نظرية الشكل في رسوم المستشرقين

م.م. وداد أحمد كاظم
وزارة التربية - ثانوية الأمل للمتميزات / الرصافة الأولى
التربية الفنية

الملخص:

تناول البحث (نظرية الشكل في رسوم المستشرقين)، وينطلق من أثر نظرية الشكل في رسوم المستشرقين لما تشكله من ظاهرة جمالية شغل حيزاً مهماً في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والرسوم الاستشراقي بشكل خاص. انطلاقاً من رؤية جمالية خالصة، ويتضمن البحث أربع فصول، أهتم الفصل الأول بالاطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث التي تحددت بدراسة (الشكل وأبعاده الادراكية والتكوينية والدلالية في رسوم المستشرقين) واقتصر البحث على أيجاد العلاقة بين مرتكزات نظرية الشكل والرسم الاستشراقي من عام (١٨٦٥م– ١٩٠٠م) بدءا بنزوح الرسامين الى الشرق في عصرهم الذهبي، وباعتماد المنهج الوصفي ضمن رؤية فلسفية وجمالية. أما الفصل الثاني فقد احتوى الاطار النظري الذي ضم ثلاث مباحث تناول المبحث الأول نظرية الشكل ومفاهيمها العامة أما المبحث الثاني فقد تناول الاستشراق وأهدافه وتناول المبحث الثالث، المكونات العربية في البنية الجمالية للرسوم الاستشراقية. احتوى الفصل الثالث الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وتحليل العينات التي بلغت (٤) لوحات. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث التي جاءت معبرة عن الأفكار والمضامين المستلهمة بطريقة ابداعية معبرة عن رؤية جمالية فنية ممتزجة بقدرات معرفية ذات علاقات مترابطة ومتناغمة في العمل الفني الاستشراقي. وجاءت الاستنتاجات لتظهر أمكانيات تحقيق أهداف البحث واجتهدت الباحثة بذكر التوصيات والمقترحات تليها قائمة المصادر والأشكال.

The Shape Theory In Drawings Of The Orientalists

M.M. Wedad Ahmed Kadhim
The Ministry Of Education – Secondary Al - Amal To Outstanding Women / Recife First - Art Education

Abstract:

The Current Research Deals With, The Impact Of The Shape Theory In Drawings Of The Orientalists, That Poses From An Aesthetic Phenomenon Filled An Important Place In The Tracer Form Of Public Discourse Plastic And Drawings Of The Orientalists In Particular.
The Basis Of Aesthetic Vision, And This Research Includes **Four Chapters**, **The First Chapter** Has Interested In The Methodological Form Of The Research Represented By The Problem Of Research Identified Study (Shape And Dimensions Of Cognitive And Formative And Remember In Drawings Of The Orientalists) And Confine Search To Find The Relationship Between The Pillars The Shape Theory In Drawings Of The Orientalists Of The Year (1865 -1900) From The Displacement Of Painters To The East In The Golden Their Time, And The Adoption Of The Descriptive Approach Within The Philosophical And Aesthetic Vision.**The Second Chapter** Consisted Theoretical Form, Which Included Three Sections Address The First Topic Shape Theory And General Concepts The Second Topic Dealt With Orientalism And Its Objectives And The Third On The Arab Aesthetic Components In The Environment Of Drawings Of The Orientalists.**The Third Chapter**, Which Included The Research Community And The Research Sample And Analysis Of Samples Of (4) Plates.
The Fourth Chapter Has Included The Search Results, Which Came From The Expressive Content And Ideas Inspired Creative Way Reflect The Aesthetic Vision Of The Capabilities Of Technical Knowledge Combined With A Coherent And Harmonious Relations In The Artwork Orientalist. Conclusions And Came To Show The Possibilities Of Achieving The Objectives Of The Research And The Researcher Worked Hard Remembrance Of The Recommendations And Proposals, Followed By The List Of Sources And Formats.

الفصل الاول/ التعريف بالبحث:

مشكلة البحث:

لقد حظي فن المستشرقين باهتمام عالمي متزايد منذ بداية القرن العشرين، لأنها تعد جزءاً من التراث الانساني كونها تمثل وثائق تشكيلية لها قيمتها التاريخية والفنية من حيث تمثيلها الحالة الاجتماعية والثقافية للواقع الذي عاشته البلاد العربية، تلك البيئة الشرقية التي استقطبت انظار الأوربيين بألوانها الزاهية وأثارها المعمارية التاريخية، التي تبعث فيهم أحاسيس ترجع أجواء الحضارات العريقة الساحرة، مما يؤدي الى فتح آفاق واسعة لفهم عناصر العمل الفني وتحليل سماته ومظاهره والوقوف على التأثيرات المنعكسة له، مما يؤدي الى الكشف عن القيمة الفنية والجمالية لهذا العمل ودلالاته العميقة المختلفة [١].

ويعد الفن منذ البداية وسيلة الفنان للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الضبابية المبهمة وانطباعاته اللآنية حول الوجود وقواه اللامرئية مخضعاً اياه للمخيلة الذاتية والرؤية الخيالية، فقد تناوله الفلاسفة والعلماء بتأويل والتفسير كل حسب رؤيته الخاصة، فهو يعد منهجآ يستمد قيمته من عدة مرجعيات، منها ما هو خارج الذات كضغط البنية المعرفية الموضوعية الاجتماعية للواقع، ومنها ما هو داخل الذات، كالمشاعر والانفعالات لتكشف لنا عن قدرة الفنانين المتميزة ومنهم المستشرقين الذين نهضوا بمخيلتهم لايجاد علاقة عضوية بين الذات والموضوع وبتصعيد ما هو حسي الى خيال مبدع وتقديمه الى المتلقي[٢].

وتعد نظرية الشكل واحدة من أهم النظريات التي امتدت بتفسيراتها الى مجال الفن بوصفه المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التذوق، معتمدة بالأساس على عناصر بنائها ووسائل تنظيمها. (لقد أكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن، وكان هناك ترابط رصين بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي وبدلاً من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية، أصبحت من خلال هذه النظرية عملية ابداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره أي عملية جمالية ابتكارية تتسم بالفطنة)[٣]. على وفق ما تقدم تتحدد مشكلة البحث بدراسة الشكل وأبعاده الادراكية والتكوينية والدلالية في رسوم المستشرقين.

أهمية البحث:

١- يفيد في دعم الجانب النظري في الفن التشكيلي ويرفده بمقومات النمو والتطور.

٢- يفيد المؤسسات الفنية من خلال توفير أرضية معرفية وجمالية للرسومات التي تناولت الشرق ومواضيعه المختلفة.

هدف البحث:

أيجاد آثر نظرية الشكل والرسوم الاستشراقي.

حدود البحث:

ضمن مجالين

١- مجال المادة: اللوحات الزيتية في نتاجات الفنانين الاستشراقيين.

٢- مجال زمني: من (١٨٦٥- ١٩٠٠) في الوطن العربي.

تحديد المصطلحات:

١-الشكل Form:

فالشكل: "هو انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتيبها وهو الهيأة التي يتخذها العمل الفني للتعبير عن المحتوى"[٤]. وكما يشير (أستولنتيز) [٥] طاقة توضيحية من خلال ابراز المظاهر أو المعالم التي يراد ايصالها للأخرين كما أن الشكل "يثرى" من خلال ترتيب العناصر التي يختارها الفنان من وسطة المادي على نحو من شأنه ومضاعفة سحرها وحيويتها.

الشكل بالمعنى البنائي لما يرى (ريد): "وهو تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل، وكل جزء مع الأخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها الى رقم، ثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى"[٦].

التعريف اللإجرائي:-

هيأة ذات معالم بنائية متناغمة ومتناسقة منتظمة بعلاقات تربط أجزاءها وتميل الى معنى بإدراكها حسياً.

٢-الاستشراق Orientalism:

لغة:-

الشرق هو الضوء الذي يدخل من الباب[٧].

وفعل أشرق (شرق) طلعت الشمس واضاءت وأصبح تلألؤها حسناً[٨].

وأورد البستاني في باب طلعت الشمسُ وأزهَا بريقَها، أنار المكان باشراق الشمس[٩].

اصطلاحاً:-

الشرق هو قسم من المناطق الواقعة شرق البحر الأبيض المتوسط وشرق أوربا، وهو من أقسام الشرق الأدنى، والشرق المتوسط[١٠].

ويعرف أدوارد سعيد: "بأنه المصطلح النوعي الشامل الذي يستخدم لوصف التناول الغربي للشرق ويعده فرعاً من فروع المعرفة الذي، يتناول به المشرق بطريقة منتظمة من حيث هو موضوع للأكتشاف والتطبيق[١١].

ونستنتج مما تقدم أن:

الاستشراق هو الكشف عن الرؤية الغربية التي تسمح بأن يمارس المستشرق دور المنقب أو المكتشف أو الباحث عن جمالية تستقطب من فضاء تلك المتعة المتعالية من الشرق.

الاطار النظري:

المبحث الأول/ نظرية الشكل:

نظرية الشكل أو الجشطالت (Gestalt) لفظة ألمانية الأصل تعني الشكل أو النمط أو الصيغة، والجشطالت هي الكل المتكامل وليس مجرد مجموعات من الوحدات والأجزاء، فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموعة خصائص الأجزاء التي يتألف منها هذا الكل.

وتركز اهتمام هذه المدرسة في الادراك الحسي (Perception) واستنتجت أن الادراك ليس ادراكا لجزئيات أو عناصر تجمع بعضها الى بعض لتكوين المدرك الحسي، وانما هو ادراك الكليات ثم تأخذ الجزيئات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي أليه، وان الكل يختلف عن مجموع أجزائه[١٢]. ومن طروحات هذه المدرسة "أننا نادراً ما نشعر بتأثير مثير منفرد في المرة الواحدة.. أننا نرى اشارات أو صور أو أشكال بدلاً من رؤيتنا لنقاط أو خطوط... في العادة نستجيب الى أنماط من المثيرات دون أن نعرف حقيقة المكونات الفردية لها... فعند ما نقوم بترتيب أجزاء الصورة المقطوعة فان ألوان تلك الأجزاء وأشكالها الفردية ومساحاتها تبدو لنا مختلفة عما هي عليه عندما توضع جمعيها معاً في كل متكامل...

