

البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية

(دراسة تحليلية)

م. اخلاص ياس خضير

١- ملخص البحث

تعد المدرسة «الميتافيزيقية» من المدارس الفنية والفلسفية التي تبحث في ظواهر العالم بطريقة عقلية وليست حدسية صوفية، وتمزج العقل بالعاطفة وتبدع أساليب فنية تجمع بين المختلف والمؤتلف من الأخيلة الفكرية والظواهر الطبيعية.

كما ان الاكتشافات الحديثة في «العلوم الصرفة» ومفاهيمها الجديدة عن المادة وتركيبها الذري الاساس التكويني للطبيعة الكونية وما اكتشفه علماء «البايولوجي» عن تركيب «خلية» الاجسام الحية، فضلا عما توصل اليه علماء النفس في تحديد التكوين الذاتي للانسان، واكتشاف «العقل الباطن» ودراسة طبيعة سلوك الجهاز العصبي للانسان واثر كل ذلك على سلوكه ونظراته للطبيعة والوجود الانساني، كان كل ذلك ضمن تطور العلوم التجريبية، وقد ادى هذا الى تأثيرها في الفنون والاداب بأنواعها المختلفة وبصورة خاصة في الرسم، ما دام الفن والأدب، لا يمكن فصلهما عن واقع الوجود الطبيعي وحضور الإنسان الحضاري، مهما إتبع من أساليب حتى التي يعتمد «اللاوعي» في أعماله فإنها مرتبطة جذريا بالوجود الواقعي بصورة عامة، وأن يتحول الفن في حقله المتعددة إلى عمل «ما ورائي» وتتجول أعمال الفنانين إلى «رموز» تقع خلف الوعي أو في مجال «الاحلام» باسم «الحدائث»، هذا ما تدل عليه أعمال الفنانين الذين فقدوا الصلة الطبيعية مع الاشياء والمجتمع، واعتمدوا فلسفة «ميتافيزيقية» في تحليل الواقع باسم «الحدائث»، كما يقع خلف الاشياء واقع بلا حدود وبلا زمن.

من اهم السمات التي تميز الانسان عن الكائنات الاخرى هو مقدرته على خلق رموز تقوم واسطة بينه وبين الاشياء، فبفضل هذه الوسائط استطاع أن يتجاوز التعامل مع العالم المادي بصورة مباشرة مكتفياً باستحضار ما منحه من رموز تقوم مقامه، ومع تطور الوعي البشري أصبحت وظيفة الرمز، أكثر اتساعاً وتعقدت أبعاده فلم يعد ذا دلالة ثابتة بل أصبحت أبعاده متنوعة لا تتحدد إلا عبر السياق الذي ترد فيه، وتتجلى هذه الظاهرة في الحقل الفني بصورة خاصة، فقد منح الفنانون رموزهم أبعاداً أخرى متجاوزين بعدها الرمزي المتواضع عليه من أجل تجسيد رؤيتهم تجاه العالم المحيط بهم برؤى روحية خيالية ميتافيزيقية بعيدة عن الواقع، وتأسيساً على ما تقدم تبنى مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: هل هناك ابعاد رمزية في المدرسة الميتافيزيقية؟ وفي حالة وجودها ما آلية اشتغال البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية؟ هل كانت الابعاد الرمزية مباشرة أم غير مباشرة؟

Abstract

School is "metaphysical" school of art and philosophical look at the phenomena of the world in mind and not intuitive mystical blend of reason and passion and innovate techniques combine different and intellectual fantasies of recombinant and natural phenomena

Vmekdrh rights to create symbols of the medium between him and the things of the most important features that distinguish it from other objects, thanks to the media was able to go beyond dealing with the physical world directly but only by invoking the Mamnha of the symbols of the place, and with the evolution of human consciousness has become a function of the symbol, more extensive and complicated nominally no longer a meaningful dimensions are fixed, but variety is determined not only by the context in which it appears this phenomenon is reflected in the technical field in particular, has been awarded the artists bypassing their symbols other dimensions beyond the symbolic humble him to embody their vision to the world around them with visions of spiritual fantasy metaphysical far from reality, and building on the adoption of the above research problem through the following question: Is there a symbolic dimensions in the metaphysical school? In the case of its existence as a mechanism of operation of the symbolic dimension in the school metaphysics? Did the dimensions is directly or indirectly?

٢- أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي كونه متخصصاً في مجال الدراسات الفنية، وكذلك كونه يعمل على كشف الأبعاد الرمزية في المدرسة الميتافيزيقية. وهو من الدراسات التحليلية النقدية التي من شأنها دعم الخبرة وتنمية الذوق لدى الدارسين والمهتمين بالفن وعلى وجه الخصوص فن الرسم.

٣- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن: (الأبعاد الرمزية في المدرسة الميتافيزيقية)

٤- حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالآتي: النتاج الفني لفناني المدرسة الميتافيزيقية.

٥- تحديد المصطلحات:

حددت الباحثة المصطلحات الآتية بما يتفق وأهداف وأجراءات بحثها:
الميتافيزيقية: يشكل مصطلح (الميتافيزيقية)، (ما بعد الطبيعة) رديفاً ملاحقاً لمصطلح المثالية^(١) فهما يسعيان الى الهدف نفسه الا وهو تمديد المكتسب العلمي الانبي تمديداً محتمل التصديق مرفوعاً بضرورة تبني قاعدة سلوك رشيدة^(٢). وهي "المعرفة او البحث عن المطلق"^(٣) وصولاً الى المعرفة النظرية الكاملة لجميع مما يستطيع الانسان أن يعرفه عن الذات والموضوع ولذلك فان منابع المعرفة الميتافيزيقية لا يمكن أن تكون تجريبية لان مبادئها واحكامها وتطوراتها الاساسية غير مستمدة من التجربة. وأن كلمة (ميتا) في اليونانية تعني (ما هو بعد) و(ما هو فوق او وراء) فكلمة (ما بعد) تدل على تجاوز أو علو افقي، اما كلمة (ما وراء) فتدل على تجاوز رأسي^(٤).

الرمز: حوى المعجم العربي معاني متنوعة للفظ (رمز)، منها الصوت الخفي (الرمز اللساني) يقول الخليل: "الرمز باللسان الصوت الخفي"^(٥) ولا يشترط أن يكون الصوت مفهوماً فقد «يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ وإنما هو إشارة بالشفتين»^(٦) فاستخدام الرمز كأداة إيصالية والعدول عن الكلام البين يرجع إلى أن الرامز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما، فيلجأ إلى الرمز فيما يريد طيه عن الناس كافة والإفشاء به إلى بعضهم، وهذه الغاية تقارب غاية الأبناء والفنانين في توظيفهم للرمز الذي عن طريقه يتخلص النتاج الإبداعي من المباشرة^(٧) ويكون مناطاً لمستويات عديدة من التأويل والتفسير^(٨).

