

تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث - التجريدية أنموذجاً

Representations of Theosophy in Modern Painting – Abstraction as a Model

أ.م.د. حسين شاكر قاسم العيداني

Asst . Prof . Dr Hussein Shaker Qasim Al-Eidany

(الكلية التربوية المفتوحة - مركز البصرة الدراسي)

thelion2007hhh@gmail.com

ملخص البحث

يعنى البحث الموسوم (تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث - التجريدية أنموذجاً) برصد وتقصي مفهوم (الثيوصوفية) ومدى علاقتها وتأثيرها بالحقل التشكيلي وعلى نحو خاص الرسم الحديث، فتضمن البحث أربع فصول ، خُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الآتية : ما مبادئ الثيوصوفيا الأساسية التي وجدت توافقاً أو تواتراً مع مبادئ الرسم الحديث ؟ كيف ترجمت هذه المبادئ إلى ممارسات بصرية، سواء في البنية الظاهرية أم في البنية العميقة لدى الفنان الحديث؟ وما حدود وتأثير هذه العلاقة في مسارات الرسم التجريدي ؟ اما الفصل الثاني فتضمن بحثين المبحث الأول : الثيوصوفيا بين الدلالة والمفهوم، فيما عني المبحث الثاني: بقراءة جمالية في الرسم الحديث ، أما الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (5) خمسة نصوص بصرية فنية ، وتم استعراض المعالجات الخاصة بإدارة البحث وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية : تمثلات - الثيوصوفيا- الرسم الحديث - التجريدية

Abstract

The research entitled (Representations of Theosophy in Modern Painting – Abstraction as a Model) aims to monitor and investigate this theosophical concept and the extent of its relationship in the field of art, especially painting. The research included four chapters. The first chapter was devoted to stating the research problem, which resulted in the following questions: What are the basic principles of Theosophy that found agreement or recurrence with the principles of modern painting? How were these principles translated into visual practices, whether in the apparent structure or the deep structure of the modern artist? What are the limits and impact of this relationship on the paths of abstract painting? The second chapter included two topics: The first topic: Theosophy between meaning and concept, while the second topic dealt with a historical reading in modern art. The third chapter included the research procedures, as it defined the framework of the research community, and selected sample models amounting to (5) five artistic visual texts. The treatments for managing the research and analyzing the sample models were reviewed, while the fourth chapter dealt with the research results, their discussion and conclusions.

Keywords: Representations – Theosophy – Modern Painting – Abstraction

الفصل الأول

الإطار العام للبحث

أولاً : مشكلة البحث :

نَمَتْ وَتَطَوَّرت الحركة أو النزعة (التيوصوفية) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من المفكرين ، وعلى نحو أدق مؤسسي جمعية (التيوصوفية) ، إذ عني هذا الأخير بدمج الوجود مع ما وراء الوجود أضف إلى ذلك يسعى إلى قراءة الحكمة الباطنية ، ويصح القول أنه الوعي الداخلي وكذلك الفهم العرفاني أو المعرفة الروحية، والميتافيزيقي، إذ لا يقتصر هذا المفهوم على الجانب الديني أو الفلسفي وسرعان ما امتدّت أفكارها إلى حقل الفن لأنه أرض خصبة، وجذبتُ المفكرين وكذلك الفنانين الذين بدورهم تقصّوا وبحثوا عن أسلوب أو مَسلك أو طريقة للتعبير عن الحقيقية الروحية المخفية والمخبوءة غير المدركة، وغير المرئية، وهذه استتُهِوت الفنان الحديث في إنتاج مقولات مستقلة بعيدة عن الحس والعين ، وتحديدًا الفنان التجريدي إذ جعل نصوصه البصرية حقلًا لتصدير العلامات والإشارات ، فتحوّلت هذه المفاهيم الروحانية إلى أدوات تصورية بمعنى آخر استبدال أو الاستعاضة عن الحس بالحدس ، على أساس أن بمقدور الفنان أو منتج النص البصري بوسعه التخلي عن الوجود أو المحسوس، إذ ينبغي هذا التصوّر على أن الفنان ليس مجرد فاعل جمالي ، بل يمكنني القول أنه ذات عارفة تسعى إلى التجرّد من دوامة الوجود والانفلات من أسر الهوى ويسعى إلى التمرد في حقل الفن ، وهنا يقترب حال الفنان من حال المتصوّفة الذين رَوّأوا في المعرفة الباطنية طريقًا للتحرر والسمو، إذ إنّ التجربة الفنية ، شأنها شأن التجربة الثيوصوفيا، تشتمل على فعل ارتقاء يتجاوز الحسي والزمني نحو أفق كوني أرحب ، حيث تتحقق حرية الروح وانكشاف الرؤية ، بذلك يتأسس النص الفني على إمكانية العبور من الظاهر الى الباطن ، ويصح القول أيضًا من المحدود إلى اللامحدود، ليغدو النص الفني المرئي تجليًا لصفاء الوجود وانعتاق الذات ، شبيهًا بمقام الكشف عند الثيوصوفي الذي يرى الحقيقة من وراء حجب العالم .

تشارك الثيوصوفيا مع الحقل الفني بعلاقة متواشجة إذ أن الممارسات الفنية كشفت عن عمق التحولات الجمالية والفكرية في الفن الحديث، إذ نتلمس أن البعد الثيوصوفي من المفاهيم التي أثّرت في رؤية الفنان الحديث ، وما يقبع داخل نصوص الفنان من بعد روحي وميتافيزيقي سواء في تفسير الوجود أو الإنسان أو الفن . ولأكون دقيق ليس كل النماذج البصرية في الفن الحديث تأخذ هذا المنعطف، سيكون اهتمام الباحث على النصوص البصرية الفنية التي يقبع فيها اللامرئي تحديدًا في الرسم الحديث. إذ يسلط البحث الضوء على مفهوم الثيوصوفيا وعلاقتها بالفن التشكيلي وعلى نحو خاص فن الرسم التجريدي، ومدى تأثير تلك النزعة بوصفها تسعى إلى إعادة قراءة المعرفة الروحية الباطنية الداخلية والميتافيزيقية ، في ضوء ما طرح وبناءً على ذلك تنبّز أو تتبلج مشكلة البحث متمثلة بالتساؤلات الآتية : ما مبادئ الثيوصوفيا الأساسية التي وجدت توافقًا أو تواترًا مع مبادئ الرسم الحديث؟ كيف ترجمت هذه المبادئ إلى ممارسات بصرية ، سواء في البنية الظاهرية أم في البنية العميقة لدى الفنان التجريدي ؟ وما حدود وتأثير هذه العلاقة في مسارات الرسم التجريدي ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بكونها

- 1- دراسة بكرية تسلط الضوء على مفهوم تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث - التجريدية أنموذجاً ، أي في المجال الفني حسب علم الباحث فيما يليق من ضوء في مد جسور بين دراسات التاريخ الفكري والديني والتاريخ الفني
- 2- يقدّم قراءة متعددة التخصصات توضح كيف يمكن للأفكار الروحية أن تشكل ممارسات فنية في الرسم التجريدي على نحو ادق .
- 3- يثري فهمنا لتطورات الفن الحديث ويفتح آفاقاً لإعادة تقييم النصوص البصرية الفنية ضمن سياقات فكرية أوسع.

أما الحاجة إليه فتتجلى :

1. أن البحث يرفد المهتمين بالحقل النقدي والفلسفي بالإطلاع على نتائج البحث واستنتاجاته التي تؤسس لانفتاحات فكرية يمكن الاستفادة منها في المعارف الأخرى .
2. زد على ذلك إمكانية إستفادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد
3. ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي متواضع يسهم في بلورة أفكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص فضلاً عن كونها تقدم جهداً معرفياً متواضعاً في الرسم التجريدي.

ثالثاً : هدف البحث : كشف تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث - التجريدية أنموذجاً

رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة: تمثلات الثيوصوفيا في الرسم الحديث - نماذج مختارة من الرسم التجريدي . الحدود الزمانية : (1911 _ 1927) * ، الحدود المكانية : ألمانيا - فرنسا - هولندا - روسيا .

خامساً : تحديد المصطلحات :

التيوصوفيا لغة Theosophy: لفظ أصله كلمتان يونانيتان : (ثيوس - Theos) وتعني :إله أو آلهة ، أو أمر سماوي إلا أن لفظ إله أو إلهي ينبغي أن يفهم من السياق الثيوصوفي الذي هو اعتقاد بوجود مطلق، متجاوز، عن المخلوقات يتجلى ويظهر في الكائنات المتعددة بأعتباره عقيدة وحدة الوجود (1) .

التيوصوفيا اصطلاحاً Theosophy: "هي الباطنية ، والدعوات الثيوصوفيا من أمثال الهرمسية، والقبالة اليهودية، والاسم مشتق من اليونانية، حيث Theos تعني الله، sophie تعني الحكمة، فهي الحكمة الإلهية، والالتباس في الاسم وذلك أن الثيوصوفيا ليست دراسة للحكمة أو التدبير الإلهي، بدليل أن من الأبواب التي يتطرق إليها الثيوصوفي السحر... والتنجيم والتأثير عن بعد النجوم ، ومن ذلك الربط ، والرمل، والجفر"(2)

تمثل (تمثلات) (Representation) في القرآن الكريم : قوله تعالى (فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا) (سورة مريم : الآية / 17) . أي أن التفسير جاء في الآية يعني التصور والتجسد في الشكل.

التمثل لغة : التمثل في اللغة العربية تدل على قيام الشيء مقام الآخر ، فنقول (مثل قومه في دولة أو مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و(تمائل) من عتلة أقبل ، و(تمثل) بهذا البيت بمعنى، متمثل لأمره واحتذاه⁽³⁾. ووردت كلمة التمثل بالقاموس المحيط بمعنى "تمثل الشيء: ضربه مثلاً . والتمثال بالفتح . والتمثيل بالكسر : الصورة . ومثله له تمثيلاً : صور له حتى كأنه ينظر إليه. وامتناله هو : تصوره"⁽⁴⁾. مثل: صَوَّرَ ، رَسَمَ : (مَثَّلَ مشهداً طبيعياً بالرسم) : جَسَّدَ : شَخَّصَ : تمثيل ، تجسيد ، تشخيص : "تمثيل الموت في لوحات القرون الوسطى"⁽⁵⁾

التمثل اصطلاحاً : تمثيل (مثل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثيل)⁽⁶⁾ وقد ترد مفردات (التمثيل) بمعنى (الاستيعاب Assimilation) كما للكلمة معنى ما ورائي وديني الى ذلك تحمل مفردات (تمثل) تشبه الخالق نسبياً ، الخالق الذي لا يمكن أن يشبهه أحد فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهاة استنباطية امتثالية⁽⁷⁾ . - وجاء في المعجم الفلسفي "التمثل : هو إمكان عكس حدين احدهما بالآخر" ويضيف بأن التمثل هو مثل الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل البعض الآخر⁽⁸⁾.

التمثل إجرائياً : هو تجسد الفنان للأشياء أو الافكار والمفردات في صورة جمالية ينقلها إلى السطح التصويري او القماشية بطريقة وبهيئة ما لنقل افكاره من نتاج ذهني إلى نتاج مادي .

