الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت

Conceptual Dimensions of expression in the Drawing of *René Magritte*

م. انعام عيسى كاظم عجام
Lect. Inam Eesa Kadhim Ajam
جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية
٠٧٨١٣٣٢٥٧٧٠

أ.م.د هديل هادي عبد الامير
Assist. Prof. Dr. Hadeel Hadi Abdulameer
fine.hadeel.hadi@uobabylon.edu.iq
جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية
٠٧٨٣١٥٠٤٧٣٨

ملخص البحث_:

أن الخطاب الفني يعبر عن المعطيات الجمالية في فكر الإنسان إذ تتجلى أشكاله التعبيرية في منظومة بنائية تخضع لصيرورة جدلية وتستثمر طرق عدة للتعبير عن عملية التمثيل الجمالي ، ومن الممكن القول بأن التعبير ناتج عن عملية اتصال بين عناصر البناء التشكيلي للعمل الفني وما يحمله من أنفعال ويتحكم بذلك إلى نزعة ذاتية ونفسية تعزز الطبيعة الفكرية لصور التعبير ، ويمكن الإشارة إلى مدلولات هذا الفهم من خلال استعراض اهم الرواد والفنانين الذين يجمعون اسلوب التعبيرية والسريالية ومن ضمنهم الفنان البلجيكي(رينيه ماغريت) ، الذي يؤدي دوراً أساسياً وفعالية حيوية في حياة الإنسان الذي بات يعبر من خلاله عن ذاته وأفكاره وحاجاته، وتهتم استجابة الباحثتان من خلال البحث الحالي الموسوم (الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت) بدراسة نتاجات الفنان من ومعالجاته الفنية وطروحاته الجمالية لنتمكن من ملاحقة مثل هذه الرؤية والصورة الإدراكية ، وبهذا تعددت الرؤى التعبيرية بأساليب ومعالجات بنائية لابد من كشفها ، أذ أن الفنان سعى إلى التعبير عن نظام الذات والشحنات الداخلية مانحاً أياها شكلاً يتوافق مع المقولات الذهنية لإظهار صورة الواقع الداخلي، وتضمن البحث الحالي من أربعة فصول، اهتم الفصل الأول بتوضيح مشكلة البحث والتي تتحدد بالتساؤل الاتي:- **(هل هناك أبعاد مفاهيمية ودلالات تعبيرية في رسوم رينيه ماغريت ؟)** كما تتجلى أهمية البحث الحالي في كونه يفيد المهتمين بالنقد التشكيلي من خلال الاطلاع على الطروحات المفاهيمية لكل من رسوم رينيه ماغريت التعبيرية.

ويهدف البحث إلى (تعرف الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت) ، واقتصرت حدوده بتحليل نماذج للوحات فنية مرسومة بالزيت والألوان المائية والمنفذة في ألمانيا وللمدة (١٩٣٠-١٩٦٤م) باعتماد المنهج التحليلي ضمن محاولة لاستخراج الطروحات الخاصة بالبعد المفاهيمي للتعبيرية ودلالاته المتنوعة عبر الأعمال الفنية لرسوم رينيه ماغريت.أما الفصل الثاني فقد احتوى على مبحثين ، تناول المبحث الأول على: **المهاد المفاهيمي والتاريخي للتعبيرية:** فيما تناول المبحث الثاني على**(ملامح التعبير في رسوم (رينيه ماغريت)**أما الفصل الثالث فقد انطوى على تطبيقات الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت عبر اجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، تحليل عينات البحث والبالغة (٦) عينة. فيما تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ، إضافة إلى التوصيات والمقترحات ، وقد توصلت الباحثتان إلى نتائج أساسية نذكر منها :-

على مستوى التعبير بعلاقات التكوين : ظهرت الابعاد المفاهيمية من خلال التعبير في علاقات التكوين واشتغالاتها في مشاركتها لعناصر العمل الفني وما يحمله من دلالات ،اذ تحققت في الوحدة في جميع عينة البحث .

أستنتجت الباحثتان جملة من الاستنتاجات وكالاتي :- **شكل فن رينيه ماغريت طريقة مناسبة للتعبير عن الذات الانسانية تتجسد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف و التأمل في صياغة الافكار والاشكال.** كما توصي الباحثتان من خلال النتائج التي توصل اليها البحث بالآتي :- الاهتمام بدراسة الابعاد المفاهيمية في الفن عموماً وفي الفن التشكيلي والرسم بصورة خاصة ، باعتباره من وسائل الاتصال المؤثرة فكرياً ، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثتان أجراء الدراسات الآتية : الابعاد المفاهيمية والجمالية في رسوم مارك شاغال . وانتهى البحث بمجموعة من المصادر والملاحق

الكلمات المفتاحية : رينيه ماغريت ، التعبيرية ، الابعاد المفاهيمية

Abstract

The artistic discourse expresses the aesthetic data in human thought, as its expressive forms are manifested in a structural system that is subject to a dialectical process and invests several ways to express the process of aesthetic representation. To a subjective and psychological tendency that enhances the intellectual nature of images of expression, and the implications of this understanding can be indicated by reviewing the most important pioneers and artists who combine the style of expressionism and surrealism, including the Belgian artist (René Magritte), who plays a fundamental role and vital effectiveness in the life of the person through which he has become About himself, his ideas and his needs, and the response of the two researchers, through the current research tagged (Conceptual Dimensions of Expressionism in Rene Magritte's drawings), is interested in studying the artist's products from his artistic treatments and his aesthetic proposals in order to be able to pursue such a vision and a perceptual image. As the artist sought to express the system of the self and the internal charges, giving them a form consistent with the mental statements of the Showing the image of the inner reality, and the current research included four chapters. The first chapter was concerned with clarifying the research problem, which is determined by the following question: - (Are there conceptual dimensions and expressive connotations in Rene Magritte's drawings?) The importance of the current research is also evident in that it benefits those interested in plastic criticism by looking at the conceptual propositions of .each of Rene Magritte's expressive drawings

The research aims to (know the conceptual dimensions of Expressionism in Rene Magritte's drawings), and its limits were limited to the analysis of models for paintings painted in oil and watercolors and executed in Germany for the period (١٩٣٠-١٩٦٤ AD) by adopting the analytical approach in an attempt to extract proposals for the conceptual dimension of Expressionism and its various connotations through the

artworks of drawings Rene Magritte. The second chapter contained two sections. The first section dealt with: the conceptual and historical context of Expressionism, while the second topic dealt with (features of expression in the surrealist drawings of (René Magritte) and the third chapter included the applications of the conceptual dimensions of Expressionism in Rene Magritte's drawings. Through the research procedures that included the research community, the research sample, the research tool, and the analysis of the research samples, which amounted to (٦) samples, while the fourth chapter included the results and conclusions, in addition to the recommendations and suggestions, and the two researchers reached basic :results, including

١)At the level of expression with the relationships of formation: the conceptual dimensions appeared through expression in the relationships of formation and their work in their participation in the elements of .the artistic work and the connotations it carries, as it was achieved in the unit in all the research sample

The two researchers drew a number of conclusions, and my agency: - René Magritte's art constituted an appropriate way of expressing the human self, embodied through the increased ability of the artist and the recipient to interpret, compose and reflect on the formulation of ideas and forms. The researchers also recommend, through the findings of the research, the following: - Interest in studying conceptual dimensions in art in general and in plastic art and painting in particular, as it is one of the intellectually influential means of communication, and to achieve the benefit, the researchers suggest conducting the following studies: Conceptual and aesthetic dimensions in Marc Chagall's drawings. The research ended with a set of sources and appendices

Keywords: Rene Magritte, Expressionism, Conceptual Dimensions

The Two Researchers

الفصل الاول

اولا// مشكلة البحث :

أن التعبير يعد خاصية للفن ، ولانحكم عليه (الفن) بواسطة قدرته على بث البهجة والسرور ، بل بقدرته على التعبير . فالتعبير لا ينشأ من التجربة الماضية . فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة. فالفنان هو ذلك المبدع الذي ينظم الواقع عن طريق مجموعة من الوسائل الأستطيقية الخاصة ، وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير) . وليس عبقرية الفنان أن ينقل الواقع بأمانة ، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق . إن الفن لغة أو تعبير ، وفي التعبير تحوير أو تغيير ، أي أن بناء العمل الفني أنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة ، وأتحاد المبنى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ، بشرط أن توفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية وإن لاوعي الرسام التعبيري أرتبط بالتلقائية في العثور على الرموز وعلى الدلالات ذات المحتوى النفسي الداخلي ، حيث ينسحب المتلقي حتماً على أن يتعمق في فهم الرموز والدلالات ومقاصد الرسام ، كما أن فكرة اللاشعور ذات الاصل الفرويدي أدت الى التنبه بدراسة الجوانب الخفية في عمل الرسام .

ان الفنان يستلهم الحالات الجمالية ويعمل على ربطها بمكونات عمله الفني ، اي ان الفنان لا يجول في افكاره بصورة مباشرة او مقصودة ، بل ان الافكار تجسد الجانب الخفي للسمات الجمالية التي ترتبط بمكوناته وتعبر عنه . وهذا ماينعكس على تعبيرية الفنان (رينيه ماغريت) التي تأثر بالمدرسة التعبيرية والسريالية معاً وتجسدت اسلوب المدرستين في معظم اعماله الفنية. وحينما نكون بصدد فن (رينيه ماغريت) فأن انتاجه من الاعمال الفنية زاخراً بتعبير الخيال واللاوعي وهذا ما يؤدي الي اكتناز الغموض والابهام فيها بما يستعير خياله من افكار ورموز واساطير ومجازات التي تتكاتف في مضمون وشكل لوحاته التعبيرية ، لتكون عالم يشكل صيغه جديده وغير اعتياديه ومجهولة ، وهذا النمط من التعبير في اعمال (رينيه ماغريت) هي سمه تتميز اعماله ، كونها تبحث عن مرتكزات للأشكال الجميلة ، التي يعطي لها جمال منسجم مع شكل ومضمون اللوحة ، والتي يتم صياغتها وتكوين فضائها وفق خياله وافكاره ورؤيته ، ليكون موفقاً بين تعبيره كفنان ولهذا فأن(رينيه ماغريت) فنان يمزج بين ما هو فني وما هو تعبيري بخياله الواسع مشبعاً من جهة رغبته الجمالية او الذاتية ، ومن جهة اخرى يخلق عالم جديد يواجه عالم الحقيقة ليأخذ المتلقي الى عالم الخيال ، ولهذا فأننا نرى ان رينيه ماغريت يحاول ردم الهوة بين عالم اللاوعي وعالم الوعي او بين الخيال والحقيقة.. من هنا تكمن مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل التالي .(هل هناك أبعاد ودلالات للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت ؟)

ثانياً// اهمية البحث والحاجه اليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في أنه يسلط الضوء على على الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت ومديات انعكاسات هذه الأبعاد في المنجز الإنساني من خلال التوقف عند الصياغات الفنية لاعمال الفنان (رينيه ماغريت) على المستويين الشكلي والمضموني . فضلاً عن ذلك فهو يلبي الحاجات التالية:-

١- إمكانية إفادة طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة في دراستهم الأولية والمهتمين بالفن والنقد التشكيلي للتعرف على الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت التعبيرية .

٢- ان الدراسة الحالية تفتح افاق اخرى في دراسة الأبعاد المفاهيمية والجمالية لنصوص تصويرية اخرى .

ثالثاً//هدف البحث : يهدف البحث الي : تعرف الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت.

رابعاً // حدود البحث :

١- الحدود الموضوعية : دراســـة الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت في اللوحات الزيتية ، والتي تم الحصول عليها من المصادر ومن مواقع الانترنيت .

٢- الحدود المكانية :(اوروبا)

٣- الحدود الزمانية :(١٩٣٠- ١٩٦٤)

خامساً // تحديـد المصطلحات :

الابعاد / (Dimensions)

البُعد في اللغة :البُعد في (اللغة) خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتدادا بين الشيئين . وقد جعل المتكلمون إمتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم ، أو في نفسه ، صالحاً لأن يُشغله الجسم[١].و(البُعد) ضدّ القرب وقد (بَعُد) بالضم بُعدا فهو (بَعِيد) أي (مُتَباعِدٌ) و (أبعَدَه) غيره و (باعَدَه) و (بعده تبعيدا)(٢).

البعد فلسفياً واصطلاحاً: كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين ، (بعدي) مصطلح يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تنطبع به الحواس من معطيات وتكون القضية (بعدية) اذا كان المعول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية القبلية التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها.(٣). اما البعد سيكولوجياً فأبعاد الشعور هي مظاهر عملياته من شدة او ضعف ووضوح او غموض بطول او قصر. (٤) والبعد هو كل ما يكون بين نهايتين غير ملتقيتين ، والفرق بين (البُعد) بمعناه الاصطلاحي أو اللغوي وبين معناه الفلسفي هو أن (البُعد) في الفلسفة هو مسافة فرضية ، حيث لا يتحدد بالمقادير الطبيعية (الطول – الزمن – الكتلة) فهو (بعد خطي) من غير خط ، و (بعد سطحي) من غير سطح ، و (البُعدْ) يتحقق من انفصال نقطتين كان بينهما (بعداً) وهمي لم يكن بينهما خط.(٥).

البُعدْ (إجرائياً) : هو مديات نظرية مفاهيمية تتكشف من خلالها طبيعة الاساليب والمعالجات المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه مارغريت والذي يرتبط بالمعطيات التي تمنحها جمالية للعمل الفني .

تعريف المفهوم لغوياً :- مأخوذ من الفهم، وهو معرفة الشيء بالقلب، يقال: فَهِمت الشيء أي: عَقَلتَهُ. وفهَّمت فلاناً وأفهمته ، ورجل فَهِيم : سريع الفهم ، وَتَفَّهمت المعنى : اذا تَكَلَّفت فهمه(٦). وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، يُعّد (المفهوم) المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي ، وذلك لتجربة فردية أو جماعية ، كما أذا ذكرنا (الأم) فانها تشير في ذهن الفرد عادة فكرتي (الشفقة والحنان)(٧).

المفهوم اصطلاحاً: يطلق ويراد به عند المناطقة : الصورة الذهنية ، سواء وضع بإزائها الالفاظ أم لا ، كما أن المعنى هو الصورة الذهنية ، من حيث وُضِعَ بإزائها الالفاظ(٨). يقول" بركسون " : " المفاهيم ليست على الإطلاق صوراً ، ولكنها رموزاً "هو مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين، أو في أذهان معظم الأفراد في أحد الجماعات، ويسمى بالمفهوم الذاتي(٩) .

الأبعاد المفاهيمية إجرائيا : مديات معرفية نظرية تشمل جملة من الطروحات والقيم والأفكار والمبادئ والصور الذهنية التي تتصل اتصالا وثيقاً بموضوعة رسوم رينيه مارغريت.

