تغيّرات البعد الثالث في التصوير السوري المعاصر*

سائد سلوم** د. علي سليمان***

الملخص

أجهزت حركة الحداثة في الفنون التشكيلية العالمية ومنها السورية على نظام البعد الثالث (المنظور الخطي والهوائي) في لوحة التصوير، ممّا أدى إلى انحرافات مختلفة في البناءات الشكلية والأسلوبية عن النموذج الكلاسيكي والأكاديمي.

وتشكِّل هذه الانحرافات بتداخل بناءاتها الشكلية، ومرجعياتها الفكرية إشكالية هذا البحث، إذْ ليس كل انحراف -هو بالضرورة- تمفصلاً إيجابياً يتضمن رؤية جديدة، ذلك لأن الخطأ هو انحراف أيضاً، من جهة أولى.

ثم إن عمليات التحليل والتركيب للبعد الثالث في العمل الفني الحديث تتطلّب إدراكاً حسياً وعقلياً جديداً وفقاً لعوامل نفسية واجتماعية خاصة، وارتباطاً بمؤثرات متباينة كالحدس والتخّيل والذاكرة والأحلام والتحليل النفسي الفردي والجمعي... من جهة ثانية.

وبناء عليه يخلص الباحث إلى إنه لا يمكن أن يكون ثمّة انحراف إيجابي في الرؤية الجمالية في التصوير السوري المعاصر مالم يستند إلى نظام وعي قصدي لدى الفنان متمثلاً بالمرجعية الفكرية والفلسفية، وكيفية تمثيلها أدائياً في تحولات البعد الثالث.

الكلمات المفتاحية: التصوير، الحداثة والمعاصرة، البعد الثالث

* أُعد هذا البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالب سائد سلوم وإشراف الدكتور علي سليمان.

** قسم التصوير والرسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

*** قسم التصوير والرسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

مقدمة :

منذ أن تم الاكتشاف العلمي لأسس المنظور الخطي واللوني وقواعدهما العلمية الرياضية في تمثيل البعد الثالث، كمحاكاة كلاسيكية لرؤية بصريّة مباشرة تتفاعل مع الحواس في إدراك الشكل في إيهامات غير حقيقية لكنها واقعية، أخذ فن الرسم والتصوير في نظامه الكلاسيكي والأكاديمي أسلوب رؤية للأشياء، كما تبدو للعين لجعل الأشياء أكثر واقعية.

ثم جاءت فنون الحداثة والمعاصرة مترافقة مع تطورات الفكر وتقاناته العلمية من اختراعات كبرى في الآلات, ولاسيما آلة التصوير الفوتوغرافي التي كان لها الأثر الأكبر في التخلّي عن قواعد المنظور في لوحة التصوير الحداثية، فضلاً عن التطورات العلمية في ميادين علم النفس والفلسفات الفكرية الجديدة كالبراجماتية والوضعية المنطقية وإعادة إحياء فلسفات أخرى كمرجعيات في بناء الشكل الفني كالفلسفة الأفلاطونية وتأثيرها العميق في الأسلوب التجريدي المعاصر.

إذاً ومع بداية ثورة الحداثة كان من أهم الأسس فيها إعادة النظر في تمثيل المكان متمثلاً بالمنظور (البعد الثالث)، وكما يقول(**سانتيانا**):" **الإحساس بالمكان هو في جوهره إدراك لمجموعة من الاتجاهات المختلفة والحركات الممكنة التي تحدّد بحسبها العلاقة بين نقطة وأخرى على نحو ما إدراك الشكل وإن كان هذا الشكل من أبسط الأنواع الأولية، فالامتداد أو المكان مجرد وجود منفصل عن أي شيء، وكنا نستطيع أن نسميه المادة الأولى للشكل لولم يكن في الإمكان وجود الامتداد من دون أي تحديد، فمن الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان من دون إحساس بأسواره التي تحدده، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذي يجعلنا نظن أن المكان لامتناه**"[1]، ثم جاء فنانو الحداثة والمعاصرة متأثرين بسطوح الأشياء, أو بالخطوط التي تحدد هذه السطوح, أو بالفضاءات التشكيلية التي تتخللها، فأخذت عين الناظر تتنقل من مكانها في محيط الشكل حتى كان الأسلوب التجريدي الذي أكمل الإجهاز على بناء الشكل الواقعي والتحول عن المنظور الخطي الخارجي للأشياء, كرؤية بصرية, إلى رؤية مختلفة ترى الأشياء من الداخل؛ وبذلك صارت التغيّرات في قواعد الرؤية الفنية، فخلقت إشكالات متعددة في الفن التشكيلي ومنها إشكالية هذا البحث.

مشكلة البحث وفرضياته:

إن صياغة المشكلة وإدراكها وحسن عرضها- كضرورة لكل بحث- يؤدي إلى استشراف نصف الحلول كما يقول **(جون ديوي John Dewey)**" **إن المشكلة إذا ما أُحسن عرضها فقد حُلّت إلى نصفها**" [2].

وكما يقول (**العلوان**): "**فالبحث يبدأ من موقف مشكل، وينتهي بموقف محلول الإشكال بنسبية متأثرة بنظام الوعي وحركته، فلا بحث بغير مشكلة يراد حلّها**"[3].

