جماليّاتُ الشَّكْلِ الفَنيِّ في التَّصويرِ الحَديثِ

سائد سلوم* د.علي سليمان**

المُلَخَّص

أَحدَثت الثَّورةُ الجماليّةُ في الفُنُونِ الحَديثة انقلاباً جَذرياً في بُنيةِ الشَّـكلِ الفَنّيّ وَالعلاقَاتِ النَّاظمةِ لمكوّناته في لوحَةِ التَّصويرِ وَحطَّمَتِ الرَّوابطَ التَّقليديَّةِ التي بُنيتْ عَلى مَبدأ المحاكاةِ للشَّـكلِ الطَّبيعيّ، فَجاءَ تدخُّلِ الفنَّانِ الحداثويّ عَقْليًّا وَروحانيًّا مُسايراً لتطوراتِ القَرنِ العشرينِ العِلْميَّة والاجتماعيَّة والنَّفسيَّةِ والتَّحليليَّة. ممَا أَدَّى إلى تطوّرِ الرُّؤيا الإستطيقيّةِ للتَّكوينِ الفَنيّ وَتشعّبِها إلى مَدارسَ، وأَساليبَ، ونَزْعَاتٍ فَرديَّة، وأَيديولوجيَّاتٍ مُختلفةٍ كالتَّعبيريَّة، والتَّكعيبيَّة والدَّادائيَّة، والسّرياليَّةِ والتَّجريديَّة، والواقعيَّةِ الاشتراكيَّة، وغيرِها. فأَصبحتِ الجماليَّةُ نتيجةَ تفاعُلاتٍ عَديدةٍ تَتبدَّى من خِلالِ التغيّراتِ والتَّحوّلاتِ في بُنيةِ الشَّـكْلِ الفَنّيّ الّذي غَدا الحاملَ الأَسَاسيَّ للفاعليَّةِ الجَماليَّة.

فكانتْ جمَاليَّةُ الشَّـكْلِ في التَّعبيريَّةِ تباعاً لقُوَّةِ التَّعبيرِ، وَفي الدَّادائيَّةِ من التَّضَادِّ الدَّاخليّ، وَفي السّرياليَّةِ مُنبثقةً من اللاوعي وعَالمِ الأَحلامِ، وَفي التَّجريديَّةِ من العقل والرُّوحَ، وَبمدَى المضمُونِ الاجتمَاعيّ للشَّـكْلِ في الواقعيَّةِ الاشتراكيَّة. هَذِهِ التَّباينات كانَتْ نَتيجَةً للتَّفاعُلاتِ العَقْليَّةِ وَالحسيَّةِ في مَرحَلَةِ الحدَاثَة.

الكلمات المفتاحية: التصوير الحديث، جمال الأشكال.

* أُعد هذا البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالب سائد سلوم وإشراف الدكتور علي سليمان - قسم الرسم والتصوير - كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق.

** قسم الرسم والتصوير - كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق .

• **مقدمة**

شهدت الفنون التشكيلية منذ منتصف القرن التاسع عشر تحولات مفاجئة في الشكل والتكوين أدت إلى تحولات في الرؤيا[1] الجمالية للشكل الفني وأسلوب تشكيله في الفنون الحديثة، وكانت هذه التحولات الجمالية نتيجة لتغييرات في بنية الشكل الفني الذي تخلى عن مبدأ "المحاكاة" Imitasion، حيث تعاظمت التغييرات والتحولات في مناحي الحياة العلمية كالدخول في عالم الميكانيك والكوانتم، والذرة، و التصوير الفوتوغرافي .. والبحث في عوالم جديدة كعالم النفس، وعالم الأحلام، وعالم الطفل، وعالم العقل الباطن والنظريات العلمية والفلسفات المتجددة القائمة على محاولات الكشف عن ماهية الحياة، والوجود، إبستيمولوجياً Epistemologie **(معرفياً)** وأونطولوجياً Ontologique **(وجودياً)**.

هذا التحديث، الفكري، والمادي، لم يكن مفارقاً للفنون الجميلة، بل كان الفنان التشكيلي الذي عمل على تحويل الأنساق الفكرية من المجردات إلى المرئيات عبر الشكل الفني من خلال صيغ جمالية متضمنة العيانات البصرية والرؤيا الحدسية والحسية الانفعالية التي تعلنها الأساليب الجديدة من خلال تفكيك بنية الشكل الواقعي، وتحويلها إلى نظام مغاير وفاقاً لمنظوماتها المحدثة الحسية والعقلية.

• **مشكلة البحث**

أصبح الشكل من **"أكثرجوانب الفن خفاءً"**[2] في التصوير الحديث وكذلك فإنَّ ثمة كيفية أسلوبيةً يتمظهر الشكلُ من خلالها في تحولاته وتغيّراته تؤدي إلى الشكل الذي يغدو المتحولَ الأساسيَّ في بنية العمل الفنيّ الأمر الذي يجعل المشكلة المدروسة في واقع متغيّر يؤدي إلى تحولات جمالية تصعب دراستها من خلال نسق فكري ثابت ولاسيما **"أن فنون الحداثة وما بعدها، ما هي إلاّ ثورة جمالية على بنية العمل الفنيّ التشكيليّ وعلاقاته الشكلية واللونية والبنائية... وأفرز بذلك أنظمةً أسلوبية أو حركات فنية كالانطباعية والتعبيرية والسريالية والتكعيبية والتجريدية، وغيرها من حركات ما بعد الانطباعية"**[3]، وهذه الحركات أدت إلى تمايز الجماليات واختلافها بين حسيّ وعقليّ، وحدسيّ، وروحانيّ وما تفرع عنها **"ففي هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به"**[4] التي أدت إلى تنوع في القيم الجمالية عبر الأساليب والخصوصيات الفردية الجديدة، ومن ثمَّ فإن تغيّر الشكل يؤدي إلى تغيّر القيمة الجمالية، وهذا خلق إرباكاً في استقرار مفهوم الجمال ويجد الباحث أيضاً أن **"مشكلة القيمة الجمالية تتصدر معظم مباحث علماء الجمال المعاصرين الذين فطنوا إلى أن معظم مشكلات علم الجمال هي مشكلات مترتبة على مشكلة القيمة الجمالية"**[5] ومن ثمَّ يمكن للباحث أن يقول مع سانتيانا: **"إن أهم المشكلات التي تميّز علم الجمال مشكلة جمال الشكل"**[6] وتزداد إشكالاً في اللوحة الحديثة بالمقارنة بالأساليب المتنوعة المتغيّرة.

• فلكل مدرسة أو أسلوب جمالياته الخاصة به، وتقع في التوافق أو التعارض تبعا للمبادئ التي تنطلق منها في التشكيل الحديث. منهج البحث

إنّ التباين والاختلاف في مفهوم الرؤيا الجمالية من زمكانية إلى أخرى يجعل هذا المفهوم أكثر تعقيداً.

ونظراً إلى أن الشكل الفني الحديث مبني في تحويراته وتحولاته على إرادة قصدية واعية للفنان لإظهار اللامرئي في المرئي عبر منظومة العلاقات التي تشكله وفاقاً لكيفية معلنة في الأسلوب **"وهو الناتج الظاهريّ أو الشّكليّ للفكرة، أو المنهج التحليليّ، ومن خلال اعتبار المنهج التحليليّ إرادةً قصديةً محدودةً فهو وسيلة**

لإظهار الأفكار والتصورات"[7]، فالشكل هو الحامل المرئي للفكر التجريدي اللامرئي، أي إنّه المرئي واللامرئي للحسيّ والعقلي في الآن ذاته، في مشهد بصري وفاقاً لإرادة الفنان القصدية، لذلك كان لزاماً على الباحث أن ينتهج التحليل والمقارنة بين تعدد المبادئ .

