مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

رئيس التحرير .....
أ.م.د. محمد جبر الكناني
سكرتير التحرير.....
أ.د. بلاسم محمد جسام
مدير التحرير .....
أ.م.د. جواد الزيدي
المستشار الفني .....
أ.د. عبد الرضا بهية داود

هيأة التحرير .....
أ.د. يوسف رشيد جبر
أ.م.د. صالح الصحن
أ.م. مهيمن إبراهيم الجزراوي

الهيأة الاستشارية

١-	prof.Onno scholar	هولندا	٦-	أ.د. عقيل مهدي يوسف	العراق
٢-	أ.د. لمياء قاسم	مصر	٧-	أ.د. صباح مهدي الموسوي	العراق
٣-	أ.د. أم الزين بن شيخة المسكيني	تونس	٨-	أ.د. ماجد نافع الكناني	العراق
٤-	البروفيسور مصطفى اسد الله	ايران	٩-	أ.د. انتصار رسمي موسى	العراق
٥-	أ.م.د. فتحي عبدالوهاب	مصر			

إدارة المجلة .....
مبرمج. يوسف مشتاق لطيف

Jornal of The College of FineArts
University of Baghdad
Issn ١٨١٩ – ٥٢٢٩
al.academy@yahoo.com

Al-Academy
رقم الايداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
٣. يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي واللغوي.
٤. أن لايزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A٤).
٥. حجم الخط (١٤) ونوع الخط Times New Roman .
٦. يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر.
٧. توضع الهوامش و الصور التوضيحية و الجداول في آخر البحث.
٨. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود ٢٥٠ كلمة.
٩. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
١٠. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
١١. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لإعتبارات فنية.
١٢. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٣. يتم تقديم نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
١٤. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
١٥. تكون اجور النشر كما يأتي:

أستاذ ١٠٠,٠٠٠ ، أستاذ مساعد ٧٥,٠٠٠ ، مدرس فما دون ٥٠,٠٠٠.

١٦. يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث التشكيلي

• الإستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي	صاحب جاسم حسن	٥
• اشكالية الجسد الانساني في رسوم مابعدالحداثة	شيماء وهيب خضير	٢٣
• الفعل في الرسم المعاصر	نبراس وفاء بدري	٣٥
• المكان في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي (دراسة مقارنة)	عدي فاضل عبد الكريم	٥٤
• نظام الشكل في بعض خزفيات بيكاسو	فاروق عبد الكاظم غانم	٧٠
• مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر	محمد عبد الحسين يوسف	٨٧

بحوث التصميم

التنظيم الشكلي ودوره في أظهار القيم الجمالية للمطبوع	عمار مهدي عبد السيد	١٠٥
معالجة تصاميم الفضاءات الداخلية للصيدليات	رياض حامد مرزوك	١١٩
آليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية	شيماء سامي أحمد	١٤٤

بحوث السينما والتلفزيون

• خصائص المكان في الدراما التلفزيونية العراقية المعاصرة المسلسل العراقي الحب والسلام إنموذجاً	سعاد حسن وادي	١٦٧

بحوث المسرح

• اشكالية تصميم المنظر المسرحي بين المخرج والمصمم	فيصل علي الدوسكي	١٩٠
• قراءة في مشهدية الاداء و تطوراته	ليلى محمد	٢٠٧

بحوث التربية الفنية

• مرجعيات نظريات التعلم الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية	محمد سعدي لفتة	٢١٨

الإستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي

صاحب جاسم حسن

ملخص البحث

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية. فقــد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح

تناولت مشكلة البحث الموسوم: (الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي) طبيعة مفهوم الاستعارة وآليات اشتغاله في المنجز العالمي المعاصر. وقد جاء البحث في اربعة فصول: اهتم الفصل الأول بالإطـار المنهجـي للبحـث متمثلا بمشكلة البحث حيث تجلت عبر هـذه الدراسـة بالاسـتعارة وتحولاتهـا، التـي ارتبطـت بطروحـات الرسـم السريالي في اوروبا. وقد تبلور هدف الدراسة بـ الأتي:

- كشف الاستعارة وتحولاتها في المنظومة البصرية للرسم السريالي.

أما حدود البحث فقد اهتمت بتحليل نماذج مصورة ، للرسم السريالي للفترة من (١٩٢٢- ١٩٣٨)

اما الفصل الثاني والمتمثل بالإطار النظري ، فقد احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول: الاستعارة : المفهوم والمعنى في الحقل البصري.

اما المبحث الثاني: فقد تناول تحولات تقنيات الإظهار في التشكيل، اما المبحث الثالث: فقد عنـي بدراسـة التحول في الفن بين المفهومات والوقائع.

اما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث متمثلة بتطبيقات الاستعارة في الرسم السر-يالي، ثـم بعـد ذلك تضمن تحديد مجتمع البحث وعينته البالغة (٤) نماذج، ثم اداة البحث وتحليل العينه.

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقد توصـل الباحـث الى جملة من النتائج اجابة على هدفي البحث منها:

١. لقد شكل مفهوم التقنية في الرسم السريالي نمطاً استعارياً إزاء اللحظات الآنية التي تخلخـل الإدراك، في ضوء الإحالات والانزياحات الباعثة على التخيل.
٢. يتنافذ السطح البصري عبر تفعيل حركة الخط، وبالنزوع نحو الفعل الإشاري، بما يحقق إزاحة بصرية بصدد الاستعارة الصورية، مايجعله يفقد صلاته الموضوعية.
٣. إزاحة الأنظمة البصرية عن دائرتها الموضوعية عبر تفعيل أشكال وبطريقة ديناميكية آليـة، تجسـد الخطاب الدلالي الذي كثيراً ما يمنح بغموضه حواراً شاعرياً مكثفاً، يعزز دور المرجع الأسطوري.

وقد توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات ثم بعد ذلك قائمة المصادر والمراجع.

ABSTRACT

The research problem entitled: (metaphor and their transformations in surrealist painting) ,is dealing with the nature of metaphors' concept, and mechanisms of how it is operated in the contemporary global achievement .This research consisted of (٤) four parts, the first part is dealing with the methodological framework of the search, represented the research problem ,which is manifested through the study of metaphor and their transformations, that have been correlated with the themes of surrealist painting in Europe, which is crystallized into two objectives as follows:

- Identification the concept of metaphor in the field of visual and intellectual.

- Exploring the metaphor and its transformations in the visual system to the surrealist painting.

The second chapter, represented the theoretical framework, it contains three sections, Section one addressing: The metaphor: the concept and the meaning in the visual field, the second section is dealing with the transformations techniques of shows in the composition art, while the third section is dealing with the study of art shift between concepts and realities.

The third chapter is associated with the research procedures, represented by the applications of the metaphor in surrealist painting, and then ensure identification of the research population and its sample (٤) models, then search tool and sample analysis.

While the fourth chapter, included the results of the research , the conclusions , recommendations and proposals, the researcher has reached to a set of results to answer the two goals of search, including;

١. The optical surface is interpenetrate by activating the movement of the line, and correlated to indicative act, in order to achieve the optical displacement of visual metaphor, and that leads to loss objectivity relationships.

٢. Displacement of optical systems for its objectivity circle through the activation of forms and dynamic way mechanism, embodies semantic discourse which often gives by his mystery intense poetic dialogue, strengthen the role of the legendary reference.

The researcher reached to a set of conclusions and then a list of sources and references.

ملخص البحث

إن الوعي بالانقطاع يمثل احدى سيرورات الذات الإنسانية، فمنذ ماقبل التاريخ، أخذ الإنسان يُفعّل الذاكرة البصرية، عبر تدوين المشاهد الطبيعية، وعلاقتها بالمخيلة، ومن ثم تسجيل حركة الصور مثلما تتراءى في الذهن.

