (كلود مونيه١٨٤٠-١٩٢٦) بُعداً آخر إلى الإنطباعية، ربما كان جديداً في الرسم هو بعد الزمن وتأثيره على موضوع اللوحة، وكان أكثر رساميها انفعالاً تجاه الطبيعة وأكثرهم معاناة في التعبير عن تحولاتها، وتحريض جماعته على الاندماج المباشر مع الطبيعة والخروج علناً على تقاليد فن الرسم المترسخة عبر القرون، وإحداث نوع من تأجيل العلاقة مع الأستوديو، إن لم يكن نوعاً من القطيعة، يتضح ذلك جلياً في أعماله التي اتخذت أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائيات روان، بحر المانش، نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن على الموضوع يومياً أو مختلف ساعات النهار، فيما يتعلق باختلاف الحرارة

(١) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، مصدر سابق، ص ٤٥-٤٦.

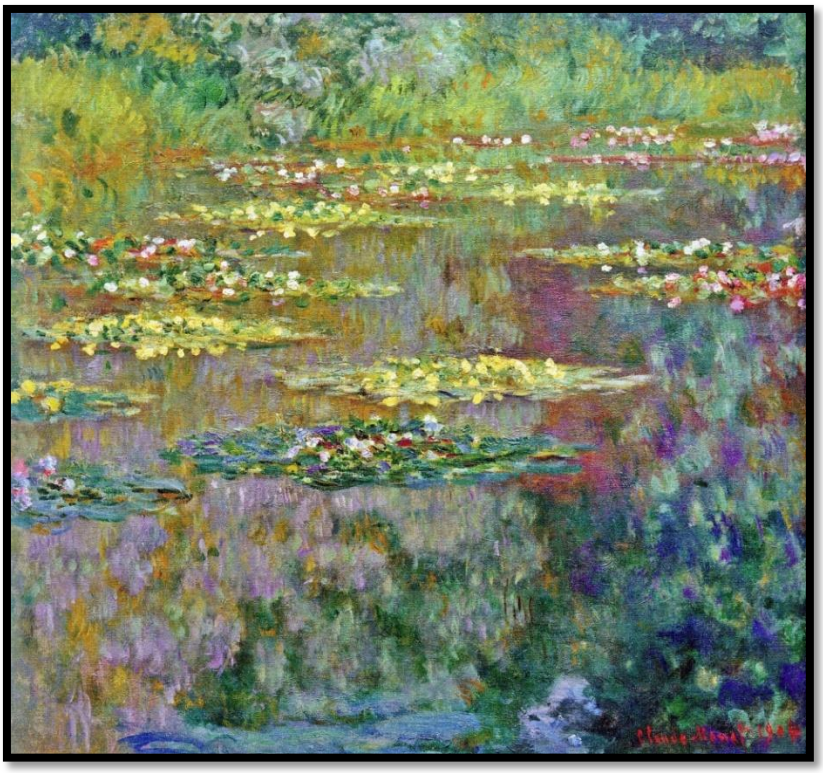
(٢) نظمي، محمد عزيز: **الإبداع في علم الجمال**، ط١، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٤٢.

والضوء والضباب، مثلما فعل (سيزان) في تصوير (جبل سانت) ضمن هذا المفهوم أو رسم صورته الشخصية أمام المرآة بأوضاع شتى، على الرغم من انحياز فنان مثل (مونيه) إلى المعنى، الا أن المشهد الطبيعي يتحول لديه إلى ما هو أكثر من مجرد إسقاط بصري على الأشياء في موضوعاته الطبيعية يتجرد الشكل الحسي ليصبح أكثر قرباً من الجمال الجوهري ذاك الذي عناه (مونيه) بقوله: "ثمة حاجة تسوقني بحماس مسعور لأسبر غور ما اختبره"[١].

لم يكن (مونيه) مأخوذاً باللوفر، بل كان يكتفي منه بما تولده لديه مقتنياته من دفء وهو يرى المنجز البشري في الفن عبر التاريخ، ولكنه بواسطة هذا الدفء ما كان يبحث عما يحافظ على ذاكرته، بل عما يخلق ذاكرة جديدة لدى الأجيال القادمة من دون أن يقدم مقترحاً بترشيح نفسه لهذه الذاكرة [٢].

وفي مناظره البحرية يبدو:" أن الموضوعية لازمت الإنطباعية، وحاول أن يجد بدلاً عنها طريقة التعبير عن القوى المحركة الكامنة وراء هذه المظاهر"[٣]. كما يشير (دنيس روار) إلى سعي (مونيه) إلى تنقية أشكاله بالطريقة التي تجعلها موسيقى تصويرية، موضوعة في تموجات دقيقة رائعة، مارة من التصويري إلى التجريدي حتى تمحو الموضوع فلا تبقى منه إلا على انعكاسه بكل خداعاته"[٤]، كما في (الشكل٥)

(١) باونيس، الان: **الفن الأوربي الحديث**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٤٤.
(٤) سيرولا، موريس: **الإنطباعية**، ط١، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢، ص٨٤.



(الشكل ٥)

لقد نظم (مونيه) أعماله على وفق جدولين أساسيين يتعلقان بالمكان والزمان من خلال سلسلة لوحات منظمة ومدروسة لأماكن محددة، وتعد كشوفه هذه ومحاولاته بمثابة الدخول لمنطقة غريبة يتداخل فيها الزمان والمكان معاً سواء في الواقع أو على سطح اللوحة، وهو ما يحمل في طياته دلالات رمزية شيدها قبل الإتجاه الرمزي الذي ظهر لاحقاً وكان (بول كوكان) أحد أهم أعمدته، الذي تمرد على الإنطباعية ومبدأ محاكاة الطبيعة وفكرة التوازن مثلما تمرد على حياته البرجوازية [١].

وفي رسوم (فان كوخ ١٨٥٣-١٨٩٠) يحصل ترحيل للمشاهد المعنى متجاوزاً بذلك، حقيقتها الحسية لصالح جمال اللامعنى، من خلال تفعيل الوجود الجوهري للشيء، فباطلاقه للطاقات التعبيرية للنفس والوجدان وإسقاطها على المعنى منح رسومه تسامياً روحياً، فالمواد، والعجينة اللونية، تكتسب صفة الأبدية والإفلات من الزمن الساكن، لأنها محفزة بالإحساس والعاطفة، إن رسومه ذات النزعة التعبيرية، أوجدت تماهياً مع بعض الطروحات الفلسفية التي وجدت في الوجود الفردي، والإحساسات الذاتية، حقائق مطلقة، ومثل هذا الوجود لاينطبق على الإنسان فقط بل على الموجودات المحيطة بالإنسان أيضاً، أكسبت نزعة الفنان الدينية تطلعاً

(١) ياسين، هادي: **مونيه عمود الضوء الإنطباعي**، موقع النقد التشكيلي، شبكة الانترنيت، ص٢.

مستمراً إلى اللامعنى والروح الصوفية تكشف بجلاء عن نفسها فرسومه عن الطبيعة والخالية من العنصر البشري "تعكس رؤية الفنان لعظمة الخالق، كما اعتبر (فان كوخ) الرسم أو العمل في الفن نوعاً من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين"[١].

كما يكتشف اللامعنى في أعمال (كوخ) من خلال آرائه وكتاباته عن الرسم، إذا يقول: "اتمنى أن أرسم لوحة لصديق، رجل يحلم أحلاماً عظيمة ومن وراء الرأس بدلاً من أن أرسم الحائط العادي لنفس الغرفة، ارسم مايرمز إلى اللانهائية"[٢]. كما في (الشكل ٦)

(الشكل ٦)

كما يرى (بول سيزان ١٨٣٨-١٩٠٦) بمعنى أنها انعكاس داخلي للواقع الخارجي، وهكذا كانت لدعوات "بودلير" الأثر الإيجابي في فتح عيون الفنانين على المشهد المعاصر، وأن يرسموا الحياة من حولهم ومواكبة تطور مظاهرها ومرافقة التطور العلمي والحضاري التي واكبته.

وتعد لحظوية الانطباع والتأثر المباشر والتركيز على اللون والقيم الضوئية من أهم الإشتغالات المنهجية التي عوّلت عليها الحركة الإنطباعية، إذ قصدت الاهتمام بظواهر الأشياء وتسجيل اللحظة العابرة والحاضر العابر وتبرير الإحساس الذي يدركه الفنان للطبيعة بعين تكاد تكون أشبه بآلة تصوير، لما رافقها من نظريات علمية مثل تحليل الضوء بوساطة الموشور، لذلك أصبحت الخطوط والألوان هي التي تقرر نمط الصورة وليس الموضوعات. فالعياني عولج بوصفه خلفية جمالية تسهم في تحقيق شكلانية الرسم، وعليه شيدت الإنطباعية مفاهيمها الجمالية

(1) Cumming, Robert: **Ideas In Painting**, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

(٢) فلانجان، جورج: **حول الفن الحديث**، ترجمة: كمال الملاح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص١٠٤.

على وفق مبدأ زعيم الجدل البدائي (هيراقليطس):"انك لا تستطيع النزول إلى النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب فيه باستمرار"[1]. كما في (الشكل ٧)

(الشكل ٧)

إن فلسفة الإنطباعية كانت لها وشائج عديدة مع بعض الآراء المعروفة كفلسفة (أفلاطون) المثالية، التي تنظر إلى الجمال على إنه مثال علوي سمته الثبات وعدم التحول، وهو تأكيد على أن للجمال صورة واحدة ثابتة لا يعتريها الذبول، كما يذكرنا بمنهج الإنطباعيين الداعي إلى اقتناص الصورة الأكثر التصاقا بالجمال الموجود في الطبيعة، وترتبط بالقدر نفسه مع واقعية (ارسطو) في تقصي الجمال ضمن مظاهر الطبيعة، ولكن ليس بتماثلية محاكاتية تقليدية، وأنما بإضفاء ذاتية الفنان وأنطباعه عن الواقع، إذ ما عرفنا أن الإنطباعية انعكاس داخلي لواقع خارجي. غير أنها تأثرت بشكل مباشر بطروحات "كانت" لرجوعها إلى الذات وتحليل قدراتها على المعرفة بدلاً من البحث في الوجود الخارجي على نحو ما ذهبت إليه فلسفة العصور السابقة، فضلاً عن ذلك فإن الشكلانية والجمال الخالص فتحت باباً للفن الحديث ومنه الإنطباعي.

مع ذلك فإن الإنطباعيين (وجدوا في العودة إلى المنابع سواء في سياقها الجمالي أم الفني شيئاً يدعم حداثتهم، ومما يبرر ذلك الذهاب إلى الفكر الفيثاغوري المعروف بمبدأ "تجانس المتناقضات" دعماً للوجهة الشكلية التي طبعت فنهم، بذات الوقت أظهر (سيزان) اهتماما مضاداً

(١) أبو ريان، محمد علي: **تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص٨١.

مندفعاً نحو الجوهري لا المظهري، الخالد لا الزائل، الذي لا يمكن تصوره مطلقاً إلاّ حينما نزيل القشرة المخادعة التي تمارسها الأشياء على حواسنا)[١]. وأصبحت الأشياء كلها بما فيها الإنسان بمثابة موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها من العلاقات في تكوين رؤية كلية وشمولية للوحة الإنطباعية (وهذا ما قاد سيزان إلى أن يهرع إلى الروحي مقابل الحسي مستعيضاً عن معايير الواقع بما تتحدث به الهندسة التي تتخاطب بالكليات لا الجزيئات)[٢].

وعلى الرغم من أن (الإنطباعيين نظروا إلى العالم ذاتياً، أي كما قدم العالم نفسه إلى مداركهم في مختلف الأضواء أو مختلف وجهات النظر) [٣]. إلاّ إنهم أبقوا شيئاً قليلاً من معايير الواقع (المعنى)، وكان الاشتغال بالتعامل مع فن الرسم من الداخل، هذه المعايير التي يرحب بها الفن الواقعي وهنا تكمن حسيتها، لذا فإنها كرست الذات مقابل الموضوع بتحويل عناصر الذات كالمتخيل والشعور والحدس والوعي، بوصفها آليات إنتاج الجمال في اللحظة التي تتشكل فيها اللوحة.أما الواقع فيصبح خلفية ساندة للذات، وهذا يعد من أفضال النزعة التجريبية عبر الاشتغال على العمل الفني من الداخل، ولم يصغوا إلى ما يقوله الخارج، لأن الواقع ذريعة لذلك. ومن أهم صفات حداثة الرسم هو النزعة التجريبية القائمة بين مقولات العلم والفن. وبهذا نستطيع القول إن الإنطباعية علمنة الفن، أي أن الفنان يخضع لمقولات العلم بالإفادة من طروحات الفيزياء وكيمياء اللون[٤].

إن الإنطباعية فن يهدف إلى تصوير إحساسنا بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها ويقدم الصورة واللون بدلاً عن الواقع، بحيث يصبح السطح ثنائي الأبعاد واقعاً جمالياً في مقابل الواقع كنص بحدود الإمكان. هذه الصورة التي نعي ذلك الواقع بواسطتها ويقدم الوسيط بدلاً عن الأشياء ذاتها، التي نعقد الصلة معها في النهاية. لذا فإن ما ذهبت إليه الباحثة تلخصه مقولة سيزان حينما يقول "ما حاولت أن أنسخ الطبيعة، إنما أنا مثلتها" إذ التفكير بمظاهر الأشياء المرئية للعين بوجودها الموضوعي، وكانت رغبته في أن يمثل الأشياء بذاتها كما تتجلى في إحساسه وأن يبتعد عن الانعكاس المرآتي للواقع [٥].

---

(١) عبد الأمير، عاصم: مصدر سابق، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٢.

(٤) عبد الأمير، عاصم: مصدر سابق.

(٥) مولر جي، أي وفرانك أيلغر: **مئة عام من الرسم الحديث**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص٣٩.

ترى الباحثة أن بنية الخطاب البصري في نصوص الإنطباعية ونتيجة للتكنيك الجديد الذي استخدم في تصوير الشكل المرئي عند النص الإنطباعي متخذاً نظرية التضاد الآني في نسقية الألوان واستخدمه في بناء الشكل الفني، إذ أفرز لنا تغييراً في النسق اللوني وهو وجود مساحات لونية بألوان خالصة تغلق سطح الشكل المرئي فإذا ما اقتطع جزء من ذلك السطح فإن تلك المساحات اللونية ينظر لها على أنها أشكال مجردة ملونة ومتجاورة تمتلك بنية التسطيح ٠ وهي متضادة ومتباينة في النسق اللوني ولكنها تنتمي إلى سطح واحد وهو سطح الشكل المنشئ، إذ اللمسات العريضة التي اتبعت في تكنيك آخر وما تمثله من رؤية ذاتية فردية انطوت على حرية نسقية الذات التي استطاعت أن تتحرر نسبياً من قيود الموضوعية في إطار الشكل الممثل.

ثالثاً: الوحوشية اللامعنى والوجدان

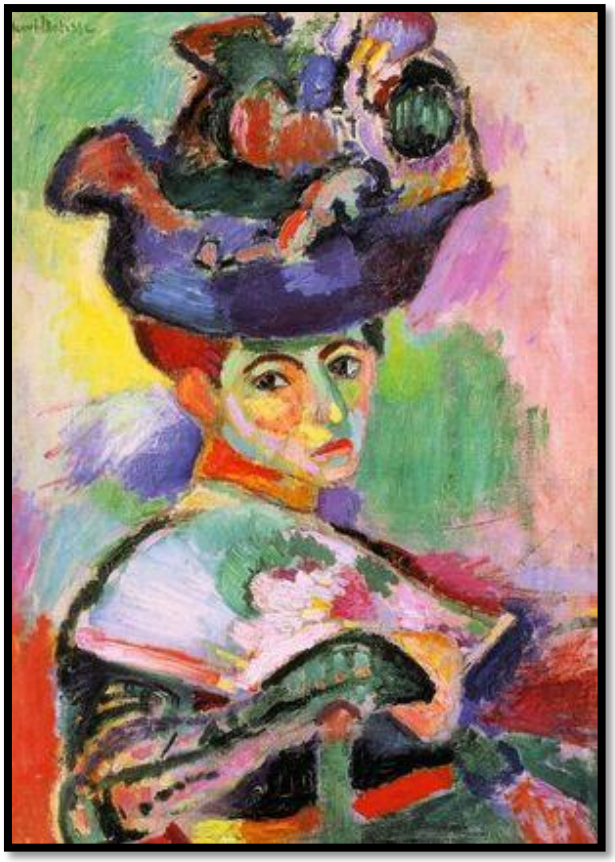
شهدت بداية القرن العشرين، تنامي المعارضة الدائبة للتوجهات الفكرية والفنية الواقعية والأكاديمية، ومناهضة المادية وسطوة العلم، في مقابل ذلك، تنامت التوجهات الروحية التي ألقت الضوء على الإنسان كمنطلق معرفي وجمالي في رؤيته لذاته والعالم. فكان الإحياء الديني مظهراً للتحول من المادية إلى القيم الروحية[١].

-فضلاً عن- ظهور مذاهب وتيارات في الفن والأدب والفلسفة، ومنها شيوع فلسفة (برجسون) و(كروتشه) ونظرية (فرويد)... هذه العوامل وغيرها، بيئية واجتماعية مجتمعة، أدت إلى استقلال الفنان التشكيلي عن الزامات الواقع أو تبني طروحات العلم- كما عند الإنطباعيين- ودعتهم إلى البحث التشكيلي والاسلوبي الحر، فاتحين بذلك افاق جديدة اتجهت بمجملها نحو التجريد نتيجة لتفعيل دور اللامرئي وفك الارتباط بالواقع المرئي(المعنى).

على الرغم من افتتان الوحوشية بالنتائج التصويرية لـ(كوخ) و(سيزان) و(كوكان). الا أنها وجهت الفن لبداية جديدة استندت إلى البحث المعرفي والجمالي الحر من أجل كسب حرية اكبر للتعبير وبما يوطد الصلة بين الذات وحدوسها. ولتعميق ذلك مارس الوحشيون الرسم بتلقائية تقترب من رسوم الأطفال والبدائيين. فأعمال الرجل البدائي كانت بالفعل ذات صفات فنية حقيقية[٢]. وقد كان تأثير (كوكان) أشد بسعيه للتبسيط واعتماد التكوينات الزخرفية، -فضلاً عن- التأثيرات الشرقية الإسلامية. فقد توصل (هنري ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) من خلال الفن الشرقي، إلى نتيجة مفادها: (أن في إهمال التمثيل للحركة يصبح بالإمكان الوصول إلى مثال في

(١) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٢٠.
(٢) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص ١٧٦.

الجمال)[١]. ويضيف (أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي) [٢]. وفق هذا المبدأ، حرص الوحشيون على تكشفات اللامعنى لاقترانه بالذات والنظرة الكلية التي تستوحي ما هو مطلق ومنفصل عن الموضوع والحسيات، وبأسلوب عفوي مباشر (بهدف الوصول إلى تعبير مباشر أكثر عنفاً لجأوا إلى الرسم المبسط)[٣]. مضحين بكل التفاصيل الزائدة التي يمكن أن تطغى على ما هو جوهري في العمل الفني. كما في (الشكل ٨).



(الشكل ٨)

وقد يفصل أحياناً بين الواقع الحقيقي وبين الرسم، موضحاً أن لكل منهما واقعه الخاص عن الآخر وعلينا فهم ذلك. فاللوحة الزيتية لا تستعير واقعيتها، لها واقعها الخاص، وتظهر الحقيقة في تعنيف (ماتيس) لأحد زوار مشغله وهي امرأة، وقفت أمام إحدى لوحاته ثم احتجت قائلة:(من

(١) ريد، هربرت: الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص ٣١.

(٢) جسام، بلاسم محمد: **التحليل السيميائي لفن الرسم**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ١٠.

(٣) باشلار، غاستون: **شاعرية أحلام اليقظة**، ط١، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ٧٦.

المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة إلى حد كبير جداً فرد عليها قائلاً: سيدتي أنت على خطأ، هذه ليست امرأة، أنها صورة)[١].

لقد أولى الوحوشيون اهتمامهم بالشكل دون المضمون، مستنفرين بذلك ما يستبطن الخط واللون من قيمة تعبيرية وأثر عاطفي. فقد استخدموا اللون الصافي للوصول إلى نماذج شكلية خالصة. لأن اللون عندهم يعد قيمة بذاته. كما أنهم كانوا يسعون إلى تحويل نشوتهم وجدلهم واحتفائهم بالحياة إلى أشكال لونية خالصة تتمتع بالحيوية والنقاء والعفوية. ثم توصلوا عبر مجاهداتهم اللونية إلى اكتشاف الخط الايقاعي من خلال تدرجات الألوان وشدتها، والزينة الآسرة التي يمنحها للنظر بتناغم الألوان[٢]، دون أي اعتبار للمنظور الخطي أو اللوني أو أي تحكم عقلي مسبق يمكنه أن يخل بعفوية التعبير. فبنوا أشكالهم مستعينين بالخط واللون الذي يحفزهما فيه الانفعال الذاتي (اللامعنى) لإعلاء شأن إرادة الرسم التي يقررها مصير الانفعالات خارج ضغوط العقلانية الموضوعية (المعنى)، لقد حولوا الألوان من طبيعتها الفيزياوية إلى ألوان باثة لطاقة التعبير[٣] على هذا الأساس، لم يستمد الوحوشيون طاقة التعبير مما يظهر في الشكل المرئي من ايحاءات هشة قد تبدو في الوجوه. بهذا يقول (ماتيس): (ما أسعى إليه قبل كل شيء هو التعبير، فالتعبير ليس العاطفة التي هي على وشك ان تتلاشى في الوجه أو تنبيء بها حركة عنيفة. أنها في طريقة ترتيب صورتي كلها في وضع الأشخاص في الفضاء الذي حولهم في النسب، كل هذه لها وظائفها. التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزينية لتعبر بها عن أحاسيسه) [٤].

إن للوحوشية اقتراناتها بعالم اللامعنى، والتي تعد من صلب أهدافها التي تقصي من خلالها تمثيل الواقع الحسي الموضوعي، وإحالة الأمر للتجاوب المطلق مع الإيحاء الانفعالي والاعداد الداخلي للتكوين المتناغم مع عفوية الاداء بما يسهل مهمة تطبيق الصورة الذهنية للشكل. ويشير (ماتيس) إلى طبيعة أدائه بقوله: (عندما أعمل لا أريد أن أفكر قط بل أشعر فحسب) [٥].

لقد جاءت تجليات (ماتيس) التشكيلية، استلهاماً للمنهج الحدسي الذي نادى به (برجسون) و(كروتشه). وأن (هناك قدراً من التشابه بين أفكار (ماتيس) وأفكار كل من (برجسون)

(١) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، مصدر سابق، ص١٢٦.
(٢) العروسي، موليم: زمن الصورة، مصدر سابق، ص ١٣٣.
(٣) الزبيدي، كاظم نوير: **مفهوم الذاتي في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية، بابل، ٢٠٠١، ص ٧٧.
(٤) نيتشه، فردريك: **إرادة القوة**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٦٦.
(٥) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٤٤.

و(كروتشه)، خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير، والتعبير من خلال اللامعنى، وأهمية توسيع مجال المعنى وادخال انفسنا في مجال الحياة واللامعنى من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة،)[1]. والذي ينتج عنه ابداع مستمر بفعل التنافذ الحدسي بين الإنسان والحياة لاقتناص لحظة خلاقة منتزعة من زمن الديمومة، بعيداً عن الزامات الواقع الفيزيقي.

إن الوحوشية تنطلق من لامعنى تخيلي وجداني يسمح بقيام علاقات شكلية مجردة لا ترتكز على الخبرة الشكلية الحسية. وتحميل الأشكال طاقة تعبيرية من خلال استخدام خاص للألوان والخطوط والملمس... والملاحظ أن هذا اللامعنى يقترب بآليته من (كوكان) من حيث تركيز المخيلة والوجدان، إلا أن الاختلاف يكمن بخلو الأعمال الوحوشية من المضامين الرمزية التي تزخر بها اعمال (كوكان)، وهذا يعني ضعف تداخل العقل في الحدوس عند الوحوشين.

حاول (ماتيس) أن يتمثل بصرياً ما صرح به بخصوص اندماج عالمه الداخلي بالخارج، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه، أي يمتلكه بداخله ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص، وأن اختياره للألوان لا يستند إلى نظرية علمية، بل أنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها. فالفن لديه هو تكثيف الإحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها[2]. هذا التمرحل في التكثيف هو النتيجة النهائية لصياغة الشكل ودلالته في بحثه عن حدوده حين قال يوماً (سأقوم بتكثيف الجسد بالبحث عن خطوطه الأساسية)[3].

وكان (ماتيس) أكثر وعياً في استحضار الصورة الذهنية للتشكيل وإدراك تنظيم العناصر داخل اللوحة. وهذا بالطبع لا يعني الخضوع التام لسلطة المعنى، وذلك بسبب عفوية الآداء وتلقائية التشكيل التي تعد سمة بارزة للرسم الوحوشي. نستنتج ان الوحوشية تنطلق من لامعنى تخيلي وجداني يسمح بقيام علاقات شكلية مجردة لا ترتكز على الخبرة الشكلية الحسية.

---

(١) غارودي، روجيه: **نظرات حول الإنسان**، ترجمة: يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٢.

(٢) عبدالحميد، شاكر: **العملية الإبداعية في فن التصوير**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٠٩.

(٣) روجرز، فرانكلين: **الشعر والرسم**، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٣٧.

رابعاً: التعبيرية من المعنى إلى اللامعنى

كانت فكرة التعبير الحسي الملموس عن الموضوع فكرة قديمة وسائدة قبل الإنطباعية بقرون، جرى التأكيد عليها مرة أخرى من قبل التعبيرية، على الرغم من خروجها على التقاليد الأكاديمية للشكل وتحريفها المتعمد للأشكال، إذ عوّلت على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر اللاهبة والنوازع النفسية الداخلية، والعاطفة المتأججة، مما دفع بالصورة التعبيرية أن تتسم بالخشونة والأنزياح عن الطبيعة بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفوس[١].

وأصبحت صرخة ذاتية أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، بوصفها نزعة معادية للتعقل الموضوعي العلمي[٢]. لتنضوي تحت غطاء العواطف من دون أن تسمح للمشاهد الخارجية أن تقف حائلاً دون تدفقها، إذ جاءت الدلالات التعبيرية للوحة بوصفها بنية مكتملة وليس أجزاء منفصلة يمكن الاستدلال عليها من خلال الملامح والحركات في التعبير الفردي العاطفي، وحركة الوجوه المعبرة في التصوير، إذ إن التعبير يمثل ثالوثاً مع عنصري الموضوع وبنيتي الشكل (الزمان، والمكان).

بمعنى أن الفنان حينما يرى امرأة، فإنه يعرف بأن هذه المرأة هي ليست صورة مجردة ينقلها، وأنما هي مجموعة الملامح والحركات، وأن يكون الفنان بمثابة المنافس والخصم للعالم وليس ناقلاً له، أي أن الفنان عليه التعبير عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله وليس بنسخ الواقع المعنى كما هو عليه (وأن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير، إنما هي علاقة باطنية ذاتية لامعنوية، ذلك أنه لابد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً مادة طبيعية)[٣]. بيد أن تأثيره وجداني ودلالته تدرك بطريقة حدسية مباشرة، بوصفه الرابطة التي تجمع الفنان وعمله الفني بصورة مباشرة وحيوية، لأنه ليس مجرد علامة أو إمارة يتركها الفنان فوق عمله، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي، الذي يكون في صميم هذا العمل، إذ إن جوهر الأعمال الفنية ونبضها الإنساني الباطني هو ما يعبر عنه من خلال الشكل الفني على وفق الدلالات والعلاقات التي تحمل مضامينها والتعبير عنها بشكل واضح (وأن التعبير، كالبناء، إنما يعني الفعل ونتيجته، وأن الانفعال ضروري لفعل التعبير الذي يولد العمل الفني)[٤]. وكان (فلامينك ١٨٧٦-١٩٥٨) يعتمد

---

(١) إسماعيل، عزالدين: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص١٧١.

(٢) اوهر، هورست: **روائع التعبيرية الألمانية**، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص١٩.

(٣) ديوي، جون: **الفن خبرة**، ترجمة: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ص١١١.

(٤) المصدر نفسه، ص١١٨.

آلية مستمدة من لامعنى عقلي أو إرادي فطري ووجداني يقود آنياً عملية التشكيل دون واعز عقلي أو ارادي، كما في (الشكل ٩).

(الشكل ٩)

لقد كانت فكرة التعبيرية الأساس هي أن الفن لا ينبغي أن يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية المعنى، بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية مثلها (فرانز مارك ١٨٨٧-١٩١٤) في مقولته: (نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة)[١]. إذ كان هدفهم أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، ولذلك فإنهم عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية أي المعنى ليصعّدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم، إضافة إلى ذلك كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية، عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة[٢].

من هذه النقطة التي تنعت بالقوة القلقة انطلق التعبيريون، ليصوروا الطيف العميق من الواقع المعنى المشوه في محاولة للدمج بين الإحساس الداخلي والواقع الخارجي مهما يكن، أي التعبير على وفق طراز تفكيري قصدي، لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان، أو تلك التي تفضحها حركة عنيفة، المكان الذي تشغله الأشياء أو الأشكال، المساحات الفارغة حولها، النسب، كل يلعب دوره، التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة. إن خطوط التكوين وموضع

(١) الان، باونيس: الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص١٣٥.
(٢) مولر جي، أي وفرانك أيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٠١.

الأشكال الرئيسة محسوبة، وبذا اقتضى مسلكاً تجريبياً عندما انتقل من باريس إلى نيس وفي الجو الهادئ شرع يرسم صوراً هيدونية(*).[١]

إن التعبيرية إرادت أن تخاطب الآخر بلغة باطنية قائمة على اللامعنى والشعور الباطني، وهذه المنطقة بمقدورها أن تحل بديلاً عن الخطاب العقلي، وأن الفن في النهاية ما هو إلا إحساس شعوري وإسقاط الذات وحلولها إزاء ما نشعر به ونحس ونتأمل، هذا يعني أنها استبدلت التفكير بالشعور، وأصبحت الحاجة مع الفن التعبيري حاجة جديدة تعبر بعمق عن المشاعر التراجيدية التي تكتسح الذات الإنسانية وهي تعيش وسط الأماني الضائعة. أي أنها تمثل لحظة انتباهة حقيقية للعواطف والوجدان التي تقف بوجه كل المعايير والأطر التي تحكمت في رؤية الفن من قبل، وأصبحت تعوّل على الهياج الذي يسبق الشكل. وقد نجد علاقة خفية بما تقدم مع المنهج الديكارتي الذي ركز على السيادة المطلقة للفردية، فأصبح الفرد هو المنتج والقارئ في اللحظة ذاتها. فالذات المبدعة تعمل بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيه الخيال الحر، وتجاوزت في تلقائيتها وعفويتها سلطة المعنى، لينتشر هذا الإحساس داخل عناصر الذات وعناصر الشكل[٢].

لم يتخذ (كوخ) من الطبيعة مشروعاً لبحثه الجمالي، بل كانت محض فضاء يستدرج المتلقي كي ينفتح على تراجيديا إنسانية، وقد قال ذات مرة: (أنا لست رسام طبيعة ونحن لم نرسم شكلاً ما أو نرسم أشجاراً كما لو كانت أشخاصاً، فإننا أناس بلا عمود فقري، أو لنا عمود فقري ضعيف)[٣]. وفيما يتعلق بألوان الجسد فإنني أعرف جيداً تلك الألوان التي تعد على نحو ظاهري سطحي ألوان الجسد، في البداية حاولت رسم الشخوص في الصورة، وأن اللون الذي رسمت به الآن يشبه لون بطاطا متربة جداً مع قشرتها، فقد كان البشر في اللوحة بشراً أكثر مما ينبغي[٤]. وهو يحيل بهذا إلى إيجاد مقاربات بين لون البشر وقشرة البطاطة من حيث دلالة اللون والإحالة في استعارة اللون ذاتها في ضوء المكان الذي يوجد فيه الإنسان والبطاطا.

إن (كوخ) لم يكن يرسم أحذية فلاحة، إنما يرسم أحذيته هو، وأن الفنان يصاحب عمله لأحذيته الخاصة، وضمّ الفنان والعمل الفني المكان الذي ينكشف فيه الفن ويظهر المحتجب ويقيم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف، بمعنى أن التبادلية تصبح ممكنة في استعارة الفنان أحذية

(*) الهيدونية: كلمة من أصل يوناني وهي مبدأ أخلاقي يعتبر اللذة والمتعة الجمالية هي الفضيلة الكبرى والهدف الحقيقي من الفعل.

(١) باونيس، آلان: مصدر سابق، ص٥٣.

(٢) الزبيدي، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٣٦.

(٣) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، مصدر سابق، ص١٧٤.

(٤) المصدر نفسه.

الفلاحة لتكون أحذيته في ضوء مبدأ التصاحب الذي ورد مسبقاً.كما في (الشكل ١٠). وقد أشار (كلي) إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور في أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور(*)، إذ يقول إنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ وهي التي تكلمني، وكنت هناك أستمع(١).

(الشكل ١٠)

وفي المعنى نفسه جاءت عبارة (سيزان): (أن الطبيعة في الداخل). بمعنى أن التعبير هو الصورة العليا للموضوع المتمثل (المعنى)، والتعبير بمثابة الائتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة، الذي يخلق تعبيراً كلياً للعمل الفني، فالصورة العليا للمعنى يمكن تسميتها بفكرة العمل عندما تقع في دائرة الحس، بوصفها فكرة عيانية، وهذه الفكرة تعطي مع المحسوس وتتجلى من خلاله وتتسق معه، فهي تتشكل من خلال علامات وإشارات يحاول المعنى أن يحياها. كما في (الشكل ١١)

(*) أشار (هربرت ريد) إلى أن (بول كلي) كان متفقاً مع السورياليين في تأكيد أهمية اللاشعور، ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة أن العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن عملية إسقاط تلقائي من اللاشعور. فالعملية الفنية تشتمل على الملاحظة والتأمل. عبدالحميد، شاكر: عصر الصورة (الايجابيات والسلبيات) ، مصدر سابق، ص١٠٨.

(١) سلفرمان، ج، هيو: **نصيات، بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية**، ط١، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٢، ص٢٤٣.

(الشكل ١١)

لقد تفرد كل فنان تعبيري عن الأخر، في رؤاه وإسلوبه وادائه، تبعاً لحدسه وحريته في التعبير عن ذاته، فالفنان النرويجي (ادوار مونخ ١٨٦٣-١٩٤٤) وهو الاكثر ميلاً الى التأمل الباطني (اللامعنى) [١]، إكتسبت رسومه ذات الموضوعات الانسانية طابعاً شمولياً، فمن خلال شحن الاشكال بالعاطفة تكتسب اعماله سمات مغايرة لحقيقتها الاصلية، فالمعنى بما فيها من حياة انسانية او مظاهر طبيعية تكمن خلفها قسوة وواقع مشوه. لذا حاول (مونخ) التعبير بانفعالاته واشكاله مايقترب من الصرخة باتجاه المجهول ومن مخاوف مجهولة وزمان غير معلوم برؤيا لونية وخطية ذات تكثيف تشكيلي واضح[٢]، لقد عبر عن رؤية ذاتية لامعنى عميقة، أحالت اعماله الى دلالات للحياة والانسان، ومعالجة العلاقات التكوينية وفق رؤية رمزية نفسية بعيداً عن العلاقات الحسية، متقصياً بحدسه غاية مطلقة وفكرة كلية تنأى عن كل ما هو نسبي ومادي. وقد كان تأثره بالفيلسوف الوجودي (كيركجارد) مسوغاً لتطلعات وجودية ولاهوتية، ارتبطت بالصفات الجوهرية للتعبيرية. كما كان (مونخ) اول من وجه الانتباه الى الصفة المتسامية للتعبير الغوطي عن القيم المطلقة، الذي سيكون له الاثر البالغ في التعبيرية الالمانية واضعاً اشكاله وسط مدار لامتناه مبدعاً جمالية بديلة اساسها نزوع ذاتي باتجاه اللامعنى. كما ان موضوعاته تلك التي تتعامل مع الحب والمعاناة، الموت والعزلة، اضفى عليها احتضانها العميق لروحية الألم،

(١) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص٨١.

(٢) مصطفى، يحيى: **القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية**، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٣، ص١٠٨.

والوسيلة الفنية عنده هي مخيلته المنفتحة على عوالم لانهائية كاشفاً عن الجانب المظلم والواهن للحياة الانسانية[١].

اما (اميل نولدة ١٨٦٧-١٩٥٦) إذ كانت لمسات فرشاته العريضة تنجز الأشكال على عجل وتكشف عن القيمة التعبيرية لها، والتي إتسمت بالغموض والخشونة والتوحش، بما يذكر بعزله الإنسان عن العالم المادي والرعب الذي يناله منه . فقد حاول تصوير اللامعنى الباطن للطبيعة، وكذلك في تأملاته للقوى الكونية الخفية، أوالمطلقة من قوانينها والتي يقول فيها: "انا اؤمن بالقمر والشمس، احس بتأثيرهما وأعتقد أن هناك ناراً متوهجة في أحشاء الارض وأنها تفعل فعلها فينا نحن البشر"[٢] .

ففي اغلب اعماله التي تناولت الطبيعة، يختزل الشكل مقرباً اياه من المجرد واعتماده على التضادات اللونية وإنسيابية الفرشاة في صياغته للشكل فـ (نولدة) شأنه شأن التعبيريين، يمنح لحظة التشكل البنائي في الرسم اهمية قصوى بمعنى آخر تصبح حركة الفرشاة والمواد مسيرة من خلال ذات حرة وانفعال مباشر، مما يكسب هذه الاشكال سمة جمالية ذات ايقاع روحي فعال متسامٍ والتعبيريون ومنهم (نولدة)، حاولوا نشدان عالم آخر مما يقربهم من الروحية الدينية في بعض توجهاتها في صفائها ونقائها، و(نولدة) من الفنانين الذين عملوا على فكرة اللامعنى في الرسم، فالوجدان الانساني في صراعه مع مكونات الطبيعة عالقاً بقوة جذب لامرئية تدفع مكونات الوجود هذه الى مركزها[٣].

ولدى (كيرشنر ١٨٨٠-١٩٣٨) يصبح الرسم بمثابة بحث عن مثال جمالي يتحقق من خلال الجمع بين الوجدان والعناصر التشكيلية، فالرسم هو التعبير عن الحياة بالوان نقية واشكال بسيطة والهدف ليس التشبيه والمحاكاة، بل تحقيق اقصى حالة تسامٍ من خلال اللامعنى والمشاعر، ففي الرسم تصبح عملية التوغل في النفس الانسانية بمثابة تشكل جديد زماني ومكاني، بمعنى آخر ادارة جديدة للعملية التشكيلية بالطريقة التي تكتسب صفة مترفعة مدعمة بالحدس والتعبير[٤] .