وبناء عليه يمكن القول: إنّ إشكالية هذا البحث تكمن في عمق التغيّر في أنظمة بناء التكوين الفني ، ذلك لأن البناء الكلاسيكي يقوم على رؤية بصرية، فهو تمثيل لمظاهر الأشياء، في حين يجد الباحث أن الأساليب المتنوعة في فن التصوير السوري المعاصر قامت بالانحراف عن نظام الرؤية الكلاسيكية من أجل تحقيق بناءات فنية جديدة تمثل كل منها (رؤية جديدة) في الفن التشكيلي، وعلى ذلك فإن التغيّرات الحاصلة في بناء التكوينات الفنية لدى المصورين السُّوريين المعاصرين هي تغيّرات انحرافية، جزئية أو كلية،في الشكل والأسلوب منفصلة عما يمكن تسميته فن (رؤية) بالمعنى الكلاسيكي.

وعلى ذلك فإنّ كل اتجاه جديد يمثل انحرافاً مختلفاً، وفي الوقت نفسه يفترض الباحث أن ليس كل انحراف هو بالضرورة اتجاهاً إيجابياً، لأن الخطأ في حدّ ذاته

انحراف أو تحول أيضاً!

ومن ثمّ, فإن الاتجاه الجديد في تمثيل البعد الثالث سيكون ضمن خط بياني تمثل فيه (نقطة الصفر) النموذج الأكاديمي الكلاسيكي، والانحراف عنها تفرضه مرجعيات فكرية وفلسفية ليحقق الانحرافُ اتجاهه إمَّا إيجابياً وإمَّا سلبياً، وبعبارة أدق ليحقق اتجاهه الإيجابي إذا ما ارتبط بوعي لمرجعية ما, وإرادة قصدية في تنفيذ الأداء الفني، وأمَّا السلبي فيكون إذا ما غاب المرجع وانعدمت الرؤية القصدية الواعية.

ومنه يمكن القول: إن إعادة تمثيل البعد الثالث في لوحة التصوير السوري الحديث وما أدى إليه من خلخلة في بناء التكوين الفني إن لم يستند إلى نظام وعي قصدي، فما هو إلاّ تغيّر سلبي الاتجاه.

وعلى ذلك فإن تمثيل البعد الثالث في اللوحة السورية المعاصرة يشكّل أنظمة اختلافية في بناء التكوينات التي تُؤسِّس لمنظومات أسلوبية متعددة, يمكن تقصيّها ضمن الأساليب الفنية العالمية, كالرمزية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية والتجريدية ومارافق هذه الأساليب وتفرعّ عنها.

ومنه فإن إشكالية البحث تقوم على مفهومين أو مصطلحين يجب تحديد توافقهما مع إشكالية البحث وحدوده الزمانية والمكانية، وهما: مفهوم الحداثة والمعاصرة, ومفهوم البعد الثالث في الرسم والتصوير.

تحديد المفاهيم والمصطلحات:

أ- مفهوم الحداثة والمعاصرة في فن التصوير:

ثمة نسبية زمانية تعاقبية بين مفهومي الحديث والمعاصر، أي سابق ولاحق، وإدراك أحدهما يفضي إلى إدراك الآخر,في تطورات الفنون التشكيلية، ففي حين اتفق الباحثون على مصطلح **(الحداثة modernity)** كبداية لتغيّرات الرؤية الفنية وإعادة بناء التكوين في لوحة التصوير منذ نهايات القرن التاسع عشر, فإن مصطلح **(المعاصرة Contemporary)** كان مع الحركات الفنية التي تلت الحداثة وتداخلت معها, وأخذت أبعادها في التحولات الشكلية والأسلوبية في القرن العشرين, واستمرت حتى نهايته إلى أن ظهرت مسميات اصطلاحية جديدة مثل ما بعد المعاصرة وغيرها..

وعلى ذلك, فإنّ معظم لوحات المصورين السوريين في أوج تحولاتها في بناء التكوين الفني كانت متوافقة مع سمات مرحلة فنون المعاصرة, ولاسيما تغيّرات البعد الثالث، فضلاً عن وجودها في الامتداد الزمني الحالي, لذلك فإنّ المعاصر هو الاستمرار الحالي لتغيّرات حركة الحداثة.

وقد جاء في قاموس (لسان العرب) أن "**الحديث : نقيض القديم** ..[4] إذاً الحديث هو الجديد المحدث بالمعنى اللغوي، فاللفظة العربية إذاً مشتقة من الجذر حَدَثً" **في حين أن لفظة الحداثة الغربية Modernite [modernity] مشتقةٌ من الجذر Mode وهي الصيغة أو الشكل أو مايتبدّى به الشيء، فاللفظة العربية ترتبط بماله أكثر دلالة عمّا يقع**" [5].

إلاّ أن المصطلح **(حداثة)** بدأ يأخذ أبعاده في منظومة الفنون التشكيلية منذ أن بدأت التغيّرات في البنى الشكلية والأسلوبية.

ويتفق الباحثون على أن هذه التغيّرات لم تحدث في لحظة محددة إنَّما جاءت نتيجة لتراكمات معرفية أدَّت إلى حدوث تغيّرات في فن التصوير وهذا مادفع **(محمود أمهز)** للقول: "**من العبث أن نبحث عن نقطة محددة تُشكّل بداية للحركة الفنية الحديثة، أونعزو إلى فنان ما**

كسيزان مثلاً، مسببات التطور الفني في القرن العشرين كلّها، أو أن نجعل منه مؤسس الفن الحديث، كما فعل (هربرت ريد) عندما قال: (لاشك أن في أصل ما سمي بالحركة الفنية الحديثة توجد عزيمة مصور فرنسي ثابتة وعنيدة لرؤية العالم موضوعياً)، و(فنتوري) الذي لايمكنه (تصوّر الفن الحديث من دون سيزان)، والعديد من مؤرخي الفن الذين وجدوا في عمل سيزان ونظرياته منطلقاً للفن الحديث"[6].