- **تحديد المصطلحات والمفاهيم**

أ- مصطلح الجمال:

الفعل الثّلاثيّ "جَمُ " هو جذر الجمال والجميل في اللغة العربية أمّا الشّكل فهو**(الدَّلُّ)**[8] ليصبح المفهوم، في أعظم حالة تطمئن فيها النفس وتسكن بالراحة والغنج بحضور الجميل من عناء الإجهاد العقلي والحسي**" وَلَكُم فيها جمالٌ حينَ تُريحونَ وَحينَ تسرحون"**[9]. هذا التحديد الجمالي يتجلى في المثل الأعلى في العالم الميتافيزيقي. الذي يخرجنا من التكثيف والكثيف إلى اللطيف، من الحالة المرئية إلى اللامرئية. ولمّا كنّا، في العالم الفيزيقي أمام شكل فني يثير فينا الشعور الجمالي، فإننا نجد التحول إلى المعرفة من نوع فيزيائي وهي اكتشاف بنية العلاقات الحاملة لأجزاء الشّكل، وطبيعتها وغاياتها المعرفية وتحليلها التي تخطو بنا نحو تحول معرفي جديد، فتعترينا حالة من الدّلِّ الدّاخليّ في ظل الاكتشاف وزوال الغموض. وفي"معجم مقاييس اللغة" جاء **"جَملَ: الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما تجمّع وعِظَم الخَلْق والآخر حُسْن"**[10]. وفي (لسان العرب)**" الجَمَالُ مصدر الجميل والفعل جَمُلَ... الجَمَالُ الحسنُ يكون في الفعل والخَلْق ... قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصُّور والمعاني"**[11]. ويظهر بصفة الخيِّر عند الفيلسوف ابن رشد **"إنَّ الجميل َهو الذي يُختارُ من أجل نفسه وهو ممدوح وخيّر ولذيذ من جهة أنه خيّر"**[12].

فالإحساسات وحدها، أي مفارقة للذهنية والوعي والمعرفية العقلية، لا تكفي للرؤيا الجمالية والشعور بها ويذهب "شارل لالو" إلى أنّ **"اعتبار العاطفة وحدها عضواً للجمال هوَ حكمٌ منّا ضيّق الأفق"**[13]، وأيضاً بعبارة "كلايف بل" **"إنّ القدرة على خلق شكل دالّ لا تعتمد على بصر حاد كبصر الصقر بل على قدرة خاصة ذهنية وانفعالية"**[14].

وتُعدّ الجماليةُAesthetic -Esthetique في الفن التشكيلي الحديث **"معرفة متخصصة بالجمال الفني دون الجمال الطبيعي"**[15] حيث إنَّ الشَّكل في الفن الحديث اتخذ في طريقه إلى الجمال أساليب عديدة كالانطباعية والتكعيبية، والدادائية، والسريالية، والتعبيرية والتجريدية وما رافقهم من تفرعات وكانت هذه التعددية من أهم ميزات الحداثة التشكيلية بينما كان الشّكلُ الفنيُّ، فيما قبل اصطلاح الحداثة، قائماً على مبدأ "المحاكاة". فأصبح للجمال **"علم يحلّل المفاهيم والتصورات الجمالية... إنّه علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن وماهيته ووظيفته لأنّ الفنّ أرقى مظهر له بصورة خاصة.. وكلمة (استطيقا) يونانية الأصل Aisthesis "ايستيزيس" وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساسِ الخيالِ والشّعور كوسيلة لتمييز موضوعات الجمال"**[16] يبدأ علمه منذ صدور كتاب الكسندر بومجارتن عام (1735)م الذي استخدم فيه الاستطيقا كنظرية علمية لدراسة الإدراك الجمالي.

ومنه يمكن للباحث أن يخلص إلى التعريف الإجرائي للجمال في التشكيل الحديث: بأنه ردة الفعل الناتجة عن الاستجابة السايكولوجية تجاه الشكل الفني الجديد في لوحة التصوير الحديث، وهذه الاستجابة تكون في الفنون

الحديثة عقلية وحسية وفاقاً للمبادئ الذهنية والانفعالية التي نفذت بها هذه الأعمال.

ب - مصطلح الشّكل:

الشَّكلُ في اللغة العربيّة يعني **"المِثلُ: تقولُ هَذا على شَكلِ هَذا أي عَلى مِثالِهِ"**[17] وفي المعجم الفلسفي يعرّف الشكل بأنه:**"الهيئة الحاصلة للجسم بسبب إحاطة بعد بالمقدار كما في الكرة، أو حدود كما في المضلعات"**[18] ومن الخطوط المرسومة والفراغات المحصورة بينها يتبدّى الشكل المماثل للصورة الحية التي غالباً ما تأخذ معناها الأرسطي في اعتبارها الهيئة الحيّة بمعناها الفيزيقي والميتافيزيقي بكونها تطورية بايولوجية، وفي الموسوعة الفلسفية "لأندريه لالاند" جاء **"ونظراً إلى وجود الفارق بين الصورة والشكل، فإنَّ الصورةَ هي الانسجام الخارجي للأجسام الحيّة، والشّكلَ هو الانسجام الخارجي للأجسام غير الحيّة"**[19]، والتغييرات في بنية الشكل الفني هي من فعل الفنان الحداثوي، وعليها قامت النظرية الشّكلية لتقصي جماليات الفنون الحديثة و**"تُعَدُّ النظريّة الشكلية formalist نقيضاً لنظرية المحاكاة في نواحٍ متعددة، فعلى حين أنّ نظرية المحاكاة أقدم نظرية في الفنِّ، فإنَّ النظريّة الشَّكليّة هي واحدةٌ من أحدثِ النظريات"**[20] التي أكدت أهمية جمالية حسيّة معرفيّة للشكل في فنون الحداثة التي بُنيت على مبادئ عقلية علمية فظهرت جمالياتٌ عقليةٌ متنوعةٌ بتنوع المدارس والأساليب الحديثة التي اتخذت الشكل محوراً لدراساتها ومنها ما ذهب إليه "أندريه ريشار في كتابه "النّقد الجماليّ" الذي يعرض فيه آراء "ج.ف.هيربارت" وتأثره بآراء "كانط": **"إننا لا يمكننا أن نعرف إلاّ ظاهر الأشياء لا حقيقتها الجوهرية، لذلك فإنَّ جماليّة عقلية يجب أن تنحصر في دراسة الشّكل"**[21]، وليست العقلانية وحدها كافية للشعور الجمالي، ولو كانت كذلك، لما ظهر شكلانيون حداثويون تأسست نظرياتهم على "الرّوحي في الفنّ" مثل كاندينسكي وموندريان وتجريديون أطلقوا العنان لانفعالاتهم في تشكيل موضوعاتهم على اعتبار أنّ **"الشّكل هو صورة التفاعلِ الجماليّ بين الرّوح والموضوع"** [22].

ومنه فالشكل الفنيّ في التعريف الإجرائي: هو نقطةٌ أو خطٌ أو مجموعة من الخطوط تحدُّ فيما بينها فراغاً تجعل منه هيئةً أو مَلمحاً مرئياً قابلاً للإدراك، والتحوّل من حالة تجريدية عقلية إلى حالة مرئية، تنتظم فيما بين مكوناتها الخطية بعلاقات بنائية توضح وتُفسِّر المدلول الشكلي الكلي الحسيّ ثمّ المعرفيّ الذي يتقدم بالنفس نحو لذّة جمالية تتأتى من زوال الغموض والإبهام.