المتن النظري

المبحث الأول : الثيوصوفيا بين في الدلالة والمفهوم

من المناسب البدء من المفهوم والطريق الذي شقه هذا الاصطلاح ليتشظى إلى باقي العلوم والمجالات المعرفية الأخرى إذ أن الإحاطة بموضوعة الثيوصوفية، يستوجب تقصي حقيقتها وأثرها من خلال التنقيب والغور المعرفي والبحث في الارهاصات الأولى - البواكير لتكوين أرضية معرفية خصبة ، إذ ارتأى الباحث الخوض والتنقيب عنها: لنذهب أولاً إلى المصطلح، ومن ثم لنمضي عميقاً في الكشف عن ملابساته، هنالك فرق جوهري بين الصوفية والثيوصوفيا، من حيث المبدأ الصوفيا مصلح أو مفهوم يوناني تعني الحكمة استعملت في الفكر اليوناني قديماً ، وهنا الحكمة يقصد بها الحكمة الإلهية أو الحكمة العقلية التي ينبغي من الفيلسوف الوصول إليها أو بلوغها ، وعند فلاسفة العقل (سقراط أفلاطون أرسطو) تشير إلى الفضيلة العليا، وهذه الفضيلة تماهت بشكل أو بآخر إلى معرفة بالعقل وكذلك التنقيب عن الحقيقة ، كما ذكرت أو اشتهرت أو ذاع صيتها (الثيوصوفية) في الموسوعات والقواميس والمعاجم باعتبارات عديدة من حيث كونها

فلسفة ، ومذهب ، ونظام فكري، ونظرية، وبِعدّها حركة تقوم على محاولة معرفة الغيب بطرق غيبية أن صحت التسمية حتى في شعارهم هنالك زهد واستعمال الخطوط والأشكال الهندسية لاحظ الشكل (1) .

المحور الأول : مفهوم الثيوصوفيا



شكل (1) شعار الثيوصوفية
وهناك نص كتابي تحته ليس
هناك دين أعلى من الحقيقة

يخضع مفهوم الثيوصوفيا للتداول الواسع في اطار تصنيف الإنجاز البشري غير المسبوق من ناحية الفكر والممارسة في هذا المحور تشريح لهذا الاصطلاح من خلال ما تم رصده من طروحات المفكرين لكونه مصطلحاً رجراجاً قابلاً على التمدد إلى درجة يصعب حصره في حقل معرفي دون سواه منهم ما راه أنه " نظام تفكير فلسفي وديني غير إسلامي، يقوم على أساس ادعاءات بالتبصر الباطني في طبيعة الإله وقوانين الكون ، ويعتقد الثيوصوفي بأن أصدق المعارف لا تأتي عن طريق العقل أو الحواس، وإنما تأتي عن طريق اتصال بالروح بالحقيقة الالهية "(9)

ومن التعريفات الأخرى لهذا المفهوم " فلسفة من الفلسفات المختلفة القديمة والحديثة، تدّعي الوصول إلى معرفة الإله عن طريق الحدس المباشر أو عن طريق التجربة الفردية الخاصة "(10). أن مصطلح أو مفهوم الـ " ثيوصوفيا Theosophy هو لفظ يوناني مكون من مقطعين كلمة ثيوس - Theos وتعني إله ، وكلمة صوفيا , Sophia وتعني الحكمة ومن هنا فإن الثيوصوفيا تعني الحكمة الالهية "(11) لكن لا يقصد بالإله هو الله حسب اراء المفكرين والكتاب المفكرين أو الفكر الثيوصوفي وانما الحكمة الالهية أو حكمة الله . ويصح ايضاً أنه "مصطلح يشير بشكل عام إلى نظام فكري يدعي أنه (الحكمة الإلهية - Divine Wisdom ويرتبط هذا المصطلح بالثيوصوفيا وعلى وجه الخصوص التي تأسست عام 1875م "(12) وعند مراد وهبة هو " التجربة الباطنة أساس المعرفة الخاصة بالله وجميع المسائل المتصلة به، ويطلق بوترو هذا المصطلح على فلسفة جاكوب بوهم وشلنج ،ويضيف يوسف كرم ديكارت وفختي وارنست هيكل " (13).

المحور الثاني : نشأة الفكر الثيوصوفي : من خلال القراءة اتضح أن الثيوصوفيا حسب الحقبة التاريخية مرت بطورين أو لنقل مرت بحقتين مهمتين وشكلتا ركيزتين أساسيتين في نشأة هذا الفكر :

أولاً : الحقبة الثيوصوفيا القديمة : تهدف إلى البواكير وأصل الفلسفة منذ الحقبة التاريخية عبر الازمان القديمة، وهنا يقصد الباحث قبل نشوء جمعية الثيوصوفيا في (امريكا) أي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي " فهي تلك الفلسفة الباطنية والتعاليم الاستشرارية المسماة بـ(الحكمة القديمة Ancient Wisdom) التي يرى معتنقوها أنها كانت مستخدمة عبر العصور وموجودة في جميع الأديان، إلا أنها حُفظت ونقلت بسرية عن عموم البشر"(14) كما دلت بعض الدراسات وأشار بعض المفكرين إلى أن أول من أستعمل مفهوم أو لفظ (ثيوصوفيا) كان في القرن الثالث ميلادياً في مصر وتحديداً الإسكندرية ، من قبل (أُمُونيوس ساكاس -

Ammonius Saccas) القرن الثالث الميلادي وتلامذته الفلاسفة الأفلاطونيون الجدد ، لدلالة على معرفة تجريبية تُعرف بالوسائل الروحانية لا العقلية، " الثيوصوفيا ببساطة ، تجمع بين الغنوصية (علم الباطن) ،والعلم الظاهر (العلم والفلسفة) ترى بلافاتسكي أن الحكمة الإلهية (ثيوصوفيا) أشبه بالضوء الأبيض المتكون من ألوان الطيف السبعة ، التي هي الأديان الأخرى ، فهي دين الحكمة ، الذي نسميه أيضاً الفلسفة الباطنية التي تجمع الأديان كلها، حيث تخلع عنها رداءها الخارجي الظاهر، وتكشف عن جذرها المشترك ، الذي يضم المعرفة المتراكمة عبر العصور بفضل الرائيين والعارفين ⁽¹⁵⁾

المحور الثالث : الفكر الثيوصوفي وعلاقته في الفلسفة :

سبق القول أن الثيوصوفيا مصطلح ديني وهو أيضاً مصطلح فلسفي بلا شك تعود جذوره الأولى للفكر الثيوصوفي إلى الممارسات الروحية في الشرق الأقصى القديم، غير أن المصطلح نفسه تبلور على يد (أمونيوس ساكاس) في العصر الهلنستي، وهو مؤسس الأفلاطونية المحدثة وأستاذ الفيلسوف (أفلوطين) أحد أبرز ممثلي هذا الاتجاه، وقد ظلّ التيار الثيوصوفي محصوراً ضمن الجمعيات الدينية الفلسفية السريّة حتى القرن التاسع عشر، حين أسهمت (هيلينا بتروفا بلافاتسكي) في بلورته بصورة جديدة من خلال وضع مبادئ (الحكمة الأزلية)، التي تقوم على فكرة أنّ الأديان جميعها تتحد في جوهر واحد رغم اختلاف مظاهرها، إذ تتبع جميعها من حقيقة إلهية واحدة. ورغم تأكيد (هيلينا) على أن الثيوصوفيا لا ترتبط بدين محدد، فإنها اعتبرت دين الحكمة الذي تُشير إليه الأدبيات الثيوصوفيا بوصفه الفلسفة الباطنية " والحقيقة إنه الثيوصوفيا تؤسس لها عالماً روحانياً خاصة بها على الرغم من وجود المؤثرات الأفلاطونية ، والبوذية ، والهندوسية ، والغنوصية فيه فهي جمع لهذه الاتجاهات الروحية والفلسفية ، الدينية وإعادة إنتاج لها ⁽¹⁶⁾ إذ عدّت الثيوصوفيا حركةً روحيةً وأخلاقيةً ذات طابع كوني تسعى إلى الكشف عما يكمن وراء حدود العالم المحسوس والتغيب في عوالم ما وراء المرئي والمخبوء الخاصة، إذ تسعى إلى الكشف عما يكمن وراء حدود العالم المحسوس والتغيب في عوالم ما وراء المرئي والمخبوء ، لقد وضعت الجمعية الثيوصوفيا لنفسها ثلاث أهداف جليلة وفخمة ومهيبة :

أولهما: تشكيل نواة للأخوة الإنسانية العالمية دون تمييز بسبب العرق أو العقيدة أو الجنس أو الطبقة أو اللون .

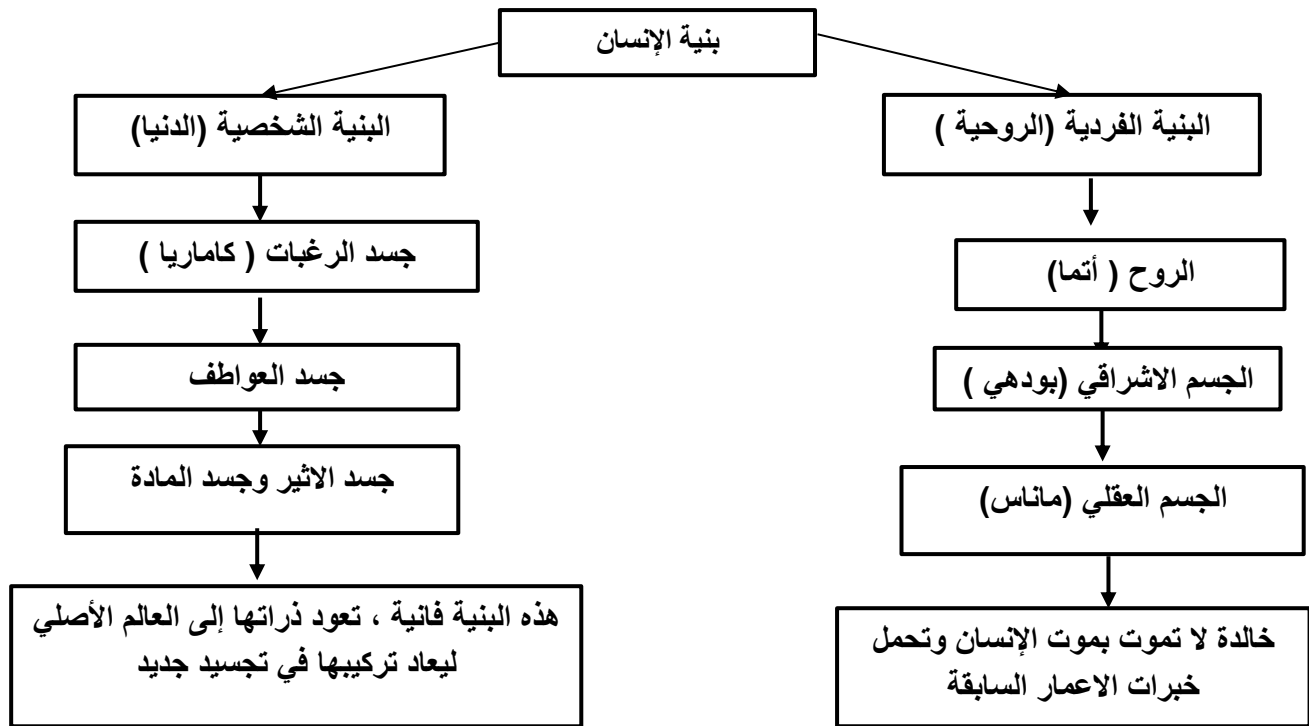
ثانيهما : دراسة الأديان والفلسفات والعلوم القديمة والحديثة ، وإظهار أهمية هذه الدراسة للكشف عن المبادئ الحيوية المشتركة للجميع ، من ثم القضاء على الطائفية والحصارية .