إن الصورة الزيتية يمكن أن تظهر لنا عند تجزئتها. عبارة عن مجموعة لا معنى لها من بقع الزيت.. وإن مميزات الشكل الكلي غالبا ما تختلف عن المميزات الخاصة بكل جزء من أجزائه فالإدراك يعمل على تجميع البيانات الحسية وتنظيمها معاً في كل متكامل ولهذا السبب فغالبا ما يقال بأن الكل يختلف عن مجموع الأجزاء، وهذا قول مألوف ومشهور عند أصحاب هذه النظرية[١٣].

وتؤكد هذه النظرية أهمية مفهوم الاستبصار، وهو تغير مفاجئ في إدراك الكائن لمشكلة ما، وهو عند الانسان يشتمل على تنظيم أو توفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى أو هو محاولة تحقيق الفهم الكامل للأشياء، وهو ليس دائماً نشاطاً فجائياً، بل يمكن أن يكون تدريجياً، أنه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التي بالموقف ويحاول تنظيمها واعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي الى تحقيق الهدف المطلوب[١٤].

المفاهيم العامة لنظرية الشكل:

لقد توصل الجشطالتيون الى مجموعة من القوانين الادراكية التي تحدد العلاقة بين الكليات والأجزاء، والتي يمكن بمقتضاها تصور العلاقة بين بنائية الشكل والعناصر، اذ أن هذه القوانين

تنتظم على وفقها التنبيهات الحسية (الأشكال) فهي عوامل ادراكية تشتق من طبيعة الأشياء بمجملها وليس بصورة فردية، فهي لا تمثل الأشياء ذاتها، وانما تمثل القوانين التي تنتظم حولها الأشياء، ومن أهم هذه القوانين ما يأتي:

١- الامتلاء (Pragnanz): الكل أكبر من مجموع الأجزاء وادراك الكل سابق على ادراك الأجزاء.

٢- القرب (Proximity): الأشياء المتقاربة نسبياً تظهر وكأنها مجموعة واحدة، وتتجلى أهمية هذا القانون في الفنون التشكيلية بالنسبة للمسافات المكانية بين الخطوط والنقاط.

٣- التشابه (Similarity): الأشياء المتشابهة التي تتحرك بنفس الاتجاه تبدو وكأنها مجموعة واحدة.

٤- الاستمرارية (Continuity): وتعني أن الأشياء المرئية تأخذ أسلوباً معينا في الاستمرارية تطغي على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها، وان الانسان الذي يرى نمطاً معيناً من التنظيم فأنه يستمر على ذلك بالرغم من المؤثرات التي قادت الى الادراك الاصلي غير متوفر في الوضع الجديد.

٥- الاغلاق (Closure): ويعني أن الأشياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل كما لو كانت كاملة فعلا أكثر من أن تعامل كما لو كانت أجزاء للشيء أو الشكل[١٥].

وقد اهتم علماء النفس الشكليون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرز بها الأشكال ككليات متميزة منفصلة عن الأرضية، فهناك ثمة فروق بين الشكل والأرض أهمها:

- ❖ الأرضية أبسط من الشكل، لأنها تمتاز بصفة الاطراد التي يكسبها صفة البساطة، بينما صفة الاطراد في الشكل يكسبها نوعاً من التعقيد، ولذا يبرز الشكل عن الأرضية.
- ❖ يحدد الشكل بالحدود المحيطية، وبهذا تعطيه صيغة ليبرز عن الأرضية، فالكتابة في هذه الصفحة هي الشكل، بينما الصفحة هي نفسها أرضية، وبهذا يكون الشكل مشيد من خلال علاقات نسقيه تبرز صيغته.
- ❖ اذا ظهر الشكل اختفت الأرضية، لان الأرضية لا صيغة لها، ولذا يكون تركيز الذات في العملية الادراكية على الشكل بالرغم من أن الأرضية لها وجود موضوعي، ألا أنها تختفي ادراكيا في المجال الادراكي.
- ❖ الشكل متماسك والأرضية مائعة، ومعنى ذلك أن تنظيم الشكل أقوى من تنظيم الأرضية، اذ يمتاز الشكل بأن فيه بروزاً وتفصيلاً داخليا يميزانه في عملية الادراك عن الأرضية. فالحدود المحيطية مثلاً تجعل للشكل وحدة معينة فوق الأرضية وتكسبه نوعاً من الثبات والاستقرار[١٦].

فتبعاً لقوانين التنظيم الادراكية الذي ذكرها الجشطالتيون، نجد أن فوضى الألوان وتنافرها أو تجاذبها، والحركة العشوائية التي تتخذها الخطوط، ففي هذا التكوين الشكلي، هناك نظاما بنائياً تجتمع حوله تلك العناصر لتظهر المنجز الفني بصيغة بنائية متكاملة، حيث تتجلى بعض من تلك القوانين الادراكية لتكشف عن قانون النسق البنائي في المنجز الفني الاستشراقي، فالعشوائية والتحريف والاندماج والتحطيم والمبالغة التي تظهر في بادئ الأمر تتحول الى نوع من التنظيم، فهناك تشابه بين الخطوط وحركتها، وهناك مصير واحد في هذه الحركة وهذه العشوائية وهناك استمرارية في توالي الألوان فتعكس نوع من الايقاع.. وهكذا، حيث تظهر الصيغة البنائية التي تعكس خصوصية الأسلوب الذي يتبعه الرسام الاستشراقي في تشيد عالم جمالي مفعم بالعاطفة والوجدان يكون محافظا على بنية الشكل(١٧).

ومن جانب اخر فان النظام البنائي يجده (برتليمي) حالة من التوافق بين ارادة الفنان وهدفه في تحقيق فكرته، وبين واقع العمل الفني المتحقق، أو بين الشكل في صورته الذهنية الأولية كفكرة مجردة في الذهن، وبين وجوده الفعلي، فتظهر رؤية الفنان متحققة في الشكل أو القالب، فما "أن يرسم خط ما حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجريها الفنان.. وحتى يفرض شيء ما بنفسه على المساحة الفارغة، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم"(١٨).

ان النظام البنائي في بنائية الشكل الفني، هو الكل الذي تترتب على وفقه العناصر البنائية، ويمكن أن نجد هناك ثلاثة نظم:-

١- النظام الكلي: (Total System): ويعني أن الصورة أو هوية الشكل كامنة فيه بشكل يمكنها من الظهور وعلى سبيل المثال الشكل المتموج للمربع (بخطوط أضلاع متموجة لا منتظمة كما يحدث في المرأة ذات السطح غير المنتظم أو كما يحدث على سطح الماء المتموج).

فمن خلال ذلك يستخرج الذهن صورة المربع الحقيقية الهندسية التي تمثل حقيقة كلية نهائية وثابتة لحقيقة الشكل، وهكذا نجد أن النظام الكلي موجود سابقاً في الذهن عندما يبحث عن صورة المربع وبطبيعة هذا النظام يعني الميل للتشكيل والظهور الى الوجود بفعل الصورة الكامنة فيه والسابقة التي تجعل من العناصر تتألف وتظهر للعيان بصورة حسية.

٢- النظام الابداعي: (Creative Sysetem): يعني حركة الصورة من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل. فالصورة بما أنها في حالة فكرة، وهي تمتلك طاقة الصيرورة فان وجودها ليس وجوداً ساكنا بل هي تخضع لتحولات دينامية. لذا فأنها تمتاز بالتطور والتشكل بفعل الذات المبدعة اذ تصطبغ الصورة الثابتة (الأستاتيكية)، بالفكرة الجمالية لتظهر جمالياً في صيغة (شكل) بفعل الذات على شكل اجراءات تشييدية متجلية بطريقة حسية، وبهذا تظهر حقيقة الصورة من أنها تتقبل التشكل بأنماط نسقية أخرى.

٣- النظام البيني (Explicate System) : وهو النظام المحسوس للصورة ويعني أن الصورة تظهر للذات (المتلقي) كصورة متميزة عن المحيط أو الفضاء ومنفصلة أنفصال نسبي أي أن هذا النظام ناتج عن علاقة الصورة بخلفيتها[١٩].

ويرى (نوبلر) عندما يتكلم عن (عالم الحقيقية الادراكية) بأن الأفراد على هذه الأرض لهم أوجه شبة في أجسادهم ونوازعهم الأنسانية الفطرية ولهم في حدود مناطقهم الجغرافية بعض الحقائق التي تفرضها الطبيعة على حياتهم، فمفردات الطبيعة جميعها تشكل جزءاً من التراث المشترك، وتشكل بيئة أدراكية مشتركة[٢٠].

وتبعاً لذلك تكون هناك رؤية جمالية مشتركة لبعض الأنظمة البنائية الشكلية في صورتها الأولية. اذ تتشكل وفق قابليات الذهن، وقد وجد علماء النفس أن بعض الأنظمة البنائية للأشكال التجريدية موروثة في العقل البشري، وقد أطلق علماء النفس أمثال (فرويد) و (يونغ) أسماء مختلفة لهذه الأشكال التجريدية المغروسة في العقل الفطري فنعتوها بـ(الأنماط العليا) أو (الصور البدائية) وهي "أشكال ذهنية لا يمكن تفسير حضورها بأي شيء من حياة الفرد الخاصة والتي تبدو بأنها أشكال بدائية، فطرية موروثة في العقل البشري، وكما أن الجسم البشري يمثل متحفاً كليا من الأعضاء، كل عضو يمكن خلفه تاريخ ارتقائي طويل، فان علينا توقع معرفة أن العقل منظم بطريقة مشابهة[٢١].

