جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤م
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

ألغنائيّة في الرَسمِ الأوربيِّ ألحديث

Singing in modern European painting

بحثٌ تقدم به الباحثُ في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / العراق
المدرس المساعد

أحمد عماد عبد الحميد الطالباني

مشكلة البحث

يرى الباحثُ انَّ فنّان العصر الحديث كان قد عبَّرَ عن تجاربهِ التي طالما ارتبطتْ بالمنظومة الايديولوجيّة وما تحويه من أبعاد فكرية فلسفيّة امتزجت بالسمة الذاتيّة التي أكّدتْ عليها تلك الأبعاد الأمر الذي حوّلَ الفنَّ الى أداةٍ معرفيّةٍ جماليّةٍ عِبرَ تطوُّر الاساليب الأدائيّة التي تجاوزت أُطر الجمود والركود المعتادة في الفنون التي سبقت الحداثة ، ومكّن ذلك انتقال الفنان من الاستدلال الى الاكتشاف عبر اليات التجربة والتحرر من الارتباطات السياقيّة السابقة نحو انساقٍ اتسمت في جزءٍ منها بطابعٍ غنائي زاد من فاعليّة التلّقي لذلك الفن بكل أُطرهِ الماديّة والروحيّة .

أنَّ بلورة رؤية جديدة عن طريق تعرُّف قيم اللون واخراجه من أُطر الصبغة اللونية نحو سماتٍ غنائيّةٍ تولِدُ متعة جماليّة خاصّة تخضع الى معالجات بصريّة منفردة تزيد من فاعليّة الحقل البصري للمنجز الحداثوي وتُوجِب قراءة نخبويّة بوعيٍّ عالٍ ، اذ أصبح اللون في الرسم الحديث وسيلة لخلق انزياحات فكرية قبل ان تكون جمالية وذلك عبر انعتاقه من العلائقية المترادفة مع مدلوله المادي أو ألارتباطي وزجّه في تجنيس فني جديد غنائي الطابع والدلالة تلغى فيه الحواجز بين عالم الرسم والواقع ليصبح اللون ذو وظيفة غنائية جمالية تشظى المألوف وتبتعد عن المتعارف وتتعالى عن عادية التواصل فاللون أصبح هنا بنية غنائية دالة مفرغة من قيود التجنيس الفيزيائي والمادي معاً أي إن غنائية الأعمال الفنية للفنان الحداثوي لا تنتمي إلى عالم اللون فحسب وإنما إلى مجموعة مفاهيم سوسيولوجية معرفية وبالارتكاز إلى نوع من الاستعارة والمجاز وإحالات الدلالة ، لذا يجد الباحث إن الأمر يتطلب من القارئ أن يهضم ويستوعب هذه الغنائية ويفك شفرتها الدلالية وعليه يمكن القول إن مشكلة البحث الحالي تتركز في الإجابة عن التساؤلات الاتية :

- ما الغنائيّة ؟ وما هي اليات اظهارها في الرسم الأوربي الحديث ؟
- هل يعتبر التطوُّر التقني والأدائي ضاغطاً نحو الغنائية في الرسم الأوربي الحديث؟
- ماهي الأبعاد التي يمكن انْ يحققها اللون في غنائيّة الحقل البصري للمنجز الحداثوي؟

أهمية البحث والحاجة اليه

١. يختص البحث الحالي بدراسة واحدٍ من الطروحات الفنية في الرسم الاوربي الحديث الا وهو الغنائية في الرسم عبر تناوله لمجموعة قصدية من رواد ومؤسسي الفن الحديث .
٢. يفيد البحث الحالي المهتمين في مجال النقد والفنون التشكيلية .

هدف البحث

- تعرُّف الغنائية مفاهيمياً ونقدياً في الرسم الاوربي الحديث .

حدود البحث

الحدود الموضوعيّة : الاعمال الفنيّة الحداثويّة المنفّذة بالزيت على الكانفاس .

الحدود المكانيّة : اوربا

الحدود الزمانيّة : (١٨٦٠ – ١٩٢٠).

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

تحديد المصطلحات

أولا/ الغناء .. لغةً : غِناء : بالكسر من السماع : وكل من رفع صوته – والا فصوته عند العرب غِناء. قال ابن الاعرابي : كانت العرب تتغنى بالركبان اذا اركبت الابل واذا جلست في الأفنية وعلى اكثر احوالها ، والغناء من الصوت : ما طُرب به ، ويقال : غنى فلان، يغني أغنية وتغنى بأغنية حسنةٍ، وجمعها الأغاني ، وغنى بالمرأة : تغزل بها . وغناه بها : ذكر اياها في شعرٍ ، وبينهم أغنيةٌ وأغنيةٌ يتغنون بها أي نوع من الغناء(٣-ص٥٧٧)

الغنائية اصطلاحاً : مسرحية شعرية حوارية تنشد ممثلة وموقعة على أنعام الموسيقى مثل : قدم المسرح القومي غنائية رائعة(٥-ص٣٠٧). وفي الشعر او الادب او الفن صفة كل نتاج شعري او ادبي او فني يعبر فيه صاحبه عن عواطفه الشخصية بأسلوب ذاتي مفعم بالشعور والإحساس ، والغنائية :مسرحية شعرية حوارية تنشد ممتلئة وموقعة على انغام الموسيقى (٣٣-ص٤٣٥). والغنائية كحالة او وضع وليس كنوع أدبي موجودة في القصة والرواية والدراما والملحمة والموسيقى والفن التشكيلي وهي حالة متعدية في الموسيقى وفي التشكيل تطلق على الاعمال الفنية التي تتسم بالمعقولية والمنطق وتمتلئ بالوعي والفكر الفني المعبر عن الحس وعن الوجدان(٥٥-ص٣٢٠) .والغنائية مصطلح ، يتعارض في نظرية تقسيم الانواع ، مع (الدرامية) و (الملحمية) وتقوم (لغنائية) على تعبيرات انفعالية ذاتية .

الغنائية اجرائياً :

هي عملية احالة النص البصري الى منظومة من العلاقات التشكيليّة المتناغمة أو المنسجمة هرمونيّاً.

ثانياً / الحداثة.. لغةً : حدث : الشيء حدوثاً، وحداثةً : نقيض قدم واذا ذكر مع قدم ضم للمزاوجة كقولهم : أخذه ما قدم وما حدث ، يعني همومه وأفكاره القديمة والحديثة ، والأمر حدوثاً : وقع ،والحداثة : سن الشباب . ويقال: اخذ الامر بحداثتهِ : بأولهِ وابتدائهِ والجديد : يقال : هو حديث عهد بكذا : قريب عهد بهِ (٣٩-ص١٢٧) . وحدث الشيء : يحدث حدوثاً وحداثة وأحدثه فهو محدث .

كقولهم ((حدث بفلان حادث من مرض او صداع ، وأحدث فلان في هذهِ العرصة بناء)) أي فعل مالم يكن من قبل ، والاحداث : هو اخراج الشيء من العدم الى الوجود (٥٥-ص٣٦٠)

الحداثة اصطلاحيا :عُرفت الحداثة على إنها : (حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة)(١٦-ص١٤٦). ويعرفها أودنيس :بكونها (رؤية جديدة ، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد) (١٦-ص١٤٧) وفق هذا التصور يعرف الباحث الحداثة إجرائياً بما يتفق مع موضوع بحثهِ وعلى الاتي الحداثة: **حركة تحوّل في الفن التشكيلي الحديث ، إستهدفت تحرير الوعي وإنطلاق ذات الفنان بروح غنائية كقوة معرفية شمولية قادرة على تخطي ما هو سائد وقيادة التغيير باستحداث بنى تصويريه جديدة غير خاضعة لمحددات الواقع أو الأطر الزمانية والمكانية .**

المبحث الأول : ماهية الغنائية فلسفيا

بدأ الفنان يفكر ويتخيل لإيجاد البدائل غير العقلية من خلال الانتباه إلى ذاتهِ ولذلك نجد أن ذات الإنسان (الفنان) تتأثر وتتعاطف مع الأوضاع غير المنطقية وغير المحسوسة وعن طريق اللاوعي يصل إلى أوضاع شاملة تكون بديلاً عن الكليات التي تدرك وصولاً إلى المثال حيث ساعد ذلك لأن يكون الفنان باحثاً عن آلية ما هو جديد وتخطي المواضيع التقليدية بمواضيع حديثة حاملةً رؤىً جمالية جديدة تمتاز بالباطنية بعيداً عن أوامر العقل متخذاً حرية في التصرف الذاتي في تقدير نسب الجمال (٢٨-ص٢٨).

وكان للفلاسفة دور مهم في توضيح المفاهيم التي تتعلق بالذائقية الجمالية وما لها من أثر على النفس البشرية،

ففي العصور الحديثة كانت الطروحات الفلسفية والفكرية أكثر جرأة مما سبقها من بنى فكرية وصلت إلى حد القطيعة في جوهر الأحكام الفنية الجمالية فقد أنتهى الفلاسفة إلى أن الجمال ليس الصفة التي يطلقها الإنسان أساساً والتي تتعلق بأحكامهِ الذاتية الخاصة حيث أن مفهوم الفلسفة الحديثة للجمال إنما يهبط بقيمة الجمال المطلقة ويخلع عنها حقيقتها الموضوعية ويرجعها إلى الذات الإنسانية ويجعل الأحكام الجمالية نسبية(٢٤-ص٢٢)

يعتبر جورج سنتيانا الفيلسوف الأسباني إمام الفلسفة الطبيعية فهو يرى إن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها وأن الطبيعة حالها حال الإنسان لها جسم وروح وما كشفت عنه الطبيعة ليس إلا الموجود فيها بالممكن وليس الواقع أو بالفعل وإن الموجود بالفعل هو أنجاز أختياري من العالم الممكن ففي الفنون تأتي الصورة الخيالية من العالم الفعلي أو الممكن وهو ما أطلق عليه عالم الروح، ويرى سنتيانا أيضاً إن للجمال مميزات تتوفر في أدراك الشيء أدراكاً جمالياً وهي: الجمال إحساس إيجابي ينصب على الشيء الحسن الماثل أمام المتلقي. والجمال قيمة وليس أدراكاً لواقع معين أو علاقة بذاتها قائمة بين عدّة وقائع بل هو أنعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء معين(٣٠-ص٩٢) بمعنى آخر إن الغنائية هي قيمة أولاً أي أنها ليس أدراكاً لحقيقة واقعة أو العلاقة وإنما هي انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية فلا يكون الموضوع غنائياً إذا لم يوّلد اللذة في نفس المتلقي حيث إن هذه القيمة إيجابية أي أنها إحساس بوجود شيء حسن أو بانعدام شيء حسن (في حالة القبح).

إن اختلاف قيم اللون اختلافاً بيّناً وهي تشبه في ذلك القيم المختلفة للإحساسات الأخرى وكما إن الروائح الزكية والفاتحة أو النغمات العالية أو المنخفضة أو المقامات الكبرى والصغرى تختلف فيما بينها بسبب اختلاف إثارتها للحواس كذلك نجد أن اللون الأحمر يختلف عن اللون الأخضر والأخضر عن البنفسجي حيث أن هذه الصفة العاطفية للألوان لها علاقة بالصفة العاطفية للإحساسات الأخرى وإذا طورنا حساسيتنا هذهِ على مجال أوسع فقد يؤدي ذلك إلى ظهور فن جديد فن يمتاز بغنائيتهِ اللونية فن يعالج الألوان كما يعالج فن الموسيقى الصوت(٢٩-ص١٢٢).

يرى كانت إن الموهبة تجعل الإنسان ذا كفاية ذاتية كذلك الإلهام الذي يسيطر على الفنان في لحظة لا يعرف من أين تأتيه التخيلات فهي تسيطر عليه لا إرادياً فالتفكير المنطقي يقبل الخيال والحرية وعلى الفنان أن يركز على حركة التلاعب بين الخيال والذهن فالصورة المتخيلة في الفعل الباطني الحدسي يجعلنا نمد نظرنا وراء كل شيء ، ويؤكد كانت على أن ليس كل ما يلائم الذوق هو عمل فني فالفنان يحتاج إلى الخيال والفهم إلى جانب الروح والذوق ذلك أن المفاهيم بدون حدوس جسميّة جوفاء والحدوس الحسية بدون مفاهيم عمياء(٤٧-ص٣٩).

إن الفن حسبما يراه كانت ليس تمثيلاً لشيء جميل بقدر ما هو تمثيل جميل لشيء ما، وقد جادل كانت قائلاً: "إن حكم الجمال أو الذوق ينبغي أن يكون شيئاً عاماً وصادقاً بالضرورة لكل البشر لأن الأساس الخاص به لا بد أن يكون متطابقاً لدى جميع البشر إذ أن الشيء الوحيد في التجربة الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر هو الشكل وليس الإحساسات بالتمثلات العقلية إذ نظر كانت إلى الجميل على أنه رمز للخير كما إنه تصور النشاط الجمالي باعتباره نوعاً من اللعب الحر للخيال وتعد المتعة الخاصة بالجميل والجليل متعة خاصة بالكلمات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم عندما تتحرر من خضوعها للعقل والفهم" (١-ص١٣٤)، حيث بأمكاننا القول إن الفن عند كانت هو العبقرية إذ أن العبقرية برأيه موهبة أو (هبة طبيعّة) تمنح القاعدة أو (القانون) للفن والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان المبدع حيث تنتمي بذاتها غلى الطبيعة محملة بأحساس عالي من الغنائية إذ أن الفنان من خلال أنتاجه الفني الخلاق يستمد هذهِ الطاقة والعبقرية بالاستعداد العقلي الفطري التي تقوم الطبيعة بإعطاء هذهِ القاعدة أو القانون للفن.

