مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوربيّ الحديث
(دراسة تحليلية)

م.م. وداد هاشم عريان غيلان
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

الملخص:

تسعى الدراسة الحالية إلى فهم مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوربي الحديث والتي تتمثل بالشكل ونظمه الدلالية الذي ساهم في الفنون التشكيلية الحديثة وتطورها معتمدا على استعارات موروثة سابقة ترتبط مع انساق الحداثة. وبناءً على ما تقدم فقد اشتمل البحث على أربعة فصول. ويتضمن الفصل الأول الإطار المنهجي بعرض مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة إليه وأهدافه والحدود الموضوعية والزمانية و المكانية فضلاً عن تحديد المصطلحات الأساسية في البحث.

أما الفصل الثاني؛ فشمل الإطار النظري والمتضمن مبحثين، تناول المبحث الأول: توظيف الاستعارة الشكلية والدلالية في الرسم الأوربي الحديث، والمبحث الثاني: فقد عنى بدراسة سمات الحداثة بين المفهوم والمعنى في الرسم الأوربي الحديث. فضلاً عن مؤشرات الإطار النظري. وتضمن الفصل الثالث: إجراءات البحث الذي احتوى مجتمع البحث ومنهج البحث وأداة البحث. ثم قيام الباحثة بتحليل (ثلاث عينات) من أعمال فنانين أوربيين للوصول إلى نتائج البحث ضمن الفصل الرابع والتي تضمنت:

١. مهمة الشكل في الرسم الاوربي الحديث إتباع نوع من التأويل، عبر الإزاحة المتغيرة التي تحقق نوعاً من التوظيف الشكلي والدلالي، مع مساعدة عملية التخيل للصورة الذهنية.

٢. انبثاق أشكال مبتكرة من أشكال سبقتها دون نقلها مباشرة، مستمدة من الماضي وإعادة صياغة بعض خصائصها الشكلية والدلالية، من مرجعيات معرفية، لذا إن الاستعارة المرجعية ناتجة من فهم أثر تجربة استلهامية، على اعتبار أن الاستعارة ذات سمة إبداعية فنية جراء وعي متطور يمتلكه الفنان.

وقد توصلت الباحثة إلى استنتاجات عرض جزء منها بما يلي:

١. كان للفنان الأوربي الفضل في بناء الجسر الفني الرابط ما بين فنون العالم، في غضون مراحل التأسيس الأولى، لسمات التشكيل الحديث، لاسيما في فن الرسم، عبر الآليات التي اعتمدها في بناء الأشكال وطرائق الإظهار التقني في الصياغات اللونية، ذات السمات التجريدية، المستمدة من تكوينات مستعارة التي اتسمت بخاصية التجريد.

الفصل الأول/ الإطار المنهجيّ:

أولاً/ مشكلة البحث:

مما لا شك أن معرفة مرجع الشيء لا يقل أهمية من معرفة الشيء نفسهِ على الاطلاق، وأن الإلمام بالمرجع يؤسس بنَيه أساسية لفهم ما سيحصل عنهُ، فللمرجع دور أساسي في صيرورة المنجز الحديث في ضوء طبيعة الاستدعاء، وأن الإنسان يسعى دوماً إلى معرفة أصل الأشياء

كجزء من فعاليات واعية وإدراكه بهدف الإحاطة والتقويم، مع أن خبرة اليوم ليس كتجربة الغد في ضوء طبيعة الزمان والمكان، غير أن كل خبرة تضاف إلى تجربة أخرى ليصاغ الفعل الحضاري المتجدد، وأن الفنان المعاصر يستدعي ويستعير ويزيح بين ابتكارات مختلفة فيأخذ من الماضي الكثير من المعاني المناسبة والمتناغمة مع الفكر المعاصر ومعطياته.

وبالحديث عن التشكيل الأوربي الحديث الذي يسعى في طريقه إلى التغير بوتيرة متسارعة، فبدأ الفنانون الأوربين بالتحديد يقدمون عروضاً إبداعية شكلانية تجريديه وتعبيريه وهي تحتاج إلى تفسير أو تعليل لمثاليتها الجديدة في الفن، وبالرجوع إلى القراءة الموضوعية نجد أن الفنان الأوربي ينهل بشكل ممنهج بهدف البلاغة الإبداعية والجمالية لفنون العالم وقد نضجت تلك الفنون على يد نخبة من رواد الحداثة كاماتيس وكاندنسكي وبيكاسو وبول كلي وغيرهم، بأساليب شتى قائمة على استدعاء المرجعيات الشكلية والدلالية التي أنتجها فنانون الحضارات القديمة، والتي تدفعهم حماسة التحديث والتغير الشامل ضمن بنَيات جديدة في الشكل الفني. وكانت الصورة الذهنية المنتجة من الخيال في نظم التشكيل الأوربي من الأولويات المعتمدة عليها، وهنا لابد من دراسة الأشكال ونظمها واستعارتها من فنون العالم كالفنون الشرقية والأفريقية بالأخص والتي أصبحت جزءً من نتاجات الرسم في الغرب.

وأن دارستنا الحالية الموسومة مرجيات الاستعارة في الرسم الأوربي الحديث نطرح التساؤلات الأتية:

بماذا تميزت المرجعيات الشكلية والدلالية في الرسم الأوربي الحديث؟ وما هي الأشكال والنظم وكيفية تمثيلها؟ وهل كان للون تأثير على النظم الشكلية في رسوماتهم؟ وما مدى اقتراب الرسم الأوربي من الأساليب المتبعة في فنون الحضارات؟ وما هي المرجعيات الحضارية التي أثرت في الرسم الحديث وتفاعل معها؟ وهل عبروا الفنانين الأوربين في بعض لوحاتهم عن معالم حضارية أم عن فكرة تحفل بالرمز والاستعارة في تكثيف دلالات الجمال التي استمدها من فنون العالم؟

ثانياً/ أهمية البحث:

أصبحت الفنون ذات الحضارات العريقة مثار اهتمام الباحثين والفنانين في الغرب، لما لهذه الفنون من خصائص شكلية وبنائية مميزه، إلا أن بعد ثورة الحداثة وتفاعل الشعوب الأوربية مع الأمم الأخرى سعت إلى تغيير محتوى الحياة المعاصرة في أوربا، وجعلت من تلك الفنون منبعاً للاستدعاء والتوظيف بهدف دعم مفاهيم الحداثة ومن الموضوعات المقبولة في الذائقة الأوربية.

ثالثاً . هدف البحث: يهدف البحث إلى:

١ . الكشف عن المرجعيات الشكلية والدلالية في الرسم الأوربي الحديث.

رابعاً . حدود البحث:

١. الحدود الموضوعية: مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوربي الحديث.

٢. الحدود المكانية: أوربا

٣. الحدود الزمانية(*)

خامساً. تعريف المصطلحات

المرجع (Reference): لغوياً

" إِلَى ٱللَّهِ مَرۡجِعُكُمۡ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٌ "(١).

المرجع : اصطلاحاً

المرجعية هي"العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها الشيء الواقعي، إذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان والأشكال"(٢).

المرجع : إجرائياً

وبعد تعاريف مفهوم المرجع تبنت الباحثة تعريف بلاسم محمد؛ كونه يتفق مع هدف البحث.

