سيادة المبررات الجمالية المرئية على الوظيفة التعبيرية في العمل الفني

أويس محمود سناجلة، قسم العلوم التطبيقية، كلية اربد الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية

Received: 19/3/2023

Acceptance: 9/8/2023

Corresponding Author: owise.sa@bau.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17 (1) (2023) 31- 46

Doi: https://doi.org/10.47016/17.1.3

الملخص

اتبعت هذه الدراسة أسلوبا وصفيا تحليليا لتأكيد الهدف الأول للدراسة وهو سيادة المبرر الجمالي المرئي كمثير بدئي في كل ما حولنا الذي يسهم في ميلاد المفهوم ثانيا، وتناولت الدراسة على وجه الخصوص المدرسة التجريدية والمدرسة التكعيبية كصورة واضحة لسيادته وبدئيته، فالمشهد الجمالي المرئي ينتج مفهوما وتعبيرا، ولمحاولة إثبات ذلك تم في المبحث الأول وصف ظواهر طبيعية في محيط الانسان المرئي تؤكد هذه السيادة وتساهم في صدق الأطروحة قبل تحليل الاتجاهين أو المدرستين من مدارس الفنون الحديثة نسبيا في المبحث الثاني، والذي هو الموضوع الرئيسي في البحث، وكل ذلك كان لتأكيد سيادة المرئي جماليا وبدئيته لخلق مفهوم أو وظيفة تعبيرية بعد ذلك، إن الإبداع والتجديد والتي سعت اليهما هذه المدارس الفنية الحديثة لم يخرج أيضا عن تمثيل المرئي وتأكيد جماليته، فكانت هذه المدارس منغمسة بالتمثيل البصري أكثر من المدارس الواقعية.

الكلمات مفتاحية: المبررات الجمالية، مكونات مرئية، المثير المرئي، التجريدية، التكعيبية.

The dominance of visual aesthetic justifications over the expressive function in the artwork

Owise Mahmood Sanajlih, Department of Applied Sciences, Irbid University College, Al-Balqa Applied University, Jordan

Abstract

This study followed a descriptive analytical method to confirm the first goal of the study, which is the dominance of the visual aesthetic justification as an initial stimulus in everything around us that contributes to the birth of the concept again. The study dealt in particular with the abstract school and the cubist school as a clear image of its dominance and primitiveness. The visual aesthetic scene produces a concept and expression, and to try to prove this, in the first section, natural phenomena were described in the visible human surroundings, confirming this sovereignty and contributing to the truthfulness of the thesis, before analyzing the two relatively modern trends or schools of art in the second section, which is the main topic of the research. All of this was to confirm the aesthetic dominance of the visible and its primitiveness to create A concept or expressive function. After that, the creativity and innovation that these modern art schools sought also did not go beyond representing the visual and confirming its aesthetics, so these schools were more immersed in visual representation than realistic schools.

Keywords: aesthetic justifications, visual components, visual stimulus, abstraction, cubism.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

المقدمة

هذه الدراسة هي محاولة إثبات أهمية المبرر الجمالي وسيادته في المثير المرئي في الأعمال الفنية خاصة في الاتجاهات الفنية التي تمردت على تصوير الواقع في الأعمال الفنية، والمقصود بالجمالي هو الحكم الصادر عن الذوق ويرتبط بحاسة البصر ويفضي بعد ذلك للإحساس بالرضى أو المتعة بغض النظر عن الوظيفة أو المنفعة والتي قد تتشكل لاحقا لتداخلات وتفاعلات وجودية أخرى لا تنتمي للمشهد البصري.

سيتم اختيار اتجاهين هما من أكثر المدارس الفنية تمردا على الواقع، وسيتم اختيار عينة من أعمال أحد الفنانين المعاصرين وهو الفنان الفلسطيني طالب دويك لما في أعماله من وضوح التأثير الواقعي المرئي رغم أن منحاه تعبيري واختزالي، كما سيكون هناك نماذج من أعمال الفنان عزيز عمورة والفنان مهند درة، ولكي يكون المعنى من سيادة المبرر الجمالي كمكون مرئي مفهوما تم التركيز على الأثر العاطفي البدئي الذي يثيره

الشكل واللون، فمنذ بدأ الاهتمام بتفسير الجمال كانت أغلب الآراء تربطه بالمثير الحسي، فربطوه بالنظام أو التماثل أو الانسجام وكل ذلك هي صور مرئية جمالية بدئية تخاطب العين أولا، أشار ديمقريطس للجمال على أنه توازن في مقابل التفريط به، والقديس (أوغسطين) قال عنه التناسب والانسجام العددي، ووصفه توما الأكويني بأنه ما يسرك رؤيته، وجاء بعد ذلك بالقرن الثامن عشر بومجارتن (Boumgarten) وربطه بالجمال الحسي، أي القادم بواسطة الحواس، أما الكلاسيكيون فقد اعتبروه التحقق الكامل للشكل، والرومانتيكيون اعتبروه تجليا للشعور من خلال المشاهدة للمحسوب والمنسجم، والواقعيون اعتبروه موجودا في الموضوع الجمالي المدرك بوعينا.(Abed Al-hameed, 2001).

إن أغلب الذين وضعوا تعريفات للجمال أكدوا على المبرر الجمالي كمثير مرئي وسيادته في تشكيل عاطفة متزنة منسجمة تتفق مع الشكل الذي قد نسميه شكلا ذا دلالة، أي شكل جمالي في البدء، ودلالة أو مغزى أو مفهوم أو وظيفة لهذا المفهوم ثانيا.

سوف يتم تقديم مبحث يمهد لموضوع الدراسة وهدفها، وذلك لأن أبصارنا هي أول المدركين والمطلعين على كل ما يحيط بنا من مرئيات، وهي أيضا مسؤولة عن توالد أفكارنا ومفاهيمنا لاحقا، وكل ما يتم رؤيته من مثيرات مرئية يخاطب ذواتنا جماليا، وفيما بعد سيتم محاولة الفهم والتوظيف ما أمكن لما هو موجود بصريا ومتاح للرؤية ليتم تحديد موقف المتذوق في هذا المشهد الكلي عبر علاقة طويلة من الأخذ والرد والتفسير قد تمتد لبقية الحياة.

لقد كان الإيقاع الصوتي في الطبيعة كمثير جمالي بدئي محرضا على إنتاج الموسيقى، كما أن الأشكال والألوان والكتل كمثيرات جمالية في الطبيعة أصبحت الملهم الاول، ومنحت معنى الشكل الجمالي والدلالي، أما حركة الأجساد في بيئتها كانت أيضا مثيرات جمالية وغياب الهدف الوظيفي للحركة يجعلها طائعة للتحول لفنون أدائية ممتعة بصريا وذات مغزى ثانيا.

لقد كان الرقص طقسا لجلب المطر أو طرد الأرواح الشريرة أو جلب البركة والخير، ولكن المبرر الجمالي خلق من الرقص فنا بحد ذاته متجردا من المغزى أو يعطيه الدور الثاني، والسيمترية في أعضائنا الخارجية المرئية هي توازن وظيفي ولكن كانت عاملا مهما في خلق مبدأ السيمترية في فن العمارة والزخرفة وشتى الصناعات، لما تعطيه السيمترية من راحة بصرية وجمالية تتفق مع سيمترية العينين، أما التكرار في الحياة، والذي لا أحد ينكر وظيفته في استمرار الحياة، أصبح قيمة جمالية ومنهج حياة وأساسا فنيا كمثير مرئي وجمالي. يقول هيجل: إن الجمال الفني أعلى من الجمال الطبيعي لأنه من صنع العقل (lacoste, 2001) ولكن هل العقل يستطيع أن يخلق جمالا دون محرض، ولماذا إذن إنتاجات الإنسان صناعيا ومعماريا وفنيا تشبه بيئته ومحيطه المرئي، ومع ماذا تفاعل العقل لتتولد الفكرة، فهل هذا كله من فعل العقل وحده، تساؤلات لا بد من الاصطدام بها، أمام هذا الطرح الذي يعلي من الفكرة الناشئة على حساب المنشأ وهو العالم المرئي المحيط كمثير جمالي.

لقد كانت الصورة المرئية كمثير جمالي هي صاحبة الولاية في الإدراك في مجالات الحياة المختلفة، ولذلك كثيرا ما نتحدث عن المثير المرئي في التاريخ وفي الأديان وفي الأدب والشعر وفي اللغات.

المثير المرئي يوصل الإدراك الى نقطة متقدمة ليتم بعد ذلك اكتشاف شيء من المفهوم، وربما هذا المفهوم يكون هو السطح المرئي نفسه، ولكن مصاغ بالكلمات، بهذا المفهوم تبدأ أولى مراحل التجريد للمرئي، ويفترض الاتجاه التجريبي في الفلسفة إن الحواس نوافذ الفكر، فالعقل صفحة بيضاء يتلقى مدركاته من الانعكاسات الحسية للأشياء المحيطة، ويرى كانت (Immanuel Kant) أن جميع محتويات الإدراك مستمدة من التجربة فيما بعد من خلال صورتي الزمان والمكان الفطريتين بداخله قبلياً (Maloof, 2010, 119) كما يقول ديفيد هيوم: إن قدرة الذهن خلاقة لكنها لا تتعدى التركيب والنقل والزيادة والإنقاص للمثيرات المحسوسة بالنظر، فجبل الذهب في دماغ الإنسان حاصل جمع بين صورتين هما الذهب والجبل، وحين يتصور حصانا فاضلا لأن الشعور الذي لديه عن نفسه يسمح له بتصور الفضيلة،

فيمكنه أن يوحد ما بين هذه وهيئة الحصان وشكله، باختصار إن كل مواد التفكير مستمدة من الحواس الخارجية (Hume, 2008).