ثالثهما : التحقيق في قوانين الطبيعة غير المفسرة ، والقوى النفسية الكامنة في الإنسان وكذلك تفسير المعجزات عبر الاعتراف بسيادة القانون في جميع الظروف وفي جميع الأحوال ، واستعادة المعرفة الروحية والنفسية وقدرات الذات الخالدة ⁽¹⁷⁾.

مبادئ الثيوصوفيا:

أولاً : البنية الفردية (الروحية) : تتكون البنية الفردية من الروح (اتما) والجسم الاشرافي (بودهي) والجسم العقلي (ماناس) وهذه البنية خالدة لا تموت بموت الانسان وتحمل معها خبرات الاعمار السابقة.

ثانياً : البنية الشخصية (الدنيا) ، تتكوّن هذه البنية من جسد الرغبات (كاماربا) وجسد العواطف وجسد الأثير (برانا) وجسد المادة ، وهذه البنية فانية تعود ذراتها إلى العالم الأصلي ليعاد تركيبها وعودتها في تجسيد جديد (Al- Majidi, 2016, p. 464) لاحظ المخطط أدناه :



مخطط (1) يوضح تقسيم أهم مبادئ الثيوصوفية في بنية الإنسان تصميم (الباحث)

المبحث الثاني: قراءة جمالية في الرسم الحديث

بلا شك أن ثورة الحداثة التي قد خلخلت نسق الأدوار التي لعبها الموضوعي والذاتي في الفن ، تلك الثورة التي أعادت الاعتبار مُجدّداً إلى بنية الذاتي على أساس من أن أطروحاتها قابلة للتصديق ومصدر إلهام للتلقّي، لأنها صادرة عن نوازع أصيلة، وبمقدورها استهداف حقيقة الجمال لذا أرى من المناسب أن أسلط الضوء على بعض تيارات الفن الحديث التي لها صلة بالثيوصوفيا وكذلك بالصوفية، بحيث اشرع في التنقيب فنياً لا سيما أن ثمة مسوغات فكرية وفنية واجتماعية جعلت الفنان يتقصى ماهية الأشياء الكونية للبحث عن الحقائق الروحية والكونية ، وهذا جعل ثورة الفن الحديث تتفجر وتبزغ ثمرة من مخاضات كانت مقدر لها الولادة شئنا أم ابينا ، فالتحول في الرؤية التصويرية الذي أحدثه الفنان لا يخفى على دارس أن الفنان يسعى للابتعاد عن الفن التشبيهي والذي هو مدعاة للاستهجان والتذمر .

أولاً : الانطباعية وخلخلة النسق الأكاديمي

شكلت (الانطباعية) منطلقاً لتغيرات في بنية النص البصري الفني ، ويمكن القول أن التحولات الجوهرية متنامية في الرسم الحديث ، وخاصة في خضم التغيرات المتسارعة التي شهدتها العالم آنذاك أفضت إلى إنتاج فن له رؤية جديدة ، وخصوصية لكسر قيود الكلاسيكية ، وهي تنادي بالتغيير ، هذا إذا ما عرفنا أن زعيم الجدل

الأول الفيلسوف (هيرقليطس) بعبارته الشهيرة التي ردها مما استهوتهم "إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين فأن مياه جديدة تجري فيه"⁽¹⁸⁾ ، بمعنى آخر أن الأشياء كلها متغيرة - لا يوجد ثبات في الكون ، ففكرة عدم الثبات بدأت مغرية في تلك الأيام، وعدت قاعدة اتخذها فنانون التيار الانطباعي لردم الفجوة ، وكسر أنماط التعلم وليحدثوا تغيرات جذرية في أبنية الفكر وخرق الثوابت ، لذا قد نخطئ أحياناً حين نرى أن الفنان الانطباعي هو رسام طبيعة في المعنى السطحي لهذا التوصيف فهذا (مونييه) قال " لست سوى أول مهشم للفن"⁽¹⁹⁾ ، وقد يسأل سائل لماذا إذاً عمدوا إلى رسم الضوء وانعكاساته في الطبيعة أو الماء أو السماء أو الأشجار؟ لأنهم رأوا أن الإحساس بالشكل المتجدد والمتغير هو حدث عابر لم ولن يتكرر مرتين "فالحقيقة ليس لها وجود وانما هي صيرورة، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود وبفضل الفن الانطباعي تم التعبير عن الرؤية الذاتية بدلاً من الرؤية الموضوعية مع سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة"⁽²⁰⁾ هذا إذا ما عرفنا أن الفن الأوروبي خاصة مع الانطباعية تحول من فن تاريخي أو تصورات تاريخية دينية أن صحت التسمية ، تحول إلى مسرح أو فضاء تجريبي ، ولا ننسى عندما استفادوا أو انتفعوا من الفكر الفيثاغوري في مسألة أو مبدأ (تجانس المتناقضات) وهذا يعد دعم للمظهر الشكلي في فنهم ، طبقاً لتوجه الانطباعية هذا، فأن جل اهتمامها هو الشكل والعلاقات البنائية، دون الاهتمام بأي نوع من المضامين الاجتماعية والتاريخية وحتى الدينية التي سادت الاتجاهات السابقة ، وهذا ما جعل الفنان الانطباعي يرسم مجموعة من اللوحات للمشاهد الواحد لكي " يصل إلى الإحساس الذاتي المختلف بفعل التحولات التي تفرضها المتغيرات الآنية للأضواء الساقطة على الأشياء ، وبهذا فقد اقتربت الانطباعية من خصيصة مهمة هي العفوية"⁽²¹⁾.

وكما هو معروف أن الفن يقوم على دعامتين أساسيتين الذاتية والموضوعية ، وعليه أن الفن الانطباعي لا



شكل (2) تفصيل من لوحة
الفنان (سورا) توقف
السيرك 1889



شكل (2) لوحة الفنان (ألبرت دوبويس) Le
Puy in the Snow 1889



شكل (1) لوحة للفنان (جورج سورا) بعد ظهر يوم
الأحد في جزيرة غراندي 1884

يندرج ضمن مجموعة الأنماط التي تتبنى مفهوم الذاتية بل هو فن يبدأ من الموضوع ، بعبارة أخرى أن الفنان الانطباعي يواجه الطبيعة بعد أن يحلها ، أي أنه يتحرك من الخارج إلى الداخل ، كما أنه يستقبل الموضوع بحواسه لا بمشاعره أو عواطفه وهذا ما يؤكده الكاتب الفرنسي (أندريه جيد Andre Gide) عندما أستبدل مفهوم نظرية (الكوجيتو Cogito) الديكارتية بقوله: (أنا أحس أذن أنا موجود)⁽²²⁾ لقد حاول الفنان الانطباعي اظهار القضايا المخبوءة ولم يعد بالضرورة الفن والرسم تحديداً مصغياً لتراكمات الماضي لذا نجد الفنان (بول كليه) يقول " الرسم ليس عكس ما هو مرئي ،أنما جعله مرئياً"⁽²³⁾ إذ لم يسمح لأي من المراجعات العقلية أن تحد من حرية الفنان الانطباعي بل على العكس ، من خلال تنقيبه أو بحثه البصري الفني الذي عُد فيما بعد مجالاً لخلق النصوص التجريدية وأنجاز علاقات بنائية جديدة ، ويسعف هذا القول ما رده " الفنان (كلود مونيه) (أرسم كما الطير يعني) بمعنى آخر لا قيود تمارس على الفنان بل يسجل اللحظات على وفق إحساساته وخاضع لمبدأ الحرية"⁽²⁴⁾. من ثم شهد هذا النمط (الانطباعي) تحول واضح عندما شارفت على نهايتها ، وأقصد بالتحول هنا تماهي العلم مع الفن ، وهذا التشاكل يحدث لأول مرة ، إذ لعبوا دوراً في تغيير أنماط التعامل مع الطبيعة ، وتأسيساً على ما فقد قيل أبتعد الفنان الانطباعي عن التسجيلية والتماثلية التي يمكن للكاميرا رصدها ، فكان جل اهتمامهم هو العلاقات البنائية والشكل مستثمرين دراسات الفيزيائيين (شفرول ، ماكسويل ، وود ، هلمهولتز ، شارل هنري بهدف الوصول الى انطباعية علمية"⁽²⁵⁾ لاحظ الأشكال (1 - 2 - 3) : أستطاع الفنان الانطباعي أن يسقط كل القيم والمعايير الكلاسيكية ، مما مهد إلى نزعة بنائية تقترب إلى التفكيك من التركيب ، إزاء ما قيل لم يكن الفن الانطباعي فن تسجيلي كما يتصوره البعض ، لذلك يصرح (أوجست رينوار 1841-1919) قائلاً : "التصوير هو أولاً إنتاج مخيلة الفنان وليس أبداً نسخة"⁽²⁶⁾

ثانياً : التيار التعبيري وكشف الحقائق الباطنية الروحية .

من المنطقي أن نجد مخاضات المدرسة التعبيرية قد أينعت بعد أن حل الذاتي محل الموضوعي لأن الفنان سعى إلى تمثيل ما هو غير مرئي ، معتمدين على قوة اللون بتسجيل الإحساس الروحي والطاقات الكامنة ، رغم أنني أفهم أن الفن منذ القدم إلى الآن ما هو الا تعبير ، لكن كتوصيف نقدي لتيار فني ظهر في حقبة (الحدأة)

ولحظة مهمة مرت في العقل الأوربي بحيث أنتجوا فن مختلف قوة الاختلاف فيه يتجلى في قضية أساسية وجوهرية - نقل الخطاب الجمالي الفني من الموضوعي إلى الذاتي ، التمهيدات كانت في التيارات السابقة بلا شك ، لكنها صُغرت مع المقولات الأخرى العملية ، والفيزيائية ، لم تتضح بصورة كافية ، فالتعبيرية كتيار فني هي نزعة وبيئة تخيلية لإنتاج مواقف وخطاب وطروحات جمالية، فالفن عبر التاريخ هو تعبير أما هذا كتوصيف نقدي ومعرفي لأغراض التثبيت لا بد من الخوض فيه ، لقد وجدت الذات فرصتها في التعبير عن شجون الإنسان الداخلية إزاء المظاهر المحيطة فهذا كبير التعبيرين الفنان (فان كوخ) يشير بهذا الصدد " بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظري، فإنني استخدم اللون اصطلاحياً بقوة للتعبير عن نفسي" (27) . سعى الفنان الى إظهار الخلجات والأنفعالات والمشاعر، أصبحت الذات هي التي تصدر المواقف والأفكار إذ باتت هي المرأة الحقيقية لذلك لم تُعد الطبيعة والعالم الموضوعي هي المركز وليست هي البنية المهيمنة ، أضحت الذات هي التي تنتج طرازها التصويري وأفكارها وروائها ومواقفها الجمالية ، هذا إذا ما عرفنا أن المانيا في وقتها شهدت حروب طاحنة ، وبالتالي انعكاس ويأس لكل ما قيل من الأيدولوجيات الدينية وصراعات دينية في الفن السابق ، أمسى الفنان في هذا الطور من الفن قادر على التعبير ، سابقاً لم يكن الفنان يعبر بما يكفي مثلاً في فترة الباروك والركوكو لا يوجد هنالك تعبير، لم يكن الفنان أكثر من أجير كأبي صانع آخر ، لذا كان الفن وظائفه ، أصبح مع هذا الطور صانع للجمال والمواقف والطروحات الداخلية وأسعف هذا الرأي مقولة (فرانز مارك) : " نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعية " (28) فقد جنحت بتطرف نحو العاطفة والوجدان والمشاعر ، معارضة بهذا عقلانية العصر وماديته، " فقد كانت التعبيرية صرخة دعر امام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجية، فالتعبيرية نزعة معادية للعقل" (29) .