ج - مصطلح الحداثة:

الحديث في اللّغةِ العربيّةِ **"نقيضُ القديم"**[23] فهو مُشتقٌّ منَ الجذر: حَدَثَ، **"في حين أنّ لفظةَ الحداثةِ الغربيّةِ 'modernite' مُشتقةٌ من الجذر mode وهي الصيغةُ أو الشّكلُ أو ما يتبدَّى به الشّيءُ. فاللفظةُ العربيّة ترتبط بما له أكثر دلالة عما يقعُ، إنه ما يحدث... فإن ما يحدث يتشبّث أساساً بواقعيته وراهنيته. كل ما يحدث يقع في الزمان. يَنبجسُ هكذا مما لم يَكُن بعد)**[24]. والشكل الفنّي بوصفه حدثاً تحويلياً بتغيّر يقتضي تحولات جماليّة منبثقة من أشكال سابقة وتغييرات قد تكون جذرية في منظومة العلاقات البنائية التي تتضافر من خلالها أجزاءُ الشَّكلِ إذاً فالشّكلُ الفنيّ الحديثُ قام على نقض الشكل الواقعي وتقويض بنيته ضمن نطاق الثنائية (الداخلية/ الخارجية). ومن ثمّ التحول أو الانفصال عنه لإقامة صرحه الخاص.

أي إنَّ مرحلة الحداثة هي مرحلة التحولات الشكلية لأنَّها حدود اصطلاحية للتشكيل الحديث وجمالياته ويشير مصطلح الحداثة modernity إلى **"النزعة الحديثة في**

الفن أي إلى الأسلوب في الفن الغربي" الذي يمتد تقريباً منذ مطلع القرن العشرين حتى نهايته تقريباً"[25] ويعدَّها "ألان باونيس" منذ معرض" صالون المرفوضات 1863م في باريس" على أن هذا المعرض هو **"نقطةُ تحولٍ في تاريخِ الفنِّ تحدَّدَ بفضلهِ أنسبُ موعدٍ لبدء تاريخ الفنِّ الحديثِ"**[26]، إلا أن التحديث في الفن لم يكن مقتصراً على أوروبا وحدها بل انتقل إلى أنحاء العالم بانتقال الأفكار وتطور الاتصالات السمعية والبصرية وبذلك يكون مصطلح الحداثة قد تضمّن حدوده الزمانية والمكانية في الآن ذاته، بوصفه مرحلة زمانية تميّزت بالتحولات الشكلية والأسلوبية أدت إلى إحداث تغيير في بنية الأنساق الذوقية والنظم الجمالية بدأت منذ نهايات القرن التاسع عشر وامتدت إلى فجر القرن العشرين وتداخلت مع حركات مابعد الحداثة وفنون المعاصرة.

إذاً، يشير مصطلح الحداثة إلى حدين هما: زماني ومكاني وما استُحدث فيهما من تغييرات في بنية الشكل الفني، وقد حدثت أوج هذه التغييرات الشكلية في القرن العشرين. ومن ثمَّ يمكن للباحث أن يخلص إلى التعريف الإجرائي للحداثة في هذه الدراسة: بأنها المرحلة التي حدثت فيها أوج التغيّرات والتحولات الشكلية في فن التصوير والتي امتدت منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين.

جماليات الشّكل الفنيّ الحديث

تعدد المبادئ

يظهر الشّكل الفني، في التشكيل الحديث، بكيفيات انحرافية عن الشكل الطبيعي من خلال التبسيط والتحوير والتغيير الواعي المرتبط بالتنظيم العقلي، واللاواعي المرتبط بالإحساسات والانفعالات المباشرة في أثناء الأداء على سطح اللوحة. فمنذ الانطباعية وما تلاها نجد الانحرافات الشكليّة قائمة على مجموعة من العلاقات الجديدة في بنية الشكل الفني وأجزائه وهي التي توضح المعنى والطريق والأسلوب الذي يريد الشّكل أن يفتحه أمامنا للوصول إلى الجمالية المعلنة التي تسرح بها النفس الإنسانية بهدوء الإحساس وطمأنينة المعرفة ومن ثمَّ يفتح آفاقاً جديدة في التقصيّ **"وليس الشّكلُ هو ذلكَ الذي يحبسُ العملَ في إطار مغلق، بل هو ذلك الذي يبني ويحرك ويفتحُ الطريقَ إلى الحقيقة"**[27] وإلى أي مدى يمكن للمعرفة أن تصل

فكما تنوعت العلوم، وتشعبت الاختصاصات، في عصر الحداثة، بعدما كانت فيما قبل الحداثة أقرب إلى العلوم الموسوعية الشاملة، كذلك في الفنون الحداثوية، لم يعد الجمال مرئياً بمنظور واحد، بل ازدادت التشعبات وتكاثفت الأساليب وتنوعت الرؤى الجماعية والفردية حتى ازدادت الخصوصية الذاتية لكل فنان، بل أصبح الجمال في غاية التفرّد في البحث عن الجديد والتجديد في الشكل الفني **"إذ ْ لمْ يعدِ الفنانُ يريد أو يستطيع أن يكون منفِّذاً ماهراً أو حتى موهوباً، لشكلٍ ما سبق أن عرفه الناس، بل إنّه يريد أن يقدم تعريفاً للجمال لا ينتظره أو يتوقعه أحد، ويريد أن يكون له أسلوبه هوَ وطريقتهُ هوَ وعالمه هوَ الذي لا يشبه أي عالم آخر"**[28]. ومن ثمَّ إنّ فنّ التصوير الحديث نهض باهتمام كبير بالنزعات الذاتية الخاصة بالفنان - الحسية الانفعالية والفكرية- في معالجة الشكل، وتنظيمها وفاقاً لمبادئ كل مذهب، أو اتجاه، أو أسلوب، أو مدرسة حداثوية حددت مبادءها الثابتة والمتغيّرة والمتحولة حتى غدت المتعة الجمالية **"نتيجة امتزاج النزعات الذاتية بالقدرات المدركة امتزاجاً معقداً"**[29]. فأصبحت نقطة تحول كبرى في تاريخ جماليات الشكل الفني، عدّها معظم الباحثين أنها ابتدأت

منذ "سيزان 1839-1906" في **"زهاء عام 1880م إذْ أتاه في" أكسان بروفانس" إلهام أسس فجوةً بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فبينما كان سيزان يحدق في منظر طبيعي مألوف، تسنى له أن يفهم المنظر لا كأسلوب ضوئي ولا كلاعب في لعبة الحياة البشرية بل كغاية في ذاته، وموضوع لانفعال كثيف"**[30]، وليس بالانفعال وحده كانت محاولات سيزان في تحليل الأشكال في سبيل صياغة جماليات مُثلى تجلت بتفكيكه لعناصر الطبيعة وإعادتها إلى بنيتها الهندسية الأولى متمثلة بالاسطوانة والكرة والمخروط، **"حيث لم يعد البيت كما نراه في اللوحة الكلاسيكية، ولا حتى كما يفهمه بوسان ودافيد"**[31] بل أصبح مفهوماً جديداً لبنية العلاقات التي تشكلها الأجزاء عبر التغييرات والتحويرات والتحولات بين الشكل البسيط والمركب.

