مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوربي الحديث
(دراسة تحليلية)

م.م. وداد هاشم عريان غيلان
معهد الإدارة/ الرصافة

الملخص:

تسعى الدراسة الحالية إلى فهم مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوروبيّ الحديث التي تتمثل بالشكل ونظمه الدلالية، الذي اسهم في الفنون التشكيلية الحديثة وتطورها، معتمدا على استعارات موروثة سابقة، ترتبط بانساق الحداثة.

وبناءً على ما تقدم، فقد اشتمل البحث على أربعة فصول. يتضمن الفصل الأول: الإطار المنهجي بعرض مشكلة البحث، وأهمية البحث، والحاجة إلية، وأهدافه، والحدود الموضوعية والزمانية والمكانية، فضلاً عن تحديد المصطلحات الأساسية في البحث.

أما الفصل الثاني، فقد شمل الإطار النظريّ متضمناً مبحثين، تناول المبحث الأول: توظيف الاستعارة الشكلية والدلالية في الرسم الأوروبيّ الحديث، وتناول المبحث الثاني: سمات الحداثة بين المفهوم والمعنى في الرسم الأوروبيّ الحديث. فضلاً عن مؤشرات الإطار النظري. وتضمن الفصل الثالث: إجراءات البحث وما احتواه مجتمع البحث ومنهج البحث وأداة البحث. ثم قيام الباحثة بتحليل (ثلاث عينات) من أعمال فنانين أوروبيين للوصول إلى نتائج البحث ضمن الفصل الرابع التي تضمنت:

١. مهمة الشكل في الرسم الأوروبيّ الحديث اتباع نوع من التأويل، عبر الإزاحة المتغيرة، التي تحقق نوعاً من التوظيف الشكليّ والدلاليّ، 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 فإنَّ الاستعارة المرجعية ناتجة من فهم أثر تجربة استلهامية، على اعتبار أنَّ الاستعارة ذات سمة إبداعية فنية جراء وعي متطور يمتلكه الفنان.

وقد توصلت الباحثة إلى استنتاجات متعددة، منها:

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

الفصل الأول/ الإطار المنهجيّ

أولاً. مشكلة البحث:

ممّا لا شك فيه أنَّ معرفة مرجع الشيء لا يقل أهمية من معرفة الشيء نفسهِ على الاطلاق، وإنَّ الإلمام بالمرجع يؤسس قاعدة أساسية لفهم ما سيحصل عنهُ، فللمرجع دور أساسيّ في صيرورة المنجز الحديث في ضوء طبيعة الاستدعاء، وإنَّ الإنسان يسعى دوماً إلى معرفة أصل الأشياء؛ بوصفها جزءاً من فعاليات واعية، وإدراكه بهدف الإحاطة والتقويم، مع أنَّ خبرة اليوم ليس كتجربة الغد في ضوء طبيعة الزمان والمكان، غير أنَّ كلَّ خبرة تضاف إلى تجربة أخرى؛ ليصاغ الفعل الحضاريّ المتجدد، وإنَّ الفنان المعاصر يستدعي، ويستعير، ويزيح بين ابتكارات مختلفة، فيأخذ من الماضي كثيراً من المعاني المناسبة والمتناغمة مع الفكر المعاصر ومعطياته.

أما الحديث عن التشكيل الأوروبيّ الحديث الذي يسعى في طريقه إلى التغير بوتيرة متسارعة؛ فبدأ الفنانون الأوروبيون بالتحديد يقدمون عروضاً إبداعية شكلانية تجريدية وتعبيرية، وهي تحتاج إلى تفسير أو تعليل لمثاليتها الجديدة في الفن، وبالرجوع إلى القراءة الموضوعية نجد أنَّ الفنان الأوروبيّ ينهل بنحوٍ 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 فنانو الحضارات القديمة، والتي تدفعهم حماسة التحديث، والتغير الشامل ضمن بنَيات جديدة في الشكل الفنيّ. وكانت الصورة الذهنية المنتجة من الخيال في نظم التشكيل الأوروبيّ من الأولويات المعتمدة عليها، وهنا لابُدَّ من دراسة الأشكال ونظمها، واستعارتها من فنون العالم، كالفنون الشرقية والأفريقية ولاسيما والتي أصبحت جزءاً من نتاجات الرسم في الغرب.

وفي دارستنا الحالية الموسومة مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوروبيّ الحديث نطرح التساؤلات التالية:

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

ثانياً/ أهمية البحث:

أصبحت الفنون ذات الحضارات العريقة مثار اهتمام الباحثين والفنانين في الغرب؛ لما لهذه الفنون من خصائص شكلية وبنائية مميزة، إلّا أنَّ بعد ثورة الحداثة وتفاعل الشعوب الأوروبية مع الأمم الأخرى سعت إلى تغيير محتوى الحياة المعاصرة في أوروبا، وجعلت من تلك الفنون منبعاً للاستدعاء والتوظيف، بهدف دعم مفاهيم الحداثة، ومن الموضوعات المقبولة في الذائقة الأوروبية، إذ تعدَّ الحضارات القديمة ولاسيما العربية الإسلامية من ابرز الحضارات في التاريخ والتي اغنت الفكر الإنساني بما فيها من رؤى عقلانية ومنهجاً رصيناً لتكون عاملاً مهماً في تطوير الفنون الأوروبية.

ثالثاً/ هدف البحث:

يرمي البحث: الكشف عن المرجعيات الشكلية والدلالية في الرسم الأوروبيّ الحديث.

رابعاً / حدود البحث:

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

٢. الحدود المكانية: أوروبا

٣. الحدود الزمانية(*)

خامساً/ تعريف المصطلحات

المرجع (Reference): لغوياً

"تشتق كلمة المرجع من الفعل رجع ويدل على الرد والتكرار" (١) (أبو الحسن، ٢٠٠١ : ٤٢٢).

