

تحولات الصورة السياسية في الرسم الاوربي الحديث
the transformations of the political image in European painting

م.م. سجا احمد حسن علي

fin883.sja.ahmed@uobabylon.edu.iq

العراق - جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (تحولات الصورة السياسية في الرسم الاوربي الحديث) ويتضمن أربعة فصول:

خصص الفصل الأول: لبيان (مشكلة البحث - أهمية البحث والحاجة إليه - هدف البحث - حدود البحث - تحديد المصطلحات وتعريفها) وقد تم تلخيص مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي: (ماهي تحولات الصورة السياسية في الرسم الاوربي الحديث).

وتجلت أهمية البحث في كونه يفيد المهتمين بحركة الفن التشكيلي بوجه عام من خلال الاطلاع على نتائج البحث واستنتاجاته.

وقد وجدت الباحثة أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته بهذه الكيفية التفصيلية، ولتوفير مادة علمية تلبى حاجة المكتبات العراقية.

وللبحث هدف شامل هو: التعرف على تحولات الصورة السياسية في الرسم الاوربي الحديث، وفيما يعني بحدود البحث فقد تحدد بدراسة تحولات الصورة السياسية في الرسم الاوربي.

واشتمل **الفصل الثاني** على الإطار النظري، وعلى الدراسات السابقة ومناقشتها، وتناول **الفصل الثاني** ثلاث مباحث وهي: **المبحث الأول:** مفهوم السياسة، أما **المبحث الثاني:** مفهوم الصورة، و**المبحث الثالث:** الرسم الأوربي الحديث، كما تضمن **الفصل المؤشرات** التي انتهى إليها الإطار النظري والدراسات السابقة أما **الفصل الثالث** فقد اختص بإجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث البالغ (٥٠)، وعينة البحث البالغة (٢) نماذج بغية تحقيق هدف البحث بنسبة مئوية بلغت (٤%) من مجتمع اعمال اطار المجتمع بالطريقة القصدية، ثم منهج البحث، وأداة البحث، وتحليل نماذج العينة).

وتضمن **الفصل الرابع** نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الباحثة هي:

١. جاءت اغلب النتائج في العصر الحديث ذات الطابع السياسي والطابع الديني، حيث تصوير الأشكال الإنسانية تتصارع لتجر الإنسان إلى الخطيئة.

٢. تمثلت النزعة الإنسانية بتحويلات في السياسة خضع لها الشكل الإنساني من تأليه، إلى تشيؤ واغتراب، إلى تحويله إلى اداة استعمالية للقتل والارهاب، أو دمية بعيدة عن روحية الإنسان، أو تحويله إلى سلعة استهلاكية جسمانية، ذو مشاعر وانفعالات دالة على الحزن واليأس وما إلى ذلك، ازاء الحروب والابادات الجماعية والفردية من جراء العدوانية والتفكيكية والعبثية وهمجية وتدمير وتمرد عدمي بمظاهر سلبية الموت منها، مروراً بنزع القداسة والتهميش والتشطي والتعددية والامعقول واللامبالاة واللامطلق التي اثرت بتحويلات السياسية من عصر الحداثة، شملت عينة جميع البحث.

ومن الاستنتاجات:

١. تميزت السياسة ببروز قدرات العلم على تحقيق التقدم واعادة صياغة العالم من نمو النظام الديني والعسكري، وبهيمنة التفكير العلمي التجريبي وبدايات تأسيس قاعدة التطور، وبتأكيد سيطرة الإنسان على عالمه الاجتماعي وقدرته على اعادة تشكيله، وفق قدراته باستخدام عقله وتجاربه العلمية.

٢. التحولات قد احدثت تحولاً نسبياً للفنان أن يخرج من القياس إلى اللاقياس، من الجمال الساكن إلى المتحرك، من المقروء إلى المكتوب... في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول، أخذت من السريالية اللعب الحر للاوعي بالواقع ومن التكعيبية ومن كل هذه التحولات جاءت من غياب المركز في اللوحة أي انه لا يوجد مركز ثابت في اللوحة، من تشوهات الشكل الإنساني، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويتموه المعنى، مما يتيح حرية الفنان في استخدام ما يشاء من مواد وخامات كانت مهمشة فيما مضى مانحاً إياها مركز الاهتمام ذاته.

الكلمات المفتاحية (تحويلات - الصورة - السياسية).

Research Summary

This research is concerned with studying (the transformations of the political image in European painting) and includes four chapters:

The first chapter was devoted to: clarifying (the research problem - the importance of the research and the need for it - the goal of the research - the limits of the research - identifying and defining terms). The research problem was summarized in answering the following question: (What are the transformations of the political image in European painting).

The importance of the research was evident in the fact that it benefits those interested in the plastic art movement in general by reviewing the results and conclusions of the research.

The researcher found that there is a necessary need for this study, which is that the subject has not been studied in such detail, and to provide scientific material that meets the needs of Iraqi libraries.

The research has a comprehensive goal: identifying the transformations of the political image in European painting. As for the limits of the research, they may be determined by studying the transformations of the political image in European painting.

The second chapter included the theoretical framework, previous studies and their discussion, and the second chapter dealt with three topics: the first topic: the concept of politics, the second topic: the concept of the image and its structural elements in

drawing, and the third topic: European drawing. The chapter also included the indicators that the framework concluded. Theoretical and previous studies. As for the third chapter, it was concerned with the research procedures, which included the research population of (80), and the research sample of (7) models in order to achieve the research goal with a percentage of (11%) from the community's work community in the intentional method, then the research methodology, and the tool Research, statistical methods, and sample analysis).

The fourth chapter included the research results, conclusions, recommendations, and proposals. Among the results reached by the research results

1. Political transformations affected the images of European people's suffering from the horrific scenes of the war that they lived and shared in its tragedies, scenes of the dead and wounded and their painful suffering, scenes of fear and terror, pain and tragedy, which became the subjects of their oil paintings and prints. Human forms appeared, expressing the emotional instinct that was clear, including the contents of feelings. I appeared.

2. The life instinct was represented by positive aspects of the political image that appeared in various topics, religiosity, achieving values, human rights and dignity, and freedom.

Conclusions

1. Technology, mechanics and alienation; Its influence appeared in Cubism and Surrealism, and the concepts of "inhumanity" or inhumanity, and dispensing with the human standard, also affected these artistic styles. Trends of sarcasm, free play, formalism, ugliness, distortion, and aggression were widespread in modern art.

2. Things that witnessed further development in the humanity of modernity, where they were distinguished; With the crystallization of the social and human sciences, the discovery of the diversity and pluralism of cultures, and the exploitation of this in the development of society, and its adherence to freedom was its approach to producing new knowledge, new facts, and new art as a strong reaction to the ideologies brought by modernity.

الفصل الاول

تتطوي طبيعة الفن التشكيلي عموماً ، والرسم منه على وجه التخصيص ، على مقاربات تحليلية ، تهتم بمعطيات البحث الجمالي والفني للصورة الفنية، مما يتشكل من معاينة الفنان للواقع ، فيغدو أكثر إقتراباً من تقديرات الأفكار والمفاهيم التي تعمل على بلورة مضامين متعددة الأوجه ، وهي بالتالي تسعى إلى كشف البنى العلائقية للأشكال الحاملة لها ضمن إطار دلالي يستند إلى قيمة التنافذ القائم بين الصورة السياسية، والمرموزات الدلالية في الفن التشكيلي ، بيد أن الإطار العلائقي لبنية الصورة السياسة يلعب دوراً فاعلاً في التحولات الكبيرة التي طالت نتاجات الفن، منذ الحقب الأولى من التاريخ (لاسيما نتاجات فن الكهوف وفن الحضارات العراقية والمصرية والإغريقية) وإلى الآن، فما بينها، هو رابط ذو حدين، الأول يهتم بفاعلية المعطى الصوري للعمل الفني ، والثاني يستدعي قدراً من الأهمية للسياسة كونه محمولاً ، ذا معنى وفكرة .

على أن الأقترب والأبتعاد من مستوى السياسة بالفن، يغدو واضحاً ومنطقياً، بحدود إرتباطاته بالواقع ، لاسيما وإن الأعمال الفنية التي تحمل دلالات واقعية، عبر المنجز الفني الذي يستند في طروحاته للواقع ، بمطلقيته ، أو برمزيته ، أو بتعبيرته، ولما كان للسياسة ما يدرك كمحتوى دلالي لتفسير العمل الفني ، فإنه بذات الوقت يمثل إستيضاحاً للتقابل القائم أزاء الصياغات الشكلية للصورة ، لاسيما وأن طبيعة الفكر السياسي تأخذ مدياتها الأشتغالية في المنجز الفني ، وعليه فإن السياسة تكون بمستوى أهمية الأشكال الحاملة لها، على إن الصورة السياسية تأخذ مساراً جديداً ومختلفاً في التيارات الأوربية ، وهذا المسار مرتبط تماماً بما أتت به معطيات التحولات من أسس ومقومات وسمات جمالية وفنية ، فالاختلاف في ذلك التحول يبدو أنه راجع إلى مستويات عدة ، منها ما يتصل بالنزعة العقلية التي هيمنت على معظم المنجز الاوربي، ومنها ما يكون على صلة فكرية خارجة نوعاً ما عن هذا الاتجاه، معتبرة إن (اللاوعي) أو (النزعة اللاعقلانية) هي من يحدد مستوى على كافة الإتجاهات.