إن المسار الذي تتخذه العملية الادراكية، في الكشف عن الأبعاد الجمالية البنائية في المنجز الفني التجريدي يأتي حين يتم التوصل الى النظام الذي ينسق العناصر البنائية ويألفها مع بعضها البعض حيث تظهر القيمة الجمالية من خلال الكل المشيد، فالشعور بالجمال ناتج عن نوع من الموائمة بين النماذج المعرفية الذهنية ومدى انسجامها مع المنظومة البنائية المتوفرة في بنية الشكل حيث تخلق حالة من الارتياح والاستجابة الجمالية الخالصة، فادراك القيمة الجمالية حاصل بفعل ادراك للقيمة البنائية والعلاقات في ما بين العناصر، "وادراك هذه العلاقات في الصورة، هو كشف في الواقع عن عناصر جمالها، ولكن ينبغي أن نعرف أن هذا الادراك لا يحدث تفصيلاً وانما هو يتم جملة، كما هو الشأن في ادراك القوانين التي ينطوي عليها الايقاع مثلاً.

فادراك العلاقات هي عملية نفسية للأجزاء المحسوسة في الصورة أو في الكل، ونحن ندرك هذه العلاقة عن طريق الحواس، ولكن هذه المتعة الحسية تتحول الى نوع من المتعة العقلية، فالانسجام لا يتلاشى ولكنه ينتقل ويتمثل للعقل في علاقات بسيطة يمكن ادراكها بسهولة، فلا يبقى حسياً ولكنه يصير عقليا، وهذا معناه أن الجميل لا يكتفي بأن يمتع حسياً بل أنه يمتع عقلياً كذلك[٢٢].

وبهذا فالاستجابة الجمالية التي تحدث نتيجة للعملية الادراكية، تأتي على وفق الانسجام بين المنظومة البنائية المتحققة فعلا في الشكل الفني وبين النموذج العقلي للادراك أو القابلية الذهنية

التي تستوعب ذلك وتنسجم مع ما ينطوي عليه الخطاب البصري من علاقات تشييديه، حيث يمكن أن يتوصل الذهن الى طبيعة الانسجام وعلاقات الأجزاء بعضها مع بعض، وعلاقة كل جزء بالكل فهذا الادراك للظواهر الخارجية نوع من الادراك للذات داخليا. "فادراكنا لأنفسنا... يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا، ويبقى الشعور بالجمال في توافق الادراك المباشر لعلاقة الأجزاء، كل جزء بالأخر، وعلاقة الجميع بالكل، مثيراً نوعاً من المتعة المباشرة والمطلقة، دون تدخل لأي غاية حسية أو عقلية، وهذا هو الاحساس الجمالي البحث أو الخالص"(٢٣). والجدير الذكر فان ادراك العلاقات البنائية أو ادراك ما بها من نظام تسير على وفقه العملية التشييدية في حسابات معينة ومحددة، فربما ذلك يظهر الادراك في صورة يقترب فيها من طبيعة المنطق الرياضي، ولكن الفن ينطوي على عملية ابداعية لا تتوقف عند حدود الضبط المنطقي. بل هي حالة فريدة تتدخل فيها طاقات وجدانية وانفعالية، وتتمازج حالة الوعي باللاوعي في عالم يمتزج فيه المجرد بالمبتكر. لذا فان بنائية الشكل، في الرسم الاستشراقي، لا تتوقف على أساس حدود مراحل العملية الادراكية في مسارها الواعي، بل هي أبعد من ذلك، كونها نتاج لرؤية فنية وعملية ابداعية. وأن شكلت تلك العمليات الادراكية أساسا للرؤية الفنية، فقد أوضحت الأبحاث السايكولوجية مصادرا أو أصول الدوافع الفنية، ويبدو أن الرؤية الفنية الابداعية في الغالب (تعبير عن عالم يقع خلف عالم الوعي) وهذا يوضح سبب استحالة الروائع الفنية العالمية تفسيراً فرضياً عن طريق النقد المنطقي وحده. والظاهر أن الخيال يسير في دروب شخصية محددة، قبل أن تظهر نتائج ذلك في أشكال مرئية، أن الصور التي يتم ادراكها داخليا ادراكا أولياً غامضاً تطور بعدئذ وتترجم الى أشكال خارجية ملموسة وقد يحدث الكثير لهذه (الصور الداخلية) منذ لحظة ادراكها حتى لحظة تحقيقها"(٢٤).

اذ ترتبط الألية الادراكية للصورة المتكونة في ذهن الفنان الاستشراقي والمتلقي بتطور الادراك وتطور المعايير المرتبطة به. بمجموعة من عمليات التكامل ما بين الاحساسات والأجسام الموجودة في العالم الخارجي البيئة العربية الشرقية، وهذه الألية ناتجة عن عملية ادراكية هدفها تفعيل دور المدركات واستغلالها للتعرف على العالم المحسوس ويؤدي الذهن دوراً كبيراً في تلك العمليات من خلال بناء وصوفات للأجسام المنبهة عن طريق الأنظمة البصرية لأجل التعرف عليها، فضلا عن ذلك يقوم الذهن بتحديد علاقات الأنسجام أو الأشكال والتكوين ومضمون اللوحة الاستشراقية نسبة الى العلاقات المعرفية المستبقة للذات والعلاقات الناشئة في اللوحة أثناء العمل"(٢٥).

فالصورة المتكونة في ذهن الفنان الاستشراقي والمتلقي عبارة عن تجريدات مختزلة أو وجدانيات مكثفة بالمعنى الواقعي، اذ يختزن الشكل كمفهوم داخل الجهاز المعرفي بهيئة شحنات تعطي بمجموعها كيانا مركبا ذو حدود وصيغة معينة، وتشكل هذه التجريدات أو التكثيفات صور العناصر

والخصائص البارزة الذي تعطي للشكل تصورية عالية، ويعد هذا فعل ادراكي متباين من فنان/ متلقي لأخر وذلك حسب ما يمتلك من تراكمات/ ثقافية بصرية ذات فعل تحليلي تركيبي، أي تحليل المجردات الى مقاربة ذات أبعاد متوازنة مع الشكل الخارجي وخصوصية ومن ثم تراكيبها بما يتناسب والرؤية الجمالية للفنان الاستشراقي، وهذه القدرة أيضاً تتباين من حيث تأثيرها على الادراك وتحسس المتلقي، وعليه فالصورة المتكونة من فعل الصورة الاستشراقية المبتكرة للفنان في ذهن المتلقي تنقسم بصورة عامة بخضوعها لتبسيطات وتجريدات لمكونات البيئة الشرقية من جهة والبيئة الغربية التي تحمل أسس ومفاهيم أولية معرفية عن الأشكال الحسية، ليتم التعبير عنها في العمل الاستشراقي بعد اعادة تنظيمها، ومن ثم انتاجها داخل السطح التصويري بما يتوافق مع اتجاه وأسلوب الرسام الاستشراقي، فضلاً عن الوعي والسيطرة للعوامل الضاغطة والمساندة لبناء الصورة الاشتراقية سواء كانت هذه الظواهر خارجية كتحولات الواقع المادي، أي البنية الصورية للأشكال الطبيعية الشرقية والغربية أم عوامل سيكولوجية ذاتية، بقيمها الجمالية لتساهم في تحولات بناء الأنظمة التركيبية داخل الجهاز المعرفي للفنان الاشتراقي أو المتلقي[٢٦].

المبحث الثاني/ الاستشراق وأهدافه:

تعد الدراسات الاستشراقية التي قام بها المستشرقون عامة والرسامون خاصة، مهمة على كثير من الأصعدة الجمالية والاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياحية والاقتصادية. وهذه الجوانب بالطبع تؤثر تأثيراً كبيراً على حاضر الدراسات في الدول العربية، وان مااضاف الى أهمية الاستشراق، هو سلسلة البعثات العلمية الى ديار الغرب التي، بدأت منذ بداية القرن التاسع عشر في عهد "محمد علي الكبير ١٨٠٥–١٩٥٣" وبعض الحكام المعاصرين له في العالم الاسلامي[٢٧].

لقد اختلف الباحثون في نشأة الاستشراق تاريخيا أي في تحديد سنة معينة أو حقبة معينة لظهوره، وثمة رأي له عدد من المؤيدين، هو أن احتكاك النصارى الغربيين بالمسلمين في الأندلس، هو الانطلاقة الحقيقية لمعرفة النصارى بالمسلمين والاهتمام بالعلوم الإسلامية، ولكن البداية الحقيقية للاستشراق الذي يوجد في العالم الغربي اليوم ولاسيما بعد أن بنت أوربا نهضتها الصناعية والعلمية وأصبح فيها العديد من الجامعات ومراكز البحوث وأنفقت وما زالت تنفق بسنحاء على البحوث[٢٨].

إن أزياء النشاط الاستشراقي كان قد بدأ بعد تأسيس مراكز لدراسات اللغة العربية في عدد من الجامعات الأوربية، لتكون انطلاقة كبرى للاستشراق، حيث تجمعت فيها العناصر العلمية والإدارية والمالية فأسهمت جميعها أسهاماً فعالا في البحث، والاكتشاف والتعريف على عالم الشرق وحضارته فضلاً عما كان لها من أهداف استغلالية واستعمارية[٢٩].

إن للاستشراق مجموعة من الأهداف، وهي:

١- **الهدف الثقافي العام:** لقد ازداد اهتمام الاوربيين ببلدان الشرق منذ القرن السادس عشر ولاسيما بعد نشر نصوص علمية وادبية وفي القرن التاسع عشر بدأ النزوح الى الشرق فنياً وأدبيا وعلمياً بعيداً عن أوربا، وأصبح الشرق موطن للخيال والجمال ومحرك للوجدان يجتذب العديد من الفنانين والمفكرين والأدباء والكتاب والتجار والمغامرين والرحالة مجددة في نفوس هؤلاء الفنانين تلك البنية الجمالية الخاصة بفنهم في أرض بكر بعيدة عن الحقد والكراهية[٣٠]، فالألوان الساحرة وحرارة الشمس والطبيعة التي استخدموها في لوحاتهم، هي أمور يجهلونها في بلادهم الباردة أو التي صيفها قصيراً، ومن ثم ترك هؤلاء لوحات فنية عظيمة أطلق عليها الفن الاستشراقي، والتي عكست سحر وخيال الشرق فغاية الهدف الثقافي المعرفة العامة عن الأماكن المجهولة عند الأخرين، وهذا الهدف بالتأكيد يتدخل مع الكثير من الغايات الأنية والبعدية، المعلنة والخفية[٣١].