الاستعارة (metaphor) : لغوياً

"أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به"(٣)

الاستعارة: اصطلاحاً

"يجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعاليه من خلال استخدام الشكل مباشرة استخداماً يناسب أن تكون أحداهما عدسة لتصوير الأخرى.....فتكشف عن علاقة جديدة"(٤)

الاستعارة: إجرائياً

هو الرجوع إلى الشكل الأصلي لتأسيس شفرة جديدة للقراءة وتحديد العلاقة بين العمل الفني والفنان مما يعطي بعدا فكريا وجماليا عبر عملية التواصل البصري من خلال استدعاء شكل ما وإعادة تركيبه لإعطاء دلالات أخرى تقارب المرجع لكنها تعيد ارجاعه.

الفصل الثاني/ الإطار النظريّ:

المبحث الأول/ توظيف الاستعارة الشكلية والدلالية في الرسم الأوربي الحديث:

إنَّ الهدف من عملية توظيف الشكل المستعار عند الفنان بصورة عامه بما يحتويه من عناصر وأسس بنائية لغرض أعطاء دلالة مغايرة للمعنى الأصلي. فالتوظيف الذي له الأثر الكبير في ذات الفنان وجعله مبدعاً متعالياً عن سائر المخلوقات مما يعطي ثمرة تتُضج كل عمل فني، وتوظيف الاستعارة لها الدور في إعطاء قيمة جمالية للعمل الفني والمستمدة من تآلف أفكار الفنان وتطورها وصيرورتها في نسق الأشكال. فالانطباعيون مثلاً كالتأثرين (الحسيين) ابتعدوا في رسومهم عن كل ما هو ظل واستعاروا بدلهُ ألوان الزرقة والبنفسجي والألوان التكميلية عوضاً عن ورق

الشجر في الواقع مثلاً، وهذا ما حصل في رسوم سيسلي وبيسارو ومانيه ورينوار وديغا وهنري دي لوتريك وسوراه وسينياك وسيزان وكوكان وفان كوخ وهنري ماتيس، إذ استعاروا قوه الألوان البراقة والناصعة من بيئة شرقية، وبعضهم وظف زيادة كثافة اللون وخطوط اللوحة التي تتجه باتجاهات مختلفة دون النقطة المركزية عند خط الافق لغايات جمالية، إذ استعار الفنان لوتريك (١٩٠١.١٨٦٤) الرسوم اليابانية المطبوعة واختزالها في رسومهِ، أما سيزان (١٩٠٦.١٨٣٩) فقد استعار الأشياء من الطبيعة وإحالتها إلى بناء تكويني هندسي مدروس وموظف من أثر المرجع، إذ يرى كل ما في الطبيعة بعد استلهامها ما هي إلا اسطوانة وكرة ومخروط، وكذلك وظف اللون كقيمة تنظيمية رمزية وتقنية عالية بما فيه من تضادات لونيه مما أعطى للون قيمة صورية كما في لوحتهِ (جبل سان فكتور) شكل(١). أما كوكان (١٩٠٣.١٨٤٨) فقد استعار الأشكال البدائية وإحالتها إلى أشكال رمزية إيحائية والابتعاد عن الظاهر المرئي إلى شكل ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقي)، فاستعار الرمز للتعبير الشكلي كما في الزخرفة والفن الياباني والإفريقي، وسمي أسلوبه"بالتركيبية أو التكوين الموحد"[٥]، كما في لوحتهِ (متى ستتزوج) شكل(٢)، أما فان كوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) فقد عاش للفن وتقديسه عبر رسمه المتواصل والمتمثل بالسرعة والعنفوان خلال سنوات عمره القصير، بحيث وظف فان كوخ الأشكال بدلالة اللون وكثافته بما فيه من دلالة انفعالية وفكرية كما في لوحتهِ(عباد الشمس) شكل(٣). أما فن الأنبياء والمتمثل بإميل برنار وبول سيروزية وبيربونارد وفيليجة وموريس دينيس وروسيل وفويلارد فقد لجأ هؤلاء إلى التعبير الروحاني الذي تحمله فنون الشرق، ووظفوا الألوان النقية مع بعضها بعدما كانت باهتة وإعطاء قيمة زخرفيه للخط من خلال تأثرهم ايضا بالفن الياباني وارتكازهم على استعارت تزينيه جمالية. أما الوحشية أو الفوفية (fauvism) والمتمثلة بهنري ماتيس (١٨٦٩. ١٩٥٤) فهو ابرع ملّون في الفن الحديث ومن أعمدة فناني ما بعد الانطباعية، إذ سوف نتطرق ونكثر في هذا البحث على الفنان هنري ماتيس كنموذج يمثل احد الفنانين الأوربين والرسم الاوربي وضرب له اكثر من عمل فني في هذا البحث، إذ قام ماتيس بتحديث نزعة شكلية صوفية قائمة على التقويض وبناء ما تهدم، إذ وظف الفنان الألوان بأسلوب تعبيري وحشي حتى"كانت رسومهم أقرب إلى البدائية ورسوم الأطفال"[٦] ، كما في لوحتهِ (بهجة الحياة) ١٩٠٦م شكل (٤)، فاللون أصبح له قيمة جمالية عالية في رسومهِ فأخذ يدعم الشكل كنزعة روحيه ويحل محل الخط كفاصل بين الأشكال كما في لوحتهِ (امرأة بالرداء البنفسجي) ١٩٣٧م شكل (٥)، والذي يمثل (موديل) جالسة على أريكة؛ كأنها تتمعن بشيء ما تحيطها علاقات تكوينية زاخرة بالألوان، وأن كثرة تعدد المستويات المختلفة التي تدعم مبدأ التسطيح يعطي شعور بالنظر إلى أكثر من زاوية من خلال غياب نقطة النظر الرئيسة وإضعاف هيمنة وسلطة الأشكال،