غالبا لا يستطيع الإنسان فهم فعالية ما أو الوصول إلى معنى دون امتزاج بين المرئي والمُتخيل، فالمرئي هو المعيار الأول والحقيقة الأولى، وهو الطاغي وصاحب الولاية على المعنى، يصف الفراهيدي المعنى على أنه محنة الشيء وحاله الذي يصير إليه أمره بعديا (Maloof, 2010, 116) وفي اللغة الحرف مثير مرئي صنع منه الفنان جمالا بحد ذاته وبعد ذلك يذكر بالدلالة والمفهوم، وقبل ذلك كان الحرف صورة الشيء أو شكله الرمزي، أما الصورة في الأدب والشعر أو الدين والتاريخ وحتى الموسيقى - رغم تفردها كصوت – فهي موجودة بقوة. والمثيرات التي تعزى للصورة اللفظية كثيرة فيتم القول مثلا: الصورة التوثيقية بآلة تصوير، والصورة العقلية من الأحلام والتخيلات، والصورة البصرية المنعكسة من الطبيعة، والصورة التشكيلية في فن الرسم والنحت (Shaker, 2005,193).

المقصود بسيادة المبرر الجمالي، هو الأهمية القصوى للمرئي ودوره البدئي في الإدراك. ذكر عالم التربية الأمريكي جيروم برونر (Jerome Bruner) أن الناس يتذكرون 10% فقط مما يسمعون و30% مما يقرأون و80% مما يرون.

في هذه الدراسة سوف يتم محاولة توضيح شيء واحد مهم، ألا وهو سيادة المبرر الجمالي كمثير مرئي بدئي، ومحاولة التركيز على هذه الجزئية ما أمكن لتأكيد هذه القضية أولا، وسوف يتم السعي لمحاولة تأكيد مدى أهمية المثير المرئي في المدركات الحسية. فالعين هي المدخل الأهم لكل ما يحيط بالإنسان من فعاليات وظواهر وأحداث وصور، وقد تنتاب الإنسان الحيرة ويداخله الشك في ما يسمع أو يشم أو يلمس، ولا تكتمل الصورة إلا بالمثير المرئي حيث تتلاشى الحيرة ويتبدد الشك أمامه.

سوف تشتمل الدراسة على مبحثين: الأول وهو تمهيدي وصفي عن المرئي كظواهر كونية وطبيعية وبيئية من خلالها تتشكل المفاهيم أو الوظيفة التعبيرية، والمبحث الثاني سوف يكون عن مدرستين من مدارس الفن الحديث وهما التجريدية والتكعيبية كمدارس تمردت على رسم الواقع وعلى المرئي، بالإضافة إلى عينة من أعمال لفنانين عرب معاصرين وهم طالب دويك والفنان مهند درة والفنان عزيز عمورة وعرض عينة من أعمالهم التي حاولوا فيها اختزال المرئي، وسنرى هل اختفى المبرر الجمالي البدئي المقترن بالبصر والرؤية في هذه الاتجاهات الفنية نهائيا بحيث يستحيل علينا تلمسه أو الإحساس به ولو من بعيد.

مشكلة البحث

حاولت هذه الدراسة إثبات سيادة المبرر الجمالي كمثير مرئي بدئي وإثبات أنه متقدم على الوظيفة والمفهوم وإثبات ضرورة أسبقيته لتشكيل الوظيفة والمفهوم، سواء كان ذلك في العمل الفني أو حتى في الطبيعة.

إن هذه الدراسة جاءت من خلال مبحثين، الأول وصفي، وهو مقدمة ضرورية للمبحث الثاني الذي هدفه إثبات سيادة المرئي والجمالي في مدرستين من مدارس الفن الحديث حاولت التمرد على المثير المرئي الواقعي، وهي التجريدية التي نشأت في أميركا في منتصف القرن العشرين، والتكعيبية التي ظهرت في فرنسا بين عامي 1907-1914 كمدارس تمردت على الواقع واهتمت بالشكل واللون والخط والكتلة كعناصر بصرية جمالية شكلت مفاهيم تعبيرية بعد ذلك، كما سأعرض عينة من أعمال الفنان الفلسطيني المعاصر طالب الدويك والتي أيضا تؤكد المبرر الجمالي المتمثل بالمثير المرئي، وبعض الأعمال لفنانين أيضا معاصرين وهم مهند درة وعزيز عمورة.

أهمية الدراسة

تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها دراسة جمالية تؤكد على أهمية المبرر الجمالي وعلى بدئيته في مدرستين فنيتين من المدارس الفنية الحديثة حاولتا التمرد على الشكل المرئي الواقعي، ولكنهما كانتا أكثر انغماسا وتأثرا بالمثير المرئي الجمالي تقنيا وعاطفيا.

أهداف الدراسة

1. تبرير سيادة المبرر الجمالي كمثير مرئي أولا يسهم في ميلاد الفكرة أو المفهوم.
2. تلمس أو تتبع السيادة للجمالي المرئي في أغلب الفعاليات من خلال أمثلة محددة.
3. تلمُس أو تتبع المبرر الجمالي البدئي كمثير مرئي من خلال وصف وتحليل التجريدية والتكعيبية رغم تمردهم على الصورة الواقعية.
4. محاولة التفنيد بأن المفهوم والوظيفة لا تنتج فنا ولكن المثير المرئي الجمالي يثير مفهوما ووظيفة.

منهج البحث:

استخدم الباحث في الدراسة الحالية المنهج الوصفي والتحليلي.

حدود الدراسة

اقتصرت الدراسة في المبحث الأول على وصف بعض الظواهر المرئية في محيط الإنسان، وأثرها في خلق المفهوم كأفكار وأساطير وأيدولوجيات، دون التقيد بزمان أو مكان أو موضوع ما، وهو تمهيد وصفي فقط لتقديم يساعدنا على الوصول لهدف البحث في المبحث الثاني، الذي اقتصر على تحليل الواقع المرئي في ضوء مدرستين هما: التجريدية التي نشأت في منتصف القرن العشرين في أميركا وقامت على اختصار الأشكال والألوان الواقعية لأسباب ودوافع شكلية وتعبيرية، والتكعيبية التي نشأت في فرنسا بين عامي 1907- 1914 وقامت على الاعتقاد أن الهندسة هي أصل جميع الأجسام.

المصطلحات:

فن: يوصف الفن دائما بأنه نشاط واعي بأهدافه عبر وسيط مادي وعرفه الكثير من أصحاب الاختصاص ولكن لم يخرجوا في تعريفاتهم عن كونه نشاطا واعيا عبر وسيط مادي لأنه لا يمكن تحقيقه في الهواء.

الجمال: لا يحصره تعريف واحد والاختلاف فيه يعطيه صفة التفرع والشمول، فهو في الغالب إحساس أكثر من كونه جسما أو مادة، يعرفه بومجارتن الفيلسوف الألماني حيث استخدم كلمة (Esthetica) التي تعني معرفة الشعور (Al Rabady,1995).

المرئي: نقصد به هنا خلاف الفكر والشعور أو المفهوم وهو ما نراه ونلمسه.

مثير بدئي: ما يثيرك أولا أو ما تلاحظه أولا ينشأ عن طريق الرؤية أو اللمس أو الشم لتأتي بعد ذلك الفكرة، ونقصد به هنا المرئي.

المفهوم: فكرة مجردة تأتي بالتفاعل الملموس أولا مع شيء ما أو فعالية ما.

المبحث الأول

المثيرات البصرية في مجال الإنسان المرئي من كون وطبيعة:

العوامل المؤثرة التي يتم من خلالها الإدراك هي الانتباه والدافعية والتنظيم والخبرة السابقة والخداع البصري والشكل والأرضية (Shaker, 2005) ولكن التساؤل كيف تطورت هذه العمليات لدى الإنسان، وهل تشكلت لوحدها بعيدا عن المثيرات المرئية، وهل نستطيع ربط العلاقات وإجراء القياسات والمقارنات بدون هذه المثيرات، إن المثيرات المرئية الحسية واسطة النقل التي تقودك إلى محطات كثيرة تقف عندها طويلا أو ترحل لمحطات أخرى، وبدونها ستبقى تنتظر في المحطة الأولى.