ونظراً إلى أن الفنون التشكيلية أخذت بالانحراف والتغاير بشكل جلّي مع بداية القرن العشرين، إذْ إن التحديث أصبح ضرورة لابتكار أساليب جديدة، ومنه الفن التشكيلي في سورية لأنه جزء من منظومة الفن العالمية، ومن ثمَّ فإن مايشير إليه **(شاكر عبد الحميد)** عن المصطلح هو أقرب إلى التحديد الاصطلاحي إذْ يقول" **يشير مصطلح الحداثة Modernity إلى النزعة الحديثة في الفن، أي إلى الأسلوب في الفن الغربي الذي يمتد تقريباً منذ مطلع القرن العشرين حتى نهايته تقريباً**" [7].

ويحدد **(ألان باونيس)** المصطلح منذ معرض (صالون المرفوضات 1863م في باريس) على أن هذا الحدث كان بمنزلة" **نقطة تحول في تاريخ الفن يُحدَّدُ بفضله أنسب موعدٍ لبدء تاريخ الفن الحديث**" [8].

وإذا ما تضمن القرن العشرون الفنون العالمية الحداثية والمعاصرة من بعدها, فإن التصوير السوري لم تتوضح ملامحه التحولية حتى منتصف القرن العشرين, ثم استمرت إلى الوقت الحاضر أي المعاصر.

وبهذا التحديد الزماني يمكن للمصطلح أن يتوافق مع فن التصوير السوري في إطار التغيّرات الأسلوبية.

بيد أن التغيير في فن التصوير لم يكن مقتصراً على أوروبا, إنَّما كان ذلك في أنحاء العالم وفقاً لتطور وسائل الاتصال السمعية والمرئية والتكنولوجيا الآلية (الرقمية).

وبذلك يصبح مصطلح المعاصرة في فن التصوير السوري متضمناً حدوده الزمانية والمكانية في الآن ذاته، إذْ إنه مرحلة تميّزت بالتغيّر والتبدل في البنى الشكلية والأسلوبية التي أدّت إلى تحول في النظم الجمالية، أخذت أوسع تغيّراتها منذ منتصف القرن العشرين وتداخلت مع حركات مابعد الحداثة والفنون المعاصرة.

ب- مفهوم البعد الثالث:

إذا كان بالإمكان تلّمس الأشياء في الواقع فإن مردّ ذلك إلى حجمها، الذي يتكوّن من ثلاثة أبعاد، لذلك كان لزاماً على الباحث أن يبدأ من البعد الأول لإدراك المفهوم ففي اللغة العربية " **بعد: البُعْدُ:خلاف القرب**" [9].

أي إنَّ له دلالة مكانية، قابلة للقياس يمكن أن تكون على خط واحد فيقال بعدٌ واحد، باتجاه واحد وكما ردّه (ابن سينا):"**هو مقدار لايقبل الانقسام إلاّ من جهة واحدة**"[10] جهة الطول، وبهذا المعنى تبدو الخطوط المستقيمة في أبعادها الشكلية أكثر تجريداً من الأشكال الأخرى، كما هي في فلسفة (أفلاطون) المثالية " **فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس .. وإنما أعني به، الخط المستقيم والمستدير... وماينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا**"[11] التي كان لها الأثر الأكبر في الفكر الفني التجريدي.

كما يرى(**هيغل**) أيضاً في النسق ذاته أنه " **يكون المستقيم بين الخطوط، خطاً متناظماً لأنه ليس له سوى اتجاه وحيد يبقى على مستوى التجريد مساوياً لنفسه على الدوام**" [12].

وإذا ما تقاطع خطان أو مجموعة خطوط مستقيمة أو منحنية فإنَّ ثمة سطحاً سيظهر كناتج التقاطع فيتشكل

مستوٍ مسطح، كالمربع مثلاً فيصبح الطول والعرض في بُعْدٍ أوّل وبُعدٍ ثانٍ، ويحدِّد **(ابن سينا)** مفهوم البُعْد بقوله: "**حدُّ البعد هو ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين من الممكن الإشارة إلى جهته... والفرق بين البعد والمقادير الثلاثة [النقطة والخط والسطح] أنّه إذا فُرض في جسم لا انفصال في داخله، بالفعل نقطتان، كان بينهما بعدٌ ولم يكن بينهما خط، وكذلك إذا تُوهِّمَ فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح، لأنه إنما يكون بينهما سطح إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وإنما يكون فيه خط إذا كان فيه سطح، ففرق إذن بين الطول والخط، والعرض والسطح، لأن البعد الذي بين النقطتين المذكورتين هو طول وليس بخط، والبعد الذي بين الخطين المذكورين هو عرض وليس بسطح وإن كان كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض**"[13].

وإذا ما ظهر الشكل المنظور بصرياً في هيئة مجسم مكعب، أي بتقاطع مجموعة خطوط فيتشكل منها في الحقيقة ستة وجوه، ليس بوسع عين الناظر رؤيتها معاً، إنما يمكنه رؤية ثلاثة منها بوساطة بعد ثالث يشكل العمق في الفضاء الذي يشغله.