إن تحليل الشكل المركب وتفكيكه إلى أشكال بسيطة بالاختزال إلى الحدود الثابتة كالخطوط المستقيمة والمنحنية التي لايمكنها الانقسام والتجزيء إلاّ من اتجاه واحد، وكذلك النقطة غير القابلة للتفكيك بعدّها أصغر جزء في التشكيل المرئي، ما هو إلاّ تفكير عقليّ لإعادة بناء الشكل الفني من خلال فلسفة أفلاطون العقلية في عالم المُثــُل الخالدة حيث يصبح الجمال أبدياً والأشكال الجميلة منطوية على ملذات خاصة كما عبّر عنها سقراط (470-399)ق.م في حواره مع "ابروترخس" في محاورة "الفيلفُس" لأفلاطون(427-347)ق.م بقوله: **"جمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس، وهذا ما أحاول الآن تبيانه كجمال الأحياء أو بعض اللوحات، وإنما أعني به، كما يبديه حديثنا، الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا ... فلا أقول عن هذه الأشكال أنها جميلة نسبياً، كالأشكال الأخرى، بل إنها دوماً جميلة في ذاتها وأنها تنطوي على ملذات داخلية خاصة"**[32] .

وإذا كان سيزان قد اعتمد الفلسفة المثالية في تحليله للأشكال والذين انتهجوا التكعيبية أيضاً، أو التجريدية المطلقة والذين تبنّوا أفكار الفيثاغورية في التناسب والتناغم في تفسير الجمال، أو سقراط وأفلاطون في إحالة جمال الأشكال إلى الميتافيزيقا المثالية، فإننا نستطيع أن نجزم بأن عودة رواد التشكيل الحديث إلى هذه المناهج العقلية إنما هو محاولة لإعادة بناء الشكل الفني وتكوينه. إذْ إن الفنان الحديث كان يبحث عن أي مخرج ليتخلص من التبعية غير المُقنِعة لمنظومة أفكار جعلت الإنسان في ثورة الحداثة حائراً بين الفيزيقا والميتافيزيقا، ويقول "كلايف بل" عن حقيقة همّ "سيزان" إنَّه: **"لم يكن همّ سيزان في حياته هو أن يصنع لوحات بل أن يصنع خلاصة"**[33] (شكل1) وكذلك هي أيضا عند كاندنسكي(1866-1944)م في الضرورة الروحية، فقد كتب في كتابه "الروحانية في الفن": **يمكننا تشبيه حياة الروح بمثلث مقسم إلى شرائح أفقية تضيق عند القمة وتتسع عند القاعدة في هذا التكوين تشعر العين بحركة إيحائية، تتجه إلى الأمام وإلى أعلى. في ذروة المثلث يقف إنسان واحد، متفرد، قد يطالعنا برؤية ظاهرها البهجة والتفاؤل وباطنها الحزن والأسى".**[34]

وفي التجريدية الهندسية التي ظهرت عند "بيت موندريان" (1872-1944)م حيث أخرج الشكل الفني من علاقته المباشرة بالشكل الطبيعي إلى رؤيا ثيوصوفية نحو معرفة الحياة والوجود التي تبحث عن إجابات لتساؤلات أكثر تعقيداً حول ماهية الإنسان من خلال الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي فظهرت في أعماله الفنية الأشكال الرباعية المتزنة والأكثر ثباتاً واستقراراً في بنية الشكل الفني وعلاقاته بين أجزائه في صياغة التكوين كرؤية جمالية نابعة من الروحانيات ويؤكد "ألان باونيس" أن موندريان

قد **"مرّ بأزمة دينية وأقام صلة برودولف ستينر وبالثيوصوفيين وشاطرهم مثل كاندنسكي اهتمامهم بالديانة الشرقية واعتقادهم أن هذا المنبع وحده كفيل بأن يجدد الانبعاث الروحي العظيم في الغرب"**[35] للتخلص من الأزمة التي خلقت فراغاً روحياً وتتفاقمت مع كل تقدم جديد **"لأن التقدم وارتقاء العلوم ما كانا يتعلقان إلاّ بمعرفة العالم المادي"**[36] كما عبّر عنها "رينيه هويغ".

وظهر التأثير المباشر للآلة في التكعيبية والمستقبلية Futurisme بربط الاختراع الآلي (كمادة) بالزمان (كصيرورة لا مادية) في تحليل الشكل المتحرك إلى لحظات سكونية متعددة، وتحويل أشكال الآلات الطبيعية إلى أشكال فنية جمالية محضة للتخلص من نفعياتها المادية وتفكيكها ثم إعادة تركيبها في بنى جديدة مغايرة لخلق تكوينات فنية منفصلة في جمالياتها عن نفعيات الاختراع الميكانيكي المادي وما رافقها من تدمير للقيم الروحية. ويقول "توماس مونرو": **"في مستهل القرن العشرين كانت هناك موجة حماس" لأشكال الآلة" في الرسم والنحت. واقترن هذا الحماس اقتراناً وثيقاً بالحركة التكعيبية التي ركزت على الأشكال الهندسية وتمثل الصور الفوتوغرافية التي صورها تشارلس شيلر واللوحات التي رسمها ليجيه Leger وصوّر فيها الآلات وكذا مناظر المناطق الصناعية مليئة بالمستطيلات الحادة والاسطوانات الجامدة، بل وأجزاء داخلية من بيوت الريف... دون أن تشمل في الواقع رسوم آلات حقيقية"**[37] (شكل2) بل كانت تعبيراً جمالياً لفوضى غير جمالية بما حملته من رؤيا تجاه الحرب والدمار واستخدام القنابل الذرية، والعبثية في حياة الإنسان ومصيره بتصويرها بتضاد مباشر للفوضى والأزمات التي خلّفتها الحربان العالميتان في النصف الأول من القرن العشرين من ويلات وكوارث إنسانية وتشوهات بشرية وبيئية جعلت الفنان يبحث عن جماليات تحذيرية مستمدة من اللاجمال، من الفوضى والإحساسات المجروحة والمشاعر الكئيبة والحالات المقهورة حسياً وعقلياً. فكانت الجماليات تقاس بمدى قدرتها وقوتها في التعبير كما في المدرسة التعبيرية Expressionisme و: **"ليس لعمل فني ما قيمة إلا بقدر ما يعبّر بشدة عن إحدى الشخصيات أو الحضارات بغض النظر عن كونه جميلاً أو قبيحاً، لا بقدر ما يحويه من جمال شكلي"**[38]، نظراً إلى أن القبح ليس نقيضاً للجمال في العمل الفني فلو قلنا: إنَّ الجمال يقف أمام القبح بوصفه النقيض لكان الأمر في إشكال والتباس ومجافاة للواقع التشكيلي لأن الجزم بهذا التأكيد القطعي يجعل الجميل والقبيح في ثنائية التضاد أو التكامل من ثنائيات الحياة، ويُسقط قوانين التناسب والتناغم من الجمال عموماً من حيث وجود الشكل جمالياً ومفارقاً غير مرتبط بوجود الإنسان الفنان والمتلقي معاً زمانياً ومكانياً، وهذا خلط لأن الشكل القبيح في الطبيعة يتحول إلى شكل جميل في العمل الفني بإرادة الفنان، ثم إن الشكل يصبح في هذه الحالة يحمل معناه وضده في ذاته وهذا مناف للمنطق حيث لا يمكن للمعنى أن يكون نقيض ذاته في الآن ذاته وكذلك لو أن ما يسمى قبحاً نقيضُ الجمال بمفهومه الفني لاقتضى الأمر إخراج كثير من الأعمال الفنية من معظم المتاحف في أنحاء العالم وفاقاً لرؤية القيّمين عليها وتفاوت تحليلهم وتذوقهم للجمال الفني وربما إعادتها إلى أماكنها في ظروف جديدة.

