العقلانية في فن التصوير الحديث

-إشكالية ونقد-

سائد سلوم* **إشراف د.علي سليمان****

الملخص

قامت ثورة الحداثة في الفنون التشكيلية بالعقلانية لبناء الشكل الفني الجديد، وبالحسية الانفعالية كأسلوب في الأداء الفني لتثبيت الصورة التشكيلية عيانياً في واقع الإنسان الفيزيقي، فكانت لوحة التصوير بياناً مادياً ملموساً لعقلانيات وأفكار ذهنية مجردة.

والعقل هو الذي يحرك الحواس الناقلة، ويحلل المعلومات الواردة عبرها، ويفسر معطياتها، ويستقرؤها، ثم بالمقارنة ينتج تعليمات جديدة تتضمن تغيير بنية الشكل الفني الواقعي وتحويله بواسطة الحواس من شكل محاكٍ لصورة طبيعية واقعية إلى شكل جديد يستمد روابطه الجديدة من البنية العقلية للفنان التشكيلي وفاقاً لرؤيته الجمالية التي قدمها في مرحلة الحداثة.

الكلمات المفتاحية: التصوير- الفن التشكيلي

* أعد البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالب سائد سلوم بإشراف الدكتور علي سليمان.

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

انطلقت ثورة الحداثة في الفن – ومنه الفن التشكيلي – بكونها ثورة، أو تحولاً وانقلاباً جذرياً، أو انزياحاً للمفاهيم التي تشكل بنية الفن ونظم العلاقات التي يتركب منها الشكل الفني الحديث، وبنائيته الأسلوبية، فجاءت اللوحة الفنية الحداثوية تحولاً مهماً شكلاً وأسلوباً ونظاماً عقلياً، وتجديداً وتحديثاً للمنطلقات العقلية التي قامت على مفهوم التحديث على اعتبار أنّ " **التحديث يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأنّ فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة، وإنّما هو العقل نفسه، والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره، وهكذا أصبحت العقلانية ،وهي عنصر لا غنى عنه، آلية تلقائية وضرورة للتحديث**"[1]. فالتحديث يشترط العقلانية ومنهجها في التجديد،القائم على التطوير العلمي للحياة ومواكبة الثورات العلمية والاكتشافات الجديدة التي قلبت المفاهيم التقليدية للفكر البشري منذ بدايات القرن السادس عشر مع غاليلو وديكارت، والفنانين الانطباعيين في أواخر القرن التاسع عشر، ثم وصلت إلى أوجها في تحولات القرن العشرين.

مشكلة البحث

وُلدت لوحةُ الحداثة بمفهومي الانوجاد والابدَّاع من خلال العقل بمنطقه، والنفس بانفعالاتها وانطباعاتها الحسية، والوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور، والإدراك والغموض، فتداخلت المعطيات التي تشكل بنية العمل الفني الجمالية من حيث هي عقلانية أنجزتها الإحساسات البصرية والأدائية، فتنوعت المدارس والأساليب الفنية، وظهرت المواقف الذاتية في خصوصية مفرطة في الفعل والانفعال وفي ضروب من اللاوعي، وتداخلت مع الأمراض العقلية والنفسية، والتخيلات الغريبة، وعالم الأحلام، وعالم الطفل، فظهر الدائيون والسيرياليون والتعبيريون والتجريديون وغيرهم، وهذه الاتجاهات جميعها، وقبلها الانطباعية، شكلت ثورة الحداثة في فن الصوير.

ومن هنا تتبدّى الإشكالية في مفهوم الحداثة العقلية في فن التصوير والقائمة على الأدائية الحسية لإثبات العقلانية، وبذلك تتداخل المحسوسات الانفعالية بالمعقولات المنطقية في اللوحة " **واصطلاح المعقول يتناقض مع اصطلاح المحسوس الذي يشير إلى شيء يُدرَك بمساعدة الحواس**" [2] لذلك كان " **لابدَّ لفهم الأدائية من فهم طبيعة التفكير**"[3] الذي أدَّى إلى التحولات العقلية الذهنية الفنية للفنان الحداثوي التي أدَّت بدورها إلى التحولات في بنية العمل الفني الحديث.