ولذلك كان الرسام الأوربي الحديث، يمهد السبيل إلى فرض إرادة قوية ، تمكنه من الخوض في بواغث الرؤى الجمالية والقيمية للفن ، وتكون قيمة الفعل الجمالي ، ناشئة من حالة الابتكار الذي يظهر الصيغ التراكمية للتجريب، وإذا كانت قد عالجت قضية السياسة بصيغة الإزاحة الفكرية والجمالية للتقاليد الكلاسيكية القديمة، حينما أدركت ضرورتها، فإن تيارات اللاحقة لها، سعت إلى سبر أغوار الطبيعة البنائية الجديدة، ضمن مستويات متعالية، مما أعطاها هامشاً عريضاً ومتنوعاً للتعامل مع فاعلية الصورة السياسية، ولكن تحت طائل التأثير بمنهج التيار الاوربي وبرؤيته الأسلوبية، ومن هنا فقد برزت مشكلة البحث من خلال الاجابة على التساؤل الآتي : ما هي تحولات الصورة السياسية في الرسم الأوربي الحديث ؟

اهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي :

1. يمثل محاولة لفحص التحولات في الصورة السياسية في نتاجات الأوربية، عبر آليات تحليلية، تتيح لدارسي الفن والمهتمين بهذا الميدان، الاطلاع على مستويات هذه العلاقة بين تيارات الفن المتنوعة .
 2. يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بجهد علمي متواضع ، ويسهم بذات الوقت في إضفاء جانب معرفي يسلط الضوء على مساحة الرسم الأوربي الحديث .
 3. تبلور الدراسة الحالية ، لمعطيات بحثية جديدة ، حول فاعلية العلاقة بين العمل الفني والسياسة من منظور جمالي آخر، قد يختص بتجربة فردية لفنان ما، أو لتجربة جماعية تتعلق بتيار ما، أو بمرحلة جديدة.
 4. يفيد البحث الحالي النقاد والباحثين وطلبة الدراسات العليا ، من خلال ما توصلت اليه الباحثة، من نتائج واستنتاجات، تسهم (كمحاولة متواضعة) في إثراء الجانب المتعلق بمصطلح (السياسة) وتفصيله ، بمزيد من المعطيات والتحليلات ، ذات الفائدة المرجوة إنشاء الله تعالى .
- ولعدم وجود دراسة خاصة بفحص تحولات الصورة السياسية في الرسم الأوربي الحديث، فقد وجدت الباحثة إن هنالك حاجة ضرورية للخوض في تحليل الآليات الفكرية والبنائية لتلك العلاقة، والوقوف على نتائجها والإفادة منها في التأسيس لأفكار وطروحات جديدة .

هدف البحث

يهدف هذا البحث الى :

التعرف على تحولات الصورة السياسية في الرسم الأوربي الحديث.

حدود البحث

- الحدود الموضوعية : دراسة تحولات الصورة السياسية في الرسم الأوربي الحديث من خلال فحص تحولات السياسية فيها .
- الحدود المكانية : أوربا .
- الحدود الزمانية : ١٩٠٠ - ١٩٤٥ .

مصطلحات البحث:

التحول : لغوياً:

عرفه (ابن منظور) بأنه :يقول المُشتاق. وتَحَوَّلَ عن الشيء : زال عنه الى غيره. ابو زيد : حال الرجلُ يَحُولُ مثل تَحَوَّلَ من موضع الى موضع . الجوهرى حال الى مكان آخر اي تَحَوَّلَ . وحال الشيء نفسه يَحُولُ حَوْلًا بمعنيين : يكون تَغَيَّرًا ، ويكون تَحَوُّلاً، الأزهرى : حال الشخص يَحُولُ اذا تَحَوَّلَ وكذلك كل مُتَحَوِّلٍ عن حاله .^(١)

اصطلاحاً : - ورد في (موسوعة لالاند الفلسفية) بمعانٍ عدة منها :

ورد في (المعجم الفلسفي لصليبيا) بأنه : التحول : هو التغير الذي يلحق الأشخاص أو الأشياء ، وهو قسمان ، تحول في الجوهر ، تحول في الأعراض ، فالتحول في الجوهر ، حدوث صورة تعقب الصورة الجوهرية القديمة كصيرورة الماء ثلجاً ، أو قطعة جامدة والتحول في الأعراض ، تغير في الكم مثل (أبعاد الجسد النامي) أو في الكيف مثل ، تسخين الماء .^(٢)

التعريف الاجرائي (التحول) :

هو كل تغيير يطرأ على الصورة الفنية الذي حدث من خلال الشكل والمعنى والمفهوم .

الصورة: لغوياً

الصور: القرن، ومنه قوله تعالى (يوم ينفخ في الصور) وقيل : هو جمع صورة ، أي ينفخ في صور الموتى (الارواح) وقرات (الصور) بفتح الواو ، والصور - بكسر الصاد- لغة في الصور جمع صورة. وصوره تصويراً متصور ، وتصورت الشيء : توهمت صورته فتصور لي والتساوير ، التماثيل. وصاره: اماله (فصرهن اليك) ، أي وجههن اليك وصار الشيء أي قطعه و فصله (فخذ اربعة من الطير فصرهن)^(٣).

اصطلاحاً: عرفها (صليباً) في المعجم الفلسفي: بأنها الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تحدد بها نهايات الجسم، كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي. وتطلق على ما يرسم بالقلم او آلة التصوير أو على ارتسام خيال الشيء المحسوس الغائب عن الحس^(٤).

السياسة: لغوياً

وساسة الأمر سياسة: قام به ، ورجل ساس من قوم ساسةٍ وسَوَّاسٍ. والسَّوْسُ: الرياسة، يقال ساسوهم سوساً، وسوَّسه القوم: جعلوه يسوسهم، وإذا رأسوه قيل: سوَّسوه وأساسوه، ويقال: سوَّس فلان أمر بني فلان ، أي كلف سياستهم.^(٥)

اصطلاحاً: عرف (ريمون آرون) السياسة بأنها " علم السياسة ينصب على دراسة كل ما له علاقة بحكم المجتمع. بمعنى آخر ، أنه ينصب على دراسة علاقات السلطة بين الأفراد وبين الجماعات. فعلم السياسة يبحث في تدرج السلطة داخل الجماعات الكبيرة العدد والمعقدة " ^(٦).

التعريف الإجرائي:

الصورة السياسية: كل صورة تحمل معطيات سياسية مرسومة من قبل الفنانين لكل عصر والتي تحمل مجموعة من الرموز والاشارات ترتبط بهوية وتاريخ مجتمعات وتشير الى دلالات موجودة خلف السياسة معبراً عن مجتمعات التي تحمل قيم دينية وثقافية واجتماعية واقتصادية.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول/ مفهوم السياسة

المقدمة:

تعد السياسة من القضايا المهمة المثارة على الساحة العلمية والعملية حيث يعتمد في صنع السياسة على الإطار الأيديولوجي والبناء المجتمعي بوقائعه وابعاده المختلفة اجتماعياً، واقتصادياً وثقافياً وسياسياً، كما ان اي تغير في هذه الابعاد يتبعه بالضرورة تغيير في السياسات العامة للدولة والذي يحدد الاطار العام والاتجاهات والمناهج التي يجب ان يسير في نطاقها العمل للمجتمع بما يكفل تحقيق الاهداف المجتمعية، إذ السياسة تهدف إلى تنظيم وتماسك وتطوير الواقع وتحقيق انجازات تنموية محددة تمس الفرد والمجتمع بأكمله في المجالات المتداخلة ذات الصلة بالاحتياجات الأساسية للفرد وتوسيع خياراته وتطوير قدراته وتعظيم مشاركته وتحسين نوعية حياته.

تعرف السياسة بأنها حصيلة التفكير المنظم الذي يوجه التخطيط والبرامج الاجتماعية، وهذه السياسة تتبع من إيديولوجية المجتمع وتعبّر عن أهدافه البعيدة، وتوضح مجالات الخطط والبرامج وتحدد الاتجاهات العامة وتنظيمها وأدائها، كما يستعمل مفهوم السياسة في وصف سياسة الدولة المتبعة وتحليلها، في تنظيم وإدارة الخدمات الاجتماعية التي تقدمها الدولة لتحقيق المنفعة العامة متمثلة بالخدمات الصحية والتعليمية وخدمات الإسكان والضمان

الاجتماعي والرعاية الاجتماعية وتعتمد السياسة على مبدأ الشمول والنوعية لتقديم أفضل الخدمات الاجتماعية والعسكرية والمالية (٧).

عناصر السياسة أربعة عناصر أساسية تسهم في توضيح معاملها ويمكن بلورتهم على النحو الآتي :

١. الايدلوجية السائدة في المجتمع الايدلوجية هي: أفكار مذهبية يعتنقها الغالبية العظمى لأفراد المجتمع كما أنها الفلسفة الموجهة لسلوك المجتمع بطبقاته وقطاعته وأجهزته كافة والايديولوجية خليط من التراث الثقافي والاجتماعي والحضاري ومن القيم والفلسفة والأخلاقيات والآداب المتفاعلة لشعب من الشعوب ويعرف (جان جاك) تعاليه الايدلوجية بأنها نظام منسجم أو منظم من الأفكار أو من التصورات الفكرية القابلة لتحديد الطبقة الإنسانية في إطار اتجاه معين، أما بالنسبة الى (ريمون ارون) فالايديولوجية ذات هدف شعوري كامن تحاول تقديم البراهين أكثر من الإقناع فهي تتكون مجموعات فكرية شعورية تنتظم في إطارها بطريقة منهجية ، الوقائع والتحليلات والقيم والايديولوجية قوة هائلة موجهة للشعوب وقوة ضاغطة في المجتمعات والأيديولوجية كونها نسقا يعمل على توجيه اختبارات السياسة الاجتماعية وتبسيطها للأفراد والجماعات والتنظيمات ، والاجهزة المختلفة في المجتمع كما تعرف الأيدلوجية بأنها المعتقدات والفكر السائد تجاه أمر ما (٨).

٢. الأهداف الاستراتيجية بعيدة المدى وتتمثل آمال وأحلام وغايات ونتائج ويكون من المطلوب الوصول إليها وتحقيقها على المدى البعيد بهدف زيادة رفاهية المجتمع بين خدمات التنمية الاجتماعية أو الاقتصادية كافة وبرامجها ومشروعاتها سعياً وراء تحقيق أهداف استراتيجية محددة (٩)، وهذه الأهداف متفقة مع الشرائع السماوية التي يدين بها المجتمع كذلك القيم الاجتماعية التي يتفق عليها أفراد المجتمع والمنظومة الفكرية التي يؤمن بها النظام السياسي ويحاول تطبيقها في المجتمع لان مثل هذا التلائم يسهل عمل النظام السياسي في تبين السياسة المناسبة (١٠).