١ - غريغور فرانسوا، المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، ترجمة نهاد رضا، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص ٢٢.

٢ - لالاند، ص ٧٩٢.

٣ - محمود رجب، الميتافيزيقية عند الفلاسفة المعاصرين، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص ٢٤.

٤ - الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين: تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، الجزء السابع، ١٩٨٤، ص ٣٦٦.

٥ - ابن منظور، لسان العرب (المحيط): إعداد يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د.ت، ص ١١٢.

٦ - العزب، محمد، طبيعة الشعر وتخطيطه لنظرية في الشعر، منشورات أوراق المغرب، ١٩٨٥، ص ١١٥.

٥- الميتافيزيقية:

يتعين على الميتافيزيقية أن تتحدد بانها تصور لشيء ما يدخل في نظامه، بهذا القدر اوداك من الوضوح والتميز تصور لكل الأشياء، فلكل انسان مهما تكن انساقه اجهزته ومنظوماته هو ميتافيزيقي، سواء علم ذلك أم لم يعلم، لان تعاطي الميتافيزيقيا ليس هو بشيء اخر سوى التنسيق اي تنظيم الافكار، انما كل الفرق القائم على هذا الصعيد بين الميتافيزيقيين المحترفين وبين العاميين، هو ان التنسيق عند الميتافيزيقيين يدور حول اوسع الافكار واكثرها تعقيدا، الافكار الاحسن صوغا من افكار الناس كافة^(٧)، وتستعمل الميتافيزيقيا بمعنيين: الاول: فلسفة ما وراء الطبيعة البحث في مشكلات الوجود اللامادي وعلله الاولى وغاياته القصوى من موضوعات مجردة مفارقة للمادة. في عالم المعقولات وسيلتها العلم بمبدأ الاول وعلته القصوى تاركا التنوع والكثرة الى الثبات والتجانس والوحدة، والثاني: طريقة فلسفية تنطلق على الضد من الطريقة الديالككتيكية في البحث اي من الفهم الكمي لعملية التطور فهي تكرر التطور الذاتي والطبيعي لذلك يتراكم تراكما عرضيا لأشياء وظواهر لا ربط فيها^(٨).

وقد وجد بعض مؤرخي الفلسفة بين مبحث الوجود وما بعد الطبيعة لما في الفلسفة القديمة من وجودية من بحثها في المبدأ الصادر عن الوجود، فإرسطو يعرف الفلسفة الاولى ما بعد الطبيعة بانها "البحث في الوجود فيما هو موجود"، وهو يميزها بذلك عن الفلسفة الثانية (العلم الطبيعي) كما سماها بالحكمة لانها تبحث في العلة الاولى بشكل مطلق وهي كذلك العلم الالهي، لان اهم مباحثها هو الله "الموجود الاول والعلة الاولى للوجود"^(٩) وهو المثال الاعلى للوجود والاخلاق بوصفها عقلا يعقل ذاته.

ونجد الاتجاه الصوفي عند افلاطون في بحثه بالحق والخير والجمال والوجود منصرفا فيه عن الواقع المحسوس "ارتبط وبزعة لاعقلية تنتهي الى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تعتمد الحدس او الرؤية المباشرة"^(١٠) فالمثل الافلاطونية وطريقة ادراكها (تعقلا) لما هو حقيقي ليس في العالم المحسوس بل في العالم المعقول "فالعالم المعقول عنده هو اساس المعرفة للعالم المحسوس ولذلك فالهندسية ليست قياسات بل النظرية الاشكال ذاتها والحساب ليس مقايضة تجارية بل علم الاعداد ذاتها فالمحسوسات تمثل قيمة ميتافيزيقية اقل من المعقولات واصفا الحواس بالعوائق في طريق العقل ليتعقل المعرفة"^(١١) وهذا الرفض لما هو حسي امتد لرؤية افلاطون الجمالية التي صاغها ميتافيزيقيا بحيث ترتبط بتمثيل ما هو كلي ازليا خالدا مثاليا (في عالم المثل) وميتافيزيقيا افلاطون تحاول الاقتراب من العلم (المعرفة) والتوافق معها، بينما نجد الميتافيزيقيا الارسطية هي العلم بالعلل الاربعة الاولى للاشياء، وتبحث في ذات الله وصفاته وافعاله كمبدأ أول للوجود كما تبحث في الوجود بما هو موجود^(١٢) إن

٧ - لالاند، نفسه، ص ٧٩٤.

٨ - الطويل توفيق، اساس الفلسفة، ط ٥، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٨، ص ٢٢٢.

٩ - الطويل توفيق، ص ٢٢٢.

١٠ - مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال عند افلاطون الى سارتر، دار النهضة العربي، القاهرة، مصر، ص ٣٥.

١١ - الصراف، نوال، المرجع في الفكر الفلسفي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٨٢، ص ٧٢.

١٢ - هويدي يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ١٩٨١، ص ٢٨٠.

موضوع الميتافيزيقية عند ارسطو هو (الجوهر الاول) الذي لا يعد موضوعاً خيالياً أو بعيداً عن خبرة الانسان بل يتمثل في الموجودات المحسوسة، والميتافيزيقية تعنى بـ (وجود) الجواهر.

فالميتافيزيقيا هي علم يعادل في يقينه علم الهندسة أن لم يزد عليه، وهي أكثر يقينية من الهندسة، لأن طائفة كبيرة من الحقائق الميتافيزيقية يمكن اكتشافها قبل أن يرفع الشك عن حقائق الرياضيات، اما (كانت) فقدعد الميتافيزيقا بأنها "المعرفة العقلية الاعتبارية عاما والمترفعة عن دروس التجارب الى مجرد مفاهيم، وليس لتطبيق المفاهيم على الحدس كما في الرياضة والمعرفة التي على العقل حيث يعلم نفسه"^(١٣) بينما هيغل يرى "هي دراسة الماهية او التصور"^(١٤) فميتافيزيقيته تستند الى ان كل ما وجد وما هو موجود حالياً وما سيوجد مستقبلاً له طابع رباني، فلا خطأ فيما حصل او سيحصل فكل شي هو ضروري في مخطط للتطور كان لا بد للفكر من اتباعه حيث يقول هيغل "كل ما هو حقيقة واقعة فهو عقلائي وكل ما هو عقلائي فهو حقيقة واقعة"^(١٥) وهي "تجسيد لقيم رمزيه وتعبيرية من خلال الالوان الاصطلاحية الملائمة دون التقييد بالعالم المرئي"^(١٦) وأسهمت اعمال غوغان الذي التجأ الى الحضارات القديمة وعدّ الفن أداة تحرر، ومفتاح للأسرار معبراً عن قلق صوفي ازاء ما يعتري الانسان الحديث من مصاعب، وإعيا الى ضرورة ان ينبع الرسم من الذاكرة لامن الطبيعية حتى تستحيل الاشكال الى افكار"^(١٧) فالعمل الفني لا يهدف الى نقل الواقع وانما الى تخيله، أي نقل صورة متحركة عنه، توحى به وبما يتجاوزه.