حدود البحث

زمانياً: هي المرحلة أو المدة الزمانية التي اصطلح على تسميتها بالحداثة Modernity والتي تجلت فيها ثورة العقل وتحولات الشكل والأسلوب في فن التصوير في حدّها الأعلى، والتي بدأت مع طلائع الانطباعية في نهايات القرن التاسع عشر – معرض المرفوضين 1863م – واستمرت في القرن العشرين ثم تداخلت مع اصطلاح مابعد الحداثة والمعاصرة في نهاياته.

مكانياً: وهي الأماكن التي تجلت فيها حركات التحديث في اللوحة انطلاقاً من أوروبا إلى دول العالم الأجنبية والعربية.

منهج البحث

يعتمد الباحث على تحليل بنية العمل الفني الحديث للكشف عن المنظومات العقلية التي تجلّت تشكيلياً عبر الشكل الفني، وبالكيفية الأسلوبية المتميّزة بخصوصية الانفعالات الحسية الفردية للفنان التشكيلي، لذلك اقتضى المنهج أن يكون تحليلياً يجزئ ويفكك العمل الفني إلى منظومات حسية مرئية تتكشف بالأداء الأسلوبي،

ومنظومات عقلية لا مرئية نستدل إليها بواسطة الشكل، وتتكشف باستقراء الأجزاء والعمليات الرابطة لمكوناته.

ولتحديد طبيعة العلاقة بين طرفي ثنائية (العقلي/الحسي) التي تشكل بنية العمل الفني الحديث، كان لا بدّ من الاستناد إلى المنهج المقارن، ليتكون لدى الباحث منهج يعينه على تحقيق النتائج الجيدة، وهو المنهج التحليلي – المقارن.

تحديد المصطلحات والمفاهيم

1- **الحداثة**: الحديث في اللغة العربية "نقيض القديم"[4] وهو مشتق من الفعل الثلاثي حَدثَ في حين "**أنّ لفظة الحداثة الغربية modernité مشتقة من الجذر mode وهي الصيغة أو الشكل أو ما يتبدّى به الشيء. فاللفظة العربية ترتبط بما له أكثر دلالة عما يقع، إنه مايحدث...فإن ما يحدث يتشبث أساسا بواقعيته وراهنيته، كل ما يحدث في الزمان، ينبجس هكذا مما لم يكن بعد**"[5]، ومرحلة الحداثة في لوحة التصوير هي مرحلة التحولات الشكلية والأسلوبية والتي يعدّها (ألان باونيس) منذ معرض صالون المرفوضات 1863م في باريس على أنّ هذا المعرض هو "**نقطة تحول في تاريخ الفن تحدّد بفضله أنسب موعد لبدء تاريخ الفن الحديث**"[6]، والتحديث في فن التصوير لم يكن مقتصراً على أوروبا وحدها، بل انتقل إلى أنحاء العالم بانتقال الأفكار والصور بتطور وسائل الاتصال مواكبة للتقانات الجديدة، فكانت المرحلة الزمانية التي تميّزت بالتغييرات في بنية الأنساق الفكرية والنُظم الجمالية الاستطيقية للإنسان.

2- **العقل والعقلانية**: جاء في لسان العرب "**العقلُ الحجرُ والنهي ضد الحمق... والعاقل الذي يحبسُ نفسَهُ ويردها عن هواها.. وسُمِّي العقلُ عقلاً لأنَّهُ يَعقِل صاحبَه عن التّورطِ في المهالك، وقيلَ العقــْلُ هو التمييز الذي به يتميّز الإنسان عن سائر الحيوان**"[7]، فالعقل هو الذي يلجم النّفس عن هواها وجنوحها في العاطفة والانفعالات، بل وينظمها ويوجهها. وهذه العواطف والانفعالات هي في الآن ذاته من أهم المقومات التي ارتكز عليها التحديث في فن التصوير، كما في الدادائية **Dadisme** والسيريالية **Surréalisme**والتعبيرية **Expressionnisme** والتجريدية **Abastractionnisme** وما رافقها وتفرع عنها من أساليب تداخلت مع علم النفس الجديد **Psychologie**، فظهرت ثورة الحداثة التشكيلية بثنائية(العقل/النفس) وهو الاصطلاح المركب من مفهومي العقل والنفس وقد حدده (جابر بن حيان، ت 815م) بأنّهُ "**حدُّ علم الدنيا، إنه الصور التي يتقنها العقل والنفس... وإنما قلنا في هذا الحدّ: يتقنها العقل والنفس ، لأن المنافع والمضار أشياء متعلقة بالشهوة، وهي من خواص النفس، فعلم هذه مقصور على النفس إذا كان العقل عدوّاً للشهوة. ومنها أشياء متعلقة بالرأي فعلمها مقصور على العقل**"[8]، وهذا ما يتوافق مع التصوير الحديث في اتجاهاته المتعددة في عقلانيتها وانفعاليتها من دون أن يكون أحد الطرفين محضاً. فلا يوجد عمل فني عقلي خالص ما دام أنه تبدّى بالمادة المحسوسة، ولا حسي محض طالما أنه من إنتاج الإنسان العاقل.