بالإضافة إلى عدم التقاء نقاط التلاشي في نقطة واحدة بسبب تعدد المستويات المتراكبة وعدم تحديد مساقط الضوء والظل، كما في إعطاء أهمية للأشخاص من خلال ملبسهم والتي أغلبها علامات ارابيسكية وضعت بالأخص على الأرداف والتي تحمل في ثناياها دلالة المرجع، وهذا ما حصل في معالجات (المنمنمات الإسلامية)، كما في لوحه ماتيس (بلوزة فلاحة) ١٩٣٦م، والتي تبدو العلامة واضحة ومنقوشة بألوان زاهية على أكمام القميص شكل (٦)، ونلاحظ كذلك في مخطوطة (مقامات الحريري) من تصويره (المقامة العشرين) ١٢٣٧م، والمعروضة في المكتبة الأهلية باريس شكل (٧)، واعتمد الفنان في رسومهِ على نسب الغير واقعية وحركات مستعارة لتكوين سلسلة من التعبير من خلال مرجعية بدائية شرقية متجهاً نحو التجريد، كما في لوحاتهِ (الرقصة) ١٩٠٩م شكل (٨)، كذلك لوحته (الرقص) ١٩١٠م شكل (٩)، وكذلك لوحته (الرقص) ١٩١٢م شكل (١٠)، فقد تكررت لوحات ماتيس لهذا النمط متأثراً بالفنون الشرقية البدائية، كما نلاحظه في منمنمة (بهرام جور يستمع إلى قصة الاميرة الإيرانية في القصر ذي القبة البيضاء) ١٤٩١م المعروضة في مكتبة سالتيكوف تشدرين . سان بطرسبرج شكل (١١)، كذلك منمنمة (حمام الحوريات) ١٤١٠م المعروضة في مؤسسة جولبنكيان بلشبونة شكل (١٢)، بالإضافة إلى استعارتهِ المرجعية للأقواس ذات التكرار الرتيب والمستوحى من عالم بدائي شرقي. أما موريس فلامنك (١٨٨٠.١٩٥٤) فقد رسم أكثر لوحاته بدون تنظيم (عشوائي) كما في لوحتهِ (مشهد) شكل (١٣). وكذلك راؤول دوفي، واندريه ديران، وماركيه، وجورج راؤو، وأما الأخير استعار مواضيعه من التقاليد الدينية. أما التعبيريين كإميل نولده وجيمس أنسور واوسكار كوكوشكا فقد استعاروا الأشكال الواقعية وإحالتها إلى أشكال بدائية سحرية قريبة من عاطفتهم وحبهم الشديد للتأمل والنزعات الدينية، وتوظيفهم للألوان الحارة والباردة وبأسلوب متشظي في بعض لوحاتهم، وكأن بعضها نوع من الكاريكاتير وتشويه الشكل الإنساني إلى حالة من القبح وإحالته إلى أقنعة مستعارة بحيث"يرى في القبيح حقيقة أكبر من التي يراها في الجمال"[٧] ، كما في لوحة (الصرخة) لأدور مونش شكل(١٤)، والتي تمثل المعاناة والألم الذي يعانيه المرء والمُلء بالاضطراب والحزن"الصورة المعبرة لا ترتبط بالضرورة بالفن التشبيهي"[٨] ، كذلك الحال في أعمال أميديو مودلياني وكيرشنر، وشيمدث روتلوف. أما التكعيبيين فقد وظفوا الأشكال المستعارة من خلال إزاحتهم للواقع بما فيه من خلال تفتيت وتعريه الأشكال المستعارة من أصولها وصولاً للجوهر بفعل العملية التحليلية المخزونة في ذاكرة الفنان التكعيبي ثم يركبها من خلال التلاعب بالظلال ومصادر الضوء والنظر إلى أكثر من زاوية في آن واحد مما تغيب نقطة النظر الرئيسة، كما في اعمال الفنان بابلو بيكاسو إذ استعار معنى الشكل كقوة لونية وخطية وفضائية كما في لوحتهِ (فتاة أمام المرآة) ١٩٣٢م شكل (١٥)، بطريقة افتراضية مع ملء الفضاء بالزخارف الهندسية كلياً وعدم التقاء نقاط التلاشي في

نقطة واحدة بسبب تعدد المستويات، إذ استعار بابلو بيكاسو لمساته التجريدية باتجاه جديد كالعين في غير مكانها أو مقلوبة، واستخدم بيكاسو أيضاً تقنية التلصيق (Collage) في الكثير من لوحاتهِ كإدخاله بعض الرمال وعظام الأسماك والغليون والأعواد والحبال وربطها مع أشكال مرسومه على السطح البصري كما في لوحتهِ (حياة جامدة مع كرسي الخيزران) ١٩١٢م شكل (١٦)، كذلك الحال عند جورج براك الذي استعار الأشكال الواقعية وإحالتها إلى أشكال بسيطة بدائية بمساحات لونية مسطحة (Sold)، وتوظيف الخلفية الهندسية التي تعطي شعور بالعمق الهندسي (التكعيبي) لإظهار الحجم في الفضاء؛ وكأن أشكاله قابلة للإدراك الحدسي"الحقيقة لا تكمن في حواسنا، بل في العقل"[٩] ، كما في لوحته (دورق زجاجي مع صحيفة) والمنفذة بالطباشير مع الفحم على ورق مقوى وقصاصات الصحف شكل (١٧). كذلك عند خوان غريس وفرناند ليجيه فقد حاول الاخير تجريد الأشكال ليعطيها مفهوماً جمالياً في جعل أشكالهِ المستعارة مخروطية أو أسطوانية لغرض خلق تصميم هندسي يستطيع من خلاله إدراك بعض علاقات الشكل. أما المستقبليين إذ استعاروا الصور المجردة وبسرعة حركية لا متناهية وتوظيف الشكل إلى تكعيبات متعددة وتحويله من صورة إلى أخرى من خلال كثرة الخطوط وتغير اتجاهاته كما في لوحه الفنان مارسيل دوشامب (عارية تنزل السلم) ١٩١٢م شكل(١٨)، فالفنان المستقبلي بصورة عامة استعار عنصر الحركة؛ كونه نسقاً من انساق الفن بدلالات جمالية، وابتكار طريقة الأشياء الجاهزة والبسيطة وعرضها مباشرةً للمتلقي مما جعلها تدخل في نسق الفن، وجمعها وتوظفيها للسخرية من خلال عملية التلصيق والتركيب وهذا الحال أيضاً عند الدادايين، ونجد هذه الأساليب الفنية أيضاً في أعمال بيكابيا، وهانز آرب، وارنست، وبتوشيوني، وجوكومابالا، وشويترس، وراؤول هويسمان، إذ يجمعون صور متعددة مكونه تراكيب شكلية افتراضية مستعارة من الواقع بحيث يجعلون المتلقي يقرأ العمل المغاير ويفسره بنفسهِ"أي أن محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية في مفهومها التقليدي قد ولد أحياناً نوعاً من التناسق، اللاواعي"[١٠]، فكانوا يعتمدون في رسومهم على كشف خطوط القوة الكامنة المتمثلة بحركة بصرية ديناميكية وزيادة عدد تلك الخطوط واتجاهاتها المختلفة واستخدام تقنية الآلاف من النقاط. أما الاتجاه الميتافيزيقي والمتمثل بجيورجيو موراندي وجيورجيو دي كيريكو فالأخير عمد على توظيف الأشكال المألوفة وإحالتها إلى أشكال غيبية سرمدية نحو الوهم والتخيل والمليئة بالقلق والخوف نتيجة"توظف المفردات المتداولة لغايات جديدة تتمثل في التعبير عن أغراض أهمها الإثارة"[١١]، كما في لوحتهِ (عصر غامض) ١٩١٤م، ويبدو المشهد فيه نوع من التمسرح بفضاء واسع شكل (١٩). أما السرياليين فقد استعاروا أشياء مستمدة من الواقع مع الاستعانة بمخيلتهم والربط بينها وهي قريبة من فكر فرويد ونظرية اللاوعي عبر الأشكال الواقعية وإحالتها إلى تركيب خيالي عن طريق هدم وبناء تراكيب مفرداتهم المستعارة بمساعدة آلية الذهن؛ كونه منبع للخيال