ومن ثمَّ فإن " **تمثيل المكعب البسيط ذي الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين يوضح المشكلات التي يواجهها كل فنان في تمثيل التعقيدات اللامتناهية للقوام البشري، وللمشاهد الطبيعية ولدواخل البنايات، ولايمكن التشديد دائماً على أن من المحال أن يمثل الفنان كل مايدركه عن أي منظر منفرد في عالم ذي أبعاد ثلاثة على أي سطح ذي بعدين**"[14]. لذلك يلجأ المصورون إلى إيهامات البعد الثالث في الرسم بوساطة دراسة المنظور الخطي والهوائي وتحديد نقاط فرار لخطوط وهمية تساعد على التوصل إلى تجسيم الأشياء بثلاثة أبعاد, إذْ إن القيم اللونية للأشكال المتوزعة في سطح اللوحة لم تعد متدرجة من الغامق إلى الفتح وفقاً لقرب المسافة وبعدها من عين الناظر كمنظور هوائي، يتطابق مع الرؤية البصرية، بل تخطى هذا المفهوم، فأصبحت القيم اللونية ودرجاتها، تتوزع في أرجاء اللوحة بما يتفق مع فكرة الفنان, ودلالات الشكل، بعيداً عن محاكاة الواقع البصري, كما هو في الطبيعة.

- **الحدود الزمانية والمكانية**:

بناء على ما تقدم في تحديد مصطلح (المعاصرة Contemporary) الخاصة في إجراءات هذا البحث فإن حدوده الزمانية تتبدّى متمثلة في لوحات المصورين السوريين منذ منتصف القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر, وضمن الحدود الجغرافية للجمهورية العربية السورية .

- **منهج البحث**:

إن التباين والاختلاف في تمثيل البعد الثالث يؤدي إلى تعدد الرؤى في تأسيس الاتجاهات الفنية، وللكشف عن جزئيات وتفاصيل هذه الرؤى فإن الأمر يتطلب التحليل والتجزيء والتفكيك كضرورة منهجية، ولإدراك التباينات بين الجزئيات من جهة، وبين الكليات فيما بينها من جهة أخرى، فإنه ينبغي على الباحث إسناد التحليل إلى المقارنة، وبذلك يصبح منهج هذا البحث هو **المنهج التحليلي المقارن**.

تغيّرات البعد الثالث في التصوير السوري المعاصر:

إن المفاهيم الخاصة بتمثيل البعد الثالث في اللوحات الفنية منذ أن بدأ علم المنظور يأخذ أبعاده العلمية والرياضية في الحساب والوصف كانت من أجل تقريب الصورة

التشكيلية إلى ما يمكن في عملية المحاكاة مع الصورة الواقعية، "**وقد حدث تحول جوهري في عملية الوصف أو الرسم للواقع في تاريخ الفن الغربي مع تطور فكرة المنظور كعرف خاص (تقليد خاص) في الفن الأوروبي، وقد كان اختراع المنظور في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي هو نتيجة لاهتمام ما برز خلال عصر النهضة، وكان يطمح إلى المزج بين الفن والعلم**" [15].

فأصبح المشاهد هو الذي يحدد مركز الصورة, أو زاوية الرؤية وفقاً لنقطة فرار أساسية واحدة، إذْ إنه في التمثيلات الخطية السابقة لم تكن ثمة حدود للأبعاد يمكنها أن تُظهِر أبعاد المكان في الفضاء التشكيلي بقيم النسبة والتناسب بين المفردات أو العناصر, في الواقع وفيما بينها، وكذلك الأمر من حيث المطابقة في التناسب بين عناصر الواقع ومفردات العمل الفني.

ذلك لأنه في العهد الروماني وقبل تأسيس علم المنظور بشكل أكاديمي دقيق، كان الرسامون الجداريون الرومان في القرن الأول قبل الميلاد, يرسمون الأشكال الهندسية المعمارية بتوازي الخطوط الأفقية مع حافة اللوحة، وهذا ما نشاهده عند كثير من مبتدئي الرسم أيضاً.

ثم كان يعمد الرسامون للتعبير عن البعد الثالث في العمق على سطح اللوحة بسطوح ذات زوايا مائلة، فتصبح الواجهات دوماً في حالة مواجهة كاملة وبزوايا قائمة أمام عين الناظر, في حين ترى مستويات السطوح في العمق، من زاوية جانبية مائلة. الشكل (1).

وقد كان فن التصوير السابق يعتمد أكثر من نقطة فرار، ومن ثمَّ فإن إمكانية تصوّر وجود عين الناظر في أماكن متباينة, ثم زوايا رؤية (Vantage points) مختلفة من أجل وصف المشهد في حالات متعددة، وبعد أن تطور المنظور في صيغة علمية أصبح يفترض نقطة فرار وحيدة, وكما قال ناقد الفن(**جون بيرجر**) فإن: " **أي رسم أو لوحة تستخدم المنظور تفترض أن المتلقي هو المركز الوحيد للعالم**" [16].

وهذا لايعني أن المنظور الخطي واللوني في تمثيل المشاهد البصرية كان مجرد انعكاس لرؤية واقعية يمكن تمثيل البعد الثالث فيها " **إذ إنّه لم يكن له وجود على الإطلاق طوال العصور الوسطى المسيحية، فقط خلال مرحلة عصر النهضة - وهي مرحلة نمو متسارع، نشط من الحماس لكل بناء علمي أو رياضي- أصبح المنظور الخطي معياراً لفن التصوير بوصفه أحد العجائب الكبرى للتقدم الفني والعلمي**"[17].