٣. مجالات العمل: يقصد بمجالات العمل ميادين العمل وقطاعاته وفئات المواطنين الذي يشملهم هذا العمل ثم تحديد الزمن أو الوقت الذي يؤدي فيه العمل لهذه الفئات من تلك الميادين والقطاعات وكذلك تحديد برامج ومشروعات التنمية الاجتماعية والاقتصادية وتحديد الأجهزة التي يتم من خلالها العمل على تخطيط وتنفيذ مشروعات التنمية وهذه المجالات في السياسة توضح الجهود المبذولة في الحدود التي تعمل فيها لتحقيق الأهداف المطلوبة في ضوء ايدلوجية المجتمع وأن تحديد الميادين والفئات والوقت الذي يبدأ فيه العمل قبل السياسة نضمن للمجتمع السير نحو أهدافه في اقصر وقت وبأقل تكاليف ممكنة (١١).

٤. الاتجاهات العامة : هي المبادئ التي تعد بمنزلة الدليل الذي يحدد ابعاد العمل ونوع المشروعات والبرامج المستعملة في تنفيذ مجالات السياسة لتحقيق أهدافها، وهنا يقصد بها الأسس والقواعد والمبادئ التي تتضمنها الخطط الاجتماعية، أن تحديد أساليب السياسة بما تتضمنه من خطط تحوي برامج ومشروعات تسهم في أشباع احتياجات المواطنين ومواجهة مشكلاتهم في ضوء أولوية المجالات التي تركز عليها السياسة في المجتمع وتحقيق هذه المبادئ وحدة فكرية ورؤية قيمية بين العاملين في مجالات العمل الاجتماعي للوصول إلى أفضل الأهداف (١٢).

ركائز السياسة :

ترتكز السياسة في أي مجتمع على مجموعة من الدعائم والقواعد التي تصنع في ضوئها السياسة في البلاد وتحديد مجالاتها وأهدافها العامة وتنقسم هذه الركائز إلى قواعد أساسية وهي:

١. الشرائع السماوية تمثل الشرائع السماوية لاسيما في المجتمعات حجر الزاوية بين الركائز الخاصة بالسياسة فهي تمثل مجموعة الضوابط المتعلقة بالسلوك والتصرفات فإن مجتمعنا يؤمن بالله ورسوله وبرسالته المقدسة التي تدعوا الناس إلى اتباع الحق ونشر العدالة والخير في كل زمان ومكان وان الرسالات السماوية قادرة على اضاءة حياة الإنسان بنور الهداية والايمان فهي تعطي له طاقات لا حدود لها من أجل المحبة ونصرة الحق وانتشار الخير وتحقيق التنمية ودعم المقدم والشرائع السماوية والإسلام بصفة خاصة عقيدة الأغلبية في مجتمعنا العربي^(١٣).

٢. الدستور: هو مرجع مهم للسياسة وتحديد أهدافها واختيارات مجالاتها والنقيد بالاتجاهات والمبادئ التي يجب اتباعها في حدود ايدولوجية المجتمع ومن هنا تأتي اهميته في عملية التنظيم السياسي فهو المصدر الرئيسي للقوانين والتشريعات ولذلك يحرص واضعو الدستور على تضمينه جانب منه يكون معبرا عن القيم والعادات والاعراف تابعا من الجذور التاريخية معبرا عن الآمال والتطلعات؛ لأن الدستور هو الوثيقة التي تحدد حقوق المواطنين وواجباتهم عن طريق تنظيم العلاقات المختلفة بين جهاز الدولة والمواطنين ، هذا فضلا عن أن الدستور هو الوثيقة التي تحدد حقوق المواطنين يجب أن يتضمن الاتجاهات والمبادئ العامة لسياسة الدولة وتتناسب مع الأيدولوجية التي يأخذ بها المجتمع، فإن الدستور السليم هو الذي يوضح نظام الحكم والنظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع، هادفا إلى تحقيق الرفاهية والاستقرار والرفاه والأمن للجميع وبعد الدستور مصدر القوانين واحد ركائز السياسة الاجتماعية في المجتمعات كافة^(١٤).

٣. موثيق العمل الوطنية والدولية تعد موثيق العمل الوطنية والدولية احدى ركائز السياسة ويقصد بها اتجاهات عامة تساعد في تحديد نقطة البدء واختيار الطريق والزمان وأسلوب العمل وأهداف العمل السياسي والاجتماعي في مرحلة زمنية معينة ومحددة والموئيق الوطنية يقصد بها ما صدر من الدولة من موثيق سياسية واجتماعية تحدد الإطار العام للسياسة الاجتماعية التي تنتهجها الدولة ، أما الموثيق الدولية هي التوجيهات التي تصدرها المنظمات الدولية والمؤتمرات العالمية وينفق عليها دوليا وتتعهد بتنفيذها الدولة^(١٥).

فترى الباحثة إن مفهوم السياسة مفهوم مركب أولا ؛ لأنه يشمل أفعالا وتدخلات وتدابير وتشريعات وتنظيمات تهدف إلى تحقيق التنمية الاجتماعية، ولكن بترابطها وتكاملها الأهداف التنموية الأخرى على مع الصعد الاقتصادية والسياسية والثقافية. وهو مفهوم نسبي ؛ لأنه يتغير ويتطور مع تطور البلدان وتأخرها واختلاف حاجاتها وتدخلاتها لحماية الفئات الاجتماعية المحرومة والمهمشة والأكثر تضررا.

المبحث الثاني : مفهوم الصورة

إن غموض مصطلح (الصورة) منشأه ديناميكية المصطلح وقابليته للاستخدام ما بين الصورة المنطقية المجردة الخيالية (الصفة) (Image) الى الصورة المحاكية للطبيعة (بنية متجردة مرئية) (picture) وما بينهما من صور ذهنية.

وتاريخ الصورة بشكل عام يضم مصاعب تفسيرية حادة* تبعاً لتعدد مناهج التفسير ومن قبلها مناهج انشاء الصورة و تطوراتها الذهنية و المنهجية.

وقد شكل شمولية وتعقد مصطلح الصورة عدداً من المفاهيم المكملة والمتداخلة ف(الصورة) تستعمل كمصطلح تشير الى وجود الصورة (انطولوجياً) ومعرفة المصورة (ابستمولوجياً) فما أن ينتهي وجود الصورة زمانياً ومكانياً حتى تكملها المعرفية لتتجاوز الزمان والمكان نحو المطلق الذي لا يتغير، في الحركة الجدلية للصورة في الفلسفة والفن وبالأخص الصورة في الفكر المثالي (الفلسفية) والصورة في الرسم.

و لذلك الصورة تم تصنيفها في بابين:-

الاول صورة بمعنى (مادي) (بصري) (مرئي) في بنية مادية متجردة اكثر انطباقاً على لوحة الرسم (Picture) ، ذات شكل محدد الابعاد يمكن قياسه وحساب ابعاده وتوصيفه وهو بالتأكيد لا يخلو من (المضمون) (الفكر) الذي يتراوح بين المحاكاة (الواقع) الى (التجريد) وما بينهما من حدود وسيطة يتحكم فيها عاملي (الذات) للفنان المنتج وقدرته على استنباط الصورة بـ(الحس) او بـ(الظن) او بـ(الحدس) او بـ(الالهام) مع القدرات الفنية و (الموضوع) للمحيط الذي تنتج فيه الصورة من وسائل مادية تقنية، إذ تجتمع الذات والموضوع للفنان والمحيط لإنتاج صورة (لوحة) تعتمد بالأساس على (البنية المادية) (رسماً)، بما شاع في الادبيات هذه (الصورة -البينة) تكون في شكل مادي (قشرة ظاهرية) من (خط ولون وخامة وتقنية) يتكون بـ(ترتيب الاجزاء المشكلة للهيئة المادية بجانب مرئي)^(١٦)، من خلال (شكل هندسي مؤلف من ابعاد وهو ما يرسمه الرسام عن الطبيعة او الذهن او المخيلة)^(١٧) ، والصورة (كمبدأ) هي مصدر الجمال، وكلمة (forma) اصلها في اللاتينية (صورة) وتعني(الجمال)^(١٨) ، إذ تم تعريف الفن بانه (ارادة الصورة) لان العمل الفني في جانب كبير منه خلق لمجموعة علاقات صورية)^(١٩)، والفنان قد يركب عمله من الصور دون علمه بها (فهو يعلمها لا شعورياً)^(٢٠)، او بتراكم الخبرة او بالحدس او بالحس الذي لا بد منه في انجاز صورة بـ(هيئة) و (شكل) و (مرئي) فهي الشرط اللازم للعمل الفني لكي يكون مظهراً حسيماً ولذلك عرف (الشيء) بانه تلك المادة المعينة التي اكتسبت (صورة) او (مظهراً خارجياً) والذي قد يكون بصورة على سطح الذهن او الذاكرة^(٢١) ، وكما اطلق لفظ الصورة في نظرية الجشطلت* على البنية والتركييب والتنظيم في هذه النظرية التي سميت (نظرية الصورة).

الثاني (صورة) بمعنى (فكري) (روحي) (خيالي) (تصور) وتطرح بشكل (مادي) بابتسط انواعه واكثر اختزالاً وتجريداً من خلال (الكلمة) التي يبدعها (المفكر) (الفيلسوف) غالباً بشكل مباشر والفنان بصورة اقل) وبالا اعتماد على خياله (الذاتي) المتحصل بـ(الالهام) (الحدس) (العقل) (الظن) (الحس) وبصياغتها بناءً على قدرته على التعبير وعلى الظروف الموضوعية المحيطة (على سبيل المثال تلاحق سلسلة فلاسفة يكمل بعضها بعضاً (سقراط

، افلاطون ، ارسطو، افلوطين) و(ديكارت، باركلي، كنت، هيغل، شوبنهاور)، إذ تكون هذه (الكلمة) بالأساس رمزاً مجرداً لا يحاكي باي شكل من الاشكال الموجود الحسي، (كلمة(شجرة)) لا تشبه شكل الشجرة*، فهي الاقرب للشكل (الماهوي) وتتألف بشكل أساس من (صورة) (فكرية) افتراضية اتقاقية أيقونة على تنظيم مادي رمزي تجريدي (حروف الكلمة) غايتها الرئيسية (الفكرة) ووسيلتها ابسط انواع المادة (الكلمة) ومن خلالها وبواسطتها قدم الفيلسوف الصورة المثالية الفكرية فهي الاقرب للصورة (الفلسفية) فهي (تمثيلاً عينياً من انشاء فعالية الفكر تركيبات جديدة من حيث صورها ان لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال بنحو خاص يستفاد منها في تصوير فكرة مجردة)^(٢٢) .