المرجع/ اصطلاحاً

المرجعية هي"العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها الشيء الواقعي، إذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان والأشكال"(٢)(محمد، ٢٠٠٨:١٤).

المرجع/ إجرائياً

وبعد تعريف مفهوم المرجع تبنت الباحثة تعريف بلاسم محمد اجرائياً كونه يتفق مع هدف البحث اي أن المرجعية هي(العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها الشيء الواقعي، إذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان والأشكال).

الاستعارة (metaphor) لغةً: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به"(٣)(القزويني،١٩٩٣ :٢٩٣).

الاستعارة: اصطلاحاً: "يجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية من استعمال الشكل مباشرة استعمالاً يناسب أنَ تكون أحداهما عدسة لتصوير الأخرى.....فتكشف عن علاقة جديدة"(٤)(بول، ٢٠٠٣: ١١٣).

الاستعارة: إجرائياً

هو الرجوع إلى الشكل الأصليّ لتأسيس شفرة جديدة للقراءة، وتحديد العلاقة بين العمل الفنيّ والفنان، ممًا يعطي بعداً فكرياً وجمالياً عبر عملية التواصل البصريّ عن طريق استدعاء شكل ما، وإعادة تركيبه؛ لإعطاء دلالات أخرى، تقارب المرجع، لكنها تعيد إرجاعه.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

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

إنَّ الهدف من عملية توظيف الشكل المستعار عند الفنان بصورة عامة بما يحتويه من عناصر وأسس بنائية؛ لغرض إعطاء دلالة مغايرة للمعنى الأصليّ. فالتوظيف الذي له الأثر الكبير في ذات الفنان وجعله مبدعاً متعالياً عن سائر المخلوقات يعطي ثمرة تنضج كلَّ عمل فنيّ، وتوظيف الاستعارة لها الدور في إعطاء قيمة جمالية للعمل الفني المستمد من تآلف أفكار الفنان وتطورها، وصيرورتها في نسق الأشكال. فالانطباعيون مثلاً كالتأثرين (الحسيين) ابتعدوا في رسومهم عن كلّ ما هو ظلّ واستعاروا بدلهُ ألوان الزرقة والبنفسجيّ، 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 قوة 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 كلّ ما في الطبيعة بعد استلهامها ما هي إّلا اسطوانة وكرة ومخروط، وكذلك وظف اللون كقيمة تنظيمية رمزية، وتقنية عالية، بما فيه من تضادات لونية؛ ممّا 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 المرئيّ إلى شكل ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقي)، فاستعار الرمز للتعبير الشكلي كما في الزخرفة والفن الياباني والإفريقيّ، وسمي أسلوبه"بالتركيبية أو التكوين الموحد"[٥](حسن، ١٩٧٤: ١٢٣). كما في لوحتهِ (متى ستتزوج) شكل(٢)، أما فان كوخ (١٨٩٠.١٨٥٣)؛ 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 المتمثل بإميل برنار، وبول سيروزية، وبيربونارد، وفيليجة، وموريس دينيس، وروسيل، وفويلارد؛ فقد لجأ هؤلاء إلى التعبير الروحانيّ الذي تحمله فنون الشرق، ووظفوا الألوان النقية مع بعضها بعدما

كانت باهتة، وإعطاء قيمة زخرفية للخط من خلال تأثرهم أيضاً بالفن الياباني، وارتكازهم على استعارت تزينية جمالية. أما الوحشية أو الفوفية (fauvism) المتمثلة بهنري ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤)؛ فماتيس يعّد ابرع ملّون في الفن الحديث، ومن أعمدة فناني ما بعد الانطباعية، وسنتطرق ونكثر في هذا البحث على الفنان هنري ماتيس كنموذج يمثل أحد فناني الرسم الأوروبيّ، وضرب له أكثر من عمل فني في هذا البحث، إذ قام ماتيس بتحديث نزعة شكلية صوفية، قائمة على التقويض، وبناء ما تهدم، إذ وظف الفنان الألوان بأسلوب تعبيريّ وحشي حتى"كانت رسومهم أقرب إلى البدائية ورسوم الأطفال"[٦](فلاناجان،١٩٦٢: ٢١٩). كما في لوحتهِ (بهجة الحياة) ١٩٠٦م شكل (٤)، فاللون أصبح له قيمة جمالية عالية في رسومهِ، فأخذ يدعم الشكل كنزعة روحية ويحلٌ محل الخط كفاصل بين الأشكال كما في لوحتهِ (امرأة بالرداء البنفسجيّ)١٩٣٧م شكل (٥)، والذي يمثل (موديل) جالسة على أريكة؛ كأنها تتمعن بشيء ما تحيط بها علاقات تكوينية زاخرة بالألوان، وأنَ كثرة تعدد المستويات المختلفة التي تدعم مبدأ التسطيح، يعطي شعوراً بالنظر إلى أكثر من زاوية من خلال غياب نقطة النظر الرئيسة، وإضعاف هيمنة وسلطة الأشكال، فضلاً عن عدم التقاء نقاط التلاشي في نقطة واحدة؛ بسبب تعدد المستويات المتراكبة، وعدم تحديد مساقط الضوء والظل، كما في إعطاء أهمية للأشخاص من خلال ملبسهم التي أغلبها علامات ارابيسكية وضعت بخاصة على الأرداف التي تحمل في أثنائها دلالة المرجع، وهذا ما حصل في معالجات (المنمنمات الإسلامية)، كما في لوحه ماتيس (بلوزة فلاحة) ١٩٣٦م، التي تبدو العلامة واضحة، ومنقوشة بألوان زاهية على أكمام القميص شكل (٦)، نلحظ كذلك في مخطوطة (مقامات الحريري) من تصويره (المقامة العشرين) ١٢٣٧م، والمعروضة في المكتبة الأهلية باريس شكل (٧)، واعتمد الفنان في رسومهِ على نسب غير 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 نلحظه 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)، فضلاً عن استعارتهِ المرجعية للأقواس ذات التكرار الرتيب والمستوحى من عالم بدائيّ شرقيّ. أما موريس فلامنك (١٨٨٠.١٩٥٤)؛ فقد رسم أكثر لوحاته بدون تنظيم عشوائيّ كما في لوحتهِ (مشهد) شكل (١٣). وكذلك راؤول دوفي، واندريه ديران، وماركيه، وجورج راؤو، وأما الأخير؛ فقد استعار مواضيعه من التقاليد الدينية. أما التعبيريون كإميل نولده، وجيمس أنسور، واوسكار كوكوشكا؛ فقد استعاروا الأشكال الواقعية وأحالوها إلى