التعبير(Expression)

- لغةً :

ورد التعبير في المعجم الوسيط بمعنى : (عبر) عما في نفسه وعن فلان : أعرب وبين في الكلام (عبر) الرؤيا : فسرها وبابه كتب و(عبرها) أيضا (تعبيراً) و(عبر) عن فلان أيضا أذا تكلم عنه واللسان يعبر عما في الضمير (١٠)

- اصطلاحاً :

التعبير عند (صليبا) هو : عملية الإعراب عن شيء بإشارة أو لفظ أو صورة أو نموذج ، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني ، والصور تعبر عن الأشياء ، وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي اخذ منه.(١١).

التعبير (إجرائياً) : هو البحث عن السمات المهيمنة الاساسية المتحكمة في النماذج ، فيصبح نظام التعبير انعكاس لأنظمة العلاقات التي ترتبط بشكل جدلي وتحفز أحداها الأخرى على فك شفرات الرموز الفنية التشكيلية.

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول : المهاد المفاهيمي والتاريخي للتعبيرية:

ما من فعل أو إداء إلا ويراد به التعبير عن حدث ما، والتعبير عموماً مفردة لصيقة بالفن وكل مضامين الرسم واشكاله منذ فن الكهوف مروراً بالمدارس الفنية وصولاً الى الاختزال والتجريد، فرسام الكهوف عندما كان يخفي رسوماته في عمق معين على جدران الكهف بعضها فوق بعض" عمل يقصد به وانتقائية عالية وليس بشكل عابث"(١٢) محاولاً بذلك التعبير عن رغبته باستباق نتيجة يتمناها متخذاً من الفن أداة سحرية من خلال الاعتقاد بأن " كل ما يصيب صورة الشيء يصيب الشيء نفسه لأنها نسخة عنه ومترابطة معه" .(١٣)

فقد ساعدت مخيلة (الرسام) (الصياد) إلى تأسيس منظومة فكرية تألقت بانبثاق عصر الزراعة والمجتمعات المتحضرة فكانت نقلة اقتصادية كبيرة بفعل مجتمعها ووعي انسانها وافكاره الروحية ليكون الفن جزءاً من إبداعات الانسان لبلوغ فهم أعمق للواقع الذي لم ينظر اليه على انه حاله مستقرة بل هو ضرب من المواجهة تحتاج الى نوع من التحايل واقناع النفس بالصيغ والممارسات السحرية وزخم كبير من الطقوس والشعائر الدينية، موجداً من خلال الفن عالماً يتوق اليه او ايجاد نقطة التقاء لما هو مادي محسوس وما هو غيبي روحي إذ أصبحت مهمة الفن" أن يحاول بلوغ فكرة الاشياء ومفهومها الجوهري الباطن"(١٤) ولما كان بلوغ الفكرة والمفهوم الجوهري لا يعتمدان على ما هو مرئي وما متفق عليه في العقل الجمعي، إذاً لا بُدّ ان يكون لعقل المنتج الصورة النهائية لتشكيل العمل الفني مما أسس للاعتقاد إن العمل الفني يقوم على التقاء ثلاثة مصوغات: عالم الواقع المرئي الذي منه ينطلق ومنه يستعير مواده مهما يمكن التبدل الذي يفسرها عليه، وعالم الصيغة أي الضرورات التي تفرضها المادة التي يصنع منها العمل والطريقة التي يصنع بها، وعالم الخواطر والمشاعر التي تدفع وتطبع الفنان الذي يريد تجسيدها .

أن الابداع اعتمد على تجاوز الفنان للصورة البصرية معتمداً على مخيلته لإيجاد حدث جديد باندماج المنجز البصري مع الصورة الذهنية، وهنا تكمن اهم المميزات المؤسسة للتعبيرية، فالفنان لا يظهر ما يدركه بصرياً وانما يقوم بخلق واقع جديد هو يعتقده تم تشفيره روحياً فكانت ارادة الخلق " هي تعبير المتضايف لعلاقة الفنان بالعالم المحيط به "(١٥) والتعبيرية كمصطلح مرتبط بالفنون البصرية التي ظهرت بـ(المانيا) في (نيسان ١٩١١) عند اقامة المعرض الثاني والعشرين لجماعة (برلين) الانفصالية نتيجة التأثيرات البيئية الكثيرة، مثل (ثورة رامبو في اوربا) والضجة التي اثارها الفيلسوف(نيتشه) عن انهيار الاخلاق وتنبؤه بالعدمية واكتشاف العالم (داروين) لقوانين التطور والعالم النفسي (فرويد) للوعي الباطن او اللاشعور ، فهي " تجنح نحو الواقعية وتميل بعنف نحو الناحية الاجتماعية " (١٦).

ففي بداية القرن العشرين حيث الرخاء الاقتصادي والتقدم العلمي والصناعي الكبير، وتضخم النزاعات القومية والوطنية، وغزو الاستعمار للشعوب ونهبه الثروات كلها جعلت التعبيرية تحس بالكذبة الكبيرة المتمثلة بأحلام التقدم والرخاء، وارادت ان تكشف القناع عن الطمأنينة الكاذبة " فرفعت صوتها بالسخط على مجتمع التجار النفعيين وآلهة المال وعبيده ، والغضب من الظلم الاجتماعي والاضطهاد والبؤس والبطاله والحرب".(١٧) هذه الضغوط هي التي جعلت من الفنان اتجاها بين البيئة بأشكالها والدوافع الداخلية له " فلا يمكن ان يكون

فعل تعبيري دون مصدر خارجي (مثير) يؤدي الى تحقيق انفعال داخلي (ذاتي) لدى الانسان المنفعل. فلتحقيق الانفعال لا بد من مادة او شكل او موضوع يثير، ولا بُدّ من امكانية ادراكية ترتبط بحياة الفرد وبيئته".(١٨)

والتعبيريون كجيل جديد غاضب سأموا جمود الطبيعيين وعداوتهم للخيال والشاعرية، فهم اصحاب ثورة سياسية واجتماعية ضد الدين واحتكار النزاعات القومية وتحطيم القيم القديمة ، جمعهم كرههم لحياة الآلة "وكان ملهمهم الاكبر (نيتشه)(*) الذي زلزل العصر وهز القرن العشرين بأسره ، وسلط على المجتمع والدين والاخلاق والفلسفة التقليدية والمذهبية ، نيران حكمته الباهرة الطيبة الجسور" فتعزز الايمان بإنسانية جديدة هدفها تحطيم كل اشكال البيئة الفنية السياسية والاجتماعية التي ادت الى الحرب الكونية الاولى وما خلفته من فزع مميت وصمت يشبه صمت القبور حتى اصبحت الدنيا كلها تصرخ بالمحنة التي تمر بها ، وتعبر عن الانسان " وتلمس منه الروح والجسد، والنفس والحس في وقت واحد وحاولوا التغلغل الى الاعماق الذهنية في الانسان بكل ما يختلج فيها من ظلال واسرار واحساسات مبهمة وفضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام "(١٩) وهكذا تتكرر البيئة بلباسها التكنولوجي الحديث بآلات الحرب والدمار لتشابه بذلك الظواهر الطبيعية التي طالما كانت ضاغطاً حقيقياً على الانسان فكان التوافق البدائي والانبهار الروحي وتيه الانسان في عوالم الغيب وادراكه بان الحقيقة لا تكمن في المادة وان ثمة عوالم اخرى لا بد من ايجاد جسور للوصول اليها، فكان حرياً بان تكون التعبيرية هي سيرورة الجدل ما بين الواقع المدرك والآخر المغيب " حين يكون العمل معبراً بالنسبة الينا (تبعث فيه الحياة) ويصبح مشحوناً بأثارة تخيلية اذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة "(٢٠) وهنا مبتغى الثورة على التجسيم عند التعبيريين الذين جمعهم هدف واحد بداية القرن العشرين ، أن يضعوا على القماش ما يختلج في اعماقهم من احاسيس رؤى روحية ، وهم لذلك عمدوا الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة الروح بالتعبير عن احاسيسهم تلك اكثر من ان ينصاعوا الى ما تفرضه الرؤية البصرية عليهم وحسب " التفرقة الهامه التي قام بها كاندنسكي بين ثلاثة مصادر لإيحاء وهي:الانطباع المباشر والتعبير الآني والتعبير الذي يتكون ببطء"(٢١) فتركز هدف الفن التعبيري في التجسيد الموضوعي الخارجي للتجربة النفسية المجردة ، عن طريق توسيع ابعادها ، والقاء اضواء جديدة عليها كي تكشف عن الاشياء التي يخفيها الناس او التي لا يستطيعون رؤيتها فجسدت جوهر الاشياء دون الاهتمام بظاهرها ولذلك هي لا تعترف بأن هناك تشابهاً بين الظاهر والباطن.

لقد ارتبطت التعبيرية بالأعمال الفنية التي تتصف بنزوع ذاتي باستثمار اللون والشكل على اساس العنفوان الداخلية للروح، وحسب رأي(باونيس) ليس من السهل الداخلي تعريفها إلا في حدود علاقتها السلبية بالانطباعية" (٢٢) . بمعنى آخر ان التعبيرية قد عولت كثيراً على اطلاق المشاعر الإنسانية اللاهبة، فهي في الطبيعة التي ينتهي اليها الانموذج الفني المصور، فيما اكتشفت الانطباعية بتسجيل الانطباعات الخاطفة دون تمحيص عاطفي. لقد كان الاهتمام بالحالات والاوضاع النفسية هو جلّ ما ركزت عليه لوحات التعبيريين بين الذين انغمروا في وصف وتصوير عوالم عصيه على الادراك وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة، والوان متأثرة، واشكال يجري تشويهها عمداً .(٢٣) وفي هذا انما غيب التعبيريون سلطة العقل في توجيه ارادة الرسام ، فالموضوعات المقترحة والاشكال الثائرة تدفق بفعل النوازع الداخلية دون الاصغاء الى فكرة تسجيل الموضوعات كما تبدو في الخارج التي تتحكم فيها القوانين عادة. فحينما اسدلت التعبيرية الستار على الحقيقة المنظورة، وبدأت تصور عن طريق العاطفة واللاوعي، والذهن المجرد ما لا تراه العين ، استطاعت ان تعبر عن المشاعر بالأشكال الشيئية، واصبح اللون في التعبير هو المقصود في الصورة ، وليس الشيء ذاته" (٢٤)

إن تطور علاقة الإنسان بذاته سيما مع تطور معاني وتطبيقات الحرية بمفهومها الشخصي والاجتماعي المحيط دفع الفنان للتعبير عن ذاتيته أو كيانه و عدم عدّه قيمة مطلقة تدفع به الى الاتجاه والانغماس في اشكاله ووجدانياته، وهذا ما دعى (فرانز مارك) الى الكتابة قبل وفاته:(سيأتي يوم على الاوربيين يحسون فيه بالألم لفقدان حياتهم شكلها، وهم عند ذاك سوف لا يبحثون عن (الشكل) الجديد في الماضي، ولن يبحثوا عنه كذلك في الخارج في مجال الطبيعة بل سيستخرجون الشكل الجديد من الباطن، وفقاً لمعارفهم الحديثة.(٢٥) وهذا ما حدث فعلاً عندما جاءت التعبيرية "صرخة ذعر ذاتية اما تغلغل العلوم الوضعية و التكنولوجية، فالتعبيرية نزعة معادية للتعقل".(٢٦) الذي يقف امام حرية الذات التعبيرية المنفصلة بوجدانها،وهي لم تتقوقع داخل الذات كما فعل الرومانسيون بل اعلنت تمردها على الواقع بالمعرفة والحركة وبعمق العاطفة وطاقتها المتفجرة.ولأن الفن ذاتي فالتعبيرية ليست اسلوباً واحدا بل هي عدة اساليب فقد كانت اشكال(اميل نولده) خشنة متوحشة وغامضة ومفجعة، وكانت لمسات فرشاته عريضة كثيفة اللون وخلف هذا كله ذات عاطفية، وقلبُ جياشُ بالمشاعر كما في شكل(١).

وكذلك كانت اعمال الفنان (كوكوشا) شكل(٢) ناصعة الالوان، فيحرك (كوكوشا) فرشاته بيد قوية ماهرة لكي يعنى بالتكوين على طريقة تعقل الفنان (ماتيس).

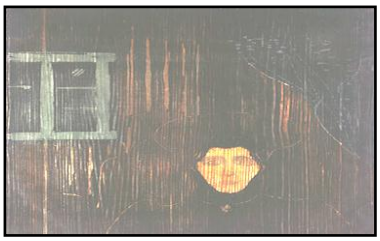
شكل (١)

شكل (٢)

وترى الباحثتان ان مهما اختلفت الاساليب فأن الذات التعبيرية تحاول ان تواجه عالماً مادياً تصبح ذات الانسانية فيه ليست الا رقماً من الارقام أو شكلاً في آلة فارغة من العواطف في نظام يؤمن بالعلاقات الاقتصادية، الذي اغرق الانسان في غربة روحية، لدى تحرك الفن في آليات تعبيرية تمركز الذات حول الوجدان لإيجاد تعبيرها الشكلي معتمداً اللون (التعبيري)، فجعلوا المظاهر والاشكال الخارجية مقتلاً لإلهاماتهم، وصوّروا الانسان بطريقة مختلفة لاهتمامهم المفرط بها. اضافة لذلك كان لعمل التعبيريين نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية، وعاطفية او غالباً ما تكون مؤلمة، واكثر من هذا يكاد التعميم يكون مستحيلاً، فقد كان بعضهم في عجلة كي يعروا انفسهم ويكتشفوا كوامنها فأهملوا بذلك تقنيتهم. أما الاخرون فلم يضحوا مطلقاً بجمالية رسومهم، بينما بقي بعضهم مخلصاً لمبدأ توزيع الظل والضوء في الصورة المندمجة والفضاء المألوف، وقام بعض آخر بالألوان النقية واخرون قد اظهروا تأثيراً بالتكعيبية.

أن جمالية اشكال التعبيرية نشأت في(المانيا) حتى وصفت التعبيرية بانها ظاهرة المانية خاصة وسمة ثابتة واساسية في الروح الالمانية، الا ان التعبيرية في الواقع لم تظهر اولاً في المانيا، فقد كان من بين رساميها الاوائل من الفنانين المحدثين الهولندي (فان كوخ) الذي تحدث عن قوة اللون التي تستفيض بداخله وفهمه عن تحول الفن الى الذات ، وبأن الرسم سيصبح اكثر واكثر غموضاً كالموسيقى، فاللون "عنده مايوحي بالانفعال النفسي الحاد" .(٢٧) فعد الفنان(فان كوخ) الرائد التعبيري الاول اذ نضج اسلوبه المتأخر بعد الانطباعية متحرراً الى انبعاث ونضج التعبيرية مع رمزية (كوكان) والبلجيكي(جيمس انسور) شكل(٣)، والنرويجي (ادفار مونخ) كما في (شكل ٤) يشارك (فان كوخ) في ارساء التعبيرية وتأثيرها المباشر في الفن الالماني.