ونجد العقل في الفكر الحداثوي مصطلحاً متكاملاً مع علم النفس، ومتحولاً عن المطلق والجوهري، الثابت والأبدي، لأنَّ الإنسان العاقل هو صاحب التجربة الحداثوية، ولوحة التصوير هي المُنجَزُ والناتج الكلــّي لعقل وانفعال الفنان التشكيلي، عبر تيارات عقلانية

Raisonisme وأخرى لا عقلانية Irraisolisme، -أي انفعالية الأداء- والمفهومان في تباين وتضاد. فالعقلانية ذاتها تتفكك إلى مفهومين "**أحدهما يهمّ الفكر وحده، مهما كانت المادة المعقولة، هدفه النظر في شروط التماسك والاتساق، والثاني يهم السلوك أو الفكرة المجردة في فعل، هدفه النظر في ظروف مطابقة الوسائل للأهداف المرسومة أيّا كانت**"[9] .

أمَّا مصطلح اللاعقلانية وظهوره في التشكيل الحديث فإنه كان لإعادة صياغة إحساسات انفعالية وغريزية، ولاشعورية، وما يصدر عن النفس الإنسانية، فكان تياراً ينادي بأن "**العالم مشوش، لا عقلاني، ولا يمكن معرفته**"[10].

والعقلانيون الحداثويون لم يتخلوا عن الحدس والإحساس الانفعالي وعلم النفس، بل أرجعوا الوظائف النفسية إلى العقل "**ففي علم الجمال يضع الاتجاه العقلاني في المعرفة الوظائفَ النفسية الذهنية، فيرد الإرادة إلى العقل (سبينوزا) وفي علم الجمال يُعطى المكان الأول للطابع (الذهني) للعمل الإبداعي، وفي هذه الحالات جميعها فإن المذهب العقلاني يعني الإيمان بالعقل وبحقيقة الحكم العقلي وبقوة التدليل، وبهذا المعنى يتعارض العقلاني مع النزعة اللاعقلانية**"[11]، إذْ إنّ وجود العقلانية في الآن ذاته ينفي وجود اللاعقلانية، ففعل التصوير على سطح اللوحة يتم بتناوب بين الفكر والأداء، فيتغيّب العقل عن الرقابة المباشرة فقط، ثم يعود ليطلق الأحكام على ما استــُحدِث، فيقوم الفنان بالتعديل والحذف والإضافة، وكما قالها (ماتيس Henri Matisse1869 - 1954 م): "**حينما يتم الفراغ من رسم اللوحة، فإنها تبدو عندئذٍ كالمولود الجديد، والفنان نفسه في حاجة إلى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها**"[12].

ومنه يمكن للباحث أن يخلص إلى التعريف الإجرائي للعقلانية في فن التصوير الحديث بأنها اصطلاح عقلي علمي يقوم على تحليل المعلومات الناتجة من استقراء الشكل، ثم إعادة صياغتها في تركيب يشكل رؤية جديدة بخصوصية الأسلوب الانفعالية التي هي محض شخصية، وبها يتكون العمل الفني كمنجز إبداعي نفذته الإحساسات بالتوجيهات والتنظيمات العقلية المباشرة وغير المباشرة، من خلال التحوير والتبديل والحذف والإضافة والتعديل، إذْ إن اللوحة مهما كانت منجزة بالانفعال والعفوية في الأداء ومتمظهرة بالمادية المحسوسة، فإنها نتاج إبداعي جمالي لكائن تميّز بعقله عن سائر الكائنات.

إنّ البحث المستمر والتجديد المتواصل منذ بدايات التحديث في فن التصوير عن الأشكال الأكثر انحرافاً وتحويراً ومفارقة للشكل الواقعي، ومحاولات في تحليل الأحلام والواقع، ليؤكد أنّ التصوير الحديث قام بالتحليل العقلي للواقع المحسوس.