ومن خلال ارتباطه الوثيق بالطبيعة، ابدع (كيرشنر) رسوم تعبيرية هي نتيجة العلاقة التي نشأت بين الفنان ووسطه وهو موقف ايضاً روحي وجمالي ازاء العالم باحداثه المضطربة، فقد

---

(1)Wood, Michael:**Art of the western world**, Summit Book, New York, 1989. P.283.

(٢) اوهر، هورست: **روائع التعبيرية الالمانية**، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٩، ص١٤٣.

(3)Wood, Michael: Op. Cit., P.283

(4)Glay-Jean: **Modern Art, 1890-1918**, Octopus Book, Limited. London, 1972, p.113.

عبر في اواخر عام ١٩١٧ عن رغبته في معالجته الحقيقة الكامنة وراء ظواهر الطبيعة كلها، ولخص تحوّله عن مادة الموضوع المتحللة من ماديتها[١]، لذا آثر البساطة والاختزال فبدت اشكاله تقترب من التجريد منها الى الواقع، مما اكتسبت نوعاً من المغايرة والاختلاف.

ترى الباحثة أن التعبيرية بحثت وراء قناع المعنى، ولم تتقيد بتسجيل الانطباعات، وصعّدت من قوة التعبير عن الأحاسيس والعواطف المتأججة لتكون بديلاً عن التعقل الموضوعي في محاولة لدمج الداخل بالواقع الخارجي، حتى تصبح اللوحة جزءاً من كيان الفنان مثلما عبر عنه (ماتيس) يقصد من ذلك التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء - فضلاً عن ذلك- إرادت التعبيرية مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني واللامعنى ليصبح الشعور بديلاً عن التفكير.

وهنا نستنتج وبفعل امتثال الرؤية التعبيرية للوجدان ومناهضة للمعنى، فقد عارضت هذه الرؤية، البنائية الهندسية التي دعا اليها (سيزان)، واللجوء بالمقابل الى الاداء الانفعالي الحر ولتكون اعمالهم معادلاً صورياً لحياة الانسان وقلقة ازاء الحضارة الجديدة. (وقد عبر الفنانون عن ذلك بأعتمادهم هيمنة اللامعنى والمخيلة واسقاط الحالة الفردية على الطبيعة) والايحاء بالانطباع اللاشعوري والتلقائي الذي يحاكي الطبيعة الروحية.

خامسا: التكعيبية وهندسة المعنى

احدثت التكعيبية ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للواقع، في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والثقافة، كشيوع التصوير الفوتوغرافي والاثر الهام الذي احدثته السينما وتحقيقها للواقعية البصرية، الامر الذي لم تعد فيه زائفة العصر تستسيغ الرسوم الممثلة للواقع المعنى، حتى فقدت اغرائها الشعبي[٢] .

وأخذت تيارات الحداثة تغادر الواقع المادي وتأتي بواقع فني من خلال تحليل بنية الشكل، فمن أجل ظهور رؤية جديدة للمشهد المعنى تم ضرب مراكز الاستقطاب التي تجمع التعبير البنائي، على وفق منظومة بنائية على اعتبار أن المدرسة التكعيبية [*] مثال لطبيعة الانشطارات النسقية داخل العمل الفني، وتحدد حركة التعبير تبعاً للصفات الفردية التي تميز الأشياء بعضها

(١) اوهر، هورست: روائع التعبيرية الالمانية ، مصدر سابق، ص٧٦.

(٢) فراي، ادوار:**التكعيبية**، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٩٦.

(*) التكعيبية (Cubism): اتجاه معاصر في التصوير يقوم على تحليل الأشكال والأشياء والمناظر والتعبير عنها برسوم هندسية، وأبرز ممثليها (بيكاسو، براك)، ينظر (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٥٣).

عن بعض. وتبعاً لطبيعة هذه التوجهات تجاوزت التكعيبية مسار المعنى لواقع التجربة الحسية المتغيرة التي بدأت مع النص الإنطباعي، متخذة مساراً ينبع من (سيزان) في بحثه عن الجوهري واللامعنى [١].

من هذا المنطلق فإن التكعيبية قد عولت كثيراً على الرؤية الحدسية لتصوير الحقائق الجوهرية لا المظهرية، فالرسام، كما يقول (براك): " لا يحاول تمثيل وضع ما، انما يحاول ان يبني حقيقة صورية" [٢]، وهذه الحقيقة الصورية هي حقيقة ايحائية بالشيء تتجلى من الذهن تبعاً لحدسه وتخيله في إقامة نسق جديد من العلاقات المجردة اللامعنى. ان امتثال التكعبيين للامعنى الذهني وما يستبطن من فاعلية للعقل والمعنى في قيادة بنائية اللوحة قد اضعف بالمقابل الحدس الوجداني، الذي على اساسه تميزت الاعمال التعبيرية عن التكعيبية. لان التكعيبية، حسب رأي (ابولينير) تريد التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي [٣] .

وعندما ارتبط الفن التكعيبي بالهاجس الهندسي، أي العودة إلى الأشياء، إنما ليمنح الشكل أو الأشياء نوعاً من الثبات، وهذا ما سعى إليه (بيكاسو وبراك) ومخاطبة الذائقة بما هو كلي، والتمهيد إلى إدراك الحقائق المطلقة. من هنا تكمن أوجه العلاقة بينهما وبين (افلاطون) الذي يصعّد من القيمة الاستطيقية للأشكال الهندسية ضمن توجهاته الفلسفية، إذ يشير بقوله: "لست أعني بجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس، بل أعني به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح أو الأشكال المجسمة المقدمة عن هذه الأشياء بواسطة المخارط والمساطر والزوايا، وأن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الآخرى، بل أنها لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها، بل هي جميلة دائماً وطبيعياً ومطلقاً"[٤].

توصف التكعيبية بانها انتقالة مهمة في تاريخ الرسم االحديث، لانها جعلت من المرئيات بدائل ناجحة للتوصل إلى صور ذهنية ثابتة. بمعنى آخر ابدلت التكعيبية العين بدل العقل، لما تتصف الحسيات المرئية بالجزئية والتغيير وعدم الثبات، اعمل على جعل العقل كاملاً، لــيس ثمة يقين باستثناء مايتصوره العقل"[٥].

---

(١) سيرولا موريس: **الفن التكعيبي**، ط٢، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣، ص ١١.

(٢) مولر جي أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٣) فراي، ادوار:التكعيبية، مصدر سابق، ص٣٤.

(٤) ريد، هربرت: حاضر الفن، مصدر سابق، ص٧٠.

(٥) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، مصدر سابق، ص٦٤.

أرادت التكعيبية أن تجد نوعاً من الصياغة الذهنية الجديدة للطبيعة هذه الصياغة تقود إلى إبداع أنساق جديدة لطريقة الرؤية الفنية القائمة على توظيف المفاهيم المترشحة من النظريات العلمية منها النظرية النسبية(لإينشتاين).

وكانت التكعيبية تدور في افق هذه النظرية إذ اسقطت اطلاقية الزمان والمكان بحيث لم يعد المكان والزمان مطلقين، إنما تحولا إلى مقولتين نسبيتين، وهذا ما سعى إليه العمل التكعيبي إلى اقتراح الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولة، وكان من نتائج ذلك أنها تجاوزت المعنى وفق مديات الزمان والمكان في إطار بنية واحدة وهذا بحد ذاته تحول كبيرفي بنية الشكل[١].

لقد تحول الرسم لدى التكعيبية إلى الإحساس بالأشياء وليس إلى ما تراه العين، من أجل قصد المعاني المطلقة في فنهم وما مقولة (براك وبيكاسو):" يحسن بنا أن نرسم ما نحس، وليس ضرورياً أن نرسم ما نراه". إلا مفتاحاً لهذا التوجه الذي يعد آلية الفن التكعيبي، إذ تتعضد بمقولة (بابلو بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣): "إنني لا أعمل وراء الطبيعة، بل أمامها ومعها" الذي يشير فيها إلى أن (أمام الطبيعة) تعني بديهية الشكل الرمزي، (ومع الطبيعة) لغرض التفريق عما وراءها ليمنح الحيوية الطبيعية لهذه الأشكال الرمزية، إذ إنه استوعب العالم الواقعي، (صار كيان (بيكاسو) بخلاف معظم الناس، ومعظم الفنانين شيئاً لا ينفصل عن كيان العالم، إذ إن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين المعنى واللامعنى)، وصار قادراً على بلوغ ما وراءه، ونفيه وخلق رؤىً جديدة في غيابه لم يرها الإنسان أبداً [٢].

والملاحظ في اغلب رسوم (بيكاسو) والتي تناولت (الموديل) أو المشاهد الإنسانية، تخليها عن التشبيه، والتركيز على رسم السطوح الامامية والجانبية بطريقة متراكبة، لذا يمكن رؤية الوجوه والاجساد من زوايا مختلفة تلك الطريقة التي بدأها (سيزان) في صياغته للمشهد الطبيعي والتي تشكل نقطة البدء الأساسية في رسم التكعيبيين من خلال التركيز على الجوهر الهندسي وتحطيم الرؤية الكلاسيكية للشكل المرئي[٣].

وعندما درس (بيكاسو) الفن الزنجي، فإنه أعجب بالحرية المطلقة التي يتمتع بها الفنان، وأعلن أن الملاحظة الدقيقة هي توأم المخيلة الساطعة، وتتعاونان مع فلسفته المثالية في مجال البحث عن مظهر جديد يضيفه إلى الفنون الزنجية، ومقولة بيكاسو: "يجب ألا نبحث، بل يجب أن

---

(١) فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص٨١.

(٢) والاس، فاولي: **عصر السوريالية**، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص١٦٨.

(3)De Micheli Mario: **Picasso**, Grosset and Dunlap A Filmways Company Publishers,. New York, 1978, p.16.

نكتشف" هو المعنى الحقيقي الذي قصده، وهو وضوح ما نعنيه ونريد إبرازه في يسر لأنه جزء من الحياة موجود في أيدينا وتحت أقدامنا[١]. فالفنان التكعيبي أراد تحويل الرؤية الحسية الجزئية إلى رؤية بصرية شمولية من خلال سحب كل أجزاء الشيء والموضوع من الامتدادات الفيزيائية وتقديمها على سطح واحد بصيغة التراكب أو التراصف، مما جعل أجزاء الشيء متكافئة في القيمة وتنشيط علاقاتها البصرية والجمالية كافة في حدود شكل كلي جديد. فمثل هذه التشكيلات الجديدة تكفل للأشياء التعبير عن كوامنها الجوهرية[٢].

وتبعاً للتحولات التي طرأت على بنية الشكل الفني التكعيبي فقد قسمت التكعيبية إلى عدة مراحل، فمنها: المرحلة الأولى التمهيدية (١٩٠٧-١٩٠٩) التي تمثلت بطروحات (سيزان) التي مهدت للتكعيبية وأثار اهتمامها البالغ بمستوى معالجة مدى التشكيل وكيفية بلوغه من دون الاستعانة بالوسائل الإيهامية، وقدم للتكعيبية الحلول من خلال محاولته لإعادة الشكل استناداً إلى الطبيعة لكي يستوعب البنية الأساسية لكل ظاهرة طبيعية لكي يكتسب العمل الفني لديه وحدة منسجمة تزيد في وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية، بينما رفض كل من (بيكاسو) و(براك) هذا التطبيق بالعودة إلى الطبيعة، أن نتلمس في الأشياء سوى هذه البنية الأساسية لا من أجل توضح العلاقات الداخلية بل للوصول إلى ما هيتها وجوهرها، من هنا كان التوجه نحو مظاهر التجريدية للأشياء والتوقف عن الصورة الذهنية لا المادية القائمة على التعبير البنيوي المتناغم، ذي الأشكال الهندسية، والتكعيبية قد تجردت عن بنية اللون بهدف التركيز على مميزات الأشياء الأساسية استبعدوا الألوان المتممة التي كانت التعبير المهيمن في العمل الإنطباعي، واكتفوا بالألوان البنية الغامقة والفاتحة والأخضر الحار والبارد والرمادي الحار والبارد هذا على مستوى التعبير اللوني وفي مقابل هذا المستوى اللوني المتقشف وضعوا تأليفاً ذا بنية أساسية تكعيبية ومسطحات وضعت في إتجاهات متعددة أفقية، عمودية، محورية ودائرية . فهدف هذه الإتجاهات هو ربط الشكل بالخلفية الذي يتيح مساحة ذات بنية مقطعية أو مشبكة[٣].

فعمل (بيكاسو وبراك) سارا على مسار عمل (سيزان) من أجل إيجاد تعبير فضائي متشابك بإحكام في خلفية العمل، فنجد في عمل (براك) (العارية الكبيرة) كشف عن رد فعل تجاه عمل (أنسات أفينيون) في الزاوية اليمنى منها (فقد اتبع طريقة بيكاسو في الجمع بين

(١) سليمان، حسن: **حرية الفنان**، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٣.

(٢) الربيعي، فاخر محمد حسن: أشكالية المطلق في الرسم الحديث، إطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٢، ص٨٥.

(٣) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، مصدر سابق، ص ٩٥-٩٧.

وجهات نظر متعددة داخل العمل الواحد)[١]. فالتكعيبيون عندما لا ينقلون الشيء المعنى بل اللامعنى، سيقلبونه في جميع وجوهه حتى المخفي منه مستخدمين شفافية الحدس بعناصر جديدة من خلال مساحات تبدو موضعياً غير شفافة.

العمل الفني التكعيبي في المرحلة الثانية التحليلية[*](١٩٠٩-١٩١٢) فتركز هنا العمل على بلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري من خلال تفكيك وتحليل أشكال الواقع الطبيعي داخل الشبكة الفضائية ذات التعبير المتناغم والتي تعطي مساحة العمل كلها، إذ تتداخل الرؤية الجبهية المباشرة والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، وأنتقاء العناصر الأساسية التي تتيح لنا إمكانية التعرف اليها، كالانف والعين أو الفم في الصورة الشخصية، والميزات البارزة في الأشياء الآخرى مثل الكاس – القنينة – الالات الموسيقية .... الا ان ما يصور العمل التكعيبي هو تحليل الأشياء الأساسية واوضاعها العائدة إلى كل منها[٢].

وأصبح الفن التكعيبي معادلة تجمع بين المعنى ومن ثم تحقيق فعل التقويض الشكلي نحو اللامعنى، وعندما نؤمن بهذه المقولة نتأكد من صحة التوجه المثالي والتأكد من الكليات قبل الجزئيات، والخالد قبل الفاني، والجمال المثالي والخالص قبل الجمال المادي، وبالتالي فإنها لا تقيم وزناً للمعرفة الحسية، فهو نزوع نحو العقلي ليصبح الفن التكعيبي سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية، وهذه الطبيعة المولدة لا تشبه الواقع الحقيقي أو الطبيعة، والتكعيبيون لخصوا الوجود إلى طبيعة صامتة مثل الآلات الموسيقية والبيوت وصحون الفاكهة، وفي موضع آخر أشار (براك) (لابد أن أخلق نوعاً جديداً من الجمال لا يظهر لي على هيئة حجم أو خط وكتلة ووزن، وأن أعبر من خلاله عن انطباعاتي الذاتية، والطبيعة هي مجرد حجة لإنشاء موضوع تزييني مضافاً إليه الشعور، أنها توحي بالعاطفة وأنا أترجم تلك العاطفة إلى عمل فني، أريد أن أعرض اللامعنى وليس مجرد امرأة مصنوعة)[٣] وغالباً ما يكون المخطط التمهيدي أو الموجز

---

(١) الماجد، عبدالرزاق: **مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع**، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٣٠.

(*) المرحلة التحليلية (١٩٠٩- ١٩١٢): اطلقت هذة التسمية إذ كان الفنان يلجا إلى تجزئة الاجسام (سواء كانت وجهاً أو منضده أو اناء) إلى مكعبات تم تجمع هذه المكعبات وكأنها قطع احجار منحوته لبناء جديد وتسمى ايضا بالمرحلة النحتية القائمة على اعادة بناء الأشكال في صورة مكعبات.ينظر(الماجد، عبدالرزاق: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، مصدر سابق، ص٣١).

(٢) الماجد، عبدالرزاق: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، مصدر سابق ، ص ٩٨.

(٣) فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص٨١.

حاداً مثل السلك، وناعماً مثل السحابة، ليعكس حساسيته للوحات المزخرفة، التي تصطفي الجوهر[١].كما في (الشكل١٢)

تعيش رسوم (براك) بين ماهو معنى ولامعنى، ولها اكثر من نموذج ففي اعماله التي صورت حياة جامدة استخدم (براك)، احرفاً وارقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وواجهات المقاهي، هذه العناصر تتناقض بوضوحها وبانتمائها إلى العالم المحسوس مع التفكيك الموضوعي للوحة، كما تتناقض مع الصفة المجردة للأفكار العامة التي تمثلها[٢].

وهنا نستنتج ان (براك) يشتغل على الكليات لا الجزئيات ففي اختزاله للشكل الحسي انما يستبدل حقيقة الرؤية بحقيقة المفهوم. انه ينطلق من هندسة ما قبلية يخضع لها حقل رؤيته كله ويهدف إلى رسم الطبيعة كلها من خلال مجاميع من أعداد صغيرة من الأشكال المطلقة [٣].

(الشكل ١٢)

(1) Edwin, Mullins: **Braque**, Thames and Hudson, London, 1969, P. 88.

(٢) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ -١٩٧٠)، مصدر سابق، ص١٠٠.

(٣) فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص٧٩.

ونجد عمل (براك) يشترك مع عمل (بيكاسو) بخلق تراكيب تتم برؤية جديدة والتي عرفت بالتكعيبية بالمرحلة الثالثة التوفيقية أو التركيبية[*] (١٩١٢-١٩٢٥) تعمق الإحساس بالسطح التصويري والحد من امتداد العمق الفضائي للصورة. فكان الاستخدام الملصقات والأشياء الحقيقية، مدعاة لخلق ايهامات فضائية وملمسية، ازيحت خلالها الحقيقة المادية للصورة التشكيلية وابتعادها عن الملاحظة التحليلية للنموذج المرسوم. فاللامعنى يتيح فرصة تشكل السطح التصويري بكيفيات غير محددة التوصيف،(فلم يعمل (بيكاسو وبراك) وفق قاعدة محددة، بل من خلال الحدس) [١].

ولاحقا تراكيب (الكولاج)[**] و(المونتاج)[***] و(الأشياء الموجودة)[****]، هذه الحقبة جعلت من بنية التكعيبية ان تحتفي بالأشياء الواقعية وموجوداتها في عودتها للأشياء الأولى ولمواردها الخام وتوظيفها من السطح التصويري مثل ذرات الحصى والاوراق المتساقطة من الاشجار وقطع الجرائد المهملة.

هذه الوحدة الاندماجية بين المعنى واللامعنى، هي التي جعلت من التكعيبية تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في عودتها للأشياء الأولى ولموادها الخام وتوظيفها على السطح التصويري مثل ذرات الحصى والأوراق المتساقطة من الأشجار وقطع الجرائد المهملة، حددته مرحلة التلصيق (الكولاج) التي مارسها (بيكاسو وبراك) على وجه التحديد، إذ قاما بمحاولة إعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين فابتكرا (قطعاً من الجرائد وورقاً مطلياً وورق تغليف)، كما في (شكل ١٣) وتم لصقها مباشرةً على القماشة، وأحياناً وضعا لمسات من

(*) التكعيبية التركيبية: هي عملية تطعيم وتلقيح اللوحات التكعيبية السابقة التي وصلت إلى تهميش الموضوع الاصلي بالمرة، بعناصر الواقع الجاري، في اكثر وجوهه الاعتيادية، ليظل للوحة تجاه المتفرج العادي، موطئ قدم على ارض الواقع.ينظر(فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص٧٩).

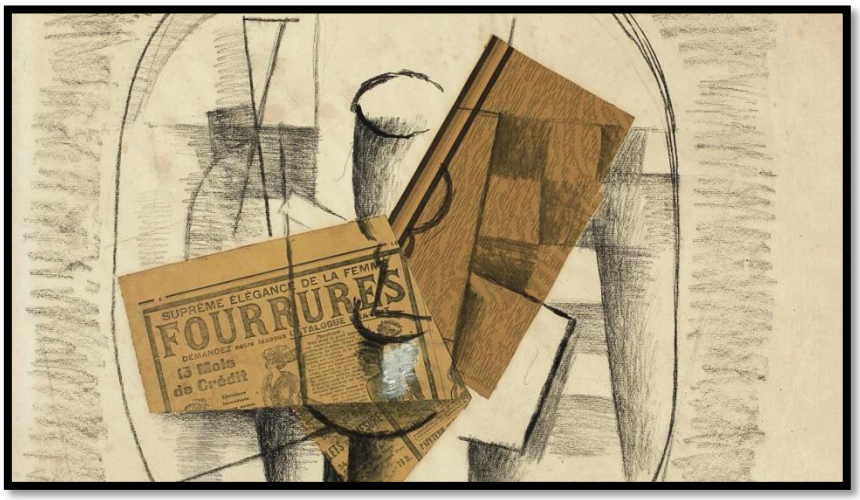
(١) فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص٦٥.

(**) الكولاج (collage): فرنسية الأصل تعني الصورة المركبة كلياً أو جزئياً من قطع الورق أو الملابس أو أي خامة اخرى تلصق على الكانفاس أو أي أرضية أخرى وهو مقرون بالمواد المستخدمة (الورق الملصق، الأعلانات المخرمه، الفرك وتجعيد الورق، قلع الالصاق، حرق وتوشيط الورق)، وفيها لجأ التكعيبيون إلى مزج اللون بالرمل، وكان هذا يهدف للحصول على مادية الأشياء، فمنذ عام ١٩٢٦ توصل الفنان الفرنسي (آندريه ماسون) بإستخدامه التقنية نفسها إلى نتائج مختلفة من حيث العفوية والتعبير الآلي. ينظر (القره غولي، محمد علي علوان: تاريخ الفن الحديث، مصدر سابق، ص ١٠٥).

(***) المونتاج: تقنية التركيب قاد الالصاق إلى داخل مواد غريبة كالرمل مثلاً.

(****) الاشياء الموجودة: استخدام مواد مختلفة وغريبة في التصوير.

اللون عليها، أي توضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الأشياء الواقعية)، فتتحول الأخيرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما.[١]



(الشكل ١٣)

فحينما ترسم اللوحة وتلصق أجزاء مصورة أو مرسومة عليها، فذلك لكي يمثل هذا (الفعل الدخيل التام) فترة أو فترات من غيبوبة تتخلل وعي الفنان فتمنحه بذلك معنى حلم، وكذلك التلصيق فهو إنجاز تصويري أو فني أو مجرد صفة طبيعية، فهذا التلصيق كإضافة نسبية يأخذ معناه الزماني حينما يستحيل إلى (ترقيع) ويكتسب بهذا الوضع المقلوب على إنه خارج التكوين ومجال الخلق، ويستعيد هذا التلصيق بالعمل الفني تجربة حلم[٢]. وعندما اتجه (بيكاسو) إلى الترقيع أو الكولاج التكعيبي، فإنه توجه بهذا نحو الماهيات المدركة للأشياء الحقيقية، لذلك (جعل فنه التصويري تلصيقياً، تشترك فيه عدد من المواد جمعت بجرأة واضحة لا تنتمي إلى هيئة الأشكال الخارجية، بل من خلال ماهيتها، وجعل ممثل الصورة بطريقة ملئت بعلامات الرسام التكعيبي، للإشارة إلى عناصر الصورة في طبيعتها الصامتة في ضوء العودة للجذور الأولى[٣].

وهكذا يتضح ان المعنى في الفن بتوحدها مع قوى اخرى في اللامعنى تظهر نمطية خاصة في التعامل مع السطح التصويري مخالفة للعقلانية في العلم والمنطق، وهذا ما يتفق مع قول

(١) آل سعيد، شاكر حسن: **دراسات تأملية**، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، ١٩٦٩، ص١٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص١٢٠.
(3) Hilton, Timothy: **Picaso**, The world of art library, London, 1975, P. 114.

(بيكاسو): "ان الفن ليس تطبيق قانون للجمال، لكنه ما تستطيع الغريزة والعقل ان يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون" [١].

وفي هذه التجربة يتجه قصد التكعيبيون إلى استحضار القيم الذهنية المحملة بالمعنى وقدرتها على توحيد الأشياء المتعددة على قماش اللوحة والتي يصعب على العين رؤيتها، وهي إجابة عن الصورة المعقدة التي يتلقاها الإنسان المعاصر عن العالم، هذا التعقيد الذي سعى التكعيبيون إلى نقله على اللوحة بوصفها ظاهرة تقوض صورة المعنى المرئية وتعمل على تجمع الأشياء أو (وضع ظواهر الشيء المتعدد جنباً إلى جنب على السطح التصويري ذاته، بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن أن يوحدها من جديد)[٢]. لأن الرسم القائم على الإدراك الخارجي لم يعد مناسباً من وجهة نظر هؤلاء الفنانين، إذا أريد للفن أن يكون ليس مجرد وسيلة لمداعبة العقل والحواس، وأنما وسيلة لاستزادة المعرفة، فإنه يمكن تأدية هذه الوظيفة من خلال رسم الأشكال كما يدركها العقل.

أما (فيرناند ليجيه ١٨٨١-١٩٥٥) فيقول أني أرى أن أصح وضع للواقعية المثيرة لعواطفي وأحاسيسي، هي التي تتضمنها هذه الخصائص التشكيلية في الفن الذي يسمونه تكعيبي، وخصائص هذا الفن هي الخطوط والألوان والتشكيل، استخدم (ليجيه) تضادات لونية قائمة لاعلى الاستقصاء العلمي للضوء الذي قام به الإنطباعيون المحدثون فحسب، بل تقوم على اعتبارات شكلية صارمة إضافة إلى تضادات بين الخطوط المستقيمة والمنحنية وتضادات بين الأشكال الصلدة وبين الاسطح المستوية، وقد كانت النتيجة تجريدية لاتخلو من اعتقادات روحية [٣].

كما استخدم (ليجيه) طريقة الورق الملصق للاشارة إلى الشيء دون وصفه أو محاكاته وكذلك رفع من شأن المواد المستهلكة بماديتها الحسية إلى مصاف جمال مترفع ومتجاوز لمحدودية الخامة. يتجاذب طرفا الصراع في لوحة (ليجيه) سمات المعنى واللامعنى من خلال علاقة الخط واللون، فالخط لديه ذو سمات حسية يمكن ان نتعرف على الأشياء من خلالها بينما اللون يصبح تجريدياً [٤]. يشترك (ليجيه) مع التكعيبيين في ابداع شكل سامٍ، معتمداً على المفاهيم التي تستمد من الهندسة .

---

(١) عبدالحميد، شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير، مصدر سابق، ص١١٤.

(٢) مولر جي أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص٧٩.

(٣) مرسي، أحمد: **بيكاسو**، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٢، ص٧٢.

(٤) مولر جي أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص٥٤.

ويعبر (خوان كرس ١٨٨٧-١٩٢٧) عن رأيه عندما يقول: "أنصرف سيزان إلى البناء المعماري وأنصرفت أنا عنه، لأني أميل إلى التجديد، ودفعني هذا الميل إلى العناية بالأجزاء والمفردات بدلاً من مجرد الإحاطة بالشكل العام". فتوصف لوحاته بالاكتمال وسمة الاكتمال هذه ناتجة من التنقية الجمالية التي يستخلصها الفنان من الأشكال نفسها، معتمداً على الشكل الهندسي والتوافقات المحكمة بين الكتل اللونية والخطوط وكذلك من خلال طريقة الاستخدام المثلى للعلاقات اللونية بتجاوراتها الايقاعية أو بتضاداتها فقد احيا (كرس) القواعد وحتى الانظمة. فالشكل المعنى الذي يمثل حياة جامدة أو أشياء كالقدح أو العلية أو آنية زهور تتحول بفعل التركيب الخلاق إلى جمال لامعنى، فاللامعنى الذي يحاول تحقيقه (كرس) في مشروعه، هو مجموعة العلاقات الجديدة التي يخلقها الفن وليس الواقع بمعطياته المستهلكة، ان التناغم الذي توصل اليه (كرس) في رسومه تقترب كثيراً من التناغم الموسيقي في تجرده وهو بهذا يقترب من مفهوم الجمال في تعاليه [١].

وهذا يذكرنا بمقولة (ماتيس) عندما أشار إلى أن: "بيكاسو يحطم الأشكال بينما أنا أخدمها" ويجيب (بيكاسو):" أنه أمر أقوى مني، أضيف وأختزل وأغير المكان، بينما (ماتيس) يدع الخط يأتي وحده يتكون ويعيد تكون الأنموذج، وعندي الرسم وأبحث عن اللون، و(ماتيس) لديه اللون ويبحث عن الرسم"[٢]. أي أن الرسم لديه أفكار وليس تداعيات خطية ولونية مثلما لدى التعبيريين، ويقصد الفكرة الجوهرية الكامنة خلف الشكل الظاهري وهذا الحوار بين (بيكاسو وماتيس) ما هو الا صورة لمحاولات تقويض المعنى إلى اللامعنى.

نستنتج مما تقدم أن التكعيبية نزعت نحو الشكل الهندسي بوصفه حاملاً قوة روحية سعياً للحقيقة المثالية في محاولتها للجمع بين المعنى واللامعنى من حيث العودة للأشياء لمنح الأشياء والشكل نوعاً من الثبات في وحدة إندماجية بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي، وهذا ما جعل التكعيبية تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في هذه العودة، وأنها بحثت عن الحقيقة الجوهرية للشيء الذي يراد تمثيله دون الاقتصار على الوجه الخارجي العابر لهذه الحقيقة.

سادساً: التجريدية من المعنى إلى غنائية اللامعنى

تعد التجريدية من المدارس الشكلية التي أهملت المعنى، إذ تنزع إلى طاقة اللامعنى المفتوح على القراءات المتعددة وطرح أجوبة لأسئلة مستقبلية مفتوحة، لتحل التقنيات والاستغلال البارع للأدوات وخامات الفن محل المضامين والشكل الموضوعي من خلال الصورة المناسبة

(١) الجباخنجي، محمد صدقي: **فنون التصوير المعاصرة**، دار القلم، القاهرة، ١٩٦١، ص٦٩.
(٢) كاندنسكي: **ماتيس وبيكاسو جنباً إلى جنب**، شبكة الانترنيت.

للحركة، (لأن الإنسان يمكن أن يتحسس أشياء غير مادية تتم عن طريق المعنى أو اللامعنى، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل إلى ما هو خفي)[١].

إن المعنى التجريدي يستطيع فهم الأشياء ومقولات الزمان والمكان بشكل نسبي، إذ لا يمكن فهمها متصلة، بل بتقطيعها، بمعنى أن الفنان التجريدي (يستطيع خلق عوالم صغيرة تعكس العالم الكبير، وأن يحتفظ بالكون إن لم يكن ضمن حبة من الرمل سيكون ضمن كتلة من الحجارة أو ضمن نموذج من الألوان، إنه لا يحتاج إلى مظاهر طبيعية)[٢]. لذا سعى التجريديون إلى استخدام رموز لونية أو سطوح أو أشكال هندسية لها معناها الثقافي والاجتماعي لإنتاج خطابهم البصري جمالياً، وحتى عندما نرى بنية تجريدية راسخة، لكنها من حيث الواقع الحسي تعدّ الشكل بوصفه رزمة من نشاطات متساوية من حيث الأهمية، هو كل ما موجود في حالة من الحركة.

ان الأشكال الخالصة في الفن التجريدي تكشف عن اللامعنى من خلال سعيها إلى التقرب من المعنى، واذا كانت صفة الإطلاق في الرسم نابعة من التخلي عن المعنى سعياً إلى اللامعنى، ذلك لان التجريدية لاتعبر عن شيء آخر سوى نفيها أو رفضها للعالم، وإحلال حقيقة بديلة للحقائق الحسية. فالفنان التجريدي غير منفصل عن العالم، وأشكاله مستمدة من الحياة، تحمل رائحتها.

وإن الإدعاء القائل أن الفنون التشكيلية يمكن أن تحاكي الرياضيات والموسيقى إدعاء قديم وجد صداه في القرن العشرين، والمدخل إليه في الرسم الحديث يتمثل بأعمال (سيزان) وملاحظته أن جميع الأشياء يمكن تجزئتها إلى هيئات تجريدية كالمخروطات والكرات والاسطوانات، كما أن لوحة (آنسات أفينون) ل(بيكاسو) توضح حلول التجريد وإظهاره بصورة مرئية [٣]، وهنا تكمن صناعة اللامعنى بأدوات الرياضيات.

وقد يؤجل الحكم على اللوحة الفنية ووضعها بين قوسين لحين تأتي هذه الخبرة المعاشة أو التجربة الجمالية التي يمثلها المتلقي بوصفه جزءاً من العمل الفني، وهو بالتحديد ما سعى إليه (هيدجر) في منهج اللامعنى والذي ينطبق على التجريدية أكثر من أي من الحركات الفنية الآخرى في الرسم الحديث. وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، نجده يستبدل المعالم المميزة لحقائق

(1) Pohribny, Arsen: **Abstract Painting**, Phaidon Limited, New York, 1979. P. 8.

(٢) ريد، هربرت: الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص١٧٧.

(٣) أليوت، الكسندر: آفاق الفن، ط٢، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٣٩.

الأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان، ولاشيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية [١]. وهو بهذه القصدية أو التلقائية الذاتية، فإنه يعمد إلى تحرير عقله من قيود الواقع المحدود بالاعتماد على الخبرة الشخصية.

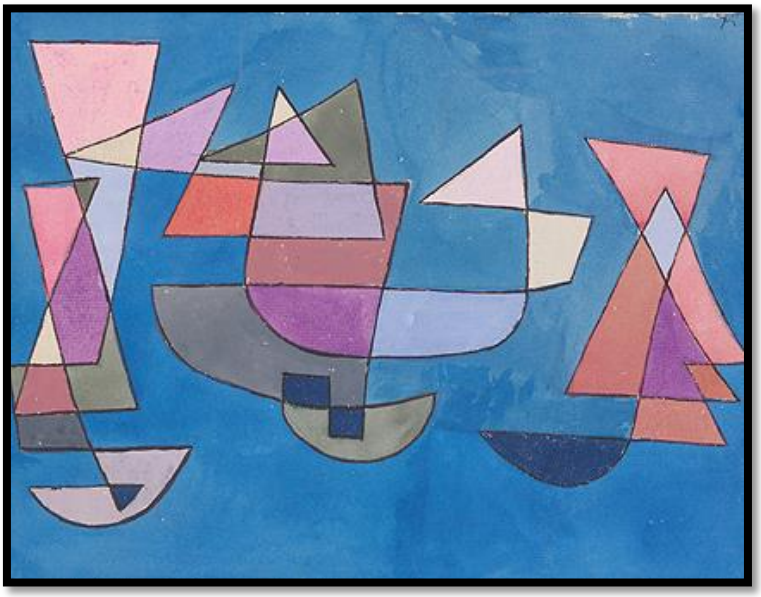
لذلك عمل التجريديون على الاهتمام بما يمكن تسميته بالشعور الباطني، الذي يمارس عملية خداع الحقيقة وتشويهها، وقد سعوا إلى منطق النفاذ إلى ما وراء الأشياء في محاولة لاستخراج معرفة بصرية تتوصل إلى اللامعنى بوصفه فكرة سامية مستفيدين من فكرة الوجودية في مبدأ التخييل، كونه سلطة تنفتح على المادة وهو مبدأ (سارتري) على وجه التحديد. وتكمن رغبة الانفصال عن الخارج لدى الرسام التجريدي بحثاً عن الجمال المتعالي، بمعنى (أن إحساس الانفصال من الطبيعة هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته)[٢]. وهذا ما يلتقي مع نظرة (أفلاطون) في مثاله الجمالي.

لذا اتجهت التجريدية إلى المجرد والقصي والغيبي بدلاً من الواقع الفعلي، أي نحو تقويض المعنى التداولي بفعل فهم للامعنى ذاته، بما ينعكس من خلال التطور الكلي للفعالية الذهنية، التي تبدأ من المعنى إلى إعادة التمثيل، وما الذاكرة والعمليات العالية للتعليل والتفكير الشكلي، إلا وظيفة التبادل المتسارع لما هو بعيد. ذلك يعني الموازنة بين تحويل ما هو بعيد وبعيد من الحقائق إلى أفعال ثابتة وإعادة تشكيلها كحقائق في الذهن[٣]. في إشارة إلى أن هذا الواقع المجرد الوهمي يمكن أن يتحول إلى شيء من الحقيقة عندما يمارس الذهن فعاليته التحليلية عليه وإيجاد موازنات من خلال المعادلات الشكلية المطروحة بوصفها مرجعيات فكرية، إذ (يستحضر التفكير صوراً، والصور تحتوي على فكر، لذلك فإن الفنون المرئية هي الأرضية للتفكير المعنى)[٤]. لذا فإن التجريدية تعتمد فعل اللامعنى الخالص في تشييد المنجز البصري العياني مع اقتراب أو ابتعاد بدرجة معينة عن المألوف وشبه الواقعي، فيتحد الفنان مع ذاته في هذا التتابع.

وقد عبر (بول كلي ١٨٧٩-١٩٤٠) عن ذلك عندما قال: " أذهلني الذي لم أكن بحاجة إلى متابعته بعد أن علمت أنه قد تمسك بيّ وإلى الأبد، وهذه هي اللحظة المباركة أنا واللون واحد.. أنا رسام"، إذ إن ثمة إنسان يكرس نفسه للألوان والأشكال، ومادام يحب اللون لأجل اللون، والشكل كذلك، مادام يدركها لأجلها هي وليس لأجله. فإن ما يراه هو الحقيقة الداخلية للأشياء ظاهرة عبر

(١) هيث، أدرين: **الفن التجريدي، أصله ومعناه**، ترجمة: محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة، بغداد، ١٩٨٨، ص٧.
(٢) المصدر نفسه ،ص ٤.
(3) Arnheim, Rodolf: **Visual Thinking**, University of California, Press Berkeley, Los Angeles, London, 1971, P.67.
(4) Ibid: p. 85.