أشكال بدائية سحرية قريبة من عاطفتهم، وحبهم الشديد للتأمل والنزعات الدينية، وتوظيفهم للألوان الحارة والباردة وبأسلوب مُتشظٍ في بعض لوحاتهم، وكأن بعضها نوع من الكاريكاتير، وتشويه الشكل الإنسانيّ إلى حالة من القبح وإحالته إلى أقنعة مستعارة، بحيث"يرى في القبيح حقيقة أكبر من التي يراها في الجمال"[٧](مولر،١٩٨٨: ٨٩)، كما في لوحة (الصرخة) لأدور مونش شكل(١٤)، التي تمثل المعاناة والألم الذي يعانيه المرء والمُلء بالاضطراب والحزن"الصورة المعبرة لا ترتبط بالضرورة بالفن التشبيهيّ"[٨](نوبلر،١٩٨٧: ٢٠٣) كذلك الحال في أعمال أميديو موديلياني وكيرشنر، وشيمدث روتلوف. أما التكعيبيون؛ فقد وظفوا الأشكال المستعارة من خلال إزاحتهم للواقع بما فيه من خلال تفتيت الأشكال المستعارة وتعريتها من أصولها، وصولاً للجوهر بفعل العملية التحليلية المخزونة في ذاكرة الفنان التكعيبيّ، ثم يركبها من خلال التلاعب بالظلال ومصادر الضوء، والنظر إلى أكثر من زاوية في آن واحد، ممّا تغيب نقطة النظر الرئيسة، كما في أعمال 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، واستعمل بيكاسو أيضاً تقنية التلصيق (Collage) في كثيرٍ من لوحاتهِ، كإدخاله بعض الرمال وعظام الأسماك والغليون والأعواد والحبال، وربطها بأشكال مرسومه على السطح البصريّ، 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 شعوراً بالعمق الهندسيّ (التكعيبيّ)؛ لإظهار الحجم في الفضاء؛ وكأن أشكاله قابلة للإدراك الحدسيّ"الحقيقة لا تكمن في حواسنا، بل في العقل"[٩](إبراهيم، ١٩٦٨: ١٧٤). 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 هندسيّ، يستطيع من خلاله إدراك بعض علاقات الشكل. أما المستقبليون؛ فقد 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 المستقبليّ بصورة عامة استعار عنصر الحركة؛ لكونه نسقاً من انساق الفن بدلالات جمالية، وابتكار طريقة الأشياء الجاهزة والبسيطة، وعرضها مباشرةً للمتلقي؛ ممّا 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، مكونة تراكيب شكلية افتراضية مستعارة من الواقع، بحيث يجعلون المتلقي يقرأ العمل المغاير ويفسره بنفسهِ،"أي إنَّ محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية في مفهومها التقليدي قد ولد أحياناً نوعاً من التناسق، اللاواعي"[١٠](امهز، ١٩٨١: ١٨٢) فكانوا يعتمدون في رسومهم على كشف خطوط القوة الكامنة، المتمثلة بحركة بصرية ديناميكية، وزيادة عدد تلك الخطوط واتجاهاتها المختلفة، واستعمال تقنية الآلاف من النقاط. أما الاتجاه الميتافيزيقيّ المتمثل 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](حسن، ١٩٧٤: ٢٥١). كما في لوحتهِ (عصر غامض) ١٩١٤م، ويبدو المشهد فيه نوعاً من التمسرح بفضاء واسع شكل (١٩). أما السرياليون؛ فقد استعاروا أشياء مستمدة من الواقع مع الاستعانة بمخيلتهم والربط بينها، وهي قريبة من فكر فرويد ونظرية اللاوعي عبر الأشكال الواقعية، وإحالتها إلى تركيب خياليّ عن طريق هدم وبناء تراكيب مفرداتهم المستعارة، بمساعدة آلية الذهن؛ لكونه منبعاً للخيال والابتكار، كما في لوحه الفنان سلفادور دالي (عارضة الأزياء) شكل(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؛ فقد 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؛ ممّا يعطي علاقة ترابطية بين الشيء المرئيّ وخياله، كما في لوحتهِ (الحدود) ١٩٣٨م شكل (٢١)، وهذه تذكرنا في كتابة أم جمال تعود إلى القرن الثالث ميلادي، وهي قريبة من النبطية حتى أنَّ ليتمان، وستاكي عدَّوها نبطية بلغة عربية، كما في شكل (٢٢). أما التجريدية كما في أعمال الفنان فاسيلي كاندنسكي؛ فقد تأثرت بألوان بيئة الشرق بعد زيارته لبعض البلدان الشرقية، كما في شكل (٢٣).