وإن استخدام اللاعقلانية المباشرة في الأداء في سبيل الوصول إلى العقلاني والمنطقي، لهو تأكيد للرغبة في التوصل إلى المعرفة التشكيلية ولو كانت الانطلاقة من الإحساس المادي للأشياء واكتشاف الأشكال الجديدة، عبر إيجاد آليات تحليل محدثة تحث على التفكير، ولو من خلال مواد أو تقنيات يمكن بواسطتها خلق شيء ما ، ولو كان البحث عن الشكل الجميل بطريقة المصادفة أواللاوعي السيريالي أو الانفعال الصريح في التعبيرية. (الشكل – 1) .

إنّ أية محاولة لتثبيت الشكل الجديد الناتج من التصادف لهو تنظيم عقلي وتوجيه من طبيعة إدراكية بخصوصية هذا الاحتمال دون سواه، ثم إخضاعه لتحليل فكر الفنان، فالمصادفة تأتي عبر العثور على أشكال جديدة ناتجة من تقاطع خطوط ومسطحات سابقة، وهذه الأشكال الجديدة تُدرَكُ بعقل الفنان، فهو الذي يبقيها أو يعدلها، أو

يحورها، إلى أشكال منجزة بوعيه وعقلانيته التي يرى من خلالها موضوعه الخاص، كما في لوحة "الجورنيكا" لبيكاسو(1881-1973) إذْ إنّ التعديلات الحاصلة لم تكن خارج الوعي الفني والعقلانية الموائمة للشكل الفني مع الموضوع، وهو الدّمار والخراب الناتج عن القنابل المنفجرة في مدينة الجورنيكا الإسبانية. فدرجة المفارقة بين أشكال لوحة الجورنيكا والشكل الواقعي الأساس لهي من قيم تعبيرية نُفــّذت بأداء انفعالي ينم عن الآلام التي ألمّت بالإنسان والحيوان على حدّ سواء، فحوّر بيكاسو الأشكال في لوحته بانفعالات منظمة بعقليته التي تميّز بها عن غيره من الفنانين، فالحصان الجريح يرفع رأسه إلى الأعلى تعبيراً عن الألم، والكآبة والتوسل من خلال الشكل الفني المرسوم للأم وطفلها، والانهيار للمحارب، والهمّ والاستغاثة للمرأة حاملة الضوء ، والقلق للهاربة، والهلع والتوسل للمرأة التي تسقط على الأرض تحت ركام الأشياء ، وتداخل المخلوقات المحطّمة، والمهزومة، باستثناء الثور الذي يشكــّل ركيزة أساسية في تكوين اللوحة، ويصفه (أرنهيم) بأنه "**عمودي منتصب تسمه عواطف وانفعالات الشجاعة- الفخر- الثبات**"[13] .