أما الفيلسوف هيغل فيرى إن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة حيث أن مضمون الفن ليس سوى الفكرة أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي ويرى أن التعبير عن الجمال يقتضي علوه عن الطبيعة والواقع فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة ويتوقف نجاح الفنان

عن مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية في الصور الحسية التي يشكلها حيث أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا في سلم الكائنات فابتداءً من النباتات مروراً بعالم الحيوان وصعوداً إلى الإنسان يزداد الإحساس بوجوده حتى يبدو في أجمل وأروع صورة وأن الجمال الفني لديه أعلى قيمة من الجمال الطبيعي لأن الجمال الفني يتمثل فيه اللاوعي والخيال وبذلك يكون قريب من الروح المطلق(٢٤-ص١٥٢).

إن الفن عند هيغل يمثل علاقة بين الفكرة والصورة المحسوسة وقد بدأ رمزياً وذلك في المرحلة الأولى من تاريخه وكلاسيكياً الذي يكون وليد فعل المثل الاعلى أي يكون الوحدة المحسوسة الحية، أما الفن الرومانتيكي وهو حين تكون الفكرة لا نهائية ولا تتحقق إلاّ في لا نهائية الحدس وهو نتاج العلاقة الديالكتيكة وهذا ما يتحقق في الفن الحديث (٥٧-ص ١٢٠).

لقد جاء الفيلسوف شوبنهاور بآراء مختلفة تماماً لمن سبقهُ من الفلاسفة فقد أعطى للذات أهمية في معرفة الأشياء أو الوجود وإعتماد ذلك يكون على فعل الإرادة والفكر فحينما نتأمل نرى الجمال ونتغنى بهِ إذ يقول: اننا نخطئ إذا قلنا إن العقل هو المحرك للإنسان، فوراء العقل إرادة شعورية ولا شعورية فهي التي تسخَّر العقل وغيره لخدمتها وهي جوهر الأشياء (٢- ص ١٩٠)

حيث أن شوبنهاور قد وضع شرطين للمتعة الجمالية هما: توافر الإنسان (الذات العارفة) و (وجود الموضوع بأعتباره موضوعاً للجمال) فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأملة) لموضوع تأملها فأنها لا تراه بأعتبار شيئاً جزئياً او مادياً يمثل أمامها بل تراه باعتباره مثالاً أفلاطونياً حيث يتوقف التأمل الجمالي عند شوبنهاور على الذات المتحررة من أسر إرادتها أي الذات الخالصة من ميلها لإرادتها فالفنون عند شوبنهاور تتأثر بالذات أو المتذوق فكلما تحرر الفن من أر الإرادة كان صافياً كاملاً اما إذا إعتراه النقص فذلك لأنه لم يخلص تماماً من عبودية الإرادة (١٣- ص١٤٣)

والجانب الجمالي في رأي شوبنهاور ظاهرة من ظواهر الذهن تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها لكنها ظاهرة تكون لافتة في اكتمالها وتوافقها حيث يعتبر أن الفن محرر أو مظهر للعقل فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة وتتجاوز حدود الإشباع فمن خلال الفن تجد الإرادة الإنسانية التي لا تهدأ ولا يقر لها قرار حالة مؤقتة من الهدوء (١٣- ص١٥٠).

وقد أكدَّ كروتشه على أن الشعور الذي يعبر عنه الفنان على أنه مضمون من ناحية والصورة الذهنية بوصفها شكلاً من ناحية اخرى ، فالفن عند كروتشه تركيب جمالي أولي أو قبلي بمعنى آخر أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان فالروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ولا تحس بالعاطفة على حدة بل تمزج بينهما ف وحدة فنية هو ما نسميه بالعمل الفني فالمضمون أتخذ صورة والصورة امتلأت بالمضمون وعليه فان العمل الفني عند كروتشه مؤلف من شكل ومضمون فلا يمكن وجود شكل بلا مضمون أو مضمون بلا شكل يحويه (٢- ص٥٠) ،والخيال مرافق للعملية الإبداعية في الفن من خلال التعبير عن الحدس بعدَّ التخيّل هي علاقة بين الانفعال العاطفي والصور التخيلية إذ يَعدْ كروتشه الطبيعة خرساء مالم يستنطقها الإنسان (٤٦- ص١٤٦).

أما بالنسبة إلى هيدجر فقد أكد على أن العمل الفني هو أصل الفنان وأن الفنان هو أصل العمل الفني وأن الفن هو أصل كل من الفنان والعمل الفني حيث تتضح دائرة العلاقة المترابطة في أن الفن هو أصل ذلك الوجود ولكن الفن لا يمكن أن يتأكد وجوده بعيداً عن العمل الفني حيث أن ملامح واقعية العمل الفني الحقيقية تتحدد من جوهر كون العمل الفني عملاً، وإن الفن يكمن حقيقة في الطبيعة ومن أستطاع نزعهِ منها فقد تملّكه إذ أن النزع يعني هنا إخراج الشرخ إلى النور ونزع الشرخ بريشة الشرخ فوق لوحة الرسم حيث أن من المؤكد أن في الطبيعة شرخاً يرتبط به القياس والحد والقدرة على إظهار ذلك وهو الفن إلاّ إنه من المؤكد إن الفن في الطبيعة لا يتضح إلاّ من خلال أو عن طريق العمل الفني لأنه يكمن أصلاً في العمل الفني (٥٠-ص١٤٢)

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

لقد قررَّ هيدجر من أنه لا يكفي أن نقول إن الأصل في العمل الفني هو الفنان بل لا بدَّ أيضاً من أن نضيف إلى ذلك أن الأصل في الفنان إنما هو العمل الفني ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بين الفنان والعمل الفني حتى نجد أنفسنا ازاء حدث ثالث قد يكون هو الأصل الذي صدر عنه الحدثان السابقان إلاّ وهو الفن الذي هو الأصل في الفنان والعمل الفني حيث أكد هيدجر على ((أن الفن لفظ لا يخرج عن كونه مفهوماً مجرداً نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة التي نلتقي بها في عالم الواقع حينما نشهد أعمالاً فنية ونلتقي بأفراد من الفنانين كما كان في وسعنا أن نتحدث عن الفن أصلاً (٢٧- ص٢٩٣) .

وعليه فان ماهية الغنائية حسب طروحات وأفكار هيدجر إنما هي شيء وبالتالي فأن شيئية الموضوع الجمالي غنائياً هو الأصل في العمل الفني وإن جوهر الغنائية هنا التي تتجمع حولها بعض الخصائص أو السمات هو الموضوع الذي يمكن أن تحمل عليه بعض الصفات أو المحمولات سواء كان الموضوع واقعياً أو تجريدياً فالفكرة هنا هو شيئية الموضوع غنائياً.

يرى تلميذ هايدجر (هانز جورج غادمير) أن العمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تم أنتاجه الآن ويمكن إعادة أنتاجه مراراً وتكراراً حيث أن ما يميّز العمل الفني هو الفردية وعدم القابلية للتكرار لذلك فالفن أبداع أصيل وفريد من نوعهِ وليس عملاً إذ يسترسل غادمير ويقول إن الفن يتميز بالتجاوز: أي تجاوز العمليات العملية التي انشأته ، والتكييف: إنه أبداع متكيف بذاتهِ ، وأسلوب فهمه: يفرض نفسه باعتباره تجلياً خالصاً يفهم في ذاته (٥٥- ص٢٥٤)

إن العمل الفني يأبى أن يستخدم على أي نحو كان فليس هذا هو الأسلوب الذي به يكون مقصوداً ذلك أننا نجد فيه شيئاً من خاصة السمة الجوهرية المميزة لطبيعة اللعب فهو يعد عملاً لأنه شبه شيئاً ما يكون ملعوباً فتماماً مثلما أن أي إيماءة رمزية لا تمثل ذاتها فحسب وإنما تعبّر عن شيء ما آخر من خلال ذاتها كذلك فأن العمل الفني لا ذاتهِ من حيث هو شيء منتج فحسب فالعمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تم أنتاجه الآن ويمكن إعادة أنتاجه مراراً وتكراراً بل أنه على العكس من ذلك يكون شيئاً ما قد أنبثق على نحو لا يقبل التكرار وتجلى بأسلوب فريد (٥٥-ص١٥٨) .

لقد أكدَّ غادمير على أن هناك قوة بنائية لأظهار الأشكال في الطبيعة والتي نرى في لعبها التشكيلي إفراطاً زائداً عما يكون ضرورياً وغرضياً على نحو محدد والأمر المدهش هنا هو ليس دافع القوة البنائية وإنما على وجه التحديد ذلك الإيماء بالحرية الذي يصاحب الأشكال التي ينتجها هذا الدافع (٥٤-ص١٢٢) .

وعليه يمكننا القول بأن ماهية الغنائية هنا تعمل بشكل رمزي وبفعل قوة بنائية اللوحة التشكيلية والتي تعطي متعة خاصة للعمل الفني الذي يمتاز بغنائية من خلال الحرية والإيحاءات واللعب على السطح التصويري في آن واحد لأنه أنتاج إنساني مبدع يلقى تنوعاً هائلاً من أساليب تجريب الأشياء ورفضها حيث أننا من هنا نكون قادرين على أنتاج الأشياء الجميلة سواء كانت سمفونية موسيقية أو قصيدة غنائية أو عملاً فنياً تشكيلياً بطريقة مغايرة تماماً وبالتالي فالعمل الفني ليس منتجاً من المنتجات وإنما هو أبداع فني جمالي خالص منتشئ في ذاتهِ ولذاتهِ.

أن موضوع الغنائية وماهيتها قد كان مدار بحث بعض كتاب النقد الأدبي والفني حيث أن الأنسة هامبرغر على أن القصيدة الغنائية تعبير عن الواقع لا يختلف عن قطعة نجدها في رسالة لو حولنا القصيدة إلى نثر وهي تؤكد بأشكال عدّة على فكرة كون القصيدة الغنائية تعبيراً عن الواقع يصدر عن الأنا ولا بد من أن يفهم موضوعه على إنه تجربة مرَّ بها المتكلم حيث تقول – الأنسة هامبرغر- إن القصيدة الغنائية تفضح الكثير من تجربة الفنان ولكنها مع ذلك لا تفتأ ترجع إلى معيار يقوم على الصدق الذاتي للتجربة حتى ولو لم تؤمن بالنقل الحرفي للأحداث الحقيقية في حياة الفنان ولكن معيار الصدق او الأخلاص أو حدة الشعور هي معيار نفسي يضع العبء على تجربة ماضية للفنان يستحيل أثباتها أو التثبت منها (٥٣-ص٤٣).

إذ أن هذا المعيار أعلاه لا يختص بالغنائية وحدها دون سواها لا بل إن الأنسة هامبرغر- تصل في غمرة ميولها السيكولوجية إلى صيغة تفصل الفعل الداخلي عن التعبير الخارجي حيث أكدت على أن الغنائية كظاهرة ثانوية مجرد التعبير عن إرادة الذات والإعلان عنها وتسترسل هامبرغر في حديثها وتقول إن الحدّة الغنائية التي تتصف بها الأنا الغنائية قد تكون أقوى من التعبير أو الشكل ولهذا فأن أي عمل فني خلاق يقوم بأنتاجهِ فنان معين له سمات غنائية فأن المشكّل الأول هو الأنا الغنائية (٥٠-ص٣٩).

من هنا يمكننا القول إن ماهية الغنائية لا تخرج عن شيئية العمل الفني الجمالي ويمكن الأمساك بجماليتها من خلال بنائية العمل الفني حيث أن كل ما يكون خارج سياق العمل الفني الغنائي هو بالضرورة ليس من كنه غنائيته أصلاً إذ أن البعد الأستطيقي لمفهوم الغنائية قد خلق كيانه الخاص ما بين الواقع والخيال أو اللاواقع وهنا يدخل الفنان أحد المحرّكات والبواعث الأساسية لغنائية العمل الفني سواء لذات الفنان خارجية أم داخلية إذ بالأمكان تفسير وتحليل العمل الفني وما يتميز به من غنائية حيث يكون هنا العمل الفني مفتوح ومتعدد القراءات والدلالة أي بمعنى آخر إنه ذو بنية مفتوحة يمكن لأي متلقي أن يتذوق عملاً غنائياً حسب ثقافتهِ الفنية بعيداً عن الرمزية والسريالية لأن الغنائية كتجربة متاحة للأنا الباصرة- أي ثقافة بصرية- التي يمتلكها المشاهد ولتجربة الفنان وحياته التي لا تخضع للعقل.

وهذا ما أكدهُ الفلاسفة والمفكرين من خلال أفكارهم وطروحاتهم من أن ماهية الغنائية ما بين ذات الفنان (الأنا) وتجربته الشخصية (الخبرة الجمالية) فيما كان بعض الفلاسفة على النقيض من هذا حيث ذهب بعيداً جاعلاً العمل الفني هو الأصل وربما الآخر لم تكن له رواسب معينة من تفعيل جوهر الغنائية في الفن بأعتبار أن هذا المفهوم لا يمكن تطبيقه إلاّ على مساحات معينة لتيارات أو مدارس فنية حداثوية وبالتالي فأن الفنان الحداثوي قد أستطاع وبفعل أستلهامه لطروحات فلسفية من أنتاج أعمالاً فنية جمالية تبلورت فيها الغنائية بقوة عن ما سبقها أو تزامن معها من تيارات فنية حداثوية.