فالنظم التي تتجاوز الواقع وتبني علاقات ميتافيزيقية ضمن دائرة المخيلة التي تتجسد في الفن والادب، فهي نظم تحاول أن تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية واعية من قبل المنتج الفني، فتجعل نظم المادة والمكان والزمان نظماً متحركة بتراكب يتجاوز صيغتها التي قدمتها لنا معطيات الحس، وهذا ما نشاهده في (سريالية دالي) على سبيل المثال أو (تكعيبية بيكاسو) الى اخر من نظم الحدائة. والفنان مهما حاول ان يتجاوز الواقع ومعطياته الفيزيائية بأي مستوى من التجاوز الميتافيزيقي فهو لا بد ان يستقي من مفردات تنظم فيه اتساق تجاوزه وتحقق رؤياه وهذه ما يحدث للتكعيبية على سبيل المثال والميتافيزيقية والسريالية ان كانت سريالية (دالي) او (ميرو) او (شيريكو) (١٨) هذه المفردات في اعمالها الاغلب مفردات شكل ومفردات ظواهر تنظم وتصطف باشكال، وحتى المفردات التي لا يمكن ان تؤسس شكلاً مادياً كما في التعبيرات اللغوية المرتبطة بنظم حياة الانسان (كالشرف، والحب، والحق) هي كذلك ضمن دائرة اتساق مع مقدمات الواقع لا يمكن أن تكون فوقه أو دونه الا باعادة تنظيم علاقة معطياته.

١٢ - كانت، نقد العقل المحض، تر: موسى وهبة، دار الانماء القومي، بيروت، ب، ت، ص، ٢٢.

١٤ - هيغل، الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ١٩٨٧، ص، ٩٧.

١٥ - غريغور، فرانسوا، مصدر سابق، ص، ١١.

١٦ - أمهر، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، بيروت، دار المثلث، ١٩٨١، ص، ٦٠.

١٧ - ليماري، جان، الانطباعية، ترجمة: فخري خليل، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧، ص، ١٧٦.

١٨ - نجم عبد حيدر، دراسات في بنية الفن، دار الراشد للنشر، ٢٠٠٤، ص، ٦٢.

٦- التصوير الميتافيزيقي

نشأ المذهب الميتافيزيقي في الفن عام ١٩١٠ في باريس كمذهب مضاد للمستقبلية بقيادة (شيريكو) فقد نشأ الشيريكو محبا للآثار واطهار ما تبطنه من اسرار وغموض اذ يقول في ذلك (ان ما يراه الناس من صور واحداث هي مظاهر تخفي وراءها الكثير من الحقائق التي تتطلب بصيرة نفاذه للوصول اليها في ما وراء الافتعة والمظاهر وهذه الحاسة هي شيمة القلائل من الفلاسفة العلماء)^(١٩). فهو يعد نفسه من هذه القلة عندما يقول «قد بدأت القي اشعاعا ضئيلا من الضوء يمثل اول علامة لفن جديد اكثر اكتمالا وأعمق غورا وأشد تعقيدا بل هو بالاحرى أكثر ميتافيزيقية»^(٢٠). والصورة الفنية عند (شيريكو) تمتاز بالطابع الخيالي اللاواقعي، فهي مسرح فضائي ايهامي توحى بالفراغ والوحشة وباضفائهم تآثير الخوف والحب والجنس والتاريخ فهو يوظف «المتداول لغايات تتمثل في التعبير عن اغراض اهمها الاثارة»^(٢١) موزع أشكال لوحاته بشكل لا يتفق مع ما هو مفترض في سطح اللوحة وبما يشوش التمييز بين الوهم والحقيقة ويحيل ادراكها الى منطوق الحلم والخيال والالهام المثالية في زمان ومكان ميتافيزيقيين حيث تتألف اللوحة من مسرح تاريخي خيالي يعرضون فيه اشكالهم الميتافيزيقية^(٢٢) متأثرين بفلسفة كروتشه في اعطاء الاشياء المحسوسة معنى مستخلصا من روح الحياة، فلوحات شيريكو هي صورة حلم تحل فيه الدمى محل البشر يساعدها في التكوين الاشياء الثانوية التي يسبب استخدامها دهشة ولا موضوعية مثل علب الكبريت والسمك والبسكويت كما في الشكل (١). اوجد شيريكو «علاقة مشوشة» بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداما مذهلا. ولا ريب في ان اسلوبه ساعده كثيرا على بلوغ غرضه، وما ضمنه في رسومه مدرك وغامض معا، مألوف ومربك في الوقت ذاته^(٢٣).

فهو يقتنص حسا «نتشويا» خاصا بالهاجس والادراك، الاحساس بأن مظهر العالم الخارجي السطحي يخفي حقيقة اعمق مغايرة^(٢٤). فاعماله مرتبطة بالتصوير الغيبي، ما قبل السريالية متبنا «ايهامية» النهضة واخذ عنها مسرحها الفضائي وبعض عناصرها الصورية لينقلها الى السرياليين الذين ادخل بعضهم الى عالمهم المصور هذا التقابل للغزي للاشياء^(٢٥).

اما كارلو كارا «الميتافيزيقي» كان من أهم رسامي المستقبلية ومن ثم سار على نهج الشيريكو وهو الذي اشترك مع الشيريكو في تأسيس مدرستهم «المدرسة الميتافيزيقية»، فأصبح فنه ملئ بالعلامات والرموز والاشارات الميتافيزيقية ذات الطابع الخيالي اللاواقعي، وقد رسم الموديلات الخنثية (المانيكان) والاسماك النحاسية كما في الشكل (٢)، وتمثل رسوماته صورا عقلية تستلزم مشاركة المتلقي والارتقاء بوعيه مما تحمل الكثير من السمات المثالية التي

١٩ - حسن محمد حسن، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٧٤، ص٢٥١.

٢٠ - حسن محمد، المصدر السابق، ص٢٥٢.

٢١ - حسن محمد، مذاهب الفن المعاصر، الرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العرب، القاهرة، د.ت، ص٥١.

٢٢ - حسن محمد، المصدر السابق، ص٥٥.

٢٣ - جي. اي. مولر، مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخرى خليل، دار المأمون للترجمة، ١٩٨٨، ص١٧.

٢٤ - الان باونيس، الفن الاوربي الحديث، تر: فخرى خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٢٧.

٢٥ - امهز، محمود، مصدر سابق، ص١٨٠.