لقد ابدوا التعبيريون تركيزهم على الذات المفرطة ومحاولة للوصول إلى الخلاص الروحي ، من ثم يأتي الشكل باعتباره تحصيل حاصل ، إذ يوجد في داخل الإنسان طاقة خلاقية وبإمكانه أن يُشيد رؤيا ، مثل ما حصل مع الفنان (مونش) أو عند (مارك) أو عند (فان كوخ) الشكل هنا يأتي لخدمة الطاقة الكامنة الأدائية التعبيرية الحقيقية الأصيلة داخل الفنان ، من ثم المضمون يأتي هو الآخر تحصيل حاصل ، والشكل في النمط التعبيري عكس الانطباعية تماماً ، الأخيرة عولت على الشكل وحيدت المضمون على اعتبار ليس هنالك قيمة للمضمون في الفن الانطباعي ابداً ، وهي ليست منقصة عليهم إطلاقاً ، لكونه تيار شكلي ، لكن المعادلة أنقلبت ، غدت طاقة التعبير القوة المحركة للنص البصري ، فالتعبير يحتل أولوية قصوى من ثم تأتي الإشكال التي تحيط بهذا النوع من الفن . لذا دعت العودة إلى الإنسان وتحرير طاقاته الباطنة ، والتمرد على الواقع المادي الذي أغرق الإنسان في غربة روحية ، فاستبعد في الفن أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو الحقائق الباطنية ، وبما يعبر عن التجارب العاطفية ، والقيم الروحية دون التركيز على الأشكال المحضة أو الأساليب المحددة، مما يجعل التعبيرية فناً ذاتياً حراً يصاهر بين الشكل والمضمون الداخلي.

لقد أعاد التعبيريون مجدداً إلى الذات اعتبارها بعد أن كانت آخر قلاعها مع النزعة الرومانسية ، والتي مثلت آخر الحصون المدافعة عنها ، لذلك يقال " أن فكرة التعبيرية في الأساس ، هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية"⁽³⁰⁾ إذ أرادت التغلغل إلى كوامن النفس الداخلية وإلى الأعماق الدفينة ، وتحرير طاقات الكائن البشري الذاتية لاحظ الأشكال المرفقة (4-5-6) .



شكل (6) لوحة للفنان (اميل نولده)
العشاء الأخير 1909



شكل (5) لوحة للفنان (ادوار مونش)
الصرخة 1893



شكل (4) لوحة للفنان (فان كوخ) جسر لانتجوا
في اربل 1888

لقد تفرد كل فنان تعبري عن الآخر ، سواءً في رؤاه أم في أسلوبه أو ادائه، تبعاً لحده، إذ الفنان (فان كوخ) قد " أعاد صياغة النص المرئي بطريقة رفدت مكونات وعناصر النص بعداً جمالياً آخر ، وأن هذا التغير هو تغيير من الداخل إلى الخارج ، إذ غير اتجاه الرؤية بطريقة أكثر عفوية بحيث جسد القيم التعبيرية ، بمشاعر إنسانية وباستخدامه ألوان صافية وصادقة ، لذلك نراه يخاطب أخاه (ثيو) بقوله : (الرسم كما هو عليه يبشر بأن يصبح أكثر رقة ، واقرب إلى الموسيقى ، وقل شبيهاً بالنحت) أي أن نصوص (فان كوخ) المرئية تخطت التجسيد ، عبر ضرباته اللونية الكثيفة فأضحى الشكل نسقاً علائقياً ، يشكل أحد تمظهرات الجوهر ، وتجليات هذا التماثل يتعدى النسق الجمالي المجرد ويقع في إطار البرهنة على الذات وعقائديتها ، متخطياً كل مفهوم صوري للشيء المتجسد (المرئي) أو وصفي مؤكداً بقوله : (بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظري ، فأنتني أستخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي) بمعنى آخر أستأثر (فان كوخ) بالضربات المحملة بالصبغة اللونية الكثيفة التي تبرز الشكل ، وعددها وسيلة ورسالة تعبيرية قابلة للتعبير عن مشاعره ومواقفه الشعورية واللاشعورية ، ينظر الشكل (4) في هذا النص المرئي أضاف (فان كوخ) رؤيته الى المشهد وكأنه يصور الشجن والانفعال الداخلي لدى الفنان⁽³¹⁾ وعبر مقولته ندرك جيداً طروحاته التي كانت تمثل مرشداً في انتقال تاريخي لمعنى رؤية الخطاب البصري في نصوص مغايرة ونموذجاً للتجريد في شكله الصرف والمطلق ، وهذا بفعل العلاقات اللونية المتضادة ، فالعلاقات اللونية خلقت نوعاً من الجدلية ، عند هذا العاشق الصوفي ، من ثم وضع سلم جديد للرؤية وللقيم اللونية وخلق لغة جديدة في مزج الألوان وتدرجاتها ، وهذا موقف مغاير بحد ذاته عن الطور الانطباعي"⁽³²⁾

نلاحظ اشكال الفنان (أدوار مونش) مزاحة حتى يتمكن صناعة خرق في أنماط التداول وهي بالضرورة لا تعني تشويه ، وإنما ابتكار بدائل لرؤية بمعنى آخر، يمنح الفن التعبيري فرصة لطرح الجمال الكامن في هذه الأعمال

لسياقات نقدية اخرى ، بمعنى أن هذا الفن يفترض رؤية أخرى لذا لا يجوز أن نحاكمها كما نحاكم النصوص البصرية الواقعية ، إذ سيكون مصيرها الفشل ، لأن المعايير لا بد لها أن تتغير والأحكام كذلك . الفن التعبيري لم يشوه الوقائع والحقائق وإنما عمل على إزاحة وخلخلة في أنظمة الثوابت الذي اعتدنا عليها لاحظ شكل (5)، لقد تأثر الفنان (مونش) بالفيلسوف الوجودي (كير كجارد) مسوغاً لتطلعات لاهوتية ووجودية ، ارتبطت بالصفات الجوهرية للتعبيرية. كما يُعد الفنان أن (مونش) أول من وجه الانتباه إلى الصفة المتسامية للتعبير الغوطي عن القيم المطلقة، الذي سيكون له الاثر البالغ في التعبيرية الالمانية.

ثالثاً: التكعيبية ومثالية النص الفني

احدثت التكعيبية عصفاً في حقل الفن أي فكرة الجمال بالذات فقد ضلت عالقة في العقل الغربي طويلاً إذ سادت النزعة المثالية العقلية ، هذه المثالية التي جاء فيها الفيلسوف (أفلاطون) وهو أول من رحب في الهندسة في



شكل (7) لوحة للفنان
(بيكاسو) تمثال امرأة مع امرأة
1936



شكل رقم (8) الفنان جورج براك -
- Woman with the easel
1936

اكاديميته واشتغل عليها ، لا يدخلها إلا من لديه المام بالهندسة وفكرة دخول الهندسة إلى الفكر المثالي وإلى جمهورية أفلاطون، الأساس الرئيس في مسألة قبول المهندسين في الدخول إلى المثالية ، هو أن الهندسة تتحدث بالمنطق الكلي وليس الجزئي وتُعد هذه قضية أساسية ضلت تضرب بقوة في الفن ، من ثم هذه النزعة المثالية العقلية تجسدت بقوة وبوضوح مع هذا الفن . المثالية العقلية التي لم يكن هدفها إنتاج الواقع كما يرى ، هنالك رؤية أخرى مختلفة للواقع ، من ثم استبدل الحس أي المعاينة الميكانيكية بالحدس ، الحدس يلامس أو يخالط أو يتماها مع المطلق في حين أن الحس يتماها ما هو محدود ، فهذا تحول فلسفي في الرؤية ، التكعيبية هي فكرة رؤية قبل أن تكون مكعب وهندسة أو اشتغال على المكعب، ثم هناك الفنان (سيزان) الذي يعد أساساً لهم حتى قيل في أعمال (سيزان) أنه لا يستطيع أحد الصعود على منازل (سيزان)، إذ أن النصوص البصرية لهذا التيار "استفرغت جهد القائمين بها في البحث عن الشكل واستكشاف الحقيقة الجوهرية من خلاله" (33) حيث كان هدف الفنان هو أن يشيد معماراً غريب الأطوار، أو أكثر مثالية مما يرى في الأشياء وفي الطبيعة ، هذا المعمار يطلق عليه مستويات الرؤيا التي (هي عين الطائر والتداخل الزمكاني وتراكب المستويات) ثلاث مستويات مهمة قدمها الفنان (سيزان) هبة للفن التكعيبية ، وعندما جاءوا (بيكاسو وبراك) اشتغلوا على تلك القيم ، ومن ثم أعادوا إنتاج الفن الأوربي ، ودفعوا به باتجاه منطقة مختلفة بالكامل. التكعيبية تصنف أو توصف بكونها ثورة

فنية منذ ثورة التشريح والمنظور في القرن الخامس عشر بعصر النهضة تعد الثورة الثانية أو الهزة الثانية في الفن الأوربي .