وتتداخل الصورة بمعناها المادي مع الصورة بمعناها التخيلي الروحي تداخلاً كبيراً لافكاك فيه و تتبادلان الادوار في الصدارة اعتماداً على المنهج الفكري، ومصدر هذا الترابط هو اشتراكهما بالصورة الذهنية اللازمة لبنائهما ولأدراكهما، فالصورة في فن الرسم بقدر ما هي تنظيماً مادياً شكلياً فأنها عرضاً تخيلياً روحياً إذ يستخدم مصطلح الصورة و الشكل أو الصورة والمضمون (المعنى) باعتبار الشكل هو الصورة الخارجية والذي كلما كانت له السيادة على المضمون كامت اقترب من الشكل الخالص المجرد المحقق لشروط الفن التجريدي الحديث فيما يعرف بالفن الشكلي كما في الفن التجريدي القائم اساساً على الشكل البصري.

أما المضمون فهو (المحتوى وكل ما يشتمل عليه العمل الفني (فكر، فلسفة، اخلاق)^(٢٣)، والذي كلما كانت له السيادة على الشكل كلما ابتعد من الشكل الخالص المجرد واقترب من الفن القائم على المعنى، كما في الفنون الرمزية والتعبيرية والتي قد تستلزم تشخيصاً (محاكياً) لما هو حسي بشكل عام وتعتمد التجريد اللوني والخطي وتحريف و تشويه المحسوس وهو ما حصل في الصورة الحديثة (مترافقاً) بحيث كانت الصورة هي (الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني)^(٢٤)، فلا يمكن عملياً ايجاد صورة (شكلاً) مجرداً عن (المضمون) تجرداً كاملاً ، في الوقت الذي لا يكمن معرفة المضمون بدون صورة (شكل) ، فالعلاقة بين الموضوع و صورته هي ذاتها بين المدرك الحسي و التصور الذهني المقابل له^(٢٥)، وهو ما تولته بالعناية و البحث الدراسات الفلسفية الجمالية النقدية في تعريفها لـ(صور الأشياء في انواعها الكلية)^(٢٦)، إذ فصلت الصورة في معنيين يتحدان عموماً بالتجريد الشكلي والمضمون الدرامي والذي يتحدد معناهما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية المنسقة للعناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة إذ تكون الصورة الفنية في هذه الحالة ثمرة انتقاء وتهذيب المحسوسات الطبيعية^(٢٧)، فهي (النوع المميز لجنس معين وهي الفعل الذي يحصل به الشيء (علة صورية) مثل (اجتماع خشبات السرير) وهي ترتيب الاشكال في (صورة مخصوصة) وترتيب المعاني المجردة (صورة المسالة) وهي ما يجب ان يكون عليه الشيء (صورة العقد))^(٢٨) .

إذ ان الصورة الفنية (اما بمحاكاة الطبيعة او بإعادة ترتيبها وتحليلها او بابتداع ما لم تأت به الطبيعة) في الحقيقة تتوحد مع الصورة الفلسفية (المنطقية) في بنية واحدة تلتقي فيها المادة والخامة والخط واللون والشكل والمضمون للصورة الفنية مع الكينونة والبنية والماهية المؤسسة للصورة الفلسفية من خلال الشكل الفني المادي المنجز والذي يحمل تأويلات الفكرية.

فالصورة هي (ما يجعل الشيء قابلاً للمعرفة)^(٣٩) ولو بدرجات بالاقتراب منها باعتبارها (محتوى الفكر)^(٣٠)، وهي نتاج لفاعلية خيال بعيد تشكيل و اكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر و الجمع بين العناصر المتضادة او المتباعدة في وحدة فيما يعرف نقدياً بـ(الوحدة في التنوع)^(٣١)، فهي لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب بل تثير صوراً لها صلة بكل الاحساسات الممكنة كونها ناتجة عن (تعاون كل الحواس و الملكات)^(٣٢) ، فهي (طريقة خاصة من طرق التعبير او وجه من اوجه الدلالة و اهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير على انها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته)^(٣٣).

وقد شكلت الصورة الفنية المفهوم الرئيس في النظريات الجمالية فعلى الرغم من انها لا تحدد طبيعة الفن فهي (تجريد لسمات معينة من الواقع وهي ليست تكراراً دقيقاً و نسخة مطابقة تامة بشكل مطلق للواقع)^(٣٤)، وحتى تكون (الصورة) (فنية) يجب ان تراعي مجموعة من الشروط تمتد من تجسيد الواقع (في المحاكاة في الواقعية إذ تكون الصورة انعكاس للمحيط وتنوعاً للوسط وتعبيراً عن حال طبقة اجتماعية (مثلاً) حتى عدم تجسيد أي واقع في الفن اللاموضوعي، وان الصورة في الفن :

(اما تشير الى شيء في الطبيعة الخارجية (محاكاة) تشير الى الطبيعة الداخلية للفنان (تعبيراً او رمزاً) او تكون كياناً مستقلاً بنفسه مكتفياً بذاته (خالصة)^(٣٥) .

والمحاكاة : اما تكون حرفية مثل الصورة الفوتوغرافية او تكون بقصد اظهار ما تخفيه الطبيعة (انطباع ورؤية خاصة للفنان) بتجريد الاشكال خاصة اذا تدخل الوعي العلمي الطبيعي من ان الجزئيات واحدة تكون باختلاف ترتيبها كليات مختلفة ، نقطة تتحرك تعطي خطأ يتحرك يعطي سطحاً، هكذا تحفز سيزان في طلبه لان ننظر الى الطبيعة بعين ترى فيها الاسطوانة والمخروط والكرة فكل ما في الاشكال هو هندسة وترتيب انتقل منه الى التكعيبي وللحدثاة بشكل عام، فالصورة كما يقول كوكان (لا توجد في الطبيعة) ذلك ان (المبالغة والمجاز والنمذجة) هي احدى اهم ركائز الصورة الفنية^(٣٦)، إذ تركز الصورة اساساً على وجود صلة وتشابه الا انها كصورة فنية (مشكلة مجازياً) بالوعي بدأت من (تسويغ (ادراكها) امام الفكر الديني الميتولوجي مخترعاً (صورة) الالة (الفنتشي) * ومن ثم امام الفكر -المنطقي- العلمي مخترعاً (صورة) تتجه الى المطلق والاستقلال بذاتها نحو (الصرفة) ^(٣٧)، إذ تتشكل سلسلة من الصور المتصلة بمظهر يؤيد ما ذهب اليه شليجل بقوله (ان الفنانون يوحدون عبر عصورهم العالم الماضي مع العالم القادم)^(٣٨)، وتتألف الصورة الفنية من عددٍ من العناصر هي :

الوحدة العضوية التي تربط الاجزاء المكونة للصورة والتي يتبعها توحد الصورة مع المضمون، سيادة الموضوع الرئيس في العمل الفني فكرياً او مادياً، التنوع (تحويلاً وتصغيراً وتكبيراً) كما في الموسيقى .

التوازن بالنظام او التناظر (او بعكسها)، التطور وبما يؤسس سابق وحالي ولاحق للصورة وصولاً للذروة في التطور الدرامي (بيني لا يتميز التطور غير الدرامي الى غاية مجردة)^(٣٩) ، فهي (ما ينقل عقدة فكرية او عاطفية في لحظة زمنية) إذ تكون الصورة في الفن هي ما يتكون من معطيات الماضي والحاضر والمستقبل بصورة تحليلية مكونة للإثر الفني في مفهومين الاول جمالي متكون بالصيرورة الناشئة عن التجريد والثاني ابداعي (في الصورة الفنية الابداعية) التي هي من الصيرورة والذات والتي تسجل على شكل (اثر فني)^(٤٠).

المبحث الثالث: الرسم الأوربي

إن الرسم وجد في الإرث الإنساني رافدا لا ينقطع لتحولات الأفكار، إذ أن هناك تواصل عميقا في طرائق التعبير بالرسم بين الخيال من جهة وبين التجسيد والتعبير المباشر من جهة أخرى^(٤١)، إذ أن للفنان أدواته في الرسم فهي ليست حالة مجردة فحسب، وإنما هي مركب من الشيفرات الداخلية، وهذا يجعل معطيات العمل الفني غير الإبداع الفني أفقا لا تحده حدود من خلال ما ينتجه من قدرات عبقرية للتجسيد .

إن كل ما تقع عليه العين يبدو لنا في هيئة (صورة)، وحتى الأفكار لا بد من التعبير عنها بصور وإن كانت رمزية، ومن غير الممكن أن نفكر في تنفيذ عمل فني بغير صورة، سواء كان ما نراه إنساناً أو شكلاً هندسياً، فكلها هيئات تؤثر على أحاسيسنا تأثيراً شديداً أو ضعيفاً، فبعضها أقرب إلى إحساساتنا ويبعث فينا انفعالات تمس عواطفنا، فضلاً على أنها تعمل على إحداث علاقة بين الأشياء لتعميق الدلالة الفكرية التي يستهدف توصيلها إلى المتلقي^(٤٢)، وإن عملية استرجاع الصور بعد زوالها يعتمد على عدد من العوامل منها : الذاتية والموضوعية ، فالصور الحاصلة في الذهن من تركيب صور الأشياء المختلفة مع بعضها بحيث يؤدي تركيبها إلى ثبوت الصفات المتشابهة وزوال المتباينة^(٤٣) ، وصولاً إلى أن الرسم قادرة على صناعة منهج فني معين لترديد الواقع الحسي وبإحدى طرق المحاكاة الإبداعية على غرارها^(٤٤) .

فالفنان يمكن له تحقيق الرسم الواقعية والذهنية محولاً إياها إلى عمل فني ، فهو يقوم بترجمة صور العالم الخارجي ويحولها طبقاً لمعالجاته الفنية وغاياته، فالفنان عندما يقوم بعملية تجميع عناصر سطحه التصويري يعمل على ترتيب تلك العناصر والأشكال برسم محسوبة وفقاً لمنظومة معالجاتية فيكون كل عنصر من عناصر العمل الفني في موقعه الصحيح لكي يقوم بوظيفته الجمالية والشكلية فيحقق التعبير المطلوب ، فعناصر العمل الفني تعين الفنان على تحقيق غاياته ومقاصدياته^(٤٥) .