شكل (٣)



شكل (٤)

وهو الاكثر اعتزالاً وميلاً الى التأمل الباطني واعماله تعبر في تقنياتها و موضوعاتها (الجنس الدين – الموت) عن ألم نفسي عميق وشعور بالهواجس، وعن تمسك بحس باطني غريب وبرؤى او تخيلات تثير القلق و الانقباض.(٢٨) ويؤكد (ريد) بأنه انقذ الفن الالماني من التابعية والعبودية لمدرسة ما بعد الانطباعي، لقد عاد الى طريقة في التعبير اكثر اتساق مع السجية النوردية، ولقد شعر في المانيا بالحرية ليتطور في جو ودود، فبلور بعد مدة قصيرة في جماعة عرفت باسم (الجسر) أعلنت ان (مونخ) استاذُ لها تظهر اعماله المبكرة انشغالاً بالقيم الدرامية وعناوين مثل الطفل المريض، الام الميتة ، تشير بقوة الى ميزتها العامة .(٢٩) ففي لوحاته " نشعر بالاسى والرعب من خلال

المساحات الشاسعة من الارض الخالية التي تهب فيها الرياح و تتردد في جنباتها صرخة العدم ".(٣٠) فقد كان له الأثر الفاعل في التعبيرية الالمانية حيث اقتفت نسيج خطوطه بسطوح لونية حادة بابتعاده عن التدرج اللوني ليعبر عن القيم الانسانية، اما البلجيكي(جيمس انسور) الذي تجسدت اعماله بأقنعتها وهياكلها العظمية شكل (٥)،رؤية مأساوية هزيلة "أذا روعي أن القناع استخدم في المراسيم الجنائزية وأن الهياكل العظمية تثير الضحك الى جوار المهرجين في مواكب الكرنفال، فأننا نفهم الى أي حدّ ينجح (انسور) في الربط بين الهياكل والاقنعة في افراغ الحياة من معقوليتها وذلك في معادلة رائعة جمعت بين جلال الموت ورهبته وبين سخرية القناع و اثارته للضحك، جمعت بين الهول الكبير والعبث الصغير. وتثير تلك المعادلة في النفس احساساً متضارباً ممزقاً، فمن ناحية نحسّ ازائها بان القناع وهو من جهة النظر الخارجية اشد ما يحمل على الضحك، ومن ناحية اخرى انما يخفي في طياته رعباً مفرطاً، نحس بأن الموت يضحي شيئاً مضحكاً في خضم هذه الاقنعة المزركشة "لقد اعتمدت الدراما المنبعثة من تناقضات السطح والجوهر "الوجع والقناع، بين الحياة والموت بين الجموع الطاغية والفرد الاعزل، بين التهريج الخارجي والداخل المتأرجح بالأسى والتعاسة والهلع ".(٣١)

ان المعرضين اللذين اقامهما الفنانان (فان كوخ –١٩٠١) و(كوكان– ١٩٠٣) كان لهما الاثر الفاعل على مجموعة من الشبان ليفرد صالون الخريف في السنة التالية معرضاً كان يقام في باريس لعرض اعمال الفنانيين قاعة خاصة لأعمال هؤلاء الشباب وقد بلغت جرأتهم في استخدام الالوان والتعبير بها ان أطلق احد النقاد على هذه القاعة (قفص الوحوش) وفي العام التالي(١٩٠٥) تشكلت المجموعة الفنية (جماعة الجسر) " وكان اول ظهور فني لهم عام (١٩٠٦) في صالة تعود الى احد صناع المصابيح في(لوبتو) وهي احد ضواحي مدينة (دريسدن) ، و انطلاقاً من عام (١٩٠٧) صارت معارض(الجسر) تقام في صالة(اميل ريختر)بـ(دريسدن)، وبحلول عام (١٩١٠) شملت معارضها مواقع مهمة في مدن المانية رئيسة مثل (هامبورغ و فرانكفورت ولايبزغ و هانوفر)، ثم ما لبثت مجموعة (الجسر) نفسها ان انحلت رسمياً عام (١٩١٣) ".(٣٢) وهكذا اغتنت التعبيرية في مشروعها وعبرت في الاعمال المنجزة عن محض رؤية شخصية ورغم ان اساليبهم كانت متقاربة الا انها متميزة بخصوصية كل فنان.

ان استمرار التجريب في مخالفة ماهو متبع آنذاك والمغامرة في اللون والمنظور والشكل هيأ لهم استكمال اسس رؤية فنية جديدة ادت الى انشاء جماعة جديدة سميت بـ (جماعة الفارس الازرق) " وهي ذات طابع رومانسي والمتعارضة نسبياً مع تعبيرية الالمان الشماليين (جماعة الجسر)، كما تدعي إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية فهي تختلف عنهم في نزعتها الفلسفية ونظرتها الشمولية ، فمدار البحث عندها ليس الفرد عضواً في المجتمع بلا علاقاته بأدق اسرار الطبيعة ليس الا " . (٣٣)

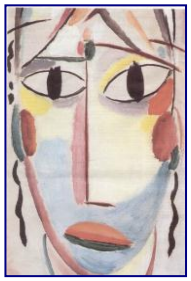
أن انضمام الجماعة تحت غطاء مفاهيمي واحد يتمحور في الاستمالة نحو احراز اكبر قدر ممكن من العواطف دون ان يسمحوا للمشاهد الخارجية ان تقف حائلاً دون تدفقها. واذا ما عرفنا ان التعبيرية لم تقف عند حدود جغرافية بعينها، فان مظاهر الوعي لبنية العمل الفني قد تفاوتت تبعاً لحيثيات الرؤية الفنية لدى فنانيها وهذا جلي في الخصائص التي يتمتع بها الفنان في الشمال او الجنوب او اواسط المانيا، وبكل الاحوال "ان ملامح التعبيرية تفجرت بجهاد الفرسان جهاداً عظيماً في سبيل تنمية الحركة التي بداها جماعة الجسر".(٣٤) فغايروا الانطباعية عبر ايلاء الرسم حرية تتناسب مع النوازع الإنسانية ، وهو ما ارتد على صياغة الشكل الذي اتخذ حضوراً جوهرياً بعيداً عن منطق المماثلة للمشاهد الخارجية ، فقد كان الشكل عند هؤلاء الجماعة يشيد خارج اسوار المنطق مع الطبيعة الداخلية لفعل الرسم ، والانسانية حسب نظرية كاندنسكي للتعبيرية: انها مرتبطة بالنفسية البشرية عموماً وليس بصفات او جنس خاص "(٣٥) وفوق ذلك اصبح اكثر تجسيداً لإسقاطات وجدانية مطلقة وهو ما جعل رسوماتهم بمثابة معدل بصري يصور الحقيقة الداخلية للنفس البشرية، لقد كان (كاندنسكي) منظر الجماعة وله بحث في الفن (الروحي في الفن) وهو احد بحوث التعبيرية المبكرة واحد مقترحاتها الفلسفية واهم مراحله الفنية بين(١٩١٠– ١٩٢٠) المرحلة الدرامية في الخطوط واللون "تميزت بالوان نشطة ساطعة وبخطوط اتسمت بالعنف والفوضى، ولكن تلك الفوضى لم تكن فوضى لا ضابط لها . بل كانت تنطوي على روابط انسجام خفية تستجيب الى مطالب روحية دفينة، أو بعبارة أخرى لم تكن لوحاته تلك مجرد انفجارات ذاتية بل محاولات للتعبير عن القوى الكونية التي تتجاوز قوى الفرد. (٣٦) حتى تم اعتبار (كاندنسكي) بأنه "اقترح ان الشكل واللون يكونان في ذاتهما عناصر اللغة الكافية للتعبير عن الانفعال تماماً مثلما يفعل الصوت الموسيقي(بالروح)".(٣٧) ويؤكد كاندنسكي "على الفنان ان يحرر نفسه من الموضوع ، لأن هذا الاخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها ".(٣٨) وهذا ما تبنته

التعبيرية التجريدية فيما بعد والفن الحركي في(امريكا) لقد كانت التعبيرية التجريدية تسير بعد عام (١٩١٣) باتجاهين الاول منهما يمثله الروسي(كاندنسكي) في(المانيا) ، و(ديلوني) في(فرنسا) مستخدماً ديناميكية اللون. (٣٩) وبلا شك أن تأثير(كاندنسكي) كان الاكثر والاقوى على التعبيرية التجريدية التي تتخذ من "التعبير الذي ينبع من اللاشعور الشخصي ويبقى ذاتياً في طابعه كلياً".(٤٠) حتى مرحلته الاخيرة حين انظم مع (فايننغر وكلي) الى الهيأة التدريسية في(الباوهاوس) حتى اغلاقها عام(١٩٣٣) بأمر (هتلر).

واما (اوغست ماك) فقد كان مندفعاً لامبالياً للحياة على الرغم من كونه عضواً في مجموعة (الفارس الازرق) "عدّ المساعي الغيبية (الميتافيزيقية) في الفن هدراً للوقت ، وشارك زملائه في المجموعة في الايمان بأن للون قيمة روحية، لكن في مدى ما يقدمه من عون لإدراكاته الحسية للطبيعة حسب وقد حقق اسلوب ماك الناضج، وهو تركيبه من التكعيبية والوحوشية زادتها ثراء استجابته المرهفة للطبيعة ".(٤١) وبذلك خالفه (مارك) الذي اتجه "نحو رسم الحيوانات فاتخذها مسرحاً لإسقاطاته ومبتعداً عن الانسان وهي نظرة بدائية نحو الطبيعة ايضاً ويميل نحو التكعيبية ايضاً وجوالينسكي شكل(٦) الذي تأثر برسوم الاطفال وقوة اللون البدائي بعد ان تجاوز الرسم الواقعي الذي درسه في موسكو على يد ايليا ريبين عام ١٨٨٩" . (٤٢)

وعلى الرغم من ذلك فالموضوعية الجديدة لم تكن لولا التعبيرية اصلاً واتخاذ مبادئها منطلقاً للانحراف الموضوعي في نقد المجتمع فهي " لم تكن الا رجوعاً قوياً للطريقة الواقعية. ومع أن هؤلاء الفنانين كانوا يستعملون نفس الخطوط والالوان الخاصة بالتعبيريين الا انهم اختلفوا عنهم في ان لهم هدفاً معيناً في الالتزام كان يخدم الفن فكرة معينة فليس هدف الفن الجمال بل ان هناك اغراضاً فكرية واجتماعية اكثر في الجمال ذاته ". (٤٣)

ومن بين الفنانين التعبيريين النمساويين (غوستاف كلمت ١٨٦٤ – ١٩١٩) الذي عالج المواضيع الانسانية بروح زخرفية و (ايجون شيلي ١٨٩٠–١٩١٨) الذي تتلمذ على يد (غوستاف) الذي تمايز اسلوبه عن استاذه بترك الفراغ بين الاوان وخطوط متقطعة والاكثر شهرة بين زملائه النمساويين هو الفنان (اوسكار كوكوشكا ١٨٨٦–١٩٧٦) و(ريث رامبرانت) والتعبيريون الالمان تمايز بإضفاء اللون قوة ثرية وفرشاة متمكنة وكان يغور في النفس كالمحلل النفسي في الصور الشخصية ويسبر الجانب الشاعري في التحكم في الاشكال في المناظر الطبيعية ولهذا فبدلاً من ان يقنع في أبعاد المنظور الثابتة يجعل الرؤيا الفنية رهينة بحركة الحدس، وتمثل يعتمل في الاعماق، وهو ما يمكن ان ينقل المصور الى خارج عالم التصوير.



شكل (٦)

ومن الفنانين الروس ايضاً (شاجال) الذي تأثر بالسرياليين في باريس رغم تكعيبيته "غير ان السرياليين قد رابهم فيه نزعته شبه الصوفية ، فلم يرحبوا به الا في تحفظ شديد ، وظل موقفهم منه على هذا النحو حتى عام (١٩٤٥) عندما عاد(اندريه بريتون) زعيم هذه الحركة ، فصحح هذا الخطأ في التقدير معترفاً لـ(شاجال) بفنه العظيم"(٤٤) انّ هذه الروح الممزوجة بالتكعيبية والسريالية اعطت لـ(شاجال) تمايز في تعبيريته فيقول: "انني أعني اولاً بالمجال النفسي ، ولكن الفنانيين الاخرين يخلقون (اشياء) لانهم يقفون امام الطبيعة ، امّا انا فأقف امام نفسي".(٤٥) اما (هولندا) فان اسمها مشهور بفنانها الكبير (فان كوخ) (١٨٥٣–١٨٩٠) الذي تأثر به عدد كبير من الفنانيين الذين ذكرناهم في بحثنا الحالي ،والفنان(فان كوخ) الشديد الحساسية والرقة في عالم التصادمات المتحجرة كان لظروف حياته وتقلباتها ضغوطها السلبية على نفس الفنان المرهف فتخبط هنا وهناك فاضمحل ليتخلى عنه الجميع ، فابتعد تاركاً كوخ في حضيض الحياة " وبعد ان اهتدت نفسه المتأججة للفن رسم الفلاحين الهولنديين وعمال المناجم البؤساء وفي عام (١٨٨٥) رسم لوحة من اجمل اعماله (آكلوا البطاطس) قاتمه تنطوي على قوة باطنة وعطف انساني عميق ". (٤٦) بعد عام رحل (فان كوخ) الى باريس والتقى العديد من الفنانيين فما لبث ان حلت مكان الوانه القاتمة الكآبية التي عكست حياته في هولندا الوان التأثيريين الزاهية البراقة البهيجة " وبدأ يتحدث عن قوة لونية تستيقظ بداخله اثناء قيامه بالعمل تكون مختلفة واقوى من كل ما كان يشعر به من قبل وجد ما يتفق مع تكوينه الذي يفيض بالعواطف الجامحة والحادة والمنفعلة بالحركة، ذات تصريحات خفيفة غير محدودة للخطوط الملتوية المستديرة لنوع من التجريدية التي تميل الى صوفية ، بدلاً من الهندسة ، مركزاً على التعبيرية الذاتية"(٤٧) فبدأ يصبح مهيئاً لتجربته الخصبة مع انه كان يلجأ الى لمساة الفرشاة العريضة المتعددة الالوان التي استوحاها من الانطباعيين فظهرت اقوى واشد قد تخدم لديه غرضاً ما او ما يسميه هو لغة البوح عن اشياء من داخل الذات

يحرك المشاعر بشكل خاص . وان الوانه جزء من ذاته وكان يحس انها التعبير عن الاحساس العميق الوجداني والانفعالي والشعوري واللاشعوري بذاته. (٤٨)