أغلب الناس الرؤية لديهم يشكلها الواقع كما يبدو عليه أما ما هو متخيل قد يحتاج ذائقة خاصة ويكون الواقع معيارهم الأبرز لأن المرئي أساس في الحياة الخيالية،كما أن البشر على اختلاف أجناسهم وعصورهم وأعمارهم قد يمتلكون عواطفا وردود أفعال مختلفة ولكن بالرجوع إلى الحياة، وقد تكون الرؤية لمظهر مرئي تعتمد على أفكار مسبقة ولكن الواقع المرئي أمامك يظل هو المحفز لاسترجاع هذه الأفكار (Fry, 1920)

من المعلومات التي أصبحت بديهية أننا كبشر جئنا لهذا الكون متأخرين جدا فقد سبقنا الكون وكل شيء فيه في الحضور الفاعل قبل مليارات من السنين، إذن التساؤل الذي يطرح نفسه من الذي شكل الآخر،

لقد كان الكون إذن هو القالب الذي تشكلنا فيه، وأثَر ذلك في اجسادنا وأفكارنا وثقافاتنا وميولنا أيضا، إذن من البديهي القول: إذا كان الجسد يخضع للمؤثر البيئي وهو المثير المرئي المحسوس غالبا، فالأولى أن تتأثر الثقافة والمفهوم.

لقد عاين الإنسان منذ القدم السماء من فوقه وكانت حاضرة لديه بقوة، وذلك لعدم وجود الضوضاء البصرية فكلنا يعلم اليوم أن الإضاءة تمنع من رؤية السماء جيدا في الليل ومن كان في الصحراء ليلا يعرف ذلك، لقد كان في الليل لا شيء مضيء بقوة غير السماء، ولهذا كانت السماء بما فيها مثيرا مرئيا جماليا خلق لدى الانسان آلاف الأفكار والأساطير والمفاهيم التي عاشت طويلا وما زالت حاضرة بقوة لدى شعوب الأرض قاطبة، إن الأهلة والنجوم أصبحت ذات سيادة في الثقافات القديمة، وما زالت حاضرة حتى الآن، فالمئذنة الإسلامية يعلوها الهلال الذي أصبح يحدد مواقيت الحج والصوم والأعياد الدينية لدى الناس، وفي الزخرفة في الفن الإسلامي رأينا النجمة وخاصة السداسية وهي ما يُطلق عليها لدى اليهود نجمة داوود.

كما أن السماء والكواكب والنجوم ساهمت كمثيرات مرئية جمالية بخلق الكثير من الأفكار والأساطير والعقائد لدى البشر فكل أسطورة كانت تتلون بلون بيئة أهلها وواقعهم ومعاناتهم، فمصر الموسومة بالفرعونية عبد أهلها الشمس، ويقال أن خوفو إله الشمس بالأسرة الرابعة له مركبتان إحداهما بالنهار والثانية بالليل تدعى مراكب الشمس، كما أصبح أبو الهول في الدولة الحديثة إله الشمس ولقب بـ(حور أم خت) أي الإله حورس في الأفق، لقد كان فيضان النيل مثيرا مرئيا وصورة جمالية ترتبط بأذهانهم بالخير أو بالشر إذا كان فيضانا طاغيا، ولكن في الحالتين كان سببا لوجود مفاهيم وظيفية يتخذونها بعد ذلك، حيث كانوا دائما يحاولون استرضاءه، فكانوا يطلبون العون من (خنوم) إله الشلال (Adeeb, 1997: 76-80) كل ذلك يؤكد أهمية المرئي كمثير جمالي يخلق فيما بعد مفاهيم اجتماعية ودينية وفكرية وإنسانية.

في العراق -بلاد الرافدين- كان القمر له أهمية كبيرة كمعبود ووسيلة مهمة لمعرفة المواسم الزراعية، فكانت ثقافة النهر –دجلة والفرات- وهما مثيران مرئيان تغلغلا عميقا في شخصية الإنسان الرافدي فكانت ربما ثقافة الماء لهذين النهرين سببا بظهور فكرة النشأة من الماء فحضارات العراق هي أولى الحضارات التي كتبت ودونت، ويقال أن فكرة النشوء من الماء قال فيها أيضا طاليس المالطي المتوفي 450 ق م، حيث قال إن الماء هو المادة الأولية للموجودات، أما هوميروس قال أن المياه الأزلية مصدر البشر والآلهة، وفي الحضارات العراقية القديمة مثل سومر وآشور وبابل عبدوا آلهة مثلّت القمر والمطر والسماء والأرض والبحر، (نامو) إله البحر السومري و(ابسو) المياه الأبدية و(تيامة) المحيط الخارجي و(آن) إله السماء و(كي) آلهة الأرض و(نانا) إله القمر و(انليل) إله الهواء حتى إن الآلهة (لخمو) و(لخامو) يمثلان الطمي الذي كان يستقدمه النهر (Yahya, 2015; 23-42) أي أن الماء سبب لوجود ثقافة الإنسان ووجود آلهته، فهل بعد ذلك لا ندرك أهمية المثير المرئي البدئي لتشكل المفهوم ووظيفته فيما بعد لهذا المفهوم.

لنتخيل الآن بيئة صحراوية مجدبة كمثير مرئي بدئي، وأثرها في صياغة المفاهيم ووظائفها، إن الأرض المجدبة الشحيحة قد تسهم في خلق مفاهيم عدائية تشبهها، إن قبائل الصحراء المجدبة مارسوا الغزو لبعضهم واعتمدوا في حياتهم على السلب والغنائم من القبائل الأخرى المجاورة والأضعف منهم، أما الأرض الوفيرة والغنية كمثير جمالي مرئي ساهمت في قيام حضارات كبيرة وعميقة، إن معظم الحضارات قامت على ضفاف الأنهار وأماكن تواجد المياه في مصر والعراق، إن البيئة والطبيعة وطبائع الإنسان وسلوكه وأفكاره ومفاهيمه شكلتها حواسه، قال ماركس (Karl Marx) في الأدب والفن: إن تشكيل الحواس هو عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن (Assabag, 2017) إن المحسوس المادي هو المثير المرئي الذي يخاطبك جماليا أولا، أي أن إحساسك هو المتلقي الأول فهو مثل مقدمة المركبة أول ما يرتطم بما هو أمامه.

أرى العالم من حولي بعيني، وكل حركة من عيني تحدث اختلافا بقدر ما يلائم حركة عيني، وأستطيع من خلال عيني تحريك كل ما أرى دون أن يتأثر ما أرى بالفعل، ولكن ما تأثر هو الشكل المرئي، فربما تتغير دلالة الشكل بتغير حركة العين التي تحدث تغيرا على الشكل، وهذا يثبت سيادة الرؤيا كمثير جمالي يرتبط

بالشكل ذي الدلالة، فالشكل أولا والدلالة ثانيا. إن رؤيتي للعالم تكون من نقطة معلومة، ولكن أحرك بهما العالم المرئي من حولي لأن عيني على اتصال بجهاز عصبي مع دماغي، فربما ما تحرك يكون وهما لأن ذلك تم بإيحاء من عيني ومساعدة من دماغي، ولهذا سأكون قد عبرت بشكل سيئ جدا لو قلت: إن ما حدث فعلٌ ذاتي وإسهامٌ جسدي، فحتى الصورة المرئية بالعين الواحدة لا يمكن مقارنتها بالإدراك التآزري للعينين الاثنتين (Merleau, 2008).

بعد هذا كيف لنا أن نقدم المفهوم ووظيفته على العالم المرئي كمثير جمالي بدئي تشكل قبله بمليارات السنين ليكون منشأه وحاضنته ووجوده، فنحن نتنفسه في كل شهيق وزفير، فالفكر أو المفهوم له تاريخه الظاهري المرئي المتقدم عليه مليارات السنين، فكيف أدرك الألم للآخر إذا لم أكن قد خبرت الألم بنفسي، وقس على إحساس الألم أي إحساس آخر. إن العالم المحيط بنا يبقى مستقلا عن أفكارنا رغم أنه يشكلها ويسبب وجودها فصانع الآلات لا يسكنها، إن عيوننا هي مصدر قوي لأفكارنا، وما لا تراه العين قد نأخذ عنه فكرة ولكنها تبقى باهتة.إن فلسفتي وفكري ونظرياتي انبثقت من أعمال هذه الحواس التي تشكلني، ولن تكون هناك أية فلسفة مستقلة عني وعن العالم من حولي، فحتى الفلسفة المثالية المصنوعة بعيدا عن العالم لم تخرج للعالم إلا بتفاعلها معه، مع أنها لن تصلح لمواجهة العالم، فمثالية أفلاطون ومدينته الفاضلة تبقى منفصلة عن العالم. إن الفلسفة المثالية لا تستطيع أن تؤسس العالم بما لديها من تصورات عن الطبيعة (Merleau, 1998).

أما اسماؤنا فلها نصيب كبير من هذه الظواهر الطبيعية والكونية المرئية لنرى ذلك:

- أسماء للظواهر مباشرة مثل قمر أو شمس أو كوكب، ليل، نهار، فجر، ضحى، سحر، الخ.
- أسماء لمعانٍ مأخوذة من هذه الظواهر، مثل ضياء، سناء، بهاء، نور
- أسماء تمثل أفعالا أو صفات أو أشكالا أو ظواهر مرئية، مثل هديل، رنين، صفاء، خضراء، أيام
- أسماء لا تحاكي مباشرة شيئا في الطبيعة ولكن على تماس قوي معها، مثل سلافة يعني عصير، ورسيل الماء العذب، ومعن الماء القليل أو الظاهر المنكشف، وعمر العمر الطويل وعلي الشيء العالي وزينب يقال اسم شجرة، عثمان فرخ الحية وبكر الفتى من الإبل وفاطمة من الفطام وأوس عند العرب يعني الذئب (Almaany, 2022)، وبهذا عندما تتقصى عن الأسماء تجدها في الأغلب ذات المعنى الظاهر، أما ذات المعنى الخفي فهي منسلخة من البيئة المحيطة.