ففي التصوير الحديث والمعاصر عامة, والسوري كجزء منه, فإن ثمة تغيّرات كبيرة في بناء التكوين الفني من خلال انزياحات في قواعد المنظور والرؤية، إذْ إن فن الرسم والتصوير بدأ بالتخلّي عن قواعد المنظور والرؤية البصرية كلّها تداخلاً مع العلوم الحديثة ولاسيما النفسية والاجتماعية، فكانت اللوحة منذ القرن التاسع عشر انعكاساً (لفن رؤية جديد) وقد أصبح الرسامون والمصورون يستخدمون أعينهم وإحساساتهم بالضوء في أسلوب التصوير الانطباعي، إذْ إن "**مهمة يديه مقصورة على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامها ، ثم جاء بعد ذلك سيزان، وبدأ يرسم مثل رجل ضرير**" [18].

فتحطمت روابط الشكل والبناءات الكلاسيكية, وتبعتها تغيّرات في الرؤى تحولت نحو ذات الفنان من الداخل, لتصور المشاهد أو المفردات التشكيلية وفقاً لرموز تصويرية يمكنها أن تكون كيفما اتفق, شكلاً ولوناً, وتوزعاً, في فضاء اللوحة.

من ثمَّ فإن الباحث في منظومة الأساليب الفنية في التصوير السوري المعاصر سيجد التحطيم الجزئي أو الكلي لقواعد المنظور الخطي والهوائي من أجل الإجهاز على البعد

الثالث وتخطيه في أغلب الأحيان إلى البعد الرابع الذي يكمن في العامل الزماني للوحة.

كما في أعمال (**نعيم إسماعيل**) و(**نصير شورى**) و(**فاتح المدرس**) و(**ليلى نصير**) و(**علي سليمان**) و (**خالد المز**) و (**خزيمة علواني**) وغيرهم .. و(**لؤي كيالي**) الذي تبنى, في تعبيريته الرومانسية, البعدين دون الثالث, مستخدماً الخطوط الداكنة في تحديد سطوح الأشكال, وإلغاء التدرجات الظلية التي من شأنها أن تظهر المنظور الهوائي في سطح اللوحة , كما في لوحته (بائع الجوارب 1973) الشكل(2).

ففي لوحة (حي قديم) التي رسمها (**نعيم اسماعيل**) في عام 1956م الشكل (3)، فإن بناء التكوين المعماري يتجه نحو الطابع الرمزي، إذْ لم يعد تمثيل الأشياء كما هي في الواقع ،ومن ثمَّ فإن البعد الثالث يتلاشى لتمثيل العمق وتناسب الحجوم، فتتحول بنائية التكوين إلى مسطحات من الأشكال الثنائية الأبعاد بمساحات لونية صافية ضمن هذه المسطحات، وهي من طبيعة اللون الواحدي، بذلك تستقي بنية انتظامها الشكلي واللوني من الزخرفة العربية (الأرابيسك) وتظهر هذه الرؤية في لوحة (الشقيقتان 1962م) ولوحة (طريق القرية) الشكل (4) إذْ يبدأ الطريق بالتواءات متغيّرة بالحجم بشكل مفاجئ على خلاف الرؤية المنظورية للأبعاد في الواقع، وكذلك الأمر فإن الألوان الصافية المحددة بخطوط هندسية زخرفية في كل من اللوحتين إنَما كان بغرض تخطي قواعد الظل والنور في المنظور الهوائي التي يمكن أن تظهر بفضل التمثيل الفني للبعد الثالث, فضلاً عن أن الألوان في مقدمة اللوحة في المفردات القريبة من عين الناظر لاتختلف في قيمتها الظلية والضوئية عن ألوان المفردات البعيدة أو الموجودة في المستويات المتأخرة في فضاءات اللوحة، ومن ثمَّ فإن غياب المنظور الهوائي الذي يظهر من خلال القيم الضوئية والظلية وتدرجات الألوان, لهو تأكيد إرادي للتخلي عن قواعد المنظور وإيهامات البعد الثالث كلّها، للاقتصار على الدلالة الرمزية للأشياء فأصبحت المفردات الشكلية رموزاً دالّة يمكن تقصيّها في ذهنية الفنان كإرادة واعية في رفض الشكل الواقعي ونظام بنائه الكلاسيكي.

وكذلك الأمر في لوحة (الأطفال والجثة 1982 م) ولوحة (موت سمكة 1986م) لـ (**غسان السباعي**) الشكل (5) .

فقد تخلّى الفنان عن الرؤية المنظورية للأشياء واستعاض عن الكل بالجزء ، فأصبحت الأجزاء في علاقات فيما بينها ليست كما هي في الواقع إنما كما يتصورها الفنان لتحقيق غاية من المفاهيم الضمنية الكامنة في هذه التصورات والمعاني والأفكار.

ومن ثمَّ فإن خاصية الأسلوب الرمزي تقوم على العلاقات الإبدالية التي يبتكرها الفنان متخطياً المنظومات التقليدية في فن التصوير، في إطار تحليل مؤسّس في الوعي لمجموع المفاهيم التأويلية أو التي يمكن التأويل إليها، بكونها مدلولات الشكل المرئي الظاهر، وكما يقول (**السباعي**): **"أكثر عنصر استخدمته هو السمكة، ولم يستخدم هذا العنصر في الماء، مكانه الطبيعي، وإنمّا في بيئة أخرى، قاصداً الإشارة إلى ما هو غير طبيعي، الرموز الأخرى التي استخدمتها موجودة في الديانات، ولكن المهم كيف استخدمها "**[19].