لقد عوّلت التكعيبة على الرؤية الحدسية لا المظهرية ، بحيث أنّ امتثال التكعيبيين إلى الروية الذهنية قد أضعف بالمقابل الرؤية الحسية ، لأنّ الحواس ناقصة ، وكلها توجيه ووصايا أي أنها تخضع إلى تأثيرات الخارج على العمل ، أما العمل فهو منسي والذي يسعف هذا الرأي مقولة الفنان (براك) " أن الحواس تشوه ، فيما الفكر يبني"⁽³⁴⁾. وعليه استبدلوا الحدس بالحس كمل ذكرنا سلفاً أن الفن التكعيبي أشتغل على لغة الفن من داخل اللغة البصرية أي اشتغلت مقولة (أفلاطون) وعلى نحو خاص طروحاته في الجمال حين قال ، " ان الذي اقصده بالجمال لا يعني ما يفهمه عامة الناس بل الذي اقصده بالجمال هو جمال الخطوط المستقيمة والدوائر والمساطر وواكد لك ان هذا الجمال ليس جميلاً جمالاً نسبياً بل جميل جمال مطلق"⁽³⁵⁾ لذلك ربط أفلاطون الجمال بالمثال العقلي، ولأن التكعيبية، حسب رأي (ابولينير) تريد التعبير عن عظمة الاشكال الماورائية. فالجمال هنا فكرة غير ملموسة لا تحس ومن هنا ظهرت فكرة المثالية، ولا ننسى الفيلسوف (عمانوئيل كانت) الذي كان يفهم أن القضية الجمالية ليست في النص البصري ، إنما في تلقي النص ، وهذه مسألة لا يحددها الجمال ولا الإحساس في الجمال ، وإنما الإحساس في الذوق، إذ ركز التكعيبيون على قوة الشكل، وزهدوا في اللون، من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل، فجدد الفيلسوف (عمانوئيل كانت) لديه مقولة رائعة بهذا الصدد " **الجمال الخالص في الشكل الخالص**"⁽³⁶⁾ بمعنى أن هناك مجموعة أو منظومة من المرجعيات الفلسفية ، أذاً هذا من الجانب الفلسفي أضف لذلك الجانب التاريخي . فالتكعيبية تعزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وارجاء مصدرية الى الفكر كسبيل لاستلهاام الأشكال الخالصة. بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع الرؤية المثالية الافلاطونية التي ترى " أن الحواس لا تستوعب الا ما هو عابر، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم "⁽³⁷⁾ ف(بيكاسو) و(براك) لم يذهبا إلى الطبيعة ليجلبا الشكل السامي ، إنما لجأ إلى حلول الحدس لاحظ الأشكال المرفقة (7 - 8) .

السريالية : الحلم بديلاً عن العقل

تعد السريالية من التيارات التي لها أثر في حقل الفن ، وتُعد ردة فعل لكل ما هو منطقي وعقلي، إذ اتخذت الحلم واللاوعي والشعور الباطن منهجاً وطريقاً لها وعدّته عالماً قائماً بذاته أي عالم بديل عن عالم الواقع وجعلت من (الخيال الجامح - الحلم) قطب الرحى في استيلاء فن هو الأمضى والأسمى في عرفهم، تعبيراً عن تقاوم الإحساس بالاعتراب، والضيق ذرعاً من حياة تشكو فراغاً روحياً لا حدود له، مع تقاوم التراجيديا الإنسانية التي منها وبها جاءت السريالية كمرادف للأحزان، وصفاً للوقائع والمناظر ذات الجمالية الأخاذة، فإذا كان السريالي ميّالاً لعقد وفاق بين ممارسة الفن والصوفية على أساس أن كليهما يأخذان بالإنسان نحو حقائق سرمدية، فلأنّ السريالي قدّم مشروعه الجمالي بوصفه نوعاً من الخلاص في مقابل الضياع والتوتر الذين يكابدهما الإنسان طوال حياته، باحثاً عن إجابات مُرضية لأسئلة شديدة التعقيد والنتام، فقد جاء في بيان السريالية الأول لـ (بريتون) : " أن نفسية الإنسان وحقيقته الشخصية مُقيّدة بالسلاسل ومخبأة في اللاوعي، وأن عمل الفنان هو أن يعتقها ويحررها ، وهذا التحرير يتم من دون أدنى تدخل منطقي "⁽³⁸⁾ .

لقد تأثر السرياليون تأثراً كبيراً ما يقبع في عالم الروح وفي باطن النفس البشرية (اللاشعور) والقضايا المخبوءة والماورائيات ، التي يؤسس بها الفرد ميتافيزيقية كونية، فقد أعلن السرياليون قطيعتهم مع كل ما يمتُّ بصلةً بالعالم القديم وكل أسسه وأخلاقه وجماليته مبررين تلك القطعية لغرض تحقيق إنسان كلي بغية الوصول إلى



شكل (9) هاجس الحرب الاهلية
عمل للفنان سلفادور دالي 1936

جوهر الروح أي نادوا إلى كل ما هو خفي وغيبى " فدعوى السورالية الأولى هي أنها حركة لقول ما لم يُقَل، أو ما لا يقال، ومدار الصوفية ، اللامرئي، اللامعروف والهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي أن يتماهى مع هذا الغيب، أي مع المطلق، ويهدف السوراليي إلى أن يحقق الأمر نفسه"⁽³⁹⁾ لقد حطمت القيود والكوابح التي تحد من نشاط الفنان في طرح رؤيته البصرية فما تعذر عليه في عالم المعقول وجد حوله في عالم الأحلام والأخيلة بحيث يجد ضالته في عالم الأحلام لذلك عمدوا

إلى تغييب العقل بصورة قصدية إذ صار الزمان والمكان متلاشي الحدود .



شكل (10) المرأة والطيور بالليل عمل
للفنان خوان ميرو 1944

وجد السرياليون ضالتهم مع طروحات الطبيب النمساوي (فرويد) في اللاشعور والعقل الباطن ، لذلك تصنف أعمال السرياليين بالخيال الجامح ، لاحظ الشكل (9) بحيث اعطت اولوية للمعرفة والرغبة في توسيع مجال الادراك والرؤية لبلوغ خفايا النفس القصية، فكان الحدس السبيل الذي لا بديل عنه بعد أن ضعفت قوى

الحس والعقل من أن تطال تلك الخفايا، وهذا " التأثر السريالي بالخفائية أو الباطنية، النظرة القائمة على المعرفة الحدسية، فيما وراء العقلانية، المعرفة المتعالية، سيؤسس بها الفرد ميتافيزيقاً كونية "⁽⁴⁰⁾. وعلى الرغم من اعتماد السوراليين طريقتين للتخلص من سيطرة الشعور هما التلقائية أو الألية ، وهما بطبيعة الحال متطابقتان لتقنية التحليل النفسي (التداعي الحر و تحليل الأحلام) ، وذلك لا يعني انفصال التحقق الموضوعي للتجارب الأدائية في أعمالهم من تحكم الوعي ، فالفنان (خوان ميرو) حين يصف لنا كيف يرسم يقول " : لا ابدأ بتحديد ما ارسم .. إنني ابدأ أرسم ومع الرسم تبدأ الصورة بتحديد نفسها ، أو توحى بنفسها وهي تحت فرشاتي ..المرحلة الأولى تكون حرة ولا شعورية .. والمرحلة الثانية هي مرحلة تجميع تتم بعناية "⁽⁴¹⁾ ينظر الشكل (10)

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً : أطار مجتمع البحث : يتكون اطار مجتمع البحث من ثمانين عملاً فنياً، إذا تعذر على الباحث حصر المجتمع احصائياً واكتفى بمجموعة فنانيين عشرون عمل لكل فنان من التيار التجريدي ، التي تم الحصول عليها كمصورات من شبكة المعلومات الأنترنت ومن المصادر الفنية.

ثانياً : عينة البحث : تم اختيار نماذج عينة البحث خمسة نماذج - عمل لكل فنان ، وتم اختيار نماذج البحث بصورة قصدية لمواضيع مختلفة يقبع فيها مرتسمات الفكر الثيوصوفي .

ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد في جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث :استعمل الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج بواسطة الجانب البنائي والتشكيلي ، واستخراج التمثلات الثيوصوفيا أو لنقل المقاربات والعلاقة بين الفكر الثيوصوفي والفني ، كما يتم الاشارة إلى مفهومه ، وتوضيح الاسلوب الذي كان يقصده الفنان والخطاب أو الرسالة المضمرة خلف كل نص من خلال : وصف عام للـ(نص) الفني . واستخراج اسلوب التفرد الذي تميز به الفنان .

خامساً : تحليل نماذج العينة

انموذج (1)



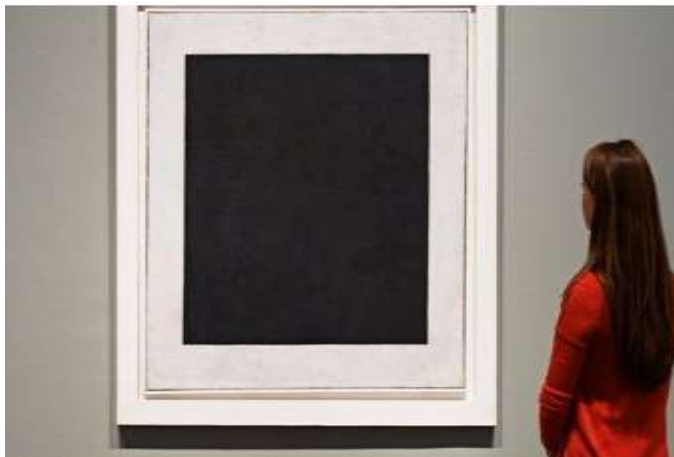
اسم العمل : ارتجال	اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي	مادة العمل: زيت على قماش	سنة الإنتاج 1911:
-----------------------	---------------------------------	--------------------------------	-------------------------

تألف النص البصري من مجموعة لونية موزعة على السطح التصويري أو سطح القماش ما بين المتضادات اللونية بطريقة يصح القول عنها أنها شكلت طابعاً روحياً بنمط تعبيرى ، وبعيداً عن العقلانية أو الآفات والارتحال من سلطة العقل نوعاً ما وهي ما سميت بالضرورة الداخلية ففي مذكراته كتب قائلاً : شيء واحد صار عندي مفهوماً إن الشيء ، أو تصور الأشياء لا مكان لها في رسومي " ولذلك سعى

إلى انتاج نصوص بصرية مجردة من الشيء المادي فقد خط مساره الفني في التجريد الى الوصول للطاقة الروحية التي يبغيها، فالمساحات اللونية الضدية أتخذت مركز النص المرئي وجوانبه بين الأزرق والأحمر والأصفر، والعفوية في ملئ المساحات كأنما يعزف على أوتار لونية تغلب مشاعر العاطفة على العقلانية في محاولة لبلوغ الحقيقة المطلقة ، وهي ما سعى لها الثيوصوفي ، لذلك نجد مرتمسات الفكر الثيوصوفي له اشتغال كبير وسطوة في النص التجريدي فـ(كاندنسكي) سعى إلى التقصي عن تمثيل العالم الخفي الروحي وراء تلك المظاهر المادية ،استعمل الفنان الخط واللون والشكل أدوات للتعبير عن الروح فقد جل اهتمامه التنقيب والبحث والتقصي عن الجوهر غير المرئي ، لقد برع في استعمال قضيتين الاولى نفسية سايكولوجية وروحية من خلال تركيبات اللون الذي اتخذ شكلاً لا موضوعياً له أهمية تعبيرية بحيث آمن بالحاجة إلى انبعاث روحي نقل من خلالها الاهتزازات والمشاعر الداخلية إذ حل بديل عن العالم المادي وتخلّى عن التشبيه وخلق لغة بصرية فنية

جديدة تكون سبيلاً نحو جديد من الفن الديني من خلال التشاكل المادي والروحي اراد الفنان من وجهة نظري ان يصل مثلما وصل الثيوصوفي ان يرسم ايقاعات بصرية موسيقية مرئية لا شكلاً جاهزاً معطى أو حتى مكرراً ولا حتى مزخرفاً ، بل هو ابتكار ينبع من ذات الفنان وما تقبع به دواخله عبر علاقات اللون والخط والحركة التي تماهت بأنفعاله الداخلي والتي اصطلح عليها مفهوم الضرورة الداخلية . يعمل الفنان (كاندنسكي) المنتج المتمرس في لغة الموسيقى على تصعيد وترحيل ما هو شئني تماثلي ، الى مقامات أقرب ما تكون الى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية المكان والتعايش مع زمن مفتوح . ف(كاندنسكي) يعنى بإنجاز نصوص بصرية كأى عاشق صوفي يصنع علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة، تلك التي تكشف عن جمالها الخالص ، فالتجريد في النص البصري لدى الفنان ، لديها طاقة كامنة التحليلية وتكتسب مدئاً وبعداً لا متناهياً وعلى الضد من الرسم الشئني او التشبيهي المنفتح على العالم الواقعي المحدود.