الفصل الثاني / المبحث الثاني : الغنائية في مدارس الفن الحديث

إن مهمة الفنان الغوص في ذاته والاهم من ذلك هو عملية الولوج بعمق داخل القوى الغامضة اللاواعية التي تتحرك داخله وجلبها إلى الوعي خائضا اعنف المعارك الداخلية وأكثرها إيلاما فالطبيعة تفعل ذلك أيضا ثمة معارك داخل الطبيعة فكل انفجار بركاني وكل ظاهرة مثل المغناطيسية والكهرباء جرى تفسيرها من قبل العلماء والمفكرين باعتبارها معركة لتأكيد الذات تخوضها قوى غامضة لكنها في الانسان تكون نصف واعية (٤٢-ص١٩٦)، فالمساهمة الحقيقية للرومانتيكية هي في تنظيرها الافكار التي يتناول الفن وطريقة معالجتها بحيث يكون الانا (الفنان) ظاهرا من خلال سيادة التعبير عن الذات . وهو الامر الذي صار علامة مهمة من علامات الحداثة لاحقاً فجاءت اللوحة الرومانتيكية معتمدة الاسلوب الملائم للمحتوى العاطفي لموضوع ما ، ذلك ان اهم ما يتميز المذهب الجديد هو (الفردية الذاتية ، الانا ، التجربة الخاصة) وعلى الرغم من هذه الذاتية استمر الاستلهام الحضاري في عملية تصوير الموضوعات التاريخية ومواضيع البطولة الفردية (٤٢-ص١٩٨).

إن أهم العناصر التي يتكون منها الخطاب الجمالي الرومانتيكي هو الثورة في الفن والتغني بالطبيعة والتغني بالحي والتهويل في الوصف والاستغراق في الخيال أما من حيث الطابع فان الرومانتيكية هي لغة الشعور والعاطفة حيث نلمس هنا الغنائية في زيادة الاهتمام بالعمل الفني (الموضوع) ودقة التصوير والاهتمام بالمساحات اللونية الهارمونية كاداة لتغيير نسق اللوحة الكلاسيكية ،اذ بدأ هنا الخطاب الجمالي من حيث ثنائية الشكل والمضمون طغيان واضح للمضمون على الشكل بحيث يكون المدلول هنا أكثر عمقا في التعاطي مع المشاعر

الإنسانية الجياشة التي توظف في العمل الفني فقد عبر الفنان الرومانتيكي بأصدق وأنبل المشاعر الإنسانية وبالتالي استطاع إنتاج عمل فني متفرد من حيث السمة والمظهر (٤٨-ص٣٨).

إن الجانب الشعوري الذاتي أو الاستنباطي لحياتنا الانفعالية يأتي من خلال الوجدان وهو بذلك مرادف للانفعال ويشترك في هذا الفنان والوجدان قوة ضاغطة لا تخضع للمعرفة الواعية بل يرتبط بشكل وثيق بالشعور الأمر الذي يصبغ الوعي بصبغته الخاصة ويمنحه بعدا إنسانيا وهذا الوجدان يوجه لنوع من التأمل يجملنا إلى باطن الأشياء وما وراءها بحثا في القيمة التي تحيل المعرفة من المحسوس النسبي إلى الكلي المطلق ، فالشعور الوجداني يكشف عن مكامن خاصة بالموضوع الجمالي للذات العاطفية المتأملة والذي يتخطى تمثيل المظهر المحسوس فالفنان المحمل بطاقة وجدانية يتجه لتأسيس واقع تصويري جديد مفعم بالغنائية حيث يكشف عن تعبيرية العمل الفني من خلال أشكال وعلاقات وتطوينات مغايرة للواقع المرئي كحصيلة استبصارية مباشرة توحد بين المكون الوجداني للفنان وموضوعه(٥٢-ص٢٠٩)

فالرومانتيكية انطلقت وانتهت في الوجدان والفيض التلقائي للعواطف المودع في الأشكال التي صيغت تبعا لأسلوب الفنان الحر وما تمليه عليه أحاسيسه وانفعالاته فذات الفنان ووجدانه تتمثل في الفن على شكل أما انفعالا مباشرا بالمحسوس أو انفعالا حرا يعيد الفنان فيه الشكل المرئي قناة لتحرير انفعاله ومضمونه الداخلي وأما انفعالا حرا غير مقيد بالشكل المرئي يترفع به الفنان إلى مستوى الروح متخطيا نوازع الجسد وانفعالاته الآنية كما في الشكل (١) ،(٩-ص٤٢).

واي عمل فني يكون واعيا تماما هو نوع من الصورة الفوتغرافية بالنسبة له ففي العمل الفني مماثلة وتشترك بخاصية ما يعجبنا في الطبيعة وهي تلك القدرة ، القوة ، الطاقة ، والحياة الحيوية التي تتفجر باندفاع ذلك السبب في كون البروتريهات العظيمة والتماثيل العظيمة ، والأعمال الموسيقية العظيمة تدعى لأننا نرى فيها ما يتجاوز السطح وليس مجرد تكنيك وليس مجرد شكل يفرضه الفنان بصورة واعية بل هو شئ قد لا يكون الفنان واعيا له تماما وهو النبض الذي في داخله لتلك الروح الخلاقة التي صادف ان يكون هو ممثلها الناطق والواعي بذاته فالرومانتيكي هو أيضا في مستوى أعمق نبض للطبيعة بحيث يكون العمل الفني تاثير مثير للحيوية لما يراه أو يستمع اليه كظاهرة طبيعية تلك هي النظرية الفنية الرومانتيكية الاساسية في اعطاء للاوعي حيث من المفيد اخذ العنصر اللاواعي او دون الواعي او السابق للوعي في العمل الفني الذي يحمل سمات غنائية في مضمونه الفني اذ ينظر الى الاغاني والرقصات الشعبية كتعبير لروح غير مكتملة الوعي بذاتها (١٥-ص٤٢).

لقد ظهرت الرومانتيكية بشكل واضح على يد المصور الانكليزي وليام بليك الذي كان شاعرا وحفارا ، وفكرا عبقريا بالنسبة لعصره اهتم بالغنائية ، والخيال والاحلام واللامعقول في موضوعاته وتوفرت له المادة في اعمال الشعراء : ملتون وشكسبير كما وجدت في الكتاب المقدس والكوميديا الالهية وبالرغم من ان بليك عاطفيا ولوحاته يسيطر عليها اللامعقول والخيال مما يؤكد رومانسيتها الا اننا نلاحظ ان الالوان تاتي في لوحاته في الدرجة الثانية بعد الخط كما في الشكل (٢) .

الفن في حاجة دوما إلى معنى جديد يستوعب شكل ولون جديد وقد بدأ الانطباعيون موجة التغيير هذه رغم خطورتها وجدتها في بناء المعنى وتحريره من ارتباطاته الاكاديمية السابقة ومن ثم زجه في سلسلة تغيرات اتسمت تارة بالغنائية الفنية وبالتعبيرية حيث لم تنته لحد الان . ان اقل ما فعلته هو التفعيل من قراءة المتلقي للفن عموما وحمله على التعايش معه بكل كيانه المادي والروحي معا

حيث ان التغيير في المفاهيم لصياغة العمل الفني بدت واضحة عندما جاء الفنانون الانطباعيون برؤيتهم واساليب الاداء التقني لديهم ي الربع الاخير من القرن التاسع عشر وتبلورت تلك الرؤى بشكل متنام على يدي الفنانين الذين يعدون نقاط ارتكاز في الفن الحديث وعلى راسهم سيزان ، فان كوخ ، كوكان ، الذين استطاعوا الانتقال بالفن من مجرد النزاع بين

الواقعية والانطباعية الى انتاج اعمال فنية جمالية قائمة على بنى لونية غنائية في علاقة غير تعسفية تنتظم فيها العناصر الشكلية في هيئات تضع شكلا مستحدثا بحيث يكون الخطاب الجمالي عبارة عن نسيج واحد قادرا على التعبير في بلاغة وبصورة مباشرة عندما يتلقاه المشاهد (١٧-ص٢٩).

اذ ان الاشكال المستحدثة لا تاتي هكذا من الخيال وفقا للمصادفة لان ذلك من شانه ان يقود للعب العابث فحسب كما لا تاتي من تحوير ملامح الشكل في الطبيعة بشكل تعسفي بهدف الاستحداث فحسب وانما تاتي وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعي لدى الفنان ودرجة حساسيته الجمالية وبالتالي اتاحة امكانية التغني في عمل الفنان الجمالي اضافة الى درجة مهارته الادائية حيث تشكل له وفق ذلك رؤية ابداعية خاصة تتسيح له بالتالي رؤية ومهارة ابداعية تجعل من تناولاته للشكل مغايرا أي (لامالوفية) العمل الفني بحيث اذا كان المضمون هو جوهر الرؤية الفنية فان فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل اذ ان الشكل يبني على تنظيم لعلاقات الايقاع والتناسب والتباين بين العناصر المكونة للسطح التصويري في صياغات متفردة تعبر مجموعها عن وحدة كلية تبين الشكل في مجموعة كمبنى والمضمون كمعنى بحيث يولد لنا المبنى اشكالا مغايرة تماما (١٧-ص٣٢).

إن الرؤية الفنية الجديدة التي جاءت بها الانطباعية حولت من محاكات الطبيعة كمفهوم عام موضوعي كلي الى محاكاة (الصورة = الفكرة) والتي تدرك آنيا مما يعني ان الشكل اصبح حسب هذا المفهوم ما ينطبع ما يوحي وما يستوجبه الفنان بما يبدعه بالافات من المعطى الحسي المادي للواقع كالضوء أو حركة الماء او الورقة الساقطة علما ان هذه القدحة التي اشعلتها لوحات مونيه (سلسلة الكاندرائيات والتي كان لها تاثيرها في تاسيس مفهوم جديد يبحث عنه الفنان الحداثوي باستبداله الجمال العام المتداول بالحقيقة المتمثلة في جمال اكثر ثباتا يرضي غاية الفنان والاتيان بالجديد المؤهل لمعاصرة التحولات العلمية والحضارية وفي كل هذه التحولات فان الفن الحديث كف ان يكون فنا للموضوع (٣٩-ص٨٨).

ففي العمل الفني الانطباعي فان الفنان هنا يريد التعبير عن تلاحق افعال ومشاريع لكنها متجمعة مكثفة في لحظة ذكرى باحتفالية غنائية لونية دون حكم على الذات فكل طبيعة عند توقف الاحداث في هدنة قصيرة تستريح في اعماق ذاتها وتنتهج بذاتها لبرهة عابرة واللياقة والاحتفال لا يحدثان أي اذى بل هما على العكس يدعمان تلك الحالة المتجسدة من الاسترسال مع احلام اليقظة بالغاء كل ايماءة مقصودة لانه يكون في غير محله (٨-ص٣٠٨) .

إذ اعتمدت الانطباعية اساليب ورؤى مهدت للفن الحديث بكل حركاته بعد ان وضعت الرومانتيكية قدومها على طريق هجر الاساليب الكلاسيكية المتزمتة اذ يتعمد الفنان الانطباعي على تسجيل اللحظة الهاربة والمشهد العابر وتغلغلت الاساليب الانطباعية وتغنت في رسم المناظر الطبيعية حيث استلهمت غنائيتها من تاثيرات اشعة الشمس الوهاجة على الاشكال والفضاءات والتكوينات لتكون الالوان على السطح التصويري متلالاة طرية مكثفة معبرة عن المشاعر الصادقة لذات الفنان وحرية غير محدودة في التلوين .

لقد استعمل الانطباعيون الالوان ذات اللمسة – بغنائية – وعدم تحديد الخط بمعنى اخر ان المنظور هنا اصبح منظورا لونيا لاخطيا عندها اصحبت معالم الاشكال غير محددة وبفعل هذه التقنية البنائية كانت الاشكال تتحدد وتظهر بوضوح اكثر عند ابتعاد المشاهد شيئا فشيئا عن العمل الفني اذ تعتبر الانطباعية طريقة جديدة لرؤية العالم على اسس فيزيائية (بصرية) تعتمد الانعكاس والانكسار والشفافية والطقس وتحولاته فمثلا تناول الفنان الانطباعي انعكاس اشعة الشمس على الثلوج والاشجار او انكسارات اشعتها على امواج البحار او شفافية الاشياء البعيدة حدا عنا وكذلك تحولات المناخ من رياح او درجات حرارة مرتفعة او منخفضة واثر كل هذا على الطبيعة اذ ان هذه الاهتمامات الاولى والاساسية للفنان الانطباعي كما في الشكل (٣، ٤) (٥٥-ص٢٩).

لقد اصبح اللون عند الانطباعيين العنصر الاساس في بنية العمل الفني فحرص سيزان على ان تكون الوانه غنية لتحقيق الجمال ان الالوان عندما تكون غنية فان الاشكال ستكون اكثر كمالا وبالتالي تحقيق غنائية من خلال تناغم المساحات اللونية على السطح التصويري وفي المقابل فان مانية يصور مناظره بتلقائية وارتجال التكوين الشكلي والوان بدون تباينات حادة مما ساعد على تمويه الشكل وتداخله مع الفضاء واعتماد الدرجات اللونية (Tones) في تحقيق المنظور اللوني بدلا من المنظور الخطي الحاد اذ ان المنظور اللوني وخصوصا في المناظر الطبيعية ينقل لنا شاعرية الفنان في احساسه بالمشهدية الكاملة للموضوع وبالتالي تكون عملية نقل الالوان من صيغتها المادية الى جماليتها اللونية باحساس الانفعالات النفسية التي تشكل هاجس للفنان في بلورة رؤية فنية جديدة كما في الشكل (٥) (٨-ص٣٨٥).