أشكالها وألوانها[١]. بمعنى أن الإدراك الجمالي هنا، إدراك الجمال بذاته، وهو بحث عن ضرورة داخلية في أعماق الفنان، فضلاً عن بحثها في الأشياء ذاتها ،كما في (الشكل١٤)



(الشكل ١٤)

فإن الفن لدى (كلي) يصبح جسراً بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية وهو توجه نحو اللامعنى، وبين التكعيبية وما فوق الواقعية، ليعبر عن فكرته هذه حين قال يوماً بأن: " الطبيعة فن من نوع آخر، ينبغي أن ننظر إليها كمثل قادر على أن يساعدنا على خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدنا بها الفن التشكيلي"[٢]. بمعنى أنه درس الطبيعة لا لفهم قوانينها، بل للإطاحة بها وتطوير ظواهرها من جديد، وأن معرفته التي أمتلكها للخلق الطبيعي أتاحت له أن يستحضرها في أعماله التجريدية، وتنتمي الإمكانية المجردة في هذه الحالة إلى عالم اللامعنى، بينما تتعلق على الضد منها الإمكانية المحددة بالجدلية بين ذاتية الفنان والواقع الموضوعي، أي بين اللامعنى والمعنى .

ويعتقد (كلي) أن الفن يلعب ببراءة في الأشياء العلوية وقد ينتهي به الأمر، تقويض مركزيات المعنى فيها، وما مركزي المعنى في الأشياء إلاّ أمثلة جزئية في الوجود الكلي، وأن ثمة حقائق أخرى، وأن الحواس لا تدرك إلاّ بعض الحقيقة والعقل أيضاً قاصر في هذا المقام،

(١) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٠١.
(٢) مولر جي، أي وفرانك إيلغر، مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٢٥.

وعلى الفنان أن ينمي القدرة على استخدام وسائل أخرى للمعرفة انطلاقاً من فعل الروح التي تتخذ شكلين فتصير مادةً مرئية، الفضاء روح، والشكل المعتم روح [١].

وضمن هذا التوصيف يتحول الفن التجريدي في أغلب الأحيان إلى علاقات شكلية من خلال العلاقات المكونة للبنية الشكلية المستوضعة للمعنى، مثل اللون والأشكال الجزئية، لتتسق مع طروحات الشكلانيين الروس والنظرية الجشتالتية، أو ما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية في الفلسفة، التي عدّت الشكل هو التعبير المهيمن في بنية المعرفة أو اللغة أو الرسم .

وتكتسب الأشياء حياة روحية لا شعورية خاصة لدى (فاسيلي كاندنسكي١٨٦٦-١٩٤٤)، إذ يعد ذلك من محمولات الفن التجريدي وأن الفنان تتحكم فيه قوة عظمى هي (الضرورة الداخلية) بعدما كانت الأشكال الطبيعية موضع اهتمام الفن الكلاسيكي التي تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الضرورة. إذ يجد لها الفنان تكوينات إنشائية على السطح التصويري تتساوق مع ذلك الدفع الداخلي الذي نستطيع أن نطلق عليه (المعادل الموضوعي). فإن المهم في الفن هو الشكل الذي يخفي مضمونه النصي وراءه، وأن هذا اللامعنى أقل جاذبية للعين ولكنه يتجه نحو الروح، بما يعكس حضور هذه المعاني المخفية بالرغم من غيابها الخارجي إذ تتضح لعبة الحضور والغياب وارتباط كل منها بالآخر ضمن ثنائية جدلية بوصفها إحدى مرتكزات المعنى الجمالي [٢].

في ضوء هذا نجد أن الفن تجاوز الشعور الإنفعالي الناتج من علاقة تماسية مع الواقع الخارجي، وأن سلطة اللامعنى بدأت تتشكل بقصدية واضحة من أجل الإنتاج والإدراك معاً. وهو ما تلحظه الباحثة في محاور الإلهام لدى (كاندنسكي) المتمثلة (بالانطباع والارتجال والتكوين) وتحديداً في المحور الثالث الذي يدعوه تعبيراً عن إحساس داخلي تشكل ببطء، أختير وعدّل مراراً وبحذلقة. وفي هذا التكوين يلعب المعنى والقصد دوراً كبيراً، لقد انصرف فن التصوير عن محاكات الواقع المرئي المعنى، ليصبح أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنية، أي (أن لكل رائعة من روائع الفن مغزىً روحياً، فهي جميعاً دونما استثناء صادرة عن ذرى التجربة، وهي مع ذلك تخاطب كل إنسان مباشرةً)[٣].

---

(١) عطية، نعيم: **خمسة فنانين كبار**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٨، ص٢٥٦.

(٢) كاندنسكي: **بقلمه**، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، ع٣، لندن، ١٩٨١، ص١٠٠.

(٣) أليوت، ألكسندر: آفاق الفن، مصدر سابق، ص١٨.

ويرى (كاندنسكي) أن (المصور يتغذى بالانطباعات الخارجية الحياة الخارجية صائغاً إياها بروحه الحياة الداخلية.. الواقع والحلم، وبدون أن يدرك ذلك والنتيجة هي العمل الفني)[١]. هذا الناتج الظاهر للعيان، هو حصيلة الاندماج اللامعنى بالمعنى مع تغليب سلطة اللامعنى في تشكيله، ليصبح الواقع المرئي حلماً على هيئة إيقاعات لونية متناغمة وأشكال، لأن هذه الثنائية هي الحياة الروحية للفنان بوصفها مصدراً وحيداً للتجربة وتحديد هدف الفنان في سعيه، بمعنى أن الفنان حينما يبدأ بعمل أشيائه بغير هدف فإنه يدمر نفسه (على الأقل داخلياً) أو عمل أشياء غير جديرة بالحياة، إذ يرى أن (الفن لا يخرج من الرأس فقط، ونحن لا نعرف تصويراً عظيماً خرج من القلب وحده، وعموماً فالتوازن بين الرأس لحظة الإدراك والمعنى والقلب لحظة اللامعنى والحدس هو قانون جميع أشكال الخلق)[٢].

ولتأكيد هدفه الروحي وعلاقته مع الواقع الخارجي يشير (كاندنسكي) إلى علاقة الكون وموسيقى الأجرام في مغزى التعبير عن الروح السرية والعواطف الإنسانية، وعندما تخلى عن رسم الأشخاص لم يكن يحلم بأن يدير ظهره للطبيعة، بل سعى للتوحد معها، إذ إن الفنان التجريدي لا يمارس أسلوبه بمنأى عن العالم المعيش، وأنه لا يعبر عن شيء سوى نفي أو رفض العالم، وفي رفضه هذا لا يكون منفصلاً عنه، وأن اللوحة تحمل دائماً شيئاً ما للوصول إلى معنى أو التعبير عن حقيقة، لا أن يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء، ولكنه يقدم نظاماً جديداً من المعادلات يحطم العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، ولذلك فإن الحقيقة في التصوير صدق باطني في اللوحة يمكن اتساقها مع ذاتها[٣].

نستنتج مما تقدم أن التجريدية سعت للتخلص من شوائب المعنى وعوالقه في سعيها لتأكيد أحقية الشكل على المضمون، وما الشكل سوى حامل ومحمول جمالي في ذات الوقت وينفتح على القراءات المتعددة، بما يحيل إلى تعليق الحكم على اللوحة ووضعه بين قوسين لحين حضور الخبرة المعاشة أو التجربة التي يمثلها المتلقي مثلما قصده (هيدجر). وقد سعى التجريديون ضمن هذا التوجه للاهتمام بما يمكن تسميته بالشعور الباطني في محاولة لاستخراج معرفة بصرية تتوصل إلى (اللامعنى) بوصفه فكرة سامية مستفيدين من مبدأ التخييل الذي جاءت به الوجودية، كونه سلطة تنفتح على المادة.

---

(١) كاندنسكي: بقلمه، مصدر سابق، ص١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٢.

(٣) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، مصدر سابق، ص٢٣٠.

وقد نبذوا محاكاة المعنى، والتركيز على الصيغة الشكلية الخالصة عن طريق إيجاد بنية شكلية ذات أشكال تجريدية تتجلى فيها صفات الجمال من حيث التناسق والاتلاف والانسجام (الهارموني)، مثل علاقة نسق اللون بلون آخر، وعلاقة نسق الخط باللون، وهكذا فأصبح تأليف اللون والكتل اللونية على الخامة البيضاء عملية توقعية تسير بإتجاهات موجبة وسالبة تطرح على دفعة واحدة إلى الوجود أي عملية خلق مجرد خال من حسابات الواقع المثالي وهكذا يكون الإيقاع مجالاً لتحقيق تصارعية الحركة في النص التجريدي، فالإيقاع بصورته المتعددة يكون ترديداً للحركة بشكل منتظم تجمع بين الوحدة والتنوع وبالتالي نرى الايقاع يوحي بالقانون الدوري لاوجه الحياة فحركة اللون والكتل والخط تولد نمطية ايقاعية كامنة في النص الفني أي تولد حالة ايقاعية تضفي حيوية وديناميكية على النص الرسموم وبهذا فقد تحول العمل الفني إلى علاقات شكلية من خلال العلاقات المكونة للبنية الشكلية مثل اللون والأشكال الجزئية لتتفق مع طروحات الشكلانيين الروس والنظرية الجشطالتية وما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية التي عدت بنية الشكل هي النسق المهيمن في النص الفني [١].

انقسم الفن التجريدي إلى إتجاهين رئيسين الأول تمثل بإتجاه التجريدية التعبيرية والتي تزعمها الرسام (كاندنسكي)، وهي تسير في الإتجاه الموسيقي والحركة الغنائية والثاني تمثل بإتجاه التجريدية الهندسية والتي تزعمها الرسام (موندريان). ذات إتجاه هندسي معماري التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية ليؤلف نسقاً تكون فيه بين الألوان والأشكال علائق نسبية ثابتة كالنوطات الموسيقية، وهذا يتضح من خلال تسمية النصوص بعناوين موسيقية تجريدية [٢]، وما التعبيرية والهندسية الا آلية لتقويض المعنى من خلال فهم دقيق لمركزيات المعنى، كما في (الشكل ١٥)

(١) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، مصدر سابق، ص٢٣٠.
(٢) المصدر نفسه.

(الشكل ١٥)

وهذا ينطبق تماماً على نص (كاندنسكي) إذ سيظهر ذلك الانقطاع اللوني بالنسق البنائي للايقاع المستند إلى المكان، وهذا ما أشار إليه في (الروحي في الفن) فارتبط الايقاع في العمل التشكيلي بالايقاع الكوني، بحيث ان ماسمي بالضرورة الداخلية لدى الفنان ماهي بالنتيجة إلا اتصال لاواع بالايقاع الوجودي ونسق الايقاع في نص(كاندنسكي) يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل كامل مضافاً إلى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسيده بتضادات وتآلفات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشئ المراد التعبير عنه، فقد شكل نقاط تلاشٍ غير منتهية مركزها الروح والخيال وبذلك يعبر الشكل، العمل الفني، اللوحة عن مجموعة استعارات تعمل على اقصاء المادية وجعلها تقترن من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس [١]. والفن في السابق يحاكي الطبيعة ويصور المعالم المعنى كي ينقل إلينا نموذجاً عنه مثالاً، بات الآن يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس في محاولة لجعل اللامعنى معنى بحسب تعبير (بولكلي). وقد قسم (كاندنسكي) الفترة إلى ثلاثة مستويات [٢]:

١. إنطباعات: وهي عامة تمثل مشاهد الألب الطبيعية.
٢. إرتجالات: وهي صورة عابرة، أكثر تلقائية ولا جذور لها في الطبيعة (لا معنى).
٣. تكوينات: وهي رسوم أكثر حسابية أنجزها بتمهل في ضوء دراسته الأولية.

إن (بيت موندريان١٨٧٢-١٩٤٤) يحدد (التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية إلى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة، فيصبح الفن وسائل مدركة

(١) ريد هربرت، حاضر الفن، مصدر سابق، ص ١١٢.
(٢) القره غولي، محمد علي علوان: تأريخ الفن الحديث، مصدر سابق، ص ١٣٤-١٣٦.

كالرياضيات تماماً، يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون)[١]. بمعنى أن النظام البصري يمكن إدراكه في ضوء العلاقات الناشئة من توافق الأنساق البنائية المكونة له مثل اللون والرمز، وهو ما عمل عليه في أواخر حياته. كما في (شكل١٦). بحثاً عن جوهر نقي يمكن استحصاله من خلال بنائية الشكل وعودته إلى الأشياء الأولى.

(الشكل ١٦)

وقال (موندريان) (لقد استغرقت من الوقت طويلاً لأكتشف نشوة الحقيقة النقية، وأن مظهر الأشكال الطبيعية يتغير، إلا أن الحقيقة تبقى ثابتة، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكيلياً، لابد من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة للشكل واللون الطبيعي إلى اللون الأساسي أو الأولي)[٢].

(١) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٢.

(٢) كورك، جاكوب: **اللغة في الأدب الحديث**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٠٢.

وهذا ما يبرر مرافقته الثيوصوفيين(*) للبحث عن جوهر آخر من خلال الأديان الشرقية، بمصاحبة (كاندنسكي، وماتيس، وبرانكوزي).

قد شكل (موندريان) رؤية فنية جديدة أظهرت توجهاته نحو التجريد الخالص ذات المنحى الهندسي فمن خلال مروره بالتكعيبية وما عملت على الشكل الجوهري من تجريدات خالصة، ثم تأثر بطروحات (شونميكرز) الذي اقترح نظاماً سماه (التصوف الايجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) زاعماً أن نظامه هذا سيساعده على النفاذ بالتأمل الخفي الحقيقي فقد اعتمدت الرياضيات التشكيلية على حكم النسق الأساس للأضداد، إيجاباً وسلباً، وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية، ولهذه صلة بقوى كونية إذ أن العمودية هي أشعة شمس والافقية حركة الأرض الدائمة حول الشمس. أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية فقط: الاصفر – الأزرق- الأحمر. وهذه الألوان هي ملخص لجميع ألوان الطبيعة الموجودة بألوانها وتعدداتها(١).

فعمل (موندريان) عمد إلى استقلال الأشكال عن أي إشارة إلى الطبيعة وجعلها مجرد اشارات من الخطوط والايقاعات مبتعدة كلياً عن الطبيعة، إذ اختزل البنى التأليفية للتكعيبية وعمد إلى تقسيم النص إلى مساحات صغيرة مستطيلة ومربعة ويعبر عن إمكانية تأملية(٢). فقد اعتنى نص(موندريان) بتوظيف الأشكال الهندسية (المستطيل – والخطوط الافقية والعمودية) بوصفها بؤرة فلسفية قائمة على اعتبار أن الترابط بين ماهو عمودي وماهو أفقي يعبر بشكل أو بآخر، عن شمولية البنية المكونة له(٣).

فقد أظهرت معظم أعمال (موندريان) صبغة هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والافقي وهي قيمة جمالية تجريدية خالصة تحمل رؤية فلسفية قائمة على اعتبار الترابط بين ماهو عمودي وافقي والذي يعبر بشكل أو بآخر عن (أنسجام) فنجد تأثيرات الديانات القديمة فضلاً عن تأثير طروحات الفيثاغورية، أذ اختزل الألوان إلى ألألوان الأساسية ويضاف إليها

(*) الثيوصوفية (Theosophy): هوالتصوف الأشراقي ويعتمد على البوذية البراهمانية وغيرهما من الفلسفات الشرقية وهي تعاليم صوفية تذهب الى ان الله (سبحانه وتعالى) يمكن ان يعرف عن طريق رابطة مباشرة مع العالم الاخر ،ويذهب الى ان النفس الانسانية تغيير حضورها وغيابها على الارض مرات عديدة الى ان تكفر عن الخطيئة وتتحد بالله. ينظر(م. روزنتال، وي بودين: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص١٢٠).

(١) برجسون، هنري :**المدخل إلى الميتافيزيقيا**، ط٣، ترجمة: محمد علي أبو ريان، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٤، ص ٢١١-٢١٢.

(٢) سارتر، جان بول: **التخيل**، ترجمة: نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٩٣.

(٣) ريد هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص ١١٢.

اللون الاسود والابيض والرصاصي، إذ لم يمزج عمل (موندريان) بين الألوان الأساسية فيبدو أن انساق خطوطه وألوانه توحي بالزهد ومن ثم توحي بالشمولية والتوازن الأمثل، وقد قال (موندريان): (لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري أختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابته، للون والشكل الطبيعي إلى الأشكال والألوان الأولى) [١].

ويرى (كازيمير مالفيتش١٨٧٨-١٩٣٥) أن الموضوع لا معنى له، كما أن الأفكار القادمة من الفكر المدرك لا قيمة لها، والشعور هو العامل الحاسم، لذلك فإن الفن يصل كتصوير تجريدي في السوبرماتزم[*] أو التفوقية. وهو أعلى قيمة في التجريد ومغادرة الواقع وعوالقه بحثاً عن جمال خالص يبلغ من الصفاء درجة قصوى، ذلك الذي عمل عليه مع (موندريان) في مراحل التجريدية اللاحقة، ويرى أن لاشيء له واقعية سوى الحساسية، لا الحساسية بالنسبة للإنسان، بل بالنسبة للأشياء مثل لوحته مربع أبيض فوق مربع أسود، إذ يصفها بصورة الليل البهيم الذي شعر به في أعماق نفسه، مشيراً إلى أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وأن المعرفة النقية بدون أشياء تبعد التواردات والتأثرات ولا تعترف بغير اللامعنى[٢]. وهو سعي لاختزال كلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع شكلاً نقياً يصفه (مالفيتش) بقوله (المربع طفل ملكي وحي) إشارة إلى تكاملية المربع وقدرته التوليدية لأشكال جديدة إثر انقساماته الداخلية.

أما عمل (مالفيتش) الذي يضع بنيته التشكيلية من خلال مساحة المسطحة فإنه يحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقية الشكل الهندسي. فجاء العمل هنا كأختزال كلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع بنية مهيمنه، وهو بهذا يشترك مع كل من عمل كاندنسكي وموندريان في سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة والهندسة ذات الإيقاع الكوني كما في (الشكل ١٧)

---

(١) هاوزر، أرنولد: **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٦٥.

(*) السوبرماتزم (Supermatism): وتعني أولوية الإحساس الصرف، وقد بدأ برسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء.

(٢) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصد سابق، ص٤٩.

(الشكل ١٧)

كما تجدر الاشارة إلى علاقة عمل (مالفيتش) بالبنى التي تحتكم تحت ضغوط التجمعات الدينية الصوفية التي أسهمت في بلورة بنية الشكل فالمربع في النص هو إلغاء الأشكال التي يمكن أن تحيل إلى العالم الحسي وما يتبعها من مشاعر. فالانطباع الذي يولده التضاد بين المربعين الأبيض والأسود، الأساس لكل فن، فالعمل اعتبر هنا بمثابة نقطة الصفر في الخطاب التشكيلي. وسماها الأيقونه العارية دون أطار زمني، كأنما الغاية منها ايجاد ماده تفكير صافية ومادة للتأمل الخالص[١]. وهذا ماتميزت به أعمال (مالفيتش) في استخداماته الهندسية للأشكال الهندسية مربع أومستطيل وتوظيفهما مع الفضاء المحيط، وصولا إلى مايشبه التكامل والثبات والاستقرار الشكلي لكون مثل هذه القوانين هي دلالات لمطلقات كونية.

سابعاً: السريالية وتقويض المعنى باللامعنى

تعد السريالية ردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الأولى والتي أدت إلى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤيه التقليدية لبنية العمل الفني، من خلال اشتغالها تعلي من شأن التعبير اللامعنى والصور الحلمية.

(١) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، مصدر سابق، ص ١٤٩.

فالسريالية (*) أعتمدت مقولات (لاكان) حول اللاشعور وهو نفي للمعنى بوصفه تعبير يتألف من شكليات أو عقد من الدلالات بحيث أصبح تعبير اللامعنى بؤرة مهيمنة في بنية الصورة الفنية، من خلال إنتاجها لمواقف خلاقة تحيلنا إلى حرية العمل الخارج عن أي قيد أو تقليد دون أن تسند إلى طريقة أو أسلوب معين. وذلك لاعتمادها على تعبير اللاشعور، هدفت من خلاله الوصول إلى دلالات باطنية للامعنى والكشف عما يكمن فيه من حقائق ومعان بأعتبار ان الحلم هو الحقيقة. إذ سمح العمل السريالي بجمع بنية الأشياء المتباعدة كل التباعد في القياس الزمني الموضوعي أي تواجده في النص التشكيلي في أزمنه وأمكنة لا يمكن أن تتجمع في العالم المحسوس. إضافة إلى هذا فإن العمل الفني السريالي سعى إلى تعطيل الإدراك المعنى بل أسقطه إلى الأبد وكانت ساعية إلى أيجاد صور هي من وحي التعبير اللاشعوري العميق أو اللامعنى [١]، لكن هذا يخضع إلى تمظهرات أسلوبية تارة لايستفيد من الواقع وتارة يطرح الواقع (المعنى) تماماً.

إن المخيلة تعني بالجمع بين أشد المتناقضات اختلافاً بين النوم واليقظة بين الهذيان والأحلام بين الاختراع اليقيني والاكتشاف العلمي ذكر(بريتون):" المخيلة هي ماينحو لأن يصبح واقعياً والمخيلة هي أيضاً ماهو كائن لكنه مجهول"[٢]. وبما ان العلاقة بين ما هو طبيعي وما هو تخيلي لابد من أن نجد تأثيرها المشترك، فالفن يصبح محض كيان قادر على حمل سمات المتخيل والماورائي تبعاً للمنهج التصويري والجمالي المتبع [٣].

إن صور التوليف عند الدادائيين تكون دون شك أول مرحلة من مراحل الحركة السيريالية. وكان على السيريالين بعد ذلك أن يضعوا لأنفسهم توليفاً خاصاً بهم، وقد أمكن للحل السريالي أن يوجد معادلاً نفسياً يبدو إلى حد ما منطقياً لكنه يختلف عن عالمها، حتى باتَ الطابع المميز لأي عمل سريالي يظهر في إمكانيته بتفكيك أكبر قدر من الصور وعزلها عن عالمها الحقيقي وإدخالها في عالم آخر على وفق علاقات جديدة توحي بالتفكيك أكثر ماتوحي بالتوافق والبناء فقد ذهب (**مارك شاغال** ١٨٨٧-) إلى انتخاب صور التوليف لدى الدادائيين الذين يعتمدون أساساً

(*) السريالية (Surrealsm): إتجاه معاصر في الفن والأدب يذهب إلى ما فوق الواقع، ويعول خاصة على إبراز الأحوال اللاشعورية. ينظر (مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٩٧).

(١) ألكيه، فردينان: فلسفة السوريالية، مصدر سابق، ص ١٨٣-١٨٤.

(٢) مرسي، أحمد: بيكاسو، مصدر سابق، ص ٨١.

(3)Mollwo, Marianne Oseterceicher: **Surrealism and Dadism**, Plaidon press limited. London, 1979, p.6.

على التصميم في حين أن السيرياليين أغفلوا التصميم تماماً في سبيل الحصول على التأثير الأدبي المدهش [١] .(الشكل ١٨).

(الشكل ١٨)

لقد منح عمل (شاغال) الأولوية إلى عوالم اللامعنى الداخلية وتجاوز ماهو زائل مألوف الأمر الذي دفعه إلى تخطي العلاقات الحسية ليقحم البنى النصية في علائق صورية جديدة، يدخل تعبير الخيال كبنية مهيمنة في بنية العمل، فضلاً عن ذلك فإنه لم يجرد أشكاله عن محدداته الحسية بل أكسبها مسحة استعارية عبر إخضاعها لنسقه الذاتي، فبدت متحولة ومتغيرة عن ما هو مألوف فيما قابل ذلك تلاعب لوني صريح عن طريق التناسق أحياناً والتضاد أحياناً أخرى. وفي الوقت الذي أهمل (شاغال) المنظور النهضوي نجد عمل (جورجيو دي شيريكو١٨٨٨-١٩٧٨) قد استعان بالجمع مابين المنظور النهضوي ومتخيله الماورائي في بنية رؤيته الفنية، فلم يكن يرغب بانشاء عالم مثالي بقدر ماكان يهتم بالبحث عن انساق العلاقات التي تبدو غريبة أو غير

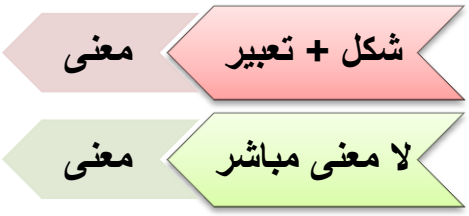
(١) فلانجان، جورج أ: حول الفن الحديث، مصدر سابق، ص٣٢٠.

متوقعة بين مجموعة أشياء يكفي أن تثير تأمله فينطلق بها في حرية لاحدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية [١].

(شيريكو) في رؤيته هذه انما يكشف عن اوجه العلاقة بين رسومه هذه وأفكار فلاسفة مثل (نيتشة وشوبنهاور) بتبنيهم فكرة الإحساس بفراغ مطلق فراغ الحياة الذي يمكن ان يتحول إلى فن، "ان الفراغ المرعب الذي اكتشفاه هو بالذات جمال المادة عديم الروح والراكد كما يقول:"لكل شيء مظهران المظهر الشائع وهو المظهر الذي نراه عموماً والذي يراه كل شخص والمظهر الشبحي والميتافيزيقي الذي لايراه الا قلة نادرة من الافراد في لحظات استبصار وتأمل ميتافيزيقي، لابد لعمل الفن ان يوصل شيئاً لايظهر في شكله المرئي[٢].

فاللامعنى واللانهائية هي السمتان اللتان يمكن ان تصف مثل اعمال كهذه، فالخطاب الجمالي لفن الرسم، والذي يشتغل عليه فنان مثل (شيريكو) يوجد (خارج الزمن الذي يمكن قياسه) [٣] وكما موضح في (المخطط رقم ٧).

كان (شيريكو) يمنح تكويناته بعداً يتجاوز المألوف والاعتيادي اسوةً بفناني الحداثة الذين اسسوا لتراكيب شكلانية غيرت من طريقة الرؤية إلى الحياة والفن، فرسومه محفزة لصور وخيالات متجددة وذلك لضياع الترابط العقلاني أو المنطقي لانشاءته، مما يمنح المخيلة مديات لامتناهية للرؤى والتصور انه يشتغل على مبدأ التركيب والذي اصبح السمة الغالبة للفن الحديث، الا ان تراكيبه مختلفة في بنائيتها عن تراكيب التكعيبية أو التجريدية، لانها تمتلك سمات يذكرنا بالرسوم الواقعية [٤]،(الشكل ١٩).



المخطط رقم (٧)

(١) جرين، ماجوري: **هيدجر**، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١١٤.

(٢) غوستاف يونغ، كارل، ومجموعة من العلماء: **الإنسان ورموزه**، ترجمة: سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٤،ص٣٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٢٩.

(٤) محمد، بلاسم: التحليل السيمائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، مصدر سابق، ص١٥.

(الشكل ١٩)

تتسم معالجات السريالية بقوة الرغبة نحو التركيب الصوري الذي يحقق أكبر قدر من الدهشة في اشاعة اللامعنى لدى المتلقي، ولذلك فإن أغلب أعمالهم كانت عبارة عن تجميع غريب لأشياء تم فصلها، وتبدو أعماله خليطا عجيبا من أشكال شخوص مقلوبة، مبتورة، أشياء عادية باقترانات غير عادية، تباينات هائلة في الحجم والفضاء. لكلّ حريتُه المطلقة [١].

وهكذا أنطلق العمل الفني السوريالي في تصويره لبنية اللامعنى المتخيل فضرب بمنطقية هذه الأشياء عن ضروب تعبير الزمان والمكان والعليه وتهشيم كيان الأشياء للكشف عن خبايا الأسرار الكامنه في أعماق اللامعنى من خلال الاحلام ولعبة التداعي اللاشعوري الذي هو صورة اللامعنى في منظومة الفهم، بوصفها تعبيراً يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحتجب، هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي عليها كل حلم بواسطة تكثيف بنية العمل الفني التي يقول فيها (سلفادور دالي ١٩٠٤-١٩٩٣):" في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصورة اللاعقلية، من خلال تكنيك يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للانسجام بين الفرد والكون" [٢].

(١) باونيس، الان: الفن الأوروبي الحديث، مصدر سابق، ص٢٢٦.

(٢) مرسي، أحمد: بيكاسو، مصدر سابق، ص٨١.

يرى دالي ان هناك طاقة داخلية للافلات والتلقائية وفي الرسم تجتمع عوامل مشـــتركة، ذكريات الطفولة، واحلام متناقضة، هذه كلها اجري عليها اعادة تنظيم وباكثر ما استطيع من دقة، مقتفياً كمعيار وقاعدة لترتيبها اقرب المشاعر التلقائية الي. وبحكم ماتفرضه علي صلتها الانقى وملازمتها العاطفية. اني انقاد وراء لذتي ورغبتي البيولوجية التي لاتحدها سيطرة وهذا اكثر مابوسع السريالية ان تدعيه لنفسها من عمل جوهري وأساسي.[١]

فتعبير السوريالي عند (دالي) فقد تميز باحتوائه على هزات عصبية تموضعت في شكل تشبيهي وصفي باعتقاده يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية المكبوته لتأخذ تعبيرا شكلياً ملموساً من خلال سمو التخيلي لديه، فوقف نص (دالي) بالضد من الفنون المسرفة في تجريداتها لعدم قدرتها على تأمل النصوص الكلاسيكية فالعمل لديه يتجه نحو بنية التعبير الاكاديمي. فيستخدم أشكال الطبيعة برموز حلمية ليسمو فيها إلى مافوق اللامرئي بتحريفه ألتعبير الشكلي من خلال إظهار الأشياء مقصية عن واقعها الطبيعي فذكر قائلاً: " أن تظهر وقائع الحياة مترابطة فذلك نتيجة لعملية الترتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر المترابط من حيث أن عمله الحر هو اللاترابط بالذات "[٢]، كما في (الشكل ٢٠).

ان اللامعنى لدى (دالي) وهو الشكل الموّلد لتأويل لانهائي، وهو بهذا التوجه لانســتبعد اشتغاله على الحدس والعيان الباطن (لقد حسم دالي حالات الحلم الحقيقة من خلال النفاذ إلـــى العالم بحدس نقي محاولاً ايجاد حقيقة اخرى متفتحة تتفق ورؤاه الكونيـــة)[٣]. تصـــبح فيـــه سيطرة العقل والمنطق والمدركات الحسية غير موثوق بها امام لامعنـــى البداهـــة والعفويـــة توصلاً إلى اللامرئي والفائق الوصف.كما في المخطط رقم (٨)

المخطط رقم (٨)

(١) نوبلر، ناثان: **حوار الرؤية**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص٢١٩.
(٢) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، مصدر سابق، ص ١٨٦.
(٣) المصدر نفسه.

(الشكل ٢٠)

إن الأشكال التي تتكون منها الصورة السريالية تمثل عناصر متنافرة لايوجد فيما بينها أي رابطة معقولة وهذا ماعملت عليه نزعات فن مابعد الحداثة وحاولت تطويرهُ بنزعات متباينة المقاصد والتوجهات إلا أنها تلتقي جميعاً في اعتمادها نزعة التفكيك التي باتَ يعاني منها واقع الإنسان في عصر الحداثة بعد سقوط مقولات الدين والمجتمع والتاريخ والآلة إذ وجدَ إنسان الحداثة نفسهُ مقذوفاً إلى عالم مفكك لايوجد فيه سوى اللامعنى، لقد آمن السرياليون ببعث القدرة على الإيحاء والإلهام المستمدة في الحقيقة من إمكانية تفكيك المشهد الطبيعي وإعادة قراءة جديدة وفق رؤية تأليفية مبدعة [١].

ومن خلال ذلك ترى البا حثه بأن المعنى له علاقة بالفنون التشكيلية بوصف اللوحة تحيلنا إلى دلالات لامتناهيه وقراءات محتملة لأن المعنى قادر على انتاج صور وأفكار متعدده للنص البصري، وهذا ماسيزيد من تعدد القراءات واتساع مساحة اللامعنى من خلال تفاعل المتلقي مع الموضوع الجمالي المتمثل باللوحة.

(١) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، مصدر سابق، ص ١٨٦.

المؤشرات

التي انتهى إليها الإطار النظري

ـ المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

من خلال ما تقدم عرضه في الإطار النظري، تمكنت الباحثة من تحديد بعض المؤشرات التي انتهى إليها الفصل وهي:

١. إن المعنى قادر بالحدس على إزاحة المادة والاشتغال على الصورة والكلي. فالمعنى قوة إدراك شاملة يعدها العقلانيون المصدر الرئيس للمعرفة. إذ يمكن من خلاله إدراك ماهيات الأشياء والمعاني المختلفة كالعلة والجوهر والمباديء العامة وإدراك الموجودات غير المادية.

٢. تباين مفهوم اللامعنى لدى الفلاسفة الطبيعيين فـ (طاليس) اشتغل على اللامعنى من خلال الوحدة التي تجمع الإنسان مع الطبيعة وصلتهما بالوجود الكلي، بمعنى آخر هناك كلية تجمع الأجزاء المتفرقة في الوجود.

٣. تقوم المعرفة المثالية على رد الوجود لإدراك المعنى، فلا وجود خارج المعنى، ومعرفة الشيء ووجوده جانبان لحقيقة واحدة، وطبيعة المعرفة هي طبيعة الوجود نفسها فالوجود مدرك من مدركات المعنى، والموجود هو صورة عقلية فلا أصل له في الخارج، والموجودات إما تدركها أنت، أو أدركها أنا، أو يدركها (المعنى الإلهي) إن لم ندركها معا واللامعنى قصد أبستمولوجي في تقويض الوجود.

٤. إن مفهوم اللامعنى لدى (افلاطون) هو المثال المتعالي المفارق للمادة، ذلك الذي يكتمل بذاته، والجمال العقلي المعنى المؤسس على المفهوم لايعتريه زوال لانه ذو جمال كلي وتام وغير منقوص، بينما الجمال الحسي، جزئي، متغير، مسكون بعلة جوهرية فاللامعنى عند افلاطون يتباين في الشكل.

٥. اللامعنى عند (ارسطو) هو في تفعيل جوهر المحسوس، وهو بهذا يرى الجمال غير مفارقٍ للمادة بل حالاً بها، وهذا خلاف ماجاء به (افلاطون)، ومهمة الفن هو تصعيد الحسيات بما فيها الطبيعة والإنسان ليصل بها إلى مستوى المعقولات والصورة، لدى (ارسطو) حاملة للجوهر لأنها تتصف بالثبات والدوام.

٦. أعطى (ديكارت) المعنى واللامعنى الفكرة أهمية كبرى من خلال الكوجيتو، عندما توصل إلى إثبات يقيني بوجود الإنسان بوصفه كائناً مفكراً، ذلك التفكير المجرد والخالص الذي لا يطابق الحقيقة الواقعية.

٧. أراد (كانت) كشف دور المعنى بشكل خاص، والمعرفة الإنسانية عامة من خلال عملية الإدراك، إذ اقترنت معرفة الأشياء على ظواهرها، وليس من سبيل إلى معرفة جوهرها أو

حقيقة ماهيتها، مبيناً أن علم الجمال مجال خاص بالخبرة الإنسانية التي يتشكل عن طريق المعرفة الحسية.

٨. لاتبتعد مثالية (كانت) في الجمال عن معقولات الفكر، فهو يرى اللامعنى من خلال تصور المعاني الكلية أو تجردها من صفتي الزمان والمكان، كما يقرب اللامعنى من الجمال الحر أو غير المرتبط بالمنفعة فالجمال الحر ينفتح على اللانهائية والامتداد فهو يرى ان جمال الفكرة مطلق بينما الحسيات أو الصور العيانية محدودة، ومتغيرة وجمالها مقيد.

٩. إن (هيغل) قال شيئاً جوهرياً، إن كل شكل فردي من أشكال الحقيقة يريد أن يقول الحقيقة كلها، وما الفن إلا اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، وأن النظر إلى المظهر الحسي يكون الجمال، بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة، وما المضمون إلا الفكرة ذاتها، أما صورته فتتلخص في تصويرها للمعنى واللامعنى، لأنه يهدف دائماً إلى التعقل الباطني في كل موضوع واقعي.

١٠. إن اللامعنى يتم تحقيقه بشكل تلقائي في الفن، من خلال التأمل المتصل بتجارب المعنى الحقيقي كالذي حدده (كانت) عن طريق معايير أولية قبلية، أو اللامعنى التأملي لدى كل من شوبنهاور وبرجسون، حول الصورة الشعرية وتأثيرها حدسياً في بنية الإدراك .

١١. اللامعنى لدى (برجسون) هو العيان المباشر، الذي من خلاله يتم الانسجام مع الحقيقة مباشرة والحدس يجسد اللامعنى في شموليته فالتأمل الذي تعيشه الذات الخلاقة ومن خلال الحدس تتخذ شمولية كلية من اتصالها مع الذات الكلية أو الحقائق الكلية خارج إطار الزمان والمكان المتعينين.

١٢. ارتبطت آراء (سارتر) بفلسفة اللامعنى مستخدماً من الحرية وسيطاً موضوعياً، وأن العمل على جزء من الظواهر أو تمثلاتها في المعنى والوعي والإدراك والتخيل، إنما تمثل ظواهر تتم دراستها من أجل استخلاص الرؤية الكلية للعالم .

١٣. أنطلق (هيدجر)من كلية التجربة الإنسانية بوصفها معطى لا يمكن إختزاله، معتبراً ماهوية الإنسان تشكل وجوده، وأن الكينونة لديه تصبح تحديداً للوجود ذاته، وقد وضع اللامعنى والمعنى داخل الوجود الإنساني.

١٤. اللامعنى عند (ميرلوبونتي) هو المطلق الذي تستكمل فيه جزئية المعنى، ومحدوديته، فعن طريقة الفكر التأملي يحصل تعالٍ وتصعيد للحسيات مكونة وحدة كلية بين المعنى واللامعنى، بين الفنان والعالم أو بين الحواس والمفهوم المطلق.

١٥. حدد (ميرلوبونتي) ثلاثة مفاهيم تحقق البنية الاتصالية في التفاعل البشري وهي الإدراك والجسد، التعبير والمعنى، والتفاعل، معتبراً أن نظرية الجسد هي نظرية للإدراك، وأن

محاولتنا لإدراك العالم الخارجي ما هي إلا مرادف لإدراكنا لأجسادنا نحن بالدرجة الأولى، لذا فإنه يمنح الإدراك والتأمل واللامعنى قدراً من الأهمية.

١٦. عدّت السيمائية النص منظومة علاماتية، يحمل لامعنى، ويفرز مدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي لها، لذا اهتمت بالكيفية التي يسرد بها النص، أي شكل المضمون الذي يدلل على المعنى . واضعة بنظر الاعتبار العلاقات الداخلية الموجودة فيه، والقائمة أساساً على مبدأ الاختلاف بين البنيات واللامعنى، والتي منها يتولد المعنى.