٢- **الهدف الديني:**- تتداخل الدوافع مع الأهداف أحياناً، لكن الهدف الديني الذي أراد الاستشراق تحقيقه، كان دافعه الأساسي أن رجال الدين النصارى رأوا قوة الأسلام وأفكاره السمحاء مع جميع الأديان والأمم، وأندفاع كثير من النصارى للدخول فيه وأنتشار الأسلام على أراضي كانت النصرانية هي الدين الوحيد فيها[٣٢].

وعد (وليم بدوي William bedwi) أول مستشرق أصدر ترجمة انكليزية للقرأن الكريم، بينما الانكليزي (جورج سيل) وضع أشهر ترجمة للقرأن الكريم، فقد نال هذا الكتاب شهرة واسعة واستعمله جميع من تلا بعده من (المترجمين) إلا أن بعض المستشرقين كتبوا نقدا عنيفاً وخاصة ضد الكتابات التي كتبت في العصور الأوربية الوسطى، ويرى أن سوء فهمهم للأسلام مازال جزء مهم مؤثراً في موقف بعض الأوربيين من الإسلام "بالرغم من التحسن الكبير والذي حدث في الفكر والفهم الحديث، بسبب ما يعرف بحوار الحضارات، الذي اشاد به بعض الكتاب والأدباء العرب والمسلمين[٣٣].

٣- **الهدف العلمي:** ما كان لأروبا أن تنهض نهضتها بدون أن تأخذ بالأسباب ذلك. وهو دراسة منجزات الحضارة الإسلامية، فضلاً عن الحضارات الأخرى في جميع المجالات العلمية، ودراسة لغاتها وأذابها وحضارتها. وبالرجوع الى قوائم الكتب التي ترجمت الى اللغات الأوربية يمكننا معرفة حقيقة وأهمية هذا الهدف فنجد أن الغربيين لم يتركوا مجالا في كتب علماء المسلمين الا ودرسوا هذه الكتب وترجموا عنها وأخذوا منها ما يخدمهم في حياتهم[٣٤].

٤- الهدف الاقتصادي:- هناك من يرى أن الهدف الاقتصادي هو الأساس في الاستشراق ومازال أحد أهم الأهداف لاستمرار الدراسات الاستشراقية، ومما يلفت النظر وبشكل أساسي، عندما بدأت

أوربا نهضتها العلمية والصناعية والحضارية كانت بحاجة الى المواد الأولية الخام، النفطية منها وغير النفطية لإدخالها في مصانعها، كما أن الأوربيين أصبحوا بحاجة الى أسواق تجارية جديدة لتصريف بضائعهم كما أن لابد لهم أن يتعرفوا على البلاد التي تملك الثروات الطبيعية، ويمكن أن تكون أسواقا مفتوحة لمنتجاتهم، فكان الشرق الإسلامي والدول الأفريقية والدول الأسيوية، البلاد التي ينشدوها، فنشطوا في استكشافاتهم الجغرافية لها واعتمدوا عدة صياغات في دراساتهم، اجتماعية، لغوية، ثقافية، وغيرها من الأطر العلمية الواجب ادراكها في هذا المجال[٣٥].

٥- **الهدف الأدبي:** أما في مجال الشعر والأدب؛ فنجد السيد (وليم جونز) البريطاني واضع أول ترجمة للمعلقات السبع في القرن الثامن عشر، وأما في المجال القصصي فقد أصبحت الحكايات الشرقية التي تحقق دخولها في الأدب الأوربي في القرن الثامن عشر، تقليداً سائداً. وقد أسهمت هذه الترجمات في توجيه الانظار لكل ما هو شرقي وأصبحت المفردات (دمشق، مصر، القدس) منتشرة في الأدب الشعبي الغربي، والتي اعتمدت بالأساس على الترجمة الخاصة بقصص ألف ليلة وليلة (Arabisn Night) [٣٦] ومن تأثير الاستشراق في المجال الجمالي والثقافي، اهتمام المستشرقين بالفكر الصوفي وخاصة عند (أبن العربي) (١١٦٤- ١٢٤٠م) فله مكانه في النشاط الاستشراقي، وفي عام (١٧٢٠) نشرت رحلات السندباد البحري في أحدى المجلات الانكليزية في أجزاء أسبوعية مسلسلة[٣٧]. وكانت للبعثات الأوربية في هذا المجال أثر واضح، حيث كانت فرنسا محل للبعثات الى تركيا والى مصر وإيران وتأثرت كثيراً بالآداب العربية، لما تتمتع به من الحرية والفكر الاجتماعي[٣٨].

المكونات العربية في البنية الجمالية للرسوم الاستشراقية:

أصاب الشرق رسامي الغرب بالفحة من الدفء الوجداني وقبسوا من شمس الشرق نوراً أضاءت ألوانهم، فقد رحلوا من بلادهم بحثاً عن كل غريب وغير مألوف فوصلوا الشرق وانبهروا به، وكان جزءاً من البهاء الشرقي انتقل الى صميم أعماقهم، وليس الرسم الاستشراقي إلا مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين الى البلاد الغريبة عليهم، لكن مرحلة الاستشراق الحقيقية في الرسم بدأ من اللحظة التي شرع الفنانون الأوربيون فينها برسم شخوصهم معتمرين عمائمهم المرصعة بالجواهر ومتمنطقين بالأحزمة[٣٩]. (انظر شكل ١).

لذا يصف الرسامون الشرق بأرض الشمس العجيبة ذات الامتداد الكوني "وهو العالم المليء بالأسرار والمحاط بالغموض الذي بنى عليه الغربيون الأساطير والقصص الخيالية لذا فهو عالم يستحق المغامرة والسفر

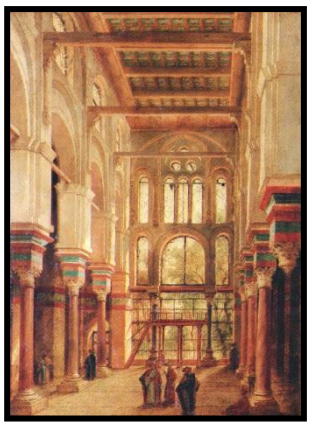
ومحاولة تصويرة[٤٠]. ولذا يتسم ذلك التدوين بمزج فلسفي لانفعالات فنية يغمر تفاصيلها الجزئية ضوء باهر واستحوذت كل الأشياء المعبرة على هاجس الفنان واحاسسية التعبيرية، ولهذا كان التحدي في فهم الايقاعات اللونية والخصوصية العاطفية لها ومن ثم تركيزها في اعماق بؤرة التكوين الفني (اللوحة الفنية)، لهذا كانت تسكن رؤاهم الابداعية موجات من الظل والنور تنبعث منه حميمية المكان المتألق في الفضاء الحسي والذهني[٤١].

فالتنافذ بين الاجناس يضمن انتقال البنى المعرفية والجمالية ويمكن ان يضيف لليالي العربية بانها رحلات خيال في فكر الرسام المستشرق وكانت قد القت هذه الحكايات مزيداً من الضوء على المجتمع العربي القاءً مباشراً او رمزياً منذ القرون الوسطى في اطار اسطوري عبر رحلة خيالية ذات طابع سحري جميل مما وفر ارضية معرفية لتلك الرحالات الخيالية والتي كانت اهم حافز لرسومات وتكوينات لرسامي الاستشراق.

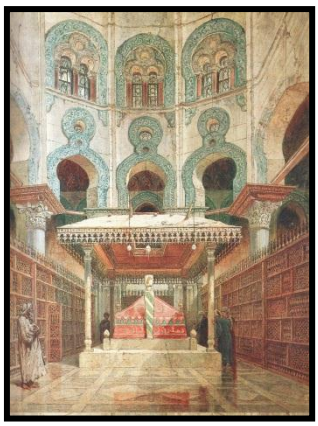
ومما يبدو ان التصوير للرسام الاستشراقي الى حد ما عمل حدسي صرف يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون ان يتاح للواحد ان يشتغل في انفعاله لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحكاة والمنطق باسلوب رشيد بسيط يكشف عن مفهوم جمالي اصيل معبر عن ملامح الحياة والبيئة[٤٢].

وللعمارة دور في تشكيل وبناء العقلية الاستشراقية كونها تدخل في عمليات البناء التكويني والبصري للعمل الفني[٤٣].

والتي سحرت الرسامين الاستشراقيين، حيث عبروا كثيراً عن افتتانهم بالمساجد التي تكتنفها ظلال روحية كبيرة، بالرغم من أن اغلبيتها لم يكن متقن البناء وغير مبالغ في نقوشه وزخرفته. وخير مثال على ذلك (الجامع الكبير) و (قبر سلطان قانون في القاهرة) [٤٤]. أنظر شكل (٢، ٣).



شكل (٢)



شكل (٣)

وارتبط الفنان الاستشراقي بيئته الواقعية، ارتباط جدلي متبادل وفعال محاولاً التعبير عنها بصدق وابداع تتسامى فيه حالات الذات والبيئة في تركيب مبدع، بين المعطي البيئي والاستلهام الذاتي للفنان، بين الجزئي المحدود، والكل الضروري غير المحدود وبين الحياتي الملموس والذهني غير الملموس، فهو تركيب يجري في الذات وليس خارجها ويختزل في لحظة الابداع عالم بأبعاده المتناهية على سطح مستوى (اللوحة) الاستشراقية. وهنا يمكننا القول أن الفن الاستشراقي ليس نسجاً للواقع وليس نسجاً للطبيعة بل هو علاقة جدلية بين الداخل والخارج بين التجربة الشخصية والمعطي الموضوعي بين الخاص والعام، وهو يعكس عالم جمالية ومعرفية الفن الاستشراقي الشخصي في ذاته وفي علاقته مع البيئة وعلاقته مع المجتمع والمعرفة الانسانية، يقول هيغل: (لقد وصفت الشعوب في الفن اسمى أفكارها وكثيراً ما يشكل بالنسبة الينا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب ما من الشعوب) [٤٥].