وفي البرازيل " لا زال (سيجال) الروسي الاصل الذي تجنس بالجنسية البرازيلية فشارك في الحركة التعبيرية في(درسدن) ثم انتقل الى البرازيل ليصور صفحات ملحمية . و(كانديدو بورتيناي)الذي تمكن من ايجاد صورية خاصة تميزت بنفسها " (٤٩) . وقبل الخوض في التعبيرية التجريدية سنتوقف قليلاً عند ما يطلق عليه بالتعبيرية الرمزية ، فمثلاً كان هناك فرق بين الوحشية والتعبيرية . فلابد ان نفرق بين " الرمز الذي هو محض شكل خارجي ، لا يتمتع باي استقلالية "(٥٠) والتعبير الذي هو استقلال للذات وظهورها في المنجز الفني " والحركة الرمزية (جماعة الانبياء) Nabis وعلى رأسهم (سيروزيه)، كونوا مدرسة (بون افن) (Pon Aven) بقيادة (جوجان) هم (موريس دينس ، وبونارد ، وجورج لاكومب وغيرهم) " فغيّروا مبادئ وفلسفة التعبيرية " لأن منهم ليس معبراً بل مماثلاً وهو ملازم للشعور وليس تعبيرياً " ملتزماً بالذات.(٥١) ان فلسفتهم هذه جاءت وليدة الفنان (كوكان) (١٨٤٨-١٩٠٣) الذي بدأ الرسم منذ لحظة اكتشافه ميولاً لزخرفة داره بنفسه، فبدأ يلهو بالرسم في ايام العطل حتى قبلت منه اول لوحة " وفي ربيع عام(١٨٨٦)اشترك بتسع عشرة لوحة في معرض التأثيريين الثامن والاخير، فظهر بأسلوب جديد في الفن من اسلوب التأثيريين وقد اجتذب اتجاهه عدد من الشبان ، التفوا حوله للأصغاء الى نظرياته . بعد جولة من الاسفار عاد الى باريس عام(١٨٨٨)وفي جعبته اكثر من عشرين لوحة تتميز بألوانها الاستوائية الوهاجة ، فكان تحول (كوكان) النهائي عن التأثيرية إلى إسلوب الخطوط الموجزة والسطوح العريضة المنبسطة والألوان الصافية الساطعة الناشزة في بعض الاحيان ".(٥٢) فكان مذهبه المبتكر (التأليف) او (الرمزية) فناً يوحي دون ان يوصف وتأملاً صوفياً حدسياً غامضاً يهتم بالتزيين بالزخرفة، وعلى الرغم من وجود تناصات مع التعبيرية والحوشية، الا ان (كوكان) يصرح " ان يكون العمل رمزياً لأنه يفسر هذه الفكرة بالأشكال بل فكرياً مجسداً لأفكار لان مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة .

المبحث الثاني

ملامح التعبير في رسوم (رينيه ماغريت)

ليس الفن مجرد إبداع صور وأشكال وانفتاح على فضاء فوضوي بل هو يأتي متأثراً بالسياقات التي نشأ فيها ومتطبّعاً بنتائجها الفكرية، لذا جزءٌ منه هو فكر مرئي تشربّ جمالية الفن وتخفّف من صلابة النصوص. ويبرز هذا الأمر في بعض الحركات وعند بعض الفنانين أكثر من غيرهم، ولعل أحد أبرز هؤلاء الذين وقفوا بين تخوم الفن والفكر، جاعلاً لوحاته كِفاء البناء الذي ينظم به أفكاره هو الفنان البلجيكي (رينيه ماغريت)[*] (١٨٩٨- ١٩٦٧). فقد تأثر بالحركة (السريالية) التي أسسها الشاعر(أندريه بريتون) في (باريس) عام (١٩٢٤) وهو الأمر الذي جعل (رينيه ماغريت) ما بين عام (١٩٢٧- ١٩٣٠) يعيش بالقرب من العاصمة الفرنسية (باريس) حيث كانت أنشطة الحركة (السريالية) في أوج تألقها آنذاك وحين عاد إلى بروكسل (بلجيكا) نأيّ بنفسه عن (السريالية الفرنسية) ليشكل مع مجموعة من الفنانين (البلجيكيين) حركة سريالية بطابع (بلجيكي) في مضمونها لم تناقض خط السريالية الفرنسية ولكن كمجموعة (بلجيكية) نأوا عمن كان مهيمن عليها في (فرنسا)، فأضافوا واجتهدوا في الكثير من أساليبها. (٥٣) درس ماغريت الفن في أكاديمية بروكسل للفنون، ثم صار عضواً في حلقة الطليعة الأدبية، حيث كانت تناقش أفكار الدادائية والسريالية، لكن النقاد لم يرحبوا بأعماله الأولى، فانتقل إلى باريس حيث اتصل بالحركة السريالية في فرنسا واندمج في (جماعة بروتون) وقام بدورٍ نشطٍ فيها خلال السنوات

القليلة التالية كان ناشطاً في حركة السرياليين البلجيكيين، وبدعم من معرض بروكسل الفني ، أصبح رساماً مشهوراً في (عام ١٩٢٦) وأقيم أول عرض منفرد له في عام ١٩٢٧.(٥٤) كما في الاشكال (٧)،(٨)، (٩)

الشكل (٧)

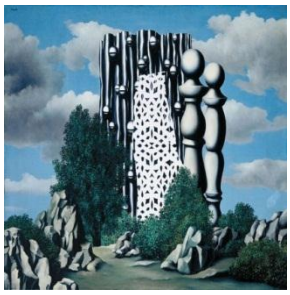
الشكل (٨)

الشكل (٩)

انتقل(ماغريت) مع زوجته إلى إحدى ضواحي (باريس) والتقى وعقد صداقة مع العديد من السرياليين في(باريس) بمن فيهم الشاعرين (أندريه بريتون) و(بول إلوارد) ، وأصبح معتاداً على الفن التصويري لـ(ماكس إرنست)، وعاد (ماغريت) عام (١٩٣٠) إلى (بروكسل)خلال الأربعينيات من القرن العشرين، و جرب مجموعة متنوعة من الأساليب في بعض الأحيان على سبيل المثال دمج عناصر من الانطباعية ، ولكن اللوحات التي أنتجها في هذه الفترة لم تكن ناجحة ، وتخلّى في النهاية التجريبية خلال بقية حياته ، استمر(ماغريت) في إنتاج صوره الغامضة وغير المنطقية بأسلوب يمكن التعرف عليه بسهولة، وفي عامه الأخير أشرف على بناء ثمانية منحوتات برونزية مستمدة من صور في لوحاته. (٥٥) كما في الاشكال (١٠)،(١١)،(١٢)

الشكل (١٠)

الشكل (١١)



الشكل (١٢)

وعلى نحو ذلك كان فن (رينيه ماغريت) الذي أضاف واجتهد بوضع رؤية فنية خاصة يتميز في مجال التكوينات البصرية للفن (السريالي) أو لنظرية الحركة التشكيلية (السريالية)، وفعلا توفق إلى حد الكبير بهذا الاتجاه بكونها كانت أكثر تقبلا وتفاعلا مع المتلقين لهذا الفن، ومن جهة أخرى بكون محاولاته الإبداعية (السريالية) ساعدت الجماهير المتعطشة لهذا (الفن) على فهم أساليب هذه الحركة التي كانت آنذاك حركة تشكيلية جديدة في بنية التعبير اللوحات ، لان توضيح أية فهم للوحة لا يكون إلا من خلال تيقننا بان كل ما نراه في اللوح هناك شيء أخر يخفي خلفه، وبكون من الطبيعة البشرية محاولتهم لفهم ما يختفي وراء ما يراه، وهذا ما شد المتلقي إلى لوحات (رينيه ماغريت) بحيث إن لوحاته (السريالية) التي رسمها تتميز بطابع خاص نستطيع تميزها بأسلوبه وبشكل واضح عن باقي الفنانين السرياليين، لأن (العالم الواعي) كما تذهب إليه (السريالية) أثبت فشله لمعرفة الحقيقة، لتتجه إلى (اللاشعورية) في صياغة بنائها الفني للتعبير عن الحقيقة.[٥٤] كما في الشكل (١٣)

الشكل (١٣)

الشكل (١٤)

الشكل (١٥)

ولدت السريالية في القرن العشرين في عصرُ الحروب والقلق والمعاناة، عصر إذاعة مبدأ اللاوعي، وهدم بناءات العقل المطمئنة فأرادت إيجاد المعنى العميق والمبهم للعالم من خلال التمرد واحتدام النفاذ إلى ما وراء الوعي والمنطق والنظام، ولم ينظر مؤسسوها على أنها حركة فنية جديدة تقوم على أنقاض الدادائية بل كوسيلة معرفية تساعدهم على اكتشاف متاهات مجهولة، لم يسبق أن تعرفوا عليها، مثل العقل الباطن والعجيب والحلم والجنون، والجمع بين الإنسان ونفسه، والإنسان والعالم.(٥٦) كغيره من السرياليين خالف (ماغريت) كل معايير الجمال الرأسمالي البرجوازي، وإذا أردنا أن نفهمه علينا أولا أن نعي أننا بصدد عملية تحتاج لشحذ عقلي وسعة أفق على مدار حياته الفنية، قدَّم "(ماغريت) مئات الأعمال الفنيّة وعلى تعدُّد المواضيع واختلافها هناك سمة مُميَّزة تشترك فيها كلُّ تلك الأعمال؛ ألا وهي القُدرة على زعزعة المُسلَّمات، وتعرية الخلل في المألوف ، لقد تبنَّى "ماغريت" ذاكَ المنهج التفكيكي التدميري للسرياليّة ووظفه بذكاءٍ حادّ، وقد كانت الغاية الرئيسة مِن وراء ذلك هي هَزُّ إدراكنا وزعزعة تَصَوُّراتنا المُسبقة للحقيقة، الواقع والخيال، ومِن ثَمَّ تغْيير تلك التصوُّرات لتغْيير العالم نفسه. لقد وجدَ (ماغريت)، والسرياليون ككُلّ أنفسهم أمام واقع مرَوع وصادم وإزاء تلك الدرجة من الضمور الأخلاقي التي وصل لها العالم. (٥٧)

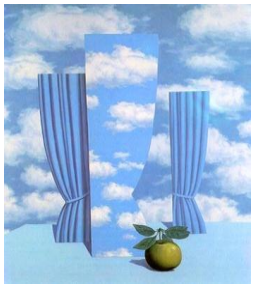
لقد تميز (ماغريت) بفنه ذو الواقعية التفصيلية الذي يخلّص الأشياء والأشكال العادية والمألوفة من المعاني التقليدية الملازمة لها عبر إحداث تحولات وتغييرات في الأشكال والمقاسات، ووضع الأشياء مع أخرى مضادة لها، وإنشاء علاقات جديدة غير متوقعة، فينتج تباين صارخ بين الواقع المرئي وبين التمثل الذي أنتجه فكره وخياله، كسر للأحاسيس الآلية، ووقعٍ مفاجئ ومبهر، يشتت العالم الذي نألفه ليحل محله عالم جديد حافل بالغرابة والإبهام، نطارد فيه المعنى بلا رحمة.(٥٨) ولعل أكثر ماتميز به ماغريت هو الفن – لغة عبر الأعمال ذات القدرة الدلالية، والتي مهّدت الطريق للفن المفاهيمي Conceptual Art حيث نراه يوجه مفهوم الخبرة الجمالية والفنية نحو الخبرة التي تنتج فكرة، بما فيها خبرة استضافة مدلول أو معنى يساهم في وصف فكرة العمل. ففي بعض لوحاته الفن – لغة، الذي يجعل الفن مجالًا لتأمل عقلاني نقدي، من خلال توجيهه للإشارة إلى ما خلف تمثيلات الصورة، وتوقف الشيء عن أن يكون على ما هو عليه.(٥٩)

يؤكد (ماغريت) في هذا السياقات المتعددة إخضاع فنه للتحليل النفسي، فالتحليل النفسي طريقة لشرح الأشياء، فهو، يريد أن يعرض الغموض ويجعل فنه وسيلة لإثارة اللغز، إضافة إلى أنه يرى أن استحضار التحليل النفسي سيغير المنظور نحو أعماله بعيداً عن نواياه الواعية..(٦٠)

- **تعبيرية رينيه ماغريت بين الصورة والكلمات**

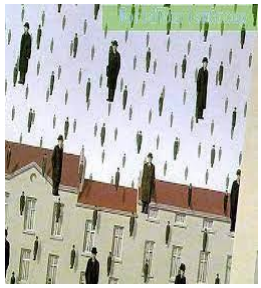
عند ملاحظة أعمال (ماغريت) سنجد تأملات تعبيرية في مجال السيميائية وفلسفة اللغة، فقد أراد هذا الفنان إلقاء الضوء على الالتباسات والتبسيط المتجذر في عاداتنا المألوفة في اللغة، وتذكيرنا أيضاً بعدم الخلط بين الصور وبين الأشياء التي تمثلها لهذا نشعر بأن خلف لوحاته قصداً إلى التشكيك في العادات الثقافية الاختزالية، والعادات البصرية المرتبطة بالعلامة، وأنه لابد أن يكون هناك هدنة مع العادات العقلية التي نركن إليها، والتي قد تحل محل الشعور الحقيقي بالوجود. كان الأصل التاريخي للصورة في الفن التشكيلي أن

تمثل من تشير إليه بأقرب وأفضل شكل، لكن مع الوقت لم يعد يلتزم العمل الفني بالمطابقة أو التشابه التام وخضع لأساليب المدارس الفنية المتتابعة، حتى أتى (ماغريت)حين قدّم أعمالاً يتصارع فيها التشبيه والتمثيل، ولا تتوافق فيها الأعمال مع ما تمثله، وعمداً لا تلتقط هويته الخاصة بل تتراجع وتتحول إلى إعادة فيصبح الكائن مشوشاً على اللوحة، ويتم حلّ العلاقة بين الأشياء وتسمياتها أو ما يعيّنها.(٦١) كما في الشكل (١٦)،(١٧) ،(١٨)



الشكل (١٦)

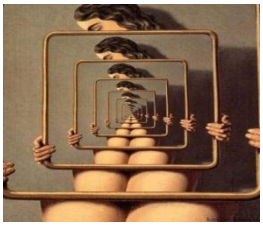
الشكل (١٧)



الشكل (١٨)