إنّ التعديلات التي أجراها بيكاسو على الأشكال في اللوحة توضح "**النشاطات والعمليات التي يعمل من خلالها العقل الإبداعي، عمليات الحذف والإضافة وتغيير العلاقات المكانية للأشكال، ابتكار علاقات جديدة، وإنهاء علاقات قديمة أو تقويمها**"[14] (الشكل – 2) غُيِّرَتْ هذه العلاقات الناظمة للأشكال بفعل حسي وبتوجيه عقلاني أكثر انفعالا من مرحلته الزرقاء (1903- 1905م)، التي اتسمت بهدوء الحركة، لكنها تدفع المشاهد إلى الهروب للزاوية المقابلة، أي إلى أقصى الانفعال، كتأثير حسي مباشر للواقع ونقيضه، فظهر الشكل الإنساني منطقياً في كيفية انفعالية في منظومة العلاقات البنائية في عقلانية خاصة للمحاكاة **Imotation** الشكلية والحسية معاً، فبقيت العلاقات الناظمة للشكل في منطقها الواقعي أي دون تفكيك أو تحليل ، كما فعله فيما بعد في مرحلته التكعيبية التحليلية والتركيبية. وكذلك في لوحة (الفطور- 1914م) لجورج براك **Georges Braque**(1882-1963م) ولوحة (كمان وغليون وكلمة"بوليكار" 1920م) حيث كان تحليل الشكل إلى علاقات مستحدثة حطمت الشكل الواقعي التقليدي وقوضت بنيته الداخلية فتغيّر شكله الظاهري فبدت تجريداته الهندسية قائمة على التنوع وعدم التكرار في تركيب النسق البنائي للشكل الفني، وتخطي بنيته الداخلية إلى إحداث أشكال جديدة تتراكب فيما بينها لتشكل وحدة العمل الفني بكونه تكوينا مؤلفا من أشكال محللة إلى عناصر وأجزاء متشابهة وغير متطابقة، تشكل فيما بينها بنية جديدة لعلاقات ذات منحى جمالي يفرضها التركيب العقلاني للفنان عبر التلصيق "الكولاج" **Le collage** المضاف بالتقطيع والتحديد الشكلي ببناءات هندسية، فظهرت الخطوط والألوان والعناصر الشكلية والمواد المحسوسة الملصقة بتوافقية التركيب في التآلف العام للتكوين، (الشكل – 3) وبخضوع لمعرفة الفنان بطبيعة المادة المستخدمة وتأثيراتها، إذْ إن "**الخطوط الحقيقية والألوان والفراغات في عمل فني تتسبب عن شيء ما في عقل الفنان، وهو شيء غير موجود في عقل المُقلــِّد، إنّ اليد لا تطيع العقل فحسب، بل إنها لعاجزة عن مَــدِّ الخطوط والألوان بطريقة معينة، ما لم تخضع لتوجيه حالة ذهنية معينة**"[15] فمهما كانت الأدائية انفعالية في إظهار الشكل الفني المحسوس، فهو يخضع للعقلانية الخاصة بالفنان عبر منظومات تشكل بنيته المعرفية لبناء العمل الفني الذي يقتضي المقارنة والقياس والتوازن والانسجام أو التضاد أو التناسب والتناسق، وهذه المفاهيم هي من

طبيعة فكرية تشكل عقلانية الفنان وإدراكه الإبداعي في فنون الحداثة فاللوحة "**لا تصبح ذات مظهر حسي مدرك إلاّ إذا استحالت إلى شكل، وهذا الشكل في حقيقته حدسي Guess، من ناحية مصدره رغم أننا نصنفه عادة مع العناصر العقلية كالقياس Mesure، والتوازن Balance، والإيقاع Rhythme، والتناسق، Harmony**"[16]، فاليد التي تنقل الإحساسات المباشرة في إظهار الشكل بصورته المرئية، إنما هي التجربة الحسية والانفعالية في الأداء، وما الأشكال الهندسية في التكعيبية إلاّ من تنفيذ حسي في الأداء وبتوجيه وتنظيم عقلي.

كما أن المحاولات التي قامت على الربط بين "**العملية الإدراكية للشكل المرئي الذي يحاول التكعيبيون تغيير علاقة الرؤية بفعل انكسارات الشكل وإلغاء نقطة التلاشي والمشاهدة لكل الحالات والاتجاهات في لحظة إدراكية واحدة بالتحليل الظاهراتي عند هوسرل**"[17] لهي محاولات تربط بين المحسوسات المرئية وتجاوز قواعد المنظور الخطي بإلغاء نقطة الفرار في أماكن، وتعددها في مواضع أخرى، جعل الشكل في عقلانية جديدة تشير إلى الصفات الجوهرية، وعيان الماهيات المجردة للشيء المحسوس عبر تمظهره بالتكعيب الهندسي في التشكيل الحديث.

وليست الفوضوية واللاعقلانية في التعبير الانفعالي والدادائي تجاه الحرب وما دمرته – الحرب العالمية الأولى (1914- 1919)م بفوضوية الواقع الأليم، حيث الاختلاط في كل شيء، في ركام متنوع التركيب، صنعه الدّمار، فتداخلت المتناقضات: الإنسان بالحيوان، والحي بالميت، والمتحرك بالساكن، والنار بالماء، حتى امتلأ الواقع بصور مركبة من التناقضات، تجلى هذا الواقع المحسوس في التصوير الدادائي وإدخال الإلصاق **Le collage** لصور أشياء من الواقع المحسوس، لكن بتنظيم يقوم على مبدأ التنافر، والتضاد المتعمّد، وهو توجيه عقلاني لتشكيل الرؤية الدادائية. فالعمل الفني في لوحة التصوير الحديثة هو نسيج تآلفي من محسوسات مرئية ومعقولات فكرية ذهنية، ليتمظهر في صورة إبداعية ليس بالسذاجة أو السهولة إدراك جمالياتها، لأنها تحتاج تحليلات حسيّة بصرية وتأملات عقلية.