وعليه فالفن الاستشراقي يمثل أحد أبرز تأثير سمات البيئة الاجتماعية الثقافية الشرقية كشفرات فنية وجمالية تحولت وتناغمت مع الأفق الابداعي والمعرفي للفنان الاستشراقي، اذ قام على معايير فكرية وثقافية خاصة والذي تتمثل في المعايير الجمالية المشتركة ومنها معمارية الفن وأسسه الهندسية وإحساسه بالمكان والفضاء النفسي، حيث يمثل أنماط الحوار الابداعي للحضارة الانسانية له مدلولها الثقافي والاجتماعي الخاص بها، وكان للفن الاندلسي الإسلامي تأثير كبير في الفنانين المستشرقين حيث طغت الهندسة الإسلامية على لوحاتهم أثناء القرن التاسع عشر[٤٦].

وقد أخذت المرأة حضوراً واسعاً ومهماً في لوحات الفنانين المستشرقين الذين وجدوا فيها جمالاً متميزاً وسحراً غير مألوف فهي دلالة للحب ومتعة الحياة[٤٧].

مما يمنح هذا الاتجاه الفني توجهاً غائباً يحدد مهمته وأهدافه ويكشف عن بعض التجليات الابداعية للفن الاستشراقي وفقاً للرؤية (المعرفية والجمالية) التي يبنى عليها وعي الفنان الاستشراقي الناقل، بحيث تكون الرؤية هنا أشبه بالعمق الخفي محركا خيوط نسيج اللوحة (التكوينات) رابطا بعضها ببعض. انطلاقاً من موقف ابداعي ومن موضوع قد ادركه مسبقاً[٤٨]. ومن هنا تجد أن الرسام الاستشراقي لم يكن أبداً الاذى (نظرية ذاتية) خالصة الى حد ما دون الاكتفاء عن الموضوع، بحيث وصلوا في بعض لوحاتهم الى حد الغموض والأيهام، فهو يميل دائماً الى الصور العيانية منظوراً إلية من خلال ذاته والذي يشير الى الأشياء الواقعية، وهي موجودة فعلاً بصفاتها وتكوينها خارج الانسان ومستقلة عنه وبين الصورة الذاتية والمفتعلة ببنية عناصرها. ويأي صورة كانت حسية أو عقلية، لان طبيعة المفاهيم والصورة الذهنية المتشكلة تتميز بخاصية كونها مرأة للأشياء الخارجة عنها، لكنها تشترط انعكاساً موجهاً نحو المتلقي[٤٩].

إن نتاجات الرسامين الاستشراقيين ليس مجرد جهد يقوم به عقل المتلقي والمتذوق لاكتشاف وإظهار عوالم جديدة بل هو جهد خلاق من ذات الرسام الاستشراقي، ليوصل تلك المعرفة المدركة جمالياً للعالم الأخر بتعبير وتواصل علاقات رمزية، والرسام الاستشراقي يتأمل عالمه، المفعم بالعاطفة والوجدان من خلال مجموعة عمليات تجريد وتجميع وتحريف واندماج وتحطيم ومبالغة في مجموعة معالجاته النفسية البنائية، فيحول مدركاته الحسية من حالة الجمود الموجودة في صلابتها الحسية الى أشكال مفعمة بالوجدان وناطق بالعاطفة والحب والجمال، ولهذا نستنتج أن الرسام الاستشراقي بحاجة الى معالجات شكلية ادراكية حتى يرى الواقع بصورة جديدة مبتكرة وعلى النقيض مما تقدمه له التجربة الحسية العادية، حتى يستطيع تقديم حرارة الشرق وعاطفته الغارقة بالسحر بما يتفق مع معرفته(٥٠).

نستنتج أن هذا الاتجاه في الفن الاستشراقي قائم على تغيير العلاقات الرابطة بين الأشياء والأشكال والمفاهيم السائدة الموجودة فعلاً في العالم الواقعي (العربي الشرقي)، فتبدأ بتحليل تلك الواقعة، وكشف نظامها ومعناها وبعد هذا التحديد يمكن تقسيم هذه العلاقة الى مفردات شكلية تكوينيه ثم اعادة تركيبها بصيغة متأنية مقاربة للواقع العربي وخطابه الجمالي. فالعملية إذن هي انجاز فني جمالي ينتقل من الوصف والفهم الى تحليل الواقع ذاته ومن ثم تركيبه تحت سيطرة الوعي التام القائم على محاكاة اللوحة بما تحمل من علاقات اجتماعية ونتائجها في تحقيق منطلقات جديدة، وتأكيد الجزء المتناهي وتوظيف الخبرة الشعورية مؤسسا خبرة جديدة وهذا هو المستوى الذي يتم فيه النتاج الابداعي.

مؤشرات الاطار النظري:

١- إن نظرية (الجشطالت) وهي تعول على الادراك الكلي من خلال تجريد الشكل الحسي وتحويله الى مجموعة من العلاقات والأشياء البنائية المحدودة التي توحي الى عالم الذات الكلية.

٢- إن مفهوم الاستبصار الذي تؤكد عليه هذه النظرية (وهو التغير المفاجئ في الادراك) فادراك القيمة الجمالية حاصل بفعل ادراك للقيمة البنائية والعلاقات في ما بين عناصر الشكل الفني.

٣- إن العوامل المؤثرة في الانتباه سواء الذاتية منها ام الموضوعية تعد أساساً لا تسهم في عملية تفسير الادراك فحسب ، وأنما تتفاعل كمفاهيم بنائية في تعزيز الشكل الفني (الرسم).

٤- تعد العوامل التنظيمية ومتغيرات التنظيم الشكلي وقوانين الاشكال علاقات تتأسس بموجبها الهيأة العامة للشكل الفني، كالعلاقة بين الشكل والأرضية، اذ يكتسب الشكل خاصية الموضوع بينما لا يكون للأرضية تلك الخاصية، فهي الاطار العام الذي تتحدد فيه الموضوعات (عناصر التكوين الشكلي).

٥- إن نظرية الشكل أمتدت بتفسيراتها الى الفنون التشكيلية باعتبارها المجال الذي تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم والاستبصار والتذوق وما فن الرسم ألا فناً من تلك الفنون الشكلية الذي تنتظم فيه تلك العمليات بكامل مدياتها وأبعادها.

٦- إن مفهوم الاستشراقي في مجال الرسم يقع تفسيره على هؤلاء الرسامين الذين تناولوا الطبيعة الشرقية والغربية.

٧- إن رحلة بعض الرسامين الى الشرق خلقت اتجاها فنياً جديداً مفعماً بروح الشرق ألا أن له أسلوبه المشابه لقواعد الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية.

٨- إن الشرق قد أثرى الفن الأوربي في القرن التاسع عشر والعشرين بموضوعات جديدة وعناصر تشكيلية جديدة أيضاً، أي أنه اتجاه قائم بذاته يقوم على الكشف عن سحر الشرق وعن ما هو غريب من عالمهم.

٩- توظيف شخوص عربية بعمائمها وملابسها التقليدية/ استجابة/ معرفية/ استذكار. هي محاولة من الفنان الغربي لايجاد جو شرقي، او بيئة مصطنعة، أو رومانسية عند رسم الأشكال التي تتعلق بالكتاب المقدس بصورة خاصة، فضلاً عن تلك التأثيرات المتمثلة بالمصوغات التي تؤشت البيئة الشرقية.

١٠- أخذت المرأة حضوراً واسعاً ومهماً في لوحات الفنانين المستشرقين وجدوا فيها جمالاً متميزاً وسحراً غير مألوف.

١١- لعب الرسم الاستشراقي دوراً في وضع وجدان المتذوق وإحساساته ضمن مناطق نفسية من خلال محاورة العقل في بلوغ حقيقة معرفية ما، كتعبير رمزي عن إيحاءات وفك للدلالات المعنوية في الصورة بمعالجات ذات أنغام لونية وشكلية مختلفة معبراً عن نفسه من خلال العقل الجمالي.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث:

مجتمع البحث:

اطلعت الباحثة على ما منشور ومتوفر من مصورات للوحات المتعلقة بمجتمع البحث المحددة دراستها فيما يتعلق بالبنية الشكلية للرسم الاسستشراقي، فقد أفادت الباحثة في اطلاعها على مجتمعها وتحديد عينتها بما يغطي هدف البحث.

عينة البحث:

لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب فكرة الموضوع المطروح معالجته في اللوحة وبما يتناسب مع حدود البحث، وبناءً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات

بوصفها عينة البحث وبلغ (٤) تم اختيارها قصدياً من خلال الإفادة من مؤشرات الإطار النظري وصولاً الى النتائج والاستنتاجات فيما بعد.

أسلوب البحث:

اعتمدت الباحثة على الأسلوب الوصفي وفق المؤشرات الشكلية والفلسفية والجمالية والفنية، لما لها علاقة بموضوع البحث الحالي وكذلك المؤشرات التي تنتمي الى الاطار النظري.

تحليل العينة

لوحة (١)

اسم اللوحة: صيد الصقور الحيزائد

اسم الفنان: يوجين فرو منتيمن

الخامة والمادة: زيت على كنفاس

تاريخ الأنتاج: ١٨٦٥م

العائدية: معرض كندا جنتلي.

تصور هذه اللوحة عالماً عرِفَ به الشرقيون ولاسيما العرب، ويأتي هذا التقليد من تداخل الانسان والحيوان بل وحتى الجماد في وفق منظومة سحرية، حيث تعلو المشهد سماء زرقاء تحتضن بين غيومها الصقور ومتخللة لأشعة الشمس الغاربة، وبعض الأشكال البشرية والحيوانية المضاءة في أفق اللوحة ومنها فرسان على خيول، وبعض الجبال المتلاشية في لون السماء يلقي بروعة منظور أفقي بعيد ذي عمق ملموس ومتجسد في هذه اللوحة، وعلى يمين التكوين يوجد ثلاثة فرسان ممتطين خيولهم حيث تتداخل هذه الحركات في أشكال لونية مختلفة تاركاً أمام التكوين فارس على حصان أبيض كرمز واضح ومميز ودلالة الى زعامة أو سمو هذه الشخصية. وفي وسط اللوحة هناك جريان للماء محولا هذه الحركة المائية حركة مستمرة داخل التكوين.