ولذلك فإن التمرد على المفهوم العقلاني، يشكل ملمحاً أساساً للفعل المجرد، وكان هذا منطلقاً لأن تستوعبه الحركة السريالية برمتها، وفي مجالاتها في الفكر والثقافة والفن والفلسفة ومن دون قيود شكلية، فكثيراً مايستدعي الفعل الإيحائي في السريالية البعد الاستعاري فيحدد انبثاق استراتيجية نصية، إن صح التعبير، تتحول على ضوئه الممكنات من معنى الى آخر، وبصيرورة لاترتبط بالنسق حسب، إنما بالخصائص المركبة التي تصور لنا مزاجاً ثورياً، مما يتيح للمخيلة أن تستجيب للشعرية، وهنا نلمس بذور الذاتية تبتكر وعبر التحامها بالحياة أشكالاً متحركة ومتبلورة تنبع من حركية التجربة الناشئة بفعل الاغتراب والتخيل.

يواكبنا سيل من اللغة الشعرية القائمة في أعمها الأغلب على اسس ربما معمارية أو تقنية أو فضائية (زمانية)، وقد استبدلت وظائفها الحيوية بفضاءآت أخرى رمزية، مما عزز من دور الفهم الجزئي لها. ولقد انقطعت الرابطة الموضوعية بين العالم الطبيعي والذات الإنسانية، فراحت السريالية تبحث عن قوة التركيز للعالم الداخلي الذي يقدمه الخيال ومما يشكل مقاربة رومانسية بلغت تخوم ذلك الخيال لتستقريء مناطق جديدة عبر الاستعمال الآلي للعناصر غير المألوفة ولتتنوع التجارب المنضوية تحتها.

وبهذا المعنى وصل السرياليون على نحو تقديم الفن بلا فن، والشعر بلا شعرية، وعلى غرار تحرر الأشكال كونها حصيلة استعارات، منحته-أي الشكل- بعداً غرائبياً مما فتح المجال واسعاً لأن يعطي للفن فعالية طقوسية أو جمالية، يتنافذ بناؤها الشكلي والقيمي معاً، ولذلك عُد الرسم السريالي مصدراً توليدياً متحولاً بفعل الصيغ الاستعارية التي تكونها عوالمه الممكنة.

لذا يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية :

١. ما هي كيفيات الرسم السريالي ؟
٢. هل يعد تفعيل دور المادة الخام ، مؤشرا تحوليا استعارياً في الرسم السريالي ؟
٣. هل تمثل الاستعارة فتحا تأويلياً للرسم السريالي ؟
٤. هل الاستعارة بنى افتراضية زمانية، يتحول النص وينحرف إزاءها عن ادراك معناها الثابت؟
٥. هل تنطلق الاستعارة في الرسم السريالي، بدافع الواقع الفكري أو البيئي أو النفسي ؟
٦. ما هي التحولات في الرسم السريالي في ضوء تشخيص الاستعارة، فضلا عن تحديد منطلقاتها ؟
٧. ما هي المهيمنات والضواغط الفكرية المؤثرة، في تحول الاستعارة في الرسم السريالي ؟

أهمية البحث والحاجة اليه

تأتي أهمية البحث في تقصي أبعاد المنظومة الشكلية في الرسم السريالي، فضلاً عما تمثله آليات الفعل التركيبي الاستعاري، مما يحقق نقلة نوعية في مديات التأويل، من حيث غزارته، عبر تفعيل تمظهراته، المعززة بالمقاربات المعرفية والجمالية والفنية والفلسفية، لذلك تكمن أهمية الدراسة بكونها احدى المنطلقات الأساس في الفن المعاصر.

أهداف البحث

- كشف الاستعارة وتحولاتها في المنظومة البصرية للرسم السريالي.

حدود البحث:

ستقتصر الدراسة الحالية على تناول المحاور الآتية :

- الحدود الموضوعية : دراسة تحليلية للرسم السريالي.
- الحدود المكانية : النتاجات الفنية للرسم السريالي في أوروبا.
- الحدود الزمانية : ١٩٢٢- ١٩٣٨

تَحديدُ المُصطلحاتِ

١- الإستعارةُ : (metaphor)

- الاسْتعارةُ لغةً :

" الاسْتعارةُ من العاريةِ ومَعْنَى أعَارَ رَفَعَ وحَوّلَ (ومنه إعَارة الثّياب والأدوات، واستعار فلان سهماً من كنانته رفعهُ وحولهُ منْها إلى يده) وفي الحديث الشريف: (مَثل المنافق مَثل الشّاة العائرة بين غَنَمين، أي المترددة بين قَطَيْعين لا تدري ايهُما تتبع) والاسْتعارةُ : هي نقل الشّيء من حيازة شخصٍ إلى شخصٍ آخرٍ حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه والإلصاق به.والاسْتعارةُ في علمِ البيانِ: نوعٌ من المجازِ اللغوي علاقتهُ المشابه دائماً، (تشبيه حُذف منهُ أحد طرفيه)." [١]

و " (اسْتَعَارَ) الشيء منه : طلب أن يُعطيهُ إيّاه عاريّةً. ويقال : استعاره إيّاه. (الاسْتَعارةَ) : (في علم البيان) : استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال. كاستعمالُ الأسد في الشُجاع. و- الكلمة المستعملة على الحدِّ السّابق. و- الاستعارةصَكٌ يطلب به القارئ كِتاباً من المكْتباتِ العامة يُذيلهُ بتوقيعه فيكون سنداً عليه." [٢]

- الاستعارةُ اصطلاحاً :

فقد وردت الاستعارة في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها " صورة بلاغية، يمكن أن تكون لغوية أو إيقونية. وهي مصطلح في البلاغة القديمة، استعادته الشكلانية، وتعمل (الاستعارة)على فتح فضاءآت سردية، بثنائية تصويريتها " [٣] أما (وآلاس ستيفنز) فيَعرفها على إنها " الشريك اللفظي لفنان عصور ما قبل التأريخ، في دمجه نتوءآت الصخرة وصورة الباربيزون داخل العمل الفني في (التاميرا) . وتساعدنا النظرة المتبصرة على التمييز بين الاستعارة والتشبية، عن طريق وضع تزامن العملية الاستعارية، مقابل التغيرات الزمنية للتشبيه. والاستعارة كما هو شأن الإدراك الحسي التحولي للرسام تكشف عن واقع آخر، مُركز. " [٤]وفي النقد الأدبي تُعد النظرية التفاعلية من أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشاراً وأقربها الى التطبيق العملي، فالاستعارة بالنسبة الى مؤيدي

١-http : // vb . werb.com.

٢- ابراهيم أنيس، وآخرون،المعجم الوسيط، ج١ ، ٢، دار الدعوة، استانبول، تركية، ط٢، ١٩٨٩، ص ٦٣٦.

٣- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،١٩٨٥، ط١، ص ١٤٤- ١٤٥.

٤فرانكلين ر. روجر، الشعر والرسم، ترجمة : مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص ١٢٨.

هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، " وهي تحصيل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، و تبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفاً جمالياً، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخييلياً، وعاطفياً..." [٥] أما في البلاغة العربية فإن ابا منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي (ت ٤٣٠هـ) يعقد فصلاً عن الاستعارة قائلاً " إنها من سنن العرب، وهي أن تستعير للشيء ما يليق به، ويضع الكلمة المستعارة له من موضع آخر، كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان : رأس الأمر، رأس المال ، ووجه الأرض، وعين السماء، وحاجب الشمس، وكقولهم في التفريق: انشقت العصا، وكقولهم في اشتداد الأمر : كشفت الحرب عن ساقها، وأبدى الشر ناجذيه، وحمى الوطيس، ودارت رحى الحرب، وكقولهم أفتر الصبح عن نواجده، وسل سيف الصبح عن غمد الظلام،... ، وتبرجت الأرض، ودبت عقارب البرد،... وشابت مفارق الجبال. " [٦]والاستعارة "عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته، وإيحاءآته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها أو معالمها. والإستعارة تقوم على التركيب لا على التحليل والتركيب معا، فقد ذكر أنها أحيانا لا تنحل الى أجزائها التي تألفت منها،ذلك لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي وإثارة الإعجاب."[٧]

الاستعارةَ إجرائياً :هي التركيب على مستوى الشكل، الذي يُظهر النشاط المعرفي والنفسي والرمزي في الفن. والذي من شأنه أن يُفعل الإدراك الحسي التحولي، في ضوء غاياتها الجمالية والفنية والتخيلية.