يعززها استخدام صور افتراضية يعدها الفنان أكثر اكتمالا من الصور المحسوسة التي تطلب من الفنان تأسيسات في المخطط الاولي بحيث يمهد «صورة لا تطابق الواقع بل تخلق واقعا جديدا بمفردات الواقع الموضوعي»^(٢٦). فالميتافيزيقية تعتمد على الايمان بما وراء الواقع الذي قد يتحدد حلما كأفضل ما يكون من خلال الالغاء التام لما هو حقيقي وعقلاني، فصارت الميتافيزيقية تهدف الى «التزام اساليب تعطيها منفذا لداخل اللاوعي وفرصة لمزج عناصره مع الصور الاكثر كسفا للوعي ومع العناصر الشكلية لأنواع المألوفة للفن»^(٢٧)، مثل الرمزية والتعبيرية والميتافيزيقية.

تخلق الميتافيزيقية وجوداً فنتازيا وذلك بالغور في خوالج الفنانين جراء إدراكهم مهمة تجاوز المائل وخرق القوانين الطبيعية أجواء خيالية تستقي فحواها من عوالم السحر والخيال لها قدرة التأثير على المتلقي فصارت بمرور الزمن إرثاً فنياً يضاف إلى المنتج الفني للإنسانية بعد أن كانت نوعاً من الطقوس الدينية والممارسات التي يبغى الإنسان من خلالها إماماً التقرب من الآلهة التي يرجو منها إبعاده عن بواعث الخوف أو التخلص من الشرور التي تأتي بها الخبايا والأسرار المبهمة التي لا يعرف هذا الإنسان كنهها وماهيتها^(٢٨) فراح دالي يقفز على الواقع سالكا درب اللامعقول، ويذهب شيريكو إلى اختلاق شبح يلف الطرقات ويأبجاء علاقة مشوشة، بين المنظور وما وراء الطبيعة، وبعده (كارا) يحاور النفس ويدخل دائرة الشك في صورة الشبح الذي يظهر له متخذاً شكلاً احياناً يستكشف العقل الباطن، بمنهجية وتسلط ضوء جديد على اعماق الانسان الخفية^(٢٩)، والآخر (موراندي) ينحو منحى اسلافه في اعطاء اعماله الفنية بعداً احيانياً يستكشف العقل الباطن وبريتون الذي اقر التحالف مع الحماقات، مع الأحلام، مع المشتتات، مع كل ما يناقض المظهر العام للحقيقة كما في الشكل (٣).

إن هروب الفنان من عالمه المائل وتأثيرات المحيط ورفضه للابجدية الواقعية دفعه للانتقال إلى العقل الباطن خزين ومكمن الرؤى والمشاهد والأفكار المكبوتة والاحلام فيوارب أبوابه ويتركه ينفث ما لديه من امتزاج وتداخل^(٣٠) هي إذن حقيقة الحلم الذي يبقى متواصلاً عبر الأزمنة، والميتافيزيقية التي تجد لها مبرراً للتواصل مهما توالى خطى المعرفة وتقدمت لوازم العلم، وهي إذا حقيقة استمرارية خدر الاسطورة في الذات الانسانية التي في حاجة إلى نوازع الطمأنينة، وبواعث الاستقرار.

واخيراً فالتصوير الميتافيزيقي يبحث بين الظاهر والمضمّر، في فكر قابع في النفس الانسانية وصور مرئية مألوفة تحيط بواقع المتلقي في دلالاته، وابعاده الرمزية بشكل واقعي يتواجد في عالم لاواقعي ويتشتت ذهنه كمفهوم بين حلميته وواقعيته، واستراتيجيات وآليات ظاهرة في الصورة المرئية، نظمها وآلياتها مضمرة تقبع في النفس الانسانية وبه تولد اشكالية تواصل للامتوقع عبر ذاتية الفنان.

٢٦ - الكية، فرديناند، فلسفة السريالية، تر: وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨، ص ٨٦.

٢٧ - زيد، هريث، الفن اليوم، تر: محمد فتحي، مر: جرجي عبده، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٢٠.

٢٨ - تي، ي، ابتصر، ادب الفننازيا، تر: صبار سعدون السعدون، اصدار دار المأمون، دب، دب، ص ١٩١

٢٩ - جي، اي، مولر، فرانك اليفر، مصدر سابق، ص ١٢١-١٢٢.

٣٠ - دالي أول فنان يستمر التحليل النفسي، تر: فخري خليل، الثقافة الأجنبية، العدد ٢، سنة ٢٠٠٦، ص ١٩٤-١٩٥.

٧- الرمز والرمزية :

تشأ مع دراسة أي مصطلح إشكالي تناسب طردي مع اتساع دائرة استخدامه في المجالات الحياتية، لأن أية دراسة حوله تهتم أولاً بتحديد دلالاته، لذا فكلما كان المصطلح يتمتع بثراء دلالي فإن تحديداته تتشعب حتى يصبح من الصعب تقديم تحديد جامع مانع له، وللرمز دلالات اصطلاحية متنوعة تجاوز كثير منها مرجعيتها المعجمية، كونه يستعمل في الحقل المعرفية كافة استجابة لحاجة الإنسان التواصلية والتعبيرية. وقد قامت حول الرمز دراسات متنوعة في مجالات مختلفة قدم أصحابها مفاهيم وتحديدات مختلفة لهذا المصطلح تبعاً لاختلاف موضوعات دراستهم ومنطلقاتهم الثقافية حتى بلغ مفهومه (من الاتساع ما يجعل وصف ملامحه الرئيسية أمراً مستحيلاً)^(٢١)، وبات من المتعذر تقديم تحديد شامل له في الحقل المعرفي الواحد، وقد حاولت الباحثة هنا تبين دلالاته المعجمية والاصطلاحية جاعلة جل الاهتمام منصباً على مفهوم الرمز في مجال الفن.

لقد تباينت دلالة الرمز في المذاهب الفلسفية من فيلسوف لآخر، كان عند (غوته) أداة تستل من الطبيعة للتعبير عن مشاعر ذاتية منطلقاً من نزعه المثالية^(٢٢) التي ترد من العالم الخارجي إلى الفنان، ويرى في الطبيعة مرآة للفنان، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية^(٢٣)؛ وهذه الرؤية تتوافق إلى حد ما مع رؤية الفنانين الذين يرون أن العالم الخارجي ليس موضوعاً يتناوله الفنان تناولاً مجرداً دون التلميح إلى دلالاته المختلفة التي تتفق مع رؤية الفنان فتمة تدخل بين الذات والموضوع. ويرى (هيغل) أن الرمز شيء خارجي، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته وإنما بمعنى أوسع وأعم بكثير، وهو ابداع فني يرمي في أن واحد الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده، وان كان يرتبط به، بحيث ان تلك الوجوه والأشكال تنتصب كأجديات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع، عن مدلوله الدقيق والخصوصي^(٢٤). أما لانجر فتعد الرمز كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات الخاصة بهذا الكل، لهذا يجب ان نأخذ كلاً آخر لكي يمثل بعناصره تشابهاً في العلاقات^(٢٥).