وفي لوحة (وجه) لـ (**مروان قصاب باشي**) الشكلان (6) و(7) حيث الانفلات من الحدود الصارمة لنظام البعد الثالث في رسم الوجه الإنساني والانتقال إلى إضفاء تضاريس الأرض وإيهاماتها في المنظور بوساطة الأداء الانفعالي السريع الذي يكون الأكثر تعبيراً عن هواجس داخلية ونفسية

فردية في التعبير عن مثيرات الشقاء واليأس والاغتـــراب والسأم التي قد تصل إلى حدود العدمية.

ومن خلال ذلك فإن تمثيل **(باشي)** لوجه الإنسان بصورة مخالفة لمنظوره الواقعي إنَّما ذلك لإظهاره بصورة غير موجودة في الواقع بهذا الانتظام الشكلي، ومن ثمَّ انعدام حقيقة وجودها فعلياً، فما هي إلاّ تصورات يتخيلها الفنان بفعل تأثير الفلسفات والأفكار العدمية والوجودية.

كما أن المنظومة التعبيرية قد تظهر في بناء الأشكال والتكوينات التي تترافق مع ذاتية الفنان وقلقه النفسي, كما في أعمال **(خزيمة علواني)** الشكلان (8) و(9) فإن خلخلة المكان عبر المنظور الخطي وفقاً للرؤية السريالية حيث إدخال المخيلة والتحليل النفسي في ابتكار بناء تشكيلي يعتمد التركيب في المفردات الشكلية بإدخال أجزاء على أجزاء من بيئات مختلفة أو ماهيات تصل إلى حدود التضاد بهدف خلق إحساس بالاغتراب عن كل ما هو موجود وإثارة القلق والخوف بوساطة المساحات الواسعة بين الأشكال في فضاء اللوحة، حيث يصبح المكان في اللوحة غير مألوف وتنعدم حقيقة الأشياء بوساطة اغترابها عن مادتها الأساسية أو طبيعة وجودها في الحياة، وذلك كلّه بتأثير الأفكار الوجودية والعدمية والحلمية فضلاً عن التأثير النفسي في تخيلات الفنان، وكما يقول**(جان بول سارتر) : " إن التفكير يذهب لإحضار الصور، فالنتيجة لامناص منها، وهي أننا حولنا التفكير إلى قوة مادية"** [20]. من هذه القوة تبدأ هواجس القلق والخوف في ذات الفنان الذي يشعر بالضغط النفسي والاجتماعي، وكأن التدراجيديا الإنسانية قد تسامت وأصبحت تراجيديا استطيقية.

فمن خلال البعد الثالث يتمظهر المكان في منظور مرئي, إلاّ التصوير الذي تجاوز حدود كل مكان مألوف من أجل الانفصال إلى نظام الرؤية في إطارها الزمني وحسب، حيث إمكانية النظر إلى الشيء من أكثر من زاوية ، ودمج منظورين أو وجهين للرؤية في تكوين واحد ، للتعبير عن لحظة واحدة كما في أعمال (**خالد المز**) و(**روبير ملكي**) الشكلان (10) و(11) .

وقد عمد **(المز)** إلى الخروج عن نظام المنظور الخطي كما في لوحته **(حمام تركي 1985**) ولوحة (تكوين 2002 م) فمع أن البناء المعماري ظّل محافظاً على شيء من أبعاده المكانية إلاّ أن التأثر بنظام الرؤية (المواجهة forntality) في الأسلوب الفرعوني قد بدا في منظور الأجسام الإنسانية، حيث الوجوه تظهر في منظرها الجانبي، بينما العين في مواجهة مع المشاهد، في حين أن الأجساد مواجهة لعين الناظر، بينما في لوحة تكوين يمكن للوجه أن يظهر في حالتين معاً، المواجهة والجانبية في تكوين واحد وهو مايعبّر عن لحظتين يتنقل بينهما الناظر ليرى الوجه ذاته من مكانين مختلفين، فيعبّر الفنان عن مكانين في آنٍ واحد توافقاً مع الرؤية التكعيبية.

وفي الأعمال الفنية التي يمكن أن يجد الباحث فيها تسلسلاً لحوادث مختلفة كما في لوحة (تكوين) **(لخالد المز)** ولوحة(أزمنة) **(ليلي نصير)** الشكل (12) فإن تخطي المكان وأبعاده الثلاثة من أجل تحقيق نقلة باتجاه الزمان، إذْ إن كل مشهد يمكنه أن يكون زاوية رؤية، ومن ثمَّ فإن تتابع الأحداث وتتاليها يعني تعدداً للحظات رؤية وبذلك يكون الفنان قد **حقق نقلة نوعية في تجاوزه للمنظور الخطي (البعد الثالث) فقفز مباشرة إلى البعد الرابع (الزمن) الذي عبّر عنه بالاستعانة بنظام التسلسل في الحقول المصورة، وأشار إلى الناظر بالحركة بمرور الزمن بين الحوادث المصورة** "[21] وأجهز بذلك على كل رؤية بصرية مباشرة.