١٧. شغلت التفكيكية آليات تلقيها وفقاً لمقولات عدة هي الاختلاف الذي يتحرر فيه المتلقي من سلطة المرجع، نظراً للاختلاف النسبي بين الدال والمدلول، والمدلول والمرجع . التأجيل والإرجاع الذي يدلل على عنصر تفكيك المعنى، أي أن كل مدلول يتحول إلى مدلول ثاني، ويتحول إلى معنى بعد ذلك، وهكذا يؤجل المعنى بشكل لا نهائي، في حين تشير مقولة الثنائيات إلى كسر الرؤيا التقليدية لثنائية الشكل والمضمون في توليد المعنى وتعددية اللامعنى.

١٨. يؤشر(فوكو) مجموعة بيانات متعلقة بمنهجية التفكيك في نقد التمركز حول المعنى وتشجيع اختلاف المعاني، والتركيز على حركة اللامعنى، وعدم الثقة بالمدلولات الأولية التي تعكسها التقاليد والاعراف.

١٩. في نظرية التلقي إن تنوع أبحاث المعنى هو تنوع في الجوانب الفلسفية التي تريد فهم الموجودات، والتواصل الحاصل فيها هو تواصل بين الوجود الموجود، بين النظام والوظيفة، بين المعنى واللامعنى، بين المادة والماهية، بين فعل الخلق وفعل الانتاج أن مسير المعنى هي مسيرة التسلسل المعرفي والنقدي الذي يقابل اللامعنى والنسق التأويلي.

- الدراسات السابقة

لم تتوفر لدى الباحثة أي دراسة علمية تناولت موضوع البحث وأهدافه، أو اقتربت من ميدانه العام (الفنون التشكيلية)، والميدان التطبيقي الخاص بالرسم الأوربي الحديث.

إلا أن الباحثة أطلعت على الجهود المبذولة من قبل الباحثين والكتاب الذين تناولوا موضوع (المعنى واللامعنى) في الحقول المعرفية الآخرى، والتي أفادت منها الباحثة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

ثانيا: عينة البحث

ثالثا: أداة البحث

رابعا: طريقة البحث

خامسا: تحليل العينات

إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث

اطلعت الباحثة على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بتمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث، ونظراً لكثرة اعداد المجتمع البالغة ما يقارب ١٥٠ عملا، إحصائياً فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانيا: عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة وبما يتناسب مع حدود البحث، وحسب المراحل الزمنية للمدارس الفنية، وبناءً على هذا التصنيف، تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها عينة البحث وبلغت (٢٠) لوحة، وقد تم اختيارها قصدياً، والإفادة من المؤشرات التي توصلت إليها الباحثة، من خلال الإطار النظري للبحث وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد، وقد اختيرت الأعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الآتية:

١- منحت النماذج للباحثة فرصة الإحاطة بتمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.
٢- لما تتمتع به هذه الأعمال من شهرة وتأثير تاريخي وجمالي في الرسم الأوربي والعالمي، ولأنها شكلت اتجاهات مهمة في سياق نزعة الحداثة.
٣- النماذج المختارة متباينة في أساليبها الفنية مما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال المعنى واللامعنى في الرسم الحديث متجانساً مع ما انتهى إليه الإطار النظري ومن توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث.
٤- تم اختيار النماذج لأغراض التحقق من هدفي البحث الحالي استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء(*) بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها هدف البحث.

---

١. أ . د . نجم عبد حيدر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، اختصاصي دراسات جمالية.
٢. أ . د . عياض عبد الرحمن أمين، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، اختصاص رسم.
٣. أ.د. محمد علي علوان، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، اختصاص فنون تشكيلية.
٤. أ . د . محمد جلوب جبر الكناني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، اختصاص رسم.
٥. أ . د . تحرير علي حسين، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، اختصاص فنون تشكيلية.
٦. أ.د. أزهر داخل محسن، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، اختصاص فنون تشكيلية.
٧. أ.م.د. أياد محمود حيدر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، اختصاص فنون تشكيلية.

ثالثا: أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة المتداخلة بين المعنى واللامعنى في الرسم الحديث، اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محاكاة رصينة تفيد التحليل لاستخراج نتائج تحقق هدف البحث الحالي:

أ- وصف عام للعينة.

ب- تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية العامة للعينة بما يتعلق بتمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

رابعا: طريقة البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، تماشيا مع هدف البحث للوقوف على تمظهرات المعنى واللامعنى في الرسم الحديث.

خامسا: تحليل العينات

إنموذج (١)

اسم اللوحة: حقل الخشخاش (The poppy field)

اسم الفنان: كلود مونيه

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٥٠ × ٦٥سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٧٣

العائدية: متحف اللوفر، باريس

تصور هذه اللوحة ، منظرا طبيعيا فيه امرأة وطفلاً، إذ تلون الأزهار بالأحمر والأشجار باللون الأخضر، وصور المشهد دون خط الأفق، ويظهر في الفضاء الواضح خلف التكوين البصري، في رؤيته لمنظر الطبيعة المتغيرة، أثر التركيز على حدس اللحظة واستثمار الضوء الساقط على الأشجار والأجساد في مشهد انطباعي له دلالاته الخاصة، إلا أن لون السماء الأزرق الملبد بالغيوم البيض فعل فعله على الشكل، واحتفظ بدلالة أخرى ترتبط بقصدية الموضوع المؤسس على السطح التصويري.

فقد رسم الأزهار وظلال الأشجار تمتزج بانعكاسات الغيوم المنسابة فوقها، وبذا تحولت طبيعته إلى نوع من الرمزية الكونية، التي مست الفن التجريدي مساً وشيكاً، وأصبحت عتبته الأولى عبر إيحاءاتها الشكلانية.

والفنان في تجميده لحركة الزمن في الأشياء، والنفاذ إلى ماهو جوهري عن طريق اللامعنى والعيان المباشر استطاع (مونيه) أن يجعل من أزهاره ونباتاته ممتدة في الزمان لها ديمومتها الكامنة في الشكل نفسه.

إن اللقطات المتحركة في بنية المشهد الانطباعي تكشف عن معنى خفي للصراع المتحجب بين ذات الفنان من جهة وصورة الإنسان أو الشجرة أو الزهرة من جهة ثانية، فاستطاع عبر التكوين الصوري أن يعالج الموضوع المتمثل ماهوياً، حين لجأ إلى رد الشخصيات والأشياء معنويا بأن تدرك عن طريق الصورة، دون أن تمتلك بعداً خاصاً بها.

فيمرر (مونيه) الشكل المعنى عبر ذات حسية حرة ، فالمنظر يعد مسوغا لتضمين تدفقه الذاتي و تداعيه الحر باللون عبر ضربات الفرشاة السريعة، ومحاولة تلقف اللحظة العابرة و ملاحقة انطباعه البصري . كما يستشعره حدسه عبر تمازج بين الداخل و الخارج وبين المعنى واللامعنى. حتى يكتسب (الهافر) كمضمون جمالي طبيعة خاصة كصورة خاضعة لصيرورة باطنة و ظاهرة انتحلت زمنها الخالص المتقطع من الديمومة .

وقد عدّت هذه الموجودات في اللوحة حاملاً للإدراك الحسي عبر تجلياتها، التي تتصل اتصالاً مباشراً بالعالم الخارجي في ضوء التماثلية الواقعية، بما يجعل المعنى الخالص المتعالي يدرك موضوعه مباشرةً، ولا يستغني هذا المعنى عما يفيده به الإدراك الحسي من احساسات وانطباعات، ولكنه يستقل بتعاليه وإدراكه الحدسي في فهم أشياء العالم عبر القصدية.

ان ضغط اللامعنى قاد الفنان إلى آلية تطبيق أقام من خلالها بناءه الشكلي بأداء تلقائي مباشر، وإحساس بآنية الشعور تم بمعالجة خاصة للسطح التصويري، وتمثلت بالضربات الحرة السريعة لفرشاة عريضة نسبيا محملة بكثافة زيتية مما جعل عناصر الصورة تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية الجديدة.

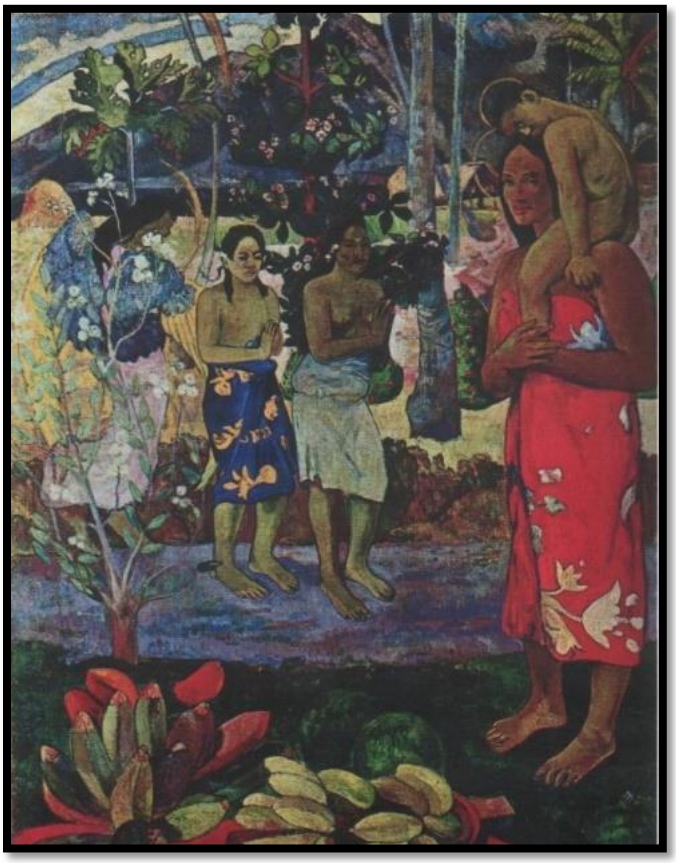
إن الموضوع الجمالي يظهر للإدراك بوصفه منتظماً بقصديته الخالصة، بحسب ما ذهب إليه (انجاردن) في تحليله الذي يعد تعيينات لهذه القصدية بوصفها دلالةً أو موضوعاً متمثلاً، فهي لا واقعية، ولكنها في الوقت نفسه تكون مرسلة عبر الواقعي ومن خلاله، لكي تتأسس بعد ذلك كموضوع جمالي من خلال عملية التعيين أو الإدراك الجمالي.

كرس (مونيه) نفسه كلياً لتسجيل الظاهرة المرئية على القماشة، لكي يسجل الانفعالات المدركة، بما يتوقف على حسية الفنان الذاتية، محاولاً إيجاد بديل عنها بطريقة التعبير عن القوى المحركة وراء هذه المظاهر.

وقد اتخذ الرسم لديه ألقاً وقوة، من خلال قوة مزج اللون في اللوحة وتأثيرها على العين، موضحاً أن اللون وتأثير الزمن عليه هو الأساس في التصوير، وأصبح الشيء ذاته موضع عدم ثقة لديه وفي التطورات الحديثة للانطباعية، ليصبح المعنى قصداً لا غنى عنه في الصورة.

وهنا تتسامى المدركات الحسية الممثلة بالمنظر الطبيعي وزهوره، لتصل إلى مستوى مفهوم اللامعنى أو مثال الجمال مقتربةً بذلك من الروح الموسيقي وبناءاتها في الإيقاع والهرموني وتداخل مستويات وصولاً إلى ما هو لامعنى.

فهذه اللوحة من الأعمال التي لخصت فلسفة الانطباعية ، إذ أخضعت الإدراك الحسي لتأويلات اللامعنى اثر حدوس مزجت الحس و المخيلة و الوجدان ، اقتضت تمظهرات تلقائية لا واعية أذعنت له عناصر التكوين، وهو ما يشير إلى تموضع اللامعنى في منطقة ذاتية تكشف الواقع المرئي والمعنى و تسهم في خلق معادل تصويري لانفعال الفنان إزاء الطبيعة .



إنموذج (٢)

اسم اللوحة: السلام عليك يا مريم

(To Orana Maria)

اسم الفنان: بول كوكان

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨٧ × ١١٣,٦ سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٩١

العائدية: متحف اللوفر، باريس

تُجسّد هذه اللوحة مشهد بهيئة امرأة تاهيتية تتستر برداء أحمر مزخرف يكشف عن كتفيها وهي تحمل على أحدهما طفلها، رأسيهما كلاهما محاط بهالة التقديس، وألقت إليهما التحية، اثنتان من النساء اللواتي كشفن عن صدورهن وغُطين بقماش أشبه ما يكون بالتنورة. ويبث المشهد جواً من السحر والدهشة والبهجة على بقية عناصر اللوحة المتمثلة بالمشهد الخلفي المصور لجزيرة مكونة من مساحات صفراء، وخضراء، وبنفسجية تمثل الأرض وشجيراتها المتعددة الألوان، وتلال بعيدة تمثل خلفية اللوحة. واللوحة تمثل السيدة العذراء.

إن استبدال شكل مريم وصورتها من الماضي ورؤيتها بهذا الشكل في العصر الحديث يدعو إلى الدهشة أولاً، وإلى تقبل مفاهيم وطروحات اللامعنى الحدسية تجاه كل ما من شأنه أن يحوّل الجمال المتعاقد عليه إلى جمال من نوع آخر في بيئة وموطن وزمن آخر، وكأن قراءة اللامعنى هنا تُحيلنا للقول أن لذلك الظهور وتلك الولادة، أي ظهور صورة مريم وولادة المسيح.

ينطلق (كوكان) من رؤية جديدة للمعنى لا تقتصر على المادي بل يتخطاه لمعطيات الشعور و التأمل الداخلي بالقدر الذي يحرر الصورة من عوائقها المادية و تحقيق أهدافه التعبيرية و الرمزية و الروحية المتركزة خلف الظواهر أو محاولة التسامي بالمادي من خلال توارد

اللامعنى، بتراكميته العقلية و التخيلية لاستخلاص الشكل الجوهري عبر تبسيط صوره المعنى واختزالها و تشذيبها للإبقاء على خلاصتها النقية .

واللون عند (كوكان) يشكل قيمة مستقلة وإمكانية ذاتية لتحقيق أكبر قدر من التماس مع الروح منها إلى التوظيف الحسي والغنائي الانطباعي للأشكال، لذا اتجه باللون لكسر نطاق التعامل الأكاديمي في طريقة توزيعه، وفي دوره البنائي الجمالي للطبيعة وسحرها وما يحمله كلاهما – أي الشكل واللون – من دلالات وإشارات ومعانٍ تحيل السطح التصويري لقوى التخيل، وأخيراً في تقديم نموذج مثالي تتوالد فيه موجودات محققة بإرادة حرة تتخطّى القراءة الواقعية للصورة، وتدعو لعدّة قراءات لامعنى حدسية. وهو المعادل القيمي الروحي للشعور الحر تجاه اللون.

إن انفتاح(كوكان) على معطيات الشعور واللاشعور، المعنى واللامعنى والتأمل والتخيل بالقدر الذي يمكن الخطاب الجمالي من أن ينال حريته من العوائق المادية، ويحقق أهدافاً أعلى مرتبة من السطحية المحاكاتية أو التزينية، ويصبح أكثر ديمومة وحيوية مما يرى في المرئي والمعنى، إذ أعطى الفنان الأولوية للتعبير الروحي والرمزي المستتر خلف الظواهر المرئية.

تؤشر اللوحة مقصد (كوكان) ذا الرؤية الحداثية للمعنى التي لا تقتصر على الماديات المحسوسة، ولقد أعاد الفنان قراءة الواقع وتشكيله بالاعتماد على خاصية التحوير والتحريف للشكل والمضمون، على نحو يكون فيه اللون الصريح والبرّاق قوة وطاقة كبرى تدعم اللامعنى في التعبير عن مكبوتاتها، وبإطلالة خاصة تستحضر الروح البدائية بخيالها الفطري والتأملي للوجود من خلال ذات المنفذ الحدسي للاقتران بما هو نقي من الصور المطلقة، وإحالتها إلى علاقات شكلية ذات سياقات رمزية ومضامين تتجه بالأشكال نحو التغريب، وعزلها عن محيطها الموضوعي، لتكون الذات الحدسية لها الحصة الأكبر في حرية التشكيل الجمالي والتعبيري الجديدين.

إن الفنان حمّل الشكل واللون بطاقة وجدانية فيها إثراء للدلالة والمعنى، فكم صوّرت السيدة العذراء وطفلها من الفنانين بمختلف العصور، إذ كانت الموضوعة – وبصورة واضحة – إحدى أهم المواضيع تداولية في الفكر الديني والذاكرة الجمعية لعموم الذوات البشرية، مما ميز هذا العمل عما سواه من النتاجات الفنية واللوحات العالمية التي تطرقت للموضوعة.

و أسهم في خلق نوع من الإثارة والتغريب في استحداث كل شيء يصعب على الذائقة تخمينه، وقد طبّق (كوكان) رؤيته هذه وحريته في التعبير عن صيغة وشكل الجمال الحديث من خلال موضوعة مريم وطفلها، محولاً إياها بشكل امرأة سمراء تحمل طفلاً، وهي هنا كأي امرأة تحمل معنى دلالياً وإشارة رمزية لثيمة الأمومة وقيمة الجمال هنا تكمن في المعنى التعبيري العاطفي الذي تحمله تلك الموضوعية.

إذ توسم الفنان هنا تحديداً الاستبطان والترميز والفعل الرؤيوي وصولاً إلى مضمون وفكر حر وداخلي محض. والواضح هنا، أن السبيل لتحقيق أكبر قدر من الذاتية، سيكون بأدوات تتجاوز الحس والعقل والمعنى، وتتماهى مع الروح والتأمل والشعور، لتحقيق سمة حداثية وتفرد ذاتي يشتمل على نوع من الخرق الذي يعني قراءة جديدة للماضي والحاضر.

إن ما جاء به (كوكان) يتحدد في نقل الانطباع إلى فنتازيا تقوى على الحفاظ على حيوية الرسم، بوصفه موقفاً جمالياً يستلهم من مصادر الروح الكثير، والذي طال كلاً من الشكل والمضمون، وبذا يخرج الموضوع من قُدسيّته الدينية إلى فضاءات أوسع مدى، قيمية، ووجودية، والتي ترادف مفهوم التغريب الذي أسهم بشكل فاعل في تحوير الأشياء وتحريفها خاصيتها الواقعية من حيث الشكل والمضمون. والإيحاء للمعنى للوصول إلى اللامعنى والبحث عما هو خفي و كامن فيما وراء الشكل الحسي و إحالة عناصر الصورة من لون و فضاء و خط ... إلى عناصر حدسية مهيمنة تفرض بنية تشكل فريدة في الماورائي .

إن اللوحة تمثيل لآلية اللامعنى مكون من هجين عقلي و تخيلي ، فالسمة العقلية تخدم التكوين و تحيل الظواهر لعقلانية تصميمية قادرة على بث فكرة مرمزة . تمتزج تلك السمة بغلبة قوى تخيلية قادت إلى عفوية الأداء الذي يلتقي و طريقة الأطفال في الرسم و تخفيض عقلانيته بعدم الضغط الاكاديمي على الأشكال بما يجعلها تقترب من الفنون البدائية و استخلاص الشكل الكامن بالتبسيط والاختزال.

وهذا يعيدنا إلى طروحات كروتشه إذ يعد اللامعنى إدراكا مباشرا للحقيقة ، و قيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بحكم الخيال و تصوير الأشياء وفق حقيقتها الباطنية .

إنموذج (٣)

اسم اللوحة: طريق بالقرب من جبل سانت فيكتور (Sainte-Victoire Mountain)

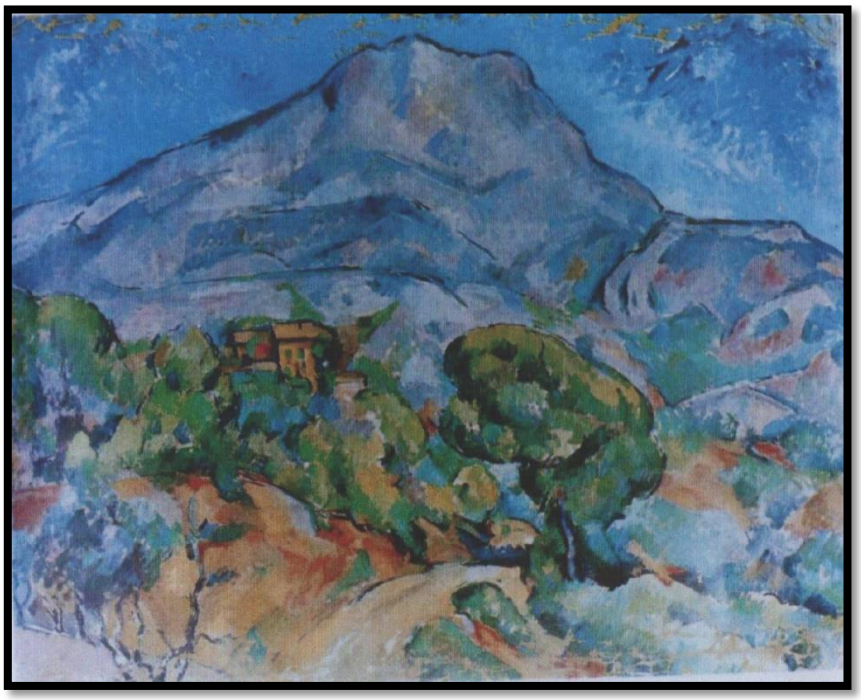
اسم الفنان: بول سيزان

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٠٠,٥ × ٧٩,٢٥ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٠٤-١٩٠٦

العائدية: متحف الارميتاج – لينينغراد



يصور (سيزان) في لوحته هذه، مشهداً لجبل سانت فيكتور، في مواجهته لمجموعة من الكتل والمسطحات الملونة بالأخضر والأزرق والبرتقالي والأصفر، يبدو الجبل بشكله الهرمي في الثلث العلوي من اللوحة،، ويبين اللون الترابي والأحمر هبوطاً وصعوداً على الأرض بتلالها المتعرجة، فكشف البعض منها عن معمار هندسي لبيت لم يبد منه سوى الجزء العلوي، فيما يبدو المشهد بأكمله وكأنه رسم من فوق تل.

لقد حرر (سيزان) الشكل الجمالي عبر تعريته من قيد واقعيته المتعاقد عليها، فأسقط بصياغته الجديدة أسطورة المعنى والحسي المهيمنة في الفن الغربي منذ عصر الركوكو والباروك، فتذكّر وسائله الحداثية في المنظور وطريقة النظر للأشياء، ومنها أسلوب عين الطائر،

وتداخل وتراكب المستويات، والتداخل الزماني والمكاني عن إيذان تحول جوهري قاد الفن الأوربي نحو نزعة التجريد فيما بعد.

فاللامعنى عند (سيزان) باستفادته من طروحات العقل و منطلقاته الحسية قد أكسبت أشكاله سمات كلية و جدت تمظهراتها عبر اقتراحه معمارية جديدة للمعنى تعد مرتكزا لمثالية قادرة على إحالة خطابها العلمي الانطباعي للبحث عن قيم تجريدية ما ورائية خلخلت الرؤية إلى الطبيعة .

وعليه، فإن الخطاب البصري لدى (سيزان) إنما يقوم على لامعنى ذهني متخيل استبصر من خلاله علاقاته الشكلية والبنائية، بما يعد مشروعاً لمطلقية الأشكال وكفايتها دون اعتماد مرجعيتها الحسية. والتسامي بوجدانية اللامعنى فوق كل انفعال طارئ، تأكيدا للمثال العقلي للأشكال.

كشفت معالجة الفنان للامعنى الذي وجد منطقة وسطى بين العقل والمخيلة الحرة، وفي هذه اللوحة يمكن استشعار الذاتية التي تدل على فرادة أسلوبه الخاص ضمن السياق الانطباعي العام، إذ يعتمد على الحواس في رصد المشهد الواقعي بعناصره وأجزائه، فيحلل الأشكال والألوان بصرياً، هذا من جانب. ومن جانب آخر، يشترط المعنى والقصدية المحكومة بالتجربة العقلية، وهذا ما يذكرنا بأفكار (كانت وشيلر) اللذين وجدا الجمال اللامعنى في عالم الصور العقلية، وبمعنى آخر، استخلاص الجمال العقلي المطلق من الشكل الحسي، وما الحس هنا سوى واسطة للنفاذ إلى المخيلة التي أسهمت في اختزال العناصر أو الأجزاء المكونة للشكل التصويري، ثمّ رصفها على شكل كتل ومساحات لونية لها حجومها المتباينة، وفي هذا يقول (سيزان): " أنا أتخيل الألوان أحياناً كيانات معرفية عظيمة، أفكاراً حية، كائنات عقلانية خالصة " [1].

فالطبيعة عند الفنان مستقلة عن رؤية الذات، فهي سكونية والذات حركية تبعاً للحالة الروحية، فترى ما تتصوره لا ترى ما تراه، الروح عند (سيزان) أثبتت تحولات جوهرية على مستوى التحديث في الفن، إذ إنه انطلق في هذا العمل من الحسّي الواقعي إلى صياغة جمالية خاصة ترتكز على اللون الطيفي والعلاقات التكميلية بينهما. كما اعتمد التبسيط في الأشكال الواقعية، مع المحافظة على هويّتها وهيمنتها.

إن تكرار الفنان لرسم الطبيعة الصامتة لمرات عديدة، ولجبل سانت فيكتور، دليل على استعارته عن النمط التقليدي للشيء، بأشكال فيها سمات التجريد والاختزال، مما وضع المدركات

(١) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص ٥٨.

الحسية خارج إطار نسقها المادي، وهنا تكمن جدلية العلاقة بين المعنى واللامعنى، والحدسي هنا يرادف الشعور عند الفنان.

إن اللامعنى عند (سيزان) تتكشّف في مفاصل متعددة من اللوحة، فقد استطاع الخروج بنظرية جمالية خاصة به الهدف منها إحياء صورة الجمال المثالي بوصفه بديلاً عن مثال الجمال الحسي والقواعد العلمية لدى الانطباعيين، إذ زاوج بين الرؤية الحدسية والمنهج العقلي، محاولاً إيجاد صيغ جديدة أكثر تحرراً في تشكيل السطح التصويري وبناءه.

وفي اللوحة عينة البحث، نجده يؤكد على خاصية تجسيم الشكل وتبسيطه، فأصبحت الغلبة له دون المضمون الذي تحول إلى محمول على الشكل والذي بدا متحرراً شيئاً فشيئاً ومخالفاً في صياغته لما فهمه الواقعيون أو الانطباعيون، وهو ما هدف إليه (سيزان) في الكشف عن ماهية الأشياء، وجاء تنفيذه ضرورةً بنائيةً جوهريةً لحقيقة الشكل مضيفاً عليها المزيد من طاقة التصور التي خلعت عليه وعلى أسلوبه المزيد من التفرد والإبداع في حال مقارنته بأساليب انطباعية أخرى لـ(مونيه) أو (مانيه) أو حتى (بيسارو) أو (سينياك)، إذ إن ضربات الفرشاة المتكررة والمتوازية في السطح الواحد، والمتقاطعة مع خطوط متراصفة ومتوازية لسطوح أخرى مجاورة، وسرعة أدائه وتلقائيته مع حساسيته تجاه اللون بتدرّجاته وقيمته الذاتية، كلها اجتمعت لتتجلّى من خلالها مستويات من الفردية.

ومن خلال الأنموذج الجمالي الذي حدس به (سيزان)، يمكن الكشف عن الفردية وحداثة منهجه العقلاني الهادف إلى تحويل المشهدية الطبيعية إلى صورة حرّة يدعمها نظام المعنى أحيا بها مجدداً سلطة اللامعنى الحرّة في اقتراحها لمعمارية جديدة صوب المرئيات إلى الدرجة التي يبدو فيها الموضوع محض مثير خارجي يسمح بالرؤى والطروحات الجديدة التي تعرضها اللامعنى في تجديد وتنوع صياغته وبنائه أو تحويره ثمّ اختزاله، وهذا ما مثل جذر الثورة التي تمخضت عنها رسوم (سيزان) التي كثيراً ما تعد البوابة الكبرى لمفهوم الحداثة في الفن الأوربي.

إنموذج (٤)

اسم اللوحة: حقل قمح مع اشجار السرو (Wheat field with cypress)

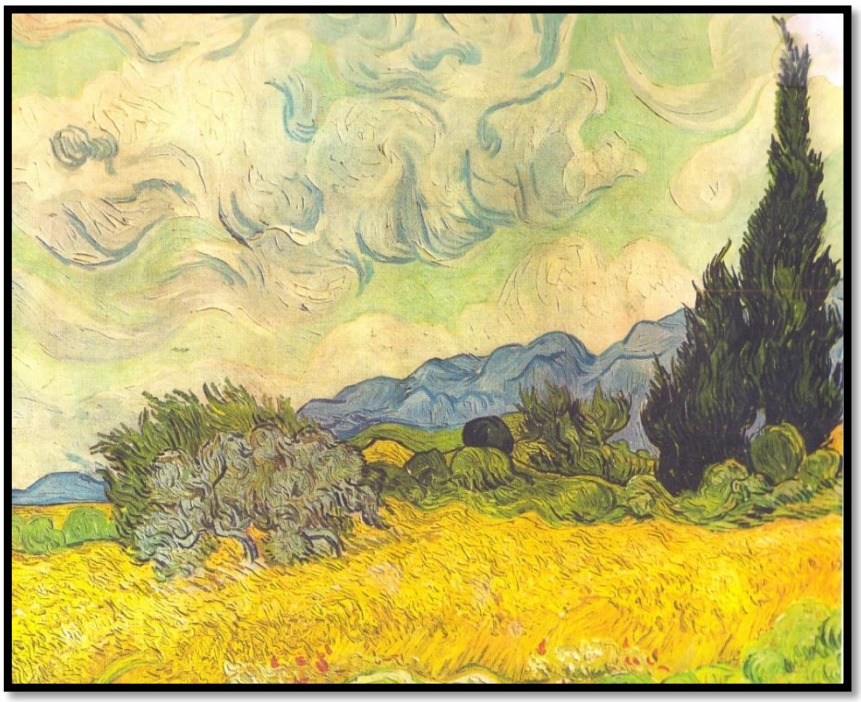
اسم الفنان: فان كوخ

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٢٦,٥ × ٢٤,٥ سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٨٩

العائدية: معرض كومبتون فيرني – أسكتلندا



صور الفنان (كوخ) في لوحته هذه مشهداً مقتطعاً من الطبيعة ، إذ يلاحظ حقل قمح بلون اصفر في أسفل اللوحة، كما تلاحظ شجرة للسرو في يمين اللوحة ، بينما تبدو تلال بعيدة لونت باللون البنفسجي المزرق ، والفضاء المفتوح في أعلى اللوحة احتل نصف مساحة اللوحة بتراكيبه التي جمعت الغيوم والسماء، واللوحة من الأسفل يعلوها تشكيل أشجار وحشائش باللون الأخضر ودرجاته.

فالفنان (كوخ) قد تمعن في مظاهر الطبيعة كنظائر رمزية لنفسه ولرؤيته الخيالية المبتكرة للشكل بإقصائه للمدرك المعنى، الذي لا يقدم في نظره غير أشكال مفرغة من معناها ودلالاتها ولذلك أصبحت طريقة إحساسه بالحياة والطبيعة قائمة على رؤية وجدانية انفعالية.

فنشاهد في هذه اللوحة وفي تصويره للمدى الفضائي قد تجاوز قوانينه التقليدية فالمساحات قد مدت بحيث لا ترى نقطة مركزية تتراجع إليها الأشكال، وقد وجد (كوخ) هنا أن الموقف الروحي والشعور بالأشياء هو الذي يخلق إحساساً فنياً يحقق له الجمال فنجده يعيش موضوعاً انفعالياً.

نلاحظ هنا أن الأحاسيس والعواطف قد أسهمت لدى (كوخ) في بلورة التلقائي لديه. فنجده قد أخذ في هذا المشهد بتقوية تأثير البقع اللونية ليكشف جمالها الذي يبعث على المتعة والسرور، وكذلك لجأ في تميزه لعناصر تشكيلية مثل اللون والخط، والى تقوية تأثيرها العاطفي بعزل الشكل مكتفياً في رسمه بالتأثيرات الخطوطية وحدها، من أجل أن تفتح مختلف الأحاسيس قنواتها، لتدرك من خلال قناة حسية واحدة.

وقد مثل التحرر اللوني ورفض القيود في الأداء من تجليات الأداء التلقائي وعرض انفعالات اللامعنى بشكل واضح في هذا المشهد، فاختيار تلك التقنية الخشنة والخطوط اللونية المتقطعة والمتداخلة، التي تصعد من القدرة التعبيرية للون فتصل بالنغمات إلى أقصاها لتكون صدى للقوى الروحية والمعنوية.

إن واحدة من أبرز السمات الجمالية في أعمال (كوخ) هو جمعه بين الأداء التلقائي والوجداني بحيث جاء اغلب نتاجه مشحون بعاطفة شملت كل ما وقعت عليه عيناه.

كما يلاحظ بأن طلاقة الفرشاة وتلقائية الأداء لوناً وخطاً وتكويناً منح سمة تقترب من الديمومة والفوران، فالأشياء تشتبك فيما بينها في صراع محموم، السماء مع الأرض والأشجار مع صخور الجبل والسماء مع الغيوم ، والغيوم فيما بينها وكأنها تبحث عن ملاذ وعن خلاص.

فالتلقائية تتمثل لدينا هنا في الإشتغالات الروحية وقد أدى إلى اتساع الفضاء في هذا المشهد إلى تجاوز حواجز المعنى وتعزيز ظهور اللاغائية. فالفنان قد اسقط انفعالاته ومغالاته العاطفية واللامعنى على الأشياء فاصطبغ إحساسه بالأشياء بهذا الانفعال. ونلاحظ ان عنصري الخط واللون عنده قد انتج لغة تعبيرية عبر سرعة الأداء وخشونة التقنية وعنف المزج بين القيم اللونية المتناقضة، فاللون مع (كوخ) أصبح يخترق الأشكال ويهز كيانها المادي فتبدو مرتعشة من فرط الإسقاطات الوجدانية والانفعالات النفسية، فأصبح اللون أكثر استجابة للغة الفنان الذاتية والتعبيرية كطاقة شعورية وعنصر إيصال روحي يرضي حاجات جمالية وتعبيرية سامية.

من الدوافع التي أكسبت (كوخ) تلك الطاقة الإبداعية هو التجريد والذوبان وسط الفضاء أو الطبيعة.. فكوخ احد الفنانين اللذين اكتسبوا رؤية دينية في وقت مبكر من حياته، لذا جاءت علاقته بالوجود والطبيعة والأشياء.. علاقة إنسان متأمل للقوى الكونية لذا جاءت اغلب أعماله

تحمل إشاره للتلقائية في الأداء لأنه ينبغي الوصول إلى شى وإمساك اللحظة الوجدانية التي تصيب هدفها بسرعة.. فالزمن لديه يحمل قوتين متضادتين واحدة وجودية.. زمانية مكانية.. وواحدة ميتافيزيقية صعبة الوصول. مطلقة في لا نهائيتها.. لذا حاول رسم أشكال تحمل هذه السمة.. أشكال منفلتة من أسر الواقع والمحدودية في الزمان والمكان.

كما تكشف لنا لوحة (كوخ) هنا عن قيمة جمالية وادائية ذات رؤى ابتعدت بعض الشيء عن تقليد النموذج الحسي والطبيعي من جانب وبين المعنى واللامعنى، من جانب اخر وهو بهذا إنما يعبر عن ذاته، فتعمل على تفجير قوى الروح المتطلعة، وادماجها بما هو مرئي. فقد اعتمد (كوخ) البساطة في إظهار الانفعال وتحقيق اللامعنى.

وقد حاول (كوخ) هنا تّبني الطبيعة من خلال آلية مغايرة للتجربة الحسية المعتادة جاعلاً الانفعال النفسي السيكولوجية منطلقاً، ومحركاً وطاقة للامعنى في تعبيرها الادائي عن رسم جمال متعال بعمل صفات جمالية مغايرة لما هو كائن أصلا في الأشياء الحسية.

لذا فالمشهد الذي تصوره اللوحة لم يبن وفقاً لقراءة بصرية أو عقلية مطلقة للموضوع، بل جاء نتيجة لحدس الذات اللامعنى لعواطفها وانفعالاتها حيال الموضوع لحظة التماس المباشر معه ومن ثم فأن الشكل سيكون حاملاً للمضمون الرمزي ذي الطبيعة الشمولية الناجمة عن تراكم القراءات الحدسية الوجدانية للذات الحرة حيال جزيئات العالم المادي في حركة وديناميكية الخطوط واتجاهاتها وخاصة أنها رسمت بكثافة لونية أحالها الفنان إلى جزئيات متصارعة على سطح اللوحة، وما يؤكد ذلك هو قوله: (أنا أرسم دون تصور ودون كتابة تصوره، انا انطلق)[1]. وبتحريك اللون في ضربات الفرشاة البارزة والمتشبعة تبين طريقته في الأداء التي اتسمت بالسرعة والتلقائية والتنوع بالحركة.

وفي اللامعنى يتكشف من خزين انفعالي استدعى آلية تجمع المعنى باللامعنى حجمت دور العقل و اتسمت بالتلقائية و الضربات المنفعلة للألوان و الخطوط التي تشيع في الصورة قوة روحانية صوفية طغت على المادة و أضعفت عقلانية التشكيل .

(١) ديرميه، ميشال: **الفن والحس** ، ط١، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ١٩٨٨، ص٣٧٩.