المبحث الثاني/ سمات الحداثة بين المفهوم والمعنى في الرسم الأوروبيّ الحديث:

إنَّ كلَّ شيءٍ متغير، وليس ثابتاً في الرسم الحديث الذي يعتمد بالدرجة الأساس على التجديد والتغير بتصور واعٍ،"والقدرة على الإحالة الذهنية إلى خارج النص لغرض فهم وبيان المعنى"[١٢](عبد البصير،٢٠٠٥: ٢٢). وبنزعة مثالية ذات مرجعية واضحة، للوصول إلى نتيجة في الجوهر، بنقطة انطلاق من حيث طبيعة الأشياء المستعارة،"التي تجعل حركة الفهم شاملة وكلية"[١٣](هايدغر، ٢٠٠٨: ٥٦). وفكرة المفهوم الحداثويّ اعتمدت على التوالد في الإدراك والتخيل والتصور المعرفيّ، وعلى الرغم من الاختلاف من مفهوم إلى مفهوم آخر؛ لكن مفهوم الرسم الأوروبيّ الحديث مثلاً اقترب كثيراً من مفهوم الفن الشرقيّ ومن ضمنها الفن الإسلاميّ ولاسيما (المنمنمات الإسلامية)، وكذلك الأفريقيّ من حيث الدلالة والمعنى"للتوفيق بين الخيال والفهم مؤثرا في إدراك الشكل السامي"[١٤](ردمان،٢٠٠٥: ١١٠). عن طريق المتقاربات الشكلية والدلالية، كما في رسوم هنري ماتيس كمنمنمة (إسكندر نامه) ١٤٧٥-١٤٨٠م، والمعروضة في مكتبة سالتيكوف تشدرين ـ سان بطرسبرج شكل (٢٤). وهذا ما نلاحظه في لوحه ماتيس (جارية على غرار كيولوت روج) ١٩٢١م شكل (٢٥)، ممّا جعل اللون يحقق نوعاً من الحركة المتناغمة إلى جانب تفاعله مع الخط؛ ما لبث طاقة تعبيرية انفعالية وجمالية مشتركة، أدت إلى اختزال وتبسيط في شكل المرأة ووضعية جلستها؛ لكن مساقط الضوء والظل كانت واضحة، وهذا مخالف للمرجع تماماً، وإنَّ المفهوم هو تصور ذهنيّ عقليّ لفكرة معينة؛ وكونه أيضاً نسبيّاً بطبيعته، يختلف باختلاف الزمان والمكان، ويستقيم بمبادئ أولية بديهية، كالمعرفة، وهذه الأمور كلها تتضح في رسوم الفن الأوروبيّ 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 يعّد الرسم الأوروبيّ الحديث نسيجاً بنائياً شكلياً ودلالياً، وإطلاق العنان في الشكل، بوصفه أكثر وأول مشروعية في الإدراك والوعي كناتج علاقاتيّ من خلال تنظيم أسسه التكوينية بالدرجة الأساس، وبرؤيا شمولية يغلب عليها النزعة المثالية عبر الأشكال الشرقية، واستعمال تلك المراجع الدلالية والشكلية بخطوطها، وألوانها، كأنظمة معرفية قائمة على الهدم والرفض"فإنَّ الإبداع لا يكون إلا بوجود مرجعية ذهنية أو تطبيقية قادرة على الإبداع بالتعبير عن الانطباعات التي تتولد عند الفنان"[١٥](جبار،٢٠٠٤: ٣٣١). أي بالاعتماد على قوة التخيل؛ ممّ يجعل عملية التكيف والاختزال تتسع. وإنَّ التخيل عند فرويد يكون على نوعين: التخيل الاسترجاعيّ: وهو استرجاع الصورة القديمة التي انطبعت في الذاكرة، مع شيء من التنظيم أو التعديل أو المبالغة. والتخيل الإنشائيّ: وهو الذي بوساطته يستطيع الإنسان أن يؤلف الأفكار والصور، ويربط بينهما بطريقة مبتكرة"[١٦](حسان، ٢٠٠٧: ٩٧).

إذ حاول الفنان الأوروبيّ تجريد الشكل من تفاصيلهِ، بعد أن كان هو أصلاً مجرداً من المرجع عن طريق العقل المتحرر، الذي يستطيع الحكم على الأشياء واستخلاصها، من حيث المعالجة البنائية، وإظهار ماهيتها برؤيا جمالية مثالية، وتحديث القديم وتفعيلة بصياغة متجددة قائمة على التحولات النسقية بأسلوب ترابطيّ"وبفكرة معينة أو شكلاً في العمل الفنيّ الذي يتأمله، ممّا يحثه إلى العودة في ذاكرتهِ إلى حدث في الماضي، قد يجعله ذلك يندمج مع العمل الفنيّ أكثر ويتأمله ويتفحصه بحيوية أكثر"[١٧](حسان، ٢٠٠٧: ١٣٣). فأهم ما ميز الرسم الأوروبيّ الحديث هو شغفه وراء الأشكال المستعارة وجماليتها، من حيث طبيعتها المجردة والمُحورة، وهي أحد محاور الحداثة، إذ يمتلك الرسم الأوربيّ خزيناً وشفرات معرفية لفتح المنجز الفنيّ المستعار، على الرغم من الاختلاف البسيط القائم بينهما"كلما حققنا الاختلاف اقتربنا من الوصول إلى الحقيقة"[١٨](عبد الله، ٢٠٠٥: ١٨٨). وكذلك تميز الرسم الأوروبيّ الحديث بالقوة والبساطة، والتخلص من التفاصيل الدقيقة، والاهتمام بالخط الصريح، وقوته اللامتناهية،"كلما كان الخط الحدوديّ أكثر بياناً وحدَة ووترية ازداد العمل الفنيّ تكاملاً، وكلما كان أقل دقة وحدة عظم الدليل على ضعف المحاكاة، والانتحال، وعدم الإتقان"[١٩](روجرز، ١٩٩٠: ١٠٠). فمثلاً أحيل الفن الشرقيّ إلى قيمة معرفية عبر أساليبه، وتصوراته التجريدية التي تعتمد على"الرموز الكامنة في البناء الأوليّ وهيكليته، وقدرة هذه الرموز المتفاعلة والمتلامسة في داخل البناء على التعبير عن قيمة فنية راقية، ويحصل الترابط بين الأسلوب وبنَية النصّ"[٢٠](سرحان،٢٠٠٨). والشكل الفنيّ ولاسيما الشرقيّ، مرتبط بفكر الفنان الأوروبيّ، فابتدع في لوحاتهِ مشهداً تصوريّاً من تلك الفنون، ومن ضمنها الفنون الرافدينية أيضاً، فأراد أن يحررها من صيرورتها، وخصائصها المألوفة، متساميا بها برؤيا فنية تعتمد على بنائها الداخليّ المعقد، فمثلاً الفنان بيكاسو ابتكر نظاماً علائقيّاً شكلانيّاً حداثويّاً فيه"إشكالية من التمظهر المتشابه بين النظام الشكلانيّ للصورة في الفنون البدائية وسماتها الشكلية في اتجاهات الحداثة"[٢١](صاحب، ٢٠٠٤: ٥٠)؛ إثر الإزاحة الفكرية التي يمتلكها ذلك الفنان، فظهرت حرية التعبير الوجدانيّ، والغرائبية في إدخال مواد جديدة مبتكرة عبر قيم تشكيلية خالصة مجردة.