الإطار النظري

أولا : الاستعارة: المفهوم والمعنى في الحقل البصري

الاستعارة مفهومها

لاريب في أن الاستعارة تتعلق بالإنجازات التركيبية، منظور إليها على أنها مقاطع تظهر في سياقها بنى استعارية، متداخلة ومنحرفة من حيث المعنى، فهي تشتغل على آلية إقصاء المعاني الحرفية عن النص، على وفق سياقات تحكمها آليات عمل تفهم على انها افتراضات متشكلة، بكيفية تركيبية وإيمائية ومفاهيمية.(ليست الاستعارة لحظة من لحظات التشخيص في الخطاب الفلسفي، إنها لحظة من لحظات بناء المفهوم ذاته، ولم يكن لجوء الخطاب الفلسفي الى الاستعارة بمعناها العام، لجوءاً الى المحسنات البلاغية. بل أداة من أدوات الإقناع، لعبت دوراً في تكوين هذا الخطاب واشتغالة عبر تاريخه في بناء معناه)[٨]

أي أن سلوكنا الأخلاقي وتجاربنا الجمالية لاتخلو من بعد عقلي، إزاء المجهودات التي يبذلها الخيال، إذا ماتصورنا أن هذا الخيال هو الداعم والمفعم بالشك، إلا انه لانظير له إلا عبر مفاهيم عقلية فلسفية، ولذلك فالخطاب الاستعاري الذي تم بناؤه عبر سلسلة من الطروحات المعرفية، عند(ديكارت) مثلا (فهو أول من دشن

---

[٥]- يوسف إبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الابعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، عمان الاردن، ط١، ١٩٩٧،ص١٢٩.

[٦]- الصاوي، أحمد عبد السيد، مفهوم الإستعارة، دار المعارف، الأسكندرية، ١٩٨٨،ص ١٥- ١٦.

[٧] http :// vb we٣rb.com

[٨] http: // www. Philomaghreb.Com.

في العصر الحديث فكرة أن المعرفة رؤية ونور. وأقام منهجه على أساس المعرفة اليقينية التي لا يطالها أي شك، عبر رفض كل معرفة احتمالية والوثوق بما هو معروف معرفة تامة، وما هو غير قابل للشك. ونظر الى العقل، باعتباره مسرحاً فكرياً توجد فيه مواد استعارية (هي الأفكار) يضيئها نور داخلي (نور العقلي الطبيعي)، ويراقبها مشهد استعاري(هو قدرتنا على الفهم) ويسمي(ديكارت) الرؤية العقلية حدساً، وهو ما يمكنه من رؤية الأفكار واضحة ويميز فيما بينها)[٩]

وهنا يكاد يطغى على الفلسفي او الجمالي والفني، كيفيات الفكر الخاصة. فتجاربنا وأحاسيسنا وذاكرتنا البصرية تتيح لنا توسيع إمكانات الاستعارة، لكن في ضوء القدرات العقلية.وكذلك يمكن أن تتجلى الاستعارة، وعبر الخطاب الفلسفي عينه، فتفهم على كونها "تظاهراً لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط ، بالمعتاد، بالعادي، والى الارتفاع والتسامي، طلبا لمزيد من العمق، والى التوقف عند الفروق، والى توحيد ما هو منفصل"[١٠] وهنا تتوسع النظرة الدلالية من حيث تضمين المعنى، فالتراكيب تندمج فيها العناصر الموضوعية والومضات المعبر عنها بالفضاء، ليؤلفا باستخدامها تراكيب تزامنية من دون أن يفوق أحدهما الآخر، وكذلك توجيه سياقات النصوص البصرية، بغية انزياح الواقع المرئي، على نحو يفوق المعطيات المحددة، وبالشكل الذي يظهر لنا تبدلات الصورة، الى الحد الذي يجعل منها ومضات، تتشكل بتحولاتها ومن ظاهرة الى أخرى.

الاستعارة وتقنيات الإظهار في التشكيل

تمثل التقنية قدرة الانسان (الفنان) على تحوير المادة الخام، وبالطريقة التي يجعل من وعيه القدرة على فهم البنية الكامنة لها بعد تشكيلها وعلى مستويات، منطلقاً من وعيه الذاتي وقدرته الاستعارية. (فالتقنية غالبا ما تلجأ للمفاجأة والترحيل، وتدفع الشيء الى التخلي عن معناه بالذات، وذلك بتخييب أمل انتظارنا المعتاد. ويذكرنا (بريتون) بمثال (مارسيل دوشامب)، الذي ذهب باحثاً عن أصدقائه ليريهم قفصاً بدا لهم فارغاً من الطير، ونصفه مليء بقطع من السكر، ثم طلب منهم رفع القفص فدهشوا لأنهم وجدوه ثقيلاً جداً، ذلك أن ما ظنوه قطع سكر، كان في الواقع قطعاً صغيرة من الرخام، قطعها (دوماشب) بهذه المقاييس، بعد أن دفع النفقات الكبيرة)[١١]

وفي هذا تأكيد على الصيغة التركيبية الجمالية للفن، مع كونه في الوقت ذاته نشاطاً بنائياً، ولهذا يخلص (ديلاكروا) الى القول بأن "الفن هو عبارة عن نشاط صُنعي ... لأنه لايمكن أن يكون ثمة فن حيث لاتكون هناك صناعة fabrication "[١٢] وان البحث في المدى التشكيلي بطريقة تهدف الى منح أبعاد للرؤية البصرية وفي ضوء تحولات الاستعارة فالموقف يذكرنا بالتكثيف والاختزال اللذين كان يؤكد عليهما (بول ريكور)، وكذلك البحث عن الجوهر ذي الإمكانية في تدفق المعاني والصور وبتجريدات عقلية، تتضمن استعارات بصرية. فالخطاب البصري مسكون بهاجس التأويل الزماني المنفتح على كم من الأنساق التي تشكل انبهاراً لانثيالات لا حد لها من الرموز،

---

[٩] http: //www.nizwa. com

[١٠] هيغل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طراشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩،ص١٥٦.

[١١] - الكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة، وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ١١١- ١١٢.

[١٢] محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر،دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،١٩٨١،ص ٢٥-٢٦

وذلك بالاعتماد على العاطفة وطريقتها التأليفية الشاعرية، وكان قد. (لجأ الفنان الأسباني (غويا) و (جيريكو) بعمله (طوافة ميدوزا)، الى التآليف الكبرى دعما لإلهامهم، إلى الاستعارة الرمزية والى الأدب .حيث أتاح لهم استلهام النص الادبي، إدخال عنصر الشعر الى اللوحة.فهي تنتسب الى (الرومانسية) بصداها الأدبي، تلك اللوحات التي استمدت موضوعاتها من" دانتي وشكسبير وجيته و ولتر سكوت") [١٣]وبهذا الاقتران تشكلت من خلاله فلسفة الرومانسية الداعية الى تحرر الفن، وذلك بالدعوة الى أهمية الشعور الداخلي المتطرف، وهي الغاية المرجوة للفن الرومانسي. إذ ان مثل هذه اللحظات لاتأتي من الخارج، بمعنى لاتتفق مع اي من الأفكار، بقدر تنافذها البصري، إزاء رمزيتها ومجازيتها فهي تخلع الطبيعة الشعرية على الأشكال من خلال الرؤية الاستثنائية.

ثانياً: تحولات تقنيات الإظهار في التشكيل

يمكن أن نعد النتاجات الثقافية والفنية والجمالية إحدى تداعيات حالات الوعي الإنساني في تفاعله مع المحيط . فنحن إذ نشير إلى أهمية الدور الكبير للتحولات التي مارسها الفكر في جسد المنظومة البصرية للفن، فتارة يتنكر للفن وبما يحقق ذاكرتة البصرية السايكولوجية ، وتارة أخرى يلجأ للركون خلف الأنظمة ذات الطرز المنطقية المحددة.