إنموذج (٥)

اسم اللوحة: جسر كوربيغوا (Corbegua Bridge)

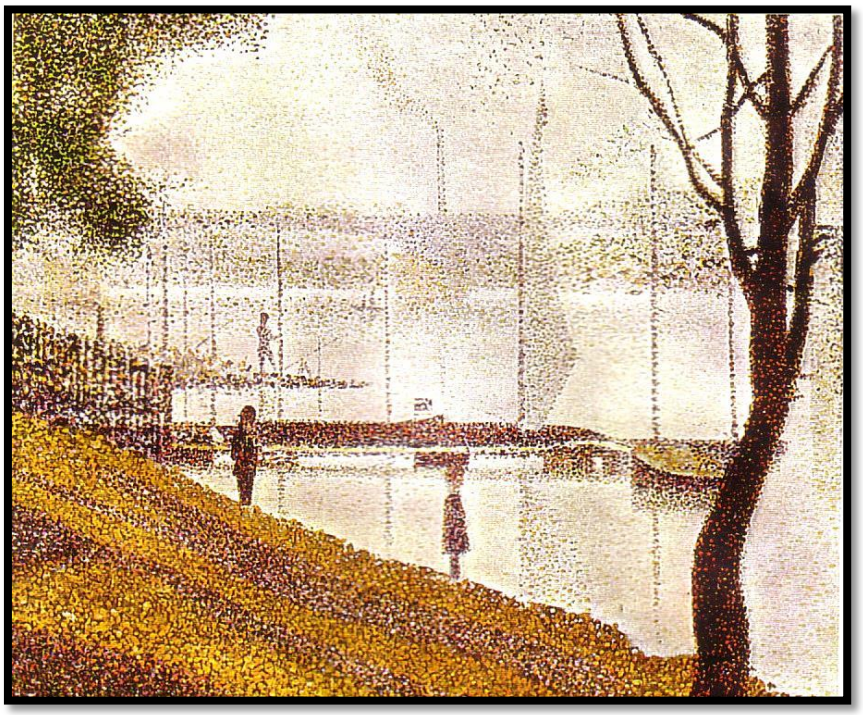
اسم الفنان: جورج سورا

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٩٧×١١٧سم

تاريخ الإنتاج: ١٨٨٧

العائدية: Art prints company



يصور الفنان بنية مكانية لمنظر طبيعي، ثمة نهر وزوارق وأشرعة ومصانع وضباب في جهة عميقة وبعيدة، أما في جهة يمين اللوحة فنجد تكويناً عمودياً يتمثل بشجرة خالية من الأوراق، وثمة شخوص انسانية باهته لم تتوضح ملامحها وهي واقفة على ضفة النهر.

أخذ التعبير اللوني ينقسم إلى جزيئات متجاورة لإيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل، فبنية الشكل من خلال تجزئة هيئتها الحجمية أحالت البنية المكان إلى زمان منفتح، أي إذابة بنية الشكل في الفضاء المحيط .

إن الأنصراف عن تصوير المشهد الأكاديمي وتجاوز تفاصيله الجزئية، وتجاوز المنظور التقليدي الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاشٍ معينة، واستبداله بمنظور لوني متناغم إذ تترابط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة النص وخلفيته مع بعضها البعض وفق الآلية وكأنها صورة في لحظة ثنائية الحركة والسكون.

وهناك تعبير مهيمن أيضاً من خلال التضادات مابين التكوينات الأفقية الخطية والتكوينات العمودية والأفقية ممثلة بخط الارض والعمودي باتجاهات الأعمدة والأشرعة والشجرة بايحاءاتها الموجودة في اللوحة. وبحكم هيمنة التعبير المكاني المائي وانفتاحه على جملة دلالات، وما رافق ذلك من تحجيم لدلالات وأنساق الضفة اليابسة، فثمة سلطة لونية يتغلب بها الماء على اليابسة، فاللون الأبيض يغطي مجمل دلالات الفضاء في وقت ترشح اللون البني على بعض الدلالات في مقدمة النص.

عبر تقريب وتجريد وترميز النص، يعبر عن مكان وخفايا اللامعنى . فإذا كانت هناك دلالة لوجود أشياء حسية في النص إلا أن هذه الأشكال من خلال التراكيب المتجاورة والمتناقضة والمتغايرة منطقياً وعقلياً تمنح هذه الأشكال بنية واقعية مختلفة اختلافاً كبيراً.

تعد أعمال (سورا)عموماً خطوة متقدمة باتجاه الحداثة نسبة إلى باقي الفنانين الانطباعيين، والتي يراد منها تقبل إزاحات قائمة على قدم وساق من النوع الذي أجراها الفن الانطباعي. مما يسمح للانطباعية بوصف عام أن تتحول إلى بوابة حقيقية باتجاه الفن المنفتح على الحقائق الجمالية بمعناها الكلي، سواء كانت المضمرة باللامعنى الانساني وانشغالاته، وسواء منها التي اعتمدت المنطق الهندسي في مثال الجمال المتعالي والسامي كما عند التكعيبيين، أو من خلال تفجير مكامن العاطفة وتشغيل ارادة الفرد وحريته لتحقيق نوع من الفناء مع وجود مفترض ووجود أكثر ثباتاً وديمومة كما عند السرياليين.

إن معيار الحقيقة المطلقة في لوحة (سورا) هذه هو الجمع بين اللحظة الزمانية للمشهد واللامعنى العقلي في حاضره الموجود، فالهدف الذي ابتغاه الفنان في هذه اللوحة هو البحث عن قيم جمالية متقدمة لما هو معطى حسياً، ومثل هكذا قيم استندت في أغلبها على الموازنة والايقاع الهندسي انشائياً وتذويب الشكل مع الفضاء المحيط فالنظام الذي ينتزعه (سورا) محكم بقوانين مطلقة، فالتضادات الأفقية والعمودية شكلت العمود الفقري لمجمل الإنشاء العام وإذا كانت هناك ثمة ثنائية بين المعنى واللامعنى في لوحة (سورا) فهذا ما تفصح عنه هذه البناءات التشيكلية ذات الجوهر المجرد، الأفقي ممثلة بخط الأرض والعمودي باتجاهات الأعمدة والأشرعة والشجرة بايحاءاتها اللامتناهية.

إنموذج (٦)

اسم اللوحة: حزن الملك (King's sadness)

اسم الفنان: هنري ماتيس

المادة والخامة: قصاصات ورق (كولاج)

القياس: ٦١ × ٨١,٢٥ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٠٥-١٩٠٦

العائدية: متحف الفن الحديث

صور (ماتيس) في هذه اللوحة مجموعة من الأشكال المختلفة بألوانها البراقة والصريحة المتكونة من اللون الأزرق والأحمر والأخضر، وفي جميع أنحاء اللوحة مجموعة من الأوراق والزهور وكأنها ترقص على لحن ما، وجو اللوحة بكامله يوحي وكأن هناك معزوفة تخرج من الكمان والكل يتراقص عليها بكل تلقائية حتى ورق الشجر فرفع اليد عالياً من قبل الشخص من جهة اليسار فهناك تعبير انساني عميق عن قمة الشعور بالانتشاء والطرب وكأن الروح بدأت تسمو فوق الجسد فيرسل الجسد كفه عالياً للأرتقاء بها.

أظهرت لنا اللوحة ما تتغذى عليه أرواحنا عند سماع الموسيقى فآلة الكمان تحتل وسط اللوحة بلون أصفر مع خلفية سوداء تخرج من جانب الكمان الأيمن كفوف وكأنها تريد أن تعزف على الآلة، ونلاحظ في يمين اللوحة وكأنها العصا التي ستعزف على الكمان وفي الجهة اليسرى من اللوحة شخصان متلاصقان وكأنهما في حالة نشوى أما خلفية اللوحة فتعطينا تجانساً لونياً

متناسقاً على الرغم من تضاد الألوان وجميع أجواء اللوحة توحي بالانطلاق والحيوية والبهجة والمرسوم بكل تلقائية.

ونلاحظ أن (ماتيس) هنا قد أعلى من أهمية الجانب التعبيري للألوان والذي تفرض عليه الألوان نفسها بطريقة تلقائية تماماً، فهو هنا لم يتذكر ما يجب ان تكون عليه الألوان والأشكال وانما اختياره اللون هنا لم يستند إلى أي نظرية علمية بل حاول وببساطة أن يضع الألوان التي تخدم وتنقل إحساسه.

لذا فالأساس الجمالي يمثل دافعاً هنا لأداء الفنان في هذا المشهد فظهرت لنا أبعاد فكرية تمثلت في اللاشعور والتداعي الحر المعبر عن ذاتية حرة للفنان، كما ظهرت لنا أبعاد فنيه تمثلت هنا في محاولة الخروج عن القاعدة من خلال نبذ المحاكاتية والمصادفة في اختيار الأشكال وبأسلوب آني للأداء وبشكل معتمد على خبرة سابقة للفنان تدفعه إلى أداء تلقائي واضح في اللوحة. كل ذلك أدى إلى ظهور تلقائية قائمة على اللامعنى.

وهنا نلاحظ ان هناك قدراً من التشابه بين أشكال كل من (ماتيس) وأفكار (برجسون) و(كروتشه) خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير من خلال اللامعنى، وهذا مانلاحظه في هذه اللوحة. فإن سحر فن (ماتيس) وجاذبيته كانت بسبب تلقائيته التعبير بالألوان الحيوية فإن الصفاء الفطري هو المعنى الذي يمثل تخطية فنه.

فقد كان هدف (ماتيس) هنا هو أن يضع على القماشة ما يختلج في أعماقه من أحاسيس وبذلك فقد استخدم الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج فتظهر لنا الأشكال هنا مترجمة إلى ايقاعات خطية بحرية والألوان محررة من أي وظيفة وكما قال ماتيس: " إنها تعني معاً مثل الأوتار في الموسيقى" [١].

ومما سبق ترى الباحثة بأن (ماتيس) هنا قد أوجد حيوية مستقلة للون مما مكن الفنان هنا من تكثيف المشهد مما جعل لوحاته تمتاز بالديمومة فقد تميزت تصميمات لوحاته بالتبسيط من خلال الألوان الصريحة فتبدو لوحته تشبه زهرة متفتحة ملونة بجرأة مدهشة فقد تميز (ماتيس) بسرعة الرسم بشكل يعبر عن شعوره والهامه.(ماتيس) يقول: (إنني استعمل الألوان كوسائط للتعبير عن انفعال وليس لنسخ الطبيعة، واني استعمل أبسط الألوان وانا لا أقوم بتحويلها بنفسي، ولكنها العلاقات فيما بينها هي التي تحدث تغيراً ويكون الأمر إلهاماً لتعزيز الفروق والكشف عنها ولا شيء يمنع من التكوين بالألوان مثل الموسيقى التي تبنى على أساس سبع نوتات فقط[٢].

(١) الان، باونيس: الفن الاوربي الحديث، مصدر سابق، ص١٤٢.

(٢) عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، مصدر سابق، ص١٤٢.

إنموذج (٧)

اسم اللوحة: جسر مينستر (Charin Cross Bridge)

اسم الفنان: اندريه ديران

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨١ × ١٠٠ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٠٦

العائدية: متحف أورسيه / بارسي

يصور (ديران) أشجار مرسومة بلون وردي محتضنة احد الشوارع العريضة التي تمر بها العربات بألوانها الأصفر القريب والأزرق متلاشيةً في ابعد نقطة من الشارع الذي يفصل منطقتين خضراء أظهرهما الفنان في أشكاله مبتدئاً بأتساع المساحات ومنتهياً بتلاشيها تدريجياً. وجسراً في لندن ينتهي بنقطة بعيدة ببنايات شاهقة مصوراً المدينة وما يحيط بالجسر من الجانب البعيد والقريب محاولاً الفنان في عمله ان يعرض لنا السماء التي يغلب عليها اللون الأصفر وانعكاس ألوان اللوحة فيها. الأشجار والشارع والبنايات متدرجةً تنتهي بما هو سامٍ.

إن (ديران) قد سجل تفرداً إبداعيا في أدائه التلقائي من خلال التناسق الذي يعطي نفسه إلى المتلقي للعمل بمجمله مبيناً صورة أخرى للأشكال الواقعية بمسحة متحررة تحتضن الأداء الطفولي الفطري في تمثل أشكاله العربات والأشجار، مما أضفى تلقائية واضحة لإسقاط

اللاشعور عند الفنان بصوره الإبداعية ليضع في عمله جملة من القراءات التي يحملها اللامعنى ويقرأها المتلقي.

لقد تخلى (ديران) في لوحته هذه عن صرامة الانطباعية الجديدة ،حيث جاء بطريقة جديدة في الرسم أضاف إليها شحنة عاطفية، فرسم هنا صورا بألوان منسابة بتلقائية ملحوظة. لذا نجد ان الأداء التلقائي في هذا المشهد إنما تحقق من خلال أبعاد فكرية تمثلت في آليته الأدائية الحرة القائمة على مخيلة واسعة من خلال إسقاط اللاشعور، أما الأبعاد الفنية التي ظهرت في هذا المشهد فتمثلت في العفوية مما أضاف مسحة طفولية على الأداء، أي إن تلقائية حرة قد تحققت في هذه اللوحة.

يعرض لنا الفنان المضمون الذي يختفي وراء الطبيعة حدسياً معتمداً طريقة انحلال الأشياء لتبدو وكأنها في حالة انصهار لما هو صلب وتحويله إلى جمال متغير بفصل تغيرات اللامعنى ومكنوناته الشعورية لتحمل في طياتها الديمومة الزمانية الحاضرة في شعور الفنان والتي بينها (برجسون) بتعالق ذاكرته مع شعوره وحَدسها مباشرةً مظهراً فيها انفعالاته الداخلية بصورة تلقائية ليعرض لنا ترميزاً عن كيفية تمثلت بهذا التمظهر وبشكل مباشر جاعلاً من المخيلة أثراً واضحاً في تموضع أشكاله وطريقة رسمها لنا بما تحمله من ألوان ومساحات.

وفي نقطة أبعد من ذلك مثلت الوحوشية بشكل عام ولـ(ديران) بشكل خاص تنحياً عن الملموس متعالقةً مع الضرورات الداخلية الحرة التي تمثلت لدى (كاندنسكي) والتي تفصح عن نفسها من خلال الفيض الذاتي الذي يستمد منه الفنان سيولته التلقائية، وتمثلاته الشكلانية ليصور المثالي الذي يبتعد عن المتغير والزائل والمعالج ذاتيا، أكثر مما هو عقلاني، إن الرؤية الجديدة التي طرحها الفنان من خلال تجريداته للأشكال بصورة واضحة قد شكلت إحدى سمات الوحوشية التي اعتمدها في إذابة اللامعنى تلقائياً وعرضها بصورة جديدة تحمل في سيولتها العفوية والبدائية بعيداً عن التسجيلية الواقعية التي تمثلت سابقاً .

إنموذج (٨)

اسم اللوحة: مشهد شتائي في ضوء القمر (Winter scene in the moonlight)

اسم الفنان: اينرست لودفيك كيرشنر

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٢٠,٧×١٢,٧ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١٩

العائدية: معهد ديترويت للفنون - نيويورك

تصور هذه اللوحة صورة متخيلة للفجر إذ ما يزال القمر الشاحب يعلو السماء بلونها الأحمر المائل إلى البرتقالي البراق، أما اللون الأزرق فهو الغالب على مساحة اللوحة ثم الأحمر ثم البرتقالي ثم الأصفر والأسود، والقمر اصفر تضلله غيوم صغيرة، والجبال ذات الزرقة الغامقة شديدة البرودة حتى الانجماد.

لقد عمل اللون على التصعيد الوجداني والانفعالي في الشكل، والتعبير عن متضاداته ومتناغماته الأمر الذي أضفى على اللوحة أبعاداً صورية فائقة النقاوة والتعبير.

كما استغل الفنان هذه الإرباكات كي يصعّد وعي المتلقي في الفضاء البصري، وبافتراضه نقطة مفضلة في وسط التكوين السفلي، فعمد إلى مناقضة الإيقاع المقعر لخط تماس الجبال مع السماء المقوس والعشوائي والممتد فوق الجبال وبينها وبين أرض الوادي، الممتدة إلى الأشجار

الصغيرة والبيت الصغير في المقدمة، فأطلق اندفاعه فضائية لقيت صداها في انحناءة الأفق المناظرة لها تأثيرا.

فظهرت الأشكال المفردة في المشهد ذات سعة توحي بفضاء أوسع ليثير في النفس شعوراً بالأمل. وهي أشكال موحدة في إيقاع يتموج بنبضات من القوة والتجدد عبرت عنها الخطوط المستقيمة الرأسية والزوايا الحادة في قمم أشجار الصنوبرالمثلثة المختزلة البسيطة لتوحي بالنمو المستقر الهاديء.

إن فكرة الرسم نبعت أصلاً في ساعات الصباح المبكرة من شتاء عام (١٩١٩) بعدما شعر (كيرشنر) بالاطمئنان في عزلته الجبلية الهادئة في منأى من الغليان السياسي والدوامة التي عمت برلين بعد الحرب .

يجد الفنان أن وراء كل الأحداث والأشياء في البيئة التي قد تكون ملحوظة ومنطقية خلفها غموضاً كبيراً، فحين نتأمل مشهداً ما لن يكون باستطاعتنا أن نمنحها تعبيراً لفظياً محسوساً، لكننا نستطيع أن نفصح عنها رمزاً بأشكال أو كلمات.

وبدا التجاور بين الألوان الثلاثة الأحمر والأصفر والأزرق جزئيا في تنقله بين التضاد والانسجام ليخلق تناغماً ووحدة فهي محاولة للتأمل وصفاء للنفس لا يخلو من ترتيب للحدث وهو الحرب الدائرة آنذاك.

وفي تصويره المدى الفضائي قد اخترق قوانينه التقليدية، فالمساحات قد مدت بحيث لا نرى نقطة مركزية تتراجع إليها الأشكال. وشيد (كيرشنر) منظوره لا بالخطوط أو التدريجات اللونية، بل اعتمد على قدرة اللون الخالصة في تجسيد المسافات.

ترى الباحثة أن الفنان قصد أن يمنح اللوحة مشهداً بارد الإحساس يوحي بالهدوء والصفاء الموحش الحذر، فقد طليت أشجار الأرز بلون الدم وبدا القمر شاحباً ضعيفاً تكشف عن نصفه غيوم برتقالية، انعكست وتكررت في الفضاء كأنها ظلال أقمار متزاحمة وكأنها تذكرنا بالزمان والضوء والظلمة ويخلق إحساساً بالدراما الإنسانية.

هناك بين أشجار الأرز تراجع لأسلوبه المتشنج ليفسح المجال لشكل أكثر غنائية وسكوناً من التعبيرية. ولكنها أيضاً لا تخلو من ضربات فرشاته الراعشة بالأحمر والبني التي تبعث الحياة في الأشجار.

فنجح (كيرشنر) في انتقال بمعنى الناظر إلى فضاء هو من السعة بحيث يتعذر عليه منطقياً الانتماء إليه، وما يترك في النفس من شعور بصغر الإنسان قياساً لهذا الكون الكبير.

أراد (كيرشنر) التوقف عند حقيقة التفاعل اللوني من خلال فصل إحساسه بالتفاعل الشكلي المعرفي وتحوله إلى الإحساس بالتعبير اللوني، هذا التفاعل اللوني يستجيب أكثر لتفسير العاطفة أكثر من استجابة الشكل لتفسيرها. مما سمح للطبيعة مع (كيرشنر) أن تتحول من مظهرها الفيزيائي بالمعايير المادية إلى طبيعة تمتزج فيها عاطفة الفنان وحدسه ليعبر عن رؤيته للامعنى المباشرة.

أن السرعة التي رسم بها (كيرشنر) أدت إلى دلالات غامضة تضمنت شكلاً أو لوناً أو حركة تبدو أ فصح مما تحققه المعالجة المتأنية الدقيقة.

وقد شجعه اكتشافه ووجود أعمال مماثلة لفنه في مطبوعات ومنقوشات القرون الوسطى في أفريقيا وجزر البحار الجنوبية على أن يطور لغة من الأشكال المبسطة جداً والألوان الجزئية جداً فقد أحس (كيرشنر) بالشغف للحالة البدائية للوجود في رسوم لمشاهد طبيعية بأبعاد خارقة، خاصة بعد انزوائه بين الجبال السويسرية المنعزلة.

ترى الباحثة أن اللون الأزرق في هذه اللوحة هو اللون الطاغي مما يوحد بين جميع مفرداتها ويشد من تماسكها البنائي. إلا أن النغمات اللونية المختلفة للأزرق وزعت بطريقة تجعل لكل جزء قيمته اللونية المستقلة. لذلك فإن (كيرشنر) ثار على كل ما هو مألوف من أشكال الطبيعة، فالطبيعة ليست فقط للتأمل والفن.

فقوة الإحساس بالأشياء والتماهي معها وانسنتها بجعلها كائنات منفعلة تبوح بطريقة غير مباشرة، تلك التعبيرية المتعالية عن المشاعر هو أشد حيوية وأصالة وصدقاً من المعنى التصويري المنطقي والقيم التشكيلية الخالصة التي تهتم بالترتيب والقياسات وجمال الشكل. لذا كانت الحقيقة التي يحسها في داخله نحو الأشياء ترجح له تقديم الشكل بتلك الطريقة الدرامية واختياره لتلك التقنية الخشنة والخطوط اللونية المتقطعة المتداخلة والتي تصعد من القدرة التعبيرية للون وتصل بالنغمات إلى أقصاها لتكون صدى للأبعاد الروحية للامعنى.

إنموذج (٩)

اسم اللوحة: خيول زرق كبيرة (large blue horses)

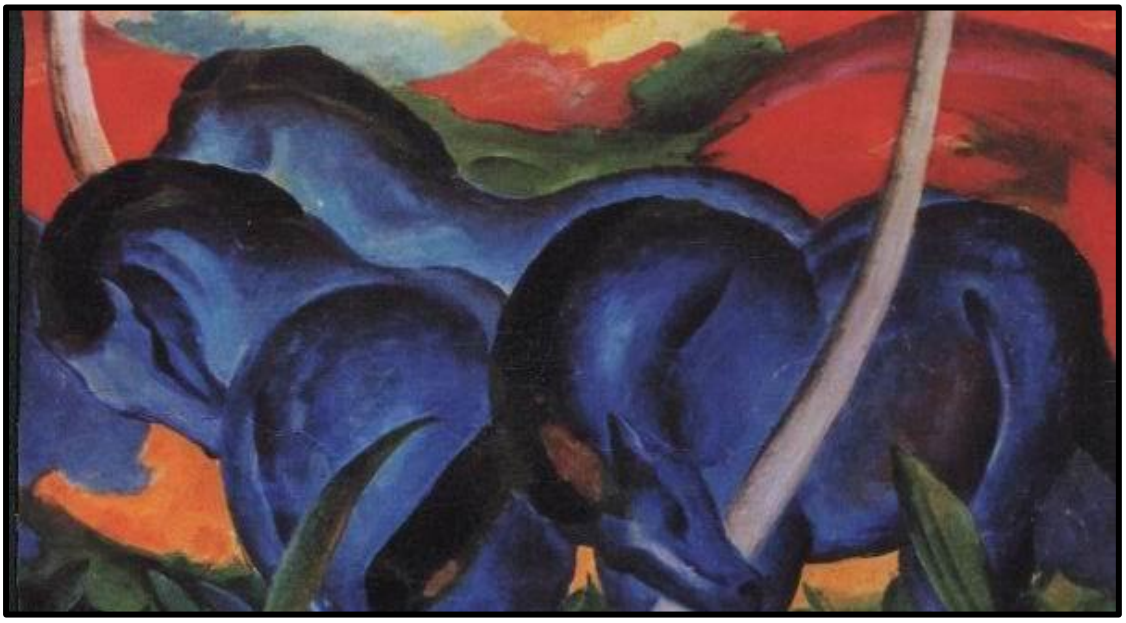
اسم الفنان: فرانز مارك

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٠٥,٧ × ١٨١,٢ سم

تأريخ الإنتاج: ١٩١١

العائدية: مركز ولكر للفنون – مينوپولص



تصور هذه اللوحة ثلاثة خيول زرق في غابة ليس فيها ما يدل على أنها منظورة بعين واقعية سوى بعض الأوراق الخضر للأشجار في مواجهة الناظر، وعلى جانبيها ساقان عاريان طويلان لشجرتين، وعند العمق طبيعة متوحشة يغلب عليها اللون الأحمر والأخضر والأصفر والأزرق الفاتح.

لقد جاء اختيار (مارك) للألوان طبقاً لمتطلبات الخبرة الشعورية للفنان، من أجل تكثيف الشعور إلى مدركات بصرية، عند ما يتحول اللون إلى شكل وهكذا تتم مخاطبة الأخر بلغة باطنية لامعنوية قائمة الفعل العاطفي والوجداني لتوصيل رسالتها البصرية والجمالية.

لكن التضمين واللوحة لا يأخذ شكله البصري إلا حين يضع جميع مدلولاته في خانة مشتركة ولا تستطيع الصورة التضمينية، أن تمارس وظائفها الا بحضور هذا النسيج الذي تشكله

مدلولات التضمين بوصفه مجموعة من عناصر استبدالية.في العلاقات والتعيين تبرز للسطح وهو ما تعكسه الألوان والأشكال للخيول بحركاتها المتجهة نحو هدف مشترك.

وأعطى صراع تضاد خطوطه وألوانه وحدة في التكوين الذي بدا فضاؤه ضيقاً فارتفع خط الأفق حتى كاد أن يلامس سماءه الضاجة بالأحمر الغاضب المنقض على الأصفر الساطع، فترقص الإيقاعات الخطية وتتمازج بانسجام لتنتج صفة غنائية فتنسج الخطوط سحراً حالماً للتعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية، وعكس اللون الأزرق للخيول في هذا المنظر الطبيعي وحدة الرسام وصمته، فالشفق الملتهب الذي لانهاية له يصبح تعبيراً عن وجود (مارك) نفسه وعن فقدان الحياة لشكلها في الماضي.

إذ لم يعمد(مارك) إلى تسجيل انطباعاته المرئية عن العالم بل يسعى للتعبير عن عواطفه وتجاربه الذاتية الداخلية من خلال حركة اللون واتجاهه أو نوعه، لتصبح ملامح وحركات وليس أشكالاً ومشاهد مصورة. فاستخدم الفنان الصور المخزونة بداخله لإنشاء شكله التصويري بعيداً عن واقعية الأشكال أو الاقتراب من ذلك ليقيم علاقة باطنية تحمل أبعاداً نفسية بين واسطة التعبير (الألوان والأشكال والخطوط والعلاقات) وبين فعل التعبير وهو الشكل النهائي الذي يعبر عن الداخل أو الخارج في الحالة ذاتها. فالخيول المحتجزة في شباك الأشكال الملونة تنتمي إلى عالم خيالي لامعنى ولامكان للإنسان فيه وهو ما يظهر حالة من الحزن والاغتراب، والرفض للعالم العصري الذي جعله الإنسان مسمماً ومشوّهاً.

يظهر في تحريف الفنان عن الواقع في الشكل واللون تكيفاً لصالح التعبير الوجداني والفكرة والإحساس الباطني الذي يحاول الإفصاح عنه بأي طريقة يراها مناسبة لهذا الغرض، مما يخلق تناقضاً في لوحته بين واقعية الموضوع المعنى ولا معقولية الشكل فقد عكست خطوطه المنحنية السميكة قوة وصلابة وتماسك خيوله وهي تهب المتلقي شعوراً بالعاطفة وهدوء الطبيعة.

إن مرجعية اللامعنى لدى (مارك) مستمدة من الواقع المعنى ، إلا أن الفاعلية الحقيقية لحدسه يكمن في الطاقة الوجدانية التي أكسبت الأشكال و الخطوط و الألوان قوة تعبيرية وغايات مثالية . كما يتسم اللامعنى هنا بتركيز تخيلي قد بدد القوى العقلانية التي يمكن أن تقتص من حرية التعبير و انسيابية الأشكال..

إنموذج (١٠)

اسم اللوحة: فتاة أمام المرآة (Girl before a merror)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٣٠,٢ × ١٦٢,٣ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٢

العائدية: متحف الفن الحديث ، نيويورك

تصور هذه اللوحة ، امرأة بوجه جانبي وأمامي وبشعر اصفر ، تقف في مواجهة للمرأة التي تظهر شكل امرأة أخرى لا تشبهها في الوجه أو الثوب ، فيما تشيع الدوائر في كلا الشكلين تعبيرا عن ثديي المرأة وفخذيها وبطنها، أما الخلفية فزينت بأشكال زخرفية ملونة بالأحمر والأصفر.

توجه (بيكاسو) بحكم قدرته على الابتكار والتنوع لمنحى أكثر شاعرية وتعبيرية وفسح المجال لمخيلته لممارسة حريتها كقوة مناهضة للعقلانية والمعنى ، فعادت حيوية اللون وتلاشت حدة الزوايا التي لم يعد يرى فيها مسوغا جماليا كقوالب تكعيبية معقدة ، واستعاض عنها بمسطحات مبسطة وملونة وبخطوط منحية وكروية لاتخلو رشاقتها من دلالات عاطفية ومن دون ان يفقد الشكل هيبته.

وفي هذه اللوحة ، عبر (بيكاسو) عن رؤيته الجوهرية بليونة الخطوط التي تتناسب وطبيعة موضوع المرأة وأنوثتها ونضج تطلعاته للأشكال ، فالخطوط بترادفاتها المستقيمة والمنحنية تخلق إيقاعا متناغما بتنظيم مهيب ، كما أن الشعور بالتضاد بين الخطوط وبتكيفاتها المتنوعة هو الاقرب لبث التأثير الذاتي الاستبطاني وتولد انطباع شامل عن الحالة الوجدانية بشكلها المنفتح لا المحدود التي تنم عن استطيقا في العلاقات البنائية المتأتية من دفء الاقواس وبرودة المثلثات المنفذة مباشرة دون احكام ، مع درامية التضاد الخطي واللوني المستحصلة من تنوع المسطحات وعبر تعميق الاثر التجريدي للأشكال من خلال مفهوم التزامن الذي حاولت التكعيبية اعادة صياغته فيما سمي بالبعد الرابع ، الذي يذكر بالوجوه في المنحوتات السومرية التي تتكرر أبعادها ابتغاء الإحاطة الروحية بالأشياء ، فالمساحات اللونية تجاور بأشكال هي بعدها الرابع المتولد من حدس الذهن بالعلاقات البنائية المجردة.

أيقن (بيكاسو) بحتمية رؤية اللامعنى وبنيتها في تكوين العلاقات التشكيلية والتي عبر عنها بقوله: (انا اطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليّ) هذه الرؤية بنفاذيتها وشموليتها وجدت ان الأشكال الواقعية تشكل ضرراً بالغا وقيدا لحياة الصورة وهو ما يذيبها بما هو زائل ومتغير.

لذا فأن انطلاقة (بيكاسو) من رؤية حدسية هي مزيج ذهني وتخيلي إعانته على فتح قنوات لإعادة النظر في المرئيات، وإقصاء علاقته بالمعنى وعلاقاته المادية وبالقدر الذي يتيح له ولادات غير عسيرة وجديدة لأشكال لا ترتبط بمكان أو زمان حسيين والتركيز على الشكل كقيمة بنائية وخلق فضاء تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الإيغال بتفاصيله المادية أو تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى. وهذا ما لا يستمد من المعرفة الحسية المحضة ، بل هو ما مرهون بحدس الذهن الذي هيأ كما متراكما من الصور وعلاقاتها البنائية المجردة.

لقد بلغ (بيكاسو) من الثراء الجمالي والفني ما جعله يشهد ويقود أهم التحولات في الرسم الحديث عبر فلسفة ورؤية تصويرية شددت على توجيه الرسم خارج ما هو مألوف أو تقليدي عندما تمكن من الوصول وبتجدد مستمر إلى أشكال جديدة ومجردة وبتقصيات معرفية حرة

تتخطى معرفة الحسي الزائل والمتغير وتناميه العقلي الاستدلالي ، بحثا عن أصل الأشياء وجوهرها وبتحقيق لغة تشكيلية قائمة على نسق من العلاقات البنائية التي يتحكم الحدس في مساراتها وإيقاعاتها.

بعد مراحل التكعيبية الثلاث – التمهيدية والتحليلية والتركيبية – التي أظهرت مزيدا من الصرامة العقلية في الشكل والسطح وزهدت في اللون لدرجة تراجعه أمام الاهتمام بالخط والشكل.

مما دعا لامعنى (بيكاسو) يدحض المرجعية الحسية وخرق تشكيلات الصورة ببعدها الثالث والاحتكام لحدس العلاقات الشكلية وتنظيمها.

لذا يمكن أن يصنف اللامعنى في هذه اللوحة بالعقلي التخيلي اذا ما تناولنا العقلانية كتصورات حرة ملاصقة للقوى التخيلية وهو ما جعل اللوحة تتأرجح بين التجريد المعنى واللامعنى في منطقة متاخمة للتجريد الخالص وهو ما يجعلنا ندرك الصورة كعمل تجريدي دفعة واحدة دون الإيغال بالتفاصيل الموضوعية وهذا ما يوصلها لينابيع الحدس الخالص وآليته بخلق الأشكال السامية.

إنموذج (١١)

اسم اللوحة: رجل وكيتار (Man with a guitar)

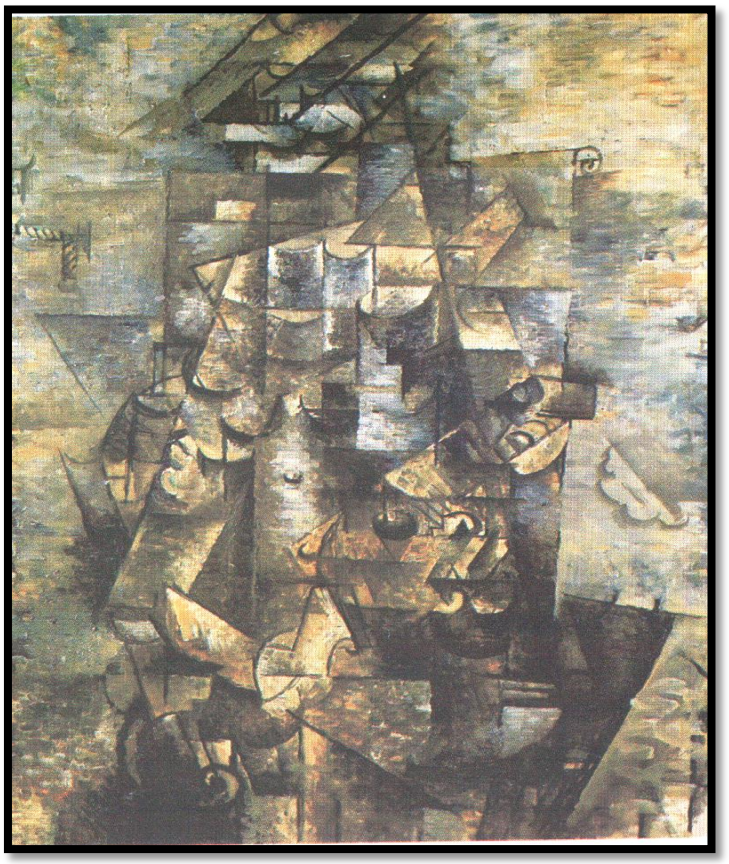
اسم الفنان: جورج براك

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨٠,٩ × ١١٦,٢ سم

سنة الإنتاج: ١٩١١ ـ١٩١٢

العائدية: متحف الفن الحديث ـ نيويورك



تصور هذه اللوحة رجلاً مع آلة الكيتار الموسيقية اسمها في محاولة لدمج السطح بالعمق وتماهي أحدهما مع الآخر، حاول الجمع ما بين الآلة الموسيقية الساكنة وبين الرجل المتحرك كمسوغ لخلق المساحات لتشكيلات صورية تجريدية .

فهو يقترح مكانية للرجل من خلال ركيزة الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية وتتألف تجاورياً مع المساحات اللونية في تكوين النسيج الداخلي في تشييد بنية المعنى وتتآلف، إذ تداخلت

بنية الشكل مع بعضها ولا يمكن إدراكها بشكل واضح إلا من خلال اللامعنى الذي يكشف عن تجربة إدراكية متعالية.

فالتكوين الدلالي للرجل في عملية الإزاحة والمتعارف العيني – ينزاح داخل فضاء البنية الكلية إلى وحدات تعبيرية متجاورة داخل المتشابه النص التشكيلي وتظل دلالة الرجل في هيمنتها العمودية في فضاء النص الرسموي وترددها بين المتشابهات والمفارقات هي التمثيل الأوسع للبنية الكلية التي تحدد المعنى النص الرسموي.

أن الهيئة الإنسانية في لوحة (براك) قد تخلت عن كثافتها وثقلها الواقعي لتتحول بفعل التجزئة والتفكيك الذي حدث بجسد الشكل إلى محض مسطحات تتخذ من المراكز المتعددة من الشكل وسيلة للهروب من السطح المحدد بالأبعاد إلى ما هو خارج حدود الأبعاد.

فمن خلال اتجاهات الخطوط المتقابلة والمتكسرة كذلك من خلال المساحات اللونية المتضادة حرر نقطة النظر المركزية في بنية النص. فالنظر أصبح من خلال الفضاء المنفتح وليس من خلال الشكل المنغلق وهذه من منجزات التكعيبية التحليلية في إيجاد أسلوب جديد في التعبير عن الفضاء. من خلال تفعيل علاقات الأنساق من خطوط وألوان ومساحات مجردة تحمل عبر دينامية تشكلها امتزاجها البصري البنائي. فنجد النص هنا يعيد الصياغة التشخيصية بمنطق أداتي اشد هندسية .

إن المعرفة الحسية لا يمكنها المثول أمام شمولية الصورة و متغيراتها ، فالتجسد اللامعنى للأشكال و الفضاء التصويري خاضع لحدس ذهني دون المغالاة العقلانية و إطفاء نوع من الشاعرية في العلاقات الشكلية ، التي بدت في مطواعية الخطوط و تكيفها لبث ايقاعية متناغمة في التأليف و تشاطرها الألوان في تحقيق علاقات بصرية منسجمة و متباينة بما يشيع جوا لونيا متناغما عاما.

فالتعبير اللوني المهيمن في النص ينتمي إلى منظومة لونية ونجد تحليل اللون الواحد لإنجاز تلك التقابلات اللونية والعمل على احادية اللون. واختزال اللون في النص وعدم التجائه إلى أي استعارات لونية أخرى يؤيد ما جاءت به الطروحات التكعيبية باعتمادها على بنية الشكل اكثر من اعتمادها على البنية اللونية. فبنية النص تجاوز صورة الرجل ايقونياً، بل أقدم النص هنا على تجاوزه واختزاله إلى منظومة من العلاقات الفراغية لخطوط تتماثل عمودياً وأفقياً يشكل العمودي بنية أساسية.

وكذلك أحدث النص فضاءً من العلاقات المنسجمة أو المتضادة في حركة الخطوط وانفتاحها بما يعد نقاط النظر من زوايا متعددة قائمة وفقاً لمنظور ذهني يبدد حسية المكان والزمان.

فعلى عاتق التعبير الخطي تم تشييد البنية التشخيصية (رجل مع كيتار) لنسيج فسيفسائي للأرضية الفارغة من التكوينات الشكلية، والخط ذات النسق البارز المهيمن النافر شكلاً مدركة بدلالة فنية. فالتحولات المرنة لانساق الخطوط ودورها الحيوي في بنيتها التصارعية لتوكيد الأشكال ومعالجة المساحات التي أدت بالمتلقي إلى الإحساس بالعمق أو محاولة المحاصرة البصرية للمساحات والسيطرة على تنوعها وإضفاء بنية زخرفية على الأشكال.

اي انه وحد القريب والبعيد في بنية النص بالاشتغال على بنية استبدالية للمنظور التقليدي بمنظور فضائي لامحدد، محطماً بذلك مفهوم العمق التقليدي لصالح عمق جديد يتفق مع المفاهيم الكلية لا الجزئية. فمن خلال هذه التحويرات والمعالجات التي بدت في مطواعية الخطوط وتكيفها خلطة إيقاعية متناغمة في التأليف وتشاطر الألوان في تحقيق علاقات بصرية منسجمة ومتباينة بما يشيع فضاءً لونياً متناغماً بشكل كلي .