وبامكاننا ان نقول ان السبيل لادراك غاية الفنان هو قدرة الرسام الحسية على تحليل اللون بصريا ونقله على سطح اللوحة حيث ان اللون يضع الشكل اللانهائي للشئ المصور وفق هيئة مصطنعة من قبل الفنان للوصول الى اسلوبه الخاص وكذلك استطاع الفنان رينوار من التغني بالنساء من خلال رسم صورهن كموديلات عاريات باجسام ممتلئة ليرسل خطاب جمالي بنقل احساساته العاطفية والحسية الانسانية التي ميزت صوره كما في الشكل(٦) (١٠-ص٨١).

شهدت هذه الحركة توضيح فكرة ما دون الالتزام بالتقاليد الفنية الاكاديمية حيث اعتمدت التحليل والبحث في النوازع النفسية وتعبر عن خلجات الروح فتبالغ في تشويه الشكل وتضاد الالوان وعنق الخطوط اذ جسدت الاساليب التعبيرية ذاتية الفنان حيث التكوينات ذات الصياغات العنيفة عنده اذ ترتبط بخشونة الطبيعة والحياة دون تهذيب في اللون والبناء اذ اغمض العبيريون اعينهم عن كل ما شاهدونه واطلقوا العنان لخيالهم وتعبيرهم في انجاز لوحات فنية معبرة فاتبعد التعبيريون عن الواقع والطبيعة بغية ايجاد حلول تفسر العلاقة بين الفنان والشكل المرسوم كظاهرة متجلية للتعبير (٤٦-ص٤١) .

ويعتبر التعبير هو المشابهة الحية والطبيعية للأشياء التي نقوم بتمثيلها وانه لعنصر ضروري في كل اجزاء العمل الفني الجمالي وبدونه لا يمكن لمنجز فني ان يكون كاملا انه ذلك الذي يصف الخصائص الحقة للاشياء وانه لبواسطة ذلك تميز مختلف طبائع الاشياء حتى لتبدو الاشكال ذات حركة وان كل شئ مقلد يظهر لنا كحقيقة من خلال التعبير حيث استمر الفانن التعبيري هذا المفهوم في انتاج اعمالا فنية تنم عن الانفعالات والمشاعر المكبوتة مغذيا بذلك العمل الفني بغنائية روحية اعتمدت الرؤية الذاتية لكل فنان (٢٦-ص١٣١).

إن كلمة التعبير ذات دلالة هامة في الفن الحديث فالتعبير هو الاسفار الخارجية عن المشاعر الداخلية الا ان كل شئ في مثل هذا الأسفار سيعتمد على ما إذا كنا نحترم العالم الخارجي (عاداته وتقاليده) فنكيف اسلوب تعبيرنا طبقا له وعلى اساس من الافتراض الاول ظهرت مدرسة بكاملها في الفن الحديث اتخذت من التعبيرية ككلمة شعارا لها وهي كلمة ضرورية بصورة مثلها في ذلك مثل ((المثالية)) وليست كلمة ذات دلالات ثانوية مثل ((الانطباعية)) انها تعبر عن طريقة اساسية من طرق إدراك العالم المحيط بنا وتمثله (٢٦-ص١٣٨).

إن الاساليب التعبيرية عموما تجمع بين الكلاسيكية والرومانتيكية من ناحية روحية التعبير حيث اتخذت اتجاها مضادا في الاداء عن طريق الروح والمادة أي عن طريق الانفعالات النفسية والحالات السيكولوجية وما ينتاب النفس الانسانية من قلق وصراع وازمات وكذلك عن طريق التحريف والتحوير في التعبير وطرق الاداء باستخدام الالوان المتفجرة وهذه الاساليب ما هي الا تعبيرا عن القوى الانفعالية التي يتغنى بها الفنان الانطباعي من خلال الالوان التي تنساب على السطح التصويري كما تشق طريقها في الخطوط المحددة لشتى صور الاشياء (١٩-ص١٠٢) .

حيث شكلت التعبيرية التي التي انطلقت من توجهات (فان كوخ ١٨٥٣ – ١٨٩٠) رؤية فنية جديدة كما في الشكل (٧ ، ٨) . ساهمت في وقع الشكل نحو التحريف والجدير بالذكر

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

ان التعبيرية لم تقتصر على اسلوب محدد او جماعة معينة وان تركزت كظاهرة المانية اتبعت بدورها تقنية بنائية للشكل تقوم على تشويه الشكل وعنف اللون وان المبدأ الذي اتبعه الالمان هو التسامي فوق الواقع (٢٣-ص١٠٢)

كما ان اسلوب .ادوارد مونش تميز بخطوط كثيفة ممتدة فتعرج وتهبط وتزحف كالامواج وتؤثر في الشكل العام للشخصيات التي تبدو متطرفة ينتابها انفعال معين فنجد على وجوههم الكلل والملل والخوف والتعجب كما في الشكل (٩، ١٠) (١٩-ص١٧٤) .

وبامكاننا القول ان التعبيرية فن يسعى إلى التقديم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شئ على المضمون الانفعالي للعمل الفني وان الأشياء المحيطة بالفنان ما هي الا مثيرات محفزة للاحساس المعبر عنه غنائيا حسب رؤية ذاتية متطرفة للفنان وبذلك لا يمكن حصر التعبيرية تحت هذا العنوان لان لكل فنان بذلك اسلوبه وطريقته في التعبير ورؤيته الخاصة للعالم والاشياء فقد يدرك الجمال في نفسه وقد يدركه في وردة واحيانا في (قطرات الدم) او (صراخ الاطفال) او الخوف من مظاهر الحياة المختلفة .

مجموعة أساليب فنية انزوت تحت صفة التجريد (أي تجريد الشكل باختفاء معالمه واجزائه) والاعتماد على استخلاص جوهر الاشياء حيث يعتبر ان الفنانان كاندسكي و (بيت موندريان) رائدا هذه الحركة وقد اختلف اسلوب كل منهما عن الاخر اذ تبنى كانسكي التجريد الموسيقي بينما تبنى موندريان التجريد المعماري .

حيث يمثل الأسلوب التجريدي من الوجهة الفلسفية (صوفية الفن) حيث التقشف والزهد والتسامي الى مثالية الاشياء بالنفاذ الى كنهها باختزال اجزاء الشئ ومن الوجهة الفنية يتم ذلك بتعري الاشكال بالاشكال من صورتها الطبيعية والعضوية بحيث يصبح التجريد كاملا او بالحد من عضوية الاشكال وهذا تجريد نسبي ويمكن ان يغدو الاسلوب التجريدي اسلوبا رمزيا اذ ان الفنان عندما يلجا الى هذا الاسلوب يستبدل المعالم المميزة للاشياء باخرى تدعونا الى تاملها على هيأة محموعة من الالوان ولا شئ غير ذلك من اوصاف الاشكال الطبيعية فيكون حكمنا عليها تبعا لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الاشياء او نقلها (٨-ص١٤٩) .

اذ لم تعد مهمة الرسام اعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة بدرجة تزيد او تنقص عن الحقيقة الواقعية المدركة بل الاستعاضة عن هذه الصورة (الوهم) بحقيقة اكثر صدقا حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل والحقيقة الذاتية) حيث يسعى الفنان دائما الى تخطي الصورة والتمثيل الصوري رافضا المحاكاة والتقييد بالمنظور او الطبيعة التي كانت التيارات الفنية السابقة تدعو لها ويمكن تخطي الواقع بواسطة اشارات ورموز تحكي المعاني الكامنة خلف الاشياء وحسب طبيعة العمل الفني التجريدي عن طريق الخطوط والالوان والمساحات والاشكال الهندسية المثالية (١١-ص١٣٤) .

تتميز التجريدية بمحاولتها الجادة في تشخيص التقلبات النفسية للذات الانسانية ومواقفها من الموجودات دون الرجوع الى التمثيل المحاكي للواقع ذلك انها تستند بالاساس الى رغبة ملحة في الافصاح عن الروحانية المطلقة المنطوية داخل كل ذات لذا نجد ان هذه الذوات تجافي الماديات وتلجأ الى تجريد واقعية الواقع لرسم معالمها وتوثيق رحلاتها في بحثها عن الخلود لذا نجد ان الرسم التجريدي قد اتجه الى ما هو غيبي وغير ملعن بدلا من الواقع الفعلي وهو ما يعكس بالضرورة تطور الفعاليات الذهنية للفنان وما يوازيها من ذائقية لدى المتلقي (١٥-ص١٣٧) .

إن الفنان التجريدي عادة ما يثير فينا استبداله معالم الاشياء باشارات لونية تدعونا الى تاملها والاستغراق في تذوقها وتاويلها حيث ان هدفه او مبتغاه في ذلك خلق حرية فكرية وادائية لذاته ليتقاسمها جماليا مع المتلقي عبر تحريره من اطر الزمان والمكان ليحيا تجربة جمالية تنتفي فيها الحواجر بين الذات وموضوع تاملها كما في الشكل لتكون المحصلة انموذجا جماليا لا ينتمي الى الواقع لا في التمثيل ولا في التلقي كما في الشكل (١١)، وهو في ذلك – أي الفنان التجريدي انما يقدم محاولة جادة لتوطيد صلة الذات بالحقائق الجوهرية الخفية وتعميق الصلة بما هو روحي والاملاء من المعرفة الداخلية وعليه فان غاية التجريد في الرسم قد تجاوزت حدود القطعية مع

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

مادية الواقع لتصل الى حد تعميق الوعي المعرفي والجمالي بالواقع نفسه او حتى تناقضات الواقع ممكن ان تقرا برؤية شمولية ذات سمات روحية اذا ما قدمت بألية تتجاوز الاطر والارهاصات المادية لها وهنا لا يخلو هذا الطرح من نزعة مثالية في رؤية وتقديم ومعالجة الواقع خصوصا اذا ما كانت العناصر الفنية والاسس التكوينية زاهدة في الحوار مع الواقع بل انها تتغالى عليه لتتنافى بذات المبدع والمتلقي على السواء وعلى هذا النحو يعمل التجريد في الرسم على تنشيط فعل التسامي من المادي الى مصافي الروحي والذي مثل قائما وهدفا مشتركا لدى التجريديين بزعامة كاندنسكي (٢٢-ص٩) .

لقد سعى التجريديون عبر رسوماتهم الى تحقيق الكمال الجمالي والمتعالي سواء في الالوان ام الخطوط ام الاشكال لذا بدت رسوماتهم متمايزة ومتفردة الواحدة عن الاخرى اذ تقاسم الجميع رؤية وتطبيق مفهوم الجميل والذي اتخذ طابع الهوية والاسلوب فاضحى خاضعا للانفعال الذاتي وخصوصية الاداء وهو ما افضى بالنتيجة الى نوع من الجدل الجمالي والفكري والفلسفي بين فناني التجريد ذاتهم وشكل بالنتيجة طفرة نوعية لمفهوم الحداثة حيث تمثلت بعض نتاجاتهم بغنائية لونية مغايرة تماما للتيارات الفنية التي سبقتها في عملية طرح الرؤية الجمالية الفنية الجديدة (٥١-٢٥٢) .

إذ ان كل فنان اخذ بدفع عملة الحداثة الى الامام حتى وصلت الى حد التهشيم الدلالي الواصف لا السارد المحاكي واخذت المفارقة تلعب دورا في ايضاح التنوع الرؤيوي والتقني للفنانين والذي افصح عن مثالية متعالية في قراءة الواقع والتعبير عنه بطاقات روحية الصدر والشعور حيث قدمت التجريدية بوصفها الاتجاه المتسامي في الفن وشكل دائم فهما وتطبيقا جديدا لفكرة اللاتناهي اذ اصبحت محمولة في الشكل واللون المتعدد القراءات والمعبئ بالانفعالات المتاججة في الذات لذا اصبح المعنى معنا وجدانيا غنائيا لا ادبيا محضا معنا حرا باساليب تشكله الدلالية وابعاده النفسية والانزياحية حيث اصبح الخطاب الجمالي في الرسم التجريدي يتعدى اطر العلاقات التشكيلية المقروءة والمتشكلة عبر مجموعة خطوط والوان ومساحات ، كما في الشكل (١٢) (٤٧-ص٩٦)

حيث وصل الفنان التجريدي الى حد استشارة جمالية لمواضيع ودلالات خارج السياق الواقعي التقليدي والمعالج في العادة بطريقة ما زالت تحتفظ بوشائح وصلات مادية وبالتالي ادى هذا باتباعه لاسلوبين اتجه الاول نحو غنائية تمتد جذورها الى الوان التعبيريين والوحوشيون تزعمها كاندنسكي فيما اتجه الثاني نحو الاوضاع الهندسية المعمارية التي بدأتها التكعبية ليقودها ،موندريات الى مثالية كونية فلسفية لذا تعد الاولى تجريدية تعبيرية غنائية فيما تعد الثانية تجريدية هنسية (٤٧-ص١٠١)

يمكننا القول ان الفنان التجريدي قد هدف في بعض من نتاجاته الفنية الجمالية الى خلق غنائية لونية نقية متحررة تتوافق فيها دلالة اللون الايحائية مع مكونات العولم الداخلية للذات البشرية بمعنى اخر ان يصبح للون قدرة على تأكيد ذاتية الذات وهو ما يدفعها بالضرورة الى خلق او تذوق عالم جمالي خاص بها حيث يستطيع ممارسة حريته ولعبه الخيالي الذي يعجز عن ممارسته في الواقع المادي لعب يوازي لعب الاطفال يقوده خيال خصب ويصاحبه متعة ونشاط تتأجج على مدار الوقت لذا فالغنائية هنا – اللونية – تستوجب نشاطا فكريا وخياليا سواء في تذوقها وفك دلالتها لذا يمكن لنا القول ايضا بان الفنان التجريدي قد حرر ذاته وذات المتلقي من الرؤية التقليدية للعمل الفني كما حرر عناصر العمل ذاته من الاستعمال الاستهلاكي التقليدي لها .