• تمثلات تعبيريةرسوم رينيه ماغريت في الثقافة الشعبية

ساهمت أعمال (ماغريت) في بلورة الفنّ الشعبي Pop Art ، كما حظيت بامتدادٍ خارج عالم الفن والفكر، وأحدثت حضوراً لافتاً في عالم الإعلانات التجارية، ومن السهل أن نتفهم سبب ذلك، فلوحات (ماغريت) تنطبع في الذاكرة ويصعب نسيانها، وتقفز في ذهن المشاهد بخفّة ما أن يشاهدها ، لذا لايزال عالم(ماغريت) الغنيّ بصور الخيال والحلم هو الأكثر قبولاً وتفضيلاً لدى المتخصّصين في مجال الدعاية والإعلان الذين يجدون في رسوماته مادّة يسهل تشكيلها وتطويعها بما يخدم أغراضهم ومتطلباتهم. لقد ابتكر هذا الفنان صوراً ومشاهداً لا تُنسى، أسهمت بفاعلية في تشكيل المخيّلة البصرية طيلة عقود.(٦٢) فهناك العديد من لوحاته التي يمكن اعتبارها من بين أكثر صور الفنّ الحديث شهرةً واستنساخاً في القرن العشرين على أغلفة المصنّفات الفنية وفي الأفلام والمسرحيات، بالإضافة إلى عشرات الروايات وقصائد الشعر والأغاني والقطع الموسيقية التي تتضمّن إشارات إلى اسم (ماغريت) وعناوين لوحاته. فهناك بعض الإحصائيات عن بعض الإعلانات التي استخدمت فيها صور (ماغريت) التي ترصد عشرات الكتب والسجلات وشركات التأمين وبطاقات الائتمان والتلفزيونات والآلات الكاتبة والآلات الحاسبة والسيارات ومستحضرات التجميل وورق الجدران والشوكولاتة والملابس التي اتخذت شعارات مقتبسة من أعماله. بل أن قناة تلفزيونية أمريكية كبرى [CBS] جعلت من لوحة المرآة الزائفة شعاراً لها في السينما، كما ظهرت لوحته الشهيرة "ابن الإنسان" في أكثر من فيلم سينمائي.شكل (١٩)، (٢٠)



الشكل (١٩)

الشكل (٢٠)

ووظفت لوحته "إمبراطورية النور" شكل (٢١) في تصميم الملصق الدعائي لفيلم طارد(الأرواح الشريرة The Exorcist) وحتى وقت قريب كانت الخطوط الجوية البلجيكية "سابينا" تضع لوحته المسمّاة(طائر السماء)(Sky Bird) شعاراً لطائراتها. شكل(٢٢) وتعتبر لوحة إمبراطورية النور هي أكثر اللوحات شعبية لـ(ماغريت) فقد ربطت مفاهيم مختلفة في(Empire of Light)، أي المشهد الليلي والسماء في

كل مجد ضوء النهار، المناظر الطبيعية يميل لنا إلى فكر الليل والسماء حول القاع ، فإن هذه الظاهرة المتزامنة في النهار والليل لديها القدرة على المفاجأة والعواطف.(٦٣)

الشكل (٢١)

الشكل (٢٢)

كان (ماغريت) فناناً منشغلًا بالعلاقة الملتبسة بين الكلمات والصور فالعلاقة التي نعرفها إنما هي مثبتة بشكل اعتباطي (أي أن العلاقة بين الدال والمرجع فيها غير معللة) ومتوقفة على التحديد الثقافي للدلالة – وهذا ما قدم له دي سوسير– كما أن الكائن يمكن أن يكون رمزاً أو ممثلاً في صورة تشبه الكائن، لكن بالطبع ليس هذا هو الواقع، فيبدأ (ماغريت) في ترجمة أفكاره هذه تشكيليًا.(٦٤)

مؤشرات الاطار النظري:

١. يضمن الفنان (رينيه ماغريت) ايصال الخطاب الى المتلقي او الاشارة اليه فمكونات العمل الفني (السطح التصويري) تتمثل بعناصره وعلاقاتها وهي بشكل او بآخر انما تعبر عن مدلولات ومضامين ذات منحى سيكولوجي .

٢. يعمل التحليل النفسي على الكشف عن المعنى النفسي للشكل الفني من أين مأتاه وما هي مواصفاته ودلالاته وأبعاده . ويعتمد التحليل النفسي في تفسير العمل الفني على تفسير المعاني الدفينة في العمل الفني ومزاج الفنان من حيث هو إنسان .

٣. حاول الفنان اكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية لحالته الداخلية إضافة لتعبيره الواعي ، متأثراً ببعض الاتجاهات والأساليب ومدارس علم النفس قديماً وحديثاً . والتعبير يبتعد عن الخصوصية في الذائقية الجمالية لدى الآخر (تنفتح على الآخر)

٤. هناك علاقة بين عناصر العمل الفني والبعد المفاهيمي والجمالي الذي يوضح المعني الكامن خلف الموضوع والذي يتمثل بتحويل عناصر الشكل واللون والفضاء وغيرها من مكونها الحسي الى تعبير متماسك ومتوازن .

٥. في لوحات رينيه ماغريت كانت أشتغالات السطح دون العمق من مسميات التعبير في رسوم رينيه ماغريت الإحساس والإدراك والفهم وتعدد المعاني سريالية في كل من لوحاته.

٦. يرتبط استخدام ماغريت للأشياء المألوفة في الأماكن غير المألوفة برغبته في إنشاء صور شعرية، علاقات جديدة، استخدامات مفارقة للأشياء .على أنها "صور مرئية لا تخفي شيئًا؛ فهي تثير الغموض.

٧. يستطيع الفنان ماغريت التعبير يشكل أداة أتصال مباشر مع الآخر بفقرات مضامينية وعلاقاتها بالتقنية والعلاقات البنائية الدخول في طبيعة اللون وتقدير عمقه ونغمته وخصائصه الموضوعية ومطابقه هذه الخصائص مع انفعالاته فتظهر الالوان طبقا للإبعاد المفاهيمية للتعبير من حيث المتعة والالم والحزن .

٨. يريد (رينيه ماغريت) أن يعرض الغموض ويجعل فنه وسيلة لإثارة اللغز، إضافة إلى أنه يرى أن استحضار التحليل النفسي سيغير المنظور نحو أعماله بعيداً عن نواياه الواعية.

٩. يؤيد ماغريت الدلالات الرمزية وهي من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري الحديث.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحثتان على أكبر قدر من مُصوّرات للأعمال الفنية في الكتب والمجلات الفنية المُتخصصة ، ومنظومة المعلومات الدولية (الانترنيت) والإفادة منها بما يُغطّي أهداف البحث ما منشور ومتيسر من مصورات اللوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بالأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم(رينيه مارغريت) ، إذ حصلت الباحثتان على (١٠٠) شكل يمثل مجتمع البحث واختارت الباحثتان الأكثر تمثيلاً من نتاجات الفنان (رينيه مارغريت)بغية تحقيق هدف الدراسة فاستطاعت الباحثتان إحصاء مجتمع بحثهما بـ (٨٠) لوحة.

ثانياً : عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث ، قامت الباحثتان باختيار العينة قصدياً بما يُظهر بجلاءٍ أكثر الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه مارغريت ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية (٦) أعمال فنية منفذة بالزيت، بما يُغطّي هدف البحث الحالي ووفق الضرورات الآتية :

١. اختيار الموضوع والمضامين التعبيرية والوجدانية المتميزة التي تضمنها العمل الفني.
٢. تباين النماذج المختارة من حيث الأسلوب الفني ، مما يتيح مجالاً أوسع لمعرفة آليات اشتغال الابعاد المفاهيمية للتعبير في رسوم رينيه مارغريت.
٣. تأثير وأهمية هذه الأعمال تاريخياً ووجدانياً واجتماعياً في حركة الفن التشكيلي العالمي ، والرسم السريالي خاصة .

ثالثاً : منهج البحث :

اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي، واسلوب تحليل المحتوى للاستعانة في تحليل عينة البحث تماشياً مع هدف البحث في : الكشف عن الابعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه مارغريت.

رابعاً: أداة البحث :

من أجل تحقيق أهداف البحث ، أعتمدت الباحثتان على ما أفرزه الإطار النظري من المؤشرات ، وتوظيف ما أمكن توظيفه منها في استمارة ملاحظة كمحكّات توظّف اشتغالاتها باسلوب تحليل المحتوى . ولغرض صياغة الأداة بشكلها الأولى أعتمدت الباحثتان على مؤشرات بصيغة فئات رئيسة ، تُشكّل الجانب المفاهيمي ، ومن ثمّ توحيد الفئات المتشابهة واستبعاد الفئات التي لا تخدم هدف البحث ، ومن ثمّ تمّت صياغة هذه الفئات لتكون واضحة وقصيرة ومُعبّرة والتي تمثّل محكّات أبعاد مفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه مارغريت.

١. صدق الأداة:

بعد تحديد الفقرات ووضعها في أداة خاصة وتعريفها تعريفا إجرائيا،قامت الباحثتان بعرض الاداة على مجموعة من الخبراء [*] بصيغتها الأولية (ملحق ١) في مجال الفنون التشكيلية والتربية التشكيلية وعلم النفس بصيغة استبيان مغلق لاستطلاع آرائهم حول أهمية الفقرات ومدى صلاحيتها للتحليل، بعدها قامت الباحثتان بتصنيف الفقرات واختصارها إلى فقرات محددة وتعديلها ودمج المتكرر منها وحذف التي لا تتماشى مع هدف البحث وإضافة فقرات رئيسة ، وكان نتيجة الجهد والتصنيف أن خرجت الأداة متكونة من(٨) فقرات رئيسة اشتقت منها (٣٣) فقرة فرعية، واستخدمت الباحثة بعد أجراء التعديلات على الأداة معادلة(Cooper) لتحصل على نسبة اتفاق (٨٥,٩٩%)وبذلك تكون قد اكتسبت صدقا ظاهريا لتكون أداة تحليل بصيغتها النهائية[**]، ويشير(Budd) إلى إن صدق المحتوى ممثلاً بطريقة المحكمين Jury Methodيعد من وسائل التعرف على الصدق المنطقي .

٢. ثبات الأداة:

عملت الباحثتان على استخراج ثبات الأداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين [***]، وطلبت منهم الباحثتان بعملية التحليل كلا على انفراد باستخدام نفس الأداة ، وقامت الباحثتان بالعمل ذاته .

وبتطبيق معادلة (Scoot) ظهرت النتائج فكانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٨١.٥%) وبين المحلل الأول والباحثتان (٨٠%)وبين المحلل الثاني والباحثتان(٧٩%). كما حللت الباحثتان نموذج العينة نفسها مرتين متتاليتين بفاصل زمني مدته(٣٠) يوم بين التحليل الأول والثاني، وذلك لأجل إيجاد اتساق الباحثتان مع نفسهما عبر الزمن وكانت النسبة للباحثتين عبر الزمن(٨٥,٩٩%) وبذلك أصبحت الأداة جاهزة للتطبيق.

٣. الوسائل الإحصائية :

١) حساب النسبة المئوية لفقرات الأداة.

٢) استخدام معادلة كوبر(cooper)لحساب صدق الأداة.

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times ١٠٠$$

---

[*] أسماء السادة الخبراء :

١. أ. د . علي شناوة وادي / اختصاص طرائق تدريس الفنون/كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٢. أ . د . مكي عمران راجي /اختصاص فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٣. أ . د . ناجح حمزة خلخال / اختصاص علم النفس /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٤. أ .م. د . رياض هلال مطلك / اختصاص تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
٥. أ . م . د . حمدية كاظم روضان/ اختصاص تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

[**] كما في الملحق (٣) .

[***] المحللين الخارجيين : ا.م .د. زهراء هادي كاظم ، اختصاص تربية تشكيلية ،كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل .
ا.م.د. امل حسن ابراهيم، اختصاص تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

Pa= نسبة الاتفاق

Ag=نسبة المتفقين

Ag+dg=مجموعهم الكلي [١] .

٣. معادلة سكوت(Scoot)لحساب ثبات الأداة

Ti = معامل الاتفاق

Po = من أجابوا بالموافقة

$$Ti = \frac{Po - Pe}{١ - Pe}$$

خامساً : تحليل العينة

انموذج (١)

اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : العاشقان

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : (١٩٣٠)

العائدية : المتحف الاوروبي الحديث

تحليل العمل:

يصور(ماغريت) في المنجز البصري رجلا وامرأة ملفوفة رؤوسهم بقطعة قماش بيضاء وهم بوضعية الوقوف بشكل امامي وخلفهما مجموعة من الاشجاروالسهول الخضراء.

لقد تداخلت الدلالات التعبيرية مع بعضها لتجعل الجدل قائماً في البحث عن مصير الموضوع فتثير ان النسيج الأبيض في أعمال الفنان وهو موضوع البعد النفسي وفقا لأول قماش بيضاء في أعمال(رينيه ماغريت) ظهرت تعبيرياً بأبعاد مفاهيمية بالاتصال مع وفاة والدته في طفولته المبكرة وحول هذه اللوحة طرحت الكثير من التفسيرات منها ما نسب لغرق والدته الخ لكنها تنتمي لذلك النوع من اللوحات الذي يقفز تأويله إلى ذهنك دون تكليف،

فقد كتب رينيه ماغريت سلسلة من لوحات "العشاق"منذ عام (١٩٢٧–١٩٢٨) في(باريس) ، ونلاحظ في هذه اللوحة المليئة المشاعر المتبادلة فوجود الحجاب الذي يخفي هوية العشاق ويحجز بينهم.، و الجدل في تطور المادة بين الأشياء (الحياة – الموت) و(الواقع –

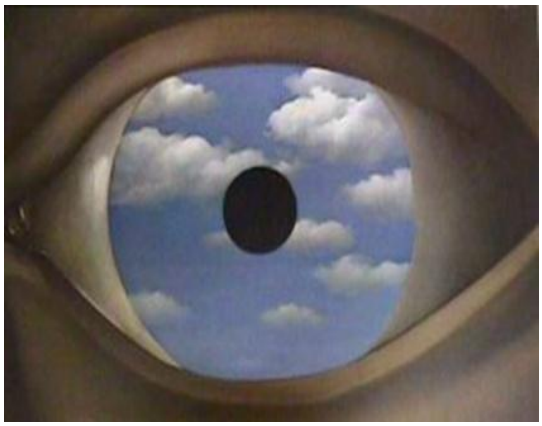
([١])Bricke, John: Hamden's philosophy of Prumston university press, primston, Newberys -١٩٨٠ , p. ٩٩ .

الخيال) فالشعور و اللاشعور هما الطريق لحفظ الرؤى المدهشة وشرط لبلوغ حالة السمو لدى الفنان والتي تعني جمع التناقضات (الموت– الحياة) –(الألم – الفرح)...الخ وما يجمعها هو الحلم والغد في (اليوم التالي) وقد أعطى الفنان جملة من الدلالات المفاهيمية والجمالية والرموز في إيجاد الجديد والبحث عنه من خلال الذات ، وهذا الصراع جاء بارتكاز نفسي لا شعوري ، وإيجاد مكان هام لموضوع الحلم .

تلخص الباحثتان إلى أن تقابل الكتلتين الأساسيتين في هذه اللوحة يظهران الإمكانية الفنية التعبيرية التي تعكس الجو النفسي وجدل صراع التبادلية بين نقيضين استطاع مبدعها أن يجسد قانون الحياة والموت في تأمل سر ديمومة الكون في مشهد تشكيلي يعكس الأبعاد المفاهيمية للتعبير في المشاركة الوجدانية للفن في التواصل والإبداع

و في ضوء ما تقدم تستنتج الباحثتان أن لوحة (العاشقان) على الرغم من تفاصيلها القليلة والمكثف إلا أنها عكست الابعاد المفاهيمية التعبيرية الباطنية في الوجه المخفي بالقماش ودلالات الألوان والموضوع الممثل لتعكس بعداً نفسياً محاولاً التوافق بين عالمين متناقضين هما مواصلة الحياة أو الهروب من المعاناة والآلام الإنسانية .