بيد أن محاولة أخرى لإيجاد صيغ أكثر افتراضا في قراءة المشهد الطبيعي البصري ، أوجدتها المعطيات الغامضة المستنبطة من الواقع والمعبرة عن شمولية النظرة الفكرية وبشكلها المثالي . وبالمعنى ذاته نرى إنجاز(كوكان) يتلخص (في التداخل بين الطبيعة (أي الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان مع إيجاز أشكال الطبيعة ، بل تحريفها في بعض الأحيان ، والمبالغة في ألوانها، بل تغييرها من أجل إبراز فكرة الفنان أو (الرمز) إليها – ومن هنا كانت تسمية هذا الاتجاه بالتأليفية" Synthetisme "أو الرمزية "Symbolism")[١٤] ومن ثم يمكن أن نفسر الرمز (الكوكاني) على أنه التعبير المتصاعد بالرمز ، وهو بمثابة تجسيد للرؤى الخيالية، فيتحرر النتاج من خلال التعبير عن هذه الرؤى التي تمثل مستخلص التجربة الذاتية ، مما فتح المجال لأن تبدو التجربة الفنية إزاءه أكثر انفتاحا باتجاه التأويل ، ووفق منظومات تسقطها الذات الفردية ، بمعناها الانعزالي والخيالي والعاطفي الأكثر تحولاً . وهذا يتقارب مع ماقاله (كيرشنر) وهو من مؤسسي جماعة الجسر الألمانية "ليس هناك فن حي دون عاطفة أو إحساس ، فبدونهما يصبح الفن صنعة عندها ما نفع الوعي وما نفع الأحساس بالفن ؟ إنه لكي تكون واعياً عليك أن تعرف وسائلك ، أن تتبين كيف يعمل اللون ،أن تمتلك الخبرة في التكوين.الإحساس هو المخيلة، ابتكار طرائق التشكيل ، ابتكار الأهداف، استخدام القوانين المعروفة، في اتجاه معين- كل شيء وكل ماسواه يبقى في إطار العمل الفني الذي يتعذر شرحه ذهنياً"[١٥] هنا يبدو المناخ الجمالي اكثر انفتاحاً على الصوفية: عالماً ليس محدداً بالأشكال بقدر الإفصاح عن أسرار اللغة الدفينة، فهي متماهية إلى درجة من الصعوبة بمكان شرحها أو الإحاطة بها ذهنياً.

ووفقا لهذه المنطلقات التي منحت التصورات الحرة للمخيلة ، الدور الكبير لأن يمثل مقاربة صورية للاستخدام الثر غير المنطقي (أو غير العقلاني) للمواد وبطريقة تؤكد أهمية أبعاد الرؤية التلقائية وتُسْتَشَفُّ

[١٣] محمود أمهز الفن التشكيلي المعاصر،مصدر سابق، ص ٢٥-٢٦

[١٤] سارة نيومايز، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

[١٥] هورست أوهر، روائع التعبيرية الألمانية، مصدر سابق ، ص ٨١.

أبعاد الصورة عبرها، التي يبدو فيها أن كل شيء قد تحول رمزاً ويتعذر الإحاطة به، كون وجود الأشكال فيها وجوداً مجازياً، وهنا يتقارب وأبعاد الرؤية الفينومينولوجية، التي لاترى في الوجود الموضوعي سوى ميدان عرضي، او طريقة للوصول الى لحظات ا لتجلي، التي تتمثل لاموضوعياً، ومن ناحية اخرى يمكن التأسيس لإمكانات اخرى للاستعارة، منحت الشكل أبعاداً جمالية كوزمولوجية فرضتها التكنولوجيا المعاصرة، ولذلك يمكننا القول إن هناك إمكانية التأسيس لحقول معرفية وفلسفية وجمالية وفنية أخرى، أو لنقل نقل التكنولوجيا وهذا يقربنا من فكر(ماركيوز) لكن عبر فكره النقدي للتشيؤ، الذي أصبح ملمحاً لراديكالية الفن في المجتمع المعاصر، ولذلك فهو يقف بالضد من محاولات تسييس الفن وطابعه الثوري، مثلما حصل في تشكيل مابعد الحرب العالمية الأولى. حيث (أقصت اللوحة تاريخها الشكلي في أحادية المادة ، فاقترب جسدها من ثنائية الناعم والخشن والمتعرج والبارز، ثم استعملت بعض مواد البناء نفسها مع قصاصات ممكن أن تلصق بطريقة الكولاج ، لكن ليس الكولاج الذي جاء به (براك) و(بيكاسو). إنما وضع اشياء ديكورية تسهم في بلورة الشكل الملمسي التجريبي للعمل ، واذا كان يقال: إن الأسلوب هو الإنسان يمكن القول الآن إن الأسلوب هو المواد التي سوف تبقى لزمن تلبي حاجات عصر- الأمكنة) [١٦]

أي ليس هناك متسع للبحث عما هو جمالي، إزاء منطق التصنيع الثقافي الذي مازال ينظر الى الفن على انه سلعة، لكن في المقابل لايعد هذا في الواقع صدمة للفن، إذ إن الانقطاع الذي حددته السريالية قد منح الخيال اهمية كبيرة، بغاية البحث عن الإمكانات الكامنة.

بمعنى آخر تأكيد أهمية دور المخيلة في ممارستها الحرة ، لتشكل المواد بطريقة تركيبية جديدة ، تتنافى وتقاليدها السابقة ، لتماثل ديناميكية وأزمة الزمن المعاصر. أي نأخذ بأهمية دور العناصر الداخلة في تركيب الأنظمة البصرية ، بكونها صيغاً تأليفية ، تدعو الى الجمع بين عناصر استعملت إزاء منهج شاعري خاص . وذلك ببنائه بشكل وحدات متنافرة ، ركبت بتلقائية وهي بمثابة إشارات تتناقض والرؤى التقليدية.

ثالثا: التحول في الفن بين المفهومات والوقائع

لقد بلغ التحول الشامل لمجموع القوى (الكوزمولوجية)، وبصفتها الكلية، أهم سمة من سمات التحول في المعطيات البصرية الراهنة، إذ إن صفة التلاحم والتضافر ما بين الفن والفلسفة والعلم والصناعة، فضلا عن تبادل أدوار النظرية والتطبيق، كانت قد طرأت بدورها على مختلف الأنشطة والمواقف التي يقوم بها الفنان، بعدّها مؤشرات لوسائط ناقلة، ومفعلة في الآن ذاته في ديناميكية الوظائف – الوظائف بطابعها الجمالي والفني – فكان الوعي بكونه مراقباً بصرياً للنمو والتكاثر والتحول في الخارج، يستقرئ ردود الفعل، لأجل كشف رؤى جديدة وعلى نحو تركيبي. وفي كل مراحل التحول ثمة رؤى تواكب الواقع المتغير وترصده وتسقرئه، فضلاً عن الأدوار الميثولوجية والسايكولوجية الكامنة، والتي يمكن أن نرصد فيها تاريخ الأسلاف.

ووفق هذا المنحى وضع (شلنك) (١٧٧٥- ١٨٥٤) فلسفة كاملة مزدهرة للفن فالفنان وحده بين البشر- قادر على حدس المطلق، ومن ثم فانه يقدم في عمله (لا متناهيا، لا يستطيع اي فهم متناه الإحاطة به كاملا. لن يتسنى فهم كل هذه النظرية الرومانتيكية في العبقرية بغير الإشارة الى اللاشعور أو (العقل الباطن). ومن الحق

[١٦] اللوحة التشكيلية وصدمة التأريخ .www.iraqart.com.