أنموذج (2)



اسم العمل :	اسم الفنان :	مادة العمل:	سنة الإنتاج
مربع ابيض على خلفية	كازيمير مالفيتش	زيت على قماش	1915:

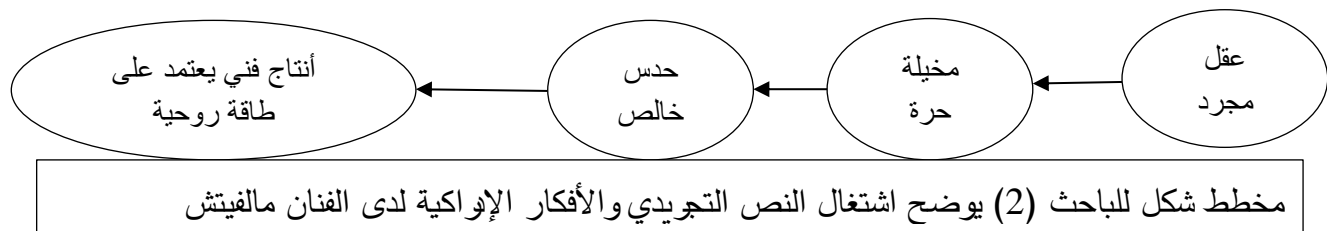
عبر المسح البصري للسطح التصويري نلاحظ مربعاً ابيضاً داخل مربع اسود، إذ سعى الفنان (مالفج أو مالفيتش) إلى التأكيد على الخطوط الهندسية، بحيث وصل للزهد في استعمال الخطوط للسبيين الأول: أن الخطوط المستقيمة تبتعد عن الواقع الحسي، وترتبط ارتباط وثيق بالحدس بأعتبار هامش الحدس مفتوح زمكانياً مما يفتح باب التأويل ، مثل الصوفي الزاهد، فهذا الفيلسوف (أفلاطون) خير دليل حين كتب على أكاديميته (لا يدخلها الا من تعلم الهندسة وفي

أحيان أخرى من لديه آلام بالهندسة) أو مقولته الأخرى التي يبغى الوصول إلى الجمال المطلق (أن الذي أقصده بالجمال لا يفهمه عامة الناس، أنا اقصد جمال الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات وأؤكد لك أنها جميلة جمال مطلق) ولدينا شواهد كثيرة لماذا سعى الفنان الى التوجه للخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية فالفيلسوف الالمانى(عمانوئيل كانت) يقول(الجمال الخالص في الشكل الخالص) بمعنى آخر أن الخطوط الهندسية تبحث في الكليات مما يجعلها معبئة بالطاقة الروحية ، ومحملة بترميز عالٍ مثل الثيوصوفي محمل بطاقة روحية ، بل هنالك مقوله للفنان نفسه يقول عن عمله هذا بما معناه أنه خلاصة طروحاته في الثيوصوفيا أي دمج الوجود بما وراء الوجود ، وأوصى عند وفاته أن يدفن العمل معه .

إنّ النص ينتمي بلا شك إلى التيار التجريدي وهنالك تواشج وتماهٍ بين طروحات الثيوصوفيا والتجريدية فالنظريات النقدية ترى أن الفن عبر التجريد يسعى إلى تمثيل هذه المستويات غير المرئية، مستخدماً اللون والشكل

كرموز لطاقاتٍ أو حالاتٍ روحية، وهنا يظهر دور الفنان كمترجم بين العوالم : هو لا يرسم الشيء كما هو، بل يسجل إحساسه الداخلي أو انطباعه أو ما يخلج بداخله ، أو يرسم حالة روحية تحاول الكشف عن حقائق أعلى، هذا ما ذهب إليه الفنان التجريدي عندما نبذ التشخيصي أي تخلص من توافقه مع العالم المادي بالاستعانة بالحدوس ، ولذلك يقال عن التجريد "استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي"⁽⁴²⁾ وعليه استبدلوا الحس بالحدس، انطلاقاً من ذلك، ويُمكن عدّ التجريد في الفن عموماً توجهاً جمالياً يستند إلى الابتعاد عن المحاكاة التسجيلية، أي المطابقة مع الشيء المباشر للواقع التماثلي كما في المدارس الواقعية لكونها لا يعول عليها، وبوصفها تمثيلاً سطحياً ساذجاً يبتعد عن الجوهر ، ليتحول اهتمام الفنان ومنتج النص البصري نحو استكشاف البُعد الجوهري العميق للأشياء أي البنية العميقة وليست القشرية الظاهرية، والسعي إلى كشف حقيقتها الكامنة خلف مظاهرها المادية والحسية، بما يمنح النص الفني البصري طابعاً فكرياً وتأملياً يتجاوز حدود التمثيل الظاهري وكذلك الفنان المسلم هو الآخر نبذ التشخيصي.

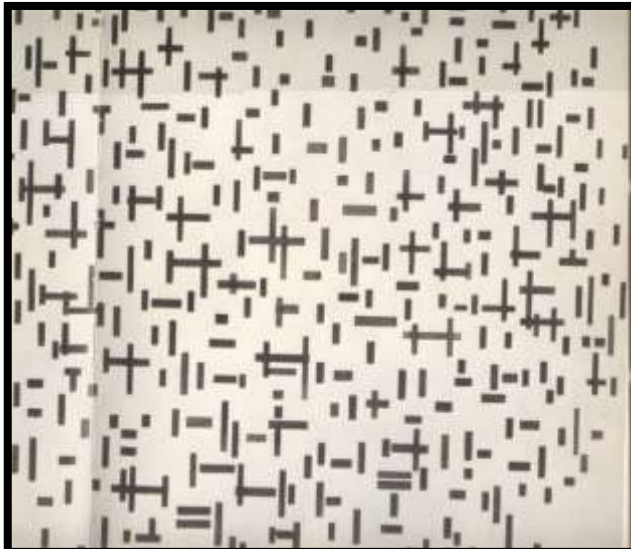
حتى لا نبتعد عن مسار الفنان نعود إليه اتجه (مالفيتش) إلى التجريد الخالص بحيث اختزل الوجود والافكار بخطوط مستقيمة وسعى إلى استخلاص الإحساس الصافي والكشف عن الجوهر الحقيقي الذي استعان بآلية حدسية عقلية دعتة الى اعتماد البناء الهندسي للأشكال، مؤكداً الشكل الخالص للمربع أو استعمال اللون النقي أو النقشف اللوني استبعد الألوان المتممة ، كطريق للوصول الى عالم مثالي لامتناه بحيث اكتفى بالألوان الاحادية . من ثم الالتجاء إلى الحدس الخالص لدى الفنان هو عصارة منقاة من قوى الوعي واللاوعي في تقصيصها المباشر للمطلق .هناك مقاربات بين الثيوصوفي والفنان التجريدي لا بد من ذكرها اكد الثيوصوفي على مبدأ المعرفة الباطنية وهذا ما نتلمسه عن الفنان التجريدي ، العامل المشترك بين الاثنين هو تفعيل طاقة الحدس فالمعرفة عند الثيوصوفي لا تعول على الحواس ولا تترك ايضاً بالحس وهذا بالضرورة موجود هو الآخر بقوة عند الفنان التجريدي افكارهم قريبة من المفهوم الأفلاطوني بما يتعلق بالإشراق وهذا الأخير موجود بل تتلاقى طروحات التجريدين مع افكار (افلاطون) لاحظ المخطط (2).



يقول الفنان (أنه ليس مربع اجوف)، ويمثل روح اللا موضوعية لديه، ولكن نظرنا لخلاصة الأثر في التضاد ما بين الاسود والابيض كأعلى قيمة لحقيقة النص البصري ، كقيمة للأسود تناقض من الابيض في أعلى درجاتها، ممكن احوالها لمفاهيم الزهد والتجلي والنور والظلمة، والوجود والعدم كثنائيات عاملة في الذهن، وهنا تلتقي مع طروحات الفيثاغوريين في تجانس المتناقضات.

إنَّ الروحية الدينية التي اسهمت في بلورة افكار وطروحات الفنان (مالفيتش) الجمالية هذه نجد صدى لها في هذا النص . لقد سعى الفنان الى الاقتراب من الحقيقة العلوية التجريد بوصفه مثالاً سورياً، يتخذ في افنائه لصفات الاشياء معبراً الى اللامرئي والمجهول، والمطلق بوصفه حقيقة علوية يصعب ادراكها بطرق الاثبات والواقع الموضوعي، يتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريداً لبلوغ حالة تقترب من الروحية الثيوصوفية.

أنموذج رقم (3)



سنة الإنتاج 1917:	مادة العمل: زيت على قماش	اسم الفنان : بيت موندريان	اسم العمل : تكوين بالخطوط (بالأبيض)
----------------------	-----------------------------	------------------------------	---

عبر المسح العياني نشاهد مجموعة من الخطوط المتعامدة افقية وعمودية وكأنها تبدو صليب ، وتارة تبدو أشكال هندسية (مستطيلة- ومربعة) بشكل مصغر موزعة على سطح القماش. لقد أصبحت ذات الفنان ذات حرة عارفة، كما أخذت الأشكال تحمل دلالات روحية إذ سعى اختزال وتبسيط الاشكال بل امتد الزهد حتى في الالوان إذ اقتصر على الالوان الحيادية .

أتجه (موندريان) باتجاه الفكر الثيوصوفي ، فانتقل بالتدرج من الشكلي الى المضموني وإلى المطلق الذي تتلائم طروحاته مع طروحات الفكر الافلاطوني ،

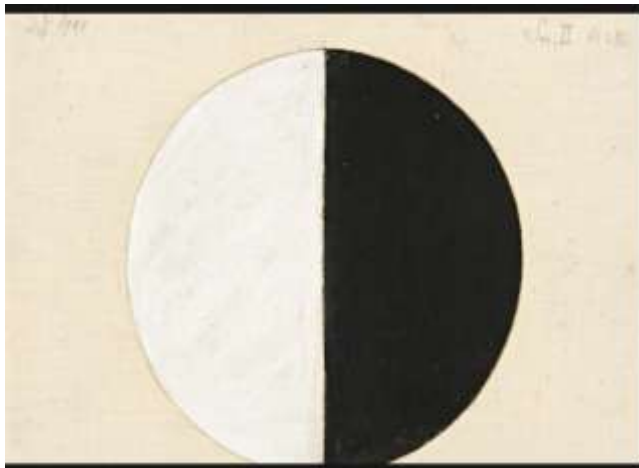
أن مضمون الأشكال تعطي للمتلقي مجالاً للتأويل، لأنَّ الدلالات فيه (هندسية) منفتحة على الزمكان، فالعلامة هنا تثبت وترسل إحياءاتها خارج حدود الزمكان، لأنها ترتبط بالأسس الرياضية ، وتحقق القيمة الكاملة المرتبطة بمفهوم ال(تعامد) من خلال علاقة الخط الأفقي بالخط العمودي، من ثم تعطي ثراء وطاقة روحية لأن المعنى فيه أنتاج مقولات مستقلة وبعيدة عن الحس والعين. لقد أختزال (موندريان) الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بها ، سعياً الى دلالة جمالية مطلقة للشكل المجرد التي يحملها النسق اللوني ذات التباين ما بين (الأسود- الأبيض) أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية كما قلنا انفاً ، أن تجربة (موندريان) في التجريد الهدف منها الوصول إلى الجوهر من خلال الشكل المجرد الهندسي ، عندما انتهج التجريد الرياضي الصارم في الشكل الفني وبناءه فنياً ، معتمداً على الخط المستقيم لما يمثله من حالة نقاء خالصة في استقامته المطلقة، واستنفار الجمال الخالص الكامن فيه إذ أنه جمال في ذاته ولذاته.