فنتائج الفنية للحركة التكعيبية* تعد إبداعات لعالم التخيل الذي يستمد موضوعاته الواقعية من الصور الذهنية المخزونة ، إذ تعد التكعيبية من أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلي منذ القرن الخامس عشر، لكونها تخلت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية ، وإهمالها الكلي للمنظور التقليدي والنمذجة، والتأثيرات الخفية لا بسبب موقفها المغاير إزاء الأشياء بل لأنها أرادت أن تحللها برسم أقرب، بغية تقديم ما هو أكثر شمولية لها، فضلاً على ذلك فقد سعى التكعيبيون إلى نقل بعض من تعقيدات الواقع إلى سطح اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح ذاته ، إذ يتعذر للعين أن ترى هذه الأشياء في وقت واحد ، بينما يكون في وسع الذهن أن يوحدها من جديد^(٤٦)، وعلى هذا النحو أعيد بناء الرسم بحسب ما تقتضيه البنية الهندسية الداخلية، وتبعاً لتناغمها الخاص بعيداً عن خداع الحواس ، أي بمعنى أن التجربة الحسية تخضع لمراقبة ذهنية أدت بالضرورة إلى استخدام الأشكال الهندسية التي شكلت إحدى أبرز سمات التكعيبية والتي جاءت لتجسيد الرغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة ، بعيداً عن السهولة والإغراءات التي لجأ إليها الانطباعيون و الوحوشيون

(٤٧)، لذا " فالهدف كان تشوير بنية الشكل وصولاً إلى شكل مطلق، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من أثقال الواقع العياني" (٤٨)، إذ يرى (بيكاسو) أن المادة لا وجود حقيقي لها ، إذ عمل على تحديد الأشكال وتركيبها وتحريفها في فضاء اللوحة ، وقد تخلى عن التشبيه والتركييز والدقة في نقل التفاصيل ، أو نقلها بهيئات هندسية متداخلة (٤٩)، لذا تعد لوحته (آنسات أفنيون - ١٩٠٧) شكل (١) ، ثورة في فن التصوير، واستبصار جديد للواقع إذ أصبحت الأشكال تعامل بطريقة أكثر تجريداً بعدها (٥٠)، وثورته تتجلى في إلغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية .. فقد أخذ يصور الأشياء من الداخل والخارج ، من الأمام والخلف من الأعلى والأسفل (٥١) .



شكل (١) آنسات أفنيون للفنان بابلو بيكاسو

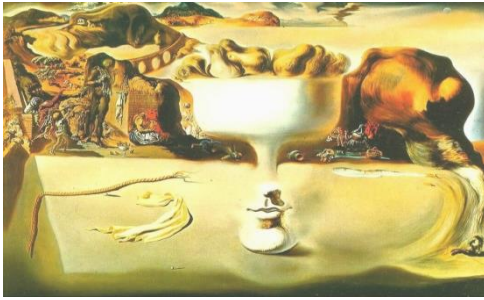
وتأتي الحركة الدادائية * التي امتازت بطبيعتها المتمردة على العقل والمناقضة للمنطق الذي عبرت به عن تبدد الأحلام وخيبة الآمال في أعقاب الحرب العالمية ، ومظاهرها الجنونية ، إذ وجدت في الصحف مادة غزيرة لتسلية قرائها الذين كانوا في أشد الحاجة الى ما يُخرج عن همومهم ومآسيهم (٥٢)، إن الحركة الدادائية مجّدت اللامعقول ووقفت بالضد من العقل والمنطق ، والدادائيون بأساليبهم حاولوا تجريد الطبيعة ومجابتها بسلاح اللامنطق، وحاولوا تشويهها وتجاهل صفاتها وميزاتها التي امتازت بها (٥٣)، وقد اعتمدت (الدادائية) على المفاجآت الغريبة والصدفة غير المتوقعة في استخدام مادة غير فنية، حطمت بها عادات وطباع الطبقة الوسطى في الحياة، عندما تمكن (مارسيل دوشامب ١٨٨٧ - ١٩٦٨) في عام (١٩٢٠) في أن يضع ثورته حيز العمل ، فصور شاربه فوق نسخة من صور (الموناليزا) ليثير السخرية منها، واضعاً عليها توقيع المستعار (L.H.O.O.Q)، كما في الشكل (٢) محاولة منه في أن يسلك فن (سيزان) بجرأة خارقة ، ليظهر معالم جديدة تجافي الشعور المهذب (٥٤) .



شكل (٢) الموناليزا بشارب للفنان مارسيل دوشامب

فالدادائية حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تفضي الى دوافعها، ولعلها كانت حركة من الفن للإنجاز على الفن، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء (٥٥)، فالرسم السريالي يعتمد

جمال الأشياء من خلال الصور المتولدة بوصفها صوراً جميلة لا بوصفها نماذج محددة للجمال ، اذ ليس لديه مثل أعلى للجمال إلا في الرسم التي تأتيه دون أن يعلمها في أثناء خياله الحر وأحلامه^(٥٦)، يرى (ماكس ارنست) في السريالية وسيلة لإزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعي واللاوعي ، والعالم الداخلي والخارجي في سبيل خلق عالم متفوق^(٥٧)، أما (سلفادور دالي) فقد أعطى الصدفة معنى جديداً من خلال استخدامه لحالات النشوة والأحلام والتمثيلات الخادعة ، ومجاورة العناصر غير المألوفة^(٥٨)، تلك الصدفة التي اعتمدها (خوان ميرو) والآلية والعفوية وأصبح أسلوبه أكثر تجريداً من خلال تحويل فضاء السطح التصويري إلى مساحة مسطحة تتناغم فيها العناصر الخطية والرموز التجريدية^(٥٩)، كما في الأشكال (٣-٤) .



شكل (٣) الفيل للفنان ماكس ارنست - شكل (٤) شيخ وجهه على ساحل للفنان سلفادور دالي

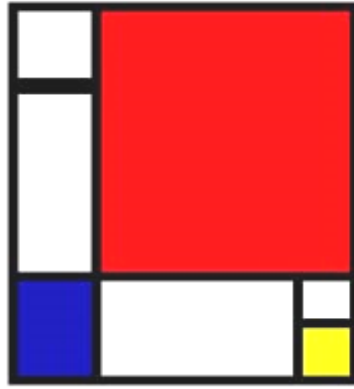
أما الرسم التجريدي* فيعد خطاباً يتسم بأبعاده اللاصورية، إذ ما ينتجه الرسام ما هو إلا صور نابغة من منظومته الروحية والوجدانية التي ترتبط بالممارسات التخيلية ، فأصبح الشكل الواقعي شكلاً رمزياً ذا دلالات ومضامين محملة بالقيم الجمالية الاستبطانية المتخفية والكامنة وراءه ، وبذا فالتجريدية " شددت على المعرفة الداخلية من أجل الإيذان ببداية عهد جديد يعمل فيه الإنسان على روحنة علومه وفنونه ومعتقداته " ^(٦٠) .

فالرسم التجريدي يعني باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص، فالفنان عندما يلجأ إلى التجريد نجده يستبدل المعالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية ، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها^(٦١)، ويرى (كاندنسكي) أن المصور يتغذى بالانطباعات الخارجية صائغاً إياها بروحه - الحياة الداخلية - الواقع والحلم ، وبدون أن يدرك ذلك والنتيجة هي العمل الفني^(٦٢)، لذا (كاندنسكي) عمل طبقة للمعالجات التقنية والأسلوبية على تفكيك الواقع وعزل الخطوط والألوان عن ارتباطاتها المادية و الحسية محدثاً بالمقابل تعديلات عدة ، فقدم بذلك خطاباً يحوي بنى جديدة ذات دلالة على مدى قدرة الخلق المعبر روحياً الذي يستدعي خلقاً تأويلياً بالمقابل^(٦٣)، كما في الشكل (٥).



شكل (٥) تمركز الأصفر للفنان كاندنسكي

في حين نجد أن (موندريان) حاول أن يصل إلى الأشكال الثابتة المطلقة والألوان الأولى ، أي سعى إلى استخلاص أشكال وألوان رئيسة ، ثابتة ومطلقة ، شكلت حجراً أساسياً لكل الأشكال الأخرى ^(٦٤)، يقول (موندريان): " لقد استغرقت من الوقت طويلاً لأكتشف نشوة الحقيقة النقية، وأن مظهر الأشكال الطبيعية يتغير، إلا أن الحقيقة تبقى ثابتة ، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكيمياً، لابد من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة للشكل واللون الطبيعي إلى اللون الأساسي أو الأولي " ^(٦٥)، كما نوه أيضاً "لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة ، واللون والشكل الطبيعي الى الأشكال الأولى " ^(٦٦)، كما في الشكل (٦) .



شكل (٦) تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق للفنان بيت موندريان

مؤشرات الاطار النظري

١. السياسة هي حصيلة التفكير المنظم الذي يوجه التخطيط والبرامج الاجتماعية، وهذه السياسة تتبع من إيديولوجية المجتمع وتعبّر عن أهدافه البعيدة، وتوضح مجالات الخطط والبرامج وتحدد الاتجاهات العامة وتنظيمها وأدائها.
٢. الايدلوجية السائدة في المجتمع الايدلوجية هي: أفكار مذهبية يعتنقها الغالبية العظمى لأفراد المجتمع كما أنها الفلسفة الموجهة لسلوك المجتمع بطبقاته وقطاعته وأجهزته كافة والايديولوجية خليط من التراث الثقافي والاجتماعي والحضارية ومن القيم والفلسفة ومن الأخلاقيات والآداب المتفاعلة لشعب من الشعوب.
٣. الصورة بمعنى فكري روحي خيالي تصور وتطرح بشكل (مادي) بأبسط انواعه واكثر اختزالاً وتجريداً.
٤. وتتداخل الصورة بمعناها المادي مع الصورة بمعناها التخيلي الروحي تداخلاً كبيراً لافكاك فيه و تتبادلان الادوار في الصدارة اعتماداً على المنهج الفكري.

٥. ان التراكب بين الشكل والمعنى الحسي المرئي في العالم الخارجي مع الشكل بالمعنى البنائي والصياعي الذي حدث في التكعيبية يوضح التلازم المنطقي في كون الجوهر الصياغي في الرسم واحداً بين الشكلين المشخص والمجرد .
٦. حاولت (السريالية) أن تستكشف العقل الباطن بمنهجية، وتسليط ضوء جديد على أعماق الإنسان الخفية، فوجد الفنان السريالي أفضل إلهام له في مجال الأحلام، فتعبر رسوم (سلفادور دالي) عن بحث مطرد في بواطن اللاوعي .