ان الانثروبولوجيا الرومانتيكية بوجه خاص قد افترضت وجود (عقل لا عقلاني أو لا شعوري) واذا قلنا ان الرومانتيكيين لم يخترعوا اللاشعور فانهم على أقل تقدير أول من تحدث عنه بتحرر وافاضة. واستعمل اللاشعور في وصف العملية الخلاقة، ووصف ناحية الليل في الحياة الانسانية وعالم الاحلام والوحوش والأشباح. لقد كان تصور اللاشعور تصوراً ميتافيزيقياً أكثر منه عمليا.. ولوحة الفنان عادة مثل نبات ينمو لا شعورياً أو كمستودع يعمل من خلاله "الأبدي" ويعبرعن نفسه)[١٧]وبهذا المعنى، يقترب النتاج الفني الابداعي عند (شلنك)، بالتسليم بوجهة النظر، التي تحيل كيفيات المنجز الى الحياة الوجدانية، وهي الى حد كبير تمثل صورة الحرية التي تنتاب حياة الفنان، في مجرى تعامله واحساسه بالحياة العملية. وعلى هذا النحو تظهر الحاجات الجمالية في الفن، على نحو قوامه استخلاص التجربة الذاتية، بالشكل الذي يستدعي الذاكرة البصرية والرؤية الميتافيزيقية، والتي قوامها التحرر من تفاصيل حدود الحياة الطبيعية.

وكذلك نرى (البيركامو) (١٩١٣-١٩٦٠) (يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، ومن ثم فإن هناك ربطاً بين العمل الفني، والموقف الميتافيزيقي للإنسان، وان على الفيلسوف أو صاحب الميتافيزيقيا ان يواجه العبث الذي يسود العالم، وان يعمل جهده في سبيل إعادة تشكيل الوجود، وصياغته من خلال فكره أو عمله الفني. وعلى الفنان المتمرد، أن يحاول فرض وجوده في صورة شكل فني جديد، منظم، او في صورة تصور معقول عن العالم) [١٨] اي ان كل اثر فني هو استنكار لكل ما هو واقعي، وأن الخيال بمثابة المحفز الذي يكشف عن هوية الوجود بكونه معادلاً سايكولوجياً عن تمرد الفنان. إذ إن الإيهامات المنبثقة عن التخيل تنوء بمحمولات، تكون غائبة في الواقع عن الأشياء المحيطة بنا، فبإمكان العقل السريالي إن صح التعبير أن يدور حول التخوم التي يرى فيها أن بإمكانه الإحساس بالواقع، عندما يقف على مشارف حركية الوجود ويرصدها ليس بالتطابق لكونه معادياً تماماً للاستعارة.

وعليه (نستطيع ان نرى في مختلف تحولات الفن الحديث- التكعيبية، الوحشية، التعبيرية، الدادائية، السريالية، صوراً موازية للوجودية. اذ ان اشكال الفن هذه تعبر بواسطتها الخاصة عن افكار، وَضَعَ الوجوديون صياغتها الفلسفية. ينظر الى (بول سيزان) في العادة على انه اهم شخصية مؤثرة في الفن الحديث ممكن ان تتوازى اعماله الحركة الوجودية، اذ نرى عنده نهاية للأشكال التقليدية في الفن وانجازاً لأشكال جديدة، وهو يمكننا من ان نرى الاشياء بطريقة جديدة وفي علاقات جديدة) [١٩]

وهذا في الواقع تعبير عن الاتجاهات الفنية الحديثة، اذا ان ما تم فهمها على انها مواقف وجودية سايكولوجية المنحى، مردها الى ذلك الشعور المتمرد والمتحرر صورياً، وبهذا الصدد تتبلور فكرة (السريالية) و (الكتابة الآلية) عند (بروتون) وهي (عفوية الفكرالطليق،) [٢٠] ووفقاً لما ذكر فقد تبين للباحث، بأن تحولات الاستعارة في الفن، هي لحظات التفاعل المتصل للأثر، كونه تحرري المنحى، يعبر عن التجربة الشعرية المتمردة، أو محاولة استشراف النهايات ليس مما هو متشيىء، إنما الفكري والخيالي معاً.

---

[١٧]- فرانكلين - ل – باومر، الفكرالأوربي الحديث (الاتصال والتغير في الأفكار، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩،ج٣ ، ص٣٢- ٣٣.

[١٨]- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٧، ص ٢٦٠.

[١٩]-جون ماكوري، الجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، مراجعة، فؤاد زكريا، سلسلة عالم المرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢٨٧- ٢٨٨.

[٢٠]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب،بلا ،١٩٩٩،ص ١٧٤.

إجراءآت البحث

مجتمع البحث

نظرا لسعة مجتمع البحث وتعذر امكانية حصر اعداده احصائياً، لطول المدة الزمنية من عام (١٩٢٢-١٩٣٨) ولكثرة نتاج الرسم السريالي فيها ، فضلا عن كونها حقبة مهمة في نضج السريالية ، فقد اطلع الباحث على مصورات كثيرة للأعمال الفنية (الرسم السريالي) في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك عبر شبكة الانترنت والتي تجاوزت الـ (١٥٠) عملاً سريالياً وبما يغطي هدف البحث.

عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث ، تم تصنيفها حسب الاتجاهات والأساليب الفنية وبما يتناسب مع حدود البحث الزمانية ووفق تسلسل وزمن ظهورها ، وقد تم اختيار عينة البحث ، وقد بلغ عددها (أربعة) نماذج فنية،تم اختيارها بالطريقة القصدية التناسبية ، وبشكل يتلاءم مع المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث، وقد اختيرت وفق المبررات الآتية:

١. انها ممثلة للمجتمع الاصلي.
٢. تعطي النماذج المختارة فرصة للباحث للإحاطة بفكرة تحولات الاستعارة في الرسم السريالي .
٣. انها تمثل وتغطي مرحلة الاتجاهات والأساليب الفنية للرسم السريالي .
٤. ٤.يظهر في النماذج المختارة التباين، من حيث الأساليب والتقنيات المستخدمة ، وبما يتيح الفرصة لمعرفة آليات الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي.

منهج البحث

حددت مشكلة البحث الحالي وهدفاه وعيناته اتباع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

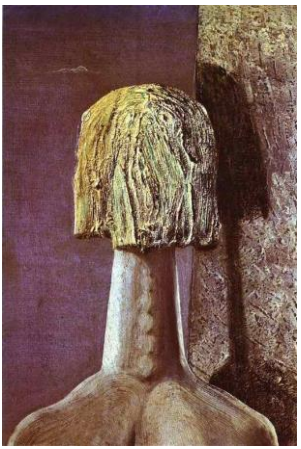
أداة البحث

لأجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي في أوروبا، اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث ،فضلاً عن منظومة التحليل في أدناه ومنهجيته ، بوصفها اداة البحث الحالي.

*منظومة التحليل

الوصف البصري/ تحليل أنظمة التكوين/ تقنيات إظهار السطح البصري/ المرجعيات المؤسسة للسطح البصري/ الأسلوب أو الاتجاه/ فكرة الاستعارة في العمل الفني.

تحليل عينة البحث
إنموذج (١)



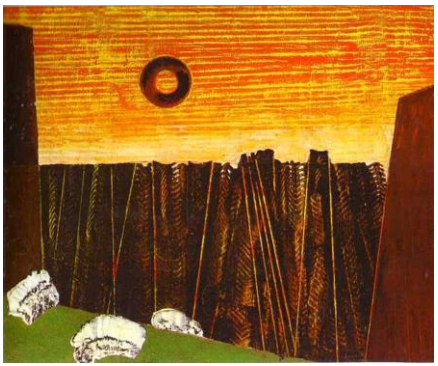
إسم الفنان: ماكس ارنست -إسم العمل: eve, the only one left to us-تاريخ الإنتاج: ١٩٢٥-المادة: زيت على ورق ومواد مختلفة-القياس: ٥٠×٣٥سم- العائدية: مجموعته الخاصة.