مؤشرات الاطار النظريّ:

١. المرجع: عبارة عن مصدر من الأشكال التي تبنى عليها الاستعارة، وهي رؤية الأشياء الظاهرة على حساب الأشياء المتخفية؛ ممّا 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 الفنيّ وتفسيره على وفق رؤية الفنان لشيءٍ معين؛ ممّا يؤدي إلى ترتيب انساق الشكل وانسجامه.

الفصل الثالث/إجراءات البحث

مجتمع البحث:

نتيجة تنوع الإنجازات الفنية الغزيرة لأعمال الفنانون الأوروبيون قامت الباحثة بالتحري لميدان البحث، والمحدد بالحدود الموضوعية والمكانية لرسوم الفنانون الأوربيون.

عينات البحث:

اختارت الباحثة العينة القصدية لتحليل المحتوى باختيارها (ثلاث عينات) لوحة (زهرية، القميص الروماني، انسات افينون) والتي تتصف بالكشف عن المرجعيات الشكلية والدلالية في الرسم الأوروبيّ الحديث.

منهج البحث:

اختارت الباحثة المنهج الوصفيّ التحليليّ، لتحقيق أهداف البحث، وهو المنهج الأنسب الذي يتفق مع حيثية الموضوع.

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة على الملاحظة في ضوء معطيات الإطار النظريّ التي تعتمد على مرجعيات الاستعارة في الرسم الأوروبيّ الحديث، من حيث تقنية الإظهار والأسلوب والاستعارة.

تحليل العينات: اعتمدت الباحثة على تحليل عينات البحث؛ للتوصل إلى نتائج البحث.

نموذج (١)

اسم العمل: زهرية The Vase

تاريـخ الانـجاز: ١٩٣٨م

القياس: ٦٠.٥×٤٤.٣ سـم

الخامة: باستيل علـى القماش

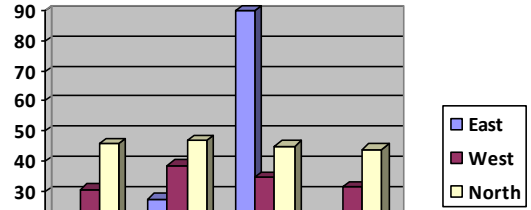
جسد الفنان بول كلي الحرف في لوحتهِ تجسيداً رمزياَ مرتكزاً على الرؤى التكوينية، وإطلاق العنان للحياة الساكنة بمعالجة السطح التصويري المستلهم من الحروفية الشرقية، والتمرد النسبيّ على الحروف العربية التقليدية بالتقنيات الغربية، مع الحفاظ على القيمة الجمالية للحرف العربيّ، إذ عرض الفنان بول كلي عمله في أربعة أو خمسة حروف عربية بنهج

تعبيريّ 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 ايهاماً بصريّاً للحرف، ويفسر لمعاني متعددة، وفي الأعلى حرفان يمثلان حرف (ن)، أحدهما مقلوب للأسفل، بزوايا حادة، والأخر بنمط أسلوبيّ انسيابيّ غير مقلوب، وفي الجهة اليسرى حرف (ع) واضح تماماً مع وجود نقطة بمسافة قليلة جدا عنه، فيبدو كأنه حرف (غ)، فهو خداع بصريّ أيضاً، وتحته حرف (د)، أو حرف أجنبي كـ (L) باتجاه معكوس بزوايا حادة، وشبه مقلوب في الزاوية اليسرى السفلى من اللوحة، وحور حرف (ع) على شكل مقبض لمزهرية تشغل جزءاً من اللوحة، ولونت المزهرية بلون أبيض ببقع صفراء، وحدد أحد طرفي المزهرية بخط أسود عريض وملتوٍ؛ 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، ممّا حصل تبايناً لونيّاً وخطيّاً وفق معالجات شبه زخرفية، تتوافق مع البنَية المتخيلة عن طابعها الحروفيّ، إذ تبدو الحروف نابضة بالحركة والتأمل، فلوحات بول كلي تتأجج بإيحاء حروفي بمعناها التجريديّ، بحيث تكون علامة الحرف جزءاً من المنظومة التشكيلية بما فيها من بنَية جمالية، ويبتعد المعنى المقروء؛ لكي يقترب من المعنى المرسوم، فيحدث حالة من الانزياح النصيّ لصالح القيمة الجمالية والوظيفية التي تمثلها اللوحة التشكيلية، وحضور الحرف عبر البنَية الاستعارية التي هي بالأصل حروف عربية؛ لكنها ركبت بطريقه مقلوبة ومعكوسة؛ ممّا تعطي قيمة جمالية ووظيفية لها؛ لكن بقي المألوف الشكليّ الايقونيّ للحرف العربيّ يلاحق اللوحة، إذ حمل الفنان في عملهِ هذا فكراً ذا مفهوم مطلق للحرف العربيّ، عبر الشكل المرسوم في حيثية الأسلوب التقنيّ، فأصبح الحرف في المشهد له قيمة بذاتهِ من خلال التوظيف الحرفيّ؛ خدمةً للتعبير القائم على أسُس علائقية جمالية، كالتسطيح بملامح ايقونية (هيئة الحرف) مع مساعدة بسيطة للخط الأبيض الفاصل بين الحروف والخلفية والتقليل من أجل حدة 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 الروماني
The Rumanian Blous
تاريخ الإنجاز: ١٩٣٩-١٩٤٠م
القيـــاس:٩٢×٧٣ســـم
الخامة. زيت على الكانفاس