أما محيط الإنسان من أشكال وألوان وكتل في مجاله المرئي شكّل لديه بعدا جماليا ونفسيا وفكريا ودينيا، فالبشر تعيش في غابة من الأشكال المحيطة وتعبث فيها عيوننا الثابتة في محاجرها، فقد تشاهد المستطيل وكأنه مربع وتشاهد الدائرة كأنها شكل بيضاوي أو ربما ترى المربع كأنه معيّن فكل ما تواجهه في حياتك لا يتعدى عن أشكال وأحجام متغيرة دائما حسب زاوية النظر، وهذا يذكرنا بقول هيوم الذي ذكرناه سابقا بأنه سوف نكون واهمين إذا اعتقدنا أن هذا فعلنا نحن.

إن الأشكال ثابتة في الواقع لكن تراها متغيرة، إذن كيف تشاهد الشكل الحقيقي إذا كانت عينك وحواسك تخدعك، ولهذا لا بد من معرفة أن الأشكال والأحجام لا تُدرك كصفات موضوعية فردية وإنما أسماء لتعيين علاقات بين أجزاء الحقل الظواهري، إن أي جسم أمامك ليس صفة ثابتة في مجال إدراكك، فقد يبدو صغيرا جدا أو ضبابيا جدا بمسافة ما، وهذا ما أسماه ميرلو قانون التغيرات المرافقة للمظهر البصري والمسافة الظاهرة (Merleau, 1998).

الواقع المرئي يقدم للمشاهد أوراق اعتماده من خلال عينه ومن خلال أيضا قوانين خارجة عنه بحيث يصبح المظهر الواحد عدة مظاهر، أي أن التشوه في المظهر أو تعدد المظاهر لهذا المظهر من وجهة النظر المنطقية والواقعية المنظورية هو الصحيح، وليس ما هو عليه المظهر في واقعه الصحيح، فمثلا قد ترى صندوقا ذا ثلاثة أبعاد- بزاوية نظر معينة - مربعا ذا بعدين، مع أنه في واقعه الصحيح ثلاثة أبعاد.

وبهذا فإن العالم المرئي الذي يعيش فيه الإنسان يشكل طغيانا شكليا من الناحية الجمالية على حواسه وإدراكاته بحيث نشأت في معظم ثقافات العالم وحضاراته رموز شكلية ولونية استمدوها من أشكال طيور ونباتات وبشر في المحيط المرئي لهم، فأصبحت هذه الأشكال المحملة بالخبرة رموزا فكرية ودينية لها أعمق الأثر في نفوسهم، ففي الطيور مثل النسر والعقاب والباز وهي طيور قوية ورشيقة وذات شكل مرئي شكلت مثيرا جماليا واضحا، فالباز رمز حورس لدى الفراعنة وهو يشكل أساسا لعددٍ من الصور الصدرية المصرية، والعقاب رمز يوحنا، وهو لوحده يجسد الهواء والسماء والشمس، وكان العقاب رمز جوبتير أيضا، إن التحليق في الفضاء مثير مرئي في محيط الإنسان كان سببا في رغبة الإنسان في التحليق أو التعبير عن التحليق، فتحليق الطائر كان مثيرا إلى حد تقليده أحيانا كما فعل ابن فرناس، وفي المعنى للتحليق كان رمزا للتسامي، وظهر في الكثير من التراث ليمثل معانيَ قريبة من ذلك في الفن الساساني والبيزنطي والسلجوقي الإسلامي، ونستطيع أن نشاهد الكثير من أشكال الطبيعة تحولت لرموز وأفكار، حتى الحشرات مثل الجُعَل أو الجعران رمز شمس مصر (Syring, 1992).

نحن لا نستطيع حصر كل الرموز الشكلية التي أنتجها العقل بتأثير المرئي في الطبيعة، فقد استخدم الإنسان عددا هائلا من الأشكال حتى في جسده من العين إلى الأنف والأذن واليد والجمجمة، ولكن بما تحدثنا عنه أعتقد أننا أعطينا فكرة واضحة عن قدرة الأشكال في المحيط المرئي والتي تعمل كمثيرات جمالية حملوها بالخبرة الموظفة باتجاه ما، فكانت مسيرة هذه الاشكال والرموز مرتبطة بمسيرة حياة الانسان.

أما اللون والذي هو ليس أكثر من إحساس ضوئي، ولا علاقة له بالأجسام، فهو حبيس الضوء الذي يسهم في تلون كل ما يقع عليه، ومع ذلك أصبح اللون خبرة ومثيرا جماليا مرئيا يخاطب العين والحواس.

حسب تعريف الإدراك الذي يساعد على استخلاص النتائج لاحقا مما يحيط بنا فهو اختزال وتبسيط لنظام معقد، أو هو مخرجات عمليات الأنظمة الحسية للمعلومات المستلمة بواسطة الحواس مما يدخل العين بواسطة قنوات البصر، حيث تسهم الألوان كمثير مرئي جمالي في إثراء الحياة.

لقد شكلت الألوان كما الأشكال قيمة في ذاتها حيث باتت رموزا تعبيرية لدى شعوب الأرض كلها، وكان لا بد من وجود اللون أولا كمثير جمالي ليتشكل فيما بعد مفهوما ووظيفة له، فكلنا يعرف قيمة اللون الأحمر كرمز للتضحية ربما لأنه يذكرنا بلون الدم والأخضر رمز للسلام والنماء لأنه يذكرنا بلون الزرع والأبيض بالنقاء فهو لون الثلج الغير ملوث القادم من السماء للتو، فالألوان تمتلك موجات ضوئية مختلفة يتأثر بها الجهاز العصبي وتحدث تأثيرا بالعين (Obead, 2013).

لو وضعنا شخصا في غرفة ملونة بالكامل باللون الأحمر لبضعة أيام فربما يصاب بالصداع أو الضيق والاكتئاب، فالأحمر هو الأطول موجة في الألوان وهو لون هجومي، أما لو كانت الغرفة وأثاثها ذات لون بارد وقصير الموجة كالأزرق أو البنفسجي البارد فربما يتغير الشعور تماما لأن هذه الألوان تمتلك موجات قصيرة مقارنة مع الأحمر، فالألوان تحمل الكثير من التأثيرات النفسية مع أنه قد تتأثر أيضا بعوامل ثقافية مختلفة، ولكن أعتقد أن هذه العوامل الثقافية الأخرى هي مثيرات مرئية حسية منفصلة تشكل تفاعلا وصراعا قويا مع النفس حين إدراكها، وقد كان لليل والنهار وعمليات الصيد ربما أكبر الأثر في رمزية الألوان حيث يمثل كما أشرنا اللون الأحمر الذي يذكر الإنسان بالدم ولهذا فهو رمز التضحية لأنه يرتبط بالحروب ربما والهجوم، إذن لا غرابة إذا كان اللون الأخضر هو المكمل حيث يرتبط بالسلام والتصالح مع الذات.

لكي ندرك أهمية اللون فقد يكون علينا أن نتخيل العالم بلا ألوان، والطبيعة هي التي تجعل هذا التخيل متاحا، فنحن نمتلك خبرة بالأشياء غير الملونة في عالمنا نتيجة خبرتنا اللونية السابقة، فإذا كانت الطبيعة خالية من الألوان فستخلو مفاهيمنا منها لأنه ليس من خبراتنا اليومية، إذن اللون خبرة إدراكية لأنه موجود أمامي كمثير مرئي.

إن لغتنا أيضا تتشكل بالمثيرات المحيطية لنا، فكل بيئة تتميز بموجودات ومؤثرات مختلفة عن الآخر فأهل الصحراء لديهم أسماء كثيرة لها أو لحيواناتها مثل الإبل، وأهل المناطق الباردة والتي يغمرها الثلج بشكل مستمر يعرفون الثلج أكثر ويطلقون عليه معاني مصطلحات قد لا يملكها أهل البادية، كان العرب مثلا يعرفون أسماء كثيرة للفرس والسيف والرمح وحتى الصحراء فرغم قسوتها إلا أنهم يهيمون بها حبا مع أن حرمانهم أيضا من اللون الأخضر في الصحراء مع خبرتهم به كلون للزرع قد جعل هذا اللون مُقدّرا لديهم، فظهر في نصوصهم الدينية والأدبية ورياتهم الحربية وأسماء لأماكن وفرق مثل الساحة الخضراء والكتيبة الخضراء واللباس (سندس خضر واستبرق) ألا يدلل كل ما سبق ذكره عن الأشكال والألوان والأسماء كمحفزات بصرية بدئية على سيادة المثير المرئي والجمالي أولا ليكون سببا لوجود المفهوم ثانيا.