حيث تمتع الفنان التجريدي باستبصار مميز جعله يدنو دائما الى ما هو خلف المظاهر والى جواهر الموضوعات فهو يقر بعوالم روحانية يسعى الى الكشف عنها لذا نجده يصف وفي اكثر من موضع – العالم المادي – بانه محض وهم وخداع لذا فالتحرر منه اسمى شئ يمكن للذات القيام به وبالتالي فان الغنائية اللونية التي اراد خلقها الفنان التجريدي لم تكن عملية خلق فيه بل هي اشبه بعملية تطهير لذائقة المتلقي وتحرير ذاته عبر رؤية لا تخلو من نزعة حدسية من رؤيته التقليدية الضيقة لذاته وكل ما حوله انها هذه نفسية وتجربة جمالية غنائية لا يمكن لمن يستوعبها

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

الا ان يصفها بانها كشف واظهار لعوالم خفية لم تتمكن الانسانية من اكتشاف جل خفاياها حتى ألان (٤٧-ص١٠٠) .

لقد اكتسب اللون لدى الفنان الحداثوي غنائية جمالية خاصة وذلك عبر احتفاضه بصفائه اللوني واختزاله وتحويله السطح التصويري الى سلسلة نغمية ملونة مستفيدا من عناصر التكوين وعلاقات التباين والتدرج والتجاوز ليغدو معه دلالة حسية عاطفية جمالية تبني تجربة فنية فريدة سواء في الإنتاج ام التلقي حيث ان الخطاب الجمالي الحداثوي تارجح ما بين الحسي والمثالي فالفنانين الذين اشتغلوا على الحسي قد بلوروا غنائيتهم من خلال الالوان المتناغمة ذات الايقاع الموسيقي اللوني التي ولدت متعة جمالية خاصة للمتلقي اما الفنان الحداثوي الذي سلك النزعة المثالية وربما تكون متفوقة قد نبذ الحسيات وشغل الياته صوب عوالم روحية تحاكي اعماق الذات وتدعوها إلى الارتقاء دوما وبذلك قد حرر اللون والخط والشكل من القيود الموضوعية ولا حتى القراءات التقليدية لتلك العناصر بل انه يمنحها صفة الاطلاق جماليا ومعرفيا لتصبح التجربة الجمالية تجربة خالصة (٤٣-ص١٢٥) .

ويمكن لنا القول بان بوادر هذه التجربة – الغنائية – بدأت بالانبثاق منذ الرومانتيكية والانطباعية التي فعلت من قيمة اللون وحررته من قيود الكلاسيكية ثم اخذت بعض من الاتجاهات الحداثوية في الرسم تفعل مثل هذا التوجه حتى وصل ذروته على يد التجريديين اذ بدا اللون اكثر فاعلية في الكشف عن بعده وطابعه الجمالي الغنائي والذي مكن الفنان التجريدي من لو زاحه الحجب المادية وجعله واحدا من حاجات الضرورة الداخلية .

مؤشرات الإطار النظري :-

١. لقد كان للطروحات الحداثوية دورا فاعلا في عملية تفعيل الغنائية والتي جاءت ممتزجة بنزعة فردية ومحمولات الوجدان فضلا عن حرية لعب فائقة بدلالات العناصر الفنية الاخر .
٢. مثلت العناصر الفنية واسس التكوين الانشائية ادوات ناجحة في تحقيق غنائية لونية محملة بقدرة تواصلية مشحونة بطاقة انفعالية .
٣. حقق اللون لدى الفنان الحداثوي غنائية متفوقة ذلك انه بالأساس قد وظف لنقل حقائق حسية وروحية وجدانية بعد ان ازاحها من سياقها الوجودي المادي ليزجها في سياق جمالي ليصل فيه النقاد التعبيري الى مصافي الموسيقى .
٤. كانت الغنائية اللونية لدى الفنان الحداثوي تتارجح ما بين الواقعية والتجريدية وبناءا على ذلك فقد تأسست اساليب فنية متمايزة في الطروحات الجمالية بحيث اتصفت بعض الاعمال الفنية الحداثوية بمسحة حوَت جمالها بذاتها .
٥. تحققت غنائية الفنان الحديث اللونية عبر توحيد وتضاد وتنوع وتجاوز البنى اللونية اذ بدت قريبة من الموسيقى فجاءت جماليتها البنائية قريبة من الموسيقى التي تخلق احساسا فريدا بمحمولاتها الوجدانية وهي بذلك انما تمتلك فرادتها وسحرها ازاء المنجزات والاعمال الجمالية الاخرى .
٦. اسست غنائية الفنان الحداثوي معنى جديدا لفن الرسم ومعه معنى الوجود الانساني وحرية التعبير عنه لذا لم يعطى المعنى مباشرة عبر علائقية لونية متداولة بل انه يتوسط ويتفاعل ويتنافى في تلك المسافة الجمالية الفاصلة بين العملية الذهنية المنفعلة للمتلقي والبنى اللونية ذاتها .
٧. عنيت غنائية الفنان الحداثوي اللونية بجمالية فنية تاركة اثرها على المتلقي ذلك انه كان متيقنا لحقيقة مفادها ان الخطاب الجمالي لا يكتسب تكامليته الا عبر متلقيه لذا فقد عد تحرره من قيود الواقع تحررا لذات المتلقي نفسه.

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

٨. ان الرؤية الفنية التي جاء بها الفنان الحداثوي محملة بلغة بصرية غنائية مختلفة حررت الاشكال في فضاء اللوحة بحرية اكبر ومعنى اعمق دلالة في المنجز الفني الجمالي .

٩. ان التعبير الفني احد مظاهر الحدس الجمالي الذي يتشيء بمظهرية فنية تبعا اهواجس الفنان ومشاغلة الشعورية واللا شعورية .

اجراءات البحث

- **أولا : مجتمع البحث :ـ**

نظرا لسعة مجتمع وتعذر امكانية حصر اعمال الفنانين الحداثويين لكثرة الاعمال الفنية المنتجة لموضوع الغنائية وتعدد فنانيه وارتفاع المساحة الزمنية (١٨٦٠ – ١٩١٤) في اماكن عديدة من دول اوربا فقد اطلع الباحث على مصورات عديدة للاعمال الفنية في المصادر العربية والاجنبية وكذلك على شبكة الانترنت والصحف والدوريات والافادة منها بما يتلائم وهدف البحث الحالي .

- **ثانيا : عينة البحث :ـ**

قام الباحث باختيار عينة البحث والبالغ عددها (٥) لوحة فنية بصورة قصدية وقد تمت عملية اختيار العينة على وفق المسوغات الاتية :

١. انها تغطي بعض التيارات الحداثوية في الرسم وبما يتلائم مع تمثيلها للاعمال الفنية المنجزة ضمن حدود البحث وبما يحقق هدف البحث الحالي .
٢. امكانية الاحاطة من خلال ثراء هذه العينة وتمثيلها للأبعاد الفنية والجمالية في الرسم الحديث .
٣. استبعاد اللوحات الفنية المتشابهة والتي لا تخدم مسوغات البحث .
٤. تنوع النماذج المختارة من حيث اساليبها والتقنيات المستعملة وبما يتيح المجال لمعرفة اليات اشتغالها فنيا وجماليا وتقنيا .
٥. عرضها على مجموعة من الخبراء[*] في الفنون التشكيلية .

- **ثالثا : أداة البحث :ـ**

لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات الفنية والجمالية التي انتهى اليها الاطار النظري في بناء اداة البحث .

- رابعا : تحليل العينة :

اعتمد الباحث في تحليل العينة الخطوات الاتية :

١. وصف ملخص عام للعمل الفني (عينة البحث) .
٢. تحديد تعرف الغنائية في العمل الفني الحداثوي .
٣. تعقب تطبيق الغنائية في الرسم الحديث وفق العناصر المكونة لبنية العمل الفني ووسائل تنظيمها فنيا وجماليا .

---

[*]١. أ . م . د . كامل عبد الحسين ، اختصاص فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

٢. أ.م.د. محسن رضا القزويني ، اختصاص فنون تشكيليّة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

٣. أ.م.د. تراث أمين عباس ،اختصاص فنون تشكيليّة ، كليّة الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

انموذج عينة (١)
اسم الأنموذج : الموسيقى في التويلري .
اسم الفنان : ادوارد مانيه .
الخامة : زيت علي كنفاس .
القياس : ٧٦ x ١١٨ سم .
سنة الانتاج : ١٨٦٢ .
العائدية : المتحف الوطني لندن .

تمثل العينة مشهدا لحفلة موسيقية اقيمت في احد حدائق باريس وعلى نحو اتضح معه الطابع البرجوازي للحاضرين بالية ادائية تفصح عن ميل الفنان الى اضفاء طابعا اجماليا لبنية العمل الفني حيث المشهدية الكلية التي تجسدت فيها الشخوص التي ملأت اكثر من ثلثي السطح التصويري فيما تبدو بعض الاكسسوارات (من كراسي فارغة في مقدمة اللوحة مع مظلة قائمة على الارض) وطفلتان تلعبان بالقرب من سيدتين احتلتا مقدمة اللوحة بالقرب منهما بضعة رجال بملابس عصرية انيقة تدل على انهما من النخبة المثقفة في المجتمع الباريسي فيما انتصبت بعض الاشجار القريبة والبعيدة بشكل عمودي ومائل من مقدمة اللوحة باتجاه عمق المشهد .

لقد اراد الفنان مانيه في خطابه الجمالي (الموسيقى في التويلري) ان يكشف مضامين الشعور الخالص لدى المشاهد ازاء مظاهر الحياة متجاوزا بذلك موضوعية المشهد الحسي وواقعيته لشغل اليات المتلقي الحسية والعقلية والوجدانية للكشف عن الخصائص الجوهرية للمنجز التصويري فلم يهدف العمل الفني هنا الى تجريد رؤية المشاهد مما هو معطى حسيا فحسب بل حملة على توحيد حسه البصري مع حسه العاطفي والوجداني في تلقيه للعمل الفني وتذوقه له انيا وجماليا مع ملاحظة احالة هذه الرؤيا الى رؤية شمولية من خلال تصويره للمشهد بكليته حيث نجد ان اللون يشكل نسقا مهيمنا في الخطاب الجمالي حيث سيادة اللون الاخضر والصفر (الاوكر) وتدرجاتهما عبر ضربات لونية سريعة مما جعل عناصر التكوين تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية اللونية بين الهارموني والتضاد اذ تحول الخطاب الجمالي الى بنية لونية ذات تداخل في الاشكال الانسانية والطبيعية حيث ادخل الفنان مانيه (الشكل) وجعله وسيلة لتحري حركة الضوء الدائمة وفقا لمتغير الزمن ويتفق هذا مع ما جاء في المؤشرات من ان الغنائية اللونية تحققت عبر توحيد وتضاد وتنوع وتجاوز البنى اللونية اذ بدت قريبة من الموسيقى فجاءت جماليتها البنائية قريبة من الموسيقى التي تخلق احساسا فريدا بمحمولاتها الوجدانية ، وباستعمال هذه الالية عمل الفنان (مانيه) على تحويل الاشكال الى بنية لونية حيوية مبسطه الامر الذي حتم على استبعاد النسق الخطي المحدد للاشكال وتهشيم نسق المنظور التقليدي الهندسي واستبداله بمنظور لوني ذو رؤية جمالية قائمة بذاتها حيث اشتغال الية الانساق اللونية عبر الانسجام والتناقض وبمختلف المستويات جاعلا فضاء السطح التصويري فضاءا مفتوحا ذو طبيعة اختلافية وهو ما شمل الاشكال (الشخوص الانسانية ، الاكسسوارات ، الاشجار) التي انفتحت على انساق لعناصر التطوين ما بين مقدمة اللوحة وخلفيتها والتي شكلت تداعيات استثمار جمالية على صعيد نسق السطح التصويري .

وتميزت الوان المشهد (الموسيقى في التويلري) بالبريق والتاثر بضوء الشمس الذي سقط على الاشياء في المشهد هنا وعملية تحليلها الى الوانها القزحية بالرغم من انه جيد العمل الفني بمساحات لونية تقترب من الالوان الباردة كالاخضر وما يجاوره من الوان باردة اضافة الى الاسود الذي يعتبر ثيمة يشتغل عليها الفنان مانيه في اغلب اعماله الفنية فهو يعطيه اهمية في العمل الفني تصل درجة السيادة على بقية الالوان في عموم المشهد بجمالية غنائية يتفرد بها عن عن بقية زملائه الانطباعيين الذين عزفوا عن استخدام مثل هكذا الوان في منجزهم الابداعي .