عمد ماتيس في لوحتهِ هذه أن يربط (الموديل) بالفنون الرومانية والعربية معاً في عصر حداثوي، وامتاز الفنان برسم العلامات الارابيسكية في كثير من لوحاتهِ كما في (الحلم) ١٩٤٠م شكل(٢٦). فكان ماتيس له قصد في عملية التنظيم الشكليّ للعينة، وخروجه عن المألوف نوعاً ما من حيث المبالغة في الحجم، كوسيلة وظيفية جمالية، وهذا نجده في الفن الشرقيّ، كما في مخطوطة (مقامات الحريري) تصويره من (المقامة الثامنة) ١٢٣٧م المعروضة في المكتبة الأهلية . باريس شكل (٢٧)؛ محاولاً تضخيم الجزء العلويّ للأرداف من الشكل مقارنة بالجزء السفليّ، واستخلاص الدلالات التعبيرية من خلال براءة الشكل ووضوحه. ودمج ماتيس المدركات الفكرية مع الخبرة التراكمية بتكوين نظام تركيبيّ لمناخ شكليّ معين، ممّا له الدور الكبير في استدعاء الأفكار في أثناء العلاقات البنائية، وترتيب السياق في بنَية النسق المستند على مرجعية معرفية، بسمات تعبيرية تُمثل الإبداع الحداثي، فأصبح الشكل عند الفنان مجرداً (افتراضياً) مدعوماً بتكوينات زخرفية موجودة على طرفي القميص ووسطه، ومحور التماثل والتوازن والسيادة بين الفضاء والشكل دون العناية بالحجم؛ لأنَّهُ مبالغاً فيهِ، ممّا حصل نوع من التناسب في وحدات الشكل اللونيّ والفضائيّ، وبحركة إيهامية بصرية، ومن ثمّ يكون الشكل مثاليّاً في محتواه المعنويّ، وإنَّ اللون ما هو إلا تعبير عن انفعال الفنان وعكسه في اللوحة كقيمة جمالية مميزة في أثناء توظيفه، وممّا لاشك أنَّ ماتيس هو أستاذ اللون لا ينافسه أحد في هذا المجال عبر اختزاله للشكل اللونيّ، وإعطاء معنى التضاد اللوني والإحساس بالبعد والقرب في حالة استدعاء (المرجع)؛ لكونه صورة سطحية مجردة على سطح ثنائي الأبعاد، وابتعاد الشكل عن كلّ ما هو واقعيّ بصياغة جديدة، وتجسيد البعد الثالث من خلال سيادة اللون الحار على اللون البارد والحياديّ، ممّا يعطيه نوعاً من الانتشار اللونيّ البصريّ، وإعطاء مساحة أكبر من حقيقتها، بحيث يتشتت مركز النظر؛ ممّا يؤدي إلى التقليل من العمق الفضائيّ، وهذه مزية تدعم مبدأ التسطيح الذي يعتمد كلياً على أسلوب الفنان في تحقيق الإدراك البصريّ عن طريق رؤيته للأشياء القائمة على مفاهيم ومعاني علائقية، تحملها جذور معرفية، نجدها في المقومات المعرفية (للمرجع) اعتمدها الفنان في أغلب لوحاتهِ.

نموذج (٣): اسم العمل: انسات افينون
The Young Ladies of Avignon
تاريخ الإنجاز: ١٩٠٧م
القياس: ٢٤٣.٩×٢٣٣,٧ سم
المادة. زيت على الكانفاس



وظف بابلو بيكاسو الأشكال المستعارة من خلال ازاحته للواقع بما فيه من خلال تفتيت الأشكال وتعريتها المستعارة من أصولها، وصولاً للجوهر بفعل العملية التحليلية المخزونة في ذاكرة الفنان، ثم يركبها من خلال التلاعب بالظلال ومصادر الضوء، والنظر إلى أكثر من زاوية في آن واحد، ممّا تغيب نقطة النظر الرئيسة، وتجزأة الشكل المستعار إلى مساحات هندسية ولونية مسطحة، ومتداخلة بنوع من الانسجام والوحدة في الأسلوب، إذ استعار بابلو بيكاسو لمساته التجريدية باتجاه جديد، كالعين الحولاء، أو العين في غير مكانها، أو مقلوبة، أو جاحظة، أو حمراء، كما استوحى الفنان بعض أشكاله من الفن البدائيّ الأفريقيّ والأيبيريّ والرافديني، وحتى الفرعونيّ، وقد جمع الأساليب البدائية في عمل فني واحد، محتفظاً بحيويتهِ كاستعارته وجهين في آن واحد للمرأة، كما في الجهة اليمنى من اللوحة؛ ممّا يدلّ على قدرة الفنان الإبداعية، إذ استعار بيكاسو الأشكال الواقعية وأحالها إلى أشكال بسيطة بدائية بمساحات لونية مسطحة (Sold)، وكأن أشكاله قابلة للإدراك الحدسيّ، فلوحة آنسات آفينون تحتوي على مجموعة من الأشكال التي تمثل خمس نساء، رسمت بأسلوب تكعيبيّ، وقد عمد بيكاسو إلى تحويل الأشكال إلى سطوح وخطوط وحشد الأجسام بعضها إلى بعض، محرفاً ومحطماً لها، بحيث كان الجسم الأنثويّ عند قدماء الفنانين الاغريق مقدساً؛ 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 أنَّ الوجهين الرابع والخامس من جهة اليمين هما من أصول افريقية، ويذكر أنَّهما يمثلان الأقنعة الأفريقية في الكونغو الفرنسية، كما في تقعرات الوجه والأخاديد أو الشقوق الظاهرة عليها، وكان بيكاسو شدد وعمل بجدية على هذا الاتجاه، لأجل غاية يحققها، إذ أراد بيكاسو من هذا العمل أنْ لا يُعنى بتسجيل الظواهر المرئية كما هي، وإنما اندفع إلى الداخل، والتعبير عنه من خلال هذه الانحرافات والتشوهات، أما الوجهان الوسطيان الثاني والثالث؛ فهما يمثلان النساء الايبيريات، إذ حِزْنَ على اهتمام بيكاسو في ساحة الفن الحديث؛ لما لهن من قوة عاطفية، وأمَّا الوجه الأول الذي يقع على جهة اليسار؛ فهو يعود في تأثيراته إلى الفن المصريّ القديم، كما يشاهد في أسفل اللوحة رسم لطبيعة صامتة.