نتائج البحث:

1 - أجهزت الحداثة في فن التصوير السوري المعاصر على بناء الشكل الواقعي من خلال تحطيم المنظور الخطي

واللوني, ومن ثمَّ تحولت بالبعد الثالث من رؤية بصرية لظاهر الأشياء إلى(فن رؤية) يتصوّر الفنان من خلالها ما يمكن أن تكون عليه الأشياء.

2 - إعادة بناء الأشياء وفقاً لأبعاد جديدة خلخلت نظام الرؤية المنظورية بهدف تخطي البعد الثالث نحو البعد الرابع المتمثل بالزمن.

3 - تقسيم البناءات الشكلية إلى وحدات هندسية تبدأ من الخطوط المستقيمة والمنحنية والمسطحات، ثم المجسمات الناتجة من تقاطع هذه الخطوط؛ وهذا ما أدى إلى تنوع الرؤى في بناء التكوينات التي تؤسّس لأساليب الحداثة والمعاصرة, كالرمزية والتكعيبية والتجريدية... وغيرها من الحركات التشكيلية.

4 - إن تمثيل البعد الثالث في لوحة التصوير السوري المعاصر بالطرائق الجديدة, إنما هو تثبيت لإحداثيات المكان وفقاً للأساليب الفنية الحديثة والمعاصرة, ومن ثمَّ فإن الإجهاز على البعد الثالث التقليدي إنَّما هو أيضا إجهاز على سمات المكان في التكوين الكلاسيكي ، لكن التباينات في إظهار هذا البعد في أساليب المصورين السوريين كانت انعكاساً لإرادات قصدية أخذت بالكشف عن نفسها بنفسها بوساطة التراكمات الكمية والكيفية للملامح الأسلوبية المتمركزة داخل كل طريقة, وهذا التنظيم الواعي هو ما أدى إلى إظهار منظومات أسلوبية مستندة إلى مرجعيات كل أسلوب في العوامل النفسية والاجتماعية ومايتعلق بهما من الفكر والفلسفة المعاصرة، فكان توزع المفردات داخل التكوين وفقاً لأبعاد مكانية مختلفة.

فكانت الرمزية والتكعيبية والسريالية والتجريدية وما تفرع عنها.. ، وكل من هذه الاتجاهات لها تمثيلها المختلف إذْ إن توزع الأشكال وبناءاتها في الأسلوب الرمزي لم يعد يكتسب أهميته وضرورته من الإيهام البصري للبعد الثالث في المنظور الخطي والهوائي, إلاّ من خلال طبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول إليه, أي بين الشكل بوصفه رمزاً دالاً على شيء في ذهنية فردية أو ثقافة اجتماعية، تمثل المدلول إليه, فتغيّرت أماكن توزع المفردات الشكلية فيه والقيم اللونية ودرجاتها, والفضاءات التشكيلية فيما بين المفردات .

أمَّا إعادة بناء البعد الثالث في نظام جديد في لوحات المصورين داخل الأسلوب التكعيبي فإنها تشير إلى انتقال عين الناظر من مكانها أكثر من مرة : لرؤية الشيء من أكثر من زاوية, ثم يقوم الفنان بدمج المشهدين في تكوين واحد وهو التمثيل الفني لوجهين للشيء المرئي في آنٍ واحدٍ, وهي رؤية زمكانية تأتت من إعادة بناء البعد الثالث في هذه المنظومة الأسلوبية.

أمَّا في منظومة البناء الأسلوبي في التعبيرية والسريالية حيث تمثيل المكان وفقاً لأبعاد مغايرة, وإحداث فضاءات تشكيلية واسعة بين مفردات التكوين لإثارة مشاعر القلق, والخوف, والارتياب من المجهول, فضلاً عن إعادة بناء الأشكال بالمتخيلات الغرائبية, والمزج بين المتناقضات وفقاً لمثيراتها في الفكر الوجودي، حيث السأم والاضطراب والإحساس بالعدم واللاجدوى، فكانت أحلام النوم واليقظة والتحليلات النفسية الفردية والجماعية من أهم مصادر السريالية في التعبير الفني.

ثم إن الإجهاز الكامل في الأسلوب التجريدي على أبعاد المكان البصري في اللوحة، أدى إلى التخلّي كلياً عن البعد الثالث وتجاوز المحسوسات إلى الضرورة الروحية.

قائمة الأشكال

الشكل(1) منظور لمشهد معماري في ايطاليا (القرن الأول قبل الميلاد)

الشكل(2) لوحة(بائع الجوارب 1973)

/لؤي كيالي/

الشكل(3) (حي قديم-1956م)

/ نعيم اسماعيل/

الشكل(4) لوحة (الشقيقتان 1962 م)

/نعيم اسماعيل/

الشكل (5) لوحة(الاطفال والجثة -1982م) /غسان السباعي/

الشكل (6) لوحة (وجه /مروان قصاب باشي /

الشكل (7) أيضا (وجه) / مروان قصاب باشي/

الشكل(8) أ-لوحة(تكوين 1980) **خزيمة علواني**

ب- لوحة(تكوين 1985)/خزيمة علواني/

الشكل(9) لوحة(تكوين 1985)/خزيمة علواني/

الشكل (10) أ-لوحة(تكوين 1980)/ خالد المز

ب -لوحة(حمام تركي1980)/ خالد المز/

ج -لوحة(حمام تركي1985)/ خالد المز/

الشكل (11) لوحة (شعاع القمر 1952)/روبير ملكي/

الشكل (12) -لوحة(أزمنة 2004) / ليلى نصير/

المراجع:

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، **لسان العرب، ج3** ، دار إحياء لتراث العربي، ط2 ، بيروت 1997 م ، ص 75 .
2. ابن منظور، **لسان العرب، ج 2** ، مصدر سابق ذكره، ص 442.
3. الأعسم، عبد الأمير (**الحدود لابن سينا)** في كتاب : **المصطلح الفلسفي عند العرب**، دار التنوير وكيوان، بيروت ودمشق ، ط 3 ، 2009 م ، ص 253 .
4. الاعسم، عبد الأمير، (**الحدود لابن سينا)** في كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، مصدر سابق ذكره ، ص 254.
5. أمهز، محمود، **الفن التشكيلي المعاصر، التصوير 1870 - 1970 م** دار المثلث، بيروت، 1981 ، ص 8 .
6. - باونيس ، ألان، **الفن الأوروبي الحديث**، تر : فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، 1990 م ، ص 15 .
7. جادامر ، هانزجيورج، **تجلّي الجميل** ، تحرير: روبرت برناسكوني ، ترجمة ودراسة وشرح : سعيد توفيق ، المجلس الاعلى للثقافة ، 1997 م ، ص 75 .
8. - ديوي، جون، **المنطق نظرية البحث**، تر : زكي نجيب محمود، دار المعارف بمصر، ط2 ، القاهرة 1969م ، ص 204 .
9. - سارتر ، جان بول ، **التخيّل** ، تر : نظمي لوقا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1982م ، ص 91.
10. سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلاتاريخ، ص 122 .
11. صفدي، مطاع، **نقد العقل الغربي - الحداثة مابعد الحداثة** ، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 م ، ص 223.
12. عبد الحميد، شاكر ، **عصر الصورة** ، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2005 ، العدد 311 ، ص 226 .
13. عبد الحميد ، شاكر، **عصر الصورة** ، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2005 م ، العدد 311 ، ص 237
14. - العلوان ، فاروق محمود الدين، **إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر**، دار علاء الدين، دمشق، 2009 م ص 15 .
15. العلوان ، فاروق محمود الدين ، **التجريد في فنون العرب قبل الاسلام**، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997 ، ص 181.
16. الفيلفس، **أفلاطون**، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، تعريب : فؤاد جرجي بربارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 273 .

17. - (**المصور غسان السباعي يعترف**) مقالة في مجلة الحياة التشكيلية، العدد 68 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004م ، ص 73.

18. نوبلر، ناثان، **حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية**، تر : فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 132.

19. هيغل ، **فكرة الجمال** ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، ط 1 ، 1978م ، ص 66

20. Sturkin, M & Cortwright, L. (2001) practices of looking an introduction to visisual culture . N.Y.oxford univ .Press . 111-115 .

1. Dewey, john , **logic;The Theory of inquiry**, New York, 1938.
2. Al Alwan,farouk**, the paradox of the philosophica curriculum in the contemporary critical plastic art message**, Dar Alaa Aldin, Damascus , 2009
3. Eben Manzour, **Dictionary of arab (leesan Al Arab).**
4. safadi, Moutaa, **criticism the western reason**, markaz Al enmaa Al kaumi, Beirout, 1990
5. Amhaz, Mahmoud, **the contermporay art plastic, painting: 1870 - 1970** . Dar Al moutholla the Beirout, 1981.
6. Abd Al hamid, shaker, **the images epoch**, Al kmait, 2005, no.311.
7. Bowness, Alan, **Modern European art**. T: Fakhti Khalil, revision:G.E.Gobra, pub: Al maamoun, Bagdad, 1990.
8. Al Aasam, Abd Al Amir.(**Al Houdoud lee Ibn seeina**) in book**:(the philosophic therminology at Arab)** Dar Al tanwir and Kiwan, Beirout and Damascus. Pub 3 , 2009.
9. Hegel, G,W,F **lesthetique 2 - LIdee du Beauk** Tr jiorge tarabishi, pub:Dar Al taliaa for printing and publication, Beuroutk ed:1,1978
10. - Nobler,Nathan, **the speech of the vision** tr: F.khalil, rev: Gabra.E.G.the arab orgamization for the education and publication Beirout, 2007.
11. Stmrkin, M&cartwright, L.(2001) **practices of looking an introduction tovisual culture.** N.Y oxford univ. press111-115.
Rept.feomk Abd Al hamid shaker. **The Images,poch**.Ibid.
12. Gadamer.Hans Gerog.**Tajalli Al jamil**
Repartet by:R.Brhaskoni,tr and rev: saeed tawfik, Al magles Al Aala lilthkafa 1997.
13. Colling wood, Robin Gerge. ***The principles of Art,*** tr:A.H.Mahmoud.
Revision:A.Abham, al dar al mousria,1966.
14. **(the painting gha ssan Al soubaie admits**) an article in plastic life, No.68 ministry of culture, Damascus , 2004.
15. Sartar. Jan, pout. **The imagination**
Tr: nazmi louka, the Egybt orgamization for books.
16. Al Alwan, farouk. **Abstaction in Pre-Islamic Arab Arts**. The master Degree in plastic Arts, university of Baghdad.1997.
17. santag ana, George: **the sense of Beauty**, tr: m.m Badoui, revision, Z.N.Mahmoud. maktabet Al anglo- Eghbt. Cairo.
18. Platon: **Philebe**, accomplishment by: August, Dies ,Arabising: F.G Barbara,wizart Al thakfa, Damascus, 1970.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2012/7/22