يستعرض (ارنست) عبر عرضه البصري هيئة تبدو ذات كتلتين، ففي المقدمة تبدو هناك هيئة انسان نفذت ملامحه باستطالة، حيث امتد العنق طويلا، وهناك شعر كثيف يغطي الرأس بالكامل فبدا على شكل قبعة،والى الجانب الأيمن من الشكل امتد جدار تناغم سطحه بالكامل مع كتلة الجسم، كما ويبدو ان المنجز قد نفذ باللون الأحادي الأزرق (بروسيان)، واللون الزيتوني (آرمي).

يعتمد النظام البصري على تركيبات غير متوقعة (افتراضية) وذلك لكثافتها الحسية والرؤيوية ، فبدت بصورة موازية لعالم/ الجمال/ والقبح/ والرعب/ الضخامة/، فينقلنا (ارنست) عبره الى حيز الاختبارات البصرية البديهية، حيث الخلط للساكن والمتحرك، مؤسس على عناصر شبه هندسية (الأسطوانة، المستطيل) لتكون تكثيفاً مفاجئاً للرؤية البصرية، إزاء الدلالات الشاخصة، على أثر تحول الشكل البشري الى عنصر- هندسي معماري، فإستدارة الرأس هي دلالة الترقب في عمق الفضاء.ومحاولة الكشف عن عوالم خفية، ولذلك منح الكتلة المجاورة دورها الانتقالي في تفعيل حركة الشكل بعدّها كذلك منطقة شد بصري أخرى مضافة الى التكوين، هنا عمد (ارنست) الى اختيار تقنياته معتمداً على التكثيف المفاجئ، وما يمنحه ذلك من تباين واضح، بغية استدراج عالمين في آن واحد وعلى نحو هندسية الشكل، الى جانب التعبيرية المفعلة بالتباين الملمسي- الواضح عبر المنعرجات والأخاديد للشكل الإنساني والجدار، واللذين يمنحان إيحاءاً بحيوية الجدار. وللتخفيف من حدة الكتل في المقدمة عمد الى إحالة الفضاء الى مساحة ناعمة يتباين سطحها الملمسي مع الجدار.لقد منح (ارنست) المنجز تعبيريةً واضحة، واقعاً تحت تأثير طريقته المستحدثة في الكولاج بصياغاته الأفقية والمتموجة والمنحرفه ،وهي علامة وجودية لما يسكن في ذاتية الأنسان المعاصر من تعقيد ازاء الواقع المعقد، فالقاعدة المادية بما لها من قدرة على الإيحاء، تمنح العمل الفني وجوده بعد أن يستقريء طاقات الاستعمال الآلي،مستنبطاً تقنيات جديدة، ومستفيداً في الآن ذاته بما تقدمه اللحظة العابرة وطبيعة المواد نفسها من شعرية تبعث على التخيل.

فالعلاقات المجهولة في الأنموذج، هي واحدة من افرازات التفاوت مابين الإنسان وعالمه المحيط، الناشئة بفعل التقنية التلصيقية التي غايتها الاستغلال الممنهج للصدفة المصطنعة، وعلى أثر اجتماع كتلتين منفصلتين وعلى مستوى يبدو أن من غير المناسب التقريب بين حقائقهما المتنافرة، لكنه في الغالب الأعم يتخطى (أرنست)

طابعها التقني ليثير فينا شيئاً لا واعياً في الخيال. وهنا يتحايث الفعل التقني في أنموذج آخر لـ(ارنست) مثلما في الشكل (أ). إذ تصبح التقنية التلقائية عنده الأسلوب الثابت في فنه المتحول، حينما يضعه خارج التوقعات فيبدو في الشكل عظام سمكة كبيرة على حافات غابة، وهي استعارة يناشد فيها التكثيف المفاجئ، والمفعلة بطريقة الكولاج وبشكل عفوي أيضاً.



هنا استعار(ارنست) في تجاربه التقنية، التلميحات المقدمة بالشكل الفلسفي والأدبي والنفسي- فالتجارب التقنية عنده هي استمرار للصدى العلمي العميق، فالوجود المتكثر والمتكرر للرمز في أعماله هي واحدة من المجموعات الخطية الافتراضية التي تتصور من خلالها الأشكال، المتباينة، إذ تتحول الى مخلوقات غريبة فالجسد يقيم علاقة تبادلية رمزية مع الجدار، والأرض تتحول الى آثار بصمات لكائنات حية.إن هذا التوافق التام الذي نمذج أشكاله المركبة، وعبر سلسلة من الأعمال الآنية المتحولة السطوح، تعود بمرجعياتها الى الرومانسية بإنطلاقاتها نحو مستقبل مجهول، فضلاً عن النهج الفرويدي المشار إليه في الفعاليات وفي سياق استبعاد منطق الهوية. شكل (أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن الإستعارة، هي الآلية التي تُفعلها سطوحه البصرية المتحركة، نتيجة لقوة الشد والجذب الممارس بفعل التناقض البصري في سياق اختلافها وتحولها، فتوقظ ردود فعل العقل الباطن الباعث على التخيل. أي هناك محاولة للبحث عن الجوهر الكامن في الشيء، ومن ثم يزداد توغل الإنسان في حيثيات الوجود، اذاً هو نوع من الانسحاب الى الداخل وقد بشرت به الرومانسية كذلك بانفعاليتها وسريتها، لكن هذه المرة وصلت الى غنى الاستعارة عبر الوسائل الجديدة في التعبير والمرتبطة بالاختزال والتكثيف.

إنموذج(٢)

إسم الفنان: أندريه ماسون-إسم العمل: figure (شكل)- تارخ الإنتاج: ١٩٢٦- ١٩٢٧-المادة: زيت ورمل على قماش- القياس: ٤٦،١×٢٦،٩سم- العائدية: جمعية حقوق الفنانين / نيويورك - باريس.

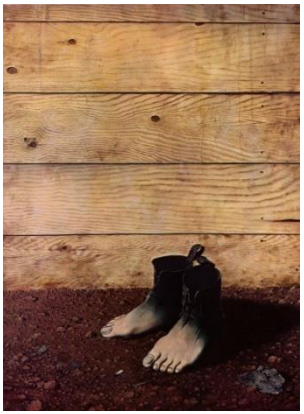
يمثل المشهد البصري ملامح انسانية مجردة، إذ أخذ الخط (الأوكـري) المائـل الى الجـوزي (سـاينا) يغطـي جميع أوجه سطح الأنموذج، مع الأخذ بأهمية تفعيل دور الخط، بإشاراته اللونيـة المتوزعـة بعفويـة عـلى شـكل خطوط متموجة حمراء (قرمزية) وسوداء، فضلاً عن بعض البقع تمثلت بلون زيتوني (آرمي) منفذة على شكل كتل تبدو وكأنها لصقت بإحكام على سطح اللوحة.