وفي التجريدية التي تـُعَدُّ من أكثر الأساليب الحديثة روحانية وصوفية وبحثاً في عالم من المجردات التي "**لا يمكن سوى للعقل وحده أن يدركها**"[18]- كما يقول بيرغسون- ويفقه جوهرها إذْ إن المجردات ليست من صفات الأشكال الظاهرية التي تتكشف بالإحساسات المباشرة، وليست موضوعات فيزيقية يمكن إدراكها ومشاهدتها بصرياً، إنّما هي تحليل الأشكال المرئية واختزالها إلى أقصى حدود المعنى، وانطلاقاً من الواقع. وكما تبدو في أعمال الفنان كاندنسكي **Wassily Kandinisky** (1866- 1944)م (الشكل – 4)، التي حاول في كتاباته عنها أن يشرح بشكل منهجي وعقلي مفهوم التجريد الروحاني في دراسة الفن، فنشر في كتابه "الروحانية في الفن" الصادر بطبعته الأولى عام 1912م، عقلانيته التجريدية الخاصة في رؤية تأثيرات اللون النفسية والروحية وبحوثه في المشكلة الروحية للشكل واللون المحسوس. وكذلك **وورينغر Worringer** من قبله أي في عام 1908م عندما أصدر كتابه في ميونيخ "تجريد وانعتاق" محاولاً تكثيف المجردات العقلية في صور فنية محسوسة.

وفي عام 1913م أسس الفنان الروسي كازيمير مالفيتش **Malvich** (1878-1935)م التفوفية **le supermatisme** التي قامت على "المعرفة الصافية" التي "**وجدت أسسها في التكعيبية والمستقبلية وبها أوجد مالفيتش حلاً لمشكلة الشكل والفراغ منطلقاً من مبادئ هندسية سهلة**"[19] إذْ قام بعمليات التحوير والتبسيط والاختزال إلى أقصى حدود التجريد "**وكي يبرهن نظريته**

ويسجل أقصى إمكانيات الاختزال ،عمد إلى وضع مربع أسود في وسط مربع أبيض يشكل مساحة اللوحة، أي أن الانطباع الذي يولده هذا التضاد(بين المربعين الأبيض والأسود) هو في نظره أساس لكل فن. لذلك عدَّ مالفيتش هذه اللوحة بمنزلة (نقطة الصفر) في التصوير وسماها (الإيقونة العارية دون إطار زمني) كأنما الغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمل الخصب"[20](الشكل – 5)

وأيضاً تجلـّت الروحانيات في الكتابات الصوفية التي أصدرها الفنان شاكر حسن آل سعيد في العراق حول اتجاهه الروحاني في التشكيل ذي البعد الواحد الذي انطلق من شكل الحرف العربي المحسوس إلى التجريدية الصوفية، وقد اعتمد على علم رياضي هو علم الحروف و"الوفق" في الحساب العددي التجريدي، على اعتبار أن الأعداد الرياضية تقابل الحروف، وإذا رُتـِّبت في جداول وفاقاً لمنظومات عقلية عندئذٍ ستتكشف أشكال جديدة .

وفي لوحات الفنان سامي برهان -1929م حيث تأخذ العقلانية دورها في تحطيم الروابط الشكلية للحرف العربي وتحويلها إلى روابط تشكيلية لا تخرج عن المنطق المقروء، لكن في تحويل لشكل الحرف أو الكلمة بأساس عقلاني في تكوين جمالي يحافظ على دلالة الكلمة أو الجملة كما في لوحات (يا كافي) و(ماشاء الله) و(اقرأ)[21] و(ياقيوم) (الشكل – 6) التي بناها على صوفيته الخاصة بعقليته التجريدية، حيث يبقى التكوين الفني يشير إلى المعنى الجمالي من دون أن نجد وضوحاً كتابياً لقراءة العبارة.