بتقدير الباحث هنالك تماهٍ وتشاكل بين مرتسمات الفكر الثيوصوفي وطروحات الفنان (موندريان) البصرية الفنية، إذ عمد على أختزال كل الخطوط الهندسية في حالة من الاتصال من قوى الكون الفعالة ، فالخطوط العمودية وهو باب من أبواب التأويل توحى أو تشير إلى حركة الكون والخطوط العرضية توحى إلى حركة

الارض ، أي بمعنى آخر دمج الوجود بما وراء الوجود ، من ثم يكون الشكل هنا مفتوحاً على مضامين كونية ومطلقة ، بالنتيجة أن تقاطع الخطوط العمودية والافقية تعبر بالضرورة عن قضية السمو بالمدرجات نحو المطلق من دون شك .

حاول (موندريان) تجسيد نظام كوني من خلال الخط واللون والتناغم الكوني بأعتبار كونه عضواً في جمعية ثيوصوفية ودونَ وكتب أن (هدف الفن الوصول إلى الجوهر) حيث امتازت نصوصه البصرية بالبساطة والأختزال الشديد مثل المتصوف حيث صارت أو أضحت الأشكال مجرد مستطيلات أو مربعات كما اختزل وكثف اللون في كل نصوصه إلى الألوان الاساسية والحيادية وهذه لا يختلف عليها أثنان، إذ أرتبطت افكار الفنان مع الثيوصوفي ذا كانت متشابهة وغدت الأعمال أو النصوص البصرية الفنية ترتقي بالأشكال إلى مستوى النقاء الروحي ، وأصبحت موسيقية كونه هذه في اعمال (كاندنسكي) أما (موندريان) أكثر صرامة وقوة ، وكان جل اهتمامه على التعامد والالوان الأساسية والحيادية .

انموذج (4)



اسم العمل :	اسم الفنان :	مادة العمل:	سنة الإنتاج
السلسلة الثانية	هيلما أف كلينت	زيت على قماش	1920:

تصنف نصوص الفنانة السويدية (هيلما اف كلينت) من فنانتي التيار التجريدي، وهي رائدة بلا شك في مجال التجريد واشتغالاتها الروحية وخاصة في المجال الثيوصوفي ، وهذا لم يأتي محظ صدفة أو عبثاً بل من خلال دراستها الثيوصوفيا واعتقدت أنه يمكن تحقيق معرفة الروحية بوساطة الحدس وتجاوز مدرجات الوعي البشري بل سعت لمحاولة اكتشاف هذا الوعي وتطوره وجوانبه المختلفة ، وصفت نصوصها البصرية بمجموعة مصنفة الى السلسلة الاولى والسلسلة الثانية إذ كرست حياتها في تقصي وتتابع في قراءة

التطور البشري كما اشرنا مسبقاً ، صورت الواقع المرئي لكن بطريقتها بحدسها ودمجت بين عالم الوجود واللا وجود أي المرئي والخفي حاولت صب جل اهتمامها على فهم المعنى الكامن من خلال ممارستها الروحية على سطح القماش . في هذا البصري شكل هندسي دائري مشطور الى جزئين أو نصفين ، يأتي هذا النص المرئي ضمن نطاقها الروحاني ومشروعها الذي تبنته وأطلقت عليه (لوحات العالم الروحي) إذ انعكست قناعاتها وقراءاتها الثيوصوفية على نصوصها البصرية وافكارها وممارستها الروحية والتأملية داخل السطح التصويري .

اتجهت الفنانة (كلينت) إلى الأشكال الهندسية وهنا هي الاخرى تلتقي مع طروحات الفلاسفة (افلاطون وكانت) فكانت ينادي (الجمال الخالص بالشكل الخالص) و(افلاطون) قبله أعطى مقولته المشهورة : (الجمال الذي اقصه

لا يفهمه عامة الناس أنا اقصد جمال الخطوط والدوائر والمستطحات) وكتب على اكايميته (لا يدخلها الا من لديه المام بالهندسة) ، لأنها تبحث في الكليات لا الجزئيات وتسعى إلى المطلق . ومن جهة أخرى لدينا الفنان (براك) عندما أكد على أهمية الحدس وأضعف الحس بقوله : (أن الفكر يبني بينما الحواس تشوه) وهنا اعتمدت الفنانة على الحدس ، من ثم التجريد علاقته مباشرة بالحدس وليس بالحس ، لذا حرصت الفنانة الوصول إلى الجوهر من خلال التناظر الهندسي (الدائرة) وشطرها إلى نصفين ، وكأنه نظام كوني ، أو عالمين ، عالم الوجود ، وعالم ما وراء الوجود ، الظاهر والباطن ، المخبوء والعياني ، إذ تعد نصوصها تجسيد مرئي بصري لمبدأ الاتصال بين المجال الروحي والمجال المادي من خلال حضور الثنائيات بعده حقيقة كونية من ثم فهي طرح للفكر الثيوصوفي وهو أمر لا يقبل شك ، بحيث أن الوجود لا يقتصر ويختزل في العالم الحسي الزائل المتذبذب فحسب ، بل جسدت وعبرت عن الفكر الميتافيزيقي أيضاً الذي يحاول الولوج للبنى المخبوءة المخفية للوجود وسعي نحو تجريد روحاني وتجريب بالوقت ذاته .

أنموذج (5)

النص ينتمي إلى التجريد البنائي حيث سعى لدمج الموسيقى مع الهندسة ، أو لنقل مع التركيب الهندسي في عملية بناء ، يأتي هذا النص البصري ضمن تجارب الفنان (بول كلي) ويمكن ملاحظة النص الفني عبر مدركتنا البصرية بأن الفنان عمد إلى تقسيم السطح التصويري أو القماشية إلى مربعات متجاورة وصغيرة ، وكأنه يعزف على آلة موسيقية، إذ كان البناء الانشائي يشبه النوتات الموسيقية، ويصح القول فسيفساء لونية غنائية، وهي تذكرنا بنصوص (موندريان) الفنية مع الفارق حيث كون



اسم العمل :	اسم الفنان :	مادة العمل :	سنة الإنتاج
تناغم النباتات الشمالية	بول كلي	زيت على قماش	1927:

نظام لوني شبكي نابض بالحركة يسعى الى الطاقة الروحية وهي صفة عند الثيوصوفي ، فجعل الالوان في مربعات هندسية متغاممة (موزعة ما بين الأخضر والأحمر والأصفر والأحمر والأزرق) .

لقد عبر الفنان عن عالمه باكتشاف عالم غيبي فاتخذ من الصيغ الطفولية والاشكال الهندسية قواعدا لأسلوبه لذلك يُعد من الفنانين الذين ينسبون إلى التجريدية الغذائية وأحياناً التجريدية الموسيقية بحيث يمزج بين التجريد الهندسي والايماءات العضوية ، وعبر الاصطلاح أو التسمية التي اطلقها الفنان كعنوان للنص البصري فإنه يشير إلى ضوء الشمال البارد وثرء نباتاته لذلك استبدل الشاعرية البصرية للطبيعة إلى انشاءات هندسية عقلية بحيث حول النبات أو لنقل يعيد النباتات إلى النمط التجريدي عبر رؤيته وعقليته ، حيث سعى إلى خلق

موسيقى لونية ، واستبدال الظواهر الطبيعية بحيث جعلها تقبع مع الهندسة وتلتقي مع طروحات الثيوصوفيا عبر الزهد والتبسيط في الخطوط ، تتشاكل الهندسة والشعر والموسيقى مما خلاق أو انتج نصاً بصرياً يجمع بين الخيال والطبيعة المجردة مما اسفر عن تناغم بعدها قصيدة موسيقية غنائية تشكل ايقاعاً ونبضاً لونياً دقيقاً مما ساهم في خلق منظومة فنية متعددة القراءات بكونه نص ذو فكر ثري وكثيف وغني ومحمل بالمعاني .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

- 1- كشفت الدراسة أن النصوص الفنية التجريدية عبرت عن الجوهر بأشكال مرئية أما هدف الثيوصوفي هدفهم الوصول للروح التي تقبع خلف المادة لكن الفرق بين الثيوصوفي من خلال الطروحات الفكرية بينما الفنان التجريدي أصبحت الأفكار ملموسة كما في جميع نماذج البحث.
- 2- بينت الدراسة أن العلاقة بين الثيوصوفيا والفن لها تأثير من عدة جوانب ، منها نصوص (ماليفيتش كاندنسكي، ومونديان) تفسر رغباتهم في تطهير اللغة التشكيلية البصرية للوصول إلى جوهر روعي كما في جميع نماذج البحث.
- 3- أوضحت الدراسة أن الفنان التجريدي اتخذ مبدأ التبسيط والاختزال والزهد في التوظيف والثيوصوفي اتخذ التأمل والوحدة الكونية للوصول الى مراتب سامية كما في جميع نماذج البحث.
- 4- كشفت الدراسة أن التجريدية في بناء تكويناتها قريبة من روح الموسيقى تحقيقاً لأهدافها الجمالية للوصول إلى ما لا يمكن التوصل إليه، ففي التجريد يصبح الرسم حراً من القيود والوصايا. ومن مبدأ (العة الكافية) والعناصر البنائية في النص البصري تتمتع بقدر عالٍ من التسامي حاملة لجمال مثالي أو مطلق أمثال(ماليفيتش وكاندنسكي ومونديان) ففي التجريد يكتسب الرسم أعلى درجات التماهي مع المطلق كما في جميع نماذج البحث.
- 5- تنوعت طروحات المرئية للفنان التجريدي ولكل اتجاه معنى ، ففي نصوص الفنان (ماليفيتش) البصرية الفنية، أتجه الى دمج الوجود بما وراء الوجود، والكشف عن الحقيقة الروحية الكامنة ، لذلك ألهمت الافكار الموجودة عند الثيوصوفيين الفنان التجريدي، لأن الهدف مشترك بينهما ، بالنتيجة كانوا يبحثون وينقبون عن بعد روعي، تارة يتناغم مع الموسيقى ، وتارة أخرى يبحث في الكليات والغاية تجاوز الواقعية والمحاكاة، وفهم العوالم غير المرئية عبر الحدس والبصيرة إذ لم يعد النص البصري الفني مجرد لوحة تحاكي الواقع ، بل تعبر وتجسد الحقيقة الباطنية عبر الزهد في الخطوط والالوان (فالأصفر يشير رمزياً إلى الروحانية ، والأزرق إلى الصفاء والسمو ، والأحمر يشير إلى الطاقة والحيوية) أما الدوائر تعطي دلالة إلى الكمال والوحدة ، والمثلث إلى الروحية وتجسدت في جميع نماذج البحث.