يتكون المشهد البصري بفاعلية الخط المتشكل بعفوية، كونه حالة من حـالات الـتجلي او الظهـور، تَحَـرَرَ عبره الفنان من تمثيل ماهو واقعي، لأجل البحث عن مضامين وأبعاد الرؤية الذاتية، فحدث أن استعار الفنـان الى عالمه الفني كمّاً من الإشارات والرموز، عبر تفعيل دور الحركة الآلية لها، ليكتشف عبرها الفنان أنظمـة جديـدة، لبلورة عالم غني بالممكنات، فالإشارات العفوية بألوانها الصريحة تبدو ثلاثية الأبعاد على أرضية مسطحة هادئـة. فيتعزز دور الشكل الخطي بعد منحه سلطة شروع البناء التركيبي. فالتباين واضح إزاء تعددية حركة السطوح، إذ أحدثت البقع اللونية تأثيرها التقني الملمسي، الذي امتاز بخصوصية نشر سـطوحه الجماليـة، بتأكيـد الارتفاعـات والانخفاضات وبتنـاغم واضـح، ولأجـل أهميـة الفضـاء التعبيريـة ، شـكلت خصوصـيته تحريـك الرؤيـة البصـرية وباتجا هات مختلفة، والتي كثيراً ما تمنح التوسع في مجال الفهم الجـزئي، عـبر تعـدد البـؤر المركزيـة، وهنـا يكـون المجال واسعاً لاستيعاب المنظومة ككل على أنها ذات طـابع، شـمولي، شـاعري، ودلالي حيـث الخطـوط المتموجـة والمتكسرة تنشر فضاءاً مفتوحاً بفاعليةً لا تـدرك بـداياتها أو نهاياتهـا. لقـد لجـأ (ماسـون) الى نـوع مـن الكتابـة التلقائية - بتأثير من الآلية التي نادى بها (فرويد)و(بريتون) في بيانه السر-يالي – التـي تُسـجل تجرياتـه بعيـدةً المدى عن رقابة المنطق العقلي المبتسر، بعد أن يُكيف حركة الخط الطليق المستعار في أحيان من التكعيبية ولكن بتلقائية، مع تحوير المفهوم المكاني لها. هنا يقترح (ماسون) بقايـا صـور ونمـاذج بعـد تعزيزهـا بالإضـافات الآليـة السريعة، ليجعل منها أنموذجاً مبهماً. ومن الواضح أن (ماسون) يستعير شكل السمكة في أنموذج آخر لكن برمزية عالية مثلما في الشكل (أ). مع تفعيل التقنية ذاتها التي كثيراً ما ارتبطت بطقوس آنية، يتحـول الشـكل إزاءهـا الى رمز، مما يعزز دور المرجع الأسطوري، وهنا يظهر تأثير (فرويد) الى حد كبير في فكرة جوهر الحياة البشر-ية التـي تقع خارج نطاق التفكير الواعي، والبحث في أسس الوجود البشري. وهنا تكون الآلية المتحـررة مـن الاصـطلاحات الفنية أقرب الى النثر، حيث يجري (ماسون) حواراً بين شاعرية الكلمات والصور.

شكل(أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن السريالية عند (ماسون) هي الآلية التي تتوج العمل، فتؤسس نظاماً شمولياً، وذلك عبر فاعلية الحركة التلقائية التي تحدثها طبيعية الخامة، التي كثيراً ما تمـنح اشـتغالاتها التجريديـة على السطح، تحولاً يستمد مقوماته من الخطاب الدلالي،الذي يشـتغل عـلى القاعـدة البصـر-ية المتعـددة نفسـها، فيمنح إيحاءاً فضائياً لا شكلياً، رؤيوياً وجوهرياً في آنٍ.

إنموذج (٣)



إسم الفنان: رينيه ماغريت،إسم العمل: الموديل الأحمر the (red model)،تاريخ الإنتاج: ١٩٣٥، المادة: زيت على الكنفاس، القياس: ١٨٣×١٢٦سم، العائدية: متحف فان، روتردام، هولندا.

يبين لنا المشهد البصري مقطعاً مستعاراً بصيغة التركيب تَمَثل بشكل أقدام إنسان، وهي مشابهة الى درجة كبيرة لحذاء جلدي. لقد نفذ العمل بتقنية وتركيب وتفاصيل دقيقة، مع مراعاة الظل والضوء. أما الأرضية فقد رسمت بشكل مقطع ترابي فيه أحجار متناثرة وبلون أحمر (قرمزي)، في حين احتفظت الخلفية بصفائها اللوني (الأوكري) والمتمثلة بمقاطع خشبية رصفت بالتوازي وبصورة أفقية، مع مراعاة الدقة في رسم عروق وحزوز الخشب والمسامير.

تمثل اللوحة فاعلية حدث صاغه الفنان عبر دراما تركيبية مستعارة، إذ يظهر في الجزء السفلي من التكوين شكل لأقدام يحتل فيها الإيهام المركز المهيمن والضاغط عبر التباينات الملمسية، مع الاحتفاظ بصورة متناوبة غير مستقرة بالجزء الإنساني المقتطع تارة، والمادي الصناعي تارة أخرى. ويتضح لنا ثمة حركة دلالية تحوم حول الشكل بدلالة الفضاء المحيط، والذي يحتل مساحة واسعة فضلاً عن كونه منطقة جذب بصري وكظاهرة استعارها الفنان، بغية تحقيق الاستقرار، الذي يروم الفنان تحقيقه ليكون العمل بالتناوب إزاء وحدات التكوين وبطريقة الفعل ليعقبها رد الفعل وعلى نحو تحريك أبعاد الرؤية البصرية، لتشمل جميعها حيثيات التجربة وبعلاقة ديناميكية. وهنا يحاول (ماغريت) الجمع بين توصيفات غريبة، تحوم حول عالم الواقع وعالم الكائنات والموجودات الممكنة، والتي تحيلنا الى عوالم سحيقة، فمثلما يثير التأثير المحفز لإدراك الفنان وخياله في العصور القديمة شكل جدار او صخرة، أو أية نتوءآت طبيعية، فيراها كائنات حية أو أي شكل طبيعي صدفةً. نرى الشيء ذاته عند (ماغريت) عندما رسم الخلفية على شكل الواح خشبية مرتبة بهيئة افقية ونقل لنا دقته المتناهية في رسم تفاصيل وعروق الخشب ، ولذلك فإن الصورة تحتاج الى إضافات خيالية أو لمسات طفيفة من الخيال، وسيكون الشكل من انجاز الخيال وليس المادة، ولذلك فالسريالية عنده تظهر في عالم نبيل لكن محكوم بهلوسة وهذيانات، فنرى الأشياء مألوفة بواقعيتها لكنها مستعارة ومركبة بطريقة غريبة تبعث على الدهشة، فالتناقض البصري للجدار المتمثل بشكل الخشب ودخوله المتنافر مع الموديل غالباً ما يشكل عزلة منطقية، وذلك لتقابلهما الغريب، فهو يحاول أن يقترح الوهم الذي يغير سياقات الأحجام والكتل في لوحاته.ولذلك يكتنف التكوين الشعور بالعبث السريالي حينما يقتطع الأشياء اليومية من واقعها المعتاد لتشكل بزمكانية الفضاء دلالاتها البصرية الأساس.وفي الآن ذاته يستعرض لنا (ماغريت) في شكل (أ) فنتازيا بعالم خاص، على نحو تفعيل الطاقة الدلالية

للفكرة عن طريق التشابه الأكثر كشفاً، والأكثر حقيقةً إذ إستطاع أن يصل الى دلالة تشكيله الرمزي بتصوير ما يفكر فيه، والتي تبدو الخبرة الشخصية لديه مصحوبة بألم وخوف إزاء التناقض الظاهري المشخص،حينما تتعادل التباينات بالتناقض المشار إليه من خلال باب القفص المفتوح والمغلق في آن. وهي ظاهرة بصرية تكتفي بالتقابلات الثنائية الى جوار القواسم المشتركة بين القبعة كرمز للتعامل الحياتي الى جانب الاختباء خلف القضبان. وبهذا الشكل يستعير (ماغريت) أشياءه الواقعية ويسقطها في سياقات غير تقليدية مما يمنحنا أبعاداً تأويلية دلالية وشاعرية في آن.

شكل (أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن المنجز البصري ينبني عبر سلسلة من الاستعارات السايكولوجية والآركيولوجية القادرة على احتواء الفعل البصري، بمدركاته التشخيصية الواقعية ، وهو بمثابة منطلق دلالي شاعري مستنبط قادر على الوصول الى عمق الفكرة، بالتأمل في حيثيات الملاحظات الإدراكية.

إنموذج (٤)

إسم الفنان: سلفادور دالي، إسم العمل: كائن بحري وهاتف، تاريخ الإنتاج: ١٩٣٨، المادة: طلاء معدني وجبس وبلاستيك، القياس: ١٩×٣١×٦سم، العائدية: مؤسسة إدوارد جيمس - المملكة المتحدة.

يبدو أن العمل ذو حس نحتي، ذو أبعاد ثلاثة، وعبر الرؤية البصرية، يمكن أن نشخص في الأنموذج السمة الواقعية معتمدة في أعمها الأغلب على فنتازيا الخيال، وذلك من خلال التركيب والحضور الرمزي الطارئ لشكل كائن بحري وهو يستقر فوق جهاز هاتف.