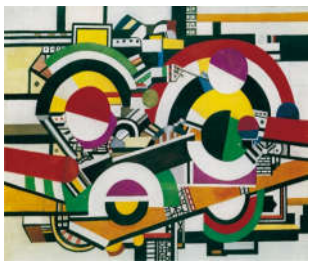
هذا وقد أثبتت الطبيعة والتعايش معها أثرا في تطور طاقات الإنسان وقدراته حتى الفسيولوجية، نتيجة ممارسة الفعاليات الظواهرية تأثيرها على أجهزته الحساسة، فقد افترض الأطباء البيولوجيين أن شبكية العين تطورت في حساسيتها للإدراك، مع أنه كان هناك اختلاف على هذا الرأي ولكن لا نستطيع تحييده تماما لإيماننا بأسبقية الظاهرة المرئية والمحسوسة على الفكرة، وأهمية الحواس كمدخل لها.

المبحث الثاني: اتجاهات حديثة وتجريدية احتفلت بالواقع المرئي

1. المدرسة التجريدية:

إنه اتجاه ظهر في أميركا في بداية القرن العشرين وهو مفهوم يُعنى بتجريد الأشكال من صفاتها أو تفاصيلها الواقعية لكي يصل إلى مستوى يمثل الحقيقة أكثر كما يرى رواد هذه الاتجاهات منطلقين من أن الشيء الواقعي ووظيفته لا تهم الفنان بقدر شكليته أو ما هو عليه دون مفهومه، فحين تقوم بوصف الأعمال التجريدية وتقول بأنها تتحول إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتصبح مشابهةً لقصاصات الورق المتراكمة أو قطاعات الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة لكنها تشبه هذه الدلائل التي ذكرت، فهي جاءت بغير الشكل الواقعي ولكن كيف يتم وصفها أو فهمها لو أنها لا تشبه شيئا، وهذا الشبه ليس صدفة، فإذا كان صدفة، فلماذا يتكرر في اللوحات التجريدية، وهل ضرورات الفن قد حررتها تماما من واقعيتها.

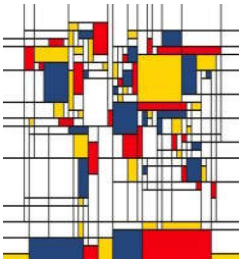
الفنان التجريدي استخدم مصادر كثيرة في أعماله وكلها تنتمي إلى الطبيعة من أشجار وصخور وماء وسحب وجدران عتيقة وصور مجهرية، كما استخدم أساليب عديدة مثل تكرار نمطي أو معالجة لونية أو شكلية أو خطية أو معالجات عن طريق الظل والضوء، انظر شكل (1) الذي يمثل لوحة تجريدية للفنان ليجيه (Fernand Leger) استخدم فيها أسلوب الشكل واللون والخط فقد تلمح فيها صورة دراجة نارية وعجلات بشكل لوني واضح للعين، أي تستطيع أن تحس وجود المثير الجمالي المرئي في موضوع الدوائر ونظامها وتركيبها وإيقاعها.



شكل(1) لوحة تجريدية للفنان ليجيه المصدر شبكة النت

وفي لوحة موندريان شكل (2) (Piet Mondrian) وهي لوحة في غاية التجريد، اعتمد فيها أسلوب الشكل والخط، لكنها تعطيك انطباعا وكأنك ترى منظرا علويا لمنطقة سكنية حيث تبدو سطوح البيوت ثنائية الأبعاد أو كأنه مخيم كشفي أيضا تراه من أعلى أو كأنها مجموعة من الحاويات المعدنية على رصيف أحد الموانئ، وهذا ينبئك أنه بدون خبرة لمثير مرئي لن يتحقق أي تكوين تجريدي، حيث عند مشاهدة هذه

اللوحات التجريدية قد تقودك للبواعث المرئية لها، من البديهي أن العمل الفني بالنسبة للفنان عملية واعية ينتهي فيها بخلق صورة جديدة للواقع تمثل هذا الواقع كما فهمه وأخضعه لسيطرته (Syring, 1998).



شكل (2): لوحة تجريدية لموندريان المصدر شبكة النت

إن الفنان ينفذ بيده وأدواته عبر خامة (الوسيط) ليعبر عن أفكاره، وهكذا تكون المادة أهميتها وضرورتها في عملية الإبداع، أي أن المبرر الجمالي المرئي قد أخذ دوره الريادي في الفنون البصرية.

يذهب فشر (fisher) إلى أن الأداة هي التي جعلت من الإنسان إنسانا، وتساءل هل جاء الإنسان أولا أم الأداة (Syring, 1998) إذا كان أصحاب النظرية العقلية في تفسير الإبداع الفني والتجديد فيه يقررون أن الإبداع الفني ناجم عن الفكر الخالص للمبدع، فهذا يطرح تساؤلا من أين ينجم هذا الفكر ذاته، وهل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية، أم أنه يوجد فطريا في الإنسان، أم هو نتاج هذا وذاك؟

لهذا يقول أوجست كونت (Agguste comte): إن الفنان يجب عليه تنظيم الداخل بالاستناد إلى الخارج (abed almoty) التجريدية تريد اختزال هذا الخارج العديد إلى أقل القليل شكليا، تريد أن تكون كرة واحدة تعبر عن كل الكرات، ومربع واحد يختصر تاريخ المربعات، ولون واحد يختزل الطاقة اللونية لكل المنظومة التابعة لهذا اللون، وربما هذا سعيا وراء أن الشكل في الفن هو الجوهر الأعلى والأيقونة الأغلى، وبذلك يتحقق الكمال واللذة حين تذوب الأشكال في شكل واحد (Syring, 1998).

جوهر الشكلية وهو اتجاه فني يتبنى أهمية الشكل، وكان يطمح للوصول إلى حد تنتفي فيها الغايات والمصالح والتشبيهات، فالتجريدية كانت تنزع لذلك ولكنها ربما عجزت عن ذلك بسبب استخدامها أدوات في الأصل منغمسة في الغاية والتشبيه، فاللون مهما جردناه فسوف يذكرنا بشيء تعودنا رؤيته، والشكل في اللوحة التجريدية مهما تنكر بهيئة هندسية أو خطية فسوف يذكرنا بهيئة مألوفة لدينا.

لقد كنا ونحن صغار نستلقي على سطح البيت ونحلق في الغيوم ونحصي الأشكال التي تتكون نتيجة دفع الرياح لها، فنراها تارة فيلا أو حصانا أو طائرا أو بشرا، فالإنسان دائما يبحث عن نفسه في كل الفعاليات ويؤنسنها أو يؤطرها بما يقربها من روحه لأنها تثير فيه متعة أو إحساسا مألوفا، فمثلا مسح الأراضي وتقسيمها، ساهم في خلق التصميمات والتقسيمات الزخرفية، فمسح الأراضي يُعد الأب الشرعي للهندسة، كما أنه تأثر بالمتعة التي يحدثها الترتيب والنظام في الكائنات البشرية (Syring, 1998).

يحاول الإنسان البحث في الطبيعة عما يشبهه من خلال صراع التوازنات فيها والتي تمثل على رأي هيجل (Hegel) إتجاهين متناقضين، واحد يمثل قوة الترابط والتشكل والآخر يمثل قوة الابتعاد والتلاشي والانحلال، والإنسان يحاول التغلب المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبي، لأن الواقع حالة صراع بين العدم والوجود، والفن هو نوع من التوازن على صعيد نفس الإنسان (Hegel, 2010).

كما قد يسعى الإنسان إلى توازن بينه وبين الطبيعة التي قد يشعر بامتلاكها لشدة إعجابه أو فرط إحساسه فيحاول تقليدها ومحاكاتها لكي يشعر بالرضا أو اللذة النفسية، على أنه قدم شيئا للمحبوب، أو رغبته في أن يبتعد عنها بتجريدها واختزالها ليخلق أيضا توازنا من نوع آخر، وذلك بمحاولته اكتشاف سرها والتفوق عليها أو التخلص من ألم، وفي الحالتين تكون الطبيعة حاضرة حين حاول أن يمثل حضورها أو غيابها، وذلك لقوة وتميز الطبيعة.

إن الطبيعة تعاود الرجوع في الأعمال الفنية لقوتها لتؤكد انتظامها وتتابعيتها بثبات واضح ضد النزعة المصنوعة والمتعسفة للفنان (Hegel, 2010) كما أن اللذة والألم كمفردات واقعية نَصِفُ فيها أعمالا فنية مع أن الفن قد يكون قبيحا ولكنه يُحدث لذة نسميها لذة فنية (Croce, 2009) ربما تحدث لدينا، لرغبتنا العارمة في أن يكون هذا الموضوع الذي عبرنا عنه قبيحا، فهنا حدثت مفارقة بين اللذة بالمعنى الواقعي للشيء اللذيذ واللذة الفنية للشيء القبيح، ولكن لو لم نختبر اللذة ونعرفها هل يتحقق أن نصف بها اللذة الفنية، والحال في التجريدية عندما اختزلنا مفردات الواقع لنسميها تجريد الواقع، فنحن احتجنا الواقع لتجريده، ثم ادعينا أننا صنعنا فنا ذاتيا رغم أننا اتكأنا على عناصر العمل الفني نفسه التي شكلت العمل الفني الواقعي، قد نكون تخلينا عن عنصر أو اثنين منها، ولكن لو تخلينا عنها كلها لما ظهر للوجود أي عمل فني حديث.