6- اتضح للباحث أن الفنان لم يكتفِ بمجرد كونه مبدعاً بل أضحى وسيط بين عالمين المادي والروحي فهو بأعتماده على الحدوس أخذ ينقل الالهام من مستويات عليا وينقله لنا بصريا فنياً ، وهو ما تدعو إليه مرتسمات الفكر الثيوصوفي، هنا بالذات أصبح التجريد سبيل وطريقة للتوجه نحو المطلق، فهو فن اللامحدود ويعبر عن الطاقة الروحية، ويصح القول الطاقة الكونية فهو ليس شكلاً هندسياً كما يعتقد بعض دارسي الفن بل تجربة روحية تأملية كما في جميع نماذج البحث .

الاستنتاجات

1. شكل الفكر الثيوصوفي البذرة التي نقلت الفنان التجريدي من عالم المادة الى عالم العالم الروحي.
2. اتخذت النصوص التجريدية الفنية منعطفين وكلاهما فيها بذور من طروحات الفكر الثيوصوفي ، أتجاه الهندسي الصرف حيث غيبت العاطفة بإعطاء واعلاء من سلطة العقل ، إذ اعتماد على الخطوط العمودية والافقية التي فيها منحى فلسفي مثالي واعتمد على الزهد والتقشف وهذا لا يختلف عليها أثنان، وتعد تمثلات الثيوصوفيا في الرسم نمطاً آخر تفيض العاطفة والتعبير عن الرغبات الوجدانية إذ اصطلح عليها الموسيقية لكن الخطوط فيها نوع من المرونة والحرية .
3. النصوص التجريدية ذات الطابع الثيوصوفي بنيت على مبدأ أو ركيزة الاختلاف مما زاد من ذاخر الفنان في التنوع الاسلوبي إذ اتسمت بشفرات ترميزية ذات زهد وتبسيط واتخذت منهج السهل الممتنع فيها ثراء فكري والاشكال هندسية وموسيقية غنائية مختزلة .
4. هناك علاقة حميمة مع الفكر الصوفي في اعمال التجريدين كما في الموسيقى ، لأن الموسيقى تتبرئ من المعنى وهذا هو الحال مع النص التجريدي يتبرأ من المعنى بحيث بإمكانه أن يتماهى مع عمل الروح . أن العمل التجريد صنو الجوهر بينما الاعمال الواقعية هو صنو الوصف القشري وهناك فرق بين الظاهر وبين الجوهر أي هناك فرق بين الظاهر وبين الباطن وهذا يقودنا الى أن مثال الجمال بالتجريد لا نظير له في الواقع لذا علينا ان نستبدل عادتنا في التلقي حينما نتأمل نص بصري تجريدي
5. طروحات الفنانين تباينت فمنهم من حاول الولوج وخلق عالمه الروحي الذي اصطلح عليها (بالضرورة الداخلية) وعلى ضوء ذلك أصبحت التجريدية الغنائية أو الموسيقية التي التقت مع طروحات وأفكار الثيوصوفيا. أما النمط الثاني فقد أتجه الى التقريب والبحث والتجربة الدائمة عن مسار جمالي مختلف إذ ارسى قواعد التجريدية الهندسية التي اعتمدت على طروحات الفلاسفة أمثال (الفيثاغوريين وافلاطون وعمانوئيل كانت) لذلك النصوص البصرية تُظهر وعياً بأنظمة رمزية وروحية شبيهة بالتوجهات الثيوصوفيا .

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
1	مخطط يوضح مبادئ الثيوصوفيا في بنية الإنسان	الباحث	8
2	مخطط يوضح اشتغال النص التجريدي والأفكار الإدراكية لدى الفنان	الباحث	20

احالات البحث

- * تشكل هذه الفترة انطلاق النزعة التجريدية أو التيار التجريدي وتحديداً مع كتاب كاندنسكي الروحانية في الفن ، وهنا اعني المفهوم كاصطلاح نقدي وليس التجريد بشكل عام وامتازت بتنزع غزارة الاعمال
- 1- العنتابي مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 ، ص24.
- 2- الحنفي ، عبد المنعم : **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة** ، مكتبة مدبولي ، ط 3 ، القاهرة ، 2000 ، ص240.
- 3 - الرازي ، ابو بكر : **مختار الصحاح** ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983 ، ص614-615 .
- 4- الفيروز ابادي : **قاموس المحيط** ، مج 4 ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، ب ت ، ص49 .
- 5- صبحي حموي: **المنجد في اللغة العربية المعاصرة** ، دار الشروق ، بيروت ، ط2 ، 2001 ، ص106 .
- 6 - صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم - ايران ، 1985 ، ص341.
- 7 - اندريه لالاند : **موسوعة لالاند الفلسفية** ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996 ، ص101 .
- 8 - إبراهيم مذكور : **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 ، ص54.
- 9- مجموعة باحثين : **الموسوعة العربية العالمية** ، ط 2 ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، سوريا ، 1999 ، ص 28.
- 10- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 ، ص24.
- 11- الديب ، قدري محمد : **أسس الفكر الثيوصوفي الحديث في ميزان العقل والدين** ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمياط الجديدة ، 2018 ، ص 1419.
- 12- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 ، ص27.
- 13 - مراد وهبة : **القاموس الفلسفي** ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ، 2007 ، ص 231.
- 14- العنتابي ، مريم ماجد أديب: **الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث** ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 ، ص53.
- 15- خزعل الماجدي : **علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله، مؤمنون بلا حدود** ، ط 1 ، المملكة المغربية ، الرباط ، 2016 ص 465.

- 16- خزعل الماجدي : علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله، مؤمنون بلا حدود ، ط 1 ، المملكة المغربية ، الرباط ، 2016 ص 464.
- 17- رضا عبد التواب نادي: الثيوصوفية بين الفلسفة والهرمسية والغنوصية والأفلاطونية ، عدد خاص مجلة كلية الآداب، أكتوبر ٢٠٢١ ، ص 15 - 16.
- 18- العيداني ، حسين شاكر قاسم: المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة - جامعة بابل ، بابل ، 2019 ، ص 43.
- 19- عاصم عبد الامير : حداثـة التكيف ، ط 1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، 2004 ، ص 14 .
- 20- الشاروني، صبحي: المدرسة الانطباعية في الفنون الجميلة ، مجلة آفاق عربية، ١٩٧٨ ، ص 51.
- 21- سيرولا، موريس: الانطباعية، منشورات عويدات ، ت : هنري زغيب ، بيروت ، باريس، 1982، ص 7.
- 22- العيداني ، حسين شاكر قاسم: المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة - جامعة بابل ، بابل ، 2019 ، ص 42.
- 23- عاصم عبد الامير : حداثـة التكيف ، ط 1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، 2004 ، ص 13 .
- 24- العيداني ، حسين شاكر قاسم: المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 43.
- 25- محمود أمهر : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 2 ، المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 82 .
- 26- محمود أمهر : المصدر السابق نفسه ، ص 89 .
- 27- محمود أمهر : المصدر السابق نفسه ، ص 60
- 28- باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث ، ط 1 ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994، ص 114
- 29- اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخرية خليل ، ط 1 ، المديرية العامة للشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989، ص 19 .
- 30- باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث، مصدر سابق ، ص 114.
- 31- العيداني، حسين شاكر قاسم: المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 46.
- 32- العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص 47.
- 33- عز الدين أسماعيل : الفن والأنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، 1974 ، ص 175
- 34- العيداني ، حسين شاكر قاسم: مصدر سابق ، ص 50.
- 35- العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص 50.
- 36- حليم جرداق : تحولات الخط واللون :الدوافع النفسية والفكرية وراء الاتجاهات الحديثة ، بيروت، لبنان ، دار النهار ، 1975 ، ص 66 - 67.
- 37- سيرولا، موريس: الانطباعية ، مصدر سابق ، ص 11.
- 38- ريد ، هيربرت : الفن الآن ، ت: فخر الدين ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، 2001 ، ص 17
- 39- اودنيس: الصوفية والسريالية ، ط 3 بيروت ، دار الساقى ، 2010 ، ص 2.
- 40- اودنيس: الصوفية والسريالية ، المصدر السابق ، ص 29
- 41- العيداني، حسين شاكر قاسم: المصدر السابق ، ص 57.
- 42- العيداني، حسين شاكر قاسم: مصدر سابق ، ص 52.

المصادر

1. إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 .
2. اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996 .
3. اودنيس : الصوفية والسريالية ، ط 3 بيروت ، دار الساقى ، 2010 .
4. اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخرية خليل ، ط 1 ، المديرية العامة للشؤون الثقافية ، بغداد ، 198 .
5. باونيس ، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ط 1 ، ت : فخرية خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994 .
6. حليم جرداق : تحولات الخط واللون :الدوافع النفسية والفكرية وراء الاتجاهات الحديثة ، بيروت، لبنان ، دار النهار ، 1975 .
7. الحنفي ، عبد المنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، مكتبة مدبولي ، ط 3 ، القاهرة ، 2000 .
8. خزلع الماجدي : علم الأديان تاريخه ، مكوناته ، مناهجه ، أعلامه ، حاضره ، مستقبله، مؤمنون بلا حدود ، ط 1 ، المملكة المغربية ، الرباط ، 2016 .
9. الديب ، قدرى محمد : أسس الفكر الثيوصوفي الحديث في ميزان العقل والدين ، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمياط الجديدة ، 2018 .
10. الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983 .
11. رضا عبد التواب نادي: الثيوصوفية بين الفلسفة والهرمسية والغنوصية والأفلاطونية ، عدد خاص مجلة كلية الآداب، أكتوبر ٢٠٢١ .
12. ريد ، هيربرت : الفن الآن ، ت: فخر الدين ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، 2001 .
13. سيرولا، مورييس: الانطباعية، منشورات عويدات ، ت : هنري زغيب ، بيروت ، باريس ، 1982 .
14. صبحي حموي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار الشروق ، بيروت ، ط 2 ، 2001 .
15. صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم - ايران ، 1985 .
16. عاصم عبد الامير : حداثه التكيف ، ط 1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، 2004 الشاروني، صبحي: المدرسة الانطباعية في الفنون الجميلة ، مجلة آفاق عربية، ١٩٧٨ .
17. عز الدين أسماعيل : الفن والأنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، 1974 .
18. العنتابي ، مريم ماجد أديب: الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 .
19. العنتابي مريم ماجد أديب: الثيوصوفيا - دراسة لقضية الألوهية في الفكر الثيوصوفي الحديث ، مركز التأصيل للدراسات والبحوث ، ط 1، المملكة العربية السعودية ، 2015 .
20. العيداني ، حسين شاكر قاسم: المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثه ، بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة - جامعة بابل ، بابل ، 2019 .
21. الفيروز ابادي : قاموس المحيط ، مج 4 ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، ب ت .
22. مجموعة باحثين : الموسوعة العربية العالمية ، ط 2 ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، سوريا ، 1999 .
23. محمود أمهر : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 2 ، المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2009 .
24. مراد وهبة : القاموس الفلسفي ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ، 2007 .