انموذج (٢)



اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : المرآة الزائفة

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : (١٩٣٥)

العائدية : المتحف الاوروبي الحديث

تحليل العمل :

يصور الفنان (رينيه ماغريت) في عمله الحالي عينًا بشرية مرسومة بحيث تملأ فضاء اللوحة. وتتضمن اللوحة المنطقة المحيطة مباشرة بالجفن. و ملاحظة هذا التضمين لأنه يخلق نوع من الترابط داخل اللوحة، فلا فراغات موجودة داخل العين. أذ يدرك المشاهد أن هذه العين جزء من وجه بشري. و تحتوي العين على شيء غريب وغير مألوف تظهر في قزحية العين سماء زرقاء مع غيوم بيضاء منتفخة. وهي تثير سؤال حول (أهذه عين بشرية بالفعل، أم ماذا تكون؟

كثير من أعمال (ماغريت) تستحضر المرآة بداخلها، سواء كمرآة مادية ذات إطار واضح كما تصادفنا في العالم الواقعي أو عبر استدعاء وظيفتها المتمثلة في الانعكاس. غير أن مرايا(ماغريت) لا تعيد إنتاج موضوعاتها وفق المبادئ التمثيلية التي تأسس عليها فن الرسم الكلاسيكي، بل إنها تعمد إلى خلق عوالمها الخاصة، بما فيها الواجهات الخفية التي لا تستطيع المرايا الواقعية التقاطها، ما يعطي الانطباع منذ الوهلة الأولى بأننا لم نعد أمام مرايا تنسخ الأشياء كما هي، ولا أمام تمثلات حقيقية، بل أمام قوة شيطانية توالي خلق السيمولاكر (الصور المزيفة) وتوسع الفجوة بين موضوعات الرسم وموضوعات الواقع. ويفاجئ (ماغريت) المشاهد بضرورة التأمل في المعنى وكيفية صناعته. هل هذه عين بشرية؟ و لماذا توجد سماء سريالية في القزحية ؟فالابعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم(ماغريت) تؤكد الانتباه إلى أن العين هي العامل الرئيسي الذي نستنتج به العلامات، ولعل منظر السماء هو ما تراه العين، أو ربما أصبحت قزحية العين شفافة كزجاج النافذة فكشفت

عما بداخل عقل صاحبها، أو هي عين الفنان التي تعيد تمثيل العالم لكن بنظرته هو ومن خلال رؤيته هل نرى العالم كما هو فعلًا أم أننا نرسم للواقع صورة مزيفة على شاشة عقلنا الباطن؟

إن العين بحسب ماغريت ليست أكثر من مرآة مزيّفة لأنها لا تستطيع حتى أن ترى نفسها وإدراك الإنسان هو مثل المرآة المزيّفة التي تتلقى الأشعة بلا انتظام، فتزيل وتعدّل وتشوّه الألوان الطبيعية للأشياء من خلال مزج طبيعتها الخاصة فيها. والعين بهذا المعنى لا تبرز الجانب المقابل من الواقع مثلما تفعل المرآة الحقيقية، لكنها فقط تظهر الغيوم التي تمرّ أمام سماء العقل الزرقاء. وإن العين لا تعدو كونها مرآة ذات بعد واحد، لذا بدلًا من النظر إلى الروح إلى الفضاء الداخلي للعقل والنفس، فإنك في الواقع إنما تنظر إلى انعكاس نفسك.فلوحة (المرآة المزيفة) التي عبرت عن العقيدة الإيديولوجية للفنان بإن المساحة كلها تشغلها صورة العين الضخمة فقط بدلاً من القزحية ، يرى المشاهد سماء الصيف الزرقاء مع غيوم شفافة تطفو عليها يشرح الاسم فكرة الصورة: فتعكس الحواس فقط المظهر الخارجي للأشياء ، ولا تنقل الأعماق الخفية للعالم وأسراره. وفقا لـ(ماغريت) يمكن أن تولد الصورة فقط من التقارب بين واقعين أكثر أو أقل عن بعضهما البعض.مما تقدم تلخص الباحثتان إلى الابعاد المفاهيمية للتعبيرية تعبر عن حالة من الاغتراب الروحي العميق فقد صور الفنان عزلة الإنسان وهمومه ومشكلاته في هذه الحياة ، وخوفه من القدر المحتوم . فلم يجعل (ماغريت) من بنية الفن خالصة أو جمالية بل العكس من ذلك انشغل بالعواطف والحالات الإنسانية ، فالجمال لا يأتي إلا بالإحساس لذا صار فنها كالجسر بين ما يدور في رأسه وبين ما يدور في رؤوس الآخرين فهو تحاول التوحيد بين الذات والموضوع فأشكاله مستمدة من الواقع ومن الخيال الواقعي والتضادات والاغتراب اعتماداً على اللامرئي وذلك باستخدام مرجعيات اللاشعور .

انموذج (٣)

اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : استبصار

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : ١٩٤٠

العائدية : المتحف الاوروبي الحديث

تحليل العمل :

يتمثل عمل (استبصار) بصورة ذاتية للفنان لـ(رينيه ماغريت)نفسه وهو جالس يرسم طائر وبجانبه طاولة خشبية عليها بيضة .و كما هو الحال مع كل أعمال ماغريت هناك خدعة فهو يستخدم بيضة كمرجعية وموديل للرسم وليس طائر، فيمكننا أن نرى أن ماغريت لا يرسم فقط ما هو أمامه لكنه يرسم الإحتمالات والمستقبل، وبالتالي اسم هذه اللوحة هو استبصار فقد رسم ماغريت نفسه وهو يرسم تصوره للمستقبل من خلال عرض نفسه في هذه الصورة وتسميتها استبصار.

يوصل لنا ماغريت رسالة عن نفسه كرسام انه مستبصر يستطيع قراءة المستقبل وينقله لنا من خلال فنه. لذا فهذه اللوحة هي تأريخ عنه كفنان كما هي عن العمل الفني الناتج ، وعلى الرغم من أن البعض قد ينظر إلى هذه القطعة على أنها عجرفة من ماغريت لكن ادعائه هذا يعبر عن فلسفته مثل الكثير من معاصريه السرياليين مثل خوان ميرو وسلفادور دالي. ويستخدم ماغريت لوحاته للدخول في حوار مع مشاهديه، فهل يستطيع الفنان والفيلسوف استنتاج المستقبل عن طريق ملاحظة الواقع .ويجد (الفنان) مدلولات نفسية خاصة للألوان والأشكال

والأمزجة الناتجة عنها ، فقد حاول الربط بين اللون الخالص والخط والشكل والخط والمادة وبين التعبير العام عن المعنى المرئي . وهكذا فان الإضافة المهمة التي قدمها (ماغريت) للرسم تتجلى في استبعاده (الشيئية) واعتبار الموضوع الممثل لا لزوم له للعملية الإبداعية بل يشكل عائقاً أمام تدفق فعل الطلاقة الخلاقة التي يتطلبها فعل التشكيل ، فحرص على الجانب النفسي والروحي والفكري فنياً . ومن ثم توظيف الجانب الذاتي بشكل معبر على سطح اللوحة التي يراد لها أن تكون حلقة وصل مابينه وبين المحيط. مما تقدم تلخص الباحثتان إلى أن المكونات الشكلية للوحة هي جزء من الانفعال الموجود داخل الفنان (رينيه) الذي يمتلك القدرة على استثارة انفعال مشابه لدى المتلقي ، وهذه الانفعالات تستثار لدى الفنان بواسطة ما يحس به فالمحسوس به هو الجسر بين اللامادي (عاطفة الفنان وانفعاله) والمادي الذي يظهر في اللوحة من ناحية ثم بين المادي (الفنان وعمله) وغير المادي لدى المشاهد (انفعاله وعاطفته) .الانفعال (لدى الفنان) – المحسوس به – العمل الفني – المحسوس به – الانفعال (لدى المتلقي) اقترح أن الشكل واللون يكونان معا في ذاتهما عناصر اللغة الكافية للابعاد المفاهيمية للتعبير عن الانفعال تماماً مثلما يفعل صوت الموسيقى في الروح.

انموذج (٤)

اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : الغابة

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : ١٩٥٨

العائدية : المتحف الاوروبي الحديث

تحليل العمل :

يرسم ماغريت لوحة (الغابة) ذات تفاصيل تمثال لوجه انسان نصفياً باللون الاخضر الداكن وعليه مجموعة من فروع الشجرة باللون البني الداكن والاسود يستند على قاعدة اسطوانية بنّية اللون، وفي الخلفية ستارة وجدار.لكن ليس في اللوحة ما يدلّ على العنوان باستثناء أن ملامح التمثال تتخللها فروع شجرة.

ان معظم لوحات ماغريت تنطوي على مفاهيم بصرية وفكرية وفلسفية مثيرة للاهتمام. ويصعب في الكثير من الأحيان الفصل بين الغموض والظلام في أعماله.

وهو مغرم كثيرا باختيار أسماء غريبة للوحاته لا تتفق مع تفسير الدماغ للتجربة البصرية التي يستقبلها المتلقي، وتلك قد تكون حيلة يعزّز من خلالها غموض اللوحة لكي يوسّع مضامينها ودلالاتها كما أن أسماء اللوحات ليست وصفية بل تختزن دلالاتها الكامنة فيها، ومع ذلك فالعلاقة بين العنوان والصورة لا تخلو من شاعرية.

ويظهر أن الفنان يوظف بإحكام غموض هذين العنصرين ليمارس هوايته المفضلة في التلاعب بالدلالات المزدوجة والمتداخلة للكلمات والصور، وهو أثناء ذلك لا يتوانى عن قلب مفاهيم النسبية والفراغ والزمن والجاذبية والمنظور رأساً على عقب.

عمل الفنان على طمس معالم وجوه الشخص في لون انعكست فيه ألوان اجذع الشجرة في دراسة للعلاقات اللونية توازنت مابين الانسجام والتضاد ليخلق وحدة جدلية بينهما ، وقد رفض المعالجة البنائية لمكان معين وشدد على الطبيعة ليؤكد بصدق أن المشهد ما هو إلا عالم صغير مستقل بذاته وهو محاولة للتعبير عن النزعة التعبيرية النموذجية لحالة الوجود البدائية بفضل ارتباط الإنسان الوثيق بالطبيعة.

تلخص الباحثتان ومن خلال تكوين الشكل العام (الرجل) و(الأشجار) والذي بجمعهن تتشكل القوة والترابط والصلة مابينهن وذلك الترابط الروحي الداخلي والوجداني للأطراف الثنائية ، ومن خلال ذلك شكلت هذه الخيالات والرغبات منعطفاً للبحث عن الحرية والاعتماد على

الحدس والخيال ؛ مما اقتضى أن يحمل هذا العمل الفني أبعاداً مفاهيمية للتعبير النفسي واضحة في دلالات القوة والكبت شكلت انعطافاً على الواقع المرير وعودة للنيل من اللاواقع لأنه الحقيقة بعينها وكشف عن خبايا النفس الداخلية ، فكان لهذا العمل منحى عيني يتم التوصل إليه من خلال التعبير والتصعيد الشعوري للأشياء في ذاتها .

انموذج (٥)

اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : ابن الانسان

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : ١٩٦٢

العائدية : المتحف الاوروبي الحديث

تحليل العمل :

في هذا العمل الفني يظهر شخص في مركز اللوحة وهو يحدق إلى المتلقي بغطاء من نوع آخر تفاحة خضراء تخفي ملامح الوجه رغم أنه يبدو رجلاً عصريًا ومتمدنًا يعتمر قبعة وعلى أكمل هيئة بلباسهِ وسلوكهِ الحضاري، ومع ذلك تستوقف اللوحة كل من يراها ويسأل سؤاله المعتاد، لماذا فعل الرسام ذلك؟ وما الذي يخفيه الوجه؟ الوجه في اللوحة ظاهرٌ لولا التفاحة إنها تخفي الوجه جزئياً على الأقل؛ هذا الأمر يحدث لنا باستمرار كل شيء نراه يخفي شيئا آخر وراءه، ونحن دائمًا نرغب في رؤية ما يختفي وراء ما نراه هناك فضول يعترينا وراء ماهو مخفي وماهو جلي غير ظاهر لنا،هذا الفضول قد يصبح غامراً للغاية وهو شكل من أشكال الصراع كما يمكن أن نوصفه بين الظاهر المخفي والظاهر الجلي.

أصبحت اللوحة (ابن الإنسان) السمة المميزة لـ(الواقعية السحرية)، وصورة الذات ، وكان يعتبر هذا العمل واحدة من الأعمال الأكثر إثارة للجدل فلعب (ماغريت) دوراً هاماً في تطوير السريالية، ويستمر عمله إلى تطارد عقول الأجيال المزيد والمزيد ، فقد أخفى الفنان وجهه خلف تفاحة وكأنه يقول أن كل شيء ليس كما يبدو ، وأن الناس يريدون باستمرار الدخول إلى روح الشخص وفهم الجوهر الحقيقي للأشياء، كما تخفي لوحة (ماغريت) وتكشف عن جوهر السيد نفسه وما فعله الرسام جعل التخمين يأخذ دوره بالظهور فخرجت التفاسير المختلفة في التكهن والتخيل.

فالأبعاد المفاهيمية للتعبير في هذا العمل ترمز التفاحة إلى آدم والإنسان الأول، خاصة أن اللوحة إسمها ابن الانسان أو لربما هي خطيئة الإنسان المستمرة في تكرار هذا الإنجاب واستمرار المعصية.فالتفاحة هي هذا العنصر الذي يتكرر في العديد من لوحات (ماغريت) ، التفاح الذي يحمل وجوده في اللوحة الكثير من المعاني المجازية القريبة من المباشرة، أهمها: الجاذبية والإغراء والخطيئة والمعرفة، ولكل منها دلالات تعبيرية متشعبة فكونها معلّقة في الهواء لا شيء يجعلها طائرة تعيد لنا تعريف الجاذبية الأرضية التي تستثني التفاحة من بين العناصر، وتعيد مفهومها بالنظر إلى الجاذبية نظرة اندهاش جديد، ربما هذا ما حدث بالتحديد لنيوتن وإن كانت قصة التفاحة الساقطة على رأسه أسطورة، إلا أن الاندهاش التي حملتها لحظة سقوط الأشياء، عودة أسئلة الفضول من جديد هي ما أوقدت التفكير مجدّدًا لتحل الجاذبية اكتشافًا أعاد مسار العلم من جديد. أما الإغراء فلكونها تمثل في العديد من نصوص الديانات السماوية فاكهة الجنّة التي كانت سبباً في طرد آدم وحواء بعد غواية الشيطان لهما، وبطردهما كانت التفاحة رمز الخطيئة الأولى، لعلنا نستشف من ذلك المنطلق الذي دعى (ماغريت) لاختيار اسم اللوحة (ابن الإنسان) وعنصر التفاحة فيه، فابن الانسان لا يزال ينظر إلى الخطيئة الأولى، وتتملكه خاصة في الديانة المسيحية التي تنظر إلى هذه

الخطيئة على أنها ملازمة لابن الانسان يتطهر منها بطقس التعميد وحمل إثمها بنو آدم فكان الصلب هدفاً لتطهير البشرية وخلاصًا لها من هذا الإثم.