لقد ظهر أيضا ما يسمى التجريديون التعبيريون وقد استخدموا عناصر العمل الفني من الألوان والخطوط والأشكال بحريّة في تركيب بعيد عن الواقع، لإيمانهم أنها أقدرُ على التعبير وإبهاج البَصَر منها حين تُستخدم وفقاً للمفاهيم الطبيعية أو حين تُستعمل لتمثيل الأشياء، وهذا يشبه استخدام خنجر مرصع بالجواهر في تقطيع قالب حلوى، أو وضعه على الطاولة كتحفة وفن جميل، في الحالة الأولى مارسنا فيه أمرا نفعيا واقعيا، وفي الحالة الثانية حاولنا أن نستخدمه كشكل له قيمة جمالية تغني عن نفعيته.

قد تساهم التجريدية في المصادقة على أطروحتنا أكثر من التكعيبية بالتأكيد على أهمية المثير البصري بنفسه متحررا من الأبعاد التمثيلية أو حتى التخيلية لواقعية ما إن جاز هذا التعبير، ليكون أكثر شمولية أو كلية، حيث هناك اتجاه يعتبر الفن نوعا من الحدس يعبر عن الكلية حيث أن الخاص ينبض بحياة المجموع والمجموع يسري بحياة الخاص (Croce, 2009) فالتجريدية هي التعبير عن طريق اختزال شكلي واختزال وظيفي للأشياء ومسمياتها الواقعية حيث لا يبقى إلا المعنى الكلي للمشهد تشهد عليه وجوديته البصرية فقط.

2. المدرسة التكعيبية:

وهي اتجاه فني حديث ظهر في فرنسا في بداية القرن العشرين واتخذ من الاشكال الهندسية منطلقا بنائيا، معتقدين بنظرية التبلور المعدنية وهي إنتاج بلورات بفعل ضبط معين للضغط والحرارة، وقد ركزوا في هذا الاتجاه على التكعيب الشكلي وهذا لم يمنع ظهور المسطحات والتي هي البعد الواحد والبعدين للمكعب نفسه، أي هي أجزاء منه، فكان هاجسهم الرؤيا المتعددة في زاوية النظر للمشهد، أي كأنك تشاهد الموضوع من أكثر من زاوية، فالحقيقة برأيهم لها أكثر من وجه.

عمل الفنان التكعيبي على جعل الواقع هو الشكل المرئي، حيث ربما زادت الأشكال في المتاح البصري بزيادة وعي الفنان، وزيادة التقدم العلمي الذي أتاح لهم مفاهيم ونظريات جديدة، بالإضافة إلى آلات وميكروسكوبات وعدسات زادت رقعة المرئي أمامهم، فكم من مدرسة واتجاه فني كان التقدم التكنولوجي بمحسوساته الجديدة له أبعد الأثر على وجودها، فالانطباعية تأثرت بعلم الضوء، والسريالية تأثرت بنظريات فرويد في علم النفس، والمستقبلية تأثرت بالآلة الحديثة الخ القائمة، وهذا يدعم أطروحتنا في سيادة المبرر الجمالي المرئي والذي هو سلطة عاطفية وإحساس نافذ عبر الحواس التي هي مداخل له، ولكن كما أسلفنا يتم التبسيط لهذا التعقيد في مكانيزم عملية الإدراك لنصل الى مفهوم مختصر أو رمز في النهاية، ولكن عمليات التأثير والتأثر المصاحبة لذلك كانت مرهونة بما نرى، أي سيادة المرئي والجمال الشكلي الظاهر، فحتى هذا التقدم التكنولوجي الذي استفاد منه الفنان كانت الطبيعة والملاحظة الأولى والفرضية الأولى طبيعية من المحيط نفسه، وهذا كله يدلل على سيادة المثير المرئي عاطفيا وجماليا وذهنيا.

التكعيبية خطاب تشكيلي، أداة التعبير فيه الشكل، وهو جزء من الواقع المرئي المحيط صاحب السيادة الأولى في حواسنا، ومجال الفنان لا يتعدى التعبير التمثيلي الذي يحشر فيه ذاتيته، أي مفهومه الذاتي الذي

قد يكون مستقلا تماما عن المشهد المرئي أو الشكلي وقد يكون متأثرا بثقافة ما أو اتجاه ما هو سبب المفهوم الذي ألصقه بالمرئي والشكلي أمامه.

إن التكعيبية والتي هي في الاصل سمة ظهرت لدى فنان انطباعي وهو سيزان، قد تشاهد الأشكال فيها بجوانبها المتعددة من زاوية واحدة، كأن الفنان امتلك أكثر من عين لرؤية هذا التعدد في الوجوه أو كأنه اقتطع شريحة نموذجية لتمثيل أكثر للسطوح، فحين تدقق النظر ترى محاولة الفنان في نزعته التجريدية للواقع بين النزعة الحرفية الذاتية والسطح المرئي التصويري، كما أن نزعة الفنان الحرفية الذاتية قد يكون استقاها من فنون سابقة بدائية أو سابقة مرحلية، كما حدث عندما طوّر بيكاسو تكعيبية سيزان الانطباعية، كما أن هناك اتجاهات فنية حديثة اتكأت على فنون بدائية، يقول شاكر حسن آل سعيد الفنان العراقي: إن لوحاتي التجريدية جاءت من ملاحظة بعض الآثار السومرية والبابلية التي أوحت لي جدرانها المتآكلة بأهمية تحقيق الكثافة اللونية، كما تبين لي أن الفن اللاشكلي سأجده في محيطي على جدران المدينة وأرضياتها وشوارعها وأرصفتها (Al-Saeed, 1998) فالمرئي كشكل ولون وخط وكتلة هو المحرض الأول للتعبير وصاحب السيادة سواء ما كان حاضرا مباشرة أمام المتلقي في نفس اللحظة أو ما رآه سابقا وشكل جزءا كبيرا من وعيه.

إن الفلسفة والفكر لا تؤلف عملا بمعزل عن السطوح المرئية والأبعاد التصويرية السابقة عليها، مع أنها وأقصد الفلسفة والفكر قد تكون قابلة للتطبيق ولكن من خلال أدوات المرئي وأبعاده، فمهما اعتبرنا الشكل يمثل روحية عالية أكثر من المادة إلا أن الشكل مفردة طبيعية، رغم أنهم قالوا كلما تغلب الشكل على المادة كلما زادت درجة الكمال، فالرياضيات شكل خالص ولذلك هي في غاية الكمال (Syring, 1998) وهذه رؤيا مثالية للشكل حيث يرونه فكرة خالصة كيانا روحيا على رأي افلاطون، ولكن لو رجعنا للمسألة الرياضية الأولى التي شكلت الرياضيات، وتساءلنا من أين انبثقت، وما هي محرضات وجودها الأولى، أما بالنسبة للألوان فلا يوجد في الطبيعة ألوان ألبتة، لو فرضنا أن نظام الطيف الشمسي عند انكساره بقي أبيضا، ولم يظهر فيه أي لون، أعتقد أننا في هذه الحالات لن نعرف الشكل ولن نعرف اللون.

في التكعيبية اعتمدوا الظل والضوء أيضا كمفردات واقعية لتعطي إحساسا بالحركة للعين عبر السطوح المختلفة في اللوحة، فكوربيه وبيكاسو وماتيس كلهم عملوا على تحليل الصورة الواقعية رغم اختلاف مدارسهم الفنية، فأغلب الأعمال التي حاولت الابتعاد عن الطبيعة ومثلت شكلا مفارقا للطبيعة كان يحمل اسما واقعيا، ففي عمل برانكوزي (Brancusi) شكل 3 الذي أسماه (الرأس) فهو إن اطلعت عليه يعطيك إحساسا أنه رأس إنسان، مجرد من تفاصيله الواقعية، ولكنه يحمل سمات كتلة الرأس، بمعنى آخر أن كل المفاهيم التي يتم انتاجها تدور وتتمحور حول وجود المثير المرئي الشكلي واللوني والخطي فهي صاحبة السيادة في العملية التفاعلية كلها بين الإنسان والطبيعة.

شكل (3) الرأس عمل تجريدي، للفنان برانكوزي المصدر شبكة النت

إن العلاقات التشكيلية بين الكتل المصورة تؤلف جزءا من معنى الشكل، وهذا ما رأيناه لدى سيزان الذي وصفوه بالأب الروحي للتكعيبية حيث كان لديه تحريف ملحوظ للأشكال الطبيعية والبشرية (Stollnitz, 1981).