والابتكار، كما في لوحه الفنان سلفادور دالي (عارضة الأزياء) (٢٠)، كذلك وظفوا الحروف والكلمات في لوحاتهم كالحروف الهيروغليفية التي استعاروها من الفنون الفرعونية ووظفوها بالطريقة المطلوبة كما في أعمال الفنان خوان ميرو، وكذلك الحال عند ماكست ارنست فقد وظف وجوه الأشكال؛ كأنها حركة أمواج أو غيوم أو صخور عبر تقنية وضع الورق فوق سطح خشن، كذلك عند رنيه ماغريت، أما بول كلي الذي وظف الحروف العالمية ومنها الحروف العربية دون معرفة معنى الكلمة أو إدراك مفهوم المعنى (المحتوى)؛ لكنها تعطي أشكالاً رمزية جميلة بحيث جعلها أكثر اختزالاً دون فهمها مما يعطي علاقة ترابطية بين الشيء المرئي وخيالة، كما في لوحتهِ (الحدود) ١٩٣٨م شكل (٢١)، وهذه تذكرنا في كتابة أم جمال تعود إلى القرن الثالث ميلادي وهي قريبة من النبطية حتى أن ليتمان وستاكي اعتبروها نبطية بلغة عربية كما في شكل (٢٢). أما التجريدية كما في أعمال الفنان فاسيلي كاندنسكي فقد تأثر بألوان بيئة الشرق بعد زيارته لبعض البلدان الشرقية كما في شكل (٢٣).

المبحث الثاني: سمات الحداثة بين المفهوم والمعنى في الرسم الأوربي الحديث

إنَّ كلَّ شيء متغير وليس ثابتاً في الرسم الحديث الذي يعتمد بالدرجة الأساس على التجديد والتغير بتصور واعي " القدرة على الإحالة الذهنية إلى خارج النص لغرض فهم وبيان المعنى"[١٢]، وبنزعة مثالية ذات مرجعية واضحة للوصول إلى نتيجة في الجوهر بنقطة انطلاق من حيث طبيعة الأشياء المستعارة " التي تجعل حركة الفهم شاملة وكلية "[١٣]. وفكرة المفهوم الحداثوي اعتمدت على التوالد في الإدراك والتخيل والتصور المعرفي، وعلى الرغم من الاختلاف من مفهوم إلى مفهوم آخر؛ لكن مفهوم الرسم الأوربي الحديث مثلاً اقترب كثيراً من مفهوم الفن الشرقي ومن ضمنها الفن الإسلامي وبالأخص (المنمنمات الإسلامية) وكذلك الأفريقي من حيث الدلالة والمعنى"للتوفيق بين الخيال والفهم مؤثرا في إدراك الشكل السامي"[١٤]عن طريق المتقاربات الشكلية والدلالية، كما في رسوم هنري ماتيس كمنمنمة (إسكندر نامه) ١٤٧٥-١٤٨٠م، والمعروضة في مكتبة سالتيكوف تشدرين . سان بطرسبرج شكل (٢٤). وهذا ما نلاحظه في لوحه ماتيس (جارية على غرار كيولوت روج) ١٩٢١م شكل (٢٥)، مما حقق اللون نوعاً من الحركة المتناغمة إلى جانب تفاعله مع الخط لبث طاقة تعبيرية انفعالية وجمالية مشتركة مما أدى إلى اختزال وتبسيط في شكل المرأة ووضعية جلستها؛ لكن مساقط الضوء والظل كانت واضحة وهذا مخالف للمرجع تماماً. وأن المفهوم هو تصور ذهني عقلي لفكرة معينة؛ وكونه أيضاً نسبي بطبيعته يختلف باختلاف الزمان والمكان ويستقيم بمبادئ أولية بديهية كالمعرفة وهذه الأمور كلها تتضح في رسوم الفن الأوربي الحديث الذي يتسم بخلفية معرفية وتوليد رؤيا تقترب من جذور الفن الأصيل أهمها التجريد في الشكل والأنظمة البنائية على سطوح مسطحة (Sold) بألوانها وخطوطها الرصينة

المزخرفة. إذ يعد الرسم الأوربي الحديث نسيجاً بنائياً شكلياً ودلالياً وإطلاق العنان في الشكل بوصفه أكثر وأول مشروعية في الإدراك والوعي كناتج علاقاتي من خلال تنظيم أسسه التكوينية بالدرجة الأساس وبرؤيا شمولية يغلب عليها النزعة المثالية عبر الأشكال الشرقية واستخدام تلك المراجع الدلالية والشكلية بخطوطها وألوانها كأنظمة معرفية قائمة على الهدم والرفض"فإن الإبداع لا يكون إلا بوجود مرجعية ذهنية أو تطبيقية قادرة على الإبداع بالتعبير عن الانطباعات التي تتولد عند الفنان"[١٥]، أي بالاعتماد على قوة التخيل مما تتسع عملية التكيف والاختزال. وأن التخيل عند فرويد يكون على نوعين:ـ التخيل الاسترجاعي: وهو استرجاع الصورة القديمة التي انطبعت في الذاكرة مع الشيء من التنظيم أو التعديل أو المبالغة. والتخيل الإنشائي: وهو الذي بواسطته يستطيع الإنسان أن يؤلف الأفكار والصور ويربط بينهما بطريقة مبتكرة"[١٦]. إذ حاول الفنان الأوربي تجريد الشكل من تفاصيلهِ بعد أن كان هو أصلاً مجرداً من المرجع عن طريق العقل المتحرر والذي يستطيع الحكم على الأشياء واستخلاصها من حيث المعالجة البنائية وإظهار ماهيتها برؤيا جمالية مثالية وتحديث القديم وتفعيلهُ بصياغة متجددة والقائمة على التحولات النسقية بأسلوب ترابطي"وبفكرة معينة أو شكلاً في العمل الفني الذي يتأمله مما يحثه إلى العودة في ذاكرتهِ إلى حدث في الماضي، قد يجعله ذلك يندمج مع العمل الفني أكثر ويتأمله ويتفحصه بحيوية أكثر"[١٧]، فأهم ما ميز الرسم الاوربي الحديث هو شغفه وراء الأشكال المستعارة وجماليتها من حيث طبيعتها المجردة والمُحورة وهي أحد محاور الحداثة، إذ يمتلك الرسم الأوربي خزين وشفرات معرفية لفتح المنجز الفني المستعار على الرغم من الاختلاف البسيط القائم بينهما"كلما حققنا الاختلاف اقتربنا من الوصول إلى الحقيقة"[١٨]. وكذلك تميز الرسم الأوربي الحديث بالقوة والبساطة والتخلص من التفاصيل الدقيقة والاهتمام بالخط الصريح وقوته اللامتناهية"كلما كان الخط الحدودي أكثر بياناً وحدَة ووترية ازداد العمل الفني تكاملاً. وكلما كان أقل دقة وحدة عظم الدليل على ضعف المحاكاة والانتحال وعدم الإتقان"[١٩]. فمثلاً أحيل الفن الشرقي إلى قيمة معرفية عبر أساليبه وتصوراته التجريدية التي تعتمد على"الرموز الكامنة في البناء الأولي وهيكليته، وقدرة هذه الرموز المتفاعلة والمتلامسة في داخل البناء على التعبير عن قيمة فنية راقية. ويحصل الترابط بين الأسلوب وبنَية النص"[٢٠]. والشكل الفني وبالأخص الشرقي مرتبط بفكر الفنان الأوربي فابتدع في لوحاتهِ مشهد تصوري من تلك الفنون ومن ضمنها الفنون الرافدينية أيضاً فأراد أن يحررها من صيرورتها وخصائصها المألوفة متساميا بها برؤيا فنية تعتمد على بنائها الداخلي المعقد، فمثلاً الفنان بيكاسو ابتكر نظاماً علائقي شكلاني حداثوي فيه"إشكالية من التمظهر المتشابه بين النظام الشكلاني للصورة في الفنون البدائية وسماتها الشكلية في اتجاهات الحداثة"[٢١]، أثر الإزاحة الفكرية

التي يمتلكها ذلك الفنان فظهرت حرية التعبير الوجداني والغرائبية في إدخال مواد جديدة مبتكرة عبر قيم تشكيلية خالصة مجردة.