وبهذا يمكن ان تنطبق المقولة على ثنائية (الشكل- المعنى) أي بحضور بنية الشكل يصبح حضور المعنى واقعاً على الرغم من غيابه، بالقدر الذي يخلق هذا التصور نوعاً من التناغم وإزالة سكونية النص وانتقالاته اللونية من مساحة إلى أخرى في توصيلة بصرية . فقد اشتغل على عدة أنساق منها النسق (التكعيبي- السريالي- المحاكاتي- المستقبلي) أي بطريقة التركيب. أي إشتغاله على نسق ما بعد الحداثة، الذي لم يعتمد على أسلوب معين.

إنموذج (١٢)

اسم اللوحة: ثلاث نساء (وجبة فطور كبيرة) (Fernand Leger Three Women,)

اسم الفنان: فرناند ليجيه

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٢٥٢ × ١٨٤ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٢١

العائدية: متحف الفن الحديث ، نيويورك ، مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم

يصور (ليجيه) في هذه اللوحة ثلاث نساء عاريات وهن على التفاته واحدة مواجهة للمشاهد، كما يتشابهن في وجوهن وتسريحة شعرهن المتدلي على جانب الوجه يجلسن على اريكة، ويتناولن الفطور الذي أعد على منضدة صغيرة حمراء، يحاط بهن قطع من الأثاث وأبواب ونوافذ وسجاد وأشياء أخرى ، تقتصر اللوحة على ألوان محدده كالأسود والأصفر والأبيض والأحمر. فيما زُيّنت الخلفية بمعالجات جمالية وظفّت فيها الأشكال الهندسية لتعطي بُعداً دلالياً لمادية الأبواب والنوافذ والأرضية، وباستخدام زُهد لوني اقتصر على ألوان محددة كالأبيض والأسود والأحمر والأصفر.

نجد أن أشكال (ليجيه) قد جردت وفق مساحات مسطحة منظور إليها تبعا لرؤى سيزانية من حيث الأصل باستبصار المشهد من مستويات نظر مختلفة وإدراك سلطة السطح التصويري وما يفترضه من علاقات واتباع التباينات الحجمية والشكلية.

يقول (ليجيه): " على العمل الفني أن يكون معبرا كما كل تظاهرة فكرية.. يحمل القيمة اللحظوية أو الدائمة في آن مما يجعل له ديمومتة خارج زمن الخلق"(١).

حاول الفنان إبراز القيمة البصرية لأشكال النساء الثلاث باعتماد وحدة التآلف بين مضادات الخطوط المنحنية والمستديرة مع الخطوط العمودية والأفقية، وبالمثل سعى لتحقيق تلك الوحدة من خلال التنوع بين أشكال هندسية وأخرى غير نظامية أو تفعيل أثر التفاوت في قيم اللون الذي عزز على الرغم من محدوديته ودعائم الشكل والحجم.

يبدو (ليجيه) اشد الفنانين المعاصرين تمسكا بمادية الحياة والتحولات التي أحدثتها الحضارة الجديدة من تطور صناعي وتمجيد الآلة وتمسك بالأشياء وهذا ما جعل خطابة البصري مشبعا بخلق تأليف من أشكال مادية وينحو بذلك منحى هندسيا بنائيا ارتأى من خلاله حتمية معالجة الطبيعة بواسطة الاسطوانة والكرة والمخروط فكانت انطلاقيته سيزانية الأصل استقرت لتكون منطلقا جماليا وبنائياً للحركة التكعيبية.

فالعمق في اللوحة ايهامي متغير خاضع لدواعي التبسيط والتجريد أو محاولات التجسيم لبعض الأشكال الاسطوانية والكروية لغرض تحقيق علاقة مع أشكال النساء أو توليد علاقات تراكيبية بمستويات توحي بالحركة المستمرة لا سيما في أشكال الاسطوانه التي يعدها (ليجيه) رمز الحركة الدائبة ، فللخط المنحني قيمة فاعلة وديناميكية محركة للأشكال ، فالشكل الدائري للوجوه يتضامن والأشكال الدائرية أو المنحنية للأثاث والأجساد.

وهذا مايؤشر منطلقة الحدسي في تحديد كيانات شكلانية تفتقر لقياساتها المكانية والزمانية وتغوص في زمن مطلق حددت أبعاده تجليات الفكر الحر خارج تلقيات الحس المحضة. واذا كان قد ارتكز إلى استلهام آلية الحياة المعاصرة وأفرغ الأشكال من محتواها الانساني وعدها قيمة شيئية خالية من العواطف أو أي تأويل شعري ، فإنه يستند بذلك لواقع ذهني بحت لا محاكاتي لا يتعارض مع قيمة التعبير الحر عن اللامعنى ورؤيته المعاصرة للحياة على نحو مثالي.

---

(١) سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، مصدر سابق، ص ٩٨ .

إن تجربته الحسية تخضع دوما لهيمنة الصورة الذهنية. فما يصوره ليس مايراه بل ما تمكن تعرفه في الصورة الحدسية التي هيأت له أوضاعاً وصياغات تشكيلية فريدة. وتشهد تطبيقات الصورة مرورها بقناة حدسية عقلية تصورية مكنت (ليجيه) من استيعاب العلاقات الشكلية الهندسية التي تفتقد للضغوط الحلمية أو التخيلية الصرفة أو الأداء العفوي التلقائي.

ان (ليجيه) يصبو بصوره لغاية جمالية متعالية عن الواقع المرئي نحو معقولات تستدعي جمال الخطوط والسطوح كما في مثل افلاطون أو في التنسيق عبر اتساق الاجزاء لدى (ارسطو). وبذلك تتصهر مفاهيمه المادية في رؤية بصرية مثالية تعطي للفكرة شموليتها وتجسدها بطريقة تصلنا بما ورائية الأشكال وتلبس الفكرة رداء متخيل.

بذلك نستنتج المرجعية اللامعنى لصور (ليجيه) والتي تجد تطبيقاتها في بنية شكلية منقادة بفعل حدس قادر على إحالة الحسي إلى ملاقاة ذهنية تعمل وفق هذه البنية وفي الوقت نفسه يؤشر تموضعا للحدس قادر على استلهام النزعة المادية والعقلية للذات واحالتها إلى واقع تصويري عبر جدلية داخلية خارجية معا من خلال استلهام جوهرية الشكل الخارجي وهضمه وتمثيله داخليا بفعل رؤيوي حدسي.

مما تقدم نرى أن خطاب (ليجيه) البصري لم يرتكز إلى معنى ولامعنى مباشرة مستلة عن الشكل التقليدي، بل سعى لبلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري ينشد ما ورائية الشيء الحسي.

إنموذج (١٣)

اسم اللوحة: إبريق الشراب وورق اللعب (Playing cards and glass of beer)

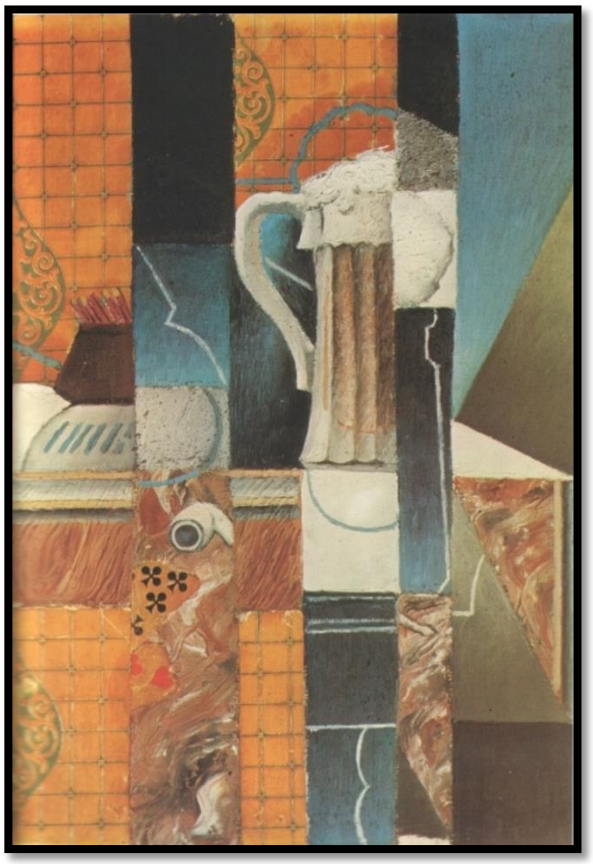
اسم الفنان: خوان غريس

المادة والخامة: زيت وورق على كانفاس

القياس: ٣٧×٥٣ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١٣

العائدية: كولومبوس كاليري للفن – متحف أوهايو



تصور هذه اللوحة جانباً من مائدة اشتملت على أشكال مُجتزأة توحي بإبريق خزفي ذي لون أبيض تفيض منه رغوةً بيضاء وتميل بعض جوانبه إلى اللون القهوائي، وغليون شُطر نصفين لونه أبيض، وورقتي لعب بعلامات حمر وسود، وهناك زهرية بلون بني احتوت على فُرش أو أقلام مصفوفة بلون وردي.

بينما اشغل الفضاء المحيط بمساحات من الأشكال الهندسية الطولية المستقيمة والعمودية المكررة أحاطها الفنان بمساحات ملونة بالأسود والأزرق والأصفر الممزوج في بعض أجزائها

مع اللون البرتقالي، والبعض الآخر مع اللون البني. كما يُلاحظ أن الفضاء الخلفي للوحة قطعها الفنان بمساحتي الغامق والفاتح مُشكّلاً مساحة مائلة مختلفة في أحد جوانب اللوحة أشبه باسلوب الكولاج، لونهما بالأخضر، وبهذا الأخضر الفاتح قام بزخرفة بعض المساحات العمودية المُمثّلة كجدار خلفي للأشكال، كما يُلاحظ أنه وحّد التكوين بالتلوين، جاعلاً من اللوحة تتعايش ضمنياً من خلال وحدة شمولية.

إن المنطلق الداخلي الذاتي الذي استمدّ منه (غريس) عناصر موضوعاته، أسفر عن علاقات خاصة بين أدواته التعبيرية في خطوط وألوان ومساحات مجردة وتفعيل هذه الأدوات لتحمل عبر دينامية تشكّلها آثار دمج آليات البناء مع أفق اللامعنى لدى المتلقي من جانب. ومن جانب آخر، تكشف عن مدلولها الفكري.

إن الخط المستقيم الذي يقسّم مستطيل اللوحة إلى ما يقرب من خمسة أعمدة أو أشرطة طولية، وتضاد عدّة ألوان منها الأسود والأبيض، والأبيض مع الأخضر والأزرق، والأسود مع الأصفر، إلاّ أن تضادّاته هذه توحّدها المساحات اللونية والخطية والبنى المجاورة لها في كلا الاتجاهين أفقياً وعمودياً. وتجاور وانسجام هارموني بين عدّة ألوان منها الأبيض والأسود الذي يفصل بينها لون رصاصي، والبُنّي مع الأسود، والأصفر مع البرتقالي والبُنّي مع الأخضر وهذا الأخير مع الأصفر، والأشكال المكررة بشكل مربعات صغيرة ذات سطوح تذكر بالجدران المزخرفة في أسفل وأعلى اللوحة، جميعها خلق منها الفنان موازنة شكلاً ومساحةً، حتى أن التكرار هنا يكتسب جمالية مماثلة للموسيقى.

أما تكراراته للأسطح الملونة، أو خطوطه المنحنية والمستقيمة، وأنصاف أشكاله الواقعية المشطورة والمتقطعة، فإنها تكشف عن جانبين، الأول: شفافية الأشكال المنظورة واللامنظورة، والثاني: يتعلّق بعملية خلق إيهامية للنظر من زوايا متعددة قائمة وفق منظور ذهني ومُتخيل بددّ حسية الزمان والمكان، من الملفت للنظر أن لهذه الانكسارات والانشطارات، ما يماثلها في الواقع التجريبي، وخاصة في مجال تجربة انكسار الأقلام – مثلاً – وسط قدح زجاجي مملوء إلى منتصفه بالماء.

إن (غريس) شانه شأن بقية التكعيبيين، إذ يهدف للكشف عما هو جوهري في الشيء، بعيداً عن ظاهرة التحول أو التغير، بل بحثاًَ عن الكمون الذي يشكل الطاقة المتجددة للشكل بوصفه شكلاً خالصاً، جماله يكمن في ذاته – حسب رأي ومقولة (كانت) – وبهذا فهو يتفق ومقولة (براك): " لابدّ من خلق نوع جديد من الجمال، ذلك الجمال الذي يظهر على هيئة حجم وخط

وكتلة... أما الطبيعة فهي مجرد حجة لإنشاء موضوع مضافاً إليه الشعور، أريد أن أعرض المطلق وليس مجرّد أشياء مصنوعة " [1].

يكشف (غريس) عن بعد جديد للواقع الحسي من خلال الرسم، باعتماده على التصوير الذهني، وذلك باستخلاص مجموعة أشكال جديدة من أشكال واقعية مرئية تبعاً لإشراقة الصور الحدسية التي أحالت بنائية اللوحة إلى نمط جديد متحرر من العلاقات التي تتجاهل الشكل الواقعي والمعنى والمعايير والوثوقيات السابقة، ووفق منوال يستند إلى مفاهيم تصب في مصلحة الشكل الذي استعان بالتشييد البنائي المعماري والمثل الأفلاطونية، إلاّ أن الحرية المقترنة هنا بالضرورة في الرسم التكعيبي، ما هي إلاّ ضرورة حدسية لاكتشاف معرفة جديدة يهدف الفنان في ضوئها إلى إعادة قراءة الواقع وأشيائه وموجوداته وفق التحول الذي طرأ على مقولتي الزمان والمكان من الإطلاق إلى النسبية.

وضع الفنان الشيء نفسه في اللوحة ولكن عن طريق تراكيب جديدة، بمعنى آخر حوّل الشيء (أوراق اللعب مثلاً) من الاستهلاك والمنفعة اليومية إلى جمال مُتجدد، أكسبها معنى الديمومة، وهذا ما يذكّرنا بآراء (كانت، وشوبنهاور، وبرجسون) في التوصل إلى الشيء في ذاته والجمال الكامن بذاته ولذاته، والسمو بالإرادة الحرة إلى مكانتها المُثلى، وتصوير ما هو جوهري من خلال قوى الحدس التي تضاعف من جمالية التراكيب الشكلية وطاقة الإفلات من قيد المحدد إلى اللامحدد، ومن الموضعة إلى زمن يمتلك بعداً لا نهائياً.

وكشف عن مدى تأثير المبادئ السيزانية في رؤية (غريس) للأشياء، هذا من جانب. ومن جانب آخر، نجد أن التباينات المختلفة في العناصر التركيبية، منح التشكيل الكلي للعمل جمالية لا يمكن تلمسها من خلال مشاهدة قدح أو غليون على منضدة مع آنية وورق للعب بوصفها أفعالاً يومية، بل استعمل الفنان – هنا –الفكر لتحويل ما هو رتيب ومستهلك إلى فن وجمال مطلق يوازي معنى ومفهوم التشكيل والوحدة بين أشياء متعددة في التعبير عن أشياء بذاتها ولذاتها، وهو بهذا إنما يتفرد أسلوباً وإرادة حرة، وأداء يستند على الجانب العقلي والحدسي في طريقة الرؤية للأشياء، وإعادة محاولة تجميعها بطريقة ما، ونظامية نوعاً ما، ولكن يغلب عليها مفهوم تحطيم الرؤية المألوفة والوصفية المعتادة، لذا فهو يكشف عن مدى حرية أكبر من خلال إعادة قراءة المعنى، وتحويله إلى خطاب جمالي متجدد تكمن قيمته بذاته.

إن المعنى واللامعنى عند (غريس) تعني خلق حالة تعايش (وحدة مطلقة) بين مجموعة أشكال مرسومة على الكانفاس وورق اللعب الملصق، فهو يوحد صفاتها من خلال

(١) فراي، ادوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص ٨١.

قابلية الخط واللون على تذويب الفوارق الفيزياوية بين القماشة وسيادة أو تفوّق العلامة المطبوعة على الورق مثلاً مانحاً الفضاء التصويري ما يشبه الكيانات التشكيلية، إذ الحقيقة تصبح هنا ليس في الإدراك البصري للشيء، بل من خلال قدرة المعنى على تخليق هذه الأشكال، مما يمنحها طاقة التسامي التي تذكر بالرياضيات والقوانين الهندسية من ثبات.

والمتلقي كذلك أصبح له الدور الكبير في الفهم والتفسير واللامعنى، لطرق التشكيل الجمالي الذي يترفع ويعلو على كل غاية أو مقاييس، وبهذا يكون الفنان التكعيبي قد أسقط المقولة الأرسطية، وأبدلها بمقولة كانتية مفادها: الجمال الحر في الشكل الخالص.

والفنان من خلال هذا التوجه بحرية نحو تشكيل الأشياء برؤية جديدة مغايرة، إنما يرسم رؤيته للعالم، ورؤية كهذه لا يمكن أن توصف بغير الإطلاق الذي يدعمه التحرر من الحسية والوصفية والإيحائية التي لطالما حاول الفن الغربي، بشتّى تياراته الحداثية، إسقاطها وإسقاط المعنى المندرج ضمنها.

تبعاً لذلك فإن سمتي الحداثة: الذاتية والعقلانية، ومفهوم الجمال لدى (غريس) يندمج مع المخيلة لتندرج والمواصفات المعرفية لإدراك الجميل لدى (كانت)، طبقاً وهذا التوجه، فإن (غريس) قد اعتمد في تطبيقاته البنائية والمفاهيمية للعلاقات الشكلية على قوى الحدس العقلي وقوى الإدراك التخيلية، وبكليهما ينظر إلى الحسي الموضوعي من خلال تطلع الذات الحرة للتعبير عن حقيقة مُطلقة.

إنموذج (١٤)

اسم اللوحة: تكوين رقم (٢) "Sketch for "Composition II

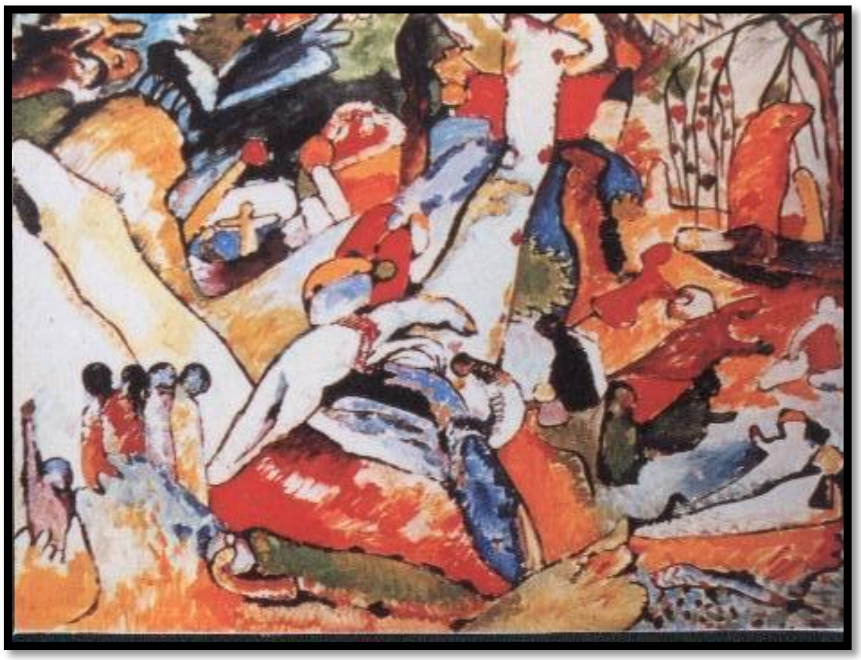
اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٣١,١ × ٧٩,٥ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١٠

العائدية: متحف سولومون ر. كوكنهايم ، نيويورك



تصور هذه اللوحة قرية تضم عددا من الفرسان في حالة عدو، وينتشر في أرجاء اللوحة عدد من الأشخاص في أوضاع حركية مختلفة فضلا عن جبال وأشجار وبيوت صغيرة . تعطي ملامح القرية، تشابك الأشكال والخطوط والألوان في علاقات شكلية مجردة.

فالخطوط تفترق أو تتقاطع وبحركتها تطلق إيقاعاتها المتفاعلة مع السطح ، وتتأزر الألوان لمضاعفة تلك الطاقة بتفعيل الشكل وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة بما يقصي أي نوع من المحاكاتية تمكن الخطوط والألوان للقيام بمهام أخرى يدعها تحمل مضامين رمزية وتعبيرية.

أراد (كاندنسكي)من ألوانه وخطوطه وأشكاله التجريدية التوغل للتعبير عن الضرورة الداخلية والقوى الروحية وهذا لا يتحقق إلا بفعل نفاذية الحدس الذي يقود حركة وتموضعات

الخط واللون في الاتجاه المؤثر والفعال ويدعها تمتلك خصائص روحانية وتعبيرية يشكل حياة الصورة بعد أن تجردت من علاقاتها المرئية المادية مما يعطي فسحة للروح للكشف عن مدياتها خلال الصورة. فالتعبير يعد مرتكزا جماليا وفنيا وكدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة لاستنباطات الذات وتأملها الباطني.

إن تصويره للقرية لم يتأت من منظار الحس المنبعث من المكان بل بمنظار حدسي بحت فظهرت الأشكال حلمية متخيلة أو عبر استنطاق وجداني لهذه الأشكال وفعاليتها في أحداث تحولات جوهرية على السطح فأحيلت تضاريس الأرض إلى منحنيات ذات ظلال مرقشة بالأخضر والأصفر والأزرق مع التلميح للأشجار المتناثرة والأشخاص بمزيد من الخطوط والمساحات اللونية المتشظية.

لقد افضى أسلوب (كاندنسكي) إلى الاجهاض التام لكل الأساليب والرؤى التقليدية التي سبقته ، فأصبحت للعمل الفني حياته المستقلة والقادرة على خلق جوها الروحي. فأتخذ اجراءاته لاستثمار سطح اللوحة كفضاء مرن يسمح بحركة الرؤية إلى مستويات مختلفة من الصورة بعيدا عن تحكم قانون المنظور الخطي أو اللوني ، فسعى إلى ضغط خط الأفق واطلاق أشكاله في فضاء صوري يستمد نظامه من الية حدسية شمولية.

إن قوة وآلية اللامعنى تتحرر عبر الأداء التلقائي المباشر في خلق بنى تصويرية مستقلة بذاتها دون الخضوع لأي سلطة أو قيود عقلية. لتكشف بحدس خارق عن المزاوجة بين بساطة واختزال وتلقائية الأشكال وبين قدرتها في التعبير عن المطلق ، وعليه فإن هذه الصورة تخضع لآلية حدسية حركية دعت لخلق أشكال خالصة ، وان تضمنت ميلا للتشخيص فأنها تضمره تحت وقع الضربات الحرة والتشكيل اللاواعي المتخيل الذي يتجاوز المادي إلى ما هو روحي أو تخطي النسبي للوصول إلى الكلي المطلق.

يعد (كاندسكي) منظرا وداعيا للاتجاهات التعبيرية والتجريدية في الرسم الحديث فكانت منطلقاته حدسية محضة عبر عنها بأشكال .وبذلك فمنطلقه تأكيد الشكلية في الرسم ، فهو لا ينشد بذلك أي نوع من التماثلية بل أراد جعل اللوحة محض علاقات لونية وشكلية تعبر عن طبيعة لا مادية ولا تمتثل لإرادة العالم المادي لما يدعو لتحرر الرؤية من متعلقات الواقع وإخضاع الأشكال للمحايدة واللامعنى بالقدر الذي يمسح لها امتلاك صفة الديمومة وتحفيزها للتأثير الجمالي والعاطفي لدى الفنان والمشاهد.

إنموذج (١٥)

اســـم اللوحـــة: جـــذع الأنثـــى (Woman Torso)

اسم الفنان: كازيمير مالفيتش

المادة والخامة: زيت على خشب

القياس: ٥٤ × ٦٧سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٢

العائدية: متحف سويسرا

يقسم (مالفيتش) الموديل في هذه اللوحة إلى نصفين فجعل النصف الأول أبيض شفاف معبرا به عن النقاء الروحي ومتصلاً مع أرضية اللوحة باللون الأبيض واللون الرصاصي المائل إلى الأبيض لتعبيره عن العالم المثالي الميتافيزيقي ، والنصف الآخر لونّها بالألوان الأساسية الأحمر والأزرق والأصفر عبّر فيه عن النقاء الروحي في الحياة واتصاله بالعالم الثاني غير المرئي والذي عبر عنه في النصف الآخر.

والفنان يطلعنا في هذه اللوحة بأسلوبه المتميز من خلال الألوان النقية والصافية ، معتمداً على أفكاره الحدسية، إذ توصل إلى نتائج مختلفة في كيفية إعادة صياغة بناء الرسوم الشخصية، تمثلت بالفن اللاموضوعي.

ابتعد (مالفيتش) بشكل مطلق عن تمثيل الأشياء، معتمداً على الأحاسيس النقية المتطهرة كلياً من الارتباط بالعالم المادي،.لقد تخطى الأشياء واختزل جميع أشكال التمثيل، وقد حاول في هذا التكوين التجريدي أن يستخلص من الإحساس الصافي الحقيقي للوصول إلى العالم الماورائي ، مشيراً بقوله:" أن الفنان ملزم بأن يكون مبدعاً حرا وليس سجينا حراً"، فالعاطفة النزيهة إزاء هذا الشكل تقود المتأمل إلى فضاء رحب ، فرسم في هذه اللوحة وجهاً ذا نصفين الأول لونه أبيض على خلفية بيضاء، مع اختلاف قليل في الدرجة اللونية فيما بينهما، فيه عين ونصف فم

،وسط مثلث متجه نحو الأعلى ومثلثان يتجهان نحو الأسفل فبياض المثلث الداخلي أنقى من بياض المثلث الخارجي .

فإن (مالفيتش) يستمد من اللامعنى ما يعينه على النفاذ إلى البناء الخفي للحقيقة بعيدا عن الانفعالات العارضة و حاجات الجسد وآنية الإحساس المادي بحثا عن حاجات الروح ، فمن خلال تطلع الذات و خيالها الذهني الحر تتدارك حقيقة الكلي و الجوهري و هذه جميعا عناصر لازمة لاستشراق اللامعنى و حصيلة له و هذا أيضا ما يعين على خلق آلية حدسية تسفر عن كشوف شكلية ذات علاقات تجريدية خالصة تؤسس لبنائية السطح التصويري و تجميع عناصره على نحو فريد .

فالتجريد في هذه اللوحة ضمن المساحة والشكل واللون يعبر عن تسامي العلاقات التشكيلية والجمالية لتحقيق الهدف الأسمى لأيقاظ الشعور الصافي، فالتجربة الجمالية الصافية لديه مع الشكل تعد التعبير عن الحقيقة والنقاء والجمال هو الهدف من وراء ذلك التركيب المجرد ،لقد جرد (مالفيتش) الشكل من الأطر الزمانية والمكانية ليبدو عائما في الفضاء.

وصل (مالفيتش) في هذه اللوحة إلى الصفاء الكامل للشكل الذي تكمن قيمتهُ من خلالهِ للنفاذ نحو الشمولي والكلي، فمن خلال خياله الحدسي والصوفي استطاع أن يعبر عن الإحساس الجمالي الخالص ونقلهِ تشكيلياً.

آمنَ (مالفيتش) بأن الرسم اللاموضوعي له القدرة علي إثارة واستثارة خبرته الروحية، معتبراً أن الفن هو فى المقام الأول بحث ميتافيزيقي عن الحقيقة العليا ،بلغ في هذه اللوحة قمة الجمال الهندسي للمذهب الفلسفي ،حيث ابتكر رسوما تجريدية تعد لغة جديدة وتكوينات بعيدة الصلة عن الواقع المرئي وبذلك حقق لنا (مالفيتش) رسوما شخصية جديدة تعتمد على التجريد المطلق وتطبيقا لطروحات (كروتشه) والتي تشير إلى أن عملية التعبير الفني.

بهذا الشكل اللاموضوعي ذهب (مالفيتش) إلى أقصى حدود الاختزال فالشكل مسطح ، إذ جعل الفضاء الأبيض الذي يرمز للعمق، مساحة سطحية والمعتمد في لوحاته ومن المحاور الأساسية التي يعد مرجعاً ينطلق منه مدركاً العالم الجديد بالألوان النقية من خلال الأشكال التي تحمل طاقة روحية ميتافيزيقية تسمو على العالم المادي، فالتصوف اللوني، إذ اللون الأبيض والشكل بأبعادهِ الميتافيزيقية، ذلك أن السطح الأبيض عنده يمثل العمق واللامحدود، إضافة إلى أن المثلث الداخلي المتجه نحو الأعلى لا يوحي بالثبات بل بحرية وانطلاق.

تمرد (مالفيتش) تمرداً كبيراً ولاذعاً على كل صور وأشكال الفن السابقة، ومارس حضوره في الرسوم الشخصية في ابتكار رؤية تجريدية جديدة مستقلة بلغة خاصة سماها

بـ(السوبرماتيزم) الذي أطلقه على أعماله التي تضم شكلاً هندسياً خالصاً وملوناً بأحد الألوان الأساسية علي أرضية بيضاء، فإن الأرضية البيضاء في هذه اللوحة والتي ضمت الألوان الأساسية مع اللون الأسود عبر فيها عن حالة من التسامي فوق الواقع، وإحساس بالمتعة لما تحتويه رسومه من أشكال مبسطة غير محددة المدلول، من شأنها استدعاء مشاعر التحليق، كما لو كان يوجه تخيلات المشاهد وينقله بحرية إلى بعد آخر، منادياً بكل من الروحانية واللاشعورية والعقلانية فى مواجهة الواقع المادي البصرية.

أخذت أعمال (مالفيتش) تتجه إلى الخصوصية والابتعاد عن أساليب المدارس المختلفة مع التأكيد علي التلخيص الهندسي والاعتماد على جماليات الخط المستقيم، ولقد بدأ يؤكد علي نظريته الفنية ،باتخاذ طريق يقوم على رفض كل الضوابط الطبيعية والتصويرية في الفن، كي يحل مكانها نوع من نزع المادية عن هذا الفن وبكل بساطة، عبر اللجوء إلى العناصر الأساسية التي يرتكز عليها والتي تمثل الخطوط والألوان.

وأشار (مالفيتش) قائلا في محاولتي الفردية الجاهدة لتحرير الفن من أعباء عالم التقليد التشخيصي هذه النزعة تحوّلت إلى نزعة عقلانية سكونية٠اتخذ طابع الرفض للقديم، والمشاكسة، ومحاولة تأكيد الأنا، فقد عبر عن ذاته وأوصل دواخل روحه ورسالته ونظرته إلى زمنه وبيئته إلى الآخرين.

منحنا (مالفيتش) في هذه اللوحة ،ترجمة للحياة الروحية التي يمكن التواصل معها عبر إشارات اللغة ونحن إذا تأملنا العشرات من لوحات (مالفيتش) سنكتشف منذ البداية أن اللون يشكل العنصر الأساس في كل لوحة من هذه اللوحات. أما الغاية النظرية التي يمكن أقامتها هنا كرابط بين النص واللون في لوحات هذا الفنان، فتكمن في رغبته في أن يحرر اللون كلياً من دلالته المادية، وإبداله بقيمة روحية مضامينية. تتم من خلال تأمل الانفعال تأملا حدسيا، شدد فيها (مالفيتش) على دلالة التعبير الداخلية للشكل ضمن تكوين تجريدي لاموضوعي يحمل صفة الجمال في نقل خلاصة الإحساس.

إنموذج (١٦)

اسم اللوحة: تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر

(Composition with Red, Bluo and Yellow)

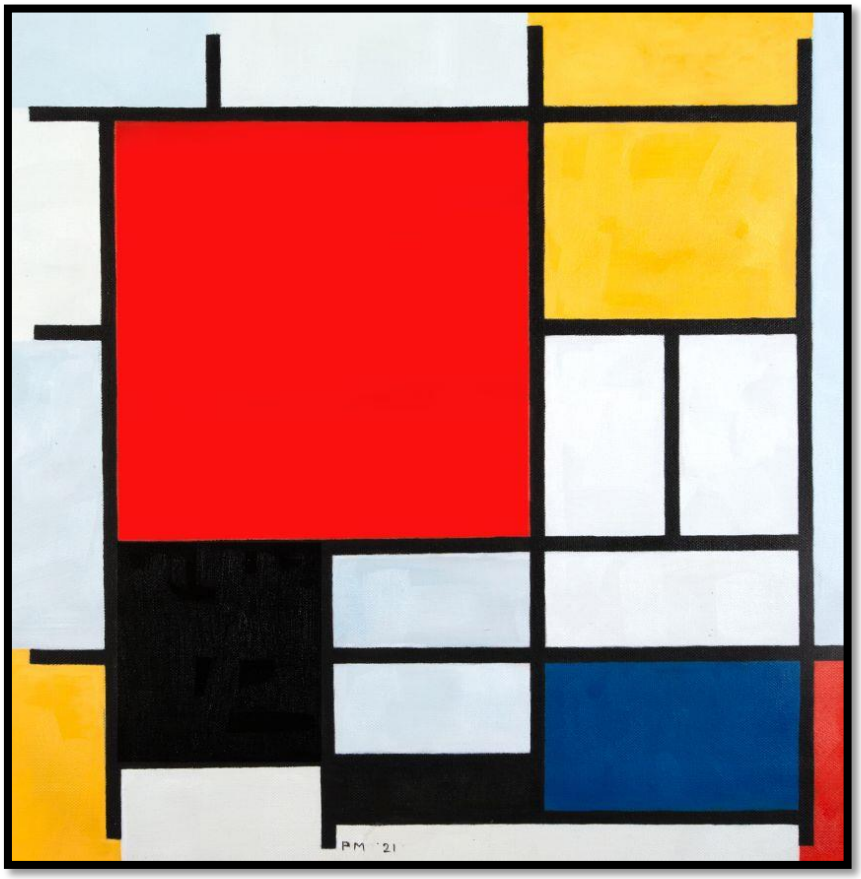
اسم الفنان: بيت موندريان

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨٦,٤×٦٨,٦ سم

تاريخ الانتاج: ١٩٣٠

العائدية: مجموعة السيد والسيدة ارماند ، ب ، بارتوس ، نيويورك



تصور هذه اللوحة مجموعة من المربعات والمستطيلات ويشغل المربع الأحمر المساحة الأكبر من اللوحة تجاوره أربعة مستطيلات بيضاء مع مستطيل ازرق وآخر أصفر موزعين على طرفي اللوحة، يحيط الخط الأسود هذه المساحات باتجاهات أفقية وعمودية مكونا مجموعة من الزوايا القائمة.

مارس الفنان أقصى قدر من البساطة والزهد في الخطوط والألوان والقى عليها مزيداً من الصرامة والنظام وابتعد عن توظيف الخطوط اللينة التي بمطواعيتها تقرب الأشكال من الحسي وتبعده عن النقاء الخالص والقوى المجردة المحركة للعالم الطبيعي ، فتعامد الخطوط الأفقية والعمودية واختزالها هندسيا يحمل طاقة التعبير والترميز عن حكم النسق الأساس للأضداد إيجابا وسلبا ، فضاءا وزمنا ، ضوءا وظلمة... وللغرض نفسه تختزل الألوان لتقتصر على الألوان الأساسية مع الأسود والأبيض أو الاشتغال على السطوح النقية بما يوحي بمزيد من الزهد للوصول إلى تلك الدلالات الذهنية العميقة والعمل على السمو بالأشكال الخالصة بعيدا عن الزامات المكان والزمان والفضاء والملمس الحسي الموضوعي.

لقد أعرض (موندريان) عن صلته بالمعنى وعزز صلته باللامعنى بالنزوع نحو التجريد الهندسي الذي وجد فيه تساميا جماليا وروحيا يفوق التجريد التعبيري لانشغال الذات وفنائها في غمار المطلق، وبذلك يقول: (في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان أحاسيس الغم والمسرة والنشوة والحزن.. في غمرة عاطفة مستديمة من صنع الجمال) .

تعد صور (موندريان) بمثابة إعلان للقطيعة النهائية مع الواقع المعنى والنزوع إلى عالم مثالي يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني وإيداعه بعلاقات شكلية مجردة تعبر عن علاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن حقائق روحية خفية دون معونة من الإحساسات المادية .

وإن إضفاء العمق الروحي وتوطيد الصلة باللامعنى يتطلب قوى فوق عقلية تمتزج بمديات تخيلية تعين المعنى على تجاوز صلاته الموضوعية والمادية وحمل الصورة لبث فكرتها الجوهرية بشمول وإبداعها في الشكل الخالص، الذي يحقق اكتفاءه بذاته بأيهاماته وأسراره الخاصة المتسللة لما وراء الشكل والسماح للذات الصوفية العارفة لتقصي اللامعنى ، وهذا ما نلمسه في اعتماد الرمز التجريدي المتمثل بالسطوح والخطوط والتكوينات القابلة للامتداد اللامتناهي. بما يفقد الفضاء خاصيته الوهمية بتآزره مع الأشكال ، كما تدخر الخطوط المتقاطعة رمزاً للخلاص والفناء بالتقاطع الحاد بين الحياة والموت والالتقاء الروحي بالمطلق. وهذا ما يذكر بالبنائية الهندسية للزخرفة الإسلامية وتوسمها بالحدس ابتغاء فناء الذات في المطلق.

وفق هذه الرؤية الشمولية لتقديم الصفات الأساسية للكون ، يتبيَّن من ذلك مدى الارتكاز إلى قوة اللامعنى بمستواه الخالص وتحقيقه لتطبيقات الصورة وتوالد علاقات شكلية فريدة ترتقي بذات الفنان لصياغة نموذجه المثالي عبر توليف هندسي خالص. وطبقا لسمات اللامعنى الذي يضطلع بجملة قوى منشطة فإن للعقل بنفاذية تصوراته الرحبة والمتشربة من علاقاته الحسية المحضة قد عزز النظام التجريدي الصارم .

سعى (موندريان) باستبطان الصور المنقية من الحسي الطارئ والتي تسمو عن كونها محاولات شكلية تجريبية بل لتتصف بما هو خالص جماليا وفنيا باعتبارها إنجازات روحية.

إن (موندريان) استبدل المحاكاة الواقعية. بمحاكاتية مستوحاة من فيثاغورس تظهر معجزة النظام الكوني والتي تبدو من الرحابة ماتعين على إدراك إيقاع ونظام الموسيقى وصلته بنظام الروح ، باعتبار أن العدد والنغم يمثل مرتكزا لفهم نظام الكون ونظام الموسيقى المتوائم مع موسيقى الإجرام السماوية التي تتمازج وتتفاعل وإيقاعات الروح. (كما هو شأن الموسيقى في الطقوس التعبدية ، إذ كانت على الدوام تساعد على تطهير الروح) .