الفصل الثالث

- مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث ب(٥٠) نموذجاً .
- ٢- عينة البحث: تم اعتماد (٢) نماذج كعينة قصدية بما تحقق هدف البحث.
- ٣- اداة البحث: اعتمدت الباحثة على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة في تحليل عينة بحثها.
- ٥- منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في دراسة بحثها هذا

وصف وتحليل عينة البحث

نموذج (١)

اسم الفنان: بيكاسو

اسم العمل: الجورنيكا

تاريخ الانجاز: ١٩٣٧



الوصف: تتألف الصورة من مجموعة متداخلة من الأشكال أهمها: (الحصان، والمصباح ، والضوء كهربائي في الوسط، والثور إلى اليسار، والمقاتل الساقط، ونسوة مختلفات مشدوهات ، وإشارات لمبان)، وقد أشار الفنان إلى رموز وإشارات مختلفة، مثل: إن شكل الحصان الذي يمثل الناس، والثور الذي يمثل الهمجية والظلام أن موضوعه، (الجورنيكا) تتعلق بالقيم الحضارية المرموقة في التقاليد الأوربية بوجه عام وفي أسبانيا بوجه خاص، تشمل الشعب الأسباني من جانب والوحشية والظلام من جانب آخر، فالحصان يذكر بالتضحية، والمرأة مع الطفل بين ذراعيها في جزء آخر تذكر بالحزن والأسى في ذروتها، فكل صورة منفصلة يمكن أن تقف بمفردها كتفصيل صارخ ذي قوة خارقة ، هذه الصور وضعت الواحدة مع الأخرى في علاقات بحيث لا تروي قصة ما فحسب، بل تصور العالم السيكولوجي للعمل وللحادثة المؤلمة أيضاً .

التحليل: تتفتح لوحة (الجورنيكا) على قراءات عدة لتمنح المتلقي فضاءً تأويلياً واسعاً مع أنها تشيء بالسياسة العسكرية الواضحة من خلال معالجة الضوء والظلمة أو الأشكال والأرضية أو الفضاء المختزل مع التراث الكلاسيكي، وهذا ما يظهر واضحاً في تركيبية العمل الفني وهي تتعلق بعمليات التكوين المعقدة والاستعارات المختلفة وطرق معالجتها في هذه اللوحة، فكانت وسيلة الفنان الرئيسية في تنظيم التكوين استعمال مثلث كبير قوي يحشر بداخله الهيئات الرئيسية ، وقاعدة هذا المثلث تتطابق قاعدته مع قاعدة قماش اللوحة، وهذا المثلث يبدأ بخطين من

رأس المقاتل في اليسار وقدمي المرأة الراكضة في اليمين ليرتفعان بوضوح مرتدين ليصلان إلى قمة مركزية على ما فوق المصباح تقريباً ، هذا المثلث المتساوي الأضلاع يعود إلى الأشكال المثلثية فوق البناء المعماري الكلاسيكي والذي يحمل أشكال بين اللوحة النحتية الإغريقية التي تتألف من قطع طويلة مثلثة تبنى فوق الأعمدة على كلا الجانبين ، والنحت المحصور بين أضلاع المثلث المعماري يمثل الأساطير والمعتقدات البطولية، وبعض هذا المحتوى له ما يعادله (يماثله) في (الجرنیکا) ، إذ يوجد مقاتلاً ذو رمح وحصان ونسوة قويات متنوعات ، وهذا التكوين الفني في هذه اللوحة يقرأ من اليمين إلى اليسار وبالعكس.

تميزت هذه اللوحة الفنية التذكارية بتعبير سياسي تجسده الصرخة المرسومة على الإنسان والحيوان معاً هو دلالة الكارثة التي تحل على الأرض وتصيب كل ما عليها ، فهناك توافق تعبيرى بين صرخة الحصان الذي يمثل الشعب الأسباني وبين صرخة الجندي المقاتل الساقط أرضاً وفي يده سيف مكسور واليد الأخرى رسمت في وضع تعبيرى للألم والصمود ، هذه اليد جاءت أيضاً متوافقة مع قبضة اليد الأخرى للمقاتل نفسه رغم انكسار السيف، إذ إن الفنان تعاطف وطنياً مع المقاتل الأسباني والشهيد الإنساني الذي يدافع عن وطنه أو قضيته من أجل الحرية .

لقد وظف الفنان في هذا العمل الفني القوة في رسوم الأشخاص ، كما ابتعد عن التكوين الفني ذي السطح الخشن ، وجعل المصباح والشمعة من جهة اليسار ، والجدار الأبيض الخلفي للعمل الفني من جهة اليمين ، أي خلق توازناً ضوئياً لكلا الجهتين من العمل الفني، كما خلق تضاداً بين صرخة الألم المنبعثة من فم الحصان باتجاه الصرخة الوحشية للثور، إضافة إلى تضرع الأيدي والوجوه البشرية إلى السماء، وهذا يدل على تعاطفه القوي مع قضية الشعب الأسباني ومأساته بسبب الحرب والدمار، إذ تبدو الخطوط منقطعة وليست مستمرة في حركتها الفنية المعبرة للتعبير عن الحركة العنيفة لمشهد الحرب

إن هذه اللوحة تصور مساحات فارغة تناثرت فوقها جنث القتلى وأشلائهم الممزقة، فكان لكل شكل وظيفته الخاصة في اللوحة ، فنجد وظيفة المصباح المعلق في أعلى اللوحة هو تسليط الضوء على الأعضاء المشوهة لتكثيف الإحساس بفضاعة الحرب وقسوتها، أما شكل الثور إلى اليسار فاستخدمه الفنان مجازياً للتعبير عن همجية المهاجمين ، والملفت للنظر هو الشيء الذي تخلو منه اللوحة الفنية هو عدم وجود أثر لمرتكبي الجريمة، فليس هناك طائرات أو قنابل أو ضوء أعداء فبدلاً من ذلك فضل الفنان التركيز على الضحايا الذين سيفضحون بشاعة القوة التي قامت بتصفيتهم .

إن القتل الملقى على أرضية اللوحة ، والطفل الذي يبدو أنه يستغيث من هول ما يرى أو ما يتوقع أن يكون يراه ، أو رأس الحصان ذو الفم المفتوح ، رأس المرأة الباكية ، والثور ذو القدم الواحدة وهو في فرع ؛ هذه الأشكال رسمت بتفاصيل بصرية واضحة ، بينما يظهر رسم شكل الشخص المرمى القتل أنه كتلة واحدة دون تفاصيل معبراً عن إنسان قتيل بلا ملامح ، هذا يدل على تفاعل الرمز مع الموضوع ، لكن شكل الحصان رسم ملئ بالتفاصيل فتظهر بوضوح نظرات العين واللسان المنطلق من أعلى حدود ، فضلاً عن شكل الأسنان ، ورأسه في حركة جانبية وليست أمامية .

إذ ترتبط لوحة (الجرنیکا) بحدث تاريخي مهم في القرن العشرين ، فهي ذو مغزى تعبيري سياسي ؛ لهذا السبب تفاعل الفن مع السياسة لخلق ظروف تتناسب مع إخراج هذا العمل الفني المبدع فكانت اللوحة الفنية ذات طابع تذكاري تاريخي . تضمن تكوينها الإنشائي سبعة أشخاص موزعين على جهة اليمين واليسار للوح الفني وفي شكل مستطيل مسطح للتعبير عن قضية المئات ؛ بل الآلاف من البشر ليس في أسبانيا فقط ؛ بل في كل العالم .



نموذج (٢)

اسم الفنان: سلفادور دالي

اسم العمل: طفل السياسة يشاهد ولادة رجل جديد

تاريخ الانجاز: ١٩٤٣

الوصف: تصور اللوحة مشهداً لكرة أرضية على شكل بيضة عملاقة وضعتها الفنان على رداء أبيض طياته تخرج من تحت البيضة على أرضية يغلب عليها اللون الأوكر والبني الفاتح وقد ترك شكل البيضة ظلاً قائماً، وفي مستوى أفق اللوحة يخرج من البيضة رجل في اعلى وسط اللوحة. ومن جهة يمين اللوحة طفل يستتر بجانب رجل يتربص هذه الولادة الجديدة وهو يشير بيده الى بداية صراع المولود أثناء خروجه من البيضة الى عالم الوجود، وقد انشقت بسبب صراع هذا المخلوق الجديد، يلاحظ هذا المخلوق وقد وضع يده اليسرى على قارة أوروبا وكأنه يسيطر عليها بيده ليعلن سطوته وقوته القادمة بعد صراع خاضته في الحرب العالمية الثانية، والذي بدأت هذه القارة آنذاك تتضاءل من حيث أهميتها كقوة دولية بعد ظهور أمريكا.

التحليل: المشهد العام للعمل يعبر عن ظروف سياسية واقتصادية مر بها العالم الذي عاصره الفنان آنذاك، إذ يمثل الرجل النهوض المتمثل بالولايات المتحدة الأمريكية بوصفها قوة مهيمنة ومهيمنة على العالم في نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها وهي الفترة التي عاصرها الفنان والتي تعد أوج نضجه الفني، فكان لا بد من أن يعبر عن عصره الذي كان شاهداً عليه، إذ اعتمد الفنان على مقدرته الفنية العالية ومهارته وحرفيته في تنفيذ أعماله بأسلوب أكاديمي قريب من الكلاسيكية في تنفيذ أفكاره غير الواقعية مستمداً عناصره عن عالم الخيال والأحلام وتداعيات اللاوعي واللامعقول وغير المنطقي، فخبثته العالية على التشخيص في الرسم الأكاديمي مكنته من توظيف أفكار لها أهداف من خلال اللجوء إلى استعارات غرائبية وضعتها الفنان في سياق أفكار غير واقعية عبر علاقته بالموضوع، يلاحظ أن طروحات السريالية بدت واضحة في عمل الفنان ومفرداته المتخيلة والكامنة التي بدت بديلاً عن سلطة المنطق والعقل، ولجأ كذلك الى الأسس البنائية والعلاقات الشكلية التي من شأنها أن تحقق التوازن بين أبعاد اللوحة والوحدة والانسجام، مما أتاح له تشكيل نسق من العلاقات التشكيلية والرمزية على السطح التصويري الذي اجتمعت فيه عناصر التغريب والخيال واللاوعي، بالتالي يعمل الفنان على بناء تركيب لا معقول ومثير من خلال التركيز على عنصر الأثارة عبر تحقيقها بعلاقات لا معقولة أو فوق الواقع لتحقيق غرضه وهو جمالية الإيهام المتخيل

بعكس جمالية الواقع المتعارف عليه في ذهن المتلقي فهو سعى في عمله هذا الى بناء تركيب مستعار لإعادة بناء المفردات المتوفرة في ذاكرة الفنان الى صور وتوظيف رغبة عارمة لإنشاء عالم غامض في ممارسة شكلية تضمينية لشخصية الفنان، وبالتالي عمل على نفس دور الفنان صاحب رسالة وخطاب كأن يكون سياسياً ضد موقف مؤلم ضد الانسانية والمجتمع ككل.