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

ان الفنان مانيه في عمله الفني (الموسيقى في التويلري) قد كشف ان ضوء النهار يكسي النغمات اللونية ولكي ينعكس على اغلب العناصر المكونة للمشهد فان ضوء الشمس الساطع ادى الى اختزالها في وحدة مضيئة تتولد عنها الالوان السبعة للموشور في تقنية حداثوية ويتماشى هذا مع جاء في المؤشرات من ان الغنائية عند الفنان الحداثوي اسست معنى جديدا لفن الرسم ومعه الوجود الانساني وحرية التعبير عنه . لقد عالج مانيه في منجزه الابداعي الموضوع من ناحية تنغماته اللونية والعناصر المشكلة والداخلة في بنائية العمل الفني (الموسيقى في التويلري) وليس من ناحية الموضوع نفسه اذ يعتبر ذات رهافة وليونة في الخطوط العمودية التي اخترقت المشهد من المنتصف (الاشجار) من اعلى الى اسفل وبالعكس ما بين خطوط شاقولية عريضة او نحيفة خالقا رؤية جمالية للعمل الفني اذ هذه الخطوط اللينة المرنة لاصبح العمل الفني يفتقد الى الاستقرار والتوازن والشد المسافي الجمالي ما بين المساحات اللونية للسطح التصويري فرؤية مانيه الجمالية لعناصر التكوين في منجزه الابداعي هنا نابعة من رؤيته الذاتية أي التفرد في استخدام اللون وتقنيته اذ ان النسق الذي هيمن في هذا الخطاب الجمالي هو نسق واقعي محاكي للعالم الحسي وجاء هذا متماشيا مع ما جاء في المؤشرات من ان العناصر الفنية واسس التكوين الانشائية ادوات ناجعة في تحقيق غنائية لونية محملة بقدرة تواصلية بطاقة انفعالية .

انموذج عينة (٢)

اسم الأنموذج : يوم الاله .
اسم الفنان : بول كوكان .
الخامة : زيت على كنفاس .
القياس : ٢٦ x ٣٤،١ .
سنة الانتاج : ١٨٩٤ .
العائدية : متحف الفن / شيكاغو .

تمثل اللوحة طقس وثني لجزر ناهيتي حيث يحتل وثنيا اعلى وسط المشهد ليمث بلونه القائم ثورة مركزية للسطح التصويري وثمة ثلاث شخصيات انسانية في وسط المشهد والذي ينقسم افقيا الى ثلاث مساحات لونية متساوية (سماء ، تراب ، ماء) فيما تظهر الفعاليات المكملة للطقوس خلف (الوثن – الاله) من حمل النذور والموسيقى المصاحبة للطقس الاحتفالي وتقديم الفتاة للاله الذي تصور الفنان كوكان بشكل بشري اذ ان العمل الفني مشحون بالجو الروحي الخيالي الميتافيزيقي القائم على الطقوس التي يؤديها الانسان وفقا لمعتقداته وما يؤمن به في هذه الحياة .

لقد انتقل كوكان بالرؤية الحداثوية (للشكل والمضمون المحسوس) الى رؤية جديدة مغايرة تماما لتيار الانطباعية نابع من عمق الفكر السحري من خلال التجرد ابتعادا عن الطبيعة فشقلا الى تمثيل الصورة الذهنية – الحلم – خارقا في سبيل ذلك المنطق الفني السائل سواء في التوزيع الانشائي لمكونات المشهد (يوم الاله) او باللون او المضمون ، اذ نجد هنا هيمنة للون وزع على المساحات اللونية الصافية من ازرق الكوبلت لمستويات المشهد في القمة للسماء والاسفل للماء من جهة اليمين واليسار فاللون الاحمر قد غطى مساحة لونية (لملابس النساء) قرب الوثن وفي النهر – اذ يعطي انطباع اننا امام بحيرة من الالوان وضعها كوكان في عمله الفني – أي بمعنى اخر اننا امام غنائية لونية اكتسحت المشهد برمته – فالماء غطى باللون الاحمر مع الوان مجاورة من الاصفر والازرق ، اما بقية الالوان فقد وزعت على مستويات المساحات اللونية لكل شكل في المشهد ، اذ جعل الفنان الاشكال تتجه بحركتها وفق دينامية وتدور حول (الوثن– الاله) الذي يظهر بكلته معتمة تشغل المركز البصري والانساني للوحة وكان العتمة تفيض نورا على الموجودات في المشهد وبما يقدم عمليا اقوى شدة ممكنة للضوء المحيط به في واحدة من الصيغ التقليدية المتوالية في فن الرسم والتي طورها الفنان الحداثوي وسخرها كوكان ليرمز العالم النور المثالي المتعالي الذي فيه الاله وهو ما دعمه اكثر من خلال رفعه لشكل الاله في العمل الفني

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

وهذا يتماشى مع ما جاء في المؤشرات من ان الطروحات الحداثوية كان لها دورا فاعلا في عملية تفعيل الغنائية والتي جاءت ممتزجة بنزعة فردية ومحمولات الوجدان فضلا عن حرية لعب فائقة بدلالات العناصر الفنية الاخر .

بحيث ان وضع شكل (الاله) انشائيا ضمن مكونات السماء ليسهل بلونه المعتم كدليل مقارنة – رؤيه القيم اللونية الرمزية لالوان اللوحة التي اثارها كوكان بمساعدة (الاله - اللون – الرمز) مستخدما الالوان الافتراضية التي امتازت بالذاتية فهي مقحمة بتعسف جميل على الطبيعة التي حسنها كوكان بالغور في اعماقها لونيا فمعظم اعماله تميزت بهذه الرؤية الجمالية الرمزية وتقنيتها في استخدام اللون وان بنية العمل الفني في لوحة (يوم الاله) قد اخضعت عنصري (اللون والخط) وسائر عناصر التكوين الى ظاهرة فكرية متداخلة مع الشعور البدائي فاللون هنا لم يعد خاضعا للقوانين البصرية واصوله الواقعية فاتخذت الالوان بنية اقرب الى الرمزية منها الى الواقعية مما احال المشهد الى سطح محدد بالخطوط المتحررة من تبيعة التفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لان تمنح الالوان والاشكال والالات ومعاني مختلفة وهذا يتماشى مع ما جاء في المؤشرات من ان التعبير الفني احد مظاهر الحدس الجمالي الذي ينشئ بمظهرية فنية تبعا لاهواجس الفنان ومشاغله الشعرية واللاشعورية فالخطاب الجمالي هنا مؤسس على ارضية لونية متعددة يمنح المكان فرصة كافية للظهور تارة والارتداد نحو الداخل تارة اخرى فالفضاء اسس من خلال المنظور اللوني اذ تم استثمار بنية شد الفراغ بين الكتل والالوان بارتدادها وتقدمها بملمسية الاشياء والسطوح ما بين التضادات اللونية لخلق تنوع وتعددية مما ادى الى عدم هيمنة للون معين على اخر حيث تتوزع على السطح التصويري مساحات لونية هي اقرب الى غنائية خاصة ابتكرها الفنان كي يخلق مناخ خاص بعمله الفني الجمالي حيث ان المساحات اللونية الحارة متمثلة باللون الاحمر والاصفر والالوان الباردة كالازرق والاخضر في اجزاء المشهد حيث لا تعطي فرصة للتمركز بذاتها لقد جاءت لوحة (يوم الاله) للفنان كوكان محملا بدلالات ومضامين رمزية تمردت على شكلية وخطابية الرومانتيكية والاكاديمية من خلال التبسيط والاختزال وموضوعية الواقعية من خلال العالم الافتراضي الذي بنى عليه عامل اللوحة الروحاني الميتافيزيقي .

انموذج عينة (٣)

اسم الأنموذج : الرسم على البياض .

اسم الفنان : كاندنسكي .

الخامة : زين على كانفاس .

القياس : ٧٨،٨٧٥ X ٥٥،٢٥ أنج .

تاريخ الانتاج : ١٩١٣ .

العائدية : متحف سولومون كوكنهايم / نيويوك .

تتألف اللوحة من اشكال وخطوط وكتل لونية داكنة حينا وبراقة حينا اخر تتجادل في اتجاهاتها ومساحاتها مكونة غنائية لونية ذات لغة بصرية حوارية على ارضية بيضاء فقد تجاورت عدت الوان كالاصفر والاحمر والازرق والاخضر والبنفسجي والبرتقالي والوردي والاسود والبني والقهوائي مكونة على علائقية لونية تتفاوت في شعريتها وحدتها وزعت على نحو تلقائي منفعل تعبيرا على الضرورة الداخلية والتي تبناها (كاندنسكي) بعد ان مضى بعيدا في قطعيته التامة مع الاشكال الطبيعية رغبة منه في تاسيس الغنائية اللونية من طراز فريد .

إن غاية الفنان (كاندنسكي) من توظيف الوان بغنائية دلالية جاءت تجسيدا لموقفة الفلسفي الجمالي من ماهية العمل الفني ووظيفته والذي يفسر تحوله الادائي ورؤيته للواقع المادي والنفسي فجاءت نتائجه كردة فعل معاكسة نحو عد العالم المحيط به وبغنائية منظمة يمكن من خلالها الاحساس والتعايش مع اللامرئي الذي سيكون اكثر تماسا وقربا من نداءات الذات الحرة

وايرادتها المتعالية عن مبدا الغايات لذا فان شحن اللوحة باشكال والوان وبطاقة تعبيرية بهدف الى تجسيد مفهوم النقاء الحسي بشعرية مفارقة للتنميط او الاسلبية وذلك عبر الالغاء التام لكل ما له علاقة مباشرة مع المرجعيات الموضوعية في محاورة لتجاوز محدودية التعبير الى الاحساس المطلق بالكلي عبر تنسق العلاقات اللونية بين الشئ ومعناه وبين الشئ وغنائيته الجمالية وجاء هذا متماشيا مع ما قبل في المؤشرات من ان الفنان الحداثوي قد حقق من خلال اللون غنائية متفوقة ذلك انه بالاساس قد وظف لنقل حقائق حسية وروحية وجدانية بعد ان ازاحها من سياقها الوجودي المادي ليزجها في سباق جمالي ليصل فيه النقاء التعبيري الى مصافي الموسيقى حيث ان الخطوط والاشكال اللونية بغض النظر عن هندسيتها او عضويتها تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم بمقدورها ان تنتقل الى المتلقي لذا فقد نسقها كاندنسكي بغنائية احالية تقرا بقراءات شعورية حدسية حولت الرؤية التقليدية الى كتل لونية شعورية دالة يصعب على الذات الانفلات في سحرها لذا فان تجريدات كتاندنسكي تمكنت من احداث غنائية انتباهية تفاعلية بين الذات والموضوع في قراءة تتجاوز الحس والعقل وتتحرر كليا منهما الى منطقة التكامل والحدس والشعور فجاء هذا متفق مع ما قبل من مؤشرات من ان الغنائية عند الفنان الحداثوي قد اسست معنى جديدا لفن الرسم ومعه معنى الوجود الانساني بحرية التعبير عنه لذا لم يعطي معنى مباشرة عبر علائقية لونية متداولة بل انه يتوصل ويتفاعل ويتنامى في تلك المسافة الجمالية الفاصلة بين العملية الذهنية المنفعلة للمتلقي والبنى اللونية ذاتها اذ تميز الفنان كاندنسكي بقدرته على التلاعب بالوسائل التصويرية اذ هشم الشكل واحاله الى منطقة جديدة في بنائية محكومة بعلاقات لونية مع بعضه الابعض لا مع نظائرها الخارجية قال كل ذلك الى اتساع فضاء الغنائية التاؤيلية المتحققة في فضاء اللوحة والذي فتح الباب اما الحضور الروحي المتمثل بالاشكال التلقائية والتوزيع الحر للالوان والمنبثق في تكوينه عن صور انثيرت من القوى الحدسية المنبثقة من ذات الفنان فيجد بدائله في الاشكال المطهرة والمجردة من أي مثيل لها في العالم الموضوعي كما ان التنظيم التلقائي للاشكال وطرق توزيع الالوان ودرجاتها ، نقاءها ، صفاءها ، اكتفاءها وانتشارها انما تعطي اشارات ودلائل واضحة المعنى لصالح غنائية جمالية لا لرؤية تسجيلية حيث ان الفنان كا ماندنسكي ومن خلال سلسلة من اعماله التجريدية الغنائية قد تفرد عن بقية الفنانين الحداثويين الذين ابتعدوا عن استخدام مثل هكذا رؤية فنية جمالية في منجزهم الابداعي .

انموذج عينة (٤)

اسم الأنموذج : شرفة قرب الهافر .

اسم الفنان : كلود مونيه .

الخامة : زيت على كنفاس .

القياس : ٩٨،١ x ١٢٩،٩ سم .

تاريخ الانتاج : ١٨٦٦ .

العائدية : فرنسا / متحف المدينة للفن .