مؤشرات الاطار النظري:

١. المرجع عبارة عن مصدر من الأشكال التي تبنى عليها الاستعارة وهي رؤية الأشياء الظاهرة على حساب الأشياء المتخفية مما يؤدي إلى حدوث حالة مقارنة بين الأصل والفرع لغرض رؤية الموضوع القديم برؤية جديدة.

٢. العلاقة الاستعارية عبارة عن مجموعة من الأساليب الفنية واستخدامها لغرض تعبيري وجمالي بسمة مطلقة.

٣. وظيفة الاستعارة هي تحليل العمل الفني وتفسيره من قبل رؤية الفنان لشيء معين مما يؤدي إلى ترتيب انساق الشكل وانسجامه.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

نتيجة تنوع الإنجازات الفنية الغزيرة لأعمال الفنانين الأوربين قامت الباحثة بالتحري لميدان البحث والمحدد بالحدود الموضوعية والمكانية لرسوم الفنانين الأوربين .

عينات البحث

اختارت الباحثة العينة القصدية لتحليل المحتوى باختيارها (ثلاث عينات) تتصف بالكشف عن المرجعيات الشكلية والدلالية في الرسم الأوربي الحديث.

منهج البحث

اختارت الباحثه المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق أهداف البحث وهو المنهج الأنسب الذي يتفق مع حيثية الموضوع.

أداة البحث

اعتمدت الباحثه على الملاحظة في ضوء معطيات الإطار النظري والتي تعتمد على مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوربي الحديث من حيث تقنية الإظهار والأسلوب والاستعارة.

تحليل العينات: اعتمدت الباحثه على تحليل عينات البحث للتوصل إلى نتائج البحث.

نموذج (١)

اسم العمل: زهرية The Vase

تاريــخ الانــجاز: ١٩٣٨م

القياس: ٦٠.٥×٤٤.٣ ســم

الخامة: باستيل علـــى القماش

جسد الفنان بول كلي الحرف في لوحتهِ تجسيداً رمزياَ مرتكزاً على

الرؤى التكوينية وإطلاق العنان للحياة الساكنة بمعالجة السطح التصويري المستلهم من الحروفية الشرقية والتمرد النسبي على الحروف العربية التقليدية بالتقنيات الغربية مع الحفاظ على القيمة الجمالية للحرف العربي إذ عرض الفنان بول كلي عمله في أربعة أو خمسة حروف عربية بنهج تعبيري أقرب إلى البدائية الرمزية ويبدو المنظر؛ كأنه حروف انشائية مستقلة عن بعضها فالوحدة الأولى في الجهة اليمنى وكأنه حرف (ح أو ج أو خ) مع نقطتين أفقية في أسفل الحرف ونقطة في اعلاه أو يبدو كأنه حرف (م) محور لذا يعطي بول كلي ايهام بصري للحرف ويفسر لمعاني عدة، وفي الأعلى حرفين يمثلان حرف (ن) أحدهما مقلوب للأسفل بزوايا حادة والأخر بنمط أسلوبي انسيابي غير مقلوب، وفي الجهة اليسرى حرف (ع) واضح تماماً مع وجود نقطة بمسافة قليلة جدا عنه فيبدو؛ كأنه حرف (غ) فهو خداع بصري أيضا وتحته حرف (د) أو حرف اجنبي كـ (L) باتجاه معكوس بزوايا حادة وشبه مقلوب في الزاوية اليسرى السفلى من اللوحة، وحور حرف (ع) على شكل مقبض لمزهرية تحتل جزء من اللوحة ولونت المزهرية بلون أبيض ببقع صفراء وحددت أحد طرفي المزهرية بخط أسود عريض وملتوي؛ وكأنه حرف (J) محور بطريقة منحنية من الأسفل لتكوين هيئة المزهرية مع بعض العلامات الموزعة بصورة منتشرة في أرجاء اللوحة بلون أسود وأزرق وأبيض مع وجود بعض الوريقات في الأعلى والأسفل، ولونت الحروف العربية بصورة عامة بلون واحد وهو الأزرق على خلفية رمادية مما حصل تباين لوني وخطي وفق معالجات شبه زخرفية تتوافق مع البنَية المتخيلة عن طابعها الحروفي، إذ تبدو الحروف نابضة بالحركة والتأمل، فلوحات بول كلي تتأجج بإيحاء حروفي بمعناها التجريدي بحيث تكون علامة الحرف جزء من المنظومة التشكيلية بما فيها من بنَية جمالية، ويبتعد المعنى المقروء؛ لكي يقترب من المعني المرسوم فيحدث حالة من الانزياح النصي لصالح القيمة الجمالية والوظيفية التي تمثلها اللوحة التشكيلية، وحضور الحرف عبر البنَية الاستعارية والتي هي بالأصل حروف عربية؛ لكنها ركبت بطريقه مقلوبة ومعكوسة مما تعطي قيمة جمالية ووظيفية لها؛ لكن بقى المألوف الشكلي الايقوني للحرف العربي يلاحق اللوحة، إذ حمل الفنان في عملهِ هذا فكراً ذات مفهوم مطلق للحرف العربي عبر الشكل المرسوم في حيثية الأسلوب التقني فأصبح الحرف في المشهد له قيمة بذاتهِ من خلال التوظيف الحرفي خدمة للتعبير القائم على أسُس علائقية جمالية كالتسطيح بملامح ايقونية (هيئة الحرف) مع مساعدة بسيطة للخط الأبيض الفاصل بين الحروف والخلفية والتقليل من أجل حده التنافر الحاصل بينهم، فأعاد بول كلي صياغة علامة الحرف ليهذبه على وفق استيعاب

الجوانب الموروثة وتسجيله مفردة استدعاها من الشرق كنوع من المعرفة معتمداً على مبدأ التنوع والتباين والتوازن والحركة المتولدة من التفاف الحرف وتحويره وصولاً إلى الوحدة التكوينية الموظفة.