فهل يعني غياب الجمال ظهور القبح؟ وهل يعني توقفنا وتأملنا أمام عمل فني لبرهة من الزمان مهما قصرت أو

طالت قبل أن نتحسس مكمن الجمال والشعور به يعني أننا نعيش حالتئذٍ البشاعة والقبح؟

الجمال موجود بفعله بالنفس حيث يبعث فيها لذة السرور بالمعرفة والاطمئنان إلى الغاية ثم الهدوء والسكينة بعد زوال الجهد والتعب والألم الناتج في النفس من غياب المعلومة. ومن ثمَّ فإن نقيض الجمال هو ألاّ يُحدِثَ الشّكلُ أي تأثير في النفس ولا يخطو بها نحو الشعور الحسي الناتج من الإدراك والوعي بقصدية ولا قصدية الفنان في عمله الفني، أي إنَّ الشعور بالجمال غير موجود ومن ثمَّ فإن لا وجود الجمال يعني اللاجمال، وإن كانت حالة الشعور اللاجمالي مستمرة على اعتبار أن العمل الفني لم يقدم شيئاً استطيقياً فإننا نستطيع أن نقول عندئذٍ: **"إنّ نقيض الجمال ليس هو البشاعة [القبح]، وإنّما الإسفاف والتفاهة والرداءة"**[39] أي الضعف في تأليف منظومة علاقات جديدة في بنية الشكل الفني بمعنى أن الشكل الفني الجديد بقي خاضعاً لسلطة الشكل القديم ومن ثمَّ انعدام التحديث الشكلي، ممَّا يعني النسخ والتكرار. هذا إن لم يكن تكراراً انتكاسياً أي تكراراً مع فقداناً جزاء أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، أو إعطاء أهمية لأجزاء ثانوية بحيث تطغى على الفكرة الأساسية بل وتضيّعها فيتمظهر اللامهمّ في المرئي الذي يشير بدلالته إلى غير المرجو أو المعنيّ ومن ثمَّ غياب الإدراك الحسّي الجمالي.

ففي أعمال نذير نبعة(1938)م التي يحاول أن يبتكر فيها عوالم جديدة متحولة من البيئة الطبيعية - بواسطة عقلانيته ومخيلته- إلى الشكل الفني نجد أن الشكل الجديد يبدأ بالتحريض من خلال تركيبين يسعى كل منهما لإظهار المضمون الجمالي كما في لوحة (بورتريه للجبل) حيث **"ينحت هذا الفنان مادة الطبيعة: الحجر والصخر وتغضنات الجبل كما نحت الأنباط عاصمتهم البتراء في الجبل، ثم يترك لمصادفات المادة الكثيفة أن تشارك في التخييل وفي تحريض المشاهد على المشاركة في إعادة نحت الكون"**[40]

يمكننا أن نقول: إنَّ ثمة حركة مستمرة في تحويل الشكل ليتوافق مع العامل الروحي الذي يعلن نفسه متسامياً جديداً في إظهار الإيقاع الداخلي، كما في لوحة(رقصة حديثة) التي رسمها الفنان عفيف بهنسي عام 1960م الشكل(3) ففيها تبدو الأشكال في مقدمة اللوحة في إيحاء راقص مع الموسيقا في حين الأشكال الثانوية التي تنتظم في خلفية اللوحة تبدو في ثبات وتوازن عبر الأشكال الهندسية المستقرة للتعبير عن التناقض في إيقاع التوتر الداخلي في عصر الحداثة.

وفي لوحة (النهضة الأبدية) لممدوح قشلان (1928)م تظهر الأشكال الجديدة في تحوير هندسي وزوايا حادة في تحديد الأشكال لتزيد من الثبات والرسوخ في الأرض لتكثيف المضمون الداخلي للشكل في التعبير عن الموضوع الشكل(4).

وفي لوحة (الجندي الجريح في ميسلون) لمحمود حماد (1923-1988)م حيث التعبير عن الألم الداخلي من خلال تعابير الوجه وحركة اليدين عند شكل الجندي المقعد. الشكل(5).

وقد لجأ كثير من الفنانين السوريين كما في أوروربا - إلى جمع المتضادات في عالم التشكيل لإخراج أشكال مركبة تعتمد التخييل الجمالي في تشكيلاتها فظهرت **"المخيلة كعامل رئيسي للتوازن النفسي"**[41] من التوتر والقلق وجاء الخيال الجامح كتعبير**" عن القلق من المريب وغير المألوف والمرهوب الجانب وأشكال المسوخ وأشكال المخلوقات الغريبة كلّها"**[42] كما في لوحات خزيمة علواني(1934) (تكوين 1980) الشكل (6) وأسعد عرابي (1941) في لوحته (القناع) الشكل

(7) وليلى نصير (1941) في لوحتها (أزمنة) الشكل (8) وغسان السباعي (1939) في اللوحة (نساء) التي يظهر فيها شكل حيواني مركب بثلاثة رؤوس، الشكل (9) والياس الزيات في لوحته (بنت صغيرة على سطح الجيران) التي تتركب بنيتها من الحلم والواقع، ومن الماضي والحاضر وهي ثنائيات غير قابلة للجمع إلا في التشكيل الفني للتعبير عن سايكولوجيا الفنان التي تبحث عن التوازن في عصر القلق الشكل (10).

أمَّا ما نجده من اختلاف في الجماليات الحديثة فمرده إلى المنهج الذي يسلكه الفنان في العمليات التفاعلية - الذاتية والموضوعية - التي تؤدي إلى تحولات إبداعية جديدة، مُتوقــَعة أو مفاجِئة. وإنّ الخطورة في العمليات الإبداعية تكمن في هيمنة المنهج، بوصفه أيديولوجيا على الفعل الجمالي في أثناء الأداء الفني، أو كما يطلق عليه "ستولنيتز" **"العبادة العمياء للمنهج Methodolatry أي إنَّ منهجه في البحث الذي ينبغي أن يكون أداة توصله إلى نتيجة، يصبح هو الذي يملي النتيجة"**[43] وهذا ما نجده في النقد الماركسي والأحكام التي يطلقها على الشكل الذي يتبدّى في العمل الفني بعدّه مفارقاً أو في قطيعة تامّة عن المجتمع، **"والواقع أنّ أقوى ألفاظ الذّم في النقد الماركسي هي لفظ "شكلي" وهذا اللفظ يُستخدم في وصف تلك الأعمال "الخالصة" التي تفتقر إلى دلالة اجتماعية... كما هي الحال في التصوير والنحت التجريديين"**[44] بينما نجد الشكل عند الحداثويين ينحو إلى التلميح غير المباشر للفكرة، لفتح آفاق جديدة ومتعددة، ويعدّ ذلك الشكلانيون، خروجاً عن التأريخ والتوثيق، ويتحدث الفنان باسم دحدوح عن الأداء الانفعالي من خلال تجربته **"مبتعداً بذلك عن المباشرة في تناول موضوعات أدبية لإيمانه بأنّ اللوحة لا تحكي قصة ولا تروي حكاية، لكي لا تتحول في آخر المطاف إلى وسيلة للإيضاح وتقع في مطب المباشرة"**[45] فالفن يبحث بما يمكن أن يكون في الفكر والواقع، هذا الواقع الذي أدركه الفنان الحداثوي واتخذ من لوحته مسرحاً لتجارب جديدة في محاولات الكشف عن تحولات الحركة عبر الزمن، والتأمل العقلي والروحاني. حيث الحداثة تعكس الجمالية الداخلية والروحية للفنان وفاقاً لخصوصيته التي تؤكد أسلوبه المنفرد، على أنه نوع من "الفيض الداخلي" الخاص بالفنان كما في لوحات الفنان "مروان قصاب باشي" من خلال أدائه الخاص في تصوير الشكل الإنساني **"وهنا نعثر على المنظور الروحي الذي يتضمن نظرة "مروان" الفنية التي لا يحدها أسلوب أو تبعية لأية مدرسة فنية أو تنميط لأنها تقوم على امتلاء الفيض الداخلي"**[46]، وهذا الفيض الداخلي هو من خصوصية الفنان في بناء علاقات جديدة من طبيعة فكرية روحية تنحو إلى جماليات مغايرة لجماليات الشكل الواقعي. فكانت رؤيته الجمالية من خلال **"حواره مع الأشكال في تغيّرها الدائم وصيرورتها المستمرة وقد قام بتحطيم الشكل الفيزيائي القاسي للأشكال، وكأنه يعيدها إلى عناصرها الأولى ... مؤكداً من خلال أدائه الانفعالي أن الأشياء ليس لها صورة ثابتة وإنما هي في حركة مستمرة لا تتوقف عن التغيّر"**[47].