ومن الاساسيات التي لا تغفلها لانجر في صياغتها لنظريتها انها تصرف بين الاشارة «العلامة» والرمز، الاولى بوصفها (شيئاً نعمل بمقتضاه او وسيلة لخدمة الفعل) والثاني بوصفه (اداة ذهنية أو مظهراً من مظاهر فاعلية العقل البشري)^(٢٥). وقد حظي الرمز باهتمام بالغ من لدن علماء النفس وإن اختلفوا في تحديد ماهيته ومصدره تبعاً لاختلاف منطلقاتهم. فقد ذهب (يونج) إلى أن «الرمز وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل عن شيء يصعب

٢١ - رينية وليلك، مفاهيم نقدية، ترجمة، جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٦.

٢٢ - محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط ١، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٧.

٢٣ - هيغل، مصدر السابق، ص ٢٢- ١١.

٢٤ - حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص ١٢.

٢٥ - ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، ١٩٧٧، ص ٢٠٩.

أويستحيل تناوله في ذاته“^(٣٦).

ونظر علماء الاجتماع إلى الرمز نظرة وظيفية فهو يؤدي دوراً إيصالياً يساهم في تحقيق الانسجام بين أفراد الزمرة الواحدة، فالرمز عندهم: “أي حدث أو شيء يستعمل في التعبير عن إيصال المعاني الثقافية كالأفكار، والعقائد، والقيم للتعبير عن الجوانب العاطفية والإدراكية للتجارب الذاتية للأفراد الذين يساهمون في عملية التفاعل الاجتماعي“^(٣٧). فالرمز أداة فنية يلجأ إليها الفنان لحمل المتلقي على مشاركته الوجدانية، فالرمز هو “فن التعبير عن الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن المتلقي“^(٣٨).

وخلصة القول إن المفاهيم والتحديدات التي قدمت عن الرمز متشعبة تتباين حيناً وتلتقي حيناً آخر، لأن هذا المصطلح ذو طبيعة حربائية يتلون بلون الوسط الذي يعيش فيه، لذا فمجال تحديده يظل مفتوحاً، ويبقى قابلاً لتقاطع وجهات النظر شأنه شأن كل إبداع إنساني من أطر الاصطلاح والتوفيق.

أما التعبير الرمزي هو الشكل الأوحى للتجربة الجمالية في الفن وان التعامل الرمزي، لم يكن أسلوباً فنياً فحسب، بل كان موقفاً جمالياً وفلسفياً من العالم، فالمثال هو الملمح، والجمال هو الموضوع وأن هذا النزوع إلى الجمال المثالي هو الذي يسوّغ دعوة المدرسة الرمزية إلى مقولة الفن للفن. وعليه فللرمز الفني سمات عدة وهي: الإيحائية، والانفعالية والتخيل فسمه الإيحائي تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة وإن تعدد الدلالات ينهض من الانفعال الشعوري الذي يعبر عنه الرمز أي أن الإيحائية تكون سمة للرمز، لتجربة الجمالية من حيث العمق والتنوع. فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها تناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء^(٣٩). وهو (الفن الرمزي) يمثل ارتقاء الشكل فوق مستوى الواقع، ويوحي بالروح خلف المظاهر المادية فيقترح شكلاً جديدة من خلال تبسيط وتسطيح الأشكال، والاختزال والمبالغة باستعمال التفاصيل والتشديد على الألوان الصافية دون استعمال الظلال، من خلال البحث عن ماهية اللون في التعبير عن الموضوع والإيحاء بالموضوع من خلال اللون، مع التركيز على الشكل والحرية في ضربات الفرشاة^(٤٠). وونستتج من ذلك ان الفن الرمزي هو الفن الذي يوظف الأشكال والألوان والحركات، لتوحي بأشياء وتكون بديلاً لها بطريقة أو بأخرى، الشئ الذي يحيطها بالغموض، لأنها تصبح كثيفة الدلالة وغنية بالمعاني.

٩- مصادر الرمز: تزامن ظهور الرمز بوصفه واسطة بين الإنسان وبين الواقع مع ولادة الوعي البشري بعد أن أصبحت العلاقة بين الإنسان وبين الكون المحيط به علاقة غير مباشرة؛ إذ “غلف نفسه برموز لسانية وفنية وأسطورية وغيرها حتى صار متعذراً عليه أن يرى أي

٣٦ - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٢، دار الأندلس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص١٥٢.

٣٧ - أينووزي، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، تر: فيس النوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص١٩٧.

٣٨ - الغريبي، خالد، الرمز والأسطورة في أنشودة المطر، مجلة الأقلام، ٥٤، ٢٠٠٠، ص١٠.

٣٩ - محيط الفنون، مصدر السابق، ص٢٢٤.

٤٠ - أمهز، محمود، مصدر سابق، ص٦٦-٦٧.

شيء أو يتعرف عليه دون تدخل هذا الوسيط الصطناعي^(٤١)، ومع تطور الوعي تعقدت دلالات الرموز وخاصة في النتاجات الفنية التي أعطت للرموز دلالات جديدة غير الدلالات المتواضع عليها، كما تنوعت المصادر التي استقى الفنانون رموزهم منها وهي: ١- الأسطورة: تمثل الأسطورة محاولات الإنسان الأولى التي تلمس فيها الطريق نحو العثور على هويته^(٤٢)، وقد اتخذ الفنانون منها وسيلة للتعبير عن موقفهم إزاء الكون بكل أبعاده خالعين على رؤيتهم ضلالاً أسطورياً.

٢- الدين: إذا كان الدين يمثل مؤسسة روحية للإنسان فإن هذا لم يمنع الفنانين من توظيفه توظيفا رمزياً يتخذ منه الفنان شخصية أو مكاناً أو حدثاً بوصفه رمزاً دينياً يريد أن يصل من خلاله إلى هدف ما^(٤٣).

٣- التاريخ: إن للتاريخ تأثيراً حياً في الذات البشرية فهو "ممتد في الحاضر منبسط في الوجدان يشهد على الكفاح المستمر والمعاناة المتواصلة"^(٤٤)، وهذا ما يفسر لنا انفعال الفنانين بأحداثه ووقائعهم متخذين منها رموزاً قادرة على الإيحاء بما يريد الفنان أن يعبر عنه من مواقف وخلق معادلاً موضوعياً لها^(٤٥).

٤- اللغة: يحول الفنان اللغة إلى أشكال رامزة عن طريق "شحن المفردات التي تمتلك تصوراً متقارباً في مرحلة زمنية معينة بإيحاءات جديدة هي من ابتكار الفنان الشخصي"^(٤٦)، إلى جانب تشكيل صور ذات دلالات رمزية عن طريق تكرارها.