نموذج (٢)
اسم العمل: القميص الرومـاني
The Rumanian Blous
تاريخ الإنجاز: ١٩٣٩.١٩٤٠م
القيـــاس:٩٢×٧٣ســـم
الخامة. زيت علـى الكانفاس

عمد ماتيس في لوحتهِ هذه أن يربط (الموديل) بالفنون الرومانية والعربية معاً في عصر حداثوي، وامتاز الفنان برسم العلامات الارابيسكية في الكثير من لوحاتهِ كما في (الحلم) ١٩٤٠م شكل(٢٦). فكان ماتيس له قصد في عملية التنظيم الشكلي للعينة وخروجه عن المألوف نوعاً ما من حيث المبالغة في الحجم كوسيلة وظيفية جمالية وهذا نجده في الفن الشرقي، كما في مخطوطة (مقامات الحريري) تصويره من (المقامة الثامنة) ١٢٣٧م المعروضة في المكتبة الأهلية . باريس شكل (٢٧)، محاولاً تضخيم الجزء العلوي للأرداف من الشكل مقارنة بالجزء السفلي واستخلاص الدلالات التعبيرية من خلال براءة الشكل ووضوحه. ودمج ماتيس المدركات الفكرية مع الخبرة التراكمية بتكوين نظام تركيبي لمناخ شكلي معين، مما له الدور الكبير في استدعاء الأفكار في ثنايا العلاقات البنائية وترتيب السياق في بنَيه النسق المستند على مرجعية معرفية، بسمات تعبيرية تُمثل الإبداع الحداثي، فأصبح الشكل عند الفنان مجرد (افتراضي) مدعوم بتكوينات زخرفية موجودة على طرفي ووسط القميص، ومحور التماثل والتوازن والسيادة بين الفضاء والشكل دون العناية بالحجم؛ كونه مبالغ فيهِ مما حصل نوع من التناسب في وحدات الشكل اللوني والفضائي وبحركة إيهامية بصرية، وبالتالي يكون الشكل مثالي في محتواه المعنوي، وأن اللون ما هو إلا تعبير عن انفعال الفنان وعكسه في اللوحة كقيمة جمالية مميزة أثناء توظيفه، ومما لاشك أن ماتيس هو أستاذ اللون لا ينافسه أحد في هذا المجال عبر اختزاله للشكل اللوني وإعطاء معنى التضاد اللوني والإحساس بالبعد والقرب في حالة استدعاء (المرجع)؛ كونه صورة سطحية مجردة على سطح ثنائي الأبعاد، وابتعاد الشكل عن كل ما هو واقعي بصياغة جديدة وتجسيد البعد الثالث من خلال سيادة اللون الحار على اللون البارد والحيادي مما يعطيه نوع من الانتشار اللوني البصري، وإعطاء مساحة أكبر من حقيقتها بحيث يتشتت مركز النظر مما يؤدي إلى التقليل من العمق الفضائي،

وهذه ميزة تدعم مبدأ التسطيح الذي يعتمد كلياً على أسلوب الفنان في تحقيق الإدراك البصري عن طريق رؤيته للأشياء القائمة على مفاهيم ومعاني علائقية تحملها جذور معرفيه نجدها في المقومات المعرفية (للمرجع) اعتمدها الفنان في أغلب لوحاتِه.

نموذج (٣)

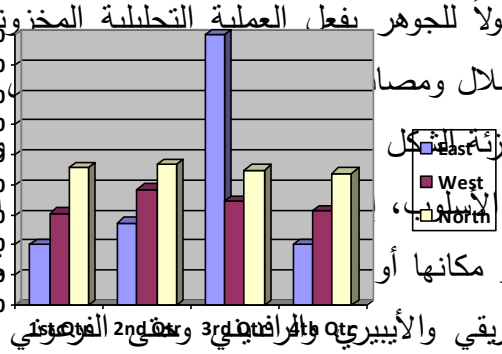
اسم العمل: انسات افينون

تاريخ الإنجاز: ١٩٣٧م

القياس: ٢٤٣.٩×٢٣٣,٧ سم

المادة. زيت على الكانفاس

من خلال ازاحته للواقع بما فيه من خلال تفتيت وتعريه الأشكال المستعارة من أصولها وصولاً للجوهر بفعل العملية التحليلية المخزونة في ذاكرة الفنان ثم يركبها من خلال التلاعب بالظلال ومصا[illegible]زاوية في آن واحد مما تغيب نقطة النظر الرئيسة، وتجزئة الشكل [illegible]لونية مسطحة ومتداخلة بنوع من الانسجام والوحدة في الأسلوب، [illegible]التجريدية باتجاه جديد كالعين الحولاء أو العين في غير مكانها أو [illegible]كما استوحى الفنان بعض إشكاله من الفن البدائي الأفريقي والأيبيري والفارسي [illegible]وقد جمع الأساليب البدائية في عمل فني واحد محتفظاً بحيويتهِ كاستعارته وجهين في آن واحد للمرأة كما في الجهة اليمنى من اللوحه مما يدل على قدرة الفنان الإبداعية، إذ استعار بيكاسو الأشكال الواقعية وإحالتها إلى أشكال بسيطة بدائية بمساحات لونية مسطحة (Sold)، وكأن أشكاله قابلة للإدراك الحدسي، فلوحة آنسات آفينون تحتوي على مجموعة من الأشكال التي تمثل خمسة نساء رسمت بأسلوب تكعيبي، وقد عمد بيكاسو إلى تحويل الأشكال إلى سطوح وخطوط وحشد الأجسام بعضها إلى بعض محرفا ومحطما لها، بحيث كان الجسم الأنثوي عند قدماء الفنانين الاغريق مقدسا لما فيه من طراوة في انحناءات خطوط الجسم وجمال الأعضاء والتناسب ومسحته الإلهية عندهم، كما هو ظاهر في لوحات روبنز وانجلس وديلاكروا وغيرهم؛ ولكن بيكاسو جاء وكسر هذه القداسة والمفاهيم القديمة ليعلن مفهوماً ومعاني جديدة للجمال، إذ نرى إن الوجهين الرابع والخامس من جهة اليمين هما من أصول افريقية، ويذكر انهما يمثلان الأقنعة الأفريقية في الكونغو الفرنسية كما في تقعرات الوجه والأخاديد او الشقوق الظاهرة عليها، وكان بيكاسو قد شدد وعمل بجدية على هذا الاتجاه لأجل غاية يحققها، إذ أراد بيكاسو من هذا العمل إن لا يعني بتسجيل الظواهر المرئية كما هي وإنما اندفع إلى الداخل



والتعبير عنه من خلال هذه الانحرافات والتشوهات، إما الوجهين الوسطيين الثاني والثالث فهما يمثلان النساء الايبيريات حيث نالن اهتمام بيكاسو في ساحة الفن الحديث لما لهن من قوة عاطفية، وإما الوجه الأول الذي يقع على جهة اليسار فهو يعود في تأثيراته الى الفن المصري القديم، كما يشاهد في أسفل اللوحة رسم لطبيعة صامتة.

أولاً/ النتائج:

تشتمل النتائج الحالية على ما يأتي:.

١. إعطاء الأهمية للحجم المبالغ فيه، سواء كان لوني، أو خطي، أو فضائي، كمفردات بصرية مهيمنة، وجعل الأشكال هي التي تقرر أهميتها الشكلية والمكانية على السطح البصري وحتى وأن كانت غير واقعية في نسبها.

٢. تعدد المستويات المختلفة مما أدى إلى عدم التقاء نقاط التلاشي في نقطة واحدة، مما يجعل حجم بعض الأشكال متراكبة تقريباً، وإهمال المنظور الخطي لجعل الأشكال ليس لها أبعاد محددة وبحركة زمنية غير محددة.