تمثل اللوحة صباح يوم دافئ يجسد منظرا لشرفة على شاطئ البحر وثمة اربعة اشخاص في امامية المشهد يبدو اثنان منهما جالسان على ارض الشرفة – رجل جالس وامراة تضع مظلة اعلى راسها – بصورة مائلة يتاملان البحر امامهما وفي المنتصف تقف امراة مرتدية ملابس فاتحة اللون وهي تتحدث الى رجل بالقرب منها يعتمر قبعة طويلة نوعا ما والمشهد بعمومية يعكس اجواء العطلة في منطقة (شاطئ الهافر) وينقل احساسا بالهدوء وجمال الطبيعة حيث البحر بزرقته المتداخلة مع السماء ذات السحب البيضاء وحيث خط الافق الذي ذابت معه البواخر والزوارق البعيدة المنتشرة في مساحة السطح المائي وثمة زهور في كل مكان على الشرفة ويعلو

الساريتين علمين يرفرفان في الهواء الطلق حيث بامكاننا نستنشق نسيم البحر المنعش ورائحة الزهور في الشرفة مؤطرة بنغمات موسيقية هادئة .

إن الفنان مونيه في عمله الفني (شرفة قرب الهافر) ينطلق من طريقة خاصة بالرؤية والزام ذاته بجشياتها فيمرر الشكل المرئي عبر ذات حسية حرة فالمشهد هنا بكل مفرداته (الشرفة ، الاشخاص ، البحر ، السماء) يعد مسوغا لتضمين تدفقه الذاتي وتداعيه الحر باللون عبر ضربات الفرشاة السريعة ومحاولة تلقف اللحظة العابرة وملاحقة انطباعه البصري فالهيمنة للون مع الفضاء على مساحة السطح التصويري في العمل الفني من الازرق وتدرجاته ما بين السماء والبحر وحتى في الشرفة هذه الهيمنة للون اعطت للمشهد جمالية بايقاع لوني حسي فالمساحات اللونية هنا وزعت لثلاث اجزاء لونية متقاربة في المساحة ما بين (الشرفة والبحر و السماء) هذه الاقسام الثلاث ولدت للعمل الفني حركة لونية متناغمة لعموم المشهد رغم حركة البحر الهادئة والمياه المزرورقة والبواخر الممتدة على طول الافق وجاء هذا متماشيا مع ما جاء في المؤشرات من ان الغنائية عند الفنان الحداثوي تحققت عبر توحيد وتضاد وتنوع وتجاوز البنى اللونية اذ بدت قريبة من الموسيقى فجاءت جمالياتها البنائية قريبة من الموسيقى التي تحمل احساسا فريدا بمحمولاتها الوجدانية وهي بذلك انما تمتلك فرادتها وسحرها ازاء المنجزات والاعمال الجمالية الاخرى ، اما بقية الالوان فقد وزعت على بقية الاشكال في اللوحة ما بين الزهور التي اكتست باللون البرتقالي والمحمر اضافة الى الساريتين فالوان الاعلام ما بين الاصفر والبرتقالي والازرق وتوزيع اللون البنفسجي على ظل ارض الشرفة حيث ان اللون مع الفضاء قد شكل نسقا مهيمنا في العمل الفني (شرفة قرب الهافر) فاللوحة استمدت جماليتها من عنصري اللون والفضاء عبر ضربات سريعة مما جعل عناصر التكوين في اللوحة تتحرك داخل نسق من العلاقات الشكلية اللونية حيث تحول العمل الفني الى بنية الاشكال المرسومة على السطح التصويري جاعلا منه وسيلة لتحري حركة الضوء الدائمة وفقا لمتغير الزمن وجاء هذا متماشيا مع ما جاء في المؤشرات من ان الرؤية الفنية التي جاء بها الفنان الحداثوي محملة بلغة بصرية غنائية مختلفة حررت الاشكال في فضاء اللوحة بحرية اكبر ومعنى اعمق دلالة في المنجز الفني الجمالي ، لقد استطاع مونيه تحويل الشكل من ماديته المعهودة بتحويله الى بنية لونية حيوية ذات ايقاع لوني متناغم اذ سعى مونيه الى اثراء الشكل داخل العمل بضربات لونية سريعة دون ايغال في التفاصيل الامر الذي حتم عليه استبعاد النسق الخطي المحدد للاشكال وعملية تهشيم نسق المنظور التقليدي الهندسي واستبداله بمنظور لوني المعتمد على الرؤية الجمالية القائمة بذاتها لمونيه وجاء هذا متماشيا مع ما جاء في المؤشرات من ان الطروحات الحداثوية كا لها دورا فاعلا في عملية تفعيل الغنائية والتي جاءت ممتزجة بنزعة فردية ومحمولات الوجدان فضلا عن حرية لعب فائقة بدلالات العناصر الفنية الاخر .

انموذج عينة (٥)

اسم الأنموذج : غداء سفرة الزوارق .

اسم الفنان : اوغست رينوار .

الخامة : زيت على كنفاس .

تاريخ الانتاج : ١٨٨١ .

القياس : ١٧٢،٧ x ١٢٩،٥ سم .

العائدية : متحف واشنطن / الولايات المتحدة الامريكية .

تمثل اللوحة مشهدا لحفلة غداء اقيمت على متن شرفة لزورق في احد منتزهات باريس وعلى نحو اتضح معه الاجواء الحميمة لمجموعة من الاصدقاء للفنان رينوار يتبادلون الابتسامات وسط جو احتفالي مملوء بالبهجة والفرح فيما بينهم في يوم ربيعي على شرفة مطعم كان يقصده الفنانون والشعراء في ذلك الحين ويدعى (بيت فورناز) واكثر ما يلفت الانتباه في هذا الخطاب الجمالي هو تلقائية الموضوع وحيوية شخوصه والولانه المشرقة اذ تغلب الالوان الحارة والوردي وظلالهما على عموم المشهد ومما يفتن العين بشكل خاص في هذا العمل الفني الطريقة التي اتبعها رينوار في رسم الطاولة ذات القماش الثلجي والزجاجات البلورية اللامعة والكؤوس الفضية المتوهجة المصفوفة على المائدى بالية ادائية تفصح عن ميل الفنان رينوار الى اضفاء طابعا جماليا جديدا لبنية منجزه الابداعي .

على الرغم من ان الخطاب الجمالي يحمل سمات حداثوية بالاساس الا انه لم يقو على الانفلات من مخلفات الرسم الواقعي قصد الفنان رينوار ذلك ام لا وهذا ما جعل العمل الفني منزاحا لمسافة جمالية متوسطة نسبيا فتصوير مشاهد الحياة ضمن افق منظوري وتدرج لوني وتناسب في استخدام الضوء والظل هي من مخلفات الرسم الواقعي المضمنة في العمل الفني لكن بابتعاد الخطاب الجمالي عن التسجيل المحاكاتي للون والشكل والتفاصيل الدقيقة فضلا عن المنظهر الخارجي لضربات الفرشاة اللونية والية وضعها وبنيتها بالاساس افصحت عن مظاهر واضحة لخطاب جمالي حداثوي مع فارق ملحوظا هو انصراف العمل الفني عن متابعة المتغيرات الحاصلة في بنية اللون وتثبيتها موضوعيا وفقا لمتغرات الزمن وجاء هذا متفقا مع ما جاء في المؤشرات من ان الغنائية عند الفنان الحداثوي اسست معنى جديدا لفن الرسم ومعه معنى الوجود الانساني وحرية التعبير عنه حيث شكل هذا ركنا اساسيا وهدفا قائما في اسلوب الرسم الحداثوي والتوجه صوب تصوير مشاهد الحياة الواقعية برؤية حسية جديدة مفعمة بالحركة والحياة وقد شكل هذا خرقا لافق توقع المشاهد في حد ذاته وانزياحا نسبيا عن سياقات وحسيات الرسم الحديث فالخطاب الجمالي جاء محملا بقراءات جديدة لطبيعة الحياة الباريسية والية تجسيدها جماليا وهذا جاء متماشيا مع المؤشرات من ان الغنائية عند الفنان الحداثوي عنيت بجمالية فنية تاركة اثرها على المتلقي ذلك انه كان متيقنا لحقيقة مفادها ان الخطاب الجمالي لا يكتسب تكامليته الا عبر متلقيه . لقد افصح رينوار في منجزه الابداعي (غداء سفرة الزوارق) عن شغفه الشديد ورغبته العارمة في التعبير عن الجمال الحسي لمظاهر الطبيعة والحياة على حد سواء مع فرط اهتمام بلعبة الضوء وحركة الاوان وذلك بتجسيده لجماليات المشهد بانسجام وتوافق وتناسق بين جمالية الشكل واللون معا وعلى نحو لا يشتت المشاهد من ادراك العناصر الجمالية للمنجز الابداعي على حساب اللون او بالعكس وبالنتيجة حمل المشاهد على تذوق والاستمتاع بكلية الخطاب الجمالي عبر الظاهر تم ادراك جزئياته المتمثلة بتوزيع الشخوص في لوحة (غداء سفرة الزوارق) المتواجدين في الشرفة باجمعهم واستشغاف المعنى من خلال العلاقة القائمة فيما بينهم (متعة ، بهجة ، سرور) فاللون وزع هنا بصورة مشرقة وصافية متالقة وضاءة فاللمسة عند الفنان (رينوار) تاتي حسب الموضوع المطروح فالالوان وزعت على معظم المشهد ما بين التضاد والتجانس والضوء والظل وجاء هذا متماشيا مع ما جاء في المؤشرات من ان العناصر الفنية واسس التكوين الانشائية ادوات ناجعة في تحقيق غنائية لونية محملة بقدرة تواصلية مشحونة بطاقة انفعالية .

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

النتائج

توصل الباحث الى جملة من النتائج استنادا الى ما تقدم من تحليل العينة وتحقيقا لهدف البحث فقد اسفر البحث عن النتائج الاتية :

١. استطاع الفنان الحداثوي من التعبير عن تلاحق افعال ومشاريع متجمعة مكثفة في لحظة ذكرى بالاحتفالية الغنائية اللونية دون حكم على الذات كما في نموذج العينة (١ – ٣ – ٤ – ٥)
٢. استعمل الفنان الحداثوي الالوان ذا اللمسة – بغنائية – وعدم تحديد الخط ، أي ان المنظور اصبح منظورا لونيا لا خطيا حيث اصبحت معالم الاشياء غير محددة بفعل هذه التقنية كما في نموذج العيّنة (١-٢-٣-٥)
٣. اعتمد الفنان الحداثوي منهجا جديدا مغايرا لما كانت عليه التقاليد الاكاديمية في الرسم وفي تحليل اللون مما خلق اشكالا محسوسة حصريا كشفت عن علاقات شكلية من خلال تفعيل دور اللون بتضاداته وتفككه وتراصه كما في نموذج العينة (٢-٤) .
٤. اعتمد الفنان الحداثوي على اللون كعنصر اساسي في بنية العمل الفني فحرص على ان تكون الوانه غنية لتحقيق الجمال فالاوان عندما تكون غنية فان الاشكال ستكون اكثر كمالا حيث تظهر الغنائية من خلال تناغم المساحات اللونية على السطح التصويري كما في نموذج العيّنة العينة (١-٢-٤-٥).
٥. وضف الفنان الحداثوي الالوان بغنائية دلالية تجسيدا لموقفه الفلسفي الجمالي من ماهية العمل الفني ووظيفته والذي يفسر تحوله الادائي ورؤيته للواقع المادي والنفسي كما في نموذج العينة (١-٣).
٦. حقق الفنان الحداثوي من خلال اللون غنائية متفوقة موظفا بذلك نقل حقائق حسية وروحية وجدانية بعد ان ازاحها من سياقها الوجودي المادي ليزجها في سياق جمالي ليصل فيه النقاء التعبيري الى مصافي الموسيقى كما في العينة (٥).
٧. يعتبر الفن بيئة رمزية لانه يقرا مظاهر الوجود من وجهة افتراضية بعيدا عن فيزيائية الواقع تبعا لذلك فان الحاجة الرمزية تارجحت وفقا للمناخات التي وفرت للانسانية مزيدا من اشتراطات وجوده الادمي سلبا ام ايجابا كما في نموذج العينة (٣-٤).
٨. اخضعت الاعمال الفنية الحداثوية الادراك الحسي لتأويلات الذات اثر حدوس مزجت الحس والمخيلة والوجدان مما ادى الى تطبيقات تلقائية اذعنت له عناصر التكوين في العمل الفني كما في نموذج العينة (١-٣-٥).
٩. تميز الفنان الحداثوي بقدرته على التلاعب بالوسائل التصويرية اذ هشم الشكل واحاله الى منطقة جديدة في بنائية محكومة بعلاقات لونية مع بعضها البعض لا مع نظائرها الخارجية محولا كل ذلك الى فضاء الغنائية التاويلية المحققة في فضاء الخطاب الجمالي .كما في نموذج العيّنة (٣-٤).

الأستنتاجات

١ ـ أصبحت الغنائية في فنون الحداثة تنبع من سياقات اللغة البصرية التي يعتمدها الفنان من اجل التعبير عن افكارة حيث أصبح لكل تيار من تيارات الحداثة لغته البصرية الخاصة التي تنتج أنساقها الغنائية المتميزة النابعة من أساليب تأليف مفرداتها وبناءاتها التشكيلية الخاصة .

٢ ـ أصبحت الغنائية في عالم الحداثة تجد امتداداتها وتفرعاتها في جذور فنية مختلفة ذات أصول غير اوربية مثل الفن الزنجي والزخرفة الإسلامية والمطبوعات اليابانية .

٣ ـ اختلفت الفضاءات الغنائية في الفن الحديث باختلاف التيارات الفنية ذات الرؤى الجمالية المتغايرة حيث ذهب بعض الفنانين إلى استنباط غنائيتهم الخاصة من خلال الرؤى المجردة ذات السياقات الهندسية أو الأشكال الحرة أو من خلا ل لعمل الذاكرة والخيال العابر للواقع .