وتجعل لوحات الرسام (ماغريت) للمتلقي مشدوداً إليها، وتلفت نظره إلى درجة أنه لا يريد تركها، ففي معظمها شخوص عصرية مرسومة بدقة متناهية لكنها بلا وجه، فالتفاحة على الوجه جعلت منه شخصية مجهولة رغم أنه يبدو مطمئناً، يقف وهو محتفظ برباطة جأشه، وظهره المستقيم يدل على أنه صاحب شجاعة ومبادئ والقبعة التي يعتمرها لدلالات المعرفة والثقافة والحشمة، فالقبعة كما العمامة عند العرب تميز طبقته ومكانته الاجتماعية، والأهم هويته ورغم أن الرجل في لوحة ابن الإنسان يبدو فيه واضحاً وإنسانياً، لكن الغموض ما زال يكتنفه ، فما معنى أن نحجب الوجه؟ هل هو اغتراب ام المجهول؟

ففي جميع الثقافات لكل إنسان وجه نراه يقبل علينا، وإن كانت له أوجه أخرى يبقى الغالب فيه أنه ذو وجه كاشف وشفاف يروي أحياناً ما لا يريده وما لا يقال، لما في الملامح من دلالات مخبوءة في الصدر والقلب، وشواهد وبراهين لما ترك الزمن عليه من أحداث مريرة أو سعيدة، فالوجه عنوان مضيء يتحدث أو خافت بلا حكايا، فدلالات التعبير عن الوجه الذي أخفاه(ماغريت) في العمل الحالي ستر فيه فعال الإنسان وتكرار وجوده في هذه الحياة، إنسان يأتي إلى العالم معلباً وبكميات كثيرة لا معنىً فعلي له جموده بلا فرادة، يأتي ويذهب دون أثر وجوه معادة ومكررة ، تتمظهر الابعاد المفاهيمية للتعبير لرسوم رينيه ماغريت في فلسفته بقاء الغطاء على هذا التكرار كي لا نتشوش، ونعيش بلا ضجيج وبلا خلل، وليدع هذا العبث مغيباً بالغطاء.

كان يتحدى الناظر إلى لوحته أن يفهمه. أن يقول أني أفهم ما تقصده، لكن الفنان (ماغريت) تقصد أن تكون النتائج الرمزية مباشرة.في شكلها المباشر حين ننظر إلى السماء وحركتها وألوانها في اللوحة فهي تشير لنا بشكل أو بآخر إلى ذلك الشيء الغامض الذي سيحدث قريباً، وبهذا العنصر جعلنا الفنان نعيش حالة ارتباك لما سيأتي، أما اللباس في اللوحة فهو يدلنا بشكل واضح على اللباس الرسمي الغربي للسادة في الطبقة البرجوازية، خاصة وأن ما نلمسه في اللوحة النظافة والترتيب في هندامه، أما حين ننظر إلى الجدار الحجري الذي يقع خلف الشخص فإنه يمثل بصورة جزئية للبناء المدني ليلهمنها بشكل واضح على أننا في بيئة مدنية وليست قروية، فلولا وجود هذا الجدار ما استطعنا تحديد المكان إن كان قريةً ريفية أو مكان آخر. وترى الباحثتان ان(ماغريت) يصنع في لوحته هذه ثنائية الظهور والخفاء، خفاء الوجه هو خفاء اللغة والمعنى، الوجه ناطقٌ دائمًا لا يمكن اسكاته، بخفائه تخفتي اللغة وتحتجب، وتدخل في الضبابية الرمزية، من هنا جاءت مفاهيم البلاغة نحو الاستعارة والمجاز كونها لغة الاحتجاب، ومن هنا يمكن قراءة اللوحة بكونها ذات ابعاد مفاهيمية للتعبير عن الرمزيةً وتدخل في دائرة النسبية.

انموذج (٦)

اسم الفنان :رينيه ماغريت

اسم العمل : خيانة الصورة

المادة : زيت على كانفاس

تاريخ العمل : ١٩٦٤

العائدية : معرض المتاحف الملكية للفنون الجميلة / بلجيكا .

تحليل العمل :

يمثل المنجز البصري (خيانة الصورة) التي رسم فيها الفنان غليوناً باللونين الاحمر الفاتح والاصفر الفاتح على لوحة وضعت على مسند خشبي ووضع تحته عبارة «هذا ليس غليوناً» وعلى خلف العمل رسم غليوناً بالحجم الكبير باللون الازرق على خلفية باللون السمائي الفاتح.

لقد أثارت لوحة(خيانة الصورة) الكثير من الأسئلة الفلسفية، وتزداد أهميتها في عالمنا اليوم حيث للصورة أهمية تفوق الكلمة أحياناً، فيما الفارق بين ما هو حقيقي وغير حقيقي يثير الالتباس، واللوحة عبارة عن كلمات وصور ويقصد من خلالها الفنان البلجيكي طرح أفكار تتحدى علم اللغويات والبصريات.

تنظر الباحثتان في حالة أخرى من حالات التناقض التي جسدها (ماغريت) في عمله الحالي وهي اللوحة التي تُشعر كل من يراها بقدر كبير من الارتباك نتيجة العبارة المتضاربة التي تتخللها فتدفعنا إلى التساؤل بشك عمّن كتب هذه الكلمات. هل تم تخريب اللوحة عن عمد بكتابة هذه العبارة بين ثناياها؟ الحقيقة أن الكلمات مدروسة جيدًا، باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من التصميم العام للوحة لتكون أي شيء سوى أن تكون جزءًا من الصورة الأصلية.ويقدم لنا (ماغريت) معلومات متضاربة، فقد قدم تمثيلًا للغليون على نحو مثالي لكن لغته تنفي ترميزه على هذا النحو، هل هو بالفعل ليس بالغليون؟ يفحص المتلقي مرة أخرى ما يوجد داخل اللوحة بحثًا عن أدلة قد تكشف عن إجابة خفية، فعملية التمثيل هي بالتأكيد لـ(غليون). يعود المشاهد إلى الكلمات الموجودة تحتها مرة أخرى، لا يزال الصراع قائماً بين الصورة والكلمات. فبطاقة العنوان أملًا في فك الإلغاز؛ إنها (خيانة الصورة). بصرف النظر عن المقاربات العديدة التي قدمت لهذه اللوحة، ترى الباحثتان إن (ماغريت) أراد منها دون أن نتعدى بهذا على قضية موت المؤلف التي طرحها رولان بارت، أن يوقف مشاهديه بعض الوقت أمام ما يشاهدونه عليهم أن يقضوا وقتًا أطول أمام لوحاته. كانت فكرته تتمثل في أن فعل المشاهدة بالغ الأهمية، ولا يمكن للمرء مشاهدة عمل فني حقًا في فترة زمنية قصيرة؛ لهذا السبب أراد (ماغريت) من الناس التفكير فيما يتراءى أمامهم النظر والتأمل بشكل أعمق ولقد تم تعليم الناس بشكل شائع في عالم تسوده اللغة الشفهية والمكتوبة، وعلى الرغم من أن النص المكتوب ينكر أنه غليون، فإن الصورة المرسومة تظل كما هي غليون. وتستدعي الصورة نقيضها(الصورة في مقابل الكلمة)،(الغليون يستدعي ما ليس بغليون)،(المرئي في مقابل اللغوي). أراد(ماغريت) أن يعبر عن هذا الموقف المتناقض لكن بالرسم. ويعضد هذا الرأي أن (ماغريت) لم يجعل من عبارته تعليقًا أو اسماً للوحته، كما هو الحال في لوحات أخرى، بل جعل العبارة حاضرة في فعل التلقي ذاته، أي في قلب الصورة ذاتها؛ فلا مفر من تجاهلها أو التغاضي عن تفسيرها، فالدور المهم للعلاقة بين اللغة والصورة في أعمال (ماغريت) هي عملية التركيب اللافتة التي تؤدي إلى تسمية عمل ما بمسمى يبدو ظاهريًا مختلفًا عن موضوعه و أن المقصد لم يكن إثارة تساؤلات حول معنى الكلمات ذاتها فحسب، ولكن خلق مزاوجة شاعرية بين المعاني المرتبطة بالصورة وعنوانها ومن جانبها، وتستنتج الباحثتان إلى أوجه الشبه في هذا الصدد بين أعمال ماغريت وفلسفة فنغنشتاين من حيث تناولهما للمفارقة الكامنة في اللغة ذاتها، فالحقيقة أن هناك أساليب يمكن بها للوحة الغليون أن تكون غليونًا أو لا تكون كذلك، وبالتالي يكون الرائي أمام تحدٍ يتمثل في إعادة تقييم الرسالة التي يستقيها من صورة اللوحة، وكذلك ما تخفيه عنه تلك اللوحة. وهكذا ترى الباحثتان أن(ماغريت) يغلف أعماله بأبعاد مفاهيمية للتعبير عن الالتباس والغموض والفضول، ويترك متلقيه بإحساس لا مفر منه يقع بين المعلوم والمجهول.

الفصل الرابع

اولاً :النتائج

أعتماداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث ، وفضلاً عن ما جاء به الاطار النظري وفي ضوء هدف البحث ، توصلت الباحثتان الى جملة من النتائج هي على الوجه الآتي : -

١) على مستوى التعبير / تظهر الابعاد المفاهيمية من خلال التعبير الربط بين اللون الخالص والخط والشكل والخط والمادة وبين التعبير العام عن المعنى المرئي بالشكل الواقعي أو المحرف و المشوه والمختزل والحذف والاضافة والتسطيح والعلاقات كما في العينة (١، ٢، ٥)

٢) على مستوى التعبير بعلاقات التكوين : ظهرت الابعاد المفاهيمية من خلال التعبير في علاقات التكوين واشتغالاتها في مشاركتها لعناصر العمل الفني وما يحمله من دلالات ،اذ تحققت في الوحدة في جميع عينة البحث .

٣) على مستوى التعبير بالتقنية والتكنيك :- ظهرت الابعاد المفاهيمية من خلال الدلالات الرمزية بأن لكل فنان أسلوبه الخاص به فلكل فرد طريقة متميزة في دلالاته الرمزية والاحساس والشعور والتفكير والسلوك المنسجم مع شخصيته وأنفعالاته معتمدة على الابعاد المفاهيمية والجمالية للرسم ، وهو ما جمع قوانين غريزية تلقائية وحدَّت الفنانين في أسلوب فني عام ذي طابع تعبيري صريح . كما في جميع عينة البحث.

٤) على مستوى التعبير بالفضاء : تظهر الابعاد المفاهيمية من خلال التعبير في تفكيك واشتغال استراتيجيات التأويل لدى المتلقي من مسميات التعبير (٢ – ٣–٥)

٥) على مستوى التعبير باللون : تظهر الابعاد المفاهيمية والجمالية من خلال التعبير باللون وما يحمله من دلالات نفسية ورمزية وأصطلاحية وبآليات الاشباع والافقار والشفافية والعلاقات اللونية الجمالية والتي تكشف عن جملة من الابعاد المفاهيمية والجمالية ، فيظهر الاغتراب في عينة (١ – ٢ – ٣ – ٦).

٦) تظهر الابعاد المفاهيمية للتعبير من خلال التغريب من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري والتي تكشف بمجملها عن جملة من الدلالات المفاهيمية والجمالية كما في العينة (٢ – ٤ – ٥).

٧) شكل الخروج عن المألوف صيغة للتعبير المستمر عن المعطيات الذاتية للفنان (رينيه ماغريت) من خلال تشكل الابعاد المفاهيمية، كما أنطوت التعبيرية على قصدية خالصة توحي بالتوجه نحو غاية أو غرض معين ذي أبعاد نفسية يهدف اليها الرسام كما في العينة (١ – ٢ – ٥– ٦)

٨) أن للابعاد المفاهيمية للتعبير في رسوم (رينيه ماغريت) أثراً واضحاً في التأكيد على ان الجانب النفسي لدى الفنان لاينفصل عن الجانب الاجتماعي والثقافي والسياسي ، المتمثل في الصور المنقولة من الخزين الشعوري واللاشعوري للاحداث الانسانية والاجتماعية .كما في العينة (٢ – ٣ – ٤– ٥–٦).

ثانياً / الاستنتاجات :

أستناداً الى ماتوصل اليه البحث من نتائج ، أستنتجت الباحثتان جملة من الاستنتاجات وكألاتي :-

١. إن الرسام ليس مطبقاً للنظريات المفاهيمية، وإن هي أثرت عليه بشكل غير مباشر ، مع عدم أغفال أثر الحركات الفنية بمفاهيمها الوجدانية والفكرية المختلفة على بعضها ، وما أحتلته كل واحدة على الاخرى من مشكلات وجدت لها حلولاً عبر الشكل الفني في الرسم التعبيري الحديث وبشكل متغاير عن بعضها البعض .

٢. ظهر اللون بوصفه دلالة تعبيرية معنى بشكل واضح في رسوم (رينيه ماغريت) من خلال التنويعات اللونية وتوازنها وأنسجامها وتناغمها وتضادها ومركز سيادتها وفق علاقات كونت منها وحدة متماسكة خدمة للتكوين العام ، وأرتبط اللون بدلالات ورموز ومعاني عند الفرد الجرماني مستخدماً في القيم الروحية والعادات والتقاليد والدين .

٣. يطغى الانفعال بتنوع أشكاله ، على الخطوط والاشكال والالوان والمضامين في رسوم(رينيه ماغريت) للتعبير عن الابعاد المفاهيمية والحالة الوجدانية التي تتمظهر في الاثر الكلي للفكرة ، ويتضح ذلك في جميع عينة البحث .

٤. لم تكن عناصر وعلاقات التكوين من دون مدلول نفسي وفلسفي وجمالي فقد عبر الرسام عن خاصية شعورية ورمزية ومعرفية ، ليس على أساس تزيني وظيفي ، وانما وفق نظام رؤيوي ذاتي وكمفهوم فلسفي روحي .

٥. شكل فن رينيه ماغريت السريالي طريقة مناسبة للتعبير عن الذات الانسانية تتجسد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف و التأمل في صياغة الافكار والاشكال ، وليس هناك أستجابة عاطفية عامة موحدة تجاه أي حالة تعبيرية موحدة ، فهي تتوقف على الخصائص المفاهيمية والجمالية والمعرفية المتفاوتة المتغيرة للفنان والمتلقي .

ثالثاً / التوصيات : توصي الباحثتان بالآتي :-

١. الاهتمام بدراسة الابعاد المفاهيمية والجمالية في الفن عموماً وفي الفن التشكيلي والرسم بصورة خاصة ، باعتباره من وسائل الاتصال المؤثرة فكرياً .