٣. أراد الفنان الاوربي في رسومهِ التركيب والمزاوجة بين القديم والحديث بعد تحليل معرفي واستدعائه أشكال موروثة بمفهومها الحضاري.

٤. التلاعب بالمنظور وإظهار الزوايا الجانبية والأمامية في آن واحد، وغياب نقطة النظر الرئيسة على السطح التصويري.

٥. استعار الفنانون الأوربيون البنَى الشكلية والدلالية، من خلال هدم المرجع وإعادة صياغته بأسلوب حداثي، وأصبح المرجع الشكلي والدلالي له حضور تشكيلي واضح في رسومهم.

ثانياً/ الاستنتاجات:

في ضوء ما جرى عرضة في فصول البحث الحالي وتحليل العينات توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الأتية:.

١. يُعَدَّ الفنان الأوربي الأقرب والأوضح تمثيلاً للفنون الحضارية وبالأخص في استلهامهِ وتوظيفه للفنون الشرقية والأفريقية في رسوماتهِ.

٢. تأثر الفنان الأوربي بخبرات من سبقوه، عبر عملية التحول الفني والفكري والثقافي، وفي ظل منظومة عملية الخلق الإبداعي.

٣. كان الفنان الأوربي له الفضل في بناء الجسر الفني ما بين الشرق والغرب، في غضون مراحل التأسيس الأولى، لسمات التشكيل الحديث، لاسيما في فن الرسم عبر خاصية التجريد.

ثالثاً/ التوصيات:

ما أسفر عن نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة:.

١. تشجيع وحث طلبة الفنون التشكيلية إلى رسم الأشكال المرجعية وربطها بما يواكب الزمن من حداثة لتكوين إنتاجات إبداعية جديدة.

٢. ضرورة دراسة الخصائص الفنية للمرجع وتأكيد أنظمته التكوينية ومقارنته بدراسة خصائص فنون الحداثة.

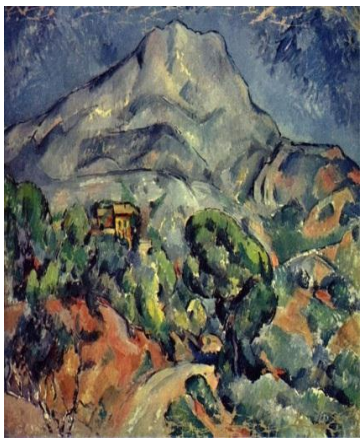
رابعاً/ المقترحات:

تقترح الباحثة الإجراءات الدراسية الآتية لإتمام متطلبات البحث بشكل كامل وبما يأتي:.

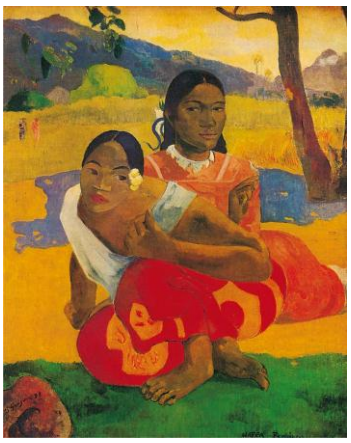
١. الاستعارة الشكلية والدلالية لفنون الحضارات العالمية وتوظيفها في فنون الحداثة.

٢. مرجعيات الحداثة في التشكيل المعاصر.

قائمة أشكال المباحث



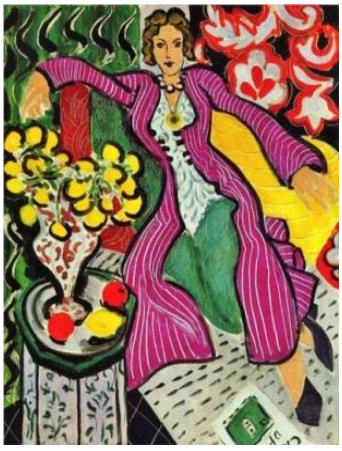
شكل(١)



شكل(٢)

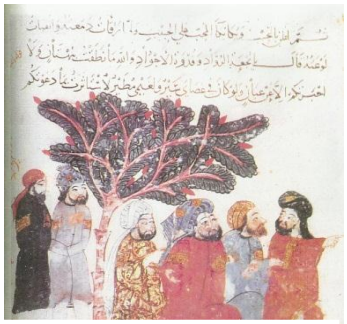
شكل(٣)

شكل (٤)



شكل(٥)

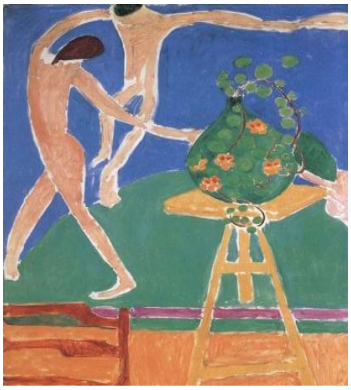
شكل(٦)



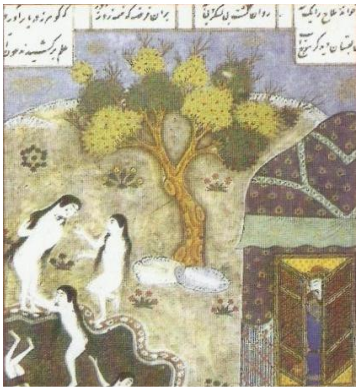
شكل (٧)

شكل (٨)

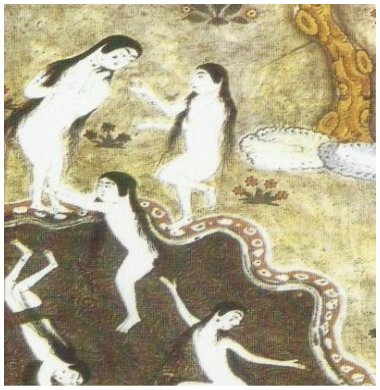
شكل (٩)



شكل (١٠)



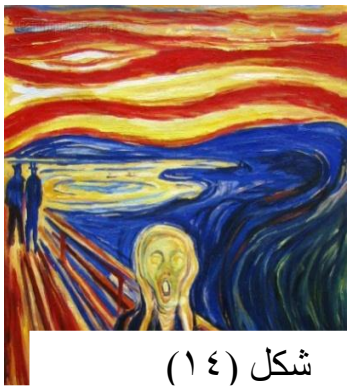
شكل(١١)



تفصيل من شكل(١١)

شكل(١٢)

شكل (١٣)



شكل (١٤)

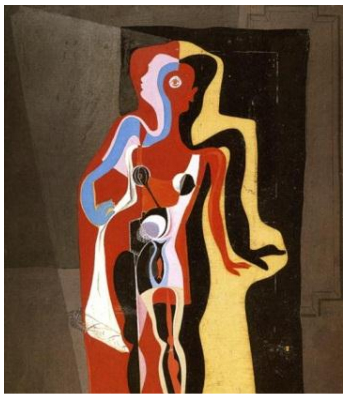
شكل(١٥)

شكل (١٦)