التوصيات

١. استحداث مادة النقد الجمالي الحديث وجعلها من المواد الاساسية ضمن المناهج الدراسية للاقسام كافة نظرا لما لهذا النوع من النقد من اهمية في قرائه وتذوق الاعمال الفنية .
٢. تشجيع الطلبة على طرق مواضيع مستمدة من حقل الادب وتطبيقها في مجال الفنون الجميلة نظرا لاعتماد كلا الحقلين على الذائقة الجمالية لمبدع ومتلقي الاعمال الفنية .
٣. تزويد مكتبة كلية الفنون الجميلة بالمصورات المحملة على الاقراص المضغوطة لكل فنان حداثوي وذلك لتسهيل مهمة اطلاع الطلبة على نتاجاتهم والبحث في ابعادها الجمالية دلاليا وتقنيا وادائيا .

المقترحات

١. غنائية اللون في الرسم العراقي المعاصر .
٢. الغنائية اللونية في فنون ما بعد الحداثة .
٣. الغنائية اللونية في فن الرسم السريالي .

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩-١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)

المصادر :

١- أ . م . بوشنسكي ، الفلسفة المعاصرة في اوروبا ، تر : عزت قرني ، عالم المعرفة ، ١٩٩٢ ، ط١ ، الكويت .
٢- ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٣- ابن منظور ، لسان العرب ، مج ٨ ، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٥م – ١٤٢٦ هـ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٤- أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون ، دار المعرفة ، ١٩٨٥ ، ط١ ، الاسكندرية ، مصر .
٥- أبي البقاء ، الكوفي ، قاموس الكليات ، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م ، دار العارف ، بيروت ، لبنان .
٦- أرسطو ، فن الشعر ، تر : عبدالرحمن بدوي ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٥ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٧- آل ياسين ، جعفر ، الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، ١٩٨٥ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٨- آلان شارتيه ، منظومة الفنون الجميلة ، تر : سلمان حرفوش ، دار كنعان ، ٢٠٠٨ ، ط١ ، دمشق ، سورية .
٩- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والنشر ، ١٩٨١ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
١٠- أمهر ، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للنشر ، ٢٠٠٩ ، ط٢ ، بيروت ، لبنان .
١١- أي ، جي ، مولر ، مئة عام من الرسم الحديث ، تر : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة ، والنشر ، ١٩٨٨ ، ط١ ، بغداد ، العراق .
١٢- ايزيا برلين ، جذور الرومانتيكية ، تر : سعود السويدا ، دار جدول ، ٢٠١٢ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
١٣- بدوي ، عبدالرحمن ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات الكويت ، دار القلم ، ١٩٨٢ ، ط١ ، الكويت .
١٤- براتراند رسل ، تاريخ الفلسفة الغربية ، تر : محمد فتحي الشنيطي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
١٥- بهنسي ، عفيف ، الفن في اوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٢ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
١٦- أدونيس ،بيان الحداثة ،مجلة مواقف ، العدد٣٦،شتاء ١٩٨٠،دمشق، سورية .
١٧- بسيوني ، فاروق ، قراءة اللوحة في الفن الحديث ، دار الشروق ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥ م ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
١٨- توفيق ، سعيد محمد ، ميتافيزيقيا الفن عند شوبتهاور ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٩٨ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
١٩- حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان .
٢٠- الحنفي ، عبدالمنعم ، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .

٢١- الخطيب ، عبدالله ، الادراك العقلي للفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ط٢ ، بغداد ، العراق .
٢٢- خوسيه أورتيغا ، أي غاست ، تجريد الفن من النزعة الانسانية ، تر : جعفر العلوني ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٣ ، ط١ ، دمشق ، سورية .
٢٣- الدليمي ، رياض هلال مطلك ، بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير نشوة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ .
٢٤- راجي ، عنايت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٢٥- راوية ، عبدالمنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ ، ط١ ، كلية الاداب ، جامعة الاسكندرية ، مصر .
٢٦- روبرت جولد ووتر ، الفن والفنانون ، تر : مصطفى الصاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٢٧- رياض عبدالفتاح ، التطوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٤ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٢٨- زبعور ، محمد ، فرضية الانسان في الفلسفة وعلم النفس ، دار الهادي ، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٢٩- الزبيدي ، كاظم نوير ، المفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
٣٠- زكارنة ، هديل بسام ، المدخل في علم الجمال ، المعهد الدبلوماسي الاردني ، ١٩٨٨ ، ط١ ، عمان ، الاردن .
٣١- سنتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، تر : محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الاسرة ، ٢٠١٠ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٣٢- الشرتوني ، اقرب الموارد ، ج٤ ، دار الاموة للطباعة والنشر ، ١٤١٦ هـ - ١..... م ، ط١ ، طهران ، ايران .
٣٣- الشريف ، يوسف ، المعجم الميسر ، الدار العربية للكتاب ، ٢٠٠٢ م ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٣٤- الصكر ، حاتم ، اقوال النور ، دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠١٠ ، ط١ ، الشارقة ، الامارات العربية المتحدة .
٣٥- عبدالمسيح ، جورج متري ، معجم لغة العرب ، دار وهران للطباعة ، ١٤١٧ هـ - ١٩٧٧ م ، وهدان ، الجزائر .
٣٦- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب .
٣٧- غاتشف ، غيورغي ، الوعي والفن ، تر : نوبل تيوف ، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون ، الكويت ، ١٩٩٠ .
٣٨- غالب ، مصطفى ، الفارابي في سبيل موسوعة فلسفية ، دار الهلال للنشر والطباعة ، ١٩٧٠ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .
٣٩- غابريل ، جوزبيرني ، الحداثة والرومانسية ، تر : فاخر عبدالواحد ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٣ ، س٨ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق .
٤٠- غمر ، احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصر ، دار الشروق ، ٢٠٠١ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .
٤١- فتحي ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الادبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ ، ط٣ ، صفاقس ، تونس .

(AmeSea Database – ae – July - 2018- 0379)

٤٢- فرحات ، سميرة ، معجم الباقلاني ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م ، ط١ ، بيروت ، لبنان .

٤٣- فليب مكماهون : فن الاستمتاع بالفن ، تر ،أسامة الجوهري ،المركز القومي للترجمة ، ط١ ، ٢٠١٠ ،القاهرة ، مصر

٤٤- الفريوي ، علي الحبيب ، مارتن هيدجر الفن والحقيقة ، دار الفارابي ، ٢٠٠٨ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .

٤٥- فياتشيلاف ستاكوف ، الايروس والثقافة – فلسفة الحب والفن الاوربي ، تر : نزار عيون السود ، المدى للنشر ، ٢٠١٠ ، ط١ ، دمشق ، سورية .

٤٦- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ج١ ، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ، دار المصطفى للنشر ، ط٣ ، القاهرة ، مصر .

٤٧- القره غولي ، محمد علي علوان ، سمات وتحولات رسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .

٤٨- كاندنسكي ، فازيلي ، تر : عدنان المبارك ، فنون عربية ، ع(٢) دار واسط للنشر ، ١٩٨١ ، ط١ ، المملكة المتحدة .

٤٩- كروتيشه ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٨ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .

٥٠- الكعبي ، غسق حسن مسلم ، اشكالية الجميل في الرسم الاوربي الحديث ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .

٥١- لهني ، عفيف ، الفن في اوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٢ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .

٥٢- كلايف، بل ، الفن ، تر : عادل مصطفى ، رؤية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .

٥٣- لؤئيس ، معلوف ، المنجد في اللغة ، دار ذوي القربى ، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٠ م ، قم ، ايران .

٥٤- مارتن هيدغر ، اصل العمل الفني ، منشورات الجمل ، تر : ابوالعيد دودو ، ٢٠٠٣ ، ط١ ، كولونيا ، المانيا .

٥٥- مالكوم براد بري ، الحداثة ، تر : مؤيد حسن فوزي ، مركز الانماء الحضاري ، ٢٠٠٩ ، ط١ ، دمشق ، سورية .

٥٦- مهدي يوسف ، عقيل ، اقنعة الحداثة ، دار دجلة للنشر ، ٢٠١٠ ، ط١ ، بغداد ، العراق .

٥٧- نوفا ، سمير ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط١ ، بيروت ، لبنان .

٥٨- هانز جورج غادامير ، فلسفة التاويل ، تر : محمد شوفي الزين ، منشورات الاختلاف ، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م ، الجزائر .

٥٩- هانز جورج غادمير ، تجلي الجميل ، تر : سعيد توفيق ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٧ ، ط١ ، القاهرة ، مصر .

٦٠- الهواري ، صلاح الدين ، المعجم الوسيط ، دار البحار ، ٢٠٠٧ ، ط٢ ، بيروت ، لبنان .

٦١- هيغل ، الفن الكلاسيكي ، تر : جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان .

٦٢- هيغل ، المدخل الى علم الجمال وفكرة الجمال ، تر : جورج طربشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان .

ملخص البحث

الغنائية في الرسم الاوربي الحديث

في أربعةِ فصولٍ ، ضمَّ الفصلُ الأوّلُ الإطار المنهجي ، وتم به عرض مشكلة البحث التي ورد فيها :

- ما الغنائيّة ؟ وما هي اليات اظهارها في الرسم الأوربي الحديث ؟
- هل يعتبر التطوُّر التقني والأدائي ضاغطاً نحو الغنائية في الرسم الأوربي الحديث؟
- ماهي الأبعاد التي يمكن انْ يحققها اللون في غنائيّة الحقل البصري للمنجز الحداثوي؟

و بعد ذلك جاءت اهمية البحث تبعها هدف البحث وحدود البحث ثم تعريف المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد خصص للإطار النظري ، و اشتمل على مبحثين:

المبحث الأول : ماهيّة الغنائية فلسفيّاً ..

المبحث الثاني : الغنائية في مدارس الفن الحديث ..

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث و تم خلاله تحديد ، مجتمع وعينة البحث ، و منهج البحث ، ومن ثم تحليل عينة البحث المتكونة من (٥) نماذج.

من اهم النتائج التي توصل اليها الباحث في الفصل الرابع :

١٠. استطاع الفنان الحداثوي من التعبير عن تلاحق افعال ومشاريع متجمعة مكثفة في لحظة ذكرى بالاحتفالية الغنائية اللونية دون حكم على الذات كما في نموذج العينة (١ – ٣ – ٤ – ٥)

١١. استعمل الفنان الحداثوي الالوان ذا اللمسة – بغنائية – وعدم تحديد الخط ، أي ان المنظور اصبح منظورا لونيا لا خطيا حيث اصبحت معالم الاشياء غير محددة بفعل هذه التقنية كما في نموذج العيّنة (١-٢-٣-٥)

ومن اهم الاستنتاجات :

١ ـ أصبحت الغنائية في فنون الحداثة تنبع من سياقات اللغة البصرية التي يعتمدها الفنان من اجل التعبير عن افكارة حيث أصبح لكل تيار من تيارات الحداثة لغته البصرية الخاصة التي تنتج أنساقها الغنائية المتميزة النابعة من أساليب تأليف مفرداتها وبناءاتها التشكيلية الخاصة .

٢ ـ أصبحت الغنائية في عالم الحداثة تجد امتداداتها وتفرعاتها في جذور فنية مختلفة ذات أصول غير اوربية مثل الفن الزنجي والزخرفة الإسلامية والمطبوعات اليابانية .

Summary

Cavernous in Iraqi contemporary graphic printing techniques

Study shifts the display . In four seasons, which included the first chapter methodological framework, it has been doing research problem which states:

-What are the mechanics of engaging in special printing techniques cavernous؟

-Is varied intaglio printing techniques to show the achievements of the Iraqi Alkravekah contemporary؟

-What is the impact of multiple intaglio printing techniques to show the achievements of the Iraqi Alkravekah contemporary؟

-What are the changes taking place as a result of variation in intaglio techniques Alkraveka done? And then it came the subsequent importance of research objective research and then define the limits of search terms.

The second chapter devoted to the theoretical framework, and included two sections:

First topic: the mechanism of the backs in the cavernous / where it was through the study of technical quality and Tnoath to show the achievements Alkravekah course cavernous and vested with all the manifestations of the technology level of form printing.

The second topic: Alkravek Iraqi contemporary / in terms of addressing the historical evolution of Alkravek Altmrahl in Iraq and the factors that led to it.

The third chapter included research procedures and which has been selected, the community and the research sample, and research methodology, and then the sample consisting of analysis (5) models.

Of the most important findings of the researcher in the fourth quarter:

١. swishing technology grant degrees water color Aquatint freedom of the artist in the Inserts and governed in the visual field through the input bullet Dots and color gamut (Shadow and Light Light and Shadow), also give Ntaija clear in terms of texture particleboard, and largely due to the bullet impact (particleboard) left by atoms Alqlafinuh Aquatint, but the weakness lies in the linear backs.

٢. water drilling technology in sugar Sugar Aquatint give comparable results than those given by the fossil-resistant technology on Alozaara level, but the difference lies in the display Almc in terms of the water with sugar drilling technique gives a sense of the brush strokes than those given by the fossil-resistant technology.

One of the main conclusions:

١. that the technique is the key driver for any show Kraveka, from where he can not manifestations of the visual field that only through a succession of work on modalities to engage in those technical realized.

٢. The variation in the technical use of made it done Alkraveka is static Static (fixed), but convertibles and open-minded Azaaraa accordingly heterogeneous

And Proposals researcher :

Technical and its impact on the aesthetic wording in the art of contemporary Iraqi Alkravek.