أولاً/ النتائج:

تشتمل النتائج الحالية على ما يأتي:

١. إعطاء الأهمية للحجم المبالغ فيه، سواء أكان لونيّاً أم خطيّاً أم فضائيّاً، كمفردات بصرية مهيمنة، وجعل الأشكال هي التي تقرر أهميتها الشكلية والمكانية على السطح البصريّ، حتى وإن كانت غير واقعية في نسبها.

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

٣. أراد الفنان الأوروبيّ في رسومهِ التركيب والمزاوجة بين القديم والحديث بعد تحليل معرفيّ واستدعائه أشكال موروثة بمفهومها الحضاريّ.

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

٥. استعار الفنانون الأوروبيون البنَى الشكلية والدلالية، من خلال هدم المرجع، وإعادة صياغته بأسلوب حداثيّ، وأصبح المرجع الشكليّ والدلاليّ له حضور تشكيليّ واضح في رسومهم.

ثانياً/ الاستنتاجات:

في ضوء ما جرى عرضة في فصول البحث الحاليّ، وتحليل العينات، توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية:

١. يُعَدُّ الفنان الأوروبيّ الأقرب والأوضح تمثيلاً للفنون الحضارية ولاسيما في استلهامهِ وتوظيفه للفنون الشرقية والأفريقية في رسوماتهِ.

٢. تأثر الفنان الأوروبيّ بخبرات مَنْ سبقوه، عبر عملية التحول الفنيّ والفكريّ والثقافيّ، وفي ظلِّ منظومة عملية الخلق الإبداعيّ.

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

ثالثاً/ التوصيات:

١. تشجيع طلبة الفنون التشكيلية وحثهم على رسم الأشكال المرجعية، وربطها بما يواكب الزمن من حداثة؛ لتكوين إنتاجات إبداعية جديدة.

٢. ضرورة دراسة الخصائص الفنية للمرجع وتأكيد على أنظمته التكوينية، ومقارنته بدراسة فنون الحداثة وخصائصها.

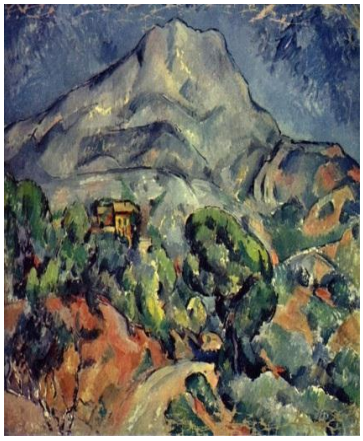
رابعاً . المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسات وعلى النحو الآتي:-

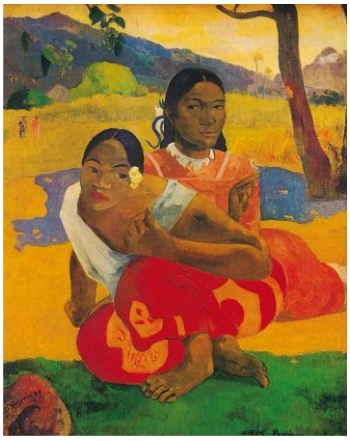
١. الاستعارة الشكلية والدلالية لفنون الحضارات العالمية وتوظيفها في فنون الحداثة.

٢. مرجعيات الحداثة في التشكيل المعاصر.

قائمة أشكال المباحث



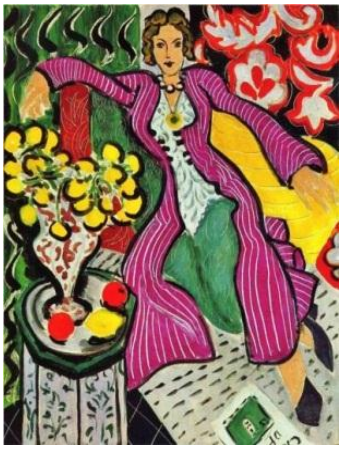
شكل(١)



شكل(٢)

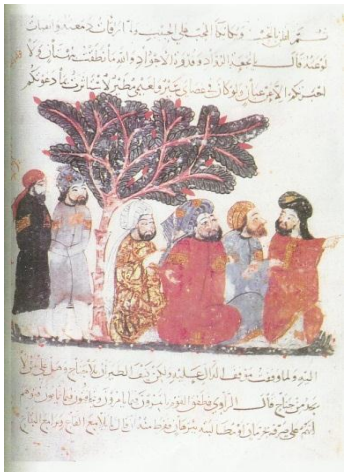
شكل(٣)

شكل (٤)