ومن هنا ينطلق (يوجين فرو منتمين) من رؤية تسمح بالتحولات والرغبة في ممارسة لعادات الأشكال الواقعية للحصول على تشكيلات ومثيلات إبداعية بالاعتماد على مجاورات العناصر المتشابهة في الغاية وفي اللجوء الى معرفة قائمة على توضيح وبساطة منهجية هذه التقاليد، حيث يستمد (يوجين) مخزونه الصوري من مخيلته الإبداعية التي تسخر بالصور التي أتاحت له من خلال زيارته الى بلدان المغرب العربي وخاصة الجزائر والتي قدمت له الكثير من المناخات والأشكال والتكوينات في أسلوبه الفريد المنفتح على عالم ابداعي ذي صلة برسوم الفنانين في العصر الكلاسيكي، لذا فقد امتزج ميل الرسام بما يمتلكه من أبداع مع مؤثرات بيئية وأعراف اجتماعية اتسمت بطابع شرقي في ألية تلقائية مانحة أياها الحرية في الخطوط والمساحات اللونية

التي حشد أليها العناصر والرموز والأشكال البشرية التي تخضع للاختزال وجعلها في أبسط صورة في إشارة الى تلقائية الأسلوب ومهاراته وخبراته المستمدة أصلاً من خليط شعوري ولاشعوري مع محاولة تكثيف الوجدان واستثمار معطيات الحدس لإعطاء قوة إضافية لمخيلته الحرة واستلهام طاقة في أبداع استشراقي جديد.

إن الغاية المثالية في أنتاج هذا الشكل الجمالي الذي ينشده (يوجين) قد تحقق مادياً عبر استبصار الجوهر المرئي، أو تشكيل شكل مختلف ذي نظرة أبداعية. حيث تخضع هذه الأشكال الى حركة الألوان في السماء مع خضوعها للطبيعة والمادة المشكلة للوحدات الشكلية البصرية المتداخلة في شكل مجموعات، و(يوجين) يتبع منهجية كلاسيكية في الأداء لكي يمنح هذا المنهج بعداً اغترابياً من خلال توظيفه للألوان وعلاقاتها وإيقاعاتها، ومن ثم نجد أن علاقات جديدة، بسبب أن المتلقي لا يستطيع أن يعيشه حقيقة بل يتأمله ويفتح معه حواراً وجدانياً ذو أبعاد نفسية مختلفة من خلال اشتغال اللاوعي في ادراك حقيقة الانسان في لحظات وجود خاصة مع الذات أو الطبيعة أو العالم الأخر، اذن هو وعي يتجلى عن اللاوعي، وهو استلهام قضايا التداخل ما بين عوالم نفسية مختلفة، فقد اكسبت المشهد قابلية وطاقة تتفاعل مع السطح التصويري (الطبيعة السائدة) في بناء انفعالات، هي ليست بالضرورة خاضعة لسيطرة العقل، فإثارة العاطفة وحركة الألوان في فضاء اللوحة قد ساهمت في ادارة التكوين العام لها، لهذا نجد أن قوة الحركة ذات ألية طليقة احتواها الفنان من جميع الجهات وقد منحت حركة الأشكال البشرية وعلاقتها مع الطبيعة انفعال ابداعي مناسب على السطح التصويري في جمالية منفتحة.

لوحة (٢)

اسم اللوحة: سوق في تخوم القاهرة

اسم الفنان: لويد كارول مولر

الخامة والمادة: زيت على القماش

تاريخ الإنتاج: ١٨٧٨

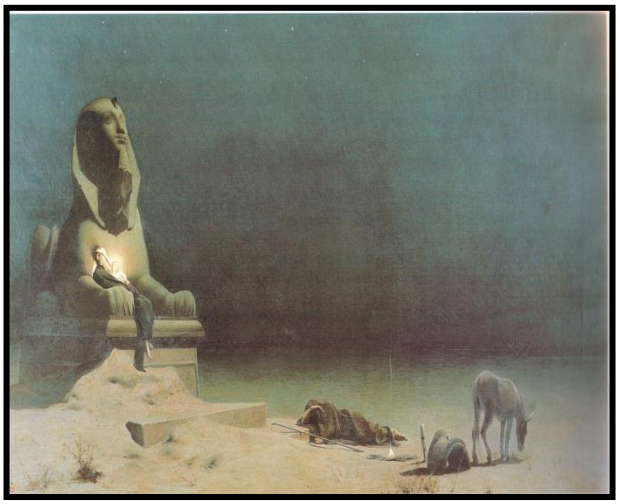
العائدية: متحف الفنون الشرقية – فينا

تمثل هذه اللوحة منهجاً واقعياً متخيلاً من الذي أنتجه (مولر) في استيحائه الابداعي للفن الواقعي، حيث يصور في هذه اللوحة مشهداً لسوق شعبي مكتظ بالزبائن، بمجموعات متقطعة ومستمرة من المتبضعين في تكوينات شكلية بحيث تهم كل مجموعة في معاملة ما، فالكتلة

المتكونة من سبع أشخاص على يمين اللوحة تمثل مركز اللوحة بحركتها الشكلية وعلاقاتها اللونية، ثم قام الفنان بمعادلة هذه الكتلة الضخمة بشخصية جالسة مرتدية لباس أحمر في تكوين اللوحة، فيما قام برسم معمار المدينة بوصفها خلفية لهذا التكوين، وقد اعتلت المنارات في اشارة الى الجو والمناخ والبيئة الشرقية.

كشف (مولر) عن علائقية بين العالم الحسي المتمثل باللوحة الاستشراقية والتكوين الموجود في تصوره من خلال مشاهدته لهذه البانوراما، لذا فان ذاتية العمل تعمل على تفجير كوامن نفسية ودمجها بما هو مرئي اللوحة الحاضرة/ الموضوع الغائب المستحضر أو البيئة الشرقية المرسومة، منتجاً من خلالها الية تقارب من الكلاسيكية الناشدة للمثل في تساميها وكيفية رؤيتها لعالم الحس، وقد اعتمد (مولر) على خزين ذاكرته الصورية مستحدثاً رموز مبتكرة صورياً، فنمت الأشياء من فيض ذات الفنان الاستشراقي ومعرفته، ليأخذ التكوين بعد ذلك تنظيما عملياً فالأشكال الحسية المرئية وما تحمله من معاني قد أحيلت الى أنساق تبعاً لشمولية الرؤية لدى الفنان الاستشراقي والرؤية لدى المتلقي ومحصلتها الجمالية معا، لذا جاءت هذه الصورة محاولة في اختراق ما هو مألوف من المواضيع والأجواء الغربية والأشكال التي مثلت المفاهيم الجمالية لها.

إن الاستلهام المرئي للتعبير عن الجواهر الكامنة للعلاقات الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية للمجتمع الشرقي يعد تنظيماً عقليا لخزين واقعي عياني، شاهده المتلقي في اللوحة وانفعل به وجدانياً متأملاً مستنبطا هذا الوجود المكون لعالم جديد مملوء بسحر الشرق (اللوحة الاستشراقي) مستنداً الى اهتمام العقل والنفس بقراءة النصوص وتصعيدها عند البحث في ايحاءات وجدانية ومعرفية مجسدة بفاعلية عبر إثارات شكلية ووجدانية مكثفة ومنصهرة في الادراك، فألية التكوين المتمثلة في أشكال (مولر) الخصبة ذات المهارات العالية في المعالجة، فضلاً عن تحكمه في البناء الداخلي للأشكال محتلاً موقعه طبقاً لضرورة التكوين التي تستلزم ذلك، مما يدعو الى رؤية أشياء من مستويات نظر مختلفة في رؤية تفصيلية للأشياء لذا تتحدد الإشكالية في لوحة (مولر) في كون هذه الألية تشتغل من خلال تنشيط المؤثرات الادراكية أو المؤثر الانفعالي للشكل واللون، فاللون في لوحة (مولر) حامل للإحساس من خلال تلك المادة المتكونة فيه ممتلكا اياه لصفة الديمومة، حيث يصبح ذاتا وليس مادة في تنفيذ التكوين مشبعاً اياه بالإحساسات الوجدانية المتحققة خلال حركة الأشكال والمواد والخامات الحاملة لبعض الصفات المختلفة مانحاً اياه شكلا متسامياً، فضلا عن التكوينات المعمارية التي أبدعها الفنان أيضاً خلال ترتيبه المسطحات ذات النسق الهندسي المبسط بأشكال قبب بشكل نصف دائري ومستطيلات شبحية وأقواس وما الى ذلك، وعن طريق لون الشكل والخط والتعبير الموجود أصلاً في اللوحة، فالعاطفة والوجدان يتفاعلان عند المتلقي بطاقة اللامرئي وبعقلية لا تخلو من التأويل.



لوحة (٣)

اسم اللوحة: استراحة المساء في مصر

اسم الفنان: أوليفر مرسن

المادة والخامة: زيت على القماش

تاريخ الانتاج: ١٨٨٥م

العائدية: كاليري والس للفنان – بالتمور

تصور هذه اللوحة مشهداً درامياً يصف عظمة أبي الهول الذي يعد رمز الحضارة المصرية ونستطيع أن نشير هنا الى أن الرسم أراد من ذلك أن يشير الى رسالة النبي عيسى (ع) بما تحمله من أفكار ومعاني، وكدليل على أن (مرسن) يمتلك خطوط عريضة عن أحداث هذا العمل. فالتكوين المتمثل بالتمثال أبي الهول وهو يحتضن السيدة مريم العذراء وعلى كفيها ولدها عيسى (ع) بوجه يشع البياض محاطا بهالة من النور في ظلام دامس وفي اسفل اللوحة ثلاث أشكال، منفرداً بخطاب بصري له خصوصية المعرفة وجمالية الأداء بحيث يمكن قراءته بقوانين رمزية وتعبيرية وتجريدية وسريالية، فمن تفرده الذاتي وحدسه الشمولي يمكن استقراء ملامح ذلك الخطاب من تلك الأشكال الثلاثة فهو يوحي الى عالم الكائنات البشرية بالشخصية الممتدة المستلقية في أناء الليل والمنتظرة بزوغ شمس تنير له درب الليل المظلم، كما يرى أن هناك مستوى متمثلاً بعالم الحيوان المتمثل بشكل الحمار في اللوحة، كذلك نلمس اشارته الى العالم المجرد المتمثل بسرج ذلك الحيوان.