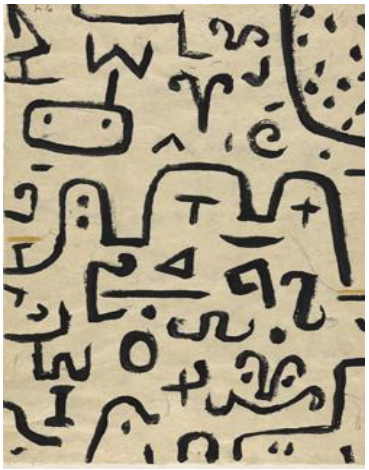
شكل (١٧)

شكل (١٨)

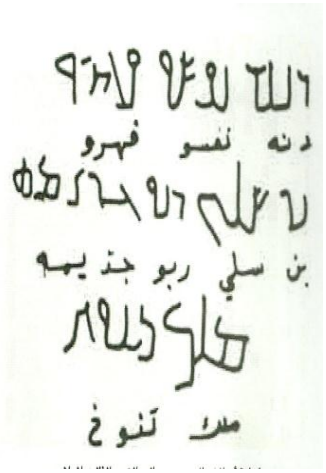
شكل (١٩)



شكل (٢٠)

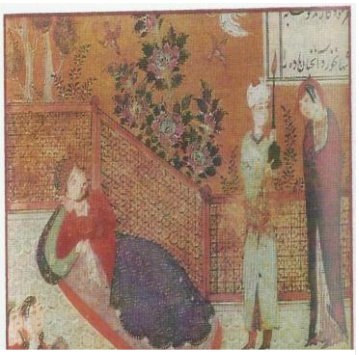


شكل(٢١)



شكل(٢٢)

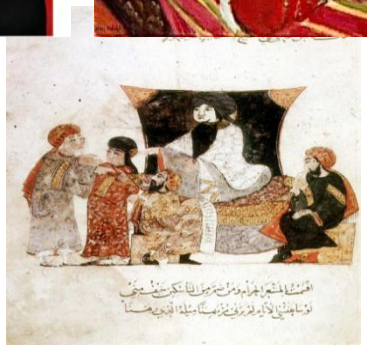
شكل(٢٣)



شكل (٢٤)

شكل (٢٥)

شكل (٢٦)



شكل (٢٧/

الهوامش:

(•) ارتأت الباحثة إلى عدم تحديد الفترة المحصورة لمرجعيات الاستعارة في الرسم الاوربي وذلك لعدم التقيد بأشكال فترة معينة.

(١) سورة هود، الآية٤.

(٢) محمد، بلاسم.الفن التشكيلي . قراءة سيميائية في انساق الرسم.دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨ ، ص١٤.

(٣) القزويني،الخطيب جمال الدين.الإيضاح في علوم البلاغه.شرح وتعليق:محمد عبد المنعم خواجي،ط٣،بيروت،دار الجيل، ١٩٩٣، ص٢٩٣.

(٤) بول، ريكور.نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى.ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص١١٣.

(٥) حسن، حسن محمد.الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر.ط١، دار الفكر العربي.القاهرة، ١٩٧٤، ص١٢٣.

(٦) فلاناجان، جورج.حول الفن الحديث.ترجمة: كمال الملاخ. مراجعة: صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة ،١٩٦٢، ص٢١٩.

(٧) مولر، جوزيف اميل.الفن في القرن العشرين. ترجمة: مهاة فرح الخوري، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، ص٨٩.

(٨) نوبلر، ناثان.حوار الرؤية . مدخل الى التذوق الفن والتجربة الجمالية.ترجمة: فخري خليل.مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٠٣.

(٩) إبراهيم، زكريا.دراسات في الفلسفة المعاصرة.مكتبة مصر، القاهرة ، ١٩٦٨، ص١٧٤.

(١٠) امهز، محمود.الفن التشكيلي المعاصر. دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١. ص١٨٢.

(١١) حسن، محمد حسن.الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر.ط١، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٧٤، ص٢٥١.

(١٢) تانيا عبد البصير.رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية. أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد،٢٠٠٥، ص٢٢.

(١٣) هايدغر، مارتن.الفن والحقيقة.ترجمة: علي الحبيب الفريوي. ط١، دار الفارابي. بيروت،٢٠٠٨، ص٥٦.

(١٤) صلاح ردمان.المرجع في الرسم المعاصر في اليمن.رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد،٢٠٠٥، ص١١٠.

(١٥) سلام جبار،جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث.أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد،٢٠٠٤، ص٣٣١.

(١٦) حسان، محمد سعد. وآخرون.مقدمة في علم الجمال. ط٢، مكتبة المجتمع العربي ودار اجنادين للنشر والتوزيع، عمان . الرياض،٢٠٠٧، ص٩٧.

(١٧) حسان، محمد سعد. المصدر نفسه، ص١٣٣.

(١٨) عبد الله، عبد الهادي.نقد الميتافيزيقيا في فلسفة نيتشه. رسالة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب . جامعة المستنصرية، ٢٠٠٥، ص١٨٨.

(١٩) ر.روجرز، فرانكلين.الشعر والرسم. ترجمة: مي مظفر. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٩٠، ص١٠٠.

(٢٠) هيثم سرحان.النظرية اللسانية.جريدة الدستور.العدد ١٤٥، الأردن، ٢٠٠٨.

(٢١) صاحب، زهير. وآخرون.دراسات في بنَية الفن.ط١، دار مكتبة الرائد العلمية، ٢٠٠٤، ص٥٠.

Thesis Title Terms of reference of the metaphor in the Modern European painting

(Analytical study)

M.M. Widad Hashim Aryan Ghailan

University of Baghdad - College of Fine Arts

Department of Plastic Arts

ABSTRACT:

The current study looks forward to understand Terms of reference of the metaphor in the Modern European painting which are represented by form and its and its indicative system which has participated in Fine Arts and the development depending on previous metaphor related to the modernization .

So , accordingly , thesis has included four parts , the first chapter has included the frame of approach . To offer he problem of thesis and its importance with the objects of time and subjective one , in addition to identifying the basic idioms in thesis.

Chapter Two has contained the theoretical frame which has included two main topics , the first one has dealt with employing the formative and the indicative metaphor in the Modern European painting , the second topic has concerned with studying the features and the characteristics of modernity and has meant in studying attributes of modernity between concept and meaning in modern European painting.

As well as the theoretical framework indicators. And ensure that Chapter III had concerned with research procedures, which contained the research of community and the research of methodology and research of tool. Then , the researcher has analyzed (three samples) of European artists to gain access to the research results within the fourth chapter which included:

1-One important figure in modern European painting follow the kind of interpretation, through changing the offset that achieve some kind of formal and semantic employment, with the help of imagination mental process of the image.

2-The emergence of innovative forms of its predecessor without moving them directly, derived from the past and reformulate some of the characteristics of formal and semantic, of the terms of reference of knowledge, so that metaphor reference resulting from the understanding of the impact experience, on the grounds that the metaphor of creative feature technical result of a sophisticated awareness owned by the artist.

The researcher has reached the conclusions of display including the following:

1- A European artist was credited with building the technical bridge the link between the world's arts, within the first foundation stages, of the characteristics of modern composition, especially in the art of drawing, through the mechanisms adopted in the construction of forms and methods of technical Manifesting in formulations of color which, with abstract features, derived from borrowed configurations that characterized feature abstraction.