وبمشاركة (شونماكرس) لموندريان – كثيوصوفيين – تم خلق توصيف للجمال عبر تأصيل مفهوم (التصوف الإيجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) اللذين حاولا من خلاله اختراق الطبيعة والنفاذ بالتأمل إلى ما يمكن كشفه بعين البصيرة لا بعين البصر لتحقيق أقصى مدى روحي شكلا ومضمونا ، وهو ما يتطلب تصعيداً حدسياً بكونه معرفة تكشفية اختراقية تفعل من العلاقات التجريدية وتوصلها إلى روحانية الشكل الخالص.

إن (موندريان) يحقق بجلاء توصيفات اللامعنى الخالص وتموضعاته في أشكال مثالية افلاطونية وكانتية تتجاوز المعنى المتغير والمادي الطاريء وكل ما في المعنى واللامعنى من صلة بالغرائزي أو الوجداني العابر ، وبمنحى عقلي تخيلي يزدان بالوقار الشكلي الخالص.

إنموذج (١٧)

اسم اللوحة: المزارعة الجميلة (The Beautiful Gradener)
اسم الفنان: بول كلي

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٧١ ×٩٥ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٧

العائدية: متحف كونست ، مدينة بيرن

تصور هذه اللوحة دائرة تضم خمسة دوائر صغيرة وأخرى زرقاء تحتل مركز السيادة في اللوحة تمر بها أغلب الخطوط ، وأخرى تبدو متوارية في الفضاء الرذاذي المتعدد الألوان، وهناك مجموعة من الخطوط الحمر والسود تربط بين عدة دوائر ذات تكوينات عشوائية مختلفة محاطة بخطوط سوداء .

شرع (كلي) في هذه اللوحة لتقديم تقنية تلجأ إلى وضع الألوان الرذاذية واعتماد المصادفة والحدث الطارئ الناتج عنها، والذي يحقق في الوقت نفسه رغبة الفنان في إحداث التناغم اللوني والغنائية المتفاعلة مع عموم التكوين ، وهذا ما قربه من السرياليين في خلق إيحاءات مفاجئة تكبح إرادة المعنى على التحكم في مقتضيات السطح التصويري . مما خلق فضاءات تخطيطية هندسية متناغمة.

ومن متابعة الخطوط نلمس الكيفية اللامعنى في تكوينها العشوائي مستثمرا بذلك مطاوعية الخطوط ، التي يدعها تذهب في نزهة – كما يصفها هربرت ريد – إذ تستقيم وتقدير وتلتف مكونه بذاتها دينامية فاعلة تذكر بالأشكال الرمزية لرسوم الكهوف للإنسان البدائي.

من هذا وجد (كلي) في طاقة اللامعنى المحررة مجالا تمظهر من خلال عوامل الرسم من لون وخط وفضاء.. وتكييفها لأن تنمو بصورة مباشرة بين يدي الفنان دون إدراك مسبق ودفعها تلقائيا لأقصى حالة من البدائية والدافعية الغرائزية للتكوين لدى الأطفال. كما يقدم الإحساس بفضاء طيع يسمح بحركة الرؤية إلى مستويات عدة في اللوحة بعيدا عن قواعد المنظور اللوني أو الخطي . فالحرية التي تمتعت بها الوسائل التصويرية لهذه اللوحة وتنظيمها التلقائي لم يحقق من خلال إرادة العالم المادي لا من قرب أو بعد فأضحت الصورة خاضعة لظروف تكونها الآني فأوحت إلى هيولية الفكرة وتمثيل الحقيقة الخفية التي بتشكلها تحمل صفة الرمز المستتر.

لذا أقام (كلي) أنساقاً من العلاقات يتحكم اللامعنى في كيفياتها، ويؤكد حريتها في الانتشار والتفاعل مع السطح التصويري، بأشكال فريدة لاتمت إلى الطبيعة بصلة ، مستعينا بطلاقة لاواعية ليس فيها لتدبر المعنى تأثير واضح. فاللوحة لها نبضها الذي يمدها بالحياة مستمد من خضوعها لتأثير لامعنى داخلي فاعل. ويصف (كلي) حدسه بقوله: (إن الدافع الخلاق ينطلق بصورة مفاجئة من الحياة وكأنه شعلة ويمر من خلال اليد إلى قماش الصورة إذ ينتشر إلى أبعد من ذلك وكأنه الشرارة التي تغلق الدورة الكهربائية) .

لقد سار (كلي) وامتثل للخيال الحر واطلاق الرغبة والغريزة للمعنى وأحدث نكبة للعقل وتلقياته الحسية، مما أغلق المجال أمام الأفكار المعلنة والمعطيات المعروفة حتى أضحت صورة تغوص في علاقات مفتوحة وغير مألوفة، تحمل منطقها الخاص طبقا لما استبطن من لامعنى رسم مسالك الرؤية التصويرية.

إن اللامعنى لدى (كلي) قد خلق توافقا بين العناصر التصورية وبين الحياة الداخلية والانعكاسات الذاتية للفنان لتحقيق شمولية الرؤية واختزالها وتبسيطها على السطح اللوحة، وكما

يقول (كلي): (كل ما احتاجه هو لحظة ميمونة مبشرة كي يتم إنجاز هذا الشيء الصغير المركز بسهولة) هذه اللحظة تعد حصيلة لمرجعية تخيلية حرة خفضت إلى حد كبير من قدرات المعنى واستنفرت قوى اللامعنى كسلطة حددت آلية الاشتغال في الصورة.

لقد ادرك (كلي) مدى الإعاقة التي تنم عن استلهام أشكال المعنى أمام التطلع لما هو خالص جمالا وشكلا والنفاذ من خلال اللامعنى الخالص لتجسيد رؤى أكثر شمولاً وذات مطلب كوني مطلق ، وحمل العمل الفني لامتلاك ديمومته وقد خرج من حدود البشري الطاريء بعيدا عن المعهود والمنطق.

في هذه اللوحة نلمس هذا التمازج المتوحد باللامعنى ، فنكشف عن عالم مستقل فيه من تأمل الذات و الاستغراق باللاوعي ما أعطى للأشكال صفة تجريدية متصلة بالحبل السري الذي يربطها بجوهرية الأشكال اللامرئية ، كما تعد استمراراً لنهجه التجريبي الذي يوقظ لديه الحدس بخلق معالجات شكلية جديدة تحمل قانونها التشكيلي الداخلي الذي ينمو بعيدا عن صياغات الواقع المادي . فأضحت الصورة تتسم بتلك العلاقة الفريدة التي تجمع بين المعنى و اللامعنى ، العقل و الحلم ، عفوية الأشكال و احكام هندسيتها ، .. وهذا ما عطى للامعنى خصوصية تجانس تلك القوى و أسفر عن آلية مختلفة.

وهذه اللوحة واحدة من الأعمال المتأخرة للفنان التي تكللت بمزيد من الحرية الادائية والاستقلالية عن توظيف الأشكال الطبيعية والتشخيصية إثر تبدل الرؤية للظواهر وخلق حالة تفاعل جديدة ليس مع ما هو ظاهر منه وإنما مع الحقائق الخفية فيه.

ينفرد الخطاب البصري لدى (كلي) من خصوصية معرفية جمالية وأدائية يمكن قراءتها قراءة رمزية و تعبيرية و تجريدية و سريالية ، فمن تفرده الذاتي و حدسه الشمولي يمكن استقراء ملامح ذلك الخطاب . فهو يرى: (أن الفن ليس تمثيلاً للأشياء المرئية بل وسيلة للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل إليها بالحدس) ، كما يرى أن إجراءات التشكيل تقع في منطقة تحت مستوى الشعور ، وهذا ما يتفق مع الأهداف السريالية لكنه اختلف عنها في أن يعرض العمل الفني آلياً بطريقة لاشعورية ، لذا فهو يثمن التفاعل بين المخيلة و المعنى و اعتبار الإبداع عملية مخاض تتطلب تضافر عدة قوى كي يكون خلاقا ومبتكرا ومن اجل أن يكون الأداء شموليا ومتنوعا.

إنموذج (١٨)

اسم اللوحة: برج إيفل (Eiffel tower)

اسم الفنان: روبرت ديلوني

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ١٣٨,٤ × ٢٠٢ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩١٠

العائدية: متحف نيويورك / مجموعة سولمرن كوكنهايم

أراد (ديلوني) من لوحته هذه، أن يجسد حدسه الذاتي نحو البرج بالشكل الذي يعبر عن الرؤية الكلية بعلاقات تشكيلية جمالية تتجاوز الشكل الموضوعي، إذ أحال حقيقة البرج إلى مجرد خطوط ومسطحات وكتل لونية الغاية منها خلق هندسة أو بناء عقلي مشيد بلغة اللون، ونراه قد استعمل اللون الأحمر، والوردي، والبرتقالي، والأصفر، والأسود في رسم البرج، أما الأرضية والسماء الذي يطل من خلالهما هذا البناء الهندسي فقد لونهما بالأبيض والأزرق والأصفر والأخضر.

إذ يمثل الشكل والمضمون معاً، كما تعنى كذلك ببث شحنة تعبيرية بوساطة النقاء اللوني والتنويعات المتداخلة والمتضادة ليولد إحساساً بالقوة والسرعة والامتداد الديناميكي الكامن في أشكاله المستقيمة ومسطحاته المتداخلة والدائرية، كإيحاء بحركة الوجود المستمرة وديمومتها، ولعل هذا الهدف كان له حضور عند خط الشروع في إنجاز اللوحة التي عُنيت بالحفاظ على ما أسماه (برجسون) بالديمومة في الأشكال، هذه الديمومة التي يسيرها إحساس عميق بما يعرف بالزمن المتصل لا الزمن المنقطع.

فاللامعنى جاء ملائما و الرؤية المتحررة من أفقها المألوف المتخطي لهيمنة العالم المادي بما يحقق قيمها المستقلة ثم السعي لتجريد الوسائل التصويرية المادية تجريدا خالصا يتطابق و النظرة الحدسية الشاملة .

فحطم المنطق المادي لمظهر البرج – المشيد من المعدن – وأعاد صياغته وفق رؤيته الذاتية وإحساسه باللون بوصفه قيمة وعنصراً مهماً في التكوين الجمالي.

إن المعنى برأي (ديلوني) يعني محاولة الإعلاء من شأن اللون بوصفه عنصراً أساسياً في اللوحة، ولتأكيد هذه الفرضية فإن الحقيقة الجمالية التي بحث فيها الفن التكعيبي ليس لها صلة بالواقع، والديمومة تصبح هنا مقولة ذهنية تهدف إلى جعل العمل الفني منفتحاً خارج الأطر الزمكانية، وهذا ناتج عن تفهم ضرورات البحث عن جمالية جديدة قائمة على الكتلة والوزن والفضاء، إذ أن جانباً كبيراً من الخطاب الجمالي الحديث تمحور في البحث عن عناصر مستحدثة بديلاً للخطاب الجمالي الواقعي المُقيّد بإلزامات الزمان والمكان.

واللامعنى دفع الفنان إلى أن يختار الأشكال المشيدة بمعمارية هندسية، والألوان الأساسية لعلاقتها المباشرة بالهدف الكلي الساعي لتظهير ما وراء الشكل الخارجي للأشياء، إذ تتسم الأشكال الهندسية بالتعالي والمثالية من حيث القيمة الجمالية على الأشكال العشوائية، وذلك لاشتمالها على شروط المبادئ المثالية الكلية الإغريقية القائمة على ثالوث الحق، والخير، والجمال.

كان لزاما مغادرة تصوير الواقع المعنى و خلق أشكال فريدة لا تمتثل للفن التشبيهي الذي يعمد إلى سرقة الجمال الطبيعي و توجيه السلطة المعرفية من المعنى إلى اللامعنى بتراكماته التصويرية و التخيلية لإدراك العلاقات الشكلية اللاموضوعية الجديدة التي تمثل الحياة الجوهرية للأشكال و جذوة فلسفة التشكيل الحديث.

ولا ينحصر فعل الدلالة هنا على مستوى محدد من الحضور، إنما تتشكل صورته عبر حالة التكثيف لإشغال أكبر قدر ممكن من مساحة اللوحة ببُنى فاعلة، تهيمن من خلال أشكالها وألوانها، لتفصح عن واقع مفترض يأخذ سماته من فضاء متحرر ذهنياً في مخيلة (ديلوني).

اقترن مفهوم الجمال الذي غدا بمثابة قوة تدعم التجربة الحداثية كشفت عن اسلوب الفنان وقدراته الإبداعية، إضافة إلى تمثله لطروحات (كانت) الذي أكد على الجمال بذاته ولذاته، إذ كشف الشكل المجرد والمحور عن تعدد نقاط النظر وتداخل المستويات المتراكبة وعن صيغة تكثيف معلنة تفضي إلى محورين مهمين، الأول: تكثيف شكلي، والثاني: تكثيف لوني.

والمعنى واللامعنى في هذه اللوحة تتكشّف من خلال معالجة الألوان بطريقة تجريدية ورمزية معبرة في آن، إذ هو يحول الغيوم إلى دوائر بيض تحيط بها هالات صفر وزرق وخضر متراكبة توحي بتلبُّد السماء، وفي الوقت نفسه يُحيط البرج بألوان فاتحة باردة تعزز من تمركز البرج بوصفه واقعاً وأثراً مقصوداً بلونه الأحمر الغالب على معظم أجزائه.

إنموذج (١٩)

اسم اللوحة: إمرأة، وطير بضوء القمر (Woman, bird in the moonlight)

اسم الفنان: خوان ميرو

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨١,٣ × ٦٦ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٤٩

العائدية: معرض تيت ، لندن

تصور هذه اللوحة الرموز الكونية مثل النجمة البيضاء ومخططها بجانب الهلال في أعلى اللوحة، صورت على خلفية لونية قريبة من الأوكر. ورسم التشكيلات الخيالية المبتعدة عن مناخات الواقع، وهي تشبه حيوانات خرافية صغيرة أو أشكالاً هجينة غريبة في هيأتها المعقدة والمبهمة التي لم ترى من قبل.

ليؤسس عالماً فوقياً خاصاً بعيداً عن عالم الوقائع، فقد حاول التوفيق بين رموز ينتمي كل منها إلى عالمه من خلال الأفكار، والتوفيق بين متناقضاتها، والأيمان ببساطة الحلم المطلقة

والتخلص من هيمنة المعنى والإيمان باللامعنى بسلطة الحكم والتعبير اللا إرادي الذي يمليه عادة الوعي الإنساني.

يحاول (ميرو) وضع الرموز الأرضية ممثلة بصور الأشكال الآدمية التي تشبه الدمى، إذ يقترح أن تكون رموزاً كونية تنصلت من واقعها المألوف، بتأسيس مكانية أخرى يصعّد بها عن طريق الخيال فالصورة لدى (ميرو) في هذه الحالة ابتكار فكري محض.

لأن فضاء الصورة يعد المونادا الأول لأي لوحة تشكيلية، وبذلك تتكون اللوحة من مجموعة صور متعينة ومركبة بطريقة خلاقة (هلال، نجمة، هياكل إنسانية، دمى).

وقد تفوق هذه الأشياء الصامتة في بعض الأحيان الكثير من الأشياء الحية نفسها في مملكتها الأنطولوجية الجديدة، إنها أشياء صامتة، لكنها تمتلك حركتها وبعدها داخل الفضاء، إذ ملأ الفضاء بمفردات تمنح كل منها دلالات مختلفة، تؤسس أبعادها الوجودية عبر فضاء يعد (ظاهرة مكانية) ووضع تعليقاً للحكم على المكان التقليدي الذي تحله هذه المفردات. داخل الحياة والروح الإنسانية، وسواء كانت متحركة أو ساكنة، إلا أنها مليئة بالحياة لامتلاكها حياة سرية بداخلها تشكل ديمومتها الوجودية، إذ يكون الوجود بمثابة موضوعية الموضوعات، حين يتضمن فعل تصور اللامعنى .

وتتخذ أشكال (ميرو) مسميات من أحلام الطفولة وخيالاتها، لتنفصل عن كل قوانين الاتصال بالواقع، نزوعاً نحو التبسيط والاختزال في الأشكال، وتخلى عن آليات صناعة اللوحة حسب مقتضيات المفاهيم الفنية السابقة، مثل خط الأفق والمساحات البنائية، وتحولت اللوحة لديه إلى فضاء كوني مسطح، مما جعل عين المتلقي تنحرف عن النقطة المركزية لتصبح مشدودة إلى الفضاء الكلي.

وتعد العلاقة بين الذات والموضوع هي المجال الوحيد لهذه اللحظة التجميعية المبتكرة، إذ كان ذلك واضحاً منذ عنوان اللوحة امرأة وطير يلتقيان بمكان آخر هو ضوء القمر أو قريب منه.

إنموذج (٢٠)

اسم اللوحة: الحرب الأهلية

(Premonition)

اسم الفنان: سلفادور دالي

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٨٤ × ١١٠ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٦

العائدية: متحف الفن في فيلادلفيا

تصوّر هذه اللوحة فضاء واسعاً وسماء حافلة بالغيوم، وأجزاء بشرية تم تفكيكها، وهذه الأجزاء التي أُعيدت صياغتها هي رأس وساقين وأسفل الجذع مع ذراعين ونهد أنثوي، تم تشكيلها بطريقة جعلتها أقرب ما تكون إلى النصب الهائل الذي يشمخ في جميعها شُكّلت في هيكل معماري أصبح بشكله الجديد قريباً إلى عالم اللامعنى منه إلى المعنى .

ينطلق (دالي) من رؤية حدسية بتماس مع الحلم الذي يتضاد مع تصوّرات المعنى أو تخيّلات اليقظة الواعية، والمُتحرر تماماً من تمثيل الأشكال المطابقة للمشهدية في العالم الخارجي، وتمتزج الرؤية السيكولوجية التي تطال البناء الجمالي لهذا التكوين مع المقاربات الذهنية الخارجة عن تشكّلات المنطق من مستويات متداخلة ترتكز حيناً على إذكاء بنية اللامعنى في لا محدوديته، وتذهب حيناً آخر إلى استشعار الذات الإنسانية بمزيد من المعالجات التعبيرية.

إن هذا العمل من انعكاسات الحرب التي شنّها نظام الحكم في أسبانيا ضد ثوّار إقليم الباسك بمعونة ألمانيا النازية، لهذا فهو عمل يحفل بالمضامين، لذا يستعين الفنان بملكة اللاشعور التي من شأنها الكشف عن الرؤية الذاتية واقتراحاتها حول ما يمكن أن يوصف به العالم في صورة مُتخيّلة لا تحتكم لقانون ما سوى قانون الذات التي تكشف بحدوسها صورة معينة عن الموضوع، والتي تقترن بحرية الإفصاح عن الأفكار والتداعيات الحرّة للصور الدلالية . الأمر الذي لا يستهدف إرضاء العين، بل تحويل الرؤية لاستيعاب المعرفة المُجرّدة وتحقيقها لتلاقيات صادمة هذيانية .

الأمر الذي يقرره عنوان اللوحة، إذ نزع الفنان إلى معالجة هذه الموضوعة بالأسلوب التجسيمي، بوصفه أقدر على تجسيد المضمون الذي يكشف عن رؤية رفض للواقع المُعاش .

ويتولّى اسلوب الفنان وفعله الحر إظهاره بالاعتماد على عناصر حسية مُتجزّئة من الواقع، وإدخالها في واقع آخر لا يمكن أن تتماشى فيه ماهيّته مع السياق العام، مما يدفع بالشكل الحسي كأجزاء إلى التغريب الذي يساعد تكراره وتكثيفه على السطح التصويري إلى تشييد حقيقة كليّة وشمولية، قائمة على جمالية تجانس المتعارضات الدلالية التي تولّد عنصر المفاجأة والصدمة في المتلقي.

والجسد هنا هو المنفذ الدلالي إلى عالم مُتخيّل، يؤكد النوازع الداخلية، ويُشير إلى خفايا النفس البشرية، وهذا الانحياز الدلالي إلى صف الخيالي اللاواقعي يؤكّده أولاً انخفاض خط أفق اللوحة إلى أدنى المستويات، وهيمنة الفضاء الواسع على المشهد، مما يسمح للدلالات الباطنة أن تزيح الدلالات المباشرة للعالم الموضوعي، فيتّسع مدى الانفتاح في التعبير النفسي الشعوري واللاشعوري معاً.

إذ أن الذي فعله (دالي) هنا هو التشديد على ربط الواقع المُتصوّر (المُتخيّل) بآخر ميتافيزيقي ضمن نشوء حالة من الانعتاق والتحرر في الفعل البنائي على سطح اللوحة .

وهي هنا أساس مهم من أسس الحداثة في الفن . أي أن الفنان خلق نوعاً من الدهشة والإثارة في عين المتلقي جرّاء قوى الحدس الذي دفع به إلى تفكيك البناء وإعادة تشكيله وصياغته، ليمثّل ثيمة التحرر في معالجة الصورة المخزونة في الذاكرة التي أفضت إلى المزيد من تشكّل الصور الجزئية المُتخيّلة، من أجل تأكيد النزعة الذاتية المُتحررة من قيود الحس نحو الاندفاع بقوة الحدس لتشكيل رؤية جمالية مُتجددة في هذه المرحلة المهمة من تاريخ الرسم الحديث .

اندفع (دالي) نحو خلق المزيد من التحولات الأخرى التي تدل على حاجة اللاوعي في التنفيس عن المكبوتات والغرائز . وهذا التداخل والتركيب في الأشكال سينعكس بدوره على الطبيعة النفسية للمتلقّي الذي تنعكس مكبوتاته وعُقده على الأشكال، ليصبح نصاً مفتوحاً للعديد من المراجعات .

ومع تدفّق خيالات (دالي) المنفعلة في أفقها الموضوعي، فإن طبيعة أدائه تُشير إلى تزاوج الصورة للمدى الحسي والمُتخيّل، وفق رؤية حدسية قائمة على هذه الثنائية، كما ينفذ التخيل ليخضع الطبيعة السيالة للمادة إلى أن تشكّل كوحدة بصرية متداخلة تحمل من الفرادة ما يجعلها تنتظم ككينونات لها ثقلها في حياة الصورة .

واعتمد (دالي) الخيال الحر الذي يراد به عالم اللاوعي (الحلم)، فالأشكال التي يتعامل معها دائمة التحوّل والتوالد، فالجسد الإنساني قد يتحوّل إلى هيكل معماري يتّخذ من نفسه عدداً من الصور التذكارية ذات الإزاحات المتباينة، كاليد التي تكشف عضلاتها عن ملامح بشرية، أو أن هذا الصرح العظيم يتحوّل إلى نافذة تطل من خلالها غيمة بهيئة بشرية، واليد الأخرى تتحوّل إلى جسد بشري متكامل، حتى تصل حالة اللعب التي يقوم بها الفنان إلى المزيد من الولادات اللامتناهية للأشكال التخيلية والتي تكشف بدورها عن عوالم اللاوعي، وهو هنا يستفيد من الدراسات النفسية لـ(فرويد) و (يونك).

لقد أتاح الخيال الحر القدرة على النفاذ من المحددات الموضوعية والعقلية، والانفتاح بحدس أشكال تشهد تحولات خارج بنيتها المعهودة، واللعب بالأشكال ليرى من الأمام والجوانب، تشكل بناءً جديداً لجسد غرائبي يحاول الصمود أو التشبّث متجهاً بحركته نحو الأعلى، إذ يحتضنه فضاء واسع المدى.

أما الخزانة الخشبية التي تسند مع بقية العناصر الأخرى – هذا النصب المعماري – فهي من مفردات (دالي) الأثيرة التي تتكرر في أعماله كإشارة رمزية لعالم اللاوعي بمخزوناته من الأسرار والرغبات التي قد لا يجرؤ الإنسان على البوح بها في عالمه الواعي

وهذا ما أكدته لوحة (دالي) التي كشفت عن ترابط غرائبي بين المعنى واللامعنى، إذ تظهر رؤيته الذاتية المنبعثة من كون الصور الداخلية والنفسية كحدس للصورة قبل تشيئها، والتي تحتضن الوقائع الملموسة وصهرها في العالم اللاواعي، ثمّ يأتي دور الحدس لتحديد كيفيات الأشكال ومتطلبات الصورة بخلق مطابقات جديدة للأشياء تندرج ضمن وحدة عضوية بين لذة الحس وتطلعات الروح كضرورة نحو التحرر من قيود الواقع المُعاش، والذي تجسّد هنا بدوره على السطح التصويري الذي كشف عن ترابط غرائبي بين الوعي واللاوعي، بحيث يظهر الجمال مع هذا الفنان ذا سمة تخيلية .

إن الحدس هنا يتجسّد في أقصى منطقة من اللاوعي واللامعنى والتحرر من سلطة العقل والمعنى، لتمكين إرادة الذات من استدراج الوعي بالقدر الذي يستدرك فيه أمر معالجة المادة وتقنية الأداء فقط لتحقيق الصورة الحدسية اللاواعية .

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

- **النتائج:**

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج استناداً لما تقدم من تحليل العينة - فضلاً عن- ما جاء به الإطار النظري، تحقيقاً لهدف البحث وهي معروضة على الوجه الآتي:

١. كان لثنائية المعنى واللامعنى تجليها في العينات: (٢، ٥، ١١، ١٩) لاستحضار المعنى من اللامعنى كي يصبح عيانياً، لكنه يخفي خلفه لا مرئياً محتجباً يتصل بالماهوية، كما فعل سيزان عينة: (٣) لتصبح شكلاً بصرياً على السطح التصويري.

٢. إن بناء اللوحة الأوربية الحديثة بناءً يستدعي مخيلة المتلقي ويحقق في المبدعات منها ذلك الذهول والمفاجأة الدراماتيكية عند المتلقي وأساس هذا الفعل الدراماتيكي هو العلاقة بين المعنى واللامعنى، ويتمثل خصوصا بالعينة: (١٩،٢٠).

٣. ألغيت الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً في جدلية المعنى واللامعنى، حتى وإن كانت الأشكال تجريدية خالصة، فإنها تحاول التماهي مع الواقع الخارجي، كما فعل (مالفيتش و موندريان) العينات: (١٥،١٦). أو محاولة مارك عينة: (٩) في النظر إلى العالم بأنه ذو كينونة مزدوجة معنى ولامعنى كما يراها (ميرلوبونتي) ليصبح الشعور معبراً عن الواقع الخارجي.

٤. إن الانطباعية فن يصور الإحساس بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها، ليقدم الصورة بديلاً عن المعنى، بوصفها وسيطاً للاتصال بيننا وبين العالم الخارجي، مثلما منح الرسام جسده كوسيط على شكل لوحة تنضوي تحتها الأشكال والألوان، وما عملية انبهار العين بالعالم الخارجي إلا استكمال لما ينقصه لتكوين اللوحة، وترى ما ينقص هذه اللوحة لتحقيق اللامعنى عند الفنان من خلال لوحات الآخرين التي تعد ناقصة أيضاً، يتجلى ذلك في العينة: (١،٢،٣،٤،٥).

٥. (العينة: ١) إذ استلهم (مونيه) ذلك ممتثلاً للامعنى وحدّ تراكمات الحس والمعنى و الحقائق العلمية. فأحيلت هذه الحقائق بفعل آنية الأداء و المعالجات الشكلية الفورية إلى فعل لامعنى غريزي و جداني ولامعنى حركي تابع استبعد التأني الواعي في معالجة الأشكال مستعيضا بمخيلة أوصلت معرفيته بالأشكال و التلوين إلى مستوى التقصي الذاتي لماهية الشيء لا ظاهره، وهي تمثل المعنى الوجداني.

٦. إن اللامعنى عند سيزان عينة: (٣) تشتغل في التراكيب الداخلية من خلال مفهوم الكلي لا الجزئي، فرؤية عين الطائر التي اعتمدها سيزان في رؤيته للشكل الحسي أوجد من خلالها

تراكيب زمانية ومكانية، مما أحال المعنى المتغير إلى الجوهر الثابت، ومن خلال تداخل المستويات حوَّل سيزان الرؤية البصرية الفيزيقية للشيء إلى بعد جديد منفتح على المفاهيم والتصور العقلي أكثر من اعتمادها على ما هو تمثيلي.

٧. أن ثمة علاقة بين لوحة سورا عينة: (٥) واللامعنى من خلال اشتغاله على تفكيك بنية الوجود الحسي على أساس ذري مما منح موضوعاته المعنى الحسي، صفة التعدد واللامحدد، مما أكسبها بعداً زمنياً مستمراً وابدياً.

٨. اعتمد الوحوشيون والتعبيريون اللامعنى منطلقاً مع محاولة تخطي المعنى منه وتصعيد ما هو داخلي ووجداني وتعميق القيم التعبيرية والرمزية الكامنة في الأشكال. لذا لم يعد شكل المعنى ضاغطاً عليهم- على الرغم من احتفاظ الأشكال ببعض ملامحها التشخيصية- بل أخضعها لرؤية حدسية وجهت الأشكال لاتخاذ علاقات شكلية مجردة توظف العناصر التصويرية للعمل ضمن بنية حدسية.

٩. (ماتيس) عينة: (٦) حاول من خلالها توجيه الرؤية من وسطها المعنى إلى مدياته الخالصة، عبر تخيَّل المعنى والانفعال به وجدانياً مع ترسيخ القيم التجريدية بتحرير الأشكال من أعبائها المادية وتحريك عناصر الصورة للامعنى. وفق آلية حدسية ذات سياقات معرفية تخيلية عقلية وجدانية.

١٠. لدى التعبيريين وعند كيرشنر عينة: (٨) تحديداً، يتحرر شكل المعنى من ايقونته الكلاسيكية، ويصبح بمثابة أنموذج تصويري لمعنى الصلة بين المكان والزمان إذ يكونا ممتدين لامنفصلين، مما أتاح للأنموذج المرسوم أن يحمل سمة الديمومة الباطنية جراء مغايرة المشهد لصالح ما هو غيري وغامض، فالجمال الذي ينشده ليس له من وجود في عالم الوجود.

١١. أن ثنائية الحضور والغياب، بوصفها إحدى مرتكزات الإدراك الجمالي بدت واضحة في لوحة كيرشنر عينة:(٨) أصبح الغياب حضوراً في تبادلية هذه الثنائية بين تعبيرات الأشكال والألوان والموضوع الممثل في بحثه عن الماهيات الكامنة في الأشياء العيانية.

١٢. إن بناء اللوحة المرسومة في الفن الحديث اعتمد جدل العلاقة بين المعنى واللامعنى في استدعاء الشكل الطبيعي الواقعي وإعادة بنائه بتحليل حركة اللامعنى وبأسلوبية قصدية لها أهدافها الجمالية، وهذا ما تجلى في العينة: (٣،٥،٦،٧،٨،٩،١٠،١١،١٢).

١٣. عملت قوى المخيلة بفاعلية ضمن القوى المعرفية التي شكلت فعل التلقي، إذ يقوم المتلقي بعملية تأليف وتنسيق ولعب حر ليغدو ذاتاً حرة خيالية تعلو على عالم المعنى وتتمتع بقوة

مولدة لصور نصية متنوعة ليستلهم منها نصه للتوصل إلى تصور مثالي متخيل بالاعتماد على إدراكه المعنى الوجداني، كما في العينة: (١، ٢)، أو بالاعتماد على إدراكه العقلي الوجداني، كما في العينات (٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩) وهنا تتقيد المخيلة بفضاء المعنى وبناه، فيما يكون اللامعنى حرة تشغل آلياتها صوب ما وراء تجريد البني لتتقاطع كلياً مع العالم المعنى الموضوعي، كما في العينات:(١٠، ١١، ١٢) .

١٤.أصبح الإمتداد الزمني الداخلي أو الشعور الزماني، وتأثيراته على الموضوع هو الحقيقة الكلية إنطلاقاً من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء لتحقيق محاولة الاتصال بالعالم في مبدأ قصدية الشعور كما في لوحة مونيه عينة: (١) ولوحة سورا عينة: (٥)، أو الأزمنة المتعددة الخاصة بالعالم المعاش أو الزمان المتتابع لعلاقة الأشكال المختلفة، التي تمثل في النهاية المعنى، كما في لوحة ليجيه (عينة ١٢) طبقاً لنظرية التزامن، التي سعت إليها التكعيبية في تصوير منجزها البصري.

١٥.في لوحة غريس عينة: (١٣)، واحدة من أهم المشاغل التي أعادت الرؤية للأشياء على وفق بنيتي الزمان والمكان بحيث يبدوان مطلقين علاوة على صلة الزمان والمكان بالفضاء وهذا العمل ليس إلا نموذجاً لتأكيد هذا المفهوم التزامني، من هنا يتجلى للباحثة ان التكعيبية لم تعاين المعنى على أساس عياني، بل على أساس عقلي أرادت أن تنتج معرفة جديدة تستند على الفضاء والوزن والكتلة.

١٦.سعت التجريدية إلى تفعيل طاقة العناصر في الإفلات من المعنى التشبيهية مما أكسابها تماهياً مع اللامعنى وكذلك من خلال اشتغالها على الإرادة العمياء تلك التي جاء بها شوبنهاور، مما جعل من تحرير الإرادة وسيلة من وسائل النفاذ إلى الجوهري لأنها ستكون علاقة بين لوحة كاندنسكي عينة: (١٤) ومفهوم افلاطون عن الجمال المثالي، البعيد عن العالم الواقعي المادي.

١٧. وجد اللامعنى صداه عندما ابتعد كاندنسكي عينة: (١٤) عن التشيؤ والتشبيهي انطلاقاً نحو اللامحدود والمتخيل، أو ما صاغته السوريالية في خطابها الجمالي كما في لوحة ميرو عينة: (١٩) التي اتخذت فيها أشكاله شيئاً من أحلام الطفولة وخيالاتها منهجاً لتأسيس البصري والعياني، وتأسيس مكان خيالي لامعنوي مفترض، والجمع اللامنطقي الغرائبي بين الأشياء في لوحة دالي عينة:(٢٠).

١٨.قام (مالفيتش) عينة: (١٥) باستلهام الشكل لاستدراك الشكل الخالص واستشفاف مضمونه المكنون ذي البعد الروحي، ليصبح المعنى معنى خالصاً مرتبطاً بالإحساس بالشكل الخالص

الذي يزيح كل المحمولات التي تقف في وجه التسامي الروحي والانفعالي الخالص، يدرك بفعل تلقٍ جدلي حدسي عقلي غير مباشر .

١٩.إنطوت بعض عينات البحث على قصدية خالصة، كونها توحي بالتوجه نحو غاية أو غرض معين يهدف إليه الفنان، مثل قصدية تشييد الموضوع الجمالي المتمثل لدى (مونيه، كوخ، سورا)، العينات: (١، ٤، ٥)، أو قصدية الإنشاء المجرد والصورة المختزلة لدى (بيكاسو، موندريان)، كما في العينات: (١٠، ١٦).

٢٠.إن الرسم التجريدي الهندسي، ممثلاً بعمل مالفيتش عينة: (١٥) كشف عن تنقية، بوصفه مثالاً صورياً، يتخذ في أفنائه لصفات الأشياء معبراً إلى اللامعنى والمجهول والمطلق بوصفه حقيقة علوية يصعب ادراكها بطرق الاثبات والواقع الموضوعي للمعنى يتخذ من الوسائط التشكيلية أكثرها تجريداً لبلوغ حالة تقترب من الروحية الصوفية في الاتحاد بما لا يشبه.

٢١.اشتغلت التجريدية لدى موندريان عينة: (١٦) في سعيها نحو اللامعنى على القوى غير المنظورة من خلال تركيزها على الشكل الهندسي، بوصفه شكلاً منفتحاً زمنياً، لها تأثير كونها مؤثرات إدراكية تكتسب طابعاً كلياً لا جزئياً وهذا ما يتفق مع المفاهيم الفلسفية التي سبق التطرق إليها حول مطلقية الشكل الهندسي.

٢٢.أوجد كلي عينة: (١٧) من خلال تجريده لشكل المعنى، أنظمة تمتلك صفات المطلق من خلال التقسيمات الهندسية والتي هي بمثابة الجوهر والأصل للعيانات الحسية المادية فمثل هذه الأشكال إنما تقوم بقوة الحدس كونها منبعاً واصلاً، والشكل التجريدي يحمل صفة الإطلاق بوصفه جوهراً، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والانسجام.

٢٣.اعتقد السوريواليون بأن الأنا العميقة من شأنها أن تبلغ الكلي بالانفتاح على عوالم لا يمكن تصويرها إلا من خلال اللامعنى والغرائبية والتوغل في الأعماق الخفية للذات الإنسانية، مما منح أعمالهم قابلية التعدد الزماني والمكاني بفعل هذا الانفتاح المطلق للرؤيا الخلاقة، كما في العينات:(١٩، ٢٠).

- **الاستنتاجات:**

في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث. تستنتج الباحثة جملة من الملاحظات، وكما يأتي:

١. عولت حركات الرسم الحديث على بنية اللامعنى في اشتغالاتها وإذابة المعنى والخارجي فيه من خلال وحدة إندماجية بين هذه الثنائية، لتصبح سلطة الذات تتقدم الموضوعي، ولكن البنية التوسطية التي ظهرت في التعبيرية بين قيم الخارج والداخل، وبهذا عمدت إلى تجزئة الحقيقة المرئية والتصعيد من قوة التعبير عن الأحاسيس بلغة باطنية قائمة على الحدس.

٢. اتسم المعنى واللامعنى عند الفنان الأوربي الحديث بقدر من الحرية، ويعدها مرجعاً للحكم والذائقة الجمالية سواء اتفق مع الطروحات الفلسفية والجمالية أم لا. وهذا ما دلل على أصالة المعنى واللامعنى بوصفهما تكشفاً ذاتياً صميمياً وفريداً غير قابل للتطابق والتكرار.

٣. في الرسم الحديث تعمل القدرات الذهنية والعاطفية على خلخلة الجدل الطبيعي المتحكم في بنية المعنى، مما يجعلها تتخذ وجهة تخيلية لامنطقية وهذا يتيح المجال واسعاً للفنان لان يدير ظهره لمعايير الوجود الشيئي مقترحاً نمطاً من الأشكال والمرموزات هي الأخرى ذات طابع تخيلي مما تجلب معها جمالية لا سبيل لان نعثر على قرين لها في العالم المعنى.

٤. تعد المخيلة في الرسم الحديث القوة السائدة التي تتخلل اللامعنى، فيما تتقدم أو تتراجع باقي القوى في تحديد الصورة النهائية للامعنى، كما عند (أيزر).