٢. التشجيع على أصدار مطبوعات تتناول العلاقة بين الفن وعلم النفس ومن الضروري أطلاع جميع فئات المجتمع على مثل هذه الدراسات ليتسنى لهم معرفة وفهم الابعاد المفاهيمية للرسم والفن بشكل عام .

رابعاً /المقترحات : استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثتان أجراء الدراسات الآتية :

١. الابعاد المفاهيمية للتعبير في رسوم مارك شاكل .

٢-الابعاد المفاهيمية للتعبير في رسوم فان كوخ .

الـهوامـش

(١) صليبا ، جميل: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٣٧ .

(٢) الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٧ ، ص ٥٧ .

(٣) مجموعة من الخبراء : الصحة النفسية ، ط١ ، الاشراف العام : اياد نوري فتاح ،٢٠٠٠، ص ٣٨٢

(٤) خياط، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت ، د ت ، ص.٦

(٥) خياط ، يوسف : مصدر سابق ، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٦) أبن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج١٣ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت ، ص٣١٥ .

(٧) وهبة، مجدي: وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المصدر السابق نفسه، ص١١٢.

(٨) الكفومي ، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني : الكليات ، ج١ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٨ م ، ص٢٨٢ .

(٩) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠٣– ٤٠٣ .

(١٠) مصطفى ،إبراهيم :المعجم الوسيط ،ج ١ ، ط ٣ ،مكتبة المرتضى ،١٩٧٨، ص ٥٨٠.

(١١) صليبا ،جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، مصدر سابق، ص ٣٠١.

(١٢) هويغ، رينيه ، الفن تأولية وسبيله، ت: صلاح برامدة ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق ، ١٩٧٨، ص٥٧.

(١٣) ريد، هربرت، الفن والمجتمع، ت. فارس مشري ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥،ص٤٥.

(١٤) هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت فؤاد زكريا ، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨١ ص٢٣.

(١٥) صاحب ، زهير ، البنية الحضارية لعصور ما قبل التأريخ، بغداد، ٢٠٠٢ ، ص٨.

(١٦) محمد ، حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي للنشر والطبع ، ب. ت ، ص٦٩.

(١٧) مكاوي ، عبد الغفار : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، القاهرة ص١٠.

(١٨) عبد حيدر ، نجم : التحليل والتركيب في الرسم العراقي ، اطروحة دكتوراه ، فلسفة ، كلية الفنون الجميلة ، غير منشوره بغداد ١٩٩٦ ، ص٢٤٢.

(*) نيتشه : فيلسوف الماني من فلاسفة عصر العقل ، اشتهر بمؤلفه المعروف هكذا تكلم زرادشت ، والفن عنده ليس وسيله لامانة الامة ارادة الحياة بل هو النشاط الذي يؤكد الحياه ويعيلها ويقف منها موقف ايجابي .

(١٩) مكاوي، عبد الغفار: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، مصدر سبق ذكره، ص١٨.

(٢٠) صاحب، زهير: البنية الحضارية لعصور ما قبل التأريخ، مصدر سبق ذكره، ص١٢ .

(٢١) ريد،هربت: الفن والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص١٠٩.

(٢٢) باونيس،الان :مصدر سبق ذكره، ص٢٣.

(٢٣) باونيس،الان :مصدر سبق ذكره، ص٢٤.

(٢٤) جعفر، نوري :الاصالة في مجال العلم والفن، دار الحرية للطباعة–بغداد ١٩٧٩ ، ص١١.

(٢٥) جعفر ، نوري: الاصالة في مجال العلم والفن ،مصدر سبق ذكره، ص ١٣-١٤.

(٢٦) الشيخلي اسماعيل : حداثة الرسم جماليات الخطاب-جمعية التشكيلين العراقيين-بغداد، ٢٠٠٢ ، ص١٥.

(٢٧) فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث، ت.كمال الملاح، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٢، ص١٠٥.

(٢٨) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠) ، دار المثلث، بيروت ، ١٩٨١،ص٨١.

(٢٩) ريد ،هربرت: معنى الفن، ت .سامي خشنة ، بغداد / دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٦، ص٥٦.

(٣٠) عطية ، نعيم : حصاد الالوان ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص١٥.

(٣١) نفس المصدرالسابق، ص٤٩.

(٣٢) عطية ، نعيم : حصاد الالوان ،مصدر سبق ذكره ، ص٥٣.

(٣٣) ريد ، هربرت: معنى الفن ،مصدر سبق ذكره ، ص٥٩ .

(٣٤) ساره، مصدر سبق ذكره، ص١٣١.

(٣٥) ريد،هربرت: معنى الفن، مصدر سبق ذكره ص١٢٦ .

(٣٦) عطيه، نجم: حصاد الالوان ،مصدر سبق ذكره ، ص٨٣ .

(٣٧) عبد الحميد، شاكر:العمليه الابداعيه في فن التصوير،الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب١٩٨٧، ص١٢٩.

(٣٨) ستولنتز ، جيروم : النقد الفني ، ت فؤاد زكريا ، القاهرة ، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٩٠ ص١٩٩ .

(٣٩) اوهر ، مصدر سبق ذكره ، ص٣٨-٤٠

(٤٠) ريد ، هربرت : مصدر سبق ذكره ، ص١٠٥ .

(٤١) عطيه ، نجم : حصاد الالوان ،مصدر سبق ذكره ، ص٨٥.

(٤٢) عطيه ، نجم : حصاد الالوان ،مصدر سبق ذكره ، ص٨٦.

(٤٣) بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في اوربا في عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد الثاني ، بيروت ، دار الرائد العربي ، د.ت.ص ٢٩٣-٢٩٤.

(٤٤) بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، مصدر سبق ذكره ، ص٢٩٥ .

(٤٥) بهنسي ، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، مصدرسبق ذكره ، ص٢٩٠.

(٤٦) نيومايز ، ساره ، مصدر سبق ذكره ص٩٦-٩٧.

(٤٧) مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، ت :مهاة فرح ماخوري ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ص٩٧.

(٤٨) فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ،ت مجاهد عبد المنعم ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر القاهرة ١٩٧١ ص١٧٩ .

(٤٩) امهز : محمود : الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠) ،مصدرسبق ذكره، ص١٣٣.

(٥٠) ريد ، هربرت: معنى الفن ،مصدر سبق ذكره ، ص٦١.

(٥١) حسن ، محمد حسن: مصدرسبق ذكره، ص١١٤.

(٥٢) نيومايز ، ساره : مصدر سبق ذكره، ص١٠٦-١٠٨ .

(*)(**رينيه ماغريت**) René Magritte نوفمبر ١٨٩٨ – ١٥ أغسطس ١٩٦٧): رسام ومصوّر سريالي بلجيكي، ولد في لسين Lessines وتوفي في بروكسل ببلجيكا، تدرب في بروكسل ثم سافر إلى كل من فرنسا وبريطانيا وألمانيا وهولندا. درس الفن دراسة حرة بأكاديمية الفنون الجميلة في بروكسل في العام ١٩٢٢. وفي السنة نفسها تزوج بجورجيت برجيه Georgette Berger التي قامت بدور موديل (نموذج) في كثير من أعماله. وفي العام ١٩٢٢ بعد رؤيته أعمالاً ميتافيزيقية لجورجيو دي كيريكو G. de Chirico للمرة الأولى، تبين له الاتجاه الذي كان يرغب في أن تنحو أعماله منحاه. «لقد أراني كيريكو أن أهم شيء هو: ماذا تريد أن ترسم أو تصور؟». عاش ماغريت بالقرب من باريس ما بين ١٩٢٧و ١٩٣٠ واتصل بالحركة السريالية الفرنسية، على الرغم من تصويره بعض اللوحات بأسلوب انطباعي إبّان الحرب العالمية الثانية، ثم أقام عقب الحرب في بروكسل، وصور لوحات جدارية murals لبناء البوليس البلجيكي. إن أعماله الفنية الشبحية الباهتة تمتاز بنقاء شبيه بالحلم، مع ذكاء غير متوقع غالباً. وهناك نماذج من أعمال ماغريت في كل من كارديف، شيكاغو، إدنبره، ونيويورك «متحف الفن الحديث» وفي لندن «تيت غاليري». ينظر : موسوعة ويكيبيديا https://www.marefa.org

(٥٣) باكيت ، مارسيل: رينيه ماغريت ، عرض فكري مرئي . نيويورك: تاتشن أمريكا ، ٢٠٠٠. ص٣٢.

(٥٤) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٣.

(٥٥) باكيت ، مارسيل: رينيه ماغريت ، مصدر سابق ، ص٣٤.

(٥٦) باكيت ، مارسيل: رينيه ماغريت ، مصدر سابق ، ص٣٥.

(٥٧) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هربرت ريد) دار الحرية لطباعة ، بغداد ،١٩٧٣.ص ٦٧.

(٥٨) (Magritte. Greenwich, CT: New York Graphic Society, ١٩٧٠.p٤٤ ٥٨)

(٥٩) بسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله ومدارسه وأثاره التربوية، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٦٥.ص ٥٤.

(٦٠) كالفوكوريسي ، ريتشارد: Magritte ، دار اوبرا للنشر ، لندن ، ١٩٨٤، ص ٥٢.

(٦١) كالفوكوريسي ، ريتشارد: Magritte مصدر سابق ، ص ٥٤.

(٦٢) غرافي ، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، مجلة فكر ونقد، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٩٨، ص ١١-١٢.

(٦٣) هانز سلوجا، فتجنشتين، ترجمة: صلاح إسماعيل ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤، ص ٢٢.

(٦٤) بارت ، رولان: بلاغة الصورة قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، بيروت ،١٩٩٩، ص: ١٧.

المصادر

١. أبن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج١٣ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت .

٢. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠) ، دار المثلث، بيروت ، ١٩٨١.

٣. بارت ، رولان: بلاغة الصورة قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، بيروت ، ١٩٩٩،

٤. باكيت ، مارسيل: رينيه ماغريت ، عرض فكري مرئي ، نيويورك: تاتشن أمريكا ، ٢٠٠٠.

٥. بسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله ومدارسه وأثاره التربوية، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٦٥.

٦. بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في اوربا في عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد الثاني ، بيروت ، دار الرائد العربي ، د.ت.

٧. جعفر، نوري :الاصالة في مجال العلم والفن، دار الحرية للطباعة-بغداد ١٩٧٩ ..

٨. خياط، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت ، د ت .

٩. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٧.

١٠. ريد ،هربرت: معنى الفن، ت .سامي خشنة ، بغداد / دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٦.

١١. ـــــــ: الفن والمجتمع، ت. فارس مشري ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥.

١٢. ستولنتز ، جيروم : النقد الفني ، ت فؤاد زكريا ، القاهرة ، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٩٠ .

١٣. الشيخلي اسماعيل : حداثة الرسم جماليات الخطاب – جمعية التشكيلين العراقيين – بغداد، ٢٠٠٢.

١٤. صاحب ، زهير : البنية الحضارية لعصور ما قبل التأريخ، بغداد، ٢٠٠٢.

١٥. صليبا ، جميل: المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٦. عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٧.

١٧. عطية ، نعيم : حصاد الالوان ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٠.

١٨. غرافي ، محمد : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، مجلة فكر ونقد، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٩٨.

١٩. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث، ت.كمال الملاح، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٢.

٢٠. فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ،ت مجاهد عبد المنعم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٢١. الكفومي ، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني : الكليات ، ج١ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٨ م.

٢٢. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هربرت ريد) دار الحرية لطباعة ، بغداد ،١٩٧٣.

٢٣. مجموعة من الخبراء : الصحة النفسية ، ط١ ، الاشراف العام : اياد نوري فتاح ،٢٠٠٠.

٢٤. محمد ، حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي للنشر والطبع ، ب. ت .

٢٥. مكاوي ، عبد الغفار : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٢٦. مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، ت :مهاة فرح ماخوري ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، بيروت ، ١٩٨٠.

٢٧. هانز ،سلوجا : فتجنشتين، ترجمة: صلاح إسماعيل ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.
٢٨. هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت فؤاد زكريا ، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨١.
٢٩. هويغ، رينيه : الفن تأولية وسبيله، ت: صلاح برامدة ، وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق ، ١٩٧٨.
٣٠. ٣١) Magritte. Greenwich, CT: New York Graphic Society, ١٩٧٠.p٤٤

الاطاريح والرسائل:
٣١. عبد حيدر ، نجم : التحليل والتركيب في الرسم العراقي ، اطروحة دكتوراه ، فلسفة ، كلية الفنون الجميلة ، غير منشورة، بغداد، ١٩٩٦.

ملحق (١)
جـامـعة بـــابـل
كـلية الـفنون الـجميلة
قسم التربية الفنيـة
دراسات عليا
م / استطلاع آراء الخبراء

تحية طيبة :

الى حضرة الأستاذ ..... المحترم .
يروم الباحث القيام بدراسة موسومة " الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت " والتي تهدف الى :
الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت.
وقد تطلب بناء الأداة توظيف المؤشرات التي توصل اليها الباحث من خلال الأطار النظري في البحث الحالي . ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية وتخصص في هذا الميدان يود الباحث الاستئناس بآرائكم وملاحظاتكم القَيمة .
مــع التقدير

الباحثتان

ملحق رقم (٢)

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية

ت	الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت	تطبيقات		تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
		تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية			
١	الدلالات الرمزية من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري الحديث					
٢	التعبير يشكل أداة أتصال مباشر مع الآخر بفقرات مضامينية وعلاقاتها بالتقنية والعلاقات البنائية					
٣	أشتغالات السطح دون العمق من مسميات التعبير في رسوم رينيه ماغريت					
٤	التعبير يبتعد عن الخصوصية في الذائقية الجمالية لدى الآخر (تنفتح على الآخر)					
٥	تجاوز الأطر التقليدية من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري					
٦	التغريب من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري					
٧	تفكيك واشتغال استراتيجيات التأويل لدى المتلقي من مسميات التعبير					
٨	الحركية من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري					

ملحق رقم (٣)

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية

ت	الأبعاد المفاهيمية للتعبيرية في رسوم رينيه ماغريت	تطبيقات	
		تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية
١	الدلالات الرمزية من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري الحديث		
٢	التعبير يشكل أداة أتصال مباشر مع الآخر بفقرات مضامينية وعلاقاتها بالتقنية والعلاقات البنائية		
٣	أشتغالات السطح دون العمق من مسميات التعبير في رسوم رينيه ماغريت		
٤	التعبير يبتعدعن الخصوصية في الذائقية الجمالية لدى الآخر (تنفتح على الآخر)		
٥	تجاوز الأطر التقليدية من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري		
٦	التغريب من مسميات التعبيرية في الخطاب البصري		
٧	تفكيك واشتغال استراتيجيات التأويل لدى المتلقي من مسميات التعبير		