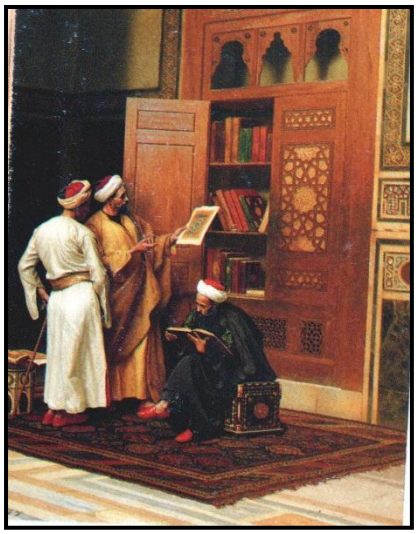
لذا نجد أن (مرسن) قد استلهم ذلك التعبير لرسمه والذي كشف عن بناءات في مستوى معرفي عال خلال قراءته للفكر العربي الإسلامي وما يحمله من مضامين جوهرية قد وحدت طريقا للتأثير فيه عكسها على أعماله، ما فرضته طبيعة الرؤية الحدسية بتفويض من سلطة العقل، وما نتج عنها من صور وأشكال تأويلية ومنطقية نوعاً ما، فأننا في نفس الوقت نلمس تداخلاً لخلق عالماً جمالياً فيه من الانسجام والتوافقية ما يتفق مع الرؤية الكلية الى عالم الموجودات الحسية، فالشكل المتمثل بأبي الهول والأشكال الأخرى التي تؤسس التجربة البصرية من خلال تولد التوتر المرئي عن طريق تنظيم العناصر. لخلق حالة من الذائقية بين المتلقي ومضمون اللوحة، وكان هناك وحدة بين الزمان والمكان والعالم المحيط فالمكان منفتح على فضاء روحي، والفضاء في هذا العمل المتمثل بخط الأفق والممتد الى تلك الأشكال محولا أياه الى أحساسات لا متناهية والى السعي في

تصوير اللامرئي مخترقاً بكلية ما هو ظاهري مرئي ليصور ما هو كلي، اذن برسمه لهذه الكلية في لوحته قد أمكنه من تصوير الداخل والخارج واعني هنا ما يثيره المتلقي من استجابات عقلية ووجدانية وما أثاره (أولفر مرسن) من ابداعات جمالية.

إن عملية الرؤية هنا لا ترى ألا بعين المتلقي للوحدة المصورة التي تبدو وكأنها أحساسات خالصة من الاشعاع والتواصل الى ما لا نهاية، ولقد أذاب (مورسن) كل ما هو سحري من ألوان براقة متماثلة مع روح المكان بحثاً عن وحدة الوجود، فذات الفنان المبدعة تتجلى في الاختزالات التي أحدثها بنفسه وبشكل فني في التكوينات برمتها ومحولاً إياها الى ذبذبات ايقاعية تقترب من السلم الموسيقي في تباييناته بين العالي والمنخفض.

يعلن (أولفر مرسن) عن انتمائه لوجود المطلق متحرراً من عالم المكان بالتأويل المبدع ومتمسكا باستجابات وجدانية في نفس المتلقي يستفز أهم جانب من جوانب الحياة الانسانية الفطرية وهو الجانب الديني الذي مهما بعدنا عنه فأننا في نهاية المطاف نشعر بالحاجة أليه. فالفضاء يكشف عن عمق لامتناه وحركة الأشكال وخطوطها تجعل من اللوحة اعلانا في الكشف عن حياتهم الخاصة، فنشأ قانونا من المتلاشيات، ومحيلا لوحته الى رموز من المفاهيمية المثالية في الجمع بين التصورات العقلية، واثارة المتلقي.

لذا إن انطلاقه من رؤية حدسية هي مزيج ذهني ومعرفي والتركيز على الشكل كقيمة بنائية وخلق تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الايغال بتفاصيله المادية أو تحقيقه سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى، وهذا ما لا يستمد من المعرفة الحسية المحضة، بل هو ما مرهون بحبس الذهن الذي هيأ كما متراكما من الصور وعلاقاتها البنائية المجردة.



لوحة (٤)

اسم اللوحة: العلماء

اسم الفنان: لودينج دوبيج

المادة والخامة: زيت على خشب

تاريخ الانتاج: ١٩٠٠م

العائدية: كاليري المضيف لندن

يشكل عمل (لودينج دوبيح) هذا مثالا للاتجاه الاستشراقي الذي وجد فيه المألوف ما هو مطلق في إبداعية، اذ يصور تكويناً المشهد ذي صلة بحياتنا اليومية وهي عملية التعلم في المدرسة أو الجامع (الكتاتيب) كما كان سائداً أنداك وقد استبطن مكتبة زاخرة بالكتب وقد شملت هذه المكتبة على زخارف إسلامية أو ما تعرف بـ(الأرابسك) ذات الأبداع المطلق في التعبير، وقد شغل الحيز في اللوحة ثلاثة أشخاص أحدهما جالس على معقد مطرز بالزخارف حيث جلس عليه أحد الشخصيات المهمة بعمامة بيضاء ذات سقف أحمر وهو غارق في تأمل كتابة الذي يحمله، أما الأثنان الباقيان؛ فقد جسدا مشهدا في عملية شرح ما موجود في المكتبة، وقد بدل الأشكال المادية والحية وكأنها مجموعة متداخلة مع بعضها في امتداد لا متناهي. إن اشكالية التأويل في عمل (دويبح) تتجلى في استخدامه للأشكال الحسية بطريقة تكتسب تساميها وانفتاحها من خلال أنشاء مُثل عليا بألية التكوين الذي يحول وجود هذه الى أشكال في حقيقتها المكانية والوظيفية الى حقيقة جمالية إبداعية، فالجمع المنطقي للأشكال مع ما موجود كخلفية التي اعتمدها الرسام قد منحت تكويناً ذي قابلية على الانفلات المستمد من سيطرة المعنى المحدد (كما موجود في الزخرفة وامتداداتها) أو تشكل رؤية جاهزة ذات طبيعة عقلية ومنطقية في تقريبها عن الحلم أو ما هو فوق الواقع.

لذا نجد أن طبيعة الانسجام بين الألوان والأشكال هو إظهار تنوع جمالي قابل للأدراك في فنه، وفي هذا المشهد يحقق (دويبح) ما يمكن عده مستحيلاً من خلال القياسات العقلية، حيث يمثل وجهاً أخر من الحقيقة المدركة، يمنع الأشكال تحولات وتبدلات للعين التي يملكها المتلقي فهذا ما يتفق مع نزوع الذات الانسانية، وتساميها مع المحدود الحسي، والانطلاق الى الأبداع من خلال شعور المتلقي، أن المتناقضات الحسية التي جمعها الفنان في العمل أوجدت مجريات لامتناهية من التأويل والقراءة، فالفنان أسقط مسبقا الحقائق الجاهزة واستبدالها بالمجهول اللامستكشف، وهو ما يتفق في نزوع المشاهد للاتصال بجوهر اللوحة الاستشراقية.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

النتائج:

١– لقد وجدت الباحثة أن قوانين الشكل البصري، وإن كانت عناصر ادراكية، يمكن استثمارها كمفاهيم وعلاقات بنائية تستهدف تزين بنية التكوينات الشكلية عبر توظيفها بشكل يسهم في ترصين تلك البنية من خلال تفاعلها الايجابي مع مكونات التكوين.

٢- تستجيب التكوينات الشكلية الى عدد من المتغيرات المعنوية بتحويل التصور الذهني الى نضير بصري مدرك عبر دلالات الشكل الفني، مما يشكل اضافة نوعية تتجاوز الأبعاد الوظيفية والجمالية.

٣- يشترك جميع الرسامين الاستشراقيين في ايجاد علاقات زمانية ومكانية جاعلين مع سطح اللوحة ميدانا لتكوينات شكلية مبتكرة لأشكالهم في لغة تحاور مع المعطيات الحسية ومقتربين بذلك من صياغة صورة ذهنية مدركة من قبل المتلقي.

٤- الاستشراق في الأصل انفتاح معرفي وجمالي وفني وحضاري سعى أليه الرسامون بالتنقيب عن ذاتهم بالعقل الجمالي وهذا الانفتاح حدث بفعل ضغط الحضارة الأوربية وما ألت أليه التحديات.

٥- اعتمد الكثير من رسوم المستشرقيين على مفهوم الفضاء المفتوح وليس الفضاء المغلق من خلال عناصر اللوحة ذات الطاقة المستقلة بذاتها وانفتاحها داخليا على العناصر المكونة لها.

٦- هناك لوحات استشراقية قد تعددت النقاط المركزية والتكوينية فيها مما مهد في استحداث نزعات ذات طابع بنائي اقرب الى التركيب منها الى الوصف أو الايحائية.

٧- أثرت العمارة العربية بشكل واضح في طبيعة الرسم الاستشراقي وخاصيته من ناحية التكوينات واضفاء أجواء نفسية ووجدانية للعلاقات التي تحاوره او ضمت تلك الأشكال المعمارية العربية الإسلامية مثل طبيعة البيوت والجوامع ذات المآذن والقباب والأعمدة والمحارب والزخارف بأنواعها.

الاستنتاجات:

لقد أسفرت النتائج التي تقدم ذكرها الى التوصل الى الاستنتاجات الأتية:

١- يُعد اعتماد العوامل التنظيمية ومتغيرات التنظيم الشكلي منطقاً لتأسيس بنية ادراكية في التكوينات الشكلية، وعوامل يتأتى من خلالها فهماً للأبعاد النفسية لعملية أدراك الشكل.

٢- العوامل الموضوعية المؤثرة في الانتباه تيسر امكانية الوصول الى أبعاد دلالية ورمزية في التكوين بفعل السمات الابداعية التي تتصف بها تلك التكوينات الشكلية من مرونة وتنوع وطلاقة.

٣- أفاد الرسم الاستشراقي في توظيف الكثير من معطيات المعرفة والفلسفة الغربية منها، مهيأ الفرصة للرسم الاستشراقي للتحكم في تشكيلات اللوحة بشتى وتوظيفاتها البنائية والمفاهيمية على السواء.