وإذا ما أجرينا المقارنة للتجربة ذاتها عند "مروان قصاب باشي" مع رؤية جمالية ذات منحى ماركسي فإننا سنجد التباين في الموقف الجمالي، حيث ما كان "فيضاً داخلياً وروحانياً" أصبح - في الجمالية الماركسية - سذاجة وحذلقة واستعراضات مجانية كما ذهب إليها "فيروز هزي" في موسكو بأطروحته المعنونة "نقد الشكلانية ونزعة الحداثة في الفن التشكيلي السوري الحديث"

بقول ه: **"عُرفَ عن الفنانين الحداثويين ولعهم بالغرابة ومختلف الحذلقات والاستعراضات فيبدو ذلك واضحاً في أعمال مروان قصاب باشي عندما يلجأ بشكل غير مبرر ومفهوم للرسم المنظوري للشخوص وتجسيمها على نحو معين كما يتضح في عمل تراوح أبعاده ثلاثة أمتار وتحت عنوان "وجه"** [شكل11]، **وكذلك ينطبق الأمر على عمل زياد دلول "الدريئة" فتجد أفكار الفنان الشاب تعبيراً لها في معالجة ساذجة ووسائط مجانية والحكم منصف أيضاً على عمل جورج ماهر "موت أنكيدو"**[48].

وعلى الرغم من أنّ الفن الحديث لم يتناول الشكل من عالم مجهول، ولم يرسم أشكالاً لهيئات من عالم لا نعرفه، أو أحداثاً لم نعرفها في حياتنا الاجتماعية، فإنّ النقد الماركسي اللاذع لم يهدأ إلاّ قليلاً عند فنسنت فان جوخ (1853-1890)م الذي ترك كتابات واضحة تؤكد وتشرح عمق العلاقة بين الإنسان والعمل والأرض وكأنّ الألوان والأشكال التعبيرية في اللوحة خالية من أي تأثير تفاعلي، حسياً كان أم فكرياً، كما في **"اللوحة الواقعية ذات الألوان القاتمة:"آكلو البطاطس"التي كتب عليها: "لقد بذلت الجهد لكي أوضح كيف أنّ هؤلاء القوم وهم يأكلون طعامهم من البطاطس تحت ضوء المصباح قد حفروا الأرض بهذه الأيدي..."**[49] (شكل12)، وأيضاً في اللوحات الغربية الأوروبية والتي مهما تمثلت في التعبير عن الهمّ الإنساني والويلات التي يعانيها، والدمار والخراب الذي لحق بالإنسان والحيوان كما في لوحة "جورنيكا" التي رسمها بيكاسو (1881-1973)م في عام 1937م لمعرض باريس العالمي كتعبير ضد التدمير الوحشي الذي قامت به الطائرات الألمانية في مدينة جورنيكا الإسبانية (شكل13)، وهنا يتبدى الموضوع في مضمون اجتماعي إلاّ أنه اتخذ من الشكل وسيلة لإظهار المضمون، ورغم تطور العلاقات الناظمة للأشكال في هذه اللوحة نحو التعبير عن بنية الأشكال الواقعية كما هي مدمَّرَة ومقطـــَّعة ومركبَّة بتنافر وتضاد غرائبي بفعل القنابل على أرض الواقع، فهي لم تسلم من الهجوم الماركسي كما لم تسلم جورنيكا من الطائرات الألمانية وقد كتب فنكلشتين: **"ولهذا تظل نظرة بيكاسو للفن نظرة تخطئ في فهم تسلسل التاريخ. فعلى الرغم من الحرفية الفنية الممتازة وتركيز الشعور، إلاّ أنّ فنه لا يرقى إلى المهام الرئيسة في عصرنا. وهذا التناقض بين تعاطفه وطريقته المبتذلة أساساً في التعبير عن هذا التعاطف يصل إلى ذروته في الرسم الحائطي "جورنيكا" عام 1937".**[50]

إنَ ما يبرر للجمالية الماركسية اختلافها مع الشكلانيين أنها أعطت الأهمية الأولى للمضمون "الفني الاجتماعي" التي صعّدت فيه التفكير لإحداث التغييرات والتحولات في بنية العلاقات الاجتماعية بمنهج المادية الجدلية، دون العلاقات الناظمة للشكل الفني، فتصبح معادلة التفاعل الجمالي قائمة بين الشكل الفني الثابت والمجتمع المتغيّر المتحول ومن ثمَّ ترى الجماليات من خلال رؤيةٍ أيديولوجية مادية للمنهج، نفعيّة للجمال تهدف إلى تطوير المجتمع المادي لا التذوق الجمالي القائم على الحدس والتخييل في تجديد الشكل الفني.

إذْ إن الحدس في الفنون الحديثة أخذ حيزاً جمالياً واسعاً على أنه رؤيا خاصة وفردية مميزة للفنان، يستطيع من خلاله أن يفعّل الشكل في ذهنه قبل أن يتبدّى على سطح اللوحة بصيغة حدسية متوقعة أو غير متوقعة من خلال تحول العلاقات الناظمة للشكل، والحالات الممكنة له ودلالاتها المنبثقة بوصفها تشكّل مدىً تتأجّج فيه الانفعالات التبادلية بين الأطراف جميعها الموجودة في الفضاء الحدسي المتأتي عن الشكل الفني الجديد إذ **"إنّ الفنّ رؤيا أو حدس"**[51] بحسب رأي كروتشه.

فالجمالية هنا تتمظهر بشعور حسي إدراكي مستقبلي

تحضّنا على التنقل بين أبعاد لا محدودة من اللحظة الآنية إلى أعماق الماضي فالمستقبل لتستقر في واقع اللحظة بوصفها الحاضن الزماني للشعور الجمالي فيستقر الوعي الإدراكي ليبدأ التفاعل من جديد، لأن استحضار الأفكار من أعماق زمان مغاير لبيئة وواقع لحظة الإدراك أي الحاضن الزماني، يجعل الإحساس الجمالي في تفاعلية مستمرة بين علاقات توافقية حيناً وتضادية حيناً آخر.

وهذه التفاعلية الجمالية الحدسية يدفعنا إليها الفنان عبر أشكاله المتشكلة بفعله الأسلوبي الخاص **"وإذا تساءلنا عن مكمن الجمال وتحولاته في لوحات علي سليمان فنقول: إنه يكمن في فناننا نفسه، إذ إنه يحول العاطفة إلى أشكال وألوان بتنظيم ما...إذ إنه يدخل إلى أعمق حفريات انفعالاتنا الجمالية ويجعلنا نحدس ما لا يستطيع إفهامنا إياه إذ يضعنا دفعة واحدة في حالة شعورية جمالية تهدم كل السدود الزمكانية بين حدسنا وحدسه"[52]**. الشكل (14).