الفصل الرابع

نتائج البحث

1. اثرت تحولات السياسية في صور معاناة الإنسان الاوربي من المشاهد المروعة للحرب التي عاشوها وشاركوا مآسيها، مشاهد من القتل والجرحى ومعاناتهم المؤلمة، مشاهد الخوف والرعب، الالم والمأساة، التي اصبحت مواضيع لوحاتهم الزيتية والطباعية، فظهرت الاشكال الإنسانية معبرة بغريزة الانفعالية الواضحة منها مضامينياً المشاعر ظهرت .
2. تمثلت غريزة الحياة بمظاهر ايجابية للصورة السياسة ظهرت في المواضيع المختلفة والتدين وتحقيق القيم وحقوق وكرامة الإنسان والحرية .
3. تمثلت النزعة السياسية وتحويل الإنسان إلى كائن غريب ممسوخ بأناس آليين فقدوا عواطفهم ومشاعرهم، أوصال مقطعة أجساد بلا أطراف، رؤوس محررة من رقابها، تشويه، بتر إعاقه، مسوخ...الخ، فهو تجريد الإنسان من إنسانيته، بمظاهر كائنات غريبة.

الاستنتاجات

1. ان التكنولوجيا والميكانيك والاعتراب؛ فقد ظهر اثرها في التكميبيية، والسريالية، كما اثرت في هذه الاساليب الفنية مفاهيم "اللائسنة" أو اللانسانية، والاستغناء عن المعيار الإنساني، وشاعت في الفن الحديث نزعات السخرية واللعب الحر، والشكلانية، والقبح، والتشويه، والعدوانية.
2. الامور التي شهدت مزيداً من التطور في إنسانية الحداثة حيث تميزت؛ بتبلور العلوم الاجتماعية والإنسانية، وباكتشاف تنوع الثقافات وتعدديتها، وتوظيف ذلك في تطوير المجتمع، وتمسكها بالحرية كان منهجها لإنتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد بوصفها رد فعل قوي تجاه ما جاءت به الحداثة من اديولوجيات.
3. أضحت الصورة السياسية مستعارة من الواقع من حيث تجسيد الذات الانفعالية بغية رؤية مالا يرى، وهذا الفهم أدى إلى التحول في بنية الشكل باهتمام، لأن ذلك لم يحقق الحرية فقط، إنما أشار إلى البعد الحقيقي لدى الإنسان في حريته، طفولته، وحتى بدائيته، مما شكل نزعة عارمة نحو الفردانية والتحرر من كل قيد فوقي، وابتدال كل ما هو مقدس غيبي، لأن المقدس الوحيد هو الإنسان ذاته، بما هو مركز المعارف ومحتواها، معلنا عن بداية عصر جديد يكون فيه الإنسان هو كل شيء بلا منازع، وهو بهذا سيصنع قوانينه الخاصة لرؤية العالم من العمل الفني بعده موطن الوجود ولغة انكشاف الحقيقة في الشيء .

التوصيات

في ضوء هذه الدراسة المتواضعة وما أسفرت عن نتائج، توصي الباحثة بما يأتي:

١. إمكانية الاستفادة الفنانين الشباب وطلاب الفن بدراسة تحولات الصورة السياسية وتمثلاتها في الرسم الاوربي.
٢. الاستفادة من هذه الدراسة من طلبة الدراسات العليا في مجال الدراسات الجمالية والفلسفية والثقافية.
٣. إمكانية إغناء الدروس النظرية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة دروس تاريخ الفن والجمال وفلسفة ، من الاستفادة من تحويل ما جاءت به الدراسة إلى مادة نظرية.

المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات اجراءات البحث توصل الباحثة إلى المقترحات الآتية:

١. تحولات السياسية في فنون وادي الرافدين ووادي النيل .
٢. اشكالية الصورة السياسية في الفن الامريكي الحديث.
٣. الصورة السياسية ودلالاتها الرمزية في الفن العراقي المعاصر .

احالات البحث

١. ابن منظور: لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور (٦٣٠-٧١١هـ) ، ط١ ، ج٣ ، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص٤٠٠-٤٠١ .
٢. صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٢٥٩ .
٣. محمد محي الدين عبد الحميد و صاحبه، المحتار من صحاح اللغة ، مصدر سابق ، باب ص صورة، ص ٢٩٦ .
٤. صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، مصدر سابق، ص٧٤١ .
٥. ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، ج٧ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٦ ، ص ١٠٨ .
٦. الطعان، عبد الرضا حسين: علم السياسة ، دار الطبع والنشر الأهلية ، بغداد ، العراق ، ١٩٧٠ ، ص ١٢ .
٧. الحسن، احسان محمد: موسوعة علم الاجتماع ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص٣٤٦ .
٨. القصيفي، جورج: السياسات الاجتماعية لوزارة الشؤون الاجتماعية في دول الخليج مقارنة علمية سلسلة دراسات اجتماعية ، العدد ٧٠ ، ٢٠١٣ .
٩. حمودة، احمد: السياسات السكانية في الوطن العربي، مجلة دراسات الاردن، المجلد ١٦ ، العدد ١ ، ١٩٨٩ .
١٠. حمودة، أحمد، عبد الرحمن: مفهوم السياسة الاجتماعية ومكوناتها، سلسلة الدراسات الاجتماعية العدد ٢٠١٣ ، ٧٠ .
١١. مصطفى، عدنان ياسين: بناء الدولة وخيارات السياسة الاجتماعية في العراق، مبحث في بيت الحكمة العلمي السنوي ، ٢٠١٢ .
١٢. السيد، رضوان: مفاهيم الجماعات في الاسلام، بيروت دار التنوير، ١٩٨٤ ، ص ٨٥ .
١٣. الفبندي، سهام: السياسة الاجتماعية والممارسة المهنية لخدمة الاجتماعية ، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع كلية العلوم الاجتماعية جامعة الكويت ، ط١ ، ٢٠١٣ .

١٤. السروجي، طلعت مصطفى: سياسات رعاية وبناء الإنسان العربي، رؤية نقدية تحليلية، وفرة العلوم الاجتماعية ودورها في خدمة وتنمية المجتمع ، جامعة الإمارات، ٢٣-٢٤ نوفمبر، ١٩٩٧
١٥. منصور، عبد المجيد سيد أحمد: دور الاسرة كأداة للضبط الاجتماعي في المجتمع العربي، المركز العربي للدراسات الاجنبية والتدريب الرياضي، ١٩٨٧.
١٦. ريد، هريبت ، معنى الفن ، ت: سامي حشبة دار الكاتب القاهرة ١٩٦٨ ص ٥١ .
١٧. البعير كامل حسن ، مصدر سابق ص ١٩-٢٠ .
١٨. برتلبي جان ، بحث في علم الجمال ، ت: د. انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، ١٩٧٠، ص ١٧٧ .
١٩. ابراهيم زكريا: مشكلة الفن ، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧ ، ص ٤٠-٤١ .
٢٠. ابراهيم زكريا: مشكلة الفن ، المصدر نفسه، ص ٢٤ .
٢١. باشلار ، غاستون: جماليات المكان ، ت: غاب هسلسا، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٨ .
٢٢. لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ت: خليل احمد خليل، دار الانماء القومي، بيروت، ١٩٨١، ص ٦١٩.
٢٣. العشماوي، محمد زكي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ١٧٢ .
٢٤. صلاح فضل: صورة القراءة و قراءة الصورة ، دار الشروق ، القاهرة، ١٩٧٧، ط١، ص ٥ .
٢٥. ميد، هنتر: الفلسفة انواعها و مشكلاتها، ت: فؤاد زكريا، المكتبة الانجلو مصرية، ط٧، ١٩٨٦، ص ٦٥ .
٢٦. زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ، (ب ت) ، ص ٤ .
٢٧. مطر، اميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية القاهرة (ب ت) ص ٣٧ .
٢٨. البصير، الصغير، محمد حسين علي: الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١، ص ٣٥-٣٨ .
٢٩. دوي، جون، الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، دار النهضة ، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩٥ .
٣٠. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٣٠٩ .
٣١. نستوليز، جيروم: النقد الفني ، ، ص ٣٤٦ .
٣٢. جويو، جان تاري: مسائل في الفن المعاصر، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧٣
٣٣. جابر، عصفور: الصورة الفنية، المصدر السابق ، ص ٣٢٣ .
٣٤. خرائشكو وافسيكانوف: جماليات الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر دار الهمداني، عدن، ط١، ١٩٨٤، ص ٧-١٤ .
٣٥. زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق بيروت ، ط١، ١٩٧٩ ص ٥ .
٣٦. خرائشكو وافسيكانوف: جماليات الصورة الفنية، المصدر سابق، ص ٢١-٢٤ .
٣٧. خرائشكو وافسيكانوف: جماليات الصورة الفنية ، المصدر السابق ، ص ١٧ .
٣٨. غيورغي، غاتشيف: النظرية الرومانية الالمانية (دقائق)، دار الكتاب في لينغراد، ١٩٣٤، ص ١٧٠ .
٣٩. مطر، اميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ص ٤٣-٤٦ .
٤٠. الصغير، محمد حسين علي: الصورة الفنية في المثل القرآني ، مصدر سابق ص ٣٠ .
٤١. عبد مسلم، طاهر: الخطاب السينمائي - من الكلمة إلى الصورة ، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ٢٠٠٥، ص ٦٦ .
٤٢. البستاني ، محمود : الإسلام والفن ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ .
٤٣. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١، مصدر سابق ، ص ٧٤٥ .