لقد انبنى نظام التكوين أو المشهد الطبيعي المركب، على أسس هندسية، ما خلا الشكل الحلزوني الذي يكونه السلك، وهو يتناغم بشكل واضح مع شكل الكائن المتعرج ذي الأخاديد. وهنا استطاع (دالي) أن يحيل

شكل الكائن الحي الى عنصر هندسي فاعل إزاء منظومة العمل ككل، الا أن قرص الهاتف شكل نقطة جذب مركزية. إن المنجز يفصح عن تداخل العلاقات والوحدات الهندسية، من خلال الحس السريالي التعبيري ، المؤسس بفعالية التناقض والغموض، هذا وإن الانحراف الكلي في الحرية المطلقة لممارسات الفكر، يمنح الاستنباط أهمية كبيرة، عندما يقرب الوحدات الأكثر تطرفاً، فالمؤثرات الفنية والجمالية عنده دائماً تنتهي بنا الى نوع من اللامعقولية، فهي تبدد الصورة الواقعية وتحطمها لتنخرط في دوامة الإجراءات المناوئة للعصر- الآلي، إذن هي ثورات لاتخفى حقيقتها في الانفصال، بكونها استعاضة عن زمن المنطق، الذي لايستطيع احتواء صياغاتها الممكنة، فالمقابلة التي يستعرضها(دالي) هي واحدة من الاستجابات التي حققها بفاعلية النقل الحرفي المصحوب بالتناقض، مثلما في الشكل (أ) والتي كثيراً ما تذكرنا بلوحات القرن السابع عشر وتحديداً لوحات (فيرمير) وكذلك تقنيات (فيلاسكز) و (غويا) الى جانب الاعمال الانطباعية والتكعيبية، بغية إنتاج واقعية بشكل مدهش، لغرض الشك فيها.

شكل (أ)

ولهذا فهو يستعير الشكل الواقعي الواضح، ليتحرى أبعاد الرؤية البصرية بالمفهوم (الأركولوجي)، لكي يناقض زمن حضورها، وفي الآن ذاته يمنح الفعل الآني غير المألوف أبعاداً ميثيولوجية ، وهو جزء من النشاط الذي يصور التمثلات (الخادعة)، فنرى (دالي) وإزاء منظوره (الفرويدي) يستعير شكل (الكائن القريب الى شكل الجراد) وهو رمز النفايات والاشمئزاز والخراب،ليحتضن أكثر الاشياء حداثة في الزمن السريالي وهو الهاتف.

وعليه يتبين للباحث مما تقدم، بأن الاستعارة عند (دالي) هي الإستعمال الفعال للأشكال بكونها طاقات محفزة، ومن ثم تنقل لنا الأفكار والصور المجردة ، وبمعان توليدية، بعد أن يتجلى دورها في الإيهام، وذلك بما يثيره هذا الاستعمال من حالات النشوة والأحلام والتركيبات المبهمة.

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

بعد الانتهاء من عرض النتاجات الفنية والمعرفية والفلسفية وتحليلها، مثلما جاء في الإطار النظري، وكذلك إستناداً الى ما تقدم من تحليل عينة البحث، فقد توصل الباحث الى جملة من النتائج وعلى النحو الآتي:

١. لقد شكل مفهوم التقنية في الرسم السريالي نمطاً استعارياً إزاء اللحظات الآنية التي تخلخل الإدراك، في ضوء الإحالات والانزياحات الباعثة على التخيل. أنموذج (١)
٢. إستعارة الوحدات البصرية في الرسم السريالي، بطريقة غير تقليدية من حيث طبيعة أنساقها الشكلية والدلالية. أنموذج (١)
٣. يتنافذ السطح البصري عبر تفعيل حركة الخط، وبالنزوع نحو الفعل الإشاري، بما يحقق إزاحة بصرية بصدد الاستعارة الصورية، مايجعله يفقد صلاته الموضوعية. أنموذج (٢)
٤. إزاحة الأنظمة البصرية عن دائرتها الموضوعية، عبر تفعيل أشكال وبطريقة ديناميكية آلية، تجسد الخطاب الدلالي الذي كثيراً ما يمنح بغموضه حواراً شاعرياً مكثفاً، يعزز دور المرجع الأسطوري. أنموذج (٢)
٥. تفعيل حركة العناصر عبر البنى الاستعارية ودورها التركيبي، الذي يخترق مستوياتها النسبية(الواقعية)، ليعيد ترجمتها في صميم نداءآتها الداخلية. أنموذج(٢)
٦. تفعيل انزياحات النظام البصري في الرسم السريالي ، لأجل تنافذية الاستكشافات المشار اليها بعمق الفكرة، التي تستدعي التشابه الأكثر كشفاً وواقعية. أنموذج (٣)
٧. التقابلات الثنائية في السريالية استعارات تحول مجريات الخطاب البصري، الى تراكيب جديدة يفقدها تقليدها الطبيعي المبتسر. أنموذج (٣)
٨. دور الوعي في صياغة البنى الافتراضية في الرسم السريالي، والذي يجعل من الرؤية قابلة لأن تصبح رمزاً اكثر وضوحاً وتجلياً. أنموذج (٣)
٩. تتبلور الصيغ الدلالية في الرسم السريالي إزاء فاعلية النشاط التجريبي غير المبرر، عبر أستعارة التمثلات الآنية الجزئية، وهي التي تُسوغ تلاشي المعنى عبر الدلالات الفضائية، التي تضاعف الرؤية البصرية عبر أبعادها المثيولوجية والأيديولوجية. أنموذج (٤)

الإستنتاجات

١. إن التجربة الحدسية الاستنباطية وصلتها الذاتية، تفعل الخطاب البصري، إذ تكشف عمق الفضاء الدلالي، فضلاً عن تفعيل قدرة الحواس على التغير والتحول.
٢. إنزياح النظم البنائية عن دائرتها المركزية، تعد بمثابة تطبيقات في إطار نشاطها السايكولوجي.
٣. إجتراح مستوى التعبير الرمزي والأسطوري، بدافع الاستبدال على نحو الرغبات الشعورية والنفسية.
٤. إستقراء القوى الغامضة (البوهيمية) في العقل الباطن وهي الكفيلة بالعثور على بنيات جديدة، بغية حشد نصوص بصرية غير تقليدية.
٥. تكييف سلسلة الثنائيات المتعارضة بعفوية، فعل حر، يستدعي في حركته الخيال، الذي يسوغ وجودها الموضوعي.
٦. الصورة الخيالية المحصلة النهائية التي تستوعب الأثر السريالي ذا المعنى المثيولوجي والرمزي.

مصادر البحث

المعاجم والموسوعات

١. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.
٢. أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، ٢، دار الدعوة، استانبول، تركية، ط٢، ١٩٨٩.

المراجع العربية

١. أبو العدوس، يوسف، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الاهلية، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧.
٢. الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الادبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بلا، ١٩٩٩.
٣. أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
٤. أوهر، هورست، روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة، فخري خليل، مراجعة محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
٥. باومر- فرانكلين- ل، الفكر الأوربي الحديث، الأتصال والتغير في الأفكار، ترجمة : أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩،ج٣.
٦. روجرز، فرانكلين، ر، الشعر والرسم، ترجمة، مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
٧. الصاوي، أحمد عبد السيد، مفهوم الإستعارة، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨.
٨. عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، (دراسات في الفن والجمال)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦.-
٩. الكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة ، وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
١٠. ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، مراجعة، فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢.
١١. نيومایر، ساره، قصة الفن الحديث، تعريب، رمسيس يونان، بلا، بلا، بلا.
١٢. هيغل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩.

مواقع الأنترنيت

١٥- http : // vb. We٣rb. Com.

١٦- http : // www. Philomaghreb.Com.

١٧- http : // www. Nizwa.Com.

١٨- www. Iraqart.Com.