إذاً يمكننا أن نقول: إنَّ العمل الفني الحديث يقوم على منظومة من الأفكار التي تشكل بنيته وهذه البنية المكوَّنة من المجموع الكليّ للمعادلات الجزئية في بنية التركيب الشكلي التي تشكل بدورها مكوّناً جديداً كطرف أولي لمعادلة محدثة تتقدم وتطرح نفسها كمشهد بصري ليثير تفاعلا آخر - من طبيعة حوارية مع الطرف المقابل وهو العقل في بنيته المعرفية. وبمقدار ما يحدث من تفاعلات من خلال حوار الرؤيا تتكشف منظومة علاقات جديدة تتأتى بجزئية في تعدد كميّ فتحدث تراكما إدراكياً يشكـّل بنية جديدة، ثم تنطلق نحو التحول بواسطة التفاعل الفكري باتجاه تشكيل نسق أكثر تطوراً فتنزاح منظومة علاقات قديمة لتحلَّ محلها الجديدة.

وفي المراحل التفاعلية ذات التأثير العالي يمكن أن ينزاح نسقٌ فكريٌّ واسعٌ ليحل مكانه النسق الجديد أو الأحدث فيزول غموضُ الإشكاليات السابقة ويتراجع الإبهام فتتبدّى لذّة جمالية من نوع معرفي حسي لأنها تنتج عن الوعي الإدراكي ثم تتمظهر بالحواس، وذلك لأن القوة العقلية أسرع من الاستجابة الحسية. كما في فنون التجريد التي قامت على التفاعلات الداخلية، لا على الحواس التي لا يمكننا إثبات صدق مدركاتها إلاّ بواسطة العقل .

فالجماليات التي قامت في الفنون التي سبقت التجريد الحديث، ما لبثت أن تبدلت وتحولت إلى طبيعة مغايرة في محاولة تجديدية نحو إدراك جمالي جديد، فتجاوزت الحسي إلى العقلي لتدخل في بنية جديدة هي من طبيعة روحانية إذْ إنّ**"الثورة التي نشاهدها الآن تتمثل في أنّنا قد تجاوزنا، بفضل عقلنا التجريدي، الآن، حواسنا الخمس"[53]** .

والجماليات الروحانية ندركها بالتفاعلات الكبرى بين الناتج الكلي لمنظومة علاقات الشكل مع النسق المعرفي المتكون في العقل، ولا تخلو العملية التفاعلية من الإسناد إلى مثال متعالٍ في القيمة نحو اللامتناهي بوصفه مثالاً متعالياً وكلما توقفت العمليات العقلية في حدود هذا المثال وجدته متعالياً في فضائه اللامحدود، نحو قيمة عظمى ينشدها العقل وفاقاً لقوة نسقه المعرفي، فتتشكل القيمة الجمالية بخصوصية جديدة هي الرؤيا الجمالية لكل فنان لذلك نجد التنوع في الإدراك الجمالي في الفنون الحديثة.

وعلى ذلك تُفسَّرُ الميول والاتجاهات نحو الأساليب والمدارس المتنوعة، فالشكل السريالي مكون من علاقات تؤجّج التفاعل مع النسق المعرفي للعقل السريالي وأيضاً في التجريدية التي تتبدّى في صورة تفاعل جمالي

روحاني، ولو لم يكن هذا التباين مؤكداً، لما أدت تفاعلات الرؤيا إلى تنوع أسلوبي وتغاير جمالي، بل توحدت الرؤى، وأُجهِضت الاتجاهات الحداثوية في مرحلتها الجنينية، ولم تظهر إلى الوجود. ونظراً إلى أن الأنساق الفكرية الإنسانية هي من طبيعة نوعية لذلك تتنوع أيضاً بتأثير التفاعلات الجمالية المتعددة ومستوياتها التحريضية حسياً وعقلياً، ويقول رونيه بيرجيه: **"بيد أن التفاعل المتبادل هو ما نستطيع إدراكه. وهذا هو الوجه الثاني الذي يدخل في مفهومنا الجمالي الحديث"**[54]. إذ إنّ التفاعل المتبادل هو الذي يؤدي إلى الحوار الفكري والحسي لإنشاء صيغ جمالية متفردة عبر المشهد البصري للشكل الفني.

نتائج البحث:

1- إنّ اهتمام الحداثويين بالشَّكل، كمنطلق وغاية جعل الشّكل الفنيَّ محوراً للرؤى الجمالية، فالشكل الفني هو الظاهر المرئي للفكرة الجمالية المتحققة فيه.

2- الرؤيا الجمالية هي الناتج من تفاعل العقل والحواس، ولو كانت مقتصرة على الحواس وحسب، لما كان بين الإنسان والحيوان فرق أمام الشَّـــكل الفني.

3- جمالية الشكل الفني الحديث قائمة على مدى التحديث في بنيته الأساسية وتطوير منظومة العلاقات الرابطة لأجزائه تطويراً تقدمياً.

4- إنّ التطور الماديّ النفعيّ للعلوم الحديثة واختراع آلات التدمير ترك فراغاً روحياً لدى الإنسان وهذا الفراغ أدى إلى تعاظم الإحساس والشعور بالخيبة إزاء العالم المادي مما أدى إلى تعاظم الشعور بالجمال المحض، تجلى في ردات فعل استطيقية في نماذج شكلية جديدة ومدارس وأساليب، اتخذت من الشكل الجمالي عماداً لها كالمستقبلية، والتكعيبية، والدادائية، والسريالية والتعبيرية والتجريدية، أخرجت الآلة من الشكل النفعي إلى الشكل الجماليّ في الفنّ .

5- إنّ تنوع المدارس، والأساليب، والرؤى الذاتية والمناهج والأيديولوجيات، والاكتشافات العلمية في مرحلة الحداثة، أدى إلى تنوع الرؤى الجمالية وتباينها واختلافها وفاقاً لمناهجها.

6- إن استحضار الأفكار والأشكال من أعماق زمان مغاير لواقع لحظة الإدراك أي الحاضن الزماني يجعل الإحساس الجمالي في تفاعلية مستمرة بين علاقات توافقية حيناً وتضادية حيناً آخر .تتباين جمالياتها بين السرور بالاكتشاف والانبعاث من جهة القبول، وعدم قابليتها للتحول والتغيّر من جهة الرفض للتخلص من قوالبها الجامدة.

7- إن العمل الفني الحديث يقوم على منظومة من الأفكار التي تشكل بنيته، وهذه البنية المكوَّنة من المجموع الكليّ للمعادلات الجزئية في بنية التركيب الشكلي التي تشكل بدورها مكوّناً جديداً كطرف أولي لمعادلة محدثة تتقدم وتطرح نفسها كمشهد بصري ليثير تفاعلاً آخر- من طبيعة حوارية مع الطرف المقابل وهو العقل في بنيته المعرفية.

8- الجماليات الروحانية ندركها بالتفاعلات الكبرى بين الناتج الكلي لمنظومة علاقات الشكل مع النسق المعرفي المتكون في العقل، ولا تخلو العملية التفاعلية من الإسناد إلى مثال متعالٍ في القيمة نحو اللامتناهي بوصفه مثالاً متعالياً في فضاء لامحدود، نحو قيمة أعظم ينشدها العقل وفاقا لقوة نسقه المعرفي، فتتشكل القيمة الجمالية برؤيا ذات طابع خاص لكل فنان لذلك نجد التنوع في الفاعلية الجمالية للفنون الحديثة .

الشكل (1) سيزان والتحوير نحو الشكل الهندسي

الشكل(2) ليجيه وتأثيرات أشكال الآلة

الشكل(3) (رقصة حديثة) عفيف بهنسي إيحاء راقص مع الموسيقا توتر داخلي في عصر الحداثة.

الشكل(4) (النهضة الأبدية) ممدوح قشلان تحوير الشكل الواقعي نحو الهندسي.

الشكل(5) (الجندي الجريح في ميسلون) محمود حماد تحوير الشكل للتعبير عن الألم الداخلي بحركة الرأس واليدين والألوان القاتمة.