٤٤. م ، روزنتال ، ب ، يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية ، ط٦ ، تر : سمير أكرم ، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص٢٧٨ .
- ٤٥ . نوبلر، ناثن: حوار الرؤية، ط١، ت: فخري خليل ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص ٩٣ - ٩٥ .
- ٤٦ . مولر، جي. أي ، و فرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٧٩ .
- ٤٧ . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص ٩١-٩٢ .
- ٤٨ . فلانجان، جورج: حول الفن الحديث، ت: كمال الملاح، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٢٦٢ .
- ٤٩ . باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٢ .
- ٥٠ . ستولينيتر ، جيروم : النقد الجمالي - دراسة جمالية وفلسفية ، مصدر سابق ، ص ١٩٩ .
- ٥١ . بهنسي، عفيف: الفن والثورة، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية (٢٢)، ١٩٧٣، ص ١١٥ .
- ٥٢ . نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٨٤ .
- ٥٣ . مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ط١، ت: مهة فرح أئوري، دار أطلس، دمشق ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٨ .
- ٥٤ . ألكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهري، ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ٢١ .
- ٥٥ . مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص ١١٥ .
- ٥٦ . بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٧-٧٩ .
- ٥٧ . المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .
- ٥٨ . أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص ١٩١ .
- ٥٩ . أمهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق ، ص ٢٨١ .
- ٦٠ . جرداق، حلم: تحولات الخط واللون - مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٩ .
- ٦١ . الجبجاني ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٣٢ .
- ٦٢ . — : كاندنسكي بقلمه ، ت: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية(٣) ، لندن، ١٩٨١، ص ١٠٠ .
- ٦٣ . فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٥٢ .
- ٦٤ . المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ٦٦ - ٦٧ .
- ٦٥ . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٠٢ .
- ٦٦ . باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ .

- . — : كاندنسكي بقلمه ، ت: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية(٣) ، لندن، ١٩٨١.
- ابراهيم زكريا: مشكلة الفن ، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، ج٧ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٦.
- ابن منظور: لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور (٦٣٠-٧١١هـ) ، ط١ ، ج٣ ، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٨.
- ألماكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهري، ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
- باشلار ،غاستون: جماليات المكان ، ت: غاب هسلسا، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.
- برتلمي جان ، بحث في علم الجمال ، ت: د.انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، ١٩٧٠.
- البصير، الصغير، محمد حسين علي: الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١.
- بهنسي، عفيف: الفن والثورة، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية(٢٢)، ١٩٧٣.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
- الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ .
- جرداق، حليم: تحولات الخط واللون - مدخل إلى ماهية الفن الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٥.
- جويو، جان تاري: مسائل في الفن المعاصر، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٥.
- الحسن، احسان محمد: موسوعة علم الاجتماع ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت، ١٩٩٩.
- حمودة، احمد: السياسات السكانية في الوطن العربي، مجلة دراسات الاردن، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٨٩.
- حمودة، أحمد، عبد الرحمن: مفهوم السياسة الاجتماعية ومكوناتها، سلسلة الدراسات الاجتماعية العدد ٢٠١٣، ٧٠.
- خرانشكو وافسيكانوف: جماليات الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر دار الهمداني، عدن، ط١، ١٩٨٤.
- دوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، دار النهضة ، القاهرة، ١٩٦٣.
- ريد، هيربرت ، معنى الفن ، ت: سامي حشبة دار الكاتب القاهرة ١٩٦٨ .
- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ، (ب ت) .
- زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق بيروت ، ط١، ١٩٧٩ .
- السروجي، طلعت مصطفى: سياسات رعاية وبناء الإنسان العربي، رؤية نقدية تحليلية، وفرة العلوم الاجتماعية ودورها في خدمة وتنمية المجتمع ، جامعة الإمارات، ٢٣-٢٤ نوفمبر، ١٩٩٧
- السيد، رضوان: مفاهيم الجماعات في الاسلام، بيروت دار التنوير، ١٩٨٤.
- صلاح فضل: صورة القراءة و قراءة الصورة ،دار الشروق ، القاهرة، ١٩٧٧، ط١، ص٥.
- صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- الطعان، عبد الرضا حسين: علم السياسة ، دار الطبع والنشر الأهلية ، بغداد ، العراق، ١٩٧٠ .
- عبد مسلم، طاهر: الخطاب السينمائي - من الكلمة إلى الصورة ، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ،بغداد ،٢٠٠٥.
- العشماوي، محمد زكي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١.
- غيورغي، غاتشيف: النظرية الرومانية الالمانية (دقائق)، دار الكتاب في لينغراد، ١٩٣٤.

- الفبندي، سهام: السياسة الاجتماعية والممارسة المهنية للخدمة الاجتماعية ، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع كلية العلوم الاجتماعية جامعة الكويت ، ط١ ، ٢٠١٣ .
- فلانجان، جورج: حول الفن الحديث، ت: كمال الملاح، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٢ .
- القصيفي، جورج: السياسات الاجتماعية لوزارة الشؤون الاجتماعية في دول الخليج مقارنة علمية سلسلة دراسات اجتماعية ، العدد ٧٠ ، ٢٠١٣ .
- لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، ت: خليل احمد خليل، دار الانماء القومي، بيروت، ١٩٨١ .
- م ، روزنتال ، ب ، يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية ، ط٦ ، ت: سمير أكرم ، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
- مصطفي، عدنان ياسين: بناء الدولة وخيارات السياسة الاجتماعية في العراق، مبحث في بيت الحكمة العلمي السنوي ، ٢٠١٢ .
- مصطفي، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص ١١٥ .
- مطر، اميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية القاهرة (ب ت) .
- منصور، عبد المجيد سيد أحمد: دور الاسرة كأداة للضبط الاجتماعي في المجتمع العربي، المركز العربي للدراسات الاجنبية والتدريب الرياضي، ١٩٨٧ .
- مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ط١، ت: مهارة فرح الخوري، دار أطلس، دمشق ، ١٩٨٨ .
- ميد، هنتر: الفلسفة انواعها و مشكلاتها، ت: فؤاد زكريا، المكتبة الانجلو مصرية ، ط٧، ١٩٨٦ .
- نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ط١، ت: فخري خليل ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٧ .

* بالرغم من ان الطبيعة الفنية-الشعرية- قد اغنيت بحثاً و بمصادر متعددة فلا فرق في هذه الاشكالية بين في الشعر و الرسم (خاصة و ان هناك الكثير مما يقرب بين الشعر والرسم الحديثين) ولاينافس الرسم في ذلك الا الموسيقى باعتبار الصورة الصوتية اقرب للشعر ، وقد ذهب بعض الباحثين الى عدم التفريق بين الرسم و الشعر و الصورة (المرسومة) و المقالة في كلمات و باعتبار (الرسم شعراً صامتاً و الشعر صورةً ناطقةً) ينظر الدليمي ، سمير علي: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ص ٦٨ و ٥٧ .

- الجشطلت مدرسة تؤكد على الجوانب التنظيمية للمدرجات الحسية بقواعد وصفية لمجموعة العناصر المدركة حسيّاً وقد ظهرت هذه المدرسة تعبيراً عن موجة جديدة من الامتزاج بين الفلسفة الطبيعية والرمزية في المانيا، فلم تكن نظرية سايبوجية مجردة بل كانت عبارة عن اتجاه او منحى كليا حول الانسان والتنظيمات سواء كانت بيولوجية او فيزيائية وتعتمد (الجشطلت) نظرية خاصة في الابداع تقوم على فصل التعلم والصدفة من جهة والحدس الذي يعطي الابداع من جهة اخرى وهذا الحدس يمتاز بطابع لغزي واهم اقطابها (كوهلر ، كونكا، فرنهجر) . ينظر: روشكا، الكسندر: الابداع العام والخاص، ت: غسان عبد الحي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص٢٣ .

* وهذا ما لا ينطبق فقط في حالة الكتابة الصورية إذ تشبه كلمة الشجرة (الهيروغلوفية والهنود الحمر والصينيين) شكل الشجرة على سبيل المثال .

• الفتش (Fatishiom) كلمة تشبه الصنمية فهي عبارة لا تشترط شيئاً ملموساً يعبد ويقدم انظر: غيورغي، غاتشيف: الوعي والفن ، ت: د. نوفل، عالم المعرفة النهضة ، ١٩٩٠ ص ١٤-٢١ .

* التكعيبية : عبارة غامضة لا معنى لها ، ويبدو أن (ماتيس) أول من تكلم عنها وأطلق تسمية (المكعبية) ساخراً من لوحات (براك) التي قدمها إلى صالون الخريف(١٩٠٨) ، وبعده قال احد النقاد إن براك اختصر الأشكال جميعاً في مكعبات ثم وصفها الناقد لاحقاً أنها (ركام مكعبات) وهكذا جاءت التسمية لهذا الاتجاه. للمزيد، ينظر: أمهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق، ص ١٤٨. وينظر: نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، تعريب: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٣٥.

* الدادائية : حركة نشأت خلال الحرب العالمية الأولى وتحديدا في العام ١٩١٦ في مدينة (زيورخ) بسويسرا من قبل عدد من الشباب من بينهم (تريستان تزارا) الذي تزعم هذه الحركة وآخرين (فرانسيس بيكابيا و هانز ارب و ريتشارد هولسنبيك و مارسيل دوشامب و راؤول هوسمان...) و(الدادا) عثر عليه صدفة في احد القواميس ، وتعني هذه المفردة حضان خشبي للأطفال يشبه حضان طروادة ، وأثناء البحث وقع الاختيار على مفردة دادا كاصطلاح يشير للحركة التي تتجه إلى شيء غير مقبول. للمزيد ينظر: البسيوني، محمود: الفن الحديث رجاله، مدارس، آثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥، ص ١٢٧.

* ينقسم الرسم التجريدي ، إلى قسمين كبيرين وفروع عدة يمكن تسميتها بـ (التعبيرية التجريدية) و (التجريدية الهندسية) وقد تزعم النزعة الأولى (فاسيلي كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤)، بينما تزعم النزعة الأخرى (بيت مونديان ١٨٧٢-١٩٤٤)، للمزيد ينظر : نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٤٨ .