٥. يمكن وصف الصورة الفنية الجمالية بفنون التشكيل وصفاً يعتمد منظومة التحليل لمعطيات المعنى الذي يقابله الوعي ومن ثم إعادة التركيب الذي يقابله اللامعنى بهذه المعطيات فتكون صورة جمالية تخيلية.

٦. إن انفتاح مساحة المعنى التي أتاحها اللامعنى للفنان الحديث، قد فتحت أمامه أفق الزمان والمكان ولم يتحدد بالأطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض نمطاً فنياً وأسلوبيا محدداً.

٧. عولت التعبيرية كثيراً على بنية اللامعنى دون المعنى. وكان لهذا بواعث ذات أهمية في تغيير مسار الرؤية التصويرية في الرسم الحديث ومنها، التغييب الطويل للذاتي الذي اسهم كثيراً في تركيز الخطاب ذي السمة الشخصية (التماثلية) بدءاً بالرسم الواقعي حتى عصر الانطباعية .

٨. سعت التكعيبية إلى استلهام شكل المثال واللامعنى، انطلاقاً من الشكل الهندسي الخالص، كونه حاملاً لقوة روحية من أجل تحقيق رؤية متجانسة مع طروحات العلم. مما جعل عودتها للأشياء الأولى أساساً في نهجها البصري، وعلى الرغم من اهتمامها بالكولاج (فن التلصيق)، إلا أن كولاج الفكرة بدا واضحاً في أغلب أعمال (بيكاسو، براك، جون غريس) واعتماد التوفيق بين الأفكار للوصول إلى علم كلي يقيني.

٩. إن استمالة الرسم التجريدي نحو تحرير الشكل الفني من السمات الوصفية أو الإيحائية، كان بمثابة فاتحة نحو حداثة تتصل بالمطلق اكثر من اتصالها بما هو شيئي، على أساس من أن الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقائق الغائبة التي تنطوي بحملها الأشكال المجردة، على ما يجعل في الرسم وسيلة للتخاطب الروحي وفضاء يتسع للتصورات الماورائية التي كانت تستمرئ هذا الطراز من الفن بما يسهم في توسيع الفجوة مع الكشوفات الجمالية التي انتهى اليها الرسم الحديث لما قبل التجريد.

١٠. جعلت السوريالية من توحيد المتناقضات الموجودة مثل المعنى واللامعنى، الحلم والحقيقة، الداخل والخارج هدفاً لتصالح الإنسان مع نفسه والعالم بوساطة الحلم، بما يجعل العالم الداخلي ملخصاً للكون الشمولي شريطة أن يستمد عناصره من الواقع.

- **التوصيات:**

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات. توصي الباحثة بما يأتي:

١. التشجيع على إقامة معارض فنية تتخصص في كيفية تناول مثل هذه المفاهيم على الصعيد التقني والجمالي. كل حسب رؤيته لمفهوم المعنى واللامعنى . كما يمكن الجمع بين هذا التوجه والسمات الشخصية العربية والإسلامية.

٢. تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي مفاهيم مثالية وعلاقتها بالرسم من مفاهيم كانت ومازالت تشكل الوجه الآخر للذهنية الإنسانية في بحثها عن المعنى واللامعنى.

٣. التشجيع على إصدار مطبوعات تتناول علاقة المعنى واللامعنى بالمفاهيم المثالية في الرسم تساهم في نشر الوعي الجمالي وتدعيم الثقافة الجمالية وعلى المستويات كافة.

- **المقترحات:**

استكمالاً للبحث الحالي وتحقيقاً للفائدة، تقترح الباحثة إجراء جملة من البحوث وعلى النحو الآتي:

١. المعنى وزمان الفعل التصويري في الفن المعاصر.

٢. اللامعنى في فن ما بعد الحداثة.

٣. المعنى واللامعنى وتطبيقاته في الفن العربي الإسلامي.

٤. المعنى واللامعنى بين الرسم البدائي والرسم الحديث.

٥. معرفية المعنى واللامعنى بين العلم والفن.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- المصادر العربية

١. ابراهيم، زكريا: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢.

٢. _____، _____: **هيغل او المثالية المطلقة**، دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٠.

٣. _____، _____: **برجسون**، ط٢، دار المصارف بمصر، القاهرة، ب. ت.

٤. إبراهيم، عبد الله: **التفكيك الأصول والمقولات**، ط١، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٥. ابن سينا: **النجاة**، قدمه الشيخ محي الدين صبري الكردي، مطبعة السعادة القاهرة، ١٣٣١ه.

٦. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين: **لسان العرب م٢-٦**، ج٢، دار صادر، بيروت، ب. ت.

٧. أبو جادو، صالح محمد علي: **سيكولوجية التنشئة الاجتماعية**، ط١، دار المسيرة، عمان، ١٩٩٨.

٨. أبو ريان، محمد علي: **الفلسفة ومباحثها**، ط ٣، دار الجامعات العربية، الإسكندرية، ١٩٧٤.

٩. _____، _____: **تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥.

١٠. إسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد الأدبي**، ط٣،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١١. _____، _____: **الفن والإنسان**، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.

١٢. أفلاطون: **الجمهورية**، ترجمة: حنا خبار، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٦.

١٣. _____، _____: **فايدروس او عن الجمال**، ترجمة: اميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ب. ت.

١٤. آل سعيد، شاكر حسن: **دراسات تأملية**، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، ١٩٦٩.

١٥.ألحجاجي، احمد شمس الدين: **الأسطورة في المسرح المعاصر**، الكتاب الأول، الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥.

١٦.ألكيه، فردينان: **فلسفة السوريالية**، ترجمة: وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨.

١٧.أليوت، الكسندر: **آفاق الفن**، ط٢، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

١٨.أمهز، محمود: **الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ ـ ١٩٧٠)**، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٩.انشتاين، المارهو: **البنيوية الظاهراتية**، ط١، ترجمة: عبد الجليل الازدي، مطبعة تانسيفت، الدار البيضاء، ١٩٩٩.

٢٠.الأهواني، أحمد فؤاد: **فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط**، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٤.

٢١.اوفسيانيكوف، م. (و) ز سيمرنوفا: **النظريات الجمالية**، تعريب: باسم القصا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.

٢٢.اوهر، هورست: **روائع التعبيرية الالمانية**، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٩.

٢٣.ايغلتن، تيري: **مقدمة في النظرية الأدبية**، ترجمة: ثائر الديب، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٦.

٢٤.بارت، رولان: **آفاق التناصية؛ المفهوم المنظور**، ترجمة: محمد خير ألبقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨.

٢٥.____، ____: **لذة النص** ، ط١،ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ١٩٩٢.

٢٦.____، ____: **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٢٧.____، ____: **هسهسة اللغة**، ط١، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩.

٢٨.____، ____: **درس السيميولوجيا**، ط٢، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٦.

٢٩.باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ط٢، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٨.

٣٠.____، ____: **شاعرية أحلام اليقظة**، ط١، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١.

٣١.باور، اندرية: **سومر فنونها وحضارتها**، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٩.

٣٢.باونيس، الان: **الفن الاوربي الحديث**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد،١٩٩٠.

٣٣.بدوي، عبد الرحمن: **ربيع الفكر اليوناني**، ط٣،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، ١٩٥٨.

٣٤.برادبري، مالكم جيمس ماكفارلين: **تحرير الحداثة**، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.

٣٥.برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٦.برجسون، هنري: **الطاقة الروحية**، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٣٧.____، ____: **المدخل إلى الميتافيزيقيا**، ط٣، ترجمة: محمد علي أبو ريان، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٤.

٣٨.البكاري، كمال: **ميتافيزيقيا الإرادة**، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠.

٣٩.بياجيه، جان: **البنيوية** ، ط٤، ترجمة: عارف منيمنة وبشير اوبرى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٥ .

٤٠.بيومي، إبراهيم، واخرون: **بناء المفاهيم، دراسة معرفية ونماذج تطبيقية**،ج١، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ١٤١٨ه، ١٩٩٨.

٤١.تايلور، آن وآخرون: **مدخل إلى علم النفس**،ج٢، ط٢، ترجمة: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦ .

٤٢.التهانوي، الشيخ محمد اعلى بن علي: **كشاف اصطلاحات الفنون**، ج٣، دار الطليعة، بيروت، ب. ت.

٤٣.____، ____: **مصباح الفقاهة**، ج١، مكتبة الداوري، قم- إيران، ١٣٧٣ه.

٤٤.توسان، برنار: **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نضيف، دار افريقيا الشرق، ٢٠١٧.

٤٥.توفيق، سعيد: **الخبرة الجمالية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢.

٤٦.تومبكنز، جين: **نقد استجابة القارئ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، م: محمد جواد الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

٤٧.جاب الله،عبد الفتاح: **فلسفة اللغة والمنطق**، ط١، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.

٤٨.الجابري، علي حسن: **الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة**، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٤٩.جاكسون، ليونارد: **بؤوس البنيوية؛ الأدب والنظرية البنيوية**، ط١،ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة والأعلام، دمشق، ٢٠٠١.

٥٠.الجباخنجي، محمد صدقي: **فنون التصوير المعاصرة**، دار القلم، القاهرة، ١٩٦١.

٥١.الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.

٥٢.____، ____: **التعريفات**، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٥٣.جرين، ماجوري: **هيدجر**، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.

٥٤.جلال، زياد: **مدخل إلى السيمياء في المسرح**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢.

٥٥.الجندي، أنعام: **دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية**، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت.

٥٦.جيجن، أدولف: **المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية**، ترجمة: عزت قرين، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٧٦.

٥٧.جيرو، بيار: **علم الدلالة**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٦.

٥٨.حرب، علي: **أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وجمالية**، دار الطليعة للنشر، بيروت، ١٩٩٤.

٥٩.الحسيني، نبيل: **منابع الرؤية في الفن**، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت،١٩٨٢.

٦٠.الحفني، عبد المنعم: **الموسوعة الفلسفية**، دار أبن زيدون، بيروت،القاهرة، ب. ت.

٦١.حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة؛ من البنيوية الى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٤)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت.

٦٢.خرابشنكو، ميخائيل: **جماليات الصورة الفنية**، ط١، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمذاني، عدن، ١٩٨٤.

٦٣.خضر، ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٩٧.

٦٤.داستور، فرانسوا: **هيدغر والسؤال عن الزمان**، ترجمة: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

٦٥.دافنشي، ليوناردو: **نظرية التصوير**، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٦٦.دلوز، جيل: **ماهي الفلسفة**، ترجمة ومراجعة: مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت.

٦٧.دي سوسير، فرديناد: **علم اللغة العام**، ط ٣،ترجمة: يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٦٨.ديرميه، ميشال: **الفن والحس**، ط١، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.

٦٩.الديري، عبد الفتاح: **الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة**، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٥.

٧٠.ديورانت، ويل: **قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي**، ترجمة: احمد الشيباني، منشورات المكتبة الاهلية، بيروت.

٧١.ديوي، جون: **الفن خبرة**، ترجمة: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣.

٧٢.الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: **مختار الصحاح**، دار الرسالة، الكويت، ١٤٠٣ه، ١٩٨٣.

٧٣.رافع، سماح: **المذاهب الفلسفية المعاصرة**، ط ١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٣ .

٧٤.رافيندران، س: **البنيوية والتفكيك**، ط١، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

٧٥.راي، وليم: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ط١، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧ .

٧٦.رسل، برتراند: **حكمة الغرب**، ترجمة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٣.

٧٧.روجرز، فرانكلين: **الشعر والرسم**، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

٧٨.روزنتال م. وي بودين: **الموسوعة الفلسفية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٧٩.الرويلي، ميجان، وسعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ٢٠٠٠ .

٨٠.ريد، هربرت: **الموجز في تاريخ الرسم الحديث**، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٨١.____، ____: **حاضر الفن**، ط٢، ترجمة: سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٨٢.____، ____: **الفن اليوم، مدخل الى نظرية التصوير النحت المعاصرين**، ترجمة: محمد فتحي وجرجيس عبدة، دار المعارف، مصر.

٨٣.____، ____: **الفن والمجتمع**، ترجمة: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.

٨٤.زكريا، محمد بن يحيى، وحناش فضيلة: **بناء المفاهيم (المقاربة المفاهيمية)**، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، ٢٠٠٨.

٨٥.زكي،أحمد كمال: **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة**، مكتب الشباب، القاهرة،١٩٧٥.

٨٦.زوين، علي: **منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،١٩٨٦.

٨٧.زيادة، معن:**الموسوعة الفلسفية العربية**، المجلد الاول ،ط ١، معهد الانماء العربي،١٩٨٦.

٨٨.الزين، محمد شوقي: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢.

٨٩.سارتر، وآخرون: **الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)**، دار المعارف للنشر، ١٩٨٧.

٩٠.سارتر، جان بول: **التخيل**، ترجمة: نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

٩١.ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦)، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، ١٩٩٦ .

٩٢.سرجيوس، وليام: **القوة الخفية أو ملكات العقل الباطن**، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، ١٩٤٥.

٩٣. السرغيني، محمد: **محاضرات في السيميولوجيا**، ط١، سلسلة الدراسات النقدية (٦) دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

٩٤. السرياقوس، محمد أحمد مصطفى: **المنهج الرياضي بين المنطق والحدس**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٢.

٩٥. السعران، محمود: **علم اللغة العام**، دار الفكر العربي، ب. ت.

٩٦. سلفرمان، ج، هيو: **نصيات، بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية**، ط١، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٢.

٩٧. سليمان، حسن: **حرية الفنان**، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٩٨. سوسير، فرديناند، وجوناثان كلير: **أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات**، ط١، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٩٩. سويف، مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٣، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

١٠٠.سورل، جون: **الاعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة**، ط١، ترجمة: اميرة غنيم، تونس، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١١.

١٠١.سيرولا موريس: **الفن التكعيبي**، ط٢، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣.

١٠٢.____، ____: **الانطباعية**، ط١، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.

١٠٣.شبنغلر، ازوالد: **تدهور الحضارة الغربية**، ج١، ترجمة: احمد الشيباني، منشورات الحياة، بيروت، ب. ت.

١٠٤.شتراوس، كلود لفي: **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٠٥.شولز، روبرت: **السيمياء والتأويل**، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، دار، ١٩٩٤.

١٠٦.شيخ الأرض، تيسير: **الفحص عن أساس الفنون**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١.

١٠٧.صاحب، زهير، ونجم عبد حيدر، وبلاسم محمد: **دراسات في بنية الفن**، ط١، دار ايكال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٣.

١٠٨.صخري، محسن: **فوكو قارئاً لديكارت**، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ١٩٩٧.

١٠٩.الضاوي، أحمد بزوي: **جامعة شعيب الدكالي**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

١١٠.طويس، جون: **مدخل إلى الفلسفة**، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨.

١١١.عباس، راوية عبد المنعم: **الحس الجمالي وتاريخ الفن**، ط١، دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٩٨.

١١٢.____، ____: **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، ١٩٨٧.

١١٣.عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة (الايجابيات والسلبيات)**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥.

١١٤.____، ____: **العملية الإبداعية في فن التصوير**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٨٧.

١١٥.عريفج، سامي سلطي: **مقدمة في علم النفس التربوي**، ط١، دار الفكر العربي، عمان، ٢٠٠٠.

١١٦.عطية، نعيم: **خمسة فنانين كبار**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٨.

١١٧.عمر، احمد مختار: **علم الدلالة**، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢.

١١٨.غاتشف، غيورغي: **الوعي والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠.

١١٩.غارودي، روجيه: **واقعية بلا ضفاف**، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

١٢٠._____، _____: **نظرات حول الإنسان**، ترجمة: يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.

١٢١.غوستاف يونغ، كارل، ومجموعة من العلماء: **الانسان ورموزه**، ترجمة: سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد،١٩٨٤.

١٢٢.فاخوري، عادل: **علم الدلالة عند العرب**، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠ .

١٢٣._____، _____: **منطق العرب؛ من وجهة نظر المنطق الحديث**، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠.

١٢٤.فال، جان: **طريق الفيلسوف**، ترجمة: احمد خيري محمود وأبو العلا عفيفي، الادارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي، القاهرة، ب. ت.

١٢٥.الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **العين**،ج٤، ترجمة: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الهلال، ت١٧٠ه.

١٢٦.فراي، أدوارد: **التكعيبية**، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

١٢٧.فضل، صلاح: **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

١٢٨.فلانجان، جورج: **حول الفن الحديث**، ترجمة: كمال الملاح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢ .

١٢٩.قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا**، دار اليأس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١٣٠.القره غولي، محمد علي علوان: **تاريخ الفن الحديث**، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١١.

١٣١.كانت، عمانوئيل: **مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة، يمكن ان تصير علماً**، ترجمة: نازلي اسماعيل، وعبد الرحمن بدوي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٢.كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، دار القلم، بيروت، ب. ت.

١٣٣.كورك، جاكوب: **اللغة في الأدب الحديث**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

١٣٤.كولدمان، لوسيان وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ط١، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

١٣٥.لسان العرب: **كتاب الميم، فصل الفاء، مادة (ف ه م)**، ج ١٢، ط ٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤ه.

١٣٦.لوكاتش، جورج: **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.

١٣٧.اللويحق، عبدالرحمن بن معلا: **بناء المفاهيم ودراستها في ضوء المنهج العلمي**، بحث مقدم للمؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري، (المفاهيم والتحديات) في الفترة من ٢٢ - ٢٥.

١٣٨.الماجد، عبدالرزاق: **مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع**، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.

١٣٩.ماير، فرانسوا: **برجسون**، ترجمة: تيسير شيخ الارض، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥.

١٤٠.مبارك، حنون: **دروس في السيميائيات**، ط١، سلسلة توصيل المعرفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

١٤١.مجاهد، عبد المنعم مجاهد: **الاغتراب في فلسفته الفن الجميل**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.

١٤٢.مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧.

١٤٣.محمد توفيق، سعيد: **ميتافيزيقيا الفن عن شوبنهاور**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

١٤٤.محمد، سماح رافع: **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

١٤٥.محمود، زكي نجيب: **الشرق الفتان**، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ب. ت.

١٤٦.مرسي، أحمد: **بيكاسو**، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٢.

١٤٧.مصطفى، يحيى: **القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية**، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٣.

١٤٨. مطر، اميرة حلمي: **فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها**، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ب. ت.

١٤٩. نادر، البيرنصري: **الفلسفة العامة او الميتافيزيقيا**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

١٥٠. مهدي، ثامر: **الجمالية، الموسوعة الصغيرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٥١. مولر، جي، أي وفرانك أيلغر: **مئة عام من الرسم الحديث**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

١٥٢. ميرلوبونتي، موريس: **المرئي واللامرئي**، ترجمة، سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

١٥٣. النجم، محمد حسين: **فلسفة الوجود في الفكر الرافديني القديم وأثرها عند اليونان**، ط١، بيت الحكمة، بغداد- العراق، ٢٠٠٣.

١٥٤. نصر، عاطف جودة: **النص الشعري ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٥٥. نظمي، محمد عزيز: **الإبداع في علم الجمال**، ط١، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.

١٥٦. نوبلر، ناثان: **حوار الرؤية**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

١٥٧. نورس، كريستوفر: **التفكيكية النظرية والتطبيق**، ط٢، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار حوار، اللاذقية - سوريا، ١٩٩٦.

١٥٨. ____، ____: **نظرية لا نقدية؛ ما بعد الحداثة**، ط١، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز، بيروت، ١٩٩٩.

١٥٩. نيتشه، فردريك: **إرادة القوة**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

١٦٠. هاوزر، أرنولد: **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٦١. هلال، محمد غنيمي: **مبادئ النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.

١٦٢. هلبش، جرهارد: **تطور علم اللغة منذ ١٩٧٠م**، ط١، ترجمة: سعيد حسن بحيري، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٧.

١٦٣. هوكز، ترانس: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ .

١٦٤. هولب، روبرت: **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، ط١، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢.

١٦٥. ____، ____**نظرية التلقي، مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الثقافي بجدرة، ١٩٩٠.

١٦٦. هونغ، رينيه، **الف_ن تأويله وسبيله**،ج٢،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، ١٩٧٨ .

١٦٧. هيث، أدرين: **الفن التجريدي، أصله ومعناه**، ترجمة: محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة، بغداد، ١٩٨٨.

١٦٨. هيغل: **المدخل الى علم الجمال**، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧.

١٦٩. ____، ____: **فكرة الجمال**، ط٢، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣.

١٧٠. ____، ____: **فن الرسم**، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.

١٧١. والاس، فاولي: **عصر السوريالية**، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.

١٧٢. ويليك، رينيه: **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.

١٧٣. ياسين، هادي: **مونيه عمود الضوء الانطباعي**، موقع النقد التشكيلي، شبكة الانترنيت.

١٧٤. يفوت، سالم: **المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٩.

١٧٥. يوسف، كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، دار القلم، بيروت، ب. ت.

١٧٦. مقاديسي، متي وآخرون: **الفلسفة والعلم**، سلسلة المائدة الحرة، بيت الحكمة، مراجعة: عبد الأمير الاعسم، ٢٠٠٠.

- **المعاجم والقواميس**

١٧٧.أنيس، إبراهيم و آخرون: **المعجم الوسيط**، ج٢ ، ط٢، دار الأمواج، بيروت، لبنان،١٩٩٠.

١٧٨.صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.

١٧٩.علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، دار الكتاب اللبناني،الدار البيضاء، ١٩٨٥ .

١٨٠.لالاند، أندريه :**القاموس الفني والنقدي للفلسفة**، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، منشورات الجامعة الفرنسية، باريس، ١٩٤٧.

١٨١.مدكور، إبراهيم: **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩.

١٨٢.**معجم المعاني الجامع**، هو عبارة عن موقع الكتروني معتمد على معاجم اخرى وليس هناك مؤلف له وهذا رابط المعجم: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

١٨٣.المعجم الوسيط: **مجمع اللغة العربية**، القاهرة، ١٣٧٩ه،١٩٦٠.

١٨٤.مقاييس اللغة: **كتاب الفاء، باب الفاء والهاء وما يثلثهما**، ج ٤، ترجمة: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩ه، ١٩٧٩.

١٨٥.وهبة مراد: **المعجم الفلسفي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٨٩٨.

١٨٦.وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

- **الأطاريح والرسائل**

١٨٧.بهية، داود عبد الرضا: **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطيّة**، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد،١٩٩٧.

١٨٨.جسام، بلاسم محمد: **التحليل السيميائي لفن الرسم**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠.

١٨٩.الخزاعي، عبد الرضا:**الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧ .

١٩٠.الدوري، عياض عبد الرحمن: **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.

١٩١.الربيعي، فاخر محمد حسن: **إشكالية المطلق في الرسم الحديث**، إطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، بابل، ٢٠٠٢.

١٩٢.الزبيدي، كاظم نوير: **مفهوم الذاتي في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية، بابل، ٢٠٠١.

١٩٣.ماجد، علي مهدي: **الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية - جامعة بابل، ٢٠٠٣.

١٩٤.الموسوي، شوقي مصطفى علي: **جدلية المرئي واللامرئي في الفن الاسلامي**، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.

- **الدوريات والمجلات**

١٩٥. أبو زيد، احمد: **لعبة اللغة**، مجلة عالم الفكر، م١٦، ع٤، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٦.

١٩٦. اصطيف، عبد النبي: **نظرية النظم عند الجرجاني**، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، ع ١١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

١٩٧. براده، محمد: **الحداثة في اللغة والأدب**، مجلة فصول، العدد٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

١٩٨. الدليمي، مشحن حردان: **تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي**، مدخل نظري، مجلة الموقف الثقافي، ع ٣٤، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ٢٠٠١.

١٩٩. ديكان، كريستيان: **حوار مع جاك دريدا**، ترجمة: فريد الزاهي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع١٨، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٢.

٢٠٠. ستيرل، كارل هاينز: **التلقي والتخيل**، ترجمة: بشير القمري، مجلة الاقلام، ع٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٢٠١. سلدن، رومان، وبروكس بيتر: **النظريات الموجهة نحو القارئ**، ترجمة: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، ع١٠٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٢٠٢. شتيرن، يوزف بيتر: **حول الأدب والآيديولوجيا**، ترجمة: باهر الجوهري، مجلة فصول، ج١، م٥، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥.

٢٠٣. العروسي، موليم: **زمن الصورة**، مجلة علامات، ع٩، ١٩٩٨.

٢٠٤. عواد، شكري أحمد: **المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد والبلاغة العربية**، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، ع ١١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

٢٠٥. غرافي، محمد: **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة عالم الفكر، مجلد ٥١،ع١، ٢٠٠٢.

٢٠٦. غزول، فريال جبوري: **فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي**، مجلة فصول، م٤، ع٣، مصر، ١٩٩٤.

٢٠٧. الفريوي، علي الحبيب: **قراءة في المنهج الفيميائي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ١٩٩٨.

٢٠٨. فوكو، ميشيل: **خصائص التأويل المعاصر**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، ع١٦، دار النشر المغربية، ١٩٩٩.

٢٠٩. قدور، احمد محمد: **دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى**، مجلة عالم الفكر، م١٦، ع٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٦.

٢١٠. كاندنسكي: **بقلمه**، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، ع٣، لندن، ١٩٨١.

٢١١. ____، ____: **ماتيس وبيكاسو جنباً إلى جنب**، شبكة الانترنيت.

٢١٢. لودال، جيرار: **بيرس او سوسير**،، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، مركز الإنماء القومي، لبنان، ١٩٨٨.

٢١٣. نفادي، السيد: **السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة عند كار ناب**،مجلة عالم الفكر، م٣١، ع١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢.

٢١٤. ياوس، هانز روبرت: **تاريخ الادب تحدياً**، ترجمة: محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.

٢١٥. ____، ____: **جمالية التلقي والتواصل الأدبي؛ مدرسة كونستانس الالمانية**، ترجمة: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٣٨، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦.

٢١٦. الشيخ علي، محمد سالم سعد الله: **السياق السيميائي للوحدات المجازية، رؤية لنظم علاقات المجاز عند الجرجاني**، مجلة الموقف الثقافي، ع٢٤، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد .

- **المصادر الأجنبية**

217. Aiken, Henry: **Art as Expression and Surface**, vol: 3, 1945.

218. Arnheim, Rodolf: **Visual Thinking**, University of California, Press Berkeley, Los Angeles, London, 1971.

219. Chambers Concise Dictionary: **Chambers publishing**, London, 1989.

220. Cumming, Robert: **Ideas In Painting**, Cameron Books limited, New York, 1982.

221. De Micheli Mario: **Picasso**, Grosset and Dunlap A Filmways Company Publishers, New York, 1978.

222. Edwin, Mullins: **Braque**, Thames and Hudson, London, 1969.

223. Garitt, E. F**.: Philosophies of Beauty**, Oxford, Clarendon Press, London, 1931.

224. Glay-Jean: **Modern Art, 1890-1918**, Octopus Book, Limited. London, 1972.

225. Hilton, Timothy: **Picaso**, The world of art library, London, 1975.

226. Krutch. W. Joseph: **Modernism A Modern Drama**, Corneell Univesity Press lthaca, New York, 1966.

227. Mollwo, Marianne Oseterceicher: **Surrealism and Dadism**, Plaidon press limited. London, 1979.

228. Wood, Michael: **Art of the western world**, Summit Book, New York, 1989.

229. Pohribny, Arsen: **Abstract Painting**, Phaidon Limited, New York, 1979.

- **المحاضرات والمقابلات الشخصية**

٢٣٠. الغظنفري، منتصر، أستاذ دكتور في اللغة العربية، مقابلة شخصية، ٢٠٢١/٦/١٥.

٢٣١. عبد الأمير، عاصم: **محاضرات لطلبة الدكتوراه**، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٩.

مصادر شبكة الانرنت

- https://ar.listvote.com/lists/person/john-searle-295012

-https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%B3%D8%AA%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%86

- www.wikipedia.ar.org.

الملاحق

ملحق (١)
جدول اشكال البحث

ت	اسم اللوحة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	طوف الميدوزا	تيودور جريكو	زيت على كانفاس	٧٠.٨×٤٩.٢٢ سم	١٨١٩	اللوفر، باريس
٢.	المسيح على بحر الجليل	أوجين ديلاكروا	زيت على كانفاس	٥٩,٨ × ٧٣,٣ سم	١٨٥٤	متحف والترز
٣.	قوارب على الساحل	فان كوخ	زيت على كانفاس	٦٤×٨١ سم	١٨٨٨	مجموعة خاصة
٤.	بعد ظهر يوم أحد على جزيرة لاغراند جات	جورج سورا	زيت على كانفاس	٢٠٧,٥×٣٠٨,١ سم	١٨٨٤-١٨٨٦	معهد الفن
٥.	زنابق الماء	كلود مونيه	زيت على كانفاس	٨٩×٩٢ سم	١٩٠٤	متحف دنفر للفنون
٦.	ويتفيلد مع الغربان	فان كوخ	زيت على كانفاس	١٠٣×٥٠,٥ سم	١٨٩٠	أمستردام ، متحف ريجكس فنسنت فان جوخ.
٧.	جبل سانت فكتور	بول سيزان	زيت على كانفاس	١١٠×٨٥ سم	١٩٠٤-١٩٠٦	بنسلفانيا السيد والسيدة لويس، س ، مادريا ، كلادواين
٨.	امرأة بقبعة	هنري ماتيس	زيت على كانفاس	١١٠×٧٧,٥ سم	١٩٠٥	متحف سان فرانسسكو للفنون الحديثة
٩.	مصير الحيوانات	موريس دي فلامينك	زيت على كانفاس	١٩٥×٢٦٣سم	١٩١٣	متحف الفن-بازل
١٠.	زوج من الاحذية	فان كوخ	زيت على كانفاس	٣٧,٥×٤٥ سم	١٨٨٧	متحف فان كوخ
١١.	الضفاف	بول سيزان	زيت على كانفاس	٧١×٩٠ سم	١٨٨٨-١٨٩٠	متحف بوشكين، موسكو
١٢.	امرأة حامل	جورج براك	زيت على كانفاس	١٣٠,٨×١٦٢,٢ سم	١٩٣٦	ADAGP باريس

ت	اسم اللوحة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١٣.	نظارات وزجاجات (فرو)	جورج براك	فحم وورق حائط وصحف	٤٨×٦٢ سم	١٩١٣-١٩١٤	متحف مارلبورف للفن التشكيلي، لندن
١٤.	قوارب شراعية	بول كلي	قلم رصاص والوان مائية على كارتون	٢٢,٨×٣٠,٢سم	١٩٢٧	برن، متحف بول كلي
١٥.	تكوين	فاسيلي كاندنسكي	زيت على كانفاس	١٢٤ × ١٤٩ سم	١٩١٤	متحف كانگهام – نيويورك
١٦.	جدول رقم ١	بيت موندريان	زيت على كانفاس	٩٦×٦٤ سم	١٩١٣	متحف كرولر مولر
١٧.	مستطيل ازرق فوق الشعاع الأحمر	كازيمير مالفيتش	زيت على كانفاس	١٠٧,٢×٨٥,٩ سم	١٩١٥	مجموعة خاصة
١٨.	عازف الكمان	مارك شاغال	زيت على كانفاس	١٨٨×١٥٨ سم	١٩١٢	متحف ستيديليك، أمستردام، هولندا
١٩.	عبقرية الملك	جيورجيو دي شيريكو	زيت على كانفاس	٦١×٥٠,٢ سم	١٩١٤-١٩١٥	متحف الفن الحديث - نيويورك
٢٠.	اكتشاف امريكا بواسطة كروستوفور كولومبوس	سلفادور دالي	زيت على كانفاس	٤١٠×٣١٠ سم	١٩٥٨-١٩٥٩	متحف سلفادور دالي، سانت بطرسبرغ، فلوريدا، الولايات المتحدة

ملحق (٢)
جدول عينة البحث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	حقل الخشخاش	كلود مونيه	زيت على كانفاس	٥٠ × ٦٥سم	١٨٧٣	متحف اللوفر، باريس
٢.	السلام عليك يا مريم	بول كوكان	زيت على كانفاس	٨٧ × ١١٣,٦ سم	١٨٩١	متحف اللوفر، باريس
٣.	طريق بالقرب من جبل سانت فيكتور	بول سيزان	زيت على كانفاس	١٠٠,٥ × ٧٩,٢٥ سم	١٩٠٤-١٩٠٦	متحف الارميتاج – لينينغراد
٤.	حقل القمح مع اشجار السرو	فان كوخ	زيت على الكانفاس	٢٦,٥ × ٢٤,٥ سم	١٨٨٩	معرض كومبتون فيرني – أسكتلندا
٥.	جسر كوربيغوا	جورج سورا	زيت على كانفاس	٩٧×١١٧سم	١٨٨٧	Art Print Company
٦.	حزن الملك	هنري ماتيس	قصاصات ورق (كولاج)	٦١ × ٨١,٢٥ سم	١٩٠٥-١٩٠٦	متحف الفن الحديث
٧.	جسر مينستر	اندريه ديران	زيت على كانفاس	٨١ × ١٠٠ سم	١٩٠٦	متحف أورسيه / بارسي
٨.	مشهد شتائي في ضوء القمر	اينرست لودفيك كيرشنر	زيت على كانفاس	١٢٠,٧×١٢,٧ سم	١٩١٩	معهد ديترويت للفنون – نيويورك
٩.	خيول زرق كبيرة	فرانز مارك	زيت على كانفاس	١٠٥,٧ × ١٨١,٢ سم	١٩١١	مركز ولكر للفنون – مينوپولص
١٠.	فتاة أمام المرآة	بابلو بيكاسو	زيت على كانفاس	١٣٠,٢ × ١٦٢,٣ سم	١٩٣٢	متحف الفن الحديث ، نيويورك
١١.	رجل وكيتار	جورج براك	زيت على كانفاس	٨٠,٩ × ١١٦,٢ سم	١٩١١-١٩١٢	متحف الفن الحديث – نيويورك
١٢.	ثلاث نساء (وجبة فطور	فرناند	زيت على	٢٥٢ × ١٨٤	١٩٢١	متحف الفن الحديث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
	كبيرة)	ليجيه	كانفاس	سم		، نيويورك ، مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم
١٣.	إبريق الشراب وورق اللعب	جون غريس	زيت وورق على كانفاس	٣٧×٥٣ سم	١٩١٣	كولومبوس كاليري للفن – متحف أوهايو
١٤.	تكوين رقم (٢)	فاسيلي كاندنسكي	زيت على كانفاس	١٣١,١ × ٧٩,٥ سم	١٩١٠	متحف سولومون ر. كوكنهايم ، نيويورك
١٥.	جذع الأنثى	كازيمير مالفيتش	زيت على خشب	٥٤ × ٦٧سم	١٩٣٢	متحف سويسرا
١٦.	تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر	بيت موندريان	زيت على كانفاس	٨٦,٤×٦٨,٦ سم	١٩٣٠	مجموعة السيد والسيدة ارماند ، ب ، بارتوس ، نيويورك
١٧.	المزارعة الجميلة	بول كلي	زيت على كانفاس	٧١ ×٩٥ سم	١٩٣٧	متحف كونست ، مدينة بيرن
١٨.	برج إيفل	روبرت ديلوني	زيت على كانفاس	١٣٨,٤ × ٢٠٢ سم	١٩١٠	متحف نيويورك / مجموعة سولمرن كوكنهايم
١٩.	إمرأة، وطير بضوء القمر	خوان ميرو	زيت على كانفاس	٨١,٣ × ٦٦ سم	١٩٤٩	معرض تيت ، لندن
٢٠.	الحرب الأهلية	سلفادور دالي	زيت على كانفاس	٨٤ × ١١٠ سم	١٩٣٦	متحف الفن في فيلادلفيا

Abstract

The current research (Manifestations of Meaning and non-Meaning in Modern Painting) dealt with the nature of meaning and non-meaning as two active categories in philosophical, aesthetic and critical thought, and their role in guiding the working mechanisms in the movements of modern painting. The research contained four chapters. The first chapter included the research problem, its importance and the need for it, and research problem was identified by answering the following two questions:

- Are meaning and non- meaning the reasons for the essential causes in methodological, cognitive and technical variables in the trends of modern painting?
- Is it possible to find conceptual approaches, and then procedural, to recognize the nature of the manifestations of meaning and non-meaning in modern painting?

Chapter one also included the aim of the research in identifying the manifestations of meaning and non-meaning in modern painting.

As for the limits of the research included in the first chapter, it was limited to studying the manifestations of meaning and non-meaning in modern painting from (1870-1949), and analyzing illustrated models of artistic paintings representing modern trends in painting, which are: Romanticism, Impressionism, Brutalism, Expressionism, Cubism, Abstraction, Surrealism.

Chapter two included the theoretical framework, which contained three topics; the first dealt with the philosophical reference for meaning and non-meaning from (natural philosophy), to contemporary philosophy - as well as - dealing with it aesthetically. The second topic dealt with the meaning and non-meaning of criticism,. As for the third topic, it deals

with the manifestations of meaning and non-meaning in the art of modern painting, from romanticism to surrealism, then the indicators that the theoretical framework ended with.

The third chapter contained the research procedures that included the research community, its sample, tools and research method, and then the analysis of the sample, which amounted to (20) models.

Chapter four included the findings and conclusions of the research, and among the most prominent findings of the research:

1. The construction of the modern European painting is a building that summons the imagination of the recipient and investigates the creations, including the astonishment and dramatic surprise of the recipient. The basis of this dramatic act is the relationship between meaning and non-meaning.
2. The construction of the painted painting in modern European art relied on the controversy of the relationship between meaning and non-meaning in recalling the natural form and reconstructing it by analyzing the movement of the meaningless and in an intentional style that has its aesthetic goals.

The most important conclusions reached are:

1- The aesthetic artistic image can be described in the arts of formation depending on the analysis system for the data of the meaning that consciousness corresponds to, and then the re-composition that corresponds to the non- meaning according to these data, so it becomes an imaginary aesthetic image.

2- The meaning and non-meaning perspective of the modern European artist was characterized by a degree of freedom, and he considered it a reference for judgment and aesthetic taste, whether it agreed with the philosophical and aesthetic propositions or not. This indicates the

originality of meaning and non-meaning as they are an intrinsic and unique self-disclosure that cannot be matched or repeated.

The research ended with a number of recommendations and suggestions - as well as - a list of references and appendixes, and an abstract of the research in English.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babylon
College of Fine Arts/ Graduate Studies
Department of Fine Arts

Manifestations of Meaning and Non-Meaning in Modern Drawing

Ph.D. thesis submitted to

The Council of the College of Fine Arts as partial fulfillment for the requirement of obtaining Doctorate Philosophy In Art / Fine Art

By:

Alwan Khaleef Mahmoud Al- Juboori

Supervised by

Prof.	Assist. Prof.
Dr. Rafid Qassem Hashem Al-Khalidi	**Dr. Bahaa Ali Hussein Al Saadi**

2022 A.D. 1443 A.H.