إن لوحة بيكاسو (نساء افينون) شكل (4) لم تذب فيها أشكال النساء بشكل كامل لتصبح أشكالا ومساحات لونية لكنها اختزلت الكثير من التفاصيل الواقعية، وحاول الفنان استخدام تكثيف الإيقاعات اللونية والشكلية لعناصر واقعية هدفها الجذب البصري، يقول ليجيه (Leger) ما هو مهم في الفنون هو خلق تصميم يجذب العين ويأسرها (Stollnitz, 1981) ولكن كيف تدربت العين وأصبحت خبيرة، فالألوان والأشكال والتصاميم بدئية في الطبيعة وهي المعيار والمحرض، فكيف اخترعنا الكاميرا، أليست العين هي المحرض؟ وكيف اخترعنا الطائرة، أليس الطائر هو المحرض؟ وكيف اكتشفنا سحر الانسيابية للمتحركات، أليست الأشكال الانسيابية من سمك وحيتان وأفاعي؟ أليس هذا دليلا على سيادة المرئي كشكل ولون وخط وكتلة؟ وهي كمحرضات أولى يجب حضورها قبل أي مفهوم.

شكل(4) لوحة نساء أفينون تجريدية للفنان بيكاسو، المصدر شبكة النت

إن تاريخ مدارس واتجاهات الفن الطويل يؤكد على أنها كانت تكرر نفسها قربا وبعدا من الطبيعة الأم، وحتى في التجريد لم تتحرر منها حيث كانت الأشكال والألوان والكتل والمسطحات دائما تشير للطبيعة بوجوه مختلفة ومتباينة، قال التوحيدي: ليس بمقدور أية قوة بشرية أن تتساوى مع الطبيعة أو تتفوق عليها إلا عن طريق التشبيه أو التقريب، كما وصف أن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق (Bahnasy, 1987).

إن الفنان لا يرى قوانين الطبيعة إلا بمقدار ما تعطيه بعدا تشكيليا، فالتكعيبية اتكأت على مقولة أن أصول الأجسام والأشكال الطبيعية هندسية، والسريالية استفادت من علم النفس، والانطباعية من قوانين الضوء، ربما الفنان وصل للتجريدية بسب هذا الحضور القوي للشكل المرئي بعيدا عن وظيفته الواقعية ومسماه، لكن أعتقد أن محاولاته في تخليص الأشكال من سلطة المنظور والانتظام والواقعية في محيطه لم يحجب الشكل عن هويته كمفردة مرئية واقعية في الأصل مهما ابتكر من مدلولات جديدة له، بل إن محاولة الفنان ذلك قد تصب في أهمية الشكل واللون والظل والضوء في ذاتها كمفردات واقعية تحمل قدرة تعبيرية خالصة

لا يوجد جوهر أو مفهوم محصن متعالي يُعَبَرُ عنه بمدلول لغوي، وان كان المدلول اللغوي له أثر في انتاج المعنى، فكل معنى انتهاك لمعنى آخر، فليس هناك معنًى واحدٌ لدى أشخاص مختلفين، فكل شخص يرى المعنى بتجربته الخاصة المنبثقة من مثيرات حسية مرئية بالدرجة الأولى. يقول ميرلو (Maurice Merleau) هذه الأرض غير المستكشفة لا يوجد فيها شيء لأعرفه، في حياتي داخل الرحم لم أدرك شيئا، ولذلك لا اتذكر شيئا، ويقول فبينما أنا أُدرك أعي بأنني أدمج أنواعا من الوعي الحالم الموزع على البصر ثم السمع واللمس.

إن الموضوع الطبيعي هو الأثر لهذا الوجود المعمم، وكل موضوع يكون أولا الى حدٍ معين موضوعا طبيعيا، ويكون مصنوعا من المرئي مع تظافر الصفات اللمسية والصوتية لكي يصبح قادرا على الدخول إلى حياتي.(Merleau, 1998).

التاريخ والطبيعة والجغرافيا كلها ظروف حسية بالدرجة الأولى تسهم في ولادة مفاهيم ورؤى واتجاهات فنية، فالتكعيبية صفة كامنة في أشكال الطبيعة كأجسام ثلاثية الأبعاد قد تراها في العمارة وكتل الصخور وقطع الأشياء المتناثرة أمامك على المكتب، والأوراق التي تضغطها بيدك وترميها في سلة المهملات، انظر

لوحة تكعيبية لبيكاسو شكل (5) أعتقد أنها (الموسيقيون الثلاثة) فإنك رغم مستوى التجريد تلمح أشخاصا وآلات وطاولة في المشهد، وهذا يدلل وبشكل قوي على أهمية وجود المحرض الأول وصاحب السيادة وهو الشكل المرئي، فدونه لا يتحقق أي مفهوم.

شكل 5: لوحة الموسقيون الثلاثة تجريدية للفنان لبيكاسوا، المصدر شبكة النت

اللوحة التكعيبية لبراك شكل (6) أيضا تبدو كأنها كتل معمارية شرفات أو بروزات أو ملامس حجري، كما إن اسم التكعيبية أطلقه الناقد لويس فوكسيل (Vauxcelles) وذلك بسبب الهيئات التكعيبية فيها.

شكل (6): اللوحة التكعيبية للفنان براك المصدر شبكة النت

3. أعمال الفنان طالب الدويك

تتسم أعمال الفنان طالب دويك بقدر كبير من الفرح اللوني والغنائية في الخط والحركة المقصودة في ظل الجراح المفتوحة في بلد محتل، فقد حاول الفنان التعبير عكس الألم وعكس الواقع كي يخفف من ألم المتلقي ويعطيه أملا وقدرة على الاحتمال، ولكن رغم هروب الفنان للتعبير وإضفاء مفاهيم معطلة لثقل الواقع اليومي الذي يعيشه المواطن الفلسطيني إلا أن مفردات الواقع والحياة كانت هي الحاضرة بقوة في أعماله نستطيع تلمسها بوضوح أكثر ربما من تلمس المعاني التي تتوارى خلفها.

لقد حاول الفنان رسم صورة القدس في معظم لوحاته وجاءت لا تشبه الأصل لأنه لا يريد رسم صورة تسجيلية ولكن صورة تعبيرية، وعلى الرغم من ذلك فلا يمكن إلا أن تكون صورة القدس الواقعية بأبعادها وألوانها وتفردها على المباني المجاورة لها، لأن الفنان هنا أدواته المرئي والجمالي ليقول بعد ذلك مقولته التعبيرية فهو ليس مؤرخا ولا كاتبا أو شاعرا، مع أن هؤلاء ينجحون تماما حين تكون الصورة الأدبية أو الشعرية جلية وواضحة للمتلقي.

أعمال الفنان الدويك رغم أنها تنتمي للاتجاه التعبيري والاحتفاء اللوني والخطي وتميل لجانب التشكيل الزخرفي الحي أي المشبع بالمعاني الإنسانية، متجاوزة بذلك التجميل والتزويق الذي قد يكون جانبا من جوانب التصميم الزخرفي، إلا أنها تحتفي بنفس الوقت بكل المثيرات المرئية في البيئة المحيطة التي شكلتها أولا وأنسنتها ثانيا.

انظر اللوحة رقم (7) للفنان دويك وهي من وحي مدينة القدس لنرى هناك قبابا كثيرة لكن قبة الصخرة تميزت حجما ومكانا ولونا رغم أنها ليست صورة تسجيلية ولكن لأن قبة الصخرة واقعيا ومرئيا هي أكبر وأعلى فضلا عن التأثير التاريخي والديني والنفسي لها. أما اللوحة رقم (8) فهي للفنان مهند درة وهي بورترية ولكن أصغر.

شكل (7) القدس، طالب دويك، المصدر الفنان نفسه

شكل (8) بورترية، مهند درة، المصدر شبكة النت

الفنان رغم تجريده للتفاصيل الواقعية أن تبقى ملامح المثير المرئي واضحة لحد ما لأن اختفاءها قد يؤثر على جمالية اللوحة لتصبح عملا آخر تبحث الذاكرة له عن صورة أو جزئية من العالم الواقعي كي تقبله.

اللوحة رقم (9) للفنان دويك فهي لوحة اختزلت وبسطت الأشكال الواقعية، حيث كانت الأشكال والألوان احتفالية رغم عناء العمل، ولكن الصورة المرئية المشبعة بالواقع التفصيلي مختبئة لدينا كصورة ذهنية، قد تغنينا عن التفاصيل، أما في اللوحة رقم (10) للفنان عزيز عمورة تذكرنا بمفردة من مفردات الطبيعة لونيا ومع ذلك أكد الفنان على المرئي مرة أخرى بتشكيل لأحرف قد اعتادتها عيوننا ووعتها أفهامنا.

شكل (9) طالب دويك، المصدر الفنان نفسه شكل

(10) طالب دويك، المصدر الفنان نفسه

اللوحة رقم (11) وهي للفنان عزيز عمورة أيضا قد تبدو تشكيلا لونيا ولكن لا مفر من تلمس واقعيتها لدى المتذوق فلا شك أنها توحي بقطعة قماش أو ستارة فهي تجريد يتخفى وراء الستارة. في اللوحة رقم (12) لمهند درة تم اختيار عمل من أعماله قد يظهر أنه شديد التجريد والبعد عن الواقع وأن جماله لا يرتبط بمثير مرئي، ولكن الفنان ربما استند فيه لكثير من المرئيات قد يكون منها تعريقات الرخام مثلا أو الرؤية في فعاليات لونية بدون فوكس كأن تغلق عينيك جزئيا فتختلط الأشكال والألوان، أليس هذا كله خبرات واقعية مرئية متراكمة لدى الفنان أو المتلقي.