فالشكل المحسوس مقيد بالزمان والمكان والرؤية البصرية، فكانت الحداثة محاولات انفلات من القيود الشكلية والأسلوبية والمكانية و الزمانية ومحاولات فهم جديد لواقع متغيّر، فكانت المستقبلية التي حاولت "**تسمير المستقبل بالحاضر**"[22] كما صوّرها المستقبليون بتعدد الحركات المتتالية في لوحة واحدة في رؤية زمانية لأشكال كثيفة من واقع محسوس، هذه الأشكال التي توحي بالحركة ولا تتحرك، تمسي في الماضي بعد رسمها مباشرة ، أي بعد تحولها من اللامرئي كفكرة مجردة إلى واقع مرئي محسوس، وإن كل ما يقع عليه بصرنا الحسي ندركه بعد حين، لأنه في زمن مختلف يستغرق مدة وصول شعاعه الضوئي إلى العين الإنسانية ثم يأتي دور العقل بالتحليل، كما في أعمال بوتشيوني (الشكل – 7) حيث التعبير عن ديناميكية الحركة عبر الزمن. فالشكل قد لا يكون موجوداً بعد حين، إنما الصورة هي الباقية بكون الصورة هي الانطباع البصري، وكمن يراقب صورا -لا تزال موجودة- لنجوم وكواكب في الفضاء أفلت واندثرت منذ ملايين السنين. ومن ثمَّ أدرك المستقبليون أن الرؤية الحسية مجرد وسيط ناقل لمعلومات قد تكون وهمية، لا يثبت وجودها إلا العقل. لذلك لا يمكن الخلوص إلى الحقائق إلا من خلال العقلانيات التي تفسر المحسوسات. فكانت لوحة التصوير الحديثة انعكاساً لمحسوسات أوجدتها العقلانيات الجمالية .

نتائج البحث

- قامت الحداثة في فن التصوير على مجموعة انقلابات في البنية الداخلية للشكل الفني، فكانت العفوية في الأدائية متمظهرة بالمادية المحسوسة بتوجيه عقلاني وتنظيم فكري لمفارقة الشكل التقليدي.
- العمل الفني في لوحة التصوير الحديث هو نسيج تآلفي من محسوسات مرئية ومعقولات فكرية ذهنية؛ تبدّت في صورة إبداعية تحتاج لإدراك جمالياتها (الاستطيقية) تأملات عقلية.

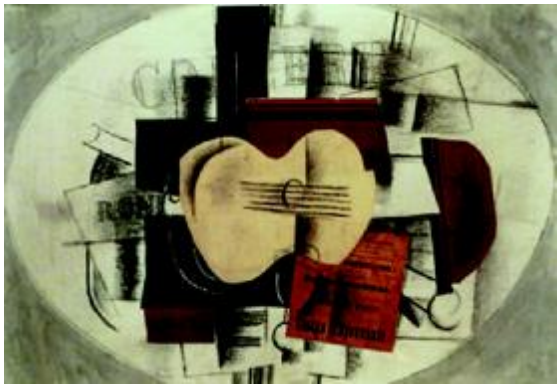
- إن التنوع في تركيب وهيئة الأشكال الحداثوية وتمايزها عبر الأساليب المتجددة، يعني عدم تكرار العلاقات الناظمة لأشكال محددة، تنطوي هذه المفاهيم والرؤى تحت مفهوم الإبداع الفني، والإبداع هو من طبيعة عقلية ذهنية بكونه إيجاد شكل جديد لم يسبق وان فكر به أحد من قبل.
- العقلانية والحسية مفهومان يتناوبان بجدل لإبداع العمل الفني بكونه موجودا ماديا لفكر مجرد.
- العقل هو الذي يحرك الحواس الناقلة لهيئة الشكل الفني، ويفسّر معطياتها ويوجهها ويحلل المعلومات الواردة عبرها، ويستقرؤها، ثم بالمقارنة ينتج تعليمات جديدة محدَثة تتعلق بتغيير بنية منظومة المعلومات السابقة لإحلال نظام معلومات جديد محلها.
- لوحة الحداثة هي منجز الإنسان العاقل الذي تميّز بعقله عن سائر الكائنات، فاللوحة بمكوناتها المادية المحسوسة وبالانفعالات الأدائية كلّها، هي تمثيل لأفكار الإنسان وعقلانيته تجاه الحياة والوجود- زمانياً ومكانياً- أي إنَّ اللوحة الحديثة تمثيل محسوس لعقلانيات مجردة.

قائمة الأشكال

(الشكل – 1) سلفادور دالي - العقلانية في تكوين الشكل الفني المستمد من النظرية الذرية لتركيب الأجسام.