الشكل(6) (تكوين) خزيمة علواني التخييل الجمالي للأشكال المركبة للتعبير عن غير المألوف.

الشكل(7)(القناع) أسعد عرابي التخييل عامل رئيسي للتوازن النفسي.

الشكل(8) (أزمنة) ليلى نصير.

الشكل (9) (نساء) غسان السباعي التخييل والتركيب.

الشكل (10) (بنت صغيرة على سطح الجيران) الياس الزيات .التخييل الزماني.

الشكل (11) (وجه) مروان قصاب باشي ويظهر التحوير التعبيري إلى منظور الأرض وتضاريسها.

الشكل (12) (آكلو البطاطس) فان كوخ للتعبير عن المضمون الاجتماعي.

الشكل (13) (الجورنيكا) لبيكاسو/حيث جعل الفنان الشكل في تحوير مفارق للواقعي للتعبير عن المضمون.

الشكل (14) (ميار إله الخيرات والأمطار) علي سليمان.

المراجع:

1- ابراهيم، فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986 ص 188 - 189 .

2- ستولنيتز، جيروم النقد الفني، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 بيروت،1981 ص 367.

3- العلوان، فاروق محمود الدِّين، إشكاليّة المَنهج الفلسفيِّ في الخطاب النَّقديِّ التَّشكيليِّ المُعاصر، دار علاء الدِّين، ط1 دمشق 2009 ص 181.

4- مطر، أميرة حلمي، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة، القاهرة 1974 ص 225.

5- توفيق، سعيد، جدل حول علمية علم الجمال دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، دار الثقافة القاهرة 1992 ص 104.

6- سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بلا تاريخ ص107.

7- جنديل، نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 1996م، ص 180.

8- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت711 هـ)، لسان العرب. ج7 ص176 (باب شَكَلَ).

9- سورة النّحل، الآية : 6.

10- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، ج1 تحقيق وضبط: عبد السلام هارون ، دار الفكر، 1979م، ص481.

11- ابن منظور، لسان العرب، ج2 مصدر سابق، ص 363. وأيضاً: الفراهيدي،أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت 170هـ) ترتيب كتاب العين،ج1، تحقيق: مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي، ط1 هـ ق، ص 315.

12- جهامي، جيرار، موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، 2000م، ص 324. عن (تلخيص كتاب الخطابة لابن رشد، صفحة 72 سطر 4).

13- لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق 1982م، ص38.

14- بل، كلايف، الفنّ، ترجمة: عادل مصطفى، مراجعة وتقديم: ميشيل ميتياس،ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001م، ص78.

15- الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير: معن زيادة، مج2، ط1، معهد الإنماء العربي، 1988م، ص 461 .

16- بيطار، سوسن "الجمال (علم)"، الموسوعة العربية، ط1، صادرة عن رئاسة الجمهورية، دمشق، 2003م، ص 671.

17- ابن منظور: لسان العرب، ج7 مصدر سابق ص 176(باب: شكل). وانظر أيضاً: المقرئ احمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير، مكتبة لبنان، 1987م، ص122. وأيضاً: الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر مختار الصحاح،

مكتبة لبنان ناشرون، طبعة 1993م، ص145. وأيضاً: الفيروز آبادي، وأيضاً: الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت 817هـ): القاموس المحيط، ج3 مصدر سابق،ص 412 .

18- وهبة مراد وآخرون، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة ط2 القاهرة 1971 ص58.

19- لالاند، اندريه الموسوعة الفلسفية، ج1 ترجمة: خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، ط2، 2001م ص 425.

20- ستولنيتز، جيروم، النّقدُ الفنيُّ، مرجع سابق، ص 195.

21- ريشار، أندريه، النّقد الجماليّ، ترجمة :هنري زغيب، ط1 منشورات عويدات، بيروت، 1974م ص 181.

22- بهنسي، عفيف، الفن والقومية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1965م ص 128.

23- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت711هـ)، لسان العرب، ج 3 مصدر سابق، ص 75، (باب حدث). وأيضاً: الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت 817هـ): القاموس المحيط، ج1، مصدر سابق، ص 170.

24- صفدي، مطاع، نقد العقل الغربي الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت1990م، ص.

25- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م العدد 311 ص 237 .

26- باونيس، ألان: الفن الأوروبي الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م، ص 15.

27- برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة : نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970 م، ص 414.

28- المصدر نفسه، ص 63.

29- نوبلر، ناثان، حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة : فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1992، ص 16.

30- بل كلايف، الفنّ، مرجع سابق، ص 130 -131.

31- أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر- التصوير (1870 -1970)، دار المثلث، بيروت 1981م ص 56.

32- أفلاطون، الفيلفُس، تحقيق وتقديم: أوغست ديبس، تعريب: فؤاد جرجي بربارة عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1970م، ص 273.

33- بل كلايف، الفنّ، مصدر سابق، ص 19.

34- فاسيلي، كاندنسكي، الروحانية في الفن، تعريب: فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين تعقيب وملاحظات: صبحي الشاروني، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي 1994م ص34.

35- باونيس، ألان، الفن الأوروبي الحديث، مصدر سابق، ص 209.

36- هويغ، رينيه وديزاكوإيكيدا، شرق وغرب حوار في الأزمة المعاصرة، ترجمة: عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق 1995م ص 21.

37 - مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج2، ترجمة: محمد أبو درة و لويس جرجس و عبد العزيز جاويد، راجعه: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972م، ص 277 - 278.

38 - لالو، شارل، مبادئ علم الجمال - الاستطيقا، ترجمة: مصطفى ماهر، راجعه وقدم له: يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959م، ص 10.

39 - الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، مصدر سابق، ص 462.

40 - عرابي، أسعد، صدمة الحداثة في اللوحة العربية دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2009 ص259.

41 - دوران، جيلبير، الخيال الرمزي،ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط2 1994 ص85.

42 - دحدوح، فائق، ومحمد حسام الدين، الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية في الجمهورية العربية السورية دمشق ط1 مج9 ص 65.

43 - ستولنيتز، جيروم، النّقدُ الفنيُّ مصدر سابق، ص688.

44 - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

45 - دحدوح، باسم فريد، الأداء الإنفعالي في فن التصوير المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1998م، ص 183.

46 - المصدر نفسه، ص 115.

47 - هزّي، فيروز توفيق، نقد الشكلانية ونزعة الحداثة في الفن التشكيلي السوري الحديث، أطروحة دكتوراه، معهد البحث العلمي لنظرية وتاريخ الفنون التشكيلية التابع لأكاديمية الفنون السوفييتية، موسكو 1985 م، ص34 - 35.

48 - فنكلشتين، سيدني، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة : يحيى هويدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2 بيروت، 1986م، ص 177. نقلاً عن " حولية أخبار الفن " 1950، ص55.

49 - المصدر نفسه، ص 197.

50 - كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم : سامي الدروبي، ط2 دار الآوابد، دمشق 1964 م، ص 28.

51 - العلوان، فاروق محمود الدين "علي سليمان جدل التحول الشكلي والجمالي" الملحق الثقافي، جريدة الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سورية، العدد 675 في2010/1/19 ص9.

52 - دوسيّه، جون، "التجريد بعد من أبعاد الواقع " العلم يواجه تخوم المعرفة، وثائق ندوة البندقية - التي عُقدت بمبادرة من اليونيسكو في الفترة 3 -7 آذار 1986م. ترجمة: محمد حسن إبراهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1994م، ص 100.

53 - بيرجيه، رونيه،" القديم والجديد: الثورة الكوانتية ونتائجها"، وثائق ندوة البندقية، المصدر السابق، ص133.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/6/2