شكل رقم (11) عزيز عمورة، المصدر شبكة النت

شكل رقم (12) مهند الدرة، المصدر شبكة النت

نتائج البحث

1. يشكل المرئي أغلب إدراكاتنا، لأنه يطالعنا أولا كمحرض بدئي.
2. إن الإدراك رغم اعتماده على عوامل نفسية إلا أن المرئي سابق في وجوده على النفسي.

3. إن الإبداع والتجديد في الفن لم يخرج عن تمثيل المحيط لارتباطه بعناصر الفن وهي مرئية من خط وشكل ولون وظل وضوء وملمس.
4. المدارس الفنية الحديثة ومنها التجريدية والتكعيبية حاولت تلخيص المثير الحسي بصريا ليأتي المفهوم ثانيا، وهذا تأكيد على أهمية المثير البصري بنفسه متحررا من أي بعد آخر.
5. أهمية المثير الجمالي المرئي في العمل الفني يؤكده تظاهرات حسية في الأعمال الفنية وهي عناصر العمل الفني كما أسلفنا.
6. عدم تمثيل الواقع في الاتجاهات الفنية التي تمردت على الواقع تثبت أننا منغمسين في الواقع أكثر ونقدر مفرداته لدرجة أن نصنع منه رموزا فنية خالصة.

الخلاصة:

إن المرئي لا يمكن استثناؤه لأنه مرحلة أولى وبدئية في الإدراك الجمالي، هذه هي مقولة البحث الرئيسية التي كانت مدار البحث كله، حيث حاول الباحث إثباتها من خلال مناقشة مدرستين من مدارس الفن الحديث تمردتا على الواقع المرئي لكنهما كانتا أكثر انغماسا في المرئي والواقعي من الواقع نفسه، لأنك اذا تمردت على شيء وأردت أن تتجاوزه لا بد أن تستوعبه تماما وتفهمه، وبالتالي سيظل عالقا بما تنتجه وتتوهم أنه جديد وبعيد، لأنك تستخدم نفس القواعد والثوابت في الإنتاج الجديد.

التوصيات:

يوصي الباحث أن تكون هناك دراسات جمالية واقعية بعيدة عن التهويم والفلسفة والغموض، فالجمال هدف واقعي وسامي يخص كل الناس بجميع مستوياتهم، إن الانسان لا يعيش بجسمه فقط، كما يمكن نقد الأعمال الفنية بناء على عناصرها وأسسها التي هي مستمدة من واقع الإنسان فمبادئ العمل الفني هي مبادئ الإنتاج البشري بجميع أشكاله.

قائمة المصادروالمراجع: **Sources & References**

1. أديب، سمير. (1997): *تاريخ وحضارة مصر القديمة*، الاسكندرية، مكتبة الاسكندرية.

Adeeb, S. (1997*). History and civilization of ancient Egypt*, Egypt, Alexandria Library.

2. آل سعيد، شاكر حسن. (1998): *أنا النقطة على فاء الحرف*، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

Al-Saeed, S, H. (1998). *I am the point on the letter*, Baghdad, General Cultural Affairs house.

3. الربضي، انصاف. (1995): *علم الجمال بين الفلسفة والابداع*، عمان، دار الفكر للطباعة والنشر

AL Rabady, Inssaf, (1995). *Aesthetic between Philosophy and Creativitiy*, Dar al Fikr puplishing.

4. إم غازدا، جورج. (1983)*: نظريات التعلم*، عالم المعرفة، الكويت، عدد70، (ص229).

M Gazda, G.(1883) *Learning theories*.Alam Almarifah M70,p229

5. بهنسي، عفيف. (1987): *فلسفة الفن عند التوحيدي*، ط 1، دمشق، دار الفكر.

Bahnasy, Afeef, *Art Philosophy for Tawheedy*, Damascus, Dar Alfekr

6. داوود، عزيز حنا، وناظم العبيدي. (1990): *علم نفس الشخصية*، بغداد، مطابع التعليم العالي.

Dawood, A, H. and others, (1990) *Personality psychology*, Baghdad, Higher Education Press .

7. ستولنيتز، جيروم، (1980): *النقد الفني- دراسة فنية وجمالية*- ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

Stollnitz, J. (1981). *Art criticism is an artistic and aesthetic study*, translation by foaad zakarya, cairo, Egyptian General Book Authority

8. السواح، فراس. (2002): *مغامرة العقل الأولى*، دمشق، دار علاء الدين للتوزيع والنشر

Al-Sawah, F. (2002). *First Mind Adventure*. Damascus, Dar Alaa Aldeen for distribution and publishing.

9. سيرينج، فيليب. (1992): *الرموز في الفن والأديان والحياة*، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار دمشق.

Syring, F, (1992) *Symbols in art*, *religions and life*, translation of Abd ALHadi Abbas, Damascus, Dar demashk.

10. الشريفي، أزهار. (2013): *الابعاد الفكرية والنفسية في رسوم سلفادور دالي* مجلة جامعة بابل بغداد، مج1، عدد2.

Al-Shareefy, A. Intellectual and psychological dimensions in the drawings of Salvador Dali. *Baghdad International univercity Journal*, Volume 1 issue2 (2013)

11. الصباغ، رمضان، الفن والانسان، *الحوار المتمدن*، عدد، 5510، (2017).

Assabag, R. (2017) Art and Human, *Alhewar Almotamaden*, essue5510

12. عبدالحميد، شاكر، عالم الصورة، *عالم المعرفة*، الكويت، عدد 311، ص193، (2005).

Abed Al-hameed, Shaker, *picture world*, Alam Almarifah, essue 311 P193 (2005

13. عبدالمعطي، علي (ب. ت) *فلسفة الفن*، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

Abed Almoty, ali. (W. D): *Art Philosophy*, Beirut, Dar Al Nahdah Alarabiah

14. عبيد، كلود(2013) *الألـــــوان*، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

Obead, K. (2013): *The Color*, Beirut, Majd University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

15. عدنان يحي، أسامة (2015) *الآلهة في رؤية الانسان العراقي القديم*، بغداد، أشور بانيبال للكتاب.

Yahya, Adnan. (2015): *The gods in the vision of the ancient Iraqi man*, Baghdad, Ashor Banibal.

16. فشر، أرنست (1998) *ضرورة الفن*، ترجمة محمد سعيد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Ernst, F, (1998): *Art necessity*, translation of Mohammad Saeed Haleem Cairo, Egyptian General Book Authority

17. كروتشة، ب (2009) *فلسفة الفن*، ترجمة سامي البارودي، بيروت، المركز الثقافي العربي.

Croce, B (2009): Art philosophy, Beirut, Arab Cultural Center.

18. كمال جعفر، محمد،(ب. ت) *رمزية الألوان بين الأديان اليهودية والاسلام*.

Kamal J, M. (W. D): *The symbolism of colors between the Jewish religions and Islam*.

19. لوثر بونييه، برنار(1997): *آراغـــون*، دمشق، مشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.

Luther Bonnier, B, (1979): *Aragon,* Demascus, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

20. معلوف، سمير، الصورة الذهنية، *مجلة جامعة دمشق*، دمشق، مج 26، عدد1+2 (2010).

Maloof, S. Mental image, *Damascus University Journal*, volume26, essue1+2. (2010)

21. مرلو بونتي، موريس. (2008): *المرئي واللامرئي*، ترجمة عبدالعزيز العبادي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

Merleau Ponty, M, (2008): *visible and invisible*, translation of Abed Al Azeez Al Abady, Beirut, Arab Organization for Translation.

22.ميرلو بونتي، موريس. (ب. ت): *العين والعقل*، ترجمة عفيف الشاروني، الاسكندرية، منشأة المعارف.

Merleau Ponty, M, (?) *Eye and mind*, translation of Afeef Alsharony, Alexandria, Knowledge facility.

23. ميرلو بونتي، موريس، (1998): *ظواهرية الإدراك*، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، معهد الإنماء العربي.

Merleau Ponty, M, (1998): *phenomenology of perception*, translation of Foaad Shaheen, Arab Development Institute.

24. هيجل، فريدريك، (2010): *علم الجمال وفلسفة الفن*، ترجمة مجاهد عبدالمنعم، القاهرة، مكتبة دار الحكمة.

Hegel, F, (2010): *Aesthetics and Philosophy of Art*, translation of Mojahed Abed Al Monem, Cairo, Dar Al Hekmah library.

25. هيوم، ديفيد.(2008): *مبحث في الفاهمة البشرية*، ترجمة موسى وهيب، بيروت، دار الفارابي.

Hume, D, (2008): *Research in human understanding*, translation of Mosa Waheeb, Beirut, Dar Al faraby.

26. -Roger Fry, (1920): Vision and Design, London, England by William clows and sons

27. البدري، مروة، (2021): فلسفة بريس جوت الجمالية، *مجلة كلية الآداب* جامعة سوهاج، ص 153

Albadry, Marwah, (2021): Bryce Jot's aesthetic philosophy, *Journal of the Faculty of Arts*, Sohag University, p 153

28. قاموس المعاني لكل رسم معنى

Almaany Free online Arabic dictionary. (2022). https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/