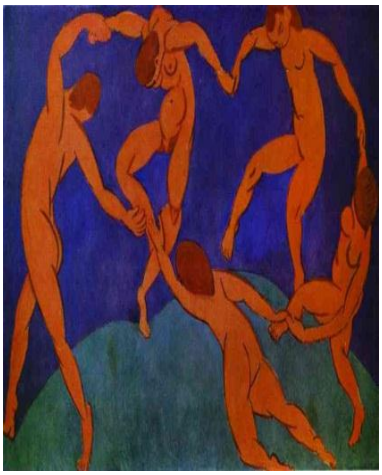
شكل(٥)

شكل(٦)

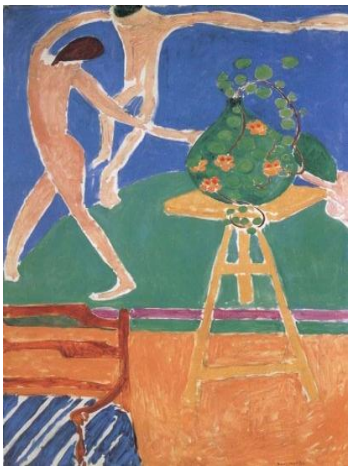


شكل (٧)

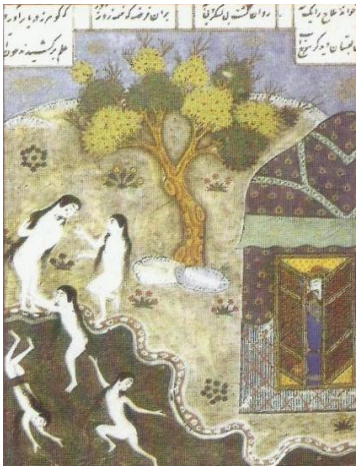
شكل (٨)



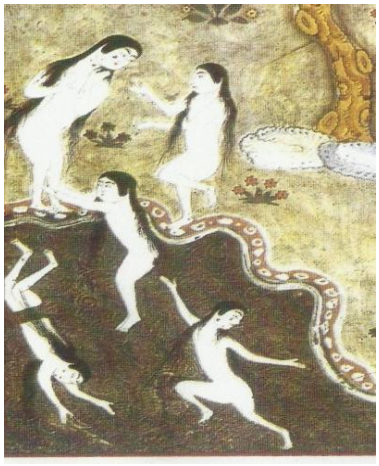
شكل (٩)



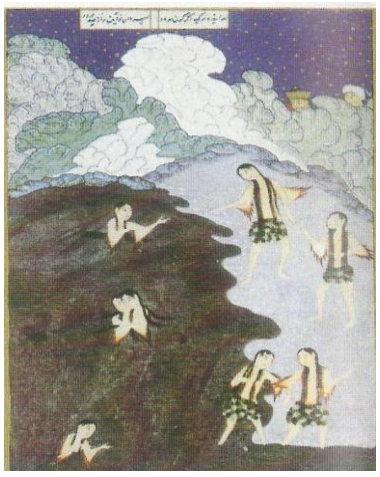
شكل (١٠)



شكل(١١)

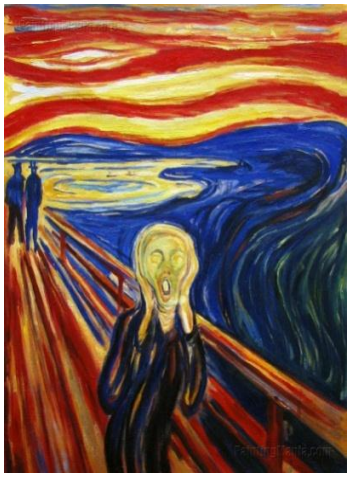


تفصيل من شكل(١١)



شكل(١٢)

شكل (١٣)



شكل (١٤)

شكل (١٥)

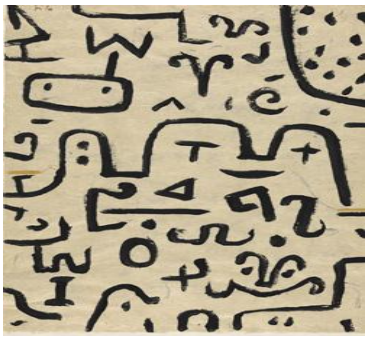
شكل (١٦)

شكل (١٧)

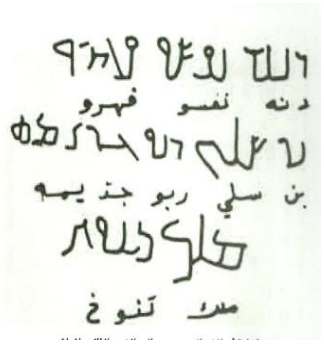
شكل(١٨)

شكل(١٩)

شكل(٢٠)

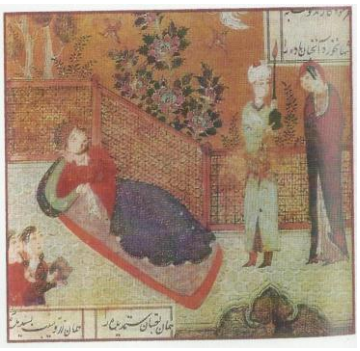


شكل (٢١)



شكل (٢٢)

شكل (٢٣)



شكل(٢٤)

شكل(٢٥)

شكل(٢٦)

شكل (٢٧)

الهوامش:

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

(١) أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا (٢٠٠١) معجم مقاييس اللغة. بيروت، ط١، دار أحياء التراث العربي.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(١٧) حسان، محمد سعد. وآخرون(٢٠٠٧). المصدر نفسه.

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

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

(٢٠) هيثم سرحان(٢٠٠٨) النظرية اللسانية. الأردن، جريدة الدستور .العدد ١٤٥.
(٢١) صاحب، زهير. وآخرون(٢٠٠٤) دراسات في بنَية الفن. عمان، ط١، دار مكتبة الرائد العلمية.

Terms of reference of the metaphor in the Modern European painting (Analytical study)

Submitting by :
Assistant Instructor / M.M. Widad Hashim Aryan Ghailan
Institute of Manage ment - Rusafa

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:

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.