(الشكل–2) تفصيل من لوحة الجورنيكا لبيكاسو (1881-1973) حيثُ إنّ التعديلات والتحويرات لم تكن خارج العقلانية الموائمة للشكل الفني مع الموضوع، وهو الدّمار والخراب الناتج عن القنابل المنفجرة في مدينة الجورنيكا الاسبانية.

لوحة الجورنيكا



(الشكل–3) الكولاج لإحداث أشكال جديدة تتراكب فيما بينها لتشكل وحدة العمل الفني-جورج براك(1882-1963)م.

(الشكل – 4) الفنان كاندنسكي Wassily Kandinisky (1866- 1944)م التجريد الروحاني في الفن .

(الشكل – 5) التضاد بين المربعين الأبيض والأسود- كازيمير مالفيتش Malvich (1878-1935)م

(الشكل – 6) لوحة (يا قيوم) للفنان سامي برهان- 1929م حيث يشير التكوين الفني إلى المعنى الجمالي من دون أن نجد وضوحاً كتابياً لقراءة العبارة.

(الشكل – 7) من أعمال بوتشيوني في التعبير عن ديناميكية الحركة عبر الزمن ، في محاولات انفلات من القيود الشكلية والأسلوبية في المكان والزمان للشكل الواقعي

المراجع

1 - تورين، آلان، **نقد الحداثة**، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997م، ص 30-31 .

2 - روزنتال، م وب يودين، **الموسوعة الفلسفية**،ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم و جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ، ط 7، 1997م ، ص 484.

3 - العلوان، فاروق محمود الدين، **إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2002م، ص 39 .

4 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ت 711هـ) ، **لسان العرب**، ج3، دار إحياء التراث العربي، ط2، بيروت 1997م، ص 75، باب حدث. وأيضا: الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت 817هـ) **القاموس المحيط**، ج1 ، دار الجيل، بيروت ، بلا تاريخ ، ص 175.

5 - صفدي، مطاع، **نقد العقل الغربي، الحداثة ما بعد الحداثة**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص223.

6- باونيس، ألان، **الفن الأوروبي الحديث**، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م، ص 15 .

7 - ابن منظور، **لسان العرب**، ج9، مصدر سابق ، ص 263،باب: عقل .

8 - الأعسم، عبد الأمير، **المصطلح الفلسفي عند العرب**، دار التنوير، بيروت، ودار كيوان، دمشق، ط3، 2009م، ص 170-171 .

9 - العروي، عبد الله، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط4، 2007م، ص358.

10- روزنتال، م وب يودين، **الموسوعة الفلسفية**، مصدر سابق، ص 404.

11 - المصدر نفسه، ص 473 .

12 - ديوي، جون، **الفن خبرة**، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963م، ص 180.

13 - عبد الحميد، شاكر، **العملية الابدَّاعية في فن التصوير**، عالم المعرفة، العدد109، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م، ص 61.

14 - المصدر نفسه، ص 61.

15 - بل، كلايف، **الفن**، ترجمة: عادل مصطفى، مراجعة وتقديم: ميشيل ميتياس، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001م، ص 77 .

16 - دحدوح، باسم فريد، **الأداء الانفعالي في فن التصوير المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، مصر، 1998م، ص17-18.

17 - جنديل، نجم عبد حيدر، **التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996م ص204– 205.

18 - برغسون، هنري، **رسالة في معطيات الوجدان البديهية**، ترجمة: كمال يوسف الحاج، منشورات كنوز الفكر الغربي، بيروت، 1945م، ص21 .

19 - بهنسي،عفيف، **موسوعة تاريخ الفن والعمارة- الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم**، مج2، ط1،دار الرائد اللبناني، الحازمية- لبنان، 1982م، ص281-282.

20 - أمهز،محمود،**الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970م التصوير**، دار المثلث، بيروت – لبنان 1981م، ص149.

21 - لقاء الباحث مع الفنان **سامي برهان** في معرضه الحروفي في صالة السيد بدمشق بتاريخ 1999/9/20م، وأيضا في المحاضرة التي ألقاها الفنان سامي برهان في المركز الثقافي العربي في بدمشق حول تجربته الفنية مع الخط العربي بتاريخ 1999/9/27م.

22 - برغسون، هنري، **رسالة في معطيات الوجدان البديهية**، مصدر سابق، ص21.

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