٤- إن للرسم الاستشراقي قدرة على محاكاة الواقع لامتلاكه ذاكرة صورية عالية يتمكن من خلالها في الاعتماد الكامل على استدعاء صور لصالح خلق فني ذي حس جمالي قائم على تقنية تكنيكية عالية، وهو بذلك يمتلك المقدرة على مضاعفة العلاقات في التكوينات بين الأشكال.

٥- إن اختلاف المفاهيم التي غذت الرؤيا التصويرية للرسام الاستشراقي كانت نتيجة تأثره بالبيئة الشرقية والعادات والتقاليد والمعمار والحكايات، أدنى الى خلق معادل صوري لتلك المفاهيم خاضعاً اياها للمعايير الحسية في تنشئة اللوحة لصالح الخطاب البصري.

التوصيات:

واستكمالاً للفائدة المتوخاة من البحث ونتائجه تقترح الباحثة ما يأتي:-

١- توظيف متغيرات التنظيم الشكلي كأساس تنظيمي لبناء التكوينات الفنية وعلى أوسع نطاق في كافة مجالات التكوين الوظيفية منها والجمالية.

٢- الإفادة من الدراسة الحالية واكمال مسيرتها بتعقب دراسة البنى المجاورة لاختصاصات الفنون لتشمل فنون الرسم والنحت والإفادة منها في هكذا دراسات.

٣- ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الاستشرافية الأجنبية المترجمة ومنها ما يختص في رسوم المستشرقين في دور النشر العراقية.

٤- ضرورة استحداث قسم للدراسات الاستشرافية في كلية الآداب ،حيث تساهم في نشر الوعي المعرفي والجمالي واستفهام نظرة المستشرقيين الى بلادنا العربية.

٥- الإفادة من نتائج البحث في المناهج والمقررات التي تعنى بدراسة تاريخ الفن .

المقترحات:

١- إجراء دراسة لتحليل مستويات الشكل والمضمون في التكوينات الشكلية (للرسم الاستشراقي) اعتماداً على قوانين الشكل البصري (نظرية الشكل).

٢- جماليات العمارة في الرسم الاستشراقي.

٣- أثر البعد الاجتماعي في الرسم الاستشراقي.

الهامش والمصادر:

القران الكريم

١. ينظر: حميش، سالم: الأستشراق في أفق أنسداده، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، المملكة المغربية ، ط٢ ، ١٩٩١ ، ص١٠٦-١١٢.

٢. ينظر:الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنيه، تربية تشكيلية ، ٢٠١٠ ، ص٨٤-٨٥

٣. عبد الحميد، شاكر: العملية الأبداعية في فن التصوير ، موسوعة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧٩ ، ص٤٧

٤. عبد الرزاق ، مال الله: التطور السيميائي في بنية الشكل المجرد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ ،ص١٢

٥. استولنتيز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مصر، مطبعة عين شمس،١٩٧٤، ص٢٣٩

٦. ريد هربرت: حاضر الفن، ترجمة :سمير علي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٨٩

٧. معلوف، لويس: المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ط٣٨ ، ١٩٨٦، ص٣٩٨

٨. مسعود ، جبران: رائد الطلاب، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٧ ، ص.٩١

٩. البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، دار المشرق، بيروت ، لبنان ، ط٢٢، ١٩٨٦، ص.٣٦٧

١٠. مسعود ،جبران: رائد الطلاب ،معجم لغوي عصري ، نفس المصدر السابق، ص.٥٤٣

١١. سعيد، ادوارد: الاستشراق المعرفة السلطة الأنشاء، ترجمة :كمال ابو ديب، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ،ط٢ ،١٩٨٢ ،ص٧١ .

١٢. صالح، قاسم حسين : الأبداع في الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مطبعة جامعة الموصل ، ١٩٨٨ ، ص٢١ .

١٣. عدس ،عبد الرحمن ومحي الدين توفيق : المدخل الى علم النفس ، دار جوان وايلي وأولادة ، نيويورك ، ١٩٩٤، ص.١٥٣

١٤. مصطفى، سويف: الأسس النفسية للأبداع الفني في الشعر الخاص، دار المعارف، القاهره، ١٩٧٠، ص.٤٦

١٥. صالح ،قاسم حسين : الأبداع في الفن ، دار الرشيد ، بغداد ،١٩٨١، ص.٢٢

١٦. الساعدي ،كريم سالم :نظرية الشكل وتطبيقاتها في التكوينات الخطية ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٥، ص٢٦-٢٧ .

١٧. اسماعيل ،عز الدين :الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ،١٩٨٦، ص.٦٣

١٨. برتليمي ، جان : بحث علم الجمال ، ترجمة أنور عبد، دار النهضة ، مصر، ١٩٧٠، ص ٤١٢

١٩. البزاز، عزام ونصيف جاسم : أسس التصميم الفني ، المكتبة الوطنية دار الكتب ، بغداد ،٢٠٠١ ، ص٨٠ .

٢٠. نوبلر، ناثان :حوار الرؤيا، ترجمة : فخري خليل ، دار المؤمون ، بغداد ،١٩٨٧ ، ص.٦١

٢١. يونغ ،كارول غوستاف وأخرون : الأنسان ورموزة ، ترجمة : سمير علي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص.٨٤

٢٢. اسماعيل ، عز الدين : نفس المصدر السابق ، ص.٢٣

٢٣. .....: نفس المصدر السابق ، ص.١٢٤

٢٤.رايس ، دولف : بين العلم والفن ، ترجمة :سلمان الواسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٦ ،ص.٣٦

٢٥. ينظر: الكناني، محمد جلوب جبر : حدس الأنجاز في البيئة الابداعية بين العلم والفن ، اطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤، ص٢٤٢-٢٤٣.

٢٦. ينظر: خميس ،حمدي: التذوق الفني، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ،(د.ت) ، ص.١١

٢٧. السامر، فيصل : العرب والحضارة الأوربية ، الموسوعة الصغيرة ، مطبعة الحرية للطباعة والنشر ،بغداد، ١٩٧٧ ،ص١٥-١٧.

٢٨. الرويلي ، ميجان وسعد اليازجي : دليل النقد الأوربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت) ،ص.٢٨

٢٩. مطبقاتي ، مازن صلاح :الأستشراق ،مركز المدينة المنورة للدراسات والبحوث الأستشراق ، جدة السعودية (د.ت) ،ص.٦

٣٠. سعد ،أدوارد :الأستشراق، نفس المصدر السابق ،ص.٧٣

٣١. الدعمي ، محمد عبد الحسين :ادب الرحلات: الأستشراق ، دار الشؤون الثقافية ، سلسلة كتب الثقافة المقارنة، العدد الثاني ، بغداد ، ١٩٩١، ص.٩٨

٣٢. الموسوي ، محسن جاسم : الوقوع في دائرة السحر ألف ليلة وليلة من النقد الأدبي الأنكليزي، سلسلة كتب الثقافة المقارنة ، الاستشراق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،العدد٢ ، ١٩٩١، ص.١٧٥

٣٣. مطبقاتي ، مازن : الأستشراق ، نفس المصدر السابق ، ص٨-١٧.

٣٤. ينظر: مطبقاتي، مازن : نفس المصدر السابق ، ص.١١

٣٥. مطبقاتي، مازن : نفس المصدر السابق ، ص.١٤

٣٦.....: نفس المصدر السابق ، ص.١٣

٣٧. الموسوي ، محسن جاسم : الوقوع في دائرة السحر ،نفس المصدر السابق، ص.٦١

٣٨. مطبقاتي، مازن : نفس المصدر السابق، ص.٧

٣٩. ثروت، ثروت: الشرق في عيون غربية ، مجلة العربي ، وزارة الاعلام ، دولة الكويت ، ١٩٨٧ ، ص.١٥٢

٤٠. بهنسي ،عفيف : أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الأجتماعية، مصحبة الجريدة بدمشق ، ١٩٧٠ ، ص٥.

٤١. ينظر: خليل، أنور بن محمد : الثقافة العربية تثري خيال الفنان الغربي، الأستشراق، جديد الوطن ، السنة الثانية، العدد ٣٠٦٤٢ يوليو ، الامارات ، ٢٠٠٤، ص.١١٢

٤٢. ينظر: السامرائي ،مجيد عبد الله : واقع رسم المستشرقين في مصر والعراق في القرن التاسع عشر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨، ص١٤-٤٥.

٤٣. يتظر: الدعمي ،محمد عبد الحسن : الزمني واللازمني في الاستشراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الاول ، بغداد ، ١٩٩١ ،ص.١٤٠

٤٤. ينظر:الطرابلسي ،مراد : المدينة التي أنقذت التشكيلي الغربي من اللأفلاس ، الأستشراق ، مجلة بيان الثقافة ، مؤسسة البيان للطباعة والنشر ، قطر ،العدد ١٠٩، ١٠ فبابر ،(موقع الأنترنيت) ، ص.١٢

٤٥. ينظر: هيغل ،المدخل الى علم الجمال، ترجمة ،جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط٢ ،١٩٨٦ ،ص٣١.

٤٦. الطرابلسي ، مراد : المستشرقون وفتنة النساء العربيات ، مجلة بيان الثقافة ، مؤسسة البان للطباعة والنشر ، العدد ١٣١ ، ١٤يوليو، الأمارات ، ٢٠٠٣،(موقع انترنيت)، ص.٣

٤٧. شك، أرفن جميل : الأستشراق جنسياً ، ترجمة ،عدنان حسين ، القدس للتوزيع والنشر ، بيروت، دمشق ، ٢٠٠٣، ص٥ .

٤٨. شريح، محمود : الهامش الجنسي لأرفن شك في ترجمة للعربية الاستشرافية جنسياً، جريدة النهار اللبنانية، الأحد ١حزيران ، بيروت ، ٢٠٠٣ ،ص٢.

٤٩. ينظر: اليزدي ، محمد تقي صباح ، المنهج الجديد في تعليم الفلسفة ، ج١ ، ترجمة، محمد المعلم الحاكاتي، مدرسة مفتري الإسلامي ، أيران ، ١٩٩٩، ص١٧٤ .

٥٠. ينظر: الروابي ، ألف كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣، ص٦٠-٦٢ وص١١٧-١٢٠.