مؤشرات الاطار النظري

يمكن اجمالاً ما تم استعراضه عن (البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية) في الاطار النظري وتلخيصه بالنقاط الآتية:

١- بالامكان تجسيد القيم الرمزية والتعبيرية من الالوان الاصطلاحية الملائمة دون التقيد بالعالم المرئي.

٢- يعد الرمز وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته، ويستمد الرمز دلالاته من ضلال العلامة، واتجاه الفنان إلى الرمز نتيجة ظروف اجتماعية وسياسية ونفسية ودينية خاصة، تفرض على الفنان أن يتخفى وراء الرمز ليعبر عن وجهة نظره.

٣- يمكن الإشارة إلى ان هيمنة الحدس أو الرؤيا المباشرة وبنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية.

٤- يتجلى الطابع الأسطوري في محاولات الإنسان الأولى التي تلمس فيها الطريق نحو العثور

٤١ - مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة: تر: حميد الحمداني، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٦٠.

٤٢ - ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة الكويت، الكويت، ١٩٨٢، ص ٤٥.

٤٣ - The philosophy OFEC p.422. نقلاً عن الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر، ص ٢١.

٤٤ - الجابري، محمد، نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٠٤.

٤٥ - العزب، محمد أحمد، طبيعة الشعر وتخطيطه، منشورات أوراق، المغرب، ١٩٨٥، ص ٢٧.

٤٦ - محمد كئوني، اللغة الشعرية في ديوان حميد سعيد، مطبعة الدجواني، بغداد، ١٩٩٧، ص ٢٨١.



شكل ١



شكل ٢



شكل ٣

على هويته، وقد اتخذ الفنانون منها وسيلة للتعبير عن موقفهم إزاء الكون بكل أبعاده خالعين على رؤيتهم ضلالاً أسطورياً، وانفتاح التاويل باتجاه الخطاب البصري من تعيين النص كذاكرة متخيلة بصرية في المدرسة الميتافيزيقية.

٤- تشكل الدوافع اللاشعوية السايكولوجية مقتربات لعناصر شكلت خصوصية الخطاب البصري، وذلك للتناغم عبر الرغبات والأخيلة واللاشعور فتتدفق الدوال ازاء الحلم والأعتراب.

٥- إن السياق الفني هو الذي يعطي للرمز أهميته وكيونته المتميزة، ومضمونه الجمالي، فالفن لغة رمزية، وبين الجهاز المتلقى عند الإنسان والجهاز المنفذ جهاز ثالث هو الجهاز الرامز.

١٢- اجراءات البحث

مجتمع البحث: نتيجة لسعة مجتمع البحث وتداخله، فقد كان من المتعذر حصر جميع الاعمال الفنية ضمن المدرسة الميتافيزيقية للمدة الزمنية من (١٩١٠-١٩٥٠). وقد اطلعت الباحثة على مصورات العديد من الاعمال الفنية الموجودة في الكتب والمجلات وحاولت حصرها والافادة منها بما يتلاءم وهدف البحث وهي (٢٠٠) عمل.

عيينة البحث: لقد أنتقيت عينة البحث بشكل قصدي وبما يتلاءم وطبيعة موضوع البحث. وبلغ عدد الأعمال المختارة (٣) اعمال فنية، وبواقع عمل (١) لكل فنان من المدرسة الميتافيزيقية حصراً، وهذا الأمر جعل الباحثة تستعين بـ(عينة قصدية) على وفق آليات الاختيار العينة التي تتسجم مع خصوصية مشكلة البحث وأن تلبى هدف البحث.

منهج البحث:

اعتمدت المنهج الوصفي كمنهج لتحليل عينة البحث.



التحليل:

عينة (١): ساحة ايطاليا

الشيريكو دي

الشيريكو، ١٩١٣.

يتأسس المنجز الفني تراتبيا من بناية مواجهة للناظر في أعلى منتصف اللوحة ضاغطة على المساحة، عند الحافة اليسرى للوحة، وتظهر بناية اخرى، باتجاه مقدمة

اللوحة، ويحتل الجزء المركزي للفضاء المعماري تمثالاً اغريقياً بوضعية الاستلقاء محتلا الفضاء الوسطي من اللوحة، ورجلان يقفان خلف التمثال، فقد لامس ظلها المتوحد البناية اليسرى للوحة، كما يظهر قطار بسحابة دخان واضحة، متجها للاختفاء خلف بناية العمل بإشارة للرحيل يعلوه ضوء بلون أبيض مصفر.

في هذه اللوحة يحاول الفنان الشيريكو تصوير لغة مرئية عن عبثية الوجود وهشاشة الحياة وغموض المصير مستخدماً الرمز من خلال المنظور المائل والفضاءات الكبيرة، والظلال السوداء والممتدة. كما وظف الأشكال والأجسام خارج سياقاتها الطبيعية من أجل خلق أجواء من الغموض والعزلة. معتمداً على واقعية الأشكال أمام لا واقعية الفكرة، فهذه أشكال غير مألوفة في الواقع على الرغم من تنفيذها بأسلوب واقعي. باحثاً عن معاني كامنة خلف الأشكال المرئية تحررها من زمكانيتها وتحيلها الى عالم اخر غير مدرك في الواقع، بل يستعان بأفق المخيلة لاستيعاب معانيه.

تستقر العلاقات البنائية داخل التكوين فقد قام الفنان بمنح التمثال الشكل المركزي والموقع المهيمن في التكوين الذي يحرك الخطاب الموضوعي، والبعد الدلالي والرمزي، ولم يثقل الفنان المنجز بالألوان مستخدماً ألواناً رمزية ما بين البني المحروق، والواكر للارضية والاصفر، والاحضر القاتم للسماء، والبنائيات باللون البني المحروق والابيض، مستخدماً تقنية إظهار تسطيحية تتناسب مع الشكل التجريدي بإلغاء التدرج اللوني ضمن الشكل الهندسي الواحد وصولاً الى حالة النقاء الشكلي بتفعيل اللون والفضاء والملمس لخلق مساحات شبه هندسية. فجمايلية الشكل تكفي بذاتها باعتمادها على العلاقات اللونية على وفق مبررات فكرية ترفع الذات برمزياً وصفاء مطلق.

إن الشكل النحتي الاغريقي يحيل الى الانسان، وبغية تقصي الحقائق الانسانية لذلك

الانسان نستعين بالخصائص الرمزية لهذا الشكل كمدخل للعلاقات التي توصل بالنتيجة الى (المحتوى). ممحّلا العمل رمزية عالية تحوي مضامين فكرية تتصل بأحداث اجتماعية وفكرية في العالم المعاصر.

إن احالة مفردات الفنان الى لحظة يتوقف فيها الزمان والمكان عن التفاعل كونها تفصل بين عالمين،عالم موجود متغير وعالم لامنته قد تحول الى ذكرى، استعدادتها بظاها وباطنها، يولد تشكالا للمفردات على وفق استراتيجية تحمل في ثنايا تفاعلها الغرائبية في تجسيد تلك اللحظة، مشبعة بها جس التوتر والقلق للحظة لا تعود للواقع، لأنها دخلت عالم اللانهاية، ولكن اثرها في الذاكرة المصحوب بالعاطفة والحلم يولد قيمة للمعنى غير متوقعة لتفني الواقع وتستعيد صورته، باتجاه تحفيز اعادة بناء تلك اللحظة، فالالفق بطبيعته يمثل الامتداد واللانهائية، واتجاه القطار للاختفاء خلف المشهد هو موعد اللحظة التي ستنتهي وتتلاشى في اللانهائية، وابقاء تلك اللحظة فعالة من التوق لها، وليس من مشهدها فحسب، فالحاجة لها تولد مسرحية للمشهد يفرضها الفنان على عمله لتؤدي الى اعادتها، فالمفردات العاملة على وفق مفاهيم هذه الاعمال تقود لتجاوز ما تعنيه الاشكال الى ابعاد رمزية توحى بها لتحقيق ما خلف المعنى، في البحث في ظلال المعنى.



عينة (٢) المهندس المتأمل، كارلوكارا، ١٩٢١.

يعتمد المنجز الفني هذا في تشكله على استخدام مفردة واحدة لرأس تمثال نسقه الشكلي قريب الى الواقع برأس جانبي (بروفيل) وعين جانبية مغمضة يحتل الجزء المركزي لفضاء اللوحة.

وقد اتسمت الصورة التخيلية في هذه اللوحة بتوحيات مفاهيمية تجسدت في اتخاذها منحاً رمزياً واضحاً من اللجوء الى تكريس السمات الحلمية والتأملية بأجوائها الغرائبية وميتافيزيقية أشكالها وعلاقاتها ومن تلك القدرة على أحلال التأويل محل التمثيل والتخيلي محل الواقعي، استطاع (كارا) ان يتخذ مسرباً يعبر من خلاله عن الفكر دون الخضوع لسلطة العقل.

وقد وظف الفنان ادائه التقني لتحقيق غايات ابلاغية في معالجة الاشكال الواقعية باجواء سريالية حاملة مطلقة من خلال اشكاله الهندسية، وبالوان رمزية لتوحي بالجو العام للفكرة وتعكس الاحساس بالقلق والخوف من المستقبل المجهول، ومن ملاحظة العمل نجد هنالك قصديه في دفع الفضاء للخلف من خلال أقصاء أي تمايز لوني أو تقني ممكن ان يشوش

الادراك البصري، وفي قراءة حدسية للفنان لمستقبل الانسان الضائع والذي يتعزز بتأكيد الفنان على الرمز من خلال تاكيده على الظلال القادمة من مقدمة اللوحة باتجاه الافق والصمت الذي اكسب اللوحة حزنا عميقا، مما ساعد (كارا) على تجسيد رؤاه والهاماته التي تربط بين انسان اليوم الذي تحكمه الالة والاداة وبين الحضارة العميقة في التاريخ وفي اللوحة من خلال تراجيديا عصرية. ففي لوحاته جو سكوني وصمت مطبق وتماثيل واضواء خفية تبعث في النفس إحساسا بالتوجس والرغبة. ومن ثم فإن صيغة الكشف لما يختفي خلف ما هو ظاهر معقد ويتجاوز التشخيص ولكن يفهم على وفق صيغة عامة لفكرة تسفر عنها موضوعه العمل.

من كل ذلك يتضح ان مؤسسات الخطاب الفني تقضي الى جدل الصراع بين الانسان وبين قدره، أي تتحرك الدلالات من الموروث الفكري الى الواقع الاجتماعي وبذا تكون الحقبة مسرحا لتراجيديا المصير المحتوم.



عينة (٣) حياة ساكنة

جيورجيو موراندي، ١٩١٦

في قراءة وصفية ظاهرية للعمل نجد ان النسق الشكلي لاعمال الفنان (موراندي) عبارة عن اواني واشكال تمركزت في مستطيل شاحب ومواجه للناظر، تظهر فيه الاشكال باستطالة بعيدة عن تمثيل الواقع وبمنظور أمامي بسيط ومسطح وبالوان رمادية.

فالعلاقات التكوينية البنائية للعمل الفني هذا تنزع الى التبسيط الزائد والتسطيح والاختزال في تمثيل الاواني والاشكال، نرى سديم يتداخل ضوءه في ظلاله ويتفاعلان بين شد وجذب، فالشكل يصبح ظلًا والظل يصير شكلاً، وكلاهما، الشكل والظل، يستعيران الرمادي لغة تفاعلها ورمزيتها وصراعها، في تضحية واضحة بمعظم ما يدغدغ البصر من مؤانء اللون الوجودي محاولا اختراق المنطقة الهاربة الواقعة بين المرئي واللامرئي معالجا وبمساحات لونية مسطحة باستعارة رمزية اشكاله الاحادية اللون، وهي تمثل احدي اشتراطات الذات وايمانها بالفكر الفلسفي المثالي، فالصبغة اللونية الرمادية وتدرجاتها كونت خليطا كثيفا بضربات الفرشاة الهادئة والبطيئة، لتتداخل الالوان والاشكال بطريقة تفصح عن نوع من الترتيب المتسلسل الذي يتوازن مع المستويات الصورية وتعالقها اللامرئي، ففي لوحته هذه نرى ابتكارا شكلا نيا، وتعديلات، هامسة وبعدا رمزيا ومضمونا سيكولوجيا مشحونا بدرجة عالية وبشكل مثير للدهشة، وبرصانة لونه ورهافة حوافه وسطوحه هذا هو اقتصاد الوسائل العجيب الذي يميز جوهر الفنان المعلم الذي يرسم الشيء الحقيقي.

فالعلاقات الشكلية واللونية لـ (موراندي)، وثنائياته غير مألوفة تتسم بالبساطة، ولكن تحيل لما هو غير مألوف، إذا يفرض الفنان قيماً رمزية للالوان في اشكاله، ليهمشها ويعيد استخدامها في مرسوم الفنان، وبالتالي فان العلاقات اللونية تولد تعدد في المعنى، وتشتت ليضفي الفنان الغموض على صيغة الموضوع، وبذلك فان نظم وآليات التأويل تتبع عمليات التبدل في استراتيجية العمل لفهم ما يحيل إليه، كون استراتيجية العمل تفرض على آليات الشكل واللون الخضوع لعمليات تبدل، فيما هو ظاهر ومضمر، هنا تتولد فجوة ما بين فكر الفنان والمتلقي (المؤول)، عبر توظيف الاشكال لصالح قيم تعبيرية قائمة في اللون، وبالتالي فهي لا تحيل الى خارج نطاق العمل، بل قائمة تحتاج لوعي لاشتقاقها، كونها تعبر عن علاقات ترتبط بالحس مباشرة، وتحيل الى فكرة ما، وتعتبر عنها في النظم الشكلية الظاهرة في العمل، وعليه فان اشكالية فهم تلك العلاقات اللونية القائمة في خواص الالوان التي تجد منفذا لها عبر الاشكال، يوظفه الفنان على وفق خبراته وحسه ووعيه.

النتائج

من خلال تقصي المفاهيمية في المباحث النظرية والدراسة التحليلية للعينة وفي ضوء هدف البحث، توصلت الباحثة للنتائج الآتية:

١- تجلي ذاتية الفنان على وفق فكر ومحددات الميتافيزيقية بعدا اخر عبر العلاقة بين الظاهر والمضمر كفكر قابع في النفس الانسانية في العينات (١) و(٢) و(٣)، لاحالة ما هو مألوف للتعبير عما هو باطن، بما يرافقه من ادراك حسي متحول لادراك ذهني يحيل لمقدرة المؤول عبر نظم التأويل والياتة التي يسعى المؤول للبحث من خلالها عن مرتكزات على سطح العمل تكشف صيغة فهم لذاتية الفنان، لتحيل لفهم العمل ذاته مرة اخرى، ساعيا للبحث عن معادل للعمل الفني بذاتية الفنان هنا وعلى وفق محددات ميتافيزيقية كونها تاخذ بعدا رمزيا ونفسيا بمفرداته التي تمثل واقعا نفسيا معاشا وبالتالي تتولد اشكالية تواصل مع اللامتوقع عبر ذاتية الفنان من خلال المعادل القابع فيها لما هو ظاهر ايجاد بما يكشف عن ما يحقق لنا هدفنا.

٢- وضوح البعد الرمزي من التطرف اللاموضوعي والغرائبي للالوان والظلال الغامضة البعيدة عن الواقع في جميع العينات، وانعدام التعيين أو الهوية أو التشخيص أو المعقولة في تمثيل شخصياتهم في العينة (٢) و(٣) والتبسيط الزائد والتسطيح والاختزال في تمثيل الاشكال.

٣- ظهرت القيمة الايحائية التي تجسدها القيم الاليهامية وتحققها المنظور والاشياء، ليس لغرض تصويري جمالي بحت، بل لتأكيد مفهوم جديد للمكان والزمان في العينات (١) و(٢) و(٣)، و ابراز الشخصيات والابنية المعمارية في ازمنا واماكن يتوقف فيها تفاعلها مع محيطها، بشكل لا يوافق الادراك العقلي بما يولد تشويش مفهوم الواقع المعاش، لأن ما يراد هو ضد الواقع في بعده النفسي كواقع، وتحويل قيمة الرؤية الى تجسيد عمق النفس الانسانية، عبر رموز واقعية وتحريف في الابعاد والنسب لعلاقات الاشياء لتتحول الى رموز تتطابق مع الفكر

الميتافيزيقي، من الفراغات التي تطفئ على المكان، وما تولده من شعور في النفس وشحن الاجواء بجو القلق للامتوقع في العينة (١).

٤- اتخاذ الرمز من خلال الغربة والعزلة التي تتمثل بها الشخصيات في العينات (٢) و(٣)، عبر تراكمات الضغط الاجتماعي الذي يتفاعل مع خيال الفرد، لتصبح مرتكزات في حلميته، تمتد حتى لطفولته لتتحول الى ذكريات قلقة ومربكة تجد معادلا لها في تلك الاعمال، ولكن برمزية غامضة توحى باللانهائية، فقد منحها الفنان بعدا سايكولوجيا وبعدا بيولوجيا وماثولوجيا وسيسولوجيا في ان واحد.

المصادر

١. الان باونيس، الفن الاوروبي الحديث، تر: فخرى خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٩٠.
 ٢. ابن منظور، لسان العرب إعداد يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د.ت.
 ٣. أمهر، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار الثلث، بيروت، ١٩٨١.
 ٤. اينوروزي، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، تر: قيس النوري، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
 ٥. برتلمي، جان، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠.
 ٦. بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: محمد عبد الكريم الوالي، طرابلس، د.ت.
 ٧. تي، اي، ابتتر، ادب الفننازيا، ترجمة صبار سعدون السعدون، اصدار دار المأمون، ١٩٧٨.
 ٨. الجابري، محمد عايد، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
 ٩. جي، اي، مولر، فرانك البلغ، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخرى خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٨.
 ١٠. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
 ١١. حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، الرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر ريد، هربرت، الفن اليوم مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين، تر: محمد فتحي ومراجعة: جرجي عبده، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
 ١٢. رينية وويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧.
 ١٤. زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، ١٩٧٧.
 ١٥. سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التصوير، بيروت، ١٩٨٢.
 ١٦. الصراف، نوال، المرجع في الفكر الفلسفي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٢.
 ١٧. الطويل توفيق، اسس الفلسفة، ط٥، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٨.
 ١٨. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، د.ت، د.ب.
 ١٩. العزب، محمد، طبيعة الشعر، منشورات أوراق، المغرب، ١٩٨٥.
 ٢٠. غريغور، فرانسوا، المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، تر: نهاد رضا، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
 ٢١. الفراهيدي، خليل بن أحمد، كتاب العين، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤.
 ٢٢. الكية، فرديناند، فلسفة السريالية، تر: وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨.
 ٢٣. كانت، نقد العقل المحض، تر: موسى وهبة، دار الانماء القومي، بيروت، ب.ت.
 ٢٤. ليماري، جان، الانطباعة، تر: فخرى خليل، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧.
 ٢٥. محمد كنوني، اللغة الشعرية في ديوان حميد سعيد، مطبعة الدجواني، بغداد، ط١، ١٩٩٧.
 ٢٦. مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
 ٢٧. محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية، ط١، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤.
 ٢٨. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٢، دار الأندلس للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
 ٢٩. محيط الفنون الجميلة، ج.١، الفنون التشكيلية، د.ت، د.ب.
 ٣٠. مارسيلو، داسكال، السيميولوجية المعاصرة، تر: محمد الحمداني، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
 ٣١. ماكوري، جون، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
 ٣٢. هويدي يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩١.
 ٣٣. هيجل، الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ١٩٧٨.
- المجلات
٢٤. دالي أول فنان يستثمر التحليل النفسي، تر: فخرى خليل، الثقافة الأجنبية، ٢٠٠٦.
 ٢٥. الغريبي، خالد، الرمز والأسطورة في أشودرة المطر، مجلة الأعلام، ٥، ٢٠٠٠.